

«ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΓΩΓΗ»

ΤΕΥΧΟΣ 21^ο, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2012

ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Το παρόν τεύχος περιλαμβάνει μια ευρεία γκάμα θεμάτων μέσα στο ευρύ πλαίσιο της Αισθητικής Αγωγής. Θίγονται, μάλιστα, θεματικές περιοχές που σπάνια συζητιούνται: ένα λογοτεχνικό και ταυτόχρονα φιλοσοφικό «ημερολόγιο» του Δανού στοχαστή Σαίρεν Κίρκεγκωρ, καθώς και η προσπάθεια του Ζίγκμουντ Φρόιντ να καθιερώσει την ψυχανάλυση ως μέσο προσέγγισης στα καλλιτεχνήματα.

Διερευνώνται, ακόμα, κλασικά λογοτεχνικά κείμενα (του Γεωργίου Βιζυηνού και του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν), μουσειοπαιδαγωγικές δυνατότητες και μουσικές επιδράσεις σε έμβρυα.

Γίνεται φανερό ότι δεν λείπουν ούτε οι ιδέες ούτε οι επιμελημένες εργασίες από την πλευρά των φοιτητριών μας.

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. Μαρκέλλα Χριστινάκη: **Πώς αντιλαμβάνεται ο Κίρκεγκωρ τον έρωτα στο «Ημερολόγιο ενός Διαφθορέα»** . . 3

2. Μαρία Σχοιναράκη: **Γ. Βιζυηνού: «Το αμάρτημα της μητρός μου»**. Είναι κυρίως ηθογράφημα ή ψυχογράφημα; . . 8

3. Ελένη Κυριακοπούλου: **Μουσικές επιδράσεις σε έμβρυα και μουσικές προτιμήσεις βρεφών** . . 15

4. Ειρήνη Ξυλούρη: **Δραματοποίηση της ζωής των Μινωιτών μετά από επίσκεψη νηπίων στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου Κρήτης** 19

5. Μαρία Θαλασσινού: **«Το ασχημόπαπο» του Χανς Κρ. Άντερσεν. Πώς μπορεί να διδαχθεί στο νηπιαγωγείο;** . . 22

6. Στυλιανή Βρέντζου: **Σχόλια σε ένα χωρίο του Sigmund Freud. Ψυχαναλύοντας τα καλλιτεχνήματα** . . 25

Μαρκέλλα Χριστινάκη

Πώς αντιλαμβάνεται ο Κίρκεγκωρ τον έρωτα στο «*Ημερολόγιο ενός Διαφθορέα*»

Εισαγωγικά στοιχεία

Ο Σαίρεν Κίρκεγκωρ ήταν Δανός φιλόσοφος και θεολόγος του 19^{ου} αιώνα. Θεωρείται ο πρώτος υπαρξιστής φιλόσοφος. Γεννήθηκε στις 5 Μαΐου του 1813 στην Κοπεγχάγη και πέθανε (μόλις 42 ετών!) στις 11 Νοεμβρίου 1855 στην ίδια πόλη. Ήταν παιδί ενός ιδιαίτερα θρησκευόμενου ατόμου, του Μίκαελ Πέντερσον Κίρκεγκωρ, γεγονός που τον επηρέασε στη μετέπειτα πορεία του. Ο Κίρκεγκωρ έκανε θεολογικές σπουδές και κατόπιν στράφηκε προς τη Φιλοσοφία και τη Λογοτεχνία. Μια ακόμα σημαντική πτυχή της ζωής του (η οποία θεωρείται ότι άσκησε σημαντική επιρροή στο έργο του) ήταν η διάλυση του αρραβώνα του με τη Ρεγγίνα Όλσεν (1822-1904).

Ο Κίρκεγκωρ ήταν ένας χαλκέντερος συγγραφέας. Αλλά δημοσίευσε τα μισά έργα του κάτω από τη «μάσκα» διαφόρων ψευδώνυμων, που δημιούργησε ο ίδιος για να αναπαραστήσει διαφορετικούς τρόπους σκέψης. Στο έργο του «*Η Άποψη*», γράφει: «Στα ψευδώνυμα έργα μου δεν υπάρχει ούτε μία λέξη που να είναι δική μου. Δεν έχω καμία άποψη γι' αυτά τα έργα παρά μόνο ως τρίτος· καμία κατανόηση της έννοιάς τους παρά μόνο ως αναγνώστης· δεν έχω την παραμικρή προσωπική σχέση με αυτά» (Σ. Κίρκεγκωρ, 2012).

Στην παρούσα εργασία επιχειρούμε να «διαβάσουμε» τον Κίρκεγκωρ που βρίσκεται πίσω από τη μάσκα του Βίκτωρα του Ερημίτη, ψευδώνυμο με το οποίο ο Κίρκεγκωρ εξέδωσε το έργο: «*Το Ημερολόγιο ενός Διαφθορέα*». Αν και ο ίδιος ο Κίρκεγκωρ υποστηρίζει ότι δεν έχει την παραμικρή προσωπική σχέση με αυτό το κείμενο (!), θα προσπαθήσουμε – αναλύοντας ορισμένα χωρία του βιβλίου – να αποδείξουμε ότι αναφέρονται στη δική του φιλοσοφία και αντίληψη για τον έρωτα, διατυπωμένα τάχα από μια ξένη προς αυτόν προσωπικότητα, τον Ιωάννη τον Διαφθορέα.

Το «*Ημερολόγιο ενός Διαφθορέα*» ανήκει στο λογοτεχνικό είδος της νουβέλας και είναι το τελευταίο μέρος του βιβλίου «*Είτε-Είτε*». Πρωταγωνιστής της ιστορίας είναι ο Ιωάννης, ο οποίος προσπαθεί να αποπλανήσει μια κοπέλα, την Κορδελία (το ίδιο όνομα είχε η αδερφή της Ρεγγίνα). Ο Ιωάννης προσπαθεί να κατακτήσει την κοπέλα χρησιμοποιώντας όχι τόσο την ομορφιά του όσο την πνευματική του γοητεία. Προσπαθεί όμως και να τη διαφθείρει, με απώτερο σκοπό να την εγκαταλείψει για πάντα.

Η αντίληψη του Κίρκεγκωρ για τον έρωτα

Θα αναλύσουμε ορισμένα χωρία από το βιβλίο «*Το Ημερολόγιο ενός Διαφθορέα*», στα οποία θεωρούμε ότι γίνονται φανερές οι αληθινές απόψεις του Κίρκεγκωρ για τον έρωτα μέσα από τη μάσκα του Ιωάννη του Διαφθορέα. Τα χωρία παρατίθενται με τη σειρά που προσφέρονται στο βιβλίο.

«Ένα βλέμμα από κάτω είναι πιο επικίνδυνο από ένα βλέμμα κατευθείαν! Όπως στην ξιφομαχία. Και ποιο σπαθί είναι τόσο γοργό, τόσο αστραφτερό και τόσο παραπλανητικό σαν το μάτι; Σημαδεύει πρώτα κανείς ένα σημείο στο σώμα του αντιπάλου του – όπως ορίζει η μέθοδος της ξιφομαχίας – και αστραπιαία εφορμά. Όσο πιο γρήγορα πλήξει το καίριο σημείο, τόσο καλύτερα. Είναι απερίγραπτη αυτή η στιγμή που εφορμά στο καθορισμένο σημείο. Ο αντίπαλος νοιώθει το σπαθί, το ξέρει πως πληγώθηκε – αλλά σε ένα διαφορετικό σημείο» (Σ. Κίρκεγκωρ, 2006, σελ. 38).

Εδώ είναι εμφανής η ποιητική πλευρά του Κίρκεγκωρ. Γενικά η λογοτεχνία διαπνέει ολόκληρο το έργο του και ο έρωτας μέσα από τα μάτια του Δανού φιλόσοφου γίνεται συχνά πολύ παραστατικός, ιδιαίτερα με τη χρήση παρομοιώσεων. Ο (ψευδώνυμος) Ιωάννης δεν είναι ένας κοινός διαφθορέας, όπως ασφαλώς δεν είναι ούτε ο Κίρκεγκωρ. Ο φιλόσοφος αναφέρει τρεις κατηγορίες ανθρώπινης ύπαρξης, που είναι τρία στάδια ανθρώπινης συμπεριφοράς: το αισθητικό, το ηθικό και το θρησκευτικό. Ο έρωτας ανήκει στο αισθητικό στάδιο. Το στάδιο αυτό είναι απλούστερο από τα άλλα δύο και χαρακτηρίζεται «*Sanselig*», δηλαδή αισθησιακό, στάδιο που σχετίζεται με τις σωματικές-αισθησιακές απολαύσεις.

Για μια πρώτη ερωτική επαφή χρησιμοποιεί εδώ ο Κίρκεγκωρ (όπως ίσως και οι περισσότεροι άνθρωποι) μια από τις σημαντικότερες αισθήσεις: την όραση. «Ένα βλέμμα από κάτω είναι πιο επικίνδυνο από ένα βλέμμα κατευθείαν!». Αυτό σημαίνει ότι ο έρωτας είναι μυστήριο, αίνιγμα. Το χαμηλό βλέμμα κρύβει τις σκέψεις και το πνεύμα. Έστω και μόνο μια ματιά είναι αρκετή για να κεντρίσει το ενδιαφέρον ανάμεσα σε δύο ανθρώπους. Όταν ο ίδιος ο Κίρκεγκωρ είδε τη Ρεγγίνα ήταν τόσο δυνατό το βλέμμα, ώστε (όπως γράφει και στο ημερολόγιό του) είχε αποφασίσει ήδη πριν τη γνωρίσει ότι αυτή ήταν η αγαπημένη του.

Στο παραπάνω χωρίο τονίζει επίσης τη στιγμή της γέννησης του έρωτα. Και πράγματι «η στιγμή» είναι κατά τον Δανό συγγραφέα το παν στο αισθητικό στάδιο μιας ανθρώπινης ύπαρξης.

Από την παραπάνω περιγραφή συμπεραίνουμε ότι ο έρωτας θέλει τακτική. Ο ξιφομάχος-έρωτας επιλέγει, στοχεύει και ξέρει πώς πρέπει να κινηθεί, ώστε να έχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Στο τέλος αναφέρει: «Ο αντίπαλος νοιώθει το σπαθί, το ξέρει πως πληγώθηκε – αλλά σε ένα διαφορετικό σημείο». Όπως δηλαδή ο αντίπαλος νοιώθει την ήττα και στο σώμα αλλά και στο μυαλό, έτσι και ο εραστής που έχει οπτική επαφή με ένα άλλο πρόσωπο, έχει κατά κάποιο τρόπο ηττηθεί, αφού η προσοχή του έχει στραφεί αποκλειστικά σε αυτό το άλλο. Σχετικά με τη Ρεγγίνα ο Κίρκεγκωρ αναφέρει στο Ημερολόγιό του ότι του έκανε «μια συγκεκριμένη εντύπωση», και ίσως κι εκείνος έκανε την ίδια εντύπωση σ' αυτήν – αλλά αθώα, καθαρά πνευματικά: «σε ένα διαφορετικό σημείο».

«Τυφλώθηκα; Έχασε τη δύναμή του το βαθύ μάτι της ψυχής; Την είδα, αλλά ήταν σαν μια ουράνια αποκάλυψη. Τόσο τέλεια την έχασα από τα μάτια μου, ώστε άδικα κουράζω την ψυχή μου για να θυμηθώ την εικόνα της.

Αν την ξαναδώ μια φορά ακόμα, θα μπορούσα να την αναγνωρίσω ανάμεσα σε εκατοντάδες γυναίκες. Τώρα όμως χάθηκε, και της ψυχής μου το μάτι άδικα την αποζητά με λαχτάρα (...) σαν ένας ξιφομάχος ύστερα από την πτώση του. Το μάτι απαράλλαχτα πετρώνει στην αρχινισμένη κάποτε κατεύθυνση. Ήταν αδύνατο ν' ανοιγοκλείσω τα βλέφαρά μου, ήταν αδύνατο να βλέπω, γιατί είδα πολύ, πάρα πολύ» (ό.π., σελ. 46).

Η συναισθηματική κατάσταση, στην οποία βρίσκεται ο «διαφθορέας» Ιωάννης δεν είναι άλλη από αυτήν που βίωσε και ο ίδιος ο Κίρκεγκωρ, όταν πρωτοαντίκρισε τη Ρεγγίνα. Εκείνη την ημέρα έγραψε στο Ημερολόγιό του: «Κύριε Θεέ μου, δώσε μου για μια ακόμα φορά το κουράγιο να ελπίζω. Φιλεύσπλαχνε Θεέ, επίτρεπέ μου να ελπίζω ακόμη μια φορά. Καρποφόρησε το βάρος μου και το άγρονο μυαλό μου. Η αμφιβολία μου είναι τρομερή – δεν αντέχεται –, είναι μια καταραμένη δίψα, και μπορώ να καταπνίξω κάθε ενδοιασμό, κάθε παρηγοριά και καθησυχασμό. Τρέχω με 10.000 μίλια το λεπτό απέναντι σε κάθε εμπόδιο» (*The journals of Kierkegaard*, 1959). Εδώ ο Κίρκεγκωρ περιγράφει, πώς ένα άτομο «παραδίδεται» στους πόθους και στις διαθέσεις του. Εκείνο που επηρεάζει τη ζωή του είναι «η στιγμή» και στην προκειμένη περίπτωση η στιγμή που αντίκρισε την κοπέλα. Άλλαξε πορεία και κατεύθυνση, όταν προέκυψε αυτή η αναπάντεχη συνάντηση, όπως δηλώνεται στο παραπάνω χωρίο. Αυτή η κατάσταση θα μπορούσαμε να πούμε ότι οδηγεί στη μοιρολατρία, αφού η ανάγκη για την επόμενη συνάντηση είναι τεράστια και η μοίρα διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο.

«Πρέπει να περιορίζεται κανείς. Αυτός είναι ο κυριότερος όρος της απόλαυσης. Δεν ξέρω πώς θα μπορούσα να εξηγήσω ό,τι αφορά αυτό το κορίτσι και ό,τι πλημμυρίζει ολόκληρη τη σκέψη και την ψυχή μου, αφού ο πόθος μου φουντώνει ακόμα. Δεν θέλω τώρα να περάσω ήσυχες ημέρες, γιατί αυτή η κατάσταση, η μαύρη κι ακαθόριστη, γεμάτη κραδασμούς, έχει κάποια γλύκα» (ό.π., σελ. 49-50).

Θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς: Μήπως είναι ο Κίρκεγκωρ διεφθαρμένος, όταν αναλαμβάνει να καταγράψει τις ημερολογιακές σημειώσεις ενός διαφθορέα; Όχι, βέβαια! Όλα τα συγγράμματα του Κίρκεγκωρ, ακόμα και τα «αισθητικά», όπως είναι το «*Ημερολόγιο ενός Διαφθορέα*», γράφτηκαν κατά την τρίτη περίοδο της ζωής του, τη θρησκευτική (Μ. Κ. Μακράκης, 1983). Αυτό σημαίνει ότι ακόμα και όταν χειρίζεται αισθητικά θέματα, ο Κίρκεγκωρ παραμένει ένας θρησκευτικός συγγραφέας. Την πλατωνική του στάση απέναντι στον έρωτα την φανερώνει στη φράση: «Πρέπει να περιορίζεται κανείς. Αυτός είναι ο κυριότερος όρος της απόλαυσης». Ο Κίρκεγκωρ έχει παραδοθεί στις πνευματικές του τάσεις με μεγάλη παρόρμηση και αυθορμητισμό, ακόμα και όταν πρωτογνώρισε τη Ρεγγίνα. Αυτό αναφέρει και στο Ημερολόγιό του: «Στις 8 Σεπτεμβρίου έφυγα από το σπίτι μου με σκοπό να ξεκαθαρίσω το ζήτημα. Συναντηθήκαμε στο δρόμο έξω από το σπίτι της. Εκείνη είπε ότι δεν ήταν κανείς στο σπίτι. Ήμουν αρκετά ανόητος για να το εκλάβω ως πρόσκληση,

γιατί ήταν ακριβώς η ευκαιρία που επιθυμούσα. Πήγα μέσα μαζί της» (*The journals of Kierkegaard*, 1959). Σ' αυτά τα λόγια γίνεται αντιληπτή μια κίνηση από το εσωτερικό αυτού του ανθρώπου, από την ψυχή του, προς τις αισθήσεις, τον πόθο και τη φιληδονία. Έως ένα βαθμό κυριαρχεί η δύναμη του αισθησιασμού. Παρατηρούμε όμως πάλι τον θρησκευόμενο Κίρκεγκωρ στην τελευταία φράση: «Δεν θέλω τώρα να περάσω ήσυχες ημέρες, γιατί αυτή η κατάσταση, η μαύρη κι ακαθόριστη, γεμάτη κραδασμούς, έχει κάποια γλύκα». Γεμάτος αυτοσυνείδηση, καταλαβαίνει την προσωρινότητα και τη ματαιότητα της ερωτικής του κατάστασης. Από αυτή την αυτοσυνείδηση πηγάζει και η ειρωνεία του για τον έρωτα. Γράφει κάπου: «Η ειρωνεία δεν είναι σκοπός, είναι στάση» (Σ. Κίρκεγκωρ, 2006).

«[Μια κοπέλα] γεννιέται δυο φορές, τη δεύτερη όταν παντρεύεται – ή πιο σωστά, τη στιγμή που παύει να γεννιέται έχει κιόλας γεννηθεί» (ό.π., σελ. 61).

Ο Κίρκεγκωρ αναφέρεται αφενός στη φυσική γέννηση μιας γυναίκας και αφετέρου στη γέννησή της μέσα από το γάμο. Οι κοπέλες ανατρέφονται και γαλουχούνται, για να φτάσουν κάποια στιγμή στην ελευθερία. Η ελευθερία αυτή μπορεί να προκύψει μέσα από τον έρωτα και το γάμο, επειδή είναι ΕΚΕΙΝΗ που θα επιλέξει να αγαπήσει και να αγαπηθεί. Η πνευματική ελευθερία συνδέεται με το μυστήριο της Εκκλησίας και ο Κίρκεγκωρ δίνει ιδιαίτερη σημασία στο γάμο, έστω και αν ο ίδιος δε νυμφεύτηκε ποτέ.

Τί όμορφο να είναι κανείς ερωτευμένος και να το ξέρει! Αυτή είναι η διαφορά» (ό.π., σελ. 65).

Παρατηρούμε πάλι την ειρωνική στάση μέσα στις σκέψεις του Δανού φιλόσοφου. Είναι όμορφο να είναι κανείς ερωτευμένος, αναφέρει, υπάρχει όμως και μια ειδοποιός διαφορά: το να γνωρίζει κανείς σε ποια ακριβώς κατάσταση βρίσκεται. Με τον τρόπο που παρουσιάζει τον ερωτευμένο ήρωά του, τον Ιωάννη, αλλά και με όσα γράφει στο ημερολόγιό του, ο Κίρκεγκωρ μιλάει για μια πνευματική και αισθησιακή ηδονή, για έναν απόλυτο πόθο, για μια κατάσταση που συνεπαίρνει και προσανατολίζει όλο το «είναι» του ατόμου προς μια κατεύθυνση. Παρόν, παρελθόν και μέλλον συγκεντρώνονται στη «στιγμή».

Η εικόνα της, που την έχω αποτυπώσει στη μνήμη μου, πλανιέται αόριστα, ανάμεσα στην αληθινή και την ιδανική της μορφή» (ό.π., σελ. 65).

Αυτό το χωρίο σχετίζεται, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, με τη θεωρία των Ιδεών του Πλάτωνα αλλά και με τους δεσμούς από την πλατωνική αλληγορία του σπηλαίου. Ο Κίρκεγκωρ αναφέρεται σε ένα «δεσμότη του έρωτα», ο οποίος εμπιστεύεται την ανάμνηση της εικόνας της αγαπημένης του. Η εικόνα αυτή ανταποκρίνεται στο πραγματικό, στο τώρα, στο αισθητικό. Ωστόσο εκείνη που περνάει τον ερωτευμένο από την πλάνη στο φως, είναι η ιδανική της μορφή. Η κορύφωση του έρωτα δεν είναι μια οποιαδήποτε στιγμή, αλλά η ίδια η αιωνιότητα. Η πεποίθησή του αυτή αποδεικνύεται έμπρακτα και από

την ίδια τη ζωή του Κίρκεγκωρ: Στις 11 Οκτωβρίου του 1841 διαλύει οριστικά τον αρραβώνα του με τη Ρεγγίνα. Ο έρωτάς του γι' αυτήν ήταν τόσο αγνός και τόσο ειλικρινής, ώστε οδήγησε σ' αυτό το αναπάντεχο τέλος. Αν δεν την αγαπούσε τόσο πολύ, δεν θα διέλυε τον αρραβώνα του. Με αυτό τον τρόπο κράτησε στη σκέψη του την εξιδανικευμένη μορφή της έως το τέλος της ζωής του. Μια κινέζικη παροιμία λέει: «Θέλεις τον μεγάλο έρωτα; Διάκοψέ τον!». Ο Μ. Κ. Μακράκης αναφέρει ότι ο Κίρκεγκωρ «αρνήθηκε τον μεγάλο έρωτα, για ν' αφιερωθεί στο μεγάλο του ιδανικό, στην «ιδέα», για την οποία αξίζει – όπως έλεγε και ο ίδιος – ακόμα και να πεθάνει κανείς». Επομένως η εγκατάλειψη της Ρεγγίνας, της αληθινής μορφής για χάρη της ιδανικής, δεν ήταν η αιτία που τον οδήγησε σε κάποιες θρησκευτικές πεποιθήσεις, αλλά ήταν το αποτέλεσμα των πεποιθήσεων του για τη ζωή.

«Ό,τι είναι όμορφο είναι δύσκολο, ό,τι είναι ενδιαφέρον εύκολα μπορεί κανείς να το αποφασίσει. Ενώ είναι πάντοτε καλό να πλησιάζει τα όριά του. Αυτό είναι η οριστική απόλαυση, κι αν οι άλλοι απολαμβάνουν δεν ξέρω σ' αλήθεια. Μόνο να κατέχει κανείς είναι ασήμαντο και τα μέσα που μεταχειρίζονται τέτοιοι εραστές είναι αρκετά αξιοθρήνητα. Δεν αποφεύγουν ποτέ τα χρήματα, τη δύναμη, τις ξένες επιδράσεις, τα υπνωτικά κλπ.» (ό.π., σελ. 67).

Η απόλαυση σχετίζεται με την ηδονή, με τις αισθήσεις και με το ευκαιριακό. Είναι μια κατάσταση που μπορεί να διεγείρει τον άνθρωπο εξωτερικά αλλά και να τον εγκλωβίσει εκεί. Είναι μια κατάσταση στιγμών λάμψης κι ευχαρίστησης, οι οποίες όμως δεν έχουν συνέχεια, δεν έχουν εξέλιξη. Μόλις η στιγμή της απόλαυσης παρέλθει, χάνεται και κάθε πορεία ζωής. Όμως η απόλαυση που πηγάζει από την αγάπη και την απόλυτη αφοσίωση είναι εκείνη που γίνεται η αιτία για την υπέρβαση. Είναι εκείνη που θα οδηγήσει την αισθητική και αισθησιακή πλευρά του ατόμου σε ένα ανώτερο επίπεδο, σε μια πνευματικότητα. Αυτή η πνευματικότητα είναι που θα οδηγήσει τους εραστές στον ιδανικό, απόλυτο κι αιώνιο έρωτα. Είναι μια απόφαση ζωής δύσκολη και τολμηρή. Η απόλαυση είναι η αφορμή που οδηγεί στην απόλυτη αφοσίωση, στην *ιδανική μορφή*, στην αιώνια αγάπη, στην «απορρόφηση μέσα σε ολόκληρη την υπόστασή του» (Μ. Κ. Μακράκης, 1983) ως αποτέλεσμα. Ο ίδιος ο Κίρκεγκωρ ήταν ένας τέτοιος εραστής: οδηγήθηκε σε ένα πνευματικό στάδιο και παρέμεινε σε ιδανικό επίπεδο, απόλυτα αφοσιωμένος.

«Ανέκαθεν θεωρούσα τη μουσική ένα σπουδαίο μέσον επικοινωνίας, όταν θέλει να πλησιάζει κανείς ένα κορίτσι» (ό.π., σελ. 80).

Όπως ο Πλάτωνας θεωρούσε ότι οι τέχνες αποβλέπουν στη διασκέδαση και την ηδονή, έτσι και ο Κίρκεγκωρ συνδέει την τέχνη με τη φιληδονία και τις απολαύσεις των αισθήσεων. Εκτός από την ποίηση, δίνει ιδιαίτερη σημασία και στη μουσική, όπως παρατηρούμε κατά την ανάλυση που κάνει στην όπερα του Μότσαρτ «*Don Juan*». Η μουσική είναι ένα μέσο επικοινωνίας που διεγείρει τις αισθήσεις και κάνει πιο οικεία την επαφή ενός άντρα με ένα κορίτσι.

Ο ίδιος ο Κίρκεγκωρ γράφει στο Ημερολόγιό του: «Καθόμασταν μόνοι στο σαλόνι. Ένιωθε λίγο άβολα. Της ζήτησα να μου παίξει κάτι στο πιάνο, όπως έκανε συνήθως. Έτσι κι έκανε, αλλά αυτό δε με βοήθησε. Τότε ξαφνικά άρπαξα την παρτιτούρα, την έκλεισα με λίγη βία και την πέταξα πάνω στο πιάνο» (*The journals of Kierkegaard*, 1959). Η μουσική, όπως συμπεραίνουμε και από το παραπάνω χωρίο, είναι ένα μέσο να γκρεμιστούν τα τείχη, να γεφυρωθεί το χάσμα της αμηχανίας και να υπάρξει μια άμεση επαφή.

«[Μια κοπέλα] πρέπει να είναι ελεύθερη. Μόνο στην ελευθερία υπάρχει αγάπη, μόνο στην ελευθερία υπάρχει ψυχαγωγία κι αιώνια ευφροσύνη (σελ. 101). Όταν σε φυσική σχέση [μια κοπέλα] είναι εξαρτημένη, σε μιαν ηθική όμως σχέση είναι υποχρεωμένη. Ανάμεσά μας πρέπει να κυριαρχεί μόνο το παιχνίδι της ελευθερίας» (ό.π., σελ.102)

Η σχέση του Κίρκεγκωρ με τον χριστιανισμό είναι εμφανής σ' αυτό το χωρίο. Ο Δανός φιλόσοφος, πλήρως αφιερωμένος στο Θεό και αληθινός χριστιανός, αναφέρει ότι «μόνο στην ελευθερία υπάρχει αγάπη». Η άποψη αυτή υπάρχει και στον χριστιανισμό, δηλαδή ότι η ελεύθερη βούληση οδηγεί προς την πίστη και την αγάπη του Θεού. Ο Κίρκεγκωρ γνωρίζει ότι μόνο μέσα από την ελευθερία μπορεί μια αγάπη να είναι αληθινή και ουσιαστική, γιατί η επιλογή ανήκει στο ίδιο το ανθρώπινο άτομο. Επιπλέον αναφέρει ότι μια κοπέλα «σε φυσική σχέση είναι εξαρτημένη, σε μιαν ηθική όμως σχέση είναι υποχρεωμένη». Τι θα πει αυτό; Μια φυσική σχέση μπορεί να είναι απόρροια εξωγενών και τυχαίων παραγόντων, όπως είναι για παράδειγμα ένας γάμος με προξενίο. Η ηθική όμως σχέση ανήκει στο πνεύμα και την ψυχή, κι εκεί δε γίνεται να υπάρξουν εξωτερικές επιρροές, τυχαίες επιδράσεις κι εξαναγκασμοί, γι' αυτό ακριβώς μια τέτοια αγάπη είναι δεσμευτική και «υποχρεώνει»: έχουμε ηθικό χρέος απέναντί της.

