

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΡΩΝ  
ΘΕΜΑ ΠΤΑ

ΚΡΥΦΑ ΚΟΥΡΑΚΕ

ΟΙ ΔΙΟΓΥΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ  
ΣΤΟ ΗΕΖΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ  
ΤΗΣ ΖΩΡΕ ΕΑΡΗ 1889-1895

ΔΙΑΚΤΟΡ ΚΕ ΑΛΑΤΡΙΒΕ



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026000152136

ΔΔ  
370  
ΚΟΥ  
2004



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**  
**ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ**  
**ΤΜΗΜΑ Π.Τ.Δ.Ε.**

**ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΚΟΥΡΑΚΗ**

**ΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΣΤΟ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΚΟ**  
**ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΖΩΡΖ ΣΑΡΗ (1969 – 1995)**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 2004**



**Χρυσούλα Κουράκη**

**Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες στο πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή  
(1969 – 1995)**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**που υποβλήθηκε στο Τμήμα Π.Τ.Δ.Ε.  
Της Σχολής Επιστημών της Αγωγής  
του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων**

**Συμβουλευτική επιτροπή**

**Μάρθα Καρπόζηλου, Καθηγήτρια  
Γεώργιος Καψάλης, Καθηγητής  
Βασιλική Πάτσιου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια**

**Εξεταστική Επιτροπή**

**Αναστασία Κατσίκη-Γκίβαλου, Καθηγήτρια  
Ελένη Μαραγκουδάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια  
Βασιλική Κοντογιάννη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια  
Σμαράγδα Παπαδοπούλου, Λέκτορας**





Εγκρίθηκε στη συνεδρία αριθμ. 19.6.01 του Τμήματος Π.Τ.Δ.Ε..

Η έγκριση διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Π.Τ.Δ.Ε., της Σχολής Επιστημών της Αγωγής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα.

(Ν. 5343/32, άρθρο 202 § 2)



Στους γονείς μου



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	5
Συντομογραφίες	7
Εισαγωγή	8
Η ζωή και το έργο της Ζωρζ Σαρή	12
Το έργο της Ζωρζ Σαρή	14
Θεματολογία και κριτική των μυθιστορημάτων της Ζωρζ Σαρή	16
i) Ιστορικό-πολιτικό μυθιστόρημα	16
ii) Bildungsroman	19
iii) Κοινωνικό μυθιστόρημα	20
iv) Ηθογραφικό μυθιστόρημα	25

### Μέρος πρώτο

#### ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Πρώτο κεφάλαιο: Το παιδικό-νεανικό λογοτέχνημα: οι άξονες που το δομούν και η σχέση τους με το λογοτεχνικό χαρακτήρα	29
1.1 Τι είναι η παιδική και η νεανική λογοτεχνία	29
1.1.1 Παιδική λογοτεχνία	29
1.1.2 Νεανική λογοτεχνία	33
1.2 Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας και οι άξονες δόμησης του παιδικού-νεανικού λογοτεχνήματος	36
1.2.1 Χαρακτήρες	37
1.2.2 Χαρακτήρες-πλοκή	39
1.2.3 Χαρακτήρες-οπτική γωνία	44
1.2.4 Χαρακτήρες-σκηνικό	46
1.2.5 Χαρακτήρες-θέμα	48
1.2.6 Χαρακτήρες-δομή	49





5.1.2 Στόχοι έρευνας	133
5.2 Σύσταση του δείγματος	133
5.2.1 Γενικά	133
5.2.2 Κριτήρια επιλογής του υλικού	134
5.3 Μέθοδος ανάλυσης των χαρακτήρων	135
5.3.1 Το σύστημα κατηγοριών ανάλυσης των χαρακτήρων	136
5.3.1.1 Ο ρεαλισμός των χαρακτήρων	137
5.3.1.2 Αφηγηματικές τεχνικές παρουσίασης των χαρακτήρων	139
5.3.2 Κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων	141
Έκτο κεφάλαιο: Χαρακτήρες και ρεαλισμός	144
6.1 Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των χαρακτήρων	144
6.1.1 Σφαιρικοί χαρακτήρες	144
6.1.1.1 Γενικά	144
6.1.1.2 Περιγραφή χαρακτηριστικών	144
6.1.2 Επίπεδοι χαρακτήρες	183
6.1.2.1 Γενικά	183
6.1.2.2 Περιγραφή χαρακτηριστικών	184
6.1.3 Ημι-σφαιρικοί χαρακτήρες	200
6.1.3.1 Γενικά	200
6.1.3.2 Περιγραφή χαρακτηριστικών	201
6.1.4 Συμπεράσματα	218
6.2 Χαρακτήρες και χωρο-χρονικό πλαίσιο	220
6.2.1 Γενικά	220
6.2.2 Ιστορικο-πολιτικό πλαίσιο	221
6.2.3 Μη αστικός ελληνικός χώρος παρελθόντος χρόνου	225
6.2.4 Μεμονωμένοι γυναικείοι χαρακτήρες και χωρο-χρονικό πλαίσιο	228
6.2.5 Μετωνυμική σχέση εξωτερικού περιβάλλοντος και χαρακτήρων	231
6.3 Τα εξωτερικά χαρακτηριστικά των χαρακτήρων	235
6.4 Το παρελθόν των χαρακτήρων	246
6.5 Συμπεράσματα	253





## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η εκπόνηση της παρούσας μελέτης ξεκίνησε το 1998, ένα χρόνο μετά το τέλος των πανεπιστημιακών μου σπουδών. Η ουσιαστική απαρχή του ενδιαφέροντός μου, όμως, για την παιδική λογοτεχνία και ιδιαίτερα για το έργο της Ζωρζ Σαρή είχε πραγματοποιηθεί αρκετά νωρίτερα, όταν κατά τη φοίτησή μου στο πανεπιστήμιο εκπόνησα δύο εργασίες με βασικό άξονα τα μυθιστορήματα της Ζωρζ Σαρή.

Η ιδέα του να ασχοληθώ με τους χαρακτήρες των έργων της προέκυψε αφενός ως προσωπική μου ανάγκη, καθώς ως αναγνώστρια, από την παιδική μου κιόλας ηλικία, είχα ανακαλύψει το ενδιαφέρον που παρουσίαζαν τα μυθιστορηματικά πρόσωπα σε ό,τι αφορά τις μεταξύ τους διακειμενικές σχέσεις και την αληθοφάνειά τους. Αφετέρου, ως ερευνήτρια, πλέον, είχα εντοπίσει την παντελή έλλειψη μελετών για τους χαρακτήρες παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας στον ελλαδικό κυρίως χώρο. Η έλλειψη αυτή, όπως αποδείχθηκε, αφορούσε σε μεγάλο βαθμό και τη διεθνή βιβλιογραφία, γεγονός που δυσκόλεψε αρκετά την ερευνητική μου προσπάθεια.

Η διεξαγωγή της έρευνας, λοιπόν, για την κατάρτιση του θεωρητικού υπόβαθρου της διατριβής πραγματοποιήθηκε τόσο σε ελληνικές όσο και σε βρετανικές βιβλιοθήκες. Οι πανεπιστημιακές βιβλιοθήκες των Παιδαγωγικών Τμημάτων των Πανεπιστημίων των Ιωαννίνων και της Αθήνας, της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, του Κέντρου Ελληνικού Παιδικού και Εφηβικού Βιβλίου, καθώς και της Ελληνοαμερικάνικης Ένωσης, αποτέλεσαν τους κύριους χώρους έρευνας στην Ελλάδα. Η British Library και οι βιβλιοθήκες του King's College του University of London και του University of Surrey, Roehampton Institute στο Λονδίνο, αποτέλεσαν το βασικό πεδίο έρευνας του μεγαλύτερου όγκου της ξένης βιβλιογραφίας. Παράλληλα με την έρευνα σε οργανωμένες βιβλιοθήκες, πολύ υλικό βρέθηκε και στο προσωπικό αρχείο της Ζωρζ Σαρή, το οποίο περιελάμβανε δημοσιεύματα για το έργο της και για την ελληνική παιδική λογοτεχνία γενικότερα, άρθρα και ομιλίες της, καθώς και την αλληλογραφία με τους αναγνώστες της από το 1976 μέχρι σήμερα.

Η προσωπική μου επαφή με τη Ζωρζ Σαρή, το αμείωτο ενδιαφέρον της σε όλη την πορεία της εργασίας μου, η φιλική της υποστήριξη, συνέβαλαν αποφασιστικά στην προσπάθειά μου όλο αυτό το διάστημα. Γι' αυτό της οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ.



Επίσης, ευχαριστίες οφείλω να απευθύνω στην τριμελή επιτροπή επίβλεψης της παρούσας διατριβής (κα Μάρθα Καρπόζηλου, κ. Γεώργιο Καψάλη, κα Βίκυ Πάτσιου) και ιδιαίτερα στην κα Καρπόζηλου και στην κα Πάτσιου, για το χρόνο που αφιέρωσαν στην παρακολούθηση της εργασίας μου, για τις πολύτιμες συμβουλές, τις καίριες παρατηρήσεις και κυρίως για το προσωπικό τους ενδιαφέρον. Πολύτιμες ήταν οι παρατηρήσεις αναφορικά με ζητήματα αφηγηματολογίας που έγιναν από τον κ. Παναγιώτη Μουλλά, ομότιμο καθηγητή της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, στα πλαίσια της διαφωτιστικής συζήτησης που είχαμε κατά την πορεία συγγραφής της μελέτης. Τον ευχαριστώ πολύ για την προθυμία του να απαντήσει σε κάθε απορία και προβληματισμό μου. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Ελευθέριο Γείτονα, ιδιοκτήτη των Εκπαιδευτηρίων Γείτονα, για την παραχώρηση εκπαιδευτικής άδειας για δύο χρόνια, στη διάρκεια των οποίων ολοκληρώθηκε η έρευνα και η συγγραφή της μελέτης.





## Συντομογραφίες

*Approaches to Poetics = Approaches to Poetics, Selected Papers from the English Institute*, edited by Seymour Chatman, New York and London, Columbia University Press, 1973

Chatman, *Story and Discourse* = Chatman Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1980

Escarpit, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία* = Escarpit Denise, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Ευρώπη*, μτφ. Στέση Αθήνη, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995

Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο* = Hawthorn Jeremy, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο: Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφ. Μαρία Αθανασοπούλου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, <sup>2</sup>1995

Lukens, *A Critical Handbook* = Lukens Rebecca J., *A Critical Handbook of Children's Literature*, Glenview, Ill, Foresman/Little-Brown, <sup>4</sup>1990

Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction* = Rimmon-Kenan Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, Methuen, <sup>3</sup>1985

May, *Children's Literature* = May Jill P., *Children's Literature and Critical Theory: Reading and Writing for Understanding*, Oxford University Press, 1995

Βελουδής, *Γραμματολογία* = Βελουδής Γιώργος, *Γραμματολογία: θεωρία λογοτεχνίας*, Αθήνα και Γιάννενα, Δωδώνη, <sup>2</sup>1997

Κανατσούλη, *Εισαγωγή* = Κανατσούλη Μένη, *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1997

Κανατσούλη, *Πρόσωπα γυναικών* = Κανατσούλη Μένη, *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα*, Αθήνα, Πατάκης, 1997

Καρπόζηλου, *Το παιδί...* = Καρπόζηλου Μάρθα, *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1994

Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία* = Τζούμα Άννα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία: Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα, Συμμετρία, 1997



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η σημασία των λογοτεχνικών χαρακτήρων ως βασικού άξονα δόμησης ενός λογοτεχνήματος, παιδικού-νεανικού ή μη, θεωρούμε ότι είναι αναμφισβήτητη από όλους τους θεωρητικούς, κριτικούς, μελετητές, ακόμη και απλούς αναγνώστες της λογοτεχνίας. Οι χαρακτήρες αποτελούν βασικό δομικό άξονα κάθε έργου μυθοπλασίας, είτε αυτό ανήκει στην παιδική-νεανική λογοτεχνία είτε όχι. Ωστόσο, παρά τη συστηματική ενασχόληση πολλών μελετητών με τους χαρακτήρες σε ποικίλου περιεχομένου μελέτες, λίγοι είναι αυτοί που αναφέρονται αποκλειστικά και διεξοδικά στην ανάλυσή τους. Ακόμη και σε αυτή την περίπτωση η θεώρηση και ανάλυση των μυθοπλαστικών προσώπων γίνεται τις περισσότερες φορές με βάση κοινωνιολογικές συνιστώσες, που εστιάζονται στην παρουσία των γυναικείων χαρακτήρων στην αφήγηση ή στη διάκριση των δύο φύλων.<sup>1</sup>

Το συγκεκριμένο γεγονός παρατηρείται ακόμη πιο έντονα στην παιδική λογοτεχνία, στην οποία δεν υπάρχει μια επαρκής, αναλυτική, σφαιρική και ολοκληρωμένη μελέτη για τους χαρακτήρες. Οι περισσότερες θεωρητικές συζητήσεις για τα μυθοπλαστικά πρόσωπα στην παιδική-νεανική λογοτεχνία περιορίζονται στην καταγραφή και ταξινόμησή τους με τη μορφή ευρετηρίων ή σε οδηγούς που παρέχουν οδηγίες για τη διαμόρφωση των χαρακτήρων και οι οποίοι απευθύνονται σε επίδοξους συγγραφείς. Η μοναδική και πολύ πρόσφατη μελέτη που αναλύει τους χαρακτήρες της παιδικής λογοτεχνίας σφαιρικά, είναι αυτή της Maria Nikolajeva<sup>2</sup>, η οποία προσεγγίζει θεωρητικά ζητήματα των χαρακτήρων, τόσο στο επίπεδο της αφήγησης (discourse), όσο και στο επίπεδο της ιστορίας (story), ενώ ταυτόχρονα προτείνει και μια τυπολογία διάκρισής τους. Η πραγματεία της Nikolajeva είναι η πιο ολοκληρωμένη μελέτη που υπάρχει για τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες μέχρι σήμερα στο χώρο της παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας, γεγονός που καθιστά σαφή την ανεπάρκεια της βιβλιογραφίας για το συγκεκριμένο θέμα.

<sup>1</sup> Βλ. ενδεικτικά *Sex Stereotyping in School and Children's Books*, Report of Working Party convened by the Educational Publishers Council, The Publishers Association, 1981, Jane M. Agee, «Mothers and Daughters: Gender-Role Socialization in Two Newbery Award Books», *Children's Literature in Education* 24 (September 1993) αρ. 3, όπως και πολλές άλλες μελέτες, οι οποίες αναφέρονται διεξοδικότερα στη συνέχεια.

<sup>2</sup> Maria Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, The Scarecrow Press, Inc., 2002.



παρουσία των χαρακτήρων τόσο στην παιδική όσο και στη γενικότερη λογοτεχνία, καθώς και η παρουσίαση των αφηγηματικών τεχνικών χαρακτηρισμού. Στο δεύτερο μέρος αρχικά τοποθετούνται οι στόχοι της έρευνας και παρουσιάζεται η μέθοδος ανάλυσης των χαρακτήρων, ενώ στη συνέχεια εξετάζονται τα πρόσωπα του δείγματος μας στο επίπεδο της ιστορίας (χαρακτηριστικά γνωρίσματα, σχέση με χωρο-χρονικό πλαίσιο, εξωτερικά χαρακτηριστικά, παρελθόν) και στο επίπεδο του λόγου (discourse), μέσα από τον προσωπικό τους λόγο ή το λόγο του αφηγητή, τις σκέψεις και τις πράξεις τους. Η ύπαρξη ενός εκτενούς κεφαλαίου περιγραφής και ανάλυσης των χαρακτηριστικών των εξεταζόμενων προσώπων στο δεύτερο μέρος κρίθηκε αναγκαία και αναπόφευκτη, καθώς η συνολική μελέτη θεμελιώνεται με την εξέταση του συνόλου των στοιχείων εκείνων που συνθέτουν την προσωπικότητά των προσώπων αυτών.



## Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΖΩΡΖ ΣΑΡΗ

### Η ζωή της Ζωρζ Σαρή<sup>4</sup>

Η Ζωρζ Σαρή γεννήθηκε το 1925 στην Αθήνα. Η μητέρα της ήταν Γαλλίδα από τη Σενεγάλη και ο πατέρας της από το Αϊβαλί. Τα παιδικά της χρόνια τα έζησε στην Ελλάδα, όπου τελείωσε το δημοτικό και το γυμνάσιο. Πριν ολοκληρώσει τις εγκύκλιες σπουδές της, άρχισε ο πόλεμος του 1940.

Στη διάρκεια του πολέμου η Ζωρζ Σαρή συμμετείχε στην Αντίσταση και στην ΕΠΟΝ. Περιγράφοντας εκείνα τα χρόνια, η ίδια λέει: «Τα χρόνια της Κατοχής ήταν χρόνια χαράς και ελευθερίας».<sup>5</sup> «Από δυστυχημένοι γίναμε ευτυχημένοι. Και αυτό γιατί διαλέξαμε το δρόμο της ζωής και ας υπήρχε θάνατος μέσα. Θρηνούσαμε και χαιρόμασταν όλοι μαζί. Δε φοβόμασταν όμως. Υπήρχε ένας στόχος, η απελευθέρωση».<sup>6</sup>

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, και αφού τελείωσε το σχολείο, άρχισε να παρακολουθεί μαθήματα υποκριτικής στη Δραματική Σχολή του Δημήτρη Ροντήρη. Τα χρόνια εκείνα απέκτησε πολλές εμπειρίες, οι οποίες αποτέλεσαν αργότερα βασικό θέμα ορισμένων βιβλίων της.

Το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο διαδέχθηκε ο Εμφύλιος, κατά τη διάρκεια του οποίου η Ζωρζ Σαρή πληγώθηκε στο χέρι και στο πόδι από οβίδα και νοσηλεύτηκε στο νοσοκομείο «Αγία Όλγα». Αργότερα, το 1947, αναγκάστηκε να φύγει εξόριστη για το Παρίσι. Εκεί δούλεψε σε διάφορες δουλειές, ενώ συγχρόνως φοιτούσε στη σχολή του Σαρλ Ντιλέν. Στο Παρίσι γνώρισε σημαντικούς ανθρώπους, όπως ο Αξελός, η Μελίνα Μερκούρη, ο Άδωνις Κύρου, ο Μαρσέλ Μαρσό και πολλοί άλλοι. Εκείνα τα χρόνια συνάντησε και το Μαρσέλ Καρακώστα, με τον οποίο παντρεύτηκε και έκανε δύο παιδιά.

<sup>4</sup> Οι βιογραφικές αναφορές βασίστηκαν στις προφορικές μαρτυρίες της Ζωρζ Σαρή και σε συνεντεύξεις που έχει δώσει στον Τύπο.

<sup>5</sup> Λίνα Αλεξίου, «Πρόσωπο με πρόσωπο», εφ. *Τα Νέα*, Τετάρτη 9 Ιουνίου 1999, (αναφέρεται στην εκπομπή του Άρη Σκιαδόπουλου «Νυχτερινός Επισκέπτης» στη NET η οποία ήταν αφιερωμένη στη Ζωρζ Σαρή).

<sup>6</sup> «Ζωρζ Σαρή: 'Αυστηροί κριτές τα παιδιά'», (συνέντευξη στο Δημήτρη Χ. Τερζή), *Νέμεσις*, (Οκτώβρης 1999) αρ. 3, σ. 125.



Το 1962 επέστρεψε στην Ελλάδα με την οικογένειά της και συνέχισε να παίζει στο θέατρο δίπλα σε γνωστά ονόματα ηθοποιών. Η περίοδος αυτή διήρκεσε μέχρι την εποχή της Δικτατορίας, όταν η Ζωρζ Σαρή και ορισμένοι φίλοι της ηθοποιοί αποφάσισαν να κάνουν παθητική αντίσταση και να μην ξαναπαίζουν στο θέατρο. «Δε φανταζόμασταν ότι θα κρατούσε τόσα χρόνια η Δικτατορία... Λέγαμε επτά μήνες, όχι επτά χρόνια!». <sup>7</sup> Το καλοκαίρι εκείνο, στερημένη από κάποια μορφή έκφρασης, άρχισε να γράφει το πρώτο της μυθιστόρημα. *Ο Θησαυρός της Βαγίας* ξεκίνησε σαν παιχνίδι με τα παιδιά που είχε γύρω της, όπως ομολογεί και η ίδια. <sup>8</sup> Το βιβλίο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1969 και είχε μεγάλη επιτυχία.

Το γεγονός αυτό στάθηκε καθοριστικό για τη Ζωρζ Σαρή, αφού από τότε αποφάσισε να στραφεί στο γράψιμο. Την προσωπική αυτή επιλογή δικαιολογεί η ίδια σε μια συνέντευξή της: «Στο γράψιμο βρήκα ό,τι δεν μπορούσα να βρω στο θέατρο, ίσως γιατί δεν ήμουν πρωταγωνίστρια και ίσως γιατί δεν ήμουν σε θέση να διαλέξω τους ρόλους που ο θιασάρχης ή ο σκηνοθέτης διάλεγαν για μένα. Τώρα φέρνω ακέραιη την ευθύνη των βιβλίων μου. Κάνω αυτό που θέλω, αυτό που μπορώ». <sup>9</sup>

Ωστόσο, η Ζωρζ Σαρή δεν έμεινε μόνο στη συγγραφή βιβλίων παιδικής λογοτεχνίας. Προσπάθησε με κάθε τρόπο να διαδώσει το παιδικό βιβλίο και να κρατήσει ζωντανή και άμεση επαφή με το κοινό της. Έτσι, άρχισε να πηγαίνει σε σχολεία σε όλη την Ελλάδα και να κάνει ομιλίες. Κατά καιρούς, μέσα από κάποια άρθρα της και με τη συμμετοχή της σε λογοτεχνικές συζητήσεις, έλαβε ενεργό μέρος σε θέματα που αφορούσαν την παιδική λογοτεχνία, όπως τα κόμικς, η θεματολογία του παιδικού βιβλίου και η θέση της γυναίκας σε αυτό. <sup>10</sup>

Σήμερα η Ζωρζ Σαρή είναι πλέον μια καταξιωμένη συγγραφέας που συνεχίζει να γράφει και να διαδίδει το παιδικό βιβλίο. Το όνομα της έχει συνδεθεί με τη λογοτεχνία του τόπου μας και οι αφηγηματικές τεχνικές και η θεματολογία των έργων της έχουν σφραγίσει τη σύγχρονη ελληνική παιδική λογοτεχνία. Οι προσωπικές της

<sup>7</sup> «Μια έφηβη με άσπρα μαλλιά, Ζωρζ Σαρή» (συνέντευξη στον Παναγιώτη Ε. Δημόπουλο), *Ορφ!... ξεφύγαμε*, 1998, σ. 14.

<sup>8</sup> «Η Ζωρζ Σαρή μιλάει για την παιδική λογοτεχνία», *Διαδρομές* (Χειμώνας 1989) αρ. 16, σ. 338.

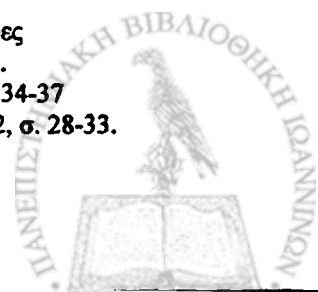
<sup>9</sup> «Ο καθένας γράφει όχι για να σώσει τους άλλους, αλλά τελικά για να σωθεί ο ίδιος», (συνέντευξη), εφ. *Μεσημβρινή*, 16 Σεπτεμβρίου 1980.

<sup>10</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποια άρθρα και συνεντεύξεις της: Ζωρζ Σαρή, «Τα κόμικς εισβάλλουν στη ζωή των παιδιών», *Θούριος*, 3 Μαρτίου 1977.

Φωφώ Βασιλακάκη, «Οι Ελληνίδες συγγραφείς παιδικών βιβλίων αντεπιτίθενται: Οι άντρες αγανακτούν γιατί έχασαν ένα φέουδο», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 31 Ιουλίου 1977.

Ζωρζ Σαρή, «Παραμορφωτικές εικόνες», *Τέχνη και πολιτισμός* (12 Μαΐου 1979) αρ. 1, σ. 34-37

Ζωρζ Σαρή, «Γυναίκα και παιδική λογοτεχνία», *Κύπρια* (Γενάρης-Φλεβάρης 1986) αρ. 12, σ. 28-33.



αξίες και η μεγάλη της αγάπη για τη συγγραφή δίνουν το στίγμα του συγγραφικού της έργου:

«Όσον αφορά τις δικές μου αξίες, πάνω απ' όλα είναι η ελευθερία μου και η αξιοπρέπειά μου. Και η φιλία. Να νιώθω ελεύθερη και να είμαι όρθια».<sup>11</sup>

«Στο λεύκωμά μου υπάρχει η ερώτηση: Αν δεν είστε αυτό που είστε τι θα θέλατε να είστε; Απάντηση: Συγγραφέας, γιατί τότε δε θα φοβάμαι τις ρυτίδες, τα γηρατειά, το θάνατο...».<sup>12</sup>

## Το έργο της Ζωρζ Σαρή

Η Ζωρζ Σαρή από το 1969, που πρωτοεμφανίστηκε στα ελληνικά γράμματα με το *Θησαυρό της Βαγίας*, μέχρι σήμερα έχει γράψει δεκαεννιά μυθιστορήματα, μία νουβέλα, τέσσερα θεατρικά παιδικά έργα και εννιά βιβλία για μικρά παιδιά. Επίσης στο ενεργητικό της έχει δεκατέσσερις μεταφράσεις μυθιστορημάτων από τα γαλλικά<sup>13</sup>. Όλα τα βιβλία της έχουν κάνει αρκετές επανεκδόσεις και μερικά από αυτά έχουν βραβευτεί. Το 1994 η *Νινέτ*, βραβεύτηκε με το Κρατικό Βραβείο Παιδικού Λογοτεχνικού Βιβλίου<sup>14</sup>, καθώς επίσης και από τον Κύκλο Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου (το βραβείο μοιράστηκε με τη Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου). Αργότερα, το 1999 ο Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου της έδωσε ακόμη ένα βραβείο για το *Χορό της ζωής*. Το 1988 *Τα Χέγια*, προτάθηκαν για το βραβείο Άντερσεν.<sup>15</sup>

Πολυγραφοτάτη και πολυδιαβασμένη, ξεχωρίζει για τα θέματα που επιλέγει, για τους ανθρώπινους ήρωές της, που ζουν καθημερινά και αντιμετωπίζουν τα

<sup>11</sup> Ζωρζ Σαρή, «Οι νέοι παλεύουν για να σωθούν», εφ. *Μεσημβρινή*, Πέμπτη 7 Φεβρουαρίου 1991.

<sup>12</sup> «Η Ζωρζ Σαρή μιλάει για την παιδική λογοτεχνία», *Διαδρομές* (Χειμώνας 1989) αρ. 16, σ. 338.

<sup>13</sup> Αναλυτικός κατάλογος των έργων και των μεταφράσεών της υπάρχει στην αναλυτική εργογραφία της.

<sup>14</sup> Αναφορές στη βράβευση της Ζωρζ Σαρή υπάρχουν στα άρθρα: «Κρατική τιμή στη Ζωρζ Σαρή», εφ. *Η Καθημερινή*, 17 Νοεμβρίου 1994, Εφη Φαλίδα, «Βραβεία σε μια καλή χρονιά», εφ. *Τα Νέα*, Παρασκευή 16 Δεκεμβρίου 1994, Β. Καλαμαράς, «Απουσίασαν οι κυρίες», εφ. *Ελευθεροτυπία*, Παρασκευή 16 Δεκεμβρίου 1994.

<sup>15</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποια άρθρα για την υποψηφιότητά της: «Η Σαρή πάει για το βραβείο Άντερσεν», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 26 Ιανουαρίου 1988, «Η Ζωρζ Σαρή υποψήφια για το βραβείο Άντερσεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 29 Ιανουαρίου 1988, «Τίμησαν τη Ζωρζ και το έργο της», εφ. *Απογευματινή*, 29 Ιανουαρίου 1988.



προβλήματα της ζωής<sup>16</sup>, για το απλό της ύφος, την απομάκρυνσή της από απλές και κλασικές αφηγηματικές τεχνικές, για την άμεση και μη διδακτική προσέγγιση και παρουσίαση του παιδιού μέσα από τα έργα της<sup>17</sup> και για τη σφαιρική της όραση γύρω από το σύγχρονο παιδί<sup>18</sup>. Αυτό που χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου της είναι το βιωματικό γράψιμο και η ανάγκη της να εκφραστεί μέσα από αυτό. Μια ανάγκη που, όπως η ίδια ομολογεί, βοηθά το συγγραφέα να σώσει τον εαυτό του: «Οι συγγραφείς γράφουν πριν απ' όλα για τον εαυτό τους, για να εκφραστούν οι ίδιοι πριν απ' όλα, για να σωθούν».<sup>19</sup>

Κάθε συγγραφέας την ώρα της δημιουργίας ξεκινά από ένα ερέθισμα που μπορεί να του προσφέρει η φαντασία, ο κοινωνικός περίγυρος, οι προσωπικές εμπειρίες, ακόμη και το υποσυνείδητο.<sup>20</sup> Τα ερεθίσματα της Ζωρζ Σαρή προέρχονται τόσο από τις προσωπικές της εμπειρίες, όσο και από τις εμπειρίες του κοινωνικού της περιγύρου, τις οποίες μετουσιώνει σε προσωπικό της βίωμα. Και όταν λέμε βίωμα εννοούμε αυτό που πολύ εύστοχα αποτυπώνει ο Ι. Δ. Ιωαννίδης στο άρθρο του «Βίωμα και παιδικό βιβλίο»<sup>21</sup>: «Όταν λέω 'βίωμα', εννοώ την εμπειρία που αποκτά ο συγγραφέας βιώνοντας μια δική του αλλά ακόμα και μια ξένη, σαν δική του εμπειρία. Το ξένο, δηλαδή, βίωμα κατά κάποιο τρόπο μετουσιώνεται και γίνεται δικό του». Με το συγκεκριμένο τρόπο η Ζωρζ Σαρή μπορεί να «ζευ» σε διαφορετικές καταστάσεις και εποχές και να τις αναπλάθει με μεγάλη πειστικότητα. Τα έργα της αποκτούν ζωντάνια και ρεαλιστική υπόσταση, ενώ οι αναγνώστες της «νιώθουν» ως δικό τους βίωμα αυτό που η συγγραφέας τους έχει τόσο πειστικά μεταφέρει.

Το βιωματικό γράψιμο, ωστόσο, το οποίο έχει και η ίδια πολλές φορές παραδεχτεί<sup>22</sup>, δεν αποκλείει τη δημιουργική φαντασία και τα μυθοπλαστικά στοιχεία, τα οποία ενυπάρχουν σε όλα τα έργα της. Στα βιβλία της «πλέκεται ο μύθος με την

<sup>16</sup> Ειρήνη Ψαρέλλη, «Κι ο αναγνώστης ο αληθινός, είναι ο γιος μας ο μεγάλος κι ο μικρός», εφ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 5 Απριλίου 1981.

<sup>17</sup> Χάρης Ποντίδας, «Πείθει παιδιά και μεγάλους: Ζωρζ Σαρή», εφ. *Τα Νέα*, Παρασκευή 14 Φεβρουαρίου 1992.

<sup>18</sup> Βασίλης Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, Αθήνα, Οι εκδόσεις των φίλων, 1990, σ. 129-130.

<sup>19</sup> «Λογοτεχνία: 'Καθήκον' ή δικαίωμα του παιδιού;» (συνέντευξη στο Βαγγέλη Γουλά), *Αντιθέσεις*, (φθινόπωρο 1995), αρ. 8, σ. 6.

<sup>20</sup> Ιω. Δημ. Κουκουλομμάτης, «Βίωμα και δημιουργία στην παραδοσιακή και την παιδική λογοτεχνία», στο συλλογικό τόμο *Παιδική λογοτεχνία: θεωρία και πράξη* (τόμος Β'), Αθήνα, Καστανιώτης, 1994, σ. 175.

<sup>21</sup> Ι. Δ. Ιωαννίδης, «Βίωμα και παιδικό βιβλίο», *Διαδρομές* (Χειμώνας 1988) αρ. 12, σ. 273.

<sup>22</sup> Η ίδια λέει σε συνέντευξή της στην Έμμη Γεωργαντά στο περιοδικό *Εγώ*: «Παίρνω στοιχεία από την ίδια τη ζωή, από τα βιώματά μου, τα 'μαγειρεύω', πλάθω ένα μύθο και μετά κάθομαι και τον γράφω». Βλ. *Εγώ* (19 Δεκεμβρίου 1994), σ. 65



ιστορία»<sup>23</sup> και έτσι χτίζεται το μυθι-στόρημα. Ο πυρήνας των έργων της μπορεί να είναι βιωματικός και να αγγίζει την πραγματικότητα, αλλά η ανάπτυξη της πλοκής τους εμπεριέχει πολλά φανταστικά στοιχεία. Έτσι, διαφεύγει τον κίνδυνο εγκλωβισμού στα στενά περιθώρια του συγγραφέα, που δε διαθέτει φαντασία και όνειρο και που πολλές φορές κρίνεται για αδυναμία ανταπόκρισης στην Τέχνη της λογοτεχνικής συγγραφής.<sup>24</sup>

## Θεματολογία και κριτική των μυθιστορημάτων της Ζωρζ Σαρή

### ι) Ιστορικό-πολιτικό μυθιστόρημα

Τα έργα της Ζωρζ Σαρή αποτέλεσαν σταθμό για τη σύγχρονη παιδική και νεανική λογοτεχνία. Από τα *Ψηλά Βουνά* και τα *Χελιδόνια* του Ζαχαρία Παπαντωνίου και μέχρι τη δεκαετία του '70 η παιδική λογοτεχνία συνέχιζε με τα πρότυπα του 19ου αιώνα, τόσο στη θεματική όσο και στο προστατευτικό ύφος και στον ηθικοπλαστικό διδακτισμό. Κοινωνικά θέματα δε θίγονταν και στα παιδιά παρουσιαζόταν ένας ιδεατός κόσμος.<sup>25</sup>

Τα δεδομένα αυτά ανατρέπονται, όταν από το 1970, και ειδικότερα μετά τη μεταπολίτευση (1974), λαμβάνουν χώρα κάποια γεγονότα, όπως οι κοινωνικές ανακατατάξεις, η πολιτιστική ανανέωση, η νέα πολιτική κατάσταση, η νέα εκπαιδευτική μεταρρύθμιση, η επικράτηση νέων ψυχοπαιδαγωγικών αντιλήψεων και νέων ψυχοκοινωνιολογικών απόψεων.<sup>26</sup> Καινούρια θέματα προσεγγίζονται, καινοτόμες αντιλήψεις εισάγονται<sup>27</sup>, το παιδί αντιμετωπίζεται ως αυτόνομο άτομο με

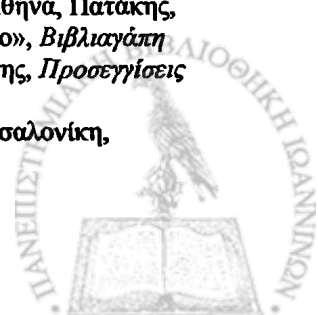
<sup>23</sup> «Άλκη Ζέη – Ζωρζ Σαρή: 30 χρόνια παιδικής λογοτεχνικής δημιουργίας: Οι δυο ελληνίδες συγγραφείς μιλούν στο 'META'» (συνέντευξη στην Ευθαλία Σολωμού) *Μετά* (Μάιος 1996) αρ. 17, Σέρρες, σ. 23.

<sup>24</sup> Βλ. τις απόψεις του Νίκου Καζαντζάκη προς τη Ρίτα Μπούμη-Παππά, όπως αποτυπώνονται από τη Λότη Πέτριβιτς-Ανδρουτσοπούλου στην εισήγησή της στο πανελλήνιο Συμπόσιο παιδικής/νεανικής λογοτεχνίας στην Αλεξανδρούπολη (10-12 Μαΐου 1996), με τίτλο «Ο συγγραφέας βιβλίων για παιδιά μπροστά στη λευκή σελίδα», στο συλλογικό τόμο *Σύγχρονες οπτικές και προοπτικές της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους*, Αθήνα, Τυπωθήτω Γιώργος Δαρδανός, 1998, σ. 52-53.

<sup>25</sup> Βίτω Αγγελοπούλου; «Βιβλία-Σταθμοί», εφ. *Η Καθημερινή*, Αφιέρωμα 'Το παιδικό βιβλίο', Κυριακή 29 Μαρτίου 1998.

<sup>26</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, *Το θαυμαστό ταξίδι*, Αθήνα, Πατάκης, 1997, σ. 57. Χρήστος, Φράγκος «Ο ψυχικός κόσμος του παιδιού και το παιδικό βιβλίο», *Βιβλιαγάπη για το παιδί και το βιβλίο*, Αθήνα, Gutenberg, 1989, σ. 49-50. Ηρακλής Εμμ. Καλλέργης, *Προσεγγίσεις στην παιδική λογοτεχνία*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σ. 91-92.

<sup>27</sup> Μένη Κανατσούλη, *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1997, σ. 79.





δική του προσωπικότητα, οι σχέσεις γονιών-παιδιών είναι σχέσεις ισοτιμίας και οι ήρωες, όπως λέει και η Ζωρζ Σαρή, «παύουν να είναι άψογοι, αλάνθαστοι, χωρίς ελαττώματα, μοναδικοί, πανίσχυροι, χωρίς φόβους και πάθη, με λίγα λόγια τέλει και επομένως εξωπραγματικού»<sup>28</sup>.

Σε αυτή τη «στροφή» της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας συνέβαλε και η Ζωρζ Σαρή. Μετά το *Καπλάκι της βιτρίνας* της Άλκης Ζέη το 1963<sup>29</sup>, το οποίο για πρώτη φορά έθιξε πολιτικοϊστορικά θέματα (αναφέρεται στη δικτατορία του Μεταξά), η Σαρή άρχισε να εισάγει στα βιβλία της την πολιτική σκέψη, που παύει να αποτελεί πια προνόμιο μόνο των μεγάλων<sup>30</sup>. Με τα βιβλία της *Όταν ο ήλιος...* (1971), *Κόκκινη κλωστή δεμένη...* (1974), *Τα γενέθλια* (1977), *Οι νικητές* (1983), *Τα χέγια* (1987), εισάγει στο χώρο του παιδικού βιβλίου ιστορικά και πολιτικά γεγονότα για τα οποία κανείς δεν είχε μιλήσει μέχρι τότε. Αυτό ξεκινάει, όπως η ίδια ομολογεί, από την προσωπική της οργή για την απόλυτη σιωπή που επικρατούσε στο θέμα της Κατοχής και της Αντίστασης.<sup>31</sup> Πιστεύει πως το παιδί πρέπει να μαθαίνει την ιστορία του τόπου του όσο γίνεται νωρίτερα.<sup>32</sup> Για να το πετύχει αυτό επιστρατεύει τα προσωπικά της βιώματα και με το εύρημα της πανταχού παρούσας πρωταγωνίστριας της (η οποία είναι ο εαυτός της) μιλάει για το ιστορικό παρελθόν της χώρας της.<sup>33</sup>

Μέσα από το έργο, λοιπόν, της Ζωρζ Σαρή (και της Άλκης Ζέη) καθιερώνεται και διαμορφώνεται το σύγχρονο ιστορικό μυθιστόρημα, το οποίο διευρύνει τον ορισμό που δίνει η Denise Escarpit, ενσωματώνοντας καινούρια στοιχεία. Η Escarpit υποστηρίζει πως το ιστορικό μυθιστόρημα «μπορεί να αποτελεί αποκλειστικά επίκληση μιας περασμένης εποχής περιγράφοντας τις αληθινές περιπέτειες υπαρκτών προσώπων του παρελθόντος» ή μπορεί «στο εσωτερικό ενός ιστορικού πλαισίου, στενά περιχαρακωμένου, να εισάγονται πλασματικά πρόσωπα και μέσω της αφήγησης των περιπετειών τους να απεικονίζεται η ιστορική αυτή στιγμή», δίνοντας πάντα έμφαση στην ιστορική πληροφόρηση.<sup>34</sup> Στη συγκεκριμένη, παραδοσιακή, οριοθέτηση του ιστορικού μυθιστορήματος προστίθενται, λοιπόν, νέα στοιχεία, όπως

<sup>28</sup> Άντζυ Καρτσάτου, «Τα παιδιά δείχνουν το δρόμο, διαβάζουν ελληνικά», *Τα Νέα*, Δευτέρα 29 Δεκεμβρίου 1986.

<sup>29</sup> Άλκη Ζέη, *Το καπλάκι της βιτρίνας*, Αθήνα, Κέδρος, 1963.

<sup>30</sup> Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, από την εισαγωγή του συλλογικού τόμου *Παιδική λογοτεχνία: θεωρία και πράξη* (Α' τόμος), Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σ. 18-19.

<sup>31</sup> Η Ζωρζ Σαρή μιλάει για το πώς ξεκίνησε να γράφει στο περιοδικό *Πνευματική Κύπρος* (Γενάρης-Απρίλης 1985) αρ. 289-292, *Χρονιά ΚΕ*, σ. 17.

<sup>32</sup> «Ο καθένας γράφει όχι για να σώσει τους άλλους αλλά τελικά για να σωθεί ο ίδιος» (συνέντευξη), εφ. *Μεσημβρινή*, 16 Σεπτεμβρίου 1980.

<sup>33</sup> «Η Ζωρζ Σαρή μιλάει για την Παιδική Λογοτεχνία», *Διαδρομές*, αρ. 16, ό.π., σ. 338.

<sup>34</sup> Escarpit, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία*, σ. 133.



το ενδιαφέρον προς τις πολιτικές, κοινωνικές, οικονομικές συγκυρίες που οδήγησαν σε συγκεκριμένα γεγονότα, η τάση απομυθοποίησης της ιστορίας, προβάλλοντας κυρίως την ιστορική πραγματικότητα και όχι την εικόνα που έχει δημιουργηθεί γι' αυτήν στο πέρασμα του χρόνου<sup>35</sup> και η περιγραφή των γεγονότων μέσα από τα παιδικά μάτια του ήρωα<sup>36</sup>. Επίσης η πολιτική σκέψη και η ιδεολογία κυριαρχούν απόλυτα φυσικά, αφού «η πολιτική και η ιστορία είναι δύο στοιχεία τόσο δεμένα μεταξύ τους στην ελληνική κουλτούρα, ώστε είναι δύσκολο μερικές φορές να ξεδιαλύνεις το συμβολικό κουβάρι».<sup>37</sup>

Για αυτή τη συμβολή της στη «στροφή» της παιδικής λογοτεχνίας η Ζωρζ Σαρή δέχτηκε όχι μόνο θετικές<sup>38</sup>, αλλά και αρνητικές κριτικές. Οι ισχυρισμοί ότι μυθιστορήματα που αναφέρονται στο πρόσφατο ιστορικό παρελθόν (π.χ. *Τα γενέθλια*, *Τα χέγια*, *Οι νικητές*), χωρίς να διατηρούν την απαιτούμενη απόσταση ανάμεσα στο συγγραφέα και στο θέμα, δεν είναι ιστορικά, αλλά απλώς μαρτυρίες<sup>39</sup>, καθώς και ότι η έντονη παρουσία του παρελθόντος στα έργα της έχει ως αποτέλεσμα τη μη αντικειμενική αντιμετώπιση των πραγμάτων<sup>40</sup> και το διπολισμό (κυρίως στους *Νικητές*), ο οποίος μετά από σαράντα χρόνια καθίσταται ανεδαφικός<sup>41</sup>, αποτελούν επικρίσεις, οι οποίες, όμως, επιδέχονται αμφισβήτηση.

Η θέση ότι ιστορικό μυθιστόρημα θεωρείται και αυτό που έχει μικρή απόσταση ανάμεσα στο συγγραφέα και στο θέμα του, εφόσον αναφέρεται σε πραγματικά γεγονότα, που αποτελούν κομμάτι της ιστορίας του τόπου, συνιστά ένα αντεπιχείρημα στις παραπάνω απόψεις. Αν ο συγγραφέας κάνει σωστή χρήση της μνήμης και της παρατηρητικότητας του, αποφύγει την ωραιοποίηση γεγονότων και την εξιδανίκευση πράξεων και δεν αποσιωπήσει ή παραποιήσει γεγονότα<sup>42</sup> (στοιχεία

<sup>35</sup> Escarpit, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία*, σ. 125.

<sup>36</sup> Μαρία Πυλιώτου, «Το παιδικό βιβλίο μετά την τραγωδία», εφ. *Χαραυγή*, Κύπρος, 24 Απριλίου 1977.

<sup>37</sup> Dominique Sandis, «A Review of the Portrayal of Greek Reality in English-language Children's Books», *Text, Culture and National Identity in Children's Literature*, International Seminar on Children's Literature, University College Worcester, England, June 14<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> 1999, Nordinfo Publication 44, Helsinki, 2000, σ. 96.

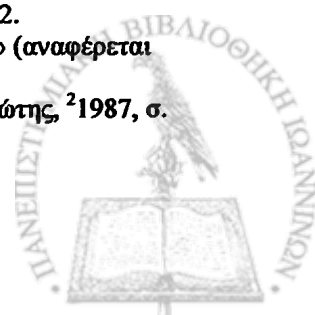
<sup>38</sup> Παραθέτουμε κάποιες κριτικές που έχουν γραφτεί για τα ιστορικοπολιτικά της μυθιστορήματα: Ευγενία Παλαιολόγου-Πετράνδα, «Ζωρζ Σαρή: *Οι Νικητές*», *Νέα Εποχή* (Νοέμβρης 1983), Κύπρος, σ. 99-100. «*Οι Νικητές*», εφ. *Αυγή*, Πέμπτη 7 Ιουνίου 1984. Χάρης Σακελλαρίου, «Κριτικές Προσεγγίσεις», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 5 (1990) 319.

<sup>39</sup> Ηρακλής Εμμ. Καλλέργης, *Προσεγγίσεις στην παιδική λογοτεχνία*, ό.π., σ. 58-59.

<sup>40</sup> Γιάννης Παπακώστας, «Η Ζωρζ Σαρή και η ρεαλιστική της υπέρβαση», στο συλλογικό τόμο *Σύγχρονες οπτικές της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους*, ό.π., σ. 241-242.

<sup>41</sup> Κυριάκος Ντελόπουλος, «Ένα βιβλίο που έχει το προνόμιο να προκαλεί ερωτήματα» (αναφέρεται στους *Νικητές*), *Διαβάζω* (11 Ιουλίου 1984) αρ. 98, σ. 44-46.

<sup>42</sup> Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, *Μιλώντας για παιδικά βιβλία*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2<sup>η</sup> 1987, σ. 26.



τα οποία ούτως ή άλλως πρέπει να διαθέτει κανείς για να γράψει προσωπικές εμπειρίες<sup>43</sup>), τότε το αποτέλεσμα θα είναι ένα παραστατικό ιστορικό μυθιστόρημα.<sup>44</sup>

Παράλληλα, στην άποψη για τη μη αντικειμενική αντιμετώπιση των γεγονότων από τη συγγραφέα αντιπαρατίθεται το γεγονός ότι κάθε συγγραφέας έχει μια ιδεολογία την οποία δεν μπορεί να αποβάλει και μέσω αυτής ερμηνεύει τον κοινωνικό κόσμο και διαμορφώνει την κοσμοθεωρία του.<sup>45</sup> Η ιδεολογία του αυτή διαμορφώνει την πολιτική –και όχι κομματική– του θέση, η οποία «υπάρχει μέσα στα κείμενά του και καμιά φορά είναι αυτή που τα εμπνέει».<sup>46</sup> Άρα, μέσα από ένα ιστορικό μυθιστόρημα, το οποίο εμπεριέχει και βιωματικά στοιχεία, αυτό που θα περιμέναμε είναι ό,τι προβάλλει ως απαραίτητη προϋπόθεση για ένα επιτυχημένο ιστορικό μυθιστόρημα και ο πατέρας του είδους, Walter Scott: τον ισορροπημένο συνδυασμό του πραγματικού με το φανταστικό, του μύθου με την ιστορία, καθώς και την έκφραση εμπειριών του συγγραφέα, χωρίς την απαίτηση «επιστημονικής αντικειμενικότητας».<sup>47</sup>

Εξάλλου, δε θα έπρεπε να παραγνωριστεί και η προσφορά του ιστορικοπολιτικού μυθιστορήματος στα παιδιά, σε ό,τι αφορά την κατανόηση του ρόλου τους ως πολιτών και των εννοιών της δικαιοσύνης, της ελευθερίας και της ειρήνης.<sup>48</sup> Επίσης, σημαντική είναι η συμβολή του στην ένταξή τους στην πραγματική ζωή και στην αντιμετώπιση σκληρών αληθειών για την κοινωνία στην οποία ζουν, χωρίς, βέβαια, να τους στερεί την ελπίδα για το μέλλον.<sup>49</sup>

## ii) *Bildungsroman*

Στον τύπο αυτό του εξελικτικού μυθιστορήματος εντάσσονται έργα στα οποία παρακολουθούμε την εξελικτική πορεία του ήρωα και την εσωτερική του

<sup>43</sup> Donna Norton, *Through The Eyes of a Child: An Introduction to Children's Literature*, Merril Prentice Hall, <sup>5</sup>1995, σ. 511.

<sup>44</sup> Ωστόσο, επειδή το ζήτημα της ουσίας και του περιεχομένου του ιστορικού μυθιστορήματος και της διαφοράς του από το μυθιστόρημα μαρτυρίας αποτελεί ακόμη γενικότερο πεδίο διαφωνιών και προβληματισμών, στην παρούσα μελέτη δε θα εμμένουμε στον απόλυτο ορισμό των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων, αλλά θα αρκεστούμε σε μια χοντρική κατάταξή τους.

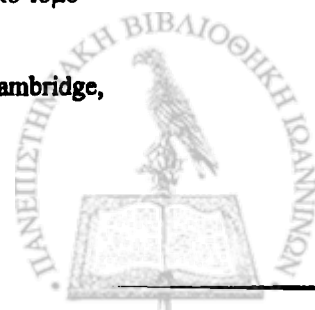
<sup>45</sup> Jeremy Hawthorn, *Εκκλειδώνοντας το κείμενο*, μτφ. Αθανασοπούλου Μαρία, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, <sup>2</sup>1995, σ. 148.

<sup>46</sup> Μάνος Κοντολέων, *Απόψεις για την παιδική λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκης, 1988, σ. 33.

