

Πανεπιστήμιο Κρήτης  
Σχολή Κοινωνικών Επιστημών  
Τμήμα Ψυχολογίας  
Εργασία: Πτυχιακή  
Εποπτεύων Καθηγητής: Μανόλης Δαφέρμος

# Η Ψυχολογία της Δημιουργικότητας

Freud, Koestler, Vygotsky και άλλες προσεγγίσεις

Δέσποινα Φαλελάκη  
Α.Μ.:1743  
Ζ' επανεγγραφή  
E-mail: [despoinafalelaki@yahoo.gr](mailto:despoinafalelaki@yahoo.gr)  
2007, 2009 Χανιά

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.- ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΗ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ.....</b>	<b>6</b>
1.1. Σύντομη ιστορική αναδρομή - Οριοθέτηση.....	6
1.2. Χαρακτηριστικά της δημιουργικής προσωπικότητας.....	20
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.- ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ.....</b>	<b>37</b>
2.1. Η Πολιτισμική-Ιστορική Προσέγγιση του L. Vygotsky για τη Φαντασία και τη Δημιουργικότητα.....	37
2.2. Η Προσέγγιση του A. Koestler: Μια μελέτη του Συνειδητού και του Ασυ- νείδητου στη δημιουργική πράξη.....	48
2.3. Η Ψυχαναλυτική Προσέγγιση του S. Freud .....	57
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.- ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΘΕΩΡΙΩΝ.....</b>	<b>65</b>
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	120
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....	127

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στη παρούσα εργασία θα διαπραγματευτούμε το φαινόμενο της δημιουργικότητας και θα επιχειρήσουμε την όσο το δυνατόν καλύτερη και βαθύτερη κατανόησή του, κυρίως, μέσα από την διεξοδική μελέτη και σύγκριση τριών διαφορετικών, αλλά αλληλοσυμπληρωμένων κατά την άποψή μας, σημαντικών προσεγγίσεων - σχετικών με το εν λόγω φαινόμενο: την Πολιτισμική-Ιστορική προσέγγιση του L. Vygotsky (1967), την μελέτη του A. Koestler (1963) για τις συνειδητές και ασυνείδητες διεργασίες της δημιουργικής πράξης και την Ψυχαναλυτική ερμηνεία του S. Freud (1907, 1908, 1909, 1919). Σημαντική για τη βαθύτερη κατανόηση του φαινομένου, θεωρούμε και τη μελέτη των χαρακτηριστικών της δημιουργικής προσωπικότητας, καθώς έχουμε την εντύπωση ότι μέσω αυτής, συλλέγουμε ανεκτίμητες πληροφορίες για την ίδια τη φύση της δημιουργικότητας αλλά και των δημιουργικών ικανοτήτων.

Επιπλέον, λαμβάνουμε υπόψη μας την εργασία της Γ. Ξανθάκου (1998), η οποία στο βιβλίο της για την δημιουργικότητα στο σχολείο επιχειρεί μια σφαιρικότερη θεώρηση του φαινομένου, με τη σύνθεση των διάφορων μέχρι τότε σχετικών ευρημάτων, καθώς και άλλες προσεγγίσεις, όπως την Σύγχρονη Ψυχοδυναμική, τις απόψεις του Μποζώνη (1982) για την καλλιτεχνική δημιουργικότητα, την εργασία του Robert Albert (1990), του Πασσάκου (1977), του Winnicott (1957, 1971), του Csikszentmihalyi (1996), της Νημά (1996), των Gruber & Bodeker (2005), των Ξανθάκου και Καΐλα (2002) κ.ά.

Έτσι, η εργασία μας βασίζεται στη βιβλιογραφική μελέτη και αποσκοπεί, όπως ήδη προαναφέρθηκε, στη βαθύτερη κατανόηση του φαινομένου της δημιουργικότητας - τόσο στις απλές εκδηλώσεις του, όσο και στις ανώτερες - προσπαθώντας να ερευνήσει τις ρίζες ή την απαρχή, αυτής της μάλλον έμφυτης τάσης του ανθρώπου για δημιουργία.

Καθότι φαίνεται, λοιπόν, η τάση αυτή στον άνθρωπο να είναι συνυφασμένη με την ανθρώπινη ανάγκη για έκφραση και εξέλιξη [βλ. π.χ. Rogers (Hausman & Rothenberg, 1976) ή Ξανθάκου (1998)], θεωρούμε ότι το εν λόγω φαινόμενο είναι διαχρονικά επίκαιρο. Αυτό που ίσως αλλάζει είναι ο βαθμός αναγκαιότητας, που στη προκειμένη περίπτωση αναφέρεται στην ανάγκη επέκτασης και αξιοποίησης των δημιουργικών ικανοτήτων σε ολόκληρο το φάσμα των ανθρώπινων συμπεριφορών και που στις μέρες μας φαίνεται να είναι ιδιαίτερα έντονος και επιτακτικός (Ξανθάκου, 1998 - Ξανθάκου & Καΐλα, 2002). Κι αυτό γιατί, μεταξύ άλλων, ζούμε σε μια εποχή ραγδαίων οικονομικών και κοινωνικών εξελίξεων συνοδευόμενων από ένα αίσθημα δυσφορίας, το οποίο δηλώνει τουλάχιστον την ανάγκη αναστοχασμού και επανεξέτασης όλων εκείνων των ζητημάτων που δεν ικανοποιούνται πλέον από τους παραδοσιακούς κώδικες, τους αποτελεσματικούς σε προηγούμενες ιστορικές συγκυρίες (Gruber & Bodeker, 2005 - Κανελλοπούλου, 2007).

Η εργασία μας, λοιπόν, αρχίζει με μια σύντομη ιστορική αναδρομή, ώστε ν' απαντηθούν κυρίως τα ερωτήματα πότε και γιατί ξεκίνησε η μελέτη και η πειραματική μέτρηση των δημιουργικών ικανοτήτων, συνεχίζει με την ανάπτυξη διάφορων βασικών χαρακτηριστικών της δημιουργικής προσωπικότητας και με την ανάπτυξη των τριών προσεγγίσεων που αναφέραμε στην αρχή αυτής της εισαγωγής, για να ολοκληρωθεί - πλην των

γενικών συμπερασμάτων - με μια αναλυτικότερη συγκριτική θεώρηση μεταξύ αυτών, καθώς και με άλλων σύγχρονων απόψεων. Απόψεων που αναφέρονται, όπως προηγουμένως επισημίσαμε, τόσο στην εργασία της Ξανθάκου (1998), του Μποζώνη (1982), του Csikszentmihalyi (1996), του Πασσάκου (1977), του Βασλαματζή (2000) και πολλών άλλων, όσο και στις εισηγήσεις των Morhain και Βεργέτη σε ψυχαναλυτικού περιεχομένου ημερίδες το 2007 και το 2008, αντίστοιχα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### **ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΗ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ**

#### **1.1. Σύντομη ιστορική αναδρομή - Οριοθέτηση**

Αν και οι πρώτες αναφορές σε έννοιες που σχετίζονται με τη δημιουργικότητα (π.χ. φαντασία, ταλέντο, μεγαλοφυΐα), εντοπίζονται ήδη στα προχριστιανικά χρόνια, η πραγματική ωρίμανση του επιστημονικού ενδιαφέροντος για την εν λόγω έννοια, φαίνεται ότι ξεκίνησε μόλις τις τελευταίες δεκαετίες (Sternberg etc., 1999). Προτού, αναφερθούμε σε σύγχρονες επικρατέστερες απόψεις, θα κάνουμε μια συνοπτική αναφορά στην ιστορική ανάδυση και εξέλιξη της έννοιας.

Αναφορικά με τα προχριστιανικά χρόνια, οι άνθρωποι θεωρούσαν ότι οι μεγαλοφυΐες κατέχονται από μυστικές ή μυστηριώδεις δυνάμεις κι έτσι δύνανται να προβλέπουν το μέλλον ή και να προστατεύουν την ανθρωπότητα (Sternberg etc., 1999). Πιστεύονταν, δηλαδή, ότι οι δυνατότητες των ξεχωριστών ατόμων είναι υπερφυσικές - ξεπερνούν τις αντίστοιχες ανθρώπινες, συνηθισμένες (Gruber & Bodeker, 2005). Όταν, όμως, στον ελλαδικό χώρο επικράτησε η πεποίθηση για την ύπαρξη ενός πνεύματος-φύλακα («Δαίμονα») σε αυτά, η ιδέα της μεγαλοφυΐας πήρε γήινη μορφή, ενώ την εποχή του Αριστοτέλη η δημιουργικότητα συνδέθηκε με την τρέλα (Sternberg etc., 1999, p. 18). Η τελευταία, μάλιστα, σύνδεση της δημιουργικότητας με την τρέλα, συνέχισε να επισκιάζει ολόκληρο τον 19ο αιώνα μέχρι και το πρώτο μισό του 20ού (Sternberg etc., 1999). Επιπλέον, η

βιβλική αναφορά στη Γένεση - στη δημιουργία, δηλαδή, του κόσμου από τον Θεό - θεωρείται επίσης, ότι αντιπροσωπεύει μια πρωταρχική αναφορά στην έννοια της δημιουργικότητας στο δυτικό κόσμο (Sternberg etc., 1999).

Σχετικές με τη δημιουργικότητα έννοιες, κέντρισαν, επίσης, το ενδιαφέρον των φιλοσόφων και των επιστημόνων της εποχής της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού τον 16ο, 17ο και 18ο αιώνα (Sternberg etc., 1999 - Gruber & Bodeker, 2005). Παρόλα αυτά, καμία σοβαρή ή ουσιαστική διερεύνηση της ανθρώπινης φύσης δεν είχε λάβει ακόμα χώρα (Sternberg etc., 1999), ενώ η μεγαλοφυΐα θεωρούνταν ότι προσιδιάζει στον φυσικό κόσμο (Gruber & Bodeker, 2005).

Γενικά, γινότανε λόγος για τη «δημιουργική φαντασία», που μέχρι τα τέλη του 17ου αιώνα θεωρήθηκε καθοριστική για την καλλιτεχνική δημιουργικότητα, ενώ μέχρι τα τέλη του 18ου, ήτανε πλέον ευρύτερα αποδεκτό ότι ο παράγοντας της ελευθερίας αποτελεί βασική προϋπόθεση για την “επιβίωση” της έμφυτης δημιουργικής ικανότητας (Sternberg etc., 1999, p. 22). Επιπλέον, είχε αρχίσει ν’ αναγνωρίζεται η διαφορά ανάμεσα στις ασυνήθιστες και απρόβλεπτες δυνατότητες των μεγαλοφυών και στις σχετικά προβλέψιμες ικανότητες του συνηθισμένου ταλέντου (Sternberg etc., 1999).

Ιδιαίτερα σημαντική, θεωρείται η συμβολή της εξελικτικής θεωρίας του Δαρβίνου τον 19ο αιώνα, καθώς φαίνεται πως επηρέασε πολλούς μεταγενέστερους μελετητές της ανθρώπινης πνευματικής δραστηριότητας με τις ιδέες περί προσαρμοστικότητας, ποικιλομορφίας των ειδών και τυχαίας φυσικής επιλογής που προωθούσε (Sternberg etc., 1999).

Πιο συγκεκριμένα, η σπουδαιότητα που δόθηκε από τον Δαρβίνο, στο ρόλο της προσαρμογής στο περιβάλλον, ως διαρκή επιδίωξη των οργανισμών

κατά τον αγώνα τους για την επιβίωση, επηρέασε, μεταξύ άλλων, τη διαμόρφωση της θεωρίας του Ψυχιάτρου-Ψυχαναλυτή Sigmund Freud σχετικά με τις ψυχολογικές άμυνες των ατόμων (βλ. ενδεικτικά κεφάλαιο 2.3.) και τη δημιουργικότητα (στα τέλη του 19ου - αρχές του 20ού αιώνα), ενώ οι ιδέες του περί ποικιλομορφίας των ειδών, ως αποτέλεσμα της τυχαίας επιλογής τους από τη φύση, επηρέασε, μεταξύ άλλων, τις έρευνες του Ψυχολόγου-Γενετιστή Francis Galton σχετικά με την ποικιλομορφία των ανθρώπινων χαρακτηριστικών που μετρούνταν, για τον ίδιο, στα πλαίσια των ατομικών διαφορών (Sternberg etc., 1999).

Αναφορικά με τον 19ο αιώνα, σ' αυτόν παρατηρείται ένα περισσότερο επιστημονικό ενδιαφέρον για την ανθρώπινη φύση και τις διαστάσεις της, με ερευνητές όπως ο Άγγλος Francis Galton (1822-1911) που προαναφέραμε, να κατέχουν εξέχουσα θέση (Sternberg etc., 1999 - Gruber & Bodeker, 2005). Κι αυτό γιατί, μεταξύ άλλων, εκείνος ήταν από τους λίγους που χρησιμοποιούσαν *εμπειρικές μεθόδους έρευνας* εκείνη την εποχή (Sternberg etc. 1999 - Gruber & Bodeker, 2005).

Βασικό ενδιαφέρον του Galton ήταν η μελέτη της ανθρώπινης κληρονομικότητας, της μεγαλοφυΐας και των ατομικών διαφορών (V. Lee etc., 1987 - Sternberg etc., 1999 - Gruber & Bodeker, 2005). Συγκεκριμένα, ο ίδιος το 1879 ίδρυσε ένα επιστημονικό εργαστήριο, όπου διεξήγαγε τις μελέτες του για την εξακρίβωση της σχέσης μεταξύ κληρονομικότητας και σπουδαίων ανθρώπινων ικανοτήτων, καθώς και μελέτες για την μέτρηση των διατομικών διαφορών (Sternberg etc., 1999 - Gruber & Bodeker, 2005). Παράλληλα, χρησιμοποιούσε διάφορα σχετικά εργαλεία μέτρησης, τα περισσότερα απ' τα οποία σχεδίαζε ο ίδιος, ενώ δεν έλλειπε και η χρήση στοιχειωδών στατιστικών



αρχών υιοθετημένες από τον Quetelet (Sternberg etc., 1999 - Gruber & Bodeker, 2005).

Έτσι, θεωρείται ότι μια από τις βασικότερες συνεισφορές του Galton - άμεσα στην ψυχολογική έρευνα και έμμεσα στην έρευνα για την δημιουργικότητα - αποτελεί η ανακάλυψη των ατομικών διαφορών ως βασικό αντικείμενο ενδιαφέροντος στο πεδίο μελέτης και έρευνας των επιστημόνων (Sternberg etc., 1999). Με άλλα λόγια, ήταν ο Galton αυτός που ουσιαστικά πρόσφερε τις πρώτες ικανοποιητικές ενδείξεις για το γεγονός ότι *οι μεγαλοφυΐες δεν κατέχονται από υπερφυσικές (μυστηριώδεις) ικανότητες ή δυνάμεις, απλά τυχαίνει να έχουν σε μεγαλύτερο βαθμό αυτό που έχουν όλοι, εξαιτίας - κατά τον ίδιο - της κληρονομημένης τους δυνατότητας* (Sternberg etc., 1999).

Σημειώνουμε ότι εκείνη την εποχή θεωρούνταν αυτονόητο ότι το μεγαλοφυΐες άτομο χαρακτηρίζεται τόσο από ασυνήθιστη οξύτητα (εξυπνάδα), όσο και από σπουδαίες δημιουργικές ικανότητες (Sternberg etc., 1999 - Gruber & Bodeker, 2005). Με άλλα λόγια, η εξυπνάδα (ή νοημοσύνη) δεν διαχωρίζονταν από την δημιουργικότητα (Πασσάκος, 1977 - Lee, 1987 - Νημά, 1996 - Ξανθάκου, 1998 - Sternberg etc., 1999). Έτσι, η αρχή του 20ού αιώνα βρίσκει ένα πλήθος μελετητών-ψυχολόγων ν' απασχολούνται με τη μέτρηση των ατομικών διαφορών στη βάση της νοημοσύνης (Sternberg etc., 1999). Τα μέσα που εκείνοι χρησιμοποιούσαν, ήταν σαφώς βελτιωμένα, σε σχέση μ' εκείνα του Galton και των συγχρόνων του, αν και όχι αρκετά ικανοποιητικά για την μέτρηση των πνευματικών ικανοτήτων που καταλήγουν στην ανακάλυψη-εφευρετικότητα και την εύρεση λύσεων (Sternberg etc., 1999 - Gruber & Bodeker, 2005).

Μετά τον Galton, αυτός που ουσιαστικά ενδιαφέρθηκε για τη μελέτη της μεγαλοφυΐας ήταν ο Αμερικάνος Ψυχολόγος, Terman (1877-1956), ενώ τόσο ο πρώτος όσο και ο δεύτερος - πιθανότατα επηρεασμένοι από προηγούμενους ερευνητές, μεταξύ των οποίων και ο Δαρβίνος με τις απόψεις του για τον αγώνα των οργανισμών για την επιβίωση - επιθυμούσαν να προστατέψουν το έθνος τους από τις επιπτώσεις που θα επέφερε η τυχόν απουσία ελέγχου, οργάνωσης ή μέσων πρόβλεψης των εκδηλώσεων της κοινωνίας (Sternberg etc., 1999). Ας μη ξεχνάμε, εξάλλου, ότι, μεταξύ άλλων, ο Galton και ο Terman έζησαν σε μια εποχή Παγκόσμιων Πολέμων, οπότε η αυξημένη ανησυχία τους για το έθνος τους, ήταν, πιστεύουμε, από αυτή την άποψη, δικαιολογημένη.

Άλλοι σημαντικοί μελετητές-ψυχολόγοι που απασχολήθηκαν με τη μέτρηση των ατομικών διαφορών - πνευματικών διαβαθμίσεων στις αρχές του 20ού αιώνα είναι, μεταξύ άλλων, οι Alfert Binet και Theodule Simon (1904, 1905), ο Meuman (1911-1914), ο William Stern που το 1907 εφεύρε τον Δείκτη Νοημοσύνης (I.Q.), ο Karl Buhler (1918), εκπρόσωποι της Μορφολογικής Σχολής όπως ο Kohler, ο Koffka και ο Wertheimer, ο Chares Spearman (Κυπριωτάκης, 1982), η Cox (1926) κλπ. (Sternberg etc., 1999).

Οι συνέπειες, αλλά και οι επιπτώσεις των παραπάνω μελετών στην εκπαίδευση και τη κοινωνία ήταν ποικίλες, καθώς κατέληγαν στο να υπερτιμούν και να υπερτονίζουν τελικά τη σημασία της νοημοσύνης (Lee, 1987 - Ξανθάκου, 1998 - Sternberg etc., 1999). Ειδικά ο Terman, είχε πολλές φορές υποστεί κριτική για την εστίασή του στο Δείκτη Νοημοσύνης ως χάρισμα, παραμελώντας τη σημασία της δημιουργικότητας και των μη ακαδημαϊκών επιτευγμάτων (Sternberg etc., 1999).

Ως αντίβαρο στα παραπάνω, θεωρητικές προσεγγίσεις φυσιολογικών όπως είναι ο Freud κι ο Bergson, ήρθαν να σηματοδοτήσουν τις αντιυλιστικές, αντι-θετικιστικές και αντι-ορθολογιστικές αλλαγές που λάμβαναν χώρα στην Ευρώπη την ίδια περίοδο, θυμίζοντας εν μέρει μια επιστροφή στη φιλοσοφία του Rousseau (Sternberg etc., 1999). Πιο συγκεκριμένα, ο Freud κι ο Bergson, έδωσαν ξανά έμφαση σε έννοιες, όπως είναι η υποκειμενικότητα, η διαίσθηση, το ένστικτο και το ασυνείδητο, που έτειναν να χάσουν τη σημασία τους, εξαιτίας της υπερβολικής ενασχόλησης με τις μετρήσεις και τα πηλίκα νοημοσύνης (Sternberg etc., 1999).

Γενικά, πάντως, υποστηρίζεται ότι κυρίως μετά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο οι ψυχολόγοι αναγνώρισαν την κοινωνική ανάγκη για εφεύρεση οργάνων εκτίμησης της δημιουργικότητας, ικανά να προσδιορίζουν ικανοποιητικά, τόσο την εφευρετικότητα, όσο και την ικανότητα για προσαρμογή στις νέες καταστάσεις (Gruber & Bodeker, 2005). Κι αυτό γιατί, τόσο τα ακαδημαϊκά επιτεύγματα, στα οποία δίνονταν ιδιαίτερη έμφαση και αποτελούσαν το κατ'εξοχήν αντικείμενο μελέτης, όσο και τα σκορ στα συμβατικά τεστ νοημοσύνης, αποδεικνύονταν σταδιακά ανεπαρκή για την πληρέστερη κατανόηση των ανθρώπινων πνευματικών ικανοτήτων (Πασσάκος, 1977 - Lee, 1987 - Gruber & Bodeker, 2005). Κατά τους Gruber & Bodeker (2005), οι ελάχιστες αξιολογικές μελέτες που υπήρχαν πριν το τέλος του Πολέμου, αφορούσαν, είτε την εξέταση της ικανότητας των ατόμων για λύση προβλημάτων, όπως π.χ. προσεγγίζονταν από τους εκπροσώπους της Μορφολογικής Σχολής, είτε αφορούσαν μελέτες ιστοριομετρικές, όπως ήταν αυτές της Cox (1926).

Οι μελέτες της Cox (1926), παρόλα αυτά, θεωρούνται σημαντικές, αφενός επειδή ανέδειξαν χαρακτηριστικά, όπως είναι η επιμονή, η δυναμικότητα, η

αυτοπεποίθηση και η αυτονομία στη διανοητική-δημιουργική δραστηριότητα και αφετέρου επειδή συνέπεσαν με την ανάπτυξη της Ψυχολογίας του Εγώ από τους μεταγενέστερους του Freud ψυχαναλυτές, συμπληρώνοντας, πολλές φορές, τα κενά στις πεποιθήσεις τους (Sternberg etc., 1999).

Την ίδια περίοδο, ο Graham Wallas (1926) αναφέρεται στα *στάδια της δημιουργικής διαδικασίας* που ακόμα και σήμερα γίνονται ευρέως αποδεκτά (Rothenberg & Hausman, 1976 - Ξανθάκου, 1998). Συγκεκριμένα, ο ίδιος υποστήριξε ότι κατά το πρώτο στάδιο - το Προπαρασκευαστικό, το άτομο εντοπίζει το πρόβλημα, κατά το δεύτερο - της Επώασης, ασχολείται συνειδητά με άλλα προβλήματα-θέματα, ενώ ασυνείδητα επεξεργάζεται το κύριο θέμα, κατά το τρίτο στάδιο - της Έμπνευσης («Εύρηκα»), η ιδέα-λύση εμφανίζεται στη συνείδηση, ενώ κατά το τέταρτο και τελευταίο στάδιο - της Αξιολόγησης, το άτομο ελέγχει την εγκυρότητα της ανακαλυφθέντας ιδέας-λύσης, με βάση τη νομιμότητα και τη λογική (Rothenberg & Hausman, 1976 - Ξανθάκου, 1998, σ. 50).

Σύντομα, μετά το τέλος του Πολέμου, παρουσιάστηκε μια δυναμική αύξηση του ενδιαφέροντος των μελετητών-ψυχολόγων για τη δημιουργικότητα και συγκεκριμένα για τις δημιουργικές προσωπικότητες, το ταλέντο και το Δείκτη Νοημοσύνης διακεκριμένων ατόμων (Sternberg etc., 1999).

Σ' εκείνη τη περίοδο, λοιπόν, όπου η νοημοσύνη και ο Δείκτης της, εξακολουθούσαν να κατέχουν εξέχουσα θέση στα ενδιαφέροντα των επιστημόνων, ο Αμερικάνος Ψυχολόγος J. P. Guilford (1950, 1951) τονίζει, τόσο την παραμέληση της δημιουργικότητας στο πεδίο της έρευνας, όσο και τη λανθασμένη εντύπωση ότι πρόκειται για μια λειτουργία αποκλειστικά και άμεσα εξαρτώμενη από τη συμβατική νοημοσύνη (V.Lee etc, 1987 -

Ξανθάκου, 1998). Οι έρευνες των Getzels & Jackson (1962) σε σχολεία, επιβεβαίωσαν τη τελευταία άποψη και αποτέλεσαν την αφετηρία έναρξης μιας σειράς ανάλογων ερευνών (Ε. Νημά, 1996).

Πιο συγκεκριμένα, ο Guilford με την ολοκλήρωση του μοντέλου του για τη δομή της νοημοσύνης, διέκρινε και μελέτησε συστηματικότερα, λίγο ή πολύ ξεχωριστά, τις ικανότητες που απαρτίζουν τη καθεμία από τις δυο εν λόγω έννοιες - τη νοημοσύνη και τη δημιουργικότητα (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc, 1987 - Ξανθάκου, 1998). Βασιζόμενος στο πρότυπό του, το οποίο αποτελείται από 120 διαφορετικές ιδιότητες της ανθρώπινης νόησης - πνευματικής δραστηριότητας, μεταξύ των οποίων τοποθέτησε και τη δημιουργική σκέψη, τόνισε ότι η αποκλίνουσα σκέψη (δηλαδή η δημιουργική), αποτελεί διαφορετική πνευματική ικανότητα και δεν μπορεί να μετρηθεί με τα συμβατικά τεστ νοημοσύνης (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc, 1987 - Ξανθάκου, 1998).

Έτσι, κατά τον ίδιο, τα συμβατικά τεστ, όπως είναι το γνωστό ως Stanford-Binet (1916), φαίνεται ότι μετρούν περισσότερο την συγκλίνουσα ή κριτική μορφή σκέψης, δηλαδή την αναζήτηση μιας και μόνης ορθής απάντησης-λύσης, παρά την αποκλίνουσα ή δημιουργική μορφή, δηλαδή την αναζήτηση και παραγωγή πολλών και ποικίλων απαντήσεων-λύσεων (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc, 1987 - Ξανθάκου, 1998).

Κατά συνέπεια, άρχισαν να δημιουργούνται διάφορα τεστ τα οποία υποστηρίζονταν ότι μετρούν συγκεκριμένες δημιουργικές ικανότητες (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc, 1987 - Ξανθάκου, 1998). Ως τέτοια, χαρακτηριστικά αναφέρουμε τα επονομαζόμενα ως τεστ ανοιχτών ερωτήσεων, τεστ δημιουργικότητας, τεστ αποκλίνουσας σκέψης και τα

προβολικά τεστ, όπως είναι οι κηλίδες μελάνης του Rorschach, το T.A.T. (Thematic Apperception Test) του Murray κλπ., τα οποία δεν αποτελούνται από σωστές και λάθος απαντήσεις, απεναντίας, προσφέρουν στα δοκιμαζόμενα άτομα, τόσο την ελευθερία επιλογής κι έκφρασης ποικίλων ιδεών-απόψεων, όσο και την ελευθερία του χρόνου συμπλήρωσης ή συμμετοχής σε αυτά (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc, 1987).

Μερικές από τις δημιουργικές ικανότητες που πιστεύονταν ότι μετρούν τα τεστ δημιουργικότητας είναι οι εξής: ικανότητες παραγωγής ποικίλων και ασυνήθιστων απαντήσεων-λύσεων (ευχέρεια και πρωτοτυπία), ικανότητες ασυνήθιστων συνθέσεων και μετασχηματισμών, ικανότητες επεξεργασίας, νοητική ευλυγισία και ευελιξία κ.ά. (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc., 1987 - Ξανθάκου, 1998). Μερικές από τις ικανότητες που μετρούν τα τεστ νοημοσύνης, είναι η αναγνώριση μιας παράστασης και η ανάκληση της κατάλληλης πληροφορίας από το αντίστοιχο εναποθηκευμένο στη μνήμη υλικό, ικανότητες ανάλυσης, σύγκρισης και ταξινόμησης μιας παράστασης με βάση λογικούς κανόνες προς αναζήτηση μιας μόνο λύσης κτλ. (Ξανθάκου, 1998).

Παρατηρούμε, έτσι, ότι το ενδιαφέρον των επιστημόνων από τη δεκαετία του '50 και μετά, στρέφεται προς το παραμελημένο πεδίο της δημιουργικότητας, μ' ένα πλήθος νέων ερευνών να πραγματοποιούνται προς αυτή τη κατεύθυνση, με αποκορύφωμα τις μελέτες της δεκαετίας του '60 (Πασσάκος, 1977 - Ξανθάκου, 1998).

Συγκεκριμένα θέματα που απασχόλησαν τους μελετητές εκείνης της περιόδου και που αποτέλεσαν αντικείμενα ερευνών, είναι, μεταξύ άλλων, τα εξής: η φύση της δημιουργικότητας, τα "συστατικά" της δημιουργικής σκέψης,

η σχέση της νεύρωσης και της ψυχικής υγείας με τις δημιουργικές ικανότητες, τα χαρακτηριστικά της δημιουργικής προσωπικότητας, η πηγή της δημιουργικής έμπνευσης, η σχέση μεταξύ νοημοσύνης και δημιουργικότητας, οι πολιτιστικοί κι εκπαιδευτικοί παράγοντες που εμπλέκονται στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας, ο ρόλος της συνείδησης και του ασυνείδητου στη δημιουργική διαδικασία κ.ά. (Πασσάκος, 1977).

Συγκεκριμένοι μελετητές που απασχολήθηκαν με τα παραπάνω ή άλλα συναφή θέματα είναι, μεταξύ άλλων, οι εξής: Getzels & Jackson (1962, 1963), Wallach & N.Kogan (1965), Cropey (1967), Ward (1967), Hoddon και Lytton (1968), MacKinnon (1962), Bruner (1960) (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc., 1987 - Ξανθάκου, 1998), Vygotsky (1967), Koestler (1963) κλπ.

Γενικά, όλοι οι σπουδαίοι ψυχολόγοι του 20ού αιώνα - όπως είναι π.χ. ο Freud, ο Jung, ο Piaget, ο Rogers, ο Skinner, ο Erickson κλπ. - έλαβαν σοβαρά υπόψη τους τη δημιουργικότητα και τη μελέτησαν (Gruber & Bodeker, 2005), κυρίως στα πλαίσια της θεραπευτικής αλληλεπίδρασης με τους ασθενείς τους (Rothenberg & Hausman, 1976). Ο καθένας από αυτούς, τη προσέγγισε, ωστόσο, από την δική του οπτική, προσδίδοντάς της μια, λίγο ή πολύ, διαφορετική διάσταση.

Έτσι, για τον Freud (1907, 1909 κλπ.) η δημιουργικότητα αποτελεί μια εποικοδομητική διέξοδο αποφόρτισης της ασυνείδητης σεξουαλικής ενέργειας, ενώ ο Jung (1923) προσθέτει στις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις την έννοια της αρχέτυπης προέλευσης, ο Rogers (1954) εστιάζει σε έννοιες, όπως είναι η ελευθερία, η αποδοχή, το άνοιγμα στην εμπειρία και η ψυχολογική ασφάλεια, ως θετικές προϋποθέσεις για την εκδήλωση της δημιουργικότητας, ο Skinner (1972) θεωρεί ότι η τελευταία, όπως και κάθε άλλη ανθρώπινη συμπεριφορά,

είναι το αποτέλεσμα αλληπάλληλων αμοιβών και τιμωριών από το περιβάλλον κλπ. (Rothenberg & Hausman, 1976).

Το σημαντικό στις δεκαετίες μετά τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, είναι κυρίως το γεγονός ότι η δημιουργικότητα αντιλαμβάνονταν πλέον, ως ένα σταθερό χαρακτηριστικό που δεν είναι προσόν μόνο των λίγων ξεχωριστών ατόμων, αλλά ενυπάρχει σε κάποιο βαθμό σε όλους (Sternberg etc., 1999). Επιπλέον, τα μέσα για την εξαγωγή των συμπερασμάτων αυτών, ήτανε πιο επιστημονικά - εμπειρικά (Sternberg etc., 1999).

Παρόλα αυτά, υποστηρίζεται ότι μόλις πρόσφατα η επιστημονική κοινότητα (λ.χ. η APA) έχει στρέψει ουσιαστικά το ενδιαφέρον της στην έρευνα για τη δημιουργικότητα - σε όλα τα επίπεδα και όχι μόνο στο εκπαιδευτικό-ακαδημαϊκό, όπως συνήθως συνέβαινε τις προηγούμενες δεκαετίες - δημιουργώντας ένα επιστημονικό περιοδικό (το Creativity Research Journal, από το 1988 κι έπειτα) ειδικά για την κάλυψη των αναγκών αυτού του πεδίου (Sternberg etc., 1999). Εξάλλου, η δημιουργικότητα θεωρείται, πλέον, ότι είναι επιθυμητή και αναγκαία σε όλα τα επίπεδα των ανθρώπινων συμπεριφορών και συνθηκών, από τα πιο απλά και καθημερινά (π.χ. στο επάγγελμα, στην ανατροφή των παιδιών, στη διαχείριση του ελεύθερου χρόνου κλπ.) μέχρι και τα πιο πολύπλοκα (π.χ. στην πολιτική: λύσεις διεθνών προβλημάτων, προτάσεις και εφαρμογή ειρηνευτικών διαδικασιών, διαχείριση εθνικών οικονομικών ζητημάτων κλπ.) (Ξανθάκου, 1998 - Ξανθάκου & Καΐλα, 2002).

Αναφορικά, πάντως, με τα αποτελέσματα που συνοπτικά προκύπτουν από τις έρευνες που αφορούν τη σχέση ανάμεσα στη δημιουργικότητα και τη νοημοσύνη (βλ. παραπάνω: έρευνες από τον Guilford κι έπειτα), μπορούμε γενικά να υποστηρίξουμε ότι είναι δυνατόν και πιθανόν, άτομα με υψηλή



νοημοσύνη να χαρακτηρίζονται και από υψηλές δημιουργικές ικανότητες στο βαθμό που η καλή γνώση ενός γνωστικού ή άλλου πεδίου, αποτελεί προϋπόθεση για τη δημιουργικότητα, δηλαδή για την περαιτέρω επεξεργασία του πεδίου αυτού με σκοπό μια τυχόν εκ νέου συγκρότηση ή μετασχηματισμό κλπ. (Csikszentmihalyi, 1996 - Ε. Νημά, 1996).

Παρόμοια, οι μελέτες βιογραφιών εξαιρετικά δημιουργικών ατόμων, όπως είναι λ.χ. ο Αϊνστάιν και ο Πικάσσο, αποκαλύπτουν ότι οι ικανότητές τους είχαν αναγνωριστεί ήδη από τα ακαδημαϊκά τους χρόνια (R.Albert, 1990). Δηλαδή, οι ίδιοι, όπως και άλλοι παρόμοια διακεκριμένοι, υπήρξαν ως παιδιά καλοί μαθητές ή μαθητές με πολλές δυνατότητες (R.Albert, 1990). Στις μελέτες εκείνες, τονίζεται ότι τα άτομα αυτά, τα κατάφεραν καλά τόσο στο σχολείο, όσο και στη ζωή γενικότερα (R.Albert, 1990). Επομένως, επρόκειτο για παιδιά τόσο με πολλές νοητικές-κριτικές ή αναλυτικές ικανότητες, όσο και με άλλες, λ.χ. δημιουργικές. Παρόλα αυτά, σύμφωνα με τους Gruber & Bodeker (2005), μερικά άτομα χρειάζονται περισσότερο χρόνο για να βρουν το δρόμο τους. Δεν είναι, δηλαδή, απόλυτο ότι εκείνα, από πολύ νωρίς, θα πρέπει να εκδηλώσουν ασυνήθιστες ικανότητες (Gruber & Bodeker, 2005).

Άλλες έρευνες, δείχνουν ότι άτομα με χαμηλό ή πολύ χαμηλό μορφωτικό επίπεδο, μπορούν επίσης να διακρίνονται από μοναδικές δημιουργικές δραστηριότητες, ενώ κάποια άλλα, εξαιρετικά καλλιεργημένα, μπορεί να παραμένουν δημιουργικά στείρα (Ξανθάκου, 1998). Εξάλλου, ήδη από τις έρευνες της δεκαετίας του '60, πολλοί ερευνητές, όπως οι Getzels & Jackson, είχαν επισημάνει ότι ο πιο ευφυής μαθητής δεν είναι απαραίτητα και ο πιο δημιουργικός (V.Lee etc. 1987).

Είναι, πάντως, γενικά παραδεκτό ότι ένας ελάχιστος βαθμός νοημοσύνης είναι απαραίτητος για την δημιουργική ενεργοποίηση του ατόμου, αν και στη τελευταία, συνδράμουν σημαντικά και ποικίλοι άλλοι πολιτισμικοί, κοινωνικοί, εκπαιδευτικοί και ιδιοσυγκρασιακοί παράγοντες (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc. 1987 - Ξανθάκου, 1998). Τους τελευταίους θ' αναπτύξουμε αναλυτικά στο επόμενο υποκεφάλαιο. Ακόμα, το εγγενές ταλέντο (π.χ. η κλίση στη ζωγραφική) δεν προδιαθέτει ότι το άτομο αυτό θα είναι απαραίτητα και δημιουργικό (Csikszentmihalyi, 1996). Αυτό θα διευκρινιστεί περισσότερο στα επόμενα κεφάλαια, όταν θ' αναφερόμαστε αναλυτικά στα χαρακτηριστικά και τις διαστάσεις της δημιουργικότητας.

Επιπλέον, είναι σημαντικό να τονίσουμε, ότι λειτουργίες, όπως η νοημοσύνη και η δημιουργικότητα, μπορεί να είναι μέχρι κάποιο σημείο ανεξάρτητες μεταξύ τους, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει ότι δεν υφίσταται, μεταξύ των «συστατικών» τους, κανενός είδους "συνεργασία" ή «αλληλοδιείσδυση» (Ξανθάκου, 1998, σ. 44). Για παράδειγμα, η συγκλίνουσα ή κριτική σκέψη, που όπως είδαμε φαίνεται να μετριέται με τα συμβατικά τεστ νοημοσύνης και αποτελεί μάλλον ένα από τα «συστατικά» της νοημοσύνης, μπορεί σε κάποιες φάσεις να "συνεργάζεται" στενά με την αποκλίνουσα ή δημιουργική σκέψη που αποτελεί ένα από τα «συστατικά» της δημιουργικότητας (βλ. πρότυπο του Guilford για τη δομή της νοημοσύνης, Ξανθάκου 1998). Παρόμοια - αν και όχι απόλυτα - άποψη εκφράζεται από τους Sternberg & O'Hara (1999), όταν υποστηρίζουν πως η επικρατέστερη μεταξύ των απόψεων που αφορούν τη σχέση ανάμεσα στις δυο αυτές λειτουργίες (νοημοσύνη, δημιουργικότητα), είναι σήμερα αυτή που

υποστηρίζει ότι αυτές συμπίπτουν *εν μέρει* μεταξύ τους ή επικαλύπτουν η μια την άλλη.

Ανακεφαλαιώνοντας, παρατηρήσαμε ότι έννοιες σχετικές με τη δημιουργικότητα έχουν μακράιωνη ιστορία, καθώς συναντώνται ήδη στα προχριστιανικά χρόνια. Ωστόσο, παλιότερα, η μεγαλοφυΐα πιστεύονταν ότι διακατέχεται από μυστηριώδεις, υπερφυσικές δυνάμεις και μόνο από την εποχή του Γενετιστή Galton και μετά, υπήρξαν αρκετές εμπειρικές ενδείξεις για την διάψευση αυτής της πεποίθησης. Ο τελευταίος επηρεασμένος από την εξελικτική θεωρία του Δαρβίνου, έστρεψε το ενδιαφέρον του στη μελέτη των ατομικών διαφορών. Στις αρχές του 20ού αιώνα, πλήθος μελετητών χρησιμοποιούσαν ψυχομετρικές μεθόδους, βελτιωμένες και προσαρμοσμένες για τη μέτρηση της νοημοσύνης. Γενικά, η νοημοσύνη και η δημιουργικότητα θεωρούνταν σχεδόν αδιαχώριστα συνδεδεμένες, ενώ η μεγαλοφυΐα αυτονόητα χαρακτηρίζονταν, τόσο από εξαιρετικές νοητικές ικανότητες, όσο και από αντίστοιχες δημιουργικές. Ο Ψυχολόγος Guilford (1950) ήταν αυτός που πρώτος αποπειράθηκε να μελετήσει ξεχωριστά τις δυο αυτές πνευματικές λειτουργίες, παρασύροντας και πολλούς άλλους ερευνητές προς αυτή τη κατεύθυνση. Βασική αιτία υπήρξε η σταδιακή ανεπάρκεια των ακαδημαϊκών επιτευγμάτων και του Δείκτη Νοημοσύνης, στο να εξηγήσουν ικανοποιητικά την ανθρώπινη συμπεριφορά. Παράλληλα, ένα νέο αντι-υλιστικό και αντι-θετικιστικό, διανοητικό κίνημα είχε αρχίσει απ' τις αρχές του αιώνα να εξαπλώνεται στην Ευρώπη, αντικρούοντας τη φιλοσοφία των μετρήσεων και των πηλίκων. Παρόλα αυτά, φαίνεται ότι μόνο τις τελευταίες δεκαετίες το επιστημονικό ενδιαφέρον για τη δημιουργικότητα έχει αποκτήσει το κύρος και την ευρύτητα που του αναλογεί.