«Αλλά ο θεός του έρωτα είναι τυφλός. Όταν είναι κανείς πανούργος, μπορεί να τον ξεγελάσει. Σχετικά με τις εντυπώσεις η τέχνη [του έρωτα] είναι τόσο ευαίσθητη, ώστε γνωρίζει κανείς ποια εντύπωση προκαλεί σε κάθε κορίτσι. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί κιάλας να ερωτευτεί κανείς πολλά κορίτσια συγχρόνως και με το καθένα τους να είναι διαφορετικά ερωτευμένος. Μόνο μια να αγαπάς είναι πολύ λίγο. Να τις αγαπάς όλες, είναι επιπολαιότητα. Να γνωρίζεις όμως τον εαυτό σου και να αγαπάς όσο πιο πολλές είναι δυνατόν, έτσι που η ψυχή σου να κρύβει μέσα της όλες τις δυνάμεις του έρωτα, ώστε να περιέχει την κατάλληλη τροφή της – που σημαίνει ότι η συνείδηση αγκαλιάζει το παν –, αυτό είναι απόλαυση, αυτό λέγεται ζωή» (ό.π., σελ. 103).

Για τον Κίρκεγκωρ η ειρωνεία δεν είναι σκοπός, είναι στάση. Αυτό το χωρίο αναφέρεται στην πανουργία που παρουσιάζεται αρχικά μέσα στον πρωταγωνιστή του βιβλίου, τον Ιωάννη. Ο Ιωάννης είναι ένας *διανοητικός διαφθορέας* που με ειρωνεία, με κυνικότητα και με «μακιαβελική στρατηγική» χειρίζεται τον έρωτα. Αναφέρει την «τέχνη» του

έρωτα, επειδή σε αντιλήψεις αισθητικού σταδίου αυτή η τέχνη συνδυασμένη με μια παιχνιδιάρικη διάθεση προκαλεί τη διαφθορά.

Τη συνέχεια του χωρίου θα μπορούσαμε να την συσχετίσουμε με το πρόσωπο του Δον Ζουάν, ο οποίος βρίσκεται σε ένα συνεχές κυνήγι ηδονών κι αισθητικών απολαύσεων. Ερωτεύεται ασύστολα πολλές γυναίκες, επειδή βρίσκεται στο αισθητικό στάδιο. Όμως σκοπός του Κίρκεγκωρ είναι να αναδείξει τη ματαιότητα, το φόβο, την απελπισία και το κενό που εντοπίζονται σε τέτοιου είδους πρακτικές. Δεν υπάρχει ούτε ελπίδα ούτε συνέχεια για τον έρωτα μέσα σε αυτό το στάδιο. Μια τέτοια αντίληψη για τη ζωή και τον έρωτα δεν είναι αληθινή, είναι «αμοραλιστική» (Μ. Κ. Μακράκης, 1983), κι επομένως καταστρεπτική. Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι ο Κίρκεγκωρ προσπαθεί (όπως αντίστοιχα ο Σωκράτης με τη μαιευτική μέθοδο) προβάλλοντας το αντίθετο από αυτό που προσβύει, έτσι ώστε να προκαλέσει τον αναγνώστη να ταλανιστεί, να του δείξει τη ματαιότητα μιας δονζουανικής συμπεριφοράς και μέσα από την ειρωνεία να του υποδείξει την αλήθεια.

«Ένα κορίτσι με το πάθος θα μπορούσε κανείς να το φέρει οπουδήποτε. Κι όμως αισθητικά αυτό θα ήταν λάθος. Δεν αγαπώ τον ίλιγο και αυτή η κατάσταση υπάρχει μόνο για να την παρουσιάσω, ακόμα κι αν ο ίλιγγος στα νεαρά κορίτσια έχει ένα ποιητικό απαύγασμα. Εκτός αυτού χάνει κανείς εύκολα την απόλαυση και τότε σύγχυση είναι κρίμα» (ό.π., σελ. 113).

Η σκέψη του Κίρκεγκωρ διαφέρει από τη σκέψη ενός κοινού αισθητικού ανθρώπου. Συγκεκριμένα, οι έντονες και προσωρινές συγκινήσεις μπορεί να προσφέρουν ευχαρίστηση, όμως χαρακτηρίζονται από «ίλιγο» και «σύγχυση». Επομένως η ευχαρίστηση δεν μπορεί να μετατραπεί σε αιώνια απόλαυση ή να εξυπηρετήσει έναν ανώτερο σκοπό. Μια τέτοια κατάσταση ο Κίρκεγκωρ τη χαρακτηρίζει με τη λέξη «κρίμα».

Σ' αυτό το χωρίο παρατηρούμε ακόμη ότι ο φιλόσοφος κατανοεί το νεαρό της ηλικίας: ένα νεαρό κορίτσι δεν έχει την απαιτούμενη ωριμότητα για μια ιδανική και πνευματική πορεία, αλλά διακατέχεται από ένα σύνδρομο προσωρινότητας και μια αισθητική και αισθησιακή αντίληψη. Με αυτό τον τρόπο ο συγγραφέας δικαιολογεί τόσο την Κορδελία, την ηρωίδα του βιβλίου, όσο και τη Ρεγγίνα, την ηρωίδα της δικής του ζωής, για το ότι ούτε η μία ούτε η άλλη μπορούσε να αντιληφθεί τον ανώτερο (πνευματικό, ηθικό-θρησκευτικό) σκοπό για τον οποίο ο ίδιος προόριζε τον εαυτό του.

«Το ανεπιθύμητο σε έναν αρραβώνα είναι το ηθικό μέρος. Η ηθική στην επιστήμη, όπως και στη ζωή, είναι το ίδιο ανιαρή. Τι διαφορά! Κάτω από τον ουρανό της αισθητικής όλα είναι διάφανα, όμορφα, ανέρα. Όταν μπαίνει στη μέση η ηθική, όλα γίνονται σκληρά, αδέξια, άπειρα, πληκτικά.

Σύμφωνα με τον Κίρκεγκωρ ο αρραβώνας δεν είναι παρά ανθρώπινο κατασκευάσμα που δεν έχει καμία ουσιαστική ύπαρξη. Ο χαρακτηρισμός αυτός έγκειται στο ότι ένας αρραβώνας, δηλαδή μια τέτοια

τυπική γνωστοποίηση αγάπης, δεν έχει ηθική. Και δεν έχει ηθική, αφενός επειδή δεν ευλογείται από την Εκκλησία, αφετέρου επειδή οι δεσμοί του αρραβώνα δεν είναι ισχυροί αλλά ανάγονται στο εφήμερο και στην αισθητική σφαίρα, όπου όλα είναι στιγμές ηδονής και παρόρμησης. Για ακόμη μια φορά παρατηρούμε την ειρωνεία του Κίρκεγκωρ, όταν χαρακτηρίζει τα ηθικά στοιχεία «σκληρά, αδέξια και άπειρα πληκτικά», ενώ στην πραγματικότητα θέλει να υποδείξει ότι μόνο μέσα από το δρόμο της ηθικής μπορεί μια αγάπη να αποκτήσει ουσιαστική υπόσταση. Ο δρόμος όμως αυτός χρειάζεται μια στροφή προς τα εσώτερα και τα ανώτερα, και μια ενσυνείδητη υπέρβαση των αισθησιακών απολαύσεων, με στόχο την απόκτηση των ιδανικών απολαύσεων.

«Είμαι ένας αισθητικός, ένας ερωτικός που έχει συλλάβει την ουσία και τη σημασία του έρωτα και πιστεύει σ' αυτόν, τον γνωρίζει κατά βάθος – αν και κατά την προσωπική μου άποψη κάθε σχέση δεν βαστάει περισσότερο από μισό χρόνο και τελειώνει μόλις απολαύσει κανείς το Τελευταίο. Όλα αυτά τα ξέρω, και ξέρω επίσης ότι η ανώτερη απόλαυση είναι να ζεις με τη σκέψη ότι θ' αγαπηθείς βαθύτερα από καθετί μέσα στον κόσμο. Να γίνεις ποίηση μέσα σ' ένα κορίτσι, αυτό είναι τέχνη. Αλλά να γίνεις ποίηση βγαίνοντας από μέσα του, αυτό είναι αριστούργημα. Όμως το δεύτερο ουσιαστικά εξαρτάται από το πρώτο» (ό.π., σελ.115).

Εδώ ο Ιωάννης ο Διαφορέας εξομολογείται την ερωτική και αισθητική του αντίληψη. Πίσω όμως από το προσωπείο αυτό κρύβεται η πραγματική άποψη του Κίρκεγκωρ για τον έρωτα. Η ματαιότητα και το κενό μιας τέτοιας ερωτικής κατάστασης είναι εμφανής στη φράση: «κάθε σχέση δεν βαστάει περισσότερο από μισό χρόνο και τελειώνει μόλις απολαύσει κανείς το Τελευταίο». Σε εκείνο ακριβώς το σημείο, όπου ο φόβος και η απελπισία μπορεί να κυριεύσουν τον διαφορέα, ενδέχεται να γίνει και η υπέρβαση: να αναζητήσει κανείς την ανώτερη ερωτική απόλαυση, την αιώνια αγάπη, αυτή που γίνεται συνοδοιπόρος σε ολόκληρη τη ζωή.

Εδώ αναφέρει επίσης ότι το «να γίνεις ποίηση μέσα σ' ένα κορίτσι, αυτό είναι τέχνη». Χρησιμοποιεί τον ποίηση, επειδή «όπως ο Πλάτωνας θεωρούσε τον ποιητή ως τον πιο επικίνδυνο, αυτόν που διαφθείρει τα χρηστά ήθη, το ίδιο και ο Κίρκεγκωρ χαρακτηρίζει τον ποιητή ως πιο επικίνδυνο από όλους τους ανθρώπους, γιατί γίνεται αναγκαστικά πολύ αισθητικός κι αιχμαλωτίζει τον άνθρωπο που έχει κλίση προς την αισθητικότητα» (Μ. Κ. Μακράκης, 1983). Από την άλλη δίνει και μια διαφορετική διάσταση της ποίησης: «να γίνεις ποίηση βγαίνοντας από μέσα του, αυτό είναι αριστούργημα». Εννοεί ότι η ποίηση μπορεί να πετύχει την υπέρβαση προς έναν αληθινό κόσμο, την απομάκρυνση από μια αισθησιακή ερωτική κατάσταση για χάρη μιας ηθικής σχέσης.

«Η ψυχή της [Κορδελίας] είναι μέσα στις αόριστες εξεγέρσεις του έρωτα αμετάβλητη και αδημιούργητη, όπως και σε πολλά άλλα κορίτσια που δεν μπόρεσαν να αγαπήσουν πραγματικά, δηλαδή συγκεκριμένα, ολοκληρωμένα, ενεργητικά. Φέρνουν μέσα

στη συνείδησή τους μian ακαθόριστη, νεφελώδη εικόνα σαν Ιδεώδες, για να μετρήσουν το πραγματικό αντικείμενο. Από τέτοιες ατέλειες προκύπτει κάτι που μας βοηθά από χριστιανική άποψη μέσα στον κόσμο. Αφού ξυπνήσει ο έρωτας στην ψυχή της, την ερευνώ με τα μάτια και αφουγκράζομαι όλες τις φωνές. Πιστεύω πως έχει διαμορφωθεί εσωτερικά, γι' αυτό ψάχνω στην καρδιά της. Εκεί κρύβεται ο έρωτας. Και πάλι έρχομαι αντίθετος και μεταμορφωμένος όσο μπορώ, και ψάχνω. Ωστόσο ένα κορίτσι αγαπά μόνο μια φορά» (ό.π., σελ. 130).

Ο έρωτας, όπως συμπεραίνουμε από τα γραπτά του Κίρκεγκωρ, έχει δύο διαστάσεις. Η μία διάσταση είναι η αισθητική: σ' αυτήν ο έρωτας είναι χειμαρρώδης, αδημιούργητος και ατελής και συλλαμβάνεται μόνο μέσα από τις αισθήσεις. Η άλλη διάσταση είναι εκείνη στην οποία ο έρωτας εμφανίζεται «συγκεκριμένα, ολοκληρωμένα, ενεργητικά». Έτσι είναι, όταν ο έρωτας φτάσει στην κορύφωσή του, ξεπεράσει την αισθητική απόλαυση και οδηγηθεί στην πνευματική. Η ψυχή και η καρδιά είναι η έδρα αυτού του έρωτα. Εκεί δημιουργείται μια ιδέα, ένα ιδεώδες που είναι ανίκητο και αμετάβλητο μέσα στο χρόνο. Αυτός είναι ο έρωτας κατά τον Κίρκεγκωρ, το απόλυτο ιδεώδες της αγάπης του, όπως άλλωστε απέδειξε έμπρακτα και με τον τρόπο που έζησε.

«Ζητώ μian αμεσότητα. Είναι το αιώνιο στοιχείο μέσα στον έρωτα, που το προκαλούν οι κινήσεις των ερωτευμένων μεταξύ τους. Λίγη πίστη πρέπει να υπάρχει, ή σωστότερα μια αμφιβολία πρέπει να υπάρχει εκατέρωθεν. Δεν ανήκω στον αριθμό εκείνων των ερωτευμένων που αγαπιούνται από εκτίμηση, κι όμως το ξέρω: η αγάπη δεν κίνησε ποτέ το πάθος, ποτέ δεν εφόρμησε τόσο τον πόθο μέσα στο αντικείμενό της. Θέλει να μην προσκρούσει αισθητικά πάνω στην ηθική. Από αυτή την άποψη η αγάπη έχει τη δική της διαλεκτική» (ό.π., σελ. 136-137).

Σύμφωνα με την εδώ διατυπωμένη άποψη του Κίρκεγκωρ η αμεσότητα είναι το κύριο χαρακτηριστικό του έρωτα. Η αμεσότητα σχετίζεται με την επαφή, τόσο τη σωματική όσο και την πνευματική. Τι θα μπορούσε να είναι πιο άμεσο από το να δώσεις το σώμα και την καρδιά σου σε κάποιον; Αυτή η αμεσότητα, όταν βασίζεται στην αλήθεια, δεν θα μπορούσε παρά να είναι αιώνια.

Ένα δεύτερο στοιχείο στον έρωτα είναι η πίστη και συγκεκριμένα η πίστη που έρχεται στο άτομο μετά τον «βασανισμό» του μυαλού και του πνεύματος. Γεννιέται δηλαδή η αμφιβολία, η οποία ωθεί κάποιον να διαπραγματευτεί αυτά που ήδη ξέρει και κατέχει μέσα στον έρωτα. Έτσι δημιουργεί μια νέα και αμετάβλητη κατάσταση, η οποία αγγίζει το ιδανικό, όπως συμπεραίνουμε από τη φράση: «Λίγη πίστη πρέπει να υπάρχει ή σωστότερα μια αμφιβολία πρέπει να υπάρχει εκατέρωθεν».

Επιπλέον ο Κίρκεγκωρ διαχωρίζει τον εαυτό του από την κάστα των ανθρώπων, στη ζωή των οποίων κυριαρχεί ο έρωτας που προήλθε από εκτίμηση. Συμπεραίνουμε ότι η εκτίμηση αποτελεί για

τον Κίρκεγκωρ περισσότερο ένα κοινωνικό παρά ένα εσωτερικό συναίσθημα. Είναι κάτι σαν ένας συμβιβασμός, τον οποίο επιβάλλουν οι άνθρωποι στον εαυτό τους, αρκούμενοι στο μέτριο μπροστά στο φόβο του απόλυτου έρωτα. Ο ίδιος ο φιλόσοφος απέδειξε με τη ζωή του ότι ξεπέρασε το φόβο και την «εκτίμηση», κι έζησε την ιδανική, για εκείνον, αγάπη. Η αληθινή αγάπη, όπως προκύπτει από τη φιλοσοφική πλευρά του Κίρκεγκωρ, έχει κατεξοχήν πνευματική υπόσταση. Η αγάπη αυτή γίνεται Ιδεώδες κι επομένως δε θα μπορούσε να παρακινεί τον πόθο και το πάθος, αφού αυτά είναι χαρακτηριστικά ενός αισθητικού σταδίου, ενώ η αληθινή αγάπη βρίσκεται στο ηθικό στάδιο. Η λαγνεία και οι αισθήσεις δεν έχουν θέση σε μια ιδανική μορφή αγάπης.

«Ακούστε τι είπε ένας παπάς: 'Ουδείς δύναται να εισαγάγει άνθρωπον εις πειρασμόν. Όστις δε ήθελε ασυνειδήτως τούτο πράξει, φέρει ο ίδιος ακέραια την ευθύνη της αμαρτίας του και δύναται μόνον δια της ευνοίας του πνεύματος να λυτρωθεί'. Κι έπειτα είπε το 'αμήν' έξω από την πόρτα της εκκλησίας» (ό.π., σελ. 145).

Ο θρησκευόμενος Κίρκεγκωρ δεν μπορεί να κρυφτεί ούτε πίσω από τη σκέψη ενός διαφθορέα. Αναφέροντας το παραπάνω σχόλιο, όπως έχει ήδη επισημανθεί και για άλλα χωρία. Αν ένας άνθρωπος έχει ηθικές αντιλήψεις και αντιστάσεις, δεν δικαιολογείται να υποκύψει σε πειρασμούς που του προκάλεσε κάποιος άλλος. Η αμαρτία είναι προσωπική επιλογή και επομένως κάθε άτομο φέρει προσωπική ευθύνη γι' αυτήν. Αφετέρου μπορεί κάποιος να απαλλαγεί από αυτήν μόνο μέσα από τη συγχώρηση του Θεού. Ο Κίρκεγκωρ είχε εναποθέσει πλήρως τη ζωή του και την ίδια του την ύπαρξη στην εύνοια του Θεού και αυτόν αποζητούσε σε κάθε βήμα του.

«Όσο κι αν γεράσω δεν θα ξεχάσω ποτέ, ότι ένας άνθρωπος τότε μόνο ξοφλά, όταν δεν έχει να κάνει τίποτα μ' ένα κορίτσι» (ό.π., σελ. 148).

Είναι γνωστή η άποψη ότι ο έρωτας δεν έχει ηλικία και ότι είναι πηγή ζωής και έμπνευσης για τους ερωτευμένους. Την ίδια άποψη φαίνεται να συμμερίζεται και ο Κίρκεγκωρ σ' αυτή τη φράση. Ο έρωτας είναι κινητήρια δύναμη και αν η αγάπη είναι ιδανική, τότε είναι μια δύναμη που ακολουθεί τους ανθρώπους έως το τέλος της ζωής τους. Για τον φιλόσοφο η αγάπη του για τη Ρεγγίνα αποτελεί πηγή έμπνευσης. «Η Ρεγγίνα αποτελεί μια διαρκή παρουσία σε ολόκληρο το έργο του» (Μ. Κ. Μακράκης, 1983). Ο ίδιος ο Κίρκεγκωρ εξομολογείται στο Ημερολόγιό του: «Το σύνολο των συγγραμμάτων μου προορίζεται γι' αυτήν και τον πατέρα μου, τους δυο μου δεσπότες: την ευγενική σωφροσύνη ενός γέροντα και τον χαριτωμένο παραλογισμό μιας γυναίκας».

«Το περιβάλλον είναι πάντα μοναδικό στην ανάμνηση. Κάθε σχέση ερωτική πρέπει να έχει έτσι βιωθεί, ώστε να είναι εύκολο στον καθένα να κάνει μια εικόνα της που να περιέχει όλη την Ομορφιά. Για να το κατορθώσει αυτό κανείς, πρέπει προπάντων να δώσει προσοχή

στο περιβάλλον» (ό.π., σελ. 152).

Εδώ παρατηρούμε μια άλλη οπτική που σχετίζεται με τον έρωτα: το περιβάλλον, είτε αυτό είναι φυσικό είτε κοινωνικό. Ο έρωτας δημιουργείται κι εξελίσσεται σε κάποιο συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο, επομένως είναι αλληλένδετος με όσα συμβαίνουν γύρω του. Ο Κίρκεγκωρ αναφέρεται στο χώρο μέσα στον οποίο έχει τοποθετήσει κανείς την αγάπη του και ο οποίος αποτελεί το σκηνικό της ανάπτυξής του. Ο ίδιος – όπως είδαμε – αναλογιζόταν τη Ρεγγίνα σ' εκείνο το δωμάτιο με το πιάνο και καθετί σ' εκείνο το χώρο ήταν μέρος της ανάπτυξής του. Ίσως αναφέρεται επίσης και στο κοινωνικό περιβάλλον που επηρεάζει αλλά κι επηρεάζεται από μια αγάπη. Μπορούμε εδώ να φέρουμε ως παράδειγμα τη διάλυση του αρραβώνα του με τη Ρεγγίνα, ένα γεγονός που κοινωνικά ήταν απαράδεκτο, αφού άφηνε εκτεθειμένη τη νεαρή κοπέλα. Και μάλιστα τα συγγενικά τους πρόσωπα, όπως ο πατέρας της Ρεγγίνα και ο αδερφός του φιλόσοφου, θέλησαν να επέμβουν σε αυτή την αγάπη και να καθορίσουν την τροπή της.

«Η Κορδελία δεν πρέπει να μένει πάνω στη γη, πρέπει να πλανιέται· δεν πρέπει να περπατά, πρέπει να πετά· όχι εδώ κι εκεί, μα ίσια, ασταμάτητα, μέσα στο άπειρο» (ό.π., σελ. 153).

Αυτό το χωρίο είναι αποτέλεσμα μιας πνευματικής αγάπης, την οποία ο παραλήπτης – είτε πρόκειται για τον Ιωάννη τον Διαφθορέα είτε για τον Κίρκεγκωρ – έχει μετατρέψει σε Ιδεώδες. Όπως ο Ιωάννης επιθυμεί για την Κορδελία τα όσα αναφέρονται σ' αυτό το χωρίο, έτσι και ο φιλόσοφος καταγράφει την εξής σκέψη για τη Ρεγγίνα στο Ημερολόγιό του: «Ήταν η αγαπημένη. Η ύπαρξή μου είναι η απόλυτη έξαρση της δικής της. Η λογοτεχνική μου δραστηριότητα θα μπορούσε επίσης να θεωρηθεί σαν ένα μνημείο για τη δόξα της και για τον έπαινό της. Τη φέρνω μαζί μου στην ιστορία. Κι εγώ μέσα στη μελαγχολία μου δεν έχω παρά αυτή και μόνη την επιθυμία: να την γοητέψω. Αυτό δεν θα μου το αρνηθούν. Εκεί βαδίζω στο πλευρό της. Όπως ένας τελετάρχης, την οδηγώ θριαμβευτικά λέγοντας: 'Παρακαλώ, μια θέση γι' αυτήν, για την αγαπημένη μου μικρή Ρεγγίνα!'. Η μορφή της Ρεγγίνα δεν βρίσκεται σε ρεαλιστικό ή αισθητηριακό επίπεδο, αλλά σε πνευματικό· δεν έχει φυσική φθορά, αλλά αμετάβλητη πορεύεται μέσα στο χρόνο.

Συμπέρασμα

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι ο έρωτας είναι για τον Κίρκεγκωρ μια κινητήρια δύναμη που τον συντρόφευε έως το τέλος της ζωής του. Ο Δανός αυτός φιλόσοφος πίστευε σε έναν *υπερβατικό* έρωτα που αγγίζει το ιδανικό, την αιωνιότητα, και ξεπερνά τις αισθησιακές απολαύσεις. Η αντίληψή του για τον έρωτα στο *Ημερολόγιο ενός Διαφθορέα* φανερώνεται μέσα από την ειρωνεία, τη θρησκευτικότητα και τη σύγκριση ανάμεσα σε αισθητικές και ηθικές απόψεις. Ο Κίρκεγκωρ προσπαθεί να δώσει μια άλλη διάσταση στον έρωτα, να τον χρησιμοποιήσει για έναν ανώτερο σκοπό, ως ένα ιδεώδες που υπερβαίνει το χρόνο και τη φθορά. Σύμφωνα με αυτή την άποψη οι άνθρωποι δεν πρέπει

να γίνονται υποχείρια μιας ερωτικής κατάστασης, αλλά να επιλέγουν μέσα από τον έρωτα την ελευθερία του πνεύματος και της ψυχής.

Άραγε είναι πιο ζωντανός ο έρωτας με τη μορφή που μας τον παρουσιάζει ο Κίρκεγκωρ (ως ιδανική ανάπτυξη), ή μήπως ανήκει ο έρωτας σε μια πιο απτή πραγματικότητα;

Βιβλιογραφία

Σαίρεν Κίρκεγκωρ (2012): http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CE%B1%CE%AF%CF%81%CE%B5%CE%BD_%CE%9A%CE%AF%CF%81%CE%BA%CE%B5%CE%B3%CE%BA%CF%89%CF%81

Σαίρεν Κίρκεγκωρ: *Ημερολόγιο ενός διαφθορέα*, Μετάφραση-επιλεγόμενα Δημητρίου Μπέσκου, Αθήνα, 2006.

Μ. Κ. Μακράκης: *Εμμένεια και υπέρβαση στη φιλοσοφία του Kierkegaard*, Ίδρυμα Γουλιέλμ-Χορν, 1983, Αθήνα.

The journals of Kierkegaard, edited and with an introduction by Alexander Dru, Harper Torchbooks, 1959.

@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@

Μαρία Σχοιναράκη

Γ. Βιζυηνού:

«*Το αμάρτημα της μητρός μου*».

