



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:

«Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο. Δραματοουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση»

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ-ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Οι θεραπευτικές μέθοδοι στους *Σφήκες*, τον *Πλούτο* και τους *Βατράχους* και η αξιοποίησή τους στη δραματοθεραπεία και στο συμπεριληπτικό θέατρο για άτομα με δυσλεξία

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΣΙΜΑΤΟΥ

A.M. 202027

Τριμελής Επιτροπή

Αικατερίνη (Καίτη) Διαμαντάκου, Καθηγήτρια ΤΘΣ ΕΚΠΑ, Επιβλέπουσα

Κλειώ Φανουράκη, Επίκουρη Καθηγήτρια, ΤΘΣ ΕΚΠΑ, Μέλος

Αθανάσιος Βέρδης, Επίκουρος Καθηγητής, ΠΤΔΕ ΕΚΠΑ, Μέλος

ΑΘΗΝΑ

2022-2023

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
---------------	---

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
---------------	---

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

1.1.1 ΑΣΚΛΗΠΕΙΑ: ΧΩΡΟΙ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ ΘΕΡΑΠΕΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ – ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΨΥΧΟΘΕΡΑΠΕΥΤΕΣ.....	7
--	---

1.1.2 ΣΦΗΚΕΣ - ΠΛΟΥΤΟΣ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΟΝΕΙΡΩΝ ΣΤΗ ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ	16
--	----

1.1.3 ΣΦΗΚΕΣ: ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΨΥΧΟΔΡΑΜΑ.....	33
---------------------------------------	----

1.1.4 ΜΙΑ ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΡΟΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ ΣΤΟΥΣ ΒΑΤΡΑΧΟΥΣ.....	41
---	----

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

2.2.1 ΤΟ ΑΤΟΜΟ ΜΕ ΔΥΣΛΕΞΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΔΥΣΚΟΛΙΕΣ ΤΟΥ.....	54
--	----

2.2.2. Η ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΙΑ ΩΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΣΤΗ ΔΥΣΛΕΞΙΑ ΚΑΙ Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΣΥΜΠΕΡΙΛΗΨΗΣ	63
---	----

2.2.3. ΒΕΛΤΙΩΣΗ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ ΔΕΞΙΟΤΗΤΩΝ ΜΕ ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ 6PSM– ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ.....	71
--	----

2.2.4. ΓΙΑΤΙ Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΣΤΗ ΔΥΣΛΕΞΙΑ;	77
---	----

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

3.3.1. ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΧΡΗΣΗΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΣΕ ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΔΥΣΛΕΞΙΑ-ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΕΣ ΔΡΑΣΕΙΣ.....	82
--	----

3.3.2. ΤΡΟΠΟΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΑΠΟ ΑΤΟΜΑ ΜΕ ΔΥΣΛΕΞΙΑ ΩΣ ΘΕΑΤΕΣ.....	89
---	----

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	98
-------------------	----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	101
-------------------	-----

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το θέατρο είναι η τέχνη που αγάπησα από τα σχολικά μου κιόλας χρόνια, όχι μόνο γιατί συμμετείχα πάντα σε ό,τι είχε να κάνει με απαγγελία, χορό, χορωδία και σχολική παράσταση, αλλά γιατί έγραφα θέατρο παράλληλα με το παιδικό μου ημερολόγιο για να εκφράζω ό,τι με απασχολούσε κι αργότερα στην εφηβεία για ν' αποτυπώσω τα πρώτα σκιρτήματα της καρδιάς μου. Ήμουν πολύ τυχερό παιδί, γιατί στη γειτονιά που μεγάλωσα ένα από τα βασικά παιχνίδια ήταν να οργανώνουμε παραστάσεις κουκλοθεάτρου πίσω από τις μάντρες των σπιτιών και αυτοσχέδιες παραστάσεις στην αλάνα με διάφορα πανιά και εξαρτήματα, κόβοντας μάλιστα και το εξωφρενικό εισιτήριο των 5 και 10 δραχμών! Παρόλα αυτά δεν σκέφτηκα ποτέ να γίνω ηθοποιός ούτε κάτι άλλο σχετικό με το θέατρο, το οποίο ξαναβρήκα μπροστά μου όταν έδωσα Πανελλήνιες εξετάσεις. Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών λειτουργούσε ήδη δύο χρόνια και οι βάσεις εισαγωγής ήταν πάρα πολύ υψηλές. Μια φιλόλογος τότε θυμάμαι μου είπε: «Σιμάτου παιδί μου δε δηλώνεις κι αυτό το νέο Τμήμα εκτός από τη νομική, που είσαι τόσο καλή στο να παίζεις και να οργανώνεις παραστάσεις;». Αυτό ήταν. Ερωτεύτηκα την επιστήμη του θεάτρου και τους καθηγητές μου έναν προς έναν. Έπειτα από χρόνια μού δόθηκε και πάλι η ευκαιρία να προσπαθήσω για ένα μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών στο ίδιο Τμήμα και τα κατάφερα.

Η σχέση μου με την ειδική αγωγή και με τη δυσλεξία αρχίζει επίσης από τα παιδικά μου χρόνια όταν φίλοι, ξαδέρφια και συμμαθητές χαρακτηρίζονταν «τεμπέληδες» και «βλάκες», ή ότι «δεν τα παίρνουν τα γράμματα». Τότε δεν γνώριζα τη λέξη «δυσλεξία». Την έμαθα πολύ αργότερα στη Σχολή και όταν άρχισα να δουλεύω με παιδιά τυπικής και μη ανάπτυξης. Όμως τη γνώρισα καλύτερα και τη βίωσα, όταν κατάλαβα ότι έχω κι εγώ ένα παιδί με δυσλεξία στην πρώτη δημοτικού. Ο αγώνας μεγάλος, παρότι έχουν περάσει εκείνα τα παλιά χρόνια της αμάθειας, ήρθαν τα χρόνια της ημιμάθειας κι από ό,τι φαίνεται ο δρόμος είναι μακρύς ακόμα.

Το αρχαίο δράμα τώρα είναι το μόνο με το οποίο δεν είχα ποτέ ιδιαίτερη σχέση, παρότι παρακολουθώ από πολύ νέα παραστάσεις αρχαίου δράματος και έχω διαβάσει όλα τα θεατρικά έργα των κλασικών μας. Όμως υπήρχε μέσα μου πάντα κάτι σαν σεβασμός και ποτέ στα είκοσι χρόνια που σκηνοθετώ δεν ανέβασα μια αρχαία τραγωδία ή κωμωδία. Παρόλα αυτά έχω αξιοποιήσει κάμποσες φορές μύθους ή ρόλους αρχαίων τραγωδιών στην πορεία μου ως δραματοθεραπεύτρια.

Η παρούσα εργασία προέκυψε μετά την ενασχόλησή μας με τον Αριστοφάνη στο α' εξάμηνο του μεταπτυχιακού προγράμματος με διδάσκουσα την κ. Μαρία Γεωργούση στο μάθημα «Ζητήματα Αρχαίου Δράματος», την οποία και ευχαριστώ για τους δρόμους που μου φώτισε. Η ιδέα της δυσλεξίας ήρθε έπειτα από συζήτηση για ένα πιθανό διδακτορικό με την Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος κ. Κλειώ Φανουράκη, την οποία επίσης ευχαριστώ τα μάλα για τον χρόνο της, τις ιδέες της και την πάντα απρόσκοπτη προθυμία της να βοηθήσει. Θα ήθελα να ευχαριστήσω ακόμη τον κ. Αθανάσιο Βέρδη, ο οποίος εμπλούτισε με νέες μεθόδους την ήδη υπάρχουσα παιδαγωγική και ερευνητική μου κατάρτιση. Είναι γεγονός ότι όλοι οι καθηγητές αυτού του μεταπτυχιακού προγράμματος πρόσφεραν απίστευτα λιθαράκια στην επιστημονική μου κατάρτιση και είμαι πραγματικά ευγνώμων. Τις περισσότερες ευχαριστίες μου όμως τις οφείλω στην επιβλέπουσα κ. Αικατερίνη (Καίτη) Διαμαντάκου, πρώτα από όλα γιατί δέχθηκε να με αναλάβει, παρότι δεν την είχα καθηγήτρια στη διάρκεια των σπουδών μου, δεύτερον για την πολύτιμη επιστημονική της γνώση και τη βιβλιογραφική της στήριξη, την ηθική της συμπαράσταση όταν δεν προχωρούσα, την άμεση ανταπόκρισή της στα καλέσματά μου, την κατανόηση και την καλή της διάθεση. Σίγουρα χωρίς όλα αυτά θα είχα δυσκολευτεί πολύ περισσότερο.

Φυσικά, ευχαριστώ επίσης τους συμφοιτητές μου και από τις δύο κατευθύνσεις, που στηρίξαμε ο ένας τον άλλον σε διάφορα επίπεδα.

Τέλος, δεν μπορώ να μην ευχαριστήσω τον σύντροφό μου και τα παιδιά μου που με άντεξαν όλο αυτό το χρονικό διάστημα και με στήριξαν ποικιλοτρόπως.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο ν' αναδείξει αφ' ενός την προδρομική σχέση των θεραπευτικών μέσων που επιστρατεύονται σε τρία έργα του Αριστοφάνη, *Σφήκες*, *Πλούτος* και *Βάτραχοι*, με σύγχρονες δραματοθεραπευτικές μεθόδους και εργαλεία, όπως είναι τα όνειρα, το ψυχόδραμα,¹ η δημιουργία ιστοριών και ο ρόλος, και αφετέρου τους τρόπους με τους οποίους αυτά τα θεραπευτικά μέσα μπορούν στην εποχή μας ν' αξιοποιηθούν στη δραματοθεραπεία και σε ένα συμπεριληπτικό² θέατρο για άτομα με δυσλεξία, είτε ως συμμετέχοντα σε θεατρικές ομάδες, είτε ως θεατές. Η μεθοδολογία βασίστηκε στην έως τώρα επαγγελματική εμπειρία της γράφουσας ως θεατροπαιδαγωγού, δραματοθεραπεύτριας, σκηνοθέτιδας και μητέρας ατόμου με δυσλεξία, σε έρευνα μέσα από το διαδίκτυο και κυρίως στη βιβλιογραφική έρευνα.

Στο πρώτο κεφάλαιο εντοπίζουμε στη σωζόμενη αριστοφανική δραματοουργία και σχολιάζουμε ορισμένες προδρομικές μορφές θεραπευτικών μεθόδων ή εργαλείων, που αιώνες αργότερα αξιοποιήθηκαν ως τεχνικές ψυχοθεραπείας με βάση σύγχρονα μοντέλα, όπως είναι ο ρόλος των ονείρων μιλώντας για τον Φρόιντ και άλλους επιστήμονες (βλ. τα όνειρα στις κωμωδίες *Σφήκες* και *Πλούτος*), το ψυχόδραμα του Μορένο (βλ. το οικειακό δικαστήριο στους *Σφήκες*) και για τη σημασία του ρόλου και του μύθου σύμφωνα με τον Landy (βλ. τον ρόλο του Διονύσου στους *Βατράχους*). Με αυτόν τον τρόπο θέλουμε να υποστηρίξουμε ότι κάποια από τα θεραπευτικά εργαλεία, που αξιοποιούμε σήμερα, έχουν τις ρίζες τους στην αρχαιότητα κι αυτό δείχνει, ότι η ψυχή του ανθρώπου παραμένει ίδια και εξακολουθεί ν' ανακουφίζεται με παρόμοιες τεχνικές. Επιπλέον, θέλουμε να ανοίξουμε δρόμους αξιοποίησης της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας για την παρέμβαση σε άτομα με δυσλεξία, αλλά και γενικότερα στην ψυχοθεραπεία. Αναλύουμε κομμάτια τριών έργων κυρίως για λόγους πρακτικούς, αλλά και γιατί θεωρούμε ότι τα συγκεκριμένα έργα εγείρουν το ενδιαφέρον για τη

¹ Το ψυχόδραμα αποτελεί αυτόνομη ψυχοθεραπευτική μέθοδο όπως άλλωστε και η δραματοθεραπεία. Στην παρούσα εργασία αναφερόμαστε σε θεραπευτικές τεχνικές που αξιοποιεί η δραματοθεραπεία δανειζόμενη στοιχεία του ψυχοδράματος. Το αναφέρουμε επίσης γιατί πιστεύουμε ότι οι *Σφήκες* αποτελούν το πρώτο ψυχόδραμα που ενέπνευσε αργότερα τον Μορένο, καθώς και τους εμπνευστές της θεραπείας μέσω δράματος. Άλλωστε είναι δύο μέθοδοι με κοινά χαρακτηριστικά και στοιχεία.

² Η κύρια σημασία με την οποία χρησιμοποιείται η λέξη στην παρούσα εργασία είναι αυτή του μη αποκλεισμού κανενός στην πρόσβαση της μάθησης ή της παρακολούθησης μιας παράστασης ή και της συμμετοχής ακόμα λόγω κάποιας αναπηρίας ή άλλης αιτίας.

θεραπευτική ανάλυση περισσότερο από τα υπόλοιπα –αν και σε όλα τα έργα του Αριστοφάνη υπάρχει κάποιος που «νοσεί» με κάποιον κυριολεκτικό ή μεταφορικό τρόπο και κατά κάποιον τρόπο και ως έναν βαθμό «θεραπεύεται»– και γιατί αφορούν σε τρεις διαφορετικές συγγραφικές περιόδους του δημιουργού.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα εστιάσουμε στη δυσλεξία και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει το άτομο με δυσλεξία και με βάση τις πιο συνηθισμένες δυσκολίες από αυτές, θα εξετάσουμε γιατί το θέατρο προσφέρεται περισσότερο από τις υπόλοιπες τέχνες στην αντιμετώπισή τους, είτε κάποιος συμμετέχει σε μια δραματοθεραπευτική-θεατρική παρέμβαση με στόχο την ανάπτυξη δεξιοτήτων, αυτοεκτίμησης και αυτογνωσίας, είτε είναι μέλος μιας θεατρικής ομάδας με στόχο την παράσταση. Επιπλέον, θα προτείνουμε τεχνικές δραματοθεραπείας και θα αναπτύξουμε το μοντέλο 6 PSM του Lahad για δημιουργία ιστορίας με στόχο τη συμπερίληψη και τη δημιουργική παρέμβαση, αναφέροντας και μια μελέτη περίπτωσης με ομάδα ενήλικων ατόμων με διαφορετικές αναπηρίες. Όλες οι παρεμβάσεις που προτείνονται μπορούν ν' αξιοποιηθούν όχι μόνο από δραματοθεραπευτές αλλά και θεατροπαιδαγωγούς και σε διάφορες ηλικίες, χωρίς να χρειάζεται απαραίτητα ψυχοθεραπευτική κατάρτιση, γιατί μιλάμε για επιμέρους παρεμβάσεις και όχι για συστηματική ψυχοθεραπεία. Τέλος, αναλύουμε γιατί ο Αριστοφάνης προτείνεται για τέτοιου είδους παρεμβάσεις, τονίζοντας κυρίως τη σημασία του κωμικού στοιχείου και του χιούμορ στα έργα του ως των σημαντικότερων εργαλείων σε ένα συμπεριληπτικό θέατρο.

Στο τρίτο κεφάλαιο προτείνουμε τρόπους χρήσης των έργων του Αριστοφάνη που θεωρούμε, με βάση την εμπειρία και ενασχόλησή μας με το ζήτημα, ότι μπορούν να βοηθήσουν στην καλύτερη παρέμβαση στα άτομα με δυσλεξία ως συμμετέχοντες σε δράσεις, αλλά και στην πρόσληψη μιας παράστασης αρχαίου δράματος και ιδίως κωμωδίας από άτομα με δυσλεξία ως θεατές.

Η εργασία αυτή αποτελεί μέρος μιας έρευνας που μέλλει να ολοκληρωθεί με την εφαρμογή κάποιων προτάσεων που θα ακολουθήσουν εν ευθέτω χρόνω.

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

1.1.1 ΑΣΚΛΗΠΕΙΑ: ΧΩΡΟΙ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ ΘΕΡΑΠΕΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ –ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΨΥΧΟΘΕΡΑΠΕΥΤΕΣ

Ο άνθρωπος από την αρχή της ύπαρξής του προσπάθησε να εκφραστεί, να επικοινωνήσει, να δημιουργήσει, να μεταδώσει πληροφορίες, αλλά και να ανακαλύψει τον εαυτό του απεικονίζοντας αρχικά το έτερο, το άγνωστο, αυτό που βρίσκεται εκτός της ανθρώπινης υπόστασης και να «θεραπεύσει» την ψυχή του μέσω αυτής της διαδικασίας, δηλαδή της τέχνης. Ίσως μάλιστα αυτή η ανάγκη του για «τέχνη» είναι και το βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα που τον διαφοροποίησε από τα υπόλοιπα μη ανθρώπινα όντα. Παρά τις πολλές θεωρίες για τα κίνητρα των αναπαραστάσεων, θεωρούμε χαρακτηριστικό παράδειγμα για αυτήν την πρώτη απόπειρα του ανθρώπου την πρωταρχική σκηνή στο σπήλαιο του Chauvet³ στη Νοτιοδυτική Γαλλία, γύρω στο 30.000 π.Χ., όπου απεικονίζονται τετρακόσιες είκοσι σκηνές με ζώα και έξι με ανθρώπους. Είναι ολοφάνερο ότι η τέχνη είναι σύμφυτη με τον άνθρωπο και έχει αποδειχθεί από την παγκόσμια ιστορία των κοινωνιών ακόμα και των πρωτόγονων ότι υπήρχαν κοινά χαρακτηριστικά, όπως οι τελετουργίες, ο χορός, η μίμηση, η απεικόνιση στιγμών της ζωής, η δημιουργία ήχων και παρόμοιων «οργάνων» και μάλιστα με κοινούς σκοπούς, δηλαδή, είτε για να δοξάσουν οι τελεστές τα ευμενή πνεύματα είτε για να ξορκίσουν τα δυσμενή. Όλες αυτές οι εκφράσεις σχετίζονται με τις «απαρχές της συμβολικής και μεταφορικής σκέψης του ανθρώπου», καθώς και με την ανάγκη του για «ψυχική ισορροπία».⁴ Άλλωστε η τέχνη συνδέεται άρρηκτα με το υποσυνείδητο. Για αυτόν τον λόγο όλοι οι λαοί ανά την υφήλιο ανέπτυξαν αντίστοιχες συμπεριφορές, με στόχο τη θεραπεία, όπως τους χορούς γύρω από τη φωτιά, τους σαμάνους σε διάφορες φυλές ανά τον κόσμο, μέχρι τη θεραπευτική λύρα του θεού Απόλλωνα και κυρίως τις «καλλιτεχνικές» πρακτικές του Ασκληπιού.

³ Γιώργος Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria, θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2018, σ. 45.

⁴ Ε. Γιαννούλη – Δ. Κουκουράκης – Α. Λεπατατζή – Α. Μαργαρίτη – Α. Πανταγούτσου, «Η εξέλιξη των ψυχοθεραπειών μέσω τέχνης», Λ. Γιώτης, Δ. Μαραβελής, Α. Πανταγούτσου, Ε. Γιαννούλη (επιμ.) *Η συμβολή των ψυχοθεραπειών μέσω Τέχνης στην Ψυχιατρική Θεραπευτική*, Βήτα, 2019, σ. 28.

Τον «χρυσό αιώνα του Περικλή», εκτός από την άνθηση των γραμμάτων και των τεχνών, έχουμε και την άνθηση των επιστημών, όπως της ορθολογικής, επαγγελματικής ιατρικής με «πατέρα» τον Ιπποκράτη (460 π.Χ.), που ήταν Ασκληπιιάδης⁵ από την Κω, γιος του γιατρού Ηρακλείδη και της Φαιναρέτης. Ο Ιπποκράτης θα καταφέρει ν' αποσυνδέσει την ιατρική τέχνη από τη «δεισιδαιμονία και τον εμπειρισμό»⁶ και να βάλει τα θεμέλια της ιατρικής επιστήμης. Παράλληλα, εκείνη την εποχή ανθεί και η «θαυματουργός ιατρική των ιερέων του Ασκληπιού»,⁷ ο οποίος από ήρωας-γιατρός έγινε θεράπων-θεός. Ο πρώτος που τον αναφέρει ως ήρωα -γιατρό είναι ο Όμηρος στην *Ιλιάδα* (δεύτερο μισό του 8ου αιώνα π.Χ.), όπου τον ονομάζει «αγαθό και άμεμπτο θεραπευτή»,⁸ που απέκτησε τις γνώσεις του από τον Κένταυρο Χείρωνα, γνωστό ως τον πρώτο γιατρό, που εφηύρε τη βοτανική ιατρική. Ακολουθούν και άλλοι λογοτεχνικοί μύθοι (στον *Κατάλογο* του Ησιόδου 600 π.Χ., στο Πυθιόνικο ΙΙΙ του Πινδάρου στα μέσα του 5^{ου} αιώνα, στη *Βιβλιοθήκη* του Απολλόδωρου)⁹ που αφηγούνται τα πάντα για τη ζωή του με διάφορες παραλλαγές, αλλά με κοινό γνώρισμα τη θεϊκή καταγωγή του, αφού αναφέρουν ως πατέρα του τον Απόλλωνα, τον πρώτο θεραπευτή θεό. Έτσι, ο Ασκληπιός καθιερώνεται ως προστάτης των γιατρών, οι οποίοι ονομάζονται «Ασκληπιάδαι» και αρχίζει να λατρεύεται σε όλον τον ελληνόφωνο κόσμο σε ναούς-ιερά, τα Ασκληπιεία.

Ένα από τα πιο φημισμένα και σημαντικότερα ήταν το Ασκληπιείο της Επιδαύρου, όπου ο θεός λατρευόταν από τον 5^ο π.Χ. αιώνα, ενώ μέσα σε δύο αιώνες δημιουργήθηκαν περίπου τριακόσια Ασκληπιεία¹⁰ με αρχαιότερο εκείνο της Τρίκκης¹¹ (σύμφωνα με τον γεωγράφο του 1^{ου} αι. π.Χ. Στράβωνα). Τα Ασκληπιεία ήταν μεγάλα οικοδομήματα και αποτελούσαν λατρευτικούς και θεραπευτικούς χώρους, οι οποίοι

⁵ Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας, Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και κωμικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2007, σ. 26.

⁶ Πάνος Δ. Αποστολίδης, *Τα ιατρικά του Αριστοφάνη*, Στιγμή, 2000, σ. 14.

⁷ Διαμαντάκου, *Περί τραγωδίας και Τρυγωδίας*, σ. 26.

⁸ Ολυμπία Παναγιωτίδου, *Ασθένεια και Θεραπεία στα Ιερά του Ασκληπιού: Μία γνωσιακή προσέγγιση*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2014, σ. 45.

⁹ Παναγιωτίδου, *Ασθένεια και Θεραπεία στα Ιερά του Ασκληπιού*, σ. 45 - 47.

¹⁰ Αποστολίδης, *Τα ιατρικά του Αριστοφάνη*, σ. 14 : «[...] εκ των οποίων γνωστότερα υπήρξαν της Τρίκκης, της Τιτάνης, της Επιδαύρου, της Τιθορέας, της Κω, των Αθηνών και της Περγάμου».

¹¹ Edelstein E. J., - Edelstein, L., *Asclepius: A Collection and Interpretation of the Testimonies*, The Johns Hopkins Press, 1945, σ. 66.

βρίσκονταν κοντά στη φύση και μακριά από τους αστικούς οικισμούς, γιατί εκεί θεωρείτο ότι το περιβάλλον είναι πιο υγιεινό. Η Παναγιωτίδου¹² μάς τα περιγράφει ως εξής:

Κάθε Ασκληπιείο αναπτυσσόταν δομικά μέσα στο τέμενος, ένα κομμάτι γης αφιερωμένο στον θεό, το οποίο διαχωριζόταν από την ευρύτερη περιοχή, είτε με όρους, είτε με τον ιερό του περίβολο. Ένας ναός του Ασκληπιού οικοδομούταν μέσα στο τέμενος και φιλοξενούσε το λατρευτικό του άγαλμα. Μία επιμήκης στοά αποτελούσε το εγκοιμητήριο, την αίθουσα, όπου λάμβανε χώρα η τελετουργία της εγκοίμησης. Αυτή η στοά αποτελούσε το άβατο του ναού, όπου μόνο οι ασθενείς, που είχαν ακολουθήσει όλα τα προπαρασκευαστικά βήματα, μπορούσαν να εισέλθουν για να κοιμηθούν εκεί κατά τη διάρκεια της νύχτας περιμένοντας ένα θεραπευτικό όνειρο από τον Ασκληπιό. Κρήνες οικοδομούνταν μέσα στο τέμενος που υδροδοτούσαν τα ιερά για τις καθαρτήριες τελετουργίες και τις θεραπευτικές πρακτικές. Επιπλέον, συστήματα ύδρευσης κατασκευάζονταν, όταν ήταν απαραίτητο, προκειμένου να εξασφαλιστεί η συνεχής ροή ύδατος στις κρήνες. Λουτρά επίσης οικοδομούνταν για την προσωπική υγιεινή των επισκεπτών, αλλά και για θεραπευτικούς σκοπούς.

Για το πώς έφτασε η λατρεία του Ασκληπιού στην Αθήνα υπάρχουν διάφορες απόψεις. Η μία ισχυρίζεται ότι η εισαγωγή της λατρείας οφειλόταν σε μια πετυχημένη

¹² Παναγιωτίδου, *Ασθένεια και Θεραπεία στα Ιερά του Ασκληπιού*, σ. 102.

ατομική θεραπεία,¹³ η άλλη ότι οι Αθηναίοι είχαν πολιτική¹⁴ σκοπιμότητα και η τρίτη ότι οι Αθηναίοι κάλεσαν τον Ασκληπιό, όταν επλήγησαν από λοιμό, αφού η πίστη τους στις πατροπαράδοτες λατρείες κλονίστηκε. Είναι γνωστό ότι στις αρχές του 430 π.Χ. ένας ολέθριος λοιμός ενέσκηψε στην Αθήνα. Το γεγονός αυτό συγκλόνισε τους Αθηναίους και στάθηκε αφορμή για ν' αρχίσουν ν' αμφισβητούν τις παλιές θρησκείες, προλειαινώντας το έδαφος για τον ερχομό ενός νέου θεού. Όταν λοιπόν μετά από κάποια χρόνια ξεκίνησε η «εύθραυστη Ειρήνη του Νικία το 421 π.Χ.»,¹⁵ οι Αθηναίοι ήταν πλέον έτοιμοι να υποδεχθούν έναν νέο θεό-θεραπευτή από το φημισμένο Ασκληπιείο της Επιδαύρου, κυρίως γιατί εκεί υπήρχαν «εξειδικευμένοι θεραπευτές».¹⁶ Σύμφωνα με τον Μαστραπά μια επιγραφή που βρέθηκε στο Ασκληπιείο στην Αθήνα πιστοποιεί ότι το πρώτο ιερό του θεού στην Αττική έγινε στις ακτές της Ζέας.¹⁷ Όσον αφορά στην Αθήνα, ο θεός-ήρωας Ασκληπιός, σύμφωνα με κάποιες βιογραφικές πληροφορίες για τον ποιητή Σοφοκλή, αρχικά «φιλοξενήθηκε» από τον ίδιο και αργότερα απέκτησε οίκο στα δυτικά του Διονυσιακού Θεάτρου ανάμεσα στον αρχαίο Περίπατο και τον Ιερό Βράχο της Ακρόπολης. Σύμφωνα με την Compton-Engle ο Σοφοκλής δέχτηκε τη λατρεία του Ασκληπιού στο σπίτι του, συνέβαλε στην ίδρυση

¹³ Μαρία Μικεδάκη, «Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου και το παρακείμενο εν άστει Ασκληπιείον: ίαση και λατρεία», *Λογείον, Ένα περιοδικό για το αρχαίο δράμα*, τ. 9, (2019), σ. 360-386: «Αντίθετα, κατά τον R. Garland, τα κίνητρα για την εγκαθίδρυση της νέας λατρείας στην Αθήνα δεν ήταν πολιτικά αλλά προσωπικά και σχετιζόνταν με έναν ευσεβή ιδιώτη, πιθανώς από τις Αχαρνές, που ονομαζόταν Τηλέμαχος (SEG XXV 226). Βασιζόμενος στο γεγονός ότι τα Ασκληπιεία της Περγάμου και της πόλης των Αλιέων στην Αργολίδα είχαν ιδρυθεί από ιδιώτες μετά την επιτυχή θεραπεία τους από τον θεό στο ιερό του στην Επίδαυρο, ο Garland εικάζει ότι το ίδιο συνέβη και στην Αθήνα: ο Τηλέμαχος — ή κάποιος συγγενής του-που είχε ευεργετηθεί από τον θεό βιώνοντας τη θεραπευτική του δύναμη στο Ασκληπιείο της Επιδαύρου, εγκαθίδρυσε τη λατρεία του στην Αθήνα, ως έμπρακτη απόδειξη του θρησκευτικού του ζήλου. Για τον λόγο αυτό θεωρήθηκε ότι το αθηναϊκό Ασκληπιείο, κατά τις πρώτες δεκαετίες της λειτουργίας του, ήταν ένα ιδιωτικό ιερό, στο οποίο υπηρετούσε ως ιερέας ο ιδρυτής του· επειδή, όμως, επιτρεπόταν η ελεύθερη είσοδος σε όλους, είχε παράλληλα και δημόσιο χαρακτήρα. Στον πλήρη έλεγχο του κράτους φαίνεται ότι πέρασε μεταξύ του 360 και 340 π.Χ. και μάλιστα τότε επεβλήθη στους Αθηναίους η πληρωμή “μιας δραχμής για τον Ασκληπιό”, προκειμένου να εξοικονομηθούν πόροι για τη χρηματοδότηση της λατρείας του».

¹⁴ Μικεδάκη, *ό.π.*, σ. 363.

¹⁵ Μικεδάκη, *ό.π.*, σ. 378-379.

¹⁶ Μικεδάκη, *ό.π.*, σ. 378.

¹⁷ Αντώνης Μαστραπάς, «Ο τόπος και η πολιτική του διάσταση στον Αριστοφάνη», *Σεμινάριο 33, Μεταίχμιο*, 2005, σ. 84-96.

του Ασκληπιείου στην Αθήνα και αργότερα ηρωοποιήθηκε ως «Δεξίων» (Δέκτης) για την υποδοχή του θεού. Η ίδια αναφέρει ότι ο Andrew Connolly μετά από προσεκτική μελέτη των πηγών καταλήγει στα εξής συμπεράσματα γι' αυτήν τη «φιλοξενία»: «(1) είναι απίθανο ο Σοφοκλής να ηρωοποιήθηκε ως «Δεξίων» πριν από τη δεκαετία του 330 π.Χ. (2) η ιστορία της υποδοχής του Ασκληπιού από τον Σοφοκλή προήλθε ως ιστορία μιας υπερφυσικής επίσκεψης και όχι μιας υποδοχής λατρευτικών αντικειμένων και (3) η ιστορία της υποδοχής είναι πιθανό να προέκυψε από έναν παιάνα του Σοφοκλή προς τον Ασκληπιό, την αυθεντικότητα του οποίου ο Connolly θεωρεί αξιόπιστη».¹⁸ Όπως και να χει πάντως ο Σοφοκλής έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καθιέρωση του νέου θεού, τόσο με τη στάση του, όσο και με τις σχετικές αναφορές στα έργα του (μύθος του Φινέα και *Φιλοκτήτης*). Όπως αναφέρει και η Διαμαντάκου έχοντας ενεργό δράση ως πολίτης, τόσο στην πολιτική ζωή όσο και στη στρατιωτική, ο ποιητής προφανώς «κρίθηκε ενδεδειγμένος, ώστε να υποδεχθεί και να υποστηρίξει τη λατρεία του Ασκληπιού, όταν η νέα θρησκεία εισήχθη επισήμως στην Αθήνα».¹⁹ Μάλιστα, προκειμένου να εδραιωθεί θεσπίστηκαν εορτές προς τιμήν του: τα Επιδάυρια

¹⁸ Gwendolyn Compton-Engle, «The Blind Leading: Aristophanes' Wealth and Oedipus at Colonus», *Classical World*, Volume 106, (2013), σ. 155-170, <https://doi.org/10.1353/clw.2013.0036> [25/11/22].

¹⁹ Καίτη Διαμαντάκου, «Οιδίπους επί Κολωνώ και Πλούτος: Η τραγική και η κωμική ουτοπία της αθηναϊκής “αναγέννησης”», Ελένη Γκαστή (επιμ.), *Δόσις ἀμφιλαφής*, Τιμητικός τόμος για την ομότιμη καθηγήτρια Κατερίνα Συνοδινού, σ. 87-114, Carpe Diem, 2020, σ. 103: «Η παράδοση αναφέρει ότι η φιλοξενία που παρείχε ο Σοφοκλής στον “θεραπευτή θεό” και η οποία συνοδεύτηκε από την ολοκλήρωση δύο σχετικών ιερών του θεού – ενός στον Πειραιά και ενός στη νότια κλιτύ της Ακρόπολης – είχε ως αποτέλεσμα την καθιέρωση της μεταθανάτιας λατρείας του ποιητή ως οιονεί ήρωα, με το νέο αλλά προφανώς σημαίνον όνομα “Δεξίων”, δηλαδή “αποδέκτης”. Λαμβάνοντας υπόψιν, αρχικά, το γεγονός ότι ο Σοφοκλής, σε αβέβαιο χρόνο έδωσε στον Ασκληπιό κυρίαρχο δραματικό ρόλο σε ένα από τα δύο (ή και στα δύο) έργα του με επίκεντρο τον τυφλό μάντη Φινέα, του οποίου αποκαθιστούσε την όραση, και, δεύτερον, ότι στον *Φιλοκτήτη* του 409 π.Χ. απέδωσε στον Ασκληπιό τα εύσημα για την ίαση του πληγωμένου Φιλοκτίτη – στο μόνο γνωστό χωρίο από τραγωδία του 5ου αι. π.Χ., που αντιμετωπίζει σαφώς τον Ασκληπιό ως θεό – δεν είναι ίσως υπερερμηνευτικός εκβιασμός να υποθέσουμε, μαζί με τον Markantonatos, ότι υπάρχουν πολλά σημεία αντιστοιχίας ανάμεσα στην υποδοχή του θεού Ασκληπιού από τον Σοφοκλή και την υποδοχή του Οιδίποδα από τον θεατρικό Θησέα και ότι η ενεργητική εμπλοκή του Σοφοκλή στη λατρεία αυτού του νέου θεού με τους πολύ ισχυρούς ηρωικούς δεσμούς θα μπορούσε να εξηγήσει τη μεγάλη έμφαση του Σοφοκλή στην αμφιλεγόμενη ταυτότητα του ηλικιωμένου Οιδίποδα ως υπεράνθρωπου ατόμου που προσεγγίζει την κηδεμονική θεότητα – μια ιδιότητα κατεξοχήν προορισμένη για ήρωες όπως ο Ηρακλής και ο Θησέας, που έχαιραν πανελληνίας αναγνώρισης».

(αποτελούσαν το πιθανότερο τις τελικές τελετές πριν από την πομπή στην Ελευσίνα) και τα Ασκληπιεία (προηγούνταν του προάγωνα, που αποτελούσε την αρχή των διονυσιακών εορτών). Είναι αξιοσημείωτο ότι το Ασκληπιείο της Αθήνας χτίστηκε μέσα στον αστικό ιστό, εντός των τειχών της πόλης στη Νότια Κλιτύ της Ακρόπολης το 420/419 π.Χ., από τον ιδιώτη Τηλέμαχο, έχοντας τη συγκατάθεση της βουλής και του δήμου. Κάτι τέτοιο βέβαια ήταν ασύμβατο με το μοτίβο των υπολοίπων ιερών-θεραπευτηρίων, τα οποία ήταν τοποθετημένα μακριά από το άστυ, αλλά όχι τυχαίο.

Σύμφωνα με τον Robin Mitchell-Boyask²⁰ το αθηναϊκό ιερό δεν μοιάζει με κανένα άλλο ιερό του Ασκληπιού στη μορφή και στη λειτουργία και η επιλογή της θέσης του αφορά σε «βαθύτερους συσχετισμούς μεταξύ του δράματος, της θεραπείας και της Αθηναϊκής πολιτείας». Ο μελετητής βρίσκει αρκετές ομοιότητες²¹ στις ζωές των δύο θεών, του Ασκληπιού και του Διονύσου, όσον αφορά στην εμπλοκή τους στα Ελευσίνα Μυστήρια, στους θρύλους γύρω από τη γέννησή τους, καθώς και στην κοινή θεραπευτική τους ιδιότητα. Θεωρεί μάλιστα ότι πρώτοι οι Αθηναίοι κατανόησαν τη θεραπευτική δύναμη του θεάτρου, γι' αυτό επέλεξαν τη θέση του ιερού θεραπευτηρίου δίπλα στο αρχαίο θέατρο της πόλης. Άλλωστε, είναι γνωστή η άποψη των αρχαίων Ελλήνων ότι η μουσική, η ποίηση και το δράμα αποτελούσαν «φάρμακο»²² για τον άνθρωπο. Έκτοτε, οι περισσότερες πόλεις του ελληνορωμαϊκού κόσμου συμπεριέλαβαν ένα θέατρο στο κτιριακό συγκρότημα των Ασκληπιείων τους. Επιπλέον, κάτι ακόμα που κάνει μοναδικό το αθηναϊκό Ασκληπιείο είναι ότι η θεραπεία δεν αφορά πλέον το άτομο, αλλά ολόκληρη την πόλη στο σύνολό της,²³ κάτι που σχετίζεται και με την άποψη ότι το σώμα ομοιάζει με την πόλη (όπως όλα τα μέρη του σώματος πρέπει να έχουν ισορροπία, έτσι και η πόλις-κράτος πρέπει να έχει μια

²⁰ Robin Mitchell-Boyask, *Plague and the Athenian imagination, Drama, history and the cult of Asclepius*, Cambridge University Press, 2008, σ. 115.

²¹ Boyask, *ό.π.*, σ. 107-108.

²² Τσώλης, Κ., Μ., *Η συμβολή της μελέτης της ψυχοθεραπείας στην Ελλάδα*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Ιατρική Σχολή, 1984, σ. 150: «Η λέξη φάρμακον πρέπει να σήμαινε στην αρχή “μαγικό μέσο” ύστερα άρχισε να δηλώνει το βότανο που χρησίμευε για θεραπεία».

²³ Boyask, *Plague and the Athenian imagination*, σ. 117.

ισορροπία δυνάμεων).²⁴ Η Μικεδάκη²⁵ αναφέρει χαρακτηριστικά για τη χρήση του θεάτρου του Διονύσου στο πλαίσιο της λατρείας του Ασκληπιού, ότι προοριζόταν για:

(α) την τέλεση μουσικών και δραματικών αγώνων, και αγώνων φιλοσοφικής ποίησης (β) την εκτέλεση παιάνων (γ) τη διοργάνωση μουσικών παραστάσεων με τη μορφή ύμνων και παιάνων υπό τη συνοδεία έγχορδων και πνευστών οργάνων (δ) την παρουσίαση «μυστικιστικών δραμάτων», τα οποία πιθανώς συνδυάζονταν με τα θεοξένια που λάμβαναν χώρα στο Τελετουργικό Εστιατόριο στο πλαίσιο των δύο αθηναϊκών εορτών προς τιμήν του Ασκληπιού και (ε) (υποθετικά) τη διοργάνωση μικρής διάρκειας παραστάσεων (mini-dramas), οι οποίες, ίσως, δραματοποιούσαν τα ιαματικά όνειρα που επρόκειτο να δουν οι ασθενείς κατά τη διάρκεια της «έγκοιμήσεως».

Για τη διαδικασία της εγκοιμήσεως και τη σημασία της έχουμε αναφορά στον *Πλούτο*²⁶ (στ. 657) του Αριστοφάνη, το μόνο σωζόμενο δράμα στο οποίο ο Ασκληπιός παρεμβαίνει ευεργετικά και άμεσα, όπως θα δούμε πιο αναλυτικά παρακάτω.

Τα Ασκληπιεία λοιπόν αποτελούσαν πλήρη οργανωμένα θεραπευτικά κέντρα, όπου εφαρμοζόταν μια θεραπεία περιβάλλοντος, κατά την οποία οι άρρωστοι ακολουθούσαν ένα λεπτομερώς καθορισμένο πρόγραμμα ψυχοθεραπευτικών δραστηριοτήτων, ανάλογα με τις ανάγκες τους.²⁷

- 1) Όλοι αυτοί οι Ναοί χρησίμευαν ως καταφύγιο για τους πάσχοντες στην αρχαιότητα.
- 2) Οι περισσότεροι παρείχαν και κατοικίες για την νοσηλεία των προσερχομένων αρρώστων.
- 3) Το πρώτο θεραπευτικό μέτρο που εφαρμοζόταν ήταν η υδροθεραπεία και η μάλαξη με διάφορες μορφές.

²⁴ Boyask, *ό.π.*, σ. 40.

²⁵ Μικεδάκη, «Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου και το παρακείμενο εν άσκει Ασκληπιείον: ίαση και λατρεία», σ. 379.

²⁶ Αριστοφάνης, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη* (μετ. Θρασύβουλος Σταυρού), Εστία, 1991, 6η έκδοση, σ. 646.

²⁷ Τσώλης, *Η συμβολή της μελέτης της ψυχοθεραπείας στην Ελλάδα*, σ. 150.

- 4) Πριν από κάθε θρησκευτική ιεροτελεστία γινόταν λεπτομερής ιατρική εξέταση των ασθενών από τους ιερείς.
- 5) Πριν από την κυρίως θεραπεία υποβάλλονταν ανάλογα με τις περιστάσεις σε προπαρασκευαστική δίαιτα ορισμένων ημερών, νηστεία και προσευχές, που προδιέθεταν ψυχολογικά και σωματικά τους ασθενείς για τη θεραπεία.
- 6) Γύρω από τους ναούς και σε αρκετή απόσταση από αυτούς, κανείς δεν είχε την άδεια να κατοικήσει, ούτε και να πλησιάσει, για να αποφευχθεί κάθε νοσηρή επιρροή και να διατηρηθεί η απόλυτη καθαριότητα των υγιεινών εκείνων τοπίων.
- 7) Η κυρίως θεραπεία γινόταν με την εγκοίμηση, τις μαντείες και την υποβολή, με τρόπο πάντοτε μυστηριώδη και με πολλές προφυλάξεις, για να μη γίνουν γνωστές, οι λεπτομέρειες της εφαρμοζόμενης φαρμακευτικής ή άλλης θεραπείας.

Οι περισσότεροι μάλιστα επισκέπτες-ασθενείς έμεναν αρκετό χρονικό διάστημα, αφού η οξύτητα των ψυχικών διαταραχών χρειάζεται χρόνο να υποχωρήσει, και απομακρύνονταν από την οικογένεια και το ευρύτερο περιβάλλον, που επιδεινώνει τα συμπτώματα. Επομένως συμπεραίνουμε ότι οι Αρχαίοι Έλληνες γνώριζαν καλά την ψυχική λειτουργία των ανθρώπων και πώς να τη θεραπεύουν κυρίως μέσω των τεχνών.

Ο Τσώλης αναφέρει ότι ήδη από την αρχαιότητα έχουμε τους πρώτους «ψυχοθεραπευτές»,²⁸ τον ιερομάντη Μελάμποδα και τον γνωστό Ιπποκράτη. Ο πρώτος φέρεται ότι θεράπευσε με το να πάρει τον ρόλο του Υπερεγώ (πατρικό υποκατάστατο σύμφωνα με Φρόιντ) τον Ίφικλο από ψυχολογική ανικανότητα και με τον ίδιο τρόπο τις κόρες του Προίτου, του βασιλιά του Άργους, από «μανία», αλωπεκία και δερματικές

²⁸ Τσώλης, *Η συμβολή της μελέτης της ψυχοθεραπείας στην Ελλάδα*, σ. 158: «Παραδείγματα επωνύμων ψυχοθεραπευτών στην Αρχαία Ελλάδα έχουμε τον Μελάμποδα και τον Ιπποκράτη. Ο πρώτος θεράπευσε τον Ίφικλο από ψυχολογική ανικανότητα, παίρνοντας τον ρόλο του Υπερεγώ, στο οποίο –σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία– είναι ενσωματωμένες οι πατρικές απαγορεύσεις, και του επέτρεψε να είναι άντρας, να έχει δηλαδή στύση και να κάνει παιδιά [...]. Ο Ιπποκράτης κλήθηκε να θεραπεύσει τον Πέρδικα Β, βασιλιά της Μακεδονίας, που έπασχε από επίμονη και εξαντλητική αρρώστια, την αιτία της οποίας κανείς δεν έβρισκε και ούτε φάρμακα βελτιώναν την κατάστασή του. Ο Ιπποκράτης διέγινωσε ότι “ψυχής είναι το πάθος” και θεράπευσε τον Πέρδικα Β' χωρίς φάρμακα, παίρνοντας πάλι το ρόλο του Υπερεγώ και του επέτρεψε να νυμφευθεί την Φίλα, παλλακίδα του αποθανόντα πατέρα του, προς την όποια είχε σφοδρό ερωτικό πάθος, αλλά ασυνείδητα φοβόταν την τιμωρία του αποθανόντα πατέρα του, εφόσον η Φίλα αντιπροσώπευε ασυνείδητα τη μητέρα του».

εκδηλώσεις, καθώς και τον Άλκαθο, τον βασιλιά των Μεγάρων, που έπασχε από κατάθλιψη και τον οποίο θεράπευσε με καθαρμούς. Ο Ιπποκράτης από την άλλη θεράπευσε χωρίς φάρμακα, παίρνοντας πάλι τον ρόλο του Υπερεγώ, τον Περδίκκα Β', βασιλιά της Μακεδονίας, αφού διέγινωσε ότι «ψυχής είναι το πάθος». Ο Ιπποκράτης, μνημένος στην ιατρική των Ασκληπιείων, συνέχισε και επεξέτεινε με δικές του ανακαλύψεις τη μακρόχρονη ιατρική παράδοση των Ασκληπιείων και ως πρωτοπόρος γιατρός εφάρμοζε ένα ολιστικό μοντέλο, όπου έδινε βάση στη διατροφή και φυσικά στην επίδραση της ψυχής επί του σώματος. Ας μην ξεχνάμε επίσης ότι ο Αριστοτέλης εμπνεύστηκε την έννοια της «κάθαρσης» προκειμένου να ορίσει την τραγωδία επηρεασμένος από την κάθαρση στη μυστηριακή λατρεία και την ιατρική που προϋπήρχε.²⁹

Επομένως, τα Ασκληπιεία αποτέλεσαν τους πρώτους χώρους συνάντησης της θεραπείας με την τέχνη, δημιουργώντας έναν άρρηκτο δεσμό μεταξύ τους και φυσικά θεμελιώνοντας τις σύγχρονες ψυχοθεραπευτικές μεθόδους μέσω τέχνης. Σήμερα είμαστε σε θέση να μιλάμε για διάφορες μορφές θεραπείας μέσω τέχνης με κύριες: την παιγνιοθεραπεία, τη μουσικοθεραπεία, τη χοροθεραπεία, την εικαστική ψυχοθεραπεία και τη δραματοθεραπεία, η οποία διαμορφώθηκε και ορίστηκε ως η «εμπρόθετη χρήση της θεατρικής τέχνης για τη θεραπεία του σωματικού και ψυχικού συμπτώματος στη Βρετανία τη δεκαετία 1960-1970 με βασικούς θεμελιωτές τους Peter Slade, Roger Grainger και Sue Jennings»³⁰. Η καθεμία από αυτές τις θεραπευτικές μεθόδους διατηρεί την αυτονομία της ως προς τον τρόπο εφαρμογής της, αλλά και όλες μαζί σχετίζονται μεταξύ τους, αφού χρησιμοποιούν ως κύριο εργαλείο την τέχνη. Εδώ θα ασχοληθούμε κυρίως με τη θεραπεία μέσω της τέχνης του δράματος και με διάφορα εργαλεία που αυτή αξιοποιεί.

²⁹ Αντώνης Λιοδάκης–Μανώλης Τζανάκης–Βίκυ Τσούρτου (επιμ.), «Η κάθαρση στην αρχαία τραγωδία και το ψυχόδραμα», Ινστιτούτο έρευνας και εφαρμογής προγραμμάτων ψυχικής υγείας *Επέκεινα, Τέχνη και Ψυχιατρική*, Αθήνα-Χανιά 2007, Μέρος πρώτο, σ. 32-40.

