



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
« ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗ
ΜΕΣΟΓΕΙΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ»
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
« Η ΚΑΘΑΡΣΗ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΣΤΗΝ
ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΙΑΣ»

ΑΛΜΑΛΙΩΤΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ
ΡΟΔΟΣ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2019

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**«ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗ
ΜΕΣΟΓΕΙΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ»**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΑΛΜΑΛΙΩΤΗ

ΑΕΜ: 4372017001

*«Η ΚΑΘΑΡΣΗ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΣΤΗΝ
ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΙΑΣ»*

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΤΣΑΚΜΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ

**ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ,
ΣΤΕΦΑΝΑΚΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ**

ΡΟΔΟΣ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2019

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ολοκληρώνοντας επιτυχώς τις μεταπτυχιακές μου σπουδές στο Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών, καθώς και τη μεταπτυχιακή διπλωματική μου εργασία, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου προς όλους όσους στήριξαν την απόφαση και τις προσπάθειές μου.

Πρωτίστως, οφείλω να αναγνωρίσω θετικά την πρωτοβουλία του Πανεπιστημίου Αιγαίου να συμπεριλάβει στα πλαίσια των μεταπτυχιακών σπουδών ένα πρόγραμμα που φέρει την ταυτότητα του ελληνικού πολιτισμού, ταυτόχρονα όμως διευρύνεται και επικοινωνεί κοινωνικά, πολιτιστικά και καλλιτεχνικά με τις μορφές τέχνης άλλων λαών. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο συνεχίζει να επιζεί στο πέρασμα των αιώνων και η αξία του αναγνωρίζεται παγκοσμίως.

Έπειτα θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή της μεταπτυχιακής εργασίας μου, κο Τσακμάκη Αντώνη, για τη συνεχή καθοδήγηση και πολύτιμη βοήθειά του . Τον ευχαριστώ ιδιαίτερα για την άψογη συνεργασία μας, καθώς και την προθυμία αλλά και την αμεσότητά του να ανταποκριθεί σε οποιαδήποτε διευκρίνιση ζήτησα.

Ασφαλώς δε θα μπορούσα να παραλείψω από τις ευχαριστίες τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, κο Συρόπουλο Σπυρίδωνα και κο Στεφανάκη Μανόλη, οι οποίοι υπήρξαν και καθηγητές μου στο πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών. Η συμβολή τους στη διδασκαλία των μαθημάτων που παρακολούθησα αποτελεί για μένα παράδειγμα προς μίμηση, καθώς εργάζομαι στον εκπαιδευτικό κλάδο.

Ακόμα ευχαριστώ τις καθηγήτριές μου κα Παπαδοπούλου Ιωάννα , επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης και κα Τσαλίκη Ευανθία, επιστημονική συνεργάτιδα του Ευρωπαϊκού Πανεπιστημίου Κύπρου, για τη σύστασή τους εξ ονόματός μου, ώστε να γίνω δεκτή στο πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών.

Τέλος , θα ήθελα να εκφράσω την απέραντη αγάπη και ευγνωμοσύνη μου προς τους δικούς μου ανθρώπους, αγαπημένους φίλους και κυρίως τους γονείς μου, οι οποίοι είναι πάντα δίπλα μου, με στηρίζουν έμπρακτα σε οποιαδήποτε απόφαση και συμμερίζονται πάντα τα συναισθήματά μου, παραγκωνίζοντας πολύ συχνά τα δικά τους. Η στάση τους μου υπενθυμίζει κάθε φορά ότι το να

είναι κανείς γονέας αποτελεί την πιο σημαντική , εφ' όρου ζωής προτεραιότητα.

Από καρδιάς, σας ευχαριστώ όλους.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	8
ΚΑΘΑΡΣΗ	8
Εισαγωγή: Περί Ποητικής.....	8
Στόχοι έρευνας	10
Ερμηνείες για την κάθαρση	13
Ηθική ερμηνεία.....	15
Ιατρική ερμηνεία	16
Διανοητική ερμηνεία	17
Δομική ερμηνεία.....	18
Ηθικο-θρησκευτική ερμηνεία.....	19
Ηθικο-αισθητική ερμηνεία	20
Bertold Brecht: ο αντίλογος	25
ΚΑΘΑΡΣΗ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΡΑΜΑ	26
Κάθαρση στην αρχαία τραγωδία	26
Αισχύλος	27
Σοφοκλής	31
Ευριπίδης.....	36
Σύνοψη 1 ^{ου} Κεφαλαίου	41
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	42
ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΙΑ ΚΑΙ ΚΑΘΑΡΣΗ	42
Θεραπεία	42
Δραματοθεραπεία	44
Ορισμοί για τη δραματοθεραπεία	44
Η χρησιμότητα της δραματοθεραπείας.....	46
Μορφές δραματοθεραπείας	47
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ	48
Θρησκευτικά δρώμενα και δραματοουργία	49

Από την τελετουργία στη θεραπεία: Αρχαία Ελλάδα, Ρώμη, Νότια Αμερική.....	52
Επίδαυρος, Ασκληπιείο	53
Καίλιος Αυρήλιος (Αυρηλιανός)- Ρώμη	55
Σαμάνοι-Νότια Αμερική.....	55
Μεταγενέστερες μορφές δραματοθεραπείας	56
Η Σύγχρονη δραματοθεραπεία στην Ελλάδα	59
Ένταξη και οργάνωση της ελληνικής δραματοθεραπείας σε επίσημο οργανισμό	59
ΚΑΘΑΡΣΗ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΙΑ : ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ ΚΑΙ ΙΑΣΗ	
.....	60
Αριστοτέλης- «Ποιητική»	62
Moreno-Ψυχόδραμα	63
Nikolai Evreinov.....	65
Σύγχρονες μορφές δραματοθεραπείας	66
Peter Slade	67
Sue Jennings- Αναπτυξιακό μοντέλο δραματοθεραπείας	67
Renee Emmunah- Πέντε διαδοχικές φάσεις της δραματοθεραπείας....	68
Augusto Boal- Θέατρο του καταπιεσμένου.....	71
Σύνοψη 2ου κεφαλαίου.....	72
Συμπεράσματα	74
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	76

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ακόλουθη μελέτη πραγματεύεται το θέμα της Αριστοτελικής κάθαρσης, όπως καταγράφεται στον ορισμό για την τραγωδία. Κατόπιν εκτίθενται οι κυριότερες απόψεις που έχουν στηριχθεί στην ερμηνεία της έννοιας. Σε επόμενο βήμα επιχειρείται ο εντοπισμός του στοιχείου της κάθαρσης στην πράξη, δηλαδή μέσα σε επιλεγμένα έργα των τριών τραγικών ποιητών. Το δεύτερο μέρος της εργασίας μεταβαίνει στον τομέα της δραματοθεραπείας από την απαρχή των δραματουργικών τελετών, όπου εντοπίζονται στοιχεία πρώιμης δραματοθεραπείας μέχρι την καθιέρωση του δράματος ως θεραπευτική τεχνική. Το ζητούμενο που διερευνάται είναι αν η έννοια της κάθαρσης επιβιώνει στη σύγχρονη δραματοθεραπεία.

ABSTRACT

The following study addresses the issue of Aristotelian catharsis, as recorded in the definition of tragedy. Furthermore, the main opinions that have been supported on the interpretation of the concept are presented. In a subsequent step, the pinpointing of the element of catharsis in practice is attempted, namely within selected works of the three tragic poets. The second part of the essay is dedicated to the field of drama therapy from the very beginnings of dramaturgical rituals, where elements of early drama are observed until the introduction of drama as a therapeutic technique. The question under consideration is whether the concept of catharsis survives in modern drama therapy.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΚΑΘΑΡΣΗ

Εισαγωγή: Περί Ποιητικής

Ένα από τα πιο γνωστά και αρχαιότερα είδη πραγματείας είναι αδιαμφισβήτητα το σύγγραμμα «*Περί Ποιητικής*», που αποδίδεται στο Σταγειρίτη φιλόσοφο του 4^{ου} π.Χ. αιώνα, Αριστοτέλη και αποτελεί πλέον ένα από τα πιο μελετημένα έργα του. Ακόμα είναι γνωστό ότι έχει καθιερωθεί ως η πρώτη επιστημονική προσέγγιση σχετικά με το θέατρο ως καλλιτεχνική και πνευματική δημιουργία, κοινωνικό γεγονός, ακόμα ιστορικό σημείο αναφοράς. Το συγγραφικό αυτό «κειμήλιο» έδωσε το έναυσμα για περαιτέρω μελέτες σχετικά με την τραγωδία και το θέατρο γενικότερα.

Παρά τη μη ολοκληρωμένη δομή της (προαναγγέλλει ότι θα μιλήσει για την κωμωδία στο έκτο κεφάλαιο, αλλά παραλείπει το σχολιασμό¹) και την απώλεια άλλων δύο σχετιζόμενων έργων (*Περί Ποιητών*, *Απορήματα Ομηρικά*), η μελέτη του Αριστοτέλη αποτελεί μοναδικότητα. Αυτό το χαρακτηριστικό των ελλείψεων άλλωστε προσδίδει μία ιδιαίτερη γοητεία στο έργο και το καθιστά δυσπρόσιτο, επιδεκτικό ποικίλων ερμηνειών και αντικείμενο διαστρεβλώσεων².

Η *Ποιητική* εκλαμβάνεται από πολλούς ως υπόμνημα για προσωπική χρήση του Αριστοτέλη, ή ως σημειώσεις, είτε του ίδιου για τις παραδόσεις του, είτε κάποιου ακροατή των παραδόσεων αυτών, ή ως ανθολογία σχετικών αποσπασμάτων διάφορων συγγραφέων, με πρώτο τον Αριστοτέλη ή ακόμα ως αυστηρά εσωτερική, απόκρυφη διδασκαλία που έπρεπε να μείνει μακριά από το αμύητο κοινό³. Επίσης δε σώζονται αρχαία σχόλια και είναι πολύ πιθανό το έργο να μην εντάχθηκε στην πρώτη έκδοση των συγγραμμάτων του Αριστοτέλη από τον Ανδρόνικο⁴.

¹ Και γενικά στα έργα του, ο Αριστοτέλης προλογίζει ότι θα σχολιάσει κάποιο θέμα αναλυτικά, χωρίς να τηρεί τη δέσμευσή του. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα η νύξη του για την καθάρση στα «*Πολιτικά*» (πρβ. Αριστοτέλης, *Ποιητική. Εισαγωγή-μετάφραση*: Νικολούδης, 1995, σ. 32.

² Νικολούδης, 1995, σ. 32.

³ Ο.π.

⁴ Ο.π.

Το κείμενο είχε χαθεί για αιώνες και επανεμφανίστηκε τον 9^ο αιώνα μ.Χ. σε συριακή μετάφραση, η οποία επίσης χάθηκε στο μεγαλύτερο μέρος της. Ακολούθησε η αραβική μετάφραση, βασισμένη στη συριακή και το 1936 εκδόθηκε από την Ακαδημία Αθηνών η πρώτη νεοελληνική μετάφραση από το Σίμο Μενάρδο, την οποία, επιμελήθηκε, προλόγισε και σχολίασε ο Ιωάννης Συκουτρής. Το αρχαιότερο ελληνικό χειρόγραφο είναι του 10^{ου} αιώνα και βρίσκεται στο Παρίσι (Parisinus, 1741)⁵.

Στο πέρασμα των χρόνων πλήθος μελετητών ασχολήθηκε με την κριτική ανάλυση της *Ποιητικής*. Το περιεχόμενο, η μέθοδος γραφής, τα ζητήματα που τίγονται και τα πορίσματα που εκμαιεύονται αποτελούν πολύ συχνά πεδίο μακροχρόνιας φιλολογικής συζήτησης. Ένα από τα κεντρικά σημεία του έργου, το οποίο μέχρι σήμερα δεν έχει αποσαφηνιστεί πλήρως, είναι η έννοια της κάθαρσης. Η *κάθαρσις*, η τελευταία λέξη που ολοκληρώνει τον ορισμό για την τραγωδία απασχόλησε τόσο έντονα ερευνητές, φιλοσόφους και ανθρώπους που ασχολήθηκαν γενικά και ειδικά με το θέατρο, για το λόγο ότι αναφέρεται μεταβίβας δύο φορές σε ολόκληρη την παρακαταθήκη του Αριστοτέλη και μάλιστα δεν επεξηγείται από τον ίδιο.

Όπως πληροφορούμαστε από προγενέστερο έργο του Αριστοτέλη, τα *Πολιτικά* και συγκεκριμένα στο όγδοο βιβλίο, η αναλυτικότερη επεξήγηση του όρου «κάθαρση» επρόκειτο να πραγματοποιηθεί στην επόμενη ερευνητική του καταγραφή σχετικά με τα είδη της ποίησης, μεταξύ αυτών και για την τραγωδία⁶. Ο Αριστοτέλης αρκείται στο να περιγράψει την πολυεπίπεδη επίδραση της μουσικής στην παιδεία, στην πράξη και στην έκσταση. Η κάθαρση περιγράφεται από τον ίδιο ως ανακούφιση⁷ συνοδευόμενη από απόλαση και «αβλαβής ευχαρίστηση»⁸. Ωστόσο η ανάλυση της έννοιας δεν ολοκληρώνεται στην *Ποιητική*, ενώ ο συγγραφέας περιορίζεται στην απλή αναφορά της λέξης στο τέλος του ορισμού για την τραγωδία. Από αυτή την έλλειψη δημιουργήθηκε ακολούθως πλήθος υποθέσεων για πιθανή επεξήγηση της έννοιας σε μη διασωθέντα έργα, είτε σε αποσπάσματα της ποιητικής που

⁵ Νικολούδης, 1995, σ. 33

⁶ Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, Z, 1341b 32-1342a 18. Μετάφραση: Νικολούδης, 1995, σσ. 292-293.

⁷ Μία παρόμοια νύξη, σχετικά με την τραγωδία, γίνεται και από τον κωμικό του 4^{ου} αι. π.Χ. Τιμοκλή, στο έργο *Διονυσιάζουσαι*, απ. 6.14 PCG. : «τέθνηκέ τω παῖς, ἡ Νιόβη κεκούφικεν». Meineke, 1908, p. 593.

⁸ Ιακώβ, 2004. Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα : www.greek-language.gr.

δε σώζονται, ή ακόμα και στο δεύτερο βιβλίο της «Ποιητικής», το οποίο δυστυχώς, δεν έχει βρεθεί⁹.

Στόχοι έρευνας

Με βάση τις παραπάνω αναφορές, το θέμα που υπόκειται προς έρευνα είναι η κάθαρση στο αρχαίο δράμα και κατά πόσο συνέβαλε στην εξέλιξη της δραματοθεραπείας. Η παρούσα μελέτη κατανέμεται σε δύο κεφάλαια. Το πρώτο σχετίζεται αποκλειστικά με την εξεταζόμενη έννοια, ενώ το δεύτερο μέρος πρόκειται να αναπτυχθεί με γνώμονα την ιστορική και επιστημονική εξέλιξη του δράματος ως μέσο θεραπείας, όπου το τελικό ζητούμενο και αποτέλεσμα είναι το συναίσθημα της κάθαρσης που δημιουργείται από τη μέθοδο της δραματοθεραπείας.

Αρχικά είναι απαραίτητο να αποσαφηνιστεί η έννοια της λέξης, όπως παρατίθεται στον ορισμό που έχει δώσει ο Αριστοτέλης για την τραγωδία και το αμέσως επόμενο βήμα είναι να αναφερθούν και να σχολιαστούν οι κυριότερες απόψεις που έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί από τους ερευνητές που ασχολήθηκαν με το αντικείμενο. Οι μελέτες που έχουν δημοσιευθεί ποικίλουν ως προς το περιεχόμενο, τον τρόπο προσέγγισης και ερμηνείας του όρου, αλλά κυρίως τις πηγές οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν για την κατανόηση της *Ποιητικής*. Ορισμένοι συγγραφείς στηρίχθηκαν μόνο στις πρωτογενείς πηγές, όπως το κύριο σύγγραμμα που πραγματεύεται το θέμα της τραγωδίας και συναφή έργα του Αριστοτέλη (*Ρητορική*, *Πολιτικά*, *Ηθικά Νικομάχεια*), ενώ άλλοι τεκμηρίωσαν τις απόψεις τους εντοπίζοντας τα σημεία στα οποία θεωρήθηκε ότι οι προκάτοχοί τους διατύπωσαν ελλειπείς ή ακόμα και εσφαλμένες κρίσεις.

Κατόπιν θα μελετηθούν τα έργα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και ένα μέρος των τραγωδιών του Ευριπίδη, έτσι ώστε να επιβεβαιωθεί ο ισχυρισμός της επίτευξης της κάθαρσης, όπως διευκρινίζεται μέσα από τον ορισμό της τραγωδίας. Αποτελεί προσωπική πεποίθηση ότι δεν υπάρχει μία πάγια

⁹Sifakis 2001, p. 166, σημ. 1

αντίληψη για τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται η κάθαρση σε κάθε έργο από όσα έχουν διασωθεί, καθότι όπως ήδη έχει λεχθεί, ο ίδιος ο Αριστοτέλης δεν έδωσε μία συγκεκριμένη κατεύθυνση και επεξήγηση ούτε για το είδος της κάθαρσης ούτε ακόμα για τον αποδέκτη της ίδιας της κάθαρσης.

Το δεύτερο κεφάλαιο, όπως προαναφέρθηκε, έχει ως βάση τη μελέτη της δραματοθεραπευτικής μεθόδου και συγκεκριμένα την εξέλιξή της ανά τους αιώνες, από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής της, μέχρι τη σημερινή της διαμόρφωση. Επιπλέον απώτερος σκοπός του συγκεκριμένου κεφαλαίου είναι να απομονωθεί το αποτέλεσμα του θεραπευτικού δράματος καθαρά σε συναισθηματικό επίπεδο και συγκεκριμένα στη επίτευξη της κάθαρσης. Το τελικό ζητούμενο είναι να απαντηθεί το ερώτημα αν εντέλει το αρχαίο δράμα ως θέαμα αλλά και ως θεραπευτική πρακτική οδηγεί στην κάθαρση, είτε πρόκειται για όποιον παρακολουθεί μία θεατρική παράσταση, είτε γίνεται λόγος για τους συμμετέχοντες σε ένα δραματοουργικό γεγονός.

Η ανάλυση που θα ακολουθήσει βασίζεται αποκλειστικά σε βιβλιογραφική ανασκόπηση και σύγκριση απόψεων με τελικό σκοπό την εξαγωγή προσωπικών συμπερασμάτων. Το υλικό που έχει χρησιμοποιηθεί προέρχεται από πρωτογενείς βιβλιογραφικές πηγές, κυρίως αποσπάσματα από τα έργα του Αριστοτέλη, αλλά και δευτερογενείς πηγές, για παράδειγμα βιβλία, άρθρα και λοιπές δημοσιεύσεις σε πρακτικά συνεδρίων ή διαδικτυακές πηγές που σχετίζονται με φιλολογικά θέματα, αλλά και γενικότερα θέματα επιστημονικού περιεχομένου. Μία σημαντική διευκρίνιση που είναι αναγκαίο να καταστεί σαφής, είναι ότι η δραματοθεραπεία δε θα εξεταστεί αποκλειστικά υπό το πρίσμα της ψυχοθεραπείας, αλλά το κύριο ερώτημα που τίθεται είναι σε ποιο βαθμό εντοπίζεται η έννοια της κάθαρσης, όπως διατυπώθηκε στο κείμενο του Αριστοτέλη.

Ορισμός τραγωδίας από τον Αριστοτέλη-Αριστοτελική κάθαρση

Ένα από τα δομικά στοιχεία του αρχαίου δράματος, η **κάθαρση** αναφέρεται ως αποτέλεσμα στον ορισμό του Αριστοτέλη για την αρχαία ελληνική τραγωδία, από τα υπόλοιπα στοιχεία που προηγούνται, όπως: πάθος, αμαρτία, αναγνώριση, έλεος, φόβος, τραγική ηδονή¹⁰. Συγκεκριμένα, στο έκτο κεφάλαιο της *Ποιητικής* δηλώνεται ότι μέσα από το συναίσθημα του ελέους και του

¹⁰ Belfiore, 1992, p. 263.

φόβου συντελείται η κάθαρση. Παρακάτω δίνεται ο ορισμός της τραγωδίας από τον Αριστοτέλη:

«Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος εχούσης, ηδυσμένω λόγω, χωρίς εκάστω των ειδών εν τοις μορίοις, δρώντων και ου δι' απαγγελίας, δι' ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»...

Μτφ. : *«Είναι λοιπόν τραγωδία μίμηση πράξεως σπουδαίας [σοβαρής] και τέλειας [αποτελειωμένης], ορισμένου μεγέθους, [που διατυπώνεται] σε γλώσσα μυρωδισμένη [περίτεχνη, καταστόλιστη], χωριστά κάθε είδος [μυρωδικού ή γλωσσικού στολιδιού κατανεμημένο] στα [διάφορα] μέρη [της], προσώπων και από πρόσωπα που δρουν και όχι [που αφηγούνται] με απαγγελία, [πράξεως] η οποία, με το έλεος και τον φόβο [που προξενεί], διεκπεραιώνει την κάθαρση αυτού του είδους των [τραγικών] παθημάτων».¹¹*

Από τον ορισμό αυτό προκύπτει η άποψη του Αριστοτέλη ότι μέσα από τα παθήματα των τραγικών ηρώων που προξενούν τα συναισθήματα του ελέους και του φόβου προκαλείται το συναίσθημα της κάθαρσης.

Η λέξη *κάθαρση* προέρχεται ετυμολογικά από το ρήμα «καθαίρω» και σημαίνει «καθαρισμός, καθαρμός, εξαγνισμός». Το ρήμα *καθαίρω* σημαίνει καθιστώ κάτι καθαρό-αγνό, καθαρίζω, ενώ με τη θρησκευτική σημασία η λέξη σημαίνει «εξαγνίζω, αποκαθαίρω»¹².

Παρομοίως, στο *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, στο λήμμα της «κάθαρσης» δίνεται η απόδοση ως «ο από ενοχής ή μιάσματος καθαρισμός, καθαρμός, αγνισμός» και «περί του αποτελέσματος ή της ενεργείας τραγικού ποιήματος, κάθαρσις των παθημάτων».¹³

Ο όρος «**κάθαρσις**» θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως «εξαγνισμός, κένωση, ή όπως συχνά τη λέμε κάθαρση μιλώντας για την κάθαρσιν των παθημάτων στην *Ποιητική του Αριστοτέλη*»¹⁴, καθώς όμως δεν έχει διατυπωθεί ένας σαφής ορισμός από τον ίδιο, η ακριβής ερμηνεία της λέξης παραμένει αινιγματική. Στο επόμενο κεφάλαιο επιχειρείται η αποσαφήνιση της λέξης αποκλειστικά σε

11 Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*. Μετάφραση: Νικολούδης, 1995, σσ. 192-193. Πρβ. Σημ 78, σσ.327-331.

12 Σταματάκος, 1972, σσ. 481.

13 Liddel & Scott, 2007, σ. 558.

14 Lalande, 1951, σ. 779.

δραματουργικό επίπεδο , αφού παρατεθούν οι κυριότερες αναλύσεις που έχουν πραγματοποιηθεί μέχρι σήμερα.

Ερμηνείες για την κάθαρση

Αναφορικά με την ερμηνεία της λέξης, υπάρχουν , σύμφωνα με πολλούς μελετητές , διαφορετικές κατηγοριοποιήσεις, ανάλογα με την προσέγγιση που έχει χρησιμοποιηθεί . Για παράδειγμα , σύμφωνα με τον **Brett**¹⁵, όπου λαμβάνονται υπόψιν τέσσερα έργα του Αριστοτέλη, (*Πολιτικά, Ρητορική, Ηθικά Νικομάχεια, Ποιητική*) η έννοια της κάθαρσης χωρίζεται σε τρεις κατηγορίες: τη θρησκευτική, με την έννοια του εξαγνισμού, την παθολογική ή ιατρική με την έννοια του καθαρισμού και την ηθική κάθαρση ή εξαγνισμό. Επιπλέον, ο ίδιος προσθέτει ότι δεν είναι δυνατόν να γίνει ένας σαφής και απόλυτος διαχωρισμός μεταξύ των ειδών που αναφέρθηκαν, εφόσον πολύ συχνά οι ερμηνείες αυτές είναι αλληλένδετες¹⁶ . Ο συγγραφέας παραθέτει το παράδειγμα του θρησκευτικού εξαγνισμού, όπου η επιβαρυσμένη συνείδηση περιλαμβάνει ένα μέρος της ιατρικής σημασίας, εφόσον η ανακούφιση συνιστά την επαναφορά της ισορροπίας του οργανισμού και εξαρτάται εξίσου από σωματικούς και ψυχολογικούς παράγοντες.

Επιπροσθέτως η ανάλυση του Brett έγκειται στον εντοπισμό των στοιχείων που συνδέουν την *Ποιητική* με τα *Πολιτικά*, τη *Ρητορική* και τα *Ηθικά Νικομάχεια*. Τα *Πολιτικά* περιέχουν πληροφορίες για τη μουσική ως εκπαιδευτικό μέσο , αλλά και ως εργαλείο που οδηγεί στην κάθαρση. Ειδικότερα ο Αριστοτέλης θίγει το ζήτημα των συναισθημάτων του πάθους, όπως επίσης του ελέους και του φόβου, που είναι διαφορετικό σε κάθε άνθρωπο¹⁷. χαρακτηρίζει μάλιστα την κάθαρση ως αποτέλεσμα θεραπείας μέσα από τις ιερές μελωδίες που εξάπτουν την ψυχή, χωρίς να προκαλούν ηθική βλάβη¹⁸.

Αντίστοιχα, στη *Ρητορική* γίνεται λόγος για τη λειτουργία των συναισθημάτων, μεταξύ αυτών του ελέους και του φόβου , όπως ακριβώς στην

¹⁵ 1879-1944, p. 159.

¹⁶ Ό.π., p. 159.

¹⁷ *Ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δέ ἥττον διαφέρει καί τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καί φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός. Πολιτικά, Ζ, 1341b.*

¹⁸ Ό.π. : *Καθιστάμενους ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας καί καθάρσεως...ὁμοίως δέ καί τά μέλη τά καθαρτικά παρέχει χαράν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις .*

Ποιητική¹⁹. Αν ληφθεί υπόψιν το απόσπασμα 1382b, ο Αριστοτέλης συνοψίζει το συλλογισμό του για το φόβο λέγοντας ότι «Όλα τα πράγματα που προκαλούν φόβο γίνονται ακόμη πιο φοβερά όταν οφείλονται σε σφάλματα που δεν επιδέχονται επανόρθωση, είτε γιατί αυτή είναι τελείως αδύνατη είτε γιατί δεν είναι πια στο χέρι αυτών που τα διέπραξαν αλλά στο χέρι των αντιπάλων τους. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση που δεν υπάρχει καμιά βοήθεια ή η βοήθεια δεν είναι εύκολη. Με δυο λόγια: φόβο προκαλούν τα πράγματα που προκαλούν τον οίκτο όταν συμβαίνουν ή είναι να συμβούν σε κάποιον άλλον»²⁰. Το συμπέρασμα ολοκληρώνεται με την άποψη ότι οι ακροατές μπορεί να νιώσουν φόβο όταν ο ρήτορας τους πείθει για την πιθανότητα μίας συμφοράς η οποία ενώ συμβαίνει σε άλλους, είναι δυνατόν να συμβεί και στους ίδιους ανά πάσα χρονική στιγμή²¹. Ασφαλώς, το συναίσθημα του οίκτου δεν αφήνεται ασχολίαστο από τον Αριστοτέλη. Στο χωρίο 1385-1386b, ο φιλόσοφος παραδίδει μία εκτενή αναφορά στις καταστάσεις οι οποίες προκαλούν τον οίκτο των ανθρώπων, συμπεραίνοντας ότι ο οίκτος για κάποιον άλλον προκύπτει όταν κάποιος βιώνει κάτι καταστρεπτικό που δεν του αξίζει²², όπως ακριβώς στην *Ποιητική* λέγεται ότι ο οίκτος προκαλείται για τον αναξιοπαθούντα, ενώ ο φόβος για τον όμοιο²³.

Τέλος, ο Brett δηλώνει ότι και τα *Ηθικά Νικομάχεια* συνδέονται έμμεσα με την *Ποιητική*, όπου ο κάθε ηθοποιός οφείλει να δείχνει πως επιτυγχάνεται ένας συγκεκριμένος στόχος²⁴, όπου μέσα από το φόβο μειώνεται η υπερβολή ενώ μέσα από το έλεος ο θεατής νιώθει ανακούφιση. Σε αυτό τον ισχυρισμό κρίνεται σκόπιμο να αντιπαραβάλουμε τη διατύπωση του Αριστοτέλη²⁵, όπου ο φόβος και το έλεος χαρακτηρίζονται ως «πάθη»²⁶. Με λίγα λόγια, είναι δυνατόν να εξαχθεί το συμπέρασμα, ότι στα έργα του Αριστοτέλη που αναφέρθηκαν συνολικά, εντοπίζεται ο κοινός παρονομαστής των

¹⁹Brett, 1879-1944, p. 177.

²⁰ Αριστοτέλης, *Ρητορική*, βιβλίο Β, 2002,2004, Μετάφραση: Λυπουρλής, Δ. Η Πύλη για την ελληνική γλώσσα: http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/index.html.

²¹ Ό.π., 1383a: ὥστε δεῖ...ὄυκ ᾤοντο.

²² «...ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν...»

²³ 1453a «...ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον...».

²⁴ Πρβ. Margoliouth στον Brett, p. 177

²⁵ *Ηθικά Νικομάχεια*, βιβλίο Β, 1107a-1108b.

²⁶ ο.π., 1105b.

συναισθημάτων του ελέους και του φόβου, που συνεισφέρουν στο αποτέλεσμα της κάθαρσης.

Ηθική ερμηνεία

Υπάρχει επίσης τεράστια συζήτηση μεταξύ των φιλολόγων για το ακριβές νόημα της αριστοτελικής κάθαρσης, που έχει οδηγήσει σε ακόμα πιο διακριτούς διαχωρισμούς. Μία σημαντική άποψη που έχει διατυπωθεί χαρακτηρίζει την κάθαρση ως ένα *συναισθηματικό-ψυχολογικό* και ταυτόχρονα *γνωστικό-ηθικό γεγονός*: ο θεατής αποκαθαίρεται με τη συμβολή του ελέους και του φόβου, όταν κατανοεί τους παράγοντες που οδήγησαν τα τραγικά πρόσωπα στην καταστροφή και όταν αντλεί τα ανάλογα διδάγματα για τη δική του ηθική συμπεριφορά²⁷. Ειδικότερα ο Lessing, υποστηρικτής της ηθικής ερμηνείας, πίστευε ότι η κάθαρση συνίσταται στη μετατροπή των επικίνδυνων παθών σε αρετές²⁸.