Είναι κυρίως ηθογράφημα ή ψυχογράφημα;

Εισαγωγή

α) Βιογραφικά στοιχεία Γεώργιου Βιζυηνού

Ο Γεώργιος Βιζυηνός οφείλει το όνομά του στη γενέτειρά του, τη Βιζύη της Θράκης, όπου γεννήθηκε το 1849. Το πραγματικό του όνομα ήταν Μιχαηλίδης. Έχασε τον πατέρα του από τα πέντε του χρόνια και στα δέκα του στάλθηκε στην Πόλη, κοντά σε κάποιο μάστορα για να μάθει τη ραπτική τέχνη. Δύο χρόνια αργότερα στάλθηκε στην Κύπρο ως υποτακτικός του αρχιεπισκόπου Σωφρονίου Β' με φροντίδα ενός πλούσιου εμπόρου. Στην περίοδο της παραμονής του στην Κύπρο τοποθετούνται οι πρώτες σπουδές του, τις οποίες ακολούθησαν το 1872 μαθήματα στο Ελληνικό Λύκειο του Πέραν και στη Θεολογική Σχολή της Χάλκης. Έπειτα, με τη βοήθεια του Γ. Ζαρίφη, ο οποίος τον έθεσε υπό την προστασία του, τύπωσε την πρώτη του ποιητική συλλογή και έφυγε για την Αθήνα, όπου αποφοίτησε από το Γυμνάσιο της Πλάκας. Το 1874 βραβεύτηκε σε ποιητικό διαγωνισμό. Την ίδια χρονιά γράφτηκε στη Φιλοσοφική Σχολή της Αθήνας για ένα χρόνο, ενώ το 1875 έφυγε για σπουδές στη Γερμανία. Σπούδασε στο Γκέτινγκεν, στη Λειψία και στο Βερολίνο, μαθήτευσε δίπλα στους: Lotze, Sauppe, Baumann, Wundt, Drobisch, Ribbeck, Zeller κ.ά., και μελέτησε τον Goethe, Heine, Nietzsche, Wagner κ.ά. Το ενδιαφέρον του στράφηκε κυρίως σε φιλοσοφικές και ψυχολογικές μελέτες. Η διδακτορική του διατριβή είχε θέμα την παιδαγωγική αξία του παιδικού παιχνιδιού. Στο

μεταξύ, το 1876, βραβεύτηκε ξανά για τη λυρική ποιητική συλλογή «Βασπορίδες αύραι», ενώ τον επόμενο χρόνο τιμήθηκε με έπαινο για τις «Εσπερίδες».

Το 1881 επισκέφθηκε το Σαμάκοβο της Ανατολικής Θράκης για να ασχοληθεί με μια επιχείρηση μεταλλείων, υπόθεση που επέδρασε στη μελλοντική ψυχική του ασθένεια. Το 1882 επέστρεψε στην Αθήνα. Ακολούθησε το ταξίδι του στο Παρίσι και η εγκατάστασή του στο Λονδίνο, όπου ετοίμασε νέα διατριβή, με τίτλο «*Η φιλοσοφία του Καλού παρά Πλωτώνω*». Το 1884 πέθανε ο Ζαρίφης και ο Βιζυηνός μπήκε στην τελευταία περίοδο της ζωής του, η οποία συνοδεύτηκε από οικονομική ανέχεια. Συνέχισε να ασχολείται με την αποτυχημένη μεταλλευτική επιχείρηση, ενώ εργάστηκε παράλληλα ως δάσκαλος και από το 1890 ως καθηγητής ρυθμικής και δραματολογίας στο Ωδείο Αθηνών. Εκεί ερωτεύτηκε μια δεκατετράχρονη μαθήτριά του, όμως ο άτυχος έρωτάς του προστέθηκε στα προηγούμενα χτυπήματα της ζωής του, και τον οδήγησε στην ψυχοσθένεια και στον εγκλεισμό του στο Δρομοκαΐτειο, όπου πέθανε το 1896 σε ηλικία πενήντα εφτά ετών.

β) Περίληψη του διηγήματος «*Το αμάρτημα της μητρός μου*»

Η υπόθεση αρχίζει με τη βαριά, χρόνια και άγνωστη αρρώστια της Αννιώς, της μικρής αδερφής του αφηγητή. Η μητέρα χρησιμοποιεί κάθε μέσο και δαπανά χωρίς δισταγμούς, προκειμένου να σώσει την κόρη της, ενώ παραμελεί τα αγόρια της. Υποχωρεί στις δεισιδαιμονίες και τις προλήψεις, καταφεύγει στην πρακτική ιατρική, στα ξόρκια και στα μάγια. Τελικά, αποφασίζει να μείνει με την Αννιώ και το Γιωργή, τον αφηγητή, σαράντα μερόνυχτα μέσα στην εκκλησία περιμένοντας κάποιο θαύμα. Εκεί ο Γιωργής ακούει τη μητέρα του να δηλώνει διατεθειμένη να προσφέρει τη ζωή του ως θυσία στο Θεό, με αντάλλαγμα την επιβίωση της Αννιώς, και καταλαμβάνεται από συναισθήματα πανικού και φόβου. Η κατάσταση του κοριτσιού επιδεινώνεται κι επιστρέφουν στο σπίτι, όπου μετά από λίγο το κορίτσι πεθαίνει. Έπειτα η μητέρα υιοθετεί ένα άλλο κορίτσι, κι ενώ ο αφηγητής βασανίζεται στην ξενιτιά και τα αδέρφια δουλεύουν σκληρά, η υιοθετημένη κόρη κερδίζει όλη την αγάπη και την εύνοια της μητέρας. Μετά από χρόνια η υιοθετημένη προικίζεται από την οικογένεια και παντρεύεται, αποδεικνύεται όμως αχάριστη στη θετή της μητέρα. Ωστόσο, η μητέρα υιοθετεί ένα άλλο κορίτσι και τα άλλα παιδιά δυσανασχετούν.

Ο αφηγητής επιστρέφει μετά από χρόνια στην πατρίδα του, βρίσκει στο σπίτι το δεύτερο υιοθετημένο κορίτσι, το οποίο είναι κι αυτό καχεκτικό, και προτρέπει τη μητέρα του να τη δώσει πίσω. Η μητέρα αρνείται πεισματικά. Της δίνεται όμως η αφορμή να του εκμυστηρευτεί το «αμάρτημά» της: λίγα χρόνια πριν γεννηθεί ο αφηγητής, πλάκωσε άθελά της στον ύπνο της και σκότωσε ένα άλλο μωρό, την πρώτη Αννιώ. Η εκμυστήρευση της μητέρας συγκλονίζει τον αφηγητή, που σκεπτόμενος το ψυχικό βάσανο της μητέρας του προσπαθεί να βρει τρόπο να ανακουφίσει την καρδιά της. Αργότερα, όταν η μητέρα του τον επισκέπτεται στην Πόλη, αυτός την οδηγεί στον Πατριάρχη για να εξομολογηθεί και αυτός της δίνει άφεση. Η μητέρα όμως θα μείνει για πάντα με τις ενochές.

Κεφάλαιο 1: Ηθογραφία στο διήγημα «*Το αμάρτημα της μητρός μου*»

α) Ορισμός της «ηθογραφίας»

Με τον όρο «ηθογραφία» αναφερόμαστε σε μια γενική τάση που επικρατούσε στη νεοελληνική λογοτεχνία της περιόδου 1880-1930. Ο όρος σήμερα θεωρείται προβληματικός. Ως «ηθογραφία» ορίζεται η πιστή απεικόνιση της ζωής, των ηθών, των εθίμων και των προλήψεων μιας συγκεκριμένης περιοχής, με στόχο να διασωθεί η παράδοση.

β) Ηθογραφικά στοιχεία που εντοπίζονται στο διήγημα

Στο διήγημα εντοπίζονται ηθογραφικά στοιχεία που σχετίζονται με:

Τη γέννηση: (σελ. 21): «Ο μακαρίτης ο πατέρας σου παράργησε το γάμο τους, ώσπου ν' αποσαραντήσω εγώ, για να τους στεφανώσουμε μαζί». (σελ. 22): «Εγώ εφάσκισα κ' εβύζαξα το παιδί». (σελ. 24): «Κάθε λίγο και λιγάκι εφώναζα τη μάντισσα. –Έλα δα, κυρά, να δούμε, κορίτσι είναι;».

Τα γαμήλια έθιμα: (σελ. 15): «Προίκιζε δι' αυτών την θετήν της θυγατέρα». (σελ. 22): «Το πρωί τους στεφανώσαμε, και το βράδυ ήταν οι καλεσμένοι στο σπίτι τους: και έπαιζαν τα βιολιά, και έτρωγε ο κόσμος μέσα στην αυλή, κι εγύρνα η κανάτα με το κρασί από χέρι σε χέρι. Και έκαμεν ο πατέρας σου κέφι, σαν διασκεδαστικός που ήταν ο μακαρίτης, και μ' έρριψε το μανδήλι του, να σηκωθώ να χορέψουμε».

Τις αρρώστιες: (σελ. 5): «Πάσα νόσος, άγνωστος εις τον λαόν, δια να θεωρηθεί ως φυσικόν πάθος, πρέπει, ή να υποχωρήσει εις τας στοιχειώδεις ιατρικάς του τόπου γνώσεις, ή να επιφέρει εντός ολίγου τον θάνατον. Ευθύς ως παραταθεί και χρονιάσει, αποδίδεται εις υπερφυσικάς αιτίας, και χαρακτηρίζεται ως “εξωτικόν”». «Ο ασθενής εκάθησεν εις άσχημον τόπον. Επέρασε νύκτα τον ποταμόν, καθ' ην στιγμήν αι Νηρηίδες ετέλουν άορατοι τα όργια των. Εδιασέλισε μαύρον γάτον, ο οποίος ήτο κυρίως “ο έξω από εδώ” μεταμορφωμένος».

Το θάνατο: (σελ. 10): «Το μοιρολόγιον τούτο εσύνησεν επί τω θανάτω του πατρός μου, κατά παραγγελίαν αυτής».

Το εθιμικό της υιοθεσίας: (σελ. 14): «Ηδη αυτή η υιοθέτησις εγένετο πανηγυρική. Η μήτηρ μου εφόρεσε διά πρώτην φοράν τα “γιορτερά” της και μας οδήγησεν εις την εκκλησίαν καθαρούς και κτενισμένους, ως εάν επρόκειτο να μεταλάβομε. Μετά το τέλος της λειτουργίας, εστάθημεν όλοι προ της εικόνας του Χριστού, και αυτού, εν μέσω του περιεστώτος λαού, ενώπιον των φυσικόν αυτού γονέων, παρέλαβεν η μήτηρ μου το θετόν αυτής θυγάτριον εκ των χειρών του ιερέως, αφού πρώτον υπεσχέθη εις επήκοον πάντων, ότι θέλει αγαπήσει και αναθρέψει αυτό, ως εάν ήτο σαρξ εκ της σαρκός και οστόν εκ των οστών της. Η εισόδός του εις τον οίκο μας εγένετο ουχ ήττον επιβλητική και τρόπον τινά εν θριάμβω... Τότε οι γονείς του παιδιού ησπάσθησαν αυτό δια τελευταίαν φοράν και ανεχώρησαν μετά των συγγενών των. Ενώ οι εδικοί μας μετά του πρωτότερου εισήλθον και ξενόχτησαν παρ' ημίν».

Τη λαϊκή θρησκευτικότητα και δεισιδαιμονίες: (σελ. 4): «Κάπου μια γραία κρύπτει βότανα θαυμασίας ιατρικής δυνάμεως». (σελ. 4): «Και υπό το πρόσχημα πτωχού οδοιπόρου κρύπτονται ενίοτε μυστηριώδη όντα, πλήρη

υπερφυσικών δυνάμεων». (σελ. 5): «Η μήτηρ μου ήτο μάλλον ευλαβής παρά δεισιδαίμων. Κατ' αρχάς απετροπιάζετο τας τοιαύτας διαγνώσεις, και ηρνείτο να εφαρμόσει τας προτεινομένας γοητείας, φοβουμένη μη αμαρτήσῃ. Ἄλλως τε ο ἱερεὺς ἀνέγνωσεν ἤδη ἐπὶ τῆς ἀσθενοῦς τούς ἐξορκισμούς του κακοῦ, δια παν ἐνδεχόμενον». «Πλησίον εἰς τον σταυρόν, ἐπὶ του στήθους τῆς Ἀννίως, ἐκρέμασεν ἓν “χαμαγλί”, με μυστηριώδεις ἀραβικὰς λέξεις». «Τα ἁγιάσματα διεδέχθησαν αἱ γοητεῖαι, και μετὰ τα ευχολόγια των ἱερέων ἦλθον τα “σαλαβάτια” των μαγισσῶν». (σελ. 6): «Πότε ἐπῆγαινε να δέσει μιαν λωρίδα ἀπὸ το φόρεμα τῆς Ἀννίως ἐπὶ θωρακουργοῦ τινὸς τόπου, με την ἐλπίδα, ὅτι θα δεθεῖ και το κακὸν μακράν τῆς πασχούσης, πότε μετέβαινε εἰς τας πλησιοχώρους ἐκκλησίας, των οποίων κατὰ τύχην ετελείτο ἡ μνήμη, κομίζουσα λαμπάδα κίτρινου κηροῦ, χυμένην ἰδίως αὐτῆς χερσὶ, και ἰσην ἀκριβῶς πρὸς τῆς ἀσθενοῦς το ἀνάστημα». «Ἐπρεπε λοιπὸν να μείνει σαράντα ἡμερονοκτῖα ἐντὸς τῆς ἐκκλησίας, πρὸ του ἁγίου βήματος, ἐνώπιον τῆς μητρός του Σωτήρος, ἐμπειστημένη εἰς μόνον το ἔλεος και τους οἰκτιρμούς αὐτῶν, ἵνα σωθεῖ ἀπὸ το σατανικὸν πάθος, το οποίον ἐμφωλεύσαν ἦλεθε τόσον ἀμελίτως το τρυφερόν τῆς ζωῆς αὐτῆς δένδρον». «Σαράντα ἡμερονοκτῖα. Διότι μέχρι τοσοῦτου ἠμπορεῖ να ἀντισταθεῖ ἡ τρομερὰ ἰσχυρογνωμοσύνη των δαιμονίων εἰς τον ἀόρατον πόλεμον μεταξὺ αὐτῶν και τῆς θείας χάριτος».

Τὴν ἀντιμετώπιση ἐγγράμματων / σημασία των «γραμμάτων» για τα αρσενικά παιδιά: (σελ. 3): «Ὡς και εἰς τα γράμματα δεν τὴν ἐβίαζεν. Ἀν ἤθελεν, ἐπῆγαινε εἰς το σχολεῖον, ἀν δεν ἤθελεν, ἔμενε εἰς τὴν οἰκίαν (για το κορίτσι). Πράγμα το οποίον εἰς ἡμᾶς δια κανένα λόγον δε θα ἐπετρέπετο (για τα ἀγόρια)». (σελ. 4): «Οἱ “διαβασμένοι”, κατὰ τους λαοὺς, εἶναι παντογνώσται». (σελ. 14): «Ἀλλὰ πρὸ τούτου ἔπρεπε να μάθομεν ὅλοι τα γράμματά μας, ἔπρεπε να ξεσχολίζομεν. Διότι, ἔλεγε ἡ μήτηρ μας, ἄνθρωπος ἀγράμματος, ξύλον ἀπελέκθη». (σελ. 21): «Ἐσὺ εἶσαι διαβασμένος και συντυχαίνεις καμιά φορά σαν τον ἴδιο τον πνευματικὸ, και καλλίτερα».

Τὴ θέση τῆς γυναίκας: (σελ. 3): «Ὡς και εἰς τα γράμματα δεν τὴν ἐβίαζεν. Ἀν ἤθελεν, ἐπῆγαινε εἰς το σχολεῖον, ἀν δεν ἤθελεν, ἔμενε εἰς τὴν οἰκίαν (για το κορίτσι). Πράγμα το οποίον εἰς ἡμᾶς δια κανένα λόγον δε θα ἐπετρέπετο (για τα ἀγόρια)» (σελ. 4). «Ἀφ' οὔτου ἀπέθανεν ο πατήρ μας, δεν εἶχε ἐξέλθει ἐκ τῆς οἰκίας. Διότι ἐχῆρευσε πολὺ νέα και ἐντρέπετο να κάμει χρῆση τῆς ἐλευθερίας, ἦτις, και ἐν αὐτῇ τῇ Τουρκίᾳ, ἰδιάζει εἰς πάσαν πολύτεκνον μητέρα». (σελ. 13): «Πολλοὶ εἶχον κατηγορήσει τὴν μητέρα μου, ὅτι ἐνὸς αἱ ξένα γυναῖκες ἐθρῆνουν μεγαλοφώνως ἐπὶ του νεκροῦ του πατρός μου, ἐκείνη μόνη ἔχυνεν ἀφθονα, πλην σιγηλὰ δάκρυα. Ἡ δυστυχὴς το ἔκαμνε ἐκ φόβου μήπως παρεξηγηθεῖ, μήπως παραβῆ τα ὄρια τῆς εἰς τας νέας ἀνηκούσης σεμνότητος. Διότι, καθὼς εἶπον, ἡ μήτηρ μας ἐχῆρευσε πολὺ νέα». (σελ. 22): «Ἦθελε να με βγάλει και ἐμένα στον κόσμον, για να χαρῶ σαν πανδρευμένη, ἀφοῦ κορίτσι δεν μ' ἄφηκεν ἡ γαργαῖ σου να χαρῶ». (σελ. 23): «Θέλεις να ξεσηκώσεις τὴ γειτονιά, να πει ο κόσμος πως ἐμέθυσες κ' ἐπλάκωσες το παιδί σου;». «Γιατί ἀν το μάθαινε ο κόσμος, ἔπρεπε να σχίσω τὴ γῆ να ἐμβῶ μέσα ἀπὸ το κακό μου». «Και ἐντρέπομουνα τον κόσμον, και ἐφοβούμην τον πατέρα σου».

(Οἱ σελίδες που ἀναφέρονται ἀφοροῦν το βιβλίον: Βιζυηνὸς Γ., (2008): *Νεοελληνικὰ Διηγήματα*. (Επιμέλεια: Παν. Μουλλάς). Ἀθήνα: Ἐστία, Νέα Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη).

γ) Ἀπόψεις περὶ ἠθογραφίας στο διήγημα αὐτό

Ἀρκετὰ ἄρθρα και κριτικὲς που κυκλοφοροῦν για το διήγημα αὐτό, ἀναφέρουν ὅτι εἶναι καθαρὰ ἠθογραφικὸ ἔργο. Ὑπάρχουν ὁμως και κάποιες ἀπόψεις που ἐκφράστηκαν σχετικὰ πιο πρόσφατα, διαφοροποιοῦνται λίγο ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ και ἀναφέρουν ὅτι το διήγημα ξεπερνᾷ τα ὄρια τῆς «απλῆς, ρηχῆς ἠθογραφίας». Ἐλάχιστοι εἶναι ἐκεῖνοι που δε διστάζουν να υποστηρίζουν ὅτι το διήγημα αὐτό δεν ἀνήκει σε αὐτὰ που ονομάζομε «ἠθογραφικὰ διηγήματα».

Πιο συγκεκριμένα, ο Ε. Καμαριανάκης στο μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου του *Ὁ Γεώργιος Βιζυηνός* (1961), σελ. 7, 9, 16, 17, 18, 27, 28, 31-33, 35, 39, 40 ἀναφέρεται διάχυτα στὴν ἠθογραφικὴ τάση του Βιζυηνοῦ σε ὅλα του τα ἔργα, στὴν ἀγάπη για τὴν πατρίδα του, τὴ φανατικὴ προσκόλλησή στὴν ἰδέα και το χώρο τῆς πατρίδας, και τὴν προσπάθεια που καταβάλλει για να διασωθεῖ ἡ παράδοση και στὶς ἐπόμενες γενιές, ἀλλὰ και να ἀνυψωθεῖ πνευματικὰ το ἔθνος. Χαρακτηριστικὰ γράφει: «Ὁ Βιζυηνός, ὅσο κι ἀν τὴ μόρφωσή του χρωστοῦσε στὴν Ευρωπαϊκὴ παιδεία, ἔμεινε πιστὸς στὶς παραδόσεις και στὴ ζωὴ του ἔθνους του κι αὐτὰ μονάχα πᾶσκιζε να παραστήσει στο ἔργο του». «Τὴ φύση τὴν ἀντικρίζει σαν εἰκόνα ο Βιζυηνός, που προσπαθεῖ να τὴ μεταφέρει ὅσο γίνεται πιο πιστὰ και πιο ζωντανὰ στους στίχους του». Ὁ Παναγιωτόπουλος στο βιβλίον του *Γεώργιος Βιζυηνός* ἀναφέρει πως ο Βιζυηνὸς βρισκόμενος στὴν ξενιτιά και ἔχοντας μελετήσει ἄλλες λογοτεχνίες, ἀντιλήφθηκε πως ἡ ρίζα μας και ἡ λαογραφία εἶναι ἀστεϊρευτὴ πηγὴ δημιουργίας, και στράφηκε συνειδητὰ πρὸς τὴν «ἠθογραφία».

Ὁ Θ. Παπαθανασόπουλος ἐπίσης, υποστηρίζοντας τον ἠθογραφικὸ χαρακτήρα των διηγημάτων του Βιζυηνοῦ, σε ἄρθρο του παραθέτει τα λόγια που υποστηρίζεται ὅτι εἶχε πει ο Βιζυηνὸς στον βιογράφο του: «Πρώτος ἐγὼ διήνοιξα τον νέον δρόμον τῆς νεοελληνικῆς λαογραφίας, κατορθώσας δια των ἐν Ἐστία διηγημάτων μου να υποδείξω, κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τα του Ραγκάβη και ἄλλων, τι ἐστὶ διήγημα, τι ἐστὶ μελέτη και ἀναγραφή του ἐθνικοῦ βίου και των ἐθνικῶν παραδόσεων ὑπὸ τύπον διηγήματος και λογογραφίας, ἐν καθαρὰ ψυχολογικῇ και ιστορικῇ κρίσει». (Τετράδια «Ευθύνης», (1988). *Ποῖος ἦτον ὁ Γεώργιος Βιζυηνός / Ἐκατὸν σαράντα ἔτη ἀπὸ το θάνατό του*. Σελ:62-65) Ἐνὸς, και ο Γ. Κωβαῖος υποστηρίζει τον ἠθογραφικὸ χαρακτήρα των ἔργων του Βιζυηνοῦ, ἀναφέροντας ὅτι διανθίζει τὴν πλοκὴ τους με ἀξιόλογο λαογραφικὸ υλικὸ, και σπάνιο πολλές φορές, το οποίον ἀποτελεῖ πολὺτιμη πηγὴ για τὴ ζωὴ στὴ Θράκη τον περασμένο αἰῶνα. Ἀναφέρει, ἀκόμα, πως ο Βιζυηνὸς καταφέρνει να δένει ἀρμονικὰ τα ἠθογραφικὰ αὐτὰ στοιχεῖα με τὴν πλοκὴ, ἔτσι ὥστε να μὴ φαίνονται σαν ξένο σῶμα και να υπηρετοῦν τον ἠθογραφικὸ στόχο του συγγραφέα. (Τετράδια «Ευθύνης», (1988), σελ. 142-146). Ἐπίσης, και ἡ Μ. Αλεξίου, σε ἓνα ἄρθρο τῆς για τον Γ. Βιζυηνὸ ἀναφέρει πως οἱ λαϊκοὶ μῦθοι και οἱ παραδόσεις συγκεντρώθηκαν στα ἔργα του Βιζυηνοῦ για να ἀποδείξουν τὴ «συνέχεια του Ἑλληνισμοῦ» μέσω τῆς

προφορικής μετάδοσης (Alexiou, M. (1993), σελ. 265).

Από την άλλη μεριά, ο Β. Αθανασόπουλος στο έργο του *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βιζυηνού* (1999), σελ. 154, 177, 178, θεωρεί πως ο Βιζυηνός προωθεί την ηθογραφία προς την κατεύθυνση της ψυχογραφίας, και στην προσπάθειά του να εξασφαλίσει την πραγματολογική διάσταση για την πλήρη απόδοση της ψυχογραφίας, καταφεύγει σε αυτοβιογραφικό υλικό, στις λαϊκές παραδόσεις και άλλα λαογραφικά στοιχεία. Την ίδια άποψη εκφράζει και ο R. Beaton (1994), σελ. 110, όπου αναφέρει πως οι έντονος περιγραφές που γίνονται για την πατρίδα της παιδικής ηλικίας του Βιζυηνού αποτελούν απλά και μόνο το μέσο για το στόχο του, ο οποίος είναι η διερεύνηση της φύσης της ενοχής, μέσα από λαβύρινθους και ανορθόδοξες μεταστροφές της πλοκής.

Η παραπάνω άποψη βρίσκει σύμφωνο και τον Π. Γλέζο, ο οποίος μάλιστα αποκαλεί το έργο αυτό «κατ' επιφάνειαν ηθογραφικόν». Και ο Β. Κωνσταντίνος, εκφράζοντας την ίδια άποψη, συμπληρώνει λέγοντας πως η παρουσία της ελληνικής ατμόσφαιρας είναι διάχυτη στο έργο του Βιζυηνού, όμως αναφέρει πως η ατμόσφαιρα αυτή δεν συντίθεται από λαογραφικά ή ηθογραφικά στοιχεία, τα οποία ξεθωριάζουν στο χρόνο και επομένως θα ηθογραφούσε για να μην χαθούν, αλλά από διαχρονικές και αναλλοίωτες ηθικές αξίες και προβληματισμούς της ψυχής. (*Τετράδια «Ευθύνης»* (1988), σελ. 11-14).

Ο Κ. Μητσάκης αναφέρει πως τα ηθογραφικά στοιχεία που χρησιμοποιεί ο Βιζυηνός στο έργο του είναι αποτέλεσμα της νοσταλγίας του συγγραφέα για την πατρίδα του, καθώς γνωρίζουμε ότι τα περισσότερα έργα του γράφτηκαν όταν ο συγγραφέας βρισκόταν στην ξενιτιά. Χαρακτηριστικά γράφει: «Ο έντονος ηθογραφικός και αυτοβιογραφικός χαρακτήρας του έργου του ίσως οφείλεται πιο πολύ σε μια εσωτερική παρόρμηση του συγγραφέα να δεθεί με τον ομφάλιο λώρο που τον έθρεψε, τη Θράκη, και να ξαναζήσει αναδρομικά τα μυθικά εκείνα παιδικά του χρόνια κοντά στους δικούς του». Ο Μητσάκης δεν θεωρεί πως το έργο του Βιζυηνού έχει καθαρά «ηθογραφικό χαρακτήρα», γιατί η ηθογραφία μας δίνει συνήθως μια επίπεδη όψη του κόσμου, ενώ ο Βιζυηνός μέσα από το έργο του μας δίνει και την τρίτη διάσταση, το βάθος της ανθρώπινης ψυχής. Επομένως, κατά την άποψή του ο Βιζυηνός δεν έχει σαν στόχο τη διάσωση της παράδοσης και την ανύψωση του πατριωτικού πνεύματος, που είναι ο βασικός στόχος της ηθογραφίας. (Κ. Μητσάκη, Κ. (1977), σελ. 9, 10, 21, 22, 24, 25, 26, 27). Ανάλογη άποψη εκφράζει και ο Δ. Κόρσος σε ένα άρθρο του για τα διηγήματα του Βιζυηνού. (*Τετράδια «Ευθύνης»*, (1988), σελ. 32-36).