<sup>47</sup> Γαλάτεια Γρηγοριάδου-Σουρέλη, «Γράφοντας ιστορικά μυθιστορήματα», στο συλλογικό τόμο *Παιδική λογοτεχνία: θεωρία και πράξη* (τόμος Α'), ό.π., σ. 138.

<sup>48</sup> Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, *Μιλώντας για παιδικά βιβλία*, ό.π., σ. 38.

<sup>49</sup> Nicholas Tucker, *The Child and the Book: a psychological and literary exploration*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, σ. 163.



ολοκλήρωση, η οποία δεν είναι τόσο στενά συνδεδεμένη με την ηλικία του, όσο με το πέρασμά του στην ωριμότητα. Σε αυτή την περίπτωση η ανάπτυξη του ήρωα δε συμβαδίζει με τον εξωτερικό κόσμο, ο οποίος παραμένει αμετάβλητος και σταθερός (π.χ. ο David Copperfield, ο οποίος αποτελεί τυπικό παράδειγμα του Bildungsroman<sup>50</sup>). Αντίθετα, σε έναν άλλο τύπο Bildungsroman, η ανθρώπινη εξέλιξη είναι αδιαχώριστα συνδεδεμένη με την ιστορική εξέλιξη.<sup>51</sup> Η ανάπτυξη του ήρωα συμβαδίζει και επηρεάζεται από τις χρονικές, πολιτικο-ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες που συναντά στην πορεία του.

Σε αυτόν τον τύπο του εξελικτικού μυθιστορήματος ανήκει και η *Νινέτ* (1993), την οποία παρακολουθούμε από τη στιγμή της γέννησής της μέχρι και το γάμο της, κλείνοντας έτσι έναν κύκλο ο οποίος διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε σε άρρηκτη σχέση με το περιβάλλον που ζούσε και τις μεταβολές του.

Για τη *Νινέτ* ουσιαστικές κριτικές δεν έχουν γραφτεί, πέρα από κάποιες βιβλιοπαρουσιάσεις και αναφορές, όπως ήδη έχουμε δει, στο Κρατικό Βραβείο που της απονεμήθηκε. Μοναδική συνοπτική ανάλυση του έργου έχει γίνει από την Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου<sup>52</sup>, η οποία αναφέρεται κυρίως στην αφηγηματική ανάπτυξή του και η οποία διαβάστηκε τη βραδιά της απονομής Κρατικών Βραβείων.

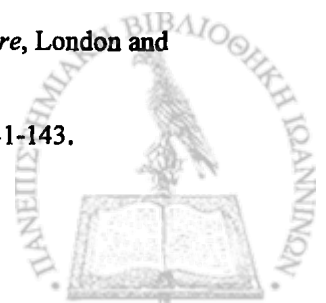
### **iii) Κοινωνικό μυθιστόρημα**

Η στροφή που πραγματοποιήθηκε από το 1970 και μετά στην ελληνική παιδική λογοτεχνία, είχε σαν αποτέλεσμα τη διεύρυνση του θεματικού πλαισίου των παιδικών/εφηβικών μυθιστορημάτων. Μέσα στα νέα θέματα που προσεγγίζονται εντάσσονται και αυτά της σχέσης των ανθρώπων με την καθημερινή κοινωνική ζωή και της αντιμετώπισης των προβλημάτων που πλήττουν τις σύγχρονες κοινωνίες, ιδωμένα, συνήθως, μέσα από τα παιδικά και εφηβικά μάτια των ηρώων. Έτσι, δημιουργείται ένα νέο είδος μυθιστορήματος, το κοινωνικό-ρεαλιστικό μυθιστόρημα, του οποίου τα χαρακτηριστικά και το θεματικό εύρος θα πρέπει να οριστούν με ακρίβεια, καθώς πολλά από τα έργα της Ζωρζ Σαρή ανήκουν σε αυτό και έχουν υποστεί κριτική ως κοινωνικά-ρεαλιστικά μυθιστορήματα.

<sup>50</sup> Margery Hourihan, *Deconstructing the Hero: literary theory and children's literature*, London and New York, Routledge, 1997, σ. 48.

<sup>51</sup> Κανατσούλη, *Εισαγωγή*, σ. 91.

<sup>52</sup> Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, «*Νινέτ*», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, 10 (1995) 141-143.



Σύμφωνα με το Χ. Σακελλαρίου, προβαθμίδες ή και αφητηρίες του κοινωνικού μυθιστορήματος αποτελούν κατά κάποιον τρόπο το αστικό και το ηθογραφικό μυθιστόρημα<sup>53</sup>, στο οποίο αναλυτικότερα θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Το κοινωνικό μυθιστόρημα, στη σημερινή του μορφή, αποτελεί όρο εξαιρετικά ευρύ και 'σχετικά ατυχή, αφού η λογοτεχνία ούτως ή άλλως αναπτύσσεται συνήθως σε στενή συνάρτηση με συγκεκριμένους κοινωνικούς θεσμούς και έχει μια κοινωνική λειτουργία.<sup>54</sup> Ο πυρήνας της λογοτεχνικής φαντασίας έχει πάντα κοινωνικές αναφορές, ακόμη κι αν πρόκειται για έργο επιστημονικής φαντασίας, στο οποίο οι αναφορές αυτές είναι δυσδιάκριτες. Ωστόσο εμείς θα συνεχίσουμε τη χρήση του όρου κοινωνικό μυθιστόρημα, γιατί αποτελεί όρο ευρείας και παγκόσμιας χρήσης. Με τον όρο αυτό θα εννοούμε το «μυθιστορηματικό είδος που μελετά τις συνέπειες των οικονομικών και κοινωνικών όρων σε μια δεδομένη εποχή και τόπο στην ανθρώπινη συμπεριφορά»<sup>55</sup> και το οποίο αποτελεί μία από τις μορφοποιήσεις του ρεαλισμού, καθώς δε μένει στην απλή περιγραφή, αλλά προχωρά στη σύνθεση και έκφραση βαθύτερων κοινωνικών δομών και καταστάσεων. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι με τον όρο κοινωνικό-ρεαλιστικό μυθιστόρημα η ιστορία που περιγράφεται είναι αληθινή. Σημαίνει μόνο ότι η ιστορία θα μπορούσε να έχει συμβεί<sup>56</sup>, ότι είναι δυνατή, ωστόσο όχι απαραίτητα πιθανή<sup>57</sup>.

Η θεματολογία του κοινωνικού μυθιστορήματος, όπως προκύπτει, είναι ευρύτατη, διαμορφώνοντας έτσι, σύμφωνα με το Γ. Παπαδάτο<sup>58</sup>, τρεις ομόκεντρους θεματικούς κύκλους με κέντρο το παιδί-ήρωα, που αντιμετωπίζει διάφορα προβλήματα. Ο πρώτος κύκλος, ο οποίος είναι και ο μικρότερος, αναφέρεται σε διαπροσωπικά θέματα και ατομικά προβλήματα, όπως οι σχέσεις γονιών-παιδιών, το διαζύγιο, το ερωτικό στοιχείο, το εργαζόμενο παιδί, η γέννηση, ο θάνατος κ.ά. Ο δεύτερος κύκλος, που είναι ο αμέσως μεγαλύτερος, αναφέρεται σε ευρύτερα κοινωνικά προβλήματα, όπως η μετανάστευση, η βία, τα ναρκωτικά, ο ρατσισμός, η

<sup>53</sup> Χάρης Σακελλαρίου, «Το κοινωνικό παιδικό μυθιστόρημα», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 7 (1992) 40.

<sup>54</sup> Μένη Κανατσούλη, *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα*, Πατάκης, 1997, σ. 78-79.

<sup>55</sup> Κανατσούλη, *Εισαγωγή*, σ. 83.

<sup>56</sup> Donna E. Norton, *Through the Eyes of a Child: An Introduction to Children's Literature*, ό.π., σ. 440.

<sup>57</sup> Rebecca Lukens, *A critical handbook of children's literature*, Glenview III Scott Foresman/Little Brown, 1990, σ. 14.

<sup>58</sup> Γ. Παπαδάτος, «Η θεματολογία του σύγχρονου μυθιστορήματος για παιδιά και εφήβους», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 7 (1992) 19-38. Ο Γ. Παπαδάτος αναφέρεται συγκεκριμένα στο σύγχρονο μυθιστόρημα και όχι στο κοινωνικό. Ωστόσο, θεωρούμε ότι οι τρεις θεματικοί κύκλοι εμπίπτουν στη θεματολογία του σύγχρονου κοινωνικού μυθιστορήματος και γι' αυτό τους αναφέρουμε.



αρχαιοκαπηλία κ.α.. Τέλος, ο τρίτος και μεγαλύτερος κύκλος είναι ο κύκλος των οικουμενικών θεμάτων και προβλημάτων όπως η ειρήνη, η οικολογία, η τεχνολογική εξέλιξη κ.ά.

Σε ό,τι αφορά στα θέματα αυτά, ο προβληματισμός ο οποίος προκύπτει σχετίζεται με το ως πού μπορεί να φτάσει ο ρεαλισμός και ποια είναι τα όριά του. Αυτό που θα μπορούσε να υποστηριχθεί σχετικά με το συγκεκριμένο δίλημμα είναι ότι η αλήθεια δεν μπορεί να αποκρύπτεται από το παιδί, αρκεί να μη φτάνει στο σημείο που να δημιουργεί αποστροφή για τη ζωή. Τα παιδιά, όπως υποστηρίζει και ο Τζων Σπινκ μέσα από τα λόγια του Sendak<sup>59</sup>, αντιμετωπίζουν σωρεία προβλημάτων, για τα περισσότερα από τα οποία είναι απροετοίμαστα, και το μόνο που λαχταρούν είναι να βρουν κάποια αλήθεια. Αυτό που μπορούμε να κάνουμε είναι να δώσουμε στα παιδιά την αλήθεια αυτή με τρόπο σύμφωνο με τις ανάγκες και την ηλικιακή και συναισθηματική τους ανάπτυξη.

Πολλά είναι τα έργα της Ζωρζ Σαρή, όπως έχουμε προαναφέρει, τα οποία ανήκουν στο κοινωνικό-ρεαλιστικό μυθιστόρημα και εντάσσονται στους θεματικούς του κύκλους. Το πρώτο της έργο, *Ο Θησαυρός της Βαγίας* (1969), είναι ένα μυθιστόρημα περιπέτειας με συνεχείς αναφορές στο παρελθόν, το οποίο αγγίζει κατά κάποιο τρόπο τη θεματική του μυθιστορηματικού αυτού είδους. Σύμφωνα με το Γ. Νεγροπόντη, έχει πλοκή και υπόθεση αλλά υστερεί σε λογοτεχνικότητα.<sup>60</sup> Πρόκειται για ένα έργο που γράφτηκε με τη μορφή παιχνιδιού, δίνοντας έτσι ζωντάνια στο γραπτό λόγο, και ίσως γι' αυτό είχε και μεγάλη απήχηση.

Αμέσως μετά το *Θησαυρό της Βαγίας* η Ζωρζ Σαρή γράφει το *Ψέμα* (1970) και γίνεται μία από τους πρώτους συγγραφείς παιδικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα που θίγει κοινωνικά ζητήματα όπως το διαζύγιο, για το οποίο μέχρι πρότινος υπήρχε προκατάληψη τόσο στην ελληνική κοινωνία όσο και στην ελληνική λογοτεχνία. Παρ' όλο που το συγκεκριμένο έργο αποτελούσε καινοτομία για την εποχή εκείνη, οι ουσιαστικές κριτικές που έχουν γραφτεί γι' αυτό είναι ανύπαρκτες. Πέρα από κάποιες μετέπειτα αναφορές σε αυτό σε άρθρα<sup>61</sup>, οι αναφορές στον Τύπο περιορίζονται κυρίως σε βιβλιοπαρουσιάσεις.

<sup>59</sup> Τζων Σπινκ, *Τα παιδιά ως αναγνώστες*, μτφ. Κυριάκος Ντελόπουλος, Αθήνα, Καστανιώτης, 1990, σ. 117-118.

<sup>60</sup> Γ. Νεγροπόντης, «Κριτική βιβλίου: Δυο παιδικά και ένα σχολικό βιβλίο», εφ. *Αυγή*, Παρασκευή 25 Φεβρουαρίου 1977.

<sup>61</sup> Βλ. ενδεικτικά: Ελένη Χωρεάνθη, «Το παιδικό κοινωνικό μυθιστόρημα σήμερα», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 1 (1986) 104. Αναφέρεται όχι στο θέμα του διαζυγίου αλλά στο θέμα της φιλίας και της σχέσης των παιδιών διαφορετικού φύλου και κοινωνικής προέλευσης. Θεωρεί ότι τα μεγάλα



Στη συγγραφική πορεία της Σαρή συναντάμε και άλλα έργα που ανήκουν σε αυτό το είδος. Με το *Κρίμα κι άδικο* (1990) πραγματοποιεί «ουσιαστική στροφή εμπνεόμενη από τους ανθρώπους του μόχθου, της αγωνίας, της φτώχειας, της ανάγκης, της ελπίδας, το ζωντανό και ζεστό κύτταρο του λαού μας»<sup>62</sup>. Για πρώτη φορά σε έργο της μιλά για το θέμα της μετανάστευσης και δημιουργεί ένα μυθιστόρημα που έχει «πόννο, ανθρωπιά, ελπίδα»<sup>63</sup>. Ο χώρος απ' όπου αντλεί την έμπνευσή της δεν είναι το αστικό περιβάλλον, αλλά το χωριό, «με τις ιδιαίτερες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες του, που καθορίζουν την πορεία της ζωής των κατοίκων του»<sup>64</sup>. Με το έργο αυτό «η συγγραφέας έμμεσα και πολύ εύστοχα διερευνά τις αιτίες της μετανάστευσης και της φτώχειας του τόπου μας»<sup>65</sup> και προχωρά πολύ βαθιά στο πρόβλημα της μετανάστευσης.

Άλλα ζητήματα που θίγει η Ζωρζ Σαρή στα κοινωνικά της μυθιστορήματα είναι η μόλυνση του περιβάλλοντος και η αρχαιοκαπηλία σε συνδυασμό με τα γυρίσματα μιας ταινίας, στο βιβλίο της *Ζουμ* (1994). Το *Ζουμ* είναι ένα πρωτότυπο μυθιστόρημα με περίπλοκη αφηγηματική τεχνική και αρκετά στοιχεία από την τέχνη του κινηματογράφου.

Η φιλία και τα σχολικά χρόνια είναι το θέμα του μυθιστορήματος *Ε.Π.* (1995). Το *Ε.Π.* είναι ένα αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα που ως κεντρικό θέμα έχει τη φιλία της συγγραφέα με τις συμμαθήτριάς της και ιδίως με την Άλκη Ζέη. Η ίδια θεωρεί τη φιλία πολύτιμο αγαθό και πιστεύει ότι «τη φιλία δε σου τη χαρίζουν, την καλλιεργείς»<sup>66</sup>. Το έργο αυτό χαρακτηρίζεται από μια παιδική θέαση του κόσμου, πηγαίο χιούμορ, απλός και στέρεος λόγος καθώς και μια αναφορά στις παιδαγωγικές αντιλήψεις της εποχής στην Ελλάδα, όπου κυριαρχούσε η αυταρχική αγωγή<sup>67</sup>. Η

---

προβλήματα περνούν στο περιθώριο, ότι λείπουν οι πραγματικές συγκρούσεις και ότι δίνεται διάσταση σε δευτερεύοντα θέματα, τα οποία κινούνται σε ένα αστικό κλίμα που θέλει να καλύπτει όλες τις τάξεις σαν να μην υπάρχουν.

Γιάννης Μαρκαντωνάκης, «Ζωρζ Σαρή, Γιάννης Μόραλης. Ένα βιβλίο: *Το Ψέμα*. Ένας πίνακας: 'Μορφή' και η 'Ιστορία'», εφ. *Χανιώτικα Νέα*, Τρίτη 23 Μαΐου 1995. Αναφέρεται στο εξώφυλλο του βιβλίου, το οποίο είναι ένας πίνακας του Μόραλη, και στο βιβλίο *Το Ψέμα*. Σύμφωνα με την άποψή του, το μυθιστόρημα έχει απλό αφηγηματικό τρόπο και καλοσυνθεμένη δομή.

<sup>62</sup> Ελένη Σαραντίτη, «Αναζητώντας μια θέση στη ζωή», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 9 Οκτωβρίου 1991.

<sup>63</sup> Ελένη Σαραντίτη, «Ζωρζ Σαρή: *Κρίμα κι άδικο*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 21 Δεκεμβρίου 1990.

<sup>64</sup> Βίτω Αγγελοπούλου, «Μετανάστευση, μια ανοιχτή πληγή...», εφ. *Η Καθημερινή*, Κυριακή 26 Μαΐου 1991.

<sup>65</sup> Γιάννης Παπακώστας, «Η Ζωρζ Σαρή και η ρεαλιστική της υπέρβαση», *ό.π.*, σ. 248.

<sup>66</sup> «Η Ζωρζ συνομιλεί με την εννιάχρονη Ελένη», *Η Λέσχη των Εκπαιδευτικών* (Σεπτέμβρης-Νοέμβρης 1995) αρ. 11, σ. 4.

<sup>67</sup> Μιχάλης Αργυρίδης, «Ένας ύμνος στη φιλία και στα νιάτα!», εφ. *Reporter* (Λάρισα), 19 Μαΐου 1996.



συγγραφέας διαχωρίζει τη θέση της από την αυταρχικού τύπου αγωγή και υπερασπίζεται το δημοκρατικό εκπαιδευτικό σύστημα.

Το *Μια αγάπη για δύο* (1996), το οποίο αποτελεί προϊόν της συνεργασίας της Ζωρζ Σαρή με την Αργυρώ Κοκορέλη, έχει ως θέμα την αγωνία των Πανελλαδικών εξετάσεων και τον εφηβικό έρωτα. Μόνο στις αρχές της δεκαετίας που διανύουμε παρουσιάστηκαν βιβλία με κεντρικό πυρήνα το ερωτικό στοιχείο στις σχέσεις προεφηβικής και εφηβικής ηλικίας.<sup>68</sup> Το έργο αυτό επίσης δεν έχει συγκεντρώσει αξιόλογες κριτικές, αλλά κυρίως βιβλιοπαρουσιάσεις.

Τα τελευταία μέχρι σήμερα (Φεβρουάριος 2004) μυθιστορήματά της είναι *Ο Χορός της ζωής* (1998), *Σοφία* (1998), *Ο Κύριός μου* (2002) και *Ο πόλεμος, η Μαρία και το αδέσποτο* (2003). Το πρώτο είναι αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα. Έχει αρκετές πολιτικές και ιστορικές αναφορές, ωστόσο δε θα λέγαμε ότι αποτελεί ιστορικό μυθιστόρημα, αφού δεν εξιστορεί ιστορικά ή πολιτικά γεγονότα, αλλά απλώς αναφέρεται σε αυτά. Μιλάει περισσότερο για τη ζωή μιας κοπέλας (της Ζωρζ Σαρή) στο Παρίσι και για τον αγώνα της να επιβιώσει ως εξόριστη από την Ελλάδα μετά τον Εμφύλιο. Είναι μια «καλοστημένη ιστορία, ειλικρινής και αρκετά συγκινητική, με στιγμιαίες λάμπεις και χιούμορ»<sup>69</sup>. Και σε αυτό το έργο η φιλία και ο έρωτας έχουν βασική θέση.

Το θέμα της *Σοφίας* σχετίζεται με τη ζωή μιας οικογένειας στον αστικό χώρο και την παιδική φιλία που αναπτύσσεται εξαιτίας ενός μικρού κοριτσιού που έρχεται να εγκατασταθεί μαζί της, ενώ αναφορές υπάρχουν και στην παιδική δουλειά.

Στο προτελευταίο της έργο (*Ο Κύριός μου*), η Ζωρζ Σαρή επικεντρώνεται στο «χτίσιμο» της σχέσης ενός δασκάλου με τον ατίθασο μαθητή του, ενώ παράλληλα αναπτύσσει το θέμα των άγαμων μητέρων και των προβλημάτων, πρακτικών και ψυχολογικών, που αντιμετωπίζουν αυτές και τα παιδιά τους.

Τέλος, στο *Ο πόλεμος, η Μαρία και το αδέσποτο* η συγγραφέας επανέρχεται στο θέμα του πολέμου. Η διαφορά είναι ότι το χρονικό πλαίσιο του έργου δεν είναι ο Δεύτερος Παγκόσμιος πόλεμος, στον οποίο μέχρι τώρα η Ζωρζ Σαρή είχε εστιάσει το ενδιαφέρον της. Ο πόλεμος στο Ιρακ, στον οποίο αναφέρεται το βιβλίο, αποτελεί ένα πρόσφατο ιστορικό γεγονός, του οποίου τις επιπτώσεις αποτυπώνει η συγγραφέας με ευαισθησία μέσα από τα μάτια ενός παιδιού.

<sup>68</sup> Γ. Παπαδάτος, «Η θεματολογία του σύγχρονου μυθιστορήματος για παιδιά και εφήβους», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 25.

<sup>69</sup> «Δέκα προτάσεις για εφήβους», εφ. *Ελευθεροτυπία*, Παρασκευή 10 Ιουλίου 1998.





#### iv) Ηθογραφικό μυθιστόρημα

Η Ζωρζ Σαρή έχει γράψει συνολικά δύο ηθογραφικά μυθιστορήματα: *Τα στενά παπούτσια* (1979) και *Το παραραράδιασμα* (1989). Η ηθογραφία στο μυθιστόρημα, όπως ορίζεται από τη Μ. Κανατσούλη<sup>70</sup>, είναι η πεζογραφία που επιμένει στο χωριό, που προβάλλει τα στοιχεία της ζωής του χωριού, τα έθιμα, τις παραδόσεις του. Το χαρακτηριστικό του σύγχρονου ηθογραφικού μυθιστορήματος είναι η άντληση των περιγραφόμενων εικόνων και περιστατικών από προσωπικά βιώματα και αναμνήσεις, αφού τα τελευταία χρόνια η ζωή έχει αλλάξει και οι κοινωνίες έχουν γίνει βιομηχανικές. Αποτέλεσμα του συγκεκριμένου γεγονότος είναι να υφέρπει μια νοσταλγική διάθεση στο μυθιστορηματικό αυτό είδος. Αυτό είναι και το κρίσιμο σημείο για την ποιότητα του ηθογραφικού μυθιστορήματος, η οποία εξαρτάται από το κατά πόσο αυτή η κρυφή, ομολογούμενη ή όχι, νοσταλγία επιτρέπει τη ρεαλιστική απεικόνιση των δεδομένων μιας άλλης εποχής, που αποτελεί το χρονικό πλαίσιο της ιστορίας.<sup>71</sup>

Την υφέρπουσα νοσταλγική αυτή διάθεση, η οποία όμως δεν επηρεάζει τη ρεαλιστική απεικόνιση του χρόνου και του τόπου, τη συναντάμε στα *Στενά παπούτσια*, όπου δεν περιγράφεται μόνο η πραγματική φιλία και ο τρυφερός έρωτας της Ζωής (στην πραγματικότητα είναι η ίδια η συγγραφέας) και του Παναγιώτη, αλλά και οι συνθήκες ζωής της γυναίκας στις αρχές του περασμένου αιώνα στην Ελλάδα. Η ίδια η συγγραφέας λέει σε συνέντευξή της ότι δεν υπάρχουν φανταστικά γεγονότα σε αυτό το βιβλίο. Όλα είναι αληθινά σαν να γράφει την αυτοβιογραφία της.<sup>72</sup> Στο βιβλίο αυτό, όπως χαρακτηριστικά λέει η Ζωή Βαλάση, «ακούγονται φωνές που ήταν κρυμμένες στα άλλα της έργα. Η χαρακτηριστική λαχτάρα για ζωή δραπετεύει από τις αστικές κάμαρες και τους κοινωνικούς προβληματισμούς και αγκαλιάζει με πάθος την ίδια τη φύση. Οι λέξεις έχουν μια ζουμερή παρήχηση και η ατμόσφαιρα είναι φορτισμένη με καλοκαιρινές εικόνες»<sup>73</sup>. Η Βίτω Αγγελοπούλου προσθέτει ότι όλοι οι χαρακτήρες που κινούνται μέσα στο μυθιστόρημα διαγράφονται με παραστατικότητα.<sup>74</sup>

<sup>70</sup> Κανατσούλη, *Εισαγωγή*, σ. 81.

<sup>71</sup> *ό.π.*, σ. 82.

<sup>72</sup> «Ο καθένας γράφει όχι για να σώσει τους άλλους, αλλά τελικά για να σωθεί ο ίδιος», *ό.π.*

<sup>73</sup> Ζωή Βαλάση, «Εφηβικό καλοκαίρι», εφ. *Ριζοσπάστης*, 18 Απριλίου 1980.

<sup>74</sup> Βίτω Αγγελοπούλου, «Βιβλία για παιδιά: *Τα στενά παπούτσια*», εφ. *Η Καθημερινή*, 8 Μαΐου 1980.



Είναι το πρώτο μυθιστόρημα της Ζωρζ Σαρή που ξεφεύγει από το αστικό πλαίσιο<sup>75</sup> και αυτό ενθουσιάζει τους κριτικούς, γεγονός όμως που δεν τους εμποδίζει να εντοπίσουν και κάποιες αδυναμίες στο έργο του έργου. Η Βαλάση, συνεχίζοντας την κριτική της, προσθέτει ότι η χαρά της συγγραφέα κάποιες φορές είναι τόσο δυνατή στο κείμενο, που συνθλίβει την ιστορία, αδικεί την πλοκή και παραβλέπει τη συναισθηματική κορύφωση του αναγνώστη. Την αδυναμία της πλοκής εντοπίζει και η Βίτω Αγγελοπούλου, η οποία όμως επισημαίνει ότι ακόμη και έτσι δε μειώνεται η αξία του έργου.

Αρκετά χρόνια μετά η Ζωρζ Σαρή επανέρχεται με ένα ακόμα ηθογραφικό μυθιστόρημα, το οποίο όμως αυτή τη φορά δεν είναι αυτοβιογραφικό και καθόλου νοσταλγικό. Με το *Παραράδιασμα* αρχικά και με το *Κρίμα κι άδικο* στη συνέχεια, όπως έχουμε δει, επιτελεί μεγάλη και ουσιαστική στροφή. Η Ελένη Σαραντίτη<sup>76</sup> αναφερόμενη στο *Παραράδιασμα*, γράφει πως πρόκειται για ένα δύσκολο και καθόλου ευχάριστο έργο, ένα άρτιο μυθιστόρημα, το πολυτιμότερο ίσως έργο της Ζωρζ Σαρή. Συμπληρώνει ότι είναι ένα βιβλίο έντονων συναισθημάτων, ελκυστικής μορφής και τέλειας έκφρασης. Με το έργο αυτό η συγγραφέας δείχνει ότι έχει γνώση της ψυχοσύνθεσης του Έλληνα και της ζωής στην ενδοχώρα<sup>77</sup>, ενώ εντυπωσιάζει με την άψογη χρήση της γλώσσας, και μάλιστα των τοπικών ιδιολέκτων.<sup>78</sup> Δεν αρκείται μόνο στην περιγραφή της ζωής της εποχής εκείνης, αλλά προβαίνει σε συγκρίσεις μεταξύ παρόντος και παρελθόντος σε ό,τι αφορά τη ζωή της γυναίκας, τη δικαιοσύνη και τις κοινωνικές προκαταλήψεις. Πρόκειται, λοιπόν, όπως φαίνεται από τις κριτικές, για ένα έργο συγγραφικής ωριμότητας, το οποίο δε δείχνει να παρουσιάζει κανένα μειονέκτημα.

Ολοκληρώνοντας την ενότητα αυτή με τη θεματολογία των έργων της, θα λέγαμε ότι η Ζωρζ Σαρή προσεγγίζει ένα ευρύτατο πλαίσιο θεμάτων, τα οποία είτε προέρχονται από τις προσωπικές της εμπειρίες είτε από τον άμεσο κοινωνικό της περίγυρο. Και στις δύο περιπτώσεις τα έργα της διακρίνονται για την αμεσότητά τους, μέσα από την οποία αποκαλύπτεται η ίδια η συγγραφέας. Η ίδια, θέλοντας να τονίσει την παρουσία της μέσα σε όλα τα έργα της, λέει χαρακτηριστικά σε μια

<sup>75</sup> Και ο *Θησαυρός της Βαγίας* διαδραματίζεται στην Αίγινα, ωστόσο οι πρωταγωνιστές προέρχονται από τον αστικό χώρο και δεν έχουν άμεση σχέση με τη ζωή του χωριού.

<sup>76</sup> Ελένη Σαραντίτη, «Χαρίστε βιβλία στα παιδιά σας: Το παραράδιασμα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 6 Δεκεμβρίου 1989.

<sup>77</sup> Ιωάννης Γ. Θεοχάρης, «Κριτική βιβλίου: Ζωρζ Σαρή, *Το παραράδιασμα*», εφ. *Πρωινός Λόγος*, (Γιάννενα), Τρίτη 14 Απριλίου 1992.

<sup>78</sup> Γιάννης Παπακόστας, «Η Ζωρζ Σαρή και η ρεαλιστική της υπέρβαση», *ό.π.*, σ. 248.



συνέντευξή της: «Μια μεγάλη συγγραφέας έλεγε πως ό,τι και να γράψω, και το σκύλο μου να βάλω, πάλι μέσα στο σκύλο μου θα 'μαι. Δεν μπορεί ο συγγραφέας να μη βρίσκεται κάπου, άλλοτε φανερά, άλλοτε στα κρυφά, και δεν το παίρνεις είδηση, αλλά κάποια στιγμή, κάποιο λεπτό, ο συγγραφέας θα μιλήσει. Κι όταν βγει, μπορεί, αν είναι άντρας, να γίνει γυναίκα ή να γίνει σκύλος. Λοιπόν, πόσο μάλλον σε κάποιον σαν και μένα που δεν έχει πολλή φαντασία...»<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> «Η Ζωρζ συνομιλεί με την εννιάχρονη Ελένη», ό.π., σ. 6.



**ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ**

**ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ**



## ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### ΠΕΡΙ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΤΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ

#### 2.1 Γενικά

Η σύγχρονη συζήτηση για τους χαρακτήρες εστιάζεται σε θέματα που σχετίζονται με τη φύση, τα είδη και τις κατηγοριοποιήσεις τους, καθώς και με τον τρόπο αφηγηματικής παρουσίασής τους από το συγγραφέα. Για τα συγκεκριμένα στοιχεία έχουν διατυπωθεί πολλές απόψεις και προβληματισμοί, οι οποίοι διαμορφώνονται σύμφωνα με τις εκάστοτε λογοτεχνικές αντιλήψεις και τα νέα δεδομένα και ρεύματα που εμφανίζονται στην πορεία της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής.

Το σημαντικότερο σημείο της θεωρίας που έχει αναπτυχθεί γύρω από τους χαρακτήρες, το οποίο αποτελεί και εστία-διαφωνιών και αντιδράσεων από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα, είναι το ζήτημα της φύσης των χαρακτήρων: Το ερώτημα, δηλαδή, του κατά πόσον οι χαρακτήρες είναι αληθινά πρόσωπα που μπορούν να υπερβούν το κείμενο στο οποίο υπάρχουν ή είναι απλώς λέξεις που υφίστανται μόνο για να εξυπηρετούν τις λειτουργίες του κειμένου και της πλοκής<sup>1</sup>. Στα πλαίσια αυτού του ερωτήματος αναπτύσσονται δύο θεωρητικοί πόλοι<sup>2</sup>.

Στον ένα πόλο τοποθετούνται τις μιμητικές, αντανεκλαστικές θεωρίες, οι οποίες θεωρούν τους χαρακτήρες όμοιους με τους αληθινούς ανθρώπους<sup>3</sup> και τους αντιμετωπίζουν σαν τους γείτονες της διπλανής πόρτας. Οι υποστηρικτές της άποψης αυτής, οι οποίοι ανήκουν κυρίως στους παλιότερους κριτικούς, αναγνωρίζουν κάποια ανεξαρτησία στους χαρακτήρες, τους διαχωρίζουν από τα γεγονότα και τη δράση και

<sup>1</sup> Fred W. Burnett, «Characterization and Reader Construction of Characters in the Gospels», *Semeia* 63, αφιέρωμα: Characterization in Biblical Literature, Scholars Press, 1993, σ. 4-5.

<sup>2</sup> Βλ. ενδεικτικά Fred W. Burnett, *ό.π.* και Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, *ό.π.*, σ. 31-37.

<sup>3</sup> Laura E. Donaldson, «Cyborgs, Ciphers, and Sexuality: Re-Theorizing Literary and Biblical Character», *Semeia* 63, *ό.π.*, σ. 81.



τους εξετάζουν αφαιρετικά, ξέχωρα από τα λογοτεχνικά περιεχόμενα, κρατώντας κάποια απόσταση από το κείμενο.<sup>4</sup> Στον αντίθετο πόλο, βρίσκονται οι νεότεροι κριτικοί, υποστηρικτές των σημειωτικών θεωριών, οι οποίοι υποβιβάζουν τους χαρακτήρες σε απλές λειτουργίες της πλοκής και τους θεωρούν στοιχεία του κειμένου που δεν μπορούν να συζητηθούν ανεξάρτητα από αυτό. Έτσι, για τους συγκεκριμένους θεωρητικούς ο ρεαλισμός των χαρακτήρων είναι κάτι που δεν υφίσταται ακόμη και στα ιστορικά μυθιστορήματα, αφού οι χαρακτήρες «εξαντλούνται» στο κείμενο και «διαλύονται»<sup>5</sup> σε αυτό.

Λαμβάνοντας υπόψη τις δύο αυτές διαμετρικά αντίθετες απόψεις, οι οποίες αντανακλούν και τις δύο κύριες τάσεις της λογοτεχνικής κριτικής του 19ου και 20ού αιώνα, θα εξετάσουμε τους χαρακτήρες σε αυτή τη μελέτη. Χωρίζοντας τις θεωρίες της λογοτεχνίας σε δύο αντίθετα πεδία, θα δούμε αρχικά τις θεωρίες που υποστηρίζουν την άμεση σχέση λογοτεχνίας και πραγματικότητας και μελετούν και ερμηνεύουν το κείμενο με βάση εξωλογοτεχνικά, εξωκειμενικά κριτήρια. Στη συνέχεια, και σε αντιπαράθεση με τις προαναφερόμενες θεωρίες, θα δούμε τις απόψεις εκείνες που απορρίπτουν την εξωτερική προσέγγιση των έργων και στρέφονται στην ενδοκειμενική ανάλυσή τους. Η εξέταση και συζήτηση των συγκεκριμένων θεωριών θα λειτουργήσει ως βάση για την παρουσίαση και το σχολιασμό των απόψεων που έχουν διατυπωθεί για τους χαρακτήρες, καθώς οι θεωρητικοί και κριτικοί που έχουν εκφράσει και υποστηρίξει τις συγκεκριμένες απόψεις προέρχονται από τα προαναφερόμενα αντίθετα θεωρητικά πεδία. Έτσι, πιστεύουμε ότι θα επιτύχουμε τη σφαιρική προσέγγιση των θεωριών και των απόψεων που έχουν αναπτυχθεί για τους χαρακτήρες, αφού κάθε μία από αυτές θα παρουσιαστεί πλαισιωμένη από το θεωρητικό υπόβαθρο που την έχει αναδείξει.

Πριν περάσουμε, όμως, στη διεξοδική συζήτηση και ανάλυση των συγκεκριμένων θέσεων, θα θεωρούσαμε σκόπιμο να δούμε με συντομία το πλαίσιο και την πορεία των δύο αντικρουόμενων τάσεων της κριτικής, οριοθετώντας έτσι τους χώρους της λογοτεχνίας τους οποίους θα εξετάσουμε.

Η λογοτεχνική κριτική στα τέλη του 19ου αιώνα, «βρισκόταν ακόμα ριζωμένη στην παράδοση της αισθητικής, του ρομαντισμού και της επιστημολογίας του

<sup>4</sup> Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, σ. 31-32.

<sup>5</sup> *ό.π.*, σ. 33.



ιστορικού θετικισμού»<sup>6</sup>. Απομακρυσμένη από τις απόψεις του Αριστοτέλη, μελετούσε τα λογοτεχνικά έργα βασιζόμενη σε εξωκειμενικούς παράγοντες, δίνοντας έμφαση στη σχέση του έργου με την κοινωνία και την εξωλογοτεχνική πραγματικότητα, η οποία αποτελούσε και πηγή έμπνευσης και δημιουργίας. Το λογοτέχνημα, έτσι, θεωρούνταν ότι αποτελούσε ρεαλιστική απεικόνιση, αντανάκλαση της κοινωνίας και της πραγματικότητας, ενώ ταυτόχρονα αντιμετωπιζόταν και ως πηγή ενόρασης και κατανόησης του κόσμου<sup>7</sup>. Τα θεωρητικά ρεύματα που εκπροσωπούσαν και στήριζαν τις αντιλήψεις αυτές ήταν ο ρομαντισμός, ο ρεαλισμός και ο ιστορικός θετικισμός, ενώ η ερμηνεία των έργων γινόταν με βάση είτε τη βιογραφία και την ψυχολογία των συγγραφέων, είτε τα ιστορικά και κοινωνικά συμβάντα της εποχής.<sup>8</sup> Η λογοτεχνική μελέτη της περιόδου αυτής έδινε έμφαση μόνο στο περιεχόμενο των έργων, ενώ αδιαφορούσε για τη μορφή του λογοτεχνήματος, την οποία απέκοπτε και από το περιεχόμενο του. Με το συγκεκριμένο τρόπο, η λογοτεχνία γινόταν αντιληπτή ως ο «καθρέφτης» της κοινωνίας και η σχέση της με την πραγματικότητα αποτελούσε σχέση εξάρτησης. Η θέση αυτή επανεμφανίστηκε, και μάλιστα με πιο έντονη μορφή, κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα από τη μαρξιστική κριτική.

Η στροφή στην κριτική και θεωρία της λογοτεχνίας έγινε στις αρχές του 20ού αιώνα με θεωρίες οι οποίες αντιδρούσαν στην έμφαση που είχε δοθεί ως τότε στην εξωτερική προσέγγιση και ερμηνεία του έργου. Η νέα τάση που εισήγαγαν πρώτοι οι Ρώσοι φορμαλιστές, υποστήριζε την αυτονομία της λογοτεχνίας και την ανάγκη μελέτης των λογοτεχνικών έργων με κριτήρια ενδοκειμενικά, τα οποία θα απέρρεαν από τα βασικά χαρακτηριστικά του λογοτεχνικού κειμένου και όχι από άλλους, άσχετους με τη λογοτεχνία, επιστημονικούς κλάδους. Τα χαρακτηριστικά αυτά, σύμφωνα με τις νέες απόψεις, αποτελούν και το διαφοροποιητικό στοιχείο, τη «*differentia specifica*», του λογοτεχνικού κειμένου από οποιοδήποτε άλλο κείμενο. Γίνεται έτσι φανερή η μεταστροφή του ενδιαφέροντος από το περιεχόμενο στη μορφή, αφού η μελέτη και περιγραφή των μορφικών και γλωσσικών στοιχείων αποτελεί πλέον στόχο κάθε προσπάθειας προσέγγισης του λογοτεχνικού κειμένου. Οι θεωρίες οι οποίες υποστήριζαν τις παραπάνω θέσεις και οι οποίες «έδωσαν βάρος στο

<sup>6</sup> Άννα Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 19.

<sup>7</sup> Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο*, σ. 156.

<sup>8</sup> Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 19.



επιχείρημα ότι η λογοτεχνία είναι μη αναφορική»<sup>9</sup> είναι αρκετές και εξακολουθούν να έχουν ισχύ μέχρι και σήμερα. Έτσι, μετά την πρώτη αντιδραστική και επικριτική εμφάνιση το 1914 του ρώσικου φορμαλισμού απέναντι στις θεωρίες του 19ου αιώνα, έχουμε τα θεωρητικά ρεύματα της νέας κριτικής και του τσέχικου φορμαλισμού, τα οποία αναπτύσσονται την ίδια εποχή (1930-1950), και στη συνέχεια το γαλλικό δομισμό (1960-1980) και τη σημειωτική (1965-)<sup>10</sup>.

Έχοντας δώσει μέχρι τώρα περιληπτικά τις βασικές γραμμές του πλαισίου της θεωρίας και κριτικής της λογοτεχνίας του 19ου και 20ού αιώνα, θεωρούμε ότι μπορούμε να προχωρήσουμε στην αναλυτική εξέταση της στάσης που τήρησαν οι προαναφερόμενες θεωρίες και οι εκπρόσωποί τους απέναντι στο θέμα των λογοτεχνικών χαρακτήρων. Επίσης, κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό, δε θα παραλείψουμε να δούμε και τις ενδιάμεσες, πιο μετριοπαθείς απόψεις που έχουν διατυπωθεί γύρω από το θέμα.

### 2.1.1 Αναφορικότητα<sup>11</sup> και λογοτεχνικοί χαρακτήρες: οι χαρακτήρες ως «αληθινά» πρόσωπα

Όπως έχουμε ήδη δει, η πρώτη ομάδα λογοτεχνικών θεωριών που θα εξετάσουμε αντιμετωπίζει τους χαρακτήρες ως πραγματικούς ανθρώπους και δίνει έμφαση στη ρεαλιστική απεικόνισή τους. Οι απόψεις που περιλαμβάνονται σε αυτή την ομάδα προέρχονται από το χώρο του ρεαλισμού, της μαρξιστικής κριτικής, καθώς και της ψυχολογίας και της βιογραφίας.

Ο ρεαλισμός έκανε την πρώτη εμφάνισή του στα μέσα του 19ου αιώνα και αποτέλεσε την πρώτη αντίδραση ενάντια στο ρομαντισμό. Οι ρεαλιστές καταδίκασαν τη συμβατική ρομαντική μελαγχολία και πίστευαν στον απόλυτο διαχωρισμό του ονείρου από τη πραγματικότητα.<sup>12</sup> Στην πρώτη φάση του ο ρεαλισμός εκφράζεται από τη θεωρία της αντιστοιχίας, η οποία δίνει έμφαση στην εξωτερική

<sup>9</sup> J. Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο*, σ. 159.

<sup>10</sup> Οι ημερομηνίες αυτές δίνονται από την Τζούμα στο *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 15-16.

<sup>11</sup> Ο όρος ανήκει στο Jeremy Hawthorn, ο οποίος δίνει τον τίτλο «Αναφορικότητα και μυθοπλασία» σε ένα κεφάλαιό του βιβλίου του *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο*, ό.π.

<sup>12</sup> Damian Grant, *Ρεαλισμός*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, Ερμής, <sup>2</sup>1988, σ. 39-41.





πραγματικότητα, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή απλοϊκά, μέσα από την παρατήρηση και τη σύγκριση. Έτσι, ο ρεαλισμός της φάσης αυτής αντιδρά στο πολύπλοκο και στο συνειδητό, προσπαθεί να αναπαραστήσει τη ζωή έτσι όπως πραγματικά είναι και ασχολείται με τον άνθρωπο που ζει μέσα στην καθημερινότητα, εστιάζοντας πάντα την προσοχή του στο περιεχόμενο και όχι στη μορφή του έργου.<sup>13</sup>

Οι χαρακτήρες που προβάλλονται από το ρεαλισμό του 19ου αιώνα είναι τόσο «αληθινοί», που θεωρούνται όμοιοι με τους πραγματικούς ανθρώπους. Επιτυχημένοι χαρακτήρες για τους κριτικούς της εποχής είναι εκείνοι που περιγράφονται με λεπτομέρεια, τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά, και περιβάλλονται με στοιχεία που προέρχονται από τη σύγχρονη με τα πρόσωπα ζωή. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες είναι απαλλαγμένοι από παράδοξες πλοκές, καθώς υποτίθεται ότι αποτελούν τους αντιπροσωπευτικούς τύπους της συνηθισμένης ζωής.<sup>14</sup> Κριτήριο αξιολόγησής τους αποτελεί η ύπαρξη κάποιου παρελθόντος, η οποία εξηγεί την παρουσία τους στο κείμενο<sup>15</sup> και ερμηνεύει την τωρινή συμπεριφορά τους, καθώς και η ολοκληρωτική ανεξαρτησία τους από το συγγραφέα.<sup>16</sup> Για να επιτευχθεί η ρεαλιστική απεικόνιση του χαρακτήρα, ο συγγραφέας πρέπει να δώσει την ψευδαίσθηση ότι ούτε καν υπάρχει<sup>17</sup>, αναδεικνύοντας έτσι την αυτόνομη ύπαρξη και δράση του χαρακτήρα.

Περνώντας στη δεύτερη φάση του ρεαλισμού, εγκαταλείπεται η θεωρία της αντιστοιχίας και υιοθετείται η θεωρία της συνοχής, η οποία οδήγησε στο συνειδητό ρεαλισμό<sup>18</sup>. Ο συνειδητός ρεαλισμός στηρίζεται στο πολυσύνθετο και διασπάρτη αντικειμενική πραγματικότητα του απλοϊκού ρεαλισμού σε «αναρίθμητες αντικρουόμενες υποκειμενικότητες»<sup>19</sup>. Η έμφαση δίνεται τώρα στην υποκειμενική εμπειρία και επιδιώκεται η σύνθεση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία.

Στο είδος αυτού του ρεαλισμού εντάσσονται και οι απόψεις του Χένρυ Τζαίμς, ο οποίος θεωρεί την υποκειμενική εμπειρία πρωταρχική στο έργο του καλλιτέχνη. Ο Τζαίμς θεωρεί ότι το μυθιστόρημα είναι «μια προσωπική, άμεση εντύπωση της ζωής»<sup>20</sup> και ότι ο μόνος λόγος ύπαρξής του είναι το ότι επιχειρεί να αναπαραστήσει

<sup>13</sup> Damian Grant, *Ρεαλισμός*, ό.π., σ. 45-51.

<sup>14</sup> Robert Scholes, *Στοιχεία της πεζογραφίας*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Κωνσταντινίδης, 1985, σ. 32.

<sup>15</sup> Thomas Docherty, *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction*, Oxford, Clarendon Press, 1983, σ. 223.

<sup>16</sup> Μίλαν Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, μτφ. Φίλιππος Δρακονταειδής, Αθήνα, Εστία, <sup>3</sup>1989, σ. 45.

<sup>17</sup> Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Penguin Books, <sup>2</sup>1991, σ. 50.

<sup>18</sup> Ο όρος «συνειδητός ρεαλισμός» δίνεται από τον Damian Grant, ό.π., σ. 70 κ.ε.

<sup>19</sup> ό.π., σ. 75.

<sup>20</sup> Henry James, *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, μτφ. Κώστας Παπαδόπουλος, Αθήνα, Άγρα, 1984, σ. 31.



τη ζωή, να δώσει μια πνοή πραγματικότητας με τη στερεά απόδοση των λεπτομερειών.<sup>21</sup> Για το συγκεκριμένο, ίσως, λόγο τα πιο σημαντικά πρόσωπα του Τζαίμς «ωθούνται προς την ανακάλυψη της πραγματικότητας»<sup>22</sup>, μιας πραγματικότητας, όμως, που, όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, είναι υποκειμενική και δύσκολο να οριστεί<sup>23</sup>. Αυτή είναι και η αιτία που ενώ απ' τη μια μεριά δε διαφωνεί με τις απόψεις του Μπήζεντ για τους νόμους του μυθιστορήματος, οι οποίοι υπογραμμίζουν την ανάγκη ύπαρξης πραγματικών και αναδεικνυόμενων με σαφήνεια ηρώων, συγχρόνως, απ' την άλλη, δεν τις συμερίζεται απόλυτα. Η δημιουργία πραγματικών ηρώων και η σαφής περιγραφή τους είναι κάτι που για τον Τζαίμς δεν υπακούει σε κανόνες. Τα πρόσωπα στα έργα του «αντιμετωπίζονται σαν συνειδήσεις, μέσα από τις οποίες ρέει η εικόνα της πραγματικότητας (:εμπειρία) με όλες τις μεταμορφώσεις από την επεξεργασία που υφίσταται»<sup>24</sup>. Η εμπειρία και η συνείδηση είναι και τα στοιχεία που διαφοροποιούν κάθε πρόσωπο και χαράσσουν την πορεία του.<sup>25</sup>

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι ο ρεαλισμός στη δεύτερη κιόλας φάση του ξεφεύγει από τα στενά όρια της πρώτης περιόδου του και απελευθερώνεται από τον απλοϊκό ρεαλισμό που επιδιώκει την πιστή αναπαράσταση –ή μάλλον την αντικατάσταση– της πραγματικότητας με λέξεις. Σήμερα η έννοια του ρεαλισμού έχει ευρύτερη σημασία και περιλαμβάνει «την ολοκλήρωση της πραγματικότητας και τη δημιουργία του 'πιστευτού', με οποιονδήποτε τρόπο κι αν μπορεί κανείς να τα φτάσει»<sup>26</sup>.

Στη σύγχρονη, όμως, συζήτηση των θεωρητικών για το ρεαλισμό, η έννοια που του αποδώσαμε παραπάνω συχνά παραβλέπεται και συγχέεται με το μαρξισμό. Η αλήθεια είναι ότι οι μαρξιστικές θεωρίες έχουν κοινά στοιχεία με τις ιδέες του ρεαλισμού, καθώς και οι δύο θεωρούν ότι τα λογοτεχνικά έργα αντανακλούν ή πρέπει να αντανακλούν την πραγματικότητα. Η πραγματικότητα, όμως, του μαρξισμού σχετίζεται αποκλειστικά με την κοινωνία και την αμφίδρομη σχέση της με τη λογοτεχνία. Οι μαρξιστικές θεωρίες και η κοινωνιολογία της λογοτεχνίας διαμορφώθηκαν και βασίστηκαν πάνω στο θεώρημα της εξάρτησης της τέχνης και της λογοτεχνίας από την υλική βάση. Η «αντανάκλαση», δηλαδή, των παραγωγικών

<sup>21</sup> *ό.π.*, σ. 21 και 39.

<sup>22</sup> Damian Grant, *ό.π.*, σ. 78.

<sup>23</sup> Henry James, *ό.π.*, σ. 35-36.

<sup>24</sup> Δημήτρης Πλατανίτης, *Το μοντέρνο μυθιστόρημα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, σ. 67.

<sup>25</sup> *ό.π.*, σ. 67-68.

<sup>26</sup> Damian Grant, *ό.π.*, σ. 103.



