

Η χρήση της εικόνας στη διδασκαλία της Ιστορίας*

Άγγελος Παληκίδης

Δρ Διδακτικής της Ιστορίας

[περιοδ. Φιλολογική, τεύχ. 93 (2005), σσ. 69-74]

Η χρήση των εικόνων είναι μέχρι σήμερα υποτυπώδης ή αποσπασματική τόσο στην παραγωγή, όσο και στη διδασκαλία της ιστορικής γνώσης. Το γεγονός αυτό δεν είναι αδυναμία μόνο της ελληνικής επιστημονικής και εκπαιδευτικής κοινότητας. Αποτελεί ευρύτερο φαινόμενο και οφείλεται κατ' αρχήν στο γεγονός ότι οι ιστορικοί έχουν ασκηθεί να αναλύουν και να ερμηνεύουν γραπτές μόνο πηγές. «Νιώθουν άβολα με το οπτικό υλικό ως πρωτογενή πηγή», υποστηρίζει ο ιστορικός R. Stradling, «γι' αυτό και σπάνια υποβάλλουν τις εικόνες στην κριτική ανάλυση στην οποία θα υπέβαλλαν τα γραπτά κατάλοιπα»¹.

Επιπλέον, οι εικόνες, παρά την περί του αντιθέτου επιχειρηματολογία, αποτελούν σύνθετες και περίπλοκες μορφές επικοινωνίας, που αναγνωρίζονται και αποκωδικοποιούνται δυσκολότερα από τα γραπτά κείμενα. Η εικόνα είναι, θα λέγαμε, η ίδια ένα οπτικό κείμενο, ένας άλλος τρόπος έκφρασης ή αφήγησης και, ως εκ τούτου, απαιτεί τη γνώση, συνειδητή ή ασυνείδητη, ή τουλάχιστον την εξοικείωση με τους δικούς της ιδιαίτερους κώδικες και συμβολισμούς². Η κατανόηση και ερμηνεία τους προϋποθέτει μια ολιστική προσέγγιση τού υπό μελέτη ιστορικού περιβάλλοντος και μια διεπιστημονική εξέταση των οπτικών καταλοίπων –στοιχεία μη συμβατά με τη μονήρη επιστημολογική αντίληψη που επικρατεί ακόμη και σήμερα. Τις παραπάνω δυσκολίες σαφώς επιτείνουν και άλλοι παράγοντες, όπως η πολυμορφία του οπτικού υλικού (ζωγραφικά και γλυπτικά έργα, χαρακτηριστικά, αρχιτεκτονικά μνημεία, φωτογραφίες, γελοιογραφίες, προπαγανδιστικά και διαφημιστικά έντυπα κ.α.), τα μεταβαλλόμενα με την πάροδο του χρόνου δομικά και αισθητικά χαρακτηριστικά των καλλιτεχνικών έργων, αλλά και η απουσία συγκροτημένης διδακτικής μεθοδολογίας για την ανάλυση των εικόνων.

Οι εικόνες, όμως, ενέχουν ιδιότητες και δυναμικές στη μετάδοση στάσεων και ιδεολογιών, τις οποίες αδυνατεί να αναπτύξει ο προφορικός και ο γραπτός λόγος:

1. Ασκούν μεγάλη συναισθηματική επιρροή και έχουν ισχυρή υποβλητικότητα³. Στη ναζιστική Γερμανία, για παράδειγμα, ο κινηματογράφος έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση ιστορικής συνείδησης σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης· πολύ πριν ολοκληρωθεί η «αναμόρφωση» των σχολικών βιβλίων, χιλιάδες μηχανές προβολής είχαν διανεμηθεί στα σχολεία, ενώ ετοιμάζονταν εκατοντάδες ταινίες με προπαγανδιστικό περιεχόμενο⁴.
2. Εξαλείφουν το μειονέκτημα των μαθητών που θεωρούνται «φτωχοί αναγνώστες» (poor readers)⁵.

3. Οι νοητικές παραστάσεις του κειμένου, αφηρημένες και ασαφείς εξαιτίας της χωρο-χρονικής απόστασης του μαθητή από την ιστορούμενη περίοδο, με τις εικόνες μετουσιώνονται σε απτή πραγματικότητα⁶.
4. Δρουν ως αδιαφιλονίκητες οπτικές μαρτυρίες και αδιάσειστα τεκμήρια με αποτέλεσμα να εμφανίζουν ως περίπου αυτονόητη την ιστορική εκδοχή που προβάλλεται στο κείμενο του σχολικού βιβλίου. Η λειτουργία αυτή αποκτά ξεχωριστή σημασία, αν λάβουμε υπόψη ότι τα ελληνικά σχολικά βιβλία της Ιστορίας αναπαράγουν την κυρίαρχη ιδεολογία και έχουν επωμιστεί την κύρια ευθύνη για τη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης των νέων γενιών⁷.