Ακόμη, σύμφωνα με την άποψη του Π. Μουλλά, η οποία εκφράζεται στο έργο του, *Νεοελληνικά Διηγήματα* (2008), ο Βιζυηνός μπορεί να χρησιμοποιεί στο έργο του ένα πλήθος από λαογραφικά στοιχεία, αλλά βρίσκεται πολύ μακριά από τους απλοϊκούς ηθογράφους της γενιάς του που καταγράφουν τις εμπειρίες και τις μνήμες τους, κατά τις εντολές του Ν. Πολίτη, χωρίς πάντοτε να ξέρουν γιατί. Χρησιμοποιώντας λαογραφικά στοιχεία, ο Βιζυηνός εκφράζει τον ψυχικό κόσμο των ηρώων του. Στο έργο του γράφει: «Συγγραφέας-διανοούμενος,

αυτός δεν ανήκει στη χορεία των δημοσιογράφων που συντάσσουν επίκαιρα ηθογραφικά αφηγήματα με την παρακίνηση του Βλάση Γαβριηλίδη». (Βιζυηνός Γ., (2008). *Νεοελληνικά Διηγήματα*. Επιμέλεια: Παν. Μουλλάς, σελ. νς', 4γ', 4δ', 4ς').

Ο Η. Tonnet (2001), σελ. 144-148, αναφέροντας ότι κατά τη γνώμη του η ηθογραφία έχει σαν στόχο τη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης, θεωρεί ότι η περιγραφή του κόσμου της υπαίθρου κατέχει πραγματική αλλά δευτερεύουσα θέση στα έργα του Βιζυηνού, καθώς δεν έκανε κάποια συστηματική μελέτη που να υποκινούνταν από πατριωτικό ενδιαφέρον για το λαό. Επίσης, τα πρόσωπά του δεν περιορίζονται μόνο στην ιδιότητά τους ως χωρικοί, ενώ τα έθιμα και οι λαϊκές δοξασίες χρησιμοποιούνται για να φανερώσουν μια βασική αγωνία και όχι για να βοηθήσουν να εννοηθεί καλύτερα η «αιώνια Ελλάδα». Επομένως, θεωρούσε ότι δεν μπορούμε να κατατάξουμε τα έργα του Βιζυηνού σε αυτά που ονομάζουμε «ηθογραφικά διηγήματα». Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Πράγματι το αντικείμενο της λογοτεχνικής δημιουργίας του Βιζυηνού, έτσι όπως το μαντεύουμε, δεν είναι καθόλου η περιγραφή των αυθεντικών ελληνικών ηθών. Ο Βιζυηνός αναπαριστά την παιδική του ηλικία στη Θράκη μεταμορφώνοντάς την. Αυτή η αναδημιουργία με βάση τις αναμνήσεις έχει όλες τις μορφές μιας έρευνας άλλοτε τρυφερής και άλλοτε αγωνιώδους για το προπατορικό αμάρτημα της οικογένειάς του».

Κατά τη δική μου άποψη, το έργο αυτό του Βιζυηνού δεν αποτελεί «ηθογραφικό διήγημα». Θεωρώ ότι όσοι κατονομάζουν αυτό το έργο «ηθογραφικό» έχουν αρκεστεί στις απόψεις κάποιων άλλων, χωρίς να μελετήσουν διεξοδικά το θέμα, καθώς τα περισσότερα βιβλία που μελέτησα παραπέμπουν για πληροφορίες το ένα στο άλλο. Ενώ όσοι διαφωνούν, έχουν να παραθέσουν κάποια πολύ πειστικά επιχειρήματα. Και όσον αφορά το επίσημο που παραθέτει ο Θ. Παπαθανασόπουλος στο άρθρο του, υπέρ της άποψης περί ηθογραφίας στο διήγημα αυτό, υπάρχουν αμφιβολίες για την ακρίβη καταγραφή των λόγων του Βιζυηνού από τον βιογράφο Ν. Βσιλειάδη, αλλά ακόμα και για τη γνησιότητά τους.

Ο Βιζυηνός έζησε τα πρώτα δέκα χρόνια της ζωής του στη Θράκη, της οποίας μας παρουσιάζει την αγροτική ζωή, τα ήθη και τις λαϊκές δοξασίες. Οπότε, δεν είναι δυνατόν να έχει κάνει κάποια συστηματική έρευνα για τα στοιχεία αυτά, δεδομένου ότι και το συγκεκριμένο διήγημα, όπως και τα περισσότερα διηγήματά του, γράφτηκαν στο εξωτερικό. Μπορεί η νοσταλγία του και η αγάπη του για την πατρίδα να ήταν ισχυρά κίνητρα για να «ηθογραφήσει», όμως τα λαογραφικά στοιχεία που παρατίθενται στο διήγημα αυτό, λειτουργούν ως βοηθητικό εργαλείο για να εισαγάγει τους αναγνώστες ακόμη καλύτερα στην υπόθεση, να τους δώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα και μια δομημένη ιστορία, με αρχή μέση και τέλος. Επίσης, κατά τη γνώμη μου, ο βασικότερος λόγος για τον οποίο ο Βιζυηνός χρησιμοποιεί όλες αυτές τις περιγραφές, είναι για να ψυχογραφήσει τα πρόσωπα της ιστορίας του, αλλά και τον τόπο.

Ο Βιζυηνός δεν παραμένει απλά σε περιγραφές· φαινομενικά μόνο ανταποκρίνεται το διήγημα αυτό στο κάλεσμα της ηθογραφίας για απεικόνιση των ηθών και των εθίμων. Στην ουσία συμφωνεί (το διήγημα) με τις ψυχολογικές αναλύσεις

των ηρώων του. Αυτό στο οποίο επικεντρώνονται οι συνθέσεις του Βιζυηνού είναι, εν τέλει, η ψυχογράφηση των χαρακτήρων των ηρώων του και ο τρόπος με τον οποίο αυτοί συγκρούονται με τις δομές και τις προκαταλήψεις του περιβάλλοντός τους. Μέσα από τις συνομιλίες των προσώπων, τις αντιδράσεις τους και τις κινήσεις που προβαίνουν, μας παρουσιάζει τον εσωτερικό τους ψυχικό κόσμο και σκιαγραφεί τον χαρακτήρα του κάθε ήρωα, αλλά και τις συνθήκες, κυρίως κοινωνικές, κάτω από τις οποίες συμβαίνει κάθε γεγονός.

Συνακόλουθα και οι περιγραφές του φυσικού τοπίου, στοιχείο καθαρά ηθογραφικό, δεν έχουν σκοπό να αποδώσουν το ειδυλλιακό του περιβάλλοντος, αλλά βρίσκονται σε ανταπόκριση ή αντίθεση με ανθρώπινες ψυχικές καταστάσεις. Υποστηρίζω, λοιπόν, κι εγώ ότι ο Βιζυηνός ωθεί την ηθογραφία (= τα λαογραφικά στοιχεία που χρησιμοποιεί) προς την ψυχογραφία.

Κεφάλαιο 2:

Η ψυχογραφία στο διήγημα «Το αμάρτημα της μητρός μου»

α) Ορισμός της ψυχογραφίας

Ός «ψυχογραφία» ορίζεται η απόδοση της κυμαινόμενης, μεταβαλλόμενης, ουσιαστικής, εσωτερικής ζωής και οι δραματικές συνέπειες στην εξωτερική συμπεριφορά και στάση αντίκρου στην αντικειμενική πραγματικότητα. Προβάλλονται τα ψυχολογικά προβλήματα, οι δοκιμασίες της συνείδησης και οι αγωνίες της ψυχής των ανθρώπων.

β) Ψυχογραφικά στοιχεία που εντοπίζονται στο διήγημα αυτό

Στο διήγημα αυτό υπάρχουν διάχυτα τα ψυχογραφικά στοιχεία.

Το διήγημα αποτελεί ψυχολογική ανάλυση οικογενειακών σχέσεων:

-*σχέση αφηγητή-μητέρας:* (σελ. 9): «Ανεκάλεσα εις την μημήν μου όλας τας προς την μητέρα τρυφερότητας και θωπείας μου.» (σελ. 10): «Αλλά προς εμέ ιδίως εφέρθη με πολλή γλυκύτητα και προσήνεια. Με έλαβε εις την αγκάλη της, μ' εθώπευσε, και μ' εφίλησε τρυφερά και επανειλημμένως. Ενόμιζες ότι προσεπάθει να μ' εξιλεύσει.» (σελ. 23): «Σαν εγεννήθηκες εσύ εκατάκατсен η καρδιά μου, μα δεν ημέρενε.»

-*σχέση μητέρας με τα αρσενικά παιδιά της:* (σελ. 3): «Και ενώ ημάς μας ενέδουε χρησιμοποιούσα τα φορέματα του μακαρίτου πατρός μας, δια την Αννιώ ηγόραζε συνήθως νέα.» (σελ. 5): «Ενόμιζες, ότι ελησμόνησε πως είχε και άλλα τέκνα.» (σελ. 9): «Πάρε μου όποιο θέλεις έλεγε και άφησέ μου το κορίτσι.»

-*σχέση μητέρας με τα θηλυκά παιδιά της:* (σελ. 3): «Αλλ' απ' όλους περισσότερο την ηγάπα η μήτηρ μας. Εις την τράπεζαν την εκάθιζε πάντοτε πλησίον της και από ό,τι είχομεν έδιδε το καλλίτερον εις εκείνην.» (σελ. 4): «Εν τούτοις η ασθένεια της Αννιώς ολονέν εδεινούτο και ολονέν περισσότερον συνεκεντρούντο περιί αυτήν της μητρός μας αι φροντίδες.» (σελ. 15): «Από της στιγμής ταύτης η μήτηρ μας ήρχισε να επιδραυλεύει εις την θετήν μας αδελφήν τόσας περιποιήσεις, όσων ίσως δεν

ηξιώθημεν ημείς εις την ηλικίαν της και εις καιρούς πολύ ευτυχέστερους».

Έντονο αυτοβιογραφικό και βιοματικό στοιχείο: (σελ. 3): «Το αμάρτημα της μητρός μου». «Αλλην αδελφή δεν είχομεν παρά μόνον την Αννιώ.» (σελ. 6): «Εγώ και ο μεγαλύτερός μου αδελφός.» (σελ. 7): «και τον ολόμικρον αδελφόν μας.» (σελ. 16): «Ο Γιωργής ήμην εγώ».

Η επιμονή του συγγραφέα στον εσωτερικό κόσμο των κειμενικών προσώπων, η διείδωση στο ψυχικό βάθος: (σελ. 3): «Αλλ' ημείς εγνωρίζαμεν, ότι η ενδόμυχος της μητρός ημών στοργή διετέλει αδέκαστος και ίση προς όλα της τα τέκνα.» (σελ. 7-8): «Οσάκις το φλογίδιον μιας κανδήλας έτρεμε, μοι εφαινετο, πως ο Άγιος επί της απέναντι εικόνας ήρχιζε να ζωντανεύει, και εσάλεβε, προσπαθόν ν' αποσπασθεί από τας σανίδας, και καταβεί επί του εδάφους, με τα φαρδιά και κόκκινά του φορέματα, με τον στέφανον περιί την κεφαλήν, και με τους ατενείς οφθαλμούς επί του αχρού και απαθούς προσώπου του.» (σελ. 9): «Όταν ήκουσα τας λέξεις ταύτας, παγερά φρικίασις διέτρεξε τα νεύρα μου και ήρχισαν τα αυτιά μου να βουίζουν».

Η σωστή περιγραφή και απόδοση του ψυχικού δράματος της μητέρας, χωρίς ακρότητες και υπερβολές: (σελ. 4): «Αφ' ότου απέθανεν ο πατήρ μας, δεν είχε εξέλθει εκ της οικίας. Διότι εχήρευσε πολύ νέα και εντρέπετο να κάμει χρήση της ελευθερίας, ήτις, και εν αυτή τη Τουρκία, ιδιάζει εις πάσαν πολύτεκνον μητέρα.» (σελ. 5): «Η μήτηρ μου ήτο μάλλον εβλαβής παρά δεισιδαίμων. Κατ' αρχάς απετροπιάζετο τας τιοαύτας διαγνώσεις, και ηρνείτο να εφαρμόσει τας προτεινομένας γοιτείας, φοβουμένη μη αμαρτήσει. Άλλως τε ο ιερεύς ανέγνωσεν ήδη επί της ασθενοσύς τους εξορκισμούς του κακού, δια παν ενδεχόμενον. Αλλά μετ' όλίγον μετέβαλε γνώμη.» «Η μητρική στοργή ενίκησε τον φόβον της αμαρτίας».

Παιχνίδι ενοχής και λύτρωσης: (σελ. 9-10): «Ανεκάλεσα εις την μημήν μου όλας τας προς την μητέρα τρυφερότητας και θωπείας μου. Προσεπάθησα να ενθυμηθώ μήπως της έπταισα ποτέ, μήπως την αδίκησα, αλλά δεν ηδυνήθη. Απεναντίας εύρισκον, ότι αφ' ότου εγεννήθη αυτή η αδελφή μας, εγώ, όχι μόνον δεν ηγαπήθη, όπως θα το επεθύμουν, αλλά τούτ' αυτό παρηγκωνιζόμην ολονέν περισσότερον. Ενθυμήθη τότε, και μοι εφάνη ότι εννόησα, διατί ο πατήρ μου εσυνείθιζε να με ονομάζει “το αδικημένο του”» (σελ. 21): «Ε! τι να γείνει! Κ' εγώ το ήθελα καλλίτερο, μα – η αμαρτία μου, βλέπεις, δεν εσώθηκεν ακόμη. Και το έκαμεν ο Θεός τέτοιο, δια να δοκιμάσει την υπομονή μου, και να με σχωρέσει. Ευχαριστώ σε, Κύριε!».

Η λεπτή συγκίνηση και η ανθρωπιά: (σελ. 3): «Και όχι μόνον ανειχόμεθα τας προς αυτήν περιποιήσεις αγωγύστως, αλλά και συνετελούμεν προς αύξηση αυτών, όσον ηδυνάμεθα.» (σελ. 6): «Και εκεί, επί των καθύργων και ψυχρών πλακών, προ της εικόνας της Παναγίας, εστράσαμεν και επλαγιάσαμεν το γλυκύτερόν αντικείμενον των μεριμών μας, την μίαν και μόνην μας αδελφήν!».

(Οι σελίδες που αναφέρονται αφορούν το βιβλίο: Βιζυηνός Γ., (2008).

γ) Απόψεις που υποστηρίζουν τον ψυχογραφικό χαρακτήρα αυτού του διηγήματος

Σε αντίθεση με τις απόψεις περιί ηθογραφίας, όπου επικρατεί μια σύγχυση, οι απόψεις που υποστηρίζουν τον ψυχογραφικό χαρακτήρα αυτού του

διηγήματος είναι πιο ξεκάθαρες. Όλοι οι συγγραφείς εκφράζουν την άποψη και συμφωνούν πως όλα τα διηγήματα του Βιζυηνού αποτελούν ψυχογραφικά, ψυχαναλυτικά έργα και αυτό οφείλεται κυρίως στις σπουδές του πάνω στο αντικείμενο της ψυχολογίας, της αισθητικής και της φιλοσοφίας, και στις επιρροές του από μεγάλους ψυχολόγους και φιλοσόφους, κοντά στους οποίους μαθήτευσε ή τους οποίους μελέτησε.

Συγκεκριμένα, ο Ε. Καμαριανάκης αναφέρει πως ο Βιζυηνός είναι εξοπλισμένος, μετά από τις σπουδές του, με μια άρτια ψυχολογική και γενικότερα φιλοσοφική και επιστημονική μόρφωση, ενώ στο Παρίσι εξοικειώνεται με την πεζογραφία, όπου γράφει και το διήγημα «*Το αμάρτημα της μητρός μου*». Ο Καμαριανάκης επισημαίνει πως ο Βιζυηνός δεν είναι απλώς παρατηρητής στα έργα του, αλλά αυτά παίρνουν ζωή από τη ζωή του δημιουργού τους, από τις αναμνήσεις, τα προβλήματα και τις ανησυχίες του. Η τραγικότητα στο διήγημα αυτό έγκειται στο γεγονός της ακούσιας αμαρτίας της μητέρας, η οποία θυσιάζει ανώφελα την οικογενειακή ισορροπία, για να καθαρίσει την ψυχή της. Αναφέρει επίσης ότι υπάρχουν συγκρούσεις αντίθετων χαρακτήρων και εμμονή στο κακό, ενώ χαρακτηριστικά γράφει: «Τη δύναμη της μοίρας το άτομο την αντιμετωπίζει ανάλογα με τη δύναμή του την ψυχική, που την αντλεί από το Θεό του ή με την αδυναμία του, όταν δεν πιστεύει ούτε στον εαυτό του». Υποστηρίζει ότι στα διηγήματα του Βιζυηνού σκιαγραφείται η ψυχική διάθεση των προσώπων και η εξωτερική δράση τους, χωρίς σοβαρή πλοκή, στοχεύει περισσότερο στην ψυχογραφία παρά στην ηθογραφία. Ο Βιζυηνός δίνει στα έργα του ανθρώπους που λειτουργούν αληθινά ως προς τις σκέψεις και τα συναισθήματα. (Καμαριανάκης, Ε. (1961), σελ. 17, 18, 19, 20, 33, 35, 37-39).

Θέση που εκφράζει ο Β. Αθανασόπουλος σχετικά με την ψυχογραφία είναι ότι τα ένστικτα και τα συναισθήματα των ανθρώπων δεν εκφράζονται άμεσα αλλά υπόκεινται στις ηθικές συμβάσεις. Αναφέρει, πως είναι ενδιαφέρουσα η επιστράτευση των γνώσεων του Βιζυηνού για την παράθεση των ψυχικών διεργασιών των χαρακτήρων του, και αυτό εξασφαλίζει και την πραγματολογική διάσταση στο διήγημά του. Πέρα όμως απ' αυτό, με την ολοένα και πιο βαθιά διείσδυση στον ψυχισμό των προσώπων, βλέπουμε να ξεδιπλώνονται μπροστά μας οι σκέψεις και τα συναισθήματα των ανθρώπων που μας κάνουν να μαινόμεν για λίγο στη θέση τους και να κατανοούμε τις αντιδράσεις τους (σελ. 155-157, 177-180).

Ο Μητσάκης, αναφερόμενος στις σπουδές και την επιστημονική κατάρτιση του Βιζυηνού, επισημαίνει πως ο εσωτερικός άνθρωπος και η καθημερινότητά του γίνονται αντικείμενα μιας διεισδυτικής τέχνης. Αναφέρει επίσης ότι σημασία στα έργα του Βιζυηνού έχει η ψυχή του ανθρώπου και του τόπου, και αυτό που τον κάνει να ξεχωρίζει από τους ηθογράφους είναι η τρίτη διάσταση που παρουσιάζει, το βάθος της ανθρώπινης ψυχής. Χαρακτηριστικά γράφει: «Οι χαρακτήρες του Βιζυηνού είναι αληθινοί, γιατί δεν είναι απλά γραφικά ενεργούμενα μέσα σ' ένα ειδυλλιακό ντεκόρ: είναι ανθρώπινες υπάρξεις που ωριμάζουν, δικαιώνονται και αγιάζουν μέσα στο σωματικό και ψυχικό πόνο». (Μητσάκης, Κ. (1977), σελ. 20-27). Σύμφωνα με αυτή την άποψη βρίσκουμε και τον Δ. Κόρσο, ο οποίος, σε

άρθρο του, συμπληρώνει πως τα διηγήματα του Βιζυηνού έχουν εσωτερικό νόημα και στόχο να παρουσιάσουν το δαιμόνιο της ψυχής. (Τεράδια «*Ευθύνης*», (1988), σελ. 32-36).

Ο Μ. Χρυσανθόπουλος υποστηρίζει ότι στα διηγήματα του Βιζυηνού η δράση χρησιμεύει ως μέσο για την ανάλυση και των ψυχικών, κοινωνικών και εθνικών δυνάμεων που διαμορφώνουν τους χαρακτήρες των προσώπων και αποτελούν τα αίτια που οδηγούν στις πράξεις τους. Αναφέρει, ακόμα, ότι το διήγημα «*Το αμάρτημα της μητρός μου*» αποτελεί ανάλυση οικογενειακών σχέσεων, ενώ επισημαίνει πως ο Βιζυηνός ακολουθεί τη θεωρία του Freud, που υποστηρίζει ότι η δημιουργική λογοτεχνία είναι σύμμαχος της ψυχανάλυσης, καθώς στοιχεία που παρατίθενται σε αυτήν είναι δύσκολο να εντοπιστούν από την επιστήμη. (Χρυσανθόπουλος, Μ. (1994), σελ. 18, 21, 26, 29, 33, 34, 48).

Ο Παναγιωτόπουλος αναφέρει πως ο Βιζυηνός δεν παρουσιάζει μόνο το πρόσωπο της φύσης, αλλά την ψυχή της Θράκης και την ψυχή της ιστορίας μέσα από τις περιγραφές, τις αντιδράσεις των προσώπων, την υποταγή τους στις κοινωνικές συμβάσεις και τον ψυχισμό της κοινωνίας. Επισημαίνει ότι ο Βιζυηνός μπορεί να μην είχε κάποιο διηγηματογραφικό πρότυπο στην Ελλάδα, είχε όμως γνωρίσει ξένα πρότυπα και είχε μελετήσει τη στροφή προς το κοινωνικό-ψυχογραφικό διήγημα, όπου πρώτο ρόλο έχει ο άνθρωπος και όχι η περιπέτεια, ενώ τον βοηθούν πολύ και οι σπουδές του στη φιλοσοφία και την ψυχολογία. Ο Παναγιωτόπουλος αναφέρει επίσης πως στα διηγήματά του υπάρχει κρίση συνείδησης, ένα ψυχικό πρόβλημα που μας παρουσιάζει πάντα ισόρροπα και με μεγάλη δεξιοτεχνία. (Βιζυηνός, Γ. (1954), Επιμ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, σελ. 24, 27, 29).

Ο Π. Μουλλάς παραθέτει και συμφωνεί με την άποψη του Παλαμά ότι ο Βιζυηνός «είναι δραματικός, και είναι ζωγράφος χαρακτήρων», ενώ ο ίδιος (Μουλλάς) προσθέτει πως ο Βιζυηνός έλκεται από την άβυσσο της ψυχής. Αναφέρει πως οι ήρωες του συνήθως βρίσκονται σε πλάνη, καθώς δε γνωρίζουν την πραγματικότητα και στην προσπάθειά τους να λύσουν το αίνιγμα που υπάρχει μπροστά τους, περνάνε από διάφορες ψυχικές δοκιμασίες, οι οποίες δίνονται στους αναγνώστες με τεχνογνωσία, μέσα από τις εικόνες και τις περιγραφές που παρατίθενται στο διήγημα. Τονίζει επίσης ότι ο Βιζυηνός κάνει τα πάντα για να μας πείσει ότι είναι πιστός στην πραγματικότητα, και χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα ονόματα των ηρώων (μελών της οικογένειάς του). Επιπλέον, ο Μουλλάς μιλάει στο έργο του για τον κλειστό και τον ανοιχτό χώρο στο διήγημα που μελετάμε. Ο κλειστός χώρος συσχετίζεται με δραματικές στιγμές (θάνατοι μέσα στο σπίτι, σύγκρουση μητέρας-αφηγητή μέσα στην εκκλησία), ενώ ο ανοιχτός χώρος συσχετίζεται με ευχάριστα συμβάντα (γαμήλιο γλέντι στην αυλή, σωτηρία του αφηγητή στο ποτάμι κ.α). Ακόμα, αναφέρει πως οι περιγραφές εντείνουν τις δραματικές καταστάσεις και τις ψυχικές ανισορροπίες και βρίσκονται σε ανταπόκριση ή αντίθεση με τις ανθρώπινες ψυχικές καταστάσεις, καθώς ο Βιζυηνός λειτουργεί ανθρωποκεντρικά. Χαρακτηριστικά γράφει: «Το ανθρώπινο δράμα είναι ο μόνος σκοπός που αγιάζει τα αφηγηματικά μέσα... Έτσι, ότι μετράει εδώ περισσότερο είναι τα δυναμικά μοτίβα: η δράση, η

πλοκή, οι πράξεις των προσώπων και τα ίδια τα πρόσωπα κοιταγμένα μέσα από τις πράξεις τους». Σαν ζεύγη ψυχαναλυτικής συμμετρίας αναφέρονται αυτά του πατέρα και της Αννιώς στον τάφο, και αυτό της μητέρας με το γιο στην ενοχοποιημένη ζωή. Τέλος, ο Μουλλάς αναφέρει ότι το διήγημα το οποίο μελετάμε αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα «οικογενειακού μυθιστορηματος νευρωτικών», σύμφωνα με τη θεωρία του Freud. (Βιζυηνός Γ., (2008). Επιμέλεια Παν. Μουλλάς, σελ. νε', νζ', οζ', 4δ', 4θ', ρ', ρα', ρβ', ρε', ρς').

Ο Η. Tonnet αναφέρει πως στα έργα του Βιζυηνού η παρατήρηση δεν παίζει και τόσο σημαντικό ρόλο, όσο η απόδοση της φαντασίας και οι, υποκινούμενες από τις κοινωνικές συμβάσεις, αντιδράσεις. Υποστηρίζει πως αυτοβιογραφώντας ο Βιζυηνός εκφράζει τις εναγόνιες προσπάθειες των ηρώων του για εξιλέωση. (Tonnet, H. (2001), σελ. 146-148).

Ακόμα, ο R. Beaton, όπως έχουμε αναφέρει στο προηγούμενο κεφάλαιο, υποστηρίζει πως οι αναφορές που γίνονται στα διηγήματα του Βιζυηνού για την πατρίδα του και τα λαογραφικά της στοιχεία, αποτελούν το μέσο για τον κύριο στόχο του, που είναι η ψυχολογική ανάλυση. Τα διηγήματά του αποτελούν ψυχολογικές, αιτιολογικές ιστορίες, λόγω των αποκαλύψεων που κάνουν οι ίδιοι οι ήρωες μέσα στο έργο. Επίσης, τονίζεται από τον Beaton ότι στο διήγημα που μελετάμε διερευνάται η φύση της ενοχής και οι ψυχολογικές της προεκτάσεις και επιπτώσεις. (Beaton, R. (1994), σελ. 110-11).

Σύμφωνος με τις παραπάνω απόψεις είναι και ο Β. Κωνσταντίνος, ο οποίος κατατάσσει «*Το αμάρτημα της μητρός μου*» στην κατηγορία των «ψυχικών συρράξεων», όπως την ονομάζει. (*Τετράδια «Ευθύνης»*, (1988), σελ. 37-43). Ακόμα, ένα άρθρο του Π. Ξένου εκθειάζει το διήγημα αυτό, αναφέροντας ότι είναι ένα «απέραντο ανάγνωσμα ψυχογραφίας». Ο Π. Ξένος στηρίζει αυτή του την άποψη παραθέτοντας ενδεικτικά κάποια από τα ψυχογραφικά στοιχεία που έχουν καταγραφεί παραπάνω. (*Τετράδια «Ευθύνης»*, (1988), σελ. 58-61).

