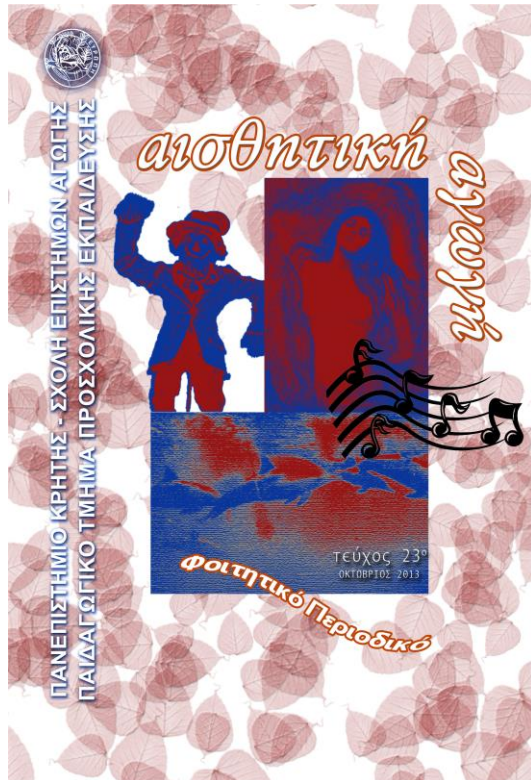


«ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΓΩΓΗ» ΤΕΥΧΟΣ 23^ο, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2013



ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Μέσα στο πλαίσιο της Αισθητικής και μάλιστα της Αισθητικής Αγωγής υπάρχει μια ευρεία γκάμα τεχνών, καλλιτεχνημάτων, εκπαιδευτικών διαδικασιών και αντικειμένων. Κάποιες από αυτές τις περιοχές ανέλαβαν να θίξουν οι συνεργάτριες του παρόντος τεύχους: παιδική θεατρική παράσταση με οικολογικά μηνύματα, μουσική θεραπευτική αγωγή για παιδιά με ειδικές ανάγκες, ηθική κι αισθητική διαπαιδαγώγηση μέσω παιδικού θεάτρου, καλλιέργεια της οικολογικής συνείδησης μέσω τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ.

Ωστόσο και κάποιες οριακές περιοχές με επίκεντρο τις ψυχαναλυτικές διαγνώσεις του Sigmund Freud κινούν το ενδιαφέρον και απασχολούν με τόλμη και σοβαρότητα τις φοιτήτριές μας: στο παρόν τεύχος, η σχέση του Martin Heidegger και του Edvard Munch με τον Αυστριακό ιδρυτή της ψυχανάλυσης.

Γιάννης Τζαβάρας
Καθηγητής Πανεπιστημίου Κρήτης

EDITORIAL

Η «Αισθητική Αγωγή» δημοσιεύει πρωτότυπα κείμενα που αναφέρονται σε μια εκτεταμένη περιοχή:

Α) Σε θεωρίες γύρω από την τέχνη, το ωραίο και τις σχετικές έννοιες. Β) Σε καλλιτεχνικά έργα (ανάλυση και αξιολόγησή τους). Γ) Στην ιστορία της τέχνης. Δ) Στην αισθητική καλλιέργεια και στην καλλιτεχνική εκπαίδευση. Ειδικότερα το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στο χώρο της προσχολικής και πρωτοσχολικής εκπαίδευσης.

Τα υπό δημοσίευση άρθρα οφείλουν να τηρούν τους όρους συγγραφής επιστημονικών κειμένων, π.χ. να χωρίζονται σε κεφάλαια και να συμπληρώνονται με σχετική βιβλιογραφία.

Στη βιβλιογραφία πρέπει να αναγράφονται: Το ονοματεπώνυμο του συγγραφέα, ο τίτλος του βιβλίου (ή του άρθρου), ο εκδοτικός οίκος, ο τόπος και το έτος της δημοσίευσης (αν πρόκειται για άρθρο σε περιοδικό ο αριθμός του τεύχους, το έτος και οι σελίδες).

Η Διεύθυνση του περιοδικού επιφυλάσσεται να κάνει διορθώσεις ή περικοπές: προς τούτο είναι χρήσιμο να αναφέρεται η διεύθυνση του συγγραφέα ή/και το τηλέφωνό του. Τα κείμενα πρέπει να συνοδεύονται από σχετική δισκέτα ή CD. Κείμενα και φωτογραφικό υλικό δεν επιστρέφονται.

Ταχυδρομική διεύθυνση: Γιάννης Τζαβάρας,
Πανεπιστήμιο Κρήτης, 74100 Ρέθυμνο.

e-mail: itzavar@edc.uoc.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Καλλιόπη Σκουλά: **Το παιδικό θεατρικό έργο «Κι έτσι σώθηκε το δάσος» και η περιβαλλοντική διαπαιδαγώγηση** . . . 3

2. Μάγδα Χατζηαυξέντη: **Ποιο μουσικό-θεραπευτικό πρότυπο είναι αποτελεσματικότερο για τα παιδιά με ειδικές ανάγκες;** . . . 7

3. Κωνσταντίνα Σταυριά: **«Το όνειρο του σκιάχτρου» του Ευγένιου Τριβιζά, ως σχολική θεατρική παράσταση. Πώς μπορεί να διαπαιδαγωγήσει ηθικά κι αισθητικά;** . . 11

4. Ειρήνη Βατσολάκη: **Το ντοκιμαντέρ «Ο Όρμος», που αναφέρεται στην κακοποίηση των δελφινιών, και η ανάπτυξη της οικολογικής συνείδησης των νέων** . . . 15

5. Λήδα Ξενάκη: **Η αντίληψη του Φρόντ αφενός και του Χάιντεγκερ αφετέρου για την τέχνη: έχουν κάποιο σημείο σύγκλισης;** . . 21

6. Ειρήνη Φιλτζανίδη: **Πώς φανερώνεται η σεξουαλικότητα κατά τον Φρόντ στη Μαντόνα του Έντβαρτ Μουνκ** . . . 23



Καλλιόπη Σκουλά**Το παιδικό θεατρικό έργο
«Κι έτσι σώθηκε το δάσος»
και η περιβαλλοντική διαπαιδαγώγηση****Εισαγωγή**

Η διαχρονικότητα του θεάτρου και η συγκίνηση που προκαλεί τόσο στο κοινό όσο και στους συντελεστές (από τον συγγραφέα ως τους ηθοποιούς) δείχνει τη μεγάλη καλλιτεχνική και παιδαγωγική του αξία.

Το παιδικό θέατρο μπορεί να υπηρετήσει τόσο την αγωγή του νέου ανθρώπου με το στενό νόημα (διδασκαλία δεξιοτήτων, βασικών γνώσεων κτλ.), όσο και ν' αποτελέσει τη βάση της αισθητικής αγωγής των μαθητών και μέσο για την ευαισθητοποίησή τους σε προβλήματα της σύγχρονης κοινωνίας. Μέσω του παιδικού θεάτρου μπορούν να αποδοθούν σύνθετες καταστάσεις με τρόπο κατανοητό και αγαπητό στα παιδιά. Μπορούν να καλλιεργηθούν αξίες με τρόπο βιωματικό, που μετασχηματίζονται σε συμπεριφορά και στάση ζωής για τα παιδιά. Πρέπει να σημειώσουμε ότι το θέατρο για παιδιά παρουσιάζει τις δικές του απαιτήσεις και ιδιαιτερότητες. Τόσο οι οργανωτές της παράστασης όσο και οι ηθοποιοί πρέπει να λαμβάνουν υπόψη τις ειδικές απαιτήσεις και το χαρακτήρα του κοινού. Επειδή το κοινό αποτελείται από παιδιά, οι ηθοποιοί πρέπει να γνωρίζουν την ψυχολογία των παιδιών και να συνυπολογίζουν τον παράγοντα αυτό κατά την επικοινωνία αυλαίας-κοινού. Δίπλα σε αυτά, τόσο ο σκηνοθέτης όσο και ο καλλιτεχνικός διευθυντής της παράστασης πρέπει να πλαισιώνονται από κάποιον παιδαγωγό, που θα κατευθύνει τη θεατρική παράσταση σε συνάρτηση με τις συναισθηματικές και αναπτυξιακές ανάγκες του παιδικού κοινού (Κουρετζής, 1989: 64-65).

Το παιδικό θεατρικό έργο της Μαρίας Γουμενοπούλου «Κι έτσι σώθηκε το δάσος» προσφέρει με έναν ευχάριστο τρόπο ενάυσματα για περιβαλλοντική εκπαίδευση και προβληματίζει τα παιδιά για τη σχέση του ανθρώπου με το φυσικό περιβάλλον. Ποια είναι τα συγκεκριμένα παιδαγωγικά μηνύματα που περιλαμβάνονται στο έργο αυτό και πώς μπορεί αυτό να αξιοποιηθεί στα πλαίσια μιας σύγχρονης παιδαγωγικής, είναι τα βασικά ερωτήματα που θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε.

Λίγα λόγια για τη συγγραφέα και το έργο:

Η Μαρία Γουμενοπούλου γεννήθηκε στην Αθήνα και ασχολήθηκε κυρίως με την παιδική λογοτεχνία. Έγραψε και στα τρία είδη λόγου: πεζό (παραμύθια, διηγήματα, μυθιστορήματα), ποίηση, παιδικό θέατρο. Βραβεύτηκε και στα τρία είδη συνολικά 19 φορές. Κείμενά της έχουν καταχωρισθεί στα αναγνωστικά και στα ανθολόγια του δημοτικού. Ένα από τα βραβεία της είναι διεθνές: το πήρε σε διαγωνισμό της UNICEF, όπου έλαβαν μέρος 150 χώρες-μέλη του ΟΗΕ. Αφορά το ποίημα «Γλυκό τσαμπί σταφύλι», που όφειλε,

σύμφωνα με τους όρους του διαγωνισμού, να έχει θέμα εμπνευσμένο από το 10^ο άρθρο της Διακήρυξης του ΟΗΕ για τα Δικαιώματα των Παιδιών. Το ποίημα αυτό, μελοποιημένο από τον συνθέτη Στέφανο Βασιλειάδη, κυκλοφορεί σε δίσκο παγκοσμίως, για τους σκοπούς της UNICEF. Είναι μεταφρασμένο σε πολλές γλώσσες στα βιβλία "Sing mit Uns" μαζί με τα είκοσι πέντε καλύτερα τραγούδια από όλο τον κόσμο, πάλι στο χάρτη της Ελλάδας. Το 1976 το Υπουργείο Πολιτισμού επέλεξε το θεατρικό παιχνίδι της Μ. Γουμενοπούλου «Το ευζωνάκι», για να εκπροσωπήσει την Ελλάδα στις ΗΠΑ, στις εορταστικές εκδηλώσεις που έγιναν εκεί λόγω της 200ής επετείου της Ανεξαρτησίας.

Το λογοτεχνικό έργο της Μ. Γουμενοπούλου για μεγάλους αποτελείται από ποίηση και πεζογραφία.

Το «Κι έτσι σώθηκε το δάσος» είναι ένα έργο βραβευμένο με κρατικό βραβείο κι έχει οικολογικό περιεχόμενο. Έχει ανέβει και με μαθητικούς θιάσους, όπως από το τμήμα ΣΤ2 του 9^{ου} δημοτικού σχολείου Πτολεμαΐδας το 2010 (βλ.: <http://9dimptolemsch.blogspot.gr/2010/06/blog-post.html>), ενώ συχνά παίζεται και από θιάσους με ενήλικες ηθοποιούς. Το 2012 ανέβηκε στον θεατρικό σταθμό του Ηρακλείου Κρήτης (βλ.: <http://cretevents.gr/event/theatriki-parastasi-kai-etsi-swthike-to-dasos-5125#ixzz2NEESrwpJ>).

Περίληψη

Εφτά νάνοι κι ένας λαγός με πολύ κέφι θα φέρουν στην επιφάνεια την αξία του δάσους και κατ' επέκταση του πράσινου. Οι νάνοι ζουν αρμονικά με το δάσος και τα ζώα, χωρίς ο ένας να ενοχλεί τον άλλο. Κάθε βράδυ μαζεύονται όλοι μαζί και τραγουδάνε, παίζουν και απολαμβάνουν τις μυρωδιές του δάσους και τον καθαρό αέρα. Στο δάσος επικρατεί μια αρμονική σχέση μεταξύ των ζώων και των νάνων. Οι νάνοι απολαμβάνουν κι εκτιμούν τις ομορφιές της φύσης και συμβιώνουν αρμονικά με τα άλλα ζώα του δάσους.

Τα πράγματα όμως αλλάζουν, όταν φτάνει στο δάσος ο Σούπερ-Ναν, ένας νάνος από τη μεγάλη πολιτεία, τη Νανώπη, που θα χαλάσει την ήρεμη ζωή. Ο Σούπερ-Ναν διατείνεται ότι στην πόλη υπάρχουν πολλές ευκολίες. Οι νάνοι του δάσους θαμπώνονται από τα «αγαθά του πολιτισμού», όπως είναι το μοτοσακό και το κασετοφωνάκι του Σούπερ-Ναν. Ο φιλόξενο νέος Σούπερ-Ναν ενθουσιάζει μερικούς νάνους με όσα λέει για τη ζωή της πόλης. Η πόλη παρουσιάζεται μοντέρνα και γεμάτη ανέσεις. Ένας νάνος, ο Τσικιτσάκ, πείθεται να ακολουθήσει τον Σούπερ-Ναν για να δει τα καλά και τις ανέσεις της πόλης. Με την επιστροφή του ο Τσικιτσάκ, έχοντας διδαχτεί πολλά πράγματα, παρακινεί τους υπόλοιπους να «κεφτούν» να κάνουν το δάσος μοντέρνο, να φέρουν τα «καλά» της πόλης στην ήρεμη ζωή του δάσους. Ο Τσικιτσάκ φέρνει από την πόλη ένα μοτοσακό, ρολόγια και κασετόφωνα για τους φίλους του. Το μοτοσακό, τα αποσμητικά, τα αφρόλουτρα και τα άλλα σύγχρονα μέσα είναι ικανά να ανατρέψουν τα πράγματα. Τα διάφορα ζώα φεύγουν τρομαγμένα και ενοχλημένα από τον ήχο του μοτοσακού, ενώ τα πουλιά παύουν να κελαηδάνε. Η συμπεριφορά κάποιων νάνων, εντυπωσιασμένων από τον Τσικιτσάκ, αλλάζει. Έτσι, διαταράσσεται η αρμονική σχέση των νάνων με το δάσος. Ο Τσικιτσάκ και η παρέα του κόβουν θάμνους και δέντρα, για να φτιάξουν δρόμους για το

μοτοσακό, ενώ τα κασετοφονάκια με την υψηλή ένταση της μουσικής διώχνουν και ενοχλούν τα ζώα. Δεν συμπερίζονται όλοι οι νάνοι τα καμώματα του Τσικιτσάκ και το θαυμασμό του για τη μοντέρνα ζωή της πόλης. Αυτός που κυρίως διαφωνεί και αντιδρά στη νέα κατάσταση είναι ο νάνος Ολαταξέρης, που βλέπει ότι η μοντέρνα ζωή διαταράσσει τη ζωή του δάσους κι ενοχλεί τα άλλα ζώα. Η συνήθεια του Τσικιτσάκ, να λούζεται συνέχεια με αφρόλουτρα, έχει ως συνέπεια να πεθάνουν τα παπάκια του νάνου Παπάκια, πράγμα που τον κάνει πολύ δυστυχημένο.

Τελικά, μετά από πολλά καμώματα, οι νάνοι που θέλουν να είναι μοντέρνοι σκέφτονται να κόψουν τον μεγάλο πλάτανο του δάσους και να φτιάξουν μια πολυκατοικία, που θα τους παρέχει όλες τις ανέσεις. Ο νάνος Ολαταξέρης και όσοι καταλαβαίνουν ότι το πράγμα παράγινε, αντιτίθενται σε αυτή την ιδέα. Τελικά, ο Τσικιτσάκ προτείνει να γίνει μια ψηφοφορία, για να αποφασιστεί το ζήτημα. Μηχανεύεται επίσης να δωροδοκήσει κάποιον νάνο, για να αλλάξει το αποτέλεσμα (είναι και αυτή μια συμπεριφορά από τα «καλά» της μοντέρνας πολιτείας). Καθώς ετοιμάζεται η ψηφοφορία, έρχεται ο Σούπερ-Ναν από τη μεγάλη πολιτεία, για να κατοικήσει μόνιμα στο δάσος. Ο Τσικιτσάκ είναι πλέον σίγουρος για τη νίκη του και την κατασκευή της ναυπολυκατοικίας. Τότε όμως γίνεται το αναπάντεχο! Ο νέος κάτοικος του δάσους, ο εισηγητής της μοντέρνα ζωής, ο Σούπερ-Ναν, ψηφίζει «όχι» στο να κοπεί το πλατάκι και να χτιστεί η ναυπολυκατοικία. Αποκαλύπτει, λοιπόν, τότε στους νάνους ότι η ζωή στη Νανώπη, τη μεγάλη μοντέρνα πολιτεία, δεν είναι όμορφη. Τα αγαθά της μοντέρνας εποχής μάλλον τη δυστυχία προκαλούν, παρά την ευτυχία. Στη Νανώπη οι κάτοικοι είναι δυστυχημένοι, γιατί κνηγώντας τα μοντέρνα αγαθά έκοψαν όλα τα δέντρα και κατέστρεψαν το δάσος. Πρέπει το δάσος να μείνει ανέπαφο και οι νάνοι να συνεχίσουν να ζουν με τον ήσυχο και αρμονικό τρόπο που ζούσαν. Ο Τσικιτσάκ και οι άλλοι μοντέρνοι νάνοι κατανοούν τα λάθη τους και αλλάζουν τη συμπεριφορά τους, μετανιωμένοι για όλες τις παλαβομάρες τους και το κακό που έκαναν στο δάσος.

Το βαθύτερο νόημα

Το σίγουρο είναι ότι το έργο θα ξυπνήσει οικολογικές συνειδήσεις και θα παρασύρει τα παιδιά να ψηφίσουν μαζί με τους νάνους τη σωτηρία του δάσους και κατ' επέκταση την αγάπη τους για τη φύση. Έτσι, η συγγραφέας φτιάχνει μια ιστορία, της οποίας το μήνυμα εύκολα κατανοούν τα παιδιά όλων των ηλικιών.

Δίπλα στους κεντρικούς ήρωες, αστείες και αγαπητές μορφές στα παιδιά πλαισιώνουν το έργο: η κουκουβάγια η σοφή, ο λαγός Γοργοπόδαρος και ο κουφός νάνος Χούφταλος, που με τον τρόπο που παρακούνει προκαλεί σίγουρα το γέλιο σε μικρά παιδιά.

Η προστασία των δασών και του φυσικού περιβάλλοντος προβάλλεται σαν μια υπόθεση που αφορά όλους τους ανθρώπους και την ίδια τη ζωή τους. Μέσα από σχήματα οικεία σε όλους μας (ηχορύπανση, φωτιά στο δάσος από αμέλεια, παράνομη δόμηση), η Γουμενοπούλου δείχνει ότι ο

καθένας με τη συμπεριφορά του μπορεί να βλάψει το φυσικό περιβάλλον. Παράλληλα, η μέριμνα για την προστασία της φύσης προβάλλεται σαν υπόθεση των ανθρώπων που απολαμβάνουν να ζουν αναρμονισμένοι με το φυσικό περιβάλλον και αναλαμβάνουν να διορθώσουν τα προβληματικά σημεία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Τα οικολογικά διδακτικά μηνύματα

Είναι αρκετά δύσκολο να προσεγγίσουν τα παιδιά έννοιες και προβλήματα της σύγχρονης περίπλοκης κοινωνικής πραγματικότητας. Ειδικά το ζήτημα της περιβαλλοντικής αγωγής απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή, ώστε τα παιδιά να κατανοήσουν τη σχέση τους με το φυσικό κόσμο που μας περιβάλλει και την ανάγκη προστασίας του. Η εκπαίδευση στην προστασία της φύσης απαιτεί μια σύνθετη γνώση τόσο σχετικά με την ανάπτυξη του σύγχρονου βιομηχανικού κόσμου όσο και τη μεταπολεμική εμφάνιση της καταναλωτικής κοινωνίας. Παράλληλα απαιτείται αυξημένη γνώση σε θέματα γεωγραφίας, φυσικής και βιολογίας. Σήμερα στόχος είναι να διευρυνθούν οι ορίζοντες των εκπαιδευτικών, ώστε να σχεδιάζουν και να βιώνουν τη διδασκαλία ως αληθινή δημιουργία, ως διαδικασία που ακολουθεί, βέβαια, το αναλυτικό πρόγραμμα, αλλά ο δάσκαλος και οι μαθητές του έχουν τη δυνατότητα να το ανασυνθέτουν και να το εμπλουτίζουν.

Έτσι, ένα θεατρικό έργο που θα παρακολουθήσουν οι μαθητές σχετικά με την προστασία του φυσικού περιβάλλοντος αποτελεί την αφετηρία για μια σειρά ερεθισμάτων και προβληματισμών. Ο δάσκαλος μπορεί να εκμεταλλευτεί και να αξιοποιήσει το δημιουργήμα του συγγραφέα και τις εντυπώσεις των μαθητών από την παράσταση με ποικίλους τρόπους. Ένα θεατρικό έργο μπορεί να αξιοποιηθεί τόσο στην αισθητική αγωγή όσο και στη διδασκαλία άλλων αντικειμένων.

Η νέα *οικολογική ηθική* προβάλλει την ανάγκη του σεβασμού των όντων και των αντικειμένων (δάσος, βουνά, θάλασσα κτλ.) που μας περιβάλλουν. Δύο κύριες γραμμές σκέψης προβάλλουν: Η *ανθρωποκεντρική* λογική θεωρεί ότι προστατεύοντας τον πλανήτη προστατεύουμε και τον ίδιο μας τον εαυτό, επειδή οι υποχρεώσεις προς τον πλανήτη είναι προέκταση της ηθικής υποχρέωσής μας προς τους άλλους ανθρώπους. Η *βιοκεντρική* φιλοσοφία προβάλλει την άποψη ότι οι ηθικές υποχρεώσεις απευθύνονται στην ίδια τη φύση, είτε προσδοκούμε κάτι από τη φύση είτε όχι. Ο Νορβηγός φιλόσοφος Arne Naess υποστηρίζει μια πλανητική δημοκρατία, στα πλαίσια της οποίας όλα τα έμβια όντα απολαμβάνουν σεβασμό και δικαιώματα. Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης ισχύει όχι μόνο η αρχή της αμοιβαιότητας αλλά και της μονόδρομης υπευθυνότητας, ειδικά προς τα μη ανθρώπινα όντα. Σήμερα τείνουν να επικρατήσουν μεταυλιστικές αξίες, οι οποίες προβάλλουν την ανάγκη, όχι τόσο της υλικής ευημερίας όσο της ποιότητας της ζωής μας. Έτσι, η περιβαλλοντική εκπαίδευση δεν επηρεάζεται μόνο με γνωστικού τύπου παρεμβάσεις, αλλά αντίθετα, η αλληλεπίδραση αξιών και συναισθημάτων είναι που συμβάλλει στην οικοδόμηση μιας θετικής συμπεριφοράς.

Το νέο ήθος προτείνει την ανάπτυξη περιβαλλοντικών δραστηριοτήτων (Παπαναούμ, 1997:

15-20). Τα μηνύματα του έργου της Γουμενοπούλου στρέφονται γύρω από σπουδαία κοινωνικά προβλήματα της εποχής μας: τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και την αναγκαία μέριμνα για την προστασία του φυσικού περιβάλλοντος. Καθώς τα περιβαλλοντικά προβλήματα στις μέρες μας έχουν αποκτήσει οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις, η επένδυση στην καλλιέργεια περιβαλλοντικής συνείδησης καθίσταται ύψιστης σημασίας.

1.1 Η προστασία της φύσης

Το έργο «*Κι έτσι σώθηκε το δάσος*» στρέφει εξ αρχής τη προσοχή των παιδιών προς το φυσικό περιβάλλον και τις ομορφιές του. Τα παιδιά πρέπει να ανακαλύψουν και να θαυμάσουν το δάσος, τη θάλασσα, τα φυτά και τα ζώα που ζουν μέσα στο δάσος. Χαρακτηριστικός είναι ο εξής διάλογος:

«Τσικισάκ: Έκανα περίπατο, Ολαταξέρι μου. Μπήκα πολύ βαθιά μέσα στο δάσος.

Χαζοχαρούμενος: Τούτη την εποχή το δάσος μας είναι στις ομορφιές του.

Ολαταξέρις: Και τότε δεν είναι στις ομορφιές του το δάσος! Μόνο που κάθε εποχή έχει κι άλλη χάρη» (Γουμενοπούλου, 1984: 48).

Αντί να επιδιώκουμε την ψυχαγωγία με τεχνικά μέσα ή με τα ανθρώπινα δημιουργήματα, μπορούμε να στρέψουμε την προσοχή μας προς τους ήχους της φύσης, το κελάρυσμα ενός ποταμιού, τους ήχους των πουλιών, ή τις εικόνες των λουλουδιών, των ζώων, των δέντρων κτλ. Πραγματικά, σήμερα μπορούμε να αναρωτηθούμε πόσοι άνθρωποι στέκονται να θαυμάσουν ένα όμορφο λουλουδι ή να ακούσουν τους ήχους των πουλιών. Το φυσικό περιβάλλον, από το οποίο σήμερα έχουμε αποξενωθεί, έχει πολλές ομορφιές και αξίζει τη μελέτη μας και τον θαυμασμό μας.

1.2 Ο σεβασμός απέναντι σε κάθε μορφή ζωής

Ο άνθρωπος που σέβεται τη φύση και προσπαθεί να τη μελετήσει, έχει αρμονικές σχέσεις και με τους συνανθρώπους του. Οι νάνοι του θεατρικού μας έργου είναι ένα πρότυπο διαπροσωπικών σχέσεων, που εστιάζουν στο διπλανό τους μέσα από την αρμονική σχέση τους με τη φύση και την τέχνη. Ο άνθρωπος που φέρεται με άσχημο τρόπο στο φυσικό περιβάλλον, τελικά φέρεται με άσχημο τρόπο και στους συνανθρώπους του.

Η ιδέα του Τσικισάκ να φτιάξει μια πολυκατοικία στη μέση του δάσους, συμβολίζει το σύνολο των αναπτυξιακών προγραμμάτων των σύγχρονων κοινωνιών. Αυτά τα σχέδια σέβονται τη φύση; Καλύπτουν πραγματικές ανάγκες; Με τι περιβαλλοντικό κόστος γίνονται; Ο άνθρωπος που βομβαρδίζεται από τις διαφημίσεις κι ενθαρρύνεται να αγοράζει συνεχώς νέα καταναλωτικά προϊόντα, αναρωτιέται αν τα χρειάζεται; Το μοτοσακό που πήρε ο Τσικισάκ στο δάσος είναι το σύμβολο όλων αυτών των άχρηστων και συχνά βλαβερών καταναλωτικών αγαθών, που τελικά μας απομακρύνουν από τη φύση και τον διπλανό μας. Εξαιτίας του μοτοσακού φεύγουν τα ζώα από το δάσος, ενώ, για να δημιουργήσουν δρόμους, ο Τσικισάκ και οι φίλοι του κόβουν πολλά δέντρα.

«Γοργοπόδαρος: Γιατί ήρθες τόσο βαθιά στο δάσος; Ποτέ δε σε θυμάμαι να ξανάρθεις ως εδώ.

Ολαταξέρις: Γι' αυτό ήρθα ως εδώ. Κατάλαβες; Με την ελπίδα να βρω λίγη ησυχία.

Γοργοπόδαρος: Το φοβάσαι κι εσύ λοιπόν το κακό ζώο;

Ολαταξέρις: Ποιο ζώο;

Γοργοπόδαρος: Αυτό που έφερε ο Τσικισάκ από τη Νανώπη. Αυτό που μουγκρίζει έτσι και βγάζει καπνό...

Ολαταξέρις: Το μοτοσακό λες; Ναι. Αυτό το κακό ζώο που λες, που βέβαια δεν είναι ζώο αλλά μοτοσικλέτα, μου κάνει μεγάλο κακό όταν τ' ακούω» (Γουμενοπούλου, 1984: 62).

