

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

Σχολή Κοινωνικών Επιστημών

Τμήμα Ψυχολογίας

Δέσποινα Σαμιώτη, Α. Μ.: 1588

Επιβλέπων Καθηγητής: Νέστορος Ι. Ν.

Η ΨΥΧΟΘΕΡΑΠΕΙΑ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΛΟΓΟ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

*Από την αρχαιότητα μέχρι την εδραίωση της σύγχρονης
ψυχολογίας*



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I – ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η ΚΑΤΑΛΗΨΗ ΚΑΙ Ο ΚΑΘΑΡΜΟΣ ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ
ΑΠΟ ΔΑΙΜΟΝΕΣ ΚΑΙ ΘΕΟΥΣ.

- Ο μύθος και η μαγεία
- Η «θεική» καταγωγή της ψυχής
- Οι τελετές και τα μυστήρια
- Η μανία
- Η Μουσική
- Ασκληπιός, ο θεός της ιατρικής

II – ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΨΥΧΟΘΕΡΑΠΕΙΑ.

- Η δελφική συμφιλίωση του μέτρου και της αταξίας
- Τα Μεγάλα Διονύσια και η γέννηση της τραγωδίας
- Η τραγική κάθαρση
- Η ψυχοθεραπευτική αξία της τραγωδίας

III – ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Η ΑΡΕΤΗ ΤΗΣ ΛΟΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗΣ.

- Προσωκρατική φιλοσοφία και φυσική επιστήμη
- Το δαιμόνιο του Σωκράτη
- Το τέλος της κάθαρσης
- Το πέρασμα στην Ηθική

IV – ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΚΟΛΑΣΗ, ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΚΑΙ ΨΥΧΟΠΑΘΟΛΟΓΙΑ.

- Θεοκρατία και Δαιμονοληψία
- Κοινωνικός αποκλεισμός του παράλογου

- Η ανάδειξη της τρέλας κατά την Αναγέννηση

V – ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: Ο ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ Η ΑΛΟΓΙΑ ΩΣ ΓΕΝΝΗΜΑ ΤΟΥ.

- Η «αλογία» στο ξεκίνημα της νεότερης ευρωπαϊκής φιλοσοφίας

- Ο «Μεγάλος Εγκλεισμός»: η συστηματική ασυλοποίηση της τρέλας

- Η μνήμη των ασύλων και της ιδρυματοποιημένης τρέλας διαμορφωμένης εντός της τέχνης

- Ο ιδιαίτερος ρόλος της εικαστικής τέχνης στην ανάδειξη της ψυχοθεραπείας

VI – ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ: Η ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.

- Η φαντασία και ο ρεαλισμός ως απάντηση στη λογοκρατία και τον θετικισμό

- Ο ύπνος της λογικής δημιουργεί τέρατα;

- Η τραγικότητα του ανορθολογισμού: *Marquis de Sade, William Blake*

- Ο Ρομαντισμός και το Υποκείμενο

- Ο Ρομαντισμός και η Ενσυναίσθηση

- Η Τέχνη της Παρακμής και των παραισθήσεων

VII – ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ: Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟΝ 21^ο ΑΙΩΝΑ.

- Η δεσπόζουσα μεταφυσική του πνεύματος και της ψυχής

- Η Τέχνη από την «άλλη πλευρά»

- Ψυχοπαθολογία και μοντέρνα τέχνη

- Η τέχνη στην υπηρεσία της ψυχοθεραπείας

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ:

Η παρούσα μελέτη έχει ως στόχο την παρουσίαση της αντιμετώπισης, άλλοτε θεραπείας, της «τρέλας» από τις εκάστοτε κοινωνίες, έτσι όπως αποκαλύπτεται μέσω της τέχνης, από την αρχαία ελληνική περίοδο μέχρι την έλευση της ψυχανάλυσης και την εδραίωση της σύγχρονης ψυχολογίας. Παράλληλα, γίνεται απόπειρα να αναδειχθεί η αλληλένδετη σχέση μεταξύ τέχνης και ψυχολογίας, συνδέοντάς τες είτε ως προς το θεωρητικό υπόβαθρο, είτε μέσω ψυχικά ευπαθών καλλιτεχνών, είτε ως προς τον κοινωνικό τους ρόλο. Η διαλεκτική, μέσω αντίθεσης, σύνθεση μεταξύ τέχνης-επιστήμης, ορθολογισμού-ανορθολογισμού, αντικειμενικού-υποκειμενικού κόσμου ή τάξης-παράδοξης είναι ο κεντρικός άξονας που προσεγγίζεται η σχέση τέχνης και ψυχοθεραπείας. Τεματικός σταθμός: η ανάπτυξη και η ίδρυση της Art Therapy (ψυχοθεραπευτική προσέγγιση μέσω τέχνης).

Λέξεις κλειδιά: Τέχνη, ψυχοθεραπεία, ψυχολογία, δημιουργικότητα, art therapy, art brut, Φρίντριχ Νίτσε, Σίγκμουντ Φρόυντ, Κάρολ Γιούνγκ, ανορθολογισμός, διαλεκτική, ψυχανάλυση, διπολικότητα.

SUMMARY:

This study aims to present the treatment, and sometimes even the cure of "madness" by communities, as revealed through the art, from the ancient Greek period until the advent of psychoanalysis and the consolidation of modern psychology. Furthermore an attempt is made to show the interrelation between art and psychology, linking them either to their theoretical background, either through mentally vulnerable artists, either in their social role. The central axis of this attempt is the dialogue between art and science, rationalism and irrationalism, subjectivism and objectivism, order and impulse. This relationship between art and psychology eventually led to the development and establishment of the Art-Therapy (psychotherapy approach through art), which is the last topic of this study.

Key Words: Art, psychotherapy, psychology, creativity, art-therapy, art-brut, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Carl Jung, irrationalism, dialectics, psychoanalysis, bipolarity

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η τέχνη κι η ιατρική, συνδεδεμένες ποικιλοτρόπως από το παρελθόν, αποτελούν δυο ξεχωριστές πορείες που ακολούθησε ο άνθρωπος στην προσπάθεια του να εξυγιάνει ή να περιθάλπει την ύπαρξή του,. Η τέχνη, αρχικά, εμφανίζεται στο πλευρό της θρησκευτικής λατρείας, της μεταφυσικής σκέψης, παραδοσιακή αντίπαλος της επιστήμης, στοχεύοντας άλλοτε στην εύρεση του θείου ή του ωραίου, άλλοτε στην διαπαιδαγώγηση, άλλοτε στην πρόκληση ή απελευθέρωση συναισθημάτων με σκοπό την *κάθαρση* / θεραπεία της *ψυχής* και της *σκέψης*, στην πρόκληση μιας επικερδούς, δηλαδή, διάδρασης μεταξύ ασυνειδήτου και συνειδητής *αντίληψης*, πνεύματος και ύλης. Από την άλλη, η ιατρική, εδρεύοντας στον χώρο του *πραγματικού*, θα ενδιαφερθεί, κατά κύριο λόγο, για το *σώμα*, την *ύλη*, στοχεύοντας με την σειρά της στην θεραπεία, αλλά μέσω της «χειροπιαστής» *παρέμβασης*, η οποία, κατά κύριο λόγο, πραγματοποιείται μέσω λογικών ή εμπειρικών συσχετίσεων, παρατήρησης και με τη βοήθεια ευφάνταστων εργαλείων ή τεχνολογικών, αργότερα, επιτευγμάτων. Θα μπορούσαμε εδώ να υπογραμμίσουμε πολλά κοινά σημεία μεταξύ τους, όπως την χρησιμοποίηση της λογικής, την παρατήρηση, την πειραματική διάθεση, τη χρήση εξειδικευμένων εργαλείων ή την ιδιότητά ως κοινωνικό λειτούργημα. Και οι δύο κλάδοι προσδοκούν στην δημιουργία μιας πιο ανώδυνης ζωής με την ιατρική να απαλλάσσει το σώμα από τις αρρώστιες και τον πόνο, ενώ η τέχνη να περιθάλπει και «φωτίζει» το πνεύμα. Η ιατρική, ενώ στο ξεκίνημά της είχε φιλοσοφικό και μεταφυσικό θεωρητικό υπόβαθρο και μόνο αδιάφορη δεν έστεκε στις «αρρώστιες» της ψυχής, στην μεταμεσαιωνική ιστορία εδραιωμένη και ενσωματωμένη στην Επιστήμη απώλεσε ολότελα τον μεταφυσικό της χαρακτήρα, καθώς και κάθε ενδιαφέρον της για το άυλο πνεύμα.

Η Ψυχολογία, αν και εντοπίζεται στον κλάδο της επιστήμης, ασχολείται με το κατεξοχήν αντιεπιστημονικό αντικείμενο, την «ψυχή» - αντικείμενο, επίσης, της φιλοσοφίας, της θεολογίας, της μεταφυσικής και της τέχνης. Όπως είναι εύλογο, το θεωρητικό υπόβαθρο κάποιων ρευμάτων της ψυχολογίας ενέχουν πολλά στοιχεία από τους παραπάνω κλάδους, με αυτόν της τέχνης,

ωστόσο, να είναι ίσως ο πιο αδικημένος. Ωστόσο, πολλές φορές στην ιστορία οι δύο κλάδοι είχαν παράλληλες πορείες και συναντήσεις αλληλο-δανειζόμενοι θεωρητικές θέσεις, είτε χρησιμοποιώντας επιτεύγματα ο ένας από τον άλλο, είτε δίνοντας αμφίπλευρα αφορμές κι ερεθίσματα για έμπνευση και για εξέλιξη, είτε ενδιαφερόμενοι και οι δύο πάνω στα ίδια ζητήματα ταυτοχρόνως. Η Ψυχολογία και η Τέχνη - όχι σε όλες τις όψεις τους βέβαια - έχουν το ίδιο αντικείμενο ενδιαφέροντος, τη *ψυχή*, την συνείδηση, την υποκειμενική θέαση, τον εσωτερικό κόσμο. Στην παρούσα εργασία θα αποπειραθεί η κατάδειξη της σχέσης της επιστήμης της ψυχολογίας με την τέχνη και τις αισθητικές θεωρίες, μέσω του εντοπισμού κρίσιμων συναντήσεων τους στην ιστορία μέχρι την θεμελίωση της ψυχοθεραπευτικής προσέγγισης μέσω τέχνης. Έχει ειπωθεί κατ' επανάληψη πως η επιστήμη έπεται της Τέχνης. Αν και θα ήταν πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη εν τη προκειμένη, δεν θα συμπεριληφθεί στους στόχους της παρούσας εργασίας μια τέτοια παράμετρος.

Η αναδίπλωση του θέματος θα πραγματοποιηθεί πάνω σε τρεις άξονες. Ο πρώτος αφορά, σαφώς, την παρουσίαση/κατάδειξη των επιστημονικών προχωρημάτων, που έκανε η ψυχολογία/ψυχιατρική (ή άλλοτε ως ιατρική/φιλοσοφία) οδηγούμενη από την τέχνη, αγγίζοντας το ζήτημα από τις απαρχές της ιστορίας της τέχνης - ιατρικής - φιλοσοφίας μέχρι την εδραίωση της Art therapy (ψυχοθεραπευτικής προσέγγισης μέσω της τέχνης), ψυχοδράματος, ψυχαναλυτικής ιχνηλασίας, ψυχοδυναμικής εργοθεραπείας κοκ.

Ο δεύτερος άξονας ακολουθεί την παράλληλη πορεία κατά την οποία η τέχνη, αυτή τη φορά, είτε εμπνέεται από φιλοσοφικά/ιατρικά/ψυχολογικά επιτεύγματα που αφορούν την τρέλα/παραφροσύνη - ανορθολογισμό και μέσω αυτών είτε καταγγέλλει και περιγελά το υπάρχον πολιτιστικό - ηθικό καθεστώς ενδιαφερόμενη ολόενα για την υποκειμενική/εσωτερική διάσταση της ζωής, είτε θαυμάζει και δανείζεται μεθόδους από την ψυχολογική έρευνα, δημιουργώντας αξιόλογα και ιστορικά κινήματα, όπως ο υπερρεαλισμός ή ο εξπρεσιονισμός, και θέτοντας μέσω αυτών αισθητικά ερωτήματα συμπεριλαμβανόμενα στον άνευ τέλους διάλογο περί του ορισμού της τέχνης, είτε, τέλος, εδραιώνει στους κόλπους της την Art Brut - Ωμή Τέχνη, ανοίγοντας με τον τρόπο αυτό μια επιπλέον πύλη επικοινωνίας της κοινωνίας με τον κόσμο

της ψύχωσης και συμβάλλοντας, έτσι, στην καταπολέμηση της περιθωριοποίησής της.

Ο τελευταίος άξονας αποσκοπεί στην ανεύρεση των σημείων της δίχως τέλους «διαμάχης» μεταξύ λογικής και παραλόγου, ορθολογισμού - ανορθολογισμού, συνειδητού - ασυνειδήτου, πραγματικότητας - ψευδαίσθησης, υποκειμενικού - αντικειμενικού, «ψυχικής υγείας» και «τρέλας», έτσι όπως μας εξιστορείται μέσω τέχνης και της αισθητικής ιστορίας και σε σχέση με την παράλληλη αντιμετώπισή της κατά τις φιλοσοφία, θρησκεία, επιστήμη και ψυχολογία. Η αναζήτηση αυτή θα πραγματοποιηθεί με γνώμονα την νιτσεική ανάγνωση της δυτικής σκέψης κι ιστορίας, συγκεκριμένα μ' εναρκτήριο λίθο και κεντρικό βιβλιογραφικό ερέθισμα τη σημαντικότερη μελέτη του Friedrich Nietzsche *«Η Γέννηση της Τραγωδίας»* (Νίτσε Φ., 2005) μια μελέτη τυπικά φιλολογική, η οποία, ξεπερνώντας τις φιλολογικές της προσδοκίες, αναζητά την «επι-λύση» της αιώνια εν οδύνη ανθρώπινα ψυχής των απομονωμένων εσωτερικών της αντιθέσεων, πολεμώντας την λογική και την ηθική, που εμποδίζουν την σύνθεσή τους, δημιουργώντας μεγάλες εντάσεις, δυσαρέσκειες και ανολοκλήρωτα ακατεύναστα πάθη. Η λύση εντοπίζεται στις ψυχοθεραπευτικές δυνάμεις της τέχνης (για τον Nietzsche της μουσικής συγκεκριμένα). η οποία δύναται να επιτύχει την σύνθεση του «ωμού παραλόγου» [*διονυσιακό στοιχείο*] με την συνειδητοποιημένη ψευδαίσθηση της τελειότητας [*απολλώνιο στοιχείο*], μια ένωση που συνεπάγεται την συνένωση της κατακερματισμένης συνείδησης της ψυχής.

Αυτή η διάθεση σύνθεσης των συνειδησιακών αντιθέσεων θα αποτελέσει τον κεντρικό άξονα βάσει του οποίου η αναζήτηση της σχέσης τέχνης-ψυχοθεραπείας θα πραγματοποιηθεί είτε μέσα σε δημιουργήματα «ψυχών διαταραγμένων» (ως ενστικτώδη, ή όχι, προσπάθεια για την θεραπεία της ψυχής), είτε στις εκάστοτε θεωρίες ψυχοθεραπείας, είτε, τέλος, σε αισθητικές/φιλοσοφικές θέσεις που την προϋποθέτουν ή την αναζητούν.

Δεν υπάρχει ασφαλέστερος τρόπος να αποφύγεις τον κόσμο παρά με την τέχνη. Δεν υπάρχει ασφαλέστερος τρόπος να δεθείς με τον κόσμο παρά με την τέχνη.

Johann Wolfgang von Goethe, “*Maximen und Reflexionen*”, 1833 (Γκαίτε Γ.Β., μτφ Σκουτερόπουλος Ν.Μ., Μπέτσεν Κ., 2007, σ. 89)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ΚΑΤΑΛΗΨΗ & Ο ΚΑΘΑΡΜΟΣ ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ ΑΠΟ ΔΑΙΜΟΝΕΣ ΚΑΙ ΘΕΟΥΣ

Στην προσπάθεια να ξετυλιχθεί το νήμα της ιστορίας της ανθρώπινης σκέψης περί της «ψυχής» και, κατ' επέκταση, της περαιτέρω ανάδειξης της διαχρονικής ανάγκης για εξυγίανση της, αλλά και να προσεγγιστεί ο τρόπος που αυτή συνδιαλέγεται εκ βαθέων με την τέχνη και την αισθητική ιστορία, εναρκτήρια λίθο της παρούσας μελέτης θα αποτελέσουν, αφενός, οι αντίστοιχες πεποιθήσεις-δοξασίες για την ύπαρξη και την αξία της ψυχής, οι οποίες θα σχηματιστούν κατά την ιστορική περίοδο της προ κλασσικής αρχαιοελληνικής περιόδου, και οι κυρίαρχες μορφές τέχνης, αφετέρου, της ίδιας περιόδου, οι οποίες εκπροσωπούνται από τα ομηρικά έπη και τη λυρική ποίηση και ενέχουν, σαφώς, τα ίχνη τέτοιων πεποιθήσεων. Εισερχόμενοι στη κλασσική εποχή (5^{ος} - 3^{ος} αιώνας π. Χ.) θα τοποθετηθούμε ως προς τα υψηλά πολιτιστικά επιτεύγματα που τη χαρακτηρίζουν, στρέφοντας το ενδιαφέρον μας στη «γέννηση» της φιλοσοφίας μέσω του Σωκράτη και της ιατρικής μέσω του Ιπποκράτη, αλλά και στην κοινωνική ανύψωση της τέχνης μέσω όλων της των μορφών της και, κυρίως, μέσω της γέννησης της αττικής τραγωδίας.

Προτού, όμως, αναφερθούμε στην τραγωδία και στην ιδιαίτερη θέση που κατέχει στους κόλπους του κλάδου της ψυχολογίας, θα σταθούμε σε εκείνα τα πρώιμα φιλοσοφικά-λατρευτικά στοιχεία των οποίων η συμβολή υπήρξε τόσο σημαντική για την δημιουργία του, όσο και για την εδραίωση αξιοσημείωτων κι ιστορικών φιλοσοφικών θέσεων που θα προκύψουν τα νεότερα χρόνια, όπως αυτές του Πλάτωνα, του Σωκράτη και του Αριστοτέλη, που πρόκειται να ασκήσουν τεράστια επιρροή στην δυτική, γενικότερα, σκέψη κι επομένως και στην εξέλιξη της ψυχολογίας/ψυχιατρικής. Η αναδίπλωση των σκέψεων μας θα

πραγματοποιηθεί ασπαζόμενη την νιτσεική ανάγνωση της ιστορίας και με κεντρικό άξονα τη μείζονος σημασίας μελέτη του Friedrich Nietzsche «*Η Γέννηση της Τραγωδίας*» (“*Die Geburt der Tragödie*”, 1872) .

Ο μύθος και η μαγεία

Μολονότι δεν δύναται να εικάσει κανείς πότε πρωτάρχισαν οι άνθρωποι να στοχάζονται φιλοσοφικά πάνω στην ανθρώπινη συνείδηση και στην ιδέα της ύπαρξης της ψυχής, η πρόιμη καλλιτεχνική δραστηριότητα, υπηρέτης σχεδόν πάντοτε της θρησκευτικής λατρείας, μας αποκαλύπτει συχνά κεντρικά σημεία τέτοιων πεποιθήσεων, οι οποίες παράλληλα, πολλές φορές, αποτελούν μέρος κάποιας μυθολογίας. Οι πρώτες κοσμολογικές αντιλήψεις (συμπεριλαμβανομένων των ψυχολογικών) χαρακτηρίζονται ως προεπιστημονικές και είναι συνυφασμένες με μυθολογικές δοξασίες - με την επιστήμη να αποτελεί μεταγενέστερο επίτευγμα του ανθρώπινου πολιτισμού και την θέση της να αντικαθιστά ο μύθος σε συνδυασμό με την εμπειρική παρατήρηση, όπως και την θέση μιας πρόιμου τύπου ψυχοθεραπείας φαίνεται να αντικαθιστά, σε πολλές περιπτώσεις, όπως θα αποπειραθούμε να καταδείξουμε στο παρόν κεφάλαιο, η συμμετοχή στα *μυστήρια*, που βασικά τους εργαλεία είναι η μεταφυσική πίστη και η φύση της τέχνης.

Ο μύθος, ως αφήγηση, διακρίνεται από την εκφραστική απόπειρα να εξηγηθεί η δημιουργία και η συντήρηση της ζωής - φύσης - ανθρώπινης ύπαρξης αιτιολογώντας και περιγράφοντας φυσικά ή κοινωνικά φαινόμενα (πχ τις θέσεις των δύο φίλων, την θέση της εξουσίας ή ακόμα κάποια πολεμική εκστρατεία που θα πραγματοποιηθεί «θεού θέλοντος») καθώς κι άλλα «παράλογα», ανεξήγητα ψυχικά φαινόμενα, (πχ τον έρωτα, την τρέλα - μανία ή την ενοχή), μέσω, αρχικά τουλάχιστον, της απονομής σε αυτά ανθρώπινων ιδιοτήτων και χαρακτηριστικών (*Ανθρωπομορφισμός*) και μέσω της φαντασιακής προσωποποίησής τους. Η εναλλαγή των αισθημάτων του πρωτόγονου ανθρώπου μπροστά στη μαγεία και την δύναμη του διαρκώς μεταβαλλόμενου κόσμου της φύσης ήταν εύλογο να οδηγήσει στη θεοποίηση

των φυσικών δυνάμεων και στη λατρεία τους. «Δεν είναι οι θύελλες, δεν είναι οι βροντές κι οι αστραπές, η βροχή και τα σύννεφα που αποτυπώνονται στη ψυχή, αλλά οι δημιουργημένες από την έξαψη φαντασίες. [...] Οι κατάρες των ανθρώπων ενάντια στις καταστρεπτικές θύελλες, ο φόβος μπροστά στα αποχαλινωμένα στοιχεία εξανθρωπίζουν το πάθος της φύσης και το καθαρά φυσικό στοιχείο γίνεται οργισμένος θεός» (Γιουνγκ Κ., 1974, σ. 10). Οι διάφορες καιρικές συνθήκες κι οι εποχές του χρόνου, οι ιδιότητες της βλάστησης και της καρποφορίας, ο κίνδυνος των άγριων ζώων, οι αρρώστιες, ο κίνδυνος της απώλειας της παροδικής ευημερίας δε μπορούν παρά να τον τρομοκρατούν, αλλά καθώς έχει κατανοήσει την σαφή εξάρτηση της επιβιώσής του ακριβώς από τις ιδιότητες της φύσης, ταυτόχρονα του δημιουργούν ένα είδος μυστηριακής συγκίνησης και θαυμασμού που θα εκφραστεί ασφαλώς στη λατρεία της άγνωστης ακριβώς αυτής δύναμης της φύσης, που συχνά θα την ταυτίσει με την αρχετυπική έννοια της Μητέρας - Γης, αναπαράγοντας μητριαρχικές μυθολογίες (Λεκατσάς Π, 2006).

Η έννοια της μαγείας της φύσης, εξίσου σημαντική με τον μύθο σε πρώιμους τέτοιους πολιτισμούς, θα μεταφερθεί, όπως και ο μύθος, και στη θρησκευτική λατρεία μέσω της μαγείας των μυστηρίων και των *συμβόλων*. Η φύση, που θεωρείται ζωντανή και θεική, εξαρχής θα συνδυαστεί βαθιά με τον άνθρωπο, που αποτελεί ένα κομμάτι της και συνυπάρχει μαζί της μέσω των εποχών, της γονιμότητας και του κύκλου της ζωής, της γέννησης και του θανάτου. Η μαγεία της φύσης θα μεταφερθεί και στη μαγεία της λατρείας της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας πρώιμης φυσιολατρικής κ μυστηριακής θρησκείας αποτελεί η θρησκεία, που θα συνδεθεί από πολλούς ιστορικούς μελετητές με τις μετέπειτα διονυσιακές λατρείες, η οποία καθιερώθηκε στην μινωική Κρήτη προ της έλευσης των Μυκηναίων. Οι Κρήτες, όπως και οι Μεσοποτάμιοι και οι Αιγύπτιοι, λάτρευαν τη φύση και τη γονιμότητα μέσω της λατρείας της Μητέρας Θεάς κι ενός αγαπημένου της θεού, που πεθαίνει και ανασταίνεται φέρνοντας, αντίστοιχα την λύπη (χειμώνας) ή την χαρά (καλοκαίρι) της Μεγάλης Θεάς. Η πανάρχαια αυτή λατρεία μέλλει να λάβει, σε διαφορετικούς τόπους και χρόνους, ποικίλα ονόματα και χαρακτηριστικά, διατηρώντας, όμως, σχεδόν σε κάθε περίπτωση, τη σημειολογία και την ιδιαίτερη της αρχικής και ιδιότυπης μυστηριακής της

λατρείας (Thomson G. D., 1959, σ. 172-204), κατά την οποία επιτρέπονταν ακόμα και ανθρωποθυσίες (Sakellarakis, J., Sakellarakis, E., 1981, σ. 205-223).

Η «θείκη» καταγωγή της ψυχής

Σε αυτόν τον μυθικό και σχεδόν πρωτόγονο κόσμο, σχεδόν απευθείας, θα κάνει την εμφάνισή της και η ύπαρξη της *Ψυχής* ως αφηρημένο, νεφελώδες, άυλο απείκασμα - είδωλο - σκιά του ανθρώπου (Παναγής Γ. Θ. & Δαφέρμος Μ., 2008, σ. 327-329), η οποία ακόμη και στις μέρες λαμβάνει με τον τρόπο της θέση στη συνείδηση του εαυτού. *Ανιμισμός* ή *ψυχοκρατία* (όρος που πρωτοαναφέρθηκε από τον Edward Tylor στο βιβλίο του «*Πρωτόγονος Πολιτισμός*» (“*Primitive Culture*”, 1871), θεωρείται η προϊστορική δοξασία περί της ύπαρξης ενός ανεξάρτητου ζωτικού πνευματικού κόσμου και δύναμης, της ύπαρξης μιας παράλληλης πνευματικής διάστασης ανώτερης της υλικής-πραγματικής, η οποία, αρχικά τουλάχιστον, είναι πιθανό να προτάθηκε ως μια αιτιολόγηση της βασικής διαφοράς που παρουσιάζουν τα ζωντανά με τα νεκρά στοιχεία ή ως εξήγηση διαφόρων ψυχικών διεργασιών, όπως για παράδειγμα τα όνειρα. Ουσιαστικότερο τεκμήριο της σχεδόν αρχέγονης πεποίθησης για την ύπαρξη της αποτελούν οι διαδικασίες ταφής (τελετή ταφής, απονομή συνοδευτικών αντικειμένων στον νεκρό κτλ) που εντοπίζονται σε όλους τους πρώιμους πολιτισμούς που συναντώνται (Λεκατσάς Π., 2000). Η ψυχή ή το πνεύμα υπάρχουν πίσω από κάθε φυσικό φαινόμενο, όμοια και σε κάθε άνθρωπο ενυπάρχει - αναλογεί μια ιδιότυπη πνευματική υπόσταση, η ψυχή, η οποία όχι μόνο δεν είναι εξαρτάται από το ανθρώπινο σώμα αλλά είναι αυτόνομη κι ευθύνεται για την ζωή του.

Ωστόσο, σύμφωνα με τη μνημειώδη μελέτη του Παναγή Λεκατσά, «*Η Ψυχή. Η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας της και τα έθιμα του θανάτου*», οι προϊστορικές δοξασίες δεν υπήρξαν αποξορχής δυϊστικές απομονώνοντας και διχάζοντας το σώμα - ύλη με την ψυχή - πνεύμα. Εντοπίζει, στηριζόμενος σε πλούσιο εθνογραφικό υλικό, στα στάδια της προϊστορίας και της ιστορίας του ανθρώπου τρεις διαφορετικές παραστάσεις της *Ψυχής* με την *αθάνατη*

πνευματική ψυχή του ανιμιστικού δυισμού να αποτελεί ιστορικά την τρίτη και τελευταία παράσταση της ψυχής, έτσι όπως ενυπάρχει και στις σύγχρονες θρησκείες. Κατά τις παλιές πρώιμες δοξασίες αναλογούσαν στον άνθρωπο δύο τύποι ψυχών, η ζωτική ψυχή και η νεκροψυχή. Τα δύο αυτά είδη ψυχών, που συνεπάγονται μια ευρύτερη πεποίθηση ενός κόσμου Ενιαίου υλικά και πνευματικά, στην Ελλάδα του 6^{ου} αιώνα π. Χ., θα ταυτιστούν και θα συγχωνευτούν τελικά στη μία, αθάνατη, θεϊκή, προσωπική, αποκομμένη πλέον από το σώμα ψυχή, όπως τη γνωρίζουμε κατόπιν από τους κλασσικούς φιλόσοφους και πολύ ύστερα από τους ιδεαλιστές και τους χριστιανούς θεολόγους. Κατά τον Λεκατσά, η ιδέα της ενιαίας ψυχής έχει ρίζες στην Διονυσιακή λατρεία και στην αναβίωση της αυτή την περίοδο, αλλά και στις ορφικές και πυθαγόρειες δοξασίες και στον τρόπο με τον οποίο θα την διαμορφώνουν, όπως θα εξετάσουμε παρακάτω.

Ο Friedrich Nietzsche (1844-1900) στην «Γέννηση της τραγωδίας» αντιλαμβάνεται την αρχαία Ελλάδα σαν ένα πεδίο μάχης ανάμεσα στην συνείδηση - ψυχή, στην φύση και, σαφώς, την επιβίωση, γεμάτο άγχος κι αγωνία για την παροδικότητα της ζωής και το πεπρωμένο του θανάτου, εντοπίζει - ταυτίζει στο πρόσωπο του Διονύσου την πρώτη «λύση» - προσπάθεια υπερνίκησης της «αγωνίας» της ανθρώπινης ψυχής μπροστά στην αβεβαιότητα της ζωής, το πρώτο στάδιο της ιστορίας του ανθρώπινου πολιτισμού. Κατά το *βάρβαρο διονυσιακό στοιχείο* η ζωή και ο κόσμος εκλαμβάνονται ως φρίκη, ως χάος, ως αυτοκαταστροφή και μέσω της έκστασης και της μέθης των διονυσιακών μυστηρίων οι φοβισμένες και δυστυχισμένες ψυχές - συνειδήσεις δεν προσδοκούν να καταστείλουν την αγωνία τους αλλά αντιθέτως προσπαθούν να κοιτάξουν με γυμνά μάτια, να βυθιστούν και να γίνουν ένα με την οδυνηρή πραγματικότητα μέσω της αχαλίνωτης οργιώδης εμπειρίας της διονυσιακής μουσικής, του ξέφρενου χορού και της ακόρεστης σεξουαλικής λαγνείας που πολλαπλασιάζει την καθολική δημιουργία ενός τυφλού, ωμού και παράλογου κόσμου αλλά και την καθολική καταστροφή του (Νίτσε Φ., 2005, σ. 48). Οι πρώτοι πολιτισμοί για πολλούς ιστορικούς φέρονται να προσπαθούν να εξυγιάνουν τη συνείδηση που τρέμει μπροστά στη παράλογη βαρβαρότητα της ζωής και του θανάτου, μέσω της πλήρους αποκάλυψης της φύσης στην ψυχή ή αλλιώς της ένωσης - κατάληψης της ψυχής

προς το θείο, η οποία είναι εφικτό να επιτευχθεί βιώνοντας κάποιος τις ψυχικές εμπειρίες που προσφέρουν οι διάφορες πρώιμες, κι ιδιαίτερου ψυχοθεραπευτικού ενδιαφέροντος, λατρευτικές τελετές.

Οι τελετές και τα μυστήρια

Η «βάρβαρη» διονυσιακή λατρεία, ήδη πολύ διαδεδομένη στην προκλασική αρχαία Ελλάδα, για την όποια τίποτα δεν μπορεί να ειπωθεί με τη μέγιστη σιγουριά, παραστεκόταν αρχικά στις χαμηλόβαθμες τάξεις (Hergenhahn B. R., 2008, σ. 33-34) με κυρίαρχο αντίπαλο την Ολυμπιακή λατρεία, η οποία με τη σειρά της αρχίζει να εδραιώνεται από το 1000 π. Χ. και να διδάσκεται κυρίως μέσω του επικού έργου του Ομήρου και του Ησίοδου. Παρότι θεωρούνταν βάρβαρη - έννοια ισάξια του «μη ελληνική» - η διονυσιακή τελετουργία θα αναζωπυρώσει κατά τον 6^ο αιώνα π. Χ., αποποιούμενη τον αισθησιαρχικό χαρακτήρα της πρωτόγονης «μαγικής» άποψης περί του κόσμου και της ζωής - που είναι μονιστική και προσκολλημένη στο συγκεκριμένο - και μετατρέποντάς τον σταδιακά στο πνευματοκρατικό χαρακτήρα του ανιμισμού αντικαθιστώντας παλαιότερα ιερά αντικείμενα σε σύμβολά, σημεία και αφαιρέσεις (Hauser A., 1984, τόμος Α, πρώτο κεφάλαιο: *Προϊστορικοί χρόνοι*), θα λάβει μια ιδιαίτερη θέση στα ελληνικά πολιτιστικά δρώμενα μέσω της καθιέρωσης τέλεσης μνητικών μυστηρίων, πολύ γνωστών και σήμερα όπως τα Διονύσια, τα Ελευσίνια, τα Ανθεστήρια, τα Καβείρια, τα Δελφικά κ. α. . Η πραγματοποίησή τους θα λαμβάνει χώρα ανά συγκεκριμένα τακτά διαστήματα, που αφορούν συνήθως τις εποχές σε σχέση με την καρποφορία της γης, και σε συγκεκριμένα λατρευτικά ιερά και μαντεία, κατά κύριο λόγο απομακρυσμένα από τις πόλεις, μέσα σε δάση, πηγές και βουνά, αφιερωμένα συνήθως στον θεό της ιερής μέθης - τρέλας Διόνυσο ή σε άλλες σημαντικές θεότητες όπως η Δήμητρα, που θυμίζει εκείνες τις μεγάλες θεές της γονιμότητας και της φύσης που συνδέονται με τον ξαφνικό θάνατο κάποιου αγαπημένου και την σταθερή επιστροφή του, όμοιες με την Αφροδίτη - Άδωνη, Μεγάλη Μητέρα - Άτι, Ίσιδα - Όσιρι, (κρητική) Μητέρα θεά - Υάκινθο κ. α. (Κερένυϊ Κ., 1975, σ. 217-227).

Σημείο κλειδί στην μετεξέλιξη αυτή των πρώιμων λατρευτικών τελετουργιών σε μυστήρια που λατρεύουν ολύμπιους θεούς αποτελούν οι ορφικές δοξασίες, κορωνίδα των λατρευτικών πεποιθήσεων της αρχαϊκής Ελλάδας, που συνιστούν το γεφύρωμα των τελετουργικών και μυστηριακών θρησκειών και της φιλοσοφίας και θα ασκήσουν τεράστια επιρροή στην πυθαγόρεια φιλοσοφία, στην πλατωνική και στη νεοπλατωνική (Πελεγρίνης Θ., 2009, σ. 441). Ο ορφισμός αποτελεί ένα θρησκευτικό – μυστικιστικό ρεύμα, που, αν κι ουδέποτε δεν έτυχε ευρείας – ενιαίας διδασκαλίας, εντοπίζεται γύρω στον 6^ο προχριστιανικό αιώνα, παραμένοντας ζωντανό μέχρι και τον 6^ο μ. Χ., και το οποίο συνδέεται με τη λατρεία του Διονύσου, έχοντας αποβάλει τον προηγούμενο οργιαστικό και πανθειστικό (Μητέρα Γη) χαρακτήρα της τελετουργίας της και λαμβάνει το όνομα του από τον Ορφέα, περίφημο μουσικό λυράρη. Κατά τον ορφισμό ο άνθρωπος εκλαμβάνεται ως σύνθετη οντότητα, η οποία αποτελείται από τη ψυχή, που είναι αθάνατη, και το σώμα, που είναι φθαρτό κι αποτελεί το σήμα, δηλαδή τον τάφο της ψυχής. Με τον φυσικό θάνατο η ψυχή απελευθερώνεται από το σώμα, αλλά η πλήρης απελευθέρωση της δεν επιτυγχάνεται παρά μόνο μετά από ένα κύκλο πολλαπλών μετεμψυχώσεων (Πελεγρίνης, όμοια). Ο μυστικισμός που εμπεριέχει το πρόσωπο του Ορφέα θα συνδεθεί με εκείνον του Διονύσου, του οποίου μια από τις πιο ιδιαίτερες μορφές είναι εκείνη του Διόνυσου Ζαγρέα του θεού της φύσης, ενός θεού που έρχεται και φεύγει μαζί με τις εποχές, ο οποίος έχει, όπως η Δήμητρα και η Κόρη των Ελευσίνιων μυστηρίων, ο Άδωνις, ο αιγυπτιακός Όσιρις, τις *Επιφάνειες* και τις *Αποχωρήσεις* του (Harrison, J. E., 2003, σ. 15).

Η μορφή του Διονύσου θα διεγείρει την φαντασία με ποικίλους τρόπους με αποτέλεσμα να μην υπάρχει μια ενιαία μυθολογία γύρω από το πρόσωπό του, αλλά ποικίλοι μύθοι θεμελιακού, για λατρεία του θεού, χαρακτήρα, οι οποίοι διαφέρουν και τον μεταμορφώνουν στο πέρασμα των χρόνων. Ο Διόνυσος λατρεύτηκε ως θεός του αμπελιού, των δέντρων, της μέθης, της βλάστησης, της μαντικής, της μουσικής και του χορού, αλλά κυρίως λατρεύτηκε επειδή έδωσε την ελπίδα στον άνθρωπο να προσπαθήσει μέσω της «θεικής μανίας» να υπερβεί τα όρια του (Harrison J. E., 2003, Λεκατσάς Π. 1999). Αυτή την ιερή εμπειρία εικάζεται ότι μοιράζονταν οι συμμετέχοντες στις διάφορες,

αρχέγονης καταγωγής, διονυσιακές τελετές που εξυμνούν την κυκλική πορεία της ζωής και τη μετεμψυχωτική περιπέτεια της ψυχής. Αυτό γιατί ο άνθρωπος θεωρείται δισυπόστατος από το, μεν, σώμα (φθαρτό και μολυσμένο) και την, δε, ψυχή (χωρίς αρχή και τέλος), στον πυρήνα της οποίας εδράζεται, κατά την μυστικιστική ορφική διδασκαλία, ο Διόνυσος που αναγεννιέται και αλλάζει μορφές (Ξηροτύρης Η., 1967, τόμος Α, σ. 20).

Σύμφωνα με τον μύθο, ο Δίας αποκτά μαζί με την Περσεφόνη τον κερασφόρο Διόνυσο, τον οποίο από εκδίκηση θα κομματιάσουν και στη συνέχεια θα καταβροχθίσουν οι Τιτάνες ή οι μυθοποιημένοι πρώτοι άνθρωποι (Κουρήτες ή Κορύβαντες). Από το αίμα του στη γη θα δημιουργηθεί ο μεθυστικός οίνος, ενώ ένα κομμάτι της ζωντανής ακόμα καρδιάς του - που θα ταυτιστεί με ιερά αντικείμενα όπως ο φαλλός - θα διασωθεί και από αυτό θα γεννηθεί δεύτερη φορά (Κερένυϊ Κ., 1975, σ. 238-241). Όμοια ο Ορφείας διαμελίζεται και σκορπίζεται μαζί με τη λύρα του από τις εξοργισμένες Βάκχες - Μαινάδες του Διονύσου, με τα κομμάτια να απλώνονται στη γη (Κερένυϊ Κ., 1975, σ. 524-527) - μύθος που υπογραμμίζει τον σημαντικότερο ρόλο της μουσικής στα πάθη και στη ψυχή του ανθρώπου μέσω της θεϊκής δύναμης της, στην ορφική και πυθαγόρεια φιλοσοφία. Στις Βάκχες του Ευριπίδη (Εικόνα 4.), με ανάλογο τρόπο μαινόμενη η μητέρα του Πενθέα, καταλυμένη από την οργή του Διονύσου, τον οποίο ο γιος της αμφισβήτησε, θα τον θανατώσει, μαζί με άλλες «ένθεες» και θα τον καταβροχθίσει, δίχως να συνειδητοποιεί ποιος είναι ή να ακούει τις εκκλήσεις του (Ευριπίδης, 2008). Η μεταμορφώσεις, ο θάνατος μετά της «ανάστασης» ή κατάβαση και ανάβαση από τον κάτω κόσμο, ο διαμελισμός, η αποκάλυψη, το εφήμερο της ύλης, είναι μερικά από τα κομμάτια των περισσότερων ανάλογων μύθων θεών της φύσης, που αντικατέστησαν σταδιακά την πρωτόγονη λατρεία της ενιαίας θεάς Γης, και που παρέμειναν ζωντανά ως προς τη συμβολική τους αξία για την σωτηρία της ψυχής, που αποτελεί το στόχο των ελληνικών μυστηρίων που θα λάβουν χώρα, από τον 6^ο αιώνα π.χ., επίσημα σε ολόκληρο τον ελλαδικό τόπο.

Τον Διόνυσο τον γνωρίζουμε, μέσα από τη μυθολογία, τα Διονύσια μυστήρια και τις τραγωδίες ως το άγριο πνεύμα του διπολισμού και της αντιθετικότητας - μακαριότητα και φρόκη, της ζωής και του αποτρόπαιου αφανισμού, των ηδονών, της μέθης, του οργασμού και του θανάτου. Ακόμη και

η τέρψη των ηδονών, της μέθης, του ενθουσιασμού, έχει μερίδιο στην αγριότητα και την αλλοφροσύνη του. Συναντούμε εδώ το αρχέγονο μυστήριο της ζωής που γεννά εκ νέου τον εαυτό της, την μήτρα του διπολισμού και της ενότητας του διχασμένου.

Κομβικό σημείο των μυητικών τελετών είναι ο πλασματικός θάνατος και η πλασματική αναβίωση του μύστη, που πιστεύεται πως πεθαίνει «πεθαίνει» ψυχικά και, στην ολοκλήρωση του μυστηρίου ανασταίνεται σε μια υψηλότερη πνευματική σφαίρα. Η μυστική ένωση ανθρώπου - Διονύσου/Θεού γίνεται με την έκσταση και με την άσκηση προς τον εξαγνισμό, δηλαδή την κάθαρση της ψυχής από το σώμα. Κεντρικό θέμα - σκοπός των ελληνικών μυστηρίων ήταν να αποκαλύψουν υπό μύηση εκείνο που δεν ήταν προσιτό από τις καθημερινές, «κανονικές» εμπειρίες, τα πιο απόκρυφα μέρη της ύπαρξης, την πλήρη εκδήλωση του πνευματικού - ψυχικού κόσμου σε όλο του το μεγαλείο, τα πιο άγνωστα εσώτερα ψυχικά περιεχόμενα, τόσο ανεξερεύνητα όσο κι ο θάνατος. Πραγματευόταν το μυστήριο του θανάτου και της ψυχής ως το πέρασμα από μια κατάσταση συνείδησης σε μια άλλη μέσω της αποκάλυψης, της αντιμετώπισης και της καλλιέργειας ακραίων ψυχικά καταστάσεων, που η καθημερινή ζωή δεν επιτρέπει. Ο Carl Jung (1875-1961) θεώρησε ότι θεοί που παρουσιάζονταν στις διαδικασίες της μύησης δεν ήταν παρά οι όψεις του ίδιου του εαυτού, στις οποίες περικλείονται πανάρχαια αρχέτυπα του συλλογικού (μη προσωπικού) ασυνείδητου ή, για τους αρχαίους τουλάχιστον, το θείο. (κεφάλαιο έβδομο) (Jung C. G., Kerényi C., 1969).

Ο Nietzsche εντοπίζει τη θεραπευτική σημασία του ελληνικού διονυσιακού στοιχείου στη τέχνη, στο διονυσιακό χορό και στη μουσική που, μέσω της μέθης και της μυστηριακής - μαγικής εμπειρίας, συμπαρασύρουν το υποκειμενικό στοιχείο στην συνείδηση στην άρση της αρχής της εξατομίκευσης και στην απόλυτη λήθη της ύπαρξής του ώστε να έρθει εκείνη να έρθει αντιμετώπη με την ρήξη της αρχής της αιτιότητας και μέσω αυτής με το δίχως λόγο κι αιτία, παράλογο, χαοτικό και φρικτό Είναι αλλά και να εξυγιανθεί με την ηδονική έκσταση - ανακούφιση της ψυχής από την απώλεια του εαυτού και μέσω αυτής με την αποκάλυψη της εκ βαθέων σχέσης του ανθρώπου με τη φύση, με το Είναι (Νίτσε Φ., 2005, Εισαγωγή). «Ο ταυτισμός του φανταστικού με το πραγματικό κρατάει σε αέναο παροξυσμό τη φαντασία του ατόμου, η

οποία συνδυασμένη με τις εξωλογικές τροπές του στοχασμού, κάνει την αυθυποβολή του τρομαχτική. Η συνείδηση του Εγώ είτε απουσιάζει ολότελα, είτε θαμποχαράζει. Ανάμεσα σε μια νόηση αέναα ξεκλειδωμένη από τη φαντασίωση και σε μια ψυχικότητα αέναα αναστατωμένη από την αυθυποβολή, η μετάσταση από τη συνείδηση στην παράκρουση και αυτόματη και πολύ συχνή είναι. Αυτές οι ψυχικές συγκρούσεις κι αναταράξεις αποδίδονται γενικά είτε στην παραβίαση κάποιου ταμπού, που αδειάζει κάποιο μυστικό δυναμισμό, είτε στην ενέργεια δαιμόνων ή θεών που κρούουν με επιρροές ή κυριεύουν και διακατέχουν την ψυχή. Οι αρχαίοι Έλληνες τέτοιες ψυχικές καταστάσεις, τις περιλαμβάνουν υπό τον γενικό όρο *μανία*» (Λεκατσάς Π., 1999, σ. 37-65).

Η μανία

Ένα ακόμη κεντρικής σημασίας στοιχείο στη λατρεία του Διονύσου κατά τις διονυσιακές τελετές, όπως το πληροφορούμαστε από τις αρχαίες απεικονίσεις του ή τους Ομηρικούς ύμνους, ήταν η θορυβώδης συντροφιά του Θεού από τις *Μαινάδες*. Το όνομά τους, όπως κι άλλα που έλαβαν κατά καιρούς (*Ποτνιαδες, Βάκχες κ.α.*) αντιπροσωπεύει μια κατάσταση έντονων ψυχοσωματικών εκδηλώσεων κι αποτελεί, ουσιαστικά, ένα λατρευτικό και τιμητικό επίθετο. Μαινάδα σημαίνει «τρελή γυναίκα» και οι Μαινάδες είναι οι γυναίκες λάτρεις του Διονύσου οποιασδήποτε φυλής, κατειλημμένες, μανιασμένες, εκστασιασμένες, παράφρονες, λυσσασμένες, τρελές, ή, όπως θα έλεγαν οι αρχαίοι Έλληνες *ένθεες, εμπνευσμένες* υπό του πνεύματος του θεού - έχοντας δηλαδή τον θεό μέσα τους (Harrison J. E., 2003, σ. 50-51) (Εικόνες 1, 2, 3).

Η μανία, όπως αποκαλύπτεται ετυμολογικά, σχετίζεται με την μαντική (Διόνυσος και Απόλλωνας). Οι τόποι του συσχετισμού μαντικής και μανίας είναι δύο: είτε ο εκστασιασμένος μεταφέρεται στον κόσμο των πνευμάτων και των νεκρών, είτε ομιλεί εκ μέρους του πνεύματος - θεού που τον έχει κυριεύσει. Η πρόκλησή της προκύπτει από τις ψυχοσωματικές επιδράσεις νηστειών, καθαρμών, σιωπής, δέους της νύχτας και του σκοταδιού, ορειβασιών σε απόκρημνες και υπερυψωμένες κορυφές βουνών, αλλά κυρίως με τη συμμετοχή

σε εκστατικούς τοτεμικούς και ζωομιμικούς εξαντλητικούς χορούς, στην υπνωτιστική κι εξαντλητική, δια τυμπάνων κι αυλών, μουσική, τέλος, στην κατάποση τοξικών ή ψυχοτρόπων ουσιών, πάντα υπό την καθοδήγηση της πρώτης/-ου ιέρειας/-έα. Οι διαδικασίες αυτές έχουν να κάνουν τόσο με τη δημιουργία της μανίας, όσο και με την θεραπεία της, από την ανάγκη της οποίας διακατέχεται έντονα ο μαινόμενος εν ώρα κατάληψης (Λεκατσάς Π., 1999, σ. 37-65). *«Η θεραπεία τούτη δε γυρεύει τόσο την απώθηση των ψυχωτικών καταστάσεων, όσο τον μετασχηματισμό τους για μια νέα ισορροπία της προσωπικότητας, που πετυχαίνει μια λογής συμβίωση με το πνεύμα που την παρακρούει και που γίνεται το προστατευτικό της πια πνεύμα. [...] Ο μανιοδότης Διόνυσος είναι ταυτόχρονα και καθαρτής»* (Λεκατσάς Π., 1999, σ. 62). Για τον λόγο αυτό θα φέρει συχνά δίπλα στο όνομά του, εκτός άλλων, και το επίθετο Λύσιος, ο θεός, δηλαδή, που λυτρώνει τους ανθρώπους από τις έγνοιες και τα βάσανα της καθημερινής ζωής.

Η μανία προερχόμενη από αιτίες θεϊκές, μεταφυσικές, υπερβατικές θα εκφραστεί με έμφαση, όπως θα δείξουμε στο επόμενο κεφάλαιο αναλυτικά, και στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Η μανία περιγράφεται γλαφυρά σαν παραληρητικός παροξυσμός στην τραγωδία *«Ηρακλής Μαινόμενος»* του Ευριπίδη, όπου ο τραγικός ήρωας υπό μανίας, σταλμένης από την Ήρα, ξεσπά δίχως συνείδηση ενάντια στην οικογένειά του και, τελικά, στην τραγική πράξη του φόνου όλων των μελών της, οπού μετά θα έχει απωθήσει από τη μνήμη του. (Ευριπίδης, 1993). Η ιερή μανία θα συσχετιστεί επίσης και με την επιληψία, την *«ιερή νόσο»*, διατηρώντας τόσο το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της θεϊκής - μεταφυσικής εξήγησής της, όσο την ανάλογη αποστροφή, αλλά, και το δέος, που προκαλούσε. Με την ίδια, στην ουσία, λογική, ο Πλάτωνας (427-347 π.Χ.), στο έργο του *Φαίδρος*, θα διακρίνει την μανία, αφενός, στην μανία προερχόμενη από ανθρώπινες ασθένειες και, αφετέρου, στην μανία προερχόμενη από την θεϊκή απομάκρυνση από τα καθιερωμένα (στ. 265, a). Πιο συγκεκριμένα, ο Σωκράτης εξηγεί στον Φαίδρο (στ. 265, b) πως η θεϊκής προελεύσεως μανία διαιρείται σε τέσσερα μέρη, που αποδίδονται αντίστοιχα σε τέσσερις θεούς: τη μαντική - προφητική έμπνευση στον Απόλλωνα, τη τελεστική - τελετουργική στο Διόνυσο, την ποιητική στις Μούσες, και την τέταρτη, που είναι και η αρίστη, την ερωτική μανία, στην Αφροδίτη και τον

Έρωτα (Dodds E. R., 1978, σ. 69, 78-79 και Πλάτων, μτφρ. Δόικος Π., 2001, σ. 342-345). Σε όλες τις περιπτώσεις κοινό χαρακτηριστικό στοιχείο είναι ότι τα υποκείμενα της μανίας (ποιητής, μάντης, ερωτευμένος, κατεχόμενος) βρίσκονται εκτός εαυτού, *μανίας έκφρονες, κατεχόμενοι από τον Θεό*.

Αυτή την ιδιαίτερη ιδιότητα της ψυχής να τίθεται υπό θεϊκή κατοχή, συναντάται, επίσης, και στις διαδικασίες δημιουργίας τέχνης και συγκεκριμένα στην προέλευση δημιουργικής έμπνευσης και στη φαντασία του καλλιτέχνη. Η αντίληψη ότι οι καλές τέχνες συνεπάγονται υπερφυσικές - θεϊκές ικανότητες ανάγεται σε πολύ πρώιμες αντιλήψεις. Οι εννέα Μούσες, κόρες όλες του Δία και της *Μνημοσύνης*, συμβόλιζαν και εξέφραζαν το μεγαλείο της τέχνης, διαφυλάσσοντας τη γνώση μέσω της παιδείας και των τεχνών ως ενιαίο σύνολο ή κάθε μια ξεχωριστά - με την Καλλιόπη, προστάτισσα της επικής ποίησης και μητέρα του λυράρη Ορφέα, να' ναι η πιο ξεχωριστή απ' όλες, προστάτισσα της επικής ποίησης και, με σκοπό να εξυμνούν τους θεούς αλλά και διαφυλάσσουν τη γνώση μέσω της παιδείας και των τεχνών. (Κερένυϊ Κ., 1975, σ. 106-108). Όλοι, ανεξαιρέτως, οι αρχαίοι Έλληνες ποιητές και μουσικοί τις επικαλούνται στην αρχή, συνήθως, των έργων τους, σαν διαχρονικά και σεβαστά πρόσωπα ή εσωτερικές δυνάμεις, ικετεύοντας τες να «μπουν» μέσα στη σκέψη τους, ώστε να τους επιτραπεί να αποδώσουν σωστά τον προφορικό ή γραπτό τους λόγο. Ο πρώτος στίχος της *Οδύσσειας* ξεκινάει ανάλογα, «*Άνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον*» (Τον άντρα, Μούσα, τον πολύτροπο τραγούδα μου) (Όμηρος 2011, α1) ή κατά τους ομηρικούς ύμνους, «*Ω, Μούσα τα έργα ψάλλε μου της χρυσοστολισμένης Αφροδίτης*» (V,1), «*Εξύμνησε μου τη Μητέρα των Θεών και των ανθρώπων όλων, ω Μούσα λυγερόφωνη του Δία του μεγάλου θυγατέρα*» (XIV,1-2) (Όμηρος, 1997). Όταν ο Όμηρος κι ο Ησίοδος επικαλούνταν τη βοήθεια των Μουσών, δεν τις τιμούσαν μόνο τυπικά, αλλά πάσχιζαν να εξηγήσουν την πεποίθηση ότι, κατά κάποιο τρόπο, όταν μιλάει ο Ποιητής, μιλάει μέσα από τον ίδιο ένας θεός, μια δύναμη υπερβατική της καθημερινής ζωής. Το ταλέντο και η έμπνευση ήταν δώρα των θεών (Beardsley M. C., 1989, σ. 22).

Η Μουσική

Στα αρχαία κείμενα, και ειδικά στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη όπου προσεγγίζεται θεωρητικά το θέμα της ψυχοσωματικής επίδρασης της μουσικής, αναφέρεται συχνά «ή της μουσικής δύναμης». Αυτή τη δύναμη μπορούμε να την εξετάσουμε στις επιδράσεις της στην ανθρώπινη έκφραση και ψυχολογία, έτσι όπως αυτές ανάγονται στους δύο ξεχωριστούς, από άποψη μουσικής τελετουργίας, θεούς του αρχαιοελληνικού πανθέου, τον Απόλλωνα και τον Διόνυσο (Παπαδοπούλου Ζ., 2003, σ. 73-87). Έχει, ήδη, πραγματοποιηθεί αναφορά για το διονυσιακό στοιχείο και την ιδιαίτερης σημασίας σύνδεση του με τη ξέφρενη μουσική, που στόχο έχει την απελευθέρωση και την κάθαρση της ψυχής. Παράλληλα, όμως, εξελίσσεται, και μια άλλου τύπου χρήση της μουσικής, και της πλαστικής τέχνης, που στόχο έχει αυτή τη φορά την αρμονία και την ισορροπία. Στην «Πολιτεία» του Πλάτωνα, σε έναν διάλογο του Σωκράτη με τον Γλαύκωνα, ο πρώτος υποστηρίζει τη θέση ότι η χρήση συγκεκριμένων μουσικών ρυθμών και ύφους (απολλώνιο) ενθαρρύνουν τον άνθρωπο προς μια ισορροπημένη και γενναία ζωή, ενώ οι άλλοι (διονυσιακό) τον οδηγούν στην δειλία και την μελαγχολία «Άρα αυτός είναι ο λόγος, Γλαύκων, για τον οποίο η μουσική παιδεία είναι σημαντική, διότι ο ρυθμός και η αρμονία καταδύονται στα εσώτερα μύχια της ψυχής και την περιαρπάζουν με δύναμη, επιφέροντας την ευσχημοσύνη και καθιστώντας τον άνθρωπο ευσχήμονα, αν έχει εκπαιδευτεί με τον αρμόδιο τρόπο, αν δε όχι, συμβαίνει το αντίθετο» (Πλάτων, 2011, 401d-e).

Ο Nietzsche εντοπίζει ως 2^ο στάδιο της αισθητικής ιστορίας, παράλληλα με την λεγόμενη κάθοδο των Δωριέων και με τον σταδιακά δημιουργούμενο νέο μυκηναϊκό πολιτισμό στην αρχαϊκή Ελλάδα, την είσοδο στην τέχνη και τη θρησκεία του απολλώνιου στοιχείου, βάσει του οποίου θα αντικατασταθούν οι παλαιότερες τιτανικές θεότητες, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, με τις ολυμπιακές θεότητες, οι οποίες θα εξυμνηθούν από την επική και τη λυρική ποίηση. Αντιπροσωπευτικότερος ο Απόλλωνας, ο «λάμπων», ο θεός του φωτός, της αρμονίας, της μουσικής, των πλαστικών τεχνών, της μαντείας, της ισορροπίας και της τάξης, *μουσηγέτης* - κυρίαρχός των Μουσών κυριαρχεί, επίσης, πάνω στην *ωραία φαινομενικότητα* του εσώτερου κόσμου της φαντασίας (Νίτσε Φ., 2005, σ. 43). Ο νέος τρόπος της επίλυσης του παραλόγου του κόσμου έγκειται

στη δημιουργία «τέλειων» ψευδαισθήσεων με τη πλήρως, όμως, κατανόηση και αναγνώρισή τους, ακριβώς, ως τέτοιων. «*Η υψηλότερη αλήθεια, η τελειότητα των καταστάσεων, σε αντίθεση με την ατελώς κατανοητή καθημερινή πραγματικότητα, ύστερα η βαθιά συνείδηση πως υπάρχει μια φύση, η οποία μας γιατρεύει και μας βοηθά μέσα στον ύπνο και στα όνειρα, είναι, την ίδια στιγμή, το συμβολικό ανάλογο της μαντικής ικανότητας και των τεχνών γενικά, που κάνουν τη ζωή μπορετή και αξία να την ζει κανείς*» (Νίτσε Φ., 2005, σ. 43).

Η θεραπευτική αξία του απολλώνιου στοιχείου θα εκφραστεί μέσω της φιλοσοφίας του Πυθαγόρα και των οπαδών του, για τους οποίους αποτέλεσε βαθύτατη αποκάλυψη η ιδέα ότι οι ποιοτικές διαφορές στον ήχο μπορεί να εξαρτώνται και, σε τελευταία ανάλυση, να ελέγχονται από τον μαθηματικό λόγο, ο οποίος διέπει σε όλο το σύμπαν συντηρώντας τον σε τάξη, αρμονία κι ομορφιά με μαθηματικές αναλογίες. Ο Πυθαγόρας υποστήριξε ότι η μουσική είναι ένα μοναδικό εκπαιδευτικό μέσο, με ηθικοπλαστικό και ψυχοθεραπευτικό χαρακτήρα (Tylor N., 2000, σ. 22). Οι πυθαγόρειοι στράφηκαν με μείζον ενδιαφέρον στο ζήτημα της *καλλιέργειας* ή, ακόμα, και της *αποκατάστασης* της αρμονίας στην ψυχή του ατόμου, χρησιμοποιώντας, κατά τον Αριστόξενο - σημαντικό θεωρητικό της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα, που είχε μελετήσει τις ψυχικές διαστάσεις της μελωδίας και του ρυθμού (Αριστόξενος, 2005) - τη μουσική για θεραπευτικούς σκοπούς, για να εξαγνίσουν και να αποκαθάρουν την ψυχή (Beardsley M. C., 1989, σ. 23).

Παρατηρείται, τελικά, μια συνεχής ενασχόληση σχετικά με την σωτηρία, κάθαρση, θεραπεία της ψυχής από την στιγμή ουσιαστικά της σύλληψης του πνευματικού, εσωτερικού κόσμου και την αντίθεση του ως προς τον υλικό. Η μυθολογία, η μεταφυσική πίστη κι η τέχνη, πάντοτε παρούσες να αλληλοσυμπληρώνουν η μια το έργο της άλλης, είτε στην διονυσιακή σφαίρα, είτε στην απολλώνια, θα δημιουργήσουν, εντέλει, και το μυθικό πρόσωπο του Ασκληπιού, θεού της ιατρικής.

Ασκληπιός, ο θεός της ιατρικής

Ανεξάρτητα αν ήταν θεός ή άνθρωπος, ο Ασκληπιός λατρεύτηκε ως θεός της ιατρικής για πάνω από 1000 χρόνια εντός κι εκτός του ελλαδικού χώρου. Τη μεγάλη πίστη και λατρεία γύρω από την αινιγματική φιγούρα του, αποκαλύπτουν πάνω από 300 καταγεγραμμένα πλέον Ασκληπιεία, τα οποία αποτελούν ιερά προς τιμήν του θεού και τα οποία είχαν τριπλό χαρακτήρα. Οι πιστοί που κατέφθαναν δεν τον τιμούσαν απλώς, αλλά, παράλληλα, γύρευαν τις θεραπευτικές του ικανότητες ως προς την αποκατάσταση της υγείας τους, λειτουργούσαν επομένως ως ιεροί ναοί, ως νοσηλευτικά – θεραπευτικά κέντρα, αλλά και ως μαντεία, αφού στη διάρκεια της *εγκοίμησης*, στάδιο υψηλής σημασίας της καθιερωμένης θεραπείας, ο Ασκληπιός εμφανιζόταν στα όνειρα του ασθενή του αποκάλυπτε την θεραπεία με κάποιο χρησμό και στη συνέχεια την ερμήνευε και την εφάρμοζε ο ιερέας του Ασκληπιείου. Από τα σπουδαιότερα ιερά του Ασκληπιού θεωρούνται της Αθήνας, της Επιδαύρου, της Ολυμπίας, της Τρίκκης Θεσσαλίας, της Δήλου, της Φαιστού, της Λεβήνης, της Εφέσου, της Περγάμου (Μαρκέτος Σ., 2008, σ. 28-30, 426-435). Σε κάποια Ασκληπιεία, όπως της Επιδαύρου, της Κω, της Αθήνας κ. α., ανά τέσσερα χρόνια διεξάγονταν «Ασκληπιεία», γιορτές προς τιμήν του θεού κάθε τέσσερα χρόνια.

Η ασκληπιεία θεραπεία στηριζόταν πάνω στους εξής άξονες: κάθαρση, προετοιμασία και ίαση μέσω της διαδικασίας *εγκοίμησης*. Υψίστης σημασίας ήταν ο εξαγνισμός του ασθενούς, σωματικά και ψυχικά, ο οποίος πραγματοποιούταν με το νερό, καθώς τα περισσότερα ιερά και για το λόγο αυτό ήταν χτισμένα κοντά σε νερό. Ο τόπος των ιερών έπαιζε, επίσης, σπουδαίο ρόλο για την ευδαιμονία και την ψυχική αρμονία των πιστών, αφού συνήθως ήταν απομακρυσμένες περιοχές από τις πόλεις, μέσα σε δασύλλια, γύρω από πηγές, ποτάμια ή τη θάλασσα. Κατόπιν, μέσω ιερών τελετουργιών που περιελάμβαναν προσφορά θυσιών και προσευχές, ο ασθενής έπρεπε να περάσει από θρησκευτικές – ψυχικές δοκιμασίες για να τονώσει - ενισχύσει την πίστη του προς τον θεό, ώστε, διαμέσου της αυθυποβολής και της θρησκευτικής έξαρσης, να είναι σε θέση να πιστέψουν πως θα παρουσιαστεί εκείνος στον ύπνο τους και θα τους θεραπεύσει ή θα τους συμβουλευτεί. Η τέχνη, μέσω της μουσικής, είναι παρούσα και σε αυτές τις ιεροτελεστίες – ψυχικές δοκιμασίες, αφού η κατάνυξη τονιζόταν ακόμη και με ύμνους, που έψελναν ειδικοί αοιδοί,

οι παιάνες. (Καλαντζής Γ. & Λασκαράτος Ι., 2003, σ. 65-75). Το τελευταίο στάδιο και χαρακτηριστικότερη τελετουργία των σπουδαιότερων Ασκληπιείων είναι η «εγκοίμησης», ένα είδος ύπνωσης ή «αναισθητοποίησης» των ασθενών με τη χορήγηση ουσιών, που παράλληλα με τους άλλους σκοπούς που εξυπηρετούσε, επέφερε και την ανακούφιση από τους πόνους (Krug A., 1997, σ. 153-154). Ο χθόνιος θεός αποστέλλει προφητικά όνειρα σ' όσους κοιμούνται στο έδαφος (Farnell L. R., 1997, σ. 18). Έπειτα από την θρησκευτική κατάνυξη, οι πιστοί οδηγούνταν στο μυσταγωγικού φωτισμού Άβατο ή Εγκοιμητήριο, όπου παρέδιδαν το κορμί τους στον ύπνο ξαπλωμένοι σε δέρματα ζώων πάνω στο χώμα. Οι πιστοί ξύπναγαν θεραπευμένοι μετά την φανέρωση του θεού και αν αυτό δεν είχε επιτευχθεί, η διαδικασία επαναλαμβανόταν (Krug A., 1997, σ. 124-125 και Farnell L. R., 1997, σ. 11-60).

Πέραν των Ασκληπιείων, υπήρχαν και άλλα ιερά - θεραπευτήρια, τα οποία, αν και δεν ήταν αφιερωμένα συγκεκριμένα στον Ασκληπιό, τελούσαν, επίσης, τη μέθοδο της εγκοίμησης και των ονείρων, εκ των οποίων σπουδαιότερα είναι το ιερό του Αμφιάραου, της Τιροθέας και του Τροφωνίου άλσους. Στο Αμφιαράειο του Ωρωπού, η μυθική - ηρωική μορφή του Αμφιάραου θεράπευε τους πιστούς του ασθενείς ενόσω αυτοί έπεφταν σε ύπνο εντός του ιερού χώρου κι εκείνοι, με τη σειρά τους, τον ευχαριστούσαν προσφέροντας, στα νερά των πηγών που βρίσκονταν στο ιερό και συνδέονταν μυθικά με τη θεϊκή μορφή του, ποικίλα αναθήματα, ανάμεσα τους και μέρη ανθρώπινων μελών, χέρια, φτιαγμένα από χρυσό ή ασήμι (Πετράκος Β. Χ., 1992).

Δόθηκε ξεχωριστή σημασία στον παρόν κεφάλαιο, λόγω του γεγονότος ότι με τα θέματα που διαπραγματεύεται, μ' εκείνα, δηλαδή, τα στοιχεία ψυχοσωματικής θεραπείας που σχετίζονταν, για παράδειγμα με τη μεταφυσική πίστη, την υποβολή κι αυθυποβολή μιας ψευδαίσθησης - πίστης - ιδέας, την απελευθέρωση της φαντασίας έναντι της ελλιπώς κατανοητής πραγματικότητας, την πρόκληση αντί της καταστολής βιωμάτων ακραίων ψυχικά εμπειριών, την αποκάλυψη του ασυνειδήτου ως θεϊκή παρουσία χωρίς την υπευθυνότητα και τον έλεγχο του Εγώ, την τεχνητή μανία μέσω των ψυχοσωματικών καταστάσεων που διεγείρει ο χορός, η μουσική ή η χρήση

ψυχοτρόπων ουσιών, αλλά και τη θεραπευτική χρήση της τέχνης για την αρμονία και την ισορροπία της ψυχής, θα παραμείνουμε σε ανοιχτό διάλογο έως το τέλος της παρούσης εργασίας, συγκρίνοντας με μετέπειτα φιλοσοφικές, αισθητικές και ψυχοθεραπευτικές θέσεις, παρακολουθώντας τα ζωντανά τους ίχνη στην αναδίπλωση της ιστορίας και εντοπίζοντας, όπου υπάρχει, την ύπαρξη ανάγκης για την επαναδιαπραγμάτευση τους. Εξετάστηκαν κάποιες ιδιαίτερες για τη ψυχοθεραπεία προεπιστημονικές πεποιθήσεις- θέσεις, βγαλμένες από έναν κόσμο μυθικά πλασμένο, όπου τη λογική σκέψη και τον νου, αντικαθιστά η πίστη στο μύθο και η ψυχή, ένα κόσμο που αποκαλύπτει τις βαθιές ρίζες, τη διαχρονικότητα αλλά και τη δυναμική της ψυχολογικής σκέψης στην ιστορία και που, κατά τη γνώμη μας, θα πρέπει να κρατηθεί ζωντανός για επαναδιαπραγμάτευση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΨΥΧΟΘΕΡΑΠΕΙΑ

Έχοντας αναπτύξει ήδη μια συλλογιστική γύρω από τα μυστήρια και μετά την προσπάθεια να καταδειχτεί η ψυχοσωματική - ψυχοθεραπευτική ενεργή σημασία τους στις αρχαίες κοινωνίες της Ελλάδας, θα συνεχίσουμε εξετάζοντας, στο ίδιο πλαίσιο, και τους δραματικούς - θεατρικούς αγώνες που θα θεσπιστούν στην Αθήνα του 5^{ου} προχριστιανικού αιώνα, στην προσπάθεια μας να επισημανθεί η βαθιά σχέση τους με την διονυσιακή λατρεία και να τους αποδοθεί η παρόμοια ψυχοθεραπευτική αξία. Σημείο κλειδί, για το πέρασμα - εξέλιξη των διονυσιακών τελετουργιών, θα αποτελέσει στη παρούσα μελέτη η κεντρικής και ιδιαίτερης, όπως θα υπογραμμιστεί, σημασίας, της ξακουστής

πόλης των Δελφών, η οποία έμελλε να αποτελέσει και το σημαντικότερο ιερό μέρος της Αρχαϊκής περιόδου στην Ελλάδα (περίπου 750-550 π.χ.).

Η δελφική συμφιλίωση του μέτρου και της αταξίας

Κατά τον 7ο αιώνα π.χ. οι Δελφοί έφεραν τον τίτλο του κέντρου της Αμφικτιονίας της κεντρικής Ελλάδας. Κάθε πόλη, η οποία απέβλεπε στην αποίκηση εκτός των τότε Ελληνικών συνόρων, όφειλε να συμβουλευτεί τους χρησμούς από το Μαντείο του Απόλλωνα στους Δελφούς, ασύγκριτα πιο φημισμένο από κάθε άλλο μαντείο της Ελλάδας της αρχαιότητας λόγω της θρησκευτικής, αλλά και της μετέπειτα πολιτικής, εξαιτίας των χρησμών, σημασίας του. Πληροφορίες περί των εν Δελφοίς δρώμενων, όπως η άκρως ενδιαφέρουσα διαδικασία χρησιμοδότησης, μας έρχονται, κυρίως, από τον περιηγητή Πausανία, στα «Φωκικά, Λοκρών Οζόλων», δέκατο βιβλίο κατά παράδοση, από το μεγάλο του έργου «Ελλάδος Περιήγησις», καθώς και από τον Πλούταρχο, στο βιβλίο «Περί του Ει εν Δελφοίς», από τα Ηθικά. Πολλά και διάφορα – γράφει ο Πausανίας - λέγονται για τους Δελφούς και ακόμη πιο πολλά για το μαντείο του Απόλλωνα. Λένε δηλαδή πως στα πολύ παλιότερα χρόνια το μαντείο ήταν της (θεάς) Γης και είχε τοποθετήσει σ' αυτό μια μάντισσα, τη Δάφνιδα, που ήταν μια από τις νύμφες του βουνού (Πausανίας, I - V-5). Ο Απόλλωνας, κατά το μύθο, πάλεψε και σκότωσε το φύλακα που είχε ορίσει η μεγάλη θεά, το ερπετό Πύθωνα, θέτοντας πια το ιερό υπό τη δική του προστασία. Κατά τον 7^ο αιώνα π. Χ. η λατρεία του Απόλλωνα θα έχει επικρατήσει των παλαιότερων πανθειστικών και θα ανεγερθούν οι πρώτοι ναοί. Κατόπιν κατά τον 6^ο θα θεσπιστούν τα Πύθια, που αναβίωναν και τελούνταν προς τιμήν της νίκης του θεού επί του Πύθωνα, τα Θεοφάνεια κι άλλα δελφικά μυστήρια. Ο Πausανίας μνημονεύει πως κατά τη διάρκεια τους (Πύθια) διεξάγονταν λαμπροί μουσικοί αγώνες, «κιθαρωδίας δὲ καὶ αὐλωδίας ἀγώνισμα». (Πausανίας, I - VII [2-7]). Οι χρησμοί δίνονταν από την Πυθία, την εκάστοτε υπεύθυνη μάντισσα –ιέρεια της οποίας μόνο επιτρεπόταν η κάθοδος στο Ιερό Άδυτο του ναού του Απόλλωνα, η οποία, αφού είχε περάσει από μια προκαταρκτική καθαριστική τελετουργία, που συνεπαγόταν και νηστεία

κάποιων ημερών, καθόταν στο τρίποδο του θεού, έπινε νερό από τα ιερά νερά της Κασσοτίδος, μασούσε ή έκαιγε φύλλα δάφνης και μετατρεπόταν «ένθεα ύπὸ τοῦ ἁτμοῦ» που έβγαινε εκ χάσματος της γης (Παυσανίας I - V / 7, 12). Η μαντική τέχνη, όπως επισημάνθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, κατά την αρχαιότητα συνδεόταν με τη «θεϊκή τρέλα», τη μανία και τις Μαινάδες, ώστε να υποθέτουμε την Πυθία κατεχόμενη του Απόλλωνα, θεού της μαντικής, όπως θεωρείτο και ο Διόνυσος. Τα ασυνάρτητα λόγια της εξαιτίας της έκστασης ήταν ο ίδιος ο θεός που μιλούσε και το νόημα τους επεξεργάζονταν και έκριναν οι μνημένοι ιερείς του ναού. Παρατηρείται στο σημείο αυτό μια διαλεκτική διάθεση ανάμεσα στην, διονυσιακού τύπου, *εκστατική διαύγεια* της Πυθίας και στην, απολλώνιας διδασκαλίας, *εξισορροπητική ανάλυση* των ιερέων. Οι δελφικοί χρησμοί φαίνεται να αποτελούσαν μια άμεση συνεργασία και των δύο στοιχείων, καθώς προστάτες της μαντικής, όπως αναφέρθηκε, θεωρούταν και οι δύο μεγάλοι θεοί.

Πράγματι, στους Δελφούς οι δυο πολέμιοι θεοί δίνουν αρμονικά τα χέρια, αφού, το τελετουργικό έτος ήταν χωρισμένο μεταξύ λατρείας του Απόλλωνα και του ευεργετικού φωτός του, που κρατούσε για 9 μήνες, αλλά του «μαύρου φωτός» του Απόλλωνα, του Διονύσου που ήταν κύριος του ιερού τους υπόλοιπους τρεις μήνες του χειμώνα (Harisson, J. E., 2003, σ. 53). Ο Παυσανίας επιβεβαιώνει τις Θυιάδες, όπως ονομάζονταν οι, εκ Δελφών, μαινόμενες Βάκχες - συντρόφισσες του Διονύσου που καταγόντουσαν από την πρώτη ιέρεια του θεού Θυία, οι οποίες όμοια υπηρετώντας τον, αναβίωναν λιτανείες - «*ἄγουσιν ὄργια Διονύσω*» στον Παρνασσό (Παυσανίας I - IV / 3 και VI / 4). Η συνεργατική ατμόσφαιρα ανάμεσα στο αιώνιο δίπολο των κοσμικών δυνάμεων που εκφράζονται μέσω των δύο θεών, αποκωδικοποιείται ακόμη περισσότερο από τον Πλούταρχο, που διατέλεσε και ιερέας του ναού και ο οποίος υποστήριξε πως την μεν μεταβολή σε πυρ (ενέργεια ή φωτιά), οι σοφοί την ονόμασαν Απόλλων, εξαιτίας του άσπιλου χαρακτήρα, αλλά τη μεταβολή αυτής της ενέργειας (πυρ, φωτιά) εις νερό, γη, αστέρια, γενέσεις φυτών και ζώων, υπαινίσσονται τον τεμαχισμό των παθών και τις μεταβολές την ονόμασαν Διόνυσο, Ζαγρέα, Νυκτέλιο και Ισοδαίτη. (Πλούταρχος, 1997, «*Περὶ του εν Δελφοῖς Εἰ*»: 388 E - 389 A). Δεν είναι τυχαίο, τέλος, πως βάσει μιας παραλλαγής ορφικού μύθου του Διονύσου Ζαγρέα (κεφάλαιο πρώτο) τα μέλη

του διαμελισμένου Διονύσου, μετά την επέμβαση του Διός, τα άρπαξε από τους Τιτάνες ο Απόλλωνας και τα έθαψε στους Δελφούς, κοντά στο δικό του ιερό τρίποδο, το ίδιο πάνω στο οποίο καθόταν η Πυθία για επικοινωνήσει με τον θεό Απόλλωνα και να προφητεύσει (Κερένυϊ, Κ., 1974, σ. 239-241).

Τα Δελφικά μυστήρια κι οι αγώνες, αποτελούν για πολλούς ιστορικούς μια σύζευξη ανάμεσα στις δυο επικρατέστερες θρησκευτικές - φιλοσοφικές - καλλιτεχνικές «τάσεις», μεταξύ δηλαδή, του διονυσιακού κι απολλώνιου κύκλου κι εντοπίζουν ακριβώς σε αυτό το χαρακτηριστικό το βαθύτερο νόημα του «γνώθι σ' αυτόν», δελφικό παράγγελμα που βρίσκεται στον προ-ναό του Απόλλωνος. Παρότι δεν έχουν διασωθεί λεπτομέρειες, για τους μουσικούς πυθικούς αγώνες, μπορεί κάποιος να υποθέσει πως αυτή η διαλεκτική κι η σύνθεση μεταξύ των αιώνια ανταγωνιστικών θέσεων μεταξύ πάθους - αρμονίας / αταξίας - συμμετρίας, θα πρέπει να είχε μεταφερθεί και να διδασκόταν και σε αυτούς, από τη μια οι μαιναδικοί χοροί των Θυιάδων που αντιπροσώπευε το διονυσιακό στοιχείο στη μουσική κι από την άλλη οι μουσικές αγώνες μετά εγχόρδων, τα οποία θεωρείται ότι αντιπροσώπευαν το απολλώνιο (Παπαδοπούλου Ζ., 2003).