Οι παραπάνω απόψεις θεωρώ ότι είναι άκρως πειστικές, και με βρίσκουν απολύτως σύμφωνη. Ο χαρακτηρισμός «ψυχογραφικό» που δίνουν στο διήγημα αυτό του Βιζυηνού είναι απόλυτα σύμφωνος με το περιεχόμενό του. Όλο το διήγημα διατρέχεται από ψυχολογικές μεταλλαγές και μεταπτώσεις των προσώπων, οι οποίες καθορίζονται από συγκεκριμένες καταστάσεις και γεγονότα που συμβαίνουν, και οι οποίες καθορίζουν τις επόμενες κινήσεις, αποφάσεις και επιλογές τους. Πίσω από κάθε κίνηση κρύβονται ένα σωρό ψυχικές και ψυχολογικές διεργασίες. Τα συναισθήματα των προσώπων έρχονται αρκετές φορές σε σύγκρουση με τις κοινωνικές επιταγές του τόπου, και αυτό οδηγεί τα πρόσωπα να δρουν με κοινωνικά καθορισμένες συμπεριφορές, συναισθηματικά όμως αντίθετες προς τις επιθυμίες τους.

Επίσης, κάποιες συγκυρίες, όπως είναι το περιβάλλον (π.χ. στην εκκλησία), αλλά και η πραγματοποίηση κάποιων τελετουργικών (π.χ. πρόσκληση νεκρού πατέρα), δημιουργούν συναισθήματα πρωτόγνωρα σε ένα παιδί και όλα αυτά στο έργο του Βιζυηνού εκφράζονται μέσα από τις λεπτομερείς περιγραφές των τοπίων, των χώρων αλλά και των τελετουργικών. Γι' αυτό το λόγο εκφράζεται

και η άποψη ότι η δράση και η παράθεση λαογραφικών στοιχείων, η περιγραφή τοπίων, λαογραφικών παραδόσεων και οι τοπικές κοινωνικές συμπεριφορές δεν έχουν στόχο τόσο την ηθογράφιση του τόπου, όσο να δοθούν, όσο ποιο πειστικά γίνεται, τα συναισθήματα που δημιουργούνται στα πρόσωπα του έργου, οι ψυχικές τους συγκρούσεις και οι ψυχολογικές τους μεταπτώσεις.

Επιπλέον, το γεγονός ότι στο τέλος του συγκεκριμένου διηγήματος αποκαλύπτεται η αλήθεια που επιφέρει λύτρωση και κάθαρση στον ίδιο τον πρωταγωνιστή αλλά και στους αναγνώστες, ενισχύει την άποψη περί ψυχογραφίας στο διήγημα, καθώς ο συγγραφέας νιώθει την ανάγκη να δώσει απαντήσεις και να δικαιολογήσει αλλόκοτες συμπεριφορές και αντιδράσεις των προσώπων του έργου, αλλά και να δείξει την εσωτερική ταραχή και την ψυχική σύγκρουση συναισθημάτων και πράξεων της μητέρας.

Τέλος, είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός πως οι σπουδές του Βιζυηνού στην ψυχολογία, τη φιλοσοφία και την αισθητική, δίπλα σε διαπρεπείς προσωπικότητες σε αυτούς τους τομείς, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη συγγραφή διηγημάτων του με άκρως ψυχογραφικό χαρακτήρα. Έχοντας αυτό το πλούσιο γνωστικό υπόβαθρο ο Βιζυηνός κατάφερε να διεισδύσει στα μύχια της ψυχής των ηρώων του, να αναλύσει σε βάθος τους χαρακτήρες τους, να αποδώσει τα κίνητρα της συμπεριφοράς τους, τα συναισθήματά τους και τις εσωτερικές συγκρούσεις του καθενός. Πρέπει να σημειωθεί ότι ο Βιζυηνός θαύμαζε τους δασκάλους του, και με κάθε ευκαιρία τους εκθείαζε και αναφερόταν στα έργα τους με περίσσιο θαυμασμό, τους θεωρούσε νεωτεριστές και εξέχουσες προσωπικότητες στο χώρο τους, που βοήθησαν στην ανέλιξη του κόσμου σε όλους τους τομείς.

Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, υποστηρίζω πως «*Το αμάρτημα της μητρός μου*» του Γ. Βιζυηνού αποτελεί κυρίως ψυχογραφικό διήγημα. Ο Βιζυηνός εμφανίστηκε σε μια εποχή που στη χώρα μας είχε αρχίσει να αναπτύσσεται η λαογραφία ως επιστήμη και οι πεζογράφοι είχαν στραφεί προς την ειδυλλιακή ύπαιθρο, με στόχο την περιγραφή των ηθών και των εθίμων του ελληνικού λαού. Έτσι καλλιεργήθηκε το ηθογραφικό διήγημα. Ο Βιζυηνός, όμως, προχώρησε βαθύτερα δίνοντας στο έργο του κυρίως ψυχογραφικό χαρακτήρα. Σκοπός, λοιπόν, του Βιζυηνού δεν είναι να κάνει μια απλή καταγραφή λαογραφικών στοιχείων· τα ηθογραφικά-λαογραφικά στοιχεία, η λεπτομερής παρουσίαση ηθών, εθίμων και λαϊκών δοξασίων μπορεί να χρησιμοποιούνται από τον συγγραφέα, όχι όμως, ως μέσο διάσωσης των παραδόσεων της Θράκης, αλλά ως μέσο ψυχογράφησης του χαρακτήρα των προσώπων.

Βιβλιογραφία

- Αθανασόπουλος, Β. (1999). *Δοκιμές ερμηνείας και κριτικής Δ', Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βιζυηνού*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Βιζυηνός, Γ. (2008). *Νεοελληνικά Διηγήματα*. (Επιμέλεια: Παν. Μουλλάς). Αθήνα: ΕΣΤΙΑ: Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη.
- Βιζυηνός, Γ. (1954). *Γεώργιος Βιζυηνός*. (Επιμέλεια: Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου). Αθήνα: Αετός.

-Καμαριανάκης, Ε. (1961). *Ο Γεώργιος Βιζυηνός / Η ζωή του, ο άνθρωπος, η θέση του στα νεοελληνικά γράμματα, βασικά γνωρίσματα του έργου του*. Αθήνα: Εταιρία Θρακικών Μελετών.

-Μητσάκη, Κ. (1977). *Αναδρομή στις ρίζες, Γεώργιος Βιζυηνός*. Αθήνα: Ελληνική Παιδεία.

-Τετράδια «Ευθύνης», (1988). *Ποιος ήταν ο Γεώργιος Βιζυηνός / Εκατόν σαράντα έτη από το θάνατό του*. Αθήνα: Γραφικές Τέχνες.

-Χρυσανθόπουλος, Μ. (1994). *Μεταξύ Φαντασίας και Μνήμης*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας".

-Tonnet, H. (2001). *Η ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*. (Μετάφραση: Μαρίνα Καραμάνου). Αθήνα: Πατάκη.

-Beaton, R. (1994). *An introduction to Modern Greek literature*. Oxford: Clarendon Press.

-Alexiou, M. (1993). *Writing against silence. Antithesis and Ekphrasis in the prose fiction of Georgios Vizyenos*. Washington: Dumbarton Oaks.

φος και που θα δούμε αναλυτικότερα στην πορεία είναι πραγματικά εντυπωσιακές.

Σε μια τηλεοπτική εκπομπή με καλεσμένο τον κ. Θανάση Δρίτσα, καρδιολόγο και συνθέτη, κατά την οποία αυτός έκανε τη σύνδεση προγεννητικών ακουστικών ερεθισμάτων και μουσικών προτιμήσεων, ειπώθηκε το εξής: «*Η προτίμηση στη μελωδία έχει να κάνει μεταξύ των άλλων και με το τι ήχους άκουσες όταν ήσουν στην κοιλιά της μητέρας σου*» (Θανάσης Δρίτσας 8-06-2011). Κάτι τέτοιο σημαίνει πως υπάρχει εμβρυική μνήμη και μάθηση! Εκμεταλλευόμενοι το εύρημα αυτό, ίσως μπορέσουμε στο μέλλον να εξυπηρετήσουμε παιδαγωγικούς σκοπούς, τουλάχιστον κατά τη διάρκεια του πρώτου έτους ζωής του παιδιού και πιθανώς όχι μόνο σε μουσικό επίπεδο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο :

Μουσικές επιδράσεις που δέχεται ένα έμβρυο

Ξεκινώντας, θεωρούμε απαραίτητο να περιγράψουμε σύντομα την ακουστική λειτουργία του ανθρώπου, ώστε να κατανοήσουμε καλύτερα δεδομένα και ορολογίες που θα συναντήσουμε παρακάτω. Το ηχητικό ερέθισμα αρχικά συλλέγεται από το εξωτερικό τμήμα, το πτερύγιο του αυτιού, πέραν από το ακουστικό κανάλι και καταλήγει στο τύμπανο. Στη συνέχεια, οι δονήσεις του ακουστικού τυμπάνου μεταφέρονται μέσω μικροσκοπικών οστών στον κοχλία, ο οποίος περιέχει υγρό. Τέλος, το ακουστικό νεύρο που συνδέεται με τον κοχλία, μεταφέρει την πληροφορία των ηχητικών κυμάτων του κοχλιακού υγρού στον εγκέφαλο, ο οποίος την επεξεργάζεται και μας επιτρέπει να αντιληφθούμε τον ήχο που προσλάβουμε. Να σημειώσουμε ότι στα έμβρυα το έξω αυτί δεν καταλαμβάνεται από αέρα, αλλά από αμνιακό υγρό, οπότε τα ηχητικά ερεθίσματα γίνονται αντιληπτά με κάποια παραμόρφωση (Gerhardt, 2003).

Λόγω του γεγονότος ότι ο άνθρωπος δεν έχει καταφέρει μέχρι σήμερα να αποκωδικοποιήσει το πώς λειτουργεί ο εγκέφαλός του, υπάρχουν διάφορες θεωρίες για το πού ακριβώς εδράζεται η ακουστική λειτουργία. (Αυτό σημαίνει πως και οι πληροφορίες που συλλέχθηκαν γενικότερα γι' αυτή την εργασία, δεν μπορούν να είναι 100% τεκμηριωμένες). Η άποψη που φαίνεται να κυριαρχεί είναι ότι το κέντρο της ακοής είναι ο ακουστικός φλοιός (auditory cortex) και βρίσκεται κοντά στον κροταφικό λοβό (temporal lobe) (Βοσνιάδου, 2007. Δρίτσας, 2011. Leeds, 2001). Ωστόσο «*κάθε λοβός είναι υπεύθυνος για διάφορες λειτουργίες αλλά σε στενή συνεργασία με τις άλλες περιοχές του φλοιού*» (Βοσνιάδου, 2007, σ. 60), οπότε, όπως φαίνεται, η επεξεργασία των ήχων και της μουσικής γίνεται σε όλη την έκταση του εγκεφάλου.

Αυτό που μας ενδιαφέρει πιο άμεσα εδώ, είναι μια λεπτομέρεια (:) της ακουστικής διαδικασίας, την οποία περιέγραψε ο Θ. Δρίτσας στη συνέντευξη για την οποία κάναμε λόγο, και συνοψίζεται στη διαπίστωση ότι τα ακουστικά ερεθίσματα επηρεάζουν την αναπνοή και την κυκλοφορία, λόγω της γειννίας των εγκεφαλικών πυρήνων που είναι υπεύθυνοι για αυτές τις λειτουργίες. Εν ολίγοις δηλαδή, η καρδιά και η αναπνοή επηρεάζονται από το ρυθμό της μουσικής

Ελένη Κυριακοπούλου

Μουσικές επιδράσεις σε έμβρυα και μουσικές προτιμήσεις βρεφών

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κατά καιρούς, πολλές μητέρες σε όλο τον κόσμο έχουν παρατηρήσει στα νεογέννητα μωρά τους μια ιδιαίτερη προτίμηση σε μουσική, την οποία άκουγαν οι ίδιες κατά την εγκυμοσύνη. Στις μαρτυρίες τους συνήθως αναφέρουν ότι τα βρέφη ηρεμούν ή δείχνουν να αναγνωρίζουν και να προτιμούν ένα ή περισσότερα μουσικά κομμάτια που άκουσαν ως έμβρυα, σε αντίθεση προς άλλα μουσικά κομμάτια με τα οποία δεν είχαν καμιά επαφή πριν τη γέννησή τους. Ενδεικτικά, σε εκπομπή του BBC, μια γυναίκα ανέφερε, πώς η κόρη της ανέπτυξε προτίμηση για τη μουσική τζαζ:

«*Συνήθιζα να κάνω μπάνιο καθημερινά και να ακούω Ella Fitzgerald στις 6 μ.μ. Ήταν η ώρα ηρεμίας μου. (...) Όταν γεννήθηκε, ήταν πολύ ευαίσθητη σε κολικούς. Συνήθιζαμε να της παίζουμε Ella Fitzgerald στις 3 π.μ. προσπαθώντας να την ανακουφίσουμε και στ' αλήθεια δούλεψε.*» (Babies remember..., 2001).

Τέτοιου τύπου παρατηρήσεις, όπως ήταν αναμενόμενο, δεν άφησαν αδιάφορη την επιστημονική κοινότητα, η οποία ξεκίνησε τη διεξαγωγή σχετικών ερευνών. Μέχρι σήμερα πολύ λίγοι ερευνητές έχουν ασχοληθεί με την πρόσληψη και την επίδραση της μουσικής στα βρέφη και ακόμη λιγότεροι με τη σχέση αυτής της επίδρασης προς μεταγεννητικές μουσικές προτιμήσεις. Εντούτοις, οι ανακαλύψεις που αρχίζουν να έρχονται σιγά-σιγά στο

που ακούμε, ανεξάρτητα από τη βούλησή μας. Κάτι άλλο που τόνισε ο Θ. Δρίτσας είναι ότι «η αντίληψη της μουσικής και γενικότερα της τέχνης περνάει μέσα απ' το μετωπιαίο λοβό», όπου επεξεργαζόμαστε τα συναισθήματα. Οπότε, «η ολοκλήρωση της αντίληψης των συναισθημάτων (εδώ: αυτών που προκαλούνται μέσω της μουσικής) χρησιμοποιεί ορθολογικά μονοπάτια, όπως το μετωπιαίο λοβό» (Δρίτσας, 2011).

Οι περισσότεροι ειδήμονες συμφωνούν στο ότι η ακοή είναι η πρώτη αίσθηση που αναπτύσσεται στον άνθρωπο. Σήμερα είναι γνωστό ότι η ακουστική λειτουργία των ανθρώπινων εμβρύων ξεκινά, κατά προσέγγιση, τρεις μήνες πριν τη γέννηση, δηλαδή όταν η μητέρα διανύει τον έκτο περίπου μήνα της κύησης (Κρασανάκης, 2003. NAFME 1995. Tan, Pfordresher & Harré, 2010. Perret, 2005. Standley, 2007), ενώ μέχρι τη γέννηση (9^{ος} μήνας) ο κοχλίας (όχι όλο το ακουστικό σύστημα) είναι λειτουργικά ολοκληρωμένος (Tan, Pfordresher & Harré, 2010). Για να συνειδητοποιήσουμε καλύτερα τη σημασία αυτής της τελικής περιόδου της κύησης, αρκεί να αναφέρουμε ότι κατά το τελευταίο τρίμηνο της προγεννητικής περιόδου «το έμβryo προσθέτει 250.000 νευρώνες το λεπτό στον αναπτυσσόμενο εγκέφαλο» (Standley, 2007). Αδυνατώντας να αγνοήσουμε αυτή την τόσο ουσιαστική πληροφορία, διευκρινίζουμε ότι στην εργασία μας θα ασχοληθούμε μόνο με έμβρυα που συμπλήρωσαν τους εννέα μήνες κύησης.

Ας δούμε τώρα μερικά χρονολογικά στοιχεία σχετικά με την ανάπτυξη της ακοής του εμβρύου και των αντιδράσεών του στα ηχητικά ερεθίσματα προγεννητικά. «Στις 24 περίπου εβδομάδες, ο κοχλίας και τα περιφερειακών αισθητηριακών απολήξεων όργανα του εμβρύου έχουν ολοκληρώσει τη φυσιολογική τους ανάπτυξη, και στις 26 εβδομάδες τα περισσότερα έμβρυα ανταποκρίνονται με αυξημένο καρδιακό παλμό σε ηχητικά ερεθίσματα, δείχνοντας ότι είναι ικανά να αντιληφθούν ήχους. Το έσω αυτί του βρέφους είναι πλήρως λειτουργικό κατά το τελευταίο τρίμηνο της κύησης.» (NAFME, 1995). «Η ακουστική ικανότητα είναι μια από τις πιο πρώιμες διακριτικές ικανότητες του εμβρύου. Στις 18 εβδομάδες κύησης, έχει παρατηρηθεί αύξηση του καρδιακού ρυθμού του εμβρύου ως αντίδραση σε δυνατούς ήχους. Στις 25-27 εβδομάδες κύησης, η πλειοψηφία των εμβρύων αρχίζει να παρουσιάζει αντιφατικές αντιδράσεις στον ήχο. Στις 29 εβδομάδες, το φυσιολογικά αναπτυσσόμενο έμβryo αντιδρά συνεχώς στα ηχητικά ερεθίσματα. Στις 30-35 εβδομάδες, το έμβryo ακούει τους μητρικούς ήχους, αντιδρά σ' αυτούς και αρχίζει να διακρίνει τους ήχους/τύπους ομιλίας, κυρίως με βάση τον τόνο και το ρυθμό της φωνής.» (Standley, 2007). Τα παραπάνω αποδεικνύουν ότι τα έμβρυα δεν είναι κωφά, όπως μέχρι πρόσφατα εικάζοταν.

Τι μπορεί να ακούσει ένα μωρό στην κοιλιά της μητέρας του; Ποιοί ήχοι συνθέτουν τη «συμφωνία της μήτρας» (Leeds, 2001); Το ενδομήτριο περιβάλλον κατακλύζεται από μια ποικιλία διαφορετικών ήχων, οι οποίοι χωρίζονται σε εσωτερικούς και εξωτερικούς. Οι εσωτερικοί ήχοι είναι αυτοί που προέρχονται αποκλειστικά και μόνο από το σώμα της μητέρας αλλά και αυτοί του ίδιου του εμβρύου, δηλαδή ο ρυθμικός ήχος της καρδιάς και της αναπνοής, οι παλμικοί ήχοι της ροής του αίματος, ήχοι των κινήσεων, βορβορυγμοί του πεπτικού συστήματος κ.λπ. Στους εξωτερικούς ήχους

συμπεριλαμβάνονται οι φωνές άλλων προσώπων (π.χ. πατέρας, αδέρφια, συγγενείς κ.λπ.), ήχοι του περιβάλλοντος της μητέρας (π.χ. μουσική, θόρυβοι, κίνηση δρόμου, τηλεόραση, κουδούνι, τηλέφωνο) (Δρίτσας, 2003. Tan, Pfordresher & Harré, 2010). «Οι εξωτερικοί ήχοι πρέπει να είναι αρκετά δυνατοί ώστε να φτάσουν στο έμβryo, αφού πρέπει να διαπεράσουν το δέρμα της κοιλιακής χώρας της μητέρας και να μεταφερθούν μέσω του τοιχώματος της μήτρας και του αμνιακού υγρού» (Tan, Pfordresher & Harré, 2010). Ωστόσο, η ηχητική πηγή δεν πρέπει να τοποθετείται απευθείας στην κοιλιά της εγκύου, γιατί μπορεί να προκαλέσει βλάβες στην ακουστική λειτουργία του εμβρύου. Αν ο ήχος είναι ανεκτός από τη μητέρα, τότε είναι ανεκτός και από το έμβryo. Επίσης, έχει βρεθεί ότι οι χαμηλής συχνότητας ήχοι (μπάσοι ήχοι) μεταδίδονται αποτελεσματικότερα στο έμβryo, καθώς έχουν μεγαλύτερη διεισδυτικότητα, γι' αυτό και το κοιλιακό τοίχωμα έχει χαρακτηριστεί ως «φίλτρο χαμηλής βάσης/διαπερατότητας» (Tan, Pfordresher & Harré, 2010). Το μόνο ηχητικό ερέθισμα που κατατάσσεται και στις δύο κατηγορίες είναι η φωνή της μητέρας, η οποία φτάνει στα αυτιά του εμβρύου με μέσο τόσο το σώμα της μητέρας όσο και τον αέρα που την περιβάλλει (Tan, Pfordresher & Harré, 2010). Η φωνή της μητέρας (επομένως και ο τόνος ή η συγκεκριμένη φόρτισή της σε συνδυασμό με την ψυχολογία της μητέρας κατά τη διάρκεια συζητήσεων, την οποία αντιλαμβάνεται το έμβryo) παίζει πολύ σημαντικό ρόλο, καθώς γίνεται άμεσα και συνεχώς αντιληπτός μέσα στη μήτρα, ενώ έχει βρεθεί ότι επηρεάζει το ρυθμό της καρδιάς του εμβρύου (Kisilevsky & Hains, 2010. DeCasper, Granier-Defere, Fifer & Moon, 2011[COMMENTARY]. DeCasper et al., 2011 [RESPONSE]) όπως και η μουσική που αναφέραμε παραπάνω. Εδώ αξίζει να σημειωθεί σχετικά με την αντίληψη του ρυθμού της καρδιάς της μητέρας, ο οποίος είναι και ο κυρίαρχος ήχος στο ενδομήτριο περιβάλλον (Leeds, 2001), ότι «ασκεί ένα είδος προστασίας στον άνθρωπο και συνδέεται με την ασφάλεια που παρέχει το μητρικό περιβάλλον. Αποτελεί δε καθοριστικό παράγοντα για τη ζωή και την ανάπτυξη μας. (...) Η μεταβίβαση ήχων και ρυθμών από τη μητέρα στο έμβryo δίνει απαραίτητες πληροφορίες για την ανάπτυξη του εγκεφαλικού ιστού του εμβρύου (...) Οι ακουστικές εμπειρίες του εμβρύου αποτελούν το κυριότερο ερέθισμα για την ανάπτυξη του εγκεφαλικού φλοιού» (Δρίτσας, 2003). Φαίνεται, δηλαδή, ότι όσο μεγαλύτερη ομοιότητα παρουσιάζουν τα εξωτερικά ακουστικά (κυρίως ρυθμικά) ερεθίσματα με αυτά που προέρχονται από τη μητέρα, τόσο πιο ευεργετικά είναι για τη σωματική, εγκεφαλική/νοητική και ψυχολογική ανάπτυξη του παιδιού.

Τέλος, στα έμβρυα που διανύουν το τρίτο τρίμηνο από τη σύλληψή τους, έχει παρατηρηθεί το λεγόμενο μη-θρεπτικό θήλασμα, περισσότερο γνωστό ως «πιπίλισμα». Όπως υποστηρίζει η Standley, το πιπίλισμα είναι ένα είδος ρυθμικής συμπεριφοράς και «θεωρείται ότι συμβάλλει στη νευρολογική ανάπτυξη διευκολύνοντας τους εσωτερικά συντονισμένους ρυθμούς» (Standley, 2007), αυτούς δηλαδή που μεταβιβάζονται από τη μητέρα στο έμβryo.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο:**Μουσικές επιδράσεις στο έμβρυο και μουσικές προτιμήσεις του βρέφους**

Ας έρθουμε τώρα στα τεκταινόμενα μετά τη γέννηση. Όπως τονίσαμε και στην αρχή, το μέχρι στιγμής ερευνητικό υλικό είναι ελάχιστο και όχι άμεσα σχετικό με το θέμα μας. Εντούτοις καταφέραμε να εντοπίσουμε ορισμένες πολύ ενδιαφέρουσες έρευνες, που θα μας βοηθήσουν να συμπεράνουμε κάποια απάντηση για τη σχέση προγεννητικών μουσικών/ηχητικών επιδράσεων και μεταγεννητικών μουσικών/ηχητικών προτιμήσεων.

Ευνόητο είναι ότι η ανάπτυξη προτιμήσεων τις οποίες το παιδί κουβαλά μέσα του από την περίοδο που πέρασε στην κοιλιά της μητέρας του, προϋποθέτει ένα είδος μνήμης στην οποία αποθηκεύτηκαν οι προγεννητικές πληροφορίες. Υπάρχει όμως όντως εμβρυϊκή μνήμη; Ο Hepper υποστηρίζει ότι δεν ισχύει πια η παραδοσιακή εικασία σχετικά με την ανυπαρξία λειτουργικής μνήμης στο νεογέννητο βρέφος. Και συνεχίζει: *«Τα νεογέννητα έχουν παρουσιάσει, μέσω μιας ποικιλίας μαθησιακών παραδειγμάτων, συνήθεια/εθισμό, κλασικό σχηματισμό υποθέσεων, μάθηση μέσω σύνδεσης/συσχέτισης και μιμητισμό, ώστε να κατέχουν μια λειτουργική μνήμη. Θα ήταν απολύτως πιθανό οι μνημονικές ικανότητες να ξεκινούν από τη στιγμή της γέννησης. Κάποιο γεγονός κατά τη διαδικασία της γέννας να προκαλεί, μεταξύ και άλλων μεταβολών που απαιτούνται για τη ζωή έξω από τη μήτρα, δραστηριότητα στο κεντρικό νευρικό σύστημα και από κει και πέρα ξεκινά η μνήμη. Εντούτοις, αυτό είναι απίθανο. Το πιο πιθανό είναι ότι η μνήμη ξεκινά προγεννητικά, και η περιγεννητική περίοδος (ο τοκετός) εν μέρει σηματοδοτεί μια μετάβαση από τη μνήμη που λειτουργεί ενδομητρίως στη μνήμη που λειτουργεί εξωμητρίως. Αυτό δε σημαίνει ότι η μνήμη, από τη στιγμή που ξεκινά να λειτουργεί, είναι αντίξια όλων των χαρακτηριστικών της μνήμης ενός ενήλικα. Απεναντίας η μνήμη, κατά την αναπτυξιακή της απαρχή στην προγεννητική περίοδο, πιθανότερα λειτουργεί στοιχειωδώς και αναπτύσσεται, ποσοτικά και ποιοτικά, καθώς το άτομο ωριμάζει»* (Hepper, 1996). Από ό,τι φαίνεται, λοιπόν, τα έμβρυα θυμούνται όσα βίωσαν στη μήτρα και μετά τη γέννηση, κι έτσι δικαιολογείται απόλυτα η επαναστατική διατύπωση: *«Πιθανόν η μεγαλύτερη έκπληξη είναι ότι η ζωή στη μήτρα είναι εξαιρετικά ενεργή και διαδραστική και η μήτρα είναι, στην πραγματικότητα, μια σχολική τάξη»* (Chamberlain, 2012).

