

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5 - 8
ΑΡΘΡΑ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗΣ ΟΜΑΔΑΣ	
Γεώργιος Πατιός, Θέατρο και Φιλοσοφία: Τέχνη και Φιλοσοφική Επιχειρηματολογία	9 - 35
Θανάσης Σακελλαριάδης, Σχόλια στις αναγνώσεις του Βιτγκενσταϊνικού έργου	37 - 52
Κωνσταντίνος Καλαχάνης – Ιωάννης Μιχαηλίδης, Από την ευκρασία στην ομοιόσταση	53 - 60
Μαρία Κρητικού, Αισθητικά κριτήρια πρόσληψης και αποτίμησης του χορού	61 – 81
Ξανθούλα Ντακοβάνου, Το Αναλυτικό Μουσικόδραμα: Μεταξύ μουσικής και ψυχανάλυσης, μια κλινική εφαρμογή	83 – 116
Άννα Λάζου, Αντί επιλόγου: Η διδασκαλία της φιλοσοφίας μέσω της τέχνης. Παραδείγματα.	117 - 162
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ	
<i>Βιτγκενστάιν – Wittgenstein</i> , της Άννας Λάζου	165 - 195
ΣΥΝΤΟΜΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΩΝ	197 - 200
ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ	

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο πλέον συνήθης τρόπος έρευνας στον ακαδημαϊκό χώρο ακολουθεί τον κανόνα της εξειδίκευσης: η έρευνα περιορίζεται αυστηρά σε ένα και μοναδικό γνωστικό πεδίο και ασκείται μέσω μίας και μόνο επιστημονικής μεθοδολογίας. Θεωρείται έτσι πως μπορούμε, ως ερευνητές, να επιτυγχάνουμε μεγαλύτερο ποσοστό ευκρίνειας, σαφήνειας και αποτελεσματικότητας. Αυτός τουλάχιστον ήταν ο κανόνας στον 20^ο αιώνα.

Ήδη όμως από τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, έγινε κατανοητό πως η μελέτη σύνθετων και πολυεπίπεδων φαινομένων, όπως η ανθρώπινη υγεία, οι κοινωνικές δομές ή τα αισθητικά φαινόμενα, υπηρετείται καλύτερα, γονιμότερα και αποτελεσματικότερα μόνο με την ενεργή σύμπραξη πολλών και διαφορετικών μεταξύ τους επιστημών. Η μετεωρολογία, π.χ., προϋποθέτει γνώση όχι μόνο μαθηματικών αλλά και γεωφυσικών μοντέλων ή η αισθητική αποτίμηση και αξιολόγηση ενός έργου τέχνης προϋποθέτει πέρα από υποκειμενικά/αισθητικά κριτήρια, γνώσεις νευροφυσιολογίας αλλά και κοινωνικής ψυχολογίας.

Γι' αυτό άλλωστε και στις μέρες μας κυριαρχεί η δι-επιστημονική συνεργασία και έρευνα. Αυτό ισχύει τόσο στις λεγόμενες «θετικές» επιστήμες, μαθηματικά, φυσική κ.τ.λ., όσο και στις λεγόμενες «ανθρωπιστικές», φιλοσοφία, κοινωνιολογία, ψυχολογία κ.τ.λ.

Είναι, λοιπόν, μία πράξη αυτονόητη το να θέλουμε, ως ερευνητές, να καλύψουμε το αντικείμενο που μελετάμε με τη βοήθεια πολλαπλών «οπτικών» και διαφορετικών προσεγγίσεων. Αυτό μας βοηθά να εντείνουμε και να εμβαθύνουμε την έρευνά μας και να την καθιστούμε αποτελεσματικότερη.

Υπό αυτό το πρίσμα, ο παρόντας τόμος, ο οποίος προσπαθεί να προσεγγίσει με όσο το δυνατόν πληρέστερο τρόπο τη διασύνδεση της τέχνης με τη φιλοσοφία σε σχέση με τη θεραπεία, κάνει το ακαδημαϊκά και ερευνητικά αυτονόητο: δεν «φυλακίζει» την έρευνά του παραμένοντας «πιστός» σε ένα και μόνο γνωστικό πεδίο και σε μία και μόνο επιστήμη, αλλά, αντιθέτως, προσπαθεί συνειδητά να διευρύνει τον ορίζοντα πρόσληψης του φαινομένου που μελετά, μετερχόμενος κάθε δυνατό εννοιακό εργαλείο ανάλυσης που μπορεί να προσπορισθεί είτε μέσα από τη φιλοσοφία είτε από την τέχνη είτε από διαφορετικούς μεθόδους θεραπείας.

Έτσι, η σχολαστική λογική και εννοιακή ανάλυση της φιλοσοφικής έρευνας συνυπάρχει αρμονικά με τα αισθητικά ερεθίσματα της τέχνης αλλά και με μία όσο το δυνατό συλλογικότερη αντίληψη της «θεραπείας», ως ιδιαίτερο φαινόμενο.

Απώτερος σκοπός άλλωστε αυτού του τόμου είναι να αναδείξει αλλά και να καταδείξει την ανάγκη για μία ευρύτερη και όσο το δυνατόν γονιμότερη συνύπαρξη γνωστικών πεδίων, που ως τώρα έτειναν να μένουν «αποκλεισμένα» και αυτάρκη. Γι' αυτό και στον παρόντα τόμο συνυπάρχει η λογική και εννοιακή ανάλυση με το θέατρο, η ψυχανάλυση με τη μουσική διάδραση, ο λογικός θετικισμός με την «ανοικτότητα» της γλώσσας, ο Ιπποκράτης με σύγχρονες τάσεις στην ιατρική αλλά και ο χορός με τη νευροφυσιολογία και την αισθητική και η διδασκαλία της φιλοσοφίας με τη βίωση της τέχνης.

Εάν, μέσα ακριβώς από διαφορετικές και ετερότροπες γνωστικές προσεγγίσεις, καταφέρουμε: α) να αναδείξουμε την ιδιαίτερη συνάφεια της Τέχνης με τη Φιλοσοφία και την Θεραπεία και β), να προτείνουμε καινοφανείς τρόπους σύνδεσης αυτών των τριών μεταξύ τους, τότε ο τόμος αυτός θα έχει επιτύχει και με το παραπάνω τους στόχους του!

Στην απαρχή του ανθρώπινου πολιτισμού η τέχνη και η φιλοσοφία ήταν ενσωματωμένες στις καθιερωμένες προσπάθειες θεραπείας του πάσχοντος ανθρώπου. Τούτο πρακτικά σήμαινε, ότι ο «θεραπευτής» της κοινότητας ή της φυλής χρησιμοποιούσε τις λογικές ικανότητες ανάλυσης που διέθετε σε συνδυασμό με κάθε μορφή τέχνης που ήταν εύκαιρη (μουσική, ζωγραφική και χορό κυρίως), με μοναδικό του σκοπό να «θεραπεύσει».

Αργότερα, με την πρόοδο και την αύξηση της γνώσης στις ανθρώπινες κοινωνίες, αυτοί οι κλάδοι διαχωρίστηκαν. Η φιλοσοφία κατέστη κυρίως μία λογική έρευνα εννοιών, η τέχνη αυτονομήθηκε με κύριο στόχο της πια την αισθητική απόλαυση και η θεραπεία έγινε ιατρική.

Όσπου φτάσαμε αισίως στον 21^ο αιώνα μ.Χ. για να «ξανά-ανακαλύψουμε» τους πανάρχαιους και κραταιούς δεσμούς που ενώνουν υπόγεια τη φιλοσοφία, την τέχνη και τη θεραπεία. Έτσι π.χ., υπάρχουν ψυχαναλυτικές μέθοδοι που χρησιμοποιούν τη δημιουργική γραφή με στόχο τους την ψυχολογική θεραπεία, υπάρχουν θεατρικά έργα που εμπεριέχουν αμιγώς φιλοσοφικές θέσεις, τις οποίες υλοποιούν σκηνικά (ας θυμηθούμε εδώ τον Sartre π.χ.), αλλά υπάρχουν και τάσεις μέσα στην ιατρική κοινότητα που μιλούν για την ανάγκη μίας πιο «ολιστικής» προσέγγισης σε θέματα θεραπείας, πέρα από τα στενά όρια της βιοχημείας και της φαρμακευτικής προσπάθειας ίασης.

Μέσα σε αυτό το πρίσμα και με δεδομένη την πρόθεσή μας να συμβάλλουμε γόνιμα και αυθεντικά σε μία αποτελεσματικότερη προσέγγιση των δεσμών που υπάρχουν μεταξύ φιλοσοφίας, τέχνης και θεραπείας, όλοι και όλες που συμβάλαμε ερευνητικά στη δημιουργία αυτού του τόμου, έχουμε ένα κοινό στοιχείο: προσπαθούμε να επαναφέρουμε στο προσκήνιο τη χαμένη «ολότητα», πασχίζουμε να δούμε το αντικείμενο της έρευνάς μας με φρέσκια και αυθεντική ματιά.

Ο Γεώργιος Πατιός ερευνά τη δυνατότητα χρήσης της λογοτεχνίας ως γνήσιο και αποτελεσματικό φορέα φιλοσοφικού στοχασμού. Ο Θανάσης Σακελλαριάδης μας προτείνει μία διαφορετική ανάγνωση του Βίτκενστάιν, με στόχο του να αναδείξει την κρισιμότητα της «ανοικτότητας» του λόγου, ως της κατεξοχήν ιδιότητας ανανέωσης της βίωσης της πραγματικότητας από τον άνθρωπο. Οι Καλαχάνης και Μιχαηλίδης φέρνουν πιο κοντά τον Ιπποκράτη με σύγχρονα ρεύματα της ιατρικής έρευνας. Η Μαρία Κρητικού προσεγγίζει την τέχνη του χορού μέσα από τρέχουσες έρευνες της νευροφυσιολογίας αλλά και μέσα από τη γόνιμη εκμετάλλευση των υπάρχουσών αισθητικών θεωριών που η φιλοσοφία μας παρέχει. Η Ξανθούλα Ντακοβάνου μας αναδεικνύει καινούργιες θεραπευτικές δυνατότητες της μουσικής τέχνης. Η Άννα Λάζου αφενός γεφυρώνει έμπρακτα τη θεωρητική διδασκαλία της φιλοσοφίας με την πρακτική εξάσκηση διαφόρων μορφών τέχνης και αφετέρου αναδεικνύει την αξία του Βίτκενστάιν στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε πληρέστερα την κρισιμότητα του δεσμού τέχνης και φιλοσοφίας.

Όλα τα άρθρα δημοσιεύονται για πρώτη φορά και αποτελούν μία αυθεντική πρόταση επαναπροσέγγισης κρίσιμων θεμάτων τόσο στη φιλοσοφία όσο στην τέχνη και τη θεραπεία.

Γεώργιος Πατιός

Θέατρο και Φιλοσοφία:

Τέχνη & Φιλοσοφική Επιχειρηματολογία

Η συνήθης ακαδημαϊκή πρακτική συγγραφής φιλοσοφίας στις μέρες μας, εξαντλείται στη συγγραφή άρθρων, δοκιμίων και διατριβών, που έχουν ως κύρια δομικά χαρακτηριστικά τους την αυστηρή λογική δομή των επιχειρημάτων τους και τη «στεγνή» γλώσσα που χρησιμοποιούν, έτσι ώστε να είναι άμεσα ορατή η λογική συνοχή και η επιχειρηματολογική δεινότητα των φιλοσοφικών θέσεων των συγγραφέων.¹ Αυτό σημαίνει πως, οποιοσδήποτε φιλόσοφος προσπαθήσει να γράψει ένα φιλοσοφικό κείμενο, θα πρέπει να το κάνει χρησιμοποιώντας αποκλειστικά και μόνο τη φόρμα του επιστημονικού δοκιμίου και τη γλώσσα της λογικής αυστηρότητας και συνέπειας. Κάθε χρήση οποιασδήποτε άλλης μορφής γραπτού κειμένου θεωρείται ακατάλληλη για φιλοσοφική χρήση και εξοβελίζεται από την ακαδημαϊκή άσκηση της φιλοσοφίας.

Πρακτικά, αυτό συνεπάγεται πως, όποιος θέλει να εκφράσει φιλοσοφικές θέσεις και ταυτόχρονα θέλει να τις υποστηρίξει μέσω λογικών επιχειρημάτων, θα πρέπει να αποφεύγει κείμενα και φόρμες που έχουν λογοτεχνική μορφή (εδώ συμπεριλαμβάνουμε κάθε είδους κείμενο που ως πρώτο στόχο του έχει την προσφορά αισθητικής απόλαυσης).² Κάθε κείμενο που θέλει να έχει αξιώσεις φιλοσοφικού κειμένου δεν μπορεί να έχει τη μορφή ποιήματος, μυθιστορήματος ή θεατρικού έργου, γιατί όλες

¹ Φτάνει κανείς να ανοίξει εντελώς στην τύχη οποιοδήποτε σύγχρονο ακαδημαϊκό περιοδικό φιλοσοφίας και θα πεισθεί αμέσως για την απόλυτη μονομέρεια στο στυλ, το ύφος και τη δομή των άρθρων φιλοσοφίας.

² Ας μην κρυβόμαστε πίσω από το δάχτυλό μας, ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα της σύγχρονης φιλοσοφικής έρευνας, είναι η σχεδόν απόλυτη απουσία αισθητικής απόλαυσης των φιλοσοφικών δοκιμίων και άρθρων φιλοσοφίας.

αυτές οι κειμενικές φόρμες είτε στερούνται λογικής δομής, λογικής συνέχειας και συνέπειας είτε τα λογοτεχνικά και καλλοιογικά στοιχεία που εμπεριέχουν «αδυνατίζουν» την όποια λογική επιχειρηματολογία ενσωματώνουν. Όλα αυτά τα «λογοτεχνικά» κείμενα αφορούν την τέχνη και όχι τη φιλοσοφία, γιατί από τη μία τους λείπει η στέρεα αποδεικτική αφαιρετικότητα ενός λογικού επιχειρήματος και από την άλλη έχουν σαν πρώτο στόχο την αναγνωστική απόλαυση και όχι την αποδεικτική επάρκεια.³

Στόχος της παρούσας ανάλυσης είναι να προσπαθήσει να ανατρέψει αυτήν την προκρούστεια λογική και να εκφράσει μία σειρά επιχειρημάτων, τα οποία θα προσπαθήσουν να συνηγορήσουν υπέρ της χρήσης «λογοτεχνικών κειμένων» για την άσκηση της φιλοσοφίας. Πιο συγκεκριμένα, η ανάλυσή μας θα εκκινήσει από μία ιστορική αναφορά σε φιλοσοφικά κείμενα που έχουν τη μορφή λογοτεχνικών κειμένων και στη συνέχεια θα λάβει τη μορφή ανάδειξης της φιλοσοφικής σπουδαιότητας του θεατρικού έργου του Tom Stoppard *Arcadia*⁴ με στόχο την υπεράσπιση μίας πιο ελεύθερης χρήσης διαφορετικών κειμενικών φορμών για τη συγγραφή και την άσκηση της φιλοσοφίας. Στο τέλος της ανάλυσής μας, θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τους ιδιαίτερους «οντολογικούς» δεσμούς μεταξύ τέχνης και φιλοσοφίας, έτσι ώστε να «απενοχοποιήσουμε» τη λειτουργική και γόνιμη συνεργασία μεταξύ ενός φιλοσοφικού επιχειρήματος και μίας καλλιτεχνικής προσέγγισης μίας φιλοσοφικής θέσης.

I

³ Για να είμαστε πάντως δίκαιοι, ειδικά τα τελευταία χρόνια, υπάρχει μία ολοένα εντεινόμενη προσπάθεια ακαδημαϊκής έρευνας πάνω στην τομή της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας. Αλλά η «καθαρή» φιλοσοφία, συνεχίζει να κοιτάζει «αφ' υψηλού» τέτοιες προσπάθειες. Στην Ελλάδα πάντως έχουν υπάρξει, και συνεχίζουν να υπάρχουν, συνειδητές προσπάθειες φιλοσοφικής έρευνας πάνω στην τομή φιλοσοφίας και λογοτεχνίας. Δείτε π.χ.: *Δευκαλίων*, 2008.

⁴ T. Stoppard, 1993. Στο εξής, κάθε αναφορά σε αυτό το έργο θα αφορά αυτήν την έκδοση.

Η ιστορία της φιλοσοφίας είναι πραγματικά γεμάτη από κείμενα που διαθέτουν τόσο φιλοσοφική πρωτοτυπία και δεινότητα όσο και λογοτεχνική αξία και αισθητική αρτιότητα, χωρίς ωστόσο το ένα στοιχείο να αναιρεί το άλλο. Αυτό που θα κάνουμε εδώ (παίρνοντας τη μορφή μίας πολύ συνοπτικής, ήπιας και επιλεκτικής ιστορικής αναφοράς σε κείμενα που σημάδεψαν την ιστορία των ιδεών και της φιλοσοφίας) είναι να υποδείξουμε φιλοσοφικά κείμενα που έχουν λάβει τη μορφή ποίησης, αφορισμού και θεατρικού διαλόγου.⁵ Τα κείμενα αυτά προέρχονται και από την αρχή της ιστορίας της δυτικής φιλοσοφίας, αλλά και από τον 20^ο αιώνα, έτσι ώστε να καθίσταται αυτονόητη και πλήρως ξεκάθαρη η θέση μας, πως φιλοσοφία μπορεί να γραφτεί και σε μορφή ποίησης, αφορισμού και θεατρικής φόρμας. Θα αρχίσουμε με κείμενα γραμμένα σε ποιητική φόρμα, τα οποία έχουν ξεχωρίσει και έχουν γίνει πλήρως αποδεκτά (από τη διεθνή ακαδημαϊκή κοινότητα αλλά και από το σύνολο των αναγνωστών τους) για τη φιλοσοφική τους δύναμη.

Είναι σχεδόν παράλογο για τη φιλοσοφία να αρνείται τη δύναμη της ποιητικής φόρμας στην έκφραση και ανάδειξη γνήσιων φιλοσοφικών θέσεων και επιχειρημάτων, ιδιαίτερα μάλιστα όταν μιλάμε για τη δυτικό-ευρωπαϊκή φιλοσοφία.⁶ Ο λόγος είναι απλός και τόσο αυτονόητος, που είναι άξια απορίας η άρνηση της στενής σχέσης μεταξύ ποίησης και φιλοσοφίας στον δυτικό πολιτισμό: ένα κείμενο, από τα πρώτα ιστορικά και χρονολογικά, που εμπεριέχει μία ολοκληρωμένη φιλοσοφική

⁵ Εννοείται πως υπάρχουν και άλλες κειμενικές μορφές που εξίσου παράγουν δυνατό φιλοσοφικό λόγο, όπως η «επιστολική γραφή» ή το «ημερολόγιο», αλλά εδώ θέλω να αναδείξω κυρίως τρεις κειμενικές μορφές που είναι σχεδόν απόλυτα ταυτισμένες με τη «λογοτεχνία».

⁶ Κι εδώ στην Ελλάδα υπάρχει διαρκής έρευνα, τόσο εκ μέρους των ακαδημαϊκών που ερευνούν τη λογοτεχνία, όσο και εκ μέρους των φιλοσόφων. Δείτε π.χ. το αφιέρωμα του περιοδικού *Ποιητική* στο «Ποίηση και Φιλοσοφία», *Ποιητική*, 2015.

προσέγγιση είναι το ποίημα του Παρμενίδη *Περί Φύσεως*⁷ και αμέσως μετά έχουμε τον Εμπεδοκλή, ο οποίος σε δύο ποιητικά κείμενα (*Περί Φύσεως, Καθαρμοί*),⁸ μας αναπτύσσει τις δικές του φιλοσοφικές σκέψεις. Δεν χρειάζεται να προβούμε σε ανάλυση ή υπεράσπιση των φιλοσοφικών θέσεων που εκφράζονται στα δύο κείμενα.⁹ Μας αρκεί η απλή και αναντίρρητη διαπίστωση, πως αυτά τα κείμενα σε ποιητική φόρμα έχουν ήδη βρει την αναγνώριση και τη θέση τους στο ενιαίο σώμα της ιστορίας της ευρωπαϊκής διανόησης και φιλοσοφίας. Κανείς, ακόμη και οι πολέμιοι της ποίησης ως έκφρασης φιλοσοφικών επιχειρημάτων, δεν διανοείται σήμερα να ισχυρισθεί πως ο Παρμενίδης και ο Εμπεδοκλής δεν είναι φιλόσοφοι.¹⁰

Η βασικότερη αντίρρηση εκ μέρους της σημερινής ακαδημαϊκής κοινότητας έχει να κάνει με την καθαρότητα του ύφους.¹¹ Ένα επιχείρημα, υποστηρίζεται, πρέπει να είναι ξεκάθαρο ως προς τη διατύπωσή του, έτσι

⁷ Παρμενίδης ο Ελεάτης, 2003. Δεν είναι σίγουρο αν ο Παρμενίδης είναι νεότερος ή κατά τι παλαιότερος του Ηρακλείτου. Όπως και να έχει πάντως, το κείμενό του, αν δεν είναι το πρώτο ιστορικά (για τον ευρωπαϊκό δυτικό πολιτισμό) φιλοσοφικό κείμενο που περιέχει μία ολοκληρωμένη και συστηματική έκθεση φιλοσοφικών θέσεων, είναι από τα πρώτα.

⁸ Γ. Τζαβάρας, 1988.

⁹ Η ανάλυσή μας είναι αναγκαστικά προσανατολισμένη μόνο στην ανάδειξη παραδειγμάτων από την ιστορία της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας, με αποκλειστικό στόχο την απόδειξη της φιλοσοφικής αξίας αυτών των παραδειγμάτων. Δεν είναι δυνατό, για λόγους χώρου αλλά και ακρίβειας, να μελετήσουμε λεπτομερώς τα φιλοσοφικά επιχειρήματα και τη στοχαστική δυναμική αυτών των παραδειγμάτων. Για τη δική μας θέση είναι υπεραρκετό αυτό που κάνουμε: να εμφανίζουμε: α) την αποδοχή από τη φιλοσοφική ακαδημαϊκή κοινότητα της «φιλοσοφικότητας» αυτών των κειμένων και β), τη χρήση τους από το αναγνωστικό κοινό, όχι μόνο ως «λογοτεχνήματα» αλλά και ως «φιλοσοφικά» έργα.

¹⁰ Εδώ βέβαια έχουμε μία διαφορετική προσέγγιση: υποστηρίζεται πως τα κείμενα του Παρμενίδη και του Εμπεδοκλή έχουν μηδενική ποιητική αξία και έτσι τεκμαίρεται πως ένα κείμενο με φιλοσοφική αξία είναι αναγκαστικά ένα κείμενο χωρίς άλλες αισθητικές χάρες. Η ουσία όμως, είτε δεχτούμε πως η αισθητική τους αξία είναι πρακτικά ανύπαρκτη είτε όχι, είναι πως έχουμε στέρεα δείγματα γραφής σοβαρής φιλοσοφίας σε κείμενα με ποιητική φόρμα.

¹¹ Ο «καυγάς» μεταξύ φιλοσοφίας και ποίησης είναι πάρα πολύ παλιός. Ο Πλάτωνας εμφανίζεται πολύ σκληρός επικριτής της «ποίησης» (εδώ συμπεριλαμβάνεται και η τραγική ποίηση των τριών τραγικών, αλλά και η κωμική ποίηση του Αριστοφάνη, καθώς και η ‘επική’ ποίηση του Ομήρου). Το θέμα είναι πολύ μεγάλο και αρκετά πολύπλοκο για να μελετηθεί, έστω και επιφανειακά, εδώ, στην παρούσα ανάλυση. Μολαταύτα, εδώ ένας σύνδεσμος που μας προσφέρει μία ευσύνοπτη και αρκετά «εκλαϊκευτική» αναφορά στις απόψεις του Πλάτωνα για τη ρητορική και την ποίηση: <http://plato.stanford.edu/entries/plato-rhetoric/>, ενημερώθηκε στις 11/03/2016.

ώστε να είναι δυνατός ο σχολαστικός έλεγχος της λογικής συνέπειάς του. Η ποιητική φόρμα με τις (εκ φύσεώς της) χρήσεις καλλολογικών στοιχείων, μεταφορών και παρομοιώσεων καθώς και με την προτεραιότητα που δίνει στη δημιουργία «ποιητικού» κλίματος έναντι της λογικής καθαρότητας, δεν μπορεί να λειτουργήσει ως φορέας φιλοσοφικών θέσεων και επιχειρημάτων. Υποστηρίζουν δηλαδή, πως ο Παρμενίδης, ο Εμπεδοκλής ή αργότερα ο Λουκρήτιος,¹² στέρησαν από τις φιλοσοφικές τους θέσεις την καθαρότητα και τη λειτουργική απλότητα μίας έκφρασης λιτής και απαλλαγμένης από κάθε είδους «ποιητικά» στολίδια. Κι όμως, στην περίπτωση π.χ, του Λουκρήτιου, τίποτε στο κείμενο δεν μειώνει ή εμποδίζει τη σωστή, συνεπή και καθαρή διατύπωση των φιλοσοφικών θέσεων της επικούρειας σκέψης. Αντιθέτως, τα επιχειρήματα της επικούρειας σκέψης παρουσιάζονται ευσύνοπτα και πάρα πολύ εναργώς. Μα αν είναι έτσι, για ποιο λόγο η σημερινή φιλοσοφική ακαδημαϊκή παγκόσμια κοινότητα δείχνει τέτοια «εχθρότητα» έναντι φιλοσοφικών κειμένων που έχουν γραφτεί σε ποιητική φόρμα; Ο Jon Stewart στην εισαγωγή του βιβλίου του *The Unity of Content and Form in Philosophical Writing*, μας δίνει τους ιστορικούς και επιστημολογικούς λόγους για τους οποίους η φιλοσοφία, ειδικά από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μετά, επέλεξε αποκλειστικά και μόνο τη φόρμα του δοκιμίου και τη γραφή της επιστημονικής πραγματείας.¹³ Από τη μία η συνεχής πρόοδος των θετικών επιστημών και των μαθηματικών και από την άλλη η προσπάθεια της διεθνούς φιλοσοφικής ακαδημαϊκής κοινότητας να αυτοπροσδιορισθεί και αυτή ως μέρος των «θετικών» επιστημών σε αντίθεση με τη φιλολογία, οδήγησαν σε μία αυτοματοποιημένη και σχολαστικά «λογική» διάλεκτο. Η ποίηση έπρεπε να παραμείνει ως

¹² Λουκρήτιος, 2012.

¹³ J. Stewart, 2013. Δείτε ιδιαίτερα τα όσα γράφει στα δύο πρώτα μέρη της εισαγωγής του: σελ. 1-5.

«λογοτεχνία», το ύφος και η γλώσσα της με τίποτε δεν έπρεπε να συνδεθούν με τη φιλοσοφική αναζήτηση της αλήθειας. Υπήρξε δηλαδή μία συνειδητή προσπάθεια, ειδικά εκ μέρους της αγγλοσαξονικής φιλοσοφικής κοινότητας, για «απεμπλοκή» από κάθε είδους γραφής που θα εμφάνιζε έλλειψη: α) λογικής επιχειρηματολογίας, β) αφαιρετικής σκέψης, γ) λιτότητας στην έκφραση και θα είχε «αμφιθυμία» και «αμφισημία» στη χρήση του λόγου της.¹⁴

Κι όμως, την ίδια περίπου εποχή (στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, το 1944) ο T. S. Eliot μας έδινε ένα πολύ έντονα φιλοσοφικό κείμενο υπό τη μορφή ποιήματος, το *Four Quartets*.¹⁵ Κι ενώ οι ενστάσεις εναντίον κάθε χρήσης της ποιητικής φόρμας για φιλοσοφικούς σκοπούς (και άρα εναντίον και της φιλοσοφικής σπουδαιότητας του έργου του Eliot) συνεχίζουν να υπάρχουν, οι ακαδημαϊκές φωνές που μελετούν πολύ επιστάμενα και με πάθος το συγκεκριμένο ποίημα πληθαίνουν.¹⁶ Εδώ, θα πρέπει για ακόμη μία φορά να τονισθεί πως για την υπεράσπιση της βασικής μας θέσης δεν χρειάζεται να αναλύσουμε επί μακρόν τις φιλοσοφικές θέσεις που έχουν εκφρασθεί στο ποίημα του Eliot ούτε και είναι ανάγκη να αναδείξουμε γραμμή τη γραμμή τη δύναμη και τη στερεότητα των επιχειρημάτων που ο Eliot χρησιμοποιεί για να υπερασπίσει τις φιλοσοφικές του θέσεις. Το ζητούμενο είναι απλώς να υποδείξουμε συγκεκριμένα ποιητικά κείμενα που η ίδια η φιλοσοφική παγκόσμια ακαδημαϊκή κοινότητα αποδέχεται ως έχοντα φιλοσοφική αξία.

¹⁴ Είναι χαρακτηριστική η επίδραση του έργου του Bertrand Russell, *Principles of Mathematics*, αλλά και του έργου του Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, στην πορεία προς μία «μαθηματικοποίηση» της φιλοσοφικής έκφρασης. B. Russell, 2010, L. Wittgenstein, 1978.

¹⁵ T. S. Eliot, 1944. Ας σημειωθεί εδώ πως ο Eliot είχε πάρα πολύ ισχυρή, ακαδημαϊκά μιλώντας, φιλοσοφική παιδεία. Είχε σπουδάσει Φιλοσοφία στο Χάρβαρντ και στη Σορβόννη και είχε ολοκληρώσει τη διδακτορική του διατριβή πάνω στη φιλοσοφία του F. H. Bradley, χωρίς όμως να πάρει τον τίτλο του Δόκτορα Φιλοσοφίας, αφού ποτέ του δεν υποστήριξε προφορικά τη διατριβή του.

¹⁶ Βλέπε για παράδειγμα: M. Warner, 1999.

Από τη μία υπάρχει μία διαπιστωμένη σύγχρονη πρακτική και ιδεοληψία της ακαδημαϊκής κοινότητας, η οποία δεν δείχνει να θεωρεί δυνατό και φιλοσοφικά σωστό ένα φιλοσοφικό κείμενο γραμμένο σε ποιητική μορφή και από την άλλη υπάρχουν απτά παραδείγματα από την ιστορία της φιλοσοφίας, τα οποία συνδυάζουν φιλοσοφική δυναμική και ποιητική μορφή. Κοινώς, η πραγματικότητα και η ιστορία μας έχουν αποδείξει, πως είναι όντως εφικτό να γραφτεί αυθεντική φιλοσοφία με τη μορφή ποίησης, αλλά αυτό δεν πτοεί όσους αντιμετωπίζουν σκωπτικά κάθε τέτοιου είδους απόπειρα. Το παράδοξο υπάρχει και πουθενά δεν φαίνεται κάποιος συμβιβασμός.

Το ίδιο συμβαίνει και με τα φιλοσοφικά κείμενα που είναι γραμμένα υπό τη μορφή σύντομων αφορισμών. Οι αντιπρόσωποι της λογικής σαφήνειας εξανίστανται απέναντι στο «σκοτεινό» και πολλές φορές αμφίσημο ύφος γραφής αυτών των κειμένων και τα θεωρούν ως κλασικά παραδείγματα «ψευδό-φιλοσοφίας». Κι όμως ο Ηράκλειτος, ο Nietzsche και ο Cioran μας έχουν δώσει πολύ όμορφα κείμενα με αφορισμούς, τα οποία συνεχίζουν να τροφοδοτούν τις φιλοσοφικές μας σκέψεις και τις θεωρητικές μας ανησυχίες.

Κι εδώ δεν θα χρειασθεί να «λογοδοτήσουμε» για το λόγο που θεωρούμε τα έργα αυτών των στοχαστών «φιλοσοφικά» ή γιατί πιστεύουμε πως οι ίδιοι είναι φιλόσοφοι και μάλιστα στοχαστές του μέγιστου δυνατού διαμετρήματος. Η διαρκής και εντατική ενασχόληση της ακαδημαϊκής φιλοσοφικής κοινότητας με τα έργα τους, φτάνει για να μας δώσει τη δυνατότητα να υποστηρίξουμε, πως πρωτότυπη και αυθεντική φιλοσοφία μπορεί να γραφτεί και με τη μορφή αφοριστικών δηλώσεων.

Μία πρόχειρη μόνο ματιά στη μηδέποτε τερματιζόμενη βιβλιογραφία πάνω σε αυτούς τους φιλοσόφους αποδεικνύει τον ισχυρισμό μας.¹⁷ Το παράδοξο δείχνει λοιπόν να διαιωνίζεται: από τη μία η φιλοσοφία που εκφράζεται μέσω αφορισμών καταγγέλλεται ως «σκοτεινή» και αμφίσημη, αλλά από την άλλη, μορφές όπως ο Nietzsche και ο Ηράκλειτος διαρκώς γονιμοποιούν τη φιλοσοφική μας ακαδημαϊκή έρευνα. Μα, αν δεχόμαστε τη γραφή των συγκεκριμένων στοχαστών, τι μας εμποδίζει να περιλαμβάνουμε στον επίσημο φιλοσοφικό «κανόνα» μας και μελλοντικές φιλοσοφικές θεωρήσεις υπό τη μορφή των αφορισμών; Μήπως τελικά, κάθε είδος γραφής έχει τον δικό της, πολύ ιδιαίτερο και ανεπανάληπτο, τρόπο να εκφράζει τις φιλοσοφικές μας ανησυχίες; Μήπως, για να το προχωρήσουμε και λίγο παραπέρα, κάθε είδος γραφής προσδίδει διαφορετική ένταση και εννοιολογική ενάργεια στους φιλοσοφικούς στοχασμούς μας, με τέτοιο τρόπο που τελικά είμαστε εκ των πραγμάτων αναγκασμένοι να αναζητούμε κάθε φορά την κατάλληλη κειμενική φόρμα, η οποία θα εκφράσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τις σκέψεις μας, χωρίς αυτό να αφαιρεί τίποτε από τη φιλοσοφική αξία των στοχασμών μας;¹⁸

Με το παράδοξο ακόμη να μοιάζει ανεπίλυτο και προσπαθώντας να βρούμε μέσα από την ιστορία της δυτικής φιλοσοφίας παραδείγματα κειμένων που συνδυάζουν αρμονικά τη λογοτεχνική και καλλιτεχνική ομορφιά με την φιλοσοφική ιδιοφυΐα, θα αναφερθούμε στο πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα κειμένων που συνδυάζουν σε απόλυτο βαθμό τη τέχνη του θεατρικού διαλόγου με την πλέον αυστηρή λογική

¹⁷ Ενδεικτικά και μόνο θα αναφέρουμε εδώ: C. Kahn, 2011. Μπακονικόλα-Γιαμά, 2010. <http://www.usc.edu/~douglast/booksol.html> (σε αυτό το σύνδεσμο μπορούμε να διαπιστώσουμε το διαρκώς ανανεούμενο ενδιαφέρον της διεθνούς φιλοσοφικής ακαδημαϊκής κοινότητας για τον Nietzsche και τους φιλοσοφικούς αφορισμούς του).

¹⁸ Για μια ενδελεχή έρευνα πάνω σε αυτή την προβληματική, υπάρχει το βιβλίο: R. Rorty, 2007.

επεξεργασία των φιλοσοφικών επιχειρημάτων, που ο συγγραφέας τους χρησιμοποιεί για την υπεράσπιση των φιλοσοφικών του θέσεων: ο Πλάτωνας και οι διάλογοί του. Γιατί, ακόμη κι αν υπάρχουν ορισμένα μέλη της σύγχρονης φιλοσοφικής ακαδημαϊκής κοινότητας, τα οποία αμφισβητούν τη φιλοσοφική αξία του Παρμενίδη ή του Cioran, δεν υπάρχει ούτε ένας σοβαρός φιλόσοφος, ο οποίος να μην αποδέχεται τη φιλοσοφική μεγαλοφυΐα του Πλάτωνα. Κι όμως, ο Πλάτωνας έχει κατορθώσει να γράψει κείμενα «πλημμυρισμένα» από την φρεσκάδα ενός γνήσια ενδιαφέροντος θεατρικού διαλόγου, τα οποία, ταυτόχρονα, αναλύουν με δόκιμο και αυστηρά λογικό τρόπο διάφορα φιλοσοφικά θέματα, από τη φύση του σύμπαντος και του έρωτα ως τα όρια και τη φύση της ανθρώπινης γνώσης.

Εδώ, η αναφορά μας σε έναν και μόνο πλατωνικό διάλογο, αρκεί για να αποδείξει, άπαξ και δια παντός, πως είναι ανθρωπίνως εφικτό να γραφτεί μεγαλοφυής και επιστημολογικά σχολαστική φιλοσοφία, η οποία να είναι ταυτόχρονα ένας εξάισιος και πολύπλοκος αισθητικά και δομικά θεατρικός διάλογος: ο *Θεαίτητος* είναι ένα κείμενο γραμμένο στη μορφή ευφάνταστου και αρκετά πολύπλοκου «θεατρικού» διαλόγου, το οποίο ταυτόχρονα αποτελεί την πλατωνική προσέγγιση στο πρόβλημα της φύσης και των ορίων της ανθρώπινης γνώσης.¹⁹

Εδώ το ερώτημα αντιστρέφεται. Δεν πρέπει να ρωτάμε εάν τα φιλοσοφικά επιχειρήματα αποδυναμώνονται εκφραζόμενα υπό τη μορφή ενός θεατρικού διαλόγου, αλλά εάν είναι εφικτό να εκφρασθούν οι πλατωνικές σκέψεις για τη φύση της γνώσης με τη μορφή της πραγματείας και του δοκιμίου, χωρίς ταυτόχρονα αυτό να αφαιρεί σημαντικότερο μέρος από τη δύναμη και την οξύτητα της πλατωνικής φιλοσοφικής σκέψης.

¹⁹ Πλάτων, 2011.

Μήπως τελικά, όλη αυτή η «άρνηση» της φιλοσοφικής κοινότητας απέναντι σε άλλα είδη κειμενικής γραφής, πέρα από το δοκίμιο και την πραγματεία, είναι περισσότερο απότοκο μίας σύγχρονης ακαδημαϊκής πρακτικής, η οποία μόνο λόγο ύπαρξης έχει τον φόβο των φιλοσόφων της παγκόσμιας ακαδημαϊκής κοινότητας απέναντι σε κάθε τι πηγαίο και αυθόρμητο; Μήπως τελικά, η έλλειψη πραγματικής ικανότητας για συγγραφή ενδιαφέροντων λογοτεχνικά και αισθητικά φιλοσοφικών κειμένων, είναι η πραγματική αιτία γι' αυτήν τη σύγχρονη πολεμική;

Θα αφήσουμε το τελευταίο ερώτημα προσωρινά αναπάντητο, γιατί θέλουμε να προχωρήσουμε στο θεατρικό έργο *Arcadia* του Tom Stoppard. Εδώ θα μας δοθεί η ευκαιρία να διευρύνουμε τα όρια της επιχειρηματολογίας μας ενάντια στην απόρριψη των θεατρικών κειμένων ως φορέων γνήσιας φιλοσοφικής σκέψης. Στο τρίτο και τελευταίο μέρος της ανάλυσής μας θα μας δοθεί η ευκαιρία να απαντήσουμε με ευκρίνεια και σαφήνεια σε αυτό το κρίσιμο ερώτημα.

II

Θα περίμενε κανείς να αναφερόμασταν στα θεατρικά έργα του Camus ή του Sartre, γιατί και εδώ έχουμε γνήσια φιλοσοφικά επιχειρήματα, τα οποία έχουν συγχρόνως λάβει τη μορφή εξαισιών θεατρικών έργων. Και είναι αλήθεια, πως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το φιλοσοφικό κίνημα που έλαβε το όνομα «υπαρξισμός»²⁰ μας έδωσε πάρα πολλά φιλοσοφικά ερεθίσματα υπό τη μορφή του θεατρικού έργου, αλλά πάντα υπήρχαν εκείνες οι φωνές από τη διεθνή ακαδημαϊκή κοινότητα, οι οποίες

²⁰ Παρόλο που τόσο ο Sartre όσο και ο Camus, αλλά και ο Marcel, αρνήθηκαν αυτήν την «ταμπέλα» και διεκδίκησαν, ο καθένας ξεχωριστά, τη φιλοσοφική αυτονομία τους.

χλεύαζαν ή απλώς αρνούνταν κάθε φιλοσοφική αξία των δεδομένων θεατρικών έργων.

Το έργο *Arcadia* από την άλλη, παρουσιάζει τρία πολύ συγκεκριμένα πλεονεκτήματα, τα οποία το καθιστούν ιδανικό παράδειγμα θεατρικού έργου με φιλοσοφική αξία και πρωτοτυπία:

1) Είναι γραμμένο στα τέλη του 20^{ου} αιώνα (1993) και άρα μπορεί να χρησιμεύσει ως παράδειγμα συνέχισης της συγγραφής θεατρικών έργων με φιλοσοφική αξία ακόμη και στις μέρες μας.

2) Ενώ όλοι δείχνουν να αναγνωρίζουν τη σημαντική συνεισφορά του έργου αυτού στην κατανόηση μερικών σύγχρονων και δυσκολοκατανόητων επιστημονικών θεωριών, κανείς δεν έχει ακόμη σκεφθεί να αναλύσει τις φιλοσοφικές θέσεις που εκφράζονται μέσω της πλοκής του έργου.²¹

3) Το έργο έχει κερδίσει την πλήρη αποδοχή της παγκόσμιας κριτικής σε ό,τι αφορά την αισθητική του αξία²² και άρα, εάν αναδείξουμε και την ταυτόχρονη φιλοσοφική αξία του, θα έχουμε δώσει ακόμη ένα ισχυρό «πλήγμα» σε όσους αδυνατούν να συλλάβουν ακόμη και την πιθανότητα συγγραφής φιλοσοφίας υπό τη μορφή θεατρικού έργου.

Εδώ θα προχωρήσουμε σε μερική ανάλυση στοιχείων του έργου, έτσι ώστε να υπερασπισθούμε τους ισχυρισμούς μας για τη φιλοσοφική αξία του. Σκοπός μας, και πάλι, δεν θα είναι άλλος παρά να αναδείξουμε την πραγματική δυνατότητα ενός θεατρικού έργου να παράγει πρωτότυπη και αρκούντως επεξεργασμένη φιλοσοφία. Θα εκθέσουμε από την αρχή το επιχείρημα, το οποίο θα χρησιμοποιήσουμε για να αποδείξουμε τη θέση μας, πως φιλοσοφία μπορεί να παραχθεί και από ένα θεατρικό έργο, χωρίς

²¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα για την ανάδειξη της επιστημονικής χρησιμότητας του έργου είναι: P. Edwards, 2006.

²² <http://www.complete-review.com/reviews/stoppt/arcadia.htm#links> (σε αυτή την ηλεκτρονική διεύθυνση υπάρχουν συγκεντρωμένες όλες οι κριτικές που έχουν γραφτεί για το έργο, και μπορούμε πολύ εύκολα να διακρίνουμε την ομοθυμία της κριτικής ως προς την αναγνώριση της αισθητικής αξίας του έργου).

αυτό να μειώσει στο ελάχιστο την καλλιτεχνική και αισθητική του ποιότητα και αξία.

Δεν υπάρχει καλύτερος τρόπος για να αναδεικνύουμε το παράδοξο και το παράλογο κάποιων θέσεων από το να παρουσιάζουμε τα εσωτερικά χάσματα στη λογική τους επιχειρηματολογία. Αυτή τη μέθοδο εξάλλου ακολουθεί συστηματικά και η μαθηματική επιστήμη. Η μέθοδος της *εις άτοπον απαγωγής* (*reductio ad absurdum*) είναι μία καθ' όλα νόμιμη μαθηματική και επιστημονική μέθοδος εξαγωγής λογικών συμπερασμάτων, η οποία μάλιστα έχει τη χρησιμότητά της και στη λογική επιστήμη αλλά και στη γενικότερη συλλογιστική τεχνική εξαγωγής συμπερασμάτων (με τη μορφή της *abductive reasoning* και της *abductive validation*). Η πιο κοινή χρήση αυτής της μεθόδου είναι όταν, θέλοντας να αποδείξουμε την αλήθεια μίας δήλωσής μας, αποδεικνύουμε πως η ακριβώς αντίθετη δήλωση παράγει λογικά αδιέξοδα.²³

Αυτό σκοπεύουμε να κάνουμε κι εμείς εδώ. Θα αναδείξουμε το πως το θεατρικό έργο *Arcadia* χρησιμοποιεί την *εις άτοπον απαγωγή* για να παρουσιάσει τα δικά του φιλοσοφικά επιχειρήματα που αφορούν τη φύση του χρόνου.

Μπορεί αυτού του είδους η απόδειξη να μην προβαίνει σε απευθείας ανάδειξη του βάσιμου των ισχυρισμών της και άρα δεν θα πρέπει να περιμένουμε από το *Arcadia* να μας προμηθεύσει με άμεσες, αντικειμενικές και αμετάκλητες αποδείξεις, οι οποίες θα λύνουν το φιλοσοφικό πρόβλημα της φύσης του χρόνου, αλλά, εάν καταφέρουμε να βρούμε μία συστηματική λογική σκέψη που θα αποτυπώνει δεδομένες σκέψεις για τον χρόνο χρησιμοποιώντας την *εις άτοπον απαγωγή*, τότε θα

²³ Για μία πολύ εύληπτη αναφορά στη φύση της «εις άτοπον απαγωγής»: Μ. Κ. Κωβαίος, 1981.

μπορούμε βέβαια να ισχυρισθούμε πως εδώ υπάρχει ένα γνήσιο και στέρεο φιλοσοφικό εγχείρημα.²⁴

Το έργο εξελίσσεται σε δύο διαφορετικές χρονικές περιόδους αλλά στον ίδιο χώρο. Η πρώτη χρονική περίοδος είναι μεταξύ των ετών 1809 και 1812 και η δεύτερη είναι το «σήμερα». Στην πρώτη χρονική περίοδο κύριοι πρωταγωνιστές είναι η μεγαλοφυής έφηβη Thomasina Coverly και ο διδάσκαλός της Septimus Hodge και στη δεύτερη χρονική περίοδο είναι πρωταγωνιστές η συγγραφέας Hannah Jarvis και ο ακαδημαϊκός (καθηγητής πανεπιστημίου) Bernard Nightingale. Ο χώρος είναι ακριβώς ο ίδιος: μία εξοχική έπαυλη (Sidley Park, στην ευρύτερη περιοχή του Derbyshire). Το κύριο σκηνικό περιλαμβάνει ένα μεγάλο τραπέζι, το οποίο χρησιμοποιούν όλοι οι ήρωες και από τις δύο χρονικές περιόδους, και στο οποίο υπάρχουν πάνω όλα τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται και στις δύο χρονικές περιόδους. Αυτό σημαίνει πως στο τραπέζι συνυπάρχει αρμονικά τόσο η πένα με το κομπιούτερ, όσο ο άβακας με σύγχρονα ηλεκτρονικά αντικείμενα (tablet πχ).

Οι σκηνές από τις δύο αυτές χρονικές περιόδους εναλλάσσονται ή και, κάποιες στιγμές, εξελίσσονται ταυτόχρονα.²⁵ Το έργο δεν έχει «καθαρό» και μοναδικό ύφος, κάποιες στιγμές ακουμπά στη σάτιρα και την κωμωδία και κάποιες στιγμές γίνεται μελοδραματικό έως και τραγικό. Ο γενικότερος όμως τόνος είναι μάλλον κωμικός, αναδεικνύοντας περισσότερο τις εγγενείς αδυναμίες των ηρώων παρά τα τραγικά γεγονότα που σημαδεύουν τις ζωές τους.

²⁴ Είναι γεγονός πως η *εις άτοπον απαγωγή* δεν μπορεί να μας οδηγήσει σε συμπεράσματα τα οποία θα είναι πέρα από κάθε δυνατή αμφιβολία αληθινά. Από την άλλη όμως, τόσο στα μαθηματικά και στην επιστήμη της Λογικής όσο και στις κάθε είδους επιστημονικές και φιλοσοφικές θεωρίες που καθημερινά διατυπώνονται, αυτή η μέθοδος είναι αποδεκτή και «νόμιμη».

²⁵ Στην τελική σκηνή του έργου ο χρόνος «μπερδεύεται» και είναι στη σκηνή πρωταγωνιστές και από τις δύο χρονικές περιόδους ταυτόχρονα.

Η έφηβη ηρωίδα από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα διατυπώνει σε όλη τη διάρκεια του έργου διάφορες θεωρίες, οι οποίες προλαμβάνουν τα όσα οι σύγχρονες επιστήμες της φυσικής, της βιολογίας και των μαθηματικών έχουν ανακαλύψει στη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Υπάρχουν αναφορές στη θεωρία του χάους, την αιτιοκρατία, τον δεύτερο νόμο της θερμοδυναμικής και την εντροπία. Τα όσα συμβαίνουν στο σήμερα κινούνται διαρκώς στο πλαίσιο μίας προσπάθειας εύρεσης κάποιας «ιστορικής αλήθειας», τόσο η Jarvis, ως συγγραφέας/ερευνήτρια, όσο και ο Nightingale, ως ειδικευμένος ακαδημαϊκός σε θέματα που αφορούν τη ζωή και το έργο του Λόρδου Βύρωνα, προσπαθούν διαρκώς να εξιχνιάσουν τα μυστήρια του παρελθόντος.

Ήδη λοιπόν, υπάρχει μία πολυεπίπεδη και σύνθετα διαμορφωμένη θεατρική πλοκή, η οποία μας υποβάλλει διαρκώς στο να ασχοληθούμε ως θεατές με τη φύση και την έννοια του χρόνου: η συγκεκριμένη πλοκή του έργου (η οποία φέρνει στον ίδιο σκηνικό χώρο πρόσωπα και καταστάσεις που απέχουν 200 χρόνια) οι ιδιαίτερες αναζητήσεις των πρωταγωνιστών (στη μία περίπτωση υπάρχει η θεωρία για το βέλος του χρόνου σε σχέση με την Νευτώνεια Φυσική που επιτρέπει στον χρόνο να κατευθύνεται και προς τα εμπρός και προς τα πίσω, στην άλλη υπάρχει η συνεχής ενασχόληση με το παρελθόντα χρόνο και τα γεγονότα που συνέβησαν στη διάρκειά του) καθώς και η προσπάθεια κατανόησης της υπαρξιακής σχέσης των ανθρώπων με τον χρόνο (η σχέση αιτιοκρατίας και σεξ, η σχέση αιτιοκρατίας και έρωτα δημιουργούν κάποιες ιδιαίτερα κωμικές καταστάσεις, οι οποίες όμως δεν παύουν να αφορούν την αγωνία των ανθρώπων να καταλάβουν το σύμπαν στο οποίο ζουν, την αγωνία τους να αναμετρηθούν με τον χρόνο) όλα αυτά αναδιαμορφώνουν συνθήκες κατανόησης διαφορετικών πτυχών της φύσης του χρόνου αλλά και διαφορετικές θεωρίες για τον χρόνο.

Όλα αυτά βέβαια, για να προλάβουμε εύλογες αντιρρήσεις, μπορεί να αποτελούν ένα θαυμάσιο θεατρικό παιχνίδι, το οποίο εμπλέκει με διάφορους τρόπους διάφορες θεωρήσεις του χρόνου, αλλά τίποτε δεν συνηγορεί στο να υποστηρίξουμε πως το *Arcadia* μας παρέχει γνήσια και έγκυρα φιλοσοφικά επιχειρήματα για τη φύση του χρόνου. Σε τελική ανάλυση, άλλο η κωμική προσέγγιση κάποιων επιστημονικών θεωριών και άλλο η λογική και στέρεα φιλοσοφική επιχειρηματολογία περί ορίων και φύσης του χρόνου.

Εώς εδώ, είμαστε αναγκασμένοι να συμφωνήσουμε, άλλο τα θεατρικά τερτίπια και παίγνια και άλλο η διατύπωση φιλοσοφικών θεωριών. Όμως, ακόμη δεν έχουμε αναλύσει ένα στοιχείο το οποίο ίσως μας αναγκάσει να αλλάξουμε στάση: κοινός τόπος σε κάθε σκηνή αυτού του θεατρικού έργου και κοινή αντίδραση κάθε ήρωά του είναι η άνεση με την οποία όλοι διαχειρίζονται τις χρονικές διαστάσεις, με τρόπο όμως που οδηγεί σε μία πολύ συγκεκριμένη θεώρηση για τη φύση του χρόνου. Οι κεντρικοί ήρωες αυτού του έργου με τη σκηνική τους δράση αλλά και με τον χαρακτήρα τους, μας φανερώνουν μία πολύ ιδιαίτερη αίσθηση των χρονικών διαστάσεων. Και είναι ακριβώς αυτή η διαφορετική «εμβίωση» του χρόνου και των διαστάσεών του, που επιτρέπει στον θεατή να αντιληφθεί, να νοιώσει, τον χρόνο ως κάτι τελείως μη αντικειμενικό. Εδώ θα πρέπει βέβαια να είμαστε πολύ προσεκτικοί με τις διαπιστώσεις μας: δεν υποστηρίξουμε πως στο έργο *Arcadia* υπάρχει μία ολοκληρωμένη και τέλεια σχεδιασμένη λογική απεικόνιση της φύσης του χρόνου.

Υποστηρίξουμε όμως, πως σε αυτό το έργο υπάρχει μία προσπάθεια ανάδειξης μίας προσέγγισης στο θέμα της φύσης και των ορίων του χρόνου, η οποία έχει φιλοσοφική αξία, γιατί υπάρχει συστηματική στήριξη αυτής της προσέγγισης έναντι κάθε άλλης εναλλακτικής θεωρίας για τη φύση του χρόνου. Με άλλα λόγια, οι θεατές αυτού του έργου, έχουν τη δυνατότητα να κατανοήσουν τον χρόνο ως μία άκρως υποκειμενική και

υπαρξιακή συνιστώσα της ανθρώπινης οντότητας, ενώ ταυτόχρονα, υπάρχει ανάδειξη του παράλογου της θέσης που θέλει τον χρόνο να είναι αντικειμενική συνιστώσα του σύμπαντος, ανεξάρτητα από τα ανθρώπινα όντα που τον βιώνουν μέσα από την καθημερινότητά τους.

Εδώ, μας αρκεί το αδιαμφισβήτητο γεγονός, πως η ίδια η πλοκή του έργου και οι δεδομένοι θεατρικοί χαρακτήρες μας οδηγούν σε αυτήν την προσέγγιση. Δεν χρειάζεται να αναζητήσουμε λογικούς ακροβατισμούς και τέλεια διατυπωμένες θεωρίες. Ακόμη και αυτές άλλωστε οι θεωρητικές αναζητήσεις φιλοσοφικών αποδείξεων δεν κατορθώνουν να μας πείσουν απόλυτα για τη δική τους εγκυρότητα.²⁶ Όσο λοιπόν είναι «νόμιμο» φιλοσοφικά να διατυπώνουμε εννοιολογικές ερωτήσεις, χωρίς όμως να μπορούμε να πείσουμε για την απόλυτη εγκυρότητά τους, άλλο τόσο είναι έγκυρο είναι να δημιουργούμε ένα ολόκληρο θεατρικό σύμπαν, το οποίο θα «προσωποποιεί» το πρόβλημα της φύσης του χρόνου.

Για να οχυρώσουμε μάλιστα ακόμη περισσότερο τη φιλοσοφική αξία του έργου, δηλώνουμε πως δεν μας ενδιαφέρει αν ο συγγραφέας, ο Stoppard εν προκειμένω, ήθελε συνειδητά να «φιλοσοφήσει» επί του θέματος του χρόνου. Κάτι τέτοιο άλλωστε θα παραβίαζε την αντικειμενικότητα της ανάλυσής μας. Εδώ, η «αντικειμενικότητα» της θέσης μας στηρίζεται πάνω στα αντικειμενικά γεγονότα της δομής, της πλοκής και των χαρακτήρων του έργου και δεν έχει καμμία ανάγκη να προβεί σε «δίκη προθέσεων».²⁷ Γι' αυτό τον λόγο, η ανάλυσή μας τώρα θα επικεντρωθεί

²⁶ Καμμία φιλοσοφική προσέγγιση στο θέμα της φύσης και των ορίων του χρόνου, όποια και αν είναι η τελειότητα των λογικών της επιχειρημάτων, δεν έχει καταφέρει να πείσει την παγκόσμια επιστημονική και φιλοσοφική κοινότητα για την απόλυτη αλήθεια και εγκυρότητα των θέσεών της. Το θέμα του χρόνου παραμένει ένα από τα «άγια δισκοπότηρα» τόσο της φιλοσοφίας όσο και των θετικών επιστημών. Για μία ενδιαφέρουσα σύνοψη των θεωριών της φύσης του χρόνου: R. Flood and M. Lockwood, 1986.

²⁷ Πραγματικά, σε τίποτε δεν θα συνέβαλλε στην υπεράσπιση της θέσης μας, εάν ξέραμε πως ο συγγραφέας ο ίδιος είχε συνειδητά προσπαθήσει να «φιλοσοφήσει» για τη φύση του χρόνου, χρησιμοποιώντας το έργο *Arcadia* ως φορέα των φιλοσοφικών απόψεών του. Εδώ δεν αναζητούμε το εάν και κατά πόσο ο Stoppard είχε θελήσει να «περάσει» στο κοινό του κάποιες φιλοσοφικές απόψεις. Αντιθέτως, ξεκινώντας από το ίδιο το κείμενο, αναζητούμε «αντικειμενικά» στοιχεία ύπαρξης μίας δεδομένης φιλοσοφικής θέσης κι

στους δεδομένους θεατρικούς χαρακτήρες και στις δεδομένες σκηνικές πράξεις και αντιδράσεις τους.

Η Thomasina δείχνει διαρκώς τη διάθεση να συγκεράσει εντός της τις τρεις χρονικές διαστάσεις, καθώς συνεχώς η σκέψη της συμπυκνώνει γεγονότα του παρελθόντος και του μέλλοντος στο παρόν της, αφού συγκρίνει θεωρίες του παρελθόντος με τωρινές σκέψεις της, που αφορούν θεωρίες οι οποίες θα έρθουν στο προσκήνιο στο μέλλον. Ο χρόνος μοιάζει να συμπυκνώνεται σε μία χρονική μοναδικότητα, παραπέμποντας ίσως σε συνθήκες ενός «big bang». Κάθε πτυχή της θεατρικής περσόνας της αντιστέκεται στο πολυδιάστατο του χρόνου, ακριβώς όπως και η όλη πλοκή του έργου αντιστέκεται σε μία φυσιολογική χρονική ροή από το παρελθόν στο παρόν και μετά στο μέλλον.

Ο Septimus Hodge αναζητά διαρκώς μία ισορροπία ανάμεσα στην υλική πραγματικότητα του περιγύρου του και στους μύχιους πόθους του, καταλήγοντας τελικά σε μία αποχή από τον ιστορικό χρόνο, αφού γίνεται «ερημίτης» και άρα καταργεί εντός του κάθε ιστορικότητα, μιας και κάθε ερημίτης διαλέγει να «απέχει» από την ιστορία της εποχής του μένοντας αποκλεισμένος στις εσωτερικές αναζητήσεις του.

Η Hannah Jarvis προσπαθεί διαρκώς να «επικαιροποιήσει» το παρελθόν, μιας και το έργο της ως ερευνήτρια αφορά την αναζήτηση κρυμμένων ιστορικών στοιχείων του παρελθόντος, έτσι ώστε να εμπλουτίσει το παρόν μας με νέες πληροφορίες.

Ο Bernard Nightingale έχει χτίσει όλο το παρόν και το μέλλον του ως ακαδημαϊκός στη γνώση πτυχών του παρελθόντος, μιας και ειδικεύεται στη ζωή και το έργο του Λόρδου Βύρωνα. Αυτός ο ήρωας ίσως είναι και ο μοναδικός μέσα στο έργο, που δείχνει να αποδέχεται τη συμβατική ύπαρξη των τριών χρονικών διαστάσεων σε γραμμική εξέλιξη. Ζει έντονα

επιχειρηματολογίας. Με αυτό τον τρόπο αποφεύγουμε και κάθε ένσταση «υποκειμενικότητας». Άλλο οι προθέσεις του συγγραφέα και άλλο το δεδομένο και πολύ συγκεκριμένο σώμα του θεατρικού κειμένου.

το παρόν του. Μελετά το παρελθόν αλλά χωρίς να εμπλέκεται προσωπικά, μόνο ως αναγκαία επαγγελματική συνθήκη. Το μέλλον τον αφορά μόνο ως κάτι που μπορεί να «προσμένει» και όχι ως κάτι που μπορεί ήδη να βιώνει. Ακόμη και η θεωρία που αναπτύσσει, η οποία αφορώντας τόσο το παρελθόν (ο Λόρδος Βύρωνας έζησε στο παρελθόν) όσο και το μέλλον (αν αποδειχθεί σωστή η θεωρία του θα εξασφαλίσει μελλοντικά φήμη και χρήματα) θα μπορούσε ίσως να τον φέρει σε εγγύτητα με τους υπόλοιπους ήρωες σε σχέση με τα όρια και τις διαστάσεις του χρόνου, ακόμη και αυτή λοιπόν η προσπάθειά του, τελικά τον οδηγεί σε παταγώδη αποτυχία: ο χρόνος μοιάζει να τον κοροϊδεύει, το παρελθόν του γλιστρά από τα χέρια, το μέλλον αρνείται να του χαρίσει όσα προσδοκά και το παρόν μένει τελείως ανεκμετάλλευτο, αφού ο ακαδημαϊκός μας κυνηγάει συνεχώς το ανέφικτο της επιτυχίας.

Εάν δεχτούμε πως ο χρόνος «υπάρχει» αντικειμενικά και δεν αποτελεί απλώς μία αναγκαία συνθήκη της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα σε αυτό το σύμπαν, εάν όντως ο χρόνος και η αίσθηση των ορίων και των διαστάσεών του μπορούν να γίνουν αντικειμενικά αντιληπτά, τότε όλο αυτό το παιχνίδι που έχει στηθεί από τον Stoppard θα κατέρρευε μεμιάς. Όχι επειδή θα εξέλιπαν οι αντικειμενικές συνθήκες (το περιβάλλον των ηρώων δεν θα άλλαζε, ούτε η δομή της συμπαντικής πραγματικότητας) αλλά επειδή κανείς ήρωας δεν θα μπορούσε να εξελιχθεί όπως εξελίσσεται.

Αυτό το θεατρικό έργο έχει νόημα και συνοχή μόνο εάν αποδεχθούμε εξ αρχής πως ο χρόνος είναι κάτι που δεν μπορεί με τίποτε να ορισθεί «αντικειμενικά». Μπορεί μόνο να βιωθεί ως αναγκαίο στοιχείο της ανθρώπινης ύπαρξης, ως αναγκαία βάση αναφοράς της «ανθρώπινης κατάστασης». Οι άνθρωποι δεν μπορούν να κατανοήσουν «αντικειμενικά» τον χρόνο, γιατί ο χρόνος βιώνεται αποκλειστικά και μόνο ως

υποκειμενική «σκευή» του ιδιαίτερου τρόπου με τον οποίο ο κάθε άνθρωπος ζει κι αναπνέει, αισθάνεται και δρα.

Εδώ, υπάρχει μία πολύ συγκεκριμένη «φιλοσοφική» τακτική: είτε α) ο χρόνος είναι μία αντικειμενική και μόνιμη συμπαντική διάσταση είτε β) όχι. Εάν δεν είναι το 'α', τότε πρέπει να είναι το 'β'. Επιδεικνύοντας μέσω της πλοκής και μέσω των χαρακτήρων πως η επιλογή 'α' θα μας οδηγήσει σε αδιέξοδο, ο Stoppard μας αφήνει μόνο την επιλογή του 'β'. Τώρα, αν ισχύει το 'β', τότε όλα όσα βλέπουμε επί σκηνής στο έργο *Arcadia*, μπορούν να αποκτήσουν νόημα και λογική συνοχή.

Υπάρχουν δηλαδή κάποια αντικειμενικά στοιχεία της όλης πλοκής και σύνθεσης του έργου, τα οποία μας παραπέμπουν σε λογικά επεξεργασμένες φιλοσοφικές θέσεις:

1) Υπάρχει ένα απόλυτα αντιθετικό δίπολο σε ό,τι αφορά τη φύση του χρόνου: είτε 'α' είτε 'β'.

2) Δια της εις άτοπον απαγωγής, επειδή, εάν δεχθούμε πως ισχύει το 'α', όλα οδηγούν σε αδιέξοδο και έλλειψη νοήματος, θα πρέπει να ισχύει το 'β'.

3) Εάν ισχύει το 'β', τότε ο χρόνος είναι «υποκειμενικός» και μπορεί να διαφοροποιηθεί ως προς το πώς οι άνθρωποι τον βιώνουν, ανάλογα με τη στάση του κάθε ανθρώπου και ανάλογα με τη συγκυρία.

4) Νόημα παράγεται όχι από την αντικειμενική φύση του χρόνου, αλλά από την υποκειμενική χρήση του εκ μέρους των ανθρώπων.

Αυτά αρκούν για να μας δώσουν το δικαίωμα να ισχυρισθούμε ότι έχουμε ανακαλύψει μία φιλοσοφική προσέγγιση της φύσης του χρόνου, η οποία μάλιστα συνοδεύεται από προσπάθεια τεκμηρίωσής της. Γνωρίζοντας μάλιστα, εκ των προτέρων, πως εδώ είναι το σημείο όπου θα διατυπωθούν και οι εντονότερες ενστάσεις, σπεύδουμε να διευκρινίσουμε πως όσο θεμιτή είναι μια φιλοσοφική θεωρία, η οποία τεκμηριώνεται σε μη απόλυτες αποδεικτικές διεργασίες (γιατί δεν αρκεί ένα λογικό επιχείρημα

για να πείσουμε για την εγκυρότητα της θέσης μας) άλλο τόσο είναι θεμιτή, νόμιμη και έγκυρη φιλοσοφικά, η ολοκληρωμένη και συστηματική δημιουργία ενός τέτοιου θεατρικού σύμπαντος, όπου κάθε τι μέσα σε αυτό προσπαθεί να αναδείξει το παράλογο μίας φιλοσοφικής θέσης και την εγκυρότητα και αξία μίας άλλης.