Επισημαίνεται ακόμα ότι ο όρος κάθαρση, όπως σχολιάστηκε πρωτύτερα, αφορά όχι μόνο στο συναισθηματικό αποτέλεσμα μιας τραγικής παράστασης, αλλά και στο ηθικό αποτέλεσμα αυτών των συναισθημάτων (στο τι διδάσκεται κανείς από αυτά). Με λίγα λόγια, ο θεατής απαλλάσσεται από τον έλεο και τον φόβο *νιώθοντας* ακριβώς έλεο και φόβο. Τα συναίσθηματα εδώ, με άλλα λόγια, συμπορεύονται με τη λογική. Ο θεατής αντιδρά συναισθηματικά στα γεγονότα του δράματος (τη σχέση της αιτιότητας στο έργο, το ηθικό υπόβαθρο των ηρώων, τη διάσταση ανάμεσα στις προθέσεις και τα αποτελέσματα, ακόμα και κατά πόσο υφίσταται η *μεταβολή ές έναντίον*). *Αυτή η αντίδραση αφενός τον εκτονώνει ψυχολογικά, αφετέρου όμως βελτιώνει τον ίδιο τον συναισθηματικό του μηχανισμό, καθώς του προσδίδει σαφώς ηθικές διαστάσεις*.²⁹ Ερευνώντας διεξοδικότερα την ηθική διάσταση του δράματος, ο Γερμανός φιλόσοφος και δραματουργός **Gotthold Lessing** εισήγαγε αρχικά τη ρηξικέλευθη ιδέα της ηθικής κάθαρσης μέσα σε ένα ευρύτερο ανθρωπολογικό πλαίσιο που περικλείει ανθρώπους πολύ πέρα από το προσωρινό τραγικό γεγονός μιας δραματικής παράστασης. Όλα τα πάθη που δημιουργούνται στην ψυχή του θεατή (αισθητική πρόσληψη) δεν μπορούν να διαχωριστούν από την κάθαρση τους (ηθική επίδραση), δηλαδή από τη μεταμόρφωσή τους σε αρετές.

²⁷ Πετρίδης, 2015. Λωτοφάγοι : <https://antonispetrides.wordpress.com/> .

²⁸ Kommerel, 1940, στον Ιακώβ, 2004. Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα: <http://www.greek-language.gr/> .

²⁹ Πετρίδης, 2012 . Λωτοφάγοι: <https://antonispetrides.wordpress.com/>

Το έλεος και ο φόβος συνδέονται στενά, στο βαθμό που ο φόβος δεν είναι τίποτε άλλο παρά οίκτος (έλεος) για τους εαυτούς μας. Οι παρατηρήσεις του Lessing επηρεάστηκαν από τον Rousseau³⁰. η έννοια του «κρίματος» (*Mitleid*), για παράδειγμα, διαμορφώθηκε με βάση την έκφραση «εύσπλαχνη φύση» (*pitie naturelle*), που ανήκει στον δεύτερο. Η εμφάνιση των παθών συνιστά πράγματι απόδειξη της εγγύτητάς του στη φύση.³¹ Ο Νικολούδης σχολιάζει ότι πρόκειται για την κάθαρση η οποία πραγματοποιεί την ηθική αποστολή της τραγωδίας, που προσδίδει θετικό περιεχόμενο στα πάθη του ελέους, του φόβου, και γενικά σε όλα τα πάθη, με τον κατευνασμό ή τη ριζική μεταβολή τους. Η κάθαρση προάγει το θεατή, από την ψυχή του οποίου αποβάλλει την κακία για να εγκαταστήσει εκεί την αρετή και να τον καταστήσει αδιάβλητο στους πειρασμούς και τις αντιξοότητες της πραγματικής ζωής· τον ανυψώνει ως οντότητα, τον «εθίζει» στην αρετή, με αποτέλεσμα να προσηλώνεται στους κανόνες της αρετής³².

Κάτι αντίστοιχο υποστήριξε και ο **House**, λαμβάνοντας υπόψιν τα *Ηθικά Νικομάχεια* του Αριστοτέλη, όπου λέγεται ότι η ηθική αρετή βρίσκεται μεταξύ υπερβολής και έλλειψης, το έλεος και ο φόβος, που επίσης αναφέρονται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο αποτελούν συνδυαστικό κρίκο για την *Ποιητική*, όπου αυτές οι έννοιες θεωρούνται κορυφαία τραγικά συναισθήματα³³. Η άποψη του House παρόλα αυτά βρίσκεται πιο κοντά στον καλό και σοφό άνθρωπο³⁴. Ωστόσο, η συγκεκριμένη γνώμη θεωρήθηκε ελλιπής, λόγω του ότι ο Αριστοτέλης δεν αναφέρει ξεκάθαρα στο έργο του την ηθική λειτουργία της κάθαρσης³⁵.

Ιατρική ερμηνεία

Μία αξιοσημείωτη ερμηνεία για τον ορισμό του Αριστοτέλη, η οποία είχε γίνει στο παρελθόν αποδεκτή από αρκετούς φιλόλογους, κριτικούς και συγγραφείς που ασχολήθηκαν με την τραγωδία, ανήκει στο φιλόλογο **Jacob Bernays**, που έζησε το 19^ο αιώνα και το 1857 εξέδωσε μία μελέτη στην οποία επεξηγούνταν η «εσφαλμένη ανάγνωση της τραγωδίας ως «ηθικός οίκος της

³⁰ Πρβ. *Lettre à M. D'alembert*, pp.419-599.

³¹ Fornaro, 2016, pp. 156-157

³² Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, σ.119.

³³ Golden, 1976, p. 437

³⁴ Ό.π, p. 438.

³⁵ Ό.π.

επιδιόρθωσης³⁶». Με λίγα λόγια ο Bernays πίστευε ότι η ψυχή των θεατών, καθώς βιώνει τα ακραία συναισθήματα των τραγικών ηρώων, καθαίρεται, «αποτοξινώνεται» δηλαδή κατά κάποιον τρόπο από οτιδήποτε υπερβολικό, φορτικό και δυσάρεστο τη βαραίνει και ανακουφίζεται, όπως συμβαίνει κατά την εκτέλεση μιας φυσιολογικής λειτουργίας του ανθρώπινου οργανισμού. Δηλαδή στην προκειμένη περίπτωση η τραγωδία επενεργεί «ομοιοπαθητικά», αφού καθαρίζει σαν φάρμακο τα πάθη, που αποτελούν για την ψυχή ό,τι περίπου οι βλαβερές ουσίες για το σώμα. Εστιάζει, θα λέγαμε, στην **ιατρική** και **θεραπευτική**³⁷ λειτουργία της κάθαρσης³⁸ και ταυτόχρονα την ηθική. Συγκεκριμένα, άποψη του Bernays ήταν ότι η κάθαρση ήταν ένα θεραπευτικό εργαλείο για τα παθολογικά συναισθήματα³⁹, όπου συντελούνταν ο «καθαρισμός» που απομάκρυνε τις ακαθαρσίες και τις ασθένειες από το σώμα⁴⁰. Ο ισχυρισμός βασίστηκε στο όγδοο βιβλίο των «Πολιτικών» του Αριστοτέλη, όπου γίνεται αναφορά στα οφέλη της μουσικής για εκπαιδευτικούς σκοπούς αλλά και στην επίτευξη της κάθαρσης⁴¹. Επιπλέον, η συγκεκριμένη μελέτη απέδωσε μία καθολική χροιά στη λειτουργία της υπογραμμίζοντας την ταύτιση του θεατή με τα πάθη των άλλων⁴² και τη *συμπάθεια*, που καταπραΰνει και εξαφανίζει τον πόνο των θεατών, οδηγώντας σε μία ευχάριστη απελευθέρωση, όχι απόλυτα ατομική, αλλά ως ένα είδος απελευθέρωσης που ξεκινά από τη «διάλυση» του εγωισμού⁴³.

Διανοητική ερμηνεία

Οι μεταγενέστερες θεωρίες αμφισβήτησαν έντονα τον Bernays, καθώς υποστηρίζεται ότι το έργο του Αριστοτέλη εστιάζει ουσιαστικά στην ιδέα της **μίμησης** κυρίως του ελέους και του φόβου. Την καλλιτεχνική μίμηση, συγκεκριμένα ανέλυσε ο **Stephen Halliwell** στο έργο του «*The Aesthetics of Mimesis-Ancient texts and Modern problems*»⁴⁴, όπου αναφέρθηκε εκτενώς στην τραγική απόλαυση, τόνισε ότι το συναίσθημα της ηδονής, κατά τον

³⁶ Bernays στον Porter, 2015, p. 15.

³⁷ Curran, 2016, p. 216.

³⁸ Golden, 1973, p. 474.

³⁹ Solbakk, 2006, p. 2 .

⁴⁰ Ό.π.

⁴¹ 1342a4-15 , 1341b39.

⁴² Porter, 2015, p.27.

⁴³ Ό.π.

⁴⁴ 2002, pp. 177-206.

Αριστοτέλη, καθώς αντιτίθεται σε έναν βιολογικά απαραίτητο ή πρακτικό σκοπό, δε διαχωρίζεται από τη μιμητική τέχνη⁴⁵. Με τη συγκεκριμένη θεώρηση της μίμησης συμφώνησε και ο **Leon Golden** και επιπλέον ενίσχυσε τη θέση του σχολιάζοντας ότι πρόκειται για μία **διανοητική** διαδικασία που στηρίζεται στη μίμηση, απορρίπτοντας κατηγορηματικά τα πορίσματα του Bernays, που στηρίζονται κατά κύριο λόγο στα «Πολιτικά»⁴⁶. Ο Golden υπογράμμισε ότι η τραγική μίμηση πρέπει να έχει άμεση αντιστοιχία με την έννοια της μίμησης γενικότερα, έτσι ώστε να έχει ισχύ η διανοητική κάθαρση⁴⁷.

Δομική ερμηνεία

Τη διαφωνία του σχετικά με τη μελέτη του Bernays εξέφρασε και ο **Gerald F. Else** με τη **δομική** ερμηνεία της κάθαρσης, κρίνοντας εσφαλμένη την προσπάθεια του πρώτου να συνδέσει την «Ποιητική» με τα «Πολιτικά», όπου επίσης γίνεται αναφορά στην έννοια της κάθαρσης. Συμπέρανε μάλιστα ότι ο Bernays προεξοφλεί ότι οι θεατές είναι ασθενείς οι οποίοι χρήζουν ψυχικής θεραπείας, κάτι το οποίο δεν ξεκαθαρίζεται πουθενά από τον Αριστοτέλη⁴⁸. Η βασικότερή του όμως εισήγηση στο θέμα της κάθαρσης ήταν η ανάπτυξη της **δομικής** ερμηνείας στο έργο «*Aristotle's poetics : The Argument*»⁴⁹, όπου επικαλείται αποκλειστικά την «Ποιητική» και συγκεκριμένα τα κεφάλαια 13 και 14, με τα επιχειρήματα ότι πρώτον, δεν αναφέρεται πουθενά αλλού μέσα στο έργο η κάθαρση, έπειτα η έκφραση παθημάτων χρησιμοποιείται με μία έννοια η οποία γίνεται κατανοητή μόνο αν κάποιος διαβάσει τα κεφάλαια 11 και 14 και τέλος, η λέξη *περαίνουσα* φαίνεται να συνδέεται με τη λέξη *μίμησις*⁵⁰. Επιπλέον δόθηκε μια σημαντική διευκρίνιση σχετικά με τον εξαγνισμό (purification) που προσφέρει η κάθαρση και σχετίζεται με το πάθος, δηλαδή τη μοιραία ή οδυνηρή πράξη που αποτελεί το βασικό στοιχείο της τραγωδίας, που δεν επιτυγχάνεται εξαιτίας του ελέους και του φόβου, αλλά μέσω μιας σειράς ελεεινών και φοβερών συμβάντων και τη μίμηση, δηλαδή

⁴⁵ Halliwell, 2002, p. 205. Ο Halliwell τείνει προς την αισθητική ερμηνεία της κάθαρσης, την οποία θα εξετάσουμε παρακάτω.

⁴⁶ Golden, 1976, p. 441.

⁴⁷ Ό.π., p. 443.

⁴⁸ Else, 1957, p. 440.

⁴⁹ 1957, pp. 222-223

⁵⁰ Ό.π.

την πλοκή, που οδηγεί στον εξαγνισμό. Επίσης στη μελέτη του τονίζεται η σημασία του δίπτυχου «αμαρτία –αναγνώριση», ως τα βασικότερα στοιχεία της πλοκής. Σύμφωνα με τον Else η δομή της τραγωδίας πρέπει να είναι πολύπλοκη και να στηρίζεται στην έννοια της αμαρτίας- δηλαδή του σφάλματος- με γνώμονα την οποία δομείται η πλοκή της τραγωδίας. Η λύση της πλοκής επιτυγχάνεται μέσα από το στοιχείο της αναγνώρισης. Έχοντας ως επίκεντρο τα συναισθήματα του ελέους και του φόβου , ο Else προσθέτει ότι τα αισθήματα αυτά καθεαυτά εγείρονται όταν ο θεατής ταυτίζεται με το κεντρικό πρόσωπο του έργου και όταν αντιλαμβάνεται ότι δεν του αξίζουν τα παθήματά του⁵¹. Αυτή η ταύτιση υφίσταται όταν ο θεατής δεν έχει κάνει κάτι παρόμοιο με τον τραγικό ήρωα, αλλά συμφωνεί ότι είναι «καθαρός»⁵². Εδώ έγκειται και η σημασία σχετικά με το στοιχείο της **αναγνώρισης**, με τη συμβολή του οποίου ο πρωταγωνιστής της ιστορίας αντιλαμβάνεται την *αμαρτία*, αναγνωρίζει το σφάλμα του λόγω άγνοιας (για παράδειγμα ο Οιδίποδας) και έτσι κερδίζει τον έλεο των θεατών. Προκύπτει δηλαδή το συμπέρασμα ότι η κάθαρση δεν επιφέρει κάποια αλλαγή στην ψυχή του θεατή, αλλά είναι μία διαδικασία που εξελίσσεται στην πλοκή από τα **δομικά** του συστατικά και κυρίως από το στοιχείο της αναγνώρισης . Έτσι η κάθαρση καθίσταται μεταβατικός και λειτουργικός παράγοντας (“*transitive or operational factor*”) μέσα στην τραγική δομή και όχι σε απώτερο στόχο αυτής της δομής. Τέλος , με αυτόν τον τρόπο, το έλεος διαδέχεται ο φόβος, δηλαδή η αγωνία για την τύχη του ήρωα συντελείται και η τραγική ηδονή.

Ηθικο-θρησκευτική ερμηνεία

Για το θέμα αυτό έχει δημιουργηθεί ακόμα μία προσέγγιση, που προσδίδει στην κάθαρση μία ηθικοθρησκευτική και ηθικοπαιδαγωγική χροιά και υποστηρίζεται από έναν σημαντικό αριθμό μελετητών της «Ποιητικής» με σημαντικές πάντως διαφοροποιήσεις στην ερμηνευτική στόχευση (πβ. Jonathan Lear⁵³ και Richard Janko⁵⁴). Η ερμηνεία αυτή λοιπόν, διατείνεται ότι η τραγωδία με τον έλεο και τον φόβο, καθώς και με την ηθική και θρησκευτική ανάταση που προκαλεί στις ψυχές των θεατών, όχι μόνο επιφέρει ταυτόχρονα

⁵¹Ο.π.

⁵²Ο.π.

⁵³ πρβ. Yates . *A sexual model of Catharsis*.1998, pp. 35-57 και *Katharsis*, 1988, pp. 297-326.

⁵⁴ Πρβ. Janko, *Aristotle Poetics*.1987,pp. 58-61 και *From Catharsis to the Aristotelian Mean* , 1992, pp. 341-358

ηθικό καθαρό και εξάγνισμο, και κατ' ακολουθίαν ανύψωση του εσωτερικού τους κόσμου προς τη σφαίρα της θεότητας, αλλά επίσης εξασκεί το πνεύμα και ολοκληρώνει τον συναισθηματικό κόσμο του ώριμου πολίτη. Ιδιαίτερα, όπως έχει ορθώς επισημανθεί, η αττική τραγωδία υποθάλλει κατ' εξοχήν δημοκρατικά αισθήματα, επειδή κυρίως η ηπιότητα και η επιείκεια αποτελούν τους ακρογωνιαίους λίθους του δημοκρατικού πολιτεύματος και γενικότερα του νομικού πολιτισμού, ενώ συνάμα ο φόβος συχνά ακονίζει την ανθρώπινη διάνοια⁵⁵. Με αυτή την προσέγγιση σχετίζεται και μία πρόσφατη δημοσίευση που παρουσιάζει το Διονυσιακό χαρακτήρα του θεάτρου ως εν είδη «εξορκισμό», συγκεκριμένα ως μία μορφή θρησκευτικού εξαγνισμού⁵⁶. Η τραγωδία νοείται δηλαδή πολύ περισσότερο ως μία τελετουργική πράξη αφιερωμένη στο Δίονυσο. Με άλλα λόγια, η κάθαρση γίνεται περισσότερο αντιληπτή ως εξορκισμός, ή ακόμα πιο σωστά ως απώθηση των «δαιμόνων» του φόβου και του ελέους, που καταλαμβάνουν τους θεατές της τραγωδίας και που πρέπει να «εκδιωχθούν» για να επιτευχθεί το τραγικό αποτέλεσμα⁵⁷. Το στοιχείο της «κατάληψης» τονίζεται ιδιαίτερα, καθώς αποτελεί πηγή συναισθημάτων, σκέψεων και πράξεων για τον τραγικό ήρωα που επιδρά στους θεατές⁵⁸. Για να γίνει ακόμα πιο κατανοητό, η διαδικασία ξεκινά από τον υποκριτή που ενσαρκώνει τον τραγικό ήρωα, ο οποίος καταλαμβάνεται από τα πάθη του. Έπειτα, η διαδικασία αυτή ακολουθείται από την απάντηση του χορού, μέσα από τη μουσική και τα άσματα που συνοδεύουν την παρουσία του, τα συναισθήματα μεταφέρονται στο ακροατήριο ή ακόμα και στους υπόλοιπους χαρακτήρες του μύθου⁵⁹.

Ηθικο-αισθητική ερμηνεία

Κατά την τελευταία θεωρία, η οποία σχετίζεται με την προηγούμενη και ανήκει στην **ηθικο-αισθητική** ερμηνεία της κάθαρσης, εικάζεται από διάφορους μελετητές ότι βρίσκεται εγγύτερα στην αριστοτελική άποψη⁶⁰. Με βάση τον προκείμενο ισχυρισμό, το συναίσθημα της ηδονής που χαρίζει η τραγωδία και αποκαλείται «τραγική ηδονή», επειδή πηγάζει από τη σύλληψη

⁵⁵Μαρκαντωνάτος, 2013. Το Βήμα: www.tovima.gr

⁵⁶Kallendorf, H., Kallendorf, G., 2012, pp. 296-311.

⁵⁷Ο.π., p. 308.

⁵⁸Ο.π., p. 306.

⁵⁹Ο.π., p. 306.

⁶⁰Μαρκαντωνάτος, 2013.

«ενός ποιητικά εκπεφρασμένου υψηλού νοήματος της ανθρώπινης μοίρας, οδηγεί το θεατή σε μιαν ανώτερη ηθική και πνευματική σφαίρα⁶¹». Τα συναισθήματα στην περίπτωση αυτή δεν συγκρούονται, αλλά συμφιλιώνονται μέσα στην καθαρή ουσία μιας λογικής και έμμετρης συγκίνησης – που δεν διασαλεύει αλλά, αντίθετα, αποκαθιστά την εσωτερική αρμονία του κόσμου της ψυχής· συναδελφώνει τον «λόγο» με τα πάθη του ανθρώπου. Η παρούσα προσέγγιση υιοθετήθηκε από Έλληνες μελετητές, όπως ο Ευάγγελος Παπανούτσος και ακόμα από τους Henry Butcher, Alan Paskow, Elizabeth Belfiore και Martha Nussbaum⁶². Πιο συγκεκριμένα, η Nussbaum στην ερμηνεία της λέξης «κάθαρση» αντιπαραβάλλει τους ισχυρισμούς του Πλάτωνα με αυτούς της «ποιητικής» του Αριστοτέλη⁶³. Επίσης η προσοχή εστιάζεται περισσότερο στο συναισθηματικό-γνωστικό τομέα, παρά τον παιδαγωγικό.

Για να γίνει περισσότερο αντιληπτό το περιεχόμενο της ηθικο-αισθητικής ερμηνείας είναι απαραίτητο να αναφερθεί ο μελετητής που διατύπωσε πρώτος τη συγκεκριμένη θεωρία. Πιο συγκεκριμένα πρόκειται για τον **Samuel Henry Butcher**, με το σύγγραμμα *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. Η επίδραση της Θεωρίας του Bernays είναι εμφανής στο έργο του, καθώς αναφέρεται εκτενώς στους σχολιασμούς του για την κάθαρση και στη λειτουργία της τραγωδίας ως «ομοιοπαθητική θεραπεία»⁶⁴. Επιπλέον δίνεται έμφαση τόσο στα «Πολιτικά» του Αριστοτέλη, όσο και στις θεωρίες του Πλάτωνα πηγές στις οποίες στηρίχθηκε κυρίως και ο Bernays. Ο Butcher κάνοντας χρήση αυτών των συμπερασμάτων, δίνει μία επιπλέον ερμηνεία στην έννοια ,αυτήν της αισθητικής.⁶⁵ Αρχικά θέτει έναν παραλληλισμό έχοντας ως αφετηρία τη μέθοδο του Ιπποκράτη για την αφαίρεση των βλαβερών στοιχείων από τον οργανισμό και την εξυγίανση (purifying) των εναπομείναντων στοιχείων⁶⁶, εν συνεχεία χαρακτηρίζει αντίστοιχα το έλεος και το φόβο ως νοσηρά συναισθήματα⁶⁷ που κατά τη διάρκεια της τραγικής

⁶¹ Παπανούτσος στο Μαρκαντωνάτο, 2013. Το Βήμα: <https://www.tovima.gr/>

⁶² Μαρκαντωνάτος, 2013. Το Βήμα: <https://www.tovima.gr/>

⁶³ Nussbaum, 1992, pp. 261-290

⁶⁴ Butcher, 1898, p.243.

⁶⁵ Ο.π. p.248.

⁶⁶ Ο.π., p. 248, πρβ. Σημ 1.

⁶⁷ Ο.π., p. 249.

διέγερσης αποβάλλονται, ενώ τα κατώτερα συναισθήματα μετατρέπονται στις πιο «βελτιστοποιημένες» μορφές τους. Η βελτιστοποίηση και ο εξαγνισμός των συναισθημάτων αυτών αποκτά αισθητικό περιεχόμενο μέσα από την τέχνη⁶⁸. Σε μια ακόμα προσπάθεια να ερμηνευθεί ο Αριστοτέλης, το έλεος και ο φόβος χαρακτηρίζονται ως μία μορφή πόνου που βιώνει ο θεατής για τα πάθη του τραγικού ήρωα, ενώ δεν του αξίζουν (ο ανάξιος⁶⁹). Έτσι το έλεος μετατρέπεται σε φόβο του θεατή μήπως αυτά τα πάθη συμβούν στον ίδιο. Στο σημείο αυτό λειτουργεί η τέχνη, όπου τοποθετεί το θεατή στη θέση του τραγικού προσώπου⁷⁰. Τέλος, ο Butcher ολοκληρώνει το συλλογισμό του με το επιχείρημα ότι πιθανότατα ο Αριστοτέλης δε θεωρεί την κάθαρση ως ένα μακρινό αποτέλεσμα, αλλά ένα άμεσο τέλος-σκοπό της τέχνης και της αισθητικής λειτουργίας που εκπληρώνει⁷¹.

Από την παρούσα ανασκόπηση δε θα μπορούσε να παραλειφθεί η κριτική ερμηνεία του Έλληνα παιδαγωγού και αισθητικού φιλοσόφου, **Ευάγγελου Παπανούτσου**. Η φιλοσοφική του θεώρηση περιστρέφεται γύρω από το φαινόμενο της «*αισθητικής εμπειρίας*»⁷². Έχοντας υπόψιν αυτό το κριτήριο, η «κάθαρσις», πρέπει να εννοηθεί ως ποιοτική αλλαγή και μετουσίωση των κοινών παθημάτων και συνασθημάτων, ιδίως του ελέου και του φόβου που, από άλογα και αχαλίνωτα πάθη, χάρη στη σύλληψη ενός υψηλού νοήματος της ανθρώπινης μοίρας, μεταλλάσσονται σε έλλογες τραγικές συγκινήσεις έτσι ώστε να μπορούν να προσφέρουν στον θεατή "την *"οικείαν"* ηδονή της τραγωδίας, δηλαδή την ηδονή που προκαλείται από το έλεος και το φόβο. Η τραγωδία κατά τον Παπανούτσο έχει καθαρτική επίδραση στον ψυχισμό του θεατή, προπάντων με τον *"μῦθον"*, την διάρθρωση δηλαδή των γεγονότων «*με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποκαλύπτεται ένα βαθύτερο νόημα, κάτι ουσιαστικό και αναγκαίο, καθολικό, με σημασία για τη ζωή και τη μοίρα του ανθρώπου*». "Έτσι, σύμφωνα με τον Παπανούτσο, *"την κάθαρση των συναισθημάτων θα την επιτελέσει ο μύθος με το ηθικό, στην ευρύτερη σημασία του όρου, με το ανθρώπινο, καθώς θα λέγαμε σήμερα, περιεχόμενο του"*. Αυτό το "ανθρώπινο" περιεχόμενο της τραγωδίας ο Παπανούτσος το παρομοιάζει με την έκφραση

⁶⁸Ο.π., π. 250.

⁶⁹Ο.π., π. 253.

⁷⁰Ο.π., π. 262.

⁷¹Ο.π., π. 264.

⁷² Georgopoulos, 1986, π.17.

που χρησιμοποιείται από τον Αριστοτέλη ως «φιλόανθρωπον» στο 13ο κεφάλαιο της *Ποιητικής*. Και καταλήγει: "Είναι "έλλογα" λοιπόν συναισθήματα ό φόβος και ό έλεος πού μας κάνει να δοκιμάζομε ή τραγωδία, γιατί συνυφαίνονται με το 'φιλόανθρωπον' και πηγάζουν από τη σύλληψη ενός ηθικού (στη γενικότερη σημασία του όρου) και μεταφυσικού ή θρησκευτικού νοήματος πού κατέχει την ψυχή μας, όταν φοβάται και ελεεί. "Άρα τα παθήματα αυτά, όταν όχι απλώς βλέπομε, αλλά "εννοούμε" το έργο, δεν είναι τα κοινά, τα παράφορα και "άλογα", αλλά συγκινήσεις μιας άλλης ποιότητας, πάθη καθαρμένα..."⁷³. Στην αισθητική αντίληψη του Παπανούτσου κατέχει επίσης μια ιδιαίτερη θέση η έννοια της καταστροφής και του χάους, όπου για τον ίδιο είναι συμβαίνουν μόνο φαινομενικά, ενώ συντελούν στη συναισθηματική ανάταση. Το χάος, υποστηρίζει, δεν είναι μία έννοια απομονωμένη αλλά μέρος του συνόλου που στηρίζει τη συνοχή του⁷⁴. Επιπροσθέτως, αυτή η διαδικασία επιφέρει την τραγική ηδονή, αλλά και τον εξαγνισμό των παθών που βιώνει ο τραγικός ήρωας⁷⁵. Τέλος, στην *Αισθητική* του Ε. Παπανούτσου επεξηγείται ο συναισθηματικός εξαγνισμός που επιτυγχάνεται μέσα από την τέχνη: Απελευθερώνει τα πάθη, ωθώντας τα προς τα έξω, ώστε να εκφραστούν έντονα και με αυτό τον τρόπο να «καθαριστούν» από κάθε σκοτεινό, βλαβερό και διαστρεβλωμένο στοιχείο, αφήνοντας μονάχα εκείνα τα στοιχεία τα οποία μπορούν να οδηγήσουν τις εσωτερικές ικανότητες εξίσου σταθερές, αρμονικές και έντονες⁷⁶.

Σε αυτό το σημείο μπορεί να προστεθεί επιλογικά και η άποψη του Solbakk⁷⁷, όπου γίνεται ουσιαστικά μία σύνοψη των προηγούμενων παρατηρήσεων, ενώ οι ερμηνείες διαχωρίζονται σε έξι είδη όπως απαριθμούνται παρακάτω:

- α) η ιατρική ερμηνεία και ερμηνεία της κάθαρσης ως φυσική διαδικασία, με την απελευθέρωση η εξωτερίκευση συναισθημάτων
- β) η κάθαρση που εκλαμβάνεται ως συναισθηματική και διανοητική διασάφηση

⁷³ Παπανούτσος, 1953, σσ. 237-243.

⁷⁴ Georgopoulos, 1986, p. 25.

⁷⁵ Ό.π., p. 26.

⁷⁶ Ό.π.

⁷⁷ 2006, pp. 141-153

γ) η ηθική ερμηνεία, συμπεριλαμβανομένης και της σημασίας της έννοιας ως «εκπαίδευση των συναισθημάτων»

δ) ως **εμπειρία** συναισθηματικής ανακούφισης

ε) οι αισθητικές ερμηνείες ή οι ερμηνείες δραματολογικής και δομικής φύσεως

στ) ως σύμπλεγμα «ολιστικών» ερμηνειών της κάθαρσης.