(Για τις αναφορές Πausανία και Πλούταρχου: Παπαχατζή, Ν. Δ., 1969 και Πλούταρχος, 2006, αντίστοιχα)

Τα Μεγάλα Διονύσια και η γέννηση της τραγωδίας

Από τον 6^ο αιώνα π. Χ. κι ύστερα, η Αθήνα, η πόλη στην ευρύτερη επικράτειά της, γιόρταζε περισσότερες θρησκευτικές εορτές από οποιαδήποτε άλλη αρχαιοελληνική πόλη. Μεταξύ άλλων, στα μέσα του ίδιου αιώνα, χάρη στον τύραννο Πεισίστρατο και τους διαδόχους του Πεισιστρατίδες, είχε επιτραπεί στην Αθήνα τη αναζωπυρωμένη λατρεία του Διονύσου, η όποια, αν και απαγορευμένη, προηγουμένως, ως απρεπής, εξέφραζε κι εκπροσωπούσε τον κόσμο της υπαίθρου. Την είσοδο των μυστηρίων στην πόλη επισφράγισε η ανέγερση, στη νότια πλευρά του βράχου της Ακρόπολης, του ιερού του Διονύσου Ελευθερέως και του Θεάτρου, το οποίο αναπτύχθηκε σταδιακά από ένα κυκλικό βωμό για την τέλεση των λατρευτικών δρώμενων προς τιμήν του

θεού. Επιπλέον, θεσπίστηκαν τέσσερις εορτές προς τιμήν του Διονύσου, τα Μεγάλα ή εν άστει Διονύσια και τα Μικρά ή κατ' αγρούς Διονύσια, καθώς και τα Ανθεστήρια και τα Λήναια (Κορδάτος Γ., 1974, σ. 99-101). Τα δύο τελευταία συνδέονται με διονυσιακές πομπές, φαλλικές ιεροτελεστίες, κατάποση κρασιού, χορούς, τραγούδια με αυλούς, θυσίες τράγων, ζωομιμικές και φαλλοφορικές μεταμφιέσεις. Καθώς πιστεύεται, αυτοί οι άλλοτε απρεπείς διονυσιακοί εορτασμοί είχαν ήδη παγιωθεί στην ύπαιθρο, γι' αυτό, αρχικά τουλάχιστον, η δημοφιλής γιορτή των δε Μεγάλων Διονυσίων θεωρείται στα βασικά της στοιχεία ως αντίγραφο των πρώιμων αγροτικών Διονυσίων που τελούνταν, παραδοσιακά, στην αρχή της άνοιξης κατά τον μήνα Ελαφηβολιών, στα τέλη δηλαδή του Μαρτίου με αρχές Απριλίου. Τη παραμονή επέστρεφε στο ιερό του Διονύσου το ξόανο του θεού, που έλειπε λόγω των Ανθεστηρίων και την ογδόη του μήνα ξεκινούσε λαμπρή πομπή με οδηγό έναν Αθηναίο που κρατούσε ένα κρατήρα γεμάτο νερό, τον οποίο ακολουθούσαν χορευτές, έφηβοι και νεαρές παρθένες, φαλλοφόροι κι άλλοι μεταμφιεσμένοι που έψελναν και, τέλος, βόδια και ταύροι που θα προσφέρονταν ως θυσία στο θεό και οι οποίοι πλαισιώνονταν από Βάκχες με κισσούς και τομάρια ζώων που χόρευαν μανιασμένες μετά κροτάλων, κύμβαλων κι άλλων κρουστών (Κορδάτος Γ., 1974, σ. 122-129 και Λεκατσάς Π., 1999, Harrison J. E., 2003). Η γιορτή μεταφερόταν στο θέατρο που βρισκόταν δίπλα από το ιερό του θεού, όπου διεξάγονταν δραματικοί αγώνες - παραστάσεις διθυράμβων και δράματος, που αναβίωναν τα πάθη του Διονύσου, χωρίς απαραίτητα να εξιστορούν και να αναφέρονται στον ίδιο. Από αυτές τις ιδιαίτερες εορτές θα γεννηθούν το δράμα και η τραγωδία.

Η υπόθεση του δράματος ως προερχόμενο από τα θρησκευτικά δρώμενα και συνδεόμενο εξαρχής με τη λαμπρότερη εορτή του Διονύσου, τα Μεγάλα Διονύσια, που είχαν κυρίαρχη θέση στο αθηναϊκό εορτολόγιο, δηλώνει, σχεδόν με κατηγορηματικό τρόπο, ο φιλόσοφος της *Ποιητικής* Αριστοτέλης: «γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς—καὶ αὐτὴ (ἡ τραγωδία) καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ», η τραγωδία και η κωμωδία ξεκίνησαν, δηλαδή, ως μια αυτοσχεδιαστική, ερασιτεχνική τάση, η μεν από τον διθύραμβο που παρᾶσταιναν οι ἐξάρχοντες ἢ κορυφαίοι, η δε από τις καθιερωμένες φαλλικές ιεροτελεστίες (Αριστοτέλης,

2007, IV, 1449a, 9). Οι διθύραμβοι ούτε απλό τραγούδι ήταν, ούτε μόνο ψαλμωδία, αλλά της γέννησης, του θανάτου και της επιστροφής στη ζωή του Διόνυσου αναπαράσταση, «ιερό δράμα» μετά ιερής μανίας (Κορδάτος Γ., 1974, σ. 64-71). Ο «εξάρχων» παράστανε τα πάθη του θεού με λόγια και μιμητικές πράξεις, χειρονομίες, κινήσεις κλπ. και παράλληλα τραγουδούσε με τους συντρόφους - χορευτές να τον ακολουθούν και να επαναλαμβάνουν τα λόγια του. Ό, τι ήταν ο εξάρχων στο διθύραμβο και στα φαλλικά τραγούδια, ήταν κι ο υποκριτής - ηθοποιός στη τραγωδία (Κορδάτος, Γ., 1974, σ. 136-137). Ο στρογγυλός βωμός του ιερού, όπου γίνονταν οι θυσίες προς τιμήν του Διονύσου, σταδιακά μετατράπηκε σε σκηνή, και την πορεία που ακολουθούσαν, στην ουσία, οι περισσότερες διονυσιακές μυστηριακές εορτές, δηλαδή τα τρία στάδια (α) της αναχώρησης από την πόλη - ιερό, δηλαδή, την *πομπή*, έπειτα (β) της θυσίας - προσφοράς ζώων, δηλαδή, τον *αγώνα* και, τέλος, (γ) της θριαμβευτική επιστροφής, δηλαδή, τον *κόμο*, την αναπαράστησε με τα μέρη της η τραγωδία: πρόλογος, επεισόδια, έξοδος. Να από πού πηγάζει η βία, το αίμα, ο κανιβαλισμός (βλ. «*Βάκχες*»)

Βασικά συστατικά της τραγωδίας αποτελούν μεν ο διάλογος, που αφορά τους ηθοποιούς κι εκφράζει το επικό στοιχείο, και τα χορικά δε, που αφορούν το χορό κι επομένως εκφράζουν το λυρικό στοιχείο (Κορδάτος Γ., 1974, σ. 186). Κατά τον Νίτσε θα μεταφραστούν, το πρώτο ως απολλώνια αφήγηση, που καλλιεργήθηκε μέσω της επικής ποίησης, ενώ το δεύτερο ως διονυσιακός χορός, συνεπώς η τραγωδία θα θεωρηθεί ως ο γάμος μεταξύ της «ωραίας» και παρηγορητικής απολλώνιας φαινομενικότητας και της φρικτής αλλά ηδονικής διονυσιακής «διαύγειας» (Νίτσε Φ., 2004, σ. 59-79). Η καθοριστικής σημασίας σύνθεση - συμφιλίωση - συνεργασία μεταξύ απολλώνιου και διονυσιακού στοιχείου θα οδηγήσει στην δημιουργία της τραγωδίας, στο τέταρτο στάδιο, κατά Νίτσε, της αρχαίας ελληνικής ιστορίας που θα ταυτιστεί με το νέο σωτήριο, *τραγικό* στοιχείο.

Η τραγική κάθαρση

«Νιώθω να έλκομαι από τη μεταφυσική παραδοχή ότι το αληθινό Ένα, ως το αιωνίως υποφέρον και χρειάζεται, για τη συνεχή λύτρωσή του, το εκστατικό όραμα αντιφατικό (η αποκάλυψη μέσω διθυράμβων ως εκστατικών αναπαραστάσεων του διονυσιακού πάθους, που συμβολίζει τον κύκλο της ζωής και του θανάτου, προκαλούν διττές αντιδράσεις φρίκης και ηδονικής απελευθέρωσης) και συγχρόνως την ηδονική φαινομενικότητα (συμβολική εικόνα των φαινομένων - ψευδαίσθησης μέσω του μέτρου, της ισορροπίας, των συμβόλων)» (Νίτσε Φ., 2004, σ. 55). Όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο, ο Νίτσε στη Γέννηση της Τραγωδίας θα απορρίψει τη λογική του συλλογισμού ως λύση / τρόπο εξυγίανσης της συνείδησης μπροστά στην αποκάλυψη του εφήμερου και θα ασπαστεί το σωτήριο κοινωνικό ρόλο της τέχνης, το απόγειο της οποίας ταυτίζει με την αττική τραγωδία, η οποία ανακαλύπτει και διδάσκει τη διατήρηση μιας λεπτής γραμμής ισορροπίας μεταξύ μανίας και ψευδαίσθησης. «Μέσα σ' αυτό τον ύψιστο κίνδυνο για τη θέληση του (της θέλησης για ζωή), τον πλησιάζει η τέχνη σα σωτήρια μάγισσα, ειδική στη γιατρεία. Μόνον αυτή ξέρει πώς να μετατρέψει αυτές τις γεμάτες αποστροφή σκέψεις για τη φρίκη ή τον παραλογισμό της ενθαδικής ύπαρξης σε παραστάσεις με τις οποίες μπορεί να ζήσει κανείς: αυτές είναι το υψηλό (das erhabene: αισθητικός όρος που σημαίνει τη τέλεια ομορφιά, όχι μέσω του πεπερασμένου ωραίου, αλλά μέσω της ιδέας του απείρου σε μεγαλείο ή δύναμη) ως καλλιτεχνικό δάμασμα του φρικτού, και το κωμικό ως καλλιτεχνική εκφόρτιση της αποστροφής» (Νίτσε Φ., 2004, σ. 73).

Ο ρόλος της τέχνης αποκαλύπτεται όχι μόνο σωτήριος, θεραπευτικός, αλλά, και αναγκαίος, αφού μόνο αυτή μπορεί να μετατρέψει την τρομακτική αποκάλυψη της αλήθειας του ανθρώπου σε σχέση με τη μοίρα, τη γνώση, τη φαινομενικότητα του κόσμου και τη δικαιοσύνη, έτσι όπως βιώνεται στη τραγωδία ανάμεσα στην αλήθεια του άλλοτε ένθεου χορού, στην υποκειμενικότητα του ήρωα και στην συνείδηση του θεατή, σε τραγική γνώση. Η προτραγική γνώση των θεωρήσεων της μητέρας-θεάς είναι κυκλική και συντελεσμένη, πρόκειται περί γαλήνιας γνώσης του εφήμερου. Η τραγωδία, δίχως να έχει θέσει σε αχρηστία το μυθικό υλικό της προτραγικής γνώσης,

αναζητά κάτι παραπάνω: την κάθαρση της ψυχής (Jaspers K., 1990, σ. 16). Η τραγική συνείδηση, κατά τον Vernant, γεννιέται κι αναπτύσσεται με τη τραγωδία και τον τραγικό άνθρωπο, διότι οι τελευταίοι έχουν τη δυνατότητα να κινούνται μέσα σε ένα ιδιαίτερο διανοητικό πλαίσιο, σε ένα αυτόνομο και διαφορούμενο πνευματικά κόσμο, όπου καμιά έννοια δεν μένει σταθερή, όπου ένας θεός πολεμάει κάποιον άλλο, η δικαιοσύνη γίνεται αδικία, ο πραγματικός υλικός κόσμος συνυπάρχει με τον φαντασιακό, όπως ο υποκειμενισμός με την συλλογική σκέψη (Vernant J. P. & Vidal - Naquet P., 1988, α τόμος, σ. 25-27). Ο Αριστοτέλης, στα *Ποιητικά* του, αποπειράται τον περιβόητο ορισμό της τραγωδίας, ως επιστέγασμα της κριτικής του: «ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἔλεου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» (Αριστοτέλης, 2007, 1449b.24)

Για τον Αριστοτέλη, επομένως, η τραγωδία είναι η *μίμησις* (μιμητική παράσταση επί σκηνῆς) μιας σημαντικής (*σπουδαίας*) και ολοκληρωμένης πράξης (*τελείας*), η οποία έχει κάποια ορισμένη διάρκεια (*μέγεθος ἐχούσης*) με λόγο ποιητικό («διανθισμένο»), τα μέρη της οποίας διαφέρουν στη φόρμα τους, παριστάνεται ενεργά (*δρώντων*) και δεν απαγγέλλεται, προκαλώντας το ἔλεος, οἶκτο, συμ-πάθεια (*ἔλεος*) και το φόβο του θεατή τον λυτρώνει - αποκαθάρει (*κάθαρσιν*) από (παρόμοιες με τους ἥρωες) ψυχικές καταστάσεις (*τοιούτων παθημάτων*). Η σπουδαιότητα της έννοιας της κάθαρσης στον ορισμό έχει προκαλέσει, ανά τα χρόνια, φιλολογικές διαμάχες και την εδραίωση διαφορετικών ερμηνευτικών θέσεων, καθώς μυστηριώδης κι ουσιαστικά απούσα από το υπόλοιπο αριστοτελικό έργο. Τα τελευταία χρόνια οι ερμηνείες χωρίζονται ως εξής: α) δομική, β) ηθικό-αισθητική, γ) διανοητική και δ) *ιατρική* (Belfiore E. S., 1992, σ. 263), ενώ παλιότερα υποστηριζόνταν και η θρησκευτική ερμηνεία της κάθαρσης. Δεδομένου ότι ο σκοπός αυτής της εργασίας δεν είναι να αναδείξει το νόημα της αριστοτελικής κάθαρσης, θα σταθούμε μονάχα στην τελευταία και, για πολλούς μελετητές, επικρατέστερη, λόγω της διαχρονικότητάς της, *ιατρική* ερμηνεία, που εισηγείται ο Jacob Bernays (1824-1881). Η ερμηνεία που δημοσίευσε, το 1857, υποστηρίζει την άποψη ότι η τραγωδία ως παράσταση δύναται να διεγείρει θεραπευτικά τα

συναισθήματα - τις ψυχικές καταστάσεις που βιώνουν οι θεατές και ότι η κάθαρση ενέχει ιατρικές διαστάσεις (Jackson S. W., 1994, σ. 472-491). Η κάθαρση ερμηνεύεται ως αντιδραστικός μηχανισμός, που γεννιέται στη ψυχή του ακροατηρίου ως επακόλουθο των διεγερμένων και απελευθερωμένων συναισθημάτων - παθών. Ο πρωτοπόρος ψυχαναλυτής Δημήτριος Κουρέτας (1951), από τους πρώτους Έλληνες ψυχιάτρους που θα ενστερνιστούν την ιατρική ερμηνευτή της κάθαρσης, στη σημαντική εξωκλινική του μελέτη «*Ανώμαλοι χαρακτήρες στο αρχαίο δράμα*», επεξεργάστηκε την *ψυχοκαθαριστική* έννοια της εντός της ιπποκρατικής διδασκαλίας και μετέφερε τον όρο αυτό στον ψυχολογικό τομέα, με παρόμοια σημασία, προκειμένου να αφομοιώσει την τραγική κάθαρση στη ψυχανάλυση. Στην μελέτη του αυτή διαπραγματεύτηκε από τη σκοπιά της ψυχανάλυσης τραγωδίες όπως οι Βάκχες, ο Προμηθέας, Μήδεια, Ορέστης, καθώς και σαιξπηρικές τραγωδίες (Κουρέτας Δ., 1951).

Ένα δεύτερο βασικό σημείο αποτελεί η σύνδεση της τραγικής κάθαρσης με την εκστατική κάθαρση μέσω της μουσικής, η οποία αναφέρεται στα *Πολιτικά* του φιλόσοφου, σε χωρίο που αφορά τη θέση της μουσικής στην εκπαίδευση και στη δημιουργία ήθους. Τα πάθη, γράφει συγκεκριμένα, από τα οποία άλλες ψυχές κατέχονται πιο έντονα, προϋπάρχουν σε όλους ανεξαιρέτως, όπως ο οίκτος - το έλεος, ο φόβος, ακόμη και ο ενθουσιασμός, διότι και από αυτόν κυριεύονται μερικοί άνθρωποι, όπως οι ένθεοι ή θεόληπτοι, υπό θεού κατεχόμενοι (*κατακώχουμοι*) οι οποίοι μόλις υποστούν την επιρροή των *ιερών* μελωδιών, που εξάπτουν (*ἐξοργίζουσι*) την ψυχή, γαληνεύουν σαν να υπεβλήθησαν σε θεραπεία και καθαρισμό (*καθισταμένους ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας και καθάρσεως*). Το ίδιο θα πρέπει να συμβαίνει και σε κείνους πού είναι ευάλωτοι στη συμπόνια και στο φόβο (*τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς*) και, ανάλογα, σ' εκείνους που δεν είναι τόσο ευπαθείς, ώστε όλοι να υφίστανται κάποια κάθαρση και νοιώθουν μια ευχάριστη ανακούφιση (*κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς*). Κατ' αυτόν τον τρόπο και οι καθαριστικές μελωδίες χαρίζουν στους ανθρώπους αβλαβή χαρά (*παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις*) (Αριστοτέλης, 2007, 1341b — 1342a). Η τραγική κάθαρση, συνδέεται με τη ψυχοσωματική θεραπευτική επίδραση της μουσικής, που και στο παρελθόν κατείχε σημαντικό ρόλο στις ψυχικές

δοκιμασίες των διονυσιακών τελετουργιών ή στα θεραπευτήρια του Ασκληπιού, που στόχο είχαν και πάλι των εξαγνισμό της ψυχής. Η ψυχοδραστική και θεραπευτική σημασία της μουσικής συμπυκνώνεται, όπως έχει αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, στις αθηναϊκές φιλοσοφικές σκέψεις του 5^{ου} - 4^{ου} αιώνα, από τους Πυθαγόρειους στον Πλάτωνα.

Η ψυχοθεραπευτική αξία της τραγωδίας

Αυτή η ιατρική ερμηνεία της κάθαρσης, που, ήδη από το 1857, είχε αντιταχτεί στην «ηθική» κάθαρση της κλασικιστικής ερμηνευτικής από τον Jacob Bernays, σημειωτέον θείο της γυναίκας του S. Freud, Martha Bernays, άσκησε ισχυρή επίδραση πάνω στις ψυχαναλυτικές διαστάσεις της κάθαρσης που ανίχνευσε το δίδυμο Freud - Breuer σχετικά με την υστερία (Jackson S. W., 1994, σ. 472-491). Μερικά χρόνια αργότερα ο Freud στην *Ερμηνεία των Ονείρων* θα εμπνευστεί, υπό αυτό το ερμηνευτικό πρίσμα, από τις τραγωδίες *Οιδίποδας Τύραννος* και *Ηλέκτρα*, εκ των οποίων την προκαλούμενη «κάθαρση» θα ταυτίσει με την επίλυση του οιδιπόδειου συμπλέγματος (Bowlby R., 2007, σ. 43-46). Η τραγωδία, υπό το σκεπτικό αυτό, έχει τη δυνατότητα να διεγείρει τεχνητά και να αποκαλύψει στη συνείδηση παραστατικά και συμβολικά απωθημένες επιθυμίες ή φοβίες ή ψυχικά τραύματα, που έχουν μεταφερθεί στο ασυνείδητο, και, τελικώς, μετά το αποκορύφωμα του πάθους, να οδηγήσει δι' έλεου και φόβου στην ανακουφιστική εκκένωση - αποφόρτιση τους. Το βίωμα της κάθαρσης από τη τραγωδία, για έναν ψυχαναλυτή, φαντάζει ως ψυχοθεραπευτική αποκατάσταση φαντασιώσεων προκαλούμενων από ανικανοποίητες ασυνείδητες επιθυμίες ή ένστικτα, που τις περισσότερες φορές φανερώνουν την ύπαρξή τους αποκλειστικά με συμβολικές εικόνες ή εκδηλώσεις.

Ο Freud θα συλλάβει μέσα από την αρχαία ελληνική τραγωδία την θεμελιώδη, για τη ψυχανάλυση, και ανατρεπτική, ως προς όλους τους τομείς πολιτισμού, ιδέα περί οιδιπόδειου συμπλέγματος, που θα μπει βαθιά στην σκέψη του ανθρώπου του 20^{ου} αιώνα. Αργότερα, ο ψυχαναλυτής Andre Green, θα προβεί σε πολλαπλές αναφορές σε τραγικά πρόσωπα, όπως ο Οιδίπους, ο

Ορέστης, η Ιφιγένεια, η Αντιγόνη, ο Αίας, στα οποία διακρίνει μορφές με τις οποίες είχε στηθεί το φαντασιακό του δυτικού πολιτισμού. Στη μελέτη του «*Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα στη τραγωδία*» ερευνά πτυχές του συμπλέγματος, όπως ο ναρκισσισμός ή ο φόβος του ευνουχισμού, ενσαρκωμένες ως τραγικές πράξεις ποικίλων ηρώων. Τα πάθη των τραγικών ηρώων συσχετίζονται με τα αρχετυπικά «πάθη» της βρεφικής ηλικίας, που γεννούν καταστροφικά αισθήματα αγάπης και μίσους. Τα στάδια της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης συρματοποιούνται και ερμηνεύονται μέσω της δραματοποίησης τους στην τραγική πορεία των ηρώων (Green A., 2004).

Πέραν της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, οι πρώιμες τελετουργικές διαδικασίες, μετά την ρηξικέλευθη προσέγγιση του Nietzsche, προσέλκυσαν όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον αρχαιολόγων, φιλοσόφων, καλλιτεχνών κτλ., ανάμεσά τους και τον Γάλλο ανθρωπολόγο Arnold van Gennep, ο οποίος μελέτησε τις προϊστορικές τελετουργίες ως διαδικασίες μετάβασης και μέθοδο αντιμετώπισης αλλαγών ή διαταραγμένων περιόδων στην ζωή του ανθρώπου, που δομείται από τρία στάδια: αποχωρισμού - μετάβασης ενσωμάτωσης (Gennep A. V., 2011). Η δραματοθεραπεία ενσωματώνει στο θεραπευτικό της πλαίσιο την τελετουργική δομή, δημιουργώντας έναν επιπλέον «χώρο δημιουργικής επεξεργασίας» κατά την διάρκεια της μετάβασης, που επιτρέπει την ανακατασκευή της εσωτερικής πραγματικότητας (Λιοδάκης Α., Τζανάκης Μ., Τσούρτου Β., 2007, σ. 45-51).

Σχεδόν, παράλληλα, με την ψυχανάλυση, στα τέλη του 19^{ου} - αρχές 20^{ου} αιώνα, διάφοροι αναμορφωτές του θεάτρου, στο ίδιο πνεύμα της εποχής, θα αποπειραθούν να προσεγγίσουν φιλοσοφικά εκ νέου τη θεατρική σχέση μεταξύ εαυτού, ρόλου και ταυτότητας. Είναι η χρονική περίοδος που όλοι οι διορατικοί λεγόμενοι πνευματικοί άνθρωποι ζητούν μια εκ ριζών πολιτιστική αναγέννηση στη Δύση, που η τέχνη καλείται να αποκαλύψει τον υποκειμενικό κόσμο το ασυνείδητο, εμποτισμένη από την σκέψη του Nietzsche, του Freud και πνευματιστικών φιλοσοφικών - θεολογικών τάσεων της εποχής (κεφάλαιο επτά). Έτσι, και το θέατρο προσπαθεί να φτάσει σε ένα ανώτερο επίπεδο πιο βαθύ, πιο έντονο, με την προϋπόθεση ότι οι ηθοποιοί φτάνουν σε ένα επίπεδο εξομολόγησης, ειλικρίνειας, σοβαρότητας και κατανόησης των δικών τους μέσων, που δεν υπάρχει στο μέσο επίπεδο του συνηθισμένου θεάτρου.

Ο Ρώσος *avant-garde* δραματουργός και θεατρικός συγγραφέας Nikolai Evreinov (1879-1953), στο σημαντικότερο βιβλίο του, “*Θέατρο της Ζωής*” (1927), εισηγείται την έννοια «*θεατρικό ένστικτο*» και διαμορφώνει το κίνημα του «*θεατρικαλισμού*», που θεωρεί το θέατρο καθρέφτη και μοντέλο του πραγματικού, και που θέλει αντί να αναπαραγάγει τον κόσμο να εξαντλήσει τα μέσα της ερμηνείας του (Carnicke S. M., 1989). Μέσω φανταστικών ρόλων, ο ηθοποιός δύναται να υπερβεί σε κάποιο βαθμό ψυχικές και οργανικές ασθενειών (Κρασανάκης Σ., 2004, σ. 54). Παράλληλα, το διεθνές αποδοχής «*Σύστημα Στανισλάβσκι*», του θεατρικού σκηνοθέτη και ηθοποιού Konstantin Stanislavski (1863-1938), επανάσταση στην τέχνη και στη φύση του ηθοποιού, αποτελεί συστηματοποιημένες ασκήσεις, παρατηρήσεις και συμβουλές για το πλάσιμο του ρόλου, οι οποίες βασίζονται στην αυτογνωσία, στην προσοχή, στη συγκέντρωση, στη μνήμη και στη φαντασία, στον εσωτερικό και προσωπικό, δηλαδή, κόσμο του ηθοποιού, που καλείται να εξωτερικεύσει σωματικά. Πρόττεινε οι ηθοποιοί να αποκτήσουν πλήρη συναίσθηση της *σωματικής τους ενέργειας* (δηλαδή γιατί μένω σιωπηλός, γιατί μου αρέσει ο αέρας, τι κάνω όταν είμαι αγχωμένος, γιατί έχω κάτσει γυρτός κτλ), ώστε να είναι σε θέση να ενεργήσουν μέσα από έναν ρόλο-χαρακτήρα άμεσα με τις δικές τους εξωτερικές αντιδράσεις, χρησιμοποιώντας το “*as if*” του ηθοποιού, αλλά με συγκεκριμένη φαντασία, η οποία δομείται από τα προσωπικά βιώματα του καθενός και την δυναμική επέκταση του εαυτού του σε άλλους (Στανισλάβσκι Κ. 2006).

Μια νιτσειϊκή, και όχι φρουδική, παράμετρος, πολύ κρίσιμη στο σύγχρονο θέατρο, που πρέπει να αναφερθεί είναι ο πολύπλευρος καλλιτέχνης Antonin Artaud (1896-1948) (ποιητής, θεατρικός συγγραφέας, σκηνοθέτης και ηθοποιός), ο οποίος με βαρύ ιστορικό νευρικών κλονισμών και καταχρήσεων «*θεικών δηλητηρίων*» και έχοντας υποφέρει, επιπλέον, από τις περιόδους «*θεραπείας*» τους σε διάφορες ψυχιατρικές κλινικές (όπου υπεβλήθη σε 51 ηλεκτροσόκ μέσα σε ένα χρόνο), έμεινε ανέλπιδος για την ύπαρξη εξωτερικής βοήθειας στην εσωτερική του πάλη. Την χρονιά που συλλαμβάνεται και εισάγεται στην πρώτη κλινική εκδίδει το «*Θέατρο και το Είδωλό του*», δοκίμια σχετικά με το ξερίζωμα της δυτικής θεατρικής παράδοσης, από τα οποία ξεπηδά, διόλου τυχαία, το “*Théâtre de la Cruauté*” («*Θέατρο της Σκληρότητας*» - ή *Ωμότητας*) (Αρτώ Α., 1992, Εισαγωγή 9-12, 95-114). Ο εν οδύνη καλλιτέχνης

θα εστιάσει στην νιτσεϊκή θεώρηση της τραγικότητας και θα προσπαθήσει να αναγεννήσει το θέατρο βάσει της «σκληρότητας», της ωμής δύναμης του διονυσιακού στοιχείου, το οποίο έχει εγκαταλειφτεί επί αιώνες. Ο Artaud εισήγαγε τον όρο «Θέατρο της Σκληρότητας» προκειμένου να προσδιορίσει αυτό το είδος του θεάτρου, όπου τα αισθήματα και τα νοήματα μεταφέρονται όχι μέσα από τις λέξεις, αλλά μέσα από τη δράση, μεταγγίζοντας ενέργεια από τον ηθοποιό στους θεατές. Με τη λέξη «σκληρότητα» δεν αναφερόταν στη βία, αλλά στην καθαρή αλήθεια, μια εσωτερική αλήθεια στη θεατρική πράξη που μεταβιβάζεται από τον ηθοποιό στους θεατές χωρίς την μεσολάβηση των λέξεων (Αρτώ Α., 1992, σ. 95-112).

Οι ιδρυτές του “Living Theater”, Judith Malina και ο Julian Beck, έχοντας έρθει σε επαφή με τις θεωρίες του Artaud για το θέατρο της ωμότητας, με το πέρασμα του χρόνου επεξεργάζονται την ιδέα του Τραύματος : το εκπληκτικό θάμπωμα μπροστά σε ό,τι είναι παράξενο, απρόβλεπτο, απαίσιο και αποκρουστικό. Πρωταρχική πρόθεση του Beck και της Malina είναι να έρθουν σε επαφή με τον κόσμο μέσω του θεάτρου, μάλιστα σκοπός τους γίνεται το να αφηγούνται στη σκηνή την πραγματικότητα που πάντοτε σχετίζεται με τη ζωή και το θάνατο, θέτοντας το θέατρο σε σύγκριση με δραματική λειτουργία. Ο Jerzy Grotowski (1933-1999), πατέρας του πειραματικού θεάτρου, δημιούργησε το «Φτωχό Θέατρο» και απογύμνωσε την σκηνή από τα «πλούσια» σκηνικά στοιχεία, την άδειασε και δημιούργησε έναν χώρο διαφορούμενο, που επέτρεπε στην ορατή πραγματικότητα να περικλείει τον αόρατο, εσωτερικό χώρο του είναι. Επιπλέον, ο θεατής απέκτησε διαδραστικό ρόλο είτε συμμετέχοντας κανονικά, είτε με έμμεσο τρόπο ως κομμάτι της σκηνής, μέσα στη θεατρική δράση. Ο Grotowski επαναπροσδιορίζει το δράμα και το τραγικό στοιχείο, επεξεργάζεται την θεατρική δυναμική της *performance*, ενδιαφέρεται για την συνειδητότητα, το ένστικτο, τον ερασιτεχνισμό, τον καθαριστικό ρόλο του χορού και της μουσικής, τις παραδοσιακές τέχνες, διδάσκει την καλλιέργεια της αυτογνωσίας, της συναίσθηση του σώματος και την ολοκλήρωση μέσω του διχασμού και της αντίθεσης. Η ουσία του θεάτρου είναι η σύγκρουση - η ειλικρινής, αποκαλυπτική και αποκαταστατική αναμέτρηση με τον εαυτό σου και τους άλλους (Γκροτόφσκι Γ., 2010)

Η συλλογιστική της θεατρικής κοινότητας γύρω από το ρόλο και τη ταυτότητα του ηθοποιού, οι διασκευές και η επαναδιαπραγμάτευση του δράματος και η παράλληλη θεμελίωση της ψυχαναλυτικής θεωρίας θα επηρεάσει αμφίπλευρα τέχνη, επιστήμη και κοινωνιολογία. Το θέατρο δρα πια εκτός σκηνής, προσεγγίζει εκ νέου τη ζωή και τα άτομα, ενδιαφέρεται για την ψυχιατρική και την ψυχοθεραπεία, διαμορφώνει προσοδοφόρο έδαφος για ουσιαστική αλλαγή της αντίληψης ως προς τον ασθενή και την ψυχοθεραπευτική του αντιμετώπιση, συμβάλει στην εδραίωση των ρόλων της ψυχοθεραπευτικής σχέσης, δηλαδή στη σύγχρονη ψυχοθεραπεία και, εντέλει, συνεργάζεται ισάξια με τη ψυχολογία μέσω της «θεραπεία μέσω δράματος». Ο όρος *dramatherapy* δημιουργήθηκε από τον Peter Slade το 1939, ο οποίος έγινε ευρύτερα γνωστός για την ιδέα του ότι το δραματικό παιχνίδι των παιδιών είναι μια φυσική μορφή εκμάθησης και θεραπείας. Ο εμπνευστής και ιδρυτής του *ψυχοδράματος* και του *κοινωνιοδράματος* Jacob Levy Moreno συνέλαβε τον άνθρωπο ως υποδυόμενο ενεργά τους ρόλους του και όχι ως απλό αποδέκτη τους. Επιπλέον, επηρεασμένος από την γενικότερη «είδε» την αριστοτελική κάθαρση εκ δράματος όχι μόνο στον θεατή, αλλά κυρίως στον συμμετέχοντα στις δραματικές διαδικασίες.

Από τη δεκαετία του 20' ανέπτυξε μια άκρως πρωτότυπη θεατρική δραστηριότητα, σκηνοθετώντας παραστάσεις δίχως σεναριακό άξονα, οι οποίες εξελίσσονταν χάρη στην ελεύθερη αλληλεπίδραση μεταξύ των συμμετεχόντων, που δεν περιοριζόταν στους ηθοποιούς, αλλά επεκτεινόταν και στο ακροατήριο. Αρχικά θα αναπτύξει το κοινωνιόγραμμα ως μια μέθοδο διερεύνησης των ανθρώπινων σχέσεων, καθώς και των συλλογικών ιδεολογιών που αναπτύσσονται μεταξύ των ομάδων (Moreno J. L., 1940). Το 1922 θα δημιουργήσει στην Βιέννη το πειραματικό θέατρο του αυθορμητισμού ή «αυτοσχέδιο θέατρο», όπου εξελίσει την θεατρική-θεραπευτική προσέγγισή του και θα συλλέξει εμπειρικό για την θεμελίωση της θεραπευτικής του καινοτομίας, το *ψυχόδραμα* (Moreno J. L. & Fox J., 1987, σ. 13-19). Το ψυχόδραμα είναι μια μορφή θεραπείας στην οποία οι ψυχικά παθόντες εκθέτουν και διαπραγματεύονται μέσω της σκηνικής δράσης κρίσιμες καταστάσεις ή σκέψεις, τις οποίες δεν κοινοποιούν πρόθυμο με τον λεκτικό διάλογο. Ο Moreno διεύρυνε την έννοια της κάθαρσης έτσι ώστε να

συμπεριλάβει όχι μόνο την απελευθέρωση και την ανακούφιση από την εξευγένιση των εσωτερικών εντάσεων και δίπολων, αλλά και την ενσωμάτωση και την ιεράρχηση τους και θεώρησε την κάθαρση στο ψυχόγραμμα ολική και συνθετική τεσσάρων διαστάσεων: σωματική, ψυχική, ατομική, ομαδική, κατά τα τελετουργικά πρότυπα (Moreno J. L., 1994).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΑΡΕΤΗ ΤΗΣ ΛΟΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗΣ

Μέχρι στιγμής ακολουθήσαμε την πορεία της αρχαίας ελληνικής σκέψης, μιας πολιτιστικής παράδοσης συνυφασμένης με την πράξη – δράση, στην θεμελίωση της οποίας ο μύθος, η συμβολική γλώσσα, η δημιουργική έκφραση κι η θρησκευτική αυθυποβολή κατέχουν πρωταγωνιστικό δομικό ρόλο, κι από την οποία, όπως αποπειράθηκε να καταδειχτεί, γεννήθηκε εντέλει η τραγωδία περί τον 5^ο αιώνα π. Χ., ύψιστη μορφή τέχνης που απέκτησε ισχυρό κοινωνικό χαρακτήρα κι αφορούσε όλους ανεξαιρέτως τους πολίτες. Όταν γράφει την *Ποιητική* του, ο Αριστοτέλης τον 4^ο πια αιώνα επί αλεξανδρινής εποχής, ήδη, η τραγωδία έχει μετεξελιχθεί, έχει αλλάξει χαρακτήρα, έχει αποδυναμωθεί και οι μεγάλοι τραγικοί (Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης) και κωμωδοί (Αριστοφάνης) έχουν πεθάνει. Μαζί τους θα φύγει και όλη η προηγούμενη μεταφυσική φιλοσοφία ζωής και η τραγική εμπειρία, όπως την αναλύσαμε, και τη θέση της θα πάρει η εδραιωμένη, όπως τη γνωρίζουμε, αρχαία ελληνική Φιλοσοφία της γνώσης και του νου, του Σωκράτη, του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, ο λεγόμενος αρχαιοελληνικός Διαφωτισμός, που θα αμφισβητήσει και θα αποπειραθεί να αναθεωρήσει τις προηγούμενες επικρατούσες μεταφυσικές πεποιθήσεις. Η γέννηση της Φιλοσοφίας θα συνδεθεί, κατά τον Jean-Pierre Vernant (1988), με δύο τεράστια άλματα – μεταβολές στην εξέλιξη της ανθρώπινης σκέψης, τα οποία είναι, αφενός, η *ορθολογική σκέψη*, που αμφισβητεί καθετί μεταφυσικό ή θεϊκό, που θα συνδεθεί με την εμπειριοκρατία και τη αιτιοκρατία, και η *διαμόρφωση*, αφετέρου, της *αφηρημένης κατηγοριακής σκέψης*. Η κατηγοριακή εμπειρία αποτελεί τη διάβαση από την «απλή» ψυχολογική αντίληψη στη *διάνοια*, όπου αποκτούν θεμελιώδη ρόλο η γλώσσα και η σύνταξη. Οι καταστάσεις γίνονται πλέον αντιληπτές στη σφαίρα της λογικής, των αιτιών, του επιχειρήματος, της έλλογης σκέψης. Το πνεύμα της απελευθέρωσης και της αποδοχής του υπερβατικού, του παράλογου και του

ασυνειδήτου, καθώς, και το πρακτικό του καθρέφτισμα του στη κοινωνία, μέσω της τέχνης και του μύθου, στο εξής θα αποδυναμωθούν, αφού σ' αυτά δεν υφίσταται καμία αιτιότητα και λογική.

Προσωκρατική φιλοσοφία και φυσική επιστήμη

Στην κρίσιμη και ευμετάβλητη πνευματικά περίοδο του 7^{ου}-6^{ου} προχριστιανικού αιώνα, με επιβεβλημένη τη δωδεκαθεϊστική θρησκεία να αντιμάχεται και, εντέλει, να συνδιαλέγεται με το κύμα διονυσιασμού και μυστικισμού, που χαρακτηρίζει ταυτόχρονα την εποχή, και να δέχεται τα μυστήρια, έτσι όπως τα εξετάσαμε μέχρι στιγμής, παράλληλα, θα γεννηθεί μια καινούρια, ολοκληρωτικά διαφορετική τάση εξήγησης των κοσμικών φαινομένων και της ανθρώπινης ύπαρξης, που θα λειτουργήσει προδρομικά στη πορεία των μεγάλων ελληνικών φιλοσοφικών κατακτήσεων. Έναντι όλης της προηγούμενης θρησκευτικής και μυθολογικής παράδοσης, θα αντιπαραταχτεί η νεογέννητη φιλοσοφική σκέψη ως η νέα πηγή σοφίας και γνώσης. Βασικό χαρακτηριστικό της αντικατάστασης της μυθολογικής ερμηνείας από την φιλοσοφική σκέψη θα αποτελέσει, αρχικά τουλάχιστον, η απόπειρα ερμηνείας της ψυχής στη βάση της λειτουργίας του φυσικού κόσμου ως οργανικό μέρος του ή των επιμέρους στοιχείων του (Παναγής Γ. & Δαφέρμος Μ. (2008, σ. 330-333). Ταυτόχρονα, θα γεννηθεί κι η φυσική επιστήμη στην πιο πρώιμη μορφή της, που, μέχρι και τον 5^ο αιώνα, δεν είναι διαχωρισμένη από τη φιλοσοφία, αλλά κι οι δύο μαζί, ως ενιαία σκέψη, θα αποτελέσουν τη δομή της γενικότερης θεωρητικής σκέψης, που αργότερα θα ονομαστεί ενιαία προσωκρατική, ενίοτε φυσική, φιλοσοφία, με κύριους εκπροσώπους τους Μιλήσιους φιλοσόφους (Θαλής, Αναξίμανδρος, Αναξίμενης), τους Πυθαγόρειους (Πυθαγόρας, Αλκμαίων), τους Ατομικούς (Δημόκριτος), τους Ελεάτες (Παρμενίδης, Ζήνων), τον Ηράκλειτο, τον Εμπεδοκλή, τον Αναξαγόρα κ.α. Θα πραγματοποιηθεί η απόπειρα να εντοπιστούν και να υπογραμμιστούν κάποιες από αυτές τις προσωκρατικές θεωρητικές θέσεις, που θεωρούμε ότι συνέβαλαν στην εδραίωση της Φιλοσοφίας, καθώς και στην ανάπτυξη της Ψυχολογίας και της Ιατρικής.

Από τα πρώτα σημαντικά βήματα στα οποία προχώρησε η φυσική φιλοσοφία των Μιλήσιων, είναι ότι επανασυσχέτισε την ύλη με την ψυχή, που θεωρούταν διαχωρισμένη λόγω των ανιμιστικών πεποιθήσεων από το σώμα. Ως αρχή των πάντων θεωρείται, ανάλογα με τον εκάστοτε φιλόσοφο, κάποιο από τα στοιχεία της φύσης (γη, ύδωρ, αήρ, πυρ). Ωστόσο, ο Αναξαγόρας (500-428 π. Χ.) δε θα αναφερθεί τόσο στην ψυχή, όσο στον νοῦ. Ο νοῦς χαρακτηρίζεται από αυτοδυναμία και παρουσιάζεται ως ρυθμιστική αιτία του κόσμου και όλων των όντων, στα οποία ζεί μέσω των τεσσάρων φυσικών - υλικών στοιχείων που θεωρούνταν ως ζωογόνες αρχές (Παναγής Γ. & Δαφέρμος Μ., 2008, σ. 330-331). Επιπρόσθετα, ο Δημόκριτος διέκρινε δύο είδη γνώσεων, τις μεν επιπόλαιες, που προέρχονται από τις αισθήσεις και τις δε σταθερές, που προέρχονται από τον νοῦ (Ξηροτύρης, 1967, σ. 30). Ο πυθαγόρειος Αλκμαίων, «πατέρας» της νευροφυσιολογίας για πολλούς, έδωσε μεγάλη έμφαση στη μελέτη της ιατρικής και της φυσιολογίας και συνέδεσε τον εγκέφαλο με ανέδειξε τον εγκέφαλο ως κεντρικό όργανο της ζωής όπου εδράζεται η νόηση αλλά και τα συναισθήματα. Διέκρινε, επιπλέον, τον άνθρωπο από τα ζώα χάρη στη λειτουργία της νόησης και τον αντιμετώπισε ως ένα σύστημα δυνάμεων, που η υγεία του έγκειται στην αρμονική ισοδυναμία μεταξύ τους (Hergenhahn B. R., 2008, σ. 43-44). Ο Εμπεδοκλής, γιατρός και μαθητής του Πυθαγόρα, είναι ο δημιουργός της θεωρίας των τεσσάρων στοιχείων της φύσης, από το σύνολο των οποίων αποτελούνται τα όλα οργανικά όντα (άνθρωπος, ζώα, φύση), στα οποία κατοικούν οι ψυχές ως «αθάνατοι δαίμονες» (Ξηροτύρης Η., 1967, σ. 30). Τα στοιχεία μετουσιώνονταν βάσει δύο αρχών: τη *φιλότητα* (σύνθεση) και το *νείκος* (διάσπαση), αρχές που, όπως και τα πρωταρχικά στοιχεία, κατέχουν κι οι άνθρωποι (Hergenhahn B. R., 2008, 40). Η θεωρία των τεσσάρων στοιχείων, που μοιάζει με την ιπποκρατική θεώρηση της υγείας, θα επικρατήσει, όπως θα δούμε, μέχρι και τον δυτικό μεσαίωνα. Ο Freud, μετά από αιώνες, μετέτρεψε, θα έλεγε κανείς, τα τέσσερα στοιχεία - ουσίες / χυμούς - των προσωκρατικών Ελλήνων φιλοσόφων, στα τρία μέρη του υποσυνειδήτου, ενώ ο χαρακτήρας της αντιθετικότητας μεταξύ αιτιοκρατικών αρχών εκφράστηκε μέσω της αρχής της ηδονής (σύνθεση) και της αρχής του θανάτου (διάσπαση).

Ο Ιπποκράτης, θεμελιωτής της ορθολογικής ιατρικής, προσπάθησε να απομονώσει την ιατρική σκέψη από τις προηγούμενες δεισιδαιμονίες και τη

μαγεία, αντικαθιστώντας τες με την παρατήρηση, την εμπειρία και τις πεποιθήσεις - γνώσεις που κληροδότησαν οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι. Κατά τα περίφημα Ιπποκρατικά συγγράμματα (*Corpus Hippocraticus*, 5^{ος}-2^{ος} αιώνας π. Χ), που αποτελείται σειρά από πολυάριθμα ιατρικά κείμενα, οι θρησκευτικές αιτίες των ασθενειών απορρίπτονται και ο πόνος αποδίδεται στη δυσαρμονική ανάμιξη μεταξύ των τεσσάρων χυμών του ανθρώπινου σώματος (Αίμα, Βλέννα, κίτρινη και μέλανα Χολή) η οποία μπορεί να οφείλεται είτε στις καιρικές συνθήκες, είτε στη διατροφή κ.α., κι η οποία αντιμετωπίζεται με ιατρική παρέμβαση (παραδείγματος χάριν χειρουργική επέμβαση) και φαρμακολογία Hergenhahn B. R., 2008, 44-45). Ιδιαίτερο ζήτημα στη διδασκαλία του Ιπποκράτη αποτελεί, φυσικά, και η έννοια της ψυχής, την οποία θεωρούσε αναπόσπαστο κομμάτι του σώματος και πρωταρχική κι αναλλοίωτη αιτία για την υγεία, αλλά και τη ζωή, κάθε ζωντανού οργανισμού. Στο «Περί Διαίτης» γράφει: «*Ἡ μὲν ψυχὴ τῷ αὐτῷ πάσι τοῖς ἐμψύχοισι, τὸ δὲ σῶμα διαφέρει ἐκάστου... Ψυχὴ μὲν οὖν αἰεὶ ὁμοίη καὶ ἐν μείζονι καὶ ἐν ἐλάσσονι, οὐ γὰρ ἀλλοιοῦται οὔτε διὰ φύειν οὔτε διὰ ἀνάγκην*» (σε όλα τα σώματα κατοικεί η ίδια ψυχή, διότι έχει θεϊκή προέλευση και έχει εντελώς διαφορετικές ιδιότητες από εκείνες του σώματος. Η ψυχή είναι πάντοτε όμοια και στο μεγαλύτερο και στο μικρότερο όν, γιατί δεν αλλοιώνεται από καμιά φυσική επίδραση ούτε από καμιά ανάγκη) (Ιπποκράτης, 1993, Α28). Επομένως, κατά τον Ιπποκράτη δεν οφείλεται η ίδια η ψυχή για τις ψυχικές παθήσεις, αλλά το σώμα. Στο έργο του *Περί της Ιερής Νόσου*, περιγράφει την επιληψία, συνδέοντάς της με την ιερή τρέλα των μαινάδων, δίχως όμως, να έχει θεϊκή προέλευση αυτή τη φορά, αλλά φυσικά αίτια. Η νόσος και η θεραπεία της διαχωρίζονται από το «θεϊκό» στοιχείο, κι αποδίδονται είτε σε εξωτερικούς παράγοντες, είτε σε προσωπικά χαρακτηριστικά - όπως η ηλικία, το φύλο - είτε στις συνθήκες διαβίωσης, στην διατροφή, στον ύπνο κ.ο.κ. (Hergenhahn B. R., 2008, 44-45).

Μπορεί κανείς να παρατηρήσει συμπερασματικά, πως οι πρώτοι φιλόσοφοι απομακρύνονται απότομα από τη βιωματική, ψυχολογική γνώση που παρείχαν οι θρησκευτικές - τελετουργικές διαδικασίες, από την τεχνητή μανία, από την αυθυποβολή και την πίστη, από την κάθαρση της τραγωδίας. Η

θεραπεία της ψυχής, γλιστρά από τα χέρια της τέχνης στα χέρια της επιστήμης και της γνώσης.

Το δαιμόνιο του Σωκράτη

Ο Σωκράτης (469-399 π.Χ.), που φέρει τον τίτλο του «πρώτου» φιλοσόφου στην ιστορία, είναι μια πλατωνική περσόνα, που τη γνωρίζουμε γραπτώς μονάχα εντός της διδασκαλίας των πλατωνικών διαλόγων, κι η οποία θεωρείται πια σήμερα συνυφασμένη με την έννοια της λογικής, της ηθικής, του μέτρου και της αρετής, του κλασσικού αθηναϊκού προτάγματος του «καλού καγαθού» πολίτη. Διεξάγοντας τον αγώνα κατά του σχετικισμού και του υποκειμενισμού των σοφιστών, ο Σωκράτης και ο μαθητής του Πλάτωνας (427-367 π.Χ.) έστρεψαν τις προσπάθειες τους στις αναζητήσεις μιας σταθερής, υπάρχουσας πέρα από τα όρια της ρευστότητας, αληθινής και λογικής πραγματικότητας (Κεσσίδης Θ. Χ., 2004, σ. 366). Το λογικό στοιχείο του Σωκράτη, που θα ακολουθήσει τις επικρατέστερες μεταγενέστερες φιλοσοφικές (ηθικές κι αισθητικές) θέσεις, δικαιολογεί και, κατά μία έννοια, συντηρεί μια ασφαλή έννοια του «πραγματικού» και της αλήθειας, γι' αυτό και γρήγορα θα συνδιαλεχθεί με τον αριθμητικό Λόγο, που περιορίζει με τους κανόνες του την άλλοτε απρόβλεπτη και ρευστή φυσική πραγματικότητα αντανakλώντας την τάξη και την αναλογία, πεποίθηση που θα περάσει από τον Πυθαγόρα, στον Πλάτωνα κι από αυτόν σε όλη τη δυτική σκέψη, λίγο έως πολύ, και στην εδραίωση της επιστήμης.

Η ηθική φιλοσοφία, επίσης, θα γεννηθεί από τον σωκρατικό σπόρο της λογικής, μέσω της οποίας μπορεί κάποιος να γνωρίζει αντικειμενικά το καλό και το κακό, γι' αυτόν τον λόγο ο Σωκράτης θα πει: *«εγώ γαρ εί τι μη ορθώς πράττω κατά τον βίον τον εμαυτού, εύ ίσθι τούτο ότι ουχ εκών εξαμαρτάνω αλλ' αμαθία τη εμή»* (Πλάτων, 1957, *Γοργίας*, 488a) (αν στη ζωή μου διαπράττω κάτι, που δεν είναι σωστό, μάθε το καλά, πως δεν αμαρτάνω εκούσια, αλλά εξαιτίας της αμάθειάς μου). Υπό το πλαίσιο αυτό, δεν θα παραλείψει να επεξεργαστεί και την έννοια της μανίας - τρέλας - παραφοράς, έννοιας συνυφασμένης με τη διονυσιακή μυθολογία και με την κατάληψη της

ψυχής από μεταφυσικές, άγνωστες δυνάμεις, μιας έννοιας και κατάστασης, δηλαδή, ολοκληρωτικά αντίθετης στη δυνατότητα ύπαρξης μιας σταθερής, λογικής κι αμετάβλητης γνώσης του εαυτού. Καλούμαστε, επομένως, να κατανοήσουμε ενιαία ένα σύνολο από ιδέες που αναπτύχθηκαν ίσως κατά ένα μέρος από τον Σωκράτη, και, οπωσδήποτε, κατά μεγάλο μέρος από τον ίδιο τον Πλάτωνα, και μέσω αυτού τις διάφορες προσωκρατικές πεποιθήσεις σχετικά με τη ψυχή.

Στον πλατωνικό διάλογο *Τιμαίο* ο Σωκράτης απαντάει σχετικά με τη μανία: «Έχοντας υπόψιν τους κατά την πατρική εντολή, τότε που διατάχθηκαν να κατασκευάσουν το θνητό γένος άριστο κατά το δυνατόν, οι θεοί κατόρθωσαν και στο φαύλο μέρος μας (το σώμα) να δώσουν τη δυνατότητα κάποιας επαφής με την αλήθεια, ιδρύοντας σ' αυτό ένα μαντείο (δίνοντας μας τη μαντική δύναμη). Υπάρχουν αρκετές ενδείξεις ότι ο Θεός έδωσε την μαντική τέχνη ως αντίβαρο της ανθρώπινης αφροσύνης: κανείς δεν ασκεί την ένθεη και πραγματική μαντική με τον νου του, παρά μόνο στον ύπνο του, που η δύναμη της φρόνησης είναι περιορισμένη, ή όταν μεταμορφώνεται από κάποια νόσο ή θεοληψία. Όταν, όμως, ξαναβρίσκει το νου του, θυμάται τις ρήσεις κι όσο φαντάσματα είδε κατά το όνειρο ή το όραμά του, και με συλλογισμούς προσπαθεί να διακρίνει τι σημαίνουν και σε ποιο μελλοντικό ή παρελθοντικό κακό ή αγαθό αναφέρονται. Όποιος παραμένει ακόμη σε κατάσταση μανίας, δεν μπορεί να κρίνει μόνος του όσο του φανερώθηκαν ή ειπώθηκαν, αλλά, όπως λέγεται από παλιά, μόνο στον σώφρονα ταιριάζει να πράττει και να γνωρίζει όσο συμβαίνουν και τον εαυτό του» (Πλάτων, 2009, 71eb). Στον *Φαίδρο* θα συμπληρώσει: «νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θεία μέντοι δόσει διδομένης» (Τα μέγιστα αγαθά, δηλαδή, μας έρχονται μέσω της μανίας, με την προϋπόθεση, όμως, ότι μας έρχεται από θεία προσφορά) (Πλάτων, 2011, 244a). Στο ίδιο έργο, αργότερα, ο Πλάτωνας θα διαχωρίσει τη φυσική από την θεϊκή μανία, και θα κατηγοριοποιήσει την τελευταία έτσι όπως εξετάστηκε προηγουμένως (κεφάλαιο πρώτο, σ.11). Η άλλοτε αινιγματική και μυστική θεόπνευστη - τεχνητή μανία, μπαίνει στο μικροσκόπιο της ορθολογιστικής συλλογιστικής κι ανάλυσης. Τάση της εποχής δεν είναι πια η «επικοινωνία» με το θείο μέσω των αισθήσεων και με βοηθό την τέχνη, αλλά η κατάκτηση του νου, της λογικής και της γνώσης. Κλίνοντας προς

τον ορφικοπυθαγόρειο – ανιμιστικό δυϊσμό μεταξύ σώματος και ψυχής, θα χωρίσει τον κόσμο στον αιωνίως ρευστό αισθητό - υλικό κόσμο, που είναι ο πλασματικό κόσμος των φθαρτών και των εφήμερων πραγμάτων ή αλλιώς ο κόσμος των φαινομένων, όπου η γνώση είναι απατηλή, και στο βασίλειο των υποστασιοποιημένων ιδεών και εννοιών, που είναι ο αιώνιος και όντως υπάρχον κόσμος και η γνώση του οδηγεί στην αλήθεια (Κεσσίδης Θ. Χ., 2004, σ. 366).

Μια μεγάλη πρωτοτυπία που πραγματοποιείται μέσα στο θεωρητικό έργο του Πλάτωνα, αποτελεί η, για πρώτη φορά, τάση μετάβασης από μια ασαφή και γενικευμένη ερμηνεία της ψυχής σε μια αναλυτική, επιστημονικοφανή διερεύνηση της και, τελικά, στην απόπειρα διάρθρωσής της σε επιμέρους συστατικά όργανά της (κατηγοριακή σκέψη). Στην πλατωνική *Πολιτεία*, ο η ψυχή διακρίνεται σε τρία μέρη, στα οποία αντιστοιχούν τρεις διαφορετικές (ψυχικές) αρετές: στο λογιστικό μέρος αντιστοιχεί η σοφία, στο θυμοειδές η ανδρεία και στο επιθυμητικό η σωφροσύνη (Πλάτων, 2011, Δ-4ad). Η ηθική αναδεικνύεται βάσει αυτών των τριών αρετών, που στο έργο του Πλάτωνα αντιστοιχούν σε πολιτικές, ουσιαστικά, αρετές, όπως κι η ίδια διάρθρωση της πολιτείας αντιστοιχεί στα μέρη της ψυχής (Πλάτων, 2011, Θ-580d). Δύναται να συμπεράνει κανείς, εκ πρώτης όψεως, πως, υπό αυτό το ηθικό πρίσμα, η φυσική μανία, δηλαδή η επιληψία, η σχιζοφρένεια, οι παραληρητικές ιδέες, ψυχικές ασθένειες και συμπτώματα όπως τα γνωρίζουμε σήμερα, δεν θα ήταν δυνατό να συνεισφέρουν, βάσει αυτών των (πολιτικών) αρετών, στην ομαλή πορεία της πλατωνικής πολιτείας.

Ένα επίσης ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της πλατωνικής φιλοσοφίας συνολικά αποτελεί κι η καχυποψία και η αμφισβήτηση του φιλοσόφου όσον αφορά τη γνωσιολογική πλευρά της τέχνης σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, που συμπεριλαμβάνει τις πλαστικές τέχνες, την αρχιτεκτονική, την ποίηση, τη μίμηση, τη μουσική κτλ. Στην *Πολιτεία* ο Σωκράτης λέει πως η τέχνη απέχει ένα βήμα από την υλική υπόσταση (γέννημα) και δύο βήματα από την πραγματικότητα (φύσις), δηλαδή τις υπερβατικές μορφές που βρίσκονται πίσω από τις υλικές (Πλάτων, 2011, Θ 597-602), και βάσει της πλατωνικής κλίμακας των βαθμίδων της γνώσης, κατατάσσεται στην κατώτερη βαθμίδα της *εικασίας*. Στον *Τίμαιο* (Πλάτων, 2009, 19d) οι ποιητές χαρακτηρίζονται σχεδόν

περιφρονητικά ως «μιμητικόν έθνος». Στο τέλος ξανά της *Πολιτείας* (Πλάτων, 2011, Θ 568-601) όλοι οι τραγικοί ποιητές, ακόμη κι ο επικός Όμηρος, κατακρίνονται ως προς την αλήθεια και τη χρησιμότητα των διδαγμάτων τους, και το έργο τους κρίνεται επικίνδυνο αλλά και μη απαραίτητο, καθώς του λείπει κάθε φιλοσοφική κατανόηση (Beardsley M. C., 1989, σ. 30-33).

Το τέλος της κάθαρσης

Έχοντας φτάσει λοιπόν, στο «θάνατο του μύθου», θα επιστρέψουμε στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, στην οποία περιγράφεται, με οξύ τρόπο, η μετάβαση από το τραγικό στάδιο της αττικής τραγωδίας στο σωκρατικό στάδιο της λογικής. «*Η ελληνική τραγωδία είχε διαφορετικό τέλος από τις παλαιότερες αδελφές τέχνες: πέθανε αυτοκτονώντας κι η αυτοκτονία της ήταν φυσικό αποτέλεσμα μιας άλυτης σύγκρουσης*» (Νίτσε Φ., 2005, σ. 88). Η επιβολή του σωκρατικού τρόπου σκέψης στη φιλοσοφία μέσω του Σωκράτη - Πλάτωνα, στην τραγωδία θα επιτευχθεί μέσω του δραματικού έργου του Ευριπίδη, νεωτεριστή και ορθολογιστή, ο οποίος θα περιορίσει κατά πολύ τη σχέση του χορού με τη δράση του δράματος, θα καθιερώσει την καινοτομία του από μηχανής θεού και θα αυξήσει τους μονολόγους. Οι ήρωες του από τις άλλοτε «προμηθεϊκές» οντότητες των προηγούμενων τραγικών ποιητών, που σκοπός τους ήταν να ανεβάσουν στη σκηνή μια πιστή μάσκα της πραγματικότητας, γίνονται καθημερινοί θνητοί συνάνθρωποι, κατανοητοί ρεαλιστικοί χαρακτήρες επί σκηνής, που, ακριβώς όπως στέκουν και στο ακροατήριο, ευθύνονται για τις πράξεις τους κι αμφισβητούν τους θεούς. Η τραγωδία απομακρύνεται από το μύθο και πλησιάζει τον άνθρωπο-πολίτη της αθηναϊκής δημοκρατίας. Ταυτόχρονα, όμως, απομακρύνεται κι από το πρωταρχικό και πανίσχυρο διονυσιακό στοιχείο της και χάνει την ουσία της, την αρμονική σχέση μεταξύ των καλλιτεχνικών ενορμήσεων του διονυσιακού και του απολλώνιου. Δεν συγκρούεται ο Απόλλωνας πια με τον Διόνυσο, αλλά ο «νεόκοπος δαίμονας» Σωκράτης μέσω της νέας ευριπίδειας τραγωδίας, που προκύπτει από αυτή την καινούρια κι άγωνα, σχέση μεταξύ διονυσιακού στοιχείου και σωκρατικού (Νίτσε Φ., 2005, σ. 90-95).

Ο ποιητής παύει να βιώνει τα έργα του, αντίθετα, τα επεξεργάζεται λογικά και, συνεπώς, δεν αποβλέπει στη διαδραστική και ψυχοσωματική συμμετοχή του ακροατηρίου, αλλά στην έλλογη κατανόηση και κριτική του (Jaspers K., 1990, σ. 21). Η διονυσιακή έμπνευση δεν κατευνάζεται πια με την απολλώνια αρμονία, αλλά καταστέλλεται και απορρίπτεται από τη λογική και τη σωφροσύνη. Η αξία της άμεσης, αυτοσχεδιαστικής, απρόβλεπτης τέχνης με τον Πλάτωνα θα αμφισβητηθεί. Η θεραπευτική χρήση της μουσικής, που ασκεί, όπως και στους Πυθαγόρειους, συγκινησιακή και ηθική επίδραση στον άνθρωπο, αλλά και η καλλιτεχνική αξία των εικαστικών, έγκειται στην κανονιστική σχέση της με τον αριθμητικό λόγο, στην αναλογία, στην συμμετρία, κι αποσκοπεί στην κατεύναση των ψυχικών εντάσεων κι όχι στην απελευθέρωση τους (Παπαδοπούλου Ζ., 2003). Θεωρούμε πως η σχέση της τρέλας-παραφροσύνης και του νέου ορθολογικού προτύπου διαβίωσης, όπως θα εξεταστεί στη συνέχεια, θα εδραιωθεί έχοντας μεγάλες αναλογίες με την άλυτη σύγκρουση διονυσιακού - σωκρατικού στοιχείου και την πτώση της τραγικής συνείδησης, κατά την νιτσεική φιλοσοφία. Ο τραγικός πολιτισμός θα αντικατασταθεί από τον σωκρατικό, η φιλοσοφική σκέψη θα καταστήσει την τέχνη προαιρετική για την αυτογνωσία (Jaspers K., 1990, σ. 21).

Το πέρασμα στην Ηθική

Ο αλεξανδρινός φιλόσοφος Αριστοτέλης (384-322 π. Χ) στη *Ποιητική* του, μελετά την τη φύση της τέχνης, κυρίως της ποίησης, αποσυνδεδεμένης από ηθική και πολιτική χροιά. Θεωρεί την μίμηση φυσική τάση του ανθρώπου και, μάλιστα, της αποδίδει γνωστική αξία - εν αντιθέσει με τον Πλάτωνα - μέσω της ευχάριστης διαδικασίας της αναγνώρισης ανεξάρτητα από το αντικείμενο της μίμησης. Η αντίθεσή τους κορυφώνεται όσον αφορά την αττική τραγωδία, η ευεργετικότητα της οποίας, για τον Αριστοτέλη σηματοδοτείται από την πολύπλοκη κι αινιγματική έννοια της κάθαρσης, όπως περιγράφηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η πιο βαθιά, όμως, αντίθεση του με τον Πλάτωνα αφορά την ψυχή, την οποία ο Αριστοτέλης θα εξετάσει ως ενιαία οντότητα και μάλιστα οργανικά συνδεδεμένη με το σώμα συνολικά, ως την πρώτη *εντελέχεια* όλων των έμβιων οργανισμών. Με τον όρο «εντελέχεια» εκφράζεται η

ολοκληρωμένη μετατροπή ενός *εν δυνάμει όντος* σε *ενεργεία όν*. Με αυτή την έννοια το ολοκληρωμένο – δημιουργημένο τέλεια, δηλαδή, ον εμπεριέχει μέσα του το σκοπό του, γι' αυτό έγινε αυτό που είναι και όχι κάτι άλλο (Πελεργρίνης Θ., 2005, σ. 209). Περιγράφεται, λοιπόν, ένας «ιδιότυπος βιογενετικός νόμος», που μπορεί κανείς να συγκρίνει με την ιπποκράτεια διδασκαλία, κατά τον οποίο η ψυχή εκφράζει την εντελέχεια του οργανικού κόσμου, μια άποψη που θα θέσει πολύ μεταγενέστερα και το ζήτημα της αλληλένδετης σχέσης βιολογίας και ψυχολογίας (Παναγής Γ. & Δαφέρμος Μ., 2008, σ. 335-336).

Εκείνο, ωστόσο, που ενδιαφέρει στη θεματική του παρόντος κεφαλαίου είναι η ηθική του φιλοσοφία, αφού η *Ηθική*, ως αυτόνομη κοινή γλωσσικά και φιλοσοφικά έννοια που πραγματεύεται τις ανθρώπινες πράξεις σε σχέση με ένα πλαίσιο αξιών, καθιερώνεται από τον Αριστοτέλη. Για τον προσδιορισμό της Ηθικής συχνά θα χρησιμοποιηθούν έννοιες όπως αρετή/κακία, δικαίωμα/καθήκον, σωστό/λάθος, ενώ ορισμοί θα δοθούν πολλοί (Δραγώνα-Μονάχου Μ., 1995, σ. 47-49). Σύμφωνα με τον Παπανούτσο η Ηθική αντιστοιχεί στον «θεωρητικό στοχασμό για το ποια είναι και σε τί κατατείνει η ανθρώπινη αρετή» (Παπανούτσος Ε. Π., 1956, σ. 9). Ο Αριστοτέλης παίρνοντας αποστάσεις από την σωκρατική - πλατωνική διδασκαλία σχετικά με την υπερβατική συσχέτιση της αρετής με την «απόλυτη» γνώση», θα την ορίσει συσχετίζοντάς την με τις ανθρώπινες *έξεις* - συνήθειες: *ἔστιν ἄρα ἡ ἀρετὴ ἕξις προαιρετικὴ, ἐν μεσότητι οὕσα τῇ πρὸς ἡμᾶς, ὠρισμένη λόγῳ καὶ ᾧ ἂν ὁ φρόνιμος ὀρίσειεν* (Αριστοτέλης, 2000, 1107a). Η αρετή λοιπόν είναι μια ἕξις, που α) επιλέγεται ελεύθερα από το άτομο, β) βρίσκεται στο μέσον, στο μέσον όμως το «σε σχέση προς εμάς», το μέσον καθορίζεται από τη λογική - πιο συγκεκριμένα, από τη λογική που καθορίζει ο φρόνιμος άνθρωπος. Τονίζεται, επομένως, ο πρακτικός χαρακτήρας, αφενός, της αρετής μέσω του ἔθους, δηλαδή της επανάληψης και της συνήθειας, αλλά και η υπευθυνότητα, αφετέρου, που φέρει το ίδιο το άτομο για να φτάσει σε αυτή, εφόσον είναι ελεύθερη και συνειδητή επιλογή του να επιλέξει μέσω των πράξεων του το δρόμο της μεσότητας που οδηγεί στην αρετή, κι απαραίτητη οδός της αρετής είναι η σύνεση, η μεσότητα, ο ορθολογισμός, το σωκρατικό στοιχείο του Νίτσε: *«ἢ μετὰ τοῦ ὀρθοῦ λόγου ἕξις ἀρετὴ ἔστιν»* (Αριστοτέλης, 2000, 1144b 27).

Παρά το γεγονός ότι η φιλοσοφικός χώρος της ηθικής προσδιορίζεται με τον Αριστοτέλη, ως αυτόνομος φιλοσοφικός κλάδος γεννιέται από τους κόλπους της ελληνιστικής φιλοσοφίας, κι ιδιαίτερα από τους Νεοπλατωνικούς και τους Στωικούς (Δραγώνα-Μονάχου Μ., 1995, σ.49). Μετά τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου (323 π.Χ.) και μέχρι και την επικράτηση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, διαμορφώνεται η λεγόμενη *ελληνιστική* φιλοσοφία, του κυνισμού, του επικουρισμού, των Στωικών, φιλοσοφικές τάσεις που θα παραμείνουν σύγχρονες μέχρι κι επί ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Οι φιλόσοφοι αυτών των σχολών, αν και συχνά δίνοντας διαφορετικές απαντήσεις στο ηθικό ζήτημα, σχεδόν συνολικά θα αναδείξουν την διασφάλιση της εσωτερικής αυτονομίας, της *ἀταραξίας* και της *ἀπάθειας*, και θα προωθήσουν ένα νέο χαρακτηριστικό και πρότυπο φιλοσοφίας, που αφορά τη «σοφία» μέσω του ασκητικού τρόπου ζωής και την ηθική ως κεντρικό άξονα της φιλοσοφικής αναζήτησης της ευδαιμονίας. Οι Κυνικοί, με ιδρυτή τον Αντισθένη μαθητή του Σωκράτη, θα αποξενωθούν θεληματικά από την κοινωνία και τα αγαθά της και θα απαξιώσουν τις υλικές ηδονές κι επιθυμίες, ώστε να ελεύθεροι εσωτερικά από αυτές να ακολουθήσουν το δρόμο της φυσικής αρετής (Πελεργίνης Θ., 2005, σ. 345). Οι Στωικοί θα θέσουν τον Λόγο, κεντρικό άξονα στις φιλοσοφικές τους θέσεις ως προς τη φύση, τη λογική και την ηθική, και θα τον αναγάγουν σε θεϊκή νομοτέλεια που υπάρχει σε κάθε πτυχή του κόσμου. Αξιοσημείωτη είναι, επίσης, η θέση τους ως προς την αρετή, η οποία αποτελεί το δρόμο για την ευτυχία κι η οποία υφίσταται μέσω της φύσης, επομένως μέσω του λόγου κι εναρμονισμένη με αυτόν δεν συμβαδίζει με τα παράλογα πάθη και τις ανεξέλεγκτες μορφές, αλλά αντιστοιχεί στην εσωτερική απάθεια, απουσία οδύνης (Πελεργίνης Θ., 2005, σ. 531-532). Έτσι, οι Στωικοί θεωρούνται οι πρώτοι Έλληνες φιλόσοφοι που ανέπτυξαν μια έννοια ηθικού χρέους έναντι της λογικής (Δραγώνα-Μονάχου, 1995, σ. 94). Ο Επίκτητος (55-135 μ.Χ.), διδάσκαλος της Νέας στοάς (ρωμαϊκής) των Στωικών, θα γράψει: «*ἓνα σε δεῖ ἄνθρωπον ἢ ἀγαθὸν ἢ κακὸν εἶναι: ἢ τὸ ἡγεμονικόν σε δεῖ ἐξεργάζεσθαι τὸ σαντοῦ ἢ τὸ ἐκτὸς ἢ περὶ τὰ ἔσω φιλοτεχνεῖν ἢ περὶ τὰ ἔξω*» (Επίκτητος, 2010, *Εγχειρίδιον*, 29-7) (έννας άνθρωπος πρέπει να είναι είτε καλός (αγαθός) είτε κακός: ή το κυρίαρχο μέρος της ψυχής σου πρέπει να καλλιεργείς ή τα εξωτερικά πράγματα ή εργάζεσαι για τα εσωτερικά ή για τα εξωτερικά).

Συγκρίνοντας αυτή τη εσωτερική τάση για αυτοπειθαρχία με τη καθαριστική – απελευθερωτική διάσταση του δράματος, προερχόμενου από τη δράση και την βιοματική διάδραση, ο Karl Jaspers στη μελέτη του *Über das Tragische* που τυπώνεται το 1952 θα αποφανθεί πως «έναντι της τραγικής γνώσης η φιλοσοφική απάθεια είναι μια ανεπαρκής απελευθέρωση», αποδίδοντας την στην μετα-αριστοτελική φιλοσοφία (Jaspers K., 1990, σ. 20-21). «Ο θάνατος της ελληνικής τραγωδίας άφησε ένα τεράστιο κενό» (Νίτσε, Φ., 2005, σ. 88). Ο Κικέρωνας, χτυπημένος από την θλίψη λόγω του θανάτου της κόρης του, θα αναζητήσει μέσα σε αυτό το πνεύμα της λογικής και του ήθους να βρει ανακούφιση, μάταια όμως, αφού η τέχνη έχει απομυθοποιηθεί. Η νέα ασθένεια της ψυχής είναι η μελαγχολία, που μάλιστα, δεν διστάζει να πει ότι είναι η καινούρια «μανία», διαχωρισμένη από την *αφροσύνη*, (Κικέρων, 2003, σ. 25-26), αλλά περιγραφόμενη στα αρνητικά της συμπτώματα, με όρους σύγχρονης ψυχολογίας, που περιγράφεται γλαφυρά και διεισδυτικά σαν κλινικό εγχειρίδιο. Χωρίς, όμως, την κάθαρση, ο Κικέρων βρίσκει την ανακούφιση μόνο στον χρόνο.

Το κενό από την τραγική κάθαρση, το οποίο προσπάθησε να υπερβεί η λογική, η ηθική και, τέλος, η επανεμφάνιση της μεταφυσικής σκέψης, κυρίως μέσω των Νεοπλατωνιστών κι ιδίως μέσω της διδασκαλίας του Πλωτίνου (205-270 μ.Χ) του οποίου η σκέψη θεωρείται σημαντική για την φιλοσοφία της θρησκείας όπως υφίσταται, στην ουσία, μέχρι σήμερα. Αρχή των πάντων θεωρείται το τρισυπόστατο Εν, που καλύπτει την υπέρτατη αλήθεια και αιτία του κόσμου, τον νοητό κόσμο (καθαυτό μορφές του ορατού κόσμου) και την ψυχή που είναι η αρχή της δημιουργικότητας και της ζωής (Beardsley M. C., 1989, σ. 71-72, Πελεργρίνης Θ., 2005, σ. 1134). Ως μέσο σωτηρίας της ψυχής επανεμφανίζεται η κάθαρση, η οποία στην φιλοσοφία του Πλωτίνου, έγκειται στην διαλεκτική πορεία της ατομικής ψυχής προς το Εν, μέσω της απογύμνωσής της απ' ό, τι είναι ξένο ως προς το Εν (ορατός κόσμος, σώμα) και τελικά την επιστροφή της στο επέκεινα του Εν και στην ένωση μαζί του (Δραγώνα-Μονάχου Μ., 1995, σ. 97). Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι, ενώ οι υπόλοιποι μεταγενέστεροι φιλόσοφοι κρατούν μια αδιάφορη στάση, θα μπορούσαμε να πούμε, ως προς την τέχνη και την αισθητική καλλιέργεια, ο Πλωτίνος όχι μόνο δεν θα μείνει αδιάφορος, αλλά θα αναπτύξει μια πλήρη

φιλοσοφία περί του ωραίου, κατά την οποία η ψύχη μπορεί να αναγνωρίσει-θυμηθεί την ομορφιά, που υπάρχει στον νοητό κόσμο των καθαυτών μορφών, στην υλοποιημένη ομορφιά του έργου τέχνης, μέσα στην οποία αναγνωρίζει, παράλληλα, την ίδια της υλοποιημένη φύση αλλά και τη «μέθεξή της στο θεϊκό». Η τέχνη με τον Πλωτίνο αποκτά αποκαλυπτική διάσταση, στην οποία εντοπίζονται οι ρίζες και των ρομαντικών θεωριών για την τέχνη, που θα συναντήσουμε αργότερα. Παράλληλα, το ωραίο ταυτίζεται με το καλό, ως σημαντικότερη έκφρασή του, και με την ενάρετη ψυχή, ενώ το άσχημο ως κακό έχει να κάνει με την ακάθαρτη ψυχή (Beardsley M. C., 1989, σ. 71-80).

Στις ηθικές φιλοσοφικές θέσεις του Πλωτίνου και των Στωικών, κατά τις φιλοσοφικές μελέτες του τελευταίου αιώνα, ανάγονται οι ρίζες της χριστιανικής ηθικής παράδοσης, η οποία θα διαποτίσει και θα απασχολήσει όλη τη μετέπειτα ευρωπαϊκή ηθική σκέψη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΚΟΛΑΣΗ, ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΚΑΙ ΨΥΧΟΠΑΘΟΛΟΓΙΑ.

Κατά τη ρωμαϊκή επικράτηση ο ορθολογισμός της ελληνιστικής φιλοσοφίας θα έχει θριαμβεύσει, η προηγούμενη λατρευτική παράδοση θα έχει πολεμηθεί κι αποδυναμωθεί, κρινόμενη σαφώς από τον ορθό λόγο, κι η επιστήμη, έχοντας διαχωριστεί από την φυσική φιλοσοφία μέσω των μαθηματικών, αστρολογίας, φυσιολογίας κτλ, μαζί με την θεμελίωση της ηθικής φιλοσοφίας θα γνωρίσουν μεγάλη άνθηση δημιουργώντας ένα νέο τύπο εκλογικευμένης ψυχολογίας, δεδομένου ότι η εξέλιξη της ιατρικής και της ψυχιατρικής συνδέεται εμφανώς με την πολιτική, ανθρωπολογική, επιστημονική και κοινωνιολογική εξέλιξη. Παράλληλα, τα χωρικά και τα πολιτισμικά σύνορα θα ισοπεδωθούν, επιτρέποντας στο πνεύμα με πρωτοφανή ελευθερία να χρησιμοποιήσει την περασμένη φιλοσοφική και θρησκευτική παράδοση σε σχέση με τη νέα εποχή, χωρίς να είναι υπόλογο πια σε αυτή. Έτσι, παρότι διανύουμε την εποχή μιας «καθαρής λογικής» και της «ηθικής τελειότητας» μέσω της διανοητικής χρήσης της λογικής, ο στοχασμός περί του θείου δεν θα παραγνωριστεί, αλλά θα δημιουργήσει, από τη μια την τάση, για μια εκλογικοποιημένη θρησκευτική ενασχόληση, όπως εκφράζεται μέσω των Κυνικών, των Στωικών αλλά και των Νεοπλατωνικών, αλλά και την εμφάνιση του αποκρυφισμού ή ψευδοεπιστημών από την άλλη, που μπορεί να δικαιολογηθεί στην είσοδο ανατολικών και αιγυπτιακών φιλοσοφικών τάσεων, αλλά και στην προσπάθεια υπερπήδησης του τρομακτικού βάρους της προσωπικής ευθύνης που επιφέρει η χρήση του λογικού αντιδρώντας σε αυτό (Dodds E. R., 1978, σ. 198-209).

Μέσα σε αυτό το αντιφατικό προσκήνιο θα γεννηθεί, θα καλλιεργηθεί και τελικά θα θριαμβεύσει των υπολοίπων η χριστιανική θρησκεία και ηθική διδασκαλία, η οποία θα οδηγήσει στη μακρά ιστορική περίοδο που καλείται Μεσαίωνας και που θα αναδείξει και θα ταυτοποιήσει την *τρέλα ως αφροσύνη*, ως ασθένεια επικίνδυνη για την κοινωνία όσο καμία άλλη.

Θεοκρατία και Δαιμονοληψία

Ύστερα από μια μακρόχρονη περίοδο θρησκευτικο-κοινωνικών συγκρούσεων, διωγμών, μαρτυριών, αλλά και «θαυμάτων», κοσμικών οραμάτων, ελπίδα και πίστη, η ιδέα του χριστιανισμού θα απελευθερωθεί χάρη στον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο, που το 313 μ. Χ. θα κατοχυρώσει το δικαίωμα της ανεξιθρησκίας, στη συνέχεια θα εξαπλωθεί ταχύτατα και τελικώς θα επιβληθεί, με τον Θεοδοσίο Α' το 391 μ. Χ. ως επίσημη θρησκεία της αυτοκρατορίας. Οι χριστιανοί θεολόγοι θα στραφούν στην μελέτη και την ερμηνεία των ιερών κειμένων, αλλά και στην ελληνική και ανατολική μυστικιστική φιλοσοφία, ωστόσο περιπτώσεις σαν τον Τερτυλλιανό θα συμβάλουν βαθιά στις μελλοντικές μεσαιωνικές εξελίξεις που θα στιγματιστούν από πνευματικό σκοταδισμό και κοινωνικές αδικίες και φρικαλεότητες. Επιθυμία του Τερτυλλιανού ήταν να αποτραπούν οι πιστοί από την μελέτη του ελληνικού φιλοσοφικού στοχασμού αλλά και από την ενασχόληση με τις τέχνες, στοιχεία που παράλληλα σχετίζονταν στο μυαλό του μέσου χριστιανού με τις κίβδηλες άλλες σύγχρονες ψευδο-θρησκείες (Beardsley M. C., 1989, σ. 83).