Γιατί το πιο κρίσιμο διακύβευμα στην παρούσα ανάλυσή μας δεν είναι αν το έργο *Arcadia* αναπτύσσει όντως κάποια φιλοσοφική θέση για τη φύση του χρόνου, αλλά εάν υπάρχει η πραγματική δυνατότητα σε ένα θεατρικό έργο να χρησιμοποιήσει μέσα που προσιδιάζουν στη φύση του για να αναπτύξει και να υπερασπισθεί μία φιλοσοφική θέση.

Ας μη βιαστούμε να απαντήσουμε αρνητικά, θα πρέπει άλλωστε να θυμόμαστε διαρκώς πως η αμφιβολία λειτουργεί πάντοτε υπέρ του «κατηγορουμένου» κι εδώ η θεατρική πράξη κερδίζει αυτή τουλάχιστον την «αμφιβολία».²⁸

III

Υπάρχει κάτι που ενώνει αδιάσπαστα τόσο την τέχνη γενικότερα, αλλά και τη θεατρική τέχνη ειδικότερα, με τη φιλοσοφία. Αυτές οι ανθρώπινες δραστηριότητες απορρέουν από την αδήριτη ανάγκη του ανθρώπου να εξηγήσει και να κατανοήσει τον κόσμο και τον εαυτό του. Υπάρχουν δηλαδή πολύ ισχυροί οντολογικοί δεσμοί μεταξύ τέχνης και φιλοσοφίας. Είναι «οντολογικοί», γιατί αφορούν την ίδια τη φύση του ανθρώπου ως

²⁸ T. Stoppard, 1993, Act II, Scene 3, Septimus: «When we have found all the mysteries and lost all the meaning, we will be alone, on an empty shore». Εδώ μπορούμε να δούμε, «συμπυκνωμένη» και «αποκρυσταλλωμένη», την ιδιαίτερη φιλοσοφική άποψη πως, στην φιλοσοφία, αλλά και στην σκέψη γενικότερα, δεν θα πρέπει να ψάχνουμε για «λύση μυστηρίων», για αντικειμενικές αλήθειες, που άπαξ και αποκαλυφθούν όλα θα έχουν βρει τον δρόμο τους, αλλά θα πρέπει να αναζητάμε νοήματα. Αυτά τα νοήματα παράγονται μέσω της δικής μας προσπάθειας να σκεφθούμε και αποτελούν ικανούς λόγους για να ζούμε τη ζωή μας. Η διαφορά μεταξύ μίας φιλοσοφίας που πιστεύει μόνο στην αναζήτηση κρυμμένων αντικειμενικών αληθειών και στη φιλοσοφία που πιστεύει κυρίως στην ελεύθερη παραγωγή νοημάτων, βρίσκεται στην καρδιά της θέσης που υποστηρίζουμε, για το ότι μπορούμε ως φιλόσοφοι να χρησιμοποιούμε όποιο είδος κειμενικής γραφής θέλουμε. Περισσότερα πάνω σε αυτό στο τρίτο μέρος της ανάλυσής μας.

«άνθρωπος». Δεν μπορούμε να αποφύγουμε να ρωτάμε συνεχώς «γιατί» και «πώς».²⁹

Αλλά, έχουμε άραγε το δικαίωμα, σήμερα στον 21^ο αιώνα μ.Χ., να θεωρούμε πως η θεατρική τέχνη μπορεί να εισέρχεται νόμιμα στα «χωράφια» της φιλοσοφίας; Μήπως, τόσοι αιώνες διαρκούς εξειδίκευσης του λόγου και της τέχνης μας αναγκάζουν να αναγνωρίσουμε ένα μόνιμο και πλατύ χάσμα ανάμεσα στο τι μελετά η φιλοσοφία και τι παρουσιάζει το θέατρο; Η δική μας απάντηση είναι απλή και ξεκάθαρη: ποτέ δεν έχασε η τέχνη γενικότερα και το θέατρο ειδικότερα το «δικαίωμα» να φιλοσοφεί. Ο «Λόγος» ως επιστήμη και λογικά επιχειρήματα και ο «Λόγος» ως θεατρικός λόγος προσπαθούν να θεραπεύσουν την ίδια πληγή: την έλλειψη μίας απόλυτης και καθαρής εξήγησης της ανθρώπινης πραγματικότητας. Η αναζήτηση της «αλήθειας» ή του «νοήματος» της ζωής αποτελούν σταθερές δραστηριότητες τόσο της θεατρικής τέχνης όσο και της φιλοσοφίας. Και δεν χρειάζεται να μνημονεύσουμε την τεράστια φιλοσοφική αξία των θεατρικών έργων των Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη, Αριστοφάνη, Goethe, Shakespeare, αλλά και τόσων άλλων ακόμη γιγάντων της ανθρώπινης διάνοησης για να τεκμηριώσουμε τη δυνατότητα του θεατρικού λόγου να παράγει έγκυρη και άρτια εκπεφρασμένη φιλοσοφία. Μας αρκεί να θυμηθούμε τα αυτονόητα, που η σημερινή ακαδημία δείχνει να λησμονεί.

Έχουμε ξεχάσει, ως «επαγγελματίες» φιλόσοφοι, πως στην αρχή του δυτικό-ευρωπαϊκού πολιτισμού «τέχνη» και «λόγος» συνυπήρχαν αρμονικά. Το αναδείξαμε, έστω και πάρα πολύ φευγαλέα και επιφανειακά, με τις αναφορές μας στους Παρμενίδη, Εμπεδοκλή, Ηράκλειτο, Πλάτωνα

²⁹ Έχει ιδιαίτερη σημασία να τονίσουμε πως αυτή η στενή «οντολογική» σχέση μεταξύ Τέχνης και Φιλοσοφίας, δεν αμφισβητείται ούτε από το μεγαλύτερο ποσοστό των ασκούντων την «αναλυτική» φιλοσοφία. Εδώ ένα πολύ σημαντικό βιβλίο πάνω στις πολλαπλές σχέσεις τέχνης, φιλοσοφίας και επιστημών, από δύο πολύ γνωστούς φιλοσόφους, που ανήκουν στο ρεύμα της «αναλυτικής» φιλοσοφίας: N. Goodman και C. Z. Elgin, 1988.

και Λουκρήτιο. Η ίδια η ικανότητα έκφρασης ενός καλοδομημένου και λογικά επεξεργασμένου φιλοσοφικού επιχειρήματος αποτελούσε έκφραση της «τέχνης του λόγου». Μία ματιά σε όσα έχει αναπτύξει ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* αρκεί για να μας πείσει για την αλήθεια αυτού του ισχυρισμού.³⁰ Και αναφερόμαστε στον Αριστοτέλη γιατί ο Σταγειρίτης στοχαστής θεωρείται υπέρμαχος της λογικής μεθοδολογίας στην επιστημονική και φιλοσοφική έρευνα και ως τέτοιος δεν μπορεί να «απορριφθεί» από τους σύγχρονους συνεχιστές του.

Εδώ μάλιστα, δεν σκοπεύουμε να αναζητήσουμε υποστήριξη των θέσεών μας, ούτε στο σοφιστικό κίνημα που ανέδειξε ποικιλοτρόπως την υποκειμενική και σχετική διάσταση του κάθε επιχειρήματος ούτε στην κοινή καταγωγή τόσο της τέχνης του θεάτρου όσο και της φιλοσοφίας από τη θρησκεία και τα εσώτερα βιώματα των ανθρώπων. Δεν πρόκειται καν να μπούμε ξανά στη διαδικασία της ανάλυσης της δυνατότητας της θεατρικής γραφής να παράγει φιλοσοφικούς ισχυρισμούς και θέσεις.

Αντιθέτως, θα κάνουμε μνεία σε μία πάρα πολύ σύγχρονη τάση μέσα στην τάξη των φιλοσόφων για επανεξέταση της θεατρικής δημιουργίας ως φορέα φιλοσοφικών επιχειρημάτων και θέσεων. Ο Tom Stern εξέδωσε, μόλις το 2014, μία θεωρητική εισαγωγή σε θέματα που αφορούν στις σχέσεις της θεατρικής τέχνης και της φιλοσοφίας.³¹ Είναι εξαιρετικά παρήγορο να βλέπουμε να αναζωπυρώνεται το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον των επαγγελματιών φιλοσόφων για τις σχέσεις Θεάτρου και Φιλοσοφίας. Υπάρχει, επιτέλους, μία άμεση απόδειξη πως η «ακαδημαϊκή» άσκηση της φιλοσοφίας δεν παραμένει «τυφλή» απέναντι στις μεγάλες προκλήσεις της εποχής μας. Μια εποχή όπου κυριαρχεί η οντολογική αβεβαιότητα και η υπαρξιακή αμφιθυμία. Μια εποχή που η φιλοσοφία κινδυνεύει να

³⁰ Αριστοτέλης, 1980.

³¹ T. Stern, 2014. Δείτε παράλληλα και το άρθρο του που αφορά στην βιβλιογραφία που εξετάζει τις σχέσεις φιλοσοφίας και θεάτρου: T. Stern, 2013.

καταστεί απλά μία «επαγγελματική/ ακαδημαϊκή» ενασχόληση, δίχως το αναγκαίο πάθος και δίχως το μεγαλύτερο ποσοστό των «μη ακαδημαϊκών» να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για όσα αυτή λέει.

Γιατί υπάρχει ένα πολύ κρίσιμο διακύβευμα για τη σύγχρονη φιλοσοφία: ή ξανακερδίζει την εμπιστοσύνη και το ενδιαφέρον των αναγνωστών της, κάνοντάς τους να πιστέψουν πως έχει πράγματα να τους πει ή σταδιακά θα «μαραζώσει», καταλήγοντας ένα απλό «διανοητικό» παιχνίδι. Ο Stern επαναφέρει το ερώτημα του κατά πόσο μπορούμε να φιλοσοφήσουμε γράφοντας θεατρικά έργα. Προσπαθεί δηλαδή να επανασυνδέσει τους δεσμούς μεταξύ «ακαδημαϊσμού» και «τέχνης», δραστηριοποιώντας ξανά τους πανάρχαιους δεσμούς του Θεάτρου με τον Στοχασμό. Αρκεί μία απλή ανάγνωση της εισαγωγής του, για να καταλάβουμε πως, επιτέλους, το φράγμα της φιλοσοφικής γραφής ως πεζό κείμενο, το οποίο οφείλει να μην έχει καμμία σχέση με «λογοτεχνική» γραφή, σπάει.³²

Η «λογοτεχνικότητα» ενός κειμένου, η ιδιαίτερη δηλαδή ικανότητα που έχει ένα κείμενο να μας συγκινεί και να μας προσφέρει αισθητική απόλαυση, δεν μπορεί να θεωρείται «έγκλημα», που αποτρέπει κάθε είδους φιλοσοφική χρησιμότητα. Η ανάγκη ενός φιλοσόφου, αλλά και των αναγνωστών του, δεν μπορεί να ακρωτηριάζεται στο όνομα μίας «καθαρής» επιστήμης του λόγου και της φιλοσοφικής επιχειρηματολογίας.

Υπάρχουν δύο διαφορετικές προσεγγίσεις ως προς το ποιος είναι ο απώτατος στόχος και σκοπός της φιλοσοφικής έρευνας: α) η φιλοσοφία

³² Ο T. Stern και το έργο του μνημονεύονται κυρίως για δύο λόγους: α) είναι κάτι που συμβαίνει «τώρα» και έχει ξεκινήσει από το Λονδίνο, την «καρδιά» της «αναλυτικής φιλοσοφίας» και β), ο Stern είναι «επαγγελματίας» φιλόσοφος, όχι «θεατρολόγος», ούτε «στοχαστής/καλλιτέχνης» και άρα υπάρχει μία οιοειδή ακαδημαϊκή-φιλοσοφική «νομιμοποίηση» της έρευνας πάνω στις σχέσεις Θεάτρου και Φιλοσοφίας. Δεν πρόκειται για μία «φιλολογική» ή «καλλιτεχνική» προσπάθεια, αλλά είναι μία καθόλα έγκυρη «φιλοσοφική» έρευνα, από έναν αγγλοσάξονα φιλόσοφο.

ως λογική αναζήτηση της «αλήθειας» και β), η φιλοσοφία ως προσπάθεια εύρεσης νοήματος.³³

Υπάρχουν φιλόσοφοι, όπως και επιστήμονες, οι οποίοι πιστεύουν ακράδαντα πως υπάρχει, κάπου εκεί «έξω» στο σύμπαν που μας περιβάλλει, μία αντικειμενική αλήθεια που αφορά τον άνθρωπο και τη σχέση του με αυτό το σύμπαν. Ακριβώς επειδή θεωρούν πως αυτή η αλήθεια είναι «αντικειμενική», πιστεύουν πως η μόνη μέθοδος που προσιδιάζει στη φύση της αλήθειας που γυρεύουν είναι η λογική σκέψη (με τα όποια όριά της και τις όποιες έμφυτες αδυναμίες της). Αυτοί οι φιλόσοφοι δεν πρόκειται ποτέ να πεισθούν πως η τέχνη γενικότερα ή το θέατρο ειδικότερα θα μπορέσουν ποτέ να βοηθήσουν στην ανακάλυψη αυτής της αλήθειας. Γι' αυτούς τους στοχαστές, η μέθοδος εύρεσης της αλήθειας και η μόνη κατάλληλη μέθοδος γραπτής παρουσίασης των ερευνών τους, ήταν, είναι και θα είναι η παράθεση μίας αυστηρής λογικής αλληλουχίας επιχειρημάτων. Μόνο που, χιλιετίες τώρα, καμμία λογική μέθοδος δεν κατάφερε να βρει μία τέτοια απόλυτη, αντικειμενική και παγκόσμια αλήθεια. Οι αμφιβολίες, τα θραύσματα φωτός μέσα στο απέραντο σκοτάδι, είναι η μόνιμη συντροφιά τους. Έχουν βέβαια να υπερηφανεύονται πως αυτά που έχουν γράψει, είναι εκπεφρασμένα με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, μιας και αφήνουν ελάχιστο χώρο για παρανοήσεις, ενώ η τέχνη είναι βασισμένη στην αμφισημία, την αμφιθυμία και την έλλειψη λογικής σαφήνειας.

Εάν όμως, δεχθούμε πως η φιλοσοφία δεν προσπαθεί να ανακαλύψει αντικειμενικές και απόλυτες αλήθειες, αλλά απλά προσπαθεί να δημιουργήσει νοήματα ικανά να γονιμοποιήσουν την ανθρώπινη σκέψη και ζωή, αν δεχθούμε εν τέλει, πως και η φιλοσοφία παλεύει να κρατήσει

³³ Ενίοτε συμπίπτουν, αλλά αυτό συμβαίνει όλο και πιο σπάνια στις μέρες μας. Η εποχή μας ευνοεί την ολοένα και στενότερη εξειδίκευση κάθε επιστημονικού και ερευνητικού κλάδου και η ακαδημαϊκή φιλοσοφική έρευνα ολοένα και θρυμματίζεται.

ζωντανή την πανανθρώπινη ελπίδα για μία ζωή έμπληη νοήματος και φωτός, τότε κανείς δεν μπορεί να απαγορεύσει στα κάθε φύσεως «λογοτεχνικά» ή «λογοτεχνίζοντα» κείμενα την προσπάθεια για άρθρωση φιλοσοφικού λόγου. Στο κάτω-κάτω της γραφής, η τέχνη είναι εκ φύσεως πλασμένη να γεννά νοήματα ζωής. Εδώ η φιλοσοφία είναι που έχει ανάγκη τη γονιμότητα και την πλαστικότητα της τέχνης και όχι το αντίθετο. Εάν λοιπόν, η φιλοσοφία παραμείνει ερμητικά αποκλεισμένη στο στριφνό «λογικό» κάστρο της, πολύ φοβόμαστε πως πολύ σύντομα η μόνη λογική που θα διέπει την φιλοσοφική πρακτική θα είναι αυτή της «παρανοϊκής εσωστρέφειας».

Εν κατακλείδι, αυτό που, ευθαρσώς και με αμεσότατο τρόπο, εκφράζουμε στην παρούσα ανάλυση, είναι μια κραυγή αγωνίας για την μελλοντική ύπαρξη της φιλοσοφικής έρευνας. Σαν φιλόσοφοι, έχουμε απόλυτη ανάγκη τη δυνατότητα χρησιμοποίησης διαφορετικών ειδών κειμενικής γραφής, όχι για αισθητικούς λόγους, αλλά για υπαρξιακούς λόγους. Η τέχνη θα συνεχίσει να υπάρχει και χωρίς την αναγκαία ύπαρξη της φιλοσοφίας. Δεν είμαστε καθόλου σίγουροι για το αντίθετο.

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αριστοτέλης, 1980, *Ρητορική*, μετάφραση, εισαγωγή, σχόλια Ηλ. Ηλιού, εκδ. Δαίδαλος/Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.

Δευκαλίων, 2008, «Φιλοσοφία και Λογοτεχνία», Περίοδος Δ', 26/2, εκδ. «Στιγμή», Αθήνα.

C. Kahn, 2011, *Η τέχνη και η σκέψη του Ηράκλειτου*, μετάφρ. Κ. Αναστασοπούλου, εκδόσεις Ενάλιος, Αθήνα.

Μ. Κ. Κωβαίος, Ιανουάριος-Φεβρουάριος-Μάρτιος, 1981, «Η εις άτοπον απαγωγή». *Μαθηματική Επιθεώρηση*, τεύχος 21, σελ. 65-94.

Λουκρήτιος, 2012, *Για τη Φύση των Πραγμάτων*, μετάφρ. Θ. Αντωνιάδης, εκδ. Θύραθεν, Αθήνα.

Ε. Μπακονικόλα-Γιαμά, 2010, *Ε.Μ. Cioran. Ο Μεταφυσικός Απατρις*, εκδ. Έννοια, Αθήνα.

Παρμενίδης ο Ελεάτης, 2003, *Περί Φύσιος*, μετάφρ. & επιμέλ. Γ. Στέφ. Καραγιάννης, εκδ. Ζήτρος, Αθήνα.

Πλάτων, 2011, *Θεαίτητος*, μετάφρ. Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα.

Ποιητική, 2015, τεύχος 15, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, σελ. 100 - 260.

Γ. Τζαβάρας, 1988, *Η ποίηση του Εμπεδοκλή*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα.

L. Wittgenstein, 1978, *Tractatus Logico-Philosophicus*, μετάφρ. Θ. Κιτσόπουλος, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα.

Αγγλική Βιβλιογραφία

P. Edwards, 2006, «Science in Hapgood and Arcadia», *Cambridge Companion to Tom Stoppard*, επιμ. Κ. E. Kelly, Cambridge University Press, Cambridge, σελ. 171-184.

T. S. Eliot, 1944, *Four Quartets*, Faber & Faber, London.

R. Flood & M. Lockwood, 1986, *The Nature of Time*, Basic Blackwell Ltd, New York & Oxford.

N. Goodman & C. Z. Elgin, 1988, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Cambridge.

R. Rorty, 2007, *Philosophy as Cultural Politics*, Cambridge University Press, Cambridge.

B. Russell, 2010, *Principles of Mathematics*, Routledge, London & New York.

T. Stern (March, 2013), «Review Article: Theatre and Philosophy», στο *European Journal of Philosophy*, τ. 21:1, σελ. 158-167.

_____, 2014, *Philosophy and Theatre, an introduction*, Routledge, London.

J. Stewart, 2013, *The Unity of Content and Form in Philosophical Writing, The Perils of Conformity*, London & New York, Bloomsbury.

T. Stoppard, 1993, *Arcadia*, Faber & Faber, London.

M. Warner, 1999, *A philosophical study of T. S. Eliot's Four Quartets*, Edwin Mellen Press, Lewiston, New York.

Διαδικτυακές συνδέσεις

<http://plato.stanford.edu/entries/plato-rhetoric/> (last accessed at 11/3/2016).

<http://www.usc.edu/~douglast/booksol.html> (last accessed at 11/3/2016).

<http://www.complete-review.com/reviews/stoppt/arcadia.htm#links> (last accessed at 11/3/2016).

Θανάσης Σακελλαριάδης

Σχόλια στις αναγνώσεις του Βιτγκενσταϊνικού έργου

Στον Παναγιώτη Νούτσο

Από το *Tractatus* ήδη, ο Wittgenstein μας προετοιμάζει, με την περιώνυμη «ανεμόσκαλα», για τον τρόπο που πρέπει να εξετάσουμε τις φιλοσοφικές του απόψεις. Για το πρώιμο έργο του, η φιλοσοφία αποτελεί «κριτική της γλώσσας», δηλαδή αναστοχασμό πάνω στη δυνατότητα απεικόνισης της πραγματικότητας μέσω της γλώσσας. Ωστόσο, η αντίληψη για την απεικονιστικότητα της γλώσσας δέχτηκε αυστηρή κριτική από τον ίδιο τον φιλόσοφο στο ύστερο έργο του. Στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* δεν έχουμε την προβολικότητα των γεγονότων να παρέχει τη μόνη δυνατή εξήγηση για τη συγκρότηση των εννοιών, αλλά μια συνεχή παράθεση των περιπτώσεων, που διασφαλίζουν τη δυνατότητα παροχής εκδοχών για τη συγκρότηση του γλωσσικού νοήματος. Στις *Έρευνες* ο Wittgenstein ξεκινά από την κατάφαση της ανθρώπινης ζωής και την εποπτεία του πεδίου εμφάνισης και διατύπωσης των δεδομένων που τη συγκροτούν. Συνακόλουθα, διατυπώνει δυνατές κατευθύνσεις για μια επαρκή προβληματική των εννοιών, της κανονιστικότητας, της προθετικότητας και της σχέσης που έχουν οι νοητικές διεργασίες με το γλωσσικό όργανο. Ζητήματα όπως: η χρήση, το νόημα, η μέθοδος και η πρακτική, ενώ κατά τη μεταβατική περίοδο του έργου του έλαβαν τον χαρακτήρα μιας προκαταρκτικής κριτικής, στις *Έρευνες* λαμβάνουν συγκροτημένα και ενδεδειγμένη επεξεργασία με συνεχή παραδείγματα, που καθιστούν δυνατή την επισκόπησή τους. Η φιλοσοφία είναι μια δραστηριότητα που εποπτεύει το γλωσσικό πεδίο, καθιστά σαφείς τις έννοιες και αποτελεί μια

θεραπευτική πρακτική που διαλύει τις εννοιολογικές συγχύσεις που προκάλεσαν τα προβλήματα και οι αγκυλώσεις της «παραδοσιακής» φιλοσοφίας. Το *Tractatus* προσδιορίζεται από την *καθοριστικότητα του νοήματος* (determinacy of sense),³⁴ η οποία δηλώνεται μέσω της απεικονιστικής σχέσης της σκέψης με τη γλώσσα: όσα γεγονότα μπορούν να ειπωθούν, εκφράζονται δια των εμπειρικών προτάσεων, οι οποίες απεικονίζουν ενδεχόμενες καταστάσεις και όσα δεν είναι δυνατόν να εκφραστούν, μένουν στη σφαίρα του άρρητου (6.421, 6.522).

Το «επίμαχο» σημείο, εκτός των άλλων, στις παραγράφους 6.53 και 6.54 του *Tractatus* είναι:

«Η σωστή μέθοδος της φιλοσοφίας θα ήταν στην πραγματικότητα αυτή. Να μη λέμε τίποτα εκτός από αυτό που μπορεί να ειπωθεί, δηλαδή προτάσεις των φυσικών επιστημών – κάτι που δεν έχει να κάνει τίποτα με τη φιλοσοφία – και κάθε φορά που κάποιος άλλος θα ήθελε να πει κάτι μεταφυσικό, να του υποδείχνουμε πως άφησε ορισμένα σημεία στις προτάσεις του χωρίς να τους προσδώσει μια σημασία».

Όμως, ας δούμε και τη συνέχεια στην επόμενη παράγραφο:

«Οι προτάσεις αποτελούν διευκρινίσεις όταν αυτός που με καταλαβαίνει, αφού με τη βοήθειά τους – πατώντας πάνω τους – τις υπερπηδήσει και προχωρήσει πέρα από αυτές, τελικά τις αναγνωρίσει ως στερημένες από νόημα. (Πρέπει να πετάξει μακριά την ανεμόσκαλα, αφού ανέβει πρώτα με αυτή)».

³⁴ R. Fogelin, 1996, σελ. 18-38.

Οι ανωτέρω απόψεις του Wittgenstein σηματοδοτούν τις δύο κλασικές αναγνώσεις, της κριτικής «γραμματείας» του φιλοσόφου: από τη μια την «καθιερωμένη» ανάγνωση (standard reading), η οποία εκπροσωπείται κυρίως από τον P.M.S. Hacker, θεωρώντας ότι ο φιλόσοφος αναφέρεται σε μια «διαφωτιστική ανοησία» (illuminating nonsense). Δηλαδή ότι αυτά που δεν λέγονται στο *Tractatus* και κατά συνέπεια δεν βρίσκονται εντός του περιγράμματος του λογικού πεδίου, δείχνουν σε κάτι «έξω από τη συγκρότηση των εννοιών – (μεταφυσικό;)».

Η «τολμηρή» (resolute) ανάγνωση, από την άλλη, με εκπροσώπους κυρίως την C. Diamond και τον J. Conant, προσβλέπει στην καθοριστική διάκριση μεταξύ του νοηματικού και του ανόητου, όπου το ανόητο δεν δείχνει κάτι που δεν λέγεται, αλλά είναι πλήρως ανόητο και δεν λέει απολύτως τίποτα. Με την τολμηρή ανάγνωση οι απόψεις για τα δεδομένα των φιλοσοφικών θέσεων του *Tractatus* αλλάζουν, καθότι διαφοροποιείται και ο τρόπος που αντιμετωπίζεται και η ύστερη φιλοσοφική του περίοδος σε σχέση με την πρόωμη: θεμελιώδεις απόψεις του ύστερου έργου απηχούν την προβληματική που έχει ήδη τεθεί στο πρόωμο έργο.³⁵

Η προσωπική μου αντίληψη, σχετικά με τις ανωτέρω αναγνώσεις, προσιδιάζει στο γεγονός ότι και οι νεότερες (τολμηρές) αναγνώσεις δεν απομακρύνονται από την κύρια θεματική του πρόωμου έργου, αλλά συμβάλλουν στη διεύρυνση της προβληματικής του. Χωρίς να επεκταθώ στις συγκεκριμένες απόψεις – άλλωστε η εμβρίθειά τους απαιτεί ιδιαίτερο πόνημα – έχω τη γνώμη ότι οι νεότερες αναγνώσεις μπορούν να λειτουργήσουν *συνδυαστικά* ή *συμπληρωματικά* με τις παραδοσιακές (καθιερωμένες). Αν εμφανίζει σήμερα καινοτομία η «τολμηρή» ανάγνωση, σίγουρα πριν από χρόνια το *Insight and Illusion*, των G. Baker

³⁵ Στον A. Crary & R. Read, 2000. Μια εύστοχη κριτική προσέγγιση των δύο «αναγνώσεων» αποτελεί το βιβλίο του M. Θεοδοσίου, 2007.

και P.M.S. Hacker αποτελούσε τον κανόνα της ερμηνευτικής γραμματείας του Wittgenstein.³⁶

Είναι δυνατή μια «μεταφορική» ανάγνωση; Ένα προσωπικό σχόλιο...

Αναφορικά με την έννοια της μεταφοράς, στο *Tractatus* δεν γίνεται ευθεία αναφορά στις προτάσεις που αφορούν στο φαινόμενό της και, ενδεχομένως, ορισμένοι αναγνώστες να υποθέτουν, ότι η μεταφορά εξοβελίζεται και θεωρείται ως γεγονός, που δεν έχει νόημα, καθότι παραβιάζει τα όρια του νοήματος, παρότι τούτο το γλωσσικό φαινόμενο μπορεί να συγκροτείται από μια επαρκώς διατυπωμένη πρόταση. Τα πράγματα όμως δεν έχουν έτσι. Η σκέψη του Wittgenstein στο *Tractatus* υπαινίσσεται κάτι διαφορετικό. Εννοιολογικές διαστάσεις του πρώιμου έργου του παρεισφρέουν και στο ύστερο έργο του, σε σημείο να θεωρούμε το ύστερο ως μια λογική κατάληξη του πρώιμου. Είναι σαφής η συνέχεια των έργων, όπως είναι σαφείς και οι μεταξύ τους νοηματικές εξελίξεις και διαφοροποιήσεις.³⁷ Το ίδιο θα μπορούσε να ειπωθεί και για τη μεταφορά – αυτή μπορεί να θεωρηθεί ως μια *πρωτο-γνώση* και ως αναγκαίο θεμέλιο για πιο σαφή έκφραση. Ήδη από το *Tractatus* ο φιλόσοφος δείχνει προς μία καντιανή κατεύθυνση «αναγκαιότητας» της δυνατότητας (2.0123), προκειμένου να δειχτούν κατευθύνσεις προς τη

³⁶ Ο Hacker επιχείρησε μια διεξοδική απάντηση στους οπαδούς της «τολμηρής» ερμηνείας/ανάγνωσης με το κείμενό του: P.M.S. Hacker, 1997, σελ. 353-388. Πιο επικριτικός στην Diamond και λιγότερο στον Conant, έδωσε τη δική του εικόνα για τις απόψεις του Wittgenstein. Παρόλα αυτά, θεωρώ ότι υπάρχουν συγκλίνουσες ερμηνείες μεταξύ των δύο «δογματικών» αναγνώσεων. Δες στο κείμενο του P.M.S. Hacker, 1997, ό.π., σελ. 367, καθώς επίσης και το βιβλίο του N. Goodman, 2005, σελ. 26, στο οποίο αναφέρει: «... η γνώση είναι η επεξεργασία του ακατέργαστου υλικού που εισέρχεται μέσω των αισθήσεων και της ιδέας ότι αυτό το ακατέργαστο υλικό είναι ανακυκλώσιμο είτε μέσω τελετών εξαγνισμού είτε μέσω μεθοδικής παρερμηνείας. Όμως η πρόσληψη και η ερμηνεία δεν είναι ξεχωριστές αλλά πλήρως αλληλοεξαρτώμενες λειτουργίες». Το μοντέλο μιας εξίσου συνδυαστικής ερμηνευτικής, όχι όμως των αναγνώσεων που υπαινίχθηκα αλλά των αντιλήψεων του Wittgenstein περί του σκεπτικισμού στο *On Certainty*, εμφανίζεται και στο βιβλίο του A. C. Grayling, 2008, σελ. 113-144.

³⁷ L. Wittgenstein, 1993, σελ. 15 -32.

δημιουργία εκδοχών που συμβάλλουν μελλοντικά στο ύστερο έργο του σε ενδεχόμενες εννοιολογικές εξηγήσεις, ίσως και με διαδικασία αφηγήσεων.³⁸ Σίγουρα αυτές οι εξηγήσεις, ιδιαίτερα στο ύστερο έργο, δέχθηκαν και σφοδρή κριτική από μερίδα της μετέπειτα «σχολιαστικής» γραμματείας του φιλοσόφου και δεν ήταν λίγες οι επιθέσεις, κυρίως για την προσπάθεια εμφάνισης *συμβασιοκρατικών* απόψεων στο έργο του, με την πιθανή δικαιολογία ότι η μορφή του έργου του Wittgenstein δεν είναι αμιγής πλεοναστικών ή αντιφατικών απόψεων.³⁹

Το συνολικό του έργο, το οποίο κατατάσσει τον αυστριακό φιλόσοφο, ενδεχομένως, ως τον μεγαλύτερο φιλόσοφο του 20^{ου} αιώνα, μπορεί να περιέχει αναχρονισμούς και αμφιλογίες, το βασικό του όμως πρόγραμμα – στο πρώιμο έργο η κριτική στη δημιουργία μιας «ιδεώδους» γλώσσας για την τήρηση της νοηματικότητας των εννοιών και η προβληματική για τη σύλληψη του «γραμματικού» ιστού που συνδέει τα νοήματα με την καθημερινή γλώσσα, καταφάσκοντας τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα τους, είναι τα στοιχεία που τον προσδιορίζουν αλλά και τον απομακρύνουν από τις παραδοσιακές φιλοσοφικές αγκυλώσεις στις οποίες άσκησε δριμεία κριτική με τα κείμενά του.

Στο πρώιμο έργο διαμέσου της λογικής ανάλυσης των προτάσεων πραγματοποιείται η αντιμετώπιση των «απλών» στοιχείων, που συνδέονται άμεσα και αναγκαία με τα ονόματα, απεικονίζοντας τα γεγονότα. Εδώ η φιλοσοφία ορίζεται ως κριτική δραστηριότητα, έχουσα διασαφητικό χαρακτήρα, που οριοθετεί αυστηρά τις σκέψεις σε αναφορά με το οριζόμενο από αυτές γεγονός. Ο λόγος είναι ότι η φιλοσοφία έχει διαχρονικά ως μέλημά της να αποκαλύψει τις αναγκαίες αλήθειες για τη φύση της πραγματικότητας και ο ρόλος της είναι αναλυτικός και

³⁸ E. Stenius, 1960, σελ. 225, καθώς και το ιδιαίτερα διαφωτιστικό κείμενο της C. Diamond: «The Face of Necessity», στο C. Diamond, 1991, σελ. 243 – 266.

³⁹ G. Pitcher (επιμ.), 1966, σελ. 420-448.

διασαφητικός. Δεν ανακαλύπτει νέες αλήθειες, μόνο χαράζει τα όρια του νοήματος των προτάσεων, καταδεικνύοντας, ότι οι μεταφυσικές προτάσεις, οι οποίες διατυπώνονται και δεν μένουν άρρητες, παραβιάζουν τους κανόνες της λογικής σύνταξης και συνεπώς είναι «ανόητες».

Η αντίληψη αυτή δηλώνει:

- Την κατάφαση της πνευματικής κληρονομιάς των προηγούμενων λογικών φιλοσόφων για την κατάτμηση των γλωσσικών προτάσεων, με συνακόλουθη άρνηση από μέρους του Wittgenstein της δημιουργίας μιας ιδεώδους γλώσσας.
- Την αποδοχή της καντιανής αναγκαιότητας για την «οιονεί» αμφισημία της ύπαρξης των αντικειμένων. Το κατεξοχήν αναγκαίο γεγονός της *δυνατότητας* που ενεργοποιεί κάθε μορφή έκφρασης και εν προκειμένω: το φιλοσοφείν.⁴⁰
- Τη μετέπειτα οργάνωση μιας θετικιστικής αντίληψης που εισηγήθηκε ο Κύκλος της Βιέννης που θεώρησε το *Tractatus* ως φιλοσοφική αποκάλυψη για τις δραστηριότητές του.

Ο Wittgenstein, σαφώς απομακρύνεται από τη θετικιστική προσέγγιση του Κύκλου της Βιέννης, αλλά προγραμματικά δέχεται την λογική διάσταση του νοήματος των εννοιών που διατυπώθηκε από τους Frege και Russell, με μια σαφή διαφοροποίηση - την κατάφαση που αποδίδει στην καθημερινή (κοινή) γλώσσα:⁴¹

⁴⁰ P.M.S.Hacker, 1986, σελ.107.

⁴¹ J. Conant, “Elucidation and nonsense in Frege and early Wittgenstein” στο Crary & Read (επιμ.), 2000, σελ. 174 – 217.

«...Η κοινή γλώσσα είναι ένα μέρος του ανθρώπινου οργανισμού και όχι λιγότερο πολύπλοκη από αυτόν...»

Οι σιωπηρές συμβάσεις για την κατανόηση της κοινής γλώσσας είναι φοβερά πολύπλοκες» (4.002).

Η απόπειρα στο *Tractatus* για συγκρότηση του φιλοσοφικού Εγώ σε αντιδιαστολή με το ψυχολογικό Εγώ (5.641) εισάγοντας την έννοια του *σολιψισμού*, υποδηλώνει και την επιλογή του Wittgenstein να πλήξει την παραδοσιακή φιλοσοφία – η οποία χαρακτηρίζεται από μεταφυσικές και ενδεχομένως σχετικιστικές αγκυλώσεις – χρησιμοποιώντας «εκφραστικά» τις ίδιες μεθόδους, όμως, με σαφή επίγνωση ότι ο ρόλος της φιλοσοφίας συνίσταται στο ότι σε κάποια στιγμή πρέπει να «πετάξουμε την ανεμόσκαλα».

Όταν αναφέρει λοιπόν στο 5.641 ότι το φιλοσοφικό Εγώ δεν είναι ο άνθρωπος, ούτε το ανθρώπινο σώμα ή η ανθρώπινη ψυχή που πραγματεύεται η ψυχολογία, αλλά το μεταφυσικό υποκείμενο, το όριο (του κόσμου;) – με τα ίδια τα μέσα της παραδοσιακής φιλοσοφίας προσπαθεί να δείξει μεταφορικά ότι το υποκείμενο βρίσκεται στη μεθόριο του ρητού και του άρρητου και *αναγκαία* να εκφράζει τα συμβάντα της πραγματικότητας αλλά και εξίσου (δυνάμει) να στοχάζεται το άρρητο. Αυτό φιλοσοφικά, αποτελεί *σισύφεια* στάση, κοντολογίς το υποκείμενο στοχαστικά να σχοινοβατεί μεταξύ του ρητού και του άρρητου, μόνο που αυτό *αναγκαία* δηλώνει η κοινωνική πρακτική διαμέσου της φιλοσοφικής κριτικής. Οι διασαφήσεις, που και στο *Tractatus* περιέχουν μεταφορικά στοιχεία, δείχνουν μια φιλοσοφική δραστηριότητα που θέλει να ξεχωρίσει την ανοησία των μεταφυσικών προτάσεων, αλλά και που σαφώς αναγνωρίζει ότι πρέπει να χρησιμοποιήσει τη μεταφορά για την αμεσότερη και επαρκέστερη κατανόηση των δηλώσεων της πραγματικότητας. Είναι γνωστό ότι η χρησιμοποίηση των μεταφορών

λειτουργεί καταλυτικά στη διεύρυνση και στην εμβάθυνση του νοήματος των εννοιών.⁴² Η εμμονή του Wittgenstein στη λογική διασάφηση των γεγονότων της πραγματικότητας, θέτει την λογική να ορίζει την πραγματικότητα, δηλαδή την περιγραφή του κόσμου των δυνατοτήτων:

«Η λογική γεμίζει τον κόσμο, τα όρια του κόσμου είναι και δικά της όρια» (5.61). «...Περιγράφει τον σκελετό του κόσμου» (6.124) και «είναι φύλακας του εαυτού της» (5.473).

Δεν θα πρέπει λοιπόν να μας ξενίζει ότι ο Wittgenstein χρησιμοποιεί μεταφορικούς όρους ακόμη και στο *Tractatus*, προκειμένου να αποσαφηνίσει τη νοηματικότητα των εννοιών.⁴³ Κατά τη γνώμη μου, τις χρησιμοποιεί εν γνώσει του, για να καταδείξει την πλάνη της παραδοσιακής φιλοσοφίας αλλά και την πλάνη του φιλοσόφου, που προσπαθεί από τη μία να δώσει εξηγήσεις εκεί που δεν υπάρχουν και από την άλλη αδυνατεί να διακρίνει το νοηματικό από το ανόητο. Όμως, για να το κάνει αυτό ο φιλόσοφος, καταφάσκει – δηλαδή μεταχειρίζεται «τρόπους έκφρασης» της καθημερινής γλώσσας για να περιγράψει την πλάνη. Αυτό είναι το μεταφορικό στοιχείο που εντοπίζω στον αυστριακό φιλόσοφο. Πολλοί μελετητές του βιτγκενσταϊνικού έργου, μεταξύ των οποίων και ο S. Cavell, με κείμενά τους αναφέρουν ότι ο τρόπος γραφής των φιλοσοφικών απόψεων του Wittgenstein δηλώνει μια «ποιητική φιλοσοφία» - φιλοσοφικές απόψεις που εκφράζονται με ποιητικό τρόπο.⁴⁴ Και αυτό δεν αποτελεί παρεκβατική γλωσσική δραστηριότητα, αλλά κυριαρχεί στο γλωσσικό σύμπαν. Το νόημα δεν κρύβεται στο νου του ομιλητή, ακροατή, δημιουργού ή αναγνώστη αλλά συγκροτείται σε όλο το

⁴² Για το φαινόμενο της μεταφοράς στη βιτγκενσταϊνική γραμματεία επιλεκτικά αναφέρουμε τα D. Moyal – Sharrock (επιμ.), 2004, σελ.13 – 24 και A. Sakellariadis, 9/ 2010, σελ. 285-287. Καθώς και τα βιβλία: J. Gill, 1981 και G. Fiumara, 2000.

⁴³ Για τον μη α-νόητο χαρακτήρα των μεταφορικών προτάσεων, δεξ και A. Ambrose & M. Lazerowitz (επιμ), 1996, σελ. 112.

⁴⁴ J. Gibson & Huemer (επιμ.), 2004, σελ. 1 – 33.

πλαίσιο δράσης των γλωσσικών χρηστών. Ο μεταφορικός λόγος αναδεικνύει νέες γλωσσικές προοπτικές αναφορικά με την κατανόηση.⁴⁵ Στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* καθώς και στο *Περί της Βεβαιότητας* οι μεταφορικές δηλώσεις του, ενδεχομένως να δείχνουν προς μια βαθύτερη κατανόηση του νοήματος ή του σχηματισμού των εννοιών.

Μήπως όταν τελειώνει η κυριολεκτική αναφορά για το νοηματικό αρχίζει η μεταφορική; Μήπως αυτή η αναγκαιότητα της δυνατότητας που δηλώνεται αρχικά στο *Tractatus* δείχνει προς τη μεταφορική προοπτική, δηλαδή εκεί όπου τελειώνει η κυριολεκτική αναφορά, *κατ' ανάγκη* να αρχίζει μια πιο «χαλαρή, διαφορετική, κρυμμένη» και χωρίς να αποτελεί μία μη ρεαλιστική αναφορά, που οι οπαδοί της κυριολεκτικής διατύπωσης των γεγονότων θα το χαρακτήριζαν ως *ανοησία*;

Με τα ανωτέρω δεν καταργούμε διόλου τη συστηματική συνέπεια του *Tractatus* για τη διασφάλιση του νοήματος των εννοιών. Δηλώσεις όμως του τύπου: «Η λογική πρέπει να φροντίζει η ίδια για τον εαυτό της» (5.473), «Η λογική δεν είναι θεωρία, αλλά ένας κατοπτρισμός του κόσμου. Η λογική είναι υπερβατική» (6.13), καθώς και «Η ηθική είναι υπερβατική. Ηθική και αισθητική είναι ένα» (6.421), μπορεί να θεωρηθούν ότι έχουν ένα μεταφορικό χαρακτήρα, μια ιδιοτυπία που, ενδεχομένως, να συμβαδίζει και με την ιδιοτυπία του προγράμματος του *Tractatus*, όπως αναφέρει ο ίδιος ο φιλόσοφος στον πρόλόγο του.⁴⁶ Η νοηματική συνέπεια δεν παραγκωνίζει το ενδιαφέρον για τη μεταφορά χάριν της κυριολεκτικής «ορθότητας».

Η προσπάθεια του Wittgenstein να δείξει την πολυμορφία στη γλώσσα αναφορικά με τη νοηματική θεωρία σχετίζεται εκτός των άλλων και με το

⁴⁵ Δ. Σγουρούδη, 2003, σελ.187 - 90.

⁴⁶ L. Wittgenstein, 1978, σελ. 43 - 44.

καντιανό πρόταγμα της φιλοδοξίας του Λόγου να τα γνωρίσει όλα.⁴⁷ Στην περίπτωση του *Tractatus* αναζητείται η κρυμμένη δομή του νοήματος, το οποίο είναι καθορισμένο. Στο ύστερο έργο η λογική δηλώνεται διαμέσου της αναγκαιότητας της περιγραφής και της διασάφησης των γεγονότων, όπως τοποθετούνται στην επιφάνεια της πραγματικότητας ενώπιόν μας. Την περιγραφή και τους κανόνες για την εξήγηση των γεγονότων περιλαμβάνει η φιλοσοφική γραμματική. Η μεταφορά της «ανεμόσκαλας» στο πρώιμο έργο αποτελεί την *ύστερη* διασάφηση – τη χαρτογράφηση των εννοιών που εποπτεύουμε.

Ενώ στο *Tractatus* ο φιλόσοφος «ασκεί κριτική στη γλώσσα» (4.0031) καταφάσκοντας την *καθοριστικότητα του νοήματος* στο πεδίο των γεγονότων της εμπειρίας, στο ύστερο έργο επιμένει στη σαφή επισκόπηση του πεδίου περιγραφής των εννοιών. Όλα αυτά βέβαια με κανόνες, δημόσιο έλεγχο και σαφή πρότυπα ορθότητας από μέρους των γλωσσικών χρηστών. «Το νόημα της έννοιας πρέπει να είναι έκδηλο στον χρήστη ώστε να είναι ικανός να το χρησιμοποιήσει ορθά κοινοποιώντας το και το αντίστροφο».

Στο *ύστερο* έργο, το οποίο φυσικά και δεν αυτονομείται από το πρώιμο, δεν δημιουργείται μια μονοδιάστατη εξήγηση του νοήματος, αλλά λαμβάνονται υπόψη όλες οι εξηγήσεις, λόγω και της πολλαπλότητας των χρήσεων. Σε κάποια πλαίσια είναι «καλύτερες» οι μεν, σε άλλα οι δε ή ακόμη και ο συνδυασμός τους. Είναι η ίδια η μορφή ζωής που αναγκαία θέτει την κανονιστικότητα και όχι κάποιοι εξωτερικοί κανόνες ή κρυμμένες οντότητες που ζητούν την αποκάλυψή τους. Ο φιλόσοφος διασαφηνίζει την γραμματική της χρήσης των εννοιών: «Το νόημα είναι

⁴⁷ Με τον όρο *θεωρία* αντιλαμβανόμαστε ένα κατηγοριακό μέγεθος με δύο βασικά χαρακτηριστικά: α) ότι αναφερόμαστε σε μια ενότητα συνήθως ασύνδετων και ετερόμορφων φαινομένων των οποίων τη φύση ή τη συμπεριφορά συνέχει μια υποκείμενη κοινή αρχή και β) ότι η υποκείμενη κοινή αρχή, οντότητα, δύναμη ή διαδικασία είναι κρυμμένη από την κοινή θέα (σημείωση δική μου).

αυτόνομο και αναγκαίο (διακριτό)». Σ' αυτήν την οπτική εντάσσεται και η ενδεχόμενη ψυχολογική αντίληψη για την ανίχνευση της αιτίας της επιτέλεσης μιας πράξης. Το να αναζητούμε μια αιτία η οποία να συγκεφαλαιώνει την πρόθεσή μας, αποτελεί ένα αρνητικό γεγονός για τον Wittgenstein. Η αιτία αποτελεί μια υπόθεση, η οποία συνακόλουθα πρέπει να επαληθευτεί βάσει του αποτελέσματος της πράξης, γεγονός που κρίνεται επισφαλές. Ο Wittgenstein προτιμά αναφορικά με την αναζήτηση του νοήματος, την προσφυγή στους λόγους (reasons), οι οποίοι αποτελούν τις ουσιαστικές και αναγκαίες, λόγω της φύσης τους, εξηγήσεις, με τις οποίες διαπιστώνεται η αυτονομία του νοήματος. Οι λόγοι είναι σύμφυτοι με την πράξη και σύμφωνα μ' αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται το νόημα. Η αυτονομία του νοήματος δηλώνεται χωρίς την καταφυγή σε μια ενοποιητική αρχή – αιτία – που θα λειτουργήσει και ως μονοδιάστατη ερμηνεία για την ύπαρξη του νοήματος. Το νόημα αναμένει καθημερινά την εξήγησή του από μέρους των γλωσσικών χρηστών μέσα στο πλαίσιο της *μορφής ζωής*.

Ένα ερώτημα θα μπορούσε να τεθεί, μήπως η προσπάθεια του πρώιμου Wittgenstein λαμβάνει υπόψη της μια σειρά αντιλήψεων όπως: α) την *καντιανή*, που ήδη αναφέραμε, η οποία δηλώνει τη λογική αναγκαιότητα της ανάδειξης του νοήματος και β), τη *ρεαλιστική*, σύμφωνα με την οποία το νόημα των πραγμάτων εξασφαλίζεται από την ύπαρξή τους στον αντικειμενικό κόσμο.

Πιστεύω ότι επιχειρεί περιοδικά μία σύζευξη των δύο αντιλήψεων. Αν και θα απέφευγε την καταφυγή σε *πλατωνίζοντες* ή *κοινοτικούς* όρους υποδηλώνοντας νέους τρόπους, όπως τους λόγους δικαιολόγησης των όρων ή την πολλαπλότητα των εξηγήσεων, εντούτοις δύσκολα μπορεί να αποδράσει από το δίπολο υποκειμενικού – αντικειμενικού αναφορικά με τη νοηματική συγκρότηση. Ίσως και σκόπιμα να μη θέλει να αποδράσει

γιατί αναγνωρίζει την αναγκαιότητα της έκφρασης για τη διατύπωση τούτης της «ματαιοδοξίας».⁴⁸

Η έσχατη λύση του στο ύστερο έργο, είναι η «συμφωνία στις κρίσεις» (agreement in judgments), καθώς και η κατάφαση της «φυσικής ιστορίας του ανθρώπου».⁴⁹ Η αντίληψή του εντοπίζεται σε μια ανθρωπολογική μέριμνα, όπου εκθέτει τις πιθανές εκδοχές της γλωσσικής δραστηριότητας, σε σημείο που να συγκροτούν μια μορφή ζωής. Η έννοια της μορφής ζωής του ύστερου έργου μπορεί να θεωρηθεί ως εξέλιξη της έννοιας της *λογικής μορφής* που αναφέρεται στο πρώιμο.

Ο Wittgenstein και στο πρώιμο και στο ύστερο έργο μας καλεί σ' ένα παιχνίδι. Το παιχνίδι παίζεται με κανόνες, πραγματοποιείται για την ευχαρίστησή μας – είναι όμως και γεγονός «διακινδύνευσης». Ως εκ τούτου αποτελεί *πολύ σοβαρή υπόθεση*. Άλλωστε, είναι γνωστή και η στάση του Ηράκλειτου που έπαιζε πεσσούς με τα παιδιά έξω από το ναό της Άρτεμης στην Έφεσο.⁵⁰ Η ενασχόλησή μας με τη νοηματικότητα των εννοιών είναι σαν να παίζουμε παιχνίδι. Τούτο δηλώνει πως ο Wittgenstein όχι μόνο έχει επίγνωση των κρίσιμων ερωτημάτων που θα μας απασχολήσουν διαβάζοντας το φιλοσοφικό του έργο, όχι μόνο γνωρίζει τη νόμιμη υπονόμευσή τους από μέρους πολλών, αλλά και πως αναμένει μια σειρά των ενδεχομένων απαντήσεων σ' αυτά. Δηλαδή αποδέχεται και διατυπώνει το σοβαρό διακύβευμα μιας ενδεχόμενης

⁴⁸ Δες και D. Richter, 2004, σελ.181 - 87.

⁴⁹ L. Wittgenstein, 1977, σελ. 279 – 82. Η «συμφωνία στις κρίσεις» είναι ένα κομβικής φύσεως ζήτημα που εξαρτάται από τις όψεις ή τους παράγοντες, βάσει των οποίων επιχειρείται η σύγκριση των εμπράγματων καταστάσεων. Ο βαθμός της ομοιότητας προκειμένου να εξαχθούν οι κρίσεις εξαρτάται από το ειδικό βάρος καθενός από τους παράγοντες. Η αξιολόγηση της συνολικής ομοιότητας εξαρτάται από το κατά πόσον λαμβάνεται υπόψη η πολυμορφία των παραγόντων οι οποίοι υπόκεινται σε αναρίθμητες επιδράσεις. Δες και N. Goodman, 2005, σελ. 68 - 69.

⁵⁰ G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, 1988, σελ. 191. (Αν και το γεγονός είναι ανεκδοτολογικό θα ήταν δυνατόν να το εκλάβουμε ως δείγμα μιας εξίσου σοβαρής απασχόλησης του φιλοσόφου εν γένει).

αναίρεσης ή κατάργησης των απόψεων του από τους αναγνώστες του. Ο Wittgenstein υπενθυμίζει ότι ο φιλόσοφος εν γνώσει του κατά την πορεία διερεύνησης του νοήματος των εννοιών – η οποία είναι κανονιστική – πέφτει ο ίδιος στην παγίδα που στήνει, που αποτελεί γι’ αυτόν τόσο ένα δόλωμα όσο και μια εγγύηση αλήθειας. Όλα βρίσκονται στην επιφάνεια και τίποτα πίσω απ’ αυτήν. Δεν χειραγωγούμαστε από την κανονιστικότητα της διερεύνησης, αλλά αυτή καθαυτή η διερεύνηση χειραγωγείται από τη δράση της.⁵¹

Στο *Tractatus* μας προετοιμάζει, νομιμοποιεί τη δυνατότητά και την προσπάθειά μας.⁵² Στο ύστερο έργο θέτει τα πάντα στην επιφάνεια με απόλυτα σχολαστικό τρόπο και μας δείχνει – όπως βέβαια πρώτα δείχνει στον εαυτό του – αν είμαστε έτοιμοι να αναζητήσουμε τις έννοιες μέσα στο οικείο γλωσσικό παιχνίδι. Για να φτάσουμε όμως σ’ αυτό το σημείο, ίσως να μη χρειαστεί να αναζητήσουμε τις έννοιες *αυστηρά και μόνο* με τους όρους μιας φιλοσοφικής αναζήτησης, που βασίζεται μόνον σε κυριολεκτικές διατυπώσεις, αλλά και με τη χρήση μεταφορικών εκφράσεων – με μεταφορικές λέξεις που ίσως καθιστούν το νόημα των εννοιών πιο σαφές και φυσικά δεν θα λειτουργούν παραπλανητικά στη νοηματική διαδικασία.⁵³ Η μεταφορά δομεί αδιάκοπα και σε βάθος τον τρόπο που οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον κόσμο, τι γνωρίζουν και σκέφτονται και τι αξίες ενστερνίζονται στη ζωή τους.⁵⁴ Η έμφαση του φιλοσόφου στην έννοια της *χρήσης* μας δίνει το δικαίωμα να υποθέσουμε

⁵¹ Για μια παραλλαγή της εν λόγω θέσης αναφορικά με τη λειτουργία των κανόνων δεξ και στο P. Macheray, 2010, σελ. 108.

⁵² P.M.S. Hacker, 1997, σελ. 364.

⁵³ Η νόξη της Diamond για τις παροιμίες (proverbs), οι οποίες παρεισφρύνουν ή για τη χρήση τους στο βιτγκενσταϊνικό corpus μπορεί να μας προβληματίσει γόνιμα για τη χρήση της μεταφοράς: C. Diamond, 1991, σελ. 248 - 49.

⁵⁴ R. L. Gregory (επιμ.), 1998, σελ. 478-81.

και τη χρήση της μεταφοράς στο γλωσσικό πεδίο: «Άσε τη χρήση των λέξεων να σε διδάξει τη σημασία τους».⁵⁵ Αν αυτό δηλώνεται με αφηγήσεις, δηλαδή λόγους διατυπωμένους με σαφήνεια για την ερμηνεία των φαινομένων και το επιτρέπει το γλωσσικό παιχνίδι, βεβαίως και θα το αποδεχτούμε, γιατί τούτο αποτελεί πρώτιστα ανθρωπολογικό γεγονός. Ενδεχομένως, να μας είναι δύσκολο να αποδεχτούμε πάντοτε αυτήν την τακτική. Τότε, ας ξεκουραστούμε από τον διασκεπτικό κάματο και να περιμένουμε μια άλλη στιγμή. Έτσι και αλλιώς το κριτήριο για την αλήθεια της νοηματικότητας των εννοιών δηλώνεται με τη χρήση τους στο οικείο γλωσσικό παιχνίδι, που επιστεγάζει η οικεία μορφή ζωής των εκάστοτε γλωσσικών χρηστών, οι οποίοι εμπλέκονται στην επικοινωνία. Η «φιλοσοφική γραμματική» προσδιορίζει για τις έννοιες την ορθή ή εσφαλμένη χρήση του νοήματός τους.

Αν είναι φυσιολογικό, κατά περιόδους να διαπιστώνουμε ότι οι καθιερωμένοι τρόποι εξασφάλισης του νοήματος δεν επαρκούν, τότε μπορούμε να περιμένουμε να αναδυθεί το νόημα των φαινομένων με τον δικό του τρόπο – διακριτό από τους καθιερωμένους, ίσως και απρόβλεπτο. Με τη χρήση μεταφορών ο Wittgenstein θέτει *υπόρρητα* τις αλλαγές που επιτελεί σε όλο το φιλοσοφικό του έργο, υπονομεύοντας την τάση για τη δημιουργία δογματικών φιλοσοφικών θεωριών. Είναι ανθρώπινη – πολύ ανθρώπινη στάση ζωής. *Μια φυσική ανθρώπινη πρακτική.*

⁵⁵ L. Wittgenstein, 1977, σελ. 274.

Βιβλιογραφία

- A. Ambrose & M. Lazerowitz (επιμ.), 1996, *Ludwig Wittgenstein: Philosophy and Language*, Thoemmes Press, Bristol UK.
- A. Crary & R. Read (επιμ.), 2000, *The New Wittgenstein*, Routledge, London.
- C. Diamond, *The Realistic Spirit*, 1991, MIT Press, Mass., Cambridge.
- G. Fiumara, *Metaphor*, Routledge, London, 2000.
R. Fogelin, *Wittgenstein*, Routledge, London, 1996.
- J. Gibson & W. Huemer (επιμ.), 2004, *The Literary Wittgenstein*, Routledge, London.
J. Gill, *Wittgenstein and Metaphor*, 1981, University Press, Washington, D.C.
N. Goodman, *Γλώσσες της Τέχνης*, 2005, μετάφρ. Π. Βλαγκόπουλος, Εκκρεμές, Αθήνα.
A. C. Grayling, 2008, *Skepticism and the Possibility of Knowledge*, Continuum, London, New York.
R. L. Gregory (επιμ.), 1998, *The Oxford Companion to the Mind*, Oxford U.P., Oxford.
- P.M.S. Hacker, *Insight and Illusion*, 1986, Clarendon, Oxford.
_____, 1997, *Wittgenstein's Place in Twentieth Century Analytical Philosophy*, Blackwell, Oxford.
- Μ. Θεοδοσίου, 2007, *Η φιλοσοφία του Wittgenstein: Η στροφή στην ερμηνεία της και η αποτίμησή της*, Ευρασία, Αθήνα.
- G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, 1988, *Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι*, μετάφρ. Δ. Κούρτοβικ, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα.
- P. Macherey, 2010, *Από τον Κανγκιλέμ στον Φουκώ*, μετάφρ. Τ. Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα.
D. Moyal – Sharrock (επιμ.), 2004, *The Third Wittgenstein*, Ashgate, Hampshire U.K.
- G. Pitcher (επιμ.), 1966, *Wittgenstein: The Philosophical Investigations*, Doubleday, New York.
- D. Richter, 2004, *Wittgenstein At His Word*, Continuum, London.
- A. Sakellariadis, 9/ 2010, “Some Thoughts on Wittgensteinian “Nonsense” and the Use of Metaphor”, *33rd International Wittgenstein Symposium / Beitrage Papers*, Kirchberg am Wechsel.
Δ. Σγουρούδη, 2003, *Η Μεταφορά και η συμβολή της στη γλώσσα*, Κριτική, Αθήνα.
H. Sluga & D. Stern (επιμ.), 1996, *The Cambridge Companion to Wittgenstein*, Cambridge U.P., Cambridge.
E. Stenius, 1960, *Wittgenstein's Tractatus*, Blackwell, Oxford.
- L. Wittgenstein, 1978, *Tractatus Logico-Philosophicus*, μετάφρ. Θ. Κιτσόπουλος, Παπαζήσης, Αθήνα.

- _____, 1993, *Φιλοσοφικές Παρατηρήσεις*, εισαγ., μετάφρ., σχόλ., Κ. Κωβαίος, Γνώση, Αθήνα.
- _____, 1977, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, μετάφρ. Π. Χριστοδουλίδης, Παπαζήσης, Αθήνα.

Από την ευκρασία στην ομοιόσταση

Η αρχαία ελληνική Ιατρική, με κύριο εκπρόσωπό της τον Ιπποκράτη, είχε σαν βασικό της χαρακτηριστικό όχι μόνο την μελέτη των αιτίων που προκαλούν τις ασθένειες, αλλά και την αντίστοιχη γνώση των δομικών στοιχείων του ανθρώπου. Ιδιαίτερα μάλιστα η θεωρία των χυμών εξηγούσε, σύμφωνα με τους αρχαίους ιατρούς, επαρκώς την φυσιολογία του ανθρώπου, αλλά και τα αίτια των ασθενειών τα οποία σχετίζονται με την διαταραχή της ισορροπίας τους. Στην παρούσα εργασία θα παρουσιασθεί αρχικά η θεωρία των χυμών ως δομικών στοιχείων του ανθρώπου, ενώ ακολούθως θα εξετασθεί η σημασία της ύπαρξης ισορροπίας σε αυτούς, μία κατάσταση η οποία σχετίζεται με την σύγχρονη θεωρία της ομοιόστασης.

Τα στοιχεία του ανθρώπου

Η σκέψη του Ιπποκράτη, σε ό,τι αφορά την μελέτη της ανθρώπινης φυσιολογίας, επηρεάστηκε από δυο παράγοντες: α) από τον Δημόκριτο, ο οποίος έκανε λόγο στο έργο του περί των θεμελιωδών στοιχείων του κόσμου, που ονόμασε άτομα, καθώς δεν υπόκεινται σε διαίρεση, είναι συμπαγή και δεν διαθέτουν κενό⁵⁶ και β), από την θεωρία περί της ύπαρξης στο σύμπαν των τεσσάρων στοιχείων: πυρ, αήρ, ύδωρ, γη. Αντί όμως να θεωρήσει ότι αρχή του κόσμου και του ανθρώπου είναι ένα μόνο στοιχείο, υπεστήριξε ότι το ανθρώπινο σώμα

⁵⁶ Σμπλίκιος, 1884, 242, 18-21 και DK 67a, 14.

αποτελείται από τέσσερα βασικά στοιχεία (αίμα, φλέγμα, ξανθή χολή, μαύρη χολή), τα οποία αντιστοιχούν στα τέσσερα στοιχεία του κόσμου ως εξής:⁵⁷

Πύρ - Ξανθή χολή

Αήρ - Αίμα

Ύδωρ - Φλέγμα

Γη - Μαύρη χολή

Ο συσχετισμός των αποτελούντων τον άνθρωπο στοιχείων με τα δομικά συστατικά του κόσμου, καταδεικνύει ότι η κατασκευή του ανθρώπου είναι άμεσα συνδεδεμένη με αυτήν του κόσμου, καθιστώντας κάθε ανθρώπινη οντότητα συμμετοχή στο κοσμικό σύστημα.⁵⁸ Η αντίληψη αυτή εκφράστηκε και από άλλους διανοητές όπως ο Ρούφος ο Εφέσιος, ο οποίος τόνιζε ότι ο άνθρωπος είναι, *οἶονεὶ μικρὸς κόσμος, ἀντίμιμος τῆς οὐρανίου τάξεως, ποικίλην ἔχων δημιουργίαν ἀποτελεσμάτων ἐν τέτῃν μερῶν κατασκευήν*,⁵⁹ ενώ και ο νεοπλατωνικός φιλόσοφος Ερμείας (5^{ος} αι. μ.Χ.) υπεστήριξε πως εφόσον ο άνθρωπος είναι μέρος ενός όλου, ονομαζόμενου κόσμου, αναγκαστικά θα διέπεται εκ των ιδίων χαρακτηριστικών, κάτι το οποίο κατά τον φιλόσοφο απεικονίζεται στο σφαιρικό σχήμα του εγκεφάλου, το οποίο είναι *ἀνάλογον οὖν τῷ οὐρανῷ*.⁶⁰ Στο ίδιο πλαίσιο ο Γρηγόριος Νύσσης (4^{ος} αι. μ.Χ.) υποστηρίζει ότι *ὁ ἄνθρωπος πάντα ἔχων ἐν ἑαυτῷ τὰ τοῦ μεγάλου κόσμου*.⁶¹ Επομένως είναι σαφές, ότι στην ελληνική διάνοηση η κατασκευή του ανθρώπου βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με αυτήν του

⁵⁷ Ιπποκράτης, 1849, 4, 2. Βλ. και Νεμέσιος, 2016, 4, 8-12.

⁵⁸ Κ. Καλαχάνης, 2011, σελ. 35.

⁵⁹ Ρούφος Εφέσιος, 1879, 1, 3-4.

⁶⁰ Ερμείας, 1901, 90, 11 και 194, 8.

⁶¹ Γρηγόριος Νύσσης, 1962, 5, 30, 26.

κόσμου. Στην πραγματικότητα όμως η κατασκευή του ανθρώπου είναι άμεσα συνδεδεμένη με αυτήν του σύμπαντος, καθώς όλα τα χημικά στοιχεία που απαρτίζουν το ανθρώπινο σώμα, στην πραγματικότητα προέρχονται από άστρα και συγκεκριμένα εκρήξεις υπερκαινοφανών και quasars που βρίσκονται στις εσχατιές του ορατού μας σύμπαντος. Ο θάνατος ενός αστέρα, ο οποίος εμπλουτίζει τον διαστρικό χώρο με πλειάδα χημικών στοιχείων, στην πραγματικότητα συμβάλλει στη γένεση νέων αστερών και πλανητικών συστημάτων, αλλά και στην εμφάνιση της ζωής, όπως συνέβη στην Γη.⁶²

Ο ρόλος των χυμών στο ανθρώπινο σώμα είναι καθοριστικός, καθώς από την αρμονική ανάμειξή τους εξαρτάται η διατήρηση της σωματικής υγείας, η εμφάνιση ασθενειών,⁶³ αλλά και η διαμόρφωση της ανθρώπινης προσωπικότητας, σε συνδυασμό πάντοτε με τις επιδράσεις που δέχονται από το περιβάλλον.⁶⁴

Η ισορροπία των χυμών στο σώμα είναι η απαραίτητη προϋπόθεση για την διατήρηση της υγείας. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι αν ένας χυμός είτε πλεονάζει, είτε ευρίσκεται σε έλλειψη, τότε παρουσιάζεται εκτροπή της κατάστασης του σώματος προς το παθολογικό.⁶⁵ Την άποψη αυτή, υιοθέτησε και ο Γαληνός (2^{ος} αι. μ.Χ.), ο οποίος έγραφε ότι η συμμετρία των χυμών συντελούσε στην υγεία.⁶⁶ Συνεπώς η μείξη των χυμών δεν είναι τυχαία, αλλά πραγματοποιείται με την σωστή αναλογία, ώστε να διατηρείται η υγεία. Η αξία ωστόσο των όσων γράφει ο Ιπποκράτης περί της ορθής αναλογίας των χυμών στο σώμα,

⁶² Ε. Πάνου & Κ. Καλαχάνης, 2014.