Μία σημαντική διαφοροποίηση που πρέπει να επισημανθεί είναι ότι η *Ποιητική* αναφέρεται πως έρχεται σε αντιδιαστολή με το έργο του Πλάτωνα, που υπήρξε δάσκαλος του Αριστοτέλη⁷⁸. Αυτή η αντίθεση σχολιάστηκε σε σύγκριση με την *Πολιτεία*⁷⁹ και τον *Φαίδωνα*, συγγράμματα του πρώτου, όπου εξάγεται το συμπέρασμα ότι τα συναισθήματα όπως το έλεος και ο φόβος συνιστούν εμπόδια για τη λογική σκέψη και επιπλέον απεικόνισε την αναζήτηση της ψυχής για κατανόηση ως μία διαδικασία που απαιτούσε διαχωρισμό της διάνοιας σε τέτοιο βαθμό από τα συγκεκριμένα συναισθήματα και όλα τα υπόλοιπα που αποτελούσαν τροχοπέδη⁸⁰. Παρατηρείται ότι στο *Φαίδωνα*, η πλατωνική άποψη για το διαχωρισμό της ψυχής από το σώμα εκφέρεται δια στόματος του Σωκράτη, όπου ο τελευταίος ενόψει του επικείμενου θανάτου του διατείνεται ότι η πραγματική γνώση αποκτάται με το θάνατο, όπου το σώμα αποχωρίζεται την ψυχή.⁸¹ Τότε μόνο επέρχεται η κάθαρση, με την πλήρη αποδέσμευσή της από το σώμα και την αυτόνομη υπόστασή της στο παρόν και το μέλλον⁸². Ακόμα ο Πλάτωνας χρησιμοποίησε τις λέξεις «καθαρός», «κάθαρσις» και «καθαρός» με τη σημασία του «καθαρισμού» ή της «εκκαθάρισης», ορολογίες γνώριμες σε πολλά διαφορετικά πλαίσια, όπως η εκπαίδευση, η ιατρική, η θρησκεία, η λογοτεχνία και άλλα. Σε αντίθεση με τους ισχυρισμούς του δασκάλου του, ο Αριστοτέλης θεώρησε απαραίτητα τα συναισθήματα του φόβου και του ελέους για την περάτωση της κάθαρσης⁸³.

⁷⁸ Nussbaum, 1992, p.281.

⁷⁹ 605a-606c: Συνοπτικά, Ο Πλάτωνας επικρίνει τους τραγικούς ποιητές εξηγώντας ότι με το να προκαλούν το έλεος, τη συγκίνηση και τον έπαινο των θεατών, για συμφορές που συμβαίνουν σε άλλους, διαφθείρουν τους χρηστούς ανθρώπους. *Πολιτεία*, Βιβλίο Ι, μετάφραση: Γρυπάρης, Ι., 1911. Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα: http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111.

⁸⁰ Αναλυτικότερα σχετικά με το διαχωρισμό ψυχής από τα συναισθήματα, τις αισθήσεις και το σώμα βλέπουμε στο έργο του Πλάτωνα *Φαίδων*, 65c: «Λογίζεται δέ...όρέγηται τοῦ ὄντος.» και 66a: «Ἀρ' οὖν ἐκεῖνος ἂν τοῦτο ποιήσῃε καθαρῶτατα... ἄλλος, ὁ τευξόμενος τοῦ ὄντος;»

⁸¹ 66e: «ὡς ὁ λόγος σημαίνει...τὸ εἶδέναι ἢ τελευτήσασιν.»

⁸² Πλάτων, *Φαίδων*: 67c-d: «Κάθαρσις δέ ἐστίν ἀρα οὐ τοῦτο συμβαίνει...».

⁸³ Nussbaum, 1992, p.281.

Bertold Brecht: ο αντίλογος

Μία εντελώς διαφορετική οπτική για το θέατρο, η οποία έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με την άποψη του Αριστοτέλη, δίνεται από τον Bertold Brecht. Ο Brecht εισήγαγε την τεχνική της «αποστασιοποίησης» ή «ανοικείωσης», όπως επίσης καθιέρωσε το επικό-διαλεκτικό και διδακτικό θέατρο.

Εμπνευσμένος από τη μαρξιστική ιδεολογία, ο Brecht υποστήριξε ότι η θεατρική παράσταση δεν αποτελεί μια φαντασική αναπαράσταση της πραγματικότητας, ούτε χώρο εικονικής πραγματικότητας ούτε ψευδαισθητικής εικόνας του πραγματικού⁸⁴.

Συγκεκριμένα, ο Brecht απορρίπτει την αριστοτελική κάθαρση που προέρχεται από τη μίμηση, καθώς δε δημιουργείται η λεγόμενη «θεατρική ψευδαίσθηση», έτσι ώστε αυτό που δημιουργείται από τους ηθοποιούς να γίνεται καθολικά αποδεκτό. Η ταύτιση των θεατών με τα πάθη του χαρακτήρα της παράστασης δεν υφίσταται εφόσον απουσιάζει η μίμηση και έτσι αναπτύσσεται η θεωρία της «ετερογενούς» ή «ανοικειωμένης» πραγματικότητας⁸⁵ ή αποστασιοποίησης.

Σύμφωνα με το Σταυρίδη,⁸⁶ *«η μπρεχτική αποστασιοποίηση μοιάζει να επιχειρεί την αποσυναρμολόγηση ενός συνεκτικού μυθικού σύμπαντος για να προβάλλει στις συνάψεις του, στις δημιουργημένες ασυνέχειές του, όψεις ενός διαφορετικού κόσμου. Μια τέτοια στάση θέλει να αφαιρέσει από τα “κοινωνικά γεγονότα τη σφραγίδα του οικείου, που τα προστατεύει σήμερα από την επέμβασή μας” όπως το διατυπώνει ο ίδιος ο Μπρέχτ»*. Άμεσος στόχος της τεχνικής αυτής είναι η «κρίση» των πράξεων του ρόλου από το κοινό και η μετέπειτα αποδοχή ή απόρριψή τους που θα βρεθεί στην σφαίρα του συνειδητού και όχι του υποσυνείδητου⁸⁷.

Με λίγα λόγια, γίνεται αντιληπτό ότι η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στην Αριστοτελική κάθαρση και στην αποστασιοποίηση του Μπρεχτ, δεν είναι μόνο η συναισθηματική ή όχι εγγύτητα του θεατή με τον ηθοποιό ή το κεντρικό πρόσωπο του έργου, αλλά η ικανότητα διαμόρφωσης γνώμης με βάση την ταύτιση και τη μίμηση συναισθημάτων στην πρώτη περίπτωση, και την

⁸⁴ Γραμματάς, 2015. TheodoreGrammatas. Com. <http://theodregrammatas.com/el/>

⁸⁵ Ο.π.

⁸⁶ 1999, σσ. 1-10

⁸⁷ Χ.σ., 2019. *Επικό θέατρο*. <https://www.mytheatro.gr/wp-content/uploads/2015/11/header-2015-11.png>

προσωπική κρίση στη δεύτερη περίπτωση. Ασφαλώς κάτι τέτοιο δεν πρέπει να αφήνει να εννοηθεί ότι στην περίπτωση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου δεν υπήρχε προσωπική κρίση του θεατή σε όσα έβλεπε. Άλλωστε το προσφερόμενο προς το θεατή δημιούργημα και η στάση του απέναντι σε αυτό είναι γνωστό ότι δεν ήταν πάντα η ίδια.

Η αναφορά στον Μπρέχτ και την ιδεολογία του πραγματοποιήθηκε ώστε να γίνει ξεκάθαρη η μεθοδολογία με την οποία θα προσεγγίσουμε όσα περισσότερα τραγικά έργα είναι δυνατόν, από όλα όσα βρίσκονται στην κατοχή μας μέχρι σήμερα. Η τεχνική του δεν κρίνεται απορριπτικά, αναφέρεται όμως εν συντομία, ώστε να αναδειχθεί περισσότερο η έννοια της κάθαρσης και το τραγικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται. Το βασικό ερώτημα παραμένει, αν τελικά επιτυγχάνεται η κάθαρση, με βάση την κανονιστική σκέψη την οποία ο Αριστοτέλης απέδωσε τον ορισμό της τραγωδίας.

ΚΑΘΑΡΣΗ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

Κάθαρση στην αργαία τραγωδία

Στην παρούσα ενότητα θα αναφερθούν συνοπτικά τα έργα των τριών τραγικών ποιητών και θα σχολιαστεί η έλευση της κάθαρσης ως αποτέλεσμα στο τέλος των ιστοριών, όπου έχει εντοπιστεί από προγενέστερες μελέτες. Αρχικά κρίνεται απαραίτητο να διευκρινιστεί, ότι σε σχέση με τις προηγούμενες αναλύσεις και ερμηνείες που έχουν καταγραφεί δεν είναι δυνατό να ακολουθηθεί ένα συγκεκριμένο μοντέλο ανάλυσης για όλες τις τραγωδίες. Με βάση τις μελέτες που στηρίχθηκαν στην *Ποιητική* και άλλα έργα του Αριστοτέλη, έχουν εξαχθεί ποικίλες διαπιστώσεις από διαφορετική οπτική γωνία. Δεν μπορούμε λοιπόν να θέσουμε ένα όριο στην επιστημονική ανάλυση και να τοποθετήσουμε όλες τις τραγωδίες στα αυστηρά στεγανά μίας συγκεκριμένης θεώρησης, αναιρώντας όλες τις προηγούμενες. Βασικός στόχος λοιπόν είναι, πρωτίστως να εντοπίσουμε την ύπαρξη ή όχι της κάθαρσης με κριτήριο την τελική έκβαση του μύθου και έπειτα να εντάξουμε το κάθε τραγικό έργο, στηριζόμενοι στις προγενέστερες μελέτες σε αυτή που θεωρείται πλησιέστερη.

Αισχύλος

Επτά στο σύνολο οι σωζόμενες τραγωδίες του παλαιότερου τραγικού ποιητή, εκ των οποίων μία ολοκληρωμένη τριλογία που ανήκει στον Τρωϊκό κύκλο. Μέσα από τα στοιχεία που θα τεθούν προς ανάλυση, το συμπέρασμα που αναμένεται να προκύψει σχετίζεται άμεσα με την έλευση της κάθαρσης μετά την έξοδο, δηλαδή το τελευταίο μέρος της τραγωδίας.

Ορέστεια

Η τριλογία που παραστάθηκε το 458 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια με τις ονομασίες *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες* πραγματεύεται το θέμα της απόδοσης δικαιοσύνης μέσα από την αντιδικία ή τη νόμιμη δίκη⁸⁸. Στον *Αγαμέμνονα* εκτυλίσσεται η πλοκή για την τιμωρία του ομόνουμου πρωταγωνιστή, με τη δολοφονία από τη σύζυγό του Κλυταιμίστρα. Ο ίδιος προκάλεσε την Άτη⁸⁹, όταν θυσίασε την κόρη του Ιφιγένεια και προσέβαλε τους Τρώες αρπάζοντας την κόρη του βασιλιά Πριάμου, Κασσάνδρα. Είναι δηλαδή το πρώτο θύμα της «Αράς»⁹⁰ (προσωποποιημένη εκδίκηση). Στην έξοδο του έργου γινόμαστε θεατές της θριαμβολογίας του Αίγισθου για το φόνο του Αγαμέμνονα⁹¹, που εισπράττει την οργισμένη απάντηση του χορού των γερόντων για την πράξη του αυτή⁹². Ακολουθεί μία έντονη στιχομυθία μεταξύ χορού και Αίγισθου⁹³, που διακόπτεται λίγο πριν εξελιχθεί σε σύγκρουση από την ίδια την Κλυταιμίστρα⁹⁴. Η χήρα του Αγαμέμνονα επιβάλλει την τάξη και αποτρέπει οποιαδήποτε επίθεση με τη δέσμευσή της ότι όλα θα λυθούν μόλις αναλάβει την εξουσία από κοινού με τον Αίγισθο⁹⁵. Παρατηρούμε ότι δεν υπάρχει καμία αναγνώριση τραγικού σφάλματος από πλευράς των δολοφόνων, ενώ παράλληλα το συναίσθημα ελέους απουσιάζει

⁸⁸ Furness, 2012, pp. 1-11.

⁸⁹ Άτη: η σύγχυση των φρένων, η παραγμένη κατάσταση της ψυχής και η απερίσκεπτη ορμή που προέρχονται από την πλάνη που στέλνουν οι θεοί ως τιμωρία σε όσους επιδεικνύουν θράσος. Liddel, H., G., Scott, R., 1907, σ. 427.

⁹⁰ Τσώλης, 1984, σ. 51

⁹¹ Στ. 1577- 1611.

⁹² Στ. 1612: «Αἴγισθ' ὑβρίζειν ἐν κακοῖσιν οὐ σέβω...».

⁹³ Στ. 1617-53.

⁹⁴ Στ. 1653- 61: «Μηδαμῶς, ὧ φίλτατ' ἀνδρῶν, ἄλλα δράσωμεν κακά...»

⁹⁵ Στ. 1672-3 : « ἐγὼ καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων <καλῶς>.»

παντελώς για τους πρωταγωνιστές της τραγωδίας⁹⁶. Δεν υπάρχει καμία ένδειξη κάθαρσης⁹⁷.

Έπειτα ακολουθούν οι *Χοηφόροι*, όπου ο Ορέστης δολοφονεί τη μητέρα του Κλυταιμίστρα και τον εραστή της Αίγισθο ως αντίποινα για το φόνο που διέπραξαν στην πρώτη τραγωδία. Στον επίλογο της ιστορίας, Ο Ορέστης διαλαλεί ότι απέδωσε δικαιοσύνη με τη διπλή δολοφονία που διέπραξε, έπειτα από υπόδειξη του θεού Απόλλωνα⁹⁸. Ο χορός των γυναικών στηρίζει την πράξη του, διατηρώντας κάποιες επιφυλάξεις για τη μελλοντική του μοίρα⁹⁹. Αργότερα εμφανίζονται οι Ερινύες ως τιμωροί για την επονείδιστη πράξη μητροκτονίας¹⁰⁰. Ο Ορέστης κατακλύζεται από συναισθήματα φόβου και πανικού και δηλώνει ότι θα φύγει από το Άργος για να ζητήσει εξιλέωση για την πράξη του¹⁰¹. Παρά τα συναισθήματα ελέους που είναι φανερά από την πλευρά του χορού, η κάθαρση δεν επιτυγχάνεται, προκρίνεται όμως στους στίχους 1059-60, όπου επισφραγίζεται ρητά η λύτρωση και ο *καθαρισμός* του Ορέστη από το κρίμα του με τη συνδρομή του Απόλλωνα¹⁰².

Η τριλογία ολοκληρώνεται με το έργο *Ευμενίδες*, όπου οι Ερινύες κυνηγούν τον Ορέστη. Εκείνος επιζητά άσυλο στην πόλη της Αθήνας. Έπειτα από παρέμβαση της θεάς Αθηνάς δικάζεται στον Άρειο πάγο, όπου και αθώνεται. Έχοντας υπόψιν τον ορισμό του Αριστοτέλη ότι μέσα από τα συναισθήματα του ελέους και του φόβου επέρχεται η κάθαρση μπορούμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι ο προκείμενος συλλογισμός επιβεβαιώνεται ως κατάληξη, που παύει τον οικογενειακό κύκλο του αίματος. Η δικαιοσύνη νομοθετείται

⁹⁶ Στ. 1626: «οίκουρός εύνην (τ') άνδρός αισχύνουσ' άμα», στ. 1634-35: «ός ούκ, έπειδή τῷδ' έβούλευσας μόρον, δρᾶσαι τόδ' έργον ούκ έτλης αύτοκτόνωσ», στ. 1643-49, στ. 1651: «εία δή, ξίφος πρόκωπον πᾶς τις εύτρεπιζέτω.», στ. 1655: «ούκ άν Αργείων τόδ' είη, φῶτα προσσάινειν κακόν» στ.1669: «πῶσσε, παίινου, μαιίνων τήν δίκην, έπει πάρα» και στ. 1671: «κόμπασον θαρσών, άλέκτωρ ώστε θηλείας πέλας».

⁹⁷ Ωστόσο, η Smith εντοπίζει κάποιου είδους κάθαρση πολύ πριν το τέλος της τραγωδίας. Χρησιμοποιώντας τα στοιχεία της αναγνώρισης και της περιπέτειας, εστιάζει στη μορφή της Κασσάνδρας, η οποία έχει πλήρη επίγνωση του επικείμενου θανάτου της και ταυτόχρονα του Αγαμέμνονα (Δ' επεισόδιο, στ. 1035-1330). Η αναγνώριση δεν εντοπίζεται στη συνειδητοποίηση κάποιας αμαρτίας, αλλά στη γνώση της μοίρας της. Παρομοίως η περιπέτεια πραγματώνεται μέσα από τη μεταβολή της τύχης της εξαιτίας του πολέμου και της θέλησης των θεών. Η Smith καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η ηρωική της στάση εγείρει τη συμπόνοια των θεατών. (πρβ. *Masterpieces of Classic Greek Drama*, 2006, p.25).

⁹⁸ Στ. 973-1005.

⁹⁹ Στ. 1018-1020 και 1044-1047

¹⁰⁰ Στ. 1049-1050: «...φαιοχίτωνες και πεπλεκτανημένοι πυκνοῖς δράκουσιν· ούκέτ' άν μείναιμ' έγώ..» και στ 1053-1054: «...ούκ είσι δόξαι τῶνδε πημάτων έμοί· σαφῶς γάρ αίδε μητρός έγκοτοι κύνες..»

¹⁰¹ Στ. 1061-1062: «ύμεις μὲν ούχ όρᾶτε τάσδ', έγῶ δ' όρῶ· έλαύνομαι δέ κούκέτ' άν μείναιμ' έγώ.»

¹⁰² «...είς σοι *καθαρισμός*· Λοξίας δέ προσθιγών έλεύθερόν σε τῶνδε πημάτων κτίσει».

και ανταποδίδεται με βάση ένα αξιοκρατικό σύστημα θεσμών¹⁰³, υπό την Αιγίδα της θεάς Αθηνάς και του Απόλλωνα, που καταρρίπτουν την ισχύ των χθόνιων θεοτήτων του παλιού θεοκρατικού συστήματος¹⁰⁴. Σε συνδυασμό ακόμα με τα τρέχοντα γεγονότα που διαδραματίζονται στην Αθήνα εκείνη την περίοδο¹⁰⁵, μπορεί να ειπωθεί ότι ο θεατής αποκτά το αίσθημα ότι ο ίδιος αποφασίζει για την έκβαση της υπόθεσης και αναγνωρίζει τη δημοκρατική απόφαση για την αθώωση του Ορέστη και το οριστικό τέλος των αέναων φόνων. Επιπλέον, σύμφωνα με τον H. D. F. Kitto, που επικαλείται τον **Else**¹⁰⁶, δίνεται έμφαση στη μίμηση και το αποτέλεσμα της. Πιο συγκεκριμένα, μέσα από τη συγκέντρωση των παθών, τα οποία λειτουργούν διά μέσου του ελέους και του φόβου, αποκαθαίρονται από τα τυχαία και αντιπαραγωγικά στοιχεία, ώστε να αποδειχθούν κατάλληλα στο να επιτευχθεί η απόλαυση που σχετίζεται με τη μίμηση¹⁰⁷.

Επτά επί Θήβας: Κεντρικός άξονας της τραγωδίας είναι η σύγκρουση του Ετεοκλή με τον Πολυνείκη για τη διεκδίκηση του θρόνου της Θήβας. Το έργο κλείνει με την διπλή αδελφοκτονία και το θρήνο της Αντιγόνης και της Ισμήνης. Αναφορικά με το ζητούμενο της μελέτης μας έχει διατυπωθεί η εξής άποψη, ως προς την ύπαρξη πάθους και το είδος της κάθαρσης που επέρχεται. Αναλυτικά, ο Bierl σχολιάζει την αντίθεση του παρόντος έργου με την *Ορέστεια*, τονίζοντας το στοιχείο της αδελφοκτονίας. Υπογραμμίζεται ότι η υπερβολική βία στην οποία εκτίθενται οι θεατές λειτουργεί ως στοιχείο κάθαρσης, εξασφαλίζοντας την επιβίωση της πόλης¹⁰⁸. Στον ίδιο σχολιασμό δίνεται έμφαση στη σκηνή της μάχης μεταξύ των δύο αδελφών, όπου ο Ετεοκλής έχει καταληφθεί από τη *μανία*, όπως επίσης και ο Πολυνείκης, έτσι ώστε η σύγκρουσή τους να λειτουργεί ως κάποιου είδους «τελετουργικού

¹⁰³ Για να γίνει ακόμα πιο κατανοητό το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο κινείται η τριλογία, το έτος 462/61 ο πολιτικός Εφιάλτης περιόρισε τις αρμοδιότητες του Αρείου Πάγου στην εκδίκαση των ανθρωποκτονιών από πρόθεση. Τέσσερα περίπου χρόνια μετά οι θεατές παρακολουθούν το έργο του Αισχύλου, που αναφέρεται μεν στην κληρονομική ενοχή, δίνει όμως το περιθώριο της προσωπικής ευθύνης. Στο μεταξύ έχει ισχυροποιηθεί και η θέση της εκκλησίας του δήμου, όπου αποφασίζουν όλοι οι πολίτες με την ψήφο τους (Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Σ.: *Η πολιτική διάσταση των Ευμενίδων του Αισχύλου*, στο: *Θέατρο και πόλη: Αττικό δράμα, Αθηναϊκή δημοκρατία και Αρχαία ελληνική θρησκεία*, 2012, σσ. 106-126).

¹⁰⁴ Τσώλης, 1984, σ.51

¹⁰⁵ Βλ. Νικολαΐδου-Αραμπατζή, σσ. 106-126.

¹⁰⁶ Rosenmeyer, 1982, p. 342, σημ. 78.

¹⁰⁷ Rosenmeyer, 1982, pp. 342-343.

¹⁰⁸ Bierl, 2018, p. 45.

εξαγνισμού», όπου δύο δίδυμοι «δαιμόνες» αλληλοεξοντώνονται για το καλό της κοινότητας¹⁰⁹. Τέλος, το στοιχείο της κάθαρσης θίγεται από το χορό μέσα στο ίδιο το κείμενο, στους στίχους 681-82¹¹⁰ και 738-39¹¹¹.

Προμηθέας Δεσμώτης: Ο μύθος του Προμηθέα αναβιώνει μέσα από τον Αισχύλο και είναι το μοναδικό σωζόμενο έργο από την τριλογία με αυτή τη θεματική. Ο Προμηθέας τιμωρείται για την αλαζονεία που έδειξε απέναντι στην ύψιστη θεϊκή και ανθρώπινη αρχή δίνοντας τη φωτιά και τη γνώση στους ανθρώπους. Σχετικά με την επερχόμενη κάθαρση, παρατίθεται το σχόλιο: Η ιδέα της ηθικής αναγέννησης προβάλλεται έτσι ώστε ο Προμηθέας να δηλώνει ότι έχει υποστεί ηθικό μετασχηματισμό μετά από υποβολή σε πόνο. Η κατάσταση της κάθαρσης την οποία ο ήρωας βιώνει επίσης απαιτείται για την ηθική αναγέννηση. Η κάθαρση της ψυχής του συνίσταται από όλα τα βασικά συναισθήματα του, το μίσος, την εκδίκηση και την περιφρόνηση, τα οποία μετατρέπονται σε «έλεος»¹¹². Το ίδιο συναίσθημα μπορεί να ειπωθεί ότι βιώνεται και από τους θεατές, που παρατηρούν το βασανισμό του και οδηγούνται σε συναισθηματική κάθαρση μετά τη δικαίωσή του. Ωστόσο, για την προκειμένη τραγωδία εκφράζεται και μία διαφορετική γνώμη, από την Anna Katherine Batson, που διατείνεται ότι ενώ πρόκειται για ένα έργο το οποίο θίγει το μαρτύριο ενός ημίθεου και την αδικία που βιώνει, δεν ακολουθεί παρόλα αυτά την αριστοτελική δομή της τραγωδίας¹¹³. Προς επίρρωση του επιχειρήματος αναφέρεται και η άποψη του Else, ο οποίος συνοπτικά συμπεραίνει ότι **μόνο δύο τραγωδίες από τις συνολικά 32 σωζόμενες τραγωδίες πληρούν επαρκώς τα κριτήρια που αναφέρει ο Αριστοτέλης**¹¹⁴. Εντέλει, παρά το γεγονός ότι ο Προμηθέας δείχνει στο ακροατήριο ότι βιώνει ανθρώπινα πάθη, ενάντια στη θεϊκή φύση του, η λύση της τραγωδίας μένει ανολοκλήρωτη και ο τραγικός ήρωας χάνεται στα Τάρταρα¹¹⁵.

Ικέτιδες: Πρόκειται για το μύθο των παιδιών του Δαναού, αδερφού του Αιγύπτου που φεύγει μαζί με τις 50 κόρες του προκειμένου να αποφύγουν το

¹⁰⁹ Ό.π., π. 48, σημ.44.

¹¹⁰ «άνδροϊν δ' όμαιμοιν θάνατος ὤδ' αύτοκτόνος, / ούκ ἔστι γῆρας τοῦδε τοῦ μιάσματος»

¹¹¹ «τίς ἄν καθαρμούς πόροι; / τίς ἄν σφε λούσειεν;»

¹¹² Al-Hasan, Neimneh, 2012, pp. 1-4. Επίσης, πρβ. Σημ. 19.

¹¹³ 2009, π. 4

¹¹⁴ Ibid, στην Batson, σημ. 6, π. 8.

¹¹⁵ βλ. σημ. 85, π. 28

γάμο με τους 50 γιους του Αιγύπτου και ζητούν άσυλο στο Άργος, απ' όπου καταγόταν η πρόγονός τους Ιώ. Το συναίσθημα της κάθαρσης είναι αβέβαιο, καθώς αργότερα ακολουθεί το δεύτερο μέρος της τριλογίας¹¹⁶. Δεν έχει έρθει το οριστικό τέλος της ιστορίας, καθώς η οικοδόμηση της σύγκρουσης αναπτύσσεται στις επόμενες δύο τραγωδίες που δε διασώζονται.

Πέρσες : Θεωρείται η παλαιότερη σωζόμενη τραγωδία και μάλιστα η μοναδική που δε σχετίζεται με κάποιο μυθικό κύκλο. Διδάχθηκε το 472, μερικά χρόνια μετά τη μάχη της Σαλαμίνας, όπου νίκησαν οι Έλληνες και οι Πέρσες υπέστησαν πανωλεθρία. Στην παράσταση αυτή δεν τονίζεται τόσο το στοιχείο της συναισθηματικής κάθαρσης, όσο η αγαλλίαση των Αθηναίων για την πρόσφατη καταστροφή των εχθρών τους¹¹⁷. Την άποψη αυτή ενισχύει και ο Grethlein, που σχολιάζει το κείμενο με βάση τον ορισμό του Αριστοτέλη για την τραγωδία. Ο συγγραφέας στηριζόμενος στις έννοιες του ελέους και του φόβου που οδηγούν στην κάθαρση, εξοβελίζει εξαρχής την κάθαρση και εστιάζει αποκλειστικά στο έλεος και το φόβο¹¹⁸.

Σοφοκλής

Ο Αριστοτέλης μνημονεύει τη συνεισφορά του τραγικού ποιητή στη διαμόρφωση της τραγωδίας, με την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή και της σκηνογραφίας¹¹⁹. Από τα 120 περίπου δραματικά έργα που υπολογίζεται ότι έχει γράψει σώζονται μόνο επτά τραγωδίες : Αΐας, Ήλέκτρα, Οιδίπους Τύραννος, Αντιγόνη, Τραχίνιαι, Φιλοκτήτης, Οιδίπους επί Κολωνῶ. Τα έργα του Σοφοκλή αφορούν και στους δύο μυθικούς κύκλους (Τρωϊκός, Θηβαϊκός). Συγκεκριμένα η Αντιγόνη και οι δύο τραγωδίες που αφορούν στον Οιδίποδα έχουν γίνει αντικείμενο ενδελεχούς και μακροχρόνιας έρευνας και έχουν σχολιαστεί αναλυτικά από πολλές απόψεις (κοινωνικά, ιστορικά, πολιτικά,

¹¹⁶ Διαμαντάκου, 2015, Εν. 4.

¹¹⁷ Slavitt, Bovie, 1999.

¹¹⁸ 2010, p.87. Στο ίδιο κεφάλαιο (4.3, pp. 86-96) ο Grethlein κάνει λόγο για δύο ξεχωριστά ακροατήρια. Το πρώτο είναι οι θεατές της παράστασης. Το δεύτερο αποτελείται από το χορό των γερόντων. Η αντίδραση του χορού διαφαίνεται έντονα ήδη από την πάροδο (στ.1-150), όπου αναλαμβάνεται η άφιξη του αγγελιαφόρου. Ακόμα τονίζεται ο στίχος 248 (και φέρει σαφές τι πράγος έσθλόν η κακόν κλύειν), που μπορεί να ερμηνευθεί ως σημείο με διφορούμενο νόημα, κυρίως όμως με τις διαφορετικές αντιδράσεις των δύο ακροατηρίων. Επίσης θίγεται το ζήτημα της εγγύτητας του Αθηναϊκού ακροατηρίου ως προς τα παθήματα των Περσών και επιπλέον αντιπαραβάλλεται η μη σωζόμενη τραγωδία του Φρυνίχου «Μιλήτου Άλωσις», στην οποία επίσης έχει δραματοποιηθεί ένα ιστορικό γεγονός (pp. 86-88).

¹¹⁹ Περί Ποιητικής, κεφάλαιο 4, 1449a19-20: «..τρεῖς δέ και σκηνογραφίαν Σοφοκλής.»

γλωσσικά και λοιπά) . Στην παρούσα ανάλυση το ζητούμενο είναι να εντοπιστεί ο συναισθηματικός αντίκτυπος που προβάλλεται ως αποτέλεσμα της έκβασης στους θεατές. Τα έργα θα παρουσιαστούν όχι με χρονολογική σειρά, αλλά με βάση την κατηγορία των μύθων στους οποίους ανήκουν.