Για πόσο καιρό, όμως, διαρκούν αυτές οι μνήμες; Στην εκπομπή του BBC “Child of our time”, αποκαλύπτονται για πρώτη φορά τα αποτελέσματα μιας έρευνας που πραγματοποιήθηκε στο Πανεπιστήμιο του Leicester (H.B.) από τη λέκτορα ψυχολογίας, Alexandra Lamont. Αυτή απέδειξε ότι τα βρέφη θυμούνται ήχους που άκουσαν στη μήτρα και τους αναγνωρίζουν επαρκώς αργότερα στη ζωή. Μάλιστα, η έρευνα αυτή παρουσιάζει το πώς βρέφη ενός έτους αναγνωρίζουν αλλά και προτιμούν πολύ

συγκεκριμένα μουσικά κομμάτια διαφόρων ειδών, π.χ. κλασική μουσική (όπερα, Mozart και Vivaldi), world (Spirits of Nature), reggae (UB40, Ken Boothe) και pop (Five), στα οποία εκτέθηκαν μέχρι και τρεις μήνες πριν τη γέννηση. Αξιοσημείωτο είναι ότι, αν και εξετάστηκαν σε παρόμοια κομμάτια μετά τη γέννηση, η προτίμησή τους ήταν αποκλειστικά προς τα τραγούδια που άκουσαν ως έμβρυα. Να τονίσουμε επίσης ότι δεν επανεκτέθηκαν σε αυτά τα τραγούδια μεταγεννητικά μέχρι τη διεξαγωγή της έρευνας, άρα οι ακουστικές πληροφορίες ανασύρθηκαν από την πολύ μακρόχρονη μνήμη των βρεφών. Η ανακάλυψη απορρίπτει τη θεωρία ότι τα βρέφη μπορούν να θυμούνται πράγματα για έναν ή δύο μήνες και προτείνει ότι η μνήμη μπορεί να διαρκέσει πολύ περισσότερο. Όπως, λοιπόν, η ίδια η Lamont ανέφερε στο BBC, *«Τώρα πλέον ανακαλύψαμε ότι τα μωρά μπορούν να θυμούνται και να προτιμούν μουσική που άκουσαν πριν τη γέννησή τους για 12 μήνες αργότερα»* (Lamont, στην εκπομπή του BBC “Child of Our Time”: Babies remember womb music, 2001). Η προτίμηση ανιχνεύεται συνήθως με βάση το χρονικό διάστημα για το οποίο τα βρέφη στρέφονται και κοιτούν επίμονα προς την ηχητική πηγή, τον καρδιακό τους παλμό ή το αν ηρεμούν όταν ακούν τη συγκεκριμένη μουσική. Δεν μπορούμε να ανιχνεύσουμε προτίμηση προγεννητικά.

Είναι, όμως, πράγματι τα βρέφη τόσο επιλεκτικά ως προς τα μουσικά είδη; Ο Shetler (1989, όπως αναφέρεται στο Tan, Pfordresher & Harré, 2010) εξέθεσε έμβρυα σε «νεργητική» και «ηρεμιστική» μουσική και παρατήρησε ότι στην πρώτη αντιδρούσαν με πιο γρήγορες και απότομες κινήσεις, ενώ στη δεύτερη με απαλότερες και πιο ρευστές κινήσεις. Ωστόσο, φαίνεται ότι τα έμβρυα αντιδρούν μόνο σε αδρές ακουστικές διαφορές μεταξύ αυτών των δύο τύπων μουσικής, αλλά και στις «δραματικές ακουστικές εναλλαγές» μέσα σε ένα τραγούδι, κάτι που δεν χαρακτηρίζει απαραίτητα αυτή τη συμπεριφορά ως προτίμηση. Γενικότερα, λοιπόν, ο ρυθμός της μουσικής παίζει μεγαλύτερο ρόλο από τη μελωδία ή το είδος, ως πιο αδρό χαρακτηριστικό.

Οφείλουμε, όμως να λάβουμε υπ’ όψη και τις μουσικές προτιμήσεις της μητέρας, καθώς επηρεάζουν άμεσα το έμβρυο και τις αντιδράσεις του. Ειδικότερα, οι Zimmer et al. (1982, όπως αναφέρεται στο Tan, Pfordresher & Harré, 2010) τα έμβρυα έδειχναν ίδιες προτιμήσεις με τις μητέρες τους, λόγω του ότι η αρέσκεια της μητέρας για ένα είδος μουσικής επηρεάζει τη φυσιολογική της κατάσταση (π.χ. βαθμό χαλάρωσης και διάθεση). Για παράδειγμα, αν οι κοιλιακοί μύες της μητέρας είναι χαλαροί όταν ακούει ευχάριστα ακουστικά ερεθίσματα, αυτό μπορεί να αυξήσει το σύνολο του χώρου μέσα στον οποίο μπορεί να κινηθεί το έμβρυο (Hepper, 1991 στο Tan, Pfordresher & Harré, 2010).

Πολλοί επιστήμονες κάνουν λόγο για τη σημασία των 72 χτύπων ανά λεπτό (72 bps) και τον αντίκυπο που έχουν στη συμπεριφορά του εμβρύου και μετέπειτα του νεογνού. Το «μαγικό» αυτό νούμερο είναι ο ρυθμός (κατά μέσο όρο) των χτύπων της καρδιάς της μητέρας, που όπως είπαμε είναι κυρίαρχος στο ενδομήτριο περιβάλλον. Έχει βρεθεί ότι το τέμπο των 72 bps ηρεμεί τα βρέφη και τα βοηθά να κερδίζουν βάρος. (Salk, 1961 στο Tan, Pfordresher & Harré, 2010). Ακόμη, τα έμβρυα αντιλαμβάνονται συγκριτικά αν ένας ρυθμός αποκλίνει από τη ρυθμική

ποιότητα των 72 bps ή αν η μουσική καλύπτει αυτούς τους παρασκηνακούς ήχους (Kisilevsky, Hains, Jacquet, Granier-Deferre & Lecanuet, 2004). Φαίνεται λοιπόν, πως το οικείο και το αναγνωρίσιμο εμπνέει ασφάλεια στα νεογέννητα, γι' αυτό και το προτιμούν.

Ένας άλλος παράγοντας που διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο στις μουσικές προτιμήσεις των βρεφών είναι η φωνή της μητέρας, η οποία όπως είδαμε και παραπάνω κυριαρχεί στη μήτρα και επηρεάζει τον καρδιακό παλμό του εμβρύου. Οι Kisilevsky & Hains (2010) συμπέραναν μετά από έρευνα ότι «το έμβryo αναγνωρίζει (δηλ. έχει μάθει) τη φωνή της μητέρας, και μάλιστα λίγο μετά τη γέννα (research στο *Sound Perception In The Womb: DeCasper & Fifer, 1980, 'Cat In The Hat'*), κάτι που υποστηρίζει την πρόταση ότι η προγεννητική μάθηση επηρεάζει τις προτιμήσεις του νεογνού». Επόμενο είναι λοιπόν, να προτιμάται από τα βρέφη η φωνή της μητέρας (ή και του πατέρα, ο οποίος είναι ο επόμενος σε προτίμηση, αν ήταν φωνητικά παρών κατά την εγκυμοσύνη (Leeds, 2001) έναντι άλλων φωνών. Αυτό σημαίνει ότι το νεογέννητο θα δείχνει ευχαρίστηση ακούγοντας τη μητέρα ή τον πατέρα του να του τραγουδά, κάτι που θα το ωφελήσει και αναπτυξιακά. Αν μάλιστα εξοικειώθηκε με τα τραγούδια αυτά και προγεννητικά, λογικά η προτίμηση θα είναι οφθαλμοφανής.

Άλλες προτιμήσεις που έχουν παρατηρηθεί στα βρέφη και βασίζονται σε προγεννητικές εμπειρίες είναι η γυναικεία φωνή (καθώς μοιάζει με αυτή της μητέρας), η μητρική γλώσσα, ακόμα και η γεύση και η οσμή της μητέρας.

Απ' ό,τι είδαμε, λοιπόν, τα βρέφη είναι ικανά να διατηρούν τις εμβρυϊκές τους μνήμες μέχρι και 12 μήνες μετά τη γέννηση. Πώς δικαιολογείται αυτό το γεγονός από την επιστημονική κοινότητα;

- «Το διάστημα από τη γέννηση έως τους 12 μήνες θεωρείται το πιο καθοριστικό για την ανάπτυξη του ανθρώπινου εγκεφάλου» (Δρίτσας, συνέντευξη 2011).
- Κατά τη Βοσνιάδου «η ανάπτυξη του εγκεφαλικού φλοιού συντελείται κυρίως μετά τη γέννηση και σχεδόν ολοκληρώνεται κατά τη διάρκεια της βρεφικής ηλικίας», δηλαδή περίπου δύο έτη μετά τη γέννηση (Βοσνιάδου, 2007, σσ. 89, 82).
- «Μέχρι τώρα, δεν υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις ότι η προγεννητική έκθεση σε μουσική ή άλλα ακουστικά ερεθίσματα 'διδάσκει' στο έμβryo κάτι που θα κουβαλά μέχρι την παιδική ηλικία ή και αργότερα, ούτε τα εφοδιάζει με ειδικές ικανότητες. Αυτές οι πρώιμες 'μνήμες' πιθανότατα χάνονται κατά την εκτεταμένη ανασύνταξη νευρώνων που λαμβάνει χώρα κατά τα πρώτα χρόνια μετά τη γέννηση» (Tan, Pfordresher & Harré, 2010, σ. 140).
- Ωστόσο, σε έρευνα με βρέφη των οποίων οι μητέρες παρακολουθούσαν την τηλεοπτική σειρά «Neighbours» κατά την εγκυμοσύνη (οπότε ως έμβρυα είχαν εξοικειωθεί με το μουσικό θέμα της έναρξης), βρέθηκε ότι τα βρέφη «έμαθαν την πληροφορία για το μουσικό θέμα προγεννητικά και τη διατήρησαν για 2-4 μέρες μέχρι να εξετασθούν μεταγεννητικά». Όταν όμως εξετάστηκαν για το ίδιο θέμα στις 21 ημέρες

μεταγεννητικά, δεν παρουσίασαν καμία αντίδραση. «Αυτό μπορεί να δηλώνει ότι κάθε αναγνώριση μνήμης χάνεται μέχρι τις 21 ημέρες ζωής με την απουσία οποιασδήποτε μεταγεννητικής έκθεσης» (Hepper, 1996).

- Η Lamont, όπως είδαμε και παραπάνω, ανακάλυψε το 2001 ότι οι ακουστικές μνήμες διατηρούνται για 12 μήνες μεταγεννητικά.

Πολλά είναι τα αναπάντητα ερωτήματα σχετικά με την ανάπτυξη της εμβρυϊκής μνήμης. Αυτό, πάντως, που μπορούμε να συμπεράνουμε από τα παραπάνω είναι ότι οι μνήμες που αποκτώνται προγεννητικά διατηρούνται και μετά τη γέννηση. Εφόσον το θέμα είναι ακόμη υπό μελέτη και η πιο πρόσφατη έρευνα που εντοπίσαμε κάνει λόγο για διατήρηση των προγεννητικών μνημών ένα χρόνο μετά τη γέννηση, θεωρούμε σκόπιμο να περιορίσουμε τις υποθέσεις μας σ' αυτό το χρονικό διάστημα. Μελλοντικές έρευνες ίσως αποκαλύψουν περισσότερα στοιχεία.

Τα ευρήματα με τα οποία ήρθαμε σε επαφή μέσω αυτής της εργασίας πιστεύουμε ότι θα μπορούσαν να φανούν ιδιαίτερος χρήσιμα όσον αφορά την εκπαίδευση τόσο των εμβρύων όσο και των παιδιών βρεφονηπιακής ηλικίας. Ειδικότερα, το στοιχείο της ομοιότητας των προγεννητικών εμπειριών με τις μεταγεννητικές, φαίνεται να παίζει σπουδαίο ρόλο όσον αφορά τη μάθηση και ίσως ανοίξει νέους ορίζοντες στην εκπαίδευση τουλάχιστον των νεογνών. Ελπίζουμε οι πληροφορίες που συλλέξαμε και παρουσιάσαμε να εμπνεύσουν περαιτέρω έρευνα σχετικά με το νεοαναγειρόμενο θέμα της επίδρασης της μουσικής πριν τη γέννηση, και να ευαισθητοποιήσει γονείς και εκπαιδευτικούς να ασχοληθούν με αυτό και να καταθέσουν τις δικές τους εμπειρίες, συμβάλλοντας έτσι στην εξέλιξη της μουσικής παιδείας αλλά και της παιδείας γενικότερα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Chamberlain, D. M. *Prenatal Memory and Learning*. The Association for Prenatal and Perinatal Psychology and Health (APPAH) (<http://birthpsychology.com/free-article/prenatal-memory-and-learning>) Ανασύρθηκε: 13-3-2012.
2. DeCasper, A. J. & Prescott, P. (2009). Lateralized processes constrain auditory reinforcement in human newborns. *Hearing Research* 255, 135-141.
3. DeCasper, A., Granier-Deferre, C., Fifer, W. P., Moon, C. M. (2011). Measuring fetal cognitive development: when methods and conclusions don't match. *Developmental Science* 14:2, pp 224-225 (Commentary on Kisilevsky & Hains, 2010).
4. (Gerhardt, K., University of Florida) στο *What do babies really hear in there?* (<http://www.pregnancyandbaby.com/baby/articles/941725/research-adds-to-evidence-that-unborn-babies-hear-melody-of-speech>) Ανασύρθηκε: 13-3-2012.
5. Hepper, PG. (1996). Fetal memory: Does it exist? What does it do? *ACTA PÆDIATRICA SUPPLEMENT, Volume 416*: Pages 16 - 20 (<http://www.cirp.org/library/psych/hepper1/>) Ανασύρθηκε: 13-3-2012.

6. Kisilevsky, B.S., Hains, S.M.J., Jacquet, A.-Y., Granier-Deferre, C. & Lecanuet, J.P. (2004) Maturation of fetal responses to music. *Developmental Science* 7:5, pp 550–559.

7. Kisilevsky, B. S. & Hains, S. M. J. (2010). Onset and maturation of fetal heart rate response to the mother's voice over late gestation. *Developmental Science* 14:2, pp 214–223.

8. Kisilevsky, B. S. & Hains, S. M. J. (2011) Authors' response to commentary by DeCasper et al. on Kisilevsky and Hains, 'Onset and maturation of fetal heart rate response to the mother's voice over late gestation'. *Developmental Science* 14:2, p 226.

9. (Lamont, A. research) στο *Babies Remember Music Heard In The Womb* (<http://www.educyberpg.com/Literacy/whatresearchwomb.asp>) Ανασύρθηκε: 13-3-2012.

10. (Lamont, A. research) στην εκπομπή του BBC "Child of Our Time": Babies remember womb music (πρώτη προβολή: Wednesday, 11 July, 2001, 12:32 GMT 13:32 UK) (<http://news.bbc.co.uk/2/hi/health/1432495.stm>) Ανασύρθηκε: 13-3-2012.

11. Leeds, J. (2001). *The Power of Sound, Music for Babies-Music for Teenagers*. Published by: Healing Arts Press (<http://www.soundremedies.com/musforbabmus.html>) Ανασύρθηκε: 13-3-2012

12. NAFME (National Association for Music Education). *From Heartbeat to Steady Beat - Music and the Unborn Child* (www.nafme.org και <http://www.menc.org/resources/view/from-heartbeat-to-steady-beat-music-and-the-unborn-child>) Ανασύρθηκε: 13-3-2012.

13. Perret, D. (2005). *Roots of Musicality. Music Therapy and Personal Development. London and Philadelphia*: Jessica Kingsley Publishers.

14. *Sound Perception In The Womb* (http://www.intropsych.com/ch10_development/sound_perception_in_the_womb.html) Ανασύρθηκε: 13-3-2012.

15. Standley, J. M. (2007). *The Effect of Contingent Music to Increase Non-Nutritive Sucking of Premature Infants* (http://findarticles.com/p/articles/mi_m0FSZ/is_5_26/ai_n18610596/). Ανασύρθηκε: 13-3-2012.

16. Tan, S.-L., Pfordresher, P., & Harré, R. (2010). *Psychology of Music: From Sound to Significance* (sample chapter). Νέα Υόρκη: Psychology Press (<http://www.psypress.com/psychology-of-music-9781841698687>).

17. Βοσνιάδου, Σ. (2007). *Εισαγωγή στην Ψυχολογία* (τόμος α'). Αθήνα: Gutenberg.

18. Δρίτσας, Α. (2003). Η μουσική ως φάρμακο: μια συμπληρωματική θεραπευτική προσέγγιση στη σύγχρονη ιατρική. Στο Ε. Γραμματικοπούλου (επιστημονική επιμέλεια: Θ. Δρίτσας), *Μουσικοκινητικά δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής* (σσ. 13-25). Αθήνα: Επιστήμης Κοινωνία.

19. Δρίτσας, Α., Συνέντευξη στην εκπομπή της NET «Στα Άκρα» (08-06-2011). URL: <http://www.ert.gr/webtv/index.php/component/k2/item/96-θανάσιος-δρίτσας.html>.

20. Κρασανάκης, Γ. (2003). *Ψυχολογία παιδιού & εφήβου*. Ηράκλειο: εκδόσεις του ιδίου.

Ειρήνη Ξυλούρη

Δραματοποίηση της ζωής των Μινωιτών μετά από επίσκεψη νηπίων στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου Κρήτης

1. Εισαγωγή

Το εκπαιδευτικό δράμα και το μουσείο: Πώς αυτά συνδέονται μεταξύ τους;

Το «εκπαιδευτικό δράμα» ή «η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση»¹ είναι μια δομημένη εκπαιδευτική διαδικασία που χρησιμοποιεί τη δραματική τέχνη για τη διδασκαλία διάφορων μαθησιακών περιοχών του αναλυτικού προγράμματος, π.χ. γλώσσα, μαθηματικά, ιστορία, γεωγραφία, κτλ. (Δ. Καλεσοπούλου, 2011, σελ. 101-105).

Ποια θα μπορούσε να είναι η συμβολή του εκπαιδευτικού δράματος στο μουσείο και του μουσείου στο εκπαιδευτικό δράμα; Μια επίσκεψη σε ένα μουσείο μπορεί να δημιουργήσει τις συνθήκες και τις προϋποθέσεις για να μετατραπεί σε ευχάριστη εμπειρία για τα παιδιά της προσχολικής ηλικίας. Με την ανάπτυξη κατάλληλης μεθοδολογικής προσέγγισης από τους μουσειοπαιδαγωγούς προκαλείται το ενδιαφέρον όχι μόνο για το ίδιο το έκθεμα αλλά και για το χρόνο και τον τόπο από όπου προέρχονται.

Όπως υποστηρίζει ο Γ. Δάλκος (2000, σελ. 33 και 39), «οι μουσειακές συλλογές συμβάλλουν ώστε να δοθεί ζωή στο παρελθόν μέσω της φαντασίας, που κινητοποιείται κατά τη διάρκεια μιας οπτικής και ίσως απτικής διαδικασίας».

Ανάμεσα στο εκπαιδευτικό δράμα και το μουσείο υπάρχουν πολλά κοινά σημεία, γιατί και τα δυο αποσκοπούν στην ενεργό μάθηση μέσα από την παροχή ενός κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου (Δ. Καλεσοπούλου, 2011, σελ. 101-105). Στοχεύουν στο να μπορέσουν τα παιδιά να μάθουν και να έχουν επίγνωση της γνώσης, πράγμα που επιτυγχάνεται μέσω ανοιχτών ερωτήσεων που τους γίνονται. Κοινό σημείο ανάμεσα στο εκπαιδευτικό δράμα και τη μουσειακή αγωγή είναι επίσης το παιχνίδι, το οποίο αποτελεί τον πιο προσηφιλή τρόπο για να μπορέσουν τα μικρά παιδιά να κατακτήσουν τη γνώση.

¹ Οι δύο αυτοί όροι χρησιμοποιούνται εναλλακτικά στην Ελλάδα. Αντιστοιχούν στον αγγλικό όρο: Drama in Education.

Μέσα από τα πραγματικά αντικείμενα που διαθέτει και που είναι άμεσα προσβάσιμα στις αισθήσεις μας, το μουσείο ανοίγει ένα ολόκληρο κόσμο εξερεύνησης και μπορεί να συμβάλει στη δημιουργία του φανταστικού κόσμου του εκπαιδευτικού δράματος (Δ. Καλεσοπούλου, ό.π.).

Κεφάλαιο 1

1.1. Το Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου Κρήτης

Το Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου είναι ένα από τα πιο μεγάλα και αξιόλογα μουσεία στη Ελλάδα αλλά και σε ολόκληρη την Ευρώπη. Τα εκθέματά του περιλαμβάνουν αντιπροσωπευτικά δείγματα από όλες τις περιόδους της κρητικής ιστορίας και προϊστορίας. Κυρίαρχη θέση όμως στις συλλογές του κατέχουν τα μοναδικά αριστουργήματα της μινωικής τέχνης, την οποία μπορεί κανείς να θαυμάσει σε όλη της την εξέλιξη. Η συλλογή με τις μινωικές αρχαιότητες είναι η σημαντικότερη στον κόσμο και το μουσείο αυτό δίκαια θεωρείται ως το κατ' εξοχήν μουσείο του μινωικού πολιτισμού.

1.2. Η επίσκεψη νηπίων σε μουσεία και η σημασία της

Η επίσκεψη νηπίων σε ένα μουσείο μπορεί να συμβάλει σε μεγάλο βαθμό στην ενίσχυση των διδακτικών δραστηριοτήτων. Είναι φανερό ότι τα μουσειακά εκθέματα δεν μπορούν να μετακινηθούν από το μουσείο στο σχολείο. Αλλά όταν τα νήπια παρατηρήσουν αυτά τα εκθέματα στο μουσείο, δηλαδή στο «δικό τους» περιβάλλον, μπορούν να κατανοήσουν καλύτερα το ρόλο τους και να αποκτήσουν μια σφαιρική αντίληψη για την εποχή στην οποία ανήκουν. Η επίσκεψη σε ιστορικούς και αρχαιολογικούς χώρους μπορούν γενικά να συνεισφέρουν σημαντικά στην κατανόηση της ιστορίας (Γ. Ν. Λεοντσίνης 1996, σελ. 42).

1.3. Στάδια πριν την επίσκεψη στο Μουσείο

Η νηπιαγωγός μπορεί να πάρει ως αφορμή κάποια συζήτηση που θα ακούσει να κάνουν κάποια νήπια που έχουν επισκεφτεί το Αρχαιολογικό Μουσείο κι εκφράζουν τις εντυπώσεις τους σχετικά με τις τοιχογραφίες που είδαν και τα άλλα εκθέματα. Επίσης, η νηπιαγωγός μπορεί να αναφέρει κάτι σχετικό με τους Μινωίτες, και τα παιδιά να συσχετίσουν αυτό που τους αναφέρθηκε με όσα ήδη ίσως γνωρίζουν από τη Μυθολογία της Κρήτης, όπως π.χ. για τον Μινώταρο, τον βασιλιά Μίνωα κλπ. Επιπλέον, μπορεί να αφηγηθεί κάποιο μύθο για τη ζωή και την καθημερινότητα των Μινωιτών, κάτι που είναι και η πιο συνήθης πρακτική σε ένα νηπιαγωγείο.

Θα πρέπει να προηγηθεί μια συζήτηση με τα παιδιά, όπου η νηπιαγωγός θα προσπαθήσει να καταλάβει τα ενδιαφέροντά τους αλλά και κατά πόσο θέλουν να γνωρίσουν περισσότερα για το πώς ζούσαν οι Μινωίτες στην καθημερινότητά τους. Τα παιδιά θα εκφράσουν τις ιδέες τους και τις απορίες που έχουν. Επίσης, μπορούν να ζωγραφίσουν κάτι που γνωρίζουν για το θέμα ή ακόμη και να δραματοποιήσουν σε μια πρώτη φάση τις εμπειρίες τους σχετικά με αυτό. Αυτά θα είναι μια αρχική συμβολή των παιδιών, για να καταλάβει η νηπιαγωγός τι τα ενδιαφέρει να μάθουν για τους Μινωίτες.

Κατά τη διάρκεια αυτής της φάσης η νηπιαγωγός μπορεί να οργανώσει μια γωνιά στο νηπιαγωγείο που θα ονομάζεται «Το μικρό μας

μουσείο» και θα περιλαμβάνει βιβλία, παραμύθια, εικόνες από τοιχογραφίες που απεικονίζουν τη ζωή των Μινωιτών ή εικόνες από σκεύη και εργαλεία που χρησιμοποιούσαν. Αυτό έχει ως σκοπό να τις παρατηρήσουν τα παιδιά και να εκδηλώσουν το ενδιαφέρον τους αλλά και να διατυπώσουν τις ερωτήσεις τους με περισσότερη ευκολία. Το εποπτικό υλικό μπορεί να διευκολύνει τα παιδιά στο να παρατηρήσουν τα χαρακτηριστικά των αντικειμένων ή να μάθουν να αναγνωρίζουν ότι κάποιο αντικείμενο είναι παλιό (O'Hara & O'Hara 2001, σελ. 78).

Αφού έχουν εντοπίσει αυτή τη γωνιά μέσα στην τάξη κι έχουν παρατηρήσει αυτά που βρίσκονται, τα νήπια κάνουν κάποιες ερωτήσεις που η νηπιαγωγός καταγράφει. Για παράδειγμα, τα νήπια θα μπορούσαν να διατυπώσουν ερωτήσεις όπως:

- Πώς ήταν ένα ανάκτορο;
- Ποιοι ζούσαν εκεί;
- Πού καθόταν ο Μίνωας;
- Τι έκαναν όλη μέρα στο ανάκτορο οι άνθρωποι;
- Είχαν και ζώα;
- Τι φορούσαν οι άνθρωποι;
- Τι έτρωγαν;
- Πώς ήταν τα σκεύη που χρησιμοποιούσαν για να τρώνε;

Αυτές οι ερωτήσεις θα καθορίσουν και την πορεία της νηπιαγωγού. Αυτή μαζί με τα παιδιά θα προσπαθήσει να απαντήσει όσες περισσότερες απαντήσεις μπορέσει, για να λυθούν οι απορίες όλων. Τελικά μπορεί να ρωτήσει: «Πώς μπορούμε να τα μάθουμε όλα αυτά καλύτερα; Έχετε να προτείνετε κάποιο τρόπο;». Τα παιδιά προφανώς θα δώσουν κάποιες τέτοιες απαντήσεις: «Να ψάξουμε σε βιβλία», «Να ρωτήσουμε τη μαμά και τον μπαμπά», «Να πάμε στο Μουσείο» κλπ.

Έτσι η νηπιαγωγός μπορεί σε συνεργασία με τα παιδιά να τα χωρίσει σε 3 ομάδες, όπου κάθε μια ομάδα θα αναλάβει να ασχοληθεί με ένα θέμα: η μία ομάδα θα αναζητήσει πληροφορίες για το πώς ζούσαν οι Μινωίτες στο ανάκτορο, τι έκαναν, τι έτρωγαν, πώς ήταν τα σκεύη που έτρωγαν· η άλλη ομάδα θα ερευνήσει το πώς ντύνονταν και η τελευταία ομάδα θα ασχοληθεί με τις γιορτές τους.