⁶³ Ιπποκράτης, 1849, 4, 3-5.

⁶⁴ Κ. Kalachanis & J. Michailidis, 2015.

⁶⁵ Ιπποκράτης, 1849, 4, 1-9.

⁶⁶ Γαληνός, 1975, V, 3, 17, 3.

έγκειται στην εισαγωγή της επιστήμης των μαθηματικών στην ιατρική, γεγονός που αναγνωρίζεται και σήμερα.⁶⁷ Υποστηρίζεται επίσης, ότι η γνώση της γεωμετρίας και της αριθμολογίας είναι πάρα πολύ χρήσιμη στην ιατρική φυσιολογία, αλλά και στην παθοφυσιολογία, ορθοπαιδική, παθολογοανατομία και θεραπευτική.⁶⁸

Ευκρασία και ομοιόσταση

Η ιδέα περί της αρμονίας των αποτελούντων τον άνθρωπο στοιχείων ήταν ήδη γνωστή και στον κύκλο των πυθαγορείων, όπου ιατροφιλόσοφος Αλκμαίων ο Κροτωνιάτης, την θεωρούσε ως συνυφασμένη με την συμμετρία.⁶⁹ Μεταγενέστερα (ακόμη μάλιστα και μεταγενέστερα του Ιπποκράτη), η ιδιότητα της αρμονικής κράσης των τεσσάρων χυμών που συντελεί στην διατήρηση της υγείας, είχε επισημανθεί και από τον Αριστοτέλη, ο οποίος της απέδωσε τον όρο *ευκρασία*.⁷⁰ Σχετικά, ο ιατρός του 7^{ου} μ.Χ. αιώνας Παύλος, υποστηρίζει ότι η *διάγνωσις τῆς ἀρίστης κράσεως* αλλά και του *εὐκρατότατου* ανθρώπου *έγκειται* στο να είναι ο οργανισμός *μέσος ἀκριβῶς ἀπάντων τῶν ἄκρων, ἰσχνότητος καί παχύτητος μαλακότητός τε καί σκληρότητος* ...⁷¹

Η σύγχρονη Ιατρική δεν κάνει ρητώς λόγο περί ευκρασίας και αρμονίας στο ανθρώπινο σώμα όταν ορίζει την υγεία, τουλάχιστον με απ'ευθείας αναφορές στην αυτούσια ιπποκρατική έννοια του όρου.

⁶⁷ Κ. Καλαχάνης, 2011, σελ. 36.

⁶⁸ Α. Ευτυχιάδης, 1995, σελ. 75.

⁶⁹ Αλκμαίων, 1951, DK 24 b 4.

⁷⁰ Αριστοτέλης, 1956, 673b, 26.

⁷¹ Παύλος 1924, 1, 60, 1.

Είναι όμως ενδιαφέρον ότι ρεύματα ακόμα και των πιο συντηρητικών σχολών σκέψης της σύγχρονης Ιατρικής, υιοθετούν πλέον μια ανεκτική στάση απέναντι σε πιο διευρυμένους ορισμούς της υγείας, και κατ'επέκταση της διαταραχής της, δηλαδή της ασθένειας. Ο άκαμptos (ενίοτε σε βαθμό αφέλειας) ντετερμινισμός της φαρμακευτικής παρέμβασης, όπου πιστεύεται πως μία ενεργή ουσία θα επιδράσει σχεδόν «χειρουργικά», διορθώνοντας ένα συγκεκριμένο πάσχον σύστημα στον οργανισμό, αφήνοντας όλα τα υπόλοιπα ανεπηρέαστα, αυτοαναιρείται εύκολα από τους μακρείς καταλόγους των πολλαπλών παρενεργειών που συνοδεύουν κάθε φαρμακευτικό σκεύασμα. Θα μπορούσε κάποιος εύκολα να ισχυριστεί ότι η έννοια της ολιστικής προσέγγισης, προς την οποία δείχνει να ανοίγεται η σύγχρονη Ιατρική, δεν αποτελεί νεολογισμό, αλλά εν μέρει ανακύκλωση και αναζωπύρωση της πανάρχαιας ιπποκρατικής προσέγγισης.

Υπό αυτές τις προϋποθέσεις, μια αιματολογική εξέταση με αποτελέσματα εντός φυσιολογικών ορίων, δεν μπορεί να θεωρηθεί μια λεπτομερέστατα διατυπωμένη ευκρασία; Επιπλέον, οι σύγχρονες νευροεπιστήμες ορίζουν την ψυχονοητική ευεξία ως την ισορροπία νευροδιαβιβαστών στον εγκέφαλο, και, κατ'επέκταση, το ψυχιατρικό νόσημα ως την απόκλιση εκ τούτης. Τα παραπάνω είναι εκφάνσεις μιας έννοιας, που στη διδασκαλία της Ιατρικής εισάγεται πολύ νωρίς και είναι από τις θεμελιακές έννοιες της Βιολογίας και Φυσιολογίας: πρόκειται για την *ομοιόσταση*. Η αυτορρυθμιστική, προστατευτική αυτή ιδιότητα, κυριαρχεί σε όλα τα συστήματα του ανθρωπίνου σώματος. Είναι προφανές, ότι η ομοιόσταση υπάρχει και βασίζεται στην έμφυτη ιδιότητα κάθε ζώντος οργανισμού (ανεξαιρέτως) να τείνει να διατηρήσει την αρχική του κατάσταση και να ανθίσταται σε αλλαγές. Αυτό συνεπάγεται και την όσο το δυνατόν καλύτερη διατήρηση των κανονικών συνθηκών στο εσωτερικό περιβάλλον του σώματος (internal

environment) μέσω της ρύθμισης της ισορροπίας των συστατικών του.⁷² Η φύση και η εξέλιξη έχουν προικίσει το ανθρώπινο σώμα με πολλούς μηχανισμούς αντίστασης στην ανεπιθύμητη αλλαγή, οι οποίοι προστατεύουν τις κανονικές εσωτερικές συνθήκες και την υγεία, ενώ βοηθούν και στην απαραίτητη δυναμική προσαρμογή του σ' ένα δυναμικά μεταλλασσόμενο περιβάλλον.

Μεταξύ άλλων, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κακής ομοιόστασης αποτελεί η καρκινογένεση, που εν μέρει οφείλεται σε διαταραχή της λειτουργίας της απόπτωσης, ήτοι του προγραμματισμένου κυτταρικού θανάτου που διατηρεί σταθερό τον αριθμό των κυττάρων. Η υπέρμετρη κυτταροδιαίρεση και αύξηση οδηγεί σε νεοπλασίες και ενίοτε σε καρκινογενέσεις. Προϋπόθεση για την ανάπτυξη νεοπλασιών είναι η ενεργοποίηση ογκογονιδίων, τα προϊόντα των οποίων επάγουν την νεοπλασματική μεταμόρφωση. Το σώμα ωστόσο διαθέτει ικανούς αμυντικούς μηχανισμούς χάρη στη δράση των ογκοκατασταλτικών γονιδίων, τα οποία καταστέλλουν τον κυτταρικό πολλαπλασιασμό. Επιπλέον, το ανοσοποιητικό σύστημα είναι επιφορτισμένο με το να επιτίθεται και να καταστρέφει τα καρκινικά κύτταρα, εξυπηρετώντας τη διατήρηση της ομοιόστασης του σώματος, και κατ'επέκταση της υγείας και της ζωής.⁷³

Επίλογος

Στην παραπάνω μελέτη διαπιστώθηκε ότι ένα βασικό χαρακτηριστικό της αρχαίας ελληνικής Ιατρικής υπήρξε η θεώρηση της υγείας ως αποτελέσματος της ισορροπίας των βασικών συστατικών του

⁷² A. Guyton & J. Hall, 2006, σελ. 4 - 5.

⁷³ Βλ. σχετικά S. Robbins, 2003, σελ. 206 - 209.

ανθρωπίνου σώματος, μία κατάσταση που ονομάστηκε «ευκρασία». Η σύγχρονη Ιατρική αν και δεν κάνει άμεσα λόγο περί ευκρασίας και ισορροπίας των δομικών στοιχείων του σώματος, εντούτοις αναφέρεται στην «ομοιόσταση», μία ιδιότητα που διατηρεί τις αρχικές συνθήκες και προστατεύει το σώμα από ενδεχόμενες μεταβολές που βλάπτουν την ισορροπία του.

Βιβλιογραφία

Αλκμαίων Κροτωνιάτης, 1951, *Περί φύσεως*, επιμ. H. Diels - W. Kranz, Weidmann, Berlin.

Αριστοτέλης, 1956, *Περί ζώων μορίων*, επιμ. P. Louis, *Aristote*, Les Belles Lettres, Paris.

Γαληνός, 1975, *Περί ιπποκρατικών και πλατωνικών δογμάτων*, επιμ. P. De Lacy, Akademie Verlag, Berlin.

Γρηγόριος Νύσσης, 1962, *Εις τας επιγραφάς των ψαλμών*, επιμ. McDonough, Brill, Leiden, σελ. 24 - 175.

Ερμίας, 1901, *Των εις των Πλάτωνος Φαίδρον σχολίων*, επιμ. P. Cuvreur, Bouillon, Paris, σελ. 1 - 266.

A. Ευτυχιάδης, 1995, *Φύση και Πνεύμα, συμβολή στην ιατροφιλοσοφική σκέψη*, Αθήνα.

A. Guyton & J. Hall, 2006, *Medical physiology*, Elsevier Saunders, 17th ed.

Ιπποκράτης, 1849, *Περί φύσιος ανθρώπου*, επιμ. E. Littre, *Oeuvres completes d' Hippocrate*, vol. 6, Bailliere, Paris (repr. Hakkert, Amsterdam, 1962), σελ. 32 - 68.

K. Καλαχάνης, 2011, *Περί της περιβαλλοντικής επίδρασης στην ανθρώπινη υγεία, στο έργο του Ιπποκράτους*, Διπλωματική Εργασία, Π.Μ.Σ. «Περιβάλλον και Υγεία. Διαχείριση Περιβαλλοντικών θεμάτων με επιπτώσεις στην Υγεία», Ιατρική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα.

K. Kalachanis & J. Michailidis, 2015, "The Hippocratic View on Humors and Human Temperament", *European Journal of Social Behaviour*, Vol. 2, Issue 2, 1 - 5, 2015: <http://socialbehaviour.org/wp-content/uploads/2015/10/kalachanis9ejbs.pdf>.

Νεμέσιος, *Περί φύσεως ανθρώπου*, επιμ. B. Einarson, Nemesius of Emesa, [Corpus medicorum Graecorum (in press)], σελ. 35 - 368.

E. Πάνου & K. Καλαχάνης, 2014, "Από τη δημιουργία των χημικών στοιχείων στους αστρικούς πυρήνες, στη γέννηση της ζωής", *Χημικά Χρονικά, Ένωση Ελλήνων Χημικών* τεύχος 3, τόμος 76, Μάιος - Ιούνιος 2014, σελ. 16 - 19.

Παύλος, 1924, *Eritomae Medicae libri septem*, επιμ. J.L. Heiberg, Teubner, Leipzig.

S. Robbins, R. Cortran, V. Kumar, T. Collins, 2003, *Εγχειρίδιο Robbins, η παθολογοανατομική βάση της νόσου*, επιστημονικές εκδόσεις Παρισιάνου, Αθήνα.

Ρούφος Εφέσιος, 1879, *Περί ανατομής των του ανθρώπου μορίων*, επιμ. C. Daremberg & C.E. Ruelle, Paris: Imprimerie Nationale (repr. Hakkert, Amsterdam, 1963), σελ. 168 - 185.

Σιμπλίκιος, 1884, *Εις τα του Αριστοτέλους Περί Ουρανού*, επιμ. L. Heiberg, CAG 7, Reimer, Berlin.

Μαρία Γ. Κρητικού

Αισθητικά κριτήρια πρόσληψης και αποτίμησης του χορού

Ο όρος «αισθητική» δεν είναι ένας πρωτοεμφανιζόμενος όρος. Στο παρελθόν έχει απασχολήσει πολλούς φιλοσόφους, καλλιτέχνες και ερευνητές. Αν και έχει ταυτιστεί με την αισθητική εκτίμηση του "ωραίου" (κυρίως στο χώρο των τεχνών), στην πραγματικότητα πρόκειται για έναν πιο σύνθετο όρο, ο οποίος δεν μπορεί να ερμηνευτεί μονοδιάστατα, καθώς εμπεριέχει ένα σύνολο παραγόντων, όπως είναι η κουλτούρα, η ιστορία, τα έθιμα, οι διαπολιτισμικές ακόμα και ανατομικές διαφορές μεταξύ των ατόμων.⁷⁴ Κάθε κοινωνία επομένως, έχει τους δικούς της κανόνες στην παραγωγή και παρουσίαση καλλιτεχνικών φορμών, που, είτε προφανείς είτε συγκαλυμμένοι, αποτελούν την αισθητική της συγκεκριμένης κοινωνίας, ενώ τα άτομα από τα οποία αποτελείται δημιουργούν συγκεκριμένα αισθητικά κριτήρια.⁷⁵ Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο, ο χορός αποτελεί μια πολιτισμική πράξη και εκφράζει συγκεκριμένες εμπειρίες και κουλτούρες των κατοίκων μιας δεδομένης γεωγραφικής περιοχής. Αν και η αισθητική έχει μελετηθεί εκτενώς στις τέχνες, οι ποιοτικές έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί σχετικά με τον χορό έχουν εθνογραφικό περιεχόμενο,⁷⁶ ενώ οι ποσοτικές έρευνες που μελετούν την αισθητική του χορού είναι περιορισμένες και αφορούν κυρίως στον κλασικό χορό.⁷⁷

⁷⁴ T. Jacobsen, 2010.

⁷⁵ A. L. Kaeppler, 2003.

⁷⁶ S. J. Cohen, 1962.

⁷⁷ E. Twitchett, 2009.

Τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει προσπάθειες αποκωδικοποίησης των αισθητικών απαντήσεων του εγκεφάλου στο χώρο της νευροαισθητικής, προσφέροντας σπουδαίες πληροφορίες για τις εγκεφαλικές περιοχές που ενεργοποιούνται διαμέσου ενός αισθητικού ερεθίσματος. Καθώς πρόκειται για μια διαδικασία που συντελείται μέσα στον ανθρώπινο εγκέφαλο, είναι πολύ ενδιαφέρον να διερευνηθεί περαιτέρω κατά πόσο η αισθητική πρόσληψη και αποτίμηση καλλιεργείται στον άνθρωπο μέσω συγκεκριμένων εκπαιδευτικών διαδικασιών, με ποιούς τρόπους και σε ποιά ηλικία.

Ο όρος *αισθητική* προέρχεται από την ελληνική λέξη *αισθητικός*, δηλαδή σημαίνει την αντίληψη μέσω των αισθήσεων.⁷⁸ Κατά τον 19^ο αιώνα, ο όρος *αισθητική* συναντάται κυρίως στην τέχνη, εννοώντας το ωραίο, το όμορφο, θέτοντας παράλληλα φιλοσοφικούς προβληματισμούς για το πώς αποτελεί μέρος ενός γενικότερου συστήματος σκέψης.⁷⁹ Πράγματι, αν κάποιος εκφράσει ότι κάτι είναι όμορφο ή άσχημο, στην πραγματικότητα διατυπώνει μια προσωπική εκτίμηση.⁸⁰ Εκείνο που πρέπει να εξεταστεί είναι κατά πόσο αυτή η προσωπική εκτίμηση ακολουθεί τους κανόνες της εκάστοτε κοινωνίας και κατ' ακολουθία, τους αισθητικο-φιλοσοφικούς της κανόνες.⁸¹

Ο όρος *τέχνη*, είναι στενά συνυφασμένος με την *αισθητική*. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί ένα καλλιτεχνικό αντικείμενο με φαντασία, πρωτοτυπία, δημιουργικότητα και εφευρετικότητα, στοχεύοντας στην αισθητική

⁷⁸ A. L. Kaeppler, 2003, C. Lussier, 2010.

⁷⁹ A. L. Kaeppler, 2003.

⁸⁰ D. Best, 1975.

⁸¹ A. L. Kaeppler, 2003.

απόλαυση ή εκτίμησή του από το κοινό.⁸² Ο καλλιτέχνης, το αντικείμενο της τέχνης και το κοινό αποτελούν τα τρία βασικά στοιχεία της καλλιτεχνικής κουλτούρας, τα οποία αλληλεπιδρούν και αναπτύσσονται μέσω της αισθητικής διαδικασίας.⁸³

Κάθε κοινωνία έχει τη δική της αισθητική κουλτούρα, η οποία παράγεται και παρουσιάζεται μέσω διάφορων καλλιτεχνικών μορφών. Για να μπορέσει κάποιος να αξιολογήσει τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα μιας άλλης κοινωνίας, πρέπει αρχικά να έχει κατανοήσει τις αισθητικές αρχές της κοινωνίας στην οποία εντάσσεται. Για να επιτευχθεί όμως αυτό, οφείλει να έχει αναπτύξει ουσιαστική κρίση μέσω επαναλαμβανόμενων αισθητικών εκτιμήσεων σε καλλιτεχνικά περιβάλλοντα.⁸⁴

Η αισθητική στον χορό

Ο χορός πέρασε από πολλά στάδια πριν εξεταστεί καθαρά βάσει των αισθητικών του κριτηρίων.⁸⁵ Από πλευράς αισθητικής προσέγγισης πρωτοεμφανίζεται στους *Νόμους* του Πλάτωνα (*Νόμοι* 1, 4) ως μέσο διασκέδασης και κοινωνικής ανάπτυξης, ενώ ο Αριστοτέλης στα κείμενά του τόνισε τη συμβολή του χορού στη φυσική και διανοητική ανάπτυξη του ατόμου.⁸⁶

Κατά τον μεσαίωνα, ο χορός χρησιμοποιήθηκε μεταφορικά ως σύμβολο κοσμικό κι αυτό συνεχίστηκε με μεγαλύτερη απήχηση στην περίοδο της Αναγέννησης. Όταν στα χρόνια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας

⁸² P. J. Arnold, 2005.

⁸³ E. Daprati, M. Iosa και P. Haggart, 2009.

⁸⁴ A. L. Kaeppler, 2003.

⁸⁵ G. Brandstetter, 2014.

⁸⁶ Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1455 - 1458, *Πολιτικά*, 1337 - 1342.

εμφανίστηκε η παντομίμα, τέθηκαν τα εξής ερωτήματα: (α) με ποιόν τρόπο περιγράφεται καλύτερα η πράξη; (β) υπάρχει τρόπος να ενσωματωθεί σε αυτήν την πράξη η αισθητική αξία;⁸⁷

Στην παντομίμα, τα συναισθήματα και ο χαρακτήρας ξεδιπλώνονται με αξιοσημείωτη εκφραστικότητα, οι κινήσεις όμως μπορούν και πρέπει να αποκωδικοποιηθούν. Αντίθετα τα στοιχεία του χορού, όπως είναι η αρμονία, η διαφορετική δυναμική των κινήσεων, η ισορροπία ανάμεσα σε αντίθετα στοιχεία, όπως οι καμπύλες και οι ευθείες, υπερτερούν του νοήματός τους.⁸⁸

Κατά τον 18^ο αιώνα οι καλές τέχνες βρέθηκαν στο απόγειό τους, ωστόσο δεν κατάφεραν να ενσωματώσουν το χορό, κάτι που διατηρήθηκε και αργότερα με την εμφάνιση της φαινομενολογίας και του ρομαντισμού. Αυτό οφειλόταν στο γεγονός ότι ο χορός ως πράξη εξακολουθούσε να ανήκει στην προ-πολιτισμική εποχή.⁸⁹ Η Allegra Fuller Snyder (1927-) ωστόσο, είναι η πρώτη που προσπάθησε να ερμηνεύσει την πολιτισμική υπόσταση του χορού, ορίζοντας ένα χορευτικό σύμβολο, τον χορευτή, που εκπροσωπείται από την κίνηση (κατ'αρχήν μιμητική), το κουστούμι και τον εξοπλισμό του.⁹⁰

Αργότερα, με τη βιομηχανική επανάσταση (19^{ος} αι.), πυροδοτείται έντονο ενδιαφέρον ως προς τη βιομηχανική κίνηση και λειτουργία του ανθρώπινου σώματος,⁹¹ τοποθετώντας τα πρώτα θεμέλια στο να προσεγγιστεί επιστημονικά η χορευτική εκτέλεση.⁹²

⁸⁷ F. E. Sparshott, 1993.

⁸⁸ S. J. Cohen, 1962.

⁸⁹ F. E. Sparshott, 1993.

⁹⁰ A. L. Kaeppler, 2001.

⁹¹ F. E. Sparshott, 1993.

⁹² E. Daprati, M. Iosa & P. Haggard, 2009.

Η Isadora Duncan (1877-1927) ξεφεύγοντας από τις αυστηρές κινήσεις του κλασικού χορού, συνδύασε τις πιο απελευθερωμένες αισθητικά κινήσεις με τον φεμινισμό,⁹³ ενώ στο τέλος του αιώνα, ο Rudolf Laban (1879-1958) συνέλαβε το χορό ως απόλυτη έκφραση, προχωρώντας επιπλέον σε ένα σύστημα χορογραφικής σημειογραφίας που το ονόμασε Kinetographie.⁹⁴

Ο όρος χορογραφία, που είναι ο συνδυασμός των ελληνικών λέξεων χορός και γραφή, συνδέει την εκτέλεση με την αισθητική. Το προσωπικό ύφος από την άλλη (σύμφωνα με τους χορογράφους) συνδέει το χορό με την αισθητική.⁹⁵ Όπως παρατήρησε ο Carter (1982), ο χορογράφος που δημιουργεί τη χορογραφία και ο χορευτής που την εκτελεί, εργάζονται από κοινού. Ο χορογράφος διαθέτει τα εργαλεία σμίλευσης του συναισθήματος του κοινού, συμβάλλοντας ενεργά στο αισθητικό αποτέλεσμα της χορογραφίας.

Ο χορευτής από τη μεριά του χρησιμοποιεί δυο στοιχεία: (1) Τα ενδογενή στοιχεία της παρουσίασης του χορού (ανεξαρτήτως του αισθητικού αποτελέσματος), όπου το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη χορευτική ικανότητα του ίδιου του χορευτή, (2) τα εξωγενή στοιχεία της παρουσίασης του χορού, όπου επιδιώκεται η αισθητική ανταπόκριση από τον θεατή.⁹⁶

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι αν και ο όρος αισθητική συνδέεται αρκετά συχνά με το προσωπικό ύφος, δεν είναι ταυτόσημες έννοιες.⁹⁷ Αντίθετα με την αισθητική που συμβαδίζει με τους

⁹³ A. Daly, 2002.

⁹⁴ C. Fernandes, 2014.

⁹⁵ A. L. Kaeppler, 2001.

⁹⁶ S. J. Cohen, 1962.

⁹⁷ A. L. Kaeppler, 2001.

κανόνες της εκάστοτε κοινωνίας, το προσωπικό ύφος δεν περιορίζεται σε γεωγραφικά και κοινωνικά πλαίσια. Αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα αποτελούν οι Martha Graham, Pina Bausch, Bournonville, Bejart και Balancine, όπου άφησαν την προσωπική τους σφραγίδα στον χορό.⁹⁸

Η φυσική κατάσταση και η απόδοση στον χορό

Η φυσική κατάσταση ενσωματώθηκε πρόσφατα ως συμπληρωματικό στοιχείο στην προπονητική του χορού καταρρίπτοντας το στερεότυπο της καλλιτεχνικής αποκλειστικά υπόστασης των χορευτών,⁹⁹ συμπεριλαμβάνοντας ορισμένες αθλητικές προπονητικές αρχές (π.χ. περιοδισμός) και την τακτική αξιολόγηση των φυσικών ικανοτήτων μέσω έγκυρων εργαστηριακών μετρήσεων.¹⁰⁰

Ως φυσική κατάσταση ορίζεται η ικανότητα του ατόμου να ανταπεξέρχεται στις απαιτήσεις ενός συγκεκριμένου φυσικού έργου,¹⁰¹ αποτελούμενη από στοιχεία όπως η αερόβια και αναερόβια ικανότητα, η μυϊκή ισχύς και η δύναμη, η μυϊκή αντοχή, η ευλυγισία και η σύσταση του σώματος.¹⁰²

Το υψηλό επίπεδο των φυσικών απαιτήσεων των χορογραφιών καθορίζει σημαντικά την απόδοση των χορευτών, π.χ. η μυϊκή ισχύς είναι απαραίτητη στα άλματα και σε όλες τις ενέργειες που διαρκούν μέχρι λίγα δευτερόλεπτα,¹⁰³ η μυϊκή αντοχή χρησιμοποιείται όταν μια σχετικά υψηλή

⁹⁸ L. C. Carter, 1982, P. H. Ferguson, 2009.

⁹⁹ D. Krasnow & M. Kabbani, 1999.

¹⁰⁰ M. Angioi, 2010.

¹⁰¹ Y. Koutedakis & N. C. Sharp, 1999.

¹⁰² D. Heyward, 2005.

¹⁰³ Y. Koutedakis & A. Jamurtas, 2004.

εφαρμογή δύναμης διαρκεί από 30 εως 60 δευτερόλεπτα,¹⁰⁴ με αποτέλεσμα οι χορευτές να αναφέρονται συχνά και ως «παραστατικοί»¹⁰⁵ ή ως «αισθητικοί»¹⁰⁶ αθλητές.

Η σχέση μεταξύ αισθητικής απόδοσης και φυσικής κατάστασης έχει μελετηθεί κυρίως στον κλασικό και σύγχρονο χορό.¹⁰⁷

Οι Angioi, Metsios, Twitchett και Koutedakis (2012) προσπάθησαν πρόσφατα να ποσοτικοποιήσουν τα αισθητικά στοιχεία της χορογραφίας σε σχέση με κάποιες παραμέτρους φυσικής κατάστασης, εφαρμόζοντας μια παρεμβατική μελέτη σε χορευτές σύγχρονου χορού, όμως η βιβλιογραφία που μελετά τις συγκεκριμένες παραμέτρους εξακολουθεί να είναι αρκετά περιορισμένη.

Ο Pierre de Coubertin με την ωδή του στον αθλητισμό *Oh Sport you are Beauty*, αναφέρει, εκτός από την ομορφιά, ένα σύνολο αισθητικών ικανοτήτων (ισορροπία, αναλογία, ρυθμός, χάρη) και ένα σύνολο φυσικών ικανοτήτων (μυϊκή δύναμη, μυϊκή ισχύς, ευκαμψία). Αναμφισβήτητα, η πρώτη κατηγορία ικανοτήτων συναντάται στα αθλήματα, αλλά και σε οποιαδήποτε καλλιτεχνική έκφραση, ενώ η δύναμη, η ισχύς και η ευκαμψία αποτελούν επί το πλείστον βασικά χαρακτηριστικά των αθλημάτων.¹⁰⁸

Πολλοί ερευνητές επηρεάστηκαν από τη δουλειά του Takács (1989), ο οποίος υποστήριξε αφενός πως είναι εξαιρετικά δύσκολο να συγκεραστούν ομοιόμορφα οι αισθητικές και οι αθλητικές κινήσεις μέσα σε ένα γενικότερο αισθητικό πλαίσιο και αφετέρου ότι αρχικά πρέπει να

¹⁰⁴ Brown, Wells, Shade, Smith & Fehling, 2007; Y. Koutedakis & Sharp, 1999.

¹⁰⁵ Y. Koutedakis & A. Jamurtas, 2004.

¹⁰⁶ M. Wyon, 2005.

¹⁰⁷ E. Twitchett, 2009, M. Angioi, G.S. Metsios, Y. Koutedakis & M. Wyon, 2009.

¹⁰⁸ T. Lacerda, 2011.

διασαφηνιστεί ο τρόπος με τον οποίο τα ποιοτικά και αισθητικά στοιχεία των αθλημάτων εκφράζονται μέσω της κουλτούρας του σώματος. Έπειτα, ο ίδιος συγγραφέας προτείνει τον επαναπροσδιορισμό συγκεκριμένων αισθητικών κατηγοριών και τον εμπλουτισμό τους με νέα ποιοτικά στοιχεία (Takács, 1989).

Αξιολόγηση της αισθητικής αξίας στο χορό

Τα τελευταία χρόνια έχει γίνει μια προσπάθεια αντικειμενικής αξιολόγησης της «αισθητικής – ποιοτικής» αξίας του χορού,¹⁰⁹ με τη δημιουργία κατάλληλων εργαλείων που μετρούν ποσοτικά τις φυσικές ικανότητες των χορευτών.

Το πρώτο ονομάζεται Aesthetic Competence Evaluation (ACE) και έχει δημιουργηθεί από τους Chatfield και Byrnes (1990). Το ACE συμπεριλαμβάνει κριτήρια από το χώρο της γυμναστικής: (α) την τεχνική, (β) τη χωρο-χρονική και δυναμική κίνηση σύμφωνα με τον Laban, (γ) τη δημιουργία κινητικών φράσεων με ακρίβεια και (δ), την κινητική παρουσία.

Το δεύτερο εργαλείο αξιολόγησης (Parrott, 1993) χρησιμοποιεί τα κριτήρια όπως έχουν καθοριστεί από τον Κώδικα Βαθμολογίας της Παγκόσμιας Ομοσπονδίας της Γυμναστικής: (α) σωστή θέση σώματος, (β) σαφήνεια στην πρόθεση της κίνησης, (γ) ακρίβεια στην κίνηση, (δ) εκφραστικότητα του σώματος και (ε), μουσικότητα. Η έρευνα πάντως, λόγω του περιορισμένου δείγματος, είχε χαμηλό δείκτη εσωτερικής αξιοπιστίας ($r= 0,56$).

¹⁰⁹ D. Krasnow & S. J. Chatfield, 2009.

Το τρίτο εργαλείο¹¹⁰ αξιολογεί: (α) τη θέση του σώματος, (β) τη χρήση και την κινητικότητα του πάνω μέρους του σώματος και των χεριών, (γ) τη χρήση και την κινητικότητα του κάτω μέρους του σώματος και των ποδιών, (δ) τον συνολικό νευρομυϊκό συντονισμό, (ε) την παρουσίαση κίνησης (test –retest reliability coefficient = 0.89).

Το τέταρτο εργαλείο αξιολόγησης είναι το Performance Competence Evaluation Measure (PCEM) των Krasnow και Chatfield (2009) και αποτελεί μια τροποποίηση των 4 κατηγοριών του ACE. Απευθύνεται μόνο σε χορευτές με κατάλληλη προπονητική εμπειρία. Οι κατηγορίες που αξιολογούνται είναι οι εξής: (α) πλήρης συμμετοχή του σώματος στην κίνηση, (β) συνεκτικότητα του σώματος και ενσωμάτωση στην κίνηση, (γ) κινητικότητα των συνδέσμων και των μελών του σώματος και (δ), κινητικές δεξιότητες στο χορό. Κάθε μια από αυτές τις κατηγορίες χωρίζεται σε επιμέρους κατηγορίες.¹¹¹

Το πέμπτο εργαλείο αξιολόγησης ($r = 0.96$) δημιουργήθηκε από τους Angioi και συνεργάτες (2009), οι οποίοι χρησιμοποίησαν τα 7 σημαντικότερα κριτήρια αξιολόγησης στο σύγχρονο χορό: (α) τον έλεγχο των κινήσεων, (β) τις χωρικές ικανότητες, (γ) την ακρίβεια των κινήσεων, (δ) την τεχνική, (ε) τη δυναμική, το ρυθμικό συντονισμό και την ακρίβεια, (ζ) τα ποιοτικά στοιχεία, π.χ. έκφραση και (η), τη συνολική απόδοση.¹¹²

¹¹⁰ Y. Koutedakis, H. Hukam, G. Metsios, A. M. Nevill, G. Giakas, A. Jamurtas και L. Myszkewycz, 2007.

¹¹¹ D. Krasnow & S. J. Chatfield, 2009.

¹¹² M. Angioi et al., 2009.

Νευροαισθητική: Μια νέα προσέγγιση

Αν και ο κλάδος της νευροαισθητικής έχει ασχοληθεί πολύ περισσότερο με την τέχνη (π.χ. ένα ζωγραφικό ή μουσικό έργο), η μελέτη της νευροαισθητικής στο χορό έχει καλλιεργήσει πλέον ένα γόνιμο έδαφος για μελέτη, καθώς έχει δημιουργηθεί από τη συνένωση δυο πεδίων: τη μελέτη της νευροβιολογίας της αισθητικής κι από τη συστηματική μελέτη της βιβλιογραφίας για το πώς η εμπειρία της κινητικής πράξης σχηματίζεται στην αντίληψη. Η νευροαισθητική λοιπόν εξερευνά ιδανικά την ενεργοποίηση της κιναισθητικής περιοχής του εγκεφάλου, η οποία αποτελεί κριτικό στοιχείο της αισθητικής απάντησης.¹¹³

Η νευροαισθητική στην τέχνη

Το θέμα της αισθητικής αποτίμησης μέσω εγκεφαλικών διεργασιών έχει εξεταστεί σε προγενέστερες έρευνες. Αρκετές απόψεις έχουν διατυπωθεί τον τελευταίο αιώνα, συμπεριλαμβάνοντας την Ψυχανάλυση, τη θεωρία της Gestalt και την εμπειρική αισθητική.¹¹⁴ Σε θεωρητική βάση, οι Leder και συνεργάτες πρότειναν ένα περιεκτικό μοντέλο αισθητικής προτίμησης και εκτίμησης, το οποίο συμπεριλαμβάνει 5 διαδοχικά στάδια:

1. Ανάλυση του οπτικού ερεθίσματος (δυσκολία, αντίθεση, συμμετρία, σειρά, ομαδοποίηση).
2. Έμμεση ένταξη στη μνήμη (πρωτοτυπία, κυριότερα σημεία).

¹¹³ B. Calvo-Merino, L. Jola, D. A. Glaser, P. Haggart, 2008. C. J. Cela-Conde, L. Agnati, J. P. Huston, F. Mora & M. Nadal, 2011. C. J. Cela-Conde, G. Marty, F. Maestú, T. Ortiz, E. Munar, E. Fernandez & F. Quesney, 2004. E. S. Cross, L. Kirsch, L. F. Ticini & S. Schütz-Bosbach, 2011. E. Daprati, M. Iosa & P. Haggart, 2009. T. Jacobsen, 2010, H. Leder, B. Belke, A. Oeberst & D. Augustin, 2004.

¹¹⁴ M. Nadal, E. Munar, M. A. Capó, J. Rosello & C. J. Cela-Conde, 2008.

3. Άμεση ταξινόμηση (στυλ, περιεχόμενο).
4. Γνωστική αφομοίωση (ερμηνεία της τέχνης, προσωπική ερμηνεία).
5. Εκτίμηση (κατανόηση, γνώση, συναισθηματική ικανοποίηση).¹¹⁵

Και τα πέντε αυτά στάδια οδηγούν σε συναισθηματική ανταπόκριση και αισθητική κρίση, όπου, μέσω προηγούμενων αισθητικών εμπειριών του ατόμου, αλληλεπιδρούν και σχηματίζουν μια βαθύτερη και πιο εμπειριστατωμένη κριτική άποψη απέναντι σε καλλιτεχνικά αντικείμενα, παραστάσεις, εκθέσεις κ.τ.λ. (Leder et al., 2004).

Οι Nadal και συνεργάτες (2008), μελετώντας τα αποτελέσματα άλλων ερευνών σχετικά με τις νευροαπεικονιστικές λειτουργίες του εγκεφάλου, δημιούργησαν ένα μοντέλο το οποίο αποτελείται από τρία στοιχεία: (1) τη συναισθηματική ανταπόκριση, (2) την ενίσχυση των οπτικών διαδικασιών, (3) τη δημιουργία απόφασης/κρίσης από το οπτικό ερέθισμα.¹¹⁶

Γενικότερα, δυο είναι οι κλασικές θεωρίες της αισθητικής αποτίμησης. Από τη μια πλευρά βρίσκονται οι υποκειμενικές θεωρίες, που αντιμετωπίζουν το ωραίο ως αποτέλεσμα συναισθηματικών διεργασιών του παρατηρητή. Αυτές οι θεωρίες εντάσσονται στον κλάδο της ψυχοφυσικής, υποστηρίζοντας ότι η αισθητική εμπειρία είναι μια σύνθετη διένεργεια, όπου τα συναισθήματα του ατόμου και του συνόλου αλληλεπιδρούν, σχηματίζοντας γενικές αισθητικές εμπειρίες. Η έρευνα των Di Dio Macaluso και Rissolati (2007) και συνεργατών, εστίασε στην υποκειμενική κρίση των ερεθισμάτων, όπου παρατήρησαν μεγαλύτερη νευρική δραστηριότητα του ινιακού φλοιού και της δεξιάς πρόσθιας νήσου του εγκεφάλου.¹¹⁷

¹¹⁵ H. Leder et al, 2004.

¹¹⁶ M. Nadal et al., 2008.

¹¹⁷ Cinzia Di Dio et al., 2007.

Οι υποκειμενικές εκτιμήσεις είναι δυσκολότερο να μελετηθούν επειδή εισχωρούν στη φαινομενολογική, ποιοτική πλευρά της νοητικής αισθητικής διεργασίας, προσεγγίζοντας την ενδότερη ψυχοφυσική, την επιστήμη που συνδέει δηλαδή το σώμα με τις εσωτερικότερες ψυχολογικές μετρήσεις.¹¹⁸

Από την άλλη πλευρά, οι αντικειμενικές θεωρίες υποστηρίζουν ότι «η ομορφιά είναι στο μάτι του θεατή» και πρόκειται για την προσωπική εκτίμηση του ατόμου, η οποία, συνήθως, επηρεάζεται από προγενέστερες εμπειρίες σε ανάλογα καλλιτεχνικά περιβάλλοντα. Επειδή οι αντικειμενικές θεωρίες επικεντρώνονται στο άτομο, απ' ό,τι στους γενικότερους αισθητικούς κανόνες ενός συνόλου, είναι κατάλληλες για εργαστηριακή μελέτη, Γι' αυτό και μπορούμε να τις μελετήσουμε μέσω «αντικειμενικών» και μετρήσιμων αντιδράσεων.¹¹⁹

Έτσι, στη νευρογνωστική ψυχολογία της αισθητικής, οι αντικειμενικές μετρήσεις συμπεριλαμβάνουν μετρήσεις όπως την ηλεκτροεγκεφαλογραφία, μετρήσεις διαφόρων δραστηριοτήτων που σχετίζονται με τις δυνατότητες του εγκεφάλου (ERPs), την μαγνητοεγκεφαλογραφία, τη λειτουργική μαγνητική τομογραφία (fMRI), τις επαναλαμβανόμενες διεξαγωγές μαγνητικών διεγέρσεων (rTMS) ή την τομογραφία εκπομπής ποζιτρονίων.

Αρκετοί ερευνητές,¹²⁰ προσπάθησαν με διάφορους τρόπους να εντοπίσουν τις εγκεφαλικές περιοχές που ενεργοποιούνται τόσο σε αντικειμενικές (προμετωπιαίος φλοιός, αριστερός κροταφικός λοβός, βρεγματικές και προκινητικές περιοχές, μεσο μετωπιαίος φλοιός, νήσος του εγκεφάλου και αμυγδαλή), όσο και σε υποκειμενικές εκτιμήσεις (ινιακός λοβός, δεξιάς

¹¹⁸ T. Jacobsen, 2010.

¹¹⁹ B. Calvo-Merino et al., 2008. B. Calvo-Merino et al., 2010.

¹²⁰ C. J. Cela-Conde et al., 2004. T. Jacobsen et al., 2006.

πρόσθιας περιοχής της νήσου του εγκεφάλου).¹²¹ Μεταξύ τους ωστόσο, οι υποκειμενικές και οι αντικειμενικές νευροαπεικονιστικές μελέτες έχουν μεθοδολογικές διαφορές, προκαλώντας έτσι αδυναμία συσχέτισης και σύγκρισής τους. Δραστηριοποιήσεις που σχετίζονται με το ωραίο, μπορεί να είναι φαινομενικές και να μην υποδεικνύουν τις νευρικές διεργασίες που διέπουν την αισθητική εκτίμηση. Οι παρεμβατικές μελέτες αντίθετα, μπορούν να αποκαλύψουν εγκεφαλικές περιοχές ή διεργασίες που αναμειγνύονται στην αισθητική εκτίμηση.¹²²

Η νευροαισθητική στο χορό

Οι έρευνες για την νευροαισθητική προσέγγιση του χορού είναι περιορισμένες συγκριτικά με το πλήθος των νευροαισθητικών μελετών που έχουν πραγματοποιηθεί στις τέχνες. Ωστόσο, κάποιες έρευνες που έχουν γίνει, επικεντρώνουν περισσότερο το ενδιαφέρον τους στη νευροαισθητική ερμηνεία του κλασικού χορού.

Ο χορός ως παραστατική τέχνη, διακατέχεται από δυναμικά, φευγαλέα και με ροή κινητικά στοιχεία. Προγενέστερες έρευνες,¹²³ εντόπισαν τις εγκεφαλικές περιοχές που είναι υπεύθυνες για την επεξεργασία των ερεθισμάτων παρακολουθώντας μια κίνηση (ο οπτικός φλοιός, ο προκινητικός δεξιός και βρεγματικός λοβός, η άνω κροταφική αύλακα, ο οπτικός φλοιός, ο κοιλιακός προκινητικός φλοιός). Οι Cross και συνεργάτες (2011) ερεύνησαν τη σχέση μεταξύ αισθητικής εμπειρίας, φυσικής ικανότητας και ενεργοποίησης των κιναισθητικών περιοχών του

¹²¹ C. Di Dio et al., 2007.

¹²² B. Calvo-Merino, et. al., 2008, C. J. Cela-Conde et. al., 2011.

¹²³ B. Calvo-Merino et. al., 2008, B. Calvo-Merino et. al., 2010.

εγκεφάλου (κροταφο-ινιακών και βρεγματικών περιοχών του εγκεφάλου), όταν οι συμμετέχοντες στην έρευνα παρατηρούσαν κινήσεις αισθητικά ευχάριστες και δύσκολες στο να τις εκτελέσουν οι ίδιοι. Αυτά τα αποτελέσματα συνεπώς, δικαιολογούν το γιατί, π.χ, οι θεατές εντυπωσιάζονται από την υπεροχή των ακροβασιών του *Cirque du Soleil*, τη δεξιοτεχνία των παιχτών του *NBA*, την κινητική ακρίβεια του *Bolshoi corps de ballet*, τις κατακόρυφες μετακινήσεις όλου του σώματος με έντονες μετατοπίσεις του κορμού πάνω από το έδαφος (π.χ άλματα) και την υπέρμετρη ευλυγισία στα αθλήματα της γυμναστικής.

Οι χορογράφοι συνεπώς, θα μπορούσαν να συμπεριλάβουν τέτοια στοιχεία στις χορογραφίες τους, επιλέγοντας υλικό από ένα μενού χορευτικών κινήσεων που στοχεύουν τις αισθητικές περιοχές του εγκεφάλου.

Αισθητική εκπαίδευση

Η αισθητική εκπαίδευση εστιάζει στην αισθητική εκτίμηση και στην ικανότητα του κάθε ατόμου να ανταποκρίνεται στο περιβάλλον με αισθητικούς τρόπους.

Η αισθητική πρόσληψη και εμπειρία, είναι σημαντικές στην εκπαίδευση του χορού, κάτι το οποίο μπορεί να διδαχτεί, ξεκινώντας από την παιδική ηλικία.¹²⁴ Το παιχνίδι λειτουργεί αποτελεσματικά ως εργαλείο στο χώρο της αισθητικής,¹²⁵ καθώς η αυθόρμητη αισθητική έκφραση παρατηρείται στο παιχνίδι των παιδιών.¹²⁶ Μεταξύ παιχνιδιού και χορού, υπάρχει ένας

¹²⁴ S. Stinson, 1979.

¹²⁵ J. Huizinga, 1950.

¹²⁶ S. D. Ross, 1984.

ισχυρός δεσμός καθώς ο χορός αποτελεί μια ειδική και ιδιαίτερη μορφή παιχνιδιού.¹²⁷

Επιπλέον, η αισθητική δραστηριότητα συνδέεται με τη φαντασία. Πάνω από 30 χρόνια, το *Lincoln Center for the Arts in Educations* έχει εστιάσει σε μια εναλλακτική προσέγγιση στις παραδοσιακές μορφές τέχνης και στην ένταξη των παιδιών στις τέχνες, που ονομάζεται αισθητική εκπαίδευση. Πιο συγκεκριμένα, έχοντας ως ακρογωνιαίο λίθο τις απόψεις του John Dewey (1980), διαφέρουν από τις παραδοσιακές μεθόδους διδασκαλίας που βασίζονται στην τέχνη, στο ότι ξεκινά ευθέως από την αισθητική εκτίμηση. Μέσω της φαντασίας είναι εφικτό να διευκολυνθεί και να βελτιωθεί η διαδικασία της μάθησης με την ακόλουθη αλληλουχία ενεργειών:

1. βαθιά παρατήρηση,
2. ανάλυση ενός ερεθίσματος μέσω των αισθήσεων,
3. ικανότητα ανάπτυξης ερωτήσεων ώστε να διευρυνθεί η μάθηση.
4. ικανότητα σύνδεσης του οπτικών ερεθισμάτων με προηγούμενες εμπειρίες,
5. προσδιορισμός τύπων και μοτίβων,
6. ικανότητα ενσυναίσθησης,
7. ικανότητα διατύπωσης πολλαπλών ερμηνειών,
8. τεκμηρίωση προσωπικής ερμηνείας ,
9. η αλληλεπίδραση ιδεών που δεν είναι ούτε δύσκολες ούτε εύκολες,
10. ανάκληση των κερτημένων εμπειριών για την ερμηνεία νέων

Επιπλέον, το *British Columbia Curriculum Guide of Dance*, σύμφωνα με πληροφορίες που παραθέτει η Neale (1995), έχει συμπεριλάβει τη

¹²⁷ J. Huizinga, 1950.

διδασκαλία του χορού ανάμεσα στη μουσική και τη δραματική τέχνη και επικεντρώνεται: (1) στη σύνθεση και στην ερμηνεία του χορού, (2) στην παράσταση και το κοινό και (3), στο χορό σε διαφορετικές κοινωνίες.

Στο σύνολό τους τα παραπάνω στοιχεία, αναπτύσσουν την αισθητική εμπειρία και την κιναισθητική ετοιμότητα των ατόμων (Neale, 1995).

Ο Arnold (2005) παράθεσε τρεις βασικές αρχές στην εκπαίδευση του χορού:

1.Κατανόηση και αξιολόγηση. Με τους δυο αυτούς όρους, αναφέρεται:

(α) στην περιγραφή, επεξήγηση, ερμηνεία και το νόημα μιας εργασίας στην τέχνη, (β) στην κριτική εκτίμηση της αξίας της και (γ), στην αξιολόγηση συνδυαστικά με το συναισθηματικό αντίκτυπο.

2.Δημιουργία και σύνθεση. Η δημιουργία σχετίζεται άμεσα με τη σύνθεση στο χορό, στοχεύοντας σε καινοτόμα στοιχεία. Η σύνθεση συμπεριλαμβάνει τον συγκερασμό καλλιτεχνικών στοιχείων σε ένα ολοκληρωμένο σύνολο.

3.Εκτέλεση και έκφραση. Πρόκειται για τη σημαντικότερη κιναισθητική αρχή που υπόκειται τόσο σε υποκειμενική όσο και σε αντικειμενική ερμηνεία. Η υποκειμενικότητα, βασίζεται στις αρχές της φαινομενολογίας. Το σώμα, είναι η βάση της συνείδησης και της εκτίμησης του ίδιου του εαυτού, των άλλων ανθρώπων και του κόσμου γενικότερα, επιτρέποντας στο χορευτή να κατανοήσει τον εαυτό του και ό,τι τον εκφράζει. Ένας αποτελεσματικός δάσκαλος χορού, οφείλει να διδάξει όχι μόνο την άριστη τεχνική εκτέλεση των κινήσεων, αλλά παράλληλα να ενθαρρύνει τους μαθητές του να εκφράζουν τα συναισθήματά τους διαμέσου των

κινήσεων, εμπλουτίζοντας με αυτόν τον τρόπο την κιναισθητική εμπειρία τους.

Η φύση της ενσωμάτωσης υπό την αντικειμενική της πλευρά, δίνει έμφαση στο ότι, όταν ένας χορευτής εκτελεί ένα χορό, δεν τον απασχολεί τόσο η συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται, αλλά κυρίως η τεχνική, καλλιτεχνική και αισθητική παρουσίαση της χορογραφίας του.

Συμπεραίνεται λοιπόν, πως η συμμετοχή στις τέχνες βελτιώνει τη γενικότερη αισθητική εμπειρία του ατόμου,¹²⁸ καθώς τα συναισθήματα προοδευτικής σαφήνειας που νιώθει κάποιος όταν προσπαθεί να εκτιμήσει αισθητικά ένα έργο αναπτύσσουν την αισθητική κρίση του.¹²⁹ Τα κριτήρια αυτά είναι δυνατόν να αναπτυχθούν κατά την παιδική ηλικία σε κατάλληλα περιβάλλοντα και να εφαρμοστούν και σε άλλα καλλιτεχνικά πεδία, όπως είναι ο χορός. Η συμμετοχή του σώματος στο χορό ενσωματώνει και άλλα στοιχεία που συμβάλλουν στην αισθητική απόδοσή του, όπως είναι η φυσική κατάσταση των χορευτών και τα ποιοτικά στοιχεία της κίνησης. Η αισθητική αποτίμηση του χορού είναι αποτέλεσμα σύζευξης πολλών παραγόντων, όπως η κουλτούρα, η γεωγραφική περιοχή, η εποχή γενικότερα, ενώ ειδικότερα είναι αποτέλεσμα ατομικών νευροαισθητικών απαντήσεων και υποκειμενικών προτιμήσεων.

Εν κατακλείδι, με εφαρμογή αρχικά στις τέχνες, η αισθητική εκτίμηση ακολουθεί της νόρμες της εκάστοτε κοινωνίας, ωστόσο χαρακτηρίζεται από την υποκειμενική κρίση των ατόμων. Ορισμένες νευροαισθητικές

¹²⁸ M. Greene, 1986.

¹²⁹ S. K. Langer, 1990.

περιοχές του εγκεφάλου ενεργοποιούνται στα αισθητικά ερεθίσματα δημιουργώντας το κατάλληλο επιστημονικό υπόβαθρο αποκωδικοποίησης της αισθητικής κρίσης. Η συγκεκριμένη εγκεφαλική δραστηριότητα οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος καλλιεργείται στο να είναι αισθητικά «εύπλαστος» με τη συμμετοχή στις τέχνες από την παιδική ηλικία, στοχεύοντας όχι τόσο στη δημιουργία καλλιτεχνών, αλλά κυρίως στην ανάπτυξη των αισθητικών κριτηρίων, της παρατηρητικότητας και της δημιουργικότητας. Η σημασία μιας τέτοιας ενασχόλησης έγκειται στο πολύ σημαντικό γεγονός ότι μπορεί να εφαρμοστεί σε μια ευρεία γκάμα δραστηριοτήτων, συμπεραλαμβανομένης της αισθητικής πρόσληψης και αποτίμησης του χορού.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

M. Angioi, 2010, *Evaluation of Physical Fitness in Relation to Performance and Injury Severity in Contemporary Dance*, a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the University of Wolverhampton for the degree of Doctor of Philosophy School of Sport Performing Arts and Leisure, University of Wolverhampton.

M. Angioi, G. S. Metsios, E. Twitchett, Y. Koutedakis, & M. Wyon, 2009, «Association between selected physical fitness parameters and aesthetic competence in contemporary dancers. *Journal of dance medicine & science*», 13(4), σελ. 115 - 123.

P. J. Arnold, 2005, «Somaesthetics, education, and the art of dance», στο *The Journal of Aesthetic Education*, 39(1), σελ. 48 - 64.

D. Best, 1975, «The Aesthetics of Dance», *Dance Research Journal*, 7(2), σελ. 12 - 15.

G. Brandstetter, & G. Klein, 2014, «Dance [and] Theory», introduction, στο *Dance [and] Theory*, 25, 11.

A. C. Brown, T. J. Wells, M. L. Schade, D. L. Smith, & P. C. Fehling, 2007, «Effects of plyometric training versus traditional weight training on strength, power, and aesthetic jumping ability in female collegiate dancers», στο *Journal of Dance Medicine & Science*, 11(2), σελ. 38 - 44.

B. Calvo-Merino, C. Jola, D. E. Glaser, & P. Haggard, 2008, «Towards a sensorimotor aesthetics of performing art», στο *Consciousness and cognition*, 17(3), σελ. 911 - 922.

B. Calvo-Merino, C. Urgesi, G. Orgs, S. M. Aglioti, & P. Haggard, 2010, «Extrastriate body area underlies aesthetic evaluation of body stimuli», στο *Experimental brain research*, 204(3), σελ. 447 - 456.

L. C. Carter, 1982, *Two Views of Dance: Aesthetic Theory and Performance*, Haggerty Museum gallery guide.

C. J. Cela-Conde, L. Agnati, J. P. Huston, F. Mora, & M. Nadal, 2011, «The neural foundations of aesthetic appreciation», στο *Progress in neurobiology*, 94(1), σελ. 39 - 48.

C. J. Cela-Conde, G. Marty, F. Maestú, T. Ortiz, E. Munar, A. Fernández & F. Quesney, 2004, «Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception», στο *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 101(16), σελ. 6321 - 6325.

S.J. Chatfield, & W. C. Byrnes, 1990, «Correlational analysis of aesthetic competency, skill acquisition and physiologic capabilities of modern dancers», στο *5th Hong Kong International Dance Conference Papers*, σελ. 79 - 100.

S. J. Cohen, 1962, «A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance», στο *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, σελ. 19 - 26.

E. S. Cross, L. Kirsch, L. F. Ticini, & S. Schütz-Bosbach, 2011, «The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception», στο *Frontiers in human neuroscience*, 5.

A. Daly, 2002, *Done Into Dance: Isadora Duncan in America*, Wesleyan University Press.

E. Daprati, M. Iosa, & P. Haggard, 2009, «A dance to the music of time: aesthetically-relevant changes in body posture in performing art», στο *PLoS One*, 4(3), σελ. 5023.

J. Dewey, 1980, *Art as Experience*, Putman and Son, New York.

- C. Di Dio, E. Macaluso, & G. Rizzolatti, 2007, «The golden beauty: brain response to classical and renaissance sculptures», στο *PloS one*, 2(11), σελ. 1201.
- P. H. Ferguson, 1989, «Perspectives on the aesthetics of Pina Bausch's Tanztheater», στο *Text and Performance Quarterly*, 9(2), σελ. 99 - 106.
- C. Fernandes, 2014, «The Moving Researcher: Laban/Bartenieff Movement Analysis», στο *Performing Arts Education and Creative Arts Therapies*, Jessica Kingsley Publishers.
- M. Greene, 1986, «The spaces of aesthetic education», στο *Journal of Aesthetic Education*, σελ. 56 - 62.
- D. Hayward, 2005, «Videogame Aesthetics: The Future!», στο *Gamasutra.com*, [Online], October, σελ. 14: <http://wlv.openrepository.com/wlv/handle/2436/89157>
- J. Huizinga, 1950, *Homo Ludens: A study of the Play Element in Culture*, Beacon Press, Boston.
- T. Jacobsen, 2010, «Beauty and the brain: culture, history and individual differences in aesthetic appreciation», στο *Journal of anatomy*, 216(2), σελ. 184 - 191.
- T. Jacobsen, R. I. Schubotz, L. Höfel, & D. Y. V. Cramon, 2006, 'Brain correlates of aesthetic judgment of beauty', *Neuroimage*, 29(1), σελ. 276 - 285.
- A. L. Kaeppler, 2001, «Dance and the Concept of Style», στο *Yearbook for traditional music*, σελ. 49 - 63.
- _____, 2003, «An introduction to dance aesthetics», στο *Yearbook for traditional music*, σελ. 153 - 162.
- Y. Koutedakis, H. Hukam, G. Metsios, A. Nevill, G. Giakas, A. Jamurtas, L. Myszkewycz, 2007, «The effects of three months of aerobic and strength training on selected performance-and fitness-related parameters in modern dance students», στο *The Journal of Strength & Conditioning Research*, 21(3), σελ. 808 - 812.
- Y. Koutedakis, A. Jamurtas, 2004, «The Dancer as a Performing Athlete. Physiological Considerations», στο *Sports Med*, 34 (10), σελ. 651 - 661.
- Y. Koutedakis, N. C. Sharp, 2004, «Thigh-muscles strength training, dance exercise, dynamometry, and anthropometry in professional ballerinas», στο *The Journal of Strength & Conditioning Research*, 18(4), σελ. 714 - 718.
- Y. Koutedakis, N. C. C. Sharp, 1999, *The fit and Healthy Dancer*, John Wiley and Sons, Chichester.
- D. Krasnow, M. Kabbani, 1999, «Dance science research and the modern dancer», στο *Medical Problems of Performing Artists*, 14, σελ. 16 - 20.
- D. Krasnow, S. J. Chatfield, 2009, 'Development of the "Performance competence Evaluation Measure". Assessing Qualitative Aspects of Dance Performance', *Journal of Dance Medicine & Science*, 12(4), σελ. 101 - 107.
- T. Lacerda, 2011, 'From Ode to Sport To Contemporary Aesthetic Categories of Sport: Strength Considered as an Aesthetic Category', *Sport, Ethics and Philosophy*, 5(4), σελ. 447 - 456.
- S. K. Langer, 1990, *Philosophy in a New Key. A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press.
- H. Leder, B. Belke, A. Oeberst, & D. Augustin, 2004, «A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments», στο *British journal of psychology*, 95(4), σελ. 489 - 508.

C. Lussier, 2010, «Aesthetic literacy: The Gold Medal standard of learning excellence in dance», στο *The Physical and Health Education Journal*, 76 (1), σελ. 40 - 44.

M. Nadal, E. Munar, M. A. Capó, J. Rossello, & C. J. Cela-Conde, 2008, «Towards a framework for the study of the neural correlates of aesthetic preference», στο *Spatial vision*, 21(3), σελ. 379 - 396.

A. M. Neale, 1995, «Dance in Education: a focus on aesthetic development», στο *Master's thesis in education (Visual and Performing Arts in education)*, The University of British Columbia.

A. Parrott, 1993, «The effects of Pilates technique and aerobic conditioning on dancers' technique and aesthetic», στο *Kinesiology and medicine for Dance*, 15 (2), σελ. 45 - 64.

M. Ross, 1984, *The aesthetic Impulse*, Pergamon Press, Oxford.

F. Sparshott, 1993, «The Future of Dance Aesthetics», στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(2), σελ. 227 - 234.

S. Stinson, 1979, «Evaluating the child: Issues for dance educators», στο *Journal of Physical Education Recreation and Dance*, 50 (7), σελ. 53 - 54.

F. Takács, 1989, «Sport aesthetics and its categories», στο *Sport Science Review*, 12, σελ. 27-32.

E. Twitchett, 2009, *Physiological demands of performance in Classical Ballet and their relationships with injury and aesthetic components*, a Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the University of Wolverhampton for the degree of Doctor of Philosophy, Available online: <http://wlv.openrepository.com/wlv/handle/2436/89157>.

M. Wyon, 2005, «Cardiorespiratory Training for Dancers», στο *Journal of Dance Medicine & Science*, 9(1), σελ. 7 - 12.

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1455-1458, εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα.

_____, *Πολιτικά*, 1337-1342, εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα.

Πλάτωνας, *Νόμοι* 1, 4. Κάκτος, Αθήνα.

Ξανθούλα Ντακοβάνου

Το Αναλυτικό Μουσικόδραμα: Μεταξύ μουσικής και ψυχανάλυσης, μια κλινική εφαρμογή¹³⁰

Στην κλασική ψυχανάλυση, αναζητείται το λανθάνον περιεχόμενο της σκέψης. Σκοπός της θεραπείας είναι ο ασθενής να καταφέρει να συνειδητοποιήσει, σε κάποιο βαθμό, το περιεχόμενο αυτό, γεγονός που θα μπορούσε να έχει ως αποτέλεσμα την άρση του συμπτώματος από το οποίο πάσχει. Ο κλασικός ψυχαναλυτής, λοιπόν, εργάζεται με σκοπό να αποκωδικοποιήσει και να νοηματοδοτήσει τις εκδηλώσεις του ασυνειδήτου του αναλυόμενου, έτσι όπως αυτές εμφανίζονται στον ελεύθερο λεκτικό συνειρμό ή στο συνειρμό των εικόνων που λαμβάνει χώρα, για παράδειγμα, στο όνειρο.

Πώς θα μπορούσε να εμπλακεί η μουσική στη διαδικασία της αναλυτικής θεραπείας; Ποιο κλινικό εργαλείο θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε έτσι ώστε να αποκτήσουμε πρόσβαση στο νόημα που μπορεί να κρύβεται στο μουσικό λόγο; Το Αναλυτικό Μουσικόδραμα γεννήθηκε από αυτά τα ερωτήματα. Είναι μια μέθοδος που αναπτύξαμε βασιζόμενοι στις κλινικές μελέτες μας στο χώρο της μουσικής και της ψυχανάλυσης, αλλά και στη θεωρητική μελέτη μεθόδων που προϋπήρχαν και χρησιμοποιούνται εδώ και χρόνια στο χώρο των θεραπειών μέσω τέχνης και ειδικότερα της μουσικοθεραπείας. Από το 2012 η μέθοδος διδάσκεται στο

¹³⁰ Η παρούσα δημοσίευση αποτελεί επεξεργασία του ομώνυμου άρθρου μου: X. Dakovanou, «Le Musicodrame Analytique: entre musique et psychanalyse, une application clinique», στην *Revue Topique*, No 129, 4/2014, Paris, *L' esprit du Temps*, σελ. 69 - 86.

Πανεπιστήμιο Paris 7 Denis Diderot, στο τμήμα Ψυχαναλυτικών Σπουδών.

Το «Αναλυτικό Μουσικόδραμα» είναι, λοιπόν, μια κλινική εφαρμογή της μουσικής στην αναλυτική θεραπεία. Είναι μια μέθοδος που εργάζεται χρησιμοποιώντας, πρωταρχικά, τις έννοιες του συμβόλου και του νοήματος. Ερευνούμε την έκφραση του ασυνειδήτου μέσω των διαφορετικών μορφών αναπαράστασης που χρησιμοποιεί η ανθρώπινη σκέψη για να κωδικοποιήσει και να δομήσει το περιεχόμενό της. Εργαζόμαστε με αφετηρία το δομημένο μουσικό λόγο, για να περάσουμε στη συνέχεια στη συνειρμική λεκτική έκφραση (μέσω της συγγραφής) στη συνειρμική εικονική αναπαράσταση (μέσω του σχεδίου) και τέλος, στην αυτοσχεδιαστική μουσική αναπαράσταση. Στόχος μας παραμένει πάντα η αποκωδικοποίηση του ασυνείδητου περιεχομένου. Παράλληλα, όταν εργαζόμαστε με άτομα, στα οποία η διαδικασία της συμβολοποίησης και της δημιουργίας αναπαράστασης της ανθρώπινης σκέψης πάσχει (όπως για παράδειγμα συμβαίνει σε βαριές ψυχώσεις) χρησιμοποιούμε το Αναλυτικό Μουσικόδραμα για να εγείρουμε τη δημιουργία συμβόλων και «νεο-αναπαράστασης». Χρησιμοποιούμε, σε αυτήν την περίπτωση, ως αφετηρία μας τα αισθητηριακά δεδομένα της αίσθησης του ήχου, των οποίων και προάγουμε τη συμβολοποίηση και νοηματοδότηση. Όπως θα έλεγε κι η Edith Lecourt, η οποία μελέτησε εκτενώς την έννοια του «ηχητικού φακέλου» (*enveloppe sonore*),¹³¹ που εισήγαγε ο Didier Anzieu στο βιβλίο του για το Εγώ-Δέρμα (*Le Moi-Peau*),¹³² νοηματοδοτώντας τον ήχο, «πλέκουμε» τη μουσική πλευρά του «μουσικο-λεκτικό ηχητικού

¹³¹ D. Anzieu, 1985, «L' Enveloppe sonore», στο του ιδίου, 2006, σελ. 183 - 198.

¹³² Του ιδίου, 1985 (2006).

φακέλου» (enveloppe sonore musico-verbale)¹³³ του ασθενούς μας. Επισκευάζουμε ή και κατασκευάζουμε εξ αρχής τον ηχητικό αυτό ψυχικό φάκελο, καθώς ‘πλέκουμε’ τους ήχους μεταξύ τους με το μουσικό κώδικα.

Η συνεδρία διεξάγεται ακολουθώντας συγκεκριμένο πρωτόκολλο, η κάθε ενότητα του οποίου βασίζεται σε συγκεκριμένες θεωρητικές και κλινικές έννοιες. Το πρωτόκολλο αυτό περιλαμβάνει μια πρώτη ενότητα δεκτικής μουσικοθεραπείας (μουσική ακρόαση), μια δεύτερη ενότητα ενεργητικής μουσικοθεραπείας (μουσικόδραμα) και μια ακόμα τελευταία ενότητα δεκτικής μουσικοθεραπείας (ακρόαση ηχογράφησης).

Η μέθοδος μπορεί να εφαρμοστεί τόσο ατομικά όσο και σε ομάδα. Κατά την ομαδική εφαρμογή προτιμάται κλειστή ομάδα 6 - 8 ατόμων και κάνουμε χρήση όλων των φαινομένων και δυναμικών της ομάδας, έτσι όπως αυτά έχουν περιγραφεί από τους θεωρητικούς της ομαδικής ανάλυσης (Foulkes, Kaës κ.ά.).