Οιδίπους Τύραννος : Ένα από τα πιο γνωστά έργα του Σοφοκλή , αναφέρεται στην αναζήτηση του ενόχου για το μίasma που εξαπλώθηκε στην πόλη της Θήβας όσο βρισκόταν στην εξουσία ως τύραννος ο Οιδίποδας. Μέσα από μία σειρά διαδοχικών αποκαλύψεων από διαφορετικά πρόσωπα, αναγνωρίζεται ότι η αιτία της συμφοράς της πόλης ήταν ο ίδιος ο κυβερνήτης της, ο οποίος εν αγνοία του έχει διαπράξει δύο βασικά ανοσιουργήματα: την πατροκτονία και την αιμομιξία με τη μητέρα του. Έπειτα , ο Οιδίποδας τιμωρεί τον εαυτό του με τύφλωση. Το θέμα της κάθαρσης είναι σαφώς ξεκάθαρο μιας και έχουμε να κάνουμε με την ύπαρξη μιάσματος¹²⁰. Ο Οιδίποδας αντιμετωπίζεται ως αποδιοπομπαίος τράγος που πρέπει να εξοστρακιστεί για το καλό της πόλης. Με βάση τους ισχυρισμούς του Golden για τη **διανοητική** ερμηνεία της κάθαρσης, όπου αναγνωρίζεται ως «διασάφηση» της μοίρας του Οιδίποδα , επιτελείται όταν τα συγκεκριμένα γεγονότα της τραγωδίας συσχετίζονται με τη συνολική εικόνα της ανθρώπινης ύπαρξης¹²¹. Ακολούθως τίθεται ένα θεμελιώδες όριο στην ανθρώπινη διάνοηση, το οποίο έρχεται αντιμέτωπο με το ανεξιχνίαστο μυστήριο, που περιβάλλει τη θεϊκή βούληση¹²². Αντιθέτως , ο Else εκφράζει μία διαφορετική γνώμη, μεταφέροντας την ολοκλήρωση της κάθαρσης όχι στους θεατές , αλλά στο ίδιο το έργο¹²³. Συγκεκριμένα, επικαλείται τον «εξαγνισμό της τραγικής πράξης» αποδεικνύοντας ότι το κίνητρο των πράξεων του Οιδίποδα δεν ήταν «μιαρόν», και ολοκληρώθηκε στη συνολική δομή του δράματος, μέσα από το στοιχείο της αναγνώρισης¹²⁴. Η αναγνώριση της «άμαρτίας» του, προκαλεί τον έλεο των θεατών.¹²⁵

Οιδίπους επί Κολωνώ: Πρόκειται για την τελευταία τραγωδία του Σοφοκλή , η οποία δραματοποιήθηκε μετά το θάνατό του. Ο ηλικιωμένος και τυφλός πλέον Οιδίποδας, με τη συνοδεία της κόρης του Αντιγόνης καταφύγει στο άλσος

¹²⁰Du Bois, 2002, p. 21.

¹²¹Keeseey, 1978, pp. 193-205.

¹²²Golden, 1976, p. 77.

¹²³Keeseey,1978, p. 198.

¹²⁴ Ο. π.

¹²⁵ Ο.π.

των Ευμενίδων ώστε να ζητήσει άσυλο από το βασιλιά της Αθήνας, Θησέα. Ο τελευταίος με τη σειρά του δέχεται, αφού πρώτα τον υπερασπίζεται και σώζει τις δύο του κόρες από τον Κρέοντα, ο οποίος ζητά την επιστροφή του Οιδίποδα στη Θήβα ώστε να δικαστεί. Έπειτα διώχνει το γιο του Πολυνείκη που του ζητά βοήθεια εναντίον του αδερφού του Ετεοκλή και τέλος εξαφανίζεται από τη σκηνή μυστηριωδώς, σα να τον πήραν οι θεοί μαζί τους. Εδώ η κάθαρση διαφαίνεται ακόμα πιο έντονα, όταν γίνεται κατανοητό ότι ο Οιδίποδας διέπραξε «αμαρτία» έστω και εν αγνοία του και ζήτησε ο ίδιος του την εξορία του. Για το καλό της πόλης γίνεται «άπολις». Σε καμία περίπτωση δεν αθώνεται, παρόλα αυτά με το θάνατό του αποκτά ένα ηρωικό ήθος και ο ίδιος καθαίρεται από το μίasma ¹²⁶ που φέρει. Επίσης, σύμφωνα με τον Butcher το κοινό βιώνει επίσης το αίσθημα της κάθαρσης, εξωτερικά μέσα από το έλεος και το φόβο και εσωτερικά με την αισθητική απόλαυση.¹²⁷

Αντιγόνη : Αποτελεί ίσως το πιο πολυσυζητημένο έργο του τραγικού ποιητή, έχοντας ως κεντρικό πρόσωπο μία γυναικεία μορφή, η οποία αψηφά το νόμο του Κρέοντα για τη μη ταφή του αδερφού της Πολυνείκη και ακολουθώντας τους άγραφους, θεϊκούς νόμους θάβει τον αδερφό της και αφού συλλαμβάνεται καταδικάζεται σε θάνατο από τον ίδιο της το συγγενή. Η αυτοκτονία της που συνοδεύεται από την αυτοκτονία του μνηστήρα της Αίμονα οδηγεί τον άτεγκτο και αδιάλλακτο Κρέοντα να αναθεωρήσει την προηγούμενη στάση του και δηλώνει φανερά τη μετάνοιά του, αφού καταρρέει ηθικά και ψυχολογικά επί σκηνής. Το συναίσθημα της κάθαρσης εδώ επιτυγχάνεται μέσα από την τάνυση του θεατή με τον πρωταγωνιστή ειδικά σε ό,τι αφορά το τι θεωρείται ηθικά σωστό. Γίνεται δηλαδή μία προβολή των πεποιθήσεων της Αντιγόνης στους θεατές¹²⁸. Υπό τη θεώρηση του έργου μέσα από την αισθητική ανάλυση θα μπορούσαμε να θέσουμε τον πρωταγωνιστή ως σημείο ορισμού για το θεατή, όπου ο δεύτερος, ζει μέσα από αυτόν και κατά κάποιον τρόπο τον οικειοποιείται, με τέτοιον τρόπο που διαμορφώνει την ύπαρξή του στον κόσμο¹²⁹.

¹²⁶ Chute, 1971-1972, pp. 283-300,.

¹²⁷ Στον Chute, 1971-1972, pp. 283-300

¹²⁸ Paskow, 1983, pp. 59-68.

¹²⁹ Paskow, 1983, p. 63.

Αίαντας, Ηλέκτρα, Φιλοκτήτης : Και τα τρία έργα συνδέονται άμεσα και έμμεσα με τον Τρωικό κύκλο. Στον *Αίαντα* εξιστορείται η αυτοκτονία του ομώνυμου ήρωα αφού τον κατέλαβε η Άτη και ντροπιάστηκε , στην *Ηλέκτρα* ο Σοφοκλής αφηγείται την επανασύνδεση της Ηλέκτρας με τον αδερφό της Ορέστη και την από κοινού μητροκτονία και τέλος, στο *Φιλοκτήτη*, το κεντρικό πρόσωπο είναι ένας πολεμιστής των Αχαιών που εγκαταλείφθηκε στο νησί της Λήμνου από τους συμπολεμιστές του. Στο κείμενο που σώζεται ο γιος του Αχιλλέα, Νεοπτόλεμος, καθοδηγούμενος από τον Οδυσσέα προσπαθεί να του πάρει το τόξο εξαπατώντας τον.

Αν παρατηρήσουμε προσεκτικά θα διαπιστώσουμε ότι και τα τρία έργα απεικονίζουν ανθρώπους που βρίσκονται πρώτον σε κατάσταση απομόνωσης, έπειτα τυφλώνονται από τα πάθη τους και στο τέλος συνετίζονται , έτσι ώστε να επέλθει η κάθαρση. Ο **Αίαντας** τυφλωμένος από οργή επιτίθεται σε πρόβατα και νομίζει ότι επιτίθεται στους συμπολεμιστές του, οπότε και διαπράττει ύβρη. Όταν αντιλαμβάνεται στο σφάλμα του αυτοκτονεί και με αυτό τον τρόπο αποδίδεται η δικαιοσύνη. Άλλο ένα ζήτημα που προκύπτει είναι η ταφή του Αίαντα. Ο Τεύκρος λογομαχεί με τον Αγαμέμνονα που έχει απαγορεύσει την ταφή του και έπειτα από μεσολάβηση του Οδυσσέα ο Αγαμέμνονας συναινεί, παρότι συνεχίζει να τρέφει μίσος για το νεκρό. Εδώ τίθεται το δίλημμα όχι μόνο αν επέρχεται κάθαρση ή όχι , αλλά και τι θεωρείται σωστό για τους θεατές που παρακολουθούν την παράσταση. Ο Σοφοκλής σέβεται τους θεϊκούς νόμους , ενώ οι πολίτες της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα είναι περισσότερο εξοικειωμένοι με την εννοια του νόμου¹³⁰, οπότε το συναίσθημα του ακροατηριού είναι αμφίβολο. Πάντως , η αυτοκτονία του Αίαντα αφότου έχει στραφεί εναντίον των συμπολεμιστών του θεωρείται δίκαιη.

Συνεχίζοντας με την ιστορία της **Ηλέκτρας**, γνωρίζουμε ότι πρόκειται για έναν χαρακτήρα που βρίσκεται σε απομόνωση , σε κατάσταση θρήνου για το δολοφονημένο πατέρα της από τη μητέρα της Κλυταιμίστρα. Κατά τη διάρκεια του φόνου της Κλυταιμίστρας από τον Ορέστη βρίσκεται επίσης σε τύφλωση, αγνοώντας την ύβρη που διαπράττει με τη μητροκτονία, όπως επίσης και ο ίδιος ο Ορέστης. Ο Bowra αναφέρει ότι η διάθεση του θεατή δεν

¹³⁰ Bowra, 1944.

είναι ξεκάθαρη σε αυτό το θέμα, κάνοντας λόγο για ουδετερότητα¹³¹. Ωστόσο, στο ίδιο σημείο επισημαίνεται ότι πρόκειται για μία πράξη υποκινούμενη από θεϊκή εντολή συγκεκριμένα του Απόλλωνα, ώστε να αποδοθεί η δικαιοσύνη. Οπότε επαναλαμβάνεται η σύγκρουση των θεϊκών νόμων με τους νόμους του κράτους και η κάθαρση επιτυγχάνεται μερικώς.

Τέλος, στην ιστορία του **Φιλοκτήτη** γίνεται λόγος για έναν πολεμιστή ο οποίος θεωρήθηκε παρίας εξαιτίας της μόλυνσής του από το δάγκωμα ενός φιδιού. Ζει απομονωμένος για δέκα χρόνια σε ένα νησί και όταν εξαπατάται γίνεται βλάσφημος¹³², όμως αποτελεί παράδειγμα τραγικού ήρωα που υποφέρει χωρίς να έχει κάνει κάποιο σφάλμα (αμαρτία) και η δικαίωσή του στο τέλος επιβεβαιώνει το νόημα της σοφόκλειας τραγωδίας¹³³. Όπως τονίζεται στον Burke¹³⁴ το στοιχείο του ελέους οδηγεί στο συναίσθημα της κάθαρσης και σε αυτό το έργο είναι ακόμα πιο έντονο.

Τραχίνια: Είναι το πρώτο σωζόμενο έργο του Σοφοκλή και αναφέρεται στη σύζυγο του Ηρακλή Δηιάνειρα, η οποία πληροφορείται ότι ο Ηρακλής στέλνει τη νεαρή παλλακίδα του Ιόλη να ζήσει μαζί της στην πόλη Τραχίνα. Από δικό της λάθος στέλνει στον Ηρακλή έναν δηλητηριασμένο χιτώνα και μόλις το αντιλαμβάνεται αυτοκτονεί. Ο Ηρακλής, επιστρέφοντας στην Τραχίνα ετοιμοθάνατος αντιλαμβάνεται την εκπλήρωση ενός παλιού χρησμού, οπότε διατάζει το γιο του να ανάψει μια φωτιά και να τον κάψει ζωντανό στο όρος Οίτη. Το τέλος τόσο της Δηιάνειρας όσο και του Ηρακλή δεν παραπέμπουν σε κάποια απόδοση δικαιοσύνης, περισσότερο θα λέγαμε ότι πρόκειται για εγκλήματα πάθους, ακόμα και για την αυτοκτονία. Πολύ περισσότερο διαπιστώνεται η αστάθεια της ανθρώπινης τύχης, η ανθρώπινη άγνοια και η αδυναμία να αλλάξει κάποιος τη βουλή του Δία (χρησμός για το θάνατο του Ηρακλή)¹³⁵. Αξίζει ακόμα να αναφερθεί, σχετικά με τις πράξεις των δύο προσώπων ότι «*Η Δηιάνειρα καταστρέφει τον οίκο που προσπαθεί να διασώσει· ο Ηρακλής διαιωνίζει τον οίκο που ο ίδιος έχει ανατρέψει*». ¹³⁶ Αποτελεί προσωπική γνώμη το γεγονός ότι δεν εγείρεται το συναίσθημα ούτε του ελέους

¹³¹ 1944, σ. 213.

¹³² Nicen, 1970, p. 204.

¹³³ Knox, 1964, p. 118.

¹³⁴ 1961, p. 109.

¹³⁵ Πετρίδης, 2012. Λωτοφάγοι. <https://antonispetrides.wordpress.com/>.

¹³⁶ Ο.π.

ούτε του φόβου , που τελικά οδηγεί στην κάθαρση, παρά μονάχα η αποκάλυψη της άγνοιας που μετατρέπεται σε γνώση, όπου εντοπίζεται πάλι το στοιχείο της αναγνώρισης, όπως ακριβώς στον Οιδίποδα Τύραννο (η Δηιάνειρα συνειδητοποιεί ότι έχει αλείψει με δηλητήριο τον χιτώνα και ο Ηρακλής αντιλαμβάνεται ότι έχει έρθει το τέλος του).

Ευριπίδης

Ο τελευταίος τραγικός ποιητής του οποίου τα έργα σώζονται μέχρι σήμερα έχει αφήσει παρακαταθήκη 18 τραγωδίες και ένα ακέραιο σατυρικό δράμα (Κύκλωψ) από τα 92 που του αποδίδονται συνολικά. Το περιεχόμενο των έργων του συχνά αναφέρεται σε ζητήματα που ενδεχομένως να προκαλούσαν έντονες αντιδράσεις στο Αθηναϊκό κοινό, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την παιδοκτονία της Μήδειας.

Καταρχάς είναι απολύτως αναγκαίο να ληφθεί υπόψιν μία βασική διατύπωση , η οποία ανήκει στο σημείο αναφοράς της μελέτης μας , την «Ποιητική».

Επισημαίνει λοιπόν ο Αριστοτέλης ότι η σύσταση της δομής μιας τραγωδίας οφείλει να είναι περίπλοκη και όχι απλή και να μιμείται φοβερές και οικτρές πράξεις και υπογραμμίζει ότι δεν είναι οικτρό να μεταπίπτουν οι καλοί άνθρωποι από την ευτυχία στη δυστυχία, αλλά αποτρόπαιο¹³⁷. Αυτό είναι το πρώτο στοιχείο που θα διαπιστώσουμε ότι δεν επιβεβαιώνεται πάντα στον Ευριπίδη (Ανδρομάχη, Εκάβη). Συνεχίζοντας, ο Αριστοτέλης ψέγει τον Ευριπίδη. Γνώμη του πρώτου είναι η ευτυχία να μετατρέπεται σε δυστυχία , εξαιτίας κάποιου λάθους που αγνοεί ότι έχει διαπράξει ο τραγικός ήρωας. Στον Ευριπίδη υφίσταται και το αντίθετο, με χαρακτηριστική την περίπτωση της Ιφιγένειας στην Ταυρίδα. Τέλος, Ο Αριστοτέλης δηλώνει ότι παρόλο που η οικονομία των έργων του δεν είναι καλή, θεωρείται ο τραγικότερος όλων¹³⁸. Στη συνέχεια καλούμαστε , μέσα από τη μελέτη επιλεγμένων τραγωδιών του Ευριπίδη να διαπιστώσουμε αν το συναίσθημα της κάθαρσης επιστεγάζει την τελική έκβαση του έργου ή τελικά απουσιάζει.

Ανδρομάχη: Το κείμενο πραγματεύεται την ιστορία της Τρωάδας Ανδρομάχης, χήρα του Έκτορα , που μεταφέρεται στην Ελλάδα ως παλλακίδα του Νεοπτόλεμου. Στο μύθο εμπλέκεται και η Ερμιόνη, κόρη του Μενελάου, η

¹³⁷Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1452b35

¹³⁸ 1453a25

οποία νυμφεύεται το Νεοπτόλεμο , αλλά δεν αποκτά παιδί μαζί του, ενώ η Ανδρομάχη γεννά το γιο του Νεοπτόλεμου , Μολοσσό. Μέσα από μία σειρά σχεδίων εξόντωσης εναντίον της Ανδρομάχης και του Νεοπτόλεμου, η Ανδρομάχη σώζεται, όχι όμως και ο Νεοπτόλεμος. Σύμφωνα με τον Kitto, το έργο χαρακτηρίζεται ως μη λυρικό, ενώ δεν συντελείται η κάθαρση. Ίσως όμως δίνεται ένα συμβατικό τέλος. Παρά το γεγονός ότι δεν αποδίδεται η δικαιοσύνη , δίνεται η υπόσχεση μιας ανακούφισης με τη βεβαίωση της Θέτιδας για την αθανασία του Πηλέα και τη δέσμευσή της για τη σωτηρία της Ανδρομάχης και του Μολοσσού. Με αυτόν τον τρόπο παρά τη μη ύπαρξη της κάθαρσης, συναισθήματα εγείρονται και το τέλος διασφαλίζεται εξωτερικά¹³⁹.

Εκάβη: Ο μύθος της Εκάβης ανήκει στις γυναίκες της Τροίας και εξιστορεί μία από τις πιο φρικιαστικές αφηγήσεις που απαντούν στην Ελληνική μυθολογία. Η Εκάβη ως σύζυγος του Πριάμου, μετά την άλωση της Τροίας φτάνει αιχμάλωτη πλέον στο βασιλιά της Θράκης Πολυμήστορα . Ο Πολυμήστορας έχει δολοφονήσει το γιο της Εκάβης , ενώ είχε εγγυηθεί την ασφαλεία του και πρωτύτερα πληροφορούμαστε ότι η κόρη της Εκάβης Πολυξένη θυσιάζεται στον τάφο του Αχιλλέα ως αντίποινα για το θάνατό του. Η τελική έκβαση της υπόθεσης οδηγεί στη δολοφονία των παιδιών του Πολυμήστορα και στην τύφλωση του ίδιου, χωρίς να καταδικαστεί η Εκάβη. Το βασικό ερώτημα που τίθεται είναι αν εντέλει, μετά από μια σειρά δολοφονιών οι θεατές νιώθουν τη λεγόμενη τραγική ηδονή. Ο Μακαρόνας¹⁴⁰ δίνει μία ιδιαίτερη εξήγηση που επικεντρώνεται στην αποτρόπαια πράξη της τραγικής ηρωίδας. Γράφεται ότι ενώ στις περισσότερες τραγωδίες ο θεατής οικειώνεται τα συναισθήματα του ήρωα βιώνοντας τον έλεο και το φόβο, στη συγκεκριμένη περίπτωση κάτι τέτοιο καθίσταται αδύνατο. Η τερατώδης πράξη της Εκάβης υπερβαίνει τα κίνητρά της. Ο φόνος που διαπράττει δεν εκπληρώνει καμία ηθική επιταγή και μάλιστα δεν επέρχεται η λύτρωση. Τέλος , συμπληρώνεται ότι ο προορισμός του τραγικού προσώπου είναι οδυνηρός και ισοδυναμεί με μία πράξη τελείωσης. Στην περίπτωση της Εκάβης η έννοια του προορισμού αναιρείται και μαζί με αυτή αναιρείται και η έννοια της αριστοτελικής κάθαρσης¹⁴¹.

¹³⁹Kitto (1939), 1976, σ. 234.

¹⁴⁰ Ευρυπίδου, *Εκάβη*. 2006-2007, σ. 5.

¹⁴¹ Ο.π.

Ίφιγένεια ή εν Ταύροις : Έχοντας αποφύγει την επικείμενη σφαγή της ως θυσία στην Άρτεμη, η Ίφιγένεια βρίσκεται στη χώρα της Ταυρίδας, αναλαμβάνοντας το ρόλο της ιέρειας που επωμίζεται τον εξαγνισμό των Ελλήνων που φτάνουν στο νησί και καταλήγουν ως ανθρωποθυσίες στο ναό της Άρτεμης, που βρίσκεται στην περιοχή. Στην Ταυρίδα καταφθάνει και ο Ορέστης με τον Πυλάδη, όπου κυνηγημένος από τις Ερινύες καλείται κατ' εντολή του Απόλλωνα να εκπληρώσει το χρέος της μητροκτονίας που διέπραξε με το να φέρει στην Αθήνα το άγαλμα της Άρτεμης από το ναό της. Η επιχείρησή του προσωρινά αποτυγχάνει , αφού συλλαμβάνεται ως ξένος και ιερόσυλος και καταδικάζεται σε θάνατο, με βάση το νόμο που όρισε ο βασιλιάς της χώρας Θόας, ο οποίος μισούσε τους Έλληνες. Ο Ορέστης οδηγείται για εξαγνισμό πριν τη θανάτωσή του στην Ίφιγένεια, η οποία τον αναγνωρίζει και αφού καταστρώνουν μαζί ένα σχέδιο διαφυγής καταφέρνουν να αποδράσουν αποκομίζοντας και το ξόανο της θεάς.

Το συγκεκριμένο κείμενο χρήζει ιδιαίτερης προσοχής για το λόγο ότι σχολιάζεται και από τον ίδιο τον Αριστοτέλη , στο ενδέκατο κεφάλαιο της «Ποιητικής». Αναλυτικά, ο Αριστοτέλης υποδεικνύει ότι τα δύο βασικότερα δομικά συστατικά της τραγωδίας είναι η περιπέτεια και η αναγνώριση. Και μάλιστα διακρίνει την αναγνώριση σε δύο είδη: την πρώτη, που οδηγεί ένα πρόσωπο από την άγνοια στη γνώση (Οιδίποδας) και τη δεύτερη που σχετίζεται με την αναγνώριση δύο προσώπων μεταξύ τους.¹⁴² Ο διαχωρισμός γίνεται ειδικότερος με την αναγνώριση μόνο του ενός προσώπου, από το δεύτερο , που γνωρίζει ποιος είναι ο άλλος και την αμοιβαία αναγνώριση, όταν κανένας από τους δύο δεν έχει αποκαλυφθεί. Σε αυτή την κατηγορία εμπίπτει η αναγνώριση μεταξύ Ίφιγένειας και Ορέστη. Μνημονεύει λοιπόν ο Αριστοτέλης: «οίον η μὲν Ίφιγένεια τῷ Ὀρέσῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνα δὲ πρὸς τὴν Ἰφίγένηϊαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.»¹⁴³ Σε αυτή την περίπτωση εντοπίζεται ακόμα ένα στοιχείο, η *ἔκπληξις*, που συνοδεύει το έλεος και το φόβο που ενυπάρχουν στο μύθο και εντείνει τη συναισθηματική τους επίδραση στην τραγωδία. Η αναγνώριση της Ίφιγένειας

¹⁴² Αριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, 1452b.

¹⁴³ «επί παραδείγματι, η Ίφιγένεια αναγνωρίστηκε για τον Ορέστη από την αποστολή του γράμματος, για εκείνον όμως [για να αναγνωριστεί] από την Ίφιγένεια, χρειαζόταν άλλη αναγνώριση [άλλο σημάδι αναγνωρίσεως]. Αριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*. Μτφ. :Νικολούδης. 1995, σ. 213.

εμπεριέχει το στοιχείο του απρόσμενου, το οποίο επιφέρει την έκπληξιν και υπογορεύεται από τον ίδιο τον Αριστοτέλη στο απόσπασμα 16.1455a16-18. Σε αυτό το σημείο το στοιχείο της αναγνώρισης επιτελεί έναν συγκεκριμένο ρόλο. Συνιστά αυτό το ιδιαίτερο στοιχείο του μύθου, το οποίο δρα έγκαιρα και αποτρέπει τη διάπραξη εγκλήματος. Και φυσικά, όπως αναφέραμε, με τη συνδρομή της περιπέτειας αλλάζουν ριζικά τη ροή της πορείας των γεγονότων, συμπορεύονται με το τελευταίο στοιχείο της πλοκής και οδηγούν το δράμα στη λύση του¹⁴⁴. Η κάθαρση σε αυτό το έργο προκαλείται μέσα από την αναγνώριση και τη σωτηρία του Ορέστη και της Ιφιγένειας και επαληθεύεται με τη δομική θεωρία του Gerald Else για την αναγνώριση ως στοιχείο που οδηγεί στη λύση της πλοκής μίας τραγωδίας¹⁴⁵.

Βάκχες: Οι «Βάκχες» χαρακτηρίζονται ως το «Κύκνειο άσμα» του Ευριπίδη. Αναφέρεται στην ιστορία του Διονύσου, τη στιγμή που επιστρέφει στην πατρίδα του τη Θήβα, με σκοπό να πάρει εκδίκηση για το θάνατο της μητέρας του Σεμέλης και να καταστήσει τη λατρεία του ίδιου ως θεό. Ο επίλογος μας επιφυλάσσει ένα φρικιαστικό τέλος, όπου η Αγαθή, η μητέρα του Πενθέα και βασιλιά της Θήβας αποκεφαλίζει το γιο της ενώ βρίσκεται σε κατάσταση μανίας και όταν συνέρχεται με τη βοήθεια του πατέρα της Κάδμου αυτοεξορίζεται, ενώ ο Διόνυσος πλέον αποκαλύπτεται.

Μία ενδιαφέρουσα άποψη για την έλευση της κάθαρσης παρουσιάστηκε από τη Μαρία Παναγιωτοπούλου, η οποία αναφέρει: «Ο Διόνυσος είναι ακόμα, όπως θα επισημάνει ο Segal¹⁴⁶, «ο θεός του οίνου, της μανίας και της θρησκευτικής έκστασης, καθώς επίσης ο θεός του δράματος, της θεατρικής τέχνης αλλά και της μάσκας. Η λατρεία του κατεδαφίζει τα διαχωριστικά τείχη ανάμεσα στο θεϊκό και το θηριώδες, ανάμεσα στον ανθρώπινο πολιτισμό και την άγρια φύση, αλλά και ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ουτοπία... Η ίδια η τραγωδία άλλωστε (ως μορφή τέχνης που πηγάζει και προστατεύεται από τον Διόνυσο), δημιουργώντας την ψευδαίσθηση αναζητά να αποκαλύψει την αλήθεια, προκαλώντας την απώλεια της ατομικής μας συμβατικής ταυτότητας μας προσφέρει μια βαθύτερη κατανόηση του εαυτού μας και αναπαριστώντας μας γεγονότα που βρίθουν από τον πιο έντονο και φρικτό πόνο μας χαρίζει την

¹⁴⁴ Belfiore, 1992, p. 370.

¹⁴⁵ Else, 1957, pp. 222-223.

¹⁴⁶ Segal, 1985, σ. 156, στην Παναγιωτοπούλου, 2016, σ. 6.

ηδονή και την κάθαρση»¹⁴⁷. Αυτή την εναλλαγή ομορφιάς και φρίκης που εκπροσωπεί ο Διόνυσος αποκαλύπτουν άλλωστε τα στάσιμα του έργου¹⁴⁸.»

Μήδεια: Θεωρείται πλέον το γνωστότερο έργο με τις περισσότερες αναγνώσεις σε σχέση με το σύνολο των έργων του Ευριπίδη, έχοντας συγκεντρώσει πλήθος αναλύσεων φιλολογικού, πολιτικού, ιστορικού χαρακτήρα, ενώ ταυτόχρονα έχει σχολιαστεί και από διαφορετικούς επιστημονικούς κλάδους, όπως η ψυχολογία, η κοινωνιολογία και άλλοι. Το βασικότερο θέμα του κειμένου που έχει απασχολήσει τους περισσότερους σχολιαστές είναι ασφαλώς η παιδοκτονία που διαπράττει η Μήδεια, ως μέσο εκδίκησης για την εγκατάλειψη από το σύζυγό της Ιάσονα και την εξορία που επρόκειτο να υποστεί.

Εν προκειμένω το ζήτημα που απασχολεί τη συγκεκριμένη μελέτη είναι η ύπαρξη της κάθαρσης στο τέλος του έργου. Υπενθυμίζεται ότι στην έξοδο η Μήδεια «δραπετεύει» με τη βοήθεια του πρόγονού της Ήλιου, οδηγώντας το άρμα του με κατεύθυνση προς τον ουρανό. Έχοντας αποσιωπήσει τεχνηέντως το παρελθόν της Μήδειας, ο Ευριπίδης «ενδύει» την τραγική του ηρώίδα με στοιχεία ανοίκεια και ταυτόχρονα οικεία, ώστε η παιδοκτονία να παρουσιαστεί στους θεατές ως μια πράξη δικαιολογημένη και να προκαλέσει τη συμπόνοια τους για εκείνη. Με λίγα λόγια, ο Ευριπίδης επιδιώκει να εμπνεύσει τα συναισθήματα του ελέου και του φόβου που συνάδουν με την τύχη του τραγικού ήρωα. Ωστόσο επικρατεί και η αντίθετη γνώμη, όπου οι θεατές νιώθουν τον έλεο για τον Ιάσονα, επειδή όπως αναφέρεται από το γάμο του με τη Μήδεια, τα παιδιά που απέκτησε μαζί της δεν έχουν νόμιμα δικαιώματα στην Κόρινθο¹⁴⁹.

Σύμφωνα με το Συρόπουλο¹⁵⁰, η Μήδεια κατατάσσεται στις τραγωδίες χωρίς κάθαρση, γιατί το βάρος της παιδοκτονίας δεν μπορεί να αιτιολογηθεί με τα ανθρώπινα μέτρα. Μετά τη διάπραξη του ειδεχθούς αυτού φόνου η Μήδεια χάνει οποιοδήποτε είδος συμπάθειας από το Αθηναϊκό κοινό. Η δυσαρμονία που δημιουργείται στο τελευταίο μέρος του έργου δεν αποκαθίσταται από καμιά θεϊκή παρέμβαση. Η πράξη αυτή δεν εξαγνίζεται από κανέναν θεό.

¹⁴⁷ Ευριπίδης, *Βάκχες*, στ. 815, 860-861.

¹⁴⁸ Ευριπίδης, *Βάκχες*, Β' Στάσιμο: στ. 519-575, Γ' Στάσιμο: στ. 862-911 και Δ' Στάσιμο: στ. 977-1023.

¹⁴⁹ Συγορούλος, 2001-2002, pp, 126-138.

¹⁵⁰ Ο.π.

Πιθανόν ο Ευριπίδης επιθυμεί να παραμείνει η ηρωίδα του στιγματισμένη μόνιμα¹⁵¹. Τέλος, ο Kitto σχολιάζει: «Όταν αρχίσουμε να βλέπουμε τη Μήδεια όχι απλώς σαν την προδομένη και εκδικητική σύζυγο, αλλά σαν την προσωποποίηση μιας από τις τυφλές και παράλογες δυνάμεις της ανθρώπινης φύσης, θα αρχίσουμε να διακρίνουμε αυτή την κάθαρση που μάταια αναζητούσαμε. Αυτή η μεταμόρφωση είναι που εξηγεί τελικά το μιαιρόν και βαθαίνει μια δραματική ιστορία σε τραγωδία»¹⁵². Ταυτόχρονα αναγνωρίζει ότι η συγκεκριμένη τραγωδία δεν ακολουθεί τους κανόνες που έχουν τεθεί από τον Αριστοτέλη για την τραγωδία· το τέλος της Μήδειας, σύμφωνα με τον ίδιο, δεν εξάγεται από τη λογική της δράσης σύμφωνα με το νόμο της αναγκαιότητας ή της πιθανότητας, αλλά έχει εσκεμμένα επινοηθεί από τον Ευριπίδη ως η τελική αποκάλυψη της σκέψης του.