Ο χριστιανικός κλήρος προσπαθώντας να χτίσει μια ενιαία βασική διδασκαλία, ένα δόγμα, ώστε να διασφαλιστεί η απήχηση του χριστιανισμού, και, παράλληλα, έχοντας αποκτήσει ήδη υπολογίσιμη κοινωνική και διοικητική εξουσία, θα εγκαινιάσει μια νέα εποχή διώξεων και κυνηγητού αιρετικών πεποιθήσεων εντός των κόλπων του, αλλά και οποιονδήποτε ξένων προς το χριστιανισμό θρησκευτικών πεποιθήσεων και πρακτικών. Κάποιοι από τους πρώτους χριστιανούς θεολόγους έχοντας οικειότητα στον αφηρημένο τρόπο σκέψης, στο πλαίσιο της μελέτης της ελληνικής φιλοσοφικής παράδοσης, δεν δυσκολεύτηκαν να ταυτίσουν τον Ιησού, του οποίου η φήμη κι η λατρευτική αξία είχε εξαπλωθεί ραγδαία σε όλη την αυτοκρατορία, με τον Λόγο (Nicholas D., 2009, σ. 34-35), την αρχή που συνδέει τον Θεό και τον άνθρωπο, το πνευματικό με την ύλη, μια έννοια που ενισχύθηκε και ριζώθηκε στην καρδιά

της χριστιανικής ηθικής διδασκαλίας, κατά κύριο λόγο, από την οικουμενική διδασκαλία του αποστόλου Παύλου. Η ιδιαιτερότητα του χριστιανισμού, εφόσον την ίδια εποχή υποστηρίζονταν πάμπολλες και συχνά αντιθετικές θρησκευτικές πεποιθήσεις που υπόσχονταν τη σωτηρία του επέκεινα με την πρακτική ηθική ή την νόηση, έγκειται «ότι συνέδεσε τον μονοθεϊσμό τόσο με μια αφηρημένη δημιουργική αρχή όσο και με έναν θεό που έχει βούληση και προσωπικότητα και παρεμβαίνει άμεσα στις υποθέσεις των ανθρώπων» (Nicholas D., 2009, σ. 36). Η καθιέρωση των καθαυτό χριστιανικών αρετών θα διαμορφωθεί, αφενός, βάσει των καινούριων θρησκευτικών προσταγμάτων του χριστιανισμού, κατά τα οποία ο άνθρωπος γεννιέται αμαρτωλός λόγω του προπατορικού αμαρτήματος κι είναι αναγκασμένος να ζει σ' έναν κόσμο αντιμετώπος με το «κακό» που μπορεί να υπάρξει παντού, κι αφετέρου, βάσει των κοινωνικοπολιτικών ασταθών συγκυριών της εποχής, η οποία χαρακτηρίζεται από συνεχείς επιδρομές, εμφυλίους, «ιερούς πολέμους», κακουχία, φτώχεια, αρρώστιες κτλ. Η χριστιανική ηθική δεν σχετίζεται μόνο με την πράξη, αλλά και με την πρόθεση, εφόσον ο θεός «γνωρίζει αλλά δεν αναγκάζει», η οποία υπαγορεύεται από την πίστη και από τη νόηση (Δραγώνα-Μονάχου Μ., 1995, σ.98-102).

Ωστόσο, για την τελική εδραίωση του δόγματος, θα περάσουν πολλά χρόνια, κατά τα οποία η βιοτική εξαθλίωση, η απομάκρυνση του λαού από τη νόηση, τη φιλοσοφική και την επιστημονική γνώση, που βρίσκεται πια στα χέρια του κλήρου, το σκληρό εξουσιαστικό πρόσωπο της εκκλησίας, ο φόβος για τον χριστιανικό θεό, αλλά και η επαφή με ποικίλες άγνωστες θρησκευτικές παραδόσεις, λόγω της πολιτιστικής και φυλετικής πολυμορφίας των αυτοκρατοριών, θα θέσουν τις παγανιστικές δοξασίες ιδιαίτερα ελκυστικές στον λαό. Η Εκκλησία, όμως, ήδη από τον 5^ο αιώνα, έχει διογκώσει την κοινωνικό-πολιτική της εμβέλεια κι εκπροσωπώντας τον θεϊκό νόμο, θα λάβει πρωταρχικό πρακτικό ρόλο στην εξουσία και στο δίκαιο, υπεύθυνη πια για την σωτηρία ή την αιώνια καταδίκη της ψυχής, υψηλότερης σαφώς από την τιμωρία του σώματος, εδραιώνοντας πρώιμες χριστιανικές θέσεις όπως ότι ο Χριστός μεταβίβασε την εξουσία επί γης στους Αποστόλους κι αυτοί, αντίστοιχα, την παρέδωσαν στον ανώτατο κλήρο. Όσοι θα χαρακτηριστούν αιρετικοί ή ειδωλολάτρες, θα περιοριστούν κατά πολύ ως προς τα πολιτικά

τους δικαιώματα, θα διωχτούν ή, ακόμα, και θα βασανιστούν (Βασιλιέφ Α. Α., 1995, σ. 112). Οι εικαστικές τέχνες και η μελέτη μη χριστιανικών κειμένων, που θα συνδεθούν με την αλλόθρησκη σκέψη, θα θεωρηθούν επικίνδυνες και η απάρνησή τους αναγκαία, ούτως ώστε να αφορούν, στην ουσία, μόνο στους θεολόγους και τους μοναχούς.

Επιπλέον, η φαντασίωση της έννοιας ενός τερατώδους Διαβόλου / Σατανά / Θανάτου και της ασύλληπτης φρίκης της Ημέρας της κρίσης, που θα εμφανιστούν στον χριστιανικό κόσμο με την εγκαθίδρυση της *Αποκάλυψης του Ιωάννη* στην Καινή Διαθήκη (Έκο Ο., 2007, σ.73-75), θα δημιουργήσουν μια τάση *δαιμονοληψίας*, κατά την οποία ο διάβολος δύναται να έχει άπειρες μορφές και μεταμορφώσεις, μπορεί να ελλοχεύει οποιαδήποτε στιγμή και οπουδήποτε για να θέσει σε πειρασμό και εξαπάτηση (Εικόνα 9.). Απάντηση, ίσως, στον φόβο αυτό να αποτελεί η σταδιακή αύξηση της τάσης του *μοναχισμού* και της *αγιοσύνης*, που προϋπέθετε την απάρνηση των υλικών απολαύσεων, των ψυχικών παθών και των σαρκικών ηδονών, της αστικής-κοσμικής ζωής και συνήθως περιελάμβανε ασκητισμό, σκληρές νηστείες, σιωπή, ψυχικό αυτοέλεγχο, α-σεξουαλικότητα, ακόμα, την βάνανυση τιμωρία της σάρκας. Μέσα από αυτές τις σωματικές και ψυχικές διαδικασίες, συχνά αυτά τα άτομα ομολογούσαν θείκα και εσχατολογικά οράματα ή ψευδαισθητικές δοκιμασίες υπό της έννοιας του πειρασμού, με αποτέλεσμα να φημολογούνται ως θαυματουργά, να προσελκύουν κόσμο που ψάχνει τη σωτηρία γύρω τους και πολλές φορές να διακηρυχτούν επίσημοι άγιοι της χριστιανοσύνης. Μια τέτοια «οραματική» εκδήλωση είναι άλλωστε κι η ίδια η *Αποκάλυψη*. Ιδιαίτερης σημασίας, για τη παρούσα μελέτη, είναι, επίσης, η μορφή και τα πάθη του Αγίου Αντωνίου, που όπως θα δούμε παρακάτω, θα συνδεθεί βαθιά με την τρέλα και θα γίνει ο «προστάτης των τρελών» (στην εκκλησία, για παράδειγμα του Αγ. Αντωνίου στην Θεσσαλονίκη λειτουργούσε μέχρι τον 18^ο σαν ψυχιατρικό άσυλό, με γάντζους στους τοίχους της, που αποδεικνύουν, προφανώς, την κακοποίηση ψυχικά ασθενών εντός του χώρου του Θεού).

Σταδιακά πολλοί «οραματικοί» θα κυνηγηθούν από την εκκλησία ως τσαρλατάνοι ή ως δαιμονισμένοι ή ως μωροί, που θα σπεύσει να τους θεραπεύσει ή να τους τιμωρήσει (Ροΐδης Ε., 2006). Η τεράστια πολιτική ισχύς της Εκκλησίας στο πέρασμα των αιώνων θα πάρει ακραία μορφή με τους

«αναμάρτητους» ιερούς πολέμους των Σταυροφοριών, αλλά κυρίως με την ίδρυση της Ιεράς Εξέτασης και του λεγόμενου «κυνηγιού μαγισσών», ζήτημα που εξεταστεί και θα περιγραφθεί γλαφυρά στο περίφημο «*Malleus Maleficarum*» («Το Σφυροκόπημα των Μαγισσών») που θα συγγραφεί από τους ιεροεξεταστές Heinrich Kramer και Jacob Sprenger και θα εκδοθεί στα μέσα και προς τα τέλη του 15^{ου} αιώνα. Από τον 13^ο αιώνα κι ύστερα, στην Ευρώπη ο φόβος για την μαγεία και την δαιμονοποίηση θα απεικονιστεί κατά κόρον και θα απασχολήσει έντονα την Εκκλησία (Εικόνα 5.). Το *Malleus Maleficarum*, που στην ουσία αποτελεί μια χριστιανική πραγματεία περί της δαιμονοληψίας, αποτελεί συγχρόνως την γραπτή απόδειξη αυθαίρετων αποφάσεων και φρικαλέων καταδικών, κατά τις οποίες τα θύματα όφειλαν να αποδεχτούν την προαποφασισμένη ενοχή τους και να αποδεχτούν την τιμωρία τους για τη λύτρωση της ψυχής τους που κινδύνευε να καταδικαστεί αιώνια στην Κόλαση (Kramer H. and Sprenger J., 1971).

Κοινωνικός αποκλεισμός του παράλογου

Κατά τους πρώτους μεσαιωνικούς χρόνους επικρατεί, ως προς τις ψυχικές ασθένειες, η φυσική ορθολογιστική ιπποκράτεια ιατρική, που θα συνεχιστεί και θα εξελιχθεί μέσω της διδασκαλίας του Γαληνού (Hergenhahn B. R., 2008, σ. 45), η οποία με τη σειρά της θα επικρατήσει μέχρι την Αναγέννηση. Παράλληλα, όμως, οι παθήσεις της ψυχής θα μεταφερθούν στο πεδίο γνώσης και δράσης της Εκκλησίας. Ως τα τέλη του 5ου αιώνα ο επίσκοπος αναλαμβάνει, ουσιαστικά, τα καθήκοντα του ψυχικού θεράποντα, τα οποία θα μεταφερθούν και στους ηγουμένους των μοναστηριών. Κατά τον όψιμο, τελικά, μεσαίωνα οι ολοένα κι αποδεκτές πεποιθήσεις περί δαιμονίων κι άλλων σκοτεινών δυνάμεων θα αποδυναμώσουν και θα παραγκωνίσουν την ιατρική θεραπευτική πρακτική. Οι θεολόγοι που είχαν τη δυνατότητα να μελετήσουν τα σωζόμενα αρχαία ελληνικά κείμενα σε σύγκριση με τα Ευαγγέλια, μπορούμε να υποθέσουμε, πως, αφενός, επανασυνέδεσαν την μανία – τρέλα – επιληψία με τον *δαίμων*, με την κατάληψη της ψυχής, θεωρώντας την, όμως, έργο του «κακού» αποκλειστικά, κι αφετέρου συνέδεσαν και την απελευθέρωση των εκδηλώσεων της χαρακτηριστικό μυστικιστικών και παγανιστικών λατρειών, οι οποίες είχαν αποκηρυχτεί και διώκονταν σθεναρά από τον κλήρο, αντίθετα

με την κλασική αρχαιότητα που όχι μόνο εμπειρείχε, αλλά και αναδείκνυε την ψυχική κατάσταση της *Μανίας* σε «θεική» εν μέσω των διαφόρων θρησκευτικών της πρακτικών συνηθειών.

Στην Καινή Διαθήκη εντοπίζονται διάφορα χωρία, κατά τα οποία ο Χριστός δύναται να θεραπεύει δαιμονισμένους, οι οποίοι παρουσιάζονται άλλοτε αλυσοδεμένοι, άλλοτε εξόριστοι, προστάζοντας τους δαίμονες να εξέλθουν από το σώμα του παθόντος (Εικόνες 8, 10.). Το «θεικό» θεραπευτικό άγγιγμα του Χριστού, όπως είναι αναμενόμενο, το κληρονομούν σύγχρονοι άγιοι και στη συνέχεια μοναχοί και κλήρος. Η θεραπεία των ψυχικών παθών θα συνδεθεί βαθιά με την Εκκλησία και τις «καθαρικές» πρακτικές της: προσκυνήματα, άφεση αμαρτιών με αποδοχή των ενοχών με αυστηρή (αυτό-)τιμωρία - συμπεριλαμβανομένης της σωματικής - εξαντλητικές νηστείες, επαναλαμβανόμενες προσευχές, απομόνωση κοκ με την παράλληλη παρέμβαση της χριστιανικής διδασκαλίας περί του συνετού κι ηθικά ορθού τρόπου ζωής του πάσχοντος. Οι «μάγισσες» - παλιότερα ίσως να ήταν μαινάδες - έχουν το Κακό μέσα τους κι επειδή το κακό είναι απόλυτο στην χριστιανική ηθική, η λύση για να «ελευθερωθεί» η ψυχή, είναι να καεί το αμαρτωλό γήινο σώμα, ώστε να μην υποφέρει άλλο η ψυχή (Ροϊδης Ε., 2006) (Εικόνες 6, 7.).

Η περιγραφή της δαιμονοποίησης, όπως για παράδειγμα αποκαλύπτεται στο *Malleus Maleficarum*, θα μπορούσε να εκληφθεί από τη ψυχιατρική κοινότητα ως περιγραφή συμπτωμάτων ψυχικής διαταραχής, ενώ κι ο ίδιος ο S. Freud, το 1923, προσπαθώντας να ερμηνεύσει ψυχαναλυτικά την δαιμονοποίηση του ζωγράφου Christoph Haitzmann, θα διατυπώσει την θεωρία περί «δαιμονικής νεύρωσης», κατά την οποία η δαιμονοποίηση αποτελεί την προσωποποίηση καταπιεσμένων ορμών του ασυνειδήτου (Freud S., 1923/1985 και Meissner W. W., 1991, σ. 99-128). Ωστόσο, στην όψιμη μεσαιωνική Ευρώπη οποιαδήποτε έννοια του παράλογου, του ανοικείου, του προκλητικού, του άγνωστου, του διαφορετικού κτλ είναι ευνόητο πως, στο πλαίσιο της δαιμονοληψίας, δε θα μπορούσε παρά να δημιουργήσει εσχατολογική καχυποψία κι αποστροφή, έτσι, η τρέλα, η παραφροσύνη, η επιληψία και γενικά όλες οι ψυχικές νόσοι θα ταυτιστούν με το δαιμονικό - διαβολικό στοιχείο, με την ανηθικότητα, με τη «μαγεία», την ασχήμια και, σταδιακά, θα απομονωθούν από το άλλο, το «υγιές» κομμάτι τις κοινωνίας.

Η έννοια του θεραπευτικού ψυχιατρικού ασύλου υπήρχε ήδη στον αραβικό κόσμο του 6^{ου} αιώνα, αν και η λογική που προμηνύει το άσυλο, εντοπίζεται πρώιμα και στη ρωμαϊκή κοινωνία κι επίσης εκφράζεται και μέσω του κοινωνικού έργου του Μ. Βασίλειου (329-379 μ.Χ.) και, πιο συγκεκριμένα, μέσω της λειτουργίας του *Πτωχοκομείου*, που περιέθαλπε κοινωνικά ασθενείς πολίτες, ανάμεσα τους και άτομα με ψυχικές διαταραχές (Στυλιανίδης Σ., Θεοχαράκης Ν., Χονδρός Π. Χ., 2007, σ. 49). Από τον 13^ο αιώνα κι ύστερα το φαινόμενο της ασυλοποίησης και του εγκλεισμού θα αρχίσει να παίρνει μεγάλες διαστάσεις και να χρησιμοποιείται από την ευρωπαϊκή κοινωνία ως βάση ενός οργανωμένου κινήματος που είχε ως διακηρυγμένο σκοπό την προστασία της κοινωνίας από τον μέγα κίνδυνο, τάση που αποκρυσταλλώθηκε πλήρως και με ακραία μορφή στο φαινόμενο της Ιερής Εξέτασης (Szasz S., 2006, σ. 34). Η σαφής στροφή της κοινωνίας προς την απομόνωση των ψυχικά ασθενών και, εντέλει, στον, κατόπιν δικαστικής εντολής, εγκλεισμό τους σηματοδοτείται από την ίδρυση του πρώτου ψυχιατρικού ασύλου το 1409 στη Βαλένθια, το οποίο θα συνδεθεί ιδιαίτερα με την Ιερά Εξέταση, με την οποία λειτουργούν στο ίδιο χώρο (Στυλιανίδης Σ., Θεοχαράκης Ν., Χονδρός Π. Χ., 2007, σ. 49-50). Τους επόμενους αιώνες πρόκειται ο αριθμός των ασύλων να πολλαπλασιαστεί με ραγδαίους ρυθμούς, είτε με την ανέγερση ασύλων, είτε με την μετατροπή των παλαιότερων λεπροκομείων σε γενικά «φιλανθρωπικά» ιδρύματα. Ο Μ. Foucault στο σημαντικότερο έργο του *Η Ιστορία της Τρέλας* σκιαγραφεί τον τρόπο, με τον οποίο το περιθωριακό στίγμα κι ο ολικός αποκλεισμός των λεπρών από την ορατή κοινωνία θα κληροδοτηθεί άμεσα, από τον 16^ο αιώνα, στους ψυχικά παθόντες μέσω των ζωντανών δομών αντιμετώπισης τους, που είναι, σαφέστατα, οι διάφορες μονάδες εγκλεισμού, παρότι η λέπρα σαν ασθένεια θα πάψει να υφίσταται. Ο κοινωνικός αποκλεισμός διαφαίνεται επίσης κι από την εκδίωξη και την εξορία των ψυχικά ασθενών από τον τόπο καταγωγής τους ή ακόμα και την δημόσια αποπομπή τους και τη παράδοση τους σε καράβια να περιφέρονται, ένα φαινόμενο που περιγράφεται στο *Narrenschiff* («Πλοίο των Τρελών») του Brand (1492), αλλά και στον ομώνυμο πίνακα του H. Bosch (Εικόνα 27.) (Φουκώ Μ., 2007, σ. 14-32).

Σταδιακά ο φόβος του θανάτου και της τιμωρίας από τον Θεό - που έχουν εκπροσωπηθεί μέσω του προσώπου του λεπρού - θα συνδεθούν με το πρόσωπο της τρέλας, της οποίας η αύξηση, με τη σειρά της, σηματοδοτεί πια την απειλή του «ὁ καιρὸς γὰρ ἐγγύς» (Αποκάλυψη, Α-3) του Ιωάννη. Είναι πια δεδομένο στην σύγχρονη ψυχολογία πως τα μεγάλα επίπεδα άγχους είναι επαρκής λόγος για την πρόκληση σχιζοφρενικής συμπτωματολογίας, την εδραίωση παραληρητικών σκέψεων και ψευδαισθητικών κρίσεων, οι οποίες μπορούν να ελαχιστοποιηθούν αν ελαττωθούν τα πολύ υψηλά επίπεδα άγχους που συνοδεύουν την ψυχωτική κρίση (Nestoros J. N., 1980, 1982, 1983) Ως προς την εποχή που εξετάζουμε, δύναται κανείς, χωρίς ιδιαίτερη σκέψη, να εντοπίσει πάμπολλους παράγοντες μαζικής, μάλιστα, δημιουργίας άγχους, γεννημένους από την χριστιανική ηθική της εκκλησίας, όπως ο εσχατολογικός φόβος ενός κόσμου που πλησιάζει στο τέλος του, η πιθανότητα εξαπάτησης από τον «Πονηρό», η σεξουαλική καταπίεση κι ενοχή, η ηθική υπευθυνότητα του αναμάρτητου, η καχυποψία της Ιεράς Εξέτασης, η αιώνια καταδίκη στη Κόλαση, ο φυσικός φόβος του θανάτου λόγω αρρωστιών, η γενικευμένη αμφιβολία ως προς τα πάντα, ο καθημερινός κίνδυνος ανθρώπινης επιδρομής, οι κοινωνικές κακουχίες, η έλλειψη δικαιωμάτων και άλλα τόσα.

Η τρέλα ταυτοποιείται στην όψιμη μεσαιωνική ευρωπαϊκή αντίληψη τόσο, με την αυταπόδειξη της απειλής της, όσο και με την προσπάθεια αποκλεισμού της. Η «ελεύθερη» τρέλα θα φιωθεί και θα ξεχαστεί από την κοινωνία. Οι μετέπειτα εμπειρίες της τρέλας θα προκύψουν από το δέος ως προς την ύπαρξη ενός τελείως άγνωστου, διαφορετικού, ακατανόητου κι υπερβατικού κόσμου, αφού οι δομές εγκλεισμού δρουν σαν ετεροτοπίες μέσα στον αστικό ιστό. *«Υπάρχουν είδη τόπων που βρίσκονται έξω από όλους τους τόπους, ακόμη και αν είναι εύκολο να προσδιοριστεί η τοποθεσία τους. Επειδή οι τόποι αυτοί είναι τελείως διαφορετικοί από όλες τις άλλες θέσεις τις οποίες αντανακλούν και στις οποίες αναφέρονται, θα τους αποκαλώ, σε αντίθεση με τις ουτοπίες, ετεροτοπίες. [...] Η πειθαρχία απαιτεί πολλές φορές την περίφραξη, τον καθορισμό ενός χώρου διαφορετικού απ' όλους τους άλλους, ενός χώρου περιχαρακωμένου, επίλεκτο χώρο της πειθαρχικής μονοτονίας. [...]..ετεροτοπίες απόκλισης: αυτές στις οποίες τοποθετούνται άτομα με συμπεριφορά αποκλίνουσα σε σχέση με το μέσο όρο ή κανόνα.*

Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν τα αναρρωτήρια, οι ψυχιατρικές κλινικές και φυσικά οι φυλακές, και ίσως θα έπρεπε να προσθέσουμε χωρίς ενδοιασμό και τους οίκους ευγηρίας.» (Foucault M., 2008).

Η ανάδειξη της τρέλας κατά την Αναγέννηση

Η εμπειρία της παραφροσύνης, αν και η ίδια εξορισμένη, περιθωριοποιημένη, φιμωμένη και εμμονικά κρυμμένη στο σκοτάδι από τις νέες αστικές κοινωνίες, θα διαμορφωθεί και, σταδιακά, θα αποκτήσει συνοχή υπό τις διάφορες λογοτεχνικές κι εικαστικές μορφές της, και όχι από την «εδώ και τώρα» άμεση εμπειρία της. Η ζωγραφική τέχνη, που ολόκληρο τον μεσαίωνα έως την Αναγέννηση υπηρετούσε ξεκάθαρα τα θρησκευτικά και, σαφώς, ηθικοπλαστικά προστάγματα της εκκλησίας, ως ένα κεντρικό μέσο πειθαρχίας και προπαγάνδας δια φόβου από την εμμονική αναπαράσταση της θεϊκής τιμωρίας και του «κακού», θα απεικονίσει πολλές φορές και τη «τρέλα», συχνά σχετιζόμενη με τους πειρασμούς αγίων ή δυστυχημένων κι αμαρτωλών, και θα την συνδέσει βαθιά με το φόβο και την απομόνωση, την ντροπή και τον ξεπεσμό, μια νέα αντιμετώπιση που θα ριζωθεί καλά στη χριστιανική αντίληψη και, γενικότερα, στη δυτική σκέψη

Η εκκλησιαστική ζωγραφική, κατά την οποία, τον 15^ο αιώνα, η μορφή του Διαβόλου, οι εικόνες από την Ημέρα της Κρίσης, η μορφή του Θανάτου (Εικόνα 9.) πρωταγωνιστούν ως απεικονιστικά θέματα, στον ορίζοντα της Αναγέννησης θα τα αντικαταστήσει με την απειλή της τρέλας προβάλλοντας σημασιολογικά το θέμα του θανάτου-του τέλους-του μηδενός. (Φουκώ M., 2007, σ. 30-32). Οι απεικονίσεις του εσχάτου τέλους της «οικουμενικής τρέλας» - ως κατάρριψη του Λόγου του τρελού - κατέχουν σημαντική θέση στην ιστορία της τέχνης, όχι μόνο λόγω των μοτίβων της ασυμμετρίας που σηματοδοτούσε το άσχημο ή της ανηθικότητας μέσω σωματικής γύμνιας και των σεξουαλικών ορέξεων ή του παραμορφωμένου προσώπου του α-λόγου ανθρώπου από το πνεύμα του διαβόλου, του στίγματος της πενίας και της κοινωνικής εξαθλίωσης του παθόντος, αλλά, κυρίως, λόγω των αδιανόητα εφιαλτικών - εν πλήρη φαντασία - ζωγραφικών επινοήσεων, ως γεννήματα τη τρέλας, του άλογου, των

πειρασμών (Εικόνες 11-23). Η τρέλα θα αποδοθεί ως τρομακτική ελευθερία της φαντασίας, του ονείρου, της ψευδαισθήσης και θα συνδεθεί με τη «ζωϊκή» φύση», ή αλλιώς με το ασυνείδητο, το οποίο αυτή την εποχή «ονειρεύεται» δίχως τελειωμό την Κόλαση, τον φόβο της απώλειας της λογικής του. Έτσι, στο έργο του Matthias Grünewald *Οι πειρασμοί του Αγ. Αντωνίου* (c. a. 1515) (Εικόνα 11.), το δαιμονικό στοιχείο - που είναι ο ίδιος ο πειρασμός - ξεσπά κι απελευθερώνεται από τη σταθερότητα των μορφών και της καθημερινής γνώσης των πραγμάτων και «με την αταξία του, με την παραφορά του, με τον πλούτο των τερατωδών δυνατοτήτων του, ξεσκεπάζει το ζοφερό μένος, την άγωνα τρέλα που βρίσκεται στην καρδιά των ανθρώπων», η οποία δύναται να παραμορφώνει και να αποκαλύπτει την εν δυνάμει σκοτεινή πλευρά των πραγμάτων (Φουκώ Μ., 2007, σ. 37).

Με όμοιο τρόπο ο παραλογισμός και η τρέλα των βασανισμένων - δαιμονισμένων - αμαρτωλών ψυχών αποκρυσταλλώνεται στη ζωγραφική θεματογραφία της λεγόμενης φλαμανδικής αναγέννησης, κι ιδίως στο σχεδόν ενιαίο έργο που άφησαν πίσω τους ο Hieronymus Bosch (c. 1450-1516) και ο Pieter Brueghel (c. 1525-1569), οι οποίοι αναπαριστούν συχνά τη συντέλεια του κόσμου ως τον καταποντισμό του Λόγου, την νίκη του Διαβόλου ως την νίκη της οικουμενικής τρέλας και παραφοράς (Εικόνες 20, 21, 22.) Στο *Τρίπτυχο των πειρασμών του Αγ. Αντωνίου* του Η. Bosch (Εικόνα 23.) ο άγιος πλαισιώνεται από πλάσματα που γεννιούνται από γνώριμα χαρακτηριστικά ζώων που αποκτούν, όμως, «επωαστική αυτονομία» και παραφυσική όψη, δημιουργώντας διαφορούμενες εντυπώσεις ως προς την προέλευσή τους, που θα μπορούσε να είναι είτε η φαντασία, αν και φρικτή, είτε η άγνωστη αλήθεια, από την άλλη (Έκο Ο., 2007, σ. 102).

Το θέμα των παθών του Αγ. Αντωνίου εναντίον του δαιμονικού ασυνείδητου, θα αναπαραχθεί, υπό το ίδιο πρίσμα, από πολλούς καλλιτέχνες της εποχής, όπως τον Martin Schongauer (1430-1491) που θα τον αντιγράψει αργότερα ο Michelangelo (1487-88) (Εικόνες 13, 14 - αντίστοιχα.), Salvator Rosa (1645-46) (Εικόνα 16.) αλλά και από πολύ μεταγενέστερους, όπως τους υπερρεαλιστές Salvador Dali (1946) (Εικόνα 17.) και Max Ernst (1945) (Εικόνα 12.), αποκαλύπτοντας τους «πειρασμούς» μέσα από την *υποκειμενική ματιά* του ίδιου του παθόντος, σαν εσωτερική μάχη ανάμεσα στις σκοτεινές, άλογες κι

αμαρτωλές φαντασιώσεις του ασυνειδήτου (δαιμόνια), από τη μια, και τις επιταγές του ορθού λόγου και της ηθικής διδασκαλίας της εκκλησίας, από την άλλη, ή, όπως διαφορετικά θα μπορούσε να περιγραφεί, βάσει της νιτσεικής ανάγνωσης, ως τη μάχη ανάμεσα στο, άλλοτε, χειμαρρώδες κι ερεβώδες *διονυσιακό* στοιχείο και στο *σωκρατικό*, ορθολογιστικό στοιχείο, που εκφράζεται από τη χριστιανική διδασκαλία. Ως προς της απεικονίσεις των πειρασμών, η τέχνη, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε, πως πραγματοποιεί μια ουσιαστική αλλαγή στάσης ως προς τον τρόπο αντίληψης της παραφροσύνης, δεν στέκεται απέναντι της, έξωθεν θεατής της, αλλά, αντίθετα, προσπαθεί να την απεικονίσει ιδωμένη μέσα από τα μάτια της ίδιας της τρέλας. Ο Άγιος Αντώνιος, του οποίου ο βίος έχει καταγραφεί από τον Μέγα Αθανάσιο, μετά από πολυετή ασκητισμό και μοναχισμό, απομόνωση, εξαντλητική νηστεία και πνευματικό αγώνα, ως προς την πάταξη των «πειρασμών», θα θεωρηθεί άγιος, προστάτης και θεραπευτής των βασανισμένων και διαταραγμένων ψυχών και θα συνδεθεί βαθιά με την τρέλα: *«Καὶ περὶ τῶν ἐρχομένων δὲ πρὸς αὐτὸν πολλάκις προέλεγε πρὸ ἡμερῶν, ἦν δὲ ὅτε καὶ πρὸ μηνός, καὶ τὴν αἰτίαν, δι' ἣν ἤρχοντο· οἱ μὲν γὰρ ἔνεκα τοῦ μόνον ἰδεῖν αὐτὸν ἤρχοντο, οἱ δὲ δι' ἀσθένειαν, καὶ ἄλλοι πάσχοντες ὑπὸ δαιμόνων»* (Λέκκος Ε. Π., 2004).

Το θέμα του εξαγνισμού - «εξορκισμού», που δύναται να εξεταστεί σε σύγκριση με την ψυχοθεραπεία (Freud S., 1923/1985), θα υπάρξει, επίσης, σύνηθες στην αναγεννησιακή ζωγραφική, όπως για παράδειγμα στην περίφημη *Μεταμόρφωση* του Raphael (c.a. 1516-20 - Εικόνα 18.). Ο πίνακας αναπαριστά την φρίκη της δαιμονισμένης ψυχής του αρρώστου, που εκφράζεται στην χαοτική, σκοτεινή και ασύμμετρη σκηνή στο κάτω μισό μέρος του, και την ανάγκη του για σωτηρία και γαλήνη μέσω του θαύματος εκ Χριστού, το οποίο αναπαριστάται, αντιθετικά, στο πάνω μέρος του πίνακα, με φως, συμμετρία κι αρμονία. Με παρόμοιο τρόπο απεικονίζεται η διαδικασία εξαγνισμού και στα *Θαύματα του Αγ. Ιγνατίου* του P. P. Rubens (1615-16 - Εικόνα 19). Ο Ignacio de Loyola (1491 - 1556), αποτελεί στη μεσαιωνική παράδοση μια ακόμη ασκητική προσωπικότητα με στοιχεία *αγιοσύνης* και *θεραπευτικών* ικανοτήτων. Στην αυτοβιογραφία του (Λογιόλα Ι., 2006) περιγράφει ισχυρά θρησκευτικά οραματικά βιώματα που καθόρισαν τη ζωή του και αποκαλύπτει, σε γενικότερο πλαίσιο, μια ζωή με κεντρικό άξονα την πνευματική σκέψη, κάτι

που επιβεβαιώνει κι η συγγραφή των θεραπευτικών *Πνευματικών Ασκήσεων* του. Σημαντική, υπό ψυχαναλυτικής σκοπιάς, θεωρούμε την πεποίθησή του ότι την σκέψη του και τα οράματά του ενεργοποιούσαν δύο διαφορετικές κι αντίπαλες μεταξύ τους δυνάμεις, η μια προερχόμενη από «κακό πνεύμα» κι η άλλη από τον Θεό (Meissner W. W., 1991, σ. 3-33).

Οι ψυχικές διαταραχές, οι «βασανισμένες» ψυχές κι ο ανθρώπινος νους, γενικότερα, εύλογα θα έρθουν μέσω της τέχνης σε πρώτο πλάνο κατά την Αναγέννηση, μια κατεξοχήν ανθρωποκεντρική περίοδο, όχι, βεβαίως, μονάχα μέσω της ζωγραφικής, αλλά και μέσω, σαφώς, της λογοτεχνίας και του θεάτρου. Ο Μεσαίωνας στην ουσία υπήρξε μια άκρως αντιφατική εποχή «όπου οι δημόσιες εκδηλώσεις οίκτου και αυστηρότητας συνοδεύονταν από γενναιόδωρες παραχωρήσεις στην αμαρτία, όπως μας δείχνει η λογοτεχνία της εποχής» (Έκο Ο, 2007, σ. 137). Παρότι, η χριστιανική διδασκαλία, στις απαρχές της, καταδίκασε κατηγορηματικά κι εναντιώθηκε ως προς την τραγωδία και την παρακολούθηση - συμμετοχή σε δραματικές παραστάσεις (Beardsley M. C., 1989, σ. 84) καθώς, και σε οποιαδήποτε άλλα εκφραστικά μέσα, που θεωρήθηκαν από τους θεολόγους, ύποπτα συσχετιζόμενα με «παγανιστικές» θρησκείες και μυστήρια, βασικά καλλιτεχνικά στοιχεία τους, όπως η μάσκα, η μεταμφίεση, η άρση της εξατομίκευσης, η μέθη, η γλωσσική ελευθερία, ο σεξουαλικός απεγκλωβισμός ή το γέλιο που θεωρούταν διαβολική ελευθερία (Έκο Ο., 2007, σ. 137), διαβιβαστήκαν ουσιαστικά από τα ελληνικά μυστήρια στα ρωμαϊκά Σατουρνάλια κι από αυτά στις μεσαιωνικές λαϊκές - αγροτικές εποχιακές γιορτές του Καρναβαλιού. Κεντρικά χαρακτηριστικά τέτοιων λαϊκών γιορτών και των *narrentanz* - «χορών των τρελών» (Φουκώ Μ., 2007, σ. 32) θα απεικονιστούν, συχνά, από ζωγράφους της εποχής (Εικόνες 24, 25, 26.), θα αναβιώνουν θεατρικά και εισέλθουν στη λογοτεχνία μέσω *τύπων* - τυποποιημένων χαρακτήρων.

Μεταξύ αυτών των εορταστικών εκδηλώσεων, η ετήσια «*Γιορτή των Τρελών*» (Εικόνα 24.), αναδεικνύουν, εμφανώς, την φιγούρα του Τρελού, του Μωρού ή του Κουτού μέσω της μπουφονικής μάσκας ή υπό τη στολή του γελωτοποιού που παγιώνεται λογοτεχνικά και θεατρικά, κατά τον όψιμο μεσαίωνα (Φουκώ Μ., 2007, σ. 27-28 και Έκο Ο., 2007, σ. 140). Κατά την E. Welsford, οι μπουφόνοι αντιπροσωπεύουν μια πραγματική κοινωνική ύπαρξη

κι όχι απλώς ένα λογοτεχνικό σύμβολο, εντοπίζοντας τις απαρχές τους στα ρωμαϊκά χρόνια όπου «φυσικοί» και «τεχνητοί» τρελοί αποτελούσαν ψυχαγωγική πηγή (Welsford E., 1968, σ. 58-61), η οποία θα καλλιεργηθεί και θα εξελιχθεί από τους τεχνητούς, που μιμούνταν, υπερβάλλοντας, χαρακτηριστικά των γνήσιων «τρελών», σε μια έντονα σωματοποιημένη τέχνη, όπως το βυζαντινό μιμοθέατρο, προμηνύοντας τους πλανόδιους θιάσους της *Commedia dell' Arte*, που θ' ανθίσει κατά τον 16^ο αιώνα (Εικόνες 25, 26.). Από τα καρναβαλικά παρασκήνια και τα, καθιερωμένα σταδιακά, γκροτέσκο χαρακτηριστικά του τρελού και του μπουφόνου θα αντλήσει και ο Miguel de Cervantes (1547-1616) το υλικό που σηματοδοτεί την τρέλα του Don Quixote, που υποκρίνεται τον ιππότη με τραγελαφικό τρόπο, περπατώντας ανάποδα, παλεύοντας με ανεμόμυλους, περπατώντας ανάποδα, ξεχνώντας την πραγματικότητα (). Ο σαλεμένος πλάνης, εκτός των άλλων, κληροδότησε ορισμένες εκφράσεις, απ' αυτές που μιλούν από μόνες τους: αυτός που «κυνηγάει ανεμόμυλους» και ο «δονκιχωτισμός» του ενός και του άλλου είναι κύτταρα αυτού του φαντασιακού ορίζοντα, που ξεπερνάει τα όρια των γλωσσών και τις σημασιολογικές απώλειες της μετάφρασης. Ο μποφουνικός τρελός δεν θα μπορούσε να μην έχει θέση και στις τραγωδίες που θα γράψει ο William Shakespeare (1564-1616). Οι ανόητοι και οι γελωτοποιοί στα έργα του Σαίξπηρ χαρίζουν στο κοινό την διαυγή ειλικρίνεια της λαϊκής σοφίας. Ο Σαίξπηρ γνωρίζει ότι οι ιδιόρρυθμοι μπορούν να αποκαλύψουν την αλήθεια ανεπιφύλακτα. Έτσι, δίπλα στη φιλοσοφική σκέψη βασιλέων και βασιλισσών, ξεφυτρώνει η ελεύθερη σκέψη, ενίοτε αλληγορική, άλλοτε συγκεχυμένη, πάντοτε υπαινικτική, των τρελών και των γελωτοποιών. Ο Τρελός στο *King Lear*, χρησιμοποιείται ως διπλή ειρωνεία για την τραγική «τρέλα» του βασιλιά του και, έτσι, όταν ο βασιλιάς του τον ρωτάει αν τον θεωρεί τρελό, ο Τρελός απαντάει: «Όλους τους άλλους τίτλους σου τους χάρισες, αυτόν τον έχεις γεννητάτος» (Σαίξπηρ Ο., 1990 και Γκουτζιαμάνη Δ., Ξανθάκη Α., 2005)

Ο χαρακτήρας του τρελού από ήρωας του καρναβαλιού θα μετατραπεί σταδιακά σε φιλοσοφικό σύμβολο (Έκο Ο., 2007, σ. 146), μέσα από το οποίο οι καλλιτέχνες της αναγέννησης θα προσπαθήσουν να ασκήσουν κριτική στο σχολαστικισμό της εκκλησίας, στην εύπιστη κοινωνία, αλλά, και στην έκπτωση των ηθών. Έτσι, στο γνωστό του έργο του H. Bosch, «*Η θεραπεία της τρέλας*»

(Εικόνα 28.), η καταγγελία της τρέλας φαίνεται να γίνεται από τον ίδιο τον «τρελό» προς τον «θεραπευτή» και την παράλογη θεραπεία του, η οποία έγκειται στην χειρουργική αφαίρεση της «πέτρας της τρέλας» από το κεφάλι του, θέμα που θα αναπαρασταθεί στη συνέχεια της περιόδου κι από άλλους ζωγράφους (Εικόνα 29.): «Γιατί η ιατρική, προπαντός, όπως την εξασκούν τη σήμερα, είναι παράρτημα της κολακείας, όσο κι η ρητορική άλλωστε» (Έρασμος, 1970, σ. 75). Παρόμοια κριτική διάθεση εντοπίζεται και στο «Πλοίο των τρελών» του Hieronymus Bosch, όπου εξέχουσα θέση ανάμεσα στους επιβάτες έχουν άτομα της εκκλησίας (Εικόνα 27.). Η τρέλα είναι η γνώση, θα μπορούσαμε να πούμε, πίσω από τον καθρέπτη. Οι τρελοί μοιάζουν να μην ανήκουν στον κόσμο αυτό, αλλά αποτελούν μέρος του, καθρεπτίζοντας τον εαυτό τους πάνω του, είτε με εκείνον καθρεπτισμένο στην τρέλα τους.

Στην λογοτεχνία, ο κορυφαίος εκφραστής της αναγέννησης και του ουμανισμού, ο Έρασμος, στο πολυσυζητημένο του *Μωρίας Εγκώμιον*, θα προσωποποιήσει την τρέλα, θα της δώσει φωνή και ταυτότητα ορίζοντάς την, ταυτόχρονα, ως διευθύντρια όλων των ανθρώπινων αδυναμιών, τις οποίες συμπαρασύρει κι ελέγχει. Κάτω από τα πέπλα της, επιφυλάσσεται ιδιαίτερη θέση και για τους ανθρώπους της γνώσης, της επιστήμης και της λογικής: «Λέω λοιπόν, πως οι άνθρωποι που υπακούουν στη σοφία είναι πολύ πιο λίγο ευτυχημένοι. Είναι δυο φορές τρελοί, αφού ξεχνούν πως γεννηθήκανε θνητοί και γυρεύουν να μιμηθούν τους αθανάτους» (Έρασμος, 1970, σ. 77). Ο Έρασμος, μέσω της λογοτεχνικής ειρωνείας, θα εξυμνήσει την τρέλα, δια του ίδιου του στόματός της, αποφορτίζοντας την εσχατολογική απειλή της: «Υπάρχουν λοιπόν σίγουρα δύο ειδών τρέλες: Μια εκείνη που οι εκδικήτριες Ερινύες ξερνούν μέσα από την Κόλαση, όταν ξαπολούν τα φίδια τους και φυσούν στην καρδιά των ανθρώπων την οργή του πολέμου, την άσβηστη δίψα για χρυσάφι, τον ένοχο και στιγματισμένο έρωτα, την πατροκτονία, την αιμομιξία (...) Η άλλη τρέλα είναι ολότελα διαφορετική, έρχεται από μένα κι είναι το πιο ποθητό πράγμα του κόσμου. Γεννιέται όποτε μια γλυκιά πλάνη του μυαλού ελευθερώνει το μυαλό από τις μαύρες έγνοιες της και την παραδίνει σ' ένα πέλαγος ηδονής» (Έρασμος, 1970, σ. 81-82). Αντίθετα, ο Σαίξπηρ (1564 – 1616), θα επαναφέρει την τραγωδία και μέσω αυτής την «τραγική» τρέλα, όχι

μέσω του κλασικού τρελού της λογικής αλήθειας, αλλά την τρέλα που είναι παράφορη, καταστροφική, ανέκκλητη, απόλυτη και φονική - εν βρασμό.

Κατά τον Φουκώ, μέσω της τέχνης, βιώθηκαν δύο ξεχωριστές εμπειρίες της παραφροσύνης κατά την διάρκεια της Αναγέννησης. Από την μια μεριά, ξετυλίγεται η *τραγική* εμπειρία της αποκάλυψης μιας κοσμικής τρέλας, έτσι όπως αυτή αποδίδεται από τις εικόνες των Φλαμανδών ζωγράφων συσχετιζόμενη με τη συντέλεια της ανθρωπότητας, κι από την άλλη, αναπτύσσεται η *κριτική* εμπειρία της, που προκύπτει από τη σχετικότητα της ως προς τον λόγο, χωρίς τον οποίο δεν έχει δυναμική, έτσι όπως διαμορφώνεται από την ανθρωπιστική παράδοση του Έρασμου ή του Brandt. Κατά τον ίδιο, το τραγικό στοιχείο της τρέλας, κατά τον 16^ο αιώνα, θα επισκιαστεί από την κριτική συνείδηση της τρέλας, μιας τρέλας στην οποία, κατά τους επόμενους αιώνες, πρώτο λόγο θα έχει ο ίδιος ο Λόγος. Περιπτώσεις όπως ο Francisco Goya (1746 - 1828) και ο Marquis de Sade (1740 - 1814) μέσω του έργου τους θα υποδείξουν ότι «κάτω από την κριτική συνείδηση της τρέλας και τις φιλοσοφικές ή επιστημονικές, ηθικές ή ιατρικές μορφές της, μια υπόκωφη τραγική συνείδηση δεν έχει πάψει να επαγρυπνεί» (Φουκώ Μ., 2007, σ. 40-47).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Ο ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ Η ΑΛΟΓΙΑ ΩΣ ΓΕΝΝΗΜΑ ΤΟΥ

Παρόλο που η Τρέλα, κατά την Αναγέννηση, απέκτησε μορφή και φωνή, άλλοτε απείλησε εσχατολογικά, άλλοτε έδωσε ελπίδα κι έγινε, κατ' αυτόν τον τρόπο, μια οικεία μορφή στο κοινωνικό τοπίο μέσω της τέχνης και της διανόησης της εποχής, οι ίδιοι οι «τρελοί», οι ψυχικά διαταραγμένοι φαίνεται πως δεν έλαβαν την ίδια αντιμετώπιση εντός των καθημερινών θεσμών της κοινωνίας, αφού, κατά τον 17^ο αιώνα, θα τεθούν στην Ευρώπη οι πρώτες βάσεις για τον «μεγάλο εγκλεισμό» των ψυχικά διαταραγμένων, όπως τον αποκαλεί ο Φουκώ, που θα πραγματοποιηθεί ως και τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, στερώντας από τις ψυχικά ευπαθείς ομάδες οποιαδήποτε πιθανότητα ένταξής τους στην γρήγορα αναπτυσσόμενη αστική κοινωνία, αλλά και στενεύοντας τα περιθώρια για την άλλοτε δαιμονική - μεταφυσική «δόξα» τους (Φουκώ Μ., 2007, σ. 93)., όπως εξετάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Το τέλος του μεσαίωνα συνήθως σηματοδοτείται και συγχρονίζεται με τα επιτεύγματα της Αναγέννησης, την επιστροφή της φιλοσοφίας και της γνώσης, αλλά και την επικράτηση του λόγου και των επιστημών, του ρασιοναλισμού και του εμπειρισμού έναντι του προηγούμενου θεοφοβικού και υπερβατικού μοντέλου αντίληψης. Τελική επισφράγιση αυτής της πνευματικής μεταστροφής θα αποτελέσει, σαφώς, το ιδεολογικό φιλοσοφικό κίνημα του λεγόμενου Διαφωτισμού, που κορυφώνεται κατά τον 18^ο αιώνα, ο οποίος χαρακτηριστικά θα ονομαστεί και ως «αιώνας του φωτός», «*Siècle des lumières*», δηλώνοντας ακριβώς τη «φωτεινή» νίκη της λογικής και της επιστημονικής γνώσης.

Στα τέλη του ίδιου αιώνα ο Philippe Pinel (1745 -1826) και η «πρώτη γενιά» της ψυχιατρικής θα «ανακαλύψει» και θα ξαναφέρει στο φως την

ύπαρξη «των τρελών», ύστερα, όμως, από χρόνια εγκλεισμού, ιατρικής εγκατάλειψης, καταστολής, εξαθλίωσης, ανελευθερίας και πλήρους σιωπής. Για ακόμη μια φορά, η τέχνη της εποχής, όπως θα δούμε στο παρόν κεφάλαιο, θα γίνει μάρτυρας και θα καταγγείλει τη βαναυσότητα της ασυλοποίησης των ψυχικά αδυνάτων και των καθόλου ανθρωπιστικών «θεραπειών», που επικρατούν μέχρι τότε, και θα συμβάλλει μαζί με την επιστήμη κι αυτή, μέσω εξεχόντων δημιουργών που με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο συνδέθηκαν με την «τρέλα» στην διαμόρφωση και στη δημιουργία ενδιαφέροντος και μιας νέας αντίληψης ως προς την «τρέλα» και, τελικά, ως προς το «ψυχικό νόσημα», μια νέα για την εποχή ιατρική έννοια, που θα αποτελέσει το αντικείμενο μελέτης και δράσης της, μόλις, δημιουργούμενης επιστήμης της ψυχιατρικής.

Η «αλογία» στο ξεκίνημα της νεότερης ευρωπαϊκής φιλοσοφίας

Εξερχόμενοι από τον μεσαίωνα και αφήνοντας πίσω μας την αναγέννηση, στέκει αδύνατον να μη συγκρουστούμε πάνω σε ένα γιγάντιο κεφάλαιο της ιστορίας και της φιλοσοφίας, που στο εξής θα σηματοδοτήσει το τέλος των «σκοτεινών» μεσαιωνικών χρόνων, θα επαναφέρει την φιλοσοφική συλλογιστική έναντι του προηγούμενου θεοφοβικού παροξυσμού και θα ανοίξει το δρόμο προς τον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό και την απελευθέρωση του λόγου και της σκέψης, κεφάλαιο που θα επηρεάσει σε βάθος την πορεία που θα ακολουθήσει ολόκληρη η κλασική δυτική σκέψη και που ακούει στο όνομα René Descartes (Καρτέσιος) (1596-1650), ο φιλόσοφος που, κατά κόρων, έχει χαρακτηριστεί ως ο πατέρας της νεότερης δυτικής φιλοσοφίας. Ανάμεσα στις διάφορες και ποικίλες προεκτάσεις που μπορεί να έχουν θεμελιώδεις θέσεις της γραπτής του σκέψης, αξίζει να σημειωθεί πως, για πολλούς μελετητές, θα αποτελέσει και την απαρχή της ψυχολογίας της συνείδησης και, γενικότερα, θα στιγματίσει και θα ασκήσει μεγάλη επίδραση στην, εκ νέου, αντίληψη κι αντιμετώπιση της κοινωνίας ως προς την «τρέλα» αποκρυσταλλωμένη μέσω των διαδικασιών ιδρυματοποίησης, που με ραγδαίους ρυθμούς θα γιγαντωθούν κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα. Θα γίνει προσπάθεια, καθώς η καρτεσιανή φιλοσοφία έχει πολλές εκφάνσεις, να υπογραμμιστούν εκείνες οι θέσεις, τις

οποίες θεωρούμε σημεία κλειδιά για την πορεία που θα πάρει η ψυχολογική σκέψη στην μετα-μεσαιωνική Ευρώπη.

Ο Ντεκάρτ υποστήριξε και πίστεψε στην μηχανιστική φύση του σύμπαντος και του φυσικού κόσμου, συμπεριλαμβανομένων και των ζώων, τα οποία αποκαλούσε *αυτόματα*, δηλαδή μηχανές. Όσον αφορά τον άνθρωπο, παρότι το σώμα του, επίσης, λήφθηκε υπόψη ως μηχανή, εξαιρείται ως ενιαία οντότητα από τα ζώα χάρη στη ψυχή του, χαρακτηριστικό γνώρισμα της οποίας αποτελεί η *νόηση*, σε αντίθεση με το σώμα (και την *ύλη* γενικότερα) του οποίου βασικό γνώρισμα είναι η *έκταση*. (Πελεργρίνης Θ., 2005, σ. 1074). Ενώ διατηρείται, σύμφωνα με την παράδοση του Πλατωνικού στοχασμού, ο κλασσικός οντολογικός διρισμός μεταξύ σώματος και ψυχής, ο Ντεκάρτ δεν θα αναλογιστεί την ψυχή ως κινητήριο δύναμη, εξουσιαστή ή «τιμονιέρη» στην πορεία του κατά τ' άλλα μηχανικού, νευρομυϊκού σώματος. Αντί μιας ακραιφνούς παρεμβατικής κι εξωτερικής σχέσης μεταξύ των δύο αυτόνομων, άνισων κι εκ διαμέτρου αντίθετων υποστάσεων σώματος και ψυχής, θα σκεφτεί μια συνεργατική και ενοποιητική σχέση αλληλεπίδρασης, η οποία τοπικά εδράζεται στο λεγόμενο *κωνάριο*, μια θεωρούμενη απόφυση - αδένα στο κέντρο του εγκεφάλου (Παναγής Γ. Θ., Δαφέρμος Μ., 2008, σ. 348-349, Πελεργρίνης Θ., 2005, σ. 1075).

Δεν θα μπορούσε να είναι τυχαίο, πως ένα μεγάλο μέρος των σχετικών θεωρητικών και κυρίως πειραματικών επιτευγμάτων της φιλοσοφίας και της επιστήμης της ίδιας εποχής πραγματοποιήθηκαν, εντέλει, λόγω της επιδίωξης να εντοπιστεί τοπικά / σωματικά η έδρα της ψυχής στον εγκέφαλο, θέση που ενστερνίζεται ο Ντεκάρτ, ουσιαστικά, επεκτείνοντας κι εξελίσσοντας την εγκεφαλοκεντρική βάση της, εξ αρχαιότητας αλλά επίκαιρης ακόμα, όπως φαίνεται, ιπποκράτειας ιατρικής θεωρίας, που ενσωματώνεται σχετικά και στην ιατρική θεωρία του Γαληνού, που επικρατεί αργότερα, κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους. Χαρακτηριστικά, αναφέρουμε τον Thomas Willis (1621-1675), ιδιαίτερης σπουδαιότητας μελετητή του εγκεφάλου, που όχι μόνο θα συμβάλει σθεναρά στην γνώση γύρω από τη φυσιολογία του εγκεφάλου και της σχέσης της με την περαιτέρω ανθρώπινη συμπεριφορά, αλλά θα εισηγηθεί πρώτη φορά τον όρο «νευρολογία» (Λάμπας, 2002), περιγράφοντας μια επιστήμη, που μοιάζει να έχει ως αντικείμενο μελέτης της τις λειτουργίες του

«καρτεσιανού κωναριού» σε σχέση με τον «καρτεσιανό άνθρωπο – μηχανή», κυριολεκτικά τοποθετημένο εντός στον χάρτη ανατομίας, την ίδια ώρα που σχεδιάζεται ήδη κρυφά από τους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες, όπως ο Leonardo da Vinci ή ο Michelangelo. Ο «μηχανιστικός» τρόπος προσέγγισης του Ντεκάρτ ως προς την ανθρώπινη φύση και συμπεριφορά, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η σπερματική ιδέα κατά την οποία παραφροσύνη - «τρέλα» θα πάψει να οφείλεται σε φαινόμενα που εξηγούνται μεταφυσικά, όπως κατά τον μεσαίωνα και την αναγέννηση, αλλά πλέον, μέσα στο πνεύμα της εποχής που αναζητά πιο «λογικές» απαντήσεις, η πηγή της θα εντοπίζεται τοπικά στο σώμα, σταδιακά στον εγκέφαλο, και θα θεωρείται μια οργανική / φυσική απόκλιση από το «φυσιολογικό» και το «λογικό», με ανάλογες θεραπευτικές προσεγγίσεις, που θα περιγραφθούν και θα εξεταστούν παρακάτω.

Ως προς την ηθική του φιλοσοφία, ο Ντεκάρτ θεωρείται από τους πιο κλασικούς εκπρόσωπος του φιλοσοφικού *ρασιοναλισμού / ορθολογισμού* στην νεότερη ευρωπαϊκή φιλοσοφία, αφού προσπαθεί να προσδιορίσει, όπως κι ο Σωκράτης, τη συμπεριφορά του ανθρώπου βάσει της γνώσης, που μόνο αυτός δύναται να αποκτήσει βάσει της *νόησης* ή του *λόγου*, χαρακτηριστικό γνώρισμα της ψυχής του. Κατά την αναζήτηση της αλήθειας και της δυνατότητας για γνώση, ο Ντεκάρτ (Ντεκάρτ P., 2003, σ. 60-72), στην προσπάθεια του να απαντήσει πως είναι δυνατόν να είναι βέβαιος για την ύπαρξη της εξωτερικής πραγματικότητας, όμοια με τον Σωκράτη, «μεταχειρίστηκε το ίδιο το όπλο εκείνων που αμφισβητούν την πραγματικότητα γύρω μας – τουτέστιν την *αμφιβολία*, εκτείνοντάς την, μάλιστα, στα έσχατα όρια της» (Πελεγρίνης Θ. 2005, σ. 1075), δηλαδή αμφιβάλλοντας για τα πάντα δεδομένα, έκτος από την δίχως αμφιβολία ύπαρξη της ίδιας της αμφιβολίας, που ισοδυναμεί, εντέλει, με την ίδια την ύπαρξη αυτού που αμφιβάλει, συλλογιστική που θα συμπυκνωθεί στο γνώριμο «σκέπτομαι άρα υπάρχω», θεωρώντας την αμφιβολία ως θεμελιώδη σκέψη, θέση που θα αποτελέσει κεντρικό σημείο αφετηρίας της νεότερης σκέψης (Ντεκάρτ P. – Βανταράκης Ε. 2003, σ. 60-72).

Στον αντίποδα της γνώσης, προβάλλονται το όνειρο και όλες οι μορφές πλάνης, με πιο ακραία μορφή τους, σαφώς, την *τρέλα*, η οποία «είναι ακριβώς όρος αδυνατότητας της σκέψης» (Φουκώ Μ., 2007, σ. 70). «Στην οικονομία της

αμφιβολίας υπάρχει μια θεμελιώδης ανισορροπία ανάμεσα στην τρέλα από τη μια μεριά, στο όνειρο και στην πλάνη από την άλλη. Η κατάσταση τους είναι διαφορετική, σε ό, τι αφορά την αλήθεια και αυτόν που την αναζητά. Όνειρα ή αυταπάτες ξεπερνιούνται μέσα στην ίδια την δομή της αλήθειας. Την τρέλα όμως την αποκλείει το υποκείμενο που αμφιβάλλει. Όπως σύντομα θα αποκλεισθεί το ότι αυτός δεν σκέπτεται και το ότι δεν υπάρχει» (όμοια, σ. 70-71). Ο τρελός, επομένως, δεν δύναται να έχει συνείδηση της πλάνης - της τρέλας του, η οποία ξεκάθαρα και «αποδεδειγμένα» πια τίθεται «εκτός του πεδίου κυριότητας όπου το υποκείμενο είναι κύριος των δικαιωμάτων του στην αλήθεια: αυτό το πεδίο που, κατά την κλασική σκέψη, είναι ο ίδιος ο λόγος» (όμοια, σ. 72). Στο εξής η παραφροσύνη, ηττημένη από το ρητορικό «τέχνασμα» του Λόγου, θα βρίσκεται εξορισμένη από την πραγματικότητα και την «κανονικότητα», γεγονός που εκφράζεται άμεσα και αποκαλύπτεται μέσω των πραξικοπηματικών μηχανισμών εγκλεισμού ψυχικά αδύναμων και ασθενών ατόμων, που θα λάβουν χώρα και θα γιγαντωθούν σε αυτά τα φωτεινά, κατά τ' άλλα, χρόνια της Λογικής, του ρασιοναλισμού και του εμπειρισμού.

Όσον αφορά, από την άλλη μεριά, τους εκπροσώπους της εμπειριοκρατίας, με κεντρικούς τον J. Locke (1632-1704) και τον D. Hume (1711-1776), εκείνοι αντιπαρατέθηκαν στις αρχές του ορθολογισμού προβάλλοντας την άποψη ότι ο άνθρωπος δεν δύναται να γνωρίσει, ουσιαστικά, τίποτα άλλο πέρα από τις παραστάσεις των πραγμάτων του εξωτερικού κόσμου, εφόσον, εν αντιθέσει με τον Ντεκάρτ, η γνώση μπορεί να προέλθει μόνο δια μέσω των εμπειριών και των διάφορων λειτουργιών των αισθήσεων. Ο θετικός ρεαλισμός των Βρετανών εμπειριστών του 18ου αιώνα διατύπωσε την βασική φιλοσοφική θέση ότι ο άνθρωπος είναι ένας «άγραφος πίνακας», μια λευκή σελίδα (το λατινικό “*tabula rasa*” και το αγγλικό “*blank state*” του Locke) έτοιμη για «εγγραφές» εμπειρικών βιωμάτων που οδηγούν σταδιακά στην γνώση (Παπανούτσος 1973, σ. 140-223, Πελεγκρίνης Θ., 2005, σ. 200). Αυτά τα φιλοσοφικά αξιώματα σύντομα θα στρέψουν το ενδιαφέρον των μελετητών της ανθρώπινης συμπεριφοράς προς το παντοτινά επίκαιρο, ως προς την ψυχολογία, ζήτημα της μάθησης. Η ουσία του εμπειριοκρατικού δόγματος μέλει να έχει, ανάλογα με τα ορθολογιστικά διδάγματα, ηχηρό αντίκτυπο στις νεοσύστατες επιστήμες, που ξεπηδούν από τον μεσαίωνα, και να θέσει τους

θεωρητικούς άξονες, γύρω από τους οποίους θα κινηθεί, πολύ αργότερα, ο βραβευμένος με Nobel φυσιολογίας I. Ρανιον (1849-1936), ο οποίος με τα περίφημά του «πειράματα με σκυλιά» θα αποτελέσει, με τη σειρά του, τη βασική αφετηρία της Πειραματικής Ψυχολογίας και, εν κατακλείδι, του Συμπεριφορισμού, με κεντρικό του αξίωμα το άτομο να θεωρείται ως εξαρτημένη μεταβλητή των περιβαλλοντικών επιδράσεων.

Χωρίς να προτρέχουμε σε μελλοντικές εποχές, θα γίνει προσπάθεια να καταδείξουμε τον τρόπο με τον οποίο αυτές οι δύο φιλοσοφικές – γνωσιολογικές μέθοδοι θα εισχωρήσουν στην ηθική των ασύλων και στο πνεύμα των σφραγιστικών διαδικασιών, που θα λάβουν χώρα στην Ευρώπη του 17^{ου} αιώνα έως και τις αρχές του 19^{ου}.

Ο «Μεγάλος Εγκλεισμός»: η συστηματική ασυλοποίηση της τρέλας

Διανύουμε μια εποχή μεγάλων οικονομικών, πολιτικών και κοινωνικών μεταβολών στην Ευρώπη του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα με κυρίαρχη, ίσως, την λεγόμενη *Βιομηχανική Επανάσταση* (1750-1780) που, συγχρόνως με την απότομη αύξηση του πληθυσμού (μετά τις ολέθριες επιδημίες του 14^{ου} και 13^{ου} που συρρίκνωσαν τον ευρωπαϊκό πληθυσμό) θα συντελέσουν στην αλματώδη αύξηση του πληθυσμού στις πόλεις, όπου τίθεται το ζήτημα δημιουργίας και εφαρμογής ενός νέου τύπου οργάνωσης μιας κοινωνίας που μεταβάλλεται. Οι δυνάμεις της εδραιωμένης μοναρχικής εξουσίας, της εκκλησίας και της αριστοκρατικής τάξης, που είχαν κατακριθεί νωρίτερα κατά την Αναγέννηση, θα προσπαθήσουν να διαφυλάξουν την απειλούμενη δύναμή τους, από την αστική τάξη που διογκώνεται κι από το λαό που μαστίζεται από φτώχεια και κοινωνική εξαθλίωση (Nicholas D., 2007).

Παράλληλα, οι φιλοσοφικές προσταγές της εποχής του «μηχανοκίνητου» και «αυτοματοποιημένου» ανθρώπου και σύμπαντος, θα ενισχυθούν από τις συνεχώς αυξανόμενες ανακαλύψεις των φυσικών νόμων καθολικής ισχύος, με εναρκτήριο λίθο τον Νεύτωνα (1642-1727), που χρησιμοποιώντας την επαγωγική μέθοδο (από το επιμέρους προς το γενικό) διατύπωσε τον νόμο της

παγκόσμιας έλξης. Αυτή η «μηχανιστική» λογική σε συνάρτηση με το κύρος των μαθηματικών νόμων, κληροδότημα του μεσαίωνα που θα ενστερνιστούν οι αναδεικνυόμενες από τον Διαφωτισμό θετικές επιστήμες, και την αυξανόμενη εγκυρότητα της επαγωγικής μεθόδου, που αποτελεί μια όψη εμπειρικής αλήθειας, θα μεταβούν στην κοινωνική αντίληψη, κατά ένα μεγάλο μέρος, μέσω της ηθικής, δημιουργώντας μια αυθαίρετη έννοια της «κανονικότητας», και στην κοινωνική αναδιοργάνωση των άστεων εν μέσω της πειθαρχίας και των προσώπων της, την τάξη, τον σωφρονισμό και τη μάθηση.

Ο Foucault, ο οποίος αφιέρωσε το μεγαλύτερο μέρος της μελέτης του στην κριτική των κοινωνικών κατεστημένων, κυρίως της ψυχιατρικής, της ιατρικής και του σωφρονιστικού συστήματος και στον οποίο χρωστάμε και τον τίτλο της παρούσης θεματικής ενότητας, στη μελέτη του "*Surveiller et punir. Naissance de la prison*", που εκδόθηκε το 1976 και μεταφράστηκε στα ελληνικά με τον τίτλο «Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής», προσεγγίζει τα κοινωνικά ζητήματα του εγκλεισμού και της αστυνόμευσης ή αλλιώς της τιμωρίας και της επιτήρησης, με αφετηρία τους την κρίσιμη, για την δυτική κοινωνία, ιστορική αυτή περίοδο του 18^{ου}. «Η πειθαρχία δεν μπορεί να ταυτίζεται ούτε με ένα θεσμό ούτε με έναν μηχανισμό. Είναι τύπος εξουσίας, ένας τρόπος άσκησής της και περιλαμβάνει οργάνων, τεχνικών, μεθόδων, διαδικασιών, επίπεδων εφαρμογής και στόχων. Είναι μια «φυσική» ή μιαν «ανατομία» της εξουσίας, μια τεχνολογία. Και μπορούν να την αναλάβουν είτε «ειδικευμένα» ιδρύματα (τα σωφρονιστήρια ή τα αναμορφωτήρια), είτε ιδρύματα, που τη χρησιμοποιούν ως βασικό όργανο για έναν καθορισμένο στόχο (εκπαιδευτήρια, νοσοκομεία), είτε προϋπάρχουσες αρχές, που με την πειθαρχία βρίσκουν τρόπο να ενισχύουν ή να αναδιοργανώνουν τους παλιούς τους θεσμούς εξουσίας (ενδο-οικογενειακές σχέσεις)» (Φουκώ Μ., 1989, σ. 283). Υπό ένα τέτοιο πλαίσιο, δεν είναι παράλογο που η πειθαρχία, μια μορφή εξουσίας ικανή να εισχωρήσει ακόμα και στις πιο μικρές κλίμακες μορφών καθημερινότητας, στην πρώιμη κοινωνική εφαρμογή της θα πάρει, αρχικά, τη αρχιτεκτονική μορφή της *περίφραξης*, και, εν κατακλείδι, της *ετεροτοπίας*, ενός δηλαδή καθορισμένου ανοίκειου κι αλλότριου τόπου, ενός «*επίλεκτου χώρου πειθαρχικής μονοτονίας*», κοινωνικής απομόνωσης κι ανελευθερίας, που θα «φιλοξενήσει» όλους τους «*βέβηλους*» και «*εξαθλιωμένους*»,

συμπεριλαμβανομένων και των «κατάλληλων προς εγκλεισμό» ψυχικά ευπαθών ατόμων. (Φουκώ Μ., 1989, «Τα πειθήνια σώματα», σ. 181-221 και Foucault M., 2008 - διάλεξη του 1967: *Περί αλλοτινών χώρων*).

Μετά το λογικοφανή καθορισμό της α-λογίας, από τους φιλοσόφους και τους επιστήμονες της εποχής είτε ως γνωσιολογική αδυνατότητα, είτε ως φυσική απόκλιση από τη λογική - φιλοσοφική προσταγή κι πνευματική εμμονή της εποχής έναντι στη μεταφυσική πίστη του μεσαίωνα - μια νέα, πλην γνώριμη, κοινωνική πολεμική καθιστά τον εγκλεισμό των «τρελών» σε άσυλα ως απαραίτητη και αναγκαία παρέμβαση της πολιτείας, ώστε να δύναται η ίδια να στέκει υγιής και «λειτουργική» - με τη μηχανιστική σκοπιά της εποχής - έχοντας, δηλαδή, αποβάλει τα βλαβερά ή τα αποκλίνοντα κομμάτια από το «ορθό» μηχανισμό της, που αποδυναμώνουν την κοινωνική συνοχή και πειθαρχία.

Το έτος 1656 μπορεί να θεωρηθεί μια κρίσιμη χρονολογία, για την πορεία της σύγχρονης ψυχολογίας, καθώς, υπό βασιλική εξουσία, ιδρύεται το Γενικό Νοσοκομείο του Παρισιού, στα γενικότερα πλαίσια διοικητικής αναδιάρθρωσης του κοινωνικού συστήματος, εγκαινιάζοντας την λειτουργία μιας νέας «αρχής της τάξεως» ή «ημιδικαστικής δομής», η οποία, ως κεντρική διοικητική αρχή όλων των ειδών κοινωνικών ιδρυμάτων, νοσοκομείων, ασύλων, πτωχοκομείων, πρώην λεπροκομείων της χώρας κτλ., υποδέχεται και φιλοξενεί, δίχως όμως να σχετίζεται με την ιατρική μέριμνα, κοινωνικά, οικονομικά και ψυχικά αδύνατους «κάθε φύλου, πατρίδας και ηλικίας ανεξαρτήτως επαγγέλματος και καταγωγής, σε όποια κατάσταση κι αν βρίσκονται, ικανοί ή ανάπηροι, άρρωστοι ή σε ανάρρωση, με ιάσιμη ή ανίατη νόσο», που μεταφέρονται εκεί από τις οικογένειές τους είτε από δικαστική εντολή (Φουκώ Μ., 2007, σ. 74-75).

Στην ίδια αρχή υπάγονται και το αναδιοργανωμένο άσυλο του Bicêtre, όπου θα μεταφερθεί το 1801 και θα παραμείνει για τρία χρόνια ο πολυτάραχος και «βέβηλος» της ηθικής και της λογικής, Marquis de Sade (1740-1814), καθώς και η ανακαινισμένη κλινική, πρώην οπλοστάσιο, της Salpêtrière, δύο ιδρύματα σταθμοί στην ψυχιατρική ιστορία, στα οποία ο μεταρρυθμιστής της ψυχιατρικής Philippe Pinel (1745-1826) θα ανακαλύψει ξανά τους ξεχασμένους κι απόκληρους από την κοινωνία ψυχασθενείς, εξαθλιωμένους κι

αλλοτριωμένους, πέραν της όποιας ψυχικής ασθένειας, πρωτίστως από τις βάνουσες κι απάνθρωπες συνθήκες του εγκλεισμού τους, συνθήκες που λίγο έως πολύ θα επικρατήσουν σε όλα τα ανάλογα κοινωνικά ιδρύματα, που ιδρύονται κατά συρροή ανά την Ευρώπη (Αγγλία, Γερμανία, Ολλανδία, Ισπανία, Ιταλία) μεταξύ 17^{ου}-18^{ου} αιώνα (όμοια, σ. 76-83). Τους βρίσκει σε κατάσταση αποκτήνωσης και εγκατάλειψης, *«γυμνούς, σκεπασμένους με ράκη και να έχουν μόνο μια ψάθα για να προφυλαχθούν από την κρύα υγρασία του πλακόστρωτου πάνω στο οποίο είναι ξαπλωμένοι. Τους είδα να διατρέφονται πλημμελώς, να μην έχουν αέρα να αναπνεύσουν, νερό για να σβήσουν την δίψα τους, να στερούνται των πιο αναγκαίων για την ζωή. Τους είδα να παραδίδονται σε αληθινούς δεσμοφύλακες, να εγκαταλείπονται στην κτηνώδη επιτήρηση εκείνων. Τους είδα, μέσα σε τρώγλες στενόχωρες, βρώμικες, δύσοσμες, χωρίς αερισμό, ανήλιαγες, εγκλειστούς μέσα σε αχούρια όπου δεν θα κλείναμε ούτε άγρια θηρία»* γράφει σε άρθρο του το 1818, ο μαθητής και συνεχιστής του Pinel, Jean-Étienne Esquirol (1772-1840) (Φουκώ Μ., 2007, σ. / περισσότερο στο: Esquirol J. E. D. & Hunt E. K., 2007).

Ανάλογα στο Λονδίνο, το 1642, ανοικοδομείται το βασιλικό νοσοκομείο της Bethlem/“Bedlam” (εικόνα), το παλαιότερο εν λειτουργία ψυχιατρικό άσυλο στην Ευρώπη (από τον 13^ο αιώνα), που το όνομα του θα συνδεθεί άρρηκτα στην ευρωπαϊκή ιστορική μνήμη, μέσω φρικτών καταγγελιών από μέρους της τέχνης και της νεώτερης ψυχιατρικής επιστήμης, με το φαινόμενο της αυθαίρετης ιδρυματικής ασυδοσίας, της βάνουσης κι αναποτελεσματικής (ψυχ-)ιατρικής και της πλήρους καταπάτησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, φαινόμενα που δηλώνουν τουλάχιστον μια ενιαία, ομοιόμορφη και ουσιαστική αδιαφορία ως προς την ύπαρξη, κατά τ’ άλλα, του παθολογικού χαρακτήρα της τρέλας (Andrews J. et al., 1997, εισαγωγή σ. 1-5). Η πορεία στο χρόνο του κακόφημου αυτού ασύλου, που φιλοξενεί «σεληνιασμένους» μαζί με επαίτες ή «αλήτες», ήδη από τον όψιμο μεσαίωνα, και το οποίο, μετά την αναδιοργάνωση του, θα προοριστεί αποκλειστικά για την «φιλοξενία» φρενοβλαβών, αντανακλά τον τρόπο με τον οποίο η τρέλα, προτού χωριστεί σε κατηγορίες ψυχικών νοσημάτων, θα συγχωνευτεί σε έναν ενιαίο περιθωριοποιημένο από την κοινωνία πληθυσμό που θα συγγενεύει με την αμαρτία και την ανηθικότητα (ανάρμοστη σεξουαλικότητα, ομοφυλοφιλία,

πορνεία, ελευθεριάζοντες, βλάσφημοι), την τιμωρία και τον σωφρονισμό (κατάδικοι, ληστές, *workhouses*, βλάσφημοι, τεμπέληδες, επαίτες, «μάγισσες») την κοινωνική αποστροφή και φοβία (ανίατες μεταδιδόμενες ασθένειες, «αισχρόβιοι», συφιλιδικοί, βρωμιάρηδες, ανάπηροι). Η παραφροσύνη, εντός της αστικής ηθικής αναπροσαρμογής του 18^{ου} αιώνα, θα γίνει αντικείμενο μελέτης προκαταβολικά αλλοιωμένο και κατασκευασμένο, μέσω γενικευμένων κι επαγωγικών θεωρήσεων που όχι μόνο την καθιστούν, εκ των προτέρων, εντός της συνθήκης του κοινωνικού αποκλεισμού της, αλλά που την ορίζουν και την μορφοποιούν, όταν εκείνη, ήδη, έχει απολέσει τα σημάδια της μοναδικής της ταυτότητάς και της καταστασιακής της θέσης εντός ενός «ομοιόμορφου», περιφρουρημένου κι εξορισμένου ήδη από τον μεσαίωνα, περιθωριακού πληθυσμού (Φουκώ Μ., 2007, σ. 80-83, 150-154).

Η μνήμη των ασύλων και της ιδρυματοποιημένης τρέλας διαμορφωμένη εντός της τέχνης

Η τέχνη της εποχής, που δεν θα σταθεί αδιάφορη ως προς το φαινόμενο του οργανωμένου εγκλεισμού, από τη μια μεριά, κι απέναντι στα ολοένα και αυξανόμενα επιστημονικά «ψυχιατρικά» ευρήματα, από την άλλη, θα συμβάλει βαθιά και με ποικίλους τρόπους στην διαμόρφωση της μνήμης περί της ιδρυματοποιημένης παραφροσύνης που θα κληροδοτήσει ολόκληρος ο δυτικός κόσμος. Θα την συμπεριλάβει, αφενός, στη θεματολογία των απεικονίσεων της, με έμμεσο στόχο την κριτική στην μοναρχία και στην αυλική τάξη, υποστηρίζοντας, μεν, το κριτικό πνεύμα και τα αιτήματα για κοινωνικά δικαιώματα στον πνεύμα της εποχής (*Διαφωτισμός και των Επαναστάσεις*) και αντικρούοντας, δε, την αυλική αισθητική. Θα της δώσει, αφετέρου, μορφή και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, υπηρετώντας είτε την επιστήμη, είτε την κοινωνία που, εντός στο διαφωτιστικό πνεύμα, πρέπει να την «διδάξει». Ωστόσο, θα υπάρξει και μια τρίτη, αρκετά διαφορετική συμβολή της τέχνης της περιόδου ως προς την «αλογία», .η οποία, αντίθετα με την κριτική (ρασιοναλιστική και εμπειρική) ανάλυση της τρέλας που επικρατεί, θα αναβιώσει τον τραγικό χαρακτήρα της και την καθολικότητά της εντός κι

εκτός των περιφρουρημένων και θεσπισμένων «πατρίδων» της αλογίας, σημαίνοντας τις καμπάνες κινδύνου για το εύθραυστο δημιούργημα της «υγιούς εξ αλογίας κοινωνίας». Η τέχνη της ιστορικής περιόδου έως και τα μέσα του 19^{ου}, οποία λόγω της σημασίας και του καλλιτεχνικού πλούτου της θα εξεταστεί στο επόμενο κεφάλαιο πιο εκτεταμένα, θα αναδείξει κινήματα και ξεχωριστές περιπτώσεις καλλιτεχνών, που θα επηρεάσουν βαθιά την αντίληψη ως προς την ψυχική νόσο.

Η πρώτη συνάντηση της τέχνης με την τρέλα, μετά τον μεσαίωνα, θα συμβεί εντός «στοιχειωμένων» ψυχιατρικών ιδρυμάτων, όπως αυτά που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη ενότητα. Από το 1676 έως και το 1815, πάνω από την επιβλητική εξωτερική πύλη του Bethlem Hospital, δέσποζαν δύο από τα πιο φημισμένα αγάλματα στο Λονδίνο της εποχής, τα οποία, λόγω της θέσης τους και της επιβλητικότητάς τους, θα γίνουν για τους κατοίκους της πόλης τα σύμβολα και οι μορφές της δυστυχίας στην οποία καταλήγει η τρέλα. Τα δυο αυτά αγάλματα του Δανού γλύπτη Caius Gabriel Cibber (1630-1700), «Μελαγχολία» και την «Μανία» (Εικόνα 30.), θεωρείται ότι αποτελούν το θεμελιακό τρόπο βάσει του οποίου η τρέλα απεικονίζεται από τους εικαστικούς καλλιτέχνες της εποχής ως διπλή φύση, έχοντας δύο πρόσωπα: από τη μια πλευρά, το συσκοτισμένο πρόσωπο της μελαγχολίας, της παθητικότητας, της σιωπής και, από την άλλη, το παραμορφωμένο πρόσωπο της φρενίτιδας, της ολέθριας μανίας (Gilman S. L., 1996, σ. 17-19, Kromm J., 2003, σ. 87-89). Ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζονται, στο εξής, οι αυτές οι δύο θεμελιωδώς αντίθετες εκφάνσεις της τρέλας, καθρεπτίζει τις αντίστοιχες ιατρικές θέσεις και θεραπευτικές προσεγγίσεις της εποχής, με την πιο ήπια μορφή της μελαγχολίας να μην απεικονίζεται χωρίς αλυσίδες και συνήθως να στέκει βυθισμένη στην εσωτερικότητα της (μορφή που θα εξιδανικευτεί στα ρομαντικά πρότυπα, όπως θα δούμε), σε αντίθεση με την μορφή της μανίας (“*raving madness*”, “*frenzy*”) που ακολουθώντας την αναγεννησιακή παράδοση απεικονίζεται με τρόπο τρομακτικό κι ανοίκειο (αρχετυπική σχεδόν μορφή που θα αποτελέσει πηγή έμπνευσης για σκιτσογράφους και ζωγράφους, σαν τον Francisco Goya ή τον Edvard Munch, καθώς και κινήματα, όπως ο εξπρεσιονισμός, στον τρόπο που θα «δουν» τον σύγχρονο άνθρωπο από τις συμφορές του 20^{ου} αιώνα). Η «μελαγχολία», από την άλλη θα περάσει σε καλύτερη μοίρα, λόγω του

σιωπηλού και εσωτερικού χαρακτήρα της. Παρότι, η «τρέλα» έχει καταπολεμηθεί με σθένος όλο το Μεσαίωνα και τώρα ιδρυματοποιείται, κάποιες όψεις της, σίγουρα όχι εκείνες που αφορούν τα θετικά συμπτωμάτων (παραλήρημα, ψευδαισθήσεις, παράνοια κοκ) ανάμεσα στο γνώριμο δίπολο μελαγχολίας-μανίας, δεν θα εκλείψουν από την ευρωπαϊκή κοινωνία.

