



Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Σχολή Επιστημών Αγωγής
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
στην Προσχολική Εκπαίδευση
Κατεύθυνση: «Τέχνη και Εκπαίδευση»

Θέμα

Σώμα και Μουσική Εκπαίδευση.
Μια προσέγγιση υπό το πρίσμα της Φαινομενολογίας
του Merleau-Ponty

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Παρασκευή Αποστολοπούλου

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή

Επιβλέπων: Θεοχάρης Ράπτης, Επίκουρος Καθηγητής στο Π.Τ.Ν.

Μέλη: Ιορδάνης Μαρκουλάτος, Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Φιλοσοφίας
Παναγιώτης Κανελλόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής στο Π.Τ.Π.Ε.,
Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Ιωάννινα 2019

Υπεύθυνη Δήλωση

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1988 και τα άρθρα 2,4,6 παρ. 3 του Ν. 1256/1982, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής εργασίας και δεν προσβάλλει κάθε μορφής πνευματικά δικαιώματα τρίτων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον. Ακόμα δηλώνω ότι αυτή η γραπτή εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και ότι θα αναλάβω πλήρως τις συνέπειες εάν η εργασία αυτή αποδειχθεί ότι δεν μου ανήκει.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια ενσώματη προσέγγιση στη Μουσική Παιδαγωγική με βάση το θεωρητικό υπόβαθρο που διαμορφώνει η φιλοσοφία του Maurice Merleau-Ponty. Μέσα από τον επαναπροσδιορισμό βασικών για τη μουσική εκπαίδευση εννοιών υπό το πρίσμα της μερλοποντιανής φαινομενολογίας, επιχειρείται η ανάδειξη της δημιουργίας μουσικής ως σημαντικής πηγής δημιουργίας υπαρκτικών κόσμων και διερευνώνται οι προϋποθέσεις υπό τις οποίες η μουσική εμπειρία μπορεί να αποτελέσει μια ουσιαστικά παιδαγωγική συνθήκη. Ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός αναδεικνύεται ως η κατ' εξοχήν μουσική πράξη κατά την οποία, με κέντρο το σώμα, το μουσικό περιβάλλον καθίσταται ένα ανοιχτό πεδίο έκφρασης των μουσικών προθέσεων και ο άλλος καθίσταται ένα δυνητικό εγώ. Η μουσική και παιδαγωγική σημασία μετατοπίζεται από το τι σκεφτόμαστε ή τι παράγουμε κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού, στο πώς βιώνουμε σωματικά το ίδιο το παίξιμο και στο τι γινόμαστε, εν τέλει, μέσα από τη μουσική πράξη.

Abstract

The present essay is an embedded approach to Music Education based on the theoretical background formed by the philosophy of Maurice Merleau-Ponty. Through the redefinition of music education's fundamentals concepts in light of Merleau-Ponty's phenomenology, we attempt to highlight music-making as an important source of world-making and explore the conditions under which music experience can be an essential educational condition. Free musical improvisation emerges as the predominantly musical action centered on the body, in which musical environment becomes an open field of expression of musical intentions and the other becomes a potential ego. Musical and pedagogical importance shifts from what we think or what we produce during playing, to how we bodily experience playing itself, and to what we ultimately become through musical action.

Περιεχόμενα

<i>Ευχαριστίες</i>	5
<i>Συνοτομογραφίες των έργων του Maurice Merleau-Ponty</i>	7
<i>Εισαγωγή</i>	8
<i>Κεφάλαιο 1^ο</i>	12
<i>Η φιλοσοφία του Maurice Merleau-Ponty</i>	12
<i>1.1 Η Φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty. Συνείδηση, Αντίληψη, Νόημα ...</i>	12
<i>1.2 Η σωματικότητα ως θεμέλιο της ύπαρξης</i>	18
<i>1.3 Η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του Maurice Merleau-Ponty</i>	19
<i>Κεφάλαιο 2^ο</i>	24
<i>Επαναπροσδιορίζοντας τη θέση και τη σημασία της Μουσικής Αγωγής</i>	24
<i>2.1 Εκπαίδευση και Μουσική Αγωγή</i>	24
<i>2.2 Επιστροφή στα ίδια τα πράγματα</i>	32
<i>2.3 Προς έναν ενσώματο αναπροσανατολισμό της εκπαιδευτικής πρακτικής</i>	38
<i>Κεφάλαιο 3^ο</i>	43
<i>Ελεύθερος Μουσικός Αυτοσχεδιασμός</i>	43
<i>3.1 Μια μετάθεση των ορίων του χώρου, του χρόνου και του εαυτού</i>	44
<i>3.2 Η παιδαγωγική αξία του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού</i>	55
<i>Επίλογος</i>	60
<i>Βιβλιογραφία</i>	61

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία αποτελεί την ολοκλήρωση ενός ταξιδιού που ξεκίνησε πριν επτά χρόνια, το καλοκαίρι του 2012, στο «Μουσικό Χωριό», στον Άγιο Λαυρέντιο Πηλίου. Τότε, δεν μπορούσα καν να υποψιαστώ πού θα κατέληγε αυτό που είχε ξεκινήσει, όμως είμαι πλέον σε θέση να αντιληφθώ πως κάθε του σταθμός, κάθε άνθρωπος και κάθε τόπος, συνέτειναν στο να γραφτούν αυτές οι σελίδες. Αυτούς τους ανθρώπους οφείλω να ευχαριστήσω, καθώς, χωρίς τη δική τους συμβολή, δεν θα ήταν εφικτή η ολοκλήρωση αυτής της πορείας.

Πρωτίστως, νιώθω την ανάγκη να εκφράσω τις βαθιές και εγκάρδιες ευχαριστίες μου, στους τρεις δασκάλους μου. Ευχαριστώ τον επιβλέποντά μου, κ. Χάρη Ράπτη, που με στήριξε σε κάθε μου βήμα και, φέρνοντάς με σε επαφή με τη φιλοσοφία της μουσικής, μου έδειξε έναν δρόμο που, χωρίς να το γνωρίζω, αναζητούσα. Με την παρουσία του, μου έδειξε τον τρόπο με τον οποίο αξίζει να ασκείται η επιστήμη: με εργατικότητα, υπομονή και ευγένεια. Ευχαριστώ τον κ. Ιορδάνη Μαρκουλάτο που ήταν εκεί για να φωτίσει αυτόν τον δρόμο με τον λόγο του και, με την ίδια του τη στάση, να μου δείξει τι σημαίνει προσήλωση, τι σημαίνει ένας άνθρωπος να γίνεται ο ίδιος η φιλοσοφία. Ευχαριστώ τον κ. Πάνο Κανελλόπουλο, που ήταν η αρχή αυτού του ταξιδιού. Μέσα σε λίγες μέρες, μου φανέρωσε έναν ολόκληρο μουσικό κόσμο και έναν άλλο τρόπο να υπάρχω μέσα στη μουσική· έναν ορίζοντα πολύ πιο ανοιχτό από αυτόν που έως τότε είχα γνωρίσει και μια για πάντα καθοριστικό.

Οφείλω, επίσης, ένα ευχαριστώ στον πατέρα μου που καταφέρνει να αλλάζει τα σχήματά του για να χωρέσουν μέσα τους όσα με κάνουν ευτυχισμένη και που μου μαθαίνει καθημερινά τι σημαίνει να ακούς. Χωρίς την υποστήριξή του, τα βήματά μου θα ήταν πολύ πιο αβέβαια και διστακτικά. Ευχαριστώ τη μητέρα μου, που με τη στάση της με κάνει να διεκδικώ σταθερά και ακλόνητα όσα αγαπώ. Ευχαριστώ τον αδερφό μου Γιώργο, που γέμισε την παιδική μου ηλικία με τις υπέροχες ιστορίες του. Δείχνοντας αγάπη για τη μουσική και δωρίζοντάς μου την πρώτη του κιθάρα, έγινε η αφορμή να γεννηθεί και η δική μου σχέση με τον κόσμο της μουσικής. Θέλω, τέλος, να ευχαριστήσω την Αριστούλα για τη φροντίδα με την οποία περιβάλλει όλα όσα είμαστε. Μέσα στη συνάντησή μας βρίσκω αυτό το ανεξάντλητο περίσσειμα με το οποίο φτιάχνουμε κάθε μέρα τον χρόνο, τον χώρο, την τέχνη, τη ζωή μας. Η

ακούραστη συμπόρευσή της με την προσπάθειά μου και η πίστη που δεν έπαψε να έχει σε αυτήν, ήταν καθοριστικές για την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

Συνοτομογραφίες των έργων του Maurice Merleau-Ponty

ΑΣ: Η αμφιβολία του Σεζάν

ΜΠ: Το μάτι και το πνεύμα

Σ: Σημεία

ΦΑ: Φαινομενολογία της Αντίληψης

Εισαγωγή

Πώς μπορεί η Μουσική Παιδαγωγική να προσφέρει κάτι παραπάνω από μια αισθητική εκπαίδευση ή από μια ανάπτυξη επιτελεστικών δεξιοτήτων; Πώς μπορεί να ξαναβρεί, πίσω από την αισθητική ενατένιση ή την τεχνική αρτιότητα, την πληρότητα ενός μουσικού κόσμου αναδυόμενου από το σωματικό του ρίζωμα; Πώς μπορεί μια μουσική πράξη να αναδείξει έναν άλλον τρόπο να υπάρχουμε στη μουσική, αλλά και μέσω αυτής;

Τα παραπάνω ερωτήματα αποτελούν τους βασικούς άξονες της παρούσας μελέτης, η πραγμάτευση των οποίων αντλεί τη φιλοσοφική της οπτική από τη φαινομενολογία του Γάλλου φιλοσόφου Maurice Merleau-Ponty· μια φιλοσοφία που, αντιπαρατιθέμενη στην καρτεσιανή παράδοση, εκκινεί από τη σωματική έδραση του ανθρώπου στον κόσμο και ανιχνεύει θεωρητικά το πλέγμα των εσωτερικών σχέσεων και συντονισμών που συγκροτούν τον συνεκτικό ιστό του πραγματικού. Η μερλοποντιανή φαινομενολογία εισηγείται, έναν άλλο τρόπο να βλέπουμε τα πράγματα, ο οποίος βασίζεται στην πρωτοταγή σχέση ανθρώπου και κόσμου. Σπάει, έτσι, το θετικιστικό περίβλημα που έχει επιβληθεί στον τρόπο που βλέπουμε το πραγματικό εξαιτίας της κυριαρχίας του επιστημονισμού και επιχειρεί να περιγράψει τον κόσμο, όπως δίδεται στην αντίληψή μας πριν από οποιαδήποτε θεματοποίηση.

Το πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας ξεκινάει με μια προσέγγιση των βασικών πυλώνων της μερλοποντιανής φαινομενολογίας. Θέτοντας υπό αμφισβήτηση τις αξιώσεις τόσο του εμπειρισμού όσο και της νοησιαρχίας για μια πραγματικότητα διαυγή και εξηγήσιμη, είτε μέσω των αισθήσεων, είτε μέσω μιας καθαρής συνείδησης που στρέφεται προς τον εαυτό της, ο Merleau-Ponty φέρνει στο προσκήνιο έναν κόσμο που συνιστά πρωταρχικά φαινόμενο, αδιαχώριστο από τον υλικό και ταυτόχρονα λογικό τρόπο με τον οποίο δίδεται στην αντίληψή μας. Η τελευταία αποτελεί για τον Merleau-Ponty την υπέρβαση των αντικειμενικών ορίων της ύπαρξης και την πρακτική εκβολή της προς τον κόσμο, ο οποίος εκλαμβάνεται ως υπαρκτικός ορίζοντας. Οι ορατές όψεις του κόσμου, δίδονται στην αντίληψη ως αδιαχώριστες από τον λογικό του ιστό, συγκροτώντας έτσι την ενότητά του, τον νοηματικό τρόπο διαθεσιμότητας του αντικειμένου σε εμάς. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το νόημα ανάγεται από μια ιδεατή οντότητα, σε συνυπαρκτική πραγματικότητα. Μέσα από τον συγκεκριμένο τρόπο προσέγγισης των εννοιών από τον Merleau-

Ponty, αναδεικνύεται μια ύπαρξη από-θετικοποιημένη, θεμέλιο της οποίας αποτελεί η σωματικότητα. Το σώμα υφίσταται υπό τη διπλή συνθήκη του να είναι ταυτόχρονα ορών και ορατό, αγγίζον και αγγιζόμενο, αντιλαμβανόμενο και αντιληπτό και «η ενότητά του είναι πάντα άρρητη και συγκεχυμένη» (ΦΑ: 344). Εκλαμβάνοντας τον κόσμο ως το πεδίο εκδίπλωσης των αποβλέψεών του και τα αντικείμενα ως οιονεί προεκτάσεις του, το σώμα αναδεικνύεται ο τόπος όπου η υποκειμενικότητα εκδηλώνεται ως συγκεκριμένη (συν)υπαρκτική τροπικότητα και η αντικειμενικότητα διάγει ως διαρκής μετάθεση εκτός των ορίων της. Στη συνέχεια του κεφαλαίου, αναδεικνύεται η φιλοσοφία της τέχνης του Γάλλου φαινομενολόγου ως λειτουργικό μέρος του στοχασμού του, καθώς η τέχνη θεωρείται από τον Merleau-Ponty κατ'εξοχήν πραγμάτευση του ανθρώπινου αντιλαμβάνεσθαι. Έτσι, τα κείμενά του αφορούν μεν άμεσα την ζωγραφική, αλλά σκιαγραφούν ταυτόχρονα ένα τρόπο του πράττειν για κάθε τέχνη που επιδιώκει να αποτελέσει πραγματική δημιουργία, για τη φιλοσοφία και, εν τέλει, για αυτή καθεαυτή την ανθρώπινη παρουσία εντός του βίου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται να αναδειχθεί μια ενσώματη προσέγγιση στη μουσική εκπαίδευση, υπό το πρίσμα μιας φιλοσοφίας του Merleau-Ponty, καθώς και θεωρητικών της φιλοσοφίας της μουσικής παιδαγωγικής, οι οποίοι έχουν θέσει το σώμα στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους. Αρχικά, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο οι αξιώσεις της επιστήμης για πλήρη διαύγαση του κόσμου μέσω των αντικειμενικοποιήσεων και η αφαίρεση κάθε στοιχείου ενδεχομενικότητας και υποκειμενικότητας από τη γνώση, διαπερνούν τις πτυχές της εκπαίδευσης και ανάγονται σε γνώμονες προσδιορισμού των στόχων της. Σε προέκταση αυτού, περιγράφονται οι βασικοί άξονες των θεωριών που ιστορικά αναπτύχθηκαν αναφορικά τη μουσική εκπαίδευση, και που ενσωμάτωσαν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, παραδοχές βαθιά ριζωμένες στον πυρήνα της δυτικής επιστημονικής σκέψης και της κυρίαρχης γνωσιοκεντρικής θεώρησης, αποσωματοποιώντας την μουσική εμπειρία και ανάγοντάς την σε ένα ζήτημα νοητικών δραστηριοτήτων και άρτιας απόδοσης μουσικών τεχνικών. Στη συνέχεια, επιχειρείται μια επιστροφή σε βασικές έννοιες της μουσικής εκπαίδευσης και ο επαναπροσδιορισμός τους όχι ως κατασκευές της νόησης, αλλά ως υλικές, σωματικές πραγματικότητες. Η επιστροφή αυτή αποτελεί ένα αίτημα που αφορά ουσιαστικά τόσο τη θέση μας σε σχέση με τη μουσική, όσο και το είδος των πρακτικών και των αναζητήσεων της μουσικής αγωγής. Μέσα από αυτήν αναδεικνύεται η μουσική

πράξη ως ο κατ' εξοχήν τόπος όπου είναι δυνατόν να ανατραπεί η θεώρηση του μουσικού έργου ως ενός αμετάβλητου όντος που βρίσκεται κάπου εκεί έξω και, αντίστοιχα, καταργείται η αναγκαιότητα ύπαρξης ενός σταθερού, περιχαρακωμένου υποκειμένου που διαμεσολαβεί την αξία αυτού του έργου κατά την εκτέλεση. Αυτό που συντελείται δεν είναι μια απλή αντιστροφή των δυϊσμών, αλλά μια αλληλοδιείσδυση σώματος-νου, γνώσης-πράξης, υποκειμένου-αντικειμένου. Τέλος, αναδεικνύεται η ποιότητα της μουσικής εμπειρίας και των σχέσεων που διαμορφώνονται στο πλαίσιο της ως το επίκεντρο της μουσικής παιδαγωγικής και εξετάζονται οι συνθήκες και οι προϋποθέσεις που μπορούν να καταστήσουν αυτή την εμπειρία μια βαθιά παιδαγωγική συνθήκη που θα διευρύνει τις προοπτικές και το βίωμά των μαθητών προς ένα πεδίο δημιουργίας το οποίο θα αποκαθιστά την επαφή με την ολότητα της ζωής.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος επιχειρείται η επιστροφή στην ίδια τη μουσική πράξη και συγκεκριμένα στην πράξη του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, ως του πλέον γόνιμου μουσικού πεδίου ανάδειξης και, ακόμα περισσότερο, επανάκτησης της πρωταρχικής σχέσης μεταξύ σώματος και μουσικής. Επιχειρείται να δειχθεί, υπό μερλοποντιανό πρίσμα, ο τρόπος με τον οποίο ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός, θέτοντας σε παρένθεση τις ευρέως διαδεδομένες παραδοχές της δυτικής μουσικής παράδοσης, τους καθορισμένους μουσικούς τρόπους και την πρότερη τεχνική κατάρτιση ή την έλλειψη αυτής, αποτελεί τη σιωπηρή υπόδειξη και, ταυτόχρονα, την ενσώματη βίωση ενός άλλου τρόπου να υπάρχουμε μέσα στη μουσική, αλλά και μέσω αυτής. Αρχικά, αναδεικνύεται στο πλαίσιο του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού η μετατόπιση της σημασίας από το δημιουργημένο αντικείμενο τέχνης στην πράξη της δημιουργίας, από το μουσικό έργο στη μουσική διαδικασία. Στη συνέχεια, αναλύεται η διαδικασία του παιχνιδιού κατά τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό ως μια διεργασία που δεν έχει χαρακτηριστικά της μίμησης ή της αναπαράστασης, αλλά αποτελεί ουσιαστική έκφραση, με τα χαρακτηριστικά που αποδίδει σε αυτήν ο Merleau-Ponty. Στη συνέχεια, τίθεται στο επίκεντρο του συλλογισμού το εντατικό και πυκνό «εδώ και τώρα» της αυτοσχεδιαστικής πράξης. Επικεντρώνοντας σε αυτή τη στιγμή, αναδεικνύεται το χρονικό και χωρικό νήμα που, με κέντρο το σώμα του μουσικού εξακτινώνεται και εμπερικλείει το παρελθόν, το μέλλον και τους άλλους μουσικούς ως συν-υποκείμενα στο ίδιο συνδεδετικό ιστό που συνέχει το μουσικό περιβάλλον. Τέλος, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο οι πτυχές

του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού μπορούν να προσεγγιστούν από παιδαγωγική σκοπιά, ώστε να συμβάλουν σε μια πληρέστερη κατανόηση αναφορικά με τη θέση που κατέχει ο αυτοσχεδιασμός στη μουσική εκπαίδευση, τον ρόλο που θα μπορούσε να διαδραματίσει στη μουσική καθημερινότητα των παιδιών, καθώς και τις προοπτικές που διανοίγονται μέσα από την τοποθέτησή του στο κέντρο της μουσικοπαιδαγωγικής πράξης.

Κεφάλαιο Ι^ο

Η φιλοσοφία του Maurice Merleau-Ponty

1.1 Η Φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty. Συνείδηση, Αντίληψη, Νόημα

«Η αληθινή φιλοσοφία είναι να ξαναμάθουμε να βλέπουμε τον κόσμο», γράφει ο Merleau-Ponty στον πρόλογο της Φαινομενολογίας της Αντίληψης (ΦΑ: 35). Η φράση αυτή σε ένα από τα πρώτα, αλλά και σημαντικότερα έργα του, αφενός αποτυπώνει την κατεύθυνση της φιλοσοφικής του σκέψης, μιας σκέψης στραμμένης προς τον κόσμο, και αφετέρου αναδεικνύει το ερώτημα αναφορικά με το *τι είναι Φαινομενολογία* ως αδιαχώριστο –υπό μερλοποντιανό πρίσμα– από το *τι είναι «αληθινή φιλοσοφία»*. Σύμφωνα με τον Lyotard, η φαινομενολογία είναι «η μελέτη των “φαινομένων”, [...] αυτού που είναι “δοσμένο”» (1954/1985: 6). Για τον Merleau-Ponty, αυτή η μελέτη δεν μπορεί να έχει τον χαρακτήρα μιας εξήγησης ή μιας ανάλυσης. Συνιστά, πρωτίστως, μια περιγραφή και επιζητά, σε συμφωνία με το πρόταγμα του Husserl, την επιστροφή στα «ίδια τα πράγματα [...], σ’ αυτό τον κόσμο πριν από τη γνώση για τον οποίο μιλά πάντα η γνώση, και ως προς τον οποίο όλοι οι επιστημονικοί προσδιορισμοί είναι αφηρημένοι, σημικοί και εξαρτημένοι» (ΦΑ: 18).

Ποιος είναι όμως αυτός ο κόσμος στον οποίο η φαινομενολογία μάς καλεί να επιστρέψουμε, αν δεν είναι ο κόσμος όπως έχει ερμηνευθεί από την επιστήμη; Ποιο είναι το υπό μελέτη φαινόμενο, αν όχι το αντικείμενο με τις φυσικές ιδιότητές του; Στην απάντηση αυτών των ερωτημάτων, βασίζεται η θεμελίωση της μερλοποντιανής φιλοσοφίας ως υπαρκτικής πρότασης, η οποία αντιστρατεύεται την αναγωγή της επιστήμης σε κυρίαρχη ιδεολογία που αξιώνει να ερμηνεύσει τον κόσμο θετικά και εξαντλητικά, μέσω της αντικειμενικοποίησής του (Μαρκουλάτος, 2018· Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008). Η κριτική του Merleau-Ponty απέναντι στην επιστημονική σκέψη, μια κριτική που αποτελεί σημείο αφετηρίας του στοχασμού για πολλά από τα έργα του, εστιάζει στην αξίωση της τελευταίας για ερμηνευτική εξάντληση του τρόπου λειτουργίας του πραγματικού, μέσω κατασκευασμένων μοντέλων, καθώς και στον χειρισμό του κόσμου ως ένα αντικείμενο με μόνο προορισμό να υπαχθεί στις αντικειμενοποιήσεις του επιστημονισμού (ΜΠ). Στη βάση αυτή, ο κόσμος καθίσταται ένα αντικείμενο απολύτως διαυγές και εξηγήσιμο, το νόημα του οποίου ανάγεται στις κατασκευές της ανθρώπινης νόησης, ενώ παράλληλα, με μέσο την επιστήμη,

νομιμοποιούνται οι αξιώσεις κυριαρχίας του ανθρώπου επάνω στον κόσμο (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008).

«Η επιστήμη χειραγωγεί τα πράγματα και αρνείται να τα κατοικήσει. [...] Έτσι, όμως, δεν αντιμετωπίζει τον πραγματικό κόσμο παρά μόνο από μακριά», σημειώνει ο Merleau-Ponty στις πρώτες γραμμές του δοκιμίου του «Το μάτι και το πνεύμα» (ΜΠ: 61). Αυτός ο κόσμος, ο κόσμος-της-ζωής (Lebenswelt), «που είναι πάντα “ήδη εκεί” πριν από τον αναστοχασμό, ως αναπαλλοτρίωτη παρουσία» (ΦΑ: 15), τοποθετείται στο κέντρο του φαινομενολογικού στοχασμού, αποτελώντας το προ-κατηγορικό, προ-στοχαστικό στρώμα εμπειρίας, στο οποίο δομείται οποιαδήποτε απόπειρα θεματοποίησης και αντικειμενικότητας (Μουρίκη, 1990). Κάθε τέτοια απόπειρα αποτελεί μια «δευτερογενή έκφραση», μια εξήγηση, που δεν μπορεί να έχει το ίδιο νόημα ύπαρξης με τον βιωμένο κόσμο. «Ό,τι ξέρω για τον κόσμο, ακόμα και μέσω της επιστήμης, το ξέρω με αφετηρία μια δική μου θέαση ή μια εμπειρία του κόσμου, χωρίς την οποία τα σύμβολα της επιστήμης δεν θα σήμαιναν τίποτα» (ΦΑ: 17). Όπως ήδη καταδείχθηκε, η γνώση αυτή δεν σχετίζεται, για τον Merleau-Ponty, με μια ορθολογικότητα που εγκαθιδρύει τον κόσμο στα μέτρα των κατασκευών της. Ταυτόχρονα, όμως, δεν μπορεί να σχετίζεται και με μια συγκροτούσα συνείδηση που συνθέτει τις επί μέρους όψεις του κόσμου και λειτουργεί για αυτόν ως «δωρήτρια νοήματος» (Μουρίκη, 1990: 83). Αυτή η γνώση σχετίζεται, μάλλον, με το ίδιο το υποκείμενο και την πρωταρχική εμπειρία του κόσμου, που συνιστά μια ενσώματη αντιληπτική διεργασία και είναι αδιαχώριστη από τον συγκεκριμένο τρόπο με τον οποίο ο κόσμος υπάρχει για το υποκείμενο. Σχετίζεται, τελικά, όχι με μια σκέψη περί του κόσμου, αλλά με την ίδια την ύπαρξη του υποκειμένου ως ενεργητικής εισδοχής ενός κόσμου, η οποία, ακριβώς επειδή δεν έχει τον χαρακτήρα παθητικής πρόσληψης ή νοησιαρχικής κατασκευής, διαμορφώνει τον κόσμο και διαμορφώνεται από αυτόν, μέσα από το αδιάλειπτο σωματικό σχετίζεσθαι.