Σύνοψη 1^{ου} Κεφαλαίου

Στο παρόν κεφάλαιο τέθηκε το ζήτημα της κάθαρσης, όπως διασώθηκε στον ορισμό για την τραγωδία. Ιδιαίτερη βαρύτητα δόθηκε στις βασικότερες ερμηνείες με τις οποίες χαρακτηρίστηκε ο όρος. Έπειτα εξετάστηκαν ορισμένα από τα έργα του Ευριπίδη, όπως επίσης συνολικά ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής.

¹⁵¹ Ο.π.

¹⁵² 1976, σ. 269.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΙΑ ΚΑΙ ΚΑΘΑΡΣΗ

Στο παρόν κεφάλαιο καλούμαστε να ορίσουμε αρχικά την έννοια της δραματοθεραπείας, μέσα από τις παλαιότερες και σύγχρονες μελέτες. Έπειτα είναι αναγκαίο να καταγραφεί η εξέλιξη του δράματος ως θεραπευτική πρακτική από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Τέλος θα μελετηθεί συνδυαστικά η έννοια της κάθαρσης με τη δραματοθεραπεία, ώστε να αναδειχθεί η συμβολή του συναισθήματος της κάθαρσης μέσα στη θεραπευτική διαδικασία του δράματος, τόσο για τα άτομα που λαμβάνουν μέρος στα δρώμενα που πραγματοποιούνται, όσο και στα άτομα που παρακολουθούν το αποτέλεσμα.

Θεραπεία

Με αφορμή την άμεση σχέση του δράματος με τα είδη θεραπείας, είναι απαραίτητο να αποσαφηνιστεί η θεραπεία ως έννοια και κατόπιν να αναφερθούν τα είδη στα οποία διαχωρίζεται, ώστε να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στη δραματοθεραπεία και να περιγραφούν εκτενέστερα τα χαρακτηριστικά και η λειτουργία της, όπως επίσης και η χρησιμότητά της ως θεραπευτικό μέσο.

Η θεραπεία λοιπόν, καθορίζεται από την αντίληψη που διαμορφώνεται σε κάθε κοινωνία στο πέρασμα των χρόνων για το τι θεωρείται νόσος, δηλαδή αυτό που χαρακτηρίζεται ως «άρρωστο» στο σωματικό, ψυχοσωματικό, ψυχικό, ψυχοκοινωνικό και κοινωνικό επίπεδο. Τα όρια δεν είναι πάντα διακριτά, ωστόσο η διάγνωση μπορεί να γίνει βάσει κάποιων μεθόδων που ο θεραπευτής κρίνει ότι είναι καλό να ακολουθήσει.¹⁵³

Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνεται από την Παπαγεωργίου¹⁵⁴, θεραπεία ονομάζεται η διαδικασία της ίασης για κάτι που θεωρείται μη υγιές, δηλαδή η επιστημονικά εξακριβωμένη ίαση μετά τη θεραπευτική διαδικασία (διάγνωση, ένδειξη, μέθοδος, ίαση). Σήμερα, όταν γίνεται αναφορά στη θεραπεία, απαντά

¹⁵³Adler, 1971.

¹⁵⁴ 1999.

στη διεύρυνση του εσωτερικού κόσμου του ατόμου, δηλαδή την εσωτερική του ανάπτυξη, την ψυχολογική του ωρίμανση, αλλά και τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί οποιαδήποτε από τις δυνατότητες που του έχουν κληροδοτηθεί από τη βιολογική του κατασκευή καθώς και το εξωτερικό περιβάλλον¹⁵⁵.

Στο ευρύτερο εννοιολογικό πλαίσιο της θεραπείας περιλαμβάνεται ακόμα και η βελτίωση των διαπροσωπικών σχέσεων, η αποτελεσματική επικοινωνία και η κατάκτηση μιας κοινωνικής συμπεριφοράς, όπως επίσης και η δεξιότητα επίλυσης προβλημάτων. Τέλος, το αίσθημα ένταξης σε ένα κοινωνικό σύνολο, που κάνει τον άνθρωπο να νιώθει χρήσιμος και αποδεκτός αποτελεί επίσης παράμετρο της θεραπείας¹⁵⁶.

Εφόσον έχουν παρατεθεί ενδεικτικά οι ορισμοί που καθορίζουν το περιεχόμενο της θεραπείας, στη συνέχεια οφείλουμε να παρουσιάσουμε τα είδη στα οποία χωρίζεται και να εστιάσουμε στο είδος που αφορά στο αντικείμενο της ανάλυσής μας.

Η θεραπεία συναντάται και πραγματώνεται με τις εξής μορφές:

- Ψυχοθεραπεία
- Παιγνιοθεραπεία
- Χοροθεραπεία
- Μουσικοθεραπεία
- Εικαστική θεραπεία
- **Δραματοθεραπεία**
- Ψυχόδραμα

Η έρευνά μας επικεντρώνεται αποκλειστικά στη μελέτη της δραματοθεραπείας, δηλαδή στη χρήση του δράματος ως θεραπευτική μέθοδο, όπου παρακάτω επεξηγείται ως έννοια και περιγράφονται τα χαρακτηριστικά της. Στη συνέχεια διερευνάται και καταγράφεται η ιστορική εξέλιξή της από την αρχαιότητα μέχρι τη μορφή στην οποία υφίσταται την παρούσα χρονική περίοδο.

¹⁵⁵Ευδοκίμου- Παπαγεωργίου, 1999

¹⁵⁶ Ο.π.

Δραματοθεραπεία

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί τίθενται τα εξής ερωτήματα: Τί ονομάζουμε δραματοθεραπεία και ποια είναι τα χαρακτηριστικά της; Ποια είναι η χρησιμότητα της δραματοθεραπείας; Πότε εμφανίζονται τα πρώτα δείγματα δράματος που ενέχουν τη μορφή θεραπείας; Πως εξελίχθηκε ιστορικά η δραματοθεραπεία και τέλος, με ποια μορφή έχει επιβιώσει η έννοια του συναισθήματος της κάθαρσης στη σημερινή μορφή δραματοθεραπείας και ποιοι είναι οι αποδέκτες της;

Ορισμοί για τη δραματοθεραπεία

Η λέξη δραματοθεραπεία συνίσταται από τις λέξεις «δράμα» και «θεραπεία». Στη λέξη «δράμα» που προέρχεται από το ρήμα δράω-ω, (δράση) περιέχονται όλα τα μέσα δημιουργικής έκφρασης, ενώ στη λέξη «θεραπεία» περιέχεται η έννοια της αποκατάστασης της ψυχικής υγείας. Η δραματοθεραπεία λοιπόν είναι η σκόπιμη χρήση όλων των μορφών του θεάτρου και της δράσης ως απευθείας μορφή θεραπευτικής παρέμβασης. Το άτομο λοιπόν μετέχει στη θεραπευτική διαδικασία με όλη του την υπόσταση, χωρίς να περιορίζεται σε μία μόνο ιδιότητά του. Όπως θα συνέβαινε αν χρησιμοποιούσε μόνο το λόγο, την έκφραση του σώματος, τη ζωγραφική του ικανότητα¹⁵⁷.

Σύμφωνα με τον Κρασανάκη¹⁵⁸, η δραματοθεραπεία όπως ορίζεται και από την ετυμολογία της λέξης, στοχεύει στην επίτευξη θεραπείας μέσα από το δράμα, δηλαδή τη συμμετοχή σε μια δραματική διαδικασία που αποσκοπεί στη θεραπεία. Επιπλέον, όπως προστίθεται από τον Jones¹⁵⁹ το δράμα και η θεραπεία αποτελούν τρόπους με τους οποίους συμμετέχει κάποιος στον κόσμο και όχι μια απλή μίμησή του. Ακόμα υποστηρίζεται έντονα ότι μέσα από το δράμα προκύπτει η θεραπεία. Στο ίδιο σημείο δηλώνεται ότι η δραματουργία εμπλέκεται στο δράμα με μια θεραπευτική πρόθεση. Μέσα από τη συμβολή της μεθόδου αυτής καθεαυτήν διευκολύνεται η αλλαγή μέσα από τις δραματικές διαδικασίες. Οι δυνατότητες του δράματος αξιοποιούνται με τέτοιο τρόπο ώστε μέσα από αυτή την βιωματική διαδικασία αντανακλώνται και μετασχηματίζονται οι εμπειρίες της ζωής, με αποτέλεσμα να επιτραπεί στους

¹⁵⁷Ελληνικό Ινστιτούτο Παιγνιοθεραπείας και Δραματοθεραπείας, 2012: <http://www.edpe.gr/>.

¹⁵⁸2004, σσ. 49-62

¹⁵⁹1996, p. 3

συμμετέχοντες να εκφράζονται και να αλληλεπιδρούν μέσα από τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν, ή να διατηρούν την ευημερία και την υγεία του συμμετέχοντα.

Ο όρος «**δραματοθεραπεία**» (dramatherapy) δημιουργήθηκε από τον **Peter Slade** το 1959, ο οποίος έγινε ευρύτερα γνωστός για την ιδέα του ότι το δραματικό παιχνίδι των παιδιών είναι μια φυσική μορφή εκμάθησης και θεραπείας. Το άρθρο του είχε τίτλο «*Dramatherapy as an Aid to Becoming a Person*». ¹⁶⁰

Ενδεικτικά πρόκειται να τεθούν και άλλοι ορισμοί, ώστε να προσδιοριστεί καλύτερα η έννοια που εξετάζεται:

Η **Βρετανική Ένωση Δραματοθεραπευτών**¹⁶¹ (**Badth**) κατονομάζει την εξεταζόμενη έννοια ως εσκεμμένη χρήση θεραπευτικών πτυχών του δράματος και του θεάτρου ως θεραπευτική επεξεργασία και διαδικασία· εν ολίγοις, η δραματοθεραπεία περιγράφεται ως μια πρόταση εργασίας και αναπαραγωγής που χρησιμοποιεί μεθόδους δράσης για τη διευκόλυνση της δημιουργικότητας, της φαντασίας, της μάθησης, της διορατικότητας και της ανάπτυξης.

Παράλληλα, η **Ένωση Δραματοθεραπείας Βόρειας Αμερικής**¹⁶² (**NADTA**), υποστηρίζει ότι η δραματοθεραπεία είναι η σκόπιμη χρήση δραματολογικών και θεατρικών διαδικασιών για την επίτευξη θεραπευτικών στόχων. Επίσης η δραματοθεραπεία αποτελεί μια ενσωματωμένη πρακτική που είναι ενεργή και βιωματική. Αυτή η προσέγγιση μπορεί να παράσχει το πλαίσιο για τους συμμετέχοντες να λένε τις ιστορίες τους, να θέτουν στόχους και να επιλύουν προβλήματα, να εκφράζουν συναισθήματα και να οδηγούνται στην **κάθαρση**. Μέσω του δράματος, το βάθος και το εύρος της εσωτερικής εμπειρίας μπορεί να διερευνηθεί ενεργά και οι δεξιότητες διαπροσωπικής σχέσης μπορούν να ενισχυθούν.

Τέλος, η δραματοθεραπεία είναι η σκόπιμη και συστηματική χρήση διαδικασιών δράματος ή θεάτρου για την επίτευξη ψυχολογικής ανάπτυξης και αλλαγής. Τα εργαλεία προέρχονται από το θέατρο και οι στόχοι έχουν προέλευση από τη ψυχοθεραπεία. Αν και η δραματοθεραπεία μπορεί να

¹⁶⁰ Κρασσανάκης, στο Δρίτσα, 2004, σ. 55.

¹⁶¹ The British Association of Dramatherapists: <https://badth.org.uk/>

¹⁶² North American Drama Therapy Association: <https://www.nadta.org/index.html>

εφαρμοστεί εντός του θεωρητικού πλαισίου της σχεδόν κάθε υπάρχουσα σχολή ψυχοθεραπείας, έχει επίσης τη δική της μοναδική κληρονομιά, θεωρητικές πηγές θέατρο, ψυχοδράμα, δραματικό παιχνίδι, δραματική τελετουργία και παιχνίδι ρόλων.¹⁶³

Από τους παραπάνω ορισμούς προκύπτει το συμπέρασμα ότι οι ενέργειες που εκτελούνται στη δραματοθεραπεία είναι κυρίως σκόπιμες και όχι αυθόρμητες και έχουν πρωταρχικό στόχο την έκφραση συναισθημάτων και την επίτευξη θεραπείας μέσα από την επίλυση προβλημάτων. Ακόμα, γίνεται σαφές ότι χρησιμοποιείται πλήθος μέσων που σχετίζονται με το θέατρο, ενώ τονίζεται ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας αυτής της δραστηριότητας.

Η χρησιμότητα της δραματοθεραπείας

Ο κάθε άνθρωπος αποτελεί ξεχωριστή οντότητα με μοναδικά συναισθήματα, σκέψεις και εμπειρίες. Η ποιότητά τους διαφοροποιείται ανάλογα με την εποχή, την ηλικία, το φύλο ή ακόμα και τις συνθήκες στις οποίες διαβιού, την προσωπική και οικογενειακή του κατάσταση, τα ατομικά του βιώματα και λοιπά. Πολύ συχνά η συναισθηματική και ψυχολογική μας κατάσταση επηρεάζεται αρνητικά από έναν ή περισσότερους από τους προαναφερθέντες παράγοντες. Η σύγχρονη έρευνα έχει προτείνει ένα ευρύ φάσμα επιλογών για την ανίχνευση και επιτυχή αντιμετώπιση των όποιων δυσκολιών αντιμετωπίζει το άτομο σε σωματικό και ψυχοσυναισθηματικό επίπεδο.

Ένας από τους βασικούς σκοπούς της ενότητας είναι να αιτιολογηθεί η αξία και η χρησιμότητα της θεραπείας που παρέχεται μέσα από το δράμα, ως δρώμενο που οφελεί στη συναισθηματική και ψυχολογική ολοκλήρωση του ατόμου.

Η διαδικασία δημιουργίας ενός δραματολογικού γεγονότος, όπως το παιχνίδι των ρόλων, η χρήση μύθων, παραμυθιών, φαντασίας, ονείρου και άλλων στο πλαίσιο της δραματοθεραπείας, επιτρέπει προσωπικές εμπειρίες να ξαναβιωθούν και να αντιμετωπιστούν με ένα πολύ πιο άμεσο τρόπο. Αυτό είναι το μεγαλύτερο προσόν της μεθόδου αυτής καθεαυτήν. Εμπεριέχει κάτι παράδοξο, παρά το ότι είναι δυνατό να δουλεύει κάποιος μέσα από την αισθητική απόσταση, τελικά προσεγγίζεται η προσωπική του διαδικασία πολύ

¹⁶³Emunah, 1994, p.3.

πιο ουσιαστικά. Δηλαδή, ενώ κάποιος δεν εκφράζεται άμεσα για το πρόβλημά του, αλλά το επεξεργάζεται μέσα από τη μεταφορά ή το συμβολισμό, ουσιαστικά αποκαλύπτει πολύ περισσότερα¹⁶⁴.

Η Δραματοθεραπεία δίνει το πλαίσιο για να εξερευνήσουμε προβλήματα σχέσεων τα οποία ανήκουν στο παρελθόν κάποιου ατόμου ή στο παρόν ή μπορούμε ακόμα και να κοιτάξουμε στο μέλλον. Δίνεται επιπλέον η δυνατότητα να δοκιμάσουμε τις φιλοδοξίες μας και να έρθουμε σε επαφή με την πραγματικότητα όσον αφορά στο δυναμικό μας και τις ικανότητές μας. Είναι μέσο με το οποίο μπορούμε να διερευνήσουμε τον εαυτό μας, τα συναισθήματά μας και να έρθουμε σε επαφή με τις διάφορες περιοχές οι οποίες έχουν μπλοκαριστεί λόγω έντασης. Δίνεται επίσης η ευκαιρία να θυμηθούμε παιδικές καταστάσεις, να επιτρέψουμε στον εαυτό μας να αγαπήσει και να αγαπηθεί. Ολόκληρο το πεδίο των συναισθημάτων είναι εκεί και μας περιμένει να το ανακαλύψουμε και να το αναπτύξουμε¹⁶⁵.

Εντέλει η δραματοθεραπεία υποστηρίζει ότι αν εστιάσουμε σε ιατρικά προβλήματα τείνουμε να ενισχύσουμε το ιατρικό μοντέλο το οποίο εξισώνει τα προβλήματα με την ασθένεια και δεν συντελεί στην ανάπτυξη των υγιών πλευρών του ατόμου. Πλευρές που μπορούμε να ενισχύσουμε μέσα από τη δημιουργικότητα, η οποία μπορεί να προσφέρει στα άτομα την εμπειρία της χαράς και της ικανοποίησης αλλά και άλλων πιο επίπονων συναισθημάτων¹⁶⁶.

Μορφές δραματοθεραπείας

Αναφέρουμε συνοπτικά τις μορφές δραματοθεραπείας, όπως έχουν διαμορφωθεί μέχρι σήμερα. Συγκεκριμένα:

- Παιχνίδι ρόλων : Συμβάλλει στην εξερεύνηση των εμπειριών της ζωής μέσα από τη δημιουργία ενός πλασματικού περιβάλλοντος
- Χρήση αντικειμένων και υλικών: Οφελεί στη διαχείριση και την επίλυση προβληματικών συναισθημάτων, σχέσεων ή εμπειριών
- Χρήση μάσκας και στολής: Απεικονίζει τον εαυτό και την αυτό-εικόνα
- Θεατρικό παιχνίδι, αφήγηση ιστορίας και μύθου: Βοηθά στην αναζήτηση προβλημάτων μέσα από γεγονότα ή θέματα

¹⁶⁴ [specialeducation.gr: http://www.specialeducation.gr/](http://www.specialeducation.gr/) .

¹⁶⁵Καραγγέλη- Προύζου, 1994, σσ. 60-66.

¹⁶⁶ ό.π.

- Δημιουργία «τελετής»: Εντοπίζει την αλλαγή και τα ορόσημα της ζωής
- Δράμα σε διαδοχικά στάδια: Αναπτύσσει καινούριους τρόπους για τη σύνδεση με τον εαυτό μας και τους άλλους ανθρώπους.¹⁶⁷

Η παρούσα μελέτη δεν εστιάζει σε ένα συγκεκριμένο είδος δραματοθεραπείας, καθώς το ζητούμενο αφορά συνολικά στο συναίσθημα της κάθαρσης, σε οποιαδήποτε μορφή είναι δυνατό να ανιχνευθεί.

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Μέσα από το θέατρο, μπορούμε να εκφράσουμε και να βιώσουμε τα λεγόμενα «μυστήρια της ζωής». Οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν ότι μέσα από την επαφή με το θέατρο ο άνθρωπος ήταν σε θέση να συναντήσει τους θεούς. Με αυτό τον τρόπο ερχόμαστε σε επαφή με συναισθήματα, συγκινήσεις και ενέργειες που δεν συναντώνται στην καθημερινή ζωή. Τα μεγάλα έργα, όπως επίσης οι μύθοι και οι θρύλοι, προβάλλουν θέματα που αγγίζουν όλους τους ανθρώπους και λειτουργούν ως εργαλεία εξερεύνησης της ατομικής και συλλογικής ζωής των ανθρώπων. Επιπροσθέτως, το θέατρο οδηγεί σε μία εξ'αποστάσεως διεργασία που μας βοηθά να θέσουμε υπό έλεγχο το βίωμα και να το εξετάσουμε από διαφορετικές προοπτικές. Τέλος, με τη βοήθεια του θεάτρου είμαστε σε θέση να διατηρήσουμε μια θεατρική απόσταση από τα δρώμενα και ταυτόχρονα να τα πλησιάσουμε¹⁶⁸.

Το θέατρο, όπως είδαμε, αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης και επιστημονικής ανάλυσης ήδη από την αρχαιότητα και αυτό αποδεικνύεται από τα δείγματα γραφής που έχουμε στη διάθεσή μας σήμερα, σε σύγκριση με το μέγεθος που είχε δημιουργηθεί. Με βάση τις πληροφορίες που έχουν διασωθεί από τους αρχαίους συγγραφείς μπορούμε να σχηματίσουμε μία σχετική εικόνα για τη λειτουργία του θεάτρου αλλά και κάθε δραματουργικής μορφής που αποσκοπούσε στην έκφραση και θεραπεία των συναισθημάτων.

Στην ενότητα που έπεται εξετάζεται η οποιαδήποτε μορφή δράματος, όπως εντοπίστηκε με τη μορφή και το σκοπό όχι μόνο να τέρψει, αλλά να προσφέρει θεραπεία. Σε πρώτη ανάλυση πρέπει να εντοπιστούν όλα τα στοιχεία που

¹⁶⁷ Jones, 1996.

¹⁶⁸ Jennings, Minde, 1996, pp. 24-45.

μαρτυρούν και αποδεικνύουν τις πιθανές ενδείξεις του προαναφερθέντος ισχυρισμού και αποδεικνύουν ότι η δραματική τέχνη επιτελούσε ταυτόχρονα ιαματικό ρόλο.

Θρησκευτικά δρώμενα και δραματουργία

Παρακάτω θα γίνει αναφορά σε δραματουργικές τελετές με λατρευτικό και κυρίως θεραπευτικό χαρακτήρα. Σε πρώτη ανάλυση θα εξετάσουμε τα Ελευσίνια μυστήρια, όπου αναπαρίστατο η αναζήτηση της Περσεφόνης από τη Δήμητρα. Συνακόλουθα θα παρουσιαστούν και άλλα είδη τελετουργικού δράματος, όπως οι βακχικές τελετές και τα ορφικά μυστήρια. Κατόπιν θα εξετάσουμε τα πρώτα δείγματα δράματος με σκοπό τη θεραπεία προς τιμήν του Ασκληπιού, αλλά και τις τελετές των Σαμάνων, οι οποίοι αναλάμβαναν ταυτόχρονα το ρόλο του ιερέα και θεραπευτή και μέσα από διάφορες τεχνικές, όπως ψαλμωδίες, παιχνίδι ρόλων, στερεοτυπική κίνηση, βάψιμο, και ειδικές φορεσιές, πραγματοποιώντας τις θεραπευτικές τους τελετές. Οι τελετές αυτές πολλές φορές διεξάγονταν ατομικά, σε ανθρώπους που παρουσίαζαν ψυχικά προβλήματα αλλά και ομαδικά σε κοινότητες, αναπαριστώντας θέματα με μυθολογικό περιεχόμενο και υπερφυσικούς χαρακτήρες. Συχνά αναφέρεται και η κατάληψη του ιερέα από κάποιο θεό ή πνεύμα¹⁶⁹. Τα τελετουργικά αυτά δρώμενα οδηγούσαν τους παρευρισκόμενους στην έκφραση καταπιεσμένων συναισθημάτων μέσα από την κάθαρση. Λέγεται επίσης ότι οι εκδηλώσεις αυτές δεν ήταν μόνο σωματικά εξαντλητικές για τους συμμετέχοντες, παράλληλα ήταν και συναισθηματικά φορτισμένες για τους ίδιους τους θεατές¹⁷⁰.

Αρχικά κρίνεται σωστό να αναφέρουμε επιγραμματικά ορισμένα είδη τελετουργικών δρώμενων στα πλαίσια θρησκευτικών τελετών, ώστε να υπάρξει ένα σαφές πλαίσιο ένταξης για την αναφορά που θα ακολουθήσει σχετικά με τα τελετουργικά δράματα.

Ελευσίνια μυστήρια

Κεντρικό θέμα των Ελευσινίων μυστηρίων ήταν η αναβίωση του μύθου της αρπαγής της Περσεφόνης και ο θρήνος της Δήμητρας, που συμβόλιζε την εναλλαγή των εποχών. Οι συμμετέχοντες στα μυστήρια ενσάρκωναν τους

¹⁶⁹ Landy, 1994, pp. 69-71.

¹⁷⁰ Ο.π.

αντίστοιχους ρόλους με τις υποδείξεις ενός ιεροφάντη¹⁷¹. Η κάθαρση εδώ θεωρείται απαραίτητη προϋπόθεση για τη συμμετοχή ενός ατόμου στα μυστήρια. Ο μνημένος έπρεπε να υποστεί την κάθαρση ως διαδικασία εξαγνισμού, με τη συνδρομή χορού, μουσικής, φωτιάς, λουτρό σε θάλασσα σε συνδυασμό με την ιεροτελεστία του *φαρμακού*¹⁷². Σε επίπεδο τόσο ατομικό όσο και στο επίπεδο της πόλης, αλλά και προς τιμήν της Δήμητρας που αντιπροσώπευε τον θάνατο του δόκιμου και την καθαρή κατάσταση του μνημένου. Η μουσική, ο χορός, το θαλασσινό νερό, οι δάδες και οι θυσίες είναι όλα στοιχεία της κάθαρσης και μέσω αυτών των τελετών εξαγνίζονταν οι μνημένοι για να εισέλθουν στον Κάτω Κόσμο, να σταθούν μπροστά στην θεά και να ακούσουν αυτό που είναι απαγορευμένο να προφερθεί¹⁷³.

Τα μυστήρια είχαν διάρκεια εννιά μέρες και συμβόλιζαν το διάστημα της αναζήτησης της Περσεφόνης από τη Δήμητρα. Ο Pitruzella υποστηρίζει ότι η συμμετοχή των μυστών στα δραματουργικά δρώμενα, ακόμα κι αν αποτελούν πλαστές ιστορίες τους οδηγούσε στο να βιώνουν αυτή την εμπειρία ως «πλήρη δραματουργική πραγματικότητα»¹⁷⁴. Ακόμα προστίθεται ότι τα συγκεκριμένα δρώμενα είχαν αναζωογονητικό χαρακτήρα. Τα μέλη είχαν ταυτόχρονα ρόλο ηθοποιού και ακροατηρίου. Τα επεισόδια του μύθου αναβίωνονταν από μέσα και προβάλλονταν προς τα έξω. Οι συμμετέχοντες αποκόμιζαν το βαθύτερο μήνυμα, το οποίο ήταν η επιβεβαίωση αυτού που ήδη ήξεραν, αλλά αποδεικνυόταν αποκλειστικά την ώρα της δραματοποίησης και έτσι είχε διάρκεια στην ψυχή τους¹⁷⁵.

Βακχικές τελετές-Διονυσιακή λατρεία

Ο Διόνυσος, γνωστός ως θεός της χαράς, του κρασιού, του αμπελιού και της μέθης, λατρευόταν ως προστάτης των δέντρων της αμπελουργίας και της οπωροκαλλιέργειας. Με το κρασί πρόσφερε στους ανθρώπους την ξενοιασιά και τη χαρά της ζωής¹⁷⁶. Χάρη στην ικανότητά του να ελευθερώνει τους ανθρώπους από τα ψυχικά και φυσικά τους δεσμά,¹⁷⁷ του αποδόθηκε το

¹⁷¹ Pitruzella, 2011, p. 78.

¹⁷² Καλογερόπουλος, 2017, www.archive.gr.

¹⁷³ Ο.π.

¹⁷⁴ Pitruzella, 2011, p. 79.

¹⁷⁵ Ο.π.

¹⁷⁶ Σκέμπη, 2012, σ. 36 και LSJ, σ. 558.

¹⁷⁷ Ευριπίδης, *Βάκχαι* Στ. 498: «λύσει μ' ὁ δαίμων αὐτός, ὅταν ἐγὼ θέλω»

προσωνύμιο «Λύσιος»¹⁷⁸. Ακόμα αποκαλείται και «καθάρσιος», υπενθυμίζοντας την ιδιότητά του να απαλλάσει τους ανθρώπους από τα προβλήματά τους.¹⁷⁹ Οι τελετουργικές διαδικασίες που ήταν αποκλειστικά αφιερωμένες στο Διόνυσο μνημονεύονται έντονα στο τελευταίο έργο του Ευριπίδη «Βάκχες». Στο έργο γίνεται ξεκάθαρη αναφορά για τη λατρεία του Διονύσου, που καθιστούσε τους πιστούς σε κατάσταση μανίας¹⁸⁰.

Αναλυτικότερα στην πάροδο, ο χορός που αποτελείται από το θίασο του Διονύσου αναφέρεται στην καταγωγή του και δίνει μια περιγραφή της διονυσιακής λατρείας που περιλάμβανε τον «*ιερό καθαρό*» (όσιους καθαρμοΐσιν, στ. 76), τη χρήση του θύρσου και του κισσού ως σύμβολα του Διονύσου και δέρματα ζώων (ένδυτά νεβρίδων, στ.111). Επίσης η ορειβασία αποτελεί στοιχείο της διονυσιακής λατρείας. Η κατάσταση βακχείας που αναφέρθηκε σχολιάζεται στο τέλος της παρόδου, στους στίχους 152-166:

Ω ίτε βάκχες,

Ω ίτε βάκχες,

καμάρι του χρυσοφόρου Τιμόλου,

υμνείτε τον Διόνυσο με τον ήχο τον βαρύ των τυμπάνων,

δοξάστε τον Βάκχο βακχεύοντας,

με φωνές φρυγικές, με αλαλαγμούς,

όταν ο καλλικέλαδος αυλός ο ιερός

ιερές μελωδίες θα σκορπά,

συνοδεύοντας τις μαινάδες που πλανώνται

στα όρη στα όρη.

Και η βάκχη αγάλλεται

και σαν το πουλάρι πλάι στη φοράδα που βόσκει

σκιρτά και τρέχει με γρήγορο βήμα.¹⁸¹

Η λατρεία προς το Διόνυσο σχολιάζεται και από τον **Lesky** ως προάγγελος του αρχαίου θεάτρου. Μέσα από μία σχολαστική μελέτη των προηγούμενων

¹⁷⁸ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, Μετάφραση: Στεφανόπουλος, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/index.html

¹⁷⁹ Σκέμπη, 2012, σ. 36.

¹⁸⁰ 723-727: «κρύψαντες αὐτούς· αἱ δὲ τὴν τεταγμένην ὥραν ἐκίνουν θύρσον ἐς βακχεύματα...πᾶν δὲ συνεβάκχεν ὄρος καὶ θῆρες, οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμωι». Διαφορετικά η μανία αποκαλείται «βακχεία».