Ένα εξίσου «ιδρυματικό» και πολύ ιδιαίτερο άγαλμα, που αποδίδεται στον Geraert Lambertsz και χρονολογείται μεταξύ 1650-1660, γνωστό ως “Frenzy” («Φρενήρης», «Τρελή») ή “Woman from the Madhouse” (Εικόνα 31.), απεικονίζει μια «μανιακή» γυναίκα «εν εξάλλω» να προσπαθεί να ξεριζώσει τα μαλλιά της, και να έχει σκίσει τα μιάτια της (πράξεις που έχουν χρησιμοποιηθεί κατά τον μεσαίωνα κατά κόρον για την απεικόνιση κάποιου παράφρονος και που θα χρησιμοποιήσει συχνά ο William Shakespeare (1564-1616) για να δείξει ότι οι ήρωες του από την οδύνη αγγίζουν τα όρια της λογικής), ενώ το σώμα μοιάζει διαστρεβλωμένο από τον παροξυσμό (Gilman S. L., 1996, σ. 18). Το άγαλμα αυτό, τοποθετημένο σε κεντρικό σημείο του προαυλίου του ψυχιατρικού ασύλου Kloveniersburgwal στο Άμστερνταμ, όπως κι αυτά του Cibber στο Λονδίνο, αποτελούσε μεν αρχιτεκτονικό διακοσμητικό στοιχείο του ιδρύματος, αλλά ταυτόχρονα διαμόρφωνε μια όψη της «τρέλας» που την συνέδεε άμεσα με τον τόπο του εγκλεισμού ως «φυσικού» της χώρου. Τα κελιά του Kloveniersburgwal είχαν ανοιχτή θέα στο εν λόγω προαύλιο και στο άγαλμα της «Τρελής», το οποίο, χάρη στις μορφές που είναι σχηματισμένες γύρω από τη βάση του, μπορεί να ειπωθεί κι από τις τέσσερις πλευρές. Οι μορφές αυτές αποτελούν τέσσερις ακόμη παράφρονες που φωνάζοντας, κλαίγοντας ή παραμένοντας στωικοί κι απαθείς παρακολουθούν, από τη μια, τους αντίστοιχα παράφρονες θεατές τους καθρεπτίζοντας τους, και, από την άλλη, τους επισκέπτες του ασύλου, οι οποίοι στέκουν θεατές και των δύο εξισώνοντας τους.

Η δυνατότητα επίσκεψης στα ψυχιατρικά άσυλα ή αλλιώς η επίδειξη των παραφρόνων στο κοινό αποτελεί μια συνθήκη, που κληροδότησαν οι τρελοί από την περιπέτεια απομόνωσης κι αποδιαπόμπευσης τους ως παράδειγμα αποφυγής κατά τον μεσαίωνα και η οποία διατηρήθηκε και μετέπειτα εντός των οργανωμένων συστημάτων εγκλεισμού, παίρνοντας καμιά φορά μάλιστα και λειτουργικό χαρακτήρα. «Ακόμη και στα 1815, αν πρέπει να λάβουμε μία

έκθεση που παρουσιάστηκε στην Βουλή των Κοινοτήτων το νοσοκομείο Βηθλεέμ (Bethlem/Bedlam) επιδεικνύει τους παράφορους για μία πένα κάθε Κυριακή. Το δε ετήσιο εισόδημα από αυτές τις επισκέψεις ανερχόταν περίπου στις 400 λίρες: αυτό προϋποθέτει τον εκπληκτικά υψηλό αριθμό των 96.000 επισκέψεων τον χρόνο» (Φουνώ Μ., 2007, σ. 203).

Το γεγονός ότι το Bethlem εξυπηρετούσε σαν ένα ακόμα “show” το ξέφρενο Λονδίνο της εποχής, θέλησε να απεικονίσει με γλαφυρό και ειρωνικό τόνο ο προπομπός του Ρομαντισμού, William Hogarth (1697-1764), στον τελευταίο πίνακα από τους οχτώ της σειράς που θα φιλοτεχνήσει μεταξύ 1732-35 και η οποία διαιρείται σε οχτώ σκηνές από την ταραχώδη, πολύπαθη και παρακμάζουσα ζωή του Tom Rakewell, (“*A Rake’s Progress*” «*Η πορεία του ασώτου*»). Ο Rakewell, αφού κληρονομήσει μια ογκώδη περιουσία, θα την ξοδέψει ολόκληρη σε πολυτελείς κι ακριβές απολαύσεις, επιλέγοντας έτσι μια σκανδαλώδη και προκλητική ζωή, που θα τον οδηγήσει στην φυλάκιση και στον τελικό του προορισμό, το άσυλο Bethlem. Η τελευταία σκηνή (“*A Rake’s Progress*” – πίνακας 8. – “*In the Madhouse*” (*Bedlam*), 1735 – Εικόνα 32.) «είναι μια άγρια σκηνή φρίκης, που απεικονίζει όλες τις μορφές της τρέλας» (Gombrich E. H., 1998. σ. 463), του «μελαγχολικού», του «θρησκόληπτου», του «τρελού βιολιστή», του «βασιλιά», του «εξερευνητή των άστρων».. Ανάμεσά τους σκιαγραφείται κι ένας τρελός που ζωγραφίζει στον τοίχο του ασύλου, μια απεικόνιση που θα γίνει σταθμός για την ιστορία της «δημιουργικής ψύχωσης» και της Art Therapy, ως πρώτη αναφορά της κλίσης για δημιουργικότητα εντός του πεδίου της ερεβώδους και «ζωώδους» τρέλας. Πίσω από τις σκούρες θεατρικές και γελοιογραφικές, θα μπορούσε κανείς να πει, μορφές των παραφρόνων, που αδιαφορούν για τον γεμάτο αγωνία και φρίκη θάνατο του μισόγυμνου και αλυσοδεμένου «ασώτου» απορροφημένες στη «τρέλα» τους, ξεπροβάλλουν με φως οι μορφές δύο γυναικών της υψηλής κοινωνίας που στέκουν φορώντας τα καλά τους και παρακολουθώντας την σκηνή, εξίσου ασυγκίνητες και απαθείς, σαν να ήταν μέρος θεατρικής παράστασης, σαν να μην εκτυλίσσεται εντός της πραγματικότητας.

Πράγματι, η ιδρυματική ζωή, όπως και η τρέλα στην παράφορη μορφή της, άνηκε πέρα από τα όρια της «πραγματικής» ζωής, αφού οι παράφρονες έγκλειστοι, όπως «ελαττωματικά» *αυτόματα* – μηχανικά όντα, σαν εκείνα του

Descartes, έχοντας αποσυρθεί κοινωνικά κι έχοντας απολέσει την ανθρώπινη αξία τους, γεγονός που τους βύθιζε εντός της ζωώδους πραγματικότητας. Η πεποίθηση ότι «το ζωώδες, που λυσομανά στην τρέλα, αποστερεί τον άνθρωπο από ό, τι ανθρώπινο υπάρχει εντός του» θα επικρατήσει, μέχρι και το τέλος του 18^{ου} αιώνα, εντός των «κολασμένων» ασύλων σαν το διάσημο Bethlem, όπου η αντιμετώπιση του προσωπικού ως προς την παραφροσύνη θα περιοριστεί στην μορφή της χαλιναγώγησης και της καταστολής του ξεσπάσματος του ζωώδους, που ισοδυναμεί με την τρέλα, μέσω της *τιθάσευσης*, της *αποκτήνωσης* και της *αστυνόμησης* (Φουκώ Μ., 2007, σ. 209-211).

Στο τέλος του αιώνα, ο Pinel, Esquirol, Tuke θα καταγράψουν στα μεγάλα άσυλα της εποχής βάρβαρες τεχνικές, όπως οδυνηρά και άκρως περιοριστικά συστήματα δεσιμάτων με αλυσίδες, και θα αποκαλύψουν περιπτώσεις εγκλειστών, σαν τον William (James) Norris, που το 1814 βρέθηκε να έχει περάσει μεγάλο μέρος της ζωής του αλυσοδεμένος δίχως τη παραμικρή δυνατότητα κίνησης στο κελί του στο Bethlem (Skultans V., 1979, σ. 110-111), μια ιστορία που, λόγω της δημοσιότητας της, θα καταγγελθεί, επίσης, μέσω της σκληρής εικόνας της, έτσι όπως θα αποτυπωθεί σε διάφορα δημοσιευμένα σκίτσα (Εικόνα 33.). Διανύουμε τα χρόνια που το διαφωτιστικό πνεύμα έχει κυριαρχήσει, παραδείγματα σαν τον Diderot (1713-1784), κύριο εκπρόσωπο του διαφωτισμού που συνέλαβε την ιδέα της *Εγκυκλοπαίδειας* (Πελεγρίνης Θ., 2005, σ. 1082-3) θα συμβάλουν πολύ στην διάδοση και στην δημιουργία γνώσης. Δεδομένου, αφενός, ότι η σκισσογραφία και η ζωγραφική βρίσκονταν στη θέση της ειδησεογραφικής φωτογραφίας, αφετέρου δε, ότι η επίσκεψη σε διάφορα μεγάλα ιδρύματα ήταν δυνατή, είναι ευνόητο γιατί οι ιδρυματικοί χώροι στα χρόνια του «ελεύθερου λόγου» να αποτελέσουν πόλο έλξης για τους γραφίστες της εποχής, οι οποίοι, μάλιστα, θα αναμειχθούν και στην επιστημονική ψυχιατρική έρευνα συμβάλλοντας με τα σχέδια τους στις πρώτες εμπειρικές προσπάθειες για ταξινόμηση διαφορετικών ειδών «ψυχικών συνδρόμων».

Ο ιδιαίτερος ρόλος της εικαστικής τέχνης στην ανάδειξη της ψυχοθεραπείας

Η καταγραφή των συνθηκών διάφορων διασήμων ασύλων της Ευρώπης, που θα λάβει χώρα από τα μέσα του 18^{ου}, θα οδηγήσει σε μεταρρυθμιστικές αλλαγές ως προς την διοίκηση και τις θεραπευτικές προσεγγίσεις των ψυχιατρικών ασύλων, καθώς, και σε αύξηση του ενδιαφέροντος, από πλευράς ιατρικής και της φυσιολογίας, ως προς την «τρέλα», η οποία από οργανική νόσος θα επαναξιολογηθεί ως ψυχική και σταδιακά θα διαχωριστεί σε ξεχωριστές διαφορετικές ψυχικές παθήσεις, με αντίστοιχα χαρακτηριστικά συμπτώματα και ανάλογα ρυθμιζόμενες θεραπευτικές τακτικές. Οι ολοένα και αυξανόμενες αποκαλύψεις συνεχόμενων καταπατήσεων κάθε ανθρώπινου δικαιώματος εντός των ιδρυματικών λαβυρίθων, σε μια μεταβαλλόμενη, μάλιστα, περίοδο που, μέσω των φιλελεύθερων αξιωμάτων του Διαφωτισμού, τα διδάσκει, τα απαιτεί και, τελικώς, θα τα θεσπίσει μέσω της *Διακήρυξης των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη*, που ψηφίζεται το 1879 κατά την Γαλλική Επανάσταση, θα δημιουργήσουν αντιδράσεις και εντός της ιατρικής κοινότητας.

Το 1793, ο Philippe Pinel (1745-1826), συχνά χαρακτηρισμένος ως ο πατέρας της ψυχιατρικής, διορίζεται αρχίατρος στο νοσοκομειακό άσυλο της Bicêtre, όπου άμεσα θα δώσει εντολή να απελευθερωθούν όλοι οι φρενοβλαβείς από τις αλυσίδες τους. Τον επόμενο χρόνο, θα διατελέσει διευθυντής στην κλινική της Salpêtrière, όπου, έκτος του ότι θα επιβάλει την ίδια «απελευθερωτική» παρέμβαση, θα θεσπίσει ως ανώτατη εξουσία των ψυχιατρικών ασύλων αυτή του ιατρού - ψυχιάτρου έναντι του διευθυντή - αστυνομίας. Στο πνεύμα της εποχής, διαποτισμένο, εκτός των άλλων, με τη φιλοσοφική σκέψη του Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), ο οποίος διακήρυττε την φυσική ενότητα του ανθρώπου με την ψυχή του έναντι του δυσμενούς διχασμού, καθώς και την a priori φυσική ελευθερία του (Πελεγρίνης Θ., 2005, σ. 1170-1172), ο Pinel θα επιχειρήσει την διαμόρφωση μιας θεραπευτικής προσέγγισης που να αποσκοπεί, αυτή τη φορά, σε ενέργειες στοχευόμενες στο «πνεύμα» των ασθενών (Goldstein J., 1987, σ. 65). Επιθυμώντας να απομακρυνθεί από τις πεπαλαιωμένες απομονωμένες σωματοκεντρικές παρεμβάσεις, όπως σκληρές δίαιτες, αφαιμάξεις, παγωμένα τακτικά μπάνια, χορήγηση καθαρτικών ή δεσίματα με αλυσίδες, θα συλλάβει και θα καθιερώσει την «ανθρωπιστική (ηθική) θεραπεία» (*“traitement moral”*). Βασικές θέσεις της

«πινελικής» ψυχιατρικής μεθοδολογίας εκτίθενται στις μελέτες του “*Treatise of Insanity*” και “*The Clinical Training of Doctors*” (βλ: Pinel P. & Weiner D. B., 1980) κι αποσκοπούν στην δημιουργία μιας *ψυχοδυναμικής* σχέσης μεταξύ ιατρού - φρενοβλαβούς, εστιασμένης γύρω από την συμπεριφορά (εκπαιδευόμενες δεξιότητες) του (ψυχ-)ιατρού, η οποία οφείλει να διαποτίζεται με συμπόνια, κατανόηση και ευαισθησία. Θα αντιπροτείνει στην απομόνωση των «παράφορων» εγκλείστων την κατανομή τους στο εκάστοτε ίδρυμα βάσει της βαρύτητας των διαφόρων ψυχικών νόσων, ωστόσο θα συμβάλει στον περιορισμό της συνολικής επικοινωνίας των ασθενών εγκλείστων με τον «έξω κόσμο», η οποία θα περιοριστεί σε επισκέψεις συγγενών (Rothman D. J., Marcus S., Kiceluk S. A., 1995, σ. 166-177). Η σημασία της χειρωνακτικής εργασίας, οικείας, ίσως, λόγω των αγγλικών workhouses και των γερμανικών Zuchthäusern, όπου φιλοξενούνταν έως και τα τέλη του 18^{ου} αναμειγμένοι με τους κατάδικους και παράφρονες (Φουκώ M., 2007, σ. 81,82), θα υπογραμμιστεί κι από τον Pinel, ως προς τον θεραπευτικό της χαρακτήρα, και θα εκληφθεί εκ νέου ως δημιουργική απασχόληση σε κάποια δραστηριότητα.

Η δημιουργική διάθεση που είχαν επιδείξει ορισμένοι από τους παράφρονες εγκλειστούς της εποχής θα γίνει αντιληπτή ως μια γέφυρα επικοινωνίας του ψυχιάτρου με την «τρέλα» και θα συνδράμει στην καταπολέμηση της σιωπής και της μονοτονίας της ιδρυματικής ζωής, καθώς και στην σύλληψη του εξατομικευμένου θεραπευτικού προγράμματος και της αναγκαίας εφαρμογής του. Υπό αυτό το πρίσμα, η παρατήρηση του Hogarth, ως προς τον κρατούμενο που ζωγραφίζει του τοίχους των σαλονιών του Bethlem, θα ήταν εύλογο να μη ληφθεί υπόψη συμβολικά, αλλά πραγματολογικά, αφού, ήδη το 1801, ο Philippe Pinel, στη μελέτη του “*Traité medico-philosophique de l’aliénation mentale, ou la manie*” (1801) θα αναφέρει δύο περιπτώσεις ασθενών, οι οποίοι ζωγράφιζαν και σχεδίαζαν (Beveridge A., 2010, σ. 595). Λίγα χρόνια μετά, το 1810, ο John Haslam (1764-1844) θα εκδώσει το “*Illustrations of Madness*”, στο οποίο θα δημοσιευθεί για πρώτη φορά ζωγραφικό έργο εγκλείστου από το Bethlem (Puri B. K. & Treasaden I. H., 2010, σ. 6).

Η εν λόγω ζωγραφιά του ασθενούς James Tilly Matthews (Εικόνα 34.), του πρώτου ασθενούς που έλαβε γνωμάτευση περί «παρανοειδούς»

σχιζοφρένειας, έμελε να θεωρηθεί πολύτιμο ιατρικό εύρημα, το οποίο ως έμμεση, πλην ωμή, *primitive* προσπάθεια αναπαραγωγής και κοινοποίησης του παραισθητικού κόσμου του ασθενούς, επιτρέπει στον θεράποντα την συλλογή ποικίλων πληροφοριών απαραίτητων για την εκτίμηση των αναξιοποιήτων, μέχρι τότε, υποκειμενικών βιωμάτων - όψεων του ασθενούς ως προς την ασθένεια, αλλά, και του τρόπου - «σχεδιασμού», κατά τον οποίο δρα η ίδια η ασθένεια στον τρόπο σκέψης κι αντίληψης του ασθενούς (Haslam J., 1988, “*Introduction*” by Roy Porter). Η περίπτωση του James Tilly Matthews, που θα είναι η πρώτη συστηματική ψυχιατρική έκθεση ψυχασθενούς που θα δημοσιευθεί σε βιβλίο, απόκτησε μεγάλες κοινωνικές διαστάσεις και δικαστικές διευρύνσεις, καθώς ο τελευταίος δεν αποδέχτηκε ποτέ την «τρέλα» του, θεωρούσε ότι καταδιωκόταν και παρέμενε έγκλειστος για πολιτικούς λόγους. Υποστήριξε, δε, πως η σκέψη κι η συμπεριφορά του ελέγχονταν «μαγνητικά» από ένα μυστηριώδες μηχάνημα που το χειρίζονταν οι ανώνυμοι εχθροί του, το οποίο αποκαλούσε “*Air Loom*” και προσπάθησε να αναπαράγει ζωγραφικά. Οι πεποιθήσεις αυτές, που όμοιες τους είναι συχνές ανάμεσα στους σχιζοφρενείς, λήφθηκαν υπόψη, από τον τότε φαρμακοποιό του Bethlem, John Haslam, ως ακριβώς αποδείξεις ενός παρανοϊκού τρόπου λειτουργίας της σκέψης, ενώ, όπως και ο James Tilly Matthews, πολλοί παραληρητικοί και «καχύποπτοι» (μανία καταδίωξης) θα εκφράσουν την άποψη ή θα απεικονίσουν, με παρόμοιο τρόπο, την κατάληψη της σκέψης τους από «δυνάμεις», «κύματα», ηλεκτρικά ρεύματα κοκ (Εικόνες 35, 36.) (Jay M., 2003).

Το γεγονός της σταδιακής ανάδειξης καλλιτεχνικής δημιουργικότητας κατά την ανάπτυξη ψυχωτικής συμπεριφοράς θα υπογραμμιστεί, επίσης, από τον Benjamin Rush “*Medical Inquiries and Observations Upon the Diseases of the Mind*” : «Από ένα μέρος του εγκεφάλου αφύσικα «ανυψωμένο», αλλά όχι ασθενές, το μυαλό ανακαλύπτει μερικές φορές όχι μόνο ασυνήθιστες δυνάμεις και οξύτητα, αλλά ορισμένες δεξιότητες που ποτέ δεν είχε παρουσιάσει πριν. Δεξιότητες όπως η ευγλωττία, η ποίηση, η μουσική και η ζωγραφική, και η ασυνήθιστη εφευρετικότητα ως προς τις μηχανικές τέχνες, συχνά εξελίχθηκε σε αυτή την κατάσταση («μανία») της τρέλας» (Rush B., 1835, σ. 151 και Goodwin F. K., Jamison K. R., 2007, σ. 379). Οι καλλιτεχνικές τάσεις αποτελούσαν ένα ισχυρό στοιχείο κατά της «ζωώδους» απολυτότητας της παραφροσύνης, και θα

συμβάλουν στην μεταστροφή του «αντικειμενικού» κι εξορθολογισμένου ιατρικού ενδιαφέροντος για την «τρέλα» προς το πεδίο της «εξερεύνησης» της υποκειμενικής πραγματικότητας της, έτσι όπως αυτή αναπαράγεται, για παράδειγμα, σε ένα ζωγραφικό έργο, που πραγματοποιήθηκε εντός της. Το Bethlem Royal Hospital, 150 χρόνια μετά τον James Tilly Matthews, συνεχίζει να συλλέγει δημιουργίες ασθενών που, είτε, υπήρξαν νωρίτερα στη ζωή τους καλλιτέχνες, όπως ο βικτωριανός ζωγράφος Richard Dadd (1817-1886) (Εικόνα 37.) - που παρέμεινε έγκλειστος στο Bethlem τα τελευταία χρόνια της ζωής του, κατά την διάρκεια των οποίων συνέχισε να ζωγραφίζει δημιουργώντας και τα μεγαλύτερα έργα του - ή ο Jonathan Martin (1782-1838) (Εικόνα 38.), είτε ασθενείς που εκδήλωσαν δημιουργική δραστηριότητα εντός εγκλεισμού τους. (Bethlem Royal Hospital / Archives & Museum Services – Bethlem Art Gallery).

Ο Pinel αφιέρωσε μεγάλο μέρος της έρευνάς του στην παρατήρηση και την καταγραφή της συμπεριφοράς των ασθενών του, δίνοντας έμφαση στις συναισθηματικές τους διακυμάνσεις, τις διαθέσεις, τις λέξεις που χρησιμοποιούσαν, αλλά και τις εξωτερικές προβολές των παραπάνω στο σώμα, συμπεριλαμβανομένων των χειρονομιών, της κίνησης και της στάσης του σώματος, των εκφραστικών αντιδράσεων, καθώς, και των φυσιολογικών χαρακτηριστικών του προσώπου. Ο διάδοχός του, Jean-Étienne Dominique Esquirol (1772 -1840), όμοια με τον Pinel, δε θα διαχωρίσει το σώμα από το «πνεύμα». Αντιλαμβανόμενος τις ιδιαιτερότητες των φυσιολογικών στοιχείων στα πρόσωπα των εγκλείστων, από τις μελέτες και τις περιγραφές του Pinel, ως δύναμει διαγνωστικά κριτήρια για αντίστοιχες ψυχικές παθήσεις, θα αναθέσει στον Georges Francois Gabriel, από το 1813, την μελέτη τους και την δημιουργία σκίτσων και πορτρέτων ψυχικά παθόντων, ανά τα ιδρυματικά άσυλα του Παρισιού (Εικόνες 39, 40.). Τα σχέδια αυτά, που θα εξελιχτούν σε συνηθισμένη πρακτική, βοήθησαν στην εδραίωση της θεωρίας περί *μονομανιών*, προσπερνώντας το προηγούμενο δίπολο *μανίας-μελαγχολίας* ως ενδιάμεσες ψυχικές καταστάσεις - διαθέσεις, που πυροδοτούνται από αιτίες διαφορετικών κατηγοριών (κλεπτο-μανία, δαιμονο-μανία κτλ), στην προσπάθεια ταξινόμησης των οποίων θα χρησιμοποιήσει ως κλινικό υλικό μεγάλο αριθμό των συγκεκριμένων σχεδίων, εκ των οποίων κάποια θα δημοσιευθούν στο “*Dictionnaire des sciences médicales*” (1819) και στο “*Des*

maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal” (1838). Επιπλέον, το 1814, ο Georges Francois Gabriel, θα εκθέσει κάποια από αυτά τα έργα-μελέτες στο Σαλόνι του Παρισιού (*Salon de Paris*) του 1814, που εγκαινιάστηκε το 1725 και αποτέλεσε, για έναν αιώνα τουλάχιστον, το σπουδαιότερο πολιτιστικό δρώμενο στην Ευρώπη και πόλο έλξης όλων των καλλιτεχνών της εποχής (Boime A., 1991, σ. 79-91).

Ο Étienne-Jean Georget (1795 - 1828), μαθητής και συνεργάτης των Pinel και Esquirol, στο ίδιο πνεύμα αναζήτησης της ταυτότητας των διαφόρων ψυχικών νόσων, θα συνεχίσει τις μελέτες για τις «μονομανίες», έχοντας, μάλιστα, στο πλευρό του τη διεισδυτικότητα και το καλλιτεχνικό ταλέντο του μεγάλου ζωγράφου της εποχής, Théodore Géricault (1791-1824), ο οποίος, υπό των οδηγιών του Georget, θα φιλοτεχνήσει κατά την περίοδο 1821-24 μια σειρά από δέκα, μοναδικά στο είδους τους, πορτρέτα ψυχικά παθόντων - ασθενών του τελευταίου (Εικόνες 41, 42.) (Boime A., 1991). Με κεντρικό μοτίβο της ζωγραφικής του γλώσσας την *ενέργεια*, ο Géricault, θα συμπεριλάβει στη θεματολογία του την τρέλα, «ως ύστατη διάχυση της ενέργειας πέρα από τη λογική» (Αργκάν Τ. Κ., 2006, σ. 55). Τα πορτρέτα που φιλοτέχνησε διακρίνονται από την απουσία οποιουδήποτε ίχνους χλεύης, εμπαιγμού ή οικειοποίησης της γκροτεσκιικής εικονογράφησης, όπως, θα μπορούσαμε να πούμε, διακρίνεται στα «αντίστοιχα» σχέδια του Georges Francois Gabriel (εικόνες). Τα είδη «μονομανιών» ερμηνεύονται ζωγραφικά ως οξυμένες εκφράσεις «κανονικών» συναισθηματικών καταστάσεων και δίχως την παραμικρή προσπάθεια διαστρέβλωσης του «ρεαλισμού» τους για τυχόν εκφραστικό εντυπωσιασμό (Miller M., 1941-2, σ. 151). Στη διεισδυτική ματιά του Théodore Géricault θα επανέλθουμε στο επόμενο κεφάλαιο, καθώς προλογίζει τα κινήματα του *ρομαντισμού* αλλά και του «αντίπαλου» *ρεαλισμού*.

Ως προς το ρομαντικό καλλιτεχνικό κίνημα του 18^{ου}, ιδιαίτερη πηγή έμπνευσης θα αποτελέσει, γενικότερα, ο κόσμος των ψυχικά εν οδύνη και, ειδικότερα, ο «ευγενής» κόσμος της μελαγχολίας (Βλ. σελ. 72.). Σε αυτό, θα παίξει ρόλο μια τάση, της προηγούμενης περιόδου να έχει διαχωρίσει την μελαγχολία ή κατάθλιψη από την παραφροσύνη, ανάγοντάς την σε μια άλλη πνευματική σφαίρα, που, παράλληλα διαφέρει και από την «φυσιολογική».

Ο Timothie Bright, M.D. (c.1551-1615), θα συγγράψει την πρώτη συστηματική «Μελέτη της Μελαγχολίας», όπου θα περιγράφεται η ψυχική νόσος μέσω προσωπικής παρατήρησης (Radden J., 2002, σ. 119-128). Το βιβλίο του Bright, επιπλέον, αποτέλεσε την εναρκτήρια λίθο για τη συγγραφή ενός ακόμη βιβλίου σχετικού με την «Ανατομία της Μελαγχολίας», του οποίου ο συγγραφέας, Robert Burton (1577-1640), ως σύγχρονος Κικέρωνας θα γράψει για την «ασθένεια» από προσωπική πείρα, δημιουργώντας πραγματικά την Βίβλο της Μελαγχολίας (Εικόνα 43.), η οποία πρόκειται να λάβει μεγάλη αποδοχή από το αναγνωστικό κοινό της Περιόδου της Αγγλίας. Το βιβλίο γνώρισε έξι εκδόσεις στη διάρκεια της ζωής του Burton, ο οποίος από το αναθεωρούσε συνεχώς προσθέτοντας ολοένα καινούριες παρατηρήσεις για την ψυχική κατάσταση, που γνώριζε καλά, όπως μας αποκαλύπτει στον πρόλογο του βιβλίου υπό το ψευδώνυμο «Δημόκριτος ο νεώτερος» (Μπέρτον Ρ. 2007 και Radden J, 2007, σ. 129-157). Η δραματοποίηση του μελαγχολικού του κόσμου και το μέγεθος του βιβλίου, ξεκινώντας με 353.369 λέξεις και φτάνοντας, τελικά, τις 516.384, δείχνουν την προσπάθεια του, επίσης, για αυτό-ίαση, αποδεικνύοντας από τον 16^ο αιώνα την τάση για δημιουργία κατά την ψυχοθεραπεία, έστω και εν αγνοία του - κάτι που σηματοδοτεί, υπό αυτό το πρίσμα, και η επιλογή του να αναγνωρίσει την μουσική τέχνη ως παυσίπονο στη θλίψη (κεφάλαιο έβδομο).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ: Η ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η επικρατέστερη καλλιτεχνική δραστηριότητα, που θα σημειωθεί κατά τον 18^ο αιώνα, θα χαρακτηριστεί σαφώς από τις τάσεις προς «ακαδημαϊσμό», «επιστημονική μέθοδο», «εξιδανίκευση του ωραίου», «μανιερισμό», «κλασικισμό», τάσεις ζυμωμένες από την εμπειρική, ρασιοναλιστική και θετικιστική φιλοσοφική σφαίρα, οι οποίες, στην πράξη, θα εκπροσωπήσουν τα μεν ιδανικά των γαλαζοαίματων αριστοκρατών και των ευγενών (μέσω του μπαρόκ κι αργότερα του ροκοκό) και, ταυτόχρονα, τα ποικίλα και σημαντικότερα επιστημονικά επιτεύγματα που χαρακτηρίζουν την εποχή, όπως, για παράδειγμα, της ιατρικής και της νέο-αφιχθείσας ψυχιατρικής, όπως εξετάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Ωστόσο, οι αισθητικές θεωρίες, που θα διαμορφωθούν εντός της φιλοσοφικής σκέψης της Ευρώπης, αυτής της περιόδου έως και τα μέσα του 19^{ου}, δεν παρουσιάζουν ομοιογένεια.

Στο παρόν κεφάλαιο θα εξεταστούν, σε αδρές γραμμές, φιλοσοφικά (με έμφαση στα αισθητικά) ρεύματα του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, καθώς και περιπτώσεις καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων, οι οποίες απαξιώνοντας, λίγο έως πολύ, τα διαφωτιστικά ιδανικά περί Λόγου, θα στραφούν μέσω του έργου τους και των αξιωμάτων τους, αντίθετα, στο ά-λογο, στο υπερβατικό, στη φαντασία, στο συναίσθημα, στον ιδεαλισμό, στο μεταφυσικό, στον συμβολισμό κι εντέλει στη ψυχή του υποκειμένου/καλλιτέχνη, γειτνιάζοντας, έτσι, συχνά, με τον γοητευτικό, υπό αυτό το πρίσμα, κόσμο της αλογίας, της παραφοράς, της συναισθηματικής έκστασης ή της βασανιστικής μελαγχολίας. Αυτή η πνευματική στροφή, που θα ασκήσει αναμφισβήτητες επιδράσεις στην δυτική σκέψη και στην δυτική αισθητική, θα επιτρέψει στην κοινωνία να αφουγκραστεί, για πρώτη φορά, τις κραυγές και τους ψιθύρους των

βασανισμένων ψυχών μέσω της τέχνης και, κατ' επέκταση, θα διαποτίσει τις βάσεις γύρω από τις οποίες θα εδραιωθεί σταδιακά η σύγχρονη ψυχιατρική επιστήμη, με την υποκειμενική αντίληψη του ψυχικά ασθενούς να αποτελεί, πεδίο μελέτης και διαγνωστικό κριτήριο. Μεμονωμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών που συνδέθηκαν βαθιά με την ψυχοπαθολογία, είτε μέσω της θεματογραφίας είτε εντός της προσωπικής τους ζωής, θα αποτελέσουν σημεία κλειδιά για την ανάδειξη του ανοιχτού διαλόγου, στον οποίο η τέχνη προσκαλεί την «τρέλα» αυτή την ιστορική περίοδο.

Η φαντασία ως απάντηση στη λογοκρατία και τον θετικισμό

Παρότι η αισθητική του Μπαρόκ, πρεσβεύοντας την τέχνη που δοξάζει τη δύναμη και την πολυτέλεια, θα μεσουρανήσει στην Καθολική Ευρώπη, κατά τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, (Gombrich E.H., 1998, σ. 457), στις χώρες του ευρωπαϊκού βορρά, ιδίως στην Ολλανδία, θα επικρατήσει μια νέα, εκ διαμέτρων αντίθετη αισθητική θεώρηση, που θα εξυμνήσει τόσο την ανεπιτήδευτη, οικεία, φυσική ομορφιά, όσο και την γραφικότητα της στιγμής - καθημερινότητας. Ολόκληρη η λεγόμενη φλαμανδική ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα, με σπουδαιότερο εκπρόσωπό της τον Rembrandt van Rijn (1606-1669) και τον Johannes Vermeer (1632-1675), θα διανθιστεί από αυτήν την ανεπιτήδευτη αισθητική, καλλιεργώντας την διεισδυτική ματιά του καλλιτέχνη ως προς τα γνωρίσματα της ανθρώπινης ψυχής σε σχέση με τη φυσική εκφραστικότητα του φωτός και του όγκου, εξελίσσοντας την τέχνη της προσωπογραφίας και στρέφοντας το ενδιαφέρον της τέχνης στην πραγματικότητα του κόσμου ως είναι (όμοια, σ.414-433) (Εικόνες 44-45.).

Επιπρόσθετα, η μεγάλη άνθηση της γερμανικής ιδεαλιστικής σκέψης στα μέσα του 18^{ου}, η οποία έρχεται ως απάντηση στον σκεπτικισμό των εμπειριστών και στον άκαμπτο χαρακτήρα του ορθολογιστών και των θετικιστών, θα έχει, με τη σειρά της, βαθειά επίδραση στην ιστορία των αισθητικών θεωριών. Ο Immanuel Kant (1724-1804) θα είναι «ο πρώτος μοντέρνος φιλόσοφος που έκανε την αισθητική θεωρία αναπόσπαστο τμήμα του φιλοσοφικού του συστήματος» (Beardsley M. C., 1989, σ. 200). Στην

Κριτική της Κριτικής Ικανότητας (“*Kritik der Urteilkraft*”, 1790 - Kant I., 2005), τελευταίο μέρος της μεγάλης τριλογίας του, βάσει της οποίας εδραίωσε τον *Κριτικό Ιδεαλισμό* του, ο Kant αναπτύσσει μια θεωρία για την αισθητική κρίση ως προς το *ωραίο*, κατά την οποία η τελευταία έγκειται στην διαλεκτική σχέση μεταξύ της υποκειμενικής εγκυρότητας (φαντασία) και νομοτελειικών *a priori* νοητικών διεργασιών (διάνοια). Για να διατυπώσει την έννοια του ωραίου, επεσήμανε και όρισε τέσσερα βασικά γνωρίσματα αυτού: την *ανιδιοτέλεια*, την *καθολικότητα*, τη *σκοπιμότητα χωρίς σκοπό* και την *αναγκαιότητα* (Πελεγρίνης Θ., 2005, σ. 881-882), προσκαλώντας την καλλιτεχνική δραστηριότητα σε εξερευνήσεις νέες κι απρόβλεπτες και προσφέροντας το έδαφος και τις βάσεις για την δημιουργία, στην ουσία, μιας νέας σελίδας στην τέχνη και στην ανθρώπινη σκέψη, γενικότερα. Οι κριτική θεωρία του Kant, θα αποκτήσει πολλούς συνεχιστές, με κεντρικότερους τον Friedrich Schiller (1759-1805), τον Friedrich Wilhelm von Schelling (1775-1854) και τον Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831), οι οποίοι αντιστοιχούν στα βασικές όψεις του *Γερμανικού Ιδεαλισμού*, φιλοσοφική σχολή που, κατά τον 18^ο, εναντιώθηκε στα φιλοσοφικά ρεύματα του Λόγου, και δημιούργησε το πνευματικό έδαφος για την έλευση του ανορθολογικού στοιχείου στην τέχνη, κατά κύριο λόγο μέσω του αισθητικού κινήματος του ρομαντισμού (Κλιματσάκης Π., 2010, σ. 88-105 και 146-156).

Κατά τα μέσα του 18^{ου} οι επικείμενες τάσεις για κοινωνική αλλαγή κι επανάσταση, θα καλλιεργήσουν ένα ευρωπαϊκό πνευματικό υπόβαθρο γόνιμο και πλούσιο σε ιδέες και σκέψεις - σπόρους, εκ των οποίων θα ανθίσουν τα μεγάλα και εκ πρώτης όψεως αντιθετικά, αισθητικά ρεύματα του *Ρομαντισμού* και του *Ρεαλισμού*. Η περίοδος από το 1750 έως το 1850 περίπου εΐθισται να υποδιαιρείται σε μια πρώτη φάση *προ-ρομαντική* (Blake, Füssli, Goethe, Schiller - Εικόνες 46, 47, 48.), σε μια γενικότερη τάση *νεοκλασικιστική* (David, Ingres) και, τελικά, στο καταληκτικό ρομαντικό και *συμβολιστικό* κίνημα (Byron, E. Delacroix, Poe, Baudelaire - Εικόνα 49.), αν και τα καθέκαστα αξιώματα μέλλει να αναμειχθούν, συχνά, και θα παραμείνουν, τις περισσότερες φορές, υπαρκτά μέσω των μετεξελίξεων και της δυναμικής τους σε γειτονικά κινήματα (Αργκάν Τ. Κ., 2006, σ. 3-5). Η συνέχεια ανήκει στον *ρεαλισμό*, *μπρεσιονισμό*, τον *νέο-ρομαντισμό* και τα *νεωτερικά* μετέπειτα κινήματα.

Έγνοια του παρόντος κεφαλαίου αποτελούν, κατά βάση, οι αισθητικές θεωρίες της εποχής (κυρίως ορισμένες όψεις του ρομαντισμού) και η αντίστοιχη καλλιτεχνική δραστηριότητα, που, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, ανάδειξαν, αφενός, τη φαντασία ως απελευθερωτική δύναμη από τον άκαμπτο Λόγο/Λογική και το συναίσθημα (*συγκινησιακό ενορατισμό* κατά τους ρομαντικούς), αφετέρου, ως απαραίτητο συστατικό και μέσο στις διαδικασίες δημιουργίας, σύλληψης και κατανόησης της τέχνης, εστιάζοντας στην βαθιά σχέση της μεν φαντασίας και του δε συναισθήματος με το υποκείμενο, το άγνωστο, το πηγαίο, αλλά και με το προκλητικό, το ανοίκειο, το παράλογο. Ανατρέχοντας κανείς στις προηγούμενες σελίδες, θα συναντήσει πολύ συχνά αυτές τις έννοιες-καταστάσεις συνυφασμένες με την έως τώρα εμπειρία της τρέλας και των τρελών μέσω της τέχνης. Αρχετυπικές όψεις της μελαγχολίας, της μανίας, του υπερβατικού, της μαγείας ή του αρρωστημένου, του ιερόσυλου, σκοτεινού, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, θα αποκτήσουν μεγάλο θεματολογικό ενδιαφέρον ως προς την ερμηνεία, την αντί-αστική αισθητική τους αξία και την βιωματική συγκινησιακή εμπειρία, την οποία προσδοκούν να προκαλέσουν, σηματοδοτώντας την αποδέσμευση της αισθητικής αντίληψης, σε αυτή την περίπτωση, τουλάχιστον, αν όχι σε όλες τις περαιτέρω προεκτάσεις της, από την παρωπιδική προσήλωσή της στην θετικιστική και ρασιοναλιστική σκέψη (για τις αισθητικές θέσεις του γερμανικού ιδεαλισμού: Beardsley M. C., 1989, σ. 199-229 καθώς και Furst R. L., 2007, Lowy M. & Sayre R., 1999).

Η τέχνη της περιόδου, στο σύνολο, εγείρει ζητήματα κοινωνικής υπευθυνότητας του καλλιτέχνη κι αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας, ενδιαφέρεται και συν-πάσχει με τις βασανισμένες ψυχές, ανοίγει διάλογο με τις εξόριστες έως τότε κοινωνικά ομάδες και τις επανεντάσσει στους κόλπους της, αυτή τη φορά σε πρωταγωνιστικό ρόλο. Οι ρεαλιστές, όπως ο J.F. Millet, θα σπεύσουν να γνωρίσουν και να καταδείξουν την πραγματικότητα των ασθενέστερων κοινωνικά και ψυχικά, ενώ οι ρομαντικοί θα αποπειραθούν συχνά να την αναβιώσουν και να την αναγάγουν σε ένα υπερβατικό πλαίσιο.

Ο ύπνος της λογικής δημιουργεί τέρατα;

Στην καθυστερημένη «διαφωτιστικά» - πολιτικά και πολιτιστικά - Ισπανία του 1746, όπου η Ιερά Εξέταση της προηγούμενης εποχής του Μεσαίωνα συνεχίζει ακάθεκτη επί το έργον, θα γεννηθεί ο Francisco Goya, μια από τις πιο πολυσυζητημένες και πρωτοπόρες καλλιτεχνικές μορφές, στο πάνθεον των μεγάλων ζωγράφων της ιστορίας της τέχνης, ο οποίος μέλλει να συνδέσει βαθιά, μέσω του έργου και της προσωπικότητάς του, την τέχνη και την καλλιτεχνική δημιουργικότητα με τη δύναμη της φαντασίας, την συγκινησιακή εκφραστικότητα, τη ψυχική οδύνη, την «τρέλα», ίσως.

Αν και επίσημος βασιλικός ζωγράφος, δεν υπηρέτησε απόλυτα ούτε την τυπική επικρατούσα μαρρόκ αισθητική των ανακτόρων, ούτε τις νεοκλασικιστικές τάσεις της γειτονικής Γαλλίας της εποχής, το ιδιαίτερο στοιχείο της θεματολογίας του, αντίθετα, υπήρξε ότι εισήγαγε, όπως κι άλλοι πρωτοπόροι της εποχής του (Johann Heinrich Füssli - Εικόνες 46-47.) «καινά δαιμόνια» στην ιδιαίτερα αλληγορική, σκοτεινή και μυστηριώδη ζωγραφική του. Ο Goya υπήρξε ένας ζωγράφος πνευματικά δραστήριος και ενθουσιώδης μέχρι τα βαθιά γεράματα, που δεν αφιέρωσε ποτέ την καλλιτεχνική του δραστηριότητα του σε κάποιο αισθητικό δόγμα, αλλά μέχρι τέλους, πειραματίστηκε μόνος, πιστός στον εαυτό του και στην τέχνη. Η ζωγραφική του απαρτίζεται από διαφορετικές περιόδους ωρίμανσης και ψυχικής διάθεσης, γεγονός που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον όσον αφορά την συλλογιστική πάνω στη σχέση καλλιτεχνικής δημιουργικότητας και ψυχικής οδύνης.

Θέλοντας να ανεξαρτητοποιηθεί από την ζωγραφική παράδοση, ο Goya υπηρέτησε, όπως και ο Rembrandt, του οποίου υπήρξε θαυμαστής και συλλέκτης αντιτύπων κάποιων από τα έργα του, την τέχνη της χαρακτηριστικής και της οξύγραφίας, μέσω των οποίων εκφράστηκε πιο προσωπικά, μακριά από τις αυλικές παραγγελίες. Χάρη σε αυτή την εναλλακτική ελευθερία, δημιούργησε, εντέλει, ποικίλες σειρές χαρακτηριστικών, ανεκτίμητης αξίας, που περιλαμβάνουν άκρως ενδιαφέρουσες εικονογραφήσεις, συχνά πραγματευόμενες φανταστικά, παγανιστικά και φρικτά θέματα, άλλοτε ενσαρκώνοντας προσωπικούς εφιάλτες του καλλιτέχνη, άλλοτε υπαινισσόμενες καταγγελίες της ανθρώπινης ανοησίας και της εκλογικευμένης βαρβαρότητας της σύγχρονης κοινωνίας του, όπως στα δημοφιλή «Δεινά του Πολέμου» - δημοφιλή σειρά χαρακτηριστικών του

Goya με πολύ σκληρές και ρεαλιστικές εικονογραφήσεις από την Ισπανία υπό τη ναπολεόντεια κατοχή. Ο καλλιτέχνης, ενιαία, στο σύνολο του έργου του θα προσπαθήσει να υπενθυμίσει και να αναπαραγάγει τον κίνδυνο και την τραγική διάσταση της ανθρώπινης αλογίας και, παράλληλα, να κριτικάρει τα σημεία των καιρών και να αμφισβητήσει την νίκη του Λόγου.

Το 1799, και μετά από μια μακρά ατελέσφορη περίοδο λόγω της εύθραυστης υγείας του καλλιτέχνη, η οποία οδήγησε στην απώλεια της ακοής του, ο Goya θα εκδώσει την πρώτη του συλλογή από χαρακτηριστικά «Καπρίτσια», τα οποία απαρτίζονται από φανταστικές, όπως προσυπογράφει ο ίδιος σε πρωτοσέλιδο δημοσίευμα γνωστής εφημερίδας (Maffei R. Marqués M. B., 2006, σ. 51), και σατυρικές, ως προς τα ήθη της εποχής, εικονογραφήσεις, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγεται και μια, που, για πολλούς μελετητές της τέχνης, αποκαλύπτει, συμπυκνωμένα, την ποιητική δύναμη του συνόλου των έργων του, που έγκειται στην συνεργατική σχέση μεταξύ λογικής και τρέλας, καθημερινότητας και φαντασίας. Το εν λόγω χαρακτηριστικό (Εικόνα 53.) τιτλοφορείται: «Ο ύπνος της λογικής γεννάει τέρατα» (*“El sueño de la razón produce monstruos”*) και συμπληρώνεται, εκτός της λεζάντας, με ένα επιπλέον γραπτό σημείωμα: «Ο καλλιτέχνης ονειρεύεται. Η μόνη του προσπάθεια είναι να εξορίζει / ξεριζώνει τις επιβλαβείς σκέψεις, και διαιωνίζει/διατηρεί με αυτά τα έργα καπρίτσιων / ιδιοτροπιών, τη στερεή μαρτυρία / κατάθεση της αλήθειας». Ένας άνδρας, πιθανώς ο ίδιος ο ζωγράφος, έχει γύρει πάνω στο γραφείο του και έχει παραδοθεί στον κόσμο των ονείρων. Ολόγυρά του ελλοχεύουν απειλητικές νυχτερίδες και άλλα ζωόμορφα πλάσματα. Ένα από αυτά έχει αρπάξει ένα πινέλο από το γραφείο. Η έκδοση του χαρακτηριστικού που βρίσκεται στο μουσείο Prado της Μαδρίτης συνοδεύεται με τη λεζάντα: «Η φαντασία που εγκαταλείπεται από τη λογική δημιουργεί ανυπόφορα τέρατα, όταν ενώνεται μαζί της, είναι η μητέρα όλων των τεχνών και η πηγή όλων των θαυμάτων» (Gamwell L., 1999, σ. 78) μέσω της οποίας αποκαλύπτεται, λακωνικά γραπτώς, ολόκληρη, ίσως, η αισθητική φιλοσοφία του Goya να εδράζεται επί της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ της λογικής και της φαντασίας / του ονείρου / του σκοτεινού ασυνειδήτου και της συνειδητής αποφυγής της απομόνωσής τους. Ο βρετανός συγγραφέας Aldous Huxley (1894-1963), εξετάζοντας τη σημειολογία του Goya, θεώρησε πως στο εν λόγω χαρακτηριστικό

βλέπουμε τον ίδιο τον Goya, τη σκέψη του στην οποία το παράλογο και η λογική δεν είναι ρητά διαχωρισμένα, όπως πρεσβεύει το διαφωτιστικό πνεύμα των συγχρόνων του (Huxley A., 1960, σ. 218-219). Η θέση του καλλιτέχνη εδώ τείνει να ομοιάζει με την νιτσεική συμφιλίωση δύο αντιθετικών αισθητικώς ζην, ως αναγκαία προϋπόθεση για την εξυγίανση της ανθρώπινης ψυχής, ιδίως αν αναλογιστούμε ότι η ζωγραφική του Goya είναι ιδιαίτερα προσωπική, εκφραστική και οραματική.

Ο Goya, εκτός του Rembrandt, υπήρξε και μεγάλος θαυμαστής του Don Quixote, του ισπανού Miguel de Cervantes (1547-1616), του κατεξοχήν τραγικού ήρωα που αναζητά την λογική μέσα στην τρέλα. Συγκρίνοντας κανείς την κοινή διάθεση, που έχει ένα χαμένο σχέδιο του Goya για τον Don Quixote (Εικόνα 54.) με την απεικόνιση του «Υπνου της Λογικής», θα ήταν δυνατό να διαμορφώσει την υπόθεση ότι, στο τελευταίο, ο ζωγράφος έχει, ουσιαστικά, απεικονίσει το εν αγωνία είδωλό του, ιδωμένο σατυρικά σαν donkixωτικό ονειροπόλο (όμοια), που νομίζει πως μέσω της λογικής θα αφοπλίσει και θα αποδιώξει όλες τις ύβρεις της σκέψεως, μολονότι εκείνες περιμένουν να φανερωθούν την ώρα κοιμάται, στα όνειρα, στον ύπνο της λογικής (Ciofalo J. J., 1997, σ. 421-436). Η ενασχόληση του Goya με τον Don Quixote ή με εγκλειστούς «τρελούς» στα ισπανικά άσυλα (Εικόνες 50, 52.) βρίσκεται σε συνέπεια με την απογοήτευση του ζωγράφου από τον ισπανικό διαφωτισμό, την συχνή κριτική διάθεση απέναντι στην υποκριτική «λογική κοινωνία». Η συχνή ύπαρξη της τρέλας, του παραλόγου, της ανοησίας, της μαγείας, των εφιαλτών, της οργής ως στοιχεία – μοτίβα κεντρικής σημασίας στα έργα του, μας φανερώνει την αγωνία του μπροστά σε μια αβέβαιη Ισπανία, σε έναν αβέβαιο Λόγο, στην αβέβαιη ανθρώπινη φύση και, σαφώς, σε ένα αναστατωμένο (μη ικανοποιημένο) ασυνείδητο. Εντός της κριτικής του για την καταστροφική πορεία της Δύσης, ο φόβος της τρέλας, στον Goya, γίνεται ξανά τραγικός, εσχατολογικός και καταλύει τα πάντα, που δεν ξεχωρίζουν από τις στερεοτυπικές εικόνες των τρομαχτικών ασύλων (Εικόνα 50, 56, 57.).

Είναι αδιαμφισβήτητο πως ο Goya επέτρεψε στον εαυτό του να αναπτύξει μια ιδιαίτερα προσωπική σχέση με τη ζωγραφική του και «ελεύθερος να εκφράσει πάνω στο χαρτί τα προσωπικά του οράματα» (Gombrich E.H., 1998, σ. 488). Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο ζωγράφος έπασχε από καθόλου δυνατή

και σταθερή υγεία. Δεν είναι τυχαίο, από μέρος της ψυχολογίας, το γεγονός ότι τα προκλητικότερα για την εποχή «Καπρίτσια» (δύο μέρες μετά την πρώτη τους έκδοση η Ιερά Εξέταση απαγόρευσε την κυκλοφορία τους (Maffeis R., 2006, σ. 52) πραγματοποιήθηκαν μετά από μια περίοδο κατά την οποία ο Goya κινδύνευσε να χάσει τη ζωή του και να αποδεχτεί το γεγονός ότι θα ζούσε, στο εξής, δίχως την ακοή του. Οι ασθενικές κρίσεις δεν θα πάψουν να τον επισκέπτονται μέχρι το τέλος της ζωής του, φέρνοντας τον κάποιες φορές πολύ κοντά στον θάνατο και προσθέτοντάς του επιτακτικά, υπό αυτό το καθεστώς, ολοένα και αυξανόμενη ψυχική οδύνη και συναισθηματική επιβάρυνση, την ίδια στιγμή, μάλιστα, που ο ίδιος βιώνει βαθύτατη απογοήτευση, γεγονός που εκφράζεται και μέσα στους πίνακες του, για την κρίσιμη ιστορική καμπή και την καταστροφική πορεία της πατρίδας του. Ο Manuel Gómez-Moreno (1946), ήταν ο πρώτος που έκανε λόγο για τις «κρίσεις» του ζωγράφου, επισημαίνοντας μάλιστα τη σχέση τους με τις διαφορές περιόδους του ζωγραφικού του ύφους, το οποίο εξελίσσεται άτακτα χάρη σε απροσδόκητες αλλαγές, τροφοδοτούμενες από την ψυχική και σωματική κατάσταση του τις περιόδους που υπήρξε σοβαρά άρρωστος.

Με την υγεία του συνεχώς να χειροτερεύει, το 1819, ο ζωγράφος θα απομακρυνθεί από την αυλική ζωή αγοράζοντας και μετακομίζοντας σε ένα σπίτι στα αγροτικά προάστια της Μαδρίτης, γνωστό ως “*Quinta del Sordo*” («Η Έπαυλη του Κουφού»), λόγω του προηγούμενου ιδιοκτήτη του, που, όμοια με τον Goya, ήταν κουφός. Διαφαίνεται μια λογοτεχνικά εμμοιική αφετηρία για την επιλογή της κατοικίας του ζωγράφου, ειδικά σε μια κρίσιμη καμπή της πολιτικής κατάστασης της χώρας που Την επόμενη περίοδο θα κινδυνέψει να χάσει τη ζωή του, αλλά θα επανέλθει χάρη στον γιατρό Arieta, τον οποίο θα ζωγραφίσει σε μια από τις πιο «ημερολογιακές» αυτοπροσωπογραφίες του (Εικόνα 51.). Μαζί με τον γιατρό του, απεικονίζει και τις τρομακτικές σκέψεις του θανάτου, σαν δαιμόνια να ξεπροβάλουν από πίσω του. Ο Γκόγια δραματοποιεί κι απεικονίζει, το φρικτό κι αιώνιο υποσυνείδητο φόβο του θανάτου.

Η δραματοποίηση του ψυχικού και υποσυνείδητου του κόσμου θα αποτελέσει την ιδιαιτερότητα των ζωγραφικών του απεικονίσεων, ιδιαίτερα στη τελευταία του καλλιτεχνική περίοδο - ιδιότητα για την οποία δοξάζεται,

μέχρι σήμερα, στην ιστορία της τέχνης. Η νέα κρίση της υγείας του θα οδηγήσει σε νέα ζωγραφική πορεία. Μεταξύ 1820-1823, ο Goya χρησιμοποιώντας νέα τεχνοτροπία θα ζωγραφίσει στους τοίχους της Έπαυλης του Κουφού τους περίφημους «μαύρους πίνακες», έργα που ξεχωρίζουν από τα άλλα λόγω: των σκούρων χρωμάτων τους, του εκφραστικού τους κορεσμού (όπως στο «Ο Κρόνος καταβροχθίζει ένα από τα παιδιά του» - 57.), των εξαιρετικά αινιγματικών αλληγοριών τους με άκρως μυστηριώδη και σκοτεινά νοήματα, της πλήρους απομάκρυνσης από το ανθρώπινο στοιχείο, της επικράτησης ενός «κακού» υπερβατικού και της ιδιαίτερα ανησυχητικής/εφιαλτικής ατμόσφαιρας που τους διέπει (Εικόνες 55, 56.) Οι μορφές των ανθρώπων, πλέον, αναπαράγονται βίαια παραμορφωμένες, ακαθόριστες και γκροτέσκες, θυμίζοντας εξπρεσιονιστικές φιγούρες και απομακρύνοντας ξεκάθαρα τον καλλιτέχνη από τη ζωγραφική παράδοση της εποχής του.

Ο Goya υπήρξε μια προφητική ζωγραφική ιδιοφυΐα των καιρών του θα συνδεθεί με όλα τα αισθητικά κινήματα της εποχής του και των μελλοντικών, ρεύματα όπως τον ρομαντισμό, τον ρεαλισμό, τον ιμπρεσιονισμό, τον εξπρεσιονισμό, τον συμβολισμό. Το σημαντικότερο, όμως, στοιχείο, όσον αφορά τη παρούσα εργασία, είναι ότι ο Goya, κατά τη διάρκεια ολόκληρης της ζωής του, πέρα από την άβυσσο του πολέμου και της ανθρώπινης βαρβαρότητας, σε κοινωνικό επίπεδο, εξέφρασε και μελέτησε με σθένος την άβυσσο του υποσυνείδητου και της «τρέλας» - σε ατομικό επίπεδο δη προσωπικό - αποκαλύπτοντας μια νέα διάσταση που μπορεί να έχει η σχέση του καλλιτεχνικού δημιουργού με την δημιουργικότητά του, αλλά και του ψυχικά εν οδύνη με την καλλιτεχνική έκφραση.

(Για τη ζωή και το έργο του Francisco Goya: Hagen R.M. & Hagen R., 2005, Maffei R., 2006, Rapelli P., 2006, Wight F.S., 1946, σ. 1-28)

Η τραγικότητα του ανορθολογισμού: Marquis de Sade, William Blake

Ο Francisco Goya θεωρείται ότι σηματοδοτεί την νέα εποχή της νεωτερικότητας στις εικαστικές τέχνες, από την άποψη ότι θα εκφραστεί, ανεξάρτητα από τις επικρατούσες αισθητικές απαιτήσεις της εποχής του, με τεράστια προσωπική

ελευθερία και χωρίς προκατάληψη για τη θεματολογία του. Ωστόσο δε θα είναι ο μόνος από τους σύγχρονους του καλλιτέχνης, που θα δραστηριοποιηθεί κατ' αυτόν τον τρόπο. Αδιαμφισβήτητο δείγμα αυτής της νέας προσέγγισης της τέχνης υπήρξε ο Άγγλος ποιητής και οραματιστής William Blake (1757-1827), καθώς και ο προκλητικότερος και, κατά τα εκάστοτε ήθη, διεστραμμένος και ψυχικά άρρωστος Marquis de Sade (1740-1814), τρεις σύγχρονες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες που η καθεμιά με τον δικό της ξεχωριστό τρόπο, συμπτωματικά (:), θα συνδεθεί με τον κόσμο της «τρέλας» και της ψυχικής αβύσσου.

Ο τελευταίος, οραματιζόμενος τη δυνατότητα της απόλυτης κοινωνικής ελευθερίας, αποδεσμευμένης από κάθε έννοια ηθικής και νόμου, θα αφήσει πίσω του ένα άκρως ρηξικέλευθο και «βλάσφημο» συγγραφικό έργο, αξεπέραστο, έως τις μέρες μας, για τα σκληρά πορνογραφικά του στοιχεία και τις σεξουαλικές φαντασιώσεις, που προκαλεί, συνδυασμένες με τη βία, τη σαδιστική ηδονή και τον ηθικό μηδενισμό. Ο De Sade, λόγω ακριβώς των «ανήθικων» γραπτών του, του έκκλητου βίου του, αλλά και των πολιτικών του απόψεων, θα περάσει πάνω από 30 χρόνια της ζωής του έγκλειστος σε κελιά φυλακών ή ψυχιατρικών ασύλων, όπως το, υπό Pinel, Bicêtre (Κεφάλαιο Πέμπτο) ή το Charenton, εντός των οποίων, όποτε του επιτρεπόταν, συνέχιζε να γράφει επιμελώς. Φυλακισμένος στη Βαστίλη συγγράφει τις «120 Ημέρες στα Σόδομα» και ξεκινά το «Διάλογος μεταξύ Ιερέα και Μελλοθανάτου» και την «Justine», τρία από τα μεγαλύτερα έργα του, ενώ, πριν το τέλος της ζωής του, στο άσυλο «φρενοβλαβών» του Charenton, όπου και πεθαίνει, αφήνει πολλά γραπτά και ένα ημερολόγιο από επιστολές με περιγραφές των μίξερων ημερών του εγκλεισμού του (Marquise de Sade, 1999). Ο de Sade θα αναπτύξει με τον διευθυντή του Charenton, François de Coulmier Simonet, μια σχέση αμοιβαίου σεβασμού και συνεργασίας, καθώς ο τελευταίος δοκιμάζει μια νέα θεραπεία με τη συμμετοχή των ασθενών σε θεατρικά παιχνίδια υπό τη σκηνοθετική βοήθεια του συγγραφέα. Χωρίς να χρειάζεται ιδιαίτερη σκέψη, γίνεται κατανοητή εν μέρει η φαντασία του μαρκήσιου, αν αναλογιστεί κανείς τη μεγάλη χρονική περίοδο που θα μείνει έγκλειστος, και θα συνηθίσει στην πραγματικότητα των ασύλων, των κακοποιήσεων, των κτηνωδιών, των ανήλιαγων διαδρομών και μπουντρουμιών με ουρλιαχτά, γέλια και με ιατρικά «βασανιστήρια» αφαιμάξεων, αλυσίδων κτλ. Ο κόσμος του de Sade δεν φτιάχτηκε από τον ίδιο.

«Δεν είναι ο τρόπος που σκέφτομαι, αλλά ο τρόπος που σκέφτονται οι άλλοι, που δημιουργεί τη δυστυχία μου» (Marquise de Sade, 1999, σ. 329)

Η διαπεραστική ματιά του στα άδυτα της ανεξερεύνητης και σκοτεινής (υποσυνείδητης) πλευράς της ψυχής, που φανερώνεται εντός παρεκκλινόντων σεξουαλικών φαντασιώσεων, όπως και οι απόψεις του όσον αφορά την καταπίεση της από την ανειλικρινή επικρατούσα χριστιανική ηθική, την οποία καταγγέλλει στο σύνολο το συγγραφικό του έργο, βρίθουν από ψυχολογικό, δη ψυχαναλυτικό, ενδιαφέρον. Η λέξη *σαδισμός* δηλώνοντας την σεξουαλική απόκλιση, κατά την οποία η ηδονή επέρχεται με την πρόκληση πόνου και την ταπείνωση του ερωτικού συντρόφου, προέρχεται από το όνομα μυθιστοριογράφου (Μπαμπινιώτης Γ., 1998, σ. 1579) και συναντάται πρώτη φορά στη συστηματική μελέτη περί της σεξουαλικής συμπεριφοράς, "*Psychopathia Sexualis*" (1886), του νευρολόγου/ψυχιάτρου Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) (Krafft-Ebing R. Von, 1965). Ο Freud, λίγο αργότερα το 1905, στα «*Τρία δοκίμια για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*», μελέτη για τις εκδηλώσεις και τη φύση της παιδικής σεξουαλικότητας, θα συμπεριλάβει, κατά το πρώτο μέρος του, το σαδισμό και τον μαζοχισμό, σε αντιδιαστολή, ως τύπους των παρεκκλινόντων διαστάσεων της (Freud S./Νικολούδη Β.Σ., 2003).

Αντίθετα με τα αντιχριστιανικά ιδεώδη του μεγάλου Γάλου μυθιστοριογράφου, την ίδια εποχή, στην Αγγλία, ο «παράφρων ποιητής» και ζωγράφος William Blake (1757-1827) υπήρξε ένας βαθύτητα θρησκευόμενος άνθρωπος, που είχε, όμως, εφεύρει τη ιδιαίτερη προσωπική του μυθολογία, θεωρώντας, για παράδειγμα, ως θεό του ένα πλάσμα της φαντασίας του, τον *Γιούριζεν* ("*Urizen*"), έναν κακό και πανίσχυρο δαίμονα, υπεύθυνο για την κακία του κόσμου και ο οποίος, θεωρείται πως, του φανερωνόταν εντός οραματικών εμπειριών (Sutherland J., 1970, σ. 244-262). Στο "*Βιβλίο του Urizen*" έδωσε μορφή στην ψυχική του εμπειρία, περιφρονώντας για την ακρίβεια της παράστασης κι ενδιαφερόμενος περισσότερο να αποδώσει την οραματική και κοσμική ατμόσφαιρα, όσο και τον τρόμο και την υπέρτατη αγωνία (Εικόνες 58, 59.) «Ο Blake ζούσε τόσο πολύ μέσα στα οράματά του, ώστε αρνιόταν να σχεδιάσει εκ του φυσικού και βασιζόταν αποκλειστικά στην εσωτερική του όραση» (Gombrich E.H., 1998, σ. 490).

Ο Blake θα μείνει γνωστός στους συγχρόνους του περισσότερο ως δυστυχής παράφρων, παρά ως πρωτοπόρος χαράκτης, του οποίου το «ήσσοнос» σημασίας έργο αντιμετωπίζονταν με χλεύη και καχυποψία, (Ackroyd P., 1996, σ. 278-288) κι ακόμη λιγότερο ως προς την ποιητική του τέχνη, με την οποία ήταν, σαφέστατα πλέον, πλούσια προικισμένος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ιδιαίτερης δημιουργικότητας του ήταν ότι ποιήματα του συνέθεταν, συνοδευόμενα από τις εικονογραφήσεις του ίδιου, ένα πολυσήμαντο καλλιτεχνικό έργο. Τη χρήση της γραφής ζωγραφικά θα την ξανασυναντήσουμε σε νεωτερικά ρεύματα, στον υπερρεαλισμό, στην εννοιολογική τέχνη, αλλά και στην art brut («ωμή» τέχνη). Ωστόσο μη αναγνωρισμένος την εποχή παρά μόνο από κάποιους ρομαντικούς, μετά από μια έκθεση των εικονογραφήσεων του ως αυτόνομα χαρακτηριστικά, το 1808-9, ο Blake έλαβε, παραδείγματος χάριν, μια άκρως χλευαστική κριτική στην εφημερίδα *The Examiner*, η οποία κατέληγε, μάλιστα, με τον χαρακτηριστικό τρόπο, που εκλάμβαναν οι σύγχρονοί τον μεγάλο οραματικό ποιητή: «Αν ξαναπροσπαθήσει να αναρριχηθεί στα Παρνάσσια ύψη, οι φίλοι του καλά θα κάνουν να αναχαιτίσουν τις περιπλανήσεις του φορώντας του τον ζουρλομανδύα» (Blake W., 2006, σ. 17). Δεν αποτελεί μέλημα της παρούσας μελέτης να αναχθούν ιδιοφυέστατοι καλλιτέχνες, όπως ο Goya, ο de Sade, ο Hölderlin, ο Blake, ο van Gogh κτλ, σε τυπικά-αυστηρά, βάσει DSM, ψυχοπαθολογικές προσωπικότητες, με τα τάδε συγκεκριμένα διαγνωστικά κριτήρια και με μια εξαντλητική, βιβλιογραφικού τύπου, επιχειρηματολογία και «τεκμηρίωση» της «αρρώστιας», παρά να καταδειχτεί, αφενός, η πιθανότητα, ακόμη και ισόβιας, φυλάκισης ανθρώπων σαν αυτούς, που τους θεωρούσαν εξίσου «παράφρονες» κατάλληλους για ζουρλομανδύα, και να υπογραμμιστεί, αφετέρου, η επίδραση που είχε η ιδιαίτερη αντίληψή τους, ή «τρέλα», στις αισθητικές τους προτιμήσεις και στον τρόπο προσέγγισης της δημιουργικής διαδικασίας. Ο Blake, ακόμη και στα έμμετρα έργα του, αναιρεί σκόπιμα κάθε κανόνα που επινοεί, αρνούμενος να υπαγάγει την τέχνη του σε μία τάξη.

Το ζήτημα που θα απασχολήσει τον Blake κι άλλους ρομαντικούς ποιητές είναι η δυνατότητα της σωτηρίας της ψυχής μέσω της φαντασίας. Θα εκλάβουν τη φαντασία ως Φαντασία, θεία κι υπερβατική, με τον Blake, δεινό μαχητή

κατά της θετικιστικής και ρασιοναλιστικής τάσης των καιρών του, να αποτελεί τον πιο ακραίο, τον πιο απόλυτα βέβαιο οπαδό και εγκωμιαστή της (Blake W., 2006, σ. 21). Ωστόσο, ο «παράφρων ποιητής», εντός της ολοένα αναπτυσσόμενης με τα χρόνια μυθολογίας του και της νοσηρής μεν, αλλά αποκαλυπτικά σοφής ποιητικής του, θα εδραιώσει, σταδιακά, και τα ιδιαίτερα αισθητικά και φιλοσοφικά του κριτήρια, που ξαναφέρνουν στην επιφάνεια τη δύναμη της σύνθεσης και της διαλεκτικής του τραγικού στοιχείου, έτσι όπως το εμπνεύστηκε στην «Γέννηση της Τραγωδίας» ο Nietzsche. Στο έργο του «Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης», που εκδίδεται το 1793, γράφει χαρακτηριστικά ο Blake:

«Χωρίς Αντίθετα δεν υπάρχει εξέλιξη. Έλξη και Απώθηση, Λογική και Ενέργεια, Αγάπη και Μίσος, είναι αναγκαία στην ανθρώπινη ύπαρξη.

Από αυτά τα αντίθετα πηγάζει ότι οι πιστοί ονομάζουν Καλό και Κακό. Καλό είναι το παθητικό που υπακούει στη Λογική. Κακό είναι το ενεργητικό που πηγάζει από την Ενέργεια.» (Blake W., 2006, σ. 43).

Η καλλιτεχνική περιπλάνηση του Blake στον κόσμο της Φαντασίας, όπως αποκαλύπτεται στο ποιητικό και στο ζωγραφικό του έργο, ανάμεσα στον ουρανό και τη γη, στη τρέλα και τη λογική, θα αφήσει πλούσια τροφή προς σκέψη όσον αφορά τους κριτικούς τέχνης, αλλά και τους σχετιζόμενους με την ψυχική νόσο επιστήμονες και ιατρούς. Ο Blake αντιπροτείνει στην καταπίεση της Φαντασίας (αλογίας, ασυνειδήτου, ενορατικής εμπειρίας) από τον Λόγο, την απελευθέρωσή της και την δίχως ξεκούραση προσπάθεια σύνθεσης και συνζύμωσής τους. Η τέχνη για εκείνον είναι διαισθητική γνώση των , «είναι η αντιεπιστήμη, σύνθεση κι όχι ανάλυση, έμπνευση και όχι έρευνα, υποκειμενικότητα και όχι αντικειμενικότητα» (Αργκάν Τ. Κ., 2006, σ. 31). Οι τυπικά ρομαντικοί ποιητές Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) και William Wordsworth (1777-1850), συνιδρυτές του Ρομαντικού κινήματος στην Αγγλία, θα εκφράσουν ανάλογες του Blake, λίγο έως πολύ, απόψεις για την έννοια και την αξία της φαντασίας και θα αναγνωρίσουν τη «μεγαλοφυΐα» του (Blake W., 2006, σ. 26).

Στο εξής η τέχνη θα περιθάλπει στους κόλπους πολλούς «παράφρονες», αυτόχειρες, καταθλιπτικούς, αυτοκαταστροφικούς, οπιομανείς, σχιζοφρενείς και άλλους ψυχικά ευπαθείς, παράλληλα η φαντασία, η συγκινησιακή εμπειρία

της τέχνης και ο υποκειμενικός κόσμος του καλλιτέχνη, θα αποτελέσουν κρίσιμα ζητήματα της τέχνης και των αισθητικών θεωριών, με κεντρικότερη τον Ρομαντισμό.

Ο Ρομαντισμός και το Υποκείμενο

Ο Ρομαντισμός είναι αισθητικό κίνημα που, παρότι ο απόηχος του επιτρέπει τον συνειρμό μιας συγκεκριμένης αισθητικής ατμόσφαιρας και θεματολογίας, στην πραγματικότητα δεν αναπτύχθηκε καθόλου ενιαία, αλλά απέκτησε, στην ουσία, τρία ισχυρά κέντρα πνευματικής επιρροής, την Αγγλία, τη Γερμανία και τη Γαλλία, με αντίστοιχα ρομαντικά ρεύματα κοινών, συνήθως, κεντρικών «ρομαντικών» στόχων και αισθητικών αξιωμάτων, και συνοδευόμενα με τις απαραίτητες τοπικά και πολιτισμικά ιδιαιτερότητες. Επιπλέον, οι όψεις και οι μετασχηματισμοί του κινήματος, συνολικά, θα υπάρξουν πλούσιες δημιουργώντας, ως είθισται, δύο κύριες περιόδους στα εκάστοτε ρεύματα: τη προ-ρομαντική και όψιμη φάση. Μια τρίτη περίοδο, που συγκαταλέγεται στον ρομαντισμό, αποτελεί ο Γαλλικός Συμβολισμός, με κύριο εκπρόσωπο τον Charles Baudelaire (1821-1867). Ο αντίλαλος του ευρωπαϊκού ρομαντισμού θα ακουστεί και στην Αμερική, με κύριο εκπρόσωπο τον Edgar Allan Poe (1809-1849), που θα επηρεάσει πολύ τους γάλλους συμβολιστές, μετά την πρόσληψή του στη χώρα από τον Baudelaire. Ο ποιητής και κριτικός τέχνης August Wilhelm Schlegel (1767-1845), μία από τις κεντρικότερες μορφές του Γερμανικού Ρομαντισμού, σε διαλέξεις του στο Βερολίνο και στη Βιέννη, κατά την περίοδο 1809-1811, θα προσπαθήσει να αναπτύξει την έννοια της ρομαντικής ποίησης και τέχνης, παρότι δεν θα ακολουθεί απαραίτητα: *«Η ρομαντική ποίηση εκφράζει την επιδίωξη του απείρου. Χαρακτηρίζεται από τον εσωτερικό διχασμό του πνεύματος, από μια αίσθηση χάσματος ανάμεσα στο πραγματικό και το ιδανικό, το φανταστικό, και, κατά συνέπεια, από μια ανικανοποίητη επιθυμία»* (Beardsley M. C., 1989, σ. 234).

Επιθυμώντας να αποφύγουμε, σε κάθε περίπτωση, την, εκ προοιμίου, ατελέσφορη προσπάθεια να προσδιορίσουμε, σε κάποιο βάθος, την ρομαντική αισθητική, που συνδιαλλάσσεται ποικιλοτρόπως και με ποικίλα αισθητικά, φιλοσοφικά και πολιτικά στοιχεία της εποχής, θα αρκεστούμε στην υπογράμμιση μεμονωμένων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της, τα οποία μας αφορούν για τη προσφορά της επιρροής τους εναντίον του ορθολογισμού και του θετικισμού σε κοινωνικό επίπεδο, μέσω της ανάδειξης του κόσμου των συναισθημάτων, της φαντασίας, των ονείρων και της ψυχικής οδύνης.

Το πρεσβεύον, ίσως, γνώρισμα του ρομαντισμού είναι «η νέα ώθηση που έδωσε στην απόλαυση του συναισθήματος και της συγκίνησης», που στη τέχνη συνεπάγεται «την καλλιέργεια μιας εντονότερης συνείδησης της βιωμένης ποιότητας» (Beardsley M. C., 1989, σ. 236). Πέραν της σημαντικότητας της συναισθηματικής αντίληψης, ένα «είδος συγκινησιακού ενορατισμού» ως κύριο επιστημολογικό γνώρισμα του ρομαντισμού στο σύνολό του, αντιτιθέμενου, σαφώς, στα ρασιοναλιστικά κι εμπειρικά άκαμπτα μεθοδολογικά αξιώματα (όμοια, σ. 235 και Πελεγρίνης Θ., 2005, σ. 515), αποκαλύπτεται ο πρωταγωνιστικός ρόλος, που έχει στην ρομαντική τέχνη και θεματολογία το Υποκείμενο και η συγκινησιακή αναδίπλωση του ψυχικού του κόσμου, είτε το υποκείμενο αντιπροσωπεύει τον δημιουργό, είτε τον «ήρωα», είτε τον παραλήπτη του έργου τέχνης. Μην αποσκοπώντας σε μια συνολική αισθητική αποτίμηση του ρομαντικού κινήματος στην τέχνη, αλλά στην ανάδειξη των ψυχολογικών προεκτάσεων, που μπορεί να έχει το ρομαντικό στοιχείο ως «αισθητικώς ζην», στις ψυχοθεραπευτικές προσεγγίσεις και στην, εκ νέου, προσέγγιση του συναισθηματικού και του υποκειμενικού κόσμου του ψυχικά ασθενούς, θα υπογραμμίσουμε κάποιες από τις περιπτώσεις εκείνες, καθώς η ρομαντική τέχνη βρίθεται πολλών αντίστοιχων, κατά τις οποίες το «ρομαντικό υποκείμενο», είτε αποκαλύπτει, κατά τα ρομαντικά ιδεώδη, ένα ψυχικό κόσμο διαταραγμένο, διχασμένο, αποδιοργανωμένο, φανταστικό, δύσθυμο, είτε, κάποιες φορές, αποτελεί μία, ξεκάθαρα, ψυχοπαθολογική περίπτωση υποκειμένου, με την αυστηρή έννοια, όπως στην περίπτωση του μεγάλου λυρικού και ρομαντικού Γερμανού ποιητή Friedrich Hölderlin (1770-1843).

Η αξεπέραστη ποίηση του Hölderlin, θα συνδεθεί και θα επηρεαστεί από αντιπροσωπευτικές προσωπικότητες του γερμανικού ρομαντικού κινήματος, όπως ο Friedrich Schiller και ο Johann Wolfgang Goethe, με τους οποίους συσχετίστηκε στο πρώτο μισό της ζωής του. Το 1796 να γνωρίσει και θα ερωτευτεί την Susette Gontard, με έναν ιδιότυπο, «λογοτεχνικά» ρομαντικό, θα μπορούσε κανείς να πει, ανολοκλήρωτο τρόπο. Μετά τον θάνατο της, το 1802, η ψυχοσυναισθηματική του κατάσταση θα κλονιστεί και θα εκδηλωθούν τα πρώτα σημάδια διανοητικής διαταραχής (Χέλντερλιν Φ., 2006, σ. 199). Στα χρόνια που θα ακολουθήσουν, ο ποιητής θα καταληφθεί από «καλλιτεχνικό οίστρο», γράφοντας, μάλιστα, κάποια από τα μεγαλύτερα ποιήματα του, όπως την «Πάτμο», διαβάζοντας επιμελώς και μεταφράζοντας τραγωδίες, ωστόσο, η ψυχική του υγεία ολοένα και θα επιδεινώνεται. Το 1806 θα μεταφερθεί εσπευσμένα στην ψυχιατρική κλινική Autenrieth, στο Tübingen (Hölderlin F., 1996 σ. 281), την οποία σύντομα θα αντικαταστήσει το κυκλικό δωμάτιο ενός απομακρυσμένου οικοδομήματος, χτισμένου εν είδει πύργου, στην δεξιά όχθη του ποταμού Neckar, ο λεγόμενος «πύργος του Hölderlin» (μουσείο σήμερα), όπου θα ζήσει, περισσότερο από 30 χρόνια, απομονωμένος και ψυχικά «εν οδύνη», υπό την φροντίδα επί των πλείστων του ξυλουργού Ernst Zimmer, μέχρι τον θάνατό του. Αρχικά, οι ημέρες συγγραφικής εργασίας ή πολύωρης μουσικής μελέτης (πιάνο ή φλάουτο) θα εναλλάσσονται με περιόδους, κατά τις οποίες ο ποιητής καταπονημένος θα προσπαθεί να ξεπεράσει τη ψυχοσωματική εξάντληση από τις κρίσεις παροξυσμού ή τα «μανικά ξεσπάσματα» του. Από την περίοδο 1816-1819 κι ύστερα, παύει να βγαίνει εκτός οικίας και να γράφει, πηγαινοέρχεται επί ώρες «μιλώντας στον εαυτό του» ή σιωπά για μέρες, επιδίδεται μαινόμενος στο πιάνο για μέρες, απαγγέλει δυνατά ποιήματα και περιγράφεται από επισκέπτες του ως παράφρων. Σταδιακά και βρισκόμενος σε διαρκή υπερδιέγερση, θα αρχίσει να ξαναγράφει, δημιουργώντας μια νέα καλλιτεχνική ταυτότητα και υπογράφοντας συχνά ως “Scardanelli”, φθάνοντας στο σημείο να αρνηθεί την γνησιότητα του υπογεγραμμένου ονόματος “Friedrich Hölderlin” στα παλαιότερα ποιήματα του, τα οποία όμως αναγνωρίζει ως δημιουργήματα δικά του (Χέλντερλιν Φ., 2006, σ. 200-203). Η αινιγματική και «αλλοπρόσαλλη», πλην εμβληματική, προσωπικότητα του Hölderlin αναγιγνώσκεται στο υψηλό ποιητικό του έργο, εντός του οποίου,

εκτός των άλλων, επαναφέρει με τη σειρά του την καθολικότητα του τραγικού στοιχείου, μέσω της πρόσληψης της ελληνικής μυθολογίας και τραγωδίας σε πολλά από τα ποιήματά του. Η μοναδική ποίησή του, θα επηρεάσει πολλούς ποιητές, αλλά θα προκαλέσει κι έντονο φιλοσοφικό ενδιαφέρον, εκ μέρους, ιδίως, του Martin Heidegger, για τον οποίο το έργο του Hölderlin, αφιερωμένο στο ίδιο το ποιητικό χάρισμα του ανθρώπου, αποτελεί «την ουσία της ποίησης» (Heidegger M., 1997). «Γεμάτος μόχθο, κι όμως ποιητικά, ο άνθρωπος κατοικεί τούτη τη γη» (Hölderlin F. 1996, σ. 188-189, στο ποίημα «Σ' ευφρόσυνο Γλαυκό»).