Άλλωστε, στην ελληνική εκπαίδευση το μάθημα της ιστορίας δεν είχε ποτέ κριτικό προσανατολισμό. Οι μαθητές καλούνται να γίνουν ορθόδοξοι εκφραστές μιας προκατασκευασμένης εθνικής αφήγησης, αποκλειστικός φορέας της οποίας είναι το σχολικό βιβλίο, ενώ από τους εκπαιδευτικούς αναμενόταν να διαμεσολαβήσουν ανάμεσα στα βιβλία και τους μαθητές ώστε να επιτύχουν την πιστότερη και βαθύτερη δυνατή ταύτιση. Μέσα σε ένα τόσο ασφυκτικό πλαίσιο οι κάθε είδους πηγές, γραπτές και οπτικές, έχουν επιλεγεί με γνώμονα την αποδεικτική τους αξία για την προβαλλόμενη ιστορική γνώση και δεν αποτελούν σε καμία περίπτωση πεδίο άσκησης και ανάπτυξης κριτικής σκέψης. Το φαινόμενο αυτό ισχυροποιεί εξάλλου και η αδυναμία ή η απροθυμία των διδασκόντων να προσφύγουν σε υλικό πέραν του διδασκόμενου βιβλίου.

Πέρα από τα θεωρητικά προβλήματα και τον προβληματισμό που εγείρει το θέμα που εξετάζουμε, είναι αναγκαίο, πριν προχωρήσουμε στη διδακτική προσέγγιση των εικόνων, να γίνουν ορισμένες επισημάνσεις:

1. *Η καταλληλότητα των διαθέσιμων εικόνων.* Για να μπορέσουμε να χρησιμοποιήσουμε αποτελεσματικά τις εικόνες, είναι απαραίτητο αυτές να καλύπτουν ορισμένες τεχνικές προϋποθέσεις, όπως είναι το κατάλληλο μέγεθος, το χρώμα, η ποιότητα της εκτύπωσης και η παράθεση της γενικής άποψης παράλληλα με τη λεπτομέρεια του καλλιτεχνικού έργου. Κυρίως, όμως, οι εικόνες που θα επιλέξουμε πρέπει να είναι κατάλληλες από διδακτική άποψη, πρέπει να ανταποκρίνονται δηλαδή στους διδακτικούς στόχους που θέτουμε. Λαμβάνοντας, λοιπόν, υπόψη την κακή ποιότητα των εικόνων των σχολικών βιβλίων, τις μικροσκοπικές τους διαστάσεις, αλλά και το γεγονός ότι πολύ λίγες από αυτές εξυπηρετούν τις διδακτικές μας ανάγκες, η αναζήτηση κατάλληλων εικόνων αποτελεί αναμφίβολα ένα δύσκολο και χρονοβόρο έργο. Καλό είναι πάντως να αξιοποιεί ο διδάσκων - στο μέτρο του εφικτού- τις εικόνες του σχολικού βιβλίου για λόγους πρακτικούς, όπως είναι η έλλειψη εποπτικών μέσων διδασκαλίας, το γεγονός ότι είναι διαθέσιμες σε όλους τους μαθητές ανά πάσα στιγμή και ότι είναι δυνατό να αξιοποιηθούν και σε ασκήσεις που δίνονται για το σπίτι.
2. Στη διδακτική της εικόνας του καλλιτεχνικού ιδίως έργου, η εικόνα δεν έχει καμιά αξία, ούτε καν διακοσμητική, χωρίς τις γραπτές πληροφορίες που τη συνοδεύουν. Οι πληροφορίες αυτές, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, έχουν κεφαλαιώδη σημασία για την κατανόηση, ανάλυση και ερμηνεία του καλλιτεχνικού έργου, καθώς και για την ανάπτυξη ενός γόνιμου προβληματισμού ως προς το ιστορικό περιβάλλον μέσα στο οποίο γεννήθηκε. Τέτοια στοιχεία -στο βαθμό που είναι γνωστά από την ιστορική

έρευνα- είναι ο καλλιτέχνης, ο τίτλος του έργου, ο χρόνος κατασκευής του, ο τόπος στον οποίο φυλάσσεται σήμερα, ο χώρος στον οποίο ήταν τοποθετημένο στην εποχή του, ο παραγγελιοδότης, τα υλικά και το κόστος κατασκευής, η αφορμή και ο σκοπός για τον οποίο κατασκευάστηκε, το κοινό στο οποίο απευθύνεται, η απήχηση που είχε στην εποχή του, το καλλιτεχνικό ρεύμα στο οποίο εντάσσεται και τα χαρακτηριστικά του κ.α. Είναι λοιπόν χρήσιμο να συμπληρώσουμε το συνήθως πενιχρό πληροφοριακό υλικό που συνοδεύει τις εικόνες του σχολικού βιβλίου με πρόσθετα στοιχεία, ή, ακόμη καλύτερα, να ζητήσουμε από τους μαθητές μας να το κάνουν.