Το θεατρικό αυτό έργο διδάσκει ότι και όλες οι άλλες μορφές ζωής του πλανήτη μας αξίζουν το σεβασμό μας. Η φύση είναι το κοινό σπίτι τόσο των ανθρώπων, όσο και των ζώων και των φυτών. Τα ζώα παρουσιάζονται κυρίως μέσα από τη μορφή του λαγού Γοργοπόδαρου, ο οποίος συνομιλεί με τους νάνους κι εκφράζει τη δυσφορία όλων των ζώων έναντι της προσπάθειας εκμοντερνισμού. Η οικεία παιδική εικόνα του λαγού, που μιλά με τους νάνους κι εκφράζει την αντίθεσή του και τη λύπη του για την καταστροφή του δάσους, μπορούμε να πούμε ότι διδάσκει με δύο τρόπους: Καταρχήν, δείχνει με οικείο στα παιδιά τρόπο ότι τα ζώα και τα φυτά του πλανήτη συχνά «ταλαιπωρούνται» από την ανθρώπινη δραστηριότητα. Επιπλέον, τους δείχνει ότι η Γη είναι το σπίτι όλων και ότι πρέπει να το σεβόμαστε.

Το θεατρικό αυτό έργο προβάλλει μια *οικοκεντρική* αντίληψη, η οποία εκλαμβάνει όλες τις μορφές ζωής ως αυταξία. Το περιεχόμενο του έργου επιτρέπει στο δάσκαλο να θέσει στα παιδιά τα ερωτήματα: *Γιατί πρέπει να σεβόμαστε τις άλλες μορφές ζωής;* Έχουμε σκεφτεί ότι η δράση μας τα ταιλαιπωρεί και τους στερεί το δικό τους φυσικό περιβάλλον; Με απλές μορφές, προσιτές στα παιδιά, η Γουμενοπούλου τα εισάγει στις παραπάνω προβληματικές (ηχορύπανση με το μοτοσακό, μόλυνση των υδάτων με τα αφρόλουτρα κτλ.). Παράλληλα, επιτρέπει στο παιδί να ταυτιστεί με το θετικό πρότυπο του ήρωα Ολαταξέρι.

Αν και οι λαγοί δεν μιλάνε, η σχολική πράξη θέτει ερωτήματα στα πράγματα και τα ερευνά, για να πάρει κάποιες απαντήσεις. Αυτό συμβαίνει με όλα τα επιστημονικά αντικείμενα και φυσικά με την περιβαλλοντική αγωγή, τη βιολογία, τη ζωολογία ή τη γεωγραφία. Κάλιστα η εικόνα ενός λαγού που μιλά μπορεί να λάβει την επιστημονική μορφή του ανθρώπου που θέτει ερωτήματα στο λαγό για τη ζωή του, τις διατροφικές του συνήθειες, το φυσικό του περιβάλλον, τους παράγοντες που απειλούν το είδος του κτλ. Όλα τα στοιχεία του θεατρικού μας έργου είναι πράγματα γνωστά και αγαπητά στα παιδιά: οι νάνοι, οι λαγοί, τα πουλιά, η κουκουβάγια. Όλα προσφέρονται λοιπόν για πλήθος εφαρμογών. Τα παιδιά μπορούν να φτιάξουν κατασκευές, μαριονέτες, να ζωγραφίσουν τους νάνους ή τα ζώα, να σχεδιάσουν σκηνικά σε μια ενδεχόμενη δραματοποίηση του έργου εντός της τάξης κτλ.

1.3. Ο επίκαιρος προβληματισμός του έργου

Το έργο της Γουμενοπούλου είναι εξαιρετικά επίκαιρο. Καθώς το περιβαλλοντικό πρόβλημα επιδεινώνεται και η ανθρωπότητα ανησυχεί για τις συνέπειες που θα έχει σε όλα τα επίπεδα, το «Κι

έτσι σώθηκε το δάσος» αποτελεί έναν εξαιρετικό τρόπο εισαγωγής των παιδιών στα περιβαλλοντικά προβλήματα αλλά κι ευαισθητοποίησής τους στις ευθύνες του ανθρώπου. Με απλά σχήματα, όπως τα πολλά αφρόλουτρα που δηλητηριάζουν τα χηνάκια, η Γουμενοπούλου θίγει μεγάλα και σύνθετα προβλήματα. Η μόλυνση των υδάτων και του υδροφόρου ορίζοντα, που απαιτεί σύνθετες γνώσεις και αρκετές θεματικές, παρουσιάζεται με ένα απλό και κατανοητό τρόπο. Το πρόβλημα δεν αφορά μόνο τις βιομηχανίες ή τους αγωγούς ενός λιμανιού, μιας πόλης κτλ., αλλά αφορά και τη συμπεριφορά όλων μας, όταν πετάμε σκουπίδια, όταν λερώνουμε τα ποτάμια ή τις ακτές.

Στο έργο αναδεικνύονται δύο κεντρικές μορφές: ο νάνος Ολαταξέρης και ο νάνος Τσικιτσάκ. Ο Ολαταξέρης είναι αυτός που αντιτίθεται στην καταστροφή του δάσους, σκέφτεται λογικά και σοφά, προσπαθεί να λογικέψει τους υπόλοιπους και τελικά τα καταφέρνει. Ο Τσικιτσάκ βρίσκεται στο άλλο άκρο. Δεν είναι μια κακιά μορφή, αλλά περισσότερο αντιπροσωπεύει αυτόν που παρασύρεται, που ξεμυαλίζεται και μπορεί από άγνοια να πράξει το κακό. Τελικά στο έργο μετανιώνει για τα κατώματά του και αλλάζει συμπεριφορά. Ο Ολαταξέρης είναι μια μορφή διδακτική, καθώς μας δείχνει ότι πρέπει να ζούμε σε αρμονία με τη φύση, αλλά και να αγωνιζόμαστε για την προστασία της. Με άλλα λόγια, ο Ολαταξέρης δείχνει το μοντέλο του ενεργού πολίτη που έχει οικολογικές ευαισθησίες. Το άμεσο νόημα είναι ότι πρέπει να σεβόμαστε το χώρο που μας περιβάλλει. Αν βρωμίζουμε, αν πετάμε σκουπίδια, αν δε σεβόμαστε τα φυτά και τα ζώα, τότε μοιάζουμε με τον Τσικιτσάκ. Από άγνοια και εσφαλμένο ενθουσιασμό, ο Τσικιτσάκ προκάλεσε θλίψη και ανησυχία στους άλλους νάνους και στα πλάσματα του δάσους. Ο Τσικιτσάκ μπορεί να είμαστε κι εμείς, όταν πετάμε σκουπίδια κάτω ή σε ένα ρυάκι, όταν συμπεριφερόμαστε χωρίς οικολογική συνείδηση. Πρέπει να ανακαλύψουμε τις ομορφιές της φύσης και να τη σεβόμαστε. Έτσι ο νάνος Ολαταξέρης γίνεται ένας παιδικός ήρωας, που μπορεί να ενθουσιάσει και να τραβήξει την προσοχή των παιδιών. Οι ήρωες της Γουμενοπούλου κρατούν λοιπόν τις ανθρώπινες διαστάσεις και διδάσκουν το μέτρο.

Η Γουμενοπούλου δίνει στα παιδιά ένα ανθρώπινο μέτρο για τον άνθρωπο και τις αξίες της ζωής. Δίπλα στους κεντρικούς ήρωες υπάρχει ο Χούφταλος, ένας ηλικιωμένος κουφός νάνος, που προκαλεί το γέλιο παρακούνοντας ό,τι του λένε. Υπάρχει επίσης ο λαγός Γοργοπόδαρος, που είναι φίλος των νάνων, και φυσικά ο Σούπερ-Ναν. Ο τελευταίος έχει ένα κομβικό ρόλο στο έργο. Δεν είναι μια κακιά φιγούρα, αλλά εκφράζει τον άμετρο θαυμασμό των ανθρώπων για τα τεχνολογικά επιτεύγματα και τα μοντέρνα αγαθά. Τελικά και η δική του εγκατάσταση στο δάσος εκφράζει τον πόθο των σύγχρονων ανθρώπων να ανακαλύψουν έναν διαφορετικό τρόπο ζωής, μια διαφορετική σχέση τόσο με τους συνανθρώπους τους όσο και με τη φύση:

«Σούπερ-Ναν: Αυτό που λέω, καλέ μου Τσικιτσάκ, είναι πως η ζωή στο δάσος σας είναι τόσο όμορφη, που την προτιμώ από τη ζωή στη Νανώπη. Κι αξ

έχει όλου του κόσμου τους μοντερνισμούς» (Γουμενοπούλου, 1984: 84).

1.4 Η κριτική στη μοντέρνα καταναλωτική κοινωνία

Ο παιδαγωγικός χαρακτήρας του θεατρικού έργου της Γουμενοπούλου έγκειται στο ότι παραδειγματίζει τα μικρά παιδιά με τη στάση που κράτησαν οι νάνοι απέναντι στα προβλήματα που φέρνει η μοντέρνα καταναλωτική ζωή. Οι χαρακτηρισές του έργου υπερασπίζονται το δάσος και την αρμονική σχέση μαζί του. Ακόμα και αυτοί που σφάλουν, κατανοούν εντέλει τα λάθη τους. Η δύναμη της αυτοκριτικής και του αναστοχασμού πάνω στην πορεία της δράσης μας, αποτελεί ύμνηση ηθική επιταγή και τόσο αναγκαία σήμερα όσο ποτέ άλλοτε. Τελικά ο άνθρωπος μπορεί να ζήσει, όχι επιδιώκοντας τα περιττά αγαθά, αλλά διεκδικώντας μια ανθρώπινη σχέση με τους γύρω του και με τη φύση. Στο έργο, τα ζώα αναδεικνύονται σε συνεργάτες και βοηθοί του σώφρονα νάνου Ολαταξέρη.

Το παιδικό θέατρο, άλλωστε, έχει συχνά τη δική του σκηνοθετική προοπτική, η οποία υπαγορεύεται από την ανάγκη του μικρού παιδιού για έντονα αισθητηριακά ερεθίσματα, που εξάπτουν δημιουργικά τη φαντασία του και κρατούν το ενδιαφέρον του ζωντανό. Η Γουμενοπούλου στο έργο της χρησιμοποιεί όμορφες εικόνες για τη σκηνογραφία, που ζωντανεύουν την ομορφιά του δάσους και της φύσης. Παράλληλα, ενσωματώνει στο έργο της μερικά τραγούδια που μιλάνε για την ομορφιά του δάσους και τα τραγουδάνε οι νάνοι. Αυτό το υλικό εύκολα μπορεί να σταθεί αυτόνομα, να διδαχθεί και τραγουδηθεί από τα παιδιά μετά την παράσταση. Έτσι, τονώνεται η φαντασία των παιδιών και η δυνατότητα της ταύτισής τους με τους ήρωες του έργου. Αλλωστε σ' αυτό το έργο τονίζεται η αξία της διαπροσωπικής επικοινωνίας μέσω της μουσικής, καθώς οι νάνοι μαζεύονται και τραγουδάνε όλοι μαζί κάθε απόγευμα. Αυτό που θα χαλάσει την παρέα τους είναι τα μαγνητοφωνάκια, που διαλύουν την απογευματινή συνάθροιση. Έτσι τονίζεται στα παιδιά η ανάγκη της διαπροσωπικής επαφής, έναντι κάθε τεχνικού μέσου που υποκαθιστά τη χαρά της δημιουργίας και της φιλίας. Στο μέτρο των παιδιών, αυτό μπορεί να σημαίνει την υπόδειξη να παίζουν με τους φίλους τους και να δημιουργούν, αντί να απομονωθούν με ένα ακριβό λαμπερό παιχνίδι, που τους στερεί την ανθρώπινη επαφή και τη χαρά της δημιουργικότητας.

Το έργο καλύπτει τρεις τρόπους διαπαιδαγώγησης, που αποτελούν τρεις όψεις της περιβαλλοντικής εκπαίδευσης: α) Η πρώτη αφορά την εκπαίδευση *δια μέσου* του περιβάλλοντος. Το περιβάλλον χρησιμοποιείται ως πεδίο μάθησης, απόκτησης γνώσης και δεξιοτήτων. Επίσης καλλιεργείται η ανάπτυξη συναισθημάτων, ενδιαφέροντος και εκτίμησης για το ίδιο το περιβάλλον. β) Ο δεύτερος τρόπος αφορά τη μάθηση *σχετικά με* το περιβάλλον. Είναι οι γνώσεις για τη λειτουργία των περιβαλλοντικών συστημάτων, οι οποίες είναι απαραίτητες για μια καλά τεκμηριωμένη απόφαση για τη χρήση. γ) Ο τρίτος σχετίζεται με την εκπαίδευση *για χάρη* του περιβάλλοντος. Αυτή αποσκοπεί στο να αναπτύξει τις αξίες και τις στάσεις που οδηγούν στην υιοθέτηση ενός προσωπικού κώδικα

συμπεριφοράς, ο οποίος διασφαλίζει τη διατήρηση του περιβάλλοντος (Γεωργόπουλος & Τσαλίκη, 2006: 16).

Επίλογος

Η Γουμενοπούλου πλάθει μια ιστορία με προσιτούς, ανθρώπινους ήρωες, που έχουν τις αδυναμίες τους, αλλά μπορούν και διορθώνουν τα λάθη τους. Μακριά από το κυρίαρχο πρότυπο της βιομηχανίας παιχνιδιών και του γενικότερου παιδικού θεάματος, τα έργα της Γουμενοπούλου, όπως και άλλων Ελλήνων δημιουργών (του Τριβιζά, του Ποταμίτη ή της Φακίνου) αποτελούν μέσα για μια διαπαιδαγώγηση των παιδιών που στηρίζεται σε ηθικές αξίες και πανανθρώπινα ιδανικά.

Βιβλιογραφία

Αγγελίδης Π. & Μαυροειδής Γ. (επιμ.) (2004). *Εκπαιδευτικές καινοτομίες για το σχολείο του μέλλοντος*. Αθήνα: Τυπωθήτω.

Αλεξανδράκης Γ. (επιμ.) (χ.χ.). *Θεατρική Αγωγή 1. Βιβλίο για το δάσκαλο*. Αθήνα: Παιδαγωγικό Ινστιτούτο.

Βαϊνά Μ. (χ.χ.). *Σύγχρονες διδακτικές προσεγγίσεις*. Ανασύρθηκε από: http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3701/1096_02_oaed_summary_enotita08_v01.pdf

Γεωργόπουλος Α. & Τσαλίκη Ε. (2006). *Περιβαλλοντική εκπαίδευση: αρχές, φιλοσοφία, μεθοδολογία, παιχνίδια και ασκήσεις*. Αθήνα: Gutenberg.

Γιάνναρης Γ. (2001). *Θεατρική αγωγή και παιχνίδι*. Αθήνα: Γρηγόρης.

Γουμενοπούλου Μ. (1984). *Κι έτσι σώθηκε το δάσος*. Αθήνα: Ηράκλειτος, 2^η έκδοση, 1992, Αθήνα: Ηλυσκόπιο.

Γραμματάς Θ. (2011α). *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*. Αθήνα: Εξάντας.

Γραμματάς Θ. (2011β). *Το θέατρο στο σχολείο: μέθοδοι διδασκαλίας και εφαρμογές*. Αθήνα: Διάδραση.

Κομνηνού Ι. (χ.χ.). «Η διδασκαλία των αξιών στην εκπαίδευση». Ανασύρθηκε από: <http://users.sch.gr/ikomninou/xasoo.pdf>

Κουρετζής Λ. (1989). «Το παιδικό θέατρο σήμερα». Στο: *Το παιδικό θέαμα: Α' πανελλήνιο συνέδριο*. Αθήνα: Καστανιώτης, 62-74.

Κουρετζής Λ. (1990). *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Μανούσου Γκ. & Ταϊνη Σ. (2010). *Αξίες ζωής στην εκπαίδευση*. Αθήνα: Ωρίων.

Παπαναούμ Ζ. (επιμ.) (1997). *Περιβάλλον και Εκπαίδευση. Συμβολή στην περιβαλλοντική ευαισθητοποίηση για τα προβλήματα της Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη: Υ.Π.Ε.Χ.Ω.Δ.Ε.

Παρασκευόπουλος Ι. (1985). *Εξελικτική ψυχολογία: ψυχολογική θεώρηση της πορείας της ζωής από τη σύλληψη ως την ενηλικίωση*, τ. Δ'. Αθήνα: χ.ε.

Περιβαλλοντική εκπαίδευση. Αναλυτικό πρόγραμμα (χ.χ.). Ανασύρθηκε από: http://www.pi-schools.gr/download/programs/depps/31depps_Peribalontikis.pdf

Φακιωλάκη Αντ. (2011). «Το κουκλοθεατρικό έργο της Ευγενίας Φακίνου 'Ντενεκεδούπολη'». Με ποια μηνύματα

διαπαιδαγωγεί ένα νήπιο;». *Αισθητική Αγωγή*, τ. 19. Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 8-11.

McCaslin N. (2006). *Creative Drama in the Classroom and Beyond*. New York University. Ανασύρθηκε από:

<http://www.pearsonhighered.com/samplechapter/0205451160.pdf>

Rohrs H. (1990). *Το κίνημα της προοδευτικής εκπαίδευσης*, μτφ. Δεληκόστας Κ. - Μουζάκης Σ. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδης.

Μάγδα Χατζηαυξέντη

Ποιο μουσικό-θεραπευτικό πρότυπο είναι αποτελεσματικότερο για τα παιδιά με ειδικές ανάγκες;

Εισαγωγή

Η μουσική βοηθά σημαντικά τα παιδιά που έχουν ειδικές ανάγκες όπως μαθησιακές δυσκολίες, νοητική υστέρηση και συναισθηματικές διαταραχές. *Μουσικοθεραπεία* είναι η σκόπιμη χρήση της μουσικής ή μουσικών εννοιών, έτσι ώστε να επιτευχθούν θεραπευτικοί στόχοι όπως η αποκατάσταση και η στήριξη της ψυχικής και σωματικής υγείας.

Η μουσικοθεραπεία γίνεται με δύο βασικούς τρόπους: είτε παίζοντας αυτοσχέδια μουσική είτε ακούγοντας μουσική. Κατά τη θεραπεία χρησιμοποιούνται μουσικά όργανα χωρίς μεγάλη τεχνική γνώση, όπου ο θεραπευτής αυτοσχεδιάζει μαζί με τον θεραπευόμενο. Πολλές φορές αυτό γίνεται με μεθόδους και τεχνικές μουσικής ακρόασης: με τη βοήθεια των μουσικών ακουσμάτων επεξεργαζόμαστε οτιδήποτε «διεγείρει» η μουσική μέσω της φαντασίας μας. Η μουσικοθεραπεία γίνεται συνήθως μια φορά την εβδομάδα και η χρονική διάρκεια ορίζεται ανάλογα με εξειδικευμένους ατομικούς στόχους.

Ορίζουμε τη *μουσικοθεραπεία* ως δημιουργική θεραπευτική προσέγγιση που βοηθά στην επεξεργασία και επίλυση ψυχολογικών, κοινωνικών ή και σωματικών προβλημάτων. Στοιχείο στο να δημιουργήσει δυνατότητες, ώστε ο ασθενής να επιτύχει μια καλύτερη ποιότητα ζωής και να βελτιωθεί σε τομείς όπως οι διανοητικές και γνωστικές λειτουργίες, οι κινητικές, συναισθηματικές και ψυχοκοινωνικές δεξιότητες.

Στην εργασία μου θα μιλήσω για δυο μουσικοθεραπευτικά συστήματα, για τη ρυθμική Dalcroze και τη δημιουργική θεραπεία των Nordoff-Robbins, τα οποία θα μελετήσω συγκριτικά, έτσι ώστε να συμπεράνω, ποιο είναι αποτελεσματικότερο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο:

Η μουσικοθεραπευτική ιδιότητα της ρυθμικής Dalcroze

Στις αρχές του 20ού αιώνα ο Émile Jacques Dalcroze (1865-1950) εφάρμοσε μια πρωτοποριακή για την εποχή του μουσικοπαιδαγωγική μέθοδο, την οποία ονόμασε «ρυθμική Dalcroze». Πίστευε ότι η μουσική αποτελείται από μελωδία, ρυθμό, δυναμική, έκφραση κι επηρεάζει άμεσα το σώμα και την κίνηση

του ανθρώπου. Έτσι, με στόχο να εναρμονίσει το πνεύμα με το σώμα και να συντονίσει τους μύς με τις νευρικές αντιδράσεις, πρότεινε ποικίλες ασκήσεις που συμπεριλαμβάνουν ασκήσεις για την αίσθηση του ρυθμού, την ευαισθητοποίηση των αισθήσεων, την αύξηση της ακουστικής ευαισθησίας και την ικανότητα έκφρασης συναισθημάτων και συγκινήσεων. Οι ασκήσεις αυτές βοηθούν στην ολοκληρωμένη ανάπτυξη του ανθρώπου.

Στο Ωδείο της Γενεύης όπου δίδασκε, είχε παρατηρήσει ότι οι περισσότεροι μαθητές είχαν δυσκολία στο να αναγράψουν σωστά τις συγχορδίες που άκουγαν στη διάρκεια της μουσικής άσκησης. Επειδή αρκετοί μαθητές δεν μπορούσαν να φανταστούν, πώς ακούγεται αυτό που γράφουν οι νότες, εφάρμοσε μια μέθοδο της οποίας το κύριο χαρακτηριστικό είναι ο συνδυασμός της μουσικής και της κίνησης, βάσει της οποίας οι μαθητές προσαρμόζονται με την αντίληψη του ρυθμού και των άλλων μουσικών εννοιών.

Η μέθοδος αυτή έχει στόχο να βοηθήσει τον άνθρωπο να βιώσει και να κατανοήσει τη μουσική. Η προσέγγιση της μουσικής αγωγής του Dalcroze βασίστηκε κυρίως σε ένα σύστημα αγωγής γνωστό ως Eurhythmic (ευρυθμία), στο οποίο οι μαθητές ασκούνται μέσα από τις φυσικές κινήσεις του σώματός τους για να αποκτήσουν και τη νοητική αντίληψη των μουσικών ρυθμών. Δημιουργώντας τη μέθοδο του, ο Dalcroze τη θεμελίωσε σε τρεις άξονες: τον Ρυθμό, τη Μουσική και την Κίνηση.

Η σημασία του Ρυθμού:

Ο ρυθμός είναι το κεντρικότερο στοιχείο στη θεωρία του Dalcroze. Η επαφή του ανθρώπου με τον ρυθμό είναι μια εμπειρία προγεννητική και ο κάθε άνθρωπος βιώνει τον προσωπικό του ρυθμό με την αναπνοή, τους χτύπους της καρδιάς, την ομιλία, τη φωνή και την κίνηση, και αυτό θεωρείται ο καθρέφτης της ψυχής του. Κάθε διαταραχή του ρυθμού μας θεωρείται ένδειξη ασθένειας και μείωση της δυναμικότητάς μας (όπως αρρυθμία, υπόταση κτλ.).

Ο ρυθμός αποτελεί ένα μέσο διδασκαλίας που αυξάνει το ενδιαφέρον των παιδιών· φαίνεται στο σώμα μας και αντανάκλαται στην κίνησή μας συμβάλλοντας στην ανάπτυξη δεξιοτήτων και κινητικών εννοιών. Το χαρακτηριστικό στοιχείο αυτής της αίσθησης είναι ο συνδυασμός της μουσικής με τις εκφράσεις της ζωής. Τόσο η ζωή όσο και η μουσική έχουν κοινό χαρακτηριστικό στοιχείο τον χρόνο, τη δύναμη, τον χώρο, την ένταση, τη χαλάρωση, την ακινησία και την κίνηση που εναλλάσσονται μεταξύ τους αρμονικά (Kessler-Κακουλίδη, 2009).

Η σημασία της Μουσικής:

Η μουσική περιέχει μια θεραπευτική και ζωτική δύναμη· αποτελεί ένα μη-λεκτικό και προ-γλωσσικό μέσο επικοινωνίας, ικανοποιεί τις βασικές ανάγκες του ανθρώπου που είναι η επικοινωνία, η κίνηση, η έκφραση και η ανάγκη να χειρίζεται τον εαυτό του. Επίσης, είναι μια διεθνής γλώσσα την οποία μπορεί να αισθάνεται και να κατανοεί ο καθένας ανεξάρτητα από το νοητικό του επίπεδο, γιατί υπαγορεύεται από το υποσυνείδητό του και τις βαθιές του αισθήσεις.

Είναι εμφανές ότι η μουσική είναι σημαντικός παράγοντας για τη θετική ολοκλήρωση της ανάπτυξης του παιδιού καθώς και για τη διαμόρφωση χαρακτηριστικών της προσωπικότητας όπως η συγκέντρωση της προσοχής, η κοινωνικοποίηση, η αντίληψη εννοιών, η γλωσσική ανάπτυξη και άλλα. Επίσης, η μουσική αγωγή μέσα από τις διάφορες δραστηριότητες της προσφέρει στα παιδιά ψυχοκινητικές εμπειρίες που δραστηριοποιούν τους μύες, τη φωνή, τις αισθήσεις όπως και την ακοή και την όραση και συμβάλλει στην ανάπτυξη των νοητικών και συναισθηματικών δεξιοτήτων των παιδιών.

Η μουσική παροτρύνει τα παιδιά να μάθουν ευκολότερα, μιας κι έχουν περισσότερο ενδιαφέρον, και να παίρνουν μέρος από νωρίς σε μουσικά βιώματα, τα οποία αναπτύσσουν τη δυνατότητα να αξιολογούν σωστά τις προσλαμβανόμενες πληροφορίες.

Ο Dalcroze υποστηρίζει ότι: «Το σύστημα της ρυθμικής δομείται πάνω στη μουσική εξαιτίας της εξαιρετικής δύναμης που ασκεί πάνω στον ψυχισμό του ανθρώπου. Η μουσική μπορεί με τη διεγερτική και ταξινομητική της δύναμη να ρυθμίσει κάθε ζωτική μας λειτουργία».

Η σημασία της Κίνησης:

Με την ανάπτυξη της κινητικής του ικανότητας το παιδί διαμορφώνει τη φαντασία του και τα συναισθήματά του και βελτιώνει την ανάπτυξη της νοητικής του ικανότητας και της συναισθηματικής του εξέλιξης. Ο Dalcroze (το 1922) ήταν ο πρώτος που αναγνώρισε τη *μουσικοκινητική αγωγή*, η οποία αναφέρεται στον συνδυασμό μουσικής και κίνησης.

Η ρυθμική είναι η μουσική εκπαίδευση που συνδέει τον ρυθμό και την κίνηση μέσα στον χώρο και τον χρόνο και καλλιεργεί τον αυτοσχεδιασμό, ο οποίος είναι αναπτύσσει τη φαντασία και την έκφραση των πραγματικών ικανοτήτων του παιδιού. Συνήθως τα παιδιά έχουν μια αυθόρμητη (φυσιολογική) ανάγκη για κίνηση και αυτή εκδηλώνεται μέσω του παιχνιδιού.

Η ρυθμική Dalcroze στη θεραπευτική παιδαγωγική

Η ρυθμική Dalcroze άρχισε να εφαρμόζεται σε παιδιά με ειδικές ανάγκες από το 1927 κι εξαπλώθηκε πολύ γρήγορα σε πολλές χώρες της Ευρώπης. Πρωταρχικό ρόλο στη θεμελίωση των ιδεών του Dalcroze, καθώς και στην εφαρμογή τους στον εκπαιδευτικό και θεραπευτικό τομέα, έπαιξαν οι μαθητρίες του Elfriede Feudel (Γερμανία) και Mimi Scheiblaue (Ελβετία).

Η Mimi Scheiblaue (1891-1968) ασχολήθηκε με παιδιά που παρουσίαζαν ψυχικές διαταραχές, νοητική καθυστέρηση και κινητικές αναπηρίες. Οι εμπειρίες της με αυτά τα παιδιά την οδήγησαν στην αναθεώρηση των ήδη υπάρχουσών ασκήσεων της ρυθμικής και στη διαμόρφωσή τους σύμφωνα με τις ανάγκες αυτών των παιδιών.

Η προσέγγιση της Mimi Scheiblaue:

Σε κάθε άσκηση το παιδί τοποθετείται μεταξύ δύο πόλων: του σώματος και της ψυχής, της ικανότητας για προσαρμογή και της αυτονομίας. Μέσα σε κάθε ομάδα, το παιδί μέσω της ενεργής συμμετοχής του πρέπει να βρει την ισορροπία αυτών των δύο πόλων. Αρχικά η άσκηση ξεκινά από τη σωματική εμπειρία, η οποία συμβαίνει υποσυνείδητα μέσα από

την κίνηση, και συνεχίζεται με τη βοήθεια της ρυθμικής άσκησης στη νοητική αντίληψη και στον συνειδητό έλεγχο. Για να θεωρηθεί μια άσκηση επιτυχής πρέπει να μην υπερισχύει καμιά πλευρά από τους δύο πόλους.