Οι ρομαντικοί, συχνά, διέκριναν μια φυσική πορεία προς την αυτό-εξορία, την κοινωνική αποξένωση και την «τρέλα» στα τα άτομα που ζούσαν με το σπάνιο και, ταυτόχρονα, βασανιστικό χάρισμα των «καλλιτεχνικών ιδιοφυιών». Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας ιδιοφυίας αποτελεί ο ποιητής του 16^{ου} αιώνα, Torquato Tasso (1544-1595), πολυδιαβασμένος ακόμα τον 19^ο, που ενέπνευσε πολλά και εξέχοντα πρόσωπα του ρομαντικού κινήματος. Ο Ιταλός ποιητής, κατά το 1570 θα εκδηλώσει μια αδιευκρίνιστη ψυχική νόσο, πιθανότατα διπολική διαταραχή, η οποία θα δημιουργήσει έντονη ανησυχία στα κοντινά του πρόσωπα. Το 1579 θα σταλεί εσπευσμένα στο «τρελοκομείο της Αγίας Άννας», όπου θα παραμείνει για τα επόμενα επτά χρόνια. Η κατάσταση και η εμπειρία του ποιητή, εγκλωβισμένου στο κελί του τρελοκομείου κι αντιμέτωπου με την «τρέλα» του, είναι ακριβώς το σημείο έμπνευσης για τους ρομαντικούς καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα, ως προς τον Tasso. Ο κεντρικότερος εκπρόσωπος του γαλλικού ρομαντισμού, ο Eugène Delacroix (1798-1863), θα τον ζωγραφίσει, το 1839, καθισμένο εντός του κελιού του, στο τρελοκομείο της Αγ. Άννας (Εικόνα 60.), και θα αποδώσει τον πνευματικό - ψυχικό του κόσμο με τρόπο παρόμοιο που θα χρησιμοποιήσει, το 1850, για να εκφράσει την καλλιτεχνική ιδιοφυία του Michelangelo (Εικόνα 61.). Και οι δύο καλλιτέχνες απεικονίζονται εσωστρεφείς και απορροφημένοι σε βαθιές σκέψεις, αποξενωμένοι στην μοναξιά της «ιδιοφυίας» τους, ενώ, και στις δύο περιπτώσεις, έχουν ζωγραφιστεί με πιο φωτεινά και έντονα χρώματα από το υπόλοιπο κάδρο. Ο Tasso, σε μια κατεξοχήν στάση σώματος που υποδηλώνει τη μελαγχολία (κεφάλαιο πέμπτο), ανάμεσα σε σκόρπιες σελίδες και περιτριγυρισμένος από άλλους τρελούς έγκλειστους, κρεμασμένους από τα

κάγκελα του κελιού του, αποκλείοντας κάθε αίσθηση ιδιωτικού χώρου, κοιτά κατάματα τον παραλήπτη του πίνακα, για τον οποίον είναι επίσης «διακοσμητικό» θέαμα (ας θυμηθούμε την συνήθη πρακτική των ασύλων να δέχονται επισκέπτες ως θεατές των «τρελών» εγκλείστων). Ο Delacroix, είναι πιθανό, λοιπόν, στο έργο αυτό, με κριτική διάθεση εν μέσω του Tasso, να πραγματεύεται και μια κοινωνική καταγγελία ως προς τον κόσμο του ορθολογισμού.

Παρόμοια, ο Lord Byron (1788-1824), αποτελώντας κι ο ίδιος μια σκανδαλώδη, παράτολμη κι ηρωικά βασανισμένη φιγούρα, λάτρης της ελευθερίας, της επανάστασης και των ηδονών, γράφει το ποίημα «Ο Θρήνος του Tasso» (“*Les Lamentations du Tasse*”) για τα χρόνια εγκλεισμού του ποιητή. Ακολουθεί ο ρομαντικός, κι εξίσου ψυχικά ευπαθής, συνθέτης Franz Liszt (1811-1886), ο οποίος, το 1849, συνθέτει το *συμφωνικό ποίημα* «Tasso, Θρήνος και Θρίαμβος» (“*Tasso, Lamento e Trionfo*”), με βασική αφετηρία το θεατρικό έργο του Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) “*Torquato Tasso*”, που πραγματεύεται τον ψυχισμό του ποιητή. Πέραν της περίπτωσης του Tasso, ο Goethe φέρνει συχνά τους κεντρικούς του ήρωες, άλλοτε, αντιμέτωπους με την «τρέλα» (παραδείγματος χάριν ο «Βέρθερος» που αρρωσταίνει και πεθαίνει από την ψυχική οδύνη του ατελούς έρωτα) και, άλλοτε, στο μεταίχμιο μεταξύ τρέλας και καλλιτεχνικής ιδιοφυίας (όπως συμβαίνει με τον «Δρ. Φαούστους»).

Ο Ρομαντισμός και η ενσυναίσθηση

Εξαρχής, ένα από τα διακριτικά γνωρίσματα του ρομαντικού καλλιτέχνη ή ήρωα ήταν η έμπρακτη κι ιδεολογική αποστροφή του προς τους κανόνες της λογικής, που συνεπάγεται την έμφαση στο άλογο στοιχείο της ψυχής (Πελεγρίνης Θ., 2005, σ. 515), δηλαδή τη φαντασία, την ενόραση, την συναισθηματική «υπερευαισθησία» (Beardsley M. C., 1989, σ. 272). Ο W. J. Schelling (1775-1854), για παράδειγμα, μεγάλος πρόδρομος του ρομαντισμού, απέδωσε στην ανθρώπινη συνείδηση μια θεμελιώδη, αναπότρεπτη θλίψη, «ακατάληπτη μελαγχολία» ή «πέπλο βαρυθυμίας» (Steiner G., 2007, σ. 16-19 και Schelling W. J., 1997, σ. 94). Παράλληλα, οπαδός της διαλεκτικής και της

σύνθεσης, άξονες που κληροδότησε κι ο ρομαντισμός, συνέλαβε την καλλιτεχνική δημιουργία ως την επίλυση της εσωτερικής αντίφασης μεταξύ *συνειδητού* και *ασυνειδήτου*, η οποία φανερώνει τη αρμονική πλην αινιγματική σχέση *Φύσης-Εγώ* (Beardsley M. C., 1989, σ.221-222).

Αυτό το ιδιοσυγκρασιακό πρότυπο του ρομαντικού καλλιτέχνη, που, άλλοτε ειρωνικά, θα ταυτιστεί με την ασθένεια του «*Βερθερισμού*» ή «*Μπαϊρονισμού*» (Landau P., Επίμετρο 3, Büchner G, 2005, σ. 127), συνεπές στις αντί-θετικιστικές θέσεις του κινήματος, συνολικά, θα επικυρωθεί, κατά κάποιο τρόπο, από τις πολλές περιπτώσεις ανάδειξης ή υποψίας κάποιας ψυχικής διαταραχής, εντός του καλλιτεχνικού κόσμου του 19^{ου} αιώνα, γενικότερα (Lenz, Byron, Poe, Schumann, Nerval, Verlaine, Chopin, Liszt, van Gogh, Mahler, Munch κ.α.). Οι ρομαντικοί και, αργότερα, οι συμβολιστές, θα οικειοποιηθούν το πρότυπο του βασανισμένου ρομαντικού καλλιτέχνη, μέσω της αποξένωσης, της συναισθηματικής έντασης ή του πάθους, της χρήσης ψυχοτρόπων, του περιθωριακού τρόπου ζωής, των αυτοκαταστροφικών τάσεων και του παράτολμου βίου, της «σκοτεινής» φαντασίας, της απαισιοδοξίας και της θλίψης, καταστάσεις που, ούτως ή άλλως, ενέχουν ή δύνανται να προκαλέσουν από μόνες τους (όπως η ουσιοεξάρτηση ή η περιθωριοποίηση) ψυχικές διαταραχές.

Μέσω του ρομαντισμού, ο ψυχικά ασθενής επανεντάσσεται εντός του κοινωνικού ιστού - από τον οποίο, όπως έχει καταδειχτεί στα προηγούμενα κεφάλαια, έχει βρεθεί αποκλεισμένος επί μακρά περίοδο αιώνων - μέσω της αποδοχής του, τουλάχιστον, στον καλλιτεχνικό κόσμο, ο οποίος, από τον καιρό του Διαφωτισμού και των Επαναστάσεων, φέρει, συνολικά, επιπλέον κοινωνική υπευθυνότητα, πέραν της αισθητικής προσφοράς του. Οι Γάλλοι «καταραμένοι» ρομαντικοί και συμβολιστές θα καταλήξουν στο δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» και θα απομονωθούν από την κοινωνία, που, από την άλλη, θα υπηρετήσει ο ρεαλισμός κι ο νατουραλισμός. Ωστόσο η ίδια η περιθωριοποίηση, η ελευθεριότητα και η «μποέμ», γεμάτη σκάνδαλα και καταχρήσεις ζωή πολλών καλλιτεχνών θα αποτελέσει, από μόνη της, ένα κοινωνικό φαινόμενο, σχεδόν κίνημα, στο οποίο θα πάρουν μέρος και θα αποκτήσουν φωνή κοινωνικά κατατρεγμένες και αποκλεισμένες ομάδες, όπως, στην συγκεκριμένη περίπτωση, οι ψυχικά υποφέροντες.

Ο Georg Büchner (1813-1837), από τους κορυφαίους συγγραφείς του 19^{ου} της Γερμανίας, έγραψε, το 1835, νουβέλα για τις τελευταίες μέρες του ψυχικά διαταραγμένου ποιητή Jakob Michael Reinhold Lenz, συγγραφέα του προ-ρομαντικού κινήματος «*Θύελλα και Ορμή*», με κεντρικό πυρήνα του τον Johann Wolfgang von Goethe. Στο σημαντικότατο αυτό γραπτό, για την λογοτεχνία και την ψυχιατρική, το οποίο αποτελεί το πρώτο «ψυχιατρικό μυθιστόρημα» στην ιστορία της λογοτεχνίας - πριν καν την εδραίωση της σύγχρονης ψυχιατρικής - ο Büchner θα βασίσει την μυθοπλασία του σε «*κάθε λογής ενδιαφέρουσες σημειώσεις*» - πρωτογενείς πηγές, ημερολογιακές καταγραφές ή γράμματα με σχετικές για τον ήρωα πληροφορίες - αντικαθιστώντας, ωστόσο, τον υποκειμενισμό των χρονικογράφων των πηγών του με τον, θεωρημένο εντός της φύσης και βάσει ενσυναίσθησης, υποκειμενισμό του ήρωα του, με τον οποίο, επιπλέον, τον συνδέουν κρίσιμα κοινά βιώματα (εξορία, περιόδους ανάστατης ψυχοσυναισθηματικής κατάστασης, Landau P., Επίμετρο 3, Büchner G, 2005, σ. 126), καθώς και κοινές αισθητικές απόψεις. Προσεγγίζει τον «φάκελο Lenz» σε τρία διαφορετικά επίπεδα δημιουργίας, την κριτική και ελεύθερη απόδοση της πρωτογενούς πηγής, την συμπληρωματική και συγκριτική ανάλυση των βιογραφικών πηγών και την επεξεργασία πολυάριθμων λογοτεχνικών πηγών, διευρύνοντας κατ' αυτό τον τρόπο σημαντικά την προοπτική της πρωτογενούς πηγής και της αξιοποίησής της με τρόπο συνθετικό (Büchner G., 2005, πρόλογος: Will M., σ. 13-15), μια διαγνωστική προσέγγιση που θα αξιοποιηθεί, κατά κόρον, από την ψυχανάλυση και η σύγχρονη ψυχολογία.

Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η προσπάθεια του Büchner να εναρμονίσει τις αισθητικές του απόψεις με τις αντίστοιχες τοποθετήσεις του Lenz, αλλά και με τις ψυχικές του διακυμάνσεις, που δεν έμεναν ασυνόδευτες από καλλιτεχνική δραστηριότητα: «*Οι ημέρες του απαρτίζονταν από ένα σωρό τίποτα, το οποία αποκτούσαν περιεχόμενο χάρη στη δραστήρια φύση του...Το ταλέντο του εκπορευόταν από πραγματικά βάθη, από αστείρευτη δημιουργικότητα, και μολονότι εντός του η αβρότητα, η ευστροφία και η οξυδέρκεια συναγωνίζονταν η μία την άλλη, μέσα σ' όλη του την ομορφιά νοσούσε ακατάσχετα...Είπε: Εγώ ένα πράγμα ζητώ: ζωή, δυνατότητα ύπαρξης, κι αυτό μου φτάνει. Έτσι δεν χρειάζεται να ρωτώ αν κάτι είναι ωραίο ή άσχημο, η*

γνώση πως όλα τα δημιουργήματα περικλείουν μέσα τους ζωή, βρίσκεται πάνω από αυτά τα δύο» (Büchner G, 2005, σ. 36,110). Μέσα σε αυτές τις φράσεις, οι οποίες θα μπορούσαν να εκληφθούν ως πρόλογος της «Παρακμιακής Τέχνης» του τέλους του 19^{ου} αιώνα, θα μπορούσε, εξίσου, κανείς να εντοπίσει τις βάσεις για την είσοδο του νεωτερικού στοιχείου στην τέχνη, αλλά και για την θέσπιση της Art Brut («Ωμή Τέχνη»), της «τέχνης των ψυχασθενών» και της Art Therapy («Θεραπεία μέσω Τέχνης»).

Η Τέχνη της Παρακμής και των παραισθήσεων

«Τώρα ας πούμε κάτι γι' αυτό που λέγεται ψυχή. Ο δρόμος των ονείρων που πήραμε, σ' αυτή μας οδήγησε. Είναι πολλοί οι δρόμοι της, αλλά κι αυτός είναι ένας από τους κυριότερους Μπορεί να' ναι και ψεύτικος... Δρόμος της όμως είναι, έστω και ψεύτικος» (Βουτυράς Δ., 2007).

Με αφορμή με τους ρομαντικούς αισθητικούς άξονες, θα καλλιεργηθεί και θα ανθίσει, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, το κίνημα του *αισθητισμού*, με κεντρικότερους εκπροσώπους τους Théophile Gautier (1811-1872), Oscar Wilde (1854-1900) και Charles Baudelaire (1821-1867), διακηρύσσοντας την αφοσίωση του στην αντί-ακαδημαϊκή ομορφιά και στην ομορφιά σχετιζόμενη ή αντιτιθέμενη με αξίες ή ιδέες. Ως αισθητική θεώρηση ενστερνίζεται την «τέχνη για την τέχνη» και ως φιλοσοφική θεώρηση παροτρύνει στην καινοτόμο κι ενδιαφέρουσα άποψη η ζωή να κρίνεται «*έν πνεύματι τέχνης*» (Johnson R. V., 1984, σ. 9). Οι όψεις του κινήματος, καθώς δεν αναπτύχθηκε ενιαία, υπήρξαν πολλές, όλες, ωστόσο, αυστηρά υπό το πρίσμα του ανορθολογισμού: «καταραμένη γαλλική ποίηση» των Baudelaire, Rimbaud ή Mallarmé, η Φανταστική τέχνη, ο Συμβολισμός, η τέχνη της Παρακμής, ο Νεορομαντισμός, οι Προραφαηλίτες κ.α. Η *φαντασία*, τα *όνειρα*, τα *σύμβολα*, το *συναίσθημα*, το *υποσυνείδητο*, η *πνευματικότητα*, το *ανοίκειο*, το *γοτθικό*, το *υπερφυσικό* - «*υψηλό*», το *εσωτερικό* και το *ά-λογο* στοιχείο θα είναι τα υλικά που θα χρησιμοποιηθούν από τους καλλιτέχνες οπαδούς του. Στα πλαίσια του παρόντος συγγραφικού εγχειρήματος, ωστόσο, ο αισθητισμός προκαλεί

περισσότερο ενδιαφέρον ως φιλοσοφική θεώρηση του «αισθητικώς ζην», ιδίως δε, στην «παρακμιακή» όψη του.

Η τέχνη της παρακμής του 19^{ου} έχει ως αφετηρία της γραπτά σαν του Edgar Allan Poe ή του Charles Baudelaire, οι οποίοι, καθένας με τον τρόπο του, εκθείασαν την ομορφιά απελευθερωμένη από τις ηθικές κι ορθολογιστικές κοινωνικές συμβάσεις μέσω της ομορφιάς του θανάτου, της παρακμής, της θλίψης, της αγωνίας, του παραλόγου, διατηρώντας σθεναρά τα όνειρα και τη φαντασία στο πάνθεον των Μουσών. Ο Baudelaire σε κάποια κριτική του για τον Poe, θέλοντας να ανταπαντήσει, πιθανότατα, στους ακαδημαϊκούς κριτικούς της εποχής του, γράφει: «Λογοτεχνία της παρακμής! Κουβέντες κενές που τις ακούμε συχνά να πέφτουν, ηχώντας σαν ένα αισθητικό χασμουρητό απ' το στόμα αυτών των σφιγγών που γέρονουν χωρίς αίνιγμα μπροστά στις άγιες πόρτες της κλασικής αισθητικής. [...] Ζώντας στα σπλάχνα ενός αχόρταγου κόσμου άπληστου για υλικά αγαθά, ο Poe ρίχτηκε μέσα στα όνειρα. Καταπνιγμένος όπως ήταν από την αμερικανική ατμόσφαιρα, έγραψε στην επικεφαλίδα του *Εύρηκα* (πεζό ποίημα που εκδίδεται το 1848 μεγάλης λογοτεχνικής σημασίας): “Αφιερώνω αυτό το βιβλίο σ' όλους εκείνους που τοποθέτησαν την πίστη τους μέσα στα όνειρα, σαν να ήταν οι μόνες αληθινές πραγματικότητες» (Μποντλέρ Σ., μτφ Ταρνανάς Α., 1982, σ. 9,12). Ίσως να είναι αυτός ο λόγος που καλλιτέχνες του αισθητισμού προσπάθησαν να βρουν έμπνευση από τον κόσμο των ονείρων και των προκαλουμένων από ψυχοτρόπες ουσίες παραισθήσεων, όπως το ασπέντι ή το όπιο - πολύ δημοφιλείς κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} - Εναλλακτικές λύσεις αποτελούν οι ασκήσεις διαλογισμού και εσωτερίκευσης, που διαδίδονται από τις ινδουιστικές ή μυστικιστικές φιλοσοφίες που πλημυρίζουν την ευρωπαϊκή διάνοηση κατά τα τέλη του αιώνα., ενώ, ως επί τω πλείστων, την καλύτερη λύση την αποτελεί η ίδια η τρέλα.

Είναι γνωστό πως οι μποέμ και παρακμιακοί λογοτέχνες του 19^{ου} αιώνα, ανέπτυξαν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το όπιο ως τεχνική πρόκλησης των ονείρων, αστείρευτη πηγή έμπνευσης. Το 1821, ο Thomas de Quincey (1785-1859) θα δημοσιεύσει τις «Εξομολογήσεις ενός Άγγλου Οπιοφάγου», που εξέθεταν την δυναμική επίδραση της ουσίας στις λειτουργίες του ονείρου, με έμφαση στην ανάδειξη της ανεξίτηλης παιδικής μνήμης στο υποσυνείδητο,

σχεδόν ογδόντα χρόνια πριν να εκθέσει ο Freud τη σημασία της στην «*Ερμηνεία των Ονείρων*». Πολλοί από τους αισθητιστές, επιθυμώντας να πλεύσουν στο όνειρο και στην αλλοίωση της πραγματικότητας, θα γίνουν χρήστες της «μαγικής» αυτής ουσίας, ανάμεσά τους ο Coleridge, Byron, Rossetti, Poe, Baudelaire και ο Théophile Gautier, κεντρικός εκπρόσωπος των «παρακμιακών» συμβολιστών και φανταστικών, ο οποίος, στην περίφημη «*Πίπα του Οπίου*» (Γκωτιέ Θ., 1996), αφηγείται το πώς έφτασε να χαθεί ένα βράδυ στη δίνη ενός ονείρου, που του προκάλεσε το κάπνισμα της γνωστής παπαρούνας,

Την ίδια εποχή, ο φρενολόγος J. J. Moreau χτίζει τα θεμέλια της ψυχοφαρμακολογίας στην Δύση πραγματοποιώντας πολυετείς μελέτες πάνω στις ψυχοδραστικές επιδράσεις και στην δυνατότητα ψυχοθεραπευτικής εφαρμογής της κάνναβης. Ο Moreau αρχικά την χορηγεί σε καταθλιπτικούς ασθενείς στο Bicêtre, αλλά κατά την δεκαετία του 1840 επεκτείνει τις πειραματικές μελέτες του κι εκτός των τειχών των ασύλων, συμπεριλαμβάνοντας μάλιστα επιφανή πρόσωπα της παρισινής κοινωνίας (Gautier T., 2007, επίμετρο: Παπαδόπουλος Ν., σ. 41-42). Κοντά στον Moreau, μέσα σ' αυτή τη «*θεσπέσια Αυλή των Θανμάτων*», παρελαύνουν σημαντικά ονόματα της τέχνης και της λογοτεχνίας: Nerval, Daumier, Hugo, Balzac, Baudelaire, Delacroix, Mousset, Gautier, Manet κ.λ.π., από τους οποίους προκύπτει το περίφημο «*Le Club des Hachichins*» («*Λέσχη των Χασιιστών*») (όμοια, σ. 54), όπως μεθυστικά αποκαλύπτεται στην ομώνυμη νουβέλα του Gautier: «*Υπόκωφες εξάψεις διέτρεχαν τα μέλη μου κι η τρέλα, σαν το κύμα που αφρίζει πάνω στο βράχο κι αποτραβιέται για να χιμήξει ξανά, τότε πρόσβαλλε και τότε άφηνε το μυαλό μου, ώσπου στο τέλος το κυρίευσε ολοκληρωτικά. Η παραίσθηση, ο παράξενος αυτός μουσαφίρης, είχε πλέον εγκατασταθεί μέσα μου*» (Gautier T., 2007, σ. 20). Η παραίσθηση που προκαλούσαν οι ψυχοτρόπες ουσίες θεωρήθηκε πως ομοίαζε με τις εκ τρέλας παραισθήσεις κι όπως περιγράφεται λογοτεχνικά, για παράδειγμα από τον Gautier, θυμίζει την «υποκειμενική» θέαση των παραισθήσεων της τρέλας, όπως τις «βλέπει» ο Büchner μέσω του Lenz: «*Άλλοτε σταματούσε, έχωνε τα κεφάλι του στα βρούα μισοκλείνοντας τα μάτια, και τότε όλα αποτραβιόντουσαν, το έδαφος υποχωρούσε κάτω από τα πόδια του και η γη μίκραινε συνεχώς μέχρις*

ότου γινόταν κομήτης που βούλιαζε σ' έναν παφλάζοντα χείμαρρο με γάργαρα νερά. [...] Έπειτα σηκωνόταν νηφάλιος ήρεμος, σαν να είχε δει μόλις προ ολίγου κάποιο θίασο σκιών - δεν θυμόταν απολύτως τίποτα» (Büchner G, 2005, σ. 21).

Εξέχουσας σημασίας κρίνεται, για την παρούσα μελέτη, η περίπτωση του ρομαντικού συγγραφέα και ποιητή Gérard de Nerval (1808-1855) προφήτη του σουρεαλισμού και «χασισοπότη» της Λέσχης, ο οποίος, εκδηλώνοντας, κατά τη διάρκεια της ζωής του, έντονες νευρικές κρίσεις και διακατεχόμενος, επίσης από περιόδους ψευδαισθητικής αντίληψης, θα αυτοκτονήσει, τελικά, κρεμώντας τον εαυτό του και έχοντας στις τσέπες του τις τελευταίες σελίδες από την «Αυρηλία» (Νερβάλ Ζ., 2000, σ. 7), το τελευταίο και σημαντικότερο έργο του. Η λογοτεχνική του αξία θα αναγνωρισθεί από τους υπερρεαλιστές και θα επηρεάσει βαθιά τον ποιητή André Breton. Πέραν της καλλιτεχνικής του σημαντικότητας, το κείμενο αυτό αποτελεί, ταυτόχρονα, πολύτιμο ψυχιατρικό εγχειρίδιο - εισαγωγή στον κόσμο των παραισθήσεων και των γραπτών τους αποτυπωμάτων - αφού καταγράφει την οδυνηρά βιωμένη κάθοδο του συγγραφέα, εν καιρώ εγκλεισμού του, στον ερεβώδη κόσμο της τρέλας. Σε επιστολή προς τον πατέρα του, το 1953 από την κλινική του «Δρ. Μπλανς», δηλώνει για την «Αυρηλία»: «Επιχειρώ να γράψω και να διαπιστώσω όλες τις εντυπώσεις που μου άφησε η αρρώστια μου. Δε θα είναι μια μελέτη άχρηστη για την παρατήρηση και την επιστήμη. Ποτέ δεν ένιωσα μεγαλύτερη ευχέρεια ανάλυσης και περιγραφής» (όμοια, σ. 9). Οι μέρες του εγκλεισμού του είχαν μοιραστεί σε εκείνες, αφενός, του παραληρήματος και του παραισθητικού ονείρου και σε εκείνες, αφετέρου, της καταγραφής του ονειρικού υλικού των προηγουμένων, προφανώς, εν είδη εκτόνωσης και, επομένως, ψυχοθεραπευτικής δραστηριότητας, με παράλληλη προτροπή του ανοιχτόμυαλου Δρ. Μπλανς (όμοια).

Μετά την πρώτη νευρική κρίση του Nerval, το 1841, οι σύγχρονοι του σπεύδουν να τον θεωρήσουν «καλλιτεχνικά» τελειωμένο, ωστόσο είναι ακριβώς αυτά τα ταραγμένα χρόνια της ζωής του συγγραφέα κάποια από τα μεγαλύτερα έργα του (Σιλβί, Πανδώρα, Αυρηλία). Ο ξεχωριστός τρόπος, με τον οποίο φαίνεται πως αντιμετώπισε ο Nerval την «τρέλα» του, είναι η επίμονη πίστη του ότι δεν πρόκειται για ασθένεια, την οποία έπρεπε να καταπολεμήσει,

αλλά μια αποκαλυπτική υπερβατική εμπειρία, την οποία αξιοποίησε, εντέλει, ως έμπνευση και χρησιμοποίησε συνδυαστικά με το ταλέντο του, δημιουργώντας έναν μοναδικό ρευστό, συνειρμικό κι ονειρικό λόγο, που θα ζηλέψουν οι σουρεαλιστές ποιητές. Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο, δεδομένο στη σύγχρονη ψυχολογία, που διευκρινίζεται στην «Αυρηλία» είναι, τόσο η ανάδειξη της δυσυπόστατης φύσης των κρίσεων, μέσω της ανάδειξης «λογικής», «φυσιολογικής» πλευράς των ψευδαισθητικών, «οραματικών» κρίσεων, όσο και η περιγραφή της «αρρώστιας» σαν «κρίσεις» με αρχή, μέση και τέλος, ανάμεσα σε «υγιής» περιόδους. «Εδώ άρχισε για μένα αυτό θα ονομάσω διάχυση του ονείρου μέσα στην πραγματική ζωή. Από εκείνη τη στιγμή, όλα έπαιρναν, καμιά φορά, διπλή όψη – κι αυτό δίχως ποτέ να λείπει η λογική από το συλλογισμό, δίχως να χάνει η μνήμη τις ελάχιστες λεπτομέρειες απ' ό, τι μου συνέβαινε. Μονάχα που οι πράξεις μου, ανόητες φαινομενικά, ήταν υποταγμένες σ' αυτό που ονομάζει κανείς αυταπάτη, σύμφωνα με την ανθρώπινη λογική. [...] ..καθώς η σκέψη μου πήγαινε σ' ένα σημείο, μου δινόταν αμέσως γι' αυτό η εξήγηση και οι εικόνες συγκεκριμενοποιούνταν μπρος στα μάτια μου σαν έμψυχες ζωγραφιές. [...] Θα προσπαθήσω να περιγράψω τις εντυπώσεις μιας μακρόχρονης ασθένειας που εκδηλώθηκε ολόκληρη μες στα μυστήρια του πνεύματός μου – και δεν ξέρω γιατί χρησιμοποιώ τον όρο ασθένεια, μια και σ' ό, τι αφορά εμένα τον ίδιο, ποτέ δεν αισθάνθηκα να είμαι καλύτερα. Φορές φορές ένιωθα τη δύναμη μου και τη δραστηριότητα μου διπλασιασμένη. Μου φαινόταν πως τα ήξερα όλα, πως όλα τα καταλάβαινα» (Νερβάλ Ζ., 2000, σ. 20-21, 28, 13-14 – αντίστοιχα αποσπάσματα). Λέγεται ότι πριν ξεψυχήσει ο Nerval, ψιθύρισε κάτι ανατριχιαστικό: “Je suis l' autre” («Είμαι ο άλλος») (Tabucchi A., 2007, σ 42-43).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ: Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟΝ 21^ο ΑΙΩΝΑ

Στο μεταίχμιο μεταξύ 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, το έτος 1900, εκδίδεται ένα από κρισιμότερα συγγράμματα της σύγχρονης σκέψης, το οποίο θα σημάνει την σύλληψη ενός νέου, πρωτόγνωρου και ρηξικέλευθου τρόπου αντίληψης ως προς την ανθρώπινη συμπεριφορά, την *ψυχανάλυση*. Στην «*Ερμηνεία των Ονείρων*» («*Die Traumdeutung*»), ο Sigmund Freud (1856-1939), στην προσπάθεια του να ερμηνεύσει τα όνειρα, που του ξυπνά ο θάνατος του πατέρα του, με μια σταθερή νόρμα, εισαγάγει την ψυχαναλυτική θεωρία του περί *ασυνειδήτου*, μια θεωρία που θα στιγματίσει το αιώνα που έρχεται σε όλες τις εκφάνσεις του και δεν θα εγκαταλείψει τα σκήπτρα της μέχρι σήμερα (Φρόντ Σ., 1995). Έχοντας εντοπίσει κάποιες από τις ψυχολογικές προεκτάσεις του ρομαντικού κινήματος και της διαλεκτικής φιλοσοφίας, ως αφετηρίες της ψυχαναλυτικής σκέψης, δεν θα έπρεπε να μας εκπλήξουν τα «Όνειρα» του Freud, το 1900, ούτε η μετέπειτα φιλοσοφική - επιστημονική σπουδαιότητά τους ως αφετηρία της φροϋδικής θεωρίας. Η επίδρασή της ψυχανάλυσης στην τέχνη θα είναι μείζονα και καθοριστική. Ο ίδιος ο Freud θεωρούσε πως αυτή η μελέτη ήταν το μεγαλύτερο έργο του (Hergenhahn B. R., 2008, σ. 585).

Την ίδια χρονιά πεθαίνει ο Friedrich Nietzsche (1844-1900), ύστερα από 11 χρόνια σιωπηλής οδύνης και «τρέλας», κατά την διάρκεια της οποίας θα χτιστεί ένας θρύλος γύρω από την προσωπικότητά του και το ρηξικέλευθο συγγραφικό του έργο. Η αδιευκρίνιστη πνευματική του κατάρρευση έπειτα από τη γνωστή μοιραία συνάντησή του με το υποφέρων άλογο του Τορίνο και η μετέπειτα σιωπή και «τρέλα» του θα αποκτήσουν μυθολογική διάσταση και

το έργο του θα αναδειχθεί από τα πιο προσφιλή, δημοφιλή και κρισιμότερα του στον 20^ο αιώνα.

Έχοντας διαλευκάνει σε κάποιο βαθμό, ήδη στα τρία πρώτα κεφάλαια της εργασίας, τις βασικές νιτσεϊκές έννοιες του διονυσιακού, απολλώνιου, τραγικού και σωκρατικού στοιχείου, θα αποπειραθεί η ανάγνωση της «Γέννησης της Τραγωδίας» ως θεωρίας ψυχολογίας, ώστε να προβληθεί, έστω εν τάχει, η επίδραση της νιτσεϊκής σκέψης στην φροϋδική. Στον πυρήνα της νιτσεϊκής ψυχολογίας βρίσκεται η ένταση από την αντίθεση της διονυσιακής (άλογη, ανεργμίνευτη, χαώδης, εκρηκτική) και της απολλώνιας (που αναζητά την αρμονία, τάξη, ισορροπία, γαλήνη) πλευράς της συνείδησης, η «ανακούφιση» της οποίας μπορεί να επιτευχθεί μετά την *μετουσίωση* των «βάρβαρων» και τυφλών διονυσιακών παρορμήσεων, στις οποίες χαρακτηριστικά αναφερόταν ως Das (Αυτό), από την απολλώνια ισορροπία σε δημιουργικό διονυσιακό πάθος (Hergenhahn B. R., 2008, σ. 247). Η θεραπεία της «νιτσεϊκής ψυχής» συντελείται από την τελική *σύνθεση* / συγχώνευση του μετουσιωμένου διονυσιακού στοιχείου με την απολλώνια διάθεση για ισορροπία, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της τέχνης, και ιδίως μέσω της μουσικής.

Συγκρινόμενη με την ψυχανάλυση, εφόσον και οι δύο θεωρίες είχαν θεωρήσει τον άνθρωπο ως εμπλεκόμενο, άνευ επιλογής σε μια ατέρμονη πάλη μεταξύ ανορθολογικών και ορθολογικών παρορμήσεων ή καταπιέσεων, η εσωτερική *διπολικότητα* του νιτσεϊκού αισθητικού υποσυνείδητου μπορεί να γίνει αντιληπτή ως αντιθετικότητα των επιθυμιών του Αυτό (ένστικτα, libido, επιθυμίες, όνειρα, παιδικότητα) με τις απαιτήσεις του Υπερεγώ (ηθική, πειθαρχία, τάξη ενοχές, τιμωρία, εξουσία), όπως τα ανέπτυξε στην δεύτερη δομική θεωρία του Freud για την προσωπικότητα (Hergenhahn B. R., 2008, σ. 590-592. Μεγάλη, επίσης, συνεισφορά του Nietzsche προς τον Freud, αποτελεί το μεγάλο Κατηγορώ του στην χριστιανική - δυτική καταπιεστική ηθική («Αντίχριστος» Νίτσε Φ., 2008 και «Γενεαλογία της Ηθικής» Νίτσε Φ., 2008) για τη δυστυχία και τον «πνευματικό ευνουχισμό», που θα υπογραμμιστεί μέσω του καταστρεπτικού, για την ψυχή, ρόλου των *ενοχών* που γεννά και διατηρεί, θέση που ενστερνίζεται και ο Freud θεωρώντας την δυστυχία ως την ψυχική συνέπεια της διαμόρφωσης ενός πολύ αυστηρού και τιμωρητικού Υπερεγώ,

διαμορφωμένου από την χριστιανική ηθική του δυτικού πολιτισμού, και ενός τεταμένου ανικανοποίητου Αυτό, που συνεπάγεται τις ενοχές και το άγχος («Ο Πολιτισμός ως Πηγή Δυστυχίας», Φρόνιτ Σ., 2005). Η Ψυχαναλυτική Εταιρεία της Βιέννης θα αφιερώσει δύο συνεδριάσεις στον Nietzsche, κατά τις οποίες η Εταιρεία του απέδωσε τη σύλληψη της κάθαρσης, της απώθησης, της σημασίας της λήθης, της σπουδαιότητας των ενστίκτων και των ενοχών, ενώ ο ίδιος ο Freud αναγνώρισε ότι είχε φτάσει σε διαπιστώσεις όμοιες και ισάξιες με της ψυχαναλυτικής έρευνας. Όταν ο τελευταίος εγκατέλειπε την Βιέννη αφήνοντας πίσω του το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιοθήκης του, δεν παρέλειψε να πάρει μαζί του την ολοκληρωμένη εργογραφία του Nietzsche (Yalom I. D., 2001, Εισαγωγή, σ. 11-12).

Το νιτσεϊκό όραμα της ριζικής αλλαγής πλεύσης του πολιτισμού μέσω της καλλιτεχνικής συνένωσης διονυσιακής και απολλώνιας φύσης του ανθρώπου απαλλαγμένης από την ηθική δεν θα επιδράσει μόνο την σκέψη του Freud και των ψυχαναλυτών, αλλά και τις αισθητικές θεωρίες και την τέχνη, στην οποία έχει αναθέσει το βαρύτερο καθήκον της σωτηρίας του διχασμένου ανθρώπινου πνεύματος. Παράλληλα με τα «Όνειρα» του Freud και την «αγιοποίηση» του Nietzsche, το 1900 θα είναι η χρονιά που θα εκτεθούν πρώτη φορά δημόσια στο κοινό καλλιτεχνικές δημιουργίες ψυχικά ασθενών εγκλειστών του νοσοκομείου Bethlem στο Λονδίνο (Bethlem Royal Hospital / Archives & Museum Services: <http://www.bethlemheritage.org.uk/>). Έκτοτε, η καλλιτεχνική κοινότητα δεν θα πάψει να ενδιαφέρεται για την δημιουργική πλευρά των ψυχικά ευπαθών και εγκλειστών, ενώ σταδιακά και η ψυχολογία θα στραφεί στις ψυχοθεραπευτικές διαστάσεις της τέχνης και στη μελέτη αξιοποίησής των. Συγχρόνως, στα πλαίσια της συνολικής επανεκτίμησης της τέχνης, που προσπαθεί η μοντέρνα τέχνη, θα συμπεριλάβει την ψυχολογική, κατά κύριο λόγο ψυχαναλυτική, προσέγγιση στα έργα καλλιτεχνών, προσφέροντας μια επιπλέον κατανόηση τους. Έχοντας πολλά να δανειστεί η επιστήμη της ψυχολογίας από την τέχνη κι αντιστρόφως, θα αναπτυχθεί μέχρι τα τέλη του αιώνα, μια πλούσια ανατροφοδοτική σχέση μεταξύ τους, η οποία όλο και θα επενδύεται. Είναι ειρωνικό ότι ο μεγαλύτερος καταπιεστής της δημιουργίας και της διαφορετικότητας, ο Adolf Hitler, θα είναι αυτός που θα ενώσει πρώτος, τα καλλιτεχνικά κινήματα με την δημιουργικότητα των ψυχικά ασθενών, μην

έχοντας σίγουρα έγνοια για τα καλά που θα προσέφερε η σύγκλιση τους, αλλά επιθυμώντας να «καθαρίσει» την γερμανική κοινωνία από τον «άρρωστο» πλην επαναστατικό, επομένως διπλά «επικίνδυνο» χαρακτήρα τους.

Θεωρώντας ότι τίποτα δεν συμβαίνει τυχαία στην παγκόσμια ιστορία, θα επιχειρήσουμε να δείξουμε την συνθετική και αλληλο-συμπληρωματική διάσταση η συσχέτιση μεταξύ Nietzsche - Freud - Art Brut - ψυχοθεραπείας.

Η δεσπόζουσα μεταφυσική του πνεύματος και της ψυχής

Από το δεύτερο μισό του 19^{ου} κι ύστερα, με τα ρομαντικά, ιδεαλιστικά και συμβολικά αισθητικά αξιώματα, όπως εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, να έχουν εισχωρήσει στην κοινωνία και σε κάθε όψη πολιτιστικής δραστηριότητας, οι προσεγγίσεις των φυσιολόγων, νευρολόγων, ψυχιάτρων ως τους ψυχικά ασθενείς και της θεραπευτικής αντιμετώπισής τους, σταδιακά, αποποιούνται τον άκαμπτο κι απόλυτο ορθολογιστικό και «αντικειμενικό» χαρακτήρα τους, λαμβάνοντας υπόψη τις πνευματικές επιταγές της εποχής, εμποτισμένης, επιπλέον, από τον κοινωνικό απόηχο των αδιανόητων επιστημονικών και τεχνολογικών ευρημάτων και, αφετέρου, από τον πολυπολιτισμικό πνευματικό πλούτο, που θα λάβει η ευρωπαϊκή διάνοηση της εποχής χάρη στις αποικιοκρατίες. Η ασιατική, κατά κύριο λόγο, και η «πρωτόγονη» (Αμερική, Αφρική) φιλοσοφία, θεολογία και αισθητική, θα αφήσουν ανεξίτηλα τα σημάδια τους στο πνεύμα και την τέχνη της Ευρώπης της εποχής (Schopenhauer, βουδιστικές και ινδουιστικές φιλοσοφικές θέσεις, οριενταλισμός, πνευματισμός κτλ).

Επιπροσθέτως, από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, έχουν καλλιεργηθεί, εντός ενός επιστημονικοφανούς πλαισίου, «παραψυχολογικές» και μεταφυσικές τάσεις, που μέχρι το τέλος του 19^{ου} θα πορεύονται αδιαχώριστες από την επιστημονική ψυχολογική μελέτη και θα συμπεριλαμβάνουν στις προσεγγίσεις τους την δυναμική του υπνωτισμού, της ερμηνείας των ονείρων, των πνευματικών (άλλοτε «μαγνητικών») δυνάμεων, του μυστικισμού και του ανιμισμού. Η αντιπροσωπευτική για το είδος μελέτη του Gotthilf Heinrich von Schubert (1780-1860) “*Symbolism of Dreams*”, το 1814, γεφυρώνει τα

ενδιαφέροντα για τη φαντασία και τα όνειρα των ρομαντικών, συμβολιστών και «παρακμιακών», όπως υπογραμμίστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, και τις νέες μυστικιστικές τάσεις της «παραψυχολογίας» με τις απαρχές της ψυχανάλυσης («*Ερμηνεία των Ονείρων*»). Μάλιστα, δέκα χρόνια μετά τον θάνατό του, θα δημοσιευθεί μια ιστορία που είχε γράψει, καλούμενη «*Το Όνειρο μου*», το οποίο, αποκαλύπτει την ύπαρξη θρησκευτικών ενοχών, στη σχέση πατέρα-γιού, και η οποία θα αποτελέσει ψυχαναλυτικό υλικό στην αρχή του 20^{ου}. (Solomon, M., 1981, σ. 137-154).

Το ενδιαφέρον για τις *απόκρυφες επιστήμες* θα δυναμώσει στα τέλη του αιώνα με τους νεορομαντικούς και την τέχνη του φανταστικού και του μεταφυσικού. Ο συγγραφέας κι αποκρυφιστής Anatole France, το 1888, υποδεικνύει, πως: η γνώση των απόκρυφων επιστημών είναι αναγκαία για τη βαθύτερη κατανόηση ενός μεγάλου αριθμού λογοτεχνικών έργων των χρόνων μας. Η μαγεία καταλαμβάνει μεγάλη θέση στη φαντασία των ποιητών και των πεζογράφων μας» (Μαθιόπουλος Ε. Δ., 2005, σ. 108). Ο υποκειμενισμός, ο ιδεαλισμός, ο εσωτερισμός, ο μυστικισμός και παράλληλα η «μαγεία», η παραψυχολογία, ο πνευματισμός και ο αποκρυφισμός, ιδεολογικές τάσεις και πρακτικές που είχαν συγκινήσει ήδη τους ρομαντικούς, επανέρχονταν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ανανεωμένες σε θεωρητικό και εννοιολογικό επίπεδο, μέσω της τέχνης των νεορομαντικών ως *εσωτερισμός, πνευματικότητα ή θρησκευτικότητα* (Μαθιόπουλος Ε. Δ., 2005, σ. 108-109), μέσω της θεολογίας ως θεοσοφισμός, και τέλος μέσω της επιστήμης, από την οποία δανειζόταν έννοιες και πειραματικά ευρήματα, συμπεριλαμβανομένων και των ψυχολογικών – νευρολογικών.

Οι μυστικιστικές και πνευματιστικές αυτές ανησυχίες της εποχής θα πάρουν μορφή μέσω του καλλιτεχνικού έργου των Odilon Redon, Paul Ranson, Paul Sérusier, Paul Gauguin, Gustave Moreau, Edvard Munch, Gustav Klimt κ. α., που επιχειρώντας να εκφράσουν μέσα από τα έργα τους μυστικιστικές εμπειρίες ή αίσθημα της θρησκευτικότητας, είτε χρησιμοποίησαν πρακτικές του εσωτερισμού και του πνευματισμού, όπως *διαλογισμό, υπνωτισμό, «μαγεία», «κάλεσμα πνευμάτων»* μέσω *μέντιουμ* κ. α. στην παραγωγή του καλλιτεχνικού τους έργου, είτε υπήρξαν μέλη κάποιας μυστικιστικής εταιρίας, όπως τη Θεοσοφική Εταιρία που ιδρύεται το 1875 κι εξαπλώνει τη θεωρητική και

πρακτική διδασκαλία της στην Ευρώπη, δημιουργώντας νέους κύκλους θεοσοφικών σχολών (Ματθιόπουλος Ε. Δ., 2005, σ. 114-122). Τα έργα τους φανερώνουν όλη την απελευθέρωση της υποκειμενικής έκφρασης, που πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του αιώνα που φεύγει και προφητεύουν την αφηρημένη τέχνη και τον εξπρεσιονισμό του 20^{ου}. Απεικονισμένη η ίδια η «εσωτερική αναζήτηση», από κάποιους καλλιτέχνες οδηγεί σε αποκαλύψεις για το πώς λειτουργεί η ψυχή, ή αλλιώς το ασυνείδητο, κι εμπεριέχει κρίσιμο ψυχαναλυτικό υλικό, που δεν θα μείνει ανεξιχνίαστο, από τους νεώτερους κριτικούς τέχνης (Εικόνες 62, 63, 64, 65).

Οι αποκρουφιστικές αναζητήσεις έγιναν πολύ δημοφιλείς χάρη στις θετικές επιστήμες, και κατά κύριο λόγο στην ψυχολογία - νευρολογία της εποχής, των οποίων τα ευρήματα αξιοποιούσαν για να δώσουν κύρος στις θεωρήσεις τους, με την ανοχή και τη συνεργασία πολλών ψυχιάτρων, που, με τη σειρά τους, έδειχναν ολοένα περισσότερο ενδιαφέρον για το ασυνείδητο και τις επιδράσεις του στη συμπεριφορά, για τα όνειρα, τις παραισθήσεις και την πειραματική ύπνωση. Κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, τα όρια της ψυχολογίας και αποκρουφιστικών «επιστημών» αιώνα δεν ήταν διακριτά, αφού μόλις το 1905 αποκηρύχτηκαν οι «αποκρουφιστές» από τα διεθνή συνέδρια της ψυχολογίας (Ματθιόπουλος Ε. Δ., 2005, σ. 47)

Στη δίνη του κοινωνικού απόηχου των μεταφυσικών και μυστικιστικών τάσεων που πυκνώνουν πάνω από την Ευρώπη, ο Jean-Martin Charcot (1825-1893), «πατέρας» της νευροβιολογίας, είναι ένας από τους νευρολόγους της εποχής, με δράση στο πολιτιστικό κέντρο της εποχής, το Παρίσι, ο οποίος θα αποκτήσει σχέσεις με τις πνευματιστικές διδασκαλίες και τις νέες «παραφυσικές» πρακτικές, λόγω των θα μείνει ξακουστός για τις μελέτες και τις καινοτόμες πρακτικές του πάνω στην γυναικεία υστερία, όπως και για τις θεραπευτικές του προσεγγίσεις. Υπήρξε, μάλιστα, ένας από τους «ηθικούς αυτουργούς», που με το επιστημονικό τους έργο πυροδότησαν την μείζονα σύλληψη της φροϋδικής θεωρίας. Καθηγητής του Freud κατά τον χειμώνα του 1885-1886, ο Charcot, άνθρωπος εντός του πολυπολιτισμικού κι απελευθερωμένου, από τον ακραιφνή ορθολογισμό, πνεύματος της εποχής του, εργαζόταν, εκείνα τα χρόνια, πάνω στην υστερία, χρησιμοποιώντας ρηξικέλευθες ή «αντι-επιστημονικές» μεθόδους, όπως για παράδειγμα τον

υπνωτισμό, που φαίνεται πως θα επηρεάσει τον Freud ως προς τις μελέτες του πάνω στην υπνωτική υποβολή / ύπνωση.

Στον Charcot αποδίδεται η σπουδαιότερη επίδραση στην μετατροπή του Freud από νευρολόγο σε ψυχίατρο - ψυχαναλυτή. Στα Παρισινά του γράμματα γράφει χαρακτηριστικά: «Πιστεύω πως αλλάζω πολύ. Ο Charcot που είναι ένας από τους μεγαλύτερους γιατρούς κι ένας άνθρωπος που η κοινή του λογική είναι η τάξη της ιδιοφυΐας, γκρεμίζει απλώς τις απόψεις μου και τους στόχους μου» (Jones E., 2003, σ. 216). Οι δημοφιλείς στο Παρίσι θεραπευτικές του προσεγγίσεις απαθανάτιστηκαν από τον André Brouillet, όταν εξέθεσε στο Σαλόνι του 1887 τον υπερμεγέθη μουσαμά: “ *Une leçon clinique à la Salpêtrière*” (Εικόνα 66.), που απεικονίζει τον καθηγητή και κάποιους από τους μαθητές του σε μια σκηνή υπνωτισμού της ξακουστής «υστερικής» Blanch Whitman (Micale M. S., 2004, σ. 74). Παράλληλα την ίδια χρονιά, η τέχνη και η ψυχοπαθολογία θα συσχετιστούν εμμέσως από τους Charcot και Paul Richer (1849-1933), φυσιολόγου, γλύπτη και βοηθού του Charcot στη Salpêtrière εκείνα τα χρόνια, από την έκδοση του βιβλίου “*Les Démoniaques dans l’art*”, εικονογραφημένου από τους ίδιους με αντιγραφές θρησκευτικών έργων (Raphael, Rubens κ.α.), γκραβούρες και απεικονίσεις αρρώστων από ψυχιατρικά άσυλα, όπου απεικονίζονται ήρωες δαιμονισμένοι, οραματικοί, ανήμποροι, ασυγκράτητοι κοκ. Οι Charcot και Richer, θέλησαν να συγκρίνουν αυτές τις απεικονίσεις με το πραγματολογικό υλικό, το οποίο συνέλεξαν αξιοποιώντας πολύ γρήγορα την, μόλις κατακτημένη, δυνατότητα φωτογραφικής καταγραφής των ασθενών - υποκειμένων εν ώρα ερευνητικών πειραμάτων, όπως ο υπνωτισμός (Εικόνα 67.) (Ματθιόπουλος Ε. Δ., 2005, σ. 176-177). Το φωτογραφικό υλικό από την Salpêtrière θα κάνει αίσθηση στο παρισινό κοινό ανάλογη που θα κάνει το φωτογραφικό υλικό των «αποκρυφιστών», που καταγράφει, την ίδια περίοδο, υπνωτιστικές και υπερφυσικές εμπειρίες (όμοια, σ. 179-183). Η δημοφιλής ψυχική ασθένεια της υστερίας, που θα γίνει ένα θέμα πολύ προσφιλές στη ελάχισονα μυθιστοριογραφία της εποχής, αποτελεί την τυπική αφετηρία της ένταξης της ψυχολογίας στη λογοτεχνία, η οποία θα προκαλέσει μείζονα επίδραση στην νεωτερική λογοτεχνία ολόκληρου του 20^{ου}.

Η Τέχνη από την «άλλη πλευρά»

Έχοντας, ήδη, γίνει λόγος για την νίκη του υποκειμενισμού στην τέχνη και μια παράλληλη απόπειρα να εντοπιστούν τα χνάρια της υποκειμενικής τέχνης ψυχικά παθόντων καλλιτεχνών, στην παρούσα ενότητα θα εξεταστούν τρεις περιπτώσεις καλλιτεχνών στο μεταίχμιο των αιώνων, οι οποίοι όντας εκτός της ακαδημαϊκής καλλιτεχνικής κοινότητας ερασιτέχνες, αυτοδίδακτοι, ενορατικοί, ψυχικά ασθενείς ή απλοί υπάλληλοι, άφησαν έναν σπουδαίο καλλιτεχνικό έργο, που όχι μόνο αναγνωρίστηκε αλλά συνέλαβε μέσω της αισθητικής του ιδιαιτερότητας ή της «παράδοξης» τεχνοτροπίας του στην διαμόρφωση του μοντερνισμού ή ακόμα και στο σχηματισμό νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων. Η τέχνη, εντός της οποίας, από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, είχαν αποκτήσει εκφραστικό δικαίωμα ομάδες, άλλοτε ολοκληρωτικά, περιθωριοποιημένες από την κοινωνία, έχει απομακρυνθεί από τον ακαδημαϊκό και παραστατικό της χαρακτήρα, με τη φωτογραφία, σε εμβρυακό στάδιο ως προς τις καλλιτεχνικές της όψεις, να έχει πάρει το ρόλο αυτό, επιτρέποντας στον εικαστικό δημιουργό την απόκτηση μιας πιο απελευθερωμένης και προσωπικής σχέσης με το δημιούργημά του και την εξύμνηση της ίδιας της υποκειμενικότητας ως έκφραση ειλικρινή και ανεπιτήδευτη.

Ο διασημότερος, ίσως, ερασιτέχνης ζωγράφος στην ιστορία της τέχνης, ο Henri Rousseau (1844-1910), υπήρξε υπάλληλος της εφορίας έως το 49^ο έτος της ζωής του, κατά το οποίο συνταξιοδοτήθηκε και ξεκίνησε να ζωγραφίζει εξωτικά και παραμυθένια θέματα, προϊόντα, κατά κύριο λόγο, της φαντασίας του (Εικόνες 68, 69, 70). Το αυθόρμητο κι ανεπιτήδευτο ζωγραφικό του έργο, που έχει χαρακτηριστεί ναίφ, πρωιμίφ, παιδικό, φανταστικό ή εξωτικό, όχι μόνο θα ενσαρκώσει τα αισθητικά αιτήματα της καλλιτεχνικής κοινότητας της Γαλλίας της περιόδου αλλά, ταυτόχρονα, θα αποδείξει πως οι ακαδημαϊκές σπουδές στην ζωγραφική ή οι «σεκταριστικοί» καλλιτεχνικοί χώροι δεν είναι απαραίτητοι για να μορφοποιηθεί η φαντασία καλλιτεχνικά (Gombrich E. C., 1998, σ. 586-588). Ο Rousseau, στο τελευταίο του έργο «*Το Όνειρο*» (Εικόνα 70.), κατόρθωσε να απεικονίσει, δίχως να γνωρίζει τις τεχνοτροπίες των μπρεσιονιστών ή των συμβολιστών ή τις χρωματικές θεωρίες αλλά

χρησιμοποιώντας απλώς τα βασικά χρώματα και καθαρά περιγράμματα, τον ακατέργαστο και υποσυνείδητο κόσμο των ονείρων, όπως τον ερμήνευσε ο Freud επιστημονικά στην «Ερμηνεία των Ονείρων» και όπως θα τον εκλάβουν οι υπερρεαλιστές της Γαλλίας (Schurian W. & Grosenick U., 2005, 44-45).

Ο Ferdinand Cheval (1836-1924), με βιογραφικό που γειτνιάζει το αντίστοιχο του Rousseau, είναι ο μυστηριώδης αρχιτέκτονας και διακοσμητής του “*Palais idéal*” («Ιδανικό Παλάτι») (Εικόνες 71, 72), που βρίσκεται στην περιοχή Drôme της Γαλλίας και, σήμερα, δέχεται επισκέπτες καθημερινά. Ο Cheval στα 13 του εγκατέλειψε το σχολείο και, τελικά, δούλεψε όλη του τη ζωή φαινομενικά ως ένας «απλός» αγροτικός ταχυδρόμος στο Drôme. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, έζησε δύο ζωές, αφού το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του το πέρασε προσπαθώντας, καθημερινά, να δώσει ζωή στο «όραμα» της ζωής του, να χτίσει, δηλαδή μόνος του ένα μνημείο (που θα γίνει και ο τάφος του), ακριβώς όπως το φαντάστηκε κάποια μέρα της ζωής του.

Σε μια πολύτιμη επιστολή που έστειλε, το 1897, στον νομαρχιακό αρχειοφύλακα της περιοχής, εκθέτει τη σύλληψη και τον τρόπο δημιουργίας του «φανταστικού» παλατιού. *«Μια μέρα, τον Απρίλιο του 1879, έκανα το δρομολόγιο μου ως αγροτικός ταχυδρόμος. Περπατούσα γρήγορα, όταν το πόδι μου σκόνταψε σε κάτι, που με έστειλε, ρίχνοντάς με, μερικά μέτρα μακριά. Ήθελα να μάθω τι το προκάλεσε. Ήμουν πολύ έκπληκτος όταν είδα ότι πρόκειται για μια μικρή πέτρα από τη γη. Είχε τόσο περίεργο και ακόμη «γραφικό» σχήμα, που κοίταξα γύρω μου. Είδα ότι δεν ήταν η μόνη (με αυτό το σχήμα). Τη σήκωσα, την τύλιξα στο μαντήλι μου και προσεκτικά τη πήρα μαζί μου, με την υπόσχεση στον εαυτό μου να επωφεληθώ από τον ελεύθερο χρόνο μου κατά την διάρκεια των δρομολογίων ώστε να δημιουργήσω μια συλλογή από παρόμοιες πέτρες. Από τότε, δεν είχα καμία ημέρα ή νύχτα ανάπαυσης. Ξεκίνησα να αποθηκεύω όλο και περισσότερες. Μερικές φορές έκανα 5 ή 6 χιλιόμετρα φορτωμένος, μεταφέροντάς τες επάνω στην πλάτη μου. Άρχισα να σκάβω μια πισίνα στην οποία ξεκίνησα να πλάθω διάφορα είδη ζώων με τσιμέντο. Τότε άρχισα να δημιουργώ έναν καταρράκτη με πέτρες μου. Μου πήρε δύο χρόνια για να κατασκευαστεί. Μόλις τελείωσε, έμεινα κατάπληκτος με τη δουλειά μου. Έχοντας επικριθεί από τους ντόπιους, αλλά ενθαρρυνμένος από τους ξένους επισκέπτες, δεν αποκαρδιώθηκα. Είχα*

ανακαλύψει άλλες πέτρες, καθεμιά πιο όμορφη από την άλλη, στο *Saint-Martin-d'Août*, στο *Treigneux*, και στο *St-Germain*. Ήταν σαν μικρές στρογγυλές μπίλιες». Ο Cheval στο αποκαλυπτικό αυτό γράμμα, αφού περιγράψει τη μεγαλειώδη σύλληψη του Palais, σχεδόν, ως «ουρανοκατέβατη» μετά από ένα «σκόνταμμα» σε μια μικρή πέτρα, η οποία θα του ασκήσει τεράστια και, ίσως, ψυχαναγκαστική, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε, έλξη, παρουσιάζει με αναλυτικό τρόπο το έργο του, απαριθμώντας και περιγράφοντας τον τρόπο παρασκευής των, μέχρι τότε, ολοκληρωμένων μερών που το απαρτίζουν, όπως ένας φαραωνικός τάφος προορισμένος για τον ίδιο, τέμπλα και μνημεία ποικίλων θρησκευτικών καταβολών κ.α. Προκύπτει, σαφώς, μεγάλο ψυχιατρικό και φιλοσοφικό, ενδιαφέρον από το μέγεθος της αφοσίωσης του Cheval ως προς τη δημιουργία ενός αινιγματικού μνημείου, εντέλει, που θα προσφέρει αλτρουιστικά στους ανθρώπους, σε σχέση με την ανυπαρξία ιδεολογικής ή καλλιτεχνικής σκοπιμότητας ή αιτιολόγησης του όλου εγχειρήματος, το οποίο, ωστόσο, πραγματοποιεί με πλήρη συνείδηση. «Οι τουρίστες ήρθαν σε μεγάλους αριθμούς φέτος, πολύ περισσότεροι από ό, τι τα προηγούμενα χρόνια και έφυγαν όλοι έκπληκτοι από το μνημείο μου. Αυτό που, πάνω απ' όλα, θαύμασαν περισσότερο ήταν η σκληρή δουλειά και η επιμονή που είχα επιδείξει σε αυτό το θαυμάσιο δημιούργημα, που θα λέγεται, ελπίζω: Μόνος στον Κόσμο - *Seul au Monde*» (η εν λόγω επιστολή παρατίθεται στην αγγλική γλώσσα, από την οποία μεταφράστηκε στην ελληνική, στην επίσημη ηλεκτρονική σελίδα του μνημείου-μουσείου "*Palais idéal*": <http://www.facteurcheval.com>).

Το μνημείο αυτό, που στην ουσία αποτελεί ένα οραματικό όνειρο σχηματισμένο ως μνημείο αφιερωμένο, αφενός, στην ίδια τη Δημιουργία, αφετέρου, στον ίδιο τον Δημιουργό της, αναγνωρίστηκε ως εθνικό μνημείο της Γαλλίας το 1969, αφού αποτέλεσε πόλο έλξης κι έμπνευσης πολλών μοντέρνων καλλιτεχνών. Ο «ταχυδρόμος Cheval» θεωρείται από τους πρώτους «εξωθεσμικούς» καλλιτέχνες της νεότερης τέχνης, προλογίζοντας, μάλιστα, τον καλλιτεχνικό αυθορμητισμό προερχόμενο από το υποσυνείδητο, που θα αναζητήσει ο Breton, και δικαιώνοντας αναδρομικά την «Ωμή Τέχνη» ("*Art Brut*") του Jean Dubuffet, την Τέχνη, δηλαδή, έξω από τα όρια της επίσημης κουλτούρας.

Την ίδια περίοδο, που ο Cheval θα ξεκινήσει να χτίζει μέρα - νύχτα το Παλάτι του, ένας ευερέθιστος νεαρός Ολλανδός, που μέλλει να γίνει ένας από τους διασημότερους ζωγράφους στην ιστορία της τέχνης, καλείται να επιλέξει ένα από τα δύο εσωτερικά μονοπάτια, που τον έλκουν να διαβεί: το μονοπάτι της ιεροσύνης ή το μονοπάτι της τέχνης. Το 1878, ενόσω προετοιμάζεται για τις εισαγωγικές εξετάσεις στη Θεολογική Σχολή των Βρυξελών, ο Vincent van Gogh (1853-1890) θα γράψει στον αδερφό και προστάτη του Theo van Gogh: «Θα μου άρεσε να αρχίσω να σχεδιάζω μερικά πράγματα που μου τραβούν την προσοχή στο δρόμο, αλλά πιστεύω ότι είναι καλύτερα να μην αποκτήσω αυτή τη συνήθεια, γιατί φοβάμαι ότι θα με αποσπάσει από την πραγματική μου αποστολή» (επιστολή στον Theo αρ. 126, 15 Νοεμβρίου 1878), δηλώνοντας ένα εξαρχής την ύπαρξη ενός εσωτερικού δίπολου. Αν και θα απορριφτεί από την θεολογική σχολή λόγω ιδιοσυγκρασίας, αφοσιωμένος στο ανθρωπιστικά χριστιανικό του πνεύμα, θα περάσει μια περίοδο ασκητικής κι «αποστολικής ζωής», κατά την οποία θα δουλέψει ως ιεροκήρυκας. Από το 1880 και μέχρι το τέλος της ζωής του, θα αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στην ζωγραφική τέχνη.

Αυτοδίδακτος, σε ένα μεγάλο βαθμό, έχοντας παρακολουθήσει κάποια μαθήματα σχεδίου και χρησιμοποιώντας εγχειρίδια ζωγραφικής για αρχάριους, μα αρκετά ενημερωμένος, ωστόσο, για τα καλλιτεχνικά δρώμενα της εποχής, χάρη στον αδελφό του Theo, φιλότεχνο έμπορο τέχνης, ο van Gogh θα εξελίξει μια εντελώς προσωπική αισθητική αντίληψη και τεχνοτροπία, που δύσκολα εντάσσεται σε κάποιο από τα αισθητικά κινήματα της εποχής, αλλά που, ταυτόχρονα ενέχει στοιχεία από πολλά (ρεαλισμός, ύστερος ιμπρεσιονισμός, συμβολισμός, εξπρεσιονισμός - εικόνες). Στα χνάρια των ολλανδών ρεαλιστών ζωγράφων, η φύση θα αποτελέσει την κύρια πηγή έμπνευσης για τον van Gogh, ωστόσο, αντίθετα από τα έργα των ρεαλιστών, η φύση στα έργα του, ζωγραφισμένη με έντονα χρώματα και έντονες βιαστικές και νευρικές πινελιές, λειτουργεί σαν καθρέπτης του συναισθηματικού του κόσμου, άλλοτε εν γαλήνη, άλλοτε εν αγωνία ή σε οίστρο (Εικόνες 74, 75.).

Πράγματι η ζωή του καλλιτέχνη, γεμάτη από απογοητεύσεις, κυκλοθυμικά - διπολικά ξεσπάσματα εναλλασσόμενα με περιόδους ανάρρωσης, αυτό-καταστροφικές πράξεις (αυτοακρωτηριασμός του αυτιού του - εικόνα), περιόδους εγκλεισμού καθώς και την τραγική πράξη της αυτοχειρίας, θα

αποτυπωθεί στα προσεκτικά μελετημένα κι ανεκτίμητα έργα του. Ο υπαρξιστής φιλόσοφος Karl Jaspers επιχείρησε να προσδιορίσει τις επιπτώσεις, που είχε η ψυχικά διαταραγμένη κατάσταση του van Gogh στα έργα ζωγραφικής του, παρατηρώντας κι εξετάζοντας τον τρόπο, με τον οποίο, με την πάροδο του χρόνου, είχε αλλάξει ο τρόπος ζωής του, οι γραπτές του επιστολές και η ζωγραφική αισθητική του, ειδικά συγκρίνοντας αντίστοιχα δείγματα πριν και μετά την μείζονα κρίση του αυτοακρωτηριασμού. Το ψυχιατρικό του συμπέρασμα ήταν ότι ο ολλανδός ζωγράφος ανέπτυξε κατά την διάρκεια της ζωής του σχιζοφρένεια (Jaspers K., 1977), έναντι των άλλων δύο επικρατέστερων απόψεων περί διπολικής διαταραχής ή επιληψίας. Σημειώνεται, επίσης, πως ο van Gogh όχι μόνο υπήρξε σταθερός πότης αψεντιού (Εικόνα 80.) αλλά φημιζόταν, επιπλέον, για την περίεργη και επιθετική συμπεριφορά του καθόταν ήταν «μεθυσμένος» (Gayford M., 2008, σ. 235-236).

Σημαντικότερο γεγονός στη ζωή του van Gogh κρίνεται η συγκατοίκηση του με τον Paul Gauguin, εξίσου ψυχοσυναισθηματικά ευπαθή (έχοντας μόλις διαπράξει απόπειρα αυτοκτονίας πριν μετακομίσει), σ' ένα μικρό σπίτι στην Arles στο Νότο της Γαλλίας, από την αρχή της οποίας ο πρώτος βρισκόταν σε περίοδο συναισθηματικής αστάθειας *«για άλλη μια φορά σε κατάσταση πολύ κοντά στην παραφροσύνη. [...] Αν, μάλιστα, δεν είχα κατά κάποιο τρόπο, διπλό χαρακτήρα, συνδυάζοντας τη φύση του μοναχού και του καλλιτέχνη, θα βρισκόμουν εδώ και καιρό στην κατάσταση που ανέφερα παραπάνω»* (επιστολή στον Theo, αρ. 556, μέσα Οκτωβρίου του 1888 – λίγες μέρες πριν την άφιξη του Gauguin). Εντός ενός χρονικού διαστήματος, λιγότερου του χρόνου, η ψυχική υγεία του van Gogh, εύκολα επηρεαζόμενη από τη σχέση του με τον Gauguin, θα καταρρεύσει μετά από εντονότατα και βίαια ψυχοσυναισθηματικά ξεσπάσματα, ακολουθούμενα από αμνησία, λιποθυμία, κατατονία κι έντονο ενοχικό συναίσθημα. Κατά την τελευταία και ισχυρότερη κρίση, αφού ο τελευταίος του ανακοινώσει την απόφασή του να εγκαταλείψει το «Κίτρινο Σπίτι», όπου διέμεναν κι εργάζονταν μαζί, ο van Gogh αυτοακρωτηρίασε ένα μέρος του αυτιού του, το πρόσφερε σε μια πόρνη από τους γειτονικούς οίκους ανοχής και κατέρρευσε (Gayford M., 2008, σ. 262-270). Τις επόμενες ημέρες θα τον φροντίσει ο γιατρός Joseph Roulin *«Λυπάμαι που το λέω, αλλά είναι*

χαμένος. *Όχι μόνο διανοητικά, αλλά και σωματικά και ψυχολογικά*» (επιστολή του Roulin στον Theo, αρ. 19, 26 Δεκεμβρίου 1888). Η επόμενη πράξη θα είναι η εισαγωγή του στο θεραπευτήριο St Paul de Mausoke, στο Saint-Rémy, το 1889, όπου θα παραμείνει για 12 μήνες και, τελικά, η αυτοκτονία του, τον Ιούλιο του 1890.

Σύμφωνα με τα αμφιλεγόμενα απομνημονεύματα του Gauguin, η σχέση τους κλονίστηκε βαθιά, όταν, λίγες μέρες πριν τον ακρωτηριασμό, ο τελευταίος του έδειξε στο van Gogh ένα πορτρέτο, που απεικόνιζε τον ίδιο (Εικόνα 76.). Ο van Gogh ενοχλήθηκε γιατί τον έχει ζωγραφίσει σαν τρελό και το ίδιο βράδυ, έχοντας πει απέντι υπέστη μεγάλη κρίση (Gayford M., 2008, σ. 221-240). Μετά από εννέα μήνες, σε κάποια επιστολή του, από το Saint-Rémy, αναφέρει, δηλώνοντας με διαύγεια αυτοσυνειδησίας: *«Έχεις δει το πορτρέτο που μου έκανε να ζωγραφίζω ηλιοτρόπια; Αργότερα το πρόσωπό μου έγινε πιο φωτεινό, αλλά αυτός ήμουν πραγματικά τότε, πολύ κουρασμένος και φορτισμένος με ηλεκτρισμό»* (επιστολή στον Theo, αρ. 605, 7 ή 8 Σεπτεμβρίου 1889). Από τις επιστολές του στον Theo και τις αναμνήσεις του Gauguin, διαφαίνεται η επιταχυνόμενη εξέλιξη της ψυχικής ασθένειας του van Gogh, εκείνο το μήνα. Ο *«τις τελευταίες μέρες της διαμονής μου, ο Vincent γινόταν υπερβολικά σκληρός και θορυβώδης, και μετά απόλυτα σιωπηλός»* (Gayford M., 2008, σ. 234). Η μητέρα του λίγες μέρες πριν την είσοδό του στην κλινική του, γράφοντας στον Theo αποκαλύπτει την πεποίθηση της πως ο Vincent υπήρξε ανέκαθεν τρελός (όμοια, σ. 278).

Εκτός του μεγάλου όγκου επιστολών εκ της αλληλογραφίας του ζωγράφου με τον αδερφό του, που αποτελούν πλούσιο πρωτογενές υλικό για τη συλλογή πληροφοριών της υποκειμενικής του αντίληψης ως προς τη ψυχοσυναισθηματική του κατάσταση, καθώς και για τις αισθητικές του προτιμήσεις, ολόκληρο το ζωγραφικό του έργο λειτουργεί, ταυτοχρόνως, σαν «ψυχογραφικό ημερολόγιο», η μελέτη του οποίου κρίνεται μείζονος αξίας για το θεωρητικό υπόβαθρο της εικαστικής ψυχοθεραπείας και της ψυχανάλυσης. Αφενός, φιλοτέχνησε ένα μεγάλο αριθμό (αυτό-) προσωπογραφιών, αφήνοντάς μας μια σειρά από πορτρέτα σπάνιας ψυχολογικής διεισδυτικότητας και εσωτερικής αναζήτησης (Εικόνες 77, 78.) αφετέρου η θεματολογία του προήλθε από την προσωπική του καθημερινότητα (το σπίτι

του, το δωμάτιό του, οι βόλτες του, τα παπούτσια του κτλ - Εικόνα 79.) Αφετέρου, το τελευταίο χρόνο της ζωής του θα ζωγραφίσει πίνακες, όπως είναι ο «*Ηλικιωμένος άνδρας εν οδύνη*» ή πορτρέτα συν-εγκλειστών στην κλινική (Εικόνες 81, 82.) από τους οποίους φαίνεται να εκθέτει απευθείας την υποκειμενική του άποψη πάνω στην ψυχική ασθένεια, την οποία έχει και ο ίδιος αποδεχτεί. Σε ένα από τους πίνακες που βρέθηκαν στο δωμάτιο του, έπειτα από την αυτοκτονία του, με όνομα «*Γυμνάσια φυλακισμένων*», απεικονίζεται, με ψυχρά και μελαγχολικά χρώματα, μια αυλή ασύλου, στην οποία μια ομάδα φυλακισμένων ακολουθούν ο ένας τον άλλο στην ατέρμονη τροχιά του κύκλου. Σε πρώτο φόντο ένας από αυτούς (κατά πάσα πιθανότητα ο ίδιος ο van Gogh) έχει γυρίσει και κοιτά με απογοήτευση και παραίτηση στα μάτια τον θεατή. Το σχόλιο για τον άγονο κόσμο του εγκλεισμού είναι σαφές (Εικόνα 83.). Ο συμπάσχων ψυχικά και καλλιτεχνικά, Antonin Artaud (1896-1948), στο κείμενο του «*Βαν Γκογκ, ο Αυτόχειρας της Κοινωνίας*» θα διαπιστώσει: «*Ο Βαν Γκογκ δεν πέθανε από μια κατάσταση καθαρής υστερίας, αλλά γιατί υπήρξε από την αρχή, σωματικά, το επίκεντρο ενός προβλήματος γύρω από το οποίο ανθίσταται το μεροληπτικό πνεύμα αυτού του κόσμου*» (Αρτό Α., 1986)

Οι αλλαγές στο προσωπικά διαμορφωμένο ζωγραφικό του ύφος, όπως και στην περίπτωση του Goya, εξελίσσονται παράλληλα με την εξέλιξη της ψυχικής του κατάστασης. Τα ζωηρά κίτρινα και θερμά χρώματα της περιόδου της Arles θα αντικατασταθούν με το μπλε, το ανοιχτό πράσινο και την ώχρα. Παράλληλα, οι χαρακτηριστικές πινελιές του (Εικόνα 85.), οι οποίες εξελίσσονται διαρκώς στους πίνακές του, λειτουργούν ως «προσωπικά σημεία» στο ζωγραφικό του λεξιλόγιο, εκφράζοντας τον ψυχοσυναισθηματικό του κόσμο (Armiraaglio F., 2006, σ. 61). «*Δεν είναι, άραγε, το συναίσθημα, η γνήσια συγκίνηση την οποία μας προκαλεί η φύση, που μας καθοδηγεί; [...] Οι πινελιές διαδέχονται η μια την άλλη, σαν τις λέξεις μιας ομιλίας ή μιας επιστολής*» (επιστολή στον Theo, αρ. 504, Ιούλιος 1888). Δεν είναι τυχαίο πως αυτές οι συναισθηματικά φορτισμένες, τραχιές, χωριστές πινελιές, που χρησιμοποίησε με μοναδικό τρόπο ο van Gogh για να εκφράσει τον δικό του πυρετό (Gombrich E. C., 1998, σ. 547), θα οδηγήσουν στον γερμανικό εξπρεσιονισμό, το καλλιτεχνικό κίνημα, που όπως φανερώνει το όνομα του,

έχει ως κεντρικό άξονα την υποκειμενική «έκφραση» – “express”. Ο van Gogh έγραφε συχνά για την αγάπη του προς την πραγματικότητα, την πραγματικότητα βιωμένη μέσα από την ψυχή και τον κόσμο των συναισθημάτων ή αλλιώς το υποσυνείδητο στην γλώσσα της ψυχανάλυσης.

(όλες τα αποσπάσματα από τις προσωπικές επιστολές του ζωγράφου αντλήθηκαν από τις επίσημες ιστοσελίδες: <http://www.vangoghletters.org/vg/> και <http://www.webexhibits.org/vangogh/>, στις οποίες παρατίθενται δημοσιευμένες στο κοινό),

Τον δρόμο προς μια «ζωγραφική της ψυχής», όπως θα χαρακτηρίσει ο ίδιος την προσωπική ζωγραφική του, ανοίγει παράλληλα με τον van Gogh και ο Νορβηγός ζωγράφος και χαράκτης Edvard Munch (1863-1944) (Εικόνες 86-88.). Επηρεασμένος από την συμμετοχή του στην «*Συντροφιά των Μπόέμ*» και των αναρχικών διανοούμενων της Kristiania, αυτοδιαχειριζόμενη κοινότητα στη Δανία με βασικό άξονα αιτημάτων την σεξουαλική, καλλιτεχνική και θρησκευτική απελευθέρωση, την κοινωνική ισότητα και πνευματιστικές πρακτικές εσωτερισμού, και επιφορτισμένος από μια παιδική ηλικία γεμάτη από φρικτές αναμνήσεις με διάχυτο το φόβο του θανάτου, της αρρώστιας, ή της συναισθηματικής απόρριψης, θα στραφεί προς μια υποκειμενική, εσωστρεφή και συμβολική έκφραση, δημιουργώντας ένα δυσπρόσιτο, «επιθετικό» και έντονα συναισθηματικά φορτισμένο ζωγραφικό έργο, προαναγγέλλοντας, μαζί με τον van Gogh, την έλευση του εξπρεσιονιστικού τρόπου θέασης και αποτύπωσης της πραγματικότητας. Για την συναισθηματική του κατάσταση και τα τραυματικά του βιώματα, που αποτυπώνονται σε διάφορους πινάκες του όπως το «*Αρρωστο Παιδί*» (Εικόνα 87.), ο ίδιος θα δηλώσει: «*Η αρρώστια, η παράνοια και ο θάνατος υπήρξαν οι σκοτεινοί φύλακες άγγελοι στην κούνια μου και με ακολούθησαν σε ολόκληρη τη ζωή μου. [...] Γεννήθηκα πεθαίνοντας*» (Firos P. & Firos A. B., 2010, Πρόλογος). Ο διασημότερος πίνακάς του και χαρακτηριστικότερο δείγμα της ζωγραφικής του υποκειμενικής εκφραστικότητας είναι ο πίνακας «*Κραυγή*» (Εικόνα 86.), για τον οποίο θα αποκαλύψει στο ημερολόγιο του ότι «*Περπατούσα στο δρόμο με δυο φίλους. Ο ήλιος άρχισε να δύει. Αισθάνθηκα μια ελαφρά μελαγχολία. Ξαφνικά ο*

ουρανός έγινε κατακόκκινος. [...] Οι φίλοι μου συνέχισαν να περπατούν. Στάθηκα εκεί, τρέμοντας από φόβο. Και αισθάνθηκα μια δυνατή ατελείωτη κραυγή να διαπερνά τη φύση» (Firos P. & Firos A. B., 2010, Πρόλογος)

Ψυχοπαθολογία και σύγχρονη τέχνη

Διανύουμε μία κρίσιμη χρονική περίοδο, κατά την οποία η Δύση δονείται από ιστορικές, πολιτιστικές, ιδεολογικές και οικονομικές αλλαγές και συγκρούσεις. Καθώς οι θετικές επιστήμες αποσπών ολοένα και περισσότερο τον τίτλο της γνωστικής αυθεντίας από τη φιλοσοφία, η τεχνολογική πρόοδος εισχωρεί στην καθημερινότητα με αυξανόμενες κατακτήσεις και η οικονομία κεφαλαιοποιείται σταθερά, σηματοδοτείται μια νέα εποχή με επίκεντρο την αστικοποίηση, την λειτουργικότητα και την οργάνωση. Συγχρόνως, με την εμφάνιση της νιτσεϊκής φιλοσοφίας και της φροϋδικής θεωρίας κλονίζεται ο ηθικός και ο χριστιανικός κόσμος. Το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, η Δυτική ιστορία χαρακτηρίζεται από τους αιματηρούς Παγκόσμιους πολέμους και εμφυλίους ανά την Ευρώπη, από περιόδους τεράστιας οικονομικής ανέχειας, μεταναστεύσεις πληθυσμών και από φρικαλεότητες, όπως τα νέα όπλα μαζικής καταστροφής (που σε λίγα χρόνια θα εξελιχτούν στην πυρηνική βόμβα) ή απολυταρχικές ιδεολογίες (εθνικισμός, ναζισμός), που συνεπάγονται την δυνατότητα ολικής καταστροφής πόλεων ή της εξαφάνισης ανθρώπινων μαζών. Αυτή η βίαιη και βαρύθυμη ιστορική κατάσταση θα αφήσει βαθιές πληγές στις δυτικές κοινωνίες. «Ο 17ος αιώνας ήταν ο αιώνας των μαθηματικών, ο 18ος των φυσικών επιστημών και ο 19ος της βιολογίας. Ο 20ός αιώνας μας είναι ο αιώνας του φόβου. Θα μου πείτε πως ο φόβος δεν είναι επιστήμη. Αρχικά, όμως, η επιστήμη έχει κάποια υπευθυνότητα στην περίπτωση, αφού οι τελευταίες θεωρητικές πρόοδοί της την οδήγησαν ν' αρνηθεί την ίδια της τη φύση, κι αφού τα πρακτικά επιτεύγματά της απειλούν το σύμπαν με καταστροφή. Επιπλέον, αν ο φόβος δεν μπορεί να θεωρηθεί επιστήμη, είναι, χωρίς αμφιβολία, μια τεχνική», γράφει πια στα μέσα του αιώνα (1945) ο υπαρξιστής λογοτέχνης και φιλόσοφος, Albert Camus (1913-1960). (στο κείμενό του «Ο αιώνας του φόβου», δημοσιευμένο το 1945, Καμύ Α., 2003).