Αφού τα παιδιά ερευνήσουν και καταλάβουν πως αυτά που βρήκαν δεν είναι επαρκή, ίσως εκφράσουν ακόμη πιο έντονα την επιθυμία να επισκεφτούν ένα μουσείο για να δουν από κοντά όλα αυτά. Αλλά κι αν τα παιδιά δεν εκφράσουν αυτή την επιθυμία, η νηπιαγωγός μπορεί να τα παροτρύνει λέγοντάς τους: «Ξέρετε τι άλλο μπορούμε να κάνουμε; Να επισκεφτούμε το Αρχαιολογικό Μουσείο, που έχει πάρα πολλά πράγματα, για να μάθετε αυτά που θέλετε». Λέει στα παιδιά επίσης πως εκεί θα υπάρχουν κάποιοι επονομαζόμενοι «μουσειοπαιδαγωγοί», που θα μπορέσουν να τους πληροφορήσουν για όσα θέλουν να μάθουν. Θα χρειαστεί να διατυπώσουν τις ερωτήσεις που θα κάνουν στο μουσειοπαιδαγωγό, οι οποίες αποτελούν και το διερευνητικό τους θέμα. Τέλος, θα συζητήσουν για τους κανόνες ασφαλείας και θα αρχίσει η διοργάνωση της επίσκεψης, η ενημέρωση των γονέων και των υπευθύνων του μουσείου.

Όλη αυτή η διαδικασία θα γίνει, βέβαια, με κατάλληλο προγραμματισμό, ώστε η επίσκεψη να είναι προς όφελος των παιδιών και εξασφαλίζοντας γι' αυτά την ασφάλεια και την υγεία τους (Cooper 1998, σελ. 94-95).

1.4. Η επίσκεψη στο Αρχαιολογικό Μουσείο

Κατά την επίσκεψη στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου τα παιδιά παρατηρούν, διερευνούν, κάνουν ερωτήσεις και αναζητούν απαντήσεις. Σε πρώτο στάδιο παρατηρούν τις τοιχογραφίες, τα εκθέματα με τα σκεύη και τα κτερίσματα των Μινωιτών. Με τη συνεχή καθοδήγηση της νηπιαγωγού και της μουσειοπαιδαγωγού μαθαίνουν να ερμηνεύουν τις παρατηρήσεις τους και να διατυπώνουν τις ερωτήσεις τους.

Οι Wood & Holden (1997, σελ. 24) προτείνουν ένα δείγμα ερωτήσεων, που μπορούν να τεθούν στα παιδιά καθώς παρατηρούν εκθέματα και τοιχογραφίες στο μουσείο:

- Τι βλέπετε σε αυτήν την εικόνα;
- Τι θα μπορούσε να μας πει αυτή η εικόνα για τους ανθρώπους εκείνης της εποχής;
- Πώς ήταν ο χώρος;
- Φανταστείτε πως είστε μέσα σε αυτήν την εικόνα: τι θα βλέπατε; τι θα κάνατε;

Επίσης, ενώ τα παιδιά παρατηρούν κάποια αντικείμενα, μπορούν να τους τεθούν οι εξής ερωτήσεις:

- Τι σας θυμίζει όταν αγγίζετε αυτό το αντικείμενο;
- Με τι μοιάζει;
- Είναι ελαφρύ ή βαρύ;
- Από τι υλικό είναι φτιαγμένο;
- Ποιο είναι το χρώμα του;
- Υπάρχουν σχέδια πάνω στο αντικείμενο;
- Υπάρχει κάτι γραμμένο πάνω στο αντικείμενο;

Μέσω αυτών των ερωτήσεων τα παιδιά ενθαρρύνονται να παρατηρούν και να επικεντρώνουν την προσοχή τους στις λεπτομέρειες.

Επίσης, μπορούν να καταγράψουν με διάφορους τρόπους, π.χ. με φωτογραφική μηχανή ή με video (αν επιτρέπεται), με ζωγραφική ή καταλογογράφηση κάποια στοιχεία, για να τα θυμούνται όταν επιστρέψουν στο νηπιαγωγείο.

Κεφάλαιο 2

2.1. Η δραματοποίηση ως μέσο για την προσέγγιση της Ιστορίας

Η δραματοποίηση μπορεί να θεωρηθεί ως μορφή παιχνιδιού που συμβάλλει θετικά στην προσέγγιση της Ιστορίας. Είναι μια κατάλληλη μέθοδος, για να σχηματίσουν τα παιδιά μια εικόνα του τρόπου ζωής σε μια άλλη εποχή και να καταλάβουν τις διαφορές από τη δική τους εποχή.

Μια δραματοποίηση στο νηπιαγωγείο απαρτίζεται από δύο κύριους παράγοντες, την ομάδα των παιδιών και τον δάσκαλο-εμπνευστή (Π. Σέξτου, 1998). Για να είναι μια δραματοποίηση επιτυχημένη, χρειάζεται να «μεταφερθούν» τα παιδιά σε μian άλλη εποχή, παραμερίζοντας για λίγο το παρόν. Αυτό επιτυγχάνεται με κατάλληλη και λεπτομερή προετοιμασία. Μια τάξη μπορεί να αποβεί κατάλληλη για δραματοποίηση, εάν μαζί με τα παιδιά την μετατρέψουμε σε σκηνικό χώρο. Η δραματοποίηση δεν είναι παρά ένας συνδυασμός από πολλές δραστηριότητες που αλληλοσχετίζονται. Εάν τα παιδιά ενθαρρυνθούν να ερευνήσουν διάφορα θέματα, π.χ. την ενδυμασία, τον τρόπο ζωής, τη διατροφή μιας άλλης εποχής, η δραματοποίηση είναι μια πολύ αποτελεσματική διαδικασία για τη γνωριμία με το παρελθόν.

Σημαντικό δεν είναι να έχουν ντυθεί τα παιδιά όπως ήταν ντυμένοι οι άνθρωποι της εποχής την οποία αναπαριστούν, αλλά τα παιδιά να γνωρίσουν όσο το δυνατόν περισσότερα πράγματα για εκείνη την εποχή. Καλό θα είναι να γίνει χρήση εποπτικού υλικού και κυρίως κάποιων τεκμηρίων εκείνης της εποχής.

Με τη δραματοποίηση η Ιστορία γίνεται κατανοητή στα παιδιά, εφόσον χρησιμοποιούν τη φαντασία τους, τη δημιουργικότητά τους, τον προφορικό λόγο. Και η παρέμβαση όμως του εκπαιδευτικού κρίνεται απαραίτητη και πολύτιμη, προπάντων για να επεξηγεί στα παιδιά όσα σημεία δεν γίνονται κατανοητά από αυτά (Cooper 1998, σελ. 63-64).

Οι Wood & Holden (1997, σελ. 20) κάνουν τις παρακάτω υποδείξεις για τον προγραμματισμό μιας δραματοποίησης σχετικής με την ιστορία:

Η νηπιαγωγός καλό είναι να αφηγείται μια ιστορία στα παιδιά, χρησιμοποιώντας υποστηρικτικό υλικό, όπως επιλεγμένα ρούχα και εργαλεία. Κάθε παιδί μπορεί να αναλάβει και να υποδυθεί ένα ρόλο βασισμένο στους ήρωες της ιστορίας. Τα παιδιά καλούνται να διατυπώσουν ερωτήσεις για τον συγκεκριμένο ήρωα.

Η νηπιαγωγός μπορεί να αφηγηθεί ένα μέρος της ιστορίας και να σταματήσει σε ένα συγκεκριμένο σημείο. Μπορεί τότε να καλέσει τα παιδιά να «παιξουν» με ρόλους τι νομίζουν ότι θα μπορούσε να συμβεί στη συνέχεια και μετά να συγκρίνουν τη δική τους έκβαση με αυτή που θα ακούσουν από τη νηπιαγωγό.

Κάθε παιδί καλείται να σκεφτεί, ποιο ρόλο από τους ήρωες επιθυμεί να υποδυθεί. Με αυτόν τον τρόπο τα παιδιά διερευνούν, πώς είχαν αισθανθεί οι ήρωες της ιστορίας, ώστε να ενεργήσουν κι αυτά αναλόγως.

Τέλος, ενθαρρύνεται η «δομημένη» δραματοποίηση με τη χρήση όσο το δυνατόν πιο κατάλληλων σκηνικών ή στοιχείων βοηθητικών για ένα επιτυχές αποτέλεσμα.

2.2. Η δραματοποίηση της καθημερινότητας των Μινωιτών

Η νηπιαγωγός έχει φέρει εικόνες από τοιχογραφίες και σκεύη της μινωικής εποχής, και μπορεί να αρχίσει τη συζήτηση με τα παιδιά δείχνοντάς τους αυτές τις εικόνες. Μπορεί να θέσει κάποιες τέτοιες ερωτήσεις:

- Θυμάστε που πήγαμε;
- Τι θέλαμε να μάθουμε όταν επισκεφτήκαμε το μουσείο;
- Τι είδαμε εκεί;
- Μοιάζουν με αυτά που σας έχω φέρει εδώ;
- Μάθατε πώς ντύονταν οι άνθρωποι τότε;
- Πώς ζούσαν;
- Πού έτρωγαν;
- Έχετε παρόμοια σκεύη στο σπίτι σας;

Απαραίτητη προϋπόθεση, για να γίνει η δραματοποίηση, είναι ένα γραπτό κείμενο. Έτσι, η νηπιαγωγός θα αφηγηθεί μια ιστορία που έχει να κάνει με τη ζωή, την καθημερινότητα και τις γιορτές που έκαναν στη μινωική εποχή. Ενδεικτικά αναφέρω την εξής ιστορία:

«Μια φορά και ένα καιρό, τα πολύ παλιά τα χρόνια, ήταν ένας βασιλιάς στην Κρήτη που τον ονόμαζαν Μίνωα και καθόταν στο βασιλικό του θρόνο. Ζούσε σε ένα τεράστιο ανάκτορο με μια πολύ μεγάλη αυλή, με πολλά λουλούδια στον κήπο, με

πολλά και τόσο μεγάλα δωμάτια, ώστε χωρούσαν μέχρι και 500 άνθρωποι σε όλο το ανάκτορο. Τη γυναίκα του την έλεγαν Πασιφάη και ήταν μια πολύ όμορφη γυναίκα που ντυνόταν με ωραία χρωματιστά φορέματα. Κάθε μέρα την έβλεπε κανείς με διαφορετικό φόρεμα και τα μαλλιά της ήταν πάντα καλοχτενισμένα. Κάθε πρωί μόλις ξημέρωνε σηκώνονταν οι άνθρωποι που έμεναν στο ανάκτορο και έπιαναν δουλειά. Άλλοι καλλιεργούσαν τα χωράφια με διάφορα εργαλεία κι έβγαζαν δημητριακά, λάδι, κρασί, όσπρια, λαχανικά και σιτάρι. Οι γυναίκες έμεναν σπίτι κι ασχολούνταν με το μαγειρέμα και τις δουλειές του σπιτιού, για να είναι έτοιμα όλα όταν θα γύριζαν οι άντρες τους από τη δουλειά. Άλλοι πάλι ήταν δούλοι του βασιλιά και της βασίλισσας: κάποιες γυναίκες μαγειρεύαν για το βασιλιά και τη βασίλισσα, χτένιζαν τη βασίλισσα, την έντυναν και την έβαφαν. Κάποιοι άνδρες καλλιεργούσαν τα χωράφια του Μίνωα κι έκαναν, ό,τι άλλο τους ζητούσε εκείνος.

»Οι γυναίκες πήγαιναν στη βρύση και κουβαλούσαν νερό με στάμνες. Τους καρπούς που έβγαζαν από τα χωράφια τους έβαζαν σε μεγάλα πήλινα δοχεία.

»Όμως υπήρχαν και κάποιες γιορτές που γινόταν κάθε χρόνο. Μια από αυτές είναι τα ταυροκαθάψια. Είναι αγώνες με ταύρους και μια λαμπρή γιορτή που γίνεται με την παρουσία του βασιλιά Μίνωα. Ο λαός συγκεντρώνεται στον ιερό χώρο της γιορτής και ακούγεται κάποια μουσική. Ξαφνικά τα πάντα σωπαίνουν, οι πόρτες ανοίγουν και ο ταύρος έρχεται μέσα. Κανείς δεν πρέπει να μιλά, για να μην εξοργιστεί ο ταύρος. Ο λυράρης παίζει λύρα τραγουδώντας απαλά, ώσπου τα πάντα ξαφνικά σταματούν. Παιίνουν στο χώρο δύο νέα κορίτσια κι ένα αγόρι και ο ταύρος αρχίζει να τρέχει, ενώ αυτά πιάνονται από τα κέρατά του. Έπειτα γυρίζουν στον αέρα και στέκονται πάνω στην πλάτη του ταύρου. Μετά πάλι στον αέρα και πατούν πάλι στην πλάτη του. Αυτό γίνεται ξανά και ξανά. Τα νεαρά παιδιά εναλλάσσονται σε αυτή την κίνηση, ώσπου να αρχίσει πάλι η λύρα. Τότε το τέλος πλησιάζει. Ο ταύρος σταματάει σαν να έχει κουραστεί και τα παιδιά πηδούν ένα-ένα, κάθονται και τα τρία στη ράχη του, και ο ταύρος ήρεμος στέκεται μπροστά στον Μίνωα. Όλοι χαρούμενοι χειροκροτούν τα παιδιά. Έτσι τα ταυροκαθάψια τελειώνουν. Αυτή η γιορτή γίνεται για να ευχαριστήσουν τη μάνα γη οι Μινωίτες και η αναμέτρηση των παιδιών με τον ταύρο έχει σκοπό να γίνουν γενναία, όχι σκοτώνοντας αλλά τιμώντας τον ταύρο».

Μετά την αφήγηση αυτής της ιστορίας η νηπιαγωγός, κάνει αναδιήγηση μαζί με τα παιδιά, για να δει τι έχουν καταλάβει. Αυτό θα γίνει μέσω κάποιων ερωτήσεων, όπως:

- Ποιοι ζούσαν στο ανάκτορο;
- Πού καθόταν ο βασιλιάς;
- Τι έκαναν κάθε μέρα;
- Τι ρούχα φορούσαν;
- Ποια γιορτή έκαναν;
- Τι έκαναν σε αυτή τη γιορτή;
- Ποια σκεύη χρησιμοποιούσαν;
- Εσείς έχετε παρόμοια σκεύη στο σπίτι σας;

Αφού κάνει στα παιδιά αυτές τις ερωτήσεις, η νηπιαγωγός τους προτείνει να γίνουν κι αυτοί Μινωίτες και να αναπαραστήσουν τη ζωή και τη γιορτή τους.

Κάποιος θα μπορούσε να εκφράσει αμφιβολίες σχετικά με τα ταυροκαθάψια θεωρώντας επικίνδυνη μια δραματοποίησή τους. Προφανώς οφείλει η νηπιαγωγός να καθοδηγήσει τα παιδιά προς μια ακίνδυνη αναπαράσταση.

Στη συνέχεια, λοιπόν, τα παιδιά θα χωριστούν σε ομάδες και θα κατασκευάσουν τα σκηνικά. Μπορούν να φέρουν διάφορα υφάσματα για τα ρούχα που θα φορέσουν, για να αναπαραστήσουν την εμφάνιση εκείνων των ανθρώπων, καθώς και πήλινα δοχεία που μοιάζουν με αυτά που χρησιμοποιούσαν στη μινωική εποχή.

Τέλος, αφού όλα είναι έτοιμα κι έχουν ανατεθεί οι ρόλοι στα παιδιά, η νηπιαγωγός ως εμπνευστής-αφηγητής αφηγείται την ιστορία, ενώ τα παιδιά κάνουν όσα λέει εκείνη δραματοποιώντας τη ζωή των Μινωιτών.

Βιβλιογραφία

Δάλκος, Γεώργιος: *Σχολείο και μουσείο*. Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2000.

Καλεσοπούλου, Δέσποινα (Επιμέλεια): *Παιδί και Εκπαίδευση στο Μουσείο. Θεωρητικές αφηγήσεις, παιδαγωγικές πρακτικές*. Συλλογικό έργο. Εκδόσεις Πατάκη – Ελληνικό Παιδικό Μουσείο, Αθήνα 2011.

Σέξτου, Περσεφόνη: *Δραματοποίηση. Το βιβλίο του παιδαγωγού-εμπνευστή. (Μέθοδος, εφαρμογές, ιδέες)*. Εκδόσεις: Καστανιώτη, Αθήνα 1998.

Λεοντίνης, Γεώργιος Ν.: *Διδακτική της ιστορίας. Γενική-τοπική ιστορία και περιβαλλοντική εκπαίδευση*. Έκδοση του συγγραφέα, Αθήνα 1996.

Cooper, Hilary: *History in the Early Years*. "Routledge", London and New York, 1998.

O'Hara, Lucy & O'Hara, Mark: *Teaching History 3-11: The Essential Guide*. "Continuum", 2001.

Wood, Liz & Holden, Cathie: *Teaching Early Years History*. "Chris Kington Publishing", 1997.

Μαρία Θαλασσινού

**«Το ασημόπαπο» του Χανς Κρ. Άντερσεν.
Πώς μπορεί να διδαχθεί στο νηπιαγωγείο;**

Εισαγωγή

Το παραμύθι που θα επεξεργαστώ είναι από τις εκδόσεις Καλοκάθη, σε μετάφραση Μαρίας Τσουκανά. Επέλεξα αυτή την έκδοση, επειδή έχει απλή και κατανοητή γλώσσα κατάλληλη για παιδιά νηπιαγωγείου, ξεκάθαρη δομή με αρχή, μέση και τέλος και πολύ καλή εικονογράφηση: οι εικόνες αντιστοιχούν επακριβώς στο γραπτό λόγο και βοηθούν τα παιδιά να κατανοήσουν το παραμύθι.

Μια ενδεχόμενη περίληψη του παραμυθιού «Το ασημόπαπο» μπορεί να διατυπωθεί ως εξής:

«Μια φορά κι έναν καιρό ζούσε σ' ένα αγρόκτημα μια πάπια. Είχε φτιάξει μια φωλιά κι εκεί κλωσούσε τα αυγά της. Μια μέρα τα αυγά άρχισαν να ραγίζουν κι από μέσα ξεπρόβαλαν όμορφα, κίτρινα πατάκια. Η πάπια καμάρωνε τα παιδάκια της, αλλά

κοιτούσε με ανησυχία ένα αυγό που δεν είχε ακόμα σπάσει. Όταν έσπασε από μέσα βγήκε ένα παπάκι που δεν ήταν όπως τα προηγούμενα. Ήταν πιο άσχημο και γκρι. Αφού πέρασαν μέρες, η πάπια πήρε τα παπάκια της και πήγαν στην λιμνούλα. Στη διαδρομή συνάντησαν ένα κοπάδι από αγελάδες και πρόβατα και μόλις είδαν το άσχημόπαπο άρχισαν να το κοροϊδεύουν. Εκείνο πληγώθηκε κι έκλαιγε. Στη συνέχεια όλα τα παπάκια, ακόμα και το γκριζό, βούτηξαν στο νερό. Το γκρι παπάκι κολυμπούσε καλύτερα από τα άλλα, αλλά κανείς δεν έπαιξε μαζί του. Ο καιρός περνούσε κι ενώ τα αδέρφια του γινόταν όλο και πιο όμορφα, αυτό φαινόταν όλο και πιο άσχημο. Τα ζώα του αγροκτήματος το κοροϊδεύαν, το ίδιο και τα αδέρφια του. Κάποια στιγμή το άσχημόπαπο αποφάσισε να φύγει, για να βρει φίλους. Γνώρισε κάποιες αγριόπαπιες κι έμεινε μαζί τους. Όμως μια μέρα οι πάπιες τρόμαξαν από ένα θόρυβο. Έφυγαν κι αυτό έμεινε μόνο. Γνώρισε μια χήνα, όμως ούτε μαζί έμειναν. Μετά από καιρό το άσχημόπαπο μεγάλωσε. Καθώς πετούσε μια μέρα πάνω από ένα ρυάκι, είδε κύκνους να κολυμπούν και θαμπώθηκε από την ομορφιά τους. Πέταξε χαμηλότερα για να τους δει καλύτερα και παρατήρησε την αντανάκλασή του στο νερό. Έκπληκτο είδε ότι είχε μεταμορφωθεί σε κύκνο. Έτσι έμεινε με τους υπόλοιπους κύκνους κι έζησε ευτυχισμένο».

Σε μια κοινωνία που μας κατακλύζει με εικονικά πρότυπα, σ' έναν κόσμο όπου μόνο η τελειότητα είναι επιτρεπτή, είναι αναγκαίο να προσφέρουμε στα παιδιά τις βάσεις για μια ισορροπημένη ψυχική υγεία. Είναι κρίσιμο να αγαπήσουν τον εαυτό τους με τις όποιες αδυναμίες του. Θεωρούμε, λοιπόν, απαραίτητο να τους διδάξουμε ότι η διαφορετικότητα δεν είναι κατακριτέα αλλά απολύτως αποδεκτή. Αυτός είναι ο λόγος που με ώθησε στην επιλογή του συγκεκριμένου παραμυθιού. Θεωρώ ότι μέσω αυτού του παραμυθιού μπορεί να μεταδοθεί το μήνυμα του σεβασμού προς τη διαφορετικότητα. Το παραμύθι μας δείχνει ότι για να μην στενοχωρούμε τους άλλους είναι απαραίτητο να δεχόμαστε την διαφορετικότητά τους και να την σεβόμαστε. Να σεβόμαστε τη διαφορετικότητα θα πει: να μην προσβάλλουμε την ιδιαιτερότητα κάποιου, αλλά να την αποδεχόμαστε.

Δραστηριότητες για τη διδασκαλία του παραμυθιού

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ 1^η: Αφήγηση και συζήτηση

Η πρώτη και η πιο βασική είναι η αφήγηση του παραμυθιού. Την θεωρώ πολύ βασική, επειδή τα νήπια δεν γνωρίζουν ανάγνωση και μόνο με αφήγηση μπορούν να αντιληφθούν όλα τα μοτίβα που η νηπιαγωγός επιθυμεί να μεταδώσει. Και μιλώ για μοτίβα, επειδή το παραμύθι ορίζεται ως διήγηση, όπου επεισόδια και μοτίβα διαδέχονται το ένα το άλλο (Τάνια Ζουρντζή, 2011, σελ. 1).

Η νηπιαγωγός πρέπει να γνωρίζει καλά το κείμενο που πρόκειται να αφηγηθεί. Αυτό δεν γίνεται με ένα πρόχειρο ξεφύλλισμα στο σχολείο, και μάλιστα λίγο πριν αρχίσει η ιστορία, αλλά με προετοιμασία στο σπίτι. (Ρούλα Παπανικολάου – Τασούλα Τσιλιμένη, 1992, σελ. 39). Αν η νηπιαγωγός δεν έχει εμπειρία με το παραμύθι και δεν έχει συνειδητοποιήσει το μήνυμα που θα μεταδώσει στα παιδιά, είναι αδύνατο να το κατανοήσουν εκείνα από μόνα τους.

Αρχικά η νηπιαγωγός πρέπει να καλέσει τα παιδιά στο χώρο της παρούσας και να καθίσουν κυκλικά στα καρεκλάκια τους, ώστε όλα να έχουν οπτική επαφή και με τη νηπιαγωγό που θα αφηγηθεί το παραμύθι αλλά και μεταξύ τους, για τη συζήτηση που θα επακολουθήσει μετά την αφήγηση.

Πρώτα θα διαβάσει στα παιδιά τον τίτλο του παραμυθιού, που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι «*Το άσχημόπαπο*». Μπορούν μάλιστα να σχολιάσουν τόσο τον τίτλο όσο και την εικονογράφηση του εξώφυλλου.

Για να πετύχει η αφήγηση, η νηπιαγωγός χρειάζεται να έχει κατάλληλη χροιά φωνής και να τονίζει κάποια σημεία που θέλει να συγκρατήσουν τα παιδιά περισσότερο από άλλα. Στο παραμύθι αυτό η νηπιαγωγός θα πρέπει να προσέξει τον τόνο της φωνής της εκεί που αναφέρεται η άσχημη συμπεριφορά απέναντι στο άσχημόπαπο από την οικογένειά του και τους φίλους του καθώς και η αντίδραση του άσχημόπαπου μετά από την απρεπή συμπεριφορά των άλλων.

Αφού η νηπιαγωγός ολοκληρώσει την αφήγησή της, θα ρωτήσει τα παιδιά **αν** τους άρεσε το παραμύθι και **όχι τι** τους άρεσε, γιατί αυτή είναι μια ερώτηση που δεν προετοιμάζει μια συζήτηση με νόημα και ουσία. Μετά από τις απαντήσεις τους, θα ακολουθήσει η εις βάθος επεξεργασία του παραμυθιού μέσω συζήτησης.

Για να παρακινηθούν τα παιδιά στο να εκφράσουν τις απόψεις τους και τις ιδέες τους, η νηπιαγωγός θα πρέπει να τους κάνει κάποιες ερωτήσεις που θα λειτουργήσουν ως ερεθίσματα, για μια γόνιμη συζήτηση. Στόχος της θα είναι να καταλήξουν στην *έννοια του σεβασμού απέναντι στη διαφορετικότητα* του άλλου. Μπορούν όμως να καταλήξουν σ' αυτή την έννοια; Ο Π. Χαντ υποστηρίζει ότι τα παιδιά που θέτουν ερωτήσεις, επιδεικνύουν έτσι ότι μπορούν και μόνο τους να βρουν την απάντηση (Πίτερ Χαντ, 2011, σελ. 124-125). Προσωπικά διαφωνώ με αυτή την άποψη. Το ότι μπορούν τα παιδιά να βρουν την απάντηση, σημαίνει ότι έχουν κατανοήσει κάτι που προηγουμένως διδάχτηκαν. Κρίνεται απαραίτητο να υπάρξει πρώτα μια συζήτηση πάνω στο μήνυμα του παραμυθιού – και όχι απλά να γίνει μια συζήτηση, αλλά να καταλήξει και στη συγκεκριμένη έννοια που ανέφερα.

Στην αρχή η εκπαιδευτικός θα μπορούσε να ρωτήσει τα παιδιά: «Τι αντιμετώπισε το άσχημόπαπο αρχικά και με ποιον τρόπο;», «Ποιοι φέρθηκαν άσχημα στο παπάκι;». Μέσω των ερωτήσεων αυτών θα αντιληφθεί η νηπιαγωγός, τι κατάλαβαν τα παιδιά κατά την αφήγηση. Αν υποθέσουμε ότι κατάλαβαν το παραμύθι, κάποιες πιθανές απαντήσεις είναι ότι το παπάκι αντιμετώπισε άσχημες συμπεριφορές σε βάρος του, αφού το κοροϊδεύαν λέγοντάς του ότι ήταν άσχημο· άσχημα του φέρθηκαν η μητέρα του, τα αδέρφια του και κάποια άλλα ζώα.