Θα αναλύσουμε στη συνέχεια το πρωτόκολλο της μεθόδου, βασιζόμενοι στις θεωρητικές έννοιες που περιλαμβάνει, για να περάσουμε ακολούθως στην περιγραφή ενός κλινικού περιστατικού.

Το Πρωτόκολλο

Η μέθοδος μπορεί να συνοψιστεί ως εξής:

Αρχίζουμε τη συνεδρία πραγματοποιώντας μια πρώτη φάση δεκτικής μουσικοθεραπείας, με μουσική ακρόαση. Το μουσικό έργο που προορίζεται για την ακρόαση επιλέγεται είτε από το θεραπευτή είτε από τον ίδιο το θεραπευόμενο κι ακούγεται στη συνέχεια από την ομάδα,

¹³³ E. Lecourt, 2003, σελ. 223-240.

εφόσον δουλεύουμε ομαδικά. Εάν δουλεύουμε ατομικά, η ακρόαση γίνεται από το ζευγάρι θεραπευτή - θεραπευόμενου. Στην πρώτη περίπτωση επιλογής έργου, ο θεραπευτής διαλέγει το κομμάτι προς ακρόαση βασιζόμενος στην ανάλυση των σχέσεων μεταβίβασης κι αντιμεταβίβασης, αναλύοντας δηλαδή το πώς ο ίδιος νιώθει απέναντι στον/στους θεραπευόμενους. Ο θεραπευτής είναι εκείνος που αποφασίζει για το εάν και σε ποιο σημείο της θεραπείας η επιλογή του έργου προς ακρόαση θα περάσει στο θεραπευόμενο. Σε αυτήν την τελευταία περίπτωση, ο θεραπευόμενος, επιλέγοντας το μουσικό έργο προς ακρόαση, φέρνει ασυνείδητα στη συνεδρία τα ζητήματα που τον προβληματίζουν, το υλικό πάνω στο οποίο θα ήθελε να δουλέψει. Φαινόμενα μεταβίβασης κι αντιμεταβίβασης επηρεάζουν, μεταξύ άλλων, αυτήν την επιλογή.

Οι θεραπευόμενοι καλούνται να εκφραστούν ελεύθερα, απαντώντας στα ερεθίσματα της μουσικής ακρόασης είτε σχεδιάζοντας, κατά τη διάρκειά της, είτε γράφοντας μια ιστορία. Σε κάθε συνεδρία ο θεραπευτής προσδιορίζει ποιο θα είναι το μέσο έκφρασης κάθε φορά: το σχέδιο ή η συγγραφή. Το υλικό που αποκτάμε αναλύεται σαν προβολικό υλικό, για να μας υποδείξει τα ασυνείδητα ζητήματα που προβληματίζουν τους θεραπευόμενούς μας στην παρούσα φάση. Ακολουθεί ένας γύρος λεκτικής έκφρασης, όπου κάθε συμμετέχων παρουσιάζει στην ομάδα το έργο του, που θα γίνει έτσι αφορμή λεκτικών ανταλλαγών.

Σε ένα δεύτερο χρόνο ενεργητικής μουσικοθεραπείας, ο θεραπευτής επιλέγει ένα από τα σχέδια ή μια από τις ιστορίες για να «δραματοποιηθεί» μουσικά. Προτείνουμε, σε κάθε συνεδρία, μια μουσική αυτοσχεδιαστική αναδημιουργία ενός έργου που φτιάχτηκε στην ομάδα, είτε αυτό είναι σχέδιο είτε ιστορία. Η μουσική αυτή αναδημιουργία χρησιμοποιεί όργανα που θέτουμε στη διάθεση των

συμμετεχόντων, αλλά και τη φωνή, σε ένα αυτοσχεδιαστικό περιβάλλον. Η ιστορία ή το σχέδιο που δραματοποιείται αναλύεται πρώτα λεκτικά στην ομάδα κι εν συνεχεία ο θεραπευόμενος προτείνει ρόλους που αναδύονται από το έργο του, τους οποίους οι συμμετέχοντες ερμηνεύουν μουσικά, αφού διαλέξουν μόνοι τους όποιο μουσικό όργανο θεωρούν αυτοί κατάλληλο για το ρόλο τους. Οι ρόλοι αυτοί σχετίζονται με το σχέδιο ή την ιστορία και μπορούν να είναι πρόσωπα, συναισθήματα, σκέψεις κ.ά., σχετικά με την ψυχική πραγματικότητα του ασθενούς, όπως παρουσιάστηκε στο πρώτο μέρος της συνεδρίας. Αυτή τη φορά, οι θεραπευόμενοι καλούνται να εκφραστούν μέσω μιας ελεύθερης μουσικής δημιουργίας που απαντά, με τη σειρά της, στην ιστορία ή στην εικόνα στην οποία εκτέθηκαν προηγουμένως. Περνάμε επομένως από μια κωδικοποίηση των αναπαραστάσεων μέσω λέξεων ή εικόνων σε μια αυτοσχέδια κωδικοποίηση των αναπαραστάσεων μέσω μουσικής. Σημαντικές κινήσεις μεταβίβασης κι αντιμεταβίβασης εκφράζονται σε αυτό το σημείο της συνεδρίας, όπου ο κάθε συμμετέχων ερμηνεύει το μουσικό του ρόλο με βάση το πως ο ίδιος αισθάνεται το ρόλο. Ένας ακόμα γύρος λεκτικής έκφρασης ακολουθεί, κι εδώ όλοι οι συμμετέχοντες εκφράζονται, με τη σειρά τους, σχετικά με το βίωμά τους στο μουσικό αυτοσχεδιασμό. Είναι μια φάση όπου εκφράζεται το υποκειμενικό αίσθημα του κάθε θεραπευόμενου, σε σχέση με το προσωπικό του βίωμα κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού.

Σε έναν τρίτο χρόνο, ξανακούμε τον ομαδικό μουσικό αυτοσχεδιασμό που ηχογραφήσαμε, κι ανταλλάσσουμε λεκτικά σχόλια με βάση αυτό που ακούσαμε. Είναι μια φάση όπου η ομάδα παρατηρεί τα δρώμενα του μουσικού αυτοσχεδιασμού, ως εξωτερικός παρατηρητής πια, με μεγαλύτερη απόσταση και δουλεύει πάνω στην αντικειμενική πραγματικότητα.

Το θεωρητικό περιεχόμενο

Θα αρχίσουμε τη θεωρητική ανάλυση ξεκινώντας από την πρώτη φάση του πρωτοκόλλου. Πρόκειται για τη φάση της μουσικής ακρόασης, κατά την οποία καλούμε τους συμμετέχοντες να εκφραστούν σχεδιάζοντας ή γράφοντας ενώ ακούν μουσική, απαντώντας έτσι συνειρμικά στο μουσικό ερέθισμα που τους προτείνουμε.

Ο Freud, στο έργο του *Ο Μωσής του Μιχαήλ-Αγγέλου*,¹³⁴ εκφράζει τις θέσεις του πάνω στην επικοινωνία του καλλιτέχνη με το κοινό του. Συγκεκριμένα, πιστεύει πως ο λόγος για τον οποίο ο θεατής συγκινείται βαθιά μπροστά στο καλλιτέχνημα, είναι το γεγονός ότι κατάλαβε, αποκωδικοποίησε την πρόθεση του καλλιτέχνη. Ανακάλυψε, δηλαδή, το νόημα που κρύβεται πίσω από τη φόρμα, την αναπαράσταση του έργου, το ερμήνευσε. Μόνο εφόσον ερμηνεύσει το έργο, θα καταφέρει ο θεατής να καταλάβει γιατί τον κατέκλυσαν τα εν λόγω δυνατά συναισθήματα. Ο Freud εδώ αναφέρεται στις παραστατικές τέχνες, πιστεύουμε όμως ότι το ίδιο ισχύει και για τη μουσική, μια τέχνη που ο ίδιος δεν τολμούσε να προσεγγίσει.¹³⁵

Πράγματι, εξ' ορισμού, η τέχνη συνδέεται με την αναπαράσταση,¹³⁶ που προφανώς συναντάμε και στη μουσική. Πιστεύουμε ότι, κατ' αντιστοιχία με τα όσα εισηγείται ο Καës για το ρόλο του ονείρου, στη μουσική επίσης μπορούμε να παρατηρήσουμε «την ικανότητα αναπαράστασης, δραματοποίησης και συμβολοποίησης των ζητημάτων

¹³⁴ S. Freud, 1985 (1914), σελ. 83.

¹³⁵ Σημειώνουμε εδώ το χαρακτηρισμό που ο ίδιος ο Freud έδινε στον εαυτό του, ως προς τη σχέση του με τη μουσική: «ganz unmusikalisch» (εντελώς άμουσος).

¹³⁶ I. Cross, E. Tolbert, 2009, σελ. 29.

που παράγονται στα διαψυχικά και διυποκειμενικά όρια».¹³⁷ Σύμφωνα με τον ίδιο συγγραφέα, που είναι ιδιαίτερα αναγνωρισμένος στον τομέα της ομαδικής ανάλυσης, «κάθε ενδιάμεσο (médiation) παρεμβάλλει και αποκαθιστά ένα δεσμό μεταξύ της δύναμης (force) και του νοήματος (sens), μεταξύ της βίας της ενόρμησης και της αναπαράστασης, που ανοίγει έτσι το δρόμο προς το λόγο και τη συμβολική ανταλλαγή».¹³⁸ Ο Chouvier εκφράζει επίσης ενδιαφέρουσες ιδέες γύρω από το θέμα του συμβόλου στην καλλιτεχνική δημιουργία, οι οποίες αφορούν και τη μέθοδό μας: «Το σύμβολο είναι, εκ φύσεως κι εξ ορισμού, μια σύμβαση; πραγματοποιεί το πέρασμα από τον εσωτερικό προς τον εξωτερικό κόσμο, καθιστά δυνατή και οργανώνει τη συμφωνία μεταξύ της πραγματικότητας του έκδηλου και εκείνης του λανθάνοντος».¹³⁹ Σύμφωνα με τον ίδιο συγγραφέα, η δημιουργική δραστηριότητα φέρει μια σημαίνουσα διάσταση: «όλοι οι τρόποι έκφρασης περικλείουν, λοιπόν, κάποιο νόημα».¹⁴⁰ Στη μουσική θα υπάρχει, επομένως, κατ'αντιστοιχία, αυτή η σύνδεση μεταξύ της δύναμης της ενόρμησης και της αναπαράστασης, που περνάει από το μουσικό κώδικα για να γίνει ρυθμός, μελωδία ή αρμονία, που δημιουργεί φράσεις, παραγράφους κι ολόκληρα μουσικά έργα και που οδηγεί στο νόημα και τη συμβολική ανταλλαγή.

Όταν μιλάμε για αναπαραστάσεις, έχουμε συνηθίσει να επικεντρώνουμε την προσοχή μας κυρίως στο μέρος εκείνο της ανθρώπινης σκέψης που δομείται με βάση τα οπτικά ερεθίσματα. Κάθε ξεχωριστό αντικείμενο, που φαίνεται οπτικά, περιγράφεται από μια

¹³⁷ R. Kaës, 2002, σελ. 20.

¹³⁸ Ο.π., σελ. 13.

¹³⁹ B. Chouvier, 2002, σελ. 3.

¹⁴⁰ Ο.π.

λέξη, για το μικρό παιδί που μαθαίνει να ονομάζει τον κόσμο. Αυτό το στάδιο αντιστοιχεί στη συγκεκριμένη σκέψη. Όταν το παιδί μεγαλώνει κι η σκέψη του αναπτύσσεται, οι λεκτικές αναπαραστάσεις που χρησιμοποιεί αρχίζουν να περιγράφουν πιο περίπλοκες έννοιες και μια λέξη δεν αντιστοιχεί πια σε μια μόνο εικόνα: η αφηρημένη σκέψη εμφανίζεται κι αναπτύσσεται. Στις επόμενες παραγράφους, θα ασχοληθούμε με τον τρόπο που λειτουργούν οι μουσικές αναπαραστάσεις, σε σχέση με τις οπτικές και τις λεκτικές, καθώς και με το πώς οι μουσικές αναπαραστάσεις κωδικοποιούν το νόημα.

Συχνά διατυπώνεται η υπόθεση πως το νόημα της μουσικής μπορεί να περιοριστεί στα συναισθήματα που μπορεί να αναπαριστά η δομή της.¹⁴¹ Πολλές μελέτες έχουν γίνει δε παγκοσμίως γύρω από τη σχέση μουσικής και συναισθήματος. Έχουμε κι εμείς αναπτύξει, σε προηγούμενη εργασία, τη σχέση της μελωδικής φωνής με τη συναισθηματική έκφραση.¹⁴² Αν και όλες οι κοινωνίες παραδέχονται πως η μουσική είναι εξαιρετικός φορέας συναισθηματικής έκφρασης, το νόημα που φέρει ο μουσικός λόγος εκτείνεται πέρα από το συναίσθημα.¹⁴³

Στον τομέα της Ψυχολογίας της Μουσικής, σύμφωνα με τους Cross και Tolbert, η πλειοψηφία των διεπιστημονικών μελετών δείχνουν πως η μουσική είναι πλήρης νοήματος, ανεξάρτητα από το αν αυτή εξετάζεται σαν αισθητικό αντικείμενο, πολιτιστική έκφραση, ή σαν κοινωνική διαδικασία.¹⁴⁴ Το νόημα που εμπεριέχει η μουσική στις ηχητικές της

¹⁴¹ P. Juslin, J.A. Sloboda, *Music and emotion: theory and research*, Oxford University Press, Oxford, 2001: παρατίθεται από τον I. Cross, 2009, σελ. 7.

¹⁴² X. Dakovanou, 2012, σελ. 21-37.

¹⁴³ E. Tolbert, «Music and Meaning: an evolutionary story», στο *Psychology of Music*, 2001, σελ. 89-94: παρατίθεται από τον I. Cross, 2009, σελ. 7.

¹⁴⁴ I. Cross, E. Tolbert, 2009, σελ. 32.

φόρμες μπορεί να διαφέρει σημαντικά μεταξύ των διαφορετικών κοινωνιών και ακόμα και μέσα στην ίδια κοινωνία, εξαρτάται δε πολύ από το κοινωνικό πλαίσιο. Όπως σημειώνουν εύστοχα οι Titon και Slobin μιλώντας για το νόημα στη μουσική: «Η Μουσική είναι παγκόσμια, το νόημά της όμως δεν είναι».¹⁴⁵

Ο γάλλος μουσικολόγος και καθηγητής ψυχολογίας Michel Imberty έχει πραγματοποιήσει σημαντικές μελέτες στο χώρο της ψυχολογικής σημαντικής της μουσικής.¹⁴⁶ Καταδεικνύει, όπως κι ο δάσκαλός του Robert Francès, ότι η μουσική είναι εκφραστική, κι αυτή η εκφραστικότητα μπορεί να μεταφραστεί σε λέξεις από τον ακροατή, συνεπώς είναι σαφέστατα περιγραφική στο επίπεδο του λεκτικού κώδικα. Όσον αφορά στη σχέση μεταξύ μουσικού λόγου και λέξεων, υποστηρίζει πως η μουσική φόρμα μεταφράζει το νόημα (που, με τη σειρά του, αντιστοιχεί σε συγκεκριμένες εσωτερικές ή πολιτισμικές αναπαραστάσεις), με χαρακτήρα πολυσημίας, επομένως με τρόπο διαφορετικό από τον κώδικα του λόγου, ο οποίος είναι εξαιρετικά συγκεκριμένος. Για το συγγραφέα, αυτή η λεκτική έκφραση είναι αντικειμενική. Η τέχνη, αντίθετα, δεν εκφράζει παρά σύνθετες υποκειμενικές εμπειρίες κι αυτές δεν μπορούν να επικυρωθούν από την αντικειμενική γνώση των πραγμάτων και των γεγονότων, που οι λέξεις ορίζουν στη σκέψη. Τονίζει, επίσης, πως είναι αδύνατο να υπάρξει «μετάφραση λέξη προς λέξη» μεταξύ μουσικής και λεκτικής φόρμας.

Η Μουσικολογία έχει επίσης ενδιαφερθεί για το νόημα που κωδικοποιούν οι μουσικές αναπαραστάσεις, αναλύοντας συμβολικούς κώδικες και τι αυτοί σημαίνουν στη μουσική έκφραση. Ο γάλλος εθνομουσικολόγος Luc Charles - Dominique αφιέρωσε πρόσφατα

¹⁴⁵ J.T. Titon, M. Slobin, 1996, σελ. 1.

¹⁴⁶ M. Imberty, 1979.

πολλαπλά συγγράμματα μελετώντας σε βάθος το θέμα.¹⁴⁷ Αποδεικνύει, για παράδειγμα, ότι στη δυτική μουσική ο πόνος και ο σπαραγμός είναι απολύτως κωδικοποιημένα κι επομένως εύκολα προβλέψιμα, κι επίσης ότι η μουσική έκφραση των συναισθημάτων πραγματοποιείται μέσω της αποσταθεροποίησης της μουσικής γλώσσας γραφής, επιπλέον, αυτό ισχύει όχι μόνο για τη δυτική μουσική αλλά και για το blues, το fado, το ρεμπέτικο και το flamenco.¹⁴⁸ Αναφέρουμε επίσης τις εργασίες των Zenatti¹⁴⁹ και Meyer¹⁵⁰ πάνω στην μουσική κωδικοποίηση των συναισθημάτων, αλλά και του Tagg,¹⁵¹ σχετικά με τη μουσική ανάλυση μελωδικών κωδίκων που μεταφράζουν την αγωνία. Σε όλες αυτές τις εργασίες, γίνεται προφανές ότι υπάρχει μια συμβολική κωδικοποίηση στη μουσική, που μπορεί να μεταφράσει συναισθήματα αλλά και ιδέες, αυτή όμως γίνεται κατανοητή μόνο στο πλαίσιο της κουλτούρας στην οποία ανήκει. Το μήνυμα που βρίσκεται κωδικοποιημένο στις μουσικές φόρμες είναι, καθώς φαίνεται, λιγότερο καθορισμένο απ' ό,τι αυτό που κωδικοποιούν οι λέξεις.

Δεδομένα από το χώρο των νευροεπιστημών, που αναφέρονται στη σχέση μουσικής και νοήματος, επιβεβαιώνουν πως το μήνυμα που κωδικοποιείται στη μουσική διαφέρει ριζικά από αυτό που κωδικοποιείται στις λέξεις και μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα, στην περίπτωση της δυτικής μουσικής, με όρους αρμονικής έντασης και λύσης.¹⁵² Σε αυτό το σημείο, ο Imberty προσθέτει πως, τελικά, η σχέση,

¹⁴⁷ L. Charles-Dominique, 2006, του ιδίου, 2008.

¹⁴⁸ Του ιδίου, «L'inconscient et ses musiques», στο *Insistance* N° 5, σελ. 83 - 96.

¹⁴⁹ A. Zenatti (υπό τη διεύθυνση), 1994, σελ.177 - 204.

¹⁵⁰ L.B. Meyer, 1956.

¹⁵¹ P. Tagg, 2007, σελ. 743 - 772.

¹⁵² S. Koelsch, E. Kasper, D. Sammler, K. Schultze, T. Gunter και A. Frederici, 2004, σελ. 302 - 307.

που συνδέει συνειρμικά συγκεκριμένα σύμφωνα ή διάφωνα μουσικά διαστήματα με συγκεκριμένα συναισθήματα, απορρέει από μια σύμβαση, που προέκυψε σε κάποια δεδομένη στιγμή της ιστορίας της μουσικής.¹⁵³

Η Ψυχανάλυση, από την πλευρά της, έχει επίσης ενδιαφερθεί για την ανάλυση των μουσικών αναπαραστάσεων ως φορείς νοήματος. Ο Theodor Reik πιστεύει ότι η μουσική δομή μπορεί να αντιπροσωπεύει συναισθήματα. Υποστηρίζει πως το ασυνείδητο υλικό μπορεί κάποιες φορές να αναδύεται εκφραζόμενο ως μελωδία και όχι ως λεκτική φόρμα, επειδή η μελωδία μεταφράζει καλύτερα κάποια συναισθήματα, που ο εν λόγω άνθρωπος δεν έχει ακόμα συνειδητοποιήσει.¹⁵⁴ Για το συγγραφέα, η ανάδυση αυτών των μελωδιών έχει σκοπό την έκφραση συναισθημάτων και καταστάσεων που βρίσκονται, επομένως, στο υποσυνείδητο. Μελετάει, επίσης, με εξαιρετικά ενδιαφέροντα τρόπο το νόημα που μπορεί να κωδικοποιούν οι μουσικές ιδέες, όπως αυτές εμφανίζονται στον ελεύθερο συνειρμό ενός σκεπτόμενου ανθρώπου (π.χ. μελωδίες που έρχονται στο μυαλό μας καθώς σκεφτόμαστε, περπατάμε, εργαζόμαστε κ.τ.λ.) και τις συνδέει τόσο με συναισθηματικές καταστάσεις όσο και με μνήμες.¹⁵⁵ Η Edith Lecourt έχει εργαστεί πάνω στην ανάλυση της μουσικής δομής και την αναλογία της με την ψυχική δομή. Υποστηρίζει, για παράδειγμα, πως ο αριθμός των εκτελεστών ενός μουσικού συνόλου μπορεί να συνδεθεί με συγκεκριμένο τύπο ανθρώπινης σχέσης: «Ένα έργο για κουαρτέτο ή μια συμφωνία καταδεικνύουν δύο διαφορετικούς τύπους σχέσεων, αφενός την προσωπική σχέση που βρίσκουμε σε μια μικρή ομάδα κι αφετέρου

¹⁵³ M. Imberty, 1979, σελ. 7.

¹⁵⁴ T. Reik, 1972.

¹⁵⁵ Th. Reik, 1984.

την ανωνυμία μιας μεγάλης ομάδας. Στο κονσέρτο, ο σολίστας έρχεται, μόνος του, αντιμέτωπος με το σύνολο της ομάδας.¹⁵⁶ Η Lecourt συνδέει επίσης την πολυφωνία με την ομαδική διάσταση του ψυχισμού και καταδεικνύει, αναλύοντας το μοτέτο «Pucelete belle et avenant» (14^{ος} – 15^{ος} αιώνας), ότι η πολυφωνική δομή μπορεί να εκφράσει άριστα την ψυχική πραγματικότητα ενός ατόμου, χάρη στη δυνατότητα που προσφέρει να εκφραστούν ταυτόχρονα διαφορετικά συναισθήματα, ενορμήσεις και σκέψεις του.¹⁵⁷ Από πλευράς μας, έχουμε επίσης εργαστεί με ομάδα επιστημόνων από το Τμήμα Μουσικολογίας του ΕΚΠΑ πάνω στην αναλογία που μπορεί να παρατηρηθεί μεταξύ της φόρμας που χρησιμοποιείται κατά τον αυτοσχεδιαστικό μουσικό λόγο ψυχωσικών ασθενών και της ψυχιατρικής τους συμπτωματολογίας.¹⁵⁸ Επανερχόμενοι στην έννοια της μουσικής αναπαράστασης, παρατηρούμε λοιπόν ότι αυτή φέρει μια σημαίνουσα διάσταση που διαφέρει από αυτήν του λόγου. Οι ηχητικές μουσικές αναπαραστάσεις δεν λειτουργούν με τρόπο τόσο συγκεκριμένο όσο η συσχέτιση εικόνας-λέξης, που συμβαίνει κατά τη συγκεκριμένη σκέψη. Οι μουσικές αναπαραστάσεις δημιουργούν στον ακροατή εντυπώσεις που μπορούν να αποτυπωθούν λεκτικά από ένα σύνολο λέξεων συναφών εννοιολογικά, αλλά όχι από μια μόνο συγκεκριμένη λέξη. Ως προς το τι είδους νόημα αποτυπώνει, τελικά, η μουσική, έχουμε υποστηρίξει (στη διδακτορική διατριβή που εκπονήσαμε στο το Πανεπιστήμιο Paris 7)¹⁵⁹ ότι ο δομημένος μουσικός λόγος αποτελεί μετεξέλιξη πρώιμων πρωτοαναπαραστάσεων ηχητικών σχημάτων κι ερεθισμάτων, που

¹⁵⁶ E. Lecourt, 2005, σελ. 108 - 109.

¹⁵⁷ Ο.π., σελ. 149 - 157.

¹⁵⁸ X. Dakovanou, C. Anagnostopoulou, A. Triantafyllaki, 2012.

¹⁵⁹ X. Dakovanou, 2017.

σχηματίζονται ήδη από την ενδομήτρια ζωή, τα οποία και ονομάσαμε ηχογράμματα (sonogrammes),¹⁶⁰ κατ' αντιστοιχία με τα εικονογράμματα (pictogrammes)¹⁶¹ της Pierra Aulagnier. Τα ηχογράμματα, συγκεκριμένα, κωδικοποιούν συναισθηματικές καταστάσεις, όπως άγχος, φόβος, χαρά, χαλάρωση κ.ά., αλλά και σωματικές αισθήσεις σχετικές με κίνηση, ισορροπία, βάρος κ.ά. που βιώνει το έμβρυο στη μήτρα και τις συνδέουν με ένα ενδομήτριο ηχητικό σχήμα, προερχόμενο συνήθως από ρυθμικά ηχητικά ερεθίσματα, όπως ο καρδιακός χτύπος της μητέρας ή η βάδισή της, αλλά και από συνεχή/μελωδικά ηχητικά ερεθίσματα, όπως η φωνή της μητέρας, όπως αυτή ακούγεται μέσα στη μήτρα ή, ακόμα, από άλλες συνηχήσεις που ακούγονται ενδομητρίως. Ένα ηχογράμμα είναι, λοιπόν, μια πρωτο-αναπαράσταση της ανθρώπινης σκέψης που κωδικοποιεί ταυτόχρονα ήχους μαζί με συναισθηματικές ή σωματικές καταστάσεις. Η μετεξέλιξη των ηχογραμμάτων σε μουσικό λόγο μπορεί να κωδικοποιεί μετέπειτα και αφηρημένες έννοιες που προκύπτουν από τα αντίστοιχα ηχογράμματα (π.χ. μια μουσική φράση μπορεί να κωδικοποιεί το αίσθημα ελευθερίας, που μπορεί να προκύπτει, κατά βάση, από την σωματική αίσθηση ελαφρότητας που κωδικοποιεί μουσικά το ηχογράμμα από το οποίο προέρχεται). Κατ' επέκταση, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως η μουσική είναι λιγότερο αποτελεσματική στη μετάδοση της συγκεκριμένης πληροφορίας, η οποία μεταδίδεται πολύ αποτελεσματικά με το λόγο, αλλά είναι πιο αποτελεσματική από το λόγο στην κωδικοποίηση εσωτερικών ψυχικών καταστάσεων, που έχουν να κάνουν τόσο με συναισθήματα όσο και με σωματικές αισθήσεις.

¹⁶⁰ Της ίδιας, 2015.

¹⁶¹ P. Castoriadis-Aulagnier, 1975.

Η επίδραση της μουσικής στον ακροατή (κι επομένως και η αντίδρασή του στα μουσικά ερεθίσματα ενός συγκεκριμένου έργου) εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Κάποιοι από αυτούς είναι το κοινωνικό πλαίσιο, η μουσική κουλτούρα του ακροατή, η προσωπικότητά του, η ώρα της ακρόασης αλλά και η διάθεσή του πριν την ακρόαση. Αυτή η πολυπλοκότητα κάνει τη μουσική ακρόαση μια προσωπική και υποκειμενική διαδικασία. Παρόλα αυτά, πολυάριθμες μελέτες από τον τομέα των γνωσιακών επιστημών, που προέρχονται κυρίως από τις Ηνωμένες Πολιτείες, ερευνούν την επίδραση της μουσικής στο συναίσθημα κι επιβεβαιώνουν πως οι συναισθηματικές απαντήσεις σε ένα δεδομένο μουσικό έργο είναι παρόμοιες για τη μεγαλύτερη πλειοψηφία των ανθρώπων.¹⁶² Κάτι τέτοιο φαίνεται λογικό, εφόσον ένα μουσικό έργο δημιουργείται από έναν συνθέτη που βάζει προφανώς τις προσωπικές του προθέσεις μέσα στο έργο του. Ο ακροατής, εφόσον ανήκει στο ίδιο πολιτισμικό πλαίσιο και καταλαβαίνει τη μουσική γλώσσα του συνθέτη, ταυτίζεται με την πρόθεση του τελευταίου κατανοώντας το μήνυμα που αυτός κωδικοποίησε στη μουσική του. Έτσι, η πλειοψηφία του κοινού νιώθει κάτι παρόμοιο ακούγοντας το έργο. Άλλωστε, η αισθητική ευχαρίστηση που προκύπτει από μια δεδομένη μουσική ακρόαση είναι τελικά συνδεδεμένη με την κατανόηση αυτής: μελέτες από το χώρο της ψυχολογίας της μουσικής δείχνουν πως ένα μουσικό έργο που ανήκει σε κάποιο οικείο μουσικό είδος προκαλεί στον ακροατή προσδοκίες που βασίζονται στην αναγνώριση κοινών στοιχείων του είδους αυτού, πράγμα που καθορίζει, τελικά, τη συναισθηματική κι αισθητική απάντηση στην ακρόαση.¹⁶³ Ο φιλόσοφος στον τομέα της αισθητικής της μουσικής Stephen Davies

¹⁶² Gatewood (1927), Hevner (1936), Capurço (1952) και Catell (1953): παρατίθενται από την E. Lecourt, 1984, σελ. 42.

¹⁶³ Meyer, 1956, Tillman κ.ά., 2000: παρατίθενται από τους C. Stevens και T. Byron, 2009, σελ.18.

φαίνεται να συμφωνεί με τα παραπάνω, αφού υποστηρίζει πως ένα κρίσιμο σημείο της αισθητικής διάστασης της μουσικής είναι η «απάντηση κατανόησης», από πλευράς του ακροατή. Αυτή η απάντηση κατανόησης προϋποθέτει την ικανότητα διάκρισης μιας προβλεπόμενης συνοχής στη ροή του δεδομένου μουσικού έργου.¹⁶⁴ Στη Γαλλία, η Verdeau-Paillès, στο βιβλίο της *Le bilan psychomusical et la personnalité*, αναλύει μια μέθοδο δεκτικής μουσικοθεραπείας που μοιάζει με προβολικό test και χρησιμοποιεί την ακρόαση αποσπασμάτων μουσικών έργων. Η συγγραφέας, στο πρωτόκολλό της, εκμεταλλεύεται το γεγονός ότι η μουσική προκαλεί παρόμοιες αισθήσεις στην πλειοψηφία των ακροατών της ίδιας κουλτούρας: μιλάει έτσι για την ξεχωριστή «συναισθηματική τονικότητα» που διακρίνει κάθε μουσικό απόσπασμα, στο ψυχομουσικού test που εισάγει.¹⁶⁵

Μετά από αυτή τη σύντομη ανάλυση πάνω στη σχέση της μουσικής με το νόημα, μπορούμε να συμπεράνουμε χωρίς αμφιβολία ότι υπάρχει νόημα στις μουσικές αναπαραστάσεις και αυτό το νόημα μπορεί να γίνει κατανοητό από την ομάδα στην οποία ανήκει το άτομο. Είδαμε πως το μουσικό υλικό είναι ένα εξαιρετικό προβολικό υλικό, κι αυτό επειδή το γενικότερο νόημα που εμπεριέχει μπορεί να γίνει αντιληπτό από όλους τους ακροατές σχεδόν με τον ίδιο τρόπο ενώ, παρόλα αυτά, κάθε άνθρωπος δύναται να το επενδύσει με τρόπο ατομικό και να προβάλλει σε αυτό τους προσωπικούς του προβληματισμούς. Το πρώτο μέρος του πρωτοκόλλου του Αναλυτικού Μουσικοδράματος, που περιλαμβάνει τη μουσική ακρόαση ενός μουσικού έργου που προτείνει ο θεραπευτής, αλλά και η ακρόαση του ομαδικού αυτοσχεδιασμού που έρχεται στη συνέχεια του πρωτοκόλλου μας, εκμεταλλεύονται κλινικά

¹⁶⁴ I. Cross, E. Tolbert, 2009, σελ. 28.

¹⁶⁵ J. Verdeau-Paillès, 2004, σελ. 105.

ακριβώς αυτά τα φαινόμενα. Η διαδικασία της μουσικής ακρόασης χρησιμοποιείται άλλωστε παγκοσμίως στη δεκτική μουσικοθεραπεία, σε διαφορετικές τεχνικές. Για παράδειγμα, χρησιμοποιείται στην τεχνική *Guided Imagery in Music* της Helen Bonny που χρησιμοποιείται ευρύτατα στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής,¹⁶⁶ αλλά και σε μια αντίστοιχη τεχνική στη Γαλλία που ονομάζεται *Rêve Eveillé Dirigé* του Desoille.

Θα ασχοληθούμε τώρα με τη διαδικασία της αποκωδικοποίησης του νοήματος που κρύβεται στις μουσικές αναπαραστάσεις. Θα αναλύσουμε, παρακάτω, το εργαλείο που χρησιμοποιούμε στο Αναλυτικό Μουσικόδραμα για να αποκτήσουμε πρόσβαση στο λανθάνον περιεχόμενο της σκέψης των θεραπευομένων μας.

Όπως αναφέραμε και στο πρωτόκολλο της μεθόδου, ο θεραπευτής διαλέγει το μουσικό κομμάτι που προτείνει στην ομάδα για ακρόαση, βασιζόμενος στην ανάλυση των φαινομένων μεταβίβασης - αντιμεταβίβασης μεταξύ αυτού και των θεραπευομένων του. Οι θεραπευόμενοι καλούνται στη συνέχεια να απαντήσουν στη μουσική ακρόαση με έναν ελεύθερο συνειρμό εικόνων ή λέξεων. Επιλέγουμε με αυτόν τον τρόπο, με βάση το πρωτόκολλό μας, να ζητήσουμε από τον ίδιο τον ασθενή να αποκωδικοποιήσει το λανθάνον περιεχόμενο της σκέψης του: του ζητάμε να περάσει από τη γλώσσα των μουσικών αναπαραστάσεων στη γλώσσα των εικονικών ή των λεκτικών αναπαραστάσεων. Η τεχνική αυτή πολλαπλασιάζει τις πληροφορίες που λαμβάνουμε και βοηθάει επίσης τον ίδιο το θεραπευόμενο να αποκτήσει καλύτερη πρόσβαση στο ασυνείδητο υλικό του, μέσω διαφορετικών εκφραστικών μέσων.

¹⁶⁶ E. Lecourt, 2005, σελ. 112.

Μέσα από την κλινική εμπειρία που έχουμε αποκτήσει δουλεύοντας με ομάδες ασθενών, μπορούμε να σημειώσουμε πως παρατηρείται μια συγκεκριμένη θεματική συνάφεια όλων των έργων που παράγονται στην ομάδα σε μια συνεδρία, η οποία εκφράζει τη «συναισθηματική-θεματική τονικότητα» του μουσικού έργου που ακούστηκε. Στη συνέχεια, κάθε ατομική έκφραση-έργο περιέχει το προσωπικό προβολικό υλικό κάθε θεραπευόμενου. Σημειώνουμε, πάντως, ότι σε συγκεκριμένες βαριές ψυχωσικές παθολογίες όπου η σχέση με την πραγματικότητα πάσχει σοβαρά και η πρόσβαση του ασθενούς στην αναπαράσταση, είτε αυτή είναι λεκτική είτε μουσική, είναι διαστρεβλωμένη, η «συναισθηματική-θεματική τονικότητα» του μουσικού έργου μπορεί να παρουσιάζεται επίσης διαστρεβλωμένη, στα έργα των εν λόγω ασθενών.

Η μουσική ακρόαση συνδυασμένη με ένα άλλο εκφραστικό μέσο όπως το σχέδιο, η ζωγραφική ή ακόμα και η σωματική έκφραση έχουν χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν στη δεκτική μουσικοθεραπεία. Για παράδειγμα, ο J. Assabgui¹⁶⁷ συνδέει τη μουσική ακρόαση με το σχέδιο, ζητώντας από τους θεραπευόμενους να κάνουν τρία σχέδια: ένα πριν, ένα κατά τη διάρκεια κι ένα μετά την ακρόαση. Ο Jean Guilhost, επίσης, εργάστηκε πάνω στη διασύνδεση των εκφραστικών μέσων στη μουσικοθεραπεία, κι αφιέρωσε πολλαπλά συγγράμματα στο αντικείμενο αυτό.¹⁶⁸ Η Verdeau-Paillès έχει εργαστεί, από πλευράς της, πάνω στη διασύνδεση της μουσικής με τη σωματική έκφραση στη θεραπεία.¹⁶⁹ Έχει μελετήσει, επιπλέον, τη συσχέτιση διαφορετικών

¹⁶⁷ J. Assabgui, 1990.

¹⁶⁸ M.A. Guilhot, J. Guilhot, J. Jost, E. Lecourt, 1984.

¹⁶⁹ J. Verdeau-Paillès, 2006.

τρόπων έκφρασης όπως η ζωγραφική και η λογοτεχνία με τη μουσικοθεραπεία.¹⁷⁰

Στο Αναλυτικό Μουσικόδραμα, μόλις το στάδιο της γραφικής ή λεκτικής έκφρασης πάνω στη μουσική τελειώσει, τα σχέδια ή τα γραπτά παρουσιάζονται λεκτικά στην ομάδα (αν δουλεύουμε ομαδικά) ή στο θεραπευτή μόνο (αν δουλεύουμε ατομικά). Στον κύκλο αυτό της λεκτικής έκφρασης, κάθε μέλος της ομάδας εκφράζεται ελεύθερα, τόσο πάνω στο δικό του έργο όσο και πάνω στα έργα των άλλων μελών της ομάδας. Στη συνέχεια, ο θεραπευτής επιλέγει ένα έργο που θεωρεί πλούσιο σε κλινικό υλικό, κι αυτό αναπαρίσταται μουσικά από την ομάδα, στο μουσικοδραματικό παιχνίδι που θα ακολουθήσει.

Φτάνουμε επομένως στην ενεργητική φάση της συνεδρίας μας, που είναι η φάση του αυτοσχεδιαστικού μουσικού παιχνιδιού: το μουσικόδραμα. Το έργο που επιλέχθηκε στην ακριβώς προηγούμενη φάση αναλύεται λεκτικά στην ομάδα κι ο θεραπευόμενος/δημιουργός του καθορίζει τους ρόλους που θα ερμηνευτούν στη συνέχεια μουσικά. Οι ρόλοι μπορούν να είναι πρόσωπα, ιδέες, συναισθήματα, καταστάσεις, χώροι κ.λπ., ο,τιδήποτε διαφαίνεται μέσα στο έργο του θεραπευόμενου/δημιουργού και φαίνεται σημαντικό για την κατάσταση που αυτός μας παρουσιάζει. Στη συνέχεια, ο ίδιος ο θεραπευόμενος/δημιουργός διανέμει τους ρόλους στα μέλη της ομάδας, συμπεριλαμβανομένου του θεραπευτή. Η διανομή του ρόλου προς το θεραπευτή αντανακλά προφανώς το αίσθημα μεταβίβασης του θεραπευόμενου/δημιουργού προς αυτόν. Η διανομή ρόλου στα άλλα μέλη της ομάδας αντανακλά επίσης τα αισθήματα παράπλευρης (lateral) μεταβίβασης, από πλευράς του θεραπευόμενου/δημιουργού προς στο κάθε μέλος της ομάδας ξεχωριστά. Κάθε συμμετέχων-ρόλος

¹⁷⁰ Της ίδιας, 2004, σελ. 72-73.

διαλέγει μόνος του το όργανο που πιστεύει ότι θα αποδώσει καλύτερα το ρόλο που ερμηνεύει μουσικά, με βάση το αίσθημα μεταβίβασης που του μεταφέρθηκε από το δημιουργό του έργου και τις πληροφορίες που έχει από το ίδιο το έργο.

Στη συνέχεια, περνάμε σε ένα αυτοσχεδιαστικό μουσικό παιχνίδι όπου ερμηνεύεται το εν λόγω σχέδιο ή το κείμενο. Η διάρκεια του αυτοσχεδιασμού δεν προσδιορίζεται. Το μουσικό παιχνίδι αρχίζει και τελειώνει αυθόρμητα. Φαινόμενα μεταβίβασης κι αντιμεταβίβασης καθορίζουν τη διανομή των ρόλων, την επιλογή του οργάνου και κυρίως το πώς ο κάθε θεραπευόμενος θα ερμηνεύσει τελικά μουσικά το ρόλο που του αποδόθηκε, καθώς δεν του δίνονται συγκεκριμένες οδηγίες για την ερμηνεία. Ο καθένας παίζει όπως ο ίδιος αισθάνεται-θεωρεί πως πρέπει να παίζει ο ρόλος. Κατά το μουσικό παιχνίδι, παρατηρούμε πως η ελεύθερη μουσική έκφραση που λαμβάνει χώρα με τον αυτοσχεδιασμό ευνοεί την ανάδυση των υποσυνείδητων κι ασυνείδητων επιπέδων με τρόπο πιο γρήγορο και ακατέργαστο απ' ό,τι συμβαίνει κατά τις κλασικές θεραπείες μέσω του λόγου. Αυτό, επειδή κατά τη μουσική έκφραση αναπτύσσονται πολύ λιγότερες αντιστάσεις, γιατί οι άνθρωποι δεν γνωρίζουν τόσο καλά το μουσικό κώδικα όσο το λεκτικό, με αποτέλεσμα να εκφράζονται πιο «ακατέργαστα» στη μουσική.

Η αυτοσχεδιαστική μουσική έκφραση στην οποία αποκτάμε πρόσβαση με τον παραπάνω τρόπο αποτελεί, επιπλέον, μια πολύ δυνατή αποτύπωση των σχέσεων μεταξύ των μελών της ομάδας, όπως αυτή εκφράζεται μη λεκτικά. Γινόμαστε μάρτυρες της έκφρασης φαινομένων μεταβίβασης κι αντιμεταβίβασης μεταξύ των μελών της ομάδας, που εκφράζονται για άλλη μια φορά ακατέργαστα, χωρίς τη διαμεσολάβηση λέξεων. Το περιεχόμενο του μουσικού παιχνιδιού (τί παίζεται, πώς και από ποιόν) είναι πλούσια πηγή κλινικών πληροφοριών. Μπορεί να μας

αποκαλύψει πολύτιμες πληροφορίες για τον τρόπο που έχει συνηθίσει να δρα και να συσχετίζεται ο θεραπευόμενος/δημιουργός μας στην ομάδα προέλευσής του (συνήθως, πρόκειται για την οικογένειά του), καθώς και για τον τρόπο λειτουργίας της ομάδας αυτής. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται στην ομαδική ανάλυση «μεταβίβαση εσωτερικής ομάδας» (internal group transfert). Η «εσωτερική ομάδα», όπως την όρισαν οι Pichon-Rivière, Foulkes, Kaës, Rouchy κ.ά., είναι ο τρόπος, με τον οποίο ο αναλυόμενος έχει εσωτερικεύσει τους δεσμούς μεταξύ των ατόμων που απάρτιζαν την ομάδα που καθόρισε την εξέλιξή του (συνήθως πρόκειται για την οικογένειά του). Πρόκειται, πρακτικά, για ενδοπροβολή των σχέσεων μεταξύ των μελών της οικογένειας, η οποία εν συνεχεία προβάλλεται στο μουσικό αυτοσχεδιαστικό παιχνίδι που θα διαδραματίσει το έργο του εκάστοτε δημιουργού, στην περίπτωση του Αναλυτικού Μουσικοδράματος.

Μπροστά στο αυτοσχεδιαστικό μουσικό υλικό που έχουμε, ακατέργαστο, μπροστά μας, καλούμαστε να κάνουμε μια «μουσικανάλυση». Σε αυτό το στάδιο του πρωτοκόλλου μας, ξαναγυρνάμε στην ιδέα της ανάλυσης των μουσικών αναπαραστάσεων, από την οποία ξεκινήσαμε. Μια ακόμα «μουσικανάλυση» θα λάβει χώρα λοιπόν, όταν ακούσουμε ομαδικά την ηχογράφιση του μουσικοδράματος.

Συνεχίζουμε έπειτα με μια φάση λεκτικής ανταλλαγής, όπου ο κάθε συμμετέχων μας μιλάει για το προσωπικό του βίωμα κατά το μουσικόδραμα. Σε αυτήν τη φάση, αποκτάμε πρόσβαση σε μια πλούσια έκφραση του υποκειμενικού βιώματος του κάθε ατόμου, καθώς ο καθένας μας περιγράφει τη δική του προσωπική αντίληψη της πραγματικότητας που έζησε όλη η ομάδα.

Οι αρχές της «εκδραμάτισης» της ψυχικής πραγματικότητας μέσω ρόλων, που εφαρμόζουμε στην τεχνική μας, εμπνέονται από το

μορενικό ψυχόδραμα. Ο L. J. Moreno, εφευρέτης του κλασικού ψυχοδράματος, ενδιαφερόταν ήδη για την εφαρμογή του στη μουσικοθεραπεία. Στο θέμα όμως εμβάθυνε ο ανιψιός του Joseph Moreno. Στο βιβλίο του *Acting your Inner Music: Music and Psychodrama*,¹⁷¹ ο Moreno χρησιμοποιεί το μουσικό αυτοσχεδιασμό για να υποστηρίξει διαφορετικά στάδια του κλασικού ψυχοδράματος, όπως το ζέσταμα ή η εκδραμάτιση/δραματοποίηση μιας σκηνής. Προτείνει, δε, συγκεκριμένες ασκήσεις μουσικού ψυχοδράματος, όπως η αντιστροφή των μουσικών ρόλων ή ο μουσικός διάλογος και σημειώνει πως η μουσική είναι πολύ αποτελεσματική για την εκδραμάτιση εσωτερικών αντιφάσεων. Στη γλώσσα της ψυχανάλυσης, θα λέγαμε ότι εδώ αναφέρεται στις ψυχικές συγκρούσεις. Ο συγγραφέας περιγράφει, επίσης, αλληλεπιδράσεις του ψυχοδράματος με άλλες μορφές έκφρασης όπως η ζωγραφική, η σύνθεση τραγουδιών ή η εκδραμάτιση του ονειρικού περιεχομένου.

Αυτό που διαφοροποιεί αυτήν την ενδιαφέρουσα τεχνική από τη δική μας είναι, καταρχήν, η προέλευση του υλικού που δραματοποιείται μουσικά. Στην περίπτωση μας, αυτό είναι το προβολικό υλικό που προκύπτει μετά από μουσική ακρόαση ενός μουσικού έργου επιλεγμένου με τη σειρά του με βάση κριτήρια σχέσης, πρόκειται επομένως για ένα υλικό φορτισμένο ήδη με το ασυνείδητο υλικό του θεραπευομένου. Στη συνέχεια, πρέπει να σημειώσουμε ότι η ανάλυση των φαινομένων μεταβίβασης κι αντιμεταβίβασης πριν και κατά τη διάρκεια του μουσικού παιχνιδιού εγγράφει την τεχνική μας στην ψυχαναλυτική σκέψη. Τέλος, η φάση της ακρόασης της ηχογράφησης του μουσικοδράματος, όπως θα δούμε και παρακάτω, φέρνει μια επιπλέον διάσταση εργασίας πάνω στην αντικειμενική πραγματικότητα

¹⁷¹ J. Moreno, 2006.

κι επιτείνει το «μετουσιωτικό» χαρακτήρα που ήδη ενέχει η διαδικασία της αυτοσχεδιαστικής μουσικής σύνθεσης.

Η τελευταία φάση, λοιπόν, του Αναλυτικού Μουσικοδράματος περιλαμβάνει την ακρόαση του μουσικού αυτοσχεδιασμού που έλαβε χώρα. Ξανακούγοντας την ηχογράφιση, οι συμμετέχοντες παίρνουν απόσταση από το υποκειμενικό τους βίωμα, όπως το έζησαν κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού. Οι μουσικές αναπαραστάσεις παρουσιάζονται πιο καθαρά και το υλικό αναλύεται με μεγαλύτερη αντικειμενικότητα. Εργαζόμαστε, έτσι, πάνω στη σχέση με την πραγματικότητα και διακρίνουμε πιο καθαρά τα φαινόμενα μεταβίβασης κι αντιμεταβίβασης, όπως αυτά εκφράστηκαν στο μουσικό παιχνίδι.¹⁷²

Μια τελευταία φάση λεκτικής ανταλλαγής ακολουθεί τη μουσική ακρόαση, όπου οι συμμετέχοντες ξαναμοιράζονται τις εντυπώσεις τους με την ομάδα. Σε γενικές γραμμές, μετά την ακρόαση της ηχογράφησης οι συμμετέχοντες αναλύουν τη μουσική που δημιούργησαν με πολύ πιο αντικειμενικό τρόπο.

Η έμπνευση αυτού του τελευταίου σταδίου του πρωτοκόλλου προέρχεται από την τεχνική τη «Ηχητικής επικοινωνίας» (Communication Sonore) της Edith Lecourt,¹⁷³ η οποία είναι μια τεχνική ενεργητικής αναλυτικής μουσικοθεραπείας ομάδας που χρησιμοποιεί τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό. Μιλώντας για τη χρήση της ηχογράφησης, η συγγραφέας εξηγεί: «είναι μια τεχνική που βιώνεται περισσότερο σαν ένα μέσο που εσωκλείει, εμπεριέχει¹⁷⁴ και

¹⁷² Ας πάρουμε, για παράδειγμα, την περίπτωση που ένας ασθενής παίζει το όργανό του με τρόπο επιθετικό απέναντι σε κάποιον άλλο. Ο ασθενής αδυνατεί σε πρώτο χρόνο να συνειδητοποιήσει αυτήν την επιθετικότητά του κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού, αλλά μπορεί να την αντιληφθεί σε ένα δεύτερο χρόνο, μετά από λεκτική ανταλλαγή με την ομάδα, κι ακόμα περισσότερο κατά την τελευταία φάση όταν ξανακούμε την ηχογράφιση του μουσικοδράματος.

¹⁷³ E. Lecourt, 2005, σελ. 187 - 194.

¹⁷⁴ Στο πρωτότυπο, γαλλικά: contenir.

καθησυχάζει, αλλά και σαν μια μορφή καταξίωσης της δουλειάς που γίνεται στη συνεδρία...».¹⁷⁵ Η μουσική είναι μια τέχνη που απλώνεται στο χρόνο χωρίς να αφήνει πίσω της ίχνη, παρά μόνο αυτά της υποκειμενικής ανάμνησης. Όμως, όπως υποστηρίζει ο Houzel, η δημιουργία συμβόλου ξεκινάει με βάση το ίχνος, από το ίχνος.¹⁷⁶ Σύμφωνα με τον Anzieu, το ψυχικό Εγώ-δέρμα (Moi-Peau) λειτουργεί σαν επιφάνεια εγγραφής του ίχνους και το ίχνος θα γίνει μετέπειτα η βάση για τη δημιουργία του συμβόλου. Εκτός από τη μνήμη, ο ήχος εγγράφεται πλέον όμως και στις αντίστοιχες ηχητικές συσκευές, έτσι, μπορούμε να τον ξανακούσουμε, ενισχύοντας την εγγραφή του στον ψυχικό ηχητικό φάκελο και ευνοώντας τη δημιουργία ηχητικού ίχνους, που θα γίνει αργότερα σύμβολο. Αυτή η διαδικασία βοηθάει το «πλέξιμο» της μουσικής πλευράς του «μουσικο-λεκτικού ηχητικού φακέλου» που μας περικλείει, τον οποίο περιέγραψε η Lecourt.

Τελειώνοντας την περιγραφή του Αναλυτικού Μουσικοδράματος, θα αναφερθούμε σε μια έννοια καθοριστική για κάθε μορφή ψυχοθεραπείας μέσω τέχνης: αυτήν της μετουσίωσης. Η τέχνη προσφέρει στην ενόρμηση αυτό τον εναλλακτικό προορισμό, που διαφέρει από την άμεση ικανοποίησή της ενόρμησης. Η Sophie de Mijolla-Mellor αναλύει τη μετουσίωση που βιώνει ο καλλιτέχνης ως εξής: «μην αφήνοντας τον εαυτό του να υποκύψει σε καμία απαγόρευση, μετατρέποντας τον φαντασιωτικό του κόσμο σε μια νέο-πραγματικότητα που μπορεί να μοιραστεί μέσω του έργου του, ο καλλιτέχνης (...) φαίνεται να είναι αυτός που φτάνει τη μετουσίωση στη μέγιστή της αποτελεσματικότητα».¹⁷⁷ Υποστηρίζει επίσης την ιδέα

¹⁷⁵ Ο.π., σελ. 191.

¹⁷⁶ D. Houzel, 2003, σελ. 65.

¹⁷⁷ S. de Mijolla-Mellor, 2005, σελ. 114.

ότι η μετουσίωση αποτελεί μια επιλογή.¹⁷⁸ Το υποκείμενο διαλέγει ασυνείδητα να λειτουργήσει μέσω της νεύρωσης ή της σωματοποίησης, της ψύχωσης ή της διαστροφής· μπορεί όμως να κάνει και την επιλογή της μετουσίωσης. Στο πρωτόκολλό μας, η επιλογή της μετουσίωσης προτείνεται σε δύο διαφορετικά στάδια, μια πρώτη φορά κατά τη δημιουργία του γραπτού έργου ή του σχεδίου που προκύπτει κατά τη μουσική ακρόαση και μια δεύτερη, κατά τη διάρκεια του ίδιου του μουσικού παιχνιδιού.

Μελέτη κλινικού περιστατικού

Θα προχωρήσουμε παρακάτω σε μια σύντομη ανάλυση ενός κλινικού περιστατικού, με σκοπό να κατανοήσουμε καλύτερα την εφαρμογή του Αναλυτικού Μουσικοδράματος στη θεραπεία. Πρόκειται για μια νεαρή ασθενή ηλικίας 19 ετών που παρακολούθησαμε σε ομαδικό πλαίσιο για δυόμιση χρόνια. Θα εκθέσουμε παρακάτω μια σύνθεση που προκύπτει από τις πρώτες συνεδρίες της παρακολούθησής της και θα μιλήσουμε για την εξέλιξή της.

Η ασθενής, που θα ονομάσουμε Άισα, έπασχε από ιδεοψυχαναγκαστική νεύρωση (Ιδεοψυχαναγκαστική Διαταραχή, κατά DSM VI) από την ηλικία των 9 ετών. Οι ιδεοψυχαναγκασμοί της ήταν πολλοί κι επίμονοι: έβαζε τα πράγματα ανάποδα, ντυνόταν ανάποδα, επαναλάμβανε λέξεις ανάποδα στο κεφάλι της, γυρνούσε γύρω από τον εαυτό της, έβαζε τα αντικείμενα στο πάτωμα, ένιωθε την ανάγκη να έχει συνεχώς γεμάτες της τσέπες και την τσάντα της, κι ανάγκαζε τον εαυτό της να στερείται

¹⁷⁸ Της ίδιας, 2009.

κάποια τρόφιμα και να πίνει πολύ νερό. Παρουσίαζε επίσης τριχοτιλλομανία.¹⁷⁹

Τα προβλήματά της παρουσιάστηκαν μετά από μια τραυματική εμπειρία της παιδικής της ηλικίας, όπου ο πατέρας της έφυγε για να πάει στον πόλεμο για κάποιους μήνες. Το μικρό κορίτσι έμαθε αυτό το νέο μόλις δύο μέρες πριν την αναχώρηση του πατέρα κι η ανακοίνωση αυτή της προκάλεσε μεγάλη αναστάτωση. Επιπλέον, η μητέρα της της απαγόρευσε να κλαίει ή να δείχνει τα συναισθήματά της μπροστά στον πατέρα της, για να μην του αφήσει «κακή εικόνα», της ζήτησε λοιπόν να συμπεριφέρεται σαν ενήλικη. Μετά από την αναχώρησή του, η Άισα, που είχε μεγαλώσει με θρησκευτική παιδεία, κλείστηκε στο δωμάτιό της όπου προσευχόταν μόνη της να γυρίσει ο πατέρας της πίσω σώος κι αβλαβής. Σε αυτήν την περίοδο παρατηρούμε την εμφάνιση των ιδεοψυχαναγκασμών. Εκτελούσε τελετουργίες για να διασφαλίσει την υγεία και την επιστροφή του πατέρα της. Καθώς ο τελευταίος γύρισε πράγματι στο σπίτι σώος κι υγιής, η μικρή του κόρη πείστηκε ότι οι τελετουργίες της λειτούργησαν, αφού προστάτευσαν τον πατέρα της. Συνέχισε λοιπόν να τις εκτελεί έκτοτε, με σκοπό να προστατέψει τον εαυτό της από ατυχίες που θα μπορούσαν να της συμβούν. Κάθε φορά που στη ζωή της συνέβαινε κάτι θετικό ή που επέτρεπε στον εαυτό της να νιώσει ευχαρίστηση, ήταν πεπεισμένη ότι κάτι αρνητικό θα συνέβαινε στη συνέχεια, κι έτσι τιμωρούσε τον εαυτό της ξεριζώνοντας τα μαλλιά της, κι εκτελούσε τις τελετές της για να εμποδίσει την επερχόμενη δυστυχία να την πλησιάσει. Έλεγε πως προσπαθούσε έτσι να «αντιστρέψει το καλό και το κακό», κι αυτό μας κάνει να συνδέσουμε τα λόγια της με το γεγονός ότι έβαζε τα πράγματα ανάποδα, ντυνόταν ανάποδα κ.τ.λ.

¹⁷⁹ Κλινικό σύμπτωμα κατά το οποίο ο ασθενής ξεριζώνει τα μαλλιά του.

Κατά τη διάρκεια των πρώτων μηνών της θεραπείας της, τα έργα της εξέφραζαν τους προβληματισμούς της γύρω από τη θέση της στην οικογένεια, κυρίως ως το «άρρωστο παιδί». Μεταξύ άλλων, μας μίλησε για τη θέση της στην οικογένεια μέσα από μια ιστορία που έγραψε κατά τη διάρκεια μιας συνεδρίας, κατά την ακρόαση μουσικής του Ennio Moricone για την ταινία «Cinema Paradiso». Το έργο αυτό προκαλεί στον ακροατή σκέψεις και συναισθήματα που σχετίζονται με την αφέλεια και την τρυφερότητα της παιδικής κι εφηβικής ηλικίας, αυτή η «συναισθηματική τονικότητα» ήταν σαφώς παρούσα και στα έργα των υπολοίπων ασθενών της ομάδας. Στην ιστορία που έγραψε η Άισα, μια μητέρα διηγιόταν στην κόρη της πώς ένα άρρωστο παιδί κατάφερε να ξεπεράσει τις δυσκολίες του. Σκεφτήκαμε πως το άρρωστο παιδί ήταν η ίδια και δραματοποιήσαμε μουσικά την ιστορία της μέσω του Αναλυτικού Μουσικοδράματος. Εκεί, έκανε τη διανομή των ρόλων «ανάποδα», όπως έκανε και στην έκφραση των ψυχαναγκασμών της: μια λεπτοκαμωμένη κοπέλα (εκπαιδευόμενη μουσικοθεραπεύτρια) πήρε το ρόλο του πατέρα, ένας άλλος νεαρός ασθενής πήρε το ρόλο της μητέρας κι εγώ ήμουν το άρρωστο παιδί. Παρά το γεγονός ότι εκ πρώτης όψεως οι ρόλοι ήταν «ανάποδα», πρέπει να παρατηρήσουμε πως η λεπτοκαμωμένη κοπέλα στο ρόλο του πατέρα έπαιζε με μεγάλη πυγμή κι αποφασιστικότητα, ενώ ο νεαρός ασθενής στο ρόλο της μητέρας ήταν ιδιαίτερα διακριτικός και παθητικός στον τρόπο που έπαιζε. Ήταν άραγε έτσι αντεστραμμένοι οι ρόλοι και στην οικογένειά της; Διαλέγοντας να μου δώσει το ρόλο του άρρωστου παιδιού, προσπαθούσε προφανώς να καταλάβει πώς η θεραπεύτρια θα δράσει για να ξεπεράσει τα προβλήματα. Παρατηρούμε εδώ μια διαδικασία «προβολικής ταύτισης» (projective identification): η ασθενής πρόβαλλε πάνω μου δικό της ψυχικό υλικό, ώστε να το επεξεργαστώ με τη δική μου ψυχική συσκευή και να μπορέσει η ίδια στη συνέχεια να το

επαναπροσλάβει με τη διαδικασία της ταύτισης κι ενδοβολής. Η ανάλυση της δικής μου αντιμεταβίβασης μέσω της εμπειρίας που είχα ως ρόλος στο μουσικό παιχνίδι, μου υπέδειξε πως «εγώ-αυτή» κατείχε μια κεντρική θέση στην οικογένειά της από τότε που αρρώστησε. Όλα γυρνούσαν γύρω από αυτήν, το άρρωστο παιδί, κι είχε έτσι όλην την προσοχή επάνω της. Η ανάλυση των μουσικών σχέσεων της ομάδας, που έπαιζε μουσικά την οικογένειά της στη συγκεκριμένη συνεδρία, μας αποκάλυψε ουσιαστικά τον τρόπο λειτουργίας και συσχέτισης των μελών της οικογένειάς της μεταξύ τους: πρόκειται εδώ για μια «μεταβίβαση εσωτερικής ομάδας» (internal group transfert), που έκανε η ασθενής προς τη μουσική ομάδα, και την οποία στη συνέχεια αναλύσαμε.

Κατά τους μήνες που ακολούθησαν, άρχισε να εκφράζεται μέσω του σχεδίου, κατά τη φάση της μουσικής ακρόασης. Τα σχέδιά της ήταν πάντα παιδικά, συχνά με ήλιους, καρδούλες και συννεφάκια που μας έδειχναν μια παιδιάστικη τάση να δείχνει πως «όλα πάνε καλά», μια άρνηση κάθε κινδύνου, φόβου ή απειλής. Ήταν σαν να ήθελε να μείνει παιδί και μάλιστα στην ηλικία των 9 ετών, όπου έφυγε ο πατέρας της.

Πολύ γρήγορα, άρχισε να μας δείχνει την καρδιά της παθολογίας της, συμβολοποιημένη σε εικόνες, στα σχέδια που έκανε κατά την πρώτη φάση της μουσικής ακρόασης του Αναλυτικού Μουσικοδράματος. Ακούγοντας τη *Γυμνοπαιδιά* του Eric Satie, μια μουσικής που προκάλεσε αισθήματα τρυφερότητας και ηρεμίας στην υπόλοιπη ομάδα, αυτή σχεδίασε ένα ερωτευμένο ζευγάρι μέσα σε μια βάρκα, ένας μεγάλος καρχαρίας στο νερό, κάτω από τη βάρκα, συμβόλιζε έναν λανθάνοντα κίνδυνο, του οποίου την ύπαρξη το ζευγάρι αγνοεί, όπως ακριβώς αγνοούσε και η ίδια τον κίνδυνο να φύγει μια μέρα ο αγαπημένος της πατέρας από το σπίτι, πριν αυτό της συμβεί στη ζωή της. Καθώς έκανε κι άλλα σχέδια, στη συνέχεια, που έδειχναν ένα

ερωτευμένο ζευγάρι που χωρίζει βίαια, συνδέσαμε προφανώς τα έργα αυτά με το βίαιο αποχωρισμό από τον πατέρα της στην ηλικία των 9 ετών.

Ακούγοντας μουσική των ιαπωνικών κρουστών της ομάδας «kodo» (*Lion*), μιας μουσικής «πολεμικής τέχνης» που προκάλεσε ιδέες επιθετικότητας και δύναμης στην υπόλοιπη ομάδα, εκείνη σχεδίασε μια σκηνή απόλυτα συνδεδεμένη με την παθολογία της. Το αναλύσαμε σαν ένα τελετουργικό πέρασμα προς την ενήλικη ζωή. Το σχέδιο απεικόνιζε μια φυλή στην Αφρική. Ο κεντρικός ήρωας-θύμα βρισκόταν στη μέση γονατισμένος μπροστά σε ένα *τοτέμ*, ενώ η υπόλοιπη φυλή έπαιζε κρουστά κι έβγαζε επιθετικές κραυγές γύρω του. Ο δε μάγος της φυλής βρισκόταν μόνος σε μια άκρη, ανάβοντας ένα πούρο. Η Άισα διευκρίνισε πως ο τελευταίος «ξέρει, πως όλα αυτά είναι ψέματα...». Ο συμβολισμός του ήρωα-θύματος με την ίδια μας φαίνεται προφανής. Αναγκάστηκε, σε ηλικία 9 ετών, να κάνει ένα βίαιο πέρασμα στην ενήλικη ζωή και κανείς από την οικογένειά της δεν τη βοήθησε. Βρέθηκε μόνη μπροστά σε αυτήν τη δύσκολη δοκιμασία που της επέβαλε η οικογένειά της. Στο σχέδιο, η οικογένεια-φυλή φαίνεται να έχει σαδιστική συμπεριφορά απέναντί της παρακολουθώντας την και βγάζοντας κραυγές. Ο μάγος θα μπορούσε να συμβολίζει τον ψυχίατρο, που ξέρει ότι όλα αυτά (οι ψυχαναγκασμοί) δεν είναι παρά η κορυφή του παγόβουνου μιας ψυχικής πραγματικότητας πολύ επώδυνης. Παρόλα αυτά, όπως φαινόταν να αντιλαμβάνεται τα πράγματα, ακόμα κι αν φαινόταν δυνατός, αδυνατούσε πρακτικά να τη βοηθήσει. Το *τοτέμ* συμβολίζει τον αληθινό εσωτερικό πανίσχυρο «θεό», μπροστά στον οποίο ο ήρωας (η ίδια) γονατίζει. Τα ίδια της τα τελετουργικά προορίζονται να κατευνάσουν τον εσωτερικό αυτό θεό, που είναι απειλητικός και έτοιμος να την τιμωρήσει ανά πάσα στιγμή, τον ξορκίζει με αυτά, για να μην της στείλει κι άλλες δυστυχίες. Η ερμηνεία

της φάσης του μουσικοδράματος ήταν εντυπωσιακή: με έβαλε για άλλη μια φορά στο ρόλο του θύματος. Διάλεξα να μην πάρω όργανο, να μείνω «γυμνή» με το σώμα και τη φωνή σ' αυτό το μουσικόδραμα. Η ομάδα πήρε κρουστά κι άρχισε να παίζει βίαια, ένιωθα πραγματικά πως με «βασάνιζαν» μουσικά με βίαια κι επιθετικά χτυπήματα κι αμυνόμενοι ηχητικά χτυπώντας τα πόδια μου στο πάτωμα και βγάζοντας, στο πιο κρίσιμο σημείο, μια δυνατή κραυγή. Η ίδια η ασθενής είπε στο τέλος του παιχνιδιού ότι θα ήθελε το «βασανιστήριό μου να διαρκέσει περισσότερο», αποκαλύπτοντας και λεκτικά τη σαδομαζοχιστική πλευρά που μόλις είχαμε βιώσει μουσικά. Η ανάλυση της αντιμεταβίβασής μου ως ρόλου-θύματος, μου αποκάλυψε για άλλη μια φορά ότι ως θύμα ήμουν στο κέντρο της προσοχής όλης της οικογένειας, επομένως ήμουν «η πιο δυνατή». Κατάλαβα πως αυτή ήταν η θέση της ασθενούς στην οικογένειά της. Κατάλαβα επίσης, βιώνοντας μια μαζοχιστική ευχαρίστηση όντας στη θέση του «παντοδύναμου» θύματος, τα σαδομαζοχιστικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το δικό της βίωμα.