3. Για τον ιστορικό τα στοιχεία που δεν φαίνονται στην εικόνα είναι εξίσου, αν όχι περισσότερο, σημαντικά από αυτά που φαίνονται. Η συγκέντρωση και ανάλυση τέτοιων πληροφοριών βοηθά στην κατανόηση και ερμηνεία όχι μόνο του εικονιζόμενου έργου, αλλά και του ανθρώπινου περιβάλλοντος μέσα στο οποίο γεννήθηκε και της λειτουργίας που επιτελούσε μέσα σ' αυτό.
4. Η ιστορική εικόνα δεν μας φανερώνει την πραγματικότητα της εποχής της, αλλά την πραγματικότητα όπως την αντιλαμβάνονταν ο δημιουργός της ή - εφόσον πρόκειται για έργο με πολιτική σημασία- όπως θα ήθελε να φαίνεται η πραγματικότητα αυτή στα μάτια των συγχρόνων του και στις επερχόμενες γενιές. Επομένως, καμιά εικόνα δεν αντιγράφει την πραγματικότητα, ακόμη και η πιο «αθώα» φωτογραφική λήψη.
5. Τέλος, πρέπει να υπενθυμίσω κάτι το οποίο στα περισσότερα κράτη του κόσμου θεωρείται αυτονόητο, στη χώρα μας όμως, μολονότι δε διαφωνούμε θεωρητικά με αυτό, σπάνια το εφαρμόζουμε στη σχολική τάξη: Είναι η ερευνητική φύση του μαθήματος της ιστορίας. Πρόκειται για τη θεμελιώδη διδακτική αρχή να ασκούμε τους μαθητές μας να θέτουν ερωτήματα και να αναζητούν απαντήσεις, να αμφισβητούν ό,τι δεν τεκμηριώνεται επαρκώς, να αντιπαραθέτουν αντικρουόμενες πηγές για το ίδιο γεγονός και να τις επεξεργάζονται κριτικά. Ο καθηγητής Β. Κρεμμυδάς σε ένα σημείωμά του για το ρόλο του σχολικού βιβλίου της ιστορίας τονίζει σχετικά: « Ο ρόλος του σχολικού βιβλίου ιστορίας, όπως και ο ρόλος του μαθήματος της ιστορίας, δεν είναι να διδάξει. Διδάσκοντας το σχολικό βιβλίο Ιστορίας αφαιρεί τη δυνατότητα προβληματισμού για την λειτουργία της σημερινής κοινωνίας, αφού –ας πω κι αυτό το κοινότοπο –η Ιστορία δεν επαναλαμβάνεται! Ο ρόλος της Ιστορίας είναι μέσω της προσφερόμενης ιστορικής ύλης και μέσω του τρόπου της προσφοράς της, ο αποδέκτης, ο μαθητής εν προκειμένω, έχοντας αντιληφθεί τους μηχανισμούς κίνησης της κοινωνίας κατά το παρελθόν, να μπορεί να αντιληφθεί και να εξηγήσει τους μηχανισμούς εξέλιξης της κοινωνίας στην οποία ζει»⁸. Εξειδικεύοντας στο θέμα μας την αντίληψη αυτή, θα έλεγα ότι η μεγαλύτερη συνεισφορά του μαθήματος της Ιστορίας στη διαμόρφωση της προσωπικότητας των μαθητών είναι να τους ασκήσει να θέτουν ερωτήματα και να δίνουν απαντήσεις, να συνδιαλέγονται με τα κατάλοιπα του παρελθόντος επιχειρώντας να «ανακαλύψουν» ή και να ανασυστήσουν νοητικά τις όψεις μιας ζωής που θεωρούσαν χαμένη. Είναι αυτό που στις παιδαγωγικές επιστήμες ονομάζεται ανακαλυπτική μάθηση.

Ακολουθεί ένα μοντέλο διδακτικής της εικόνας στο πλαίσιο του μαθήματος της ιστορίας. Επέλεξα το γνωστό ιστορικό πίνακα του Ντελακρουά, επειδή παρέχει τη δυνατότητα στο διδάσκοντα να εξυπηρετήσει ταυτόχρονα πολλούς διδακτικούς στόχους: να εκθέσει το ιστορικό γεγονός, συνεπικουρούμενος μάλιστα από γραπτές πηγές της εποχής, να μυήσει τους μαθητές του στη δημιουργία του εικαστικού έργου από τη φάση της έμπνευσης μέχρι την έκθεσή του στα μάτια του κοινού, να εντάξει το έργο αυτό στο καλλιτεχνικό ρεύμα του Ρομαντισμού και να αναλύσει το χαρακτήρα και τις μορφές που πήρε το φιλελληνικό κίνημα στην Ευρώπη. Φιλοδοξία του γράφοντος είναι να καταδειχθεί ότι δεν υπάρχουν διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στα κεφάλαια Ιστορίας της Τέχνης και τα κεφάλαια ιστορικής αφήγησης των σχολικών βιβλίων και ότι μπορεί κανείς να διδάξει με πιο ελκυστικό τρόπο και, επομένως, πολύ αποτελεσματικότερα την ιστορία μέσα από την τέχνη.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΝΤΕΛΑΚΡΟΥΑ
«Σκηνές από τις σφαγές της Χίου»
Παρίσι, 1824



Εικόνα 1

Το ιστορικό γεγονός

Σάμιοι επαναστάτες αποβιβάστηκαν στη Χίο το Μάρτιο του 1822 με σκοπό να ξεσηκώσουν τους κατοίκους του νησιού. Παρ' όλο που οι ντόπιοι δεν τους βοήθησαν, λίγες μέρες αργότερα κατέπλευσαν στο νησί σκάφη του τουρκικού στόλου με χιλιάδες άνδρες. Για ένα περίπου μήνα, όπως γράφτηκε στην αγγλική εφημερίδα *The Star* στις 6 Ιουλίου, «γινόταν διαρκώς φόντοι, πυρκαγιές και λεηλασίες ταυτόχρονα στην πόλη και στην ύπαιθρο». Μετά την άφιξη νέων τουρκικών στρατευμάτων οι σφαγές συνεχίστηκαν για έναν ακόμη μήνα. Ο Rouquerville σημειώνει ότι από έναν πληθυσμό 90000 κατοίκων απέμειναν μόνο 900. Χάρη στην παρουσία πολλών ξένων διπλωματών και εμπόρων στη Χίο, οι φρικαλεότητες που διαπράχθηκαν έγιναν σύντομα γνωστές σε όλη την Ευρώπη, προκάλεσαν έντονες αντιδράσεις ενάντια στη φιλοτουρκική πολιτική των ευρωπαϊκών κυβερνήσεων και ενίσχυσαν το φιλελληνικό κίνημα⁹.