## 1. 2. Χαρακτηριστικά της δημιουργικής προσωπικότητας

Από πολλούς συγγραφείς η δημιουργικότητα ορίζεται, μεταξύ άλλων, με τη χρήση όρων - χαρακτηριστικών της προσωπικότητας (Massialas & Zevin, 1967 - Ξανθάκου & Καΐλα, 2002), καθώς γενικά θεωρείται ότι η σύνδεση μεταξύ δημιουργικής ικανότητας και προσωπικότητας είναι στενή (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc, 1987 - Albert, 1990 - Csikszentmihalyi, 1996 - Νημά, 1996 - Ξανθάκου, 1998). Ο Robert Albert (1990) υποστηρίζει, συγκεκριμένα, ότι η δημιουργικότητα και η διαμόρφωση της προσωπικής ταυτότητας αναδύονται ταυτόχρονα, ενώ ο Πασσάκος ισχυρίζεται ότι «η δημιουργικότητα είναι μια καθολική λειτουργία του όλου ανθρώπινου προσώπου...μια κατ' εξοχήν συνθετική λειτουργία της προσωπικότητας» (Πασσάκος, 1977, σ. 17). Επιπλέον, κατά τον τελευταίο, τα δημιουργικά άτομα είναι εκείνα που διαθέτουν τη δημιουργική ικανότητα «σε υψηλά επίπεδα» (Πασσάκος, 1977, σ. 66).

Επομένως, η διαφορά των δημιουργικών ατόμων από τα λιγότερο δημιουργικά, φαίνεται ότι είναι διαφορά *βαθμού*, δηλαδή ποσοτική και όχι ποιοτική διαφορά (Massialas & Zevin, 1967, Vygotsky, 1967 - Πασσάκος, 1977 - Μποζώνης, 1982 - Ξανθάκου, 1998 - Sternberg etc., 1999). Με απλά λόγια, τα δημιουργικά άτομα «έχουν σε μεγαλύτερο βαθμό, αυτό που έχουμε όλοι» (V. Lee etc. 1987, σ. 90).

Στη βιβλιογραφία γίνονται πολλές αναφορές σε γνωρίσματα προσωπικότητας που θεωρούνται χαρακτηριστικά των δημιουργικών ατόμων, είτε πρόκειται για γνωρίσματα των ανώτερα δημιουργικών (π.χ. των καλλιτεχνών, των εφευρετών, των φιλοσόφων, των επιστημόνων), είτε των

δημιουργικών σε απλές, καθημερινές δραστηριότητες. Στο παρόν υποκεφάλαιο, θα αναφερθούμε σε όλο το φάσμα των δημιουργικών χαρακτηριστικών, καθώς πιστεύουμε ότι αυτό παρουσιάζει συνολικά εξαιρετικό ενδιαφέρον.

Σε γενικές γραμμές, τα δημιουργικά άτομα μπορεί να χαρακτηρίζονται από αυθορμητισμό, εκδηλωτικότητα, ευαισθησία, ενθουσιασμό, περιέργεια, επιμονή, εργατικότητα, αφοσίωση, επινοητικότητα, πρωτοτυπία ιδεών και αντιδράσεων, φαντασία, θετική αυτοεικόνα, αυτογνωσία, υψηλές φιλοδοξίες, εσωστρέφεια, αυτοέλεγχο, δεκτικότητα, ανεξαρτησία, αντίσταση στις συμβατικότητες και τις κοινωνικές πιέσεις, εγωκεντρισμό, αποφασιστικότητα, χιούμορ και άλλα (Massialas & Zevin, 1967 - Πασσάκος, 1977, V.Lee etc. 1987 - Albert, 1990 - Νημά, 1996 - Ξανθάκου, 1998 - Ξανθάκου & Καΐλα, 2002). Όλα αυτά, δεν παρουσιάζονται, όμως, ομοιογενώς σε όλα τα δημιουργικά άτομα (Πασσάκος, 1977). Για παράδειγμα, μπορεί κάποιος καλλιτέχνης να παρουσιάζεται εύθυμος, κοινωνικός και εξωστρεφής ή αυθόρμητος, ενώ κάποιος άλλος, ανάλογα δημιουργικός, δείχνει περισσότερο εσωστρεφής και απόμακρος (Csikszentmihalyi, 1996).

Επιπλέον, είναι σημαντικό να τονίσουμε εκ των προτέρων, ότι, παρά τα κοινά γνωρίσματα που μπορεί γενικά να χαρακτηρίζουν τα δημιουργικά άτομα, το καθένα από αυτά είναι μοναδικό και ξεχωριστό - εξελίσσεται κάτω απ' ορισμένες πραγματικές-ιστορικές συνθήκες, αλληλεπιδρώντας μ' ένα μοναδικό-συγκεκριμένο οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον, με διαφορετικά παιδικά βιώματα και διαφορετικές γενετικές προδιαγραφές (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002 - Gruber & Bodeker, 2005) - οπότε τα όποια

συμπεράσματα ή γενικεύσεις, θα πρέπει να γίνονται με προσοχή (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002).

Ξεκινώντας από την εργασία του Πασσάκου (1977), διαπιστώνουμε τη σπουδαιότητα του ρόλου της *περιέργειας* και του *προσωπικού ενδιαφέροντος* του δημιουργικού ατόμου προς κάποια δραστηριότητα ή εργασία, ώστε να έχει αυτή κάποιο καλό, δημιουργικό αποτέλεσμα. Επιπλέον, στην εργασία του ίδιου, αναφέρεται ότι το δημιουργικό άτομο επιτυγχάνει μια *«ιδιαίτερα ιδιοσυγκρασιακή προσέγγιση»* στις εργασίες ή δραστηριότητές του, που μεταξύ άλλων, οφείλεται στη γνώση του ότι είναι δημιουργικό ή ότι, εν πάσει περιπτώσει, διαθέτει δημιουργικές-παραγωγικές δεξιότητες (Πασσάκος, 1977, σ. 80). Η δημιουργική προσωπικότητα φαίνεται ότι αναζητά και βρίσκει κάποιο *προσωπικό νόημα* στις εργασίες ή δραστηριότητές της (Massialas & Zevin, 1967) και ίσως είναι ακριβώς αυτό που την κινητοποιεί δίνοντάς της ισχυρά κίνητρα, ώστε να συνεχίσει τη προσπάθεια (Ξανθάκου, 1998). Στη μελέτη της Ξανθάκου (1998), εκφράζεται η άποψη ότι η *προσωπική εμπλοκή* και το *προσωπικό ενδιαφέρον* του ατόμου, είναι αυτά που, ουσιαστικά, πυροδοτούν την έναρξη της δημιουργικής διαδικασίας. Με άλλα λόγια, η δημιουργική ενεργοποίηση, προϋποθέτει ενθουσιασμό, προσωπικό ενδιαφέρον και συναισθηματική εμπλοκή από τη μεριά του ατόμου προς το ερευνώμενο πρόβλημα (Ξανθάκου, 1998).

Παρόμοια, ο Csikszentmihalyi (1996), αναφερόμενος στους ανώτερα δημιουργικούς, υποστηρίζει ότι ένα από τα βασικότερα κοινά γνωρίσματα μεταξύ τους, αποτελεί η αγάπη τους γι' αυτό που κάνουν. Ο ίδιος, τονίζει, ακόμα, την αίσθηση της κενότητας ή της απώλειας που αισθάνονται με τραγικότητα οι δημιουργικοί άνθρωποι όταν δεν μπορούν για κάποιους

λόγους να εργαστούν πάνω σ' αυτό που τους ενδιαφέρει ή να ασκήσουν με κάποιο τρόπο τη δημιουργικότητά τους (Csikszentmihalyi, 1996). Είναι, επίσης, σημαντικό να σημειώσουμε, ότι τα δημιουργικά άτομα τείνουν να ξεφεύγουν από το πρότυπο εργασίας που τους δόθηκε και προτιμούν να εργάζονται με περισσότερη αυτονομία, πρωτοβουλία και ανεξαρτησία (Πασσάκος, 1977 - Massialas & Zevin, 1967 - V.Lee etc. 1987 - Ξανθάκου, 1998).

Αναφορικά με το γεγονός ότι τα δημιουργικά άτομα έχουν, συνήθως, επίγνωση των δημιουργικών δυνατοτήτων τους (βλ. προηγούμενες παραγράφους, Πασσάκος, 1977), οι παρατηρήσεις των Gruber και Bodeker (2005) είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικές - αναφέρονται, ωστόσο, στα ανώτερα δημιουργικά επιτεύγματα. Συγκεκριμένα, εκείνοι υποστηρίζουν ότι τα δημιουργικά άτομα γνωρίζουν πολύ καλά ότι είναι ξεχωριστά (Gruber & Bodeker, 2005). Έχουν υψηλές φιλοδοξίες και στόχους, καθώς και έντονη την αίσθηση της *σκοπιμότητας* (Gruber & Bodeker, 2005). Με το τελευταίο, εννοείται ότι τα δημιουργικά άτομα έχουν έντονη την αίσθηση ότι *ήρθαν στο κόσμο για να εκπληρώσουν κάποιον συγκεκριμένο σκοπό - αποστολή* (Gruber & Bodeker, 2005). Έτσι, προσανατολίζουν ολόκληρη τη ζωή τους προς τον βασικό τους στόχο - με όποιο κόστος (χρόνου και κόπου) αυτό συνεπάγεται (Gruber & Bodeker, 2005). Κατά τους Gruber και Bodeker (2005), μάλιστα, αυτό *τους βοηθάει πράγματι* στο να ενσαρκώσουν το σκοπό τους - να πραγματοποιήσουν το όνειρό τους, να ξεχωρίσουν, ν' αγγίξουν το ανέφικτο...

Οι ίδιοι αναφέρουν, επίσης, ότι τα δημιουργικά άτομα *απορροφώνται* στην εργασία (ή δουλειά) τους και *παραδίδουν τον εαυτό τους* σε αυτήν - σ' αυτό που έχουν επιλέξει να κάνουν, ξεπερνώντας, έτσι, τις πολλές δυσκολίες του

(Gruber & Bodeker, 2005). Τονίζουν, ακόμα, ότι τα δημιουργικά αυτά άτομα δεν είναι αλαζόνες, υπερόπτες ή άσεμνοι (αναιδέεις) (Gruber & Bodeker, 2005). Η αίσθηση που έχουν για τον εαυτό τους ότι είναι ξεχωριστός, πηγάζει από την ικανότητα που έχουν να εναρμονίζουν τις προσωπικές τους ανάγκες με αυτές της Ιστορίας - η οποία τα φέρνει αντιμέτωπα με τις απαιτήσεις και ανάγκες της εποχής που ρεαλιστικά εκείνα μπορούν να φέρουν εις πέρας (Gruber & Bodeker, 2005).

Συνεχίζοντας, φαίνεται ότι η περιέργεια, η αμφισβήτηση και το ενδιαφέρον των δημιουργικών ατόμων προς όλες τις εμπειρικές καταστάσεις, σε συνδυασμό με την ιδιαίτερη ευαισθησία τους στα ερεθίσματα και τα προβλήματα του περιβάλλοντος, τα βοηθά κατ' αρχήν στην *εντόπιση* ή *αναγνώριση κάποιου υπάρχοντος προβλήματος*, τη στιγμή που όλοι οι άλλοι το παραβλέπουν ή το αγνοούν (Πασσάκος, 1977 - Νημά, 1996 - Csikszentmihalyi, 1996 - Ξανθάκου, 1998 - Ξανθάκου & Καίλα, 2002). Σ' αυτό, υποθέτουμε ότι μπορεί να συμβάλει και η γενικότερη *δεκτικότητα* και *συνειδητότητα* που τα χαρακτηρίζει, καθώς και το άνοιγμά τους προς όλες τις πλευρές της εμπειρίας και της πληροφορίας, αντιδρώντας πολύ λιγότερο με άμυνες που αποκρύπτουν ή διαστρεβλώνουν πραγματικές καταστάσεις του έξω ή του έσω κόσμου (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc. 1987 - Νημά, 1996 - Ξανθάκου, 1998). Έτσι, τα δημιουργικά άτομα έχουν τη τάση να αποδέχονται και να επεξεργάζονται ακόμα και τους πιο ανάρμοστους, αντιθετικούς ή παράλογους συνειρμούς τους, τη στιγμή που άλλοι τους απωθούν, τους εκλογικεύουν ή τους αρνούνται (Rothenberg & Hausman, 1976 - Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc. 1987 - Νημά, 1996).



Θα μπορούσαμε στο σημείο αυτό, να προβούμε σε μια σύντομη και πιο “μετωπική” σύγκριση των δημιουργικών ατόμων με τα λιγότερο δημιουργικά ή, με άλλα λόγια, σε μια σύγκριση του «Εγώ που πειραματίζεται» με το «Εγώ που αναστέλλεται» (Ξανθάκου, 1998, σ. 72). Το Εγώ, λοιπόν, που πειραματίζεται είναι ανοιχτό στην εμπειρία, τη στιγμή που το «Εγώ που αναστέλλεται» είναι καχύποπτο και επιφυλακτικό, το πρώτο κάνει υποθέσεις και εικάζεται, τη στιγμή που το δεύτερο προσκολλάται στο γνωστό (Ξανθάκου, 1998). Ακόμα, το «Εγώ που πειραματίζεται» είναι ενορατικό και διακινδυνεύει, ενώ το «Εγώ που αναστέλλεται» προτιμά ν’ ακολουθεί κανόνες και δεν διακινδυνεύει (Ξανθάκου, 1998). Τέλος, το «Εγώ που πειραματίζεται» αισθάνεται ασφάλεια και μοιράζεται οραματισμούς, τη στιγμή που το άλλο Εγώ, επιδιώκει την ασφάλεια και συγκρατεί τα συναισθήματά του (Ξανθάκου, 1998).

Επιπλέον, καθοριστικής σημασίας είναι η τάση των δημιουργικών ατόμων να αντιστέκονται στις κοινωνικές πιέσεις, στο κατεστημένο, στο κοινότυπο και συνηθισμένο, στις συμβατικότητες, στα στερεότυπα και στους περιορισμούς της συμμόρφωσης (Koestler, 1963 - Πασσάκος, 1977 - R.Albert, 1990 - Νημά, 1996 - Ξανθάκου, 1998). Κατά τον Πασσάκο (1977), συμμόρφωση είναι η δημόσια έκφραση μιας άποψης που βρίσκεται σε συμφωνία με την ομαδική γνώμη και σε ασυμφωνία με τη προσωπική πεποίθηση. Σύμφωνα με τον ίδιο, η συμμόρφωση «συνδέεται με ορισμένα γνωρίσματα προσωπικότητας τα οποία είναι επιζήμια για τη δημιουργική σκέψη» (Πασσάκος, 1977, σ. 18-19). Ανάλογα, ο Winnicott υποστηρίζει ότι το να ζει κανείς δημιουργικά είναι «υγιής κατάσταση», σε αντίθεση με τη συμμόρφωση που αποτελεί «μια αρρωστημένη βάση για ζωή» (Winnicott, 1971, σ. 122).

Η McWilliams περιγράφει, κατά τη γνώμη μας, με πολύ ωραίο και γλαφυρό τρόπο αυτή τη στάση των δημιουργικών - χαρακτηριστικά σχιζοειδών - ατόμων, που αντιστέκονται στις συμβατικότητες και το κατεστημένο, επισημαίνοντας πως «η συμμόρφωση και το βόλεμα είναι ενάντια στη φύση των σχιζοειδών ατόμων...είτε αισθάνονται άβολα, είτε αισθάνονται ότι εξαπατούν τους άλλους συμμετέχοντας στην καθημερινή κουβέντα ή σε κοινωνικές συμβατικότητες», επειδή «θεωρούν αυτές τις συμπεριφορές επιτηδευμένες και ψεύτικες» (McWilliams, 1994, σ. 415). Διευκρινιστικά, χαρακτηρίζοντας ένα άτομο χαρακτηριστικά σχιζοειδές, η ψυχαναλυτική προσέγγιση έτσι όπως περιγράφεται από την McWilliams, εννοεί ότι το άτομο αυτό, σε όποιο εξελικτικό επίπεδο οργάνωσης της προσωπικότητας κι αν βρίσκεται (υγιές, νευρωτικό, μεταιχμιακό, ψυχωτικό), χρησιμοποιεί ως βασική ψυχολογική άμυνα την απόσυρση στη φαντασία («αυτιστική φαντασίωση») (McWilliams, 1994, σ. 231).

Σε αντίθεση, λοιπόν, με τη συμμόρφωση, το βόλεμα και τις συμπεριφορές ρουτίνας, τα δημιουργικά άτομα προτιμούν να ζουν, να σκέφτονται και να δρουν πιο αυτόνομα, ανεξάρτητα, γνήσια και πρωτότυπα (Ξανθάκου, 1998). Στην εργασία του Πασσάκου (1977) επισημαίνεται, μάλιστα, ότι τα δημιουργικά άτομα έχουν την ικανότητα να απελευθερώνονται από τις ίδιες τους τις ιδέες και γνώσεις, από το αυτονόητο, τις προλήψεις και τις προκαταλήψεις τους. Παρόμοια άποψη εκφράζεται και από την Ξανθάκου, όταν σημειώνει πως «η απελευθέρωση από εδραιωμένες πεποιθήσεις» και η αποστασιοποίηση από το αληθοφανές ή αποδεδειγμένο, φαίνεται ότι βοηθούν τα άτομα στο να επιτύχουν νέους και πρωτότυπους συνδυασμούς ή συσχετίσεις (Ξανθάκου, 1998, σ. 50). Ο Albert (1990) από τη μεριά του,

υποστηρίζει ότι, όταν μια συμπεριφορά φτάνει στο σημείο να αλλάξει ή να αμφισβητήσει κάτι από τις καθιερωμένες πολιτισμικές νόρμες, τότε αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί δημιουργική.

Επίσης, φαίνεται ότι τα δημιουργικά άτομα επιδεικνύουν μεγαλύτερη ανοχή στα λάθη, τις ματαιώσεις και τις απογοητεύσεις (Bruner, 1960 - Νημά, 1996 - Ξανθάκου, 1998 - Ξανθάκου & Καΐλα, 2002), κυρίως λόγω της εμπιστοσύνης στις δυνατότητές τους (Bruner, 1960) και του πάθους για τον σκοπό τους (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002). Έτσι, σε περίπτωση λάθους ή ματαίωσης, δεν διστάζουν να προσπαθήσουν ξανά και ξανά, μέχρι τελικά να πετύχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα (Πασσάκος, 1977 - Ξανθάκου, 1998 - Ξανθάκου & Καΐλα, 2002). Εξάλλου, σύμφωνα με ορισμένους συγγραφείς, πίσω από κάθε δημιουργική πράξη έχουν προηγηθεί πολλές αποτυχημένες προσπάθειες (Duffy, 1998), τις οποίες δικαιολογεί η ριψοκίνδυνη, παρορμητική και διαισθητική διάθεση που τις χαρακτηρίζει (Bruner, 1960). Κατά τον Perkins (1981), η «αντίληψη ότι τα δημιουργικά άτομα παράγουν πάντα αριστουργήματα» είναι ένας από τους μύθους της «υστεροφημίας, που τείνει να παραβλέπει τις αποτυχίες» (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002, σ. 62).

Επιπλέον, μια ικανότητα των δημιουργικών ατόμων είναι και αυτή της ευκαμψίας, η οποία περιλαμβάνει την παραγωγή ποικίλων ιδεών-απόψεων από τις οποίες τελικά θα επιλεγθούν οι πιο κατάλληλες ή την αντίδραση σε ένα ερέθισμα με πολλές εναλλακτικές δυνατότητες (Πασσάκος, 1977 - Νημά, 1996 - Ξανθάκου, 1998) - γεγονός που υπονοεί το ενδεχόμενο να έχουν προηγηθεί και πολλές ακατάλληλες επιλογές-αντιδράσεις, πριν τις αντίστοιχες κατάλληλες-πετυχημένες. Ωστόσο, παρά την παρορμητικότητα, το παιχνίδισμα ή την ριψοκινδυνότητα που μπορεί να χαρακτηρίζει τις

δημιουργικές προσπάθειες, αυτές, κατά τον Albert (1990), αλλά και κατά τους Gruber και Bodeker (2005), είναι σκόπιμες και όχι τυχαίες, όπως αρχικά μπορεί να φαίνονται.

Όλα αυτά υποδηλώνουν, πάντως, ότι ένας προσανατολισμός - από τους γονείς, το σχολείο, την κοινωνία... - με υπερβολική έμφαση στην επιτυχία και τις σωστές επιλογές, ιδέες ή πράξεις, πιθανότατα ασκεί ανασταλτική δράση στις προσπάθειες, ειδικά των παιδιών, για πρωτότυπες-δημιουργικές ιδέες ή συμπεριφορές, δεδομένου ότι αυτές προϋποθέτουν ανεκτικότητα στα λάθη και τις μταιώσεις, καθώς και μια δόση ριψοκινδυνότητας (Bruner, 1960 - Νημά, 1996 - Ξανθάκου, 1998). Εξάλλου, κατά τον Albert (1990), τα δημιουργικά άτομα βρίσκονται διαρκώς σε ρίσκο.

Επιπλέον, η πίεση για κονφορμισμό (δηλ. για συμμόρφωση στους κατεστημένους τύπους, κανόνες και κοινωνικές συμβατικότητες) από τους γονείς ή τους συνομηλίκους, πιστεύεται ότι λειτουργεί, επίσης, ενάντια στην εκδήλωση αυθόρμητων και δημιουργικών συμπεριφορών στα παιδιά (V.Lee etc. 1987). Γενικά, η υποστήριξη, η ενθάρρυνση, η συναισθηματική ασφάλεια και η εμπιστοσύνη στις επιλογές του παιδιού, θεωρούνται ευνοϊκοί παράγοντες για την ανάπτυξη δημιουργικών ικανοτήτων, ενώ η πίεση για ομοιομορφία, η συνεχής εξωτερική αξιολόγηση, οι επικρίσεις και ο αυταρχισμός, θεωρούνται ανασταλτικοί (Ξανθάκου, 1998).

Με αφορμή τα παραπάνω, θα θέλαμε σύντομα να σημειώσουμε ότι, καθότι η δημιουργικότητα αποτελεί μια διαδικασία, ένα πολύπλευρο και ευμετάβλητο φαινόμενο, σε «διαρκή διαλεκτική με το περιβάλλον» (V.Lee etc. 1987 - Ξανθάκου, 1998, σ. 33), θα πρέπει το τελευταίο (δηλ. η οικογένεια, το σχολείο και η κοινωνία) να δημιουργεί διαρκώς ευνοϊκές προϋποθέσεις για την

απόκτηση της σταθερότητας και συνέχειας μέσα στο χρόνο αυτής της έμφυτης δημιουργικής ικανότητας (Ξανθάκου, 1998). Για να αποκτήσουν, με άλλα λόγια, τα άτομα τις ικανότητες και τα γνωρίσματα εκείνα, που θα μας επιτρέπουν να τα χαρακτηρίζουμε δημιουργικά.

Εξάλλου, η δημιουργικότητα είναι ένα φαινόμενο που διαμορφώνεται, μετασχηματίζεται και εξελίσσεται συνεχώς, με την έννοια ότι η απόκτησή της αποτελεί περισσότερο διαρκή έργο ή «έργο ζωής», παρά ευκαιριακό και αμεθόδευτο κτήμα (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002, σ. 57). Με άλλα λόγια, το άτομο θα πρέπει σε όλη του τη ζωή να προσπαθεί να ζει και να σκέφτεται δημιουργικά - να διατηρεί τη δημιουργικότητά του, καθώς αυτή δεν αποτελεί κανενός είδους εγγύηση, εάν το ίδιο δεν βρίσκεται ενεργά εμπλεκόμενο στις διαδικασίες της ζωής.

Κατά τον Albert (1990), οι ενήλικες θα πρέπει να προσφέρουν στα παιδιά ένα περιβάλλον πλούσιο τόσο σε εξωτερικά ερεθίσματα, όσο και σε συναισθήματα. Συγκεκριμένα, ο ίδιος πιστεύει ότι οι ενήλικες οφείλουν να ενθαρρύνουν τα παιδιά στο να βιώνουν τα πιο δυνατά συναισθήματα, όπως είναι ο θυμός, η αγάπη, το πάθος, καθώς και να τ' αφήνουν περισσότερο να εμπλέκονται σε καταστάσεις παρά να αποσύρονται από αυτές (Albert, 1990). Επιπρόσθετα, αξίζει ν' αναφέρουμε ότι σε ορισμένες έρευνες έχει βρεθεί ότι υπάρχει θετική σχέση μεταξύ των δημιουργικών μητέρων και της δημιουργικής ικανότητας των παιδιών τους (Πασσάκος, 1977). Επίσης, πολλοί δημιουργικοί άνθρωποι έχουν αναφέρει ότι έχασαν τον πατέρα τους πολύ νωρίς ή ότι δεν θυμούνται να είχαν κάποια ιδιαίτερη σχέση μαζί του (Csikszentmihalyi, 1996).

Όσον αφορά τις κονφορμιστικές συμπεριφορές που αναφέραμε παραπάνω, θα θέλαμε να προσθέσουμε ότι, σύμφωνα με ορισμένες παρατηρήσεις, αυτές φαίνεται να υιοθετούνται περισσότερο από τις γυναίκες παρά από τους άντρες (Νημά, 1996). Επίσης, έχει υποστηριχθεί η άποψη ότι οι γυναίκες είναι πιο ευαίσθητες στις κοινωνικές πιέσεις απ' ό,τι οι άντρες (Πασσάκος, 1977). Εξάλλου, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις γυναικών που μετά το πέρας των σπουδών τους (ή και νωρίτερα), στρέφονται σε πιο παραδοσιακές αξίες (π.χ. παντρεύονται και κάνουν παιδιά), αλλάζοντας ενδιαφέροντα (Νημά, 1996). Κατά συνέπεια, αφήνουν τους άντρες να απασχολούνται περισσότερο, με έργα που απαιτούν άλλου είδους αφοσίωση και σκληρή δουλειά, κερδίζοντας διακρίσεις (π.χ. βραβεία Νόμπελ) για τη προσφερόμενη δημιουργική δουλειά ή συνεισφορά τους (Νημά, 1996).

Τα τελευταία, ωστόσο, 40 περίπου χρόνια, κυρίως λόγω της προόδου της επιστήμης και της «παρακμής της μητρότητας», οι γυναίκες έχουν επίσης δυναμικά εμφανιστεί στη σκηνή της ιστορίας (Βεργέτης, 2008). Κατά τον Ψυχαναλυτή της λακανικής σχολής, Δ. Βεργέτη, οι γυναίκες πλέον αρνούνται να καθορίζουν τη ζωή τους γύρω από τη μητρότητα που τους επέβαλε παλιότερα «ο πατριαρχικός εκβιασμός» (Βεργέτης, 2008). Ο ίδιος, χαρακτηριστικά υποστηρίζει ότι οι γυναίκες «έχουν πάψει να φλερτάρουν με τον Οιδίποδα σε ρόλο πελαργού» (Βεργέτης, 2008). Κατά τον Lacan, άλλωστε, οι λειτουργίες του πατέρα και της μητέρας είναι συμβολικές και η ενσάρκωσή τους δεν προϋποθέτει ότι συγκεκριμένα το ένα ή το άλλο φύλο θα αναλάβει κάποιο συγκεκριμένο ρόλο (Βεργέτης, 2008). Με άλλα λόγια, η μητρότητα δεν είναι συνώνυμη με τη γυναίκα (Βεργέτης, 2008).

Τα δημιουργικά άτομα, έτσι, είτε άντρες είτε γυναίκες, καλούνται ν' αναλάβουν από μόνα τους, αν η οικογένειά τους δεν είναι σε θέση να τους βοηθήσει, την υπέρβαση των περιορισμών που επιβάλλονται από τα κοινωνικά και φυλετικά στερεότυπα, ώστε να μπορέσουν έπειτα να εκφραστούν και να ζήσουν δημιουργικά (Νημά, 1996). Κατά τον Koestler, το έργο αυτό είναι εξαιρετικά δύσκολο και γι' αυτό το λόγο πολύ λίγοι («οι εκλεκτοί») το καταφέρνουν (Koestler, 1963, σ. 306). Ο ίδιος, χαρακτηριστικά υποστηρίζει ότι, «η απόκτηση μιας νέας έξης είναι εύκολη γιατί μια από τις κύριες λειτουργίες του νευρικού συστήματος είναι να ενεργεί σαν ένας μηχανισμός διαμόρφωσης έξεων. Η αποτίναξη (όμως) μιας έξης αποτελεί ένα ηρωικό σχεδόν κατόρθωμα του μυαλού ή του χαρακτήρα» (Koestler, 1963, σ. 154).

Πράγματι, αν και μάλλον όχι τόσο σπάνια όσο μας λέει ο Koestler, τα δημιουργικά άτομα χαρακτηρίζονται από την δύναμη να απαρνοούνται τα φυλετικά στερεότυπα ή τους κοινωνικούς, φυλετικούς τους ρόλους (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc. 1987 - Csikszentmihalyi, 1996 - Νημά, 1996). Συγκεκριμένα, οι δημιουργικοί άντρες παρατηρείται συχνά ότι παρουσιάζουν στη συμπεριφορά τους χαρακτηριστικά που θεωρούνται από την κοινωνία ως γυναικεία (π.χ. ιδιαίτερη ευαισθησία για τα συναισθήματα των άλλων ή ευαισθησία γενικότερα, έλλειψη επιθετικότητας κ.ά.), όπως αντίστοιχα οι δημιουργικές γυναίκες μπορεί να παρουσιάζουν χαρακτηριστικά που θεωρούνται ως αντρικά (π.χ. δυναμισμό, αυτονομία, ανεξαρτησία, ισχυρογνωμοσύνη κ.ά.) (Πασσάκος, 1977 - V.Lee etc. 1987 - Csikszentmihalyi, 1996 - Νημά, 1996 - Ξανθάκου, 1998). Πάντως, παρά το θάρρος και τον δυναμισμό των δημιουργικών ατόμων να σπάνε τους

παραδοσιακούς κώδικες - με όλο το κόστος ή το ρίσκο που αυτό συνεπάγεται - εκείνα έχουν επίσης την ανάγκη γι' αποδοχή και αναγνώριση από το περιβάλλον τους (Ξανθάκου & Καϊλα, 2002).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν, κατά την άποψή μας, όσα περιγράφονται στο βιβλίο του Csikszentmihalyi (1996), κυρίως αναφορικά με τα αντιθετικά χαρακτηριστικά που εναρμονίζονται στη προσωπικότητα του δημιουργικού ατόμου. Παρόμοιες απόψεις εκφράζονται, ωστόσο, και από άλλους συγγραφείς, όπως ο Πασσάκος (1977), η Νημά (1996) και οι Ξανθάκου και Καϊλα (2002). Ο Csikszentmihalyi (1996) αναφέρεται, όμως, στο ανώτερα δημιουργικό άτομο, σ' αυτό του οποίου οι ιδέες ή οι πράξεις έχουν τη δύναμη ν' αλλάξουν μια παράδοση (π.χ. μουσική, θρησκευτική, φιλοσοφική, επιστημονική, εκπαιδευτική κλπ.) ή να εγκαθιδρύσουν μια νέα.

Κατά τον ίδιο, ένα ικανοποιητικά δημιουργικό άτομο, είναι ένα καλά εξασκημένο άτομο, καθώς η αλλαγή μιας υπάρχουσας παράδοσης προϋποθέτει σκληρή δουλειά, επιμονή και εσωτερίκευση όλων των κανόνων του συμβολικού συστήματος που το ενδιαφέρει (Csikszentmihalyi, 1996). Αν π.χ. ένα άτομο επιθυμεί να γίνει μουσικός, θα πρέπει, προτού επιχειρήσει να γράψει ο ίδιος ένα τραγούδι, να μάθει πάρα πολλά πράγματα για τη μουσική, καθώς και να πληροφορηθεί όλες τις λεπτομέρειες που έκαναν τους προηγούμενους μουσικούς να ξεχωρίσουν (Csikszentmihalyi, 1996). Συχνά, μάλιστα, κατά τον Csikszentmihalyi (1996) το να βρίσκεται κανείς στο σωστό μέρος τη κατάλληλη στιγμή, είναι καθοριστικής σημασίας για την μετέπειτα τύχη του. Επιπλέον, ο ίδιος αναφέρει ότι η μοναδική ικανότητα των δημιουργικών ατόμων να προσαρμόζονται σε σχεδόν κάθε περίπτωση είναι,



αν μη τι άλλο, αυτή που τα ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους (Csikszentmihalyi, 1996).

Ας επιστρέψουμε, όμως, στα αντιθετικά χαρακτηριστικά που, κατά τον Csikszentmihalyi (1996), εναρμονίζονται με μοναδικό τρόπο στη προσωπικότητα των δημιουργικών ατόμων. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τάσεις σκέψης και δράσης που συνήθως συναντώνται ξεχωριστά και λιγότερο συχνά στο ίδιο άτομο, καθώς αποτελούν τα δυο άκρα μιας ιδιότητας και επομένως θα έπρεπε να βρίσκονται σε σφοδρή αντίθεση ή σύγκρουση (Csikszentmihalyi, 1996). Στα δημιουργικά άτομα, ωστόσο, τα δυο εκάστοτε άκρα συναντώνται εναρμονισμένα και μπορεί να εκδηλώνονται είτε ταυτόχρονα, είτε σε διαφορετικές στιγμές, ανάλογα τη περίπτωση (Csikszentmihalyi, 1996).

Είναι, δηλαδή, σαν όλες οι πιθανές διαφορετικές ανθρώπινες τάσεις να συγκεντρώνονται στο δημιουργικό άτομο, έτσι ώστε αυτό να χαρακτηρίζεται ταυτόχρονα από ενεργητικότητα, αλλά και από χαλαρότητα (ή από ερωτισμό και έντονη σεξουαλικότητα, αλλά και από εγκράτεια ή αγαμία), από οξυδέρκεια κι εξυπνάδα, αλλά και από απλοϊκότητα ή αφέλεια (ή από σοφία, αλλά και από παιδικότητα ή ανωριμότητα), από παιχνιδιάρικη διάθεση, αλλά και από πειθαρχικότητα (πείσμα, αντοχή, επιμονή), από εξωστρέφεια, αλλά και από εσωστρέφεια (ή από κοινωνικότητα, αλλά και από μοναχικότητα), από υπερηφάνεια, αλλά και από μετριοφροσύνη ή ταπεινότητα, από προοδευτικότητα, αλλά και από αγάπη για την παράδοση, από πάθος, αλλά και από αντικειμενικότητα...(Csikszentmihalyi, 1996).

Μια ακόμα διάσταση που παραδόξως εναρμονίζεται στη δημιουργική προσωπικότητα είναι η ύπαρξη ψυχοπαθολογικών στοιχείων (π.χ. κατάθλιψη,

υστερία, σχιζοειδής κατάσταση, μελαγχολία, ιδεοληψίες κ.ά.), ταυτόχρονα με την ύπαρξη αποτελεσματικών ψυχικών αμυνών (V.Lee etc. 1987 - Ξανθάκου, 1998 - Ξανθάκου & Καΐλα, 2002). Επιπλέον, τα δημιουργικά άτομα έχουν την ικανότητα να αποστασιοποιούνται από την πραγματικότητα, φαντασιώνοντας πράγματα ή καταστάσεις, χωρίς να χάνουν εντελώς την επαφή τους με αυτήν (Csikszentmihalyi, 1996).

Επίσης, φαίνεται ότι έχουν επίγνωση της πολυπλοκότητάς τους, την οποία μάλιστα βιώνουν ως εσωτερική πάλη μεταξύ αντιτιθέμενων δυνάμεων (Πασσάκος, 1977). Δυνάμεων, όπως είναι ο κυνισμός έναντι του ιδεαλισμού, ο παρορμητισμός έναντι του σκεπτικισμού, η επιφυλακτικότητα έναντι της κατηγορηματικότητας κλπ. (Πασσάκος, 1977). Παρόμοια, στην εργασία των Ξανθάκου και Καΐλα (2002), διαβάζουμε ότι το δημιουργικό άτομο έχει την ευελιξία να μεταπηδά από την σοβαρότητα στο παιχνίδισμα, από την δειλία στο θάρρος, από τη νηφαλιότητα στο παράφορο, από τη σιγουριά στην ανασφάλεια, από την εξάρτηση στην αυτονομία, από το μοναχικό στο φιλικό. Στο ευρύτερο πεδίο της δημιουργικότητας, συναντά κανείς τη συνύφανση της βεβαιότητας με τη ρευστότητα, της λογικής με το μυστήριο, της επιστήμης με τη τέχνη (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002).

Προτού ολοκληρώσουμε τις απόψεις του Csikszentmihalyi (1996), κρίνουμε σημαντικό ν' αναφερθούμε σύντομα στους τρεις διαφορετικούς τύπους δημιουργικών ατόμων που ο ίδιος διακρίνει. Κι αυτό, κυρίως, επειδή πρόκειται, κατά τον ίδιο, για μια *ποιοτική* και όχι ποσοτική διάκριση (Csikszentmihalyi, 1996). Ο πρώτος, λοιπόν, δημιουργικός τύπος αναφέρεται σε ασυνήθιστα λαμπερά άτομα, τα οποία εκφράζουν ασυνήθιστες σκέψεις και μαγεύουν τους άλλους με τον λόγο τους. Πρόκειται για άτομα με ευρεία γκάμα

ενδιαφερόντων και “δυνατό μυαλό”. Ο δεύτερος τύπος αναφέρεται σε άτομα που βιώνουν τον κόσμο με έναν διαφορετικό και γνήσιο δικό τους τρόπο. Οι αντιλήψεις τους είναι “φρέσκες” και οι κρίσεις τους εννοητικές. Επιπλέον, ανακαλύπτουν σημαντικά πράγματα τα οποία μόνο οι ίδιοι γνωρίζουν. Τέλος, ο τρίτος τύπος αναφέρεται σε άτομα, τα οποία έχουν τη δύναμη ν’ αλλάξουν ή να επηρεάσουν με κάποιο δημιουργικό τρόπο τον πολιτισμό μας. Με άλλα λόγια, πρόκειται για άτομα τα έργα των οποίων δύναται να επηρεάσουν άλλες ζωές ή και γενιές (Albert, 1990).

Αναφορικά, τέλος, με τις συνήθεις επαγγελματικές προτιμήσεις των δημιουργικών ατόμων, αυτές σχετίζονται με τις καλές τέχνες (ή την τέχνη γενικότερα), τις κοινωνικές ή θετικές επιστήμες και τη φιλοσοφία (Πασσάκος, 1977 - McWilliams, 1994). Σε μια έρευνα αναφορικά με τις προτιμήσεις των δημιουργικών μαθητών, βρέθηκε ότι αυτοί προτιμούν λιγότερο μαθήματα, όπως η μουσική ή οι ξένες γλώσσες και περισσότερο μαθήματα θετικής ή κοινωνικής-θεωρητικής κατεύθυνσης (Πασσάκος, 1977). Κατά τον Albert (1990), η δημιουργικότητα εκφράζεται κυρίως μέσα από τις αποφάσεις καριέρας των ατόμων, καθώς αυτές φανερώνουν το βαθμό αυτογνωσίας τους και καθορίζουν τις επιλογές και τις ευκαιρίες που θα έχουν, ώστε να ξεχωρίσουν στο πεδίο τους και ν’ αποκτήσουν διασημότητα.