³⁰ Ε. Ζαφειροπούλου – Ρ. Καραγεωργίου – Δ. Δεδέσκη, «Δραματοθεραπεία», Λ. Γιώτης–Δ. Μαραβέλης–Α. Πανταγούτσου–Ε. Γιαννούλη (επιμ.), *Η συμβολή των ψυχοθεραπειών μέσω Τέχνης στην Ψυχιατρική Θεραπευτική*, Βήτα, 2019, σ. 43.

1.1.2 ΣΦΗΚΕΣ - ΠΛΟΥΤΟΣ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΟΝΕΙΡΩΝ ΣΤΗ ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ

«The dream is a little hidden door in the innermost and most secret recesses of the psyche, opening into that cosmic night which was psyche long before there was any ego-consciousness, and which will remain psyche no matter how far our ego-consciousness may extend [...]»³¹

Η σχέση του ανθρώπου με τα όνειρα είναι μακραίωνη και άρρηκτα δεμένη με τη ζωή του και κυρίως με την «υγεία» του, για αυτό μέχρι και σήμερα αυτή η σχέση «επιβιώνει» μέσω της επιστήμης της ψυχοθεραπείας. Μάλιστα, ο πρώτος που εφάρμοσε μια ψυχοθεραπευτική τακτική, προκειμένου ν' απαλύνει τον ψυχικό πόνο μέσω συνομιλιών, ήταν ο Αντιφώντας ο Αθηναίος (5^{ος} αιώνας π.Χ.), σύμφωνα με τον Βασματζίδη³² κι αυτός που εδραίωσε την ψυχοθεραπεία ήταν ο Freud. Στη δραματοθεραπεία –ως ψυχοθεραπεία μέσω τεχνών– η αξιοποίηση των ονείρων είναι ένα σημαντικό εργαλείο, προκειμένου ο θεραπευόμενος να ανακαλύψει κρυμμένα κομμάτια του εαυτού του.

Ο Όνειρος³³ αρχικά καταγόταν από τη θεά της γης, της Χθονός, και σχετιζόταν με μια προαρχαϊκή παράδοση για τη λατρεία της γης, πριν από την άφιξη των ολύμπιων θεών. Αργότερα κατά την κλασική εποχή, η γενεαλογία αλλάζει. Είναι πλέον γιος της Νυκτός και αδελφός του Ύπνου και του Θανάτου και κατοικεί σε ένα απομονωμένο βασίλειο που συνορεύει με τον Άδη και την άκρη του κόσμου. Το όνειρο είναι προσωπική εμπειρία και αποτελεί το μέσο για να ενωθούν η υπερβατικότητα με την καθημερινότητα. Αποτελεί αγγελιοφόρο των θεών και εμφανίζεται άλλοτε με τη δική

³¹ C. G. Jung, *Memories, dreams, reflections* (μετ. Richard and Clara Winston), Vintage Books, 1989, σ. 394. («Το όνειρο είναι μια μικρή κρυμμένη πόρτα, που μας οδηγεί στις βαθύτερες και πιο μυστικές γωνιές της ψυχής μας, η οποία ανοίγει εκείνη τη συμπαντική νύχτα, στην οποία η ψυχή υπάρχει πολύ πριν από οποιαδήποτε συνείδηση του Εγώ και η οποία θα παραμείνει ψυχή όσο μακριά και αν επεκταθεί η συνείδηση του Εγώ μας». Η μετάφραση είναι της γράφουσας την εργασία.)

³² Παντελής Βασματζίδης, *Ερμηνεία των ονείρων, Είκοσι επτά αιώνες πριν κι ένας αιώνας μετά*, Καστανιώτη, 2001, σ. 129.

³³ Σταύρος Οικονομίδης, «Προαρχαϊκή Ελλάδα και όνειρα, ονειρικός λήθαργος-ψυχική εγρήγορση-πολιτική αφύπνιση», *Αρχαιολογία*, αφιέρωμα Το όνειρο στην αρχαιότητα, τχ.78, Μάρτιος 2001, σ. 31-35.

του μορφή και άλλοτε με κάποιου άλλου. Η προαρχαϊκή τακτική επαφής με τη γη προκειμένου να επιτευχθεί η επικοινωνία με το υπερβατικό – οι Ελλοί ή Σελλοί, ιεροφάντες της Δωδώνης κοιμόντουσαν πάνω σε κομμάτια δερμάτων ζώων, για να μπορέσουν να εμπνευστούν και να προβούν σε μαντεία– θα αποτελέσει παράδοση, που θα διατηρηθεί και στα εγκοιμητήρια της κλασικής εποχής, αφιερωμένα πλέον στον Απόλλωνα, στον Ασκληπιό και στον Διόνυσο.

Η παλαιότερη ελληνική πηγή για τα όνειρα στην αρχαιότητα είναι τα *Ομηρικά έπη* και η πλουσιότερη πηγή, οι *Ιστορίες* του Ηρόδοτου,³⁴ παρότι για τα όνειρα έγραψαν αρκετοί αρχαίοι ιστορικοί, φιλόσοφοι και ποιητές.³⁵ Ήδη στα *Ομηρικά έπη* διαπιστώνουμε μια αμφισβήτηση στη θεόσταλη και αξιόπιστη προέλευση των ονείρων,³⁶ μια ένδειξη ότι ο κόσμος αλλάζει και περνάει από πρωτόγονες αντιλήψεις σε πιο εκλογικευμένες. Ο Dodds³⁷ αναφέρει τρεις προεπιστημονικούς τρόπους σχετικά με την εξέταση του ονείρου στην αρχαϊκή εποχή (σύμφωνα με τον καθηγητή H. J. Rose):

1. «Θεωρούν την ονειρική όραση ως αντικειμενικό γεγονός».
2. «Υποθέτουν... πως είναι κάτι που βλέπει η ψυχή ή μία από τις ψυχές ενόσω βρίσκεται προσωρινά έξω από το σώμα, ένα γεγονός που έχει το σκηνικό του μέσα στον κόσμο του πνεύματος ή σε κάτι παρόμοιο».
3. «Την ερμηνεύουν με ένα σχετικά πολύπλοκο συμβολισμό». Ο καθηγητής Rose θεωρεί πως οι τρόποι αυτοί αποτελούν τρία διαδοχικά στάδια προόδου [...]

³⁴ Άννα Μίσσιου, «Όνειρα και Ανατολή στο έργο του Ηρόδοτου», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής*, τ. 6, 1993, σ. 89-108.

³⁵ Βασματζίδης, *Ερμηνεία των ονείρων, Είκοσι επτά αιώνες πριν κι ένας αιώνας μετά*, σ. 29-50.

³⁶ Οικονομίδης, «Προαρχαϊκή Ελλάδα και όνειρα, σ. 33: «Η αναφορά στην *Οδύσσεια* σε κατηγορίες ονείρων αυθεντικών και μη, που προέρχονται από τις δύο διαφορετικές πύλες, την κεράτινη και την ελεφαντοστέινη, μιλάει για μία σχεδόν προεπιστημονική ψυχανάλυση των ονείρων και για μία αξιολόγηση σε κατηγορίες, βάσει των οποίων τα όνειρα δεν είναι υποχρεωτικό να αντιμετωπιστούν χωρίς κριτική διάθεση [...] Στον Όμηρο έχουμε την αμφισβήτηση της εγκυρότητας των ονείρων και αυτό φαίνεται καθαρά στο επεισόδιο του ονείρου του Αγαμέμνονα όπου η απόφαση της επίθεσης κατά των Τρώων λαμβάνεται υπόψη, εφόσον ο προσωπικός Όνειρος του αρχηγού των Αχαιών προσλαμβάνει τη μορφή του ίδιου του Νέστορα: σοφού ηγεμόνα σημαντικού παράγοντα των συνελεύσεων άρα και αγγελιοφόρου ενός πιστευτού μηνύματος».

³⁷ E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο* (μετ. Γιώργη Γιατρομανωλάκη), 2^η έκδοση, Μ. Καρδαμίτσα, 1978, σ. 98-99.

Στον Όμηρο θα δούμε πως το πρώτο και το τρίτο στάδιο συνυπάρχουν δίχως προφανή συνείδηση πως υπάρχει ασυναρτησία, ενώ το δεύτερο στάδιο λείπει εντελώς (και θα συνεχίσει να λείπει από την ελληνική λογοτεχνία μέχρι τον 5^ο αιώνα όταν πρωτοεμφανίζεται σε ένα γνωστό απόσπασμα του Πινδάρου).

Ο Όνειρος στην αρχαιότητα ήταν μία μορφή που επισκεπτόταν τον ονειρευόμενο (ένας θεός, ένα φάντασμα, ένα είδωλο ή ένας προϋπάρχων αγγελιοφόρος) για να τον παρακινήσει σε δράση ή να τον εμποδίσει ή να τον προειδοποιήσει και ήταν ανεξάρτητη από το άτομο, το οποίο αποτελούσε παθητικό δέκτη, γνωρίζοντας, ότι κοιμάται και δεν βρίσκεται κάπου αλλού. Άρα το όνειρο, σύμφωνα με τον Dodds, ήταν ένα αντικειμενικό γεγονός. Μια άλλη ερμηνεία του G. Guidorizzi³⁸ υποστήριζε ότι η συνωνυμία της λέξης «είδωλο» με το «όνειρο» σχετίζεται με την ιδέα ενός «διπλού εαυτού», ως μια εσωτερική προβολή ενός συνειδητού Εγώ. Επιπλέον, ήδη από τον Όμηρο ήταν γνωστά τα αγχώδη όνειρα (εφιάλτες), καθώς και τα συμβολικά όνειρα εκπλήρωσης μιας επιθυμίας, της γνωστής «συμπύκνωσης» και «μετάθεσης» που αναφέρει ο Φρόιντ.³⁹ Ο Dodds σημειώνει ότι η θεμελιώδης διάκριση των ονείρων σε όλη την αρχαιότητα ήταν σε σημαδιακά και μη σημαδιακά. Τα σημαδιακά διακρίνονταν σε τρεις τύπους: α) τα μαντικά όνειρα, όπου ένα οικείο ή σημαντικό πρόσωπο συμβουλεύει τον ονειρευόμενο τι πρέπει να κάνει ή του αποκαλύπτει τι μέλλει γενέσθαι, β) του στέλνει ένα απροκάλυπτο μήνυμα που σχετίζεται με ένα μελλοντικό γεγονός, γ) και το συμβολικό, που «ντύνει μέσα σε μεταφορές, όπως κάποια αινίγματα μια σημασία, που δεν μπορεί να κατανοηθεί χωρίς ερμηνεία».⁴⁰

Η προέλευση των ονείρων ανάγεται σε δύο παράγοντες: τις υπερφυσικές δυνάμεις, που έχουν χθόνιες καταβολές, και κάτι που ήδη προϋπάρχει στο μυαλό ή στο σώμα του ανθρώπου. Αξιοσημείωτο είναι ότι σε μια κοινωνία με δημοκρατικές και συλλογικές αξίες, όπως η ελληνική, δεν έχουμε έναν θεόπνευστο ηγεμόνα που συνδιαλέγεται με τους θεούς και λαμβάνει αποφάσεις για το σύνολο (όπως γινόταν στις μοναρχίες των ανατολικών βασιλείων). Επιπλέον, κανένα ιερατείο δεν αναλάμβανε

³⁸ Κ Βαλάκας, «Όνειρα και τραγωδία: Το πρόβλημα των προρρήσεων στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής*, τχ. 6, (1993), σ. 109-140.

³⁹ Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, σ. 100.

⁴⁰ Dodds, *ό.π.*, σ. 100-101.

εγκοιμήσεις, προκειμένου να ληφθούν λύσεις για το σύνολο - αν συνέβαινε κάτι τέτοιο, ήταν σε περιορισμένη κλίμακα. Τα όνειρα συνδέονται με τη λατρεία και κάθε πιστός είναι ελεύθερος ν' αποφασίσει αν θα εγκοιμηθεί, ενώ ο βαθμός της πίστης του παίζει ρόλο στην ίαση ή την έμπνευσή του. Για τους αρχαίους Έλληνες το όνειρο ήταν «έκφραση του απολλώνειου πνεύματος (Απόλλων = ηθική θεότης), δηλαδή της διατήρησης των ορίων της πραγματικότητας, του μέτρου, της αυτεπίγνωσης, της πειθαρχίας στα αξιώματα “γνώθι σαυτόν”, “μηδέν άγαν” και γενικά των πνευματικών κατακτήσεων».⁴¹

Ο Ιπποκράτης έδινε μεγάλη σημασία στα όνειρα κυρίως τα συμβολικά και πίστευε ότι ο «ύπνος ήταν σημαντικό στοιχείο στην αποσαφήνιση μιας ασθένειας σχετικά με την έκβασή της».⁴² Μάλιστα θεωρούσε σοφούς όσους μπορούσαν ν' αξιολογήσουν τα όνειρα και τη συνειδησιακή κατάσταση κατά τη διάρκεια του ύπνου, κατά την οποία η ψυχή λειτουργεί και επιθεωρεί το σώμα, όπως ο άνθρωπος στην κατάσταση εγρήγορσης (όταν δηλαδή δεν κοιμάται). Στην πραγματεία του *Περί Διαιτήης*, το τέταρτο βιβλίο αφιερώνεται στα όνειρα, τα οποία ο Ιπποκράτης θεωρεί σημαντικές ενδείξεις σωματικών διαταράξεων. Υπήρχε λοιπόν η διαπίστωση από τότε ότι τα όνειρα επηρεάζονται από τις δράσεις και τις σκέψεις της ημέρας. Εκείνα που επαναλάμβαναν τα γεγονότα όπως συνέβησαν τη μέρα δήλωναν ισορροπία και καλή υγεία, ενώ όσα ήταν αλλοιωμένα υποδήλωναν κακή υγεία. Επομένως, το όνειρο λειτουργούσε «ως σύμπτωμα που πληροφορεί για την τρέχουσα σωματική κατάσταση του ονειρευομένου και επομένως για την υγεία του».⁴³ Γι' αυτό ήταν απαραίτητη η σωστή ερμηνεία, ώστε να υπάρξει και η σωστή διάγνωση.

Για την ερμηνεία των ονείρων το μόνο πλήρες εγχειρίδιο από την αρχαιότητα είναι τα *Ονειροκριτικά* του Εφέσιου Αρτεμίδωρου (2^{ος} μ.Χ.), ο οποίος στο έργο του παραπέμπει σε έντεκα προκατόχους του,⁴⁴ κάτι που βεβαιώνει την πλούσια δράση των ονειροκριτών ήδη από τον 5^ο αιώνα π.Χ. Άλλωστε και ο Αριστοφάνης μας πληροφορεί για την ύπαρξη των ονειροκριτών στους *Σφήκες* (στ. 52), οι οποίοι πληρώνονταν για

⁴¹ Βασματζίδης, *Ερμηνεία των ονείρων, Είκοσι επτά αιώνες πριν κι ένας αιώνας μετά*, σ. 130.

⁴² Αστυράκη Ελισάβετ, *Ερμηνευτική προσέγγιση της «αναισθησίας», του «ύπνου» και του «πόνου» στην Αρχαία Ελλάδα: Μαρτυρίες αρχαίων συγγραφέων*, διδακτορικό, Αναισθησιολογική κλινική Ιατρικό τμήμα, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 81.

⁴³ Αστυρακάκη, *ό.π.*, σ. 11.

⁴⁴ Βασίλης Κάλφας, «Διάγνωση και πρόγνωση, Ο Αρτεμίδωτος και η αρχαία ερμηνευτική των ονείρων», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 78, (2001), σ. 23-30.

τις υπηρεσίες τους δύο οβολούς. Για τον Αρτεμίδωρο η ονειροκριτική ήταν τέχνη εμπειρική, βασιζόνταν στην παρατήρηση και ανήκε στον κλάδο της μαντικής. Μάλιστα, η «ανάθεση της ερμηνευτικής διαδικασίας στον ίδιο τον ονειρευόμενο αποτελεί πρωτοποριακό για την εποχή του στοιχείο». Για τον Αρτεμίδωρο υπήρχαν δύο κατηγορίες ονείρων:

Στην πρώτη ανήκουν: τα ενύπνια που επηρεάζονται από το παρόν και το παρελθόν χωρίς να έχουν ιδιαίτερη σημασία για το μέλλον και τα φαντάσματα, κατά τα οποία διευρύνεται φανταστικά μία δεδομένη παράσταση, όπως στον εφιάλτη.

Στη δεύτερη κατηγορία, που αφορά σε όνειρα καθοριστικά για το μέλλον, περιλαμβάνονται: οι χρηματισμοί, ήτοι θείες εντολές ως άμεσες προφητείες, τα οράματα για την πρόβλεψη επικείμενου γεγονότος και τα συμβολικά όνειρα, που χρειάζονται εξήγηση.⁴⁵

Ο Αρτεμίδωρος και οι προκάτοχοί του σίγουρα υπήρξαν εμπνευστές των σύγχρονων επιστημόνων. Η κατανόηση των ονείρων απασχόλησε τη σύγχρονη ψυχιατρική και ψυχοθεραπεία, οι οποίες βέβαια διαφοροποιήθηκαν λίγο ως προς την ερμηνεία των ονείρων από τους αρχαίους. Για παράδειγμα, οι αρχαίοι θεωρούσαν ότι τα όνειρα σχετίζονταν κυρίως με το μέλλον, ενώ οι ψυχαναλυτικοί με το παρελθόν. Η ουσία όμως παρέμεινε ίδια, αφού όλες οι ερμηνείες ωθούν το άτομο να δει την εσωτερική του αλήθεια κατά πρόσωπο. Ας θυμηθούμε τον Πλάτωνα –που για πολλούς είναι ο πρόδρομος της διδασκαλίας του Freud– ο οποίος είχε συμπεράνει «ότι υπάρχει στον καθένα, ακόμα και στον πιο μετρημένο, ένα άγριο και παράνομο είδος επιθυμιών, οι οποίες αποτυπώνονται κατά τρόπο ανάγλυφο στον ύπνο, στα όνειρα».⁴⁶ Σύμφωνα με τον Μάνο τρεις είναι οι βασικές μέθοδοι μέχρι και σήμερα, οι οποίες έχουν επηρεάσει διάφορες ψυχοθεραπευτικές μεθόδους (π.χ. δραματοθεραπεία, εικαστική θεραπεία, εκφραστική θεραπεία κ.ά.):

- α) η φροϋδική κατά την οποία τα όνειρα συνιστούν εκφράσεις των παράλογων παθών και επιθυμιών, των απωθημένων, κατά τη διάρκεια της εγρήγορσης
- β) η ερμηνευτική μέθοδος του C. Jung κατά την οποία τα

⁴⁵ Βασματζίδης, *Ερμηνεία των ονείρων, Είκοσι επτά αιώνες πριν κι ένας αιώνας μετά*, σ. 44-45.

⁴⁶ Ανδρέας Μάνος, «Η Αριστοτελική διδασκαλία περί των ονείρων», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 78, (2001), σ. 41-46.

όνειρα είναι αποκαλύψεις μιας υπερβατικής εν σχέσει προς τον άνθρωπο πηγής, είναι δηλαδή αποκαλυπτικές αποτυπώσεις μίας σοφίας μεγαλύτερης από τη δική του γ) η ερμηνευτική θέση του E. Fromm ότι το όνειρο είναι μία γεμάτη νόημα και σημασία έκφραση κάθε είδους πνευματικής δραστηριότητας στη διάρκεια του ύπνου, είναι η έκφραση τόσο των παράλογων επιθυμιών όσο και της λογικής και της ηθικής μας ταυτότητας, δηλαδή του καλύτερου και του χειρότερου εαυτού μας [...]⁴⁷

Ας δούμε όμως πώς αξιοποιεί τα όνειρα ο Αριστοφάνης. Οι *Σφήκες* ξεκινούν με δύο σημαδιακά-συμβολικά όνειρα από τους δύο δούλους Ξανθία και Σωσία και μας εντάσσουν αμέσως στον κόσμο των ονείρων στην κλασική αρχαιότητα και της σημασίας που είχαν στη ζωή των ανθρώπων. Αποτελούν μάλιστα μία από τις εναρκτήριες σκηνές στις κωμωδίες του Αριστοφάνη που απαιτούν οπτικά και λεκτικά εφέ (όπως η σκηνή με τον γάιδαρο στους *Βατράχους* στ.1) προκειμένου να κερδίσουν την προσοχή του κοινού.⁴⁸ Άλλωστε ο *πρόλογος* της αρχαίας κωμωδίας είχε ως στόχο να χαλαρώσει το κοινό, να δημιουργήσει ένα κλίμα οικειότητας με διάφορα κωμικά τεχνάσματα και αστεία και να προιδεάσει για τη συνέχεια. Πρώτος μιλά ο Ξανθίας φανερά αγχωμένος (το καταλαβαίνουμε ήδη από τον στ. 1 που τον ρωτά ο Σωσίας «Τι σου ‘ρθε, βρε κακόμοιρε Ξανθία;») για το όνειρο που είδε:

ΞΑΝ. Αϊτός πελώριος είδα να ορμά στην αγορά, ν’ αρπάζει μπρουντζοντυμένη ασπίδα με τα νύχια, στα ουράνια να τη φέρνει, κι απ’ τα χέρια να πέφτει αυτή του Κλεώνυμου.

ΣΩΣ. Ωστε γρίφος και Κλεώνυμος καθόλου δε διαφέρουν.

Στα γλέντια θα ρωτούν: «Ποιό ζώο, μαντέψτε, στη γη, στον ουρανό και μες στο κύμα αφήνει την ασπίδα του να πέφτει;»

ΞΑΝ. Μωρέ όνειρο και τούτο! Οϊμέ, ποιός ξέρει τί μου μέλλεται;

ΣΩΣ. Θάρρος και δεν είναι φοβερό, σου τ’ ορκίζομαι.

ΞΑΝ. Δεν είναι; Ν’ αφήνεις να σου φεύγουν τ’ άρματά σου!

Πες τώρα το δικό σου. (στ. 15-29)

⁴⁷ Μάνος, «Η Αριστοτελική διδασκαλία περί των ονείρων», σ. 41-46.

⁴⁸ E. Kerr Borthwick, «Observations on the Opening Scene of Aristophanes' Wasps», *The Classical Quarterly*, Vol. 42, (1992), σ. 274-278, <https://www.jstor.org/stable/639164> [25/11/22].

Ο Ξανθίας λέει στον Σωσία ότι «ένας ύπνος χίμηξε μετανίτης, όμοιος Μήδος» (στ. 12) λίγο πριν περιγράψει το όνειρό του, το οποίο ενισχύει την αγωνία του, που τονίστηκε και στον στίχο 1. Μάλιστα η αναφορά στον «Μήδο» σύμφωνα με τον Borthwick θεωρείται επιρροή του Αριστοφάνη από τις *Ιστορίες* του Ηρόδοτου⁴⁹ ως ένας υπαινιγμός για τις εκστρατείες των Περσών εναντίον των Ελλήνων. Αυτό ίσως σχετίζεται και με την παράβαση (στ. 1071-1090), όπου ο Αριστοφάνης περιγράφει τον πατριωτισμό των Αθηναίων εναντίον των βαρβάρων, κάτι που επίσης θεωρείται από κάποιους μελετητές επιρροή από τον Ηρόδοτο. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι ο πρόλογος και η παράβαση συνδέονται νοηματικά, υπονοώντας προφανώς την πίστη του ποιητή στις παλιές, καλές αξίες, όπου οι άνθρωποι πολεμούσαν για την πατρίδα τους και δεν επιζητούσαν μόνο το προσωπικό τους συμφέρον. Η δε αναφορά στον αετό ενδεχομένως να συμβολίζει τον βασιλικό οίκο των Περσών. Ταυτόχρονα όμως ο αετός παρομοιάζεται με τον Κλεώνυμο, μια ταύτιση καθόλου τυχαία αυτού του προσώπου με κάτι βαρβαρικό, αν δεχθούμε τον παραπάνω συμβολισμό. Επιπλέον, η εικόνα του αετού που ρίχνει την ασπίδα-φίδι⁵⁰ αποτελούσε έναν «παραδοσιακό οινικό αποτυχίας μιας επιχείρησης», όπως μάς λέει ο MacDowell,⁵¹ θυμίζοντάς μας και το όνειρο της Άττοσας στους *Πέρσες* του Αισχύλου (στ. 197-210) που συνοδεύεται από τον οινικό του αετού που κατατροπώνεται από το γεράκι. Εδώ λοιπόν, σύμφωνα με τον οινικό, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι το όνειρο μάς προετοιμάζει για μια αποτυχημένη έκβαση της δράσης και του αγώνα (στ. 526 - 727) ανάμεσα στον σωτήρα Βδελυκλέωνα και στον ασθενή Φιλοκλέωνα, που θα ακολουθήσει. Και πράγματι ο Φιλοκλέωνας που νοσεί από παράξενη νόσο, θα χρειαστεί κι άλλη θεραπεία (στ. 760-1008) μετά τον αγώνα. Ο μόνος που θα πειστεί από τα λόγια του Βδελυκλέωνα στον αγώνα είναι ο Χορός.

Επειδή όμως εδώ έχουμε κωμωδία, η βασική επιδίωξη του ποιητή είναι η διακωμώδηση του Κλεώνυμου, ο οποίος δεν είναι μόνο ανίκανος να πολεμήσει, αφού χάνει την ασπίδα του, αλλά και ανίκανος ως άνδρας (υπάρχει σεξουαλικό υπονοούμενο, αφού η ρίψη της ασπίδας έχει διαφορούμενη έννοια)⁵² άρα είναι ανάξιος

⁴⁹ Borthwick, «Observations on the Opening Scene of Aristophanes' Wasps», σ. 277.

⁵⁰ Angus M. Bowie, *Αριστοφάνης μύθος τελετουργία και κωμωδία*, Τυπωθήτω, 2005, σ. 90.

⁵¹ Borthwick, *ό.π.*, σ. 278.

⁵² Kenneth J. Reckford, «Catharsis and Dream-Interpretation in Aristophanes' Wasps», *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 107, (1977), σ. 283-312,

<https://www.jstor.org/stable/284040> [25/11/22].

εμπιστοσύνης και ως πολίτης και ως άντρας. Για τον Bowie το ρίξιμο της ασπίδας είναι παρωδία της «ριψασπίας», δηλαδή της εγκατάλειψης της ασπίδας από τον στρατιώτη στη μάχη, μια προσβολή που σήμαινε την απώλεια των πολιτικών του δικαιωμάτων.⁵³ Ίσως λοιπόν το όνειρο μας προετοιμάζει για την απώλεια της ωριμότητας και της ιδιότητας του «σωστού» πολίτη από τον Φιλοκλέωνα στο τέλος του έργου, όπου έχει μεταμορφωθεί σε έφηβο κι έχει χάσει τις αξιώσεις της ηλικίας και του επαγγέλματός του. Παράλληλα, όπως ήδη είπαμε, ο ποιητής θέλει να χαλαρώσει τους θεατές και να τους οδηγήσει στη σταδιακή κάθαρση μέσω γέλιου⁵⁴ και το καταφέρνει. Διότι το μοτίβο της διακωμώδησης των πολιτικών προσώπων είναι γνωστό στους θεατές, οπότε καθώς το άγχος του Ξανθία, μήπως το όνειρο προμηνύει κάτι κακό, μαλακώνει με την παραίνεση του Σωσία («Θάρρος και δεν είναι φοβερό, σου τ' ορκίζομαι» στ. 23) οι θεατές χαλαρώνουν κι αυτοί και ξεσπούν σε γέλια.

Το πρώτο όνειρο είναι απλό σε γενικές γραμμές, ενώ το δεύτερο που ακολουθεί είναι πιο περίτεχνο, κάτι που θυμίζει λίγο χρησμό τραγωδίας (λόγω ασάφειας) και που σίγουρα δεν συμβαίνει τυχαία:

ΣΩΣ. Πάνω στο πρωτοῦπνι, είδα πως τάχα τα πρόβατα είχαν σύναξη στην Πνύκα· είχαν ραβδιά, φορούσαν κοντογούνια· κι έβγαζε, λέει, στα πρόβατα ένα λόγο μια φάλαινα φαγάνα, καταβόθρα, με φωνή σα γουρούνας που την καίνε.

ΞΑΝ. Πω πω!

ΣΩΣ. Τί τρέχει;

ΞΑΝ. Μην το πεις· σταμάτα· βρομά τομάρι σάπιο τ' όνειρό σου.

ΣΩΣ. Κι έπειτα η βρομοφάλαινα, κρατώντας ζυγαριά, βοδινά ζύγιαζε λίπη.

ΞΑΝ. Λύπη, διχόνοια στο λαό θα φέρει· αλί μας!

ΣΩΣ. Πλάι της, λέει, καθόταν χάμω ο Θέωρος, κι είχε κόρακα κεφάλι. Τότε μου λέει τσευδά ο Αλκιβιάδης: «Κεφάλι κόλακα έχει ο Θέωλος· βλέπεις;

ΞΑΝ. Πετυχημένο αυτό το τσεύδισμά του.

ΣΩΣ. Να γίνει ο Θέωρος κόρακας! Δεν είναι παράξενο;

ΞΑΝ. Καθόλου· είν' έξοχο.

ΣΩΣ. Έτσι; Και πώς;

⁵³ Bowie, *Αριστοφάνης μύθος τελετουργία και κωμωδία*, σ. 90.

⁵⁴ Reckford, «Catharsis and Dream-Interpretation in Aristophanes' Wasps», σ. 283-312.

ΞΑΝ. Ρωτάς; Από άνθρωπος, κοράκι έγινε ξαφνικά· ολοφάνερο είναι τ' όνειρο τί σημαίνει· από κοντά μας ολόισα θα τραβήξει στα κοράκια.

ΣΩΣ. Ωραία που τα ζηγάς! Ονειροκρίτη με δυο οβολούς μισθό θα σε διορίσω. (στ. 31-53)⁵⁵

Πολλοί μελετητές των σωζόμενων έργων του Αριστοφάνη παρατηρούν μια απεικόνιση της μαντικής από μέρους του ως «κομπογιαννίτικης» και συνήθως το αποδίδουν στην ανάπτυξη του θρησκευτικού σκεπτικισμού στα τέλη του 5^{ου} αιώνα. Στην ουσία όμως ο Αριστοφάνης δεν στοχεύει στη μαντική αυτή καθαυτή, αλλά στη λανθασμένη αξιοποίησή της από διεφθαρμένους πολιτικούς της εποχής του προς όφελός τους. Επομένως, επιδιώκει ν' αφυπνίσει τους συμπολίτες του, ώστε ν' αμφισβητούν τα κίνητρα των συμπολιτών τους που χρησιμοποιούν κακόβουλα τη θρησκεία και τα όνειρα και να μη δέχονται τα πάντα άκριτα ιδίως από ανθρώπους που μοιάζουν υπεράνω υποψίας.⁵⁶ Έκανε λοιπόν το όνειρο αυτό να μοιάζει με χρησμό τραγωδίας, για να δείξει ότι παρά τη σοβαρότητα της περιγραφής του ονείρου υπάρχει από κάτω η τελική διακωμώδηση των γνωστών πολιτικών προσώπων. Επομένως, πίσω από τη σοβαροφάνεια των λόγων κάποιων πολιτικών αντίστοιχα κρύβεται το ψέμα και η υποκρισία. Η μαντική και το όνειρο ουσιαστικά αποτελούν τα μέσα που αξιοποιεί ο Αριστοφάνης για να μιλήσει για τους πολιτικούς. Και μάλιστα χρησιμοποιεί τα ίδια μέσα που χρησιμοποιούν και οι ίδιοι για να εξαπατήσουν τον κόσμο.

Οι δύο δούλοι συγκρίνουν τα όνειρά τους και ουσιαστικά ο ένας καθησυχάζει τον άλλον για ό,τι ονειρεύτηκε. Το όνειρο του Ξανθία όπως είδαμε αφορά στη δειλία του Κλεώνυμου, ένα συχνό αστείο στα έργα του Αριστοφάνη⁵⁷ και εκείνο του Σωσία σατιρίζει αντίστοιχα τους γνωστούς πολιτικούς στόχους, Κλέωνα, Θέωρο και Αλκιβιάδη. Μάλιστα ο δεύτερος προσφέρεται να πληρώσει δύο οβολούς τον Ξανθία ως ονειροκρίτη για την ερμηνεία του στο όνειρό του, κάτι που φανερώνει, ότι αν και η ερμηνεία είχε τις δυσκολίες της, δεν ήταν ανυπέρβλητη, γι' αυτό και κάποιος μπορούσε να πληρωθεί γι' αυτό. Επομένως, ο Αριστοφάνης δεν αμφισβητεί την αξία της μαντικής από τα όνειρα, αλλά ούτε και τους επαγγελματίες ερμηνευτές (ήταν πιο δύσπιστος με

⁵⁵ Αριστοφάνης, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, (μετ. Θρασύβουλος Σταύρου), Εστία, 1991, 6^η έκδοση, σ. 203 και 204-205.

⁵⁶ Nicholas D. Smith, «Diviners and Divination in Aristophanic Comedy», *Classical Antiquity*, v. 8, (1989), σ. 140-158, <https://www.jstor.org/stable/2501089> [3/9/22].

⁵⁷ Smith, «Diviners and Divination in Aristophanic Comedy», σ. 148.

τους χρησμολόγους). Σε όλα του τα έργα κατακρίνει την εξαπάτηση⁵⁸ των ανθρώπων από άλλους και κυρίως εκείνους που επικαλέστηκαν την όποια μορφή μαντείας προς όφελός τους. Παρόλα αυτά, στην αρχή του *Πλούτου* (στ. 32) αναφέρεται στην προσφυγή του Χρεμύλου στο μαντείο των Δελφών, όπου παρά την περίεργη απάντηση που έλαβε, την ακολούθησε κατά γράμμα και χωρίς σκεπτικισμό και αποδείχτηκε σωστή. Αυτό αποδεικνύει, ότι ο Αριστοφάνης δεν αμφισβητούσε τη δελφική αξιοπιστία και γενικά τους χρησμούς στα ιερά, αλλά τους απατεώνες χρησμολόγους.

Και στο δεύτερο όνειρο ο Αριστοφάνης παίζει με τη μετάβαση από το ανθρώπινο βασίλειο στο ζωικό και το αντίστροφο, θέλοντας ίσως να μας προετοιμάσει για την αλλαγή του Φιλοκλέωνα και τη δική του μετάβαση από το γήρας στη νεότητα. Παίζει εξ αρχής με αυτήν την αντιστροφή, γι' αυτό οι άνθρωποι γίνονται ζώα και τα ζώα άνθρωποι. Μάλιστα ο Κλέωνας έχει την τιμητική του, γιατί παρομοιάζεται με δύο ζώα. Αρχικά με φάλαινα φαγάνα, καταβόθρα, που έχει όμως τη φωνή γουρούνας, όπου το γουρούνι στην αρχαιότητα συμβόλιζε την αγραμματοσύνη.⁵⁹ Με πρόβατα παρομοιάζει τους Αθηναίους και χρησιμοποιεί την παραδρομή του Αλκιβιάδη κόραξ/κόλαξ, υποδηλώνοντας και πάλι τη σημαντική παρουσία του ζώου στο έργο,⁶⁰ θίγοντας ταυτόχρονα κι ένα γνώρισμα του Θέωρου (κόλακας). Άλλωστε ας μην ξεχνάμε, ότι ο Χορός αποτελείται από σφήκες, με όλα τα σημαίνοντα που ακολουθούν αυτήν τη λέξη. Προφανώς φορούν κιτρινόμαυρα ρούχα και κρατούν ένα κεντρί σαν τις βακτηρίες που κρατούσαν οι δικαστές τη μέρα της δίκης, κάτι που συμβολίζει τη διακωμώδηση των δικαστών για τον Αριστοφάνη.⁶¹ Άρα ο ποιητής αξιοποιεί ως μέσο τον «παραστατικό χαρακτήρα»⁶² των ονείρων, δημιουργώντας σχέσεις και δράσεις μεταξύ ζώων, ζουφίων και ανθρώπων, προκειμένου να περάσει τα μηνύματα που θέλει με έναν οικείο και ταυτόχρονα ανάλαφρο τρόπο και να προετοιμάσει το κοινό για την κύρια δράση (προοικονομία).

⁵⁸ Smith, *ό.π.*, σ. 149.

⁵⁹ Θεόδωρος Γ. Παππάς, *Ο φιλόγελος Αριστοφάνης*, Β' έκδοση, Καρδαμίτσα, 1996, σ. 136.

⁶⁰ Bowie, *Αριστοφάνης μύθος τελετουργία και κωμωδία*, σ. 90.

⁶¹ Αλέξης Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1990, σ. 162.

⁶² Ιωάννης Πετρόπουλος, «Θεωρίες περί ονείρων», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 81, Δεκέμβριος 2001, σ. 6-7.

Ο Αριστοφάνης στους *Σφήκες* με όχημα την αντιστροφή των σχέσεων, όπως ισχυρίζεται η Γεωργούση,⁶³ ανάμεσα στον πατέρα και τον γιο τονίζει πόσο εύκολα οι Αθηναίοι χειραγωγούνται από τις «ευεργεσίες» των δημαγωγών και κυρίως του Κλέωνα, ο οποίος αύξησε την αμοιβή των δικαστών σε τρεις οβολούς, κάνοντάς τους έτσι εξαρτημένους από αυτό το βοήθημα. Επιπλέον, το κοινό ακούγοντας για λίπος και δέρμα (στ. 39 – 40) αμέσως κατανοεί τη σχέση του ονείρου με τον βυρσοδέψη Κλέωνα κι αντιλαμβάνεται το αστείο. Παράλληλα, με τη ζυγαριά και τα λίπη («ἴστη βόειον δημόν/ τὸν δῆμον ἡμῶν βούλεται διστάναι» στ. 40) δημιουργεί ένα λογοπαίγνιο για να μιλήσει για την πολιτική διχόνοια του τόπου του μέσα από μία ονειρική εικόνα, ενώ ταυτόχρονα με τη ζυγαριά παραπέμπει και στη δικαιοσύνη, θυμίζοντας και την φιλοδικία⁶⁴ των Αθηναίων. Ούτε αυτό βέβαια προκαλεί δυσαρέσκεια στους θεατές, αφού το κατανοούν ως αστείο.

Ο Αριστοφάνης λοιπόν μας εισάγει πολύ έντεχνα στις θεματικές που θέλει να θίξει μέσα από τον κόσμο των ονείρων και φυσικά μέσα από το χιούμορ του, αποδεικνύοντας - αυτό που θα ισχυριστεί αργότερα ο Freud⁶⁵ - ότι το υποσυνείδητο σχετίζεται τόσο με τα όνειρα όσο και με το γέλιο. Ο Αριστοφάνης συνδέει την ερμηνεία των ονείρων και την κατανόηση των αστείων με την ψυχολογική κατάσταση των ανθρώπων, όπως είδαμε με τους δύο δούλους που είχαν άγχος για το τι σημαίνουν τα όνειρά τους. Όταν βέβαια τα ερμήνευσαν, χαλάρωσαν και μαζί τους χαλάρωσαν και οι θεατές που τα αναγνώρισαν και γέλασαν. Ταυτόχρονα αφήνει ένα υπονοούμενο, ότι η

⁶³ Μαρία Δ. Γεωργούση, *Σπουδαίων-γελοίων, Σημασίες, λειτουργίες και η σχέση των όρων μεταξύ τους στις κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2015, σ. 45-46.

⁶⁴ Θεόδωρος Γ. Παππάς, *Αριστοφάνης, ο ποιητής και το έργο του*, Β' έκδοση, Gutenberg, 2019, σ. 275.

⁶⁵ Reckford, «Catharsis and Dream-Interpretation in Aristophanes' Wasps», σ. 287 και 290: «I am much indebted to Freud's theory of the parallel formation of dreams and jokes, with superficial absurdity, pivoting of meanings through word play, techniques of condensation, displacement, and substitute-formation, and masking and disguise. On dreams in antiquity and Greek attitudes towards them, see E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Boston 1957) 102-34; the theory and practice of dream-interpretation is discussed and exemplified in Artemidori Daldiani *Onirocriticon Libri V*, ed. R. A. Pack (Leipzig 1963); a good translation with notes is that of R. White, *The Interpretation of Dreams* (Park Ridge, N.J., 1975). Three important conclusions for Aristophanes may be drawn from Artemidorus' dream book and probably read back into the fifth century B.C. without anachronism: first, that many dreams arouse anxiety and dread because of their baffling form and uncanny nature; second, that some dreams are significant, fore-telling the future, and not just rehashing the day's "residue;" and third, that their "allegorical" (i.e., riddling or symbolic) form can be deciphered by a good *ονειροκριτής*».

κύρια δράση των *Σφηκίων* θα μοιάζει με όνειρο, με τους ιδιόμορφους και παράλογους σχηματισμούς και μετασχηματισμούς του, αλλά αν γίνει σωστά κατανοητή, όπως ένα όνειρο που ερμηνεύεται σωστά, θα προσφέρει ευχαρίστηση και θεραπεία⁶⁶ και φυσικά θα φέρει το πρώτο βραβείο στους αγώνες.

Από την άλλη, στον *Πλούτο* έχουμε μια έμμεση περιγραφή «ονείρου»⁶⁷ που αφορά γενικά στο θεραπευτικό όνειρο (ονειρομαντεία) στα Ασκληπεία, γιατί δεν το αφηγείται ο ονειρευόμενος, αλλά ο δούλος του. Παρόλα αυτά, η μαρτυρία του δούλου είναι σημαντική και άξια προσοχής, γιατί προφανώς περιγράφει ακριβώς «ό,τι ο κοινός νους φανταζόταν ότι συνέβαινε, όταν ο Ασκληπιός εμφανιζόταν μέσα σε όνειρο και επιτελούσε μια θεραπεία».⁶⁸ Διαπιστώνουμε λοιπόν, ότι το θεϊκό μήνυμα δίδεται με άμεσο τρόπο (σπάνια σε αλληγορική μορφή), οπότε εδώ δεν υπάρχουν συμβολισμοί. Αυτή η θεραπευτική οπτική του ονείρου, καθώς και η τελετουργική προετοιμασία ως η βασική διαδικασία, προκειμένου ο ασθενής να έρθει σε επαφή με το υπερβατικό και να επιτευχθεί η «αλλαγή»,⁶⁹ έχουν επηρεάσει εξίσου τη χρήση των ονείρων στη σύγχρονη ψυχοθεραπεία. Επομένως, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον εδώ είναι η τελετουργική διαδικασία που οδηγεί στο όνειρο και κατά πόσο το επηρεάζει, γιατί όπως θα δούμε η τελετουργία είναι βασικό στοιχείο της δραματοθεραπείας .

Στον *Πλούτο* ο Αριστοφάνης πραγματεύεται κατά τον Lesky το παλιό παράπονο για την άδικη κατανομή των αγαθών μέσα σ' ένα παιχνίδι παραμυθιού, όπου το έντονο σκώμμα και η αισχρολογία υποχωρούν δραστικά.⁷⁰ Ο θεός Πλούτος είναι τυφλός και γι' αυτό μοιράζει τα πλούτη σε ανάξιους κι έτσι η ανάγκη να θεραπευτεί είναι επιτακτική. Ο φτωχός γερο-Χρεμύλος αποφασίζει να οδηγήσει τον τυφλό θεό Πλούτο, με τη βοήθεια του δούλου του Καρίωνα, στο Ασκληπείο του Πειραιά. Η θεραπεία θα είναι επιτυχής και αυτός που αναλαμβάνει να περιγράψει το όνειρο της επιτυχούς έκβασης στη γυναίκα του Χρεμύλου είναι ο Καρίωνας. Είναι αξιοσημείωτη η περιγραφή του, γιατί μας δίνει πολλές πληροφορίες:

⁶⁶ Reckford, *ό.π.*, σ. 291.

⁶⁷ Αριστοφάνης, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, σ. 646-649, (στ. 657-760).

⁶⁸ Διαμαντάκου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, σ. 114.

⁶⁹ Victor Turner, *Από την τελετουργία στο θέατρο, Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού* (μετ. Φώτης Τερζάκης), Ηριδανός, 2015, σ. 12.

⁷⁰ Albin Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Εκδοτικός οίκων αδερφών Κυριακίδη, 1990, σ. 622.

Καρίωνας: Στο ναό σα σιμώσαμε, οδηγώντας αυτόν που ήταν ως τότε κακομοίρης και τώρα ο πιο καλότυχος στον κόσμο, πήγαμε και τον πλύναμε στη θάλασσα.

Γυναίκα: Καλότυχος αλήθεια! Μεσ στην κρύα θάλασσα να τον πλένουν, γέρον άνθρωπο!

Καρίωνας: Για το ιερό τραβήξαμε κατόπι. Κι αφού γλυκά και πρόσφορα αγιαστήκαν με του Ήφαιστου τη φλόγα στο βωμό, πλαγιάσαμε τον Πλούτο, ως είναι η τάξη και έπειτα πια ο καθένας μας στρωσίδι με ξερόχορτα ετοιμάζε.

Γυναίκα: Ήταν κι άλλοι που πήγαν στο θεό να τους γιατρέψει;

Καρίωνας: Ναι, πρώτος ο Νεοκλείδης στραβός είναι, μα στην κλεψιά περνά κι αυτούς που βλέπουν, πολλοί άλλοι, με λογής λογής αρρώστιες. Κι αφού έσβησε τους λύχνους ο νεωκόρος κι είπε να κοιμηθούμε και, αν κανένας ακούσει κρότο, σιωπηλός να μείνει, πλαγιάσαμε όλοι με μεγάλη τάξη. Εμέ δε μου 'μπαινε ύπνος με κρατούσε άγρυπνο ένα τσουκάλι με μπλιγούρι σε κάποιας γριούλας δίπλα το κεφάλι, θεϊκό είχα πόθο να συρθώ κοντά του. Σηκώνοντας τα μάτια, τον ιερέα βλέπω από την άγια τράπεζα ν' αρπάζει τα σύκα τα ξερά και τα μπουρέκια. Πήρε όλους τους βωμούς κατόπι σβάρνα, κάποιο γλυκό να δει μην είχε μείνει, και όσα ήταν, τα... βλογούσε σ' ένα σάκο. Σαν είδα πόσο είν' άγιες τέτοιες πράξεις, για το μπλιγουροτσούκαλο τραβάω.

Γυναίκα: Άθλιε και δεν φοβήθηκες το θεό;

Καρίωνας: Φοβήθηκα μην πάει εκείνος πρώτος, φορώντας τις ταινίες του, στο τσουκάλι. Με δίδαξε ο ιερέας τι θα γινόταν [...] Μπόλικο μπλιγούρι κοπάνησα εγώ τότε, και χορτάτος ξανάπεσα στο στρώμα μου και πάλι. (στ. 650-695)⁷¹

Στο χωρίο αυτό ενημερωνόμαστε για κάποιες από τις τελετουργίες που ακολουθούνταν στα Ασκληπιεία, όπως είναι ο καθαρισμός, ο οποίος πραγματοποιούνταν είτε στη θάλασσα, αν υπήρχε κοντά στο ιερό, είτε στα λουτρά μέσα στον ναό. Ο Meir μας πληροφορεί για το πόσο σημαντικός ήταν ο καθαρισμός, αφού εκτός του ότι απαγορεύονταν οι μελλοθάνατοι και οι έγκυες που ήταν έτοιμες να γεννήσουν στο ιερό για να παραμείνει «τελετουργικά καθαρό», στην αρχαιότητα πίστευαν ότι το λουτρό είχε καθαρτική επίδραση τόσο στην ψυχή, όσο και στο σώμα, αφού απελευθέρωνε την

⁷¹ Αριστοφάνης, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, σ. 646-647.