Εγκαθιστώντας εκ νέου το υποκείμενο μέσα στο σώμα του και μέσα στο πλέγμα εσωτερικών σχέσεων που αναπτύσσει με τον κόσμο, ο Merleau-Ponty ψηλαφεί τις διόδους επαφής μεταξύ ανθρώπου και κόσμου. Θέτοντας υπό αμφισβήτηση τις αξιώσεις μιας πραγματικότητας διαυγούς και εξηγήσιμης, είτε εμπειρικά, μέσω των αισθήσεων, είτε νοησιαρχικά, μέσω μιας καθαρής συνείδησης που στρέφεται προς τον εαυτό της (Μουρίκη, 2005· Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008), φέρνει στο προσκήνιο έναν κόσμο ο οποίος υπάρχει αδιαχώριστα από τον τρόπο με

τον οποίο τον αντιλαμβανόμαστε, κατ' ουσίαν «είναι αυτό που αντιλαμβανόμαστε» (ΦΑ: 29), συνιστώντας, έτσι, πάντα ένα είναι για εμάς, ένα φαινόμενο. Αυτή η σύμπτωση μεταξύ φαίνεσθαι και είναι για την αντίληψη, αποτελεί το πρωταρχικό επίπεδο ύπαρξης του κόσμου για το υποκείμενο. Η πραγματικότητα «δεν συνιστά καθαρό είναι» (ΦΑ: 34), δεν υπάρχει για μένα ούτε ως καθαρή ιδέα, ούτε ως καθαρή εμπειρία, εφόσον «δεν βρίσκεται πια *μπροστά μου* αλλά με περιβάλλει και με έναν τρόπο με διαπερνά» (Merleau-Ponty στο Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008). Είμαστε οργανικά δεμένοι, σωματικά ριζωμένοι στην πραγματικότητα και στο πλέγμα πρακτικών και νοηματικών συναφειών που συναποτελούμε. Ο τρόπος, μάλιστα, της συνύπαρξής μας δεν αποτελεί μια τυχαιότητα, αλλά τον οριακά αναπόδραστο τρόπο να υπάρχουμε ως αντιληπτική ανοιχτότητα προς αυτήν και εκείνη ως χειρονομία απεύθυνσης προς εμάς.

Στη βάση αυτής της εσωτερικής σχέσης, το είναι συνιστά μια φυσική και συνάμα νοηματική πραγματικότητα. Τα πράγματα βιώνονται, την ίδια στιγμή, ως υλικές και σημασιακές οντότητες, ως ένας «αξεχώριστος σύνδεσμος ύλης και μορφής», γι' αυτό και η παρουσία τους δεν μπορεί να εξαντληθεί αποκλειστικά στην εμπειρική ή στην λογική τους πλευρά (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 78). Αυτή ακριβώς την αμοιβαία ενύπαρξη ανιχνεύει η φαινομενολογία: τον λόγο ως υπαρκτική λειτουργία του πραγματικού και τις μορφές της ύπαρξης ως αναδυόμενη λογικότητα (Μαρκουλάτος, 2018). Μέσω της φαινομενολογικής αναγωγής –η ουσία της οποίας, υπό μερλοποντιανό πρίσμα, δεν βρίσκεται στην συνειδησιακή αποστασιοποίηση από τον κόσμο, αλλά στην αποκάλυψη της λειτουργικής μας συνάφειας με αυτόν– επιχειρεί να θέσει σε παρένθεση τις παραδοχές του αντικειμενισμού και «να επανατοποθετήσει μπροστά στο βλέμμα μας» τη σχέση μας με τον κόσμο, «έτσι όπως προφέρεται ακούραστα μέσα μας», ως ανεξάντλητη και νοητικά απροσπέλαστη διεργασία γένεσης νοήματος (ΦΑ: 31). Κατ' αυτόν τον τρόπο, στη μερλοποντιανή φιλοσοφία, ο λόγος περί των φαινομένων γίνεται ένας λόγος περί του ενσώματου υποκειμένου, περί της ύπαρξης ως αντιληπτικής διεργασίας και εισδοχής του κόσμου –εν τέλει ως συνύπαρξης– συγκροτώντας, έτσι, μια νέου τύπου φιλοσοφική ανθρωπολογία.

Σε αυτήν ακριβώς την αξεδιάλυτη συν-πλοκή μας με τον κόσμο και στην αδυναμία να εκριζωθούμε από το έδαφος του πραγματικού εντοπίζεται ο πυρήνας της συνείδησης. Απορρίπτοντας την εξήγησή της ως μιας αποστασιοποιημένης

λειτουργίας διανοητικής κατοχής των αντικειμένων ή ως ενός υπερβατολογικού στοιχείου του υποκειμένου, ο Merleau-Ponty θεμελιώνει τη συνείδηση στην ανθρώπινη σωματικότητα, στον απτό τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο υπάρχει σχεσιακά εντός ενός κόσμου, όπου τα πράγματα δεν εκλαμβάνονται ως θραύσματα ιδεατών ενοτήτων, αλλά συνιστούν ζωτικούς τρόπους σχετισμού –καθιστώντας, έτσι, αυτόν τον κόσμο διαρκώς κόσμο *του*–. Υπ’ αυτό το πρίσμα, η συνείδηση, άρρηκτα δεμένη με το σώμα και τον κόσμο ως πεδίο υλικής και νοηματικής εγγραφής του υποκειμένου, απονοητικοποιείται και καθίσταται «η [βιωματική] συναίσθηση αυτής της σχεσιακής λειτουργίας» (Μαρκουλάτος, 2018: 77, 48). Ο κόσμος δεν συνιστά πλέον το αντικείμενο συγκρότησης της συνείδησης, αλλά την «αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα προς την οποία αδιαλείπτως φέρεται η συνείδηση» (Μουρίκη, 1990: 83). Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η συνείδηση καθίσταται «πρωταρχικά όχι ένα “σκέφτομαι ότι” αλλά ένα “μπορώ”» (ΦΑ: 242) και, συνεπώς, η προθετικότητα, η ιδιότητα της συνείδησης να αποτελεί συνείδηση τινός, δεν βασίζεται σε αυτό το «τι» ως μια έννοια αποκομμένη από τον κόσμο, αλλά ως έναν ορίζοντα προς τον οποίο η ύπαρξη διαρκώς στοχεύει (ΦΑ: 44).

Μια συνείδηση που είναι συστατικά αναφορική, που εδράζεται στη σωματικότητα και, ταυτόχρονα, «ξεσπά ως τα ακρότατα όρια» (Sartre, στο: Lyotard, 1985: 7) δεν μπορεί παρά να οδηγεί τον συλλογισμό μας προς την εμβάθυνση στην ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη, όπως υπάρχει ως σωματική εμμένεια και, ταυτόχρονα, ως διάχυτη εξωστρέφεια· με άλλα λόγια, όπως υπάρχει αντιληπτικά (Μαρκουλάτος, 2018). Η αντίληψη, για τον Merleau-Ponty, «δεν είναι επιστήμη, δεν θέτει τα πράγματα στα οποία αναφέρεται, δεν τα απομακρύνει για να τα παρατηρήσει, ζει μαζί τους, [...] μας δένει με έναν κόσμο όπως με μια πατρίδα» (ΦΑ: 540). Αντιπαρατιθέμενος τόσο στη εμπειριστική θεώρηση της αντίληψης ως αντανάκλασης του κόσμου στα αισθητηριακά μας όργανα, όσο και στη νοησιαρχική θεώρηση, που την εκλαμβάνει ως λειτουργία κατά την οποία ένα γνωρίζον υποκείμενο σχηματίζει μια νοητική αναπαράσταση ή πραγματοποιεί μια λογική ανάλυση ενός εξωτερικού κόσμου, ο γάλλος φιλόσοφος προκρίνει μιαν αντιμετώπιση της αντίληψης ως «το υπόβαθρο, το φόντο πάνω στο οποίο ξεχωρίζουν όλα τα ενεργήματα», το έδαφος και την προϋπόθεση κάθε ανθρώπινης πράξης (ΦΑ: 20, 21· Μουρίκη, 2009· Μαρκουλάτος, 2018).

Η αντιληπτική επαφή με τον κόσμο δεν συνίσταται σε μια αισθητηριακή αναγκαιότητα ή σε ένα νοητικό συμπέρασμα, αλλά αποτελεί «έναν ορισμένο τύπο συμβίωσης, έναν ορισμένο τρόπο τον οποίο έχει το εξωτερικό να μας κατακλύσει, έναν ορισμένο τρόπο που έχουμε εμείς να το υποδεχτούμε» (ΦΑ: 534). Και αμφίδρομα, όμως, αποτελεί την υπέρβαση των αντικειμενικών ορίων της ύπαρξης και την πρακτική εκβολή της προς τον κόσμο, που εκλαμβάνεται ως υπαρκτικός ορίζοντας. Το πεδίο εκτύλιξης του αντιληπτικού γεγονότος γίνεται ένας ζωντανός ιστός, όπου σώμα και αντικείμενα καθίστανται αμοιβαία ορατά και συν-αρτιώνονται μέσα από τον τρόπο διαθεσιμότητάς τους, ως ζωτικά μέρη ενός πλέγματος εσωτερικών σχέσεων και αλληλοπεριχωρήσεων. Στη σιωπηρή λογική τους αντικρίζουμε –μέσω του συναισθητικού συντονισμού μας και όχι μιας νοητικής διαύγειας– τη δική μας λειτουργική λογική, φτιαγμένη από την ίδια «στόφα», πλεγμένη στο ίδιο «υφάδι του κόσμου» (ΜΠ: 68). Σε αυτό το πλαίσιο, η αντίληψη «είναι αυτό καθαυτό το είναι μου όπως υπάρχει αυτοδιασταλτικά· είναι αυτό καθαυτό το είναι του κόσμου όπως αυτό διυλίζεται ως η δική μου ύπαρξη», συνιστώντας τελικά τον «κατεξοχήν τόπο της σύντηξης της ύπαρξής μου με τα πράγματα» (Μαρκουλάτος, 2018: 46, 258).

Εστιάζοντας περαιτέρω στη διεργασία της αντίληψης, υπό μερλοποντιανό πρίσμα, παρατηρούμε πως χαρακτηρίζεται από μια παραδοξότητα. Η αντιληπτική προσέγγιση των πραγμάτων πραγματοποιείται πάντα ως φανέρωση μερικών μόνο όψεών τους, καθιστώντας την αντίληψη μια διεργασία μη ολοκληρώσιμη που δεν εξαντλεί οπτικά το αντικείμενο, αλλά μας το δίδει ως ανοιχτό και ανεξάντλητο σύνολο. Ταυτόχρονα, όμως, αντιληπτικά, τα πράγματα υπερβαίνουν τις συμβατικά ορατές τους όψεις και δίδονται ολικά, στην πληρότητά τους, όχι υπό μορφή αθροίσματος των επιμέρους αισθητηριακών δεδομένων τους, αλλά ως πλήρεις νοηματικές παρουσίες. Έτσι, ενώ δεν κατέχονται ποτέ ολοκληρωτικά, διατηρώντας τον ανεξάντλητο χαρακτήρα τους, σε κάθε ορατή τους όψη περιέχεται «πάντα κάτι πέραν αυτού που είναι όντως δεδομένο», υποδηλώνοντας την ολότητά τους, ως μια διαισθητική ενότητα διδόμενη στο σώμα (Merleau-Ponty στο Μαρκουλάτος, ό.π.: 96).

Αυτό το ολικό, αλλά πάντα ανεξάντλητο, δίδεσθαι, συνδέει την παρουσία των πραγμάτων με «μια διάσταση απουσίας, κάθε φανέρωσή τους με μια συγκάλυψη» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 99). Συνδέει την ορατή τους πλευρά με τις αόρατες

διαστάσεις τους, με τον λογικό ιστό που τα καθιστά συνεκτικά και επενδύει το πραγματικό. Οι δύο αυτές πλευρές συγκροτούν το απεριχώρητο του πράγματος και της ίδιας της αντιληπτικής διεργασίας. Ταυτόχρονα, όμως, αποτελούν την αμφισημία της μερλοποντιανής όρασης να υπερβαίνει τον συμβατικό της χαρακτήρα και, μέσω της ολικότητάς της, να ορά το αόρατο, να είναι αδιαχώριστα φυσική και λογική. (Μαρκουλάτος, 2018). Η διεργασία της όρασης δεν μας παρέχει, απλώς, μια πληροφορία για το αντικείμενο, όπως προκύπτει από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία, αλλά μας προσφέρει μια νοηματική πυκνότητα, μια φυσιογνωμία στην οποία συγκλίνουν όλες οι ορατές και αόρατες όψεις του. Μας προσφέρει, εν τέλει, το ολικό και, ταυτόχρονα, εκφεύγον «ίχνος μιας ύπαρξης» (ΦΑ: 540).

Η σημασία των πραγμάτων βρίσκεται σε αυτό ακριβώς το ίχνος της ύπαρξης, όπως γίνεται «αναγνώσιμο και κατανοητό για μια άλλη ύπαρξη» (ΦΑ: 540). Το νόημά τους, έτσι όπως υπάρχει για εμάς, δεν αποτελεί μια προ-κατασκευασμένη ιδιότητα που τους επιβάλλεται εξωγενώς, ούτε, όμως, πλάθεται εκ του μηδενός. Τα πράγματα υπάρχουν πάντα για εμάς ως βιούμενη πραγματικότητα που, ως τέτοια, δεν μπορεί να είναι ουδέτερη, κενή νοήματος. Κατά την αντίληψη, μας προτείνουν άμεσα ένα νόημα, που είναι αδιαχώριστο από την ολική εμφάνισή τους στο βλέμμα μας (ΦΑ) και δεν προηγείται, αλλά ούτε και έπεται εξ' ολοκλήρου της αντιληπτικής επαφής μας με αυτά. Το νόημα αναδύεται μέσα από την «έκρηξη του αισθητού κόσμου ανάμεσά μας» και «εγκαθιδρύεται» με αφετηρία την αντιληπτική, μέσω του σώματος, προσέγγιση» αυτού του κόσμου (Merleau-Ponty στο Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 287, 214). Ο λογικός ιστός του πράγματος που, μαζί με τις ορατές όψεις του, συγκροτεί την ενότητά του, αποτελεί τον νοηματικό τρόπο διαθεσιμότητας του αντικειμένου σε εμάς. Είναι νοηματικός, ακριβώς γιατί είμαστε σωματικά και λειτουργικά σε συν-πλοκή με το αντικείμενο, ως οργανικά μέρη αυτού του αόρατου συνεκτικού ιστού που υποβαστάζει το πραγματικό. Ο τρόπος αυτός «αποζητά λειτουργική αμοιβαιότητα» και σχεδόν μας υπαγορεύει τον τρόπο να διατιθέμεθα προς αυτό (Μαρκουλάτος, 2018), ανάγοντας, έτσι, το νόημα, όχι σε ιδεατή οντότητα, αλλά σε συνυπαρκτική πραγματικότητα.

1.2 Η σωματικότητα ως θεμέλιο της ύπαρξης

Μέσα από προσέγγιση των κεντρικών για τη μερλοποντιανή φαινομενολογία εννοιών, όπως αυτή επιχειρήθηκε παραπάνω, αναδεικνύεται μια ύπαρξη από-θετικοποιημένη, θεμέλιο της οποίας αποτελεί η σωματικότητα. Μέσω της φιλοσοφικής του σκέψης, ο Merleau-Ponty αντιτάσσεται στην αντικειμενοκεντρική προσέγγιση της επιστήμης, που αντιμετωπίζει το σώμα σαν ένα «πράγμα χωρίς εσωτερικό» και, ταυτόχρονα, στην πνευματοκρατία του συγκροτούντος υποκειμένου, που το αντιμετωπίζει σαν ένα «εσωτερικό χωρίς εξωτερικό, έναν αμερόληπτο θεατή» (ΦΑ: 123). Το σώμα δεν καθίσταται ποτέ ιδεατή οντότητα, ανεξάρτητη από την υλική της υπόσταση και, κατά τον ίδιο τρόπο, δεν μπορεί να καταστεί ποτέ ένα αντικείμενο, καθώς είναι εκείνο μέσω του οποίου υπάρχουν τόσο τα αντικείμενα, όσο και ο ίδιος ο χώρος. Υφίσταται υπό τη διπλή συνθήκη του να είναι ταυτόχρονα ορών και ορατό, αγγίζον και αγγιζόμενο, αντιλαμβανόμενο και αντιληπτό. «Η ενότητά του είναι πάντα άρρητη και συγκεχυμένη» και ο μόνος τρόπος να γνωρίσω αυτή την ενότητα, για τον γάλλο φιλόσοφο, είναι «να το ζήσω, δηλαδή να αναλάβω για λογαριασμό μου το δράμα που το διαπερνά και να συνταυτιστώ μ' εκείνο» (ΦΑ.: 344).

Το σώμα συνιστά φαινόμενο, που συγκροτείται κάθε στιγμή, τόσο από την υλικότητά του, όσο και από το νοηματικό του περιεχόμενο. Ως τέτοιο, βρίσκεται μέσα στον κόσμο και τα πράγματα, που του δίδονται «όχι μέσω μιας “φυσικής γεωμετρίας”, αλλά σε μια ζωντανή διασύνδεση συγκρίσιμη ή μάλλον ταυτόσημη με τη διασύνδεση που υπάρχει ανάμεσα στα μέρη του ίδιου του σώματος» (ΦΑ: 356). Η νοηματικότητα που διατρέχει το σώμα δεν αποτελεί δάνειο από μια ανεξάρτητη από εμάς πραγματικότητα, αλλά αναδύεται μέσα από τη σύμφυσή μας με τον κόσμο· ένα κόσμο όχι άθροισμα καθορισμένων αντικειμένων, αλλά έναν ορίζοντα προς τον οποίο αδιάλειπτα διατιθέμεθα (Μαρκουλάτος, 2018). Ως οργανικό μέρος αυτού του κόσμου, σε κάθε νέο αντιληπτικό γεγονός, «το σώμα μας γνωρίζει περισσότερα από μας σχετικά με τον κόσμο ως ενότητα, μέσω της ικανότητάς του να αισθάνεται» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 112). Αυτό δεν σημαίνει ότι το ανθρώπινο γνωρίζει ανάγεται στο αισθάνεσθαι, αλλά ότι «παρευρισκόμαστε στη γέννηση αυτού του γνωρίζειν», η οποία γίνεται για εμάς «το ίδιο αισθητή με τα αισθητά» (Merleau-Ponty στο Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 118). Βιώνεται μέσω του σώματος, καθώς αποτελεί την συναισθητική γνώση του λειτουργικού συντονισμού μας με τον κόσμο,

και, εν τέλει, δεν είναι άλλο από το κατακλυσμιαίο γεγονός της γέννησης του νοήματος.

Με βάση όσα αναλύθηκαν παραπάνω, το σώμα αναδεικνύεται ο τόπος όπου η υποκειμενικότητα εκδηλώνεται ως συγκεκριμένη (συν)υπαρκτική τροπικότητα και η αντικειμενικότητα διάγει ως διαρκής μετάθεση εκτός των ορίων της. Καθίσταται κατ' επέκταση, το ολοκληρωτικά προσωπικό, υλικό και συνάμα νοηματικό, υπόβαθρο στο οποίο βασίζεται η άρση του δυϊσμού μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου. Μέσω της φιλοσοφικής του σκέψης, ο Merleau-Ponty αναδεικνύει τη φιλοσοφία του σώματος ως διακριτού ρεύματος της φιλοσοφίας και μας καλεί να ξαναμάθουμε «να αισθανόμαστε το σώμα μας», να ξαναβρούμε «κάτω από την αντικειμενική και μακρινή γνώση του σώματος, αυτή την άλλη γνώση που έχουμε για το σώμα, επειδή είναι πάντα μαζί μας και επειδή είμαστε σώμα» (ΦΑ: 358).

1.3 Η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του Maurice Merleau-Ponty

Η φαινομενολογία «είναι κοπιώδης σαν το έργο του Μπαλζάκ, του Προυστ, του Βαλερύ ή του Σεζάν – [...] με την ίδια θέληση να συλλάβει εν τω γεννάσθαι το νόημα του κόσμου» (ΦΑ: 36). Στη φράση αυτή του Merleau-Ponty από τον πρόλογο της *Φαινομενολογίας της Αντίληψης*, αποτυπώνεται το γεγονός πως η φιλοσοφική προσέγγιση του Merleau-Ponty στις εικαστικές τέχνες και κυριότερα στη ζωγραφική –όπως αναδεικνύεται λίγα χρόνια αργότερα στα δοκίμιά του *Η αμφιβολία του Σεζάν* (1948) και *Το Μάτι και το Πνεύμα* (1960)– δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να θεωρηθεί μια παράλληλη ενασχόληση, στο περιθώριο του «κυρίως» φιλοσοφικού του στοχασμού. Ο Merleau-Ponty, μέσα από την ανίχνευση της κοινής αυτής «θέλησης» στην τέχνη και στη φιλοσοφία –τη φιλοσοφία που ο ίδιος επιδιώκει να θεμελιώσει– οικειοποιείται φιλοσοφικά μια δραστηριότητα που θεωρείται πιο κοντινή στην *πράξη* από ότι συμβατικά θεωρείται η φιλοσοφία (Μαρκουλάτος, 2018) και που, σε αντίθεση με την τελευταία, είναι αποδεσμευμένη από την ευθύνη της έκφρασης εκτιμήσεων και συμβουλών περί του κόσμου: «Ο ζωγράφος είναι ο μόνος ο οποίος έχει το δικαίωμα να στρέφει το βλέμμα του σε όλα τα πράγματα δίχως καμία υποχρέωση να εκφράσει εκτιμήσεις» (ΜΠ: 64). Μέσω αυτής της οικειοποίησης, υπονομεύει τον διαχωρισμό θεωρίας και πράξης, καθώς και την επακόλουθη υπερπνευματικοποίηση της φιλοσοφίας, αναδεικνύοντας μια φιλοσοφία που, όπως και η

τέχνη, επιχειρεί να κατοικήσει το *είναι* και όχι να το εξετάσει διατηρώντας απόσταση από αυτό. Οδηγεί, έτσι, τη φιλοσοφία του –καθώς και τη φιλοσοφία της τέχνης ως λειτουργικό μέρος της– προς ένα είδος οντολογίας, προς μια απόπειρα ψηλάφησης της λογικότητας των μορφών του *είναι* (Μαρκουλάτος, 2018).

Ακριβώς σε αυτές τις μορφές του *είναι*, καθώς και στην πρωτοταγή εμπειρία, επιχειρεί να επιστρέψει ο Cézanne, προκειμένου να ξαναβρεί το αντικείμενο (ΑΣ: 33, 39) και, υπερβαίνοντας διχοτομήσεις της ζωγραφικής παράδοσης, να το μετουσιώσει σε πίνακα. Αυτό που αναζητά δεν είναι το αντικείμενο, όπως καθορίζεται από τους νόμους της προοπτικής. Δεν επιθυμεί, σύμφωνα με την οπτική του Merleau-Ponty, να το προσδιορίσει μέσω περιγραμμάτων, που θα ήταν μεν συνεπή προς τους κανόνες της γεωμετρίας, αλλά ασύμβατα προς τον ορατό κόσμο. Ταυτόχρονα, όμως, δεν επιλέγει ούτε την «ζωγραφική της ατμόσφαιρας» και της πλήρους απουσίας περιγραμμάτων, τη ζωγραφική, δηλαδή, του ρεύματος του ιμπρεσιονισμού, που αποτελεί την πιο άμεση καλλιτεχνική του επιρροή, καθώς θεωρεί ότι στην προσπάθειά της να αποδώσει την αίσθηση του αντικειμένου, καταλήγει να το «καταπνίγει» και να «εξαφανίζει την ιδιαίτερη βαρύτητά του» (ΑΣ: 32).