¹⁸¹ Ευριπίδη, *Βάκχες*. Μετάφραση: Στεφανόπουλος, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/index.html

ερευνών , γράφεται ότι η λατρεία του θεού πιθανότατα ξεκίνησε από μία παραλλαγή του ενιαύσιου δαίμονα, που με τον αφανισμό και τη γέννησή του προσωποποιούσε τον κύκλο της ζωής¹⁸². Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στο *διονυσιακό θίασο*, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως μυστικός όμιλος που διατηρούσε τις δομές και τις λειτουργίες μιας τοτεμικής ομάδας, με ελάχιστες αλλαγές. Τέλος , δίνεται μία ακόμα εξήγηση που δεν περιορίζεται στις λατρευτικές τελετές του Διονύσου. Προστίθεται η πληροφορία ότι από τις μυθικές τελετές του Διονύσου, γεννήθηκαν έθιμα που, κατά την πορεία τους από τη λατρεία προς το μύθο, αναπαριστούσαν την ιστορία των παθών του Διονύσου, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η τραγωδία¹⁸³.

Ορφική Θρησκεία –λατρεία

Σε άμεση σύνδεση με την προηγούμενη αναφορά βρίσκεται το περιεχόμενο των τελετών με την ονομασία «Ορφικά». Ο μέγας θεός των Ορφικών, ο Ζαγρεύς, ταυτίζεται με το Διόνυσο. Η ταύτιση αυτή απορρέει από τη συγγένεια της ζαγρεϊκής με τη διονυσιακή λατρεία, που εμπεριέχει στοιχεία ανόδου σε βουνά, λαμπαδηφορίας και ιερής μανίας των λατρευτών του, κοινά γνωρίσματα μαιναδικής και διονυσιακής λατρείας¹⁸⁴. Η ταύτισή τους ενισχύεται και από το γεγονός ότι και οι δυο θεοί συσχετίζονται με τη Μικρά Ασία και τη Θράκη, όπως επίσης ο Ορφέας ήταν γιος της Μούσας Καλλιόπης, αλλά και ο Διόνυσος ανατράφηκε από τις Μούσες. Ο διαμελισμός των δυο μυθικών προσώπων είναι επίσης κοινό στοιχείο, με το Διόνυσο να διαμελίζεται από τους Τιτάνες και τον Ορφέα από τις μαινάδες. Τέλος, ο Ορφέας παρουσιάζεται ως αναμορφωτής των διονυσιακών μυστηρίων και γι' αυτό οι οπαδοί του αποτελούσαν ένα είδος αιρετικών της διονυσιακής λατρείας¹⁸⁵.

Από την τελετουργία στη θεραπεία: Αργαία Ελλάδα, Ρώμη, Νότια Αμερική

Η δραματοθεραπεία ουσιαστικά ανάγει την αφετηρία της στην αρχαία Ελλάδα, με μόνη διαφορά ότι οι Έλληνες δε χρησιμοποιούσαν τον όρο αυτό. Η δραματική έκφραση ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής τους και είχαν δημιουργηθεί τελετουργίες οι οποίες σηματοδοτούσαν ολόκληρο τον κύκλο

¹⁸² Harrison, στον Lesky, 1987, σ. 38.

¹⁸³ Thomson, στον Lesky, 1987, σσ. 38-39.

¹⁸⁴ Nietzsche, 2008, σ. 246. Σημ. 184.

¹⁸⁵ Τσοπάνης, 2003. Ελληνικά Χρονικά: www.ellhnikaxronika.com .

της ανθρώπινης ζωής. Ο χορός, η μίμηση, η μουσική και το δράμα έδιναν στους συμμετέχοντες και τους θεατές την ευκαιρία να αισθανθούν τις αλλαγές της ζωής, αλλά και να εκτονώσουν τη συναισθηματική τους φόρτιση¹⁸⁶.

Η δραματοθεραπεία έχει τις ρίζες της στο αρχαίο θέατρο και στις αρχαίες θεραπευτικές τελετουργίες που ήταν συνδεδεμένες με την ψυχική και σωματική υγεία και που χρησιμοποιούνταν για την αντιμετώπιση του άγνωστου, για θρησκευτική λατρεία αλλά και για τον εξορκισμό μιας επιδημίας, για τη γονιμοποίηση της γης ή μιας στείρας γυναίκας και για ό,τι άλλο ο άνθρωπος ένιωθε την ανάγκη να ζητήσει από κάποια ανώτερη δύναμη¹⁸⁷.

Οι απαρχές της δραματοθεραπείας χρονολογούνται ήδη από την αρχαιότητα και συγκεκριμένα συνδέονται με τις εκδηλώσεις προς τιμήν του θεού Ασκληπιού στην Επίδαυρο¹⁸⁸.

Επίδαυρος, Ασκληπιείο

Τα Ασκληπιεία αποτέλεσαν την πρώτη μορφή δραματοθεραπευτικών κέντρων. Εκεί λάμβανε χώρα μία από τις πιο διαδεδομένες μορφές αρχαίας δραματοθεραπείας και ίσως η πιο γνωστή, βρισκόταν στο Ασκληπιείο της Επιδαύρου. Το κτηριακό συγκρότημα της Επιδαύρου, εκτός των άλλων, περιείχε το *εγκοιμητήριο*, όπου οι ασθενείς διανυκτέρευαν ώστε να φανερωθεί στο ύπνο τους ο Ασκληπιός με την προτεινόμενη θεραπεία, το *γυμνάσιο*, όπου γίνονταν ασκήσεις που θεωρούνταν κατάλληλες για την εκάστοτε θεραπεία και τέλος το θέατρο, όπου οι επισκέπτες μέσω δραματοουργικών τελετών αφιερωμένες στον Ασκληπιό, έρχονταν σε επαφή με τις αρχετυπικές θεότητες. Συγκεκριμένα, τη στιγμή της παράστασης, ο θεατής ταυτιζόταν με τον υποκριτή και τις πράξεις του. Το ακροατήριο αναβιώνοντας την αναπαράσταση του μύθου, δεχόταν όχι μόνο το συναίσθημα της κάθαρσης αλλά και της αναζωογόνησης¹⁸⁹. Όπως υποστηρίζει ο Rebillot, «υφίστανται τις συνέπειες μιας πράξης που δεν είχαν κάνει, γι' αυτό και το θέατρο ήταν τόσο αγαπητό, επειδή ακριβώς ο θεατής ένιωθε την κάθαρση χωρίς να βλάψει τον

¹⁸⁶ Ευδικίμου-Παπαγεωργίου, 1999.

¹⁸⁷ Ελληνικό Ινστιτούτο παιγνιοθεραπείας και δραματοθεραπείας : <http://www.playtherapy.gr/gr/> .

¹⁸⁸ Pitruzzella, 2011, pp. 74-86.

¹⁸⁹ Pitruzzella, 2011, pp. Σελ. 82

εαυτό του ή κάποιον άλλον»¹⁹⁰. Οι παραστάσεις αυτές τελούνταν στα πλαίσια των δραματικών αγώνων που διοργανώνονταν προς τιμήν του θεού Ασκληπιού και έφεραν τον ομώνυμο τίτλο.¹⁹¹ Σχετικά με το χώρο του Ασκληπιείου, ο Pitruzella¹⁹² συμπληρώνει ότι υπήρχαν Ασκληπιεία και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, όπως η Κως, το Δίον η Μεσσήνη και άλλα. Συγκεκριμένα όμως στην Επίδαυρο, εκτός από το κλασικό θέατρο υπήρχαν και μικρότεροι χώροι παραστάσεων με ιερό χαρακτήρα, που ονομάζονταν *ωδεία*, ωστόσο σε αυτό το σημείο οι απόψεις για τη θεραπευτική τους λειτουργία δίστανται. Έχει υποστηριχθεί ότι εκεί ψάλλονταν ύμνοι για τον Ασκληπιό από τους ιερείς οι οποίοι πολύ συχνά ενσάρκωναν ακόμα και το θεό Ασκληπιό¹⁹³. Επίσης αναφέρεται ότι πολλά από τα άτομα που συμμετείχαν στις παραστάσεις του Ασκληπιείου ήταν αρχικά ασθενείς, ενώ το κοινό που παρακολουθούσε συνέβαλε στη θεραπευτική διαδικασία δημιουργώντας ένα περιβάλλον αμοιβαίας ενσυνείδησης και ενδοσκόπησης¹⁹⁴. Ο Κρασανάκης προσθέτει ότι στο θεραπευτήριο του Ασκληπιείου που βρισκόταν δίπλα στο θέατρο της Επιδαύρου υπήρχε ένας αλληλοσυμπληρωματικός χαρακτήρας: πολύ συχνά οι ασθενείς συμμετείχαν στο χορό της τραγωδίας. Η θεραπευτική απελευθέρωση των καταπιεσμένων παθών ήταν μέρος της τελετουργικής διαδικασίας, μέσω της οποίας η κοινότητα μπορούσε να συμβιβαστεί με τις απογοητεύσεις και τις δυσκολίες των αγώνων της για επιβίωση σε ένα μπερδεμένο και συχνά εχθρικό κόσμο, με τις απώλειες και τις νίκες του, τις χαρές και τις λύπες του, τις ήττες και τους θριάμβους του¹⁹⁵. Η θεραπεία που προσέφερε το Ασκληπιείο διακωμωδείται και στον «Πλούτο» του Αριστοφάνη, στους στίχους 627-801, όπου η Hartigan υποστηρίζει ότι αντικείμενο της σάτιρας αποτελεί ολόκληρη η διαδικασία της ίασης του Πλούτου, όπως επίσης και ο ιερέας στο ρόλο του Ασκληπιού¹⁹⁶.

¹⁹⁰ Rebilliot, 2011, pp. 18-21.

¹⁹¹ ΟΔΥΣΣΕΥΣ, 2012. http://odysseus.culture.gr/h/2/gh251.jsp?obj_id=14301

¹⁹² 2011, p. 81.

¹⁹³ Hartigan, 2009, pp. 29-30.

¹⁹⁴ Pitruzella, 2011, p. 82.

¹⁹⁵ 2004, σ. 54

¹⁹⁶ Hartigan, 2009, pp. 1-2.

Καίλιος Αυρήλιος (Αυρηλιανός)- Ρώμη

Τη συνεισφορά του θεάτρου στη θεραπευτική διαδικασία αναγνώρισε και ο Ρωμαίος γιατρός του 5^{ου} αιώνα μ.Χ. Καίλιος Αυρήλιος (Caelius Aurelius-Aurelianus). Όπως επισημαίνει ο Mora¹⁹⁷, ο Αυρήλιος στο σύγγραμμά του «*Περί οξέων παθήσεων και χρόνιων νοσημάτων*», συστήνει στους ασθενείς που πάσχουν από «τρέλα» την παρακολούθηση παραστάσεων. Υποδεικνύει επίσης, ανάλογα με την ασθένεια, συγκεκριμένο είδος έργου: αν η τρέλα του ασθενή εμπεριέχει «κατήφεια», προτείνει το μίμο· αν η κατάσταση της νόσου έχει χαρακτηριστικά «παιδιάστικης συμπεριφοράς», ενδείκνυται ένα έργο που αποτυπώνει τη δυστυχία ή μια τραγωδία. Στο ίδιο σημείο ο Mora συμπληρώνει ότι η ψυχική διαταραχή πρέπει αντιστοιχεί στην αντίθεση με την αισθητική του έργου, ώστε να βοηθήσει στην επίτευξη μιας ισορροπημένης ψυχικής κατάστασης. Ο συλλογισμός ολοκληρώνεται με τη σύγκριση του Αριστοτέλη και του Αυρήλιου, οι οποίοι αναγνώρισαν τις ισχυρές θεραπευτικές ιδιότητες του θεάτρου και του δράματος.¹⁹⁸

Σαμάνοι-Νότια Αμερική

Σε μία περαιτέρω θεώρηση, πέρα από τα όρια της αρχαίας ελληνικής παράδοσης, είναι εφικτό να αναγνωρίσουμε ακόμα ένα είδος πρώιμης δραματοθεραπείας, που εντοπίζεται κυρίως στη Νότια Αμερική. Πρόκειται για τους Σαμάνους, που λειτουργούσαν ως πνευματικοί θεραπευτές, με τη χρήση του δράματος ως μέσο ίασης ψυχικών ασθενειών. Σε σχέση μάλιστα με το δράμα, ο Σαμανισμός θεωρείται πολύ παλαιότερος και μάλιστα εικάζεται ότι ανάγεται στα προϊστορικά χρόνια¹⁹⁹. Έχει ακόμα υποστηριχθεί ότι στο Σαμανισμό οφείλεται και η δημιουργία του θεάτρου. Η Pendzik²⁰⁰ αναφέρει πολλές ομοιότητες μεταξύ των Σαμάνων και των ηθοποιών με κυριότερη τη δυνατότητα να υποδύονται διαφορετικούς ρόλους. Χαρακτηριστική είναι η τεχνική της μεταφοράς της προβληματικής κατάστασης από τον ασθενή στον ειδικό, όπου αντανακλάται στο άτομο που νοσεί η ασθένεια από την οποία

¹⁹⁷ 1957, στον Jones, 1996, pp. 45-46.

¹⁹⁸ Ο.π.

¹⁹⁹ Schechner στην Pendzik, 1988 p. 81.

²⁰⁰ Pendzik, 1988, pp. 86-87.

πάσχει. Η τεχνική αυτή στη σύγχρονη δραματοθεραπεία αποκαλείται «καθρεπτισμός»²⁰¹.

Μεταγενέστερες μορφές δραματοθεραπείας

Μία εμπειρισταωμένη μελέτη σχετικά με τις σύγχρονες προσεγγίσεις της δραματοθεραπείας εκπονήθηκε από τον **Phil Jones** με τίτλο «*Drama as therapy*» και δημοσιεύτηκε το 1996. Αναφέρεται λοιπόν ότι κατά το 18^ο αιώνα υπάρχουν ενδείξεις ότι στα πρώτα ευρωπαϊκά άσυλα περιλαμβάνονταν θεατρικές δραστηριότητες, αν και αυτό δεν αποτελούσε κανόνα. Παρατηρείται ακόμα μία κίνηση ως προς τις μεταρρυθμιστικές στάσεις για τη θεραπεία ασθενών με προβλήματα ψυχικής υγείας που συνέβαλαν στην «ηθική θεραπεία». Η ηθική θεραπεία αφορούσε στην εργοθεραπεία και πολύ συχνά καλλιτεχνική δραστηριότητα για τους ασθενείς²⁰². Την ίδια περίοδο ιδρύεται στην Αγγλία το άσυλο **Ticehurst**, όπου οι ασθενείς ενθαρρύνονταν μέσα από το θέατρο ως μορφή θεραπείας, να επιλύουν τις ψυχικές τους ασθένειες.²⁰³ Συγκεκριμένα, το πρόγραμμα του ιδρύματος διοργάνωνε δεκαπενθήμερα κονσέρτα με τη συμμετοχή περίπου σαράντα ασθενών και επιπλέον δηλώνεται η ύπαρξη θεατρικού σκηνικού που είχε δημιουργηθεί αποκλειστικά για τους ασθενείς ως περιβάλλον αποκατάστασης υγείας των «ψυχικά νοσούντων»²⁰⁴. Μια παρόμοια τακτική υιοθετήθηκε από το άσυλο **Charenton** έξω από το Παρίσι. Ο διευθυντής του, Αββάς Coulmier, δούλευε με τους ασθενείς του χρησιμοποιώντας θεατρικές παραγωγές στο χρονικό διάστημα μεταξύ 1797 και 1811. Ο γνωστός συγγραφέας Μαρκήσιος Ντε Σάντ υπήρξε τρόφιμος του ιδρύματος και μάλιστα συνέγραψε τις περισσότερες θεατρικές παραγωγές που δραματοποιήθηκαν εκείνη την περίοδο. Η εξέλιξη αυτή συνεχίστηκε και μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όταν ένας μεγάλος αριθμός ασύλων άρχισαν να χτίζονται με θέατρα στο εσωτερικό τους²⁰⁵. Για παράδειγμα, το 1813 παρατηρείται η ένταξη θεάτρων στο χώρο των ψυχιατρικών κλινικών σε ιταλικές πόλεις, όπως η Αβέρσα, η Νάπολη και το Παλέρμο²⁰⁶.

²⁰¹ Pendzik, 1988, p. 84

²⁰² Fryrear, Fleshman, 1981, στον Jones, 1996, p. 47.

²⁰³ Casson, 1997, p. 19

²⁰⁴ Soual, 1981, στον Jones, 1996, p. 47.

²⁰⁵ Jones, 1996, p. 47.

²⁰⁶ Casson, 2004, p. 55.

Περίπου την ίδια χρονική περίοδο πολλοί συγγραφείς έγραψαν έργα που σχετίζονταν με τη δραματοθεραπεία, όπως ο **Goethe** με το έργο «Lila», το 1775-1777. Το κείμενο εξετάστηκε από τον John Casson, ο οποίος παρατήρησε ότι επρόκειτο για την ιστορία μίας γυναίκας, η οποία έπασχε από κατάθλιψη και ως μέσο θεραπείας εφαρμόστηκε η δραματοποίηση ρόλων από φιλικά και συγγενικά πρόσωπα της κεντρικής μορφής του έργου, που βασίζονταν στις αντιδράσεις από τις παραισθήσεις που βίωνε²⁰⁷.

Αργότερα, γύρω στο 1891 επιχειρείται η μέθοδος της ύπνωσης με τη βοήθεια του δράματος, όπου επαναφέρονται στους ασθενείς δυσάρεστες αναμνήσεις με σκοπό να οδηγηθούν στην κάθαρση²⁰⁸. Η πρακτική εφαρμόστηκε από το Γάλλο ψυχολόγο Pierre Janet.

Έπειτα δημιουργείται το «θεραπευτικό θέατρο» στη Σοβιετική Ένωση. Εισηγητής του υπήρξε ο Vladimir Pjine. Ο Pjine δραστηριοποιήθηκε από το 1908 ως το 1917, αναπτύσσοντας τις τεχνικές του μέσα από δραστηριότητες σε ασθενείς ψυχιατρικών κλινικών, μαθητές που αντιμετώπιζαν συναισθηματικά προβλήματα και στο θέατρο.²⁰⁹ Το 1915 ο σκηνοθέτης και δραματουργός Nikolai Evreinov συνέγραψε μία σειρά εκθέσεων με τίτλο «*The Theatre for Oneself*», όπου αναδεικνύει το θέατρο ως θεραπευτικό εργαλείο τόσο για τους ηθοποιούς όσο και για τους θεατές. Δεδομένου ότι στην αντίληψή του, οι ηθοποιοί και οι θεατές συνδέονται μέσα από την ενσυναίσθηση, η σκηνή δίνει και στους δύο την ευκαιρία να προβάλλουν τις επιθυμίες τους και να ικανοποιήσουν τα ένστικτά τους, ώστε να μετασχηματιστούν σε ένα πλαίσιο απαλλαγμένο από κοινωνικούς περιορισμούς. Η άποψη αυτή αποτελούσε μια σημαντική αλλαγή, διότι μετέφερε την έμφαση από τη θεατρική παραγωγή, ως αισθητικό προϊόν στην απόλαυση της παραστατικής διαδικασίας, για τους θεατές και ταυτόχρονα τους συμμετέχοντες.²¹⁰

Η δραματοθεραπεία αργότερα στράφηκε προς μια θεραπευτική προσέγγιση που ονομάστηκε «ψυχόδραμα» από τον ψυχίατρο Jacob Moreno²¹¹. Ο Moreno

²⁰⁷ Ο.π.

²⁰⁸ Casson, 2004, p. 61.

²⁰⁹ Jones, 1996, pp. 57-61.

²¹⁰ Segnini, 2016, pp. 13-15.

²¹¹ <https://www.goodtherapy.org/>, 2015.

γεννήθηκε το 1889 στη Ρουμανία και μεγάλωσε στη Βιέννη, όπου απέκτησε το πτυχίο του στην ιατρική και άρχισε να ασκεί το επάγγελμά του ως ψυχίατρος. Το 1925 μετακόμισε στη Νέα Υόρκη, όπου άσκησε την ψυχιατρική και πειραματίστηκε με μερικές από τις πιο περιέργες και καινοτόμες ιδέες του. Το «ψυχόδραμα» ήταν μια τέτοια ιδέα, που τέθηκε ενάντια στις ρίζες της τρέχουσας ψυχολογίας, δεδομένης της εστίασής της στο παρόν και στο μέλλον παρά στο παρελθόν²¹².

Από την τεχνική του ψυχοδράματος του Moreno γεννήθηκε αυτό που αποκαλούμε σήμερα θεατρική θεραπεία ή δραματοθεραπεία. Οι μελετητές παρατήρησαν ότι το δράμα διευκολύνει την έκφραση δύσκολων συναισθημάτων και παρέχει ψυχολογική απόσταση από το τραύμα ή την ταλαιπωρία που αντιμετωπίζει το άτομο και εφάρμοσαν αυτές τις αλήθειες από τον κόσμο του θεάτρου στο πεδίο της θεραπείας. Ενώ το ψυχόδραμα επικεντρώνεται σε ένα άτομο, η δραματική -θεατρική θεραπεία μπορεί να εφαρμοστεί σε άτομα ή ομάδες και μπορεί να προσφέρει θεραπευτικές ευκαιρίες σε όλους τους συμμετέχοντες σε κάθε συνεδρία²¹³. Περισσότερα στοιχεία για τη δημιουργία, τις επιρροές και τις δράσεις του ψυχοδράματος θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο.

Η σημαντικότερη μορφή της δραματοθεραπείας στη Βρετανία, η **Emmy Sue Jennings**, ξεκίνησε την ενασχόλησή της με τη δραματοθεραπεία στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και επηρέασε πάρα πολύ τη δεκαετία του 70, με τη δημοσίευση του βιβλίου «*Remedial drama*». Η Jennings προχώρησε ιδρύοντας πολλά εκπαιδευτικά ινστιτούτα στη Μεγάλη Βρετανία, αλλά και στην υπόλοιπη Ευρώπη, όπως Νορβηγία, Πορτογαλία, Ελλάδα, Κύπρο, Ισραήλ²¹⁴.

Η εξέλιξη του πεδίου συνεχίστηκε με την ίδρυση της Αμερικανικής Ένωσης Χοροθεραπείας το 1966. Λίγο αργότερα ακολούθησε και η δημιουργία της Αμερικανικής Ένωσης Θεραπευτικής Τέχνης, μετά το 1969. Η Ένωση Δραματοθεραπείας Βόρειας Αμερικής ιδρύθηκε το 1979 δίνοντας στη δραματοθεραπεία μια εξειδικευμένη οργάνωση για να συγκεντρώσει τις

²¹² <https://positivepsychology.com/>

²¹³ Jones, 1996, p. 62.

²¹⁴ Κρασανάκης, 1999, σ. 55.

γνώσεις και να αναπτύξει την έρευνα, την πρακτική και την ανταλλαγή πληροφοριών²¹⁵.

Η Σύγχρονη δραματοθεραπεία στην Ελλάδα

Η δραματοθεραπεία με τη σημερινή της μορφή, καθιερώθηκε στην Ελλάδα το 1984 από τη **Sue Jennings**, η οποία αναφέρθηκε προηγουμένως. Έπειτα από δική της πρωτοβουλία ξεκίνησε στην Ελλάδα μία σειρά σεμιναρίων που αργότερα πήρε τη μορφή της εκπαίδευσης. Τότε δημιουργήθηκε μία ομάδα δραματοθεραπείας που διοργάνωνε τακτικές συναντήσεις ανά δύο μήνες, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένας πυρήνας ανθρώπων που εκδήλωνε σημαντικό ενδιαφέρον για τη μέθοδο της δραματοθεραπείας. Με τη συνεργασία της Sue Jennings και ενώ δεν υπήρχαν ακόμη Έλληνες δραματοθεραπευτές, ξεκινά επίσημα το Σεπτέμβρη του 1986 το εκπαιδευτικό πρόγραμμα στη δραματοθεραπεία και την παιγνιοθεραπεία στην Αθήνα²¹⁶.

Ένταξη και οργάνωση της ελληνικής δραματοθεραπείας σε επίσημο οργανισμό

Η δραματοθεραπεία οργανώθηκε επίσημα με τη σύσταση του φορέα «**Κέντρο Θεραπείας μέσω Τέχνης**» (Κ.Θ.Μ.Τ.). Ο Εκπαιδευτικός φορέας που προωθεί το πρόγραμμα είναι το Ινστιτούτο Δραματοθεραπείας στο Λονδίνο (**Institute of Dramatherapy, London**). Το Ινστιτούτο παρέχει και αξιολογεί την εκπαίδευση που οδηγεί σε χορήγηση διπλώματος στη Δραματοθεραπεία ή Παιγνιοθεραπεία και αναγνωρίζεται από την Dramatherapy Association of England. Η δράση του Κέντρου Θεραπείας μέσω τέχνης διήρκεσε μέχρι το 1989, που διαλύθηκε.

Το φθινόπωρο του 1989 με πρωτοβουλία των σπουδαστών του εκπαιδευτικού προγράμματος, οι οποίοι επιθυμούν να ολοκληρώσουν την εκπαίδευσή τους, ιδρύεται Σωματείο με την επωνυμία «**Ελληνική Εταιρεία Dramatherapy-Θέατρο και Θεραπεία**».

Η επωνυμία του Σωματείου το 1993 ανεπίσημα αλλάζει σε **Ελληνικός Σύλλογος Δραματοθεραπευτών και Παιγνιοθεραπευτών**. Η μέθοδος της δραματοθεραπείας μέσα στα πλαίσια της πρακτικής άσκησης του εκπαιδευτικού προγράμματος του Συλλόγου εφαρμοζόταν σε διάφορους πληθυσμούς και ποικίλα πλαίσια όπως, χρόνιους ψυχωτικούς-προγράμματα

²¹⁵ Johnson, 1982, pp. 183-190.

²¹⁶ <https://drama-playtherapy.gr/>.

αποασυλοποίησης, κινητικά ανάπηρους, Κέντρα Παιδικής και Εφηβικής Μέριμνας, Νοσοκομεία και Κέντρα Ημέρας, Προγράμματα Ψυχοκοινωνικής και Επαγγελματικής αποκατάστασης, Θεραπευτικά Προγράμματα Απεξάρτησης, Προγράμματα Πρόληψης και λοιπά.

Το 1999 ο Σύλλογος επαναπροσδιορίζει τους στόχους του χωρίς να διακόπτει την εκπαιδευτική διαδικασία. Η συνεργασία με το Ινστιτούτο δραματοθεραπείας του Λονδίνου διακόπτεται, ταυτόχρονα όμως εμπλουτίζεται το εκπαιδευτικό πρόγραμμα έτσι ώστε να πληροί τους όρους μιας ολοκληρωμένης εκπαίδευσης στη δραματοθεραπεία και την παιγνιοθεραπεία ως ψυχοθεραπευτικές μεθόδους. Το 2000-2001 ο Σύλλογος αναγνωρίζεται ως ισότιμο μέλος της Εθνικής Εταιρείας Ψυχοθεραπείας Ελλάδας (Ε.Ε.Ψ.Ε.), η οποία είναι μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης Ψυχοθεραπείας. Από 2004 μέχρι σήμερα η Ελληνική Εταιρεία Dramatherapy-Θέατρο και Θεραπεία αλλάζει επωνυμία με τροποποίηση του καταστατικού και γίνεται επίσημα **Ένωση Δραματοθεραπευτών και Παιγνιοθεραπευτών Ελλάδας (Ε.Δ.Π.Ε)**, με έδρα πάντα την Αθήνα.²¹⁷

Παρατηρείται λοιπόν ότι οι απαρχές όχι μόνο του δράματος αλλά και του θεάτρου ως θεραπευτικό μέσο τοποθετούνται στην αρχαία Ελλάδα. Είχε γίνει δηλαδή αντιληπτό ότι μέσα από τη μίμηση που ανέφερε ο Αριστοτέλης στην ποιητική του οι θεατές, αλλά και οι υποκριτές απέβαλαν τα δυσάρεστα συναισθήματά τους και ενίοτε θεραπεύονταν και από άλλα προβλήματα υγείας. Αργότερα το θέατρο μετεξελίχθηκε και δημιουργήθηκε μία ξεχωριστή κατηγορία που συνέβαλε στην ίαση ψυχικών νοσημάτων και μάλιστα σε συνδυασμό με άλλα είδη, όπως ο χορός προσέφερε στα άτομα που αναζητούσαν μια διαφορετική θεραπεία διαφορετικές διεξόδους και μορφές έκφρασης συναισθημάτων.

ΚΑΘΑΡΣΗ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΙΑ : ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ ΚΑΙ ΙΑΣΗ

Σε αυτό το σημείο θα μελετηθεί κατά πόσο το συναίσθημα της κάθαρσης επιτυγχάνεται πλέον στα πλαίσια των δραματοουργικών τεχνικών θεραπείας και ποια είναι τα αποτελέσματα αυτού του συνδυασμού στον ψυχισμό τόσο των ατόμων που συμμετέχουν όσο και εκείνων που παρακολουθούν.

²¹⁷ Ένωση Δραματοθεραπευτών και Παιγνιοθεραπευτών Ελλάδας, 2016.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο εξετάστηκε η άποψη του Αριστοτέλη, όπου μέσα από τη μίμηση των παθών καθώς και μέσα από τα συναισθήματα του ελέους και του φόβου επέρχεται η κάθαρση. Αρχικά η μελέτη επικεντρώθηκε στο θεατρικό κοινό που παρακολουθεί και διαβάζει τα έργα των τριών τραγικών ποιητών. Έπειτα διαπιστώθηκε η ευεργετική επίδραση του δράματος ως μέσο θεραπείας διαχρονικά σε όλο τον κόσμο. Η άποψη που πρέπει να αποδειχθεί τώρα είναι κατά πόσο το ίδιο το θέατρο ως θέαμα αποτελεί μια μορφή δραματοθεραπείας, αλλά και στις περιπτώσεις του δράματος καθαρά ως θεραπευτικό μέσο κατά πόσο επιτυγχάνεται ένα θεραπευτικό αποτέλεσμα που να οδηγεί σε αυτό που αποκαλούμε «κάθαρση».