Προφανώς, ο θεραπευτής σε αυτήν την περίπτωση δε μοιράζεται με τον αναλυόμενο το αποτέλεσμα της ανάλυσης που διεκπεραιώνει ο ίδιος στη σκέψη του. Μπορεί όμως να του πει πώς αισθάνθηκε ο ίδιος ως ρόλος και να αφήσει τον ασθενή και την υπόλοιπη ομάδα να κάνουν τους συνειρμούς μόνοι τους. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η ψυχική συσκευή του θεραπευτή, αρχικά, αλλά και των υπόλοιπων μελών της ομάδας, στη συνέχεια, παίζουν ρόλο διασύνδεσης-μετατροπής, μεταφράζοντας το ψυχικό περιεχόμενο του ασθενούς, από τα ψυχικά στοιχεία που ο Bion ονομάζει «στοιχεία α» (alpha - που αδυνατεί να σκεφτεί ο θεραπευόμενος), σε «στοιχεία β» (beta - που δύναται να σκεφτεί). Πρόκειται για μια «ονειροπόληση του θεραπευτή» (κατ' αναλογία με τη μητρική ονειροπόληση του Bion), ο οποίος δανείζει την

ψυχική συσκευή του στο θεραπευόμενο για να τον βοηθήσει να «μεταφράσει», να διασυνδέσει και να ερμηνεύσει αυτό που δε μπορεί να μεταφράσει ο ίδιος.

Στους μήνες που ακολούθησαν, η Άισα μας έκανε σημαντικά σχέδια που έδειχναν σκηνές αποχωρισμού. Το πρώτο από αυτά ήταν ακούγοντας τον ιταλό συνθέτη Angelo Bandalamenti σε ένα κομμάτι για πιάνο, που προκάλεσε στην υπόλοιπη ομάδα ιδέες μοναξιάς κι ευαισθησίας. Το σχέδιο με το οποίο «απάντησε» η ασθενής στη μουσική αυτή έδειχνε μια κοπέλα που την εγκατέλειπε ο καλός της. Εκείνη, με ραγισμένη την καρδιά, φώναζε «όχι, μη μ' αφήνεις μόνη». Τη ρώτησα ποια είναι αυτή η κοπέλα κι αν η ίδια αισθάνεται να έχει κάποια σχέση μαζί της, ξεκινώντας έτσι την πρώτη ερμηνεία από τότε που ξεκίνησε η θεραπεία της. Για πρώτη φορά η Άισα έκανε κάποια σύνδεση με τον εαυτό της. Τότε της πρόσφερα μια λογική εξήγηση: εφόσον για ένα μικρό κορίτσι ο πατέρας είναι ο πιο σημαντικός άντρας στον κόσμο, η σκηνή αυτή θα μπορούσε να αναπαριστά το δικό της αποχωρισμό από τον πατέρα της, σε ηλικία 9 ετών. Η λογική αυτή εξήγηση την ανακούφισε από το βάρος της απωθημένης σεξουαλικής έλξης για τον πατέρα, που πλησίαζε απειλητικά. Κάποιους μήνες αργότερα, μπορέσαμε να δουλέψουμε και μουσικά πάνω στα συναισθήματα εγκατάλειψης και στο θυμό που ανακαλύψαμε πως ένιωθε, μετά από αυτήν την εγκατάλειψη. Τότε, σε μια μουσική αναπαράσταση της επιστροφής του πατέρα, μπόρεσε να του δείξει μουσικά όλα όσα είχε περάσει κι αισθανθεί όσο εκείνος έλειπε: το θυμό, την απελπισία, αλλά και τη χαρά της που γύρισε.

Θα κλείσουμε εδώ την περιγραφή αυτού του κλινικού περιστατικού, που το κείμενο αυτό δε μας επιτρέπει να αναλύσουμε περαιτέρω, επειδή αφορά κατά πρώτο λόγο την τεχνική του Αναλυτικού Μουσικοδράματος. Η Άισα μας έδειξε, κατά τη διάρκεια της θεραπείας

της, σημεία-κλειδιά της παθολογίας της: μας είπε πως είχε βιώσει μια εγκατάλειψη, πως φοβόταν, πως αναγκάστηκε να περάσει στην «ενήλικη ζωή» βίαια, ενώ ήταν μόνο 9 ετών και πως παρουσίαζε έκτοτε μια προσκόλληση σε αυτήν την ηλικία της ζωής της, πως βασανίζεται εσωτερικά από ένα φόβο, μια αγωνία ότι παρόμοιες δυστυχίες, τόσο μεγάλες όσο το παιδικό της τραύμα, θα μπορούσαν να της ξανασυμβούν κάθε μέρα που περνάει, κι ότι προσπαθούσε να αποφύγει κάτι τέτοιο εκτελώντας τα τελετουργικά της. Η μορφή των ψυχαναγκασμών της ήταν επηρεασμένη από τη θρησκευτική της παιδεία: είχε εφεύρει ένα είδος «προσωπικής θρησκείας» με δικά της τελετουργικά για να εξευμενίσει τον απειλητικό θεό της και να τον εμποδίσει να την τιμωρήσει. Αισθήματα ενοχής κι επιθετικότητας κρύβονταν πίσω από τα τελετουργικά που εκτελούσε, καθώς και μια σαδομαζοχιστική τάση, έπαιρνε ευχαρίστηση καθώς αυτοβασανιζόταν, καθώς μας έλεγε πως ένιωθε ευχαρίστηση ξεριζώνοντας τα μαλλιά της. Μέσα από τη δουλειά του Αναλυτικού Μουσικοδράματος που της προτείναμε, μπορέσαμε να εργαστούμε πάνω στη συνειδητοποίηση αυτής της ψυχικής πραγματικότητας, καθώς και πάνω στη μεταμόρφωση-μετουσίωσή της, μέσω της μουσικής. Η Άισα έδειξε μεγάλη ικανότητα εξέλιξης και συνειδητοποίησης του προβλήματός της. Σε κάποια φάση της θεραπείας μπλόκαρε την εξέλιξη της, που γινόταν πολύ βαθιά και της προκαλούσε ίσως άγχος, για να συνεχίσει λίγους μήνες αργότερα. Όταν αγγίζαμε μια ψυχική πραγματικότητα βαθιά κι επώδυνη, θεωρούσε πως απειλείται η παρούσα ισορροπία της κι αντιστεκόταν, φορώντας το προσωπίο «όλα πάνε καλά», που ήταν συνηθισμένη να φοράει καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της. Δεν ήταν ακόμα έτοιμη να αποχωριστεί τους ψυχαναγκασμούς της όταν σταμάτησε η θεραπεία μας, τους θεωρούσε ακόμα απαραίτητους για την επιβίωσή της. Είχε όμως ήδη διανύσει πολύ δρόμο, καθώς είχε

μπορέσει να εκφράσει και να συνειδητοποιήσει τα περισσότερα ζητήματα που την απασχολούσαν. Εκκρεμούσε ο μεταβολισμός, η μεταμόρφωση. Σε ότι αφορά την πορεία της προς τη μετουσίωση, όταν η θεραπεία μας σταμάτησε ήταν ήδη σε πολύ καλό δρόμο στις σπουδές της κι είχε ξεκινήσει και μαθήματα τραγουδιού.

Συμπεράσματα

Το Αναλυτικό Μουσικόδραμα είναι, επομένως, μια μέθοδος αναλυτικής θεραπείας μέσω τέχνης, που συνδυάζει δεκτική κι ενεργητική μουσικοθεραπεία. Εγγράφεται στην ψυχαναλυτική σκέψη μέσω της ανάλυσης των σχέσεων μεταβίβασης κι αντιμεταβίβασης σε πολλαπλά σημεία του πρωτοκόλλου. Βασιζόμενοι στο γεγονός πως υπάρχει νόημα στο μουσικό λόγο, αναλύουμε τον τελευταίο για να κατανοήσουμε το υποσυνείδητο και το ασυνείδητο επίπεδο της ψυχικής συσκευής των ασθενών μας. Παράλληλα, όταν εργαζόμαστε με παθολογίες όπου η διαδικασία της συμβολοποίησης-αναπαράστασης πάσχει, όπως συμβαίνει στις βαριές ψυχώσεις, εργαζόμαστε προς την κατεύθυνση νεο-συμβολοποίησης. Το πρωτόκολλο χρησιμοποιεί την εναλλαγή πολλαπλών κωδικών αναπαράστασης, εναλλάσσοντας τις μουσικές αναπαραστάσεις με τις λεκτικές αλλά και τις αναπαραστάσεις μέσω εικόνων, πράγμα που διευκολύνει την έκφραση μεγαλύτερου αριθμού ασθενών που ίσως να βιώνουν αναστολές στην έκφραση με κάποιον από αυτούς τους κώδικες και να είναι πιο ελεύθεροι στην έκφραση με κάποιον άλλο. Η χρήση του μουσικού κώδικα, που είναι σε γενικές γραμμές λιγότερο ελεγχόμενος από το λόγο, διευκολύνει την άρση των αντιστάσεων και έχουμε έτσι πρόσβαση στο ασυνείδητο υλικό γρηγορότερα από ότι με τις κλασικές λεκτικές θεραπείες. Η δραματοποίηση της ψυχικής πραγματικότητας των ασθενών μέσω της

μουσικής συγκεκριμενοποιεί την εργασία πάνω στα ζητήματα που τους απασχολούν και μας δίνει την ευκαιρία, μέσω της ανάλυσης των σχέσεων μεταβίβασης κι αντιμεταβίβασης που αναδύονται από το μουσικό παιχνίδι, να εργαστούμε πάνω στις σχέσεις των ασθενών με σημαντικά πρόσωπα αλλά και ομάδες που καθόρισαν την εξέλιξή τους. Καθώς η μουσική αποτελεί ένα εξαιρετικό μέσο για την έκφραση των συναισθημάτων, το παρόν πρωτόκολλο είναι πολύ αποτελεσματικό για την έκφρασή τους. Η ακρόαση της ηχογράφησης του μουσικοδράματος φέρνει στο προσκήνιο μια επιπλέον διάσταση, αυτή της επαφής με την πραγματικότητα. Τέλος, το γεγονός ότι προτείνουμε στους ασθενείς μας ένα δημιουργικό δρόμο για την έκφραση και τη μετουσίωση των εννομήσεών τους μέσω της μουσικής δημιουργίας, προτείνοντάς τους έτσι μια επιλογή διαφορετική από αυτήν της ψυχοπαθολογίας, κάνει το Αναλυτικό Μουσικόδραμα ένα εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο στη θεραπεία.

Βιβλιογραφία

- D. Anzieu, 2006 (1985), *Le Moi-Peau*, Dunod, Paris.
- J. Assabgui, 1990, *La musicothérapie*, J. Grancher, Paris.
- P. Castoriadis-Aulagnier, 1975, *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris.
- L. Charles-Dominique, 2006, *Musiques savantes, musiques populaires: les symboles du sonore en France (1200-1750)*, CNRS, Paris.
- _____, 2008, «La mort et le sonore dans la France médiévale et le baroque», *Frontières*, vol. 20, N°2, print, Université de Quebec, Montréal.
- _____, 2011, «Le poids des codes symboliques et de la prédétermination dans l'expression musicale de la souffrance et de la déchirure», στο *Insistance*, N° 5, *L'inconscient et ses musiques*, σελ. 83 - 96.
- B. Chouvier, 2002, «Le médium symbolique», στο *Les processus psychiques de la médiation*, Dunod, Paris, σελ. 1 - 4.
- I. Cross, E. Tolbert, 2009, «Music and Meaning», στο S. Hallam, I. Cross, M. Thaut (επιμ.), *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, σελ. 24 - 34.
- X. Dakovanou, C. Anagnostopoulou, A. Triantafyllaki, 2012, «The Reflexion of Psychiatric Semiology and Symptomatology on Musical Structure: A case study of a patient diagnosed with Obsessive-Compulsive Disorder», στο *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition*, July, 23 - 28, Thessaloniki, σελ. 242 - 247.
- _____, 2012, «Quand l'âme chante: la voix mélodique et son pouvoir affectif», στην *Revue Topique*, N° 120, Paris, σελ. 21 - 37.
- _____, 2014, «Le Musicodrame Analytique: entre musique et psychanalyse, une application clinique», στην *Revue Topique*, No 129, 4, *L'esprit du Temps*, Paris, σελ. 69 - 86.
- _____, 2015, «Why is music important for therapy? A psychoanalytical approach», στο *Creative Arts Interconnection Paideia Therapy (CAIPT) International conference*, March, Thessaloniki,
- _____, 2017, *De la représentation psychique à la représentation musicale*, Thèse d'Etat, sous la direction du Pr. S. de Mijolla-Mellor, Université Paris 7, Denis Diderot, Paris.
- S. Freud, 1914, *Le Moïse de Michel-Ange. L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard (1985), σελ. 82 - 125.
- M.A. Guilhot, J. Guilhot, J. Jost, E. Lecourt, 1984, *La Musicothérapie et les méthodes d'association des techniques*, ESF, Paris.
- D. Houzel, 2003, «L'enveloppe psychique: concept et propriétés», στο D. Anzieu, 1987 (υπό τη διεύθυνση), *Les enveloppes psychiques*, Dunod, Paris, σελ. 43 - 72.
- M. Imberty, 1979, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris.

- R. Kaës, 2002, «Médiation, analyse transitionnelle et formations intermédiaires», στο *Les processus psychiques de la médiation*, Dunod, Paris, σελ. 11 - 25.
- S. Koelsch, E. Kasper, D. Sammler, K. Schultze, T. Gunter και A. Frederici, 2004, «Music, language and meaning: brain signature s of semantic processing», στο *Nature Neuroscience*, 7(3), σελ. 302 - 307.
- E. Lecourt, 1984, «Actualité et développement de la musicothérapie», στο M-A. Guillhot, J. Guillhot, J. Jost, E. Lecourt, *La musicothérapie et les méthodes d' association des techniques*, ESF, Paris, σελ. 27 - 54.
- _____, 1987, «L' enveloppe musicale», στο D. Anzieu (υπό τη διεύθυνση), 2003, *Les enveloppes psychiques*, Dunod, Paris, σελ. 223 - 240.
- _____, 2005, *Découvrir la musicothérapie*, Eyrolles, Paris.
- _____, 1994, *L' expérience musicale résonances psychanalytiques*, L' Hartmann, Paris.
- L.B. Meyer, 1956, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Chicago, Londres.
- S. de Mijolla-Mellor, 2005, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris.
- _____, 2009, *Le choix de la sublimation*, PUF, Paris.
- J. Moreno, 2006, *Ερμηνεύοντας την εσωτερική μας μουσική – Μουσικοθεραπεία και Ψυχόδραμα*, Εκδόσεις Πρίνος, Αθήνα (J. Moreno, 2006, *Acting your Inner Music - Music Therapy and Psychodrama*, Barcelona Publishers).
- Th. Reik, 1972, *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, μετάφρ. στα γαλλικά, Ph. Rousseau Denoël.
- _____, 1984, *Ecrits sur la Musique*, μετάφρ. στα γαλλικά, Société d' Edition Les Belles Lettres, Paris.
- C. Stevens, T. Byron, 2009, «Universals in music processing», στο *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, σελ. 14 – 23.
- P. Tagg, 2007, «Significations musicales dans les musiques classiques et populaires. L' expression musicale de l'angoisse», στο J.-J. Nattiez (υπό τη διεύθυνση), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, 5. L'Unité de la Musique, Actes Sud-Cité de la Musique, Arles-Paris, σελ. 743 - 772.
- J. T. Titon, 2009, «The music-culture as a world of music», στο J.T. Titon (επιμ.), *Worlds of Music: an Introduction to the music of the world's peoples*, Schirmer Books, New York, σελ. 1 - 15.
- J. Verdeau-Paillès, 2006, *Expression corporelle, musique et psychothérapie*, Fuzeau, Paris.
- _____, 2004, *Le bilan psychomusical et la personnalité*, Fuzeau, Paris.
- A. Zenatti (υπό τη διεύθυνση), 1994, «Gout musical, émotion esthétique», στο *Psychologie de la musique*, PUF, Paris, σελ. 177- 204.

Άννα Λάζου

Αντί επιλόγου: Η διδασκαλία της φιλοσοφίας μέσω της τέχνης. Παραδείγματα.

Μια πορεία δεκαετιών επισφραγίζεται με τη σύντομη αυτή καταγραφή. Το ερώτημα «αν η Φιλοσοφία είναι διδακτή μέσω της Τέχνης» είναι το ένα από τα δύο ερωτήματα που με απασχολούν έντονα τα τελευταία χρόνια.. Το άλλο θα μπορούσε να διατυπωθεί με τον ακόλουθο τρόπο:

«Είναι η φιλοσοφία μια οδός προς την τέχνη;».

Δεν έχω κάποια οριστική απάντηση, πόσο μάλλον καταφατική, εκτός από το να επιβεβαιώσω πως και η Τέχνη και η Φιλοσοφία είναι απαραίτητες για ένα βίο άξιο να βιωθεί. Ως προς αυτό, μάλλον έχω τη μοναδική βεβαιότητα της ζωής μου και της μέχρι σήμερα πορείας μου. Τα κυριότερα παραδείγματα που προσφέρονται από την δική μου σχετική εμπειρία προέρχονται από το χώρο του θεάτρου και μάλιστα του θεάτρου εκείνου που ως πράξη εμποτίζεται από φιλοσοφικά ερωτήματα και συναφείς έννοιες της στοχαστικής παράδοσης του πολιτισμού.¹⁸⁰

Στη συνέχεια θα απαριθμήσω κάνοντας συνοπτική μνεία στιγμές – ή σταθμούς – όπου Τέχνη και Φιλοσοφία συμβάδισαν επιβεβαιώνοντας την αλληλεπίδρασή τους και κυρίως την καίρια επενέργειά τους στην εκπαιδευτική πράξη με πρωτεύοντα ρόλο στην ανίχνευση μιας απάντησης.

¹⁸⁰ Τα παραδείγματά μου αντλούνται από τέσσερεις τομείς βιωματικής δραστηριότητας, που απλώνονται μέσα σε διάστημα τριών περίπου δεκαετιών: από την δημιουργία και συντονισμό της Θεατρικής Πρωτοβουλίας Νέων *Αρως* στο πλαίσιο του Πολιτιστικού Ομίλου Φοιτητών Πανεπιστημίου Αθηνών (1991 – 2008), τις δράσεις της ερευνητικής και καλλιτεχνικής ομάδας της Φιλοσοφικής Σχολής *δρΥός ΤόΠοι* (2004 – μέχρι σήμερα), τη διοργάνωση του αυτοχρηματοδοτούμενου Πανεπιστημιακού Φεστιβάλ *ΟΙΚΟ-ΦΟΙΤΗΤΙΚΟ ΑΙΘΡΙΟ* στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (2011 – 2013) και από σειρά διεθνών βιωματικών εργαστηρίων δια βίου και άτυπης μάθησης σε συνεργασία με πολλούς και διαφορετικούς φορείς (2007 – μέχρι σήμερα).

Πρόκειται για επιλογή από τις πολυάριθμες βιοματικές συνεργασίες με φοιτητές και διδάσκοντες, καλλιτέχνες ή ερασιτέχνες, εκπαιδευόμενους και ακροατήρια στη διάρκεια τριών περίπου δεκαετιών. Θα ακολουθήσει στη συνέχεια μια απόπειρα θεωρητικής τεκμηρίωσης με επιλογή κειμένων και συγγραφέων που αντλούνται από τον κυκεώνα της ιστορίας των ιδεών, καθώς και περισσότερο πρόσφατες προσεγγίσεις για την τριμελή σχέση του θέματός μας: Εκπαίδευση – Τέχνη – Φιλοσοφία. Ως προς τη θεωρητική τεκμηρίωση, τρέφω αρχικά επιφύλαξη ως προς το εφικτό μιας πλήρους καταγραφής της ρευστότητας του βιώματος και της άμεση εμπειρίας και μάλιστα κατά τα αναμενόμενα συμβατά πρότυπα μιας γραπτής αναφοράς. Η πρώτη διαδρομή – πώς μέσω της φιλοσοφίας εξετάζουμε την τέχνη, μαζί με άλλα ζητήματα ζωτικής σημασίας για τον ανθρώπινο βίο, έχει αποτελέσει προσφιλέσ και διαδεδομένο ζήτημα σε μεγάλο βαθμό τόσο της ιστορίας των ιδεών όσο και πολύ πρόσφατων μελετών.¹⁸¹ Ορισμένες από τις επισημάνσεις που μπορούν να ανιχνευθούν στο παρόν άρθρο δείχνουν περισσότερο ανάγλυφα αυτά τα συγκεκριμένα διαχρονικά ενδιαφέροντα της φιλοσοφίας να ορίσει την τέχνη και συναφή φαινόμενα του ανθρώπινου πολιτισμού. Ενδιαφέροντα που αποδεικνύουν την πρακτικότητα και εφαρμοσιμότητα της φιλοσοφίας μέσω της τέχνης - και πιο συγκεκριμένα της τέχνης του θεάτρου - στην καθημερινή ζωή. Η αντίστροφη όμως διαδρομή, το πώς η τέχνη εμπλουτίζει, διαμορφώνει ή μεταμορφώνει τη φιλοσοφία, το αν η τέχνη υποκαθιστά στο επίπεδο της διδασκαλίας την φιλοσοφική διερεύνηση των κλασικών ερωτημάτων, με τα οποία έχει αυτή η τελευταία ταυτισθεί, αποτελεί ένα ζήτημα περισσότερο νέο και ανοιχτό σε πρωτογενή εξέταση. Από αυτήν την άποψη τα παραδείγματά μας συνιστούν ένα μάλλον πρωτότυπο υλικό γνώσης, με βάση το οποίο η θεωρητική μας τεκμηρίωση αποπειράται να συστήσει προϋποθέσεις

¹⁸¹ Θ. Πελεγρίνης, 2002.

συστηματικής πραγμάτευσης και θεωρίας. Ξεχωριστό σημείο αναφοράς η σειρά έργων με γενικό τίτλο *Φιλοσοφία στη σκηνή* του Θεοδόση Πελεγρίνη, όπου η φιλοσοφία που παρουσιάζεται συνήθως στρυφνή στον κοινό νου, γίνεται το αντικείμενο θεατρικής πλοκής που περιστρέφεται κάθε φορά γύρω από μια διαφορετική περίπτωση φιλοσόφου, ανεβαίνει έτσι στο παραδοσιακά λαϊκότερο δημόσιο βήθρο της σκηνής, δείχνοντας το «φως» και τη ζωτικότητα της.¹⁸²

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1) Ως αφετηρία του έμπρακτου προσωπικού προβληματισμού μου για τη σχέση Τέχνης και Φιλοσοφίας θεωρώ το ανέβασμα της τραγωδίας του Αισχύλου *Πέρσαι*, όπου το 1988 στο σχετικό Συμπόσιο του Πανεπιστημίου της πόλης *Gävle* (Γιέβλε) της Σουηδίας, παρουσιάζοντας την τότε συζήτηση γύρω από το πρόβλημα σώματος – ψυχής, επιχείρησα να αναγνωρίσω στη σχέση του ηθοποιού με το σώμα ένα πρότυπο επίλυσης του γνωστού φιλοσοφικού προβλήματος. Έτσι, μου δόθηκε η ευκαιρία να μελετήσω σχετικές προσωκρατικές αντιλήψεις γύρω από την ταυτότητα σώματος – ψυχής που αποτυπώνονται στην Αισχύλεια ποίηση και να συνδέσω την πραγμάτευση από τον Αισχύλο, του προσώπου του Ξέρξη, ως ενός – από το χώρο του δράματος μεν – προτύπου παρόλ' αυτά, μιας αδιαχώριστης σωματοψυχικής ολότητας που δικαιώνεται στην θεατρική έκφραση της ψυχικής του νόσου μέσα από τις Αισχύλειες ποιητικές μεταφορές και ως τη σκηνική ενσωμάτωση της ανθρώπινης προθετικότητας έναντι της νεότερης θετικιστικής διχαστικής προσέγγισης. Ο

¹⁸² Θ. Πελεγρίνης, 2008.

προβληματισμός αυτός κατέληξε σε μεταγενέστερη δημοσίευση του άρθρου «Ψυχονοητικά γεγονότα και η επί σκηνης δράση του ηθοποιού».¹⁸³

2) Ένας δεύτερος σταθμός – το 1990 – κι ενώ συνεχίζονταν οι μεταπτυχιακές μου σπουδές, ήταν η προσπάθεια ερμηνείας της πρότασης του *Tractatus* “Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt” (TL 5.6) μέσα από ένα θεατρικό δρώμενο: Με αφετηρία απόσπασμα από τη διάλεξη του Wittgenstein για την Ηθική,

«Δεν μπορεί να γραφεί ένα επιστημονικό βιβλίο που το θέμα του θα ήταν ουσιαστικά Ύψιστο και υπεράνω των άλλων θεμάτων. Μπορώ να περιγράψω το αίσθημά μου αυτό με την παρακάτω μεταφορά: αν ένας θα μπορούσε να γράψει ένα βιβλίο για την ηθική, αυτό το βιβλίο θα κατέστρεφε σε μιαν έκρηξη όλα τα άλλα βιβλία στον κόσμο. Οι λέξεις μας, όπως τις μεταχειριζόμαστε όταν κάνουμε επιστήμη – είναι δοχεία, ικανά μόνο να περιέχουν και να μεταφέρουν νόημα και σημασία, φυσικό νόημα και σημασία. Η ηθική, εάν είναι κάτι, τότε είναι κάτι υπερφυσικό, ενώ οι λέξεις μας εκφράζουν μόνο γεγονότα. Όπως ακριβώς ένα φλιτζάνι του τσαγιού κρατάει μόνο ένα φλιτζάνι νερό, ακόμα κι αν επρόκειτο να χύσω από πάνω του ένα ολόκληρο γαλόνι»,¹⁸⁴

ξεκίνησα σε σύγχρονο λογοτεχνικό ύφος και με θεατρικούς διαλόγους να αφηγούμαι την πραγματική ιστορία ενός ανθρώπου – που όταν στη ζωή δίδασκε φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο και αυτοκτόνησε το 1990 – συνοδεύοντάς την με τη θεατροποίηση καταγεγραμμένων αποσπασμάτων του βίου του Wittgenstein:

«σκηνές και αποσπάσματα της ζωής του Wittgenstein παρεμβάλλονται, αυτά τα μέρη της ζωής του Wittgenstein - εν μέρει πλασματικά και εν μέρει βασισμένα σε βιογραφικά δεδομένα, δείχνουν μια πλευρά της

¹⁸³ Α. Λάζου, 2009.

¹⁸⁴ Σε ελεύθερη προσωπική απόδοση των φράσεων της διάλεξης, με σκοπό τη δραματοποίησή της. L. Wittgenstein, 1965 και 2000. Πρβλε σχετικούς προβληματισμούς στο άρθρο του Α. Γούναρη για τη σχέση της *Διάλεξης για την Ηθική* με επιρροές στη σκέψη του, μετά την περίοδο του *Tractatus* και πριν την ολοκλήρωση της γλωσσικής στροφής των *Φιλοσοφικών Ερευνών* από τον Γερμανό συγγραφέα και ποιητή Paul Ernst [Α. Γούναρης, 2005 (2014)].

προσωπικότητάς του που αφορά την κοινωνική του συμπεριφορά και τις σχέσεις του με το ακαδημαϊκό περιβάλλον (Cambridge 1930), ενώ τα προβλήματα των σύγχρονων ανθρώπων εμπνέονται και παρουσιάζουν με "ελλειπτικό" τρόπο τις ηθικές, θρησκευτικές και υπαρξιακές όψεις της φιλοσοφίας του». ¹⁸⁵

Πολλά χρόνια αργότερα κι ενώ ορισμένοι από τους φοιτητές του τμήματος Φιλοσοφίας που το παρακολούθησαν τότε, ήδη τώρα έχουν γίνει διδάκτορες και καθηγητές φιλοσοφίας, ο προβληματισμός αυτός γύρω από τη σχέση φιλοσοφίας, γλώσσας και ηθικής, ενσωματώθηκε στη διδακτορική μου διατριβή με τίτλο *Άνθρωπος, φύση και πράξη*, που υποβλήθηκε στο Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής, Ψυχολογίας το 2006. Λίγα χρόνια μετά επανήλθα στην πραγμάτευση του μύθου του Οιδίποδα σε διάλεξή μου στο *Κέντρο Σημειολογίας του θεάτρου*, υπό τη διεύθυνση της Μαρίκας Θωμαδάκη με θέμα «Οιδίποδας, Beckett, Wittgenstein», το 2013, όπου μέσα από το σύγχρονο χοροθέατρο Butoh, το χορό του σκοταδιού, προσπάθησα να δείξω τη σκηνική συμπύκνωση των τραγικών αληθειών του μύθου και της αναλυτικής σκέψης. ¹⁸⁶

Σχετικά με το έργο *Wittgenstein – Βιτγκενστάιν*, η εκ μέρους μας υποθετική αναγνώριση στοιχείων της φιλοσοφίας του Wittgenstein για τη χρήση της γλώσσας στη λογοτεχνία ή μάλλον η πιθανή μεταφορά απόψεων του φιλοσόφου στο θεατρικό έργο, αλλά και η συζήτηση για την πλαισίωση της τέχνης με όρους που παραπέμπουν σε παραλληλίες ήδη εκπεφρασμένες, δεν ήταν δυνατόν να γίνει χωρίς αναφορά τόσο στην ύστερη όσο και στην πρόωμη περίοδο του Αυστριακού στοχαστή. Εξάλλου παρατηρείται ότι η

¹⁸⁵ «δρΥός τόΠοι: Wittgenstein», στην ιστοσελίδα με τίτλο *antigreece, Τέχνης Νέα*, <http://www.artingreece.gr/artnews.php?ID=447>. Πρβλε R. Rhees, 1981 & R., Monk, 2005. Το κείμενο Wittgenstein – Βιτγκενστάιν, παρατίθεται στο τέλος του βιβλίου. Παρουσιάστηκε σε Πανεπιστημιάδες και πειραματικές σκηνές της Αθήνας, στο διάστημα, μεταξύ 1990 & 2004.

¹⁸⁶ Σχετικά ζητήματα για τη σχέση φιλοσοφίας και σύγχρονου χοροθέατρου εξετάζονται στα άρθρα: «Ancient Myths, Traditional Civilization and Contemporary Dance Theatre» (Α. Λάζου, 2015) και «Πέρα από το χορό: σύγχρονες αισθητικοθεραπευτικές χρήσεις του χορού στο φως της νιτσεϊκής σκέψης» (Α. Λάζου, 2013).

εικόνα της γλώσσας που αναδύθηκε από τις *Φιλοσοφικές Έρευνες* δέχτηκε ποικίλες ερμηνείες, καθώς η σκέψη του Wittgenstein σε αυτές εμφανίζει διαφορετικούς θεωρητικούς προσανατολισμούς.¹⁸⁷ Το κυριότερο εργαλείο με το οποίο εφοδίασε ο Wittgenstein τους καλλιτέχνες είναι η «νουθεσία» για το αναπόδραστο της μεταφοράς του ιδιωτικού ερεθίσματος στον πραγματικό κόσμο, ωστόσο, μαζί με μια προτροπή να σιωπούν αν δεν μπορούν να εκφράσουν με σαφήνεια αυτό που σκέφτονται ή αισθάνονται.

3) Τρίτο σταθμό στην διαδρομή της εμπειρίας μου, αποτελεί η διδασκαλία της όρχησης, στην οποία ενσωματώνονται γνώσεις που παραπέμπουν τόσο στην αρχαία φιλοσοφική ανθρωπολογία (Πλάτωνα, Αριστοτέλη, Επικούρου, Λουκιανού κ. ά.) όσο και νεότερες πραγματεύσεις του τραγικού στοιχείου της ανθρώπινης φύσης - στο πνεύμα του ρομαντισμού που μεταλαμπαδεύεται στον 20ό αιώνα και πλέον στον δικό μας αιώνα και στον ακαδημαϊκό μας περίγυρο – δια μέσου των επιδράσεων της γερμανικής ιδεαλιστικής αρχαιογνωσίας (Γερμανικός ιδεαλισμός, αλλά και Marx - Nietzsche). Η διδασκαλία της όρχησης – αρχαιοελληνικού χορού - πέρα από το να είναι ένα πολιτιστικό αίτημα του καιρού μας για στροφή στην εναρμόνια παιδεία πνεύματος, συναισθήματος, σώματος – λόγου, ρυθμού, κίνησης – αποπειράται να μεταφέρει το βίωμα της αρχαίας γλώσσας, τη μαθηματική της δομή, να εισάγει στην τέχνη του χορού ως τέχνη βιωμένης γεωμετρίας, διδάσκει τη διαλεκτική σχέση ατόμου και συνόλου (ομάδας), ευαισθητοποιεί τους συμμετέχοντες στην αρχαιοελληνική έννοια της δικαιοσύνης και «προσγειώνει» την ουτοπία των εννοιών στο άμεσο βίωμα:¹⁸⁸

¹⁸⁷ Π. Βαλλιάνος, 2004, υποσημ. 1, σελ. 278 - 279.

¹⁸⁸ Σειρά δημοσιεύσεων με πιο πρόσφατη το άρθρο “*Orchesis throughs its Light on Drama*” (A. Lazou – Eir. Kosma, 2016).

Μέσω των δρωμένων:

α) « Χορεύοντας... το μύθο» (όπου η ερευνητική ομάδα παρεμβαίνει στο νηπιαγωγείο εισάγοντας τις έννοιες χρόνος – με αναφορά στα *Τέσσερα κουαρτέτα* του T.S. Elliot - κόσμος – με αναφορά στο *Άξιόν εστι* του Ο. Ελύτη, στο μύθο του Φαέθοντα, στην κοσμολογική, βιολογική και πολιτισμική σημασία του Ήλιου, με κείμενο που συντέθηκε από τα ίδια τα μέλη της δημιουργικής ομάδας και με συνοδεία μουσικών μέτρων παραδοσιακών κυκλικών χορών που διδάσκονται παράλληλα στα παιδιά – θεατές, την ώρα της παράστασης),¹⁸⁹

¹⁸⁹ Απόσπασμα:

«(Εμφανίζονται με θόρυβο και γέλια δυο αφηγήτριες, δυο νεαρές κοπέλες, παίζοντας μεταξύ τους και πειράζοντας η μία την άλλη).

(Το φως δυναμώνει) (η ΟΛΓΑ προσπαθεί να ισορροπήσει μία βέργα στο δάχτυλό της)

ΟΛΓΑ: Μύθι.....μύθι..... μύθι.....μύθι

(η Σβετλάνα με ένα παιχνιδάκι στο χέρι)

ΙΩΑΝΝΑ: παραμύθι

ΟΛΓΑ το κουκί (συνεχίζει να ισορροπεί)

ΦΩΤΕΙΝΗ και το ρεβύθι

ΟΛΓΑ μύθι.... μύθι.... μύθος....., μύθια....

ΦΩΤΕΙΝΗ ΚΑΙ ΙΩΑΝΝΑ όσα μύθια, τόσ' αλήθεια

ΟΛΓΑ. Έναν μύθο θα σας πω (τραγουδώντας επαναλαμβάνει με τον γνωστό σκοπό) έναν μύθο θα σας πω....

ΦΩΤΕΙΝΗ - ΙΩΑΝΝΑ έναν μύθο θα σας πω (επαναλαμβάνουν τραγουδιστά, περιπαιχτικά)

ΟΛΓΑ (κοιτάζει τη Σβετλάνα επαναλαμβάνοντας) έναν μύθο θα σας πώ

ΦΩΤΕΙΝΗ Ε πέστον μας λοιπόν, μας έφαγε η αγωνία

ΟΛΓΑ πριν από το μύθο όμως θέλω να σας συστηθώ, να γνωριστούμε. Το όνομά μου είναι Όλγα (ενδεικτικά), πως είναι το δικό σου; (ρωτάει ένα παιδί) (Ακούει το όνομα και συνεχίζει).

Το όνομά του είναι Χάρης, ποιά είναι το όνομά σου; (κ.ο.κ. συνεχίζει ίσως και για όλα τα παιδιά εάν είναι εφικτό.)

(Αφού δείξει 2-3 παραδείγματα οδηγεί τα παιδιά να το συνεχίσουν μέχρι να πουν όλα τα ονόματά τους. Εντάσσει και τους ηθοποιούς στο παιχνίδι. Πιάνονται από το χέρι και κάθονται σε κύκλο γύρω από τη σκηνή.)

(Μόλις τελειώσει η γνωριμία)

ΟΛΓΑ Μαζί σας έχουμε βρεθεί, κάτι για να σας πούμε, σώμα - ψυχή μαζί και νου να ενώσουμε κι όλοι μαζί στο τέλος ενωμένοι να χαρούμε.

ΙΩΑΝΝΑ. Και τώρα που γνωριστήκαμε ας πάμε παρακάτω.

ΟΛΓΑ Έναν μύθο θα σας πω.

ΦΩΤΕΙΝΗ Ε πέστον και μας έσκασες. (παρακινεί τα παιδιά να πούνε)

Ε πέστον και μας έσκασες.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ

Όχι όχι σταθείτε θα σας δείξω εγώ πως λέγονται τα παραμύθια που λένε πάντα την αλήθεια (Ο μουσικός δημιουργεί ήχους, με κυκλικές κινήσεις, χτυπήματα στο τύμπανο, θέλοντας να αφηγηθεί το παραμύθι με τους ήχους. Αυτό συνεχίζεται σε όλη την παράσταση, υπογραμμίζοντας ηχητικά τις εικόνες της αφήγησης)

ΦΩΤΕΙΝΗ Τώρα η σειρά σου

ΟΛΓΑ Για ποιά πράγμα..... Α ναι, ο Θεος αεί γεωμετρεί!

ΦΩΤΕΙΝΗ Τι είναι αυτά, μύθο είπες ότι θα μας πεις και όχι φιλοσοφίες!!!! Μα εσύ σκάς Γάιδαρο.

ΟΛΓΑ. ου α ου. (Κάνει τον γάιδαρο και σκάει στα γέλια)

ΙΩΑΝΝΑ. Θα μας πεις επί τέλους το περιβόητο παραμύθι σου, μας έσκασες... (κωμικοί αυτοσχεδιασμοί)

ΟΛΓΑ. Λοιπόν...μ... μ... μια φορά κι έναν καιρό ή μάλλον όχι, θα το πω διαφορετικά, μια φορά στο μέλλον, μία μέρα σαν σήμερα, ο ήλιος κρύφτηκε πίσω από πυκνά μαύρα σύννεφα, άρχισε να χάνεται το φως του και να πέφτει το σκοτάδι στη γη...

ΣΒΕΤΛΑΝΑ. Δηλαδή το παραμύθι θα μας πάει στο μέλλον;

ΟΛΓΑ. Μμ..., δε ξέρω μπορεί και στο παρόν, γιατί το μέλλον από τη μια στιγμή στην άλλη γίνεται παρόν και το παρόν γίνεται παρελθόν...

β) «Χορεύοντας... την Ιστορία» (με αναφορά στις έννοιες *Ειρήνη, Δικαιοσύνη, Πόλις, Κοινωνία*, όπου η ερευνητική ομάδα παρεμβαίνει στο Δημοτικό σχολείο κι εργάζεται με παιδιά που διδάσκονται την κλασική ιστορία μέχρι την ηλικία 11 – 12 ετών, συμμετέχοντας παράλληλα ενεργά στα μουσικά και χορευτικά δρώμενα), με κείμενο που συνδυάζει αποσπάσματα αρχαίου δράματος με σύγχρονη ποίηση,¹⁹⁰

ΦΩΤΕΙΝΗ. Έχεις δίκιο, άμα το σκεφτώ όπως το λες, αυτά που λέμε τώρα έχουν γίνει ήδη παρελθόν και ήσαν πριν λίγο μέλλον. (κωμικοί αυτοσχεδιασμοί)

ΙΩΑΝΝΑ αααα τώρα θα μιλήσω κι εγώ, γιατί όσο σας ακούω μούρχονται στ' αυτιά μου τα λόγια του μεγάλου ποιητή Τι Ες Eliot, πουέλεγε:

Ο χρόνος ο παρών κι ο χρόνος ο παρελθόν

Είναι ίσως και οι δύο παρόντες στον μέλλοντα χρόνο

Και το παρελθόν περιέχει το μέλλον

ΣΒΕΤΑΑΝΑ: Και ποιός είναι ... αυτός.... αυτός ο ποιητής? Ο.... πως τον είπες?

ΙΩΑΝΝΑ: Τι Ες Eliot

(Παιδιά ΚΑΙ ΦΩΤΕΙΝΗ επαναλαμβάνουν) Τι Ες Eliot.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ: Μεγάλος ποιητής του 20ου αιώνα, πήρε και το Νόμπελ λογοτεχνίας. Είναι Αμερικανός - και όταν ο άνθρωπος σέβεται τον άνθρωπο ανήκει στον κόσμο ολοοόκληρο..... Κάτι όμως θέλω να σας πω, γιατί ...με βασανίζει αλλά με... απελευθερώνει κιόλας.. Να, σκέφτομαι ότι το τώρα, αυτό εδώ το τώρα είναι ένα τώρα, τώρα είναι ένα άλλο τώρα και τώρα ένα άλλο τώρα, κι άλλοκι άλλο.....κι άλλο. Και όσο το λέω, μου γίνεται όλο και πιο ξεκάθαρο και καταλήγω στο ...πόσο σημαντικό είναι το τώρα!!! (μένει στο τώρα με σιωπή).

ΟΛΓΑ Εντάξει, εντάξει αρκετά φλυαρήσαμε , θ' αρχίσουμε να μοιάζουμε με τους μεγάλους...

ΙΩΑΝΝΑ. Έτσι ακριβώς ... Ας μπούμε τώρα στο παραμύθι...

ΦΩΤΕΙΝΗ Συμφωνώ. Έλα μη καθυστερούμε, με έφαγε η περιέργεια, άντε να δούμε τί θα βγει...

ΟΛΓΑ Μη φοβάσαι, θα τα καταφέρουμε, έλα τώρα άκου τη συνέχεια..

ΣΒΕΤΑΑΝΑ. Έλα λέγε επιτέλους.

(Μουσική)

ΟΛΓΑ Μια φορά κι έναν καιρό)»

¹⁹⁰ ΑΦΗΓΗΤΗΣ1: Ακούστε το θεσμό που εγκαινιάζεται

ΑΦΗΓΗΤΗΣ2: Από τώρα και για πάντα μες την χώρα του Αιγέα

Ιδρύεται των δικαστών τούτο το βουλευτήριο

ΑΦΗΓΗΤΗΣ3:

Στον βράχο του Άρη, που πήρε το όνομα Άρειος Πάγος

Σ' αυτόν ο σεβασμός των πολιτών

Κι ο αδελφός του φόβος μέρα και νύχτα την αδικία θα συγκρατούν

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 4:

φτάνει να μη νοθεύουν την ροή των νόμων οι πολίτες

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΑΠΟ ΠΑΙΔΙΑ: Πού θα βρεις καθαρό νερό να ξεδιψάσεις,

Όταν με λάσπες και βρωμιές το μαγαρίζεις.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 5:

Αδέκαστο στήνεται το Βουλευτήριο τούτο.

Αγέλαστο και σεβαστό

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 6:

Φρουρό που ξαγρυπνά στις κοιμισμένης πόλης το προσκέφαλο.

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΑΠΟ ΠΑΙΔΙΑ: Οι πνοές των ανέμων να τρέχουν στην γη από την στεριά, τον ουρανό και του πελάγου την δροσιά στην χαρμονή του Ήλιου.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 7: Εύχομαι να μη σηκώσει φωνή βροντερή μες την πόλη αχόρταγη διχόνοια

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 8: μηδέ το αίμα πολιτών η μαύρη γη να πει στάζοντας μέσα στην χώρα το χρέος της οργής και το αντίδωρο του φόνου να ζητάει

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 9: Να σέβεται καθένας και πάνω από όλα το γονιό

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 10: Και να τιμά το ξένο που μπαίνει στο κατώφλι του

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΑΠΟ ΠΑΙΔΙΑ: Να ανταποδίδουν τις χαρές και να μοιράζουν μεταξύ τους την αγάπη

Αυτό το γιατρικό γιατρεύει τους ανθρώπους.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 1: Τώρα θα βγάλουμε τις γραφές, τις κρυμμένες στα σπλάχνα των δελφινιών

γ) «*Ευμενίδες*», με αναφορά στην *Αισχύλεια Ορέστεια* και στη διάδραση θεατών - σκηνικής δράσης στο δικαστήριο της Αθηνάς για τη δικαίωση του Ορέστη (όπου η ερευνητική ομάδα παρεμβαίνει στο Γυμνάσιο, αλλά και σε μεγαλύτερα ακροατήρια και πραγματεύεται τα θέματα της μητροκτονίας, του φόβου, της ενοχής, καθώς και την έννοια της δικαιοσύνης και της πολιτικής συνοχής),¹⁹¹ και

δ) «*Λαβύρινθος*», με αναφορά στο μύθο του Μινώταυρου, του Θησέα και της Αριάδνης (όπου παρεμβαίνουμε σε ομάδες ενηλίκων και διδάσκονται τεχνικές δημιουργικής γραφής, εικαστικές και πλαστικές τέχνες, χορός και θέατρο παράλληλα με εισαγωγή στην πλατωνική φιλοσοφία – *Φαίδρος* – στον Αριστοτέλη – *Ποιητική* – στον Λουκιανό και στον Λουκρήτιο) – κατά τη διάρκεια ενός σεμιναρίου 50 ωρών που ήδη υλοποιήθηκε ως πρώτο μέρος στο πλαίσιο των εργαστηρίων Πειραματικής Παιδαγωγικής,¹⁹²

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 2: Τώρα θα βγάλουμε έξω τον λόγο τον κρυμμένο στην μήτρα της θάλασσας
 ΑΦΗΓΗΤΗΣ 3: Θα τραγουδήσουμε
 ΑΦΗΓΗΤΗΣ 4: Θα τεντώσουμε το λαρύγγι να μας ακούσουν ως πέρα μακριά
 ΑΦΗΓΗΤΗΣ 5: Δεν πεθαίνουν οι πρώτοι φθόγγοι των κελαηδισμών
 ΑΦΗΓΗΤΗΣ 6: Ακούστε!...Τ' ακούτε;
 ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΑΠΟ ΠΑΙΔΙΑ: Κιβωτός το ποίημα, Κιβωτός ο έρωτας, Κιβωτός η φωνή μας.....
 Η μουσική η πρώτη των κυττάρων ακούγεται
 Ω πόλεις, δάση και χωράφια και μικρά αετόπουλα των βράχων,
 Κοντά σας η ψυχή των παιδιών φτάνει
 Φέρει το φως του Ουρανού και της θάλασσας
 Το φως των παιδιών φέρει
 Να δώσουν τα χέρια σταυρωτά
 Και να ορκιστούν βοήθεια ο ένας τον άλλον
 Για να μην σβηστεί η αρμονία του κόσμου
 Σ' αυτήν την γη
 Το φως να γεννηθεί ξανά
 Παιδιά με νέα κύτταρα, με ψυχή προαιώνια να την κατοικήσουν
 Για να σωπάσει ο θρήνος των βουνών
 Παιδιά που θα εννοούν τα σήματα των πλανητών
 Και των στοιχείων τους ήχους.
 Που θα αγρυπνούν και θα κοιμούνται με το μέτρο της φλόγας του Ήλιου.
 Και ο κραταιός πυρήνας του έρωτα,
 Θεός να διαφυλαχτεί στο κέντρο, αγνός να μένει.
 Για να μην ξεραθεί διόλου το γένος των ανθρώπων.
 Μην χαθεί η αγάπη, η μόνη αρχή του κόσμου
 Ας υψωθεί από το αρχαίο και το νέο δίκαιο σαν ευχή,
 Σαν προφητεία ο λόγος,
 Για να ακουστεί παντού η φωνή
 Παντού ο ίδιος ουρανός, παντού το ίδιο χόμα».

¹⁹¹ Α. Λάζου, 2014. Στο ίδιο πνεύμα του διαδραστικού θεάματος ανέβηκε πρόσφατα το έργο του Andrew Irvine, *Η Δίκη του Σωκράτη*, με αναβίωση του δικαστηρίου της αρχαίας Ηλιαίας και ψηφοφορία κατά τη διάρκεια της παράστασης. Πλήρες κείμενο σε μετάφρ. Γιάννη Σπυρίδη και συνοδευτικά ερμηνευτικά σχόλια δημοσιεύονται στο υπό έκδοση, 2016, *Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία*, Τόμος Β', (επιμ.) Α. Λάζου - Γ. Πατιός.

¹⁹² Συμβολικά, ο Λαβύρινθος παρουσιάζεται ως αρχέτυπο εξέλιξης της ανθρώπινης ύπαρξης. Είναι μια σύνθετη δομή κυκλικών και σπειροειδών διαδρομών που ωθούν τον άνθρωπο στα τριςβαθα του είναι του και της αθέατης πλευράς του εαυτού του. Καθώς βγαίνει από τον Λαβύρινθο, νικώντας τον Μινώταυρο, φέρνει στο φως την νίκη, είναι μία στιγμή, που ο χορός μπαίνει στην δεύτερη φάση της πραγματικής απελευθέρωσης. Απόσπασμα:

ως εκάστοτε ερευνητική – καλλιτεχνική ομάδα Φιλοσοφίας και τέχνης, επικαλούμαστε την κεντρική αλλά κι «ευάλωτη» έννοια της δημιουργικότητας με βάση τη σύγχρονη έρευνα γύρω από την εκπαίδευση κι εμπλέκοντας κάθε φορά το σώμα, τη σιωπή, την εικόνα, τη σκέψη,

« ΧΟΡΟΣ:

Θύτης + θύμα

Θύμα + θύτης

Θύτης + Θύτης

Θύμα + Θύμα

Συνορθόλευμα νοημάτων

Ζωή + Θάνατος

Θάνατος + Θάνατος

Ζωή + Ζωή

ΕΛΛΗ:

Το σώμα μου ενεργεί, πράττει αυτεξούσια, άλογα.

Δεν υπάρχει χρόνος, δεν ισχύουν αναλογίες μεγεθών,

δεν λειτουργούν οι φυσικοί νόμοι.

Όλα ρευστά.

Ασήκωτο βάρος με τραβάει, με παρασέρνει,

γλιστράει, γλιστράει, σωριάζεται με πάταγο,

πνίγεται σε πυκνή ύλη σκόνης.

Πέφτω, σχεδόν ταυτόχρονα, πάνω του.

Ο πάταγος έγινε ήχος, απόηχος, ώσπου έσβησε κι αυτός.

Έσβησα κι εγώ μαζί του.

Σκοτάδι, σιγή.

Ένα σκίρτημα, μια ανάσα, ένας σπασμός.

Ανασηκώνομαι, κουφάρι αδύναμο, ανήμπορο να στυλωθεί.

Ανασαινώ βαθιά, γυρίζω μπρούμυτα, βάζω στήριγμα τα χέρια μου,

μαζεύω τα πόδια μου, (στάση εμβρύου) μαζεύω τις αντοχές μου, πασχίζω να ορθωθώ.

Δεν βλέπω, δεν ακούω τίποτα, σέρνομαι, μπουσουλάω όσο μπορώ,

δεν συναντώ εμπόδια, είμαι μόνη, στο βαθύ σκοτάδι.

ΕΞΟΔΟΣ (Η ομάδα εν είδει χορού αποχωρεί από το Λαβύρινθο με ρυθμικές κινήσεις που προσποιούνται το πέρασμα από το σκοτάδι στο φως)

BIKY: Να παλέψω, να Τον παλέψω μήπως και λυγίσει.

Όχι... Δε γίνεται αυτός ο όγκος να πέσει κάτω από το δικό μου χέρι.

Αυτή η δύναμη... Να ζήσει κι ας σκοτώνει...

Κρατώ την πύρινη ματιά του. Αυτή θα με οδηγήσει.

Μεταβολή.

Αργή επιστροφή.

Έξοδος.

TANIA: Μα τί να σκοτώσω; Το δημιούργημά μου; Τον χρόνο;

Μα καλά, σκοτώνεται ο χρόνος;

«Σκοτώνεται ο χρόνος;» (Φράση που λένε όλοι)

Όχι. Δε σε σκοτώνω. Αυτή είναι η επιλογή μου.

Έτσι θα σε αφήσω.

ΕΛΛΗ: Αδιόρατη αχτίδα, αναλαμπή στο μάτι μου.

Χωρίς να το καταλάβω το κορμί μου στυλώνεται,

βηματίζω, ανισόρροπα, τρεκλίζοντας προς την αχτίδα,

που γίνεται φως, πλησιάζω στην έξοδο, ανοίγεται διάπλατη

βγαίνω στη Ζωή.....»

επιδιώκοντας – εκτός των άλλων - να ανατρέψουμε παλιότερες μεθόδους και πρακτικές.

Νέες πρακτικές θέτουν ενώπιόν μας προκλήσεις προς κάθε κατεύθυνση: τα πρόσφατα και ακόμη ενεργά παραδείγματα που μας παρέχουν *Η Φιλοσοφία στη Σκηνή* του Θεοδόση Πελεγρίνη, άλλα επιστημονικο-καλλιτεχνικά σχέδια, όπως η διδασκαλία των μαθηματικών μέσω του χορού, τα *Οικοφοιτητικά Αίθρια* που διοργανώνουν άτυπες θεατρικές ομάδες και μεμονωμένοι συμμετέχοντες - φοιτητές και δάσκαλοι - δείχνουν προς την ισχυροποίηση ενός νέου πνεύματος ως προς τη δημιουργικότητα και, κατά την άποψή μας, νέων μορφών κοινωνικής συλλογικότητας που πραγματοποιεί στη σύγχρονη εποχή τον «διαλεκτικό άνθρωπο» της μαρξιστικής ουτοπίας - αλλά και της αρχαίας σοφίας του Ηράκλειτου και του Αριστοτέλη - τον «διαλεκτικο-ποιητικό άνθρωπο» του Nâzım Hikmet,¹⁹³ που μοιράζει την καρδιά του στα πέρατα της Οικουμένης, συνθέτοντας τον άνθρωπο «ουσία» και τον άνθρωπο «φύση»¹⁹⁴, δείχνοντας προς τον *εδώ να* άνθρωπο της άμεσης συνείδησης¹⁹⁵ χωρίς στείρους προκαθορισμούς και άγονους περιορισμούς στην προσωπική του ανάπτυξη. Υπόσχεται ακόμη νέες αξίες, εκ νέου προσδιορισμό μέτρων και σταθμών στο προσκήνιο της παιδαγωγικής αξιολόγησης για μια εκπαίδευση ανοιχτή σε όλους, υποτάσσοντας την νευροεπιστήμη σε εργαλείο και όχι ανάγοντάς την σε μέγα σκοπό ... Προσβλέποντας στον άνθρωπο με συνειδητή ενεργό ζωή, μέσα σε μια δικαιωμένη φύση.....

¹⁹³ Α. Λάζου, 2015.

¹⁹⁴ Ευτ. Μπιτσάκης, 2013.

¹⁹⁵ Fr. Nietzsche, 1872, σελ. 25: «denn nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt».

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ

Αναζητώντας θεωρητική τεκμηρίωση στη σύζευξη τέχνης και φιλοσοφίας στην πράξη της εκπαίδευσης, έχουμε ενώπιόν μας πολλαπλές εννοιολογικές προϋποθέσεις και προεκτάσεις να πραγματευθούμε και μεταξύ αυτών, τις έννοιες με τις οποίες μας εφοδιάζει η πρόσφατη Φιλοσοφία του θεάτρου:¹⁹⁶ σύμφωνα με τον Βύρωνα Καλδή, «το Θέατρο και η Φιλοσοφία είναι αξιοσέβαστες ανθρώπινες πνευματικές δραστηριότητες, η κάθε μία τόσο παλιά όσο και η άλλη, ταυτόχρονα αναδύμενες και οι δύο ως συνιστώσες της προέλευσης του ευρωπαϊκού πολιτισμού». «Ωστόσο», συνεχίζει, «η σύνδεσή τους ή η μελέτη της μεταξύ τους σχέσης και των κοινών τους στοιχείων, καθώς και των διαφορών τους, μόνο σχετικά πρόσφατα είναι που η φιλοσοφία ως καθιερωμένη ακαδημαϊκή μάθηση και επαγγελματική εξειδίκευση εγκαινίασε επίσημα το συγκεκριμένο κλάδο μελέτης του θεάτρου-σε-δράση ως ρητά διακριτό πεδίο έρευνας».¹⁹⁷

Ως βασική συνέπεια αυτών των εξελίξεων προκύπτει μια νέα εξειδίκευση στον χώρο της αισθητικής που ταυτόχρονα σηματοδοτεί και μια διαφορετική από την παραδοσιακή, σύλληψη της αισθητικής και της φιλοσοφίας της τέχνης που αποδίδεται με τον όρο «φιλοσοφία της παράστασης» (“performance philosophy”).¹⁹⁸

Ο όρος αυτός μας επιτρέπει να κατανοήσουμε το θέατρο πρωτίστως ως σκηνική πράξη και όχι ως ένα φιλολογικό είδος που αποτελείται από

¹⁹⁶ Την αλλαγή παραδείγματος όσον αφορά τα ίδια τα πρότυπα της τέχνης και ειδικότερα στο χώρο του φιλοσοφικού θεάτρου, την έννοια της παραστασιακότητας κ.ά. αναλύει εκτενώς ο Γ. Πεφάνης, 2014, 2015.

¹⁹⁷ B. Kaldis, 2016, σελ. 7. Σε μετάφρ. δική μου.

¹⁹⁸ Ο Βύρων Καλδής παραπέμπει στον Peter Kivy, 2006, *The Performance of Reading: An Essay in the Philosophy of Literature*, Blackwell, Oxford, σύμφωνα με τον οποίο η performance έχει εξελιχθεί σε μία από τις παραδεδομένες αισθητικές εμπειρίες. Για πληρέστερη βιβλιογραφία επί του θέματος, δες Γ. Πεφάνης, 2015.

«σιωπηλά» κείμενα που περιμένουν τον αναγνώστη και τον ερμηνευτή τους, αλλά και την φιλοσοφική κριτική - ακόμα και την ίδια τη φιλοσοφική έρευνα - ως κάτι πολύ διαφορετικό από την κειμενική, σημασιολογική ανάλυση ή ως λόγο περί ποιητικής τέχνης.¹⁹⁹ Όπως αισθάνομαι συχνά την ανάγκη να λέω, όταν απευθύνομαι σε όσους και όσες επιλέγουν να συμμετέχουν στα βιωματικά μαθήματα θεάτρου που πραγματοποιούνται για δεκαετίες στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και στους άλλους εκπαιδευτικούς χώρους που τα φιλοξενούν, η «φιλοσοφία της παράστασης» αναδεικνύει νέες σημασίες, νέες χρήσεις, τόσο για το ένα όσο και για το άλλο σκέλος της φράσης, αφού ως επακόλουθο των μαθημάτων μας, η φιλοσοφία δεν μας εμφανίζεται όπως την ξέραμε και η παράσταση – το θέατρο – καταλήγει επίσης να μην είναι ό,τι ξέραμε πως είναι πριν από το βίωμα του μαθήματος. Θα έχω στα ακόλουθα μια ευκαιρία να εξηγήσω το γιατί διαπιστώνεται αυτός ο απαραίτητος μετασχηματισμός της σημασίας της τέχνης και της φιλοσοφίας, όταν διδάσκεται η μία μέσω της άλλης, όταν βιώνεται η μία μέσω της άλλης, αναφερόμενη σε κείμενα ορισμένων κυρίων εκπροσώπων της σύγχρονης φιλοσοφίας και θεωρίας της εκπαίδευσης.

Υποθέτω δε ότι μια απάντηση στο ερώτημά μας – αν η φιλοσοφία γίνεται διδακτική μέσω της τέχνης, προϋποθέτει το να προσδιορίσουμε την εσωτερική/λογική σχέση των δραστηριοτήτων της τέχνης και της φιλοσοφίας, η οποία μπορεί να εμπνευσθεί από τη διερεύνηση ορισμένων πρόσφατων σχετικά θεωριών που αναλύουν το πρόβλημα της σχέσης γλώσσας και πραγματικότητας. Η σχέση αυτή μάλιστα, θεωρούμε ότι αποτελεί υπόβαθρο για την δημιουργία νέων παραδειγμάτων βίωσης και

¹⁹⁹ B. Kaldis, ό.π.

κατανόησης τόσο της τέχνης όσο και της φιλοσοφίας.²⁰⁰ Επειδή μάλιστα έχουμε συσχετίσει τις δύο αυτές δραστηριότητες – Φιλοσοφίας και Τέχνης - με την εκπαιδευτική διαδικασία στην πράξη, γι' αυτό, στο πλαίσιο της παρούσας αναφοράς μας, προηγείται να τις δούμε στο φώς των σχετικών θεωριών.²⁰¹

Όπως είδαμε στα παραδείγματα, στη διδασκαλία και πράξη της «εν τέχνη» φιλοσοφίας και του αντιστρόφου, δηλαδή του εν τη, διδασκαλία, της φιλοσοφίας αναφερόμενου της τέχνης, σκιαγραφείται η μάθηση ενηλίκων, αν και - τουλάχιστον σε λιγότερο βαθμό - μας απασχολεί και η σχετική εκπαίδευση σε μικρότερες ηλικιακές βαθμίδες.²⁰²

Στη μάθηση ενηλίκων, όπως παρατηρεί ο κατ' εξοχήν ειδικός στο αντικείμενο, Jack Mezirow, παίζει κεντρικό ρόλο «η οικοδόμηση του νοήματος», υποστηρίζοντας πως ο κριτικός στοχασμός αποτελεί στοιχείο του επικοινωνιακού είδους μάθησης που συντρέχει στην εκπαίδευση

²⁰⁰ Wittgenstein – Beckett: μια σύγκριση μεταξύ φιλοσοφίας και θεάτρου, από τις πιο χαρακτηριστικές του 20^{ου} αιώνα. Δες το τελευταίο τμήμα του παρόντος άρθρου.

²⁰¹ Εδώ ας αναφερθούμε στους όρους *παιδεία*, *εκπαίδευση*, *αγωγή* και *μόρφωση* παρέχοντας λίγα σχόλια για την σημασία και την ιστορική τους προέλευση: Ο όρος *γενική μόρφωση* – ή *γενική διάπλαση* (*allgemeine Bildung*), έχει ως προέλευση τον γερμανικό ανθρωπισμό του 18^{ου} αιώνα, με τη σημασία της γενικής, σε αντίθεση με την τεχνική ή περισσότερο εξειδικευμένη, παιδείας που προορίζεται για όλους τους ανθρώπους, και όχι για την *elite* των λίγων κι εκλεκτών του κοινωνικού συστήματος, κάτι που χαρακτήριζε την πρότερη της αστικής φεουδαρχική κοινωνία. Ως γερμανική λοιπόν επιρροή στο Ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα παράλληλα με αυτήν στην πολιτική συγκρότηση του νεοσύστατου Ελληνικού κράτους κατά τον 19^ο αιώνα, φθάσαμε σήμερα να θεωρούμε «γενική παιδεία» ως μορφή εκπαίδευσης αντίθετη προς την τεχνική μεν, που έχει δε στόχο την ολόπλευρη πνευματική και ηθική ολοκλήρωση της ανθρώπινης προσωπικότητας, ταυτισμένη με την ανθρωπιστική διάσταση ως αξία υπεράνω της με τη στενή έννοια επιστημονικής γνώσης. *Παιδεία*, *εκπαίδευση*, *παιδαγωγική* δίνουν τις αποχρώσεις της θεωρίας και πρακτικές δραστηριότητας που σχετίζονται με αυτόν το διαπλαστικό/αναμορφωτικό ρόλο της παιδείας στην νεότερη και σύγχρονη εποχή και δεν είναι λάθος να εντοπίζουμε την καταγωγή τους στην Ελληνική αρχαιότητα. Εξ άλλου και ο γερμανικός ανθρωπισμός του 18^{ου} αιώνα συμβαδίζει ιστορικά με την επικράτηση της αρχαιογνωσίας στα πρότυπα του νεότερου ευρωπαϊκού πολιτισμού. Η πλατωνική έννοια της παιδείας ως ψυχοπνευματικής διάπλασης σε ισορροπία και αρμονία με τη σωματική υγεία και ως τέχνη περιαγωγής της ψυχής προς την ανώτερη ιδέα του αγαθού, ως θεραπεία ψυχής και παθών στην Αριστοτελική και ύστερη φιλοσοφική θεώρηση, ως καλλιέργεια, αγωγή και καθοδήγηση της ψυχής στην ρωμαϊκή εξέλιξη της παρέμειναν οι βασικές ιδέες που και σήμερα ακόμη στον πολύπλοκο κατακερματισμένο κόσμο της γνώσης μας τηρούμε ως αρχές του ευρέος φάσματος του δυτικού πολιτισμού μας. Εξ άλλου αυτό υποδηλώνουν όροι όπως *cultura/ culture*, *eruditio/ erudition*, *educatio/ education*, σε ισχύ στις μέρες μας.