Αυτό που επιδιώκει ο Cézanne είναι να αναπαραστήσει το αντικείμενο «πίσω από την ατμόσφαιρα». Αρνείται να «διαχωρίσει τα καθορισμένα πράγματα, όπως αυτά εμφανίζονται υπό το βλέμμα μας, από τον απροσδιόριστο τρόπο με τον οποίο αυτά εμφανίζονται». Επιθυμεί να ξαναβρεί την ίδια την πραγματικότητα, ως ατμόσφαιρα και, ταυτόχρονα, ως στερεότητα, –με άλλα λόγια, ως παρουσία– «να ζωγραφίσει την ύλη τη στιγμή που προσλαμβάνει μορφή» (ΑΣ: 32, 35). Η παρουσία αυτή μεταφέρεται στον καμβά μέσω της «προτεραιότητας του χρώματος σε σχέση με τα σχέδια» (ΑΣ: 33). Μέσω των βαθμιαίων αναμιξέων του χρώματος, αναδύεται η μορφή του αντικειμένου, όχι ως μια ορθολογικά περιγεγραμμένη οριοθέτηση, αλλά ως απάλειψη του ορίου μεταξύ σχεδίου και χρωματισμού (Μαρκουλάτος, 2018). Ο Cézanne δεν αποδομεί το αντικείμενο· αναβιώνει μέσω του χρώματος την ανάδυσή του στο ορατό – αδιαχώριστα ως ύλη και ως λογικότητα–, όπως συμβαίνει άλλωστε και με την ίδια την αντίληψη, και «μας δίνει το πράγμα [...] πλήρες αποθεμάτων, ως μια ανεξάντλητη πραγματικότητα». (ΑΣ: 38).

Όπως καταδεικνύεται από τα παραπάνω, ο Cézanne, προσπαθεί να υπερβεί τα διλήμματα και τις διχοτομίες αναφορικά με τη ζωγραφική. Αναγνωρίζει τη ζωγραφική παράδοση και τις επιρροές του, αλλά προτιμά «να πειθαρχήσει στο

ιδιαίτερο νόημα της δικής του ζωγραφικής» και να «φέρει στον κόσμο το έργο του με τον ίδιο τρόπο που ο άνθρωπος πρόφερε τον πρώτο λόγο» (ΑΣ: 35, 45). Ένα ακόμα τέτοιο δίλημμα είναι αυτό της παραστατικότητας. Για τον Cézanne, όπως υποστηρίζει ο Merleau-Ponty, το δίλημμα αυτό τίθεται σε λάθος βάση, καθώς από τη μια μεριά, ακόμη και η πλέον αναπαραστατική ζωγραφική δεν μπορεί να αναπαραστήσει πιστά τον κόσμο –κάθε τέτοια προσπάθεια θα κατέληγε σε μια μιμητική απεικόνιση–, και από την άλλη, «καμία ζωγραφική, ακόμα και η αφηρημένη, δεν μπορεί να εξαλείψει το Είναι» (ΜΠ: 111). Η πιστή αναπαραγωγή της πραγματικότητας και η αναγωγή της επιδίωξης αυτής σε αυτοσκοπό της ζωγραφικής, χαρακτηρίζει τόσο την κλασική, όσο και την ιμπρεσιονιστική αναπαράσταση. Με αυτό τον τρόπο, όμως, η ζωγραφική τοποθετείται σ' ένα σημείο εκτός του *είναι* απ' όπου επιχειρεί [εις μάτην] να το ανασυστήσει εικονιστικά», καταλήγοντας έτσι να εκλαμβάνεται «ως αυτοτελές σύμπαν τεχνασμάτων με σκοπό την τεχνική αρτιότητα» (Μαρκουλάτος, 2018: 140).

Η ζωγραφική του Cézanne, ωστόσο, δεν αξιώνει να αποτελέσει μια απεικονιστική αναπαραγωγή του κόσμου, αλλά μια ανασυγκρότησή του. Αξιώνει την ανασύσταση του αντικειμένου ή του προσώπου, όχι όπως σχηματοποιείται από τη γεωμετρία, αλλά όπως βιώνεται από την αντίληψη, στην ολικότητα και στην αμφιρρόπιά του. Η διεργασία αυτή δεν προϋποθέτει κάποιου είδους ανεξάρτητη πραγματικότητα, αλλά την υπαρκτική ώσμωση μεταξύ ζωγράφου και κόσμου. Προϋποθέτει τη ζωτική τους συν-πλοκή, την «αναπνοή μέσα στο Είναι» (ΜΠ: 76), που –ίσως– δώσει στον ζωγράφο τη δυνατότητα να ζωγραφίσει τα αντικείμενα «σαν να διστάζουν, όπως στις αρχές της δημιουργίας» (ΑΣ: 41). Αυτή η αέναη αρκτικότητα είναι οριακά ο μόνος τρόπος να υπάρχει η πραγματικότητα για έναν ζωγράφο στραμμένο και διαρκώς εξερχόμενο στον κόσμο, όπως ο Cézanne: ως διαρκώς ολοκληρούμενη από την αντίληψή του, από το ολικό του άνοιγμα προς τον κόσμο, προς μια «ύπαρξη που πάντα ξαναρχίζει» (ΑΣ: 43). Για να καταστεί εφικτή αυτή η διαρκής ανασύσταση, δεν αρκεί η τεχνική αρτιότητα. Οι κανόνες της γεωμετρίας και των χρωμάτων, τους οποίους ο Cézanne μελετούσε με προσήλωση, αποτελούν αφηρημένες σχέσεις που οφείλουν, όμως, να βρίσκονται σε άμεση αναφορά με τον ορατό κόσμο, προκειμένου να αρτιώνονται σε τέχνη (ΑΣ: 41· Μαρκουλάτος, 2018).

Είναι, επομένως, η συνάντηση του καλλιτέχνη με τον κόσμο εκείνη που βρίσκεται στην αφετηρία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και, σύμφωνα με τον

Merleau-Ponty, ο ζωγράφος δεν διαθέτει άλλη «τεχνική» για την ανασύσταση αυτού του κόσμου «παρά μόνον εκείνη που τα μάτια και τα χέρια του αποκτούν βλέποντας, ζωγραφίζοντας» (ΜΠ: 64). Ο ζωγράφος «βρίσκεται σε μια κατάσταση διαρκούς ενεργοποίησης της όρασης», προκειμένου να κάνει να αναδυθεί στον καμβά η αόρατη διάσταση που συνιστά την ακτινοβολία του ορατού (Μαρκουλάτος, 2018: 230· Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008). Το βλέμμα του ζητά από το βουνό να μάθει τον τρόπο συγκρότησής του, τον τρόπο συγκρότησης του πραγματικού, και διαμέσου αυτού, τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος λειτουργεί ως κοσμοσυγκρότηση. Ζητά να μάθει «πώς τα πράγματα γίνονται πράγματα και ο κόσμος κόσμος» (ΜΠ: 100). Με άλλα λόγια, ζητά να του αποκαλύψει το μυστήριό του: το πώς μπορεί να είναι ταυτοχρόνως ύπαρξη και λόγος· ύπαρξη που δεν εξαντλείται θετικά, και λόγος που δεν εξαντλείται μέσω της ιδεατότητάς του (Μαρκουλάτος, 2018). Το μυστήριο αυτό δεν αποκαλύπτεται για να επιλυθεί, να απομαγευθεί, και τη θέση του να πάρει μια διαυγής πληροφορία. Προσπαθώντας να το εξαντλήσουμε και να το ερμηνεύσουμε ορθολογικά, το μόνο που καταφέρνουμε είναι η δική μας υπαρκτική απίσχναση. Αυτό εμμένει και αναγεννάται διαρκώς, καθώς είναι το ίδιο το νόημα που γεννιέται στο σώμα μας, και ως τέτοιο αναδύεται στον καμβά από τον ζωγράφο: ως «αυτό που λείπει από τον κόσμο για να γίνει πίνακας και αυτό που λείπει από τον πίνακα για να είναι ο εαυτός του» (ΜΠ: 72).

Από τον τρόπο με τον οποίο ο Merleau-Ponty προσεγγίζει το έργο του Cézanne φαίνεται να αναγνωρίζει σε αυτό «το ζωγραφικό ανάλογο» του δικού του φιλοσοφικού μόχθου (Μπανάκου-Καραγκούνη: 136). Αναγνωρίζει την κοινή προσπάθεια για υπέρβαση των διλημμάτων, για δημιουργική επαναταύτιση με τον κόσμο και για ανίχνευση στο ορατό του ολικού τρόπου με τον οποίο αυτός ο κόσμος μάς δίδεται. Προβαλλόμενος στον Cézanne, ο Merleau-Ponty δεν υπαινίσσεται μόνο τον «ιδανικό φαινομενολόγο» (Μαρκουλάτος, 2018: 171), αλλά ένα οιονεί οικουμενικό ανθρωπολογικό πρότυπο. Εισηγείται μια φιλοσοφία που πραγματώνεται ως πράττειν, ως μια συνεχής προσπάθεια έκφρασης της επαφής μας με έναν κόσμο, ως διαρκής μετεωρισμός μεταξύ ρητού και άρρητου. Ταυτόχρονα, όμως, εγκολπώνεται τη σιωπηρή πρόταση μιας ζωής ως διαρκούς έκφρασης, και μιας τέχνης που –για να είναι πραγματική δημιουργία– δεν μπορεί παρά να αποτελεί, όχι μια επιμέρους ενασχόληση, αλλά τον ίδιο μας τον κόσμο και τον τρόπο μας να υπάρχουμε (ΑΣ).

Ο Cézanne αποτελεί ένα ανθρωπολογικό πρότυπο του πώς να διάγουμε εντός του βίου, όχι με τη βεβαιότητα που εγείρει η αυταπάτη ενός ήδη νοηματοδοτημένου κόσμου, αλλά με μια αμφιβολία που δεν εγκαταλείπει ποτέ όποιον έχει συναίσθηση της πραγματικότητας ως νοήματος διαρκώς εν τω γεννάσθαι. Ταυτόχρονα, αποτελεί το πρότυπο μιας ζωής που ξεπερνάει την ασθένεια, ως μονοσήμαντη παρουσία, ως θετικά διδόμενο γεγονός. Μέσα από την οικειοποίηση του δεδομένου –είτε τυχαίου είτε κληρονομημένου– αναδεικνύει πως ο μόνος δυνατός τρόπος υπέρβασης της αναγκαιότητας, είναι η αναγνώρισή της ως «μιας άγνωστης ως τότε οδού της ανθρώπινης φύσης» (Μαρκουλάτος, 2018). Με αυτή τη φράση, επιχειρείται να αποδοθεί κάτι που δεν περιορίζεται στην αποδοχή μιας δεδομένης κατάστασης ως αναγκαίας, αλλά εκτείνεται στην πολύ ουσιαστικότερη διεργασία της δημιουργικής ανάληψης της κατάστασης αυτής και του εαυτού μας ως μέρους της. Αποκαλύπτεται, έτσι, πως η βάση της μόνης εφικτής ελευθερίας που μπορούμε να έχουμε είναι η νοηματική εμπλοκή με όσα μας δίδονται ως κόσμος και, μέσω αυτού, η μεταποίησή του σε κόσμο μας. Για τον Cézanne, «η πραγμάτωση της ελευθερίας του δεν μπορεί να επέλθει διαφορετικά παρά μόνον μέσα στον κόσμο» (ΑΣ: 57), μέσα από τον τρόπο που ενστερνίζεται αυτόν τον κόσμο και τον καθιστά το δικό του νόημα. Ενσωματώνοντας στον στοχασμό του μια τέτοιου είδους αισθητική –ως «απτή διεργασία αρτίωσης του είναι» (Μαρκουλάτος, 2018: 265), ο Merleau-Ponty μάς παραδίδει μια φιλοσοφία που εγκολπώνεται μια άρρητη ηθική, αποτελώντας, έτσι, σιωπηρή πρόταση όχι μόνο για ένα φιλοσοφικό πράττειν, αλλά και για ένα νοηματισμένο ζειν.

Κεφάλαιο 2^ο

Επαναπροσδιορίζοντας τη θέση και τη σημασία της Μουσικής Αγωγής

2.1 Εκπαίδευση και Μουσική Αγωγή

Παρά το γεγονός ότι η σχέση της φιλοσοφίας με την επιστήμη της Μουσικής Παιδαγωγικής έρχεται στο προσκήνιο όλο και εμφατικότερα κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, και ειδικότερα από τη δεκαετία του '90 και μετά, η σημασία της Φιλοσοφίας της Μουσικής Παιδαγωγικής εξακολουθεί σε έναν βαθμό να υποτιμάται. Με δεδομένο, όμως, ότι η συνάντηση Φιλοσοφίας και Μουσικής Εκπαίδευσης μπολιάζει γόνιμα τα δύο αυτά πεδία εκτείνοντάς τα ως εκεί που μπορεί να φτάσει η αντίληψη μας για τη φιλοσοφία, για τη μουσική και για την εκπαίδευση, η φιλοσοφική έρευνα οφείλει να αποτελεί κύριο μέλημα της μουσικής εκπαίδευσης. Στο συγκεκριμένο πλαίσιο εντάσσεται και η προσέγγιση που ακολουθεί, η οποία, αξιοποιώντας τη φιλοσοφική σκέψη του Maurice Merleau-Ponty και υιοθετώντας τη φαινομενολογική του οπτική, επιχειρεί να αναδείξει τις διόδους επαφής μας με τη μουσική και να διευρύνει την κατανόησή μας αναφορικά με τα βασικά ζητήματα της Μουσικής Παιδαγωγικής (Bowman & Frega, 2012· Ράπτης, 2015).

Ο θετικισμός και η νοησιарχία που χαρακτηρίζουν τη δυτική επιστήμη, απέναντι στα οποία ο Merleau-Ponty επιχειρεί να μας δείξει έναν άλλον τρόπο να βλέπουμε τον κόσμο, επικυρώνουν καθημερινά την κυριαρχία τους στους περισσότερους τομείς της σύγχρονης ζωής. Η εκπαίδευση αποτελεί, ίσως, τον πιο κρίσιμο από αυτούς, καθώς έχει στο κέντρο της τον άνθρωπο και μάλιστα στη διάρκεια των χρόνων εκείνων κατά τα οποία μορφοποιείται ο τρόπος επαφής του παιδιού με τον κόσμο και με τον ίδιο του τον εαυτό. Οι αξιώσεις της επιστήμης για πλήρη διαύγαση του κόσμου μέσω των αντικειμενικοποιήσεων και των αφαιρέσεων, για απόλυτο έλεγχο της λειτουργίας του πραγματικού μέσω της δημιουργίας μοντέλων και μεθόδων και η αφαίρεση κάθε στοιχείου ενδεχομενικότητας και υποκειμενικότητας από τη γνώση, διαπερνούν τις πτυχές της εκπαίδευσης και ανάγονται σε γνώμονες προσδιορισμού των στόχων της.

Εμβαθύνοντας στις παραδοχές που απορρέουν από την αναγωγή της επιστήμης σε κυρίαρχη ιδεολογία και στον τρόπο που αυτές ενσωματώνονται στο

εκπαιδευτικό σύστημα, μπορούμε να κατανοήσουμε πληρέστερα την κατεύθυνση προς την οποία κινείται η εκπαίδευση. Αρχικά, η γνώση και το νόημα διαχωρίζονται πλήρως από την εμπειρία και από τη σχέση με το υποκείμενο που γνωρίζει (Small, 1983). Ο πραγματικός κόσμος υπάρχει κάπου εκεί έξω, ως ένα αντικείμενο, την ερμηνεία και την κατανόηση του οποίου έχει αναλάβει η επιστήμη, μέσω νοητικών κατασκευών και μαθηματικοποιήσεων. Οι κατασκευές αυτές της ανθρώπινης νόησης ανάγονται σε πηγή νοήματος του ίδιου του κόσμου (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008) και μεταδίδονται ως ένα αφηρημένο σύνολο γνώσεων στους μαθητές. Έτσι, η γνώση αντιμετωπίζεται ως κάτι αυτόνομο, ανεξάρτητο από την ποιότητα εμπειρίας του μαθητή και τη σημασία που έχουν τα πράγματα για τον ίδιο, ενώ το νόημα ταυτίζεται με μια αφηρημένη ιδιότητα, με μια υψηλότερη αξία αποδοσμένη στον κόσμο και στην μαθησιακή διαδικασία εξωτερικά.

Παραγκωνίζοντας την πρωταρχική εμπειρία του κόσμου, η οποία βιώνεται πρωτοταγώς με την ύπαρξη του ανθρώπου εντός του, παραγκωνίζεται και το σώμα. Λησμονώντας το γεγονός πως η θεμελίωση κάθε σκέψης και γνώσης δεν μπορεί παρά να βασίζεται στον υπαρκτό κόσμο και στο σωματικό υπόβαθρο κάθε εμπειρίας, διαιώνίζεται η καρτεσιανή λογική του δυϊσμού, μέσω της οποίας η ενότητα του ανθρώπου κατακερματίζεται και το σώμα αντιμετωπίζεται διαρκώς σε αντιδιαστολή προς τον νου. Η λογική αυτή, αν και έχει θεωρητικά αποδυναμωθεί, ουσιαστικά παραμένει βαθιά ριζωμένη στη δυτική σκέψη και στις εκπαιδευτικές μεθόδους και πρακτικές· αποτυπώνεται, δε, στην τάση για άνευ όρων αποδοχή της υπεροχής του νου και της λογικής και, κατ' επέκταση, στην εγγενή γνωστική κατωτερότητα της σωματικά συγκροτούμενης γνώσης. Αξιόπιστη γνώση θεωρείται μόνο αυτή που πληροί τα επιστημονικά κριτήρια της απολυτότητας, της βεβαιότητας και της επαληθευσιμότητας, ενώ το σώμα αντιμετωπίζεται είτε ως εμπόδιο, είτε ως ένα μέσο μεταφοράς των αισθητήριων δεδομένων για την κατάκτηση αυτής της γνώσης (Bowman, 2004· Ράπτης, 2016).

Σε αντιστοιχία με την κατάτμηση της εξωτερικής πραγματικότητας σε υποδιαιρέσεις και με την αποδοχή αυτών των υποδιαιρέσεων ως εγγενών στη δομή του κόσμου, το σχολείο παράγει με τη σειρά του τον δικό του τύπο κατακερματισμού. Η ίδια η γνώση διαχωρίζεται σε διάφορους τομείς, με τους οποίους οι μαθητές έρχονται σε επαφή με τρόπο κατά κανόνα μονομερή και ασυνεχή. Ακόμα και σε κάθε έναν από αυτούς τους κατασκευασμένα διακριτούς τομείς, η πρόσβαση περιορίζεται

αποκλειστικά σε εκείνες τις γνωστικές περιοχές που χρειάζεται να διδαχθούν, προκειμένου να εξασφαλιστεί αφενός η επιτυχία στο εκάστοτε σύστημα αξιολόγησης και αφετέρου η απόκτηση δεξιοτήτων που, υπό όρους ανταγωνισμού και παραγωγικότητας, ορίζονται ως χρήσιμες και ωφέλιμες. Τα παραπάνω, φαίνεται να αγνοούν το γεγονός πως «η Φύση δεν ευνοεί τις ξεκάθαρες κατηγορίες» και πως τα όρια ανάμεσα στους διάφορους τομείς, όπως και στον ίδιο τον κόσμο, «διαρκώς αλλάζουν και παραμένουν επίμονα ασαφή, όταν προσπαθεί κανείς να τα ορίσει με ακρίβεια» (Small, 1983: 270).

Βασισμένες σε αυτές τις παραδοχές, οι παιδαγωγικές προσεγγίσεις επιδιώκουν τη σαφήνεια σκοπών και μέσων, τον έλεγχο και τη μείωση της πιθανότητας αποτυχίας, ενώ ταυτόχρονα αντιμετωπίζουν τη γνώση και τη μάθηση ως διαδικασίες με σαφώς καθορισμένα και προδιαγεγραμμένα βήματα, οι οποίες οργανώνονται στη λογική μιας γραμμικής διαδοχής που, ωστόσο, ελάχιστα ανταποκρίνεται στον τρόπο που μαθαίνουμε. Η διαδικασία της μάθησης υποβιβάζεται, έτσι, σε απλή μετάδοση μιας αφηρημένης γνώσης, σε μια μονοδιάστατη υπόθεση με μονόδρομη κατεύθυνση, σχεδόν αποκλειστικά από τον δάσκαλο προς τον μαθητή, με έμφαση σε προκαθορισμένες δομές και με απόδειξη αποτελεσματικότητας την ανάπτυξη ενός προκαθορισμένου επιπέδου δεξιοτήτων. Φυσική συνέχεια της αφηρημένης αντίληψης για τη γνώση, αποτελεί η ύπαρξη κάποιων απόλυτων μέτρων αξιολόγησης, που μετρούν τον βαθμό αφομοίωσης αυτής της γνώσης από τον μαθητή. (Bowman, 2005· Small, 1983).

Στο πλαίσιο του αφηρημένου μοντέλου για τη γνώση και τη μάθηση, όσοι και όσα συναπαρτίζουν αυτή τη διαδικασία, στερούνται σε μεγάλο βαθμό το ανθρώπινο, σωματικό, υποκειμενικό τους στοιχείο. Κυρίαρχος ρόλος του δασκάλου φαίνεται να θεωρείται αυτός του φορέα πληροφοριών, του αποπροσωποποιημένου μέσου εφαρμογής των πρακτικών και μεταβίβασης του γνωστικού περιεχομένου του εκάστοτε εκπαιδευτικού συστήματος. Κατ' επέκταση, οι μαθητές, που θεωρούνται εξωτερικά αντικείμενα αυτής της μεταβίβασης, χωρίς πραγματική εμπλοκή στη διαδικασία της μάθησης, αντιμετωπίζονται περισσότερο ως παθητικοί δέκτες παρά ως συνδημιουργοί της μαθησιακής συνθήκης και της ίδιας της γνώσης. Μαθαίνουν πως η πρόσβαση στην τελευταία αποκτάται μέσω της πειθάρχησης του σώματος και της στήριξης σε «έναν άυλο νου, ο οποίος βρίσκεται μέσα στο σώμα τους με κάποιον μυστήριο τρόπο, χωρίς να είναι κομμάτι τους» (Small, 2010: 91). Αντίστοιχα, τα

γνωστικά πεδία παρουσιάζονται ως αμετάβλητες δομές, με ελάχιστη σχέση με τον ορατό κόσμο, που τίθενται σε απόσταση από τη σωματική πραγματικότητα και μπορούν να προσεγγισθούν νοητικά, αλλά όχι να βιωθούν εμπειρικά (Westerlund & Juntunen, 2005).

Τα παραπάνω οδηγούν τη γνώση και τη μάθηση σε μια κατεύθυνση που πλησιάζει περισσότερο τον χαρακτήρα της κατάρτισης (training), παρά της εκπαίδευσης (education). Αυτό που επιδιώκεται, κυριότερα, είναι η εξάσκηση των μαθητών σε προκαθορισμένες τεχνικές, μέσα από ελεγχόμενες πρακτικές και μεθόδους, με στόχο τη βέλτιστη δυνατή εκτέλεση προδεδομένων διαδικασιών (Bowman, 2002). Σε αυτό το πλαίσιο, το νόημα υποβιβάζεται σε μια ιδεατή αφαίρεση, αποσωματοποιημένη και άυλη, και η μάθηση καταλήγει να αποτελεί μια δογματική και συχνά αποστειρωμένη διαδικασία, που δίνει έμφαση πολύ περισσότερο στο αποτέλεσμα παρά στις διεργασίες επίτευξής του. Μάλιστα, η αποκοπή αυτή από τον υλικό, σωματικό κόσμο της βιωμένης εμπειρίας δεν αποτελεί κάποια ακούσια απώλεια, αλλά αντιμετωπίζεται από το εκπαιδευτικό σύστημα ως απαραίτητη προϋπόθεση, ως εξαγνισμός στην πορεία κατάκτησης της αντικειμενικότητας, της επιστημονικότητας και της επιτυχίας. Δεν πρέπει, όμως, να ξεχνάμε πως δεν μπορούμε να σταματήσουμε τη διαδικασία της σωματικής βίωσης, ακόμα κι αν αυτό αποτελέσει βασική επιδίωξη. Το μόνο που καταφέρνουμε σε μια τέτοια περίπτωση είναι οι μαθητές να βιώνουν το κατασκευασμένο χάσμα μεταξύ σωματικής πραγματικότητας και κόσμου, που τους επιβάλλεται ως εμπειρία, αντί να βιώνουν την ίδια την εμπειρία της ενότητας.