Οι πηγές έμπνευσης του Ντελακρουά¹⁰

Ο Ντελακρουά, πριν ακόμη αρχίσει να ζωγραφίζει θέματα από την Ελληνική Επανάσταση, ήταν θερμός υποστηρικτής της και θαυμαστής του φιλέλληνα άγγλου ποιητή Λόρδου Βύρωνα. Οι ειδήσεις για τα γεγονότα της Χίου τον συντάραξαν. Αποφάσισε να ζωγραφίσει τον πίνακα το Μάιο του 1823 για να τον εκθέσει στο Salon του 1824. Είχε όλο αυτό τον καιρό πληροφορηθεί από τις εφημερίδες και από αυτόπτες μάρτυρες τα γεγονότα στη Χίο. Γνωρίζουμε ότι την ίδια μέρα που ξεκίνησε να ζωγραφίζει, συνάντησε τον φιλέλληνα λοχαγό Voutier, ο οποίος έζησε τα γεγονότα από κοντά, και έμαθε από αυτόν για την επιδημία πανώλης που έπληξε το νησί ένα μήνα μετά την έναρξη των σφαγών. Για να αποδώσει μάλιστα όσο γινόταν πιο πιστά στην πραγματικότητα τις ενδυμασίες των εικονιζομένων, δανείστηκε κοστύμια από το συνάδελφό του Auguste, ο οποίος είχε φέρει από τα ταξίδια του στην Ανατολή τοπικές ενδυμασίες και τις δάνειζε σε ζωγράφους που επιζητούσαν τα εξωτικά θέματα.

Η δημιουργία

Ο Ντελακρουά εργάστηκε με πάθος επί έξι μήνες. Μέχρι να καταλήξει στην τελική μορφή της σύνθεσης έκανε πολυάριθμα προσχέδια, ορισμένα από τα οποία σώζονται μέχρι σήμερα. Ένα από αυτά είναι μια ακουαρέλα διαστάσεων 0,34x0,30 μ. (εικ. 2). Η αντιπαραβολή της εικόνας αυτής με τον πίνακα μπορεί να μας δώσει πολύτιμες πληροφορίες για τη σπουδή του ζωγράφου και τις φάσεις από τις οποίες πέρασε μέχρι να καταλήξει στην τελική μορφή. Για παράδειγμα, η γυναίκα στα δεξιά που κοιτάζει το νεκρό παιδί της θα αντικατασταθεί από μια ηλικιωμένη γυναίκα που κάθεται πλάι στο πτώμα

μιας νέας γυναίκας με το παιδί πάνω στο στήθος της. Επίσης, ο επιβλητικός λόφος που υψώνεται φράζοντας τον ορίζοντα, θα αντικατασταθεί από μια αχανή πεδιάδα που κυκλώνεται από τη θάλασσα.



Εικόνα 2
Προσχέδιο σε ακουαρέλα. Τμήμα
Σχεδίων του Μουσείου του
Λούβρου, Παρίσι

Ο πίνακας (διαστάσεις, τίτλος, σύντομη περιγραφή)

Το έργο έχει μνημειακές διαστάσεις: 4,17×3,54 μ. Αυτό σημαίνει ότι δεν προοριζόταν να ειδωθεί από ένα περιορισμένο κοινό «μυημένων» καλλιτεχνών ή τεχνοκριτικών ή για να κοσμήσει το σαλόνι ενός σπιτιού, αλλά ότι απευθυνόταν στους πολλούς και επιδίωκε να συνταράξει τις συνειδήσεις και να ξεσηκώσει την κοινή γνώμη της χώρας του ενάντια στις βιαιότητες που διαπράττονταν σε βάρος των Ελλήνων.

Ο ακριβής τίτλος του πίνακα είναι *Σκηνές από τις σφαγές της Χίου* (*Scenes des massacres de Scio*) και όχι «Οι σφαγές της Χίου», όπως καταγράφεται ακόμη και στις πιο έγκριτες ιστορικές επιτομές στην Ελλάδα. Η παρατεταμένη περίοδος των σφαγών βοηθά να εξηγήσουμε την επιλογή του ζωγράφου: Ο Ντελακρουά δεν αναπαριστά ένα μοναδικό επεισόδιο από μια συγκεκριμένη μέρα της Ελληνικής Επανάστασης, αλλά αποδίδει ένα αμάλγαμα εντυπώσεων που σχημάτισε πληροφορούμενος διάφορα περιστατικά, αφού τα ανέπλασε οπτικά με τη φαντασία του. Για παράδειγμα, η σκηνή με το παιδί πάνω στο νεκρό σώμα της μητέρας του είναι εμπνευσμένη από τα απομνημονεύματα του Voutier.