Έπειτα η νηπιαγωγός θα μπορούσε να ρωτήσει τα παιδιά, πώς φαντάζονται ότι ένιωθε το παπάκι μετά από αυτές τις συμπεριφορές. Προφανώς τα παιδιά θα απαντήσουν ότι ένιωθε στενοχωρημένο. Η νηπιαγωγός μπορεί τότε να ρωτήσει: «Ήταν σωστή αυτή η συμπεριφορά της οικογένειάς του και των φίλων του;». Αν τα παιδιά κατάλαβαν το παραμύθι, θα απαντήσουν ότι δεν ήταν σωστή. Στη συνέχεια η νηπιαγωγός μπορεί να ρωτήσει: «Είναι απαραίτητο να σεβόμαστε τη διαφορετικότητα κάποιου ή είναι σωστό

να τον κρίνουμε και να τον κοροϊδεύουμε;». Τα παιδιά θα απαντήσουν ότι δεν είναι σωστό να κοροϊδεύουμε. Έτσι η εκπαιδευτικός οδηγεί τα παιδιά στο μήνυμα που επιθυμεί να τους μεταδώσει. Μπορεί μάλιστα να τα βοηθήσει λέγοντάς τους ότι όλοι είμαστε διαφορετικοί, είτε άνθρωποι είτε ζώα, ως προς κάποια χαρακτηριστικά, όμως αυτό δεν είναι κακό, γι' αυτό και δεν πρέπει να επικρίνουμε κανένα.

Η νηπιαγωγός μπορεί επιπλέον να ρωτήσει, τι θα έκαναν τα ίδια τα παιδιά αν ήταν στη θέση της οικογένειας και των φίλων του ασχημόπαπου και πώς θα του συμπεριφέρονταν. Έπειτα, αν εκείνα στη ζωή τους έχουν φερθεί ποτέ άσχημα σε κάποιον και για ποιο λόγο το έκαναν αυτό ή αν αντίστροφα κάποιος τους φέρθηκε άσχημα και πώς ένιωσαν. Μετά από τέτοιες ερωτήσεις μπορεί να αφιερώσει αρκετό χρόνο στο να διατυπώσουν τα παιδιά τις απόψεις τους και τα βιώματά τους. Χρειάζεται δηλαδή να παρακινήθούν τα παιδιά και συναισθηματικά, αφού το μήνυμα δεν είναι εύκολο να εξηγηθεί μόνο με λόγια: πρέπει να ενεργοποιηθούν και τα συναισθήματα. Σε τέτοιες ερωτήσεις πρέπει μάλιστα να πάρουν το λόγο όλα τα παιδιά, επειδή το καθένα προέρχεται από διαφορετική οικογένεια, έχει τα δικά του βιώματα, άλλο χαρακτήρα, και κάθε απάντηση μπορεί να γίνει αφετηρία για μια καινούρια συζήτηση.

Μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι τα νήπια είναι ακόμη πολύ μικρά και δεν έχουν διαμορφώσει ακόμα τον χαρακτήρα τους για να απαντάνε σε τέτοιες ερωτήσεις. Και όμως, αυτή η ηλικία είναι η καλύτερη για την επεξεργασία τέτοιων θεμάτων, γιατί ακριβώς τότε αρχίζουν να διαμορφώνουν την προσωπικότητα και την συμπεριφορά τους. Αν η νηπιαγωγός δουλέψει σωστά με τα παιδιά, θα τους μεταδώσει αξίες που θα τα ακολουθούν σε όλη τη ζωή τους.

Αν δεν το αναφέρουν τα ίδια τα παιδιά, το συμπέρασμα της συζήτησης πρέπει να αναφερθεί ξεκάθαρα: Πρέπει να σεβόμαστε τη διαφορετικότητα και να μην πληγώνουμε κανένα με το να του συμπεριφερόμαστε άσχημα.

Ένα ακόμα ερώτημα: «Μόνο στα εξωτερικά χαρακτηριστικά διαφέρουμε μεταξύ μας;». Η ίδια η νηπιαγωγός μπορεί να εξηγήσει ότι διαφέρουμε όχι μόνο στα εξωτερικά χαρακτηριστικά αλλά και στη γλώσσα με την οποία επικοινωνούμε, και στον τόπο καταγωγής και στο χρώμα και στις συνήθειες. Ο Σ. Κουμαρόπουλος υποστηρίζει μάλιστα ότι ο εκπαιδευτικός πρέπει να επεκτείνει τις ερωτήσεις ανατροφοδότησης που ο ίδιος διατυπώνει στα παιδιά. (Στέφανος Κουμαρόπουλος, 2012, σελ. 1). Πράγματι, ο ρόλος του εκπαιδευτικού είναι από τη φύση του μεσολαβητικός, απαιτεί τη συμμετοχή του στην ανταλλαγή των απόψεων και τη δική του άποψη σχετικά με το δίδαγμα ενός παραμυθιού.

Για να διαπιστώσει η νηπιαγωγός αν τα παιδιά αντιλήφθηκαν ακριβώς το μήνυμα του παραμυθιού, μπορεί να ζητήσει από ένα παιδί να διηγηθεί και πάλι το παραμύθι αναφέροντας τι μας διδάσκει. Άλλωστε έχει υποστηριχθεί ότι με την αναδιήγηση το παιδί νιώθει αυτοπεποίθηση. (Ρούλα Παπανικολάου – Τασούλα Τσιλιμένη, 1991, σελ. 53).

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ 2^η: **Δραματοποίηση του παραμυθιού**

Προτείνω τη δραματοποίηση ως μια δραστηριότητα κατάλληλη για να καλλιεργηθεί ο σεβασμός προς τη διαφορετικότητα, επειδή μέσω της

δραματοποίησης τα παιδιά έχουν την ευκαιρία να νιώσουν έντονα τα συναισθήματα των ηρώων και να ταυτιστούν με τους ήρωες του παραμυθιού. Όταν τα παιδιά βιώσουν το αρνητικό συναίσθημα, να μη σε αποδέχεται κάποιος, θα αντιληφθούν ότι είναι πολύ σημαντικό να σεβεται καθένας τη διαφορετικότητα του άλλου.

Η δραματοποίηση είναι ένα παιχνίδι προσποίησης, όπου τα παιδιά χρησιμοποιούν αντικείμενα και υποδύονται ρόλους άλλοτε με φανταστικό και άλλοτε με ρεαλιστικό τρόπο. Η ομαδική ή κοινωνική δραματοποίηση είναι ένα είδος εξεζητημένου παιχνιδιού κατάλληλο για τα μικρά παιδιά. Στην κοινωνική δραματοποίηση τα παιδιά σκέφτονται, μιλούν και δρουν συμβολικά και πάντα σε σχέση με τους άλλους. Κάθε παιδί είναι υποχρεωμένο, χωρίς εξαναγκασμό βέβαια, να προσαρμόσει αυτά που λέει ή κάνει ανάλογα με τη στάση του συμπαίκτη του. Η δραματοποίηση επομένως του «ασχημόπαπου» παρέχει στα παιδιά τα θεμέλια, πάνω στα οποία θα στηρίξουν μια σειρά δεξιοτήτων και μπορεί να μεταδώσει σημαντικές αξίες. Στη δραματοποίηση μεγάλη σημασία έχει η *ενσυναίσθηση*, σύμφωνα με την οποία ο μετέχων πρέπει να φαντάζεται τον εαυτό του σαν ένα άλλο πρόσωπο, ώστε να αναβιώσει τα συναισθήματα και τις σκέψεις των ηρώων (Αννα Στραταριδάκη-Κυλάφη, 2006, σελ. 106). Υποδύομενα τα παιδιά τους ήρωες του «*Ασχημόπαπου*», θα μουν στη διαδικασία να αναβιώσουν τις σκέψεις και τα συναισθήματα των ηρώων. Έτσι θα αντιληφθούν πληρέστερα την αξία του σεβασμού και της αποδοχής των άλλων.

Πολλές φορές χρειάζεται να πονέσουμε ή να πληγωθούμε για να συνειδητοποιήσουμε τη σωστή συμπεριφορά. Αβίαστα, πηγαία, δίχως ειδική διδασχία, αισθάνεται το μικρό παιδί μέσω της δραματοποίησης ότι υπάρχει ηθική δικαίωση και ηθική τάξη. Το πιο σημαντικό στοιχείο είναι η *ηθική επιλογή* που παρουσιάζεται στον ήρωα. Το παιδί μαθαίνει ότι οι επιλογές έχουν συνέπειες και ότι μπορεί να επιλέξει τι είδους άνθρωπος θέλει να είναι, ισχυρίζεται σε ένα άρθρο της η Susanne Lakin (2012, σελ. 1). Πράγματι, μέσω της δραματοποίησης το παιδί θα επιλέξει, αφού νιώσει όπως και οι ήρωες. Η Karen Perles (2012, σελ. 1) θεωρεί πως ακόμα και με μία μόνο λέξη μπορούμε να κάνουμε τον άλλο ευτυχισμένο, πράγμα που τα παιδιά μπορούν να καταλάβουν προς το τέλος της δραματοποίησης, όταν το ασχημόπαπο ακούει όμορφα λόγια από τους κύκνους και νιώθει ευτυχισμένο.

Η δραματοποίηση χρειάζεται καλή οργάνωση και προετοιμασία. Θα αναφερθώ λοιπόν τώρα και στην πορεία της δραματοποίησης του «*Ασχημόπαπου*».

Νηπιαγωγός και παιδιά αρχίζουν να συζητούν, πώς και σε ποιο χώρο θα πραγματοποιηθεί η δραματοποίηση. Το πρώτο θέμα είναι ο διαχωρισμός των ρόλων, που γίνεται ανάλογα με τις ικανότητες και τη συναισθηματική κατάσταση κάθε παιδιού. Οι ρόλοι μπορούν να μοιραστούν και με κλήρωση, ώστε να συμμετέχουν όλα τα παιδιά, και το παραμύθι μπορεί να παιχτεί περισσότερες από μια φορές για να παίξουν όλοι. Η νηπιαγωγός χρειάζεται να προσέξει ώστε να μην μουν πολλά παιδιά σε «διακοσμητικούς» ρόλους, όπως είναι τα δέντρα, η λίμνη κτλ. (Ρούλα Παπανικολάου – Τασούλα Τσιλιμένη, 1992, σελ. 46), γιατί έτσι καταστρέφεται ο κύριος στόχος της δραματοποίησης, που είναι η εμπέδωση του σεβασμού προς τη διαφορετικότητα. Στη συνέχεια συζητιούνται

τα σκηνικά που θα χρειαστούν, π.χ. κάποια δέντρα και μπλε γκοφρέ για τη λίμνη.

Κατά τη δραματοποίηση τα παιδιά χρειάζεται να εκφραστούν ελεύθερα και ο ρόλος της νηπιαγωγού δεν θα είναι καθοδηγητικός, γιατί το βίωμα δεν μεταδίδεται με καθοδήγηση, αλλά χρειάζεται να το νιώσει κάθε παιδί αφ' εαυτού του.

Θα παραθέσω τώρα κάποιους διαλόγους, τους οποίους η νηπιαγωγός μπορεί να διαβάσει στα παιδιά, για να γνωρίζουν πότε μπορούν να μιλήσουν. Τους διαλόγους αυτούς τα παιδιά δεν θα τους μάθουν απ' έξω, αλλά θα τους έχουν ως πρότυπο, αλλά θα εκφράζονται ελεύθερα, αυτοσχεδιάζοντας κι εμπλουτίζοντας την παράσταση με σκέψεις και εκφράσεις συναισθημάτων.

Αρχικά η νηπιαγωγός-αφηγήτρια αναφέρει ότι μια πάπια περιμένει στην όχθη της λίμνης να σκάσουν τα αβγά της, όπως λέει το παραμύθι. Όταν τα αβγά έσκασαν, γεννήθηκαν τα παπάκια, όμως ένα ήταν διαφορετικό.

Πάπια: - Χριστέ μου! Αυτό δεν μπορεί να είναι δικό μου μορφό! Είναι τόσο άσχημο!

Η αφηγήτρια λέει ότι μια μέρα η πάπια πήγε με τα παπάκια της στη λίμνη για κολύμπι κι εκεί ήταν και άλλα ζώα.

Πρόβατο: - Ε, τι είναι αυτό το άσχημο πλάσμα; (Σ' αυτό το σημείο το παιδί που παριστάνει το ασημόπαπο αρχίζει να κλαίει).

Χήνα: - Έχεις δει ποτέ στη ζωή σου κάτι τόσο άσχημο;

Η αφηγήτρια λέει ότι το ασημόπαπο στενοχωρημένο έφυγε από τη λίμνη και βρήκε ένα κοπάδι από αγριόπαπιες.

Μια αγριόπαπια: - Τι περίεργο πλάσμα! Μπορείς αν θέλεις να μείνεις μαζί μας. (Στο σημείο αυτό το παπάκι αρχίζει να νιώθει καλύτερα).

Αφηγήτρια: - Το ασημόπαπο έχασε τους καινούριους του φίλους και πάλι στενοχωριέται. Την επόμενη μέρα βρέθηκε σε ένα σπίτι, όπου ζούσε μια γριά κυρία.

Γριά κυρία: - Φύγε μακριά, άσχημο πλάσμα, γιατί θα φας πολλές ξυλιές!

Αφηγήτρια: - Μετά από καιρό το παπάκι μεγάλωσε και μια μέρα, καθώς κοιταζόταν στη λίμνη, είδε να καθρεφτίζεται στο νερό ένα πανέμορφος κύκνος. Τότε το πλησίασαν και άλλοι κύκνοι και το καμάρωναν.

Κύκνοι: - Είσαι όμορφο, όπως κι εμείς!

Αφηγήτρια: - Έτσι έζησαν μετά όλοι μαζί ευτυχισμένοι.

Τελικά η νηπιαγωγός χρειάζεται να ρωτήσει τα παιδιά, πώς πρέπει να συμπεριφερόμαστε σε όσους διαφέρουν από εμάς και γιατί. Η πιθανότερη απάντηση θα είναι ότι πρέπει να τους σεβόμαστε και να μην τους χλευάζουμε, γιατί κάτι τέτοιο στενοχωρεί και πληγώνει. Η Χαρά Δαφέρμου, η Πηνελόπη Κουλούρη και η Ελευθερία Μπασαγιάννη (2006, σελ. 1) υποστηρίζουν επίσης ότι η νηπιαγωγός χρειάζεται να κάνει ερωτήσεις στα παιδιά μετά από μια δραματοποίηση, ώστε τα παιδιά να διατυπώσουν λεκτικά όσα κατάλαβαν και κυρίως όσα βίωσαν.

Βιβλιογραφία

Αναγνωστοπούλου, Διαμάντη (2002). *Λογοτεχνική πρόσληψη στην προσχολική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση*. Αθήνα.

Αντερσεν, Χανς Κρίστιαν (2008). *Το ασημόπαπο*. Μετάφραση Μαρία Τσουκανά. Εκδόσεις Καλοκάθη, Αθήνα.

Έκδοση Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Κρήτης (2002). *Ψυχοπαιδαγωγική της προσχολικής ηλικίας*. Συλλογικό έργο. Ρέθυμνο.

Κόφφας, Αλέξανδρος (2002). *Γενική και ειδική μορφολογία δραστηριοτήτων προσχολικής αγωγής*. Αθήνα.

Παπανικολάου Ρούλα - Τσιλιμένη Τασούλα (1992). *Παιδική λογοτεχνία στο νηπιαγωγείο*. Θεωρία και πράξη. Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.

Στραταριδάκη-Κυλάφη, Άννα (2006). *Η ιστορία στην προσχολική εκπαίδευση*. Θεωρητικές θέσεις και ενδεικτικές εφαρμογές. Ρέθυμνο.

Χαντ, Πίτερ (2001). *Κριτική θεωρία και παιδική λογοτεχνία*.

Ιστοσελίδες:

Δαφέρμου Χαρά, Κουλούρη Πηνελόπη, Μπασαγιάννη Ελευθερία (2006). «Δραματοποίηση». http://androniki.eu/?page_id=1291

Ζουρντατζή, Τάνια (2011). «Τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά του παραμυθιού». <http://gym-irakl.ser.sch.gr/melomakarona.htm>

Κουμαρόπουλος, Στέφανος (2012). «Ο ρόλος του εκπαιδευτικού στο σύγχρονο νηπιαγωγείο». <http://www.ssneond.sch.gr/Keimena/%20dimosieumena/rolosekpedeftikou.htm#erotisis>

Τζαβιδοπούλου, Αγγελική – Μίχου, Κατερίνα (2006). «Το παραμύθι και η παιδαγωγική του αξιοποίηση». <http://benl.primedu.uoa.gr/ptde/database-ptde/paramy8i.pdf>

Lakin, Susanne (2012). «The Importance Of Reading Fairy Tales In A Child's Life». <http://ezinearticles.com/?The-Importance-Of-Reading-Fairy-Tales-In-A-Childs-Life&id=812868>

Perles, Karen (2012). «Teaching Classic Fairy Tales in Preschool: Three Ideas». <http://www.brighthubeducation.com/preschool-lesson-plans/44935-three-ideas-for-teaching-fairy-tales/>

Στυλιανή Βρέντζου

Σχόλια σε ένα χωρίο του Sigmund Freud. Ψυχαναλύοντας τα καλλιτεχνήματα

«Αλλά γιατί να μην μπορεί να φανεί και να διατυπωθεί η πρόθεση του καλλιτέχνη όπως οποιοδήποτε άλλο γεγονός της ψυχικής ζωής; Ίσως αυτό δεν μπορεί να επιτευχθεί στα μεγάλα καλλιτεχνήματα, αν δεν εφαρμοστεί η ψυχανάλυση. Το ίδιο το καλλιτεχνήμα θα πρέπει να καθιστά δυνατή αυτή την ανάλυση, αν αυτό είναι πράγματι η δραστική έκφραση των προθέσεων και των παρορμήσεων του καλλιτέχνη. Και για να μαντέψω αυτή την πρόθεση, οφείλω βέβαια πρώτα να βρω το νόημα και το περιεχόμενο όσων παριστάνονται μέσα στο καλλιτεχνήμα, άρα να μπορώ να το εξηγήσω. Συνεπώς,

ενδέχεται να χρειάζεται εξήγηση ένα τέτοιο καλλιτέχνημα, και μόνο αφού αυτή πραγματοποιηθεί θα μπορέσω να καταλάβω, γιατί υφίσταμαι μια τόσο βίαιη επίδραση. Τρέφω μάλιστα την ελπίδα ότι αυτή η επίδραση δεν θα μειωθεί, εάν αποβεί επιτυχημένη μια τέτοια ψυχανάλυση».

Sigmund Freud: *Der Moses des Michelangelo*
(= *Ο Μωυσής του Μιχαήλ Αγγέλου*. 1914)

1) Πώς μπορεί αυτή η ιδέα του Freud να διατυπωθεί επαρκέστερα και πειστικότερα;

Σήμερα οι άνθρωποι αναρωτιούνται σχετικά με την τέχνη θέτοντας ερωτήματα όπως: «Τι βρίσκεται πίσω από την ανάγκη του ανθρώπου για δημιουργικότητα;». «Με βάση ποια κριτήρια είναι ένα έργο τέχνης σπουδαίο;». Προσπαθώντας να ερμηνεύσει την ανθρώπινη ψυχή η ψυχανάλυση επιχείρησε να απαντήσει και σε τέτοιου είδους ερωτήματα.

Η ψυχανάλυση είναι μια μέθοδος ψυχοθεραπείας και δημιουργός της είναι ο Γερμανός ψυχαναλύτης Sigmund Freud (1856-1939). Ο Freud προσπάθησε να επεξηγήσει τη δημιουργικότητα και την τέχνη με σημείο αναφοράς το παιδικό παιχνίδι, τα όνειρα, τη φαντασία, τις φαντασιώσεις και την ονειροπόληση κατά τη διάρκεια της ημέρας (day-dreaming), με την έννοια ότι αυτά αποτελούν εκπληρώσεις των ανθρώπινων επιθυμιών.

Οι φαντασιώσεις βοηθούν τους ενήλικες στο να διορθώνουν στο μυαλό τους την πραγματικότητα στην οποία ζουν και η οποία δεν τους προσφέρει ικανοποίηση. Έτσι βγάζουν με συμβολικό τρόπο προς τα έξω τις επιθυμίες τους, οι οποίες είναι συνήθως σεξουαλικές ή γεμάτες φιλοδοξίες και μη αποδεκτές από την κοινωνία.

Ο καλλιτέχνης είναι συνδεδεμένος με την παιδική του ηλικία, καθώς αναγεννιούνται μέσα του αναμνήσεις από αυτήν, κι έτσι θέλει να εκπληρώσει ξανά τις επιθυμίες που είχε στο παρελθόν. Η ιστορία της ζωής ενός καλλιτέχνη καθορίζει λοιπόν το υλικό της δουλειάς του. Με το έργο του ο καλλιτέχνης καταφέρνει να εξαγνίσει τις «απαγορευμένες» για την κοινωνία επιθυμίες του, χωρίς να δημιουργήσει κάτι ωμό και άσχημο, αλλά κάτι ωραίο και αποδεκτό, κάτι εκλεπτυσμένο και απολαυστικό.

Μελετώντας ένα καλλιτέχνημα μπορούμε να βγάλουμε συμπεράσματα για τον ίδιο τον καλλιτέχνη, για το παρελθόν του, για την εποχή που έζησε, για το τι επιδιώκει να εκφράσει κλπ. Αλλά το καλλιτέχνημα είναι συνδεδεμένο και με τα συναισθήματα που προκαλεί στον δέκτη. Καθένας με βάση τις εμπειρίες, τις επιθυμίες, τις απωθήσεις (= ανεκπλήρωτες επιθυμίες) που έχει, θα αισθανθεί και θα ερμηνεύσει διαφορετικά ένα έργο τέχνης. Προκειμένου λοιπόν να συλλάβουμε το μήνυμα που επιδιώκει να μας στείλει ο καλλιτέχνης, είναι απαραίτητη η ψυχανάλυση του έργου του άρα και του ίδιου του καλλιτέχνη.

2) Ποιες είναι οι έννοιες-κλειδιά που διανοίγουν το εννοιολογικό περιεχόμενο του χωρίου;

Οι έννοιες-κλειδιά αυτού του χωρίου είναι: α) το καλλιτέχνημα είναι «η δραστική έκφραση των προθέσεων και των παρορμήσεων του καλλιτέχνη», β) πρέπει να «εφαρμοστεί η ψυχανάλυση», γ) «χρειάζεται εξήγηση». Από αυτά προκύπτει ότι ένα καλλιτέχνημα μπορεί να εξηγηθεί μέσω της ψυχανάλυσης, εφόσον ο καλλιτέχνης εκφράζει σ'

αυτό τις προθέσεις και τις παρορμήσεις του. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί παρορμητικά, στηριζόμενος σε όσα πραγματικά αισθάνεται και θέλει να εκφράσει, χωρίς να φοβάται ενδεχόμενες επικρίσεις. Ένας τεχνοκρίτης αλλά κι ένας ψυχαναλύτης μπορούν να εξηγήσουν το έργο του, δηλαδή να καταλάβουν τις προθέσεις του, τον τρόπο σκέψης του, το παρελθόν του κλπ. Μπορούν ακόμα να αντλήσουν πληροφορίες για την ασυνείδητη ζωή του: για τις παρορμήσεις του, τα ενδόμυχα κίνητρά του, τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες του, τα βιώματα της παιδικής κι εφηβικής του ηλικίας.

3) Υπάρχουν κάποιες απόψεις που αντικρούουν την πεποίθηση του Freud;

Μολονότι ο Carl Jung (1875-1961) υπήρξε καλός μαθητής του Φρόιντ, ανέπτυξε μια δική του θεωρία σχετικά με την τέχνη και το ασυνείδητο του ανθρώπου, αντικρούοντας έτσι την άποψη του δασκάλου του. Υποστήριζε ότι πρέπει να βρούμε έναν μη ιατρικό τρόπο προσέγγισης στην τέχνη. Θέλοντας να αποδείξει ότι η τέχνη δεν συνδέεται άμεσα με τον καλλιτέχνη, μίλησε για τη μούσα, την οποία χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης για να συλλάβει κάτι που βρίσκεται πέρα από τον ίδιο. Έτσι π.χ. Ο Όμηρος ζητά από τη μούσα να τον εμπνεύσει, για να καταγράψει τις περιπέτειες του Οδυσσέα. Ο Jung χρησιμοποιεί και μια παρομοίωση, για να δείξει ότι η τέχνη είναι κάτι πέρα από τον άνθρωπο: Όπως το φυτό χρησιμοποιεί τη γη και το νερό για να μπορέσει να επιβιώσει, έτσι και η τέχνη χρησιμοποιεί τον καλλιτέχνη για να υπάρξει και να επιβιώσει. Ακόμα και αν ο καλλιτέχνης έχει απωθημένα από την παιδική του ηλικία, αυτό δεν σημαίνει ότι θα τα εκφράσει στην τέχνη του. Μελετώντας τη ζωή του καλλιτέχνη μπορούμε να κατανοήσουμε κάποιες πλευρές της δημιουργίας του αλλά όχι το ίδιο το καλλιτέχνημα. Μέσω της ψυχανάλυσης προσεγγίζουμε την τέχνη σαν να είναι ένα «σύμπτωμα», γεγονός που την υποτιμάει. Όταν ερχόμαστε σε επαφή με ένα έργο τέχνης πρέπει να εξετάσουμε αυτό το ίδιο και όχι να ψυχαναλύουμε τον δημιουργό του, αλλιώς προϋποθέτουμε ότι ο καλλιτέχνης προβάλλει την παθολογία του στην τέχνη. Η τέχνη δεν πρέπει να υποβιβαστεί σε παθολογική έκφραση.

Μια άλλη σχολή που εναντιώνεται στην ψυχαναλυτική θεωρία του Freud είναι ο *συμπεριφορισμός* ή *μπιχεβιορισμός* με βασικό εκπρόσωπο τον John Watson (1878-1958). Η βασική ιδέα αυτής της σχολής εκφράστηκε ως εξής: «Αρκετά ασχοληθήκαμε με το τι σκέφτονται και αισθάνονται οι άνθρωποι. Καιρός να αρχίσουμε να ασχολούμαστε με το τι *κάνουν* οι άνθρωποι». Ο Watson υποστήριξε ότι ο νους και το ασυνείδητο του ανθρώπου δεν είναι αντικειμενικά μέσα εξήγησης της τέχνης. Γι' αυτό θα πρέπει να στραφούμε προς το φανερό και συνειδητό, δηλαδή προς τη συμπεριφορά του ανθρώπου, απορρίπτοντας τα ένστικτα και τις παρορμήσεις σαν εξηγητικά μέσα. Επομένως όταν ερχόμαστε σε επαφή με ένα καλλιτέχνημα, δεν πρέπει να ερευνάμε το παρελθόν και τον ψυχισμό του καλλιτέχνη, αλλά να επικεντρωνόμαστε σε όσα βλέπουμε ή ακούμε, γιατί μόνο έτσι θα πάρουμε έγκυρα αποτελέσματα.