Η αποσωματοποίηση της εμπειρίας σε σχέση με τη γνώση, ως απόρροια της καρτεσιανής κληρονομιάς, και η «μεθοδολατρεία» (Bowman, 2005) που, ακολουθώντας τα πρότυπα του θετικισμού, κυριαρχεί και στον τομέα της εκπαίδευσης, καταλήγουν να συνιστούν το Παράδειγμα με το οποίο συντάσσεται συχνά και η μουσική αγωγή, τόσο σε επίπεδο φιλοσοφικής θεώρησης, όσο και σε επίπεδο πρακτικών της μουσικής αγωγής. Οι θεωρίες που ιστορικά αναπτύχθηκαν για τη μουσική εκπαίδευση και που αναπόφευκτα αφορούν, πέρα από τα ζητήματα μουσικής μάθησης και κατανόησης, την ίδια τη φύση και την αξία της μουσικής, ενσωματώνουν, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, παραδοχές βαθιά ριζωμένες στον πυρήνα της δυτικής επιστημονικής σκέψης και της κυρίαρχης γνωσιοκεντρικής θεώρησης.

Το φιλοσοφικό ρεύμα που αποτέλεσε τον βασικό εκφραστή αυτού του πνεύματος στη μουσική αγωγή και που διατηρεί ακόμα σταθερή θέση στη μουσική παιδαγωγική είναι η Αισθητική Θεωρία. Αν και συγκροτείται θεωρητικά μόλις στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, έρχεται ως φυσική συνέχεια των αισθητικών θεωριών του 19^{ου} αιώνα, που θέτουν στο κέντρο τους την «απόλυτη μουσική» και τον φορμαλισμό της υψηλής «τέχνης για την τέχνη» (Κανελλόπουλος, 2013). Αντανακλώντας την αντίστοιχη τάση της επιστημονικής σκέψης να αποτελεί μια «σκέψη του αντικειμένου» (Merleau-Ponty, 1991/1960: 63), πραγματοποιούν μια αφαίρεση, με βάση την οποία η λέξη *μουσική* δεν αντιπροσωπεύει μια διαδικασία, αλλά εξισώνεται με το δημιουργημένο μουσικό αντικείμενο. Έτσι, η φύση της μουσικής και το νόημά της, αντί να αναζητηθούν στη μουσική δραστηριότητα τη στιγμή που συμβαίνει, εξισώνονται με τα μουσικά έργα στη δυτική παράδοση (Small, 2010:19). Η αφαίρεση αυτή, και η αποδοχή της ως πιο αληθινής από την ίδια την μουσική πραγματικότητα που αντιπροσωπεύει, αποκτά τόσο βαθιές ρίζες στις αντιλήψεις περί μουσικής, ώστε θεωρείται εν πολλοίς αυτονόητο δεδομένο.

Η πρωτοκαθεδρία των μουσικών έργων συνοδεύεται από την απόδοση μιας αυτόνομης ύπαρξης στα έργα και μιας εγγενούς αξίας στη μουσική, οι οποίες δεν εξαρτώνται σε κανέναν βαθμό από το πλαίσιο στο οποίο παίζονται και ακούγονται. Η πρόσβαση μας σε αυτά, καθίσταται εφικτή χάρη στην παρτιτούρα που αποτελεί την αντικειμενική αναπαράσταση του έργου και, ως φυσικό αντικείμενο, πληροί τα επιστημολογικά κριτήρια της αλήθειας και της βεβαιότητας, μιας που μπορεί να υπαχθεί σε αντικειμενική επαλήθευση, μέσα από επαναλαμβανόμενες παρατηρήσεις (Goehr, 2005/1992). Σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική πράξη εξετάζεται απλώς ως μια παρουσίαση, η οποία δεν μπορεί παρά να είναι ατελής σε σύγκριση με το ίδιο το έργο, που ωστόσο υπάρχει πια μόνο σε ένα ιδεατό επίπεδο. Αντίστοιχα, η ακρόαση αποκτά τον χαρακτήρα της πρόσληψης της μουσικής φόρμας και μιας ατομικής ενατένισης και αναγνώρισης της αρτιότητας του δημιουργημένου αντικειμένου (Bowman, 2007· Small, 2010).

Τα παραπάνω καθιστούν σαφές το γεγονός πως η κλασική αισθητική θεωρία τοποθετεί στο περιθώριο της μουσικής εμπειρίας το σώμα και, αντ' αυτού, φέρνει στο προσκήνιο ένα είδος εμπειρίας που μοιάζει να απευθύνεται στη νόηση και να είναι επενδυμένο με ένα αφηρημένο, υψηλό νόημα (Bowman, 2007). Στη βάση αυτή και ενσωματώνοντας τις παραπάνω παραδοχές, η μουσική αγωγή εκλαμβάνεται και

επιδιώκεται ως ένα είδος αισθητικής αγωγής. Η παιδαγωγική έμφαση δίδεται στο αντικείμενο, το μουσικό έργο, ως υπέρτατο μουσικό προϊόν της πνευματικότητας του ανθρώπου. Αποστολή της μουσικής αγωγής αποτελεί η αισθητική καλλιέργεια των μαθητών και, γι' αυτόν τον λόγο, η ακρόαση τοποθετείται στο κέντρο της εκπαιδευτικής διαδικασίας, εις βάρος των υπόλοιπων τρόπων εμπλοκής με τη μουσική. Μέσω αυτής, ο μαθητής γίνεται κοινωνός των αριστουργημάτων του παρελθόντος και εξασκείται σε μια αποσωματοποιημένη πρόσληψη της εγγενούς αξίας και της αναλλοίωτης δομής τους, μαθαίνοντας να σχετίζει τη μουσική κατανόηση και τη γνώση με μια νοητική, αφαιρετική διαδικασία.

Βασική πτυχή της συγκεκριμένης προσέγγισης, που εξακολουθεί να κατέχει σημαντική θέση στη μουσικοπαιδαγωγική έρευνα και πράξη, είναι η επικέντρωση στα συναισθήματα. Η μουσική αντιμετωπίζεται ως σύμβολο, και η αξία της έγκειται στο γεγονός ότι διαμεσολαβεί μεταξύ του άνθρωπου και του κόσμου των συναισθημάτων. Βασισμένες σε αυτό το επιχείρημα, οι αντίστοιχες παιδαγωγικές πρακτικές στοχεύουν στην ανάπτυξη του συναισθήματος μέσω της μουσικής και της καλλιέργειας ανταπόκρισης των παιδιών στις εκφραστικές ποιότητες του ήχου (Ανδρούτσος, 2009). Με άλλα λόγια, η παιδαγωγική αξία της μουσικής θεμελιώνεται στο γεγονός ότι παρέχει ένα είδος γνώσης το οποίο σχετίζεται με τα αποσωματοποιημένα συναισθήματα, κατά τρόπο ανάλογο με αυτόν που η σκέψη σχετίζεται με την προτασιακή γνώση και τη λογική (Bowman, 2004). Έτσι, αγνοείται η αξία της ενσώματης μουσικής πράξης για χάρη του αισθητικού χαρακτήρα που η μουσική μοιράζεται με τις άλλες τέχνες, υπηρετώντας σε συνεργασία με αυτές τον γνωσιοκεντρικό χαρακτήρα των σχολικών προγραμμάτων (Bowman, 2007).

Ωστόσο, ακόμα κι αν επικεντρωθούμε σε προσεγγίσεις οι οποίες δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στη μουσική επιτέλεση –και αναδύονται κυρίως μετά το 1990 με την εμφάνιση του ρεύματος του Πραξιαλισμού και τη μεταστροφή της ως τότε κυρίαρχης θεωρητικής οπτικής που τον συνοδεύει–, θα παρατηρήσουμε πως, σε σημαντικό βαθμό, στοιχειοθετούν τα επιχειρήματά τους αναφορικά με τη μουσική στη βάση της γνωστικής της αξίας. Είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός πως η πραξιακή μουσική αγωγή θεμελιώνει φιλοσοφικά τις θέσεις της στον αντίποδα της αφαιρετικής και μη σωματικής προσέγγισης της μουσικής και επικεντρώνεται στη μουσική ως διεργασία που η ουσία της βρίσκεται στο σώμα (Ράπτης, 2019). Ωστόσο, στην προσπάθεια να υποστηριχθεί η ένταξη και αναγνώριση της μουσικής στο σχολικό

πλαίσιο, όπου η μάθηση εκλαμβάνεται ως μετάδοση και διατήρηση γνώσης, επιστρατεύονται επιχειρήματα που επικεντρώνονται στη γνωστική της σημασία και στην ανάπτυξη αφηρημένων νοητικών δεξιοτήτων μέσω της ενασχόλησης με τη μουσική. Προκειμένου να αναδειχθεί ο ρόλος της ως γνωστικά αντάξιος άλλων αντικειμένων με αναγνωρισμένη εκπαιδευτική αξία, υποστηρίζεται, για παράδειγμα, ότι η μουσική συνιστά ένα ιδιαίτερο είδος ευφυΐας, ότι αναπτύσσει τη χωρική λογική, ότι χάρη στις αναλογίες της με άλλους τομείς, όπως η γλώσσα και τα μαθηματικά, συμβάλλει στην νοητική διαχείριση δομών και ιεραρχιών που αναπαριστούν πράγματα και έννοιες που βρίσκονται έξω από τον βιωμένο κόσμο (Bowman, 2000· 2004).

Όλα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω αποτυπώνουν τον τρόπο με τον οποίο οι θεωρητικές προσεγγίσεις και οι αντίστοιχες πρακτικές έχουν ενσωματώσει έννοιες γνώσης και κατανόησης που βασίζονται στην επιστημονική θεώρηση του κόσμου και σε έναν δυτικού τύπου ορθολογισμό, συμπεριλαμβανομένου και του καρτεσιανού διαχωρισμού μεταξύ σώματος και νου (Small, 2010). Η μουσική γίνεται ευρέως αποδεκτή ως ένα ζήτημα γνωστικής κατανόησης και η σημασία της μοιάζει να περιορίζεται στην ικανότητά της να αναπαριστά πτυχές της πραγματικότητας και να μεταδίδει ένα απολύτως αποσωματοποιημένο είδος γνώσης, το οποίο είτε ενισχύει τις νοητικές λειτουργίες, είτε τις εμπλουτίζει με συναίσθημα (Westerlund & Juntunen 2005). Και οι δύο περιπτώσεις προδίδουν την κοινή πεποίθηση για ύπαρξη ενός κόσμου που βρίσκεται έξω από την ενσώματη ζωή του ανθρώπου και κάποιων αναπαραστάσεων που βρίσκονται μέσα στον νου του (Bowman, 2000). Η αντίληψη, που εκλαμβάνεται ως μια διαδικασία κατ' εξοχήν νοητική, θεωρείται πως διαμεσολαβεί μεταξύ των δύο, αξιοποιώντας τις βιολογικές λειτουργίες του σώματος.

Σε ό,τι αφορά τη μουσική δράση, δεν θεωρείται επαρκής για να υποστηρίξει την αξία της μουσικής και την ανάδυση μουσικού νοήματος, γι' αυτό και επιδιώκεται μόνο στον βαθμό που εξυπηρετεί τους ανώτερους σκοπούς της νόησης και τη διατήρηση των αριστουργημάτων του παρελθόντος. Αποκηρύσσοντας τα πιο διακριτά χαρακτηριστικά της μουσικής –τη μη αναστρεψιμότητα, τη σωματικότητα, την εμπειρία του εδώ και τώρα– και εξυψώνοντας το αφηρημένο, το δομικό, το αντικειμενικό, η μουσική εμπειρία υποβιβάζεται σε μια διαδικασία ερεθίσματος-απόκρισης ή αναπαραγωγής τεχνικών με σκοπό τη βέλτιστη απόδοση μιας προδεδομένης δομής. Ταυτόχρονα, η αποδοχή των μουσικών έργων της δυτικής

παράδοσης ως των μόνων με αυθεντική μουσική αξία, υποβιβάζει τη μουσική γνώση σε ένα σύνολο βεβαιοτήτων που υπάρχουν έξω από εμάς και τη μουσική διδασκαλία σε μια μετάδοση τεχνικών δεξιοτήτων, η οποία εξετάζει την επιτέλεση με όρους τελικού προϊόντος και, εκ των πραγμάτων, αποκλείει όσους μαθητές δεν κατέχουν τον απαιτούμενο βαθμό δεξιοτεχνίας (Stubley, 1995· Bowman, 2004· Small, 1983). Έτσι, η μουσική επιτέλεση καταλήγει να λειτουργεί, συχνά, με όρους αποκλεισμού και να συνιστά περισσότερο μια μιμητική, παρά μια εκφραστική διαδικασία.

Ωστόσο, η μουσική εμπειρία αποτελεί πολλά περισσότερα από τις συμβολικές αναπαραστάσεις ή από την πρόσληψη και απόδοση μοτίβων. Όσα τη συγκροτούν εμπλέκουν έννοιες και διαδικασίες τόσο σύνθετες, ασαφείς και εκφεύγουσες, ώστε δεν μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο διαχείρισης στην υπηρεσία αξιώσεων απόλυτης διαφάνειας και λογικής βεβαιότητας. Η μουσική εμπειρία εμπερικλείει τη γνώση, αλλά όχι ως μετάδοση τεχνικών από γενιά σε γενιά· εμπερικλείει την αντίληψη, αλλά όχι ως διαμεσολαβητή μεταξύ ενός εξωτερικού αντικειμένου και ενός εσωτερικού υποκειμένου· εμπερικλείει τη σωματική πράξη, αλλά όχι ως εργαλείο για την επίτευξη κάποιου ανώτερου, ιδεατού σκοπού. Αντίστοιχα, το νόημα που αναδύεται από αυτή, δεν αποτελεί ένα αμετάβλητο και άυλο δεδομένο, που επιδιώκεται προγραμματικά.

Αν θέλουμε, λοιπόν, να απαγκιστρωθούμε από την επιβολή μιας αμιγώς επιστημολογικής θεώρησης του κόσμου και να επαναπροσδιορίσουμε τη θέση της μουσικής αγωγής πέρα από τον γνωσιοκεντρισμό και τις διανοητικές αφαιρέσεις, οφείλουμε να επιστρέψουμε στις έννοιες αυτές και να τις ξαναδούμε, όχι ως κατασκευές της νόησης, αλλά ως υλικές, σωματικές πραγματικότητες. Η επιστροφή αυτή δεν αποτελεί απλώς ένα ζήτημα θεωρητικής ανασυγκρότησης, αλλά ένα αίτημα που αφορά ουσιαστικά τόσο τη θέση μας σε σχέση με τη μουσική, όσο και το είδος των πρακτικών και των αναζητήσεων της μουσικής αγωγής. Ασφαλώς, η συγκεκριμένη προσπάθεια δεν θα μπορούσε να αποσκοπεί στο να δοθούν πλήρεις και απόλυτες απαντήσεις. Αντίθετα, σκοπός της είναι «να επανατοποθετήσει μπροστά στο βλέμμα μας» τον κόσμο της μουσικής, να επιχειρήσει να φωτίσει πτυχές της που αγνοούνται από τις κυρίαρχες προσεγγίσεις και να συμβάλλει στην κατανόηση του μοναδικού τρόπου ύπαρξής της για εμάς (ΦΑ: 31, 32).

2.2 Επιστροφή στα ίδια τα πράγματα

Παρά το γεγονός ότι οι αναφορές του Merleau-Ponty στη μουσική είναι λίγες, η σκέψη του φιλοσόφου και η φαινομενολογική του προσέγγιση στα ζητήματα της σωματικότητας, της τέχνης και του ανθρώπινου υπάρχουν εντός του κόσμου, διαμορφώνουν το φιλοσοφικό πλαίσιο στη βάση του οποίου θα επιχειρηθεί η αναψηλάφηση των παραπάνω εννοιών. Στη διαμόρφωση αυτού του πλαισίου συμβάλλει, ασφαλώς, και το έργο θεωρητικών που έχουν αξιοποιήσει τη σκέψη του γάλλου φιλοσόφου για την πραγμάτευση των ζητημάτων που αφορούν τη μουσική και τη μουσική αγωγή.

Η κανονικοποίηση της απόδοσης αφηρημένων ιδιοτήτων στη μουσική, οι οποίες σχετίζονται με αποσωματοποιημένες δομές και αναπαραστάσεις, καθιστά αναγκαία την ανάδειξη ενός από τα πιο διακριτά χαρακτηριστικά της μουσικής: της σωματικότητάς της. Όπως έχει ήδη αναλυθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, το σώμα αποτελεί την «εκδήλωση προς τα έξω ενός ορισμένου τρόπου ύπαρξης στον κόσμο» και ταυτόχρονα το μέσο πρόσβασης και ζωτικής επικοινωνίας με αυτόν (ΦΑ: 122). Βρίσκεται αδιάλειπτα εντός του κόσμου. Κατά τον ίδιο τρόπο, βρίσκεται διαρκώς εντός του ήχου και μοιράζεται μαζί του μια σχέση πρωταρχική. «Ο ήχος μάς τοποθετεί μέσα στον κόσμο. [...] Τον περιέχουμε, μας περιβάλλει, συχνά μας διαπερνά, τόσο ατομικά όσο και συλλογικά» (Bowman, 2004: 38). Ως πτυχή του αισθάνεσθαι, ο ήχος δεν αποτελεί για το σώμα μια αντικειμενική ποιότητα, αλλά επενδύεται με μια ζωτική αξία, πάντα σε αναφορά με το σώμα (ΦΑ: 118). Η παλμικότητά του, μάλιστα, καθορίζει τον ήχο μέσω της άρνησής της να σεβαστεί τους υλικούς και εννοιολογικούς διαχωρισμούς μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, ανθρώπινου και μη ανθρώπινου, εσωτερικού και εξωτερικού. Επομένως, αν η ίδια η ύπαρξη, όπως την εκλαμβάνει ο Merleau-Ponty, είναι παλλόμενη, τότε η παλμικότητα του ήχου μπορεί να μας δώσει μια προνομιακή πρόσβαση σε αυτή (Cimini, 2012).

Η συγκεκριμένη προσέγγιση στον ήχο, καταδεικνύει το γεγονός πως η μουσική αυτή καθ' αυτήν είναι αδιαμφισβήτητα σωματικό γεγονός. Χωρίς το σώμα, είναι αδύνατο να βιωθούν θεμελιώδη μουσικά στοιχεία όπως ο ρυθμός, η τονικότητα, το βάθος, η ένταση (Bowman, 2000). Καθένα από αυτά τα στοιχεία δεν έχει να κάνει με δομικές ποιότητες και αφηρημένες σχέσεις, αλλά αποτελεί θεμελιωδώς σωματικό φαινόμενο. Η μουσική αποτελεί υλική πραγματικότητα. Δεν τη σκεφτόμαστε απλώς,

την τελούμε· είτε η εμπλοκή μας με αυτή περιλαμβάνει και την επιτέλεση, είτε μόνο την ακρόαση. Η διαπίστωση αυτή μπορεί να συμβάλει στην άρση της λανθασμένης θεώρησης της ακρόασης ως μιας παθητικής εμπειρίας ή, στην καλύτερη περίπτωση, ως ένα ζήτημα αποσωματοποιημένης και διανοητικής πρόσληψης (Bowman, 2007). Η ακρόαση αποτελεί κι αυτή μια μουσική πράξη, ακριβώς διότι η μουσική, είτε παίζεται, είτε καθίσταται «αντικείμενο» ακρόασης, συνιστά ένα *φαινόμενο* που, ως τέτοιο, γίνεται αντιληπτό από τον άνθρωπο σωματικά και αδιαχώριστα πνευματικά.

Σε όσα περιγράφηκαν παραπάνω, διαφαίνονται ορισμένες μόνο πλευρές της σωματικότητας της μουσικής. Εάν, επιχειρώντας να αναδείξουμε το σωματικό υπόστρωμα κάθε μουσικής εμπειρίας, επεκτείνουμε τον συλλογισμό και προς άλλες πτυχές της, η έννοια της σωματικότητας της μουσικής εμπλουτίζεται και βαθαίνει. Για να συμβεί αυτό, είναι απαραίτητο να επικεντρωθούμε στην ίδια τη μουσική πράξη –και ειδικότερα στη δημιουργία μουσικής, μιας που περιλαμβάνει τόσο το παίξιμο, όσο και την ακρόαση–, καθώς και στον άνθρωπο ως ενσώματη ύπαρξη εντός της. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η μουσική πράξη συχνά αντιμετωπίζεται, υπό το πρίσμα της δυτικής μουσικής και μουσικής αγωγής, ως εκτέλεση δεξιοτήτων σύμφωνα με τις οδηγίες του νου, ως απόδοση μιας γνώσης που μεταδόθηκε υπό μορφή τεχνικών και κατακτήθηκε μέσω της μηχανιστικής επανάληψης. Ωστόσο, η μουσική πράξη, όπως και κάθε άλλη πράξη, δεν θα μπορούσε να αποτελεί αποκλειστικά προϊόν της σκέψης (Westerlund & Juntunen, 2005). «Δεν θα μπορούσαμε ποτέ να φανταστούμε ένα Πνεύμα να ζωγραφίζει» (ΜΠ: 66) και, αντίστοιχα, δεν θα μπορούσαμε ποτέ να φανταστούμε ένα Πνεύμα να παίζει μουσική. Αυτό συμβαίνει διότι, από μερλοποντιανή σκοπιά, η ανθρώπινη ύπαρξη και, κατ' επέκταση, η ανθρώπινη πράξη, είναι αδιαχώριστα υλική και έλλογη, σωματική και πνευματική. Ότι ονομάζουμε σκέψη είναι ριζωμένο σε ένα σωματικό έδαφος. Είναι «το πραγματικό και δρων σώμα μας» (ΜΠ: 66) που υπάρχει μέσα στην πράξη, όχι ως σύστημα βιολογικών δεδομένων, αλλά ως πλέγμα νοηματικών φορτίων.

Κάθε κίνηση, κάθε χειρονομία κατά τη δημιουργία μουσικής φέρει υλικότητα και ταυτόχρονα λογικότητα. Συνιστά πρωτογενή αποβλεπτικότητα, καθώς αποτελεί τη σωματική έκφραση του τρόπου σχετισμού μας με τον κόσμο και τα αντικείμενα (ΦΑ: 242). «Κινώ το σώμα μου σημαίνει σκοπεύω τα πράγματα διαμέσου εκείνου, σημαίνει το αφήνω να ανταποκριθεί στην επιζήτησή τους που ασκείται πάνω του χωρίς καμία αναπαράσταση» (ΦΑ: 243). Το υπαρκτικό άνοιγμα ως τρόπος του

ανθρώπινου είναι και σχετίζεσθαι, όπως αυτό περιγράφεται από τον Merleau-Ponty στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, μας καλεί να αναδιευθετήσουμε τις έννοιες της μουσικής γνώσης και κατανόησης. Σύμφωνα με τον γάλλο φιλόσοφο, το σώμα κατανοεί τον κόσμο του «χωρίς να χρειαστεί να περάσει από “αναπαραστάσεις”, χωρίς να τελεί υπό την εξάρτηση μιας “συμβολικής” ή “αντικειμενοποιούσας” λειτουργίας». Αντίθετα, είναι η κινητική εμπειρία που του «παρέχει έναν τρόπο πρόσβασης στον κόσμο και στο αντικείμενο, μια “πρακτογνωσία”, που θα πρέπει να αναγνωριστεί ως πρωτογενής» (ΦΑ: 245). Το να καταστεί αυτή η κίνηση γνώση και κατανόηση για τον άνθρωπο, είναι συνώνυμο με την κατανόησή της από το ίδιο το σώμα και με την ενσωμάτωσή της στον κόσμο του. «Το σώμα είναι που “πιάνει” [...] και που “κατανοεί” την κίνηση. Η απόκτηση μιας συνήθειας είναι μεν η σύλληψη μιας σημασίας, αλλά είναι η κινητική σύλληψη μιας κινητικής σημασίας» (ΦΑ: 248).

Αν, μάλιστα, εστιάσουμε στην περίπτωση του οργανοπαίχτη, ένα παράδειγμα που αξιοποιεί και ο ίδιος ο Merleau-Ponty, μπορούμε να ανανεώσουμε την οπτική μας απέναντι στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την εκμάθηση και το παίξιμο ενός μουσικού οργάνου. Μαθαίνω ένα μουσικό όργανο δεν σημαίνει ότι έχω αποκτήσει για κάθε νότα ένα εξαρτημένο αντανακλαστικό που πυροδοτείται κάθε φορά που προτίθεμαι να παίξω αυτή τη νότα ή την βλέπω στην παρτιτούρα. Τα πλήκτρα, τα τάστα, τα κλειδιά δεν αποτελούν για τον παίκτη αντικειμενικές εντοπίσεις, αλλά γνωρίζει πού βρίσκονται όπως ξέρουμε πού βρίσκεται ένα από τα μέλη μας. «Πρόκειται για μια γνώση που είναι μέσα στα χέρια» και αφορά στη «δύναμη που έχουμε να διαστέλλουμε το είναι μας στον κόσμο» και να εντάσσουμε το μουσικό όργανο στον σωματικό μας χώρο (ΦΑ: 249, 250). Σε αυτήν την περίπτωση, η κατανόηση βιώνεται ως η «συμφωνία ανάμεσα σ’ εκείνο που σκοπεύουμε και εκείνο που δίνεται, ανάμεσα στην απόβλεψη και την πραγμάτωση», και ταυτόχρονα, το μουσικό όργανο δεν είναι πια ένα αντικείμενο το οποίο αντιλαμβάνεται ο μουσικός, αλλά «ένα εργαλείο με το οποίο αντιλαμβάνεται» (ΦΑ: 251,273).