Ένα παράδειγμα άσκησης είναι ο θεραπευτής να εκτελεί στο πιάνο ένα συγκεκριμένο τέμπο, το οποίο έχει αυτοσχεδιάσει, και τα παιδιά πρέπει να κινηθούν στον χώρο με αυτό τον ρυθμό χωρίς να συγκρουστούν μεταξύ τους, να κινούνται άνετα λαμβάνοντας υπόψη τους και τα υπόλοιπα παιδιά. Αν όλοι οι μαθητές της ομάδας κινούνται ικανοποιητικά, τότε η κίνηση του καθενός βρίσκεται σε αρμονία και ισορροπία με όλη την ομάδα. Για τα παιδιά με ειδικές ανάγκες βασικός στόχος είναι η άμεση κοινωνικοποίησή τους.

Μια τόσο απλή άσκηση είναι πολλές φορές δύσκολη για αυτά τα παιδιά, γιατί οι πόλοι ψυχή – σώμα, αυτονομία – ικανότητα προσαρμογής είναι διαταραγμένοι (Kessler-Kakoulidou, 2009). Κάθε δραστηριότητα πρέπει να προσαρμόζεται και να διαμορφώνεται σύμφωνα με τις ιδιαιτερότητες κάθε παιδιού και της ομάδας ως σύνολο, έτσι ώστε να βοηθά το παιδί να επιτύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα και μαζί με αυτό τη χαρά της επιτυχίας.

Στόχοι της ρυθμικής Dalcroze

Στη μέθοδο Dalcroze στόχος είναι η μουσική εκμάθηση, η οποία κατακτάται βιωματικά και όχι εγκεφαλικά.

Η Ρυθμική Dalcroze στοχεύει στην ανάπτυξη:

➤ Της κινητικής ικανότητας: άσκηση και αντίληψη του σώματος, λεπτή-αδρή κινητικότητα, ευαισθητοποίηση, ισορροπία, συντονισμός.

➤ Της νοητικής ικανότητας: ανάπτυξη και βελτίωση της λεκτικής επίδοσης, της συγκέντρωσης, της μνήμης, της δημιουργικότητας, του συνειδητού ελέγχου των πράξεων, της γνωστικής-αντιληπτικής ανάπτυξης.

➤ Της κοινωνικής ικανότητας: αυτονομία, αίσθηση συναισθηματικής ασφάλειας, αυτογνωσία, αυτοεκτίμηση, αύξηση της ευελιξίας στη συμπεριφορά, ενεργητικότητα, βελτίωση της επικοινωνίας, ευαισθητοποίηση.

➤ Της μουσικής ικανότητας: διαφοροποίηση της ακουστικής αντίληψης, συνειδητοποίηση μουσικών δεδομένων (μελωδία, ρυθμός, μέτρο, τέμπο, δύναμη).

Ένα μάθημα που βασίζεται στη ρυθμική

Dalcroze πρέπει να περιλαμβάνει:

- Δραστηριότητες που παρέχουν ευκαιρίες στα επίπεδα ικανότητας.
- Δυνατότητα στους μαθητές να αξιολογούν τις δικές τους ικανότητες.
- Εφαρμογή κίνησης.
- Παιχνίδια.
- Δημιουργία αυτοσχεδιασμού από τους μαθητές.
- Εφαρμογή τραγουδιού μέσα από δραστηριότητες που ανταποκρίνονται στη μουσική.
- Συνεργασία σε μικρές και μεγάλες ομάδες.
- Δραστηριότητες επίλυσης προβλημάτων και δημιουργικής ανάπτυξης.
- Αυτοσχέδια μουσική.

Τέσσερις βασικές αρχές της ρυθμικής Dalcroze:

1. Ο μαθητής πρέπει να αναπτύξει τις ικανότητες αντίληψης και να ανταποκρίνεται στη μουσική. Η ρυθμική ξυπνά τη σωματική, ακουστική και οπτική εικόνα της μουσικής στο μυαλό.

2. Οι μαθητές πρέπει να αναπτύξουν μια εσωτερική αντίληψη της μουσικής, η οποία είναι η

εσωτερική ακουστική αίσθηση, και την εσωτερική μυϊκή αίσθηση. Επίσης πρέπει να αυτοσχεδιάζουν και μαζί με τη ρυθμική να εργάζονται έτσι, ώστε να βελτιώσουν τη μουσική τους έκφραση και την πνευματική τους κατανόηση.

3. Πρέπει να αναπτυχθεί πιο έντονη επικοινωνία μέσα από την ομιλία και την κίνηση βιώνοντάς τη σε χρόνο και χώρο.

4. Οι μαθητές μαθαίνουν καλύτερα μέσα από τις πολλαπλές έννοιες της μουσικής, οι οποίες διδάσκονται μέσω της αφής, της κιναισθητικής, της ακουστικής και τις οπτικές αισθήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο:

Η δημιουργική μουσική θεραπεία Nordoff-Robbins

Πρωτοπόροι στο χώρο της μουσικοθεραπείας είναι ο Paul Nordoff (1909-1977), δημοφιλής πιανίστας και συνθέτης στην Αμερική, και ο Clive Robbins (1927-2011), Βρετανός δάσκαλος αφιερωμένος στην ειδική αγωγή. Εργάστηκαν μαζί για χρόνια με παιδιά με ειδικές ανάγκες και μέσα από τη συνεργασία τους θεμελιώθηκε μια μουσικοθεραπευτική προσέγγιση, η οποία ονομάστηκε «Δημιουργική Θεραπεία». Η προσέγγιση αυτή εντάσσεται στα αυτοσχέδια μοντέλα της μουσικοθεραπείας, όπου ο μουσικός αυτοσχεδιασμός χρησιμοποιείται ως κύριο στοιχείο για να αναπτυχθεί ο μουσικός διάλογος. Έτσι αναπτύσσονται σχέσεις μεταξύ θεραπευτή και παιδιού ενισχύοντας τις δεξιότητες επικοινωνίας και αντιμετωπίζοντας τα συναισθηματικά, γνωστικά και κοινωνικά προβλήματα. Απευθύνεται σε παιδιά που οφείλουν να απαντούν με αυτοσχεδιασμό με κρουστά όργανα και με φωνή σ' αυτό που έχει αυτοσχεδιάσει στο πιάνο ο θεραπευτής.

Η δημιουργική μουσική θεραπεία είναι μια προσέγγιση εμπειρική που βασίστηκε στη θεραπευτική λειτουργία της μουσικής στην πράξη. Αυτή η προσέγγιση θεωρείται μουσικοκεντρική, επειδή η μουσική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ θεραπευτή και παιδιού έχει ως αποτέλεσμα τη θεραπεία. Η θεωρία της προσέγγισης αυτής είναι επηρεασμένη από τις βασικές αρχές της ανθρωπιστικής ψυχολογίας, της ανθρωποσοφίας, της φυσιολογίας και της μουσικολογίας, κι έχει έντονο το στοιχείο του ανθρωπισμού.

Σύμφωνα με τους Nordoff-Robbins η μουσική είναι μια καθολική εμπειρία και όλοι μπορούν να χρησιμοποιήσουν τα στοιχεία της, τα οποία είναι ο ρυθμός, η μελωδία και η αρμονία. Επίσης είναι καθολικός τρόπος επικοινωνίας και γι' αυτό χαρακτηρίζεται ως μη-λεκτική γλώσσα.

Οι συνεδρίες είναι ομαδικές ή ατομικές. Οργανώνονται σε χώρο σωστά εξοπλισμένο με τα κατάλληλα μουσικά όργανα (π.χ. πιάνο, κιθάρα, ποικιλία κρουστών και άλλων μουσικών οργάνων) και ο θεραπευτής πρέπει να είναι έμπειρος μουσικός, ώστε να καθοδηγεί σωστά το παιδί στη μουσική δημιουργία, επειδή οι συνεδρίες είναι βιωματικές. Ο θεραπευτής δεν ξεκινάει μια συνεδρία με ένα προκαθορισμένο σχέδιο, αλλά το αναπτύσσει και το συσχετίζει με το παιδί (τον θεραπευόμενο).

Οι στόχοι της αυτοσχέδιας μουσικής θεραπείας είναι να βοηθήσει το παιδί να γίνει προσεκτικό προς τους άλλους και τον εαυτό του, να αποκτήσει επίγνωση του τι συμβαίνει, να βοηθήσει στην εξέλιξη της αυτοέκφρασης και της επικοινωνίας και να αναπτύξει την προσωπική και τη διαπροσωπική του ελευθερία.

Η θεραπευτική αγωγή της δημιουργικής μουσικής θεραπείας:

Στη δημιουργική μουσική θεραπεία ο θεραπευτής, όπως ανέφερα πιο πάνω, αυτοσχεδιάζει και δημιουργεί μια μουσική ιδέα, στην οποία το παιδί καλείται να απαντήσει· ο θεραπευτής συνεχίζει το μοτίβο που ξεκίνησε με το παιδί οδηγώντας το σε ένα άλλο τέμπο. Αυτό το μοτίβο συνεχίζεται και το παιδί αρχίζει να απαντάει αυθόρμητα στη μουσική, στον θεραπευτή και γενικά στον ίδιο του τον εαυτό. Συνεχίζοντας τον μουσικό διάλογο το παιδί εξερευνά την ατομικότητά του, τις επιθυμίες του, την ικανότητά του να διεκδικήσει και να εκφραστεί. Σκοπός αυτής της «Δημιουργικής Θεραπείας» είναι: μέσα από τις απαντήσεις του παιδιού, ο θεραπευτής και το παιδί να ανακαλύψουν μαζί τον πραγματικό του κόσμο, ζώντας μέσα σε αυτόν.

Μέσα από αυτή τη διαδικασία το παιδί εξελίσσεται, ανακαλύπτοντας το «μουσικό παιδί» του εαυτού του, δηλαδή εκείνο το κομμάτι του εσωτερικού του εαυτού που ανταποκρίνεται στο μουσικό ερέθισμα, στο οποίο βρίσκει νόημα και συμμετέχει, που θυμάται τη μουσική και διασκεδάζει με αυτήν. Η ατομική μουσικότητα είναι έμφυτη σε όλα τα παιδιά ανεξάρτητα από τα ελαττώματα που τυχόν έχουν. Έτσι, για να ενεργοποιηθεί στο κάθε παιδί το «μουσικό παιδί» που κρύβεται μέσα του, πρέπει να είναι πρόθυμο να εκδηλώσει τον εαυτό του στους άλλους και στον κόσμο γύρω του. Μέσα από αυτή την πράξη αναπτύσσονται οι γνωστικές, αντιληπτικές και εκφραστικές ικανότητες του παιδιού.

Στην περίπτωση όμως που ένα παιδί πάσχει από κάποιες αναπηρίες, το «μουσικό παιδί» περικυκλώνεται από αυτές και ονομάζεται «condition child», δηλαδή το παιδί ζει μέσα στο νευρολογικό του ελάττωμα ή στην ψυχολογική του κατάσταση με μια μορφή αναπηρίας. Το «condition child» είναι ο εαυτός του παιδιού που θα εξελίξει η παρούσα κατάσταση του εαυτού του. Η προσωπικότητα του παιδιού αυτού αναπτύσσεται μέσα από την ανταπόκρισή του στα ερεθίσματα της ζωής που μπορεί να αφομοιώσει. Συνήθως η ανάπτυξη αυτή είναι ελλιπής, περιορισμένη, παραμορφωμένη και μονομερής. Όμως, μέσα από τη θεραπεία το παιδί μπορεί κάποια στιγμή να φτάσει την έμφυτη μουσικότητα, η οποία υπάρχει στη φύση του ανθρώπου.

Ο θεραπευτής στις συνεδρίες πρέπει να μαζεύει πληροφορίες για το παιδί σχετικά με την εσωτερική του ανάπτυξη. Στις πρώτες συνεδρίες το παιδί αναπτύσσει καινούργιες αντιλήψεις για τον εαυτό του μέσα από την εμπειρική και επικοινωνιακή μουσική και μέσα από το ξεκίνημα της μουσικής δραστηριότητας.

Αυτός ο προσωπικός μουσικός εαυτός του παιδιού που εξελίσσεται κατά τις συνεδρίες συνεχίζει μέσα από αυτές:

- Να καλλιεργείται
- Να ενθαρρύνεται και να υποστηρίζεται
- Να αλλάζει (διαφοροποιείται)
- Να αλληλεπιδρά με τον θεραπευτή
- Και να αρχίζει να βρίσκει την ατομικότητά του

Η σχέση που δημιουργείται μεταξύ του θεραπευτή και του παιδιού, μέσα από την

αλληλεπίδραση του μουσικού διαλόγου, επεκτείνει την προσωπικότητα του παιδιού και ο «καινούργιος εαυτός» διαμορφώνεται, έτσι ώστε η μορφή του «condition child» αποτελεί τον «παλιό εαυτό». Όμως στην περίπτωση που το παιδί είναι βαθιά νευρωτικό ή συναισθηματικά διαταραγμένο, ο θεραπευτής παρατηρεί ότι έμεινε στάσιμο σε κάποιο βαθμό μέχρι να αποχωρήσουν οι ανάγκες του, ο παλιός τρόπος ζωής, συνήθειες, αντιδράσεις και άλλα.

Σύμφωνα με τους Nordoff και Robbins, η επικοινωνιακή μουσική μέσω των ανθρώπων είναι ξεχωριστή, ουσιαστική, διαφορετική και εξαιτίας αυτού η μουσική είναι σημαντική για τη θεραπεία των παιδιών με ειδικές ανάγκες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο:

Σύγκριση της ρυθμικής Dalcroze με τη Δημιουργική Θεραπεία των Nordoff-Robbins

Σύμφωνα με τη μελέτη μου η μουσικοθεραπεία έχει θετικές επιδράσεις και αποτελέσματα στα παιδιά με ειδικές ανάγκες. Και στα δυο μουσικοθεραπευτικά πρότυπα, με τα οποία ασχολήθηκα, ο θεραπευτής πρέπει να είναι έμπειρος μουσικός για να καθοδηγεί το παιδί, από το οποίο δεν απαιτείται μουσική γνώση ή σχετική εμπειρία. Επίσης, και στις δύο περιπτώσεις ο θεραπευτής αυτοσχεδιάζει και το μουσικό όργανο που χρησιμοποιεί για τον αυτοσχεδιασμό είναι συνήθως το πιάνο.

Κατά τη γνώμη μου το αποτελεσματικότερο μουσικοθεραπευτικό πρότυπο είναι η ρυθμική Dalcroze, η οποία – όπως προανέφερα – είναι βασισμένη στη ρυθμική αγωγή.

Ο Dalcroze ανέπτυξε μια μέθοδο, βάσει της οποίας το σώμα – με την εσωτερική και εξωτερική του κίνηση – αποτελεί τον διαμεσολαβητή ανάμεσα στη μουσική και τον άνθρωπο. Η μέθοδος αυτή συνδυάζει τον ρυθμό με την κίνηση και τη μουσική με την κίνηση. Με αυτή τη μέθοδο τα παιδιά αποκτούν εμπειρία του σώματός τους, και με σχετικές ασκήσεις αυξάνουν την ακουστική ευαισθησία, την ικανότητα έκφρασης συγκινήσεων και συναισθημάτων, την αίσθηση του ρυθμού και την ευαισθητοποίηση των αισθήσεων. Ταυτόχρονα αυτές οι ασκήσεις συμβάλλουν στην ολόπλευρη ανάπτυξη του ατόμου, καθώς το παρακινούν σε σωματική, ψυχολογική, αλλά και πνευματική έκφραση.

Στη μέθοδό τους οι Nordoff-Robbins έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό τον μουσικό διάλογο ή το μουσικό μοτίβο που συμβαίνει κατά τη συνεδρία μεταξύ του θεραπευτή και του παιδιού.

Υποστηρίζω περισσότερο τη ρυθμική Dalcroze, επειδή τα παιδιά μέσα από παιχνίδια κινητικά και μουσικά, βοηθούνται στην ολοκληρωμένη ανάπτυξή τους και όχι μόνο στο να αναπτυχθεί η έμφυτη μουσικότητά τους. Με την πρώτη μέθοδο ενεργοποιούνται όλα τα σημεία του σώματος, ώστε να υπάρχει μια ολόπλευρη ανάπτυξη κατά τη διάρκεια των συνεδριών.

Βιβλιογραφία:

Α) Ελληνόγλωσση:

1. Γέρου Κωνσταντίνα, 2011: *Μουσική και οι εφαρμογές της σε παιδιά με ειδικές ανάγκες*. Ρέθυμνο, Πτυχιακή εργασία, σελ. 69-72,79.

2. Δρίτσας Θανάσης, 2003: *Μουσικοκινητικά δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*. Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών.

3. Κερεζίδου Σοφία, 2010: *Ο ρόλος της μουσικής στην αγωγή και θεραπεία παιδιών με ειδικές ανάγκες*. Θεσσαλονίκη, Πτυχιακή εργασία.

4. Κωνσταντινίδου Μαρία, 2011: *Αποτελεσματικότητα της μουσικοθεραπείας σε παιδιά με αναπτυξιακές διαταραχές*. Κύπρος, Διπλωματική εργασία.

5. Καλογρηάτου Αγγελική - Παπαϊωάννου Ελένη, 2008: *Η επίδραση της πρώιμης μουσικοκινητικής αγωγής στην μουσική ανάπτυξη των νηπίων και ειδικότερα στην αντίληψη του ρυθμού*. Ρέθυμνο, Διπλωματική εργασία.

6. Καρτασιδου Λευκοθέα - Στάμου Λελούδα, 2006: *Μουσική παιδαγωγική – Μουσική εκπαίδευση στην ειδική αγωγή – Μουσικοθεραπεία*. Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

7. Kessler-Κακουλίδη Lucia, 2009: Η Μέθοδος «Ρυθμική Dalcroze»: Μία Εναλλακτική Πρόταση Ανάμεσα στη Μουσικοπαιδαγωγική και τη Μουσικοθεραπεία. *Approaches. Music Therapy & Special Music Education* 1 (1). <http://www.eduportal.gr/index.php/articles/special-edu/144-dalcroze>

B) Ξενόγλωσση:

1. Lorraine Hetu Manifold, 2008: Applying Jacques-Dalcroze's method to teaching musical instrument and its effects on the learning progress. http://www.manifoldmelodies.com/docs/Manifold_Dalcroze_voice.pdf

2. R.J. David Frego, 2006: *School of music*. The Ohio State University Columbus.

3. R.J. David Frego, Greta Gillmeister, Mika Hama, Robin E. Liston: The Dalcroze Approach to music therapy. http://www.imeamusic.org/convention/07sessions/fr_ego.pdf

4. J. Fachner, 2007: Co-Therapists in Nordoff/Robbins Music Therapy. *Music Therapy Today* (Online 1st April 2013). Vol.VIII (1), 39-55. http://www.wfmt.info/Musictherapyworld/modules/mmmagazine/issues/20070330122710/20070330123206/MTT8_1_Fachner.pdf

5. Michelle Cooper, 2010: Clinical-musical responses of Nordoff-Robbins Music Therapists: The process of clinical improvisation. *Qualitative Inquiries in Music Therapy*. Volume 5, pp. 86-115. Barcelona Publishers. [http://barcelonapublishers.com/QIMTV5/Cooper\(2010\)QIMTV5\(3\)86-115.pdf](http://barcelonapublishers.com/QIMTV5/Cooper(2010)QIMTV5(3)86-115.pdf)

Κωνσταντίνα Σταυριά

«*Το όνειρο του σκιάχτρου*» του Ευγένιου Τριβιζά, ως σχολική θεατρική παράσταση. Πώς μπορεί να διαπαιδαγωγήσει ηθικά κι αισθητικά;

Εισαγωγή

«*Το όνειρο του σκιάχτρου*» είναι θεατρικό έργο του Ευγένιου Τριβιζά και μάλιστα ένα από τα πιο δημοφιλή του, αφού παρουσιάζεται στο κοινό εδώ και τριάντα χρόνια. Ο ίδιος αναφέρει ότι κάθε φορά που το παρακολουθεί εκπλήσσεται, καθώς στα μάτια του φαίνεται διαφορετικό. Αυτό το αποδίδει στο γεγονός ότι κάθε σκηνοθέτης και κάθε θίασος δίνει τη δική του σφραγίδα ανάλογα με το στοιχείο του έργου που θέλουν να τονίσουν. Σε αυτό το έργο περιέχονται ιδέες και μηνύματα που εκφράζουν την εποχή που γράφτηκε αλλά και κάθε σύγχρονη κοινωνία. Τέτοιες είναι η ελευθερία, η ανεξαρτησία, η απολύτρωση, η αγάπη, η θυσία και η αληθινή φιλία. Ο Ευγένιος Τριβιζάς έχει τον τρόπο να τα παρουσιάζει αυτά με τρόπο μοναδικό σύμφωνα με τη δική του ιδιοσυγκρασία, φαντασία και δημιουργικότητα.

Στο «*Όνειρο του σκιάχτρου*» ο κυρ-Δίκανος παρουσιάζεται ως ένας πλούσιος γαιοκτήμονας που επιθυμεί να προστατέψει τις καλλιέργειές του από τα πεινασμένα πουλιά. Για το λόγο αυτό κατασκευάζει ένα σκιάχτρο, ώστε να τα τρομάζει. Του δίνει, μάλιστα, και μαθήματα αγριάδας και του δείχνει πώς να συμπεριφέρεται. Όμως, το σκιάχτρο αισθάνεται απίστευτη μοναξιά σε αυτό το κτήμα. Καθώς περνά ο καιρός, το σκιάχτρο γίνεται φίλος με τα πουλάκια, του δίνουν το όνομα «Αχυρούλης», τα αγαπάει και θέλει να πετάξει μαζί τους. Αντί να τα τρομάζει και να προστατεύει το χωράφι, τους δίνει την άδεια να τρώνε ό,τι τραβάει η όρεξή τους μέχρι να χορτάσουν. Η φιλία τους αναπτύσσεται δημιουργώντας ισχυρούς δεσμούς, ενώ του υπόσχονται ότι θα του μάθουν να πετάει. Ωστόσο, ο κυρ-Δίκανος αρχίζει να αντιλαμβάνεται πως η σοδειά του όλο και μειώνεται. Μεταμφέζεται σε σκιάχτρο κι επιχειρεί να ξεσκεπάσει το μυστήριο αυτό. Φθάνει η ώρα της αλήθειας και διαπιστώνει ότι το σκιάχτρο δεν έχει την προβλεπόμενη φυσιολογική συμπεριφορά που του είχε υποδείξει. Έτσι, το σκιάχτρο συλλαμβάνεται και στη δική που επακολουθεί, ο αρχιδικαστής ορίζει ότι ο Αχυρούλης πρέπει να φυλακιστεί, έως ότου κατασκευάσει χίλια εκατό κλουβιά. Κατορθώνει να ολοκληρώσει το έργο του, αλλά ο ίδιος το καταστρέφει, όταν αντιλαμβάνεται ότι αυτό προορίζεται για τη φυλάκιση των φίλων του των πουλιών. Ο αρχιδικαστής πληροφορείται αυτή την εξέλιξη και καταδικάζει τον Αχυρούλη σε κάψιμο. Ενώ περνά το τελευταίο του βράδυ στη φυλακή, βλέπει ένα όνειρο: ο Τερτίπης, ο παλιός καλός του φίλος, του εξηγεί τι είναι αυτό που λείπει και δεν μπορεί να πετάξει. Έτσι, ο Αχυρούλης με τη βοήθεια των θεατών και των φίλων του των πουλιών, καταφέρνει να ξεγελάσει τον δεσμοφύλακα και να πετάξει για πρώτη φορά ψηλά στον ουρανό.

Η προετοιμασία της θεατρικής παράστασης

Το θεατρικό έργο του Ευγένιου Τριβιζά μπορεί να παιχτεί από παιδιά της Πέμπτης (Ε') ή της Έκτης (ΣΤ') Δημοτικού. Μετά από μια πρώτη εβδομαδιαία θεατρική συνάντηση, η δασκάλα μπορεί να προτείνει στα παιδιά να διαβάσουν το κείμενο στο σπίτι και να

κάνουν σε αυτό αλλαγές, αν το κρίνουν αναγκαίο. Στην επόμενη εβδομαδιαία συνάντηση, κάθε παιδί γνωστοποιεί στην τάξη την αλλαγή στο κείμενο που θεωρεί απαραίτητη και συζητούν, αν τους αρέσει ή όχι, αν έχουν να προτείνουν κάτι καλύτερο και το οριστικοποιούν. Στις επόμενες συναντήσεις τα παιδιά με τη βοήθεια της δασκάλας προσπαθούν να γνωρίσουν καλύτερα το έργο και την κάθε προσωπικότητα που το απαρτίζει. Σειρά έχει η διανομή των ρόλων που μπορεί να γίνει με τέτοιο τρόπο, ώστε να μη δημιουργηθούν παρεξηγήσεις ή προστριβές. Θεωρώ, λοιπόν, ως δίκαιη τη διαδικασία όπου κάθε ρόλος παίζεται από κάθε παιδί και το κοινό-τάξη ψηφίζει σε ποιο παιδί ταιριάζει καλύτερα ο τάδε ρόλος. Είναι πιθανό να υπάρχουν ενστάσεις και δυσαρέσκεις, οι οποίες εξαλείφονται μετά από συζήτηση και ίσως ανταλλαγή ρόλων. Βέβαια, κατά την πορεία των προβών μπορεί να παρατηρηθεί ότι ένας ρόλος δεν ταιριάζει τελικά σε κάποιο παιδί. Σε αυτή την περίπτωση, μπορούν τα παιδιά να σκεφτούν σε ποιον από όλους ταιριάζει τελικά αυτός ο ρόλος. Η ιδέα των παιδιών υλοποιείται. Αν όντως το παιδί που επιλέγεται από τους συμμαθητές του μπορεί να αναλάβει το ρόλο, του κατοχυρώνεται. Σε αντίθετη περίπτωση, η δασκάλα κάνει τη διανομή του ρόλου έχοντας ως στόχο το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Το επόμενο βήμα είναι οι πρόβες. Στην αρχή τα παιδιά μπορεί να παρουσιάσουν δυσκολίες, αν δεν έχουν ήδη συμμετάσχει σε θεατρικό παιχνίδι ή εργαστήρι. Όμως με τη συνεχή και ουσιαστική προσπάθεια, τη βοήθεια και υποστήριξη της δασκάλας, κάθε παιδί σιγά-σιγά ανακαλύπτει την αίσθηση του ρόλου του. Άλλωστε αυτό έχει σημασία: η *αίσθηση*. Όταν το παιδί αποκτήσει και αγγίξει τον πυρήνα του ρόλου, το κείμενο μαθαίνεται φυσικά, χωρίς να χρειάζεται αποστήθιση. Κατά την πρόβα ένα παιδί μπορεί να προσπαθεί να προσεγγίσει το ρόλο του με διαφορετικό τρόπο, ώστε να ανακαλύπτει μια διαφορετική πτυχή του ρόλου αλλά και του εαυτού του. Όταν το παιδί εξαντλήσει αυτούς τους τρόπους, η δασκάλα το υποβοηθά με στόχο την εκφραστικότητα και την ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του. Όσο πιο αναχαιτισμένο είναι ένα παιδί, τόσο πιο επίπεδο και ρηχό είναι το αποτέλεσμα. Τα παιδιά χρειάζονται στα χέρια τους δημιουργικότητα, φαντασία κι ελευθερία κινήσεων, ώστε να κατακτήσουν το ρόλο και να είναι υπερήφανα για τον εαυτό τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Διδάγματα από την προετοιμασία της θεατρικής παράστασης

Η πραγματοποίηση της θεατρικής παράστασης απαιτεί συστηματική ενασχόληση και προσπάθεια. Αυτό σημαίνει ότι τα παιδιά θα αφιερώσουν χρόνο από την καθημερινότητά τους, για να προετοιμαστούν κατάλληλα. Σε όλο αυτό το χρονικό διάστημα παίρνουν κάποια διδάγματα. Μερικά είναι ηθικά και άλλα αισθητικά. Σε αυτή τη διαδικασία σημαντικό ρόλο παίζει η δασκάλα. Εκείνη είναι το άτομο που θα βοηθήσει τα παιδιά να αποκτήσουν κάποιο όραμα στη ζωή τους, να εμπιστευθούν τον εαυτό τους, να μάθουν να εργάζονται και να συνεργάζονται, να προοδεύσουν και να αποκτήσουν παιδεία. «Η εκπαίδευση, λοιπόν,

καλείται να βοηθήσει το παιδί να αναγνωρίσει ότι ο άνθρωπος συνέχεια αγωνίζεται να κατανοήσει το περιβάλλον του, να το οδηγήσει στην επίγνωση της πολυπλοκότητας του σύγχρονου κόσμου, να γίνει μάρτυρας της ζωής, να δει τον εαυτό του και να δημιουργήσει το δικό του πολιτισμό» (Κ. Γιαννοπούλου 2007, σ. 269).