Ανακεφαλαιώνοντας, παρατηρήσαμε ότι οι δημιουργικές ικανότητες σχετίζονται στενά με ορισμένα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας. Τέτοια είναι, παραδείγματος χάρι, η ευαισθησία στα προβλήματα του περιβάλλοντος, το άνοιγμα στην εμπειρία, η δεκτικότητα, η προσαρμοστικότητα, η περιέργεια, η συναισθηματική εμπλοκή στις δραστηριότητες ή εργασίες, οι υψηλές φιλοδοξίες, οι πρωτότυπες ιδέες, η

ανεκτικότητα στα λάθη, η απελευθέρωση από εδραιωμένες πεπιοθήσεις και η αντίσταση στα κοινωνικά ή φυλετικά στερεότυπα. Γενικά, οι δημιουργικές συμπεριφορές επηρεάζονται, μεταξύ άλλων, από τα ερεθίσματα του περιβάλλοντος και επομένως θα μπορούσαν, υπό κατάλληλες συνθήκες, να καλλιεργηθούν και ν' αναπτυχθούν, ώστε ν' αποκτήσουν συνέχεια στο χρόνο. Επίσης, τα δημιουργικά άτομα τείνουν να συγκεντρώνουν στο πρόσωπό τους όλα τα δυνατά ανθρώπινα χαρακτηριστικά, ακόμα κι εκείνα που βρίσκονται σε αντίθεση μεταξύ τους, συνιστώντας, έτσι, περισσότερο μια «πολλαπλότητα» παρά μια «ατομικότητα» (Csikszentmihalyi, 1996, p. 57). Παρόλα αυτά, κάθε δημιουργικό άτομο είναι μοναδικό και ξεχωριστό, οπότε οι γενικεύσεις που αφορούν τα κοινά γνωρίσματα στη προσωπικότητά του - με αυτά άλλων δημιουργικών ατόμων - θα πρέπει να γίνονται με σχετική επιφύλαξη.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ

#### 2.1. Η Πολιτισμική-Ιστορική Προσέγγιση του L. Vygotsky για τη Φαντασία και τη Δημιουργικότητα

Ο Lev Semenovich Vygotsky (1896-1934) γεννήθηκε στη Λευκορωσία και θεωρείται από τους σημαντικότερους σοβιετικούς Ψυχολόγους-Παιδαγωγούς (Δαφέρμος, 2002). Στο διάστημα της σύντομης ζωής του (πέθανε 37 χρονών από φυματίωση), «επεδίωξε να θεμελιώσει ένα καινούργιο σύστημα κατηγοριών και νόμων» στη Ψυχολογία (Δαφέρμος, 2002, σ. 19). Έτσι, θεμελίωσε την Πολιτισμική-Ιστορική προσέγγιση, η οποία ουσιαστικά αποτελεί μια «προσπάθεια επίλυσης αντινομιών και αντιφάσεων προηγούμενων αντιλήψεων» (των ψυχαναλυτικών, συμπεριφοριστικών και φαινομενολογικών) (Δαφέρμος, 2002, σ. 19).

Ο Vygotsky (1967) στο βιβλίο του για την δημιουργικότητα (ή τη φαντασία, καθώς οι δύο αυτές έννοιες - δημιουργικότητα και φαντασία - είναι, κατά τον ίδιο, εύλογα ταυτόσημες) στη παιδική ηλικία (*Imagination and Creativity in Childhood*), κάνει διάκριση μεταξύ δύο βασικών τύπων δραστηριότητας στην ανθρώπινη συμπεριφορά: της *αναπαραγωγικής* και της *δημιουργικής*. Απώτερος σκοπός του είναι ν' αναδείξει τον καθοριστικό ρόλο της φαντασίας (ή δημιουργικότητας) στην ανάπτυξη του πολιτισμού και της εξέλιξης της ανθρωπότητας (Vygotsky, 1967).

Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Vygotsky (1967), η αναπαραγωγική δραστηριότητα συνίσταται στην αναπαραγωγή (ή επανάληψη) από το άτομο,

προηγούμενων ανεπτυγμένων και καλά μαθημένων (παγιωμένων) προτύπων συμπεριφοράς και οφείλεται στην ικανότητα του εγκεφάλου να συγκρατεί, με πολύ απλουστευμένα λόγια, προηγούμενες εμπειρίες, καθώς και να διευκολύνει την αναπαραγωγή τους. Η δραστηριότητα αυτή είναι πολύ σημαντική για την προσαρμογή του ατόμου στο περιβάλλον, καθώς, έτσι, αναπτύσσονται οι λεγόμενες *συνήθειες*, οι συμπεριφορές δηλαδή που τείνουν να επαναλαμβάνονται κάτω από παρόμοιες συνθήκες και οι οποίες βοηθούν το άτομο ν' ανταπεξέλθει αποτελεσματικότερα στις καθημερινές απαιτήσεις (Vygotsky, 1967). Παραδείγματα αυτού του τύπου δραστηριότητας, αποτελούν συμπεριφορές, όπως είναι το γράψιμο, το καθιερωμένο μαγείρεμα ή καθάρισμα του σπιτιού, το βούρτσισμα των δοντιών κλπ. (Vygotsky, 1967).

Αναφορικά με τη δημιουργική δραστηριότητα, αυτή συνίσταται σε συμπεριφορές που έχουν ως αποτέλεσμα κάτι καινούργιο, το λεγόμενο *δημιουργικό (ή φανταστικό) προϊόν*, είτε πρόκειται για κάποιο νέο πνευματικό (ή συναισθηματικό) προϊόν (π.χ. ένα καλλιτεχνικό έργο), είτε για κάποιο νέο φυσικό αντικείμενο (π.χ. ένα έπιπλο, μια οικιακή συσκευή κλπ) (Vygotsky, 1967). Η δραστηριότητα αυτή, οφείλεται στην ικανότητα του εγκεφάλου να συνδυάζει (ή να συνθέτει) τα διάφορα, ήδη γνωστά από την εμπειρία του ατόμου, στοιχεία της πραγματικότητας, με καινούργιους πρωτότυπους τρόπους (Vygotsky, 1967). Θα μπορούσαμε, εδώ, να προσθέσουμε ότι η δημιουργικότητα ή η φαντασία, κάνει *ένα βήμα πιο μπροστά* από την αναπαραγωγική δραστηριότητα. Ο ίδιος ο Vygotsky, άλλωστε, υποστηρίζει ότι *«η δημιουργική δραστηριότητα κάνει τον άνθρωπο ένα πλάσμα προσανατολισμένο προς το μέλλον, δημιουργώντας το μέλλον και έχοντας εναλλακτικές για το παρόν»* (Vygotsky, 1967, p. 9).

Έτσι, αν υποθέταμε ότι, στα παραδείγματα αναπαραγωγικών συμπεριφορών που προαναφέραμε (βλ. π.χ. καθιερωμένο μαγείρεμα και καθάρισμα του σπιτιού), το άτομο εφεύρισκε μια δική του καινούργια συνταγή μαγειρικής ή ένα νέο τρόπο μαγειρέματος, που πραγματικά διέφερε από τον συνηθισμένο και στερεοτυπικό που ακολουθούσε μέχρι τότε, ή εάν ακόμα υποθέταμε ότι σκέφτηκε ένα νέο, ίσως και καλύτερο, τρόπο καθάριματος και τακτοποίησης του σπιτιού, τότε βέβαια δεν θα επρόκειτο πλέον για δραστηριότητες αναπαραγωγής, αλλά για δημιουργικές δραστηριότητες, καθώς το άτομο πρόσθεσε στις πρώτες κάτι νέο ή οργάνωσε τις ήδη υπάρχουσες με διαφορετικό τρόπο.

Η επιστημονική σημασία της φαντασίας (ή δημιουργικότητας) είναι, κατά τον Vygotsky (1967), τελείως διαφορετική από αυτήν που επικρατεί στη καθημερινή ζωή. Συγκεκριμένα, ο ίδιος ισχυρίζεται ότι στη κοινή γνώμη κυριαρχούν δύο εσφαλμένες αντιλήψεις: Η πρώτη αφορά την πεποίθηση των ανθρώπων ότι η φαντασία αναφέρεται σε κάτι εξωπραγματικό, το οποίο δεν επηρεάζει την πραγματικότητα με κανέναν τρόπο (Vygotsky, 1967). Πιστεύεται, δηλαδή, ότι η εφαρμογή της φαντασίας δεν έχει καμιά σοβαρή, πρακτική σημασία (Vygotsky, 1967). Η δεύτερη, σχετίζεται με την πεποίθηση ότι η φαντασία αποτελεί προνόμιο μόνο των λίγων, ξεχωριστών ανθρώπων (π.χ. των μεγάλων καλλιτεχνών ή των σπουδαίων επιστημόνων), καθώς και των μικρών παιδιών (Vygotsky, 1967).

Ο Vygotsky (1967) αποδεικνύει το εσφαλμένο των παραπάνω αντιλήψεων αναφερόμενος σε τέσσερις βασικούς νόμους-σχέσεις μεταξύ Φαντασίας και Πραγματικότητας. Ο πρώτος νόμος-σχέση αναφέρεται στο γεγονός ότι, *οιδήποτε δημιουργεί η φαντασία βασίζεται πάντοτε σε στοιχεία παρμένα από*

*την πραγματικότητα ή την πραγματική εμπειρία του ατόμου (Vygotsky, 1967).*

Ως παράδειγμα, μπορούμε ν' αναφέρουμε το εξής: ο άνθρωπος και το άλογο αποτελούν πραγματικά όντα, αλλά η *σύνθεσή* τους δημιουργεί τον Κένταυρο (Μποζώνης, 1982). Τα διαφορετικά στοιχεία καθαυτά (άνθρωπος, άλογο) είναι παρμένα από την πραγματικότητα και μόνο ο συνδυασμός τους (κένταυρος) είναι φανταστικός, αποτελώντας το φανταστικό ή δημιουργικό προϊόν (Μποζώνης, 1982). Άρα, σ' αυτή τη περίπτωση *η πραγματικότητα εξυπηρετεί τη φαντασία* (Vygotsky, 1967).

Από τα παραπάνω προκύπτει το συμπέρασμα ότι, εφόσον η φαντασία αντλεί το υλικό της από τη πραγματικότητα της εμπειρίας του ατόμου, όσο πιο πλούσια σε εμπειρίες είναι η πραγματικότητά του, τόσο πιο πλούσιο θα είναι και το υλικό στο οποίο η φαντασία θα έχει πρόσβαση (Vygotsky, 1967). Επομένως, η κοινή αντίληψη που θέλει την φαντασία του παιδιού πιο πλούσια από αυτήν του ενήλικου, καταρρίπτεται, από αυτή την άποψη (Vygotsky, 1967). Κατά τον Vygotsky, η ίδια η φύση των νέων συνθέσεων (ή των ανασυνδυασμών) που κάνουν τα παιδιά, είναι κατώτερες από αυτές των ενηλίκων, καθώς η σχέση των παιδιών με το περιβάλλον τους, δεν περικλείει την πολυπλοκότητα και την ποικιλία που εγκλείει το αντίστοιχο των ενηλίκων (Vygotsky, 1967). Άλλωστε, στην αναπτυξιακή πορεία του ανθρώπου, η φαντασία αναπτύσσεται επίσης, όπως και όλες οι άλλες ψυχικές λειτουργίες, φτάνοντας στη πλήρη ωριμότητα, μόνο κατά την ενηλικίωση (Vygotsky, 1967).

Επιπλέον, σε κάθε αναπτυξιακό στάδιο (η φαντασία) έχει την δική της χαρακτηριστική εκφραστικότητα ή, με άλλα λόγια, τον δικό της χαρακτηριστικό τύπο δημιουργικότητας (Vygotsky, 1967). Συγκεκριμένα, τα παιδιά προσχολικής, κυρίως, ηλικίας, αγαπούν ιδιαίτερα να ζωγραφίζουν, να παίζουν



και να επινοούν φανταστικές ιστορίες, χρησιμοποιώντας στοιχεία που προέρχονται από τον εσωτερικό, προσωπικό και μοναδικό τους κόσμο (υποκειμενική ή συναισθηματική φαντασία), ενώ καθώς μεγαλώνουν και πλησιάζουν προς την ενηλικίωση, αναζητούν άλλους τρόπους έκφρασης, όπως είναι η λογοτεχνική ή ρηματική δημιουργία, χρησιμοποιώντας στοιχεία από εντυπώσεις του εξωτερικού περιβάλλοντος (αντικειμενική φαντασία) (Vygotsky, 1967). Όσον αφορά το ενδιάμεσο, μεταβατικό στάδιο της εφηβείας, σ' αυτό παρατηρείται, σύμφωνα με τον Vygotsky, μια δυναμική αύξηση της δημιουργικής φαντασίας, ως άμεση συνέπεια του πλήθους νέων εμπειριών που προκύπτουν και αφομοιώνονται από το άτομο σ' αυτή τη φάση της ανάπτυξης, ενώ σταδιακά η υποκειμενική φαντασία μετατρέπεται σε αντικειμενική (Vygotsky, 1967).

Από τα παραπάνω διαφαίνεται ξεκάθαρα μια ακόμη ισχυρή πεποίθηση του Vygotsky, κατά την οποία η φαντασία (ή δημιουργικότητα) υπάρχει *εν δυνάμει σε όλους τους ανθρώπους και δεν αποτελεί προνόμιο μόνο των λίγων, καθώς η ίδια συνίσταται σε μια από τις ψυχικές λειτουργίες και στη διαδικασία της ανθρώπινης ανάπτυξης, εξελίσσεται ακριβώς όπως οι υπόλοιπες* (Vygotsky, 1967). Η φαντασία, επομένως, ενυπάρχει σε όλους τους ανθρώπους, ενώ αυτό που απαιτείται και είναι σημαντικό από εκπαιδευτικής πλευράς, είναι η καλλιέργεια και η αξιοποίησή της (Vygotsky, 1967).

Επίσης, αυτό που, σύμφωνα με τον Vygotsky, συμβαίνει και ενισχύει τη λανθασμένη, κοινή αντίληψη, κατά την οποία η φαντασία αποτελεί προνόμιο μόνο των λίγων, καθώς και των παιδιών, είναι αφενός ότι η φαντασία των ενηλίκων μετασχηματίζεται ή αναπροσαρμόζεται ανάλογα με τις λογικές απαιτήσεις ή τις ανάγκες του περιβάλλοντος, ενώ αυτή των παιδιών

καθοδηγείται ελάχιστα από λογικούς κανόνες ή περιορισμούς και αφετέρου ότι σε πολλές περιπτώσεις, η φαντασία των ενηλίκων σταδιακά μειώνεται, εξαιτίας της καθημερινής ρουτίνας των καταστάσεων (Vygotsky, 1967). Το αποτέλεσμα, έτσι, είναι να αξιοποιείται σε μεγαλύτερο βαθμό από λίγους, χωρίς ποτέ, ωστόσο, να εξαφανίζεται από κανέναν εντελώς (Vygotsky, 1967).

Ο δεύτερος νόμος, αναφέρεται στη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο φανταστικό (ή δημιουργικό) προϊόν και σ' ένα πραγματικό περίπλοκο φαινόμενο (Vygotsky, 1967). Συγκεκριμένα, σε πάρα πολλές καθημερινές περιπτώσεις, *ένα προϊόν της φαντασίας δεν βασίζεται σε στοιχεία παρμένα από την άμεση, προσωπική εμπειρία του ατόμου, αλλά στη λεγόμενη κοινωνική (ή ιστορική) εμπειρία, δηλαδή σε αυτήν κάποιου άλλου* (Vygotsky, 1967). Έτσι, το άτομο έχει την ικανότητα να φανταστεί κάτι το οποίο δεν έχει δει ή γνωρίσει ποτέ το ίδιο, μπορεί να διαμορφώσει μια εικόνα για κάτι το οποίο ποτέ δεν βίωσε προσωπικά, μέσα από την περιγραφή ή την αφήγηση κάποιου άλλου, διευρύνοντας, έτσι, και την δική του, ατομική εμπειρία (Vygotsky, 1967).

Σ' αυτή τη περίπτωση, λοιπόν, *η φαντασία εξυπηρετεί την πραγματικότητα (ή την εμπειρία)* και όχι η πραγματικότητα τη φαντασία, όπως αναφέραμε ότι συμβαίνει στο πρώτο νόμο-σχέση (Vygotsky, 1967). Από αυτή την άποψη, η φαντασία αποτελεί, σύμφωνα με τον Vygotsky (1967), απολύτως απαραίτητη προϋπόθεση για σχεδόν όλες τις ανθρώπινες πνευματικές δραστηριότητες. Ως ενδεικτικό παράδειγμα, αναφέρουμε την ανάγνωση μιας ενημερωτικής για τα γεγονότα του κόσμου εφημερίδας (ή ενός περιοδικού, ενός λογοτεχνικού έργου κλπ.), όπου το άτομο καλείται με τη φαντασία του να δημιουργήσει στο μυαλό του μια εικόνα για τις καταστάσεις που διαβάζει (Vygotsky, 1967).

Ο τρίτος νόμος-σχέση, μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, σχετίζεται άμεσα με τα συναισθήματα (Vygotsky, 1967). Εκτός, δηλαδή, από τον διανοητικό παράγοντα που οδηγεί τη δημιουργική φαντασία, ο αντίστοιχος συναισθηματικός, φαίνεται, επίσης, να διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο (Vygotsky, 1967). Πρόκειται, μάλιστα, για μια αμφίδρομη σχέση, καθώς άλλοτε τα συναισθήματα επηρεάζουν τη φαντασία και άλλοτε η φαντασία επηρεάζει τα συναισθήματα, όπως συμβαίνει με τα καλλιτεχνικά έργα (Vygotsky, 1967).

Σύμφωνα, λοιπόν, μ' αυτόν το νόμο-σχέση, *κάθε συναίσθημα επιλέγει διάφορα στοιχεία από την πραγματικότητα και τα συνδυάζει, με τη συνδρομή της φαντασίας, σε μια σχέση που εξαρτάται από τη ψυχική μας διάθεση (την «εσωτερική λογική του συναισθήματος») και όχι από τη λογική των στοιχείων αυτών καθαυτών* (Vygotsky, 1967, p. 19). Έτσι, ένα στοιχείο ή μια εντύπωση της πραγματικότητας (π.χ. το πράσινο χρώμα) που έχει ένα κοινό συναισθηματικό σημείο με ένα άλλο στοιχείο ή εντύπωση (π.χ. την αίσθηση της ηρεμίας και της ισορροπίας) και προκαλούν, ανεξάρτητα το ένα στοιχείο από το άλλο, παρόμοια συναισθηματικά αποτελέσματα σ' εμάς, τείνουν να ομαδοποιούνται (να συγκεντρώνονται μαζί), παρόλο που δεν υπάρχει, ουσιαστικά, σχέση μεταξύ τους που να βασίζεται σε εξωτερικές ομοιότητες (Vygotsky, 1967).

Στο παράδειγμά μας, το πράσινο χρώμα έχει συσχετιστεί με την αίσθηση της ηρεμίας και της ισορροπίας, απλά και μόνο επειδή οι δύο αυτές άσχετες φαινομενικά μεταξύ τους, εντυπώσεις (πράσινο αφενός και ηρεμία, ισορροπία αφετέρου), προκαλούν σ' εμάς παρόμοια συναισθήματα. Κάτι ανάλογο εκφράζεται από τον Μποζώνη ως εξής: «Όταν ο ποιητής θέλει να μιλήσει για

ένα φαινόμενο ή μια ψυχική του κατάσταση, αναζητάει το ομόζυγό τους από τη φύση, έμψυχη ή άψυχη...», έτσι, «...η μελαγχολία του ποιητή βρίσκει το ομόζυγό της στη μελαγχολία του ουρανού», ενώ για τον ζωγράφο, «ο ήλιος που δύει, δεν αποτελεί μόνο το φόντο της αρμονίας του πίνακα, αλλά και την απεικόνιση του θανάτου...» (Μποζώνης, 1982, σ. 138, 144).

Ο τέταρτος και τελευταίος βασικός νόμος-σχέση μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, είναι, κατά τον Vygotsky, ο εξής: *«Ένα προϊόν της φαντασίας που μπορεί ν' αντιπροσωπεύει κάτι εξ' ολοκλήρου καινούργιο, το οποίο δεν έχει υπάρξει ποτέ προηγουμένως στην ανθρώπινη εμπειρία και δεν έχει αποτελέσει ποτέ πριν κάποιο πραγματικό αντικείμενο (ή συναίσθημα, ιδέα, σκέψη κλπ.), από τη στιγμή που θα πάρει υλική μορφή (ή ενσαρκωθεί), έχει αυτόματα γίνει μέρος του πραγματικού κόσμου και μπορεί να επηρεάζει τ' άλλα πράγματα που υπάρχουν σ' αυτόν»* (Vygotsky, 1967, p. 20). Με αυτόν το νόμο-σχέση, αναδεικνύεται, κατά τη γνώμη μας, έμμεσα το βασικότερο χαρακτηριστικό γνώρισμα της φαντασίας, το οποίο αποτελεί, σύμφωνα με τον Vygotsky (1967), η κινητήρια δύναμή της να οδηγεί τις ανθρώπινες ενέργειες προς την ενσάρκωση ή την αποκρυστάλλωσή της στο πραγματικό κόσμο.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει (βλ. πρώτο νόμο-σχέση) η φαντασία αντλεί το υλικό της από τη πραγματικότητα κι ενώ αρχικά το υλικό αυτό, δεν είχε πραγματική, υλική μορφή, μόλις την απόκτησε, επέστρεψε πάλι στη πραγματικότητα, απ' όπου είχε παρθεί στην αρχή, αλλά με μια νέα δυναμική και με σκοπό να την επηρεάσει διαφορετικά (Vygotsky, 1967). Μόνο τότε η φαντασία ολοκληρώνει τον κύκλο της ζωής της, όταν δηλαδή επιστρέψει στη πραγματικότητα (Vygotsky, 1967). Πρόκειται γι' αυτό που εννοεί ο Μποζώνης, από την δική του «αισθητική» οπτική, όταν αναφέρει πως «το

καλλιτέχνημα...πάλεψε με την αντίσταση της ύλης και την έντυσε με καινούργια μορφή...το φανταστικό, λοιπόν, γίνεται πραγματικό με την αισθητοποίησή του πάνω στην άμορφη ύλη» (Μποζώνης, 1982, σ. 51-52, 45). Χαρακτηριστική είναι, επίσης, η παρατήρηση του Theodule Ribot που αναφέρεται από τον Vygotsky, σύμφωνα με την οποία, «*όλα τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται στη καθημερινή ζωή...αποτελούν αποκρυσταλλωμένη τη φαντασία*» (Vygotsky, 1967, p. 10).

Ο Vygotsky (1967) αναφέρεται στις «Οδύνες της Δημιουργίας» για να εξηγήσει καλύτερα αυτό το βασικό χαρακτηριστικό της φαντασίας. Θ' αναφερθούμε αναλυτικότερα σ' αυτό, στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο (βλ. Συγκριτική Θεώρηση των Τριών Προσεγγίσεων και άλλων Σύγχρονων Θεωριών). Σ' αυτό το σημείο, θα περιοριστούμε στο ν' αναφέρουμε ότι η ολοκλήρωση αυτού του κύκλου ζωής της φαντασίας, διακρίνεται αφενός στο χώρο της τεχνολογίας και της επιστήμης, όπου υπάρχουν πρακτικές επιδράσεις στον φυσικό κόσμο ή, με άλλα λόγια, στην εξωτερική πραγματικότητα και αφετέρου διακρίνεται στον καλλιτεχνικό ή στον εσωτερικό-υποκειμενικό, γενικά, χώρο, όπου οι επιδράσεις είναι περισσότερο συναισθηματικές ή, με άλλα λόγια επηρεάζουν την εσωτερική πραγματικότητα (Vygotsky, 1967).

Επομένως, απ' όλα αυτά που αναφέραμε σχετικά με τη φαντασία (ή δημιουργικότητα) και τη σχέση της με τη πραγματικότητα (ή την πραγματική εμπειρία), συμπεραίνουμε ότι αυτή κάθε άλλο παρά ασήμαντη ή εξωπραγματική είναι, καθώς δίχως αυτήν ο ανθρώπινος πολιτισμός θα ήταν αδύνατον να εξελιχθεί και να προοδεύσει, ενώ πιθανότατα θα έμενε

προσκολλημένος στο οικείο (στο ήδη γνωστό) και θα ήταν ανίκανος να δημιουργήσει ή να συνθέσει κάτι νέο (Vygotsky, 1967).

Αυτό που μας έχει μείνει τώρα ν' αναφέρουμε, ώστε να ολοκληρώσουμε τη προσέγγιση του Vygotsky για τη δημιουργικότητα, είναι η απάντηση στα εξής βασικά ερωτήματα: Από πού πηγάζει αυτή η δημιουργική (ή φαντασιακή) δραστηριότητα; Και ποιες είναι οι αιτίες που την προκαλούν;

Σύμφωνα με τον Vygotsky (1967), η ανάγκη για δημιουργία πηγάζει, κατ' αρχήν, από την *ανάγκη του ανθρώπου για προσαρμογή στο περιβάλλον του*. Κατά τον ίδιο, η *έλλειψη* αυτής της προσαρμογής είναι που δημιουργεί τα κίνητρα και τις επιθυμίες για δημιουργία και κατ' επέκταση για εξέλιξη, μετασχηματισμό ή αναδιοργάνωση (των εμπειριών, των συνηθειών, των συναισθημάτων κλπ.) (Vygotsky, 1967). Όσον αφορά τις αιτίες που προκαλούν την ανάγκη για δημιουργία, αυτές βρίσκονται, κατά βάση, *έξω από το ίδιο το άτομο* και συγκεκριμένα σχετίζονται με τις *εκάστοτε πολιτισμικές, ιστορικές και κοινωνιολογικές εξελίξεις* (Vygotsky, 1967). Είναι χαρακτηριστική η έκφραση του Vygotsky, κατά την οποία *«κάθε εφευρέτης, ακόμα κι όταν πρόκειται για μια μεγαλοφυΐα, αποτελεί άλλο ένα προϊόν του καιρού του και του περιβάλλοντός του. Οι δημιουργίες του αναδύονται από ανάγκες οι οποίες δημιουργήθηκαν πριν από αυτόν και καταλήγουν σε πνευματικές ικανότητες, οι οποίες επίσης υπάρχουν έξω από αυτόν»* (Vygotsky, 1967, p. 30).

Κατά τον ίδιο, η δημιουργική πράξη είναι μια εξαιρετικά πολύπλοκη διεργασία η οποία αρχίζει με το ξεκίνημα της ζωής, κατά τη διάρκεια της οποίας το άτομο συσσωρεύει υλικό απ' τα διάφορα ερεθίσματα που συνεχώς αντιλαμβάνεται, μέχρι να έρθει η κατάλληλη στιγμή, στο αποκορύφωμα της εξέλιξής του και αφού έχει αποκτήσει από το περιβάλλον τ' απαραίτητα για τη

συγκεκριμένη ιδέα (ή ανακάλυψη) εφόδια, να δώσει πνοή σε κάτι καινούργιο (Vygotsky, 1967). Το καινούργιο αυτό προϊόν, δεν ανταποκρίνεται τόσο στις ατομικές (ή προσωπικές) ανάγκες του ίδιου του ατόμου-δημιουργού, όσο στις ανάγκες της κοινωνίας και του πολιτισμού στον οποίο ζει και επομένως αποτελεί και το ίδιο, μέλος (Vygotsky, 1967).

Η έμφαση που δίνεται, λοιπόν, από τον Vygotsky στους διάφορους περιβαλλοντικούς (πολιτισμικούς, ιστορικούς, κοινωνιολογικούς) παράγοντες για το φαινόμενο της δημιουργικότητας, είναι, πιστεύουμε, ολοφάνερη. Έτσι, χωρίς ν' αγνοεί παντελώς τον προσωπικό, ενεργητικό ρόλο του ατόμου, καθώς κάνει λόγο για «*πολύπλοκη εσωτερική διεργασία*» (βλ. Vygotsky, 1967, p. 25), αναγνωρίζει και τονίζει ιδιαίτερα τον αντίστοιχο ρόλο της εξωτερικής (παρελθοντικής και τρέχουσας ή ιστορικής) πραγματικότητας.

Ανακεφαλαιώνοντας, παρατηρήσαμε ότι ο Vygotsky (1967) διακρίνει δυο διαφορετικούς τύπους ανθρώπινης δραστηριότητας: την αναπαραγωγική και τη δημιουργική. Και οι δυο είναι εξίσου σημαντικές, καθώς η καθεμία προσφέρει κάτι σημαντικό στον άνθρωπο σχετικά με την προσαρμογή του στο περιβάλλον. Συγκεκριμένα, η πρώτη καλλιεργεί τις συνήθειες και η δεύτερη τις καινοτομίες. Αναφορικά με τη φαντασία, που ταυτίζεται κατά κάποιο τρόπο με τη δημιουργικότητα, ο Vygotsky αναφέρει ότι στη καθημερινότητα αποτελεί μια παρεξηγημένη έννοια. Οι άνθρωποι, δηλαδή, πιστεύουν ότι αναφέρεται σε κάτι εξωπραγματικό ή ότι αποτελεί προνόμιο μόνο των παιδιών και των ξεχωριστών ατόμων. Με τη περιγραφή των τεσσάρων νόμων-σχέσεων μεταξύ Φαντασίας και Πραγματικότητας, ο Vygotsky επιχειρεί ν' αποδείξει το εσφαλμένο των παραπάνω συνηθισμένων αντιλήψεων. Τέλος, ο ίδιος ισχυρίζεται ότι για να φτάσει ένας άνθρωπος στη

δημιουργία κάποιου νέου πράγματος, ποικίλοι πολιτισμικοί, ιστορικοί και κοινωνικοί παράγοντες θα πρέπει να συντρέξουν, καθώς οποιαδήποτε καινοτομία, αποτελεί ένα καθαρά πολιτισμικό-ιστορικό φαινόμενο και δεν έχει τόσο να κάνει με ατομικές ή προσωπικές ανάγκες.

## **2.2. Η Προσέγγιση του A. Koestler: Μια μελέτη του Συνειδητού και του Ασυνείδητου στη δημιουργική πράξη**

Ο Arthur Koestler (1905-1983) γεννήθηκε στη Βουδαπέστη και έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αγγλία (βλ. [www.google.com](http://www.google.com): Arthur Koestler Biography). Ο ίδιος, αν και περισσότερο γνωστός ως μυθιστοριογράφος, λογοτέχνης ή δοκιμιογράφος, διδάχτηκε τις πρώτες επιστημονικές γνώσεις του στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης (Koestler, 1963). Επιπλέον, έχει επισκεφθεί διάφορους χώρους διεξαγωγής επιστημονικής έρευνας σε όλο τον κόσμο, ενώ η «στενή φιλία» του με επιστήμονες (π.χ. της πυρηνικής φυσικής ή της νευρολογίας), του έδωσε την ευκαιρία «να παρακολουθεί τον καθημερινό τρόπο λειτουργίας της σκέψης τους» (Koestler, 1963, σ. 12).

Η προσέγγιση του Koestler για τη δημιουργικότητα, βασίζεται, ωστόσο, και στη δική του προσωπική εμπειρία ως καλλιτέχνη-μυθιστοριογράφου (Hausman & Rothenberg, 1976). Επίσης, έχουμε την εντύπωση ότι αυτή, αλλά και ο γενικότερος τρόπος θεώρησης των πραγμάτων από τον ίδιο, θυμίζει, λίγο ή πολύ, μια ψυχοδυναμικού τύπου κατεύθυνση. Αυτό, όμως, είναι κάτι που θ'



αναδειχθεί καλύτερα παρακάτω. Στο σημείο αυτό, προτού ξεκινήσουμε την ανάπτυξη της θεωρίας του, επισημαίνουμε ότι στη παρούσα εργασία θ' αναφερθούμε κυρίως στις απόψεις του για τις ανώτερες δραστηριότητες των καλλιτεχνών και των επιστημόνων.

Κατά τον Koestler, λοιπόν, η πράξη της δημιουργίας μπορεί να οφείλεται άλλοτε σε μια πιο «συνειδητή, λογική σκέψη» και ν' αποτελεί τη συνέπεια μεγάλης συνειδητής προσπάθειας και σκληρής δουλειάς για ένα συγκεκριμένο σκοπό - εκδοχή που αποτελεί το ένα άκρο της συνεχούς κλίμακας - ενώ άλλοτε μπορεί να οφείλεται ξεκάθαρα σε μια αιφνίδια ή απρόσμενη «επέμβαση του ασυνειδήτου», χωρίς δηλαδή το άτομο να καταβάλει ιδιαίτερη πνευματική προσπάθεια, καθώς φαίνεται να πρόκειται για κάτι που αυτό ήδη γνώριζε, σε κάποιο επίπεδο της συνείδησής του και που απλώς κάτι το βοήθησε ν' ανέβει στην επιφάνεια - εκδοχή που αναφέρεται στο άλλο άκρο της κλίμακας (Koestler, 1963, σ. 91-97). Το ποια, μάλιστα, από τις δυο εκδοχές (η «λογική» ή η «διαίσθηση») θα υπερισχύσει, φαίνεται να εξαρτάται, μεταξύ άλλων, από την προσωπικότητα του ατόμου-δημιουργού (Koestler, 1963, σ. 91, 116). Η εν λόγω, πάντως, μελέτη του Koestler, όπως περιγράφεται στο Πρώτο βιβλίο του (Η Πράξη της Δημιουργίας, 1963), αναφέρεται αναλυτικότερα στη δεύτερη εκδοχή, γι' αυτό κι εμείς θα περιοριστούμε, στο παρόν υποκεφάλαιο αλλά και στη παρούσα εργασία γενικότερα, στην ανάπτυξη κυρίως αυτής.

Αξίζει, πιστεύουμε, σ' αυτό το σημείο ν' ανοίξουμε μια μικρή παρένθεση για ν' αναφέρουμε ότι, η διάκριση των πηγών της δημιουργικής έμπνευσης σε κατά βάση συνειδητές από τη μια μεριά και σε ασυνειδητές από την άλλη του Koestler, θυμίζει, αφενός την άποψη του ποιητή Paul Valery για την «απαλή»

και «νηφάλια» έμπνευση στη τέχνη, η οποία δεν αντιτίθεται στη λογική απεναντίας «εκμεταλλεύεται τις κατηγορίες της» και αφετέρου θυμίζει απόψεις, όπως είναι αυτή του Πλάτωνα για την έμπνευση ως «εγκατάλειψη της λογικής» και ως «θεία μανία» ή του Νίτσε για την «αιφνίδια παρουσία πραγμάτων που συγκλονίζουν» και γεμίζουν την ύπαρξη με ηδονή, αντίστοιχα (Μποζώνης, 1982, σ. 32-36).

Ας επιστρέψουμε στη δεύτερη εκδοχή του Koestler, όπου η δημιουργική πράξη πηγάζει από ασυνείδητες διεργασίες. Σ' αυτή τη περίπτωση, η νέα σύνθεση επιτυγχάνεται με μια «προσωρινή παραμέριση των ορθολογιστικών-συνειδητών ελέγχων» (Koestler, 1963, σ. 137, 147), η οποία επιτρέπει στη προσοχή να στραφεί σε όψεις ή πλευρές της πραγματικότητας (ενός αντικειμένου, μιας κατάστασης, μιας ιδέας κλπ.) που δεν είχαν προηγουμένως, συνειδητά τουλάχιστον, παρατηρηθεί ή που κρίθηκαν ως αυτονόητες και δεδομένες, εξαιτίας των συμβατικών κανονισμών της εποχής ή της κοινωνίας που καθορίζουν ποια στοιχεία οφείλουμε να θεωρούμε σχετικά και ποια όχι (Koestler, 1963).

Αυτή η φάση της δημιουργικής διεργασίας, που είναι γνωστή και ως «στάδιο της επώασης» (Koestler, 1963, σ. 97 - Rothenberg & Hausman, 1976, p. 69-70 - Ξανθάκου, 1998, σ. 49) θυμίζει, σύμφωνα με τον Koestler, τόσο μια «πράξη παραίτησης» - καθώς, όπως αναφέραμε ήδη, πρόκειται για «προσωρινή παραμέριση» ή *παραίτηση* του ορθολογιστικού τρόπου σκέψης - όσο θυμίζει και μια «παλινδρόμηση» (Koestler, 1963, σ. 137, 140). Η «παλινδρόμηση» αναφέρεται στο γεγονός ότι σ' αυτή τη φάση, την ορθολογιστική-λογική σκέψη, αντικαθιστά προσωρινά η *σκέψη σε εικόνες*, η οποία συνίσταται σε ένα πιο ευέλικτο και λιγότερο σταθεροποιημένο σύστημα

σημείων που αποτελεί, ωστόσο, ένα τύπο σκέψης *προγενέστερο* (τόσο φυλογενετικά, όσο οντογενετικά) από τη γλώσσα ή την εννοιολογική σκέψη (Koestler, 1963, σ. 140). Εξ' ου και ο χαρακτηρισμός «παλινδρόμηση» (Koestler, 1963, σ. 140). Εκτός, όμως, από την «πράξη παραίτησης», κατά την δημιουργική διεργασία, παρατηρείται ταυτόχρονα και μια «*πράξη προαγωγής*», εφόσον η σκέψη σε εικόνες που λαμβάνει χώρα (ή δραστηριοποιείται) σ' εκείνη τη φάση, διευκολύνει το «*δημιουργικό άλμα*», με την έννοια ότι «απελευθερώνει το νου απ' ορισμένους καταναγκασμούς» που επιβάλλονται, όπως προαναφέραμε, από την εκάστοτε εποχή ή τη κοινωνία (Koestler, 1963, σ. 137).

Πρόκειται πάντα, σύμφωνα με τον Koestler, για «*μία βουτιά στα βαθιά*», απ' όπου μπορεί ν' αναδυθεί κανείς με κάτι καινούργιο - με μια νέα σύνθεση ή μια νέα θεώρηση των πραγμάτων (Koestler, 1963, σ. 266). Με κάτι που, εν πάσει περιπτώσει, εμποδιζόταν από τις συμβατικότητες να πραγματοποιηθεί και βρήκε, έστω για «*μία περαστική στιγμή*», ένα περιθώριο ελευθερίας και έκφρασης (Koestler, 1963, σ. 154). *Θα λέγαμε ότι πρόκειται για ένα βήμα προς τα πίσω που σκοπό του έχει το ακόμα μεγαλύτερο βήμα προς τα εμπρός.* Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια «βουτιά» στο ασυνείδητο, στο οποίο ενυπάρχουν αυτούσιες όλες ανεξαιρέτως οι εντυπώσεις του ατόμου, συμπεριλαμβάνοντας τόσο τις «*αρχαίες πηγές της πνευματικής ζωής*», όσο και τις άπειρες, καθημερινές νοητικές του διερευνήσεις - όπου η σκέψη σε εικόνες φαίνεται να κυριαρχεί, ενώ η λογική φαντάζει ανύπαρκτη (Koestler, 1963, σ. 147).

Η «βουτιά» αυτή στο ασυνείδητο, κατά τη δημιουργική διεργασία, συνίσταται, κατά τον Koestler, στη στιγμιαία φώτιση του νου των διάφορων

όψεων της εμπειρίας που διερευνήθηκαν και παρατηρήθηκαν, αλλά που εμποδίστηκαν από τη συνείδηση ν' αποκαλυφθούν, εξαιτίας του φόβου μιας ενδεχόμενης αντίφασης ή σύγκρουσης με την κοινώς αποδεκτή και την λογικά καθιερωμένη τάξη των πραγμάτων (Koestler, 1963).

Η δημιουργική διεργασία ενεργοποιείται, σύμφωνα με τον Koestler, όταν μια κατάσταση στη ζωή του ατόμου «μπλοκάρεται», όταν δηλαδή ο συνήθης τρόπος λύσης ή αντιμετώπισης ενός προβλήματος (που μέχρι τότε φαινόταν χρήσιμος), δεν αποδίδει πια και θα πρέπει να επινοηθεί κάποιος νέος (Koestler, 1963, σ. 132). Κάποιος, που δεν έχει ποτέ πριν «επιστρατευτεί για παρόμοιο έργο» και που ενδέχεται να φανεί αποτελεσματικότερος (Koestler, 1963, σ. 132).