Αναφερόμενη στο θέατρο και τη λειτουργία του, η Jennings²¹⁸ σημειώνει ότι το θέατρο μας προσφέρει θέαμα, το οποίο μας βοηθά να κατανοήσουμε ποιοί είμαστε και ποια είναι η θέση μας στον κόσμο. Επιπλέον, η δραματουργική πράξη μπορεί να δημιουργήσει ατομική και κοινωνική ταυτότητα που προϋπήρχε χιλιάδες χρόνια πριν, με άλλη μορφή και πολύ σαφή στην οραματιστική και θεραπευτική της λειτουργία. Το θέατρο είναι μία δομημένη εμπειρία στο πλαίσιο της οποίας ανταποκρινόμαστε ή αλληλεπιδρούμε ως αφοσιωμένο κοινό, σε μία δραματοποιημένη ιστορία, η οποία παρουσιάζεται για μας. Μιλάει για εμάς ως μονάδες αλλά και ως σύνολο και είναι μοναδικό για το συγκεκριμένο κοινό που είναι παρόν. Κάθε απόδοση είναι διαφορετική από την επόμενη, όσο γνώριμη και αν είναι η ιστορία. Οι ηθοποιοί δημιουργούν κάτι διαφορετικό κάθε φορά που προβάλλεται μία παράσταση, επιδεικνύοντάς μας έτσι ένα μοναδικό αποτέλεσμα όταν την παρακολουθούμε. Αυτό το στοιχείο καθιστά το θέατρο διαφορετικό από οποιοδήποτε άλλο μέσο προβολής, όπου σχηματίζεται η εικόνα. Η μόνη παραλλαγή είναι η δική μας απάντηση σε αυτό. Απεναντίας, στο θέατρο, οι δικές μας απαντήσεις βοηθούν τους ηθοποιούς στο να διαμορφώσουν την παράσταση με βάση τις προδοκίες του κοινού, έτσι ώστε αυτές οι προσδοκίες να αποτελούν μέρος της παράστασης, που θεωρείται μια σημαντική διάσταση της θεατρικής διαδικασίας²¹⁹.

²¹⁸ 1994, p. 1.

²¹⁹ Ο.π.

Αυτή τη μοναδικότητα καλούμαστε να διερευνήσουμε, σχετικά με το αποτέλεσμα που παράγεται μέσα από την αλληλεπίδραση των θεατών με τους ηθοποιούς, κυρίως σε συναισθηματικό επίπεδο και έπειτα σε δραματουργικό.

Αριστοτέλης- «Ποιητική»

Η πρώτη αναφορά στη λέξη «κάθαρση» μέσα από το δράμα γίνεται μέσα από την «Ποιητική» του Αριστοτέλη, όπου αναφέρεται ότι η βασική λειτουργία της τραγωδίας είναι να οδηγεί στην έννοια που αναφέρθηκε²²⁰. Πρόκειται δηλαδή για την αποδέσμευση των βαθύτερων συναισθημάτων, κυρίως του ελέους και του φόβου, με απώτερο σκοπό να «καθαριστούν» οι αισθήσεις και η ψυχή των θεατών. Αυτά τα συναισθήματα αναπτύσσονται βιωματικά για τους χαρακτήρες του έργου από τον καθένα ξεχωριστά και έπειτα το συναισθηματικό εξαπλώνεται σε όλο το ακροατήριο δημιουργώντας μία συλλογική θεατρική εμπειρία που μεγιστοποιεί την απελευθέρωση και επιτρέπει την προσαρμογή στο κοινωνικό σύνολο. Με βάση αυτή την άποψη, κατά τον Αριστοτέλη, βασική επιδίωξη της τραγωδίας ήταν όχι μόνο να τέρψει, αλλά να θεραπεύσει συλλογικά την κοινωνία²²¹.

Ο άποψη αυτή επιβεβαιώνεται και από τον Jones, ο οποίος καταγράφει την ιστορική εξέλιξη του δράματος ως μορφή θεραπείας έχοντας επίσης ως σημείο εκκίνησης τον ορισμό του Αριστοτέλη για την τραγωδία. Μας πληροφορεί λοιπόν ότι ο Αριστοτέλης πρότεινε ότι η πρωταρχική επιδίωξη της τραγωδίας ήταν να προκαλέσει τη συναισθηματική και πνευματική κατάσταση της κάθαρσης, δηλαδή την απελευθέρωση των έντονων συναισθημάτων, τα οποία ουσιαστικά υποδήλωναν τον εξαγνισμό των αισθήσεων και της ψυχής. Η μίμηση είναι η μεθοδος με την οποία εγείρονται τα συναισθήματα του ελέους και του φόβου –έννας συνδυασμός αντιπροσωπευτικής συμμετοχής και αναστολής της δυσπιστίας. Το έργο του Αριστοτέλη καθιερώθηκε επίσημα ως θέμα που επαναλαμβάνεται στην ιστορία του θεάτρου και σε ό,τι είναι σχετικό με το δράμα ως θεραπεία και το θέατρο²²².

Το θέατρο μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα δράμα που έχει μια μοναδική και άμεση σχέση με τα ανθρώπινα συναισθήματα και έχει την ικανότητα να

²²⁰ Bailey, 2006, pp . 214-222.

²²¹ Ο.π.

²²² Aristotle, 1961, στον Jones, 1996, p. 24

προωθεί αλλαγές στις ζωές των ανθρώπων. Σε διαφορετικές χρονικές περιόδους της ιστορίας προκύπτουν διαφορετικά είδη αλλαγών από τις θρησκευτικές και πολιτικές αλλαγές, από την ατομική ψυχολογική σύνθεση έως τη μαζική κοινωνική αλλαγή. Ένας πιο σύγχρονος τρόπος για την κατανόηση των διαδικασιών που ανέπτυξε ο Αριστοτέλης είναι να δούμε αυτή την «αλλαγή» μέσα από όρους θεραπείας²²³. Ο Goodman συνοψίζει αυτή την προσέγγιση με την εξής διαπίστωση : η τραγωδία λέγεται ότι έχει ως αποτέλεσμα να μας «καθαρίζει» από το να «εγκλωβίζουμε» ή να κρύβουμε τα αρνητικά συναισθήματα ή « να χορηγούμε μετρημένες δόσεις ενός θανατηφόρου ιού για την πρόληψη ή το μετρίασμα της καταστροφής από μια πραγματική επίθεση »²²⁴.

Από αυτόν το συλλογισμό ξεκίνησαν και οι μεταγενέστερες μορφές δράματος , που στόχευαν σε αμιγώς θεραπευτικά οφέλη μέσα από την αναπαράσταση γεγονότων και την εξωτερικευση συναισθημάτων, ώστε να επέλθει η ψυχολογική θεραπεία των προσώπων που δρουν πρωτίστως και παρακολουθούν ταυτόχρονα. Στη συνέχεια θα σχολιαστούν επιλεκτικά οι πιο γνωστές μορφές δραματοθεραπείας , οι εμπνευστές και τα χαρακτηριστικά τους, με σκοπό να αποδειχθεί αν εφαρμόζεται ο ισχυρισμός ότι μέσα από το δράμα ως μορφή θεραπείας επιτυγχάνεται η κάθαρση.

Moreno-Ψυχόδραμα

Πρώτος απ' όλους , ο **J.L. Moreno**, καθιέρωσε το «*ψυχόδραμα*» το 1921 , μία μέθοδο που θεωρείται παρεμφερής με τη δραματοθεραπεία. Ο ίδιος, ακολουθώντας την Αριστοτελική προσέγγιση, την οποία τροποποίησε και συνδύασε με τελετουργικές αρχές από την Ανατολή προχώρησε εξελικτικά στην τελική διαμόρφωση του ψυχόδραματος ως θεραπευτικό μέσο. Ο συλλογισμός του αναπτύχθηκε σε δύο είδη κάθαρσης: την ψυχολογική και την κάθαρση της ενσωμάτωσης. Η δεύτερη αφορά σε μία μορφή «ενόρασης» που επιτρέπει στο άτομο να επεξεργάζεται ένα έντονο συναίσθημα και ταυτόχρονα να βρίσκει τον τρόπο να το αντανakλά στην ομάδα με την οποία συνεργάζεται και εφαρμόζει το αποτέλεσμα αυτό σε γεγονότα της καθημερινής ζωής.²²⁵

²²³ Jones, 1996, σελ. 24.

²²⁴ 1981 στον Jones, 1996, σελ 24.

²²⁵ Landy, 2008 στον Holmwood, 2014, εισαγωγή.

Αργότερα δημιουργήθηκαν και άλλες καθαρτικές ψυχοθεραπείες, όπως η χαρακτηριστική ανάλυση, η θεραπεία Gestalt, η πρωτογενής θεραπεία του Janon και άλλες.²²⁶ Το ψυχόδραμα ως μέθοδος βρίσκεται πιο κοντά στην ψυχανάλυση, αφού θεμελιώδης αρχή του είναι ότι το άτομο ενδιαφέρει περισσότερο από την ομάδα²²⁷.

Ο Moreno υποστήριξε ότι ο Αριστοτέλης αναφερόταν μόνο στην κάθαρση των θεατών, ενώ ο ίδιος επέμενε στην κάθαρση των ηθοποιών και αντιμετώπισε την κάθαρση του κοινού ως δευτερογενές αποτέλεσμα. Στην πραγματικότητα, το ψυχόδραμα αποσκοπεί σε μία κάθαρση συνολική, όπου ο άνθρωπος θέτει σε λειτουργία όλους τους λανθάνοντες ρόλους που ενυπάρχουν μέσα του. Η κάθαρση στο ψυχόδραμα είναι καθολική και χαρακτηρίζεται ως ιδιόμορφη ψυχολογική διεργασία, ως απόπειρα ολοκλήρωσης της προσωπικής έκφρασης, απέναντι σε πραγματικές εμπειρίες, η οποία έχει διακοπεί²²⁸. Επίσης ο Moreno όρισε το δημιουργικό αυθορμητισμό (Theatre of Spontaneity), ως θεμελιώδη αρχή για την πρόκληση κάθαρσης, μέσα από τα παιχνίδια ρόλων που βοηθούν το άτομο να αντιμετωπίζει τα προβλήματα και τις προκλήσεις με τρόπο δημιουργικό²²⁹. Τέλος στη θεωρία του ψυχοδράματος υπογραμμίζεται ότι μέσα από τη δράση και τη δραματοποίηση των προβλημάτων και συμπεριφορών ενεργοποιείται η συναισθηματική έκφραση όσων συμμετέχουν, αλλά και όσων βρίσκονται στο ακροατήριο²³⁰. Την αμοιβαία έκφραση συναισθημάτων στη δράση του Moreno υποστήριξε και η Sue Jennings δίνοντας έμφαση στις επιρροές που δέχτηκε ο πρώτος από το αρχαίο δράμα και διατύπωσε την άποψη ότι το ακροατήριο ήταν το στοιχειώδες συστατικό της θεραπευτικής ικανότητας του ψυχοδράματος. Κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης πρακτικής το κοινό ταυτιζόταν με τον πρωταγωνιστή· πιθανώς να έβλεπαν τη δική τους «τραγωδία», μέσα από την αποκάλυψη συγκρούσεων, οργής και θλίψης βίωναν την κάθαρση²³¹. Ο Moreno βελτίωσε την τακτική του προσθέτοντας ένα επιπλέον στοιχείο: μετά το τέλος της δραματοποίησης οι

²²⁶ Τσέργας κ.ά., 2007, σσ. 32-40.

²²⁷ Ευδοκίμου, Παπαγεωργίου, 1999

²²⁸ Jones, 1996, p. 39.

²²⁹ Ό.π.

²³⁰ Kellermann, 1992, p. 65.

²³¹ Casson, στην Jennings, 1997, p. 50.

θεατές συζητούσαν με τον πρωταγωνιστή ποια σημεία της παράστασης τους θύμιζαν γεγονότα από τη δική τους ζωή.

Για να αποσαφηνιστεί ακόμα περισσότερο η προηγούμενη διατύπωση, μπορούμε να επιχειρήσουμε μία προσπάθεια σύνδεσης του ψυχοδράματος με το αρχαίο δράμα. Ο ίδιος ο Moreno στην προσπάθειά του να αναπτύξει τη μέθοδο του ψυχοδράματος πραγματοποίησε εξονυχιστικές μελέτες στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Όπως άλλωστε προκύπτει και από της ετυμολογία της, η λέξη σχηματίζεται από την «ψυχή» και το «δράμα». Το αρχαίο δράμα αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία του ψυχοδράματος και ερμηνεύθηκε ως μία μυστικιστική τελετουργία, κατά την οποία το δρων άτομο που κατείχε τον πρωταγωνιστικό ρόλο εξέφραζε τα προβλήματα του συνόλου και κατ'επέκταση της πόλης. Είναι γεγονός ότι υπήρχε ένταση και ταυτόχρονα πηγαία έκφραση επί σκηνής, που οδηγούσε τους θεατές σε κάθαρση. Στο ψυχόδραμα ο Moreno τροποποίησε τη θεραπευτική αξία του αρχαίου δράματος, συμπληρώνοντας την κάθαρση του παρατηρητή με την κάθαρση του πρωταγωνιστή. Οδηγήθηκε λοιπόν στο συμπέρασμα ότι μέσω της δράσης-πράξης και της διαδραμάτισης, εκφράζονται με βαθύτερο και πολυδιάστατο τρόπο «οι αλήθειες της ψυχής», με την τραγική ή την κωμική τους πλευρά και ενώ πειραματιζόταν με το αυτοσχέδιο θέατρο, άρχισαν σιγα σιγά να διαμορφώνονται και να αποκρυσταλλώνονται μέσα του οι θεραπευτικές ιδιοτητες της δράσης²³².

Nikolai Evreinov

Ο Ρώσος δραματουργός και σκηνοθέτης έγινε γνωστός μέσα από μία πληθώρα θεατρικών έργων, αλλά η μεγαλύτερη από τις επιτυχίες του ήταν η δημιουργία του «Θεάτρου της Αρχαιότητας», το 1907, όπου επικεντρώθηκε στα έργα του Μεσαίωνα και της χρυσής εποχής του ισπανικού θεάτρου. Η τακτική που ακολούθησε έγκειτο στην επαναδόμηση των θεατρικών μορφών, όπως ονομάστηκε από τον ίδιο «Μέθοδος της καλλιτεχνικής αναδόμησης στα θεατρικά στάδια». Ο Evreinov κατήργησε τους προβολείς και κατέρριψε την απόσταση που υπήρχε μεταξύ σκηνής και ακροατηρίου, δίνοντας έμφαση στην ιδέα ότι το θέατρο αποτελεί μια ιδέα που ενεργοποιείται από στιγμή σε στιγμή, ταυτόχρονα από τους ηθοποιούς και τους θεατές. Παρατηρήθηκε επίσης ότι

²³² Λέτσιος, 2001, σσ. 93-115.

στα τελευταία στάδια της φιλοσοφίας του για το θέατρο, ανέπτυξε την ιδέα ότι το θέατρο μπορεί να λειτουργήσει ως κάποιου είδους **θεραπευτική διαδικασία**. Στα έργα του «*Το θέατρο του Μέλλοντος*» και «*Θεατροθεραπεία*» τονίζει ότι σημαντικό μέρος της εξέλιξης στην έννοια του όρου «θεατρικότητα»- στην οποία διευρύνει σημαντικά τον ορισμό της πέρα από τα όρια του «παραδοσιακού» θεάτρου- καταλαμβάνει την ικανότητα ενός ατόμου να καθορίζει την αλλαγή στον εαυτό του και σε άλλους μέσω της θεατρικής συμπεριφοράς. Η θεατρικότητα μετατρέπεται σε κάτοπτρο μέσω του οποίου το άτομο μπορεί να δει οποιαδήποτε πτυχή της ζωής, της συμπεριφοράς, των σχέσεων και της αλλαγής του. Είναι πολύ πιθανό αυτές οι εξελίξεις και οι βελτιώσεις στις θεωρίες του να προέκυψαν εν μέρει ως αποτέλεσμα από τις παρατηρήσεις του σχετικά με τις αρχές των κινηματογραφικών καινοτομιών και την ανερχόμενη έννοια της διαμόρφωσης της εικόνας (Image -making)²³³. Ένα ακόμα σημείο στο οποίο οφείλουμε να εστιάσουμε είναι το «Μονόδραμα», γραμμένο το 1912, στο οποίο εμπεριέχεται η παρατήρηση ότι ο πρωταγωνιστής είναι το «alter ego» του ηθοποιού και του θεατή. Η εξήγηση που δίνεται από τον Ενρεϊνον είναι ότι το «Μονόδραμα» στοχεύει στη μετατροπή του θεατή σε ενεργό συμμετέχοντα από τη σκοπιά του πρωταγωνιστή, προάγοντας με αυτό τον τρόπο ένα είδος κάθαρσης και εσωτερικής ικανοποίησης. Αυτό ήταν και το επιθυμητό αποτέλεσμα, να διεισδύσει ο θεατής στον εσωτερικό κόσμο του κεντρικού χαρακτήρα, ώστε να επιφέρει θεραπευτικές αλλαγές στην ψυχή και τις πράξεις του ²³⁴.

Σύγχρονες μορφές δραματοθεραπείας

Το τελευταίο μέρος του κεφαλαίου είναι αφιερωμένο στις σύγχρονες μορφές δραματοθεραπείας, που θέτουν ως επίκεντρο συγκεκριμένες ομάδες ατόμων με πρωταρχικό στόχο την επίλυση προβλημάτων. Η θεραπευτική μέθοδος του δράματος απομακρύνεται πλέον από την Αριστοτελική κάθαρση και συνδυάζει νέους τρόπους αντιμετώπισης και πρόληψης προβληματικών καταστάσεων. Παρά το γεγονός ότι στην ανάλυση που ακολουθεί αποδεσμευόμαστε από τις αρχές, τις προσεγγίσεις και τους στόχους του αρχαίου δράματος, η αξία των ειδών που ακολούθησαν αποδεικνύεται ύψιστης σημασίας, καθώς αποτελούν

²³³ Maskimov, 2002, pp. 97-112.

²³⁴Enreinov, Nazaroff, 1970

αναπόσπαστο κομμάτι μιας θεραπευτικής προσέγγισης, η οποία δύναται να αποκομίσει πολύ σημαντικότερα οφέλη από αυτά των συμβατικών θεραπευτικών μεθόδων.

Peter Slade

Η δραματοθεραπεία καθιερώθηκε επίσημα σαν όρος από τον ηθοποιό Peter Slade . Ο Slade χρησιμοποίησε για πρώτη φορά την έννοια το 1959 στο βιβλίο του «*Dramatherapy as an Aid to Becoming a person*». Ωστόσο ο ίδιος εφάρμοζε το δράμα για θεραπευτικούς σκοπούς ήδη από το 1930²³⁵. Επίσης επικεντρώθηκε στο παιδικό δράμα για εκπαιδευτικούς σκοπούς αφορμώμενος από το «ελεύθερο παιδικό παιχνίδι», καθώς θεωρούσε ότι στο παιδικό παιχνίδι μάθηση και θεραπεία συνδυάζονται με τον πιο φυσικό τρόπο²³⁶. Στη συνέχεια αξιοποίησε τη μέθοδό του ως δραματοθεραπεία σε ενήλικες με προβλήματα ψυχικής υγείας²³⁷.

Sue Jennings- Αναπτυξιακό μοντέλο δραματοθεραπείας

Η επιστήμη της δραματοθεραπείας απέκτησε καινούρια υπόσταση από τη δεκαετία του '60 και έπειτα, με την εμφάνιση της Sue Jennings και τη συμβολή της στην αναδιαμόρφωση και την εξέλιξη του κλάδου. Η δράση της ξεκίνησε από τη Βρετανία και στη συνέχεια άσκησε σημαντική επιρροή τη δεκαετία του '70 με τη δημοσίευση του βιβλίου της «*Remedial Drama*», όπου έθεσε την προσέγγισή της σχετικά με την ενασχόληση με διάφορες ομάδες παιδιών με ειδικές ανάγκες μέσα από το δράμα και το παιχνίδι. Αργότερα η Jennings συνέχισε την πορεία της με την ίδρυση εκπαιδευτικών ιδρυμάτων αρχικά στη Μεγάλη Βρετανία και έπειτα σε άλλες χώρες , όπως Ελλάδα, Νορβηγία , Πορτογαλία, Κύπρος και Ισραήλ.

Στηρίζοντας την προσέγγισή της στο αναπτυξιακό μοντέλο δραματοθεραπείας, διατείνεται ότι η ανθρώπινη φύση είναι κατά βάση δραματική και υποστηρίζει ότι η αξιοποίηση της δραματικής μεταφοράς αποτελεί το κέντρο της ομαλής ανάπτυξης του ατόμου. Συγκεκριμένα διατυπώνει την άποψη ότι υπάρχουν τρία στάδια στο παιδικό παιχνίδι, από τις πρώιμες αισθητηριακές προσλήψεις του βρέφους, μέχρι το δραματικό παιχνίδι του παιδιού. Τα συγκεκριμένα

²³⁵ Langley, 2006, pp. 11-12.

²³⁶ Καραντζή, 2015, σ. 54.

²³⁷ Langley, 2006, pp. 11-12.

στάδια απαντούν σε αντίστοιχα στάδια ανάπτυξης και ονομάζονται Ενσωμάτωση- Προβολή- Ρόλος (Embodiment-Projection- Role).²³⁸

Επιπροσθέτως, η Jennings στήριξε την έρευνα και την πρακτική της στην αντίληψη ότι το δράμα και το θέατρο είναι οι δύο κινητήριες δυνάμεις της συμπεριφοράς και επικοινωνίας²³⁹. Ακόμα ανέφερε ότι το θέατρο και το δράμα είναι ευρύτερες έννοιες του συνόλου των μερών τους και αναπτύσσει τη θεωρία της στην έννοια της θεραπευτικής διαδικασίας του θεάτρου και του δράματος, είτε αυτά εφαρμόζονται με θεραπευτικό στόχο ή απλώς αποσκοπώντας στη γενική ωφέλεια των συμμετεχόντων. Συνεχίζει, υπογραμμίζοντας ότι η δραματοθεραπεία θέτει και ειδικότερους στόχους όπως, μεταξύ άλλων, την καλλιέργεια της επικοινωνίας, την ανάπτυξη δεξιοτήτων, την κατανόηση του άλλου, την διερεύνηση τρόπων επίλυσης συγκρούσεων, τη διερεύνηση επιλογών και λοιπά²⁴⁰.

Τέλος, σχετικά με τη δραματοθεραπεία, η ίδια είχε δηλώσει: *«για να διευκρινίσουμε την ένωση και την σύμπτυξη, ο ηθοποιός επιτρέπει με καλλιτεχνικό τρόπο να συμβεί η ελεγχόμενη σύμπτυξη με τους θεατές. Όσο εκείνοι τρέφονται από το χαρακτήρα που ενσαρκώνει, ταυτόχρονα εκείνος τρέφεται από την παθητικότητά τους, τη συγχώνευσή τους και την αντικειμενικότητά τους σε σχέση με το χαρακτήρα που έχουν μπροστά τους. Η καλλιτεχνική ιδιότητα του ηθοποιού έγκειται στη διατήρηση μιας επισφαλούς ισορροπίας μεταξύ της παράδοσης στην πρωταρχική συγχώνευση, που έχει εγκριθεί από τους θεατές και του καλλιτεχνικού ελέγχου στο είδος της αναπαράστασης που επιτρέπεται»²⁴¹.*

Renee Emmunah- Πέντε διαδοχικές φάσεις της δραματοθεραπείας

Η Emmunah όρισε τη δραματοθεραπεία ως ηθελημένη χρήση δραματοουργικών και θεατρικών διαδικασιών που συμβάλλουν στην επίτευξη αλλαγής και ψυχολογικής ανάπτυξης. Σύμφωνα με τη δική της αντίληψη για το θέμα, τα δημιουργικά της εργαλεία προέρχονται από το θέατρο, ωστόσο η ίδια καθιερώνει ορισμένα στάδια και συγκεκριμένα πέντε διαδοχικές φάσεις της δραματοθεραπείας. Συνοπτικά είναι οι εξής:

²³⁸ Jennings, 1990, στην Καραντζή, σ.68.

²³⁹ Jennings, 1998, p. 26.

²⁴⁰ Ο.π.

²⁴¹ Jennings, 1995, p. 186.

1) Το δραματικό παιχνίδι:

Το παιχνίδι αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι των παιδικών χρόνων. Ωστόσο, οι λειτουργίες του σχετίζονται με όλες τα αναπτυξιακά στάδια και όλες τις ανθρώπινες ηλικίες. Η Emmunah αντιλαμβάνεται ότι η δραματοθεραπεία είναι το αποτέλεσμα της αυτοθεραπευτικής φύσης του παιχνιδιού, σύμφωνα με τον Erikson ²⁴². Κατά την έναρξη της δραματοθεραπευτικής συνεδρίας, το περιβάλλον πρέπει να είναι δημιουργικό και η ατμόσφαιρα να προδιαθέτει για παιχνίδι, χωρίς πίεση για απόδοση, αλλά μόνον με ενθάρρυνση για αυθορμητισμό και επικοινωνία²⁴³.

2) Το θέατρο ως προέκταση του δραματικού παιχνιδιού:

Η διαφορά που επισημαίνεται ανάμεσα στο θέατρο και το δραματικό παιχνίδι είναι ότι ο διαχωρισμός μεταξύ ρόλου και εαυτού είναι ευδιάκριτος. Κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού το άτομο υιοθετεί αυθόρητα ρόλους τους οποίους δεν αναπαριστά σε κάποια οργανωμένη σκηνή, και μπορεί οποτεδήποτε να τους εγκαταλείψει, ενσαρκώνοντας άλλους. Το αντίθετο συμβαίνει στο θέατρο, όπου δίνεται βαρύτητα στη διαδοχή των σκηνών και στην ανάπτυξη ρόλων, ενώ πάντα εξελίσσεται μπροστά σε ακροατήριο. Στο δραματικό παιχνίδι, οι δράσεις συμβαίνουν ταυτόχρονα και παύουν, χωρίς να υπόκεινται σε καμία από τις θεατρικές συμβάσεις.

Στη Δραματοθεραπεία υπάρχει πάντοτε κοινό το οποίο παρακολουθεί όσα συμβαίνουν επί σκηνής, είτε πρόκειται για ολόκληρη την ομάδα, ή μόνο το Δραματοθεραπευτή εφόσον η συνεδρία είναι ατομική²⁴⁴.

3) Το Παίξιμο Ρόλων

Η Emmunah γράφει ότι ο πειραματισμός με το παίξιμο διαφορετικών ρόλων αποτελούν τον πυρήνα της διαδικασίας της δραματοθεραπείας. Η δραματοποίηση και το παίξιμο ρόλων βοηθούν τον συμμετέχοντα να ανακαλύψει και να αναπτύξει τους ρόλους, που αναλαμβάνει στην καθημερινότητά του και να επιτύχει την αρμονική τους σύνθεση. Περιγράφει τον άνθρωπο σαν ολόκληρη «ορχήστρα» όταν αυτός συνειδητοποιεί ότι μπορεί «να παίξει πολύ περισσότερα όργανα» απ' όσα νομίζει πως μπορεί.²⁴⁵

²⁴² 1950, στην Καραντζή, 2015, σ. 73.

²⁴³ Emmunah, 1994, στην Καραντζή, 2015, σ. 73.

²⁴⁴ Emmunah, 1994, στην Καραντζή, 2015, σ. 73.

²⁴⁵ Emmunah, 1994, στην Καραντζή, 2015, σ. 74.

4) Το Ψυχόδραμα

Το τέταρτο στάδιο δραματοθεραπείας σύμφωνα με την Emmunah είναι το ψυχόδραμα, όπως δημιουργήθηκε από τον Jacob Moreno (1889-1974) ως μέθοδο ψυχοθεραπείας, κατά την οποία το άτομο δραματοποιεί προσωπικές καταστάσεις αντί απλώς να μιλά γι' αυτές. Ο θεραπευόμενος σε ρόλο πρωταγωνιστή καθοδηγείται από τον θεραπευτή ως σκηνοθέτη και με την συμμετοχή της υπόλοιπης ομάδας σε βοηθητικούς ρόλους, ή σε ρόλο κοινού, αναπαριστά και βιώνει το θέατρο της ζωής του, με έναν άμεσο και βαθύ τρόπο. Οι σκηνές του Ψυχοδράματος συνήθως είναι ιδιαίτερα συναισθηματικά φορτισμένες και έντονες και διαδραματίζονται σε μεγάλη σκηνή με σκοπό να αντιμετωπιστούν τα τραύματα της παιδικής ηλικίας, δυσεπίλυτες συγκρούσεις και κρίσιμα διλήμματα. Ο Moreno στοχεύει στην διαδικασία της *κάθαρσης* όπως αυτή ορίζεται από τον Αριστοτέλη για τον θεατή της τραγωδίας, που στην προκειμένη περίπτωση είναι τα μέλη της ομάδας²⁴⁶. Το Ψυχόδραμα χρησιμοποιεί, τόσο τη δύναμη της σκηνής, όσο και του τελετουργικού, που θα δούμε στη συνέχεια.

5) Το δραματικό τελετουργικό

Η δραματική τελετουργία, όπως είδαμε προηγουμένως, αλλά και όπως σχολιάζεται από την Emunah, επιτελούσε σημαντικό ρόλο σε κάθε πολιτισμό και θρησκεία στις περιπτώσεις όπου η κοινότητα διακατεχόταν από φόβο, ήθελε να εκφράσει τις ελπίδες της, να πανηγυρίσει, να προετοιμάσει τα μέλη της για μια καινούρια φάση ζωής, ή ακόμα να επιτύχει μία αίσθηση επιβολής και ελέγχου στα πράγματα.

Η τελετουργία στην δραματοθεραπεία, λειτουργεί σαν αποδέκτης έντονων και συχνά απροσδιόριστων συναισθημάτων, ασυνείδητων συσχετισμών που προκύπτουν κατά τη διάρκεια της θεραπευτικής διαδικασίας. Ο κύκλος της ομάδας συνιστά ένα ισχυρό θρησκευτικό, πνευματικό και ψυχολογικό σύμβολο που καθρεφτίζει την ψυχή²⁴⁷. Στην πρακτική της ομαδικής δραματοθεραπείας, η τελετουργία σηματοδοτεί την έναρξη και λήξη της συνεδρίας, στηρίζει συμβολικά την ομάδα και την εμπεριέχει.

²⁴⁶ Moreno, 1946, στην Καραντζή, 2015, σ. 74.

²⁴⁷ Jung, 1964, στην Καραντζή, 2015, σ.75.

Οι συμβουλευτικοί στόχοι της δραματοθεραπείας διαμορφώνονται σε σχέση με τα ζητήματα, τις αδυναμίες, τις δυνατότητες και τις ανάγκες των ατόμων που συμμετέχουν σε συνεδρίες, ατομικές ή ομαδικές. Ως πρωταρχικοί στόχοι τίθενται οι εξής: η ικανότητα του ατόμου τόσο να εκφράζει, όσο και να εμπεριέχει συναίσθημα, η ενδυνάμωση της ικανότητας για αυτοπαρατήρηση, η επέκταση του εύρους των ρόλων του ατόμου, η μετατροπή της εικόνας που έχει ο μετέχων για τον εαυτό του και η βελτίωση της κοινωνικότητας και η ανάπτυξη δεξιοτήτων για τη δημιουργία σχέσεων²⁴⁸.