Η δασκάλα θα πρέπει να κάνει κατανοητό στα παιδιά μέσα από το παράδειγμα του σκιάχτρου, ότι μπορεί φαινομενικά ένα όνειρο να μοιάζει ακατόρθωτο, αλλά με πίστη και προσπάθεια έρχεται η επιτυχία, ότι η πραγματική φιλία έχει αξία και δύναμη, ότι σημασία έχει η ελευθερία και η ανεξαρτησία κ.λπ. Σε όλες τις συναντήσεις που πραγματοποιούνται τα παιδιά είναι ισότιμα και δεν αντιμετωπίζονται διαφορετικά. Αντιμετωπίζονται ως διαφορετικές προσωπικότητες, κάθε μία από τις οποίες έχει τα δικά της χαρίσματα και τις ιδιαιτερότητές της. Αυτές η δασκάλα οφείλει να διαχειριστεί με τρόπο ώστε να ανδραειχτεί κάθε παιδί και να μην αισθάνεται ότι μειονεκτεί έναντι των υπόλοιπων.

Γενικά, όταν τα παιδιά προετοιμάζουν τη θεατρική τους παράσταση, καλλιεργούν διάφορα χαρακτηριστικά, απαραίτητα για τη διαμόρφωση ολοκληρωμένων και άρτιων προσωπικοτήτων. Ένα από τα κυριότερα είναι η *καλλιέργεια της κριτικής σκέψης*. Στη σύγχρονη κοινωνία ο καταγιγισμός των πληροφοριών μπορεί να παραπλανήσει το άτομο. Έπειτα, η κοινωνία έχει ατομιστικό κι εγωιστικό χαρακτήρα. Τα άτομα που την απαρτίζουν ενδιαφέρονται για την εκπλήρωση των φιλοδοξιών τους χρησιμοποιώντας οποιοδήποτε μέσο. Η υπερκατανάλωση έχει γίνει ο αυτοσκοπός της σύγχρονης κοινωνίας. Οι περισσότεροι αγωνίζονται να αποκτήσουν όσο πιο πολλά γίνεται. Επιπλέον, οι κίνδυνοι που παρουσιάζονται πολλαπλασιάζονται συνεχώς και τα παιδιά πρέπει να προετοιμαστούν ώστε να τους αποφύγουν. Το σχολείο έχει χρέος να κινηθεί προς αυτή την κατεύθυνση.

Η προετοιμασία της θεατρικής παράστασης συμβάλλει ουσιαστικά σε αυτό. Συζητούνται ποικίλα ζητήματα όπως η πίστη στον εαυτό μας και τα όνειρά μας, η φιλία, η ελευθερία, η εκμετάλλευση κ.λπ., τα οποία προβληματίζουν κι ενεργοποιούν την κριτική σκέψη των παιδιών. Οι συμμαθητές τους πιθανώς θα εκφράσουν μια διαφορετική άποψη στο πλαίσιο της συζήτησης και τότε θα πρέπει να τοποθετηθεί καθένα επιχειρηματολογώντας. Ανταλλάσσοντας απόψεις τα παιδιά κατανοούν καλύτερα τους άλλους αλλά και τον ίδιο τους τον εαυτό. Επιπλέον, συζητώντας εξωτερικεύει κανείς σκέψεις, που δεν είχε ίσως χρειαστεί να κάνει νωρίτερα και κατανοεί καλύτερα τον κόσμο. Εξάλλου, «οι τέχνες είναι τρόποι κατανόησης οι οποίοι αντανάκλουν τη βασική ανθρώπινη ικανότητα να κατανοεί κανείς τον κόσμο μέσα από συμβολικές μορφές» (ό.π., σελ. 270). Ακόμα και ο τρόπος, με τον οποίο έγινε η διανομή των ρόλων, αφυπνίζει τη σκέψη των παιδιών και τα ωθεί να είναι ενεργά παίρνοντας θέση και αποφάσεις. Διότι αυτό είναι που εκλείπει στην εποχή μας: η *ελεύθερη βούληση*. Όλα είναι υποκινούμενα εξυπηρετώντας συμφέροντα, μεγάλα ή μικρά. Για το λόγο αυτό, λοιπόν, τα παιδιά πρέπει να αποκτήσουν την παιδεία των άρτιων και ενεργών πολιτών.

Μέσα από τη συμμετοχή του παιδιού κινητοποιούνται όλες του οι δεξιότητες. Καταρχάς, σε αυτή τη διαδικασία συμμετέχουν ενεργά με την ψυχή

και το σώμα τους. Οπότε τα στοιχεία που αποκομίζουν είναι πολύ περισσότερα, από όσο εάν αποστήθιζε καθένας το κείμενό του. Ο βιωματικός χαρακτήρας των συναντήσεων έχει την ικανότητα να χαράζει στις συνειδήσεις των παιδιών αξίες και συμπεριφορές. «Πέρα από τα καθιερωμένα εκπαιδευτικά συστήματα και μακριά από κάθε 'διδασκαλική νοοτροπία', το θέατρο ίσως είναι το μόνο μέσο, με το οποίο μπορεί το παιδί να αφομοιώσει πράγματα που θα του μείνουν χαραγμένα στη ψυχή του για μια ζωή» (Κ. Τσονίδης, στο: Κ. Δρακοπούλου 2007, σ. 199). Συζητούν και συναποφασίζουν σε συνεργασία με τη δασκάλα για οτιδήποτε σχετικά με τη θεατρική παράσταση, απορροφώντας τα μέγιστα. Τα παιδιά αποκτούν βούληση και αποφασιστικότητα. Με τη δυνατότητα γρήγορης και αποτελεσματικής σκέψης, με αναλυτική και συνθετική κρίση στοχεύουν στην επίλυση κάθε προβλήματος.

Κατά την προετοιμασία τα παιδιά οφείλουν να εργάζονται μεθοδικά. Με μεθοδικότητα και σωστούς χειρισμούς θα καταφέρουν να έχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Μπορούν να ενεργοποιούν τις αισθήσεις τους και να έχουν αφυπνισμένο όλο τους το «είναι» ώστε να αποδώσουν, και να μην απογοητεύσουν τους «συνεργάτες» τους. Έτσι αναπτύσσουν την προσοχή τους και την μεταστρέφουν σε αυτοσυγκέντρωση. Γίνονται πιο πειθαρχημένα και υπεύθυνα άτομα. Επιπλέον, θέτουν όρια και στόχους στον εαυτό τους. Εφόσον υπάρχει στόχευση και σχεδιασμός από την πλευρά της δασκάλας και του σχολείου, το παιδί μαθαίνει να οργανώνει και να καταστρώνει το πλάνο των κινήσεών του.

Κάνοντας επίκληση στην πρωτοτυπία, την έμπνευση, την ευρηματικότητα, τη φαντασία και την αίσθηση, τα παιδιά μπορούν να μεταπλάσουν το κείμενο, ώστε να το υποστηρίξουν αυτά τα ίδια. Μπορούν να συγκεράσουν τη δική τους αίσθηση με την αίσθηση του έργου. Βέβαια, σε αυτή τη διαδικασία και με τη βοήθεια του νου και των νοητικών αναπαραστάσεων θα αναπλάσουν την κάθε σκηνή, ώστε να πραγματοποιηθεί οποιαδήποτε αλλαγή. Αργότερα, κατά την παράσταση, πρέπει να είναι συγκεντρωμένοι ώστε να εμψυχώσουν το χαρακτήρα.

Στις συναντήσεις τα παιδιά κάνουν πρόβα στους ρόλους τους. Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να αποστηθίσουν το κείμενο. Σημασία δεν έχουν τα λόγια αλλά η αίσθηση. «Το θέατρο έχει να κάνει με αναλύσεις ψυχής και σώματος. Πρέπει να αναλύσεις τη ψυχή σου και να λύσεις το σώμα σου για να μπορέσεις να βιώσεις 'κάτι' από τις απλές αράδες γραμμάτων του χαρτιού στο θεατή που δεν τις διαβάζει αλλά τις νιώθει» (Κ. Τσονίδης, στο: Κ. Δρακοπούλου 2007, σελ. 200). Κάθε φορά αναπαριστούν τον ρόλο σαν να είναι η πρώτη φορά. Κάθε φορά επικαλούνται όλες τους τις αισθήσεις, ώστε να βγει ένα άρτιο και μοναδικό αποτέλεσμα. Προβληματίζονται για το πώς θα καταφέρουν να κάνουν πιο ρεαλιστικό το χαρακτήρα του έργου μέσα από το δικό τους πρόσωπο. Το κοινό, το οποίο απαρτίζουν τα παιδιά της τάξης, παρακολουθούν την ερμηνεία των συμμαθητών τους και μπορούν να κάνουν μια καλοπροαίρετη κριτική ανταλλάσσοντας αισθητικές ιδέες.

Εκτός από όλα αυτά, το κείμενο και οι πρόβες δίνουν στα παιδιά τη δυνατότητα να αποδράσουν από την καθημερινότητά τους. Ας μην ξεχνάμε ότι αυτή είναι φορτωμένη με σχολικές δραστηριότητες και υποχρεώσεις, οι οποίες δυσαρεστούν τα παιδιά ή έστω δεν τα ευχαριστούν. Πολλές φορές λόγω αυτών, τα παιδιά γίνονται εσωστρεφή, γιατί αντιδρούν στην πίεση που δέχονται και τείνουν να ελευθερωθούν, όπως ο Αχυρούλης από τη φυλακή ή τα πουλιά από τα κλουβιά τους. Αντίθετα, οι συναντήσεις για την προετοιμασία της παράστασης δίνουν την ευκαιρία στα παιδιά να εξωτερικεύσουν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους και να έχουν άμεση αισθητική απόλαυση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Ηθικά κι αισθητικά στοιχεία που καλλιεργούνται στα παιδιά που παρακολουθούν την παράσταση

Πολλά στοιχεία καλλιεργούνται στα παιδιά που παρακολουθούν «*Το όνειρο του σκιάχτρου*». Το κυριότερο στοιχείο είναι η πίστη στα όνειρά μας. Ο Αχυρούλης είναι απλώς ένα σκιάχτρο, το οποίο φτιάχτηκε για να τρομάζει τα ελεύθερα πουλιά. Όμως ο Αχυρούλης είχε ένα όνειρο: να πετάξει ψηλά στον ουρανό. Για ένα σκιάχτρο αυτό φαντάζει σαν ουτοπία. Είναι πρωτόκουστο ένα σκιάχτρο να θέλει να πετάξει. Οι φίλοι του τα πουλιά, του είχαν υποσχεθεί ότι θα τον βοηθήσουν να πετάξει – και αυτό έκαναν. Του εξήγησαν τι πρέπει να κάνει και τι είναι αυτό που του λείπει. Έκαναν προσπάθειες, όμως δεν τα είχε καταφέρει μέχρι εκείνη τη στιγμή. Το ήθελε πολύ, αλλά ίσως να μην το πίστευε αρκετά. Εξάλλου, αν βιάζουμε τις καταστάσεις και υπάρχει άγχος και πίεση για την επίτευξη του ονείρου μας, συνήθως δεν καταφέρνουμε να το επιτύχουμε. Παρόμοια και ο Αχυρούλης, όταν πια βρισκόταν στο κελί και είχε παραιτηθεί από την ιδέα να πετάξει, είδε το όνειρο με το φίλο του τον Τερτίπη: το όνειρο που του εξήγησε ότι τώρα θα μπορούσε να πετάξει και αυτός ψηλά στον ουρανό μαζί με τα πουλιά.

Τα παιδιά γνωρίζουν ότι ο Αχυρούλης ονειρεύεται να πετάξει. Αφετέρου, όμως, γνωρίζουν ότι ένα σκιάχτρο δεν μπορεί να πετάξει. Έτσι, αρχικά δεν πιστεύουν ότι το όνειρό του θα πραγματοποιηθεί. Εντούτοις στο τέλος του έργου ο Αχυρούλης καταφέρνει να κάνει αυτό που επιθυμούσε, δηλαδή να πετάξει στον ουρανό, καταφέρνει ουσιαστικά να σπάσει τα δεσμά του αδύνατου και ανεφίκτου. Τα παιδιά πολλές φορές κάνουν όνειρα. Μερικά όνειρα είναι πιθανό να υλοποιηθούν, άλλα φαίνονται να αγγίζουν τη ζώνη του εξωπραγματικού. Υπάρχουν παιδιά που πιστεύουν με όλο τους τον εαυτό ότι θα καταφέρουν να ζήσουν το όνειρό τους. Υπάρχουν, όμως, κι εκείνα που έχουν λιγότερη αυτοπεποίθηση και περισσότερη δειλία. Σε όποια κατηγορία και αν ανήκουν τα παιδιά, το σκιάχτρο τους δείχνει ότι αρκεί να έχουμε φιλόδοξα όνειρα. Όσο απλησίαστα και αν φαίνονται, κάποια μέρα θα καταφέρουν να τα πραγματοποιήσουν, νιώθοντας χαρά, ικανοποίηση και ολοκλήρωση. Με πίστη αλλά και προσπάθεια όλα είναι πιθανά.

Αυτή την υποστήριξη μπορεί να προσφέρει «*Το όνειρο του σκιάχτρου*». Αρχικά, στα παιδιά που συμμετέχουν ως ηθοποιοί, ανυψώνεται το αίσθημα της αυτοεκτίμησης, καθώς νιώθουν ότι επιτελούν ένα σημαντικό έργο. Παίρνει αξία ακόμα κι εκείνος που θεωρείται ο πιο «κακός» μαθητής. Από την άλλη, τα

παιδιά που παρακολουθούν την παράσταση, αποκτούν περισσότερη αυτοπεποίθηση, βλέποντας ότι ο Αχυρούλης έπειτα από αυτά που πέρασε κατάφερε να πετάξει και να ζήσει το όνειρό του. Έτσι τα παιδιά νιώθουν έντονα πως μπορούν να επιτύχουν. Πόσο μάλλον αφού ένα σκιάχτρο, που η πλειοψηφία το αντιμετωπίζει σαν μια άχρηστη και ασήμαντη κατασκευή, κατάφερε να πραγματοποιήσει το όνειρό του και να πετάξει ψηλά και μακριά. Κατάφερε να αποδείξει σε όλους και πρώτα στον εαυτό του, ότι δεν είναι αδύναμο. Είναι ένα σκιάχτρο με θέληση και όνειρα, που κατάφερε να ξεπεράσει τον εαυτό του. Είναι καλό τα παιδιά να παραδειγματιστούν από αυτό. Να θεωρούν τα πάντα πιθανά, να μην αφήνουν κανένα, όπως ο Αχυρούλης τον κυρ-Δίκανο και τους δικαστές, να τους στερήσει μια θέση στο όνειρο, όποιο και αν είναι αυτό.

Ένα άλλο ηθικό στοιχείο που καλλιεργείται στα παιδιά που παρακολουθούν τη θεατρική παράσταση, είναι η *αξία της φιλίας*. Η οικογένεια και οι φίλοι είναι ό,τι πιο σημαντικό έχει ένας άνθρωπος στη ζωή του, έπειτα από την υγεία. Την οικογένεια δεν την επιλέγουμε, ενώ οι φίλοι είναι η οικογένεια που επιλέγουμε. Αν η επιλογή αυτή είναι σωστή, τότε η φιλία μας θα παραμείνει ζωντανή και θα γίνεται ολοένα ισχυρότερη. Τα παιδιά είναι καλό να κατανοήσουν πόσο σημαντική είναι στη ζωή μας η επένδυση που ονομάζεται «φιλία». Αυτό ισχύει στην περίπτωση της αληθινής και ανιδιοτελούς φιλίας. Τέτοια είχε και ο Αχυρούλης με τα πουλιά. Αρχικά ο Αχυρούλης είχε ως λόγο ύπαρξης να τρομάζει τα πουλιά και να προστατεύει τα σπαρτά. Προτίμησε όμως να ρισκάρει τη ζωή του επιτρέποντας στους φίλους του να τρώνε τις καλλιέργειες, ώστε να εξασφαλίζουν την επιβίωσή τους και να ζουν ξέγνοιαστα. Έπειτα, ενώ είχε κατασκευάσει τα χίλια εκατό κλουβιά που του είχαν επιβάλει ως αντάλλαγμα της ελευθερίας του, όταν συνειδητοποίησε ότι αυτά προορίζονταν για τη φυλάκιση των φίλων του, τα κατέστρεψε. Τα καλύτερησε, ενώ γνώριζε ότι θα επακολουθούσε το κάψιμό του. Από την πλευρά τους τα πουλιά χάρισαν στο φίλο τους το καλύτερο δώρο. Το καλύτερο δώρο για αυτόν ήταν να πετάξει ψηλά στον ουρανό. Μπόρεσαν να κάνουν το μεγαλύτερο και πιο άπιαστο όνειρό του πραγματικότητα. Τα παιδιά, λοιπόν, μέσα από αυτή τη δυνατή σχέση που αναπτύχθηκε αντιλαμβάνονται σε ένα βαθμό το μεγαλείο της φιλίας: ότι ένας φίλος προσφέρει απλόχερα, χωρίς να περιμένει αντάλλαγμα. Βέβαια, ο καλός φίλος κατανοεί την πράξη του φίλου του και την ανταποδίδει. Όχι ότι πρόκειται για μια σχέση ανταλλαγής, αλλά θέλει και αυτός με κάποιο τρόπο να δείξει την ευχαρίστηση και την αγάπη του. Γιατί όταν ο φίλος σου είναι χαρούμενος, είσαι κι εσύ ευτυχισμένος με τη δική του χαρά. Σε μια αληθινή σχέση φιλίας δε χωρούν εγωισμοί και ζηλίες, παρά μόνο η ανιδιοτελής αγάπη. Για χάρη της ο Αχυρούλης παράκουσε τις εντολές του αφεντικού του, οδηγήθηκε στη φυλακή, και τελικά η φιλία κρίθηκε σωτήρια για τη ζωή του και την ευτυχία του.

Επίσης, τα παιδιά καταγράφουν στο μυαλό τους ότι ο Αχυρούλης θέλοντας να πετύχει κάτι, να πετάξει δηλαδή, προσπάθησε επανειλημμένες φορές, οι οποίες ήταν ατελέσφορες. Συνέχισε να

προσπαθεί, να εξασκείται, να δοκιμάζει. Τα κατάφερε, όταν τελικά του είπαν οι φίλοι του πως χρειάζεται πόνος και θυσία για να πετάξει! Αυτό εκφράζεται και με το ρητό: «Τα αγαθά κόποις κτώνται». Η συστηματική και συνεχής προσπάθεια πάντοτε αποδίδει καρπούς.

Ένα ακόμα στοιχείο που τονίζεται είναι η *ελευθερία*. Στο έργο συναντάμε αφενός το σκλαβωμένο Αχυρούλη, ο οποίος είναι αναγκασμένος να στέκεται όλη τη μέρα για όλη του τη ζωή σε ένα αγρόκτημα διώχνοντας τα πουλιά, αφετέρου τα πουλιά που είναι ελεύθερα να πετάξουν όπου θελήσουν, χωρίς να περιορίζονται. Η διαφορά ανάμεσά τους, λοιπόν, παρουσιάζεται τεράστια, αφού ο Αχυρούλης είναι προσκολλημένος στο έδαφος, ενώ τα πουλιά είναι ελεύθερα να πετούν στον ουρανό και να ταξιδεύουν σε μακρινούς τόπους. Φυσικά, ο Αχυρούλης δεν είναι ευχαριστημένος με τη ζωή του κι έχει ως όνειρο να πετάξει, όπως τα πουλιά. Θέλει να ζήσει όπως αυτός επιθυμεί, μολονότι γνωρίζει ότι ο σκοπός για τον οποίο έχει κατασκευαστεί δεν του το επιτρέπει. Ενώ ονειρεύεται να πετά ελεύθερος, αναγκάζεται να «στέκεται» υιοθετώντας τη συμπεριφορά που του καθόρισε το αφεντικό του, να τρομάζει τα πουλιά. Ουσιαστικά, λοιπόν, είναι ένας σκλάβος του κυρ-Δίκανου. Όμως, αυτός δε συμβιβάζεται με τις αποφάσεις που πήραν άλλοι γι' αυτόν. Έχει ένα όνειρο και θέλει να το πραγματοποιήσει, ανεξάρτητα από το τι του έχουν ορίσει οι άλλοι.

Ένα επιπρόσθετο θέμα είναι η *κοινωνική ανισότητα*. Ο κυρ-Δίκανος παρουσιάζεται ως τρανός γαιοκτήμονας που έχει την έγνοια, όπως και κάθε ιδιοκτήτης, να υπερασπιστεί τη σοδειά και την ιδιοκτησία του. Για να το καταφέρει αυτό κατασκευάζει ένα σκιάχτρο, στο οποίο υποδεικνύει, πώς πρέπει να συμπεριφέρεται. Το υποχρεώνει να είναι κακό και τρομακτικό, ώστε να είναι αποτελεσματικό στο να διώχνει τα πουλιά. Τα παιδιά είναι καλό να κατανοήσουν ότι ένας ιδιοκτήτης οφείλει να προστατεύει την περιουσία του, να τη φροντίζει και να νοιάζεται γι' αυτήν. Όμως αυτό θα πρέπει να πραγματοποιείται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην επιβαρύνεται κάποιος άλλος. Δεν πρέπει να σκεφτόμαστε το δικό μας καλό ανεξάρτητα από το καλό των άλλων. Χρειάζεται να βρεθεί εκείνη η τομή, όπου η δική μας ικανοποίηση δεν πραγματοποιείται εις βάρος των υπόλοιπων. Ο κυρ-Δίκανος που είναι ισχυρός και δυνατός, εκμεταλλεύεται τον αδύναμο και κατώτερο Αχυρούλη. Αυτό παρατηρείται καθημερινά στις σύγχρονες κοινωνίες: οι ισχυροί πατώντας κι εξαπατώντας τους πιο αδύναμους επιδιώκουν να γίνουν ακόμα πιο ισχυροί. Συνήθως τα καταφέρνουν, διότι έχουν τις διασυνδέσεις και τον κατάλληλο τρόπο ώστε να τους μετατρέψουν σε υποχείριά τους. Θεωρούν πως μόνο αυτοί έχουν δικαιώματα και οι υπόλοιποι έχουν την υποχρέωση να υπηρετούν τα συμφέροντά τους. Και στην περίπτωση του Αχυρούλη αυτό γίνεται εμφανές, αφού ο γαιοκτήμονας θεωρεί ότι πρόκειται για ένα απλό σκιάχτρο, χωρίς όνειρα κι επιδιώξεις. Ο αρχιδικαστής παίρνει τις αποφάσεις του, λαμβάνοντας υπόψη μόνο τα λόγια του γαιοκτήμονα, ενώ στον Αχυρούλη δεν επιτρέπει καν να μιλήσει. Ο κυρ-Δίκανος και οι φίλοι του (η αφρόκρεμα της κοινωνίας) και ο δικαστής (η εξουσία) κρίνουν πως πρέπει να φυλακιστεί. Και αυτό γίνεται χωρίς ίχνος δημοκρατίας, δικαιοσύνης ή ισότητας. Τις περισσότερες φορές οι δυνατοί καταφέρνουν να

αυξήσουν την ισχύ τους και να ποδοπατήσουν τη βούληση των αδύναμων. Υπάρχουν, όμως, ακόμα οι άνθρωποι που δε σκύβουν το κεφάλι και προτιμούν την ηθική και πνευματική τους ελευθερία· ενώ όταν σκύβεις το κεφάλι αλλοτριώνεσαι σιγά-σιγά και τελικά συνειδητοποιείς πως έχεις χάσει τον εαυτό σου.

Επίλογος

Η επιλογή του θεατρικού έργου «*Το όνειρο του σκιάχτρου*» καταφέρνει με ευχάριστο και άμεσο τρόπο να περάσει στα παιδιά πολλά μηνύματα και να τους καλλιεργήσει στοιχία απαραίτητα για τη διαμόρφωση άρτιων, ολοκληρωμένων και υπεύθυνων πολιτών. Πάνω από όλα, όμως, τους υπενθυμίζει ότι δεν πρέπει να σταματήσουν να ονειρεύονται.

Βιβλιογραφία

- Δρακοπούλου, Κ. (Επιμ.) 2007: *Θέατρο και διαπολιτισμική αγωγή*. Αθήνα: Δαίδαλος.
- Κουρετζής, Λ. 1990: *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Λαδογιάννη, Γ. 1998: *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και κείμενα*. Ελληνικά Γράμματα.
- Σέξιου, Π. 2005: *Θέατρο-παιδαγωγικά προγράμματα στα σχολεία*. Μεταίχιμο.
- Τριβιζάς, Ε. 1995: *Το όνειρο του σκιάχτρου: το θέατρο με τη μισή αυλαία*. Αθήνα: Εστία.
- Deldime, R. 1996: *Θέατρο για την παιδική και νεανική ηλικία*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Meirieu, M. 2001: *Αυτογνωσία μέσα από το θέατρο. Το θέατρο ως μέσο επικοινωνίας*. Εκδόσεις Ντουντούμη.
- http://politistikakyklades.blogspot.gr/2010/11/blog-post_6955.html (*Το όνειρο του σκιάχτρου σε διασκευή της Ελισάβετ Αποστολίδου*).
- <http://users.sch.gr/lefzik/arxeiadow.html> (Μουσική για τη θεατρική παράσταση *Το όνειρο του σκιάχτρου*).

Ειρήνη Βατσολάκη

Το ντοκιμαντέρ «Ο Όρμος», που αναφέρεται στην κακοποίηση των δελφινιών, και η ανάπτυξη της οικολογικής συνείδησης των νέων

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: Μπορεί ένα ντοκιμαντέρ να αφυπνίσει την οικολογική συνείδηση;

Σύμφωνα με τον John Grierson (βλ. το άρθρο του Γ. Φραγκούλη 2013) το ντοκιμαντέρ είναι «η δημιουργική θεώρηση της πραγματικότητας». Δηλαδή η πραγματικότητα δεν αποτυπώνεται στο φιλμ ως μια απλή αντιγραφή, θα χρειαστεί να την επεξεργαστεί ο δημιουργός του και

έπειτα να παραδώσει το φιλικό του προϊόν, την ταινία του. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι η ιστορία του ντοκιμαντέρ ταυτίζεται με αυτήν του κινηματογράφου, μιας και η κάμερα τοποθετείται πάνω από το ύψος των ματιών του ανθρώπου που κάνει λήψη. Υπάρχουν δύο είδη ντοκιμαντέρ, το κινηματογραφικό και το τηλεοπτικό. Το κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ αντιπροσωπεύει ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα που έχει τις ρίζες του πάνω σ' ένα πραγματικό γεγονός, ενώ το τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ είναι μια αναφορά στις διάφορες κοινωνικοοικονομικές αλλαγές που συμβαίνουν σε μία κοινωνία.

Τη σημερινή εποχή, λόγω των πολλών φυσικών καταστροφών που συμβαίνουν γύρω μας, πολλοί άνθρωποι έχουν αρχίσει να ευαισθητοποιούνται και να ζυπνάν η οικολογική τους συνείδηση. Αυτή η ξαφνική αφύπνισή τους είναι αποτέλεσμα της δράσης διάφορων οικολογικών οργανώσεων (όπως Greenpeace, Αρκτούρος, Καλλιστώ, ΕΚΠΑΖ, ΑΡΧΕΛΩΝ) και πολλών ακόμα που βρίσκονται εκτός των ελληνικών συνόρων. Ο εθελοντισμός, η αγάπη και ο σεβασμός στη φύση αλλά και στον ίδιο μας τον εαυτό οδηγούν πολλούς νέους σ' ένα νέο, οικολογικά συνειδητοποιημένο μονοπάτι.