Μέχρι εδώ, αναφερθήκαμε στο ρόλο της ασυνείδητης νόησης, που φαίνεται να υπερέχει, συγκριτικά με την αντίστοιχη συνειδητή, στην αποφασιστική φάση της δημιουργικής πράξης (Koestler, 1963). Στο σημείο αυτό θ' αναφερθούμε, λοιπόν, και στο ρόλο της συνείδησης. Ο τελευταίος, σχετίζεται, κατά βάση, με το γεγονός ότι, όσο πιο καλά το άτομο γνωρίζει το καθένα ξεχωριστά, στοιχείο της πραγματικότητας (ή εμπειρίας), του οποίου η σύνδεση με κάποιο άλλο - φαινομενικά άσχετο - στοιχείο, δημιουργεί το νέο προϊόν, τόσο αυξάνονται και οι πιθανότητες να γίνει μια νέα σύνθεση (ή «ανακάλυψη»), στην οποία τα διαφορετικά αυτά στοιχεία θ' αποτελούν μέλη (Koestler, 1963, σ. 88).

Ας πάρουμε το παράδειγμα του Koestler, σύμφωνα με το οποίο, ο Αρχιμήδης γνώριζε πολύ καλά ότι η στάθμη του νερού της μπανιέρας του ανεβαίνει κάθε φορά που αυτός μπαίνει μέσα, όπως γνώριζε εξίσου καλά ότι το σώμα του καταλαμβάνει κάποιον όγκο (Koestler, 1963). Είχε, δηλαδή,

παρατηρήσει, πολύ καιρό πριν αναφωνήσει το γνωστό «Εύρηκα!», τις δυο αυτές διαφορετικές ιδιότητες της εμπειρίας, μέχρι τελικά να τις αμφισυνδέσει και να ανακαλύψει ότι η ανύψωση της στάθμης του νερού, οφείλεται στην προσθήκη σε αυτό του δικού του σωματικού όγκου και μάλιστα ότι, όσο το σώμα του βυθιζόταν στο νερό, ανάλογα ανυψωνόταν και η στάθμη του (Koestler, 1963).

Σύμφωνα με τον Koestler, αποτελεί γεγονός ότι όσο περισσότερο γνωρίζουμε κάτι ή όσο καλύτερα μαθαίνουμε να χειριζόμαστε κάτι - είτε πρόκειται για την ικανότητά μας να χρησιμοποιούμε τον γραπτό ή τον προφορικό λόγο, είτε για την επιδεξιότητά μας να οδηγάμε ένα αυτοκίνητο κλπ. - τόσο η ικανότητά μας αυτή, έχει την τάση να *αυτοματοποιείται*, να εκτελείται, δηλαδή, χωρίς να καταβάλλεται ιδιαίτερη πνευματική προσπάθεια ή, με άλλα λόγια, να πραγματοποιείται πια ασυναίσθητα ή ασυνείδητα (Koestler, 1963). Πρόκειται, επομένως, για «*προοδευτικό αυτοματισμό*» ή «*μηχανοποίηση*» των διάφορων δραστηριοτήτων (Koestler, 1963, σ. 124, 125).

Ο αυτοματισμός συντελεί, κατά τον Koestler, σ' ένα είδος «*νοητικής οικονομίας*», όπου ο έλεγχος των ενεργειών παραδίδεται σε «κατώτερα επίπεδα ιεραρχίας των νευρικών λειτουργιών», αφήνοντας τα ανώτερα επίπεδα (τη σκέψη, την εγρήγορση, την παρατηρητικότητα...) ν' απασχολούνται με την απόκτηση νέων (Koestler, 1963, σ. 125). Σύμφωνα με τον ίδιο, στον αυτοματισμό των δραστηριοτήτων παρατηρείται μια «*κατιούσα τάση*», δηλαδή μια όδευση από το συνειδητό προς το ασυνείδητο, ενώ στη δημιουργική διεργασία παρατηρείται μια «*ανιούσα τάση*», δηλαδή μια όδευση

«από μερικά άγνωστα, γόνιμα υπόγεια στρώματα της νόησης» (ασυνείδητο) προς το συνειδητό (Koestler, 1963, σ. 126).

Κάπου εδώ, ταιριάζει και η έκφραση του Koestler, κατά την οποία *«χωρίς αυτή τη καθημερινή βουτιά μέσα στις αρχαίες πηγές της πνευματικής ζωής (στο ασυνείδητο), δεν αποκλείεται να είχαμε όλοι καταντήσει αφυδατωμένα αυτόματα»* (Koestler, 1963, σ. 147), που έρχεται να κατευνάσει κάπως την, λίγο ή πολύ, απογοήτευσή μας, όταν, πολύ συχνά, στις συζητήσεις μας μέσα στο αμφιθέατρο κυριαρχούσαν απόψεις που υποστήριζαν τόσο την ύπαρξη αποκλειστικά αυτοματοποιημένων-μηχανικών τρόπων συμπεριφοράς, οι οποίοι μας έχουν ουσιαστικά επιβληθεί απ' έξω, όσο την, στη πραγματικότητα, ανύπαρκτη αληθινά δική μας άποψη, σκέψη ή ακόμα και συναίσθημα...

Προτού ολοκληρώσουμε την προσέγγιση του Koestler, θ' αναφερθούμε σύντομα και ειδικότερα στις απόψεις του για τις δημιουργικές δραστηριότητες των καλλιτεχνών και των επιστημόνων. Κατά τον ίδιο, λοιπόν, ο καλλιτέχνης ανακαλύπτει νέες σχέσεις και αντιστοιχίες μεταξύ των διάφορων πηγών (ερεθισμών) της έμπνευσής του και του εκφραστικού του μέσου ή, με άλλα λόγια, μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου (Koestler, 1963). Έτσι, ο ποιητής αμφισυνδέει ρυθμό και σύνταξη, ήχο και έννοια, σ' έναν λόγο που, σύμφωνα με τον Paul Valery, υπακούει ταυτόχρονα σε μουσικές, ορθολογιστικές και εννοιολογικές καταστάσεις (Koestler, 1963). Ο ζωγράφος από την άλλη, συνδυάζει τα διάφορα χρώματα, την προοπτική και τον γραμμικό ή κυκλικό ρυθμό του πινέλου του, σε μια εικόνα που αποτελεί αντανάκλαση του προσωπικού οράματός του για τον κόσμο (Koestler, 1963).

Ύστατος σκοπός τόσο του ποιητή και του ζωγράφου, όσο και του κάθε καλλιτέχνη, αποτελεί «η ενσάρκωση κάποιου οικουμενικού νόμου ή νοήματος», που θα διεισδύει στα πιο βαθιά κι απόκρυφα μονοπάτια της ανθρώπινης ψυχής, δονώντας τις αρχέτυπες πηγές της, ενώ ύστατη αιτία αποτελεί η ακατανίκητη ανάγκη υπέρβασης της «απομόνωσης του εγώ», καθώς και η έμφυτη τάση για ένωση με τον κόσμο (Koestler, 1963, σ. 299, 243). Για τον Koestler, «κάθε μεγάλο έργο τέχνης αγγίζει τα ύστατα προβλήματα του ανθρώπου» (Koestler, 1963, σ. 292).

Ο επιστήμονας από τη μεριά του, ανακαλύπτει και αμφισυνδέει τα διάφορα κοσμικά φαινόμενα (είτε πρόκειται για τους νόμους της φύσης, για μαθηματικές αναλογίες και χημικούς προσδιορισμούς, είτε για άλλους ψυχολογικούς, ιστορικούς, οικονομικούς και κοινωνιολογικούς νόμους) σε μια σχέση αιτίου-αποτελέσματος, έχοντας ως απώτερο σκοπό την αναγωγή τους σ' έναν «οικουμενικό λόγο» και νόμο, υπερβαίνοντας και σ' αυτή τη περίπτωση τα στενά όρια της ατομικής του ύπαρξης (Koestler, 1963, σ. 284).

Ωστόσο, κατά τον Koestler, «τεράστιοι όγκοι παραλογισμού κρύβονται στη δημιουργική διεργασία», καθώς, μεταξύ άλλων, ενώ θα περίμενε κανείς από τους επιστήμονες, τους εκπροσώπους της αντικειμενικότητας και της λογικοκρατίας, να μιλούν για λογικούς συσχετισμούς και νοητικές ακρίβειες κατά τις ανακαλύψεις τους, πολλοί από αυτούς μαρτυρούν μάλλον το αντίθετο, ότι δηλαδή πρόκειται για κάποιες «νοερές εικόνες» ή «σημάδια» που βοηθούν τον ειρμό της σκέψης τους, ενώ οι λέξεις ή η γλώσσα που αποτελούν ένα σύστημα υπερβολικά σταθεροποιημένο και άκαμπτο, δε φαίνεται να παίζουν κανένα ρόλο (Koestler, 1963, σ. 118, 138).

Όσον αφορά, πάντως, τόσο τα έργα του καλλιτέχνη, όσο και του επιστήμονα, αυτά, σύμφωνα με τον Koestler, αποτελούν την «εξυψωμένη έκφραση των αυτό-υπερβατικών (τους) συγκινήσεων» (Koestler, 1963, σ. 264). Συγκεκριμένα, πρόκειται για το γέλιο και το κλάμα (ή θρήνο) που, κατά τον ίδιο, αποτελούν τις ανθρώπινες «συγκινήσεις συμμετοχής» (Koestler, 1963, σ. 219). Τις συγκινήσεις, δηλαδή, που προσφέρουν στους ανθρώπους τη δυνατότητα να υπερβούν τη μοναξιά τους, να ταυτιστούν ή να επικοινωνήσουν με κάποια άλλη ύπαρξη (πραγματική ή φανταστική, ανθρώπινη ή θεϊκή), να αισθανθούν ότι ανήκουν κάπου, να ζητήσουν συμπόνια ή παρηγοριά, ν' ανακουφίσουν το πόνο ή να εκδηλώσουν τη χαρά τους...(Koestler, 1963).

Ανακεφαλαιώνοντας, η προσέγγιση του Koestler (1963) που παρουσιάσαμε στο παρόν υποκεφάλαιο, αφορά κυρίως τις ανώτερες εκδηλώσεις της δημιουργικότητας. Παρατηρήσαμε ότι ο ίδιος διακρίνει στην ανθρώπινη συμπεριφορά αφενός τις «αυτοματοποιημένες έξεις», που συνίστανται σε καλά μαθημένες συμπεριφορές και αφετέρου τις δημιουργικές πράξεις. Οι τελευταίες, μπορεί να είναι το αποτέλεσμα είτε μεγάλης συνειδητής προσπάθειας, είτε μιας απρόσμενης επέμβασης του ασυνειδήτου. Στη δεύτερη περίπτωση, πραγματοποιείται από το νου μια «προσωρινή παραμέριση των ορθολογιστικών ελέγχων», η οποία ουσιαστικά επιτρέπει τη πρόσβαση σε πολύτιμες, ασυνείδητες πληροφορίες. Οι τελευταίες παρέμεναν μακριά από τη συνείδηση, εξαιτίας των περιορισμών που επιβάλλονται από τη κοινωνία και τον πολιτισμό. Η νέα σύνθεση που προκύπτει από αυτή την απελευθέρωση, αποτελείται από ήδη γνωστά στοιχεία. Ύστατος σκοπός του καλλιτέχνη είναι η ενσάρκωση κάποιου καθολικού νοήματος, ενώ ύστατος



σκοπός του επιστήμονα είναι η αναγωγή των ευρημάτων του σε οικουμενικούς νόμους. Τόσο ο καλλιτέχνης όσο και ο επιστήμονας, επιθυμούν μέσω των έργων τους να υπερβούν τον εαυτό τους και να ενωθούν με τον κόσμο. Τέλος, θα θέλαμε να προσθέσουμε, ότι η θεμελιακή σημασία που προσδίδεται από τον Koestler στις ασυνείδητες διεργασίες, τα αρχέτυπα, τις εξυψωμένες εκδηλώσεις των συγκινήσεων, τις περασμένες εμπειρίες και το όνειρο - που θ' αναδειχθούν καλύτερα στο επόμενο κεφάλαιο - πιστεύουμε ότι υποδηλώνει μια κατεύθυνση ψυχοδυναμικού χαρακτήρα.

### **2.3. Η Ψυχαναλυτική Προσέγγιση του S. Freud**

Ο Sigmund Freud (1856-1939) γεννήθηκε στην Αυστρία, όπου αργότερα σπούδασε Ιατρική και ειδικεύτηκε στη Νευρολογία (Pervin & John, 1997). Περισσότερο, είναι γνωστός ως Ψυχίατρος-Ψυχαναλυτής, καθώς, τελικά, τα ενδιαφέροντά του, τον ώθησαν προς αυτή τη κατεύθυνση (Pervin & John, 1997). Ασχολήθηκε, επίσης, με την έρευνα, όπου υποστηρίζεται ότι «διεξήγαγε τις μελέτες του με εξαιρετική γενναιοψυχία και εντιμότητα», επιθυμώντας την κατάκτηση της αλήθειας (Pervin & John, 1997, σ. 119). Ο ίδιος, θεωρείται ιδρυτής της Ψυχανάλυσης και αποτελεί τον πρώτο (και μοναδικό, απ' όσο γνωρίζουμε) ψυχαναλυτή που αυτοαναλύθηκε (Pervin & John, 1997).

Η προσέγγισή του για τη δημιουργικότητα (στις ανώτερες εκδηλώσεις της) διαφαίνεται ιδιαίτερα μέσα από την μελέτη του για την καλλιτεχνική και

επιστημονική δραστηριότητα του Λεονάρντο Ντα Βίντσι. Για τον λόγο αυτό, στο παρόν υποκεφάλαιο θα κάνουμε μια προσπάθεια σύντομης παρουσίασης αυτής της μελέτης, ενώ παράλληλα θ' αναφερόμαστε και σε άλλες σχετικές εργασίες του.

Ο Freud (1907), λοιπόν, στηρίχτηκε στην βιογραφία του γνωστού καλλιτέχνη, καθώς και σε μια βρεφική του ανάμνηση (βλ. παρακάτω, σελ. 84) - κατοπινή φαντασίωση, η οποία αναφέρεται από τον ίδιο τον Λεονάρντο Ντα Βίντσι σ' ένα επιστημονικό κείμενο, στη προσπάθειά του να ερμηνεύσει τις καλλιτεχνικές και επιστημονικές εκδηλώσεις του. Πιο συγκεκριμένα, κατά τον Freud, η δίψα του Λεονάρντο Ντα Βίντσι για καθολική γνώση του κόσμου, αυτή η ακούραστη δίψα να μαθαίνει τα πάντα για οτιδήποτε υπάρχει στον εξωτερικό κόσμο (μελετούσε το φως του ήλιου, την κίνηση των κυμάτων, την ανάπτυξη των δέντρων και των φυτών, το ρεύμα των ποταμών, την κυκλοφορία του αίματος κ.ά. πολλά), η αινιγματικότητα, τα ανεξήγητα των ζωγραφικών του πορτρέτων, καθώς και η αδυναμία του να ολοκληρώσει τελικά αυτό το μεγάλο έργο που ξεκίνησε τόσο στην επιστήμη, όσο και στη τέχνη, δεν μπορούν παρά να έχουν τις ρίζες τους στο μακρινό του παρελθόν, δηλαδή σε *«δυνατές εντυπώσεις» της παιδικής ηλικίας* (Freud, 1907, σ. 49).

Έτσι, ο Freud (1907) αναλύοντας την παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο και έχοντας πάντα υπόψην του τα βιογραφικά δεδομένα, καταλήγει στο εξής, πέρα από τα λογικά όρια του νου - αγγίζοντας τα άδυτα της ανθρώπινης ψυχής, συγκλονιστικό πόρισμα: Ότι ήταν ο νηπιακός εκείνος έρωτας του Λεονάρντο Ντα Βίντσι για την μητέρα του που τον καθήλωσε και αποτυπώθηκε για πάντα στη μνήμη του, ως ανυπόφορα επιθυμητός και ανυπέρβλητα απαγορευμένος, που τον έκανε να *μεταθέσει* τη δίψα του για

έρωτα, σε δίψα για καθολική γνώση του κόσμου και που τελικά τον ανάγκασε να στραφεί σε μια κατάσταση «πλατωνικής ομοφυλοφιλίας», ώστε να της μείνει για πάντα πιστός. Ήταν εκείνη η έντονη παρουσία της υπερβολικά τρυφερής μητέρας και η απουσία του πατέρα στα πρώτα κρίσιμα για την διαμόρφωση της σεξουαλικής ταυτότητας του παιδιού, χρόνια, που ανάγκασαν το μικρό Λεονάρντο να ωριμάσει σεξουαλικά πρόωρα και να ταυτιστεί πρώτα με το “λάθος” φύλο κι έπειτα, σε εκτός σεξουαλικότητας θέματα, με τον πατέρα που κάπως ξαφνικά μπαίνει στη ζωή του (Freud, 1907). Αλλά όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Freud: «...τότε ήταν πια αργά. Στα τρία ή στα τέσσερα πρώτα χρόνια της ζωής προσκολλήθηκαν εντυπώσεις και έγιναν σταθεροί οι τρόποι αντίδρασης στον εξωτερικό κόσμο, έτσι που κανένα μεταγενέστερο γεγονός δεν μπορεί να ελαττώσει τη δύναμή τους...» (Freud, 1907, σ. 63).

Αναφορικά με τη ταύτιση με τον πατέρα, αυτή είχε ως αποτέλεσμα την αδυναμία του Λεονάρντο Ντα Βίντσι να τελειώσει κάτι που έχει αρχίσει (κάτι που ο ίδιος έχει δημιουργήσει ή “γεννήσει”), καθώς και την αδιαφορία για την μετέπειτα κατάληξή του, όπως ακριβώς και ο πατέρας του τον έφερε στο κόσμο (τον δημιούργησε ή τον “γέννησε”), αλλά ποτέ δεν εκπλήρωσε την υποχρέωσή του προς αυτόν, ούτε ενδιαφέρθηκε για τη μελλοντική του κατάληξη (Freud, 1907).

Όσον αφορά την έννοια της *μετάθεσης* που αναφέραμε παραπάνω, αυτή συνίσταται σε μια ψυχολογική άμυνα, κατά την οποία πραγματοποιείται «αλλαγή της κατεύθυνσης μιας ορμής» (ή ενός συναισθήματος, μιας συμπεριφοράς κλπ.) από το αρχικό, πραγματικό αντικείμενο αναφοράς της σε κάποιο άλλο (McWilliams, 1994, σ. 289). Η αλλαγή αυτή, πραγματοποιείται

επειδή η κατεύθυνση στο αρχικό αντικείμενο, προκαλεί για κάποιο λόγο άγχος στο άτομο (McWilliams, 1994). Εν προκειμένω, το αρχικό αντικείμενο της ορμής αποτελεί ο έρωτας για τη μητέρα, ο οποίος, επειδή είναι απαγορευμένος και ανεπίτρεπτος, *μετατίθεται* σ' ένα άλλο αντικείμενο, την επιστημονική αναζήτηση, η οποία προκαλεί λιγότερο άγχος και είναι αποδεκτή από την κοινωνία και τη λογική (Freud, 1907). Χαρακτηριστικά ο Freud αναφέρει, ότι ο Λεονάρντο «αφοσιώθηκε στην έρευνα με τη επιμονή, τη διάρκεια και την διορατικότητα που ανήκουν στο πάθος» (Freud, 1907, σ. 47).

Παρόμοια αποτελέσματα, όσον αφορά τις συνέπειες στο πολιτισμό, πιστεύονταν την εποχή του Freud, ότι επιφέρονται και με την άμυνα της *μετουσίωσης* (McWilliams, 1994). Η τελευταία, θεωρούνταν, μάλιστα, η πλέον δημιουργική, υγιής και εποικοδομητική (McWilliams, 1994). «We're gonna have sex on stage», έχει πει μια τραγουδίστρια στο κοινό της πριν ξεκινήσει τη χορογραφία και το τραγούδι. Προφανώς, εκείνη αισθάνεται την ίδια ικανοποίηση όταν χορεύει και τραγουδάει, με εκείνη που αισθάνεται όταν κάνει έρωτα. Στη περίπτωση, μάλιστα, που πραγματικά αντικαθιστά τον έρωτα με τον χορό ή το τραγούδι, έχουμε να κάνουμε μ' ένα καλό παράδειγμα μετουσίωσης στη τέχνη.

Επομένως, για να επιστρέψουμε στο Λεονάρντο Ντα Βίντσι, η έμφυτη κλίση του για καλλιτεχνική δημιουργία και εφευρετικότητα, καθώς και η απουσία του πατέρα στα κρίσιμα χρόνια, αποτελούν, σε συνδυασμό με τις πρόωρες και δυνατές συγκινησιακά εντυπώσεις του από τα πρώτα χρόνια της ψυχοσεξουαλικής του ανάπτυξης, τους βασικούς παράγοντες που έκαναν τη τέχνη του να ξεχωρίζει για το εξαιρετικό βάθος της και τις επιστημονικές του ανακαλύψεις ιδιαίτερες, εξαιτίας της ακούραστης δίψας του για γνώση των

πάντων (Freud, 1907). Δίψα που περιοριζόταν, βέβαια, στον εξωτερικό κόσμο, αφήνοντας τα μυστικά του αντίστοιχου εσωτερικού, ν' αποκαλύπτονται μ' έναν απόλυτα έμμεσο, μυστηριώδη και δύσκολα αποκρυπτογραφήσιμο (για την συνείδηση τουλάχιστον) τρόπο....Δηλαδή, μέσω της τέχνης (Freud, 1907).

Έτσι, πίσω από το αινιγματικό και γοητευτικό χαμόγελο της Τζοκόντας, ο Freud (1907) βρίσκει αυτό της μητέρας του Λεονάρντο Ντα Βίντσι που κάποτε τον είχε γοητεύσει ανεξίτηλα, ενώ πίσω από την αδιάκοπη ερευνητική του δραστηριότητα, το πάθος και την σεξουαλική του ορμή γι' αυτήν, εξυψωμένα (εξιδανικευμένα) σε ανώτερες και κοινωνικά αποδεκτές μορφές. Κατά τον Freud (1907, 1908) *μια εμπειρία στο παρόν, είναι αυτή που θα ξυπνήσει μια ανάμνηση από το παρελθόν και θα γεννήσει τα αντίστοιχα με τότε συναισθήματα*. Όπως συνέβη στο Λεονάρντο Ντα Βίντσι, όταν συνάντησε τη «φλωρεντινή κυρία», στην οποία το γοητευτικό χαμόγελο, *ξαναβρήκε* αυτό της μητέρας του, που από τότε δεν σταμάτησε ν' αποτυπώνει σε κάθε του πίνακα (Freud, 1907).

Σ' αυτό το σημείο, οφείλουμε να διευκρινίσουμε κάτι που γενικότερα υποστηρίζεται από τον Freud και την Ψυχανάλυση. Δηλαδή, ότι όλοι ανεξαιρέτως οι άνθρωποι, εκ φύσεως, παλεύουν με τέτοιου είδους συγγενικά, αιμομικτικά συμπλέγματα και όχι μόνο ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι ή οι καλλιτέχνες (βλ. Freud, 1907, 1909, 1910). Η περίπτωση, δηλαδή, του Λεονάρντο, δεν αποτελεί μια ειδική κατάσταση ψυχοπαθολογίας ή διαστροφής, ούτε ένα παράλογο, μεμονωμένο φαινόμενο, κατά το οποίο ένας άνθρωπος έχει ερωτευτεί τη μητέρα του και δεν μπορεί να ξεπεράσει αυτόν τον έρωτα.

Συγκεκριμένα, υποστηρίζεται ότι κατά την βρεφική και παιδική ηλικία, όλοι οι άνθρωποι βιώνουν ερωτικά - σεξουαλικά συναισθήματα, τα οποία μάλιστα αναπόφευκτα στρέφονται προς τα πρόσωπα του άμεσου περιβάλλοντός τους, δηλαδή στους γονείς, τ' αδέρφια ή σ' άλλους συγγενείς...(Freud 1909, 1910). Σύντομα, όμως, τα συναισθήματα αυτά φυσιολογικά απωθούνται και απομακρύνονται από τη συνείδηση προς όφελος του πολιτισμού, της κοινωνίας, της ηθικής και της υγείας για να μεταβιβαστούν αργότερα σε ξένα, μη συγγενικά πρόσωπα (Freud 1909, 1910). Έτσι, τα πρωταρχικά σεξουαλικά αντικείμενα, μεταγενέστερα θ' αποτελούν πρότυπα ερωτικών συντρόφων (Freud, 1910).

Ωστόσο, η πορεία της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης, δεν εξελίσσεται φυσιολογικά σε όλα τα άτομα (Freud 1909, 1910). Όπως στη περίπτωση του Λεονάρντο, που η πρόωρη αφύπνιση των σεξουαλικών του ενστίκτων είχε ως αποτέλεσμα τη μεταγενέστερη δυσκολία *χαλιναγώγησης* αυτών των ορμών (Freud, 1907). Επίσης, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις ατόμων που *καθλώνονται* σε κάποιο πρώιμο στάδιο με αποτέλεσμα ν' αντιμετωπίζουν δυσκολίες προσαρμογής στο παρόν (Freud, 1909).

Παρόλα αυτά, αναφορικά με τον Λεονάρντο, χάρη στο έμφυτο ταλέντο που έτυχε να διαθέτει, εκείνος μπόρεσε να κατευθύνει τις ανυπότακτες ορμές του σε πιο ασφαλή και αποδεκτά κανάλια (Freud, 1907). Αυτά, δεν ήταν, βέβαια, άλλα από την επιστήμη και την τέχνη (Freud, 1907). Άλλες δίοδοι αποφόρτισης και εκτόνωσης της σεξουαλικής ενέργειας, εκτός από την τέχνη και την επιστήμη, αποτελούν γενικά οι νευρώσεις, οι φιλοσοφικές αναζητήσεις, το χιούμορ, τα όνειρα, οι παραδρομές της γλώσσας, οι παραπραξίες κ.ά. (Freud, 1909). Ο Freud αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «οι ορμικές δυνάμεις της

τέχνης είναι οι ίδιες συγκρούσεις που ωθούν άλλα άτομα στη νεύρωση ή παρακίνησαν τη κοινωνία να φτιάξει τους θεσμούς της» (Freud, 1909, σ. 143). Οι συγκρούσεις στη ψυχαναλυτική ορολογία, αναφέρονται σε διαφορετικές επιθυμίες του ίδιου ατόμου σε «οξεία αντίθεση» (Freud, 1909, σ. 74). Από τη μια μεριά υπάρχει η επιθυμία για ερωτική ικανοποίηση (φυσιολογική σεξουαλική ενέργεια, Libido) και από την άλλη, υπάρχει η σεξουαλική αποστροφή που οδηγεί τον οργανισμό σε απώθηση της επιθυμίας (Freud, 1909).

Κατά τον Freud (1909), η τέχνη επιδιώκει τον κατευνασμό των ανεκπλήρωτων ή απαγορευμένων επιθυμιών (ή ορμών), τόσο στον ίδιο τον καλλιτέχνη όσο και στον αποδέκτη της. Έτσι, η απελευθέρωση του καλλιτέχνη μεταδίδεται μέσω του έργου του και σε όλους εκείνους «που υποφέρουν από τις ίδιες εμποδισμένες επιθυμίες» (Freud, 1909, σ. 143). Ο ίδιος, υποστηρίζει ότι ο καλλιτέχνης δημιουργεί έναν φαντασιακό κόσμο, μια φαντασιακή ζωή που αναπληρώνει τις ελλείψεις της πραγματικότητας (Freud, 1908, 1909). Επίσης, αναφέρει ότι η ανακοίνωση των φαντασιώσεων ενός απλού ανθρώπου, προκαλούν στους άλλους αποστροφή, ενώ η ανακοίνωση των φαντασιώσεων από τον καλλιτέχνη γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε συντελείται μια «υπέρβαση της αποστροφής» (Freud, 1908, σ. 18).

Κατά τον Freud, η τέχνη αποτελεί μια «συμβατικά παραδεκτή πραγματικότητα» γεμάτη από σύμβολα και υποκατάστατα (Freud, 1909, σ. 144). Με άλλα λόγια, αποτελεί έναν ενδιάμεσο χώρο, έναν χώρο «ανάμεσα στη πραγματικότητα που αρνείται την εκπλήρωση των επιθυμιών και σ' έναν φαντασιακό κόσμο» που τις εκπληρώνει (Freud, 1909, σ. 144). Κάτι παρόμοιο, αν και από διαφορετική οπτική, εκφράζεται στην εργασία του

Μποζώνη, ως εξής: «η αυτονομία της τέχνης, αντανακλά την έλλειψη ελευθερίας των ατόμων που ζουν σε μια ανελεύθερη κοινωνία...» (Μποζώνης, 1982, σ. 102). Ο Freud (1907), ειδικότερα ισχυρίζεται ότι *κάθε δημιουργική εργασία αποτελεί ταυτόχρονα μια μετάθεση σεξουαλικών επιθυμιών*. Οφείλουμε, τέλος, να σημειώσουμε ότι ο Freud χρησιμοποιεί τους όρους σεξουαλικότητα, σεξουαλική επιθυμία και σεξουαλικά ένστικτα με την ευρύτερή τους σημασία (Freud 1909, 1910).

Ανακεφαλαιώνοντας, παρατηρήσαμε ότι η ψυχαναλυτική προσέγγιση του Freud (1907, 1908, 1909, 1910), θεωρεί, ότι οι ανώτερες εκδηλώσεις της δημιουργικότητας εξαρτώνται, αφενός από την εγγενή τάση και αφετέρου από την ένταση και έκβαση των πρώιμων σεξουαλικών εμπειριών. Οι πρώιμες ερωτικές εμπειρίες θα καθορίσουν σε μεγάλο βαθμό τη κατοπινή πορεία του ατόμου, όπως συνέβη και στη περίπτωση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, στον οποίο κάνουμε εκτενείς υποδειγματικές αναφορές. Μια εμπειρία στο παρόν είναι αυτή που θα ξαναγεννήσει αλλοτινές, δυνατές συγκινήσεις. Η τέχνη και οι φαντασιώσεις προσφέρουν ανακούφιση τόσο στον καλλιτέχνη, όσο και στους θαυμαστές του, απελευθερώνοντας τη συσσωρευμένη σεξουαλική ενέργεια («libido») και εκπληρώνοντας απαγορευμένες επιθυμίες. Η επιστημονική αναζήτηση, η νεύρωση, το χιούμορ κλπ. προσφέρουν ανάλογη ικανοποίηση. Στη πραγματικότητα, πρόκειται για μεταθέσεις και μετουσιώσεις ορμών ή συναισθημάτων, που από ανεπίτρεπτα και απαγορευμένα γίνονται ελκυστικά κι αποδεκτά.



### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

## **ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΘΕΩΡΙΩΝ**

Σ' αυτό το κεφάλαιο επιχειρούμε μια συγκριτική προσέγγιση των θεωριών που ήδη παρουσιάστηκαν, καθώς και άλλων σύγχρονων, με σκοπό την καλύτερη δυνατή εμβάθυνση στις θεωρίες αυτές και κατ' επέκταση στη καλύτερη κατανόηση του φαινομένου της δημιουργικότητας. Ξεκινώντας, λοιπόν, τη μελέτη των διάφορων θεωριών, παρατηρήσαμε την ύπαρξη πολλών κοινών σημείων μεταξύ τους, αλλά και κάποιων, βέβαια, βασικών διαφορών. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, κατά την άποψή μας, η σύγκριση της προσέγγισης του Vygotsky (1967) με αυτήν του Koestler (1963), γι' αυτό και δίνουμε ιδιαίτερη έμφαση στη μεταξύ τους συγκριτική θεώρηση, ενώ παράλληλα αναφερόμαστε και στις υπόλοιπες.

Έτσι, καταρχήν, παρατηρούμε ότι η διάκριση του Vygotsky (1967) μεταξύ αναπαραγωγικής και δημιουργικής δραστηριότητας στην ανθρώπινη συμπεριφορά, θυμίζει την διάκριση του Koestler (1963) για τις αυτοματοποιημένες «έξεις» και τη δημιουργικότητα, αντίστοιχα. Πιο συγκεκριμένα, για την αναπαραγωγική δραστηριότητα του Vygotsky έχουμε αναφέρει ότι συνίσταται σε συμπεριφορές καλά μαθημένες κατά τις οποίες, δηλαδή, το άτομο επαναλαμβάνει ή αναπαράγει παγιωμένα πρότυπα συμπεριφοράς (Vygotsky, 1967). Η δραστηριότητα αυτή, βασίζεται στη μνήμη και είναι σημαντική για την προσαρμογή του ατόμου στο περιβάλλον του (Vygotsky, 1967), όπως ακριβώς και οι αυτοματοποιημένες «έξεις» του Koestler, οι οποίες αποτελούν τη συνέπεια «ενός παρατεταμένου

περιορισμού στο Επίπεδο του Καθημερινού», όπου οι συνήθειες και οι συμβατικότητες [ή με τα λόγια του Vygotsky (1967), οι επαναλαμβανόμενες και οι μαθημένες εκ των έξω συμπεριφορές] κυριαρχούν, είναι απαραίτητες για την ομαλή λειτουργία του ατόμου στην κοινωνία [ή με τα λόγια του Vygotsky (1967), είναι απαραίτητες για την προσαρμογή του ατόμου στο περιβάλλον...] (Koestler, 1963, σ. 293-295).

Ωστόσο, η καθήλωση στα κεκτημένα και στη συνήθεια, καθώς και η τάση των ατόμων για συμμόρφωση και ομοιομορφία, δεν παύουν να έχουν και τις τραγικές συνέπειές τους τόσο για το ίδιο το άτομο, όσο και για τις απαιτήσεις της σύγχρονης κοινωνίας, της οποίας οι ρυθμοί είναι πλέον ανεξέλεγκτα μεταβαλλόμενοι, ενώ η ανάγκη διαμόρφωσης ενός πολίτη ευέλικτου, με ικανότητες αναπροσαρμογής και συνεργατικότητας, γίνεται ολοένα και πιο επιτακτική (Ξανθάκου, 1998). Αναφορικά με τις αρνητικές συνέπειες στο ίδιο το άτομο, ο Koestler (1963) θα μας πει, ότι αυτό κινδυνεύει να μη συνειδητοποιήσει ποτέ την κενότητα της ζωής του ή την ματαιότητα και την ασημαντότητα των καθημερινών του ασχολιών. Με άλλα λόγια, κινδυνεύει να μη περάσει ποτέ από το *Καθημερινό* (ή *Ασήμαντο*) Επίπεδο στο *Τραγικό* (Koestler, 1963).

Σχετικά με την δημιουργική δραστηριότητα του Vygotsky, έχουμε αναφέρει ότι συνίσταται σε συμπεριφορές που έχουν ως αποτέλεσμα κάτι καινούργιο (Vygotsky, 1967). Πρόκειται, συγκεκριμένα, για ένα νέο συνδυασμό στοιχείων, παρμένων από την πραγματικότητα ή την προηγούμενη εμπειρία του ατόμου (Vygotsky, 1967). Με άλλα λόγια, πρόκειται για τον συνδυασμό του *ήδη γνωστού* με διαφορετικούς, πρωτότυπους τρόπους (Vygotsky, 1967). Η δραστηριότητα αυτή, κατά τον Vygotsky (1967), σπάει την καθημερινή ρουτίνα

των καταστάσεων και προσανατολίζει τον άνθρωπο *προς το μέλλον*. Κάτι ανάλογο, συναντάμε και στον προσδιορισμό της έννοιας από τον Koestler, σύμφωνα με τον οποίο, η δημιουργική πράξη συνίσταται στη «μετατόπιση της προσοχής» σε όψεις της εμπειρίας που προηγουμένως αγνοούσαμε ή παίρναμε ως δεδομένες, καθώς και στη σύνθεση αυτών των *ήδη γνωστών* όψεων που αποκαλύφθηκαν, σε μια νέα πρωτότυπη σχέση (Koestler, 1963, σ. 97). Κάθε δημιουργική πράξη αποτελεί, κατά τον ίδιο, ένα *άλμα προς τα εμπρός* ενώ παράλληλα, μεταξύ άλλων, αποτρέπει τον άνθρωπο απ' το να καταντήσει ένα «αφυδατωμένο αυτόματο» (Koestler, 1963, σ. 147).

Πιστεύουμε πως εύκολα μπορεί κανείς να διαπιστώσει το χάσμα που υπάρχει, παρά τις όποιες ομοιότητες μεταξύ των δυο αυτών προσεγγίσεων - ομοιότητες που πιστεύουμε πως είναι περισσότερες απ' αυτές που θα διαπίστωνε κανείς με μια πρώτη βιαστική ματιά - ανάμεσα στην *ορολογία* που η κάθε μια απ' αυτές χρησιμοποιεί, ως αποτέλεσμα μάλλον της *διαφορετικής έμφασης* που προσδίδεται από αυτές, καθώς και της *διαφορετικής οπτικής* με την οποία γίνονται αντιληπτές οι διάφορες καταστάσεις. Έτσι, ενώ για παράδειγμα, ο Vygotsky (1967) μιλάει για αναπαραγωγικές δραστηριότητες, ο Koestler (1963) κάνει αναφορά σε αυτοματοποιημένες «έξεις», ενώ ο πρώτος αναφέρεται στη φαντασία (ή δημιουργικότητα), ως τη βάση για την δημιουργία ολόκληρου του ανθρώπινου πολιτισμού, ο δεύτερος κάνει λόγο για την οπτική νόηση, ως βασική ενδοψυχική λειτουργία για την επίτευξη των σπουδαίων και μεγάλων ανακαλύψεων στην επιστήμη και τη τέχνη κλπ. Στη συνέχεια της συγκριτικής μας θεώρησης, ενώ δηλαδή θ' αναφερόμαστε στα σημεία, όπου οι διάφορες θεωρίες συγκλίνουν, αποκλίνουν ή και αλληλοσυμπληρώνονται, πιστεύουμε, ότι αυτό θα γίνεται ακόμα πιο εμφανές.

Έτσι, εκτιμάμε ότι ο Vygotsky (1967), αναφορικά με την δημιουργική δραστηριότητα, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη φαντασία, τη βάση δηλαδή όλων των δημιουργικών δραστηριοτήτων, και στη πραγματικότητα. Σκοπός του είναι ν' αναδείξει τον καθοριστικό ρόλο της πρώτης στην ανάπτυξη και εξέλιξη, τόσο του ατόμου όσο και ολόκληρου του πολιτισμού (Vygotsky, 1967). Επιπλέον, δίνει έμφαση στο γεγονός ότι η φαντασία (ή δημιουργικότητα, καθώς όπως έχουμε ήδη επισημάνει, για τον Vygotsky η φαντασία είναι ταυτόσημη με την δημιουργικότητα) δεν αναφέρεται σε κάτι εξωπραγματικό, όπως συνήθως πιστεύεται (βλ. Vygotsky, 1967). Αντιθέτως, για εκείνον, η φαντασία υπάρχει παντού στη ζωή και την ύπαρξη του ανθρώπου, αποκρυσταλλωμένη με τη μια ή την άλλα μορφή στον πραγματικό κόσμο (Vygotsky, 1967).