ψυχή από τη μόλυνση του σώματος και την καθιστούσε ελεύθερη για την κοινωνία της με τον θεό. Είναι επίσης γνωστό, ότι και οι μύστες στα Ελευσίνια μυστήρια ακολουθούσαν την ίδια διαδικασία καθαρμού.⁷² Πέρα από αυτόν τον συμβολικό καθαρμό, οι ασθενείς όπως και οι ικέτες στις διαβατήριες τελετές του Genper⁷³ έπρεπε ν' αποκοπούν από τον κοσμικό χώρο και χρόνο και να ζήσουν ένα είδος κοινωνικού καθαρτηρίου, πριν εισέλθουν στο άβατο. Σε αυτήν την «αποκοπή» βοηθούσαν διάφορες διαδικασίες, από τις διηγήσεις άλλων ασθενών, που είχαν ήδη θεραπευτεί, μέχρι και το ταξίδι που συνήθως χρειαζόταν να πραγματοποιήσουν, προκειμένου να φτάσουν στο ιερό-θεραπευτήριο. Επιπλέον, μόλις έφθαναν στο Ασκληπιείο το περιβάλλον προδιέθετε για μια άλλη πραγματικότητα. Γύρω τους υπήρχαν επιγραφές και ανατομικά αναθήματα, γίνονταν θυσίες («γλυκά και πρόσφορα αγιαστήκαν με του Ήφαιστου τη φλόγα στο βωμό» στ. 660) και καθαρμοί (σαν αυτόν που αναφέρεται στον στ. 655), νηστείες, διαλογισμός, ξεκούραση του σώματος, αλλά και του πνεύματος, καθώς και πιθανές συζητήσεις με τους ιερείς. Έπειτα όταν έμπαιναν στο άβατο ξάπλωναν («πλαγιάσαμε τον Πλούτο, ως είναι η τάξη και έπειτα πια ο καθένας μας στρωσίδι με ξερόχορτα ετοιμάζε» στ. 663) σε ένα ήρεμο και χαλαρό περιβάλλον («έσβησε τους λύχνους ο νεωκόρος κι είπε να κοιμηθούμε και, αν κανένας ακούσει κρότο, σιωπηλός να μείνει, πλαγιάσαμε όλοι με μεγάλη τάξη» στ. 670) στο οποίο, μόλις γινόταν σκοτάδι, εμφανίζονταν ο Ασκληπιός είτε ως όνειρο είτε ως όραμα. Όλα αυτά επηρέαζαν υποσυνείδητα την ψυχολογία και την όλη προδιάθεση του ασθενή, που αποκτούσε προσδοκίες για την έκβαση της θεραπείας του, και πιθανόν να λειτουργούσαν, σύμφωνα με την Παναγιωτίδου,⁷⁴ «ως μία μορφή έμμεσης ή υπόδηλης υποβολής, που θα μπορούσε να προκαλεί μία κατάσταση διαφοροποιημένης συνειδητότητας στους ασθενείς, η οποία θα έμοιαζε με θεραπευτική υπνωτική εμπειρία».

Και εδώ όπως και στους *Σφήκες* οι δούλοι είναι αυτοί που περιγράφουν τα όνειρα. Μάλιστα, στον *Πλούτο* ο Αριστοφάνης βάζει τον δούλο να περιγράψει όλη τη διαδικασία του θεραπευτικού ονείρου αντί για τον ίδιο τον Πλούτο που ήταν και ο ασθενής που θεραπεύτηκε. Ο Αριστοφάνης δεν το κάνει αυτό γιατί υποτιμά τα όνειρα

⁷² C. A. Meier, *Healing dream and ritual, Ancient Incubation and Modern Psychotherapy*, Daimon Verlag, 1989, σ. 49-50.

⁷³ Turner, *Από την τελετουργία στο θέατρο*, σ. 52-53.

⁷⁴ Παναγιωτίδου, *Ασθένεια και Θεραπεία στα Ιερά του Ασκληπιού*, σ. 202.

ή τους δούλους, ούτε γιατί θεωρεί ότι μόνο μέσα από το στόμα ενός δούλου μπορούν να ειπωθούν φράσεις όπως «με κάτι πριτς πιο αψιά κι από της νυφίτσας» (στ. 693) ή «σε λίγο κάνω εγώ ένα αστείο: έτσι όπως ήταν η κοιλιά μου φούσκα, τινάζω μια γερή κοντά όταν ήρθε» (στ. 698), προκειμένου να σαρκάσει την όλη διαδικασία. Μάλλον το κάνει για να δώσει μεγαλύτερη αξία στον ρόλο του δούλου ιδίως στον *Πλούτο*. Ο Καρίωνας δεν είναι ένας απλός δούλος. Όπως λέει και ο Dover είναι ένας πολύ σημαντικός ρόλος που αντιμετωπίζεται από το αφεντικό του ως φίλος, αφού συνεργάζονται σε όλα τα επίπεδα πιο πολύ ως φίλοι παρά ως δούλος-αφέντης. Επιπλέον, ο Καρίωνας δεν πτοείται από τις απειλές του Χρεμύλου (στ. 21-25), ο Χρεμύλος τον θεωρεί τον πιο πιστό του δούλο (στ. 26), ο Καρίωνας είναι εκείνος που καλεί τα μέλη του Χορού να χορέψουν (στ. 256), μετά το Ασκληπιείο συγχαίρει τον Χορό για την καλή του τύχη (στ. 629-630) και περιγράφει το όνειρο (στ. 640-750) και τέλος κουβεντιάζει με τον Ερμή (1099-1170). Επομένως, καθίσταται ένας κύριος ρόλος και όχι δευτερεύων όπως ήταν οι δούλοι στην αρχαία κωμωδία ως τώρα (με εξαίρεση τον Ξανθία στους *Βατράχους* που αποτελεί πρόδρομο του Καρίωνα).⁷⁵ Ίσως όμως να υπάρχει κι άλλος λόγος που ο ποιητής βάζει τον δούλο να περιγράψει το όνειρο. Σύμφωνα με μαρτυρίες υπήρχε η δυνατότητα του αντιπροσώπου για όποιον ασθενή δεν μπορούσε να βρεθεί στο ιερό. Έτσι το πρόβλημα μεταφέρονταν στον αντιπρόσωπο, ο οποίος έβλεπε το όνειρο και αυτό με τη σειρά του ωφελούσε τον ασθενή.⁷⁶ Εδώ βέβαια δεν ισχύει κάτι τέτοιο, γιατί ο ασθενής είναι παρών. Παρόλα αυτά, δεν αποκλείεται ο Αριστοφάνης να θέλει να διακωμωδήσει και αυτό το είδος θεραπείας δια αντιπροσώπου.

Όπως αναφέρει ο Μαστραπάς ο λόγος του Αριστοφάνη στην περιγραφή των γεγονότων μέσα στο εγκοιμητήριο είναι σαρκαστικός και «απομυθοποιεί τις θρησκευτικές πεποιθήσεις, γίνεται πολιτικός λόγος που διακωμωδεί τα θαύματα του Ασκληπιού και επικρίνει την απληστία του ιερατείου»⁷⁷ (στ. 677: «Σηκώνοντας τα μάτια, τον ιερέα βλέπω από την άγια τράπεζα ν' αρπάζει τα σύκα τα ξερά και τα μπουρέκια», στ. 706: «Άξεστο; Κοπροφάγο»). Επιπλέον, η Διαμαντάκου σημειώνει ότι στον *Πλούτο* ο ποιητής αλλάζει την «ποιότητα της αντιμετώπισης της θεραπείας από

⁷⁵ K. J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετ. Φάνης Ι. Κακριδής), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007, σ. 282-286.

⁷⁶ Meier, *Healing dream and ritual*, σ. 51.

⁷⁷ Μαστραπάς, «Ο τόπος και η πολιτική του διάστασης στον Αριστοφάνη», σ. 86.

τον θεοποιημένο Ασκληπιό», ενώ παρουσιάζει μια «αμφισβητητική έως επικριτική διάθεση απέναντι στην παραδοσιακή πίστη στον μεγάλο θεραπευτή θεό (Απόλλωνα) της κλασικής εποχής» ήδη από τον πρόλογο του έργου μέσα από τα λόγια του Καρίωνα. Το τι ακριβώς κάνει όμως ο ποιητής μάς το περιγράφει η ίδια καλύτερα στο εξής συμπέρασμα:

Το «υβριδικό σθένος» της κλασικής σκέψης σε ό,τι αφορά τη θεώρηση, τη διάγνωση και την αντιμετώπιση των νόσων δεν θα μπορούσε ίσως να αποτυπωθεί με πιο ανάγλυφο τρόπο από ό,τι στην τελευταία σωζόμενη αριστοφανική κωμωδία και τελευταίο δείγμα της αρχαίας κλασικής παραγωγής στο σύνολό της, όπου το οργανικό συμφιλιώνεται με το υπερβατικό, το φυσικό συμμειγνύεται με το ψυχικό και το διανοητικό, το θρησκευτικό συμπορεύεται με το ορθολογικό, η κατάφαση στη θεϊκή αιτιότητα συμπορεύεται με τη ριζική αμφισβήτησή της, η πίστη στη θεραπευτική δυνατότητα συνοδεύεται από την παραδοσιακή υπονόμευσή της, σε αυτόν τον «άνισο και απελπισμένο αγώνα εναντίον του πεπρωμένου και της φθοράς με ατελέστατα μέσα και πολύ περιορισμένες γνώσεις», που για πάρα πολλούς αιώνες αργότερα δεν θα έχει ακόμη κοπάσει και δεν θα έχει οροθετήσει επακριβώς τις εναλλακτικές περιοχές της δράσης του.⁷⁸

Ας μην ξεχνάμε επίσης, ότι η κωμωδία ήταν το μέσο για την «ψυχολογική ενίσχυση του ανθρώπου απέναντι στον άορατο κόσμο, στην υπέρτερη εξουσία και απέναντι στην κοινωνία».⁷⁹ Επομένως με τα όνειρα και στα δύο έργα ο ποιητής βρίσκει τον κατάλληλο καμβά για να ζωγραφίσει την κωμωδία του και παράλληλα να τονώσει ψυχολογικά τους θεατές του, παρωδώντας όχι μόνο αυτούς που τους κυβερνούν, αλλά και τον θαυματουργό θεό Ασκληπιό.

Το όνειρο, όπως επισημαίνει ο Freud, έγινε πολύ γρήγορα αντικείμενο της ψυχολογίας ήδη από την αρχαιότητα με τον Αριστοτέλη, παρότι οι περισσότεροι αρχαίοι φιλόσοφοι το συνέδεσαν με τη μαντική. Ο Αριστοτέλης πίστευε ότι το όνειρο δεν προέρχεται από κάποια «υπερφυσική αποκάλυψη, αλλά είναι επακόλουθο των νόμων του οπωσδήποτε συγγενικού με τη θεία φύση ανθρώπινου πνεύματος και ότι

⁷⁸ Διαμαντάκου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, σ. 105 και 119.

⁷⁹ Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, σ. 69.

ορίζεται ως ψυχική δραστηριότητα του κοιμώμενου κατά τη διάρκεια του ύπνου». ⁸⁰ Πάντως όπως κι αν προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τα όνειρα, αυτά συνδέονται άρρηκτα με τον «εσώτερο» εαυτό μας και μας «αφηγούνται» την ιστορία του. Η φράση του Freud ότι τα όνειρα αποτελούν «τον βασιλικό δρόμο για το ασυνείδητο» ⁸¹ έχει πλέον ριζώσει στη συνείδηση του κάθε θεραπευτή.

Ένα άλλο στοιχείο εξαιρετικά ενδιαφέρον για τα όνειρα είναι, ότι αποτελούν απεικονίσεις ⁸² διαφόρων γεγονότων και έχουν πολλά στοιχεία του δράματος, όπως ιστορία, τοποθεσία, πλοκή, ρόλους, ενίοτε διαλόγους και αλλαγή σκηνών. Είτε μιλούν για το μέλλον, όπως πίστευαν οι αρχαίοι, είτε για το παρελθόν, όπως πίστευαν οι σύγχρονοι μελετητές κυρίως μετά τον Freud, τα όνειρα αποτελούν ένα χρήσιμο εργαλείο στα χέρια των θεραπευτών, οι οποίοι αξιοποιούν την ιστορία τους, προκειμένου να βοηθήσουν το συνειδητό, αλλά και το ασυνείδητο να εκφραστούν. Εξάλλου η άποψη ότι το περιεχόμενο του ονείρου σχετίζεται με την πραγματική ζωή του ονειρευόμενου έχει διατηρηθεί από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα (ο Αρτάβανος ερμηνευτής ονείρων των Περσών είχε πει στον Ξέρξη ότι «οι εικόνες του ονείρου περιέχουν συνήθως αυτό που ο ονειρευόμενος σκέπτεται και στον ξύπνιο του»), ⁸³ οπότε η αξιοποίηση του περιεχομένου του και η προσπάθεια ερμηνείας του κρίνεται σημαντική όπως και τότε.

Ο πιο απλός τρόπος ν' αξιοποιήσει ένας θεραπευτής το όνειρο είναι ν' αφήσει τον θεραπευόμενο να το αφηγηθεί, παραπάνω από μία φορά, ώστε να μπορέσει να το «ακούσει» και να το «αντιληφθεί». Μόλις ολοκληρωθεί η ιστορία, βρίσκουν μαζί τους ρόλους και μπορούν ν' αναπαραστήσουν με διάφορους τρόπους, είτε ολόκληρο το όνειρο, είτε κάποια κομμάτια του. Και μόνο αυτή η διαδικασία, όπου ο άνθρωπος ξαναζεί και ξαναβλέπει μ' έναν άλλον τρόπο το όνειρό του, είναι θεραπευτικό.

⁸⁰ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Η ερμηνεία των ονείρων* (μετ. Γιώργος Βαμβαλής), Εκδόσεις Επίκουρος, 2013, σ. 26.

⁸¹ Anna Chesner, «Dramatherapy and psychodrama, similarities and differences», *The handbook of dramatherapy*, Routledge, 1994, σ. 116-132.

⁸² Πετρόπουλος, «Θεωρίες περί ονείρων», σ. 6-7.

⁸³ Φρόυντ, *Η ερμηνεία των ονείρων*, σ. 31.

1.1.3 ΣΦΗΚΕΣ : ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΨΥΧΟΔΡΑΜΑ

Στους *Σφήκες* έχουμε, σύμφωνα με τη Διαμαντάκου, τη «μόνη πιο σοβαρή, σε ένταση και διάρκεια, περίπτωση ψυχολογικής διαταραχής» που αφορά την ιδεοληπτική «δικομανία» του Φιλοκλέωνα, η οποία μάλιστα περιγράφεται με όλα της τα συμπτώματα, όπως «αϋπνία, διάφορες ιδεοληπτικές συνήθειες, ψυχαναγκαστικές συμπεριφορές, έως και ψυχωτικά δείγματα παραποίησης της πραγματικότητας (στ. 91-112)».⁸⁴ Παρόλα αυτά πρόκειται για μια κοινωνικοπολιτική κωμωδία, που εναντιώνεται στον «εκμαυλισμό της δικαιοσύνης από τα πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα»⁸⁵ και στη φιλοχρηματία και ευπιστία⁸⁶ των Αθηναίων. Ο Αριστοφάνης, πιστός στην πεποίθησή του για «ισορροπία»⁸⁷ στα έργα του, γράφει μια κωμωδία σοφότερη από τις «φτηνές» κωμωδίες, αλλά όχι ανώτερη από τον κοινό νου των συμπολιτών του, που βρίθεται από θεατρικά χαρίσματα. Στο έργο, πέρα από τους δύο πιο ενδιαφέροντες θεατρικούς τύπους, τον Φιλοκλέωνα και τον Βδελυκλέωνα, παρουσιάζονται και δύο σκηνές θεάτρου-μέσα-στο-θέατρο, το δικαστήριο μέσα στο σπίτι και η «παρωδία του αρχαίου συμποσίου».⁸⁸ Η αναπαράσταση της δίκης στον ιδιωτικό χώρο, που μας ενδιαφέρει στην παρούσα εργασία, αποτελεί εκτός από κωμικό εύρημα και μια νέα πρωτοποριακή θεραπευτική πρόταση για ψυχική νόσο, την οποία θα αξιοποιήσει αργότερα η ψυχιατρική⁸⁹ για παρόμοιες παθήσεις.

Ο Βδελυκλέων είναι ο γιος του δικομανή Φιλοκλέωνα -του οποίου από ό,τι φαίνεται η ασθένεια οφείλεται στο αίσθημα κατωτερότητάς του-⁹⁰ και θα προσπαθήσει με πέντε διαφορετικούς τρόπους να θεραπεύσει τη νόσο του πατέρα του: με «πειθώ» και με «παραμυθία», με «καθαρισμό», με «τελετές Κορυβάντων», με «προσφυγή στο Ασκληπιείο Αίγινας» και τέλος με «το τέχνασμα της κατ' οίκον δίκης».⁹¹ Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσες οι αναφορές εδώ στις ψυχοθεραπευτικές μεθόδους που

⁸⁴ Διαμαντάκου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, σ. 87-88.

⁸⁵ Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, σ. 159.

⁸⁶ Ηλίας Σπυρόπουλος, «Η πολιτική σάτιρα του Αριστοφάνη: ο πολιτικός λόγος στην αριστοφανική κωμωδία», Αναστάσιος Άγγ. Στέφος (επιμ.), *Σεμινάριο 33*, Μεταίχμιο, 2005, σ. 77.

⁸⁷ Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, σ. 174.

⁸⁸ Σολομός, *ό.π.*, σ. 168.

⁸⁹ Σολομός, *ό.π.*, σ. 165.

⁹⁰ Dr N. N. Dracoulides, *Psychanalyse d' Aristophane*, Universitaires, 1967, σ. 107.

⁹¹ Διαμαντάκου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, σ. 97-100.

χρησιμοποίησε ο Βδελυκλέωνας, ιδίως η αναφορά στην «πειθώ» και την «παραμυθία» [για τον καθαρό έχουμε ήδη μιλήσει και για την «κατ' οίκον δίκη» θα μιλήσουμε παρακάτω, οι δε τελετές Κορυβάντων εντάσσονται στις τελετουργίες], γιατί παρότι δεν είχαν αποτέλεσμα μάς ενημερώνει ότι υπήρχαν ως τεχνικές θεραπείας και επιπλέον αποτελούν βασικές τεχνικές της δραματοθεραπείας.

Είναι γνωστή η δύναμη της ρητορικής στα χρόνια του Αριστοφάνη και ο ρόλος της στα δικαστήρια και στην Εκκλησία του Δήμου, αλλά και η αρνητική θέση του Πλάτωνα σε φαινόμενα δημαγωγίας. Παρόλα αυτά, η επιρροή της ρητορικής ήταν σημαντική στην πλατωνική φιλοσοφία, γιατί «η ικανότητα που έχει η πειθώ, σύμφωνα με μια ρήση που αποδίδει στον *Γοργία* ο Φίληβος, να “κάνει υποχείριο της τα πάντα, όχι δια της βίας, αλλά με τη θέλησή τους” αξιοποιείται από τον Πλάτωνα σαν κλειδί για τη συμφιλίωση του νου με την επιθυμία». Επιπλέον, η Μπάλλα αναγνωρίζει τη θετική διάσταση της πειθούς η οποία αποτελεί το «μοναδικό μέσο επικοινωνίας ανάμεσα στο έλλογο και το άλογο -που, σύμφωνα με την ίδια την πλατωνική ψυχολογία, συνυπάρχουν, ει δυνατόν αρμονικά, σε κάθε έμβιο ανθρώπινο ον, και όχι μόνο στους μη φιλοσόφους».⁹² Η έννοια της πειθούς στην πολιτική εκείνη την εποχή ήταν πολύ γνωστή και σύμφωνα με τον Πλάτωνα απαραίτητη για κάθε σωστό πολιτικό. Επομένως, φαίνεται απόλυτα φυσιολογικό να συνδεθεί με τη θεραπεία και ν' αξιοποιηθεί ως θεραπευτικό μέσο, όταν ο ίδιος ο Πλάτωνας, προκειμένου να μιλήσει στον *Γοργία* αλλά και στους *Νόμους* για τη βία και την πειθώ, χρησιμοποίησε ιατρικούς όρους και αντιστοίχησε τους άρρωστους πολίτες με τους ανυπάκουους πολίτες. Θεωρούσε ότι:

Οι λόγοι και οι νόμιμοι επιτηδεύσεις είναι για την ψυχή ό,τι είναι για το σώμα τα φάρμακα και η κατάλληλη τροφή [...] Οι λόγοι, λοιπόν, της αναβαθμισμένης ρητορικής μοιάζουν με ιάματα, επειδή, πρώτον, αποβλέπουν στη θεραπεία των ψυχών στις οποίες απευθύνονται και, δεύτερον, όπως ακριβώς και τα παρασκευάσματα της ιατρικής, εξαρτώνται, για την επιτυχία τους, από την αλληλεπίδραση τους με τους διάφορους οργανισμούς για τους οποίους προορίζονται.⁹³

⁹² Χλόη Μπάλλα, *Πλατωνική Πειθώ, Από τη Ρητορική στην Πολιτική*, Εκδόσεις ΠΟΛΙΣ, 1997, σ. 26.

⁹³ Μπάλλα, *ό.π.*, σ. 74.

Η παραμυθία από την άλλη σημαίνει σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη κάθε πράξη ή λόγο που στοχεύει στην παρηγοριά και την ψυχική ανακούφιση του ατόμου και προέρχεται από το επίρρημα «παρά» και το ρήμα «μυθούμαι».⁹⁴ Για την αφήγηση των μύθων και τον ρόλο τους στην ανατροφή των μικρών παιδιών μάς ενημερώνει επίσης ο Πλάτωνας στην *Πολιτεία* του στο σημείο που μιλά για τη διαπαιδαγώγηση των «φυλάκων» του πολιτεύματος και παροτρύνει για τα εξής:

Πρώτα λοιπόν πρέπει να δώσωμε όλη την προσοχή μας στους μυθοποιούς και να εγκρίνωμε βέβαια όποιο καλό μύθο κάμουν, να πετάξωμε όμως κάθε άλλον. Και τους μύθους που εγκρίνωμε, θα υποχρεώσωμε τις παραμάννες και τις μητέρες να τους διηγούνται στα παιδιά και να πλάθουν μ' αυτούς τις ψυχές των, πολύ περισσότερο παρότι τα σώματά των με τα χέρια των, τους περισσότερους βέβαια απ' αυτούς που τους διηγούνται σήμερα, πρέπει να τους βγάλωμ' έξω.⁹⁵

Η χρήση του μύθου λοιπόν αποτελούσε πάντα σημαντικό κομμάτι στη διαπαιδαγώγηση αλλά και στη θεραπεία της ψυχής, αφού το να λέμε ιστορίες αποτελεί βασική λειτουργία επικοινωνίας και ταυτόχρονα έχει θεραπευτικές ιδιότητες.⁹⁶ Τελετουργία και μύθος:

[...] είναι μέσα επικοινωνίας που προάγουν την αμοιβαία κατανόηση και αλληλεγγύη. Μύθος σημαίνει τη διήγηση ενός παραμυθιού με κάποια κρυμμένη αναφορά, δομημένο σύμφωνα με ένα βασικό ανθρώπινο μοντέλο δράσης, τελετουργία είναι μία στερεότυπη δράση που αποσκοπεί στην επίδειξη. Και τα δύο τους λοιπόν εξαρτώνται από προγράμματα δράσης και τα δύο είναι αποσπασμένα από μία αληθινή πραγματικότητα και τα δύο εξυπηρετούν την επικοινωνία· οι δομές του παραμυθιού φαίνεται ότι στην αρχική τους μορφή είχαν εκφραστεί με μία σειρά προστακτικών και η προστακτική θεωρείται επίσης ως η σταθεροποιητική μορφή της

⁹⁴ Γιώργος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας, Με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*, Κέντρο Λεξικολογίας, σ. 1343.

⁹⁵ Πλάτωνος, *Πολιτεία* (μετ. Ιωάννης Γρυπάρης), τόμος Α' (επιμ. Ε.Παπανούτσος), Ι. Ζαχαρόπουλος, σ. 151.

⁹⁶ Μαρία Σούμπερτ, *Ήταν κάποτε..., δραματοθεραπεία και αφήγηση*, Εκδόσεις Παρισιάνου, 2020, σ. 36-37.

τελετουργίας. Η τελετουργία είναι παλαιότερη, εφόσον συναντάται ακόμα και στα ζώα. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο μύθος απαραίτητως προέρχεται από την τελετουργία: τα παραμύθια είναι άμεσες στοιχειώδεις εκφράσεις με λόγια των ανθρωπίνων ενεργειών.⁹⁷

Η τελευταία μέθοδος θεραπείας του Βδελυκλέωνα, η δίκη εν είδει ψυχοδράματος μέσα στον οίκο, αποδείχθηκε και η πιο αποδοτική. Η δίκη ξεκινά με όλα τα απαραίτητα αντικείμενα (πινακίδια, δικόγραφα, κάλπες, κλεψύδρα-ουροδοχείο) και τη συνήθη τελετουργική μεγαλοπρέπεια (δέηση στον Απόλλωνα τον Πύθιο, σπονδές). Δικάζονται δύο σκύλοι τους οποίους βρήκε ο δούλος στο δρόμο, επειδή τσακάνονταν για το ποιος θα φάει ένα κομμάτι σικελιώτικο τυρί: ο Κλέων είναι ο Κυδαθηναίος σκύλος και ο στρατηγός Λάχης, ο Αιξωνέας σκύλος, ενώ το τυρί είναι το χρυσάφι που πήρε ο δεύτερος από τους Σικελούς. Ο Φιλοκλέων διατηρεί τον ρόλο του δικαστή, ο Ξανθίας είναι ο εισαγγελέας, ενώ ο Βδελυκλέων παίζει διάφορους ρόλους, όπως τον κλητήρα, αυτόν που διαβάζει το κείμενο της αντιδικίας, αυτόν που θα «μπερδέψει» τις κάλπες, τον θεραπευτή-παρηγορητή μετά τη λανθασμένη ετυμηγορία. Θα λέγαμε με σημερινή ορολογία, ότι πρόκειται για τον θεραπευτή της όλης «συνεδρίας», αν υποθέσουμε ότι όλη η σκηνή της δίκης είναι ουσιαστικά μια θεραπευτική συνεδρία. Μάλιστα σύμφωνα με τον Dracoulides το ψυχόδραμα συνεχίζεται και στον διάλογο μεταξύ γιού-πατέρα (στ. 1122-1264), όπου ο γιος μαθαίνει καλούς τρόπους στον πατέρα του για να σταθεί στην κοινωνία και να οδηγηθεί τελικά στη «θεραπευτική απελευθέρωση», χωρίζοντας το ψυχόδραμα σε δύο μέρη, το πρώτο του «οικείου περιβάλλοντος» και το δεύτερο της «παιδαγωγικής μέσω δράματος».⁹⁸

Η σκηνή αυτή λοιπόν είναι το πρώτο ψυχόδραμα,⁹⁹ πριν καν επινοηθεί και διαμορφωθεί από τον J. L. Moreno¹⁰⁰ από το 1908 ως το 1921. Αυτή τη διαπίστωση τη βασίζουμε κυρίως στον πιο συνηθισμένο ορισμό του ψυχοδράματος,¹⁰¹ ότι πρόκειται

⁹⁷ Walter Burkert, *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία, Δομή και ιστορία* (μετ. Ηλέκτρα Ανδρεάδη), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1997, σ. 100-101.

⁹⁸ Dracoulides, *Psychanalyse d' Aristophane*, σ. 112.

⁹⁹ Dracoulides, *ό.π.*, σ. 108.

¹⁰⁰ Τσέργας Νικόλαος, *Θεραπευτικές προσεγγίσεις μέσω της Τέχνης*, Τόπος, Αθήνα 2014, σ. 178.

¹⁰¹ John Nolte, *J. L. Moreno and the psychodramatic method, On the Practice of Psychodrama*, Routledge, 2020, σ. 1.

για μία μέθοδο ψυχοθεραπείας, όπου, σε αντίθεση με τις άλλες, οι θεραπευόμενοι δεν συζητούν τα προβλήματά τους, αλλά τα υποδύονται και μάλιστα σε μία προγραμματισμένη μεν, αυτοσχέδια δε, δραματοποίηση. Σύμφωνα με τον John Nolte¹⁰² «το ψυχόδραμα είναι μια μέθοδος δημιουργίας δραμάτων, μια συστηματοποιημένη μορφή παιδικού δημιουργικού παιχνιδιού ρόλων». Δεν αποτελεί μόνο θεραπευτική μέθοδο, αλλά και μέθοδο επικοινωνίας, ανάπτυξης της προσωπικότητας, εκπαίδευσης και ερευνητικό εργαλείο. Άλλωστε ο Moreno θεωρούσε το ψυχόδραμα κάτι πιο ευρύ από μια θεραπεία και το μόντο του ήταν «κάθε άτομο [είναι] ο θεραπευτής κάθε άλλου ατόμου».¹⁰³

Ο Moreno, επηρεασμένος από τον Γάλλο φιλόσοφο Henry Bergson, αναγνώριζε την αξία του αυθορμητισμού, του δραματικού παιχνιδιού και της δημιουργικότητας για μια σωστή ανάπτυξη του ατόμου. Μάλιστα πίστευε, ότι η δημιουργικότητα έφερνε τον άνθρωπο σε επαφή με το Θείο και ότι για να γίνει κατανοητή η ουσία της δημιουργικότητας θα έπρεπε να εκφραστεί μέσα από τη δράση. Υποστήριζε δε ότι ο ρόλος στη ζωή του ανθρώπου προηγείται της ανάπτυξης του Εγώ και θεωρούσε ότι ο Εαυτός προκύπτει από τους διάφορους ρόλους και όχι το αντίστροφο.¹⁰⁴ Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν είχε διαβάσει τους *Σφήκες* ή αν είχε έστω επηρεαστεί από το έργο, πάντως το ψυχόδραμα αντανακλά το «γνώθι σαυτόν»¹⁰⁵ των αρχαίων Ελλήνων, το οποίο επηρέασε πολλούς ανθρώπους του πνεύματος ανά τους αιώνες. Ο τελικός στόχος του ψυχοδράματος είναι να δημιουργήσει μία «συνάντηση»¹⁰⁶ όπου ο θεραπευόμενος θα πρέπει να διασαφηνίσει τις διάφορες μορφές σχέσεών του με τους άλλους ανθρώπους και τελικά να επέλθει «κάθαρση».¹⁰⁷

Το κλασικό ψυχόδραμα χωρίζεται σε τρία μέρη: «την προθέρμανση, τη δράση και το μοίρασμα» και έχει ως βασικά μεθοδολογικά του εργαλεία: α) τη *σκηνή*, όπου γίνεται η δράση *in situ*, β) τον *συντονιστή-θεραπευτή* που επιλέγει τα βοηθητικά

¹⁰² Nolte, *ό.π.*, σ. 2.

¹⁰³ Nolte, *ό.π.*, σ. 2.

¹⁰⁴ Τσέργας, *Θεραπευτικές προσεγγίσεις μέσω της Τέχνης*, σ. 180.

¹⁰⁵ Nolte, J. L. *Moreno and the psychodramatic method*, σ. 3.

¹⁰⁶ Ράνια Ευδοκίμου Παπαγεωργίου, *Δραματοθεραπεία Μουσικοθεραπεία*, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σ. 113.

¹⁰⁷ Phil Jones, *Δραματοθεραπεία, θεωρία, πρακτική και έρευνα* (μετ. Αναστασία Καραντζή), Στέλιος Κρασσανάκης (επιμ.), Πεδίο, 2021, σ. 51.

πρόσωπα, σκηνοθετεί, δίνει οδηγίες, σχολιάζει και ερμηνεύει την εξέλιξη, γ) τον *πρωταγωνιστή* πάνω στον οποίον εστιάζεται όλη η συνεδρία, αφού παρουσιάζει προβληματικές όψεις του Εαυτού δ) τα *βοηθητικά εγώ*, που είναι τα άλλα μέλη της ομάδας και αναλαμβάνουν ρόλους σε σχέση με το πρόβλημα (μπορεί να είναι, σύμφωνα με τον Adam Blatner¹⁰⁸ ο σωσίας, ο ανταγωνιστής, μια φανταστική φιγούρα ή ένα άψυχο αντικείμενο, μια ιδέα ή ένα στερεότυπο), στ) και το *ακροατήριο*, δηλαδή τα υπόλοιπα μέλη που δεν έχουν ρόλο και είναι θεατές, (αν και για κάποιους και αυτό θεωρείται ρόλος), οι οποίοι ενθαρρύνουν τον πρωταγωνιστή κατά τη δράση και στο τέλος δίνουν ανατροφοδότηση. Τα μεθοδολογικά εργαλεία του ψυχοδράματος αξιοποιούνται και στη δραματοθεραπεία, η οποία αποτελεί μια καλλιτεχνική θεραπεία.¹⁰⁹

[...] που βασίζεται στη θεωρία του δράματος και του θεάτρου και αξιοποιεί μέσα σε δομημένο θεραπευτικό πλαίσιο τα θεμελιώδη στοιχεία της θεατρικής τέχνης: το παιχνίδι, την τελετουργία, το δράμα, τον ρόλο, την αισθητική απόσταση, τη θέαση, τη μέθεξη, την ταύτιση, το παράδοξο και την κάθαρση [...]

Στην παρωδία της δίκης έχουμε ως *σκηνή* τον χώρο του σπιτιού, με πολλά σκηνικά αντικείμενα, ως *πρωταγωνιστή* τον Φιλοκλέωνα, *συντονιστή-θεραπευτή* τον Βδελυκλέωνα, ως *βοηθητικούς ρόλους* τα σκυλιά και ως *ακροατήριο* τους δούλους, όταν δεν παίζουν κάποιον ρόλο, και φυσικά τον Χορό. Η αναπαράσταση του προβλήματος του Φιλοκλέωνα, παρά την πιστότητα των ρόλων και τη φιλότιμη προσπάθεια του γιού του να τον οδηγήσει στην κάθαρση, αλλάζοντας το αποτέλεσμα της επιθυμητής απόφασης του πατέρα του, μάλλον δεν ευδοκίμησε στο έπακρο, αλλά έφερε οπωσδήποτε μια μετατόπιση, κι αυτό σίγουρα είναι η αρχή της θεραπείας. Παρατηρείται λοιπόν κάποια αλλαγή του Φιλοκλέωνα, καθώς εμφανίζεται με άλλα ρούχα και παπούτσια (στ. 1170), αλλά «οι συμποσιακές υπερβολές και τα μοτίβα της οινοποσίας και της μέθης»¹¹⁰ υποδηλώνουν πως η νοσηρή εμμονή του μεταβιβάστηκε σε άλλο μέσο, ή προϋπήρχε ως συννοσηρότητα με την ιδεοψυχαναγκαστική του διαταραχή και εκδηλώθηκε τώρα. Παρόλα αυτά όμως κατάφερε να διώξει τη δικομανία

¹⁰⁸ Τσέργας, *Θεραπευτικές προσεγγίσεις μέσω τέχνης*, σ. 182.

¹⁰⁹ Ε. Ζαφειροπούλου – Ρ. Καραγεωργίου – Δ. Δεδέσκη, «Δραματοθεραπεία», σ. 43.

¹¹⁰ Διαμαντάκου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, σ. 101.

του, την οποία μάλιστα απαρνείται (στ. 1335-1340: «Μήνυση! Χα χα! Βρε πού ζείτε ακόμα; Τέτοια λέξη πια να μην πει το στόμα: δίκες, κάλπες, πουφ, στην οργή να πάνε») ξέροντας πια τι θα πει καλή ζωή και πιο ανθρώπινη, όπως τονίζει και ο Χορός (στ. 1473: «Και στον αντίλογο ήτανε πιο δυνατός, σαν πάσκιζε να φέρει τον πατέρα του σε μια ζωή πιο ανθρώπινη») και παραδέχεται πλέον τα λάθη του (στ. 1425 «Πρόθυμα εγώ θα φιλιωθώ μαζί του· βάρεσα, πετροβόλησα· το λέω»). Όλες αυτές οι συμπεριφορές αποτελούν πολύ μεγάλη μετατόπιση, αν δεχθούμε την υπόθεση της μεγαλομανίας του. Είναι ενδιαφέρουσα αυτή η έκβαση από τον Αριστοφάνη, γιατί φανερώνει τη βαθιά γνώση του για τον ανθρώπινο ψυχισμό.

Σήμερα είναι γνωστό ότι η αποτελεσματικότητα¹¹¹ της θεραπείας εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, όπως για παράδειγμα: τις προσδοκίες του θεραπευόμενου και τον βαθμό εμπλοκής του στην όλη διαδικασία, την καλή σχέση ανάμεσα σε θεραπευτή και θεραπευόμενο και την προσωπικότητα του θεραπευτή, τις τεχνικές που αξιοποιούνται και κυρίως τις αλλαγές στη ζωή του θεραπευόμενου, οι οποίες σχετίζονται με το οικογενειακό και κοινωνικό του περίγυρο. Η θεραπεία που σέβεται το άτομο και παλεύει να το βοηθήσει ώστε να βρει και πάλι νόημα στη ζωή του πρέπει να βασίζεται στην ελευθερία επιλογής τόσο της θεραπευτικής μεθόδου όσο και του θεραπευτή. Στη δική μας περίπτωση ο Φιλοκλέων όχι μόνο δεν θέλει να θεραπευτεί, αλλά εξαναγκάζεται ν' ακολουθήσει διάφορες μεθόδους, προκειμένου να ξαναβρεί τον εαυτό του. Επιπλέον, ο ίδιος δε ζήτησε ποτέ να θεραπευτεί, αλλά ακριβώς το αντίθετο. Ήταν λοιπόν σχεδόν αναμενόμενο το αμφιλεγόμενο αποτέλεσμα της όλης θεραπευτικής διαδικασίας, σύμφωνα πάντα με τις σύγχρονες ψυχοθεραπευτικές μεθόδους. Δεν πρέπει όμως να ξεχνάμε ότι η καλή σχέση με τον γιο βοήθησε τον ασθενή-πατέρα να νιώσει ασφάλεια και ν' ακούσει τις παραινέσεις και τις υποσχέσεις του (στ. 736: «Θα τον ζήσω καλά· όσα ποθεί ένας γέρος, θα τα 'χει· χυλό, μια γουνίτσα, παλτό μαλακό, μια κοπέλα καλή, που εντριβές να του κάνει στη μέση κι αλλού») και στ. 1000: « Μη χολοσκάς και θα σε ζήσω ωραία· παντού, όπου πάω, μαζί μου θα σε παίρνω, σε δείπνο ή φαγοπότι ή πανηγύρι, και θα περνάς καλά από δω και πέρα· δε θα'σαι πια του Υπέρβολου κορόιδο») και ν' αναπτυχθεί έτσι μια σχέση εμπιστοσύνης. Αυτά είναι πολύ σημαντικά στοιχεία για μια πετυχημένη θεραπεία και εδώ δεν

¹¹¹ Κατερίνα Μάτσα, *Ψυχοθεραπεία και τέχνη στην απεξάρτηση, Το παράδειγμα του 18 Άνω*, Αγρα, 2008, σ. 180-181.

μπορούμε να πούμε ότι έχουμε μια εντελώς αρνητική έκβαση. Ίσα ίσα που και ο Χορός το λέει καθαρά:

Καλότυχος ο φίλος μας· γνώμη σκληρή, τραχιά ζωή,
τ' άφησε τώρα κι άλλαξε· καινούριους τρόπους έμαθε
και θα περάσει αντίπερα στα ηδονικά και στ' απαλά.
Μα τάχα θα σταθεί σ' αυτά; Απ' το παλιό σου φυσικό
έτσι εύκολα δεν ξεκολλάς. Ωστόσο το 'καμαν πολλοί·
ορμήνιες ξένες ακολουθούν κι αλλάζουν γνώμη και βουλή [...]
(στ. 1450-1460)

Μάλιστα για τον Dracoulides, αυτοί οι στίχοι του Χορού αποδεικνύουν την αριστοτελική κάθαρση, όπου «τα πάθη εξαγνίζονται, οι συγκρούσεις μετατρέπονται σε συναισθήματα, που αποκαθιστούν και ενισχύουν την ψυχική γαλήνη και σε συναισθήματα που εναρμονίζονται με την αλληλεγγύη και τον αλτρουισμό».¹¹²

Τέλος να προσθέσουμε ότι, παρότι η σκηνή που αναλύουμε αποτελεί κατά κοινή ομολογία το πρώτο ψυχόδραμα, υπάρχουν κοινά στοιχεία και με τη δραματοθεραπεία, όπως για παράδειγμα: η τελετουργική προετοιμασία της υποτιθέμενης δίκης (δέηση στον Απόλλωνα) κάτι που ακολουθείται και στη δραματοθεραπεία στην οποία υπάρχει πάντα (με ελάχιστες εξαιρέσεις) ένα τελετουργικό έναρξης και λήξης σε κάθε συνεδρία, οι συναντήσεις γίνονται σε ένα προστατευμένο περιβάλλον (όπως εδώ ο οίκος) και όχι σε δημόσιο χώρο, δίνεται έμφαση στα θετικά στοιχεία του θεραπευόμενου (όπως εδώ στις γνώσεις και δεξιότητες του Φιλοκλέωνα για μια σωστή δίκη), αξιοποιείται ο αυτοσχδιασμός (δεν έχει προηγηθεί συνεννόηση μεταξύ των μελών), έχουμε εναλλαγή των ρόλων (εδώ οι δούλοι), τη χρήση αντικειμένων και το σπουδαιότερο αναδεικνύεται η έμφαση της δραματοθεραπείας στη θεραπευτική δράση του ρόλου και της ενσάρκωσης αυτού, όπως θα αναλύσουμε και παρακάτω.

¹¹² Dracoulides, *Psychanalyse d' Aristophane*, σ. 114.

1.1.4 ΜΙΑ ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΥΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΡΟΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ ΣΤΟΥΣ ΒΑΤΡΑΧΟΥΣ

Η έννοια του ρόλου απασχόλησε τους διανοητές ήδη από την αρχαιότητα. Ο Αριστοτέλης ασχολήθηκε με την ταξινόμηση των ρόλων, «χρησιμοποιώντας το δράμα ως τον καθρέφτη δια μέσω του οποίου παρατήρησε τη φύση»,¹¹³ στην οποία πίστευε ότι συνυπήρχαν ο Θεός και οι ιδέες.¹¹⁴ Σε αντίθεση με τον Πλάτωνα εξύμνησε τους ποιητές, τους οποίους θεωρούσε δασκάλους του λαού, που πρόσφεραν τη μάθηση εύκολα και γρήγορα και επηρέαζαν το συναίσθημά του.¹¹⁵ Μελέτησε τα δράματα και παρατήρησε, ότι οι επί σκηνής χαρακτήρες ομοιάζαν με τους ρόλους, που «έπαιζαν» οι άνθρωποι γύρω του στην καθημερινότητά τους. Ο Αριστοτέλης πριν από τους ψυχολόγους και τους εκπαιδευτικούς αναγνώρισε το κίνητρο στην ανθρώπινη συμπεριφορά, καθώς και το ότι οι χαρακτήρες του δράματος εμπίπτουν σε συγκεκριμένες ομάδες ή τύπους, οι οποίοι εμφανίζουν παρόμοια συναισθήματα και συμπεριφορές εξαιτίας π.χ. της ηλικίας τους, της κοινωνικής τους κατάστασης, ή της προσωπικότητάς τους. Όπως θα κάνει αργότερα στην ταξινόμηση των ρόλων του ο Robert Landy,¹¹⁶ ο Αριστοτέλης συνέδεσε ορισμένες συμπεριφορές με συγκεκριμένους

¹¹³ Brenda Meldrum, «A role model of dramatherapy and its application with individuals and groups», S. Jennings – A. Cattanach – S. Mitchell – A. Chesner – B. Meldrum (επιμ.), *The handbook of dramatherapy*, Routledge, 1994, σ. 87.

¹¹⁴ Ingemar During, *Ο Αριστοτέλης, παρουσία και ερμηνεία της σκέψης του* (μετ. Π. Κοτζιά Παντελή), Γ' έκδοση, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2000, σ.107.

¹¹⁵ Ingemar During, *ό.π.*, σ. 268.

¹¹⁶ Meldrum, «A role model of dramatherapy and its application with individuals and groups», σ. 88-89: «Ο Landy ταξινόμησε τους αρχετυπικούς ρόλους ως εξής: 1. Στους Τομείς: αυτοί οι Τομείς αποτελούν τη μεγαλύτερη κατηγορία και περιέχουν όλες τις πτυχές της ανθρωπότητας, το σωματικό, το γνωστικό, το συναισθηματικό, το κοινωνικό, το πνευματικό, το αισθητικό. 2. Στην Ταξινόμηση εντός των Τομέων: εδώ ο τομέας υποδιαιρείται στα είδη ρόλων της κύριας κατηγορίας. Υποκατηγορίες εντός του σωματικού τομέα για παράδειγμα, είναι η ηλικία, η εμφάνιση ο σεξουαλικός προσανατολισμός και η υγεία. 3. Στον Τύπο Ρόλου: αυτό το μέρος μοιάζει με τα αρχέτυπα ή τις καθολικές μορφές του Jung. Αυτός ο τύπος ρόλου τον οποίο ο Landy περιγράφει ως καθολικό είναι ένας τύπος ρόλου που βρίσκεται στη θεατρική λογοτεχνία από την αρχή της ύπαρξής της. Έτσι, στον σωματικό τομέα, για παράδειγμα, τα αρχέτυπα υπό την ταξινόμηση «ηλικία» θα είναι το Παιδί, ο Έφηβος, ο Ενήλικος, ο Γέροντας. Στην κατηγορία «σεξουαλικός προσανατολισμός» οι τύποι ρόλων θα είναι ο Ευνούχος, ο Ομοφυλόφιλος, ο τραβεστί κλπ. 4. Στον Δευτερεύοντα τύπο: πρόκειται για μια περαιτέρω υποδιαίρεση του τύπου ρόλου, με καθεμία υποδιαίρεση να συνεπάγεται διαφορετική πτυχή του τύπου ρόλου. Για παράδειγμα, στον Γνωστικό

τύπους χαρακτήρων (όπως για παράδειγμα «ο ντροπαλός γέρος» ή ο «δουλοπρεπής κόλακας»)¹¹⁷ εμπνευσμένους από το θέατρο.

Το μοντέλο του ρόλου που αξιοποιείται στη δραματοθεραπεία υποστηρίζεται από την αμερικανική σχολή δραματοθεραπευτών με έναν από τους βασικούς εκπροσώπους της τον Robert Landy κι έχει πολλές ομοιότητες με το αντίστοιχο μοντέλο του κοινωνιολόγου Erving Goffman.¹¹⁸ Φυσικά στη δραματοθεραπεία υπάρχουν διάφορες προσεγγίσεις στη χρήση του ρόλου.¹¹⁹ Για τον Landy η ικανότητα

τομέα, ο τύπος ρόλου «ο Αφελής» έχει δευτερεύοντες τύπους «ο Ματαιόδοξος», «ο Σχολαστικός» και «Ο Ιδεολόγος». 5. Στην Ποιότητα: αυτός ο τομέας περιγράφει τα χαρακτηριστικά που σχετίζονται με τον τύπο ρόλου. Έτσι, οι ιδιότητες του Παιδιού περιλαμβάνουν το παιχνιδιάρικο, το διασκεδαστικό, το εγωκεντρικό και ούτω καθεξής. 6. Στην Εναλλακτική Ποιότητα: αυτός ο τομέας περιγράφει τα αντίθετα των χαρακτηριστικών και σχετίζεται με την ποιότητα. Έτσι, το «διασκεδαστικό» παιδί μπορεί επίσης να έχει «νεύρα» και εκρήξεις. 7. Στα Παραδείγματα: αυτός ο τομέας παρέχει παραδείγματα των τύπων ρόλων και των ποιοτήτων τους από το πανόραμα της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Έτσι, μια αρχέτυπη αναπαράσταση του Παιδιού - αφελές, παιχνιδιάρικο, ανόητο - θα ήταν ο Hedwig στο *The Wild Duck* του Ibsen. Αυτά τα παραδείγματα μαρτυρούν την καθολικότητα του Συστήματος Θεωρίας Ρόλου. 8. Στη Λειτουργία: αυτή είναι μια περιγραφή του τρόπου με τον οποίο ο ρόλος εξυπηρετεί το άτομο. Για παράδειγμα, ο Hedwig υποστηρίζει το παιχνιδιάρικο πνεύμα της αθωότητας. 9. Στο Στυλ: αυτή είναι η μορφή με την οποία ο ρόλος εφαρμόζεται. Το θεατρικό στυλ μπορεί να είναι αντιπροσωπευτικό ή βασισμένο στην πραγματικότητα, αλλά ένα παραστατικό στυλ είναι πιο αφηρημένο και καθολικό, όπως είναι «η μάσκα παρά το πρόσωπο». «Κάθε στυλ υποδηλώνει έναν καθορισμένο βαθμό επιρροής και γνώσης. Το πρώτο υποδηλώνει μεγαλύτερο βαθμό συναισθημάτων και το τελευταίο μεγαλύτερο βαθμό γνώσης». (Η μετάφραση της γράφουσας)

¹¹⁷ Meldrum, *ό.π.*, σ. 87.