Ο κύριος στόχος του Ντελακρουά δεν ήταν να δώσει μια αυστηρή περιγραφή της σφαγής, αλλά να μεταδώσει στους θεατές μιαν έντονη συγκίνηση. Το δράμα είναι πανταχού παρόν. Τα θύματα πετρωμένα από την τραγική τους μοίρα, είναι συγκεντρωμένα στο πρώτο επίπεδο του πίνακα και δημιουργούν ένα συμπαγές τείχος, στο οποίο πέφτει αναπόφευκτα το μάτι του θεατή. Δεν μπορεί να αποσπάσει κανείς το βλέμμα του από την εικόνα της ερήμωσης ή να προσπεράσει αδιάφορα τη γυναίκα που κείτεται στο έδαφος με το παιδί της στα δεξιά, τα δύο αγκαλιασμένα παιδιά στο αριστερό άκρο, το εξουθενωμένο αντρόγυνο στο κέντρο ή τον τούρκο ιππέα που αρπάζει τη μισόγυμνη κοπέλα και τη δένει στο άλογό του. Το ιστορικό γεγονός δεν αναπλάθεται απλώς μέσα από τη σύνθεση χωριστών περιστατικών, αλλά και αποδίδεται ψυχογραφικά με τις προσωπογραφίες των πρωταγωνιστών του, με τα έντονα χρώματα, με τον επιλεκτικό φωτισμό των πολλαπλών εικονιστικών επιπέδων και την ισορροπία ανάμεσα στην βιαιότητα των κινήσεων των θυτών και την ακινησία των θυμάτων.

Ο πίνακας έχει τρία επίπεδα: στο πρώτο προβάλλονται τα συγκεκριμένα πρόσωπα-θύματα, στο δεύτερο οι συνεχιζόμενες σφαγές και στο τρίτο επίπεδο στο βάθος η πυρκαγιά των οικισμών του νησιού. Όλα μαζί συνθέτουν την εικόνα μιας ολοκληρωτικής καταστροφής.

Κοινό χαρακτηριστικό όλων των προσώπων είναι η αυτοεγκατάλειψη και η υποταγή στη μοίρα. Πρέπει να επισημανθεί στο σημείο αυτό ότι το κέντρο βάρους δεν πέφτει σε ένα συγκεκριμένο ήρωα αλλά σε ολόκληρο το λαό, στοιχείο που κατεξοχήν διαφοροποιεί το καλλιτεχνικό ρεύμα του ρομαντισμού από τον κλασικισμό.

Η έκθεση του πίνακα και οι αντιδράσεις του κοινού και των κριτικών

Το έργο εκτέθηκε στο Salon του 1824 στο Παρίσι και προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις. Το φιλελεύθερο και φιλελληνικό κοινό το υποδέχθηκε με θέρμη. Αντιμετωπίστηκε ως μια σπαρακτική ελεγεία αφιερωμένη στα πάθη ενός ηρωικού λαού που αγωνίζεται για την ελευθερία του. Από καλλιτεχνική άποψη, οι ρομαντικοί χαιρέτησαν την τεχνική δεξιοτεχνία και την τόλμη της σύνθεσης, το

θεώρησαν έργο-σταθμό και ουσιαστικά αναγνώρισαν το Ντελακρουά ως αρχηγό της ρομαντικής σχολής. Αντίθετα, οι συντηρητικοί χαρακτήρισαν το θέμα προκλητικό και την τεχνική του αδέξια. Ένας διάσημος ζωγράφος της αντίπαλης σχολής, του Κλασικισμού, ο Γκρο ονόμασε τον πίνακα «σφαγή της ζωγραφικής», παραφράζοντας τον τίτλο του.

Πάντως ο πίνακας αγοράστηκε από το γαλλικό κράτος και ο Ντελακρουά κέρδισε μετάλλιο δεύτερης τάξης και ένα μεγάλο χρηματικό βραβείο. Καθώς η τέχνη ήταν τότε ένα από τα κυρίαρχα μέσα επικοινωνίας, το έργο είχε μεγάλη απήχηση στη γαλλική κοινωνία και συνέβαλε αποφασιστικά στην ενδυνάμωση του φιλελληνικού κινήματος.

Ο γαλλικός φιλελληνισμός και γενικά το φιλελληνικό κίνημα στην Ευρώπη

Παρά την φιλοτουρκική πολιτική των Βουρβώνων, η αντιπολίτευση διαπνεόταν από έναν ενθουσιώδη φιλελευθερισμό και φιλελληνισμό, όπως άλλωστε και η πλειονότητα των γάλλων πολιτών. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η γαλλική κοινωνία ήταν έτοιμη να αγκαλιάσει την ελληνική Επανάσταση εξαιτίας του Διαφωτισμού και της Γαλλικής Επανάστασης που προηγήθηκαν. Άλλωστε, και η ελληνική Επανάσταση τροφοδοτούνταν ιδεολογικά από τις αρχές και τα ιδεώδη του γαλλικού κινήματος, παρά την ατυχή έκβασή του. Οι φιλέλληνες ήθελαν να βοηθήσουν έναν δυστυχισμένο λαό, τον οποίο θεωρούσαν κληρονόμο του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Στους μαχητές της Επανάστασης έβλεπαν τους σύγχρονους Λεωνίδες.