Όταν ο παίκτης παίρνει θέση μπροστά στο μουσικό όργανο, κάτω από τα χέρια του εκτείνεται ένας κινητικός χώρος που δεν τον αντιλαμβάνεται μέσω της κατάταμής του σε μικρότερες χωρικές υποδιαίρεσεις στις οποίες εφαρμόζει τις νοητικές του αναπαραστάσεις. Αντίθετα, εγκαθίσταται σε αυτόν, όπως εγκαθίσταται σε ένα σπίτι (ΦΑ: 252). Τα υλικά στοιχεία του οργάνου τού δίδονται ως κάλεσμα σε ένα συγκεκριμένο είδος σωματικής δράσης, ως υπαρκτικές δυνατότητες για την

ανάδυση μουσικών νοημάτων. Μουσικό όργανο και σώμα συνιστούν ένα δίκτυο μουσικών και εκφραστικών δυνατοτήτων που δεν μπορούν να αναχθούν ούτε στις αντικειμενικές ιδιότητες του ίδιου του σώματος, ούτε σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του ίδιου του οργάνου (Cimini, 2012). Το μουσικό νόημα αναδύεται ακριβώς στη διατομή του σώματος με το μουσικό όργανο, ως «“σφαιρικό και αδιαίρετο αποτέλεσμα” της αμοιβαίας δράσης τους», που υπερβαίνει το άθροισμά τους (Merleau-Ponty στο Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 88).

Μάλιστα, αν αναλογισθούμε την αντίστοιχη σχέση στην περίπτωση του ανθρώπινου τραγουδίσματος, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι σε αυτήν αποτυπώνεται το ίδιο το αίνιγμα του σώματος: βλέποντας να βλέπει τον ίδιο τον εαυτό του, αγγίζοντας να αγγίζει τον ίδιο τον εαυτό του, να «έχει μια καλή και μια ανάποδη όψη» (ΜΠ: 67, 68). Με τη φωνή, το σώμα διαρρηγνύει από μέσα προς τα έξω τα όριά του. Ταυτόχρονα, όμως, ο ήχος το συναντά ξανά, την ίδια ακριβώς στιγμή, ως μέρος του χώρου (Raptis, 2019). Σε αυτή την περίπτωση το σώμα ακούγοντας, ακούει τον ίδιο του τον εαυτό του. Μέσα σε αυτό το ηχητικό γεγονός εντοπίζεται το παράδοξο του σώματος «να είναι ένα εγώ το οποίο προκύπτει μέσα από τη σύγχυση, το ναρκισσισμό, το συμφυές [...] του αισθανόμενου με το αισθητό –ένα εγώ λοιπόν το οποίο εμπεριέχεται μέσα στα πράγματα» (ΜΠ: 68).

Υπ’ αυτό το πρίσμα, μουσική και σώμα, διευρύνουν το ένα τις προοπτικές του άλλου, σε ένα αμοιβαίο κάλεσμα προς πιθανούς τρόπους ενσώματου είναι στον κόσμο. Αυτός ο συνυπαρκτικός συντονισμός (Stubbley, 1998), λειτουργεί προς δύο αλληλοτροφοδοτούμενες κατευθύνσεις: τη δημιουργία μουσικών κόσμων μέσα από το σώμα και τη δημιουργία σωματικών, υπαρκτικών κόσμων μέσα από τη μουσική. Με άλλα λόγια, συνιστά μια αμοιβαία δημιουργία, μια αέναη κοσμοανάδυση, που διαρκεί όσο διαρκεί και η μουσική (Bowman, 2004). Κατά τη μουσική πράξη, ο μουσικός είναι ολόκληρος στη μουσική· δανείζοντας το σώμα του σε αυτήν, γίνεται ο τόπος περάσματος και έκφρασης των μουσικών σημασιών. Μέσω του σώματός του, οι σημασίες αυτές αρχίζουν να υπάρχουν ως υλική πραγματικότητα, ως ήχοι, ως μουσική (ΦΑ).

Τα περάσματα αυτά από το ένα οντολογικό μέσο στο άλλο αντανακλούν την ίδια την ουσία της αντιληπτικής εμπειρίας, καθώς και τη σωματικότητα ως συστατικό της στοιχείο. «Με ένα είδος “ανοίγματος” του σώματός μου ο κόσμος μπαίνει μέσα μου, είμαστε ο ένας μέσα στον άλλον», σε μια αμοιβαία καταπάτηση ορίων, σε μια

αμοιβαία συγκρότηση (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 294). Η αντιληπτική αυτή συνάντηση δεν ανάγεται στη διανοητική κατοχή των αντικειμένων, αλλά «μοιάζει να συντελείται “επάνω στο ίδιο το αντικείμενο, μέσα στον κόσμο” και μέσω του σώματος» (Μπανάκου-Καραγκούνη: 262). Η συνείδηση, πάντα αναφορική και οντολογικά γειωμένη στην ανθρώπινη σωματικότητα, ανοίγεται προς έναν κόσμο που υπάρχει σχεδόν ανθρωπομορφικά, ως μια χειρονομία προς το υποκείμενο, και αυτό με τη σειρά του ως μια προδιάθεση ανταπόκρισης. Η ανταπόκριση αυτή «συνιστά μορφή οικειοποίησης του [περιβάλλοντος] εκ μέρους μας» (Μαρκουλάτος, 2018: 44). Ο κόσμος –ο μουσικός κόσμος–, υπάρχει για εμάς όχι πρωτίστως γνωσιακά, αλλά περισσότερο συνυπαρκτικά, «ως οι “αθέατοι” τρόποι υπαρκτικού μας συντονισμού με αυτόν». Αντίστοιχα, το μουσικό περιβάλλον, καθώς το οικειοποιούμαστε υπαρκτικά, υπάρχει ως ένα πλέγμα διαλεκτικών σχέσεων και όσα το συναπαρτίζουν βιώνονται σε αναφορά με εμάς, με έναν τρόπο που «μας αγγίζει, μας διαπερνά, μας διαμορφώνει» (Μαρκουλάτος, 2018: 47, 48).

Η μουσική αντίληψη, κατά την εντατική εμπλοκή του υποκειμένου με τη μουσική, είναι ακριβώς αυτή η διαλεκτική μεταξύ μουσικού περιβάλλοντος και μουσικής πράξης. Σε κάθε μουσικό περιβάλλον, το σώμα, συντονισμένο με τον κόσμο πριν από την ανάδυση της κατηγορικής σκέψης, διαθέτει τις δικές του δυνατότητες γνώσης και ανάδυσης σημασιών, πριν από οποιαδήποτε νοητική λειτουργία. Διαθέτει «ένα είδος αντανακλαστικής ενημερότητας περί της λογικής των πραγμάτων» (Μαρκουλάτος, 2018: 49), όχι ως κάποιο υπερβατικό προνόμιο, αλλά ως βιωματική συναίσθηση της σχεσιακής του συνήχησης με τον κόσμο. Η προκατηγορική αυτή εμπειρία «μού προσφέρει τον κόσμο ως ενότητα, την οποία “ζω, νιώθω, όπως αναγνωρίζω ένα ύφος” και όχι όπως διατυπώνω μια λογική κρίση» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 262).

Όλα όσα αναλύθηκαν παραπάνω, ιδωμένα στο πλαίσιο της μουσικής πράξης, αναδεικνύουν μια εμπειρία η οποία είναι αδύνατον να εκληφθεί απλώς ως μια εκτέλεση τεχνικών που καθοδηγείται από τον νου ή που προϋποθέτει την εξωτερική επένδυση με κάποιον ανώτερο σκοπό. Πολύ περισσότερο, οι μουσικές πράξεις αποτελούν οι ίδιες νοηματισμένες στιγμές γνώσης (Bowman, 2007). Εντός τους, αναδεικνύεται το πράττειν ως θεμέλιο του γνωρίζειν –ενός πάντα ενσώματου γνωρίζειν–, και η κατανόηση ως πάντα μερική, αλλά βαθιά ριζωμένη στην ενότητα ήχου, σώματος και κόσμου (Bowman, 2004). Η διαδικασία του παιξίματος γίνεται ο

τόπος και ο τρόπος μας να αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο ως πλέγμα εσωτερικών σχέσεων, να πραγματώνουμε την υπέρβαση των δυισμών μεταξύ νου και σώματος, μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου. Με άλλα λόγια, να βιώνουμε τον τρόπο με τον οποίο η προ-στοχαστική, ενσώματη γνώση λειτουργεί εντός όλων των βιούμενων εμπειριών μας, στη βάση μιας αντίληψης που ξεπερνά «την επίγνωσή μου για την ύπαρξή μου» (Cimini, 2012) και διανοίγεται προς τον κόσμο, έναν κόσμο που «υπάρχει για μένα ως βιωματικό υλικό: ως ο τρόπος βίωσης του εαυτού μου ως πτυχής του» (Μαρκουλάτος, 2018: 47). Κατ' αυτόν τον τρόπο, η μουσική αντίληψη δεν εκλαμβάνεται ως ένα ιδιαίτερο είδος που λαμβάνει χώρα σε κάποιο κέντρο μουσικής επεξεργασίας του εγκεφάλου από κάποιον εσωτερικό εαυτό, ξεχωριστά από την «υπόλοιπη» ανθρώπινη αντίληψη (Bowman, 2000). Αν υπάρχει κάτι ξεχωριστό, αυτό είναι η μουσική εμπειρία ως ένας από τους πιο οικείους τρόπους βίωσης της σωματικότητας της αντίληψης και, ευρύτερα, της σωματικότητας του κόσμου ως ενότητας.

Μια τέτοια ενσώματη προσέγγιση στη μουσική και μουσικοπαιδαγωγική πράξη αναδεικνύει τη δημιουργία μουσικής ως σημαντική πηγή δημιουργίας κόσμων. Μέσω αυτής, καταρρέει η θεώρηση του μουσικού έργου ως ενός αμετάβλητου όντος που βρίσκεται κάπου εκεί έξω και, αντίστοιχα, καταργείται η αναγκαιότητα ύπαρξης ενός σταθερού, περιχαρακωμένου υποκειμένου που διαμεσολαβεί την αξία αυτού του έργου κατά την εκτέλεση. Αυτό που συντελείται δεν είναι μια απλή αντιστροφή των δυισμών, αλλά μια αλληλοδιείσδυση σώματος-νου, γνώσης-πράξης, υποκειμένου-αντικειμένου. Χάρη στον μοναδικό της τρόπο να είναι στο σώμα, η μουσική γίνεται ένας μοναδικός τρόπος του είναι στον κόσμο (Bowman, 2000). Η προτεραιότητα που δίνει ο Merleau-Ponty στη σωματική μας αντίληψή για τον κόσμο πριν από οποιαδήποτε γνωσιακή δραστηριότητα, ισοδυναμεί με μια «προτεραιότητα του είμαι σε σχέση με το σκέπτομαι» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 114).

Το ερώτημα που μένει ανοιχτό, όμως, είναι το «τι είμαι» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 114) και, ακόμα περισσότερο, τι γίνομαι μέσα στη μουσική πράξη, αλλά και μέσω αυτής. Σε αυτό ακριβώς έγκειται, άλλωστε, η αξία της μουσικής αγωγής: όχι στο τι γνωρίζει κάποιος αλλά στο τι γίνεται (Bowman, 2004). Η αξία αυτή είναι άμεσα συνδεδεμένη με το νόημα, το οποίο, όπως έχει ήδη σε ένα βαθμό διαφανεί, αποτελεί «λειτουργικό πυρήνα της πραγματικότητας» και όχι μια εξωτερική επικάλυψη. Συγκροτείται και αναδύεται πραττόμενο, εκ του τρόπου με τον

οποίο σχετιζόμαστε με τα πράγματα ως ζωτικές σημασίες για εμάς (Μαρκουλάτος, 2018: 52). Δεν βρίσκεται ούτε σε μια καθαρή νόηση του υποκειμένου, ούτε σε κάποιες αντικειμενικές ιδιότητες του πράγματος. Αντίθετα, συνίσταται σε αυτό ακριβώς το σχεδόν αόρατο αλλά πάντα υπαινικτικό *ανάμεσα*, στον τόπο όπου υποκείμενο και αντικείμενο συν-πλέκονται σε μια αμοιβαίως αρτιωτική σχέση. Σύμφωνα με τον Small, η μουσική αποτελεί έναν τρόπο να βιώνουμε αυτό το πλέγμα των εσωτερικών σχέσεων που συγκροτεί το «υφάδι του κόσμου» (ΜΠ: 68) και μας δίδει τον κόσμο –και εμάς ως μέρος του– ως ενιαία ολότητα. «Μέσα από τις σχέσεις που εδραιώνονται καθώς εξελίσσεται η μουσική πράξη, δεν μας δίνεται μόνον η δυνατότητα να *μάθουμε* για τον “συνδετικό ιστό” και τη σχέση μας με αυτόν, αλλά και να τον *βιώνουμε* ουσιαστικά σε όλη του την πολυπλοκότητα με έναν τρόπο που οι λέξεις δεν μας επιτρέπουν» (Small, 2010: 220).

Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό πως δεν είναι η μουσική αυτή καθ’ αυτήν που δίνει νόημα στη μουσική εμπειρία. Αντίθετα, αυτό που συνιστά νόημα και φτάνει μέχρι τον πυρήνα του τι είμαστε είναι η συνεχής διαπραγμάτευση της μουσικής δράσης μας, ως εκδήλωσης της εσωτερικής μας σχέσης με τον κόσμο και τη μουσική. Η διαδικασία αυτή δεν μπορεί να αποτελεί προϊόν οδηγιών, ούτε εφαρμογή μιας ορισμένης μεθοδολογίας. Ο τρόπος άσκησης της ζωγραφικής από τον Cézanne, όπως αναλύεται στο σχετικό δοκίμιο του Merleau-Ponty, μας υποδεικνύει άρρητα πως ο τρόπος να διάγουμε μέσα στην τέχνη –και τελικά μέσα στη ζωή– είναι η ολοκληρωτική επένδυση, αλλά και η συνεχής διακινδύνευση, του εαυτού. Και τα δύο αποτελούν μια συνεχή προσέγγιση προς έναν στόχο, που δεν μπορεί να έχει προαναγγελμένο και τελεσίδικο περιεχόμενο, αλλά περιλαμβάνεται ήδη εντός μας ως ένα κάλεσμα, ένα είδος κατεύθυνσης. Μόνο μέσα από την παρενθετοποίηση του ήδη δοκιμασμένου και ασφαλούς, την ανάληψη της ευθύνης για τη μουσική πράξη και τη διαρκή επαναταυτοποίηση του εαυτού μας εντός της, μπορούμε να ανοιχτούμε στη μουσική, όπως ανοιγόμαστε σε έναν κόσμο διαρκώς μεταβαλλόμενο, αλλά πάντα οικείο.

2.3 Προς έναν ενσώματο αναπροσανατολισμό της εκπαιδευτικής πρακτικής

Πέρα από το να αναγνωρίσουμε τα παραπάνω και να τα δεχθούμε ως πρόταση για έναν διαφορετικό τρόπο να αντιμετωπίζουμε την εκπαίδευση και τη μουσική αγωγή,

ακόμα πιο κρίσιμο είναι να ξαναχτίσουμε τις παιδαγωγικές πρακτικές μας, το θεωρητικό πλαίσιο και τις ερευνητικές μεθόδους με τέτοιους τρόπους, ώστε να θέτουν στο προσκήνιο τα θεμελιώδη αυτά ζητήματα. Κατά την εμπλοκή μας, από οποιοδήποτε σημείο, με αυτούς τους τομείς οφείλουμε να επιδιώκουμε την απελευθέρωση της γνώσης από την ανάγκη για έλεγχο και κυριαρχία και να μη λησμονούμε πως, ακόμα κι αν τα αντικείμενα της γνώσης βρίσκονται έξω από τα φυσικά όρια του σώματός μας, η γνώση γι' αυτά βρίσκεται ριζωμένη στο σώμα, θεμελιωμένη στην άδηλη σχέση νοήματος που εδραιώνεται με αυτά. Παράλληλα, οφείλουμε να κατανοήσουμε πως η εκπαίδευση δεν αποτελεί μια προετοιμασία για τη ζωή, αλλά μια ουσιαστική εμπειρία της ίδιας της ζωής. Αυτός είναι και ο λόγος που αποτυγχάνει όταν θέτει ως στόχο την προετοιμασία των μαθητών για διαχείριση αμετάβλητων και στατικών καταστάσεων με παγιωμένους τρόπους. Μια τέτοια συνθήκη δεν μπορεί να υπάρξει εντός του κόσμου της ζωής, δεδομένου πως δεν ανταποκρίνεται ούτε στη λειτουργία του κόσμου, αλλά ούτε και στη φύση του ανθρώπου. Αντίθετα, μπορεί να λειτουργήσει μόνο όταν προσφέρει εμπειρίες των οποίων η ποιότητα και το σχεσιακό περιβάλλον διαμορφώνουν θεμελιωδώς το τι είμαστε και, επομένως, το τι περιμένουμε από τη ζωή, την εμπειρία, τον εαυτό μας, τον άλλον. Η σκέψη του Merleau-Ponty διαμορφώνει ένα πλαίσιο στη βάση του οποίου η αποστολή της εκπαίδευσης –όπως, άλλωστε και της ίδιας της φιλοσοφίας του– δεν είναι να μας διδάσκει τι να δούμε αλλά να μας προτείνει πώς να βλέπουμε. (Small, 1983· Bowman, 2002· 2007).

Αν η εκπαίδευση οφείλει να έχει στο επίκεντρό της την ποιότητα της εμπειρίας και των σχέσεων που διαμορφώνονται στο πλαίσió της, τότε η μουσική εμπειρία, έχει τη δυνατότητα να αποτελέσει μια βαθιά εκπαιδευτική συνθήκη. Η σωματική διάσταση της μουσικής και το ρίζωμά της σε σώμα και πνεύμα ως ενιαία ολότητα, αναδεικνύουν μια εμπειρία που εμπλέκει την ανθρώπινη ύπαρξη συνολικά, διεκδικώντας την ολοκληρωτική παρουσία και επένδυση του εαυτού (Bowman, 2002). Ταυτόχρονα, συνιστά ένα από τα πιο οικεία πεδία βίωσης του πλέγματος εσωτερικών σχέσεων που μας συνδέουν με τον κόσμο και της προ-στοχαστικής επαφής μας με αυτόν. Διαμορφώνει, έτσι, ένα περιβάλλον το οποίο βρίσκεται μακριά από τον δυϊσμό υποκειμένου – αντικειμένου και πιο κοντά σε έναν κόσμο ως συνεχή δημιουργία και αναδημιουργία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ύπαρξη μπορεί να βιωθεί

ως νοηματική εξέλιξη, ως μια ταυτότητα διαρκώς εν τη γενέσει της και, ταυτόχρονα, γειωμένη στον κόσμο.

Το να μετατραπούν τα παραπάνω από δυνατότητα σε απτή, εκπαιδευτική πραγματικότητα, προϋποθέτει τη στροφή του ενδιαφέροντος της μουσικής αγωγής σε ό,τι βιώνεται, διδάσκεται και μαθαίνεται, σε ό,τι αναδύεται ως νόημα, πέρα από τη μουσική ως αντικείμενο. Με άλλα λόγια, προϋποθέτει την επικέντρωση στην ποιότητα της μουσικής εμπειρίας και τη συνεχή διερώτηση αναφορικά με τις συνθήκες που τη διαμορφώνουν. Τοποθετώντας την ανάδυση νοήματος εντός της επικράτειας του πράττειν και όχι του σκέπτεσθαι, γίνεται εύλογα αποδεκτό πως η μουσική και η μουσική αγωγή μπορούν να αποτελούν πηγές νοήματος μόνο στον βαθμό που υπάρχουν ως πράξη και τελούνται αναπόσπαστα από την ενσώματη ύπαρξη των μαθητών (Bowman, 2005). Είναι, λοιπόν, αναγκαίο η δραστηριότητα της δημιουργίας μουσικής να τοποθετηθεί στο κέντρο της μουσικής εκπαίδευσης, με γνώμονες την αποδοχή απέναντι στην έκφραση των ίδιων των παιδιών, την αντιμετώπιση της εκφραστικής διαδικασίας ως μιας διαρκούς εξερεύνησης και την κατανόηση της μουσικής ως θεμελιωδώς σχεσιακής πράξης (Small, 1983·2010).

Στο πλαίσιο της μουσικής δράσης, οφείλουμε να δημιουργούμε μουσικές προκλήσεις που τροφοδοτούν και προάγουν τη δυνατότητα για γνώση στην πράξη, μια γνώση που θα πρέπει να αντιμετωπίζεται αδιαχώριστα από το σώμα και μια πράξη που συνιστά περισσότερο έναν τρόπο του είναι, παρά μια εκτέλεση (Bowman, 2007· Westerlund & Juntunen, 2005). Λαμβάνοντας αυτό ως δεδομένο, η αναζήτηση του προσανατολισμού των μαθητών εντός της μουσικής πράξης, ισοδυναμεί με την αναζήτηση του προσανατολισμού σε έναν κόσμο που δεν είναι τελειωμένος και προδεδομένος, αλλά που συνεχώς μας διαμορφώνει και διαμορφώνεται εκ της παρουσίας μας. Σε αυτή την αναζήτηση, ο πολυτιμότερος οδηγός δεν είναι άλλος από το σώμα· ως ο υλικός και συνάμα πνευματικός τρόπος μας να υπάρχουμε, γίνεται ο τρόπος να βρίσκουμε και, ακόμα περισσότερο, να δημιουργούμε τον δρόμο μας σε καταστάσεις πρωτόγνωρες.

Σε αυτό το πλαίσιο, βασική επιδίωξη των εκπαιδευτικών θα πρέπει να είναι η αποδέσμευση των πρακτικών τους από επιβεβλημένες γνωσιοκεντρικές απαιτήσεις και η μετατροπή τους σε ανοιχτά πεδία που δίνουν το περιθώριο στους μαθητές και στους ίδιους να εμπλέκονται σε μια εξερεύνηση μουσικών κόσμων και τρόπων ύπαρξης και κίνησης εντός του ήχου (Juntunen, Karlsen, Kuoppamäki, Laes &

Muhonen, 2014). Βασική πτυχή αυτής της επιδίωξης είναι η αναγνώριση και η αποδοχή της μεταβλητότητας, της ευθύνης, της έλλειψης ασφάλειας, ως εγγενών χαρακτηριστικών αυτού του είδους της μουσικής δράσης. Μπορεί η προβλεψιμότητα να οδηγεί σε αποτελέσματα που έχουν την επίφαση βεβαιότητας, αλλά η καλλιέργεια της εμπλοκής και της δέσμευσης των μαθητών σε τέτοιου είδους δράσεις είναι η μόνη που μπορεί να τους προσφέρει μια εμπειρία από την οποία θα αναδύεται ένα νόημα μεταβλητό και ασαφές, αλλά σύμφυτο με την ανθρώπινη ύπαρξη και πράξη. Σε ένα πλαίσιο όπου η ασφάλεια, η βεβαιότητα και η ορθότητα δεν θα αποτελούν γνώμονες της δράσης, οι μαθητές θα μπορούν να διερευνούν ελεύθερα τη σχέση τους με το μουσικό όργανο, με τους άλλους, με τον εαυτό τους.

Ένα είδος μουσικής πράξης, όπως αυτό περιγράφεται παραπάνω, δεν θα μπορούσε παρά να έχει έναν χαρακτήρα ανοιχτό και να μην περιορίζεται σε κάποια εκ των προτέρων μουσική γνώση ως προϋπόθεση της δημιουργίας, ακριβώς διότι οι πηγές της είναι σωματικές και, επομένως, διαθέσιμες σε όλους (Bowman, 2000· 2004). Ακόμα περισσότερο, αποτελεί καθήκον των εκπαιδευτικών που δημιουργούν τη συνθήκη της, να μην επιβάλλουν σε αυτήν –ακούσια ή εκούσια– οποιονδήποτε παρόμοιο αποκλεισμό και να περιλαμβάνουν όλες τις μαθήτριες και τους μαθητές, όλα τα σώματα, ανεξάρτητα από το επίπεδο πρότερης γνώσης, τις κληρονομικότητες και τις επιρροές τους, τη φυλετική και την έμφυλη ταυτότητά τους, την αρτιμέλεια ή την έλλειψη αυτής. Πέρα από αυτό, οφείλουν να διαμορφώνουν το κατάλληλο περιβάλλον, όπου το μοναδικό σωματικό ίχνος που συνιστά ο κάθε άνθρωπος θα βρει τον χώρο και τον τρόπο πραγμάτωσης και έκφρασής του (Raptis, 2019).