¹¹⁸ Robert J. Landy, *Προσωπικότητα και προσωπεία, Ο ρόλος στο δράμα, τη θεραπεία και την καθημερινότητα* (μετ. Σοφία Γιαπιτζάκη), Στέλιος Κρασανάκης (επιμ), Ελληνικά Γράμματα, 2001, σ. 54: «Σύμφωνα με την κοσμοθεωρία του Goffman: η ζωή είναι θέατρο και η ταυτότητά μας είναι μια αυτοπαρουσίαση μέσα από ρόλο, η οποία απευθύνεται σε συγκεκριμένο κοινό. Συγκρίνει την παρουσίαση του εαυτού με την παρουσίαση ενός χαρακτήρα ή ρόλου από έναν ηθοποιό: όπως ο ηθοποιός παίζει έναν ρόλο στο θέατρο, έτσι κι εμείς στη ζωή “παίζουμε” σαν ηθοποιού».

¹¹⁹ Jones, *Δραματοθεραπεία, θεωρία, πρακτική και έρευνα*, σ. 262: «Για παράδειγμα, ο Landy (1994, 2001) τονίζει τη σημασία της απόστασης και την έννοια ενός καταλόγου ή ταξινόμησης ρόλων ως το πλαίσιο της δραματοθεραπείας. Η Jennings (1987) εξετάζει τη σημασία της ανάπτυξης ενός ρεπερτορίου ρόλων του θεραπευόμενου, ενώ ο Grainger (1990) ασχολείται με τις βαθύτερες εκστατικές, τελετουργικές πλευρές της εμπλοκής με τον ρόλο. Ο Read Johnson (1999) εστιάζει στη φύση του ρόλου σε σχέση με τις θεραπευτικές δυνατότητες για μετασηματισμό. Η Emunah και Read Johnson (1983), Jennings (1997) και Mitchell (1992) θεωρούν τον ρόλο ως τμήμα μιας παράστασης και παραθεατρικού

του ανθρώπου να μπαίνει σε έναν ρόλο βρίσκεται στην καρδιά κάθε δραματικής εμπειρίας. Το παράδοξο αυτής της δραματικής εμπειρίας είναι ότι όταν «είμαι» σε έναν δραματικό ρόλο είμαι την ίδια στιγμή «εγώ» και «όχι εγώ». Μία εξήγηση αυτού του δραματικού παράδοξου¹²⁰ είναι η έννοια του ρόλου, όπως τη βιώνει ο ηθοποιός. Η διαφορά της δραματοθεραπείας από το θέατρο είναι ότι η πρώτη δεν έχει ως πρωταρχικό της στόχο την παράσταση, αλλά εστιάζει στα θεραπευτικά οφέλη του ρόλου και της παράστασης.

Ο Landy θεωρεί τον ρόλο «ως το κύριο συστατικό της επούλωσης στη δραματοθεραπεία».¹²¹ Σύμφωνα με την Brenda Meldrum¹²² προτείνει ένα δραματικό μοντέλο ρόλων, το οποίο εξετάζει τον τύπο του ρόλου, την ποιότητα, τη λειτουργία και το στυλ του. Έχει δημιουργήσει μια ταξινόμηση ή μια τυπολογία ρόλων σε μια προσπάθεια δημιουργίας ενός συστήματος θεατρικών αρχετύπων, ώστε αυτό να χρησιμοποιηθεί ως οδηγός για να δούμε την προσωπικότητα με δραματικούς όρους και ν' ανακαλύψουμε τις μοναδικές της ιδιότητες. Ορίζει τον ρόλο ως «το δοχείο όλων των σκέψεων και των συναισθημάτων μας για τον εαυτό μας και τους άλλους μέσα στον κοινωνικό και τον φανταστικό μας κόσμο»,¹²³ ως βασική μονάδα συγκρότησης της προσωπικότητας. Ο εαυτός ενός ατόμου είναι ένα άθροισμα ρόλων ή ενοτήτων, όπου κάθε ρόλος έχει συγκεκριμένες ιδιότητες, οι οποίες προσδίδουν μοναδικότητα και συνοχή σε καθεμία από αυτές τις ενότητες.

Ο ρόλος είναι σαν ένα κύτταρο, είναι πρωταρχικό δομικό στοιχείο και είναι μόνο μέρος του ατόμου. Το άτομο αναπτύσσει ρόλους μέσω της αλληλεπίδρασης και της κοινωνικοποίησης. Ο Landy θεωρεί ότι η ψυχική, συναισθηματική και νοητική ασθένεια σχετίζεται με το κατά πόσο ευρέα ή πόσο στενά είναι τα συστήματα των ρόλων των ατόμων. Ο δικός του ρόλος ως θεραπευτή είναι να βοηθήσει τον άνθρωπο που νοσεί ν' ανακαλύψει και ν' αναγνωρίσει τουλάχιστον έναν ρόλο, που μέχρι τώρα

πλαίσιου στη δραματοθεραπεία. Ο τρόπος κατά τον οποίο η δραματοθεραπεία προσεγγίζει τη σχέση μεταξύ εαυτού και ρόλου έχει συζητηθεί από τη Meldrum (1994)».

¹²⁰ Theilgaard Alice, «Performance and projective possibilities», *Shakespeare comes to Broadmoor, The actors are come hither, The performance of tragedy in a secure psychiatric hospital*, Jessica Kingsley, London and Philadelphia 1992, σ. 224.

¹²¹ Jones, *Δραματοθεραπεία, θεωρία, πρακτική και έρευνα*, σ. 262.

¹²² Meldrum, «A role model of dramatherapy and its application with individuals and groups», σ. 85-86.

¹²³ R. J. Landy, «The case of Sam, application to the taxonomy of roles to assessment, treatment and evaluation», Sue Jennings (επιμ.), *Dramatherapy, Theory and practice 3*, Routledge, 1997, σ. 128.

ήταν μη διαθέσιμος, ανεπαρκώς ανεπτυγμένος ή αταίριαστος. Η μέθοδός του βοηθά τον θεραπευτή να απαντήσει στις εξής ερωτήσεις:¹²⁴

- 1 Ποιοι είναι οι ρόλοι που παίζει ο πελάτης σε αυτήν τη συνεδρία και στη ζωή του;
- 2 Ποιες είναι οι ιδιότητες αυτών των ρόλων;
- 3 Ποια είναι η λειτουργία αυτών των ρόλων για τον πελάτη;
- 4 Πώς, με ποιο στυλ παίζει ο πελάτης αυτούς τους ρόλους;
- 5 Πώς αυτοί οι ρόλοι διασταυρώνονται με άλλους από τους ρόλους του, τους ενδοψυχικούς και τους διαπροσωπικούς;

Στόχος της θεραπείας λοιπόν είναι να βοηθήσει τον άνθρωπο να ζήσει με τους διάφορους ρόλους του, έτσι ώστε αυτοί να μην εξουσιάζονται από έναν ρόλο και να μπορούν να αποδεχτούν την «αμφιθυμία» (δηλαδή τη σύγκρουση των συναισθημάτων με γενεσιουργό αιτία την ανάληψη και υπόδυση αντιμαχόμενων ρόλων) των υπόλοιπων ρόλων.

Τα δύο βασικά στοιχεία στο μοντέλο ρόλων του Landy είναι ο «εαυτός» (ο βασικός μοναδικός εαυτός) και ο «άλλος» (που εκπροσωπεί την κοινωνία). Ανάμεσά τους και αυτό που τα συνδέει είναι ο «ρόλος». Έτσι, ο ρόλος είναι ο μεσολαβητής μεταξύ του εαυτού και του άλλου, του εαυτού και του έξω κόσμου. Κάποιος μπορεί να παγιδευτεί σε έναν και μόνο ρόλο, όταν χρειάζεται να αποκαταστήσει την ικανότητά του για μεσολάβηση ανάμεσα στον εαυτό και στον κόσμο. Τότε θα πρέπει ο δραματοθεραπευτής να βοηθήσει σε αυτό που ο Landy ονομάζει «αισθητική απόσταση»,¹²⁵ ένα μοντέλο που ανέπτυξε ο κοινωνιολόγος Scheff και βασίστηκε στις αισθητικές αρχές των Bullough και Brecht. Η απόσταση αυτή είναι κάτι ενδιάμεσο ανάμεσα στα δύο άκρα, δηλαδή την αποστασιοποίηση από τη μία (όταν το άτομο κρατάει αυστηρά και άκαμπτα όρια ανάμεσα στον «εαυτό» και τον «άλλο») και την ταύτιση από την άλλη (όταν ο εαυτός χάνει τα όρια ανάμεσα στον «εαυτό» και τον «άλλον») και ταυτίζεται απόλυτα με τα συναισθήματα και τη συμπεριφορά των άλλων). Ο στόχος είναι ο δραματοθεραπευτής να οδηγήσει σε μια ισορροπία το άτομο και να

¹²⁴ Meldrum, «A role model of dramatherapy and its application with individuals and groups», σ. 88.

¹²⁵ Robert Landy, «One on one, the role of the dramatherapist working with individuals», Sue Jennings (ed.), *Dramatherapy, Theory and practice 2*, Routledge, 1994, σ. 99.

ενδυναμώνει την ικανότητά του να χρησιμοποιεί τον ρόλο ως διαμεσολαβητή ανάμεσα στον εαυτό και στην κοινωνία.

Αν βέβαια τα πρόσωπα των θεατρικών έργων είχαν αυτήν την ισορροπία, προφανώς θα έχαναν το ενδιαφέρον τους και σίγουρα δεν θα αποτελούσαν αφορμή για ενασχόληση μαζί τους, είτε δραματουργικά, είτε θεραπευτικά. Μια εξέχουσα και ιδιαίτερη περίπτωση ρόλου είναι ο Διόνυσος στους *Βατράχους*, όπου ο θεός αναλαμβάνει να κατέβει στον Κάτω Κόσμο για να βρει τις χαμένες αξίες - και κυρίως τον εαυτό του (βλ. σ. 48-53 για σύγχυση ταυτότητας και αμφιθυμίας). Σύμφωνα με τον Whitman¹²⁶ οι *Βάτραχοι* δεν είναι το πρώτο έργο με την ίδια θεματική. Οι *Δήμοι* του Εύπολη ξαναζωντανεύουν πεθαμένους πολιτικούς άνδρες, προκειμένου να φέρουν την ισορροπία στην Αθήνα και μερικά χρόνια αργότερα ο Αριστοφάνης στο έργο του *Γηρυτάδης* φαίνεται να κάνει κάτι παρόμοιο. Επίσης, από τον ποιητή Φερεκράτη διασώζονται ένα απόσπασμα όπου ο Αισχύλος βγάζει λόγο στον Άδη και ένα άλλο όπου περιγράφεται ένα είδος ουτοπίας στον Άδη. Στα συγκεκριμένα έργα ουτοπία και θάνατος είναι περιοχές χωρίς μεταξύ τους όρια και παρότι ο θάνατος εμπεριέχεται στο σκοτάδι, είναι αναμφισβήτητα ο ιδανικός υποδοχέας όλων των καλών πραγμάτων και το ιδανικό μέρος, που επιζητά η ψυχή του ανθρώπου. Επομένως, ο θάνατος είναι η χώρα της λησμονημένης καλοσύνης και ένας κωμικός τρόπος να εξυμνηθεί το παρελθόν.

Στους *Βατράχους* ο Άδης δεν είναι απλώς μία ουτοπία, αλλά αναδύεται σαν μία χώρα της αλήθειας, ένα μέρος όπου οι πραγματικές αξίες και η πραγματική γνώση συνυπάρχουν. Τη στιγμή που ο Διόνυσος επιλέγει τον Αισχύλο, ο Χορός λέει στον στίχο 1482:¹²⁷ «Μακάριος όποιος έχει γερό μυαλό και γνώση» (μακάριός γ' ἄνῆρ ἔχων ξύνεσιν ἠκριβωμένην) υποδηλώνοντας ότι αυτή του η επιλογή σηματοδοτεί την άφιξή του στην αιώνια αλήθεια. Αυτό μάλιστα όντως συμβαίνει, αφού ο Διόνυσος κατέβηκε για να ξαναζωντανέψει τον Ευριπίδη κι έγινε πιο σοφός κατά τη διάρκεια του ταξιδιού και παράλληλα ολοκλήρωσε το ταξίδι αναζήτησης του εαυτού του. Η σοφία του διακρίνεται κυρίως στις απαντήσεις που δίνει για την απόφαση που πήρε να διαλέξει

¹²⁶ Cedric H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1964, σ. 231-232.

¹²⁷ Αριστοφάνης, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, σ. 559.

τον Αισχύλο (στ. 1468, 1471, 1475, 1477),¹²⁸ απαντήσεις που φανερώνουν άνθρωπο ετοιμόλογο, αποφασισμένο και σίγουρο για την κρίση του:

ΔΙΟ.: Η απόφασή μου αυτή `ναι: Όποιον ποθεί η ψυχή μου θα ψηφίσω.

ΕΥΡ.: Στους θεούς ορκίστηκες να με πάρεις πίσω· θυμήσου αυτούς και ψήφισε τους φίλους.

ΔΙΟ.: Της γλώσσας ο όρκος, και ψηφίζω Αισχύλο.

ΕΥΡ.: Α, βρομερότατε άνθρωπε, τι κάνεις;

ΔΙΟ.: Εγώ; Νικά ο Αισχύλος· έτσι κρίνω· γιατί όχι;

ΕΥΡ.: Πράξη αισχρή. Και μ' αντικρίζεις;

ΔΙΟ.: Αν οι θεατές κρίνουν αλλιώς, τί αισχρή `ναι;

ΕΥΡ.: Σκληρέ! Βαστάς να μείνω πεθαμένος;

ΔΙΟ.: Μπορεί η ζωή να `ναι θανή —ποιος ξέρει—

δείπνο η πνοή και ο ύπνος μια... προβιά.

Ο Διόνυσος εκπροσωπεί τη συλλογική ταυτότητα της Αθήνας, αλλά προσπαθεί να τη βρει μέσα από τη δική του ταυτότητα και το πνευματικό του ταξίδι στον Άδη. Είναι μέρος μιας παράδοσης ηρώων που αναζητούν τον εαυτό τους, την αυθεντικότητά τους μέσα από την αντιμετώπιση του θανάτου. Ο ήρωας μέσα από τη μοναξιά αυτής της αναζήτησης κάνει αυτό που πρέπει να κάνει ο καθένας, προκειμένου να γίνει οικουμενικός. Ο Διόνυσος ενσαρκώνει τον πολιτισμό της Αθήνας αναλαμβάνοντας αυτό το ταξίδι ψυχής, ώστε να βρει την αληθινή ταυτότητα, αρχικά τη δική του κι έπειτα τη συλλογική. Φέρεται, σύμφωνα με τον Πίνδαρο,¹²⁹ ότι το ταξίδι του Διονύσου στον Άδη δεν είναι επινόηση του Αριστοφάνη, αφού ο θεός καθιέρωσε τη λατρεία του μέσα από το ταξίδι του στον Άδη για να φέρει τη μητέρα του Σεμέλη στον Όλυμπο. Άρα τα θέματα που πραγματεύεται το έργο, όπως ζωή, θάνατος, αθανασία, έχουν τις ρίζες τους στον αποκαλυπτικό μύθο της Ανάστασης και της αποθέωσης.

Όλο το πρώτο μέρος των *Βατράχων* αφορά το ταξίδι του Διονύσου στον Άδη, κι αυτό γιατί είναι συνυφασμένο με τα Ελευσίνια Μυστήρια. Στα Μυστήρια αυτά, όπως και σε άλλες μυστικιστικές λατρείες, το ταξίδι αποτελούσε πρότυπη εικόνα της

¹²⁸ Αριστοφάνης, *ό.π.*, σ. 558-559.

¹²⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, 2001, σ. 234.

μυητικής διαδικασίας:¹³⁰ η περιπλάνηση, η ταλαιπωρία και η αβεβαιότητα οδηγούσαν στο άπλετο φως στην άκρη της μυητικής «σήραγγα». Επίσης συμβόλιζε τον τρόπο με τον οποίο οι μυητικές τελετές υπέβαλλαν τον μούμενο σε δοκιμασίες, έτσι ώστε να βγει από τη φυσιολογική του κατάσταση και να γίνει δεκτικός στις νέες αισθήσεις, αλλά και για να εξαγνιστεί. Το ταξίδι του Διονύσου έχει και τις δύο αυτές λειτουργίες. Ο Αριστοτέλης έλεγε, ότι ο μούμενος δεν «μαθαίνει», αλλά «πάσχει» ώστε να υποστεί αλλαγή το πνεύμα του. Ο Διόνυσος έχει σαφώς προβλήματα ταυτότητας με κύρια ένδειξη για την αβέβαιη ταυτότητά του το ασυνήθιστο ένδυμα που υιοθετεί για το ταξίδι του. Αν και η «ετεροενδυσιομανία», όπως λέει ο Bowie είναι συνηθισμένη στη Διονυσιακή λατρεία, εδώ φανερώνει κρίση ταυτότητας. Μάλιστα το ρούχο που υποδήλωνε το αντίθετο του ανδρός, σηματοδοτούσε για τον μούμενο, όπως και για τον έφηβο την περίοδο της μεταβατικής τελετής. Ο Διόνυσος εμφανίζεται με περιθωριακή ενδυμασία που συνδέεται με αλλαγή κοινωνικής θέσης και μύηση, κάτι που περιμένουμε να αλλάξει στο τέλος της «μύησης».¹³¹

Η ιδιαίτερη θεματική του έργου, που σχετίζεται με τη διττότητα του Διονύσου, που θα εξετάσουμε παρακάτω, καθώς και με δομικές πλώσεις¹³² το καθιστούν ελκυστικό για την αξιοποίησή του σε σύγχρονες θεραπευτικές διαδικασίες (που χρησιμοποιούν τον μύθο ως εργαλείο) όπως είναι η δραματοθεραπεία. Ζητήματα που μπορούν να δουλευτούν, όπως ανακύπτουν, είναι: παλιό και νέο, ζωή- θάνατος, κάτω από-πάνω από, παρελθόν-παρόν, σκλαβιά-ελευθερία, εξορία-επιστροφή, αισθητική-πολιτική, εξουσία-ανατροπή, κανόνας-νεωτερισμός, αριστοκρατία-δήμος, τα οποία ενυπάρχουν στη συγκεκριμένη κωμωδία. Η Sue Jennings¹³³ μάς λέει για τη δραματοθεραπεία ότι είναι η εφαρμογή της θεατρικής τέχνης σε κλινικό θεραπευτικό και κοινοτικό πλαίσιο και ως μέσο μεταμόρφωσης χρησιμοποιεί τεχνικές του θεάτρου, προκειμένου οι άνθρωποι να επιλύσουν ζητήματα που τους απασχολούν στο πλαίσιο μάλιστα ενός δράματος ή μιας ιστορίας. Για την Jennings «η κοινωνία είναι θεατροκεντρική, όπου οι άνθρωποι ερμηνεύουμε τη ζωή μας με δραματικό τρόπο»,¹³⁴

¹³⁰ Bowie, *Αριστοφάνης μύθος τελετουργία και κωμωδία*, σ. 233.

¹³¹ Bowie, *ό.π.*, σ. 235.

¹³² Daniel Goad, *The Performance Reception of Frogs in the English Language, Past and Potential*, Royal Holloway, University of London, 2018, σ. 12.

¹³³ Sue Jennings, *Εισαγωγή στη Δραματοθεραπεία, Θεραπευτικό θέατρο, Ο μίτος της Αριάδνης* (μετ. Φωτεινή Μεγαλούδη), Σαββάλας, 2005, σ. 22.

¹³⁴ Jennings, *Εισαγωγή στη Δραματοθεραπεία, Θεραπευτικό θέατρο*, σ. 34.

αφού κάθε φορά που εξιστορούμε κάτι που μας συνέβη, παίζουμε τους ρόλους και τις σκηνές για αυτόν που μας ακούει. Λέει μάλιστα:¹³⁵

Όταν οι άνθρωποι χάνονται στο ταξίδι της ζωής τους, σίγουρα τους βοηθάει το να τους δοθεί μία δομή μέσα στην οποία μπορούν να βρουν νέα σήματα νέες κατευθύνσεις, κίνηση και λύσεις. Οι σπουδαίες ιστορίες και τα σπουδαία έργα έχουν ήδη αυτή τη δομή και προσφέρουν τη δυνατότητα στους ανθρώπους να ξεκινήσουν ένα ταξίδι με αποστασιοποιημένη μορφή, το οποίο κατά παράδοξο τρόπο θα πλησιάσει τη δική τους εμπειρία.

Πολλά αρχαιοελληνικά έργα, οι θεοί και οι ιστορίες τους έχουν εμπνεύσει τη δραματοθεραπεία και έχουν χρησιμοποιηθεί ως βασικό υλικό, όπως ο Διόνυσος για παράδειγμα, ο οποίος μαζί με τον Απόλλωνα, διασφαλίζουν την παρουσία του χάους και της τάξης, του σκότους και του φωτός, της εκτροπής και της χαλιναγώγησης. Η Διαμαντάκου,¹³⁶ μελετώντας τη νόσο και την ίαση στο αρχαίο δράμα, σημειώνει ότι υπάρχει μια ενεργητική «συμβολική σχέση», που συνδέει το δραματικό πρόσωπο με την ιστορική οντότητα και επομένως τα δραματικά πρόσωπα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα ασθενούν και αναζητούν τρόπους ίασης. Ο Πεφάνης¹³⁷ γράφει ότι η θεώρηση της αρρώστιας στον δυτικό κόσμο την τοποθετούσε πάντα ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, ένα «οντολογικό μεταίχμιο», ή απλούστερα ένα «ψυχολογικό κατώφλι», όπου γνώρισε ποικίλες αναπαραστάσεις ξεκινώντας από την αρχαία ελληνική μυθολογία.

Αυτό όμως που έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον είναι η αναζήτηση του εαυτού, η αναζήτηση της αλήθειας με ό,τι κι αν σημαίνει αυτό για τον κάθε άνθρωπο. Επομένως, η κατάβαση στον Άδη πρέπει να ιδωθεί συμβολικά σε μια δραματοθεραπευτική διεργασία ως ένας ασφαλής τόπος-τρόπος προκειμένου το παιδί, ο έφηβος, ο ενήλικας που αναζητούν τον εαυτό τους να μπορέσουν να το κάνουν ακολουθώντας την πορεία του Διονύσου. Άλλωστε είναι πλέον γνωστό ότι υπάρχουν αναλογίες ανάμεσα στην ψυχοθεραπευτική διαδικασία και στην αριστοφανική κωμωδία, όπως: πληθώρα αναφορών σε νόσους, σωματικές και ψυχολογικές συμπτωματολογίες, διαφόρων ειδών

¹³⁵ Jennings, *ό.π.*, σ. 182.

¹³⁶ Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Αναπαραστάσεις της νόσου και της ίασης στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, 102, (2007), σ. 64-72.

¹³⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το κατώφλι της αρρώστιας, Σημειώσεις στην ελληνική δραματολογία του 20ού αιώνα», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, 105, (2007), σ. 11-15.

θεραπείες, καθώς και ομοιότητες στη σχέση θεραπευτή-θεραπευόμενου με βασικούς ήρωες μεταξύ τους.

Ο Διόνυσος αποτελεί αρχέτυπη φιγούρα, επομένως ενσαρκώνει πανανθρώπινα γνωρίσματα. Αυτό σημαίνει ότι ο ρόλος αυτός, καθώς και ο μύθος του, ενυπάρχουν και σε άλλους χαρακτήρες της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Επομένως, εάν ένας θεραπευτής στραφεί στον συγκεκριμένο μύθο προκειμένου να αξιοποιήσει αυτόν τον ρόλο, θα αναδυθούν γνωρίσματα τα οποία συναντάμε στον Διόνυσο και είναι κοινά με αυτά που υπάρχουν μέσα μας. Σύμφωνα με την ταξινόμηση των ρόλων θεατρικών αρχετύπων του Landy,¹³⁸ ο Διόνυσος στους *Βατράχους* αποτελεί τον υπορόλο του μεταμφιεσμένου στον βασικό ρόλο-τύπο, που είναι ο αμφιθυμικός. Ο Διόνυσος στο έργο αυτό νοσεί από πόθο για τον Ευριπίδη και την ποιητική του τέχνη (στ. 66: «Να για τον Ευριπίδη τέτοιος πόθος με βασανίζει, στ. 72: «Ποιητής μου χρειάζεται άξιος», στ. 96: «Που να συνθέτει παράτολμες εκφράσεις»)¹³⁹ και μάλιστα παρουσιάζει και συμπτώματα, όπως σύγχυση ταυτότητας και αμφιθυμίας (στην αρχή του έργου ο Διόνυσος εμφανίζεται ντυμένος με γυναικείο κροκωτό φόρεμα, δέρμα λιονταριού και κοθόρνους, καθώς και ρόπαλο, όπως αναφέρει και ο Ηρακλής στον στίχο 46 και ο δούλος του είναι πάνω στον γαίδαρο στ. 29 αντ' αυτού) φόβο και μαλθακότητα (στ. 122: «Είναι πολύ... αποπνιχτικός», στ. 125 «δρόμος ούτε πολύ ζεστός να ναι ούτε κρύος», στ. 127 «δεν μου αρέσουν οι πορείες», στ. 134 «θα χάσω δυο λοβούς από το μυαλό μου»)¹⁴⁰.

Θα λέγαμε λοιπόν ότι ο Διόνυσος θυμίζει έφηβο που δεν ξέρει πώς να συμπεριφερθεί και τι πραγματικά θέλει να κάνει, ή ακόμα και έναν ενήλικα που για κάποιους λόγους έχει χάσει την ταυτότητά του. Χρησιμοποιεί τη μεταμφίεση ως μέσο για να μπορέσει να προσεγγίσει έμμεσα την αλήθεια ή το αντικείμενο του πόθου του. Μάλιστα, η μεταμφίεση αυτή τον καθιστά γελοίο στα μάτια του Ηρακλή μόλις τον αντικρύξει με «λεοντή και ρόπαλο» (στ. 45-47) αφού δεν σχετίζεται με την προσωπικότητα του Διονύσου. Ο Διόνυσος όμως στην προσπάθειά του να βρει τον εαυτό του «φοράει» τον «ρόλο» κάποιου άλλου (εδώ του Ηρακλή) ως μέσον για απόκτηση αυτοπεποίθησης και δύναμης, αφού αυτά είναι τα γνωρίσματα του Ηρακλή (ρωμαλέος και θαρραλέος) που λείπουν από τον Διόνυσο. Εδώ θα ήταν καλό να σημειωθεί ότι η μεταμφίεση θα παίζει και πιο κάτω ρόλο, με την αντίθετη όμως

¹³⁸ Landy, *Προσωπικότητα και προσωπείο*, σ. 271.

¹³⁹ Αριστοφάνης, *Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, σ. 504 .

¹⁴⁰ Αριστοφάνης, *Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, σ. 501, 503, 506.

διαδικασία (στ. 494 «Αφού λοιπόν είσαι γενναίος και αντρείος ... να πάρει αυτά, λεοντή και ρόπαλό μου και γίνε εγώ»), όταν Διόνυσος και Ξανθίας έχουν φτάσει στον Άδη και ο Διόνυσος από τον φόβο του προσπαθεί να αλλάξει πάλι ταυτότητα και να τη «δώσει» στον Ξανθία. Αυτό το μοτίβο που θα επαναληφθεί και στον στίχο 583 και εξής φανερώνει πέρα από την αμφιθυμία του Διονύσου, που ακόμα ψάχνει τον εαυτό του, και το πώς μας βλέπουν οι άλλοι σε σχέση με τον «ρόλο» που υποδύομαστε κάθε φορά. Ανάλογα λοιπόν με το ποιος αντικρίζει την ίδια μετ-αμφίεση (η οποία φυσικά παραπέμπει στον ρόλο του Ηρακλή ενός τύπου άξεστου¹⁴¹ θα λέγαμε, που συνήθως προκαλεί ανακούφιση μέσα από το γέλιο) οι αντιδράσεις διαφέρουν, γιατί ο καθένας έχει διαφορετική σχέση, αλλά και συναισθήματα για τον ρόλο που αντιπροσωπεύει η συγκεκριμένη αμφίεση. Για τον Αιακό (στ. 465) και την Ξενοδόχα (στ. 550) ο ρόλος του Ηρακλή είναι αρνητικός και δυσάρεστος, ενώ για την παρακώρη ευπρόσδεκτος και αγαπητός (στ. 503) . Ο ρόλος του Ηρακλή κατ' επέκταση είναι ο «άλλος» εαυτός του Διονύσου, αυτός που τον φέρνει σε επαφή με την κοινωνία και τον χρησιμοποιεί κατά βούληση και ανάλογα με το ποιον έχει απέναντί του.

Ας επανέλθουμε στην αρχή του έργου για να αναλύσουμε τον ρόλο του Ξανθία. Ο δούλος θεωρούμε ότι πρέπει να ιδωθεί ως ένας άλλος υπορόλος του Διονύσου, αυτός του απλού καθημερινού ανθρώπου, ή αλλιώς η ανθρώπινη διάσταση του Θεού, αφού είναι και το μόνο εν ζωή ανθρώπινο ον στο έργο¹⁴² (οι υπόλοιποι είναι ή πεθαμένοι ή θεοί). Ο Ξανθίας εκπροσωπεί το γελοίο και συγκεκριμένα τη Μεγαρική φάρσα, κάτι που ο Διόνυσος προσπαθεί να αποβάλει. Προφανώς είναι ένα κομμάτι του εαυτού του, που θέλει να «σβήσει». Η διττότητα όμως του χαρακτήρα του εμπεριέχει και αυτό το στοιχείο, και το ξέρει. Το στοιχείο είναι αν μέχρι το τέλος του έργου θα καταφέρει να το πετάξει από πάνω του ή έστω να το μειώσει. Στη συνέχεια φτάνουμε στο σημείο όπου ο Διόνυσος μπαίνει στη βάρκα του Χάροντα μόνος του (στ. 190 – 200). Αυτό μπορεί να ιδωθεί από δύο πλευρές. Αρχικά, όπως η μύηση στα Ελευσίνια Μυστήρια ήταν ατομική υπόθεση, έτσι και στη θεραπεία ο κάθε άνθρωπος είναι μόνος του με τον εαυτό του. Άλλωστε όπως λέει και ο Grainger,¹⁴³ «το ταξίδι του ήρωα είναι ατομική

¹⁴¹ Landy, *Προσωπικότητα και προσωπίδα*, σ. 287.

¹⁴² Alan H. Sommerstein, *Talking about Laughter and other studies in Greek comedy*, Oxford University Press Inc., 2009, σ. 161.

¹⁴³ Roger Grainger, *The glass of heaven, The faith of the dramatherapist*, Jessica Kingsley Publishers 1995, σ. 68.

πράξη». Και δεύτερον, το γεγονός ότι ο υπορόλος δούλος δεν μπαίνει στη βάρκα, σημαίνει ότι ο Διόνυσος για πρώτη φορά παίρνει εμφανή απόσταση από αυτήν του την ανεπιθύμητη πλευρά. Αυτό είναι μια διαδικασία που συμβαίνει σε κάθε θεραπευόμενο, δηλαδή να παίρνει μια αισθητική απόσταση από τον ρόλο, προκειμένου να δει όσο πιο αντικειμενικά γίνεται τι του συμβαίνει. Σε αυτό φυσικά βοηθάει και η ύπαρξη πλέον του «θεραπευτή» Χορού. Παρόλα αυτά, επειδή ακόμα βρισκόμαστε στην αρχή μιας θεραπευτικής διαδικασίας, ο ρόλος του Διονύσου συνεχίζει να είναι ο αμφιθυμικός. Συνεχώς παραπονιέται, ότι δεν τον καταλαβαίνει ο δευτερεύων Χορός των βατράχων (στ. 236 «και μένα ο πάτος μου άρχισε να μου πονά» «φουσκάλιασαν τα χέρια μου»). Ο Χορός από την άλλη, ως σωστός θεραπευτής, επαναφέρει συνεχώς με το μονότονο και μονοδιάστατο «βρεκεκεκέξ κοάξ κοάξ» τον πολυπράγμονα-διχασμένο Διόνυσο στη σωστή κατεύθυνση. Επιπλέον, δεν πρέπει να ξεχνάμε, ότι αυτή η διάσχιση της λίμνης είναι μια «τελετουργία περάσματος», όπου το επαναλαμβανόμενο αφήγημα ήταν κάτι σύνηθες, γιατί με αυτόν τον τρόπο επικυρωνόταν ως θεραπευτικό γεγονός.

Η άφιξη στον Άδη ενώνει και πάλι τους δύο εαυτούς (Διονύσου-Ξανθία), προκειμένου να αντιμετωπιστούν οι κίνδυνοι και όλοι οι ενδόμυχοι φόβοι που αναδύονται όταν ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με τον εαυτό του. Στον υπορόλο-Ξανθία τώρα αναγνωρίζουμε ένα νέο χαρακτηριστικό, αυτό του ψυχραιμου και θαρραλέου, θα λέγαμε, που μπαίνει μπροστά στον κίνδυνο, και δίνει κουράγιο και ώθηση στον Διόνυσο σε στιγμές που ο ίδιος δειλιάζει (στ. 302 «Κουράγιο όλα καλά μπορούμε κι εμείς σαν τον Ηγέλοχο να πούμε: πάει η φουρτούνα», στ. 463 «Βάρα γερά, την ώρα σου μη χάνεις, μορφή Ηρακλή και την καρδιά του να ‘χεις»). Τα λόγια του Ξανθία μοιάζουν με την εσωτερική φωνή του Διονύσου, που κάθε φορά που χάνει το θάρρος του, τον παρακινεί να βρει τη δύναμή του. Η Έμπουσα από την άλλη συμβολίζει τον εσωτερικό φόβο του Διονύσου και αποτελεί τον τύπο ρόλου του «τέρατος», που σύμφωνα με τον Landy¹⁴⁴ αποκαλύπτει την ομιχλώδη σκοτεινή πλευρά της ανθρώπινης φύσης. Είναι επομένως άλλος ένας υπορόλος για τον «ασθενή» Διόνυσο, με τον οποίο αυτός έρχεται αντιμέτωπος και τον οποίο πρέπει να νικήσει και να υποτάξει. Οι φόβοι όμως δεν μας εγκαταλείπουν τόσο εύκολα, για αυτό και επανέρχονται. Ο τύπος ρόλου του τέρατος εμφανίζεται στα λόγια του Αιακού που φοβερίζει τον Ηρακλή -Διόνυσο (στ. 470-478 «Μα τώρα είσαι πιασμένος βράχος ο μαυρόκαρδος της Στύγας κι η πέτρα η Αχερόντια που αίμα στάζει και τα σκυλιά [...])»

¹⁴⁴ Landy, *Προσωπικότητα και προσοπεία*, σ. 260.

και πιο κάτω στο όνειρο που περιγράφει ο Αισχύλος (στ. 1331-1337) στο οποίο πιθανόν αναφέρεται στη Σφίγγα.¹⁴⁵ Τέλος υπάρχει ένα «τέρας» που αποτελεί καινοτομία και πρωτοτυπία για την αρχαία κωμωδία¹⁴⁶ αφού θα καταστεί σωτήρας-ήρωας, κι αυτός είναι ο Αισχύλος (πρβλ. στ. 812 όπου μιλάει ο Χορός και περιγράφει τον Αισχύλο όταν θυμώνει σαν ένα τέρας).

Επιστρέφοντας στους φόβους του Διονύσου, έρχεται ως βοηθός όχι μόνο ο «άλλος» εαυτός, όπως είδαμε (Ξανθίας) αλλά και ο Χορός - θεραπευτής¹⁴⁷ (οι μύστες) προκειμένου να τον κατευθύνει και να συνομιλήσει μαζί του, για να μπορέσει να συνεχίσει τον δρόμο του. Ο Χορός σύμφωνα με τον Landy:¹⁴⁸

[...] Είναι ο τύπος ρόλου που εκπροσωπεί τη φωνή του λαού, ένας συλλογικός ρόλος που αργότερα θα πάρει μία σαφή ηθική χροιά στο μεσαιωνικό χαρακτήρα του Everyman [ο Καθένας]. Ορισμένοι από τους στόχους του χορού περιλαμβάνουν γενικά: α) να επικυρώνει την κοινή γνώμη, την άποψη του μέσου ανθρώπου ή του κοινού, β) να αποτελεί αντιδιαστολή ή αμφισβήτηση του πρωταγωνιστή, γ) να σχολιάζει τα πεπραγμένα με ειρωνικό ή επικριτικό τρόπο και τέλος δ) να διασκεδάζει το κοινό προσφέροντάς του ένα λυρικό διάλειμμα [...]

Σύμφωνα με τον Thiery, ο κωμικός Χορός στο αρχαίο δράμα έχει σκοπό αρχικά να ασκεί εξουσία στον ήρωα, ακόμα κι αν στο τέλος υποκύπτει σε αυτόν.¹⁴⁹ Εδώ ο Χορός των μυστών έχει τον ρόλο του παρατηρητή κυρίως. Ο Διόνυσος συμπαρευρίζεται με έναν Χορό (βλ. την *παράβαση*) που δεν ενδιαφέρεται¹⁵⁰ για το τι συμβαίνει, καθότι οι

¹⁴⁵ Sommerstein, *Talking about Laughter and other studies in Greek comedy*, σ. 186.

¹⁴⁶ Sommerstein, *ό.π.* σ. 186.

¹⁴⁷ Ο Χορός λειτουργεί με διττό ρόλο, ως θεατής (συν-θεραπευτής θα λέγαμε πιο σωστά) και ως θεραπευόμενος. Όπως είδαμε και στο ψυχόδραμα τα μέλη που δεν έχουν ρόλο είναι θεατές, αλλά δεν παύουν να ενισχύουν τον πρωταγωνιστή και στο τέλος να δίνουν ανατροφοδότηση. Σε όλες τις ομαδικές θεραπείες όλοι οι θεραπευόμενοι είναι κατά μία έννοια συν-θεραπευτές, αφού συμμετέχουν στη διαδικασία της θεραπείας, πάντα βέβαια με την καθοδήγηση του συντονιστή θεραπευτή.

¹⁴⁸ Landy, *Προσωπικότητα και προσωπίο*, σ. 321.

¹⁴⁹ Pascal Thiery, «Η οργάνωση της σκηνικής μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη», Θ. Γ. Παππάς - Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική κωμωδία πρόσωπα και προσεγγίσεις*, σ. 344-394, Gutenberg, 2011, σ. 369.

¹⁵⁰ Thiery, *ό.π.*, σ. 386.

Μύστες διελαύνουν παράλληλα με τη δράση, χωρίς να παρεμβαίνουν υπέρ ή εναντίον του θεού. Είναι το σημείο που ο θεραπευόμενος έχει ήδη δείξει μεταστροφή και δεν χρειάζεται ιδιαίτερη βοήθεια παρά μόνο συμπόρευση με τον θεραπευτή. Αργότερα βέβαια υποστηρίζει συναισθηματικά τον Διόνυσο και ενισχύει την ομαλή διεκπεραίωση του αγώνα. Στο στάσιμο των στίχων 1482-1499¹⁵¹ ο Χορός ταυτίζεται με την απόφαση του Διονύσου να επιλέξει τον Αισχύλο και τον επιδοκιμάζει. Επομένως, βλέπουμε ότι ο Χορός-θεραπευτής (είτε είναι οι βάτραχοι, είτε οι μύστες, αποτελούν έναν ενιαίο τύπο ρόλου) αρχικά είναι πιο παρεμβατικός, όπως πρέπει να κάνει ως θεραπευτής για να ενεργοποιήσει τον θεραπευόμενο, και αργότερα γίνεται συναινετικός, εφόσον πλέον ο θεραπευόμενος έχει βρει τον εαυτό του.

Τέλος, στη σκηνή του αγώνα είναι φανερό ότι ο Διόνυσος έχει βρει σχεδόν ολοκληρωτικά τον εαυτό του και αναλαμβάνει με αποφασιστικότητα τη διαίτησή του αγώνα. Μάλιστα θα λέγαμε ότι η σκηνή θυμίζει «ψυχόδραμα», αν υποθέσουμε ότι Αισχύλος και Ευριπίδης είναι άλλοι δύο ρόλοι του ίδιου προσώπου (Διονύσου). Με το να τους βάζει λοιπόν να «παίξουν» έναν αγώνα, ουσιαστικά σκηνοθετεί ένα κομμάτι της ζωής του, που θέλει να «παρακολουθήσει» να «παίζεται» σκηνικά από άλλους, προκειμένου να κρατήσει απόσταση και να πάρει τη σωστή απόφαση. Ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης σύμφωνα με την ταξινόμηση του Landy¹⁵² αποτελούν τον τύπο-ρόλου του καλλιτέχνη, ο οποίος συνήθως «διεκδικεί το άλφα και το ωμέγα της δημιουργικότητας οραματιζόμενος νέες μορφές έκφρασης». Ο Διόνυσος ψάχνει αυτήν τη σωστή «καλλιτεχνική» του πλευρά προκειμένου να καταστεί, πέρα από «θεραπευμένος», και οικουμενικός, αφού μόνο έτσι θα καταφέρει να σώσει όχι μόνο τον εαυτό του, αλλά και την πόλη του. Αυτή η πορεία δεν είναι εύκολη, για αυτό αμφιταλαντεύεται πολλές φορές κατά τη διάρκεια του «αγώνα», κάτι επίσης σύνηθες σε μια θεραπευτική διαδικασία, όπου ο άνθρωπος συχνά παλινδρομεί για να ξαναβρεί τον εαυτό που είχε ως τώρα. Δεν είναι εύκολη η αλλαγή ή «μετακίνηση» από παγιωμένες συνήθειες που πρέπει να κάνει το άτομο, προκειμένου να βρει τον πραγματικό του εαυτό. Στο τέλος λοιπόν της μνητικής-θεραπευτικής διαδικασίας ο Διόνυσος έχει «πετάξει» κάθε περιττό υπορόλο, ξέρει ποιος είναι και παίρνει τη σωστή απόφαση. Ανεβαίνει και πάλι στο «φως» συντροφιά με τον ποιητή-μύστη και οικουμενικό Αισχύλο – που εκφράζει

¹⁵¹ Μαρία Γεωργούση, *Η επιθετικότητα στις κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Καρδαμίτσα, 2016, σ. 141.

¹⁵² Landy, *Προσωπικότητα και προσοπεία*, σ. 341.

τη συλλογικότητα σε αντίθεση με τον Ευριπίδη που έδινε έμφαση στο άτομο - ώστε να φέρει την ακμή και την άνθιση στην Αθήνα.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

2.2.1 ΤΟ ΑΤΟΜΟ ΜΕ ΔΥΣΛΕΞΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΔΥΣΚΟΛΙΕΣ ΤΟΥ

Προκειμένου να περιγράψουμε τις δυσκολίες ενός ατόμου στην πρόσκτηση βασικών γλωσσικών δεξιοτήτων στους τομείς της ανάγνωσης, της (ορθο)γραφημένης γραφής, της αριθμητικής ή του μαθηματικού υπολογισμού, χρησιμοποιούμε συνήθως τον όρο δυσλεξία ή, εναλλακτικά, ειδική ή εξελικτική-αναπτυξιακή δυσλεξία. Ο όρος «ειδική» αφορά στο γεγονός ότι οι δυσκολίες υφίστανται, ενώ ο δείκτης νοημοσύνης είναι μέσος ή και ανώτερος, ενώ το «αναπτυξιακή», ότι αυτές εμφανίζονται στην ηλιακή περίοδο εκμάθησης του γραπτού λόγου. Η δυσλεξία βρίσκεται κάτω από την ομπρέλα των ειδικών μαθησιακών διαταραχών (learning disorders), μαζί με τη δυσαριθμησία και τη δυσγραφία (στις μαθησιακές διαταραχές περιλαμβάνονται και άλλες δύο ομάδες: παιδιά με νοητική υστέρηση και παιδιά με συναισθηματικά προβλήματα). Ο όρος «μαθησιακή διαταραχή» χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον μαθητή του J. J. Rousseau,¹⁵³ Itard, όταν βρήκε το παιδί της Αβινιόν «τον γνωστό λυκάνθρωπο». Ο Itard περιγράφει μια ομάδα διαταραχών που χαρακτηρίζεται από ανεπαρκή ανάπτυξη συγκεκριμένων ακαδημαϊκών και γλωσσικών δεξιοτήτων, ωστόσο δεν επαρκεί για να στοιχειοθετηθεί μια επίσημη διάγνωση. Εκτός από τον συγκεκριμένο όρο, χρησιμοποιούνται εναλλακτικά και οι όροι «μαθησιακή αναπηρία» (learning disability) και η «μαθησιακή δυσκολία» (learning difficulty), αλλά διαφέρουν ως προς τον βαθμό, τη συχνότητα και την ένταση των αναφερόμενων συμπτωμάτων και προβλημάτων.

Σύμφωνα με το Διαγνωστικό και Στατιστικό Εγχειρίδιο Ψυχικών Διαταραχών (DSM -V) –που χρησιμοποιείται κυρίως για διάγνωση σε ιατρικά, σε εκπαιδευτικά και θεραπευτικά πλαίσια με υπηρεσίες αξιολόγησης και θεραπείας και από ψυχολόγους και δημοσιεύεται από την Αμερικανική Ψυχιατρική Ένωση (APA)- η δυσλεξία ανήκει στις ειδικές μαθησιακές διαταραχές και δίνεται ο εξής ορισμός.¹⁵⁴

¹⁵³ Δημήτριος Αναγνωστόπουλος, «Μαθησιακές διαταραχές», *Εισαγωγή στην παιδοψυχιατρική*, Γ. Τσιάντης (επιμ.), Καστανιώτη, 2001, σ. 315.

¹⁵⁴ <https://www.psychiatry.org/patients-families/specific-learning-disorder/what-is-specific-learning-disorder> [3/5/2022]: « Specific learning disorders are neurodevelopmental disorders that are typically

(« Οι ειδικές μαθησιακές διαταραχές είναι νευροαναπτυξιακές διαταραχές που συνήθως διαγιγνώσκονται σε παιδιά πρώιμης σχολικής ηλικίας, αν και μπορεί να μην αναγνωριστούν μέχρι την ενηλικίωση. Χαρακτηρίζονται από επίμονη διαταραχή σε τουλάχιστον έναν από τους τρεις κύριους τομείς: ανάγνωση, γραπτή έκφραση και/ή μαθηματικά.

Υπολογίζεται ότι πέντε έως 15% των παιδιών σχολικής ηλικίας παλεύουν με κάποια μαθησιακή διαταραχή. Υπολογίζεται ότι το 80% των ατόμων με μαθησιακές διαταραχές έχουν διαταραχή κυρίως στην ανάγνωση (που συνήθως αναφέρεται ως δυσλεξία). Η δυσλεξία είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη και επηρεάζει το 20% του πληθυσμού. Η δυσλεξία επηρεάζει εξίσου άνδρες και γυναίκες. Υπάρχει υψηλή συννοσηρότητα της συγκεκριμένης μαθησιακής διαταραχής με άλλες νευροαναπτυξιακές διαταραχές (όπως η ΔΕΠΥ) καθώς και με το άγχος.