σχέσεων από τη λογοτεχνία αποτέλεσε, σχεδόν αποκλειστικά, το πεδίο έρευνας των θεωριών αυτών.<sup>27</sup>

Έναν από τους κύριους πρώιμους εκπροσώπους του μαρξισμού αποτέλεσε ο Γκέοργκ Λούκατς<sup>28</sup>, ο οποίος στήριξε το ρεαλισμό ενάντια στη μοντερνιστική λογοτεχνία και τον θεώρησε «ζήτημα απεικόνισης ενός κοινωνικού συνόλου από ένα κείμενο»<sup>29</sup>. Ο Λούκατς υπήρξε θαυμαστής του ευρωπαϊκού ρεαλισμού και ιδιαίτερα της ικανότητάς του να παράγει πρωταγωνιστές που δε ζουν απομονωμένοι, όπως οι ρομαντικοί ήρωες, αλλά ενταγμένοι στην κοινωνία, της οποίας τις συγκρούσεις και αντανακλούν.<sup>30</sup> Ο Hawthorn αποδίδει μέσα σε μια παράγραφο την κληρονομιά του Λούκατς για το ρεαλισμό:

*«Σύμφωνα με τις πλέον καθιερωμένες αρχές του λογοτεχνικού ρεαλισμού, όλα τα λογοτεχνικά έργα αντανακλούν κατά κάποιο τρόπο την εξωλογοτεχνική πραγματικότητα, αλλά αυτό μπορούν να το κάνουν αποσπασματικά, χαοτικά, και κατά έναν τρόπο που καθίσταται αδύνατον για τον αναγνώστη να καταλάβει καλύτερα τον κόσμο μέσα από μια προσεχτική μελέτη του έργου ή πάλι, μπορούν να αντανακλούν την εξωλογοτεχνική πραγματικότητα ενσυνειδήτως, και με την οφειλόμενη προσοχή σε ολόκληρη την πραγματικότητα, ώστε ο αναγνώστης να μπορεί να χρησιμοποιήσει το έργο ως ένα μέσο γνώσης για τον κόσμο».*<sup>31</sup>

Για τους υπερασπιστές της άποψης για την άμεση σχέση λογοτεχνίας και κοινωνίας, λοιπόν, τα λογοτεχνικά έργα αποτελούν κοινωνικά τεκμήρια, μέσα από τα οποία αντλούμε στοιχεία και πληροφορίες για την κοινωνία που παρουσιάζουν, ενώ οι ήρωες και οι ηρωίδες τους παρέχουν ενδείξεις κοινωνικών στάσεων.

<sup>27</sup> Βελουδής, *Γραμματολογία*, σ. 353-354.

<sup>28</sup> Η μεγαλύτερη συμβολή του Γκέοργκ Λούκατς στη θεωρία της λογοτεχνίας είναι το βιβλίο του *Η θεωρία του μυθιστορήματος* [μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, *Επιχειρήματα 6 Ακμών*, 1978]. Στη συγκεκριμένη μελέτη, στα πλαίσια της ενασχόλησής του με τη σχέση ατόμου-κοινωνίας, αναφέρεται στην επική μορφή του μυθιστορήματος και στον ήρωα του συγκεκριμένου είδους. Τα πρόσωπα του επικού μυθιστορήματος, λέει ο Λούκατς, «είναι άτομα που ορθώνονται συνειδητά και ενεργητικά καταπάνω σε μια πραγματικότητα που τα φυλακίζει και μ' αυτή την αντίστασή τους γίνονται αληθινά πρόσωπα» (σ. 68). Οι ήρωες αυτοί αναζητούν αξίες και αντιτίθενται σε μια συμβατική κοινωνία, γεγονός που καθορίζει και την επική μορφή του ρεαλιστικού μυθιστορήματος.

<sup>29</sup> Hawthorn, *Εκκλειδώνοντας το κείμενο*, σ. 177.

<sup>30</sup> Halperin John, «Σύγχρονες τάσεις στην ευρωπαϊκή θεωρία του μυθιστορήματος», στο συλλογικό τόμο *Δοκίμια για τη λογοτεχνία και την κριτική*, Τζων Χάλπεριν, Μαρκ Σκόρερ, Εντμουντ Ουίλσον, Ντέιβιντ Λοτζ, Ρολάν Μπαρτ, Τζωρτζ Στάνιερ, Μιροσλάβ Χόλουμπ, μτφ. Σπύρος Τσακνιάς, Αθήνα, Καστανιώτης, 1984, σ. 18.

<sup>31</sup> Hawthorn, σ. 173.



Οι δυο θεμελιωτές της μαρξιστικής θεωρίας, ο Μαρξ και ο Ένγκελς, στα πλαίσια της κριτικής τους για το θεατρικό έργο του Ferdinand Lassale<sup>32</sup>, σχολιάζουν τον κεντρικό χαρακτήρα και μας επιτρέπουν, έστω και έμμεσα, να δούμε κάποιες απόψεις τους για τους χαρακτήρες. Και οι δύο θεωρούν τον κεντρικό χαρακτήρα του Lassale ρηχό και υποδεικνύουν τους χαρακτήρες του Shakespeare ως πρότυπο «ζωντάνιας». Ο Ένγκελς, μάλιστα, του προτείνει έμμεσα να περνά το μήνυμά του μέσα από τη δράση των χαρακτήρων και όχι αφηρημένα. Οι απόψεις του Ένγκελς για τους χαρακτήρες, όμως, αποκαλύπτονται και σε μια επιστολή που έστειλε αργότερα στη Minna Kautsky με αφορμή την έκδοση ενός μυθιστορηματός της.<sup>33</sup> Στην επιστολή του αυτή εξετάζει το ζήτημα του τυπικού και υποστηρίζει ότι ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας πρέπει να είναι ένας τύπος και ταυτόχρονα ένα συγκεκριμένο άτομο.<sup>34</sup> Την άποψη αυτή συμπληρώνει σε μετέπειτα επιστολή του προς τη Margaret Harkness<sup>35</sup>, στην οποία υποστηρίζει πως τα τυπικά γνωρίσματα του χαρακτήρα θα πρέπει να προέρχονται από το ρεαλισμό. Θα πρέπει, δηλαδή, να υπάρχουν αληθοφανείς τυπικοί χαρακτήρες κάτω από τυπικές συνθήκες.<sup>36</sup>

Ένας άλλος θεωρητικός ο οποίος έχει εκφράσει απόψεις για τους χαρακτήρες και την κοινωνική διάστασή τους είναι ο Μιχαήλ Μπαχτίν. Ο Μπαχτίν<sup>37</sup>, ο οποίος στηρίζει τη θέση της αμοιβαίας σχέσης λογοτεχνίας και πραγματικότητας, αντιμετωπίζει το μυθιστορηματικό πρόσωπο κυρίως ως άτομο που ομιλεί, γεγονός που κατά τη γνώμη του καθορίζει και την υφολογική ιδιοτυπία του μυθιστορηματος. Στο μυθιστόρημα «ο ομιλών είναι ένα κοινωνικό άτομο, ιστορικά συγκεκριμένο και προσδιορισμένο»<sup>38</sup>, και ο λόγος του είναι μια κοινωνική γλώσσα, ένα ιδεολόγημα. Έτσι, η ομιλία και η δράση του ανθρώπου στο μυθιστόρημα φωτίζονται πάντα ιδεολογικά. Η δράση ενός ήρωα υπογραμμίζεται από την ιδεολογία του. Ζει και ενεργεί μέσα στο δικό του ιδεολογικό κόσμο και έχει τη δική του αντίληψη για τον

<sup>32</sup> Βλ. σχετικά Douwe Fokkema, Elgroud Ibsch, *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, μτφ. Γιάννης Παρίσης, επιμέλεια Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης, 1997, σ. 144-147.

<sup>33</sup> *ό.π.*, σ. 149-150.

<sup>34</sup> Τα ακριβή λόγια παρατίθενται από τους Fokkema και Ibsch σε υποσημείωση (σ. 150), όπως ακριβώς έχουν διατυπωθεί από τον Ένγκελς.

<sup>35</sup> Βλ. σχετικά Douwe Fokkema, Elgroud Ibsch, *ό.π.*, σ. 150.

<sup>36</sup> Τα ακριβή λόγια παρατίθενται από τους Fokkema και Ibsch (σ. 150-151), όπως ακριβώς έχουν διατυπωθεί από τον Ένγκελς.

<sup>37</sup> Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1980, σ. 197 κ.ε..

<sup>38</sup> *ό.π.*, σ. 198.



κόσμο, η οποία ενσαρκώνεται στα λόγια και στις πράξεις του.<sup>39</sup> Γίνεται, λοιπόν, σαφές ότι ο χαρακτήρας για τον Μπαχτίν έχει άμεση σχέση με την κοινωνία, αφού κατά κύριο λόγο είναι ένα ομιλών πρόσωπο, του οποίου ο λόγος είναι κοινωνικά προσανατολισμένος.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε πως οι απόψεις για τους χαρακτήρες τόσο στο ρεαλισμό όσο και στη μαρξιστική κριτική έχουν μια κοινή βάση. Και στις δύο περιπτώσεις τα πρόσωπα του μυθιστορήματος έχουν άμεση σχέση με την πραγματικότητα και την κοινωνία, καθώς οι χαρακτήρες όχι μόνο δημιουργούνται μέσα από αυτές, αλλά ταυτόχρονα τις απεικονίζουν.

Εκτός, όμως, από το ρεαλισμό και το μαρξισμό που υποστήριξαν τη σχέση των χαρακτήρων με την πραγματικότητα, στην ομάδα των θεωριών που προσέγγισαν τους χαρακτήρες με εξωκειμενικά κριτήρια και τους αναγνώρισαν κάποια αυτονομία ανήκουν και η ψυχολογία και η βιογραφία. Η σύνδεση ψυχολογίας-βιογραφίας με τη λογοτεχνία γίνεται μέσα από μια προσπάθεια ερμηνείας του έργου και των στοιχείων του με βάση τις βιογραφικές πληροφορίες και την ψυχοσύνθεση του συγγραφέα. Πέρα από το ζήτημα της ψυχολογικής «αλήθειας» των χαρακτήρων, το οποίο ανήκει, μάλλον, στον τομέα του ρεαλισμού (ψυχολογικός ρεαλισμός), τίθεται και το θέμα ερμηνείας και προσέγγισης των χαρακτήρων με τη «βιογραφική μέθοδο», η οποία υποστηρίζει ότι η ζωή και οι εμπειρίες του συγγραφέα αποτυπώνονται στο έργο και στους χαρακτήρες του.

Στη μέθοδο αυτή, που αναπτύχθηκε κυρίως στο τέλος του 19ου αιώνα, βασίστηκε και η ψυχολογική και ψυχαναλυτική μελέτη, η οποία, κάνοντας χρήση των ηλικιακών σταδίων (κυρίως του παιδικού) του συγγραφέα, προσπάθησε να μελετήσει και να εξηγήσει το λογοτεχνικό έργο και τους χαρακτήρες του. Σύμφωνα με την ψυχολογία η προσωπικότητα του συγγραφέα με όλες τις πτυχές της, καλές ή κακές, και τα συμπλέγματά της, προβάλλεται στους χαρακτήρες που δημιουργεί. Ο ίδιος ο Freud, όπως λέει ο Γιώργος Βελουδής<sup>40</sup>, είχε αποδώσει το οιδιπόδειο σύμπλεγμα των προσώπων ενός έργου (Αμλετ, Αδελφοί Καραμαζόφ) στο συγγραφέα του. Οι Wellek και Warren, πραγματευόμενοι τη σχέση ψυχολογίας και λογοτεχνίας στο βιβλίο τους *Θεωρία λογοτεχνίας*, αναφέρουν, επίσης, την άποψη ότι «οι δυνατοί 'εαυτοί' ενός

<sup>39</sup> *ό.π.*, σ. 201.

<sup>40</sup> Βελουδής, *Γραμματολογία*, σ. 329.



μυθιστορηματογράφου είναι δυνάμει *Personae*<sup>41</sup>. Έτσι, σύμφωνα με την άποψη αυτή, οι τέσσερις αδελφοί Καραμαζόφ αποτελούν όψεις του Ντοστογιέφσκι. Και συνεχίζοντας οι Wellek και Warren λένε πως «όσο πολυάριθμοι και χωριστοί είναι οι χαρακτήρες του συγγραφέα, τόσο λιγότερο καθορισμένη είναι η δική του προσωπικότητα».

Η ψυχολογία και η ψυχανάλυση, βέβαια, δε χρησιμοποίησαν τα πορίσματά τους μόνο στην ερμηνευτική σχέση συγγραφέα-χαρακτήρων, αλλά και στην αυτόνομη μελέτη των λογοτεχνικών προσώπων. Ο Freud δεν είχε διστάσει να εφαρμόσει τη μέθοδο της ψυχανάλυσης στους χαρακτήρες ενός έργου, παρ' όλο που είχε συνείδηση της προβληματικότητας αυτής της εφαρμογής.<sup>42</sup> Επίσης «είχε επιχειρήσει να ερμηνεύσει μερικούς λογοτεχνικούς χαρακτήρες ανάγοντάς τους στους αντίστοιχους παθολογικούς ανθρώπινους τύπους που είχε γνωρίσει και αναλύσει στην ψυχιατρική του πράξη»<sup>43</sup>.

Έτσι, μέσα από το Freud, ο οποίος αποτελεί και το βασικότερο εκπόσωπο της ψυχολογίας, γίνεται απόλυτα φανερό ότι η ψυχολογία σε συνδυασμό με τη «βιογραφική μέθοδο» αντιμετωπίζει τους χαρακτήρες ενός έργου σαν ζωντανά, πραγματικά πρόσωπα και όχι σαν αποκυήματα της φαντασίας ενός συγγραφέα. Όπως και οι άλλες θεωρίες που αναφέραμε, έτσι και οι δύο αυτές «μέθοδοι» προσέγγισης των λογοτεχνικών έργων, δίνουν έμφαση στο «περιεχόμενο» του έργου, παραγνωρίζοντας τη «μορφή» του, και αναπτύσσουν τις απόψεις τους βασίζόμενες στην αναφορικότητα του χαρακτήρα.

### **2.1.2 Αναφορικότητα και λογοτεχνικοί χαρακτήρες: οι χαρακτήρες ως «λέξεις» και λειτουργίες της πλοκής**

Όπως είδαμε και στην αρχή του κεφαλαίου, το πρώτο πλήγμα ενάντια στο ρεαλισμό και γενικότερα στις θεωρίες που προσέγγιζαν το λογοτεχνικό έργο και τους χαρακτήρες με εξωλογοτεχνικά, εξωκειμενικά κριτήρια, προήλθε από το ρώσικο φορμαλισμό και συνεχίστηκε από τη Νέα Κριτική, το δομισμό και τη σημειωτική. Ο

<sup>41</sup> René Wellek - Austin Warren, *Θεωρία λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 112.

<sup>42</sup> Βελουδής, *Γραμματολογία*, σ. 333.

<sup>43</sup> Βελουδής, σ. 316.



φορμαλισμός, που αναπτύχθηκε στη Ρωσία, έθεσε ως στόχο την επιστημονική μελέτη της λογοτεχνίας<sup>44</sup> και αγνοώντας τους κοινωνικούς και πολιτικούς παράγοντες έστρεψε το ενδιαφέρον του στο εσωτερικό, στη μορφική, δηλαδή, πλευρά, του λογοτεχνικού κειμένου. Μελετώντας το κείμενο με βάση τη γλωσσολογία, προσπάθησε να εντοπίσει τη *differentia specifica*, την ειδοποιό διαφορά, του λογοτεχνικού κειμένου, συγκεντρώνοντας την προσοχή του στην «αυτόνομη εσωτερική οργάνωση του κειμένου και στις λειτουργίες που οδηγούν στη μετατροπή του γλωσσικού επικοινωνιακού υλικού σε λογοτεχνικό έργο»<sup>45</sup>. Έτσι, οι φορμαλιστές αναγνώρισαν την αυτονομία του λογοτεχνικού έργου, όρισαν τη «λογοτεχνικότητά» του και μετατόπισαν το ενδιαφέρον τους από το περιεχόμενο στη μορφή.

Τα συγκεκριμένα ενδιαφέροντά τους οι φορμαλιστές μετέφεραν και στο χώρο της αφηγηματολογίας<sup>46</sup>, όπου ερεύνησαν την τεχνική οργάνωσης και κατασκευής μιας ιστορίας. Για να επιτύχουν το στόχο τους, διαχώρισαν την ιστορία από την πλοκή (οι αντίστοιχοι όροι είναι «fabula» και «sjuzet») και εισήγαγαν τον όρο του μοτίβου, το οποίο ορίζεται ως «η μικρότερη δομιστική αρχή της πλοκής»<sup>47</sup>. Τα μοτίβα για τους φορμαλιστές αποτελούσαν τους βασικούς συστατικούς παράγοντες μιας ιστορίας, με αποτέλεσμα τα άλλα στοιχεία της αφήγησης και κυρίως οι χαρακτήρες, να υποβιβαστούν και να θεωρηθούν ως στατικά στοιχεία της αφήγησης που υπάρχουν μόνο για την προώθηση της δράσης. Οι φορμαλιστές, λοιπόν, θεώρησαν τους χαρακτήρες προϊόντα και λειτουργίες της πλοκής, τους αντιμετώπισαν ως στοιχεία δράσης και όχι σαν πρόσωπα που έχουν κάποια σχέση με την πραγματικότητα και εξέτασαν μόνο το τι κάνουν οι χαρακτήρες και όχι το τι είναι.

Ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους των παραπάνω απόψεων είναι ο Tomashevski, ο οποίος στη «Θεματική»<sup>48</sup> του υποστήριξε πως ο χαρακτήρας έχει δευτερεύουσα λειτουργία. Για τον Tomashevski, η παρουσίαση του χαρακτήρα έχει ως στόχο τη στήριξη των μοτίβων, των θεματικών στοιχείων, όπως τα λέει ο ίδιος, καθώς παίζει το ρόλο ενός μίτου που μας βοηθάει να προσανατολισθούμε μέσα σε αυτά και ενός βοηθητικού μέσου που τα ταξινομεί. Ο ήρωας για τον Tomashevski

<sup>44</sup>Douwe Fokkema, Elroud Ibsch, *ό.π.*, σ. 40.

<sup>45</sup> Άννα Τζούμα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου: Για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991, σ. 26-27.

<sup>46</sup> Οι πρώτες αφηγηματικές μελέτες έγιναν από τους Ρώσους φορμαλιστές.

<sup>47</sup>Douwe Fokkema, Elroud Ibsch, *ό.π.*, σ. 50.

<sup>48</sup> Μπόρις Τομασέφσκι, «Θεματική», στο *Θεωρία λογοτεχνίας: κείμενα Ρώσων φορμαλιστών* (επιλογή, παρουσίαση Τσβετάν Τόντοροφ), μτφ. Η.Π. Νικολούδης, Αθήνα, Οδυσσέας, <sup>3</sup>1994, σ. 280-325.



είναι το πρόσωπο που λαμβάνει την πιο έντονη και την πιο έκδηλη συναισθηματική χροιά και που ο αναγνώστης παρακολουθεί με τη μεγαλύτερη προσοχή, χωρίς αυτό, όμως, να σημαίνει πως το πρόσωπο και οι αντιδράσεις του αναγνώστη προς αυτό έχουν κάποια σχέση με την πραγματική ζωή. Οι απόψεις του Tomashevski για το χαρακτήρα ολοκληρώνονται όταν υποστηρίζει πως ο ήρωας και τα χαρακτηριστικά του δεν είναι καθόλου απαραίτητα στοιχεία του μύθου (fabula) και πως οι χαρακτήρες θα πρέπει, τουλάχιστον, να είναι παράγοντες της πλοκής, αφού γεγονότα και πράξεις υπάρχουν σε όλες τις αφηγήσεις.

Τις απόψεις του φορμαλισμού για την προσέγγιση του λογοτεχνικού έργου χωρίς εξωτερικές επεμβάσεις υιοθετεί και η Νέα Κριτική, η οποία εμφανίστηκε στην Αμερική γύρω στο 1930<sup>49</sup>. Οι Νέοι Κριτικοί στήριξαν την επιστροφή στο κείμενο και τη μελέτη του ως μοναδικού και ανεξάρτητου γεγονότος.<sup>50</sup> Επέμειναν, όπως αναφέρει ο Γιάννης Τσιώλης, στο «τι είναι το έργο στην οντότητά του και στο κατά πόσον είναι δυνατόν να το γνωρίσουμε χωρίς τη βοήθεια της ιστορίας, της κοινωνιολογίας ή της ψυχανάλυσης»<sup>51</sup>. Θεώρησαν ότι τα λογοτεχνικά έργα είναι τετελεσμένα γεγονότα και τους απέδωσαν μνημειακό χαρακτήρα, μη αναγνωρίζοντας τη μεταβλητότητα και την ιστορία τους, σε αντίθεση με το φορμαλισμό. Οι οπαδοί της Νέας Κριτικής, επίσης, αδιαφόρησαν για το συγγραφέα και τον αναγνώστη του λογοτεχνικού έργου και θεώρησαν ότι το έργο δεν αντιπροσωπεύει τις απόψεις του δημιουργού του, με αποτέλεσμα το κείμενο να γίνει μη προσωπικό.<sup>52</sup>

Τις απόψεις της Νέας Κριτικής, η οποία είχε κατηγορηθεί για έλλειψη επιστημονικότητας, εξαιτίας της αποκλειστικής προσήλωσής της στο μεμονωμένο λογοτεχνικό κείμενο, παρέλαβε ο Northrop Frye και επιδίωξε μέσα από αυτές να δημιουργήσει ένα πειθαρχημένο, αντικειμενικό, σύστημα λογοτεχνικής κριτικής.<sup>53</sup> Ο Frye πίστευε πως η ίδια η λογοτεχνία αποτελεί ένα τέτοιο σύστημα, καθώς λειτουργεί βασισμένη σε κάποιους νόμους, όπως οι μύθοι και τα αρχέτυπα, πάνω στα οποία δομούνται όλα τα λογοτεχνικά έργα. Τη συγκεκριμένη θεωρία του παρουσίασε στο έργο του *Ανατομία της κριτικής*, το οποίο αποτελεί ένα μεθοδολογικό συγκερασμό και μια προσπάθεια επεξεργασίας θεωρητικών μεθόδων που πηγάζουν από το ίδιο το

<sup>49</sup> Η ημερομηνία δίνεται από τη Τζούμα στο *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 15.

<sup>50</sup> Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 32.

<sup>51</sup> Γιάννης Τσιώλης, *Θεωρία της λογοτεχνίας*, Αθήνα, Καστανιώτης, <sup>2</sup>1996, σ. 53-54.

<sup>52</sup> May, *Children's Literature*, σ. 18.

<sup>53</sup> Terry Eagleton, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφ. Μιχάλης Μαυρωνάς, θεώρηση μετάφρασης, Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, Οδυσσεύς, <sup>4</sup>1996, σ. 144-145.





λογοτεχνικό κείμενο.<sup>54</sup> Βασικό ζητούμενο του Frye, όπως υποστηρίζει ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης στην κριτική εισαγωγή του βιβλίου *Ανατομία της κριτικής*, «είναι ένας συνδυασμός στοιχείων που ανήκουν τόσο στον ιστορισμό όσο και στο φορμαλισμό, σε ό,τι αφορά την κατανόηση της διαδικασίας παραγωγής της λογοτεχνίας, και ένα άνοιγμα προς τις κοινωνικές επιστήμες, σε ό,τι αφορά τη διαδικασία της πρόσληψής του»<sup>55</sup>.

Ο Frye, λοιπόν, προσπαθεί να αναλύσει και να ερμηνεύσει τη λογοτεχνία μέσα από τα αντίστοιχα γένη και είδη, στα οποία οι μύθοι και τα αρχέτυπα παίζουν βασικό ρόλο. Βασιζόμενος στη θεωρία των αρχετύπων του Jung<sup>56</sup> και στις απόψεις του Αριστοτέλη, ο οποίος διαχωρίζει τα μυθοπλαστικά έργα ανάλογα με το ηθικό ανάστημα των χαρακτήρων τους, ο Frye κατηγοριοποιεί τις μυθοπλασίες ανάλογα με τη δύναμη δράσης του ήρωα. Έτσι, αν ο ήρωας είναι ανώτερος από τους άλλους ανθρώπους κι από το περιβάλλον των άλλων ανθρώπων ως προς το είδος, τότε είναι θεϊκό ον και η ιστορία του είναι μύθος. Αν ο ήρωας είναι ανώτερος από τους άλλους ανθρώπους κι από το περιβάλλον του ως προς το βαθμό, τότε είναι ο τυπικός ήρωας του ρομάντζου, ο οποίος είναι ανθρώπινο ον που κάνει αξιοθαύμαστες πράξεις. Αν είναι ανώτερος σε βαθμό από τους άλλους ανθρώπους, αλλά όχι και από το φυσικό του περιβάλλον, τότε ο ήρωας είναι ηγέτης και αποτελεί τον ήρωα του υψηλού μιμητικού τρόπου, των περισσότερων επών και τραγωδιών. Αν δεν είναι ανώτερος ούτε από τους άλλους ανθρώπους ούτε από το περιβάλλον του, τότε ο ήρωας είναι ένας από μας και ανήκει στο χαμηλό μιμητικό τρόπο των περισσότερων κωμωδιών και της ρεαλιστικής μυθοπλασίας. Τέλος, αν ο ήρωας είναι κατώτερος από μας ως προς τη δύναμη ή τη νοημοσύνη, τότε ανήκει στον ειρωνικό τρόπο.<sup>57</sup>

Προχωρώντας τη θεωρία του, ο Frye διακρίνει το «τραγικό» και το «κωμικό» στοιχείο στις μυθοπλασίες και τις διαχωρίζει σε τραγικούς μυθοπλαστικούς τρόπους και σε κωμικούς μυθοπλαστικούς τρόπους, αναλύοντας ταυτόχρονα τα βασικά χαρακτηριστικά των ηρώων σε καθέναν από αυτούς. Στη συνέχεια, στη θεωρία των μύθων, διαιρεί τη λογοτεχνία σε τέσσερις κατηγορίες, που καθεμιά έχει μια μυθική ή αρχετυπική βάση σε κάθε εποχιακό κύκλο. Έτσι, υπάρχει η κωμωδία (άνοιξη), η

<sup>54</sup> Northrop Frye, *Ανατομία της κριτικής: τέσσερα δοκίμια, πρόλογος-μετάφραση-επιμέλεια Μαριζέτα Γεωργουλέα*, Αθήνα, Gutenberg, 1997, σ. ιβ.

<sup>55</sup> *ό.π.*, σ. ιγ.

<sup>56</sup> Για τις βασικές αρχές της θεωρίας του βλ. Hamida Bosmajian, «Reading the unconscious: Psychoanalytical Criticism», στο *Understanding Children's Literature*, *ό.π.*, σ. 103-104.

<sup>57</sup> Για τη θεωρία των τρόπων βλ. Northrop Frye, *ό.π.*, σ. 25 κ.ε..



μυθιστορία (καλοκαίρι), η τραγωδία (φθινόπωρο) και η ειρωνεία και η σάτιρα (χειμώνας). Στην κωμωδία ο Frye απαριθμεί μέσα σε αντιθετικά ζεύγη τέσσερις τυπικούς χαρακτήρες (είρωνας και αλαζόνας, βωμολόχος και αγροίκος), τους οποίους προσαρμόζει και στους άλλους μύθους και διακρίνει τους αντίστοιχους τύπους χαρακτήρων σύμφωνα με τα αρχέτυπα θέματά τους.

Τέλος, αναφερόμενος στο μυθιστόρημα ως λογοτεχνικό είδος, ο Frye μιλάει για τους χαρακτήρες του συγκεκριμένου είδους και υποστηρίζει πως η ουσιαστική διαφορά μεταξύ μυθιστορήματος και ρομάντζου έγκειται στη θεώρηση των χαρακτήρων. Στο μυθιστόρημα οι χαρακτήρες πλαισιώνονται από μια σταθερή κοινωνία και έχουν προσωπικότητα. Ο μυθιστοριογράφος ενδιαφέρεται για τον ανθρώπινο χαρακτήρα όπως εκδηλώνεται στην κοινωνία και ασχολείται με τις κοινωνικές μάσκες των χαρακτήρων. Στο ρομάντζο, αντίθετα, ο συγγραφέας «δε θέλει να δημιουργήσει 'αληθινούς' ανθρώπους, αλλά τυποποιημένες φιγούρες που διευρύνονται σε ψυχολογικά αρχέτυπα»<sup>58</sup>. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι στις απόψεις του Frye για τους χαρακτήρες, στο μυθιστορηματικό, τουλάχιστον, είδος, διακρίνεται ένας «κοινωνικός» προσανατολισμός, χωρίς αυτό να σημαίνει πως εγκαταλείπονται οι βασισμένες στον Αριστοτέλη ιδέες. Ο Frye, χωρίζοντας τη μυθοπλασία σε εσωτερική και εξωτερική, υποστηρίζει πως στο μυθιστόρημα πρωταρχικό ενδιαφέρον έχει η εσωτερική μυθοπλασία, στην οποία, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η διαπλαστική αρχή του έργου είναι η πλοκή και οι χαρακτήρες υπάρχουν κυρίως ως συντελεστές της.

Στις απόψεις του Αριστοτέλη<sup>59</sup> έχει βασιστεί και μια άλλη σχολή της κριτικής της λογοτεχνίας, η οποία, δίνοντας έμφαση στο κείμενο, παρουσιάζει ομοιότητες, φαινομενικά τουλάχιστον, με τους φορμαλιστές και τους Νέους Κριτικούς. Η νεοαριστοτελική σχολή του Σικάγου, όμως, παρ' όλο που αντιμετωπίζει το κείμενο ως αυτόνομη οντότητα, όπως οι Νέοι Κριτικοί, παρουσιάζει και κάποιες ουσιαστικές διαφορές από αυτούς. Έτσι, ενώ οι Νέοι Κριτικοί εξετάζουν τα λογοτεχνικά είδη σε μια ενιαία δομή και επιμένουν στην ανάλυση του κειμένου χωρίς τη χρήση εξωκειμενικών μεθόδων, οι νεοαριστοτελικοί, θέλοντας να συμπληρώσουν τις ήδη υπάρχουσες προσεγγίσεις, χρησιμοποιούν τόσο τη γλωσσολογία και άλλες

<sup>58</sup> *ό.π.*, σ. 309.

<sup>59</sup> Για τη θεωρία του Αριστοτέλη και τις απόψεις του σχετικά με τους χαρακτήρες βλ. *Αριστοτέλους, Περί ποιητικής*, μτφ. υπό Σίμου Μενάρδου, Εισαγωγή, κείμενο και ερμηνεία, Ιωάννης Συκούρης.



ενδοκειμενικές μεθόδους, όσο και τη βιογραφία, την ιστορία, την κοινωνιολογία και τη φιλοσοφία.<sup>60</sup> Η διαφορά μεταξύ των δύο σχολών γίνεται φανερή και στην αντιμετώπιση των χαρακτήρων. Η Νέα Κριτική παραμέλησε όχι μόνο τους χαρακτήρες, αλλά και τη δράση, και ασχολήθηκε αποκλειστικά με τους γλωσσικούς σχηματισμούς του κειμένου. Η νεοαριστοτελική σχολή του Σικάγου, απ' την άλλη, στηριζόμενη στις απόψεις του Αριστοτέλη, ασχολήθηκε με τους χαρακτήρες, τη δράση, τη σκέψη και τη γλωσσική έκφραση. Οι υποστηρικτές της συγκεκριμένης σχολής δίνουν έμφαση στις ηθικά προσδιοριζόμενες πράξεις, οι οποίες δεν μπορούν ποτέ να κατανοηθούν χωριστά από το χαρακτήρα, καθώς οι πράξεις αυτές επιτρέπουν το ξεδίπλωμα του χαρακτήρα και ταυτόχρονα εξελίσσονται και οι ίδιες μέσα από αυτόν.<sup>61</sup>

Ολοκληρώνοντας την έκθεση των θεωρητικών απόψεων και στάσεων γύρω από τους χαρακτήρες που αναπτύχθηκαν στην Αμερική, επανερχόμαστε στον ευρωπαϊκό χώρο, όπου στη δεκαετία του 1960 έχουμε την εμφάνιση του γαλλικού δομισμού. Ο γαλλικός δομισμός παρουσιάζεται, όπως υποστηρίζει ο Τοδορον<sup>62</sup>, ως μια προσπάθεια μεταφοράς της επιστημονικής μεθόδου και πειθαρχίας στη λογοτεχνική μελέτη, με στόχο να καταστήσει τη λογοτεχνία το υποκείμενο μιας αυτόνομης μελέτης και να δώσει έμφαση στη θεωρία και όχι στην καθαρή περιγραφή του ενός ανεξάρτητου λογοτεχνικού έργου. Έτσι, σύμφωνα με τον Τοδορον, ο δομισμός προσέγγιζε τη λογοτεχνία εσωτερικά και όχι εξωτερικά, γεγονός που φανερώνει και την άμεση επίδραση που δέχτηκε από το φορμαλισμό. Βασικό εργαλείο του γαλλικού δομισμού αποτέλεσε η γλωσσολογία, μέσα από την οποία οι δομιστές προσπάθησαν να μελετήσουν τους κώδικες που «κατασκευάζουν» το κείμενο και δομούν τις σημασίες του.<sup>63</sup> Μέσα από τη γλώσσα, επίσης, όπως είδαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, προσέγγισαν και τους χαρακτήρες, τους οποίους θεώρησαν γλωσσικές κατασκευές, που δε συγχέονται με την εμπειρική πραγματικότητα. Ένας χαρακτήρας,

---

Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1991. Πιο συγκεκριμένα για τους χαρακτήρες (ήθος) βλ. σ. 124-126.

<sup>60</sup> Γιάννης Τσιώλης, *Θεωρία της λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 107.

<sup>61</sup> Ο Γιάννης Τσιώλης αναφέρεται στις θέσεις των νεοαριστοτελικών κυρίως μέσα από τις απόψεις του βασικού εκπροσώπου τους, του Keast. Τα σημεία στα οποία δίνει έμφαση ο Keast, αποτελούν σύμφωνα με τον Τσιώλη και τα αντιπροσωπευτικά σημεία των νεοαριστοτελικών. Βλ. ό.π., σ. 111-115.

<sup>62</sup> Tzvetan Todorov, «Structuralism and Literature», στο *Approaches to Poetics, Selected Papers from the English Institute*, edited by Seymour Chatman, New York and London, Columbia University Press, 1973, σ. 153-168.

<sup>63</sup> Charles Sarland, «The Impossibility of Innocence: Ideology, Politics, and Children's Literature», στο *Understanding Children's Literature*, ό.π., σ. 45.



σύμφωνα με τους δομιστές, αποτελείται, κατασκευάζεται, από πρότασεις και λέξεις και επομένως είναι στενά συνδεδεμένος με το γλωσσικό υπόστρωμα στο οποίο ανήκει και από το οποίο εξαρτάται.

Ένας από τους πιο σημαντικούς θεωρητικούς που υποστήριξε τις παραπάνω απόψεις είναι ο Vladimir Propp, ο οποίος, παρ' όλο που συνέπεσε χρονικά με το ρώσικο φορμαλισμό, θεωρήθηκε περισσότερο δομιστής και όχι φορμαλιστής<sup>64</sup>. Η συμπάθεια και η έλξη που ένιωθαν οι δομιστές για τον Propp, οφειλόταν αφενός στο υλικό που είχε αναλύσει και στην προτεραιότητα που έδινε στη συστηματική περιγραφή, αφετέρου στη δομική του άποψη για τη θέση της «λειτουργίας» στην εξέλιξη της πλοκής.<sup>65</sup> Ο Propp, εξετάζοντας ορισμένα ρώσικα λαϊκά μαγικά παραμύθια<sup>66</sup>, κατέληξε σε δύο σημαντικά συμπεράσματα. Πρώτον, ότι η διάκριση ανάμεσα σε *fabula* και *sjuzet* δεν υφίσταται, καθώς στις απλές μορφές αφήγησης αυτά τα δύο συμπίπτουν, και δεύτερον ότι διαφορετικά μοτίβα είναι δυνατόν να περιγράφουν παρόμοιες πράξεις, «λειτουργίες δρώντων προσώπων», όπως τις ονομάζει ο ίδιος, έστω κι αν η ονοματοθεσία και οι ιδιότητες των δρώντων αυτών προσώπων παρουσιάζονται ως μεταβλητά μεγέθη του παραμυθιού.<sup>67</sup> Οι συγκεκριμένες (τριάντα μία τον αριθμό), λειτουργίες, συνεχίζει ο Propp, παρουσιάζονται πάντα με την ίδια σειρά στο λαϊκό μόνο παραμύθι, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει πως κάποιες λειτουργίες δεν μπορεί να λείπουν από ένα παραμύθι ή και να επαναλαμβάνονται.<sup>68</sup>

Ένας μελετητής που επηρεάστηκε από τις ιδέες του Propp ήταν και ο Claude Bremond. Ο Bremond στηρίχθηκε στην ανάλυση του Propp, αλλά ταυτόχρονα προσπάθησε να την τροποποιήσει και να τη χρησιμοποιήσει σε γενικότερες περιπτώσεις, έτσι ώστε να δημιουργήσει μέσα από αυτή μια γενική αφηγηματολογία. Έτσι, εγκατέλειψε την ιδέα της σταθερής σειράς και προχώρησε σε ένα πιο αφηρημένο επίπεδο, μελετώντας όχι μόνο παραμύθια, αλλά και άλλα λογοτεχνικά είδη. Μέσα από τη μελέτη του ο Bremond όρισε διαφορετικά τη λειτουργία από τον Propp, καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως «η δομή της αφήγησης δε βρίσκεται σε μια ακολουθία δράσεων, αλλά στην οργάνωση που προκύπτει από τις σχέσεις των

<sup>64</sup> Ο Lévi-Strauss είχε χαρακτηρίσει τον Propp ως φορμαλιστή και τον είχε επικρίνει για στοιχεία φορμαλιστικά στο έργο του. Βλ. σχετικά Β. Γ. Προπ, *Μορφολογία του παραμυθιού: η διαμάχη με τον Κλωντ Λέβι-Στρώς και άλλα κείμενα*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1987, σ. 205 κ.ε..

<sup>65</sup> Douwe Fokkema, Elroud Ibsch, *ό.π.*, σ. 109.

<sup>66</sup> Β. Γ. Προπ, *ό.π.*

<sup>67</sup> *ό.π.*, σ. 96.



ρόλων»<sup>69</sup>, δηλαδή στη θέση και στη συσχέτιση ενός προσώπου και μιας εξελικτικής διαδικασίας, μιας πράξης. Έτσι, ο Bremond όρισε μόνο τρεις βασικές λειτουργίες, οι οποίες παράγουν μια στοιχειώδη ακολουθία, και θεώρησε όλες τις υπόλοιπες πιθανές λειτουργίες μεταβλητές των σταθερών αυτών λειτουργιών.

Ο Bremond<sup>70</sup>, ξεφεύγοντας λίγο από τις αντιλήψεις του Propp και στο θέμα του χαρακτήρα, λέει πως οι χαρακτήρες αποτελούν ταυτόχρονα το τέλος και το νόημα μιας ιστορίας. Υποστηρίζει πως ακόμη και στα παραμύθια του Propp η πλοκή μπορεί να λειτουργήσει αντίθετα από τους δικούς της νόμους για να δείξει την ψυχολογική ή ηθική εξέλιξη του χαρακτήρα. Από αυτή την άποψη, ο χαρακτήρας δεν είναι ένα απλό εργαλείο στην υπηρεσία της δράσης, γεγονός που υπονοεί την πιθανότητα διατήρησης της σπουδαιότητας του χαρακτήρα χωρίς να καταστρέφεται η δύναμη της στρουκτουραλιστικής μεθόδου. Ωστόσο, παρ' όλο που ο Bremond δίνει την εντύπωση ότι διατυπώνει μια πιο ελεύθερη άποψη γύρω από τη λειτουργία του χαρακτήρα στα πλαίσια των φορμαλιστικών και δομιστικών θεωριών, η προσπάθειά του κατέληξε άδοξα, καθώς σε μετέπειτα μελέτη του<sup>71</sup> δεν ασχολήθηκε με το χαρακτήρα, αλλά με την ανάπτυξη ενός συστήματος ανάλυσης των γεγονότων και των συνεπειών τους.

Με το θέμα, όμως, των χαρακτήρων ασχολείται και ο Tzvetan Todorov, ο οποίος, ανήκοντας στην παράδοση των γάλλων δομιστών, έρχεται να προσθέσει τη δική του θεωρία πλάι σε όσες προαναφέραμε. Ο Todorov εστιάζει την προσοχή του στο κείμενο και προβαίνει στην ανάλυσή του διατυπώνοντας γενικούς νόμους, χωρίς να αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό υλικό, όπως ο Propp, και χωρίς να γίνεται αφαιρετικός, καθιστώντας δύσκολη την επιστροφή στο λογοτεχνικό έργο, κάτι για το οποίο είχε κατηγορηθεί ο Bremond.

Στην αφηγηματολογική του ανάλυση ο Todorov διακρίνει τρεις πλευρές του κειμένου (τη λεκτική, τη συντακτική και τη σημασιολογική<sup>72</sup>) και υιοθετεί το διαχωρισμό των φορμαλιστών σε *fabula* και *sjužet*, προτείνοντας τους δικούς του

<sup>68</sup> Για τις λειτουργίες των δρώντων προσώπων βλ. δεύτερο κεφάλαιο σ. 39.

<sup>69</sup> Douwe Fokkema, Elroud Ibsch, *ό.π.*, σ. 120.

<sup>70</sup> Claude Bremond, «Le message narratif», *Communications, Recherches Sémiologiques: L'analyse structural des récits*, αρ. 4, Seuil, 1964, σ. 15.

<sup>71</sup> Claude Bremond, «La logique des possibles narratifs», *Communications, Recherches Sémiologiques: L'analyse structural des récits*, αρ. 8, Seuil, 1966, σ. 60-76. Οι απόψεις και αναλύσεις του Bremond αναφέρονται και σχολιάζονται και από τους Douwe Fokkema, Elroud Ibsch, *ό.π.*, σ. 64-65 και 113-120 και από τον Seymour Chatman, «On the Formalist-Structuralist Theory of Character», *Journal of Literary Semantics*, I, σ. 59-60.

<sup>72</sup> Τσβετάν Τοντόροφ *Ποιητική*, μτφ. Αγγελική Καστρινάκη, Αθήνα, Γνώση, 1989, σ. 43-53.



αντίστοιχους όρους, «histoire» και «discours»<sup>73</sup>. Στα πλαίσια αυτά μελετά και τους χαρακτήρες και τους τοποθετεί στο επίπεδο της ιστορίας (histoire), υποστηρίζοντας, σε αντίθεση με το Henry James<sup>74</sup>, πως η αδιάσπαστη σχέση δράσης και χαρακτήρα δεν ισχύει σε όλες τις αφηγήσεις. Έτσι, στο έργο του *The Poetics of Prose*<sup>75</sup>, μιλάει για «ψυχολογικές» και «μη-ψυχολογικές» αφηγήσεις, όπου στις πρώτες οι πράξεις υπάρχουν για αναδεικνύουν το χαρακτήρα, ενώ στις δεύτερες οι χαρακτήρες υπόκεινται στη δράση. Ο Todorov, για να εξηγήσει την άποψή του καλύτερα, εισάγει στην αφήγηση την έννοια της αιτιακής δομής, σύμφωνα με την οποία στις ψυχολογικές αφηγήσεις η δράση προέρχεται ως συνέπεια, ως έκφραση της προσωπικότητας του χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να δίνεται έμφαση στο υποκείμενο, ενώ στις μη-ψυχολογικές αφηγήσεις η δράση είναι σημαντική από μόνη της και όχι ως συνέπεια ενός χαρακτηριστικού γνωρίσματος του χαρακτήρα, με αποτέλεσμα η έμφαση να δίνεται στην πράξη. Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα μη-ψυχολογικής αφήγησης το έργο *Χίμες και μία νύχτες* ο Todorov συνεχίζει και λέει πως στις μη-ψυχολογικές αφηγήσεις, όταν δίνεται ένα χαρακτηριστικό, πρέπει αμέσως να ακολουθήσει η συνέπειά του, η δράση του, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την ενοποίηση χαρακτήρα-δράσης. Αντίθετα, στις ψυχολογικές αφηγήσεις ένα χαρακτηριστικό εκδηλώνεται με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, πράγμα που σημαίνει πως από αυτό μπορούν να προκύψουν πολλά ενδεχόμενα. Έτσι, για τον Todorov, στις μη-ψυχολογικές αφηγήσεις ο χαρακτήρας είναι μια δύναμη ιστορία, δηλαδή η ιστορία της ζωής του. Κάθε νέος χαρακτήρας παρουσιάζει και μια καινούρια ιστορία, παίζοντας το γραμματικό ρόλο του ουσιαστικού σε μια πρόταση.

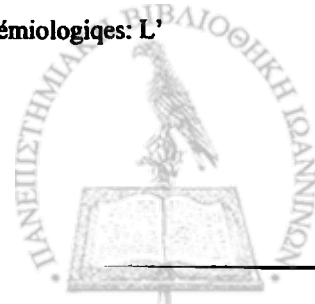
Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση των απόψεων του Todorov για τους χαρακτήρες, πρέπει να αναφερθούμε και στο μοντέλο που αναπτύσσει, χρησιμοποιώντας ως βάση το έργο *Les liaisons dangereuses* (*Επικίνδυνες σχέσεις*)<sup>76</sup>. Στη συγκεκριμένη ανάλυσή του ο Todorov ασχολείται με τον τύπο του προσώπου που χαρακτηρίζεται αποκλειστικά από τις σχέσεις του με τα άλλα πρόσωπα. Υποστηρίζει, λοιπόν, ο Todorov πως οι σχέσεις των χαρακτήρων σε κάθε αφήγηση μπορούν να μειωθούν σε

<sup>73</sup> Στο επίπεδο του «discours» αναφέρεται αναλυτικά ο Todorov στο άρθρο του «Structuralism and Literature», στο *Approaches to Poetics*, ό.π., σ. 154-168.

<sup>74</sup> Βλ. Henry James, *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, ό.π., σ. 41-45 και 54-55.

<sup>75</sup> Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, μτφ. Richard Howard, Cornell University Press, 1992, σ. 66-79.

<sup>76</sup> Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications, Recherches Sémiologiques: L'analyse structural des récits*, αρ. 8, Seuil, 1966, σ. 125-151.



ένα μικρό αριθμό. Έτσι, αναφέρει τριών ειδών σχέσεις: α) τις σχέσεις επιθυμίας, β) τις σχέσεις επικοινωνίας και γ) τις σχέσεις συμμετοχής.<sup>77</sup> Από τις βασικές αυτές σχέσεις προκύπτουν και όλες οι υπόλοιπες, οι οποίες χαρίζουν στους χαρακτήρες τις ιδιαίτερες αποχρώσεις και ποιότητές τους. Αυτό γίνεται με την προσωπική μεταμόρφωση μιας σχέσης (*transformation personnelles d'un rapport*), η οποία προκύπτει από την εφαρμογή κάποιων κανόνων (*règles d'action*) στις βασικές σχέσεις.<sup>78</sup>

Στο συγκεκριμένο μοντέλο κριτική έχει ασκήσει ο Seymour Chatman<sup>79</sup>, ο οποίος λέγοντας ότι δεν έχει γίνει σωστή χρήση του μοντέλου από τον Todorov, θεωρεί ότι είναι απαραίτητο να ενσωματωθούν σε αυτό οι ποιότητες των χαρακτήρων και όχι αποκλειστικά οι πράξεις τους. Η ενασχόληση του Todorov με τις σχέσεις των χαρακτήρων, σύμφωνα με τον Chatman, δεν είναι τόσο μια πραγμάτευση του χαρακτήρα, όσο μια συζήτηση για τους «κανόνες του παιχνιδιού» του συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου. Το θέμα, όπως υποστηρίζει ο Chatman, είναι κατά πόσο κανείς μπορεί να πετύχει μια πλήρη περιγραφή της προσωπικότητας ενός σύνθετου χαρακτήρα, όχι μόνο για ένα συγκεκριμένο μυθιστόρημα, αλλά για το σύνολο των αφηγήσεων. Μια τέτοια προσπάθεια θα επιχειρήσει ο Chatman αργότερα, όπως θα δούμε και παρακάτω, όταν θα παρουσιάσει το δικό του αφηγηματολογικό πλαίσιο ανάλυσης.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθούμε στις απόψεις του σημαντικότερου εκπροσώπου του σύγχρονου γαλλικού δομισμού, του Ronald Barthes. Ως γνήσιος δομιστής, ο Barthes πιστεύει πως η γλώσσα είναι εκείνη που ορίζει τον άνθρωπο και διαμορφώνει την κουλτούρα του και πως ο συγγραφέας ως θεσμός έχει πεθάνει<sup>80</sup>. Θεωρεί πως υπάρχει βαθύς δεσμός μεταξύ ιστορίας και μυθιστορήματος, ο οποίος έγκειται, τόσο στο ένα όσο και στο άλλο, «στη δόμηση ενός αυτάρκους κόσμου που ο ίδιος κατασκευάζει τις διαστάσεις του και τα όριά του, κατατάσσοντας μέσα σ' αυτά το χρόνο του, το χώρο του, τον πληθυσμό του, τη δική του συλλογή αντικειμένων και τους μύθους του»<sup>81</sup>. Για τον Barthes, υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ

<sup>77</sup> Η μετάφραση των συγκεκριμένων όρων έχει δοθεί από τους Douwe Fokkema και Elrout Ibsch, *ό.π.*, σ. 121.

<sup>78</sup> Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, *ό.π.*, σ. 135.

<sup>79</sup> Seymour Chatman, «On the Formalist-Structuralist Theory of Character», *ό.π.*, σ. 61-79.

<sup>80</sup> Ρολάν Μπαρτ, *Η απόλαυση του κειμένου*, μτφ. Φούλα Χατζιδάκη, Γιάννης Κρητικός, Αθήνα, Εκδόσεις Ράππα, 1973, σ. 46.

<sup>81</sup> Ρολάν Μπαρτ, *Ο βαθμός μηδέν της γραφής: Νέα κριτικά δοκίμια*, μτφ. Κατερίνα Παπαϊακώβου, Αθήνα, Εκδόσεις Ράππα, 1983, σ. 33.