²⁰² Για το ειδικό θέμα της εκπαίδευσης των παιδιών και του λειτουργικού ρόλου της τέχνης και της φιλοσοφίας σε αυτό, απαιτείται ξεχωριστή μελέτη και ειδική τεκμηρίωση.

ενηλίκων και ως εκ τούτου βασική προϋπόθεσή της.²⁰³ Στη σχετική του επιχειρηματολογία ακολουθεί τον περίφημο εκπρόσωπο της κριτικής θεωρίας Jurgen Habermas,²⁰⁴ τόσο ως προς τη θεμελιώδη διάκριση δύο μορφών μάθησης – λειτουργικής και επικοινωνιακής – όσο και όταν εφαρμόζει στην εκπαιδευτική διαδικασία τους μηχανισμούς του κριτικού στοχασμού για αξιολόγηση της γνώσης, κριτική αναθεώρηση εσφαλμένων αρχών και στρεβλωμένων υποθέσεων - είτε επιστημικών είτε κοινωνικοπολιτικών είτε ψυχολογικού χαρακτήρα. Έτσι, μετασχηματίζονται οι απόψεις που έχουν άκριτα αφομοιωθεί, αλλά και καθώς ελέγχονται κι επαληθεύονται συναινετικά μέσω της κριτικής συζήτησης οι έγκυρες από τις αναιτιολόγητες απόψεις, δημιουργείται ένα περιβάλλον ισότιμης ιδεατής συμμετοχής διαλεγόμενων. Αποτέλεσμα αυτών των επαναξιολογήσεων είναι δράσεις που κατευθύνονται από απόψεις που έχουν τεκμηριωθεί κατά τον τρόπο αυτό κι έτσι τροφοδοτούν με τη σειρά τους μια απελευθερωτική διαδικασία εξέλιξης των ενηλίκων οριοθετώντας αυτό που ο Mezirow ορίζει στο βιβλίο του, ως *χειραφετούσα εκπαίδευση*.²⁰⁵ Ο μετασχηματισμός των νοηματοδοτικών σχημάτων των ενηλίκων είναι η βάση και ο όρος – κλειδί για της θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης,²⁰⁶ η οποία προέκυψε από το συνδυασμό των θέσεων στοχαστών της κριτικής θεωρίας (P. Bourdieu, J. Habermas, P. Freire)²⁰⁷ με σκοπό και την επαγγελματική διακριτότητα ενός ιδιαίτερου

²⁰³ «Πώς ο κριτικός στοχασμός ενεργοποιεί τη μετασχηματίζουσα μάθηση», πρώτο κεφάλαιο από το βιβλίο του J. Mezirow and Associates, 1990, σελ. 1 – 15.

²⁰⁴ J. Habermas, 1984, κ.α. Για τη συμβολή του Mezirow και βιογραφικά στοιχεία δεξ <http://www.nl.edu/academics/cas/ace/resources/JackMezirow.cfm>. Πρβλε Γ. Κουλαουζίδης, 2010 και J. Mezirow, 2007. www.adulteduc.gr/images/10_jack_mezirow.pdf

²⁰⁵ J. Mezirow και συν., 1990, σελ. 25.

²⁰⁶ P. Jarvis, 2004.

²⁰⁷ P. Bourdieu, 1977, P. Freire, 1970, J. Habermas, 1971, 1976, 1984. «Ο J. Mezirow βασίστηκε στην «κριτική θεωρία» της Σχολής της Φρανκφούρτης, η οποία άρχισε από τη δεκαετία του 1930 να αναπτύσσεται ως αντίβαρο και όργανο χειραφέτησης από τις ανισότητες του καπιταλιστικού συστήματος με όπλο την

πεδίου πρακτικής και θεωρητικής εξειδίκευσης. Σύμφωνα με αυτόν τον δημιουργικό συνδυασμό, στη βάση της εκπαιδευτικής πρακτικής υπόκειται μια παραδοχή που αφορά στην κριτική δυνατότητα των ενηλίκων, που ασκείται με διεργασίες συλλογικής κριτικής επεξεργασίας των απόψεων, αλλά και των βιωματικών εμπειριών.²⁰⁸

Αν η κριτική θεωρία ως μετεξέλιξη της μαρξιστικής σκέψης στην Ευρωπαϊκή κοινωνική φιλοσοφία του 20^{ού} αιώνα είναι ο ένας πυλώνας της εκπαιδευτικής πρότασης του Mezirow, ο άλλος είναι η εκπαιδευτική φιλοσοφία του John Dewey που σε μια παρόμοια χρονική περίοδο, στις αρχές και στα μέσα του 20^{ού} αιώνα, λίγο δηλαδή πριν να ανθίσει η κριτική θεωρία ή λεγόμενη Σχολή της Φρανκφούρτης στην Ευρώπη και στην Αμερική, ανέπτυξε την δική του προσέγγιση στην θεωρία της παιδείας εφαρμόζοντας πραγματο – ανθρωπιστικές φιλοσοφικές αρχές: Η θεωρία του στηρίζεται στην έννοια της συνήθειας ως συστατικής της συνειδητής ανθρώπινης δράσης, καθώς θεωρεί τις συνήθειες προδιαθέσεις που διαμορφώνουν ικανότητες, ικανότητες που προκύπτουν από την καθημερινή εμπειρία και τριβή σε καταστάσεις που νοηματοδοτούνται από τους δρώντες.²⁰⁹ Η συνήθεια δεν είναι παρά μια δομή εμπειρίας που καθιστά δυνατό το νόημα για κάθε φαινόμενο ή κατάσταση, στα οποία εμπλέκεται ο άνθρωπος, καθώς από αυτήν την δομή προκύπτει η συνειδητοποίησή τους. Η θεωρία του Dewey επέδρασε χαρακτηριστικά

καλλιέργεια της κριτικής επεξεργασίας των ζητημάτων, με βάσεις τη διαλεκτική φιλοσοφία των Hegel και Marx και κύριους εκφραστές τους ιδρυτές της, Horkheimer & Adorno και τους συνεργάτες τους, Marcuse, Fromm & Habermas (Κόκκος, 2010). Επιπλέον, ο Mezirow αξιοποίησε το έργο του Paulo Freire σχετικά με τον «κύκλο της μάθησης», αλλά και του John Dewey, όσον αφορά στην εκπαίδευση ενηλίκων (Κόκκος, 2008, Rogers, 1996), δίνοντας βαρύτητα στον αυτοστοχασμό και τον κριτικό στοχασμό ως προς τις παραδοχές, ως μέσα πρόσληψης γνώσης (Λιντζέρης, 2010)»: Έ. Γεωργοπούλου, 2013.

²⁰⁸ Α. Κόκκος, 2006, σελ. 8.

²⁰⁹ Μαζί με τους Friedrich Schiller (1759 – 1805), Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) και William James (1842 – 1910), ο John A. Dewey (1859-1952) αναζήτησε την προέλευση των νόμων που διέπουν την ανθρώπινη σκέψη στις μορφές της ανθρώπινης πράξης και εργασίας.

στις σύγχρονες θεωρίες γύρω από την εκπαίδευση και μάλιστα την εκπαίδευση ενηλίκων, όπως φαίνεται και από σειρά μελετών:

Ο James Ostrow μάλιστα συνδέει την πραγματιστική παράδοση που εκπροσωπεί ο John Dewey με την αντιληπτική φαινομενολογία του Maurice Merleau – Ponty, όταν υποστηρίζει ότι και οι δύο θεμελιώνουν την συνείδηση σε μια έννοια προστοχαστικής εμπειρίας δείχνοντας πώς «η συνείδηση δεν είναι ποτέ μια αυθαίρετη εκδήλωση, αλλά μια δυνατότητα που καθορίζεται από τις αποκτημένες συνήθειες εμπλοκής μας [σε πράξεις]».²¹⁰

Στο υπόβαθρο των αντιλήψεων, των σκέψεων και των ηθικών αξιών ο πραγματισμός του Dewey εδραιωμένος σε παλαιότερες φιλοσοφικές παραδόσεις, εντοπίζει τα πρότυπα αισθαντικότητας, ύφους και άλλων προτιμήσεων και συνηθειών του καθημερινού βίου. Η ευφυής αξιοποίηση των ιδεών του Dewey από τον Mezirow είναι η εφαρμογή της έννοιας του στοχασμού ως μηχανισμού αξιολόγησης, λογικής εξέτασης και αιτιολόγησης των πεποιθήσεων του ανθρώπου στο πεδίο μιας εμπράγματης συνεχούς πράξης εκπαίδευσης που μετασχηματίζει και διαπλάθει την όλη προσωπικότητα δίνοντάς της κυρίως το βάρος του αναστοχασμού πάνω στις συνήθειες και επομένως αναπρογραμματισμού των πράξεων.²¹¹

Το πέρασμα από την έννοια του στοχασμού ως διεργασίας αξιολόγησης κρίσεων προς την έννοια της ορθολογικής αξιολόγησης πράξεων και συνηθειών και αναπρογραμματισμού των πράξεων, αποτελεί ουσιαστικό βήμα για όσα διερευνούμε γύρω από την σχέση τέχνης και φιλοσοφίας στην διδακτική πράξη. Γιατί ακριβώς και η τέχνη και η φιλοσοφία

²¹⁰ J. Ostrow, 1987, μετάφρ. δική μου, σελ. 214 - 216 και του ίδιου, «Φαινομενολογικά, η ερμηνεία της παρούσας εμπειρίας είναι μια δραστηριότητα της συνήθειας, μια «ένταση» μεταξύ των συνηθισμένων μονοπατιών ευαισθησίας και του κόσμου, μέσω της οποίας ο εαυτός μας και το περιβάλλον μετασχηματίζονται ταυτοχρόνως» εις J. Mezirow και συν., 1990, στο *Εκπαίδευση Ενηλίκων*, 2005, σελ. 3.

²¹¹ J. Dewey, 1993, σελ. 9 και J. Mezirow και συν., 1990, ό.π., σελ. 4.

προϋποθέτουν τον αξιολογικό στοχασμό, έστω και διαφορετικής υφής, ενώ παράλληλα παραπέμπουν πάντοτε σε μορφές δράσεων, σε διαφορετικές δραστηριότητες:

Οι John Dewey και William James μας βοηθούν να κατανοήσουμε ότι η διεργασία, κατά την οποία προσδιορίζουμε και λύνουμε ένα πρόβλημα συνιστά πλαίσιο της μάθησης. Το σημαντικό εδώ είναι να ξεκαθαρίσουμε τις διαφορές ανάμεσα στη διεργασία του να στοχαζόμαστε πάνω στο περιεχόμενο ενός προβλήματος και στο να στοχαζόμαστε γύρω από τους συλλογισμούς της επίλυσής του.

Η ανθρωπολογική βάση που απαιτείται για τη συνεκτική αντιμετώπιση αυτών των μορφών δραστηριότητας έγκειται στο ότι οι ανθρώπινες πράξεις καθοδηγούνται από συνειδητό στοχασμό, όπως όταν «κάποιος εκτελεί μεθοδευμένες κινήσεις στο σκάκι, δράσεις κατόπιν σκέψεως, ή προβάλλει επιχειρήματα, ή αλλιώς χρησιμοποιεί το μυαλό του όταν ενεργεί». Μέσα σε αυτήν την αντίληψη για όλες τις πράξεις, που τις θεωρεί συνειδητές και δράσεις κατόπιν σκέψης, με εξαίρεση τις ενστικτώδεις, βρίσκει ο Mezirow την ανθρωπολογική θεμελίωση της μετασχηματιστικής μάθησης που προτείνει.²¹²

Η πραγματιστική φιλοσοφία του Dewey έχει όμως και μια ακόμη σημαντικότερη συνέπεια που αναφέρεται στην καλλιτεχνική και δημιουργική ταυτότητα του ανθρώπου. Κάθε άνθρωπος, πιστεύει, είναι εν δυνάμει καλλιτέχνης και η ζωή που διάγει μέσω της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, ομορφαίνει και δημιουργεί εκ νέου τον κόσμο. Αυτά υποστηρίζει κυρίως στο έργο του *Art as Experience*,²¹³ τονίζοντας όμως και το παράδοξο που υπάρχει στη σχέση μεταξύ της αισθητηριακής εμπειρικής ταυτότητας του φαινομένου της τέχνης και της καταλυτικής της

²¹² J. Mezirow, ό.π.

²¹³ J. Dewey, 1934 (2005).

επενέργειας στην σύλληψη και κατανόηση του επέκεινα, του υπερβατικού: εντάσσει λοιπόν την εμπειρία της τέχνης σε ένα πραγματιστικό περιβάλλον σκοπών και ωφελειών για τον άνθρωπο, αλλά και για την κοινωνία, γιατί έτσι όπως ορίζει διαλεκτικά τον στοχασμό που συνοδεύει κι αιτιολογεί κάθε ανθρώπινη πράξη, έτσι, υποστηρίζει ότι και στις καλλιτεχνικές πράξεις προεξάρχει μια διαδικασία λειτουργικού μετασχηματισμού του καλλιτέχνη – δρώντος και του αποδέκτη – θεατή. Στο περιβάλλον αυτό, ηθική και αισθητική, αλλά και ανώτερα πνευματικά στρώματα εμπειριών συνιστούν ένα *συνεχές* και ταυτόχρονα την κοινωνικοπολιτική ολότητα κάθε ατομικής δημιουργικότητας.²¹⁴ Λέει χαρακτηριστικά ο Dewey στο έργο αυτό ότι η τέχνη αποτελεί μια ποιότητα / ιδιότητα της δραστηριότητας, της ανθρώπινης πράξης («art is a quality of activity») και λόγω αυτής της ταυτότητάς της διέπεται από το στοιχείο της κίνησης, που κατευθύνεται προς κάποιο στόχο.²¹⁵ Ενώ δε η κίνηση / κατεύθυνση προσδιορίζεται από συγκεκριμένα όρια, η ίδια η εμπειρία ως βίωμα, ακόμη και αν έχει σημείο αναφοράς, αποτελεί μια διαδικασία εξαιρετικά πλούσια και σύνθετη, συγκροτώντας ένα πολύπλοκο φάσμα όψεων (spectrum), όχι ένα σύνολο από ξεχωριστές θήκες (pigeonholes).²¹⁶ Οι ποιότητες που χαρακτηρίζουν τις μορφές εκδήλωσης της αισθητικής εμπειρίας έχουν μια δυναμική – με άλλα λόγια – κατανομή στο χώρο, όχι περιορισμένη και σταθερή χωρική κατανομή. Στις τέχνες τονίζεται η αλληλεπίδραση ανθρώπου – δημιουργού με το περιβάλλον, ως αντίδραση και ανταπόκριση του οργανισμού του στα εξωτερικά ερεθίσματα και στη συνέχεια αναγκαία

²¹⁴ «Συμβάλλοντας στο πρόγραμμα διδασκαλίας των παιδιών η τέχνη «παρέχει το υλικό που εφοδιάζει τη συνείδηση με τον κόσμο εκείνο, στον οποίο έχει να παίξει ρόλο» (J. Dewey, 1897/1964, σελ. 75–76). Η τέχνη βαθαίνει την κατανόηση μέσω της έμμεσης εισόδου σε κόσμους συμβολικούς και πέρα από το προσωπικό πλαίσιο. Προτείνει (η τέχνη) τη λυδία λίθο στην κατανόηση θεμελιακών αξιών που ενώνουν τις κοινωνίες, γιατί η “τέχνη είναι η πιο σύνθετη έκφραση των επιθυμιών και προσδοκιών μιας κοινωνίας” (J. Dewey, 1934)» (μετάφραση δική μου). Παραθέτει η Patricia Goldblatt, 2006, σελ. 18.

²¹⁵ J. Dewey, (1934) 2005, σελ. 232.

²¹⁶ Ο.π., σελ. 233.

ερμηνευτική προσπάθεια ανασύνθεσης της πραγματικότητας, με την οποία αλληλεπιδρά, η ερμηνεία δε αυτή έχει ταυτόχρονα πνευματική και φυσική διάσταση:

«Οι εσωτερικοί και εξωτερικοί παράγοντες είναι τόσο πολύ ενσωματωμένοι», υποστηρίζει ο Dewey, «ώστε έχει χάσει ο καθένας χωριστά τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του. Σε μια εμπειρία, τα αντικείμενα και γεγονότα που ανήκουν στον κόσμο, φυσικά και κοινωνικά, μεταφέρονται μέσω του ανθρώπινου πλαισίου, στο οποίο ανήκουν, ενώ το ζωντανό πλάσμα αλλάζει και αναπτύσσεται μέσα από τη συνένωση με πράγματα που ήταν εξωτερικά ως τότε με αυτό».²¹⁷

Οι ιδέες αυτές αξιοποιήθηκαν με κλιμακούμενη επίδραση στον χώρο της παιδαγωγικής, και ειδικά της λεγόμενης εκπαίδευσης μέσω της τέχνης, για να αναφέρουμε τις πιο πρόσφατες εργασίες του Αλέξη Κόκκου, αλλά και την εμπειριστατωμένη διδακτορική έρευνα της Αναστασίας Ράικου.²¹⁸

Ο καθηγητής Αλέξης Κόκκος πήρε την πρωτοβουλία μόλις μέσα στην προηγούμενη δεκαετία για τη διαμόρφωση μιας μεθόδου, η οποία βασίζεται στην αξιοποίηση των τεχνών για εκπαιδευτικούς σκοπούς: Σε αυτήν που την εκθέτει εκτενώς στα βιβλία του, αλλά και στο διαδίκτυο, δείχνει πώς με την παρεμβολή έργων τέχνης, στη διαδικασία της μετασχηματίζουσας μάθησης, ενεργοποιούνται στους συμμετέχοντες η κριτική σκέψη, τα συναισθήματα και η φαντασία. Αποκαλεί την ήδη δοκιμασμένη αυτή μέθοδό του «Μετασχηματίζουσα Μάθηση μέσα από την Αισθητική

²¹⁷ J. Dewey, 1934, σελ. 256-257. Αναφέρει η Α. Ράικου, 2013, σελ. 70.

²¹⁸ Ο. π., σελ. 68: «Η εκπαίδευση στην τέχνη θεωρείται ως το μέσο για την προώθηση της αυτο-έκφρασης, της φαντασίας, της δημιουργικότητας και της γνώσης της συναισθηματικής ζωής κάποιου, και όχι ως ένα σχολαστικό αντικείμενο, ως ένα υλικό για εξειδίκευση και τελειοποίηση». Πρβλε ως πρώτο διδάξαντα στον Ελλαδικό χώρο, Αλ. Κόκκο, 2010, 2011. Λίγο παλαιότερες των Pugh & Girod, 2006 και της P. Jarvis, 2004, 2009 κ.ά.

Εμπειρία» αλλά ως ευληπτότερο τίτλο, προτείνει τον «Δημιουργική και Κριτική Μάθηση μέσα από την Αισθητική Εμπειρία».²¹⁹

Συνοψίζοντας τα έξι στάδια της μεθόδου του Αλ. Κόκκου, παρατηρούμε ότι η εργασία αυτή επικεντρώνεται στην πρόσληψη και στον κριτικό σχολιασμό, εν αντιθέσει με την προσέγγισή μας, που αναζητεί το βίωμα της τέχνης ως όχημα προς την φιλοσοφική σκέψη και αντιστρόφως. Τα παραδείγματά μας αφορούν στην εν δράσει βίωση της τέχνης και κυρίως στο ζήτημα της ενσωμάτωσης της δράσης ως συνεχούς ροής εναλλαγής ένσκοπων - ενστικτωδών αυθόρμητων κινήσεων και της συνειδητότητας ως διαλεκτικής σχέσης ατόμου και ολότητας, εσωτερικών – ενδοατομικών – αλλαγών και εξωτερικών επιδράσεων – μακροκοσμικών παραγόντων. Χωρίς να καταργείται η αξία του κριτικού στοχασμού, αξιολόγησης και αναστοχασμού επί των απόψεων και των καθιερωμένων δράσεων – συνηθειών – το γίνεσθαι της δημιουργικής διαδικασίας εν τη γενέσει της τέχνης, παραμένει το μέγα ζητούμενο που θίγει το ερώτημά μας.

Στην κατεύθυνση αυτή θα αναφερθούμε στην ενοποιημένη έννοια της ανθρώπινης δραστηριότητας, αφού προηγουμένως εισαχθούμε στην πολυπλοκότητα του θέματος, μέσα από την σκέψη του Κ. Καστοριάδη και τις σχετικές προεκτάσεις της.²²⁰

Η διαδικασία της σκέψης παρομοιάζεται από τον Καστοριδιανό λόγο με την περιπέτεια εμβύθισης σε έναν μεταφορικό Λαβύρινθο, η οποία επιτρέπει στους περιηγητές του να μετασχηματίσουν την απόψεις τους καθώς, όπως τις παρομοιάζει ο Καστοριάδης με τις δαιδαλώδεις διαδρομές

²¹⁹ Οι έρευνες αυτές διεξάγονται με ευρωπαϊκές χρηματοδοτήσεις: <http://www.alexiskokkos.gr/txni.html>

²²⁰ «Σκεφτόμαστε δεν σημαίνει βγαίνουμε από το σπήλαιο, ούτε ότι αντικαθιστούμε την αβεβαιότητα των σκιών με τα ευδιάκριτα περιγράμματα των ίδιων των πραγμάτων, το τρεμουλιαστό φέγγος μιας φλόγας με το φως του αληθινού ήλιου. Σημαίνει μπαίνουμε στο Λαβύρινθο, πιο συγκεκριμένα κάνουμε και να φαίνεται ένας Λαβύρινθος, ενώ θα μπορούσαμε να είχαμε μείνει «ξαπλωμένοι ανάμεσα στα λουλούδια ατενίζοντας τον ουρανό». Σημαίνει ότι χανόμαστε μέσα σε στοές, που υπάρχουν μόνο, επειδή τις σκάβουμε ακούραστα εμείς, περιστρεφόμαστε στο βάθος ενός αδιεξόδου, του οποίου η είσοδος είχε κλείσει πίσω από τα βήματά μας – ώσπου η περιστροφή αυτή να ανοίξει ανεξήγητα βατές ρωγμές στο εσωτερικό τοίχωμα», Κ. Καστοριάδης, 1991, σελ. 7 - 8.

της σκέψης γίνονται συνειδητά σε αυτούς όσα συνέβαιναν απαρατήρητα και ασυνείδητα πριν αποκαλύπτοντας νέες αλήθειες και μετασχηματίζοντας έτσι το εσωτερικό του νου. Η τέχνη ως βίωμα θέασης και ως εμπειρία δημιουργίας προκαλεί συγκίνηση και συγκλονισμό, έτσι μέσα από αυτήν την έκπληξη μαθαίνουμε, δημιουργούνται σε μας με αποκαλυπτικό τρόπο νέες μορφές, ανοίγεται ένα παράθυρο στην άβυσσο – στο χάος.²²¹ Η τέχνη μέσα από την αποκαλυπτική της επίδραση, έχει μια αναγκαστική γνωστική διάσταση και δεν λειτουργεί μόνο στο συγκινησιακό επίπεδο, στον συναισθηματικό κόσμο, κατά την Καστοριδιακή προσέγγιση.

Στη νεότερη φιλοσοφική σκέψη έχει προηγηθεί η προσπάθεια οριοθέτησης του πεδίου της αισθητικής στο κριτικό σύστημα των γνωστικών ικανοτήτων του ανθρώπου από την *Τρίτη Κριτική* του Immanuel Kant – το 18^ο αιώνα – αλλά και οι κοινωνικο-επιστημονικοί διάλογοι περί τέχνης κι αισθητικής στα μέσα και τέλη του 19^{ου} αιώνα. Και στα δυο αυτά παραδείγματα επικρατεί το κριτικό στοιχείο σε σύγκριση με το συνθετικό - ρομαντικό - παιδευτικό πρότυπο των Schiller, Hegel, Nietzsche.²²² Η κριτική θεώρηση της τέχνης και της αισθητικής εμπειρίας προετοιμάζει το έδαφος για συζητήσεις του 20^{ου} αιώνα, από την πλευρά της κριτικής θεωρίας (Adorno) ή της γλωσσολογικής αισθητικής (Wittgenstein). Ενώ θα τοποθετούσαμε σε μια ενδιάμεση γραμμή παράδοσης τη φαινομενολογική κι ερμηνευτική προσέγγιση.

Στα ακόλουθα θα εξετάσουμε την υπόθεση του Αυστραλού μαρξιστή Andy Blunden, κατά πόσον η ενοποιημένη έννοια ανθρώπινης δραστηριότητας

²²¹ Του ιδίου, 2007, σελ. 156 – 159.

²²² Αναφερόμαστε εκτενέστερα σε αυτό στο *Άνθρωπος, ο Δημιουργός* (Λάζου, 2016).

(*Activity/Tätigkeit*),²²³ η οποία προκύπτει από τον συνδυασμό της εγγελιανής κοινωνικής φιλοσοφίας, της μαρξικής μεθόδου ανάλυσης των κοινωνικών φαινομένων και την κοινωνική ψυχολογία των Vygotsky/ Leontiev,²²⁴ επιτρέπει την εφαρμογή ενός διεπιστημονικού πεδίου έρευνας και εξήγησης όλων των πολιτισμικών προϊόντων – τόσο της τέχνης, όσο και της επιστήμης και της φιλοσοφίας, ασφαλώς και όλων των θεωρητικοπρακτικών μορφών έκφρασης, χωρίς να προκύπτει ερμηνευτικός φαύλος κύκλος. Ο Blunden σε σειρά άρθρων και βιβλίων προσδιορίζει μια μονάδα ανάλυσης που να υποστηρίζει αντικειμενικά μια διεπιστημονική θεωρία για την δραστηριότητα. Ο λόγος που θεωρεί ότι υπάρχει μια τέτοια δυνατότητα είναι η πίστη του στο ότι κοινωνικά φαινόμενα, όπως κράτη, αγορές, ήθη και θεσμοί, που υπάρχουν έξω από τα όρια της άμεσης αλληλεπίδρασης των ομάδων ατόμων, στην ουσία οφείλουν την ύπαρξή τους στις πράξεις κι εμπειρίες των ατόμων που συναποτελούν τις ομάδες, ενώ τα προϊόντα των δράσεών τους είναι φορείς νοήματος που μοιράζονται τα υποκείμενα αυτά. Διατείνεται ότι η μονάδα ανάλυσης που εντοπίζει στην ένσκοπη συλλογική δράση με νόημα κείται πέρα από τον ερμηνευτικό κύκλο, αφού υπερβαίνει την απλή διυποκειμενική σχέση και από την άλλη μεριά δεν αποτελεί ανάλογο φυσικών οντοτήτων, ούτε και υπερατομικό μόρφωμα – όπως είναι για παράδειγμα η κοινωνική κατανομή της εργασίας

²²³ Ο Blunden επιχειρεί μια σύνθεση εννοιών της εγγελιανής ηθικής με την έννοια της *Tätigkeit* που αντλεί από τον Goethe και υποδηλώνει μια διαδικασία εξωτερίκευσης του υποκειμενικού πνευματικού κόσμου, μέσω της πρακτικής εργασίας. Στο σχετικό κείμενό του στο οποίο σχολιάζει τη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* του Hegel, παραθέτει το σχετικό απόσπασμα "ubrigens ist mir alles verhasst, was mich bloss belehrt, ohne meine Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben" [*Goethe to Schiller*, December 19, 1798]). "The Origins of Cultural Historical Activity Theory", A. Blunden, 2010c: <http://home.mira.net/~andy/works/origins-chat.htm>. Πρβλε Α. Blunden, 2009, κ.α.

²²⁴ Επηρεασμένος από τα κείμενα του Georgi Plechanov ο Lev Vygotsky στα Ρώσικα προεπαναστατικά χρόνια εμπλέκεται στις αντιπαραθέσεις Συμβολιστών, Φορμαλιστών, Φουτουριστών και Δομιστών, ενώ ο ίδιος στρέφει το ενδιαφέρον του σε ζητήματα ερμηνευτικής και σημειολογίας που απασχολούν την εποχή αυτή την ευρωπαϊκή διάνοηση, και την διαμόρφωση του προβληματισμού αυτού εκθέτει στο έργο του *Ψυχολογία της Τέχνης*. Α. Blunden, 2010, σελ. 14. Σε αυτό το έργο δεν φαίνεται να έχει επηρεασθεί τόσο από τον Hegel όσο από τον Plechanov. Ο.π., σελ. 122.

ή κανόνες και νόρμες, συστήματα παραγωγής και διανομής αγαθών. Η ταυτότητα μιας αντικειμενικά υπαρκτής μονάδας επιστημονικής ανάλυσης της ανθρώπινης κοινωνικής δραστηριότητας προσδιορίζεται τόσο από την χρήση προϊόντων που φέρουν ένα πολιτισμικό περιεχόμενο με ισχύ έξω και πέρα από τις αρχικές προϋποθέσεις δημιουργίας τους, όσο και από την κανονικότητα κι επαναληψιμότητα των προθέσεων, προοπτικών και εμπειριών που συντίθενται από τις σχέσεις αλληλεπίδρασης των ατόμων.

Αυτή λοιπόν η μονάδα ως υπόθεση εργασίας της θεωρίας της δραστηριότητας μπορεί να αποτελείται από την συνεργατική δράση δύο ατόμων όπου μεσολαβείται από την ύπαρξη και χρήση ενός προϊόντος ή κατασκευάσματος (*artifact*) του ενός εκ των δύο και μάλιστα ως τμήμα ενός κοινού σχεδίου μεταξύ συνεργαζόμενων ατόμων. Η αναζητούμενη μονάδα δραστηριότητας ονομάζεται και «συνεργατικό σχέδιο» δηλώνοντας τη *συνεργασία μεσολαβημένη από ένα αντικείμενο ατόμων που εντάσσονται σε ένα κοινό σχέδιο (artifact-mediated collaboration of individuals in common projects)*.

Ως μαρξιστής ο Blunden, με Εγγελιανή από μια πλευρά και πραγματιστική από την άλλη πλευρά κατεύθυνση, αναλύει και χρησιμοποιεί Εγγελιανές έννοιες – όπως είναι οι υπέρβαση, ουσία, σχέση υποκειμένου – αντικειμένου κ.ά., ως εργαλεία θεωρητικής ανάλυσης, αφαιρώντας το τελεολογικό και μεταφυσικό τους περιεχόμενο.²²⁵ Υποστηρίζει ότι συντάσσοντας και μετασχηματίζοντας τους θεσμούς και τον πολιτισμό μας μέσω της δραστηριότητάς μας, γινόμαστε μέτοχοι των πλευρών του πολιτισμού με το να μοιραζόμαστε τα προϊόντα της δράσης μας. Για να αποδόσει περαιτέρω δε αυτήν την μονάδα ανάλυσης μέσω της έννοιας της δραστηριότητας, χρησιμοποιεί όρους της πρώιμης Εγγελιανής φιλοσοφίας,

²²⁵ A. Blunden, 2005.

όπως αυτόν της *Gestalt* (συνειδητή ενσώματη μορφή²²⁶) με τη σημασία που παρουσιάζεται στην *Φαινομενολογία του Πνεύματος*, όπου ο Hegel εννοεί ένα «συγκεκριμένο μόρφωμα συνείδησης, νοητό ως η ασύμφωνη ενότητα ενός τρόπου σκέψης, ενός τρόπου ζωής και μιας ορισμένης συνάθροισης υλικού πολιτισμού»²²⁷ και με παράλληλη αναφορά στην φιλοσοφία του Goethe, όταν με την έννοια του *Urphänomen* (πρωταρχικό φαινόμενο) διερευνούσε τις δυνατότητες μιας ολιστικής επιστήμης κι ενός μοναδικού όλου που συντίθεται από όλες τις ιδέες μια εποχής,²²⁸ στις ρομαντικές καταβολές δηλαδή της νεανικής Εγελιανής σκέψης.

Ο Blunden επισημαίνει την ασυμφωνία ή παραφωνία την οποία εμφανίζουν τα στοιχεία που συναποτελούν την *Gestalt*, καθώς τα επί μέρους υποκείμενα των δράσεων δεν ενεργούν κατά τα προβλεπόμενα, οι νοοτροπίες αλλάζουν διαρκώς και οι νόμοι διαψεύδονται. Υπάρχει λοιπόν μια συνεχής δυναμική μεταβολής στον τρόπο, με τον οποίο εξελίσσεται η υλική πραγματικότητα του πολιτισμού και η ανθρώπινη δραστηριότητα, κύρια λόγω των αντιφάσεων που συνθέτουν τις δομικές μορφές – *Gestalten*.

Οι συναθροίσεις των υλικών αντικειμένων ή κατασκευών του ανθρώπου από την άλλη πλευρά – *artifacts* – θεωρούνται έμπλεες νοήματος, αφού η δομή και το σχήμα τους καθορίζονται από το πλαίσιο του κοινωνικού σχηματισμού εντός του οποίου δημιουργούνται.²²⁹ Προς επίρρωση αυτής της τοποθέτησης, αναφέρεται στην Εγελιανή θεωρία της ουσίας, σύμφωνα με την οποία πρόκειται για ενεργοποίηση της αυτοσυνείδησης, όταν αναζητεί την πραγματικότητα πίσω από τα φαινόμενα, μια διαδικασία

²²⁶ Κατά μία προσπάθειά μου να αποδώσω στα Ελληνικά τον σύνθετο όρο που συνήθως χρησιμοποιείται αυτούσιος στην βιβλιογραφία ή μεταφράζεται ως σκέτη *μορφή*.

²²⁷ A. Blunden, 2010, σελ. 48.

²²⁸ Ο.π.

²²⁹ Ο.π., σελ. 47.

δηλαδή που δεν έχει τέλος: εφ' όσον η ουσία είναι μια διαρκής διαδικασία αναστοχασμού που στοχεύει στην αλήθεια πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων. Κάθε μεταβολή και εξέλιξη στο πεδίο της κοινωνικής πραγματικότητας – είτε πρόκειται για κάποιο νέο είδος τέχνης ή νοοτροπίας – προϋποθέτει τον αναστοχασμό ως αναζήτηση, αλλά και κατανόησή της από τα ανθρώπινα υποκείμενα, σύμφωνα με τις πρότερες εμπειρίες κι επομένως πρακτικές τους. Δεν εξηγείται και μόνον από παρατηρήσεις και ποσοτικές ή ποιοτικές αναλύσεις που δεν λαμβάνουν υπόψη την διαδικασία της αυτοσυνείδησης ως ουσίας των πραγμάτων.²³⁰

Εφαρμόζοντας αυτές τις φιλοσοφικές αρχές στο ζήτημα της τέχνης, και κυρίως υπό τη μαρξική εκδοχή, σύμφωνα με την οποία οι κοινωνικές εξελίξεις και τα αντίστοιχα κινήματα παρουσιάζουν με την μορφή της «γλώσσας» των παραδόσεων και των κοινά αποδεκτών πεποιθήσεων τη σύγχρονη και καινοτόμο πρότασή τους,²³¹ ο κριτικός που εμποτίζει την «ματιά» του με τη φιλοσοφική αυτή αντίληψη, συνάγει από το έργο τέχνης τις έννοιες και προεκτάσεις στο περιβάλλον δραστηριότητας στο οποίο εντάσσεται, τόσο του ίδιου όσο και του δημιουργού του.²³²

Το πραγματιστικό στοιχείο της σύζευξης που επιχειρεί μεταξύ Εγγελιανών εννοιών και μαρξισμού για τη λεγόμενη διεπιστημονική θεωρία της δραστηριότητας, το αντλεί, όπως προείπαμε, ο Blunden από την κοινωνική ψυχολογία του Lev Vygotsky και την θεωρία της πράξης ή δραστηριότητας του A. N. Leontyev, εννοώντας την κριτική προσέγγιση της ανθρώπινης ανάπτυξης, ως αποτελέσματος μορφών συνεργατικής δραστηριότητας που αναπτύσσει με πολλαπλούς τρόπους ο άνθρωπος, πέρα όμως και διαφοροποιημένα από την υποκειμενιστικό ατομισμό που καταλογίζει στον

²³⁰ Ο.π., σελ. 61.

²³¹ K. Marx, 1979, σελ. 103.

²³² Blunden, 2010, σελ. 122.

Αμερικάνικο πραγματισμό.²³³ Έτσι, αναζητεί την ιδεατή εννοιακή βάση της θεωρίας του στην έννοια υποκειμένου που προκύπτει από το συνδυασμό καθολικού-μερικού για τον καθορισμό του ατομικού (κατά Hegel) και στην ταξινόμηση των σημείων ως κοινωνικών σχέσεων (κατά Charles Sanders Peirce). Ταυτόχρονα όμως δεν παραλείπει να τονίσει την σημασία που δίνει στη θεωρία γλώσσας που επίσης δανείζεται από την γνωσιακή ψυχολογία του Vygotsky θεωρώντας το *νόημα της λέξης* και τη *λέξη* ως μονάδες κριτικής ανάλυσης κι ελέγχου μιας θεωρίας, ως χρηστικά εργαλεία δηλαδή και όχι στοιχεία οντικής κοινωνιο βιολογικής βάσης ενός δομικού συστήματος.²³⁴ Και τούτο, διότι και πάλι η καταγωγή των νοημάτων των λέξεων οφείλεται στον τρόπο, με τον οποίο λειτουργούν κατά την χρήση τους από τα άτομα/ υποκείμενα της γλώσσας και μάλιστα μονάχα μέσα σε ένα πλαίσιο κοινωνικών δράσεων ή κινήσεων. Ο τρόπος που εκτελείται η χρήση αυτή είναι διάφορος από το πώς χρησιμοποιούνται οι λέξεις και συγκροτούνται τα νοήματά τους μέσα σε έναν επιστημονικό διάλογο ειδικών, όπου καθαίρεται το περιεχόμενό τους από προσωπικά ή πολιτικά φορτία, κάτι που θεωρείται απαραίτητο για να έχουν αναλυτική κι εξηγητική ισχύ οι λέξεις. Ωστόσο, διατηρεί την πεποίθησή του στην αξία των ατόμων ως δημιουργών στην ιστορία και τον πολιτισμό, διαχωρίζοντας τη θέση του από έναν υπερατομικό δομισμό: ακολουθώντας στο σημείο αυτό τον Pierre Bourdieu, όταν αναλύει τα ταξικά όρια της ατομικής δημιουργικότητας.²³⁵

Κατά την παραπάνω θεώρηση της ανθρώπινης ουσίας ως δραστηριότητας και μάλιστα του συλλογικού χαρακτήρα της τελευταίας, παρουσιάζεται το αποτέλεσμα της ψυχολογικής ανάπτυξης του ανθρώπου σαν ένα ύφασμα

²³³ Ο.π.

²³⁴ Ο.π.

²³⁵ Ο.π.

που πλέκονται μαζί απειράριθμα σχέδια, όπως του έθνους - με την πληθώρα των σημασιών του - της οικογένειας, της τέχνης, της άθλησης κ.λπ., σχέδια που διαφοροποιούνται και αντιπαρατίθενται μεταξύ τους, λόγω των διαφορετικών εννοιών και σημασιών που αποδίδονται στον όρο *σχέδιο*.²³⁶

Για να ξαναγυρίσουμε στην αφετηρία των αντιλήψεων αυτών στην *Ψυχολογία της Τέχνης* του Lev Vygotsky, και στη γενικότερη ψυχολογική του θεωρία, απαντά σε αυτήν η έννοια του *μικρόκοσμου*, προϋποθέτοντας τον μαρξικό αφορισμό για την προτεραιότητα της ανατομίας του ανώτερου είδους (ανθρώπου) έναντι της ανατομίας του κατώτερου είδους (πιθήκου),²³⁷ επειδή:

«Όταν οι Μαρξιστές μας εξηγούν την Εγελιανή αρχή της μαρξιστικής μεθοδολογίας, σωστά διακηρύσσουν ότι κάτι τέτοιο μπορεί να εξετασθεί ως ένας *μικρόκοσμος*, ως ένα καθολικό μέτρο στο οποίο αντανακλάται ολόκληρος ο μεγάλος κόσμος. Στη βάση αυτή λένε ότι εξαντλητική, *μέχρι τέλος*, μελέτη ενός πράγματος, ενός φαινομένου, σημαίνει να γνωρίσουμε τον κόσμο σε όλες τις διασυνδέσεις του. Με αυτήν την έννοια, είναι σαν να λέμε ότι κάθε πρόσωπο σε κάποιο βαθμό αποτελεί μέτρο της κοινωνίας ή μάλλον της τάξης στην οποία ανήκει, γιατί η ολότητα των κοινωνικών σχέσεων αντανακλάται σε αυτόν».²³⁸

Και συνεχίζει σε ένα από τα σημαντικότερα έργα του:

«Οι μελέτες διαρκώς δείχνουν ότι η λέξη παίζει κεντρικό ρόλο όχι στις μεμονωμένες λειτουργίες, αλλά στο όλο της συνείδησης. Στην συνείδηση, η λέξη είναι ό,τι – κατά τον Feuerbach (1972: §12)²³⁹ – είναι απολύτως

²³⁶ A. Blunden, 2010, σελ. 11.

²³⁷ Ο.π., σελ. 142. Vygotsky, 1997b, σελ. 319 (παραθέτει ο Blunden). Πρβλε Blunden, 2010, σελ. 201, όπου φαίνεται ότι δραστηριότητες όπως η τέχνη, η λογοτεχνία, η επιστήμη και η λογοτεχνική κριτική ανήκουν στη σφαίρα της ανώτερης ανάπτυξης της κοινωνικής ζωής για τους Vygotsky/ Blunden.

²³⁸ L.Vygotsky, 1997b, σελ. 319 (παραθέτει ο Blunden: ό.π., σελ 143).

²³⁹ L. Feuerbach, *Principles of the Philosophy of the Future*, στο L. Feuerbach, 1972 (1843), *The Fiery Brook: Selected Writings of Ludwig Feuerbach*. Translated by Zawar Hanfi, Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., New York (παραπομπή του A. Blunden).

αδύνατον για ένα πρόσωπο, αλλά δυνατό για δύο. Η λέξη είναι η αμεσότερη εκδήλωση της ιστορικής φύσης της ανθρώπινης συνείδησης. Η συνείδηση αντανakλάται στη λέξη όπως ο ήλιος αντανakλάται σε μια σταγόνα νερό. Η λέξη είναι ο μικρόκοσμος της συνείδησης, συνδέεται με τη συνείδηση όπως το ζωντανό κύτταρο συνδέεται με τον οργανισμό, όπως το άτομο συνδέεται με τον κόσμο. *Η λέξη με νόημα είναι ένας μικρόκοσμος της ανθρώπινης συνείδησης*».²⁴⁰

Σε αντίθεση με τοποθετήσεις, όπως αυτήν του Davydov, ο οποίος υποβαθμίζει τη σημασία των καθημερινής χρήσης εννοιών, καθώς θεωρεί ως μόνες αληθείς έννοιες αυτές που επικυρώνονται από την επιστημονική και σύμφωνη με μαρξιστικές αρχές γνώση, ο Vygotsky πιστεύει και τονίζει ότι οι καθημερινές έννοιες μπορεί να είναι αληθείς και μάλιστα καθώς εκπροσωπούν διαφορετικούς θεσμούς της κοινωνικής διάρθρωσης – τέχνης, θρησκείας, οικονομίας, πολιτικής, επιστήμης, φιλοσοφίας – αποδεικνύουν τη διασταύρωση των διαφορετικών και πολλαπλών πλαισίων, την καθολικότητα της κατανόησης, στην εμπειρία της ζωής.²⁴¹

Η έννοια της κατανόησης, όπως χρησιμοποιείται εδώ, είναι διαφορετική από την κυκλικότητα της ερμηνευτικής διαδικασίας, όταν μάλιστα ο ερμηνευτής – αναγνώστης αντιμετωπίζει κείμενα διαφορετικής ιστορικής προέλευσης ή διαφορετικής πολιτισμικής παράδοσης, παρότι, για τον Blunden, κι εδώ η ουσία της κατανόησης εντοπίζεται στην σχέση των στοιχείων μεταξύ τους, στο μοίρασμα κοινού νοήματος.²⁴² Παρακάτω, στο βιβλίο του ο Blunden δεν παραλείπει να συνδέσει ηθικές κατηγορίες και έννοιες απόδοσης αξιακού νοήματος σε όλες τις πράξεις και δραστηριότητες, όπου το ζήτημα της δημόσιας αναγνώρισης προεξάρχει σε

²⁴⁰ L. Vygotsky, 1987, σελ. 285. (Παραθέτει ο Blunden, ό.π.).

²⁴¹ A. Blunden, ό.π., σελ. 162.

²⁴² G. Gadamer, (1960) 2005, σελ. 291 – 293. Όπου προσδιορίζεται η κυκλικότητα της ερμηνευτικής πράξης αρχαίων γλωσσών, μεταξύ όλου και μέρους και αντιστρόφως. Παραθέτει ο Blunden, ό.π., σελ. 186.

κάθε πράξη δημιουργίας, καταδικάζοντας έτσι την υπόθεση «της τέχνης για την τέχνη».²⁴³

Ενώ σε πρώτη ανάγνωση τα διάφορα σχέδια και δραστηριότητες μιας κοινωνίας παρουσιάζονται ασύνδετα και ασυνεχή, υπάρχει τρόπος να βγούμε από τον φαύλο κύκλο του χάους αν ακολουθήσουμε την κατά Leontyev αναζήτηση των κινήτρων των ατομικών πράξεων στο πλαίσιο συγκεκριμένων σχεδίων, η σύνολη εικόνα των οποίων παραπέμπει στην ιδέα συνύφανσης, αναγκών, κινήτρων, πράξεων και σχεδίων συνεργασίας, εντός του πυρήνα των οποίων ποικίλει ο βαθμός συμμετοχής και εσωτερικού ενστερνισμού των στόχων και των κινήτρων.²⁴⁴

Σε άλλες περιπτώσεις τα άτομα συμμετέχουν στο σχέδιο προκειμένου να υλοποιήσουν ιδεώδη και πρακτικές, ενώ αλλού εκφράζουν μόνο σκοπούς για παράπλευρες ωφέλειες που δεν αφορούν στην ουσία του σχεδίου τους, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση αθλητών που διαγωνίζονται για οικονομικά κέρδη και όχι για την βελτίωση ή εξέλιξη της επίδοσής τους στο άθλημα.²⁴⁵

Σε ποικίλα παραδείγματα συνεργατικών σχέσεων που συνθέτουν τον ιστό των κοινωνικών σχεδίων, στην σχέση καλλιτέχνη και δημιουργήματος, θεραπευτή/ γιατρού και θεραπευόμενου κλπ, διαγιγνώσκεται η σύνδεση κανονιστικών ή ηθικών παραμέτρων, που καθορίζουν την ποιότητα των σχέσεων και των σχεδίων και προσδίδει το ειδικό ψυχολογικό περιεχόμενο σε αυτά.²⁴⁶ Η πρόσφατη βιβλιογραφία που παρακολουθεί αυτήν την

²⁴³ A. Blunden, ό.π., σελ. 260.

²⁴⁴ Ο. π., σελ. 262.

²⁴⁵ Μια διάκριση που κάνει ο Alasdair MacIntyre (1988) και παραθέτει ο Blunden.

²⁴⁶ Ο Blunden αναφέρει την σχετικά πρόσφατη μελέτη της Vera John-Steiner. Η αναγνωρισμένη για τη συμβολή της στην αναπτυξιακή κοινωνική ψυχολογία της δημιουργικότητας, εξέτασε εκτενώς πολλά διαφορετικά παραδείγματα καλλιτεχνικών και επιστημονικών συνεργασιών και πρότεινε μια τυπολογική τους κατάταξη σε είδη: 1. *Distributed collaboration*, 2. *Complementarity collaboration*: 3. *Family collaboration*. V. John-Steiner, 2000.

γραμμή προσέγγισης εμφανίζει και την περίπτωση συγκεκριμένης εφαρμογής της κοινωνιοψυχολογίας του Vygotsky στο θέατρο στην εκπαίδευση,²⁴⁷ ενώ στο ειδικότερο θεραπευτικό πρότυπό της απαντά το θέατρο του καταπιεσμένου του Augusto Boal.²⁴⁸ Εφαρμογές δε στην εκπαίδευση γενικά των παιδιών διαπιστώνονται από την πλευρά της κοινωνικοϊστορικής πολιτισμικής ανθρωπολογίας που αναπτύσσεται ως τάση επακόλουθη των παραπάνω θεωρητικών προϋποθέσεων.²⁴⁹

Στην φιλοσοφικοψυχολογική αφετηρία αυτών των μελετών βρίσκουμε θεωρίες για τον εαυτό μη καρτεσιανής τοποθέτησης, που σε γενικές γραμμές ρίχνουν το βάρος στο υποκείμενο που το προσδιορίζουν κοινωνικά θέτοντας την ενσώματη ύπαρξη των ανθρώπων στο επίκεντρο των γεγονότων και των φαινομένων. Θεωρίες όπως η κοινωνιο- ψυχολογία του Lev Vygotsky,²⁵⁰ εστιάζουν στη σχέση νόησης και γλώσσας, από όπου συνάγουν τα βασικά συμπεράσματα σχετικά με την κοινωνική και συλλογική ταυτότητα του εαυτού.²⁵¹

Ολοκληρώνοντας το θεωρητικό μέρος της μελέτης μας, εντός των ορίων ενός άρθρου, ιδιαίτερη μνεία οφείλουμε στον Ludvig Wittgenstein, ως τον φιλόσοφο που αν και ανήκοντας στην παράδοση της αναλυτικής σκέψης, αποστασιοποιείται από τη φιλοσοφία που αποπειράται να αποσπάσει τις λέξεις από το πλαίσιο νοήματος που ορίζει η καθημερινή χρήση τους.

²⁴⁷ S. Davis, B. Ferholt, H. Grainger Clemson, S.-M. Jansson, A. Marjanovic-Shane, 2015.

²⁴⁸ A. Boal, 1995.

²⁴⁹ M. Kontopodis, Ch. Wulf, B. Fichtner, 2011.

²⁵⁰ Στις οποίες συντάσσουμε την λογοτεχνικοκριτική του Mikhail Bakhtin, την ανθρωπογλωσσολογία των George Lakoff και Mark Johnson και την νευροεπιστήμη του Antonio Damasio.

²⁵¹ V. John-Steiner, 2000, σελ. 124. Ένας σεβαστός αριθμός νέων επιστημόνων της εκπαίδευσης ακολουθούν την κατεύθυνση αυτή σήμερα, που ιστορικοφιλοσοφικά τοποθετεί ο A. Blunden στις γερμανοϊδεαλιστικές ρομαντικές ρίζες του μαρξισμού.

Αντίθετα θεωρεί ότι η αποκάλυψη της σημασίας μιας λέξης επιτελείται μέσα από την εξήγηση ή περιγραφή του τρόπου, κατά τον οποίο η λέξη αυτή λειτουργεί μέσα σε ένα γλωσσικό παιχνίδι, δηλαδή στο πλαίσιο μιας πράξης. Οι θέσεις του αυτές εκφράζουν τη δεύτερη εκδοχή της γλωσσικής του θεωρίας στο έργο του *Φιλοσοφικές Έρευνες*, έργο που συμπίπτει με την ωριμότητά του, 30 χρόνια μετά το πρώιμο έργο του που τον έκανε γνωστό, το *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ανάμεσα στα δύο έργα του η βιογραφία του αποκαλύπτει μια δραματική μεταστροφή, μια εξέλιξη και αλλαγή στη στάση του προς τη φιλοσοφία στο σύνολό της που δεν μπορεί παρά να εμπνέει και την τέχνη, όπως εξ άλλου η ζωή και η σκέψη των μεγάλων φιλοσόφων, στην ιστορία του πολιτισμού. Ένα από τα γεγονότα που συνέδραμαν στη διαβάθμιση της μεταστροφής του είναι ο βιοματικός διάλογός του με μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως η μουσική, η ποίηση και η λογοτεχνία. Η διάλεξη για την ηθική που παρουσίασε στο Cambridge το 1929, σε έναν κύκλο αιρετικών, φέρει τα ψήγματα της μεταστροφής του, αλλά και της επιρροής της σκέψης του λογοτέχνη Paul Ernst.²⁵² Έτσι, η σταθερότητα και οριστικότητα των νοημάτων του *Tractatus*, ως απεικονίσεων μοναδικών, δεδομένων και αμετάβλητων καταστάσεων πραγμάτων, δίνει τη θέση της στη θεωρία των γλωσσικών παιχνιδιών των *Ερευνών*, όπου τα νοήματα αντιμετωπίζονται ως παράγωγα λειτουργικών χρήσεων των λέξεων εντός συγκεκριμένου σε κάθε περίπτωση επικοινωνιακού πλαισίου, αλλά και μεταβαλλόμενου αναλόγως με την ταυτότητα των υποκειμένων και των μορφών ζωής τους.²⁵³ Κι εδώ, η έννοια της γλώσσας ως δραστηριότητας αποκτά τη σημαντικότερη θέση,

²⁵² Στο δοκιμακό έργο του *Der Weg Zur Form*, 1927, ο Ernst συνομιλεί με θεωρίες που υπερασπίζονται την απόλυτη νομοτέλεια της ιστορίας και του πολιτισμού και αντιπαραθέτει τη δική του πίστη στην ελευθερία της ανθρώπινης δημιουργικότητας, στο απροσδιόριστο και σχετικό νόημα των όρων που περιγράφουν τις όψεις της, που μεταλλάσσεται ανάλογα με την εποχή και τα διαφορετικά πλαίσια των μορφών ζωής, που εντάσσεται ο άνθρωπος κάθε φορά, ενώ εξελίσσεται παράλληλα και η γλώσσα του. Α. Γούναρης, 2005.

²⁵³ Π. Βαλλιάνος, ό.π. υποσημ. 1, σελ. 274 - 275.

αφού η ίδια η έννοια του παιχνιδιού αυτό αναδεικνύει, ότι η γλώσσα σε κάθε μορφή της δεν είναι παρά στοιχείο συγκεκριμένης δραστηριότητας.²⁵⁴

Εξετάζοντας το παράδειγμα του πόνου διατυπώνει σειρά επιχειρημάτων κατά της δυνατότητας ύπαρξης της ιδιωτικής γλώσσας,²⁵⁵ καταλήγοντας σε μια ανατροπή της λογικής της ενδοσκόπησης και της υπόθεσης ύπαρξης μιας εσωτερικής συνείδησης ως πηγής ανακάλυψης απόλυτα αληθών και βέβαιων αληθειών, διότι στη γλώσσα και μόνο στη δημόσια έκφρασή της υφίσταται ορθή χρήση των εννοιών, όπου δρα ο απαραίτητος τρίτος ανεξάρτητος κριτής.²⁵⁶

Τον Wittgenstein τον απασχόλησε η αισθητική, αρκετά από τα παραδείγματα που παρουσιάζει στις *Έρευνες* έχουν θέμα την τέχνη, αλλά και συχνά τα σχόλιά του για τη λογοτεχνία, την ποίηση, την αρχιτεκτονική, τις παραστατικές τέχνες, τη μουσική και τη φιλοσοφία του πολιτισμού, στα διάφορα κείμενά του.²⁵⁷

Τα επιχειρήματα και οι παρατηρήσεις αυτές επηρεάζουν την σύλληψη της ίδιας της ουσίας της τέχνης καθώς επιτρέπουν να αιτιολογηθεί η συγχώνευση των ιδιωτικών, φαινομενολογικά εσωτερικών αντικειμένων που ονομάζονται συναισθήματα με τα φυσικά αντικείμενα που βρίσκονται στον δημόσιο, παρατηρήσιμο κόσμο: μέσω του εργαλείου των γλωσσικών παιχνιδιών πλαισιώνουμε την τέχνη με όρους που περιγράφουν άλλες δράσεις και πράγματα του κόσμου, για τα οποία διαθέτουμε λέξεις. Καθώς όμως στην αισθητική υποβόσκει κάτι το ακαθόριστο, ακατανόητο και ασύλληπτο και διαπιστώνουμε την αδυναμία της σκέψης να δώσει γλωσσικό νόημα στα πράγματα, επιστρέφουμε στον πρώιμο Wittgenstein

²⁵⁴ S. Majetschak, 2010, σελ. 75 - 76. Πρβλε Π. Βαλλιάνος, ό.π. υποσημ. 1, σελ. 276 – 277.

²⁵⁵ Δες τη σχετική συζήτηση στο L. Wittgenstein, 1958, σελ. 98 - 104.

²⁵⁶ Π. Βαλλιάνος, ό.π. υποσημ. 1, σελ. 278.

²⁵⁷ G. Hagberg, 2007.

του *Tractatus*, παραδεχόμενοι ότι για εκείνα που δεν μπορούμε να βρούμε εξηγήσεις, να τα παραλληλίσουμε δηλαδή με αναγνωρίσιμες πράξεις και καταστάσεις, είναι καλύτερο να σιωπήσουμε.²⁵⁸ Η φιλοσοφική σιωπή του Wittgenstein, που φαίνεται να προκύπτει ως απόρροια μιας αυστηρής λογικής πραγμάτευσης της σχέσης γλώσσας και πραγματικότητας, αποκτά μια άμεση παραδειγματική υπόσταση στην τέχνη και ιδιαίτερα στο θέατρο: Στο «γλωσσικό παιχνίδι» του θεάτρου η φιλοσοφία του Wittgenstein διευρύνεται βρίσκοντας συγκεκριμένες εφαρμογές.²⁵⁹ Όχι μόνο οι λέξεις αποκτούν το νόημά τους, γιατί αντιστοιχούν σε πράξεις ή βιώματα, αλλά ο κάθε ήχος, οι διαφορετικές βαθμίδες του φωτός, οι χειρονομίες μπορούν να «λένε» πολύ περισσότερα από ό,τι οι ίδιες οι λέξεις. Μπορούν να αντικαθιστούν αλλά και να ενισχύουν το εκάστοτε λεκτικό κείμενο. Το θέατρο είναι μια μορφή δραστηριότητας και συγχρόνως σύνθετη από πλήθος άλλων μορφών δράσης και συνεργατικών σχεδίων – όπως ορίσαμε στο προηγούμενο μέρος της θεωρητικής προσέγγισής μας – που περιβάλλεται από πλήθος νοημάτων είτε λεκτικής είτε μη λεκτικής φύσεως, ένα παράδειγμα της πολυπλοκότητας του γλωσσικού συστήματος που η σκέψη του Wittgenstein αποκαλύπτει, όταν εισηγείται έννοιες όπως αυτές της γλωσσικής χρήσης και των γλωσσικών παιχνιδιών. Ίσως να νομίσαμε ότι η φιλοσοφία ρίχνει ένα βλέμμα από ψηλά για να συλλάβει το δαιδαλώδη λαβύρινθο της σκέψης, αλλά ο Wittgenstein με τη μέθοδο και τις παρατηρήσεις του μας υποδεικνύει το αρχικό μας λάθος, καθώς επιδίδεται σε μια επανασύσταση της φιλοσοφίας από πολλαπλές δυνατότητες διαδρομών σε ένα λαβύρινθο πρακτικών στοχασμών, κι έτσι

²⁵⁸ Συνδυασμός των σχολίων του Wittgenstein στις περίφημες διαλέξεις του για την Αισθητική (1938) και των φιλοσοφικών πειραμάτων του στις *Έρευνες*. L. Wittgenstein, 2007, 4, 17 και του ιδίου, 1958, κυρίως δεύτερο μέρος και παρ.539. Πρβλε Β. Lundquist, 1999.

²⁵⁹ Εφόσον το θέατρο ασχολείται με ανθρώπινες πράξεις, αναπόφευκτα διασταυρώνεται με το πεδίο της θεωρίας της δράσης και επιτρέπει να διερευνηθούν ιδέες σχετικές με την πράξη που αναπτύχθηκαν σε διάφορους επιστημονικούς τομείς.

μας προσγειώνει στον κόσμο της καθημερινής ζωής ως το μοναδικό και ταυτόχρονα άπειρο πλαίσιο για κάθε τι που μπορούμε να καταλάβουμε ενώ πράττουμε.

Ενώ η σκέψη του Wittgenstein αναπαριστά τον κατακερματισμό εικόνας, αισθητικής και σκέψης του πολιτισμού μας και πάλι ο κόσμος της τέχνης θέτει τις βάσεις μια ενοποιημένης διαλεκτικής θεώρησης συζεύξεων και σχέσεων.

Η αισθητική κατά τον Wittgenstein υπάγεται στη γλώσσα, οτιδήποτε αρθρώνεται και εκφράζεται ως αισθητική κρίση, ανήκει στη σφαίρα μιας παράδοσης που καθορίζεται από άλλα γλωσσικά παιχνίδια. Τις λέξεις με αξιολογική χρήση και περιεχόμενο, όπως «ωραίο», «άσχημο», «αλλόκοτο» κ.λπ., που ανήκουν στην αισθητική, χαρακτηρίζει η σημασιολογική ρευστότητα, η απροσδιοριστία σταθερού και ενιαίου νοηματικού περιεχομένου. Για την εκφορά αυτών των χαρακτηρισμών λαμβάνει χώρα ένα ατελεύτητο γλωσσικό παιχνίδι, οι κανόνες του οποίου καθορίζονται από σειρά παραγόντων που εκκινεί από την εποχή, τον τρόπο ζωής, την παράδοση, την κουλτούρα και φτάνει μέχρι την υποκειμενική εμπειρία, τις εσωτερικές αναπαραστάσεις τους συμβολισμούς, καθώς και τη συναισθηματική μνήμη του κάθε ατόμου ξεχωριστά. Η γλώσσα για τον Wittgenstein εξ άλλου δεν αντανακλά την αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά δημιουργεί μια πραγματικότητα. Μια πραγματικότητα ρευστή, δυναμική σε ένα γίνεσθαι ασύμμετρων εναλλαγών, ποιοτήτων και προθέσεων. Αξεπέραστο όριο και αναγκαία προϋπόθεση ο άνθρωπος ως το υποκείμενο και δημιουργός τόσο του πλαισίου όσο και του κάθε νοηματικού τμήματος, αλλά ένας δημιουργός που όχι μόνο σκέπτεται και μιλά, αλλά και σιωπά, νεύει, μορφάζει, χειρονομεί, χορεύει.²⁶⁰ Ένας

²⁶⁰ Στο γλωσσικό παιχνίδι του θεάτρου, η χειρονομία ως η φυσική κίνηση του ηθοποιού κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, αποτελεί ένα ισχυρό εργαλείο για να αποκαλύψει τον χαρακτήρα που υποδύεται και μπορεί να συνδυάζεται με τις εκφράσεις του προσώπου, το βλέμμα, καθώς και τις κινήσεις του σώματος. Συχνά ο

δημιουργός που διαθέτει το σώμα του πρώτα και κύρια, στο βωμό της όποιας αισθητικής, της όποιας κουλτούρας.

Στις θεατρικές παραστάσεις που ο λόγος είναι ανύπαρκτος²⁶¹ και ο μοναδικός τρόπος κοινής κωδικοποιημένης επικοινωνίας μεταξύ συγγραφέα-σκηνοθέτη-ηθοποιού και κοινού είναι το σώμα και τα εκφραστικά μέσα του ηθοποιού: η φωνή, οι χειρονομίες και ο τρόπος που κινείται,²⁶² η χειρονομία όχι μόνο αποτελεί δομικό θεατρικό συστατικό, αλλά όπως υποστηρίζει ο Elam, λειτουργεί σε βάρος της γλώσσας: υποδεικνύει μια προθετικότητα «καθαρή» από γλώσσα, από άλλα ομιλιακά ενεργήματα, αλλά ακόμη και ως «συνοδευτική κίνηση χρησιμεύει για να δώσει έμφαση ή ακόμα να προσδιορίσει το είδος του ομιλιακού ενεργήματος που επιτελείται από τον ομιλητή».²⁶³ Μια τέτοια χρήση της χειρονομίας που πέρα από την ψυχολογική της σημασία είναι δηλωτική άλλων νοημάτων είναι η χειρονομία που βασίζεται στη δεικτική της λειτουργία. Με την κίνηση του δακτύλου συνήθως, αλλά και με τη χρήση του χεριού, πολλές φορές υποδεικνύονται τα αντικείμενα στα οποία αναφέρεται ο ομιλητής.²⁶⁴ Επίσης με τη χρήση του δακτύλου του δείκτη μπορεί ο υποκριτής να δώσει ρυθμό ή και κάποια εντολή χωρίς να χρησιμοποιήσει τον λόγο. Εντοπίζεται επομένως ένας κινησιολογικός κώδικας, «ως μεταγλώσσα», για να μεταδώσει μηνύματα μη εμφανή στον

συγγραφέας του θεατρικού έργου ξεκαθαρίζει στο κείμενο με σκηνοθετικές υποδείξεις, είτε με τη μορφή σημειώσεων εκτός κειμένου, τις κινήσεις με ακρίβεια (όπως ο Beckett ή ο Genet).

²⁶¹ Ο A. Artaud οραματιζόταν μια «καθαρά θεατρική γλώσσα σημείων, χειρονομιών και στάσεων» (K. Elam, 2001, σελ. 92). Επίσης σε σειρά σύντομων μονοπράκτων του S. Beckett, βλέπουμε ένα θέατρο που πρωταγωνιστεί η χειρονομία, η επαναληπτική κίνηση και ο λόγος απουσιάζει πλήρως (S. Beckett, 1984), για παράδειγμα το περίφημο *Act without Words I & II* ή το *Quad I & II*.

²⁶² Εξετάζω τη σημασία της φυσικής κίνησης του ηθοποιού από την πλευρά του προβλήματος σχέσης σώματος - ψυχής της σύγχρονης φιλοσοφίας του νου: στο Α. Λάζου, 2009.

²⁶³ K. Elam, ό.π., σελ. 98.

²⁶⁴ «Η χειρονομία συσχετίζει άμεσα τον ομιλητή με το φυσικό του περιβάλλον, με τους συνομιλητές του ή με τη δράση που περιγράφεται», K. Elam, ό.π., σελ. 49. Πρβλε Δ. Τσατσούλης, 1999, σελ. 40.

γλωσσικό λόγο και να προσδιορίσει τις καταστάσεις ή τις σχέσεις μεταξύ των δραματικών προσώπων.