Οι συγκεκριμένες δεξιότητες που μπορεί να επηρεάζονται περιλαμβάνουν την ακρίβεια ανάγνωσης λέξεων, την ορθογραφία, τη γραμματική ή τον υπολογισμό. Επιπλέον, μπορεί να παρατηρηθεί ευχέρεια στην ανάγνωση και τα μαθηματικά. Οι δυσκολίες σε αυτές τις δεξιότητες συχνά προκαλούν προβλήματα στην εκμάθηση μαθημάτων όπως η ιστορία, τα μαθηματικά, οι φυσικές και οι κοινωνικές επιστήμες και μπορεί να επηρεάσουν τις καθημερινές δραστηριότητες και τις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις.

diagnosed in early school-aged children, although may not be recognized until adulthood. They are characterized by a persistent impairment in at least one of three major areas: reading, written expression, and/or math. An estimated five to 15% of school-age children struggle with a learning disability.¹ An estimated 80% of those with learning disorders have an impairment in reading in particular (commonly referred to as dyslexia). Dyslexia is highly prevalent affecting 20% of the population.² Dyslexia affects male and females equally. There is a high comorbidity of specific learning disorder with other neurodevelopmental disorders (such as ADHD) as well as anxiety. Specific skills that may be affected include word reading accuracy, spelling, grammar, or calculation. In addition, fluency in reading and mathematics may be noted. Difficulties with these skills often cause problems in learning subjects such as history, math, science and social studies and may impact everyday activities and social interactions. Learning disorders are categorized as mild, moderate and severe. Accommodation and support services align with the severity to facilitate a person's most effective functioning. Learning disorders, if not recognized and managed, can cause problems throughout a person's life beyond having lower academic achievement. These problems include increased risk of greater psychological distress, poorer overall mental health, unemployment, underemployment and dropping out of school [...] (Το κείμενο είναι μεταφρασμένο από τη γράφουσα).

Οι μαθησιακές διαταραχές κατηγοριοποιούνται σε ήπιες, μέτριες και σοβαρές. Οι υπηρεσίες προσαρμογής και υποστήριξης ευθυγραμμίζονται με τη σοβαρότητα της κατάστασης, προκειμένου να διευκολύνουν την καλύτερη δυνατή λειτουργικότητα του ατόμου.

Οι μαθησιακές διαταραχές, αν δεν αναγνωριστούν και δεν αντιμετωπιστούν, μπορεί να προκαλέσουν προβλήματα σε όλη τη ζωή του ατόμου, πέρα από τις χαμηλότερες ακαδημαϊκές επιδόσεις. Τα προβλήματα αυτά περιλαμβάνουν αυξημένο κίνδυνο μεγαλύτερης ψυχολογικής δυσφορίας, χειρότερης συνολικής ψυχικής υγείας, ανεργίας, υποαπασχόλησης και εγκατάλειψης του σχολείου [...] »)

Υπάρχουν διάφοροι ορισμοί για τη δυσλεξία: από τη Διεθνή Εταιρεία Δυσλεξίας (International Dyslexia Association IDA),¹⁵⁵ από τη «Βρετανική Ένωση Δυσλεξίας (BDA), από την Ομάδα Δράσης για τη Δυσλεξία της Δημοκρατίας της Ιρλανδίας (Task Force on Dyslexia)»,¹⁵⁶ από την Εθνική Μεικτή Επιτροπή για τις Μαθησιακές Δυσκολίες (National Joint Committee on Learning Disabilities (NJCLD)),¹⁵⁷ από τη

¹⁵⁵ International Dyslexia Association (2016), *Definition of Dyslexia* <https://dyslexiaida.org/definition-of-dyslexia/> [22/6/2022]: «Dyslexia is a specific learning disability that is neurobiological in origin. It is characterized by difficulties with accurate and/or fluent word recognition and by poor spelling and decoding abilities. These difficulties typically result from a deficit in the phonological component of language that is often unexpected in relation to other cognitive abilities and the provision of effective classroom instruction. Secondary consequences may include problems in reading comprehension and reduced reading experience that can impede growth of vocabulary and background knowledge». («Η δυσλεξία είναι μια ειδική μαθησιακή δυσκολία που είναι νευροβιολογικής προέλευσης. Χαρακτηρίζεται από δυσκολίες στην ακριβή ή/και σαφή αναγνώριση λέξεων και από φτωχές ικανότητες ορθογραφίας και αποκωδικοποίησης. Αυτές οι δυσκολίες συνήθως προκύπτουν από ένα έλλειμμα στη φωνολογική συνιστώσα της γλώσσας που δεν είναι συχνά αναμενόμενο σε σχέση με άλλες γνωστικές ικανότητες και την παροχή αποτελεσματικής διδασκαλίας στην τάξη. Οι δευτερεύουσες συνέπειες μπορεί να περιλαμβάνουν προβλήματα στην κατανόηση της ανάγνωσης και μειωμένη αναγνωστική εμπειρία που μπορούν να εμποδίσουν την ανάπτυξη του λεξιλογίου και της βασικής γνώσης». Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

¹⁵⁶ Gavin Reid, *Δυσλεξία, εγχειρίδιο για επαγγελματίες*, Γιάννης Παπαδάτος (επιμ.), Παρισιάνου Α.Ε., 2015 (12009), σ. 7.

¹⁵⁷ National Joint Committee on Learning Disabilities (2011), *Learning Disabilities: Implications for Policy Regarding Research and Practice, A Report by the National Joint Committee on Learning Disabilities*, http://s3.amazonaws.com/cmi-teaching-ld/assets/attachments/79/NJCLD_LDValidit [22/6/2022].

Διεθνή Στατιστική Ταξινόμηση Νοσημάτων και Συναφών Προβλημάτων Υγείας του Παγκόσμιου Οργανισμού Υγείας (ICD 10 – F81)¹⁵⁸ και από άλλους αναγνωρισμένους φορείς παγκοσμίως, οι οποίοι έχουν κάποιες κοινές διατυπώσεις στα βασικά κυρίως σημεία τους, όπως αιτίες, αντιμετώπιση, χαρακτηριστικά, άλλοι παράγοντες επιρροής, αλλά και διαφορές. Επομένως, όσο εύκολο κι αν φαίνεται να ορίσεις τη δυσλεξία, τόσο δύσκολο είναι στην πραγματικότητα.

Η δυσλεξία είναι όντως μια ειδική αδυναμία εκμάθησης της ανάγνωσης και της γραφής, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι το άτομο δεν μπορεί να μάθει με έναν άλλον τρόπο. Στην ουσία δεν έχει σχέση με νοητική υστέρηση, έχει ως αφετηρία της τον εγκέφαλο, παρατηρείται σε όλους τους πολιτισμούς με γραπτό λόγο, είναι κατά βάση κληρονομική (περίπου κατά 85%)¹⁵⁹ και το κυριότερο και πιο δύσκολα αντιμετωπίσιμο είναι ότι διαφέρει από άτομο σε άτομο, οπότε απαιτεί εξατομικευμένη παρέμβαση. Ένας ενιαίος και απόλυτα λειτουργικός (δηλαδή κατανοητός από εκπαιδευτικούς και γονείς) ορισμός λείπει και αυτό δυσχεραίνει τους τρόπους αντιμετώπισής της και κυρίως τη σωστή και έγκαιρη συχνά διάγνωσή της. Όσο πιο σύντομα εντοπιστεί, τόσο καλύτερα αποτελέσματα έχει η παρέμβαση, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η δυσλεξία «θεραπεύεται», απλώς βελτιώνεται. Παρόλα αυτά, το γεγονός ότι τα βασικά χαρακτηριστικά-δυσκολίες του ατόμου με δυσλεξία το ακολουθούν στο υπόλοιπο της ζωής του, άλλοτε σε μικρότερο και άλλοτε σε μεγαλύτερο βαθμό, είναι ο κύριος λόγος ενασχόλησης της παρούσας εργασίας με το ζήτημα. Μάλιστα η θεώρησή μας είναι ότι πέρα από την εξατομικευμένη αντιμετώπιση από ειδικούς ιδίως στις μικρές ηλικίες, είναι καλό να υπάρχει ενισχυτική παρέμβαση σε όλες τις ηλικίες, που να βασίζεται στο θέατρο είτε ως θεραπεία, είτε ως καλλιτεχνικό, ή εκπαιδευτικό μέσο. Η ομαδική φύση του θεάτρου, όταν μάλιστα αυτό λειτουργεί συμπεριληπτικά, μπορεί να ενισχύσει τα άτομα με δυσλεξία, όχι μόνο γνωστικά αλλά και ψυχολογικά.

Η δυσλεξία έχει απασχολήσει ειδικούς επιστήμονες από διάφορους κλάδους πάνω από έναν αιώνα, κυρίως για τις δυσκολίες και την αντιμετώπιση αυτών στο ακαδημαϊκό περιβάλλον, ενώ εδώ και τρεις δεκαετίες υπάρχει ενδιαφέρον για τις

¹⁵⁸ <https://icd.who.int/browse10/2019/en#/F81.0> [2/9/2022].

¹⁵⁹ Σπύρος Ν. Μάρκου, *Δυσλεξία, αριστεροχειρία, κινητική αδεξιότητα, υπερκινητικότητα, θεωρία, διάγνωση και αντιμετώπιση με ειδικές ασκήσεις*, Ελληνικά Γράμματα, 1998, σ. 15.

δυσκολίες τους σε συναισθηματικό, συμπεριφορικό ή/και κοινωνικό επίπεδο.¹⁶⁰ Αυτή η διεπιστημονικότητα που χαρακτηρίζει την προσέγγιση της δυσλεξίας, ίσως δυσχεραίνει και τη διατύπωση ενός ορισμού καθολικά αποδεκτού. Έχουν χρησιμοποιηθεί πολλοί ορισμοί για να την περιγράψουν, όπως: «σύμφυτη αμβλυωπία συμβόλων», «σύμφυτη αλεξία», «σύμφυτη λεξική τύφλωση», «ειδική αναγνωστική επιβράδυνση» και «ειδική εξελικτική δυσλεξία».

Ως αντικείμενο μελέτης στην Ελλάδα ξεκίνησε τη δεκαετία του '90, όπου παρατηρήθηκε μια αύξηση του σχετικού επιστημονικού και κοινωνικού ενδιαφέροντος. Μάλιστα, υπήρξε και νομοθετική ρύθμιση, ώστε οι μαθητές με δυσλεξία να εξετάζονται προφορικά αντί για γραπτά (Ν. 2817/2000 & Ν.3699/2008), κάτι πολύ θετικό, χωρίς όμως ν' αποτελεί λύση του προβλήματος. Επιπλέον, το μέτρο αποτέλεσε αντικείμενο εκμετάλλευσης από κάποιους γονείς, που έσπευσαν να βγάλουν ψευδείς διαγνώσεις, προκειμένου να διευκολύνουν τα παιδιά τους (κυρίως στο ζήτημα των Πανελληνίων εξετάσεων). Αυτό το αναφέρουμε, γιατί οδήγησε σε έναν ευτελισμό της αντικειμενικής δυσκολίας των δυσλεξικών παιδιών, με αποτέλεσμα αυτά ν' αντιμετωπίζονται συχνά από δασκάλους και εκπαιδευτικούς απαξιωτικά και χωρίς τη δέουσα προσοχή. Φυσικά, σε αυτήν τη συμπεριφορά έπαιξαν κι άλλοι παράγοντες ρόλο, όπως η ελλιπής γνώση του ζητήματος, οι ανεπαρκείς και αποσπασματικές επιμορφώσεις και η ουσιαστική αδιαφορία του Υπουργείου Παιδείας να αντιμετωπίσει το ζήτημα με σοβαρότητα.

Αρχικά η προσέγγιση σε ό,τι αφορά τις αιτίες των μαθησιακών δυσκολιών ήταν ιατροκεντρική (νευρολογικές υπολειτουργίες, ελλιπής ημισφαιρική κυριαρχία, παράγοντες γενετικών ανωμαλιών), αλλά έπειτα κυριάρχησε η ψυχοπαιδαγωγική (λειτουργικές ανωμαλίες στην αντιληπτική και γνωστική επεξεργασία), δίνοντας έμφαση στη φωνολογική βάση των δυσκολιών. Παρότι τα χαρακτηριστικά των ατόμων με δυσλεξία ποικίλλουν ανάλογα με τη σοβαρότητα της διαταραχής, υπάρχουν κάποια «κοινά στοιχεία»:¹⁶¹

- δυσκολία με την ανάγνωση και/ή τη γραφή,
- προβλήματα με μαθηματικές δεξιότητες,

¹⁶⁰ Μάρω Δόικου-Αυλίδου, *Δυσλεξία, Συναισθηματικοί παράγοντες και ψυχοκοινωνικά προβλήματα*, Gutenberg, 2016, σ.11.

¹⁶¹ Σωτηρία Τζιβνίκου, *Μαθησιακές Δυσκολίες Διδακτικές Παρεμβάσεις*, Σύνδεσμος ελληνικών ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, σ. 31-32 <https://www.kallipos.gr/el/> [20/4/22].

- δυσκολίες στη μνήμη,
- προβλήματα διατήρησης της προσοχής,
- δυσκολία στο να ακολουθεί οδηγίες,
- φτωχή ικανότητα συντονισμού,
- δυσκολία με έννοιες που σχετίζονται με τον χρόνο,
- πρόβλημα στην οργάνωση.

Παράλληλα, ένα παιδί με μαθησιακές δυσκολίες μπορεί επίσης να επιδεικνύει ένα ή περισσότερα από τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

- παρορμητική συμπεριφορά,
- ακατάλληλη ανταπόκριση σε σχολικές ή κοινωνικές περιστάσεις,
- δυσκολία συγκέντρωσης στο έργο (εύκολη απόσπαση της προσοχής),
- αδυναμία εύρεσης του κατάλληλου τρόπου για να εκφράσουν κάτι,
- μη συνεπής σχολική απόδοση,
- ανώριμος τρόπος ομιλίας,
- δυσκολία στην καλή ακρόαση,
- προβλήματα αντιμετώπισης νέων καταστάσεων στη ζωή τους,
- προβλήματα στην κατανόηση λέξεων ή εννοιών.

Αυτά τα χαρακτηριστικά από μόνα τους δεν είναι αρκετά για να καθορίσουν το αν ένα άτομο έχει μαθησιακές δυσκολίες. Μια επαγγελματική αξιολόγηση είναι απαραίτητη για τη διάγνωση των μαθησιακών δυσκολιών. Κάθε μαθησιακή δυσκολία έχει τα δικά της χαρακτηριστικά και τις δικές της ενδείξεις.

Αναγνωστικές δυσκολίες:

- υπερβολικά αργή ανάγνωση,
- μονότονος αναγνωστικός ρυθμός,
- δυσκολία στην ανάγνωση χειρόγραφης γραφής, ακόμη κι αν είναι δική τους,
- συντόμευση λέξεων (αφαιρούν σημαντικά μορφήματα π.χ. τρέχω-τρέχοντας),
- αντικατάσταση λέξεων,
- παράλειψη άρθρων,
- γραμματικά λάθη,
- λάθος προφορά.

Ορθογραφικές δυσκολίες

- περίεργη ορθογραφία,
- δυσανάγνωστη γραφή,

- επίμονες αναστροφές και ασυνεπή ορθογραφία της ίδιας λέξης, ακόμη και στην ίδια πρόταση,
- λάθη στη γραφή μεγάλων λέξεων,
- στίξη,
- πολύ αργό ρυθμό γραφής.

Προβλήματα προφορικού λόγου:

- καθυστέρηση στον προφορικό λόγο,
- παρόμοια λάθη κατά τη διάρκεια στον προφορικό λόγο και τον γραπτό λόγο,
- περίπου 50% των δυσλεξικών παρουσιάζουν προβλήματα με τον προφορικό λόγο.

Προβλήματα πρωταρχικά προσοχής/συγκέντρωσης:

- μικρή διάρκεια προσοχής,
- εύκολη απόσπαση προσοχής,
- υπερκινητικότητα,
- αυθορμητισμός.

Προβλήματα βραχυπρόθεσμης μνήμης/ακολουθίας:

- συγκράτηση οδηγιών,
- απαγγελία ποιημάτων ή τραγουδιών,
- συγκράτηση μαθηματικών πινάκων,
- αποστήθιση,
- διάκριση δεξί-αριστερό,
- παρακολούθηση (λεκτικών) οδηγιών.

Δευτερεύοντα ψυχολογικά προβλήματα:

- ψυχολογικά προβλήματα που προκύπτουν από σχολική αποτυχία,
- υπερευαισθησία στην κριτική,
- χαμηλή αυτοεικόνα & αυτοεκτίμηση & αυτοπεποίθηση,
- μη επιβράβευση για την επιτυχία,
- εύκολη παραίτηση.

Προβλήματα ακολουθίας:

- πιο αργός ρυθμός εκμάθησης αυτοματοποιημένης εφαρμογής ποικίλων δραστηριοτήτων ακολουθίας (π.χ. το να φορέσει τα ρούχα του, να δέσει τα κορδόνια),
- αντιστροφές:
 γραμμάτων του αλφάβητου
 ημερών της εβδομάδας
 μηνών του έτους

γραμμάτων μέσα σε συλλαβές (on-no)

συλλαβών μέσα σε λέξεις (was-saw)

λέξεων μέσα σε μια πρόταση (σύνταξη),

- ιδιαίτερα σοβαρά προβλήματα στην ανάκληση της αντίστροφης σειράς των παραπάνω δραστηριοτήτων,
- αποδιοργάνωση.

Προβλήματα συντονισμού:

- προβλήματα σε συντονισμένες/συγχρονισμένες δραστηριότητες,
- προβλήματα στη διατήρηση ενός ρυθμού (χορός, παρέλαση, τραγούδι).

Οι μαθησιακές δυσκολίες μπορούν να κατηγοριοποιηθούν είτε με βάση τον τύπο της επεξεργασίας των πληροφοριών που επηρεάζεται από τη δυσκολία του ατόμου είτε με βάση τις ειδικότερες δυσκολίες που προκαλούνται από μια ανεπάρκεια στην επεξεργασία. Οι ανεπάρκειες σε οποιαδήποτε περιοχή της επεξεργασίας πληροφοριών μπορούν να παρουσιαστούν σε μια ποικιλία ειδικών μαθησιακών δυσκολιών. Είναι πιθανό για ένα άτομο να έχει περισσότερες από μία από αυτές τις δυσκολίες.

Στην παρούσα εργασία θα δώσουμε έμφαση σε κάποιες από τις παραπάνω δυσκολίες, που πιστεύουμε ότι μπορούν να βελτιωθούν μέσα από θεατρικές και δραματοθεραπευτικές παρεμβάσεις, κι ας ανήκουν σε διαφορετικές κατηγορίες. Αυτό το βασίζουμε κυρίως στην πεποίθησή μας ότι η ψυχολογική ενδυνάμωση του ατόμου συμβάλλει στη συνολική ανάπτυξη και βελτίωσή του, στρεφόμενοι κατά κύριο λόγο στο άτομο και όχι στο πρόβλημα. Ενδεχομένως μια ομαδική-βιωματική προσέγγιση να έχει εξαιρετικά αποτελέσματα (μένει να το ερευνήσουμε στο μέλλον). Το άτομο είναι ον κοινωνικό και η προσωπικότητά του αναπτύσσεται μέσα από τη σχέση του με τους άλλους, τι καλύτερο λοιπόν από το να αξιοποιήσουμε την πιο κοινωνική τέχνη από όλες, το θέατρο.

Είναι γνωστή η ανάγκη του ατόμου για μάθηση και κατανόηση του κόσμου γύρω του ήδη από τη βρεφική ηλικία, ξεκινώντας από την ανακάλυψη του σώματός του και στη συνέχεια την εξερεύνηση των υπόλοιπων ερεθισμάτων του περιβάλλοντός του. Αυτή η διαδικασία συνεχίζεται και στην υπόλοιπη ζωή του, με βασικό κομμάτι την ακαδημαϊκή περίοδο. Η ομαλή ψυχοκοινωνική ανάπτυξη του παιδιού σχετίζεται άμεσα με τη σχολική επίδοση και τις σχέσεις που αναπτύσσονται στο σχολικό πλαίσιο, έτσι ώστε, αν αυτές δεν είναι καλές, να το ακολουθούν εφ' όρου ζωής. Αν αναλογιστούμε μάλιστα ότι σύμφωνα με μελέτες «στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες η

γνώση ανάγνωσης και γραφής αναδεικνύεται το βασικότερο ίσως εφόδιο για κοινωνική αναγνώριση και επαγγελματική αποκατάσταση»,¹⁶² κατανοούμε το ψυχικό βάρος που κουβαλούν τα άτομα με δυσλεξία, τη χαμηλή τους αυτοεκτίμηση, το άγχος και την πεποίθηση της αποτυχίας. Ιδίως την περίοδο της εφηβείας, όπου το άτομο βιώνει σημαντικές αναπτυξιακές αλλαγές και ψυχικές διεργασίες, η συναισθηματική επιβάρυνση των δυσλεκτικών ατόμων είναι πιο έντονη. Ας μην ξεχνάμε ότι βιώνουν μια εξακολουθητική ματαίωση σε μια συνεχή και επίπονη προσπάθεια που καταβάλλουν προκειμένου ν' ανταπεξέλθουν στις ακαδημαϊκές απαιτήσεις. Με βάση το γεγονός μάλιστα ότι ο επίμονος χαρακτήρας κάποιων δυσκολιών (κυρίως των αναγνωστικών) παρατηρείται και στην ενήλικη ζωή του ατόμου¹⁶³ συμπεραίνουμε ότι ενδεχομένως να υπάρχουν συνέπειες τόσο στον επαγγελματικό¹⁶⁴ τομέα όσο και στις κοινωνικές και διαπροσωπικές του σχέσεις.

Σύμφωνα με έρευνες, όσοι ενήλικες δυσλεκτικοί είχαν μια θετικότερη εξέλιξη προσωπική και επαγγελματική ήταν:¹⁶⁵ όσοι είχαν επίγνωση της δυσκολίας τους, συμμετείχαν ενεργά στην οικογένεια και την κοινότητα και δεν δίσταζαν να ζητούν βοήθεια, έβρισκαν με επιμονή εναλλακτικούς τρόπους αντιμετώπισης των εμποδίων που συναντούσαν, είχαν θέσει ήδη από την εφηβεία ρεαλιστικούς στόχους και κάποιους τους κατάφεραν, είχαν ουσιαστική στήριξη από τους δικούς τους ανθρώπους και φυσικά είχαν υιοθετήσει τις κατάλληλες στρατηγικές για να διαχειρίζονται τ' αρνητικά τους συναισθήματα (απόρροια φυσικά της δυσλεξίας). Οι στρατηγικές αντιμετώπισης κυρίως του άγχους, που μπορεί να ακολουθήσει κάποιος, ποικίλλουν, αλλά οι κυριότερες είναι: η αποδοχή της δυσκολίας, η αυτοεπίγνωση και η ενίσχυση των θετικών στοιχείων ώστε ν' αυξηθεί η αυτοπεποίθηση και η αυτοεκτίμηση. Σε αυτό το σημείο είναι που η θεραπεία μέσω δράματος, ή ακόμα και η απλή ενασχόληση με το θέατρο σε όποια ηλικία, μπορούν να συμβάλουν στη μείωση έως και την εξάλειψη κάποιων συμπτωμάτων (π.χ. δυσκολίες στην απομνημόνευση, στην αποστήθιση, στη διατήρηση ενός ρυθμού, στη διάρκεια προσοχής, στη συγκράτηση οδηγιών, χαμηλή αυτοεικόνα, χαμηλή επιβράβευση, κ.ά.). Επομένως, όλες οι επόμενες προτάσεις

¹⁶² Αυλίδου, *Δυσλεξία.*, σ. 13.

¹⁶³ Αναγνωστόπουλος, «Μαθησιακές διαταραχές», σ. 334.

¹⁶⁴ Reid, *Δυσλεξία, εγχειρίδιο για επαγγελματίες*, σ. 331.

¹⁶⁵ Αυλίδου, *Δυσλεξία*, σ. 177-178.

αφορούν στο άτομο που συμμετέχει σε μια διαδικασία και όχι στον απλό θεατή, χωρίς ν' αποκλείεται και αυτή η παρεμβατική προσέγγιση.

2.2.2. Η ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΙΑ ΩΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΣΤΗ ΔΥΣΛΕΞΙΑ ΚΑΙ Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΣΥΜΠΕΡΙΛΗΨΗΣ

Είναι αναγκαία η κατανόηση της ποικιλότητας και της πολυπλοκότητας των δυσκολιών που απορρέουν από τη δυσλεξία, προκειμένου να προκύψει μια ολοκληρωμένη άποψη και μια πρόταση παρέμβασης ή έστω μιας ενισχυτικής διαδικασίας για τη βελτίωση κάποιων από αυτές. Πιστεύουμε ακράδαντα ότι το θέατρο¹⁶⁶ και η δραματοθεραπεία έχουν μεθοδολογικά εργαλεία που μπορούν να βοηθήσουν στο πρόβλημα της δυσλεξίας ολιστικά. Επιπλέον, το θέατρο και η ομαδική θεραπεία είναι δύο χώροι όπου μπορεί να υπάρξει η συμπερίληψη, με την έννοια του μη αποκλεισμού των ατόμων με αναπηρίες, αλλά και όλων εκείνων που βιώνουν καταστάσεις περιθωριοποίησης και αποκλεισμού. Στην ομαδική ψυχοθεραπεία βέβαια είθισται να δουλεύουμε με ομάδες με ίδιες ή συγγενικές παθήσεις, γιατί η καθεμία από αυτές απαιτεί διαφορετικό και πολύ ειδικό χειρισμό. Στην περίπτωση όμως των ατόμων με μαθησιακές δυσκολίες δεν μιλάμε για πάθηση και, όπως έχει αποδειχθεί στο ακαδημαϊκό πλαίσιο, η συμπερίληψη¹⁶⁷ είναι απαραίτητη προϋπόθεση για ένα σχολείο σύγχρονο, πολιτισμένο

¹⁶⁶ Ann Cattanach, *Drama for people with special needs*, A & C Black, London-Drama Publishers, New York, 1996, σ. 74: « Drama can be an excellent way of developing self -esteem with groups of children and adults with learning disabilities both as a medium to develop creative expression and as a way of learning tasks and skills».

¹⁶⁷ Ιωάννα Μπακιρτζή, «Προτάσεις για αλλαγή της ελληνικής εκπαιδευτικής πολιτικής στο πλαίσιο της συμπεριληπτικής εκπαίδευσης», Διαδικτυακό Επιστημονικό Συνέδριο, Παπαγεωργίου Ε. - Καραμήνας Ι. - Κρόκου Ζ. - Τσιαμπάση Φ. (επιμ.), *Το Σχολείο της Συμπερίληψης: Πραγματικότητα και Προοπτικές*, 2020, Broken Hill Publishers LTD, 2021, σ. 135-144: «Η συμπεριληπτική εκπαίδευση είναι μια φιλοσοφία της εκπαίδευσης, που στοχεύει στην απονομή ίσων ευκαιριών στη διδασκαλία και στη μάθηση όλων των μαθητών (Sleeter, 2018). Η έννοια της συμπεριληπτικής εκπαίδευσης δεν ορίζεται καθώς δεν υφίσταται μια σημασία της έννοιας η οποία να καλύπτει τις ανάγκες όλων (Odom, 2002). Αντίθετα, είναι μια έννοια η οποία προσαρμόζεται στο κάθε άτομο και καλείται να ανταποκριθεί στη διαφορετική διαφορετικότητα του καθενός από τα μέλη μίας σχολικής κοινότητας. Στα πλαίσια της συμπεριληπτικής εκπαίδευσης, το κάθε άτομο είναι μοναδικό και αντιμετωπίζεται ως μοναδικό. Το εκπαιδευτικό σύστημα και οι εκπαιδευτικές πρακτικές είναι αυτές που καλούνται να αλλάξουν και όχι το ίδιο το άτομο. Η συμπεριληπτική εκπαίδευση είναι μια πολυσύνθετη διαδικασία. Δεν περιορίζεται

και ανθρώπινο χωρίς διακρίσεις. Η συμπερίληψη¹⁶⁸ βέβαια για να έχει αποτελέσματα ουσιαστικά, δεν αφορά μόνο στο σχολικό περιβάλλον αλλά και σε ολόκληρη την κοινότητα και την ευρύτερη κοινωνία στην οποία ζει ένα άτομο με δυσλεξία. Για παράδειγμα, το άτομο με δυσλεξία θα πρέπει να μπορεί να παρακολουθεί μία παράσταση και να την κατανοεί, να μπορεί να επισκέπτεται ένα μουσείο και να μη χρειάζεται να του διαβάσει κάποιος άλλος τι λένε οι πληροφορίες στα εκθέματα, να μπορεί να συμμετέχει ισότιμα σε διάφορες δράσεις χωρίς να αισθάνεται ότι θα τον προσβάλουν ή ότι θα εκτεθεί αν καταλάβουν ότι δεν μπορεί να διαβάσει γρήγορα και σωστά. Επιπλέον, να μπορεί να συμμετέχει σε μια θεατρική ομάδα ως μέλος με τη βοήθεια και την κατανόηση των υπολοίπων, όταν η ομάδα θα πρέπει να κάνει ανάγνωση του έργου που θα ανεβάσουν. Θα μπορούσαμε να πούμε πάρα πολλά παραδείγματα, όμως η ουσία είναι να καταλάβουμε ότι η κοινωνία είναι αυτή που επίσης χρειάζεται εκπαίδευση αλλά και παρέμβαση για όλα αυτά τα ζητήματα της διαφορετικότητας, αλλά βέβαια αυτό αφορά σε μια άλλη εργασία.

Η δραματοθεραπεία ενδείκνυται¹⁶⁹ ως παρέμβαση, γιατί είναι μια ψυχοθεραπευτική μέθοδος που στοχεύει και ενισχύει τα θετικά κομμάτια του εαυτού και αντιμετωπίζει το άτομο ως ολότητα. Χρησιμοποιεί τη δυναμική του δράματος,¹⁷⁰ είτε για να αντικατοπτρίσει και να μεταμορφώσει τις εμπειρίες ζωής, ώστε να δώσει τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες να εκφράσουν και να επεξεργαστούν προβλήματα

μόνο στα στενά πλαίσια του σχολείου και του μαθήματος, αλλά αντίθετα, έχει και κοινωνικές προεκτάσεις [...].»

¹⁶⁸ Χριστίδου Θεανώ - Χριστίδου Μαρία «Συμπεριλαμβάνοντας το δυσλεξικό παιδί στο σχολείο: Εναρμονίζοντας τις σύγχρονες συμπεριληπτικές κατευθύνσεις στην εκπαιδευτική Πρακτική», *Πανελλήνιο Συνέδριο Επιστημών Εκπαίδευσης*, τ. 8, 2018, σ. 1262-1274 <http://dx.doi.org/10.12681/edusc.2815> [4/6/22].

¹⁶⁹ Paula Crimmens, *Drama therapy and story making in special education*, Jessica Kingsley Publishers, 2006, σ. 11-14: «Dramatherapy uses dramatic conventions to increase attentiveness. These include conventions such as rehearsal and repetition defining a space or stage, taking roles, being an audience following cues and giving the receiving applause [...] Dramatherapy is ideal for the teaching and practicing of social skills with children with cognitive and communication impairments. Social interaction depends on good communication skills and cognition both being areas that are likely to be impaired in children with a disability. These impairments make the acquisition of social skills problematic as well as making it more likely that these children would be excluded from normal peer interactions or play where this complex skills are more usually developed [...].»

¹⁷⁰ Jones, *Δραματοθεραπεία, Το θέατρο ως τρόπος ζωής και θεραπείας*, σ. 36.

που αντιμετωπίζουν, είτε για να διατηρήσει την καλή ψυχολογική κατάσταση και υγεία του ατόμου. Κάτι επίσης σημαντικό είναι, ότι η δραματοθεραπεία αξιοποιεί πάρα πολλά μοντέλα¹⁷¹εργασίας είτε συνδυαστικά είτε αυτούσια. Αυτό αυτόματα δίνει τη

¹⁷¹ Ε. Ζαφειροπούλου – Ρ. Καραγεωργίου – Δ. Δεδέσκη, «Δραματοθεραπεία», σ. 46: « 1. Το “θεατρικό” ή “αισθητικό” μοντέλο [...] από το οποίο ξεκίνησαν πολλοί δραματοθεραπευτές και στη συνέχεια εξελίξαν ή τροποποίησαν την πρακτική τους [...]. Τα συστατικά μέρη του δράματος και της θεατρικής πράξης γίνονται τα ίδια τα συστατικά μέρη της θεραπευτικής διεργασίας: ηθοποιός/ θεραπευόμενος ή μία ομάδα ηθοποιών/θεραπευόμενων, σκηνοθέτης/θεραπευτής, ένας ορισμένος χώρος δράσης, μία συμφωνημένη περίοδος χρόνου, μία θεατρική παραγωγή/κοινός στόχος. Ο Steven Mitchell στο “θέατρο της αυτοέκφρασης” εκκινώντας από τη διδασκαλία του Peter Brook παραλληλίζει τον ρόλο του θεραπευτή με αυτόν του σκηνοθέτη/διευκολυντή (facilitator). Όπως ο σκηνοθέτης βοηθά τον ηθοποιό να προσεγγίσει τον ρόλο και να τον θέσει σε αλληλεπίδραση με άλλους ρόλους και με τους θεατές έτσι και ο δραματοθεραπευτής βοηθά τον θεραπευόμενο να μεταφέρει τα θέματα που ανακύπτουν στην καθημερινή ζωή του σε μία θεατρική πραγματικότητα. Συλλαμβάνει αρχικά την κατάλληλη εικόνα, της δίνει στη συνέχεια μορφή, εμπλουτίζοντάς τη με γνωστικό και συναισθηματικό περιεχόμενο, για να δημιουργηθεί εν τέλει μία νέα νοηματοδότηση κατά την επιστροφή στην καθημερινή πραγματικότητα». 2. Το «εξελικτικό» ή «αναπτυξιακό» μοντέλο της Sue Jennings και Ann Cattanach (1994) αξιοποιεί τις θεωρίες των γνωστικών εξελικτικών σταδίων (Jean Piaget), των σταδίων συναισθηματικής ανάπτυξης (Erik Erikson), των σταδίων ανάπτυξης του παιχνιδιού και τη θεωρία για το παιχνίδι ως εξέλιξη του μεταβατικού αντικειμένου (transitional object- Donald Winnicott) για να δομήσει τη δραματοθεραπευτική διαδικασία σε τρία εξελικτικά στάδια – ενότητες (EPR): την ενσωμάτωση (Embodiment), την προβολή (Projection) και τον ρόλο (Role). Η διαδικασία αυτή η EPR επιτρέπει την επεξεργασία εξελικτικών σταδίων της ζωής του θεραπευόμενου που δεν ολοκληρώθηκαν και διευκολύνει τις μεταβιβάσεις κατά την πορεία της ενηλικίωσης και της ωρίμανσής του. 3. Το μοντέλο “sesame” - θεραπεία μέσω θεάτρου και κίνησης της Marian Lindkvist [...]. Χρησιμοποιεί τη μη λεκτική, συμβολική γλώσσα των εικόνων (κίνηση, αφή, δραματοποίηση, αυτοσχεδιασμό, φωνή) και τον λόγο χωρίς ερμηνείες [...]. 4. Το “αφηγηματικό” μοντέλο με κυριότερους υποστηρικτές τους Mooli Lahad, Marina Jenkyns (1996), Alida Gersie (1998). Η ιστορία που έχει να διηγηθεί ο θεραπευόμενος, αλλά και η ανεξάντλητη πηγή της παγκόσμιας κληρονομιάς των μύθων, θρύλων, παραμυθιών, όπως ακόμα και τα έργα της παγκόσμιας δραματοουργίας, προσφέρονται ως δομές της ατομικής και ομαδικής δραματοθεραπείας, τόσο για διαγνωστικούς, όσο και για θεραπευτικούς σκοπούς. 5. Το “μοντέλο του ρόλου” με κύριο εκπρόσωπο τον Robert Landy [...]. 6. Το “παραθεατρικό-τελετουργικό μοντέλο” που στηρίζεται στην ανθρωπολογική προσέγγιση του θεάτρου του Steven Mitchel (1994) και στην πνευματικότητα που αναδύεται από την τελετουργία, όπως διατυπώνει ο Roger Grainger (1990) [...]. 7. Το “συνδυαστικό” μοντέλο που υποστήριξε η Anna Chesner βρίσκει την εφαρμογή του σε πληθυσμό με σοβαρές λειτουργικές ή νοητικές δυσκολίες εγγενείς ή εξαιτίας χρόνιας παραμονής σε ιδρύματα (ιδρυματισμός) [...]. 8. Και το μοντέλο των “εξελικτικών μεταμορφώσεων” που προτείνει ο David Read Johnson (2009), όπου εφαρμόζεται σε ατομική δραματοθεραπεία και βασίζεται στην ενεργητική χρήση του σώματος σε ένα περιβάλλον ελεύθερης ανάπτυξης και έκφρασης [...].»

δυνατότητα στον θεραπευτή να επιλέγει κάθε φορά το καταλληλότερο μοντέλο, ανάλογα με το άτομο ή την ομάδα που έχει απέναντί του. Μπορεί να λειτουργήσει λοιπόν, είτε ατομικά είτε ομαδικά, αν και στις δύο περιπτώσεις εμπεριέχει την ομαδικότητα ως στοιχείο του δράματος, με την έννοια που του απέδωσε ο Erving Goffman:¹⁷² «ότι κάθε ανθρώπινη συνάντηση είναι ένα είδος δράματος, ακόμα κι αν περιλαμβάνει μόνο δύο άτομα».

Ένα άλλο βασικό στοιχείο στο οποίο δίνει μεγάλη έμφαση η δραματοθεραπεία –επηρεασμένη από την ουμανιστική παράδοση, όπου προέχει ο άνθρωπος και οι ανάγκες του– είναι η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον θεραπευτή και τον θεραπευόμενο.¹⁷³ Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι ο ψυχοθεραπευτής, ο ειδικός παιδαγωγός, ο εκπαιδευτικός και ο θεατροπαιδαγωγός οφείλουν ν' αναπτύσσουν πολύ καλή σχέση με τα άτομα στα οποία απευθύνονται, γιατί η επιτυχία της προσπάθειάς τους εξαρτάται κατά το ήμισυ από αυτήν τη σχέση.

Όλη η δουλειά γίνεται στο «εδώ και τώρα»¹⁷⁴ αφού αυτό μας βοηθάει να εστιάζουμε την προσοχή μας σε ένα πραγματικό γεγονός, που συμβαίνει στην τρέχουσα στιγμή της ζωής μας. Όλες οι διαπροσωπικές εμπειρίες που ανακύπτουν είναι αληθινές, γιατί απλούστατα προέκυψαν φυσικά και αβίαστα, χωρίς πίεση ή χειραγώγηση, μέσα σ' ένα πλαίσιο ελευθερίας και ασφάλειας, χωρίς κριτικό βλέμμα. Στόχος της δραματοθεραπείας είναι η διευκόλυνση του ατόμου να ενισχύσει τα θετικά του γνωρίσματα και ν' ανακαλύψει τους τρόπους, με τους οποίους θα προχωρήσει παρακάτω, ξεπερνώντας τα εμπόδια και τις δυσκολίες που πιθανώς το ταλανίζουν.

Η «αισθητική απόσταση» (όπως έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω), το «σαν να» και ο δραματικός χώρος¹⁷⁵ διασφαλίζουν ασφαλή μετάβαση από μία κατάσταση σε μία

¹⁷² Mandelen Andersen – Warren and Roger Gainger, *Practical approaches to dramatherapy, The shield of Perseus*, Athenaeum Press, 2000, σ. 19.

¹⁷³ Jocelyne James, «Dramatherapy with people with learning disabilities», *Dramatherapy, clinical studies*, Steve Mitchell (επιμ.), Jessica Kingsley Publishers, 1996, σ. 16.

¹⁷⁴ Andersen – Warren and Roger Gainger, *Practical approaches to dramatherapy*, σ. 32.

¹⁷⁵ Σε σχέση με τον «δραματικό χώρο», βλ. Alice Theilgaard, «Performance and projective possibilities», Murray Cox (ed.), *Shakespeare comes to Broadmoor, The actors are come hither, The performance of tragedy in a secure psychiatric hospital*, Jessica Kingsley Publishers, 1992, σ. 173: «Dramatic space is both intrapsychic, inter-personal and corporate.[...] Drama is one of the most important actualizations of myth [...] It is the over-determination of drama which gives us ample opportunity to identify where we must according to our desires and fears and Passions». («Ο δραματικός χώρος είναι τόσο ενδοψυχικός, διαπροσωπικός όσο και συλλογικός. [...] Το δράμα είναι μια από τις σημαντικότερες εκδραματίσεις του

άλλη. Μέσα από την προβολική διαδικασία του δράματος το άτομο ερμηνεύει δικά του συναισθήματα, σκέψεις, ανάγκες και τα κατανοεί. Δέχεται ερεθίσματα, τα οποία με τη φαντασία του τα μετασχηματίζει σε κάτι δικό του και αυτό τον οδηγεί στην αυτογνωσία. Η μεταφορά και το παιχνίδι μοιράζονται εκείνη την ενδιάμεση περιοχή της εμπειρίας, που βρίσκεται μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. «Αυτός ο χώρος μεταξύ συμβόλου και συμβολισμένου, όπου διαμεσολαβεί ένας ερμηνευτικός εαυτός, είναι ο δυνητικός χώρος στον οποίο καθίσταται δυνατή η δημιουργικότητα».¹⁷⁶

Σύμφωνα με την Dorothy Langley, το θεραπευτικό δράμα είναι ένα μέσο στο οποίο μπορεί να συμμετέχει ο κάθε άνθρωπος με τον δικό του τρόπο και τις όποιες δυνατότητες διαθέτει, και δεν απαιτείται κάποια δεξιότητα.¹⁷⁷ Άλλωστε η δραματοθεραπεία είναι η επέκταση του παιδικού παιχνιδιού, το οποίο είναι έμφυτο σε όλους τους ανθρώπους, γιατί μέσα από αυτό τα παιδιά πρωτογνωρίζουν τον κόσμο, γίνονται αυθόρμητα και δημιουργούν. Δεν είναι τυχαίο ότι το θέατρο και το δράμα συνδέθηκαν με την εκπαίδευση από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα,¹⁷⁸ γιατί τότε έγινε αντιληπτό ότι η παιγνιώδης φύση του δράματος συντελεί στην αποτελεσματική και ουσιαστική γνώση και κατανόηση. Ο Piaget¹⁷⁹ (1896-1980) είναι από τους πρώτους που τόνισε τη σημαντικότητα του παιχνιδιού και το χώρισε σε τρεις μορφές, ανάλογα με τη νοητική ανάπτυξη του παιδιού. Στην πρώτη μορφή μίλησε για το «παιχνίδι άσκησης», που ηλικιακά συμπίπτει με τη βρεφική ηλικία, στη δεύτερη για το «συμβολικό παιχνίδι», όταν «το παιδί εισέρχεται στο στάδιο της συμβολικής σκέψης»

μύθου.[...] Είναι ο “υπερκαθορισμός” του δράματος που μας δίνει άφθονη ευκαιρία να ταυτιστούμε, όπου πρέπει, σύμφωνα με τις επιθυμίες και τους φόβους και τα πάθη μας». Η μετάφραση είναι της γράφουσας την εργασία).

¹⁷⁶ Theilgaard, «Performance and projective possibilities», σ. 174.

¹⁷⁷ Andersen – Warren and Roger Gainger, *Practical approaches to dramatherapy*, σ. 28.

¹⁷⁸ Jones, *Δραματοθεραπεία, θεωρία, πρακτική και έρευνα*, σ. 54-56: «[...] ο Caldwell Cook ανέπτυξε μια μέθοδο για τη χρήση του δράματος στη μάθηση [...]. Μέρος αυτής της προσέγγισης επιβεβαίωσε ότι τα θεατρικά έργα γίνονταν καλύτερα κατανοητά μέσα από τη δραματοποίηση παρά μέσα από την τυπική μάθηση [...] Ο Hornbook συνδέει την ανάπτυξη του δράματος ως αποδεκτού μέρους του προγράμματος διδασκαλίας και μάθησης με την ανάπτυξη των θεωριών για το παιχνίδι και το παίξιμο μέσα στο πεδίο της ψυχολογίας [...] Στις ΗΠΑ ο John Dewey εστίασε εκ νέου την προσοχή του στην εκπαίδευση, υποστηρίζοντας τη φυσική ικανότητα των παιδιών να “μαθαίνουν μέσω της πράξης” [...].»

¹⁷⁹ Ευστράτιος Παπάνης - Αθηνά-Ελένη Αντένα, «Δραστηριότητες και παιχνίδια με παιδιά με αναπηρίες», Ευστράτιος Παπάνης - Παναγιώτης Γιαβρίμης - Αγνή Βίκη (επιμ.), *Έρευνα και εκπαιδευτική πράξη στην ειδική αγωγή*, Ι. Σιδέρης, 2011, σ. 30.

και στην τρίτη για «το παιχνίδι κανόνων», το οποίο συμπίπτει σχεδόν «με το στάδιο ανάπτυξης της λογικής σκέψης».

Η Sue Jennings¹⁸⁰ στηριζόμενη σε αυτά τα αναπτυξιακά στάδια δόμησε το δικό της δραματοθεραπευτικό μοντέλο (EPR-Embodiment Projection Role), όπου: στη βρεφική ηλικία τα παιδιά αντιδρούν κυρίως με το σώμα και τις αισθήσεις, άρα έχουμε την «ενσωμάτωση (E) ή το αισθητηριακό/σωματικό παιχνίδι», προς το τέλος του πρώτου έτους αναπτύσσεται η διαδικασία του «σαν να», δηλαδή τα παιδιά παίζουν και με άλλα αντικείμενα, άρα έχουμε το στάδιο «προβολής (Π) ή προβολικό παιχνίδι» και τέλος το «παιχνίδι ρόλων (Ρ) ή δραματικό παιχνίδι». Το παιχνίδι στη δραματοθεραπεία περιλαμβάνει:¹⁸¹

Παιχνίδι με αντικείμενα και συμβολικά παιχνίδια, προβολική δουλειά με αντικείμενα για την κατασκευή μικρόκοσμων, παιχνίδι χωρίς κανόνες, ή φανταστικό, ή δραματικό παιχνίδι με υιοθέτηση χαρακτήρων και παιχνιδιών. Το παιχνίδι μπορεί να γίνει κατανοητό ως ένα αναπτυξιακό συνεχές από διάφορα στάδια, όπως είναι το κιναισθητικό, ή το συμβολικό παιχνίδι. Αυτό το συνεχές συνδέεται συχνά με τη γνωστική, συναισθηματική, ή διαπροσωπική ανάπτυξη. Για κάποιους θεραπευόμενους στη δραματοθεραπεία η θεραπεία αφορά τη μετάβαση σε ένα νέο αναπτυξιακό στάδιο μέσω του παιχνιδιού. Για παράδειγμα με έναν θεραπευόμενο που αντιμετωπίζει βαριές μαθησιακές δυσκολίες η θεραπευτική δουλειά μπορεί να περιλαμβάνει την ενασχόληση με τη μετάβαση από το ένα επίπεδο στο άλλο. Αυτό μπορεί να είναι η αλλαγή από το ατομικό παιχνίδι που γίνεται σε απομόνωση στο συνεργατικό παιχνίδι. Αυτή η αλλαγή μπορεί να περιλαμβάνει μία θεραπευτική μετατόπιση στον τρόπο που ο θεραπευόμενος αλληλεπιδρά με τους ανθρώπους και με το περιβάλλον του.

Με το παιχνίδι επομένως ο θεραπευόμενος ζει ταυτόχρονα σε έναν πραγματικό κι έναν φανταστικό κόσμο, γεγονός που του επιτρέπει να πειραματίζεται μέσα σε πλαίσιο μεν, ελεύθερα δε. Με τον όρο «πλαίσιο» εννοούμε ότι υπάρχουν πάντα όρια και κανόνες, όπως άλλωστε σε όλα τα παιχνίδια, χωρίς όμως να περιορίζουν την αυθόρμητη και

¹⁸⁰ Jennings, *Εισαγωγή στη Δραματοθεραπεία, Θεραπευτικό θέατρο, Ο μίτος της Αριάδνης*, σ. 66-78.

¹⁸¹ Jones, *Δραματοθεραπεία, θεωρία, πρακτική και έρευνα.*, σ. 113-114.

αληθινή έκφραση του ατόμου. Έτσι, το παιδί έχει τη δυνατότητα να δοκιμάζει και να διερευνά διάφορες πτυχές του εαυτού του -όπως για παράδειγμα πώς ν' αλλάξει τη συμπεριφορά του απέναντι στους άλλους ή να εφευρίσκει νέους τρόπους αλλαγής της ζωής του, όταν αυτή τον δυσκολεύει- σε ένα ασφαλές περιβάλλον. Το παιχνίδι ενέχει τη δημιουργικότητα, που είναι απολύτως απαραίτητη σε όλα τα αναπτυξιακά στάδια του ανθρώπου. Ο Winnicott¹⁸² ισχυρίζεται ότι χωρίς τη «δημιουργική συναίσθηση» ο άνθρωπος νιώθει μαιωμένος και η ζωή χάνει το νόημά της. Θεωρεί επίσης ότι ο άνθρωπος είναι δημιουργικός μόνο στο «παίζει» και «μόνο όταν είναι δημιουργικός ανακαλύπτει τον εαυτό του».¹⁸³ Άρα ο άνθρωπος δεν θα πρέπει να χάνει την επαφή του με τη δημιουργική του πλευρά, γιατί αυτό θα επηρεάσει την ψυχοσωματική του ισορροπία.