πραγματικότητας και μυθιστορήματος, γεγονός που επιτυγχάνεται με τη χρήση του αορίστου και του τρίτου προσώπου στην αφήγηση. Με τον αόριστο, πιστεύει ο Barthes, η πραγματικότητα δεν ξεπερνά τη γλώσσα, με αποτέλεσμα ο αόριστος του μυθιστορήματος να αποτελεί ένα δεδηλωμένο ψέμα που χαράζει το πεδίο μιας αληθοφάνειας. Το ίδιο συμβαίνει και με το τρίτο πρόσωπο, το οποίο αντιπροσωπεύει μιαν αναντίρρητη σύμβαση, αποτελώντας το τεκμήριο μιας ευνόητης συνθήκης ανάμεσα στην κοινωνία και το συγγραφέα.<sup>82</sup>

Στα πλαίσια αυτά των αναλύσεών του, ο Barthes εξετάζει και τους χαρακτήρες, τους οποίους αντιμετωπίζει διαφορετικά στην πορεία των μελετών του. Το 1966, στο τεύχος 8 του περιοδικού *Communications*<sup>83</sup>, ισχυρίζεται πως ο χαρακτήρας είναι δευτερεύον στοιχείο της αφήγησης και απόλυτα εξαρτημένος από την πλοκή. Δεν αναγνωρίζει καμιά ψυχολογική χροιά στο χαρακτήρα και συμφωνεί με τους άλλους δομιστές (Todorov, Bramond, Greimas) που ορίζουν το χαρακτήρα με βάση τη συμμετοχή του στη σφαίρα των δράσεων. Αυτές οι δράσεις για τον Barthes είναι περιορισμένες σε αριθμό, τυπικές και αποτελούν αντικείμενα κατηγοριοποίησης. Ο χαρακτήρας, λοιπόν, για τον Barthes το 1966 παρουσιάζεται περισσότερο ως τυποποιημένος παράγοντας της πλοκής, του οποίου το νόημα (*intelligibilité*<sup>84</sup>) βρίσκεται στο επίπεδο της αφήγησης, παρά ως πρόσωπο.

Η στάση αυτή του Barthes αλλάζει, όμως, αργότερα, το 1970, με το έργο του *S/Z*<sup>85</sup>. Στη συγκεκριμένη μελέτη καταρρίπτει τις πρώτες του απόψεις για τους χαρακτήρες, τους οποίους παρουσίαζε δίχως ψυχολογική χροιά. Ο Barthes υιοθετεί μια πιο μετριοπαθή άποψη, καθώς κάνει λόγο για την προσωπικότητα και τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του χαρακτήρα. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Barthes, «κάθε φορά που σήματα<sup>86</sup> ταυτόσημα επαναλαμβάνονται συχνά, το Κύριο όνομα σταθεροποιείται και γεννιέται ένα πρόσωπο. Το πρόσωπο είναι προϊόν συνδυασμού: ο συνδυασμός είναι σχετικά σταθερός (χαρακτηριζόμενος από την επιστροφή των σημάτων) και λίγο

<sup>82</sup> *ό.π.*, σ. 38

<sup>83</sup> Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structural des récits», *Communications, Recherches Sémiologiques: L'analyse structural des récits*, αρ. 8, Seuil, 1966, σ. 16-17.

<sup>84</sup> *ό.π.*, σ. 18.

<sup>85</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, σ. 74-75, 183-185 και 196-197.

<sup>86</sup> Τη λέξη «σήματα» ο Barthes την αποδίδει με τον όρο «*sèmes*». Για τη μετάφραση και τη σημασία του όρου αυτού λόγο έχει κάνει λόγο ο Chatman (βλ. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1980, σ. 115-116 σε υποσημείωση), ο οποίος υποστηρίζει πως δεν είναι ξεκάθαρο τι θέλει να δηλώσει ο Barthes με τον όρο αυτό στην αφηγηματική ανάλυση. Γι' αυτό και εμείς επιλέγουμε να χρησιμοποιούμε την ακριβή μετάφραση στα





πολύ σύνθετος (φέρων χαρακτηριστικά [traits] λίγο πολύ συμφωνούντα, λίγο πολύ αντιτιθέμενα). Αυτός ο συνδυασμός καθορίζει την προσωπικότητα του προσώπου, όπως ο συνδυασμός στη γεύση ενός γεύματος και στην ποικιλία ενός κρασιού»<sup>87</sup>. Το Κύριο όνομα λειτουργεί για τον Barthes ως πεδίο μαγνητισμού των σημάτων και το ίδιο συμβαίνει με τη χρήση του «εγώ» όταν δεν υπάρχει όνομα. Ο Barthes συνεχίζει λέγοντας πως το πρόσωπο δεν αφαιρείται από το χαρτί και δε διαχωρίζεται από το λόγο και καταλήγει με τον ισχυρισμό πως «ο χαρακτήρας είναι τελικά ένα επίθετο, ένα κατηγορούμενο (π.χ. αφύσικος, σκοτεινός, υπερβολικός, ασεβής κτλ.)»<sup>88</sup>. Το πρόσωπο είναι, δηλαδή, μια συλλογή σημάτων, όπου τα σήματα είναι συνυφασμένα με την ιδεολογία του προσώπου. Το Κύριο όνομα είναι εκείνο που επιτρέπει στο πρόσωπο να υπάρχει εκτός των σημάτων, γεγονός που δηλώνει πως όταν υπάρχει ένα Κύριο όνομα, τα σήματα γίνονται κατηγορούμενα (εμείς θα λέγαμε χαρακτηριστικά γνωρίσματα), και το όνομα υποκείμενο. Ο Barthes ολοκληρώνει τις σκέψεις του για το χαρακτήρα με μια σημαντική παραδοχή, που διαφοροποιεί αισθητά τις θέσεις του σε σχέση με τις απόψεις των άλλων δομιστών για τους χαρακτήρες και αναγνωρίζει την υπεροχή του προσώπου έναντι της δράσης. Λέει, λοιπόν, ο Barthes: «Το κύριο χαρακτηριστικό του διηγήματος δεν είναι η δράση, αλλά το πρόσωπο ως Κύριο όνομα»<sup>89</sup>.

Ολοκληρώνοντας την ανάλυση των δομιστικών απόψεων για τους χαρακτήρες, δε θα πρέπει να παραλείψουμε να αναφέρουμε και το μοντέλο του Higbie Robert. Ο Higbie στο έργο του *Character and Structure in the English Novel*<sup>90</sup>, αναπτύσσει μια θεωρητική άποψη η οποία βασίζεται κατά πολύ στις θέσεις του δομισμού και ιδιαίτερα στις απόψεις του Todorov, με τον οποίο όμως παρουσιάζει και σημαντικές διαφορές. Ο Higbie διαφωνεί με τους δομιστές που ορίζουν το χαρακτήρα ως συλλογή χαρακτηριστικών γνωρισμάτων, γιατί πιστεύει ότι υπάρχουν χαρακτήρες που δεν έχουν καν χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Θεωρεί, λοιπόν, πως οι χαρακτήρες πρέπει να καθορίζονται με βάση τα ρήματά τους, γεγονός που τους ορίζει ως τρόπους και δέκτες δράσης. Από τη δράση και τις πράξεις τους προκύπτουν και τα

---

ελληνικά του όρου αυτού, έτσι ώστε να μην ξεφύγουμε από το νόημα που θέλει να αποδώσει ο Barthes.

<sup>87</sup> Roland Barthes, *S/Z*, ό.π., σ. 74.

<sup>88</sup> ό.π., σ. 196.

<sup>89</sup> ό.π., σ. 196.

<sup>89</sup> ό.π., σ. 197.

<sup>90</sup> Robert Higbie, ό.π.

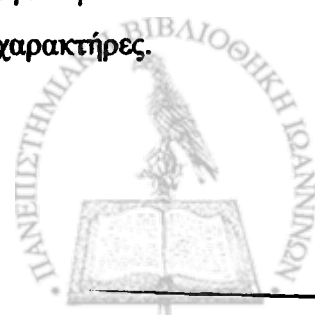


χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, τα οποία δε διαχωρίζονται από τη λειτουργία των χαρακτήρων.

Υιοθετώντας κάποιες γλωσσολογικές θέσεις και ακολουθώντας τη βασική δομή μιας πρότασης (υποκείμενο-ρήμα-αντικείμενο), ο Higbie διακρίνει δύο είδη χαρακτήρων: αυτούς που είναι μεταφορές του υποκειμένου και αυτούς που είναι μεταφορές του αντικειμένου. Και οι δύο αυτοί τύποι χαρακτήρων αποτελούν λειτουργίες της βασικής αφηγηματικής επιθυμίας: το υποκείμενο είναι αυτός που επιθυμεί και το αντικείμενο αυτός που επιθυμείται. Ο πρωταγωνιστής, ο οποίος αποτελεί εκδήλωση του βασικού υποκειμένου, λειτουργεί ως μεταφορά ή αντικατάσταση του εγώ μας, γεγονός όμως που δε σημαίνει πως δεν είμαστε ενήμεροι για τη διαφορά μας με τον ήρωα. Ο χαρακτήρας που λειτουργεί ως υποκείμενο μας οδηγεί στο να θέλουμε να μας ικανοποιήσει επιθυμίες που μας δημιουργεί η αφήγηση, πράγμα που μας επιτρέπει να ταυτιζόμαστε μαζί του, χωρίς όμως να πιστεύουμε στην πραγματικότητά του. Ο χαρακτήρας, λοιπόν, εξυπηρετεί την αρχή της ευχαρίστησης (δράση για εκπλήρωση επιθυμίας) και την αρχή της πραγματικότητας (τον βλέπουμε ως αληθινό υποκείμενο).

Σε ό,τι αφορά στο χαρακτήρα ως αντικείμενο, ο Higbie θεωρεί πως το αφηγηματικό αντικείμενο παίρνει πολλές μορφές, είτε στη θετική είτε στην αρνητική του εκδοχή. Έτσι, σχηματίζεται η θετική και η αρνητική μεταφορά του χαρακτήρα-σκοπού και του βοηθητικού χαρακτήρα. Οι πράξεις αυτών των χαρακτήρων-αντικειμένων λειτουργούν σαν δευτερεύοντα ρήματα στην πρόταση και αποτελούν λειτουργίες της επιθυμίας των κεντρικών υποκειμένων.

Ο Higbie, στην πορεία ανάπτυξης του μοντέλου του, αναγνωρίζει πως το μοντέλο της βασικής αφηγηματικής δομής, ακόμη και αν το αποδεχτούμε, είναι τόσο απλό που είναι δύσκολο να το γενικεύσουμε σε σύνθετες αφηγήσεις. Γι' αυτό, ενσωματώνει στη θεωρία του ψυχολογικούς και κοινωνικούς παράγοντες, τους οποίους προσαρμόζει στη βασική αφηγηματική δομή που περιγράψαμε. Η εισαγωγή των συγκεκριμένων παραγόντων έχει ως αποτέλεσμα την προσαρμογή των χαρακτήρων που προαναφέραμε σε ψυχολογικούς παράγοντες, οι οποίοι συνδέονται με την αφήγηση με το ρήμα «επιθυμώ». Με το συγκεκριμένο τρόπο διαμορφώνονται χαρακτήρες-υποκείμενα και χαρακτήρες-αντικείμενα, που χρησιμοποιούνται ως συνδεδεμένα κομμάτια της δομής, η οποία αναζητά και επιδιώκει τον εξευγενισμό και συμβιβασμό ψυχολογικών δυνάμεων (επιθυμιών) για τις οποίες δρουν οι χαρακτήρες.



Βλέπουμε, λοιπόν, πως το θεωρητικό μοντέλο του Higbie είναι κατά βάση δομικό και δεν ξεφεύγει από τη στενή θεώρηση των φορμαλιστικών και δομικών θεωριών για τους χαρακτήρες. Ωστόσο, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι οι αναφορές του στη σχέση των χαρακτήρων με την πραγματικότητα είναι θεμελιωμένες κατά τέτοιον τρόπο ώστε να προσεγγίζουν μετριοπαθέστερες θέσεις γύρω από το θέμα. Η άποψη που υποστηρίζει ο Higbie για την αντιμετώπιση του χαρακτήρα μέσα από τη σύνδεσή του με τις εμπειρίες μας και την ταυτόχρονη συνειδητή αποτροπή μας από το να τον συνδέσουμε με ένα αληθινό πρόσωπο αποτελεί την πιο σωστή, κατά τη γνώμη μας, βάση για τη θεώρηση και αντιμετώπιση των λογοτεχνικών χαρακτήρων.

### **2.1.3 Αναφορικότητα και λογοτεχνικοί χαρακτήρες: ο χαρακτήρας ανάμεσα στο «αληθινό πρόσωπο» και τη «λέξη»**

Έχοντας παρουσιάσει μέχρι τώρα τις βασικές θέσεις των μιμητικών, των φορμαλιστικών και δομικών θεωριών για τους χαρακτήρες, γίνεται φανερό πως και οι δύο πλευρές παρουσιάζουν αδυναμίες. Από τη μια μεριά οι απόψεις που αντιμετωπίζουν τους χαρακτήρες ως μιμήσεις των αληθινών ανθρώπων θυσιάζουν άλλα στοιχεία του μυθιστορήματος, καθιστώντας τη ρεαλιστική απεικόνιση αυτοσκοπό, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους την ιδιαίτερη φύση της λογοτεχνίας που τη διακρίνει από την πραγματικότητα. Από την άλλη, οι θεωρίες που ορίζουν τους χαρακτήρες ως λειτουργίες της πλοκής ή ως απλές συλλογές λέξεων δεν παρέχουν επαρκείς αναφορές και εξηγήσεις, όπως λέει ο Wallace Martin, «ούτε στο θέμα της σχέσης μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας ούτε στο θέμα της εμπειρίας του αναγνώστη πάνω στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα»<sup>91</sup>.

Μεταξύ των δύο αυτών ακραίων θέσεων βρίσκονται οι ενδιάμεσες και πιο μετριοπαθείς απόψεις, που έχουν διατυπωθεί για τους χαρακτήρες. Στη βάση της προσπάθειάς μας να επανεξετάσουμε, να περιγράψουμε και να ορίσουμε το λογοτεχνικό χαρακτήρα με νέα κριτήρια, θεωρούμε απαραίτητο να οριοθετήσουμε τη σχέση της μυθοπλασίας με την πραγματικότητα, καθώς στο πλαίσιο της

<sup>91</sup> Wallace Martin, «Αφηγηματική δομή: Μια σύγκριση μεθόδων», στο *Θεωρία της αφήγησης*, ό.π., σ. 28.



συγκεκριμένης σχέσης θα ενταχθεί και θα αναλυθεί στη συνέχεια η έννοια του χαρακτήρα.

Η πιο λογική θέση, κατά τη γνώμη μας, είναι να δεχτούμε ότι η ζωή και το μυθιστόρημα είναι δύο διαφορετικά πράγματα, που όμως έχουν άμεση σχέση μεταξύ τους. Όπως λένε οι Wellek και Warren<sup>92</sup>, ο συγγραφέας παριστάνει έναν κόσμο ο οποίος επικοινωνεί με τον εμπειρικό κόσμο και ταυτόχρονα διαφέρει από αυτόν στην εσωτερική του συνέπεια. Ο κόσμος του μυθιστορήματος βασίζεται στον κόσμο της πραγματικής εμπειρίας, αλλά δεν τον μιμείται. Η σχέση της πραγματικότητας με το μυθιστόρημα, όπως υποστηρίζει και ο Δημήτρης Πλατανίτης<sup>93</sup>, δεν είναι φωτογραφική, αφού η γλώσσα δεν έχει φωτογραφική ιδιότητα, αλλά αναφορική και συμβατική. Η λογοτεχνική γλώσσα δεν αναφέρεται σε μια απολύτως ορισμένη και σαφή πραγματικότητα, αλλά σε μια πραγματικότητα στη οποία υπεισέρχεται πάντα η λειτουργία της φαντασίας. Τα μυθιστορήματα, λοιπόν, και η πραγματικότητά τους, όπως υποστηρίζει ο Πλατανίτης, είναι φανταστικές κατασκευές που έχουν σχέση με την πραγματικότητα, χωρίς να συμπίπτουν ακριβώς και απόλυτα με αυτήν.<sup>94</sup> Πρόκειται, δηλαδή, για «πραγματικότητα της φαντασίας», στην οποία τμήματα από τη ζωή, μέσω των εμπειριών, ανασυντίθενται από τη φαντασία και αποδίδονται με το λόγο. Έτσι, η λογοτεχνία δεν αποτελεί ποτέ ολοκληρωμένη και συνολική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Δεν αναπαριστά τη ζωή, αλλά την αναπλάθει, την ανακατασκευάζει<sup>95</sup> και την παρουσιάζει σε νέες μορφές όμοιες και ταυτόχρονα διαφορετικές από αυτή. «Πρόκειται σε όλες τις περιπτώσεις για δημιουργικά πλάσματα της φαντασίας, τα οποία στα ρεαλιστικότερα έργα διέπονται και λειτουργούν με τους νόμους και τους κανόνες μιας συγκεκριμένης τοπικά και χρονικά

<sup>92</sup> René Wellek - Austin Warren, *ό.π.*, σ. 270-272.

<sup>93</sup> Δημήτρης Πλατανίτης, *ό.π.*, σ. 89-90.

<sup>94</sup> *ό.π.*, σ. 91.

<sup>95</sup> Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1990, σ. 69. Ο Ricoeur (σ. 57 κ.ε.) υποστηρίζει πως όλες οι αφηγήσεις διατηρούν μian αξίωση αναφορικότητας, γεγονός που προσπαθεί να αποδείξει σε τρία στάδια: Πρώτον, αποδεικνύει πως υπάρχει περισσότερη μυθοπλασία στην ιστορία από ό,τι παραδέχεται η θετικιστική αντίληψη της ιστορίας. Δεύτερον, δείχνει πως η μυθοπλασία, και ειδικότερα η αφηγηματική μυθοπλασία, είναι περισσότερο μιμητικές από ό,τι παραδέχεται ο θετικισμός και τρίτον υποδεικνύει πως «οι αναφορές της εμπειρικής αφήγησης και της μυθοπλαστικής αφήγησης διασταυρώνονται πάνω από αυτό που προσωρινά είχε ονομάσει ιστορικότητα ή ιστορική προϋπόθεση του ανθρώπου». Στα πλαίσια αυτής πραγμάτευσής του ο Ricoeur λέει πως η μυθοπλασία είναι μια περίπτωση δημιουργικής φαντασίας και ως τέτοια αναφέρεται στην πραγματικότητα με σκοπό όχι να την αντιγράψει, αλλά να υποδείξει μια νέα ανάγνωση (σ. 69-70).



κοινωνίας και κάτω από παρόμοιες συνθήκες με τις οποίες λειτουργεί και αναπαράγεται η ζωή».<sup>96</sup>

Αυτός ο ορισμός του μυθιστορήματος ως «πραγματικότητα της φαντασίας» καλύπτει και την έννοια της σύμβασης ανάμεσα στη λογοτεχνία, την πραγματικότητα και τον αναγνώστη, ο οποίος κατανοεί τις λογοτεχνικές συμβάσεις μεταξύ μυθιστορίας και εμπειρικής πραγματικότητας και αναγνωρίζει σε κάθε έργο την ύπαρξη ενός διαφορετικού πλαισίου αναφοράς. Με το συγκεκριμένο τρόπο, γίνεται φανερό πως κάθε μυθιστόρημα έχει το δικό του πλαίσιο αναφοράς, τη δική του πραγματικότητα, το σύνολο της οποίας (πρόσωπα, περιβάλλον, ιδεολογία κτλ.) συγκρίνεται και εξετάζεται σε σχέση με τη ζωή.

Οι θέσεις που προαναφέραμε για τη σχέση μυθιστορήματος και πραγματικότητας ισχύουν και για τους χαρακτήρες, καθώς αποτελούν αναπόσπαστα τμήματα του κόσμου του μυθιστορήματος. Έτσι, όπως η πραγματικότητα του μυθιστορήματος είναι παράλληλη, αλλά ταυτόχρονα και διαφορετική με αυτή που βιώνουν οι άνθρωποι, με τον ίδιο τρόπο οι χαρακτήρες είναι όμοιοι και ταυτόχρονα ανόμοιοι με τους πραγματικούς ανθρώπους<sup>97</sup>. Ο Martin Price<sup>98</sup>, αναφερόμενος σε αυτό το θέμα, υποστηρίζει πως κάθε στοιχείο του μυθιστορήματος, από το πιο απλό άρθρο ή την πιο απλή λέξη μέχρι τον πιο σύνθετο χαρακτήρα, αντλεί τη σπουδαιότητα και την αξία του από κάποιο βαθμό αναφοράς ή θύμησης από τον εξωτερικό κόσμο. Ο χαρακτήρας για τον Price είναι ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία του μυθιστορήματος, το οποίο είναι στενά συνδεδεμένο με την ιδέα ενός προσώπου της πραγματικής ζωής. Οι χαρακτήρες μέσα στον κόσμο, στην κοινωνία του μυθιστορήματος δεν είναι τίποτα λιγότερο από μυθιστορηματικά πρόσωπα, που μας επιτρέπουν, ίσως, να μιλάμε με περισσότερη ακρίβεια γι' αυτά, παρά για τους αληθινούς ανθρώπους.<sup>99</sup> Αυτό, βέβαια, δε σημαίνει πως ο χαρακτήρας συγχέεται με τα πραγματικά πρόσωπα ή μπορεί να συγκριθεί με αυτά σε ό,τι αφορά στην πραγματικότητά τους. Οι χαρακτήρες ζουν μέσα στο μυθιστόρημα ως πρόσωπα της κοινωνίας του μυθιστορήματος (η οποία διαφοροποιείται από την πραγματική κοινωνία) και μπορούν να σχολιαστούν μόνο μέσα σε αυτή ή στα πλαίσια μιας κοινωνίας ενός

<sup>96</sup> Δημήτρης Πλατανίτης, *ό.π.*, σ. 94.

<sup>97</sup> Robert Scholes, *ό.π.*, σ. 32.

<sup>98</sup> Martin Price, *Forms of Life, Character and Moral Imagination in the Novel*, Yale University Press, 1983, σ. 55.

<sup>99</sup> *ό.π.*, σ. 63-64.



άλλου μυθιστορήματος. Διαφέρουν από τα πραγματικά πρόσωπα, ακόμη κι αν είναι πιο «ζωντανού» από αυτά, και η διαφορά έγκειται στην έλλειψη αμεσότητάς τους σε σχέση με τους αληθινούς ανθρώπους<sup>100</sup> και στην πλήρη γνώση μας γι' αυτούς και την καθημερινή ή κρυφή ζωή τους, αν το επιθυμεί ο συγγραφέας<sup>101</sup>. Το γεγονός αυτό είναι που καθιστά τους χαρακτήρες ιδιαίτερα τμήματα του μυθιστορήματος.<sup>102</sup>

Η ανάλυση του Price διευκρινίζει με σαφήνεια τη σχέση του χαρακτήρα με την πραγματικότητα και αποτελεί κατάλληλη αφετηρία για την αποδοχή του ως «πρόσωπο» και όχι ως «λέξη» ή «λειτουργία». Με τη βάση της συγκεκριμένης ανάλυσης συμφωνούν και άλλοι μελετητές, που έχουν ασχοληθεί εκτενώς με την εξέταση των λογοτεχνικών χαρακτήρων. Ο Baruch Hochman, για παράδειγμα, στη μελέτη του *Character in Literature*<sup>103</sup> υποστηρίζει πως τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες πρέπει να τους αντιμετωπίζουμε ως ανάλογα μοντέλα των πραγματικών ανθρώπων, παρ' όλο που η διαφορά και διάκρισή τους είναι αναμφισβήτητη. Για την ακρίβεια, σύμφωνα με τον Hochman, οι χαρακτήρες δομούνται στη φαντασία μας με βάση τη γνώση και τις εμπειρίες μας από τους αληθινούς ανθρώπους, αλλά στην πραγματικότητα υφίστανται ως «πεθαμένοι άνθρωποι», που ζωντανεύουν και απελευθερώνονται στην αφήγηση, η οποία και τους δημιουργεί. Μόνο με τη συγκεκριμένη αντίληψη της φύσης των μυθοπλαστικών προσώπων οι χαρακτήρες αποκτούν υπόσταση στη λογοτεχνία και δεν υποβιβάζονται σε υποτυπώδεις λειτουργίες.

Τις συγκεκριμένες απόψεις έχουν υποστηρίξει και αρκετοί άλλοι σύγχρονοι μελετητές και θεωρητικοί, γεγονός που υπογραμμίζει και τη σημασία τους. Δύο από τους πιο σημαντικούς υποστηρικτές της άποψης που θέλει τους χαρακτήρες ανοιχτά και αυτόνομα πρόσωπα ή όντα, που έχουν σχέση με την πραγματικότητα, είναι ο Seymour Chatman και η Shlomith Rimmon-Kenan.

Ο Chatman, παρ' όλο που προέρχεται από το χώρο της νέας υφολογίας (stylistics), η οποία ασχολείται περισσότερο με τη μορφή παρά με το περιεχόμενο του κειμένου<sup>104</sup>, προσέφερε ένα μοντέλο, το οποίο απελευθέρωσε την έννοια του

<sup>100</sup> ό.π., σ. 44.

<sup>101</sup> E.M Forster., ό.π., σ. 57.

<sup>102</sup> Martin Price, ό.π., σ. 45.

<sup>103</sup> Baruch Hochman, *Character in Literature*, Cornell University Press, 1985, σ. 57-61.

<sup>104</sup> Για την υφολογία βλ. ενδεικτικά Graham Hough, *Style and Stylistics*, London, Routledge and Kegan Paul, <sup>2</sup>1972, και Stanley E. Fish., «What is stylistics and why are they saying such terrible things about it?» στο *Approaches to Poetics*, σ. 109-152.



χαρακτήρα από την κενωτική τάση του φορμαλισμού και του δορισμού και από τον υποτετακτισμό των μιμητικών θεωριών.<sup>105</sup> Στην ανάλυση του αφηγηματικού του μοντέλου στο *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*<sup>106</sup>, ο Chatman διευκρινίζει πως υιοθετεί τη δομική άποψη που βασίζεται στην αριστοτελική παράδοση, δέχεται πως η αφήγηση είναι μια σημειωτική κατασκευή και τη διακρίνει σε ιστορία (story) και σε «λόγο» (discourse). Ο όρος story περιλαμβάνει τόσο τα γεγονότα, τους χαρακτήρες και τη διάταξη, όσο και την οργάνωσή τους, ενώ ο όρος discourse αποτελεί το «μέσο με το οποίο μεταδίδεται το περιεχόμενο, δηλαδή τα όσα συμβαίνουν»<sup>107</sup>. Οι χαρακτήρες, λοιπόν, για τον Chatman υπάρχουν στο επίπεδο της ιστορίας, που αποτελεί το περιεχόμενο της αφήγησης, και μέσα σε αυτό εξετάζονται.

Στην ανάλυσή του ο Chatman<sup>108</sup> υποστηρίζει πως μια βιώσιμη θεωρία για τους χαρακτήρες πρέπει να βασίζεται στο ότι ο χαρακτήρας είναι ανοιχτό και αυτόνομο ον και όχι περιορισμένος σε λέξεις ή σε λειτουργίες της πλοκής. Θεωρεί πως ο χαρακτήρας επαναδομείται από τον αναγνώστη από στοιχεία που ανακοινώνονται ή υπονοούνται και επικοινωνούν μέσω του «προσωπικού λόγου» (discourse). Αυτό που επαναδομούμε, λέει ο Chatman, είναι το «πώς είναι ο χαρακτήρας», όπου αυτό το «πώς» υπονοεί ότι οι χαρακτήρες είναι προσωπικότητες ανοιχτή εξέλιξη και αποτελούν αντικείμενα για περαιτέρω διαλογισμό και οραματισμό. Με την άποψη αυτή, βέβαια, ο Chatman δεν εννοεί ότι δεν υπάρχουν όρια. Ο προβληματισμός μας για τους χαρακτήρες και τη ζωή τους δεν πρέπει να ξεπερνά τα όρια της ιστορίας ή να επικεντρώνεται στην αναζήτηση συγκεκριμένων λεπτομερειών και όχι του βάθους του χαρακτήρα. Η εμβάθυνση μας στο χαρακτήρα πρέπει να εμπλουτίζεται από την εμπειρία μας, αφού η αφήγηση επικαλείται έναν κόσμο τον οποίο πρέπει να αισθανόμαστε ελεύθεροι να εμπλουτίζουμε με όποια αληθινή ή φανταστική εμπειρία επιθυμούμε.

Στην προσπάθειά του ο Chatman να ορίσει τη σχέση μεταξύ των αληθινών και των μυθιστορηματικών προσωπικοτήτων, χρησιμοποιεί τον ορισμό του «εαυτού» και του

<sup>105</sup> Laura E. Donaldson, «Cyborgs, Ciphers, and Sexuality: Re-Theorizing Literary and Biblical Character», *Semeia* 63, ό.π., σ. 83.

<sup>106</sup> Chatman, *Story and Discourse*, σ. 9-42.

<sup>107</sup> Wallace Martin, «Αφηγηματική δομή: Μια σύγκριση μεθόδων», στο *Θεωρία της αφήγησης*, ό.π., σ. 13.

<sup>108</sup> Η ανάλυση του Chatman για τους χαρακτήρες, την οποία θα παρουσιάσουμε εδώ, βρίσκεται στις σελίδες 107-145 του *Story and Discourse*.



«χαρακτήρα» από ένα φιλοσοφικό λεξικό. Ο ορισμός που δίνει το συγκεκριμένο λεξικό χρησιμοποιεί τους όρους «ολότητα των πνευματικών χαρακτηριστικών» και «μοναδικότητα... που οδηγεί σε διάκριση ανάμεσα σε άλλους». Τους όρους αυτούς επεξεργάζεται και ο Chatman για να διαπιστώσει κατά πόσο ισχύουν για τα μυθιστορηματικά πρόσωπα. Έτσι, καταλήγει στο ότι η «ολότητα» δεν μπορεί να επιτευχθεί μέσα στην αφήγηση, ότι τα χαρακτηριστικά δεν περιορίζονται μόνο σε πνευματικά και ότι η «μοναδικότητα» του χαρακτήρα είναι πραγματική.

Τη μεγαλύτερη έμφαση τη δίνει ο Chatman στην επεξεργασία και την ανάλυση του όρου «χαρακτηριστικά γνωρίσματα» (traits), λέγοντας ότι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα διαφέρουν από τις συνήθειες (habits), στο ότι είναι πιο γενικευμένα και πιο σταθερά από αυτές. Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα μπορεί να προκύψει μέσα από κάποιες συνήθειες ή κάποιες συνήθειες μπορεί να είναι ασυνεπείς προς ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα. Επίσης, σε μια προσωπικότητα μπορεί να υπάρχουν συγκρουόμενα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, γεγονός που θεωρείται απόλυτα φυσικό σε μια μοντέρνα θεωρία για τους χαρακτήρες. Τα ονόματα των χαρακτηριστικών αυτών γνωρισμάτων, συνεχίζει ο Chatman, είναι κοινωνικά επινοημένα σήματα και όχι χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτά καθαυτά. Τα χαρακτηριστικά υπάρχουν στο επίπεδο της ιστορίας και ο λόγος (discourse) έχει σχεδιαστεί για να παρακινήσει την εμφάνισή τους στη συνείδηση του αναγνώστη. Η παρουσίαση των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων μπορεί να είναι άμεση, με την εμφάνιση ενός επιθέτου που αφορά την προσωπικότητα του χαρακτήρα ή έμμεση, με τη συμπερασματική «κατασκευή» του επιθέτου από τον αναγνώστη κατά τη διάρκεια της αφήγησης. Ο Chatman θεωρεί πως μπορούμε να χρησιμοποιούμε του όρους «χαρακτηριστικό γνώρισμα» και «συνήθεια» όταν μιλάμε για μυθιστορηματικούς χαρακτήρες, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δε γνωρίζουμε ότι δεν ασχολούμαστε με αληθινά από ψυχολογική άποψη πρόσωπα, αλλά με καλλιτεχνικά δημιουργήματα, τα οποία κατανοούμε μέσα από τις κωδικοποιημένες ψυχολογικές πληροφορίες που αποκτούμε στην καθημερινή μας ζωή.

Μετά από την επεξεργασία της έννοιας «χαρακτηριστικό γνώρισμα», ο Chatman καταλήγει στον ορισμό του μυθιστορηματικού χαρακτήρα, όπως τον αντιλαμβάνεται ο ίδιος. Έτσι, λοιπόν, υποστηρίζει πως ο χαρακτήρας πρέπει να γίνεται αντιληπτός και να αντιμετωπίζεται ως παράδειγμα χαρακτηριστικών γνωρισμάτων (paradigm of traits), όπου το «χαρακτηριστικό γνώρισμα» έχει την έννοια της «σχετικά σταθερής ή τηρούμενης προσωπικής ποιότητας» και όπου αναγνωρίζεται ότι μπορεί να



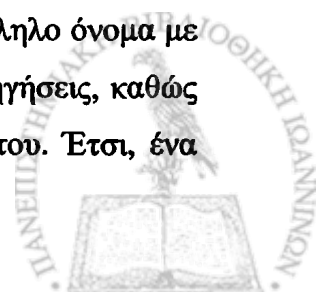


εμφανίζεται νωρίς ή αργά κατά τη διάρκεια της αφήγησης ή ακόμη και να εξαφανίζεται και να αντικαθίσταται από ένα άλλο. Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, διευκρινίζει ο Chatman, διαφέρουν από τα εφήμερα ψυχολογικά φαινόμενα, όπως τα συναισθήματα, οι διαθέσεις, τα πρόσκαιρα κίνητρα, οι συμπεριφορές κτλ.. Όλα αυτά μπορούν να είναι σύμφωνα ή και αντίθετα με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα.

Η συγκεκριμένη παραδειγματική αντίληψη του χαρακτήρα αντιμετωπίζει το σύνολο των χαρακτηριστικών μεταφορικά, ως κάθετη σύνδεση, που τέμνει τη συνταγματική αλυσίδα των γεγονότων τα οποία συνθέτουν την πλοκή. Αυτό σημαίνει πως, ενώ τα γεγονότα παρουσιάζονται σε έναν οριζόντιο άξονα με μια πορεία από το πριν στο μετά, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα υπάρχουν ανεξάρτητα από το χρόνο και παραμετρικά ως προς την αλυσίδα των γεγονότων. Ταυτόχρονα, ενώ τα γεγονότα είναι διακριτά, με αρχή, τέλος και καθορισμένη σειρά, τα χαρακτηριστικά δεν υπακούν σε τέτοιου είδους περιορισμούς. Υπάρχουν ανάμεσα στο έργο και παραμένουν στη μνήμη μας τόσο όσο και το ίδιο το έργο, σε αντίθεση με τις πρόσκαιρες διαθέσεις των χαρακτήρων, οι οποίες έχουν περιορισμένη διάρκεια.

Το γεγονός ότι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των χαρακτήρων λειτουργούν παραμετρικά προς τα γεγονότα και συνυπάρχουν με αυτά, χωρίς όμως να έχουν κάποιο συγκεκριμένο χωροχρονικό στίγμα, δε σημαίνει πως όταν εκδηλώνονται στο επίπεδο του λόγου δεν έχουν καμία σημασία και σπουδαιότητα. Ακόμη και όταν παρουσιάζονται μέσα από στατικές ανακοινώσεις (stasis statements) του προσωπικού λόγου (discourse), οι οποίες μπορούν να αναφέρονται είτε στην ταυτότητα του χαρακτήρα είτε στα χαρακτηριστικά του, είναι σημαντικές για το επίπεδο των γεγονότων, αφού μπορούν να λειτουργούν αιτιακά ή επεξηγηματικά προς αυτά. Έτσι, τα χαρακτηριστικά λειτουργούν τόσο παραδειγματικά όσο και παραμετρικά.

Όπως έχουμε προαναφέρει, ο Chatman πιστεύει πως τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα μπορεί να μη γίνουν άμεσα αντιληπτά στον αναγνώστη και για να τα ανακαλύψει μπορεί να χρειαστεί να προχωρήσει βαθιά μέσα στη αφήγηση. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει ο Chatman, τόσο τα χαρακτηριστικά που δεν έχουν αναγνωριστεί ακόμη όσο και αυτά που έχουν περιλαμβάνονται, σύμφωνα με τον Barthes, στο κατάλληλο όνομα του χαρακτήρα. Το κατάλληλο όνομα αποτελεί την ταυτότητα του εαυτού, δηλαδή το αφηγηματικό ουσιαστικό που είναι μη εξαντλητικά προικισμένο από ποιότητες οι οποίες συνιστούν τα αφηγηματικά επίθετα. Το κατάλληλο όνομα με την κυριολεκτική σημασία της λέξης δεν είναι απαραίτητο για τις αφηγήσεις, καθώς μια αντωνυμία, ένα επίθετο ή ένα άρθρο μπορεί να πάρει τη θέση του. Έτσι, ένα



πρόσωπο που εισάγεται στην αφήγηση με τη λέξη «το άτομο» θα συνεχίσει να είναι «το άτομο» σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας και σε αυτό θα αποδίδονται όλα τα χαρακτηριστικά.

Γίνεται, λοιπόν, φανερό μέσα από την περιγραφή του μοντέλου του Chatman πως ο χαρακτήρας έχει γι' αυτόν ταυτόχρονα μια αληθινή και μια μυθιστορηματική φύση. Ο χαρακτήρας, λέει ο Chatman, δεν είναι κάτι αφηρημένο που μπορεί να εξεταστεί χωριστά από τις λέξεις. Οι λέξεις αποτελούν πραγμάτωση των χαρακτήρων και, αν κανείς υποστήριζε το αντίθετο, θα ήταν σαν να υποστήριζε πως μπορεί κάποιος να χωρίσει το άγαλμα από το μάρμαρο. Οι χαρακτήρες είναι ένα σύνολο χαρακτηριστικών γνωρισμάτων προσκολλημένο σε ένα όνομα, αλλά στο όνομα κάποιου που ποτέ δεν έχει υπάρξει στην πραγματικότητα. Η ζωή των χαρακτήρων δεν επεκτείνεται ποτέ πέρα από το μυθιστόρημα στο οποίο ανήκουν. Οι χαρακτήρες δεν έχουν ζωή: τους «προικίζουμε» με προσωπικότητα, στο βαθμό που η προσωπικότητα είναι μια δομή γνωστή σε εμάς από τη ζωή. Το να το αρνούμαστε αυτό είναι σαν να αρνούμαστε την αισθητική εμπειρία. Άρα, συμπεραίνει ο Chatman, οι χαρακτήρες δεν είναι ζωντανοί, απλώς είναι σαν ζωντανοί. Είναι αφηγηματικές κατασκευές που πρέπει να περιγραφούν με όρους από την ανθρώπινη εμπειρία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αντιμετωπίζονται σαν πραγματικοί άνθρωποι.

Στην άποψη του Chatman για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα βασίζεται και η Rimmon-Kennan, η οποία αναπτύσσει το αφηγηματικό της μοντέλο στο βιβλίο *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*<sup>109</sup>. Η Rimmon-Kennan μελετάει τους χαρακτήρες υιοθετώντας επίσης μια ενδιάμεση άποψη ανάμεσα στις μιμητικές και στις σημειωτικές θεωρίες. Πιστεύει πως οι αντίθετες απόψεις των δύο αυτών ρευμάτων μπορούν να γεφυρωθούν με τη διαφορετική αντιμετώπιση των χαρακτήρων στο επίπεδο του κειμένου και στο επίπεδο της ιστορίας. Στο επίπεδο του κειμένου, λέει η Rimmon-Kennan, οι χαρακτήρες είναι απλώς αναλόσιστα σημεία του λεκτικού σχεδίου, ενώ στο επίπεδο της ιστορίας είναι μη λεκτικές αφαιρέσεις, κατασκευές, που ξεφεύγουν από το κείμενο. Παρ' όλο που αυτές οι κατασκευές δεν είναι ανθρώπινα όντα, στη συνείδηση του αναγνώστη διαμορφώνονται ως άνθρωποι και έτσι μοιάζουν με αυτούς. Επίσης, ως αφαιρέσεις από το κείμενο, τα ονόματα των χαρακτήρων λειτουργούν συχνά ως «ταμπέλες» για κάποια χαρακτηριστικά

<sup>109</sup> Rimmon-Kennan, *Narrative Fiction*. Η ανάλυση για τους χαρακτήρες, την οποία θα περιγράψουμε εδώ, βρίσκεται στις σελίδες 29-42.

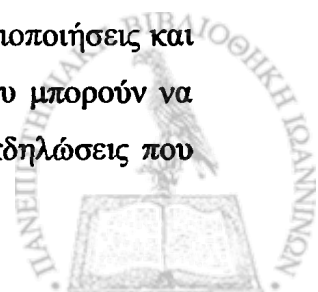


πραγματικών ανθρώπων. Έτσι, πολύ εύκολα μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε, για παράδειγμα, το όνομα του Άμλετ για να χαρακτηρίσουμε έναν άνθρωπο και να πούμε «αυτός είναι ένας Άμλετ».

Σε ό,τι αφορά στη σχέση του χαρακτήρα με την πλοκή, η Rimmon-Kennan υποστηρίζει πως δε θα πρέπει να δούμε το χαρακτήρα ως λειτουργία της δράσης ή το αντίθετο και προβάλλει τρία επιχειρήματα που στηρίζουν τη θέση της αυτή. Ως πρώτο επιχείρημα επικαλείται την άποψη του Henry James, ο οποίος υποστηρίζει ότι πρέπει να δούμε τη δράση και το χαρακτήρα ως δύο αλληλεξαρτώμενους παράγοντες. Δεύτερον, σύμφωνα με τη Rimmon-Kennan, δεν πρέπει να αντιμετωπίσουμε τη δράση και το χαρακτήρα στα πλαίσια μιας ιεραρχικής σχέσης, αλλά να μελετήσουμε και τα δύο αυτά στοιχεία σε σχέση με τους τύπους της αφήγησης (ψυχολογικές, μη-ψυχολογικές αφηγήσεις), όπως έχει υποστηρίξει και ο Todorov. Τέλος, το τρίτο επιχείρημα που προτείνει είναι να δώσουμε ιεραρχική αξία στο σημείο που θα εστιάσει την προσοχή του ο αναγνώστης. Έτσι, οι χαρακτήρες μπορεί να υπόκεινται στη δράση αν ο αναγνώστης επικεντρώσει την προσοχή του σε αυτήν ή και το αντίστροφο. Με το συγκεκριμένο τρόπο, διαφορετικές αναγνώσεις του ίδιου κειμένου ή και διαφορετικά σημεία της ίδιας ανάγνωσης μπορούν να έχουν ως αποτέλεσμα διαφορετικές ιεραρχήσεις.

Διατυπώνοντας, λοιπόν, η Rimmon-Kennan τις απόψεις της για τους χαρακτήρες, υποστηρίζει ότι ο λογοτεχνικός χαρακτήρας είναι μια κατασκευή που δομείται από τον αναγνώστη μέσα από διάφορες ενδείξεις που παρουσιάζονται στο κείμενο. Σε συμφωνία με τον Chatman, αναγνωρίζει την ύπαρξη χαρακτηριστικών γνωρισμάτων, με τη διαφορά ότι θεωρεί πως η μετάβαση από ένα στοιχείο του κειμένου σε ένα αφηρημένο χαρακτηριστικό δε γίνεται πάντα και απαραίτητα χωρίς μεσολάβηση. Αντίθετα, όπως υποστηρίζει η Rimmon-Kennan, στη μετάβαση αυτή ενυπάρχουν ποικίλοι βαθμοί γενίκευσης, γεγονός που σημαίνει πως ο χαρακτήρας δομείται από στοιχεία που συνδέονται μεταξύ τους σε μια ενοποιητική κατηγορία.

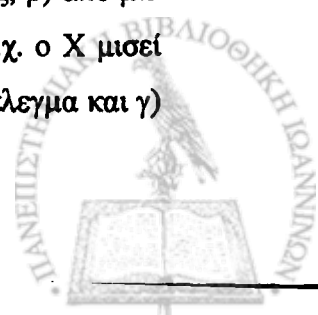
Έτσι, για παράδειγμα, σε μια αφήγηση οι καθημερινές επισκέψεις ενός χαρακτήρα Χ στη μητέρα του μπορούν να συνδεθούν με τους καθημερινούς του καβγάδες μαζί της και να γενικευτούν ως «οι σχέσεις του Χ με τη μητέρα του», με την πρόσθετη ίσως ετικέτα «ανάμικτα συναισθήματα». Επίσης, πέρα από τη συγκεκριμένη κατηγοριοποίηση και γενίκευση, μπορούν να γίνουν και άλλες κατηγοριοποιήσεις και γενικεύσεις του ίδιου στοιχείου. Οι καβγάδες του Χ με τη μητέρα του μπορούν να συνδεθούν με άλλους καβγάδες του ή με άλλες συμπεριφορές και εκδηλώσεις που



χαρακτηρίζουν τις σχέσεις του με τη μητέρα του και να γενικευτούν ως «ο θυμός του Χ». Αν η ύπαρξη των «ανάμεικτων συναισθημάτων» του χαρακτήρα προκύπτει και από άλλα θέματα, τότε μπορεί να γενικευτεί, ως χαρακτηριστικό γνώρισμα του χαρακτήρα. Με τον ίδιο τρόπο μπορεί να επιτευχθεί η σύνδεση των χαρακτηριστικών γνώρισμάτων και η δόμηση του χαρακτήρα βάσει αυτών.

Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα, λέει η Rimmon-Kennan, ενδέχεται είτε να αναφέρεται αναλυτικά στο κείμενο είτε να παραλείπεται από αυτό, αλλά μπορεί και όχι. Αν αναφέρεται, η λεκτική ετικέτα μπορεί να επιβεβαιώνει το συμπέρασμα στο οποίο φτάσαμε εμείς μέσα από τη διαδικασία της γενίκευσης, αλλά μπορεί και να διαφοροποιείται από αυτό, προξενώντας ένταση, της οποίας τα αποτελέσματα διαφέρουν από αφήγηση σε αφήγηση. Όταν, συνεχίζει η Rimmon-Kennan, στη διαδικασία «αναδόμησης» του χαρακτήρα ο αναγνώστης φτάσει σε ένα σημείο που δεν μπορεί να εισαγάγει πια ένα στοιχείο σε μια ήδη υπάρχουσα κατηγορία, τότε αυτό σημαίνει πως είτε η γενίκευση που είχε κάνει είναι λανθασμένη, είτε ότι ο χαρακτήρας έχει αλλάξει. Η συγκεκριμένη άποψη επιτρέπει την εξέταση μιας άλλης διάστασης του χαρακτήρα (ανάπτυξη, βιογραφία), στοιχείο που δε διαθέτει το μοντέλο του Chatman, με αποτέλεσμα, όπως λέει η Rimmon-Kennan, να αντιμετωπίζεται ο χαρακτήρας ως πιο στατική δομή.

Ολοκληρώνοντας την ανάπτυξη του μοντέλου της, η Rimmon-Kennan προβάλλει την άποψη ότι ο βασικός συνεκτικός παράγοντας των χαρακτηριστικών που ενώνονται σε ευρύτερες κατηγορίες προκειμένου να δομήσουν το χαρακτήρα είναι το κατάλληλο όνομα, όπως το παρουσιάζει ο Barthes. Οι βασικές αρχές για την υλοποίηση της διαδικασίας κατηγοριοποίησης των στοιχείων σε χαρακτηριστικά και για την υπαγωγή τους σε ένα κύριο όνομα είναι η επανάληψη, η ομοιότητα, η αντίθεση και ο υπαινιγμός. Έτσι, η επανάληψη μιας συγκεκριμένης συμπεριφοράς έχει ως αποτέλεσμα τη γενίκευση και τη θεώρησή της ως χαρακτηριστικού γνώρισματος. Το ίδιο συμβαίνει και όταν σε διαφορετικές καταστάσεις εμφανίζονται παρόμοιες συμπεριφορές, όταν παρατηρούνται αντικρουόμενες συμπεριφορές που οδηγούν σε κάποιο συμπέρασμα, ή σε περίπτωση που διατυπώνονται υπαινιγμοί. Οι υπαινιγμοί που ενδέχεται να συναντήσουμε σε ένα κείμενο είναι τριών ειδών: α) από μια ομάδα φυσικών γνωρισμάτων (Attributive Proposition) να υπονοηθεί ένα ψυχολογικό γνώρισμα, π.χ. ο Χ τρώει τα νύχια του → ο Χ είναι νευρικός, β) από μια ομάδα ψυχολογικών γνωρισμάτων να υπονοηθεί ένα άλλο γνώρισμα, π.χ. ο Χ μισεί τον πατέρα του και αγαπά τη μητέρα του → ο Χ έχει το οιδιπόδειο σύμπλεγμα και γ)



από μια ομάδα φυσικών και ψυχολογικών γνωρισμάτων να υπονοηθεί ένα ψυχολογικό γνώρισμα, π.χ. ο Χ βλέπει ένα φίδι, ο Χ φοβάται → ο Χ φοβάται τα φίδια.<sup>110</sup>

Στο σημείο αυτό, έχοντας ολοκληρώσει την παρουσίαση των μοντέλων των δύο θεωρητικών που προσπάθησαν να αξιοποιήσουν και να γεφυρώσουν τις αντίθετες απόψεις των δύο αντικρουόμενων θεωρητικών στάσεων, μπορούμε να πούμε ότι τα δύο αυτά μοντέλα, παρ' όλες τις επιφανειακές διαφορές τους, θεμελιώνονται πάνω στην ίδια θεωρητική βάση. Τόσο ο Chatman όσο και η Rimmon-Kennan, αντιλαμβάνονται το χαρακτήρα ως «πρόσωπο του κειμένου», γεγονός που σημαίνει ότι δεν τον υποβιβάζουν ούτε τον διαλύουν. Θεωρούν ότι ο χαρακτήρας ανήκει στο επίπεδο της ιστορίας, γεγονός που συνεπάγεται ότι ο χαρακτήρας δομείται κατά τη διάρκεια της αφήγησης από τον αναγνώστη, και ως αποτέλεσμα της αναγνωστικής διαδικασίας να μπορεί να «υπερβεί» το κείμενο. Ο χαρακτήρας, σύμφωνα με την άποψη και των δύο, αναφέρεται στην πραγματικότητα και αποτελείται από χαρακτηριστικά γνωρίσματα, τα οποία είτε παρουσιάζονται άμεσα, είτε προκύπτουν από λογικές διεργασίες κατά τη διάρκεια του χαρακτηρισμού. Το μόνο διαφοροποιητικό στοιχείο που παρατηρούμε ανάμεσα στα δύο μοντέλα είναι ότι, ενώ ο Chatman αναφέρεται απλώς στην ύπαρξη χαρακτηριστικών γνωρισμάτων που δομούν το χαρακτήρα χωρίς να αναλύει τη διαδικασία «κατασκευής» τους, η Rimmon-Kennan προχωρά ακόμη περισσότερο και αναπτύσσει τη διαδικασία αυτή με τη χρήση των κατηγοριοποιήσεων και των γενικεύσεων.