Εικόνα 3

Nicolas Gosse, Η ηρώιδα της Ακρόπολης, 1827, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου

Ταυτόχρονα, ο φιλελληνισμός αποτέλεσε κοινωνικό φαινόμενο και εκδηλώθηκε με πολλές μορφές. Υπήρξε ο κοσμικός φιλελληνισμός που εκδηλωνόταν με γιορτές, εσπερίδες, εράνους, συναυλίες, εκθέσεις ζωγραφικής και θεατρικά έργα. Ο *θρησκευτικός φιλελληνισμός* που υποστήριζε τους Έλληνες χριστιανούς εναντίον των τούρκων μουσουλμάνων. Ο *φιλελεύθερος φιλελληνισμός* των οπαδών του Βολταίρου που εξήγειρε τους επαναστατημένους υπόδουλους εναντίον των κατακτητών τους. Ο *ρομαντικός φιλελληνισμός* που ενδιαφερόταν για τη μυστηριώδη πλευρά της περιπέτειας και ταύτιζε τους Έλληνες αγωνιστές με τους καρμπονάρους. Και, τέλος, ο *λογοτεχνικός φιλελληνισμός* που εμπνέονταν από τις αναμνήσεις της κλασικής αρχαιότητας¹¹. «Είναι οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες που ξεσήκωναν τα πλήθη υπέρ ενός λαού που έμενε ηρωικός και ευγενής, όπως οι πρόγονοί του», επεσήμανε ο R. Canat αργότερα. Μέσα στο κλίμα αυτό ο φιλελληνισμός έγινε μόδα στη Γαλλία και συντηρήθηκε για πολλά χρόνια: Φιλοτεχνήθηκε πλήθος πινάκων (εικ. 3). Μόνο στο παρισινό Σαλόν μέσα σε τριάντα χρόνια κατά τον 19ο αιώνα παρουσιάστηκαν 150 περίπου έργα με άμεσες

αναφορές στη σύγχρονη Ελλάδα. Σκηνές από τον ελληνικό Αγώνα κοσμούσαν ακόμη και σκεύη της καθημερινής ζωής: πιάτα, σουπιέρες, ρολόγια, αμφορείς, μελανοδοχεία κ.α.¹²

Το ρομαντικό κίνημα στις τέχνες

Πρέπει να σημειωθεί ότι ο Ρομαντισμός εκφράστηκε περισσότερο με τη μουσική και τη λογοτεχνία, παρά με τις εικαστικές τέχνες. Κύρια χαρακτηριστικά του στη ζωγραφική είναι η ελευθερία στην έκφραση, ο αυθορμητισμός στην εκδήλωση των συναισθημάτων, η έξαρση του πάθους, η διαίσθηση του μυστηρίου. Παρ' όλο που σε κάθε χώρα ο ρομαντισμός εμφανίστηκε με διαφορετικά πρόσωπα, κοινά στοιχεία είναι η έμφαση στο ατομικό και το προσωπικό, το υποκειμενικό και το εσωτερικό, η χρησιμοποίηση του φανταστικού και του μακρυνού και η άρνηση κάθε εξωτερικής κανονιστικής αρχής. Ο μεγάλος ρομαντικός λογοτέχνης Μπωντλέρ όρισε το 1846 το ρομαντισμό ως *«εσωτερικότητα, αποπνευμάτωση, χρώμα, πόθο για το άπειρο και την απόδοσή του με όλα τα μέσα που βρίσκονται στη διάθεση του καλλιτέχνη»*. Ο ρομαντικός ήρωας κυνηγά το ανέφικτο, έρχεται αντιμέτωπος με δυνάμεις ανώτερες, αλλά ποτέ δεν συμβιβάζεται μαζί τους. Από θεματική άποψη οι καλλιτέχνες εμπνέονται από τα μακρυνά και εξωτικά θέματα αλλά και από τα κοντινά και σύγχρονα, την ιστορία και τη φύση και στρέφονται στους τοπικούς θρύλους και τις παραδόσεις. Μάλιστα, ο ρομαντισμός συνδέεται με την ανάπτυξη των εθνικών κινήματων του 19ου αιώνα. Πρέπει, τέλος, να επισημανθεί ότι, μολονότι έσβησε ως κίνημα στα μέσα του 19ου αιώνα, το ρομαντικό πνεύμα επέζησε μέχρι σήμερα και εκφράζει την αντίδραση ενάντια στο συντηρητισμό, την υποκρισία και τη μετριοπάθεια και την επιμονή στην υπεροχή της φαντασίας.¹³

Οι διδακτικοί στόχοι που επιδιώξαμε να πετύχουμε

1. Να συνδέσουν οι μαθητές τη δημιουργία ενός πίνακα ζωγραφικής με ένα ιστορικό γεγονός. Ειδικότερα, να κατανοήσουν μέσα σε ποιο γενικό κλίμα και με ποιους τρόπους εμπνεύστηκε ο Ντελακρουά το συγκεκριμένο έργο.
2. Να συνειδητοποιήσουν ότι ο πίνακας αυτός δεν αναπαριστά το ιστορικό γεγονός στο οποίο αναφέρεται, δεν αντιγράφει την πραγματικότητα αλλά αποτελεί προσωπική έκφραση ενός καλλιτέχνη που εμπνεύστηκε από το γεγονός, χωρίς μάλιστα να είναι αυτόπτης μάρτυράς του.
3. Να συνειδητοποιήσουν τη σπουδή του ζωγράφου μέχρι να καταλήξει στην τελική μορφή του έργου.
4. Να γνωρίσουν την απήχηση που είχε ο πίνακας στο κοινό και τις αντιδράσεις που προκάλεσε· ειδικότερα, τη συμβολή του στην ενδυνάμωση του φιλελληνικού κινήματος στη Γαλλία.
5. Να ασκηθούν στην περιγραφή ενός ζωγραφικού έργου και στον εντοπισμό των κύριων χαρακτηριστικών του.
6. Να γνωρίσουν τις πηγές, το χαρακτήρα και τις μορφές που έλαβε το φιλελληνικό κίνημα στη Γαλλία κατά τη διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης.
7. Να γνωρίσουν τα κύρια χαρακτηριστικά του Ρομαντισμού στην τέχνη.