Την ίδια ασφάλεια για πειράματα και δημιουργικές αναζητήσεις τού παρέχει και ο ρόλος. Μέσα στη θεραπεία μπορεί ν' αναπαρασταθεί ο ίδιος ο εαυτός του θεραπευόμενου ή διάφορες εκφάνσεις του εαυτού του, ένα άλλο πρόσωπο, ένα ζήτημα, ένα συναίσθημα κι όλα αυτά μέσα από ρόλους που υιοθετεί ή μέσω προσωποποίησης (χρησιμοποιώντας αντικείμενα). Και εδώ αυτό το «σαν να»,¹⁸⁴ είμαι και δεν είμαι εγώ, με τη βοήθεια της φαντασίας επιτρέπει τη διερεύνηση των διαφόρων ζητημάτων, που στην καθημερινή ζωή ενδεχομένως ο θεραπευόμενος να φοβόταν ή να ντρεπόταν να δοκιμάσει.

Επομένως, δημιουργούνται ευκαιρίες μετασχηματισμού, που είναι απαραίτητες ιδίως για τα ζητήματα δυσλεξίας που εξετάζουμε. Για παράδειγμα, μέσα από τις

¹⁸² D. W. Winnicott, *Το παιχνίδι και η πραγματικότητα* (μετ. Γιώργος Καλομοίρης), Αρμός, 2019, σ. 176

¹⁸³ Winnicott, *ό.π.*, σ. 18.

¹⁸⁴ Πρβλ. Roger Grainger, *The glass of heaven, The faith of the dramatherapist*, Jessica Kingsley Publishers, 1995, σ. 37: «[...] This is the mood of much drama and dramatherapy in which the imagination expands to occupy all the space provided for it which is the dramatic area of “as if” and never really leaves that area. The game like the play exists to give depth and meaning to this epistemological shift whereby we move into another human reality that of actions, thoughts and feelings in which it is not the experience but the circumstances which are imagined». («Αυτό είναι το κλίμα στη δραματική τέχνη και στη δραματοθεραπεία, όπου η φαντασία επεκτείνεται ώστε να καταλάβει όλον τον χώρο που της παρέχεται, που είναι η δραματική περιοχή του “σαν να” και στην πραγματικότητα ποτέ δεν εγκαταλείπει αυτήν την περιοχή. Το παιχνίδι όπως και το θεατρικό έργο υπάρχουν για να δώσουν βάθος και νόημα σε αυτήν την επιστημολογική μετατόπιση, με την οποία μετακινούμαστε σε μια άλλη ανθρώπινη πραγματικότητα, αυτή των πράξεων, των σκέψεων και των συναισθημάτων, στην οποία δεν είναι η εμπειρία αλλά οι συνθήκες που φανταζόμαστε». Η μετάφραση είναι της γράφουσας την εργασία).

εναλλαγές των ρόλων, το άτομο αποκτά ενσυναίσθηση, γιατί μπαίνει στη θέση του άλλου, επομένως κατανοεί τον κόσμο γύρω του. Παράλληλα, ενσαρκώνοντας διάφορες εκδοχές του εαυτού του -που είτε τον δυσκολεύουν, είτε δεν τις γνώριζε καν- αποκτά αυτογνωσία. Ταυτόχρονα κρατά μία απόσταση, αφού σύμφωνα με την μπρεχτική ορολογία λειτουργεί κυρίως σαν «παρατηρητής» του υλικού, επομένως δεν διστάζει να δοκιμάζει ξανά και ξανά διάφορους ρόλους. Επειδή είναι γνωστό και κοινωνιολογικά¹⁸⁵ ότι το άτομο κρατάει απόσταση από τον ρόλο του, το να διερευνήσει τρόπους απόκλισης ανάμεσα σε αυτό που επιθυμεί και σε αυτό που του επιβάλλει το κοινωνικό γίγνεσθαι, θα τον βοηθήσει ν' ανακαλύψει νέους δρόμους και συμπεριφορές. Συγκεκριμένα, ένα δυσλεκτικό άτομο, που έχει «συνηθίσει» να θυματοποιείται γιατί οι άλλοι τον περιθωριοποιούν, μπορεί να θυμώσει, ν' αντισταθεί, να εκφράσει το πώς νιώθει και αυτό σιγά σιγά να γίνει βίωμα, ώστε να το «χρησιμοποιήσει» αργότερα και στην πραγματική του ζωή. Ή όταν χρειαστεί μέσα σε μια δραματοθεραπευτική συνεδρία να διαβάσει χωρίς να υποστεί κοροϊδία, αυτόματα δέχεται αποδοχή και κατανόηση και βγαίνει από τον ρόλο του «προβληματικού». Επιπλέον, όλο αυτό το ταξίδι του θεραπευόμενου από τη δραματική πραγματικότητα στην αληθινή πραγματικότητα και το αντίστροφο είναι «ουσιαστικά ένα ανθρώπινο φαινόμενο απαραίτητο για την ωρίμανση»¹⁸⁶ με όλα τα θετικά επακόλουθα αυτού.

Η αξιοποίηση του ψυχοδράματος (όπως έχει αναλυθεί παραπάνω) στη δραματοθεραπευτική διαδικασία είναι επίσης βοηθητική, γιατί ο εμπλεκόμενος έχει τη δυνατότητα να είναι ο «πρωταγωνιστής» και να δουλεύει κομμάτια του εαυτού του, όχι φανταστικά, αλλά αληθινά. Στο ψυχόδραμα μπορεί οι θεραπευόμενοι να υποδύονται ρόλους, αλλά τα ζητήματα που αναπαράγονται είναι της τρέχουσας κατάστασης. Το ψυχόδραμα εστιάζει στο παρόν και ο πρωταγωνιστής «γίνεται το αντικείμενο της εστιασμένης ενσυναίσθητικής φαντασίας όλων όσων συμμετέχουν στη δράση».¹⁸⁷ Με αυτόν τον τρόπο το άτομο έχει τη δυνατότητα να δουλέψει ό,τι τον απασχολεί άμεσα και γρήγορα.

¹⁸⁵ Erving Goffman, *Συναντήσεις, δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης* (μετ. Δήμητρα Μακρυγιώτη), Αλεξάνδρεια, 1996.

¹⁸⁶ Salvo Pitruzzella, *Introduction to Dramatherapy, Person and threshold*, Brunner-Routledge, 2004, σ. 167.

¹⁸⁷ Grainger, *The glass of heaven*, σ. 8.

Επιπλέον έχει αποδειχτεί ότι ο ρόλος του πρωταγωνιστή (γενικά στη δραματοθεραπεία), καθώς και η χρήση της σκηνής (κυρίως στο ψυχόδραμα) έχουν βοηθήσει στη βελτίωση κάποιων δυσκολιών, γιατί «με αυτόν τον τρόπο το άτομο τραβάει την προσοχή των άλλων πάνω του και έτσι μπορεί ένα άτομο με ΔΕΠ-Υ ή/και δυσλεξία να νιώσει μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και να μειώσει την έλλειψη αυτοεκτίμησης».¹⁸⁸ Η έρευνα της Χριστοδούλου για την επίδραση της δραματοθεραπείας σε παιδιά με ΔΕΠ-Υ ή/και δυσλεξία έδειξε ότι μπορεί να είναι σημαντικά αποτελεσματική και ένας από τους λόγους οφείλεται στο ότι η «δράση μπορεί να αποτυπωθεί από την οπτική μνήμη»¹⁸⁹ ώστε το άτομο ν' ανακαλεί πιο εύκολα ό,τι είχε παρακολουθήσει.

2.2.3. ΒΕΛΤΙΩΣΗ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ ΔΕΞΙΟΤΗΤΩΝ ΜΕ ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ 6 PSM - ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ

Η μνήμη¹⁹⁰ είναι μια πολύπλοκη και πολυσύνθετη γνωστική λειτουργία του ανθρώπου, αφού οι πληροφορίες που συλλέγει και επεξεργάζεται γίνονται γνώση και εμπλέκεται με την αναγνωστική και αριθμητική διαδικασία. Υπάρχουν διάφορες ασκήσεις και εργαλεία στη δραματοθεραπεία που μπορούν να βελτιώσουν τη μνήμη (κάποια έχουμε ήδη αναφέρει πιο πάνω: παιχνίδια ρόλων, θέαση δράσεων, συχνές επαναλήψεις, πρόβες κ.ά.). Θα αναφερθούμε όμως ειδικά για ένα μοντέλο που θεωρούμε ότι θα βοηθήσει στη βελτίωση της μνήμης αλλά και σε πάρα πολλές από τις δυσκολίες της δυσλεξίας, όπως το άγχος και οι κοινωνικές δεξιότητες.

Πρόκειται για το «Six Part Story Method» μια προσέγγιση δημιουργίας και αφήγησης ιστοριών, που αναπτύχθηκε από τον Mooli Lahad (δραματοθεραπευτή και ψυχολόγο που ζει και εργάζεται στο Ισραήλ) και τη συνεργάτιδά του Ofra Ayalon

¹⁸⁸ Χριστοδούλου Αικατερίνη, «Η επίδραση της Δραματοθεραπείας σε παιδιά με ΔΕΠ-Υ ή/και Δυσλεξία», Πανελλήνιο Συνέδριο Επιστημών Εκπαίδευσης, 2015, σ. 1543-1554, <http://dx.doi.org/10.12681/edusc.386> [27/4/22].

¹⁸⁹ Χριστοδούλου, *ό.π.*, σ. 1543-1554.

¹⁹⁰ Ιωάννης Δ. Καραντζής, *Τα προβλήματα της μνήμης των παιδιών με μαθησιακές δυσκολίες στην αριθμητική και την ανάγνωση, Γνωστική θεώρηση-εκπαιδευτικές προεκτάσεις*, Τυπωθήτω Γιώργος Δαρδάνος, 2004, σ. 71.

(ψυχολόγο, συγγραφέα, τραυματολόγο).¹⁹¹ Το μοντέλο σχεδιάστηκε αρχικά ως διαγνωστικό εργαλείο κατά τη διάρκεια εργασίας τους με παιδιά, που είχαν μετατραυματικό στρες από τα βιώματά τους στον πόλεμο. Ο Lahad ανακάλυψε ότι οι άνθρωποι έχουν έξι διαφορετικούς μηχανισμούς για ν' αντιμετωπίζουν τις δυσκολίες τους και με βάση αυτούς τους έξι τρόπους δημιούργησε το ακρωνύμιο BASIC Ph:¹⁹² «(B) είναι μια εξάρτηση από τις πεποιθήσεις και τις αξίες, (A) είναι η έκφραση του συναισθήματος, (S) είναι η κοινωνική μέθοδος, (I) είναι η λειτουργία της φαντασίας, (C) είναι η γνωστική ανταπόκριση και (Ph) είναι η σωματική και ενεργητική στρατηγική αντιμετώπισης». Αυτοί οι έξι μηχανισμοί είναι οι διαφορετικές «γλώσσες» που μιλάει ο εκάστοτε θεραπευόμενος για να επικοινωνήσει με τον θεραπευτή του. Έτσι δημιουργήθηκε το 6PSM ως εργαλείο κατανόησης της κάθε γλώσσας.

Το εργαλείο αυτό έχει τις ρίζες του στον Vladimir Propp,¹⁹³ ο οποίος ψάχνοντας κοινές θεματικές στα ρωσικά παραμύθια εντόπισε μια ακολουθία γεγονότων και χαρακτήρων, που εμφανίζονταν πάντα με μια συγκεκριμένη σειρά. Έτσι έφτιαξε μια λίστα με δραματικά πρόσωπα, που δεν εμφανίζονταν απαραίτητα πάντα όλα: ο ήρωας, ο αποστολέας (που δίνει στον ήρωα την αποστολή), η πριγκίπισσα που αναζητά ο ήρωας, ο πατέρας της πριγκίπισσας, ο κακοποιός (που αντιτίθεται στον ήρωα), ο τροφοδότης (που δίνει πράγματα που βοηθούν τον ήρωα), ο βοηθός (που βοηθά ενεργά τον ήρωα), ο αντιήρωας (που υποδύεται τον ήρωα ή προσπαθεί να κλέψει το βραβείο του). Αυτή η διαπίστωση μελετήθηκε και από άλλους, κυρίως Γάλλους στρουκτουραλιστές και σημειωτικούς, οι οποίοι τη γενίκευσαν ως τη βασική δομή των παραμυθιών. Ο πυρήνας λοιπόν μιας ιστορίας είναι το ζευγάρι υποκείμενο-αντικείμενο (δηλαδή ο ήρωας και ό,τι αφορά την αποστολή που έχει να εκτελέσει).

¹⁹¹ Kim Dent-Brown, «Six Part Story Making in the Assessment of Personality Disorder: History, Practice and Research», Ofra Ayalon - Mooli Lahad - Alan Cohen (ed.), *Community Stress Prevention*, v. 5, The Community Stress Prevention Centre, 2003, σ. 45.

¹⁹² Brenda Meldrum, «Evaluation and assessment in dramatherapy», *The handbook of dramatherapy*, σ. 187-188: «These are the six dimensions that underlie the client's coping styles: B is a reliance on Beliefs and Values, A is the expression of Affect, S is the Social mode, I is the Imaginative way, C is the Cognitive response, Ph is the Physical and active coping strategy».

¹⁹³ Mooli Lahad – Kim Dent Brown, «Six-piece story making revisited: the seven levels of assessment and the clinical assessment», David Read Johnson – Susana Pendzik – Stephen Snow (ed.), *Assessment in dramatherapy*, Charles C Tomas, 2011, σ. 121.

Ο Lahad στηρίχτηκε στον πυρήνα της ιστορίας και έφτιαξε το 6PSM. Στόχος του ήταν η χρήση της ιστορίας και της αφήγησής της να οδηγήσουν το άτομο στην αυτογνωσία και στη βελτίωση της εσωτερικής και εξωτερικής του επικοινωνίας. Αυτό που ζητάει είναι να δημιουργήσει ο θεραπευόμενος από το μηδέν μια ιστορία από τη φαντασία του και άσχετη από την πραγματικότητα. Πιστεύει στο παράδοξο ότι «όσο πιο μακριά από την πραγματική ζωή τοποθετείται η ιστορία, τόσο περισσότερες είναι οι πιθανότητες αποκάλυψης»¹⁹⁴ του εσωτερικού κόσμου του ατόμου. Αυτό συμβαίνει γιατί υπάρχει αισθητική απόσταση, αφού η «ιστορία» αφορά κάτι εντελώς ονειρικό (ψεύτικο), άρα οι μηχανισμοί άμυνας κάμπτονται και το ασυνείδητο μπορεί ν' αποκαλυφθεί χωρίς φόβο. Το άτομο καλείται να ζωγραφίσει σε ένα λευκό χαρτί χωρισμένο σε έξι μέρη τα εξής: στο πρώτο μέρος φτιάχνει τον ήρωα (δεν είναι απαραίτητα άνθρωπος, αλλά σίγουρα κάτι ζωντανό και δίνουμε λίγα στοιχεία για το πώς είναι και πού βρίσκεται), στο δεύτερο την αποστολή του (μπορεί να ναι οτιδήποτε που πρέπει να φέρει εις πέρας), στο τρίτο τι βοηθάει τον ήρωα (πρόσωπο, πράγμα, ή κάτι εσωτερικό δικό του), στο τέταρτο το εμπόδιο ή τα εμπόδια που δεν τον αφήνουν να ολοκληρώσει την αποστολή (μπορεί να ναι είτε εσωτερικά, είτε εξωτερικά και πάλι), στο πέμπτο τι κάνει για να ξεπεράσει τα εμπόδια και στο έκτο τι συμβαίνει τελικά (τελειώνει ή συνεχίζει;).

Το ενδιαφέρον με αυτό το μοντέλο είναι, όπως μας λέει και ο Lahad,¹⁹⁵ ότι «με την αφήγηση μιας προβαλλόμενης ιστορίας βασισμένης στα στοιχεία του παραμυθιού ή του μύθου» κατανοούμε τον μηχανισμό που ο εαυτός μας προσπαθεί ν' αντιληφθεί τον κόσμο, «προβάλλοντας τον εαυτό σε μια οργανωμένη πραγματικότητα». Ο Jung πίστευε ότι: «στους μύθους και τα παραμύθια, όπως και στα όνειρα, η ψυχή αφηγείται τη δική της ιστορία και η αλληλεπίδραση των αρχέτυπων αποκαλύπτεται μέσα στο φυσικό της σκηνικό με βάση το σχήμα “σχηματισμός, μετασχηματισμός/η αέναη αναδημιουργία του αιώνιου Νου”». ¹⁹⁶ Ο αιώνιος νους φυσικά είναι το πνεύμα που για τον Jung σημαίνει «το σύνολο όλων των φαινομένων της λογικής σκέψης ή της

¹⁹⁴ Kim Dent-Brown, «The Six Part Story Method as an aid in the assessment of personality disorder», *Dramatherapy*, v. 21, (1999), σ. 10-14 <http://dx.doi.org/10.1080/02630672.1999.9689514> [12/5/20].

¹⁹⁵ Brenda Meldrum, «Evaluation and assessment in dramatherapy», S. Jennings – A. Cattanach – S. Mitchell – A. Chesner – B. Meldrum (eds.), *The handbook of dramatherapy*, Routledge, 1994, σ. 188.

¹⁹⁶ C. G. Jung, *Τέσσερα αρχέτυπα* (μετ. Γιώργος Μπαρουξής), Ιαμβλιχός, 1988, σ. 130-131.

διάνοιας στα οποία περιλαμβάνεται η θέληση, η μνήμη, η φαντασία, η δημιουργική δύναμη και οι φιλοδοξίες». ¹⁹⁷

Το να δίνεται η ευκαιρία σε άτομα με προβλήματα έκφρασης, ανάγνωσης, μνήμης, αναγνωστικής κατανόησης να δημιουργήσουν μια φανταστική ιστορία με εικόνες και έπειτα να τη διηγηθούν έχει πολλαπλά οφέλη. Αρχικά τους προσφέρεται η ικανοποίηση ότι μπορούν και οι ίδιοι «να γράψουν» μια ιστορία και αυτόματα ενισχύεται η αυτοπεποίθηση και αυτοεκτίμησή τους, καθώς και η προσωπική τους έκφραση. Δεύτερον τα άτομα αυτά καλλιεργούν τη φαντασία τους και τη δημιουργική τους πλευρά, ενώ παράλληλα βελτιώνουν την προφορική τους αφήγηση, εμπλουτίζοντας μάλιστα και το λεξιλόγιό τους (που είναι συνήθως φτωχό). Συγκεντρώνουν τη σκέψη τους και βάζουν τις ιδέες τους σε σειρά και αλληλουχία, ώστε να βγαίνει νόημα σε ό,τι αφηγούνται. Ασκούν τη μνήμη τους γιατί καλούνται ν' αφηγηθούν ξανά και ξανά την ιστορία, εμπλουτίζοντάς την ή αλλάζοντάς την (εφόσον το επιθυμούν). Εξάλλου, έχει αποδειχθεί ότι τα άτομα με δυσλεξία θυμούνται καλύτερα με διάφορα «μνημονικά βοηθήματα» ¹⁹⁸ που χρησιμοποιούν συνήθως οι εκπαιδευτικοί, που είναι: πέρα από τη συχνή επανάληψη, η εικονοποίηση γραμμάτων, λέξεων, κανόνων, η σύνδεση με ένα αντικείμενο ή έναν ρυθμό, η αντικατάσταση λέξεων με άλλες γνωστές κ.ά.. Ταυτόχρονα οι ερωτήσεις που τίθενται σε σχέση με την ιστορία και αργότερα η βιοματική πλαίσισή της με μια δραματοποίηση ή μια παντομίμα ή ένα tableau vivant, βοηθούν στον αναστοχασμό, την αυτοδιόρθωση, την καλλιέργεια του τρόπου σκέψης, την επεξεργασία πληροφοριών και τη συσχέτισή τους. Οπότε βελτιώνεται η νοητική ανάπτυξη του ατόμου και η κριτική του σκέψη. Επιπλέον, μειώνεται το άγχος ότι δεν θα τα καταφέρουν ή ότι δεν έχουν τα απαραίτητα εφόδια και ταυτόχρονα βελτιώνονται οι κοινωνικές τους δεξιότητες, γιατί πλέον νιώθουν αυτοπεποίθηση να κοινωνικοποιηθούν και να πάρουν πρωτοβουλίες. Αυτό το μοντέλο μπορεί να εφαρμοστεί σε όλες τις ηλικίες, ατομική ή ομαδικά και με διαφορετική στοχοθεσία, δηλαδή είτε θεραπευτικά είτε εκπαιδευτικά είτε καλλιτεχνικά είτε και συνδυαστικά.

Εδώ θα θέλαμε να προσθέσουμε την προσωπική εμπειρία της συντάκτριας της εργασίας με δύο ομάδες ενήλικων ατόμων με πολύ σοβαρές μαθησιακές δυσκολίες

¹⁹⁷ Jung, *ό.π.*, σ. 119.

¹⁹⁸ Σουζάνα Παντελιάδου, *Μαθησιακές δυσκολίες και εκπαιδευτική πράξη, τι και γιατί*, Πεδίο, 2011, σ. 428-431.

(νοητική υστέρηση, αυτισμό, Asperger, σύνδρομο Down, ψύχωση επί εδάφους νοητικής υστέρησης), όταν εργαζόταν στο Κέντρο Συμβουλευτικής και Απασχόλησης Ατόμων με Αναπηρία στον Δήμο Καισαριανής (2006-2021). Παρότι οι ομάδες ήταν πάντα ανομοιογενείς (δηλαδή δεν υπήρχε ως πάθηση μόνο ο αυτισμός ή η νοητική υστέρηση, αλλά πολλές και διαφορετικές παθήσεις μαζί) υπήρχαν κοινά στοιχεία, που μπορούσαν να δουλευτούν. Ο πρώτος της στόχος ήταν η αξιοποίηση του μοντέλου του Lahad, προκειμένου να βοηθηθούν τα μέλη να κοινωνικοποιηθούν -γιατί στην αρχή δεν μιλούσαν καν μεταξύ τους- και αργότερα για να απομνημονεύσουν λόγια, ώστε να συμμετέχουν σε θεατρική παράσταση.

Αρχικά χρησιμοποιήθηκε το μοντέλο αρκετές φορές, ώστε να το γνωρίσουν τα μέλη και να τους είναι οικείο -παρότι υπήρχαν μέλη που δεν ήταν δυνατό ούτε να ζωγραφίσουν - για δημιουργία ιστοριών. Το επόμενο στάδιο ήταν να γίνει η συγγραφή ενός έργου από το μηδέν, μέσα από όλες τις ζωγραφιές των μελών, το οποίο και δραματοποιούσαν. Στο τρίτο στάδιο το μοντέλο αξιοποιήθηκε αντίστροφα. Δεν έφτιαχναν τα μέλη μια δική τους φανταστική ιστορία, αλλά δανειζόμασταν ένα γνωστό διήγημα ή έναν μύθο που ήταν σύντομα σε διάρκεια. Έπειτα η θεραπεύτρια -εμπυχώτρια το αφηγούνταν, απλοποιώντας κάποια σημεία και ακολουθούσε συζήτηση και ερωτήσεις, ώστε να αναλυθεί και να γίνει κατανοητό όσο καλύτερα γινόταν. Εδώ αξιοποιούνταν πολύ το χιούμορ ως βοηθητικό εργαλείο και η μουσική επένδυση. Στη συνέχεια τους ζητούνταν να ζωγραφίσουν στα έξι κουτάκια (που ήδη ήξεραν) ποιος πίστευαν ότι ήταν ο ήρωας, τι ήθελε να κάνει, ποια τα εμπόδια και οι βοηθοί του και αν τελικά εκπλήρωνε την αποστολή του. Ο καθένας έκανε ό,τι είχε καταλάβει και μπορούσε, ανάλογα με τις δυνατότητές του.

Με αυτόν τον τρόπο και τη συχνή επανάληψη μάθαιναν καλά την «ιστορία», θυμούνταν τα γεγονότα και σιγά σιγά έμπαιναν οι διάλογοι (τους οποίους έγραφε η θεραπεύτρια για κάθε άτομο χωριστά και ανάλογα με το τι μπορούσε να κάνει). Είχε απόλυτη επιτυχία και ήταν αρκετά βοηθητικό. Παρατηρήθηκε λοιπόν ότι ήταν ένας εύκολος, ευχάριστος και ασφαλής τρόπος να συμμετέχουν όλοι -ακόμα και οι πιο βαριές περιπτώσεις- σε μια θεραπευτική θεατρική δραματοποίηση, που κάποιες φορές έφτανε μέχρι και την παράσταση. Μετά από δύο χρόνια δουλειάς (όπου βέβαια παράλληλα αξιοποιούνταν κι άλλα εργαλεία) υπήρχε επικοινωνία μεταξύ των μελών και είχαν αναπτυχθεί κοινωνικές σχέσεις που μέχρι τότε δεν υπήρχαν, τα μέλη είχαν αποκτήσει μετά από δύο παραστάσεις μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και μάλιστα ονόμαζαν τους εαυτούς τους «ηθοποιούς» με πολλή υπερηφάνεια. Επιπλέον, είχαν

όρεξη για ιστορίες και καμία δυσαρέσκεια στην απομνημόνευση διαλόγων. Φυσικά οι πολύ βαριές περιπτώσεις είχαν αρκετές δυσκολίες, αλλά συμμετείχαν ευχάριστα και έδειχναν να το διασκεδάζουν.

Η ανάπτυξη του μοντέλου αυτού έγινε γιατί θεωρούμε ότι μπορεί να χρησιμοποιηθεί αντίστοιχα και σε δυσλεκτικά άτομα όλων των ηλικιών. Μάλιστα, θα ήταν ενδιαφέρον να χρησιμοποιηθεί όχι μόνο όπως το προτείνει ο Lahad, αλλά και με τις μυθοπλαστικές θεατρικές «ιστορίες» -όπως δουλεύτηκε με τα άτομα με αναπηρία- του Αριστοφάνη, όπου υπάρχει πάντα ένας ήρωας που παλεύει να διεκπεραιώσει μια αποστολή με εμπόδια και βοηθούς και ένα τέλος πάντα αίσιο. Για παράδειγμα στους *Σφήκες* ο Βδελυκλέων θέλει να κρατήσει στο σπίτι τον πατέρα του Φιλοκλέωνα, προκειμένου να τον θεραπεύσει από την ασθένεια της δικομανίας. Σε αυτήν του την αποστολή έχει βοηθούς τους δούλους του και εμπόδια την ενεργητικότητα και επινοητικότητα του γέρου πατέρα του, καθώς και τον Χορό των δικαστών-σφηκών. Ο γιος φέρνει εις πέρας την αποστολή που είχε αναλάβει, αλλά φαίνεται ότι η ιστορία έχει και συνέχεια, γιατί ο γέρος εξακολουθεί να είναι επαναστατικός και στρέφεται τώρα προς διάφορες κοινωνικές απολαύσεις. Είναι μια μέθοδος εύκολης ανάλυσης και κατανόησης του έργου και μάλιστα με παιγνιώδη τρόπο, που θα ενισχύσει ποικιλοτρόπως στη βελτίωση των δυσκολιών της δυσλεξίας. Ο παιγνιώδης τρόπος αφορά στους εξής τομείς: πρώτον στο γεγονός ότι το κωμικό στοιχείο γενικά, άρα και στα έργα του Αριστοφάνη, συνδέεται άρρηκτα με την παιγνιώδη διάθεση σύμφωνα με τις θεωρίες περί γέλιου και κωμικού¹⁹⁹ και δεύτερον με το γεγονός ότι η δημιουργικότητα αλλά και το θεατρικό παιχνίδι διαθέτουν παιγνιώδη χαρακτήρα.²⁰⁰ Άλλωστε κάθε βιωματική μέθοδος εκμάθησης-παρέμβασης είναι παιγνιώδης, εφόσον αφήνει το άτομο ελεύθερο ν' αξιοποιήσει τη φαντασία του, ν' αυτενεργήσει, να συνεργαστεί, να πάρει πρωτοβουλίες, να είναι αυθόρμητο, ν' ανταλλάξει απόψεις και ιδέες κ.ά.

Επιπλέον, ο Αριστοφάνης ενδείκνυται, γιατί στα έργα του συνυπάρχουν: μυθολογικά και παραμυθικά στοιχεία με τον καθημερινό βίο (γεμάτο από διαχρονικά ζητήματα όπως η ειρήνη, η δημοκρατία, η οικογένεια, η δημαγωγία, η ελευθερία λόγου,

¹⁹⁹ Αλεφαντινού Ελένη, *Η καλλιέργεια της δημιουργικότητας μέσω της Θεατρικής Αγωγής με τη χρήση του κωμικού στοιχείου. Μια πειραματική έρευνα σε μαθητές Δημοτικού*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., 2021, σ. 18.

²⁰⁰ Αλεφαντινού, *ό.π.*, σ. 89 και 102.

οι σχέσεις παιδιών γονέων κ.ά.), η φαντασία με τον ζωντανό λόγο, οι ταπεινότερες σωματικές λειτουργίες με τις πιο εκλεπτυσμένες φιλοσοφικές σκέψεις και την αμείλικτη κριτική της επικαιρότητας, ο θρησκευτικός ύμνος με τη ρητορική και κυρίως το «σπουδαίον» με το «γελοίον».²⁰¹ Όλα τα παραπάνω ενισχύουν τον παιγνιώδη τρόπο που χρειαζόμαστε και ανοίγουν δρόμους για ποικίλους πειραματισμούς στην υπηρεσία της παρέμβασης.

2.2.4. ΓΙΑΤΙ Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΣΤΗ ΔΥΣΛΕΞΙΑ

Οι λόγοι που προτείνεται ο Αριστοφάνης είναι πολλοί. Ο Αριστοφάνης δεν είναι ένας «μπουφόνος της γραφής»²⁰² που συγγράφει απλώς για να διασκεδάσει, αλλά το «κωμικό του μέγεθος αναπτύσσεται μέσα από την πολιτική και ανθρωπολογική του σκέψη». Δεν ξεχνάει ποτέ, ότι ο ποιητής είναι και δάσκαλος. Όπως σημειώνει και η Διαμαντάκου,²⁰³ ο Αριστοφάνης για σαράντα χρόνια περίπου της ζωής του αγωνιά και παλεύει ν' αναγνωριστεί «το κωμικό είδος αυτό καθαυτό και η καλλιτεχνική αξία του, αλλά και να εδραιωθεί η κριτική/παρεμβατική (και όχι μόνο ψυχαγωγική) λειτουργία και συλλογική απήχησή του». Εμείς κρατάμε κυρίως το «παρεμβατική», γιατί πέρα από το ότι πιστεύουμε ακράδαντα ότι η κωμωδία μπορεί να διδάξει ήθος και αξίες χωρίς ίχνος στείου διδακτισμού, έχει και τ' απαραίτητα συστατικά για θεραπευτικές παρεμβάσεις. Τα συστατικά αυτά δεν είναι άλλα από το χιούμορ του και τη «δομική λειτουργία» των κωμικών του λέξεων, τους χαρακτηριστικούς του τύπους, τους ήρωες και τις ηρωίδες του με τις αντιστροφές των ρόλων τους και τους αγώνες τους, τον ρόλο του Χορού, τη χρήση της σκευής και του χώρου κ.ά..²⁰⁴

Η επαφή με τη δραματική τέχνη του Αριστοφάνη, μέσω είτε αφήγησης, είτε ανάγνωσης, είτε παρακολούθησης μιας παράστασης, είτε συμμετοχής σε μια

²⁰¹ Γεωργούση, *Σπουδαίον-γελοίον, Σημασίες, λειτουργίες και η σχέση των όρων μεταξύ τους στις κωμωδίες του Αριστοφάνη*, σ. 15: Αυτοαναφορική τοποθέτηση στην παράβαση των *Βατράχων* (στ. 389-390: «καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἶπεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα»).

²⁰² Γιώργος Π. Πεφάνης, *Κείμενα και νοήματα, Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Σοκόλη, 2005, σ. 27.

²⁰³ Καίτη Διαμαντάκου, *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη, σκηνές πρόσληψης*, Gutenberg, 2021, σ. 13.

²⁰⁴ Βλ. Ηλίας Σ. Σπυρόπουλος, *Αριστοφάνης, Σάτιρα, Θέατρο, Ποίηση, Παρατηρητής*, 1988, σ. 163-176 και Francis MacDonand Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (μετ. Λ. Ζενάκος), 3^η έκδοση, Παπαδήμα, 1993, σ. 155-226.

διαδικασία αναπαράστασης των έργων του ή ακόμα κι αποσπάσματα αυτών, θεωρούμε ότι λειτουργεί θεραπευτικά, με την έννοια της «αυτοανάλυσης» που λέει και ο Bowie,²⁰⁵ αλλά και της επαφής του ατόμου με το συναίσθημα²⁰⁶ ως «βασική πτυχή της ανθρώπινης σκέψης και δράσης».²⁰⁷ Η επαφή με το αρχαίο κείμενο και την ποίησή του –όπως και με κάθε λογοτεχνικό κείμενο άλλωστε– συμβάλλουν στην απόκτηση γενικών γνώσεων, αλλά ειδικότερα:

[...] αποτελούν διευκολυντικά μέσα στη διαδικασία της εξατομίκευσης, τη μετακίνηση από ένα περιορισμένο εγώ σε έναν ευρύτερο εαυτό, επειδή βοηθούν στην αντιμετώπιση των αποτυχιών του ατόμου στην πορεία προς την αυτονομία, προσφέροντας νέες δυνατότητες και διανοίγοντας νέες κατευθύνσεις για προσωπική ανάπτυξη (Kenevan 1999). Η γλώσσα μέσα από την ποιητική τέχνη επιτελεί μία ιδιαίτερη λειτουργία όσον αφορά στη δημιουργία και διαμόρφωση του ανθρώπινου προσώπου (Φίσερ 1984) και σε αυτό ακριβώς συνοψίζεται η ψυχολογική της αξία.²⁰⁸

²⁰⁵ Bowie, *Αριστοφάνης, μύθος, τελετουργία και κωμωδία*, σ. 30: « [...] Η αριστοφανική κωμωδία θα εξεταστεί σε τούτο το βιβλίο ως δημόσια μορφή τέχνης που περισσότερο από τη διάλεξη και το κήρυγμα προς το κοινό προσφέρει σ' αυτό τη δυνατότητα της αυτοανάλυσης. Ενώ η σύγχρονη σάτιρα επικεντρώνεται συνήθως σε εξέχουσες προσωπικότητες που το κοινό βλέπει με απόλαυση να διασύρονται χωρίς να αναμειγνύεται άμεσα στη σάτιρα, ο Αριστοφάνης διακωμωδεί συστηματικά το ίδιο το κοινό [...] Έτσι στους *Σφήκες* ο Φιλοκλέων, ο τρελός ηλιαστής παρουσιάζει σε όσους από το ακροατήριο χρημάτισαν ηλιαστές τον ίδιο τον εαυτό τους. Αυτό βέβαια γίνεται με τρόπο κωμικό και παραπονημένο, αλλά το πόσο εκτεταμένη είναι η παραποίηση αφήνεται να το κρίνουν καθένας απ' τους ηλιαστές [...]».

²⁰⁶ Vera Nünning, «The Affective Value of Fiction Presenting and Evoking Emotions», Ingeborg Jandl - Susanne Knalle - Sabine Schönfellner - Gudrun Tockner (eds.), *Writing Emotions, Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, Transcript Verlag, σ. 49, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxt3t.5> [22/6/22].

²⁰⁷ Patrick Colm Hogan, «A Passion for Plot: Prolegomena to Affective Narratology», Vol. 18, No. 1-2 (2010), University of Nebraska Press, σ. 65-81 : <https://www.jstor.org/stable/10.5250/symploke.18.1-2.0065> [22/6/22].

²⁰⁸ Νικόλαος Τσέργας, *Θεραπεία μέσω ποίησης και θεραπευτική δημιουργική γραφή*, Gutenberg, 2020, σ. 28.

Ας μην ξεχνάμε ότι η κωμωδία είχε ενταχθεί στα «σχολικά προγράμματα» ήδη από την ελληνιστική αρχαιότητα, γιατί αποτελούσε μέσο διαπαιδαγώγησης.²⁰⁹ Η κωμωδία λοιπόν είναι «ζωτικό συστατικό κάθε κοινωνίας» και μέχρι και σήμερα εντοπίζουμε είτε έμμεσα είτε άμεσα στα έργα του Αριστοφάνη «κάθε γνωστή κωμική τεχνική και παράδοση»²¹⁰ (τουλάχιστον στον δυτικό πολιτισμό).

Το συστατικό όμως που κάνει κυρίως τη διαφορά και που έχει πλέον αποδειχθεί επιστημονικά ότι συμβάλλει στη θεραπευτική διαδικασία είναι το χιούμορ.²¹¹ Τα λογοπαίγνια, η αισχρολογία και το μεταθέατρο είναι μόνο τρεις από τις τεχνικές του χιούμορ στην αριστοφανική κωμωδία. Ο ίδιος ο ποιητής αναγνωρίζοντας πόσο σημαντικό είναι να γελάσουν οι θεατές γράφει στην εναρκτήρια σκηνή των *Βατράχων* μέσω του Ξανθία: «Εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ᾧ δέσποτα, ἐφ’ οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι;» (στ. 1 «Αφεντικό, να πω κανέν’ αστείο απ’ τα συνηθισμέν’ αυτά, που μόλις τ’ ακούσουν οι θεατές, ξεσπούν στα γέλια;»), τονίζοντας πως συγκεκριμένες λέξεις προκαλούν γέλιο, όπως «πιέζομαι – θλίβομαι –χεζητιᾶς» (στ. 2, 5, 9).²¹² Επιπλέον, σε αυτήν τη σκηνή έχουμε και άλλα δύο κωμικά στοιχεία: από τη μια, το παράδοξο ότι ο δούλος είναι πάνω στον γάιδαρο και ο αφέντης πεζός και, από την άλλη, ότι δηλώνουν και τις δύο ιδιότητές τους, δηλαδή ότι είναι και δραματικά πρόσωπα του έργου και ηθοποιοί της παράστασης.

Το πώς θ’ αξιοποιηθούν αυτά τα δραματουργικά στοιχεία σε μια παρέμβαση για άτομα με δυσλεξία (δηλ. αν θα χρησιμοποιηθούν χωρία με βωμολοχίες ή

²⁰⁹ Θεόδωρος Γ. Παππάς, «Ιστορία της παράδοσης του κειμένου του Αριστοφάνη», Αναστάσιος Αγγ. Στέφος (επιμ.), *Σεμινάριο 33*, Μεταίχμιο, 2005, σ. 21.

²¹⁰ Peter Swallow, «Introduction: dissecting the Frog(s)», Peter Swallow - Edith Hall (eds.), *Aristophanic humor, theory and practice*, Bloomsbury Academic, 2021, σ. 5-6: «[...] personal satire, philosophical satire, mimicry, parody, puns, double entendre, Saturlian role inversion, Rabelaisian and Bachtinian carnival, drag acts and cross-dressing, stand up, bawd and scatology, slapstick, farce and knockabout has been detected in Aristophanes».

²¹¹ Βλ. Χ. ό., «Humour As An Element In Mental Health» *The British Medical Journal*, Vol. 1, (1961), σ. 817, <https://www.jstor.org/stable/20352746> [10/5/22] · Lesley Fleming, «Laughter Therapy and Horticultural Therapy», *Journal of Therapeutic Horticulture*, Vol. 27, No. 2 (2017), σ. 39-50, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26598032> [10/5/22] · Jakub Vávra, Milan Valenta, Tomáš Lakota, Magdalena Šochmanová, «Humour in dramatherapy in addicted persons», *Journal of Exceptional People*, v. 16, (2020), σ. 79-89 <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=979590> [12/5/22].

²¹² Μαίρη Ι. Γιόση – Αλεξάνδρα Δ. Μελίστα, *Εξάισιοι γέλωτες, το γέλιο στην αρχαία ελληνική γραμματεία*, Σμίλη, 2017, σ. 842-844.

«σκατολογικό λεξιλόγιο»²¹³ ή αν θα αναπαρασταθούν σκηνές, όπως αυτή με τον γαίδαρο στους *Βατράχους* στ. 1-37, ή η ψυχοδραματική σκηνή στους *Σφήκες* στ. 891-1008) έχει να κάνει κυρίως με την ηλικία στην οποία απευθυνόμαστε και το γνωστικό υπόβαθρο του ατόμου που θα παρέμβει –αν πρόκειται για θεραπεία/διδασκαλία, είτε για παράσταση. Διότι το χιούμορ για να γίνει κατανοητό και να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο, θα πρέπει να ευθυγραμμίζεται αρχικά με την ηλικία του ατόμου στο οποίο επιθυμούμε να παρέμβουμε θεραπευτικά, καθώς και με τις πολιτιστικές συνιστώσες του. Σύμφωνα με την Αλεφαντινού «πρόκειται για ένα φαινόμενο κοινωνικό και ψυχολογικό που πηγάζει ή/και χρησιμοποιεί τόσο το λογικό όσο και το συναισθηματικό τμήμα του εγκεφάλου».²¹⁴ Για παράδειγμα, τη σημερινή εποχή, που ο έμφυλος διπολισμός έχει σε μεγάλο βαθμό αρθεί τουλάχιστον στον δυτικό κόσμο, μια μεταμφίσηση (παρενδυσία που συνηθίζεται στα έργα του Αριστοφάνη) ενδεχομένως να μη φανεί αστεία.²¹⁵ Εξαρτάται βέβαια ο τρόπος με τον οποίο θα γίνει και ο στόχος που θέλουμε να εξυπηρετήσει. Αν δηλαδή πρόκειται να αποτελέσει ερέθισμα για συζήτηση όσον αφορά τα φύλα εν γένει, είναι μια προσέγγιση.

Υπάρχει βέβαια και η άποψη ότι «δεν είναι απαραίτητο ν' αντιλαμβάνονται όλοι όλα τα αστεία» και ότι «το γέλιο είναι μεταδοτικό»,²¹⁶ άρα ο στόχος έστω και έμμεσα επιτυγχάνεται. Ο Bergson²¹⁷ ισχυρίζεται ότι «το γέλιο κρύβει μια υστερόβουλη συνεννόηση, σχεδόν συνενοχή με άλλους πραγματικούς, ή κατά φαντασίαν γελώντες». Επομένως, το γέλιο έχει κοινωνικό πρόσημο. Το γέλιο είναι θεραπευτικό²¹⁸ γιατί εκτός από απελευθερωτικό, χαλαρώνει το άτομο και το βοηθά να αποδεσμεύεται από το άγχος και ό,τι το προβληματίζει, ενώ παράλληλα φέρνει πιο κοντά τους ανθρώπους, ενισχύοντας την κοινωνικοποίηση. Ο ποιητής πετυχαίνει την «κωμική κάθαρση δι' ηδονής και γέλωτος»²¹⁹ και αποδεικνύει ότι η «θεραπευτική του μέθοδος βασίζεται

²¹³ Γιώση – Μελίστα, *ό.π.*, σ. 844 : «Όλες οι απαγορευμένες λέξεις ανήκουν στο σκατολογικό λεξιλόγιο».

²¹⁴ Αλεφαντινού, *Η καλλιέργεια της δημιουργικότητας μέσω της Θεατρικής Αγωγής με τη χρήση του κωμικού στοιχείου*, σ. 42.

²¹⁵ Craig Jenza, «Aristophanic incongruities», Peter Swallow – Edith Hall (eds.), *Aristophanic humor, theory and practice*, Bloomsbury Academic, 2021, σ. 49.

²¹⁶ Παππάς, *Ο φιλόγελος Αριστοφάνης*, σ. 65.

²¹⁷ Henri Bergson, *Το γέλιο* (μετ. Βασίλης Τομανάς), Εξάντας εκδοτική, 1998, σ. 14.

²¹⁸ Rod A. Martin, «Is Laughter the Best Medicine? Humor, Laughter, and Physical Health», *Current Directions in Psychological Science*, Vol. 11, No. 6 (2002), σ. 216-220, <https://www.jstor.org/stable/20182816> [11/5/22].

²¹⁹ Παππάς, *Αριστοφάνης, ο ποιητής και το έργο του*, σ. 313.

στο γέλιο».²²⁰ Είναι σημαντικό να τονιστεί εδώ ότι το χιούμορ ως εργαλείο δεν πρέπει ν' αναζητείται μόνο μέσα στο κείμενο, αλλά θεωρείται και σπουδαίο προσόν για τον άνθρωπο που εμπυχώνει την όποια παρέμβαση. Πρόκειται για ένα σπουδαίο εργαλείο²²¹ στα χέρια του θεραπευτή/εκπαιδευτικού, που δημιουργεί οικειότητα ανάμεσα στα μέλη και βοηθάει στο να ξεπερνιούνται τυχόν συγκρούσεις και άγχη και ενισχύει την αυτοπεποίθησή τους αφού τους απελευθερώνει από τον φόβο του λάθους. Η συμβολή του κωμικού στη διδασκαλία είναι αποδεδειγμένα σπουδαία σύμφωνα με την Αλεφαντινού,²²² παρότι δεν αξιοποιείται ιδιαίτερα στο ακαδημαϊκό πλαίσιο και πιστεύουμε ότι θα είχε σίγουρα θετικά αποτελέσματα και στα άτομα με δυσλεξία.

Ο Lahad βάσισε κυρίως το εργαλείο που ανέπτυξε (βλ. υποκεφάλαιο 2.2.3) στη βιβλιοθεραπεία, της οποίας οι ευεργετικές δυνατότητες είχαν αναγνωριστεί ήδη από την αρχαιότητα.²²³ Η βιβλιοθεραπεία εκτός από την ανάγνωση βιβλίων περιλαμβάνει και άλλες τεχνικές στην αντιμετώπιση διαφόρων ζητημάτων, όπως: την ποίηση, τη δημιουργική γραφή, την αφήγηση και τη μυθοπλασία, οι οποίες αποτελούν στοιχεία και του θεάτρου και της δραματοθεραπείας. Έχει αποδειχθεί από έρευνες, ότι:

[...] σημαντικά θεραπευτικά αποτελέσματα σημειώνονται από την εφαρμογή της (ανάγνωσης) στην αντιμετώπιση της κατάθλιψης, του άγχους, των αγχωδών διαταραχών, των διαταραχών πρόσληψης της τροφής, της νευρικής ανορεξίας, την αντιμετώπιση της αυπνίας και τη χρήση ουσιών.²²⁴

²²⁰ Παππάς, *ό.π.*, σ. 314.

²²¹ Jane F. Gilgun - Alankaar Sharma «The Uses of Humour in Case Management with High-Risk Children and their Families», *The British Journal of Social Work*, Vol. 42, No. 3, (2012), σ. 560-577, <https://www.jstor.org/stable/43771661>, [10/5/22].

²²² Αλεφαντινού, *Η καλλιέργεια της δημιουργικότητας μέσω της Θεατρικής Αγωγής με τη χρήση του κωμικού στοιχείου*, σ. 64-67.

²²³ Τσέργας, *Θεραπεία μέσω ποίησης και θεραπευτική δημιουργική γραφή*, σ. 38 : «Χαρακτηριστικά οι αρχαίοι Έλληνες είχαν αναρτήσει στην αρχαία Θήβα της Αιγύπτου την εξής επιγραφή έξω από μια βιβλιοθήκη: “Χώρος θεραπείας της ψυχής”. Στο τέλος του 18^{ου} και κατά τον 19^ο αιώνα υπάρχουν ιστορικά τεκμήρια, που μαρτυρούν τη χρήση της βιβλιοθεραπείας από τους ψυχιάτρους στην Αμερική και την Αγγλία».

²²⁴ Τσέργας, *ό.π.*, σ. 39.