Καταλήγοντας, αυτό που πρέπει να έχουμε διαρκώς κατά νου κατά την εμπλοκή μας με οποιαδήποτε πτυχή της εκπαίδευσης είναι πως το επιστημονικό μοντέλο για τη γνώση, οι θεωρίες και οι μέθοδοί του, ενέχουν περιορισμούς που δεν μπορούν να ξεπεραστούν με τα ίδια τα μέσα του επιστημονισμού. Σε έναν τομέα που έχει να κάνει με το κατ' εξοχήν ανθρώπινο, όπως η εκπαίδευση, φαίνεται συχνά να θεωρούμε πως η ύπαρξη και η γνώση πρέπει να μετατραπούν σε εξωτερικά αντικείμενα, ώστε να καταστούν ελέγξιμα και διαχειρίσιμα. «Προσπαθούμε να ελέγξουμε το αναλλοίωτο, να μετρήσουμε το απροσμέτρητο, να κατανοήσουμε το ακατανόητο και να ελέγξουμε το ανεξέλεγκτο», γράφει ο Small.

Ωστόσο, αυτό που συνιστά βασικό καθήκον της εκπαίδευσης, ειδικά αυτής που αφορά την τέχνη, είναι να πηγαίνει τους μαθητές πέρα από αυτά τα όρια, σε ό,τι

δεν μπορεί να είναι απολύτως διαυγάσιμο, απολύτως κατανοητό και εξηγήσιμο (Bowman, 2002). Η συνειδητοποίηση της ύπαρξης αυτών των περιορισμών, αυτού «του ακατόρθωτου, που κάνει τον επιστήμονα να απελπίζεται, γεμίζει χαρά τον καλλιτέχνη, ενώ ταυτόχρονα, κατά παράδοξο τρόπο, δεν τον εμποδίζει να ερευνά με αγάπη και λεπτότητα τον εαυτό του και τους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβάνεται τον φυσικό κόσμο» (Bowman, 2002: 321). Αυτή τη χαρά και την αγάπη οφείλει να τροφοδοτεί η μουσική αγωγή, διευρύνοντας τις προοπτικές και το βίωμά των μαθητών προς ένα πεδίο δημιουργίας που θα αποκαθιστά την επαφή με την ολότητα της ζωής. Εντός αυτού του πεδίου δεν μπορεί παρά να εγκολπώνεται το αντιληπτικό τους σύμπαν στην ολότητά του, και η γέννηση του κάθε έργου τους να πραγματώνεται μέσα από τη δική τους υπαρκτική κίνηση.

Κεφάλαιο 3^ο

Ελεύθερος Μουσικός Αυτοσχεδιασμός

Από την προηγηθείσα ανάλυση και από το φιλοσοφικό υπόβαθρο που η ίδια η σκέψη του Merleau-Ponty διαμορφώνει, γίνεται κατανοητό πως, η πραγμάτευση ζητημάτων που αφορούν στη φιλοσοφία της μουσικής και της μουσικής εκπαίδευσης, δεν δύναται να περιορίζεται σε θεωρητικές διαπιστώσεις. Οφείλει, αντίθετα, να επιστρέψει στη ρίζα της μουσικής, που δεν είναι άλλη από τη μουσική πράξη, και να την προσεγγίσει, όχι ως έννοια, αλλά ως βιούμενη εμπειρία, τη στιγμή που αυτή συμβαίνει. Οφείλει να επιστρέψει και να αναζητά σε αυτήν τις ποιότητες μέσα από τις οποίες η πράξη μπορεί να αποτελεί σιωπηρή υπόδειξη μιας θεωρίας, μιας φιλοσοφίας για τη μουσική, μιας φιλοσοφίας για τη ζωή. Μια τέτοια τοποθέτηση εντός της μουσικής πράξης –εντός του είναι και όχι εντός της σκέψης–, όπως αυτή θα επιχειρηθεί στη συνέχεια, δεν αποτελεί απλώς μια τυχαία επιλογή οπτικής. Αποτελεί ουσιαστικά μια διαφορά θέσης (Stubley, 1998), η αναγκαιότητα της οποίας υποδεικνύεται, άρρητα αλλά εμφατικά, από την κατεύθυνση που δίνει ο Merleau-Ponty στον δικό του στοχασμό: οι μορφές της πράξης δεν υπαγορεύονται μέσα από την επιβολή σε αυτές μιας κατασκευασμένης θεωρίας, αλλά αντίθετα, είναι η ίδια η άσκηση της τέχνης μέσω της οποίας σκιαγραφούνται σχεδόν ανεπαίσθητα όσα συνιστούν τη μερλοποντιανή φιλοσοφία.

Σε αυτή την πορεία του συλλογισμού, πέρα από την επιλογή θέσης, υπάρχει μια ακόμα απόφαση που πρέπει να πάρουμε και αφορά το εξής ερώτημα: ποια είναι αυτή η πράξη, στην περίπτωση της μουσικής; Η σημασία του ερωτήματος αυτού, και πολύ περισσότερο της απάντησής του, έχει ήδη αναδειχθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο και μπορεί να συνοψιστεί στο γεγονός ότι το είδος της πράξης στην οποία εμπλεκόμαστε σωματικά διαμορφώνει το πλαίσιο εξύφανσης των σχέσεων και, άρα, ανάδυσης του νοήματος εντός της. Αναγνωρίζοντας την κρισιμότητα αυτής της διαπίστωσης και για λόγους οι οποίοι θα καταστούν σαφέστεροι κατά την εκδίπλωση του συλλογισμού, η μουσική πράξη που πρόκειται να μελετηθεί είναι ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός ως το πλέον γόνιμο μουσικό πεδίο ανάδειξης και, ακόμα περισσότερο, επανάκτησης της πρωταρχικής σχέσης μεταξύ σώματος και μουσικής. Η μελέτη αυτή θα πραγματοποιηθεί υπό μερλοποντιανό πρίσμα, αφενός μέσα από την ψηλάφηση των οντολογικών ποιότητων της αυτοσχεδιαστικής πράξης και, αφετέρου,

—αλλά πάντα συσχετιστικά με τις ποιότητες αυτές— μέσα από τον τρόπο του ανθρώπινου σωματικού υπάρχειν εντός αυτής της μουσικής συνθήκης.

Κατ’ αυτόν τον τρόπο, θα επιδιωχθεί ο εμπλουτισμός της κατανόησής μας αναφορικά με βασικά ζητήματα του αυτοσχεδιασμού, με τη φιλοσοφική και αισθητική κατεύθυνση που αυτά διαγράφουν, αλλά και με πτυχές της συνάντησης των παιδιών με τον κόσμο του αυτοσχεδιασμού, σε παιδαγωγικό πλαίσιο. Σκοπό της συγκεκριμένης προσέγγισης δεν αποτελεί η υποστήριξη του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού ως του μόνου γόνιμου τρόπου επαφής μας με τη μουσική. Αυτό που επιχειρείται, με γνώμονα τη φιλοσοφία του Merleau-Ponty, είναι η ανάδειξη της πρακτικής του αυτοσχεδιασμού ως ενός τρόπου επανάκτησης της πρωταρχικής μας σχέσης με τη μουσική, καθώς και με το ίδιο μας το σώμα ως θεμέλιό της (Attali, 1979). Σε αναλογία με την προσέγγιση του Merleau-Ponty στη ζωγραφική, επιδιώκεται να δειχθεί ο τρόπος με τον οποίο ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός, θέτοντας σε παρένθεση τις ευρέως διαδεδομένες παραδοχές της δυτικής μουσικής παράδοσης, τους καθορισμένους μουσικούς τρόπους και την πρότερη τεχνική κατάρτιση ή την έλλειψη αυτής, αποτελεί την σιωπηρή υπόδειξη και, ταυτόχρονα, την ενσώματη βίωση ενός άλλου τρόπου να υπάρχουμε μέσα στη μουσική, αλλά και μέσω αυτής.

3.1 Μια μετάθεση των ορίων του χώρου, του χρόνου και του εαυτού

Προκειμένου να προσδιοριστεί η φύση, η αισθητική ταυτότητα και η παιδαγωγική αξία του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, είναι απαραίτητη μια πρώτη εξέταση των στοιχείων που τον συνιστούν ως μουσική πρακτική. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που τον διαφοροποιούν από τις κυρίαρχες πρακτικές είναι η —εκ της φύσης του— απαγκίστρωση από την έννοια του τελειωμένου μουσικού έργου, αντικειμενική αναπαράσταση του οποίου αποτελεί η μουσική παρτιτούρα (Stubley, 1998). Η απουσία της τελευταίας και, κατ’ επέκταση, η απομάκρυνση από τον σκοπό της εξαντλητικής επεξεργασίας και βέλτιστης δυνατής απόδοσης ενός αυτόνομου μουσικού έργου, τον τοποθετεί στον αντίποδα των αισθητικών θεωριών που κυριάρχησαν από τον 19^ο αιώνα στην ιστορία της ευρωπαϊκής μουσικής (Κανελλόπουλος, 2013). Ειδικότερα, τον τοποθετεί στον αντίποδα των διαχωρισμών που επέφερε η εδραίωση του «κανονιστικού ρόλου» του μουσικού έργου

(Κανελλόπουλος, 2013: 19) και η επακόλουθη θεώρηση της παρτιτούρας ως της μόνης επαληθεύσιμης και βεβαιώσιμης πηγής γνώσης, αναφορικά με τους ήχους που συνιστούν το έργο (Goehr, 2005/1992). Οι διαχωρισμοί αυτοί φαίνεται να προσδιορίζουν, από τότε έως και σήμερα, τη θεωρητική σκέψη και την εκπαιδευτική πράξη αναφορικά με τη μουσική: διαχωρισμός του έργου τέχνης από το πλαίσιο εντός του οποίου δημιουργείται, διαχωρισμός των ήχων, ως έργου, από την επιτέλεσή τους, διαχωρισμός του μουσικού, ως σωματικής ύπαρξης, από τους ήχους που παράγει.

Στην πρακτική του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, αντίθετα, η σημασία μετατοπίζεται από το δημιουργημένο αντικείμενο τέχνης στην πράξη της δημιουργίας, από το μουσικό έργο στη μουσική διαδικασία. Αυτό που εκτιμάται ως σημαντικό δεν είναι ένα νόημα «αιωρούμενο μέσα στην ιστορία, ανέγγιχτο από τον χρόνο και την αλλαγή», που περιμένει «από τον ιδανικό αποδέκτη να το εκμαιεύσει», αλλά το νόημα που εμπεριέχεται και, ακόμα περισσότερο, γεννιέται και επαναπροσδιορίζεται συνεχώς μέσα στην ίδια τη μουσική πράξη (Small, 2010: 22). Δημιουργείται, έτσι, ένα πλαίσιο το οποίο αντιτίθεται σε κάθετι που θα μπορούσε να προδιαγράψει την πορεία του, να θέσει εκ των προτέρων τους κανόνες εκτύλιξής του, να περιορίσει τη δημιουργική πράξη στην απόδοση ενός προδεδομένου, τελεσίδικου περιεχομένου, το οποίο εκτελείται βάσει των κανόνων ενός συγκεκριμένου μουσικού είδους. Πρόκειται για μια συνθήκη διαλεκτική, αβέβαιη, ανοιχτή, αλλά και μη αναστρέψιμη. Εντός αυτής, δεν υπάρχει κάποιο πρότυπο προς εκτέλεση, η αναπαραστατική ομοιότητα με το οποίο αποτελεί υπέρτατο σκοπό. Δεν πρέπει να ξεχνάμε, άλλωστε, αυτό που η φιλοσοφία του Merleau-Ponty έχει καταδείξει: η δημιουργία δεν μπορεί να αφορά στη μετάφραση ενός νοητικά κατασκευασμένου και απόλυτου νοήματος, αλλά στην πραγμάτωση ενός διαρκώς γεννώμενου νοήματος, βαθιά ριζωμένου στη συνάντηση ανθρώπου και κόσμου, στη σωματικότητά μας (Κανελλόπουλος, 2011· Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008).

Σε αυτό το πλαίσιο, χαρακτηριστικά όπως η ασάφεια, η ενδεχομενικότητα, η ατέλεια, η ανοιχτότητα αποκτούν νέα σημασία και δίπολα εδραιωμένα στη δυτική σκέψη αίρονται. Ήδη, εκ των ορισμών που διαχρονικά δίδονται στον αυτοσχεδιασμό, προκύπτει ως οντολογικό στοιχείο του πως η σύλληψη και η εκτέλεση της μουσικής συμβαίνουν την ίδια στιγμή (Κανελλόπουλος, 2013). Εμβαθύνοντας σε αυτήν την ταυτοχρονία, με γνώμονα τη σκέψη του Merleau-Ponty, μπορούμε να δούμε τους διαχωρισμούς μεταξύ μορφής και νοήματος, σκέψης και κίνησης, πρόθεσης και

πράξης, να καταλύονται. Στη σκέψη του Γάλλου φιλοσόφου, το στοιχείο αυτό, δεν αποτελεί απλώς ένα επιμέρους χαρακτηριστικό, αλλά ανάγεται σε προϋπόθεση της έννοιας της δημιουργίας: «Η “σύλληψη” δεν μπορεί να προηγείται της “εκτέλεσης”. Πριν από την έκφραση δεν υπάρχει τίποτε άλλο εκτός από έναν ακαθόριστο πυρετό» (ΑΣ: 45). Όπως στη ζωγραφική δεν υπάρχει μια γραμμική σχεδίαση που φέρει τη λογική του ζωγραφικού γεγονότος, έτσι και στην αυτοσχεδιαστική μουσική πράξη, η ουσία δεν βρίσκεται στην πραγματοποίηση μιας προϋπάρχουσας δομής. Αντίθετα, είναι η αισθητή μορφή, η παρουσία του ήχου, που φέρει το νόημα. «Η μουσική σημασία είναι αδιαχώριστη από τους ήχους που τη φέρουν» γράφει ο Merleau-Ponty (ΦΑ: 321). Οι ήχοι αυτοί δεν υπαγορεύονται από μια νόηση που χρησιμοποιεί το σώμα ως μέσο για την επίτευξη ενός μουσικού σκοπού. Το χέρι δεν γίνεται ποτέ ένα όργανο στην υπηρεσία του νου, δεν υπάρχει μια ιδεατή κίνηση που συγκροτείται νοητικά πριν την πραγματοποίηση της κίνησης κι έπειτα εκτελείται (Μαρκουλάτος, 2018). Μέσα στην κίνηση του μουσικού βρίσκεται η πραγμάτωση μιας σημασίας που το σώμα γνωρίζει ήδη καλύτερα, πριν από οποιαδήποτε νοητική λειτουργία, καθώς ήδη γνωρίζει τον κόσμο. (ΑΣ· Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008). Καταργείται, λοιπόν, η γραμμικότητα που θέλει τη μορφή να ακολουθεί το νόημα, την κίνηση να ακολουθεί τη σκέψη, την πράξη να ακολουθεί την πρόθεση και δημιουργείται μια συνθήκη, όπου τα δίπολα αυτά αποτελούν κατά την εκτύλιξη του αυτοσχεδιασμού «στιγμές μιας ενιαίας ολότητας» (ΦΑ: 205). Σε αυτή τη συνθήκη, κάθε νότα, αλλά και κάθε παύση, αποτελούν ένα προθεσιακό στίγμα που δεν θα μπορούσε παρά να εκβάλει από τη σωματικότητα του μουσικού.

Τα παραπάνω, αναδεικνύουν την μεγάλη σημασία του επιτελεστικού χαρακτήρα του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, καθώς αυτός ο χαρακτήρας εμπερικλείει πολλά παραπάνω από μια διαδικασία εκτέλεσης, και διαφοροποιείται ποιοτικά από την διαδομένη αντιμετώπιση της τελευταίας ως ενός ουδετεροποιημένου μέσου από το οποίο θα περάσει το αυτοτελές έργο για να φτάσει στον θεατή (Small, 2010). Είναι, μάλλον, μια διαδικασία έκφρασης με τα συστατικά στοιχεία που εντοπίζει σε αυτήν ο Merleau-Ponty. Αυτό είναι, άλλωστε, η ίδια η τέχνη για τον Γάλλο φιλόσοφο: «δεν είναι ούτε μίμηση, ούτε όμως και κατασκευή σύμφωνη προς τις επιθυμίες του ενστίκτου και του καλού γούστου. Είναι μία διαδικασία έκφρασης» (ΑΣ: 42). Πρόκειται για μια διαδικασία η οποία δεν εξαντλείται σε ένα θετικά περιγράψιμο και ελέγξιμο αποτέλεσμα, προϊόν εφαρμογής σωστών τεχνικών και

οδηγιών και δεν εξηγείται μέσω ενός πνεύματος «που δρα μέσα μας χωρίς εμάς» (Σ: 106). Είναι ένα κατεξοχήν σωματικό φαινόμενο το οποίο «αρχίζει ήδη με την ένσαρκη ζωή μας» και σχετίζεται καταλυτικά με την αντιληπτική, ενσώματη ύπαρξη του ανθρώπου στον κόσμο: «Το εκφραστικό ενέργημα του σώματος, το οποίο ξεκινά με την παραμικρή αντίληψη, είναι το ίδιο που διευρύνεται ως ζωγραφική και ως τέχνη» (Σ: 111). Επομένως, αυτό που βρίσκεται στο κέντρο της εκφραστικής –και κατ'επέκταση της αυτοσχεδιαστικής– πράξης δεν είναι άλλο από τη συνάντηση ανθρώπου και κόσμου (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008).

Η εκφραστική πραγμάτωση της συνάντησης αυτής, δεν έχει τα χαρακτηριστικά της μίμησης, της αναπαράστασης ενός τελειωμένου κόσμου. Όπως όλη η φιλοσοφία του Merleau-Ponty, έτσι και η φιλοσοφία του της τέχνης, μας καλεί να θέσουμε σε παρένθεση τις συνήθειες, τις βεβαιότητες, και να συλλάβουμε ξανά, όπως ο Σεζάν, «τη συγκρότηση του τοπίου ως γεννώμενου οργανισμού» (ΑΣ: 42), να προσεγγίσουμε την αρχή, εκεί που ο κόσμος –ο εαυτός μας, οι άλλοι, τα πράγματα– φανερώνεται ως εάν να τον βλέπαμε για πρώτη φορά. Αυτό που επιχειρεί να συλλάβει και να επαναπραγματώσει η δημιουργική πράξη είναι ακριβώς αυτή η αέναη αρκτικότητα του κόσμου για την αντίληψη. Δεν πρόκειται για την έκφραση του ίδιου του κόσμου, αλλά για την ανασύστασή του, τη διαρκή αναδημιουργία του, μέσα από την αντιληπτική μου συγκρότηση. Η μορφή που γεννιέται, τα χρώματα στον καμβά, οι ήχοι της μουσικής, δεν αποτελούν τη μιμητική απόδοση αυτού που υπάρχει, δεν εμπερικλείουν μόνο τις ορατές διαστάσεις του είναι, αλλά προσθέτουν σε αυτές, καθώς εμπεριέχουν και όλες τις αόρατες όψεις της συνάντησης μεταξύ του εγώ και του άλλου, του παίκτη και του μουσικού οργάνου, των ήχων μεταξύ τους, του παίκτη με άλλους παίκτες και άλλους ήχους που υπήρξαν στο παρελθόν. Το γεγονός αυτό καθιστά το νόημα του εκφραστικού ενεργήματος εμμενές, αλλά ταυτόχρονα και υπερβατικό προς τα σημεία του, καθώς ξεπερνά το άθροισμά τους και αναδεικνύει τη συνύπαρξή τους ως ανυπέρβλητο γεγονός (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008). Η ιδέα της διαρκούς αρχής συμπορεύεται με την ιδέα μιας αέναης ολοκλήρωσης, μιας ολοκλήρωσης που συντελείται κάθε στιγμή, αλλά ποτέ με τρόπο τετελεσμένο. Ριζωμένη στον πραγματικό κόσμο, τον πάντα πλήρη αποθεμάτων, καθώς και στη σωματικότητα του υποκειμένου, την αδιάλειπτα διατιθέμενη προς αυτόν τον κόσμο, η εκφραστική πράξη δεν θα μπορούσε να επιδέχεται παρά μόνο προσωρινές τελειώσεις.

Κάθε απόφαση, κάθε ήχος, αποτελεί μια τέτοια στιγμή τελείωσης που, όμως, διατηρεί εντός της τους υπαινιγμούς, τις αόρατες διαστάσεις και τις δυνατότητες ενός κόσμου που βρίσκεται πάντα σε εκκρεμότητα. Οι δύο αυτές κεντρικές για τη φιλοσοφία της τέχνης του Merleau-Ponty ιδέες κυοφορούνται και αποκτούν υπόσταση οιονεί σωματική για τον μουσικό κατά την πράξη του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, όσο σε καμία άλλη μουσική πρακτική, λόγω των εγγενών χαρακτηριστικών του: την απουσία ενός μουσικού κειμένου, προτύπου προς απόδοση, άρα και ενός ορισμένου τέλους, την αποδέσμευση από τους κανόνες συγκεκριμένων μουσικών στυλ, το απολύτως εφήμερο της φύσης του ήχου, όπου η στιγμή της γέννησής του είναι η ίδια η στιγμή του θανάτου του. Εντός του αυτοσχεδιαστικού μουσικού κόσμου, ο μουσικός βρίσκεται σε αέναη συν-πλοκή με μια ηχητική μορφή που σαν σπείρα ξεδιπλώνεται και αναγεννάται διαρκώς. Είναι μια διεργασία σύνθεσης που δεν αποσκοπεί βουλευσιαρχικά προς ένα τέλος, αλλά μοιάζει –στις έντονα δημιουργικές στιγμές της– να «κινείται από μόνη της» (Σ: 72) Η κίνηση αυτή, (ξανα)αρχίζει με κάθε ήχο που παίζεται, και, ταυτόχρονα, «μοιάζει να είναι ήδη στο τέλος της, [να είναι] αυτό που πρόκειται να είναι, ή ωθείται στο μέλλον που κατέχουμε τόσο καλά όσο και το παρελθόν – αν και δεν μπορούμε να πούμε ακριβώς το τι θα είναι», γράφει ο Merleau-Ponty (2001: 17) σε μια σημείωσή του για τη μουσική.

Ποια είναι, όμως, αυτή η λαλιά που μπορεί να φέρει στο φως έναν κόσμο που βρίσκεται διαρκώς στην αρχή του; Ποια φωνή μπορεί να εκφράσει τη γέννηση των πραγμάτων μέσα στο σώμα μας; Μπορούμε να αντιληφθούμε τη σημασία του ερωτήματος αυτού στο πλαίσιο της πρακτικής του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, αν αναλογιστούμε πως η ανάδυση της «προσωπικής φωνής» των μουσικών αποτελεί ένα από τα πρώτιστα διακυβεύματα, οιονεί κατακτήσεις, της αυτοσχεδιαστικής διαδικασίας (Κανελλόπουλος, 2011). Όσα έχουν ήδη περιγραφεί αναφορικά με το εκφραστικό γεγονός, αναδεικνύονται περαιτέρω μέσα από τη μερλοποντιανή διάκριση μεταξύ εμπειρικής και δημιουργικής χρήσης της γλώσσας και μας οδηγούν στην απάντηση. Στο δοκίμιό του *Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής* (Σημεία, 1960), ο Merleau-Ponty διακρίνει την έννοια της εμπειρικής και έτοιμης λαλιάς από αυτή της δημιουργικής, αυθεντικής λαλιάς. Θεωρεί την πρώτη ως υπόμνηση ενός προεγκατεστημένου σημείου, ενώ στη δεύτερη αποδίδει την απελευθέρωση του νοήματος, την εγκαθίδρυση νέων σημασιών (Σ:71· Μουρίκη, 1991: 15).

Προεκτείνοντας τη διάκριση αυτή από την εκφραστική πράξη της γλώσσας στην εκφραστική πράξη της τέχνης –διάκριση όχι αυθαίρετη, καθώς ο Merleau-Ponty αντιμετωπίζει τη γλώσσα και τη ζωγραφική ως όψεις της προσπάθειας του εκφράζεσθαι– αντιλαμβανόμαστε ότι η τέχνη μπορεί να βρει την πρωταρχική της διάσταση, την απόλυτη πραγμάτωσή της, μόνο αν αποδεσμευτεί από το ασφαλές αλλά περιορισμένο πλαίσιο των ήδη κερτημένων. Μόνο επανορίζοντας τους υπάρχοντες εκφραστικούς τρόπους, μπορεί πραγματικά να εκφράσει. Τότε μόνο μπορεί «να πει αυτό που δεν έχει ακόμα ειπωθεί, να κάνει να αναδυθούν νέα ίχνη προσανατολισμού μέσα στον κόσμο» (Μουρίκη, 1991: 15).