Μέσα από την εξέταση των δυο τελευταίων θεωριών, λοιπόν, έχουμε καταλήξει στο ότι ο χαρακτήρας αποτελεί ένα πρόσωπο στον κόσμο του μυθιστορήματος, το οποίο ο αναγνώστης αντιμετωπίζει ως πραγματικό άνθρωπο, καθώς τόσο ο χαρακτήρας όσο και το έργο αναφέρονται και παραπέμπουν στην καθημερινή ζωή. Το πρόσωπο αυτό, όπως υποστηρίζουν ο Chatman και η Rimmon-Kennan, αποτελείται από χαρακτηριστικά γνωρίσματα, τα οποία συγκεντρώνονται και αποδίδονται στο όνομα του προσώπου. Εκτός, όμως, από τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας και το όνομα που συνθέτουν το χαρακτήρα, υπάρχουν και κάποια άλλα στοιχεία που μπορούν να λειτουργήσουν επιβοηθητικά στην «κατασκευή» του και να προκαλέσουν τη ρεαλιστική απόδοσή του.

<sup>110</sup> Τα τρία είδη παινιγμών τα δίνονται από τον Garvey και υιοθετούνται και από τη Rimmon-Kennan, *Narrative Fiction*, σ. 40.



Πρώτα απ' όλα, η ύπαρξη εξωτερικών αλλά και εσωτερικών χαρακτηριστικών βοηθάει στη δημιουργία του προσώπου. Τόσο οι περιγραφές ενδυμάτων και φυσικών χαρακτηριστικών όσο και η ύπαρξη κάποιων ψυχολογικών στοιχείων που συνθέτουν την προσωπικότητα του χαρακτήρα συνεπικουρούν στην αποφυγή της αποπροσωποποίησης. Η προϋπόθεση ύπαρξης του τελευταίου, μάλιστα, παράγοντα υπογραμμίζει πως για να δημιουργηθεί το πρόσωπο και να καταστεί «ζωντανό» αρκεί να υπάρχουν επαρκή στοιχεία της εσωτερικής ζωής του (σκέψεις, συναισθήματα) που να δομούν το «εγώ» και το «βαθύτερο υπαρξιακό του κώδικα»<sup>111</sup>. Ο ήρωας του μυθιστορήματος, λέει ο Κούντερα, «δεν είναι αναπαράσταση ενός ζωντανού όντος. Είναι ένα φανταστικό ον. Ένα πειραματικό εγώ»<sup>112</sup>. Έτσι, σύμφωνα με τον Κούντερα<sup>113</sup>, ακόμη και αν ένα μυθιστορηματικό πρόσωπο δε διαθέτει ούτε φυσική εμφάνιση ούτε όνομα ούτε βιογραφία ούτε αναμνήσεις ούτε δράση, μπορεί να οριστεί ως μοναδική οντότητα, μόνο μέσα από τις εσωτερικές του σκέψεις. Τον εσωτερικό υπαρξιακό κόσμο του χαρακτήρα, συνεχίζει ο Κούντερα, μπορούμε να τον συλλάβουμε μέσα από λέξεις-κλειδιά που αποκαλύπτονται προοδευτικά μέσα από τη δράση και τις καταστάσεις.

Πέρα, όμως, από τον υπαρξιακό κώδικα του χαρακτήρα και τις απόψεις του Κούντερα, που αφορούν κυρίως το μοντέρνο μυθιστόρημα, υπάρχουν και κάποια άλλα στοιχεία που βοηθούν, χωρίς να είναι απολύτως απαραίτητα, στη στοιχειοθέτηση του προσώπου. Η ύπαρξη παρελθόντος του προσώπου καθώς και η περιγραφή κοινωνικών και πολιτιστικών συνθηκών κάτω από τις οποίες δρα<sup>114</sup>, συμβάλλουν ώστε να μην καταστεί ο χαρακτήρας ένα αφηρημένο ον. Με τις συγκεκριμένες πληροφορίες οριοθετείται ο ρόλος του χαρακτήρα και ο αναγνώστης βρίσκεται στην ευχάριστη θέση να διαθέτει γι' αυτόν γνώσεις σαν να τον ήξερε μια ζωή.<sup>115</sup>

Στο συγκεκριμένο σημείο θα πρέπει να τονίσουμε πως οι προαναφερόμενες απόψεις, που λειτουργούν συμπληρωματικά, θα λέγαμε, στα θεωρητικά μοντέλα των Chatman και Rimmon-Kennan και οι οποίες συμπληρώνουν τις νεότερες αντιλήψεις

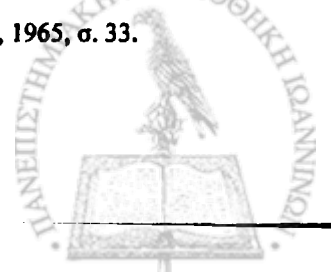
<sup>111</sup> Μίλαν Κούντερα, *ό.π.*, σ. 41.

<sup>112</sup> *ό.π.*, σ. 46.

<sup>113</sup> *ό.π.*, σ. 37-38.

<sup>114</sup> Τα στοιχεία αυτά αναφέρονται από το Δημήτρη Πλατανίτη (*ό.π.*, σ. 147 και 150) ως στοιχεία που η έλλειψή τους από το μυθιστόρημα μπορεί να συντελέσει στην καταστροφή του προσώπου. Ο Πλατανίτης αναφέρεται στη μορφολογία του μοντέρνου μυθιστορήματος και στην καταστροφή του προσώπου ως τεχνική του είδους αυτού.

<sup>115</sup> W.J. (William, John) Harvey, *Character and the Novel*, London, Chatto and Windus, 1965, σ. 33.



για τη φύση και την ουσία των χαρακτήρων, δε στηρίζουν σε καμία περίπτωση το ρεαλισμό των περασμένων δεκαετιών. Αντίθετα, υπογραμμίζουν τη φανταστική ύπαρξη του χαρακτήρα και τη δημιουργική φύση του μυθιστορήματος. Ο ήρωας ενός μυθιστορήματος, ακόμη κι αν έχει υπάρξει στην πραγματικότητα, παύει να αναγνωρίζεται ως αληθινό πρόσωπο και μετατρέπεται σε αναπόσπαστο κομμάτι ενός έργου. Ακόμη και στην περίπτωση αυτοβιογραφικών αναφορών, ο χαρακτήρας, από τη στιγμή που χάνει την πραγματική του υπόσταση και περνάει στο χαρτί, μεταμορφώνεται και χάνει το προσωπικό του νόημα. Αυτό σημαίνει πως δεν είναι απλό αντίγραφο ενός πραγματικού ανθρώπου, αλλά προϊόν ανάμειξης του πραγματικού με το φανταστικό. Το στοιχείο στο οποίο δίνουν λοιπόν έμφαση οι προαναφερόμενες απόψεις είναι ότι ένας χαρακτήρας που παρουσιάζει λογοτεχνικό ενδιαφέρον αποτελεί δημιούργημα της φαντασίας, με την προϋπόθεση ότι το φανταστικό στοιχείο δεν είναι ολότελα ψευδές, αλλά αποτελεί μια προσπάθεια διαφορετικής προσέγγισης της πραγματικότητας.

## 2.2 Είδη χαρακτήρων

Τα είδη και η εξέλιξη των χαρακτήρων αποτελούν ένα θέμα που έχει αναλυθεί από πολλούς μελετητές τόσο της παιδικής λογοτεχνίας όσο και της λογοτεχνίας για ενηλίκους. Ιδιαίτερα οι μελετητές της παιδικής λογοτεχνίας, παρ' όλο που δεν αναφέρονται επαρκώς στις απόψεις και στα θεωρητικά σχήματα των θεωρητικών της λογοτεχνίας για τους χαρακτήρες, συμπεριλαμβάνουν πολύ συχνά το συγκεκριμένο ζήτημα στα γενικά έργα τους για την παιδική λογοτεχνία. Η Rebecca Lukens<sup>116</sup>, ο David L. Russell<sup>117</sup> καθώς και η Μάρθα Καρπόζηλου<sup>118</sup>, αποτελούν παραδείγματα μελετητών της παιδικής λογοτεχνίας που βασίζονται στη βασική διάκριση των χαρακτήρων του Forster σε επίπεδους (flat) και σφαιρικούς (round).

Ο E. M. Forster στο έργο του *Aspects of the Novel*<sup>119</sup> διαχωρίζει τους χαρακτήρες σε επίπεδους και σφαιρικούς και συνδέει το είδος με την εξέλιξή τους. Ο επίπεδος χαρακτήρας, ο οποίος μερικές φορές αποκαλείται και τύπος ή καρικατούρα, διαμορφώνεται στην πιο απλή του μορφή, σύμφωνα με τον Forster, γύρω από μια

<sup>116</sup> Lukens, σ. 41-55.

<sup>117</sup> David L. Russel, *Literature for children, a short introduction*, Longman<sup>2</sup>1994, σ. 204-205.

<sup>118</sup> Καρπόζηλου, σ. 190-191.

<sup>119</sup> E.M. Forster, *ό.π.*, σ. 73-85.



μοναδική ιδέα ή ιδιότητα. Αυτή η ιδέα ή η ιδιότητα που τον στοιχειοθετεί μπορεί να εκφραστεί μέσα από μία μόνο φράση, η οποία συνιστά και όλο το «είναι» του. Οι χαρακτήρες αυτοί αναγνωρίζονται και ανακαλούνται εύκολα από τον αναγνώστη, γιατί είναι στάσιμοι και ανεπηρέαστοι από το χρόνο, τις συνθήκες και τις καταστάσεις που τους περιβάλλουν. Η Rebecca Lukens και ο David L. Russell, συμπληρώνοντας τις ιδέες του Forster, θεωρούν τους χαρακτήρες αυτούς στερεότυπα κάποιων ομάδων που δεν έχουν ατομικότητα και προσωπικά χαρακτηριστικά και που συνήθως χρησιμοποιούνται για να προωθήσουν την πλοκή. Στο συγκεκριμένο είδος χαρακτήρων εντάσσουν και τον αντιθετικό χαρακτήρα (foil character), ο οποίος εμφανίζεται ως ο αντίθετος χαρακτήρας του πρωταγωνιστή και στόχο έχει να δώσει έμφαση στο κύριο πρόσωπο.

Τον αντιθετικό χαρακτήρα περιλαμβάνει στην ιδιαίτερη μελέτη του για τους επίτεδους χαρακτήρες και ο David Galef<sup>120</sup>, ο οποίος, έχοντας ως αφετηρία τη βασική διάκριση των χαρακτήρων του Forster σε επίτεδους και σφαιρικούς, υποστηρίζει και αναλύει τη σπουδαιότητα των δευτερευόντων και επίτεδων χαρακτήρων στην αφήγηση. Διαχωρίζοντάς τους σε δομικούς και μιμητικούς τύπους, ο Galef παρουσιάζει μια τυπολογική ποικιλία επίτεδων χαρακτήρων, σύμφωνα με την παρουσία και τη λειτουργία τους στην αφήγηση. Τα μυθοπλαστικά αυτά πρόσωπα περιστοιχίζουν τους πρωταγωνιστές και αναδεικνύουν τη δράση τους, λειτουργώντας στο δομικό επίπεδο ως σύμβολα και αλληγορικές φιγούρες, ως βοηθοί και παράγοντες δράσης, ως εμφατικά πρόσωπα κτλ. και στο μιμητικό επίπεδο ως εκκεντρικοί τύποι, ως φίλοι, εχθροί ή οικογενειακά πρόσωπα και ως παράγοντες του χωροχρονικού πλαισίου.<sup>121</sup> Στα πλαίσια των μιμητικών τύπων, σύμφωνα με τον Galef, ως δευτερεύοντες χαρακτήρες μπορούν να λειτουργήσουν όχι μόνο πρόσωπα, αλλά και ζώα, αντικείμενα ή ακόμη και τοποθεσίες, οι οποίες διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην αφήγηση. Ωστόσο, ακόμη και ο ίδιος ο Galef, αναγνωρίζοντας την επικινδυνότητα της συγκεκριμένης άποψης, καταλήγει πως ένας χαρακτήρας θα πρέπει να είναι ανθρωπόμορφος, όσο αυθαίρετο κι αν φαίνεται αυτό ως άποψη.

Στον αντίποδα των επίτεδων χαρακτήρων βρίσκονται οι σφαιρικοί, οι οποίοι, σύμφωνα με τον Forster, είναι καλά οργανωμένοι και ανταποκρίνονται ακόμα και

<sup>120</sup> David Galef, *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, The Pennsylvania State University Press, 1993.

<sup>121</sup> ό.π., σ. 16-23.





στις πιο μεγάλες απαιτήσεις της πλοκής. Οι χαρακτήρες αυτοί επηρεάζονται από τις καταστάσεις που παρουσιάζονται στο έργο και διαμορφώνονται ή εξελίσσονται μέσα από αυτές. Δεν μπορούν να περιγραφούν μέσα από μία μόνο πρόταση, αφού συγκεντρώνουν πολλά χαρακτηριστικά, τα οποία αναδύονται στην επιφάνεια κατά τη διάρκεια της ιστορίας και μας εκπλήσσουν. Τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου είδους χαρακτήρα, σύμφωνα με τη Rebecca Lukens, παρουσιάζονται και αναπτύσσονται με τόση πληρότητα, ώστε ο αναγνώστης μπορεί να προβλέψει πράξεις και αντιδράσεις του.

Τη διάκριση του Forster έχουν υιοθετήσει και άλλοι μελετητές της λογοτεχνίας, οι οποίοι είτε συμφωνούν απόλυτα με την ύπαρξη δύο ειδών χαρακτήρων<sup>122</sup> είτε προσαρμόζουν τα είδη αυτά στο δικό τους θεωρητικό μοντέλο. Ο Chatman αποτελεί έναν από τους θεωρητικούς, που πιστεύουν ότι ο διαχωρισμός των χαρακτήρων του Forster ταιριάζει σε μια ανοιχτή στρουκτουραλιστική θεωρία για τους χαρακτήρες (όπως η δική του), αρκεί τα δύο είδη χαρακτήρων να μπορούν να προσαρμοστούν στην έννοια των «χαρακτηριστικών γνωρισμάτων». Έτσι, για τον Chatman<sup>123</sup>, επίπεδος χαρακτήρας θεωρείται αυτός που έχει ένα μόνο ή πολύ λίγα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και που συνακόλουθα είναι πολύ προβλέψιμος. Αυτό, βέβαια, δε σημαίνει πως στερείται ζωηρότητας και δύναμης ή πως είναι απαραίτητως τυποποιημένος (αν και συνήθως είναι). Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας είναι πολύ καθαρά δομημένος και ανακαλείται εύκολα στη μνήμη, καθώς δεν έχει και πολλά στοιχεία ή χαρακτηριστικά για να θυμηθεί κάποιος.

Αντίθετα, ο σφαιρικός χαρακτήρας για τον Chatman παρουσιάζει μια ποικιλία χαρακτηριστικών γνωρισμάτων, τα οποία πολλές φορές είναι αντικρουόμενα ή αντιφατικά. Ο συγκεκριμένος τύπος χαρακτήρα δεν έχει προβλεπόμενη συμπεριφορά και είναι ικανός να αλλάζει και να μας εκπλήσσει. Το γεγονός ότι μπορεί να μας εκπλήσσει σημαίνει ότι έχει χαρακτηριστικά που δεν τελειώνουν ποτέ, καθώς ο αναγνώστης ανακαλύπτει συνεχώς νέα χαρακτηριστικά που δεν τα είχε υποψιαστεί. Έτσι, οι σφαιρικοί χαρακτήρες λειτουργούν ως ανοιχτά κατασκευάσματα που δεν τελειώνουν εκεί που σταματάει η επαφή μας με το κείμενο, καθώς μπορεί να

<sup>122</sup> Οι Wellek και Warren για παράδειγμα, μιλάνε για στατικό και εξελισσόμενο χαρακτήρα (βλ. René Wellek - Austin Warren, *Θεωρία λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 279), ενώ ο Tomashevsky για σταθερό και μεταβαλλόμενο χαρακτήρα (βλ. Μπ. Τοματσέφσκι, «Θεματική» στο *Θεωρία λογοτεχνίας: κείμενα Ρώσων φορμαλιστών*, ό.π., σ. 311-312).

<sup>123</sup> Chatman, *Story and Discourse*, σ. 131-134.



αποτελέσουν αντικείμενα για σκέψη για περισσότερες μέρες ή χρόνια. Οι χαρακτήρες αυτοί, σε αντίθεση με τους επίπεδους, παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία και μένουν στη μνήμη μας ως αληθινά άτομα, που έχουμε ζήσει μαζί τους.

Σε αντίθεση με τον Chatman, που συμφωνεί με όλες τις απόψεις του Forster, η Rimmon-Kennan<sup>124</sup> ασκεί κριτική στις απόψεις αυτές και υιοθετεί την κατηγοριοποίηση του Joseph Ewen<sup>125</sup>. Η Rimmon-Kennan θεωρεί πως η διάκριση που κάνει ο Forster στους χαρακτήρες δεν είναι σωστή για τρεις λόγους. Πρώτον, πιστεύει ότι με τον όρο «επίπεδος» ο Forster εννοεί κάτι δυσδιάστατο, στερημένο από ζωή και βάθος, γεγονός που δεν ισχύει, καθώς υπάρχουν χαρακτήρες, όπως του Ντίκενς, που δεν είναι τόσο «ζωντανό», αλλά έχουν την αίσθηση του βάθους. Δεύτερον, θεωρεί ότι η διχοτόμηση του Forster είναι υποτιμητική για τους χαρακτήρες, καθώς εξαλείφει τις διαβαθμίσεις και τις αποχρώσεις που υπάρχουν σε χαρακτήρες υπαρκτών μυθιστορημάτων. Τρίτον, δεν πιστεύει πως οι επίπεδοι χαρακτήρες είναι ταυτόχρονα απλοί και μη εξελισσόμενοι, ενώ οι σφαιρικοί σύνθετοι και εξελισσόμενοι. Η Rimmon-Kennan ισχυρίζεται πως, παρ' όλο που αυτά τα κριτήρια συχνά συνυπάρχουν, συμβαίνει να υπάρχουν και χαρακτήρες που είναι σύνθετοι αλλά μη εξελισσόμενοι ή απλοί αλλά εξελισσόμενοι. Επίσης, ενδέχεται η έλλειψη εξέλιξης και αλλαγής να παρουσιαστεί ως αποτέλεσμα ενός ψυχικού τραύματος, γεγονός που έχει ως συνέπεια την ύπαρξη ενός στατικού και ταυτόχρονα σύνθετου χαρακτήρα.

Για τους λόγους αυτούς, η Rimmon-Kennan απορρίπτει την κατηγοριοποίηση του Forster και επιλέγει τις απόψεις του Ewen. Σύμφωνα με τον Ewen<sup>126</sup>, η κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων πρέπει να αντιμετωπίζεται σε μια συνέχεια και όχι σε αποκλειστικές κατηγορίες. Για να είναι η κατηγοριοποίηση διαυγής, πρέπει η διάκριση να βασίζεται σε τρεις συνέχειες ή άξονες: συνθετότητα, ανάπτυξη και διείδυση στην «εσωτερική ζωή». Στον ένα πόλο του άξονα της συνθετότητας ο Ewen τοποθετεί τους χαρακτήρες που έχουν μόνο ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα ή ένα κύριο μόνιμο χαρακτηριστικό, συνοδευόμενο από λίγα δευτερεύοντα. Στον πόλο αυτό ανήκουν οι αλληγορικές φιγούρες (στις οποίες το όνομα αντιπροσωπεύει το μοναδικό χαρακτηριστικό του χαρακτήρα), οι καρικατούρες (στις οποίες ένα

<sup>124</sup> Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, σ. 40-42.

<sup>125</sup> Οι απόψεις του Ewen αναφέρονται από τη Rimmon-Kenan, *ό.π.*

<sup>126</sup> *ό.π.*, σ. 41-42.



χαρακτηριστικό έχει τονιστεί υπερβολικά και έχει ξεχωρίσει) και οι τύποι (των οποίων το προεξέχον χαρακτηριστικό είναι αντιπροσωπευτικό μιας ομάδας). Στον αντίθετο πόλο ο Ewen τοποθετεί τους σύνθετους χαρακτήρες, όπως του Ντιστογέφσκι, ενώ αναγνωρίζει πως ανάμεσα στους δύο πόλους μπορεί κανείς να διακρίνει άπειρους βαθμούς συνθετότητας.

Οι αλληγορικές φιγούρες, οι καρικατούρες και οι τύποι δεν είναι μόνο απλοί, αλλά και στατικοί, και έτσι μπορούν να αποτελέσουν τον ένα πόλο στον άξονα της ανάπτυξης. Ωστόσο, οι στατικοί και μη αναπτυσσόμενοι χαρακτήρες δεν είναι απαραίτητο να περιορίζονται σε ένα μόνο χαρακτηριστικό γνώρισμα, αφού υπάρχουν στατικοί χαρακτήρες, σύμφωνα με τον Ewen, που έχουν περισσότερα από ένα χαρακτηριστικά. Οι χαρακτήρες που είναι στατικοί και δεν εξελίσσονται συχνά εξυπηρετούν μια λειτουργία. Στον αντίθετο πόλο, υπάρχουν οι πλήρως ανεπτυγμένοι χαρακτήρες, των οποίων η ανάπτυξη είτε περιγράφεται πλήρως από το κείμενο είτε υπονοείται.

Τέλος, στον τρίτο άξονα, της διείσδυσης στην «εσωτερική ζωή», υπάρχουν είτε χαρακτήρες που η συνείδησή τους παρουσιάζεται εσωτερικά είτε χαρακτήρες που παρουσιάζονται μόνο εξωτερικά και το μυαλό τους μένει αδιαφανές.

Την πραγμάτευση των χαρακτήρων στα πλαίσια μιας συνέχειας υποστηρίζει και η Adele Berlin<sup>127</sup>, η οποία, αναφερόμενη στις βιβλικές αφηγήσεις, λέει ότι η έμφαση πρέπει να δίνεται στις βαθμίδες του χαρακτήρα. Σύμφωνα με την Berlin, υπάρχουν τρεις βαθμίδες χαρακτήρων, οι οποίες κινούνται στον άξονα μιας συνέχειας: α) οι παράγοντες (agents), για τους οποίους τίποτα δεν είναι γνωστό, παρά μόνο ό,τι είναι απαραίτητο για την πλοκή και οι οποίοι συχνά λειτουργούν ως στοιχεία του πλαισίου, β) οι τύποι, οι οποίοι έχουν περιορισμένη και στερεότυπη γκάμα χαρακτηριστικών και οι οποίοι αντιπροσωπεύουν την τάξη των ανθρώπων με αυτά τα χαρακτηριστικά και γ) οι χαρακτήρες, οι οποίοι έχουν ευρύτερη γκάμα χαρακτηριστικών (που δεν ανήκουν όλα στην ίδια τάξη ανθρώπων) και για τους οποίους γνωρίζουμε περισσότερα απ' ό,τι είναι απαραίτητο για την πλοκή.

Διαφοροποιημένη από την κατηγοριοποίηση του Forster είναι και η άποψη του Robert Higgie<sup>128</sup>, ο οποίος διακρίνει δύο είδη χαρακτήρων, σε σχέση με τη συνείδηση

<sup>127</sup> Για τις απόψεις της Berlin βλ. Fred W. Burnett, «Characterization and Reader Construction of Characters in the Gospels», *Semeia* 63, ό.π., σ.15-16.

<sup>128</sup> Robert Higgie, ό.π., σ. 98-102 και 121-126.



που διαθέτει ο χαρακτήρας. Έτσι, από τη μια μεριά υπάρχουν οι ενσυνείδητοι χαρακτήρες (conscious characters), οι οποίοι αποτελούν μετασχηματισμούς του υποκειμένου και είναι συνήθως οι πρωταγωνιστές, και από την άλλη οι χαρακτήρες χωρίς δυνατότητα λύσης των εντάσεών τους (unresolved characters), οι οποίοι αποτελούν μετασχηματισμούς του αντικειμένου. Ο Higbie συνδέει τα δύο αυτά είδη των χαρακτήρων με την επιθυμία, η οποία αποτελεί το βασικό παράγοντα δόμησης του μοντέλου του για τους χαρακτήρες. Έτσι, οι ενσυνείδητοι χαρακτήρες ανταποκρίνονται στις δυνάμεις που αντιτίθενται στις επιθυμίες τους και τους δημιουργούν ένταση, μεταβάλλοντας τον τρόπο έκφρασης των επιθυμιών τους. Με τον τρόπο αυτό, μας κάνουν να πιστεύουμε ότι έχουν συναίσθηση των εσωτερικών και εξωτερικών δυνάμεων που τους προκαλούν την ένταση και ότι μπορούν να συμβιβάσουν την επιθυμία και τον έλεγχο που επιβάλλεται σε αυτήν. Όσο πιο μεγάλη ένταση έχει ο πρωταγωνιστής, τόσο μεγαλύτερη αυτοσυνείδηση έχει, αφού αυτό που απαιτούμε από αυτόν είναι να μπορέσει αντιμετωπίσει την έντασή του. Ανεξάρτητα από το κατά πόσον θα μπορέσει να αντιμετωπίσει και να εξαλείψει την έντασή του, ο ενσυνείδητος χαρακτήρας πρέπει να διακατέχεται από εσωτερική ένταση, ώστε να θεωρούμε τη συνείδησή του ως έκφραση της ικανότητάς του να αντιμετωπίσει εσωτερικές δυνάμεις.

Σε αντίθεση με τους ενσυνείδητους χαρακτήρες, σύμφωνα με τον Higbie, υπάρχουν και οι χαρακτήρες που, παρ' όλο που παρουσιάζουν εσωτερική ένταση, δεν είναι ικανοί να αντιμετωπίσουν την ένταση αυτή. Οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες δεν μπορούν να ελέγξουν τις επιθυμίες τους και να τις συμβιβάσουν με τις αντιτιθέμενες σε αυτές δυνάμεις, γεγονός που δηλώνει ότι οι χαρακτήρες αυτοί δεν έχουν αρκετή συνείδηση. Έτσι, λειτουργούν μερικώς σαν αρνητικά αντικείμενα-χαρακτήρες που αντιτίθενται στις δικές τους επιθυμίες, τις οποίες και δεν μπορούν να εκπληρώσουν. Η διάκριση του Higbie, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, διαφέρει από αυτήν του Forster, αφού συνδυάζει τα δύο αντίθετα είδη χαρακτήρων και γεφυρώνει κατά κάποιο τρόπο το χάσμα ανάμεσα σε αυτά. Αυτό συμβαίνει μέσα από τη χρήση όρων που επιτρέπουν μια συνέχεια διαφορετικών χαρακτήρων (καθώς οι χαρακτήρες μπορεί να φαίνονται λίγο ή πολύ ενσυνείδητοι και η έντασή τους μπορεί να φαίνεται λίγο ή πολύ εξουδετερωμένη) και οδηγούν στο συνδυασμό των δύο αντίθετων τύπων (αφού ένας χαρακτήρας μπορεί να έχει κάποια συναίσθηση των συγκρούσεών του, χωρίς όμως να μπορεί να τις αντιμετωπίσει).



Γίνεται, λοιπόν, φανερό μέσα από την εξέταση των διαφόρων απόψεων για τα είδη και τις κατηγοριοποιήσεις των χαρακτήρων πως, ανεξάρτητα από το μελετητή ή το θεωρητικό που δίνει μια ονομασία σε κάθε είδος, τα βασικά κριτήρια της διαφοροποίησής τους είναι συγκεκριμένα και επαναλαμβανόμενα. Έτσι, στη διάκριση των χαρακτήρων πρωταρχικό ρόλο παίζει η ποιότητα και η ποσότητα των χαρακτηριστικών τους γνωρισμάτων καθώς και η δυνατότητα εξέλιξης και αλλαγής τους. Το αν κάθε μελετητής προσαρμόζει τους συγκεκριμένους παράγοντες στις προσωπικές του αντιλήψεις ή στην προσωπική του θεωρία για τους χαρακτήρες, δεν αλλάζει την ουσία των κριτηρίων διαφοροποίησής τους.

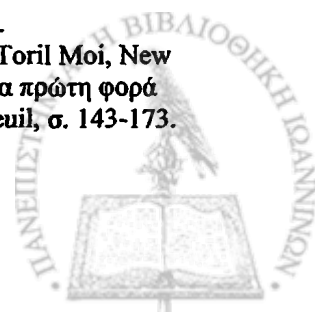
### 2.3 Διακειμενικότητα

Στα πλαίσια της συζήτησης για τη φύση και την υπόσταση των λογοτεχνικών χαρακτήρων, η οποία εντάσσεται στο γενικότερο ενδιαφέρον της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής για την αναφορικότητα ή μη του λογοτεχνικού κειμένου, συμπεριλαμβάνεται και η θεωρία της διακειμενικότητας. Η έννοια και η θεωρία της διακειμενικότητας αναπτύχθηκαν τις τελευταίες δεκαετίες (από το 1960 και μετά) και υποστηρίζουν τη μη απομόνωση του κειμένου και την άμεση ή έμμεση συνδιαλλαγή του με άλλα κείμενα, σύγχρονα ή παλαιότερα, του ίδιου συγγραφέα ή διαφορετικού. Οι χαρακτήρες ως στοιχεία του λογοτεχνικού κειμένου σχετίζονται με τη συγκεκριμένη έννοια, καθώς, όπως θα δούμε παρακάτω, μπορούν να αποτελέσουν διακειμενικά στοιχεία που συνδέουν δύο ή και παραπάνω λογοτεχνικά έργα ή και να ερμηνευτούν με βάση κάποια άλλα διακειμενικά δεδομένα.

Η διακειμενικότητα μέχρι σήμερα έχει μελετηθεί και αναλυθεί από πολλούς θεωρητικούς που διατυπώνουν και επαναδιατυπώνουν κατά καιρούς την έννοιά της, με διαφορετικά κριτήρια ο καθένας, με αποτέλεσμα η προσέγγισή της να κινείται σε δύο επίπεδα: α) ως διαδικασία και/ή ως αντικείμενο και β) ως φαινόμενο της γραφής και/ή ως αποτέλεσμα της ανάγνωσης<sup>129</sup>. Η Julia Kristeva<sup>130</sup> είναι η πρώτη η οποία χρησιμοποίησε τον όρο «διακειμενικότητα» στα πλαίσια της ανάλυσης και

<sup>129</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l' Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, σ. 20-21.

<sup>130</sup> Julia Kristeva, «Word, Dialogue and Novel», από το *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, New York Columbia University Press, 1986, σ. 35 κ.ε.. Το συγκεκριμένο άρθρο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1969 στο έργο της Julia Kristeva, *Σημειωτική – Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, σ. 143-173.



παρουσίασης του έργου του Bakhtin το 1966, δίνοντας έμφαση στη «λογοτεχνική λέξη», η οποία, σύμφωνα με τον Bakhtin, αποτελεί τη μικρότερη δομική μονάδα του κειμένου. Η Kristeva θεωρεί πως η σύλληψη της «λέξης» από τον Bakhtin ως διασταύρωσης κειμενικών επιπέδων και ως διαλόγου ανάμεσα σε ποικίλες γραφές (του συγγραφέα, του αποδέκτη ή του χαρακτήρα και των σύγχρονων ή παλιότερων πνευματικών και πολιτιστικών συμφραζομένων), παρά ως σημείου με καθορισμένο νόημα, δίνει στο στρουκτουραλισμό μια δυναμική διάσταση. Συνεχίζοντας, η Kristeva λέει πως η υπόσταση της «λέξης» καθορίζεται οριζόντια (η λέξη και το κείμενο ανήκουν και στο συγγραφέα και στον αποδέκτη) και κάθετα (η λέξη και το κείμενο προσανατολίζονται τόσο προς το παλιότερο όσο και προς το σύγχρονο λογοτεχνικό σώμα). Έτσι, καθώς ο οριζόντιος (υποκείμενο – αποδέκτης) και ο κάθετος (κείμενο – περιεχόμενο) άξονας συμπίπτουν, προκύπτει ένα σημαντικό γεγονός: «κάθε λέξη (κείμενο) είναι μια διασταύρωση λέξεων (κειμένων), όπου τουλάχιστον μια άλλη λέξη (κείμενο) μπορεί να διαβαστεί»<sup>131</sup>. Έτσι, παρ' όλο που οι δύο αυτοί άξονες δεν έχουν σαφώς διαχωριστεί από τον Bakhtin, όπως λέει η Kristeva, είναι ο πρώτος που εισάγει στη λογοτεχνική θεωρία την έννοια της διακειμενικότητας, η οποία, όπως την ορίζει η ίδια, διαμορφώνεται ως εξής: «Κάθε κείμενο δομείται ως μωσαϊκό παραθεμάτων' κάθε κείμενο αποτελεί αφομοίωση και μετασχηματισμό ενός άλλου κειμένου. Η έννοια της διακειμενικότητας αντικαθιστά αυτή της διυποκειμενικότητας και η ποιητική γλώσσα διαβάζεται τουλάχιστον διπλά»<sup>132</sup>.

Μετά τον ορισμό της διακειμενικότητας και συνεχίζοντας την παρουσίαση των ιδεών του Bakhtin, η Kristeva<sup>133</sup> διατυπώνει τη θέση πως, σύμφωνα με τον Bakhtin, υπάρχουν τρεις κατηγορίες λέξεων, από τις οποίες η τρίτη είναι αυτή στην οποία ανήκουν οι λέξεις κάποιου άλλου τις οποίες χρησιμοποιεί ο συγγραφέας δίνοντάς τους ένα νέο νόημα, ενώ ταυτόχρονα διατηρούν και το νόημα που ήδη είχαν. Έτσι, οι λέξεις αυτές γίνονται διττές και συνιστούν το αποτέλεσμα της ένωσης δύο σημειονότων συστημάτων (sign-systems). Οι διττές αυτές λέξεις, οι οποίες παρουσιάζονται μόνο στο μυθιστόρημα και αποτελούν ειδικό χαρακτηριστικό της

<sup>131</sup> ό.π., σ. 36-37.

<sup>132</sup> ό.π., σ. 37.

<sup>133</sup> ό.π., σ. 43-44.



δομής του<sup>134</sup>, είναι τριών ειδών. Το πρώτο είδος χαρακτηρίζεται από την οικειοποίηση του λόγου κάποιου άλλου από το συγγραφέα για τους δικούς του σκοπούς, το δεύτερο είδος περιλαμβάνει λέξεις στις οποίες ο συγγραφέας εισάγει ένα νόημα το οποίο αντιτίθεται σε αυτό που έχει ήδη δοθεί από κάποιον άλλο (π.χ. παρωδία), και το τρίτο είδος χαρακτηρίζεται από την ενεργή επίδραση των λέξεων κάποιου άλλου στις λέξεις του συγγραφέα (π.χ. αυτοβιογραφία).

Η έννοια της λέξης, όμως, του Bakhtin είναι πολύ κατώτερη ως μονάδα για την Kristeva, η οποία θεωρεί το κείμενο μονάδα πολύ ανώτερη από τη λέξη. Το κείμενο παρουσιάζεται σημαντικά διευρυμένο και γίνεται ταυτόσημο με ένα «σημαίνον σύστημα», το οποίο περιλαμβάνει όλα τα ρητορικά συστήματα, όπως τη λογοτεχνία, τις τέχνες και το υποσυνείδητο.<sup>135</sup> Η Kristeva υποστηρίζει πως το κείμενο είναι μια παραγωγική διαδικασία, με την έννοια ότι αποτελεί μια μετατροπή κειμένων, μια διακειμενικότητα, καθώς μέσα στο χώρο του κειμένου πολλά από τα στοιχεία εκείνα που εκφράζονται και έχουν ληφθεί από άλλα κείμενα διασταυρώνονται και ουδετεροποιούνται.<sup>136</sup> Έτσι, το κείμενο βρίσκεται στη δικαιοδοσία άλλων κειμένων, που του επιβάλλουν ένα σύμπαν.<sup>137</sup> Αυτό, βέβαια, δε σημαίνει με κανένα τρόπο πως η διακειμενικότητα αποτελεί απλώς μίμηση ή αναπαραγωγή, γεγονός στο οποίο η Kristeva επιμένει δίνοντας έμφαση ακόμη περισσότερο στην ευρύτητα της έννοιας της διακειμενικότητας: «Ο όρος διακειμενικότητα δηλώνει τη μετατόπιση ενός (ή περισσότερων) σημαινόντων συστημάτων (sign systems) σε ένα άλλο· ωστόσο, καθώς αυτός ο όρος γίνεται συχνά κατανοητός με την απλουστευτική σημασία της “κριτικής των πηγών”, προτιμάμε τον όρο “μετατόπιση” (transposition), επειδή καθιστά σαφές ότι η μετάβαση από ένα σημαίνον σύστημα σε ένα άλλο απαιτεί μια αναδιάρθρωση αυτού που έχει τεθεί – των όρων της εκφώνησης και της δήλωσης»<sup>138</sup>.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε πως η διακειμενικότητα για την Kristeva είναι μια

<sup>134</sup> Το μυθιστόρημα σύμφωνα με τον Bakhtin χαρακτηρίζεται από πολυφωνία (βλ. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ό.π.), γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την Kristeva, η οποία υποστηρίζει πως το μυθιστόρημα διαβάζεται ως πολυφωνία, αφού ανήκει στο πεδίο του μετασχηματισμού και της διακειμενικότητας. Βλ. Julia Kristeva, *Le Texte du Roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton Publishers, 1979, σ. 176.

<sup>135</sup> Julia Kristeva, *Σημειωτική – Recherches pour une sémanalyse*, ό.π., σ. 143-173.

<sup>136</sup> Julia Kristeva, *Le Texte du Roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, ό.π., σ. 12.

<sup>137</sup> Julia Kristeva, *La Révolution du Langage Poétique*, Seuil, 1974, σ. 339.

<sup>138</sup> Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, μτφ. Margaret Waller, Columbia University Press, 1984, σ. 59-60 (βλ. στο πρωτότυπο, Julia Kristeva, *La Révolution du Langage Poétique*, ό.π., σ. 59-60).



ενοποίηση κειμένων που δύσκολα απομονώνονται. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα κάθε κείμενο να είναι διακειμενικό, όχι γιατί περιέχει στοιχεία που έχουν ήδη τυπωθεί, έχουν υπάρξει αντικείμενο μίμησης ή έχουν αναπαραχθεί, αλλά γιατί η γραφή που το παράγει προέρχεται από αναδιανομή και ανακατασκευή παλαιότερων κειμένων.<sup>139</sup>

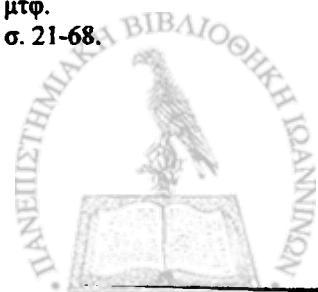
Η έννοια της διακειμενικότητας, όμως, δεν έχει αναλυθεί μόνο από την Kristeva, όπως έχουμε ήδη πει. Ένας από τους θεωρητικούς που έχουν ασχοληθεί με τη διακειμενικότητα είναι και ο Gérard Genette, ο οποίος, στο έργο του *Palimpsestes*<sup>140</sup>, υποστηρίζει πως η διακειμενικότητα, όπως την ορίζει η Kristeva, δεν αποτελεί κεντρικό σημείο, αλλά μια σχέση ανάμεσα σε άλλες. Αφού ξεκαθαρίζει πως η ποιητική δεν πρέπει να ασχολείται με το μεμονωμένο κείμενο, αλλά με το «αρχικείμενο», το οποίο περιλαμβάνει το σύνολο των γενικών κατηγοριών (όπως τα λογοτεχνικά γένη, τα είδη, τα θέματα) που καθορίζουν κάθε μεμονωμένο κείμενο, επισημαίνει πως θεωρεί τον όρο «διακειμενικότητα» ανεπαρκή και προτείνει έναν πιο διευρυμένο όρο, την «υπερδιακειμενικότητα»<sup>141</sup>. Η υπερδιακειμενικότητα ορίζεται από τον Genette ως «οτιδήποτε συνδέει εμφανώς ή μη ένα κείμενο με άλλα κείμενα»<sup>142</sup> και περιλαμβάνει πέντε επιμέρους κατηγορίες. Η πρώτη αποτελεί τη διακειμενικότητα της Kristeva, με την οποία ο Genette συμφωνεί στον ορισμό του περιεχομένου της, λέγοντας ότι η διακειμενικότητα χαρακτηρίζεται από την αποτελεσματική παρουσία ενός κειμένου σε ένα άλλο, δηλαδή από το παράθεμα, τον υπαινιγμό και τη λογοκλοπή. Η δεύτερη είναι η παρακειμενικότητα, η οποία περιλαμβάνει τη σχέση ανάμεσα στον κύριο κορμό του κειμένου και στους τίτλους, τους υπότιτλους, τους προλόγους, τους επιλόγους, τις διαφημίσεις, τις επιγραφές, τις εικόνες, τις υποσημειώσεις, τα προσχεδιάσματα κτλ.. Η τρίτη κατηγορία της υπερδιακειμενικότητας ή της κειμενικής υπερβατικότητας, όπως την ονομάζει ο Genette, είναι η μετακειμενικότητα, στην οποία εντάσσεται η σχέση ανάμεσα στην κριτική και στο περιεχόμενό της, ενώ η τέταρτη κατηγορία είναι η αρχικειμενικότητα, η οποία, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, είναι η πιο αφηρημένη και η πιο έμμεση. Στη συγκεκριμένη κατηγορία περιλαμβάνονται οι σιωπηρές και μη συνειδητές σχέσεις του κειμένου με τις ειδολογικές ταξινομίες, γεγονός το οποίο υπογραμμίζει τον

<sup>139</sup> Nathalie Piégay-Gros, *ό.π.*, σ. 12.

<sup>140</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Seuil, 1982, σ. 7-15.

<sup>141</sup> Οι μεταφράσεις των όρων των κατηγοριών του Genette προέρχονται από το μεταφρασμένο στα ελληνικά άρθρο των Judith Still – Michael Worton, «Εισαγωγή στη διακειμενικότητα», μτφ. Παναγιώτα Καραβία, Κωνσταντίνα Τσακοπούλου, *η Άλως*, αρ. 3-4, (φθινόπωρο 1996), σ. 21-68.

<sup>142</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, *ό.π.*, σ. 7.





αποφασιστικό ρόλο της ειδολογικής πρόσληψης στον καθορισμό του «ορίζοντα προσδοκιών» του αναγνώστη, και επομένως στην πρόσληψη του έργου. Τέλος, την πέμπτη κατηγορία αποτελεί η υπερκειμενικότητα, η οποία απασχολεί κατά κύριο λόγο το Genette στο έργο του *Palimpsestes* και η οποία περιλαμβάνει τη σχέση μεταξύ του «υπερκειμένου», του μεταγενέστερου δηλαδή κειμένου, και του «υποκειμένου», του προγενέστερου κειμένου, πάνω στο οποίο μπολιάζεται το πρώτο με έναν τρόπο που δεν είναι αυτός του σχολίου. Το υπερκείμενο, δηλαδή, για το Genette, εμπερικλείει όλα τα κείμενα που προέρχονται από ένα παλιότερο κείμενο, μέσα από ένα απλό ή έμμεσο μετασχηματισμό, γεγονός που υπογραμμίζει τις πολυάριθμες και συχνά κρίσιμες σχέσεις ανάμεσα στους πέντε τύπους της υπερδιακειμενικότητας και τη μη στεγανή και χωρίς επικοινωνία θεώρησή τους.<sup>143</sup> Η υπερκειμενικότητα, έτσι, συμπεριλαμβάνει και χαρακτηρίζει όλα τα λογοτεχνικά είδη και παρουσιάζει το πλεονέκτημα ότι προβάλλει ενεργητικά προγενέστερα κείμενα σε νέα και διαφορετικά δίκτυα σημασίας και σημασιодότησης.<sup>144</sup>

Η συγκεκριμένη θεώρηση της υπερδιακειμενικότητας από το Genette είναι, όπως προκύπτει, πολύ ευρύτερη από εκείνη της διακειμενικότητας της Kristeva. Ο Genette επιμένει στην καθολικότητα της έννοιας του όρου του, του οποίου το περιεχόμενο θεωρεί εξίσου ευρύ με το περιεχόμενο που δίνει στην έννοια της διακειμενικότητας ο Riffaterre.<sup>145</sup> Ο Riffaterre, με βάση την έμφαση που δίνει στον ορισμό του λογοτεχνικού φαινομένου, το οποίο, σύμφωνα με τις απόψεις του, συμπεριλαμβάνει όχι μόνο το κείμενο, αλλά και τον αναγνώστη του και τις αντιδράσεις του αναγνώστη απέναντι στο κείμενο<sup>146</sup>, τη διαλεκτική δηλαδή μεταξύ κειμένου και αναγνώστη<sup>147</sup>, διαμορφώνει και τις απόψεις του για τη διακειμενικότητα. Η διακειμενικότητα, την οποία διαχωρίζει από το διακείμενο (ένα ή περισσότερα κείμενα, τα οποία ο αναγνώστης πρέπει να γνωρίζει για να κατανοήσει ένα λογοτεχνικό έργο με την έννοια της ολικής του σημασίας), είναι ένα πλέγμα λειτουργιών που περιλαμβάνουν και ρυθμίζουν τις σχέσεις ανάμεσα στο κείμενο και στο διακείμενο.<sup>148</sup> Στον ορισμό αυτό της διακειμενικότητας και του διακειμένου, καθώς και στις αντιλήψεις του

<sup>143</sup> ό.π., σ. 14.

<sup>144</sup> Judith Still – Michael Worton, εισαγωγή στο συλλογικό έργο, *Intertextuality: Theories and Practices*, edited by Michael Worton and Judith Still, Manchester University Press, 1990, σ. 23.

<sup>145</sup> ό.π., σ. 22.

<sup>146</sup> Michael Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, 1979, σ. 9.

<sup>147</sup> Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry*, Methuen, 1978, σ. 1.

<sup>148</sup> Michael Riffaterre, «Compulsory reader response: the intertextual drive», *Intertextuality: Theories and Practices*, ό.π., σ. 56-57.



Riffaterre για το λογοτεχνικό φαινόμενο, εντοπίζεται και η κύρια συμβολή της θεωρίας του, σύμφωνα με την οποία «η διακειμενικότητα όχι απλώς θεμελιώνει την κειμενικότητα, αλλά αποτελεί και το βασικό καθοριστικό χαρακτηριστικό της (λογοτεχνικής) ανάγνωσης»<sup>149</sup>.

Αναπτύσσοντας την έννοια της διακειμενικότητας ο Riffaterre, τη διακρίνει σε υποχρεωτική και προαιρετική, ορίζοντας την υποχρεωτική ως αυτή η οποία απαιτεί από τον αναγνώστη να λάβει υπόψη του το συγκεκριμένο αφηγησιακό διακείμενο και την προαιρετική ως αυτή η οποία επιτρέπει στον αναγνώστη να διαβάσει ένα κείμενο ανακαλώντας οποιοδήποτε άλλο. Στο συγκεκριμένο σημείο, βέβαια, ο Riffaterre δεν παραλείπει να επισημάνει πως και στις δύο περιπτώσεις η διακειμενικότητα δεν παύει να υφίσταται και να λειτουργεί ακόμη και αν ο αναγνώστης δεν αναγνωρίζει τα διακείμενα που εμπεριέχονται σε ένα κείμενο.<sup>150</sup> Το σημαντικό σε μια διακειμενική ανάγνωση δεν είναι ο εντοπισμός του διακειμένου από τον αναγνώστη, ο οποίος μπορεί να μην το βρει και ποτέ, για διάφορους λόγους, αλλά η διαίσθηση του αναγνώστη για την ύπαρξη ενός διακειμένου, η οποία υπαγορεύεται από τις ενδείξεις του ίδιου του κειμένου.<sup>151</sup>

Ολοκληρώνοντας την ανασκόπηση των απόψεων των σημαντικότερων θεωρητικών για τη διακειμενικότητα, δε θα πρέπει να παραλείψουμε να αναφερθούμε και στον Barthes, ο οποίος, πριν ακόμη και από την Kristeva, αναφερόταν με τον όρο «κρυπτογραφία» σε ένα περιεχόμενο όμοιο με αυτό της διακειμενικότητας. Συγκεκριμένα, ο Barthes λέει: «...οι λέξεις έχουν μια δεύτερη μνήμη, που προεκτείνεται μυστηριωδώς στον κύκλο των νέων σημασιών. Η γραφή είναι ακριβώς αυτός ο συμβιβασμός ανάμεσα σε μια ελευθερία και σε μια ανάμνηση, είναι αυτή η αναμνήσκουσα ελευθερία που δεν είναι ελευθερία παρά στη χειρονομία της εκλογής, αλλά όχι πια τώρα στη διάρκειά της. Θα μπορούσα βέβαια σήμερα να διαλέξω αυτή ή εκείνη τη γραφή και με αυτήν τη χειρονομία να βεβαιώσω την ελευθερία μου, να νομίζω ότι κατέχω φρεσκάδα ή μια παράδοση· δεν μπορώ πια να την αναπτύξω μέσα σε μια χρονική διάρκεια χωρίς να γίνομαι σιγά σιγά δέσμιος των λέξεων του άλλου ή ακόμα και των δικών μου λέξεων. Μια πεισματική εμμονή, προερχόμενη απ' όλες τις προγενέστερες γραφές κι από το ίδιο το παρελθόν της δικής μου γραφής, σκεπάζει

<sup>149</sup> Judith Still – Michael Worton, *ό.π.*, σ. 24.

<sup>150</sup> Michael Riffaterre, «Compulsory reader response: the intertextual drive», *ό.π.*, σ. 73.

<sup>151</sup> Judith Still – Michael Worton, *ό.π.*, σ. 50.