Ο Koestler από την άλλη, όσον αφορά τη δημιουργικότητα, δίνει έμφαση στη «μετατόπιση της προσοχής» στις σημαντικές εκείνες πλευρές της εμπειρίας που αρχικά κρίθηκαν ασήμαντες ή πέρασαν αδιάφορες, εξαιτίας των συμβατικών κανονισμών της κοινωνίας ή της εποχής και που τελικά αποδείχτηκαν ανεκτίμητης αξίας για τη νέα σύνθεση (Koestler, 1963, σ. 97). Με άλλα λόγια, τονίζει ότι αυτό που το άτομο αναζητούσε, ίσως πολύ καιρό πριν, για το «ξεμπλοκάρισμα» της κατάστασης στην οποία βρίσκεται, ενυπήρχε πάντοτε εκεί και το παρατηρούσε πολύ συχνά (Koestler, 1963, σ. 132). Αυτό που "απλά" χρειαζόταν ήταν να στρέψει την προσοχή του σε αυτό, ν' αποδεσμευτεί από τις συμβατικές φόρμουλες της κοινωνίας ή της εποχής, ώστε να μπορέσει ελεύθερα πια να "δει" (Koestler, 1963). Κατά τον Koestler, αυτό, πολλοί λίγοι (οι «εκλεκτοί») το καταφέρνουν συχνότερα και σε μεγαλύτερο βαθμό, καθώς η «αποτίναξη μιας έξης αποτελεί ένα ηρωικό

σχεδόν κατόρθωμα του μυαλού ή του χαρακτήρα» και απαιτεί μια σχετική αποστασιοποίηση από τις κοινωνικές συμβατικότητες, μια σχετική ελευθερία ανάμεσα στην εσωτερική και την εξωτερική πραγματικότητα (Koestler, 1963, σ. 306, 154).

Ένα άλλο βασικό σημείο, στο οποίο συγκλίνουν η θεωρία του Koestler (1963) με αυτήν του Vygotsky (1967), έγκειται στο ότι και στις δυο, οι αναπαραγωγικές δραστηριότητες (ή αυτοματοποιημένες «έξεις»), αποτελούν απαραίτητες προϋποθέσεις για τη δημιουργικότητα που *ακολουθεί*. Κι αυτό γιατί, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, οι δημιουργικές δραστηριότητες αποτελούν *ένα βήμα πιο μπροστά* από τις αναπαραγωγικές ή αυτοματοποιημένες, με την έννοια ότι οι πρώτες αντλούν το υλικό τους από την ήδη γνωστή εμπειρία, από τα στοιχεία που τους είναι ιδιαίτερος οικεία ή, με άλλα λόγια, από αυτά που επαναλαμβάνονται κατά τις αναπαραγωγικές δραστηριότητες ή «έξεις» και αποτελούν προηγούμενες εμπειρίες (Koestler, 1963 - Vygotsky, 1967). Πιο συγκεκριμένα, ο Vygotsky υποστηρίζει ότι για να φτάσει κάποιο άτομο να δημιουργήσει κάτι καινούργιο, θα πρέπει να έχουν προηγηθεί τα απαραίτητα για τη δημιουργία του, βιώματα, μέσα από την εμπειρία της πραγματικότητας (Vygotsky, 1967), ενώ ο Koestler ισχυρίζεται ότι ένα άτομο πρέπει να είναι «ώριμο» για να πραγματοποιήσει μια «σχετική ανακάλυψη» (Koestler, 1963, σ. 88).

Με τα παραπάνω συμφωνούν και όλες οι προκείμενες προσεγγίσεις - με μοναδική εξαίρεση αυτήν του Συμπεριφοριστή - Ψυχολόγου B. F. Skinner (βλ. επόμενες παραγράφους) - η κάθε μια, βέβαια, με τον δικό της τρόπο. Έτσι, ο Καραλής, αναφέρει ότι «μόνο οι πλήρεις άνθρωποι μπορούν να δημιουργήσουν», δηλαδή, «μετά την πληρότητα της επαφής τους με τον

αισθητό κόσμο» (Καραλής, 1994, σ. 287-288), ο Freud (1907) ισχυρίζεται ότι αντικείμενα της δημιουργικής εργασίας κάποιου, αποτελούν οι δυνατές εντυπώσεις του από την πρώιμη παιδική ηλικία, οι οποίες εξυψώνονται σε ανώτερες από τις πρωταρχικές τους εκδηλώσεις και επανέρχονται στο παρόν με μια συμβολική, παραλλαγμένη μορφή, ο Guilford (1967) υποστηρίζει ότι «η αποκλίνουσα (ή δημιουργική) σκέψη δεν μπορεί να ασκηθεί στο κενό....Χρειάζεται ένα υπόβαθρο πληροφοριών εναποθηκευμένων στη μνήμη, από το οποίο θα αντλήσει κατά την επίλυση των προβλημάτων» (Ξανθάκου, 1998, σ. 60), ο Μποζώνης αναφέρει ότι «παραστάσεις που σχηματίζουμε από τον έξω κόσμο, μπορούμε να τις ανασυνδέουμε και να τις ανασυνθέτουμε έξω και πέρα από την πραγματικότητα» (Μποζώνης, 1982, σ. 37) κλπ.

Αναφορικά με τις απόψεις του Skinner (1972) που προαναφέραμε, αυτές υποστηρίζουν ότι, εφόσον η κάθε συμπεριφορά εξαρτάται από την γενετική και περιβαλλοντική ιστορία του ατόμου, καμία από αυτές δεν μπορεί να θεωρηθεί δημιουργική (Rothenberg & Hausman, 1976). Κι αυτό γιατί το άτομο δεν είναι ελεύθερο από τις περιβαλλοντικές επιρροές, ούτε μπορεί ν' ασκήσει σ' αυτές κάποιον έλεγχο (Rothenberg & Hausman, 1976). Έτσι, η κάθε συμπεριφορά - ακόμα κι εκείνη που φαινομενικά δείχνει δημιουργική - δεν αποτελεί, ουσιαστικά, τίποτα το νέο ή καινοτόμο, εφόσον στηρίζεται σε προϋπάρχοντα περιβαλλοντικά ερεθίσματα, τα οποία, ουσιαστικά, έχουν επιβληθεί (Rothenberg & Hausman, 1976).

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι ο Skinner δεν δέχεται τον τίτλο του δημιουργικού σ' ένα προϊόν (αντικείμενο, ιδέα, συμπεριφορά κλπ.). Θα τον δεχόταν, μόνο εφόσον αυτό δεν βασιζόταν σε άλλα ερεθίσματα, πράγμα *ανέφικτο*, γι' αυτό και προτιμά να το αποκαλεί ως σύνθεση περιβαλλοντικών ερεθισμάτων παρά

ως δημιουργία (Rothenberg & Hausman, 1976). Κατά τον ίδιο, ο έπαινος αξίζει στο περιβάλλον (δηλ. στην οικογένεια, το σχολείο, την κοινωνία...) και όχι στο άτομο, καθώς αυτό είναι, ουσιαστικά, που δημιουργεί "εις βάρος" του δεύτερου (Rothenberg & Hausman, 1976).

Υποστηρίζει, επίσης, ότι ένας άνθρωπος δεν είναι δυνατόν να έχει γνώση όλης της ιστορίας του - στην οποία βασίζονται οι συνθέσεις που πραγματοποιεί - γι' αυτό και συνήθως αποδίδει τις πράξεις-"δημιουργίες" του, στο επινοητικό του μυαλό, στο ασυνείδητο, ή σε κάποια μούσα (Rothenberg & Hausman, 1976). Ωστόσο, κατά τον Skinner, στη πραγματικότητα, δεν πρόκειται για τίποτ' άλλο, πέρα από τη *σύνθεση περιβαλλοντικών ερεθισμάτων με συγκεκριμένους, μαθημένους τρόπους* (Rothenberg & Hausman, 1976).

Αναφορικά, πάντως, με τη διαφορά, μεταξύ των απόψεων του Vygotsky και του Koestler που αναφέραμε στις προηγούμενες - από τον Skinner - παραγράφους, αυτή έγκειται και πάλι στη διαφορετική έμφαση, αν και πιστεύουμε πως, ουσιαστικά, ο Vygotsky (1967) εννοεί με τις αναπαραγωγικές δραστηριότητες, ότι ο Koestler (1963) με τις αυτοματοποιημένες «έξεις». Αναφορικά, λοιπόν, με τις δραστηριότητες αναπαραγωγής, ο Vygotsky (1967) τονίζει ότι είναι μεν σημαντικές για την προσαρμογή του ατόμου στην καθημερινότητα, αλλά εάν η ανθρώπινη συμπεριφορά περιοριζόταν σε αυτές, δεν θα μπορούσε ν' αφομοιώσει τις απροσδόκητες ή τις νέες μεταβολές του περιβάλλοντος, με αποτέλεσμα την προσκόλληση στο παρελθόν. Ο Koestler από την άλλη, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη τάση που έχουν οι αυτοματοποιημένες «έξεις» να «σκληραίνουν», να γίνονται, δηλαδή, «δύσκαμπτες» (Koestler, 1963, σ. 305), με αποτέλεσμα τον

περιορισμό των δημιουργικών συμπεριφορών που εξ' ορισμού αποτελούν πιο ευέλικτες, συνδυαστικές και ποικιλόμορφες δραστηριότητες (Koestler, 1963 - Ξανθάκου, 1998). Παράλληλα, ο ίδιος επισημαίνει την αντίστοιχη σπουδαιότητα των αυτοματοποιημένων συμπεριφορών, οι οποίες, κατά τον ίδιο, συνδράμουν αποφασιστικά στην ομαλή λειτουργικότητα της κοινωνίας (Koestler, 1963). Ακόμα και ο Freud (1907, 1909) που ισχυρίζεται ότι η πραγματικότητα προκαλεί μεγάλη δυσφορία στους ανθρώπους και τους στερεί πολλές από τις απολαύσεις που θα ήθελαν να παίρνουν, παραδέχεται ότι αυτή προκαλεί τις ανώτερες εκδηλώσεις (εξιδανικεύσεις) που μπορεί να φτάσει ο άνθρωπος.

Όσον αφορά τις αναπαραγωγικές δραστηριότητες, οι Gruber και Bodeker (2005) έρχονται να προσθέσουν κάτι, κατά την άποψή μας, πολύ ενδιαφέρον. Συγκεκριμένα, υποστηρίζουν ότι η επανάληψη (ή αναπαραγωγή) δεν αποτελεί το αντίθετο της καινοτομίας (Gruber & Bodeker, 2005). Στη πραγματικότητα, τίποτα *δεν επαναλαμβάνεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο* (Gruber & Bodeker, 2005). Το λιγότερο που μπορεί να συμβεί, κατά την επανάληψη μιας δραστηριότητας, είναι να παρατηρηθούν περισσότερες λεπτομέρειες ή ν' αποκαλυφθούν διαφορετικές όψεις (Gruber & Bodeker, 2005). Με άλλα λόγια, σε κάθε επανάληψη πραγματοποιούνται *λεπτές τροποποιήσεις*, ενώ επιτρέπεται στο άτομο να εξερευνήσει ξανά και ξανά το ίδιο θέμα, γνώριζοντάς το, μεταξύ άλλων, ακόμα καλύτερα (Gruber & Bodeker, 2005).

Κατ' αυτόν το τρόπο, γίνεται πιο κατανοητή η πεποίθηση των Gruber και Bodeker, σύμφωνα με την οποία *«χωρίς την επανάληψη, δεν θα παρουσιάζονταν ποτέ αποκλίσεις»* (ή παραλλαγές, μεταβολές) (Gruber & Bodeker, 2005, p. 193). Με άλλα λόγια, *«η εποικοδομητική αλλαγή είναι το*



άμεσο αποτέλεσμα της επαναληπτικής εξάσκησης ήδη υπαρχόντων σχημάτων» (Gruber & Bodeker, 2005, p. 196). Γνωρίζουμε, άλλωστε, ότι οι δημιουργίες προϋποθέτουν τη γνώση ή την εμπειρία, ενός δεδομένου πεδίου (Koestler, 1963 - Vygotsky, 1967 - Μποζώνης, 1982 - Καραλής, 1994 - Csikszentmihalyi, 1996 - Ξανθάκου, 1998), καθώς και ότι, η βαθύτερη γνώση, αυξάνει τις «στατιστικές πιθανότητες» για μια νέα «ανακάλυψη» (Koestler, 1963, σ. 88).

Μια ακόμη ένδειξη για το γεγονός ότι τίποτα δεν επαναλαμβάνεται με πανομοιότυπο τρόπο, παρέχεται από την παρατήρηση ότι οι άνθρωποι τις περισσότερες φορές ασχολούνται ξανά και ξανά με τα ίδια πράγματα, χωρίς, ωστόσο, να τα βαριούνται (Gruber & Bodeker, 2005). Η τελευταία θέση παρέχει μια ενδιαφέρουσα εναλλακτική οπτική, στις απόψεις που υποστηρίζουν ότι τα άτομα ασχολούνται συνεχώς με τις ίδιες δραστηριότητες, επειδή π.χ. είναι λιγότερο δημιουργικά ή επειδή είναι παγιδευμένα στις συνήθειες και τη καθημερινή ρουτίνα (βλ. π.χ. Koestler, 1963 ή Ξανθάκου, 1998).

Κατά τους Gruber και Bodeker, η ενόραση («στιγμιαία φώτιση», «αναλαμπή», αιφνίδια ανακάλυψη, «Εύρηκα») μπορεί να θεωρηθεί συμπληρωματική της επανάληψης (Gruber & Bodeker, 2005, p. 193). Κι αυτό επειδή οι ενοράσεις αποτελούν *συμπυκνωμένες διεργασίες της σκέψης* ή, με άλλα λόγια, *εκδηλώνουν μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα ό,τι έχει προηγουμένως υποστεί επεξεργασία για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα* (Gruber & Bodeker, 2005). Κατ' αυτόν το τρόπο, δύναται να παρέχονται συγκεντρωμένες, μακροχρόνιες αλλαγές της σκέψης, κάνοντας τη σχέση μεταξύ ενόρασης και επανάληψης ακόμα πιο εμφανή (Gruber & Bodeker, 2005). Για να επέλθουν,

δηλαδή, ενοράσεις, το άτομο θα πρέπει να στοχαστεί και να αναστοχαστεί τις ίδιες ιδέες ξανά και ξανά (Gruber & Bodeker, 2005). Ωστόσο, κατά τους Gruber και Bodeker (2005), οι ενοράσεις δεν παρέχουν απαραίτητα απαντήσεις. Ενδέχεται, επίσης, να εντοπίζουν σημαντικά ερωτήματα (Gruber & Bodeker, 2005).

Θ' αναφερθούμε, σ' αυτό το σημείο, σε μια απ' τις ειδοποιούς διαφορές μεταξύ των προσεγγίσεων του Koestler και του Vygotsky. Συγκεκριμένα, ο πρώτος θεωρεί ότι οι πραγματικά πρωτότυπες ιδέες αποτελούν ένα σπάνιο φαινόμενο, καθώς κι ένα προνόμιο των «εκλεκτών» ή χαρισματικών ατόμων (Koestler, 1963, σ. 306-307). Έχει χαρακτηριστικά εκφράσει την εξής άποψη: «Οι αληθινά πρωτότυπες μεγαλοφυΐες σπανίζουν και αφθονούν οι ταλαντούχοι επαγγελματίες. Οι πρώτοι ανοίγουν τα καινούργια εδάφη που θα καλλιεργήσουν με μόχθο οι δεύτεροι» (Koestler, 1963, σ. 270). Κάτι ανάλογο υποστηρίζει και ο Μποζώνης, όταν αναφέρει πως «η πρωτοτυπία αντιδιαστέλλεται προς τη μίμηση. Όσοι ακολουθούν τους βηματισμούς των άλλων, δεν μπορεί να είναι καλλιτέχνες» (Μποζώνης, 1982, σ. 41). Δεν πρέπει να ξεχνάμε, ωστόσο, αναφορικά με τη προσέγγιση του Koestler (1963), ότι αυτή αναφέρεται, κατά βάση, στις ανώτερες εκδηλώσεις της δημιουργικότητας, όπου πράγματι οι αληθινές δημιουργίες μπορεί να είναι σπάνιες. Από την άλλη μεριά, οι σχετικές απόψεις του περί σπανιότητας ή εκλεκτικότητας σε πιο γενικό επίπεδο είναι, πιστεύουμε, εμφανείς.

Οι Gruber και Bodeker (2005) αναφέρουν, επίσης, ότι τα σπουδαία (δημιουργικά) επιτεύγματα είναι σπάνια κι αυτό συμβαίνει, κατά τους ίδιους, εξαιτίας της ιδιαίτερης πολυπλοκότητας και δυσκολίας τους. Τα δημιουργικά άτομα θέτουν πολύ υψηλούς στόχους, έχουν επίγνωση των δυνατοτήτων

τους, προσπαθούν σκληρά και προσανατολίζουν ολόκληρη τη ζωή τους προς ένα κύριο στόχο (Gruber & Bodeker, 2005). Ουσιαστικά, στόχος τους είναι ν' αλλάξουν (ή ν' αναδιοργανώσουν ή να μετασχηματίσουν) κάτι στον κόσμο - είτε πρόκειται για κάποιον νόμο της φυσικής ή των μαθηματικών (στη περίπτωση των επιστημόνων), είτε για κάποια άλλη παράδοση (π.χ. καλλιτεχνική) (Gruber & Bodeker, 2005).

Ο Vygotsky, αντίθετα, προβαίνει, θα λέγαμε στην *απομυθοποίηση* της δημιουργικότητας και στη "γείωση" αυτής στη καθημερινότητα, ισχυριζόμενος πως οποτεδήποτε το άτομο οραματίζεται, ανακαλύπτει ή δημιουργεί κάτι καινούργιο, ανεξάρτητα απ' το πόσο απλό, ασήμαντο ή καθημερινό μπορεί να είναι, αυτό, με την έννοια του δημιουργικού έργου, συμπεριλαμβάνεται στις εργασίες των μεγαλοφυών (Vygotsky, 1967). Σύγχρονα ευρήματα (ή απόψεις) συμφωνούν και προσθέτουν, ότι η δημιουργικότητα αποτελεί ένα πολυδιάστατο, καθολικό φαινόμενο που μπορεί να συνίσταται, μεταξύ άλλων, από ικανότητες αναδιοργάνωσης ήδη οργανωμένων συνόλων, από συνδυασμούς παλιών εμπειριών σε νέα πρότυπα, από καινούργιους τρόπους κατανόησης των καταστάσεων κλπ. και είναι δυνατόν να καλλιεργηθεί σε όλους τους ανθρώπους (Ξανθάκου, 1998). Με άλλα λόγια, πρόκειται για έναν ορισμένο τρόπο ζωής που μπορεί να χαρακτηρίζεται από ευελιξία, αντιφατικότητα, ευμεταβλητότητα και προσαρμοστικότητα και ο οποίος συντελεί περισσότερο στην ανθρώπινη πλήρωση και ευτυχία (Νημά, 1996 - Ξανθάκου, 1998). Ο ψυχαναλυτής Winnicott θα υποστηρίξει, μάλιστα, ότι δημιουργικότητα είναι η συναίσθηση «που κάνει το άτομο να αισθάνεται ότι τη ζωή αξίζει να τη ζήσεις» (Winnicott, 1971, σ. 121).

Άλλοι συγγραφείς, όπως ο Πασσάκος (1977), υποθέτουν ότι, εφόσον η ίδια η ζωή είναι δημιουργική, κάποιος βαθμός δημιουργικότητας θα πρέπει να υπάρχει σε κάθε ανθρώπινο ον. Ο Freud, επίσης, υποστηρίζει ότι η ζωή είναι δημιουργική και μάλιστα ότι είναι οι εξωτερικοί παράγοντες («η εξέλιξη της γης μας και των σχέσεών της με τον ήλιο...») που ωθούν τους οργανισμούς προς την πρόοδο, καθώς αυτοί από μόνοι τους, έχουν μια τάση προς τη στασιμότητα, την αδράνεια και την ομοιομορφία (Freud, 1919, σ. 272). Συγκεκριμένα, ο Freud πιστεύει στην ύπαρξη κάποιων «συντηρητικών ενστίκτων» ή «ενστίκτων του θανάτου», τα οποία ωθούν τους οργανισμούς προς προγενέστερες από τη ζωή καταστάσεις (Freud, 1919, σ. 272, 280).

Άλλη μια βασική διαφορά μεταξύ των δυο προσεγγίσεων, του Vygotsky και του Koestler, έγκειται στο ότι, ενώ ο πρώτος θεωρεί ότι οι αιτίες της δημιουργικότητας βρίσκονται έξω από το ίδιο το άτομο και σχετίζονται με τις εκάστοτε ιστορικές και πολιτισμικές εξελίξεις (Vygotsky, 1967), ο δεύτερος υποστηρίζει ότι η δημιουργικότητα πηγάζει από την *εσωτερική* ανάγκη του ανθρώπου για αυτο-υπέρβαση (Koestler, 1963).

Αναφορικά με την παραπάνω άποψη του Vygotsky, αυτή παρουσιάζει κάποια κοινά σημεία με την άποψη του Freud (1919) που μόλις προαναφέραμε, στο βαθμό που και ο πρώτος, θεωρεί τα αίτια της ανθρώπινης εξέλιξης εξωτερικά (του ευρύτερου περιβάλλοντος) (βλ. Vygotsky, 1967). Ο Skinner (1972), επίσης, σημειώσαμε ότι θεωρεί τα αίτια της δημιουργικότητας εξωτερικά και συγκεκριμένα αυτά ανευρίσκονται στη γενετική και περιβαλλοντική ιστορία του ατόμου (Rothenberg & Hausman, 1976). Για τον ίδιο, μάλιστα, δεν πρόκειται καν για δημιουργικότητα, εφόσον το περιβάλλον είναι αυτό που τόσο ισχυρά και καθοριστικά ασκεί επίδραση,

χωρίς το άτομο να μπορεί να κάνει κάτι γι' αυτό (Rothenberg & Hausman, 1976). Άλλωστε, το άτομο δεν έχει σχεδόν καμία επίγνωση της κατάστασης, ότι, δηλαδή, το ίδιο αποτελεί "έρμαιο του περιβάλλοντος" (Rothenberg & Hausman, 1976).

Στις παραπάνω απόψεις, παραθέτουμε και αυτή της Ξανθάκου, που υιοθετώντας, ουσιαστικά, τη στάση του Αμερικάνου Ψυχολόγου Maslow, υποστηρίζει ότι πρωταρχική αιτία της δημιουργικότητας αποτελεί «η τάση του ανθρώπου να ενεργοποιείται για να γίνει αυτό που υπάρχει εν δυνάμει σε αυτόν» (Ξανθάκου, 1998, σ. 30). Κάτι ανάλογο, υποστηρίζεται και από τον Ψυχολόγο Carl Rogers (1954). Συγκεκριμένα, ο τελευταίος αναφέρει ότι (πρωταρχική) κινητήρια δημιουργική δύναμη κάθε ατόμου, αποτελεί η τάση του ν' αυτοπραγματοωθεί, δηλαδή, να εκφραστεί, να ωριμάσει και ν' αναπτυχθεί στο έπακρο των δυνατοτήτων του (Rothenberg & Hausman, 1976). Κατά τον ίδιο, η τάση αυτή ενυπάρχει σε όλα τα άτομα και εκδηλώνεται εφόσον υπάρξουν οι κατάλληλες συνθήκες (Rothenberg & Hausman, 1976). Οι τελευταίες, συμβάλλουν, κατά τον Rogers (1954), στο να αισθανθεί το άτομο ότι είναι ψυχολογικά ασφαλές - γίνεται αποδεκτό γι' αυτό ακριβώς που είναι, δεν κατακρίνεται, δέχεται κατανόηση - και ελεύθερο (Rothenberg & Hausman, 1976). Η ελευθερία συνεπάγεται, ωστόσο, και την αίσθηση της ευθύνης τόσο για τα επιτεύγματα, όσο και για τα λάθη (Rothenberg & Hausman, 1976).

Επιπρόσθετα, ο Rogers (1954) υποστηρίζει ότι υπάρχουν περισσότερες πιθανότητες για ένα άτομο να δημιουργήσει, εάν αυτό είναι πχ. *ανοιχτό στην εμπειρία* - δηλαδή δεν αρνείται, ούτε διαστρεβλώνει τις διάφορες εμπειρίες ή πληροφορίες, αντιθέτως, τείνει να τις δέχεται όπως πράγματι είναι (βλ. και

χαρακτηριστικά δημιουργικής προσωπικότητας, κεφάλαιο 1.2.) - εάν κρίνει το ίδιο τα προϊόντα ή τις συμπεριφορές του και δεν περιμένει διαρκώς από τους άλλους να το επιβραβεύουν, εάν έχει την ικανότητα να παίζει αυθόρμητα με ιδέες, στοιχεία ή συσχετίσεις - πειραματιζόμενο και διαμορφώνοντας υποθέσεις, χωρίς ν' ανησυχεί ιδιαίτερα για το αν αυτές δείχνουν γελοίες ή παράλογες (Rothenberg & Hausman, 1976).

Γενικά, πάντως, ένα προϊόν για να χαρακτηριστεί δημιουργικό, θα πρέπει να γίνεται αποδεκτό τουλάχιστον από μια ομάδα ατόμων (κοινωνία) σε μια δεδομένη περίοδο (εποχή) (Rothenberg & Hausman, 1976 - Csikszentmihalyi, 1996 - Ξανθάκου, 1998 - Gruber & Bodeker, 2005).

Είναι σημαντικό να σημειώσουμε, ακόμα, ότι, κατά τον Rogers, η επιθυμία για επικοινωνία του ατόμου-δημιουργού είναι αναμφισβήτητη (Rothenberg & Hausman, 1976). Για τον ίδιο, αμφίβολο είναι, μάλιστα, το αντίθετο: το γεγονός κάποιος δημιουργός ν' αρνείται να μοιραστεί το έργο ή την ιδέα του με κάποιον άλλον (Rothenberg & Hausman, 1976). Σύμφωνα με τον Rogers, ακόμα κι αν το άτομο καταγράφει τις ιδέες του σ' ένα προσωπικό ημερολόγιο ή τοποθετεί τους πίνακες ζωγραφικής του σ' ένα απομονωμένο δωμάτιο, η ανάγκη του να τα μοιραστεί αυτά, με κάποια άτομα - πραγματικά ή φανταστικά - που πιστεύει ότι θα το καταλάβουν, είναι μεγάλη (Rothenberg & Hausman, 1976). Παρόμοιες απόψεις εκφράζονται και από τους Koestler (1963), Μποζώνη (1982) και Ξανθάκου & Καΐλα (2002). Αναφορικά με τις τελευταίες, υποστηρίζεται ότι «για ν' ανθήσει το δημιουργικό ταλέντο, χρειάζεται μια σταθερή αλληλοτροφοδοτούμενη σχέση με το περιβάλλον» (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002, σ. 62). «Μια ομάδα-ψυχή», όπου το άτομο-δημιουργός, «μέσα σ' ένα καλά επιλεγμένο περιβάλλον», στηρίζεται συναισθηματικά και

ανταλλάσσει ιδέες, σκέψεις και προβληματισμούς (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002, σ. 62).

Επιστρέφοντας στον Vygotsky (1967), αυτός προσδίδει, επιπλέον, στη δημιουργικότητα (ή φαντασία) μια αναπτυξιακή διάσταση. Την θεωρεί, δηλαδή, ως μια από τις ψυχικές λειτουργίες, η οποία εξελίσσεται, κατά την πορεία της ανάπτυξης, ακριβώς όπως και οι υπόλοιπες, φτάνοντας στη πλήρη ωριμότητα μόνο κατά την ενηλικίωση (Vygotsky, 1967). Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι αυτή, αρχικά (κατά την βρεφική και παιδική ηλικία), εκδηλώνεται με πολύ απλές στοιχειώδεις μορφές και σταδιακά καταλήγει σε πιο πολύπλοκες (Vygotsky, 1967). Παραδέχεται, ωστόσο, ότι η φαντασία βαθμιαία μειώνεται στους περισσότερους ενήλικες, εξαιτίας της καθημερινής ρουτίνας, *χωρίς ποτέ όμως να εξαφανίζεται εντελώς* (Vygotsky, 1967). Σ' αυτό, φαίνεται να συμφωνεί και ο Winnicott, καθώς υποστηρίζει ότι «πλήρης καταστροφή» της δημιουργικότητας «δεν μπορεί να υπάρξει» (Winnicott, 1971, σ. 126). «Η μη ικανοποιητικότητά της» οφείλεται στο ότι είναι «κρυμμένη», της λείπει, δηλαδή, «ο εμπλουτισμός μέσω της βιωμένης εμπειρίας» (Winnicott, 1971, σ. 126-127).

Ο Koestler από τη μεριά του, υποστηρίζει ότι στον άνθρωπο υπάρχουν μεν σύμφυτες, τόσο η ορμή για αυτοματισμό, όσο και η ορμή για εξερεύνηση και δημιουργία, αν και στους περισσότερους, η δεύτερη καταπνίγεται από την πρώτη (Koestler, 1963). Έτσι, μόνο οι λίγοι «εκλεκτοί» καταφέρνουν και ξεφεύγουν, ως ένα σημείο, από τα «αόρατα δεσμά» της κοινωνικής συμμόρφωσης και των συμβατικότητων, με αποτέλεσμα, μεταξύ άλλων, την βίωση της αληθινής δημιουργίας (Koestler, 1963, σ. 293). Οι Ξανθάκου και Καΐλα, επίσης, αναφέρουν ότι οι συνεχείς εξωτερικές πιέσεις για συμμόρφωση

και ομοιομορφία είναι πολύ ισχυρές, καθώς ασυνείδητα «γίνονται μέρος της σκέψης και της συμπεριφοράς» (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002, σ. 56). Αποτέλεσμα αυτού, είναι, μεταξύ άλλων, η «εμμονή στα δεδομένα και εξασφαλισμένα» (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002, σ. 56). Κάτι ανάλογο, διαβάζουμε και στην εργασία του Καραλή, όπου υποστηρίζεται ότι ο άνθρωπος για να εισέλθει αυθεντικός στην «αρετή» και την «αλήθεια», θα πρέπει να «πετάξει από πάνω» του, τους «περιορισμούς της οικογένειας, της αφροδίσιας απόλαυσης, της ευδαιμονίας και της πατριδολατρίας» (Καραλής, 1994, σ. 290).

Ωστόσο, κατά τις Ξανθάκου και Καΐλα, οι άνθρωποι έχουν την δυνατότητα να διατηρήσουν το παιδί μέσα τους, διαμορφώνοντας τον εαυτό τους ως ένα «παιδί-ενήλικα», αντί ως έναν «ενήλικα-ενήλικα» (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002, σ. 56). Ο πρώτος τύπος, διατηρεί τη φαντασία και την ευελιξία της παιδικής ηλικίας επιτυγχάνοντας «δια βίου μαθήσεις» και επαναπροσδιορίζοντας συνεχώς τον εαυτό του και το περιβάλλον, τη στιγμή που ο δεύτερος τύπος, αποτελεί ένα «κορεσμένο σύστημα», αντιδρώντας και αντιμετωπίζοντας τις καταστάσεις με τρόπους συνηθισμένους και στερεότυπους (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002, σ. 56).

Κατά τον Koestler, οι περισσότεροι άνθρωποι είναι θύματα του αυτοματισμού και των μαθημένων συμπεριφορών και μόνο οι λίγοι (π.χ. οι αληθινοί καλλιτέχνες, οι δημιουργικοί επιστήμονες ή οι ιδιαίτερα παρατηρητικοί τύποι) έχουν το προνόμιο να ξεχνούν αυτά που τους έχουν μάθει και να κοιτάζουν τον κόσμο με μια νέα, πιο δροσερή ματιά (Koestler, 1963). Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «χωρίς την τέχνη της λησμονιάς, ο νους θα παρέμενε παραγεμισμένος με έτοιμες απαντήσεις» (Koestler, 1963, σ.



154). Ο Winnicott (1971), επίσης, υποστηρίζει ότι οι περισσότεροι άνθρωποι ζουν τον περισσότερο χρόνο τους μη δημιουργικά. Και μάλιστα πιστεύει, ότι πολλοί από αυτούς, το αναγνωρίζουν κιόλας (Winnicott, 1971). Ωστόσο, κατά τον ίδιο, αισθάνονται σα να έχουν «αιχμαλωτισθεί», είτε από την δημιουργικότητα κάποιου άλλου, είτε από μια «μηχανή» (Winnicott, 1971, σ. 121).

Παρόλα αυτά, ο Koestler υποστηρίζει ότι, «για όποιον στερείται το προνόμιο της αισθητικής εμπειρίας, το *όνειρο* (ή οι *ονειρικές καταστάσεις* π.χ. η ονειροπόληση, οι παραισθήσεις, ορισμένες καταστάσεις κόπωσης, μέθης, πόνου κλπ., όπου, δηλαδή, πιστεύουμε, εξασθενούν αναγκαστικά οι άμυνες...), αποτελεί το αντίστοιχο της καλλιτεχνικής εμπειρίας...» (Koestler, 1963, σ. 290), καθώς τουλάχιστον σε αυτό, εφόσον η ίδια η φύση του ονείρου είναι τέτοια, ο κάθε ανεξαιρέτως άνθρωπος αποδεσμεύεται από τις εξωτερικές και εσωτερικές επικρίσεις του (Koestler, 1963). Κατ' αυτόν το τρόπο, επιτυγχάνεται η ελεύθερη έκφραση όλων εκείνων των παράλογων ενορμήσεων ή των όποιων άλλων μορφών «ιδεασμού», εκτός «από την εκφρασμένη, ρηματική σκέψη», που δεν βρίσκουν άλλη διέξοδο έκφρασης (Koestler, 1963, σ. 146) και που προσδίδουν, κατά τη γνώμη μας, μερικά από εκείνα τα χαρακτηριστικά στους ανθρώπους που αποκαλούμε συχνά ως *ανθρώπινα*.

Πρόκειται, επομένως, για μια δυνατότητα πρόσβασης στα βάθη της ψυχής μέσω του ονείρου (Freud, 1909 - Pontalis, 1990). Ο Freud αποκαλεί το όνειρο «βασιλική οδό», εξαιτίας της πρόσβασης που προσφέρει στο ασυνείδητο (Freud, 1909, σ. 85), ενώ για τον ίδιο λόγο ο Pontalis (1990) το αποκαλεί βιαστικό βέλος. Ωστόσο, κατά τον Pontalis, η «άμεση έκφραση» ή «η

απευθείας απεικόνιση του ασυνειδήτου», δεν είναι εύκολη για τον κάθε άνθρωπο, διαφορετικά «θα ήμασταν όλοι ζωγράφοι, θα ήμασταν όλοι ποιητές...» (Pontalis, 1990, σ. 124). Κάτι ανάλογο, υποστηρίζει και ο Μποζώνης, όταν αναφέρει πως «η φαντασία στη συνήθη διαδικασία της εγκλωβίζεται μέσα στο υποκείμενο, συμβιώνει με τους πόθους, τις ανάγκες και τις επιθυμίες του», ενώ «εκφράζεται με το *όνειρο*, τον λόγο, την αφήγηση» (Μποζώνης, 1982, σ. 43). Μόνο κατά την καλλιτεχνική δημιουργία, σύμφωνα με τον ίδιο, η φαντασία εξωτερικεύεται και «γίνεται ανακοινώσιμη στους άλλους», ξεπερνώντας τις «κοινότοπες διαδικασίες επικοινωνίας» (Μποζώνης, 1982, σ. 40-41, 43).

Αναφορικά, πάντως, με τις μαθημένες συμπεριφορές, τις συμβατικότητες και την επερχόμενη μείωση των δημιουργικών συμπεριφορών, έρευνες των Guilford, Jackson και Cropley τη δεκαετία του εξήντα σε σχολεία, μαρτυρούν ότι, μεταξύ άλλων, το «παραδοσιακό σχολείο» ευνοεί άλλους τύπους σκέψης πιο άκαμπτους, συνηθισμένους και απόλυτους («...μια σωστή και κοινά αποδεκτή απάντηση-λύση»), από τους αντίστοιχους πιο ευέλικτους και δημιουργικούς που στοχεύουν στην ανεύρεση από την μεριά των μαθητών πολλών πιθανών απαντήσεων-λύσεων (Ξανθάκου, 1998, σ. 58-59). Επομένως, μπορούμε ν' αναλογιστούμε τις συνέπειες στο άτομο και την κοινωνία από μια διαδικασία παθητικής μάθησης (Ξανθάκου, 1998), η οποία μας θυμίζει ο Koestler ότι ξεκινάει ήδη «από την κούνια» (Koestler, 1963, σ. 306), σ' ένα σημαντικότατο για τα παιδιά πλαίσιο, το σχολείο, στο οποίο περνούν τουλάχιστον εννιά από τα πιο ευαίσθητα χρόνια της ζωής τους. Ουσιαστικά, συμβαίνει αυτό που αναφέρει με απλά λόγια ο Λέο Μπουσκάλια στη προσπάθειά του να το αντιτάξει με την επιτακτική, κατά τον ίδιο, ανάγκη

ανάδειξης και ανάπτυξης της μοναδικότητας του κάθε ανθρώπου: «Ξέρετε...τι νομίζω εγώ; Πως στόχος του παιδαγωγικού μας συστήματος είναι να κάνει όλους τους ανθρώπους ίδιους. Κι όταν το καταφέρνουμε αυτό, θεωρούμε τον εαυτό μας τυχερό.....Όλοι είναι σαν όλους κι όλοι είναι ευτυχισμένοι....» (Λέο Μπουσκάλια, 1982, σ. 28, 31).

Για τον Vygotsky, η φαντασία (ή δημιουργικότητα) αποτελεί, επίσης, ένα είδος *προσαρμοστικής ικανότητας*, καθώς δίχως αυτήν, ο άνθρωπος δεν θα μπορούσε να προσαρμοστεί ή ν' αφομοιώσει τις νέες, απροσδόκητες αλλαγές του περιβάλλοντος (Vygotsky, 1967). Θα παρέμενε ,δηλαδή, προσκολλημένος στο οικείο, στο ήδη γνωστό ή, με άλλα λόγια, στο παρελθόν και θα ήταν ανίκανος να προσαρμοστεί στο νέο, να δημιουργήσει κάτι νέο ή, με άλλα λόγια, να προσανατολιστεί στο μέλλον (Vygotsky, 1967). Εδώ παρατηρούμε μια σύγκλιση των απόψεων του Vygotsky, αφενός με τα σύγχρονα ευρήματα που παρουσιάζονται στην εργασία της Ξανθάκου (1998) και αφετέρου με τις πεποιθήσεις της Σύγχρονης Ψυχοδυναμικής Θεωρίας.

Αναφορικά με την πρώτη σύγκλιση, το κοινό σημείο εντοπίζεται στο ότι τα σύγχρονα ευρήματα της εργασίας της Ξανθάκου (1998) υποστηρίζουν ότι το δημιουργικό άτομο χαρακτηρίζεται από «πνεύμα *προσαρμογής*» (Ξανθάκου, 1998, σ. 31) και ευελιξία - προσόντα απαραίτητα για την σύγχρονη κοινωνία, όπου οι αλλαγές είναι ραγδαίες και οι εξελίξεις ανεξέλεγκτες, όπως παρόμοια ο Vygotsky (1967) θεωρεί την φαντασία, ως κατάλληλη προσαρμοστική ικανότητα, απαραίτητη προϋπόθεση για την αφομοίωση από το άτομο όλων των απροσδόκητων περιβαλλοντικών αλλαγών. Όσον αφορά τη δεύτερη ενδιαφέρουσα σύγκλιση, αυτή εντοπίζεται στο ότι η Σύγχρονη Ψυχοδυναμική Θεωρία υποστηρίζει ότι η δημιουργικότητα αποτελεί, ουσιαστικά, μια

προσπάθεια, από τη μεριά του ατόμου, μετάβασης από μια «αρχαϊκή κατάσταση» «ψυχικού κατακερματισμού» ή αποδιοργάνωσης, σε μια «κατάσταση απαρτίωσης του ψυχικού κόσμου», στην αναγνώριση του προβλήματος και «στην αντοχή του πόνου της απώλειας» (Βασλαματζής, 2000, σ. 15). Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια προσπάθεια συμβολικής επαναδημιουργίας του χαμένου, αγαπημένου «άλλου» με σκοπό την *προσαρμογή* του ατόμου που πονά στη νέα κατάσταση (Βασλαματζής 2000, σ. 15), όπως παρόμοια ο Vygotsky (1967) υποστηρίζει ότι το άτομο μέσω της φαντασίας (ή των δημιουργικών του ικανοτήτων) μπορεί να προσαρμόζεται στις νέες και απρόσμενες αλλαγές.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, κατά την άποψή μας, η εισήγηση του Γάλλου ψυχαναλυτή Morhain για τη Μνήμη του Τραύματος και την Δημιουργικότητα (Ημερίδα στο Ρέθυμνο, 2007), γι' αυτό και θα θέλαμε ν' αναφερθούμε, προτού συνεχίσουμε τη συγκριτική μας θεώρηση, σ' εκείνα τα πολύ ενδιαφέροντα πράγματα που ειπώθηκαν σ' αυτήν.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Morhain (2007), ο τραυματισμός αφήνει στον ψυχισμό του ατόμου κάποιες ζώνες νεκροποιημένες, ενώ παράλληλα δεσμεύει τη διαδικασία σχηματοποίησης. Η στιγμή του τραυματισμού διεισδύει πέρα από το ασυνείδητο, δηλαδή, προβαίνει σ' αυτό που, κατά τον Morhain, ο Freud αποκαλεί «αρχαϊκή απώθηση». Ωστόσο, πάντοτε, το τραύμα είτε αισθητηριακά, είτε αντιληπτικά «βγαίνει» ή εμφανίζεται στη κατοπινή συνείδηση, όσο καλά κι αν είχε καταφέρει να κρυφτεί τόσο καιρό. Κανένας, λοιπόν, τραυματισμός δεν δύναται να διαγραφεί, καθώς στον ψυχισμό του ατόμου αυτός αφήνει ανοιχτή μια τρύπα, ενώ το άτομο, μέσω της δημιουργίας, προσπαθεί να κλείσει ή να καλύψει αυτή τη τρύπα. Παρόλα

αυτά, το μόνο που μπορεί να γίνει είναι η *μίμηση* ή η *επανάληψη* του τραυματισμού, ώστε να μάθει το άτομο να ζει μαζί με αυτόν.