Η προσπάθεια αυτή δεν αποτελεί, φυσικά, αντικείμενο μιας αποπροσωποποιημένης έννοιας της τέχνης, αλλά αφορά κάθε άνθρωπο που επιχειρεί να εκφραστεί και τον αγώνα του «να επιστρέψει στα βάθη της βουβής και μοναχικής εμπειρίας» και να «φέρει στον κόσμο το έργο του με τον ίδιο τρόπο που ο άνθρωπος πρόφερε τον πρώτο λόγο» (ΑΣ: 45). Κάθε φορά που βρίσκεται μπροστά σε ένα μουσικό όργανο, ο μουσικός ανοίγεται μπροστά σε έναν κόσμο και καλείται να υπάρξει και να προσανατολιστεί εντός του «σαν να ήταν η πρώτη φορά» (Pré vost στο Kanelloroulos, 2007: 101). Καλείται, κάθε φορά, να αποστασιοποιηθεί από σταθερές και βεβαιότητες, να επιδιώξει την έξοδο από την ευκολία μιας ασφαλούς συνήθειας και να πραγματοποιήσει το υπαρκτικό του άνοιγμα μέσα σε ένα πρωτόγνωρο και ανεξάντλητο εκφραστικό πεδίο, γεμάτο δυνατότητες και ενδεχόμενες πραγματώσεις που αφορούν τόσο την τέχνη του, όσο και τον εαυτό του. Σε αυτό ακριβώς έγκειται, άλλωστε, η ουσία της εκφραστικής διεργασίας: στο να μπορεί κανείς να παραμερίσει τις γνώσεις, τις τεχνικές και ό,τι έχει έως τότε κατακτήσει, και να αναζητήσει τις απαρχές της φωνής του, προσποιούμενος πως δεν λάλησε ποτέ (Σ: 75). Και μπορεί το εγχείρημα αυτό να μοιάζει ατελεύτητο (ΑΣ), ο ακατάβλητος μόχθος για την επίτευξή του, ωστόσο, παραμένει ένα πρόταγμα με βαθιά οντολογική σημασία.

Η προσέγγιση της αυτοσχεδιαστικής πράξης, όπως αυτή επιχειρείται στο παρόν κεφάλαιο, μας αποκαλύπτει μια διαδικασία ανοιχτή και αμφίροπη, που δεν θα μπορούσε παρά να είναι τέτοια, καθώς έχει τις ρίζες της στη βιωμένη εμπειρία του αντιληπτικού γεγονότος. Οι όροι που τη διαμορφώνουν δεν προκύπτουν ως αποτέλεσμα μονόδρομων σχέσεων ερεθίσματος – απόκρισης μεταξύ του περιβάλλοντος και του μουσικού, ούτε από κάποια πρόθεση κυριαρχίας και ελέγχου του τελευταίου επί της μουσικής συνθήκης. Αντίθετα, η ανάδυση του νοήματός της

ταυτίζεται με την ανάδυση των εσωτερικών, αμοιβαία συγκροτητικών σχέσεων όσων απαρτίζουν την αυτοσχεδιαστική διαδικασία και με τον τρόπο με τον οποίο αυτά τα στοιχεία συναρτώνται ζωτικά, μέσα σε ένα σχεσιακό πλέγμα όπου όλα αναφέρονται σε όλα. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μια αμφίδρομη και διαρκώς τελούμενη –αλλά ποτέ τελειωμένη– συγκρότηση του παίκτη και του αυτοσχεδιαστικού μουσικού περιβάλλοντος· δύο πόλων που συμμετέχουν στην ίδια συνθήκη, «αρτιώνουν την ίδια δομή, αλλά και αρτιώνονται μέσω της συμμετοχής τους στην εν λόγω σχέση». Υπό το πρίσμα, λοιπόν, αυτής της αμοιβαία μορφοποιητικής συνύπαρξης, το νόημα δεν υφίσταται απλώς νοητικά, αλλά «μας αφορά υπαρκτικά» (Μαρκουλάτος, 2018: 52, 54).

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ό,τι απαρτίζει το μουσικό περιβάλλον δεν αποτελεί απλώς ένα σύνολο στοιχείων που λειτουργούν για την αντίληψη του μουσικού ως εξωτερικά αντικείμενα, αλλά ως ένα φάσμα πρακτικών δυνατοτήτων. Στον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό, ο μουσικός βρίσκεται κάθε στιγμή μπροστά σε αναρίθμητες μουσικές επιλογές. Το ποια από αυτές τις επιλογές θα γίνει πράξη, δεν εξαρτάται από τις εντολές μιας καθαρής συνείδησης, δεν εξαντλείται σε ένα σύνολο κανόνων και άρτιων τεχνικών. Η χειρονομία του δεν εξηγείται μέσω της υψηλού επιπέδου εκμάθησης ενός οργάνου και την κατάκτηση ταχείας απόκρισης στα μουσικά ερεθίσματα (Kanellouopoulos, 2007· Μαρκουλάτος, 2018). Όπως ο ζωγράφος, έτσι και ο μουσικός δεν χρειάζεται να «εξετάσει με το μάτι του πνεύματος όλες τις δυνατές κινήσεις» και «να τις απορρίψει όλες πλην μιας, δίδοντας λόγο για την εκλογή του» (Σ: 73). Κάθε χειρονομία του συνιστά την πραγμάτωση μιας «γνώσης που βρίσκεται μέσα στα χέρια» (ΦΑ: 250), την έκφραση των προθέσεων που εξακτινώνονται από το σώμα του πριν από οποιονδήποτε στοχασμό, ακριβώς διότι αυτό φέρει ήδη, με την εγκατάστασή του στον κόσμο, την άρρητη λογικότητα του τρόπου συνύπαρξής με αυτόν (Μαρκουλάτος, 2018). Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο ήχος που παίζεται κάθε στιγμή μοιάζει να είναι ο μόνος που θα μπορούσε να παιχτεί: διότι βιώνεται πολύ λιγότερο ως μια προμελετημένη απόφαση και πολύ περισσότερο ως μια βουβή κλήση, μια υπαρκτική ροπή προς τη μοναδική αναγκαία πορεία (Kanellouopoulos 2007· Σ: 73).

Θα ήταν λάθος, ωστόσο, να φανταστούμε πως αυτή η κλήση συνοδεύεται από κάποιου είδους ηγεμονική βεβαιότητα αναφορικά με την πορεία εκτύλιξης των πραγμάτων. Αντίθετα, χαρακτηρίζεται από διαρκή αμφιβολία, το νήμα της οποίας

κρατάει στα χέρια του ο Σεζάν και ενώνει, ως ανθρωπολογικό πρότυπο, κάθε καλλιτέχνη ο οποίος βρίσκεται μέσα σε έναν κόσμο και συναισθάνεται τα πράγματα ως έμπλεα δυνατοτήτων και, ταυτόχρονα, έμπλεα διλημμάτων· με άλλα λόγια, ως πλήρη νοήματος. Ένας τέτοιος κόσμος είναι και ο αυτοσχεδιαστικός κόσμος, εντός του οποίου ο μουσικός υπάρχει αενάως αυτοαμφισβητούμενος και αυτοπραγματούμενος. Συνυφασμένος σωματικά στο πλέγμα εσωτερικών σχέσεων με το μουσικό περιβάλλον –τα μουσικά όργανα, τους άλλους μουσικούς– βιώνει τις συνδέσεις αυτές ως σιωπηλές προοπτικές προς το μέλλον. Τα ερεθίσματα εμφανίζονται για τον μουσικό ως ευκαιρίες περισσότερο, παρά ως αίτια, κάθε μουσική απόφαση ως ένας υπαρκτικός ορίζοντας και τα πράγματα ως οιονεί λειτουργικές προεκτάσεις του σώματός του, στον βαθμό που είναι έτοιμος να τα οικειοποιηθεί ως τέτοια (Μαρκουλάτος, 2018). Μέσα σε αυτή τη συνθήκη «της αντίληψης και της κίνησης» (ΜΠ: 74), ο μουσικός διάγει οικειούμενος υπαρκτικά το μουσικό περιβάλλον· βιώνει τον κόσμο –και τον εαυτό του ως πτυχή του- ως σχεσιακή διαθεσιμότητα, και την αυτοσχεδιαστική πράξη ως μια άσκηση αυτοαρτίωσης (Μαρκουλάτος, 2018).

Ο κατεξοχήν ανοιχτός και αμετάκλητος χαρακτήρας του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, όπως αυτός έχει ήδη περιγραφεί, θέτει στο κέντρο της μουσικής πράξης τη στιγμή: ένα εντατικό και πυκνό «εδώ και τώρα». Αν επιχειρήσουμε, όμως, να εμβαθύνουμε στον χώρο και στον χρόνο που δημιουργούνται κατά τον μουσικό αυτοσχεδιασμό, θα διαπιστώσουμε πως εμπεριέχουν πολλά περισσότερα από όσα οι δύο αυτές λέξεις δηλώνουν. Η προηγηθείσα ανάλυση ανέδειξε το γεγονός πως τα πράγματα δεν γίνονται αντιληπτά για τον μουσικό ως εξωτερικά αντικείμενα, υφιστάμενα σε κάποια απόσταση από το σώμα του, αλλά δια του τρόπου που αυτά υπάρχουν για το σώμα του, ως δυνητικές προεκτάσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί η σχέση του με το μουσικό όργανο, η οποία, όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, διευρύνει τα σωματικά όρια του μουσικού, καθώς ο τελευταίος εντάσσει τον χώρο του οργάνου στον σωματικό του χώρο. Ο Merleau-Ponty μάλιστα, περιγράφει αυτή τη σχέση ως μια σχέση συνυπαρκτικού συντονισμού, όπου μουσικός και μουσικό όργανο βιώνονται ως ενιαία ολότητα (Stubbley, 1998). Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μια συνύπαρξη που, όπως και κάθε άλλη εσωτερική σχέση, συνίσταται στην αμοιβαία καταπάτηση των ορίων.

Αυτή η αμοιβαία εισχώρηση σώματος και κόσμου, δεν αφορά μόνο τα πράγματα, αλλά και τον κάθε άνθρωπο, τον κάθε άλλο μουσικό, που συμμετέχει στην πρακτική του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού. Είναι η ίδια η διαδικασία της έκφρασης αυτή που συστατικά εμπερικλείει την έννοια της διϋποκειμενικότητας, καθώς «συνδέει τον άνθρωπο με τον άνθρωπο δια μέσου του κοινού κόσμου που βιώνουν» και είναι μόνο μέσα από τους άλλους που «αποκτά το ανάγλυφό της και γίνεται αληθινά σημασία» (Σ: 82, 84). «Υπάρχει εν προκειμένω ένα είναι για δύο, [...] είμαστε συνεργάτες ο ένας για τον άλλον σε μια τέλεια αμοιβαιότητα, οι προοπτικές μας γλιστρούν η μία μέσα στην άλλη, συνυπάρχουμε διαμέσου ενός και του ίδιου κόσμου» (ΦΑ: 594). Κατά τον μουσικό αυτοσχεδιασμό, ο άλλος βιώνεται ως ένα δυνητικό εγώ. Δεν τον αναγνωρίζω ως πνευματική οντότητα, «ως επινοήσεις που εγκαθιστώ στην έρημό μου», αλλά ως σώμα, ως σάρκα από τη σάρκα μου (Σ: 30). Καθώς συναντιλαμβανόμαστε το μουσικό περιβάλλον, βλέπω σε αυτόν αναδιπλασιαζόμενη τη σωματική μου λογική, σαν έναν καθρέφτη που αντανακλά τον τρόπο λειτουργίας μου (Μαρκουλάτος, 2018). Η απόσταση ανάμεσά μας δεν αποτελεί ένα θετικά μετρήσιμο κενό, αλλά έναν διπλό ορίζοντα, έναν οιονεί προορισμό με αμφίδρομη κατεύθυνση και έναν άρρητο υπαινιγμό ολοκλήρωσης. Κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, ο μουσικός επιχειρεί διαρκώς την κάλυψη αυτής της απόστασης, τη δημιουργία ενός δρόμου ανάμεσα στη δική του ζωή και τη ζωή των άλλων (Σ: 119). Κατακλύζεται από ένα αίσθημα ετερότητας, που δεν βιώνεται ως εγκατάλειψη του εαυτού, αλλά ως υπαρκτική διαστολή, όχι μόνο προς τους άλλους μουσικούς, αλλά και προς διαφορετικές μορφές του δικού του τρόπου να είναι μέσα στην αυτοσχεδιαστική πράξη (Stubbley, 1998). Η ταυτότητά του, αδιάλειπτα διατιθέμενη προς τα πράγματα και τους άλλους, ετεροποιούμενη και συγχρόνως αυτοβεβαιούμενη μέσω αυτών (Μαρκουλάτος, 2018), βιώνεται ως διαρκώς γεννώμενη, ως μια ταυτότητα που «βρίσκεται και χάνεται την ίδια στιγμή και κάθε στιγμή μέσα στην ετερότητα που γεννά η διαδικασία της συλλογικής μουσικής δημιουργίας» (Kanellopoulos, 2011: 124).

Σε αυτόν τον ανοιχτό και συνεχώς επεκτεινόμενο χώρο, κάθε χρονική στιγμή αποτελεί ένα εντατικό τώρα· ένα διαρκές παρόν το οποίο είναι πολύ βαθύτερο από το συμβατικά ορατό παρόν (Wiskus, 2012). Το μουσικό πεδίο μοιάζει να αναγεννάται διαρκώς μέσα από την αντιληπτική ροή που διατρέχει ακατάπαυστα και προς όλες τις κατευθύνσεις το πλέγμα των εσωτερικών σχέσεων, δημιουργώντας ένα αενάως

εκδιπλούμενο παρόν (Stubbley, 1998). Μέσα σε αυτό, ενυπάρχουν παρελθόν και μέλλον, όχι σε μια διαδικασία διαδοχής του ενός από το άλλο, αλλά ως ενιαία ολότητα. Ο αυτοσχεδιαστικός χρόνος «δεν είναι μια γραμμή, αλλά ένα δίκτυο από αποβλεπτικότητες», ένα «πεδίο παρουσίας με [...] την ανοιχτή απειρία πεδίων παρουσίας που έχουν παρέλθει ή είναι ακόμα δυνατά» (ΦΑ: 690, 700). Ο μουσικός, περιλαμβάνοντας σωματικά τον χώρο και τον χρόνο, πραγματώνει κάθε στιγμή αυτή την ταυτοχρονία. Φέρει εντός της πράξης του όλο το παρελθόν του ως ενσώματα και κοινωνική ύπαρξη, αλλά και το παρελθόν της πρακτικής του που τον συνδέει με ό,τι παίχτηκε ποτέ στον κόσμο, σε μια ενιαία ιστορία την οποία ιδρύει η συνεχιζόμενη προσπάθεια της έκφρασης (Σ). Ταυτόχρονα, εγκυμονεί δυνητικά μέλλοντα, ενδεχόμενες πραγματώσεις, σε ένα παρόν όπου η ατομικότητα συναντάται με τη διϋποκειμενικότητα και όπου χώρος, χρόνος και εαυτός τελούνται διαρκώς ως υπέρβαση. Η βίωση αυτής της ενότητας δεν μπορεί να είναι για τον μουσικό ούτε ακόπως διαθέσιμη ούτε προκαθορισμένη, αλλά συνιστά αυτή την σπάνια στιγμή «συναίσθησης του κόσμου [...] ως ολικού γεγονότος», μια κατακλυσμαία στιγμή «πανταχού παρουσίας» (Μαρκουλάτος, 2018: 262).

Η συμμετοχή σε ένα γεγονός τόσο μοναδικό, εγγενώς αχαρτογράφητο και απροσδιόριστο, γεννά μια ιδιαίτερη αίσθηση ευθύνης, και από κοινού την υποχρέωση για μια υπαρκτικά πυκνή παρουσία στον χώρο και χρόνο. Η μοναδικότητα κάθε στιγμής δεν έγκειται μόνο στο γεγονός ότι ο μουσικός χρόνος είναι μη αναστρέψιμος, αλλά και στην αναγνώριση από τους παίκτες της υποχρέωσης για καλλιέργεια μιας συνειδητής στάσης απέναντι στην πράξη τους, απέναντι στη μουσική που ξεδιπλώνεται (Kanellopoulos, 2011). Πώς μπορεί όμως η ευθύνη να συμβαδίζει με την ελευθερία μιας μουσικής πρακτικής που φαντάζει να μην έχει κανέναν περιορισμό; Αποδεσμευμένη από τα πλαίσια και τις σχέσεις εξουσίας που συχνά χαρακτηρίζουν άλλες μορφές επιτελέσεων, θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει την αυτοσχεδιαστική πρακτική ως ένα μουσικό πεδίο που ενσαρκώνει την απόλυτη ελευθερία και την άσκηση σε αυτό το πεδίο ως την κατάκτησή της. Για να υπάρξει, όμως, μια τέτοιου είδους ελευθερία, θα έπρεπε να φανταστούμε είτε τους παίκτες ως ελεύθερες συνειδήσεις που οι πράξεις τους υπαγορεύονται έσωθεν, αποδεσμευμένες από τα δεδομένα της ζωής τους και της αυτοσχεδιαστικής συνθήκης, είτε την ελευθερία σαν ένα πέπλο που καλύπτει τον αυτοσχεδιαστικό χώρο και χρόνο, διαχωρίζοντάς τον από τον κόσμο. Ωστόσο, ούτε η ελευθερία μπορεί να θεωρηθεί

αφηρημένη έννοια που επικάθεται σε οποιαδήποτε συνθήκη ή ζωή (ΑΣ), ούτε ο άνθρωπος μια καθαρή συνείδηση που δρα οδηγούμενη από μια απόλυτη εσωτερική ελευθερία. «Η όντως υφιστάμενη ελευθερία μου δεν βρίσκεται εντεύθεν του είναι μου αλλά μπροστά μου, μέσα στα πράγματα» και δεν στηρίζεται σε τίποτα άλλο παρά στην καθολική μου δέσμευση στον κόσμο (ΦΑ: 746· Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008).

Ο Merleau-Ponty, στο δοκίμιό του για τον Σεζάν, μας προτείνει μια έννοια της ελευθερίας η οποία δεν έγκειται στην έξοδο από τα δεδομένα της ζωής –κάτι που θα αποτελούσε άλλωστε άρνηση της ίδιας της ύπαρξης– αλλά στην ανάληψη αυτών των δεδομένων. Το νόημα συνίσταται στον τρόπο με τον οποίο επωμιζόμαστε τις καταστάσεις και σε αυτό ακριβώς έγκειται και η ελευθερία μας. Αντικρίζοντας υπό αυτό το πρίσμα την πρακτική του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, τον κατανοούμε όχι ως μια συνθήκη απόλυτης ελευθερίας που υφίσταται εκεί προς κατάκτηση, αλλά ως μια συνθήκη ριζωμένη στο πραγματικό, όπου δεν υπάρχει τίποτα απολύτως καθορισμένο και τίποτα απολύτως ελεύθερο. Σε ένα πεδίο όπου αμέτρητα δεδομένα –μουσικά και εξωμουσικά– ενυπάρχουν και γεννιούνται κάθε στιγμή, αυτό που έχει σημασία είναι οι πράξεις με τις οποίες αναλαμβάνω δημιουργικά το «εδώ και τώρα» της αυτοσχεδιαστικής συνθήκης, που επιδιώκω μια νοηματισμένη δράση, αναπτύσσοντας μια συνειδητή στάση απέναντι στη στιγμή, τον ήχο, τον εαυτό μου, τον άλλο. Αυτή η διαδικασία δεν συνιστά κατάκτηση, αλλά μια συνεχή διερεύνηση της ελευθερίας μου, που δεν μπορεί παρά να συμβαδίζει με την ευθύνη (Kanellopoulos, 2007· 2013). Όχι ως αφηρημένη έννοια, αλλά ως αυτό το συνεχώς πραγματούμενο είναι μου εντός του πράττειν. «Μόνο αν είμαι χωρίς περιορισμούς και επιφυλάξεις αυτό που είμαι στο παρόν έχω μια πιθανότητα να προχωρήσω εμπρός, μόνο βιώνοντας το χρόνο μου μπορώ να κατανοήσω τους άλλους χρόνους, μόνο βυθιζόμενος στο παρόν και στον κόσμο, επωμιζόμενος αποφασιστικά αυτό που είμαι κατά τύχη, θέλοντας εκείνο που θέλω, πράττοντας εκείνο που πράττω, τότε μόνο μπορώ να πάω παραπέρα», γράφει ο Merleau-Ponty στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (: 751), βοηθώντας μας να κατανοήσουμε πως για να φτάσουμε σε ένα μέλλον οφείλουμε να αναλάβουμε το παρόν, για να φτάσουμε στον άλλον οφείλουμε να αποδεχθούμε τον εαυτό μας, και πως αυτά αποτελούν προϋπόθεση για την ελευθερία μας. Μια ελευθερία που «δεν μπορεί να θέλει εαυτήν χωρίς να βγει από την ενικότητά της και χωρίς να θέλει την ελευθερία» (ΦΑ: 752).

Λαμβάνοντας υπόψη την αισθητική ταυτότητα του αυτοσχεδιασμού, έτσι όπως αυτή αναδείχθηκε παραπάνω, μπορούμε να εντοπίσουμε στον πυρήνα της ζητήματα που δεν αφορούν απλώς αφηρημένες έννοιες όπως η ομορφιά των ήχων ή ένα υψηλής ποιότητας παραγόμενο μουσικό αποτέλεσμα, αλλά έχουν να κάνουν με τις αντιληπτικές ποιότητες, τις σχέσεις συντονισμού και αμοιβαίας συγκρότησης που αναπτύσσονται και βιώνονται εντός της αυτοσχεδιαστικής πράξης (Kanellorou, 2011). Έχουμε, με άλλα λόγια, μια μετατόπιση της σημασίας από το τι σκέφτομαι ή τι παράγω κατά τη διάρκεια του παιξίματος στο πώς βιώνω το ίδιο το παίξιμο, τον αυτοσχεδιαστικό κόσμο στο σύνολό του, και στο τι γίνομαι, εν τέλει, μέσα στη μουσική πράξη. Αναδεικνύεται, έτσι, το γεγονός πως οι αισθητικές ποιότητες του αυτοσχεδιασμού αποτελούν στην ουσία τους ηθικές ποιότητες που ενυπάρχουν σε αυτόν, όχι με τη μορφή κανόνων ή συνταγών, αλλά ως άσκηση σε μια «μορφή μουσικής δημιουργίας που ενώνει την τέχνη και τη ζωή» (Kanellorou, 2011: 121). Βιώνοντας το σώμα μου, αλλά και τον συνδετικό ιστό που με ενώνει με το μουσικό πεδίο που ξεδιπλώνεται γύρω μου, και του οποίου αποτελώ μέρος, βιώνω την ίδια τη σύνδεσή μου με τον κόσμο και τον άλλο άνθρωπο. Πράττοντας εντός αυτού του διασταλτικού παρόντος, στο μεταίχμιο μεταξύ ελευθερίας και ευθύνης, συλλαμβάνω την ταυτότητά μου όχι ως μια συμπαγή θεωρητική κατασκευή που επιζητά την κυριαρχία και τον έλεγχο για να συνεχίσει να είναι, αλλά ως μια εκβάλλουσα ύπαρξη, με εμμενή πηγή της το σώμα και αέναο ορίζοντα τον κόσμο και τον άλλο άνθρωπο, μια ύπαρξη που μαθαίνει να αναγνωρίζει τους τελευταίους όχι ως κτήμα της, αλλά «ως “κατοικία” και ως συντρόφους» της (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 424).

3.2 Η παιδαγωγική αξία του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού

Οι πτυχές του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού που αναδείχθηκαν υπό το πρίσμα του μερλοποντιανού φιλοσοφικού σύμπαντος, αν προσεγγιστούν από παιδαγωγική σκοπιά, μπορούν να συμβάλουν σε μια πληρέστερη κατανόηση αναφορικά με τη θέση που κατέχει ο αυτοσχεδιασμός στη μουσική εκπαίδευση, τον ρόλο που θα μπορούσε να διαδραματίσει στη μουσική καθημερινότητα των παιδιών, καθώς και τις προοπτικές που διανοίγονται μέσα από την τοποθέτησή του στο κέντρο της μουσικοπαιδαγωγικής πράξης.