την τωρινή φωνή των λέξεών μου. Κάθε ίχνος γραφής καθιζάνει σαν χημικό στοιχείο, αρχικά διάφανο, άδολο και ουδέτερο, μέσα στο οποίο η απλή χρονική διάρκεια εμφανίζει σιγά σιγά, μετέωρο, ένα ολόκληρο παρελθόν, μια ολόκληρη κρυπτογραφία όλο και πιο πυκνή»<sup>152</sup>.

Μέσα από τα λεγόμενα του Barthes, γίνεται φανερό πως ένα κείμενο, ακόμη και αν δίνει την αίσθηση της «φρεσκάδας», περιέχει πάντα στοιχεία από άλλα κείμενα είτε του ίδιου συγγραφέα είτε διαφορετικού, γεγονός που τονίζει την ουσία όσων έχουμε μέχρι τώρα αναφέρει για τη θεωρία της διακειμενικότητας: όλα τα κείμενα εμπεριέχουν άλλα κείμενα, καθώς όλοι οι συγγραφείς είναι και αναγνώστες και δέχονται επιδράσεις. Επίσης, κάθε κείμενο που διαβάζεται από κάποιον εμπλουτίζεται από άλλα κείμενα, με τα οποία το τροφοδοτεί ο αναγνώστης του, γεγονός που συχνά οδηγεί σε νέες ερμηνείες και προοπτικές.

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο επιδίωξη μας δεν είναι να εξαντλήσουμε τα όσα έχουν ειπωθεί για τη διακειμενικότητα και να διεισδύσουμε στο βάθος των διακειμενικών θεωριών.<sup>153</sup> Στόχος μας είναι να περιγράψουμε σε γενικές γραμμές τη συγκεκριμένη έννοια, η οποία τα τελευταία χρόνια προβάλλεται όλο και περισσότερο, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται διεύρυνση του περιεχομένου της. Έτσι, υιοθετώντας την ευρύτερη προσέγγιση του Genette, θα λέγαμε πως η διακειμενικότητα σήμερα δε συνίσταται μόνο στην ποικιλόμορφη παρουσία ενός κειμένου σε ένα άλλο, αλλά σε ό,τι μπορεί να επηρεάσει ένα συγγραφέα, ακόμη κι αν αυτό είναι λογοτεχνικό τέχνασμα, αφηγηματική τεχνική, λογοτεχνικός χαρακτήρας, περιγραφή, ιδέες, θέμα, υπόθεση ή απλώς μια χαρακτηριστική λέξη ή φράση. Πιο συγκεκριμένα, στο περιεχόμενο της διακειμενικότητας ανήκουν αναφορές ή απλώς υπαινιγμοί για συγκεκριμένα αποσπάσματα, έργα ή συγγραφείς, αναφορές σε σκηνές κάποιου έργου, σχόλια και κρίσεις για το σύνολο ή για επιμέρους στοιχεία ενός έργου, συσχετίσεις και συνειδητές ή ασυνειδητές αναφορές κειμένων, περιστατικών, φράσεων, προσώπων και των χαρακτηριστικών τους.<sup>154</sup> Με το συγκεκριμένο τρόπο κάθε στοιχείο ενός έργου μπορεί να κρύβει από πίσω του στοιχεία άλλων έργων, σύγχρονων ή παλαιότερων, γεγονός που μπορεί να γίνεται συνειδητά ή ασυνειδητά από το συγγραφέα.

<sup>152</sup> Ρολάν Μπαρτ, *Ο βαθμός μηδέν της γραφής: Νέα κριτικά δοκίμια*, ό.π., σ. 23.

<sup>153</sup> Βλ. Για παράδειγμα τη θεωρία του Barthes ή του Πλάτωνα στην εισαγωγή των Judith Still – Michael Worton, ό.π., σ. 1-44.

<sup>154</sup> Δημήτρης Πλατανίτης, ό.π., σ. 172.



Όπως έχουμε ήδη δει, η διακειμενικότητα μπορεί να είναι εμφανής (άμεση) ή μη εμφανής (έμμεση). Η μη εμφανής διακειμενικότητα χαρακτηρίζει κάθε έργο, καθώς κάθε κείμενο βασίζεται σε επιρροές από άλλα κείμενα, και γίνεται αντιληπτή από τον αναγνώστη στο βαθμό που εκείνος διαθέτει ανάλογες αναγνωστικές εμπειρίες από άλλα έργα. Η εμφανής διακειμενικότητα αποτελεί συνειδητή επιλογή του συγγραφέα και συνήθως επιτελεί ένα συγκεκριμένο ρόλο. Η παρουσία εμφανών διακειμενικών αναφορών σε ένα έργο δε μειώνει τη λογοτεχνική του αξία ούτε λειτουργεί ανασταλτικά στην πρωτοτυπία του. Αντίθετα, του προσδίδει βάθος και μια άλλη νοηματική διάσταση, η οποία, ανεξάρτητα από το αν γίνεται αντιληπτή από τον αναγνώστη, καταξιώνει το λογοτεχνικό έργο.

Μία από τις μορφές που μπορεί να πάρει η εμφανής διακειμενικότητα, πέρα από την παράθεση ή αναφορά αποσπασμάτων, τίτλων, συγγραφέων, λέξεων-κλειδιών, περιστατικών κτλ., είναι και αυτή της μεταφοράς ή και απλής αναφοράς από κάποιον χαρακτήρα ενός λογοτεχνικού έργου σε κάποιον άλλο του ίδιου ή και διαφορετικού συγγραφέα. Στις περιπτώσεις αυτές, τις οποίες συναντούμε συχνά σε βιογραφικά και αυτοβιογραφικά κείμενα, ένας λογοτεχνικός χαρακτήρας μπορεί να μεταφερθεί αυτούσιος, με το ίδιο όνομα και τα ίδια εσωτερικά και εξωτερικά χαρακτηριστικά, ή και απλώς να αναφερθεί ως όνομα. Επίσης, είναι πιθανό το ίδιο πρόσωπο να μεταφέρεται από βιβλίο σε βιβλίο (στην προκειμένη περίπτωση συνήθως του ίδιου συγγραφέα) με διαφορετικό κάθε φορά όνομα και να γίνεται αντιληπτό ως διακειμενικό μέσα από τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα, τις ιδιαίτερες και συγκεκριμένες λέξεις και φράσεις που χρησιμοποιεί, τις πράξεις και το παρελθόν του, στοιχεία τα οποία ο αναγνώστης έχει συναντήσει σε αναγνώσεις άλλων βιβλίων. Στο συγκεκριμένο σημείο θα πρέπει να πούμε πως και τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός χαρακτήρα μπορεί να προκύπτουν ή να συμπεραίνονται από άλλα εμφανή διακειμενικά στοιχεία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο χαρακτηρισμός ενός μυθοπλαστικού προσώπου μέσα από την αυτό-ομολογούμενη ταύτισή του με λογοτεχνικούς χαρακτήρες άλλων βιβλίων ή την απλή αναφορά του στους τίτλους των έργων που διαβάζει ή που έχει διαβάσει, τα οποία μπορεί να αποκαλύπτουν την ψυχολογία, τις εμμονές, το γνωστικό και πνευματικό του επίπεδο.<sup>155</sup>

Για να μπορέσει να επιτελέσει επιτυχώς το ρόλο της, τόσο η συγκεκριμένη μορφή εμφανούς διακειμενικότητας που αναφέραμε όσο και οποιαδήποτε άλλη μορφή

<sup>155</sup> Nathalie Piégay-Gros, *ό.π.*, σ. 76-77.



άμεσης ή έμμεσης διακειμενικότητας, θα πρέπει να συντελεστούν κάποιες αλλαγές και τροποποιήσεις τόσο στο διακειμένο όσο και στο κείμενο υποδοχής του<sup>156</sup>, ώστε τα διακειμενικά στοιχεία να ενσωματωθούν αρμονικά στο αρχικό κείμενο και να μη φαίνονται ξένα και ασύνδετα προς αυτό. Για το λόγο αυτό, το διακειμένο, κυρίως αν πρόκειται για κείμενο, θα πρέπει να αποποιηθεί τη μεταβατικότητα του: «δε θα λέει πια, θα λέγεται. Δε θα δηλώνει πια, θα δηλώνεται»<sup>157</sup>. Αν δε γίνει η συγκεκριμένη αποποίηση της αυτοτέλειάς του, τότε το αφηγηματικό πλαίσιο το οποίο το φιλοξενεί κλονίζεται και περνά σε δεύτερο πλάνο.

Εκτός, όμως, από τη μη μεταβατικότητά του, το διακειμένο υφίσταται και άλλες διεργασίες, όπως αυτή της λεκτικοποίησης στο επίπεδο της μορφής και της ποικίλης ενσωμάτωσης στο επίπεδο του περιεχομένου. Η λεκτικοποίηση κρίνεται απαραίτητη σε περιπτώσεις, κυρίως, που το διακειμένο δεν έχει τη μορφή κειμένου, αλλά εικόνας ή άλλου σημαίνοντος συστήματος. Στην περίπτωση αυτή, η ομοιόμορφη λεκτική ουσία του κειμένου είναι αναγκαία ώστε τα μη λεκτικά στοιχεία να ενσωματώνονται στο αρχικό κείμενο, να ενοποιούνται και να γίνονται ένα κατανοητό, αναγνώσιμο σύνολο.<sup>158</sup> Αφού, λοιπόν, έχει εξασφαλισθεί η ομοιογένεια στο επίπεδο της μορφής, το διακειμένο ενσωματώνεται σημασιολογικά στο αρχικό πλαίσιο μέσα από μια ποικιλία δυνατοτήτων, οι οποίες συνιστούν και μορφές διακειμενικότητας. Έτσι, ένα κείμενο μπορεί να εγγραφεί<sup>159</sup> σε ένα άλλο είτε για να προαγάγει την αφήγηση, είτε γιατί βρίσκεται σε «σημασιολογική αναλογία με τα συμφραζόμενα»<sup>160</sup>, είτε γιατί λειτουργεί μεταφορικά προς αυτά ή ακόμη και χωρίς να έχει καμιά σημασιολογική σχέση μαζί τους. Επίσης, ένα κείμενο μπορεί να διασκευαστεί<sup>161</sup> επιδιώκοντας να αποδώσει πιστά παλαιότερα κείμενα με σύγχρονο τρόπο, ή να μεταγραφεί<sup>162</sup> αντιστρέφοντας τη σύγκρουση ανάμεσα στο αρχικό κείμενο και στο δευτερογενές. Τέλος, ένα κείμενο μπορεί να μετουσιωθεί<sup>163</sup>, γεγονός που προϋποθέτει μια σειρά εξωκειμενικών μεταμορφώσεων και έχει ως αποτέλεσμα ένα λογοτεχνικό κείμενο να μετουσιώνεται σε διαφήμιση ή πολιτική σάτιρα.

<sup>156</sup> Για τις αλλαγές που μπορεί να υποστεί το αρχικό αφηγηματικό πλαίσιο βλ. Jenny Laurent, «Η στρατηγική της μορφής», *η Άλως*, ό.π., σ. 94-99.

<sup>157</sup> Jenny Laurent, ό.π., σ. 82-83.

<sup>158</sup> ό.π., σ. 89-91.

<sup>159</sup> Αλεξάνδρα Ζερβού, *Στη χώρα των θαυμάτων*, ό.π., σ. 172.

<sup>160</sup> Jenny Laurent, ό.π., σ. 93.

<sup>161</sup> Αλεξάνδρα Ζερβού, *Στη χώρα των θαυμάτων*, ό.π., σ. 172.

<sup>162</sup> ό.π., σ. 172.

<sup>163</sup> ό.π., σ. 172-173.



Είναι προφανές ότι οι συγκεκριμένες μορφές της διακειμενικότητας, καθώς και τα όσα ειπώθηκαν μέχρι τώρα για το περιεχόμενο και τα χαρακτηριστικά της, ισχύουν και για την παιδική λογοτεχνία. Ιδιαίτερα στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, η διακειμενικότητα είναι εμφανής, καθώς κλασικά, διαχρονικά έργα επηρεάζουν άλλα σύγχρονα, παιδικά και μη, στο επίπεδο της διασκευής, της εγγραφής ή της μεταγραφής. Πέρα από τη διασκευή, η οποία είναι πολύ διαδεδομένη σήμερα στη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία, πολύ συχνά συναντούμε αναφορές τίτλων ή συγγραφέων παλαιότερων έργων σε σύγχρονα (π.χ. η Πηνελόπη Δέλτα και κάποια έργα της αναφέρονται πολύ συχνά από τη Ζωρζ Σαρή στα μυθιστορήματά της) ή ακόμη και μεταγραφές κλασικών παραμυθιών (χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα *Τρία μικρά λυκάκια* του Ευγένιου Τριβιζά<sup>164</sup> ή το *Φρίκος ο Κοντορεβυθούλης μου* της Ζωρζ Σαρή). Παράλληλα, εκτός από τις κειμενικές και λογοτεχνικές συνιστώσες της διακειμενικότητας, στην παιδική λογοτεχνία πολυπληθείς είναι και οι μη κειμενικές περιπτώσεις της. Έτσι, εκτός από τις μεταφορές κλασικών παραμυθιών ή σύγχρονων έργων (π.χ. τα παραμύθια του Άντερσεν, η *Ματίλντα* του Ρόαλντ Νταλ<sup>165</sup> ή ο *Θησαυρός της Βαγίας* της Ζωρζ Σαρή) στον κινηματογράφο ή στην τηλεόραση και το αντίστροφο, συχνή είναι και η διακειμενική παρουσία, η μετουσίωση, παιδικών λογοτεχνικών έργων σε διάφορες μορφές επικοινωνίας, όπως η τέχνη, η πολιτική, η διαφήμιση.<sup>166</sup> Το συγκεκριμένο γεγονός είναι απόλυτα φυσικό, αφού τα έργα της παιδικής λογοτεχνίας, και ιδιαίτερα τα κλασικά ή λαϊκά παραμύθια, είναι γνωστά στο ευρύ κοινό και επομένως προσφέρονται για αναγνώριση και συνειρμικές διαδικασίες σκέψης και συζήτησης.

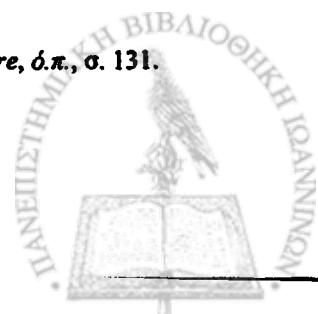
Η διακειμενικότητα, λοιπόν, χαρακτηρίζει και την παιδική λογοτεχνία, παρουσιάζοντας, βέβαια, κάποιες ιδιαιτερότητες που έχουν να κάνουν με τη φύση της ίδιας της παιδικής λογοτεχνίας και των αναγνωστών της. Είναι γνωστό πως τα παιδικά λογοτεχνικά έργα γράφονται από ενήλικες για παιδιά, γεγονός που αυτομάτως οδηγεί στη μη συμμετρική σχέση συγγραφέα-αναγνώστη, αφού τα παιδιά-αναγνώστες αποτελούν τα αδύναμα μέλη της συγκεκριμένης σχέσης και δέχονται ό,τι έχουν επιλέξει οι μεγάλοι να γράψουν γι' αυτά.<sup>167</sup> Παράλληλα, καθώς η διυποκειμενική γνώση των παιδιών είναι αβέβαιη, ξεχωριστή είναι και η σχέση

<sup>164</sup> Ευγένιος Τριβιζάς, *Τα τρία μικρά λυκάκια*, Αθήνα, Μίνωας, 1994.

<sup>165</sup> Ρόαλντ Νταλ, *Ματίλντα*, Αθήνα, Ψυχογιός, 1990.

<sup>166</sup> ό.π., σ. 169-171.

<sup>167</sup> Cristine Wilkie, «Relating texts: Intertextuality», *Understanding Children's Literature*, ό.π., σ. 131.



κειμένου-αναγνώστη-περιεχομένου. Έτσι, ακόμη κι αν η εμφανής διακειμενική σχέση ενός έργου με ένα άλλο είναι έντονη, γιατί κάποιος ενήλικος συγγραφέας το έχει επιλέξει για συγκεκριμένους λόγους, ένα παιδί μπορεί να μην την αντιληφθεί ή ακόμη και να μην μπορέσει να κατανοήσει το έργο αν δε διαθέτει την απαιτούμενη προϋπάρχουσα γνώση. Για το συγκεκριμένο λόγο, η διακειμενική σχέση, αν είναι σημαντική για την κατανόηση του έργου, δηλώνεται συχνά από το συγγραφέα άμεσα ή έμμεσα, υποβοηθώντας έτσι την κατανόηση και την αντίληψη των παιδιών, καθώς, όπως και στη λογοτεχνία ενηλίκων, έτσι και στην παιδική, όταν ο αναγνώστης γνωρίζει και αναγνωρίζει τα διακειμενικά στοιχεία, όταν δηλαδή βιώνει την «κυκλική μνήμη της ανάγνωσης», όπως την ονομάζει ο Barthes (ή την προαιρετική διακειμενικότητα σύμφωνα με τον Riffaterre), τότε απολαμβάνει μια τελείως διαφορετική εμπειρία ανάγνωσης.<sup>168</sup>

Μια άλλη ιδιαιτερότητα της θεωρίας της διακειμενικότητας στην παιδική λογοτεχνία εντοπίζεται στις περιπτώσεις που τα παιδιά έρχονται σε επαφή με ένα λογοτεχνικό έργο πρώτα μέσα από τον κινηματογράφο ή την τηλεόραση και έπειτα μέσα από το αυθεντικό κείμενο, όπως συμβαίνει με τις ταινίες του Disney. Στις συγκεκριμένες περιπτώσεις, τα παιδιά θεωρούν ως πρωτότυπο αυτό που έχουν δει πρώτο και βασίζουν τη δεύτερη ανάγνωση και προσέγγισή τους σε αυτό, γεγονός που γεννά ερωτήματα σχετικά με το κατά πόσο η φύση της δεύτερης ανάγνωσης είναι ποιοτικά και εμπειρικά διαφορετική, όταν το αρχικό κείμενο είναι μια ταινία κινουμένων σχεδίων.<sup>169</sup>

Κλείνοντας το συγκεκριμένο κεφάλαιο, θα θέλαμε να επισημάνουμε πως η διακειμενικότητα τόσο στην παιδική λογοτεχνία όσο και στη λογοτεχνία για μεγάλους, ανεξάρτητα από το αν γίνεται αντιληπτή ή όχι από τους αναγνώστες, υπάρχει και εμπλουτίζει κάθε κείμενο και όχι μόνο. Από τη στιγμή που η έννοια και το περιεχόμενό της έχουν διευρυνθεί πέρα από τα διακριτά δάνεια και αποσπάσματα από μεγάλους συγγραφείς και λογίους, η διακειμενικότητα στη σύγχρονη μορφή της αγκαλιάζει όχι μόνο λογοτεχνικά έργα και γραπτά κείμενα, αλλά κάθε μορφή και είδος επικοινωνίας, με αποτέλεσμα να διαλύει και να ανασυνθέτει ένα νέο λόγο.

<sup>168</sup> ό.π., σ. 134-135.

<sup>169</sup> ό.π., σ. 133.



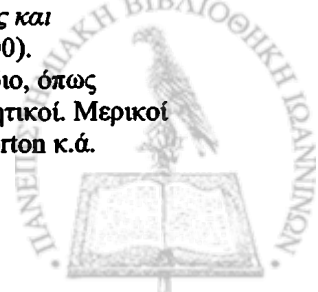
### ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ-ΝΕΑΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

#### 3.1 Πώς παρουσιάζονται οι χαρακτήρες στην παιδική-νεανική λογοτεχνία

Η συστηματική μελέτη των χαρακτήρων στην παιδική-νεανική λογοτεχνία, στον ελλαδικό τουλάχιστον χώρο, είναι περιορισμένη έως και ελλιπής. Οι αναφορές που γίνονται σε αυτούς γίνονται κυρίως στα πλαίσια της συνολικής εξέτασης των στοιχείων που συμβάλλουν στη σύνθεση ενός μυθιστορήματος, με αποτέλεσμα, τις περισσότερες φορές, η εξέτάσή τους να είναι σύντομη και να μην προχωρά σε βάθος<sup>1</sup>. Τα θέματα που εξετάζονται σε σχέση με τους χαρακτήρες στα παιδικά-νεανικά λογοτεχνικά έργα έχουν, συνήθως, άμεση σχέση με την ηλικία και τα ενδιαφέροντα των αναγνωστών τους. Οι αναγνωστικές και προσληπτικές ικανότητες των παιδιών και των νέων, καθώς και τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντά τους, σύμφωνα με τη γνωστική-εξελικτική ψυχολογία του Piaget<sup>2</sup>, είναι τα στοιχεία που, σύμφωνα με την άποψη πολλών μελετητών, καθορίζουν τη μορφή και το είδος των χαρακτήρων στα παιδικά λογοτεχνήματα.

<sup>1</sup> Εξέταση των χαρακτήρων σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία του κειμένου παιδικής λογοτεχνίας έχει γίνει από το Β. Δ. Αναγνωστόπουλο (βλ. *Θέματα παιδικής λογοτεχνίας: Α' Ανιχνεύσεις*, ό.π., σ. 25-28), από τη Μάρθα Καρπόζηλου (βλ. *Το παιδί...*, σ. 183-193) και από τη Μένη Κανατσούλη (βλ. *Εισαγωγή*, σ. 31-32. Μικρές αναφορές έχουν γίνει και από άλλους μελετητές. Διεξοδικότερες μελέτες έχουν γίνει από τη Βιολέτα Δαραδήμου-Ράπτη (βλ. *Παιδική λογοτεχνία: Η πεζογραφία της δεκαετίας 1970-1980*, ό.π.), από την Ελένη Μαραγκουδάκη, η οποία, στα πλαίσια της κοινωνιολογικής εξέτασης των παιδικών αναγνωσμάτων στο νηπιαγωγείο, αναφέρεται και στους χαρακτήρες, με βάση τη σχέση των δύο φύλων (βλ. *Εκπαίδευση και διάκριση των φύλων: παιδικά αναγνώσματα στο νηπιαγωγείο*, Αθήνα, Οδυσσεάς, 1993), από τη Μένη Κανατσούλη σε σχέση με τους γυναικείους χαρακτήρες (βλ. *Πρόσωπα γυναικών*), και από τον Γεώργιο Δ. Παπαντωνάκη, σε σχέση με τους κώδικες και τα αφηγηματικά προγράμματα κάποιων χαρακτήρων σε κείμενα της παιδικής λογοτεχνίας (βλ. *Κώδικες και αφηγηματικά προγράμματα σε κείμενα της παιδικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2000).

<sup>2</sup> Την ανταπόκριση του παιδιού στη λογοτεχνία σύμφωνα με το αναπτυξιακό του στάδιο, όπως παρουσιάζεται από τον Piaget, τη λαμβάνουν υπόψη τους πολλοί μελετητές και θεωρητικοί. Μερικοί από αυτούς είναι ο Nicholas Tucker, η Margaret Marshall, ο Τζων Σπικκ, η Donna Norton κ.ά.





Ξεκινώντας από την προσχολική και την πρώτη σχολική ηλικία (4-7 χρονών), οι μελετητές θεωρούν πως τα μικρά παιδιά δείχνουν μια σαφή προτίμηση σε χαρακτήρες που παρουσιάζονται με λίγα και ξεκάθαρα χαρακτηριστικά.<sup>3</sup> Αυτό συμβαίνει γιατί τα παιδιά αυτής της ηλικίας αντιμετωπίζουν τα γεγονότα στην ακραία τους μορφή. Για τα μικρά παιδιά τα πράγματα είναι άσπρα ή μαύρα, καλά ή κακά, χωρίς ενδιάμεση κατάσταση. Με βάση αυτή τη λογική, και οι χαρακτήρες πρέπει να είναι καλοί ή κακοί, χωρίς διακυμάνσεις και ιδιαίτερες αποχρώσεις.

Η Jill May<sup>4</sup> πιστεύει πως τα παιδιά ταυτίζονται καλύτερα με τους χαρακτήρες που έχουν τη δική τους ηλικία, καθώς θέλουν ήρωες που δρουν με οικείους σε αυτά τρόπους και συμπεριφέρονται λογικά και προβλέψιμα. Ωστόσο, δε θα λέγαμε ότι ο ισχυρισμός της May<sup>5</sup> έχει καθολική ισχύ. Η άποψη που θέλει τους χαρακτήρες στα παιδικά αναγνώσματα να είναι πάντα παιδιά, ώστε να υπάρχει ταύτιση του αναγνώστη με τον ήρωα της ιστορίας, είναι φανερό ότι δεν είναι απόλυτη, αφού πολλά είναι τα πρόσωπα στα έργα παιδικής λογοτεχνίας που δεν είναι παιδιά<sup>6</sup>. Χαρακτηριστικά παραδείγματα λογοτεχνικών χαρακτήρων που είναι νεαροί ή και μεγαλύτεροι σε ηλικία αποτελούν πολλοί ήρωες τόσο των κλασικών παραμυθιών όσο και άλλων σύγχρονων έργων. Σε ορισμένους από αυτούς, μάλιστα, ο ηλικιακός προσδιορισμός είναι ακαθόριστος, καθώς συνδυάζουν τα χαρακτηριστικά των ενηλίκων με την παιδική αφέλεια, όπως συμβαίνει λόγου χάρη με την κυρία Κλοκλό (σειρά βιβλίων *Η κυρία Κλοκλό*<sup>7</sup>) και τον Έλμερ (*Έλμερ ο παρδαλός ελέφαντας*<sup>8</sup>), οι οποίοι αφενός δεν είναι παιδιά, αφού ζουν αυτόνομα, χωρίς γονική παρουσία ή προστασία, αφετέρου, όμως, παρουσιάζονται με παιδική συμπεριφορά.

Χαρακτηριστικό, επίσης, των ηρώων σε βιβλία για παιδιά προσχολικής ηλικίας είναι η μοναχική τους δράση. Οι κεντρικοί χαρακτήρες στα βιβλία αυτά αλληλεπιδρούν με άλλους, αλλά ουσιαστικά «παίρνουν τις αποφάσεις τους βασιζόμενοι στην ανάγκη τους να ανακαλύψουν πώς ο κόσμος λειτουργεί ο κόσμος

<sup>3</sup> Καρπόζηλου, *Το παιδί...*, σ. 185.

<sup>4</sup> May, *Children's Literature*, σ. 40.

<sup>5</sup> Την άποψη της May υιοθετεί και ο Myles McDowell, ο οποίος υποστηρίζει πως οι χαρακτήρες στην παιδική λογοτεχνία πρέπει να παρουσιάζονται ως σύνθετα όντα. Ωστόσο, θεωρεί ότι η πολυπλοκότητα της προσωπικότητας του ενήλικα είναι δύσκολο να γίνει κατανοητή σε ένα παιδί. Άρα, για να παρουσιάσει ένα σύνθετο λογοτεχνικό χαρακτήρα ο συγγραφέας, αυτός θα πρέπει να είναι παιδί ή αλλιώς θα πρέπει να είναι ένας απλός ενήλικος. (βλ. Myles McDowell, *ό.π.*, σ. 150).

<sup>6</sup> Καρπόζηλου, *Το παιδί...*, σ. 187-188.

<sup>7</sup> Βλ. Εργογραφία της Ζωρζ Σαρή.

<sup>8</sup> Ντέιβιντ Μακ Κι, *Έλμερ ο παρδαλός ελέφαντας*, Αθήνα, Πατάκης, 1996.



γι' αυτούς»<sup>9</sup>. Προσπαθούν να ενταχθούν στην κοινωνία στην οποία ζουν βασιζόμενοι στις δυνάμεις τους και στο μυαλό τους και όχι σε άλλους.

Οι χαρακτήρες στα βιβλία για τους αναγνώστες σχολικής ηλικίας (7-11 χρονών) δε διαφέρουν και πολύ από τους ήρωες των μικρών παιδιών, καθώς εξακολουθούν να είναι μονοδιάστατοι και επίπεδοι. Το αναγνωστικό κοινό και αυτής της ηλικίας το ενδιαφέρει η δράση και όχι η ανάλυση των σκέψεων και των συναισθημάτων, αφού δεν μπορεί να επεκτείνει τη σκέψη του σε δεύτερο επίπεδο. Συχνά οι χαρακτήρες αποκτούν ηρωικές διαστάσεις, αφού δρουν αποτελεσματικά χωρίς την καθοδήγηση ή τη βοήθεια του ενήλικου, αποκτώντας έτσι την ανεξαρτησία τους.

Στο επόμενο ηλικιακό στάδιο των αναγνωστών (11-14 χρονών), τα μυθοπλαστικά πρόσωπα φαίνεται να αποκτούν μεγαλύτερο ενδιαφέρον, καθώς τα ίδια τα παιδιά-αναγνώστες αυξάνουν το ενδιαφέρον τους για αυτά. Το παιδί της συγκεκριμένης ηλικίας έχει αρχίσει να υιοθετεί πιο λογικές και αναλυτικές συμπεριφορές<sup>10</sup>, να ενδιαφέρεται για τον εσωτερικό του κόσμο, να κατανοεί την ύπαρξη αντιφατικών συναισθημάτων και να αναγνωρίζει τα κίνητρα συμπεριφοράς, τόσο στον εαυτό του όσο και στους άλλους. Για το λόγο αυτό η έμφαση δίνεται τώρα «στο σωστότερο φωτισμό των ανθρωπίνων χαρακτήρων»<sup>11</sup>. Οι ήρωες είναι πιο σύνθετοι και πολύπλοκοι, με μεταβαλλόμενες συμπεριφορές και πολλαπλά επίπεδα σκέψης. Οι προσωπικότητές τους παύουν να χαρακτηρίζονται από ομοιομορφία και οι ίδιοι αρχίζουν να γίνονται πιο ώριμοι, πλησιάζοντας τα πρότυπα σκέψης των ενηλίκων.

Καθώς μεγαλώνουν οι αναγνώστες, το πρότυπο του χαρακτήρα που δρα με ηρωικούς τρόπους υποχωρεί σταδιακά και αντικαθίσταται με πρόσωπα που αντιδρούν πιο πειστικά όταν αντιμετωπίζουν μια δύσκολη ή ασυνήθιστη κατάσταση. Ο φόβος, η απόγνωση, τα αντικρουόμενα συναισθήματα, παρουσιάζονται ως φυσικές συμπεριφορές και οι χαρακτήρες μαθαίνουν να ζουν με αυτά και να αντεπεξέρχονται σε δύσκολες καταστάσεις που αφορούν την κοινωνία στην οποία δρουν ή τον εσωτερικό τους κόσμο. Οι συγκρούσεις των κεντρικών χαρακτήρων με τους γονείς τους ή η αντίδρασή τους σε κατεστημένες ιδέες και αντιλήψεις αποτελούν συνήθη φαινόμενα, αφού και οι έφηβοι-αναγνώστες βιώνουν παρόμοιες καταστάσεις.

Οι απόψεις αυτές για την προσαρμοσμένη μορφή των χαρακτήρων στην ηλικία του παιδιού-αναγνώστη, αναντίρρητα, ισχύουν στα έργα παιδικής λογοτεχνίας. Ωστόσο,

<sup>9</sup> May, *Children's Literature*, σ. 40.

<sup>10</sup> Nicholas Tucker, *The Child and the Book: A Psychological and Literary Exploration*, ό.π., σ. 130.

<sup>11</sup> Κανατσούλη, *Εισαγωγή*, σ. 26.



θέτουν κάποιους προβληματισμούς σχετικά με τη διαμόρφωση των χαρακτήρων από το συγγραφέα. Άραγε ο συγγραφέας «πλάθει» τους χαρακτήρες του κάθε φορά έχοντας στο μυαλό του ένα συγκεκριμένο –ηλικιακά τουλάχιστον- αναγνωστικό κοινό, οπότε τους προσαρμόζει στις ανάγκες και στα ενδιαφέροντά του; Η μήπως γράφει και δημιουργεί χαρακτήρες χωρίς να έχει υπόψη του κάποιον νοούμενο αναγνώστη και αυτός που αποφασίζει τελικά την πορεία του έργου ανάλογα με την έμφαση που έχει δοθεί στην ανάπτυξη των χαρακτήρων είναι ο εκδότης; Επίσης, αποκλείεται ένα παιδί μικρής ηλικίας, με βάση τα ατομικά του χαρακτηριστικά (γνωστικά, πολιτισμικά, κοινωνικά κτλ.) να ενδιαφερθεί για πιο ανεπτυγμένους χαρακτήρες; Αυτά είναι ερωτήματα που σε γενικές γραμμές απασχολούν τους κριτικούς και θεωρητικούς της παιδικής λογοτεχνίας, χωρίς όμως να έχει δοθεί μέχρι τώρα μια κοινά αποδεκτή απάντηση.

Ένα άλλο στοιχείο το οποίο καθορίζει τη μορφή των χαρακτήρων είναι ο χρόνος και ο χώρος στον οποίο τούς δημιουργεί ο συγγραφέας. Ο Χάρης Σακελλαρίου στο άρθρο του «Ήρωες και πρότυπα συμπεριφοράς στην παιδική λογοτεχνία»<sup>12</sup>, κάνοντας μια αναδρομή στους ήρωες που προβάλλονται κάθε εποχή, επισημαίνει την άμεση σχέση της κοινωνίας και της εποχής με τα πρότυπα των χαρακτήρων που παρουσιάζονται στη λογοτεχνία και, πιο συγκεκριμένα, στην παιδική λογοτεχνία. Με αφετηρία τον Ηρακλή και το πρότυπο του δυνατού άντρα που τα βάζει με τα θηρία, μια εποχή κατά την οποία ο άνθρωπος αντιπάλευε με τα εχθρικά του στοιχεία βασιζόμενος μόνο στη σωματική του δύναμη, συνεχίζει τη χρονική του αναδρομή με το Θησέα, που δεν είναι μόνο δυνατός αλλά και επινοητικός, αναφέρει ανάμεσα σε άλλους το Ροβινσώνα Κρούσο του Daniel Defoe, ο οποίος παρουσιάζει το πρότυπο του αποικιοκράτη, τον Όλιβερ Τούιστ και το Δαβίδ Κόπερφιλντ του Ντίκενς σε μια εποχή που το παιδί αποτελούσε αντικείμενο εκμετάλλευσης, και φτάνει στο μικρό Νικόλα του Ρενέ Γκοσινύ και στη Ματίλντα του Ρόαλντ Νταλ, οι οποίοι αποτελούν τύπους παιδιών ανεξάρτητων, που αντιμετωπίζουν επικριτικά τις οικογένειές τους.

Γίνεται, λοιπόν, φανερό πόσο ο χωροχρόνος με τα ιδιαίτερα στοιχεία του επηρεάζει τη μορφή των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, οι οποίοι είναι πάντα ανάλογοι και προσαρμοσμένοι στις κοινωνικές συνιστώσες κάθε εποχής. Από τη συγκεκριμένη διαπίστωση δεν εκλείπουν, βέβαια, και οι ήρωες των ελληνικών έργων, γεγονός που

---

<sup>12</sup> Χάρης Σακελλαρίου, «Ήρωες και πρότυπα συμπεριφοράς στην παιδική λογοτεχνία», στο συλλογικό τόμο *Παιδική λογοτεχνία: θεωρία και πράξη*, ό.π., σ. 119-128.



γίνεται ιδιαίτερα αισθητό τη δεκαετία του 1970-1980, με τη στροφή που συντελείται στην παιδική λογοτεχνία. Μετά τις κοινωνικοπολιτικές ανατοποθετήσεις και τις ανταυταρχικές παιδαγωγικές αναζητήσεις που παρατηρήθηκαν στη χώρα μας, οι λογοτεχνικοί ήρωες άρχισαν να γίνονται ανεξάρτητοι, προβληματισμένοι, με δικό τους λόγο και κρίση, επικριτικοί απέναντι στην οικογένεια και στην κοινωνία και μη δεκτικοί στο διδακτισμό. Οι σύγχρονοι χαρακτήρες στην ελληνική παιδική λογοτεχνία, σύμφωνα με το Β. Δ. Αναγνωστόπουλο<sup>13</sup>, είναι αγόρια και κορίτσια, από πόλεις και χωριά, από όλα τα κοινωνικά στρώματα, που διακρίνονται για «το ήθος, την αγωνιστικότητα, το χαρακτήρα, την ευφυΐα τους, την πίστη στη ζωή»<sup>14</sup>. Είναι ολοκληρωμένοι και αληθινοί, με προτερήματα και ελαττώματα και αντικατοπτρίζουν τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα του σημερινού παιδιού.

### 3.2 Ιστορική αναδρομή στην παρουσία των παιδικών-εφηβικών χαρακτήρων στην παιδική λογοτεχνία

Η ύπαρξη παιδικών-εφηβικών χαρακτήρων αποτελεί στοιχείο που χαρακτηρίζει την παιδική λογοτεχνία σε μεγάλο βαθμό, χωρίς αυτό να σημαίνει, όπως έχουμε ξαναπεί, ότι αποκλείονται οι κεντρικοί αλλά και δευτερεύοντες ενήλικοι χαρακτήρες. Τόσο στα έργα της Ζωρζ Σαρή όσο και σε έργα άλλων συγγραφέων της παιδικής λογοτεχνίας, τα παιδιά και οι έφηβοι αποτελούν τους κεντρικούς ήρωες γύρω από τους οποίους εκτυλίσσεται το θέμα και η πλοκή του έργου. Ακόμα και σε έργα της λογοτεχνίας ενηλίκων, η παρουσία των παιδικών χαρακτήρων είναι συχνά έντονη και κατέχει πρωταγωνιστική θέση, κυρίως σε αυτοβιογραφικά μυθιστορήματα που περιγράφουν την παιδική ηλικία του συγγραφέα.

Η παιδική μορφή, σύμφωνα με τον Αριστόξενο Σκιαδά<sup>15</sup>, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, όχι τόσο σε έργα της αρχαϊκής και κλασικής εποχής, όσο σε έργα της αλεξανδρινής εποχής. Η παρουσία παιδιών, βέβαια, διαπιστώνεται και σε παλαιότερα ποιητικά κείμενα, όπως, η *Ιλιάδα*, όπου όμως δεν

<sup>13</sup> Βασ. Δ. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, ό.π., σ. 89-90.

<sup>14</sup> Βασ. Δ. Αναγνωστόπουλος, *Θέματα παιδικής λογοτεχνίας: Α' ανιχνεύσεις*, ό.π., σ. 26.

<sup>15</sup> Αριστόξενος Δ. Σκιαδάς, «Το παιδί στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία και η παιδικότητα της θεότητας», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 2 (1987) 229-233.



προβάλλεται ούτε παίζει σημαντικό ρόλο το παιδί, απλώς «υπάρχει» για να υπογραμμίσει και να ενισχύσει την κατάσταση που θέλει ο ποιητής. Αξιόλογη παρουσία και περιγραφή της παιδικής μορφής θα γίνει για πρώτη φορά στην αλεξανδρινή ποίηση (3ος αι. π.Χ.), όπου στον «Ύμνο εις Άρτεμιν» του ποιητή Καλλίμαχου παρουσιάζεται σε παιδική ηλικία η θεά Άρτεμη, εγκαινιάζοντας έτσι την ενασχόληση της λογοτεχνίας με το παιδί.<sup>16</sup>

Ο 19ος αιώνας είναι η εποχή που θα πραγματοποιηθεί η ουσιαστική είσοδος του παιδιού στη λογοτεχνία. Έχοντας προηγηθεί η αναγνώριση της παιδικής ηλικίας και των ιδιαιτεροτήτων της με τον *Αιμίλιο* του Jean-Jacques Rousseau την περίοδο του διαφωτισμού<sup>17</sup>, ο 18ος αιώνας αποτέλεσε περίοδο προετοιμασίας για τη συστηματική ενασχόληση της λογοτεχνίας με το παιδί. Το 18ο αιώνα το παιδί αντιμετωπίστηκε ως «αυτόνομη μονάδα»<sup>18</sup> και οι λογοτέχνες έδωσαν μεγάλη προσοχή στην παιδική ηλικία, τοποθετώντας, όμως, πάντα το παιδί στα πλαίσια της οικογένειας, η οποία λειτουργούσε ως σύστημα υποστήριξης και καθοδήγησής του. Η ίδια αντιμετώπιση εξακολούθησε να εφαρμόζεται και στις αρχές του 19ου αιώνα, εποχή κατά την οποία η παιδική λογοτεχνία δημιουργούσε και προέβαλλε ιδανικά παιδιά, χωρίς συναισθηματισμούς, τα οποία βρίσκονταν πάντα κάτω από τη συνετή φροντίδα των γονιών τους.<sup>19</sup>

Η εικόνα αυτή άλλαξε όταν οι συγγραφείς παιδικής λογοτεχνίας εισήγαγαν τη λογοτεχνική υπερβολή και το συναισθηματισμό, που ήταν ήδη διαδεδομένος στη λογοτεχνία για ενηλίκους.<sup>20</sup> Το 19ο αιώνα το παιδί, συνήθως παρουσιασμένο ως θύμα της κοινωνικής πραγματικότητας, πραγματοποίησε την είσοδό του στο αγγλικό μυθιστόρημα, μέσα από τα βιβλία του Charles Dickens *Ολιβερ Τουίστ* (1838) και *Δαβίδ Κόπερφιλντ* (1850).<sup>21</sup> Με τα έργα του Dickens, τα οποία παρουσίαζαν τα προβλήματα του παιδιού μέσα στην οικογένεια και στην κοινωνία, πραγματοποιήθηκε και η πρώτη επαφή των νέων αναγνωστών με τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής, τη δυστυχία, δηλαδή, του λαού απέναντι στην αστική τάξη. Οι παιδικοί χαρακτήρες των συναισθηματικών αυτών μυθιστορημάτων ήταν συνήθως

<sup>16</sup> *ό.π.*, σ. 229-233.

<sup>17</sup> Κατερίνα Σαραφίδου, «Το παιδί και ο έφηβος ως αφηγηματικά υποκείμενα στην πεζογραφία της γενιάς του 1880», *Διαδρομές* (Ανοιξη 1993) αρ. 29, σ. 19.

<sup>18</sup> Escarpit, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία*, σ. 108.

<sup>19</sup> Anne Scott MacLead, *American Childhood Essays on Children's Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1994, σ. 145-146.

<sup>20</sup> *ό.π.*, σ. 146.

<sup>21</sup> Escarpit, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία*, σ. 90.



θύματα της κοινωνικής αδικίας, ορφανοί και φτωχοί, λειτουργώντας με αυτόν τον τρόπο ως φορείς μιας μορφής κοινωνικής διαμαρτυρίας και αφύπνισης μέσω από τη λογοτεχνία.

Μια άλλη μορφή του παιδιού-«θύματος», συναντάμε και στα σχολικά μυθιστορήματα της εποχής. Το παιδί των μυθιστορημάτων αυτών πέφτει «θύμα» βασανισμού από τους συμμαθητές του, καταπιέζεται από τους δασκάλους του και αισθάνεται το σχολείο σαν μια φυλακή που πρέπει να αντιμετωπίσει μόνο του.<sup>22</sup> Δείγματα του είδους αυτού συναντάμε κυρίως στην Αγγλία, η οποία αποτελεί την πατρίδα του σχολικού μυθιστορήματος.

Από την απόλυτη αυτή μορφή του παιδιού-«θύματος» ξεφεύγει η παιδική λογοτεχνία, τόσο στην Αγγλία όσο και στην Αμερική, από το 1850 και μετά, όταν εμφανίζονται οι παιδικοί χαρακτήρες της Τζο, από τις *Μικρές Κυρίες* (1868), της Louisa May Alcott, του Τομ Σώγιερ και του Χάκλεμπερν Φιν, από το *Οι περιπέτειες του Τομ Σώγιερ* (1876) και το *Οι περιπέτειες του Χάκλεμπερν Φιν* (1884), αντίστοιχα, του Mark Twain. Χαρακτηριστικά της εποχής είναι τα πρόσωπα των τεσσάρων αδερφών από τις *Μικρές Κυρίες*. Η Alcott σκιαγράφησε την Τζο, την Μπεθ, την Έιμυ και τη Μεγκ ως καλά παιδιά, με καλές προθέσεις, που δεν αγγίζουν όμως το τέλειο. Προσπαθούν, με τη βοήθεια πάντα της μητέρας τους, να αποκτήσουν αυτοέλεγχο και ισχυρή αίσθηση του καθήκοντος, καθώς και να μην απογοητεύονται όταν αποτυγχάνουν. Οι χαρακτήρες της Alcott αποτέλεσαν την αφετηρία της παρουσίασης των μυθοπλαστικών ηρώων στις πραγματικές τους διαστάσεις και όχι στη βάση του προτύπου για τους αναγνώστες τους, γεγονός που λειτούργησε καταλυτικά στη μετάβαση της παιδικής λογοτεχνίας από τον αφηρημένο διδακτισμό στο ρομαντισμό.<sup>23</sup> Κάτι ανάλογο συνέβη και με τα βιβλία του Twain, όπου οι νέοι παρακολουθούσαν από κοντά τη διάπλαση του χαρακτήρα των νεαρών πρωταγωνιστών μέσα από τις δυσκολίες και τις συχνά εύθυμες περιπέτειες της ζωής, οδηγούμενοι έτσι σε συγκρίσεις ή και ταύτιση με τους ήρωες.

Καθώς ο 19ος αιώνας προχωρούσε προς τις τελευταίες δεκαετίες του, οι παιδικοί χαρακτήρες άρχισαν να διαφοροποιούνται από αυτούς των προηγούμενων ετών. Οι μικροί ήρωες άλλαξαν ρόλους με τους ενήλικους χαρακτήρες και υιοθέτησαν το ρόλο

<sup>22</sup> Escarpit, *ό.π.*, σ. 142.

<sup>23</sup> Anne Scott MacLead, *American Childhood Essays on Children's Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, *ό.π.*, σ. 150-151.



του δασκάλου.<sup>24</sup> Τα παιδιά άρχισαν σταδιακά να συμβουλεύουν τους μεγαλύτερους τους, μπαίνοντας έτσι στο επίκεντρο της σχέσης γονιών-παιδιών.

Στον ελληνικό χώρο η είσοδος και η πορεία του παιδικού λογοτεχνικού χαρακτήρα το 19ο αιώνα ακολούθησε τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Το παιδί και στην ελληνική λογοτεχνική παραγωγή διατηρεί σημαντικό ρόλο. Στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα τόσο στην πεζογραφία όσο και στην ποίηση οι παιδικοί χαρακτήρες περιγράφονται με μελανά χρώματα. Οι περισσότεροι είναι ορφανοί, θλιμμένοι, προερχόμενοι από χαμηλά και μεσαία κοινωνικά στρώματα. Πολλοί από αυτούς είναι εγκαταλελειμμένοι, ανεπιθύμητοι από τις οικογένειές τους και ουσιαστικά αμόρφωτοι, αφού στο δημοτικό σχολείο φοιτούν περισσότερα αγόρια παρά κορίτσια.

Η θλιβερή αυτή εικόνα των παιδικών χαρακτήρων αλλάζει με την παρακμή του ρομαντισμού, ο οποίος εμφανίστηκε στην Ελλάδα την ίδια χρονιά με την επικράτησή του και στη Γαλλία και άρχισε να σβήνει από την ελληνική λογοτεχνική παραγωγή τη δεκαετία του 1870-1880.<sup>25</sup> Με την εμφάνιση της γενιάς του 1880, η χαρά και η αισιοδοξία θα συνδεθεί και με την παιδική ηλικία. Τα παιδιά πλέον δεν υποφέρουν, αλλά αποκτούν διάθεση για ζωή και παιχνίδι, γίνονται άτακτα και ζωηρά, ερωτεύονται στα πλαίσια της παιδικής τους αθωότητας και τοποθετούνται στο κέντρο της αστικής οικογενειακής ζωής που εκπέμπει σιγουριά. Με τη Νέα Αθηναϊκή Σχολή, το παιδί μετατρέπεται σε δρων αφηγηματικό υποκείμενο, αποκτά εξατομικευμένα χαρακτηριστικά και επηρεάζει την εξέλιξη της δράσης των λογοτεχνικών έργων.<sup>26</sup> Αυτό συμβαίνει όχι τόσο στο μυθιστόρημα, όπου παρουσιάζονται αναδρομές ενηλίκων στην παιδική τους ηλικία, χωρίς ιδιαίτερη αφηγηματική αξία, όσο στο διήγημα, όπου το παιδί διαδραματίζει σημαντικό και συχνά πρωταγωνιστικό ρόλο στην αφήγηση.<sup>27</sup>

Η θεματολογία της ελληνικής πεζογραφίας με επίκεντρο το παιδί μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα ασχολείται κυρίως με την ειδυλλιακή οικογενειακή ζωή, τη σχολική ζωή και την αγωγή και μόρφωση του παιδιού με βασική παιδαγωγική μέθοδο τη χρήση βίας. Ωστόσο, κάποιοι συγγραφείς πρωτοτυπούν στη θεματολογία και, προερχόμενοι από έναν πιο προοδευτικό ιδεολογικό χώρο, παρουσιάζουν νέες για την εποχή ιδέες.

<sup>24</sup> Andrews Malcolm, *Dickens and the Grown-up Child*, Macmillan Press Ltd., 1994, σ. 24.

<sup>25</sup> Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1991, σ. 170 κ.ε. και 184 κ.ε.

<sup>26</sup> Βίκυ Πάτσιου, *Τα πρόσωπα του παιδιού στην πεζογραφία (1880-1930)*, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, 1991, σ. 26.

<sup>27</sup> *ό.π.*, σ. 26-27.



Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Ψυχάρη όταν μιλά για την ανατροφή των παιδιών, λέγοντας ότι επιθυμητή «θετική» ανατροφή είναι αυτή που «το παιδί δε σου περνά για νόστιμο, χαριτωμένο πλασματάκι, να το φιλής, να το χαδέβης... και να μη το συνορίζεσαι... Κούκλα δεν είναι· είναι το μελλούμενο έθνος, ένα παιδί».<sup>28</sup>

Ο 20ός αιώνας, τόσο στον ευρωπαϊκό όσο και στον ελληνικό χώρο της παιδικής λογοτεχνίας ξεκίνησε με το πνεύμα του διδακτισμού και της πίστης στη σταθερή οικογενειακή ζωή να κυριαρχούν. Το παιδί στη λογοτεχνία συνέχιζε να διαφοροποιείται από τον ενήλικο, ο οποίος αναλάμβανε να επιλύσει όλα τα προβλήματα των παιδιών, να τα νουθετήσει και να τα καθοδηγήσει, καθώς τα ίδια δε θεωρούνταν ικανά να αντεπεξέλθουν στις δυσκολίες και στα προβλήματα που αντιμετώπιζαν.