Βέβαια σημαντικό ρόλο στην ενημέρωση των ανθρώπων έχουν τα Μ.Μ.Ε., η τηλεόραση, το ραδιόφωνο, οι εφημερίδες και τα περιοδικά αλλά και ο κινηματογράφος. Το ντοκιμαντέρ ανήκει σε μία ξεχωριστή κατηγορία, μιας και περιγράφει με γλαφυρότητα καταστάσεις πραγματικές που μπορούν να αποτυπωθούν πολύ εύκολα στο μυαλό ενός ανθρώπου λόγω της ισχύος που έχουν, μιας και ο θεατής ξέρει ότι το σκηνικό που θα προβληθεί είναι αληθινό και δεν έχει καμία δόση υπερβολής ή προπαγανδισμού, όπως συμβαίνει συνήθως στις τηλεοπτικές εκπομπές και στον κίτρινο τύπο. Αυτή η ίσως και υπερβολική δόση αλήθειας, την οποία λαμβάνει ο τηλεθεατής μέσα από τις εικόνες ενός ντοκιμαντέρ, μπορεί να φανεί πολύ χρήσιμη στο να τον κινητοποιήσει και να τον ξεσηκώσει από τον καναπέ του, να τον κάνει να θέλει να επέμβει στο πρόβλημα, να βρει μια λύση και να συνειδητοποιήσει το μέγεθος των προβλημάτων που συμβαίνουν γύρω του – και όχι μόνο στον τόπο του αλλά και σε άλλες χώρες και ηπείρους. Η τηλεόραση και ο κινηματογράφος έχουν αυτό το πολύ θετικό στοιχείο, ότι φέρνουν τους ανθρώπους από κάθε γωνιά της γης κοντά, σε κάθε είδους πρόβλημα που χρειάζεται να αντιμετωπίσουν, και τους ενημερώνει άλλοτε με σωστό και άλλοτε με εσφαλμένο τρόπο.

Για τους λόγους που προαναφέρθηκαν αλλά και λόγω της εγγύτητας και της αλήθειας που το χαρακτηρίζει, το ντοκιμαντέρ μπορεί να αφυπνίσει την οικολογική συνείδηση των ανθρώπων και πολύ περισσότερο των νέων.

Κεφάλαιο 1:

Αναφορά στη θαλάσσια οικολογία

Η οικολογία αποτελεί κλάδο των φυσικών επιστημών. Είναι η μελέτη του μεγέθους και της διάδοσης των πληθυσμών των ζώντων οργανισμών, καθώς και του τρόπου με τον οποίο οι ιδιότητες αυτές επηρεάζονται από την αλληλεπίδραση μεταξύ των οργανισμών και του περιβάλλοντός τους. Το περιβάλλον ενός οργανισμού αποτελείται τόσο από τις φυσικές ιδιότητες, οι οποίες αποτελούν το σύνολο των

κατά τόπους αβιοτικών παραγόντων, όπως το κλίμα και η γεωλογία, όσο και από τους υπόλοιπους οργανισμούς που μοιράζονται το ίδιο οικοσύστημα. Ο όρος *ökologie* δημιουργήθηκε στα 1866 από τον Γερμανό βιολόγο Έρνστ Χέκελ, από τις ελληνικές λέξεις *οίκος* και *λόγος* που σημαίνει κυριολεκτικά «μελέτη του φυσικού οίκου».

Η βασική αρχή της οικολογίας είναι ότι κάθε ζωντανός οργανισμός έχει μια αλυσιδωτή σχέση με κάθε άλλο στοιχείο που απαρτίζει το περιβάλλον του. Ως οικοσύστημα μπορεί να οριστεί κάθε τοποθεσία στην οποία υπάρχουν αλληλεπιδράσεις μεταξύ των οργανισμών και του περιβάλλοντος.

Το οικοσύστημα αποτελείται από δύο τμήματα, το τμήμα της ζωής (ονομάζεται βιοκοινότητα (*biocoenosis*) και το περιβάλλον στο οποίο υπάρχει αυτή η ζωή (βιότοπος). Στο οικοσύστημα τα είδη συνδέονται κι εξαρτώνται μεταξύ τους μέσω τροφικών αλυσίδων, ανταλλάσσοντας ενέργεια και ύλη.

Η έννοια ενός οικοσυστήματος μπορεί να απευθύνεται σε μονάδες διαφόρων διαστάσεων, όπως είναι μια λίμνη, ένα χωράφι, ή ένα κομμάτι νεκρού δέντρου. Η μονάδα μικρότερων τμημάτων ονομάζεται *μικροοικοσύστημα*. Για παράδειγμα, ένα οικοσύστημα μπορεί να είναι μία πέτρα και η ζωή που υπάρχει κάτω από αυτήν. Ένα *μεσοοικοσύστημα* μπορεί να είναι ένα δάσος, κι ένα *μακροοικοσύστημα* μια ολόκληρη οικοπεριοχή με τη λεκάνη απορροής της.

Οικολογικά προβλήματα ή περιβαλλοντικά προβλήματα ονομάζονται οι διαταραχές στη γήινη βιόσφαιρα και στο φυσικό περιβάλλον οι οποίες συνηθίζεται να αποδίδονται στην ανθρώπινη δραστηριότητα. Στον βαθμό που τα οικολογικά προβλήματα απειλούν την επιβίωση ενός πληθυσμού, οδηγούν σε μία οικολογική κρίση. Ωστόσο οι οικολογικές κρίσεις μπορεί να έχουν και φυσικά αίτια.

Κεφάλαιο 2

2.1 Πληροφορίες για τα δελφίνια

Η ονομασία προέρχεται από την αρχαία ελληνική λέξη *δελφίς*, που συνδέεται με το *δελφύς* ("μήτρα"). Έτσι, το όνομα του ζώου μπορεί να μεταφραστεί ως "ψάρι με μήτρα". Από τη λατινική γλώσσα το *delphinus* <*dolphinus* <παλαιό γαλλικό *daulphin*, με την επανεισαγωγή του *ph* στη λέξη. Τα περισσότερα δελφίνια βλέπουν πολύ καλά τόσο μέσα όσο και έξω από το νερό, ενώ η ακοή τους είναι ανώτερη από αυτήν του ανθρώπου. Αν κι έχουν από ένα μικρό αυτί σε κάθε πλευρά του κεφαλιού τους, πιστεύεται ότι η ακοή μέσα στο νερό γίνεται με τη μετάδοση των ηχητικών κυμάτων από την κάτω σιαγόνα στο μέσο τους. Αυτή τους η αίσθηση χρησιμοποιείται και σαν σύστημα ηχοεντοπισμού, που τα βοηθά να προσανατολίζονται και να κινούνται. Πιστεύεται ότι σε αυτό βοηθά η διάταξη των δοντιών τους, που συλλέγουν σαν κεραίες τους ήχους και βοηθούν στον καθορισμό της θέσης των αντικειμένων. Η αφή τους είναι επίσης αρκετά καλή, ενώ στερούνται οσφρητικών νεύρων και γι' αυτό πιστεύεται ότι απουσιάζει σε αυτά η αίσθηση της όσφρησης. Ωστόσο, διαθέτουν γεύση και μπορούν να προτιμούν συγκεκριμένα είδη ψαριών. Ο αισθητηριακός ρόλος των τριχών στο ρύγχος

τους, αν υπάρχει, είναι άγνωστος. Επίσης δελφίνια έχουν χρησιμοποιηθεί σε μελέτη για τυχόν θετικές επιδράσεις της αλληλεπίδρασης με δελφίνια στη θεραπεία ατόμων με ψυχολογικά προβλήματα και με αναπτυξιακές δυσκολίες, όπως για παράδειγμα στη θεραπεία της κατάθλιψης. Ωστόσο, η έρευνα δέχθηκε κριτική. Οι στρατοί πολλών χωρών χρησιμοποιούν τα δελφίνια για τη διάσωση αγνοουμένων ή παγιδευμένων ανθρώπων. Ωστόσο, η χρήση τέτοιων στρατιωτικών δελφινιών τέθηκε υπό αμφισβήτηση, όταν κατά τον πόλεμο του Βιετνάμ κυκλοφόρησαν φήμες ότι εκπαιδεύονταν από το Αμερικανικό Πολεμικό Ναυτικό με σκοπό να σκοτώνουν Βιετναμέζους δύτες. Το 2000 έγινε γνωστό ότι δελφίνια που εκπαιδεύονταν από το ρωσικό Πολεμικό Ναυτικό πουλήθηκαν στο Ιράν.

Αυτά τα πανέμορφα ζώα είχαν καθοριστικό ρόλο στη ζωή των ανθρώπων από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα.

2.2 Ανάλυση του ντοκιμαντέρ «The Cove» (Ο Όρμος)

Το ντοκιμαντέρ «Ο Όρμος», του οποίου τη σκηνοθεσία επιμελήθηκε ο Λουί Ψυχογιός, διάσημος φωτογράφος του National Geographic, παρουσιάζει μια απίστευτη ιστορία μαζικής δολοφονίας δελφινιών στο Ταϊτζί της Ιαπωνίας.

Την πρωτοβουλία για τη διεξαγωγή του ντοκιμαντέρ είχε ο Richard O'Barry, Αμερικανός, ο οποίος στη διάρκεια της δεκαετίας του '60, ήταν ο πιο γνωστός εκπαιδευτής δελφινιών στον κόσμο και δούλευε στο πλατό της δημοφιλούς τηλεοπτικής σειράς «Φλίπερ το δελφίνι». Καθημερινά, ο O'Barry έβαζε τα δελφίνια να δουλεύουν κι έκανε έτσι το τηλεοπτικό κοινό να χαμογελά.

Το 1970, ωστόσο, όλα άλλαξαν. Η σειρά είχε ολοκληρωθεί, κάποια από τα δελφίνια είχαν πουληθεί σε θιάσους, ενώ ένα από αυτά, η Κάθι, είχε περιοριστεί σε μια δεξαμενή στο Miami Seaquarium. Ο O'Barry αισθανόταν τη θλίψη της, δεν είχε καθόλου αντίληψη όμως τη δύναμή της.

«Μια μέρα κολύπησε στην αγκαλιά μου, με κοίταζε μέσα στα μάτια, πήρε μια ανάσα, βυθίστηκε στον πυθμένα και έμεινε εκεί. Προσπάθησα να την επαναφέρω αλλά ήταν αργά. Για τα δελφίνια, κάθε ανάσα είναι μια συνειδητή προσπάθεια - όχι όπως στους ανθρώπους, που γίνεται αντανακλαστικά - και η Κάθι επέλεξε να μην πάρει την επόμενη ανάσα», εξομολογείται ο Ric O'Barry με δάκρυα στα μάτια.

Ξαφνικά, αισθάνθηκε «βρώμικος». Όρμησε στο γραφείο του διευθυντή ουρλιάζοντας: «Γιατί το κάνουμε αυτό; Γιατί;».

Τις τελευταίες τέσσερις δεκαετίες, ο Ric O'Barry έχει αφιερώσει τη ζωή του στην κατεδάφιση της ίδιας βιομηχανίας που βοήθησε να χτιστεί, στην αφύπνιση των πολιτών του κόσμου, ώστε να μπει ένα τέλος στην πρακτική της αιχμαλωτίσης δελφινιών προς όφελος του ανθρώπου – είτε το όφελος αυτό ονομάζεται κέρδος, είτε φαγητό, είτε αναψυχή.

Το ντοκιμαντέρ «Ο Όρμος» δεν έχει προβληθεί στην Ιαπωνία, εκτός από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Τόκιο. Ο δήμαρχος του Taiji, Kazutaka Sangen, διαμαρτυρήθηκε για τη βράβευση με Όσκαρ Καλύτερου Ντοκιμαντέρ. Αναφέρεται στα δελφίνια, τα πιο έξυπνα θηλαστικά μετά τον άνθρωπο, τα οποία αιχμαλωτίζονται και σκοτώνονται στην Ιαπωνία.

Κάθε χρόνο, 23.000 δελφίνια σφαγιάζονται με την κάλυψη της Ιαπωνικής κυβέρνησης, εκ των οποίων περίπου 1.500 αιχμαλωτίζονται ή θανατώνονται κάθε χρόνο στο Ταϊτζί, όπου οι ψαράδες τα οδηγούν μέσα σε έναν κόλπο και τα μαχαιρώνουν μέχρι θανάτου.

Μια ομάδα ακτιβιστών, με τη βοήθεια του πρώην παρουσιαστή Ric O'Barry του πασίγνωστου «Φλίπερ, το Δελφίνι», εξοπλισμένοι με στρατιωτική τεχνολογία και χρησιμοποιώντας στρατιωτικές τακτικές επιχειρούν να αποκαλύψουν τη σφαγή – άγνωστη ακόμη και στους ίδιους τους Ιάπωνες πολίτες.

Φύλακες περιπολούν την παραλία απαγορεύοντας οποιαδήποτε φωτογράφιση ή καταγραφή. Ψαράδες στην πόλη Taiji της Ιαπωνίας αιχμαλωτίζουν δελφίνια εκμεταλλευόμενοι την ευαισθησία τους στους ήχους και τα φέρνουν σε ερημικό όρμο. Τα πιο όμορφα από αυτά τα επιλέγουν εξειδικευμένοι εκπαιδευτές, προκειμένου να τα αιχμαλωτίσουν στα πάρκα ψυχαγωγίας σε διάφορες χώρες του κόσμου. Η πώληση των συγκεκριμένων δελφινιών κυμαίνεται σε τιμές πολλών δεκάδων (ή και εκατοντάδων) χιλιάδων δολαρίων. Είναι τα δελφίνια που καταλήγουν σε πισίνες της Δύσης, για να πραγματοποιήσουν σόου προς τέρψη των επισκεπτών. Τα υπόλοιπα τα περιμένει η σφαγή και πώληση του κρέατός τους, το οποίο είναι πλούσιο σε περιεκτικότητα υδραργύρου κι έτσι απολύτως ακατάλληλο προς κατανάλωση. Οι ανυποψίαστοι όμως Γαπωνέζοι πολίτες, οι οποίοι δεν έχουν αντιληφθεί ότι το ψάρι που αγοράζουν από το σουπερμάρκετ με την ετικέτα του κρέατος φάλαινας είναι κρέας δελφινιών, διακινδυνεύουν την υγεία τους, μιας και η κατανάλωση υδραργύρου είναι ικανή να προκαλέσει τερατογενέσεις, να επηρεάσει αρνητικά την καρδιά, τα νεφρά και το συκώτι, και είναι απολύτως τοξικός για το σώμα προσβάλλοντας κυρίως το νευρικό σύστημα. Η κατανάλωση ψαριών που περιέχουν πολύ υδράργυρο μπορεί να βλάψει σοβαρά την ανθρώπινη υγεία και το κλασικό παράδειγμα είναι η μόλυνση του ιαπωνικού κόλπου Μιναμάτα στη δεκαετία του 1950. Τότε, μια χημική βιομηχανία πλαστικών έριχνε στα νερά του κόλπου Μιναμάτα απόβλητα με υδράργυρο, ο οποίος συσσωρευόταν στα ψάρια. Τα πρώτα συμπτώματα παρατηρήθηκαν στις γάτες που συμπεριφέρονταν σαν τρελές και στη συνέχεια στον άνθρωπο. Επισήμως αναφέρθηκαν 2.265 δηλητηριάσεις ατόμων που έτρωγαν συχνά ψάρια, αλλά πιστεύεται ότι μολύνθηκαν πολύ περισσότερα άτομα. Αρκετοί πέθαναν και όσοι επέζησαν υπέφεραν από τύφλωση, κώφωση και διανοητικές δυσκολίες. Περίπου 1.400 νήπια μολύνθηκαν από τις μητέρες τους έστω κι αν οι ίδιες δεν εκδήλωσαν τα συμπτώματα. Άρα οι Γαπωνέζοι δεν κάνουν κακό μόνο στα δελφίνια με το να τα σφαγιάζουν αλλά και στον ίδιο τον εαυτό τους.



Ο Rick O'Barry με τη βοήθεια των συνεργατών του κατάφερε να δείξει στους τηλεθεατές μία πολύ σκληρή αλήθεια για τη συμπεριφορά των ανθρώπων προς τα δελφίνια, αλλά και να ανοίξει τα μάτια σε όλους μας, ώστε ν' αρχίσουμε να βλέπουμε τα πράγματα πιο σφαιρικά, να σταματήσουμε να ενδιαφερόμαστε μόνο για τον εαυτό μας και να ενεργοποιηθούμε άμεσα δίνοντας απλόχερα την βοήθειά μας και συμμετέχοντας σε εθελοντικά προγράμματα. Πρέπει να σταματήσουμε να φερόμαστε σαν μαριονέτες της κοινωνίας, να αντισταθούμε και να κάνουμε το καλύτερο που μπορούμε για τη γη που μας θρέφει και τα πλάσματά της.

2.3 Η αιχμαλωσία των δελφινιών και η εκμετάλλευσή τους στα πάρκα ψυχαγωγίας

Για χιλιάδες χρόνια, τα δελφίνια έχουν αποτελέσει θέμα ιστορικών αναφορών πολλών λαών ξεκινώντας από τη Μινωική Κρήτη μέχρι σήμερα. Τις τελευταίες δεκαετίες, η αναπτυγμένη νοημοσύνη τους, η κοινωνικότητά τους, η πολύπλοκη μεταξύ τους επικοινωνία, ο αλτρουϊσμός τους, γενικά η κοινωνική τους συμπεριφορά έχουν αποτελέσει αντικείμενο πολυάριθμων μελετών.

Εδώ και κάποιο διάστημα, το Αττικό Πάρκο φιλοξενεί δελφίνια και θαλάσσια λιοντάρια με σκοπό την έκθεση των ζώων αυτών αλλά και τη διεξαγωγή παραστάσεων για το κοινό. Οι τιμωμένες δεξαμενές νερού δεν καλύπτουν με τίποτε τις ανάγκες των ζώων. Είναι άδεια κλουβιά χωρίς κανένα ενδιαφέρον γι' αυτά, γεγονός που τους προκαλεί στρες, επιθετικότητα και ανία. Δημιουργούνται πληγές στο δέρμα τους από τις χημικές ουσίες στο νερό και την έκθεση στον ήλιο.

Σε φυσικές συνθήκες τα δελφίνια περνούν μόνο 10% του χρόνου τους στην επιφάνεια του νερού, ενώ στις τεχνητές δεξαμενές είναι αναγκασμένα να περνούν ένα μεγάλο μέρος του χρόνου τους στην επιφάνεια του νερού, γεγονός που προκαλεί προβλήματα στην υγεία τους. Στο φυσικό περιβάλλον καλύπτουν μέχρι και 40 μίλια την ημέρα, γεγονός που κάνει οποιαδήποτε κλειστή εγκατάσταση τρομακτικά μικρή. Σε συνθήκες αιχμαλωσίας, τα ζώα είναι επιρρεπή σε ασθένειες και συνεχή ψυχολογική πίεση. Μειώνεται ο μέσος όρος ζωής και η ποιότητα της ζωής τους υποβαθμίζεται σε μεγάλο βαθμό.

Η παρουσία δελφινιών και θαλάσσιων λιονταριών σε ζωολογικούς κήπους και ενυδρεία διααισιώνει την ιδέα ότι η αιχμαλωσία των ζώων είναι επιτρεπτή για τη δική μας ψυχαγωγία. Μάλιστα, η

παρουσία τους είναι αντίθετη με οποιοδήποτε επονομαζόμενο «εκπαιδευτικό» χαρακτήρα, καθώς τα ζώα βρίσκονται σε κατάσταση αιχμαλωσίας.

Στον 21^ο αιώνα με την εξαιρετικά εξελιγμένη τεχνολογία υπάρχουν πολλοί τρόποι για να γνωρίσουμε τα ζώα και να μάθουμε για τη ζωή τους. Όσοι πραγματικά ενδιαφέρονται για την ευημερία των ζώων θα πρέπει να βοηθήσουν για τη διατήρηση του φυσικού τους περιβάλλοντος και να στηρίζουν τις οργανώσεις που αγωνίζονται για τα ζώα και το περιβάλλον.

Μπορεί μια επίσκεψη στο δελφινάριο να ακούγεται διασκεδαστική εμπειρία, αλλά η αιχμαλωσία είναι ένα μαρτύριο για τα ζώα που κανονικά θα είχαν στη διάθεσή τους χιλιάδες τετραγωνικά μίλια ωκεανού για να κολυμπήσουν.

Το να διατηρούνται τα δελφίνια σε δεξαμενές που συχνά δεν είναι μεγαλύτερες από μια πισίνα και να στερούνται οποιοδήποτε από τα φυσικά ερεθίσματα που θα βίωναν στη φύση, μπορεί να θεωρηθεί μόνο «απάνθρωπο σε σχεδόν αδιανόητο επίπεδο».

Τα περισσότερα αιχμάλωτα δελφίνια περιορίζονται σε μικρές δεξαμενές που περιέχουν τεχνητό θαλασσίνο νερό επεξεργασμένο με χημικά. Τα δελφίνια σε μια δεξαμενή δεν μπορούν να χρησιμοποιήσουν το ιδιαίτερα αναπτυγμένο σόναρ τους και αυτό είναι μια από τις πιο καταστροφικές πτυχές της αιχμαλωσίας τους.

Η σύλληψη είναι μια επικίνδυνη και τραυματική εμπειρία για τα δελφίνια και μπορεί να οδηγήσει στον τραυματισμό ή και το θάνατό τους. Η βάνανση διαδικασία επιλογής προκαλεί σε πολλά από αυτά τα ιδιαίτερα ευφυή θαλάσσια θηλαστικά θάνατο από σοκ ή πνιγμό. Ο αριθμός των δελφινιών που πεθαίνουν κατά τη διάρκεια των επιχειρήσεων αλίευσης ή λίγο μετά, δεν αποκαλύπτεται ποτέ από τα δελφινάρια. Αλλά και τα δελφίνια που ζουν στην αιχμαλωσία υποφέρουν και πεθαίνουν από ασθένειες που σχετίζονται με το άγχος και τη δηλητηρίαση από το χλώριο.

Τα δελφινάρια δημιουργούν ζήτηση για ζωντανά δελφίνια, τα οποία συλλαμβάνονται από ελεύθερους πληθυσμούς κατά τη διάρκεια αιματηρών κυνηγιών. Όσα δεν επιλέγονται γι' αυτά, σφάζονται για το κρέας τους. Η πρωταρχική οικονομική κινητήρια δύναμη όμως για τη σφαγή των δελφινιών είναι τα πολλά εκατομμύρια που προσφέρουν τα θαλάσσια πάρκα, γεγονός που παρέχει στους αλιείς τους πόρους για να πραγματοποιήσουν και τη σφαγή για το κρέας τους. Οι ιδιοκτήτες των ενυδρείων, πληρώνουν μέχρι και \$ 150.000 ανά ζώο.

Τα δελφινάρια θέλουν να πιστεύουμε ότι δεν υπάρχει τίποτε κακό στο να χρησιμοποιούν ζώα που γεννήθηκαν σε αιχμαλωσία. Αυτά όμως φυλακίζονται για όλη τους τη ζωή μέσα στις ίδιες πληκτικές δεξαμενές. Χωρίς να έχουν βιώσει ποτέ τα βασικά στοιχεία της φύσης, χωρίς να έχουν νιώσει ποτέ τα κύματα της θάλασσας, τον ήλιο και τη βροχή, τα φυσικά ένστικτά τους να επικοινωνήσουν, να καταδυθούν και να αναζητήσουν την τροφή τους, καταπιέζονται και οδηγούνται σε συμπεριφορές όμοιες με αυτών που αιχμαλωτίστηκαν.

Υποστηρίζοντας κάθε είδος ζωολογικών κήπων, τσίρκων ή ενυδρείων ενθαρρύνουμε τη

σύλληψη ή την αναπαραγωγή σε αιχμαλωσία ελεύθερων ζώων, τα οποία παραμένουν φυλακισμένα για το υπόλοιπο της ζωής τους.

Η ενεργοποίηση της οικολογικής συνείδησης των νέων

Ο Ελληνικός Οργανισμός Περιβάλλοντος στα πλαίσια μιας γενικότερης προσπάθειας για την ουσιαστική ενημέρωση του πολίτη για τα περιβαλλοντικά θέματα, προσπάθησε να δημιουργήσει ένα κατάλογο με πρακτικές λύσεις που θα συμβάλουν στην προστασία του περιβάλλοντος. Ο κυριότερος στόχος είναι να αποκτήσουμε οικολογική συνείδηση και να υιοθετήσουμε πρακτικές φιλικές προς το περιβάλλον.

Η υιοθέτηση πρακτικών δεν σημαίνει να γίνει κάποιος συνδρομητής σε μια οικολογική οργάνωση ή να συμμετέχει σε μία «οικολογική» ενέργεια (π.χ. αναδάσωση, συλλογή σκουπιδιών από μία περιοχή, καθαρισμός ακτής, κ.ά.) για να βοηθήσει στην αντιμετώπιση του περιβαλλοντικού προβλήματος. Βασική αρχή της οικολογίας είναι η κατανάλωση ελάχιστης ενέργειας για να παραχθεί το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Η σωστή και ευσυνείδητη οικολογική συμπεριφορά ξεκινάει από την καθημερινότητα, δηλαδή από το σπίτι. Γι' αυτό, παρόλο που είναι χλιοειπωμένοι και μπορεί σε πολλούς να ακουστούν ως τρετιμμένοι, υπάρχουν πολλοί τρόποι που μπορεί ο καθένας από το σπίτι του ή στην καθημερινότητά του να βοηθήσει το περιβάλλον, να ενεργήσει δηλαδή ως «εθελοντής». Η έννοια του οικιακού εθελοντισμού είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον σύγχρονο τρόπο αντίληψης του κόσμου που θέλει το σπίτι μας «ζωντανό» οργανισμό της πόλης και όχι ένα απομονωμένο κτίριο, ασύνδετο από τον αστικό ιστό. Η οικολογική συνείδηση φαίνεται από τον τρόπο που καταναλώνουμε το νερό ή από τα σκουπίδια που «βγαίνουν» από το σπίτι μας. Μια βασική παράμετρος της οικολογίας είναι η ανακύκλωση. Ανέξοδα και μέσα από το χώρο του σπιτιού μας μπορούμε να συνεισφέρουμε ενεργά στην φροντίδα του οικοσυστήματος. Γιατί η ανακύκλωση ξεκινάει από το σπιτικό καλάθι που είναι ο αποδέκτης όλων των απορριμμάτων μας. Από τα σκουπίδια του κήπου έως περιτυλίγματα προϊόντων, οργανικά π.χ. αποφάγια, φλούδες, χαλασμένα τρόφιμα που μπορούν να γίνουν λίπασμα, κουτιά αναψυκτικών και γυάλινα μπουκάλια, χαρτί από περιοδικά και εφημερίδες.

Βέβαια και ο εθελοντισμός είναι μια πράξη στα πλαίσια της οικολογικής συνείδησης. Μέσω αυτού οι άνθρωποι αποκτούν νέες δεξιότητες και βοηθούνται να είναι ενεργοί πολίτες στην κοινότητά τους. Ο εθελοντισμός δεν έχει πλαίσια και όρια, είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο που μπορεί να πάρει διάφορες μορφές και διαστάσεις με βάσει τις αξίες, αρχές και την κοινωνικό -οικονομική και πολιτισμική πραγματικότητα της κοινωνίας. Εθελοντής είναι ο πολίτης που προσφέρει ανιδιοτελώς τον ελεύθερο χρόνο του ή τη γνώση του για χρήσιμες δράσεις προς όφελος άλλων, χωρίς να περιμένει αντάλλαγμα. Με αυτή την έννοια ο εθελοντισμός ταυτίζεται με τη φιλανθρωπία, όπως χρησιμοποιήθηκε κατά την κλασική εποχή, κυρίως για να αποδώσει μια καινούργια αρετή, την αγάπη για το συνάνθρωπο. Η διαφορά ανάμεσα στον εκπαιδευμένο εθελοντή και στην παλιά έννοια της φιλανθρωπίας είναι ότι ο

εθελοντής αντιμετωπίζει τα άτομα, στα οποία προσφέρει εθελοντική εργασία, όχι με οίκτο αλλά σαν άτομα ισότιμα, που περνούν δυσκολίες και στα οποία μπορεί να προσφέρει.

Κάποιες από τις εθελοντικές οργανώσεις που θα μπορούσε κανείς να λάβει μέρος ξεκινώντας από τον τόπο του, στην προκειμένη περίπτωση την Ελλάδα είναι οι εξής: ελληνική Greenpeace, Αρκτούρος, Αλκυονή, Δελφίς, Αρχελών, Ελληνική Εταιρία Προστασίας της Φύσης, Οικόπολις, *Για τη διάσωση του Ελαιώνα*, ΑΙΓΙΛΟΠΑΣ, Πέλαγος και πολλές άλλες.