Απογοητευμένη, από τις θετικές επιστήμες και την τεχνολογία, η Τέχνη, κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, αναλαμβάνοντας όλο και περισσότερο την κοινωνική της ευθύνη, πειραματιζόμενη πυρετωδώς να αναγεννηθεί μέσα από νέες, ανεξάρτητες από τον ιστορισμό, αισθητικές βάσεις κι αντιμαχόμενη, τις περισσότερες φορές, την καθισταμένη πολιτική και κοινωνική κατάσταση της Ευρώπης, θα δημιουργήσει κάποια καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως τον Σουρεαλισμό, τον Εξπρεσιονισμό, τον Πρωμιτιβισμό, την Αφαίρεση ή την Art Brut (Εικόνες 89-94), τα οποία, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, ετάχθησαν στη μάχη για επαναμάγευση του κόσμου, μακριά από την «αντικειμενική» πραγματικότητα των θετικών επιστημών και της λειτουργικότητας. Στραφήκαν, αντίθετα, είτε στην «υποκειμενικοποιημένη» πραγματικότητα του van Gogh (εξπρεσιονισμός, art brut), είτε στον, μόλις θεωρημένο από τον Freud αλλά άγνωστο, *κόσμο του υποσυνειδήτου* (σουρεαλισμός, εξπρεσιονισμός, art brut, πρωμιτιβισμός, αφαίρεση), είτε στην *διονυσιακή σφαίρα* του Nietzsche (πρωμιτιβισμός, art brut, εξπρεσιονισμός), είτε στο *συλλογικό ασυνείδητο* του Jung (σουρεαλισμός, πρωμιτιβισμός, αφαίρεση), είτε στην «*αφέλεια*» του Rousseau ή του Cheval (art brut, πρωμιτιβισμός). Υπό αυτό το πρίσμα, αντιλαμβανόμαστε την σχέση της ψυχολογίας / ψυχοπαθολογίας / ψυχοθεραπείας με κάποια εκ των βασικότερων μοντερνιστικά κινήματων ως θεμελιακή και δομική.

Ο εξπρεσιονισμός ενσαρκώνει, αφενός, την απόρροια του θαυμασμού της βορειοευρωπαϊκής και, ιδίως, της Γερμανικής καλλιτεχνικής κοινότητας ως προς νέες τεχνοτροπίες και αισθητικές προτάσεις καλλιτεχνών όπως ο van Gogh ή ο Munch, αφετέρου αποτελεί μια πλευρά της κοινωνική έκφρασης και αντίδρασης της Βόρειας Ευρώπης ως προς τις φρικαλεότητες του πρώτου παγκοσμίου πόλεμου και τα επώδυνα επακόλουθά του στην χρεοκοπημένη και ψυχικά τραυματισμένη, θα μπορούσαμε να πούμε, μεσοπολεμική Γερμανία της φτώχειας, της κοινωνικής παρακμής του θανάτου, της ανειλικρίνειας, της καχυποψίας, της ηθικής καταπίεσης και του αυταρχισμού. Ο εξπρεσιονισμός κρίνεται εξ αρχής, λοιπόν, εγκλωβισμένος στην ψυχικά οδυνηρή υποκειμενικότητα, που επιβεβαιώνεται στο μεγαλύτερο ποσοστό των εξπρεσιονιστικών εικαστικών έργων, άλλοτε διάθεσης αγχωτικής άλλοτε κατακριτικής, άλλοτε στενάχωρης, άλλοτε βιβλικής (Εικόνες 95-100).

Ο κόσμος του υποσυνειδήτου και του πρωτόγονου διονυσιακού, που έχουν ξυπνήσει ο Freud και ο Nietzsche στέκουν παρόντες στην ζωγραφική αναζήτηση της σεξουαλικής απελευθέρωσης (Εικόνες 101, 102), στην αντίδραση στην εξουσία και στα κατεστημένα ήθη, στην απόρριψη της αισθητικής του ανώδυνα «ωραίου» και του «πολίτικα ορθού» των εξπρεσιονιστικών και κινούμενων παρόμοια κύκλων. Η ονομασία της εξπρεσιονιστικής ομάδας «Γέφυρα» γύρω από τον Ernst Ludwig Kirchner, είναι γενικότερα αποδεκτό ότι αναφέρεται σε ένα απόσπασμα του μείζονος έργου του Nietzsche, «*Τάδε έφη Ζαρατούστρα*» (Νίτσε Φ., 1980), κατά το οποίο ξεδιπλώνει την θεωρία του για τον Υπεράνθρωπο: «*Αγαπώ τους ανθρώπους που δεν γνωρίζουν πώς να ζήσουν τη ζωή τους εκτός από το δρόμο της φθοράς, καθώς είναι αυτοί που ακολουθούν τη μετάβαση. [...] Αγαπώ τον άνθρωπο που έχει βαθιά ψυχή και μπορεί να πληγωθεί και ένα ασήμαντο πράγμα μπορεί να τον καταστρέψει - έτσι χαιρέται που περνά τη γέφυρα*» (Bassie A., 2008, σ. 37-38). Ανάμεσα στις ιδέες του που αποδείχτηκαν πιο ελκυστικές για τους καλλιτέχνες της περιόδου ήταν η σαφής διάγνωση της πνευματικής «αρρώστιας» και της παρακμής του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού, αλλά και ο εκθειασμός της *καλλιτεχνικής δημιουργικότητας* και της *αισθητικής* ως μιας δύναμης φορτισμένης με την προοπτική της ζωτικής ψυχοσωματικής σωτηρίας (Bassie A., 2008, σ. 40). Η δυναμική, από τη μία πλευρά, του αιώνια επιστρεφόμενου ανθρώπινου σώματος, όπως το οραματίστηκε ο Nietzsche, δηλαδή η αέναη μεταμόρφωση ή την *μετουσίωση* των διονυσιακών εσωτερικών τάσεων (πρωταρχικών επιθυμιών και ενστίκτων), και η ψυχαναλυτική άποψη, από την άλλη πλευρά, για την συνεχόμενη «ψυχική ενέργεια» δημιουργίας και εκτόνωσης ασυνείδητων επιθυμιών και απαιτήσεων - που υπακούν είτε στην *αρχή της ηδονής* είτε στο *ένστικτο του θανάτου* και μετουσιώνονται από την *αρχή της πραγματικότητας* και τους μηχανισμούς άμυνας του Εγώ - θα αποτυπωθούν στις απεικονίσεις της μοντέρνας τέχνης, γενικότερα, μέσω της προβαλλόμενης αντίθεσης και σύνθεσης, είτε στην συμβολική όψη της (Θάνατος-Έρωτας, Ζωή-Θάνατος, Πόλεμος-Σεξουαλικότητα - εικόνες αντίστοιχα), είτε στην μορφική (καμπύλη-γωνία, αντίθετα χρώματα - εικόνες αντίστοιχα), είτε ως πρακτική ενδοσκόπηση για την δημιουργία έμπνευσης, είτε ως μέθοδος ιδιαίτερης καλλιτεχνικής παραγωγής. Είναι ευνόητο, επομένως, το γιατί η

σεξουαλικότητα και ο θάνατος είναι έννοιες έκδηλες όχι μόνο στον εξπρεσιονισμό, αλλά και στον υπερρεαλισμό και στα «υποκειμενικής πραγματικότητας» κινήματα. Η σχέση σεξουαλικής και πολιτικοκοινωνικής καταπίεσης και επανάστασης ξεδιπλώνεται, μάλιστα, την ίδια περίοδο από τον πολιτικοποιημένο ψυχαναλυτή Wilhelm Reich (1897-1957) (Ράιχ Β., 1990).

Η νέα αισθητική υποκειμενικότητα προσπάθησε να βρει απελευθερωτικές - καθαρικές προεκτάσεις μέσω του «αμόλυντου» από τον σύγχρονο κόσμο πρωτογονισμού - Πρωιμιβισμού, μέσω του υποκειμενικά ιδωμένο γυμνού σώματος, της επεξεργασίας της ύλης της σάρκας, της φύσης ιδωμένης ως υποκειμενική προβολή των συναισθημάτων (Εικόνες 86, 89, 101-104.), της αποδιοργάνωσης των αισθήσεων, της «ασχήμιας» ως μέσο καταγγελίας της «ωμής» αλήθειας (Έκο Ο., 2007, σ. 378-379), και της καλλιέργειας του πορτρέτου ως ψυχογράφημα. Οι «καθαρικές» προσπάθειες για την αποδοχή της σκληρής πραγματικότητας και του συνθλιμμένου ή αποδιοργανωμένου Εγώ διαφαίνονται σε πίνακες και σε αυτοπορτρέτα, που επιδέχονται ψυχαναλυτικής ερμηνείας, ζωγράφων, οι οποίοι πολέμησαν κατά τη διάρκεια του Α' Παγκόσμιου Πόλεμου, όπως ο Georg Grosz (1893-1959), ο Otto Dix (1891-1969) (Εικόνες 99, 100), ο Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) (Εικόνες 97, 98), ο Max Beckmann (1884-1950) ή ο Franz Marc (1880-1916), εκ τους οποίους ο τελευταίος πέθανε σε πολεμική σύρραξη, ο Grosz υπέστη νευρικό κλονισμό από τον φόβο ανάκληση αποτρόπαιων πολεμικών εικόνων, ο Kirchner αυτοκτόνησε αιχμάλωτος των συνεπειών της φρίκης του πολέμου και της λογοκρισίας, ο Dix μαζί με τον Beckmann επηρεάστηκαν, επίσης, βαθιά από τα όσα βίωσαν στον πόλεμο, αποτυπώνοντας επαναλαμβανόμενα έναν παραμορφωμένο και ζοφερό εφιάλτη στις απεικονίσεις τους (Εικόνες 95-100).

Έχουμε φτάσει σε ένα σημείο που η υποκειμενική θέαση της φρίκης, της παράνοιας, της οδύνης, της αλλοτρίωσης, της σεξουαλικότητας, της απελευθέρωσης, της απογοήτευσης της τρέλας, του θανάτου, του φόβου, της κτηνωδίας κτλ αποτελούν αιτήματα της νέας αισθητικής αναζήτησης, έτσι, για ακόμη μια φορά στην αισθητική ιστορία, οι καλλιτέχνες έχουν στραφεί στον κόσμο της ψύχωσης, η οποία, κατά την έλευση του 20^{ου} αιώνα, βρίσκεται στον πυρήνα της κοινωνίας και προσπαθεί να εκφραστεί. Η Ναζιστική εξουσία δεν επέτρεψε, σαφώς, μια τέτοια απελευθέρωση, η οποία θα αποδυνάμωνε,

ενδεχομένως, την εθνική / στρατιωτική / πολιτική πειθαρχία και συνοχή, και εξαπέλυσε μια βίαιη και ψυχρά υπολογισμένη εκστρατεία κατά του εξπρεσιονισμού και των νεωτερικών αισθητικών και καλλιτεχνικών προτάσεων. Το 1937 οργανώθηκε από τον υπουργό Joseph Goebbels και τον ζωγράφο άνευρων κλασικιστικών γυμνών Adolf Ziegler η περίφημη έκθεση «Εκφυλισμένης Τέχνης» (*“Entartete Kunst”*), ενώ κατασχέθηκαν και παραπέμφθηκαν στο Υπουργείο Προπαγάνδας πάνω από 16.000 «εκφυλισμένα» έργα τέχνης από τα μουσεία της Γερμανίας (Εικόνα 105.). Στη έκθεση είχαν συμπεριληφθεί έργα μοντερνιστών, εβραίων, εξπρεσιονιστών, αλλά και ψυχικά ασθενών, ώστε να αποδειχθεί το όντως «εκφυλισμένο» στοιχείο των παραπάνω δημιουργημάτων (Bassie A., 2008, σ. 172). Οι ρίζες της ναζιστικής «σύλληψης» περί της σχέσης εκφυλισμένης τέχνης και εκφυλισμένου νου αποδίδονται στον φυσιολόγο κι εγκληματολόγο Cesare Lombroso (1835-1909), ο οποίος, έχοντας θεωρήσει την τρέλα ως εκφυλισμό και παλινδρομήση σε πρωτόγονες συμπεριφορές, υποστήριξε στο βιβλίο του *“The Man of Genius”* (1889) την άποψη ότι η τρέλα κι η ιδιοφυία αποτελούν δυο ψυχικές καταστάσεις που σχετίζονται βαθιά ως προς τον εκφυλιστικό χαρακτήρα τους, θεωρώντας και την καλλιτεχνική ιδιοφυία τύπου van Gogh ως μια εκφυλιστική ασθένεια, όμοια της τρέλας (Beveridge A., 2001, σ. 595-599). Οι απόψεις θα επηρεάσουν τον Max Nordau (1823-1949) ο οποίος θα γράψει το 1892 τον *«Εκφυλισμό»* εναντίον της τέχνης των «παρακμιακών», των συμβολιστών, του υποκειμενισμού, ακόμα και του συνθέτη Richard Wagner και του εκφυλισμένου υποστηρικτή του, τότε, Friedrich Nietzsche (Nordau M., μτφ Βλάχος Α., 1911). Παρότι κι οι δύο τους ήταν οι ίδιοι Εβραίοι, η ναζιστική προπαγάνδα θα βασιστεί στις συντηρητικές θεωρίες τους και το 1939 θα ρίξει στην πυρά περίπου 5.000 έργα, «ευνουχίζοντας» έτσι τα αποσχιστικά καλλιτεχνικά κινήματα και φέρνοντας το τέλος του εξπρεσιονισμού.

Η ναζιστική *«Εκφυλισμένη Τέχνη»* εξομοίωσε μοντερνιστές και ψυχικά ασθενείς στο όνομα της λογοκρισίας και της ανελευθερίας. Όπως οι ψυχικά ασθενείς ζούσαν στην σκιά της κοινωνίας, μην έχοντας δικαίωμα έκφρασης, έτσι και οι μοντέρνοι καλλιτέχνες θα έπρεπε να απολέσουν το δικαίωμα της «άρρωστης», άρα επικίνδυνης για την κοινωνία, έκφρασή τους. Ο εξπρεσιονιστής ζωγράφος Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) ήδη από το 1915,

στην «*Αυτοπροσωπογραφία ως Στρατιώτης*» (Εικόνα 97.) είχε εκφράσει με εκφραστικότατο τρόπο την καλλιτεχνική παραλυσία και την χαμένη δημιουργικότητα, που του έχει δημιουργήσει η συμμετοχή του στον Α' παγκόσμιο πόλεμο, ζωγραφίζοντας το χέρι του, το οποίο χρησιμοποιούσε για να ζωγραφίσει, ακρωτηριασμένο. Μετά την κατάσχεση 639 έργων του από την ναζιστική προπαγάνδα του Goebbels καθώς και τη χλευαστική έκθεση της παραπάνω αυτοπροσωπογραφίας στην «εκφυλισμένη» έκθεση του '37 με παραποιημένο τον τίτλο, συντετριμμένος κατέστρεψε μόνος του πολλά από τα εναπομείναντα έργα του και αυτοπυροβολήθηκε στην καρδιά το 1938 (Bassie A., 2008, σ. 229). Ας αναλογιστούμε, από την άλλη πλευρά αυτή τη φορά, πόσο η πλήρης απουσία δυνατότητας, ακόμα και της ελπίδας, για ελεύθερη υποκειμενική έκφραση, από την θέση των εξορισμένων από τη ζωή, επί αιώνες, ψυχικά ασθενών, αποδυνάμωνε την οποιαδήποτε προσπάθεια ουσιαστικής θεραπείας τους μέχρι τον 20^ο αιώνα.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, οι καλλιτέχνες του ανοικείου, του φανταστικού και του μυστικιστικού, με την ρομαντική παράδοση της διχοτομημένης ύπαρξης και την ανιμιστική αναβίωση της περιόδου, όπως περιγράφηκαν σε προηγούμενες ενότητες, ενημερώνονταν διακαώς για τυχόν καινούρια ευρήματα της πρωτοεμφανιζόμενης αμφίσημη επιστήμης της ψυχο-λογίας (νευρολογία, ανατομία, φυσιολογία, παραψυχολογία) και έθεσαν τους εαυτούς ως τους πρώτους ενδιαφερόμενους και μελετητές «περί ψυχής». Το 1872, ο φυσιολόγος Auguste Ambroise Tardieu (1818-1879) είχε δημοσιεύσει στο Παρίσι μια «*ιατρικό-νομική μελέτη της παράνοιας*», στην οποία δημοσίευσε ένα σχέδιο από μια σχιζοφρενική ασθενή που προσέλκυσε το ψυχιατρικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον (Tardieu A. A., 1880). Λίγα χρόνια αργότερα, το 1887, η ιταλίδα ιστορικός τέχνης Corrado Ricci (1858-1934) δημοσίευσε το πρώτο βιβλίο σχετικά την τέχνη των παιδιών (Arnheim R., 1977, σ. 113). Η παράλληλη μελέτη της «πρωτόγονης», αφρικανικής, αραβικής απεικονιστικής τέχνης ή της ναϊφ - «λαϊκής» τέχνης, σαν αυτή του Cheval ή του Rousseau, υπογράμμισε με την παιδική δημιουργικότητα και φαντασία, που επίσης απασχόλησε δημιουργούς της εποχής (Εικόνες 106-109.), όπως και με την καλλιτεχνική δημιουργικότητα των ψυχικά διαταραγμένων, στην οποία θα δοθεί μεγάλη έμφαση από μεριά ψυχιατρικής και αισθητικής. Επιπλέον, ο

μεγάλος ψυχίατρος Emil Kraepelin (1856-1926) στη μείζονος σημασίας μελέτη του «*Compendium der Psychiatrie*» (1883) προσπάθησε να κατηγοριοποιήσει και να ταξινομήσει όλες τις ψυχικές διαταραχές. Μια από τις μνημειώδεις κατηγοριοποιήσεις που έκανε ήταν ο διαχωρισμός της ψύχωσης στην *μανιοκατάθλιψη* και στην *πρώιμη άνοια* (“*dementia praecox*”), η οποία μετονομάστηκε το 1911 σε *σχιζοφρένεια* από τον μέντορα του Freud, Eugen Bleuler (1857-1939). Ο τελευταίος θεωρούσε ότι σε αντίθεση με την άνοια, που οφείλεται σε οργανικά αίτια, η *σχιζοφρένεια* (σχίζω + φρην) αφορά τον διχασμό της ψυχής και της αντίληψης (Hergenhahn B. R., 2005, σ. 555).

Αν και οι επιστήμονες, όπως ο Lombroso, κατανόησαν τη καλλιτεχνική έκφραση των ψυχικά ασθενών ως δείγματα παλινδρόμησης, χωρίς να εξετάσουν την δυνατότητα αξιοποίησης της θεραπευτικά, κάποιοι άλλοι, όπως ο διορατικός ψυχ-ιατρός Walter Morgenthaler, ενδιαφέρθηκαν να μελετήσουν βαθιά και πειραματικά όλες τις όψεις της «δημιουργικής ψύχωσης». Το 1921, ο Morgenthaler δημοσίευσε μια σπουδαία και πολύχρονη μελέτη, “*Ein Geisteskranker als Künstler*” («Ένας Ψυχασθενής ως καλλιτέχνης») για την καλλιτεχνική έκφραση του ψυχωτικού και παραληρηματικού ασθενή του Adolf Wölfli (1864-1930), εντός της οποίας παρατίθενται δείγματα από τις πολυάριθμες καλλιτεχνικές δημιουργίες του όσο υπήρξε ασθενής του Morgenthaler. Το έργο του περιλαμβάνεται σε ένα εικονογραφημένο έπος 45 τόμων, 25.000 σελίδων, 1.600 εικονογραφήσεων και 1.500 κολλάζ, όπου εξιστορούταν η βιβλικού βεληνεκούς ψευδαισθητική ή «κατά φαντασίαν» ζωή που έζησε. Στην πραγματικότητα ο Wölfli είχε περάσει μια παιδική ηλικία τραυματισμένη ανεξίτηλη από συναισθηματική στέρηση, κακοποιήσεις και βία, τα οποία θα επαναλάβει και ο ίδιος και θα φυλακιστεί. Μετά την μεταφορά του στην κλινική Waldau, με την υποστήριξη των επιβλεπόντων του, ξεκίνησε να επιδίδεται στην δημιουργική του παραγωγή, αρχικά, ζωγραφίζοντας σε φύλλα εφημερίδων, που στη συνέχεια ομαδοποίησε σε τόμους ενσωματώνοντας εξιστορήσεις φανταστικών ταξιδιών, ποίηση, μουσικές παρτιτούρες, τοπία, χάρτες, φιλοσοφικές σκέψεις, επιστημονικές ανακαλύψεις, οικονομικούς πίνακες και, σαφώς, απεικονίσεις εσχατολογικών μαχών (Εικόνες 110, 111.) (Morgenthaler W., 1992 και Maizels J., [Raw Vision Outsider Art Sourcebook], 2002). Πολλοί καλλιτέχνες της εποχής έσπευσαν να διαβάσουν αμέσως τη

μελέτη για τον Wölflī, ανάμεσά τους ο ποιητής Rainer Maria Rilke και η ποιήτρια - ψυχαναλύτρια Lou Andreas-Salomé (Elka Spöerri, Daniel Baumann, E. M. Gomez, 2003, σ. 32), η οποία, συμπτωματικά, τυγχάνει να είναι η γυναίκα, που «ενώνει» εμμέσως διαπροσωπικά τον Freud με τον Nietzsche, έχοντας υπάρξει φίλη και των δύο. Το βιβλίο είχε, επίσης, τον επόμενο χρόνο στα χέρια του και ο Max Ernst (όμοια), ο οποίος σχετιζόταν με τους σουρεαλιστές της Γαλλίας και τους ντανταϊστές της Γερμανίας. Οι τελευταίοι είχαν διοργανώσει, το 1919, μια έκθεση, στην οποία συμμετείχε ο Max Ernst και στον κατάλογο της οποίας συμπεριέλαβαν και δημιουργίες παιδιών, αλλά και ψυχικά διαταραγμένων, θέλοντας να εκφράσουν την ταύτιση τους με όσους βρίσκονταν εκτός καλλιτεχνικού κατεστημένου (*“Bulletin D”* - Max Ernst M. & Baargeld J., 1919, Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles).

Την αμέσως επόμενη χρονιά, ο Hanz Prinzhorn εκδίδει το *“Bildnerei der Geisteskranken”* («Η τέχνη των ψυχικά ασθενών»), δημοσιεύοντας 10 έργα ταλαντούχων αυτοδίδακτων δημιουργών και ψυχικά διαταραγμένων, τα οποία αποτελούν μέρος μεγάλης συλλογής, την οποία δημιουργεί από το 1890, συλλέγοντας δημιουργίες εγκλειστών από νοσοκομεία της Γερμανίας, της Αυστρίας, της Ιταλίας και της Ελβετίας. Ανάμεσα τους ο σχιζοφρενής August Natterer (1868 - 1933) ύστερα από μια μείζονα οραματική κρίση σχετικά με την Ημέρα της Κρίσης, που θα τον οδηγήσει σε άσυλο, κατέθεσε ζωγραφικά, κατά τα στάδια της θεραπευτικής του πορείας, τις αμέτρητες φρικιαστικές εικόνες που είδε τότε (Prinzhorn H. & Brockdorff E., 1972). Οι «αρχετυπικές» διαφορούμενες απεικονίσεις του, που εμπεριέχουν σε αξιοπρόσεχτο βαθμό λανθάνουσα σεξουαλικότητα (Εικόνες 106, 107, 112.), προκάλεσαν την έκπληξη των σουρεαλιστών, την ίδια στιγμή που εκείνοι επιδίδονται σε καινοτόμες πρακτικές ελεύθερης καταγραφής υποσυνείδητων εικόνων και σκέψεων, όπως από κοινού συγχρονισμένες αλλά αυθόρμητες δημιουργίες, είτε γραπτώς είτε ζωγραφικά (Εικόνα 113).

Στο πρώτο υπερρεαλιστικό μανιφέστο, που γράφεται το 1924 από τον André Breton (1896-1966), ποιητή και θεωρητικό τέχνης, υποστηρίζεται η δημιουργία μιας τέχνης που παραιτείται από κάθε συνειδητό έλεγχο της λογικής ή της ηθικής, τρέφεται από την σημασιολογία των ονείρων, των φαντασιώσεων και ελεύθερων συνειρμών και επιθυμεί «την υπέρβαση των

καθλωμένων αντιθέσεων» ύλης - πνεύματος, υποκειμενικότητας - αντικειμενικότητας, ορθολογικότητας - ανορθολογικότητας, εντός της διαλεκτικής σχέσης αντίθεσης και σύνθεσης (Λεβύ Μ., 2004, σ. 33). Ως λύση, στον έλεγχο της καλλιτεχνικής έκφρασης από τη λογική, που συνεπάγεται επιτηδευμένη και αλλοτριωμένη τέχνη, αντιπροτείνει την καλλιτεχνική αξιοποίηση των ελεύθερων συνειρμών του ασυνειδήτου μέσω του «αυτοματισμού», της αυτόματης μετουσίωσης του ελεύθερου πνεύματος σε γραπτές λέξεις: «Αυτοματισμός ψυχικός με τον οποίο προτίθεται κανείς να εκφράσει είτε προφορικά είτε γραπτά, είτε με οποιονδήποτε άλλον τρόπο, την πραγματική λειτουργία της σκέψης» (Έκο Ο., 2007, σ. 380 - τα μανιφέστα: Μπρετόν Α., 1983).

Ο Breton, που είχε σπουδάσει κάποια χρόνια ιατρική και υπηρέτησε στον Α' παγκόσμιο πόλεμο ως στρατιωτικός ψυχίατρος, γνώστης άρα και των ψυχαναλυτικών ευρημάτων, ως ποιητής ενδιαφέρθηκε με πάθος για την αξιοποίηση των ελεύθερων συνειρμών εν μέσω της αυτόματης γραφής στους πειραματισμούς του. Φαίνεται πως είχε μελετήσει σε βάθος την «Ερμηνεία των Ονείρων», όπως και το επόμενο «Η ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής», στο οποίο ο Freud πραγματευόταν και θεμελιώνει τη θεωρία του πάνω στις παραπράξεις: μικρά ασήμαντα λάθη στην καθημερινότητα, όπως οι παραδρομές της γλώσσας, ολισθήματα της μνήμης, αυτόματα λάθη στη γραφή (Φρόντ Σ., 1992 και Hergenhahn B. R., 2005, σ. 587-588). Ο «αυτόνομος» σουρεαλιστής ζωγράφος Salvador Dalí (1904-1989), επίσης επηρεασμένος από την ψυχαναλυτική θεωρία των ονείρων και της σεξουαλικότητας, θα επινοήσει, στη θέση του αυτοματισμού του Breton, την «Παρανοϊκο-κριτική μέθοδο» (Νταλί Σ., 1987), ένα είδος υπερρεαλιστικής προσέγγισης στο ασυνείδητο και ταυτόχρονα μια προσπάθεια συστηματοποίησης της παράλογης σκέψης. Ο Dalí θα αφήσει πίσω του πολλούς πίνακες φιλοτεχνημένους με την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο, που συγκρίνονται, ως προς το διαφορεόμενο, το μεταμορφωτικό, το συνθετικό και το ρευστό στοιχείο τους, με τα εικονιστικά αποτελέσματα του αυτοματισμού, αλλά και με πίνακες του Natterer ή άλλων ψυχικά διαταραγμένων (Εικόνες 90, 114, 115).

Το 1933, στο κείμενο του «*La message automatique*» ο Breton συνέκρινε την αυτόματη γραφή με την οραματική έμπνευση ή με τις επιδράσεις

ψυχοτρόπου ουσίας στην συνείδηση, που δημιουργεί παραισθήσεις (Αλεξαντριάν Σ., 1986, σ. 44). Αργότερα (1941) θα αποφανθεί: «Ένα έργο δεν μπορεί να θεωρείται υπερρεαλιστικό παρά μόνο όταν ο καλλιτέχνης πείστηκε να φθάσει το καθολικό ψυχοφυσικό πεδίο (το πεδίο της συνειδήσεως δεν είναι παρά ένα ασθενές μέρος του). Ο Freud έδειξε ότι σε αυτό το «αβυσσαλέο» βάθος βασιλεύουν η απουσία της αντιφάσεως, η κινητικότητα των συγκινησιακών επενδύσεων που οφείλονται στην απώθηση, η αχρονικότητα και η αντικατάσταση της εξωτερικής πραγματικότητας από την ψυχική, που υποτάσσεται στην αρχή της ηδονής και μόνο», μεταφράζοντας, θα μπορούσε κανείς να πει, την ψυχανάλυση με μια διάθεση πιο «εξωστρεφή» και πιο δυναμική από του Freud, όπως εκφράζεται από Nietzsche ή τον ψυχαναλυτή Carl Gustav Jung (1875-1961).

Ο τελευταίος, αρχικά, μαθήτευσε δίπλα στον Bleuler, από τον οποίο θα κληροδοτήσει την μελέτη για την σχιζοφρένεια, και στη συνέχεια ενστερνίστηκε τις θεωρίες του Freud σχετικά το υποσυνείδητο, τον ελεύθερο συνειρμό και τα λανθάνοντα νοήματα από το έκδηλο περιεχόμενο των ονείρων, αναπτύσσοντας, συγχρόνως, μια βαθιά φιλοσοφική σχέση μαζί του, η όποια έληξε απότομα το 1914, όταν, ύστερα από κρίσιμη μεταξύ τους διαφωνία πάνω σε θεμελιώδη ψυχαναλυτικά ζητήματα. Ταυτόχρονα, διαγράφεται από την Διεθνή Ψυχαναλυτική Εταιρεία (IPA), που έχει ιδρύσει ο Freud από το 1910. Τα θέματα πάνω στα οποία διαφώνησαν σχετίζονται, αφενός, με τη φύση της libido, που κατά τον Jung αποτελούσε δεξαμενή δημιουργικής ζωτικής ενέργειας - και όχι μόνο σεξουαλικής - απαραίτητη για την ολοκλήρωση της προσωπικότητας, και αφετέρου με τη φύση του ασυνειδήτου.

Ο Jung έκανε διάκριση μεταξύ του προσωπικού ασυνειδήτου, που αποτελείται από λησμονημένες εμπειρίες από τη ζωή ενός ατόμου, και του συλλογικού ασυνειδήτου, το οποίο αντιπροσωπεύει την καταγραφή των κοινών ανθρώπινων εμπειριών ανά τους αιώνες. Αυτές οι κοινές εμπειρίες κληρονομούνται ως αρχέτυπα, τα οποία λειτουργούν σαν προδιαθέσεις ή ένα πλαίσιο αναφοράς ως προς ορισμένες κατηγορίες συναισθηματικών και αντιληπτικών εμπειριών (Hergenhahn B. R., 2005, σ. 518-519). Κάθε αρχέτυπο μπορεί να θεωρηθεί ως κληρονομημένη προδιάθεση να αντιδρούμε συναισθηματικά και μυθολογικά σε βιώματα όπως η γέννηση, ο θάνατος, ο

θεός, ο έρωτας, η μητρότητα, το ανοίκειο ή φυσικές καταστροφές (Hergenhahn B. R. & Olson M. H., 2003, σ. 77-78). Τα αρχέτυπα λειτουργούν ως δίπολο σε σχέση με την συνειδητή πραγματικότητα: η *άνιμα/άνιμους* αποτελεί το γυναικείο στοιχείο στην αντρική προσωπικότητα και το αντίστροφο, η *σκιά* αποτελεί την «βάρβαρη» πλευρά όπου υπάρχουν τα σύμβολα του διαβόλου, δαιμόνων κτλ, ενώ η *περσόνα* λειτουργεί σαν μάσκα για την προσωπικότητα μην επιτρέποντας το μεγαλύτερο μέρος της να εξωτερικευτεί. Ο *εαυτός* είναι η τάση σύνθεσης και εξισορρόπησης των πλευρών της προσωπικότητας σε μία ενότητα, διαδικασία που αποκαλεί αυτοπραγμάτωση (Hergenhahn B. R., 2005, σ. 619). Όπως ο Nietzsche, έτσι κι ο Jung έδωσε μεγάλη αξία στον μύθο και στην εξαφάνιση των εσωτερικών αντιθέσεων, όπως έκαναν και ρομαντικοί, οι συμβολιστές, οι υπερρεαλιστές και κάποιοι εξπρεσιονιστές. Δεν είναι παράλογο που είναι από τους πρώτους ψυχολόγους που θα χρησιμοποιήσει στοιχεία της τέχνης, όπως σύμβολα και μύθους, ή της θρησκείας, που η τέχνη έχει υπηρετήσει κατά το μεγαλύτερο κομμάτι της ιστορίας της, επιλογές για τις οποίες έχει επικριθεί σθεναρά η θεωρία του ως αποκρυφιστική, πνευματιστική ή μεταφυσική. Ωστόσο, κανείς δεν μπορεί να πει κανείς ότι βρισκόταν εκτός του πνεύματος της εποχής του.

Κατά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, η τέχνη θα έχει απομακρυνθεί ακόμα περισσότερο από τα παλιά παραστατικά χαρακτηριστικά της, η μορφή θα έχει διασπαστεί, μεταμορφωθεί και επεξεργαστεί με κάθε τρόπο, με αποτέλεσμα, σχεδόν, πια να οπτικοποιεί αυτό, το οποίο δεν είναι ορατό στην εξωτερική πραγματικότητα (εικόνες). Κάποιοι εξπρεσιονιστές, όπως ο Wassily Kandinsky (1866-1944), θα έχουν ήδη στραφεί προς την *αφαίρεση*, την *φόρμα*, τον *ρυθμό* ή την *μουσικότητα*. Κατά τον Kandinsky, η αντίληψη δεν αποτελεί μονοσήμαντη έννοια, αλλά έχει διπολική φύση, εσωτερική και εξωτερική διάσταση. Επομένως αυτό που απεικονίζεται στην σύγχρονη τέχνη, είναι, για τον Kandinsky, το εσωτερικό είναι, που ξεχωρίζει ως αόρατο από το εξωτερικό, γι' αυτό και πρέπει να απεικονίζεται ως έχει: ανεικονικό και αφαιρεμένο / άδειο (Henry M., 2009, 5-8). Ο ίδιος από ένα σημείο και ύστερα αφιερώνει την ζωγραφική σε αυτό τον αόρατο εσωτερικό κόσμο και προσπαθεί να αναπαραγάγει πειραματικά την επαφή του με αυτόν, δημιουργώντας τους

πρώτους πίνακες στην επίσημη ιστορία της τέχνης όπου το θέμα του έργου τέχνης δεν ήταν αναγνωρίσιμο (Εικόνα 116.) (Gombrich E. C., 1998, σ. 570). Ο Kandinsky, όπως δηλώνει το περίφημο αισθητικό δοκίμιο του «Για το Πνευματικό στην Τέχνη» (1911), και οι αφαιρετικοί της γεωμετρίας και της κατασκευής Piet Mondrian (1872-1944) και Kazimir Malevich (1879-1978) εξέφραζαν μέσα από το έργο τους πνευματιστικά αξιώματα εναντίον του αθεϊστικού υλισμού και υπέρ της πέραν του υλικού ενότητας και επιδίδονταν σε διαλογιστικές ασκήσεις εσωτερισμού (Ματθιόπουλος Ε. Δ., 149-155). Στην πρώτη πειραματική του προσπάθεια («Πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα - Βέλη στο τόξο» - εικόνα), ο Kandinsky θα δημιουργήσει εσκεμμένα πολλές μουντζούρες ως το πρωταρχικό αισθητικό πράττειν ενός μικρού παιδιού που αντιλαμβάνεται αισθητικά πρώτη φορά τον κόσμο (Αργκάν Τ. Κ., 2006, σ. 486-489). Παιδικότητα χαρακτηρίζει, επίσης, και το ζωγραφικό έργο του Καταλανού Joan Miró, του Paul Klee και του Marc Chagall (Εικόνες 94, 117, 118.)

Το νέο ενδιαφέρον των αισθητικών θεωριών, μετά το ξεπέραςμα της αναπαραστατικής πραγματικότητας, πρώτα της εξωτερικής κι ύστερα της εσωτερικής, είναι η σχέση ύλης - εικόνας, που θα μελετηθεί εκ νέου από την καλλιτεχνική κοινότητα σε ένα προ-γλωσσικό, προ-τεχνικό επίπεδο. Ο πίνακας - κάδρο θεωρήθηκε ως πεδίο δυνάμεων σε ισορροπία ή ένταση, ενώ η ζωγραφική ύλη αποτέλεσε την υπαρξιακή συνέχεια του δημιουργού, που μετουσιώνεται σε ένα κομμάτι απεγνωσμένης πραγματικότητας, αποξενωμένο και κομματιασμένο, όπως είναι ο άνθρωπος στην ναζιστική Ευρώπη, βιώνοντας την αβεβαιότητα του αύριο, αποξενωμένος από τον εαυτό του και χωρίς το δικαίωμα να είναι ανθρώπινος (Αργκάν Τ. Κ., 2006, σ. 593-594) (Εικόνες 119).

Ο Jean Dubuffet (1901-1985), απογοητευμένος από την ευρωπαϊκή κουλτούρα, θα υποστηρίξει μέσα από το διορατικό του έργο ένα νέα γλωσσικό λεξιλόγιο, πρωτόγονο και απαλλαγμένο τις αισθητικές θεωρίες του δυτικού πολιτισμού. Ενήμερος της συλλογής του Prinzhorn, και των αυτοματιστικών μεθόδων δημιουργίας των υπερρεαλιστών του Breton, στρέφει κατευθείαν στην αυθόρμητη, «ωμή» (*brutal*) καλλιτεχνική δημιουργία, ως γνήσια, ειλικρινή δημιουργική τάση, και προχωράει το 1945 στην διατύπωση του αισθητικού όρου “*Art Brut*” «Ωμή Τέχνη» ή «περιθωριακή τέχνη», περιλαμβάνοντας τις

δημιουργίες φυλακισμένων, ψυχικά διαταραγμένων, παιδιών ή ερασιτεχνών. Παράλληλα, όπως και ο Hans Prinzhorn, ξεκινά να συλλέγει αντίστοιχες δημιουργίες και δημιουργεί την σπουδαία συλλογή “*La Collection de l’ Art Brut*”, στην οποία περιλαμβάνονται οι περίφημοι της Art Brut: Aloïse, Adolf Wölfli, Carlo Zinelli, Johann Hauser, Augustin Lesage, Heinrich Anton Müller, Scottie Wilson κ. α. (Εικόνες 106-112, 121, 122) Η ζωγραφική του Dubuffet θα επηρεαστεί πολύ (Εικόνες 119, 120.) Το 1948, μαζί με τον Breton και άλλους, εκδίδει το “*Art Brut Manifesto*” και ιδρύει την καλλιτεχνική εταιρεία “*Compagnie de l’ Art Brut*”, υπό τη διεύθυνση της οποίας διοργανώνονται πολλές εκθέσεις, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται και έργα υπερρεαλιστικά, του Joan Miró, του Jean Cocteau, του Pierre Matisse κ. α. Η ανεπιτήδευτη τέχνη τους αποτελεί την νέα αισθητική ομορφιά της υποσυνείδητης λαβυρινθώδους πραγματικότητας, που αναζητούν τα νέα ρεύματα (Gorsen P., 2004, σ. 82-87) Την ίδια στιγμή, ένας ακόμη ψυχίατρος, ο Dr. Gaston Ferdière, διευθυντής στο νοσοκομείο Rodez και επιβλέπων γιατρός ενός ακόμα «ιδιοφυούς τρελού», του Antonin Artaud, ο οποίος είχε επαφές με τον Breton και άλλους υπερρεαλιστές, συλλέγει έργα ψυχασθενών και τα προωθεί διοργανώνοντας εκθέσεις. Το 1950 διοργανώνεται στην κλινική St Anne μια μεγάλου επιπέδου έκθεση, “*International Exhibition of Psychopathological Art*”, η οποία συγκρίνει τα μοντέρνα κινήματα με την «ωμή τέχνη» και στην οποία εκτίθενται πάνω από 2000 έργα. Η *Collection de l’ Art Brut*, συνεχώς αυξανόμενη με νέα έργα, ταξιδεύει στην Αμερική, όπου προστίθενται και έργα της μείζονος σπουδαιότητας σύγχρονου ζωγράφου Jackson Pollock, για τον οποίο θα αναφερθούμε στην τελευταία ενότητα του κεφαλαίου.

Πραγματοποιήθηκε εκτενής αναφορά σχετικά με τις καλλιτεχνικές δράσεις στο πρώτο μισό του 20^{ου}, για να γίνει κατανοητή, ως ένα βαθμό, η πορεία των μοντερνιστικών κινήματων, κατά τη διάρκεια του, με απώτερο σκοπό να καταδειχθεί η φυσική ροπή πλευρίσματος της σύγχρονης τέχνης στη σύγχρονη ψυχολογία, και το αντίστροφο. Αν και ο Pinel «ελευθέρωσε» τους ψυχικά ασθενείς από τις αλυσίδες τους, αλλά όχι από των κοινωνική κι επικοινωνιακή απομόνωση, οι «αόρατες» κοινωνικο-πολιτιστικές αλυσίδες, που συγκρατούν φυλακισμένο, επί αιώνες, τον υποκειμενικό τους κόσμο, θα αρχίσουν να λυγίζουν, αρχικά, μέσω της τέχνης, και στην συνέχεια θα αρχίσουν

να σπάνε μέσω των νέων θεωρητικών βάσεων, που θέτει η σύγχρονη ψυχολογία από τον Freud κι ύστερα. Κι όπως οφείλει μια, κατά βάση, ιατρική επιστήμη, μετά την πειραματική μελέτη και την εδραίωση θεωριών της, σειρά έχει η πρακτική εφαρμογή τους στην θεραπεία, στη διάγνωση και στην παρέμβαση.

Η τέχνη στην υπηρεσία της ψυχοθεραπείας

Ο προσδιορισμός ως προς το τί θεωρείται αισθητικά ωραίο ή ποιά δημιουργικά έκφραση καλείται έργο τέχνης είναι ένας ατέρμονος και ζωντανός διάλογος, που δεν δύναται να φτάσει σε ένα τέλος, αν συνεχίζει να υπάρχει ζωντανή η ανθρώπινη δημιουργική ικανότητα. Η προσέγγιση του ζητήματος στην παρούσα μελέτη δεν ενδιαφέρεται να αποδείξει ότι οποιαδήποτε έκφραση μέσω της τέχνης αποτελεί ταυτόχρονα έργο τέχνης, αλλά πότε αυτή, από τη μια, ενέχει ψυχοθεραπευτικά στοιχεία για τον δημιουργό, και τον τρόπο που αλληλεπιδρά στην στις θεραπευτικές προσεγγίσεις της ψυχικής υγείας. Όπως έχει παρουσιαστεί έως τώρα το ζήτημα, υπάρχουν βάσιμες υποψίες για αρκετούς καλλιτέχνες, οι οποίοι, κατά τη διάρκεια της ζωής τους, ανέπτυξαν κάποιου είδους ψυχοπαθολογία και την εξέφρασαν σε λανθάνουσα μορφή μέσα από το καλλιτεχνικό τους έργο. Πέραν των καλλιτεχνών, κυρίως εικαστικών, που έχουν αναφερθεί και δεδομένου ότι ο κατάλογος είναι μεγάλος, θα μπορούσαμε, επίσης, να προσθέσουμε ενδεικτικά την κατεξοχήν λογοτέχνιδα του μοντερνισμού Virginia Woolf, η οποία ύστερα από περιόδους ψυχικής κατάρρευσης εγκατέλειψε τη ζωή γράφοντας την ύστατη επιστολή προς τον άντρα της: *«Αγαπημένε, αισθάνομαι χωρίς αμφιβολία ότι τρελαίνομαι ξανά. [...] Έχω ξεκινήσει να ακούω φωνές και δεν μπορώ να συγκεντρωθώ. Επομένως θα κάνω αυτό που θεωρώ πιο σωστό. [...] Δε μπορώ να το καταπολεμήσω άλλο πια»* (Rose P.,1986, σ. 243), τον συγγραφέα του σκοτεινού ασυνειδήτου και του αιώνιου πένθους, Edgar Allan Poe, που πριν πεθάνει βρίσκεται σε κατάσταση παροξυσμού παραληρήματος, που δεν εξηγήθηκε ποτέ τυπικά (Βοναπάρτη Μ., 1982, σ. 69-105), τον ρομαντικό συνθέτη Robert Schumann, που αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει δύο φορές και εισήχθη σε ψυχιατρική κλινική με τη θέλησή του , τον μελαγχολικό Ludwig

van Beethoven (Hershman D. J. & Lieb J., 1988, σ. 59-94) ή την αυτόχειρα ποιήτρια Sylvia Plath, η οποία, συχνά, στα γραπτά της προσωποποιεί την τρέλα, την αγωνία και την κατάθλιψη - υπό τον φόβο των οποίων έζησε την σύντομη ζωή της. «Αλλά εγώ, από εδώ που κάθομαι, συμπεραίνω πως όλο τον κόσμο τον ορίζει ένα πράγμα και μόνο: ο πανικός με μορφή σκύλου, μορφή διαβόλου, μορφή μάγισσας, μορφή πόρνης, ο πανικός με κεφαλαία και χωρίς μορφή - ο ίδιος ο Γερο-Πανικός στον ύπνο και στον ξύπνιο» (Plath S., 2002, σ.22 και εισαγωγή: σ. 7-17).

Τέλος, αξιομνημόνευτη και μοναδική περίπτωση καλλιτέχνη ψυχιατρικού ενδιαφέροντος αποτελεί, ασφαλώς, ο Πορτογάλος πολυπρόσωπος και μυστηριώδης ποιητής Fernando Pessoa, ο ποιητής που διαμόρφωσε πάνω από εβδομήντα ποιητικά προσωπεία, τους ετερόνυμους του, όπως τους αποκαλούσε, και προτίμησε να ζήσει στη σκιά των ετερόνυμων του αυτών φανταστικών ποιητών, υπό το πρόσωπο των οποίων «ζούσε» σε μια ποιητική πραγματικότητα, εκτός όμως της «πραγματικής». Και τα εισαγωγικά εξηγούνται στην αιτιολόγηση ότι ο κόσμος του Pessoa δεν έχει ευδιάκριτα όρια μεταξύ φανταστικού και πραγματικού, τόσο που να μην είναι δυνατό να αποκλειστεί η υπόθεση ότι ο «άνθρωπος Fernando Pessoa» (στα πορτογαλικά *pessoa* σημαίνει πρόσωπο) είναι δυνατόν να μην υπήρξε στην πραγματική ζωή, αλλά ότι είναι ένα ποιητικό προσωπείο κάποιου άλλου συγγραφέα ετερόνυμο του Pessoa.

Ο απόκοσμος αυτός ποιητής, παρότι θα ζήσει μια μονότονη, απαρατήρητη και μοναχική ζωή αστικού υπαλλήλου, στην οποία δε θα καταγραφθούν πολλά γεγονότα, θα μείνει γνωστός για τις πολλές ζωές που θα ζήσει ταυτόχρονα μέσω των ποικίλων *alter ego* του, η οποίες αποτελούν, ουσιαστικά, μια ενιαία, πολυσύνθετη ποιητική περσόνα, εκείνη που γνωρίζουμε ως τον ποιητή Pessoa και δεν έχει σχέση με αυτήν που υπήρξε πραγματικά. Ο Pessoa έζησε σε έναν απομονωμένο και άχρονο εσωτερικό κόσμο, στον οποίο υπήρχε εκείνος και οι «άλλοι», εντός μιας μελαγχολικής μοναξιάς, που μπορεί να πάρει μεταφυσικές διαστάσεις «Είμαι μόνος, όπως κανείς ακόμα δεν ήταν, // κενός μέσα μου, χωρίς πριν χωρίς μετά» (Tabucchi A., 2007, σ.) «Δεν έχω κανέναν νε του ανοίξω την καρδιά μου. [...] Νιώθω τόσο μόνος όσο ένα βυθισμένο καράβι στη θάλασσα. Και είμαι, στ' αλήθεια, ένα ναυάγιο. Ανοίγω λοιπόν την καρδιά μου

στον εαυτό μου. [...] υποφέρω - φτάνοντας, τ' ορκίζομαι, στα έσχατα της τρέλας - λες και τα πάντα είναι στο χέρι μου και εγώ είμαι ανίκανος να τα κάνω, γιατί μου λείπει η θέληση. [...] Μια από τις αρρώστιες του μυαλού μου και μάλιστα ανείπωτα φριχτή είναι ο φόβος να μην τρελαθώ, που είναι από μόνος του μια μορφή τρέλας» (Pessoa F., 2002, σ. 22-26).

Παθολογία που γεννά η μοναξιά για να θεραπευτεί; Ή μοναξιά που θεραπεύει την παθολογία; Ο Pessoa από μικρό παιδί θα προτιμήσει να περιβάλλει τον εαυτό του με φίλους και γνωστούς που υπήρξαν μονάχα στη φαντασία του, μια συνήθεια που δεν θα εγκαταλείψει. Δεν αγνοεί, όμως, την εμμονή του να γεννά προσωπικότητες. Σε ένα καιρίο και ουσιαστικής σημασίας γράμμα που θα γράψει το 1935 στον Adolfo Casais Monteiro (Pessoa F., 2002, «Γράμμα στον Αντόλφο Καάις Μοντέιρο»: σ. 70-84) σχετικά με το έργο ζωής του και την ετερωνυμία του, αναγνωρίζει την ψυχοπαθολογική της διάσταση ως συμπεριφορά «Αρχίζω από το ψυχιατρικό μέρος. Στην πηγή των ετερωνύμων μου υπάρχει αυτό το βαθύ σημάδι υστερίας που βρίσκεται μέσα μου». Στο ίδιο γράμμα περιγράφει την γέννηση ενός από αυτούς, τον - τον οποίο θα ορίσει, μάλιστα, ως ποιητικό μέντορά του ως παραληρητική εμπειρία κατά την οποία έγραψε «πάνω από τριάντα ποιήματα στη σειρά, μέσα σ' ένα είδος έκστασης, τη φύση της οποίας ποτέ δε θα μπορέσω να προσδιορίσω. [...] Κι αυτό που ακολούθησε ήταν η εμφάνιση μέσα μου κάποιου, στον οποίο αμέσως έδωσα το όνομα *Alberto Caeiro*. Συγχωρέστε το παράλογο της φράσης: ο δάσκαλος μου είχε αναδυθεί από μέσα μου». Την εμπειρία, που αποκαλεί «θριαμβευτική» ακολούθησε κι άλλη συγγραφή ποιημάτων «ήταν η επιστροφή από τον *Alberto Caeiro* στον *Fernando Pessoa*» (Pessoa F., 2002, σ. 74-75).

Συνθέτει τους «ήρωες» του, όπως θα έκανε και ένας δραματουργός, με ακριβείς λεπτομέρειες, πιστοποιητικά γεννήσεων, εξωτερικά χαρακτηριστικά, ιδεολογικές και αισθητικές απόψεις, εμπλουτίζοντας τις πτυχές της προσωπικότητάς τους, ώστε να γίνουν αυτόνομα, ολοκληρωμένα «άτομα», τόσο που θα αλληλεπιδράσει μαζί τους, θα αλληλογραφήσει μαζί τους ή εκείνοι μεταξύ τους και, ακόμα, θα «συνομιλήσει» μαζί τους «Έτσι συνάντησα και γνώρισα αρκετούς φίλους και γνωστούς που δεν υπήρξαν ποτέ, μα που ακόμα σήμερα, που έχουν περάσει σχεδόν τριάντα χρόνια, τους ακούω, τους αισθάνομαι, τους βλέπω...Επαναλαμβάνω: τους ακούω, τους αισθάνομαι, τους

βλέπω...Και μου λείπουν» (Pessoa F., 2002, σ. 76). Μέσα από μια μεθοδική εξέταση, ψυχαναλυτικού χαρακτήρα, η ετερωνυμία του Pessoa, δεν είναι τίποτε άλλο από την ποιητική δραματοποίηση όλων εκείνων των προσώπων, που ένας ευφυής άνθρωπος με διαύγεια, και μέσω αυτοπαρατήρησης και εσωτερικής αναζήτησης, υποψιάζεται πως είναι. Ή είναι η ανάγκη δραματοποίησης όλων εκείνων των πλευρών της προσωπικότητας, που δεν επενδύθηκαν και που κάνουν ανταρσία σε ένα «άβουλο» Εγώ; Το έργο του Pessoa, είναι τόσο σύνθετο, πολυεπίπεδο, διαφορούμενο, τραγικό, αλλά και αυστηρά - ορθολογιστικά δομημένο, που το συμπέρασμα κάποιας διαταραχής δεν επαρκεί. Ωστόσο, αν θεωρήσουμε την ανάγκη του για δραματοποίηση του εαυτού - μια συνήθεια η οποία είναι καθιερωμένη από την ξεχασμένη παιδική ηλικία του ποιητή, μια περίοδο, μάλιστα, της ζωής του που, σκόπιμα ή όχι, ελάχιστα αναφέρεται στο έργο ή τα ημερολόγια του - ως μια προσπάθεια με αυτό-θεραπευτικό χαρακτήρα, αρχικά, να καταπολεμηθεί η μοναξιά (Pessoa F., 2002, σ. 75) και, στη συνέχεια, να αντιμετωπιστεί ο «φόβος της τρέλας» («Μια από τις αρρώστιες του μυαλού μου και μάλιστα ανείπωτα φριχτή είναι ο φόβος να μην τρελαθώ, που είναι από μόνος του μια μορφή τρέλας» (όμοια, σ. 26), που γεννάται από την κατ' επιλογήν μοναξιά που θα προκαλέσει η ετερωνυμία, συμπεραίνουμε ότι μια τέτοια ψυχική διαδικασία ενέχει ψυχοπαθολογικά χαρακτηριστικά. Σε αυτή την περίπτωση, όμως, ο ποιητής καταφέρνει να ελέγχει συνειδητά, από το λογικό κομμάτι της σκέψης του ή, όπως αποκαλεί, ο ίδιος «πνευματικά»: «...αυτά τα φαινόμενα, ευτυχώς και για μένα και για τους άλλους, πνευματικοποιούνται: θέλω να πω ότι δεν εκδηλώνονται στην καθημερινή μου ζωή, έξω από μένα και στις επαφές μου με τους άλλους - εκρήγνυνται μέσα μου και τα βιώνω ενώπιος ενώπιώ με τον εαυτό μου» (Pessoa F., 2002, σ. 74). Σε αυτό το σημείο θα σταθούμε και θα επιστρέψουμε, για λίγο, στον Carl Jung, και πιο συγκεκριμένα στην δική του πνευματικοποίηση των εντάσεων μεταξύ διαφορετικών πλευρών του ασυνειδήτου, την οποία πειραματίστηκε στον εαυτό του.

Ο Jung, γιός θεολόγου, είναι γνωστό, ότι ενδιαφερόταν για τον πνευματισμό και τον μυστικισμό από φοιτητής. Κατά την περίοδο 1895-1899 επιδόθηκε σε πειράματα πνευματισμού με την εξαδέλφη του, τα οποία πραγματεύτηκε ως θέμα της διδακτορικής του διατριβής με τίτλο «Ψυχολογία

και Παθολογία των Αποκαλούμενων Απόκρυφων Φαινομένων» (1902) (Jung C. G. & Hull R. F.C., 1978). Κάποια από τα αρχέτυπα (έννοια που επικρίθηκε ευνόητα ως αποκρυφιστική) που επεξεργάστηκε είναι η *άνιμα* ή ο *άνιμους* (θηλυκή πλευρά του ανδρός και αντίστοιχα), η *σκιά* (το «άλλο», πρωτόγονο και επιθετικό μέρος του εαυτού), η *περσόνα* ή *μάσκα* (η τάση να αποκρύπτεται ένα μεγάλο μέρος του εαυτού) και ο *εαυτός*, η τάση να συντίθενται ατέρμονα όλες οι αντικρουόμενες αρχετυπικές τάσεις με ισορροπία έκφρασης μεταξύ τους, μια τάση που αν κατακτηθεί - ολοκληρωθεί, αποτελεί την αυτοπραγμάτωση του ατόμου, έννοια θεμελιώδη για την υπαρξιστική ψυχολογία (Γιουνγκ Κ., 1998 και Hergenhahn B. R., 2008, σ. 619-621). Θα ήταν πολύ ενδιαφέρουσα η συσχέτιση της ετερωνυμίας του Fernando Pessoa, με αυτές τις απόψεις του Jung, ιδίως προσθέτοντας και τα αποκρυφιστικά ενδιαφέροντα του πρώτου, τα οποία είναι παρόντα σε όλο του το έργο «..η επονομαζόμενη αλχημιστική οδός, η πιο δύσκολη και η πιο τέλεια απ' όλες, καθώς προϋποθέτει μια μετάλλαξη της προσωπικότητας εκείνου που την παρασκευάζει» (Pessoa F., 2002, σ. 82), και συμπεριλαμβανομένου ότι η ψυχαναλυτική ψυχολογία του Jung συγκρίνεται με την μεσαιωνική αλχημιστική φιλοσοφία (Fordham F., 1981).

Μετά την ρήξη του με τον Freud, το 1913-14, σε κατάσταση πνευματικής αναταραχής, την οποία αποκαλούσε «*σύγκρουση με τον ασυνείδητο*», ο Jung ξεκινά - αφενός από επιστημονικό ενδιαφέρον, αφετέρου από ανάγκη για θεραπεία βάσει των απόψεων του - να αυτοαναλύεται, καταγράφοντας και απεικονίζοντας εικόνες από την εσωτερική του αναζήτηση στο ασυνείδητο, στα αρχέτυπα, στα όνειρα του και στους φόβους του και φτάνοντας, μάλιστα, κάποιες φορές στα όρια της ψύχωσης, συνομιλώντας με «φανταστικά αρχέτυπα»: «*Είπα στον εαυτό μου «τι είναι αυτό που κάνω, σίγουρα δεν είναι επιστήμη, τι είναι αυτό;» Στη συνέχεια, μια (γυναικεία μάλιστα) φωνή μου είπε: «Αυτό είναι τέχνη». [...] Τότε σκέφτηκα αυτό: «Ίσως το ασυνείδητο μου διαμορφώνει μια προσωπικότητα που δεν είμαι εγώ, αλλά η οποία επιμένει να βγει στην επιφάνεια μέσω της έκφρασης»* (Jung C. G. & Shamdasani S., 2009, σ 199). Το υλικό, από αυτόν τον πολυετή πειραματισμό, στον οποίο ο ίδιος δίνει πυρηνικό και θεμελιώδη για την διαμόρφωση της ψυχολογικής του θεωρίας, δεσμεύτηκε στο «*Κόκκινο Βιβλίο*» ή «*Liber Novus*», το οποίο παρέμεινε στην

αφάνεια, από επιλογή του δημιουργό του, μέχρι πολύ πρόσφατα (Jung C. G. & Shamdasani S., 2009, εισαγωγή: σ. 9-10). Ήδη, το 1911, σε επιστολή του προς τον Freud, έγραφε: «Ο αποκρυφισμός αποτελεί ένα ακόμα πεδίο που θα πρέπει να κατακτήσουμε. [...] Παρακαλώ μην ανησυχείς για τις περιπλανήσεις μου σ' αυτή την απεραντοσύνη. Θα γυρίσω φορτωμένος με πλούσια λάφυρα» (Jung C. G., 2000, 401-404).

Το αποτέλεσμα, ένα χειρόγραφο γραμμένο βιβλίο, διακοσμημένο όπως τα μεσαιωνικά θεολογικά χειρόγραφα ή τα βιβλικά γραπτά του William Blake (Εικόνες 58, 59.), είτε, ακόμα, όπως του Adolf Wölfli, ενώ οι απεικονίσεις του (Εικόνες 123, 124, 125.) εμπεριέχουν τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής του και την έντονη, παράλληλα, επίδραση από την θρησκευτική τέχνη του βουδισμού και του ινδουισμού (εικόνα), η οποία ήταν από τα κεντρικά πνευματιστικά ενδιαφέροντα του Jung (Jung C. G., 2000). Όπως και να το εξετάσει κανείς, αυτές οι απεικονίσεις αποτελούν ένα ακόμη δείγμα ανεκπαίδευτης και «αυτόματης δημιουργικότητας» - κάτι που αποδεικνύεται από τα κοινά στοιχεία που έχει με έργα ψυχικά διαταραγμένων δημιουργών. Παρόλη την αμηχανία (ή ενθουσιασμό) που δημιουργεί η θέα τους, ως προς την προσωπικότητα του Jung, είναι αδιαμφισβήτητη η επιθυμία και η προσπάθεια του, ως επιστήμονα ψυχολόγου, να κατανοήσει την φύση του ασυνείδητου κόσμου, των εσωτερικών συγκρούσεων και της «τρέλας». Ο Jung, ανεξαρτήτως των ποικίλων προεκτάσεων της αναλυτικής ψυχολογίας του, αποδεικνύεται, επιπλέον, ένας από τους πρωτοπόρους της σύγχρονης ψυχοθεραπείας μέσω τέχνης, αφού, από πολύ νωρίς, ενσωμάτωσε την καλλιτεχνική του δημιουργικότητα στην πειραματική αυτό-ψυχοθεραπεία του με τέτοιο καίριο τρόπο - χρησιμοποιώντας την ως ενδιάμεσο - που, ουσιαστικά, εφάρμοσε ενστικτωδώς τη θεμελιώδη βάση για όλες, ανεξαιρέτως, τις σύγχρονες ψυχοθεραπευτικές προσεγγίσεις μέσω τέχνης. Συγχρόνως, ανέδειξε την ψυχοθεραπευτική διάσταση στην δραματοποίηση ή μυθοποίηση (ρόλος, μάσκα, παραμύθι, φανταστικό παιχνίδι, ποιητικό ψεύδος, ανθρωπομορφισμός) των υποσυνείδητων συγκρούσεων και της διπολικότητας, όπως αξιολογείται μέσω της σκηνικής δράσης στο *ψυχόδραμα* (κεφάλαιο δεύτερο). Τέλος, έδωσε μορφή σε αυτή την δραματοποίηση, μέσω της λογοτεχνικής και της εικαστικής της έκφρασης - της κατά κύριο λόγο, δηλαδή, καλλιτεχνικής έκφρασης που

επιλέγουν οι ψυχικά, και μη, διαταραγμένοι άνθρωποι, για να εκφραστούν – υπογραμμίζοντας την θεραπευτική αξία της ελευθερίας της υποκειμενικής έκφρασης μέσω της τέχνης.

Πνευματικοί άνθρωποι της αρχής του 20^{ου}, όπως ο Freud, ο Jung, ο Nietzsche ή οι καλλιτέχνες των διάφορων μοντερνιστικών κινήσεων, συνέθεσαν, ο καθένας με τον τρόπο του, παράλληλες ιδεολογικές τάσεις της εποχής τους, που αφορούσαν τον υποσυνείδητο - εσωτερικό - πνευματικό κόσμο, και διαμόρφωσαν θεωρίες που, εκτός των άλλων, αποκάλυπταν νέες διαστάσεις της τέχνης, με δυνατότητα προεκτάσεων στην ψυχική αποκατάσταση / κάθαρση. Ο Freud συσχέτισε το παιδικό φανταστικό παιχνίδι με την φαντασίωση του ενήλικα, ο οποίος, σε αντίθεση με το παιδί, έχει την τάση να την αποκρύβει και να νιώθει ενοχές γι' αυτή, γιατί, όπως και το παιδικό παιχνίδι, έτσι και η φαντασίωση διευθύνεται από επιθυμίες «Οι κινητήριοι δυνάμεις των φαντασιώσεων είναι οι ανικανοποίητες επιθυμίες – και κάθε επιμέρους φαντασίωση είναι η εκπλήρωση της φαντασίας, μια επανόρθωση της δυσάρεστης πραγματικότητας» (Freud S., 2011, σ. 16), γράφει το 1907 στο δοκίμιο «Ο Ποιητής και η Φαντασίωση», όπου συνδέει την φαντασίωση με την ποιητική φαντασία και αυτές με την ανικανοποίητη επιθυμία (Freud S., 2011, σ. 11-25). Αργότερα στην «Εισαγωγή στην ψυχανάλυση» (1916) διευκρινίζει περαιτέρω πως ο καλλιτέχνης, όπως και κάθε άλλος «απομακρύνεται από την πραγματικότητα και μεταφέρει το ενδιαφέρον του και τη λίμπιντο στις επιθυμίες των φαντασιώσεων του», όμως «Για όσους δεν είναι καλλιτέχνες, η ικανοποίηση που μπορεί να αντληθεί από την αποδέσμευση της φαντασίας είναι εξαιρετικά περιορισμένη. [...] Ένας αληθινός καλλιτέχνης διαθέτει περισσότερο. Πρώτον, γνωρίζει πώς να επεξεργάζεται τις ονειροπολήσεις του, έτσι ώστε να χάνουν τα προσωπικά στοιχεία που δυσάρεστούν τους ξένους. (εκφράζοντας ταυτόχρονα μια σχεδόν συντηρητική άποψη αισθητικά – «αληθινός καλλιτέχνης») Γνωρίζει επίσης να τις μετριάξει, έτσι ώστε η καταγωγή τους από απαγορευμένες πηγές να μην είναι εύκολα αναγνωρίσιμη. Επιπλέον, έχει τη μυστηριώδη δυνατότητα να μεταπλάθει ένα ορισμένο υλικό του, μέχρι να γίνει πιστό ομοίωμα των φαντασιώσεων του, και να γνωρίζει πώς να προσδίδει στους αντικατοπτρισμούς των φαντασιώσεων του τόσο μεγάλη ροή ηδονής, ώστε

τουλάχιστον προς στιγμήν, οι απωθήσεις να φαίνεται σαν να κλυδωνίζονται και να καταρρέουν» (Freud S., 2011, σ. 41-42 και Φρόντ Σ., 1996). Όπως και με τα όνειρα που χρειάζεται κάποιος να έχει μελετήσει τους μηχανισμούς διεργασίας τους για να τα ερμηνεύσει (Φρόντ Σ., 1995, σ. 109-136).

Παρότι ο Freud περιέγραψε την τέχνη ως μετουσιωτικό, μεταμφιεστικό και καθαρτικό μέσο ως προς τον καλλιτέχνη - έτσι όπως, δηλαδή, θα την αξιοποιήσουν οι art therapists - δεν την αντιμετώπισε ως μια δημιουργική έκφραση αξιοποιήσιμη σε μεγάλο βαθμό βάσει ψυχανάλυσης, αλλά σαν Τέχνη (με ταφ κεφαλαίο), που αφορά κριτικούς, καλλιτέχνες και αισθητικούς. Η σχέση του με την τέχνη υπήρξε βαθιά. Η μεγάλη του αγάπη για την λογοτεχνία τον παρακίνησε να χρησιμοποιήσει (ημι-)αυτογραφικά κείμενα συγγραφέων και να αποκρυπτογραφήσει τους μυθιστορηματικούς ήρωες τους ή την εδραίωση της πλοκής βάσει των πιθανών ανικανοποίητων επιθυμιών της παιδικής ηλικίας ή κάποιου τραυματικού συμβάντος στη ζωή τους, εδραιώνοντας, παράλληλα, βασικές αρχές της ψυχανάλυσης. Ο Freud, για παράδειγμα, μέσα από την πολύ συχνή μυθιστορηματική πράξη της πατροκτονίας, διαισθανόταν και συμπλήρωνε την θεωρία του για την δημιουργία και τη λύση του Οιδιπόδειου συμπλέγματος. Τα «Απομνημονεύματα ενός ψυχασθενούς» του σχιζοφρενούς δικαστή Daniel Paul Schreber, προσεγγίζονται εξίσου με το «πατρικό σύμπλεγμα» και με τους μηχανισμούς άμυνας της παράνοιας. (Φρόντ Σ., 1995, «Ο Δικαστής Σρέμπερ»). Η ψυχαναλυτική του ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων θα καθιερωθεί από τον ίδιο, ως τυπική θεωρητική προσέγγιση έργων τέχνης ή καλλιτεχνών, όπως ο da Vinci, ο Goethe, ο Hoffman, ο Michelangelo, ο Dostoyevsky, ο Shakespeare, ο Ibsen κ.α., που θα ενστερνιστούν και εξελίξουν πολλοί ψυχολόγοι ψυχαναλυτές, αλλά και κριτικοί τέχνης, βιογράφοι, μυθιστοριογράφοι, δραματουργοί, σκηνοθέτες, φιλόλογοι, φιλόσοφοι, κοινωνιολόγοι κ.οκ.

Η τάση για διαμόρφωση μιας *Θεραπείας μέσω Τέχνης* (“Art Therapy”), συναντάται τυπικά πρώτη φορά στην Αμερική με την προσπάθεια της Margaret Naumburg (1890-1983) κατά το 1940, όταν ιδρύει την αποκαλούμενη υβριδική επιστήμη “*Dynamically Oriented Art Therapy*” - (Ψυχο-)Δυναμικά Προσανατολισμένη Θεραπεία μέσω Τέχνης - με βάση την φροϋδική

ψυχαναλυτική θεωρία. Ο πυρήνας αυτού του είδους ψυχοθεραπείας βρισκόταν στην ιδέα του Freud και Jung, ότι τα όνειρα, άρα κατ' επέκταση και οι φαντασιώσεις εκφράζονται καλύτερα με εικόνες παρά με λέξεις, που είναι το θεμέλιο της λογικής σκέψης (Naumburg M., 1987, Malchiodi C. A, 2003, σ. 7-10). Εκείνη την εποχή η Αμερικάνικη σκέψη θα έχει εμποτιστεί από την σκέψη του φιλόσοφου, εκπαιδευτικού και ψυχολόγου John Dewey (1859-1952) – και καθηγητή της Naumburg – ο οποίος υπήρξε από τους θεμελιωτές της *Εφαρμοσμένης Ψυχολογίας*. Η μελέτη του «*Τέχνη ως Εμπειρία*» (1934), και αποτέλεσε τη βάση για προσπάθεια σημαντικών αναθεωρήσεων ως προς την εκπαίδευση, την τέχνη και την ψυχοθεραπεία μέσω τέχνης. Η ιδέα πως η εκφραστική ενέργεια ενός δημιουργού δεν συνεπάγεται απλώς την εκφόρτιση ή εκτόνωση συναισθημάτων, διαφέροντας στο ότι πραγματοποιείται με τη συνειδητή σύλληψη ενός νοήματος και στο ότι η απελευθέρωση γίνεται με λανθάνον, έμμεσο τρόπο. Καθώς ο δημιουργός διοχετεύει την συγκινησιακή του κατάσταση στην επεξεργασία του υλικού μέσου (πηλός, μπογιές, χαρτί, πλαστελίνη κτλ), μετασχηματίζει μαζί με το υλικό και την συγκίνηση (Dewey J., 2005, Beardsley M. C., 1989, σ. 325-326).

Αυτές οι ιδέες επηρέασαν την Naumburg, αλλά και όλη την πορεία αυτής της νέας ψυχοθεραπευτικής τάσης χρησιμοποίησης της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας. Ο όρος-ονομασία θα προέλθει από τον ζωγράφο και εικαστικό θεραπευτή Adrian Hill (1895-1977), ο οποίος έχοντας στο βιογραφικό του την υπηρεσία του στο πρώτο παγκόσμιο πόλεμο ως επίσημος ζωγράφος - καταγραφέας πολεμικών σκηνών και πιστεύοντας ότι η καλλιέργεια της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας είναι το όπλο κατά του πολέμου, θα αναπτύξει μια θεραπευτική μέθοδο μέσω της εικαστικής τέχνης, την οποία θα ορίσει ως “Art Therapy”. Η κεντρικότερη φιγούρα στις ρίζες της διαμόρφωσης του θεωρητικού υποβάθρου της ψυχοθεραπείας μέσω της εικαστικής τέχνης αποτελεί, σαφώς, η Marrion Millner (1900-1998), συμφοιτήτρια του Donald Winnicott και της Melanie Klein, που, όπως ο Jung - μια από τις βασικότερες προσλαμβάνουσες της στη θεωρητική της προσέγγιση πέραν του Freud - πειραματίστηκε προσωπικά με την ζωγραφική τέχνη και το 1950 εξέδωσε τα συμπεράσματά της στο “*On Not Being Able to Paint*” «Το να μην είσαι Ικανός να Ζωγραφίζεις» (Milner M., 2010), που θα αποδειχτούν

παρατηρήσεις καίριας φύσεως για την κατανόηση της σχέσης εικαστικής τέχνης και ασυνείδητων λειτουργιών. Εκείνη εδραίωσε την ψυχοδυναμική διάσταση του περιγράμματος, που είναι κεντρικής σημασίας στις προβολικές δοκιμασίες ή στα ιχνογραφήματα, τα οποία καλλιεργήθηκαν, αρχικά, από την Naumburg. Έπειτα από επίμονες παρατηρήσεις και πειραματισμό, διαπίστωσε ότι το περίγραμμα δεν υπάρχει στην φύση, αλλά έχει καλλιεργηθεί ζωγραφικά ως υποσυνείδητη ανάγκη, γιατί στην απόλυτα κενή επιφάνεια του λευκού χαρτιού αντιπροσωπεύει τον «εντός ορίων» κόσμο της πραγματικότητας, των ξεκάθαρων, χειροπιαστών, στέρεων και σταθερών αντικειμένων, κατά συνέπεια προσκολλάται κανείς στο περίγραμμα για να προστατεύσει τον εαυτό του από τον άλλο κόσμο, τον κόσμο της φαντασίας, του κενού, του χάους, της τρέλας, του σκότους (Φούλερ Π., 1988, σ. 159). Το περίγραμμα είναι το «διανοητικό στήριγμα» που κρατάει τα πάντα ξεχωριστά στη θέση τους και η απώλεια του δημιουργεί φόβο (όμοια, σ. 160) Συμπέρανε, μάλιστα ότι γι' αυτό αντιδρούσαν με οργή πολλοί απέναντι στη μοντέρνα τέχνη (Εικόνες 116, 126, 127.) και ακόμα ότι η τέχνη, στην ουσία, κατέλυσε την έννοια του περιγράμματος όταν τράπηκε σε φυγή από την πραγματικότητα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της σχέσης ψυχικής διαταραχής - περιγράμματος αποτελεί η εξέλιξη της ζωγραφικής του van Gogh. Στον τελευταίο του πίνακα «*Το σταχοχώραφο με τα Κοράκια*» (Εικόνα 75.), έχει καταλυθεί κάθε ίχνος περιγράμματος και οι πινελιές αυτονομούνται. Ο van Gogh στον πίνακα αυτό, κατά την Milner, κατέλυσε τα όρια μεταξύ πραγματικού και φανταστικού κόσμου (Λιοδάκης Α., Τζανάκης Μ., Τσούρτου Β., 2007, σ. 199). Η επόμενη σκηνή ήταν ο αυτοπυροβολισμός στο στήθος και ο θάνατός του. Αξιοπρόσεκτο ενδιαφέρον, ως προς τη σχέση περιγράμματος-ψυχικής κατάστασης, προκαλεί, εξίσου, το καλλιτεχνικό έργο του Jackson Pollock (1912-1956), ο οποίος ένωσε τον καμβά, όπως ο Grotowski τη θεατρική σκηνή, σαν ένα πεδίο μάχης, όπου δύναται ελεύθερα ο καλλιτέχνης να επιτεθεί στην αμερικάνικη κοινωνία του προφανούς και του προσχεδιασμού με οποιοδήποτε υλικό έχει στη διάθεσή του, ακόμα και με το δικό του αίμα. Ο Pollock δε χρησιμοποιεί το χρώμα, τον όγκο, το περίγραμμα ή τη φόρμα για εκφράσει έννοιες και αισθητικές κρίσεις, αλλά συγχωνεύεται μαζί τους και απελευθερώνει μέσω αυτών τις εντάσεις και τις «κινήσεις» του εσωτερικού του

λαβύρινθου, σε κηλίδες, βίαια ξύσματα, θρυμματισμένες κηλίδες, συσσωρευμένους όγκους χρωμάτων κτλ (Εικόνες 128, 129) Αφήνεται στο ρυθμό της καλλιτεχνικής δράσης, στο εδώ και τώρα και όταν νιώθει την ανάγκη ξεσπάει, εκφορτίζοντας την ασφυξία του και την οργή του, η οποία πέρα από καλλιτεχνική έχει και υπαρξιακή, συναισθηματική φύση (Αργκάν Τ. Κ., 2006, σ. 577-579, 677-680). Ο εκρηκτικός τρόπος της καλλιτεχνικής του δράσης, που θα αποκαλεστεί *action painting* και θα δημιουργήσει ένα νέο ρεύμα στην αμερικάνικη ζωγραφική που θα εμπλακεί και με το *Live Theater* και με το *performance* (κεφάλαιο δύο), δεν μπορεί να εκτιμηθεί παρακάμπτοντας την ψυχοσυναισθηματικά διαταραγμένη ζωή που έζησε. Κρίσεις βίας, αλκοολισμός, απόπειρες αυτοκτονίας, μεταξύ ψυχοσωματικής κατάρρευσης, συναισθηματικών εκρήξεων και κατάθλιψης - στο τέλος, ανέπτυξε ιλιγγιώδη ταχύτητα με το αυτοκίνητο που οδηγούσε και βούτηξε στο χάος, όπως βουτούσε μεθυσμένος και συγχωνευόταν μέσα στα χρώματα και τους πίνακές τους, όπου, σαφώς, απουσίαζε οποιαδήποτε γνωστή αναπαράσταση απαιτούμενη περιγράμματος ως όριο ανάμεσα στον υπαρκτό κόσμο και στον ψυχοσυναισθηματικά βιωμένο. Σε μια συνέντευξη που έδωσε το 1950 στον William Wright, ο τρόπος που θα περιγράψει τη ζωγραφική του δράση, φαίνεται να αποκαλύπτει περισσότερο ένα από τους στόχους -προϋποθέσεις, που αναζητά η εικαστική θεραπεία «*Η ζωγραφική μου δεν προέρχεται από το καβαλέτο. [...] Στο πάτωμα αισθάνομαι πιο άνετα. Νιώθω πιο κοντά, γίνομαι όλο και περισσότερο μέρος της ζωγραφικής. Συνεχίζω να απομακρύνομαι από τα εργαλεία του ζωγράφου συνηθισμένο όπως καβαλέτο, παλέτα, πινέλα, κλπ. Προτιμώ ραβδιά, σπάτουλες, μαχαίρια και σταγόνες από λάσπη ή υγρή άμμο, σπασμένα γυαλιά και ό, τι άλλο μπορώ να προσθέσω. Όταν είμαι εντός της ζωγραφικής μου, δεν έχω συναίσθηση του τι κάνω. Μόνο μετά από μια περίοδο «εξοικείωσης» που βλέπω που βρίσκομαι περίπου. Ο πίνακας έχει ζωή από μόνος. Είναι...μόνο όταν χάνω την επαφή με τη ζωγραφική που το αποτέλεσμα είναι ένα χάος» (Karmel P., Varnedoe K., 1999, “*Interview with William Wright*” (1950), σ. 20).*

Πράγματι, στο Art / Brut Centre Gugging της Βιέννης, ένα από τα μεγαλύτερα κέντρα με ψυχοθεραπευτική προσέγγιση μέσω τέχνης, οι *Gugging Artist* (ώστε να αποφευχθεί του στίγμα του «περιθωριακού») συνηθίζουν να

ζωγραφίσουν σε οποιαδήποτε επιφάνεια, να χρησιμοποιούν οποιαδήποτε υλικά, να ανακατεύονται με τα υλικά (Εικόνες 130, 131, 137.) Το μέσο και ο τρόπος αλληλεπίδρασης εξετάστηκαν υπό το ψυχαναλυτικό πρίσμα από διάφορους ψυχαναλυτές όπως η Melanie Klein (Klein M., 2004), που έδωσε έμφαση στις διαδικασίες μεταβίβασης παιδιού – αντικειμένου, ή ο Donald Winnicott (Winnicott D. W., 1988), το οποίου το έργο εστιάζεται κυρίως στην ανάπτυξη του εαυτού μέσα στο πλαίσιο σχέσεων με τους και στις διαδικασίες μεταβίβασης με τον άλλο. Μελέτησε ποικίλες όψεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ανάμεσά τους την δημιουργικότητα και το παιχνίδι, τις οποίες πρότεινε να αξιοποιήσει η ψυχαναλυτική ψυχοθεραπεία. *«Είναι στο παιχνίδι και μόνο στο παιχνίδι, όπου μπορεί το παιδί ή ο ενήλικας να είναι δημιουργικός και να αξιοποιεί την ολοκληρωμένα την προσωπικότητά του, και μόνο με το να είναι κάποιος δημιουργικός μπορεί να ανακαλύψει τον εαυτό του»* (Winnicott D. W., 1980, σ. 63). Για τον Winnicott η φύση της ψυχοθεραπείας έγκειται στους κανόνες του παιχνιδιού, ενός παιχνιδιού ανάμεσα σε δύο. Οι θεωρίες τους θα αποτελέσουν θεμέλιο στην ομαδική ψυχοθεραπεία, αλλά και στην εξέλιξη της ομαδικής Art Therapy, της παιγνιοθεραπείας, δραματοθεραπείας, ψυχοδράματος (κεφάλαιο δύο), της αφηγηματικής-μυθοπλαστικής τέχνης (storytelling), κουκλοθέατρο κοκ. Η εκλογή των απεικονιστικών θεμάτων, θα θεωρηθεί ότι αντιπροσωπεύει την στάση του ατόμου απέναντι σε κάποια αντικείμενα, χώρους, πρόσωπα κτλ, τα οποία, εκπροσωπούν μια μνήμη, εμπειρία, ψυχική κατάσταση και μια ανικανοποίητη ενόρμηση.

Τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα του εξπρεσιονισμού, του σουρεαλισμού, του action painting (Pollock, Kline, de Kooning) του πρωιμιτισμού, των αναγνωρισμένων ψυχικά διαταραγμένων καλλιτεχνών και των πολυάριθμων «περιθωριακών» ή «αρρώστων» ψυχικά δημιουργών, σταδιακά θα δικαιώσουν τις απόψεις της Milner ως προς το περίγραμμα, τις ψυχοδυναμικές θεωρίες των χρωμάτων, δανεισμένες από την αισθητική θεωρία σε μεγάλο βαθμό ή την ψυχαναλυτική αξία των «σκιαγραφμάτων» της Naumburgh. Όλο αυτό το διάστημα ερευνητές θα μελετήσουν, θα συστηματοποιήσουν και θα συσχετίσουν χαρακτηριστικά εικαστικά γνωρίσματα με αντίστοιχες ψυχικές διαταραχές, συναισθηματική κατάσταση, ψυχικό τραύμα ή προσωπικότητα. Σε

αυτό θα συμβάλλει καθοριστικά η ανάπτυξη των προβολικών δοκιμασιών, που έχει τη ρίζα της στη μελέτη παιδικών ιχνογραφημάτων. Το υλικό από ημι-ελεύθερες προβολικές δοκιμασίες, που επιτρέπουν, δηλαδή, στα παιδιά να απεικονίσουν κάτι που τους ζητείται όπως φαντάζονται - σαν το *Draw-A-Man* test της Florence Goodenough (1926), που θα ακολουθήσουν πολλά (δέντρο, σπίτι, οικογένεια κ. α.) - αποδείχτηκαν πως είχαν μεγάλη ψυχοδυναμική αξία και, συγχρόνως, βοήθησαν στην αποκρυπτογράφηση κάποιων σταθερών απεικονιστικών μοτίβων, που ακολουθούσαν πολλοί ψυχικά ασθενείς και που εντοπίζονταν και στις παιδικές ζωγραφιές. «Διαφάνειες» (Εικόνα 132.), κατάργηση της προοπτικής, κατοπτρική εικόνα σαν χάρτης (Εικόνα 107.), παραμορφώσεις, συνεχείς γενετικοποίηση καινούριων δομών (Εικόνα 110, 111, 131, 133.), επίμονα μάτια που κοιτούν ευθέως (Εικόνα 106), πολλαπλά πρόσωπα, παραμόρφωση στο σώμα (Εικόνα 112.), διπλές εικόνες (Εικόνα 107, 114, 115.), εμμονή στο περίγραμμα (108) ή καθόλου κ. α. είναι μερικά από τα ζωγραφικά «συμπτώματα» ψυχικά παθόντων ατόμων, μέσω οποίων φανερώνουν την ύπαρξη μηχανισμών άμυνας, ενοχών, καταναγκασμών, παρανοϊκότητας, επιθετικότητας, σχιζοφρένειας.

Το όνομα των προβολικών δοκιμασιών προέρχεται από την ψυχαναλυτική έννοια της προβολής, που είναι ο βασικός μηχανισμός του Εγώ να συνδέεται άμεσα με το ασυνείδητο, παραμορφώνοντας ή προσανατολίζοντας τις αντιληπτικές μας ικανότητες, αρχή την οποία θα ενστερνιστεί ο Hermann Rorschach, που το 1921 δημιουργεί το προβολικό Τεστ Rorschach ή αλλιώς το Τεστ Κηλίδων χάρη στις δημοφιλείς α-μορφες εικόνες από κηλίδες μελανιού, που περιέχουν οι κάρτες της δοκιμασίας (Εικόνα 134.). Ο συμμετέχον καλείται να απαντήσει τι βλέπει μέσα σε αυτές και στη συνέχεια ο θεραπευτής αξιολογεί - ψυχοδυναμικά και βάσει σταθμισμένων απαντήσεων - τις απαντήσεις του, καθώς και ολόκληρη την ψυχοσωματική του αντίδραση στη θέα τους και κατά την διάρκεια της εξέτασης. Το Τεστ Κηλίδων Rorschach, αποτελεί ένα από τα βασικότερα διαγνωστικά τεστ για την προσωπικότητα που χρησιμοποιούνται διεθνώς, μαζί με το MMPI (Minnesota Multiphasic Personality Inventory). Η ψυχοδυναμική διάσταση των κηλίδων, τις οποίες ο Rorschach λέγεται ότι εμπνεύστηκε από κάποια σημειώματα του Γερμανού ποιητή και ιατρικού συγγραφέα Justinus Kerner (σημειώματα) (Εικόνα 135) ή

από τα ονειρώδη σχέδια του Victor Hugo (Εικόνα 65.), αποδεικνύει για ακόμη μια φορά πόσο η τέχνη βοήθησε για τις διαφορές ψυχιατρικές διαπιστώσεις, που έγιναν κατά την διαμόρφωση της σύγχρονης κλινικής ψυχολογία το πρώτο μισό το αιώνα.

Η μορφολογική ψυχολογία *Gelstat*, από την άλλη, αναπτυσσόμενη, παράλληλα, στη Γερμανία, βασίζει την ανάπτυξη της προσωπικότητας στην καλλιέργεια και στην ενδυνάμωση των αντιληπτικών υποσυνείδητων αρχών, οι οποίες ανάλογα κατευθύνουν την οπτική μας αντίληψη. Το παράδειγμα της ελεύθερης επιλογής μεταξύ μισοάδειου ή μισογεμάτου ποτηριού, εν τάχει, συμπυκνώνει την βασική ιδέα. Οι ψυχολόγοι της *Gelstat* ήταν σε ανοικτό διάλογο με την ανερχόμενη νευροεπιστήμη αλλά και με μια νέα καλλιτεχνική τάση, που είχε ως άξονα της οργανικούς νόμους της οπτικής αντίληψης και βασικά του εργαλεία την γεωμετρική μορφολογία και τον συνδυασμό λογικών σχημάτων (Εικόνα 136.), ενώ στόχευε σε μια *μορφοπαιδευτική* όμοια της γκελστατικής θεραπείας, να «διδάξει, δηλαδή, το «οπτικό αντιλαμβάνεσθαι» με σαφήνεια, έχοντας συνείδηση των φυσικών νόμων, που κάνουν την ίδια την πρόσληψη μια νοητική διαδικασία» (Αργκάν Τ. Κ., 2006, σ. 695).

Τέλος, κατά τη δεκαετία του '50, και μετά από ένα μεγάλο κύμα αλλαγής στον χώρο της μουσικής τέχνης σχετικά με τον ρόλο της ως προς την κοινωνία και στο υποκείμενο, συνοδευόμενο από την ψυχιατρική αναρρύθμιση, διδάσκεται ξανά η μουσικοθεραπεία, μετά από χρόνια στις ψυχοσωματικές παθήσεις. Μόνο κατά το τέλος του 16^{ου} αιώνα, ο Robert Burton στην «*Ανατομία της Μελαγχολίας*» αναγνώρισε την θεραπευτική-καθαριστική επίδραση της μουσικής. «*Με μια κουβέντα, η μουσική έχει μια τέτοια δύναμη, που σαγηνεύει τη ψυχή. Βασίλισσα των αισθήσεων, που με την ηδονή της (τι όλβια ίαση!) και τους χειροπιαστούς σκοπούς της ειρηνεύει την άπιαστη ψυχή μας. Και δίχως να μιλά, ασκεί εξουσία στην ψυχή και την ξεκόβει από τον εαυτό της, τη βοηθά, την εξυψώνει, την εκτίνει. [...] Ο νους, καθώς έχει πλαστεί με τρόπο αρμονικό, διεγείρεται από το άκουσμα των ήχων της*» (Μπέρτον Ρ., 2008, σ.182-187). Η μουσικοθεραπεία επιστρέφει την εποχή του Pinel και του Esquirol, που πρώτοι αξιοποίησαν την συστηματική χρήση της μουσικής πειραματικά σε εγκλειστούς. Ωστόσο, ο τρόπος εφαρμογής ήταν πιεσμένος και υποχρεωτικός, χωρίς θεμιτά αποτελέσματα συνεπώς (Λιοδάκης Α., Τζανάκης

M., Τσούρτου Β., 2007, σ. 379-380). Μέχρι τα μέσα του 20^{ου} η μουσική χρησιμοποιήθηκε γενικευμένα στα ψυχιατρικά άσυλα, χωρίς, ωστόσο, την οικειοθελή ή ενεργό συμμετοχή των ψυχικά παθόντων και εκτός κάποιου συγκεκριμένου θεραπευτικού πλαισίου, με αποτέλεσμα να φανταστούμε πως, ίσως, να αποσυντόνιζε και να απομάκρυνε ακόμα περισσότερο τους εγκλείστους, όπως πολύ γλαφυρά παρουσιάζεται το θέμα σε αντίστοιχη σκηνή της διεισδυτικής ταινίας, ως προς το ψυχιατρικό καθεστώς της εποχής, “One Flew Over the Cuckoo’s Nest” («Η Φωλιά του Κούκου»), 1975. Το 1959 ιδρύεται η National Association For Music Therapy που υποστηρίζει επίσημα ψυχοδυναμικά μοντέλα παθητικών, ενεργητικών, ατομικών και ομαδικών μουσικο-θεραπειών, βασισμένα, κατά κύριο λόγο, σε αρχαιοελληνικά κείμενα (Αντωννάκης Δ., 2004) και με προεκτάσεις στις νευροεπιστήμες.

Η σύνθεση ετερόκλητων, μα όχι αλληλένδετων, πλευρών του εαυτού, της ζωής, της σκέψης, των συναισθημάτων, της αισθημάτων κτλ είναι μία σταθερή «μάχη» που δίνει το ανθρώπινο πνεύμα. Από τον μύθο έως τις νευροεπιστήμες προσπαθεί να θεμελιώσει μια πραγματικότητα μεταξύ της ύλης και του πνεύματος (των ιδεών, του ασυνειδήτου, της «ψυχής»). Η τέχνη και ιδίως η μουσική από την αρχαιότητα έχει αντιληφθεί τη μεγάλη σημασία της διαλεκτικής μεταξύ αντιθέτων, σώματος - πνεύματος, συνειδητού - υποσυνειδήτου, ισορροπίας και αταξίας. Παρόμοια, η αρχαία ιατρική ήταν μια σύνθεση ορθολογισμού και μεταφυσικής. Τα ευρήματα της σύγχρονης νευροβιολογίας αποδεικνύουν ένα πολυεπίπεδο, πολυσύνθετο και λαβυρινθώδες εγκεφαλικό μηχανισμό. Ακόμα κι εκεί, ισχύει η οργανωτική αρχή της παράλληλης επεξεργασίας. Η συμμετρία ή δίπολο αριστερού και δεξιού ημισφαιρίου, έφερε τον Pierre Paul Broca, μετά από χαρακτηριστικά πειράματα, να συλλάβει μία από τις πιο θεμελιώδεις αρχές της εγκεφαλικής λειτουργίας: ότι μιλάμε με το αριστερό ημισφαίριο (Kandel E. R., Schwartz J. H., Jessell T. M., 2005, σ. 13). Σήμερα, θεωρείται ως κυρίαρχο, μορφολογικά και λειτουργικά. Στο δεξί, από την άλλη, το «κυριαρχούμενο», αποδίδεται χαρακτηριστικά την συγκινησιακή έκφραση, τη φαντασία, τη δημιουργικότητα, την καλλιέργεια της μη λεκτικής επικοινωνίας, την κατανόηση της μουσικής τονικότητας, τη χωρική αντίληψη, την κατανόηση των μεταφορικών εννοιών, οπτική μνήμη, τον αυθορμητισμό κτλ. Κατανοούμε, ότι η

ψυχοθεραπευτική προσέγγιση επιδιώκει την δραστηριοποίηση των μη λεκτικών εγκεφαλικών διεργασιών, που συχνά δεν είναι πολύ «σε φόρμα». Οι περισσότεροι άνθρωποι σήμερα θα βρίσκονταν σε έκπληξη, όταν θα ανακάλυπταν ότι δυσκολεύονται δίχως τις λέξεις. Η λεκτική ικανότητα, είναι προϊόν του Λόγου, της λογικής μας ικανότητας, επομένως, εύλογο το γιατί ένας ψυχικά παθών άνθρωπος χρειάζεται περισσότερο ψυχοθεραπεία που να αλληλεπιδρά περισσότερο με τον δεξί του εγκέφαλο.

Από τα μέσα του αιώνα, που οι ψυχοθεραπευτές απώλεσαν τον άλλοτε ακλόνητο δογματισμό τους, έχει δημιουργηθεί η τάση για σύνθεση όλων των σχολών ψυχοθεραπείας σε ένα συνθετικό - ενοποιημένο μοντέλο, που να περιλαμβάνει τα ψυχοθεραπευτικά χαρακτηριστικά και ενδιαφέροντα, που έχουν κεντρικό ρόλο και είναι κοινά σε όλες τις σχολές: θεραπευτική σχέση, ελάττωση του άγχους και συναισθηματική υποστήριξη, προσφορά γνωστικού πλαισίου στον συμβουλευόμενο, πειθώς του θεραπευτή και υποβολή του θεραπευμένου, ταύτιση με τον ψυχοθεραπευτή, ενίσχυση του αυτοελέγχου και της αυτογνωσίας, αντιμετώπιση του προβλήματος *in vivo* (πραγματικά) (Νέστορος I. N., 1996, σ. 25-34). Η Ελληνική Εταιρεία Συνθετικής Ψυχοθεραπείας, σε συνεργασία με τον *Τεχνοβλαστό* του Πανεπιστημίου Κρήτης «*Σύγχρονα Αμφιαράεια*» και το Ευρωπαϊκό Ινστιτούτο Συνθετικής Ψυχοθεραπείας, υποστηρίζουν την ελληνική εκδοχή του συνθετικού μοντέλου ψυχοθεραπείας που προτάθηκε από τον καθηγητή, ψυχολόγο και ψυχίατρο, I. N. Νέστορος (στα πλαίσια του Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Τεχνικών και Μεθόδων Ψυχοθεραπείας που έγινε στην Αθήνα με τίτλο «*Αμφιαράια 1990*»), με κοινή προσπάθεια να αξιοποιηθούν όλες τις ψυχοθεραπευτικές σχολές και να γειτνιαστεί η νευροεπιστήμη με τον χορό και τη μουσική, την φαρμακοψυχολογία, τα ψυχομετρικά τεστ, την κινησιοθεραπεία. Θεωρούμε ότι η χρήση της καλλιτεχνικής έκφρασης, που είναι από μόνη της συνθετική, είναι μια παράμετρος που δεν δύναται να απουσιάζει ή να μη λαμβάνεται υπόψη από τα νέα συνθετικά μοντέλα ψυχοθεραπείας του 21^ο αιώνα, ειδικά όταν το, επί αιώνες επενδυμένο, αριστερό κυρίαρχο ημισφαίριο του Broca μας καθοδηγεί να εκφραζόμαστε, να σκεφτόμαστε με λέξεις, να βιώνουμε, δηλαδή, τον εαυτό μας, κατά ένα μεγάλο ποσοστό, μέσω της λογικής μας σκέψης, από την οποία η «τρέλα», η συγκίνηση, το άγχος, ο θρήνος, η οργή, τα πάθη, οι

μεταμφιέσεις του Αυτό και του Υπερεγώ κρατούν μεγάλες αποστάσεις και μόνο εν μέρει γίνονται κατανοητές.

«Art Therapy είναι η επαγγελματική παροχή ψυχικής υγείας κατά την οποία οι ψυχικά παθόντες διευκολύνονται και καθοδηγούνται, κατάλληλα, από το θεραπευτή τέχνης να χρησιμοποιήσουν τα καλλιτεχνικά μέσα, τη δημιουργική διαδικασία, και το καλλιτεχνικό δημιούργημα που προκύπτει, ώστε να μπορέσουν να εξερευνήσουν τα συναισθήματά τους, να εκφορτίσουν συναισθηματικές συγκρούσεις, να αναπτύξουν αυτο-επίγνωση (self awareness), να διαχειρίζονται τη συμπεριφορά και τις εξαρτήσεις τους, να καλλιεργήσουν τις κοινωνικές του δεξιότητες, να βελτιώσουν την αντίληψή τους στην πραγματικότητα, να μειώσουν το άγχος και να δυναμώσουν την αυτοεκτίμηση τους. Ένας στόχος στη θεραπεία τέχνης είναι η βελτίωση ή η αποκατάσταση της προσαρμοστικής ικανότητας του συμμετέχοντα στην πραγματικότητα και της υποκειμενικής του αίσθησης ευημερίας. Οι πρακτικές της Art Therapy απαιτούν γνώση της οπτικής τέχνης (σχέδιο, ζωγραφική, γλυπτική, και άλλες μορφές τέχνης) και της καλλιτεχνικής δράσης, καθώς και γνώσεις αναπτυξιακής ανθρωπολογίας, ψυχολογίας, συμβουλευτικές θεωρίες και τεχνικές» (από την επίσημη ιστοσελίδα του AATA - American Art Therapy Association)

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

...

*Πολλαπλασιάστηκα, για να με νιώσω,
για να με νιώσω, χρειάστηκε να νιώσω τά πάντα,
ξεχείλησα, χύθηκα έξω από μένα,
γυμνώθηκα, παραδόθηκα,
και σε κάθε γωνιά της ψυχής μου υπάρχει ένας βωμός
σε διαφορετικό θεό.*

...

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), “Θαλασσινή Ωδή” και άλλα ποιήματα,
μτφρ. Παπαδήμα Μ., Εξάντας, Αθήνα, 2003.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :

- Ackroyd P. (1996), *“Blake”*, London: Sinclair-Stevenson.
- Αλεξαντριάν Σ. (1986), *«Μπρετόν»*, μτφρ. Στεφανάκη Ε., Αθήνα, Θεμέλιο.
- Andrews et al. (1997), *“The History of Bethlem”*, London, New York: Routledge Publishing.
- Αντωνακάκης Δ. (2004), *«Η δια της Μουσικής Ηθική Αγωγή των Παιδιών στην αρχαία Ελλάδα»*, στο: *«Ηθική και Θρησκευτική Ανάπτυξη και Αγωγή του Παιδιού»*, Ρέθυμνο: Πρακτικά Συνεδρίου Παιδαγωγικού τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Κρήτης (14-15 Νοεμβρίου 2003).
- Αργκάν Τ. Κ. (2006), *«Η Μοντέρνα Τέχνη»*, πρόλογος: Κεσσανλής Ν., μτφρ. Παπαδημητρώς Λ., Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Αριστόξενος (2005), *«Άπαντα Μουσικά Έργα: Αρμονικά στοιχεία, Ρυθμικά στοιχεία, Αποσπάσματα»*, μτφρ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Κάκτος.
- Αριστοτέλης (2000) *«Ηθικά Νικομάχεια»*, Τόμος Β΄, επιμέλεια μτφρ. Λυπουρλής Δ., Θεσσαλονίκη, Ζήτηρος.
- Αριστοτέλης (2007), *«Ποιητική»*, επιμέλεια εισαγωγή μτφρ. Δρομάζος Σ., Αθήνα, Κέδρος.
- Αριστοτέλης (2007), *«Πολιτικά»*, μτφρ. Τζιώκα - Ευάγγελου Π., πρόλογος: Δεληβόγιατζης Σ., Θεσσαλονίκη, Ζήτηρος.
- Armiraaglio F. (2006), *«Βαν Γκογκ»*, επιμέλεια Παππάς Α., μτφρ. Παπαβασιλείου Δ., Βιβλιοθήκη της Τέχνης, Αθήνα, Εκδόσεις της Καθημερινής.
- Arnheim R. (1977), *“The Art of Psychotics”*, in *Art Psychotherapy*, Vol:4, Pergamon Press, pp 113-120.
- Αρτό Α. (1986), *«Βαν Γκογκ ο Αυτόχειρας της Κοινωνίας»*, μτφρ. Ψάλλη Δ., Αθήνα, Αιγόκερως.

- Αρτώ Α. (1992), «*Το Θέατρο και το Είδωλό του*», μτφρ. Μάτεσις Π., Αθήνα
Γιάννινα, Εκδόσεις Δωδώνη.
- Bassie A. (2008), «*Εξπρεσιονισμός*», επιμέλεια: Καραχάλιου Μ., μτφρ.
Καψάλη Ν., Αθήνα, Ελευθερουδάκης.
- Βασιλιέφ Α. Α. (1995), «*Ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας 324-1453*»,
μτφρ. Σαβράμης Δ., Αθήνα, Πάπυρος.
- Beardsley M. C. (1989), «*Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*», μτφρ.
Κούρτοβικ Δ., Χριστοδουλίδης Π., Αθήνα, Νεφέλη.
- Belfiore E. S (1992), «*Tragic Pleasures - Aristotle on plot and emotion*», New
York, Princeton.
- Beveridge A. (2001), «*A disquieting feeling of strangeness? The art of the
mentally ill*», Journal of the Royal Society of Medicine (JRSM), 94(11): 595-
599.
- Beveridge A. (2010), «*Psychiatry-an-Evidence-Based-Text*», (συλλογικό),
London, Edward Arnold (Publishers) Ltd.
- Blake W. (2006), «*Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*», επιμέλεια - μτφρ.
Βλαβιανός Χ., Αθήνα, Νεφέλη.
- Boime A. (1991), «*Portraying Monomaniacs to Service the Alienist's
Monomania: Gericault and Georget*», The Oxford Art Journal, vol.14, no.1,
pp.79-91.
- Βοναπάρτη Μ. (1982), «*Η Λανθάνουσα Νεκροφιλία στο έργο του Πόε*»,
μτφρ. Δρακουλίδη Α., από το συλλογικό «*Έντγκαρ Άλλαν Πόε*», Αθήνα,
Αιγόκερως.
- Βουτυράς Δ. (2007), «*Τα Σύμβολα στα Όνειρα (τριανταεννέα όνειρα, έξι
διηγήματα, μία διάλεξη)*», επιμέλεια: Τσοκόπουλος Β., Αθήνα,
Φαρφουλάς.
- Bowlby R. (2007), «*Freudian Mythologies. Greek Tragedy and Modern
Identities*», New York, Oxford University Press Inc.
- Büchner G. (2005), «*Λεντς*», μτφρ. Ίσαρης Α., πρόλογος: Will M., Αθήνα,
Άγρα.
- Campos A. (Pessoa F.) (2003), «*Θαλασσινή Ωδή*» και άλλα ποιήματα, μτφρ.
Παπαδήμα Μ., Αθήνα, Εξάντας.

- Carnicke, S. M. (1989). *“The theatrical instinct: Nikolai Evreinov and the Russian theatre of the early twentieth century”* New York: P. Lang.
- Ciofalo J. J. (1997), *“Goya’s Enlightenment Protagonist: A Quixotic Dreamer of Reason”*, Eighteenth-Century Studies, Volume 30, Number 4, pp 421-436.
- Γιουνγκ Κ. (1974), *«Ο άνθρωπος και η ψυχή»*, μτφρ. Βάμβαλης Γ., Αθήνα, Επίκουρος.
- Γκαίτε, Β. Γ. (2007), *«Στοχασμοί»*, μτφρ. Σκουτερόπουλος Ν.Μ, Μπέτσεν Κ., Αθήνα, Στιγμή.
- Γκουτζιαμάνη Δ., Ξανθάκη Α. (2005), *«Ο Τρελός του Σαίξπηρ»*, Αθήνα-Γιάννενα, Δωδώνη.
- Γκροτόφσκι Γ. (2010), *«Για ένα Φτωχό Θέατρο. Ζητήματα Αισθητικής και σημειωτικής»*, μτφρ. Μηλιτιάδης Κ., πρόλογος: Brook. P., Αθήνα, Κοροτζής.
- Γκωτιέ Θ. (1996), *«Η Πίπα του Οπίου»*, μτφρ. Ταρνανάς Α., Αθήνα, Αιγόκερως.
- Dewey J. (2005), *“Art as Experience”*, New York: Perigee Trade (Penguin Group).
- Dodds E. R. (1978), *«Οι Έλληνες και το Παράλογο»*, επιμέλεια μτφρ. Γιατρομανωλάκης Γ. Ν., Αθήνα, Εκδόσεις Παπαδίτσα.
- Δραγώνα-Μονάχου Μ. (1995), *«Σύγχρονη Ηθική Φιλοσοφία. Ο Αγγλόφωνος Στοχασμός»*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Έκο Ο. (2007), *«Ιστορία της Ασχήμιας»*, μτφρ. Δότση Δ. - Χρυστοστομίδης Α., Αθήνα, Καστανιώτης.
- Επίκτητος (2010), *«Εγχειρίδιον»*, επιμέλεια - μτφρ. Σκουτερόπουλος Μ. Ν., Αθήνα, Στιγμή.
- Έρασμος (1970), *«Μωρίας Εγκώμιον»*, μτφρ. Στρατή Τ., Αθήνα, Εκδόσεις Ηριδανός.
- Esquirol J. E. D. & Hunt E. K. (2007), *«Mental Maladies: A Treatise on Insanity»*, United States, Kessinger Publishing, LLC.
- Ευριπίδης (1993), *«Ηρακλής Μαινόμενος»*, απόδοση: Ρούσος Τ., Αθήνα, Κάκτος.
- Ευριπίδης (2008), *«Βάκχες»*, επιμέλεια: Καραμπελιάς Α., μτφρ. Αυγερινός Π., Εκδόσεις του Ιονίου Πανεπιστημίου.

- Freud S. (1923/1985), “*A seventeenth-century demonical neurosis*”, in: *Art and Literature*, Vol:14, pp. 377-423, Middlesex, England, Penguin Books.
- Freud S. (2003), «*Τρεις Πραγματείες για τη Θεωρία της Σεξουαλικότητας*», μτφρ. Νικολούδη Β.Σ., Αθήνα, Printa.
- Freud S. (2011), «*Ο Ποιητής και η Φαντασίωση*», μτφρ, Σαγριώτης Γ., επίμετρο: Eliot-Fry R., Αθήνα, Πλέθρον.
- Furst R. L. (2007), «*Ρομαντισμός*», μτφρ. Ράλλη Ι., από τη σειρά: *Η Γλώσσα της Κριτικής*, Αθήνα, Κάλβος.
- Farnell L. R. (1997), «*Ασκληπιός-Διόσκουροι*», μτφρ. Παπαδοπούλου Ε., Αθήνα, Ιάμβλικος.
- Firos P. & Firos A. B. (2010), “*Edvard Munch. Πέρα από την Κραυγή στο Μουσείο Ηρακλειδών*”, μτφρ. Papadopoulou - Samuelsen K., Athens: Herakeidon Museum.
- Foucault M. (2008), “*Of Other Spaces*”, trans. Dehaene M. & Cauter L. D., published in “*Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*”, pp. 13-29.
- Gamwell L. (1999), “*Dreams 1900-2000: Science, Art, and the Unconscious Mind*”, New York: Cornell University Press.
- Gautier T. (2007), «*Η Λέσχη των Χασισιστών*», μτφ. Παναγιώτου Τ., επίμετρο: Παπαδόπουλος Ν., Αθήνα, Τυφλόμυγα.
- Gayford M. (2008), «*Το Κίτρινο Σπίτι*», επιμέλεια: Γιαρμενίτης Π, μτφρ. Βελισσαρίου Δ., Αθήνα, Ίνδικτος.
- Gennep A. V. (2011), “*The Rites of Passage*”, trans. Vizedon M. B., Caffee G. L., University Of Chicago Press; Reprint edition (July 15, 1961), Chicago.
- Gilman, S. L. (1996), “*Seeing the Insane: A Cultural History of Psychiatric Illustration*”, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Goldstein J. (1987), “*Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*”, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gombrich E. H. (1998), «*Χρονικό της Τέχνης*», μτφρ. Κασδάγκη Λ., Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

- Goodwin F. K., Jamison K. R. (2007), *“Manic-Depressive Illness: Bipolar Disorders and Recurrent Depression”*, 2nd Edition, New York: Oxford University Press.
- Gorsen P. (2004), *“Jean Dubuffet and Art Brut (Raw Art) - Artist and Theorist enchanted by his Collection”*, από: *“Art Against Stigma. A Historical Perspective”*, edited by Thomashoff H. O., Stuttgart: Schattauer.
- Green A. (2004), *«Το Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα στην Τραγωδία»*, μτφρ. Μποτουροπούλου Ι., επιμέλεια Ψυχαναλυτικής Σειράς: Αλεξανδρίδης Α., Αθήνα, Ίκαρος.
- Hagen R.M. & Hagen R. (2003), *“Francisco Goya, 1746-1828”*, London: Taschen.
- Harrison J. E. (2003), *«Ο θεός Διόνυσος. Προλεγόμενα στη μελέτη της ελληνικής θρησκείας»*, μτφρ. Παπαδοπούλου Ε., Αθήνα, Ιάμβλιχος.
- Haslam J. (1988), *“Illustrations of Madness”*, edited by Porter R., introduction: Porter R., London: Routledge.
- Hauser A. (1984), *«Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης»*, μτφρ. Κονδύλης Π., Α' τόμος: *«Προϊστορικοί χρόνοι, αρχαία Ανατολή, Ελλάδα, Ρώμη, Μεσαίωνας»*, Αθήνα, Κάλβος.
- Henry M. (2009), *“Seeing the Invisible (on Kandinsky)”*, translated by Davidson S., London: Continuum.
- Hergenhahn B. R. (2008), *«Εισαγωγή στην Ιστορία της Ψυχολογίας»*, επιμέλεια: Καζολέα - Ταβουλάρη Π., μτφρ. Καρακατσάνη Ρ., Αθήνα, Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη.
- Hergenhahn, B. R., and Olson, M. H. (2003), *“An Introduction to Theories of Personality”*, 6th edition, NJ: Prentice Hall.
- Hershman D. J. & Lieb J. (1994), *“A Brotherhood of Tyrants: Manic Depression & Absolute Power”*, New York: Prometheus Books.
- Holderlin F. (1996), *«Ελεγείες, Ύμνοι και άλλα ποιήματα»*, επιμέλεια - μτφρ. Νικολούδη Στ, Αθήνα, Άγρα.
- Huxley A. (1960), *“Variations on Goya”*, στο: *“On Art and Artists”*, edited and introduced Philipson M., London: Chatto and Windus.

- Ιπποκράτης (1993), Άπαντα - 5^{ος} τόμος: «Περί δαίτης Α'-Δ'», μτφρ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Κάκτος.
- Jackson, S. W. (1994), “*Catharsis and abreaction in the history of psychological healing*” *Psychiatric Clinics of North America*, 17(3), σ. 471-491.
- Jaspers K. (1977), “*Strindberg and Van Gogh*”, Phoenix: University of Arizona Press, 1977.
- Jaspers K. (1990), «Περί του Τραγικού», μτφρ. Λουπασάκης Θ., Αθήνα, Έρασμος.
- Jay, M. (2003), “*The Air Loom Gang*”, London, Bantam Press
- Johnson R. V. (1984), «Αισθητισμός», μτφρ. Μοσχονά Ε., σειρά: Η Γλώσσα της Κριτικής, Αθήνα, Ερμής.
- Jones E. (2003), «*Σίγκμουντ Φρόυντ, Η Ζωή και το Έργο του*», πρόλογος: Χατζκόλλης Π., μτφρ. Κομνηνός Ξ., Αθήνα, Ίνδικτος.
- Jung C. G. & Kerényi C. (1969), “*Essays on Science of Mythology of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*”, Princeton University Press, Bollingen Series (Book 22).
- Καλαντζής Γ. & Λασκαράτος Ι. (2003), «*Τα Ασκληπιεία ως Νοσηλευτήρια*», Αρχαία Ελληνικής Ιατρικής, Τόμος 20, Τεύχος 1, Ιανουάριος-Φεβρουάριος, σ. 65-75.
- Karmel P., Varnedoe K. (1999), “*Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews*”, New York: Museum of Modern Art : Distributed by H.N. Abrams.
- Καμύ Α. (2003), «*Σκέψεις για την Τρομοκρατία*», μτφρ. Καρακίτσου-Ντουζέ Ν., Κασαμπαλόγλου - Ρομπλέν Μ., Αθήνα, Καστανιώτης.
- Kandel E. R., Schwartz J. H., Jessell T. M. (2005), «*Νευροεπιστήμη και Συμπεριφορά*», Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Kant I. (2005), «*Η Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*», επιμέλεια μτφρ. Τασάκος Χ., Αθήνα, Ροές.
- Κερένυϊ Κ. (1975), «*Η Μυθολογία των Ελλήνων*», μτφρ. Σταθόπουλος Δ., Αθήνα, Εστία.
- Κεσσίδης Θ. Χ. (2004), «*Από τον Μύθο στον Λόγο. Η διαμόρφωση της Ελληνικής φιλοσοφίας*», μτφρ. (από τη ρώσικη γλώσσα): Ζούνης Β., Αθήνα. Γόρδιος.

- Κικέρων (2003), «*Το Φάρμακο της Λύπης. Τρίτη Τουσκουλανή Διατριβή*», μτφρ. Παπακώστα Ο., από τη σειρά «*κυκεών*» υπό του Θεοδωρόπουλου Τ., Αθήνα, Ωκεανίδα.
- Klein M. (2004), «*Οι Απαρχές της Μεταβίβασης και άλλα κείμενα*», επιμέλεια: Χατζόπουλος Θ., μτφρ. Πανάγου Ε., Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Κλιματσάκης Π. (2010), «*Συστηματική εισαγωγή στον Γερμανικό Ιδεαλισμό*», επιμέλεια: Υφαντής Δ., Αθήνα, Ρόες.
- Κορδάτος Γ. (1974), «*Η αρχαία Τραγωδία και Κωμωδία. Ποιες είναι οι κοινωνικές ρίζες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου*», Αθήνα, Μπουκουμάνης.
- Κουρέτας Δ., (1951), «*Ανώμαλοι χαρακτήρες εις το αρχαίον δράμα*», Εκδόσεις της Ελληνικής Ψυχαναλυτικής Ομάδος, αρ. 2, Αθήναι.
- Kramer H. (Institoris H.), Spenger J (1971), “*The Malleus Maleficarum of Heinrich Kramer and James Sprenger*», trans. Summers M., New York: Dover.
- Κρασσανάκης Σ. (2004), «*Δραματοθεραπευτική Εισ-αγωγή*», σ. 49-64 και «*Η Θεραπευτική Δύναμη της Αφήγησης*», σ. 65-72, στο συλλογικό: «*Η Τέχνη ως Μέσον Θεραπευτικής Αγωγής*», επιμέλεια: Δρίτσας Θ., Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (Ε.Ι.Ε.)
- Krafft-Ebing R. von (1876), “*Psychopathia Sexualis*”, trans. Wedeck H.E., New York: G.P Putnam.
- Kromm J. (2002), “*The Art of Frenzy: Public Madness in the Visual Culture of Europe, 1500–1850*”, London: Continuum.
- Krug A. (1997), «*Αρχαία Ιατρική. Επιστημονική και Θρησκευτική Ιατρική στην Αρχαιότητα*», επιμέλεια: Λυμπουρλής Δ, μτφρ. Μανακίδου Ε., Αθήνα, Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Λάμπας, (2002), «*Ιστορική Αναδρομή της μελέτης του Κ.Ν.Σ. από την αρχαιότητα μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα*», στο: Χριστοπούλου Αλευρά Ε. (επιμέλεια) «*Περί Φύσις Ανθρώπου. Ανατομία και Φυσιολογία από την αρχαιότητα ως τις αρχές του 20ού αιώνα*», Θεσσαλονίκη, Σιώκης, σ. 9-21.
- Λεκατσάς Π. (1999), «*Διόνυσος. Καταγωγή και εξέλιξη της διονυσιακής θρησκείας*», Αθήνα, Καστανιώτης.

- Λεκατσάς Π., (2000), «*Η ψυχή. Η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας της και τα έθιμα του θανάτου*», πρόλογος Αλεξίου Χ., Αθήνα, Καστανιώτης.
- Λεκατσάς Π. (2006), «*Η Μητριαρχία και η Σύγκρουσή της με την ελληνική Πατριαρχία*», Αθήνα, Καστανιώτης.
- Λέκκος Ε. Π. (2004), «*Μέγας Αθανάσιος. Βίος και Πολιτεία*», Αθήνα, Λύχνος.
- Λεβύ Μ. (2004), «*Το Άστρο του Προϊνού. Υπερρεαλισμός και Μαρξισμός*», επιμέλεια πρόλογος: Μπαμπασάκης Γ. Ι., μτφρ. Παπαδόπουλος Θ., Αθήνα, Ερατώ.
- Λιοδάκης Α., Τζανάκης Μ. & Τσούρτου Β. [επιμέλεια] (2007), «*Τέχνη και ψυχιατρική. Η συμβολή της τέχνης στις ψυχιατρικές θεραπείες*», συλλογικό, Αθήνα, ΕΠΕΚΕΙΝΑ/Focus On Health.
- Λογιόλα Ι. (2006), «*Η Αφήγηση του προσκυνητή Ιγνατίου*», μτφρ. Φρέρης Σ., Αθήνα, Πίστη και Ζωή.
- Lowy M. & Sayre R. (1999), «*Εξέγερση και Μελαγχολία. Ο Ρομαντισμός στους αντίποδες της νεωτερικότητας*», επιμέλεια: Καραμπέλιας Γ., μτφρ. Καββαδία Δ., Αθήνα, Εναλλακτικές Εκδόσεις.
- Maffei R. & Marqués M. B. (2006), «*Γκόγια*», επιμέλεια: Παππάς Α., μτφρ. Παλαιολόγος Κ., Βιβλιοθήκη της Τέχνης, Αθήνα, εκδ. Καθημερινή.
- Malchiodi C. A (2003), «*The Handbook of Art-Therapy*», New York: The Guilford Press.
- Μαρκέτος Σ. (2008), «*Εικονογραφημένη Ιστορία της Ιατρικής*», Αθήνα, Ζήτα Ιατρικές Εκδόσεις.
- Marquise de Sade (1999), «*Letters from Prison*», edited and translated by Richard Seaver, London: The Harvill Press
- Ματθιόπουλος Ε. Δ. (2005), «*Η Τέχνη Πτεροφνεί εν Οδύνη. Η Πρόσληψη του Νεορομαντισμού στο πεδίο της Ιδεολογίας της Ιστορίας της Τέχνης και της Τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*», Αθήνα, Ποταμός.
- Meissner W. W. (1991), «*The Pathology of beliefs systems*», published in: *Psychoanalysis and Contemporary Thoughts*, 15, pp 99-128.
- Meissner, W.W. (1991), «*Psychoanalytic Hagiography: The Case of Ignatius of Loyola*», *Theological studies*, 52, pp 3-33.

- Micale M. S. (2004), *“The Mind of Modernism: Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America 1880-1940”*, California: Stanford University Press.
- Milner M. (2010), *“On Not Being Able to Paint”*, New York: Routledge.
- Moreno J. L. (1940) *“Mental catharsis and the psychodrama”*. American Sociological Association, *Sociometry*, Vol:3, σ. 209-244.
- Moreno J. L. (1994), *“Psychodrama & Group Psychotherapy”*, Mental Health Resources; 4th edition, New York.
- Moreno J. L. & Fox J. (1987), *“The Essential Moreno: Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity”*, Jonathan Fox, MA (Editor), Springer Publishing Company.
- Morgenthaler W. (1992), *“Madness and Art: The Life and Works of Adolf Wolfli”*, edited and translated by Aaron H. Esman MD, University of Nebraska Press.
- Μπαμπινιώτης Γ. Δ. (1998), *«Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας»*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας Ε. Π. Ε.
- Μπέρτον Ρ. (2007), *«Η Ανατομία της Μελαγχολίας»*, Τόμος Ι: *«Ο πρώτος διαμελισμός: Ο Δημόκριτος ο νεότερος στον αναγνώστη»*, πρόλογος: Κοπιδάκης Μ. Ζ., μτφρ. Χοροζίδης Π., Αθήνα, Ίνδικτος.
- Μπέρτον Ρ. (2008), *«Η Ανατομία της Μελαγχολίας»*, Τόμος ΙΙ: *«Ο Δεύτερος Διαμελισμός. Η Θεραπεία της Μελαγχολίας»*, μτφρ. Χοροζίδης Π., Αθήνα, Ίνδικτος.
- Μποντλέρ Σ., (1982), *«Νέες Σημειώσεις για τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε»*, μτφρ. Ταρνανάς Α., από το συλλογικό *«Έντγκαρ Άλλαν Πόε»*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Μπρετόν Α. (1983), *«Μανιφέστα του σουρεαλισμού»*, μτφρ. Μοσχονά Ε., Αθήνα, Δωδώνη.
- Naumburg M. (1987), *«Dynamically oriented art therapy: Its principles and practice»* Chicago: Magnolia Street Publishers.
- Nestoros J.N. (1980c), *“Benzodiazepines in the treatment of schizophrenia: A need for reassessment”*, *International Phramacopsychiatry*, 15, pp 171-179.

- Nestoros J.N., Suranyi-Cadotte R.E., Spees R.C., Schwartz G., & Nair N.P.V. (1982), *“Diazepam in high doses is effective in schizophrenia”*, Progress in Neuro-Psychopharmacology and Biological Psychiatry, 6, 513-516.
- Nestoros J.N., Nair N.P.V., Pulman J.R., & Schwartz G. (1983), *“High doses of diazepam improve neuroleptic-resistant chronic schizophrenic patients”*, Psychopharmacology, 81, 42-47.
- Νέστορος Ι. Ν., Βαλλιανάτου Ν. Γ. (1996), *«Συνθετική Ψυχοθεραπεία με στοιχεία Ψυχοπαθολογίας»*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Νίτσε Φ., (1980), *«Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα (τάδε έφη Ζαρατούστρα)»*, εισαγωγή-μτφρ. Δικταίος Α., Αθήνα-Γιάννενα, Δωδώνη.
- Νίτσε Φ. (2005), *«Η Γέννηση της Τραγωδίας»*, εισαγωγή - μτφρ. Σαρίκας Ζ., Αθήνα, Νησίδες.
- Νίτσε Φ. (2008), *«Αντίχριστος. Κατάρρα στον Χριστιανισμό»*, επιμέλεια μτφρ. Σαρίκας Ζ., Αθήνα, Βάνιας.
- Νίτσε Φ. (2008), *«Γενεαλογία της Ηθικής»*, επιμέλεια μτφρ. Σαρίκας Ζ., Αθήνα, Βάνιας.
- Nicholas D. (2007) *«Η εξέλιξη του Μεσαιωνικού Κόσμου. Κοινωνία, Διακυβέρνηση και Σκέψη στην Ευρώπη (312-1500)»*, μτφρ. Τζιαντζή Μ., Αθήνα, ΜΙΕΤ-Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Νεοβάλ Ζ. (2000), *«Αυρηλία»*, μτφρ. Κάσσοσ Β., Αθήνα, Αιγόκερως.
- Nordau M. (1911), *«Εκφυλισμός»*, μτφρ, Βλάχος Α., Αθήναι, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη.
- Νταλί Σ. (1987), *«Παρανοϊκο-κριτική»*, μτφρ. Σφακιανάκης Α., Αθήνα, Αιγόκερως.
- Ντεκάρτ Ρ. (2003), *«Στοχασμοί περί της πρώτης φιλοσοφίας»*, επιμέλεια - μτφρ. Βανταράκης Ε., Αθήνα, Εκκρεμές.
- Ξηροτύρης Η. (1967), *«Ιστορία της Ψυχολογίας(Εισηγήσεις και κείμενα)»*. Τόμος Α', *«Από τη μυθολογική εποχή ως το 19ον αιώνα»*, Αθήνα, Κένταυρος.
- Όμηρος (1985), *«Οδύσσεια»*, μτφρ. Καζαντζάκης Ν., Κακριδής Ι., Αθήνα, Εστία.

- Όμηρος (1997), «Ομηρικοί Ύμνοι», ανθολογία: επιμέλεια - μτφρ. Παπαδίτσας Δ. Π., Λαδιά Ε., Αθήνα, Εστία.
- Παναγής Γ. & Δαφέρμος Μ. (2008), «Ψυχή, νους, και εγκέφαλος. Μια ιστορική αναδρομή των μεταξύ τους σχέσεων», *Hellenic Journal of Psychology*, Vol. 5, 324-366.
- Παπαδοπούλου Ζ. (2003), «Μουσική και ψυχοσωματική αγωγή στην αρχαία Ελλάδα», στο συλλογικό: «Μουσικοκινητικά Δρώμενα ως μέσον Θεραπευτικής Αγωγής», επιμέλεια: Δρίτσας Θ., Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, σ. 73-87.
- Παπανούτσος Ε. Π. (1956), «Ηθική», Αθήνα, Ίκαρος.
- Παπαχατζής, Ν.Δ., «Πανσανίου Ελλάδος Περιήγησις, Βοιωτικά-Φωκικά», Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών.
- Πελεγρίνης Θ. (2009), «Λεξικό της Φιλοσοφίας - Οι έννοιες, οι θεωρίες, οι σχολές, τα ρεύματα και τα πρόσωπα», Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Pessoa F. (2002), «Εγώ και οι Άλλοι», επιμέλεια: Δρ. Καρτάκης Ε., μτφρ. Πουλάκος Δ., Αθήνα, Printa.
- Πετράκου Β. (1992), «Το Αμφιάρειο του Ωρωπού», Αθήνα, Κλειώ.
- Pinel, P. & Weiner, D. B. (1980), "The clinical training of doctors: An essay of 1793" Baltimore: Johns Hopkins University Press. MLA Citation.
- Plath S. (2002), «Ο Γερό - Πανικός και η Βίβλος των Ονείρων», εισαγωγή - μτφρ. Ζέρβας Γ., Αθήνα, Άγρα.
- Πλάτων (1957), «Γοργίας (ή περί ρητορικής ανατρεπτικός)», επιμέλεια - μτφρ. Κρητικός Β. Δ., Αθήνα, Πάπυρος.
- Πλάτων (2001), «Φαίδρος», επιμέλεια - μτφρ. Δόικος Π., Θεσσαλονίκη, Ζήτρος.
- Πλάτων (2009), «Τίμαιος», επιμέλεια: Δημοπούλου Β., μτφρ. Κάλφας Β., Αθήνα, Πόλις.
- Πλάτων (2011), «Πολιτεία», επιμέλεια - μτφρ. Σκουτερόπουλος Μ. Ν., Αθήνα, Πόλις.
- Πλούταρχος (1997), «Περί του εν Δελφοίς Ει», επιμέλεια - μτφρ. Καραθεοδωρής Σ., Αθήνα, Αναστατικές Εκδόσεις, Καραβία, Δ. Ν.

- Πλούταρχος (2006), «Περί του Σωκράτους Δαιμονίου – Περί του Ει του εν Δελφοίς – Περί του χραν έμμετρα νυν την Πυθίαν», μτφρ. Γκιργκενής Σ., πρόλογος: Χριστοδούλου Ι. Σ., σειρά «Αρχαίοι Συγγραφείς», τόμος 2, Θεσσαλονίκη, Ζήτηρος.
- Prinzhorn H. (1972), “*Artistry of the Mentally Ill*”, edited and translated by: Brockdorff E. V., Wien/New York: Springer Verlag.
- Puri B. K. & Treasaden I. H. (2010), “*Psychiatry: an evidence-based text*”, Hodder Arnold, London. APA Citation.
- Radden J. (2002), “*The Nature of Melancholy (from Aristotle to Kristeva)*”, New York: Oxford University Press.
- Ράιχ Β. (1990), «Οι Ρίζες της Σεξουαλικής Καταπίεσης», μτφρ. Loumala J., Αθήνα, Εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος.
- Rapelli P. (2006), “*Goya*”, επιμέλεια: Προβόλη Κ., μτφρ. Μηλιάτου Ε., Art Book, Εκδ. Ημερησία, Αθήνα.
- Rothman, D. J., Marcus, S., & Kiceluk, S. A. (1995) “*Medicine and Western civilization*” New Brunswick, N.J: Rutgers University Press.
- Ροΐδης Ε. (2006), «Οι Μάγισσες του Μεσαίωνα. Ιστορικό δοκίμιο για την αποκατάσταση των θυμάτων της ρασοφόρας μισαλλοδοξίας», Αθήνα, Εκδόσεις Βερέτας.
- Rush, B. (1835), “*Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*”, 5th edition, Philadelphia: Grigg and Elliot.
- Σαΐξπηρ Ο. (1990), «*Βασιλιάς Ληρ*», μτφρ. Ρώτας Β., Αθήνα, Επικαιρότητα.
- Sakellarakis J. & Sakellarakis E. (1981), “*Drama of Death in a Minoan temple*”, National Geographic, February, σ. 205-23.
- Schelling W. J. (1997), «*Έρευνες για την ουσία της ανθρώπινης ελευθερίας*», επιμέλεια - μτφρ. Μαρσέλος Χ., Αθήνα, Ίνδικτος.
- Schurian W. & Grosenick U. (2005), “*Fantastic Art*”, (English edition), Taschen.
- Skultans V. (1979), “*Madness and Morals: ideas on insanity in the nineteenth century*” London: Routledge and Kegan Paul.
- Solomon, M. (1981), “*Franz Schubert’s My Dream*”, American Imago 38 (2), pp 137-154.

- Στανισλάβσκι Κ. (2006), «Πλάθοντας ένα Ρόλο», μτφρ. Νίκας Α., Αθήνα, Γκόνη.
- Steiner G. (2007), «Δέκα (πιθανοί) Λόγοι για τη Μελαγχολία της Σκέψης», μτφρ. Βελέντζας Σ., Αθήνα. Scripta.
- Στυλιανίδης Σ., Θεοχαράκης Ν., Χονδρός Π. Χ. (2007), «Το μετέωρο βήμα της ψυχιατρικής μεταρρύθμισης στην Ελλάδα. Μια διαχρονική προσέγγιση με επίκαιρα ερωτήματα», στο: *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τχ. 105, σ. 45-54., Αθήνα.
- Sutherland J. (1970) - "*Blake and Urizen.*", Princeton: Princeton University Press, 1970. pp. 244-262.
- Szasz T. S. (2006), «*Η Βιομηχανία της τρέλας*», επιμέλεια - μτφρ. Γρίβας Κ., Θεσσαλονίκη, Εκδοτική Θεσσαλονίκης.
- Tabucchi A. (2007), «*Η Νοσταλγία του Πιθανού. Γραπτά για τον Φερνάντο Πεσσόα*», μτφρ. Χρυσοστομίδης Α., Αθήνα, Άγρα.
- Tardieu A. (1880), "*Étude médico-légale sur la folie*", (2e édition), Paris: J. B. Baillière et Fils.
- Taylor N. (2000), «*Η Αρμονία των Πυθαγορείων. Η μαθηματική έννοια της αρμονίας στο μουσικό σύστημα των Πυθαγορείων*», Αθήνα, Νεφέλη.
- Thomson G. D. (1959), «*Η αρχαία ελληνική κοινωνία: Το προϊστορικό Αιγαίο*». μτφρ. Βιστάκης Γ., Αθήνα, Εκδοτικόν Ινστιτούτον Αθηνών.
- Vernant J. P. & Vidal - Naquet P. (1988), «*Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*», μτφρ. Γεωργούδη Σ., τόμος Α', Αθήνα, Δαίδαλος (Ζαχαρόπουλος Α.).
- Φουκώ Μ. (1989), «*Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*», μτφρ. Μπέτζελος Τ. - Αθήνα : Κέδρος, Ράππα.
- Φουκώ Μ. (2007), «*Ιστορία της τρέλας - στην κλασική εποχή*», επιμέλεια: Ζαφειρόπουλος Χ., μτφρ. Μπουρλάκης Π., Αθήνα, Καλέντης.
- Φούλερ Π. (1988), «*Τέχνη και Ψυχανάλυση*», μτφρ. Κανακάκη Η., Αθήνα, Νεφέλη.
- Φρόυντ Σ. (1992), «*Ψυχοπαθολογία της Καθημερινής Ζωής*», μτφρ. Αναγνώστου Λ., Αθήνα, Επίκουρος.

- Φρόνιτ Σ. (1995), «*Η Ερμηνεία των Ονείρων*», μτφρ. Αναγνώστου Λ., Αθήνα, Επίκουρος.
- Φρόνιτ Σ. (1995), «*Τρία Ιστορικά Ασθένειασ*», μτφρ. Αναγνώστου Λ., Αθήνα, Επίκουρος.
- Φρόνιτ Σ. (1996), «*Εισαγωγή στη Ψυχανάλυση*», μτφρ. Αναγνώστου Λ., Αθήνα, Επίκουρος.
- Φρόνιτ Σ. (2005), «*Ο Πολιτισμός ως Πηγή Δυστυχίας*», εισαγωγή - μτφρ. Βάμβαλης Γ., Αθήνα, Επίκουρος.
- Χέλντερλιν Φ. (2006), «*Ύμνοι, Ελεγεία και αποσπάσματα*», επιμέλεια - μτφρ. Λάμπρου Θ., Αθήνα, Καστανιώτης.
- Welsford E. (1968), "*The Fool, his Social and Literary History*", London: Faber & Faber.
- Wight F. S. (1946), "*The Revulsions of Goya: Subconscious Communications in the Etchings*," *Journal of Aesthetics*, Vol. V, No. 1, pp. 1-28.
- Winnicott D. W. (1980), "*The Piggie*", Harmondsworth: Penguin.
- Winnicott D. W. (1988), "*Playing and Reality*", Harmondsworth: Penguin.
- Yalom I. D. (2001), «*Όταν Έκλαψε ο Νίτσε*», εισαγωγή - μτφρ. Ανδριτσάνου Ε. & Ζέρβας Γ., Αθήνα, Άγρα.

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ:

Bethlem Royal Hospital / Archives & Museum Services – Bethlem Art Gallery:

<http://www.bethlemheritage.org.uk/>

German Epilepsy Museum Kork: <http://www.epilepsiemuseum.de/english/>

On line Art Brut Collection: <http://www.abcd-artbrut.net/>

Palais Ideal / Cheval Museum: <http://www.facteurcheval.com>

Raw Vision Magazine (Περιοδικό Τέχνης Outsider): <http://www.rawvision.com/>

Van Gogh' s Letters: <http://www.webexhibits.org/vangogh>

<http://www.vangoghletters.org/vg/>

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ:

1. Ένθεα μαινάδα με φίδι στο χέρι (ιερό σύμβολο του Διόνυσου και των μεταμορφώσεων του) – Walter Art Museum, New York.
2. Σάτυρος και μαινάδα, αντίγραφο από αγγείο, από την Harrison J. E. – Louvre Museum.
3. Μαινάδες με θύρσους (αντιγραφή από αγγείο).
4. Αναπαράσταση από την τραγωδία Βάκχες, όπου ο Πενθέας, κατασπαράσσεται από την μαινώμενη μητέρα του κι από άλλες ένθεες, ακόλουθους του Διονύσου.
5. Εικόνα από την μεσαιωνική έκδοση του *Malleus Maleficarum*.
6. Henry Perche: *The Healing of a Woman with the Falling Sickness in a sequence of pictures*. From the 'Book of the deeds of the Magister Saint Luis' - 15th century. Από την ιστοσελίδα του German Epilepsy Museum Kork.
7. *Saint Severin of Noricum* - Alterpiece around 1300, Museum Horne Foundation Florenz (Photograph Scala, Florence)

8. Jacob Frey the Elder (1681-1752) "*Jesus healing the sick*", Catalogue of stolen and missing cultural achievements - Warsaw 1988 Editor Wojciech Jaskuls.
9. "*Il Trionfo della Morte*" di Palazzo Abatellis a Palermo, fresco of the 15th century.
10. Προ αναγεννησιακή εικονογράφηση, όπου απεικονίζεται ο Χριστός να θεραπεύει έναν «δαιμονισμένο». Η απόδειξη της θεραπείας, σαφώς, είναι το φτερωτό δαιμόνιο, που εγκαταλείπει το πνεύμα που είχε καταλάβει.
11. Matthias Grünewald's (1470 AD - 1528 AD), "*The Temptation of St. Anthony*".
12. Max Ernst. "*The Temptation of St. Anthony*". 1945.
13. Martin Schongauer (1430-1491), "*The Temptation of St. Anthony*"
14. Michelangelo, Torment of Saint Anthony (αντίγραφο από τον Schongauer).
15. H. Daumier, "*Le mal de tête, série*" « l'Imagination » n° 9, publié dans le Charivari du 23 avril 1833 - Οι εικόνες 13, 14, 15 παρουσιάζουν κοινά τόσο στο μορφικό, όσο κι εννοιολογικό υπόβαθρο των απεικονίσεων. (η δαιμονοποίηση του μεσαιώνα, κατά τον 19^ο θα είναι πονοκέφαλος...ωστόσο δαιμονικός κι αυτός!)
16. Salvator Rosa, "*Temptation of St. Anthony*" (1645-46).
17. Salvador Dali, "*The Temptation of St. Anthony*", 1946.
18. Raphael, *The Transfiguration*, (1516-20).
19. Peter Paul Rubens, *The Temptation of Hl. Ignatius von Loyola* , (1577-1640).
20. Pieter Brueghel the Elder, *The Fall of the Rebel Angels*, 1562.
21. Λεπτομέρεια από την «Κόλαση των Μουσικών», τρίτο μέρος από το τρίπτυχο «Ο Κήπος των Εγκόσμιων Ηδονών».
22. Όμοια.
23. Hieronymus Bosch, "*The Temptation of St. Anthony*", το κεντρικό μέρος των Παθών.
24. Pieter Brueghel, *The Fight Between Carnival and Lent (Feast of Fools)*, 1559.

25. Τα βασικά πρόσωπα / ρόλοι / κουστούμια της Commedia dell Arte. Ο “Τρελός” ξεχωρίζει.
26. Pieter Brueghel, *Carnival scene Two Fools*.
27. Hieronymus Bosch, *Ship of Fools*, ca. 1500.
28. Hieronymus Bosch, *Stone of Madness or The Cure of Folly*, ca. 1490.
29. Sanders van Hemessen, *The stone-cutter* (ca. 1500-1575), (detail from a tablet).
30. *Statutes of the Maniacs at Bethlem*, by Gibber.
31. Geraert Lambertsz, *Woman from the Madhouse, known as Frenzy*. Και δύο από τα 4 πρόσωπα της βάσης του γλυπτού, που κοιτούν μέσα από κάγκελα τους επισκέπτες, αλλά και τους έγκλειστους, τους οποίους καθρεπτίζουν.
32. William Hogarth, *A Rake's Progress*, plate 8th, Bethlem Hospital.
33. George Cruikshank (1792-1878), after a sketch by George Arnald (1763-1841), *William [James] Norris: an Insane American. Rivetted Alive in Iron, & for Many Years Confined, in that State, by Chains 12 Inches Long to an Upright Massive Bar in a Cell in Bethlem*
34. James Tilly Matthews, *The Air Loom*, ca. 1810. Haslam's book carefully describes the workings of the machine. Ο Matthews απεικονίζεται στην πάνω αριστερή γωνία αβοήθητος εν μέσω πολλαπλών «ακτινών» που στέλνουν μέσω ενός πελώριου και βιομηχανικού «influencing machine» κάποια πρόσωπα τα οποία θεωρούσε ως «συμμορία» υπεύθυνη για την «τρέλα» του και την φυλάκισή του σε άσυλο. Ο Matthews έχει περιπλέξει τη παραληρητική του σκέψη με τα πολιικά του πιστεύω, τα οποία θεωρούσε ότι ήταν η πραγματική αιτία που είχε απολέσει την ελευθερία του και την ψυχική του υγεία.
35. Robert Gee, “Distribution d'effluves avec machine centrale”, ca 1916, Collection de l'Art Brut, Lausanne.
36. Jakob Mohr, *Beweisse [Proofs]*, ca. 1910 - Courtesy Prinzhorn Collection, University of Heidelberg.
37. Richard Dadd, *The Fairy Feller's Master-Stroke*, Tate Gallery, (1855-64).
38. Jonathan Martin, *Self-Portrait*.
39. *Epileptic woman front view* - Georges Francois Gabriel.

40. Idiot - Georges Francois Gabriel.
41. Theodore Gericault, *The Madwoman, or The Obsession of Envy or The Hyena of the Salpêtrière*, 1822.
42. Theodore Gericault, “*Insane*”, 1822.
43. Το εξώφυλλο από την «*Ανατομία της Μελαγχολίας*», σε έκδοση της εποχής.
44. Rembrandt, *Old Woman*.
45. Rembrandt *Old Woman*.
46. Johann Heinrich Füssli, “Mad Kate”, 1806.
47. Johann Heinrich Füssli - *Das Schweigen [The Silence]*, 1799-1801.
48. William Blake, *Pity*, 1795.
49. Eugene Delacroix, “*The Death of Sardanapalus*”, 1825.
50. Francisco Goya, *Yard with Lunatics*, (1793-94).
51. Francisco Goya, *Self-portrait with Dr Arrieta* , 1820.
52. Francisco Goya, *Loco Africano, from Capriccios*.
53. Francisco Goya, «*Ο Ύπνος της Λογικής Γεννά Τέρατα*», από: *Cariccios*.
54. Francisco Goya, *Don Quixote*.
55. Francisco Goya, “*Ο Γίγαντας ή ο Κρόνος*», από το σπίτι του Κουφού.
56. Francisco Goya, *Meadow of St Isidore*, 1788.
57. Francisco Goya, «*Ο Κρόνος Τρώει τα Παιδιά του*», από το σπίτι του Κουφού, το πιο «άγριο» καλλιτεχνικό έργο του Διαφωτισμού.
58. William Blake from “*Book of Urizen*”, 1818.
59. Όμοια.
60. Eugene Delacroix, (Torquato) *Tasso in the Madhouse*, 1839.
61. Eugene Delacroix, *Michelangelo in His Studio*, (1854-60)
62. Paul Ranson, *Προφητικό Τοπίο*, 1890. Ιδρυτής της καλλιτεχνικής ομάδας Ναμπί, με συμβολιστικά και αποκρυφιστικά ενδιαφέροντα, στράφηκε από νωρίς στην αφαίρεση για να προσδώσει στο έργο του το «πνευματικό στοιχείο».
63. Paul Gauguin, *Never More* 1897, με αναφορά (“nevermore”) στο *Κοράκι* του Poe και σε όλο το ρομαντικό κίνημα, επομένως.
64. Odilon Redon, *the Birth of Venus*, 1912.
65. Victor Hugo, drawing “*Fingertips*”.

66. Andre Brouillet ,*Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887.
67. Από το: *Les Démoniaques dans l'art*”, του Charcot.
68. Henri Rousseau, *The Dream*, 1910 (το τελευταίο έργο του, εξαιρετικά φημισμένο στο Παρίσι της περιόδου).
69. Henri Rousseau, *The Equatorial Jungle*, 1909 (ο άγνωστος, απρόβλεπτος κι αδιευκρίνιστος φόβος ελλοχεύει μέσα στο όνειρο, όπως και στο ασυνείδητο).
70. Henri Rousseau, *La zingara addormentata («Ωραία Κοιμωμένη»)*, 1897.
71. *Palace Ideal* with postman Cheval.
72. *Palace Cheval*.
73. *Castello Incantato* στην Ιταλία. Όμοια με τον «ταχυδρόμο Cheval του Palace Ideal, ο δημιουργός του Castello το έφτιαξε με τα χέρια του μετατρέποντας το σε σκοπό της ζωής του, μετά την απώλεια της γυναίκας του.
74. Vincent van Gogh, *The Starry Night*, 1889.
75. Vincent van Gogh, «*Το Σταχοχώραφο με τα Κοράκια*»
76. Paul Gauguin, «Ο Βαν Γκογκ Ζωγραφίζει ηλιοτρόπια». Ο περιβόητος πίνακας, που προκάλεσε μεγάλη ένταση και απογοήτευση στον ζωγράφο, που είχε απεικονιστεί «ως τρελός».
77. Vincent van Gogh, *Self Portrait* - ο van Gogh αφιέρωσε αυτή την αυτοπροσωπογραφία του στον Paul Gauguin ως απάντηση στο παραπάνω πορτρέτο (Εικόνα 76.), πιθανότατα απεικονίζοντας το πώς τον μεταμορφώνει σε τρελό η άποψη που πιστεύει ότι έχουν οι άλλοι ως προς την «τρέλα» του.
78. Vincent van Gogh, *Self Portrait*
79. Vincent van Gogh, *Το Δωμάτιο* του βαν Γκογκ στο περίφημο «Κίτρινο Σπίτι».
80. Henri de Toulouse-Lautrec, *Van Gogh drinking Absinth*.
81. Vincent van Gogh - *Old Man in Sorrow (On the Threshold of Eternity)*, May 1890
82. Vincent van Gogh - *Πορτρέτο κάποιου συν-φιλοξενούμενου στην ψυχιατρική κλινική*. Χαρακτηριστικό το νεφέλωμα στο κούτελο του ασθενούς, καθώς και η υποψία για ταύτιση με τον ζωγράφο.

83. Vincent van Gogh - *Prisoners Exercising*, 1890, από τις τελευταίες δημιουργίες του. Αντίγραφο του Gustave Doré.
84. Ο Gustave Doré ενέπνευσε πολλές φορές τον βαν Γκογκ, όπως φαίνεται και πως ο ίδιος ενδιαφέρονταν για ψυχοπαθολογικούς καλλιτέχνες. Φιλοτέχνησε την εικονογράφηση του Κορακιού, την Κόλαση του Δάντη, αλλά και τον απαγχονισμό του Gerald de Nerval.
85. Vincent van Gogh: Λεπτομέρεια της τεχνοτροπίας των «γραμμών».
86. Edvard Munch, “*The Scream*”, 1893.
87. Edvard Munch, “*The sick Child*”, 1886.
88. Edvard Munch, «*Εφηβεία*», 1895.
89. P. Picasso, «*Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*», 1907.
90. Salvador Dali, «*Η Καιόμενη Καμηλοπάροδαλη*», 1937.
91. Louis Soutter, “*Si le soleil me revenait*”, 1937, Collection Art Brut.
92. James Ensor, *Death and the Masks*, 1897.
93. Carlo Zinelli - Collection de l’ Art Brut.
94. Joan Miro, Joan Miro: *Ciphers and Constellations, in Love with a Woman*, 1941. Δίχως βάθος, δίχως στέρεο κόσμο, ταξίδι στο ασυνείδητο ενός παιδιού, την τέχνη των οποίων θαύμαζε ο Miro.
95. Max Beckmann, “*The Night*”, (1918-19). Σαδομαζοχιστικά λανθάνοντα μηνύματα.
96. George Grosz, “*Φόρος Τιμής στον Oskar Panizza*”, (1917-19)
97. E. L. Kirchner, “*Αυτοπροσωπογραφία ως στρατιώτης*”, 1915.
98. E. L. Kirchner, “*Self portrait under the influence of morphium*”, ca. 1916.
99. Otto Dix, “*Αυτοπροσωπογραφία ως θεός Άρης*”, 1915.
100. Otto Dix, *Αυτοπροσωπογραφία μετά τον πόλεμο*.
101. Edvard Munch, “*Το Φιλί*”, 1897.
102. Egon Schiele. Ο ερωτισμός και το σώμα, απελευθερώνονται μεν, αλλά εντός μιας μακάβριας διάθεσης.
103. Pablo Picasso. Γυμνό επηρεασμένο από προ-ιστορικά μητριαρχικά αγαλματίδια, αφιερωμένα στη θεά Μητέρα - Γη, με έμφαση στη γόνιμη ζώνη της λεκάνης και του αιδοίου.
104. Egon Schiele, *Self-Portrait*. Ένα από τα πολλά αυτό-πορτρέτα που φιλοτέχνησε, ημίγυμνος, σα να κοιτάζεται στον καθρέπτη.

105. «Εκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης» στη ναζιστική Γερμανία (ο κατάλογος της έκθεσης.. περιελάμβανε ουσιαστικά καλλιτεχνικές δημιουργίες των μοντέρνων καλλιτεχνικών ρευμάτων του ασυνειδήτου, όπως αυτές που εξετάζουμε.
106. August Natterer, “*The Eyes*”, Art Brut Collection.
107. August Natterer, “*Double Images*”, Art Brut Collection.
108. Martín Ramírez, Art Brut Collection.
109. Aloise, “*Self-Portrait*”, Art Brut Collection. Σχεδιάζει πάντα έναν παιδικό, «ροζ» εαυτό.
110. Adolf Woelfli, Art Brut Collection. (σ. 139)
111. Adolf Woelfli, Art Brut Collection. (σ. 139)
112. August Natterer, που θυμίζει τους σουρεαλιστές Max Ernst και R. Magritte.
113. *Cadavre Exquis with Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara and Greta Knutson* (συγχρονιστικοί, συναδελφικοί και αυτοματιστικοί εικαστικοί πειραματισμοί)
114. Salvador Dali. Η παλιά γκροτέσκα «διπλή» απεικόνιση, άλλοτε μαγική, είναι μια τεχνοτροπία, πολύ συχνή στους ψυχωτικούς και τους διπολικούς χαρακτήρες. Ο Dali θα την καλλιεργήσει σε σουρεαλιστικά εδάφη. Οι «διπλές» εικόνες επιτρέπουν ελευθερία επιλογής των ερεθισμάτων, και πάνω τους θα δημιουργηθούν οι κρίσιμες κάρτες Gelstat.
115. Salvador Dali.
116. Vassily Kandinsky, «Συνθέσεις», ώστε να αποκόψει τελείως την λεκτική και ορθολογιστική διαδικασία να επέμβει στο βιωματικό του έργο.
117. Paul Klee, *A Ghost of A Genius*, 1922. (ένα σχόλιο επίκαιρο για τους καλλιτέχνες)
118. Marc Chagall
119. Jean Dubuffet – Ένας σύγχρονος άνθρωπος των σπηλαίων. Αυτό ήταν ό, τι επιθύμησε στην τέχνη ο ζωγράφος και το ανακάλυψε στους «περιθωριακούς».

120. Jean Dubuffet - “*Grand Maitre of the Outsider*”, αφιερωμένο στη λατρεμένη του τέχνη και συλλογή.
121. Heinrich Anton Müller 1869-1930_drawing produced between 1912 and 1927 at the Münsingen psychiatric hospital - Art Brut Collection.
122. Scottie Wilson - Art Brut Collection.
123. Karl Jung - Red Book’s images.
124. Karl Jung - Red Book’s images.
125. Karl Jung - Red Book’s images.
126. Yves Klein - “*Anthropometries. Blue Epoch*”, 1950-54.
127. Marc Rothko. Συνθέσεις με χρώματα, που ενέχουν λυρισμό.
128. Jackson Pollock - Συνθέσεις που γίνονται performance, «ζωντανή δράση» καθαριστική για τον καλλιτέχνη - το αποτέλεσμα που βλέπουμε, είναι, ίσως, ένας μηχανισμός εκφόρτισης εντάσεων και η εξέλιξή του στο χρόνο.
129. Jackson Pollock (λεπτομέρεια). Χωρίς αρχικό πλάνο. Περρασμένο με χρώματα πολλών επιπέδων και όγκων.
130. Edmond Engel - Gugging Artist.
131. Oswald Tschirtner - Gugging Artist.
132. Michel Nedjar - Gugging Artist.
133. Madge Gill, Outsider Artist.
134. A Rorschach’s Test Card. (υπάρχουν και χρωματιστές κάρτες).
135. Justinus Kerner (σημειώματα), πιθανή πηγή έμπνευσης για τον Rorschach, που ασχολιόταν από μικρός με τις «κηλιδοζωγραφίες», μια μόδα της εποχής.
136. A classic Gelstat card. «Γιαγιά ή εγγονή;»
137. August Walla - Gugging Artist (φωτογραφία του δωματίου του στο Gugging House of Art στη Βιέννη).



Εικόνα 1.



Εικόνα 2.



Εικόνα 3.



Εικόνα 4.



Εικόνα 5.



Εικόνα 6.



Εικόνα 7.



Εικόνα 8.



Εικόνα 9.



Εικόνα 10.



Εικόνα 11.



Εικόνα 12.



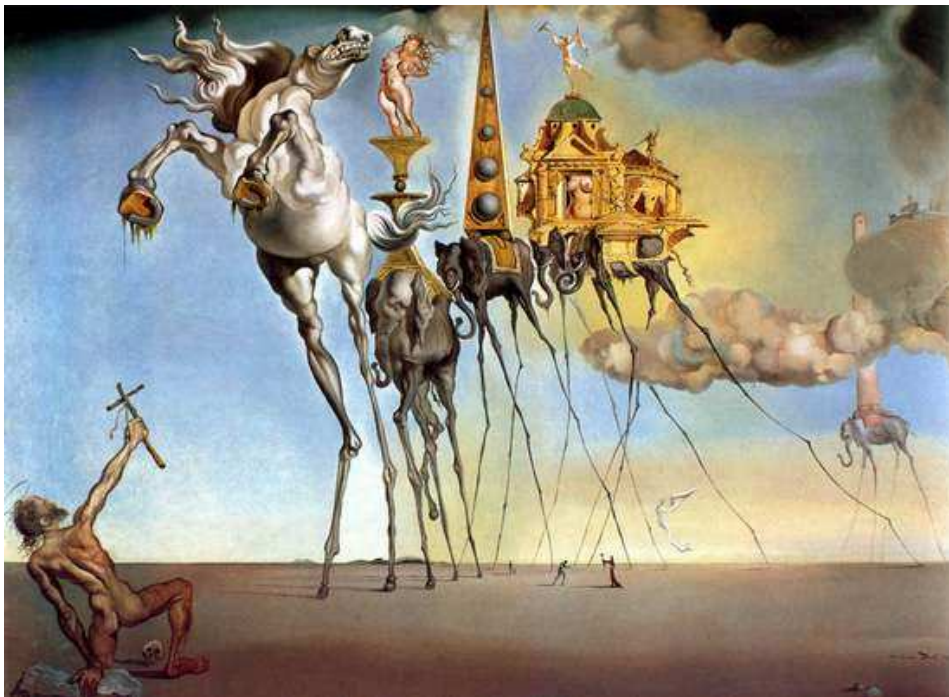
Εικόνες 13, 14.



Εικόνα 15.



Εικόνα 16.



Εικόνα 17.



Εικόνα 18.



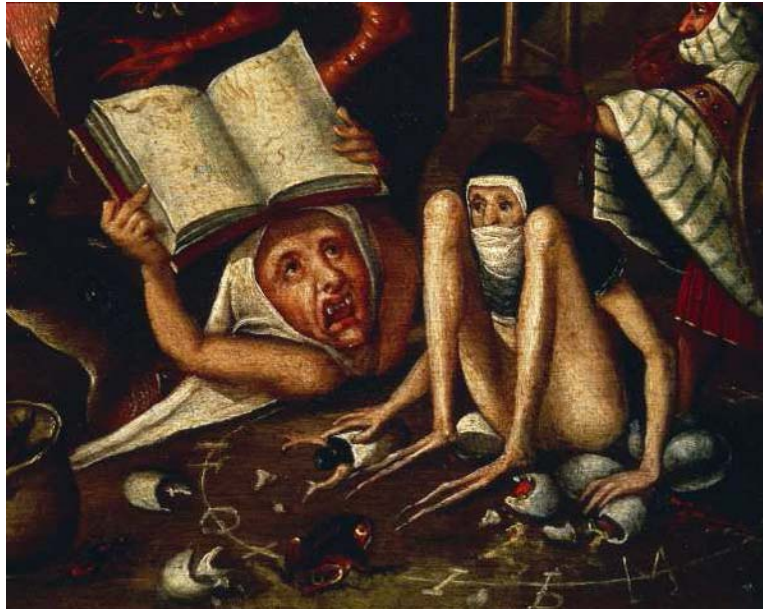
Εικόνα 19.



Εικόνα 20.



Εικόνα 21.



Εικόνα 22.



Εικόνα 23.



Εικόνα 24.



Εικόνα 25.



Εικόνα 26.



Εικόνα 27.



Εικόνα 28.



Εικόνα 29.



Εικόνα 30.



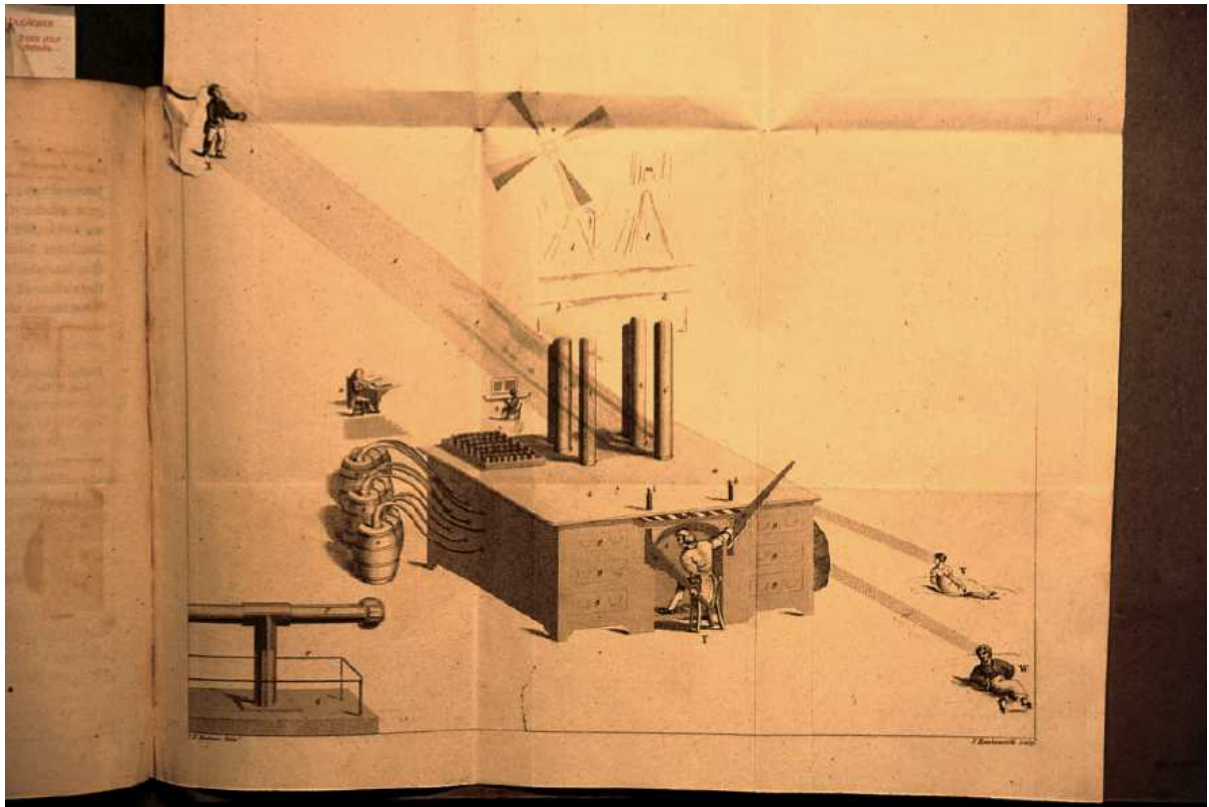
Εικόνα 31.