Έτσι, το τραύμα δεν προκαλεί μόνο την αποδιοργάνωση του ψυχικού κόσμου του ατόμου, αλλά και τον αγώνα του για την αναδημιουργία του «ψυχικού του φακέλου». Κατά τον Morhain, ίσως, αναπόφευκτη εκδοχή της μη έκφρασης του τραύματος, ν' αποτελεί ο θάνατος ή η αυτοκτονία.

Τέλος, ως ενδεικτικό παράδειγμα, ο ίδιος ανέφερε την περίπτωση του ζωγράφου Zoran Music, ο οποίος, όταν ήταν νέος, είχε βρεθεί σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Επί χρόνια, ωστόσο, ζωγράφιζε ήρεμα τοπία (μερικά σχέδια είναι, βέβαια, κατά τον Morhain, φαινομενικά ήρεμα), καθώς δεν είχε πρόσβαση στον τραυματισμό του. Αφού, όμως, πέρασαν 30-40 χρόνια από τότε, ο τραυματισμός έκανε μαζική έξοδο («χείμαρρος») και ο Zoran Music άρχισε να ζωγραφίζει τοπία της παιδικής του ηλικίας, όπου υπήρχαν πάρα πολλές πέτρες. Οι πέτρες αυτές, αποτελούσαν, ουσιαστικά, μια συμβολική έκφραση της πραγματικής εμπειρίας του από το στρατόπεδο συγκέντρωσης: την εναπόθεση πτωμάτων. Χαρακτηριστική είναι η έκφραση του ίδιου του Zoran Music: «Είχα πολλά κομμάτια από πτώματα μέσα στο βλέμμα μου...» (Morhain, 2007).

Λαμβάνοντας υπόψη μας, όλα όσα αναφέραμε τόσο για την Ψυχαναλυτική προσέγγιση του Freud (βλ. κεφάλαιο 2.3.), όσο και για την Σύγχρονη Ψυχοδυναμική του Βασλαματζή (2000) και του Morhain (2007), θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η δημιουργικότητα (από την ψυχαναλυτική-ψυχοδυναμική οπτική) αποτελεί μια *συμβολική εξωτερίκευση στο παρόν μιας έντονα εντυπωμένης στη μνήμη εμπειρίας από το κοντινό ή μακρινό παρελθόν*. Αναφορικά με την συμβολική λειτουργία της

δημιουργικότητας (Βασλαματζής, 2000), αυτή συνίσταται στη «δυναμική έκφραση κάποιας λειτουργικής δομής του ασυνειδήτου», η οποία «ενδύεται μια φαινομενικότητα», ενώ, στη πραγματικότητα, «υποκρύπτει ή υποκαθιστά βαθιές ψυχικές διεργασίες» συμπυκνώνοντας «το νόημά τους με εκφραστική λιτότητα» (Μποζώνης, 1982, σ. 146).

Όσον αφορά τον ψυχολογικό μηχανισμό διαμόρφωσης του συμβόλου στη δημιουργική διεργασία, θα λέγαμε ότι, τόσο ο Vygotsky, όσο και ο Koestler, προσφέρουν μια ικανοποιητική περιγραφή, ο καθένας, βέβαια, με τον δικό του τρόπο. Προτού ξεκινήσουμε τη περιγραφή του Vygotsky, οφείλουμε να τονίσουμε ότι ο ίδιος δεν κάνει καμία (ρητή τουλάχιστον) αναφορά στην έννοια σύμβολο και ότι εμείς προσωπικά πιστεύουμε ότι αυτό που περιγράφει ο Vygotsky ως τρίτο συναισθηματικό νόμο-σχέση μεταξύ Φαντασίας και Πραγματικότητας (βλ. κεφάλαιο 2.1.), θα μπορούσε κάλλιστα ν' αποτελεί μια περιγραφή του ψυχολογικού μηχανισμού διαμόρφωσης του συμβόλου, της οποίας τα κενά, παρατηρούμε ότι συμπληρώνονται από τον Koestler και τον Μποζώνη.

Ο Vygotsky (1967), συγκεκριμένα, αναφέρει ότι κάθε συναίσθημα επιλέγει διάφορα στοιχεία από την πραγματικότητα και τα συνδυάζει, με τη συνδρομή της φαντασίας, σε μια σχέση που εξαρτάται από την ψυχική μας διάθεση και όχι από την λογική των στοιχείων αυτών καθαυτών (βλ. κεφάλαιο 2.1.). Τα διαφορετικά αυτά στοιχεία που συσχετίζονται και αποτελούν, κατά τον ίδιο, ένα δημιουργικό ή φανταστικό προϊόν (ή, ενδεχομένως, με τα λόγια των Ψυχαναλυτών, ένα *σύμβολο*), δεν έχουν τίποτα άλλο κοινό μεταξύ τους, εκτός απ' το γεγονός ότι προκαλούν, ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, παρόμοια συναισθηματικά αποτελέσματα στο άτομο (Vygotsky, 1967).

Ας πάρουμε ως παράδειγμα τη συμβολική παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, έτσι όπως αυτή ερμηνεύεται αρχικά από τον Freud κι έπειτα, όπως υποθέτουμε ότι θα ερμηνευόταν από τον Vygotsky, σύμφωνα με τον τρίτο συναισθηματικό νόμο-σχέση μεταξύ Φαντασίας και Πραγματικότητας. Ο Λεονάρντο, λοιπόν, αναφέρει ότι θυμάται από την βρεφική του ηλικία κι ενώ βρισκόταν ακόμα μέσα στην κούνια του, την ουρά ενός γύπα να κουνιέται έντονα μέσα στα χείλη του (Freud, 1907). Κατά τον Freud (1907), η ουρά του γύπα συμβολίζει και υποκαθιστά το αντρικό γεννητικό όργανο, ενώ το χτύπημα αυτής πολλές φορές στα χείλη του βρέφους συμβολίζει την επιτέλεση μιας σεξουαλικής πράξης. Η ανάμνηση αυτή, σύμφωνα τον Freud (1907), αποτελεί περισσότερο φαντασίωση και υποδηλώνει τις κατοπινές τάσεις του Λεονάρντο.

Ο Vygotsky από την μεριά του, πιστεύουμε ότι θα υποστήριζε, ότι η ουρά του γύπα με το αντρικό γεννητικό όργανο από τη μια μεριά και το χτύπημα της ουράς στα χείλη του βρέφους με την σεξουαλική πράξη από την άλλη, έχουν συσχετιστεί, υπό την επίδραση της φαντασίας, στη βάση που, ανεξάρτητα το ένα στοιχείο από το άλλο (δηλαδή ανεξάρτητα η ουρά του γύπα από το αντρικό γεννητικό όργανο και ανεξάρτητα το χτύπημα της ουράς στα χείλη του βρέφους από την σεξουαλική πράξη), προκαλούν παρόμοια συναισθήματα ή διαθέσεις στο άτομο (εν προκειμένω στον Λεονάρντο Ντα Βίντσι). Με άλλα λόγια, ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι μπορεί να αισθανόταν τέτοια συναισθήματα στο άκουσμα ή στη θέα της ουράς ενός γύπα, όπως παρόμοια αισθανόταν και στο άκουσμα ή στη θέα ενός αντρικού γεννητικού οργάνου. Μπορεί να αισθανόταν τέτοια συναισθήματα στη θέα ή στο άκουσμα του χτυπήματος της ουράς ενός γύπα πολλές φορές μέσα στα χείλη κάποιου, όπως παρόμοια

αισθανόταν και στη θέα ή στο άκουσμα μιας σεξουαλικής πράξης, γι' αυτό και τα στοιχεία αυτά, υπό την επίδραση της φαντασίας, συσχετίστηκαν.

Βέβαια, έχουμε απλουστεύσει αρκετά το παράδειγμα της παιδικής ανάμνησης, δηλαδή, έχουμε παραλείψει ν' αναφέρουμε κάποιες λεπτομέρειες π.χ. για τον μύθο του γύπα στους αρχαίους Αιγύπτιους, για το ενδεχόμενο ο Λεονάρντο να γνώριζε αυτόν το μύθο κι έτσι να επηρεάστηκε η φαντασίωσή του κλπ. (βλ. Freud, 1907), καθώς δεν μας ενδιαφέρει, ουσιαστικά, η ανάλυσή της. Απλώς, η αναφορά μας σ' αυτή την ανάμνηση, ως παράδειγμα, στοχεύει αφενός στο να γίνει πιο κατανοητή η πεποίθησή μας για τον τρίτο νόμο-σχέση του Vygotsky, που πιστεύουμε ότι θα μπορούσε ν' αναφέρεται στο μηχανισμό διαμόρφωσης των συμβόλων και αφετέρου στο να δείξουμε ότι οι εν λόγω προσεγγίσεις, έχουν αρκετά κοινά ή αλληλοσυμπληρώμενα σημεία μεταξύ τους.

Εν προκειμένω, το αλληλοσυμπληρώμενο στοιχείο που, πιστεύουμε, ότι υπάρχει μεταξύ της άποψης του Freud (1907) και αυτής του Vygotsky (1967), έγκειται στο ότι ο πρώτος αναφέρεται στο *τι* συμβολίζεται και στο τι μπορεί αυτός ο συμβολισμός να *σημαίνει* για τον Λεονάρντο, ενώ ο δεύτερος αναφέρεται στο *πως* συνέβη και συσχετίστηκαν αυτά τα στοιχεία μεταξύ τους και όχι κάποια άλλα. Ο Vygotsky, λοιπόν, απαντά στο ερώτημα με ποιο κριτήριο η φαντασία του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, επέλεξε αυτά τα συγκεκριμένα στοιχεία να συνδυάσει έναντι κάποιων άλλων. Και η απάντηση είναι, βέβαια, ότι η φαντασία επέλεξε αυτά τα στοιχεία με βάση το *συναίσθημα* (βλ. τρίτο συναισθηματικό νόμο-σχέση του Vygotsky, κεφάλαιο 2.1.). *Με ποιο όμως κριτήριο επέλεξε αυτά τα στοιχεία το συναίσθημα;* Την απάντηση σ' αυτό, μας παρέχει ο Μποζώνης, κάνοντας ένα ακόμη βήμα πιο πέρα, όταν αναφέρει



πως «το κριτήριο του συναισθήματος είναι η αναγωγή στη προγενέστερη εμπειρία» (Μποζώνης, 1982, σ. 25). Κι εδώ έρχονται οι απόψεις του Koestler να βάλουν, ίσως, τη τελική σφραγίδα. Κατ' αυτόν, κάθε σύμβολο φαίνεται ν' αποτελεί κάποιον, λιγότερο ή περισσότερο, μακρινό απόγονο (ή «απόηχο») κάποιας αρχέτυπης εικόνας ή εμπειρίας (Koestler, 1963, σ. 283-285). Με άλλα λόγια, κάθε σύμβολο κατευθύνεται «ανοδικά» κατά μήκος της «βαθμίδας» που έχει τις ρίζες της στις αρχαίες εμπειρίες των πρωτόγονων ανθρώπων κι ενώ συμπεριλαμβάνει όλες τις αναρίθμητες ενδιάμεσες εμπειρίες, καταλήγει σε αυτές των συγχρόνων, στων οποίων τη μνήμη, έχουν εντυπωθεί όλες οι προηγούμενες (Koestler, 1963, σ. 283-285).

Πρόκειται, λοιπόν, για την αρχέτυπη εμπειρία ή με μια λέξη, το αρχέτυπο, το οποίο περιλαμβάνεται στο *συλλογικό ασυνείδητο* και επομένως είναι κοινό για όλους τους ανθρώπους ανεξαρτήτως φυλής ή εποχής (Χατήρα, 2005). Κατά τον ψυχαναλυτή Carl Jung, τον κατ' εξοχήν μελετητή του συλλογικού ασυνείδητου, αυτό περιλαμβάνει θέματα και εικόνες που αναδύονται ξανά και ξανά σε κάθε εποχή και σε κάθε τόπο, συνιστώντας «μια κληρονομημένη δυνατότητα της ψυχικής λειτουργίας» (Jung, 1921, σ. 640). Οι αρχέγονες εικόνες (ή αρχέτυπα) του συλλογικού ασυνείδητου, αποτελούν «μνημονικά αποθέματα», «συμπυκνώσεις άπειρων παρόμοιων εμπειριών» με παγκόσμια διάδοση και έχουν το χαρακτήρα «φυσικού νόμου» (Jung, 1921, σ. 654).

Κάτι ανάλογο εκφράζεται από τον Καραλή, όταν αναφέρει πως η επιλογή μιας εκφραστικής μορφής «υπόκειται σε καταστάσεις υπέρξεως προ-λογικές, σε μορφές σκέψης που υπερβαίνουν τις επιλογές των οργανωμένων φορέων και των εκφραστών τους....» (Καραλής, 1994, σ. 279). Ο Winnicott από την άλλη, έχει εκφράσει την άποψη ότι οι «πολιτιστικές εμπειρίες» που βιώνονται

στο «τρίτο μέρος της ζωής» των ανθρώπινων όντων (ανάμεσα στην υποκειμενική και την αντικειμενική πραγματικότητα - βλ. παρακάτω αναλυτικότερα) είναι αυτές που «προμηθεύουν το στοιχείο της συνέχειας στην ανθρώπινη φυλή» και ξεπερνούν την ατομική ύπαρξη (Winnicott, 1971, σ. 176 & Winnicott, 1957, σ. 380). Σύμφωνα με τον ίδιο, οι εμπειρίες στην «ενδιάμεση περιοχή» είναι αυτές που παρέχουν το έντονο βίωμα στις τέχνες, τη θρησκεία, τη φαντασιακή ζωή και την επιστήμη (Winnicott, 1957, σ. 396-397).

Επιστρέφοντας στον Koestler, ο ίδιος υποστηρίζει ότι ένα σύμβολο τόσο περισσότερο αγγίζει την ανθρώπινη ψυχή, όσο «βρίσκεται πλησιέστερα στη πηγή του ποταμού», δηλαδή, στο αρχέτυπο, έστω κι αν το πρώτο εμφανίζεται ως «ηχώ κάποιου μακρινού απόηχου» (Koestler, 1963, σ. 285). Επομένως, αναφορικά με το παράδειγμά μας (την παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι), ο Koestler πιθανώς να θεωρούσε τη συμβολική αυτή εικόνα ή εμπειρία (που περιγράφεται σ' αυτή την ανάμνηση), ως κάποια «αχνή σκιαγραφία» μιας «ύστατης εμπειρίας», μιας αρχέτυπης εικόνας, ενώ, ίσως, σ' αυτήν ακριβώς την «ύστατη εμπειρία» να οφείλεται και η επιλογή από το συναίσθημα της συσχέτισης αυτών των στοιχείων (δηλαδή της συσχέτισης της ουράς του γύπα με το αντρικό γεννητικό όργανο και της συσχέτισης του χτυπήματος της ουράς πολλές φορές μέσα στα χείλη κάποιου με την επιτέλεση μιας σεξουαλικής πράξης) και όχι κάποιων άλλων (βλ. Koestler, 1963, σ. 285).

Πάντως, όλα αυτά που προαναφέραμε, έχουν ιδιαίτερη εφαρμογή στη τέχνη, όπου π.χ. ο ζωγράφος ή ο ποιητής καλούνται με την εικόνα που θα δημιουργήσουν, να συγκινήσουν ένα ευρύ κοινό (βλ. Koestler, 1963 -

Μποζώνη, 1982). Να επηρεάσουν, κατά τον Vygotsky, την «κοινωνική συνείδηση» (Vygotsky, 1967, ρ. 23) ή, με τα λόγια του Μποζώνη, να εισχωρήσουν στο βάθος, κινώντας «και το δικό μας εσώτερο είναι» (Μποζώνης, 1982, σ. 128-129). Η αναφορά στην ανάμνηση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, συνιστά, όπως αναφέραμε και προηγουμένως, απλά ένα παράδειγμα, καθώς η επιλογή των συγκεκριμένων στοιχείων (π.χ. ουρά του γύπα) από τον ίδιο, ανταποκρίνεται μάλλον σε παραστάσεις του *προσωπικού* του ασυνείδητου παρά σε αυτές του συλλογικού. Εξάλλου, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στην εργασία της Ρόζε Φλεκ Μπάνγκερτ, αναφορικά με την ερμηνεία των συμβόλων, αυτή «δεν μπορεί να κατευθύνεται προς σταθερούς κανόνες. Ένα σύμβολο μπορεί να είναι γενικό, καθολικό, η σημασία του όμως είναι προσωπική» (Ρόζε Φλεκ Μπάνγκερτ, 1996, σ. 57).

Ας επικεντρωθούμε λίγο στον Καλλιτέχνη....χωρίς να επαναλάβουμε αυτά, που διάχυτα έχουμε αναφέρει γι' αυτόν μέσα στην εργασία. Τι αλήθεια είναι αυτό που τον ωθεί στο να δημιουργεί; Γιατί δεν τα παρατάει ποτέ; Υπάρχει άραγε κάποιος υπέρτατος σκοπός; Κάποια ενδόμυχη λαχτάρα; Τι είναι αυτό που περισσότερο, ίσως, απ' όλα τον απασχολεί; Πού, τέλος πάντων, θέλει να φτάσει;

Κατά τον Koestler, πρόκειται για την επιθυμία της αυτό-υπέρβασης, της εγκατάλειψης του μοναχικού «εγώ» και της ένωσης με τον υπόλοιπο κόσμο (Koestler, 1963). Για την επιθυμία της γείωσης της ατομικότητας μέσα στην οικουμενικότητα (Koestler, 1963). Ή, με άλλα λόγια, για την ανάγκη γείωσης της «*ατομικής τραγωδίας, στη συμπαντική τραγωδία της ανθρώπινης υπόστασης*» (Koestler, 1963, σ. 248). Την ανακούφιση, δηλαδή, που παρέχεται από την ομολογία ότι δεν υπάρχει ατομικός πόνος, αλλά

ανθρώπινος ή ότι ο θάνατος αποτελεί κανόνα της φύσης (Koestler, 1963). Κατά τον Καζαντζάκη, πρόκειται για την υπέρτατη παραδοχή ότι δεν υπάρχει ελληνικός λόγος, αλλά λόγος ανθρώπινος (Καραλής, 1994). Καλλιτέχνης είναι αυτός που είδε την αλήθεια των όντων στον εαυτό του και στην Ιστορία (Καραλής, 1994). Είναι αυτός που δημιουργείται μαζί με το έργο του - υπάρχει εκεί κοσμοποιημένος και διάχυτος - ενώ η αυτοβιογραφία του συνιστά μάλλον μια ανθρωπολογία (Καραλής, 1994). Το τελευταίο, μάλιστα, μας θυμίζει τα χαρακτηριστικά προσωπικότητας που, όπως είδαμε στο κεφάλαιο 1.2., τείνουν να συγκεντρώνονται στο πρόσωπο των δημιουργικών ατόμων.

Κατά τον Μποζώνη (1982), είναι μεγάλη η λαχτάρα του καλλιτέχνη να μοιραστεί με τον κόσμο τις προσωπικές συγκινήσεις του. Γι' αυτό δημιουργεί. Επειδή θέλει να δουν και ν' ακούσουν το έργο του (Μποζώνης, 1982). «Μοναχισμός στη τέχνη δεν μπορεί να υπάρξει» (Μποζώνης, 1982, σ. 94). Επιπλέον, η ευαισθησία του καλλιτέχνη, δεν μπορεί να είναι ανεξάρτητη από την ευαισθησία των υπόλοιπων ανθρώπων (Μποζώνης, 1982). Ένα έργο, δεν μπορεί να είναι καλλιτέχνημα, εάν είναι «αλλοτριωμένο» από κάθε άλλη ανθρώπινη «συμβίωση» (Μποζώνης, 1982, σ. 129). Προϋπόθεση της τέχνης είναι ο «αρχέτυπος μηχανισμός» που θα προκαλέσει τη μέθεξη και άλλων ανθρώπων (Μποζώνης, 1982, σ. 134).

Εκτός από τον «αρχέτυπο μηχανισμό», έχουμε την εντύπωση ότι απαιτείται κάτι ακόμα...Εκτιμάμε, ότι για να φτάσει ένα έργο (π.χ. ένας πίνακας ζωγραφικής, ένα ποίημα, ένα τραγούδι, μια μελωδία) κάποιου δημιουργού, ν' αγγίξει συναισθηματικά κάποιον άλλον άνθρωπο, θα πρέπει το συναίσθημα του καλλιτέχνη (δημιουργού) να είναι αρκετά δυνατό, να έχει, δηλαδή, ξεπεράσει το ελάχιστο κατώφλι-όριο. Είναι σαν αυτό που συμβαίνει

με τα ηχητικά κύματα, τα οποία για να φτάσουν στ' αυτιά μας και ν' ακούσουμε τον ήχο, πρέπει να ξεπεράσουν κάποιο ορισμένο όριο, να εκπέμψουν σε ικανοποιητικά, για την λήψη τους από την ακοή μας, επίπεδα.

Κάτι ανάλογο, πιστεύουμε, ότι συμβαίνει και με το έργο του καλλιτέχνη. Για να νιώσουμε, δηλαδή, αυτό που ένωσε - για να πιάσουμε το σήμα του - θα πρέπει αυτό, να μας παρουσιαστεί αρκετά συγκινησιακά δυνατό, με εικόνες ή λέξεις (ή ήχους) αρκετά συγκινησιακά φορτισμένες (και κατάλληλα συνδυασμένες) [βλ. και Μποζώνη (1982, σ. 120) - αναφορικά με τους κατάλληλους συνδυασμούς στη τέχνη ή Koestler (1963, σ. 243) - αναφορικά με την παροχή υποκατάστατων «ερεθισμών» στο κοινό, ανάλογων των αρχικών «ερεθισμών» του καλλιτέχνη]. Για να το πετύχει αυτό ο καλλιτέχνης, νομίζουμε ότι θα πρέπει να αισθάνεται έντονα συναισθήματα - να έχει πάθος γι' αυτό που επιθυμεί να ενσαρκώσει. Ίσως, μόνο έτσι "δονηθούμε" κι εμείς. Ίσως έτσι μόνο, πιάσουμε το σήμα που μας στέλνει. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Μποζώνη (1982), ο καλλιτέχνης ζει τα προβλήματα του τόπου του και του καιρού του με περισσότερη ευαισθησία και περισσότερη ένταση.

Τι κρύβεται, όμως, πίσω απ' όλα; Ποιος είναι ο υπέρτατος σκοπός; Πού επιθυμεί να φτάσει ο καλλιτέχνης;...Ο ίδιος, μπορεί να μην επιθυμεί να φτάσει κάπου, το έργο του όμως προορίζεται για την αιωνιότητα. «Ο καλλιτέχνης πιστεύει πως το έργο του θα νικήσει το χρόνο», μας λέει ο Μποζώνης (1982, σ. 30), ενώ ο Καραλής αναφέρει ότι η «φλόγα» που εμπνέει τον καλλιτέχνη είναι η «αιώνια λαχτάρα του ανθρώπου να ερμηνεύσει το μυστήριο της χρονικότητάς του» (Καραλής, 1994, σ. 292). Επομένως, ίσως, η μεγαλύτερη επιθυμία του καλλιτέχνη είναι να νικήσει το χρόνο. Ίσως ολόκληρη η ζωή του ν' αποτελεί, ενδόμυχα, τον αγώνα του ενάντια στη μοναξιά και στο θάνατο (...).

Θα θέλαμε, πάντως, να προσθέσουμε, ότι οι Gruber και Bodeker (2005), αναφορικά με την αφοσίωση και τη σκληρή δουλειά των *επιστημόνων*, επισημαίνουν ότι είναι οι απαιτήσεις της δουλειάς αυτής καθαυτής, που τους παρακινούν να εργάζονται τόσο σκληρά δείχνοντας, συχνά, ακούραστοι. Επίσης, το πάθος και η αγάπη τους γι' αυτό που κάνουν, καθώς και η πρόθεσή τους ν' ασχολούνται μ' αυτό παρά με οτιδήποτε άλλο (Gruber & Bodeker, 2005).

Κάτι, επίσης, ενδιαφέρον που αναφέρεται από τους Gruber και Bodeker (2005), αφορά έναν επικοινωνιακό, κατά τους ίδιους, τρόπο, να τα βγάλουν πέρα οι άνθρωποι - και ειδικότερα οι επιστήμονες - με τις κοινωνικές πιέσεις για κονφορμισμό. Κατά τους ίδιους, μάλιστα, ο κονφορμισμός δεν είναι απαραίτητα επιβλαβής (Gruber & Bodeker, 2005), με την έννοια ότι - όπως έχουμε ήδη αναφέρει - προϋπόθεση της πρωτοτυπίας αποτελεί η καλή (εις βάθος) γνώση της αντίστοιχης παράδοσης (Koestler, 1963 - Csikszentmihalyi, 1996 - Ξανθάκου & Καΐλα, 2002, Gruber & Bodeker, 2005). Το ζητούμενο είναι το άτομο να έχει την ευλυγισία, περιστασιακά, ν' απομακρύνεται από αυτήν (Csikszentmihalyi, 1996 - Gruber & Bodeker, 2005).

Υποστηρίζεται, λοιπόν, ότι η εργασία (δουλειά, σκοπός) του επιστήμονα θα πρέπει να οργανωθεί, έτσι, ώστε αρχικά να διακοπεί (ν' ανασταλεί) - λ.χ. από το ενδεχόμενο αντίθεσης ή σύγκρουσης με το κατεστημένο ή τη λογική - και στη συνέχεια ν' ανακτηθεί - μόλις δοθεί η κατάλληλη, ευνοϊκή ευκαιρία (Gruber & Bodeker, 2005). Εξάλλου, οι Gruber & Bodeker (2005) αναφέρουν ότι αυτή η "απώλεια" (διακοπή, αναστολή), με την επερχόμενη αναδιοργάνωση του προβλήματος στη μνήμη, είναι κάτι που συμβαίνει πολύ συχνά. Επιπλέον, άλλοτε ο χρόνος που μεσολαβεί (από την αναστολή μέχρι την ανάκτηση) είναι

μεγάλος - μερικά ή πολλά χρόνια - και άλλοτε μικρός - μερικές ημέρες ή εβδομάδες (Gruber & Bodeker, 2005). Γενικά, η φάση της απώλειας και η ξαφνική ανάκτηση, μας θυμίζει κάπως τη δημιουργική διεργασία έτσι όπως περιγράφεται στα στάδια του Wallas (βλ. κεφάλαιο 1.1.), αλλά και στη προσέγγιση του Koestler (βλ. κεφάλαιο 2.2.).

Επιπλέον, όπως αναφέραμε και σε προηγούμενες παραγράφους, το άτομο γυρίζει ξανά και ξανά στο ίδιο πρόβλημα-θέμα, ανακαλύπτοντας κάθε φορά διαφορετικές όψεις του ή λεπτομέρειες (Gruber & Bodeker, 2005). Ακόμα, άλλοτε επικεντρώνεται σε κάποια λεπτομέρεια και άλλοτε επεξεργάζεται το θέμα ως ένα όλο (Gruber & Bodeker, 2005). Επιπρόσθετα, προσπαθεί να το δει και να το επεξεργαστεί από πολλές διαφορετικές πλευρές - πολύπλευρα και όχι μονόπλευρα ή μονοσήμαντα (Gruber & Bodeker, 2005). Να μελετήσει όλες τις πιθανές σχέσεις μεταξύ των μερών του, να το νιώσει, να το σκεφτεί και να το ξανασκεφτεί (Gruber & Bodeker, 2005).

Οι Gruber και Bodeker (2005) εμπνεύστηκαν τη παραπάνω θέση από τη θεωρία του Ψυχολόγου Lewin (1935). Ο τελευταίος, συγκεκριμένα, ισχυρίζεται ότι, όταν το άτομο έρχεται αντιμέτωπο μ' ένα πρόβλημα, ο οργανισμός του παράγει ένα σύστημα, το οποίο το προσανατολίζει προς την ολοκλήρωση του καθήκοντος να λύσει το πρόβλημα (Gruber & Bodeker, 2005). Έτσι, το άτομο αντιλαμβάνεται, πλέον, τον κόσμο με όρους σχετικούς με το ανολοκλήρωτο ζήτημα, ακόμα κι αν, προς στιγμήν, φαίνεται να μην ασχολείται μ' αυτό (βλ. διακοπή - αναστολή εργασίας) - μέχρι να του δοθεί η κατάλληλη, ευνοϊκή ευκαιρία να το λύσει (Gruber & Bodeker, 2005).

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η ανθρώπινη δραστηριότητα ακολουθεί κάποια σαφή, διαδοχικά βήματα, ώστε να φτάσει τελικά στο στόχο της (Gruber &

Bodeker, 2005). Ειδικότερα για τους επιστήμονες, υποστηρίζεται ότι η διεργασία της σκέψης τους είναι αργή, παραγωγική και διαρκώς αναπτυσσομένη (Gruber & Bodeker, 2005). Γενικά, πάντως, όπως ελπίζουμε να υποδείχτηκε παραπάνω, οι Gruber και Bodeker, δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στη *γνωστική πλευρά* της δημιουργικότητας (Gruber & Bodeker, 2005).

Συνεχίζοντας τη συγκριτική μας θεώρηση, οφείλουμε να επισημάνουμε μια σπουδαία ομοιότητα μεταξύ της προσέγγισης του Koestler και αυτής του Freud. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Koestler (1963) αναγνωρίζει στη δημιουργική διεργασία αφενός μια «πράξη παραίτησης» και αφετέρου μια «πράξη προαγωγής» (βλ. κεφάλαιο 2.2.). Εν συντομία, η πρώτη σχετίζεται με τη χαλάρωση των συνειδητών-ορθολογιστικών ελέγχων και η δεύτερη με την συνεπαγόμενη ανάδυση από το ασυνείδητο μιας σημαντικής σχέσης - σύνδεσης (Koestler, 1963). Κάτι ανάλογο, αναγνωρίζει στη δημιουργική διεργασία και ο Freud. Συγκεκριμένα, ο τελευταίος υποστηρίζει ότι η χαλάρωση των λειτουργιών ελέγχου από το «Υπερεγώ» και το «Εγώ», είναι αυτή που επιτρέπει την ανάδυση ασυνείδητων πληροφοριών από το «Εκείνο» (Πασσάκος, 1977, σ. 31).

Στη δομή της προσωπικότητας του ατόμου, το «Υπερεγώ» αντιπροσωπεύει τις ηθικές αξίες, το «Εκείνο» την υποκειμενική πραγματικότητα, δηλαδή τις ενστικτώδεις παρορμήσεις, ενώ το «Εγώ» προσπαθεί να κρατήσει τις ισορροπίες μεταξύ των δυο προηγούμενων και της αντικειμενικής πραγματικότητας (Κωσταρίδου-Ευκλείδη, 1999). Επομένως, τόσο για τον Koestler, όσο και για τον Freud, οι μεγαλύτερες πηγές της δημιουργικής σκέψης εντοπίζονται στο ασυνείδητο. Το τελευταίο, μάλιστα, χαρακτηρίζεται από αχρονικότητα, ευελιξία και ελευθερία (Κωσταρίδου-



Ευκλείδη, 1999). Σε προηγούμενο, εξάλλου, κεφάλαιο έχουμε εκφράσει την άποψη ότι η προσέγγιση του Koestler (1963), μας θυμίζει γενικά μια κατεύθυνση ψυχοδυναμικού τύπου.

Επιπλέον ενδιαφέρουσες, σχετικά με τις απόψεις περί χαλάρωσης των συνειδητών ελέγχων και αποστασιοποίησης από τις κοινωνικές συμβατικότητες ή τους λογικούς κανόνες (βλ. Koestler και Freud), είναι οι απόψεις του Csikszentmihalyi (1996). Αυτό που, πιστεύουμε, ότι ο τελευταίος τονίζει περισσότερο, συγκριτικά με τις παραπάνω απόψεις και το οποίο κάπως τον διαφοροποιεί από αυτές, είναι η πεποίθησή του ότι οι επιδράσεις του κοινωνικού περιβάλλοντος, τα εσωτερικευμένα κριτήρια αξιών και οι κανόνες, δεν εξαφανίζονται εντελώς από την «υπόγεια» δημιουργική διεργασία, ούτε είναι ασήμαντα γι' αυτήν (Csikszentmihalyi, 1996, p. 102). Απεναντίας, κατά τον Csikszentmihalyi (1996), παρόλο που η ασυνείδητη σκέψη δεν ακολουθεί τις συνήθεις διαδρομές, εξακολουθεί να κινείται στα πλαίσια που έχουν εγκαθιδρυθεί κατά τη συνειδητή. Με άλλα λόγια, εξακολουθεί να κινείται στο ήδη οργανωμένο σύστημα της σκέψης (Csikszentmihalyi, 1996). Δηλαδή, οι νέες συνδέσεις, οι συσχετίσεις και οι ανακαλύψεις που πραγματοποιούνται σ' αυτή τη φάση, επηρεάζονται και διαμορφώνονται, κατά τα λογικά εκείνα εσωτερικευμένα κριτήρια (ή κανόνες), που θα έκαναν την ιδέα του καλλιτέχνη ή οποιουδήποτε δημιουργού, αποδεκτή και αρεστή από τους εμπειρογνώμονες κριτές του (Csikszentmihalyi, 1996).

Αυτό που απλά φαίνεται να συμβαίνει, κατά την ασυνείδητη δημιουργική διεργασία, είναι η *μικρότερη επιμονή των λογικών συσχετισμών και η μεγαλύτερη ελευθερία κι ευελιξία των φαινομενικά αταίριαστων*

(Csikszentmihalyi, 1996). Κάτι παρόμοιο υποστηρίζεται κι από τους Gruber και Bodeker, όταν αναφέρουν πως, αν παρατηρήσει κανείς από κοντά το δημιουργικό άτομο τη στιγμή που εργάζεται, ανακαλύπτει ότι αυτό είναι ποικιλοτρόπως βαθιά «σφηνωμένο («χωμένο») σ' ένα κοινωνικό πλέγμα-μήτρα» (Gruber & Bodeker, 2005, p. 104). Σε εν μέρει αντιδιαστολή με τα παραπάνω, ο Koestler έχει υποστηρίξει, ότι «θεμελιακό στοιχείο της δημιουργικής σκέψης, αποτελεί το παιχνίδι των συνδυασμών, προτού υπάρξει οποιαδήποτε σύνδεση από τη λογική δόμηση σε λέξεις ή άλλου είδους σημεία που μπορούν να μεταδοθούν και σε άλλους» (Koestler, 1963, σ. 138).

Αναφέρουμε ότι πρόκειται για εν μέρει αντιδιαστολή, καθώς ο Koestler - όπως και ο Freud - υποστήριξαν ότι πρόκειται για χαλάρωση και όχι για εξαφάνιση των ορθολογιστικών ελέγχων (κατά την αποφασιστική φάση της δημιουργικής διεργασίας). Αυτό που απλά διαφοροποιεί τον Csikszentmihalyi (1996) από τις τελευταίες θέσεις, είναι το γεγονός ότι επισημαίνει εντονότερα και διεξοδικότερα το ρόλο της κοινωνικής επιρροής και της λογικής, καθώς και το πώς αυτές εμπλέκονται και επηρεάζουν τη νέα ανακάλυψη-δημιουργία. Οι Ξανθάκου και Καΐλα, τονίζουν, επίσης, ότι δεν αποτελεί η λογική (ή η κριτική σκέψη) το «πρώτο-βασικό» αντίθετο της «δημιουργικής εξέλιξης», αλλά είναι μάλλον η «ψυχοσκλήρυνση, η νοητική νωθρότητα», η πνευματική τεμπελιά, «η τυποποιημένη μηχανιστική συμπεριφορά», το βόλεμα και «το τέλος των μαθήσεων», οι παράγοντες που αποτελούν κυρίαρχα εμπόδια (Ξανθάκου & Καΐλα, 2002, σ. 56-57).

Θ' αναφερθούμε τώρα σε μερικές από τις βασικές διαφορές μεταξύ της προσέγγισης του Freud αφενός και της Σύγχρονης Ψυχοδυναμικής, καθώς και αυτής του Koestler, αφετέρου. Μια βασική, λοιπόν, διαφορά που

παρατηρούμε μεταξύ τους, έγκειται στο ότι ο Freud (1907, 1909) πίσω από κάθε δημιουργική εργασία, βρίσκει τη συμβολική έκφραση κάποιας σεξουαλικής φύσεως απωθημένη επιθυμία, ενώ οι Σύγχρονοι Ψυχαναλυτές (βλ. Βασλαματζή, 2000 και Morhain, 2007), καθώς και ο Koestler (1963), αναγνωρίζουν την ύπαρξη και άλλων πολλών ανθρώπινων ενστίκτων ή ορμών, εκτός των σεξουαλικών, που μπορούν να βρουν έκφραση μέσω δημιουργικών συμπεριφορών. Ο Ψυχαναλυτής E. Fromm, για παράδειγμα, αντί να εστιάζει στην εξύψωση των γενετήσιων ορμών, δίνει περισσότερη έμφαση στην ανάγκη ένωσης του Εγώ με τον κόσμο (Πασσάκος, 1977).

Επιπλέον, ο Koestler (1963), ως μελετητής των ανώτερων μορφών δημιουργικότητας, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα αρχέτυπα (στις αρχέτυπες συγκρούσεις, εικόνες και εμπειρίες), ενώ ο Freud (1907, 1908, 1909) φαίνεται να εστιάζει περισσότερο στο προσωπικό ασυνείδητο. Ακόμα, οι Σύγχρονοι Ψυχαναλυτές σε αντιδιαστολή με τον Freud, προσδίδουν στη δημιουργική διαδικασία μια αναπτυξιακή διάσταση, καθότι θεωρούν ότι αυτή συντελεί στην «απαρτίωση» του ψυχισμού «σε μια ολότητα», όταν αυτός, κατά την εξελικτική του πορεία, υπέστη κάποιον τραυματισμό (Βασλαματζής, 2000, σ. 15). Υπέστη, δηλαδή, κάποιον ισχυρό ψυχικό πόνο, ο οποίος δεν άφησε όλες τις περιοχές της ψυχικής ζωής ν' αναπτυχθούν κανονικά (Βασλαματζής, 2000). Τότε, λοιπόν, το άτομο, μέσω της δημιουργικής δραστηριοποίησής του, προσπαθεί να καλύψει αυτό το κενό (Morhain, 2007) που δημιουργήθηκε από τον «ισχυρό κλονισμό» (Χατήρα, 2005) ώστε να μπορέσει τελικά να επιβιώσει (Morhain, 2007).