Βιβλιογραφία

<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%B5%CE%BB%CF%86%CE%AF%CE%BD%CE%B9>

<http://tvxs.gr/webtv/%CE%BD%CF%84%CE%BF%CE%BA%CE%B9%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AD%CF%81/%C2%AB%CE%BF-%CF%8C%CF%81%CE%BC%CE%BF%CF%82%CE%BB-%CE%AD%CE%BD%CE%B1-%CE%BD%CF%84%CE%BF%CE%BA%CE%B9%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AD%CF%81-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%86%CE%B1%CE%B3%CE%AE-%CE%B4%CE%B5%CE%BB%CF%86%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CF%8E%CE%BD-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B9%CE%B1%CF%80%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1>

<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%B5%CE%BB%CF%86%CE%AF%CE%BD%CE%B9>

<http://medsos.gr/medsos/2009-01-22-13-00-20/2009-06-11-11-15-09/2009-06-17-14-22-40/850----sos.html?start=1>

<http://www.xanthi.ilsp.gr/thraki/per/per1.asp?proto=P15&p1=1&p2=0&id=6.3.3>

<http://ianisdo.blogspot.gr/2010/07/blog-post.html>

<http://www.healthyliving.gr/2012/11/27/%CF%85%CE%B4%CF%81%CE%AC%CF%81%CE%B3%CF%85%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%B1%CF%81%CE%BD%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CF%80%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%81%CE%AC-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CF%88%CE%B1%CF%81%CE%B9%CF%8E/>

<http://www.eop.org.gr/news/81-2011-06-14-10-24-20.html>

<http://www.prasinomple.gr/default.asp?page=202&lang=1>

http://www.oikologos.gr/index.php?option=com_weblinks&view=category&id=72&Itemid=234

[http://www.google.com/search?q=%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%B1&hl=el&tbm=isch&bo=u&source=univ&sa=X&ei=mVYfUvXuD4LStQa4u4GICQ&ved=0CDcQsAQ&biw=1440&bih=809#facrc=&imgdii=4vM-S41xc4ojQM%3A%3BC6KB_-9e5L-AvM%3B4vM-S41xc4ojQM%3A&imgrc=4vM-S41xc4ojQM%3A%3BEgPzSpTv5t-SeM%3Bhttp%252A%252F%252Fwww.e-](http://www.google.com/search?q=%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%B1&hl=el&tbm=isch&bo=u&source=univ&sa=X&ei=mVYfUvXuD4LStQa4u4GICQ&ved=0CDcQsAQ&biw=1440&bih=809#facrc=&imgdii=4vM-S41xc4ojQM%3A%3BC6KB_-9e5L-AvM%3B4vM-S41xc4ojQM%3A&imgrc=4vM-S41xc4ojQM%3A%3BEgPzSpTv5t-SeM%3Bhttp%252A%252F%252Fwww.e-ecology.gr%252Fimages%252Fth_proti.jpg%3Bhttp%252A%252F%252Fwww.e-ecology.gr%252F%3B350%3B262)

[ecology.gr%252Fimages%252Fth_proti.jpg%3Bhttp%252A%252F%252Fwww.e-ecology.gr%252F%3B350%3B262](http://www.e-ecology.gr%252Fimages%252Fth_proti.jpg%3Bhttp%252A%252F%252Fwww.e-ecology.gr%252F%3B350%3B262)

<http://kickass.to/the-cove-2009-limited-dvdrip-xvid-amiabile-t3245044.html>

Walt Disney: *Τα θαύματα των θαλασσών*, Επιμέλεια Γεώργιος Πανταζής, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1970.

John S. Gray: *Θαλάσσια οικολογία*. Επιμέλεια Αναστάσιος Ελευθερίου – Θανάσης Κούκουρας. Μετάφραση Ευγενία Αποστολάκη κ.ά. "University Studio Press", 2003.

Ελισάβετ Θεόκριτοφ: *Οικοσύστημα και ανθρώπινη κυριαρχία*, Εκδότης: Μαΐστρος, 2003.

Γιάννης Φραγκούλης (2013): «Ντοκιμαντέρ, ένας πρώτος ορισμός». Στο: http://www.cinemainfo.gr/cinema/theory/kinimatografi_kontokimanter/ntokimanterenasprotosrismos/index.html

Λήδα Ξενάκη

Η αντίληψη του Φρόντ αφενός και του Χάιντεγκερ αφετέρου για την τέχνη: έχουν κάποιο σημείο σύγκλισης;

Εισαγωγή

Η τέχνη, οι άνθρωποι και τα δημιουργήματά τους άσκησαν από νωρίς έλξη στον Σίγκμουντ Φρόντ (1856-1939). «Η υπόθεση του [αρχαιοελληνικού] δράματος συνίσταται στη βαθμιαία κλιμακούμενη και έντεχνα επιβραδυνόμενη αποκάλυψη – συγκρίσιμη με την εργασία μιας ψυχανάλυσης», γράφει στην *Ερμηνεία των ονείρων* (1993, σ. 237) αναφερόμενος στην αρχαία τραγωδία *Οιδίπους τύραννος*. Οι συσχετισμοί και οι παραλληλισμοί που ενέπνευσε το αρχαίο δράμα στον Φρόντ είναι γνωστοί μέσα από τη φροϋδική θεωρία για τη σεξουαλικότητα. Συγχρόνως, ο Φρόντ γοητεύτηκε από τους ίδιους τους καλλιτέχνες και τα δημιουργήματά τους, επειδή η ψυχαναλυτική θεραπεία των ασθενών στο ιατρείο του φαίνεται ότι αποκάλυπτε πάθη καθημερινών, συνηθισμένων ανθρώπων, τα οποία ομοίαζαν με τα πάθη των καλλιτεχνών, όπως αυτά εκφράζονταν μέσα από τα καλλιτεχνήματά τους, και κατ' επέκταση προσλαμβάνονταν κι ερμηνεύονταν από τον ίδιο.

Η τέχνη, ο καλλιτέχνης και το καλλιτέχνημα απασχόλησαν και τη φιλοσοφική σκέψη του Μάρτιν Χάιντεγκερ (1889-1976). Μπορεί άραγε η τέχνη, με εκείνο το βαθύτερο νόημα που αφορά στην ουσία της, να συμβάλει στην αυθεντικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης; Μεταβαίνοντας από τον υπαρξισμό στη φαινομενολογία και από τη φαινομενολογική ανάλυση στην οντολογία ο Χάιντεγκερ εστιάζει τελικά στο Είναι των όντων και στην αποκάλυψή του μέσω της τέχνης. Σταδιακά, η νόηση του Χάιντεγκερ συναντά τους στίχους του Χαϊντερλιν: «*Εντελώς επάξια, αλλά ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος πάνω στη γη*».

Η προσπάθεια να φέρει κανείς σε διάλογο τον Φρόντ και τον Χάιντεγκερ αναφορικά με την τέχνη ίσως να μην υπόσχεται πολλά. Παρά την κοινή

μητρική τους γλώσσα και το γεγονός ότι έζησαν το ίδιο χρονικό διάστημα, μέχρι το θάνατο του Φρόντ το 1939 δεν υπάρχει καμία αναφορά του Φρόντ στον Χάιντεγκερ και το έργο του, ενώ ο Χάιντεγκερ κατά τη διάρκεια των σεμιναρίων στο Zollikon (1959-1969) υπήρξε ιδιαίτερα επικριτικός, ίσως και περιφρονητικός ως προς τις φροϋδικές θεωρίες. «Σε ολόκληρη τη δομή της θεωρίας για τη σεξουαλικότητα του Φρόντ υπάρχει άραγε καθόλου χώρος για τον ‘άνθρωπο’ (ή την ανθρώπινη ύπαρξη);» (Dallmayr, 1993, σ. 238), διερωτάται ο Χάιντεγκερ και η απάντηση κατά τη γνώμη του είναι προφανής. Σύμφωνα με τον Dallmayr ο Χάιντεγκερ θα καταλογίσει στον Φρόντ την αναζήτηση αιτιολογικών ερμηνειών και προβλέψεων που διέπουν κατά έναν οιονεί νατουραλιστικό τρόπο την ανθρώπινη ζωή και που έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την ποιότητα των ανθρώπινων φαινομένων. Εκ πρώτης όψεως είναι άλλων δυσδιάκριτα τα όποια κοινά σημεία μεταξύ αυτών των δύο, του Φρόντ και του Χάιντεγκερ.

Η ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόντ και η τέχνη

Η έννοια του ασυνείδητου κατέχει κεντρική θέση στην ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόντ, η οποία διαμορφώθηκε βαθμιαία στη διάρκεια της ζωής του. Το ασυνείδητο αποτελείται από σκέψεις, εμπειρίες και συναισθήματα των οποίων δεν έχουμε επίγνωση και, σύμφωνα με τον Φρόντ, αυτή η άγνοια οφείλεται στην απόθηση (Pervin & John, 2001). Απαγορευμένες επιθυμίες της παιδικής ηλικίας ωθούνται έξω από τη συνειδητή επίγνωση και γίνονται μέρος του ασυνείδητου εξακολουθώντας να επηρεάζουν τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις πράξεις μας. Στην καθημερινή ζωή, στους φυσιολογικούς ανθρώπους, το ασυνείδητο εκφράζεται μέσω των «παραπαραξιών» (παραδρομές στη γλώσσα, σφάλματα στο διάβασμα, λησμονησιές), των τυχαίων ενεργειών και των ονείρων, ενώ στους νευρωτικούς ανθρώπους εκδηλώνεται μέσα από το παραλήρημα, τις ψυχαναγκαστικές ιδέες και ενέργειες (Φρόντ, 1979). Ο Φρόντ αποδίδει στις ασυνείδητες ενέργειες σεξουαλικά ή επιθετικά κίνητρα, τα οποία προέρχονται από τα επονομαζόμενα ένστικτα ζωής και επιθετικά ένστικτα, αντιστοίχως. Η σεξουαλικότητα ή η επιθετικότητα, την οποία ο άνθρωπος δεν επιτρέπει να εκφράσει, και η οποία παραμένει αβίωτη ως μια απαγορευμένη επιθυμία, λαμβάνει τη μορφή απειλής ή κινδύνου, γίνεται μια οδυνηρή συναισθηματική εμπειρία που ο Φρόντ ορίζει ως άγχος. Προκειμένου να μειώσει το ψυχικό του άγχος, ο άνθρωπος αναπτύσσει μηχανισμούς άμυνας, οι οποίοι αφορούν στον αποκλεισμό κάποιας σκέψης, επιθυμίας ή συναισθήματος από τη συνείδηση. Η μετουσίωση είναι εκείνος ο μηχανισμός άμυνας, κατά τον οποίο η αρχική έκφραση του ενστίκτου αντικαθίσταται από έναν υψηλότερο πολιτιστικό στόχο (Pervin & John, 2001). Ενώ οι υπόλοιποι μηχανισμοί άμυνας (απόθηση, προβολή, άρνηση, εκλογίκευση, μεταίωση κ.ά.) αποτρέπουν την απελευθέρωση των ενστίκτων σεξουαλικότητας ή επιθετικότητας, στη μετουσίωση τα ένστικτα βρίσκουν διέξοδο σε καινούργιους, διαφορετικούς, χρήσιμους και κοινωνικά αποδεκτούς τομείς. Υπό αυτό το πρίσμα

η Μαντόνα του Ντα Βίντσι ερμηνεύεται από τον Φρόντ ως μετουσίωση του πόθου του καλλιτέχνη για τη μητέρα του, ενώ η επιλογή επαγγελματιών όπως χειρουργός, χασάπης ή πυγμάχος, συνιστά τη μετουσίωση των επιθετικών παρορμήσεων του ανθρώπου.

Στην ενασχόληση με την τέχνη ο Φρόντ (1974, σ. 143) διαβλέπει «τις φανταστικές επιθυμίες (του καλλιτέχνη) εκπληρωμένες... μετά από μια μεταμόρφωση, που απαλύνει τα άπρεπα στοιχεία αυτών των επιθυμιών, κρύβει την προσωπική προέλευσή τους και προσφέρει στους άλλους ηδονή, εξαγοράζοντας έτσι την ενοιά τους». Σύμφωνα με τον Φρόντ (1974) ολόκληρος ο ανθρώπινος πολιτισμός θεμελιώνεται στην ικανότητα των ανθρώπων να μετουσιώνουν τις σεξουαλικές και επιθετικές τάσεις τους και κατά συνέπεια να δίνουν συμβατική μορφή στην έκφραση των απαγορευμένων σεξουαλικών και επιθετικών ενστίκτων, τα οποία ενοιάζονται στην ανθρώπινη φύση και διεγείρονται ήδη από την πρώιμη παιδική ηλικία. Ο ίδιος ο Φρόντ, σύμφωνα με τον Edmundson (2009), λάτρευε τη λογοτεχνία και τη γλυπτική και ενδιαφερόταν για τη ζωγραφική και λιγότερο για τη μουσική. Εικαστικά έργα ερμηνεύθηκαν σε δύο μόνο μελέτες του (*Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι*, 1910 και *Ο Μουσής του Μιχαήλ Άγγελου*, 1914), ενώ λογοτεχνικά έργα, όπως του Γένσεν, του Σαίξπηρ, του Γκαίτε και του Ντοστογιέφσκι σχεδόν μονοπώλησαν τις ψυχαναλυτικές αναλύσεις του.

Η οντολογία του Χάιντεγκερ και η τέχνη

Κεντρική έννοια στο έργο του Χάιντεγκερ αποτελεί το Είναι και αναδύεται μέσα από το ερώτημα για το νόημά του, ένα ερώτημα που, όπως αναφέρεται στο *Είναι και χρόνος*, απασχολεί μόνο τον άνθρωπο ως ύπαρξη και κανένα άλλο ον, καθώς «μέσα στο Είναι του αυτό το ον νοιάζεται για το ίδιο τούτο Είναι» (Χάιντεγκερ, 1978, σ. 39). Αυτή τη διαπίστωση χαρακτηρίζει η Πεντζοπούλου-Βαλαλά (2001, σ. 290) ως «διαίσθηση του Χάιντεγκερ», ο οποίος διαχωρίζει το Είναι από τα όντα και αναγνωρίζει στον άνθρωπο τη δυνατότητα να ανοίγεται στο Είναι του, να σχετίζεται διαρκώς μαζί του, να νοιάζεται για αυτό και να το κατανοεί. Η ανάληψη αυτής ακριβώς της δυνατότητας από τον άνθρωπο συνιστά την αυθεντικότητα του Είναι του, μια δυνατότητα, η οποία είναι ικανή να τον επιβαρύνει με ένα τεράστιο φορτίο κάτω από το οποίο, εάν ο άνθρωπος λυγίσει, θα αφεθεί να μεταπηδήσει στην αναυθεντικότητα. Ο άνθρωπος για τον Χάιντεγκερ είναι «η δυνατότητά του, ότι μπορεί, χάρη στο Είναι του, να ‘διαλέξει’ τον εαυτό του και να τον κερδίσει· μπορεί όμως και να τον χάσει ή να μην τον κερδίσει ποτέ» (Χάιντεγκερ, 1978, σ. 85). Και ο άνθρωπος «ως ον που είναι με τον τρόπο της ύπαρξης» (Χάιντεγκερ, 2012, σ. 111) υπάρχει είτε με τον τρόπο της ανάληψης αυτής της δυνατότητας, είτε της απόρριψής της.

Η αυθεντικότητα του έργου τέχνης ορίζεται από το φωτισμό του Είναι. «Ο στοχαστής λέγει το Είναι, ο ποιητής ονομάζει το Ιερό» αναφέρει ο Χάιντεγκερ (2012, σ. 98) και η Πεντζοπούλου-Βαλαλά (2001) επισημαίνει ότι ο αυθεντικός ποιητής αφήνεται ανοιχτός στο ιερό, βρίσκεται σε άμεση επικοινωνία μαζί του προκειμένου να του φανερωθεί το Είναι των όντων. Η ιερότητα του ποιητικού έργου σύμφωνα με την Πεντζοπούλου-Βαλαλά είναι άμεση

και αυθεντική, «όταν μέσα της το ον δεν έχει καλύψει και συσκοτίσει το Είναι» (σ. 300). Η ζωγραφική τέχνη μέσα από έναν πίνακα του Βαν Γκονγκ που απεικονίζει ένα ζευγάρι χωριάτικα παπούτσια, η γλυπτική τέχνη μέσα από έναν αρχαιοελληνικό ναό και η ποιητική τέχνη μέσα από ένα ποίημα του C.F. Meyer ορίζουν το αισθητικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο αναπτύσσεται ο στοχασμός του Χάιντεγκερ για την τέχνη στο κείμενο *Η προέλευση του έργου τέχνης*. Η ποίηση, όμως, εμπνέει τη φιλοσοφική σκέψη του Χάιντεγκερ μέχρι το τέλος της ζωής του περισσότερο από όλα τα άλλα είδη τέχνης, και ιδιαίτερώς τα ποιήματα του Χαϊντερλιν, στο έργο του οποίου αφιερώνει το βιβλίο *Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος*.

Ο ποιητής, η ποίηση και η έννοια της τέχνης στον Φρόντ και τον Χάιντεγκερ

Η ενασχόληση τόσο του Φρόντ όσο και του Χάιντεγκερ με την τέχνη δεν είναι δυνατόν να ειδοθεί χωριστά από το υπόλοιπο έργο τους και να μελετηθεί αποσπασματικά. Οι απόψεις και οι αντιλήψεις τους για την τέχνη δεν συγκροτούν σε καμία περίπτωση αυτούσιες αισθητικές θεωρίες (Μαννονί, 1993. Κούτρας, 1994). Ο Δοξιάδης, αναφερόμενος στη μελέτη του Φρόντ *Το ανοίκειο*, γράφει: «Δεν πρόκειται για μια παρέκβαση του Φρόντ στα χωράφια της λογοτεχνικής και αισθητικής θεωρίας και κριτικής, αλλά για μια εσωτερική κατά βάση περιπέτεια της ίδιας της ψυχανάλυσης» (Σ. Φρόντ, 2009 (Επίμετρο: Κ. Δοξιάδης), σ. 81), ενώ η Πεντζοπούλου-Βαλαά (2001) επισημαίνει ότι το έργο του Χάιντεγκερ *Η προέλευση του έργου τέχνης* «ξεπερνά τα στενά πλαίσια της θεωρήσεως της τέχνης», καθώς «το ερώτημα για την ουσία της τέχνης δεν είναι υπόθεση της αισθητικής ή της φιλοσοφίας της τέχνης, είναι υπόθεση του Είναι» (σ. 89). Είναι σαφές ότι η τέχνη προσείλκυσε το ενδιαφέρον τους όχι ως αυτοσκοπός, αλλά μάλλον ως ένας άλλος τρόπος να δηλώσουν και να χειριστούν προβληματισμούς, οι οποίοι γεννιούνται και ανατρέφονται ως πνευματικά τους τέκνα μέσα στην ιδιαίτερη περιοχή ενδιαφερόντων του καθενός. Ο Φρόντ για την ψυχανάλυση και ο Χάιντεγκερ για την οντολογία θέτουν τα πρωταρχικά και τα έσχατα ερωτήματα εμπνεόμενοι από εκείνο που ο Γεμεντζής (2005, σ. 95) αποκαλεί τον «άλλο χώρο της γλώσσας... το χώρο της μεγάλης ποίησης... η οποία αυτή ποίηση δεν περιορίζεται στο χώρο της αισθητικής αλλά μας ανοίγει τα μάτια ακριβώς για τον κόσμο μας».

Η λέξη «ποιητής» απαντάται τόσο στο έργο του Φρόντ όσο και σε αυτό του Χάιντεγκερ, όταν αναφέρονται στην τέχνη. Οι γερμανικές λέξεις Dichter και Dichtung χρησιμοποιούνται από τους ίδιους για να δηλώσουν έννοιες ευρύτερες από αυτές του ποιητή και της ποίησης αντίστοιχα. Με τη λέξη «ποιητής» ο Φρόντ εννοεί γενικά τον λογοτέχνη, δηλαδή τον ποιητή, τον πεζογράφο, τον δραματουργό¹, ενώ ο Χάιντεγκερ χρησιμοποιεί τη λέξη «ποίηση» για να συμπεριλάβει σε αυτήν όλες τις τέχνες, διαχωρίζοντάς την από τη συγγραφή

ποιημάτων, στην οποία αναφέρεται ως «ποιητική τέχνη» (Poesie)².

Ο Φρόντ γοητεύτηκε από τους ποιητές κι εμπνεύστηκε την ψυχαναλυτική ορολογία από το έργο τους. Θεώρησε την καλλιτεχνική δημιουργία ως την άλλη οδό που οδηγεί στη γνώση του ασυνείδητου και δε δίστασε να ομολογήσει ότι αυτή η οδός προς το ασυνείδητο προϋπήρξε της ψυχανάλυσης. Οι ποιητές είχαν προηγηθεί του ίδιου ως πρώτοι μελετητές του ασυνείδητου. Σε αυτό που οι ποιητές είχαν διεισδύσει με διαισθητικό τρόπο, ο Φρόντ το θεμελίωσε με συστηματική μέθοδο (Edmundson, 2009).

Για τον Χάιντεγκερ η ποιητική δραστηριότητα δεν προέρχεται από τον ίδιο τον άνθρωπο, δεν του ανήκει, αντιθέτως μοιάζει σαν ο άνθρωπος να ανήκει στην ποίηση, κατά τρόπο αντίστοιχο όπως η γλώσσα είναι η «δέσποινα του ανθρώπου», όσο και αν ο άνθρωπος «συμπεριφέρεται σαν να είναι αυτός ο πλάστης και ο μάστοράς της» (Χάιντεγκερ, 2008, σ. 17). Τα όντα έρχονται σε φανέρωση μέσω της ποίησης. Και η ποίηση είναι για τον Γεμεντζή (1991, σ. 149) μία περιοχή πρωτογενούς ουσίωσης της γλώσσας, όπου η γλώσσα χάνει τον χρηστικό ρόλο που έχει στην καθημερινότητα των ανθρώπων και ανάγεται σε κάτι άλλο, σε ένα «ξέφωτο», το οποίο δεξιώνεται όλα όσα έρχονται προς φανέρωση. Δεν πρόκειται για ανθρώπινη δεξιότητα, πρόκειται για ένα πεδίο εμφάνισης του Είναι.

Υπάρχει σημείο σύγκλισης;

Η τέχνη για τον Χάιντεγκερ είναι το πεδίο όπου εμφανίζεται το Είναι των όντων, ένα Είναι το οποίο, όπως το περιγράφει ο Θανασάς³, βρίσκεται πέρα από την εμβέλεια των ανθρώπινων χειρισμών, γιατί υπερβαίνει τον άνθρωπο και τη βούλησή του. Στα κελεύσματα αυτού του Είναι καλούνται να υπακούσουν οι καλλιτέχνες, οι οποίοι στέκονται καταμεσής στο ξέφωτο, εκτεθειμένοι στο άγνωστο, προσμένοντας όσα πρόκειται να φανερωθούν. Είναι εκείνοι που αντικρίζουν την ανοιχτότητα, που το «ελεύθερο λέγειν» τους δέχεται «το απρόβλεπτο» (Χάιντεγκερ, 2008, σ. 19). Και η υποδοχή του απρόβλεπτου δεν μπορεί να είναι προκαθορισμένη. Οι καλλιτέχνες δεν γνωρίζουν αυτό που θα τους φανερωθεί. Χρειάζεται μια κάποια αυταπάρνηση προκειμένου να θέσουν τον εαυτό τους ελεύθερο στην υπηρεσία της φανέρωσης των όντων.

Η καλλιτεχνική δημιουργία για τον Χάιντεγκερ μοιάζει σαν να καταλήγει στην απελευθέρωση του καλλιτέχνη. «Ο καλλιτέχνης παραμένει σχετικά με το έργο κάτι αδιάφορο, σχεδόν σαν μια πορεία αυτοεκμηδενισμού μέσα στη δημιουργία, για χάρη της ανάδυσης του καλλιτεχνήματος» (Χάιντεγκερ, 1986, σ. 67). Δεν είναι η προσωπικότητα, τα βιώματα ή τα συναισθήματα του ανθρώπου που υπαγορεύουν την καλλιτεχνική δραστηριότητα. Η ενασχόληση με την τέχνη είναι κάτι που έχει δοθεί στον καλλιτέχνη και όχι κάτι που το αναζήτησε και το απέκτησε μόνος του. Είναι μια «δωρεά» προς αυτόν και όχι ένα δικό του επίτευγμα ή χαρακτηριστικό. Αφενός ο καλλιτέχνης δεν έχει καμιά προτεραιότητα ως προς την τέχνη,

² Μ. Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, 1986 (Σημείωση του μεταφραστή Γ. Τζαβάρα).

³ Μ. Χάιντεγκερ, *Λόγος, μοίρα, αλήθεια*, 2009 (Εισαγωγή: Π. Θανασάς, σ. 16).

¹ Σ. Φρόντ, *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, 1994 (Σημείωμα του εκδότη Γ. Ι. Βαμβαλή).

αφετέρου η τέχνη απαιτεί το «άδειασμα» του καλλιτέχνη, προκειμένου να αποκαλυφθούν τα όντα.

Για τον Φρόντ η καλλιτεχνική δημιουργία είναι *απελευθέρωση*. Δεν πρόκειται για έννοια ταυτόσημη με αυτή του αυτοεκμηδενισμού, παρόλα αυτά ο καλλιτέχνης καλείται να δώσει διέξοδο στις φαντασιώσεις του μέσω του καλλιτεχνήματος. «Ανικανοποίητες επιθυμίες είναι οι κινητήριες δυνάμεις των φαντασιώσεων και κάθε μεμονωμένη φαντασίωση είναι μια εκπλήρωση επιθυμίας, μια διόρθωση της μη ικανοποιητικής πραγματικότητας»⁴. Επιθυμίες που δεν επιτρέπεται να έρθουν στο φως, γίνονται βασανιστικές φαντασιώσεις, οι οποίες μπορούν να βρουν διέξοδο στο έργο τέχνης. Πρόκειται για μια απελευθέρωση, η οποία εκτός από τον ίδιο τον καλλιτέχνη λυτρώνει από τις «εντάσεις στην ψυχή μας» όλους όσοι γίνονται κοινωνοί του έργου του.

Ο Φρόντ ερμηνεύει και περιγράφει την καλλιτεχνική δραστηριότητα μέσω του μηχανισμού της μετουσίωσης. Στις *Τρεις πραγματείες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας* (2008β) αναφέρεται στη μετουσίωση ως βασική πηγή της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, η οποία δίνει στην σεξουαλικότητα του καλλιτέχνη μια άλλη μορφή, *απαλλαγμένη από τα επονειδιστικά χαρακτηριστικά*. Το έργο τέχνης αποτελεί την αποφόρτιση των σεξουαλικών φαντασιώσεων του δημιουργού του, χωρίς να προδίδει την προέλευση και το περιεχόμενό τους. Η καλλιτεχνική ενασχόληση, ως αποσεξουαλικποιημένη ενόρμηση, διοχετεύεται σε μια κοινωνικά και πολιτισμικά αποδεκτή δραστηριότητα.

Για τον Φρόντ κάθε έργο τέχνης είναι η ικανοποίηση των μυστικών και απωθημένων ορμών του καλλιτέχνη στη φαντασία του, ένας εξευγενισμός της σεξουαλικής ενόρμησης. Ο χώρος της τέχνης είναι ένας τρόπος να διαχειριστεί ο καλλιτέχνης με ασφάλεια τις ασυνείδητες φαντασιώσεις του. Μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας οι φαντασιώσεις *αναπλάθονται* και μεταμορφώνονται σε έργο τέχνης, το οποίο είναι *απαλλαγμένο από τη ντροπή ή την αποστροφή* (Παπαχριστόπουλος, 2005).

Σύμφωνα με την ερμηνεία του Φρόντ ο καλλιτέχνης αντλεί την έμπνευσή του από το ίδιο του το ασυνείδητο, από την ίδια του την ψυχή, και αντί να οδηγήσει τις φαντασιώσεις του σε καταστολή, τους δίνει το χώρο⁵ και τη δυνατότητα να αναδυθούν «επιτρέποντάς τους να εκφραστούν καλλιτεχνικά» (Φρόντ, 2008^α, σ. 313). Η τέχνη γίνεται το μέσον για να αποκαλυφθεί το ασυνείδητο. «Το έργο τέχνης είναι το μόνο πράγμα που φέρνει σε παρουσία τις φαντασιώσεις του καλλιτέχνη» γράφει ο Ricoeur (1970, σ. 177). Μπορεί η κατ' αυτή την ερμηνεία «παρουσία» του

Φρόντ να συναντήσει την παρουσία κατά τον Χάιντεγκερ;

«Μόνο αυτός ο φωτισμός δωρίζει και εξασφαρίζει σε εμάς τους ανθρώπους μια δίοδο προς τα όντα που δεν είναι ο εαυτός μας, καθώς και την πρόσβαση στο όν που είναι ο εαυτός μας», γράφει ο Χάιντεγκερ στην *Προέλευση του έργου τέχνης* (1986, σ. 88). Πιθανόν να μην μπορούμε να αντιστοιχίσουμε την έννοια του όντος με καμία έννοια της ψυχανάλυσης. Ο Χάιντεγκερ, όμως, κάνει λόγο για το φωτισμό, τη μη-κρυπτότητα, η οποία δίνει μια δίοδο αφενός προς εκείνα που δεν είμαστε εμείς οι ίδιοι, και αφετέρου προς εκείνα που είμαστε. Ο Φρόντ αναφέρεται στο ασυνείδητο, τις επιθυμίες και τις φαντασιώσεις. Θέτει προβληματισμούς για την τέχνη ως άλλη «βασίλική οδό» που οδηγεί στη γνώση των ασυνείδητων δραστηριοτήτων του νου, δραστηριότητες οι οποίες μπορεί να αφορούν εμάς τους ίδιους ή και όχι.