Augusto Boal- Θέατρο του καταπιεσμένου

Επιλογικά μπορούμε να αναφέρουμε έναν από τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες του 20^{ου} αιώνα, που συνέβαλαν στη διαμόρφωση καινοτόμων θεωρήσεων και πρακτικών για το θέατρο, σημειώνοντας ένα είδος θεατρικής ανάγνωσης με κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις. Πρόκειται για τον **Augusto Boal**, η συνεισφορά του οποίου θα σχολιαστεί παρακάτω.

Το δράμα έχει την ιδιότητα να λειτουργεί ως μέσο συνειδητοποίησης του κοινωνικού ρόλου του ατόμου και αλλαγής των συνθηκών που το περιορίζουν, ενώ μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως εργαλείο ριζοσπαστικοποίησης των καταπιεσμένων σε όλο τον κόσμο. Η πεποίθηση αυτή υποστηρίχθηκε και εδραιώθηκε από τον Augusto Boal. Το «*Θέατρο του Καταπιεσμένου*»²⁴⁹ δημιουργείται στη Βραζιλία το 1971, με αρχική ονομασία *το Θέατρο της Εφημερίδας* στοχεύοντας αρχικά στην αντιμετώπιση τοπικών προβλημάτων. Με ταχύτατους ρυθμούς επεκτείνεται σε ολόκληρη τη χώρα και δυο χρόνια αργότερα εξελίσσεται σε *Θέατρο Φόρουμ*, στο Περού, ως μέρος ενός προγράμματος αλφαριθμητισμού. Έπειτα, αναπτύσσεται ως *Αόρατο Θέατρο* με την ιδιότητα της πολιτικής δράσης στην Αργεντινή, αλλά και ως *Θέατρο της Εικόνας*, που προωθεί το διάλογο. Στην Ευρώπη, το Θέατρο του Καταπιεσμένου καθιερώνεται με την ονομασία *το Ουράνιο Τόξο του Πόθου*, αρχικά ως εργαλείο για την κατανόηση ψυχολογικών προβλημάτων και αργότερα για τη σκιαγράφηση χαρακτήρων σε κάθε είδους θεατρικό έργο²⁵⁰.

²⁴⁸ Emunah, 1994, στην Καραντζή, 2015, σ. 75.

²⁴⁹ Boal, 1979

²⁵⁰ <http://www.theatreoftheoppressed.org/>

Ο Boal μετέτρεψε το θεατή σε «spect-actor» (ηθοποιό – θεατή) και θεμελίωσε τη δεκαετία του '60 στη Βραζιλία ένα θέατρο της συμμετοχής με ποικίλες μορφές, οι οποίες εδώ και χρόνια εξελίσσονται, εμπλουτίζονται, προσαρμόζονται και μεταβάλλονται για να αξιοποιηθούν σε διάφορα είδη πειραματικού και ερευνητικού θεάτρου, καθώς επίσης στην εκπαίδευση, στην ψυχοθεραπεία, στην κοινωνιολογική έρευνα και σε άλλους τομείς που έχουν αντίκρουσμα στην κοινωνική, την πολιτιστική και την πολιτική δράση του ατόμου. Επιδίωξη του κοινωνικού αυτού θεάτρου του Boal είναι να στήσει μια πρόβα, μια έμπρακτη δοκιμή «εξέγερσης» ενάντια σε κάθε είδους καταπίεση. Ο Boal «κατασκεύασε» με αυτό τον τρόπο μια βάση για την κοινωνική και πολιτική δράση του θεατή έξω από το θέατρο, στην πραγματική ζωή, εκεί όπου δεν υπάρχει «τέταρτος τοίχος». Η συμμετοχή του θεατή στη θεατρική διαδικασία αποτελεί κατά αυτόν τον τρόπο προπαρασκευαστικό στάδιο για την κοινωνική-πολιτική χειραφέτηση του συμμετέχοντος²⁵¹.

Αξίζει ακόμα να συζητηθεί ότι στο βιβλίο του με την ονομασία «*Θέατρο του καταπιεσμένου*» ο Boal αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο που αφορά στο σχολιασμό της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη. Αποκαλεί χαρακτηριστικά το έργο του Αριστοτέλη «καταπιεστικό» και εξάγει συμπεράσματα σχετικά με τις απόψεις που διαμορφώθηκαν για την κάθαρση τις προηγούμενες δεκαετίες²⁵².

Σύνοψη 2ου κεφαλαίου

Η βασική θέση που τέθηκε προς ανάλυση και απόδειξη ήταν η εξής: το δράμα αποτελεί ένα περιβάλλον συλλογικής έκφρασης συναισθημάτων και πράξεων, όπου μέσα από την προβολή προσχεδιασμένων ή και αυθόρμητων κινήσεων και διαλόγων το άτομο που συμμετέχει ενεργά στη δραματουργική διαδικασία αποβάλλει τα δυσάρεστα συναισθήματά του και οδηγείται στην ψυχική κάθαρση, ταυτόχρονα όμως και ο θεατής του κατακτά το συναισθηματικό καθαρό μέσα από την ειλικρινή εμφάνιση παραστάσεων που συνδέονται με προβλήματα της καθημερινής ζωής. Αρχικά έγινε μία σύντομη περιγραφή των εννοιών της θεραπείας και της δραματοθεραπείας και έπειτα αναφέρθηκαν συνοπτικά ορισμένα είδη τελετουργίας. Σε συνέχεια του συλλογισμού ανιχνεύθηκαν τα πρώτα είδη τελετουργικού δράματος με τη μορφή θεραπείας

²⁵¹ Παπακώστα, 2015, στο <http://theodoregrammatas.com/el/>.

²⁵² 1979, pp. 21-29.

και έπειτα σχολιάστηκαν τα κύρια ιστορικά σημεία της εξέλιξης της δραματοθεραπείας από το 18^ο αιώνα μέχρι σήμερα. Ένα σημαντικό μέρος του κεφαλαίου συμπληρώθηκε από την ανάπτυξη και θεσμοθέτηση της δραματοθεραπείας στην Ελλάδα. Ακολούθως επανεξετάστηκε ο ορισμός του Αριστοτέλη υπό την έννοια της θεραπείας των συναισθημάτων και κατόπιν έγινε σύνδεση της έννοιας με τις μεταγενέστερες μορφές δραματοθεραπείας με βασικό ζητούμενο την επιβεβαίωση του ισχυρισμού για το ενδεχόμενο ύπαρξης της κάθαρσης. Επιλογικά αναφέρθηκαν και άλλες δραματοθεραπευτικές προσεγγίσεις , που αποδίδουν σαφέστερα το πλαίσιο της δραματοθεραπείας.

Συμπεράσματα

Έχοντας θέσει την αφετηρία της ανασκόπησής μας στην πρώτη απόπειρα ορισμού των ποιητικών ειδών και συγκεκριμένα της τραγωδίας, εξετάσαμε την έννοια της κάθαρσης, όπως μνημονεύεται από τον Αριστοτέλη. Λόγω της ελλιπούς περιγραφής του όρου, αναζητήθηκε η διευκρίνισή του από διάφορους μελετητές οι οποίοι διαμόρφωσαν τις αντίστοιχες κατευθύνσεις στο περιεχόμενο της λέξης. Συνοπτικά, η σημασία του όρου απέκτησε την ηθική διάσταση, με κύριο εκπρόσωπο τον Gotthold Lessing και αργότερα σκιαγραφήθηκε με μία περισσότερο «θεραπευτική» χροιά, από τον Jacob Bernays. Αφορμή για αυτή την εξήγηση στάθηκε το όγδοο βιβλίο των *Πολιτικών του Αριστοτέλη*, που έδινε μία παρεμφερή υπόσταση στην κάθαρση μέσα από τη μουσική. Ακολούθησαν η δομική ερμηνεία και η διανοητική, ενώ σημαντική ήταν η ανάλυση της έννοιας μέσα από την αισθητική ή ηθικο-αισθητική διάσταση, εκπρόσωπος της οποίας υπήρξε και ο Ευάγγελος Παπανούτσος.

Το αμέσως επόμενο βήμα ήταν η επαλήθευση του Αριστοτελικού ορισμού μέσα από τα ίδια τα τραγικά έργα που διασώθηκαν. Με μία σύντομη ματιά, γίνεται συνειδητό ότι η κάθαρση δεν επιτυγχάνεται σε όλες τις τραγικές ιστορίες, καθώς δεν ακολουθούν όλες την ίδια νόρμα που θέσπισε ο φιλόσοφος σχετικά με τη μίμηση, τη δομή²⁵³, αλλά και την πολυπλοκότητα του μύθου, όπως ορίστηκε από τον ίδιο.

Το δεύτερο μέρος της έρευνας διαχωρίστηκε κατά βάση σε τρία σκέλη. Στο πρώτο περιλαμβάνονταν το εννοιολογικό πλαίσιο της θεραπείας εν γένει και συνακόλουθα του δράματος. Ως πρωταρχικός σκοπός ορίστηκε να ενταχθεί η δραματοθεραπεία στην κατηγορία των αναγνωρισμένων θεραπειών μέσα από τους ορισμούς που δόθηκαν από επίσημους φορείς που παρέχουν μία οργανωμένη και αποτελεσματική αντιμετώπιση διαφόρων προβλημάτων μέσα από δραματουργικές τεχνικές.

Στη συνέχεια, αποκαλύφθηκε σταδιακά η πορεία της δραματοθεραπείας με σημείο εκκίνησης τις αρχαίες δραματουργικές τελετές, που είχαν αφιερωματικό χαρακτήρα. Η υπόσταση αυτή άρχισε να παρεμβάλλει στοιχεία θεραπευτικής φύσης και συγκεκριμένα ίχνη ανιχνεύθηκαν στα ασκληπεία,

²⁵³ Αριστοτέλης, Ποιητική, κεφ. 18

όπως της Επιδαύρου, όπου οι λατρευτικές πομπές προς τιμήν του θεού Ασκληπιού, απέκτησαν βασικό ρόλο στη διαδικασία ίασης των ασθενών που επισκέπτονταν τους χώρους αυτούς.

Μεταγενέστερα διαπιστώθηκε ότι η σημασία του δράματος και του θεάτρου επιτέλεσαν εξέχοντα ρόλο στην αντιμετώπιση ψυχικών νοσημάτων, καθώς ήδη από το 18^ο αιώνα, πολλά ιδρύματα και κλινικές είχαν εντάξει θεατρικούς χώρους στην κατασκευή τους.

Στο τελευταίο κομμάτι της μελέτης έγινε η απόπειρα να αποδειχθεί αν ο όρος της κάθαρσης του Αριστοτέλη επέζησε στη σύγχρονη δραματοθεραπεία.

Διαπιστώνεται λοιπόν, ότι ο πρώτος που πορεύτηκε με την ανάγνωση της *Ποιητικής* και την εφαρμογή της κάθαρσης ήταν ο Jacob Moreno, που εισήγαγε το Ψυχόδραμα, ως προσέγγιση θεραπείας ψυχικά νοσούντων ατόμων μέσα από την αναπαράσταση ρόλων. Βασίστηκε στην ερμηνεία ότι η κάθαρση δεν είναι τίποτα άλλο, παρά εξυγίανση των αρνητικών συναισθημάτων μέσα από τη δραματοποίηση. Στα ίδια περίπου βήματα κινήθηκε και ο Nikolai Enreïnov, μέσα από τη θεατρική του προσέγγιση, η οποία στόχευε όχι μόνο στη διαλεκτική σχέση των θεατών με τους ηθοποιούς, αλλά και στην κατά κάποιον τρόπο ταύτισή τους με τα συναισθήματα που βίωναν οι χαρακτήρες των έργων.

Τέλος, η δραματοθεραπευτική μέθοδος προχώρησε σε βαθμό που καθιερώθηκαν νέες μορφές δραματοποίησης, με άμεσο στόχο την επίλυση συναισθηματικών προβλημάτων, ή ακόμα και την κοινωνική έκφραση του ατόμου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ

- Αριστοτέλης, *Περί ποιητικής*, 1995. Μετάφραση: Νικολούδης, Δ., Η., Π., Κάκτος, Χατζόπουλος, Ο.. Αθήνα.
- Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, 2006. Τ.: 1. Βιβλίο: Β'. Μετάφραση: Λυπουρλής, Δ., Ζήτρος. Θεσσαλονίκη.
- Αριστοτέλης, *Ρητορική*, (2002) 2004. Τ.: Β. Βιβλίο: Β'. Μετάφραση: Λυπουρλής, Δ., Ζήτρος. Θεσσαλονίκη.
- Ευδοκίμου-Παπαγεωργίου, Ρ., 1999. *Δραματοθεραπεία- Μουσικοθεραπεία. Η επέμβαση της τέχνης στην ψυχοθεραπεία*. Ελληνικά Γράμματα. Αθήνα.
- Κρασανάκης, Σ., (1999) 2004. *Δραματοθεραπευτική εισ-αγωγή*. Στο: *Η τέχνη ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*. Επιμέλεια: Δρίτσας, Θ. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Αθήνα.
- Λέτσιος, Κ., 2001. *Οι κυριότερες μέθοδοι και τεχνικές της ψυχοδραματικής πρακτικής*. Στο: *Το ψυχόδραμα. Η επιστήμη της ομάδας στην ψυχοθεραπευτική πρακτική*. Επιμέλεια: Λέτσιος, Κ. Ελληνικά Γράμματα. Αθήνα.
- Μακαρόνας, Ν., 2006-2007. *Ευριπίδου Εκάβη*. Νέα Γενιά Ζηρίδη. Όμιλος Υποκριτικής Τέχνης.
- Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Σ., 2012. *Η πολιτική διάσταση των «Ευμενίδων» του Αισχύλου. Δοκιμή επαναπροσέγγισης*. Στο: *Θέατρο και Πόλη. Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*. Επιμέλεια: Μαρκαντωνάτος, Α., Γ., Λαμπρινός, Ε., Π.. Gutenberg. Αθήνα.
- Πλάτων, *Πολιτεία*. 1911. Μετάφραση: Γρυπάρης, Ι. Φέξη. Αθήνα.
- Σταματάκος, Ι. (1972), 2006. *Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*. Δεδεμάδη. Αθήνα.
- Πλάτωνος, *Φαίδων (Περί Ψυχής)*. 1995. Μετάφραση: Πετράκης, Ι., Ε.. χ.τ.έ.
- Adler, A., 1971. *Ανθρωπογνωσία*. Μετάφραση: Καμπουρίδης, Σ.. Μπουκουμάνης. Αθήνα.
- Jennings, S., Minde, A., 1996. *Μάσκες της ψυχής*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Kitto, H., D., F., 1976. *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Μετάφραση: Ζενάκος, Λ.. Παπαδήμα. Αθήνα.

- Lalande, A., 1951. *Λεξικό της Φιλοσοφίας*. Τ: Β΄. Μετάφραση: Φικιώρης, Ε., Π.. Πάπυρος. Αθήνα.
- Lesky, A., (1987) 1997. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. Τ: Α΄: Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή. Μετάφραση: Χουρμουζιάδης, Ν., Χ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Αθήνα.
- Liddel, H., G., Scott, R., (1907) 2007. *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*. Τ: Β΄. Σιδέρης, Ι.. Αθήνα.
- Nietzsche, F., (1872) 2008. *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. Μετάφραση: Σαρίκας, Ζ.. Βάνιας. Αθήνα.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Bailey, S., 2006. *Ancient and Modern Roots of Dramatherapy*. Στο: Creative Arts Therapies Manual. Επιμέλεια: Brooke, L., S.. Thomas, C., C.. Illinois. Pp. 214-222.
- Belfiore, E., S., 1992. *Tragic Pleasures Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton University Press. Princeton.
- Boal, A., 1979. *Theater of the Opressed*. Urizen Books. Χ.τ.ε.
- Bowra, C., M., 1944. *Sophoclean Tragedy*. Oxford University Press. London.
- Brett, G., S., 1879-1944. *Some Reflections on Aristotle's Theory of Tragedy*. Primary Source Edition.
- Butcher, S., H. 1898, *Aristotle's theory of poetry and fine art*. Macmillan. London.
- Casson, J., 1997. *The Therapeusis of the Audience*. Στο : *Dramatherapy Theory and Practice*. Vol.: 3. Routledge, London.
- Casson, J., 2004. *Drama , Psychotherapy and Psychosis. Dramatherapy and Psychodrama for people who hear voices*. Brunner- Routledge. Hove and New York.
- Curran, A., 2016. *Catharsis*. Στο: *Routledge philosophy guidebook to Aristotle and the poetics*. Routledge. London.
- Else, G., F., 1957. *Aristotle's Poetics. The Argument*. Harvard University Press. Cambridge.
- Emunah, R., 1994. *Acting for Real : Drama Therapy Process, Technique, And Performance* . Routledge Taylor & Francis Group. New York.

- Evreinov, N., Nazarov, A., I., 1970. *Theatre in Life*. Bloom, B. New York.
- Grethlein, J., 2010. *The Greeks and Their Past: Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE*. Cambridge University Press. New York.
- Halliwell, S., 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press. Princeton.
- Hartigan, K., V., 2009. *Performance and Cure: Drama and Healing in Ancient Greece and Contemporary America*. Duckworth. London.
- Holmwood, C., 2014. *Drama Education and Dramatherapy: Exploring the space between disciplines*. Routledge. London.
- Janko, R., 1987. *Aristotle Poetics*. Hackett Publishing Company. Cambridge.
- Janko, R., 1992. *From Catharsis to the Aristotelian mean. Στο: Essays on Aristotle's Poetics*. Επιμέλεια: Oksenberg, A., R.. Princeton University Press. Princeton.
- Jennings, S., Cattanach, A., Mitchell, S., Chesner, A., Meldrum., B., 1994. *The Handbook of Dramatherapy*. Routledge. London and New York.
- Jennings, S., 1995. *Theatre, Ritual and Transformation: The Senoi Temiars*. Routledge. London, New York.
- Jennings, S., 1997. *Dramatherapy: Theory and Practice* . Vol. : 3. Routledge. London, New York.
- Jennings, S. 1998. *Introduction to Dramatherapy. Theatre and Healing*. Jessica Kingsley Publishers. London.
- Jones, P., 1996. *Drama as Therapy: Theatre as Living*. Brunner-Routledge. Hove and New York.
- Kellermann, P., F., 1992. *Focus on psychodrama: The therapeutic aspects of psychodrama*. Jessica Kingsley Publishers. London.
- Knox, B., M., W., 1964. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.
- Landy, R., 1994. *Drama Therapy. Concepts, Theories and Practices*. Thomas, C., C.. Illinois.
- Landy, R., J., 2008. *Te couch and the stage: integrating words and action in psychotherapy* . Jason Aronson. Lanham.
- Langley, D., 2006. *An Introduction to Dramatherapy. Creative Therapies in Practice*. Sage Publications, Wilkins , P.. London.

- Maskimov, V., 2002. *Demon Teatralnosti*. Letniy Sad. Moscow.
- Meineke, A., 1847. *Fragmenta Comicoorum Graecorum. Editio Minor*. Vol.2. Reimeri, G.. Berolini.
- Moreno, J., L., 1946. *Psychodrama Volume 1*. Beacon House. New York.
- Nussbaum, M., 1992. *Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity*. Στο: *Essays on Aristotle's Poetics*. Επιμέλεια: Oksenberg, A., R.. Princeton University Press. Princeton.
- Porter, J. I., 2015. *Jacob Bernays and the Catharsis of Modernity*. Στο: *Tragedy and the Idea of Modernity*. Oxford University Press. University of California. Berkeley.
- Rosenmeyer, T., G., 1982. *The Art of Aeschylus*. University of California Press. London.
- Sifakis, G., M., 2001. *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*. Crete University Press. Ηράκλειο.
- Slavitt, D., R., Bovie, P., 1999. *Aeschylus, 2 :The Persians, Seven Against Thebes, The Suppliants, Prometheus Bound*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia.
- Smith, H., L., 2006. *Masterpieces of Classic Greek Drama*. Greenwood Press. London.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ

- Καραγγέλη – Προύζου, Μ., 1994. *Η Δραματοθεραπεία*. Μανδαγόρας, Τχ: 3, σσ. 60 – 66.
- Παπανούτσος, Ε., Π., 1953. *Η κάθαρση των παθών μέσα στον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας*. Νέα Έστια, Τχ: 53: 615, σσ. 237-243.
- Σταυρίδης, Σ., 1999. *Μπρεχτική αποστασιοποίηση και ετερότητα. Οι μετέωροι τόποι των κατωφλίων*. Σύγχρονα Θέματα. Τχ: 71-72, σσ. 1-10.

- Syropoulos, S., 2001-2002. *The infanticide motif in Euripides' Medea*. ΠΛΑΤΩΝ. Τχ: 52 , σσ. 126-38.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ

- Al-Hasan, G., Neimneh, S., 2012. *Prometheus Unbound: A Romantic Rewriting of a Classical Myth*. Canadian Academy of Oriental and Occidental Culture. Vol: 8:2, pp. 21-24.
- Burke, K. 1961. *Catharsis—Second View*. The Centennial Review. Vol. : 5:2, pp. 107-132.
- Chute, E. J., 1971. *Critics, Catharsis and Colonus*. Comparative Drama. Vol: 5: 4, Western Michigan University, pp. 283-300.
- Du Bois, P., 2002. *Ancient Tragedy and the Metaphor of Katharsis*. Theatre Journal . Vol : 54 : 1, Tragedy .The Johns Hopkins University Press, pp. 19-24.
- Fornaro, S., 2016. 'Catharsis'. *From Lessing's Moral Purification to Goethe's Purity of Form*. SKENE, Journal of Theatre and Drama Studies. Vol. :2:1, pp.151-172.
- Georgopoulos, N., 1986. *Art and Emotion: The Aesthetics of Papanoutsos*. The Journal of Aesthetic Education. Vol. : 20:2, pp. 17-40.
- Golden, L., 1973. *The purgation Theory of Catharsis*. Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. : 31: 4, pp. 473-479.
- Golden, L., 1976. *The Clarification Theory of "Katharsis"*. Hermes. Vol.: 104:4, pp. 437-452.
- Johnson, D., R., 1982. *Developmental approaches in drama therapy*. The Arts in Psychotherapy. Vol. : 9:3, pp. 183-189.
- Kallendorf, H., Kallendorf, C., 2012. *Catharsis as Exorcism: Aristotle, Tragedy, and Religio-Poetic Liminality*. Literary Imagination. Vol: 14:3, pp. 296-311.
- Keesey, D., 1978. *On Some Recent Interpretations of Catharsis*. *Classical World: A Quarterly Journal on Antiquity*. Vol. : 72 :4, pp. 193-205.
- Lear, J., 1988. *Katharsis*. Phronesis. Vol. : 33: 3, pp. 297-326

- Lucas, D., 1972. *Catharsis in Aristotle* . Στο: Alexandre Ničev: *L'Énigme de la Catharsis tragique dans Aristote*. Académie Bulgare des Sciences. The Classical Review. Vol. : 22:2, pp. 204-205.
- Paskow, A., 1983. *What is aesthetic Catharsis?* Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. : 42:1, pp. 59-68.
- Pendzik, S., 1988. *Drama therapy as a form of modern shamanism*. Journal of Transpersonal Psychology. Vol. : 20: 1, pp. 81-92.
- Pitruzella, S., 2011. *Drama and Healing in Ancient Greece: Demeter and Asklepios*. Dramatherapy. Vol. : 33:2, pp. 74-86.
- Rebilliot, P., 2001. *The Healing Power of Myth*. Dramatherapy. Vol. : 23:2, pp. 18-21.
- Segnini, E., 2016. *Encounters and blind spots: Pirandello, Evreinov and Brecht*. PSA: Journal of the Pirandello Society of America. Vol. : 28, pp. 11-36.
- Solbakk, J., H., 2006. *Catharsis and moral therapy II: An Aristotelian account*. Medicine Health Care and Philosophy. Vol. : 9:2 . pp. 141-153.
- Yates, V., 1998. *A sexual Model of Catharsis*. Apeiron. Vol. : 31:35, pp. 35-57.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΩΝ

- Τσέργας, Ν, Γιαννίτση, Σ., Παντής, Γ., 2007. *Η Κάθαρση στην Αρχαία Τραγωδία και στο Ψυχόδραμα*. 1^ο Συνέδριο: *Τέχνη και Ψυχιατρική*. Επιμέλεια: Λιοδάκης, Α., Τζανάκης, Μ., Τσούρτου, Β.. Ινστιτούτο Έρευνας και Εφαρμογής Προγραμμάτων Ψυχικής Υγείας «ΕΠΕΚΕΙΝΑ», σσ. 32-40, Αθήνα-Χανιά.

ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Διδακτορικές Διατριβές

- Καραντζή, Α., 2015. *Η συμβουλευτική στην εκπαίδευση ενηλίκων και τη δια βίου μάθηση: ενίσχυση κοινωνικών δεξιοτήτων μέσα από ομάδες δημιουργικής έκφρασης*. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης. Τμήμα Κοινωνικής Διοίκησης και Πολιτικής Επιστήμης, σσ. 15-248.
- Τσώλης, Κ., Μ., 1984. *Η συμβολή της μελέτης της ψυχοθεραπείας στην Ελλάδα*. Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ιατρική Σχολή, σσ. 11-166.

Μεταπτυχιακές Διατριβές

- Σκέμπη, Δ., Δ., 2012. *Θρησκευολογικές αναφορές στις «Βάκχες» του Ευριπίδη*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Θεολογική σχολή. Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας. σσ. 6-111.
- Batson., A., K., 2009. *Prometheus in Suspension: Suffering and the Tragic in Aeschylus's "Prometheus Bound"*. Liberty University. School of Communication. Pp. 4-32.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

- Αισχύλου, *Αγαμέμνων*, 2015. Μετάφραση: Γρυπάρης, Ι., Ν.. Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Θεσσαλονίκη. Διαθέσιμο στο : http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=129
- Αισχύλου, *Επτά επί Θήβας*, 2015. Μετάφραση: Γρυπάρης, Ι., Ν.. Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Θεσσαλονίκη. Διαθέσιμο στο : http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=129
- Αισχύλου, *Ευμενίδες*, 2015. Μετάφραση: Γρυπάρης, Ι., Ν.. Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Θεσσαλονίκη. Διαθέσιμο στο : http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=131

- Αισχύλου, *Χοηφόροι*, 2015. Μετάφραση: Γρυπάρης, Ι., Ν.. Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Θεσσαλονίκη. Διαθέσιμο στο : http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=130
- Γραμματάς, Θ., 2015. *Μπρεχτικό επικό και διδακτικό θέατρο*. Διαθέσιμο στο: <http://theodoregrammatas.com/el/>.
- Διαμαντάκου, Αι., 2015. *Ικέτιδες: Ο Χορός στο προσκήνιο*. Ενότητα 4. *Το Θέατρο της Αρχαιότητας*. Αισχύλος. Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστήμιον Αθηνών. Φιλοσοφική Σχολή. Τμήμα Θεατρικών σπουδών, σσ. 1-71. Διαθέσιμο στο: www.opencourses.uoa.gr
- Ένωση Δραματοθεραπευτών και Παιγιοθεραπευτών Ελλάδας, 2016. Διαθέσιμο στο: <http://www.edpe.gr/> .
- Επικό Θέατρο. Mytheatro.gr. Διαθέσιμο στο : . <https://www.mytheatro.gr/wp-content/uploads/2015/11/header-2015-11.png> .
- Ευριπίδη, *Βάκχες*. Μετάφραση: Στεφανόπουλος, Θ., Κ.. Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Θεσσαλονίκη. Διαθέσιμο στο: http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/index.html .
- Ιακώβ, Δ., 2004. *Ζητήματα λογοτεχνικής θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη*. Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Θεσσαλονίκη. Διαθέσιμο στο: http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/index.html .
- Καλογερόπουλος, Κ., 2017. Η Κάθαρση στην αρχαιοελληνική γραμματεία. Archive.gr. Διαθέσιμο στο: <https://archive.gr/> .
- Πανελλήνια Επαγγελματική Ένωση Δραματοθεραπευτών και Παιγιοθεραπευτών. Διαθέσιμο στο : <https://drama-playtherapy.gr/>.
- Παπακώστα, Α. 2015. *Το Θέατρο των Καταπιεσμένων του Augusto Boal: τόπος αλλαγών κι ανταλλαγών στη ζωή και στην τέχνη*. Theodore Grammatas. Διαθέσιμο στο: <http://theodoregrammatas.com/wp-content/uploads/2015/12/Untitled-41.png> .
- Τσοπάνης, Κ., 2003. *Ορφικά μυστήρια: Οι ελληνικές ρίζες του Χριστιανισμού*. Διαθέσιμο στο: <https://ellhnikaxronika.com/> .

- Theatre of the Oppressed . Διαθέσιμο στο :
<http://www.theatreoftheoppressed.org/>
- Μαρκαντωνάτος, Γ., 2013. *Το αίνιγμα της αριστοτελικής «κάθαρσης»*. Το Βήμα. Διαθέσιμο στο : <https://www.tovima.gr/> .
- ΟΔΥΣΣΕΥΣ. Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού. Διαθέσιμο στο :
<http://odysseus.culture.gr/>.
- Πετρίδης, Α., 2015. *Εισαγωγή στην Τραγωδία: 2. Ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας*. Λωτοφάγοι. Διαθέσιμο στο: <https://antonispetrides.wordpress.com/>
- Goodtherapy.org. Διαθέσιμο στο : <https://www.goodtherapy.org/>
- Positive Psychology.com. Διαθέσιμο στο: <https://positivepsychology.com/> .
- Special Education.gr. διαθέσιμο στο:
<http://www.specialeducation.gr/frontend/index.php> .
- North American Drama Therapy Association. Διαθέσιμο στο
:https://www.nadta.org/index.html.
- The British Association of Dramatherapists. Διαθέσιμο στο:
<https://badth.org.uk/> .

ΛΟΙΠΕΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ

- Παναγιωτοπούλου, Μ., 2016. *ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ-ΠΑΝΘΕΑΣ: Η άρνηση του υπερβατικού και η απόλυτη καταστροφή*. Εθνικόν Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών. σσ. 1-11.
- Furness, C., M., 2012. *Divine Struggles: Apollo, Athena and an attempt at resolution in Aeschylus' Eumenides*. University of Tasmania. pp. 1-11.