Παρατηρούμε, ακόμα, ότι η διάκριση της φαντασίας σε υποκειμενική (ή συναισθηματική) και αντικειμενική του Vygotsky (1967), παρουσιάζει πολλά

κοινά σημεία με τα δυο διαφορετικά συστήματα σημείων, την οπτική και τη ρηματική σκέψη αντίστοιχα, του Koestler (1963). Αυτό που, πιστεύουμε, ότι κάνει αυτή τη παρατήρηση ακόμα πιο ενδιαφέρουσα, είναι το γεγονός πως παρόμοια κοινά σημεία υπάρχουν αντίστοιχα, στη διάκριση της σκέψης σε αποκλίνουσα (ή δημιουργική) και συγκλίνουσα (ή κριτική) του Guilford (Ξανθάκου, 1998), στη διάκριση σε διαισθητική (ή εννοιακή) και αναλυτική σκέψη του Bruner (1960), καθώς και στη διάκριση της συμβολοποίησης σε πρωτογενή και δευτερογενή των σύγχρονων ψυχαναλυτών (Morhain, 2007).

Συγκεκριμένα, η υποκειμενική ή συναισθηματική φαντασία του Vygotsky (1967), η οποία βασικά χρησιμοποιεί στοιχεία που προέρχονται από τον εσωτερικό, προσωπικό και μοναδικό κόσμο του ατόμου για τις νέες συνθέσεις της και που είναι χαρακτηριστική στη παιδική ηλικία, θυμίζει, πιστεύουμε, την οπτική σκέψη (ή *οπτική νόηση* ή *σκέψη σε εικόνες* ή *ειδητική όραση...*) του Koestler (1963), στο βαθμό που και η δεύτερη αποτελεί έναν εσωτερικό και ευέλικτο τύπο σκέψης (ή σύστημα σημείων) ο οποίος περιορίζεται, ωστόσο, στο όνειρο, καθώς και σ' άλλες εκδηλώσεις του ασυνειδήτου, ενώ είναι σχετικά συχνός στα παιδιά και σπάνιος στους ενήλικες. Στις εκδηλώσεις του ασυνειδήτου περιλαμβάνονται, πάντως, και οι στιγμιαίες φάσεις ή αναλαμπές της δημιουργικότητας (Koestler, 1963). Επίσης, η αντικειμενική φαντασία του Vygotsky (1967), η οποία βασικά χρησιμοποιεί στοιχεία που προέρχονται από εντυπώσεις του περιβάλλοντος - εξωτερικές εντυπώσεις - και που είναι χαρακτηριστική στους ενήλικες, πιστεύουμε, ότι θυμίζει τη ρηματική σκέψη του Koestler (1963), στο βαθμό που και η δεύτερη αποτελεί έναν εξωτερικό τύπο σκέψης, ο οποίος συνδράμει στην επικοινωνία με τους άλλους και χαρακτηρίζει τους ενήλικες.

Κατά τον Vygotsky (1967), η υποκειμενική φαντασία χαρακτηρίζεται από αστάθεια, ενώ η αντίστοιχη αντικειμενική από σταθερότητα, κάτι που βρίσκεται σε απόλυτη συμφωνία με τις πεποιθήσεις του Koestler (1963), σύμφωνα με τις οποίες, η οπτική σκέψη είναι ιδιαίτερα ευέλικτη και μη σταθεροποιημένη σε αντίθεση με τη ρηματική σκέψη (γλώσσα, λέξεις, ομιλία) που είναι πιο άκαμπτη και σταθερή. Επιπλέον, κατά τον Koestler (1963), η οπτική σκέψη (ή σκέψη σε εικόνες) είναι προγενέστερη τόσο φυλογενετικά, όσο οντογενετικά από την αντίστοιχη ρηματική, όπως παρόμοια ο Vygotsky (1967) θεωρεί, ότι η υποκειμενική φαντασία προηγείται αναπτυξιακά από την αντίστοιχη αντικειμενική. Συγκεκριμένα, κατά τον τελευταίο, ο σταδιακός μετασχηματισμός της φαντασίας από υποκειμενική σε αντικειμενική, που πραγματοποιείται κατά την εφηβεία, οφείλεται στον ανταγωνισμό που αναπτύσσεται μεταξύ της απολύτως υποκειμενικής φαντασίας και της αντικειμενικής-ορθολογιστικής εξέλιξης της σκέψης (Vygotsky, 1967).

Όπως αναφέραμε προηγουμένως, ανάλογες ομοιότητες παρατηρούμε και στη διάκριση του Guilford (1951) για την αποκλίνουσα (ή δημιουργική) και τη συγκλίνουσα (ή κριτική) σκέψη (βλ. Ξανθάκου, 1998), στη διάκριση του Bruner (1960) για την διαισθητική (ή ενορατική) και αναλυτική σκέψη, καθώς και σε αυτήν των σύγχρονων ψυχαναλυτών για την πρωτογενή και δευτερογενή συμβολοποίηση (Morhain, 2007). Αναφορικά με την διάκριση του Guilford (βλ. Ξανθάκου, 1998), τα κοινά σημεία με τις αντίστοιχες διακρίσεις των Koestler (1963) και Vygotsky (1967), εντοπίζονται στο βαθμό που η αποκλίνουσα σκέψη αποτελεί έναν πιο ευέλικτο τύπο πνευματικής διεργασίας (βλ. οπτική νόηση του Koestler και υποκειμενική φαντασία του Vygotsky), συγκριτικά με τη συγκλίνουσα σκέψη που είναι πιο περιοριστική και

προκαθορισμένη (βλ. ρηματική σκέψη του Koestler και αντικειμενική φαντασία του Vygotsky).

Σχετικά με τη πρωτογενή και τη δευτερογενή συμβολοποίηση των σύγχρονων ψυχαναλυτών (Morhain, 2007), τα κοινά σημεία με τις αντίστοιχες διακρίσεις των Koestler και Vygotsky, εντοπίζονται στο βαθμό που η πρώτη εκδηλώνεται μέσω του παιχνιδιού ή της αυθόρμητης ζωγραφικής και αποτελεί, έτσι, ένα μέσο έκφρασης ευέλικτο, χωρίς κανόνες ή περιορισμούς, όπως παρόμοια ευχέρεια και ευελιξία χαρακτηρίζει την οπτική νόηση του Koestler (1963), την υποκειμενική φαντασία του Vygotsky (1967), αλλά και την αποκλίνουσα (ή δημιουργική) σκέψη του Guilford (βλ. Ξανθάκου, 1998). Όσον αφορά τη δευτερογενή συμβολοποίηση, η οποία εκδηλώνεται μέσω της γλώσσας, αυτή παρουσιάζει κοινά σημεία με τις αντίστοιχες διακρίσεις των Koestler και Vygotsky, στο βαθμό που αποτελεί τόσο ένα μεταγενέστερο μέσο έκφρασης, συγκριτικά με τη συμβολοποίηση σε πρωτογενές επίπεδο [βλ. ότι η ρηματική σκέψη του Koestler (1963) είναι, επίσης, μεταγενέστερη από την οπτική, όπως και η αντικειμενική φαντασία του Vygotsky (1967) είναι μεταγενέστερη από την υποκειμενική...], όσο και ένα πιο σταθεροποιημένο, ακριβές και άκαμπτο σύστημα σημείων ή συμβόλων.

Επιπλέον, σχετικά με την διαισθητική (ή ενορατική) σκέψη του Bruner (1960), τα κοινά σημεία με τις αντίστοιχες διακρίσεις των Koestler και Vygotsky, εντοπίζονται στο βαθμό που η πρώτη αποτελεί έναν τύπο σκέψης που δεν ακολουθεί σαφή βήματα, είναι ριψοκίνδυνος, παρορμητικός και σχετικά μη συνειδητός, όπως παρόμοια ασάφεια κι ελευθερία χαρακτηρίζει την οπτική σκέψη του Koestler (1963) ή την υποκειμενική φαντασία του Vygotsky (1967). Τέλος, αναφορικά με την αναλυτική σκέψη του Bruner

(1960), τα κοινά σημεία εντοπίζονται στο βαθμό που αυτή αντιπροσωπεύει έναν τύπο σκέψης που ακολουθεί σαφή βήματα, με πλήρη συνειδητότητα, όπως παρόμοια σταθεροποιημένη και σαφής είναι η ρηματική σκέψη του Koestler (1963) και η αντικειμενική φαντασία του Vygotsky (1967)...

Επομένως, διαπιστώνουμε πως όλες οι παραπάνω διακρίσεις της σκέψης (ή της φαντασίας στη περίπτωση του Vygotsky και της συμβολοποίησης στη περίπτωση των ψυχαναλυτών), μοιράζονται μεταξύ τους κάποια αξιοπρόσεκτα κοινά σημεία. Υπάρχει, ωστόσο, και κάτι ακόμα κοινό μεταξύ τους, το οποίο θεωρούμε εξίσου σημαντικό: Το γεγονός ότι δεν υπάρχει κάποια κοφτή, διαχωριστική γραμμή μεταξύ των μεν και των δε (δηλαδή μεταξύ της οπτικής και της ρηματικής νόησης, μεταξύ της αποκλίνουσας και της συγκλίνουσας σκέψης κλπ.), αντιθέτως, φαίνεται πως η μια πλευρά με την άλλη διατηρούν ένα είδος συνεργασίας, που είναι μάλιστα απαραίτητο για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα ή την καλύτερη δυνατή απόδοση (βλ. Ξανθάκου, 1998). Με άλλα λόγια, η μετάβαση από τον ένα τύπο σκέψης (ή φαντασίας ή συμβολοποίησης) στον άλλο, «δε σηματοδοτεί μια τομή αλλά μια αλληλοδιείσδυση» (Ξανθάκου, 1998, σ. 44). Επιπλέον, σύμφωνα με τις Ξανθάκου και Καίλα, για την αξιοποίηση του δημιουργικού προϊόντος, είναι απαραίτητη η «συνδυαστική και αλληλοτροφοδοτούμενη λειτουργία όλων των διαστάσεων της σκέψης» (π.χ. δημιουργική και κριτική σκέψη, μνήμη, κατανόηση, συναισθηματική νοημοσύνη κλπ.) (Ξανθάκου & Καίλα, 2002, σ. 55).

Δεν είναι, λοιπόν, δυνατόν π.χ. η σκέψη σ' ένα άτομο να περιορίζεται αποκλειστικά στην αποκλίνουσα μορφή, καθώς κάποτε θα χρειαστεί και η κριτική της αντίστοιχης συγκλίνουσας, δεν είναι δυνατόν ένα άτομο να

σκέφτεται πάντοτε ρηματικά, καθώς τουλάχιστον στα όνειρα κυριαρχεί η οπτική σκέψη (βλ. Koestler, 1963), δεν είναι δυνατόν ένα άτομο να εκφράζεται πάντοτε λεκτικά (αντικειμενική φαντασία, δευτερογενή συμβολοποίηση), καθώς πιθανότατα, πολλές στιγμές, συνειδητά ή ασυνειδητά, μπορεί να εξωτερικεύει τις σκέψεις του με άλλους πιο χαλαρούς, μη λεκτικούς τρόπους, όπως π.χ. με το να σχεδιάζει φαινομενικά αφελείς γραμμές ή ασυνάρτητα σχήματα πάνω σ' ένα κομμάτι χαρτί, με το να σιγοτραγουδάει αυτοσχέδιους στίχους της στιγμής, με μια αυθόρμητη χειρονομία κλπ. (υποκειμενική φαντασία, πρωτογενή συμβολοποίηση).

Γνωρίζουμε, βέβαια, πως τις δημιουργικές συμπεριφορές τις χαρακτηρίζουν τύποι σκέψης ιδιαίτερα ευέλικτοι, οπότε θεωρούμε ευνόητο ότι οι αντίστοιχοι που προαναφέραμε ως τέτοιους, θα διαδραματίζουν έναν αποφασιστικότερο ρόλο κατά τη δημιουργική διεργασία, συγκριτικά με τους πιο σταθεροποιημένους ή άκαμπτους (Koestler, 1963 - Ξανθάκου, 1998). Παρόλα αυτά, χωρίς τη μετέπειτα αξιολόγηση (επαλήθευση) της ιδέας - προϊόντος από την λογική, αυτή δεν θα μπορούσε να προσφέρει τίποτα το σπουδαίο ή χρήσιμο στη πραγματικότητα (Ξανθάκου, 1998 - Ξανθάκου & Καΐλα, 2002 - Rothenberg & Hausman, 1976 [βλ. 4ο στάδιο δημιουργικής διεργασίας, Wallas]). Παράλληλα, δεν πρέπει να ξεχνάμε τις συχνές μεταβάσεις (ή την «αλληλοδιείσδυση») από τον ένα τύπο σκέψης στον άλλο, κατά τη δημιουργική διεργασία, που επίσης προαναφέραμε (Ξανθάκου, 1998, σ. 44).

Αναφορικά με τις μεταβάσεις, αυτές είναι ακόμα πιο συχνές και έντονες - όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω - στις ανώτερες εκδηλώσεις της δημιουργικότητας (βλ. ποσοτική διαφοροποίηση μεταξύ δημιουργικών ατόμων



και μη, κεφάλαιο 1.2.). Έτσι, τουλάχιστον όσον αφορά την οπτική νόηση (ή σκέψη σε εικόνες) του Koestler, η οποία κυριαρχεί στις εκδηλώσεις του ασυνειδήτου, στη περίπτωση των ανώτερα δημιουργικών ατόμων δεν περιορίζεται στη παιδική ηλικία, στο όνειρο ή σε άλλες ονειρικές καταστάσεις, αλλά συνιστά μάλλον, σε συνδυασμό με την αντίστοιχη ρηματική, ένα γενικότερο τρόπο αντίληψης και βίωσης των καταστάσεων (Koestler, 1963).

Σ' αυτήν ακριβώς την ευχέρεια ή την δυνατότητα του ανώτερα δημιουργικού ατόμου, να αμφιταλαντεύεται μόνιμα ανάμεσα στην οπτική και τη ρηματική σκέψη, ανάμεσα στη διαίσθηση και τη λογική, ανάμεσα στο *Τραγικό* και το *Καθημερινό Επίπεδο*, έγκειται, κατά τον Koestler και η δημιουργική ανωτερότητά του (Koestler, 1963). Χάρη σ' αυτή την αμφιταλάντευση, καταφέρνει να συνδέει τα φαινομενικά ασύνδετα, ανόμοια ή αντίθετα, ανακαλύπτοντας λανθάνουσες ομοιότητες και σιωπηρά αξιώματα (Koestler, 1963). Κατά τον Μποζώνη, «μέσα στο ασυνείδητο υπάρχουν μαγνητικά πεδία που έλκουν και συνδέουν τα ασύνδετα» αποκαλύπτοντας την «υπερπραγματικότητα» (Μποζώνης, 1982, σ. 57).

Ωστόσο, θα υποστηρίξει ο Koestler, το «Απόλυτο» είναι «υπερβολικά μη ανθρώπινο», καθώς δεν είναι δυνατόν ο άνθρωπος «ούτε διανοητικά, ούτε συγκινησιακά» να ζήσει απόλυτα (ή αποκλειστικά) στο ένα απ' τα δυο αυτά Επίπεδα της Ζωής και της Ύπαρξης (Koestler, 1963, σ. 293-295), είτε πρόκειται για το Καθημερινό (ή Ασήμαντο), όπου κυριαρχούν οι συμβατικότητες, οι συνήθειες, η συνειδητή σκέψη και πράξη, η αυτοματοποίηση και (ίσως και) οι δύσκαμπτοι-ορθολογιστικοί τύποι σκέψης (ρηματική, συγκλίνουσα, αναλυτική, αντικειμενική φαντασία, δευτερογενή συμβολοποίηση...), είτε για το Τραγικό (ή Απόλυτο), όπου κυριαρχεί η

ασυνείδητη νόηση, τα ένστικτα, τα αρχέτυπα, οι ύστατες εμπειρίες, οι απωθημένες επιθυμίες, καθώς και (ίσως) οι ελεύθεροι τύποι σκέψης (οπτική, αποκλίνουσα, διαισθητική, υποκειμενική φαντασία, πρωτογενή συμβολοποίηση...) (Koestler, 1963). Πρόκειται γι' αυτό που εκφράζει συνοπτικά με τον δικό του τρόπο ο Μποζώνης, όταν αναφέρει πως, *«ακόμα και το φυσικά ή λογικά παράλογο γίνεται τέχνη, μόνο όταν ο καλλιτέχνης βρίσκει τη νομιμότητα σχέσεως του εσώτερου βίου προς τα δεδομένα των αισθήσεων»* (Μποζώνης, 1982, σ. 126).

Έτσι, οι μεγάλοι δημιουργοί «είναι καταδικασμένοι ή έχουν το προνόμιο», κατά τον Koestler, να αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στα δύο αυτά Επίπεδα, ενώ ο μέσος άνθρωπος σε καταστάσεις εγρήγορσης περιορίζεται σχεδόν σ' όλη του τη ζωή στο Καθημερινό και μόνο στο όνειρο ή στις ονειρικές καταστάσεις, αφήνεται στο παράλογο, αλλά ταυτόχρονα, ίσως, και στο πιο αληθινό (Koestler, 1963, σ. 293-295). Επομένως, οι μεγάλες εκείνες ανακαλύψεις που προέρχονται από φαινομενικά αταίριαστα πλαίσια, επιτυγχάνονται, σύμφωνα με τον ίδιο, χάρη σ' αυτήν ακριβώς την αμφιταλάντευση των δημιουργών, ενώ παράλληλα σ' αυτήν οφείλονται και οι *«Οδύνες της Δημιουργίας»* (Koestler, 1963).

Πράγματι, θα πρέπει να είναι *οδυνηρό* να προσπαθεί κανείς να εκφράσει τα ανέκφραστα ή, κάποιες φορές, τα ανεπίτρεπτα, τα οποία συχνά παραμένουν άγνωστα και για το ίδιο το άτομο που δημιουργεί (βλ. Freud, 1907). Θα πρέπει να είναι δύσκολο να προσπαθεί να "εγκλωβίσει" μέσα στις λέξεις ένα πανίσχυρο, ανήμερο συναίσθημα (Koestler, 1963 - Vygotsky, 1967) ή να "παλεύει" να δώσει μορφή σε μια αδιαμόρφωτη ακόμα ιδέα, σκέψη ή αίσθηση (Μποζώνης, 1982).

Το συναίσθημα, η ιδέα, η σκέψη ή η αίσθηση που ψάχνουν να βρουν διέξοδο, προέρχονται από κάποια εμπειρία του Τραγικού Επιπέδου, ενώ το μέσο με το οποίο θα εξωτερικευτούν βρίσκεται στο Καθημερινό Επίπεδο (βλ. Koestler, 1963). Το έργο, λοιπόν, του δημιουργού δεν είναι καθόλου εύκολο, καθώς “παλεύει” να συμφιλιώσει δυο κόσμους που είναι από τη φύση τους ασυμβίβαστοι, ενώ στη προσπάθειά του αυτή, άλλοτε τα καταφέρνει περισσότερο και άλλοτε λιγότερο (βλ. Koestler, 1963). Σχεδόν πάντοτε, όμως, τον συνοδεύουν οι «Οδύνες της Δημιουργίας» για να του θυμίσουν το δύσβατο μονοπάτι που έτυχε να κερδίσει, απλά και μόνο για να αισθάνεται τυχερός ή άτυχος που μπορεί να αισθάνεται και να βλέπει, ό,τι πολλοί δεν θα 'χουν τη τύχη ή τη κατάρα να αισθανθούν και να δουν... (Koestler, 1963).

Στις «Οδύνες της Δημιουργίας» αναφέρεται βέβαια και ο Vygotsky (1967, ρ. 39), αν και για διαφορετικούς λόγους από τον Koestler (1963). Έτσι, ο τελευταίος, όπως εν μέρει ελπίζουμε να υποδείχτηκε παραπάνω, αναφέρεται στις «Οδύνες της Δημιουργίας» για ν' αναδείξει ότι, συχνά, ένα σύστημα τόσο σταθεροποιημένο, αυστηρό και δύσκαμπτο, όπως είναι η γλώσσα, οι λέξεις ή η λογική, ρηματική σκέψη, μπορεί να εμποδίζει τη δραστηριοποίηση άλλων τύπων σκέψης πιο ελεύθερων και ευέλικτων, όπως είναι η οπτική νόηση, που φαίνεται ότι διαδραματίζει σημαντικότερο ρόλο στην αποφασιστική φάση της δημιουργίας (βλ. Koestler, 1963). Επομένως, ο δημιουργός συχνά μπορεί να υποφέρει ή να αισθάνεται έντονη δυσφορία όταν η ανάγκη του για έκφραση και εξωτερίκευση των βαθύτερων σκέψεων ή συναισθημάτων του, αντιμετωπίζει τέτοιου είδους δυσκολίες του μέσου (Koestler, 1963). Οι δυσκολίες μπορεί να σχετίζονται με την υπερβολική ένδεια του λεξιλογίου (π.χ. στη περίπτωση των ποιητών) ή, αντίστροφα, με την υπερβολική

ακρίβεια και τις παγίδες που κρύβονται σε αυτό (π.χ. στη περίπτωση των επιστημόνων) (Koestler, 1963).

Ο Vygotsky από την άλλη, αναφέρεται στις «Οδύνες της Δημιουργίας» για να εξηγήσει καλύτερα το βασικότερο χαρακτηριστικό γνώρισμα της φαντασίας, το οποίο αποτελεί, κατά τον ίδιο, η κινητήρια δύναμή της να οδηγεί τις ανθρώπινες ενέργειες προς την ενσάρκωση ή την αποκρυστάλλωσή της στο πραγματικό κόσμο (Vygotsky, 1967, p. 39-42). Παρατηρούμε εντονότερα στο σημείο αυτό, την τάση που έχει ο Vygotsky (1967) να *προσωποποιεί*, κατά την άποψή μας, τη φαντασία, να της προσδίδει, δηλαδή, ανθρώπινες ιδιότητες. Αυτό, πιστεύουμε, ότι έχει ως αποτέλεσμα ο αντίστοιχος ρόλος του ατόμου να παραμένει κάπως πιο απρόσωπος. Από την άλλη μεριά, καταλαβαίνουμε ότι είναι ο τρόπος του Vygotsky τέτοιος, που θέλει, δηλαδή, να τονίσει ιδιαίτερα τους περιβαλλοντικούς ή εξωτερικούς παράγοντες, καθώς και ν' αναδείξει την επίδραση που όλες αυτές οι κοινωνικές, ιστορικές και πολιτισμικές εξελίξεις έχουν στο άτομο. Επομένως, για τον Vygotsky οι «Οδύνες της Δημιουργίας» επέρχονται όταν η φαντασία δυσκολεύεται να βρει τρόπο να ενσαρκωθεί στον πραγματικό κόσμο (Vygotsky, 1967, p. 39-42). Όταν και σ' αυτή τη περίπτωση, τα *μέσα* που υπάρχουν δεν τη βοηθούν ν' αποκρυσταλλωθεί (βλ. και «Οδύνες της Λέξης», Vygotsky, 1967, p. 39).

Ο Csikszentmihalyi (1996) από τη μεριά του, αναφέρει ότι, όσο περισσότερη δημιουργικότητα διαισθάνεται ο καλλιτέχνης ή το δημιουργικό άτομο, ότι απαιτεί ένα πρόβλημα, τόσο πιο δύσκολο είναι να βρεθεί η λύση του, λόγω της ιδιαίτερης ακαθοριστίας του. Επιπλέον, τόσο πιο δύσκολο είναι να ευχαριστηθεί την διαδικασία δημιουργίας του (Csikszentmihalyi, 1996). Κατά τον ίδιο, σ' αυτή τη περίπτωση, καλό είναι ο δημιουργός ν' ανακαλύψει

έναν «ασυνείδητο μηχανισμό» (μια εσωτερική φωνή, ένα όραμα, μια «Μούσα»...) ο οποίος θα τον καθοδηγεί λέγοντάς του τι ακριβώς πρέπει να κάνει (Csikszentmihalyi, 1996, p. 114).

Είναι σημαντικό ν' αναφέρουμε, επίσης, ότι κάτι παρόμοιο, σχετικά με τη ζωή *ανάμεσα* σε δυο Επίπεδα, το Καθημερινό (ή Ασήμαντο) και το Τραγικό (ή Απόλυτο) του Koestler, έχει αναφερθεί κι από τον Winnicott (1957, 1971). Συγκεκριμένα, ο τελευταίος αναφέρεται σε μια «ενδιάμεση περιοχή εμπειρίας», τη περιοχή της «πολιτιστικής εμπειρίας», που αποτελεί έναν «δυναμικό χώρο», μια περιοχή «ανάπαυσης» και «αυταπάτης» - ανάμεσα στην εσωτερική πραγματικότητα και την εξωτερική, ανάμεσα στο υποκειμενικό και το αντικειμενικά αντιληπτό (Winnicott, 1957, σ. 380 & Winnicott, 1971, σ. 180), όπως παρόμοια ο Koestler (1963) αναφέρεται αντίστοιχα στο Τραγικό και το Καθημερινό Επίπεδο.

Η βασικότερη διαφορά μεταξύ των δυο απόψεων, έγκειται στο ότι, για τον Koestler (1963), μόνο οι «εκλεκτοί» ζουν ανάμεσα στα δυο Επίπεδα, ενώ για τον Winnicott (1957, 1971) η «ενδιάμεση περιοχή» αφορά όλους ανεξαιρέτως τους ανθρώπους. Επιπλέον, κατά τον Koestler, τα άτομα που ασχολούνται με πιο απλές, καθημερινές δημιουργικές δραστηριότητες, βρίσκονται «*κοντά στη γραμμή όπου τέμνονται*» τα δυο Επίπεδα, ενώ ο μέσος άνθρωπος περνάει σχεδόν όλη του τη ζωή στο Καθημερινό (ή Ασήμαντο) (Koestler, 1963, σ. 293-295). Κατά τον Winnicott, η «ενδιάμεση περιοχή» επιτρέπει στο άτομο να ζει δημιουργικά και να συνεισφέρει στη «πολιτιστική δεξαμενή» (επιστήμες, τέχνη, φιλοσοφία, θρησκεία), ενώ ταυτόχρονα αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την ομαλή ψυχοδιανοητική του ανάπτυξη (Winnicott, 1971, σ. 177-178).

Αναλυτικότερα, η «ενδιάμεση εμπειρία» ξεκινάει από πολύ νωρίς στη ζωή των ανθρώπων, όταν εκείνοι, όντας βρέφη, η μητέρα, τους παρέχει την «ευκαιρία για αυταπάτη» (Winnicott, 1957, σ. 391). Η αυταπάτη αναφέρεται σ' έναν λεπτό χειρισμό κατά τον οποίο το βρέφος έχει την ψευδαίσθηση ότι ο μαστός της μητέρας (ή η μητέρα) αποτελεί δικό του μέλος (Winnicott, 1957). Για να το πετύχει αυτό, η μητέρα θα πρέπει στην αρχή της ζωής του, να είναι σχεδόν τέλεια (100%) προσαρμοσμένη στις ανάγκες του (Winnicott, 1957). Να μην το αφήνει, δηλαδή, να πιστέψει ότι η ίδια ή ο μαστός της, είναι ξεχωριστά αντικείμενα - *εκτός της περιοχής ελέγχου ή παντοδυναμίας του* - γιατί τότε, το Εγώ του βρέφους ενδέχεται ν' αναπτυχθεί πρόωρα και η ενδιάμεση, συμβολική περιοχή να μην προλάβει να εγκαθιδρυθεί (Winnicott, 1957). Κάτι που θα σήμαινε αποτυχία του παιδιού να μνηθεί στο παιχνίδι, το οποίο αποτελεί προέκταση της αυταπάτης, και κατ' επέκταση αποτυχία στο να ζήσει δημιουργικά σαν άτομο (Winnicott, 1957, 1971). Μεταξύ άλλων, θα έχανε την ευκαιρία να μοιράζεται με άλλους ανθρώπους, ευχάριστες στιγμές από την κοινή εμπειρία στη τέχνη, τη θρησκεία, τη φιλοσοφία...(Winnicott, 1957, 1971).

Κατά τον Winnicott (1957), η αυταπάτη - η ψευδαίσθηση, δηλαδή, ότι η μητέρα αποτελεί μέλος του ίδιου (του βρέφους) και επομένως την ελέγχει απόλυτα (επειδή π.χ. του παρέχει φαγητό μόλις πεινάσει, το πλένει, το βάζει για ύπνο, όποτε νυστάζει κλπ.), θα πρέπει κάποια στιγμή να διαλυθεί. «Η διάλυση της αυταπάτης» επιτυγχάνεται με τις συνεχείς ματαιώσεις του βρέφους από την σταδιακή "αποτυχία" της μητέρας να βρίσκεται πλέον εκεί 100% για εκείνο (Winnicott, 1957, σ. 394).

Έτσι, αρχίζει να αντιλαμβάνεται τόσο την ίδια ως ξεχωριστό άτομο, όσο και τα αντικείμενα γύρω του ως πραγματικά (Winnicott, 1957). Η ενδιάμεση

περιοχή έχει πλέον εγκαθιδρυθεί και το βρέφος έχει τα απαραίτητα εφόδια για να ζήσει τη ζωή του δημιουργικά (Winnicott, 1957, 1971). Προϋπόθεση, όμως, γι' αυτό αποτελεί, όπως προαναφέραμε, η αρχική σχεδόν τέλεια προσαρμογή της μητέρας στις ανάγκες (για τροφή, ύπνο, ζεστασιά κλπ.) του παιδιού της (Winnicott, 1957). Επομένως, η αυταπάτη πρέπει αρχικά να εγκαθιδρυθεί και μετά από μερικούς μήνες, όταν το βρέφος θα είναι περισσότερο έτοιμο να ανεχτεί τις ματαιώσεις, σταδιακά να διαλυθεί (Winnicott, 1957).

Η μητέρα, λοιπόν, σ' εκείνη τη φάση, βιώνεται σαν «μεταβατικό αντικείμενο» που από «συγχωνευμένη» (στο μυαλό του βρέφους), γίνεται εναλλακτικά αντιληπτή σαν ξεχωριστό αντικείμενο (Winnicott, 1971, σ. 170). Με το πέρασμα των χρόνων, τα «μεταβατικά φαινόμενα» και τα «μεταβατικά αντικείμενα» (ο μαστός της μητέρας ή η μητέρα κι έπειτα π.χ. ένα αρκουδάκι, ένα μέρος της κουβέρτας ή του σεντονιού, ένα μαξιλάρι, ένα παιχνίδι κλπ.) γίνονται «διάχυτα» - εξαπλώνονται, δηλαδή, σε ολόκληρη την ενδιάμεση περιοχή, σε ολόκληρη την πολιτιστική εμπειρία (Winnicott, 1957, σ. 384, 396).

Επομένως, κατά τον Winnicott, η «ενδιάμεση περιοχή εμπειρίας» εντοπίζεται «ανάμεσα στην πρωταρχική έλλειψη επίγνωσης και στην αναγνώριση της υποχρέωσης (Πες: ευχαριστώ!...)» (Winnicott, 1957, σ. 379). Αυτό, μας θυμίζει λίγο την άποψη του Freud (1919) για την επιθυμία των οργανισμών να παραμένουν σε χαμηλά επίπεδα ενέργειας (αδράνεια, στασιμότητα), σε αντίθεση με τις δημιουργικές δυνάμεις της ζωής που τους αναγκάζουν να εξελίσσονται και ν' αναπροσαρμόζονται (βλ. παραπάνω «αναγνώριση της υποχρέωσης....»).

Κατά τον Winnicott, πάντως, η αποδοχή του αντικειμενικού (εξωτερικού) κόσμου δεν ολοκληρώνεται ποτέ και για κανέναν άνθρωπο (Winnicott, 1957).

Συγκεκριμένα, υποστηρίζει, ότι «κανένα ανθρώπινο ον δεν είναι ελεύθερο από την πίεση της σύνδεσης εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας» (Winnicott, 1957, σ. 394). Αυτό που, κατά τον ίδιο, «εξασφαλίζει» «ανακούφιση από αυτή τη πίεση», είναι η ενδιάμεση περιοχή, στην οποία βρίσκουμε τη τέχνη, τη θρησκεία, τη φιλοσοφία, τις επιστήμες... (Winnicott, 1957, σ. 394).

Στη προσέγγιση του Freud, επίσης, συναντάμε την έννοια μιας ενδιάμεσης περιοχής, μιας «συμβατικά παραδεκτής πραγματικότητας» (Freud, 1909, σ. 144). Κατά τον ίδιο, η «συμβατικά παραδεκτή πραγματικότητα» εντοπίζεται στη σφαίρα της τέχνης και συνιστά έναν ενδιάμεσο χώρο - έναν χώρο ανάμεσα στην αντικειμενική πραγματικότητα «που αρνείται την εκπλήρωση των επιθυμιών και σ' έναν φαντασιακό κόσμο» που τις εκπληρώνει (Freud, 1909, σ. 144). Ο Freud (1909) υποστηρίζει ότι η πραγματικότητα είναι οδυνηρή και δυσάρεστη για τους ανθρώπους, εξαιτίας των υψηλών πολιτισμικών της απαιτήσεων, καθώς και των ισχυρών εσωτερικών απωθήσεων που τους αναγκάζει να πραγματοποιήσουν. Έτσι, κατά τον ίδιο, πολλοί άνθρωποι απομακρύνονται από αυτήν (π.χ. μέσω της τέχνης, της επιστήμης, της φιλοσοφίας, της θρησκείας, της φαντασίωσης, του χιούμορ...), ώστε ν' αναπληρώσουν με κάποιο τρόπο τις ελλείψεις της (Freud, 1909).

Ωστόσο, δεν μπορούμε να παραλείψουμε ν' αναφέρουμε και τον αντίλογο, κατά τον οποίο, όσο πιο πολύ τολμάμε ν' αντικρίσουμε αντικειμενικά και λογικά τη πραγματικότητα, τόσο καταλαβαίνουμε ότι αυτή δεν είναι τόσο τρομακτική (Νέστορος & Βαλλιανάτου, 1996).

Παρατηρούμε, εν πάσει περιπτώσει, ότι τόσο ο Koestler (1963), όσο ο Freud (1908, 1909) και ο Winnicott (1957, 1971), έχουν υποστηρίξει την ύπαρξη μιας περιοχής *ανάμεσα στην εσωτερική και την εξωτερική*



*πραγματικότητα*, στην οποία οφείλονται οι τέχνες, οι επιστήμες και άλλα δημιουργικά επιτεύγματα. Ο καθένας από τους παραπάνω μελετητές, αναφέρεται στην ενδιάμεση περιοχή με τον δικό του τρόπο και για, λίγο ή πολύ, διαφορετικούς λόγους. Έτσι, ο Koestler (1963) φαίνεται ν' αντιλαμβάνεται τη ζωή ανάμεσα στα δυο Επίπεδα, ως μια δυνατότητα μερικών ξεχωριστών ατόμων επίγνωσης της καθημερινής ασημαντότητας και ματαιότητας, σε αντιδιαστολή με κάποια πιο ουσιαστικά πράγματα, πέρα από αυτήν, που μπορεί να παραβλέπονται ή ν' αγνοούνται, εξαιτίας της κοινωνικής συμμόρφωσης και των συμβατικοτήτων. «Ο γλύπτης ή ο ζωγράφος», μας λέει ο Μποζώνης, «θεάται τα πράγματα από την εσωτερή του αίσθηση, έστω κι αν αυτό δείχνει παραποίηση της φαινομενικότητας, επειδή αλλιώς έχουμε συνηθίσει με την αγωγή που πήραμε να βλέπουμε τα πράγματα...» (Μποζώνης, 1982, σ. 100). Σύμφωνα με τον ίδιο, η τέχνη υπερβαίνει τη φαινομενικότητα και αλλάζει τη στάση του ανθρώπου απέναντι στις καταστάσεις (Μποζώνης, 1982).

Ο Freud (1908, 1909) από τη μεριά του, αντιλαμβάνεται τη ζωή στην ενδιάμεση περιοχή, ως έναν τρόπο υπέρβασης των περιορισμών που επιβάλλονται από την πραγματικότητα, ώστε να μπορέσουν τα άτομα να ζήσουν πιο ευτυχισμένα. Θεωρεί, δηλαδή, ότι αυτή αποτελεί έναν χώρο, όπου το άτομο μεταμφιέζοντας τις πραγματικές - σεξουαλικές κατά βάση - επιθυμίες του σε συμβολικές, καταφέρνει αφενός να εκτονώσει τη βασική σεξουαλική του ενέργεια (libido) και αφετέρου να ανακοινώσει τις φαντασιώσεις του άφοβα στους άλλους (Freud, 1908, 1909). Ο Μποζώνης εκφράζει τα παραπάνω ως εξής: «η αισθητική αναγκαιότητα της τέχνης, υποκαθιστά τη φοβερή αναγκαιότητα της πραγματικότητας...εξιδανικεύει τον πραγματικό

πόνο και την ηδονή» (Μποζώνης, 1982, σ. 101). Τέλος, ο Winnicott (1957, 1971) αντιλαμβάνεται την ενδιάμεση περιοχή, ως αναγκαία προϋπόθεση για την ομαλή ψυχοδιανοητική ανάπτυξη και δημιουργική προσαρμογή στη ζωή, όλων ανεξαιρέτως των ανθρώπων.

Παρόλα αυτά, στις μέρες μας, η απελευθέρωση - σε κάθε επίπεδο - είναι τέτοια, που οι κοινωνικές πιέσεις ή οι απαγορεύσεις τείνουν να χάσουν την ισχύ και την επιβολή που είχαν κάποτε (βλ. Κανελλοπούλου, 2007). Πιο συγκεκριμένα, η φιλελεύθερη οικονομία, η πρόοδος της επιστήμης, η αποδυνάμωση του θρησκευτικού δόγματος, η ανάπτυξη και κυριαρχία του καπιταλιστικού συστήματος καθώς και η σεξουαλική απελευθέρωση, είναι μερικοί από τους παράγοντες που έχουν προσφέρει τόση ελευθερία έκφρασης της επιθυμίας στους σημερινούς ανθρώπους, όση δεν έχει υπάρξει ποτέ πριν, σε καμία άλλη εποχή (Κανελλοπούλου, 2007).

Επομένως, ίσως, σήμερα είναι ευκολότερο για τους ανθρώπους - συγκριτικά με προηγούμενες εποχές - να “πετάξουν από πάνω τους” τα στερεότυπα και τους περιορισμούς που θέλει να τους επιβάλει το παραδοσιακό πρότυπο, αναφορικά π.χ. με την γυναίκα ως το κατ’ εξοχήν υπεύθυνο άτομο για την καθαριότητα του σπιτιού ή με τον θεσμό του θρησκευτικού γάμου ή της βάπτισης - επειδή απλά αυτό κάνουν όλοι - ενώ δεν υπάρχει πίστη. Φαίνεται πως είναι ευκολότερο, αλλά όπως μας θυμίζει ο Koestler (1963), *κάθε εποχή και κάθε κοινωνία έχει τις δικές της συμβατικές φόρμουλες και τα δικά της αποδεκτά πρότυπα*. Ίσως, ακόμα κι εμείς σήμερα να μην μπορούμε τόσο εύκολα ν’ αναγνωρίσουμε τα δικά μας δεσμά ή, αντιθέτως, όπως αναφέρει η Κανελλοπούλου, ν’ αγνοούμε την παγίδευσή μας

μέσα στην καταναλωτική κοινωνία της «υπεραπόλαυσης» (Κανελλοπούλου, 2007, σ. 135-136).

Προτού ολοκληρώσουμε το παρόν κεφάλαιο, θα θέλαμε ν' αναφερθούμε σε κάποιες, κατά την άποψή μας, ενδιαφέρουσες ομοιότητες που παρατηρούμε ότι υπάρχουν ανάμεσα στη καλλιτεχνική δημιουργία και στη παιδική δημιουργικότητα. Κατ' αρχήν, διαπιστώνουμε ότι τόσο ο καλλιτέχνης στα έργα του, όσο και το παιδί κατά τις δημιουργικές του δραστηριότητες (παιχνίδι, ζωγραφική, επινόηση ιστοριών) χρησιμοποιούν μια γλώσσα συμβολική. Ο καλλιτέχνης εκφράζεται συμβολικά είτε για ν' αποφύγει τη λογοκρισία της συνείδησης (Freud, 1907 - Koestler, 1963 - Μποζώνης, 1982), είτε επειδή θέλει να δελεάσει το κοινό του με το υπονοούμενο μήνυμα που του παρέχει (Koestler, 1963), είτε γιατί η έμπνευσή του ήταν τέτοια, χωρίς ούτε ο ίδιος να γνωρίζει τους ακριβείς λόγους για τους οποίους επέλεξε τη συγκεκριμένη αλληγορία ή μεταφορά (Freud, 1907 - Μποζώνης, 1982). Το παιδί από την άλλη, εκφράζεται συμβολικά, εξαιτίας της ανεπαρκούς γλωσσικής του ανάπτυξης (Χατήρα, 2007 - Ρόζε Φλεκ Μπάνγκερτ, 1996).