Σε μια προσπάθεια να μην εστιάσουμε αυστηρά στην ορολογία του καθενός, παρατηρούμε ότι και οι δύο στοχάζονται πάνω σε έννοιες που περιλαμβάνουν οδούς και διεξόδους. Φαίνεται ότι τόσο ο Φρόντ όσο και ο Χάιντεγκερ έχουν συλλάβει τον άνθρωπο ως περιπατητή της ζωής, μιας ζωής που επιφυλάσσει πολλά κρυμμένα πράγματα, είτε πρόκειται για όντα είτε πρόκειται για επιθυμίες. Εάν η μη-κρυπτότητα των όντων είναι ένα συμβάν με την έννοια της ιδιοποίησης⁶ για τον Χάιντεγκερ και η μετουσίωση συντελεί στην αποκάλυψη και στην απόλαυση των φαντασιώσεων χωρίς μομφή και ντροπή για τον Φρόντ, τότε ο άνθρωπος έχει πολλούς δρόμους να περπατήσει προκειμένου να επιτύχει την αυτοπραγμάτωση. Είναι δρόμοι αναζήτησης συχνά δύσβατοι, δρόμοι που μπορεί να αποκαλυφθούν ξαφνικά, δρόμοι πιθανόν δυσάρεστοι, κουραστικοί και κυρίως άγνωστοι. Για τον Φρόντ το άγνωστο είναι το *ασυνείδητο*, για τον Χάιντεγκερ είναι το *ξέφωτο*. Ο καλλιτέχνης στέκεται στο μέσο του ξέφωτου και γίνεται εκφραστής του ανεπίωτου αφενός και μάρτυρας της φανέρωσης των όντων αφετέρου. Και στις δύο περιπτώσεις συντελείται μια αποκάλυψη, είτε ως διαφυγή μιας καταπιεσμένης φαντασίωσης από το ασυνείδητο, είτε ως φανέρωση κάποιου όντος. Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν νοείται ως απλή ή φαντασμαγορική κατασκευή. Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μια διαδικασία έλευσης στο φως. Το καλλιτεχνήμα φωτίζει ένα κενό στη συνείδηση του ανθρώπου, αποκαλύπτει κάτι καινούριο, εγκαθιδρύει την αλήθεια.

Για τον Χάιντεγκερ δεν υπάρχουν αιτιώδεις σχέσεις που εξηγούν τα φαινόμενα. «Η επίδραση του έργου τέχνης δεν είναι αιτιώδης», γράφει στην *Προέλευση του έργου τέχνης* (1986, σ. 121). Αντιθέτως, ο Φρόντ αναζητά εξηγήσεις, περιγράφει μηχανισμούς, διατυπώνει ερμηνείες. «Κάθε γνήσιο ποιητικό δημιούργημα θα έχει προέλθει από πολλά κίνητρα και κεντρίσματα στην ψυχή του ποιητή και θα επιδέχεται περισσότερες από μία ερμηνείες» (Φρόντ, 1993, σ. 241). Ίσως, όμως, η αναζήτηση ή όχι αιτιωδών σχέσεων να έχει δευτερεύουσα σημασία. Το

⁴ Σ. Φρόντ, *Ο ποιητής και η φαντασία*, στο: *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, 1994, σ. 155.

⁵ «Το κείμενο δεν μπορεί να αποτελέσει το μοναδικό προϊόν αντανάκλασης της ασυνείδητης αναγκαιότητας του συγγραφέα αλλά, αντίστροφα, μπορεί να εκληφθεί και ως ο χώρος, το πρόσχημα μετάβασης στο ασυνείδητο μέσω της πράξης της γραφής» (Παπαχριστόπουλος, 2005, σ. 94).

⁶ «Το συμβάν της ιδιοποίησης, δηλαδή το συμβάν μέσω του οποίου το Είναι (ή κάποιο όν) φτάνει στον δικό του εαυτό, γίνεται ο εαυτός του» (Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, 1986, σ. 65, σημείωση του μεταφραστή Γ. Τζαβάρου).

σημαντικότερο είναι οι δρόμοι που ανοίγονται μέσα από το στοχασμό του Φρόντ και του Χάιντεγκερ. Όσο και αν ο άνθρωπος αναζητά εξηγήσεις, καλείται πάντα να κάνει την υπέρβαση, να προχωρήσει προς το άγνωστο. Το άγνωστο μπορεί να είναι η καταβύθιση στο ασυνείδητο, μπορεί να είναι ο φωτισμός ενός κάποιου όντος. Το ένα δεν χρειάζεται να αναιρεί το άλλο, εξαρτάται από την κατεύθυνση του βλέμματός μας κάθε φορά, προς τα πού είμαστε στραμμένοι.

Επίλογος

Είναι σαφές ότι οι θεωρήσεις των δύο στοχαστών, του Φρόντ και του Χάιντεγκερ, σχετικά με την τέχνη δεν συγκλίνουν. Η αφετηρία της σκέψης τους είναι διαφορετική και οι προβληματισμοί τους καταλήγουν σε συμπεράσματα συναφή με τη θεωρία που διατρέχει το σύνολο του έργου του καθενός: το έργο τέχνης εξετάζεται πάντοτε σε συνάρτηση με τον κόσμο του ανθρώπου ως ύπαρξης για τον Χάιντεγκερ και ως μετατροπή των φαντασιώσεων σε καλλιτεχνική δημιουργία αντί για συμπτώματα νευρώσεως για τον Φρόντ. Ο Α. Γιανναράς (1977, σ. 246) χαρακτηρίζει την προσέγγιση του Χάιντεγκερ αναφορικά με την ποίηση του Χαίλντερλιν ως «ποιηματοκεντρική», ακριβώς επειδή προσεγγίζει τα ποιήματα σκοπεύοντας «στην ουσία του συντελεσμένου και στην παρουσία του και όχι στη διαδικασία της γέννησής του». Ο Χάιντεγκερ στέκεται μπροστά στο έργο τέχνης παρακάμπτοντας τις ψυχικές διεργασίες που ώθησαν το δημιουργό του στο οποιοδήποτε καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, και στοχάζεται πάνω σε αυτό το αποτέλεσμα και μόνο. Οποιοσδήποτε προβληματισμός σχετικά με το δημιουργό και οποιαδήποτε ερμηνεία του καλλιτεχνικού αποτελέσματος αλλοιώνει την ουσία του καλλιτεχνήματος, «πνίγει τα ποιήματα στο θόρυβο της μη ποιητικής γλώσσας σαν το χιόνι που πέφτει πάνω σε μια καμπάνα και χαλάει τον ήχο της» (Γιανναράς, ό.π.). Αντιθέτως, ο Φρόντ θέτει το χιόνι στο επίκεντρο του στοχασμού του και ζητά να βρει την επίδρασή του στον ήχο της καμπάνας. Το ψυχικό παρελθόν, το οποίο καθορίζει την καλλιτεχνική έκφραση, «δεν αφανίζεται... εξακολουθεί να υπάρχει παράλληλα με ό,τι προήλθε από αυτό, είτε απλώς σαν δυνατότητα, είτε σαν πραγματικότητα» (Φρόντ, 1979, σ. 139). Το έργο τέχνης δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από το δημιουργό του και την προσωπική του ιστορία στην πορεία των χρόνων. Και αν ο Χάιντεγκερ αρνείται ότι η ποίηση (και η τέχνη κατ' επέκταση) αποτελεί απλώς ένα φαινόμενο του πολιτισμού (Γιανναράς, 1977), ο Φρόντ θέτει την τέχνη στον αντίποδα της ασθένειας ως τον υγιή τρόπο διαχείρισης της μη ικανοποιητικής πραγματικότητας που επιβάλλει ο πολιτισμός και οι απαιτήσεις του στον άνθρωπο (Φρόντ, 1979).

Βιβλιογραφία

- Dallmayr, F. (1993). Heidegger and Freud. *Political Psychology*, 14 (2), σσ. 235-253.
- Edmundson, M. (2009). *Ο θάνατος του Σίγκμουντ Φρόντ: Η κληρονομιά των τελευταίων ημερών του*. Αθήνα: Πατάκης.
- Pervin, A., & John, O. (2001). *Θεωρίες προσωπικότητας*. Αθήνα: Τυπωθήτω.

Ricoeur, P. (1970). *Freud and philosophy: An essay on interpretation*. New Haven and London: Yale University Press.

Γεμενετζής, Κ. (1991). *Επανεισαγωγή στην ψυχανάλυση*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας".

Γεμενετζής, Κ. (2005). *Το γράμμα Α*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας".

Γιανναράς, Α. (1977). Η ποίηση του Hölderlin στη φιλοσοφική σκέψη του Martin Heidegger. *Δευκαλίον*, 18, σσ. 243-258.

Κούτρας, Δ. (1994). Η ουσία του έργου τέχνης κατά Martin Heidegger. Στο Π. Χριστοδουλίδης (Επιμ.), *Αισθητική και θεωρία της τέχνης*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Μαννονί, Ο. (1993). *Φρόντ*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας".

Παπαχριστόπουλος, Ν. (2005). *Ψυχανάλυση και γραφή*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Πεντζοπούλου-Βαλαλά, Τ. (2001). *Heidegger, ο φιλόσοφος του λόγου και της σιωπής*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Φρόντ, Σ. (1974). *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*. Αθήνα: Επίκουρος.

Φρόντ, Σ. (1979). *Μελέτες για την ψυχανάλυση*. Αθήνα: Επίκουρος.

Φρόντ, Σ. (1993). *Η ερμηνεία των ονείρων*. (Λ. Αναγνώστου, Μετάφρ.). Αθήνα: Επίκουρος.

Φρόντ, Σ. (2008). *Το παραλήρημα και τα όνειρα στην "Γκραντίβα του W. Jensen*. Αθήνα: Άγρα.

Φρόντ, Σ. (2008). *Τρεις πραγματείες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*. Αθήνα: Printa.

Φρόντ, Σ. (2009). *Το ανοίκειο*. Αθήνα: Πλέθρον.

Χάιντεγκερ, Μ. (1978). *Είναι και χρόνος*. (Γ. Τζαβάρας, Μετάφρ.). Αθήνα: Δωδώνη.

Χάιντεγκερ, Μ. (1986). *Η προέλευση του έργου τέχνης*. (Γ. Τζαβάρας, Μετάφρ.). Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.

Χάιντεγκερ, Μ. (2008). *Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος...* Αθήνα: Πλέθρον.

Χάιντεγκερ, Μ. (2009). *Λόγος, μοίρα, αλήθεια*. Αθήνα: Πλέθρον.

Χάιντεγκερ, Μ. (2012). *Τι είναι μεταφυσική*; (Π. Θανασάς, Μετάφρ.). Αθήνα: Πατάκης.

Ειρήνη Φιλτζανίδη

Πώς φανερώνεται η σεξουαλικότητα κατά τον Φρόντ στη *Μαντόνα του Έντβαρτ Μουνκ*

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία ασχολείται με δύο μεγάλες προσωπικότητες, τον γερμανό ψυχαναλύτη Σίγκμουντ Φρόντ και τον ζωγράφο Έντβαρτ Μουνκ, και πιο συγκεκριμένα, πώς φανερώνεται η σεξουαλικότητα σύμφωνα με τη θεωρία του Φρόντ στη «*Μαντόνα*» του Έντβαρτ Μουνκ. Με άλλα λόγια θα μελετήσουμε τι κρύβεται πίσω από αυτό το καλλιτέχνημα και τι φανερώνει αυτό για τον δημιουργό του. Πριν όμως περάσουμε στο κεντρικό θέμα, πρέπει να πούμε

κάποια πράγματα για τις δύο αυτές μεγάλες προσωπικότητες.

Λίγα λόγια για τον Φρόντ

Ο Αυστριακός ψυχίατρος Σίγκμουντ Φρόντ γεννήθηκε στις 6 Μαΐου του 1856. Υπήρξε γιατρός, φυσιολόγος, ψυχίατρος και θεμελίωσε την ψυχανάλυση στον τομέα της ψυχολογίας. Ήταν βαθυστόχαστος αναλυτής και μερικές από τις έννοιες που μελέτησε ήταν το ασυνείδητο, η απώθηση και η παιδική σεξουαλικότητα. Οι επιστημονικές θεωρίες και οι τεχνικές που ανέπτυξε ήταν καινοτόμες και πολλοί τις αμφισβήτησαν. Ο Φρόντ άσκησε επιρροή και σε άλλους τομείς εκτός της ψυχολογίας, όπως είναι η τέχνη, η φυσιολογία, η ανθρωπολογία και η κοινωνιολογία. Μία από τις καινοτόμες θεωρίες του ήταν αυτή που αφορούσε το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Σύμφωνα με αυτήν, το παιδί (π.χ. ένα αγόρι) ελκύεται ερωτικά προς τον γονέα του αντίθετου φύλου (π.χ. προς τη μητέρα) αλλά και εχθρεύεται ζηλότυπα τον γονέα του ίδιου φύλου (π.χ. τον πατέρα). Το 1899 εκδόθηκε ένα από τα σημαντικότερα έργα του Φρόντ, «*Η Ερμηνεία των Ονείρων*», το οποίο είχε ως κεντρικό θέμα τα όνειρα ως εκπλήρωση ασυνείδητων επιθυμιών. Το βιβλίο αυτό περιέχει αναλύσεις των δικών του ονείρων, τα οποία συνέλεξε κατά τη διάρκεια της νεαρής του ηλικίας. Η περίοδος μέχρι το 1906 υπήρξε η δημιουργικότερη φάση της ζωής του (Βικιπαίδεια, 2013). Το 1938 ο Φρόντ αρρώστησε. Ένας όγκος στην γνάθο τον ανάγκασε να υποβληθεί σε επανειλημμένες χειρουργικές επεμβάσεις και ραδιοθεραπεία και στις 23-9-1939 άφησε την τελευταία του πνοή (Ανώνυμος, 2009. Sigmund Freud, 108).

Λίγα λόγια για τον Έντβαρτ Μουνκ

Ο Νορβηγός ζωγράφος Έντβαρτ Μουνκ γεννήθηκε στις 12 Δεκεμβρίου του 1836. Ήταν το δεύτερο παιδί από τα πέντε της οικογένειας. Όταν ήταν πέντε χρονών η μητέρα του πέθανε από φυματίωση. Έτσι ο ίδιος και τα υπόλοιπα αδέρφια του μεγάλωσαν με την φροντίδα της αδελφής της μητέρας τους. Ο πατέρας του ήταν γιατρός στο ιατρικό σώμα του στρατού. Ήταν πολύ θρησκευόμενο άτομο. Με το θάνατο όμως της γυναίκας του απομονώθηκε και οι πεποιθήσεις του πήραν μία τρομακτική ένταση. Ο Μουνκ αργότερα είπε στο γιατρό του: «Έμαθα πολύ νωρίς τη μιζέρια και τους κινδύνους της ζωής, σχετικά με τη μετέπειτα ζωή και σχετικά με την αιώνια τιμωρία, τα οποία περίμεναν τα παιδιά της αμαρτίας στην κόλαση». Αργότερα, ο θάνατος της μεγαλύτερης αδελφής του Σοφίας από φυματίωση, έκανε ακόμα πιο ανασφαλή και πιο εύθραυστη την υγεία του δεκατετράχρονου Μουνκ. Η επιθυμία του πατέρα του ήταν να σπουδάσει μηχανική στο τεχνικό κολλέγιο του Όσλο. Όμως η κακή κατάσταση της υγείας του εμπόδισε την παρακολούθηση των μαθημάτων και το 1880 παράτησε την σχολή για να σπουδάσει τέχνη. Το 1885 σπουδάζει με υποτροφία για τρεις εβδομάδες στο Παρίσι. Ένα χρόνο μετά, επηρεασμένος από τον θάνατο της αδελφής του, ξεκινάει να εργάζεται πάνω στο πρώτο του έργο (*The sick child*) εξερευνώντας τα σκοτάδια των νεανικών του χρόνων. Στο έργο του δεν χρησιμοποιεί ρεαλιστικά στοιχεία, αντίθετα προτιμά την εξπρεσιονιστική προσέγγιση. Τα βασικά θέματα

των έργων του είναι ο θάνατος, η ασθένεια και η ψυχική οδύνη. Αυτό βέβαια είναι κάτι το αναμενόμενο, εάν σκεφτούμε τα πολυτάραχα παιδικά του χρόνια και την άτυχη ζωή του. Δούλεψε τόσο στη Γερμανία όσο και στο Παρίσι εκθέτοντας τα έργα του.

Το πιο γνωστό έργο του είναι «*Η Κραυγή*», το οποίο ξεκίνησε να δημιουργεί το 1891. Χρησιμοποιώντας ποικίλες τεχνικές φτιάχνει διάφορες παραλλαγές της. Το 1902 αντιμετωπίζει έντονες ψυχολογικές μεταπτώσεις και η συναισθηματική του υγεία διαταράσσεται φέρνοντας στην επιφάνεια τα παιδικά του τραύματα αλλά και τη μάχη του κατά του αλκοολισμού. Προσπαθεί, μάλιστα, να αυτοκτονήσει, χωρίς όμως επιτυχία. Το 1908 μπαίνει στην κλινική του Dr. Daniel Jacobson για οχτώ μήνες, για να αντιμετωπίσει τη μανία καταδίωξης και τις παραισθήσεις που έχει. Στις 23-1-1944, σε ηλικία 81 ετών, πεθαίνει αφήνοντας πίσω του ένα σπουδαίο έργο. Ως ένας καλλιτέχνης με όραμα απεικονίζει στα έργα του τη σκοτεινή πλευρά της ανθρώπινης ψυχής (Ανώνυμος, 2012, «Έντβαρτ Μουνκ: Η δική του 'κραυγή'»). Ένα από αυτά τα έργα είναι «*Η Μαντόνα*», την οποία δημιουργεί το 1894 (μαζί με πρόσθετες εκδοχές κατά τα έτη 1895-1902) και για την οποία θα γίνει αναλυτικά λόγος παρακάτω.

Κεφάλαιο 1^ο

Εδώ θα επιχειρήσουμε να επιβεβαιώσουμε τη θεωρία του Φρόντ για τη σεξουαλικότητα ως βασική αιτία της τέχνης, μελετώντας τόσο την πολυτάραχη ζωή του Μουνκ όσο και τον πίνακά του «*Μαντόνα*». Καταρχάς θα πρέπει να δούμε τι λέει η θεωρία του Φρόντ.

Ο Φρόντ μίλησε για τον σύνθετο χαρακτήρα της σεξουαλικότητας και για τη σχέση της με την ανάπτυξη της προσωπικότητας. Συγκεκριμένα είπε πως η σεξουαλική ανάπτυξη του ανθρώπου συντελείται στα πέντε πρώτα χρόνια της ζωής του, και ό,τι συμβαίνει μέσα σε αυτό το διάστημα είναι πολύ σημαντικό για τον μετέπειτα έφηβο, επειδή τότε διαμορφώνει τόσο τη σεξουαλική του ζωή όσο και τον χαρακτήρα του. Ο Φρόντ υποστήριζε πως, εάν θέλουμε να κατανοήσουμε έναν άνθρωπο, θα πρέπει να ανατρέξουμε στην παιδική του ηλικία. Η άποψη αυτή για τη σπουδαιότητα της παιδικής ηλικίας αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές συλλήψεις του Φρόντ, μια σύλληψη που έχει δικαιωθεί πλήρως στις μεταγενέστερες έρευνες. Μίλησε επίσης για την παιδική αμνησία, εξαιτίας της οποίας δεν αναγνωρίζουμε τη σημασία της παιδικής ηλικίας. Πιο συγκεκριμένα, όταν ένα παιδί βιώνει μία οδυνηρή εμπειρία, αυτή η εμπειρία αυτόματα αποθείται και αυτό που μένει είναι μόνο ασήμαντες αναμνήσεις, δηλαδή μεμονωμένα επεισόδια που μπορούμε να ανακαλέσουμε στη μνήμη μας. Τα επεισόδια αυτά θυμίζουν περισσότερο το περιεχόμενο κάποιου ονείρου και απαιτούν επεξεργασία, αν θέλει να φτάσει κανείς στο λανθάνον νόημά τους.

Η βιολογική ανάπτυξη του παιδιού έχει να κάνει με αυτό που ο Φρόντ ονόμαζε «ένστικτο» (γερμανικά Instikt) ή αλλιώς «ενόρμηση» (γερμανικά Trieb). Οι πηγές των ενόρμησεων βρίσκονται στη σωματική δομή και λειτουργία του οργανισμού και σκοπός τους είναι η σωματική ανταμνοβίη ή αλλιώς ικανοποίηση. Τέλος, οι ενόρμησεις έχουν ένα αντικείμενο που συμβάλλει αποφασιστικά στην παροχή ικανοποίησης. Η ικανοποίηση αυτή μπορεί να

μεταβληθεί ως αποτέλεσμα της μάθησης και της εμπειρίας. Όλη η ψυχική ενέργεια προκύπτει από τη λειτουργία των ενορμήσεων.

Επίσης, μίλησε για τα σεξουαλικά ένστικτα, τα οποία ονόμασε «Έρωτα». Πέρα από αυτά τα ένστικτα διέκρινε τα καταστροφικά ένστικτα, τα οποία ονόμασε «Θάνατο». Σε αντίθεση με τα σεξουαλικά ένστικτα, που αποσκοπούν στην διαίωσιση του είδους, τα ένστικτα του θανάτου οδηγούν σε αυτοκαταστροφικές τάσεις, όπως είναι η έκθεση σε περιττούς κινδύνους, η υπερβολική κατανάλωση αλκοόλ, ο εθισμός στα ναρκωτικά και οι απόπειρες αυτοκτονίας. Τόσο το σεξουαλικό ένστικτο όσο και το ένστικτο του θανάτου εκφράζονται με έμμεσο τρόπο, όπως είναι η επιθετικότητα.

Περιγραφή του πίνακα

Στον πίνακα «Μαντόνα» του Μουνκ (βλ. στο Παράρτημα: Εικόνες 1 και 2) εκτίθεται μια γυμνή γυναίκα, η οποία με τη στάση της δίνει την εντύπωση ότι βρίσκεται στη στιγμή της συνουσίας. Στο κεφάλι της έχει ένα κόκκινο φωτοστέφανο και το ένα χέρι της είναι σηκωμένο πίσω από το κεφάλι της, ενώ το άλλο χέρι είναι κρυμμένο πίσω από την πλάτη της. Τα μακριά μαύρα μαλλιά της ρέουν πάνω στους ώμους της, το κεφάλι της γέρνει προς τα πίσω, βρίσκεται σε μια χαλαρή στάση, τα μάτια της είναι κλειστά και το πρόσωπό της μοιάζει ήρεμο και αρμονικό. Γύρω της βλέπουμε να την περιβάλλουν μαύρες, στροβιλιστές πινελιές. Επίσης, βλέπουμε ολόγυρα ένα κόκκινο πλαίσιο, μέσα στο οποίο κολυμπούν κάποια σπερματοζωάρια. Κάτω αριστερά το πλαίσιο διακόπτεται από ένα έμβρυο με μεγάλα σκοτεινά μάτια, τα χέρια του οποίου είναι σκελετωμένα και σταυρωμένα· είναι πολύ αδύνατο και φαίνεται άρρωστο.

Αυτό που βλέπουμε δεν μοιάζει να συμμορφώνεται με τον τίτλο του έργου, εκτός από το κόκκινο φωτοστέφανο (Ανώνυμος, 2013, «Edvard Munch»). Η ονομασία του πίνακα μας παραπέμπει στην Παναγία, τη μητέρα του Χριστού, μιας και «Madonna» σημαίνει «Παναγία». Ο Sigrun Rafter, ιστορικός τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης του Όσλο, πιστεύει ότι ο Μουνκ ήθελε να αναπαρστήσει την Παναγία τη στιγμή της συνουσίας με την ιερότητα και τον αισθησιασμό της έωσης. Στον δυτικό κόσμο το σώμα συνδέεται κυρίως με τις γυναίκες, όπως με τους άνδρες συνδέεται το μυαλό. Αυτή η άποψη είναι εμφανής σε αυτό τον πίνακα κι επιβεβαιώνει ότι η γυναίκα πολλές φορές αποτελεί ιδιοκτησία ή αντικείμενο κάποιου. Στον πίνακα δεν βλέπουμε κανένα στοιχείο για το ιστορικό πρόσωπο της Παναγίας. Έχει οριστεί μόνο μέσα από την σεξουαλικότητά της. Δεν υπάρχουν στοιχεία για την κοινωνική της θέση, την οικογενειακή της κατάσταση ή την ταυτότητά της. Ο Μουνκ εξετάζει τη θηλυκότητα και την ικανότητα των αντρών να προσδιορίζουν τις γυναίκες με βάση τη σεξουαλική ορμή τους.

Τα περιγράμματα που στροβιλίζονται υποδηλώνουν την απουσία της πραγματικότητας και μια είσοδο στην υποκειμενικότητα του εξπρεσιονισμού. Ο Μουνκ ενισχύει την άποψη των ανδρών για τις γυναίκες και προβάλλει τους συμβατικούς ρόλους, οι οποίοι υποδηλώνονται και μέσα από τον πίνακά του. Η αρχική ερμηνεία που

θα έδινε κάποιος βλέποντας τον πίνακα, θα ήταν ότι κάποιος άντρας βρίσκεται σε σεξουαλική επαφή με αυτή τη γυναίκα. Η ασυνήθιστη στάση της γυναίκας ενσωματώνει ορισμένα στοιχεία αγνότητας και φαίνεται να έχει μια ήσυχη αλλά και γεμάτη αυτοπεποίθηση διάθεση. Αυτή η στάση της Παναγίας, όπως υποστηρίζει ο Sigrun Rafter, δείχνει την αμεσότητα του γυναικείου σώματος και υποδηλώνει τη δυνατότητα των γυναικών να είναι σαγηνευτικές. Η σεξουαλικότητα της Παναγίας μεγαλοποιείται μέσα από το γυμνό κορμί της και τη στάση που έχει πάρει. Τα μάτια της είναι κλειστά εκφράζοντας τη σεμνότητα. Το σώμα της είναι ορατό και φαίνεται να στρέφεται προς το φως, ώστε αυτό να πέφτει πάνω της όσο περισσότερο γίνεται.

Αυτό το ερωτικό γυμνό φαίνεται να επιπλέει σε ένα ονειρικό χώρο με μαύρες στροβιλιστές πινελιές. Βλέπουμε πως το τυπικό χρυσό φωτοστέφανο έχει αντικατασταθεί με ένα κόκκινο χρώμα, που συμβολίζει τον έρωτα, την αγάπη, το πάθος και τον πόνο (Watts, C., 2013, «Madonna by Edvard Munch»). Ο ίδιος ο Μουνκ έχει πει για τη «Μαντόνα»: «Πρόκειται για την παύση, κατά την οποία το σύνολο σταματά την τροχιά του κόσμου. Το πρόσωπό της ενσωματώνει όλη την ομορφιά του κόσμου. Τα χείλη της είναι κατακόκκινα σαν ώριμα φρούτα, είναι κατά το ήμισυ ανοικτά σαν να εκφράζουν τον πόνο. Έχει το χαμόγελο ενός πτώματος. Η ζωή της και ο θάνατος σφίγγουν τα χέρια. Η αλυσίδα, που συνδέει χιλιάδες προηγούμενες γενεές με τις χιλιάδες που θα έρθουν, έχει σπάσει» (Ανώνυμος, 2000, «Madonna»).