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

3.3.1 ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΧΡΗΣΗΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΣΕ ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΔΥΣΛΕΞΙΑ-ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΕΣ ΔΡΑΣΕΙΣ

Η δραματική ποίηση, πολλώ δε μάλλον η κωμική ποίηση, μόνο θετικές επιδράσεις μπορεί να έχει είτε ως ανάγνωσμα είτε ως ερέθισμα για άλλες δραστηριότητες. Στο πρώτο μέρος της εργασίας (βλ. υποκεφάλαιο 1.1.2) μιλήσαμε για τα όνειρα και συγκεκριμένα στους *Σφήκες* και τον *Πλούτο*. Θα κάνουμε εδώ μια υπόθεση εργασίας, η οποία αποτελεί πρωτότυπη σύλληψη, με αφορμή τα όνειρα των δύο δούλων στους *Σφήκες*, ακολουθώντας τη μετάφραση του Παύλου Μάτεσι από την παράσταση του Σπύρου Ευαγγελάτου στο Αμφιθέατρο το καλοκαίρι του 2006. Είναι σημαντικό να χρησιμοποιούμε όποια μετάφραση θεωρούμε ότι εξυπηρετεί την εργασία που θέλουμε να κάνουμε και φυσικά ανταποκρίνεται στον πληθυσμό στον οποίο απευθυνόμαστε. Είναι εξίσου σημαντικό να μπορούμε να διασκευάζουμε και να επεξεργαζόμαστε το κείμενο δραματουργικά, όταν είναι απαραίτητο. Κι όταν δεν έχουμε αυτή τη γνώση να μπορούμε να επιλέγουμε τις κατάλληλες διασκευές.

Η μετάφραση που επιλέχτηκε εδώ, θεωρούμε ότι ταιριάζει σε έφηβους και ενήλικες με δυσλεξία. Επειδή θα θέλαμε ν' ακολουθηθεί ως παράδειγμα όχι μόνο από ειδικούς θεραπευτές αλλά και από θεατροπαιδαγωγούς ή εκπαιδευτικούς, θ' ακολουθήσουμε απλές θεραπευτικές τεχνικές παρέμβασης σε συνδυασμό με θεατρικές. Ας υποθέσουμε λοιπόν, ότι πρόκειται για μια κοινοτική ομάδα ανάπτυξης δεξιοτήτων, που δουλεύει αξιοποιώντας θεατρικές και δραματοθεραπευτικές τεχνικές. Κύριοι στόχοι της παρέμβασης είναι: η συνεργασία, η βελτίωση της μνήμης, της αυτοπεποίθησης και της αυτοεκτίμησης, του προφορικού λόγου και της αυτοεικόνας, η συγκέντρωση και οργάνωση της σκέψης, η ακολουθία οδηγιών και η διαχείριση του χρόνου. Τελικός στόχος μπορεί να είναι η παράσταση, χωρίς όμως να είναι απαραίτητο. Ο λόγος που ασχολούμαστε ξανά με τα όνειρα δεν είναι μόνο η ψυχαναλυτική τους αξία και η σχέση τους με το ασυνείδητο, αλλά και το γεγονός ότι τα όνειρα είναι εικονοποιημένες ιστορίες. Αυτό βοηθάει τα άτομα με δυσλεξία και να τα κατανοήσουν και να τα θυμούνται.

Ας υποθέσουμε ότι έχουμε μια ομάδα των έξι ατόμων – προτιμάμε ολιγομελείς ομάδες ιδίως όταν οι στόχοι μας είναι κατά κύριο λόγο παρεμβατικοί. Διαβάζουμε το κείμενο²²⁵ που αφορά μόνο στα όνειρα ως μια απλή ανάγνωση:

Ξανθίας: Ίδιο Θεό ανατολίτη προσκυνάς και εσύ. Μου στάλαξε στο μάτι κάτι σαν αφιόνι και με σαμποτάρει σαν στρατός τουρκομερίτης. Άσε που είδα και ένα όνειρο Δρομοκαΐτειο τελείως.

Σωσίας: Και εγώ. Τέτοιο δεν έχω ξαναδεί. Όμως για λέγε πρώτος.

Ξανθίας: Αητό μου φάνηκε πως είδα, θεριακωμένος ο αητός πέταγε πάνω από τη Βουλή, κράταγες στα νύχια του ασπίδα, χάλκινη. Την πήγε μεσουράνα, ύστερα παίρνει και την πετάει στο χώμα ο Κλεώνυμος.

Σωσίας: Ο αντιρρησίας λόγω ασυνειδησίας; Που τον κάνανε ανέκδοτο σε όλα τα πάρτι και ρωτάνε πιο ζωντόβολο σε ναυμαχίες ή και αερομαχίες παρατάει την ασπίδα;

Ξανθίας: Φτου γαμώτο. Θα μου στρέξει λες; Πώς εξηγείται τέτοιο όνειρο;

Σωσίας: Έννοια σου, δεν θα σε στρέξει μπα, μα το σταυρό, άσφαιρο είναι το όνειρό σου.

Ξανθίας: Άγριο πράγμα ρε. Πετάς ασπίδα; Ίσον ξεφτιλίζεις τα παπάρια σου. Ας είναι. Λέγε τώρα το δικό σου.

Σωσίας: Το δικό μου; Είναι μακρυνάρι. Μιλάει για το σκάφος γενικά του Έθνους. Ξανθίας: Ξεκίνα το, από τα μπροστινά του Έθνους πιάσ' το.

Σωσίας: Ό,τι με έπαιρνε ο ύπνος, λέει, στη Βουλή, προβατίνες μαζευτήκαν απαρτία στο μαντρί, κρατούσανε μαγκούρες, ρούχο κυριακάτικο και έπειτα, λέει, έκανε διάλεξη στις προβατίνες μία φάλαινα, ξέρεις, με καταπιόνα να! Και η φωνή της; Σαν γουρούνας που τη ζεματάνε.

Ξανθίας: Φτου γαμώτο σου.

Σωσίας: Τι σου ρθε;

Ξανθίας: Κόφτο να χαρείς. Το όνειρό σου καλέ ζέχνει! Τομάρι σαπισμένο από βυρσοδεψείο. Ξέρεις, Κλέων Α.Ε.

Σωσίας: Η φάλαινα η βρωμούσα κράταγε παλάντζα και αρχίζει να ζυγιάζει ξύγκια βοδινά.

Ξανθίας: Κακά μαντάτα: θα έκανε η λιπαναρρόφηση των ψηφοφόρων.

²²⁵ Πρόγραμμα παράστασης Αμφιθέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Αριστοφάνη Σφήκες (μετ. Παύλου Μάτεσι), Φεστιβάλ Αθηνών-Ελληνικό Φεστιβάλ Α.Ε., Εκδόσεις Ergo, 2006, σ. 57-58.

Σωσίας: Δίπλα της λέει ο Θέωρος, ο κολλητός του στρατηλάτη μας, δούλος επικρατείας, σταυροπόδι κάτω. Και στην κεφαλή του, λέει, ήταν κόρακας. Και ο Αλκιβιάδης ο κεκές γυρίζει και μου λέει - Τι θωλώ! Ο Θέωλος έχει κεφάλι κόλακα. Ξανθίας: Ορθώς τον έκλαξε ο Άλκης ο κεκές. Σωστός. Σωσίας: Ο Θέωρος; Ο κολλητός του εθνάρχη μας κοράκι; Όνειρο αναρχικό. Ξανθίας: Καθόλου. Πολύ καθωσπρέπει όνειρο είδες. Σωσίας: Μπα! Ξανθίας: Ιδού: πρώην άνθρωπος παίρνει προαγωγή και γίνεται κοράκι, έπιασες το νόημα; Πού προκόβει το κοράκι; Εργολάβος κηδειών. Σωσίας: Τώρα, να μην εισηγηθώ μισθό για σένα στη Βουλή που μου έγινες ονειροκρίτης αρχιδάτος; (στ. 10-53)

Μόλις ολοκληρώσουμε, διαβάζουμε ξανά το κείμενο, αλλά αυτήν τη φορά με έναν πιο θεατρικό τρόπο δίνοντας έμφαση σε παραγωγιστικά στοιχεία, λέξεις και σημεία στίξης, ώστε να βοηθήσουμε στην πρόσληψη του κειμένου και για να γίνει αυτό πιο ενδιαφέρον.²²⁶ Ακολουθώντας τη συνήθη τακτική κάποιων θεραπευτών ο θεραπευόμενος ν' αφηγείται τρεις φορές το όνειρό του (την πρώτη το ακούει, τη δεύτερη το καταλαβαίνει και την τρίτη το επικυρώνει) διαβάζουμε και μια τρίτη φορά πιο παραστατικά προσθέτοντας και σωματική κίνηση ή άλλα εξωγλωσσικά στοιχεία. Μόλις ολοκληρωθεί και η τελευταία ανάγνωση κάνουμε ερωτήσεις του τύπου: Τι πιστεύετε ότι συμβαίνει εδώ; Ποιοι είναι αυτοί που συνδιαλέγονται; Είναι κάποια λέξη που σας δυσκόλεψε; Πού νομίζετε ότι βρίσκονται και συζητούν; Για ποιο θέμα πιστεύετε ότι μιλούν τα όνειρά τους; Αφού απαντηθούν και οι ερωτήσεις (όσες θεωρούμε απαραίτητες), καλούμε την ομάδα να αναπαραστήσει τον διάλογο σε ζευγάρια αυτοσχεδιαστικά με όσα λόγια θυμάται και προσθέτοντας φυσικά και δικά της. Κατά τη διάρκεια που παίζονται οι διάλογοι, μπορούμε να τους ηχογραφήσουμε ή, ακόμη καλύτερα, να τους βιντεοσκοπούμε.

Αφού ολοκληρωθεί η αναπαράσταση, μπορούμε να έχουμε ετοιμάσει σλάιντς, φωτογραφίες, ή ολιγόλεπτο βίντεο από παραστάσεις του έργου, που να αναπαριστούν τους δύο δούλους τη στιγμή της περιγραφής των ονείρων τους. Γίνεται και πάλι μια συζήτηση για την εποχή που διαδραματίζεται το έργο, τι σήμαιναν τα όνειρα τότε και ποιος ο ρόλος τους, τι σημαίνουν σήμερα κ.ο.κ..

²²⁶ Τσέργας, *Θεραπεία μέσω ποίησης και θεραπευτική δημιουργική γραφή*, σ. 61.

Έπειτα, ζητάμε να γραφτούν μεμονωμένες λέξεις που τους έρχονται στο νου (brainstorming) σε σχέση με ό,τι άκουσαν και έκαναν ως εκείνη τη στιγμή. Στη συνέχεια γίνονται ομάδες των τριών ατόμων που βρίσκουν τις κοινές λέξεις μεταξύ τους ή έστω αυτές που θεωρούν ότι ταιριάζουν νοηματικά. Φτιάχνουν όλοι μαζί μια φανταστική ιστορία ενώνοντας τις κοινές τους λέξεις, περιγράφοντας το πώς θα αισθανόταν ένας από τους δύο ήρωες των ονείρων (Ξανθίας ή Σωσίας) αν ζούσε στη σημερινή εποχή. Αυτό μπορεί να γίνει σε μορφή είτε μονολόγου είτε γράμματος που γράφει ο μαθητής σε κάποιον φίλο είτε ημερολογίου (ή οτιδήποτε άλλο μπορεί κάποιος να σκεφτεί). Όταν τα μέλη της ομάδας ολοκληρώσουν την παραπάνω εργασία, ο ένας από την τριάδα αφηγείται την ιστορία, ο δεύτερος την αναπαριστά με παντομίμα και ο τρίτος την παρακολουθεί με προσοχή και στο τέλος θα πρέπει να κάνει διορθώσεις ή παρατηρήσεις. Μετά από αυτό μπορεί να γίνει συζήτηση και ανατροφοδότηση.

Συνεχίζουμε με κάποιες ασκήσεις χαλάρωσης και ζητάμε από τα μέλη να ζωγραφίσουν σύμφωνα με το 6 PSM, που αναλύσαμε παραπάνω, ένα δικό τους όνειρο. Αν τώρα το όνειρο για κάποιον λόγο δεν έχει και τα έξι στοιχεία, κρατάμε τον ήρωα και την αποστολή του ή ό,τι άλλο εμπεριέχει το όνειρο και το ζωγραφίζουμε. Καλό είναι να δώσουμε τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθούν κι άλλα υλικά εκτός από μπογιές, όπως πλαστελίνη, διάφορα χαρτόνια και ό,τι άλλο μπορεί να δώσει μια πιο τρισδιάστατη αποτύπωση του ονείρου. Μόλις ολοκληρώσουν κι αυτό το στάδιο, τα μέλη χωρίζονται σε ζευγάρια και μοιράζονται το όνειρό τους, συζητούν για τα συναισθήματα που τους προκάλεσε, τι τους δυσκόλεψε, τι όχι και τι θα άλλαζαν. Έπειτα στην ολομέλεια παρουσιάζει ο καθένας (εφόσον το επιθυμεί) το όνειρό του με όποιο τρόπο θέλει. Μάλιστα έχει τη δυνατότητα να μην «παίξει» το ίδιο το άτομο, αλλά να ζητήσει βοήθεια από άλλα μέλη ή να παρουσιάσει το όνειρό του με αντικείμενα ή και με κούκλες (αν υπάρχουν διαθέσιμες). Μπορεί και αυτή η διαδικασία να ηχογραφηθεί ή να βιντεοσκοπηθεί. Όλες οι ασκήσεις έχουν συγκεκριμένη διάρκεια στην οποία πρέπει να ολοκληρώνονται.

Ως τώρα η διαδικασία έχει βοηθήσει στην παραγωγή λόγου με έναν τρόπο αυθόρμητο, αβίαστο, ελεύθερο, χωρίς τον εξαναγκασμό της γραπτής απόδοσης, και παράλληλα έχει κινήσει κομμάτια του ασυνειδήτου με έναν τρόπο παιγνιώδη και ασφαλή. Η γραπτή απόδοση δεν αποκλείστηκε τελείως και μάλιστα έγινε σε συνεργατικό πλαίσιο, κάτι πολύ βοηθητικό, αν μάλιστα η ομάδα είναι συμπεριληπτική και δεν αφορά μόνο σε δυσλεκτικά άτομα. Παρόλα αυτά, αν η ομάδα έχει μεγάλη δυσκολία στη γραφή, μπορούν τα μεγάλα κομμάτια (μονόλογος, γράμμα, ημερολόγιο)

να ηχογραφηθούν. Επιπλέον, η φαντασία, η συνεργασία, το μοίρασμα, η κατανόηση του εαυτού είναι κάποιες από τις λειτουργίες, που σίγουρα θα βελτιωθούν. Παράλληλα, οι ηχογραφήσεις, ή βιντεοσκοπήσεις μπορούν να λειτουργήσουν ως ερέθισμα για περαιτέρω ασκήσεις, ή διερεύνηση, προκειμένου να γίνει μια σύγκριση ανάμεσα στα συμβολικά όνειρα της δραματικής ποίησης και τα όνειρα των σύγχρονων ανθρώπων. Ή μπορεί να γίνουν αφορμή για μια παράσταση, μια περαιτέρω γνωριμία με τον κόσμο της αρχαιότητας, την ποίηση του Αριστοφάνη, σύγχρονα πολιτικοκοινωνικά ζητήματα και πολλά άλλα, που άπτονται του ατόμου που θα αξιοποιήσει αυτήν την τεχνική. Επίσης, η βιντεοσκόπηση βοηθάει στη βελτίωση της αυτοεικόνας, γιατί το άτομο έχει τη δυνατότητα να παρακολουθήσει τον εαυτό του ως θεατής ξανά και ξανά κι έτσι να βελτιώσει τυχόν λάθη, να κατανοήσει γιατί κάτι πήγε στραβά κ.ο.κ.. Εδώ αξίζει ν' αναφέρουμε ότι υπάρχουν διάφορες τεχνικές ψηφιακού θεάτρου οι οποίες μπορούν ν' αξιοποιηθούν κι αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, γιατί οι νέοι σήμερα όχι μόνο είναι εξοικειωμένοι με τις νέες τεχνολογίες περισσότερο από ό,τι με τα βιβλία, αλλά και η πληροφόρηση είναι πιο άμεση. Όσον αφορά στα δυσλεκτικά άτομα, οι νέες τεχνολογίες προσφέρουν δυνατότητες για ευκολότερη μάθηση και εκπαίδευση εφόσον αξιοποιούν περισσότερο την εικόνα και τον ήχο και η ανάγνωση μπορεί να πραγματοποιείται με πιο ευνοϊκούς όρους π.χ. μεγέθυνση γραμμάτων, αυτόματοι μεταφραστές κ.ά. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι οι νέες τεχνολογίες τους επιτρέπουν να είναι πιο συμμετοχικοί χωρίς τον φόβο του λάθους ή της απόρριψης και παράλληλα βοηθούν, αν φυσικά αξιοποιηθούν σωστά, στην αποδοτικότερη παρέμβαση. Η Φανουράκη αναφέρει τρόπους διδασκαλίας της αρχαίας και της νέας ελληνικής γραμματείας και γλώσσας συνδυάζοντας το θέατρο και τις νέες τεχνολογίες δίνοντάς μας ιδέες για το πώς μπορούν ν' αξιοποιηθούν και στις δικές μας προτάσεις:²²⁷

- Στη δημιουργία μίας μαγνητοσκοπημένης δραματοποίησης κειμένου ή μαθήματος ενός μαγνητοσκοπημένου δρώμενου το οποίο μπορεί να τείνει προς το χορό, το θέατρο, τη μουσική. Έτσι οι μαθητές μπορούν για παράδειγμα να μετατρέψουν σε ένα ολιγόλεπτο βίντεο τη

²²⁷ Φανουράκη Κλειώ, *Η διδασκαλία των φιλολογικών μαθημάτων μέσω της θεατρικής αγωγής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2010, σ. 75-77.

δραματοποίηση ενός ποιήματος και να συνδέσουν ταυτόχρονα τη δική τους μελοποίηση.

- Στη δημιουργία ταινίας μικρού μήκους ή βίντεο με αφορμή τις θεματικές των μαθημάτων. Οι μαθητές διαλέγονται έτσι με τις τεχνικές του μοντάζ, της δημιουργίας κινηματογραφικού σεναρίου, της αφαίρεσης στη θεατρική και κινηματογραφική πράξη και κατ' επέκταση και σε άλλες θεματικές.
- Στη δημιουργική χρήση της κάμερας και του μοντάζ κατά τη μεταφορά μιας δραματοποιημένης σκηνής σε έναν εξωτερικό χώρο και στη μετέπειτα επεξεργασία της σκηνής σε μορφή βίντεο.
- Στη σημασία των διαφορετικών γωνιών λήψης και της αλληλεπίδρασης που έχει κάθε λήψη με τις οπτικές γωνίες στη δραματοποίηση μιας ιστορίας. Οι μαθητές καλούνται να πειραματιστούν στους τρόπους με τους οποίους η χρήση της κάμερας ευνοεί τη δραματική ένταση, την πλοκή της ιστορίας και τους τρόπους παρουσίασής της, είτε πρόκειται για αμιγώς μαγνητοσκοπημένη δραματοποίηση, είτε για συνδυασμούς ζωντανής και μαγνητοσκοπημένης.
- Στην καλλιέργεια δεξιοτήτων σχεδιασμού storyboard πριν τη λήψη με την κάμερα και στη μεταγνωστική χρήση των τεχνικών του σε κάθε μορφή δραματοποίησης. Ο συγκεκριμένος σχεδιασμός που αφορά τόσο στην εικόνα όσο και στον λόγο που θα έχει το κάθε πλάνο δίνει τη δυνατότητα στους μαθητές να μάθουν να σκέφτονται οπτικά και καλλιεργεί τις αντίστοιχες δεξιότητές τους στη σκηνική σύνθεση και στη σκηνοθεσία.
- Στη χρήση ψηφιακών μέσων καταγραφής εικόνας και ήχου τα οποία τα χρειάζονται στα διάφορα στάδια της εφαρμογής του θεάτρου στα φιλολογικά μαθήματα και κυρίως κατά τη διερεύνηση του υπό διδασκαλία υλικού. Παράλληλα, στη δημιουργική καταγραφή μέρους του μαθήματος ώστε να βοηθήσει στο να διορθώσουν τις ίδιες τους τις δεξιότητες και τις τεχνικές.
- Στη δημιουργική χρήση της κάμερας στο πλαίσιο της δραματοποίησης του μαθήματος όταν η κάμερα παίρνει ενεργά το ρόλο ενός χαρακτήρα και στη μετέπειτα αλληλεπίδραση με το πρόσωπο που προβάλλεται στην οθόνη. Παράλληλα, ένα βιντεοσκοπημένο υλικό μπορεί να

χρησιμοποιηθεί ως αφορμή για μάθημα ή ως ντοκουμέντο, απόδειξη στο πλαίσιο μιας δραματοποιημένης ιστορίας.

- Στην ταυτόχρονη παρουσίαση ζωντανής και μαγνητοσκοπημένης παράστασης ή παρουσίασης.
- Στη γόνιμη ένταξη της επικοινωνίας μέσω του διαδικτύου και των κινητών τηλεφώνων στη διδακτική του θεάτρου και στη μετατροπή τους σε ερευνητικά εργαλεία. Η σύγχρονη τάση του θεάτρου όπως αποδίδεται μέσα από τη διαδικτυακή μορφή παραστάσεων μπορεί να αποβεί ένα γόνιμο διαπολιτισμικό και διαδραστικό παιδαγωγικό εργαλείο, με τον κατάλληλο εκπαιδευτικό σχεδιασμό της χρήσης τους.

Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο στη δραματολογία του Αριστοφάνη είναι οι ήρωές του, που συνήθως είναι είτε ηλικιωμένοι, είτε γυναίκες, είτε ανήκουν σε χαμηλές ή μεσαίες κοινωνικές τάξεις και το κυριότερο «επαναστατούν»²²⁸ ενάντια σε καθετί παράλογο μόνοι τους και χωρίς καμιά βοήθεια και πάντα νικούν. Αυτό το γεγονός από μόνο του λειτουργεί ως θετικό και αισιόδοξο παράδειγμα και εξαρτάται πάντα πώς θα αξιοποιηθεί. Για παράδειγμα, αν θέλουμε να δουλέψουμε με δυσλεκτικά παιδιά ή έφηβους θα προτείνουμε τα κόμικς με έργα του Αριστοφάνη, όπου υπερέχει η εικόνα και ο λόγος είναι δευτερεύων. Ένας άλλος τρόπος είναι ν' αφηγηθούμε την ιστορία σαν μύθο και ν' αξιοποιήσουμε όποια κομμάτια ή στοιχεία του μύθου θέλουμε να δουλέψουμε, είτε στο γνωστικό, είτε στο ψυχολογικό επίπεδο. Εδώ προσφέρεται ο μύθος του *Πλούτου*, όχι μόνο γιατί μπορεί να θεωρηθεί «μυθολογική» κωμωδία «με την έννοια, ότι προσωποποιεί θεατρικά τις μυθικές μορφές του Πλούτου και της Πενίας»,²²⁹ αλλά και γιατί είναι «το πιο φωτεινό ποιητικό παράθυρο προς το μέλλον για οποιοδήποτε ακροατήριο» εξαιτίας της «ελπίδας της θεραπείας και της ανάκαμψης»²³⁰ που προτείνει.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας (βλ. υποκεφάλαιο 1.1.4) αναλύθηκε ο ρόλος (σύμφωνα με το μοντέλο ρόλων του Landy) και ο μύθος του Διονύσου στους *Βατράχους*, με αφορμή την τελετουργική κατάβαση στον Άδη, δίνοντας ένα ερέθισμα για το πώς μπορούν ν' αξιοποιηθούν κυρίως στη θεραπεία. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει

²²⁸ Παππάς, *Αριστοφάνης, ο ποιητής και το έργο του*, σ. 122-126.

²²⁹ Πεφάνης, *Κείμενα και νοήματα*, σ. 33.

²³⁰ Διαμαντάκου, «*Οιδίπους επί Κολωνών και Πλούτος*: Η τραγική και η κωμική ουτοπία της αθηναϊκής “αναγέννησης”», σ. 87-114.

ότι δεν μπορούν να αξιοποιηθούν είτε στο σχολείο, είτε σε μια ομάδα κοινοτικού θεάτρου. Ο Διόνυσος σε αυτό το έργο «δεν είναι κλασικός θεός».²³¹ Αλλάζει θέση με τον δούλο του και είναι τόσο ανθρώπινος που «τα κάνει μέχρι και πάνω του» (στ. 479).²³² Αυτό δεν συμβαίνει μόνο ως κωμικό στοιχείο. Πιστεύουμε ότι ο ποιητής ήθελε να μας αποδείξει ότι κανείς δεν είναι τέλειος, ούτε καν ένας θεός, ο οποίος έχει αδυναμίες και ελαττώματα. Μα το σημαντικότερο ήθελε να μας διδάξει ότι δεν υπάρχουν μαγικές λύσεις στη ζωή, αλλά ένας συνεχής αγώνας. Ότι για να βρεις τον εαυτό σου χρειάζεται δουλειά, χρειάζεται να βγεις από τον ρόλο που έχεις συνηθίσει να παίζεις, να ανακαλύψεις νέους ρόλους και τρόπους συμπεριφοράς και να φτάσεις χαμηλά για να μπορέσεις να υψωθείς ξανά. Έχει μεγάλη αξία το ότι βάζει έναν θεό σε αυτήν τη θέση και μάλιστα να περνάει τη δοκιμασία της κατάβασης στον Άδη. Μια κατάβαση, που όπως έχει αναλυθεί προηγούμενα, μπορεί να ιδωθεί ως το ταξίδι του ατόμου προς την αυτογνωσία.

Επομένως, πέρα από τον δραματοθεραπευτή, ο ρόλος και ο μύθος του Διονύσου στη συγκεκριμένη κωμωδία μπορούν ν' αξιοποιηθούν με ποικίλους τρόπους, προκειμένου το άτομο με δυσλεξία να αισθανθεί ότι μπορεί να βελτιώσει τις αδυναμίες και τις δυσκολίες του. Εύλογα εδώ θα έλεγε κάποιος πως τα άτομα με δυσλεξία έχουν μάθει να δουλεύουν με τον εαυτό τους και τα πάντα γι' αυτούς είναι ένας συνεχής αγώνας. Όπως και το γεγονός, ότι δεν παίρνουν πάντα την επιβράβευση που χρειάζονται, ούτε βγαίνουν πάντα νικητές. Γι' αυτό υπάρχουν όλες οι παραπάνω διεργασίες, ώστε να κατανοήσουν ότι δεν είναι οι μόνοι που αγωνίζονται με διάφορες δυσκολίες και ότι υπάρχουν τρόποι διαχείρισης και βελτίωσης των δυσκολιών τους.

3.3.1 ΤΡΟΠΟΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΓΙΑ ΑΤΟΜΑ ΜΕ

ΔΥΣΛΕΞΙΑ ΩΣ ΘΕΑΤΕΣ

Είδαμε ως τώρα ότι τα άτομα με δυσλεξία δυσκολεύονται στην κατανόηση ενός κειμένου, όχι λόγω νοητικής ανεπάρκειας, αλλά δυσλειτουργίας στην ανάγνωση και κατ' επέκταση στην κατανόηση. Γι' αυτό προτείναμε παρεμβάσεις στις οποίες η επαφή με το κείμενο γίνεται, είτε μέσω κάποιου άλλου ατόμου, ο οποίος διαβάσει το κείμενο

²³¹ Paul Cartledge, *Ο Αριστοφάνης και το θέατρο του παραλόγου* (μετ. Λένα Ταχμαζίδου), Ενάλιος, 2006, σ. 27.

²³² Αριστοφάνης, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη* (μετ. Σταύρου), σ. 520.

φωναχτά, είτε μέσω ηχογράφησης/βιντεοσκόπησης. Αυτή η διαδικασία «σπάει» τη συνήθεια της σιωπηλής, «ιδιωτικής ανάγνωσης»²³³ - που συνήθως δυσκολεύει τα άτομα με δυσλεξία- και αρχίζει να πλησιάζει τη διαμεσολαβημένη «ανάγνωση» ενός κειμένου μέσω παράστασης. Η πρότασή μας εδώ είναι τα άτομα με δυσλεξία να παρακολουθούν από μικρή ηλικία όσες περισσότερες θεατρικές παραστάσεις είναι δυνατό. Για μας η παρακολούθηση μιας παράστασης έρχεται να καλύψει το ενδεχόμενο «κενό» που προκύπτει από την αδυναμία των ατόμων με δυσλεξία να διαβάζουν λογοτεχνικά βιβλία συνήθως από μικρή ηλικία, αλλά πολύ συχνά και στην ενήλικη ζωή τους. Επιπλέον, η συχνή παρακολούθηση παραστάσεων εκπαιδεύει το κοινό να αναγνωρίζει τα θεατρικά σημεία και τις μεταξύ τους διασυνδέσεις κι έτσι να μπορεί να κατανοεί καλύτερα ό,τι παρακολουθεί.²³⁴

Παρότι οι παραστατικές τέχνες είναι πιο εύκολα κατανοητές σε ένα κοινό με δυσκολίες πρόσληψης, τα περισσότερα άτομα με δυσλεξία αντιμετωπίζουν ενίοτε δυσκολία και στην πρόσληψη ενός θεατρικού έργου. Όσον αφορά στο αρχαίο δράμα αυτό ενδεχομένως συμβαίνει για τους εξής λόγους: το κείμενο έχει μεγάλη έκταση, οπότε κατά την εξέλιξη της δράσης τα άτομα με δυσλεξία χάνουν το νόημα ή κουράζονται, η μετάφραση - ιδίως όταν είναι απαρχαιωμένη - δεν είναι πάντα εύληπτη και είναι βαρετή και η σκηνοθεσία μπορεί να είναι εξίσου δυσνόητη και κουραστική. Τα μόνα κομμάτια που είναι συνήθως πιο ευχάριστα και κατανοητά είναι τα σημεία του Χορού, αλλά και αυτό εξαρτάται από τη μετάφραση και τη σκηνοθετική απόδοση. Επιπλέον, μην ξεχνάμε ότι στη μαθητική ζωή των περισσότερων το αρχαίο κείμενο έχει διδαχτεί με καθαρά φιλολογική προσέγγιση, οπότε αυτό δημιουργεί ένα κακό προηγούμενο. Φυσικά, δεν προτείνουμε οι παραστάσεις να σκηνοθετούνται με έναν απλουστευτικό τρόπο, ώστε να γίνονται απόλυτα εύληπτες εις βάρος του αισθητικού αποτελέσματος ή του κειμένου, αλλά ένα σύγχρονο θέατρο που ως «υπερμέσο»²³⁵

²³³ Για τη διαφορά πρόσληψης κειμένων και παράστασης βλ. Jeremy Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο, μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (μετ. Μαρία Αθανασοπούλου), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1987, σ. 189.

²³⁴ Για την πληθώρα και την τυπολογία των θεατρικών σημείων βλ. ενδεικτικά Βάλτερ Πούχνερ, *Σημειολογία του θεάτρου*, Παϊρίδη, 1985, σ. 32: «γλωσσικά σημεία, παραγλωσσικά, ακουστικά εφέ, μουσική, μιμικά σημεία, σημεία χειρονομιών, “γεινιαστικά”-“προσεγγιστικά”, μασκάρωμα, κόμωση, ενδυμασία, διαμόρφωση του χώρου, σκηνικό, σκηνικά αντικείμενα, φωτισμός».

²³⁵ Αγγελική Πούλου, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία και το ψηφιακό θέατρο*, Αιγόκερος, 2020, σ. 43.

σέβεται τον εαυτό του και θα πρέπει να είναι συμπεριληπτικό²³⁶ –η λέξη αυτή χρησιμοποιείται συνήθως για το ακαδημαϊκό πλαίσιο, αλλά η ουσία της για μας αφορά σε όλα τα πλαίσια, όπως είναι το θέατρο κ.ά. Τα εργαλεία που μας δίνει το ίδιο το θέατρο, που αποτελεί το «εκ γενετής απόλυτο υβρίδιο»²³⁷ είναι πολλά και αν αξιοποιηθούν κατάλληλα, μπορούν να βοηθήσουν στην καλύτερη πρόσληψη. Όπως λέει και ο Τσατσούλης «από τη στιγμή που κάθε παράσταση αποτελεί ένα δημόσιο, κοινωνικό γεγονός, ο τρόπος που προσλαμβάνει ο θεατής τα επί σκηνής δρώμενα αποτελεί έναν σημαντικότερο παράγοντα της όλης θεατρικής προσπάθειας».²³⁸

Ζούμε στην εποχή του «μετα-μεταμοντερνισμού» στον «πολυπολιτισμικό 21^ο αιώνα»²³⁹ όπου η τεχνολογία έχει κατακτήσει όλα τα κομμάτια της ζωής μας. Το θέατρο από την αρχαιότητα αξιοποιούσε την τεχνολογία της κάθε εποχής, προκειμένου να πετύχει τα καλύτερα θεαματικά αποτελέσματα, από το εκκύκλημα, τη ζωγραφική προοπτική και τον ηλεκτρισμό μέχρι τους σημερινούς ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Ήδη από τη σχολική περίοδο το άτομο εκπαιδεύεται στη χρήση ψηφιακών τεχνολογιών και μάλιστα μέσα από «ποικίλες θεατροπαιδαγωγικές και ψηφιακές μορφές δίνεται η δυνατότητα στον μαθητή να μαθαίνει με τον δικό του τρόπο με βάση το προφίλ της νοημοσύνης του». Είναι γνωστή η θεωρία της πολλαπλής νοημοσύνης του Howard Gardner και όπως αναφέρει η Φανουράκη:²⁴⁰

²³⁶ Αγγελίδης Παναγιώτης (επιμ.), *Παιδαγωγικές της συμπερίληψης*, Διάδραση, 2011, σ. 19-21: «[...] άτυπα περιβάλλοντα μάθησης συχνά εννοούνται τα περιβάλλοντα μάθησης που βρίσκονται εκτός του παραδοσιακού χώρου των σχολείων [...] η μάθηση συμβαίνει μέσα από ποικίλες εμπειρίες και είναι ένα οργανικό, δυναμικό, ατελείωτο και ολιστικό φαινόμενο οικοδόμησης προσωπικών νοημάτων, η διδασκαλία σε περιβάλλοντα εκτός του σχολείου σε άτυπα περιβάλλοντα μάθησης μπορεί να δημιουργήσει στους μαθητές ευκαιρίες να εμπλακούν σε δραστηριότητες, όπου η μάθηση πλέον θα κατευθύνεται από τα δικά τους ενδιαφέροντα και ανάγκες [...] Επιπλέον, η διδασκαλία σε περιβάλλοντα εκτός του παραδοσιακού χώρου του σχολείου φαίνεται, ότι θα μπορούσε να βοηθήσει και στην παροχή ίσων ευκαιριών στη διδασκαλία και στη μάθηση σε όλα τα παιδιά [...] κάποια παιδιά είναι πιο πιθανό να συμμετέχουν περισσότερο στη διδασκαλία σε άτυπα περιβάλλοντα μάθησης παρά στην παραδοσιακή τάξη [...]».

²³⁷ Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και Θεωρία II, Μεταμοντέρνες διαδρομές σε τόπους, ουτοπίες και ετεροτοπίες*, University studio press, 2019, σ. 567.

²³⁸ Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου, Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σ. 20.

²³⁹ Πατσαλίδης, *Θέατρο και Θεωρία II*., σ. 492 και 608.

²⁴⁰ Κλειώ Φανουράκη, *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών, Στοιχεία διδακτικής μεθοδολογίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2016, σ. 23-25.

Εάν δεχθούμε το ότι το μυαλό δεν είναι ούτε μονοδιάστατο ούτε αποκαλύπτεται μόνο από μία γλώσσα αναπαράστασης, τότε η χρήση των τεχνολογιών που κάνουμε πρέπει να αντικατοπτρίζει το γεγονός ότι τα άτομα σχηματίζουν τις κατανοήσεις τους με διαφορετικούς τρόπους. Η λεκτική/γλωσσική νοημοσύνη, η λογική/μαθηματική, η μουσική, η οπτική/χωρική νοημοσύνη, η σωματική/κιναισθητική, η διαπροσωπική, η ενδοπροσωπική και η οικολογική/φυσιοκρατική νοημοσύνη αλληλεπιδρούν και ενεργοποιούνται μέσα από τη μάθηση και τη διδασκαλία μέσω του θεάτρου και των Ψηφιακών Τεχνολογιών. Οι θεατρικές τεχνικές αλληλεπιδρούν με τα νέα ψηφιακά μέσα και προσφέρουν εναλλακτικές μορφές μάθησης και διδασκαλίας μέσα από μία νέα μορφή υπερκειμένου ή και υπερμέσου, που συνδυάζει κείμενα, εικόνες, ήχους, προσομοιώσεις δράσεων και video με τη ζωντανή αλληλεπίδραση με το δραματικό περιβάλλον.

Αντίστοιχα λοιπόν το ψηφιακό θέατρο, το οποίο «παριστάνει την πλοκή όχι μόνο μέσω του λόγου, αλλά και μέσα από τον ήχο και την εικόνα»,²⁴¹ ενεργοποιεί και άλλα κομμάτια της πολλαπλής νοημοσύνης του ατόμου με δυσλεξία, με αποτέλεσμα την καλύτερη κατανόηση. Για παράδειγμα θα είχε ενδιαφέρον αν πριν την έναρξη του εκάστοτε έργου ή και κατά τη διάρκεια αυτού (σε σημεία που κρίνεται ότι είναι απαραίτητο) υπάρχει βίντεο που εισάγει το κοινό στην εποχή και τον τόπο όπου διαδραματίζεται η δράση, ακολουθούμενο και από αντίστοιχους ήχους, ή δίνει πληροφορίες για τους ήρωες, τον ποιητή κ.ά. Μάλιστα εδώ θα μπορούσε ν' αξιοποιηθεί το Video ή Projection Mapping που έχει τη δυνατότητα για την τρισδιάστατη προβολή αντικειμένων.²⁴² Επιπλέον, ένα ενδιαφέρον απόσπασμα για τη χρήση ψηφιακών τεχνολογιών είναι η περιγραφή του Καρίωνα (στ. 650-770) για την ίαση της τυφλότητας του Πλούτου στο Ασκληπιείο. Για παράδειγμα, παράλληλα με την αφήγηση μπορεί να δημιουργηθεί ένα περιβάλλον «εμβύθισης» του κοινού μέσω δημιουργίας μιας «δυννητικής πραγματικότητας»,²⁴³ τέτοιο που το άτομο να αισθάνεται

²⁴¹ Πούλου, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία και το ψηφιακό θέατρο*, σ. 169.

²⁴² Φανουράκη, *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών*, σ. 42-43.

²⁴³ Χαρίτος, Δ., «Δυννητική πραγματικότητα: ένα νέο σύστημα διεπαφής ανθρώπου - υπολογιστή ή ένα νέο μέσο επικοινωνίας;», *Ζητήματα Επικοινωνίας*, τ. 2, (2005), Εκδόσεις Καστανιώτη, σελ. 83-99: «Δυννητική πραγματικότητα (ΔΠ) ονομάζουμε τη δυνατότητα που παρέχεται στον άνθρωπο για

ότι βρίσκεται στον χώρο εγκοίμησης στο «εδώ και τώρα». Επειδή βέβαια η τεχνολογία στο ψηφιακό θέατρο δεν «υπηρετεί παθητικά τον ρόλο του σκηνικού, αλλά δρα στην παράσταση και “επιτελεί” με τους ηθοποιούς»,²⁴⁴ οι τρόποι που θα αξιοποιηθεί, έγκειται στον σκηνοθέτη ή στην ομάδα που παρουσιάζει το έργο. Εμείς απλώς προτείνουμε τα εργαλεία.

Όπως ήδη αναφέραμε οι ήχοι είναι πολύ σημαντικοί, γιατί δημιουργούν εικόνες κι επομένως συμβάλλουν στην πρόσληψη. Η μουσική μπορεί να παίξει αντίστοιχο ρόλο. Μια ενδιαφέρουσα σκηνοθετική προσέγγιση, που αξιοποιεί πολύ τη μουσική και θεωρούμε ότι είναι βοηθητική για το θέμα που εξετάζουμε, είναι αυτή του Άρη Μπινιάρη. Ο ηθοποιός - σκηνοθέτης Μπινιάρης μελετάει εδώ και χρόνια μια νέα φόρμα στην προσέγγιση της τραγωδίας δίνοντας έμφαση στη μουσική και στην ποιητικότητα του αρχαίου κειμένου. Από την αρχή της καριέρας του (*Αντιγόνη* 2006, *Βάκχες* 2010, *Θείο Τραγί* 2011, *Το '21* 2015, *Πέρσες* 2017, *Ηλέκτρα* 2019, *Προμηθέας* 2022) η συμβολή του ήχου, του ρυθμού και της κίνησης είναι καθοριστικής σημασίας στις σκηνοθετικές του προσεγγίσεις, καθώς και η προσέγγιση του λόγου μέσα από μια ιδιαίτερη ρυθμολογία. Σε μια συνέντευξή του για την παράσταση των *Περσών* είχε πει:

«[...] η παράσταση αποτελεί ένα ταυτόχρονα θεατρικό και μουσικό γεγονός και προτείνει μια ζωντανή σύνθεση ποιητικού λόγου, μουσικής και θεατρικής δράσης. Απελευθερώνει την ουσία του αισχυλικού έργου και οδηγεί τον θεατή στην κατανόηση του πανανθρώπινου χαρακτήρα του αρχαίου δράματος. Οι ηθοποιοί προσεγγίζουν τα νοήματα, τους ρυθμούς και τους ήχους του ποιητικού κειμένου με τη μουσικότητα ως όχημα για την αναπαράσταση και τη μεταμόρφωση. Όλοι οι βασικοί χαρακτήρες, όπως και ο Χορός, ερμηνεύονται αποκαλύπτοντας τη μουσική υφή του έργου. Χρησιμοποιώντας μια τέτοια απλή σύνθεση η παράσταση εκδηλώνεται μέσα από βασικά επίπεδα- δράση, λέξη, τραγούδι, χορός- κατακτώντας μια απλότητα, επαρκή για να αποκαλύψει τις αδιάκοπες

αλληλεπιδραστική σχέση σε πραγματικό χρόνο με τρισδιάστατα περιβάλλοντα εξ ολοκλήρου δημιουργημένα από ηλεκτρονικό υπολογιστή, μέσω των αισθήσεων της όρασης, της ακοής και της αφής (Μεϊμάρης, 1997: 1). Η δυνατότητα αυτή παρέχεται από την εξέλιξη και σύγκλιση μίας σειράς τεχνολογιών της πληροφορικής και των τηλεπικοινωνιών, κατά τη διάρκεια της τελευταίας εικοσαετίας [...]».

²⁴⁴ Πούλου, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία και το ψηφιακό θέατρο*, σ. 85.

δονήσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος και την απήχησή του στο σημερινό κόσμο».²⁴⁵

Επιπλέον, σε άλλη συνέντευξη για τους σκηνοθετικούς πειραματισμούς του είχε πει χαρακτηριστικά: «[...] ήταν ένας τρόπος να πειραματιστώ με το πώς σε μια παράσταση κάνεις τον θεατή να είναι και ακροατής σε αυτό που συμβαίνει. Πώς δηλαδή αυτά που λες δεν απευθύνονται μόνο στον εγκέφαλο του άλλου –δεν είναι μια διαλλακτική διαδικασία– αλλά είναι ένα σύνολο αισθήσεων γύρω του, μέσω του ήχου, του ρυθμού και του κραδασμού».²⁴⁶

Ο λόγος που προτείνουμε μια τέτοια σκηνοθετική προσέγγιση είναι προφανής και φυσικά δε σημαίνει ότι είναι μονόδρομος. Επειδή όμως πέρα από το στοιχείο της μουσικής και των τραγουδιών –τουλάχιστον στο αρχαίο δράμα που μας ενδιαφέρει– ο Μπινιάρης αξιοποιεί έντονα και άλλα στοιχεία βοηθητικά για την πρόσληψη, είναι μια καλή περίπτωση προσέγγισης. Το σώμα των ηθοποιών είναι σε έναν συνεχή ρυθμό, υπάρχουν συχνές επαναλήψεις φράσεων - λέξεων ή κινήσεων, ο σκηνοθέτης επιλέγει πολύ προσεκτικά τις μεταφράσεις ή διασκευάζει το κείμενο και γενικά προσεγγίζει το αρχαίο κείμενο με μια σύγχρονη ματιά,²⁴⁷ που σίγουρα είναι πιο εύληπτη από μια απαρχαιωμένη προσέγγιση, ιδίως από τους νέους.

²⁴⁵ Ειρήνη Αϊβαλιώτου, «Πέρσες, θέαμα και ακρόαμα από τον Άρη Μπινιάρη», (2017), <https://www.catisart.gr/> [20/1/21].

²⁴⁶ Μ. Hulot, «Ο Άρης Μπινιάρης είναι ο πιο συζητημένος νέος θεατρικός σκηνοθέτης των τελευταίων ετών», (2018), <https://www.lifo.gr/proswpa/athenians/o-aris-mpiniaris-einai-o-pio-syzitimenos-neos-theatrikos-skinothetis-ton>, [20/1/21]. Πρβλ. Όλγα Μοσχοχωρίτου, «Πέρσες του Αισχύλου», (2017), <https://www.kommon.gr/politismos/item/1504-perses-tou-aisxylou-tis-olgas-mosxoxoritou>: «[...] δεν ακολουθεί το δρόμο της μεταμοντέρνας αποδόμησης των κλασικών έργων, όπως οι περισσότεροι της γενιάς του (π.χ. Δ. Καρατζάς ή ο Έκτορας Λυγίζος). Ψάχνει να ξαναενώσει τα κομμάτια ενός κόσμου κατακερματισμένου, πλησιάζει με το δικό του νεανικό τρόπο το “όλον” που μας κληροδότησαν οι αρχαίοι συγγραφείς. Ενυπάρχει η σύγχρονη αγωνία μιας νέας εννοιολογικής αφήγησης, ερμηνείας του κόσμου μας [...]» [20/1/21].

²⁴⁷ Δημήτρης Τσατσούλης, «Πέρσες σε ρυθμό πένθους», (2017), <https://www.imerodromos.gr/perses-se-rythmo-penthous/> [22/1/21]: «Χρησιμοποιώντας την εξαιρετική μετάφραση του Παναγιώτη Μουλλά, μετάφραση ρυθμική και απόλυτα διαυγή, στηριζόμενη σε ανισοσύλλαβους ιάμβους, μπόρεσε να δώσει στα χορικά τον αναγκαίο αδόμητο χαρακτήρα αλλά στο ρυθμό της ροκ λογικής που ακολουθεί στις άλλες του παραστάσεις, ύφος άλλωστε που τον χαρακτηρίζει με το τράβηγμα των τελευταίων συλλαβών αλλά και τις επαναλήψεις επιλεγμένων νοηματικά φράσεων [...] Ενδιαφέρεται να καταστήσει τα μηνύματα της τραγωδίας διαχρονικά, να τονίσει, μέσα από μια εκσυγχρονιστικά “παραδοσιακή” αλλά στην ουσία της ανατρεπτική παράσταση τα στοιχεία εκείνα που αφορούν το τότε όσο και το σήμερα ».