Έχει περάσει χωρίς επιστροφή η εποχή που οι εικόνες θεωρούνταν τα βιβλία των αγραμμάτων. Σήμερα, όσο ποτέ άλλοτε, κατακλυζόμαστε καθημερινά από

ποικολόμορφα οπτικά μηνύματα, τα οποία είμαστε ελάχιστα ή καθόλου εκπαιδευμένοι να αντιμετωπίζουμε. Αν θέλουμε πραγματικά ένα σχολείο με ρόλο κοινωνικοποιητικό, ένα σχολείο που να αφουγκράζεται τα μηνύματα του καιρού μας και να αποκρίνεται σε αυτά με παιδευτική ενάργεια, οφείλουμε να μνηστούμε ή, τουλάχιστον, να προβληματίσουμε τους μαθητές μας για τις λειτουργίες των εικόνων. Ίσως, το πιο προνομιακό πεδίο για την καλλιέργεια αυτής της πολύτιμης δεξιότητας είναι το μάθημα της Ιστορίας.

* Η παρούσα μελέτη αποτέλεσε, μεταξύ άλλων, μέρος προφορικής ανακοίνωσης με τη μέθοδο Power Point, που πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του τρέχοντος έτους σε ημερίδα του Συνδέσμου Φιλολόγων Καβάλας, σε διημερίδα της Σχολικής Συμβούλου Φιλολόγων Κεφαλληνίας και Ιθάκης και στο πλαίσιο του μαθήματος *Διδακτική της Ιστορίας* του τμήματος Ιστορίας και Εθνολογίας του Πανεπιστημίου Θράκης. Για ευνόητους τεχνικούς λόγους δεν είναι δυνατό να παρουσιαστούν εδώ οι δεκάδες χρωματιστές εικόνες καλλιτεχνικών έργων, που πρέπει να προβληθούν στη διδακτική πράξη, ώστε να γίνουν απόλυτα κατανοητά και σαφή τα πληροφοριακά δεδομένα που παρατίθενται. Σε κάθε περίπτωση εξετάζεται η δυνατότητα να είναι η διδακτική πρόταση διαθέσιμη σε Cd, προκειμένου να είναι άμεσα αξιοποιήσιμη από κάθε ενδιαφερόμενο συνάδελφο.

¹ Stradling Robert, *Teaching 20th -century European history*, Council of Europe Publishing, Strasbourg 2001, σ. 110.

² Ιδιαίτερα διαφωτιστική είναι η μελέτη για τη σημειολογία της εικόνας των Kress Gunther και Leeuwen van Theo, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, Routledge, London and New York 2001. Επίσης, για τις εικόνες ως ιστορικές μαρτυρίες ενδιαφέρουσα είναι η συνολική προσέγγιση του Peter Burke *Αυτοψία Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ. Ανδρέας Ανδρέου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003.

³ Rogers P. J., *The Power of Visual Presentation* στο: Dickinson A.K., Lee P.J., Rogers P.J. (επιμ.), *Learning History*, Heinemann Educational Books, London 1984, σ. 156.

⁴ Ferro Marc, *Πώς αφηγούνται την ιστορία στα παιδιά σε ολόκληρο τον κόσμο*, μτφρ. Μαρκέτου Π., Μεταίχμιο, Αθήνα 2001, σσ. 149-150.

⁵ Rogers P. J., ο.π., σ. 158.

⁶ Βλ. σχετικά: Κιτσαράς Γεώργιος, *Το εικονογραφημένο βιβλίο στη νηπιακή και πρωτοσχολική ηλικία*, Παπαζήσης, Αθήνα 1993, σ. 68 και Μπενέκος Αντώνης, *Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, Δίπτυχο, Αθήνα 1981, σ. 39.

⁷ Ενδεικτικά μνημονεύω: Άχλης Νίκος, *Τα σχολικά βιβλία Ιστορίας και η εκπαίδευση για την ειρήνη*, Νέα Παιδεία, τ. 65(1993), σ. 94· Βώρος Φ.Κ., Περιπέτειες του μαθήματος της Ιστορίας στη Νεοελληνική Εκπαίδευση: η ιδεολογική χρήση του στο: Π.Ε.Φ., *Σεμινάριο 9, Το μάθημα της Ιστορίας στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα 1988, σ. 214-234· Κουλούρη Χριστίνα, Διδασκαλία της Ιστορίας και εθνική αγωγή (1830-1914) στο: Ε.Μ.Ν.Ε., *Η διδασκαλία της Ιστορίας στη Μέση Εκπαίδευση*, Γρηγόρης, Αθήνα 1988, σ. 9· Πασχαλίδης Γρηγόρης, *Ιστορία και ζωή. Έννοιες για την αναμόρφωση της ιστορικής αγωγής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση*, *Φιλολόγος*, τ. 99 (2000), σ. 96.