Πριν δούμε ποια είναι η σχέση που συνδέει τη θεωρία του Φρόντ με τον πίνακα, πρέπει πρώτα να δούμε μερικά από τα σημαντικότερα γεγονότα που έζησε ο Μουνκ και τον επηρέασαν στην μετέπειτα ζωή του. Μαθαίνοντας κανείς τη ζωή του, καταλαβαίνει πως ο Μουνκ υπήρξε πολύ άτυχος. Το πρώτο τραγικό γεγονός που τον σημάδεψε ήταν ο θάνατος της μητέρας του. Μόλις στα πέντε του χρόνια η μητέρα του πεθαίνει από φυματίωση. Οχτώ χρόνια αργότερα, σε ηλικία δεκατριών χρονών, χάνει και τη μεγαλύτερη αδελφή του, τη Σοφία, από φυματίωση. Εκτός από αυτές τις δύο σημαντικές απώλειες, οφείλει να στηρίξει και τον πατέρα του, ο οποίος μετά τον θάνατο της γυναίκας του έπεσε σε κατάθλιψη. Όσον αφορά την οικονομική τους κατάσταση, αυτή ήταν πολύ άσχημη, μολονότι ο πατέρας του ήταν φυσικός. Εκτός από την μεγαλύτερή του αδελφή, ο Μουνκ είχε άλλα τρία αδέρφια, τον Peter Andreas, τη Laura και τον Inger. Ο πρώτος, που ήταν δύο χρόνια νεότερός του, έγινε φυσικός και πέθανε στα τριάντα του χρόνια από πνευμονία. Η αδελφή του Laura ανέπτυξε στην εφηβεία της μία σχιζοσυναισθηματική ασθένεια, με αποτέλεσμα να νοσηλεύεται για μια ζωή στο νοσοκομείο. Το 1926, όμως, πεθαίνει από καρκίνο. Ο άλλος του αδελφός, το νεότερο παιδί της οικογένειας, παρέμεινε άγαμος.

Μετά το θάνατο της μητέρας του, την ανατροφή του Εντβαρτ ανέλαβε η θεία του Karen, η οποία τον ενθάρρυνε να σπουδάσει τέχνη παρά την άρνησή του. Η υγεία του όμως χειροτέρεψε και αντιμετώπιζε συχνά αναπνευστικά προβλήματα. Ενδιαφέρον έχει να δούμε και τις ερωτικές σχέσεις που είχε ο Μουνκ κατά τη διάρκεια της ζωής του. Κατά την πρώιμη καλλιτεχνική του καριέρα ζούσε στη Νορβηγία, όπου έγινε μέλος μιας ομάδας του Όσλο, η οποία υποστήριζε τον ελεύθερο έρωτα. Τότε απέκτησε

εμμονή για τρία χρόνια με μια παντρεμένη γυναίκα. Η γυναίκα αυτή, η κυρία Heiberg, έμοιαζε πολύ στην μητέρα και ήταν και αυτή παντρεμένη με έναν φυσικό. Αυτή η σχέση όμως δεν τον ικανοποιούσε και είπε χαρακτηριστικά: «Είναι επειδή πήρε το πρώτο φιλί μου, πήρε το άρωμα της ζωής από μένα». Ο Μουνκ πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Γερμανία. Εκεί, αφού διέκοψε τη σχέση του με την παντρεμένη κυρία, ερωτεύτηκε μια άλλη γυναίκα, την Dagne Juell, η οποία ήταν και αυτή παντρεμένη. Δεν είναι τυχαίο που σε μερικούς του πίνακες εμφανίζεται ένα ζευγάρι και ένας ακόμη άντρας. Την ίδια περίοδο περίοδο διατηρούσε σχέσεις και με μια πλούσια γυναίκα από τη Νορβηγία, την Tula, η οποία τον κυνήγησε και προσπάθησε να τον ξεγελάσει σε γάμο. Συγκεκριμένα, μια μέρα τον επισκέφτηκε στο δωμάτιό του και προσπάθησε να τον αναγκάσει να της πει «σ' αγαπώ». Η κατάληξη εκείνης της βραδιάς ήταν να πυροβολήσει εκείνη το χέρι του, με αποτέλεσμα να χάσει το ένα δάχτυλο του αριστερού του χεριού. Φυσικά αυτό προκάλεσε τόσο σωματικό όσο και συναισθηματικό πόνο. Στις αρχές του 1900, ενώ η τέχνη του άκμαζε, η συναισθηματική και σωματική του υγεία επιδεινώθηκαν. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να νοσηλευτεί πολλές φορές λόγω των αναπνευστικών του προβλημάτων και του αλκοολισμού. Υπέφερε από χρόνια κατάθλιψη και είχε πολλές φοβίες, όπως αγοραφοβία, και αντιμετώπιζε προβλήματα ύπνου. Αυτά είχαν ως αποτέλεσμα να έχει πονοκεφάλους, να πονάει στο στήθος και να έχει γαστρεντερολογικά προβλήματα. Γενικότερα αντιμετώπιζε πολλά σωματικά και ψυχολογικά προβλήματα.

Όπως ήδη έχουμε πει, ο θάνατος της μητέρας του στα πέντε του χρόνια έγινε παιδικό τραύμα, το οποίο επηρέασε και καθόρισε τη μετέπειτα ζωή του. Όπως λέει ο Bowlby, η λαχτάρα του Μουνκ για να επανενωθεί με τη μητέρα του και η αδυναμία του να ξεπεράσει τον χαμό της εκδηλώνεται μέσα από τους πίνακές του με συμβολικές αναπαραστάσεις. Με το να την απεικονίζει συνεχώς, είναι σαν να προσπαθεί να αναδημιουργήσει τη χαμένη του αγάπη. Ο M. Robbins το εξηγεί καλύτερα λέγοντας: «Η δημιουργική διαδικασία [ενός καλλιτέχνη] ενεργοποιείται, όταν επώδυνες επιπτώσεις που σχετίζονται με την απώλεια και την πείνα κινδυνεύουν να γίνουν συνείδηση. Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης δημιουργεί τον δικό του κόσμο αντικειμένων, ο οποίος στη συνέχεια μπορεί να διατηρηθεί, αποφεύγοντας για την ώρα τον πόνο της απώλειας». Παρά τις προσπάθειές του να αναστήσει τη μητέρα του, τόσο μέσω της τέχνης όσο και μέσω των σχέσεων του με μεγαλύτερες και παντρεμένες γυναίκες, ο Μουνκ ήταν καταδικασμένος σε μια ατελείωτη επανάληψη της αποτυχίας και της απογοήτευσης. Μάλιστα μία από τις ασθένειες που είχε ήταν παρόμοια με αυτή που είχε η μητέρα του. Αυτό ίσως σημαίνει πως είχε παθολογικά ταυτιστεί με τη μητέρα του (Warick. L. «Edvard Munch. A Study of Loss, Grief and Creativity»).

Πώς συνδέεται, λοιπόν, η θεωρία του Φρόντ με τον πίνακα του Μουνκ; Παραπάνω είπαμε ότι σύμφωνα με τον Φρόντ η σεξουαλική ανάπτυξη του ανθρώπου συντελείται μέσα στα πέντε πρώτα χρόνια της ζωής του, και ότι

συμβαίνει μέσα σε αυτό το διάστημα είναι πολύ σημαντικό για τον μετέπειτα έφηβο, επειδή διαμορφώνει τόσο τη σεξουαλική του ζωή όσο και τον χαρακτήρα του. Ο Μουνκ έχασε τη μητέρα του όταν ήταν πέντε χρονών. Επίσης κατά τον Φρόντ, για να κατανοήσουμε έναν άνθρωπο θα πρέπει να ανατρέξουμε στην παιδική του ηλικία. Η παιδική ηλικία του Μουνκ δεν ήταν καθόλου συνηθισμένη, και ήδη από πολύ μικρός βίωσε τραγικά γεγονότα μέσα στην οικογένειά του. Αυτό, όμως, που τον σημάδεψε σε όλη του τη ζωή ήταν ο θάνατος της μητέρας του. Στον πίνακα, λοιπόν, η γυμνή γυναίκα συμβολίζει τη μητέρα του, την οποία προσπαθεί να επαναφέρει στη ζωή μέσα από τη ζωγραφική.

Βλέπουμε στην Εικόνα 1 μια γυναίκα που συνουσιάζεται, κι αυτό είναι κάτι που συμβολίζει τη ζωή και τη νέα δημιουργία, αφού μέσα από αυτή τη διαδικασία δημιουργούνται οι άνθρωποι. Το ίδιο συμβολίζουν και τα σπερματοζώαρια που απεικονίζονται ολόγυρα στο πλαίσιο, και μας βοηθούν να επιβεβαιώσουμε ότι όντως η γυναίκα συνουσιάζεται. Αντίθετα, στην Εικόνα 3 το άρρωστο έμβρυο συμβολίζει το θάνατο: το θάνατο των αδελφών του αλλά και τη δική του «αρρωστημένη» ζωή. Το έμβρυο μοιάζει να αργοπεθαίνει και να προσπαθεί σταυρώνοντας τα χέρια του να επιβιώσει, όπως και ο ίδιος βασανιζόταν σε όλη του τη ζωή να ξεπεράσει τα σωματικά και ψυχολογικά του προβλήματα. Για τον Μουνκ ο θάνατος και η ζωή πάνε μαζί.

Το κόκκινο φωτισμένο που βλέπουμε στην Εικόνα 2, ίσως επέλεξε να το βάλει ο Μουνκ για να δείξει πόσο ιερή ήταν για εκείνον η μητέρα του, όπως ιερή είναι και η Παναγία. Το κόκκινο χρώμα συμβολίζει το πάθος και τον έρωτα. Τέλος, είδαμε ότι ο Μουνκ σε όλες τις γυναίκες με τις οποίες επέλεξε να συνάψει σχέση, έψαχνε να βρει το πρόσωπο της μητέρας του. Δεν είναι τυχαίο ότι επέλεγε μόνο παντρεμένες γυναίκες. Ο Μουνκ ήταν «ερωτευμένος» με τη μητέρα του, με την οποία δεν πρόλαβε να ζήσει, με αποτέλεσμα να του μείνει απωθημένη. Ο Φρόντ υποστήριζε πως κάθε έργο τέχνης είναι η ικανοποίηση των μυστικών και απωθημένων ορμών του καλλιτέχνη στη φαντασία του.

2^ο Κεφάλαιο

Εδώ θα μιλήσουμε για την προκλητική σεξουαλικότητα στην αναπαράσταση θρησκευτικών προσώπων και ειδικότερα στην αναπαράσταση της Παναγίας στον πίνακα του Μουνκ. Αντικρίζοντας έργα τέχνης, που απεικονίζουν θεότητες και ιερές προσωπικότητες σε προκλητικές στάσεις, είναι αναμενόμενο να μας προκαλείται σύγχυση και θυμός. Έχει, άραγε, ένας καλλιτέχνης το δικαίωμα να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης, απεικονίζοντας θρησκευτικά πρόσωπα σε προκλητικές στάσεις; Ποια είναι τα όρια της τέχνης όσον αφορά αυτό το θέμα; Μήπως τελικά η αναπαράσταση αυτή είναι ερωτική και όχι προκλητική-πορνογραφική; Ποια είναι η διαφορά των δύο αυτών εννοιών;

Ας δούμε πρώτα τη διαφορά μεταξύ πορνογραφικής και ερωτικής τέχνης. Το θέμα είναι αναμφισβήτητο αμφιλεγόμενο και θέτει πολλά ερωτήματα. Για να μπορέσουμε να το προσεγγίσουμε καλύτερα, πρέπει πρώτα να δούμε τον ορισμό των δύο αυτών εννοιών. Η πορνογραφία είναι η περιγραφή και η αναπαράσταση, με λόγο ή με εικόνα, σεξουαλικών πράξεων, με μονόπλευρο και υπερβολικό τονισμό των

γενετήσιων στοιχείων και με υποβάθμιση ή αποκλεισμό των ψυχικών, συναισθηματικών και συντροφικών πλευρών της σεξουαλικότητας (Φεγγάρω (2009), «Τέχνη ή Πορνογραφία»). Η τέχνη αφετέρου είναι το σύνολο της ανθρώπινης δημιουργίας με βάση την πνευματική κατανόηση, επεξεργασία και ανάπλαση εμπειριών της καθημερινής ζωής σε σχέση με το κοινωνικό, πολιτισμικό, ιστορικό και γεωγραφικό πλαίσιο από το οποίο διέπονται. Η λέξη «τέχνη» περιγράφει μια διαδικασία, της οποίας το προϊόν είναι κάτι μη φυσικό, το οποίο ακολουθεί τους κανόνες του δημιουργού. Κατά συνέπεια, όροι με κοινή ρίζα όπως «τεχνικό» - «καλλιτέχνημα» αποδίδονται σε ανθρώπινες δημιουργίες και δραστηριότητες αυθαίρετες (Δεδελετάκης, Σ. 2010, «Ορισμός της τέχνης»). Έτσι τίθενται ερωτήματα, όπως «Μια σεξουαλική απεικόνιση, πέρα από το στοιχείο του αισθησιασμού, μπορεί να περιέχει και το αισθητικό στοιχείο;», «Είναι δεδομένο ότι για να αποτελέσει τέχνη ένα έργο δεν πρέπει να διεγείρει το γενετήσιο ένστικτο;». Πολλοί πιστεύουν πως είναι θέμα αρχής, γι' αυτό και δεν πρέπει να δημιουργούνται έργα με προκλητικό περιεχόμενο. Ένα έργο δεν μπορεί να εκτιμηθεί τόσο ως τέχνη όσο και ως πορνογραφία. Δεν μπορεί, με άλλα λόγια, ένα έργο τέχνης να είναι πορνογραφικό. Πολλοί υποστηρίζουν ότι τέτοια έργα τέχνης είναι προσβλητικά και δεν θα έπρεπε να δημιουργούνται ή να δημοσιεύονται. Ένα έργο με προκλητικό περιεχόμενο μπορεί να έχει ως σκοπό τη σεξουαλική διέγερση αλλά και την τέχνη. Ένα έργο τέχνης μπορεί να είναι ερωτικό και επίσης προκλητικό. Ένα πορνογραφικό έργο είναι σεξουαλικό και όχι ερωτικό. Ένας καλλιτέχνης μπορεί να έχει ως σκοπό τη σεξουαλική διέγερση, αλλά μπορεί να το κάνει με τέτοιο τρόπο, ώστε η καλλιτεχνία του να αποπνέει μια συγκεκριμένη άποψη. Μπορεί, δηλαδή, να εμπνέει μια γνωστική-συναισθηματική κατάσταση, ανάλογα με το τι απεικονίζεται ή ανάλογα με την φύση της διέγερσης. Όπως π.χ. ο Αϊζενστάιν δημιούργησε έργα που στόχευαν στην προπαγάνδα αλλά ταυτόχρονα είχαν καλλιτεχνική αξία, έτσι κι ένα έργο που διεγείρει σεξουαλικά, μπορεί έντεχνα να προτείνει μία άποψη ή στάση που είναι αντίθετες από αυτό που παριστάνει. Ομοίως, ένας καλλιτέχνης μπορεί να δημιουργήσει μια θρησκευτική εικόνα με σκοπό να προκαλέσει θρησκευτική ευλάβεια και ταυτόχρονα με καλλιτεχνική αξία. Άλλο, λοιπόν, είναι το πορνογραφικό και άλλο το ερωτικό. Τα κοινά στοιχεία που έχουν το ερωτικό και το πορνογραφικό είναι ότι και τα δύο ασχολούνται με τη σεξουαλική διέγερση. Ο όρος «πορνογραφική τέχνη» είναι κάτι οξύμωρο. Η πορνογραφία έχει ως πρωταρχικό στόχο τη σεξουαλική ικανοποίηση του θεατή, ενώ η ερωτική τέχνη μπορεί να έχει και άλλους στόχους (Levinson. J. 2005, «Erotic Art and Pornographic Pictures»).

Ένα έργο για να χαρακτηριστεί ως καλλιτέχνημα πρέπει να έχει το στοιχείο της αισθητικής. Ένα πορνογραφικό έργο δεν περιέχει αυτό το στοιχείο κι επιπλέον τονίζει μόνο τα γενετήσια στοιχεία της σεξουαλικότητας και τίποτε άλλο. Μήπως όμως η τέχνη τελικά αποτελεί πορνογραφία; Ας φανταστούμε ότι βρισκόμαστε σε

ένα διάδρομο, όπου είναι συγκεντρωμένη όλη η τέχνη. Ένα διάδρομο, δηλαδή, που έχει βιβλιοπωλεία, σινεμά, θέατρα και κάθε λογής τέχνη. Καθώς τον διασχίζουμε χωρίς να ψάχνουμε κάτι συγκεκριμένο, αισθανόμαστε ότι τα πάντα γύρω μας προκαλούν. Όλοι οι τίτλοι των βιβλίων, οι ζωγραφίες, οι μουσικές, φαίνονται να απευθύνονται σ' εμάς και μας προκαλούν να τους πλησιάσουμε. Με άλλα λόγια φαντάζονται σαν πορνεία. Κάθε έργο τέχνης αυτού του διαδρόμου προσπαθεί να μας τραβήξει την προσοχή, να αιχμαλωτίσει τις αισθήσεις και τη σκέψη μας και τέλος να μας πείσει ότι πρέπει να το αγοράσουμε. Από αυτή την άποψη, λοιπόν, όπως είπε και ο Baudelaire, «η τέχνη είναι η ιερή πορνεία της ψυχής» (2007, «Πορνογραφία και Τέχνη»). Ακόμα, στο άρθρο «Erotic but not Pornographic» υποστηρίζεται ότι η διαφορά της ερωτικής αγάπης από κάτι το πορνογραφικό, είναι ότι η ερωτική αγάπη αφορά το να προσφέρεις κάτι, ενώ το πορνό το να πάρεις κάτι. Αυτό είναι που διατηρεί την ακεραιότητα του ερωτικού.

Άλλη μια διαφορά της ερωτικής τέχνης από την πορνογραφική είναι η ιδιωτικότητα. Πιο συγκεκριμένα, αντικρίζοντας ένα έργο, όπως αυτό του Μουνκ, νιώθεις έκπληκτος από αυτό που βλέπεις, επειδή δεν είναι κάτι αναμενόμενο ή συνηθισμένο. Η προστασία της ιδιωτικής ζωής είναι κάτι σημαντικό για τους ανθρώπους. Ένα ερωτευμένο ζευγάρι, για παράδειγμα, εκφράζει τον έρωτά του μακριά από τους δημόσιους χώρους και τα αδιάκριτα βλέμματα. Έτσι, αντικρίζοντας μια γυναίκα να συνουσιάζεται, εκπλησσόμαστε, επειδή αυτό δεν είναι κάτι που συνηθίζουμε να βλέπουμε. Ο έρωτας είναι μια ιδιωτική υπόθεση. Αυτή είναι άλλη μια διαφορά του ερωτικού από το πορνογραφικό. Η πορνογραφία προκαλεί τον θεατή να απολαύσει τα μυστικά του σώματος κάποιου και να εισβάλλει αδιάκριτα στην ιδιωτική του ζωή.

Επίσης η ίδια η φύση της τέχνης διαχωρίζει το ερωτικό από το πορνογραφικό. Η τέχνη προϋποθέτει ένα είδος ψευδαίσθησης ή με άλλα λόγια, όπως το λέει ο Konrad von Lange, πρόθυμη-αυταπάτη. Πρόκειται για έναν φανταστικό κόσμο, μέσα στον οποίο μπορούμε να ζήσουμε για ένα διάστημα, με την επίγνωση όμως ότι δεν είναι πραγματικός κι έτσι μας επιτρέπει να ζήσουμε νέες εμπειρίες. Το σημαντικό σε αυτό είναι ότι, όσο κοντά κι αν είναι ο πραγματικός με τον φανταστικό κόσμο, δεν πρέπει να αλληλεπιδρούν άμεσα. Για παράδειγμα, μπορούμε να παρακολουθήσουμε έναν πόλεμο που πραγματοποιείται σε ένα παιχνίδι, αλλά όχι με κίνδυνο της ζωής μας. Με αυτό το παράδειγμα σχετίζεται και η σύγχυση της τέχνης με την προπαγάνδα. Στην τέχνη ο πραγματικός κόσμος σχετίζεται με τον φανταστικό. Με την ίδια λογική η ερωτική τέχνη μας εισάγει σε νέες διαστάσεις της σεξουαλικής έλξης. Αν όμως δίνεται έμφαση στη σεξουαλική διέγερση, τότε η ψευδαίσθηση έχει κακοποιηθεί και η τέχνη έχει γίνει πορνογραφική. Ένα τέτοιο έργο, που δεν πληροί τις προϋποθέσεις της ερωτικής τέχνης, είναι και μη-χριστιανικό και άτεχνο (Peck J. 2002, «Erotic but not Pornographic»).

Είναι τελικά το έργο του Μουνκ «Η Μαντόνα» ερωτική ή πορνογραφική τέχνη; Ίσως η απάντηση σε αυτό το ερώτημα είναι υποκειμενική. Με την πρώτη ματιά θα έλεγε κανείς ότι ο πίνακας δεν αποπνέει κάτι πρόστυχο. Μελετώντας μάλιστα την ζωή του Μουνκ και διαβάζοντας αυτό που έγραψε για τον

συγκεκριμένο πίνακα, καταλαβαίνουμε ότι σκοπός του δεν ήταν να διεγείρει σεξουαλικά τον θεατή. Αφετέρου θα έλεγε κανείς πως η ονομασία του πίνακα, το κόκκινο φωτοστέφανο και η στάση της γυναίκας είναι προκλητικά και προσβάλλουν την Παναγία, δηλαδή ό,τι πιο ιερό υπάρχει. Είναι σαν να αναπαριστά την Παναγία την ώρα της συνουσίας. Ωστόσο μελετώντας την ζωή του Μουνκ καταλαβαίνουμε πως ο τίτλος που χρησιμοποίησε είναι μεταφορικός, ενώ η γυναίκα που απεικονίζεται στον πίνακα είναι η μητέρα του και το άρρωστο έμβρυο η μεγαλύτερη αδελφή του. Ίσως μάλιστα το άρρωστο έμβρυο δεν συμβολίζει μόνο τη μία από τις αδελφές του, αλλά και τις άλλες δύο, οι οποίες αρρώστησαν πρώιμα και πέθαναν.

Μέσα από τους πίνακες του Μουνκ απεικονίζεται η ζωή του. Αυτό που τον ενέπνευσε να ζωγραφίσει ήταν οι ατυχίες που έζησε. Αυτές ήταν που τον τροφοδοτούσαν και ως αντάλλαγμα του έδωσαν την αναγνώριση ως επιτυχημένου ζωγράφου. Επομένως, σκοπός του δεν ήταν να ζωγραφίσει την Παναγία. Η γυμνή γυναίκα αποτελεί έναν συμβολισμό: Συμβολίζει τη δημιουργία της ζωής, ενώ αντίθετα το άρρωστο έμβρυο με τα σκελετωμένα χέρια συμβολίζει το θάνατο. Ο λόγος που ίσως επέλεξε να βάλει τα δύο αυτά πρόσωπα μαζί, είναι γιατί για εκείνον ο θάνατος και η ζωή «πάνε χέρι-χέρι». Επιπλέον, ίσως το έμβρυο συμβολίζει τον ίδιο το ζωγράφο και ο λόγος που είναι άρρωστο, είναι γιατί ουσιαστικά ο ίδιος είχε μια «αρρωστημένη» ζωή, γεμάτη δυσκολίες και ατυχίες. Όσον αφορά το κόκκινο φωτοστέφανο, ίσως επέλεξε να το βάλει πάνω από το κεφάλι της γυναίκας, για να δείξει την αγνότητα της μητέρας του και πόσο ιερή ήταν για εκείνον.

Φυσικά, η απάντηση στο ερώτημα, αν ένας καλλιτέχνης έχει το δικαίωμα να αναπαριστά ιερά θρησκευτικά πρόσωπα σε προκλητικές σκηνές, είναι αρνητική. Η απάντηση όμως στο ερώτημα, ποια είναι τα όρια της τέχνης, είναι ότι η τέχνη δεν έχει όρια. Αυτό δεν σημαίνει πως κάθε καλλιτέχνης μπορεί να δημιουργήσει έργα, που αναπαριστούν π.χ. ένα θρησκευτικό πρόσωπο σε άσεμνες πόζες. Κάτι τέτοιο δεν θα αποτελούσε τέχνη αλλά πορνογραφία. Η τέχνη είναι πολλά πράγματα μαζί, ενώ η πορνογραφία είναι μόνο ένα. Συγκεκριμένα, η τέχνη αποτελεί λήθη, διαφυγή από την πραγματική ζωή, επιφέρει κάθαρση παθημάτων. Σκοπός του Μουνκ δεν είναι να διεγείρει σεξουαλικά τον θεατή. Άλλωστε, όπως είπε και ο ίδιος: «Χωρίς τον φόβο και την αρρώστια η ζωή μου θα ήταν σαν ένα καράβι χωρίς κουπιά... Η ασθένεια, η παράνοια και ο θάνατος ήταν οι άγγελοί μου που μου κράτησαν συντροφιά και με συνόδευαν σε όλη μου τη ζωή».

Βιβλιογραφία

1. Βουλιάκης Π. (2003), «Τι ορισμό να δώσουμε στην Τέχνη;» <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=278>
3. Δεδελετάκης Σ. (2010), «Ορισμός της τέχνης» http://arts-dedeletos.blogspot.gr/2010/03/blog-post_15.html
4. Τζελέπη. Ε. (2009), «Σιγμουντ Φρουντ ο πατέρας της ψυχανάλυσης», *Ιστορικά Θέματα*, 49.
5. Βικιπαίδεια, (2013), <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CE%AF%CE%B3%CE%BA%CE%BC%CE%BF%CF%85%CE%BD%CF%84>

<http://www.e-steki.gr/showthread.php?t=16919>

6. Φεγγάρω (2009) «Τέχνη ή Πορνογραφία», <http://www.e-steki.gr/showthread.php?t=16919>
7. Ανώνυμος (2007) «Πορνογραφία και Τέχνη», http://levitypen.blogspot.gr/2007/06/blog-post_08.html
8. Ανώνυμος (2010), «Το γυμνό στην Τέχνη», <http://www.taxydromos.gr/article.php?id=73177&cat=6>
9. Ανώνυμος (2012), «Έντβαρτ Μούνκ: Η δική του 'κραυγή'» http://www.capital.gr/weekend_articles.asp?id=1475661&ppg=1
10. Ανώνυμος (2013), «Edvard Munch», http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=62017
11. Ανώνυμος (2000), «Madonna», <http://www.edvard-munch.com/gallery/women/madonna.htm>
12. Ανώνυμος (2009), «Σίγκμουντ Φρόυντ (Sigmund Freud)» 108, <http://historymed.blogspot.gr/2009/10/sigmund-freud.html>
13. Harris G. (2005), «Edvard Munch By Himself». Royal Academy of Arts.
14. Levinson J. (2005), «Erotic Art and Pornographic Pictures», *Philosophy and Literature*, 29.1, 228-240. http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/philosophy_and_literature/v029/29.1levinson.html
15. Peck J. (2002), «Erotic but not Pornographic», 70-76.
16. Watts C. (2013), «Madonna by Edvard Munch (Cats critical analysis)», <http://caseywatts.wordpress.com/2012/02/05/madonna-by-edvard-munch-cats-assignment/>
17. Warick L. «Edvard Munch. A Study of Loss, Grief and Creativity», <https://www.msu.edu/course/ha/446/panter.htm>

Παράρτημα:

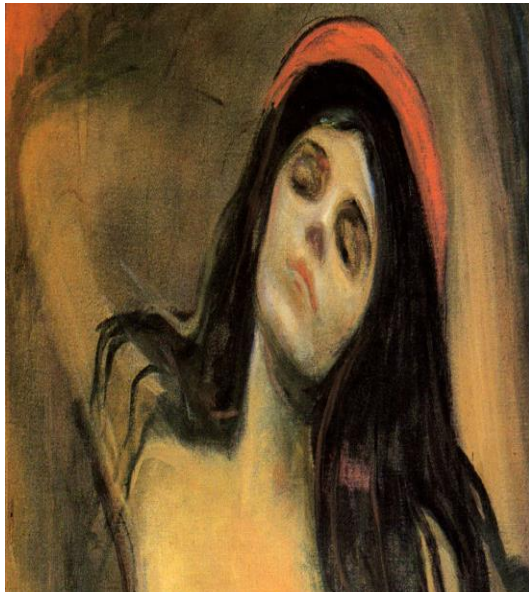
Η «Μαντόνα» του Έντβαρτ Μουνκ



Μουνκ: *Μαντόνα*.
Εικόνα 1: Η εκδοχή των ετών 1895-1902.



Μουνκ: *Μαντόνα*. Εικόνα 3, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Μουνκ: *Μαντόνα*.
Εικόνα 2: Η εκδοχή των ετών 1894-1895 (λεπτομέρεια).