Επίσης, τόσο το παιδί κατά τις δημιουργικές του δραστηριότητες, όσο και ο καλλιτέχνης στα έργα του, δημιουργούν μια νέα πραγματικότητα, η οποία ανταποκρίνεται στις προσωπικές τους ανάγκες και επιθυμίες (Freud, 1908, 1909, 1919 - Vygotsky, 1967 - Μποζώνης, 1982). Επιπλέον, μπορούμε να παρομοιάσουμε τον καλλιτέχνη με το παιδί στο βαθμό που, ενώ ο πρώτος κρατάει μια απόσταση από τα καθιερωμένα πράγματα και τις συμβατικότητες, αρνούμενος να συμμορφωθεί (Koestler, 1963 - Μποζώνης, 1982 - Ξανθάκου, 1998), το παιδί δεν έχει ακόμα φθαρεί από αυτές και έτσι παραμένει αυθόρμητο και αθώο.

Μια ακόμα ομοιότητα που παρατηρούμε, έγκειται στη λαχτάρα του καλλιτέχνη να μοιραστεί με τον κόσμο τις εμπειρίες του, τις σκέψεις και τα συναισθήματά του (Koestler, 1963 - Μποζώνης, 1982), όπως παρόμοια μεγάλη είναι και η επιθυμία του παιδιού για επικοινωνία με τους ενήλικες (Χατήρα, 2007 - Ρόζε Φλεκ Μπάνγκερτ, 1996). Τέλος, το παιδί, μέσω της εικαστικής γλώσσας που χρησιμοποιεί κατά τη ζωγραφική, αλλά και γενικά, βιώνει τα πράγματα μέσα από την ουσία τους και όχι επιφανειακά (Ρόζε Φλεκ Μπάνγκερτ, 1996), όπως παρόμοια ο καλλιτέχνης (ή κάθε δημιουργικό άτομο) εμβαθύνει στα πράγματα και τις καταστάσεις (Ξανθάκου, 1998).

Ανακεφαλαιώνοντας, επιχειρήσαμε μια συγκριτική θεώρηση τόσο μεταξύ της προσέγγισης του Koestler (1963), του Vygotsky (1967) και του Freud (1907, 1908, 1909, 1919) για την δημιουργικότητα, όσο και μεταξύ άλλων σύγχρονων. Παρατηρήσαμε, έτσι, ότι ειδικά η προσέγγιση του Koestler με αυτήν του Vygotsky, παρουσιάζουν μεταξύ τους αρκετά αξιοπρόσεχτα κοινά σημεία, παρόλο που ο πρώτος φαίνεται ν' ακολουθεί μια ψυχοδυναμικού τύπου προσέγγιση, ενώ ο δεύτερος μια αντίστοιχη ιστορική-πολιτισμική.

Ως αξιοπρόσεχτα κοινά σημεία, αναφέρουμε ενδεικτικά την διάκριση του Koestler των συμπεριφορών σε αυτοματοποιημένες και δημιουργικές και αντίστοιχα τη διάκριση του Vygotsky σε αναπαραγωγικές και δημιουργικές, την πεποίθηση και των δυο ότι οι αναπαραγωγικές ή αυτοματοποιημένες συμπεριφορές προηγούνται των δημιουργικών, ότι οι τελευταίες αντλούν το υλικό τους από τις πρώτες, ότι οι συνήθειες συνδράμουν στην ομαλή κοινωνική και πολιτισμική λειτουργικότητα κλπ. Παρά τα κοινά σημεία που εντοπίσαμε σε όλες τις προκείμενες προσεγγίσεις, η ορολογία που η καθεμία

από αυτές χρησιμοποιεί είναι διαφορετική, ως συνέπεια μάλλον της διαφορετικής τους έμφασης και οπτικής.

Ωστόσο, η ύπαρξη και αρκετών διαφορών μεταξύ τους είναι αναπόφευκτη. Έτσι, ενώ για τον Vygotsky και άλλους σύγχρονους μελετητές, η δημιουργικότητα αποτελεί μια λειτουργία που μπορεί να συνίσταται, μεταξύ άλλων, από καθημερινές ανθρώπινες δραστηριότητες, για τον Koestler αποτελεί ένα σπάνιο φαινόμενο, ενώ για τον πρώτο οι αιτίες της δημιουργικότητας βρίσκονται έξω από το ίδιο το άτομο, για τους περισσότερους τα αίτια είναι εσωτερικά κλπ.

Γενική παραδοχή, αποτελεί το γεγονός ότι η συμμόρφωση, οι κοινωνικές πιέσεις, οι συμβατικότητες, καθώς και η τάση των ατόμων για ομοιομορφία, είναι ιδιαίτερα επιβλαβείς για τις δημιουργικές συμπεριφορές. Οι περισσότεροι άνθρωποι δεν έχουν επίγνωση των κοινωνικών δεσμών τους, κάτι που καθιστά την απελευθέρωση από αυτά, ακόμα δυσκολότερη. Κατά τον Koestler (1963), ακόμα και γι' αυτούς που δεν είναι καλλιτέχνες, επιστήμονες ή γενικά ιδιαίτερα δημιουργικοί, η δυνατότητα ελεύθερης έκφρασης, τους παρέχεται μέσα από τους δρόμους του ονείρου. Το θετικό στοιχείο της αυτοματοποίησης είναι ότι βοηθά στην ομαλή λειτουργία της κοινωνίας, αν και σήμερα η απελευθέρωση είναι μεγαλύτερη συγκριτικά με προηγούμενες εποχές.

Σημαντικές ομοιότητες παρατηρούμε, επιπλέον, μεταξύ της ψυχαναλυτικής προσέγγισης του Freud με αυτήν του Koestler. Για παράδειγμα και για τους δυο, η δημιουργική ανακάλυψη επιτυγχάνεται μετά την χαλάρωση των ορθολογιστικών ελέγχων του νου, που επιτρέπει την ανάδυση υλικού από το ασυνείδητο. Βασικές διαφορές μεταξύ τους, αποτελούν αφενός η εστίαση του Freud στο προσωπικό ασυνείδητο σε αντίθεση με την πρόσθετη έμφαση του

Koestler στο αντίστοιχο συλλογικό και αφετέρου η πεποίθηση του πρώτου για την εξύψωση σεξουαλικών ορμών στη δημιουργική εργασία, τη στιγμή που ο δεύτερος αναγνωρίζει την ύπαρξη και άλλων μη σεξουαλικών ενστίκτων. Μια βασική διαφορά της σύγχρονης ψυχαναλυτικής προσέγγισης με αυτήν του Freud για την δημιουργικότητα, αποτελεί η αναπτυξιακή διάσταση που η πρώτη της προσδίδει.

Όσο για τον ψυχολογικό μηχανισμό διαμόρφωσης του συμβόλου, ο τρίτος νόμος-σχέση μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας του Vygotsky, καθώς και οι απόψεις του Koestler για τα αρχέτυπα ή του Μποζώνη για το κριτήριο του συναισθήματος, φαίνονται ιδιαίτερα διαφωτιστικές.

Πολλά κοινά σημεία εντοπίζονται και μεταξύ των διακρίσεων της σκέψης σε οπτική και ρηματική του Koestler, σε αποκλίνουσα και συγκλίνουσα του Guilford, σε διαισθητική και αναλυτική του Bruner. Παρόμοια, μεταξύ της διάκρισης της φαντασίας σε υποκειμενική και αντικειμενική του Vygotsky και της συμβολοποίησης σε πρωτογενή και δευτερογενή των σύγχρονων ψυχαναλυτών. Ο πρώτος πόλος της σκέψης (ή φαντασίας ή συμβολοποίησης) εκ των δυο, αντιπροσωπεύει τύπους πιο ευέλικτους και ασταθείς, ενώ ο δεύτερος αντιπροσωπεύει τύπους δύσκαμπτους και σταθερούς. Παρά την φαινομενική τους αντίθεση ή ανταγωνιστικότητα, αυτοί διατηρούν μεταξύ τους ένα είδος συνεργασίας.

Περισσότερη αντίθεση μπορούμε να πούμε ότι συναντάμε ανάμεσα στο Καθημερινό και το Τραγικό Επίπεδο του Koestler ή ανάμεσα στην εξωτερική και εσωτερική πραγματικότητα του Freud και του Winnicott. Γι' αυτό και οι άνθρωποι που ζουν ανάμεσα σ' αυτές τις περιοχές, ψάχνουν τρόπο να τις συμφιλιώσουν. Όπως συμβαίνει με τους καλλιτέχνες ή τους επιστήμονες που

συχνά συναντούν δυσκολίες και υποφέρουν. Παρόλα αυτά, η δημιουργική ανωτερότητά τους, έγκειται ακριβώς στη δυνατότητα που έχουν να ζουν στην ενδιάμεση περιοχή.

Κατά τον Winnicott (1957, 1971) η ενδιάμεση περιοχή αποτελεί κτήμα ολόκληρης της ανθρωπότητας και όχι μόνο των λίγων. Αναφορικά με τους λίγους (ενν. καλλιτέχνες), που η δημιουργικότητά τους παρουσιάζει αρκετά κοινά σημεία με αυτήν των μικρών παιδιών, έχουν την ικανότητα γείωσης της ατομικότητας μέσα στην οικουμενικότητα, ενώ η αυτοβιογραφία τους συνιστά μάλλον μια ανθρωπολογία. Η λαχτάρα τους να μοιραστούν τις συγκινήσεις τους είναι μεγάλη και χάρη στο ταλέντο τους, καταφέρνουν πράγματι ν' αγγίξουν κι άλλες υπάρξεις.

Αναφορικά με τους δημιουργικούς επιστήμονες, αυτοί εργάζονται πολύ σκληρά και με αφοσίωση, εξαιτίας του πάθους τους για την επιστήμη, αλλά και των απαιτήσεων που αυτή εγείρει.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στη παρούσα εργασία, επιχειρήσαμε να εμβαθύνουμε στις διάφορες προσεγγίσεις για τη δημιουργικότητα, ώστε να κατανοήσουμε καλύτερα και βαθύτερα το εν λόγω φαινόμενο. Αυτό, προσπαθήσαμε να το πετύχουμε, κυρίως, με την αναλυτική συγκριτική, μεταξύ των προσεγγίσεων, θεώρηση. Για τους ίδιους λόγους μελετήσαμε και τα χαρακτηριστικά της δημιουργικής προσωπικότητας. Ουσιαστικά, με αφορμή τη σύγκριση τριών θεωριών (του Freud, του Koestler και του Vygotsky), θίχτηκαν και αναπτύχθηκαν διάφορα σχετικά θέματα.

Πιστεύουμε, πάντως, πως καταφέραμε, ως ένα βαθμό, να διεισδύσουμε στις προκείμενες θεωρίες, καθώς έχουμε την εντύπωση πως ανακαλύψαμε αξιοπρόσεχτες ομοιότητες ή συγκλίνοντα σημεία, τα οποία με μια πρώτη ματιά, ίσως, περνούσαν απαρατήρητα. Επιπλέον, επιχειρήσαμε να εντοπίσουμε τις απαρχές της δημιουργικότητας που για την κάθε μια από τις εν λόγω προσεγγίσεις, ανευρίσκονται σε διαφορετικά σημεία.

Έτσι, για τον Vygotsky (1967), οι απαρχές εντοπίζονται στην ανάγκη του ατόμου για προσαρμογή στο περιβάλλον, το οποίο με τις συνεχείς κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις, εγείρει από αυτό απαιτήσεις και επιθυμίες. Για τον Freud (1909), οι απαρχές εντοπίζονται στην επιθυμία εκτόνωσης, με κάποιο πολιτισμένο τρόπο, της βασικής σεξουαλικής ενέργειας, ενώ για τον Koestler (1963) πρόκειται για την εσωτερική ανάγκη της αυτό-υπέρβασης. Επίσης, κατά τον Freud (1907), η ικανότητα των ατόμων για εξύψωση (εξιδανίκευση) των ενστίκτων, έχει μάλλον βιολογική βάση, ενώ για τον Rogers (βλ.



Hausman & Rothenberg, 1976), οι ρίζες ανευρίσκονται στην ανάγκη του ατόμου γι' αυτοπραγμάτωση.

Τέλος, κατά τον Freud (1919), τον Koestler (1963) και τον Πασσάκο (1977), ως απαρχή, νοείται, επιπλέον, η ακατάπαυτη κατάσταση δημιουργίας της ίδιας της ζωής που αναγκάζει και τους οργανισμούς να εξελίσσονται. Με σημερινούς όρους, αυτό μεταφράζεται ως ανάγκη αναπροσαρμογής σ' έναν κόσμο, του οποίου οι ρυθμοί μεταβάλλονται ανεξέλεγκτα και οι εξελίξεις είναι ραγδαίες (Ξανθάκου, 1998 - Gruber & Bodeker, 2005).

Έχοντας προσφέρει κάποια ερεθίσματα για περαιτέρω προβληματισμό και έρευνα επί του θέματος της απαρχής, συνεχίζουμε με τα υπόλοιπα βασικά, γενικά συμπεράσματα στα οποία καταλήγουμε.

Κατ' αρχήν, αναφορικά με τη δημιουργικότητα και τη νοημοσύνη, αυτές φαίνεται ότι είναι δυο έννοιες, ούτε εντελώς ανεξάρτητες μεταξύ τους, αλλά ούτε και αποκλειστικά αλληλοεξαρτώμενες. Για παράδειγμα, ένα άτομο με χαμηλή ή μέτρια νοημοσύνη, μπορεί να έχει επίσης ικανότητες πρωτότυπης δημιουργίας, αλλά όχι σε τέτοιο βαθμό, ώστε π.χ. ν' αλλάξει μια υπάρχουσα παράδοση [(βλ. Csikszentmihalyi, 1996 - αλλαγή παράδοσης από ανώτερα δημιουργικά άτομα)]. Κάτι τέτοιο, θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί πιθανότερα από κάποιο άτομο με υψηλές νοητικές και ταυτόχρονα υψηλές δημιουργικές ικανότητες. Επιπλέον, ένα άτομο με υψηλή νοημοσύνη δεν είναι απαραίτητα και πολύ δημιουργικό, καθώς η δημιουργικότητα εξαρτάται, μεταξύ άλλων, από κοινωνικούς, εκπαιδευτικούς και ιδιοσυγκρασιακούς παράγοντες. Οι όποιες, πάντως, διαφορές μεταξύ των ατόμων, φαίνεται ότι είναι ποσοτικές και όχι ποιοτικές.

Επίσης, φαίνεται ότι υπάρχουν διάφορα γνωρίσματα προσωπικότητας που συνδέονται με τις δημιουργικές ικανότητες, όπως διάφορα γνωρίσματα προσωπικότητας συνδέονται με την συμμόρφωση και την κατάπνιξη της δημιουργικής τάσης [(βλ. Πασσάκο,1977)]. Ίσως αυτό που περισσότερο απ' όλα διαχωρίζει τα δημιουργικά άτομα απ' τα λιγότερο δημιουργικά, είναι η δύναμη και η τόλμη τους να σπάνε τους παραδοσιακούς κώδικες, αδιαφορώντας για το αν θ' απορριφθούν ή αποδοκιμαστούν γι' αυτό. Τα δημιουργικά άτομα, αποζητούν, επίσης, την αποδοχή, αλλά φαίνεται ότι φοβούνται λιγότερο να πάρουν αυτό το ρίσκο. Γενικά, η πάλη ενάντια στο κατεστημένο απαιτεί διαρκείς προσπάθειες και σε κάθε φάση της ζωής, καθώς υπάρχει μια διαρκή διαλεκτική μεταξύ των ατόμων και του κατεστημένου περίγυρου, έτσι ώστε αυτά έρχονται διαρκώς αντιμέτωπα.

Επιπλέον, διαπιστώσαμε ότι τα δημιουργικά άτομα χειρίζονται περισσότερο τους ευέλικτους τύπους σκέψης (αποκλίνουσα, σκέψη σε εικόνες), καθώς και ότι χαρακτηρίζονται από πιο ευέλικτες ή ευμετάβλητες συμπεριφορές. Παρόλα αυτά, στα δημιουργικά άτομα βρίσκουμε, επίσης, γνωρίσματα ή συμπεριφορές που κατ' εξοχήν χαρακτηρίζουν τα λιγότερο δημιουργικά, με τη διαφορά ότι τα πρώτα έχουν την ευχέρεια να μεταπηδούν από τον έναν πόλο της ίδιας ιδιότητας στον άλλο, τη στιγμή που άλλα, θα παρέμεναν σταθερά κι αμετάκλητα. Οι λέξεις κλειδιά εδώ, είναι η έλλειψη μονομέρειας, η ευρύτητα, η ευμεταβλητότητα, η ευκαμψία, η αλλαγή, η εξέλιξη, ο συνδυασμός των αντιθέτων.

Η φαντασία φαίνεται πως σχετίζεται, επίσης, στενά με τη δημιουργικότητα και μάλιστα είναι σημαντική τόσο για τα παιδιά όσο και για τους ενήλικες. Οι εφαρμογές της στη πραγματικότητα έχουν μεγάλη πρακτική σημασία.

Όσον αφορά τις κοινωνικές πιέσεις, τις συνήθειες και τις συμβατικότητες, διαπιστώσαμε ότι αυτές ασκούν πολύ ισχυρή επίδραση. Συχνά, μάλιστα, οι άνθρωποι αγνοούν ή παραβλέπουν την ισχύ και την ύπαρξή τους με αποτέλεσμα οι πιθανότητες «αποτίναξης» αυτών να είναι περιορισμένες. Αν και γενικά αναστέλλουν την εκδήλωση δημιουργικών συμπεριφορών, είναι χρήσιμες για την ομαλή λειτουργικότητα της κοινωνίας. Παρόλα αυτά, στις μέρες μας, φαίνεται πως υπάρχει περισσότερο έδαφος για δημιουργικές εκδηλώσεις, συγκριτικά με προηγούμενες εποχές, εξαιτίας του αχαλίνωτου φιλελευθερισμού και της άρσης πολλών απαγορεύσεων.

Διαπιστώσαμε, ακόμα, ότι είναι σημαντικό να στρέψουμε τη προσοχή μας και πέρα από τις καθημερινές συνήθειες, πέρα από αυτά που συνηθίζουμε να κάνουμε και να βλέπουμε. Με άλλα λόγια, καλό είναι να παρατηρούμε περισσότερο τα πράγματα που υπάρχουνε γύρω μας γιατί αυτά είναι, εξάλλου, εκείνα που θα χρησιμοποιήσουμε για τις τυχόν νέες συνθέσεις ή δημιουργίες μας. Εκείνα που ήδη έχουμε και ήδη γνωρίζουμε. Η συχνή εξάσκηση ήδη υπάρχοντων σχημάτων είναι, επίσης, σημαντική.

Σχετικά με τη τέχνη, που αντιπροσωπεύει μια από τις ανώτερες εκδηλώσεις της δημιουργικότητας, αυτή αγγίζει και συγκινεί τις ψυχές άλλων ανθρώπων επειδή θίγει θέματα πανανθρώπινα. Ουσιαστικά, μας διδάσκει πως εμείς οι άνθρωποι περισσότερο μοιάζουμε μεταξύ μας, παρά διαφέρουμε. Στη πραγματικότητα, υποφέρουμε όλοι για παρόμοιους λόγους και χαιρόμαστε με παρόμοια πράγματα. Επίσης, η τέχνη υπερβαίνει την φαινομενικότητα και διεισδύει στην ουσία.

Αναφορικά με τη σφαίρα της επιστήμης, διαπιστώσαμε ότι η σκληρή δουλειά, η αφοσίωση και η διαρκής ενασχόληση κάποιων ατόμων με αυτήν,

οφείλονται αφενός στην αγάπη και το πάθος τους γι' αυτό που διάλεξαν να κάνουν και αφετέρου στις υψηλές απαιτήσεις του πεδίου αυτού καθαυτού.

Γενικά, θα λέγαμε ότι τα σημεία στα οποία οι διάφορες θεωρίες συγκλίνουν μεταξύ τους, αποτελούν, ίσως, τις *πιθανότερες αλήθειες* σχετικά με τη δημιουργικότητα, ενώ τα σημεία στα οποία αποκλίνουν, ίσως, είτε *θίγουν διαφορετικές πλευρές του ίδιου θέματος*, είτε πρόκειται για διαφορετικά, *πιθανά σενάρια που εξαρτώνται από την εκάστοτε περίπτωση*.

Για παράδειγμα, ως πιθανότερες αλήθειες - εξαιτίας της σύγκλισης μεταξύ των θεωριών - μπορούμε να εκλάβουμε, μεταξύ άλλων, τα εξής: το γεγονός ότι οι νέες συνθέσεις αποτελούνται από ήδη γνωστά στοιχεία, το ότι η δύναμη της συνήθειας, η πίεση για ομοιομορφία και οι συμβατικότητες, αναστέλλουν την εκδήλωση δημιουργικών συμπεριφορών, το ότι υπάρχουν διάφοροι τύποι σκέψης απ' τους οποίους άλλοι είναι πιο ευέλικτοι και άλλοι πιο άκαμπτοι - ότι οι πρώτοι συνδέονται περισσότερο με την δημιουργική σκέψη απ' ότι οι δεύτεροι, το ότι όλοι οι άνθρωποι είναι εν δυνάμει δημιουργικοί κλπ.

Από την άλλη μεριά, για τα σημεία, όπου συναντήσαμε αποκλίσεις μεταξύ των θεωριών, π.χ. αναφορικά με τις απόψεις του Koestler και του Freud για τους λόγους που ωθείται ο καλλιτέχνης ή ο επιστήμονας στη δημιουργία ή την ανακάλυψη, μπορούμε να πούμε ότι η εφαρμογή της κάθε προσέγγισης εξαρτάται, λίγο ή πολύ, από την εκάστοτε περίπτωση ή ότι θίγει (τονίζει) διαφορετικές πλευρές του θέματος. Πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με το παράδειγμά μας, σε ορισμένες περιπτώσεις, μπορεί πράγματι κάποιοι καλλιτέχνες ή επιστήμονες να μεταθέτουν σεξουαλικές τους επιθυμίες ή να τις εκπληρώνουν συμβολικά [(βλ. προσέγγιση του Freud, 1907, 1908, 1909)], ενώ σε κάποιες άλλες, ο καλλιτέχνης μπορεί να επιθυμεί να υπερβεί το εγώ

του και να ενωθεί με τον κόσμο [(βλ. προσέγγιση του Koestler, 1963)]. Μπορεί, επίσης, να υφίστανται και τα δυο ταυτόχρονα.

Παρατηρήσαμε, επιπλέον, ότι η δημιουργικότητα είναι ένα *πολύ ευρύ φαινόμενο* που αναφέρεται τόσο σ' έναν γενικότερο τρόπο ζωής και αντίληψης των καταστάσεων, όσο και σ' έναν ορισμένο τρόπο αντίδρασης κι αντιμετώπισης των προβλημάτων - προκλήσεων, καθώς συνδέεται στενά με ορισμένα γνωρίσματα προσωπικότητας και βρίσκεται σε διαρκή διαλεκτική με το περιβάλλον.

Έτσι, το να είναι κανείς δημιουργικός σημαίνει ότι είναι ευέλικτος (όχι κατηγορηματικός ή απόλυτος), ανοιχτός στην εμπειρία (δέχεται τα πράγματα όπως είναι, χωρίς να τα διαστρεβλώνει ή να τα αρνείται, του αρέσει να μαθαίνει, να βελτιώνεται, να πειραματίζεται), αμφισβητεί και δεν ακολουθεί τυποποιημένα ή μηχανιστικά τους διάφορους κοινωνικούς τύπους ή κανόνες.

Ακόμα, η δημιουργικότητα ως φαινόμενο, αφορά όχι μόνο τα άτομα ως προσωπικότητες, αλλά εκτείνεται και σε όλα τα υπάρχοντα πεδία: από τη δημιουργία του κόσμου (από τον Θεό ή τη Φύση), μέχρι τη δημιουργία του πολιτισμού, της κοινωνίας, της πολιτικής, της εκπαίδευσης.

Επιπλέον, η δημιουργικότητα δεν αποτελεί φαινόμενο μόνο πνευματικό, αλλά και γνωστικό [(βλ. Gruber & Bodeker, 2005)], κοινωνικό, πολιτισμικό, καθώς και ιστορικό [(βλ. Vygotsky, 1967 - Ξανθάκου, 1998 - Gruber & Bodeker, 2005)].

Ολοκληρώνοντας, παρατηρήσαμε πως όλες οι προκείμενες προσεγγίσεις είχαν κάτι ξεχωριστό κι ενδιαφέρον να προσθέσουν, ώστε το τεράστιο αυτό παζλ της δημιουργικότητας να φανεί, έστω και λίγο, πιο ολοκληρωμένο.

Πιστεύουμε, έτσι, ότι η κάθε προσέγγιση, περισσότερο πρόσθεσε ένα νέο κομμάτι, παρά αναίρεσε κάποιο άλλο.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

### A. Ελληνόγλωσσες

**Βασιλαματζής, Γ. Battegay, R., Fahrner, E., Gillieron, P., Giovacchini, T., Ogden.** (2000). Εισαγωγή. Στο Ανάμεσα στη Σύγχυση και τη Δημιουργικότητα: Ψυχανάλυση και οριακός ασθενής (σ. 13-20). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

**Βεργέτης, Δ.** (2008). Ημερίδα: Η οικογενειακή δομή και οι επιπτώσεις της στο υποκείμενο: Ψυχαναλυτική προσέγγιση. Τίτλος εισήγησης: Η μητρότητα στις σύγχρονες οικογενειακές δομές (Ρέθυμνο).

**Bruner, J. S.** (1960). Διαισθητική και αναλυτική σκέψη. Στο Η διαδικασία της παιδείας: Μια διεισδυτική έρευνα γύρω από τη σχολική παιδεία που ανοίγει νέους δρόμους στη μάθηση και τη διδασκαλία (σ.66-77). Αθήνα: Α. Καραβία.

**Δαφέρμος, Μ.,** (2002). Εισαγωγή, Συνοπτικά βιογραφικά στοιχεία για τον L. Vygotsky. Στο Η Πολιτισμική-Ιστορική Θεωρία του Vygotsky: Φιλοσοφικές - Ψυχολογικές - Παιδαγωγικές διαστάσεις (σ. 13-22, 297-299). Αθήνα: Αστραπός.

**Duffy, B.** (1998). Κεφάλαιο 5ο: Η σημασία των λαθών. Στο Υποστηρίζοντας τη δημιουργικότητα και τη φαντασία στην προσχολική ηλικία (σ.107-111). Αθήνα: Σαββάλας.

**Freud, S.** (1907). Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι. Στο Ο Μωσής και ο μονοθεϊσμός: ψυχαναλυτική ερμηνεία του θρησκευτικού φαινομένου (Άπαντα). Αθήνα: Σμυρνιώτης.

**Freud, S.** (1908). Ο ποιητής και η φαντασίωση. Στο περιοδικό Εκ των υστέρων (No3, Νοέμβριος 1999, σ.213-223).

**Freud, S.** (1909). Η Ψυχανάλυση, Μέρος πρώτο: Το ψυχολογικό ενδιαφέρον, Μέρος δεύτερο: Το ενδιαφέρον για την τέχνη. Στο Μελέτες για την Ψυχανάλυση (σ. 56-113, 116-129, 143-144). Αθήνα: Επίκουρος.

**Freud, S.** (1910). Μάθημα τέταρτο: Τα παθογενή συμπλέγματα, Τα νοσηρά συμπτώματα είναι αλληλένδετα με τη σεξουαλικότητα, Η παιδική σεξουαλικότητα, Ο αυτοερωτισμός, Η λίμπιντο και η πορεία της, Σεξουαλική διαστροφή, Οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Στο Πέντε Μαθήματα Ψυχανάλυσεως (Άπαντα, σ. 52-62). Αθήνα: Σμυρνιώτης.

**Freud, S.** (1919). Κεφάλαιο 5ο: Ο καταναγκασμός επανάληψης εμπόδιο στο στοιχείο της ηδονής, Κεφάλαιο 6ο: Δυαδισμός των ενστίκτων Ένστικτα Ζωής και Ένστικτα Θανάτου. Στο Πέραν του στοιχείου της ηδονής (Άπαντα, σ. 268-278, 279-300). Αθήνα: Σμυρνιώτης.

**Jung, C.** (1921). Ορισμοί: Ασυνείδητο, Εικόνα. Στο Ψυχολογικοί τύποι (2ος τόμος, σ. 637-641, 652-659). Θεσσαλονίκη: Σπαγειρία.

**Κανελλοπούλου, Λ.** (2007). Τι είναι μια λακανική ψυχανάλυση «μέσα στη δυσφορία μέσα στον πολιτισμό;». Στο Αλήθεια: Περιοδικό ψυχανάλυσης, φιλοσοφίας και τέχνης (No2, Φθινόπωρο 2007, σ.125-136). Αθήνα: Πατάκη.

**Καραλής, Β.** (1994). Η οντοποία της καλλιτεχνικής πράξης. Στο Ο Νίκος Καζαντζάκης και το Παλίμψηστο της Ιστορίας: δοκίμιο επί της οντοποίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας (σ. 279-292). Αθήνα: Κανάκη.

**Koestler, A.** (1963). Πρόλογος του Καθηγητή Sir Cyril Burt, Τύχη και Ωριμότητα, Λογική και Διάισηση, Η Παράπλευρη Σκέψη, Υπόγεια Παιχνίδια, Η λογική του Υγρού Ματιού, Περί Νήσων και Υδάτινων Οδών, Ψευδαίσθηση,



Ρυθμός και Ρίμα, Εικόνα, Αναδίπλωση, Χαρακτήρας και Πλοκή, Η Κοιλιά της Φάλαινας, Μοτίβο και Μέσο, Εικόνα και Συγκίνηση. Στο Η Πράξη της Δημιουργίας: Μια Μελέτη του Συνειδητού και του Ασυνείδητου στην Επιστήμη και στη Τέχνη (σ. 9-15, 88-91, 91-116, 117-143, 144-155, 219-229, 236-242, 243-250, 251-257, 258-268, 269-277, 278-288, 289-295, 296-309, 310-317). Αθήνα: Χατζηνικολή.

**Κυπριωτάκης, Α. Β.** (1982). Κεφάλαιο 2ο: Ιστορική αναδρομή. Στο Η νοημοσύνη και η εξέλιξή της (σ. 25-31). Ηράκλειο: Ψυχοτεχνική.

**Κωσταρίδου-Ευκλείδη, Α.** (1999). Κεφάλαιο 3ο: Η δομή της προσωπικότητας. Στο Ψυχολογία κινήτρων (σ. 68-71). Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.

**Lee, V., Litt, L. Webberley, R.,** (1987). Εισαγωγή, Μέρος πρώτο: Το νόημα της νοημοσύνης, Μέρος δεύτερο: Πρώτη θεώρηση, Μέτρηση της δημιουργικότητας, Η δημιουργικότητα στο σχολείο. Στο Νοημοσύνη και Δημιουργικότητα (σ. 11-14, 17-53, 87-94, 95-116, 117-134). Αθήνα: Π. Κούτσουμπος Α.Ε.

**Massialas, B. G., Zevin, J.** (1967). Κεφάλαιο πρώτο: Η δημιουργική σκέψη. Στο Δημιουργική εργασία στο σχολείο (σ. 31-36). Αθήνα.

**McWilliams, N.** (1994). Δευτερογενείς αμυντικές διεργασίες: Μετάθεση & Μετουσίωση, Τύποι οργάνωσης του χαρακτήρα: Σχιζοειδείς προσωπικότητες: Ο Σχιζοειδής Εαυτός. Στο Ψυχαναλυτική Διάγνωση (σ.289-291, 311-315, 415-419). Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.

**Morhain, Y.** (2007). Ημερίδα: Ψυχοδυναμική Προσέγγιση του Παιδικού Σχεδίου: Ψυχοδιαγνωστικές και Θεραπευτικές Προεκτάσεις. Τίτλος εισήγησης: Μνήμη του Τραύματος και Δημιουργικότητα (Ρέθυμνο).

**Μπάνγκερτ, Ρ. Φ.** (1996). Λίγα λόγια για το βιβλίο, Τα Παιδιά και οι Ζωγραφιές τους και Η Κατανόηση της Παιδικής Ζωγραφικής. Στο Τα Παιδιά Στέλνουν Μηνύματα με τις Ζωγραφιές τους. (σ. 13-17, 19-55, 57-66). Αθήνα: Θυμάρι.

**Μποζώνης, Γ. Α.** (1982). Αισθητικοί προβληματισμοί: Τεύχος πρώτο. Αθήνα.

**Μπουσκάλια, Λ. Φ.** (1982). Η αγάπη ως αναμορφωτής της συμπεριφοράς. Στο Να Ζεις, ν' Αγαπάς και να Μαθαίνεις (σ. 19-59). Αθήνα: Γλάρος.

**Νέστορος, Ι. & Βαλλιανάτου, Ν.** (1996). Για μια νέα ελληνική ψυχοθεραπεία. Στο Συνθετική Ψυχοθεραπεία: με στοιχεία ψυχοπαθολογίας (σ. 35-54). Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.

**Νημά, Ε. Α.** (1996). Εισαγωγή, Φύση της δημιουργικότητας, Δημιουργικότητα και φύλο, Η σχέση της δημιουργικότητας με τη νοημοσύνη, παιχνίδι και δημιουργικότητα, Οικογενειακή κοινωνικοποίηση και ανάπτυξη της δημιουργικότητας. Στο Οικογενειακή κοινωνικοποίηση και δημιουργικότητα: Η συμβολή της οικογένειας στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας κατά την παιδική ηλικία (σ.9-12, 13-22, 23-27, 29-30, 31-36, 37-44). Θεσσαλονίκη: Οίκος αδελφών Κυριακίδη Α.Ε.

**Ξανθάκου, Γ.** (1998). Κεφάλαιο 1. Στο Η Δημιουργικότητα στο Σχολείο (σ.25-73). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

**Ξανθάκου, Γ., Καΐλα, Μ.** (2002). Εισαγωγή, Το δημιουργικής επίλυσης πρόβλημα στο παιχνίδι των παιδιών, Η αντιφατικότητα του Ιανού. Στο Το Δημιουργικής Επίλυσης Πρόβλημα (σ. 17-23, 54-58, 61-67). Αθήνα: Αστραπός.

**Πασσάκος, Κ.** (1977). Πρόλογος, Μέρος 1ο: Η Δημιουργικότης ως ψυχικόν γεγονός, Η Καθολικότης της δημιουργικότητος, Ψυχολογικάί θεωρίαι περί της

δημιουργικότητας, Δημιουργικότης αποκλίνον και συγκλίνον σκέπτεσθαι, Η Δημιουργικότης αναπτυξιακώς θεωρούμενη, Η προσωπικότης του δημιουργικού εφήβου, Η ψυχική υγεία εις τον δημιουργικόν έφηβον. Στο Η Δημιουργική σκέψις εις την εφηβείαν: συμβολή εις την ψυχολογικήν κατανόησιν και παιδαγωγικήν αξιοποίησιν της δημιουργικότητος (σ. 9-10, 11-19, 19-26, 26-42, 43-49, 58-66, 66-80, 80-85). Αθήνα.

**Pervin, L. A., John, O. P.** (1997). Μια Ψυχοδυναμική Θεωρία: Η Ψυχαναλυτική Θεωρία του Freud για την Προσωπικότητα: Σκιαγράφημα του Θεωρητικού. Στο Θεωρίες Προσωπικότητας: Έρευνα και Εφαρμογές (σ. 116-119). Αθήνα.

**Pontalis, J. B.** (1990). Η Θελκτικότητα του Ονείρου: Πού να είναι άραγε;, Μεταμορφώσεις. Στο Η Δύναμη της έλξης (σ. 30-34, 123-130). Αθήνα: Σμίλη.

**Χατήρα, Κ.** (2005). Η Δυναμική του Συλλογικού Ασυνειδήτου στις Κοινωνικές Αναπαραστάσεις του Πόνου, Γενική Θεώρηση του Πόνου. Στις πανεπιστημιακές σημειώσεις για το Σεμινάριο Πόνος: Ψυχαναλυτική Προσέγγιση (δεν υπάρχει αρίθμηση στις σελίδες). Βάση δεδομένων: <ftp://psy-user:1234@ftp.soc.uoc.gr>

**Χατήρα, Κ.** (2007). Ημερίδα: Ψυχοδυναμική Προσέγγιση του Παιδικού Σχεδίου: Ψυχοδιαγνωστικές και Θεραπευτικές Προεκτάσεις. Τίτλος εισήγησης: Το Παιδικό Σχέδιο: Ψυχοδυναμική Προσέγγιση (Ρέθυμνο).

**Winnicott, D. W.** (1957). Μεταβατικά αντικείμενα και μεταβατικά φαινόμενα: Μια μελέτη του πρώτου μη-εγώ (not-me) αποκτήματος. Στο Από την Παιδιατρική στην Ψυχανάλυση (σ. 378-397). Αθήνα: Καστανιώτη.

**Winnicott, D. W.** (1971). Η Δημιουργικότητα και οι Αφετηρίες της, Η Τοποθεσία της Πολιτιστικής Εμπειρίας. Στο Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα (σ. 121-131, 168-181). Αθήνα: Καστανιώτη.

### **B. Ξενόγλωσσες**

**Albert, R.** (1990). Part 1: Giftedness, Education and the achievement of eminence, Assumptions, Dangers and impediments: family and culture. In Theories of creativity (p. 16-19, 19-20, 26-29). London: Sage focus.

**Csikszentmihalyi, M.** (1996). Part Two: The systems model, Internalizing the system. Part Three: The ten dimensions of complexity. Part Four: The field, the domain and the unconscious. Part Five: The conditions for flow in creativity. Part Six: Being in the right place, Missing fathers. In Creativity: flow and the psychology of discovery and invention (p. 23-31, 47-50, 51-76, 102-103, 113-115, 128-133, 167-172). New York: HarperCollins.

**Gruber, H. E., Bodeker, K.** (2005). Introduction: Roots and Principles of psychometric research on creativity, Networks of enterprise in creative scientific work, Facets of the creative process: Insight, Point of view and Repetition, Creativity and the constructive function of repetition, On the relation between "Aha experiences" and the constructive ideas: Conclusion, The self-construction of the extraordinary: self-mobilization and the feeling of specialness, Creativity in the moral domain: crisis, morality and creativity. In Creativity, Psychology and the history of science (Vol. 245. p. 1-4, 89-104, 193-194, 195-200, 214-215, 393-397, 428-429). New York: Springer.

**Hausman, C. R., Rothenberg, A.** (1976). Graham Wallas: Stages in the Creative process, Arthur Koestler: Bisociation in Creation, Carl G. Jung: On the relation of Analytic Psychology and Poetic Art, B. F. Skinner: A Behavioral Model of Creation, Carl R. Rogers: Toward a theory of Creativity. In *The Creativity question* (p. 69-73, 108-120, 120-126, 267-273, 296-305). U.S.A.: Duke University Press.

**Sternberg, R., Lubart, T., Runco, M. A., Albert, R., O'Hara, L.** (1999). A History of Research on Creativity. In *Handbook of Creativity* (p. 16-29). U.S.A.: Cambridge University Press.

**Vygotsky, L. S.** (1967). Chapter 1: Creativity and Imagination, Chapter 2: Imagination and Reality, Chapter 3: The Mechanism of Creative Imagination, Chapter 4: Imagination in Children and Adolescents, Chapter 5: "The Agonies of Creation". In *Imagination and Creativity in Childhood* (*Journal of Russian and East European Psychology*, vol. 42, no 1, p. 7-12, 12-25, 25-31, 31-39, 39-42). London: M.E. Sharpe Inc.