Όπως ήδη αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι κυρίαρχες παιδαγωγικές και μουσικοπαιδαγωγικές προσεγγίσεις στηρίζονται συχνά σε παραδοχές που αφορούν μια γνώση η οποία συνίσταται σε γραμμικές διαδικασίες απόκτησης τεχνικών δεξιοτήτων, μια κατανόηση που εκλαμβάνεται ως νοητικό φαινόμενο και ένα σώμα που λειτουργεί ως εργαλείο από το οποίο περνάει η σκέψη για να μετατραπεί στην επιδιωκόμενη πράξη. Η μαθησιακή διαδικασία χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένους, προκαθορισμένους στόχους, με ασφαλή πορεία εξέλιξης, όπου την εξουσία κατέχουν οι μουσικές αυθεντίες του παρελθόντος (Kanelloroulos, 2007·2011). Η παρακαταθήκη τους διασφαλίζεται και διαμεσολαβείται από τον/την εκπαιδευτικό, ώστε να μεταφερθεί στο παιδί, το οποίο με τη σειρά του καλείται να αναπτύξει τον απαιτούμενο έλεγχο πάνω στο σώμα του και στο μουσικό όργανο, προκειμένου να διατηρήσει τη μέγιστη δυνατή ακεραιότητα όσων του παραδίδονται. Η σημασία επικεντρώνεται στις επιδόσεις των μαθητών, οι οποίες, αντίστοιχα, αξιολογούνται από το επίπεδο κατάκτησης των τεχνικών δεξιοτήτων και την επιτυχή ανταπόκριση σε δεδομένους κανόνες.

Αυτό το πλαίσιο δημιουργεί, ασφαλώς, ένα άγονο έδαφος για την άνθιση του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού. Τα εγγενή χαρακτηριστικά του, αυτά της απροσδιοριστίας, της ασάφειας, της ενδεχομενικότητας, αξιολογούνται ως αποδιοργανωτικά για την παραπάνω διαδικασία και προκαλούν την απροθυμία των εκπαιδευτικών να καλλιεργήσουν τη συνθήκη του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, μιας που δεν γνωρίζουν πώς να ανταποκριθούν σε κάτι για το οποίο η πορεία εξέλιξης και τα κριτήρια αξιολόγησης δεν μπορούν να προκαθοριστούν (Kanelloroulos, 2011). Δημιουργείται, έτσι, μια συνθήκη παγίδευσης που αφορά τόσο τους εκπαιδευτικούς, όσο και τους μαθητές. Οι εκπαιδευτικοί εγκλωβίζονται στα δεδομένα και στα μέσα που τους παρέχει η δυτική μουσική παράδοση και, κατ' επέκταση, οι μαθητές αναγκάζονται να κινούνται μουσικά σε ένα αρκετά περιορισμένο εύρος ήχων, τρόπων βίωσης της μουσικής και, εν τέλει, της ίδιας τους της έκφρασης. Περιορίζονται, με άλλα λόγια, σε ένα κανάλι που τους παρέχει ελάχιστες ευκαιρίες προσδιορισμού της δράσης τους και διερεύνησης της προσωπικής φωνής τους, αντί να έχουν τη δυνατότητα να διαπραγματευτούν τον δρόμο τους σε έναν ανοιχτό ορίζοντα και να βιώσουν τις πράξεις τους ως νοηματισμένες μέσα από τη σχέση τους με τη μουσική.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις δεν μας προσφέρουν απλώς την περιγραφή μιας πραγματικότητας που μπορεί να λειτουργήσει επεξηγηματικά αναφορικά με τον

παραγκωνισμό του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού από την μουσικοπαιδαγωγική πράξη και τις αντιμαχόμενες απόψεις περί αυτού. Έχουν έναν ακόμη πιο σημαντικό ρόλο, καθώς μέσα από αυτές καθίσταται ακόμη πιο σαφής η αναγκαιότητα υποστήριξης μιας μουσικοπαιδαγωγικής προσέγγισης που θα θέτει στο κέντρο της τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό. Βασική προϋπόθεση για αυτό είναι να μην εκλαμβάνουμε τον αυτοσχεδιασμό ως μια μέθοδο που θα επιλύσει τα όποια προβλήματα, ως μια ακόμα συνταγή που, αν ακολουθήσουμε σωστά τα βήματά της θα φτάσουμε στα επιδιωκόμενα αποτελέσματα. Αντίθετα, οφείλουμε να τον αντιμετωπίζουμε «ως μια προσέγγιση που θέτει ερωτήματα, ως έναν τρόπο άρσης των βεβαιοτήτων που οδηγεί σε εμβάθυνση» αναφορικά με την ίδια τη στάση τόσο των εκπαιδευτικών, όσο και των μαθητών απέναντι στη μουσική (Kanellopoulos, 2011: 127).

Ο αυτοσχεδιασμός, πολύ περισσότερο από το να αποτελεί ένα χρήσιμο μοντέλο μουσικής επιτέλεσης, συνιστά ένα πρότυπο δημιουργίας και συνύπαρξης. Εντός αυτού, τα παιδιά κινητοποιούνται να πράξουν όχι με γνώμονα ένα ρεπερτόριο και στόχο την ανάπτυξη της ανάλογης τεχνικής, αλλά δίνοντας έμφαση στην ίδια την πράξη τους, και, συναφώς, στη δημιουργία ενός προσωπικού νοήματος στη σχέση τους με τη μουσική. Απομακρύνοντας το ενδιαφέρον τους από τις σωστές νότες και την τεχνική, και απορρίπτοντας την κατανόηση του σώματος ως μέσου εφαρμογής δεδομένων κανόνων, εστιάζουν στη λογικότητα που φέρει η ίδια η σωματική πράξη και στη σωματικότητα του αναδυόμενου νοήματος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ενθαρρύνονται να κατανοήσουν τον χώρο ως ένα μουσικό πεδίο το οποίο διαμορφώνουν και τους διαμορφώνει, καθώς είναι ανοιχτοί στην ανάδυση του διαφορετικού και του αναπάντεχου. Διευρύνεται, έτσι, η επίγνωσή τους αναφορικά με το πράττειν και τη διαρκή πραγμάτωσή του μέσα σε μια συνθήκη που αλλάζει συνεχώς και εμπλουτίζεται με νέες δυνατότητες. Μέσα από αυτή την ανοιχτότητα μαθαίνουν να σφυρηλατούν τις σχέσεις τους, όχι στη βάση της εξουσίας και του ελέγχου, αλλά της κατανόησης και της αποδοχής του άλλου ως όμοιου και ταυτόχρονα διαφορετικού, και πάντως σίγουρα ως κάτι που το βιώνουν σαν μια διαρκή κλήση (Stubley, 1995· 1998).

Μέσα από την πρακτική του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού τα παιδιά καλλιεργούν πτυχές του εαυτού τους και της προσωπικής τους στάσης απέναντι στη μουσική. Καλούνται να προσηλωθούν στο εκδιπλούμενο παρόν, να εμβαθύνουν στη

στιγμή και να τη βιώσουν ως διαρκώς ανανεούμενη, ως κάτι το οποίο είναι κάθε φορά πρωτόγνωρο. Συναισθανόμενα αυτή τη διαρκή αρκτικότητα, μαθαίνουν να έρχονται σε επαφή με το άγνωστο, το διαφορετικό, όχι ως κάτι που προκαλεί ανασφάλεια και φόβο, αλλά ως μια ευκαιρία να εξερευνήσουν νέους τρόπους να κινούνται μουσικά χωρίς προσχεδιασμό, να συνειδητοποιούν την ταυτότητά τους, να υπάρχουν και να συνυπάρχουν. Μαθαίνουν νέους τρόπους να είναι στον κόσμο, όχι βασιζόμενα σε πάγιες ταυτότητες, μαθημένες συνήθειες και κεκτημένες γνώσεις, αλλά βιώνοντας τη γνώση ως ακατάπαυστη έξοδο προς έναν κόσμο που είναι πάντα άγνωστος, ανεξάντλητος, απεριχώρητος. Μέσα από τις μουσικές επιλογές τους, χτίζουν μονοπάτια για αυτή την έξοδο, όπου πάνω τους συναντιούνται οι πράξεις τους με την πράξη του άλλου, σε έναν συντονισμό με κοινό σκοπό τη φροντίδα του ήχου. Μέσα από το βαθύ αίσθημα ευθύνης για τον ήχο, αλλά και για την ίδια την αυτοσχεδιαστική συνθήκη, που στο πλαίσιο της ομάδας γίνεται συνευθύνη, συνειδητοποιούν πως η ελευθερία του κάθε μουσικού να είναι αυτό που είναι και να πράττει αυτό που πράττει, βασίζεται σε αυτή ακριβώς την ανάληψη της ευθύνης απέναντι στη συνθήκη, τον εαυτό του, τον άλλο (Kanellopoulos, 2011).

Ο ρόλος του δασκάλου σε μια τέτοια προσέγγιση, δεν μπορεί να είναι αυτός μιας αυταρχικής παρουσίας που διορθώνει λάθη και καθοδηγεί με τεχνικές οδηγίες την πορεία της εξέλιξης. Αντίθετα, οφείλει να είναι ο ίδιος που αμφισβητεί τα κριτήρια μουσικής ορθότητας και βοηθάει τα παιδιά να αντιληφθούν τη μουσική ως κάτι πολύ ουσιαστικότερο από την εκτέλεση δεδομένων κανόνων. Είναι αυτός ο οποίος θα καλλιεργήσει τη στάση ανοιχτότητας, δημιουργώντας έναν χώρο που θα διευκολύνει τη διερεύνηση αλλά και τη διεύρυνση των υπαρκτικών δυνατοτήτων τους, και όπου θα γίνεται αποδεκτή κάθε μουσική έκφραση των προθέσεών τους (Stubbley, 1995). Για να το κάνει αυτό, θα πρέπει να έχει τον ρόλο του συνταξιδιώτη σε αυτό το πάντα πρωτόγνωρο εκφραστικό πεδίο και να είναι διατεθειμένος πρώτος αυτός να ακολουθήσει τα αχαρτογράφητα μονοπάτια μιας εξερεύνησης στο εντατικό παρόν (Kanellopoulos, 2007). Τέλος, η ενθάρρυνση για ενεργή εμπλοκή των παιδιών στη φιλοσοφική αναζήτηση σχετικά με ερωτήματα που αφορούν τη μουσική, θα έδινε ώθηση στα παιδιά να διερωτηθούν πάνω στην ίδια τους τη μουσική πράξη και την έκφρασή τους. Θα τα έφερνε σε επαφή «με την πιο κλασική έννοια του όρου φιλοσοφία, δηλαδή την κατανόησή της ως μιας δραστηριότητας μάθησης για τον εαυτό και τον κόσμο [...] δίνοντας έμφαση σε μια ιδιαίτερη αίσθηση θαυμασμού και

απορίας» (Kanellopoulos, 2007i: 123) απέναντι σε αυτό που ο Merleau-Ponty περιγράφει ως την «αδιαφάνεια του κόσμου» (ΜΠ:61).

Αυτό που γίνεται αντιληπτό από τα παραπάνω είναι πως, όσα μπορεί να προσφέρει στα παιδιά η συμμετοχή στην πρακτική του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, δεν μπορούν να μετρηθούν από ένα σύστημα μέτρησης ή αξιολόγησης με όρους εργαλειακούς, ως λιγότερο ή περισσότερο χρήσιμα. Ό,τι κερδίζεται «δεν μετριέται με όρους χειροπιαστής επένδυσης στο μέλλον» (Κανελλόπουλος & Στεφάνου, 2015: 49), δεν έχει να κάνει με οποιονδήποτε ωφελμιστικό στόχο, αλλά σχετίζεται με την ίδια τη ζωή, ακριβώς διότι ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί «την τέλεση της καθημερινής ζωής με μουσικούς όρους» (Kanellopoulos, 2011: 121). Κάθε εκπαιδευτικός που εντάσσει τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό στην εκπαιδευτική πράξη οφείλει να μη λησμονεί πως η αυτοσχεδιαστική πρακτική που έχει τα χαρακτηριστικά που επιχειρήσαμε να περιγράψουμε παραπάνω, δεν αποτελεί μια αυτονόητη κατάκτηση που παραδίδεται a priori σε όποιον τη διαλέξει. Αντίθετα, αποτελεί μια διαδικασία η οποία βρίσκεται αδιάκοπα υπό διαπραγμάτευση και, όπως κάθε τέχνη, χαρίζει τα δώρα της μόνο σε όσους βρίσκονται ολόκληροι μέσα στην πράξη τους και της προσφέρουν για αντάλλαγμα τον ίδιο τους τον εαυτό, διακινδυνεύοντάς τον κάθε στιγμή (ΦΑ). Μόνον έτσι μπορούν να βγαίνουν –όταν βγαίνουν– από αυτήν πλατύτεροι, χωρώντας πια στο σώμα τους ένα κομμάτι απ' τον κόσμο.

Επίλογος

Αυτό που επιχειρήθηκε στην παρούσα μελέτη είναι η φιλοσοφική ανίχνευση μιας ενσώματης προσέγγισης στη Μουσική Παιδαγωγική και η ανάδειξη του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού ως πεδίου ανάκτησης της πρωταρχικής μας σχέσης με τη μουσική, αλλά και με το σώμα ως τόπο ανάδυσης της μουσικής έκφρασης. Μέσα από τη φιλοσοφία του Maurice Merleau-Ponty, μια φιλοσοφία που αποτελεί διαρκή ανίχνευση της σχέσης μας τον κόσμο ως ανοιχτό ορίζοντα, και του σώματος ως νοηματικό κέντρο της εκφραστικότητάς μας, επιχειρήθηκε να αναδειχθεί η εμπειρία της αυτοσχεδιαστικής σύνθεσης ως υπαρκτικής διαστολής που διευρύνει τα όρια του σώματος και της μουσικής έκφρασης του μουσικού. Η συγκεκριμένη προσπάθεια, εκ θέσεως και εξ αντικειμένου, δεν θα μπορούσε να έχει αξιώσεις θεωρητικής πληρότητας και εξαγωγής αυστηρά περιγεγραμμένων συμπερασμάτων. Το ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τη θέση του σώματος στη μουσική και τη μουσική παιδαγωγική αποτελεί εχέγγυο πως στο μέλλον θα υπάρξουν ακόμα περισσότερες και φιλοσοφικά βαθύτερες προσεγγίσεις στον συγκεκριμένο τομέα. Η συνάντηση της πρακτικής του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού με τη φιλοσοφία του Merleau-Ponty αποτελεί έναν ενδιάμεσο χώρο με πολλές ακόμα πτυχές που μένει να διερευνηθούν σε βάθος. Ένα ουσιαστικό πεδίο προς μελλοντική φιλοσοφική διερεύνηση, που θα μπορούσε να αποτελεί προέκταση της παρούσας μελέτης, είναι η σιωπή ως συστατικό στοιχείο της μουσικής, καθώς και η σχέση της με τη μουσική. Κλείνοντας και έχοντας ως παρακαταθήκη τα παρακάτω λόγια του Merleau-Ponty, μπορούμε μόνο να προσδοκούμε πως σε κάθε μουσική μας εμπειρία θα ερχόμαστε όλο και πιο κοντά στην υπαρκτική οικείωση του κόσμου που μας έχει δοθεί να ζούμε ως κόσμου μας, μέσω της μουσικής έκφρασής του: «Μέσα από τους ήχους βλέπουμε να εμφανίζεται μια φράση και από φράση σε φράση μια μουσική ολότητα και τελικά, όπως έλεγε ο Προυστ, ο κόσμος ενός μουσικού, που και αυτός υπάρχει στον μεγάλο κόσμο κάθε δυνατής μουσικής» (Maurice Merleau-Ponty)¹.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=KMYArQGZcdw>

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία & αρθρογραφία

- Ανδρούτσος, Π. (2009). Φιλοσοφικές Τάσεις στη Μουσική Παιδαγωγική. Στο: Ξ. Παπαπαναγιώτου, (Επιμ.) *Ζητήματα Μουσικής Παιδαγωγικής* (σσ. 3-28). Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.
- Attali, J. (1979). *Θόρυβοι. Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*. (μτφ.: Γ. Κρητικός). Αθήνα: Ράππα. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1977).
- Κανελλόπουλος, Π. (2018). *Ασκήσεις κριτικής δημιουργικότητας: Ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός στην εκπαίδευση-αναστοχασμός πάνω σε ένα εργαστήριο*. Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Τέχνη & Εκπαίδευση: Διδακτικές και Παιδαγωγικές προσεγγίσεις στο Σχολείο του 21^{ου} αιώνα». Αθήνα: Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής (ΙΕΠ), Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Ανακτήθηκε από: <https://uth.academia.edu/PanagiotisKanellopoulos>
- Κανελλόπουλος, Π. (2013). Αναζητώντας το ρόλο του Μουσικού Αυτοσχεδιασμού στη Μουσική Εκπαίδευση: Οι παιδαγωγικές δυνατότητες της καλλιέργειας της (μουσικής) ελευθερίας. *Μουσικοπαιδαγωγικά*, τχ. 11, σσ. 5-43.
- Lyotard, J-F. (1985). *Φαινομενολογία* (μτφ.: Ι. Ράλλη & Κ. Χατζηδήμου). Αθήνα: Χατζηνικολή. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1954).
- Μαρκουλάτος, Ι. (2018). *Maurice Merleau-Ponty. Προς μια οντολογία του συγκεκριμένου*. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ.
- Μαρκουλάτος, Ι. (2008, Μάρτιος). *Η σωματικότητα του νοήματος στη σκέψη του Maurice Merleau-Ponty*. Διευρυμένη έκδοχή εισήγησης στο Πανελλήνιο Επιστημονικό Συνέδριο Maurice Merleau-Ponty: Εκατό Χρόνια από τη Γέννησή του. Τομέας Φιλοσοφίας Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Η Φαινομενολογία της Αντίληψης* (μτφ.: Κ. Καψαμπέλη). Αθήνα: νήσος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1945).

- Merleau-Ponty, M. (2009). Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής. Στο: Μ. Merleau-Ponty, *Σημεία* (μτφ. Γ. Φαράκλας), (σελ. 63-133). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας». (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1960).
- Merleau-Ponty, M. (1991). *Το μάτι και το πνεύμα* (μτφ. Α. Μουρίκη). Αθήνα: Νεφέλη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1961).
- Merleau-Ponty, M. (1991). *Η Αμφιβολία του Σεζάν* (μτφ. Α. Μουρίκη). Αθήνα: Νεφέλη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1948).
- Μουρίκη, Α. (2005). Επίμετρο. Μια φιλοσοφία της έκφρασης: επιστροφή στη λαλιά-επιστροφή στα ίδια τα πράγματα. Στο: Μ. Merleau-Ponty, *Σημεία* (σσ. 401-419) (μτφ.: Γ. Φαράκλας). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας». (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1960).
- Μουρίκη, Α. (1991). Εισαγωγή. Στο: Μ. Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα* (σσ. 9-23) (μτφ.: Α. Μουρίκη). Αθήνα: Νεφέλη.
- Μουρίκη, Α. (1990). Merleau-Ponty και Husserl: Από την υπερβατική φαινομενολογία στη σκέψη του χιάσματος. *Λεβιάθαν*, τχ. 6, σσ. 73-87.
- Μπανάκου-Καραγκούνη, Χ. (2002). *Διαστάσεις του Ορατού. Η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του Μ. Merleau-Ponty*. Αθήνα: Έννοια.
- Ράπτης, Θ. (2019). Το σώμα στη μουσική και στη μουσική αγωγή. Στο: Λ. Στάμου (Επιμ.), *Διαλεκτική και Πρωτοπορία στη Μουσική Παιδαγωγική*. (σσ. 31-54). Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.
- Ράπτης, Θ. (2016). Ανακαλύπτοντας (ξανά) το σώμα στη μουσική. Στο: Μ. Κοκκίδου & Ζ. Διονυσίου (Επιμ.), *Μουσικός Γραμματισμός: Τυπικές και Άτυπες Μορφές Μουσικής Διδασκαλίας-Μάθησης (Πρακτικά 7ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση)* (σσ. 410-418). Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.
- Ράπτης, Θ. (2015). *Μουσική Παιδαγωγική, μία Συστηματική Προσέγγιση με Εφαρμογές για την Προσχολική Ηλικία*. Αθήνα: Orpheus.
- Small, C. (2010). *Μουσικοτροπώντας. Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης*. (μτφ.: Δ. Παπασταύρου & Σ. Λούστας). Θεσσαλονίκη: IANOS. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1998).

Small, C. (1983). *Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση*. (μτφ.: Μ. Γρηγορίου). Αθήνα: Νεφέλη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1977).

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία & αρθρογραφία

Bowman, W. D., & Frega A. L. (Ed.) (2012). *The Oxford handbook of Philosophy in Music Education*. Oxford: University Press.

Bowman, W., & Powell K. (2007). The Body in a State of Music. In L. Bresler (Ed.) & K. Powell (Section Ed.). *International Handbook of Research in Arts Education* (pp. 1087-1106). Dordrecht, The Netherlands: Springer. doi:10.1007/978-1-4020-3052-9_74

Bowman, W. (2005). Music Education in Nihilist Times. *Educational Philosophy and Theory*, 37(1) (pp. 29-46). doi:10.1111/j.1469-5812.2005.00096.x

Bowman, W. (2004). Cognition and the body: Perspectives from Music Education. In L. Bresler (Ed.), *Knowing Bodies, Moving Minds. Towards Embodied Teaching and Learning* (pp. 29-50). Kluwer Academic Publisher. doi: 10.1007/978-1-4020-2023-0

Bowman, W. (2002). Educating Musically. In R. Colwell & C. Richardson (Ed.), *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning: A project of the Music Educators National Conference* (pp. 63-84). Oxford: University Press. Retrieved from <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/educacion/Educating%20musically.pdf>

Bowman, W. (Spring 2000). A Somatic, “Here and Now” Semantic: Music, Body, and Self. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, No. 144 (pp. 45-60).

Cimini, A. (October-December 2012). Vibrating Colors and Silent Bodies. Music, Sound and Silence in Maurice Merleau-Ponty’s Critique of Dualism. *Contemporary Music Review*, 31(5-6), 353-370. doi: 10.1080/07494467.2012.759411

- Juntunen, M-L., Karlse, S., Kuoppamaki, A., Laes, T., & Muhonen, S. (2014). Envisioning imaginary spaces for musicking: equipping students for leaping into the unexploded. *Music Education Research*, 16(3), 251-266. doi: 10.1080/14613808.2014.899333
- Kanellopoulos, P. (Fall 2011). Freedom and Responsibility. The Aesthetics of Free Musical Improvisation and Its Educational Implications – A view from Bakhtin. *Philosophy of Music Education Review*, 19(2), 113-135. doi: 10.2979/philmusieducrevi.19.2.113
- Kanellopoulos, P. (Fall 2007). Children's Early Reflections on Improvised Music – Making as the Wellspring of Musico-Philosophical Thinking. *Philosophy of Music Education Review*, 15(2), 119-141. doi: 10.1353/pme.2007.0029
- Kanellopoulos, P. (2007). Musical Improvisation as Action: An Arendtian Perspective. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 6(3), 97-127. Retrieved from http://act.maydaygroup.org/articles/Kanellopoulos6_3.pdf
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2001). Deux notes inédites sur la musique. *Chiasmi International*, 3, 17. doi: 10.5840/chiasmi200135
- Peters, M. (2004). Education and the Philosophy of the Body: Bodies of Knowledge and Knowledges of The Body. In L. Bresler (Ed.), *Knowing Bodies, Moving Minds. Towards Embodied Teaching and Learning* (pp. 13-27). Kluwer Academic Publisher. doi:10.1007/978-1-4020-2023-0_2
- Raptis, T. (Spring 2019). Philosophical Anthropology and the Human Body. The contribution of Helmuth Plessner to a Music Education beyond the Dualism. *Philosophy of Music Education Review*, 27(1), 68-86. doi: 10.2979/philmusieducrevi.27.1.06
- Stublely, W. (Winter 1998). Being in the Body, Being in the Sound: A Tale of Modulating Identities and Lost Potential. *Journal of Aesthetic Education*, 32(4), 93-105. doi: 10.2307/3333388

- Stublely, W. (1995). Field Theory and the Play of Musical Performance. *British Journal Music Ed.*, 12, 273-283. Retrieved from <https://mcgill.academia.edu/EleanorStublely>
- Stublely, W. (Fall 1993). Musical Performance Play and Constructive Knowledge: Experiences of Self and Culture. *Philosophy of Music Education Review* 1, no. 2, 94-102. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/40327058>
- Westerlund, H. & Juntunen, M-L. (2005). Music and Knowledge in Bodily Experience. In D.J. Elliott (Ed.) (2005). *Praxial Music Education: Reflections and Dialogues*. (pp. 112-122). Oxford: University Press. doi: 10.1093/acprof:oso/9780195385076.001.0001
- Wiskus, J. (October 2012). Merleau-Ponty through Mallarme and Debussy: On Silence, Rhythm, and Expression. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 43(3), 230-249. doi:10.1080/00071773.2012.11006774