Εξ άλλου τα παραδείγματα θεατρικότητας άλλων πολιτισμών και παραδόσεων, που έφερε στο φως η σύγχρονη θεατρική ανθρωπολογία, οδηγούν σε ανάλογα συμπεράσματα, καθώς πρόκειται για σχηματολογία σωματικής έκφρασης που εντάσσεται ανάλογα με το πολιτιστικό κωδικοποιημένο σύστημα της εκάστοτε χώρας, σε διαφορετικά νοηματικά πλαίσια.²⁶⁵

Λέξεις που χρησιμοποιεί η αισθητική ως τμήμα της ευρύτερης κουλτούρας της γλώσσας, λέξεις όπως «όμορφος», «άσχημος», «καλός», «κακός», δεν μπορεί παρά να είναι εργαλεία συμβολοποίησης ευρύτερων ενοτήτων, επίσης να αντιμετωπίζονται ως υποκατάστατα – σημεία – κάποιας κίνησης, ενός μορφασμού. Δεν αποδίδουν λογικά περιεχόμενα ως οχήματα καθαρής τρόπον τινά σκέψης, αλλά αποτελούν και φορείς πολλών άλλων καταστάσεων – συναίσθημα για παράδειγμα, προδιαθέσεις - γι' αυτό και το ύφος, ο τρόπος εκφοράς τους έχουν σημασία. Και μάλιστα, όταν αυτός ο τρόπος αποδίδει την αβίαστη, φυσική διάθεση του υποκειμένου που τις εκφέρει. Η ανάλυση των λέξεων από μια φιλοσοφική ή άλλη διανοητική συστηματική προσέγγιση οφείλει να έχει έναν τρόπο πρόσβασης στις περιστάσεις, όπως και στη συναισθηματική ενέργεια που τροφοδοτεί την εκφορά των λέξεων. Ένα επιφώνημα, όπως παρατηρεί ο Wittgenstein, μπορεί κάλλιστα να αντικαταστήσει μια αισθητική κρίση του τύπου «Αυτό είναι πολύ όμορφο». Ταυτόχρονα, μια τέτοια διαπίστωση προϋποθέτει την εφαρμογή κι εξοικείωση με κανόνες που διέπουν την κοινά, αποδεκτή αισθητική, το αίσθημα της αρμονίας, την λελογισμένη κι εκλεπτυσμένη

²⁶⁵ Στο θέατρο *No* από μικρή ηλικία οι ηθοποιοί και το κοινό είναι εκπαιδευμένοι στο τελετουργικό σύστημα αναπαράστασης κινησιολογικών λειτουργιών που αντιστοιχούν σε λειτουργίες τις βιωματικής καθημερινότητάς τους. Ο Elam (ό.π., σελ. 50, 63) ισχυρίζεται ότι σε ορισμένες μορφές θεάτρου (παντομίμα, θέατρο *No*) το σύστημα των χειρονομιών και το κινησιακό σύστημα διέπονται από σημασιολογικές συμβάσεις εξίσου αυστηρές με τις συμβάσεις που διέπουν το γλωσσικό σύστημα. Πρβλε Δ. Τσατσούλης, 1999, σελ. 20 - 1 και Τ. Λιγνάδης, Αθήνα, 1988, σελ. 94.

κρίση που δεν υποκαθίσταται από επιφωνήματα, αλλά αποτελεί απόδειξη μιας πηγαίας στοχαστικής διάθεσης, εξ ίσου σπουδαίας όσο και μιας αντικειμενικής μαθηματικού τύπου γνώσης. Η εκτίμηση που υποδηλώνεται στις αισθητικές κρίσεις έχει και αφηρημένο και δημιουργικό ταυτόχρονα χαρακτήρα, οπότε χρειάζεται να γίνεται αναφορά στο πλαίσιο και στο περιβάλλον, μέσα στο οποίο εκφέρονται και όπου υπάρχει κατανόησή τους, χρειάζεται δηλαδή πλουραλιστική προσέγγιση.

Ανάλογη φιλοσοφικής βάσης πορεία ακολουθεί, ο Ιρλανδός θεατρικός συγγραφέας Samuel Beckett (1906 – 1989). Ο Beckett εκφράζεται με αφαιρετικά σχήματα, γράφει για κάτι, το οποίο έχει βιώσει ο ίδιος, σε βαθύτατο επίπεδο. Το έργο του έχει δεχθεί φιλοσοφική ανάλυση από διαφορετικές σύγχρονες θεωρητικές κατευθύνσεις σε εκτενείς μελέτες.²⁶⁶ Η αντιμετώπιση της γλώσσας από τον Beckett θεωρείται ότι μπορεί να συνδυαστεί με την εμπειρική λειτουργία και χρηστική σημασία που αποκτούν οι λέξεις κατά τη θεωρία του Wittgenstein. Ο ίδιος ο Beckett ποτέ δεν έπαψε να υπενθυμίζει ότι δεν έκρυβε τίποτα κάτω από τα κείμενά του και δεν εννοούσε τίποτα περισσότερο από αυτό που έγραφε, ενώ σε όλη του τη ζωή πάλευε με τη γλώσσα, ανικανοποίητος από την ικανότητά της να εκφράσει επακριβώς το νόημα, που πάντα της ξεγλιστρούσε, έτσι σε πολλά σημεία των έργων του κατέφευγε στην κραυγή, στην λογική

²⁶⁶ Έχει χαρακτηριστεί ως ο φιλοσοφικότερος των σύγχρονων θεατρικών συγγραφέων: D. Moran, 2006, σελ. 93. Ο ίδιος μελέτησε και σχολίασε στα έργα του τους Berkeley, Malebranche, Descartes, Leibniz, Kant, Schopenhauer, ενώ μελετήθηκε από τους Sartre, Adorno, Lukacs, Badiou, Kristeva, Cixous, Deleuze, G. Steiner, Blanchot, Iser, Zizek κ.ά. Από τις πρόσφατες σχετικές μελέτες επιλεκτικά αναφέρουμε των J. Calder, 2001, Kh. Besbes, 2007 και την πλέον πρόσφατη του A. Furlani, 2015, που επικεντρώνεται να δείξει ότι η σχέση του Wittgenstein με τον Beckett είναι όχι μια απλή σχέση συγγένειας ενδιαφέροντος για τη γλώσσα και τη σιωπή, αλλά διαμορφωτική της συγγραφικής πορείας, του ύφους και των σκοπών των έργων του από το 1950 και μετά.

ασυναρτησία χειρονομιών και μιμικών εκφράσεων που συμπύκνωναν την αγωνία, το ίδιο το βίωμα της ζωής.²⁶⁷

Η αισθητική και το ύφος του Beckett, μπορούν να ειπωθούν επομένως ως εφαρμογή φιλοσοφικής διερεύνησης της αποτυχίας της τέχνης και της γλώσσας να εκφράσουν το ανέκφραστο, να εξηγήσουν το άρρητο, μιας διερεύνησης που συνάδει με το Βιτκενσταϊνικό σχέδιο, αλλά και με άλλες παρόμοιες διαπιστώσεις της μετανεωτερικής φιλοσοφικής παραγωγής: Τα ερωτήματα που απασχολούν την αναλυτική σκέψη – και όχι μόνο - του 20ού αιώνα γύρω από το πώς αναφέρονται οι λέξεις σε πράγματα του κόσμου, βρίσκουν μια απάντηση στην ελλειπτική θεατρικότητα του Beckett, στην επίμονη άρνησή του να δείξει το νόημα των φράσεων και των εικόνων που απομονώνει στη σκηνή. Απ' τη μια πλευρά ονομάζει, περιγράφει, καλεί, απ' την άλλη αφήνει ανοιχτό το θέμα της σημασίας, διατυμπανίζει αυτήν την ανοιχτότητα, αυτήν του την άρνηση. Στο τελευταίο του ποίημα, *Comment dire*, ένα χρόνο πριν το θάνατό του, το 1988, αναζητεί την σωστή λέξη σε ό,τι μοιάζει να είναι μια γρήγορη ματιά («seem to glimpse»)²⁶⁸. Απευθύνει ένα χαρακτηριστικό φιλοσοφικό

²⁶⁷ J. Calder, 2001, σελ. 4. Ως παράδειγμα δείτε το έργο του *Αναπνοή (Breath)* (ένα από τα πιο αφαιρετικά μονόπρακτά του, 1969), στην Ελληνική έκδοση, 2001:

ΑΥΛΑΙΑ

1. Χαμηλό φως, στη σκηνή διάσπαρτα, ετερόκλητα σκουπίδια. Παύση γύρω στα πέντε δευτερόλεπτα.
2. Αδύνατη, σύντομη κραυγή και αμέσως εισπνοή, που μεγαλώνει μαζί με το φως φτάνοντας στο maximum σε δέκα δευτερόλεπτα. Σιωπή και παύση περίπου πέντε δευτερόλεπτα.
3. Εκπνοή και συγχρόνως χαμήλωμα του φωτός ως το minimum (όπως στο φως 1), περίπου δέκα δευτερόλεπτα, κι αμέσως κραυγή, όπως προηγουμένως. Σιωπή και παύση περίπου πέντε δευτερόλεπτα.

ΑΥΛΑΙΑ

ΣΚΟΥΠΙΔΙΑ, να μην είναι όρθια βαλμένα αλλά ριγμένα κάτω και σωριασμένα.

ΚΡΑΥΓΗ, ηχογραφημένη, επίμονη, ακαθόριστη (vagitus). Να προσεχθεί, οι δύο κραυγές να γίνουν απaráλλακτα ίδιες, αυστηρά συγχρονισμένες με το φως και την αναπνοή.

ΑΝΑΠΝΟΗ, ενισχυμένη από ενισχυτή.

MAXIMUM, φωτός. Όχι δυνατό. Αν το 0 είναι το σκοτάδι και το 10 είναι το maximum, τότε το φως πρέπει να κυμανθεί ανάμεσα στο 3-6 και αντίστροφα.

²⁶⁸ «glimpse–
seem to glimpse–
need to seem to glimpse–
afaint afar awayover there what–
folly for to need to seem to glimpse afaint afar awayover there what–

ερώτημα απαντώντας το ειρωνικά, ακυρώνοντας τόσο λακωνικά όλο το μεγαλεπήβολο σχέδιο της φιλοσοφίας του αιώνα του... Όπως το 1973 στο *Όχι εγώ (Not I)* αναιρούσε το σώμα, το σκηνικό χώρο και το θεατρικό λόγο,²⁶⁹ μέσα στο απόλυτο σκοτάδι που πλαισιώνει το γυναικείο στόμα που σκέτο μιλάει ακατάσχετα, διατηρώντας μόνο το σχήμα του θεατρικού κώδικα για να τον ανατρέψει στην ουσία και στο περιεχόμενο, με την ανυπαρξία της κίνησης, ακόμα και του μορφασμού, και καταργώντας αυτό που θεωρείται η κατ' εξοχήν συνθήκη του θεάτρου - την παρουσία του ανθρώπινου σώματος - έτσι και στο τελευταίο ποίημα καταφέρει να δείξει αυτό που δεν αποκρυσταλλώνεται και δεν υλοποιείται από τη γλώσσα, ζητάει έναν ακροατή που αμφισβητεί οποιαδήποτε σημασία της μεμονωμένης λέξης, δείχνει την ασημαντότητα της λέξης – της συνθήκης του ποιήματος.

Μέσα σ' αυτά, η ερμηνεία ή όποια μορφή νοηματοδότησης πέρα από την ίδια την πράξη χάνουν το νόημά τους, η όποια λογική πληγώνει την αυθεντική ουσία της βίωσης κι έτσι, στρεφόμεστε στην κίνηση, στην κραυγή, στη σιωπή.

what–
what is the word– what is the word–». Παραθέτει ο D. Moran, 2006, σελ. 110.

²⁶⁹ Ε. Γεωργίου, 2008.

Βιβλιογραφία

- Π. Βαλλιάνος, 2004, *Φιλοσοφία στην Ευρώπη, Τόμος Γ', Νεότερα και σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα (19^{ος} και 20^{ος} αιώνας)*, Εκδόσεις Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, Πάτρα.
- S. Beckett, 1984, *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Faber and Faber, London.
- _____, 2001, *Κάθαρση και άλλα έργα*, σε μετάφρ. Σ. Βελέντζα, εκδ. Scripta, Αθήνα.
- Kh. Besbes, 2007, *The Semiotics of Beckett's Theatre: A Semiotic Study of the Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, Universal-Publishers.
- A. Blunden, 2005, "On Method", <http://home.mira.net/~andy/works/method.htm>.
- _____, 2009, "Foreword" to Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Hegel's Logic: Being Part One of the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences*. [1830] Marxists Internet Archive Publications.
- _____, 2010a, *An Interdisciplinary Theory of Activity*, Τόμος 22 του Studies in Critical Social Sciences, Brill.
- _____, 2010b, *Concepts, a Critical Approach*, Haymarket Books, Chicago.
- _____, 2010c, "The Origins of Cultural Historical Activity Theory", <http://home.mira.net/~andy/works/origins-chat.htm>
- A. Boal, 1995, *The Rainbow of Desire. The Boal Method of Theatre and Therapy*, A. μετάφρ. Jackson, Routledge, London.
- P. Bourdieu, 1972, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
- J. Calder, 2001, *The Philosophy of Samuel Beckett*, Riverrun Press.
- Ε. Γεωργίου, 2008, «Η κίνηση και ο λόγος στα έργα του Beckett», http://koyinta.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=2155&Itemid=189
- Ε. Γεωργοπούλου, 2013, «Η θεωρία της Μετασχηματίζουσας μάθησης (J. Mezirow). Ο κριτικός στοχασμός & τα προσκόμματα στη μαθησιακή διεργασία των ενηλίκων». <http://eranistis.net/wordpress/2013/06/26/η-θεωρία-της-μετασχηματιζουσας-μάθησ/>
- Α. Γούναρης, 2005, «Wittgenstein: Διάλεξη περί Ηθικής: Οι επιρροές από τον Paul Ernst», <http://antikleidi.com/2014/03/02/wittgenstein/>
- «δρΥός τόΠου: Wittgenstein», στην ιστοσελίδα με τίτλο *antigreece, Τέχνης Νέα*, <http://www.artingreece.gr/artnews.php?ID=447>.
- S. Davis, B. Ferholt, H. Grainger Clemson, S.-M. Jansson, A. Marjanovic-Shane, 2015, *Dramatic Interactions in Education: Vygotskian and Sociocultural Approaches*, Bloomsbury Publishing.
- V. Davydov, 1999, "A New Approach to the Interpretation of Activity Structure and Content," in *Activity Theory and Social Practice: Cultural-Historical Approaches*, Edited by Chaiklin S., Hedegaard M. and Jensen U. J., Aarhus, Denmark: Aarhus UP.
- J. Dewey, 1897, «Ethical principles underlying education», στο J. A. Boydston (επιμ.) *The early works, 1882–1898* (τόμ. 5, σελ. 54–83), Southern Illinois University Press, Carbondale, 1964 (Original work published 1897.)
- _____, 1934, *Art as experience*, Penguin, Perigee, New York, 2005.
- _____, 1925, *Experience and Nature* (2nd ed.), Open Court, Chicago.
- _____, 1933, *How We Think*, Regnery, Chicago.
- K. Elam, *Η σημειωτική θεάτρον και δράματος*, μετάφρ. Κ. Διαμαντάκου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001.

- M. Feldman, K. Mamdani, 2014, *Beckett/Philosophy*, Columbia University Press.
- I. McFetridge, 1984, "Review: Recent Work of Wittgenstein", στο *Philosophical Quarterly*, τ.34 (134), σελ. 69 - 73.
- P. Freire, 1970, *Pedagogy of the Oppressed*, Herter and Herter, New York.
- A. Furlani, 2015, *Beckett after Wittgenstein*, Northwestern University Press.
- H.-G. Gadamer, 2005 [1960], *Truth and Method*, Continuum, New York, NY.
- J. W. v. Goethe, 1996, *Goethe on Science. An Anthology of Goethe's Scientific Writings*, Selected and introduced by Jeremy Naydler, Floris, Edinburgh, UK.
- P. Goldblatt, 2006, «How John Dewey's Theories Underpin Art and Art Education», στο *E&C/Education and Culture* 22(1), σελ. 17–34.
- J. Habermas, 1971, *Knowledge and Human Interests*, Beacon Press, Boston.
- _____, 1976, *Legitimation Crisis*, Heinemann, London.
- _____, 1984, *The Theory of Communicative Action. Vol. I: Reason and Rationalization of Society* (T. McCarthy, trans.) Boston: Beacon Press.
- _____, 1992, *Moral Consciousness and Communicative Action*, M.I.T. Press, Cambridge, MA.
- G. Hagberg, 2007, «Wittgenstein's Aesthetics», στην ιστοσελίδα της *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, στο <http://plato.stanford.edu/entries/wittgenstein-aesthetics>.
- G.W.F. Hegel, 1967, *The Phenomenology of Mind*, New York: Harper.
- _____, 1977 (1807), *The Phenomenology of Spirit*, Preface, translated by A.V. Miller, Oxford, UK: Oxford University Press.
- _____, 1993 – 1995, *Φαινομενολογία του πνεύματος*, τόμος Α' - Β', εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια: Δημήτρης Τζωρτζόπουλος, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα.
- P. Jarvis, 2004, *Adult education & Lifelong Learning*, London: Routledge -Falmer.
- _____, 2004, *Συνεχιζόμενη εκπαίδευση και κατάρτιση*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- _____, 2009, «Μαθαίνοντας τι σημαίνει να είμαι άτομο στην κοινωνία: μαθαίνοντας τον εαυτό μου», στο Κ. Πιερής (επιμ.) *Σύγχρονες Θεωρίες Μάθησης. 16 Θεωρίες μάθησης... με τα λόγια των δημιουργών τους*, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- V. John-Steiner, 2000, *Creative Collaboration*, Oxford University Press, Oxford UK.
- E. Pnyenkov, 1974, *Dialectical Logic, Essays on its History and Theory*, μετάφρ. στα Αγγλικά Η. Campbell Creighton, εκδόσεις Progress Publishers, Moscow, 1977 (ψηφιακή μεταγραφή του Andy Blunden, January 2009).
- B. Kaldis, 2016, "Philosophy and/of Theatre", στο *Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία, τ. Β.: Η Δίκη του Σωκράτη*, εκδ. Αρναούτη, Αθήνα, σελ. 7 – 10.
- Ιμμ. Καντ, 1996, *Η πρώτη εισαγωγή στην κριτική της κριτικής δύναμης*, Πόλις, Αθήνα.
- _____, 1985, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2004.
- Κ. Καστοριάδης, 1975, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Ράππα, Αθήνα, 1979.
- _____, 1991, *Τα σταυροδρόμια του λαβύρινθου*. (μτφ. Ζήσης Σαρίκας) Αθήνα: Ύψιλον.
- _____, 2007, *Παράθυρο στο Χάος*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Α. Κόκκος, 2005, *Εκπαίδευση Ενηλίκων: Ανιχνεύοντας το πεδίο*, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- _____, 2006, «Η ιδιαιτερότητα και ο σκοπός της εκπαίδευσης ενηλίκων», στο *Εκπαίδευση Ενηλίκων*, τ. 9, σελ. 4 – 9.
- _____, 2010, «Κριτικός Στοχασμός: Ένα κρίσιμο Ζήτημα», στο Δ. Βεργίδης, Α. Κόκκος (επιμ.), *Εκπαίδευση Ενηλίκων: διεθνείς προσεγγίσεις και ελληνικές διαδρομές*, Μεταίχμιο, Αθήνα, σελ. 65 – 93.

- _____, 2010, «Transformative Learning Through Aesthetic Experience: Towards a Comprehensive Method», στο *Journal of Transformative Education*, July 8, σελ. 155-177, first published on July 10, 2011.
- _____, 2011, *Εκπαίδευση μέσα από τις τέχνες*, Μεταίχμιο.
- M. Kontopodis, Ch. Wulf, B. Fichtner, 2011, *Children, Development and Education: Cultural, Historical, Anthropological Perspectives*, Τόμος 3 του *International Perspectives on Early Childhood Education and Development*, Springer Science & Business Media, Dordrecht, Heidelberg, London, N.Y.
- Γ. Κουλαουζίδης, 2010, *Εκπαίδευση Ενηλίκων*, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Α. Λάζου, 2009, «Ψυχολογικά γεγονότα και σώμα: Η περίπτωση της επί σκηνής δράσης του ηθοποιού», *Θεατρογραφίες* 15, σελ. 24-33.
- _____, 2013, «Πέρα από το χορό: σύγχρονες αισθητικοθεραπευτικές χρήσεις του χορού στο φως της νιτσεϊκής σκέψης», *Φιλοσοφείν*, τ. 8, σελ. 89 – 106.
- _____, 2009, «Ancient Myths, Traditional Civilization and Contemporary Dance Theatre», στο *Όρχησις και Άθληση. Δοκίμια Φιλοσοφίας, Ιστορίας και Παιδείας*, επιμ. Α. Λάζου – Ι. Μάστορα, εκδ. Αρναούτη, Αθήνα, 2015, σελ. 199 – 217.
- _____, 2014, «Φόβος-εκδίκηση-θεραπεία: μια ανθρωποφιλοσοφική προσέγγιση του τραγικού χορού στο παράδειγμα των *Ευμενίδων*», στο *Όρχησις και Άθληση. Δοκίμια Φιλοσοφίας, Ιστορίας και Παιδείας*, επιμ. Α. Λάζου – Ι. Μάστορα, εκδ. Αρναούτη, Αθήνα, 2015, σελ. 95 – 102.
- _____, 2015, «Ο Ηράκλειτος στον Διαλεκτικό Χικμέτ», *2^η Επιστημονική Ημερίδα: Προσωκρατική Φιλοσοφία: ο Άνθρωπος, η Κοινωνία και ο Κόσμος*, Διεθνής Επιστημονική Εταιρεία Αρχαίας Ελληνικής Φιλοσοφίας, ηλεκτρονική έκδοση, Αθήνα.
- _____, 2016, *Άνθρωπος, ο δημιουργός*, εκδ. Αρναούτη, Αθήνα.
- R. Lane (επιμ.), 2002, *Beckett and Philosophy*, Macmillan, Palgrave.
- A. Lazou – Eir. Kosma, 2016, «Orchesis throughs its Light on Ancient Greek Drama», παρουσιάστηκε στο *44th World Dance Congress of CID – Unesco*, 30/6 – 2/7 2016 και σε ελαφρά διαφορετική μορφή στο *International Colloque of Theatre Translation*, στο Πανεπιστήμιο Bello Horizonte, Brazil, 30 Μαΐου 2016 (υπό δημοσίευση).
- V.A. Lektorsky, 1999, “Historical Change of the Notion of Activity: Philosophical Presuppositions,” in *Activity Theory and Social Practice: Cultural-Historical Approaches*, επιμ. Chaiklin S., Hedegaard M. & Jensen U. J., Aarhus University Press, Aarhus, Denmark.
- A.A. Leontyev, 2006, “‘Units’ and Levels of Activity,” *Journal of Russian and East European Psychology*, vol. 44, no. 3, σελ. 30-46
- _____, 2009, “Activity and Consciousness”, στο *The Development of Mind*, Erythrós Press, Kettering, OH.
- _____, 1978, *Activity, Consciousness, and Personality*, Prentice-Hall, New Jersey.
- Τ. Λιγνάδης, *Το Ζώον και το Τέρας: Ποιητική και υποκριτική λειτουργία του αρχαίου ελληνικού δράματος*, Ηρόδοτος, Αθήνα, 1988.
- Π. Λιντζέρης, 2010, «Θεωρία της Μετασχηματίζουσας Μάθησης: Δυνατότητα για μια κριτική και χειραφετική στροφή στην πρακτική της Εκπαίδευσης Ενηλίκων», στο Δ. Βεργίδης, Α. Κόκκος (επιμ.), *Εκπαίδευση Ενηλίκων: διεθνείς προσεγγίσεις και ελληνικές διαδρομές*, Μεταίχμιο, Αθήνα, σελ. 94 – 123.
- B. Lundquist, 1999, «Wittgenstein and Aesthetics: What is the Language of Art?», στην ιστοσελίδα του *Gustavus Adolphus College*.
<https://gustavus.edu/philosophy/Brooke.html>.

- Al. MacIntyre, 1988, *Whose Justice? Which Rationality?*, University of Notre Dame Press, Notre Dame IN.
- S. Majetschak, 2010, «Forms and Patterns of Life: A Reassessment of a So-Called Basic Concept in the Late Philosophy of Wittgenstein», στο Marques, A., Venturinha, N. (επιμ.), *Wittgenstein on Forms of Life and the Nature of Experience*, στη σειρά Lisbon Philosophical Studies, Uses of Language in Interdisciplinary Fields, Switzerland.
- K. Marx, 1979 [1852], “The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte”, *MECW* τ. 11, Lawrence & Wishart, London, UK.
- M. Merleau-Ponty, 1962, *Phenomenology of perception*, μετάφρ. C. Smith, Humanities Press, Atlantic Highlands, NJ.
- J. Mezirow και συν., 1990, *Fostering Critical Reflection in Adulthood*, Jossey-Bass, San Francisco, μετάφραση αποσπ.: Ν. Αποστολοπούλου – Γ. Μέγα, στο *Εκπαίδευση Ενηλίκων*, τ. 4, σελ. 22 – 25. <https://neoellines.files.wordpress.com/2009/02/mezirow.pdf>
- _____, 2003, *Epistemology of Transformative Learning*, <http://www.adulteduc.gr>.
- _____, 2007, Η μετασχηματίζουσα μάθηση, μετάφρ. Γ. Κουλαουζίδη, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- R. Monk, 2005, *Βιτγκενστάιν*, μετάφρ. Δ. Φιλιππουπολίτης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα.
- D. Moran, 2006, “Beckett and Philosophy”, στο (επιμ.) Christopher Murray, *Samuel Beckett – One Hundred Years*, New Island Press, Dublin, σελ. 93 – 110.
- Ευτ. Μπιτσάκη, 2013, *Ανθρώπινη φύση Για έναν κομμουνισμό του πεπερασμένου*, Εκδόσεις Τόπος.
- Fr. Nietzsche, 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig.
- J. Ostrow, «Habit and Inhabitation: An Analysis of Experience in the Classroom», στο *Human Studies*, 1987, 10, σελ. 213 - 224.
- Θ. Πελεγρίνης, 1991, «Ομιλία περί Ηθικής», στο *Πρακτικά του Συμποσίου Wittgenstein*, Δωδώνη, Αθήνα.
- _____, 1997, *Ηθική Φιλοσοφία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- _____, 1997, *Πέντε Εποχές της Φιλοσοφίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- _____, 2002, *Ασκήσεις φιλοσοφίας για τη ζωή και την τέχνη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- _____, 2004, *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- _____, 2008, *Η φιλοσοφία στη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Γ. Πεφάνης, 2015, «The Philosophy of the scene/Scenes of the philosophy. An outline of a theatre-philosophy» (Φιλοσοφίες της σκηνής/Σκηνές της φιλοσοφίας. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας), στο *Parabasis/Παράβασις*, τ. 13/2, σελ. 109 - 132.
- _____, 2014, «Philosophy and theatre: Cornelius Castoriadis and the Imaginary Structures of Meanings in Theatre and Performance», στο Vrasidas Karalis (επιμ.): *Cornelius Castoriadis and Radical Democracy*, Brill, Leiden & Boston, σελ. 117 - 136.
- K. J. Pugh, & M. Girod, 2007, «Science, Art and Experience: Constructing a Science Pedagogy From Dewey’s Aesthetics», στο *Journal of Science Teacher Education*, 18, σελ. 9 – 27.

- A. Ράικου, 2013, Εκπαίδευση Ενηλίκων και Τριτοβάθμια Εκπαίδευση: Διερεύνηση δυνατότητας για ανάπτυξη κριτικού στοχασμού μέσα από την αισθητική εμπειρία σε εκπαιδευόμενους εκπαιδευτικούς, Διατριβή επί Διδακτορία, Πάτρα.
- R. Rhees, 1981, *Ludwig Wittgenstein, personal recollections*, Rowman and Littlefield, Totowa, N.J.
- A. Rogers, 1996, *Η Εκπαίδευση Ενηλίκων*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 1999.
- Δ. Τσατσούλης, 1999, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- L. S. Vygotsky, 1978 [1930], "Problems of Method," in *Mind in Society*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- _____, 1987 [1934], "Thinking and Speech," in *Collected Works of L. S. Vygotsky*, vol. 1. Plenum Press, New York, NY, σελ. 39 - 285.
- _____, 1997a [1929], *The Fundamental Problems of Defectology*, in *Collected Works of L. S. Vygotsky*, vol. 2., Plenum Press, New York, NY.
- _____, 1997b [1927], *The Crisis in Psychology*, in *Collected Works of L. S. Vygotsky*, vol. 3., Plenum Press, New York, NY.
- L. Wittgenstein, 1958, *Philosophical Investigations*, μετάφρ. Anscombe, G. E. M., Β' έκδοση (δίγλωσση), Blackwell Publishers, Oxford (μετάφρ. Χριστοδουλίδης, Παπαζήσης, Αθήνα, 1977).
- _____, 1965, «A Lecture on Ethics», στο *The Philosophical Review*, τ. 74 (1965), σελ. 3–12.
- _____, 1977, «Διάλεξη για την ηθική», μετάφρ. Α. Καραστάθη, *Ανθολόγιον αναλυτικών φιλοσόφων* επιμ., Κ. Ι. Βουδούρης, Αθήνα και στο Κ. Μ. Κωβαίος, 2000, *Wittgenstein: Περί Ηθικής*, πρόλ., εισ., μετ., σχολ., επιμ. Κ. Μ. Κωβαίος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- _____, 1984, *Το Μπλε και το Καφέ Βιβλίο*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- _____, 2000, *Πολιτισμός και αξίες*, μετάφρ. Μ. Δραγώνα & Κ.Κωβαίος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- _____, 2005, *Tractatus Logico-Philosophicus*, μετάφρ. Ogden, C. K., Εκδόσεις Routledge, Νέα Υόρκη (μετάφρ. Κιτσόπουλος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1978).
- _____, 2007, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*, επιμ. Cyril Barrett, University of California Press (1^η έκδ. 1967).

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

“Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”,
TL 5.6

Ασυνέχεια, ασυμμετρία, λόγος ελλειπτικός, σαν ποτάμι που κυλάει, θραύσμα στο χώρο και στο χρόνο, κοινοτοπία, απουσία και ταυτόχρονα παρουσία....

E1

(Στη σκηνή ο Βιτκενστάιν. Φοράει κοστούμι χωρίς γραβάτα. Στέκεται πίσω από ένα βήμα και μιλώντας αργά και με βαθιά φωνή διαβάζει από φύλλα χαρτιά, μπροστά σε κοινό)

Δεν μπορεί να γραφεί ένα επιστημονικό βιβλίο που το θέμα του θα ήταν ουσιαστικά Ύψιστο και υπεράνω των άλλων θεμάτων. Μπορώ να περιγράψω το αίσθημά μου αυτό με την παρακάτω μεταφορά: αν ένας θα μπορούσε να γράψει ένα βιβλίο για την ηθική, αυτό το βιβλίο θα κατέστρεφε σε μιαν έκρηξη όλα τα άλλα βιβλία στον κόσμο. Οι λέξεις μας, όπως τις μεταχειριζόμαστε όταν κάνουμε επιστήμη – είναι δοχεία, ικανά μόνο να περιέχουν και να μεταφέρουν νόημα και σημασία, φυσικό νόημα και σημασία. Η ηθική, εάν είναι κάτι, τότε είναι κάτι υπερφυσικό, ενώ οι λέξεις μας εκφράζουν μόνο γεγονότα. Όπως ακριβώς ένα φλυντζάνι του τσαγιού κρατάει μόνο ένα φλυντζάνι νερό, ακόμα κι αν επρόκειτο να χύσω από πάνω του ένα ολόκληρο γαλόνι.

(Μικρή παύση)

Βλέπω αίφνης σαν μέσα σε μια αστραπή φωτός, όχι μόνο ότι καμιά περιγραφή που είναι δυνατόν να σκεφθώ δεν θα μπορούσε να περιγράψει αυτό που εννοώ λέγοντας απόλυτη αξία, αλλά ότι θα απέρριπτα εξ αρχής κάθε σημαντική περιγραφή που θα μπορούσε να μου προτείνει κάποιος μόνο και μόνο επειδή θεωρείται πως έχει κάποια σημασία.

* Ανέβηκε το 1992 στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στο Κτήριο Κωστή Παλαμά και στην Πολιτιστική Πανεπιστημιάδα στην Πανεπιστημιούπολη Ζωγράφου, σημαίνοντας το ξεκίνημα της Θεατρικής Πρωτοβουλίας Νέων «ΑΡΥΣ*» στο πλαίσιο του Πολιτιστικού Ομίλου Φοιτητών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το 2004 ξαναανέβηκε σε διασκευή της Γεωργίας Μαυραγάνη στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου σημαίνοντας το ξεκίνημα της ερευνητικής και καλλιτεχνικής ομάδας του Πανεπιστημίου Αθηνών «δρΥός ΤόΠοι*». Οι φράσεις με πλάγια γράμματα προέρχονται από φιλοσοφικά κείμενα και ημερολογιακές σημειώσεις του Ludwig Wittgenstein. *Και οι δύο ονομασίες προέρχονται από τον πλατωνικό *Φαίδρο*, 274b-279b.

Η τάση που είχα εγώ καθώς και όλοι όσοι προσπάθησαν να γράψουν ή να μιλήσουν για την ηθική ή τη θρησκεία ήταν μια τάση να συγκρουσθούμε βιαστικά με τα όρια της γλώσσας. Αυτή η βεβιασμένη σύγκρουση με τους τοίχους του κελιού μας είναι εντελώς, απόλυτα ανέλπιδη.

(Η διάλεξη σταματά, τα φώτα σβήνουν)

E2

(Μουσική Schubert δυναμώνει σιγά σιγά. Σύγχρονο δωμάτιο. Πρωί γύρω στις 10. Τραπεζάκι φαγητού, δυο καρέκλες απέναντι. Στο βάθος καφετιέρα. Η γυναίκα κάθεται στη μια καρέκλα ξεφυλλίζει ένα μπλοκ σημειώσεων. Δείχνει πως μόλις πριν λίγο έχει ξυπνήσει. Σιγοψιθυρίζει κάποιο σκοπό από τα lieder. Που και που σημειώνει. Ανοίγει η πόρτα απέναντι και μπαίνει ο άνδρας. Κοιτάζονται.)

ΑΝΔΡΑΣ: (Κάθεται απέναντί της στην καρέκλα. Ζωηρά) Τί έγινε; Σκέφθηκες τίποτ' άλλο;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Αφού τον παρατηρήσει για λίγο σιωπηλά) Υπάρχει κάτι που δεν είναι ξεκάθαρο. Εννοώ ξεκάθαρο δραματικά. Η ερωτική πλευρά. Οποιαδήποτε σχέση που φαίνεται να είχε σαν να την κάλυπτε ένα πέπλο μυστηρίου (Κοιτάζει μακριά) καφέ;

ΑΝΔΡΑΣ: (Σηκώνεται. Αντί γι' απάντηση πηγαίνει προς τα κει που γίνεται ο καφές, τον σερβίρει σε δυο φλυτζάνια και ξανάρχεται κρατώντας τα στα χέρια του, ξανακάθεται με ήρεμες κινήσεις. Σκεπτικός, γαλήνιος) Σχέσεις εξάρτησης ασφαλώς.

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Απότομα) Από ποια πλευρά;

ΑΝΔΡΑΣ: (Ζωηρά) Μα από την πλευρά του άλλου.

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Το ίδιο απότομα, σχεδόν αρπακτικά) Δεν είναι καθόλου βέβαιο. Ο Βιτκενστάιν θα μπορούσε με τον τρόπο του να είναι υπερβολικά εξαρτημένος. Θα είχε ανάγκη να πατήσει κάπου. Χρειαζόταν στηρίγματα.

ΑΝΔΡΑΣ: Οι σχέσεις του, αυτές που αναφέρεις τέλος πάντων, ήταν σχέσεις δάσκαλου – μαθητή.
Ε κ ε ί ν ο ι ήταν εξαρτημένοι.

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Τον διακόπτει και πάλι) Ή τουλάχιστον ένιωθαν εξαρτημένοι. (Τον κοιτάζει ερευνητικά. Σηκώνοντας το φλυτζάνι αλλάζει το ύφος. Κρύβει σχεδόν το πρόσωπό της πίσω από τον καφέ.)

Ξέρεις, ήθελα να σου πω κάτι από χθες Κι αν ακόμη δεν μου είχες εσύ δώσει ποτέ τίποτα θα στο είχα πάρει. (Στο τέλος χαμογελάει.)

ΑΝΔΡΑΣ: (Σοβαρεύει δείχνοντας αποφασιστικός). Θέλεις να με παρηγορήσεις (σιωπά για λίγο) και κάνεις κάτι..... ακόμα..... χειρότερο.....

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν καταλαβαίνω (Βαθειά ανάσα)..... Μας χρειάζεται ο Βιτκενστάιν Τελικά τον έχουμε ανάγκη..... Ίσως έτσι μπορέσω να καταλάβω

ΑΝΔΡΑΣ: Πώς μπορεί η φιλοσοφία να σε κάνει να καταλάβεις τι σημαίνει κάποιος για σένα;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ή τί σημαίνει να είσαι πάντα το ίδιο ηθικός; Αρκεί για να καταλάβεις;

ΑΝΔΡΑΣ: Εμείς οι δυο λέμε τα ίδια. .. Κι τίποτα δεν είναι ίδιο από αυτά που εννοούμε

Ν ο μ ί ζ α μ ε πως λέγαμε τα ίδια πράγματα. (Χτυπά το τηλέφωνο, τον διακόπτει.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Σηκώνεται δείχνοντας ότι το περίμενε. Του κάνει νόημα να περιμένει για να συνεχίσουν τη συζήτηση. Σηκώνει το ακουστικό)

Παρακαλώ;

(Το ύφος της είναι ουδέτερα φιλικό.)

Ναι πες μου ... Σε ακούω.

Α ... ώστε του τηλεφώνησες! Μάλιστα.

.....

Λοιπόν άκου. Πρέπει να μάθεις οπωσδήποτε αν σκοπεύουν να τον ψηφίσουν. Ναι οπωσδήποτε. Απ' τον ίδιο.

.....

Είναι γελοία υπόθεση. Καταλαβαίνεις. Θα ελέγχουν την κατάσταση από δω και πέρα. Και ξέρεις πολύ καλά τί σημαίνει αυτό

Και για σένα ασφαλώς.

.....

Όχι δεν νομίζω. Μόνο αν ξέρουμε πώς θα εξελιχθεί αυτή εδώ η υπόθεση από πριν, μπορούμε να του ζητήσουμε – να τον δεσμεύσουμε για το μέλλον. Δηλαδή θα ξέρουμε τί να του ζητήσουμε. Πώς να του μιλήσουμε βρε αδελφέ.

.....

Ok. Συμφωνώ. Δεν έχει δημοσιεύσεις, πράγματι. Αλλά στην παρούσα κατάσταση, συγκριτικά, αυτό δεν παίζει κανένα ρόλο. Και ποιος έχει; Αξιόλογες εννοώ.

.....

Έτσι, έτσι ακριβώς. Γι' αυτό μπορούμε και πρέπει να τον πιέσουμε.

.....

Εσύ πρέπει, ασφαλώς.

.....
Α, ώστε το βράδυ; Απόψε;

.....
Δεν εργόσαστε σε μένα;

(Κοιτάζει προς τη μεριά του άνδρα σαν να τον θυμήθηκε ξαφνικά. Ο άνδρας σηκώνεται και πάει στο παράθυρο κρατώντας το μπλοκ. Στέκεται για λίγο. Το ανοίγει και κοιτάζει κάτι στον ουρανό. Μάλλον σμήνη πουλιών που περνούν. Ακούγονται κρωξίματα και φτερούγισμα. Κλείνει το παράθυρο ενώ η γυναίκα μιλάει)

Του τηλεφωνείς από δω Τρώμε όλοι μαζί. Θα ετοιμάσω κάτι εγώ. Α! Πες και στην Αντιγόνη.

.....
Πολύ καλά. Ευχαριστώ πολύ.
Και κοίταξε, μην ανησυχείς για τίποτα. Δεν αξίζει τον κόπο.

.....
Ακριβώς. Είναι μια μεγάλη ανοησία.
Άντε, σ' αφήνω τώρα.

.....
Ναι έχω. Αρκετή. Γεια χαρά Γεια σου.
(Ακουμπά το ακουστικό κοιτάζοντας συγχρόνως τον άνδρα).

ΑΝΔΡΑΣ: (Έχει ανοίξει το μπλοκ των σημειώσεων και διαβάζει μόλις νιώθει το βλέμμα της επάνω του.)

«Μερικές φορές ο φίλος είχε την ίδια ηλικία, άλλοτε ήταν λίγο και άλλοτε πολύ νεώτερος. Μερικές φορές υπήρχε μεγάλη ένταση ή ερωτικό φορτίο από την πλευρά του Λούντβιχ (συχνά αδιόρατο και χωρίς ανταπόκριση από τον άλλο). Τουλάχιστον μια φορά ο ά λ λ ο ς ήταν κορίτσι.

Αλλά σε όλες τις περιπτώσεις υπήρχε μια τάση για ξεσπάσματα οργής που ξεκινούσαν από την περηφάνεια του Λούντβιχ και από την πολύ οξεία αντίληψη της τελικής αποτυχίας του άλλου να αποδώσει στη φιλία τους την ύψιστη αξία και την πρώτη προτεραιότητα στα αισθήματά του. Αυτές οι δυσκολίες συνόδευαν το έντονο ενδιαφέρον του για την ευτυχία και τη σωστή συμπεριφορά του άλλου, πράγμα που καθιστούσε ακόμα και τις λιγότερο αισθηματικές του φιλίες ένα τέλειο προνόμιο.

(Σιγά σιγά επιστρέφει στο τραπέζι.)

Το αν θα διέκοπταν τις σχέσεις τους, τούτο εξαρτιόταν από το πόσο ήρεμα και βαθιά ήταν τα συναισθήματα του άλλου» (Σταματά το διάβασμα χωρίς να σηκώσει το κεφάλι).

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Προχωράει αργά προς το τραπέζι. Στέκεται για λίγο όρθια απέναντι στον άνδρα. Ξερά)
Συνέχισε.

ΑΝΔΡΑΣ: (Συνεχίζει διαβάζοντας δυνατώτερα)

«Ο Λούντβιχ χρειαζόταν και μερικές φορές έβρισκε έναν φίλο με πιο απλή καρδιά από τον ίδιο. Ίσως ποτέ δεν μάθουμε τί συνέβη με τον Πέτη που σκοτώθηκε το 1914. Θεωρούσε τον Πίνσεντ σαν πρώτο του φίλο»...

(Την κοιτάζει απορητικά.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Κάποιες μόνο σκόρπιες σημειώσεις γι' αυτήν την περίοδο. Μιλάει για στοργή, αγάπη και υπερηφάνεια. Κι εξομολογήσεις.

(Κοιτάζονται. Πιάνουν το φλυτζάνι του καφέ. Πίνουν ταυτόχρονα.)

Ε3

(Μουσική τζαζ του '30)

ΑΝΔΡΑΣ: Να που βρήκες και - το - ερωτικό - στοιχείο

ΓΥΝΑΙΚΑ: Κάτω από κάποιες προϋποθέσεις ερμηνείας. Εξαρτάται τί θέλουμε να δούμε σ' αυτόν. Τον απελπισμένο έφηβο ή τον απόμακρο στοχαστή;.....

ΑΝΔΡΑΣ: Έλα τώρα, γιατί τόσες επιφυλάξεις. Βάλε του εσύ το πρόσωπο που θέλεις. Εσύ πάντα τα καταφέρνεις να μας πείθεις. (Τα τελευταία λόγια με αιχμή, υπαινιγμό για τη γυναίκα.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Αιφνιδιασμένη από την πλάγια κριτική)
Δεν αρκεί αυτό, είμαστε πολύ ευάλωτοι. Σταμάτα. Ας αρχίσουμε πάλι. Από το άλφα.

ΑΝΔΡΑΣ: Τί εννοείς;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Λίγο πριν ... άρχισες να μιλάς για κάτι που κάνω κάτι για το οποίο μάλιστα θα είχες αντιρρήσεις (Τα τελευταία λόγια με πρόκληση).

ΑΝΔΡΑΣ: Μα αγάπη μου το ξέχασα. Δεν φανταζόμουν να θυμάσαι τα μικρά μου παράπονα!

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν λες ποτέ την αλήθεια.

ΑΝΔΡΑΣ: Κάποτε πρέπει να μάθεις να περιμένεις

(Τα φώτα σβήνουν).

E4

(Σύγχρονο δωμάτιο. Η γυναίκα διαβάζει με σιγανή φωνή από ένα μπλοκ σημειώσεων.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: «Το βλέμμα του είναι άραγε εκείνο που λέει ό,τι δεν μπορεί να πει με λέξεις, το αυστηρό βλέμμα του νου που τον εμφάνιζε πάντα ζωντανό και ανεκμυστήρευτο..»
(Σημειώνει κάτι στο μπλοκ. Το κλείνει και κλείνει τα μάτια.)

ΑΝΔΡΑΣ:

(Μπαίνει, κοντοστέκεται, μιλά.)

Σε διακόπτω; Συγνώμη, πρέπει να σου μιλήσω ένα λεπτό.

(Με αγωνία περιμένοντας κάποια απάντηση)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Ανοίγει αργά τα μάτια.)

ΑΝΔΡΑΣ:

(Ανυπόμονος δείχνει πως δεν μπορεί να περιμένει άλλο.)

Άκου. Μόλις τους τηλεφώνησα. Δεν χρειάζεται να περιμένουμε άλλο. Η αίτησή μου απορρίφθηκε. (Ακολουθεί σιωπή) Πρέπει πάλι απ' την αρχή, να κάνω σχέδια. (Πλησιάζει, γονατίζει, της αγγίζει τα χέρια με τα δάχτυλά του) Εσύ βέβαια έχεις τα δικά σου. Ήθελα φέτος να φύγω, να κάνω κάτι. Ίσως νομίζεις μπορούμε πάλι να δουλέψουμε μαζί; (Μην παίρνοντας απάντηση γίνεται πιο ανήσυχος.) Γιατί δεν μιλάς; Εντάξει. Δεν είναι φταιξίμο κανενός. Είναι οι συνθήκες τέτοιες. Δεν με ξέρει κανείς. Δεν τους μίλησε κανείς για μένα. Δίνουν τα λεφτά όπου θέλουν Μίλα μου Ωστε λοιπόν, φταίω εγώ;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Ξεσπάει.)

Φταίει κάτι σ' εμάς. Κάτι δεν κάνουμε σωστά. Δεν καταλαβαίνεις. Πληρώνουμε, γιατί δεν τους δώσαμε ποτέ σημασία. Γιατί τους αγνοούμε εδώ και χρόνια...

ΑΝΔΡΑΣ: (Με πάθος)

Όχι, δεν είναι αυτό. Μην συνεχίζεις έτσι, αυτό θα μας σκοτώσει. (Σχεδόν τραγικά) Γράφω καλά, αλλά οι άλλοι ήταν καλύτεροι, είχαν περισσότερες προϋποθέσεις. Άκουσέ με. Θα γίνει του χρόνου. Εν τω μεταξύ θα έχω δημοσιεύσεις. Εσύ θα κινηθείς ανεξάρτητα. Δεν θα σου είμαι καθόλου βάρος.

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Με θέρμη)

Μα είσαι τρελλός! Πώς μπορείς να το σκέφτεσαι! Πόσες φορές Θεέ μου. Πόσες φορές στο έχω πει. Πόσες πρέπει ακόμα. Δεν θα μπορούσα να κάνω τίποτα χωρίς τη βοήθειά σου. Δεν σου χαρίστηκα ποτέ Εντάξει, ξέχασέ το. (Στεγνά και σιγά) Η υποτροφία θα έλυσε ένα εντελώς δικό σου πρόβλημα. (Χωρίς να τον κοιτάζει σαν για να σκεπάσει το ψέμμα.) Βάλε μουσική πάλι σε

παρακαλώ. (Ο άνδρας πηγαίνει στο βάθος όπου υπάρχει πικ απ. Ακούγεται Schubert, lieder. Η γυναίκα παίρνει στα χέρια το μπλοκ.)
Να σου διαβάσω; Έτσι θα αρχίζει.

E 5

(Η μουσική πλημμυρίζει το δωμάτιο για λίγα δευτερόλεπτα. Ο άνδρας στέκεται όρθιος – χαμένος – δίπλα στο πικ απ. Η μουσική υποχωρεί και η γυναίκα αρχίζει να διηγείται αργά και μονότονα. Όσο διηγείται, εκείνος γονατίζει. Σταυρώνει τα χέρια του, σαν να συγκεντρώνει την προσοχή του και σαν να προσεύχεται. Στρέφει με ένταση το βλέμμα σε ορισμένα σημεία της διήγησης. Κάπου κάπου ακόμα χαμογελάει. Ένα χλωμό φως διαχέεται στο δωμάτιο.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Μιλάει απ' έξω κοιτάζοντας πού και πού τις σημειώσεις.)

Στο Καίμπριτζ, Κυριακή απόγευμα κάπου 60 χρόνια πριν. (Παύση αναπόλησης) Φαντάσου ένα ήρεμο απόγευμα σε μια ήρεμη πόλη. Δονείται μονάχα από τις υποτονικές διανοητικές αναστατώσεις μιας κοινωνίας ερευνητών, δασκάλων, μαθητών: κάποιος έρχεται, κάποιο επίτευγμα συζητιέται ή κάποια μικρή καθημερινή παραδοξότητα. Στο σπίτι του καθηγητή της Λογικής. Συγκεντρωμένοι περισσότερο νεαροί φοιτητές και λέκτορες. Ένα μικρό, λιτό δωμάτιο και ζεστή ατμόσφαιρα γι' ανθρώπους που τους κυνηγά το φάντασμα της φιλοσοφίας ή κάποιας νέας επιστημονικής ανακάλυψης. Ο Φρανκ παρακινημένος να βρεθεί εκεί από ένα νεαρό φοιτητή αριστοκράτη, ο οποίος έχοντας αποποιηθεί το συνηθισμένο τρόπο ζωής του μοιράζεται τη λιτή ζωή των φοιτητών του Καίμπριτζ. Έχουν πάει στη συγκέντρωση περιμένοντας και το συνηθισμένο μουσικό γεγονός. Ο καθηγητής παίζει πιάνο και ο νεαρός υποκόμης γνωστός για τις επιδόσεις του στο τραγούδι.

Ο Φρανκ παρακινημένος να βρεθεί εκεί από έναν νεαρό φοιτητή αριστοκράτη, ο οποίος έχοντας αποποιηθεί το συνηθισμένο τρόπο ζωής του μοιράζεται τη λιτή ζωή των φοιτητών του Καίμπριτζ. Έχουν πάει στη συγκέντρωση περιμένοντας και το συνηθισμένο μουσικό γεγονός. Ο καθηγητής παίζει πιάνο και ο νεαρός υποκόμης είναι γνωστός για τις επιδόσεις του στο τραγούδι. Ο Φρανκ στριμώχνεται ανάμεσα σε συναδέλφους στο ασφυκτικά γεμάτο σαλόνι. Ακούει πως ο υποκόμης φίλος του καλείται να τραγουδήσει Schubert για την ομήγυρι. Και πράγματι εκείνος σηκώνεται, αλλά σε μια στιγμή στρέφει το βλέμμα του με αγωνία στην άκρη της αίθουσας, κοιτάζει επίμονα κάποιους από τους παριστάμενους, έναν μικρόσωμο άνδρα με αλησμόνητα χαρακτηριστικά και αυστηρό βλέμμα και ξεστομίζει δειλά όλος επίφαση και ντροπή: «Ασφαλώς ο δόκτωρ Βιτκενστάιν θα διορθώσει τα γερμανικά μου».

Αυτός ήταν ο Βιτκενστάιν λοιπόν. Ο Φρανκ είχε ακούσει τόσα πολλά για την ιδιοφυΐα που αναγνώρισε ο Ράσελ και συνεργάστηκε μαζί του σχεδόν έφηβος στη συγγραφή του «Αρχές των Μαθηματικών». Είχε ακούσει για τις περίφημες διαλέξεις, τον ιδιότυπο κύκλο των μαθητών και θαυμαστών του. Τον Βιεννέζο φιλόσοφο που κρατούσε τις φιλοσοφικές του σημειώσεις στα χαρακώματα του Μεγάλου Πολέμου. Τον κάρφωσε με τα μάτια για να τον δει καλά και χτυποκάρδισε όταν τον άκουσε μ' εκείνη την ανεπανάληπτη βαθιά φωνή που επισκίασε κάθε άλλο ήχο στο δωμάτιο να λέει τα λόγια που έκαναν κι αυτόν μαζί με τους άλλους να παγώσει.

«Μα πώς θα μπορούσα εγώ να το κάνω αυτό;»

Ο νεαρός υποκόμης δαγκώθηκε. Άρχισε να τραγουδάει μην έχοντας τί άλλο να κάνει ή να πει. Η εκτέλεση ήταν κακή από έναν φοβισμένο νεαρό αλλαζόνα τρομοκρατημένο μπροστά στην κρίση ενός όχι μόνο φιλοσοφικού μεγάλου μυαλού.

(Η διήγηση σταματάει. Η μουσική – κάποιο από τα γνωστά λίντερ του Σούμπερτ τραγουδισμένο από ένα βαρύτονο – δυναμώνει. Σβήνουν τα φώτα και πολύ γρήγορα μεταφερόμαστε στο 1930, στο κατώφλι του σπιτιού του καθηγητή της Λογικής το βράδυ που περιγράφει η αφήγηση της Γυναίκας).

E6

(Δρόμος έξω από το σπίτι του καθηγητή. Ακούμε το απότομο κλείσιμο μιας πόρτας και το βιαστικό κατέβασμα μιας σκάλας. Ο Βιτκενστάιν βγαίνει από την εξώπορτα. Στέκεται ανήσυχά κοιτάζοντας αριστερά – δεξιά σαν να μην ξέρει πιο δρόμο να πάρει. Την ίδια στιγμή εκούγεται ένα δεύτερο βρόντηγμα της επάνω πόρτας, στην κορυφή της υποτιθέμενης σκάλας. Ήχοι από συζητήσεις και παίξιμο πιάνου διαφεύγουν στο ανοιγόκλεισμα της πόρτας. Ένα δεύτερο βιαστικό κατέβασμα της σκάλας κι ένας δεύτερος άνδρας, ο Φρανκ, βγαίνει ορμητικά στο δρόμο. Οι δυο άνδρες αντικρύζονται για μερικά δευτερόλεπτα με κάποια έκπληξη για τη συνάντηση. Πολύ γρήγορα μιλάει πρώτος ο Φρανκ, δείχνοντας ότι ήθελε να προφθάσει τον άλλο:)

ΦΡΑΝΚ: Ήταν εντελώς άσκεπτη η συμπεριφορά σας.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Ορμητική απάντηση στην αιφνιδιαστική επίπληξη)

Ο τύπος ήταν εντελώς ηλίθιος, νομίζω.

ΦΡΑΝΚ: (Μην ελέγχοντας πλέον την αγανάκτησή του)

Μπορεί να νομίζατε δόκτορα Βιτκενστάιν, μπορεί να νομίζατε. Αλλά δεν έχετε κανένα δικαίωμα ... λέω πως δεν έχετε κανένα δικαίωμα να φέρεσθε έτσι σε κανέναν.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Δεν δείχνει έκπληξη, αλλά ερεθισμένος από την ξαφνική επίθεση του άγνωστου)

Ίσως, ίσως

(Διστάζοντας αλλά θέλοντας να μαλακώσει τον αντίπαλο)

Ίσως θάπρεπε να γνωρισθούμε εμείς οι δύο. (Τον αγγίζει στον ώμο)
Εννοώ καλύτερα..

ΦΡΑΝΚ: Δεν βλέπω τον λόγο για κάτι τέτοιο αλλά έστω.
Πάρτε τη διεύθυνσή μου τότε, Μπάρτον Ρόουντ Θρι, στον πρώτο όροφο.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Ξέρω, πίσω από το πάρκο Τράμπινγκτον Θα σας επισκεφθώ σύντομα. Πρέπει να μιλήσουμε

ΦΡΑΝΚ: Δεν υπάρχει λόγος να εξηγησθε. Απλά βρήκα όλη την κατάσταση που δημιουργήσατε απόψε απαράδεκτη. Αν δεν ήξερα ότι είστε εσείς ή μάλλον επειδή ήξερα πως εσείς αντιδράσατε έτσι, θύμωσα πολύ. Τον εξουδετερώσατε, πραγματικά τον λυώσατε. Δεν καταλαβαίνω το λόγο. Είναι ένας φίλος, καλός σπουδαστής και δεν καταλαβαίνω γιατί θάπρεπε κάποιος, έστω κι εσείς, να του φερθείτε έτσι.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Γιατί, γιατί δεν είμαι άγιος. Αλλά ναι συμφωνώ, δεν έπρεπε να χάσω τόσο εύκολα τη ψυχραιμία μου. Αλλά τί θα πει «έστω κι εσείς»! Αυτό δεν έχει καθόλου σημασία. Ήθελα μόνο να πω πως μ' εκνεύρισε και τίποτε άλλο. Το ύφος του είχε αυθάδεια. Δεν ξέρω γιατί. Αυτού του είδους η έπαρση μ' εξαγριώνει.

ΦΡΑΝΚ: Μα δεν έκανε τίποτε! Έδειξε μόνο πως ανησυχούσε. Διάβολε, είσαστε ο μόνος εκεί μέσα που ξέρετε τόσο καλά μουσική. Ακόμη είναι η μητρική σας γλώσσα τα γερμανικά. Φυσικό να φοβάται την κρίση σας.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Αποφεύγοντας την απ' ευθείας συζήτηση και σχεδόν με τόνο εντολής στη φωνή του)

Ας περπατήσουμε.

(Περπατούν για λίγο σιωπηλά σ' έναν ερημικό δρόμο. Ο Φρανκ βλέπει το ρολόι του. Στρέφει το βλέμμα στον Βιτκενστάιν, σταματά για λίγο, σκύβει το κεφάλι και περπατά).

E7

(Ξανά στο σήμερα. Ο άνδρας και η γυναίκα στην ίδια θέση. Σαν να αναπολούν. Εκείνη ξυπνά πρώτη)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Πώς σου φάνηκε;

ΑΝΔΡΑΣ: Ε ... Α! Μ' αρέσει, καλό.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ξέρω πως είσαι αλλού τώρα. Μην προσπαθείς.

ΑΝΔΡΑΣ: Μ' εκπλήσσεις. Πρώτη φορά που

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Ανυπόμονα) Που;.....

ΑΝΔΡΑΣ: (πικρόχολα)

Που δεν εκνευρίζεσαι για την επίπεδη κρίση μου! Άρχισες ήδη να με λυπάσαι! Περιττό. Δεν έχω ακόμη αποτύχει

E 8

(1930. Πάρκο στο Καίμπριτζ. Καλοκαίρι, αργά το βράδυ. Ο Βιτκενστάιν και ο Φρανκ αφήνουν ένα κανό με δυο κουπιά στην άκρη σαν μόλις νά' χουν βγει από το ποτάμι. Στέκονται για λίγο κοιτάζοντας μπροστά στο υποτιθέμενο μονοπάτι).

ΦΡΑΝΚ: Θα μπορούσα να είχα κωπηλατήσει κι εγώ.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Σαν να μην το άκουσε.)

Ας περπατήσουμε λοιπόν.

(Δείχνει σε κάποια πλάγια κατεύθυνση.)

Από δω.

ΦΡΑΝΚ: Δεν υπάρχει μονοπάτι απ' αυτήν την πλευρά και είμαι σίγουρος πως θά'ναι δύσβατο το μέρος.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Προχωρεί από μόνος του αφήνοντάς τον πίσω)

ΦΡΑΝΚ: (Τον ακολουθεί, αλλά σε λίγο τον βοηθάει να πηδήξει έναν υποτιθέμενο θάμνο.)

Βλέπεις; είναι πολύ αργά. Δεν φαίνεται τίποτε στο σκοτάδι.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Ας πάμε από κει (στρίβοντας 90°), πέρα απ' το φράχτη.

ΦΡΑΝΚ: Όχι, θα ήταν αδιάκριτο αυτήν την ώρα.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Γιατί;

ΦΡΑΝΚ: (Αρχίζοντας να εκνευρίζεται.)

Γιατί μπροστά μας ακριβώς βρίσκεται το κτίριο των φοιτητικών κατοικιών. Είναι σαν να κρυβόμαστε πίσω του.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Έλα από δω, τότε. (Προχωράει πάλι πρώτος σε άλλη κατεύθυνση. Ο Φρανκ τον ακολουθεί δείχνοντας αποκαμωμένος.)

(Ακούγονται ήχοι μπάντας πνευστών και πυροτεχνήματα)

ΦΡΑΝΚ: Πρέπει να είναι η γιορτή του Τράμπινγκτον.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Με ενθουσιασμό) Πάμε λοιπόν!

ΦΡΑΝΚ: (Πνίγοντας την ανυπομονησία του) Μα Βιτκενστάιν είναι πια 11 η ώρα!

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Ξέρεις, βγαίνω συνήθως έξω και πιο αργά ακόμα.

ΦΡΑΝΚ: Αλλά θυμίσου ότι αφήσαμε το κανώ πίσω μας στο ποτάμι και ακόμα ότι υπάρχει κάποιος στο μώλο που μας περιμένει να του το επιστρέψουμε!

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Σαν να τόχε ξεχάσει) Μα ναι! Δεν τόχα σκεφθεί! Είχα ταυτίσει τον βαρκάρη με το μώλο. (Σαν να διασκεδάζει με τα ίδια του τα λόγια)

ΦΡΑΝΚ: (Εκνευρισμένος από την απερισκεψία του άλλου) Και όμως φαντάζομαι θάπρεπε να ξέρεις δόκτορα Βιτκενστάιν πως είναι κι αυτός μια ξεχωριστή ύπαρξη και πως έχει και προσωπική ζωή πέρα από το να περιμένει εμάς να γυρίσουμε με το κανώ. (Ακούγονται δυνατώτερα οι θόρυβοι της γιορτής.)

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Οκ. Δεν καταλαβαίνεις. Κι αν ακόμα γυρίσουμε τώρα δεν θα μπορέσω να κοιμηθώ. (Σχεδόν απολογητικά). Όταν γράφω, φοβάμαι πάντα πως θα πεθάνω πριν το τελειώσω αυτό. Έτσι πάντα γράφω κι ένα δεύτερο αντίγραφο της δουλειάς της μέρας και το δίνω σε κάποιον να το φυλάξει.

ΦΡΑΝΚ: Σε κάποιον;

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Σε κάποιον φίλο. (Αναστενάζοντας) Γυρίζοντας πρέπει να κάνω αυτό το αντίγραφο.

ΦΡΑΝΚ: Είπες φοβάσαι. Θάλεγα πως πρέπει κανείς να νιώθει ανακούφιση με το θάνατο.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Με αδικαιολόγητη ταραχή) Ανακούφιση!

ΦΡΑΝΚ: Ναι γιατί τελειώνουν τα βιάσανά του. Για μένα οι μόνες στιγμές στη ζωή μου που θα τις έλεγα απόλυτα γαλήνιες, είναι όταν νιώθω απορροφημένος από κάτι έξω από μένα, ένα μουσικό κομμάτι για παράδειγμα. Τόσο πολύ που δεν νιώθω πως υπάρχω. Σαν να έχει καταργηθεί το «εγώ» μου. Κάπως έτσι βλέπω το θάνατο.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Κοφτά) Όχι, δεν θάπρεπε να μιλάμε μ' αυτόν τον τρόπο για τον θάνατο. Ποτέ το πνεύμα δεν είναι δυνατόν να βρίσκεται σε μια τέτοια κατάσταση. Όσο ευτυχισμένο κι αν σε κάνει μια τέτοια ιδέα. (Χαμογελάει.)

ΦΡΑΝΚ: Κάθισε λίγο εδώ (Δείχνει μια άκρη μάλλον στο χορτάρι. Του πιάνει το χέρι.)

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Σαν τρομαγμένος) Όχι, όχι εδώ. Δεν στόχω πει, αλλά δεν μπορώ να καθίσω έτσι στο ύπαιθρο. Μια μορφή αγοραφοβίας.

ΦΡΑΝΚ: (Απορημένος) Παράξενο Έστω Μπορούμε να πάμε σπίτι μου αν θέλεις..

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Σκεφτικός) Αν σου βρίσκεται κανένας καλός δίσκος ν' ακούσουμε. Άσε, εξάλλου θα ξυπνήσουμε τη γυναίκα σου.

ΦΡΑΝΚ: (Φανερά προσβλημένος σαν να σκέφτεται «Πρέπει νάχει μεγάλη υπομονή κανείς μαζί σου Βιτκενστάιν»)

(Οι ήχοι της μουσικής απομακρύνονται σιγά σιγά. Προχωρούν προς το κανώ.)

ΦΡΑΝΚ: Αλήθεια, δεν μου μίλησε ποτέ για την εποχή του πολέμου, όταν

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Περιπατούσαμε αδιάκοπα μέρες και νύχτες. Δεν μπορώ να ξεχάσω την απελπισία μου για λίγο ύπνο Όπως και τώρα, και τώρα είναι το ίδιο

(Γυρίζει ξαφνικά στον Φρανκ. Με θέρμη.) Θάθελα νάμαστε εσύ κι εγώ σ' έναν αεροπορικό βομβαρδισμό. Ναι, αυτό θα μ' άρεσε.

ΦΡΑΝΚ: (Παραξενεμένος)
Ο πόλεμος είναι φρικτός Βιτκενστάιν. Δεν επιτρέπεται να λες κάτι τέτοιο.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Χμ, σήμερα όλο λέμε και ξαναλέμε για τη φρίκη του τελευταίου πολέμου. Έχει γίνει μόδα. Όχι, δεν τον βρίσκω καθόλου φρικτό. Υπάρχουν εξ ίσου φρικτά πράγματα που συμβαίνουν γύρω μας σήμερα. Μόνο που δεν έχουμε μάτια να τα δούμε.