Η συγκεκριμένη αντιμετώπιση του παιδιού και της σχέσης του με τους ενήλικες άρχισε να αλλάζει τόσο στην πραγματικότητα όσο και στη λογοτεχνία από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960. Οι παραδοσιακές οικογενειακές σχέσεις κλονίστηκαν, με αποτέλεσμα να διαλυθεί η ειδυλλιακή σχέση αμοιβαίου σεβασμού μεταξύ γονιών και παιδιών. Οι παιδικοί και εφηβικοί λογοτεχνικοί χαρακτήρες άρχισαν να αμφισβητούν τους γονείς τους, να συνειδητοποιούν την ενδεχόμενη ανεπάρκειά τους και να τους επικρίνουν για την αδυναμία τους να στηρίξουν τα παιδιά στην προσπάθειά τους να αντεπεξέλθουν στις συναισθηματικές αλλαγές και να αντιμετωπίσουν τα προβλήματά τους<sup>29</sup>.

Από το 1970 και μετά, θέματα όπως το διαζύγιο και οι αδιάφοροι γονείς που εγκαταλείπουν τα παιδιά τους συναντώνται όλο και συχνότερα στην παιδική λογοτεχνία. Οι νεαροί ήρωες αναζητούν τη συμπαράσταση και την κατανόηση που οι γονείς τους αδυνατούν να τους δώσουν, σε άλλους ενήλικες, οι οποίοι μπορεί να είναι οικογενειακοί φίλοι, θείοι, παππούδες ή και άλλα άσχετα πρόσωπα που συναντούν σε μια δύσκολη στιγμή της ζωής τους.

Εκτός, όμως, από τα οικογενειακά προβλήματα που αντιμετωπίζουν τα παιδιά και οι έφηβοι στη λογοτεχνία, υπάρχουν και πολλά κοινωνικά προβλήματα που τους απασχολούν. Παρ' όλο που, σε σχέση με το παρελθόν, στα έργα της παιδικής λογοτεχνίας η κοινωνία δίνει περισσότερες ευκαιρίες και επιλογές στους νέους και

<sup>28</sup> Βλ. πρόχειρα Βίκυ Πάτσιου, *ό.π.*, σ. 95.

<sup>29</sup> Donna E. Norton *Through the Eyes of a Child: An Introduction to Children's Literature*, *ό.π.*, σ. 462.





προσπαθεί να εξερευνήσει τα συναισθήματα και τις αξίες τους<sup>30</sup>, παράλληλα κρύβει κινδύνους για τα παιδιά και τους εφήβους και προκαλεί φόβο και αβεβαιότητα. Κοινωνικά προβλήματα όπως το AIDS, τα ναρκωτικά, η ανεργία και πολλά άλλα άρχισαν να παρουσιάζονται στη νεανική λογοτεχνία, αποκαλύπτοντας έτσι τα «μυστικά» του κόσμου των ενηλίκων που επιμελώς είχαν αποσιωπηθεί για πάνω από διακόσια χρόνια στα παιδιά. Η απαισιοδοξία και ο αρνητισμός άρχισαν να κυριαρχούν στην παιδική λογοτεχνία, κυρίως στην Αμερική, όπου οι παιδικοί και εφηβικοί λογοτεχνικοί χαρακτήρες αντιμετωπίζουν μια χαοτική κοινωνία που δεν εμπνέει καμιά εμπιστοσύνη, χωρίς ηθικές αρχές και αξίες: μια κοινωνία που αποτελείται από μη ευτυχημένους ανθρώπους, χωρίς αγάπη και ελπίδα.<sup>31</sup>

Το τόσο αρνητικό αυτό κλίμα, το οποίο, βέβαια, αφήνει σχεδόν πάντα στο τέλος των λογοτεχνικών έργων ένα ίχνος συγκρατημένης αισιοδοξίας, δεν επικράτησε απόλυτα στην ελληνική παιδική λογοτεχνία και στον τρόπο που αντιμετώπιζε το παιδί και τον έφηβο. Οι παιδικοί και εφηβικοί χαρακτήρες στην ελληνική παιδική λογοτεχνία του 20ού αιώνα, παρουσιάζονται επικριτικοί, προβληματισμένοι και όχι τόσο αθώοι όσο στα λογοτεχνικά έργα του 19ου αιώνα. Ωστόσο, έχουν ήθος, είναι ρεαλιστές, ιδεολόγοι και ικανοί να συνειδητοποιήσουν μόνοι τους τα συναισθήματα και τις ανάγκες τους. Πιστεύουν στη φιλία και στον έρωτα, προσπαθούν να κρατήσουν την αισιοδοξία τους, κάνουν όνειρα και επιδιώκουν να ξεπεράσουν μόνοι τους ή με τη βοήθεια κάποιου άλλου ατόμου τα προσωπικά τους προβλήματα για να επιβιώσουν.

<sup>30</sup> Armin Grams, «Understanding the Adolescent Reader», στο συλλογικό τόμο *Young Adult Literature, Background and Criticism*, American Library Association, 1980, σ. 32.

<sup>31</sup> Anne Scott MacLead, *American Childhood Essays on Children's Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, ό.π., σ. 203-204.



## ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ

#### 4.1 Η διαδικασία του χαρακτηρισμού

Οι νέες θεωρίες της λογοτεχνίας, και πιο συγκεκριμένα αυτές του Seymour Chatman και της Shlomith Rimmon-Kennan, που είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αντιλαμβάνονται το χαρακτήρα ως κατασκεύασμα που δομείται από χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Τα χαρακτηριστικά αυτά γνωρίσματα εμφανίζονται άμεσα ή έμμεσα μέσα από δείκτες (indicators) που είναι κατανεμημένοι σε όλη την έκταση του κειμένου και η διαδικασία απόδοσής τους σε ένα μυθιστορηματικό πρόσωπο αποτελεί τη διαδικασία του χαρακτηρισμού.

Σύμφωνα με τη Rimmon-Kennan<sup>1</sup>, τα είδη χαρακτηρισμού είναι δύο: ο άμεσος ορισμός (direct definition) και η έμμεση παρουσίαση (indirect presentation). Στο πρώτο είδος τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποκαλύπτονται άμεσα μέσα από ένα επίθετο ή ένα ουσιαστικό, που προέρχεται είτε από τον αφηγητή ή από κάποιον άλλο χαρακτήρα είτε από το ίδιο το πρόσωπο που σχολιάζει τον εαυτό του. Ο τύπος αυτός του χαρακτηρισμού έχει κύρος μόνο όταν προέρχεται από έναν αξιόπιστο και αληθοφανή αφηγητή ή χαρακτήρα και όχι όταν διατυπώνεται από κάποιο στενόμυαλο ή περιορισμένης νοημοσύνης πρόσωπο.

Στο δεύτερο είδος χαρακτηρισμού, το οποίο συναντάται συχνότερα στη σύγχρονη λογοτεχνία, σε αντίθεση με το πρώτο, τα χαρακτηριστικά των ηρώων προκύπτουν συμπερασματικά, μέσα από ποικίλους τρόπους κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης. Ο συνδυασμός των τρόπων αυτών σε ένα έργο παιδικής –και όχι μόνο– λογοτεχνίας θεωρείται η επιτυχέστερη μέθοδος παρουσίασης των χαρακτήρων, καθώς έτσι

<sup>1</sup> Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, σ. 59 κ.ε..



αποφεύγονται οι «ξύλινου» χαρακτήρες, που απωθούν όχι μόνο το παιδί αλλά και οποιασδήποτε ηλικίας αναγνώστη.<sup>2</sup> Επίσης, ο έμμεσος χαρακτηρισμός των μυθιστορηματικών προσώπων θεωρείται προσόν για ένα έργο παιδικής ή νεανικής λογοτεχνίας, γιατί ένα καλό βιβλίο για παιδιά, όπως λέει ο Peter Hunt, πρέπει να είναι ένα βιβλίο «ανοιχτό», απ' όπου το παιδί να ανακαλύπτει και να αντλεί μόνο του στοιχεία για τους χαρακτήρες. Στον τύπο της έμμεσης παρουσίασης, λοιπόν, τα χαρακτηριστικά των προσώπων εμφανίζονται –παραστατικά ή λεκτικά– μέσα από τη δράση, τα λόγια και τις σκέψεις τους, από τα λόγια και τις σκέψεις των άλλων προσώπων ή του αφηγητή και από την περιγραφή της εξωτερικής τους εμφάνισης.

Σε ό,τι αφορά τη δράση των χαρακτήρων, ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα μπορεί να προκύπτει μέσα από τις πράξεις του χαρακτήρα, οι οποίες μπορεί να εμφανίζονται στο κείμενο μία ή και περισσότερες φορές.<sup>3</sup> Έτσι, οι πράξεις που αναφέρονται μόνο μία φορά δηλώνουν τη δυναμική πλευρά του χαρακτήρα και συχνά υποδεικνύουν σημαντικά στοιχεία της προσωπικότητάς του. Αντίθετα, οι πράξεις που επαναλαμβάνονται ως συνήθειες δηλώνουν τη στατική του πλευρά, που δεν αλλάζει.

Πέρα, όμως, από τις πράξεις και τη δράση, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των προσώπων προκύπτουν και από τα λόγια ή τις σκέψεις τόσο των ίδιων όσο και των άλλων χαρακτήρων ή του αφηγητή γι' αυτά. Τα λόγια και οι σκέψεις ενός προσώπου μπορεί να χαρακτηρίζουν τόσο το ίδιο όσο και τα άλλα πρόσωπα της ιστορίας, καθώς και να λειτουργούν στα πλαίσια μιας ερμηνευτικής σχέσης αιτίου και αποτελέσματος με τις πράξεις τους. Ο λόγος των προσώπων αποτελεί και ένα σημαντικό στοιχείο της «ζώνης του χαρακτήρα» (character zone), σύμφωνα με τον Bakhtin<sup>4</sup>, η οποία αποτελεί το πεδίο παρουσίασης του ίδιου του χαρακτήρα. Καθώς οι χαρακτήρες για τον Bakhtin είναι πρωτίστως ομιλητές, η ιδεολογία τους, και επομένως η προσωπικότητά τους, προβάλλεται μέσα από το λόγο τους, ο οποίος όχι μόνο τους χαρακτηρίζει, αλλά μαρτυρά και την καταγωγή, την κοινωνική τάξη, το επάγγελμα και τον τόπο κατοικίας τους. Ταυτόχρονα, ο λόγος σε μορφή εσωτερικής σκέψης, γραμμάτων ή ημερολογίων αποκαλύπτει τα μυστικά τους<sup>5</sup>, τα οποία ίσως να μη

<sup>2</sup> Καρπόζηλου, *Το παιδί...*, σ. 189.

<sup>3</sup> Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, σ. 61-62.

<sup>4</sup> M. M. Bakhtin, «Discourse in the Novel», *The dialogic Imagination: Four Essays*, μτφ. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, 1981, σ. 316.

<sup>5</sup> Kari Skjensberg, «The adult in the role of a child: Uses of the 1<sup>st</sup> person as a story-teller in books for children and young people», *The Portrayal of the Child in Children's Literature*, Proceedings of the Sixth Conference of the International Research Society for Children's Literature, 1983, (edited by Denise Escarpit), K.G. München, 1985, σ. 26.



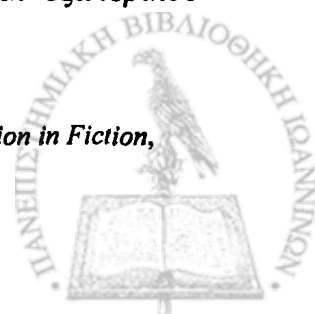
μαθαίναμε ποτέ από κάποιον αφηγητή ή από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση του χαρακτήρα.

Συμπληρωματικά προς τους άλλους τρόπους χαρακτηρισμού ή και ανεξάρτητα από αυτούς λειτουργεί η περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης ενός προσώπου, η οποία ιστορικά αποτελεί νέα αφηγηματική τεχνική. Όπως αναφέρει η Nikolajeva<sup>6</sup>, η περιγραφή απουσιάζει τελείως από το αρχαίο δράμα και από τα παραμύθια, στα οποία αντικαθίσταται από την παρουσία επιθέτων (π.χ. η ωραία βασίλισσα). Ως σταθερό στοιχείο χαρακτηρισμού εισάγεται στη δυτική λογοτεχνία με την ανάπτυξη του κλασικού μυθιστορήματος, γεγονός που σχετίζεται με τη θεωρία της φυσιογνωμίας στα τέλη του 18ου αιώνα, η οποία συνδέει άμεσα τη φυσική εμφάνιση των ανθρώπων με τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά τους. Έτσι, η περιγραφή αναπτύσσεται κυρίως το 19ο αιώνα και εγκαταλείπεται τον 20ό, χωρίς όμως να παύει τελείως να ασκεί επιρροή στο μυθιστόρημα.

Η σχέση της εξωτερικής εμφάνισης και των χαρακτηριστικών ενός ήρωα, εκτός από την επιδίωξη της εξασφάλισης ενός ολοκληρωμένου πορτρέτου του, διακρίνεται και από μια βαθύτερη, μετωνυμική σημασία, η οποία υπογραμμίζει τη σύνδεση του εξωτερικού με τον εσωτερικό του κόσμο.<sup>7</sup> Η εξωτερική περιγραφή του χαρακτήρα εστιάζεται σε δύο ειδών χαρακτηριστικά: στα χαρακτηριστικά που δεν ελέγχονται και δεν εξαρτώνται από το χαρακτήρα, όπως το ύψος, το χρώμα των ματιών κτλ. και στα χαρακτηριστικά που εξαρτώνται από αυτόν, όπως είναι το στίλ των μαλλιών και τα ρούχα του, στοιχεία τα οποία βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με τις αντιλήψεις και τις παραδόσεις της εποχής και του τόπου του. Πληροφορίες στον αναγνώστη για τα χαρακτηριστικά του προσώπου μπορούν να δώσουν και τα δύο είδη, κυρίως όμως το δεύτερο, το οποίο εξαρτάται από τις προσωπικές του επιλογές και συχνά τονίζει κάποια στοιχεία, αρνητικά ή θετικά, της προσωπικότητάς του. Τα εξωτερικά αυτά χαρακτηριστικά συχνά παρουσιάζονται σε αναλογία με τα βιώματα και τις συνειδητές ή ασύνειδες συμπάθειες και αντιπάθειες του νοούμενου συγγραφέα. Έτσι, για παράδειγμα, ένα γυναικείο πρόσωπο το οποίο παρουσιάζεται αυστηρό μπορεί να έχει τα μαλλιά του δεμένα σε κότσο και να φοράει γυαλιά, ενώ ένα πιο δημοκρατικό και διαλλακτικό πρόσωπο μπορεί να έχει πιο ελεύθερο και λιγότερο τυποποιημένο ντύσιμο και χτένισμα. Οι συγκεκριμένες συνδέσεις εσωτερικού και εξωτερικού

<sup>6</sup> Maria Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, ό.π., σ. 183.

<sup>7</sup> Thomas Docherty, *Reading (Absent) Character, Towards a Theory of Characterization in Fiction*, ό.π., σ. 17.



κόσμου κάποιες φορές λειτουργούν από μόνες τους, ενώ κάποιες άλλες δηλώνονται από τον αφηγητή ανάλογα με το στοιχείο που θέλει να τονίσει (π.χ. «στα γαλάζια του μάτια ζωγραφιζόταν η θλίψη του»).

Η μετωνυμική σχέση που παρουσιάζεται στην εξωτερική εμφάνιση και στα χαρακτηριστικά του ήρωα εμφανίζεται και στο επίπεδο του εξωτερικού περιβάλλοντός του. Σύμφωνα με τη Rimmon-Kennan<sup>8</sup> και τους Wellek και Warren<sup>9</sup>, το οικιακό και ευρύτερο περιβάλλον του προσώπου θεωρούνται μεταφορικές εκφράσεις του χαρακτήρα του. Έτσι, το σπίτι ή το δωμάτιο ενός ήρωα μπορεί να είναι η προέκταση ή ο καθρέφτης του ίδιου, ενώ ένα τοπίο μπορεί να λειτουργεί σε αναλογία ή σε αντίθεση με την εφήμερη διάθεσή του ή με τα πιο σταθερά χαρακτηριστικά του.

Το στοιχείο της αναλογίας στο χαρακτηρισμό, σύμφωνα με τους μελετητές που προαναφέραμε, εκφράζεται και μέσα από το όνομα του προσώπου. Το όνομα ενός χαρακτήρα μπορεί να δηλώνει σημαντικά στοιχεία της προσωπικότητάς του ή και να λειτουργεί αντιθετικά προς αυτά. Εξάλλου, δε θα πρέπει να παραβλέψουμε ότι, πέρα από την αναλογική του λειτουργία, το όνομα αποτελεί το απλούστερο είδος χαρακτηρισμού, που εξατομικεύει και εμψυχώνει ένα μυθιστορηματικό πρόσωπο.

## 4.2 Αφηγηματικές τεχνικές παρουσίασης των χαρακτήρων

Η διαδικασία του χαρακτηρισμού επιτυγχάνεται στο επίπεδο του λόγου του κειμένου (discourse) με τη χρήση κάποιων αφηγηματικών τεχνικών. Οι αφηγηματικές αυτές τεχνικές ανήκουν στον τομέα της αφηγηματολογίας, η οποία έχει ως αντικείμενο μελέτης «τους λεκτικούς τρόπους (τεχνικές) που χρησιμοποιεί η αφηγηματική πράξη προκειμένου να εκδιπλώσει μια ιστορία»<sup>10</sup>. Η αφηγηματολογία βασίζεται στη γλωσσολογία και οι τομείς της μελέτης της διαρθρώνονται με βάση τις κατηγορίες του ρήματος (χρόνο, έγκλιση, φωνή). Τα στοιχεία, λοιπόν, που μελετά είναι οι χρονικές σχέσεις της αφήγησης, η οπτική γωνία εξιστόρησης ενός γεγονότος ή παρουσίασης ενός χαρακτήρα, η μορφή του λόγου, ο τρόπος εξιστόρησης ή

<sup>8</sup> Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, σ. 66-67.

<sup>9</sup> René Wellek - Austin Warren, *ό.π.*, σ. 280-281.

<sup>10</sup> Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 36.



παρουσίασής του, καθώς και ο ένας ή και οι περισσότεροι αφηγητές και οι μεταξύ τους σχέσεις.

Οι αφηγηματικές τεχνικές που θα αναλυθούν παρακάτω χρησιμοποιούνται τόσο στην πεζογραφία της παιδικής-νεανικής λογοτεχνίας, όσο και στην πεζογραφία της λογοτεχνίας για ενήλικους. Είναι γεγονός, όπως έχουμε ξαναπεί, πως παλιότερα τα αφηγηματικά μοντέλα της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας ήταν απλά<sup>11</sup> και κοινότοπα, με αποτέλεσμα η παρουσίαση των χαρακτήρων να είναι «στεγνή», χωρίς ιδιαίτερο λογοτεχνικό ενδιαφέρον. Στην πορεία, όμως, της εξέλιξης της παιδικής λογοτεχνίας του τόπου μας οι τεχνικές αφήγησης έγιναν πιο σύνθετες, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός πολυεστιακού και πολυφωνικού κειμένου με έντονη λογοτεχνικότητα.

Οι μελετητές που ασχολήθηκαν με την αφηγηματολογία είναι πολλοί, με αποτέλεσμα να υπάρχει σύγχυση και ασυμφωνία στους όρους που χρησιμοποιούν και στο περιεχόμενο που τους αποδίδουν. Στην παρούσα μελέτη θα ασχοληθούμε με αφηγηματικές τεχνικές που σχετίζονται με την παρουσίαση των χαρακτήρων και θα βασιστούμε κυρίως στις αφηγηματολογικές μελέτες του Genette και του Todorov, οι οποίες παρουσιάζουν κοινά σημεία.

Ο Genette στη μελέτη του *Narrative Discourse*<sup>12</sup> ασχολείται με την αφήγηση και τις σχέσεις της με την ιστορία και την αφηγηματική πράξη. Θεωρεί ότι η αφήγηση αποτελεί ανάπτυξη μιας ρηματικής μορφής και χρησιμοποιεί τις γραμματικές κατηγορίες του ρήματος για την ανάλυσή της. Έτσι, χωρίζει τη μελέτη του σε τρία μέρη, στο καθένα από τα οποία αναλύει τις κατηγορίες του χρόνου, της έγκλισης και της φωνής.

Στην κατηγορία της έγκλισης ανήκει η απόσταση και η προοπτική ή εστίαση. Η απόσταση σχετίζεται με τη διάκριση των όρων «μίμησις» και «διήγησις» ή αλλιώς «showing» και «telling». Ο πρώτος όρος αναφέρεται στην παρεμβολή στο κείμενο λόγων που ειπώθηκαν ή διατυπώθηκαν αυτούσιοι, ενώ ο δεύτερος όρος αναφέρεται στην αφήγηση μη λεκτικών γεγονότων. Η αφήγηση μη λεκτικών γεγονότων δεν παρουσιάζει ποικιλία τρόπων, σε αντίθεση με την αφήγηση λόγων ή σκέψεων που μπορούν να αναπαράγονται με μεγαλύτερη ή με μικρότερη ακρίβεια.

<sup>11</sup> Meni Kanatsouli, «Aspects of the Greek Children's Novel: 1974-1994», ό.π., σ. 123.

<sup>12</sup> Gérard Genette, *Narrative Discourse*, μτφ. Jane E. Lewin, Basil Blackwell, <sup>2</sup>1986. Στα ελληνικά κυκλοφορεί το βιβλίο της Άννας Τζούμα *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, ό.π., το οποίο αποτελεί μια σύντομη μετάφραση της θεωρίας του.



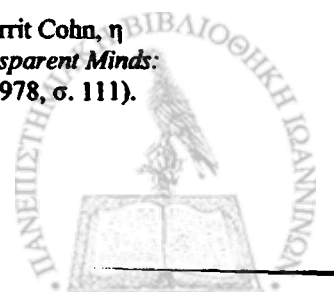
Ο Genette και στη συνέχεια ο Todorov<sup>13</sup>, κατανοώντας αυτή την ποικιλία, διακρίνουν τρεις βασικούς τρόπους «παρεμβολής» των λόγων και των σκέψεων: Πρώτον, μιλούν για τον ευθύ ή αναφερόμενο λόγο, όπου ο λόγος, χωρίς να υφίσταται καμιά τροποποίηση, μεταφέρεται αυτούσιος. Ο λόγος αυτός αποτελεί το θεμελιώδη τύπο του διαλόγου και του μονολόγου, είναι ο πιο μιμητικός τύπος και διακρίνεται από τον άμεσο λόγο μόνο με την παρουσία ή την απουσία του ρήματος εξάρτησης. Δεύτερον, προσδιορίζουν τον αφηγηματοποιημένο (ή αφηγημένο κατά τον Todorov) λόγο, όπου ο λόγος συμπυκνώνεται καταγράφοντας το περιεχόμενο της ενέργειας της ομιλίας, χωρίς όμως να διατηρεί από αυτή κανένα στοιχείο. Τέλος, ορίζουν το τρίτο είδος, τον πλάγιο ή μετατιθέμενο λόγο, ο οποίος είναι πιο μιμητικός από τον αφηγηματοποιημένο λόγο και ικανός να γίνει και εξαντλητικός. Στον πλάγιο λόγο διατηρείται το περιεχόμενο της του λόγου που αρθρώθηκε, αλλά ενσωματώνεται γραμματικά στο λόγο του αφηγητή, ο οποίος τον ερμηνεύει με το δικό του ύφος. Μια παραλλαγή του πλαγίου λόγου είναι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος, όπου υιοθετούνται οι γραμματικές μορφές του πλαγίου λόγου, αλλά δεν υπάρχει δηλωτικό ρήμα που να εισάγει και να χαρακτηρίζει τη φράση που μεταφέρεται. Στο υποείδος αυτό, δίνεται μεγαλύτερη έκταση στο λόγο και είναι εμφανής μια σύγχυση μεταξύ εκφωνημένου και εσωτερικού λόγου, καθώς και μεταξύ του λόγου ενός προσώπου και του λόγου του αφηγητή.

Ο Massimo Peri<sup>14</sup>, αναφερόμενος στον ελεύθερο πλάγιο λόγο, κάνει τρεις παρατηρήσεις γενικού χαρακτήρα για το συγκεκριμένο είδος. Πρώτον, επισημαίνει πως η χρήση του ελεύθερου πλαγίου λόγου συνεπάγεται πάντα εσωτερική εστίαση, επειδή αναμειγνύονται οι φωνές του αφηγητή και του αφηγηματικού προσώπου. Δεύτερον, υπογραμμίζει πως ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι ένα μέσο αναπαράστασης των σκέψεων και της εσωτερικής εμπειρίας του αφηγηματικού προσώπου, γεγονός που τον σχετίζει περισσότερο με τη «σκέψη με» (*pensée avec*) παρά με την «όραση με» (*vision avec*)<sup>15</sup>. Τέλος, υπενθυμίζει πως, παρ' όλες τις σχέσεις που συνδέουν τον ελεύθερο πλάγιο λόγο με τον πλάγιο, τον ευθύ ή τον

<sup>13</sup> Τσβετάν Τοντόροφ, *Ποιητική*, ό.π., σ. 65-66.

<sup>14</sup> Massimo Peri, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμέλεια Σ. Ν. Φιλιππίδης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994, σ. 20.

<sup>15</sup> Τους όρους αυτούς, όπως λέει και ο ίδιος ο Massimo Peri, έχουν δανειστεί από τη Dorrit Cohn, η οποία τους χρησιμοποιεί μιλώντας για τον αφηγημένο μονόλογο (βλ. Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978, σ. 111).



εσωτερικό μονόλογο, δεν πρέπει να παραβλέπονται τα γραμματικά εκείνα γνωρίσματα που τον διαφοροποιούν από τους λόγους αυτούς.<sup>16</sup>

Στους τρόπους αφήγησης των λόγων αναφέρεται και ο Seymour Chatman<sup>17</sup>, ο οποίος διακρίνει μια ποικιλία τρόπων ανάλογα με την ύπαρξη ή μη αφηγητή. Έτσι, στις μη αφηγημένες ιστορίες διαχωρίζει τους τρόπους «αναπαράστασης» γραπτών λόγων, «καθαρών» λόγων και σκέψεων. Οι συγκεκριμένοι λόγοι, οι οποίοι προφανώς είναι πρωτοπρόσωποι<sup>18</sup>, δεν είναι μεσολαβημένοι και αποτελούν τον άμεσο, ελεύθερο λόγο (free style).

Στην κατηγορία του γραπτού λόγου ο Chatman διακρίνει τις επιστολές και τα ημερολόγια, τα οποία είναι μη μεσολαβημένα αφηγηματικά κείμενα, που προϋποθέτουν ένα ακροατήριο. Οι επιστολές και γενικότερα το επιστολικό μυθιστόρημα, και κυρίως το πλασματικό ημερολόγιο, ως απόγονος του πρώτου, ενδείκνυνται για την ψυχολογική απεικόνιση χαρακτήρων, όπως σημειώνει η Αλεξάνδρα Σαμουήλ<sup>19</sup>, καθώς η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο αποτελεί ιδανική μορφή διήγησης για την αποτύπωση του ψυχικού κόσμου του προσώπου. Το ημερολογιακό μυθιστόρημα δε, υποστηρίζει η Σαμουήλ, «υπερέχει σε σχέση με τις υπόλοιπες πρωτοπρόσωπες μορφές διήγησης χάρη στη διαλείπουσα χρονική δομή του: ο αποσπασματικός χαρακτήρας του ημερολογίου προσφέρεται για να δημιουργηθεί η εντύπωση ενός ασυνεχούς, αντιφατικού και αποσπασματικού εγώ».<sup>20</sup> Το συγκεκριμένο εγώ, δηλαδή ο ημερολογιακός αφηγητής, είναι συνήθως, όπως

<sup>16</sup> Η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη στα πλαίσια της ανάλυσης των αφηγηματικών τεχνικών στον Παπαδιαμάντη αναφέρει και άλλα χαρακτηριστικά, εκτός από τα γραμματικά, που διαφοροποιούν τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, όπως ο επιτονισμός, το περικείμενο, οι ιδιωτισμοί και το περιεχόμενο (βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, σ. 210-215).

<sup>17</sup> Chatman, *Story and Discourse*, σ. 166-209. Οι C. Angelet και J. Herman αναφέρουν πως ο Chatman ανήκει σε εκείνους τους αφηγηματολόγους οι οποίοι αναλαμβάνουν να συμφιλιάσουν τις δύο κατευθύνσεις της αφηγηματολογίας: την αφηγηματική σημειωτική, η οποία «στοχεύει στην αφηγηματικότητα της ιστορίας χωρίς να ενδιαφέρεται για το “όχημα” που τη μεταφέρει» και στην αντίληψη εκείνης της αφηγηματολογίας που «λαμβάνει αντικείμενο, όχι την ιστορία, αλλά το αφήγημα ως τρόπο ρηματικής αναπαράστασης της ιστορίας και όπως αυτός ο τρόπος προσφέρεται άμεσα στην ανάλυση. Σπουδάζει τις σχέσεις μεταξύ των τριών επιπέδων που είναι το αφήγημα, η ιστορία και η αφήγηση, απαντώντας και στις ερωτήσεις: Ποιος αφηγείται τι; Μέχρι ποιου σημείου; Σύμφωνα με ποιες διαδικασίες;». Βλ. Στο συλλογικό τόμο, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας: Μέθοδοι του κειμένου*, διεύθυνση, Maurice Delcroix – Fernand Hallyn, επιμέλεια-μετάφραση Ι.Ν. Βασιλαράκης, Αθήνα, Gutenberg, 2000, σ. 197.

<sup>18</sup> Για την πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία και ιδιαίτερα στο μυθιστορηματικό έργο της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου βλ. ενδεικτικά, Αικατερίνη Γεωργοπούλου, «Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στο μυθιστορηματικό έργο της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου», *Διαδρομές* (Χειμώνας 1999) αρ. 56, σ. 300-302.

<sup>19</sup> Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ο βυθός του καθρέφτη: Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998, σ.129-130.

<sup>20</sup> *ό.π.*, σ. 129-130.





επισημαίνει και η Valerie Raoul<sup>21</sup>, ένα μοναχικό, δυστυχημένο πλάσμα, που βρίσκεται είτε σε φυσική απομόνωση είτε σε ψυχική αποξένωση και έχει την ανάγκη να πει κάτι, αλλά δεν μπορεί να το εκφράσει σε κάποιον άμεσα, με αποτέλεσμα να ασχολείται βασικά με τον εαυτό του. Για τον ημερολογιακό αφηγητή, όμως, και για τις καταστάσεις που περιγράφει στο ημερολόγιό του, δεν αντλούμε πληροφορίες μόνο από τον ίδιο, αλλά και από άλλα πρόσωπα, των οποίων οι απόψεις μεταφέρονται στο μυθιστόρημα μέσα από διαλόγους σε ευθύ λόγο.<sup>22</sup> Τα συγκεκριμένα μυθιστορηματικά πρόσωπα λειτουργούν υποβοηθητικά στην πλήρη αποκάλυψη και περιγραφή των διαφορετικών πτυχών του προσώπου που κρατάει το ημερολόγιο, καθώς άλλοτε συμφωνούν και άλλοτε διαφωνούν μαζί του, υπογραμμίζοντας έτσι την αλήθεια ή την ανακρίβεια των όσων λέει.<sup>23</sup>

Περνώντας, στους «καθαρούς» λόγους, ο Chatman τούς διαχωρίζει στο δραματικό μονόλογο, ο οποίος αναφέρεται άμεσα, χωρίς εισαγωγικά, στο μη μεσολαβημένο διάλογο και σε ένα είδος εσωτερικού μονολόγου τον οποίο οι άλλοι δεν ακούν (soliloquy). Στο τελευταίο είδος οι χαρακτήρες μιλάνε και τα λόγια τους τοποθετούνται συνήθως σε εισαγωγικά (direct tagged style) ή, αν δεν υπάρχουν εισαγωγικά, τοποθετούνται τα ονόματά τους, ώστε να μπορεί να διακρίνεται το ποιος μιλάει. Και στις δύο περιπτώσεις οι άλλοι χαρακτήρες που παρευρίσκονται δεν απαντούν στον ομιλητή, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως δεν τον έχουν ακούσει και άρα δεν πρόκειται για δραματικό μονόλογο. Ωστόσο ο Chatman τονίζει πως, παρ' όλο που δεν πρόκειται για δραματικό μονόλογο, το είδος αυτό είναι λόγος και όχι σκέψη, που έχει ακουστεί από κάποιον και έχει μεταφερθεί στο γραπτό κείμενο.

Σε ό,τι αφορά το διάλογο, αναπτύσσοντας την έννοιά του, προσθέτουμε στις απόψεις του Chatman αυτές της Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, η οποία αναφέρει τρία είδη διαλόγου, ανάλογα με το στοιχείο που επικρατεί. Έτσι, διακρίνεται ο προσωπικός διάλογος, όπου κυριαρχούν οι συνομιλητές και εναλλάσσονται οι ρόλοι τους, ο περιστασιακός διάλογος, όπου κυριαρχεί το υλικό περιβάλλον που πλαισιώνει τους ομιλητές, και ο διάλογος-συζήτηση, όπου κυριαρχεί το θέμα του διαλόγου.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Valerie Raoul, *The French Fictional Journal: Fictional Narcissism / Narcissistic Fiction*, University of Toronto Press, 1980, σ. 26 και 29.

<sup>22</sup> *ό.π.*, σ. 20.

<sup>23</sup> *ό.π.*, σ. 37-38.

<sup>24</sup> Η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη δανείζεται τα τρία είδη του διαλόγου από τον Mukařovský, βλ. *ό.π.*, σ. 176-177.



Συνεχίζοντας, η Φαρίνου-Μαλαματάρη αναφέρει ότι, όταν δεν υπάρχει εναλλαγή και αλληλοδιείσδυση της προοπτικής των ομιλητών πάνω στο θέμα του διαλόγου, στοιχείο απαραίτητο για την πραγματοποίησή του, προκύπτουν περιπτώσεις μονολογοποίησης του διαλόγου. Αυτό συμβαίνει σε τρεις περιπτώσεις: α) όταν ένας από τους συνομιλητές κυριαρχεί, β) όταν η ομοφωνία των διαλεγόμενων φτάνει σε τέτοιο βαθμό που εξαφανίζει την πολλαπλότητα των προοπτικών (η περίπτωση αυτή συχνά αντικαθιστά την περιγραφή-μονόλογο) και γ) όταν ανταλλάσσονται μεν λόγοι, χωρίς όμως να υπάρχει σύγκλιση στο θέμα, συνοχή και αλληλεπίδραση προοπτικών, οπότε πρόκειται μάλλον για δύο μονολόγους παρά για διάλογο.<sup>25</sup>

Τέλος, στην αναπαράσταση σκέψεων ο Chatman διακρίνει δύο είδη: τον εσωτερικό μονόλογο και τη ροή της συνείδησης (stream of consciousness). Ο εσωτερικός μονόλογος είναι άμεση ελεύθερη σκέψη (direct free thought) και αρθρώνεται ενδόμυχα, σε αντίθεση με το δραματικό. Η γλώσσα, η σύνταξη και οι ιδιωματοισμοί στο είδος αυτό είναι αποκλειστικά του χαρακτήρα που εκφέρει τη σκέψη και οι εξηγήσεις που δίνονται περιορίζονται σε αυτές που χρειάζεται ο ίδιος, καθώς δεν υπάρχει κάποιος ακροατής. Ο εσωτερικός μονόλογος χαρακτηρίζεται από αυθορμητισμό και συχνά εκφέρεται με τρόπο συναισθηματικό, προσωπικό, εσωτερικό.<sup>26</sup>

Το άλλο είδος που διακρίνει ο Chatman, η ροή της συνείδησης, συνήθως συνυπάρχει και συλλειτουργεί με τον εσωτερικό μονόλογο. Το συγκεκριμένο είδος εμπρικλείει την ελεύθερη ροή σκέψεων και εντυπώσεων χωρίς να υπάρχει κάποιος σκοπός, κάποια κατεύθυνση ή κάποια μεταξύ τους διασύνδεση. Στο είδος αυτό της σκέψης δεν υπάρχει σταθερότητα θέματος, ενώ η συντακτική του διατύπωση είναι ελάχιστη, με αποτέλεσμα να περιορίζεται συχνά σε μισοτελειωμένες φράσεις ή λέξεις που προέρχονται συνειρμικά από το χώρο του υποσυνείδητου, και να γίνεται ακατανόητο στον αναγνώστη. Τόσο ο εσωτερικός μονόλογος όσο και η ροή της συνείδησης συγχέονται συχνά με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση ή το δραματικό-απλό μονόλογο, καθώς τις περισσότερες φορές εμφανίζονται περιστασιακά, ανάμεικτα με τον απλό μονόλογο και την πρωτοπρόσωπη ή και την τριτοπρόσωπη αφήγηση.<sup>27</sup>

Εκτός όμως από τις μη μεσολαβημένες αφηγήσεις, ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι τρόποι που διακρίνει ο Chatman στις αφηγήσεις στις οποίες υπάρχει κάποιος

<sup>25</sup> ό.π., σ. 187-195.

<sup>26</sup> Δημήτρης Πλατανίτης, ό.π., σ. 203.

<sup>27</sup> ό.π., σ. 204.



καλυμμένος αφηγητής (covert narrator). Οι αφηγήσεις αυτές αποτελούν τη μέση οδό μεταξύ της μη-αφήγησης και της καταφανούς αφήγησης και χαρακτηριστικό τους αποτελεί το ότι υπάρχει μία φωνή που μιλάει για τα γεγονότα, τους χαρακτήρες και το πλαίσιο, αλλά η πηγή προέλευσής της παραμένει κρυμμένη. Σε αντίθεση με τη μη αφηγημένη ιστορία, η καλυμμένη αφήγηση εκφράζει τις σκέψεις ή τα λόγια των χαρακτήρων σε έμμεση μορφή, χωρίς να γνωρίζουμε αν πρόκειται για τα ακριβή λόγια ή τις ακριβείς σκέψεις τους. Έτσι, ο εξωτερικός λόγος και οι εσωτερικές σκέψεις αναφέρονται είτε έμμεσα σε εισαγωγικά<sup>28</sup> (π.χ. «πρέπει να φύγω» είπε), είτε έμμεσα με ελεύθερο όμως ύφος (π.χ. είπε ότι πρέπει να φύγει), το οποίο παρουσιάζει μεγαλύτερη αυτονομία και μεγαλύτερη αμεσότητα, αν μπορούμε να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο στην περίπτωση ύπαρξης κάποιου αφηγητή.

Η έμμεση ελεύθερη αφήγηση διακρίνεται σε κάποιες υποκατηγορίες, χαρακτηριστικές του χαρακτήρα ή του αφηγητή. Διακρίνει, λοιπόν, ο Chatman τον αφηγημένο μονόλογο (narrated monologue), ο οποίος εκφέρεται σε τρίτο πρόσωπο και παρελθόντα χρόνο και μας δίνει την αίσθηση ότι ακούμε τα ακριβή λόγια του χαρακτήρα. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να πούμε πως τον όρο «narrated monologue» πρώτη τον χρησιμοποιεί η Dorrit Cohn<sup>29</sup>, η οποία, όπως επισημαίνει, θεωρεί το συγκεκριμένο όρο ως ισοδύναμο του όρου «ελεύθερο πλάγιο ύφος». Η διαφορά είναι ότι όταν η Cohn μιλάει για αφηγημένο μονόλογο, αναφέρεται μόνο σε έκφραση σκέψεων, ενώ ο όρος «ελεύθερο πλάγιο ύφος» αναφέρεται τόσο σε λόγια όσο και σε σκέψεις<sup>30</sup>. Το είδος αυτού του μονολόγου ο Chatman το διαχωρίζει από την εσωτερική ανάλυση (internal analysis)<sup>31</sup>, όπου οι σκέψεις και τα λόγια του χαρακτήρα εκφράζονται με λέξεις που ανήκουν καθαρά στον αφηγητή. Επίσης, πέρα

<sup>28</sup> Η Cohn, μιλώντας για τις εσωτερικές σκέψεις, αναφέρει πως ο μονόλογος σε εισαγωγικά (quoted monologue) μπορεί να παρουσιαστεί και χωρίς εισαγωγικά, διατηρώντας όμως πάντα το πρώτο πρόσωπο και τον παροντικό χρόνο (βλ. *ό.π.*, σ. 63).

<sup>29</sup> Dorrit Cohn, *ό.π.*, σ. 109. Εδώ θα πρέπει να πούμε πως η Dorrit Cohn κάνει μια εκτενή ανάλυση των τρόπων που παρουσιάζεται η συνείδηση των χαρακτήρων στο μυθιστόρημα, διαχωρίζοντας τον τρόπο παρουσιάσής της σε τριτοπρόσωπες και πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις. Στις πρώτες εντάσσει την ψυχο-αφήγηση (psycho narration), το μονόλογο σε εισαγωγικά (quoted monologue) και τον αφηγημένο μονόλογο (narrated monologue). Στις δεύτερες η Cohn μετασηματίζει τους παραπάνω τύπους και λέει πως η ψυχο-αφήγηση γίνεται αυτοαφήγηση (self narration) σε αναλογία με την αυτοανάλυση (self-analysis) και οι μονόλογοι παίρνουν τη μορφή είτε του αυτο-μονολόγου σε εισαγωγικά (self-quoted) είτε του αυτο-αφηγημένου μονολόγου (self-narrated) [σ. 14].

<sup>30</sup> Στο θέμα του αφηγημένου μονολόγου η Cohn σημειώνει τη διαφορά του από το μονόλογο σε εισαγωγικά και από την ψυχο-αφήγηση. Σε σχέση με το πρώτο είδος, λέει πως ο αφηγημένος μονόλογος αποδίδει το περιεχόμενο της σκέψης πιο πλάγια, ενώ σε σχέση με το δεύτερο πιο άμεσα, λαμβάνοντας έτσι μια ενδιάμεση θέση ανάμεσα στα δύο είδη.

<sup>31</sup> Τα χαρακτηριστικά της εσωτερικής ανάλυσης του Chatman η Cohn τα αποδίδει στην ψυχο-αφήγηση.



από την έμμεση μεταφορά των λόγων ή των σκέψεων, ο Chatman τονίζει ότι υπάρχει και ένα είδος έμμεσης μεταφοράς των αισθήσεων και των εντυπώσεων (*free indirect perceptions*). Τέλος, υπογραμμίζοντας το γεγονός ότι στην ελεύθερη έμμεση αφήγηση είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς αν τα λόγια είναι του χαρακτήρα ή του αφηγητή, ο Chatman διακρίνει και έναν άλλο έμμεσο ελεύθερο τρόπο αποτύπωσης του λόγου (“neutralized” *indirect free style*), στον οποίο χαρακτήρας και αφηγητής είναι τόσο κοντά, ώστε δεν έχει σημασία σε ποιον αποδίδονται τα λεγόμενα. Στο είδος αυτό ο καλυμμένος αφηγητής περιγράφει από μια εξωτερική σκοπιά τις σκέψεις του χαρακτήρα με λόγια δικά του ή του χαρακτήρα, έτσι ώστε να φαίνεται ότι υπάρχει ταυτόχρονα μίμηση και διήγηση της εσωτερικής ζωής του προσώπου.

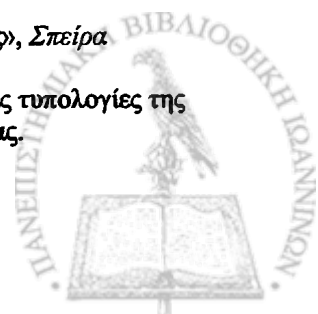
Ολοκληρώνοντας με το θέμα της απόστασης και τους τρόπους παρουσίασης των λόγων, περνάμε στην προοπτική ή εστίαση, η οποία ανήκει επίσης στην κατηγορία της έγκλισης. Η εστίαση ή οπτική γωνία, όπως την ονομάζει ο Todorov, είναι ο τρόπος με τον οποίο μας παρουσιάζονται τα γεγονότα και ελέγχει το «ποιος βλέπει» και όχι το «ποιος μιλάει». Αυτό είναι και το στοιχείο που τη διαχωρίζει από τη φωνή που αφηγείται τα γεγονότα, η οποία, σύμφωνα με τον Chatman, ανήκει στο επίπεδο του λόγου (*discourse*), σε αντίθεση με την οπτική γωνία, που ανήκει στο επίπεδο της ιστορίας (*story*). Η διάκριση, επομένως, εστίασης και φωνής είναι πάντα φανερή, εκτός, ίσως, όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Τζιόβας<sup>32</sup>, από κάποιες φορές, όπως στο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα ή στην αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, όπου η διαφορά ανάμεσα στην εστίαση και στη φωνή είναι δυσδιάκριτη, καθώς «ο ενήλικος πλέον πρωταγωνιστής αφηγείται τα γεγονότα της νεότητάς του πότε μέσα από την οπτική γωνία της νεαρής ηλικίας και πότε της ώριμης».

Ο Todorov αρχικά και ο Genette στη συνέχεια<sup>33</sup> διακρίνουν τρεις τύπους οπτικών γωνιών ή εστιάσεων, όπως τις ονομάζει ο Genette: α) τη μηδενική εστίαση, όπου ο αφηγητής (παντογνώστης) γνωρίζει περισσότερα από τον ήρωα της αφήγησης (π.χ. στα λαϊκά παραμύθια), β) την εσωτερική εστίαση, όπου ο αφηγητής γνωρίζει όσα και ο ήρωας της αφήγησης (π.χ. στις αυτοβιογραφίες) και γ) την εξωτερική εστίαση, όπου ο αφηγητής γνωρίζει λιγότερα από τον ήρωα.<sup>34</sup> Στην εσωτερική εστίαση ο Genette διακρίνει τρία είδη: τη σταθερή, όπου η αφήγηση στηρίζεται στην οπτική γωνία ενός

<sup>32</sup> Δημήτρης Τζιόβας, «Η οπτική γωνία στην αφήγηση και οι υπαγορεύσεις της πλοκής», *Σπείρα* (Καλοκαίρι 1990) αρ. 1, σ. 55.

<sup>33</sup> Για να προσδιορίσει με ακρίβεια την έννοια της εστίασης, ο Genette παραπέμπει στις τυπολογίες της προοπτικής των Rouillon και Todorov, οι οποίες προηγήθηκαν της δικής του τυπολογίας.

<sup>34</sup> Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 127-133.



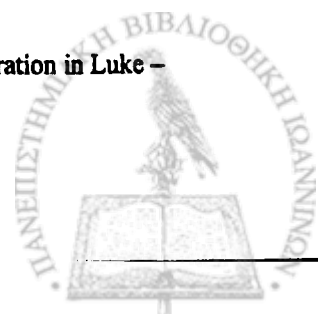
μόνο αφηγηματικού ήρωα, τη μεταβλητή, όπου το εστιακό πρόσωπο μεταβάλλεται, και την πολλαπλή, όπου το ίδιο γεγονός παρουσιάζεται πολλές φορές από την οπτική γωνία διαφορετικών αφηγηματικών προσώπων. Οι τρεις τύποι εστιάσεων συχνά συνυπάρχουν και εναλλάσσονται σε ένα έργο, άλλοτε συνεχώς και άλλοτε μία και μόνο φορά. Όταν οι εναλλαγές είναι στιγμιαίες και μη επαναλαμβανόμενες, τότε δημιουργούνται κάποιες παραβάσεις του εστιακού κώδικα. Έτσι, αν παρέχονται περισσότερες πληροφορίες από όσες επιτρέπει ο εστιακός κώδικας του συνόλου (π.χ. νύξεις για το μέλλον του ήρωα), παρουσιάζεται η παράληψη, ενώ αν παρέχονται λιγότερες πληροφορίες από όσες είναι καταρχήν αναγκαίες (π.χ. απόκρυψη από τον αναγνώστη των σκέψεων του ήρωα που τις γνωρίζει και ο ήρωας και ο αφηγητής), παρουσιάζεται η παράλειψη.

Άμεσα συνδεδεμένο με το θέμα των εστιάσεων είναι και το θέμα των αφηγητών. Οι αφηγητές αποτελούν τα «υποκείμενα της εκφοράς» που ελέγχουν όλη την αφήγηση και που σχετίζονται με την κατηγορία της φωνής. Η ποικιλία τους προσδίδει αφηγηματικό ενδιαφέρον στο έργο και το απεγκλωβίζει από τη μονοδιάστατη μορφή του παντογνώστη αφηγητή. Οι αφηγητές συχνά συγχέονται με τους συγγραφείς, γεγονός που μας επιβάλλει στο σημείο αυτό να τους διαχωρίσουμε.

Ο αφηγητής είναι μια αυτόνομη μορφή δημιουργημένη από το συγγραφέα, όπως και τα πρόσωπα του έργου, η οποία γνωρίζει προσωπικά τα πρόσωπα και τις καταστάσεις στις οποίες αναφέρεται, σε αντίθεση με το συγγραφέα, που απλώς τις φαντάζεται.<sup>35</sup> Ένας συγγραφέας μπορεί να χρησιμοποιεί έναν ή περισσότερους αφηγητές, οι οποίοι γνωρίζουν κάποτε λιγότερα και κάποτε περισσότερα από αυτόν και πρεσβεύουν απόψεις που ποτέ δεν είναι αναγκαστικά ταυτόσημες με τις δικές του, παρ' όλο που η ιδεολογία του έργου είναι η ιδεολογία του νοούμενου συγγραφέα. Η διαφορά του με το νοούμενο συγγραφέα είναι ότι ο αφηγητής μπορεί να λειτουργεί ως ομιλούν υποκείμενο και να υπερβαίνει την ιστορία αλληλεπιδρώντας με το κοινό. Το συγκεκριμένο στοιχείο τον διαχωρίζει και από τους άλλους χαρακτήρες, καθώς ο αφηγητής κάποιες φορές θεωρείται από πολλούς μελετητές<sup>36</sup> μία μορφή χαρακτήρα που αφενός δομείται κατά τη διάρκεια της ιστορίας, όπως και τα άλλα πρόσωπα, αφετέρου, ακόμη και ως πρόσωπο, δεν παύει να επιτελεί τη βασική του αφηγηματική λειτουργία. Ακόμη και σε περιπτώσεις που ο

<sup>35</sup> ό.π., σ. 140.