⁸ Κρεμμυδάς Βασίλης, Ο ρόλος του σχολικού βιβλίου Ιστορίας, *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, τ. 98 (1998), σσ. 21-22.

⁹ Η Χίος ήταν την εποχή εκείνη ένα από τα ισχυρότερα εμπορικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, γεγονός το οποίο μαρτυρείται από την παρουσία πολλών ευρωπαϊκών προξενείων στο νησί και πλήθους ξένων εμπόρων. Χάρη σ' αυτό, μπορεί κανείς σήμερα να πει ότι η καταστροφή του νησιού ήταν ένα από τα πληρέστερα καταγεγραμμένα και ιστορικά διασταυρωμένα γεγονότα της περιόδου. Όλες οι μαρτυρίες από τα γεγονότα της Χίου βρίσκονται συγκεντρωμένες στο έργο του Κυριάκου Σιμόπουλου *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του 21*, Αθήνα 1984, τ. 2, σσ. 67-153.

¹⁰ Για τη συλλογή και ανάλυση των στοιχείων που αφορούν στον καλλιτέχνη, το έργο του και την υποδοχή του από το κοινό αξιοποιήθηκε η ακόλουθη βιβλιογραφία: α) Johnson Lee, *The Paintings of Eugene Delacroix, A Critical Catalogue 1816-1831*, Οξφόρδη 1987, τόμ. 1, σσ. 83-91, β) Pool Phoebe, *Delacroix*, Λονδίνο 1969, γ) Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, *Η Ελληνική Επανάσταση, ο Ντελακρούα και οι Γάλλοι ζωγράφοι (οδηγός έκθεσης)*, Αθήνα 1987, δ) Χρήστου Χρύσανθος, *Μαθήματα ιστορίας της ζωγραφικής του 19ου αιώνα*, «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία 1977, σ. 49, ε) του ίδιου, *Ελληνικά θέματα στη ζωγραφική του Delacroix*, *Ζυγός*, τ. 94-96 (1963), σσ. 9-21, στ) Προκοπίου Άγγελος, *Ιστορία της Τέχνης 1750-1950*, τ. 2, σσ. 84-100 και ζ)

Chatelet Albert, Groslier Bernard-Philippe (επιμ.), *Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Γ. Παρίσης και Μ. Λιάπη, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1994.

¹¹ Ενδεικτικά αναφέρω ορισμένες πιο πρόσφατες μεταφρασμένες εκδόσεις: α) Rouqeville F.C.H.L., *Ιστορία της Ελληνικής Επανάστασης*, Ιολίδης, Αθήνα 1996, β) Chateaubriand Francois-Rene, *Από το Παρίσι στην Ιερουσαλήμ*, Δωδώνη, Αθήνα 1979, γ) Byron, *Ο γκισούρ*, Παρασκήνιο, Αθήνα 1997. Μπορεί ακόμη να αναγνωσθεί το απόσπασμα με το «χρυσό όνειρο» του πολέμαρχου από το *Β΄ Σχέδιασμα των Ελεύθερων Πολιορκημένων* του Διον. Σολωμού ως ενδεικτικό της επίδρασης που είχε στο ηθικό των επαναστατημένων Ελλήνων το ενθουσιώδες γι' αυτούς κλίμα που είχε διαμορφωθεί στον ευρωπαϊκό τύπο.

¹² Αρκετά αντικείμενα με τέτοιες παραστάσεις εκτίθενται στις προθήκες του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου. Για το Φιλελληνισμό, μεταξύ άλλων, βλ. Δημάκης Ιωάννης, *Φιλελληνικά: Μελέτες για το φιλελληνισμό κατά την ελληνική επανάσταση του 1821*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992. Σιμόπουλος Κυριάκος, ο.π. Ελευθεροτυπία, *Ιστορικά, Φιλέλληνες*, τεύχ. 277, 17 Μαρτίου 2005.

¹³ Για την εποπτική υποστήριξη και την ουσιαστική εμπέδωση των παραπάνω χαρακτηριστικών του Ρομαντισμού είναι απολύτως αναγκαίο να προβληθούν ορισμένα έργα. Ενδεικτικά προτείνω τους εξής πίνακες: α) William Turner, *Χιονοθύελλα*, 1842, Λονδίνο, National Gallery, β) Blake, *Pieta*, περ. 1795, Λονδίνο, Tate Gallery, γ) Caspar D. Friedrich, *Ένας ταξιδιώτης κοιτά πάνω από μια θάλασσα ομίχλης*, 1815, Αμβούργο, Kunsthalle, δ) Delacroix, *Οφηλία*, 1853, Παρίσι, Μουσείο Λούβρου, ε) Delacroix, *Γυναίκες του Αλγερίου στο χαρέμι τους*, 1834, Παρίσι, Μουσείο Λούβρου, στ) Théodore Gericault, *Η σχεδία της Μέδουσας*, 1819, Παρίσι, Μουσείο Λούβρου, ζ) Delacroix, *Η 28η Ιουλίου- η Ελευθερία οδηγεί το λαό*, 1830, Παρίσι, Μουσείο Λούβρου και η) Francisco Goya, *Οι εκτελέσεις της 3ης Μαΐου 1808 στη Μαδρίτη*, 1814, Μαδρίτη, Μουσείο Prado.