(Κοντοστέκονται)

ΦΡΑΝΚ: (Με θαυμασμό στη φωνή του) Πώς να το φαντασθώ Βιτκενστάιν; Όταν σε πρωτοείδα στο πάρτυ μην ξέροντας ποιος είσαι, νόμισα πως είσαι ένας πρωτοετής φοιτητής.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Ναι, ένας πρωτοετής σαραντάρης και τρελλός! (Γελώντας στρέφει το κεφάλι προς τα πάνω σαν να εκτοξεύει το γέλιο του προς τον ουρανό. Συνεχίζουν να περπατούν).

ΦΡΑΝΚ: (Ξανά στον ίδιο τόνο)
Πώς να το φαντασθώ, πως ήδη είχες ζήσει τόσα πολλά. Ακόμα κι όταν στο σπίτι του Τζόνσον κάποιος μου ψιθύρισε: «Αυτός είναι !», δεν το υποπευόμουν πως ο Βιτκενστάιν είχε ήδη ζήσει τόσα πολλά!

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Με πάθος και ειρωνία)
«Ο Ιβάν δεν γυρεύει ούτε λεφτά ούτε γαλήνη. Ίσως να γυρεύει την οδύνη».

ΦΡΑΝΚ: (Γελάει)

(Έχουν φθάσει στο κανώ. Ο Φρανκ πηδάει πρώτος. Ο Βιτκενστάιν το σπρώχνει παίρνει τα κουπιά και πηδάει μέσα κι αυτός. Εύθυμα και ζωηρά.)

Σκοτάδι

Ε 9

(Σημερινή εποχή. Αργά το βράδυ στο δωμάτιο του ζευγαριού. Αίσθηση βροχής και αέρα. Σκόρπια πιάτα και μισοάδεια ποτήρια. Η γυναίκα μαζεύει τα πιάτα, συγυρίζει. Σταματάει. Ακούγονται κρωξιμάτα πουλιών. Τρομάζει. Κοιτάζει στο ανοιχτό παράθυρο. Πηγαίνει κατόπιν και το κλείνει. Κοιτάζει το ρολόι ανήσυχα. Βάζει ένα δίσκο σε ένα παλιό πικ απ: Συμφωνία σε Ντο Μείζοντα του Σούμπερτ. Ακούει την αρχή. Ανάβει τσιγάρο, αναζωογονείται. Ξανακοιτάει την ώρα δείχνοντας ότι κάτι περιμένει. Πράγματι χτυπά το κουδούνι. Τρέχει ζωηρά στην πόρτα. Ανοίγει. Ο άνδρας στέκεται στην πόρτα, κρατά το μπλοκ των σημειώσεων. Χαμογελούν.)

ΑΝΔΡΑΣ: Να περάσω; (Αγκαλιάζονται με πάθος. Φεύγει πρώτος.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Έφυγαν όλοι.

ΑΝΔΡΑΣ: (Έχοντας διάθεση να παίξει) Είσαι σίγουρη; Δεν με πήρε κανείς είδηση; Ο μυστηριώδης εραστής της νύχτας μπορεί να περάσει στα ενδότερα!

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Κοροϊδευτικά) Μπορεί.

(Κλείνει την πόρτα και ακουμπά με την πλάτη επάνω της) Μόλις δώδεκα και τέταρτο και είμαι ξεθεωμένη.

ΑΝΔΡΑΣ: (Συνεχίζοντας την πλάκα) Αν είναι δώδεκα και τέταρτο, θα προτιμούσα τον τίτλο του βρυκόλακα αντί του εραστή.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Αγάπη μου ξέρω πως σε πειράζει να κρύβεσαι και απ' τους φίλους σου ακόμα.

ΑΝΔΡΑΣ: Ω, μα δε με πειράζει καθόλου α γ ά π η μ ο υ. Καθόλου! Μπορείς να με κρύβεις μέχρι το θάνατο! (Σφυρίζει κάποιο σκοπό που θυμίζει ταινία γουέστερν. Περπατάει επιδεικτικά σαν κάου μπόνι. Φαίνεται πως η τρελλή διάθεσή του είναι περισσότερο μόνιμη απ' ό,τι θα νόμιζε κανείς αρχικά.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Με υποψία) Να μαντέψω; (Τον μυρίζει) Ουίσκυ. Πέντε ποτήρια οπωσδήποτε. Θα με πεθάνεις, αν συνεχίσεις έτσι.

ΑΝΔΡΑΣ: Σσστ δεν θέλω να μιλάς. Έχω απόλυτο έλεγχο, μη φοβάσαι. Μπορώ να μιλήσω για όλα. Γι' αυτό εδώ (Δείχνει το μπλοκ). Για τις κοινοτοπίες σου. Γεμίζεις τις υποθέσεις σου γι' αυτόν τον άνθρωπο με καθημερινές βλακειές και τώρα πρέπει να με ακούσεις, να σοβαρευτείς. Και μάλιστα γρήγορα. Αλλιώς όλοι θα μάθουν πως δεν ξέρεις τίποτε στην πραγματικότητα γι' αυτόν. Για τον ά ν θ ρ ω π ο. Την πτώση αυτού του ανθρώπου από την υπεροψία στην ταπεινότητα. Μπορώ να μιλάω επί μία ώρα συνέχεια για τον ήρωά σου. Ολόκληρη διάλεξη. Και θ' αποδείξω ότι είχε ταυτισθεί με τον Αλιόσα και όχι με τον Ιβάν. Ναι αγαπητή μου. Την πάτησες! Ο Βιτκενστάιν ήταν ο Αλιόσα! Κι ευχαρίστως θα γινόταν καλόγερος, αν είχε ακόμα μια ζωή. Αν είχε μια δεύτερη ζωή, γιατί δεν είχε δυστυχώς δεν είχε. Ο Βιτκενστάιν έζησε μόνο μια φορά!

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Πλησιάζει όλο αμηχανία με προσπάθεια να μην καταρρεύσει)

Σταμάτα σε παρακαλώ. Αγάπη μου, έλα εδώ. Μη φωνάζεις. Να σου πω.

(Σαν μητέρα του πιάνει τα χέρια.)

ΑΝΔΡΑΣ: (Μόλις η γυναίκα τον αγγίζει, καταρρέει) Δεν αντέχω άλλο. Δεν είμαι καλά. Θέλω ένα ποτό. Τώρα (Κλαίει). Ήταν ένας άνδρας με αισθήματα.

(Γονατίζει, αγκαλιάζει τα πόδια της. Συνεχίζει να παραμιλά. Ακούγεται παράταιρα η μουσική σαν να ανταγωνίζεται το παραμιλητό του.)

Διάβασα το γράμμα στον Φρανκ. Πολλές φορές. Το θυμάμαι απ' έξω. Ήρθα μόνο και μόνο για να στο πω. (Κλαίει με εσωτερικούς λυγμούς). *Το πιο σπουδαίο είναι να μην πρέπει να ομολογήσουμε κάποια μέρα ότι σπαταλήσαμε το χρόνο που είχαμε να περάσουμε μαζί.* Έτσι του γράφει. *I wish you good thoughts but chiefly good feelings.* Μ' ακούς, good feelings! Θα στο λέω πάντα, σ' όλη μας τη ζωή. Κι αν πεθάνω, θα στο αφήσω γραμμένο εδώ. (Της αρπάζει τα χέρια.) Εδώ πρέπει να στο γράψω, εδώ. (Φιλάει τα χέρια της.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Σφιγμένη σαν να νιώθει εξαιρετικά άβολα.) Εντάξει, εντάξει αγάπη μου. Έλα τώρα. (Τον βοηθάει να σηκωθεί) Θα τα συζητήσουμε όλ' αυτά αύριο. (Τον οδηγεί στον καναπέ. Εκείνος σέρνεται σαν νευρόσπαστο.) Ξέρω, έχουν γίνει ορισμένα λάθη. Έχουν πάει στραβά κάποια πράγματα. Είμαι υπεύθυνη. Πρέπει όμως να τελειώσω ό,τι άρχισα, ακόμα κι αν το άρχισα στραβά. Σ' αγαπώ. Εσένα πάντα σ' αγαπώ.

ΑΝΔΡΑΣ: Όχι αύριο. Τώρα. Τώρα πρέπει να μιλήσουμε. Θέλω τώρα.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Αλλά δεν είσαι σε θέση. Άκουσέ με.

ΑΝΔΡΑΣ: Δεν είμαι σε θέση. Εγώ δεν είμαι ποτέ σε θέση. Όλο με αναβάλλεις αγάπη μου. Με ματαιώνεις. Με πουλάς. Ποιοι ήταν εδώ απόψε; Λέγε. Γιατί εγώ δεν μπορούσα να είμαι εδώ; Στο σπίτι μου. Εδώ είναι το σπίτι μου. Ο Βιτκενστάιν έζησε μόνο μια φορά. (Η γυναίκα γυρίζει μ' ένα φλυντζάνι)

ΑΝΔΡΑΣ: (Παρακλητικά) Ένα ακόμα; One for the road?

ΓΥΝΑΙΚΑ: Μα όχι άλλο μωρό μου. Ένα καφεδάκι. Έλα. Πιες.

ΑΝΔΡΑΣ: Μωρό σου. Είμαι το μωρό σου Δεν έχεις άλλο μωρό από μένα. Μόνο εμένα;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Μόνο εσένα.

ΑΝΔΡΑΣ: Και τους άλλους τους βαριέσαι, ε;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Το ξέρεις αυτό μόνο εσένα αγαπώ.

ΑΝΔΡΑΣ: Γιατί τους τηλεφωνείς συνέχεια. Γιατί τους καλείς στο σπίτι μας;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Μα πρέπει. Το ξέρεις. Πρέπει.

ΑΝΔΡΑΣ: Κι ο άλλος; Όλο νιάζεσαι αν θα τον ψηφίσουν κι αν (κάνει μια γκριμάτσα αηδίας).

ΓΥΝΑΙΚΑ: Είναι μόνο φίλος..... Εξ άλλου δεν ήταν εδώ απόψε.
Μην ανησυχείς. Πιες ακόμα μια γουλίτσα. Για τη μαμά.

ΑΝΔΡΑΣ: (Πίνει) Μόνο φίλος, ε; Θα τον σκοτώσω εγώ αυτόν Ο
Βιτκενστάιν έζησε μόνο μια φορά! Να το γράψεις αυτό. Αξίζει.
(Προσπαθεί να τη φιλήσει. Να κάνουν έρωτα. Σιγά σιγά τον παίρνει
ο ύπνος).

Σκοτάδι

E 10

(Στο δωμάτι του Βιτκενστάιν στο Καίμπριτζ. Λίγο πριν το αγγλικό
μεσημέρι. Από το γραμμόφωνο ακούγεται Μάλερ. Ο ανεμιστήρας
σε συνεχή λειτουργία. Ο Φρανκ και ο Βιτκενστάιν συζητούν όρθιοι
δίπλα στο μικρό γραφείο. Ο Βιτκενστάιν του δείχνει μια
φωτογραφία. Στο βάθος ο Φράνσις σ' έναν πάγκο φαίνεται να
ετοιμάζει σαλάτα. Κάθε τόσο βγαίνει από το δωμάτιο κρατώντας
κάτι στο χέρι του και μετά επιστρέφει. Σε κάθε άνοιγμα της πόρτας
γίνονται αντιληπτά κρωξίματα και τιτιβίσματα πουλιών. Όλη αυτή η
σκηνή έχει το χαρακτήρα ιντερμέδιου. Παίζεται με χαρακτηριστικό
στυλ.)

ΦΡΑΝΚ: (Κοιτάζοντας ερευνητικά τη φωτογραφία)
Τον έχω ακουστά και ίσως έχω ξανακούσει μια δυο φορές κάποιο
έργο του.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Δείχνοντας απογοήτευση) Α, τότε δύσκολο να
μιλήσουμε. (Με ζέση αμέσως μετά) Μα κοίταξε όμως την έκφραση
στο πρόσωπό του! (Δείχνει τη φωτογραφία). Δεν προσέχεις αρκετά
τα πρόσωπα των ανθρώπων.

ΦΡΑΝΚ: (Αντιτείνει χαμηλόφωνα) Όσο και να κοιτάξω, αν έχω
πλήρη άγνοια για τον άνθρωπο ...
Αλλά και για τη μουσική, για την ιστορία της γενικά ξέρω ελάχιστα
.....

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Διακόπτοντας) Είναι δύσκολο να καταλάβεις τον
Μάλερ. Το πορτραίτο του ωστόσο είναι συγκλονιστικό. Αυτό έχει
σημασία.

(Απομακρύνονται αργά από το γραφείο και κάθονται στον καναπέ.
Ακούγεται πιο έντονα η μουσική και φαίνονται απορροφημένοι.)

*Χρειαζόταν σίγουρα μια σειρά από σπάνια ταλέντα για να παραχθεί
αυτή η κακή μουσική*

(Ο Βιτκενστάιν παίρνοντας μολύβι και χαρτί, κάτι σημειώνει. Ο
Φρανκ πλησιάζει με περιέργεια και διαβάζει.)

ΦΡΑΝΚ: *Το πρόσωπο είναι η ψυχή του σώματος.*

(Στο τέλος χαμογελάει)

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Αφελές; Ίσως. Κοίταξε τον Φράνσις.

(Ο Φρανκ στρέφει το βλέμμα στο βάθος. Ο Φράνσις τους κοιτάει ανέκφραστα απορροφημένος από τη δουλειά του. Σκύβει, παίρνει κάτι από τα λαχανικά και βγαίνει πάλι έξω).

Είναι καταπληκτικός. Εντελώς ανίκανος να πει ανοησίες.

ΦΡΑΝΚ: Μα τί κάνει; Βγαίνει διαρκώς έξω.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Σαν να μην τον άκουσε, πάει στο γραμμόφωνο και ακούγεται τζαζ: τραγούδια με τον Φρεντ Ασταίρ)

Ξέρεις το άγαλμα του Ροντέν «Ο στοχαστής;» Τις προάλλες μου πέρασε απ' το μυαλό ότι ποτέ δεν θα μπορούσα να φαντασθώ τον Φράνσις σ' αυτήν την στάση. Όχι, όχι ο Φράνσις δεν είναι στοχαστής.

(Γυρίζει στον Φρανκ σαν να θέλει να του εκμυστηρευθεί κάτι.)
Μερικές φορές η σιωπή του με κάνει έξω φρενών. Του φωνάζω «Πες κάτι Φράνσις».

(Πνίγει τα τελευταία λόγια καθώς αντιλαμβάνεται τον Φράνσις να επιστρέφει.)

Φράνσις, σε πόσα σκουλήκια έσωσες σήμερα τη ζωή;

(Ο Φράνσις κοιτάζει ανέκφραστα.)

ΦΡΑΝΚ: (Εκπληκτος) Πώς;

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Μα ναι. Ο Φράνσις είναι γνήσιος χορτοφάγος, αληθινός φίλος κάθε ζωικής ύπαρξης. Όλην αυτήν την ώρα που εμείς ασχολούμαστε με τον αξιότιμο κύριο Μάλερ, εκείνος ξεχώριζε κάθε ζώο από το λάχανο και το επέστρεφε ευλαβικά στον κήπο.

ΦΡΑΝΚ: (Γελάει) Ω, αληθινά ιδιόρρυθμος, ε;

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Έτσι, έτσι ακριβώς σαν κι εμένα. Αλήθεια! Είπες δεν καταλαβαίνεις τον Μάλερ σαν ένα σύγχρονο συνθέτη. Εγώ θα σε ρωτήσω κάτι άλλο: Ποιος από σας σήμερα έχει ιδέα για το τί πράγματι σήμαινε μια φούγκα του Μπαχ την εποχή της σύνθεσής της;

(Κουνώντας το κεφάλι πέρα δώθε)

Οι μορφές της τέχνης χάνουν το νόημά τους.

(Σιωπά για λίγο. Ο Φράνσις έχει σταματήσει να κόβει σαλάτα και κοιτάζει. Ο Βιτκενστάιν επανέρχεται στη συζήτηση ζωηρά.)

Για παράδειγμα, γιατί όλα τα έργα του Σαίξπηρ έχουν πέντε πράξεις; Κανείς δεν γνωρίζει. Τί σημαίνει ο αριθμός πέντε;

(Τον κοιτάζει επίμονα. Η μουσική σταματά.)

Κάποτε, όταν άκουγα τα σύντομα χορικά στα «Κατά Ματθαίον Πάθη» του Μπαχ, συνειδητοποίησα ξαφνικά: Αυτό σημαίνουν οι πολύ σύντομες σκηνές σε μερικά έργα του Σαίξπηρ!

(Γενικό αίσθημα απορίας για τα λεγόμενά του. Ο Φράνσις σπάει τη σιωπή, έρχεται στο προσκήνιο και απευθύνεται στους δύο άνδρες. Με γλυκεία, ψιλή φωνή που εκφράζει δειλία.)

ΦΡΑΝΣΙΣ: Κύριοι, τί θα λέγατε ν' ακούσουμε Μπραμς;

(Ο Φρανκ δεν αντιδρά προσπαθώντας να καταλάβει τα προηγούμενα.)

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Μπαχ Φράνσις, Μπαχ, bitte.

(Ξαναρχίζει το μονόλογό του με κέφι.)

Είχαμε έναν οικογενειακό φίλο, ο οποίος ήταν τυφλός οργανίστας. Ο άνθρωπος αυτός μπορούσε να παίζει όλα τα πρελούδια και τις φούγκες του Μπαχ από μνήμης. Ο πατέρας μου παρήγγειλε να του φτιάξουν ένα όργανο και το έκανε δώρο στο φίλο αυτό για τα γενέθλιά του.

(Μουσική. Ακούγονται τα «Κατά Ματθαίον Πάθη». Ο Βιτκενστάιν δείχνει να επαίρεται με τα ίδια του τα λόγια.)

Όταν πρωτοπαίχθηκε η Τετάρτη Συμφωνία του Μπραμς, ο οργανίστας αυτός ήταν στο ακροατήριο. Μετά την εκτέλεση είπε στον Μπραμς: «Στο τελευταίο μέρος επιχειρήσατε να εφαρμόσετε έναν τολμηρό κανόνα σε διάστημα δεκάτης τρίτης». Και ο Μπραμς του απάντησε «Μόνον εσείς είσαστε σε θέση να το παρατηρήσετε αυτό!»

(Κοιτάζει τους άλλους σχεδόν θριαμβευτικά.)

ΦΡΑΝΚ: (Έχει σηκωθεί από τη θέση του δείχνοντας εκνευρισμένος. Κάνει μια κίνηση σαν ν' αφήνει κάτι στο τραπέζι)

Δεν τα καταφέρνεις ποτέ να κατατροπώσεις τον εαυτό σου Βιτκενστάιν.

(Τα λόγια του δημιουργούν έκπληξη)

ΦΡΑΝΣΙΣ: (Χτυπά τα χέρια του αναγγέλλοντας κάτι επίσημο)
Δώδεκα ακριβώς κύριοι. Αν δεν θέλετε οι καλεσμένοι μας να μας
βρουν απροετοίμαστους, θα κάνατε καλά να βοηθήσετε να
ετοιμάσουμε το τραπέζι.

(Η μουσική ακούγεται πιο καθαρά. Οι δυο άνδρες πηγαίνουν προς
τον Φράνσις. Τα φώτα σβήνουν.)

E 11

(Σημερινή εποχή. Στο δωμάτιο την άλλη μέρα, μετά τη χθεσινή
νύχτα. Η γυναίκα κι ο άνδρας κοιμούνται μαζί στον καναπέ,
στριμωγμένοι μ' έναν αφύσικο τρόπο. Η γυναίκα βγάζει το χέρι και
ψάχνει για το κασετόφωνο. Πατάει ένα ένα το κουμπί, ώσπου
ακούγεται μουσική, ίδια με τη σκηνή του 1930 προηγουμένως.
Κοιτάζει τον άνδρα που κοιμάται βαριά. Σηκώνεται λίγο
προσπαθώντας να μην τον ξυπνήσει. Έχει μετανιώσει για κάτι. Δεν
ξέρει τί. Προσπαθεί να φθάσει το μπλοκ των σημειώσεων στο
τραπέζι χωρίς να κάνει φασαρία. Τελικά, καθώς τεντώνεται, ρίχνει
τον άνδρα στο πάτωμα. Εκείνος συνεχίζει να κοιμάται παρά την
αλλαγή θέσης. Η γυναίκα ξαφνιάζεται για λίγο. Αδιαφορεί όμως
αμέσως και πιάνει στα χέρια το μπλοκ. Ξεφυλλίζει
μουρμουρίζοντας: «Αλιόσα, Αλιόσα Νάτο». Σαν να
σπαζοκεφαλιάζει. Χτυπά το τηλέφωνο. Κλείνει το κασετόφωνο. Ο
άνδρας ξυπνά τρομαγμένος. Εκείνη τρέχει στο ακουστικό σαν να
ξεφεύγει από τις σκέψεις της, το σηκώνει ξεψυχισμένα:

Εμπρός Ποιος; Ναι, ναι, εγώ είμαι.

.....

Τί; Θεέ μου! Πότε; Πού;

.....

Ευχαριστώ.

Κατεβάζει το ακουστικό υπνωτισμένη. Ο άνδρας την κοιτάζει
μισοκοιμισμένος, τρομαγμένος. Τον κοιτάζει και αυτή. Σαν να θέλει
κάτι να πει. Τελικά μόνο μια λέξη ξεστομίζει:

Αυτοκτόνησε!

E 12

(Ο Βιτκενστάιν καθισμένος σ' έναν παλιό καναπέ: κόκκινο ξύλο
ντυμένο με ξεφτισμένο μαύρο δέρμα. Από ένα δεμένο βιβλίο με
τίτλο «Αδελφοί Καραμαζώφ του Ντοστογιέφσκι» στο εξώφυλλο
διαβάζει με δυνατή φωνή σε κάποιον υποτιθέμενο ακροατή
απέναντί του.)

BITKENΣΤΑΪΝ:

«Τότε λοιπόν λέω κι εγώ μέσα μου: «Άσε να κάνω στ' αλήθεια τον παλιάτσο. Δεν με νιάζει για τη γνώμη σας, γιατί όλοι σας, μέχρι τον τελευταίο, είσαστε πιο ποταποί από μένα!»! Γι' αυτό είμαι παλιάτσος, απ' την ντροπή μου παίζω τούτο το ρόλο, απ' την ντροπή μου ενδοξότατε γέροντα. Από φοβισμένη δυσπιστία κάνω όλη τούτη τη φασαρία. Γιατί αν ήμουν βέβαιος πως όταν μπαίνω κάπου, όλοι θα με δεχτούνε σαν τον ευγενικότερο κι εξυπνότερο άνθρωπο, Θεέ μου! Τί καλός που θάμουν τότε! Δάσκαλε! Είπε και ξαφνικά έπεσε στα γόνατα – Τί πρέπει να κάνω για να κληρονομήσω την αιώνια ζωή;

Ακόμα και τώρα ήταν δύσκολο να καταλάβει κανείς αν αστειεύεται ή αν πραγματικά νιώθει κατάνυξη. Ο γέροντας τον κοίταξε και πρόφερε μ' ένα χαμόγελο:

Το ξέρετε προ πολλού κι ο ίδιος τι πρέπει να κάνετε, είστε αρκετά μυαλωμένος. Μη μεθάτε και μη βρίζετε, μην αφήνετε να σας παρασέρνει η φιληδονία. Μα πρώτ' απ' όλα μη θεοποιείτε τα χρήματα και κλείστε τα καπηλειά σας, αν δεν μπορείτε όλα, τουλάχιστον δυο τρία. Και το κυριότερο, το κυριότερο απ' όλα, μη λέτε ψέμματα.

Λέτε για τον Ντιντερό;

Όχι, δεν εννοούσα τον Ντιντερό. Το κυριότερο είναι να μη λέτε ψέμματα στον ίδιο σας τον εαυτό. Αυτός που λέει ψέμματα στον εαυτό του και πιστεύει στο ίδιο του το ψέμμα, φτάνει στο σημείο να μη βλέπει καμμιά αλήθεια ούτε μέσα του ούτε με τους άλλους – κι έτσι χάνει κάθε εκτίμηση για τους άλλους και κάθε αυτοεκτίμηση.. Μην εκτιμώντας κανένα παύει να αγαπάει. Και μην έχοντας την αγάπη αρχίζει να παρασέρνεται από τα πάθη και την ακολασία για ν' απασχοληθεί και να διασκεδάσει. Έτσι, φθάνει στην απόλυτη χτηνωδία κι όλ' αυτά, επειδή λέει ψέμματα συνεχώς στους άλλους και στον εαυτό του. Αυτός που λέει ψέμματα στον εαυτό του προσβάλλεται πρώτος. Γιατί καμμιά φορά είναι ευχάριστο να νιώθει κανείς προσβλημένος. Έτσι δεν είναι; Κι ας ξέρει πως κανένας δεν τον πρόσβαλε και πως μονάχος του φαντάσθηκε την προσβολή κι είτε ψέμματα από κοκεταρία, υπερέβαλε τα πράγματα για να τα εξωραΐσει, αρπάχθηκε από μια λέξη φτιάχοντας ένα ολάκερο βουνό από έναν κόκον σινάπεως, τα ξέρει όλ' αυτά και μόνος του κι όμως προσβάλλεται, προσβάλλεται ώσπου να νιώσει μεγάλη αγαλίαση κι έτσι φθάνει στο σημείο να καλλιεργεί μέσα του το πραγματικό μίσος Μα σηκωθείτε λοιπόν, καθίστε, πολύ σας παρακαλώ, κι αυτά εδώ δεν είναι τίποτε άλλο από ψεύτικες χειρονομίες

Αγιότατε! Ακριβώς. Ακριβώς εγώ σ' όλη μου τη ζωή προσβαλλόμουν μέχρι ευχαρίστησης, προσβαλλόμουν από αισθητική ανάγκη, γιατί δεν είναι μονάχα ευχάριστο μα και ωραίο να νιώθεις τον εαυτό σου προσβλημένο. Κι έλεγα ψέμματα, έλεγα ψέμματα κυριολεκτικά σ' όλη μου τη ζωή, την κάθε μέρα και την κάθε ώρα. Αληθώς λέγω υμίν, εγώ ειμι το ψέμμα και πατήρ του

ψέμματος! Εδώ που τα λέμε, μου φαίνεται πως δεν είναι ο πατέρας, βλέπετε μπερδεύω συνεχώς τα κείμενα. Ε, ας είναι κι ο γιος, κάνει κι έτσι..»
Σκοτάδι

E 13

(Σημερινή εποχή. Απομεσήμερο. Στο δωμάτιο του άνδρα. Στενάχωρο δωμάτιο – γραφείο. Μπορεί και σοφίτα. Πάντως ψηλά. Σαν να γίνεται μετακόμιση. Βιβλία στο πάτωμα. Άδεια ράφια βιβλιοθήκης. Κασετόφωνο. Ακούγεται Μπαχ. Ο άνδρας εργάζεται στο γραφειάκι. Κοιτάζει το ρολόι του. Αφουγκράζεται. Θόρυβος στις σκάλες. Χτύπημα στην πόρτα. Ταυτόχρονα κλείνει το κασετόφωνο.)

ΑΝΔΡΑΣ: Μπες είναι ανοιχτά.

(Η πόρτα ανοίγει. Η γυναίκα με σκουρόχρωμο ταγιέρ, μαύρα τακούνια και τσάντα, καπέλο στα μαλλιά. Μόλις μπαίνει το βγάζει. Αναστενάζει βαθιά. Φαίνεται ταλαιπωρημένη.)

ΑΝΔΡΑΣ: Έλα, έλα κάθισε.

(Την πιάνει απ' το χέρι και την οδηγεί σε μια παλιά ξεφτισμένη δερμάτινη πολυθρόνα απέναντι στο γραφειάκι).

ΓΥΝΑΙΚΑ: Έπρεπε νάσαι κει. Αν μπορούσα να σου περιγράψω τί ένιωσα..... Πώς χάθηκε, πώς χάθηκε

ΑΝΔΡΑΣ: *Κανείς δεν μπορεί να σκεφθεί τις σκέψεις μου.*
(Η γυναίκα χαμογελάει λοξά γι' αυτό που της είπε)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Μιλάει με δυσκολία. Πραγματικά με πόνο)
Ήταν όλοι εκεί. Επίσημοι. Απρόσωποι. Τώρα μόνο συνειδητοποίησα για πρώτη φορά. Δεν θάνατι πια κοντά μας. Δεν θα τον ξαναδώ. Δεν θα ξανακούσω τη φωνή του Κι ακόμα.... Έλεγα συνέχεια στον εαυτό μου όλη την ώρα, όσο μιλούσαν εκείνοι: *Μην παίζεις με τα βάθη της ψυχής του άλλου.* Του ταίριαζε τόσο αυτή η φράση.

ΑΝΔΡΑΣ: (Τρυφερά)
Τί λένε γι' αυτόν;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Γίνεται γρήγορα «λογική»)
Ήταν σίγουρα αυτοκτονία. Δεν μπορεί κανείς να το αμφισβητήσει αυτό ούτε και να το καλύψει φυσικά. Άκουσα από τρία στόματα την ίδια ιστορία. Το γιατί μετράει. Το γιατί και το μήπως Μήπως εμείς δεν κάναμε αυτό που έπρεπε. Κανείς μας δεν φέρθηκε σωστά. Εγώ για παράδειγμα

ΑΝΔΡΑΣ: Τί εσύ; Δεν νομίζω να είχες εσύ σχέση

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν καταλαβαίνεις. Μου είχε δώσει τόσα πολλά Δεν ήταν μόνο δάσκαλος. Δεν ήταν φίλος μόνο. Ήταν σπουδαίος, για όλους. Κι εμείς Κανείς μας δεν τον βοήθησε πραγματικά.. Ήταν άρρωστος από καιρό. Εγώ, εγώ τον χτύπησα κιόλας.

ΑΝΔΡΑΣ: Έχεις τις ενοχές που θάχε οποιοσδήποτε σ' αυτήν την περίπτωση. Απ' ό,τι μούχεις πει. – Κανείς δεν θα μπορούσε να τον βοηθήσει. Πραγματικά εννοώ. Τα συμπτώματα της μανιοκατάθλιψης είναι πάντα τα ίδια

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν τον ήξερες εσύ Απ' την πρώτη στιγμή που τον είδα μου φάνηκε κάτι άλλο απ' αυτό που αποδείχτηκε στο τέλος. Ήταν όλο εκπλήξεις πάντα ως την τελευταία έκπληξη

ΑΝΔΡΑΣ: (Της φέρνει ποτό.) Η γυναίκα του;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Βγάζει απ' την τσάντα της κάτι και το κοιτάει.) Δεν μπορείς πάντοτε να είσαι ωραία και καθώς πρέπει. Αυτή πάντοτε τόσο περιποιημένη. Κι εγώ βέβαια με το καινούργιο μου ταγιέρ ήμουν καθώς πρέπει. Όλοι ωραία και καθώς πρέπει ντυμένοι ακούγαμε ατέλειωτους επικήδειους

ΑΝΔΡΑΣ: Κι αυτός σ' έβρισκε ωραία.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ήταν ερωτευμένος μαζί της. Όταν τη ζήτησε σε γάμο, αυτή δέχτηκε. Κανείς δεν κατάλαβε απόλυτα γιατί δέχτηκε.

ΑΝΔΡΑΣ: Αν ζητούσε από σένα θα δεχόσουν;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Θα ήταν παράλογο.

ΑΝΔΡΑΣ: Λέω, αν ήσουν αδέσμευτη.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν είναι εκεί το πρόβλημα. Υπάρχουν εμπόδια – πώς να πώ – γενικά, κοινωνικά.

ΑΝΔΡΑΣ: Μα εσύ δεν τα υπολογίζεις κάτι τέτοια . Ή μήπως άρχισες να τα υπολογίζεις τώρα;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τί εννοείς; Γιατί μου μιλάς έτσι ξαφνικά; Σαν να λες ότι φταίω εγώ για όλα. Που δεν πήρες την υποτροφία που πάνε όλα στραβά.....

(Ο άνδρας σιωπά κοιτάζοντας το κενό)

Έχεις ξεχάσει τις ευεργεσίες του προς εμάς . . προς όλους. Και για τα δικά σου πάθη δεν μετάνιωσες ποτέ.

ΑΝΔΡΑΣ: Ούτ' εσύ μετάνιωσες ποτέ.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Γιατί να μετανιώσω εγώ; Τί έχω κάνει εγώ;

ΑΝΔΡΑΣ: Θέλεις να βγούμε έξω;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Δεν τον ακούει) Εγώ ναι, του έκανα κακό εγώ. Τόξερα πως τον είχα πληγώσει. Κι ας μην τόδειξε ποτέ.

ΑΝΔΡΑΣ: (Νιώθοντας πως δεν τον προσέχει στρέφεται στο κενό και απαγγέλλει.) *Κανενός δεν αρέσει να πληγώνει τον άλλο. Κανενός δεν αρέσει η θέα ενός πληγωμένου σκυλιού, γι' αυτό νιώθει καλύτερα, όταν ο άλλος δεν δείχνει πως πληγώθηκε.*

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Στο δικό της συντριμμένο μονόλογο) Τώρα όλοι αγωνιζόμαστε με τα λόγια να πούμε κάτι κι όμως ποτέ δεν θα πούμε την αλήθεια για εκείνον. Θα κλάψουμε, θα υμνήσουμε, θα εγκωμιάσουμε. Θα σκεπάσουμε κιόλας. Θα αποκρύψουμε κιόλας. Γιατί πρέπει ασφαλώς να κρύψουμε. Βλέπεις πόσο ταπεινωτικό είναι.

ΑΝΔΡΑΣ: Και πόσο αφύσικο! Να βρίσκεσαι πάντα εκεί που πρέπει

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Σαν ένα άδειο ασκί που το φουσκώσανε με πνεύμα.*

(Η μουσική δεν ακούγεται πια.)

Αν μπορούσαν οι ψαλμοί και οι απαγγελίες να μας έκαναν ικανούς να νιώσουμε τί ένιωσε εκείνος όταν βούλιαζε βαριά-βαριά στο νερό, έστω για μια στιγμή, έχοντας αφήσει στίβες άσπρο χαρτί στο συρτάρι.

Όλο αποτυχίες

Το είπε κι ο καθηγητής «Ήταν ένας άνθρωπος που μισούσε τον εαυτό του.»

(Επιστρέφει στην ονειροπόληση σαν νάγινε μια παρένθεση.)

Όλη αυτή η συνάθροιση των άσχετων ανθρώπων Ξέρεις τί μου πέρασε απ' το μυαλό εκείνη τη στιγμή; *Κάθε τι τελετουργικό σαπίζει αμέσως. Εκτός κι αν μιάζει μ' ένα φιλί.*

Αν μπορούσα να τούδινα ένα φιλί. Για να του αποδώσω τιμή, να τον ευχαριστήσω. Όχι κρίσεις κι επικρίσεις. Δεν τις είχε ποτέ ανάγκη. (Τα τελευταία λόγια ειπωμένα στον εαυτό της.)

Ποιός απ' όλους αυτούς τους θρησκευόμενους τα πρόσεξε αυτά! Το μόνο που τους ενδιαφέρει, αν διάλεξε τελικά το ορθόδοξο δόγμα.

ΑΝΔΡΑΣ: Τί ανόητοι! *Όλες οι θρησκείες είναι αξιοθαύμαστες.*

ΓΥΝΑΙΚΑ: Όμως εκείνος ούτε με το θρησκευτικό συναίσθημα μπόρεσε να απαλλαγθεί από το φόβο του. *Είχε βρεθεί στις έσχατες καταστάσεις.* Και μόνο υπερήφανος δεν ήταν γι' αυτό. Το ξέρω καλά. *Βαθειά οργή, πόνος και καταστροφική μανία..* Να τί αποκόμισε στο τέλος.

(Ο άνδρας έχει απομακρυνθεί από κοντά της. Αλλάζει την κασέτα στο κασετόφωνο. Ακούγεται Μπετόβεν, η Εβδόμη. Δυναμώνει τον ήχο. Διορθώνει την απόδοση. Σφυρίζει. Ένα γκριζογάλανο χρώμα μπαίνει απ' το παράθυρο.)

ΑΝΔΡΑΣ: Γιατί τόκανε;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν ξέρω. Ανήμερα στα γενέθλιά του αυτοτραυματίστηκε με το μαχαίρι της κουζίνας. Επιφανειακά στο στομάχι. Μόλις του είχε επιστρέψει τα χειρόγραφα ο εκδότης. Γι' αυτό; Δεν γινόταν τίποτα με το βιβλίο του. Πήγε σε κλινική..... Όλα πήγαιναν καλά με τη θεραπεία. Οι γιατροί ευχαριστημένοι. Μας τηλεφωνούσε, κανόνιζε τις δουλειές του. Τον περιμέναμε να γυρίσει, να συνεχίσει. Είχαμε κάνει ό,τι ήταν δυνατόν για την υποψηφιότητά του ΞέρειςΚαι...

ΑΝΔΡΑΣ: Και;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Το βράδυ εκείνο, πριν μας τηλεφωνήσουν, τόσκασε απ' την πέρυγα. Δεν ξέρει κανείς πού πήγε, αν τηλεφώνησε σε κάποιον.

ΑΝΔΡΑΣ: Πώς βρέθηκε;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Έψαξαν. Τον βρήκαν ξημερώματα στο ποτάμι, γεμάτο αλκοόλ.

ΑΝΔΡΑΣ: Τάπινε για να ξεχάσει την αποτυχία του

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τί εννοείς; Ήταν το νούμερο ένα στις Φιλοσοφικές Έρευνες. Μόνο που δεν έγραφε σχεδόν καθόλου και φαίνεται ίσως ούτε καλά.

ΑΝΔΡΑΣ: Τί μπορείς να γράψεις για τις *Φιλοσοφικές Έρευνες*;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Όχι τις δικές μου κοινοτοπίες ασφαλώς, ε;

ΑΝΔΡΑΣ: Κι αν δεν αυτοκτόνησε;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τί λες;

ΑΝΔΡΑΣ: Λέω αν δεν αυτοκτόνησε.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ποιός να τον σκοτώσει, γιατί;

ΑΝΔΡΑΣ: Όχι και να τον σκοτώσει αυτό παραπάει. Λέω, αν παραπάτησε. Έτσι ζαλισμένος που ήταν, γιατί όχι, ίσως και στο κέφι, να παραπάτησε, να νόμιζε πως είχε μπροστά του κανένα ρυάκι του πάρκου Τράμπινγκτον, να ονειρεύτηκε πως ήταν νέος και ζωηρός, πάλι φοιτητής στο Καίμπριτζ! Έκανε τη βόλτα του για να ξεσκάσει! Τόσες μέρες στην κλινική! Και τώρα όλοι λέτε «αυτοκτονία και αυτοκτονία»! Ενοχοποιείτε τον εαυτό σας επειδή τάχα δεν τον χαϊδέψατε αρκετά! Όταν πίνεις πετάς, δεν ξέρεις τί κάνεις

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τα πιστεύεις αυτά που λες;

ΑΝΔΡΑΣ: Ίσως ναι, ίσως όχι. Βαρέθηκα όμως να πιστεύεις ό,τι σου λένε οι άλλοι. Θα δεις θα γίνει ήρωας αυτός. Θα πούνε όλοι, ο μεγάλος φιλόσοφος που αυτοκτόνησε γιατί δεν τον καταλάβαιναν οι ηλίθιοι γύρω του. Θύμα της εποχής και λοιπά και λοιπά

ΓΥΝΑΙΚΑ: Πνίγομαι. Ας φύγουμε από δω μέσα.

E 14

(Πίσω στο δωμάτιο του Βιτκενστάιν το 1930. Ίδια μέρα με την προηγούμενη σκηνή τους λίγες ώρες μετά. Γλυκό δειλινό. Ο Βιτκενστάιν, ο Φράνσις και ο Φρανκ πίνουν κονιάκ και λικέρ στον καναπέ. Τέταρτο κονσέρτο για πιάνο του Μπετόβεν στο γραμμόφωνο. Ο Φρανκ όρθιος διαβάζει στους άλλους.)

ΦΡΑΝΚ: «Όλα τα πράγματα στον κόσμο έχουν το όριό τους και, στο πιο χαρούμενο στάδιο της αλαζονείας και της δόξας τους, η δύναμή τους πέφτει και βυθίζονται στη σκόνη. Όλος ο γύρω κόσμος δεν είναι παρά μνήμα. Και τίποτε δεν υπάρχει που να ζει στην επιφάνεια και δεν θα κρυφτεί και ταφεί από κάτω της Ωστόσο, ας πάρουμε θάρρος, ένδοξοι ευγενείς και αρχηγοί, αληθινοί φίλοι και νομοταγείς υπήκοοι, ας υψωθούμε ως τον ουρανό εκείνον, όπου όλα είναι αιώνια και η φθορά δεν μπορεί να έρθει».

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ:

(Διακόπτοντας με ζωηρό εύθυμο τόνο)

Ένα λεπτό Φρανκ. Εδώ ο Μπετόβεν δεν γράφει απλά για την εποχή του, αλλά για ολόκληρο το ανθρώπινο γένος.

(Οι άλλοι δύο τον κοιτάζουν σιωπηλά. Σκοτάδι.)

(Ξανά στο σήμερα. Νύχτα της ίδια μέρας. Ο άνδρας και η γυναίκα στο παγκάκι κάποιου πάρκου, ντυμένοι όπως πριν. Ήρεμη γλυκιά νύχτα. Τρυζόνια και φτερουγίσματα. Ο άνδρας έχοντας ρίξει το κεφάλι προς τα πίσω σφυρίζει την 7^η Συμφωνία του Μπετόβεν, την αρχή του δεύτερου μέρους. Η γυναίκα στρέφει το βλέμμα προς αυτόν. Κοιτάζονται. Η γυναίκα ψάχνει κάτι στην τσάντα της. Βγάζει το ίδιο βιβλίο που κρατούσε ο Βιτκενστάιν και το περιεργάζεται. Ανάβει τσιγάρο.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Κάτι ζητούσε στο θρησκευτικό συναίσθημα, στην ανάγκη του θεού. (Παύση και μετά πιο ζωνρά) Όταν ανακάλυψε πώς είναι να ζη αυτό το συναίσθημα, λένε – κι ο ίδιος μου τότε – σχεδόν τρελλάθηκε. Στη Χαλκιδική. Πήρε τους δρόμους μια νύχτα μοιράζοντας τα υπάρχοντά του σε άγνωστους ανθρώπους Το αστείο – γελούσε όταν τόλεγε – είχε μαζί του την πιστωτική του κάρτα. «Κι ο Χριστός σήμερα θα κρατούσε την πιστωτική του κάρτα» έλεγε, «για κάθε ενδεχόμενο» Ναι, εκείνος τα έκανε όλ' αυτά τα πράγματα..... Καταλαβαίνεις;..... Ερωτεύθηκε στα 40 Παντρεύθηκε Ήθελε να κάνει παιδιά Πώς είναι δυνατόν...

ΑΝΔΡΑΣ: (Σταματά το σφύριγμα έχοντας κάτι σκεφθεί. Στη διάρκεια της συνομιλίας φτάνουν στ' αυτιά μας απόμακρα ακούσματα δημοτικής μουσικής). *Όλα είναι δυνατά – αρκεί να κρατιέσαι στη ζωή – να μιλάς μια γλώσσα – και νάχεις αγάπη! Όταν πεθάνει κάτι απ' αυτά, τίποτα δεν μπορεί να γίνει. Τί π ο τ α.*

(Παύση)

(Συνεχίζει μετά από λίγο, ενώ η γυναίκα καπνίζει σιωπηλή.)

(Ο διάλογος που ακολουθεί έχει έναν πολύ γρήγορο ρυθμό.)

Γιατί πρέπει πάντα να μιλάμε για την αιώνια ζωή; Δεν μ' ενδιαφέρει η αιώνια ζωή. Αφού νιώθω οριστικά νάχω χάσει αυτήν εδώ, πιστεύω πως αιώνια θάμαι χαμένος.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τότε η πράξη του δεν είχε νόημα.

ΑΝΔΡΑΣ: *Ούτε έχει νόημα να κοπιάζει κάποιος ν' ανέβει μια σκάλα, για να πέσει στο κενό αμέσως μόλις φθάσει στο τέρμα.*

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Τουλάχιστον δεν μπορεί να ξέρει κανείς από πριν ότι η σκάλα του είναι τελείως άχρηστη;*

ΑΝΔΡΑΣ: *Τότε θάμενε για πάντα στη θέση του ζέροντας πως ο κόσμος είναι απόλυτα ανεξάρτητος από τη θέλησή του.*

(Παύση)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Σηκώνεται και στέκεται όρθια μπροστά του)

Πάμε; Είναι ήδη έντεκα. Πρέπει να φύγω πολύ ενωρίς αύριο.

ΑΝΔΡΑΣ: Πάλι τα συμβούλια και τα παρασυμβούλια. Τίποτα δεν σας σταματάει εσάς;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Με πικρή ειρωνία) Τα εκπαιδευτικά ιδρύματα δεν πρέπει ποτέ να σταματούν. Κάνουν παραγωγική και αναπαραγωγική εργασία και αν χάσουν το ρυθμό τους, το αόρατο χέρι θα τα βυθίσει πολύ σύντομα στο χάος της ανυπαρξίας. (Έχει σκύψει από πάνω του.)

ΑΝΔΡΑΣ: Από την ασημαντότητα στην ανυπαρξία, μικρό το κακό.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Μην γίνεσαι κακός. Όχι απόψε τουλάχιστον (Η φωνή της σβήνει κουρασμένη.)

ΑΝΔΡΑΣ: (Δηκτικά) Κι εσύ πολύ γρήγορα συνήλθες από το σοκ της φοβερής απώλειας! Απίστευτα γρήγορα. Σαν να έλεγες όλη την ώρα ψέμματα ... (Σαν να έπαιζες όλη την ώρα θέατρο).

ΓΥΝΑΙΚΑ: Πάλι τα ίδια .. Πώς μπορείς;

(Διακόπτεται από το αργό πέραςμα ενός ιερομόναχου. Απορροφά την προσοχή τους για λίγο καθώς κατευθύνεται πιο πέρα με σταθερό βήμα χωρίς να φαίνεται ότι τους βλέπει. Όταν χάνεται απ' τον ορίζοντά τους, η γυναίκα συνεχίζει.)

Πώς μπορείς να επιστρέφεις στην ίδια κατάσταση μετά απ' όσα έγιναν; Είσαι πεισματάρης, πολύ πεισματάρης

(Σμήνος πουλιών που περνά φτερουγίζοντας κοντά τους τους διακόπτει. Τα ακολουθούν με το βλέμμα. Πάλι αντιλαμβάνονται κάποιον να περνάει στην ίδια κατεύθυνση με τον ιερομόναχο προηγούμενος. Αυτήν τη φορά είναι ο Βιτκενστάιν, όπως στη σκηνή Ε8, περπατά βαδίζοντας ζωηρά και σφυρίζοντας κάποιο σκοπό. Μετά την παύση όπου τον παρακολουθούν ξαφνιασμένοι, εκείνη συνεχίζει.)

Ξέχασες πως έχεις να επιδιορθώσεις τη βλάβη στο μπάνιο και μούχες πει ότι θέλει ώρα, πολύ χρόνο; Ξαφνικά θυμήθηκες τη σκηνή της εγκατάλειψης; Δεν θ' αντέξω άλλο απόψε!

ΑΝΔΡΑΣ: Αυτό που δεν αντέχω είναι ο χρόνος. Η αγωνία σου κάθε μέρα να γράψεις και να τελειώσεις ό,τι πρέπει να γράψεις και να τα κάνεις όλα και να τα δεις όλα. Όμως το θάνατο τον ξεπερνάς μέσα σε λίγες ώρες. Σαν να μην είδες και να μην έγινε τίποτα...

E 17

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τον θάνατο δεν μπορούμε να τον ζήσουμε, δεν μπορεί να είναι ένα γεγονός της ζωής μας

ΑΝΔΡΑΣ: Κι έπειτα μέσα σ' αυτό το τίποτα ποιος είμαι εγώ, τί ρόλο παίζω εγώ για σένα; Θα μπορούσα να είχα πεθάνει εγώ

ΓΥΝΑΙΚΑ: Πάψε, ας μη μιλήσουμε άλλο. (Τον ακουμπά στους ώμους.)

ΑΝΔΡΑΣ: Δεν ξέρω, δεν θα μάθω ποτέ αν πραγματικά μ' αγάπησες, αν θα λυπόσουν πραγματικά που θα με χάσεις, που θα χαθώ.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Αυτό ισχύει και για τους δύο. Δεν θα είμαστε ποτέ σίγουροι. Αλλά δεν είμαι σίγουρη ακόμα και για μένα. Για μένα την ίδια...

ΑΝΔΡΑΣ: Το ξέρω. Απ' την αρχή. Ποτέ δεν στο έδειξα πως νιώθω εξαπατημένος.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ίσως ... Δεν ξέρω τα συναισθήματά μου. Δεν μπορώ να τα περιγράψω. Δεν μπορώ να σου υποσχεθώ .. (Αλλάζει ύφος.)

Όμως γιατί δεν με ρώτησες εγώ τί πιστεύω; Πώς το θεωρείς δεδομένο, πως εγώ δεν νιώθω εξαπατημένη;

E 18

ΑΝΔΡΑΣ: Έχουμε αποτύχει λοιπόν. Πού; Πότε; Στην αρχή, μετά, σε τί κάναμε λάθος;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Απ' την αρχή ήταν αργά. Η ζωή μας κυλούσε απ' τα χέρια μας.....

(Παύση. Ακούγεται πιο δυνατά η παραδοσιακή μουσική)
Η ζωή.... Δεν ζήσαμε ποτέ πραγματικά. Δεν πιστέψαμε σε τίποτα, ποτέ.

ΑΝΔΡΑΣ: Ίσως, αν μέναμε για λίγο σ' αυτό που συνέβη. Αν αλλάζαμε ζωή για λίγο. (Σταδιακά παύουν να απευθύνονται ο ένας στον άλλο και μονολογούν.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δηλαδή αν πιστεύαμε στο θάνατο. Μόνο στο θάνατο μπορούμε να πιστέψουμε πια.
(Έχει δακρύσει, σχεδόν λυγμοί ανεβαίνουν. Στέκεται όρθια, τελείως ακίνητη.)

ΑΝΔΡΑΣ: Τί ξέρεις εσύ από θάνατο αγάπη μου; Κλαις; Άκουσέ με. Τέτοιες στιγμές μου περνάει απ' το μυαλό .. Θυμάμαι τη γιαγιά, νέα με ανοιχτόχρωμο φόρεμα. Με τα ξανθά κυμματιστά μαλιά της. Με παρηγορεί αυτή η εικόνα. Έχει πεθάνει τώρα. Όλοι έχουν πεθάνει. Άκουσέ με. Προσπάθησε. Φαντάσου τον νέο, ζωηρό, χαρούμενο Όχι, δεν θέλεις να κάνεις κάτι τέτοιο, καταλαβαίνω. Είναι ψέμμα. Δεν μπορούμε να φαντασθούμε όσους πεθαίνουν έτσι Όταν πήρα την απάντηση για την υποτροφία σκέφτηκα για μια στιγμή να πεθάνω. Δεν ήταν η πρώτη φορά. Τί με κράτησε; Όχι τίποτε σπουδαίο ούτε καν κάτι τυχαίο. Τίποτε, τίποτε, μόνο ο συνειδητός φόβος απ' την αναγγελία τόσων θανάτων γύρω μου, μαζικών σκόπιμων θανάτων ανθρώπων, κάθε είδους, παιδιών, ζώων. Δεν έχει καμιά σημασία η αυτοκτονία μου είπα, ούτε καν για μένα. Η δυσκολότερη απόφαση είναι να ζήσεις μέχρι τέλος και να δεις. Κάπου διαφωνώ με τον Βιτκενστάιν. Δεν ξέρω ακριβώς πού.

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Να ζήσεις λίγο ακόμα; Δεν είναι και τόσο εύκολο. Είναι σκληρό..... Ν' αφήνεις να φωνάζουν με τ' όνομά σου κάθε άδειο σουβάλι πεταμένο στο δρόμο..*

(Συνεχίζουν με ένα τελετουργικό τρόπο, σαν να έχουν φύγει από το χαρακτήρα τους και να εκπροσωπούν μια ομάδα.)

ΑΝΔΡΑΣ: *Όταν κάποιος πεθαίνει, βλέπουμε τη ζωή του μέσ' από ένα φως συμφιλίωσης. Η ζωή του μας φαίνεται στρογγυλεμένη, σαν να τη βλέπαμε μέσ' από άχνη.*

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Γι' αυτόν τον ίδιο όμως τίποτε δεν ήταν στρογγυλεμένο, μον' ήταν η ζωή του γεμάτη αιχμές και ατέλειες. Γι' αυτόν δεν υπήρχε συμφιλίωση. Η ζωή του είναι ολόγυμνη και άθλια.*

ΑΝΔΡΑΣ: *Καμιά κραυγή οδύνης δεν μπορεί να είναι μεγαλύτερη από την κραυγή ενός ανθρώπου.*

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Δεν μπορώ να γονατίσω για να προσευχηθώ, φοβάμαι τη διάλυση, μη διαλυθώ αν μαλακώσω...*

ΑΝΔΡΑΣ: *Κομμάτια ενός απέραντου τοπίου, του οποίου δεν ξέρουν ίσως τα κατατόπια...*

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Εξομολογήσεις για να μπορέσω να συνεχίσω με λιγότερες τύψεις, με λιγότερες αισθήσεις...*

ΑΝΔΡΑΣ: *Ηθική που κανείς ποτέ δεν συνέγραψε στα όρια της μεταφυσικής και της Φυσικής....*

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Δίπλα στο θάνατο έζησα μέχρι τώρα, αλλά δεν έγειρα ποτέ το κεφάλι.*

ΑΝΔΡΑΣ: *Στα όρια του τίποτα δεν χρειάζεται να γείρεις το κεφάλι..*

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν χρειάζεται να πονοκεφαλιάζωΝόμιζα πως δεν χρειάζεται να πονοκεφαλιάζω....

ΑΝΔΡΑΣ: Δεν χρειάζεται δεν μπορείς να καταλάβεις

ΓΥΝΑΙΚΑ: Είπε δεν χρειάζεται να καταλάβεις. Δεν υπάρχει τίποτα να καταλάβω.

ΑΝΔΡΑΣ: Στο κάτω κάτω δεν προκαλούν όλοι οι πόνοι την ίδια έκφραση στο πρόσωπο.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Καμιά φορά για να καταλάβεις μια πρόταση πρέπει να τη διαβάσεις στο σωστό της tempo. Οι δικές μου προτάσεις πρέπει να διαβάζονται αργά.

(Μένουν ακίνητοι χαμένοι. Στο τέλος ο άνδρας, μην έχοντας τι άλλο να πει, τραγουδάει.)

E 19

(Η γυναίκα μόνη στο δωμάτιο. Διάχυτη μουσική. Ακούγεται η φωνή της σαν σκέψη.)

«Πρωϊνή ησυχία μετά τα νυχτερινά όνειρα. Μπορώ και σε σκέφτομαι! Επιτέλους! Πόσο με καθησυχάζει να το διαπιστώνω! Σε σκέφτομαι σημαίνει σ' αυτήν την περίπτωση σε αναπολώ, χωρίς φόβο, χωρίς επιθυμία. Ακούω τη φωνή σου, την ανάσα σου, τα τριξίματα των αρμών σου, αισθάνομαι τη μυρωδιά σου. Είσαι εδώ.

Πόσο κουραστικό να κερδίζεις το παρόν στις μέρες μας, έλεγε εκείνος! Σκοπός είναι το παρόν. Η γλώσσα μια πόρτα. Εμείς αποθήκες λέξεων, προγραμματισμένα συστήματα να αισθανόμαστε. Θησαυροφυλάκια συναισθημάτων.
Οδυνηροί μηχανισμοί.
Οργανισμοί λειτουργιών.
Προορισμένοι για σκέψη.

Ο Θεός, το τέλος, το Πρόγραμμα, το εννοιολογικό σχήμα.
Στο τέλος ο Kant, το άριστον, Αριστοτέλης..

ΝΑ – ΦΟΝΤ – ΝΤΑΒ – ΠΑΤ – ΟΡ – ΚΕΤ – ΜΠΑΟΥΜ – ΤΕΣ – ΤΣΕ

Μαγικά κλειδιά για το άλλο, το συνεχές σύμπαν!

Βιτ – κεν – στάν!»

ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟ 1992:

«Ο Βιτκενστάιν περιέγραψε τις έρευνές του ως σχεδιάσματα τοπίων που έχουν γίνει από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Οι διάφοροι συγγραφείς που ασχολήθηκαν και ακόμη ασχολούνται μαζί του εξετάζουν το τοπίο του Βιτκενστάιν από μια εξαιρετικά μεγάλη ποικιλία οπτικών γωνιών εγγράφοντας τα οράματά τους με διαφορετικό ύφος κι εκφραστικά μέσα. Οι σκοποί όμως για τους οποίους αξίζει να ασχοληθεί κανείς με τον Βιτκενστάιν και το πώς αυτοί οι σκοποί πρέπει να ενσωματωθούν στο γράψιμο, είναι ερωτήματα που οι περισσότεροι συγγραφείς δεν δείχνουν να έχουν αντιμετωπίσει.

Στο «Πολιτισμός και Αξίες» ο Βιτκενστάιν λέει: *Στην πορεία μιας επιστημονικής έρευνας λέμε κάθε είδους πράγματα, κάνουμε πολλές δηλώσεις, των οποίων το ρόλο στην έρευνα δεν καταλαβαίνουμε. Γιατί δεν φαίνεται το κάθε τι που λέμε να έχει συνειδητό σκοπό; Οι γλώσσες μας απλά συνεχίζουν να αρθρώνουν λέξεις. Αυτά τα λόγια περικλείουν κάτι που σκεφτόμουν διαρκώς τον τελευταίο καιρό καθώς ετοιμαζόμουν να γράψω αυτό το άρθρο».*

Με τα ερωτήματα αυτά που αφορούν την όποια επίδραση του Βιτκενστάιν στη λογοτεχνική γραφή αρχίζει το άρθρο του στην *Philosophical Quarterly* ο Ian Mac Fetridge, το 1984.²⁷¹ Τον Ian είχα την τύχη να γνωρίσω το 1984 ως καθηγητή μου στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου όπου δίδαξε από το 1974 έως το 1988. Ο ξαφνικός θάνατός του που καταγράφηκε ως αυτοκτονία το 1989, αποτέλεσε την αφορμή για τη σύνθεση *Wittgenstein – Βιτκενστάιν* και στη μνήμη του αφιερώνεται: ήταν ένας από τους πιο ευαίσθητους μελετητές της σκέψης του Βιτκενστάιν και λάτρης της ελληνικής ιδέας, έτσι όπως εκείνος την εννοούσε, αλλά και ένας σύγχρονος τραγικός ήρωας από τη χορεία των δασκάλων της αναλυτικής φιλοσοφίας

²⁷¹ I. McFetridge, 1984.

ΣΥΝΤΟΜΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΩΝ

Αννα Λάζου,

Λέκτορας *Φιλοσοφικής Ανθρωπολογίας* του Τμήματος Φιλοσοφίας Παιδαγωγικής Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, σπούδασε φιλοσοφία, μουσική και θέατρο στην Ελλάδα και στο Λονδίνο. Επιστ. υπεύθυνη του ερευνητικού προγράμματος ΕΛΚΕ «Φιλοσοφική Συμβουλευτική και Τέχνη». Από το 1991 σκηνοθετεί και παίζει σε σειρά παραστάσεων Πανεπιστημιακού θεάτρου που έχουν παρουσιασθεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Δημιούργησε τις ομάδες *δρΥς - Θεατρική Πρωτοβουλία Νέων*, *δρΥός ΤόΠοι* - ερευνητική και καλλιτεχνική ομάδα και στο πλαίσιο των Πανεπιστημιακών πολιτιστικών δράσεων έχει συντονίσει το Πανεπιστημιακό Φεστιβάλ Οικο-φοιτητικό Αίθριο 2011 – 2014, πολυάριθμα σεμινάρια δια βίου μάθησης αρχαίου δράματος, φιλοσοφίας και χορού. Συμμετέχει ως επιστ. υπεύθυνη στο πρόγραμμα Ανοικτών Μαθημάτων και σε προγράμματα εξ αποστάσεως εκπαίδευσης του ΕΚΠΑ. Συντονίζει την ομάδα μελέτης της Αρχαίας Όρχησης του Θεάτρου Δόρα Στράτου 1991 – μέχρι σήμερα. Συγγραφέας κειμένων φιλοσοφίας, θεάτρου και ποίησης. Πρόσφατες δημοσιεύσεις της: *Όρχησις και Άθληση. Δοκίμια Φιλοσοφίας, Ιστορίας και Παιδείας* (επιμ. με την Ι. Μάστορα), Αθήνα 2015, *Στοιχεία Φιλοσοφίας της Φύσης*, τ. Α' (επιμ. με τον Κ. Καλαχάνη), Αθήνα 2015, *Ο John Locke και το Δοκίμιο για την Ανθρώπινη Νόηση*, τ. Α', Αθήνα 2015, *Άνθρωπος, ο Δημιουργός*, Αθήνα 2016, *Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία* (επιμ. με το Γ. Πατιό), Αθήνα 2016.

Γιώργος Πατιός

Σπουδές Νομικής (Δημοκρίτειο Παν/μιο), Φιλοσοφίας-Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας (ΕΚΠΑ), Μεταπτυχιακές σπουδές στη Φιλοσοφία (ΕΚΠΑ) και Διδακτορικές Σπουδές στη Φιλοσοφία (PhD in Philosophy, University of Liverpool). Η μονογραφία του *Kierkegaard on the Philosophy of History* κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Palgrave-MacMillan. Έχει συγγράψει άρθρα τόσο σε διεθνή όσο και σε ελληνικά ακαδημαϊκά περιοδικά, με θέματα τη φιλοσοφία της ιστορίας, τον Kierkegaard, τον Heidegger, την υποκειμενικότητα και τη σχέση φιλοσοφίας και θεάτρου. Επιστημονικός συνεργάτης του τμήματος e-learning του ΕΚΠΑ, όπου συγγράφει και διδάσκει σειρά σεμιναρίων (ελληνόφωνων και αγγλόφωνων) για τη *Φιλοσοφία και το Θέατρο* και τη *Δημιουργική Γραφή*.

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Κώστας Καλαχάνης

Διδάκτωρ Φιλοσοφίας του Τμήματος Φιλοσοφίας-Παιδαγωγικής –Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Διδάσκει τα μαθήματα «Βιοηθική» και «Καρκίνος και Περιβάλλον» σε μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Ιατρικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Επιστημονικός συνεργάτης του τομέα Αστροφυσικής-Αστρονομίας-Μηχανικής του Τμήματος Φυσικής του Πανεπιστημίου Αθηνών (2012 – σήμερα). Ερευνητικά του ενδιαφέροντα: *Ιστορία και Φιλοσοφία των Επιστημών και της Αστρονομίας, Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Φιλοσοφία, Βιοηθική και Κοσμολογία.*

Μαρία Κρητικού

Υποψηφία Διδάκτωρ της Σχολής Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, με μεταπτυχιακό τίτλο σπουδών Master στην αθλητική προπονητική και στο χορό. Στο ενεργητικό της συμπεριλαμβάνεται ερευνητικό έργο με δημοσιεύσεις στην *Αθλητική Επιστήμη*, όπως επίσης και η παρακολούθηση σεμιναρίων που αφορούν στην Τέχνη & Πολιτισμό σε Ελλάδα και Εξωτερικό.

Ιωάννης Μιχαηλίδης

Γεννημένος στην Αθήνα με καταγωγή από Κρήτη και Ιωνία, είναι βιολόγος με σπουδές στο ΕΚΠΑ και διδάκτορας του Mount Sinai/NYU. Ενδιαφέρεται για όλα τα θέματα *Μοριακής Βιολογίας και Νευροβιολογίας*, με έμφαση στα ιοντικά κανάλια (διαύλους) και αντλεί έμπνευση από την Αρχαία Ελληνική Γραμματεία και πολιτιστική Κληρονομιά μέσα από το πρίσμα των Βιολογικών Επιστημών. Κάτοικος ΗΠΑ εδώ και σχεδόν δύο δεκαετίες, διατηρεί μόνιμο ερευνητικό πόστο στο Παν/μιο Columbia.

Ξανθούλα Ντακοβάνου

Σπούδασε Ιατρική στο Παν/μιο Αθηνών, Μ.Α. Μουσικοθεραπείας στο Πανεπιστήμιο Paris 5 και είναι υποψήφια διδάκτωρ Ψυχανάλυσης και Ψυχοπαθολογίας στο Πανεπιστήμιο Paris 7 (Pr. S. de Mijolla-Mellor). Διδάσκει Μουσικοθεραπεία στο Πανεπιστήμιο Paris 7 και στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, ενώ εργάζεται επίσης ως ειδικευόμενη ψυχίατρος. Μουσικός με διεθνώς προβεβλημένη δισκογραφία, μέλος της Εταιρείας συνθετών και στιχουργών SACEM στο Παρίσι, και εκπρόσωπος της *Association Internationale Interactions de la Psychanalyse* στην Ελλάδα.

Θανάσης Σακελλαριάδης

Επίκουρος καθηγητής και διδάσκει Φιλοσοφία της επιστήμης και Φιλοσοφία της γλώσσας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Το 2006 δημοσίευσε το βιβλίο του *Από το Τρακιάτους στις Έρευνες: Η φιλοσοφική διαδρομή του L. Wittgenstein* (εκδ. Ελληνικά Γράμματα) και επιμελήθηκε του βιβλίου του Sylvain Auroux, *Philosophie du Langage, Η φιλοσοφία της γλώσσας* (Μεταίχμιος), το οποίο και έλαβε τιμητική διάκριση από το περιοδικό *Βιβλιοθήκη* το 2005. Κείμενά του έχουν δημοσιευτεί σε ελληνικά και διεθνή φιλοσοφικά περιοδικά, καθώς και σε πρακτικά επιστημονικών συνεδρίων. Ανάμεσα στα ερευνητικά του ενδιαφέροντα είναι ζητήματα της *Φιλοσοφίας του νου*, σε συνδυασμό με *Φιλοσοφία της γλώσσας*.