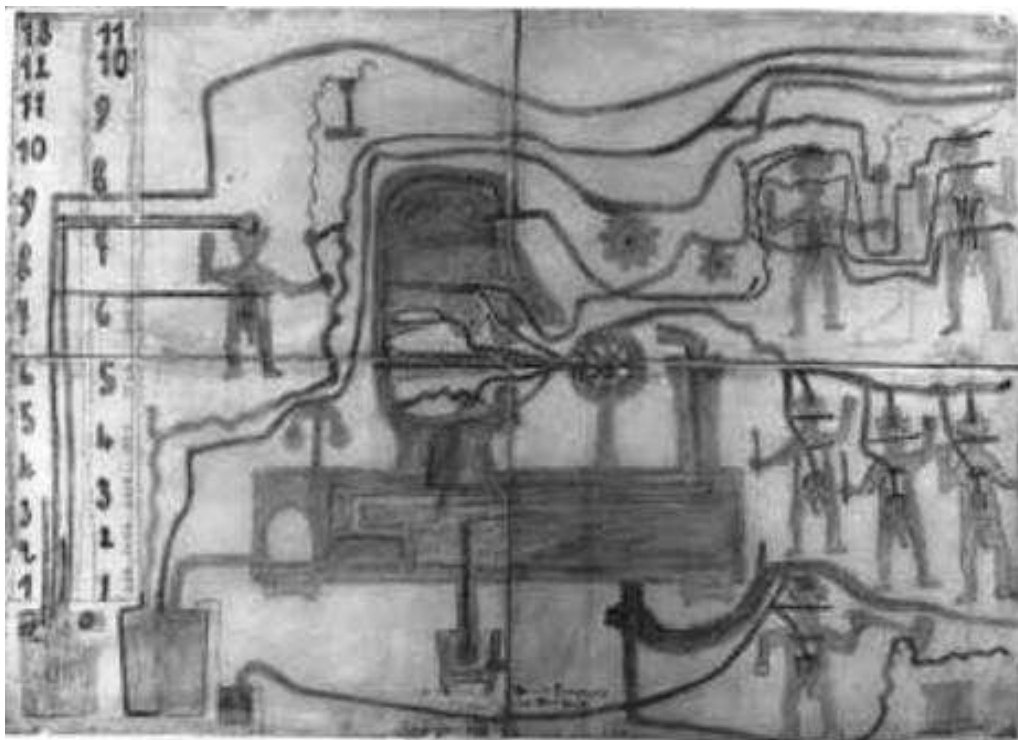
Εικόνα 32.



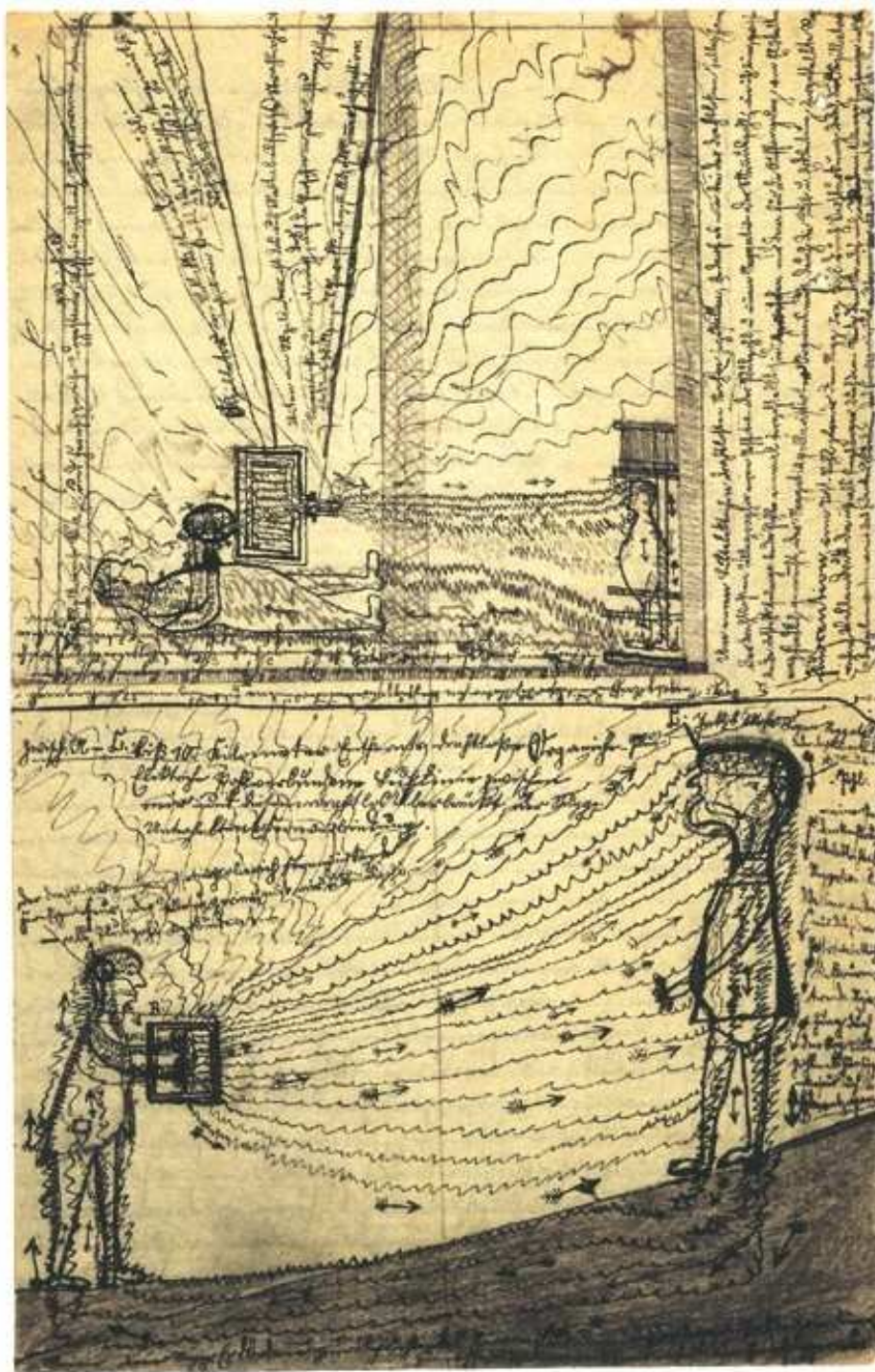
Εικόνα 33.



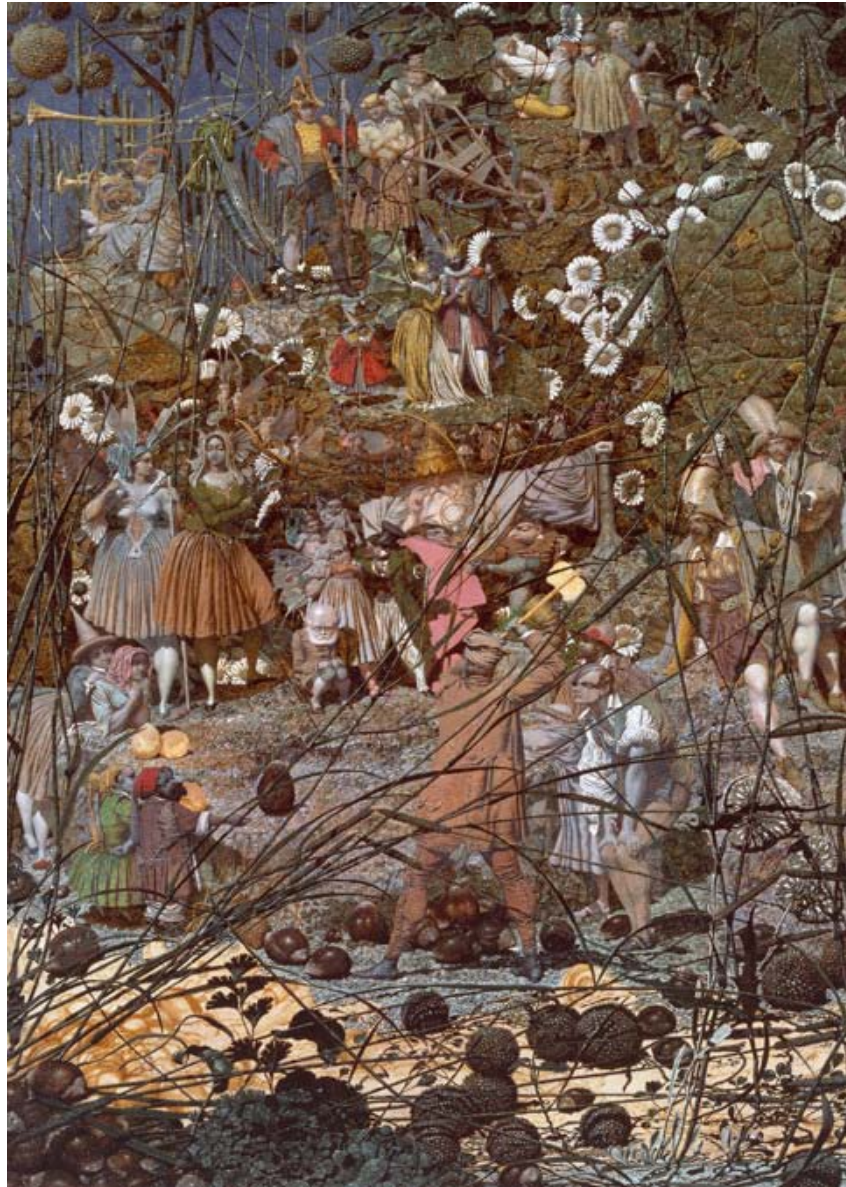
Εικόνα 34.



Εικόνα 35.



Εικόνα 36.



Εικόνα 37.



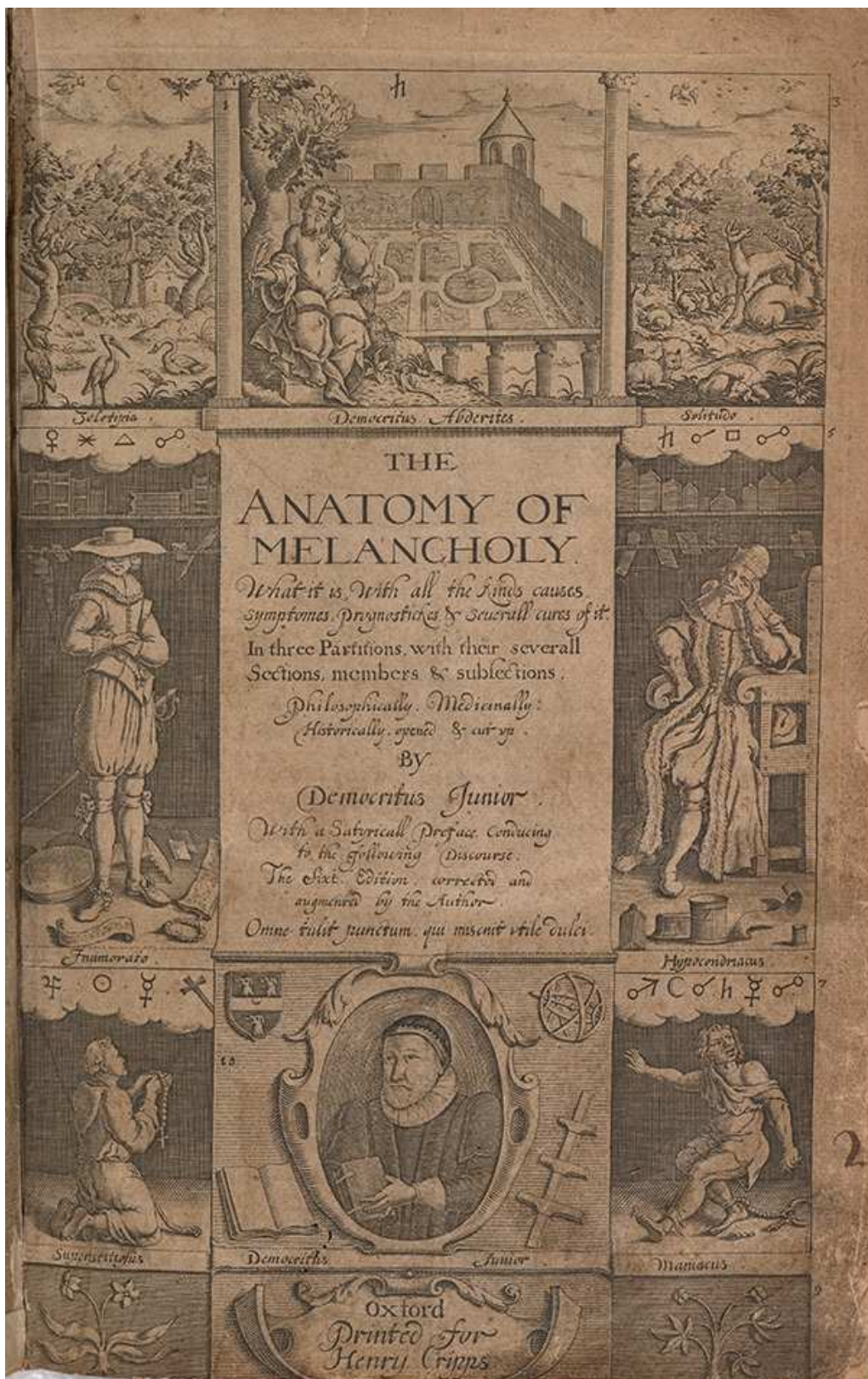
Εικόνα 38.



Εικόνες 39, 40.



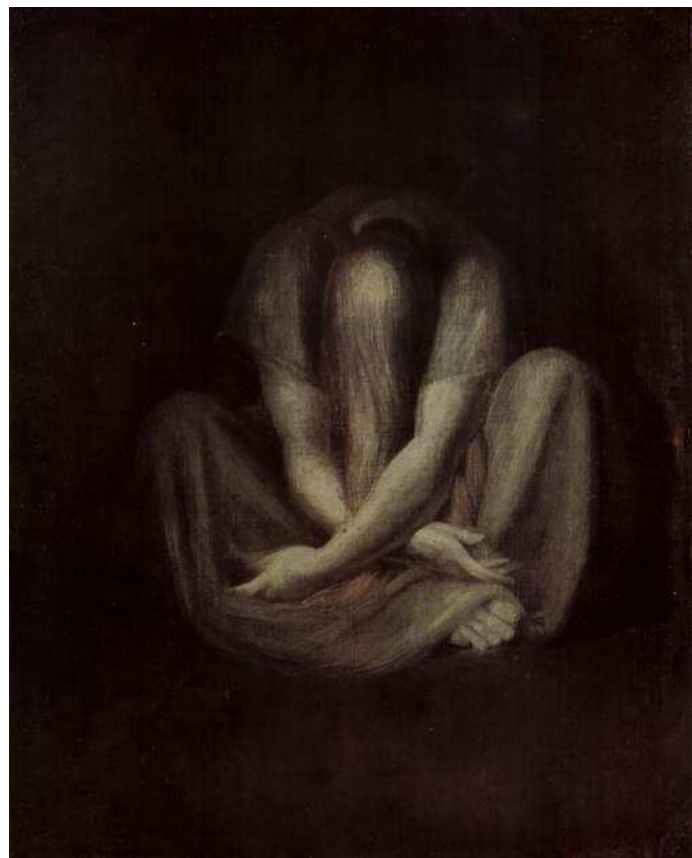
Εικόνες 41, 42.



Εικόνα 43.



Εικόνες 44-45.



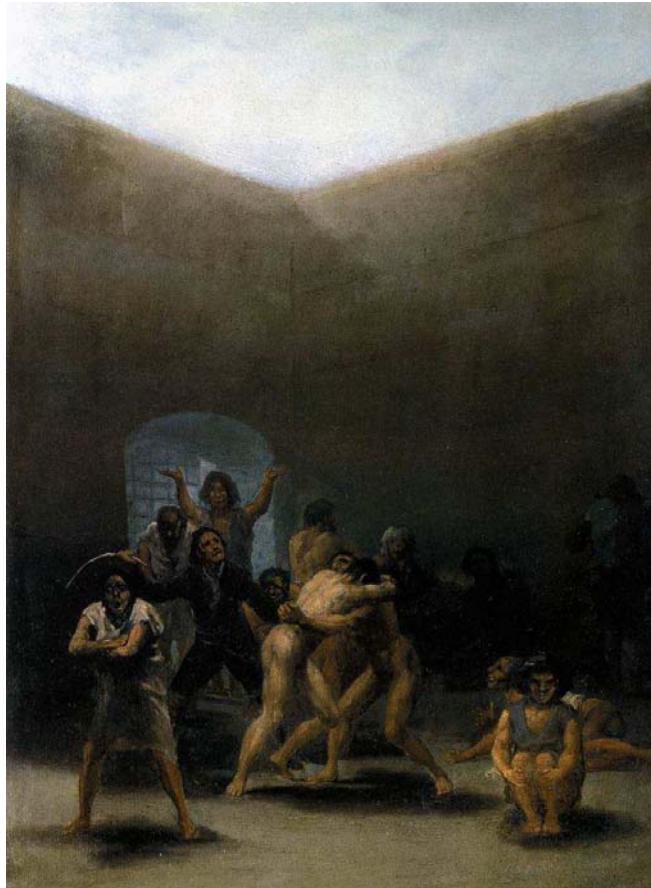
Εικόνες 46, 47.



Εικόνα 48.



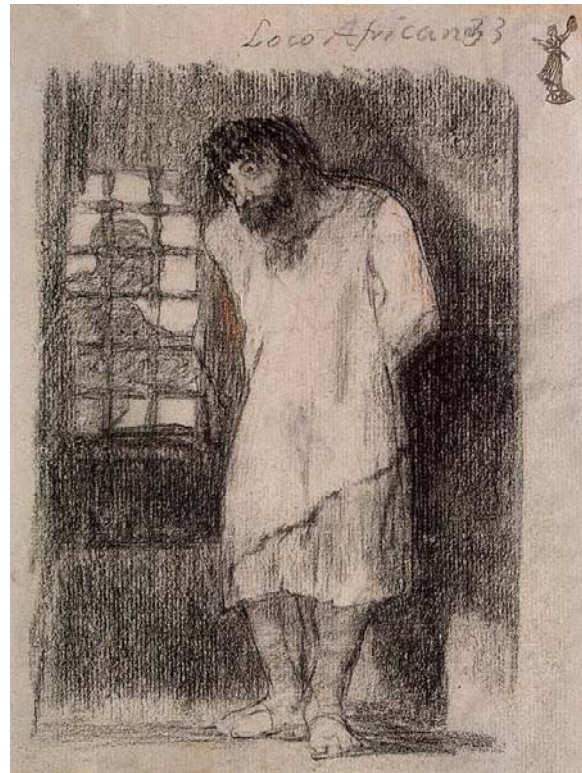
Εικόνα 49.



Εικόνα 50.



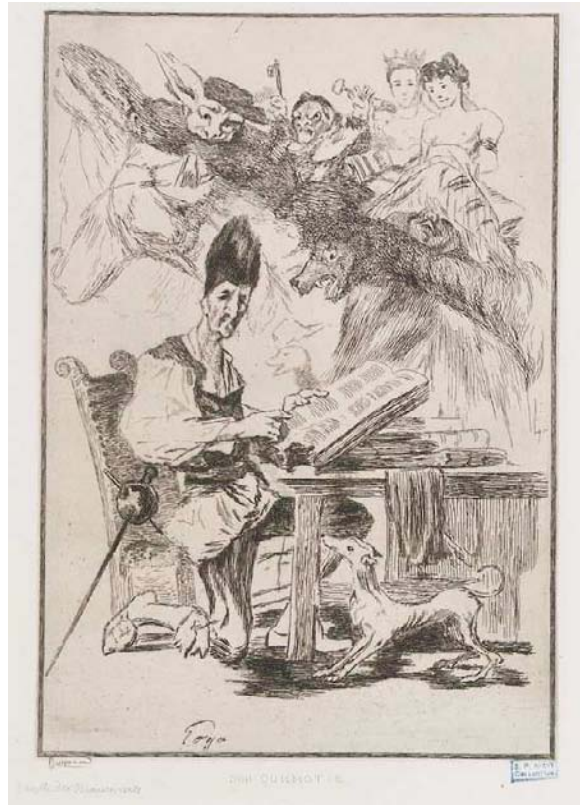
Εικόνα 51.



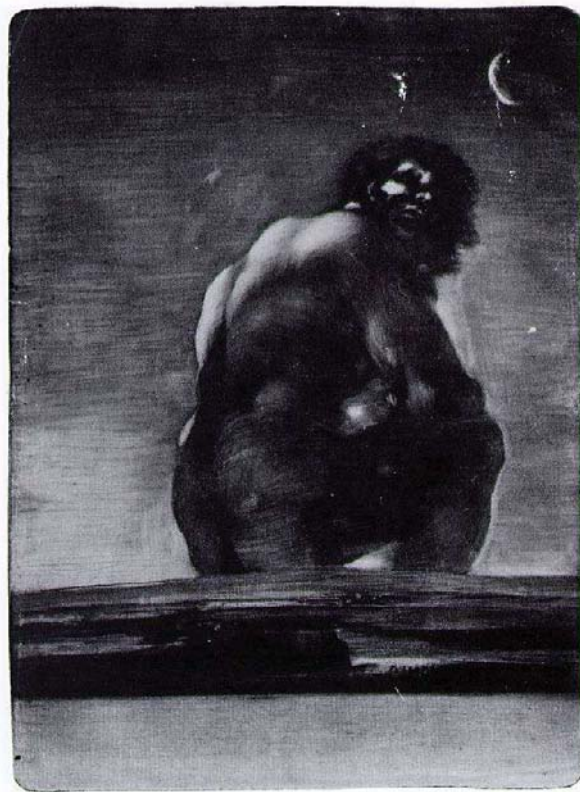
Εικόνα 52.



Εικόνα 53.



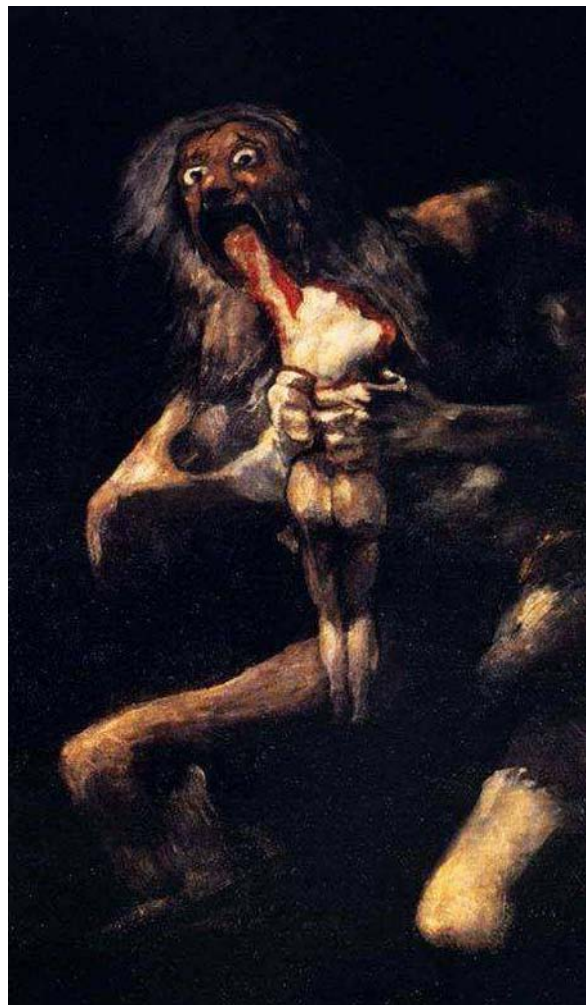
Εικόνα 54.



Εικόνα 55.



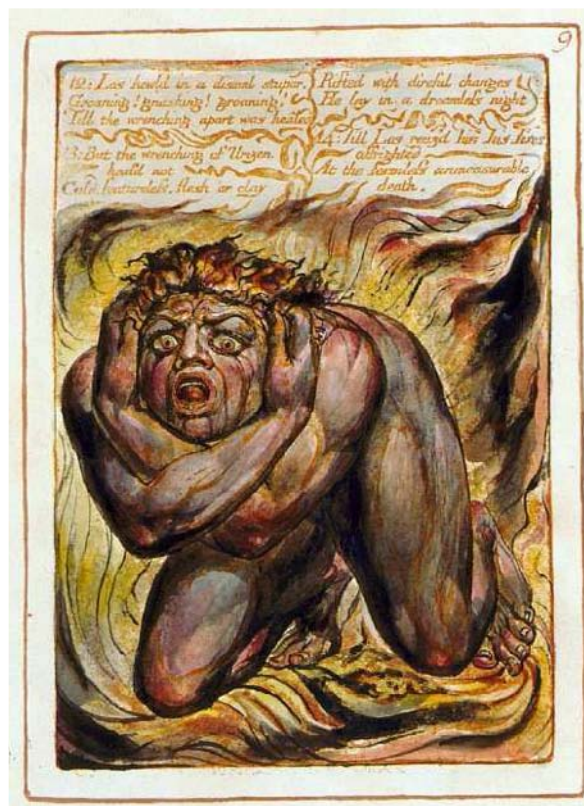
Εικόνα 56.



Εικόνα 57.



Εικόνα 58.



Εικόνα 59.



Εικόνα 60.



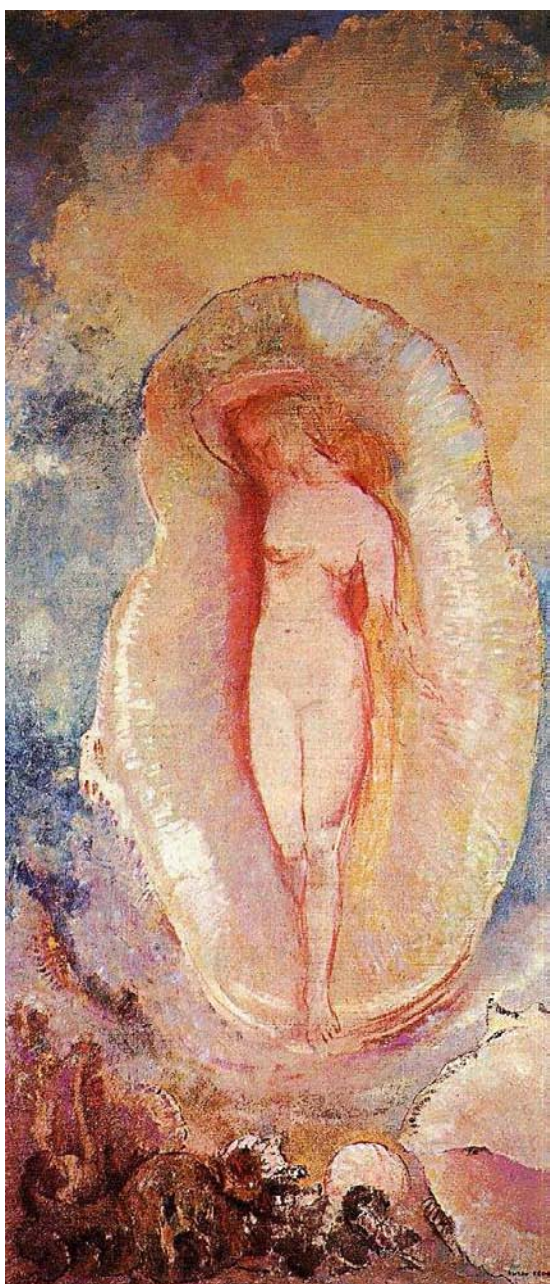
Εικόνα 61.



Εικόνα 62.



Εικόνα 63.



Εικόνα 64.



Εικόνα 65.



Εικόνα 66.



Εικόνα 67.



Εικόνα 68.



Εικόνα 69.



Εικόνα 70.



Εικόνα 71.



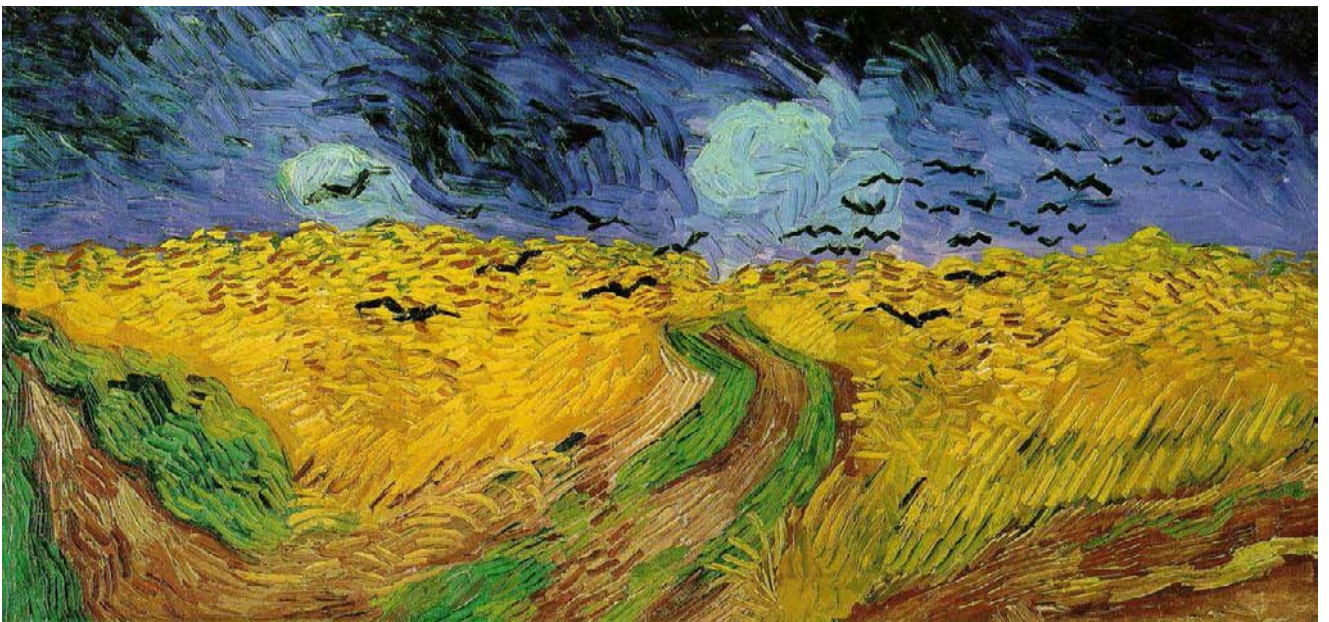
Εικόνα 72.



Εικόνα 73.



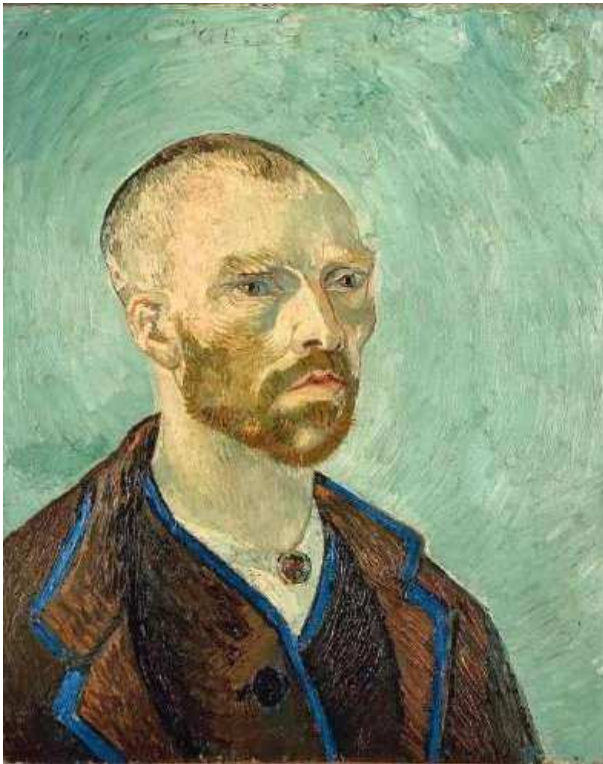
Εικόνα 74.



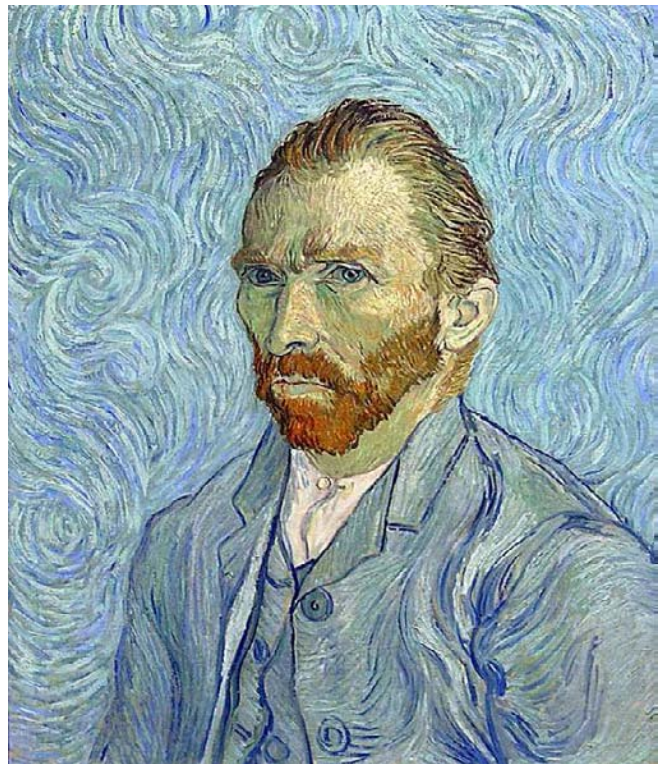
Εικόνα 75.



Εικόνα 76.



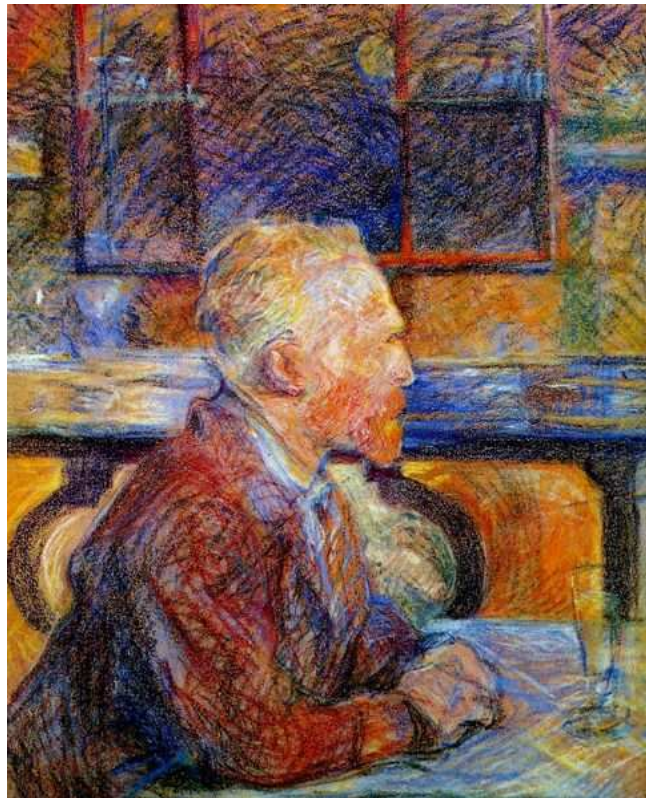
Εικόνα 77.



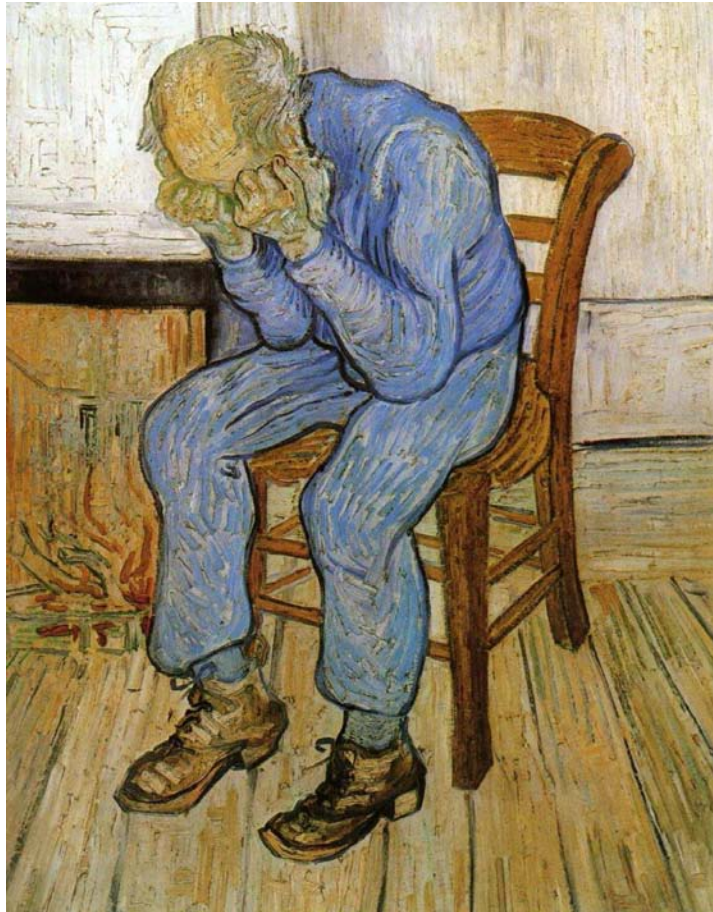
Εικόνα 78.



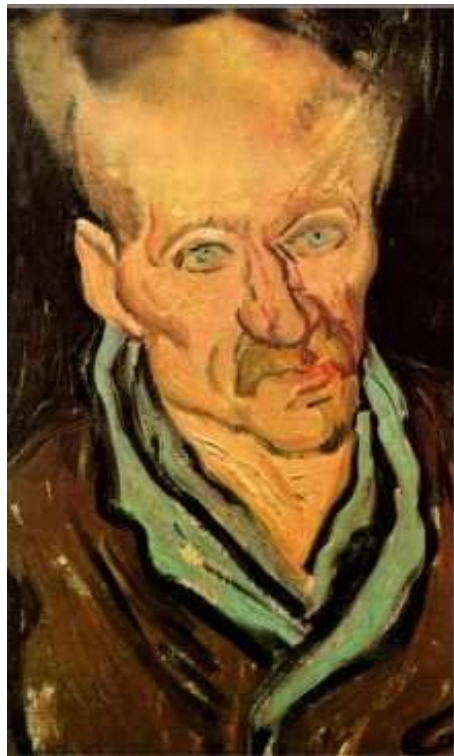
Εικόνα 79.



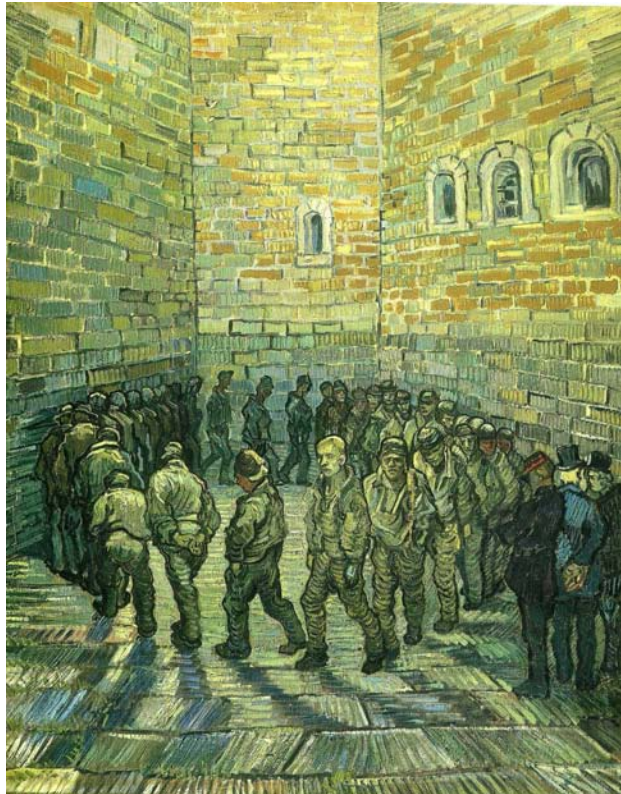
Εικόνα 80.



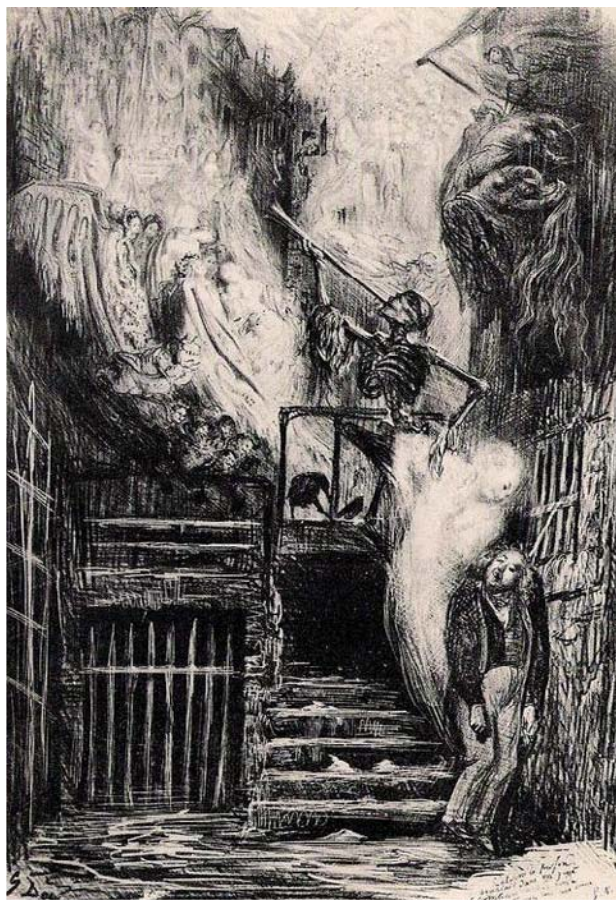
Εικόνα 81.



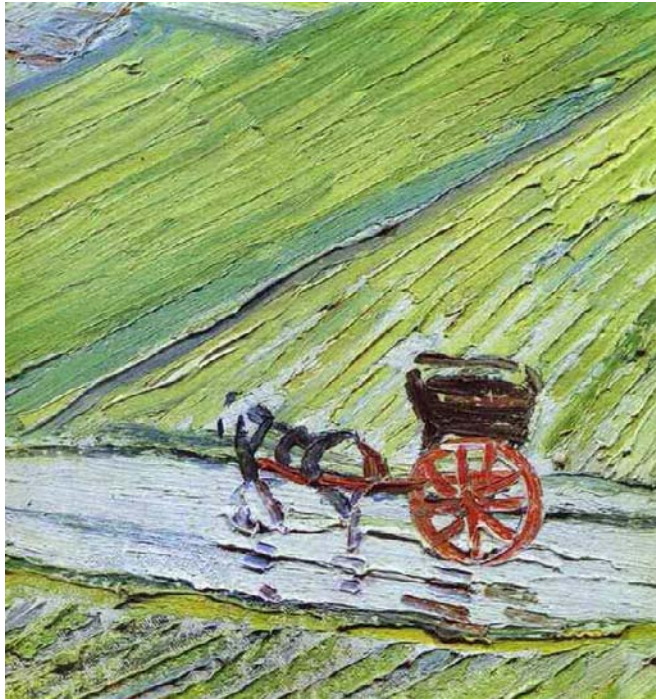
Εικόνα 82.



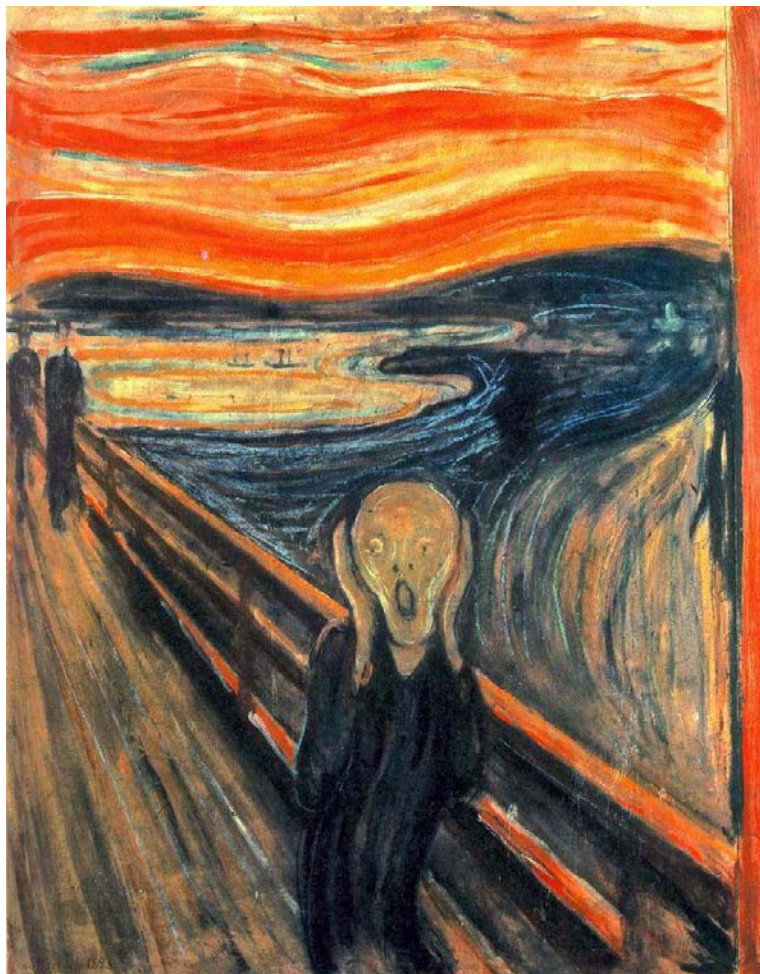
Εικόνα 83.



Εικόνα 84.



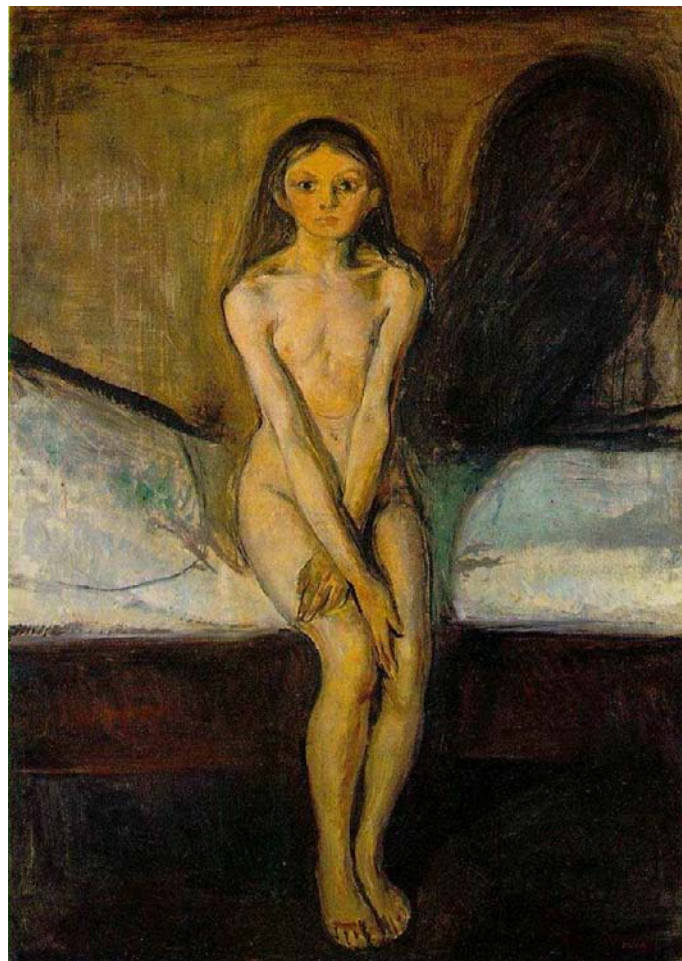
Εικόνα 85.



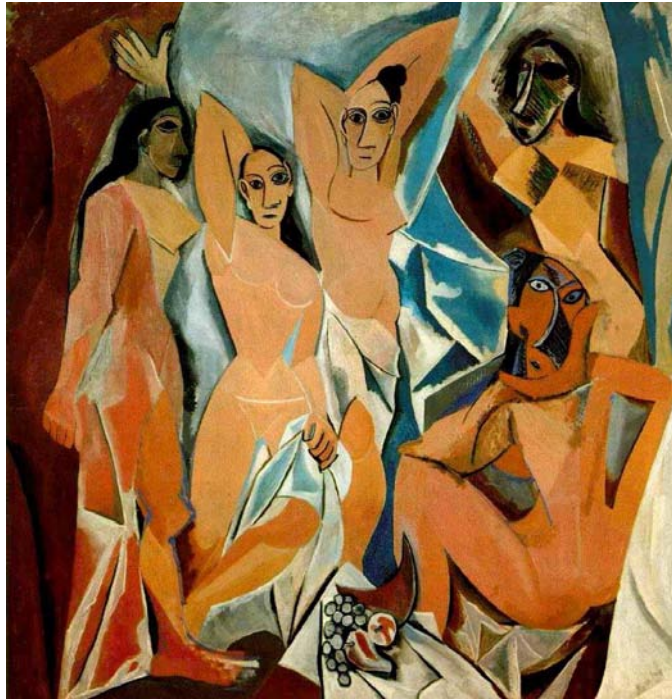
Εικόνα 86.



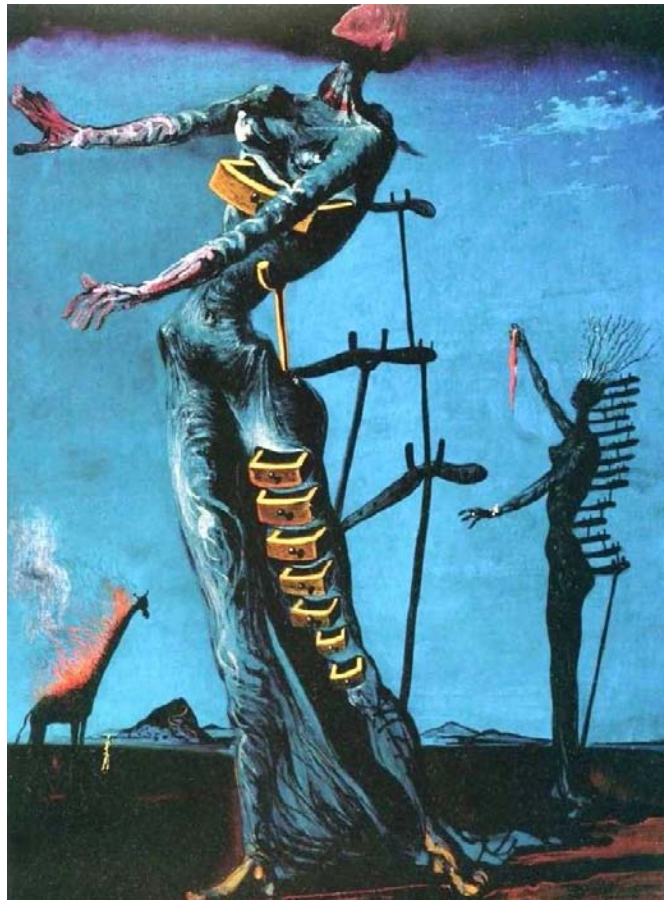
Εικόνα 87.



Εικόνα 88.



Εικόνα 89.



Εικόνα 90.



Εικόνα 91.



Εικόνα 92.



Εικόνα 93.



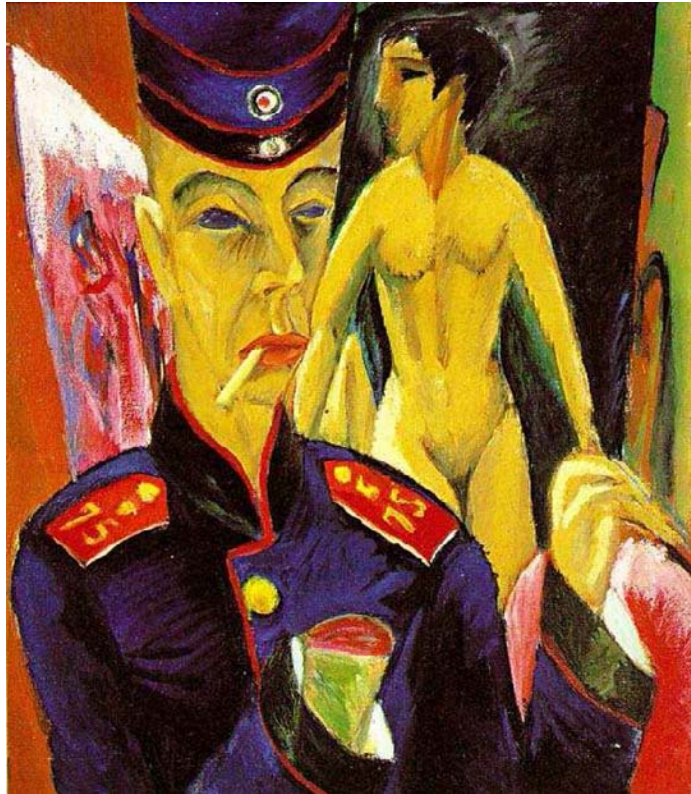
Εικόνα 94.



Εικόνα 95.



Εικόνα 96.



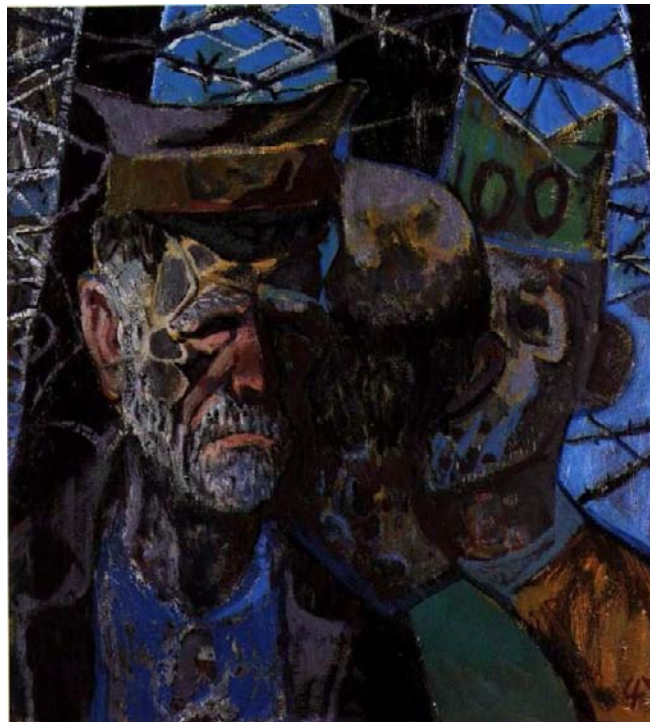
Εικόνα 97.



Εικόνα 98.



Εικόνα 99.



Εικόνα 100.



Εικόνα 101.



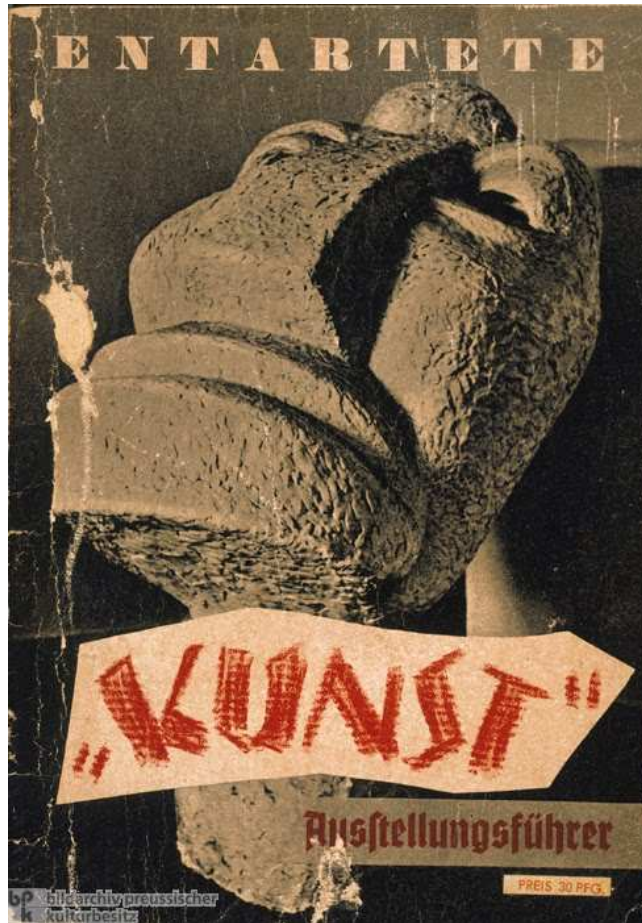
Εικόνα 102.



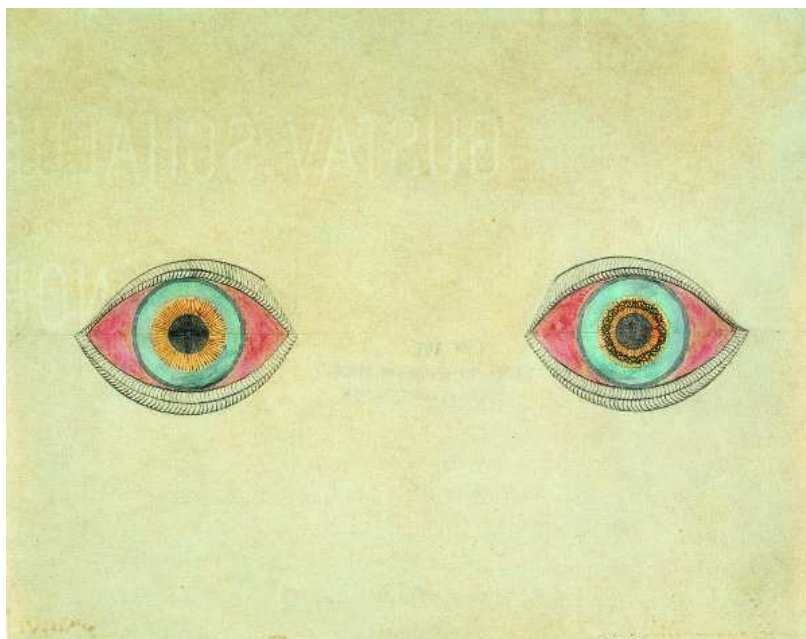
Εικόνα 103.



Εικόνα 104.



Εικόνα 105.



Εικόνα 106.



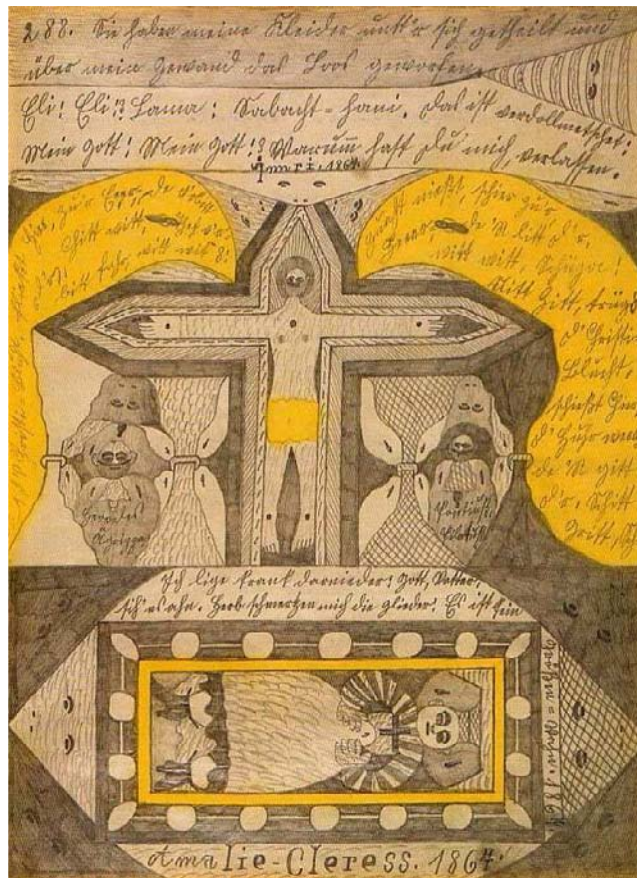
Εικόνα 107.



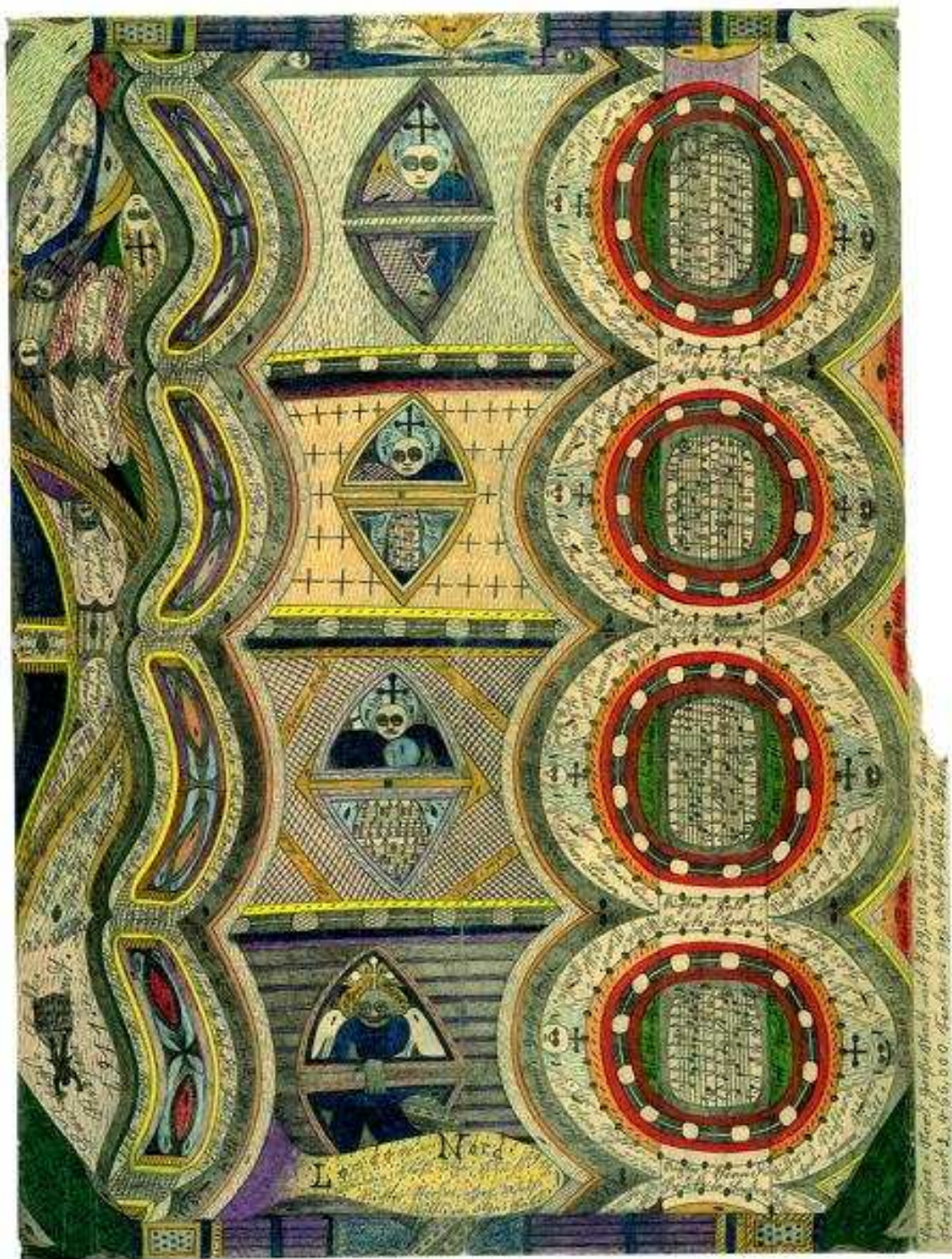
Εικόνα 108.



Εικόνα 109.



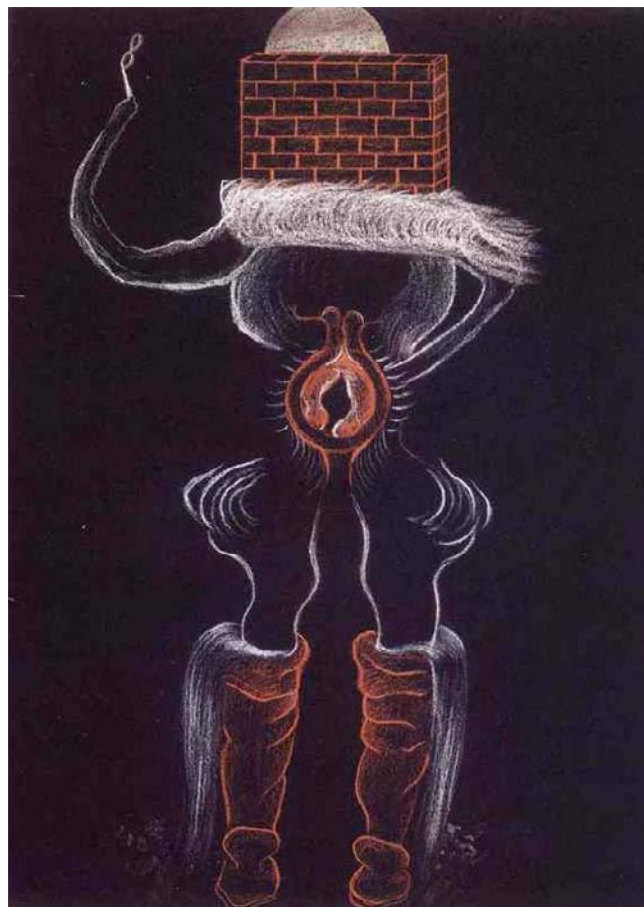
Εικόνα 110.



Εικόνα 111.



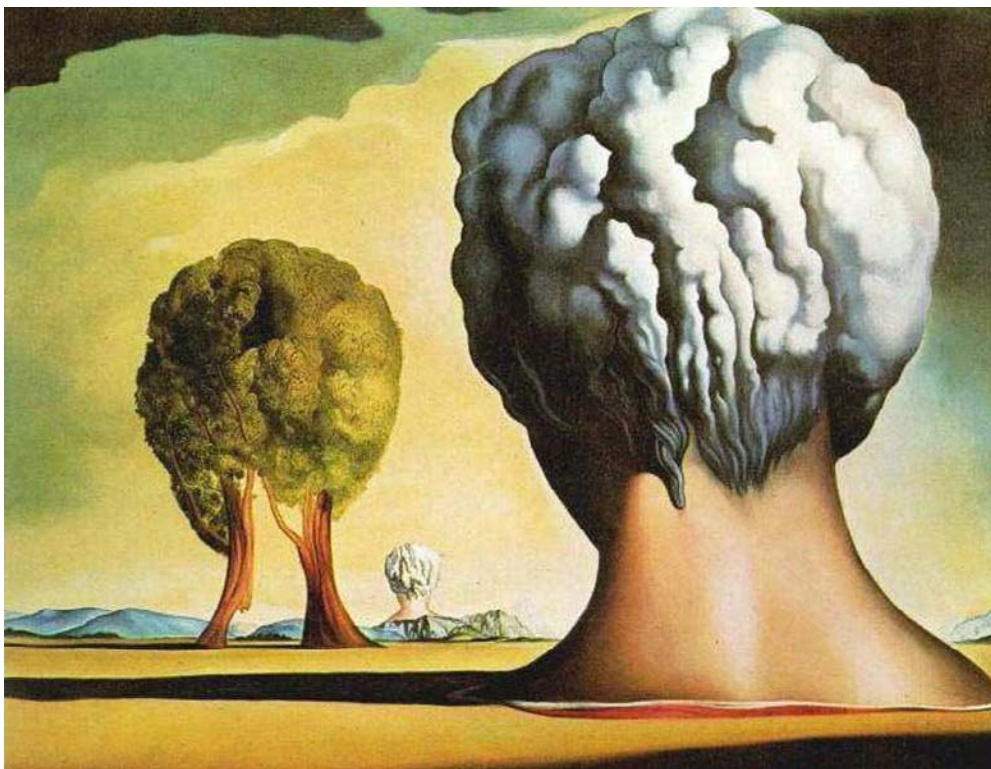
Εικόνα 112.



Εικόνα 113.



Εικόνα 114.



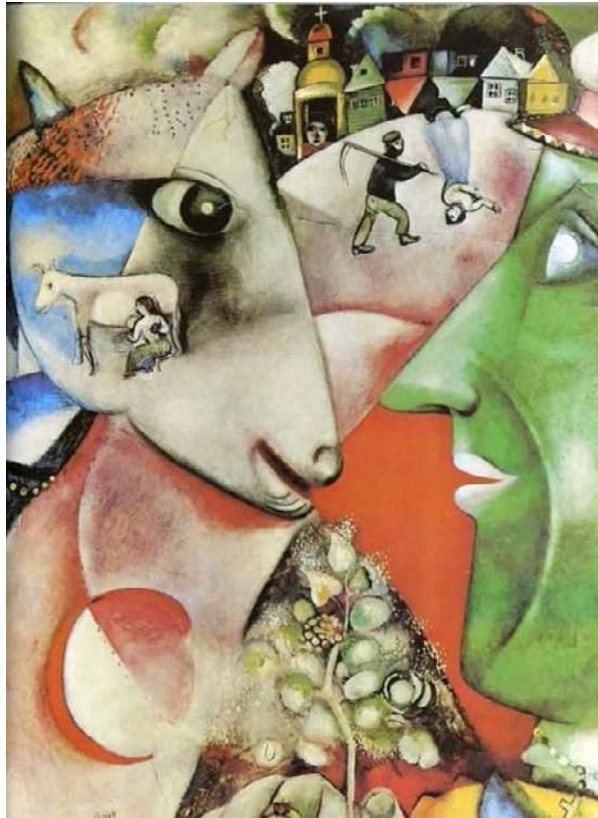
Εικόνα 115.



Εικόνα 116.



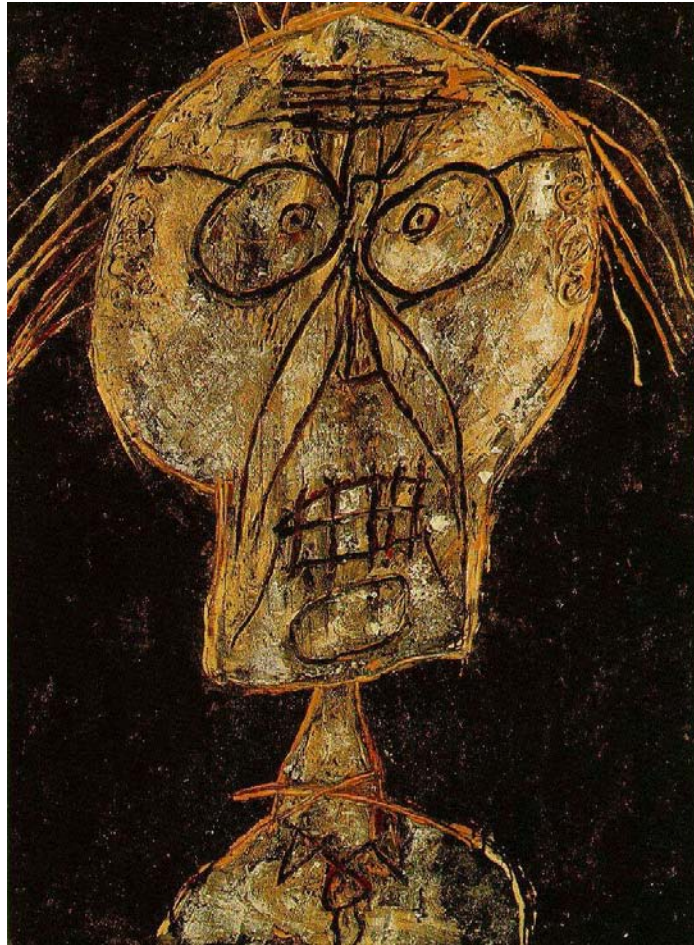
Εικόνα 117.



Εικόνα 118.



Εικόνα 119.



Εικόνα 120.



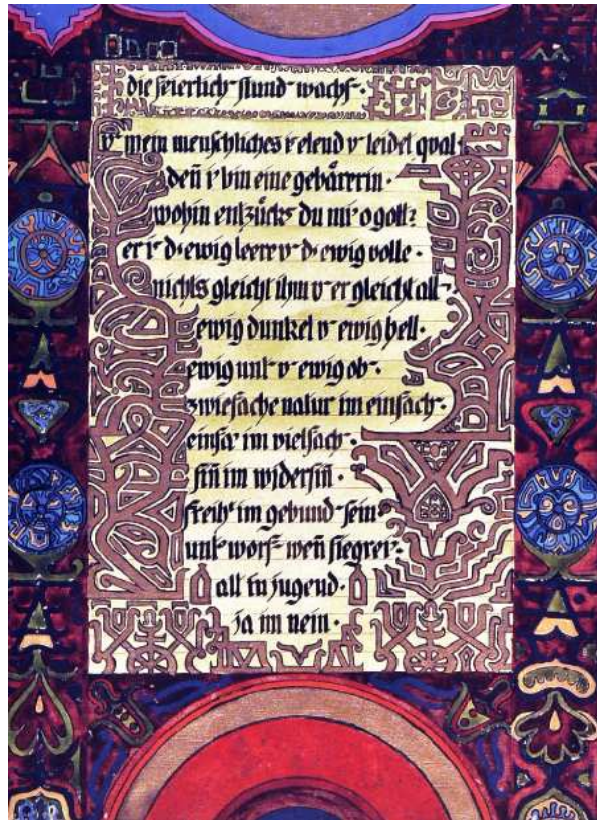
Εικόνα 121.



Εικόνα 122.



Εικόνα 123.



Εικόνα 124.



Εικόνα 125.



Εικόνα 126.



Εικόνα 127.



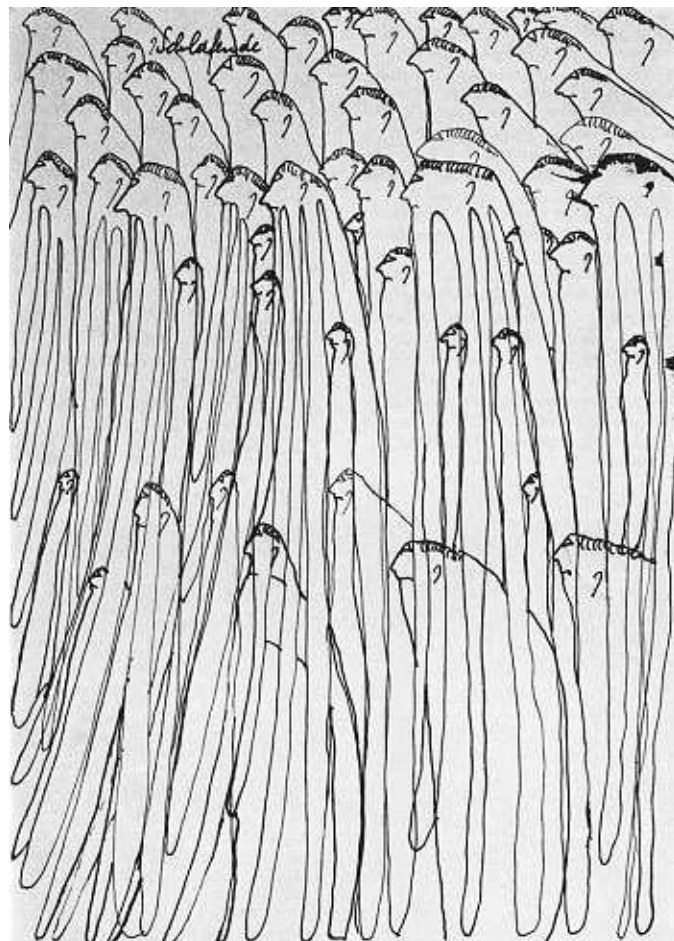
Εικόνα 128.



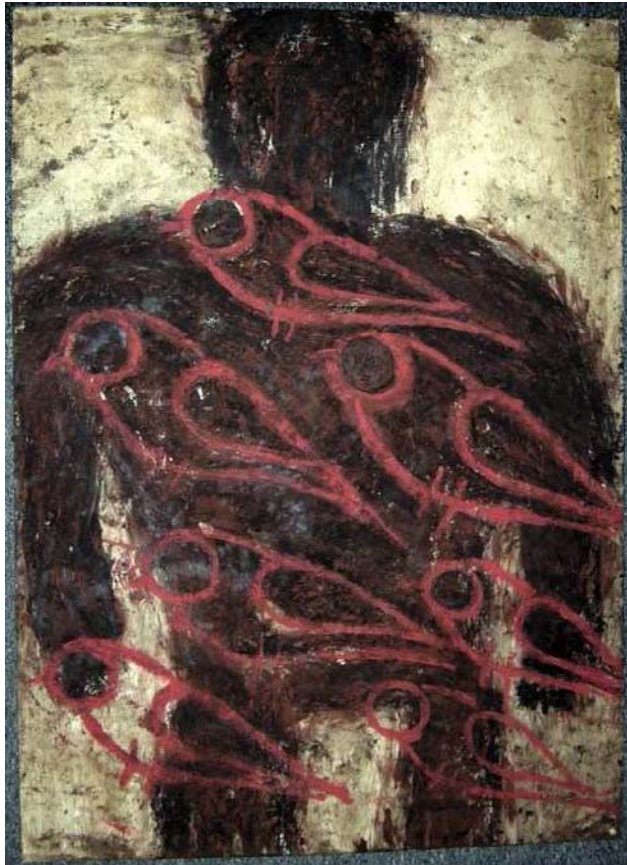
Εικόνα 129.



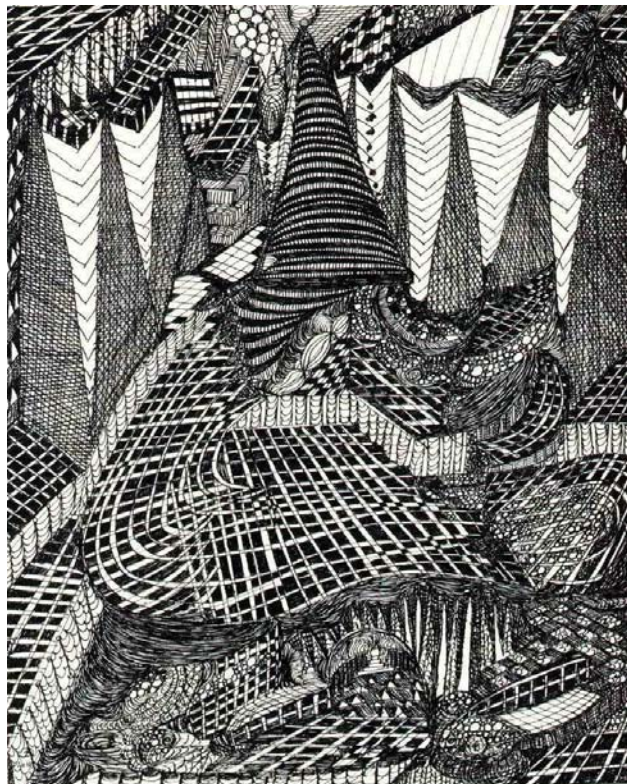
Εικόνα 130.



Εικόνα 131.



Εικόνα 132.



Εικόνα 133.



Εικόνα 134.

Die Dichtkraft der jungen grünen
 Laubblätter der hohen Holcblätter
 zu jeder Wandlung ist rasch



Gott weis für alle Dichter.
 Für immer Amen

Εικόνα 135.



Εικόνα 136.



Εικόνα 137.