Τα τελευταία χρόνια υπάρχουν –εκτός από ερασιτεχνικές ομάδες²⁴⁸ επαγγελματικές θεατρικές ομάδες ατόμων με αναπηρία («ΘΕΑΜΑ», «ARTimeleia», στην Αθήνα και «Εν δυνάμει»²⁴⁹ στη Θεσσαλονίκη) που κάνουν πράξη αυτό που λέμε συμπεριληπτικό θέατρο. Ο Βασίλης Οικονόμου, ιδρυτής της ομάδας «ΘΕΑΜΑ» εξηγεί τι ακριβώς είναι το θέατρο ατόμων με αναπηρία:

[...] είναι ένα συμπεριληπτικό θέατρο, στο οποίο συνευρίσκονται τόσο επί σκηνής όσο και εκτός σκηνής ανάπηροι/-ες και μη ανάπηροι/-ες. Προσεγγίζουμε κάθε μορφή αναπηρίας (βλάβη) ως ζώσα κατάσταση και όχι ως πρόβλημα. Με κύρια εργαλεία τη συναντίληψη, τη συνεκπαίδευση και τη συμπερίληψη, το ΘΕΑΜΑ, που διανύει τη 10η χρονιά στο επαγγελματικό, συμπεριληπτικό θέατρο, πιστεύει ότι η αναδόμηση των αντιλήψεων και των στερεοτύπων ως προς την ανθρώπινη ποικιλομορφία μπορεί να γίνει από τη βάση κάθε νέας αρχής και αλλαγής, τα παιδιά. [...] Το «θέατρο για όλους» δεν προϋποθέτει μόνο τη συνύπαρξη και τη συνεκπαίδευση ανάπηρων και μη ανάπηρων ηθοποιών, αλλά και την καθολική προσβασιμότητα, δηλαδή την προσβασιμότητα χώρου και την προσβασιμότητα στο περιεχόμενο της πληροφορίας ενός έργου. Η αλήθεια είναι ότι η εξασφάλιση της προσβασιμότητας απαιτεί –σύμφωνα με τα σημερινά δεδομένα– υψηλό κόστος και ιδιαίτερα για υφιστάμενα θέατρα ή χώρους. Ωστόσο, αυτό που προσπαθούμε είναι να γίνει κατανοητό σε όλους ότι η καθολική προσβασιμότητα πρέπει να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι κάθε δημιουργίας, εκδήλωσης ή συμβάντος [...] ²⁵⁰

Συμφωνούμε λοιπόν ότι η συμπερίληψη είναι όλα τα παραπάνω και αυτό που κυρίως μας ενδιαφέρει στην παρούσα εργασία είναι η «προσβασιμότητα στο περιεχόμενο της πληροφορίας ενός έργου». Σε μια ανάλυση της παράστασης των *Περσών* της ομάδας

²⁴⁸ Από το 2006 ως το 2021 η συντάκτρια της εργασίας δούλεψε ως εμψυχώτρια - δραματοθεραπεύτρια σε Άτομα με Αναπηρία στο Κέντρο Επιμόρφωσης και Συμβουλευτικής για ΑΜΕΑ του Δήμου Καισαριανή (δημιουργώντας μια σταθερή θεατρική ομάδα) και σε συνεργασία με τη Θεατρική Ομάδα Εφήβων του Δήμου Καισαριανής, που δημιούργησε η ίδια το 1999, ανέβασε πληθώρα παραστάσεων.

²⁴⁹ Μαρία Κολτσίδα – Αντώνης Λενακάκης, «Λευκές δυστοπίες» και «ψάρια στη γυάλα»: Ζητήματα σκηνικής αναπαράστασης της αναπηρίας, *Εκπαίδευση & Θέατρο*, τχ. 20, (2019), σ. 52-63.

²⁵⁰ Κλειώ Φανουράκη, «Θέατρο Ατόμων με Αναπηρία – Ομάδα ΘΕΑΜΑ», *Εκπαίδευση & Θέατρο*, τχ. 20, (2019), σ. 64-69.

ΘΕΑΜΑ από τη συντάκτρια της εργασίας, όπου είχε γίνει μετάφραση και δραματουργική ανάλυση από τον σκηνοθέτη Οικονόμου, παρατηρήθηκαν τα εξής ενδιαφέροντα για το θέμα που αναλύουμε: α) έγινε κειμενοκεντρική μετάφραση ακριβής και κατά παραγγελία (δηλ. πάνω στα άτομα που συμμετείχαν)²⁵¹ με γλώσσα απλή και κατανοητή. Ο στόχος ήταν η μετάφραση να αποδώσει το νόημα, όχι από την αισθητική, αλλά από την πληροφοριακή πλευρά, με καθαρές γραμμές και μηνύματα, γιατί δεν ενδιέφερε μόνο η σωστή απόδοση από τον ηθοποιό, αλλά και η σωστή πρόσληψη του θεατή. Έτσι, το παραστάσιμο κείμενο υπέστη δραματουργική επεξεργασία, όπου αποφεύχθηκαν οι μεγάλες περιγραφικές προτάσεις και κόπηκαν κάποια κομμάτια λόγω πραγματικού χρόνου, ακολουθώντας όμως τα δομικά μέρη του κειμένου. β) Τα σώματα των ηθοποιών με ή χωρίς αμαξίδιο λειτούργησαν σαν ένα ενιαίο οπτικό σημείο, που περισσότερο θύμιζε το «στατικό»²⁵² σώμα στους ήρωες του Μπέκετ – που ακινητοποιούσε μέρος του σώματος του ηθοποιού για να εστιάσει σε ένα μέρος του σώματος ή σε μια κίνηση - παρά σε άτομα με αναπηρία. γ) όλα τα σημειακά συστήματα (μουσική, σκηνικό, ενδυματολογία κ.ά.) συνυπήρξαν με συνέπεια σε μια δομημένη και εύληπτη παράσταση με σταθερό ρυθμό, χωρίς υπερβολές ή εντυπωσιασμούς. Μια τέτοια προσέγγιση λοιπόν, που στοχεύει στη σωστή πρόσληψη από κάθε θεατή ανεξαρτήτως ιδιαιτερότητας, είναι μια καλή πρόταση ακόμα και για τα άτομα με δυσλεξία.

Μια άλλη σκέψη γνωρίζοντας καλά τα άτομα με δυσλεξία θα ήταν ν' αξιοποιούνται περισσότερα στοιχεία θεατρικού παιχνιδιού²⁵³ στις παραστάσεις και ιδίως στις αρχαίες κωμωδίες. Τα έργα του Αριστοφάνη άλλωστε προσφέρονται για πειραματισμούς και παιγνιώδεις προσεγγίσεις, γιατί εμπεριέχουν το παιχνίδι των λέξεων, των μεταμφίσεων, των εναλλαγών των ρόλων, την παρουσία μη ανθρώπινων όντων επί σκηνής, τη χρήση διαφόρων σκηνικών αντικειμένων κ.ά.. Όταν ακούμε τη

²⁵¹ Εδώ θα θέλαμε ν' αναφερθούμε σε ένα κοινό στοιχείο δουλειάς μεταξύ της συντάκτριας - όταν εργαζόταν με άτομα με αναπηρία στον Δήμο Καισαριανής- και του σκηνοθέτη, που αποδεικνύει ότι η κοινή πεποίθηση πως είναι ιδιαίτερα σημαντικό να γνωρίζεις τα μέλη της ομάδας σου και να προσαρμόζεις το κείμενο σε αυτά, είναι απόλυτα βοηθητικό.

²⁵² Arka Chattopadhyay, «Gazing still, Beckett's static bodies on stage», *Samuel Beckett Today*, vol. 30, no. 2, (2018), σ. 279-290 [6/3/21].

²⁵³ Χαρά Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου, *Θέατρο και σχολείο, Η τέχνη του θεάτρου*, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 1998, σ. 27: « Το θέατρο είναι το παιχνίδι που δημιουργεί μέσα στον χώρο τη ζωή, χρησιμοποιώντας ως μέσο το Ανθρώπινο Ον».

λέξη θεατρικό παιχνίδι ο νους μας πηγαίνει αυτόματα στο σχολείο και στα παιδιά, όμως το θεατρικό παιχνίδι αφορά και στους ενήλικες. Η αξία του παιχνιδιού είναι ήδη γνωστή από τη βρεφική ηλικία, αλλά διαδραματίζει εξίσου σημαντικό ρόλο και στην ενήλικη ζωή. Ο Ρομάν Πολάνσκι έμαθε να μιλάει δεκαεπτά γλώσσες, παίζοντας μόνο με τους ήχους και τη μουσική μιας γλώσσας για ν' ανακαλύψει πώς αισθάνεται ακούγοντας αυτούς τους ήχους.²⁵⁴ Οι ηθοποιοί μαθαίνουν θέατρο παίζοντας.

Επομένως, και οι θεατές θα μπορούσαν να βλέπουν περισσότερο παιχνίδι πάνω στη σκηνή, αξιοποιώντας για παράδειγμα σε περισσότερα σημεία την παντομίμα, ή τη χρήση μάσκας/κούκλας, με τρόπους που να βοηθούν στην καλύτερη πρόσληψη και όχι στον εντυπωσιασμό. Για παράδειγμα οι εικόνες που δημιουργούνται από την αφήγηση των ονείρων στους *Σφήκες* (στ. 31-53) θα μπορούσαν ν' αναπαρίστανται με κούκλες χωρίς να παρακωλύεται η δράση ή ακόμα και από μέλη του Χορού φορώντας μάσκες. Επιπλέον, θα μπορούσε κάποιος ηθοποιός σε ρόλο εμψυχωτή²⁵⁵ να εισάγει τους θεατές - που έχουν επιλέξει να κάνουν κάτι τέτοιο για καλύτερη κατανόηση του έργου- μισή ώρα πριν από την παράσταση στον δραματικό χωροχρόνο του έργου είτε ως κάποιος ρόλος του έργου, είτε ως Αριστοφάνης, δίνοντας συνοπτικές, αλλά ουσιαστικές πληροφορίες για το τι θ' ακολουθήσει. Πιο συγκεκριμένα, στους *Σφήκες* θα μπορούσε να μιλάει ο Κορυφαίος του Χορού και ν' παρουσιάζει το δράμα του Φιλοκλέωνα και πώς εκείνος το βίωσε από την αρχή μέχρι το τέλος, δίνοντας έτσι μια μικρή εικόνα για ό,τι θα συμβεί. Ή στους *Βατράχους* θα μπορούσε να παρουσιάζεται ο Αριστοφάνης ως «απολογούμενος» γιατί επέλεξε τον Αισχύλο στην τελική κρίση του Διονύσου και όχι τον Ευριπίδη που θαύμαζε εξίσου, δίνοντας παράλληλα και κάποιες πληροφορίες για τη «δύσκολη» σκηνή του δικαστηρίου που είναι πιθανό να κουράσει. Στον *Πλούτο*

²⁵⁴ Brian Woolland, *Η διδασκαλία του δράματος στο δημοτικό σχολείο* (μετ. Ελένη Κανηρά), Ελληνικά Γράμματα, 1999, σ. 210.

²⁵⁵ Για τον ρόλο του εμψυχωτή βλ. Σίμος Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του θεάτρου*, Σ. Π. Παπαδόπουλος, 2010, σ. 167 και 175: «[...] ο εμψυχωτής σχεδιάζει, αναπτύσσει και αξιολογεί τη συνάντηση των παιδιών, με ειδικότερους στόχους να ενισχύει τα ενδιαφέροντά και την ενεργητική εμπλοκή τους, τις γνώσεις και την εμπειρία τους, να εμψυχώνει τις ανάγκες και τις ικανότητές τους και κατ' αυτόν τον τρόπο να διαμεσολαβεί και μέσω Κάθε είδους “σκαλωσιάς” (scaggolding) να διευκολύνει την κατανόησή τους για τον εαυτό τους, τους άλλους και τον κόσμο [...] Σύμφωνα με τον Κουρετζή, ο εμψυχωτής διακατέχεται από ένα βαθύ κίνητρο που παράγει ένα “σήμα”, ένα ερέθισμα, που όταν το εκφράζει με τρόπο αυθεντικό γίνεται αναπαραγωγικό, καθώς μπορεί να ενθουσιάζει και να κινητοποιεί τα παιδιά».

αντίστοιχα ο δούλος Καρίωνας θα μπορούσε πολλά να πει με έναν απλό και εύθυμο τρόπο, μιας και ξεκινά το έργο λέγοντας «Αξιότιμο κοινό μου. Μανίκι να σαι δούλος, μα πιο μανίκι αν έχεις και λοξό αφέντη» (στ. 1)²⁵⁶. Ή θα προτείναμε την εξίσου ενδιαφέρουσα αλληγορική μορφή της Πενίας, η οποία μιλά «ηθικοπλαστικά κυρίως στο έργο παρά ψυχαγωγικά»,²⁵⁷ δίνοντας ερέθισμα για συζήτηση. Μάλιστα σε αυτό το σημείο οι ρόλοι αυτοί –που έχουν βγει είτε μέσα από τα έργα του Αριστοφάνη είτε από την εποχή του- θα μπορούσαν να έχουν απεύθυνση στους θεατές με ερωτήσεις, ή άλλους τρόπους διάδρασης. Αυτό βέβαια θυμίζει και τεχνικές μουσειακού θεάτρου, αλλά δεν θα επεκταθούμε στην παρούσα εργασία.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

«[...] η κωμωδία επιδιώκει ουσιαστικά να πιστοποιήσει μία ρήξη, μία δυσαρμονία και να τη θεωρήσει ως κάτι το ιάσιμο. Η κωμωδία έχει πολύ σκληρό βλέμμα, αλλά κατά βάθος είναι αισιόδοξη. Γελώντας με τις ανθρώπινες αδυναμίες, καταγγέλλοντας τις αναυθεντικές σχέσεις και φωταγωγώντας τους γελοίους κοινωνικούς θεσμούς, μας υποβάλλει την ιδέα πως ο κόσμος δεν έγινε κακός ερήμην του ανθρώπου και πως είναι στο χέρι μας να τον αλλάξουμε. Το πώς δεν την αφορά. Αυτό που κάνει εκείνη, είναι να μας βοηθάει να εξαντικειμενίσουμε τη ζωή μας, σαν να μην βρισκόμασταν μέσα σε αυτήν. Και εν τέλει, μας αρνείται κάθε μεταφυσικό άλλοθι για ό,τι κακό, μίζερο, ή παράλογο ταλανίζει τον κόσμο μας».²⁵⁸

Ο Αριστοφάνης θέλει να μας θεραπεύσει με τα έργα του, το αποδεικνύει σε καθεμία από τις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες του και το πετυχαίνει εδώ και 2500 χρόνια. Και όχι μόνο μας θεραπεύει, αλλά μας μυεί και στις θεραπείες της εποχής του και μας εμπνέει για νέες θεραπείες και παρεμβάσεις, γιατί είναι ευφυής και ανεξάντλητος. Κύριο εργαλείο το χιούμορ του, που είναι «πνευματώδες και ευέλικτο, ώστε να

²⁵⁶ Πρόγραμμα παράστασης Αμφιθέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Αριστοφάνη *Πλούτος* (μετ. Παύλου Μάτεσι), Ωδείο Ηρώδου Αττικού και περιοδεία σε ελληνικές πόλεις, Καλοκαίρι 1978.

²⁵⁷ Bernhard Zimmermann, *Η αρχαία ελληνική κωμωδία* (μετ. και επιμ. Δημ. Ζ. Νικίτας), Παπαδήμα, 2013, σ. 198.

²⁵⁸ Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου, *Θέατρο και σχολείο*, σ. 124.

επιτρέπει νέα και διαφορετικά επίπεδα νοηματοδότησης»,²⁵⁹ αλλά και διαφορετικές σκηνοθεσίες και προσεγγίσεις. Ο λόγος που επιλέχθηκε ο Αριστοφάνης είναι γιατί αποτελεί τον πρώτο ποιητή που αγγίζει με τρόπο κωμικό και αρχετυπικό, αλλά και βαθιά φιλοσοφημένο την ψυχή του ανθρώπου και γι' αυτό παραμένει διαχρονικός και σπουδαίος. Άλλωστε «μοιάζει με ανεξάντλητο ορυχείο [...] όσο το σκάβεις τόσο ανακαλύπτεις ψήγματα χρυσού».²⁶⁰ Όπως λέει και ο Thiercy ο Αριστοφάνης «μετουσιώνει την πραγματικότητα και δημιουργεί έναν ειρωνικό, ουτοπικό ή φανταστικό, αλλά πάντως αισιόδοξο κόσμο».²⁶¹ Επίσης θα τολμήσουμε να πούμε, ότι είναι ένας ποιητής που μιλάει στα βαθύτερα εσώψυχα της ύπαρξής μας, είναι ο «παππούς» όλων μας, όπως τον αποκαλεί και η Διαμαντάκου,²⁶² που μπορούμε να δεχθούμε αδιαμαρτύρητα την κριτική του, γιατί παρότι μας χωρίζουν χιλιάδες χρόνια, μας αποδεικνύει περίτρανα ότι έχουμε πολλά κοινά κι ότι η ανθρώπινη φύση παραμένει ίδια.

Ο Αριστοφάνης προτείνεται για όλους τους λόγους που αναλύθηκαν παραπάνω στην παρούσα εργασία και κυρίως γιατί από τότε που μαθαίνουμε τον εαυτό μας είναι ο συγγραφέας που σίγουρα θα «συναντήσουμε» κάποια στιγμή στη ζωή μας, είτε μέσω μιας ιστορίας, είτε μέσω μιας παράστασης. Μας είναι λοιπόν οικείος κι αυτό δημιουργεί αυτόματα μια εμπιστοσύνη και μια ασφάλεια, γιατί απλούστατα είναι ο δικός μας άνθρωπος. Είναι κάποιος που παρά τον όποιο παιδαγωγικό και θεραπευτικό του στόχο, μας διασκεδάζει, μας χαροποιεί και μας γαληνεύει, οπότε γινόμαστε πιο έτοιμοι και ανοιχτοί να δεχθούμε την όποια παρέμβαση, αλλά και να επιζητούμε περαιτέρω ενασχόληση μαζί του, γνωρίζοντας καλύτερα τα έργα του. Το γεγονός ότι συνδυάζει με τόση μαεστρία την πραγματικότητα με τη φαντασία για να μιλήσει για τα πιο ουσιώδη πανανθρώπινα ζητήματα, τον καθιστά αυτόματα ως τον κατεξοχήν κατάλληλο δραματουργό για περαιτέρω διερεύνηση και αξιοποίηση. Άλλωστε του το οφείλουμε, δεδομένου ότι οι μεγαλύτεροι επιστήμονες της ψυχοθεραπείας –κυρίως ψυχαναλυτές– ασχολήθηκαν και δανείστηκαν στοιχεία των αρχαίων τραγωδών για ν' αναπτύξουν τις θεωρίες τους, ο Αριστοφάνης όμως παραμελήθηκε, παρότι από ό,τι

²⁵⁹ Martin Revermann, *Οδηγός μελέτης για την αρχαία ελληνική κωμωδία*, Α. Ζωγράφου – Κ. Αποστολάκης – Α. Παπαχρυσοστόμου – Γ. Τσομής – Σ. Χρονόπουλος (επιμ.), Gutenberg, 2022, σ. 675.

²⁶⁰ Χρήστος Χρηστίδης, «Οι πολιτικοί προσανατολισμοί του Αριστοφάνη», *Σεμινάριο 33*, Μεταίχμιο, 2005, σ. 102.

²⁶¹ Thiercy Pascal, *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία* (μετ. Γ. Φ. Γαλάνης), Πατάκη, 2001, σ. 47.

²⁶² Διαμαντάκου, *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη, σκηνές πρόσληψης*, εξώφυλλο.

φαίνεται τροφοδότησε κι εκείνος προδρομικά τις ψυχοθεραπευτικές πρακτικές, όπως αποδεικνύει περίτρανα το ψυχόδραμα στους *Σφήκες*, οι τελετουργικές διεργασίες πριν από την εγκοίμηση στο ιερό του Ασκληπιού στον *Πλούτο* ή η τελετουργία μετάβασης με την κατάβαση στον Άδη στους *Βατράχους*, καθώς και ο ρόλος των ονείρων στους *Σφήκες*. Μας προσφέρει απλόχερα τις ιστορίες του, τη γλώσσα του, τις αξίες του, την αστείρευτη ευφύια του, τους απίθανους ήρωές του – ανθρώπινους και μη- καθιστώντας τα έργα του ένα ιδανικό «εργαλείο» στα χέρια όποιου ειδικού μπορεί να το αξιοποιήσει προς όφελος των ανθρώπων. Τα έργα του μοιάζουν με ένα διασκεδαστικό καλοστημένο παιχνίδι, που όταν το ολοκληρώσεις, σε έχει διδάξει, σε έχει εμψυχώσει και σε έχει κάνει πιο ευχάριστα σκεπτόμενο, είτε είσαι με τους νικητές, είτε με τους ηττημένους.

Η δραματοθεραπεία (που χρησιμοποιεί το θέατρο) και το θέατρο - είτε ως παιδαγωγικό μέσο, είτε ως παραστασιακό γεγονός – είναι δύο κατεξοχήν πεδία, όπου μπορεί να υπάρξει συμπερίληψη και να ενεργοποιηθούν σημαντικά εργαλεία παρέμβασης για άτομα με δυσλεξία. Ο λόγος είναι κυρίως ότι και τα δύο αυτά πεδία αποτελούν ομαδικά συστήματα (από δύο άτομα και πάνω) που δίνουν τη δυνατότητα στο άτομο με δυσκολίες –και όχι μόνο– να εκφραστεί και να δημιουργήσει με ασφάλεια, να κατανοήσει και να γνωρίσει τον εαυτό του και τον κόσμο. Άλλωστε το θέατρο είναι η «κατεξοχήν τέχνη που φέρνει τον άνθρωπο αντιμέτωπο με τον άνθρωπο».²⁶³ Τόσο η δραματοθεραπεία όσο και το θέατρο αξιοποιούν εξίσου το σώμα και όχι μόνο τον λόγο και φυσικά όχι μόνο το συνειδητό, αλλά και το ασυνείδητο κομμάτι του ατόμου. Έχουν τη δυνατότητα να συμπεριλάβουν όλες τις τέχνες και τις σύγχρονες τεχνολογίες και το μεγαλύτερο πλεονέκτημά τους είναι ότι αξιοποιούν την έμφυτη δεξιοότητα όλων των ανθρώπινων όντων του «παίξουν», ή καλύτερα του «θεατρικού ορμέμφυτου». Το θέατρο έλεγε ο Αρτώ «είναι η κατάσταση, ο τόπος, το σημείο όπου συλλαμβάνουμε την ανθρώπινη ανατομία και μέσα από αυτήν μπορούμε να θεραπεύσουμε και να κυβερνήσουμε τη ζωή».²⁶⁴

²⁶³ Μαρία Στεφανοπούλου, *Το θέατρο των πηγών και η νοσταλγία της καταγωγής, Γέρζυ Γκροτόφσκι – Εουτζένιο Μπάρμπα: στο δρόμο της ουτοπίας*, Εστία, 2011, σ. 258.

²⁶⁴ Στεφανοπούλου, *ό.π.*, σ. 64 και 172.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Αριστοφάνης, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη* (μετ. Θρασύβουλος Σταυρού), Εστία, 1991, 6η έκδοση.

Πρόγραμμα παράστασης Αμφιθέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Αριστοφάνη *Σφήκες* (μετ. Παύλου Μάτεσι), Φεστιβάλ Αθηνών-Ελληνικό Φεστιβάλ Α.Ε., Εκδόσεις Ergo, 2006.

ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ

Ελληνόγλωσσα

Αγγελίδης Παναγιώτης (επιμ.), *Παιδαγωγικές της συμπερίληψης, Διάδραση*, 2011.

Αναγνωστόπουλος Δημήτριος, «*Μαθησιακές διαταραχές*», *Εισαγωγή στην παιδοψυχιατρική*, Γ. Τσιάντης (επιμ.), Εκδόσεις Καστανιώτη, 2001.

Αποστολίδης Δ. Πάνος, *Τα ιατρικά του Αριστοφάνη*, Στιγμή, 2000.

Αυλίδου- Δόικου Μάρω, *Δυσλεξία, Συναισθηματικοί παράγοντες και ψυχοκοινωνικά προβλήματα*, Gutenberg, 2016.

Βαλάκας Κ., «*Όνειρα και τραγωδία: Το πρόβλημα των προρρήσεων στην Ιφιγένεια εν Ταύροις του Ευριπίδη*», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής*, τχ. 6, Ρέθυμνο 1993, σ. 109-140.

Βασματζίδης Παντελής, *Ερμηνεία των ονείρων, Είκοσι επτά αιώνες πριν κι ένας αιώνας μετά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2001.

Bergson Henri, *Το γέλιο* (μετ. Βασίλης Τομανάς), Εξάντας εκδοτική, 1998.

Bowie M. Angus, *Αριστοφάνης μύθος τελετουργία και κωμωδία*, Τυπωθήτω, 2005.

Burkert Walter, *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία, Δομή και ιστορία* (μετ. Ηλέκτρα Ανδρεάδη), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1997.

Cartledge Paul, *Ο Αριστοφάνης και το θέατρο του παραλόγου* (μετ. Λένα Ταχμαζίδου), Ενάλιος, 2006.

Γεωργούση Δ. Μαρία, *Σπουδαίων-γελοίων, Σημασίες, λειτουργίες και η σχέση των όρων μεταξύ τους στις κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2015.

Γεωργούση Μαρία, *Η επιθετικότητα στις κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Καρδαμίτσα, 2016.

- Γιαννούλη Ε.– Δ. Κουκουράκης – Α. Λεπατατζή – Α. Μαργαρίτη – Α. Πανταγούτσου, «Η εξέλιξη των ψυχοθεραπειών μέσω τέχνης», Λ. Γιώτης, Δ. Μαραβελής, Α. Πανταγούτσου, Ε. Γιαννούλη (επιμ.) *Η συμβολή των ψυχοθεραπειών μέσω Τέχνης στην Ψυχιατρική Θεραπευτική*, Βήτα, 2019.
- Γιόση Ι. Μαίρη – Αλεξάνδρα Δ. Μελίστα, *Εξάισιοι γέλωτες, το γέλιο στην αρχαία ελληνική γραμματεία*, Σμίλη, 2017.
- Cornford Francis MacDonand, *Η Αττική Κωμωδία* (μετ. Λ. Ζενάκος), 3η έκδοση, Παπαδήμα, 1993.
- Διαμαντάκου-Αγάθου Καίτη, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας, Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και κωμικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2007.
- Διαμαντάκου Καίτη, «Οιδίπους επί Κολωνώ και Πλούτος: Η τραγική και η κωμική ουτοπία της αθηναϊκής “αναγέννησης”», Ελένη Γκαστή (επιμ.), *Δόσις ἀμφιλαφής*, Τιμητικός τόμος για την ομότιμη καθηγήτρια Κατερίνα Συνοδινού, Carpe Diem, 2020, σ. 87-114.
- Διαμαντάκου Καίτη, *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη, σκηνές πρόσληψης*, Gutenberg, 2021.
- Διαμαντάκου-Αγάθου Καίτη, «Αναπαραστάσεις της νόσου και της ίασης στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, 102, σ. 64-72.
- Dodds E. R., *Οι Έλληνες και το παράλογο* (μετ. Γιώργη Γιατρομανωλάκη), 2η έκδοση, Μ. Καρδαμίτσα, 1978.
- Dover J. K., *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετ. Φάνης Ι. Κακριδής), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007.
- During Ingemar, *Ο Αριστοτέλης, παρουσία και ερμηνεία της σκέψης του* (μετ. Π. Κοτζιά Παντελή), Γ' έκδοση, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2000.
- Gavin Reid, *Δυσλεξία, εγχειρίδιο για επαγγελματίες*, Γιάννης Παπαδάτος (επιμ.), Παρισιάνου Α.Ε., 2015.
- Ζαφειροπούλου Ε. – Ρ. Καραγεωργίου – Δ. Δεδέσκη, «Δραματοθεραπεία», Λ. Γιώτης - Δ. Μαραβέλης - Α. Πανταγούτσου - Ε. Γιαννούλη (επιμ.), *Η συμβολή των ψυχοθεραπειών μέσω Τέχνης στην Ψυχιατρική Θεραπευτική*, Βήτα, 2019.
- Goffman Erving, *Συναντήσεις, δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης* (μετ. Δήμητρα Μακρυνιώτη), Αλεξάνδρεια, 1996.
- Hawthorn Jeremy, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο, μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (μετ. Μαρία Αθανασοπούλου), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1987.

- Jennings Sue, *Εισαγωγή στη Δραματοθεραπεία, Θεραπευτικό θέατρο, Ο μίτος της Αριάδνης* (μετ. Φωτεινή Μεγαλούδη), Σαββάλας, 2005.
- Jones Phil, *Δραματοθεραπεία, θεωρία, πρακτική και έρευνα* (μετ.) Αναστασία Καραντζή, (επιμ. Στέλιος Κρασανάκης), Πεδίο, Αθήνα 2021.
- Jung C. G, *Τέσσερα αρχέτυπα* (μετ. Γιώργος Μπαρουξής), Ιαμβλιχός, 1988.
- Κάλφας Βασίλης, «Διάγνωση και πρόγνωση, Ο Αρτεμίδωρος και η αρχαία ερμηνευτική των ονείρων», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 78, (2001), σ. 23-30.
- Καραντζής Δ. Ιωάννης, *Τα προβλήματα της μνήμης των παιδιών με μαθησιακές δυσκολίες στην αριθμητική και την ανάγνωση, Γνωστική θεώρηση-εκπαιδευτικές προεκτάσεις*, Τυπωθήτω Γιώργος Δαρδάνος, 2004.
- Landy J. Robert, *Προσωπικότητα και προσωπείο, Ο ρόλος στο δράμα, τη θεραπεία και την καθημερινότητα* (μετ. Σοφία Γιαπιτζάκη), Στέλιος Κρασανάκης (επιμ.), Ελληνικά Γράμματα, 2001.
- Lesky Albin, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Εκδοτικός οίκων αδερφών Κυριακίδη, 1990.
- Λιοδάκης Αντώνης - Μανώλης Τζανάκης - Βίκυ Τσούρτου (επιμ.), «Θέατρο ψυχόδραμα και δραματοθεραπεία», Ινστιτούτο έρευνας και εφαρμογής προγραμμάτων ψυχικής υγείας Επέκεινα, *Τέχνη και Ψυχιατρική*, Αθήνα-Χανιά 2007, Μέρος πρώτο, σ. 32-40.
- Μάνος Ανδρέας, «Η Αριστοτελική διδασκαλία περί των ονείρων», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 78, (2001), σ. 41-46.
- Μάρκου Ν. Σπύρος, *Δυσλεξία, αριστεροχειρία, κινητική αδεξιότητα, υπερκινητικότητα, θεωρία, διάγνωση και αντιμετώπιση με ειδικές ασκήσεις*, Ελληνικά Γράμματα, 1998.
- Μαστραπός Αντώνης, «Ο τόπος και η πολιτική του διάσταση στον Αριστοφάνη», *Σεμινάριο 33*, Μεταίχμιο, 2005, σ. 84-96.
- Μάτσα Κατερίνα, *Ψυχοθεραπεία και τέχνη στην απεξάρτηση, Το παράδειγμα του 18 Άνω*, Άγρα, 2008.
- Μικεδάκη Μαρία, «Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου και το παρακείμενο εν άστει Ασκληπιείον: ίαση και λατρεία», *Λογείον*, Ένα περιοδικό για το αρχαίο δράμα, 2019, σ. 360-386.
- Μίσιου Άννα, «Όνειρα και Ανατολή στο έργο του Ηροδότου», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής*, τχ. 6, Ρέθυμνο 1993, σ. 89-108.

- Μπακιρτζή Ιωάννα, «Προτάσεις για αλλαγή της ελληνικής εκπαιδευτικής πολιτικής στο πλαίσιο της συμπεριληπτικής εκπαίδευσης», Παπαγεωργίου Ε. - Καραμήνας Ι. - Κρόκου Ζ. - Τσιαμπάση Φ. (επιμ.), Διαδικτυακό Επιστημονικό Συνέδριο, *Το Σχολείο της Συμπερίληψης: Πραγματικότητα και Προοπτικές*, 2020, Broken Hill Publishers LTD, 2021, σ. 135-144.
- Μπάλλα Χλόη, *Πλατωνική Πειθώ, Από τη Ρητορική στην Πολιτική*, Εκδόσεις ΠΟΛΙΣ, 1997.
- Μπαμπινιώτης Γιώργος, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας, Με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*, Κέντρο Λεξικολογίας.
- Οικονομίδης Σταύρος, «Προαρχαϊκή Ελλάδα και όνειρα, ονειρικός λήθαργος-ψυχική εγρήγορση-πολιτική αφύπνιση», *Αρχαιολογία*, αφιέρωμα Το όνειρο στην αρχαιότητα, τχ.78, Μάρτιος 2001, σ. 31-35.
- Παντελιάδου Σουζάνα, *Μαθησιακές δυσκολίες και εκπαιδευτική πράξη, τι και γιατί*, Πεδίο, 2011.
- Παπαγεωργίου Ευδοκίμου Ράνια, *Δραματοθεραπεία Μουσικοθεραπεία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- Παπάνης Ευστράτιος - Αθηνά-Ελένη Αντένα, «Δραστηριότητες και παιχνίδια με παιδιά με αναπηρίες», Ευστράτιος Παπάνης - Παναγιώτης Γιαβρίμης - Αγνή Βίκη (επιμ.), *Έρευνα και εκπαιδευτική πράξη στην ειδική αγωγή*, Ι. Σιδέρης, 2011, σ. 29-70.
- Παππάς Γ. Θεόδωρος, «Ιστορία της παράδοσης του κειμένου του Αριστοφάνη», Αναστάσιος Αγγ. Στέφος (επιμ.), *Σεμινάριο 33, Μεταίχμιο*, 2005, σ. 15-66.
- Παππάς Γ. Θεόδωρος, *Ο φιλόγελως Αριστοφάνης*, Β' έκδοση, Καρδαμίτσα, 1996.
- Παππάς Γ. Θεόδωρος, *Αριστοφάνης, ο ποιητής και το έργο του*, Β' έκδοση, Gutenberg, 2019.
- Πατσαλίδης Σάββας, *Θέατρο και Θεωρία II, Μεταμοντέρνες διαδρομές σε τόπους, ουτοπίες και ετεροτοπίες*, University studio press, 2019.
- Πετρόπουλος Ιωάννης, «Θεωρίες περί ονείρων», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 81, Δεκέμβριος 2001, σ. 6-7.
- Πεφάνης Π. Γιώργος, «Το κατώφλι της αρρώστιας, Σημειώσεις στην ελληνική δραματολογία του 20ού αιώνα», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, 105, σ. 11-15.
- Πεφάνης Π. Γιώργος, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, 2001.

- Πεφάνης Π. Γιώργος, *Κείμενα και νοήματα, Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Σοκόλη, 2005.
- Πεφάνης Γιώργος, *Θεατρικά Bestiaria, θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2018.
- Πλάτωνος, *Πολιτεία* (μετ. Ιωάννης Γρυπάρης), τόμος Α', Ε. Παπανούτσος (επιμ.), Ι. Ζαχαρόπουλος, χ.χ.
- Πούλου Αγγελική, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία και το ψηφιακό θέατρο*, Αιγόκερος, 2020.
- Πούχγερ Βάλτερ, *Σημειολογία του θεάτρου*, Παϊρίδη, 1985.
- Revermann Martin (επιμ.), *Οδηγός μελέτης για την αρχαία ελληνική κωμωδία*, Α. Ζωγράφου – Κ. Αποστολάκης – Α. Παπαχρυσοστόμου – Γ. Τσομής – Σ. Χρονόπουλος (επιμ.), Gutenberg, 2022.
- Σίγκμουντ Φρόντ, *Η ερμηνεία των ονείρων* (μετ. Γιώργος Βαμβαλής), Εκδόσεις Επίκουρος, 2013.
- Σολομός Αλέξης, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1990.
- Σπυρόπουλος Σ. Ηλίας, *Αριστοφάνης, Σάτιρα, Θέατρο, Ποίηση*, Παρατηρητής, 1988.
- Σπυρόπουλος Ηλίας, «Η πολιτική σάτιρα του Αριστοφάνη: ο πολιτικός λόγος στην αριστοφανική κωμωδία», Αναστάσιος Άγγ. Στέφος (επιμ.), *Σεμινάριο 33, Μεταίχμιο*, 2005, σ. 67-83.
- Στέφος Άγγ. Αναστάσιος (επιμ.), «Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία», *Σεμινάριο 33, Μεταίχμιο*, 2005.
- Σούμπερτ Μαρία, *Ήταν κάποτε..., δραματοθεραπεία και αφήγηση*, Εκδόσεις Παρισιάνου, 2020.
- Thiercy Pascal, *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία* (μετ. Γ. Φ. Γαλάνης), Πατάκη, 2001.
- Thiercy Pascal, «Η οργάνωση της σκηνικής μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη», Θ. Γ. Παππάς - Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική κωμωδία πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Gutenberg, 2011, σ. 344-394.
- Τσατσούλης Δημήτρης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου, Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Ελληνικά Γράμματα, 1999.
- Τσέργας Νικόλαος, *Θεραπευτικές προσεγγίσεις μέσω της Τέχνης*, Τόπος, Αθήνα 2014.
- Τσέργας Νικόλαος, *Θεραπεία μέσω ποίησης και θεραπευτική δημιουργική γραφή*, Gutenberg, 2020.

- Τσώλης, Κ., Μ., *Η συμβολή της μελέτης της ψυχοθεραπείας στην Ελλάδα*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Ιατρική Σχολή, 1984.
- Turner Victor, *Από την τελετουργία στο θέατρο, Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού* (μετ. Φώτης Τερζάκης), Ηριδανός, 2015.
- Φανουράκη Κλειώ, *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών, Στοιχεία διδακτικής μεθοδολογίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2016.
- Χαρίτος Δημήτρης, «Δυνητική πραγματικότητα: ένα νέο σύστημα διεπαφής ανθρώπου - υπολογιστή ή ένα νέο μέσο επικοινωνίας;», *Ζητήματα Επικοινωνίας*, τχ. 2, (2005), Εκδόσεις Καστανιώτη, σ. 83-99.
- Χρηστίδης Χρήστος, «Οι πολιτικοί προσανατολισμοί του Αριστοφάνη», Σεμινάριο 33, *Μεταίχμιο*, 2005, σ. 97-102.
- Winnicott D. W., *Το παιχνίδι και η πραγματικότητα* (μετ. Γιώργος Καλομοίρης), Αρμός, 2019.

Ξενόγλωσσα

- Andersen Mandelen – Warren and Roger Gainger, *Practical approaches to dramatherapy, The shield of Perseus*, Athenaeum Press, 2000.
- Cattanach Ann, *Drama for people with special needs*, A & C Black, London-Drama Publishers, New York 1996.
- Chesner Anna, «Dramatherapy and psychodrama, similarities and differences», *The handbook of dramatherapy*, Routledge, 1994, σ. 117-132.
- Craig Jenza, «Aristophanic incongruities», Peter Swallow – Edith Hall (eds.), *Aristophanic humor, theory and practice*, Bloomsbury Academic, 2021, σ. 39-52.
- Crimmens Paula, *Drama therapy and story making in special education*, Jessica Kingslsey Publishers, 2006.
- Dent-Brown Kim, «Six Part Story Making in the Assessment of Personality Disorder: History, Practice and Research», Ofra Ayalon - Mooli Lahad - Alan Cohen (επιμ.), *Community Stress Prevention*, v. 5, The Community Stress Prevention Centre, 2003, σ. 43-60.
- Dr Dracoulides N. N., *Psychanalyse d' Aristophane*, Universitaires, 1967.
- Edelstein E. J.- Edelstein, L., *Asclepius: A Collection and Interpretation of the Testimonies*, Baltimore: the Johns Hopkins Press, 1945.

- Goad Daniel, *The Performance Reception of Frogs in the English Language, Past and Potential*, Royal Holloway, University of London, 2018.
- Grainger Roger, *The glass of heaven, The faith of the dramatherapist*, Jessica Kingsley Publishers, 1995.
- James Jocelyne, «Dramatherapy with people with learning disabilities», *Dramatherapy, clinical studies*, (επιμ.) Steve Mitchell, Jessica Kingsley Publishers, 1996, σ. 15-32.
- Jung C. G., *Memories, dreams, reflections* (μετ. Richard and Clara Winston), Vintage Books, New York 1989.
- Lahad Mooli – Kim Dent Brown, « Six-piece story making revisited: the seven levels of assessment and the clinical assessment», David Read Johnson – Susana Pendzik – Stephen Snow (επιμ.), *Assessment in dramatherapy*, Charles C Tomas, 2011, σ. 121-147.
- Landy Robert, «One on one, the role of the dramatherapist working with individuals», Sue Jennings (επιμ.), *Dramatherapy, Theory and practice 2*, Routledge, 1994, σ. 97-111.
- Landy R. J., «The case of Sam, application to the taxonomy of roles to assessment, treatment and evaluation», *Dramatherapy, Theory and practice 3*, Sue Jennings (επιμ.), Routledge, 1997, σ. 128-142.
- Meier C. A., *Healing dream and ritual, Ancient Incubation and Modern Psychotherapy*, Daimon Verlag, 1989.
- Meldrum Brenda, «A role model of dramatherapy and its application with individuals and groups», S. Jennings – A. Cattanach – S. Mitchell – A. Chesner – B. Meldrum (επιμ.), *The handbook of dramatherapy*, Routledge, 1994, σ. 75-92.
- Meldrum Brenda, «Evaluation and assessment in dramatherapy», S. Jennings – A. Cattanach – S. Mitchell – A. Chesner – B. Meldrum (επιμ.), *The handbook of dramatherapy*, Routledge, 1994, σ. 185-206.
- Mitchell-Boyask Robin, *Plague and the Athenian imagination, Drama, history and the cult of Asclepius*, Cambridge University Press, 2008.
- Nolte John, *J. L. Moreno and the psychodramatic method, On the Practice of Psychodrama*, Routledge, 2020.
- Pitruzzella Salvo, *Introduction to Dramatherapy, Person and threshold*, Brunner-Routledge, 2004.

Sommerstein H. Alan, *Talking about Laughter and other studies in Greek comedy*, Oxford University Press Inc., New York 2009.

Swallow Peter, «Introduction: dissecting the Frog(s)», Peter Swallow - Edith Hall (eds.), *Aristophanic humor, theory and practice*, Bloomsbury Academic, 2021, σ. 1-10.

Theilgaard Alice, «Performance and projective possibilities», *Shakespeare comes to Broadmoor, The actors are come hither, The performance of tragedy in a secure psychiatric hospital*, Jessica Kingsley, London and Philadelphia 1992, σ. 163-176.

Whitman H. Cedric, *Aristophanes and the comic hero*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1964.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

Αλεφαντινού Ελένη, *Η καλλιέργεια της δημιουργικότητας μέσω της Θεατρικής Αγωγής με τη χρήση του κωμικού στοιχείου. Μια πειραματική έρευνα σε μαθητές Δημοτικού*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., 2021.

Αστυράκη Ελισάβετ, *Ερμηνευτική προσέγγιση της «αναισθησίας», του «ύπνου» και του «πόνου» στην Αρχαία Ελλάδα: Μαρτυρίες αρχαίων συγγραφέων*, Αναισθησιολογική κλινική Ιατρικό τμήμα, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ηράκλειο 2010.

Παναγιωτίδου Ολυμπία, *Ασθένεια και Θεραπεία στα Ιερά του Ασκληπιού: Μία γνωσιακή προσέγγιση*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2014.

Φανουράκη Κλειώ, *Η διδασκαλία των φιλολογικών μαθημάτων μέσω της θεατρικής αγωγής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση*, Πανεπιστήμιο Πατρών Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2010.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Borthwick E. Kerr, «Observations on the Opening Scene of Aristophanes' *Wasps*», *The Classical Quarterly*, Vol. 42, (1992), σ. 274-278, <https://www.jstor.org/stable/639164> [25/11/22].

- Dent-Brown Kim, «The Six Part Story Method as an aid in the assessment of personality disorder», *Dramatherapy*, v. 21, (1999), σ. 10-14 <http://dx.doi.org/10.1080/02630672.1999.9689514> [12/5/20].
- Ειρήνη Αϊβαλιώτου, «Πέρσες, θέαμα και ακρόαμα από τον Άρη Μπινιάρη», (2017), <https://www.catisart.gr/> [20/1/21].
- Gwendolyn Compton-Engle, «The Blind Leading: Aristophanes' Wealth and Oedipus at Colonus», *Classical World*, v. 106, (2013), σ. 155-170, <https://doi.org/10.1353/clw.2013.0036> [25/11/22].
- Fleming Lesley, «Laughter Therapy and Horticultural Therapy», *Journal of Therapeutic Horticulture*, v. 27, No. 2 (2017), σ. 39-50, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26598032> [10/5/22] .
- <https://www.psychiatry.org/patients-families/specific-learning-disorder/what-is-specific-learning-disorder> [3/5/2022].
- <https://icd.who.int/browse10/2019/en#/F81.0> [2/9/2022].
- Hogan Patrick Colm, «A Passion for Plot: Prolegomena to Affective Narratology», v. 18, No. 1-2 (2010), University of Nebraska Press, σ. 65-81 <https://www.jstor.org/stable/10.5250/symploke.18.1-2.0065> [22/6/22].
- Hulot M., «Ο Άρης Μπινιάρης είναι ο πιο συζητημένος νέος θεατρικός σκηνοθέτης των τελευταίων ετών», (2018), <https://www.lifo.gr/proswpa/athenians/o-aris-mpiniaris-einai-o-pio-syzitimenos-neos-theatrikos-skinothetis-ton> [20/1/21].
- International Dyslexia Association (2016), Definition of Dyslexia <https://dyslexiaida.org/definition-of-dyslexia/> [22/6/2022].
- Jane F. Gilgun - Alankaar Sharma «The Uses of Humour in Case Management with High-Risk Children and their Families», *The British Journal of Social Work*, v. 42, No. 3, (2012), σ. 560-577 <https://www.jstor.org/stable/43771661> [10/5/22].
- National Joint Committee on Learning Disabilities (2011), Learning Disabilities: Implications for Policy Regarding Research and Practice, A Report by the National Joint Committee on Learning Disabilities, http://s3.amazonaws.com/cmi-teaching-id/assets/attachments/79/NJCLD_LDValidit [22/6/2022].
- Nünning Vera, «The Affective Value of Fiction Presenting and Evoking Emotions», Ingeborg Jandl - Susanne Knalle - Sabine Schönfellner - Gudrun Tockner (eds.), *Writing Emotions, Theoretical Concepts and Selected Case Studies in*

- Literature*, Transcript Verlag, σ. 49 <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxt3t.5> [22/6/22].
- Όλγα Μοσχοχωρίτου, «Πέρσες του Αισχύλου», (2017), <https://www.kommon.gr/politismos/item/1504-perses-tou-aisxylou-tis-olgas-mosxoxoritou> [20/1/21].
- Reckford J. Kenneth, «Catharsis and Dream-Interpretation in Aristophanes' Wasps», *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 107, (1977), σ. 283-312, <https://www.jstor.org/stable/284040> [25/11/22].
- Rod A. Martin, «Is Laughter the Best Medicine? Humor, Laughter, and Physical Health», *Current Directions in Psychological Science*, v. 11, No. 6 (2002), σ. 216-220, <https://www.jstor.org/stable/20182816> [11/5/22].
- Smith D. Nicholas, «Diviners and Divination in Aristophanic Comedy», *Classical Antiquity*, v. 8, (1989), σ. 140-158, <https://www.jstor.org/stable/2501089> [3/9/22].
- Τζιβινίκου Σωτηρία, Μαθησιακές Δυσκολίες Διδακτικές Παρεμβάσεις, Σύνδεσμος ελληνικών ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, σ. 31-32, <https://www.kallipos.gr/el/> [20/4/22].
- Τσατσούλης Δημήτρης, «Πέρσες σε ρυθμό πένθους», (2017), <https://www.imerodromos.gr/perses-se-rythmo-penthous/> [22/1/21].
- Χριστίδου Θεανώ - Χριστίδου Μαρία «Συμπεριλαμβάνοντας το δυσλεξικό παιδί στο σχολείο: Εναρμονίζοντας τις σύγχρονες συμπεριληπτικές κατευθύνσεις στην εκπαιδευτική Πρακτική», Πανελλήνιο Συνέδριο Επιστημών Εκπαίδευσης, τ. 8, 2018, σ. 1262-1274 <http://dx.doi.org/10.12681/educsc.2815> [4/6/22].
- Χριστοδούλου Αικατερίνη, «Η επίδραση της Δραματοθεραπείας σε παιδιά με ΔΕΠ-Υ ή/και Δυσλεξία», Πανελλήνιο Συνέδριο Επιστημών Εκπαίδευσης, 2015, σ. 1543-1554, <http://dx.doi.org/10.12681/educsc.386> [27/4/22].
- X. ό., «Humour As An Element In Mental Health» *The British Medical Journal*, v. 1, (1961), σ. 817, <https://www.jstor.org/stable/20352746> [10/5/22].
- Vánra Jakub, Milan Valenta, Tomáš Lakota, Magdalena Šochmanová, «Humour in dramatherapy in addicted persons», *Journal of Exceptional People*, v. 16, 1/2020, σ. 79-89 <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=979590> [12/05/22].