<sup>36</sup> John A Darr., «Narrator as Character: Mapping a Reader – Oriented Approach to Narration in Luke – Acts», *Semeia* 63, ό.π., σ. 43-44.



αφηγητής εμφανίζεται συνειδητά ως συγγραφέας μέσα στην αφήγηση, η διάκριση μεταξύ τους παραμένει και απλώς αναφερόμαστε πλέον σε συνειδητοποιημένο αφηγητή, ο οποίος έρχεται σε αντίθεση με τον απλό αφηγητή ή τον αφηγητή-παρατηρητή.<sup>37</sup> Το γεγονός της μη ταύτισης του αφηγητή με το συγγραφέα δε σημαίνει πως ο δεύτερος εξαφανίζεται. Ο πραγματικός συγγραφέας γίνεται πάντα αντιληπτός στο επίπεδο της αφήγησης μέσα από τη μορφή του νοούμενου συγγραφέα και στο επίπεδο του κειμένου μέσα από τη διάρθρωση και την κατανομή της αφήγησης.<sup>38</sup>

Ο αφηγητής, λοιπόν, είναι ο φορέας της αφηγηματικής πράξης, του οποίου η προσέγγιση παρουσιάζει προβλήματα, που προέρχονται από τη σύγκυση που παρατηρείται μεταξύ αφηγηματικής φωνής και οπτικής γωνίας και μεταξύ αφηγητή και συγγραφέα, όπως ήδη είδαμε. Ο Genette, για να προσδιορίσει τα είδη των αφηγητών που μπορούν να παρουσιαστούν σε μια ιστορία, έκανε λόγο για αφηγηματικά επίπεδα και για τη σχέση τους με το πρόσωπο της αφήγησης. Σύμφωνα με το Genette, λοιπόν, «κάθε γεγονός που εξιστορείται από μια αφήγηση βρίσκεται σε ένα διηγητικό επίπεδο αμέσως ανώτερο από το επίπεδο στο οποίο βρίσκεται η αφηγηματική πράξη που παράγει αυτή την αφήγηση»<sup>39</sup>. Έτσι, διαμορφώνεται το πρώτο επίπεδο, το εξωδιηγητικό, το δεύτερο, το διηγητικό ή εσωδιηγητικό, το οποίο εξιστορεί γεγονότα που βρίσκονται μέσα στην πρώτη αφήγηση, και το τρίτο, το μεταδιηγητικό, το οποίο εξιστορεί γεγονότα σε μια αφήγηση δευτέρου βαθμού.

Η συγκεκριμένη αφήγηση δευτέρου βαθμού δεν είναι υποχρεωτικά μια προφορική αφήγηση, αλλά μπορεί να πάρει και άλλες μορφές, όπως του γραπτού κειμένου, του φανταστικού λογοτεχνικού έργου, της ποίησης, της εσωτερικής αφήγησης (μονόλογος), της ανάμνησης και του εικονογραφικού ντοκουμέντου, το οποίο ο αφηγητής μετατρέπει σε αφήγηση μέσω της περιγραφής. Πέρα, όμως, από την ποικιλία των μορφών της μεταδιηγητικής αφήγησης, ποικιλία παρουσιάζουν και οι σχέσεις που τη συνδέουν με την πρώτη αφήγηση. Ο πρώτος τύπος σχέσης είναι η άμεση αιτιότητα μεταξύ των γεγονότων της διήγησης και της μεταδιήγησης, με αποτέλεσμα η αφήγηση δευτέρου βαθμού να επιτελεί μια επεξηγηματική λειτουργία. Ο δεύτερος τύπος αποτελεί μια θεματική σχέση αντίθεσης ή αναλογίας, όπου στην περίπτωση της αναλογίας η μεταδιήγηση λειτουργεί ως παράδειγμα που

<sup>37</sup> Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, ό.π., σ. 155.

<sup>38</sup> Βελουδής, *Γραμματολογία*, σ. 136.

<sup>39</sup> Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 150.



νοηματοδοτεί ένα γεγονός της πρώτης αφήγησης. Τέλος, ο τρίτος τύπος αποτελεί μια λειτουργία ψυχαγωγίας ή περιεσπασμού, όπου οι δύο αφηγήσεις δεν έχουν κάποια σαφή σχέση, αλλά η αφηγηματική πράξη είναι αυτή που έχει κάποιο νόημα.

Τα τρία αφηγηματικά επίπεδα που προαναφέραμε δεν είναι στεγανά απομονωμένα, αλλά ανοιχτά στη μεταφορά στοιχείων και στη μετάβαση από το ένα στο άλλο μέσα από την αφηγηματική πράξη. Αν η μετάβαση δε γίνεται μέσα από την αφηγηματική ενέργεια, τότε ο τύπος μετάβασης είναι υπερβατικός και ονομάζεται μετάληψη. Η μετάληψη μπορεί να είναι του αφηγητή, όπου ο εξωδιηγητικός αφηγητής παρεμβάλλεται στο διηγητικό επίπεδο, ή του ήρωα, όπως όταν οι ήρωες ξεπηδούν από ζωγραφιές, φωτογραφίες, όνειρα, πίνακες και αναμνήσεις. Επίσης, μετάληψη έχουμε και όταν ένα πρόσωπο ή ο αφηγητής λέει κάτι σαν να είναι διηγητικό, ενώ ανήκει, είτε το μαντεύουμε είτε έχει παρουσιαστεί ως τέτοιο, στο μεταδιηγητικό επίπεδο. Η μορφή αυτής της μετάληψης ονομάζεται ψευδοδιηγητική αφήγηση.<sup>40</sup>

Ανάλογα με την παρουσία του αφηγητή στα τρία αφηγηματικά επίπεδα και τη σχέση του με αυτά διαμορφώνονται και τρεις τύποι αφηγητών: ο εξωδιηγητικός, ο διηγητικός και ο μεταδιηγητικός. Οι συγκεκριμένοι τύποι αφηγητών εμπλουτίζονται με τη δημιουργία νέων τύπων, οι οποίοι διαμορφώνονται ανάλογα με τη σχέση του αφηγητή με την ιστορία. Έτσι, αν ο αφηγητής δεν έχει σχέση με την ιστορία που αφηγείται, είναι ετεροδιηγητικός και έχουμε ετεροδιηγητική αφήγηση, ενώ, αν συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται, είναι ομοδιηγητικός και έχουμε ομοδιηγητική αφήγηση. Ενώ στην ετεροδιηγητική αφήγηση δεν υπάρχουν διαβαθμίσεις, στην ομοδιηγητική υπάρχουν δύο είδη ομοδιηγητικού αφηγητή. Στο πρώτο ο αφηγητής είναι και ο πρωταγωνιστής της αφήγησης και αυτοδιηγητικός αφηγητής, ενώ στο δεύτερο ο αφηγητής παίζει δευτερεύοντα ρόλο ως παρατηρητής ή μάρτυρας.<sup>41</sup>

Ο Genette, συνδυάζοντας τους παραπάνω τύπους αφηγητών, διέκρινε τέσσερις βασικούς τύπους αφηγητή ανάλογα με τη θέση του στο αφηγηματικό επίπεδο και ως προς τη σχέση του με την ιστορία. Έτσι, αναφέρει τον εξωδιηγητικό-ετεροδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος είναι αφηγητής του πρώτου επιπέδου που αφηγείται μια ιστορία στην οποία δε μετέχει, τον εξωδιηγητικό-ομοδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος είναι αφηγητής πρώτου επιπέδου που αφηγείται την ιστορία του, τον εσωδιηγητικό-ετεροδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος είναι αφηγητής του δεύτερου επιπέδου που

<sup>40</sup> ό.π., σ. 164.

<sup>41</sup> Gérard Genette, *Narrative Discourse*, ό.π., σ. 244-245.



διηγείται ιστορίες χωρίς να μετέχει σε αυτές, και τον εσωδιηγητικό-ομοδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος είναι αφηγητής του δευτέρου επιπέδου που διηγείται την ιστορία του.<sup>42</sup>

Η διάκριση των τεσσάρων τύπων αφηγητών προέκυψε από την αντίληψη του Genette ότι η διάκριση της αφήγησης σε πρωτοπρόσωπη και τριτοπρόσωπη είναι ανεπαρκής, καθώς βασίζεται στη διαφοροποίηση του σταθερού στην ουσία σημείου της παρουσίας του αφηγητή. Για το Genette ο αφηγητής είναι πάντα παρών, αφού ανά πάσα στιγμή μπορεί να αναφερθεί στον εαυτό του σε πρώτο πρόσωπο. Άρα η αφήγηση θα πρέπει να διαφοροποιείται ανάλογα με την αφηγηματική στάση και όχι με το γραμματικό πρόσωπο. Η συγκεκριμένη, βέβαια, αντίληψη δε σημαίνει πως η επιλογή του γραμματικού προσώπου είναι τελείως ανεξάρτητη από τη θέση του αφηγητή στην αφήγηση. Έτσι, αν η αφήγηση είναι σε πρώτο πρόσωπο, τότε αυτόματα γίνεται αντιληπτό πως ο αφηγητής ταυτίζεται με τον ήρωα, ενώ, αντίθετα, αν η αφήγηση είναι σε τρίτο πρόσωπο, τότε ο αφηγητής δεν ταυτίζεται με ένα συγκεκριμένο ήρωα.

Εκτός, όμως, από το Genette, που απέρριψε τη διαφοροποίηση της αφήγησης ανάλογα με την παρουσία ή μη του πρώτου προσώπου της προσωπικής αντωνυμίας, υπάρχει και ένας άλλος θεωρητικός, ο Stanzel, ο οποίος θεώρησε ότι το καθοριστικό σε μια αφήγηση δεν είναι η παρουσία του πρώτου ή του τρίτου προσώπου της προσωπικής αντωνυμίας, αλλά «η τοποθέτηση του προσώπου που υποδηλώνει η προσωπική αντωνυμία εντός ή εκτός του πλασματικού κόσμου των προσώπων ενός μυθιστορήματος ή αφηγήματος»<sup>43</sup>. Η συμμετοχή ή μη του αφηγητή στα γεγονότα της ιστορίας της αφήγησης προτάθηκε από το Stanzel και ως κριτήριο διάκρισης των οπτικών γωνιών. Με το συγκεκριμένο τρόπο συνδύασε τις κατηγορίες της έγκλισης και της φωνής, διαμορφώνοντας τις «αφηγηματικές καταστάσεις» που δεν υιοθέτησε Genette, καθώς τις θεώρησε περιοριστικές. Ο Genette απέρριψε τις καθολικές ρυθμίσεις του Stanzel και πρότεινε απλώς συνδυασμούς χωρίς περιορισμούς, οι οποίοι βασίζονται στις παραμέτρους της εστίασης, της σχέσης αφηγητή-ιστορίας και του επιπέδου της αφήγησης.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Βλ. τους σχηματικούς πίνακες στο Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 169 και στο Chatman, *Narrative Discourse*, σ. 186.

<sup>43</sup> F. K. Stanzel, «Οι συνιστώσες των τυπικών αφηγηματικών καταστάσεων: Πρόσωπο, προοπτική, τρόπος», στο *Θεωρία της αφήγησης*, ό.π., σ. 72.

<sup>44</sup> Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 177.





Ολοκληρώνοντας την ενότητα που αναφέρεται στις αφηγηματικές τεχνικές παρουσίασης των χαρακτήρων, δε θα πρέπει να παραλείψουμε να αναφερθούμε στην κατηγορία του χρόνου. Ένας χαρακτήρας μπορεί να παρουσιαστεί στα πλαίσια των σχέσεων τάξης μέσα από τμήματα της αφήγησης που ακολουθούν διαδοχικά το ένα το άλλο, μέσα από προλήψεις ή μέσα από αναλήψεις.

Ανάληψη (flashback), σύμφωνα με το Genette,<sup>45</sup> αποτελεί κάθε εκ των υστέρων αναφορά ενός γεγονότος που προηγείται από το χρονικό σημείο της αφήγησης στο οποίο βρισκόμαστε. Οι αναλήψεις διακρίνονται σε δύο βασικά είδη ως προς τη φορά: α) στην εξωτερική ανάληψη, η οποία αφορά σε γεγονός προγενέστερο από τη χρονική αφετηρία της πρωταρχικής αφήγησης χωρίς να την τέμνει (π.χ. η αναφορά στην παιδική ηλικία ενός προσώπου), β) στην εσωτερική ανάληψη, όπου υπάρχει κάποιο σημείο τομής και κατά κάποιο τρόπο η ανάληψη εισχωρεί στην πρωταρχική αφήγηση (π.χ. αφήγηση γεγονότος που έχει συμβεί μετά τη χρονολογία που ορίζεται ως έναρξη του μυθιστορήματος) και γ) στη μεικτή ανάληψη, όπου η ανάληψη οδηγεί σε ένα χρονικό σημείο που συνιστά παρελθόν σε σχέση με το χρονικό σημείο της πρωταρχικής αφήγησης που θεωρείται παρόν, αλλά το εύρος της είναι τόσο μεγάλο ώστε να φτάσει το παρόν της πρωταρχικής αφήγησης και να το ξεπεράσει.

Οι αναλήψεις επίσης διαχωρίζονται σε ετεροδιηγητικές και ομοδιηγητικές. Ετεροδιηγητική ανάληψη έχουμε, για παράδειγμα, όταν στην αφήγηση γίνεται αναφορά σε ένα πρόσωπο που είναι ετεροδιηγητικό, επειδή αφορά μια εξωτερική γραμμή της πρωταρχικής ιστορίας, ενώ ομοδιηγητική ανάληψη έχουμε όταν η ανάληψη αφορά την ίδια γραμμή δράσης με αυτή της πρωταρχικής αφήγησης. Οι εσωτερικές ομοδιηγητικές αναλήψεις διακρίνονται, επίσης, σε δύο κατηγορίες: στις συμπληρωματικές, οι οποίες «περιλαμβάνουν αναδρομικά τμήματα κειμένου που έρχονται εκ των υστέρων να καλύψουν ένα προηγούμενο κενό της αφήγησης»<sup>46</sup> και στις επαναληπτικές αναλήψεις ή υπενθυμίσεις, οι οποίες οδηγούν σε πλεονασμό και οι οποίες σπάνια είναι μακροσκελείς, αφού αποτελούν νύξεις της αφήγησης στο ίδιο της το παρελθόν, με αφορμή μια αντίθεση ή μια αναλογία καταστάσεων. Ως προς το εύρος, οι αναλήψεις διακρίνονται σε μερικές και πλήρεις, όπου μερική ανάληψη ονομάζεται η αναδρομή στο παρελθόν που καταλήγει σε έλλειψη (αναφέρεται σε μεμονωμένα και συγκεκριμένα γεγονότα του παρελθόντος) χωρίς να συναντήσει την

<sup>45</sup> Για τις πληροφορίες στην κατηγορία του χρόνου βλ. Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 47 κ.ε.

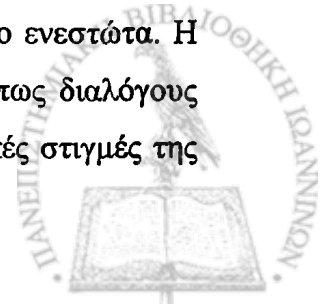
<sup>46</sup> *ό.π.*, σ. 50.



πρωταρχική αφήγηση και πλήρης ονομάζεται η ανάληψη που συναντά την πρωταρχική αφήγηση χωρίς να διαλύεται η συνοχή ανάμεσα στα δύο τμήματα της ιστορίας (π.χ. μέσα από ένα γεγονός του παρελθόντος γίνεται αναδρομή σε βασικούς σταθμούς της ζωής ενός προσώπου μέχρι την αρχή της πρωταρχικής αφήγησης). Οι πλήρεις αναλήψεις σχετίζονται με την έναρξη της αφήγησης *in medias res* και στοχεύουν στο να αποκαταστήσουν τα προηγούμενα γεγονότα της αφήγησης.

Το διαχωρισμό των αναλήψεων ως προς τη φορά ακολουθεί και η πρόληψη (*flashforward*), η οποία αποτελεί την εκ των προτέρων αφήγηση ενός μεταγενέστερου γεγονότος. Έτσι, έχουμε εξωτερική πρόληψη όταν δεν τέμνονται οι δύο αφηγήσεις και εσωτερική πρόληψη όταν τέμνονται. Οι εσωτερικές προλήψεις χωρίζονται επίσης σε ετεροδιηγητικές και ομοδιηγητικές. Ετεροδιηγητικές είναι οι εσωτερικές προλήψεις που αναφέρονται σε ένα πρόσωπο έξω από τη βασική αφήγηση, που ωστόσο αργότερα αποκτά αναδρομική σημασία (π.χ. ένα πρωτοεμφανιζόμενο πρόσωπο που αργότερα παίζει σημαντικό ρόλο). Ομοδιηγητικές είναι οι εσωτερικές προλήψεις που αναφέρονται στην ίδια γραμμή δράσης με την πρωταρχική αφήγηση. Οι εσωτερικές ομοδιηγητικές προλήψεις διακρίνονται με τη σειρά τους σε συμπληρωματικές, οι οποίες συμπληρώνουν εκ των προτέρων μελλοντικά χάσματα της αφήγησης, και σε επαναληπτικές, οι οποίες επαναλαμβάνουν τμήμα της αφήγησης που πρόκειται να ακολουθήσει. Τέλος, ανάλογος με το διαχωρισμό των αναλήψεων ως προς το εύρος είναι και ο διαχωρισμός των προλήψεων (μερικές και πλήρεις).

Στα πλαίσια των σχέσεων διάρκειας, οι χαρακτήρες μπορούν να παρουσιαστούν μέσα από παύσεις, περιλήψεις, σκηνές και ελλείψεις. Περίληψη είναι η αφήγηση με μικρή έκταση, που μπορεί να αναφέρεται σε αρκετές ημέρες, μήνες ή χρόνια, χωρίς να δίνονται λεπτομέρειες αναφερόμενες σε πράξεις ή λόγια. Η περίληψη είναι κατάλληλη για περιγραφές προσώπων που εμφανίζονται για πρώτη φορά και είναι αναγκαίο για την ιστορία να περιγραφεί με συντομία το παρελθόν τους. Η παύση λειτουργεί όταν ο αφηγητής διακόπτει την ιστορία και παρεμβάλλει ένα σχόλιο ή στοχασμό του για κάποιο γεγονός ή πρόσωπο, ή περιγράφει ένα αντικείμενο ή τοπίο που δεν το βλέπουν εκείνη τη στιγμή οι ήρωες και που στοχεύει στο να πληροφορήσει τους αναγνώστες. Είδος παύσης αποτελεί και η συλλογιστική παρέκβαση, όπου ο αφηγητής εκφέρει το λόγο του συνήθως σε χρόνο ενεστώτα. Η σκηνή μάς μεταφέρει δραματικά γεγονότα της πλοκής του έργου, όπως διαλόγους (διαλογικές σκηνές), μέσα από τους οποίους μας δίνονται οι σημαντικές στιγμές της



ζωής των ηρώων, καθώς και η δυνατότητα να παρακολουθήσουμε τις σχέσεις των ηρώων με τα άλλα πρόσωπα άμεσα, χωρίς την προοπτική του αφηγητή. Ολοκληρώνοντας την εξέταση των σχέσεων διάρκειας, ο Genette αναφέρεται στην έλλειψη σε σχέση με το χρόνο και τη διακρίνει σε κατηγορίες και υποκατηγορίες, ανάλογα με τη δήλωση ή μη του χρόνου που παραλείπεται και ανάλογα με τη μορφή που παρουσιάζει στο κείμενο. Έτσι, με κριτήριο την πρώτη κατηγορία, αναφέρει την προσδιορισμένη έλλειψη, όπου το διάστημα που παραλείπεται είναι προσδιορισμένο, και τη μη προσδιορισμένη έλλειψη, όπου συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Με βάση τη δεύτερη κατηγορία, αναφέρει τις εκπεφρασμένες ελλείψεις, όπου υπάρχει δήλωση του χρόνου που παραλείπεται και η οποία καταλαμβάνει ένα μέρος του κειμενικού χώρου (π.χ. πέρασαν μερικά χρόνια ευτυχίας), τις υπονοούμενες ελλείψεις, οι οποίες δε δηλώνονται στο κείμενο, αλλά συμπεραίνονται από τον αναγνώστη από ένα κενό χρόνου ή από τη διακοπή της αφηγηματικής συνέχειας, και τις υποθετικές ελλείψεις, οι οποίες δεν είναι αισθητές, αλλά φανερώνονται στη συνέχεια από μια συμπληρωματική ανάληψη.

Τέλος, στα πλαίσια των σχέσεων συχνότητας, οι χαρακτήρες μπορούν να παρουσιαστούν συνολικά ή μέσα από τη δράση και τα λόγια τους μία ή και περισσότερες φορές. Έτσι, βασικά χαρακτηριστικά των ηρώων μπορούν να εμφανιστούν μέσα από τη μοναδική αφήγηση (αφήγηση μια φορά αυτού που συνέβη μια φορά), μέσα από την επαναληπτική αφήγηση (αφήγηση N φορές αυτού που συνέβη μια φορά) και μέσα από τη θαμιστική αφήγηση (αφήγηση μια φορά αυτού που συνέβη N φορές). Η θαμιστική αφήγηση διακρίνεται σε εξωτερική και εσωτερική. Στην εξωτερική συνδεόμαστε με την εξωτερική περίοδο, τα εξωτερικά χρονικά όρια της μοναδικής σκηνής στην οποία παρεμβάλλεται. Και στην εσωτερική, συνδεόμαστε με το χρονικό πεδίο της μοναδικής σκηνής, η διάρκεια της οποίας, όμως, αντιμετωπίζεται με θαμιστικό τρόπο.



**ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ**

**ΤΟ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ**

**ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ ΣΤΑ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ ΤΗΣ  
ΖΩΡΖ ΣΑΡΗ: 1969-1995**



### ΜΕΘΟΔΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ – ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ

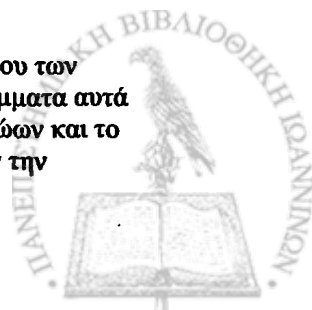
#### 5.1 Στόχος της έρευνας

##### 5.1.1 Γενικά

Από όσα έχουμε δει μέχρι τώρα, γίνεται φανερό πως οι χαρακτήρες αποτελούν βασικό στοιχείο του λογοτεχνικού κειμένου είτε αυτό ανήκει στη λογοτεχνία για ενηλίκους είτε στην παιδική και νεανική λογοτεχνία. Ωστόσο, παρ' όλο που στη λογοτεχνία για μεγάλους πολλές είναι οι μελέτες που πραγματεύονται το ζήτημα των χαρακτήρων τόσο μεμονωμένα όσο και στα πλαίσια της ανάπτυξης αφηγηματικών θεωριών και μοντέλων, στην παιδική και νεανική λογοτεχνία, όπως έχουμε ξαναπεί, είναι πολύ λιγότερες και κατά κύριο λόγο δεν ασχολούνται με την αφηγηματολογική ανάλυση και εξέτασή τους.

Με αφορμή, λοιπόν, τη συγκεκριμένη διαπίστωση, επιλέξαμε να εξετάσουμε τους χαρακτήρες στα μυθιστορήματα της Ζωρζ Σαρή επιδιώκοντας να αναλύσουμε σε αφηγηματολογική βάση χαρακτήρες που ανήκουν στο χώρο του μυθιστορήματος και όχι στο χώρο του μύθου, της μικρής ιστορίας ή του παραμυθιού, περιοχές που λίγο ή πολύ έχουν ήδη διερευνηθεί στο επίπεδο των ηρώων και των λειτουργιών τους. Η επιλογή της συγκεκριμένης συγγραφέα έγινε γιατί παρουσιάζει πλούσιο πεζογραφικό έργο, στο οποίο οι αναγνώστες ανταποκρίνονται με αμείωτο ενδιαφέρον από το 1969 μέχρι σήμερα, δίνοντας έμφαση και σχολιάζοντας κυρίως τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες, με τους οποίους και ταυτίζονται.<sup>1</sup> Το γεγονός αυτό προκάλεσε και το

<sup>1</sup> Η διαπίστωση αυτή προέκυψε μετά από διεξοδική μελέτη και αποδελτίωση του αρχείου των γραμμάτων των αναγνωστών προς τη Ζωρζ Σαρή, από το 1976 μέχρι σήμερα. Στα γράμματα αυτά έντονο είναι το ενδιαφέρον των παιδιών και εφήβων αναγνωστών για την τύχη των ηρώων και το ενδεχόμενο να αποτελούν πραγματικά πρόσωπα. Τα περισσότερα ερωτήματα αφορούν την



δικό μας ενδιαφέρον, παρακινώντας μας να ασχοληθούμε με τους χαρακτήρες της Ζωρζ Σαρή και τη διερεύνηση της πιθανής ιδιαιτερότητάς τους.

### 5.1.2 Στόχοι έρευνας

Παρ' όλο που πολλοί από τους χαρακτήρες των μυθιστορημάτων της Ζωρζ Σαρή παραπέμπουν σε πρόσωπα που η ίδια γνώρισε στη ζωή της, επιλέξαμε να μην ασχοληθούμε με τους χαρακτήρες ως πραγματικά πρόσωπα, έξω από το επίπεδο του κειμένου, αλλά να τους αντιμετωπίσουμε ως μυθιστορηματικές οντότητες, που χάνουν την πραγματική τους υπόσταση από τη στιγμή που εισάγονται στο μυθιστορηματικό κόσμο. Στόχος μας δεν ήταν να διαπιστώσουμε το κατά πόσο οι ήρωες των μυθιστορημάτων αυτών ανταποκρίνονται στα στενά όρια του ρεαλισμού των περασμένων δεκαετιών, αλλά το κατά πόσο ανταποκρίνονται στο κριτήριο της αληθοφάνειας και της ζωντάνιας που προβάλλουν οι κριτικοί της σύγχρονης παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας, χωρίς ταυτόχρονα να χάνουν τη λογοτεχνική τους αξία.

Επιδιώξη μας ήταν, λοιπόν, να αναζητήσουμε τις μορφές ρεαλισμού των χαρακτήρων της Ζωρζ Σαρή, καθώς και τις αφηγηματικές επινοήσεις της για την παρουσίαση και δόμησή τους. Επιπλέον, εκείνο που μας ενδιέφερε ήταν να εντοπίσουμε τα είδη και τις μορφές των χαρακτήρων που παρουσιάζονται στα υπό εξέταση μυθιστορήματα και να επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε αν και κατά πόσο υπάρχει διαφοροποίηση στα επιμέρους ρεαλιστικά στοιχεία, καθώς και στις κατά περίπτωση αφηγηματικές τεχνικές ανάλογα με το είδος στο οποίο ανήκουν.

## 5.2 Σύσταση του δείγματος

### 5.2.1 Γενικά

Η συλλογή του υλικού στην έρευνά μας έγινε από ένα δείγμα του πεζογραφικού έργου της Ζωρζ Σαρή το οποίο καλύπτει τη χρονική περίοδο από το 1969 (*Ο Θησαυρός της Βαγίας*) έως το 1995 (*Ε.Π.*). Επιλέξαμε να εξετάσουμε μόνο τα μυθιστορήματά της και όχι το σύνολο του έργου της γιατί στο λογοτεχνικό αυτό είδος

---

πρωταγωνιστριά της Ζωή και την πραγματική της ταυτότητα. Οι αναγνώστες επίσης αναγνωρίζουν και τη διακειμενικότητα των χαρακτήρων.



παρουσιάζεται ένας μεγάλος αριθμός χαρακτήρων, οι οποίοι ως επί το πλείστον διαθέτουν ποικιλία χαρακτηριστικών γνωρισμάτων, αναπτύσσονται και δεν είναι μονοδιάστατοι και αποκλειστικά εξαρτήματα της πλοκής, όπως συμβαίνει με την πλειονότητα των μικρών παιδικών ιστοριών.

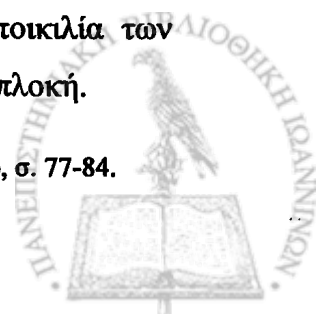
Η αναγκαιότητα ύπαρξης ενός χρονικού ορίου προήλθε από το γεγονός ότι η Ζωρζ Σαρή είναι μια εν ενεργεία συγγραφέας, οπότε το έργο της βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη. Η επιλογή οριοθέτησης των προς εξέταση μυθιστορημάτων στο έτος 1995 προέκυψε από την πεποίθησή μας ότι με το *Ε.Π.* συμπεριλαμβάνουμε στο δείγμα μας ένα μεγάλο αριθμό έργων, τα οποία καλύπτουν σε ικανοποιητικό βαθμό όχι μόνο την ποικιλία των χαρακτήρων αλλά και των θεμάτων, των χωρο-χρονικών πλαισίων και των αφηγηματικών τεχνικών που συναντάμε στο συνολικό πεζογραφικό έργο της συγγραφέα. Η ύπαρξη του συνόλου των προαναφερόμενων στοιχείων κρίνεται απαραίτητη για τη διεξοδικότερη και πιο ολοκληρωμένη ανάλυση και επεξεργασία του υλικού μας.

Τέλος, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι στη συγκεκριμένη επιλογή συνηγόρησε και το ότι μέχρι τη συγκεκριμένη περίοδο η Ζωρζ Σαρή έχει ολοκληρώσει έναν κύκλο δημιουργίας, ο οποίος καθορίζεται από τη «στροφή» που πραγματοποίησε με τα έργα της *Το παραράδιασμα* και *Κρίμα κι άδικο...*, τα οποία, σύμφωνα με τους κριτικούς, αποτελούν δείγματα συγγραφικής ωριμότητας. Το γεγονός αυτό επηρεάζει και τους χαρακτήρες των έργων της, οι οποίοι, επίσης, ολοκληρώνονται και ωριμάζουν αφηγηματικά, οπότε και θα αποτελούσε παράλειψη η μη περίληψή τους στο δείγμα μας.

### **5.2.2 Κριτήρια επιλογής του υλικού**

Το υλικό της έρευνάς μας, όπως έχουμε προαναφέρει, αποτελούν οι χαρακτήρες στα δεκατρία πρώτα μυθιστορήματα της Ζωρζ Σαρή. Με τον όρο «χαρακτήρες» αντιλαμβανόμαστε τα πρόσωπα εκείνα στον κόσμο του μυθιστορήματος τα οποία αναφέρονται και παραπέμπουν στην καθημερινή ζωή και τα οποία διακρίνονται από ένα σύνολο χαρακτηριστικών γνωρισμάτων που αποδίδονται στο πρόσωπό τους.<sup>2</sup> Επομένως, όλα τα πρόσωπα που διαθέτουν χαρακτηριστικά γνωρίσματα είναι χαρακτήρες, οι οποίοι διαφοροποιούνται ποιοτικά, ανάλογα με την ποικιλία των χαρακτηριστικών που διαθέτουν και το ρόλο τους στην ιστορία και στην πλοκή.

<sup>2</sup> Βλ. τις απόψεις του Seymour Chatman και της Rimmon-Kennan στο δεύτερο κεφάλαιο, σ. 77-84.



Στη συγκεκριμένη μελέτη, θέλοντας να αποκλείσουμε τους χαρακτήρες που δεν έχουν ιδιαίτερη εμπλοκή στην ιστορία, εστιάζουμε το ενδιαφέρον μας και αναλύουμε αυτούς που: α) εμφανίζονται περισσότερες από δύο έως τρεις φορές στην ιστορία και β) διαθέτουν περισσότερα από δύο ή τρία χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Έτσι, ασχολούμαστε με τα πρόσωπα εκείνα των μυθιστορημάτων τα οποία διαδραματίζουν κάποιον ρόλο στη ζωή των βασικών χαρακτήρων και στην ιστορία του έργου.

### 5.3 Μέθοδος ανάλυσης των χαρακτήρων

Η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε για τη διερεύνηση των στόχων μας ήταν η ανάλυση περιεχομένου. Η επιλογή της συγκεκριμένης μεθόδου υπαγορεύτηκε από το γεγονός ότι το υλικό της έρευνάς μας προέρχεται από βιβλία, τα οποία αποτελούν μέσα επικοινωνίας. Η ανάλυση περιεχομένου, όπως διεξοδικά προδιαγράφηκε από τον B. Berelson, ενδιαφέρεται για το περιεχόμενο της ποικιλόμορφης επικοινωνίας, το οποίο νοείται ως «το σώμα των νοημάτων που προκύπτουν μέσα από τα σύμβολα (λεκτικά, μουσικά, νοηματικά κτλ.) και τα οποία συνιστούν την επικοινωνία»<sup>3</sup>. Βασικό χαρακτηριστικό της είναι η αντικειμενικότητα, η εξαντλητικότητα και ο σεβασμός της σημασίας.<sup>4</sup>

Η ανάλυση περιεχομένου χρησιμοποιείται, ανάλογα με το ζητούμενο της έρευνας, με δύο μορφές: α) την ποσοτική ανάλυση, η οποία βασίζεται σε ποσοτικά δεδομένα (αριθμούς) και β) την ποιοτική ανάλυση, η οποία χρησιμοποιείται όταν δεν ενδιαφέρει η απόλυτη αριθμητική ακρίβεια των συμπερασμάτων και όταν αναζητούνται βαθύτερα, έμμεσα νοήματα. Η διαφοροποίηση, βέβαια, των δύο αυτών τύπων δε σημαίνει ότι ο ένας αποκλείει τον άλλον, σύμφωνα με τον B. Berelson<sup>5</sup>. Αντίθετα, ο ένας συμπληρώνει τον άλλον, καθώς στη μεθοδολογία της ποιοτικής ανάλυσης υπάρχουν στοιχεία ποσοτικής ανάλυσης (π.χ. όταν γίνεται χρήση ποσοτικών όρων, όπως «συχνά», «σπάνια», «επαναλαμβανόμενα» κτλ.) και στην ποσοτική ανάλυση παρέχονται συχνότητες διαφορετικών ποιοτικών στοιχείων ή κατηγοριών.

<sup>3</sup> Bernard Berelson, *Content analysis in communication research*, New York, Hafner Publishing Co., 1971, σ. 13.

<sup>4</sup> Μαρία Πάλλα, «Η ανάλυση περιεχομένου», *Φιλολόγος*, αρ. 67 (Άνοιξη 1992), σ. 46.

<sup>5</sup> Bernard Berelson, *ό.π.*, σ. 116.





Η επιλογή του τύπου της ανάλυσης προκύπτει συνήθως από το θέμα και τους στόχους της ίδιας της έρευνας. Έτσι, στη δική μας περίπτωση κρίναμε πως καταλληλότερη για την επεξεργασία και παρουσίαση των δεδομένων μας είναι η ποιοτική μορφή της ανάλυσης περιεχομένου, καθώς δε μας ενδιαφέρει η εξαγωγή ποσοτικών συμπερασμάτων σε σχέση με τους χαρακτήρες, αλλά η ποιοτική ανάλυσή τους, σε σχέση με το είδος, τη μορφή και την «κατασκευή» τους στην εξέλιξη του κειμένου.<sup>6</sup>

Με βάση, λοιπόν, τους στόχους της έρευνας και το υλικό μας, προχωρήσαμε στην κατασκευή κατηγοριών και υποκατηγοριών ανάλυσης, οι οποίες αποτελούν τον ακρογωνιαίο λίθο για την επιτυχία της ανάλυσης περιεχομένου. Ο ρόλος των κατηγοριών, στο βαθμό που είναι σαφώς προσδιορισμένες και επαρκώς προσαρμοσμένες στο πρόβλημα και στο περιεχόμενο<sup>7</sup>, είναι καθοριστικός, καθώς «συνιστούν τα στοιχεία μιας πολύπλοκης οργάνωσης πλούσιας σε πληροφοριακό περιεχόμενο που αντιστοιχούν στο ερμηνευτικό σύστημα επί του συνόλου του σώματος του υλικού»<sup>8</sup>.

### **5.3.1 Το σύστημα κατηγοριών ανάλυσης των χαρακτήρων**

Για τη δημιουργία του γενικότερου πλαισίου κατηγοριών ανάλυσης των χαρακτήρων στηριχτήκαμε στο αφηγηματικό μοντέλο του Chatman, καθώς θεωρούμε ότι οι χαρακτήρες της Ζωρζ Σαρή εντάσσονται στη λογική του συγκεκριμένου μοντέλου, αφού ούτε αποτελούν απλώς παράγοντες της πλοκής, ούτε εξαντλούνται στα στενά όρια του ρεαλισμού. Ο Chatman<sup>9</sup>, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, υποστηρίζει πως ο χαρακτήρας ανήκει στο επίπεδο της ιστορίας (story), γίνεται αντιληπτός και αντιμετωπίζεται ως «παράδειγμα», κατασκευάσμα χαρακτηριστικών γνωρισμάτων, θεωρείται ον ανοιχτό και αυτόνομο και όχι περιορισμένο σε λέξεις και σε λειτουργίες της πλοκής και επαναδομείται από τον αναγνώστη μέσα από στοιχεία που ανακοινώνονται ή υπονοούνται και επικοινωνούν μέσω του λόγου (discourse). Έτσι, θέλοντας να προχωρήσουμε σε μια σφαιρική εξέταση και ανάλυση των χαρακτήρων

<sup>6</sup> Επίσης, το γεγονός ότι η ποιοτική ανάλυση ενδείκνυται για την καταγραφή και ανάλυση των έμμεσων, μη επιφανειακών νοημάτων του εξεταζόμενου υλικού, καθώς και το ότι ο B. Berelson (σ. 140-141) ορίζει το λογοτεχνικό χαρακτήρα ως μονάδα της ποιοτικής ανάλυσης, αποτέλεσαν κριτήρια που συνέτειναν στην επιλογή μας.

<sup>7</sup> *ό.π.*, σ. 147.

<sup>8</sup> Μαρία Πάλλα, *ό.π.*, σ. 54.

<sup>9</sup> Βλ. τις απόψεις του Seymour Chatman στο δεύτερο κεφάλαιο, σ. 77-81.



προσανατολιστήκαμε στη διερεύνηση και των δύο αυτών επιπέδων, σχηματίζοντας τις ανάλογες κατηγορίες.<sup>10</sup> Κάθε κατηγορία, σύμφωνα με το στόχο της έρευνάς μας, διερευνήθηκε σε σχέση με τα τρία είδη των χαρακτήρων που θα περιγράψουμε παρακάτω, με βάση τα οποία εξήχθησαν και τα συμπεράσματά μας.

### 5.3.1.1 Ο ρεαλισμός των χαρακτήρων

Προκειμένου να εξεταστεί ο ρεαλισμός των χαρακτήρων, οι κατηγορίες που διαμορφώθηκαν στηρίχτηκαν στις προϋποθέσεις για τη δόμηση του «εγώ» και για το βαθμό αληθοφάνειας των προσώπων που προβάλλουν συμπληρωματικά στον Chatman, ο Κούντερα και ο Δημήτρης Πλατανίτης, τις απόψεις των οποίων έχουμε αναφέρει διεξοδικά σε προηγούμενο κεφάλαιο. Αναζητώντας τις μορφές ρεαλισμού των χαρακτήρων στο επίπεδο της ιστορίας, σχηματίσαμε κατηγορίες οι οποίες ανταποκρίνονται ταυτόχρονα στις νεότερες και πιο κλασικές τάσεις του ρεαλισμού και διερευνούν την αληθοφάνεια των προσώπων, τόσο στα πλαίσια του εσωτερικού τους κόσμου όσο και στα πλαίσια των εξωτερικών χαρακτηριστικών τους. Έτσι, οι κατηγορίες που διαμορφώνονται έχουν ως εξής:

#### α) Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των χαρακτήρων

Για να μπορέσουμε να αναλύσουμε τους χαρακτήρες, πρέπει να τους περιγράψουμε και να τους κατηγοριοποιήσουμε. Για να γίνει αυτό, χρειάζεται να διαπιστώσουμε την ποιότητα και την ποσότητα των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων που διαθέτουν και το είδος στο οποίο ανήκουν. Έτσι, καταγράψαμε τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των χαρακτήρων, όπως διαμορφώνονται άμεσα ή έμμεσα στη διάρκεια του κειμένου, ταξινομώντας τον καθένα τους στο είδος στο οποίο ανήκει. Η καταγραφή έγινε με βάση τη χρονική σειρά συγγραφής των μυθιστορημάτων και μέσα από την αποδελτίωση των λόγων, των σκέψεων και των πράξεων των χαρακτήρων, καθώς και των σχολίων του αφηγητή. Στόχο είχε τον εντοπισμό της ύπαρξης ή μη του εσωτερικού υπαρξιακού κόσμου των χαρακτήρων, ο οποίος αποτελεί βασικό κριτήριο του ρεαλιστικού χαρακτήρα τους τους. Επίσης, με τη συγκεκριμένη κατηγορία ανάλυσης, ελέγχθηκε η συνέπεια των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων τους σε σχέση

<sup>10</sup> Το μοντέλο του Chatman, κατά κάποιο τρόπο, συμπίπτει με το χονδρικό διαχωρισμό των κατηγοριών του B. Berelson. Ο Berelson μιλώντας για τη «φύση» των κατηγοριών ανάλυσης, τις διαχωρίζει σε αυτές που αφορούν στο τι λέγεται (αναφέροντας ανάμεσα σε άλλες και μια κατηγορία για τα χαρακτηριστικά των χαρακτήρων) και σε αυτές που αφορούν στο πώς λέγεται αυτό (αναφέροντας ενδεικτικά μια κατηγορία για τις γραμματικές και συντακτικές δηλώσεις μέσω των οποίων δομείται η αναλυόμενη μορφή επικοινωνίας), *ό.π.*, σ. 148-149, 155-156, 158-159.



με την ηλικία, το κοινωνικό και πνευματικό τους επίπεδο, και η εξέλιξη των προσώπων μέσα στα μυθιστορήματα, σε σχέση πάντα με το είδος τους.

Στην κατηγορία αυτή, κατ' εξαίρεση, επιλέξαμε να συνεξετάσουμε και να παρουσιάσουμε τους διακειμενικούς χαρακτήρες του δείγματός μας που ανήκουν στο ίδιο είδος. Ωστόσο, θα πρέπει να τονίσουμε ότι η έμφαση δε δόθηκε στη διακειμενική παρουσία των χαρακτήρων αυτών, αλλά στα κοινά χαρακτηριστικά τους. Για το λόγο αυτό τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των συγκεκριμένων προσώπων τα παρουσιάσαμε όχι με τη σειρά που γράφτηκαν τα μυθιστορήματα στα οποία εμφανίζονται, αλλά σύμφωνα με την ηλικία που έχουν οι χαρακτήρες σε κάθε έργο. Έτσι, για παράδειγμα, ενώ ο σφαιρικός χαρακτήρας της Ζωής παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο *Όταν ο ήλιος...* (1971), εμείς δεν επιλέξαμε να ξεκινήσουμε την καταγραφή των χαρακτηριστικών της από εκεί, αλλά από τα *Στενά παπούτσια* (1979), όπου βρίσκεται το πρώτο ηλικιακό της στάδιο.

Επίσης, επειδή κάποια πρόσωπα με διακειμενική παρουσία ανήκουν και στις τρεις κατηγορίες χαρακτήρων, ανάλογα με το μυθιστόρημα στο οποίο εμφανίζονται, θεωρήσαμε απαραίτητο, ακόμη και αν παρουσιάζουν επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά, να τα αναλύσουμε σε σχέση με το είδος στο οποίο ανήκουν κάθε φορά. Έτσι, λόγου χάρη, ο Σωκράτης, ο οποίος εμφανίζεται σε κάποια μυθιστορήματα ως σφαιρικός και σε κάποια άλλα ως επίπεδος χαρακτήρας, καταγράφεται και αναλύεται στην ανάλογη κάθε φορά κατηγορία, σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του. Με τον τρόπο αυτό δικαιολογείται η επιλογή ένταξης κάθε προσώπου σε ένα είδος και ταυτόχρονα τονίζεται η συνεχής εμφάνιση κάποιων στοιχείων που είναι σημαντικά για το χαρακτηρισμό του.

#### *β) Οι χαρακτήρες και η σχέση τους με το χωρο-χρονικό πλαίσιο του μυθιστορήματος*

Με την κατηγορία αυτή ελέγχθηκε και καταγράφηκε η σχέση των χρονικών και τοπικών δομών με τα δρώντα πρόσωπα, στοιχείο που βοηθά στη σαφή και ρεαλιστική αποτύπωση των προσώπων. Η καταγραφή και ο έλεγχος έγινε με βάση τους ακόλουθους δείκτες:

- i) Τη συνέπεια μεταξύ της γλώσσας που χρησιμοποιούν τα πρόσωπα και του τόπου και του χρόνου στον οποίο δρουν.
- ii) Τη συνέπεια μεταξύ των πράξεων και αντιλήψεων των προσώπων και του τόπου και χρόνου που δρουν.
- iii) Την επίδραση που ασκούν οι χωρο-χρονικές συνθήκες στη διαμόρφωση ή εξέλιξη της προσωπικότητας των χαρακτήρων.



iv) Την ύπαρξη μετωνυμικής σχέσης μεταξύ του εξωτερικού περιβάλλοντος του χαρακτήρα και της προσωπικότητάς του.

γ) *Οι χαρακτήρες και τα εξωτερικά χαρακτηριστικά τους*

Με τη συγκεκριμένη κατηγορία ελέγχθηκε και καταγράφηκε η ύπαρξη εξωτερικών χαρακτηριστικών που έχουν ως αποτέλεσμα τη ρεαλιστική αναπαράσταση των προσώπων στη φαντασία του αναγνώστη. Ο έλεγχος και η καταγραφή έγινε με τους ακόλουθους δείκτες:

- i) Υπάρχουν εξωτερικά χαρακτηριστικά που δεν εξαρτώνται από το μυθιστορηματικό πρόσωπο (π.χ. ύψος, χρώμα ματιών κτλ.) και ποια η σχέση τους με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της προσωπικότητάς του;
- ii) Υπάρχουν εξωτερικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα που εξαρτώνται από το πρόσωπο και βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με το χαρακτήρα του;

δ) *Το παρελθόν των χαρακτήρων*

Η ύπαρξη προϋστορίας των προσώπων επιτείνει την αίσθηση της «ζωντάνιας» τους, καθώς πολλές φορές το παρελθόν ενός χαρακτήρα λειτουργεί ερμηνευτικά για το παρόν του, για τις πράξεις, τις σκέψεις και τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Παράλληλα, δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να τον γνωρίσει σφαιρικά σε τομείς της ζωής του που δεν περιλαμβάνονται στο χρονικό πλαίσιο της αφηγούμενης ιστορίας. Έτσι, με τη συγκεκριμένη κατηγορία ελέγχεται κατά πόσο οι χαρακτήρες διαθέτουν παρελθόν και πώς αυτό βοηθά –αν βοηθά– στη ρεαλιστική παρουσίασή τους.

### **5.3.1.2 Αφηγηματικές τεχνικές παρουσίασης των χαρακτήρων**

Οι κατηγορίες και οι υποκατηγορίες που χρησιμοποιήθηκαν στη διερεύνηση των αφηγηματικών τεχνικών δημιουργίας και παρουσίασης των χαρακτήρων βασίστηκαν στα μοντέλα του Chatman και της Rimmon-Kennan για τους χαρακτήρες, καθώς και στην αφηγηματική θεωρία του Genette, και διαμορφώθηκαν κατάλληλα με βασική αφετηρία το υλικό της έρευνάς μας<sup>11</sup>. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο, σύμφωνα με τις απόψεις των Chatman και Rimmon-Kennan, οι οποίες σχεδόν ταυτίζονται, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των χαρακτήρων εμφανίζονται

<sup>11</sup> Για παράδειγμα, χρησιμοποιήσαμε ως δείκτες χαρακτηρισμού όχι μόνο τον προφορικό, διατυπωμένο λόγο, αλλά και τις ποικίλες μορφές του γραπτού λόγου των χαρακτήρων, κάτι που δεν αναφέρει η Rimmon-Kennan ως μορφή έμμεσης παρουσίασης των χαρακτηριστικών τους.



άμεσα ή έμμεσα μέσα από δείκτες, που είναι κατανεμημένοι σε όλη την έκταση του κειμένου και αποδίδονται σε ένα μυθιστορηματικό πρόσωπο χαρακτηρίζοντάς το. Οι δείκτες αυτοί είναι ποικίλοι και παρουσιάζονται με ορισμένους αφηγηματικούς τρόπους και τεχνικές η χρήση των οποίων δηλώνει τις αφηγηματικές επιλογές της συγγραφέα, που κατατείνουν προς ένα στόχο, λειτουργικό ή αισθητικό, και επιφέρουν συγκεκριμένα αποτελέσματα στον τρόπο σκιαγράφησης των χαρακτήρων και στο λογοτεχνικό κείμενο, του οποίου οι χαρακτήρες αποτελούν οργανικά μέλη. Οι κατηγορίες και οι υποκατηγορίες, λοιπόν, που σχηματίστηκαν για την αφηγηματική ανάλυση των χαρακτήρων είναι οι εξής:

α) *Οι χαρακτήρες μέσα από το λόγο*

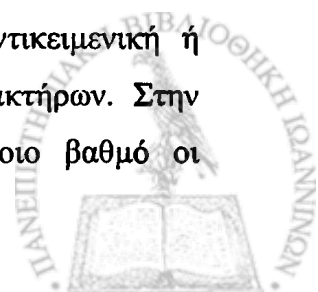
Οι δείκτες χαρακτηρισμού των προσώπων μέσα από το λόγο είναι δύο ειδών:

i) Διατυπωμένος λόγος

Στη συγκεκριμένη μορφή χαρακτηρισμού διακρίναμε τρεις υποκατηγορίες: τους λόγους των προσώπων και των προσώπων-αφηγητών (ή δυνάμει αφηγητών), τους λόγους των άλλων και τους λόγους και τα σχόλια του αφηγητή. Στις δύο πρώτες υποκατηγορίες διερευνήθηκε το κατά πόσο η παρουσίαση των χαρακτήρων γίνεται μέσα από το λόγο και αν αυτός ο λόγος δίνεται άμεσα ή έμμεσα, αν συνιστά διάλογο, μονόλογο ή περιγραφή, αν συνιστά κάποιο είδος σχέσης που ανήκει στην κατηγορία του χρόνου και αν παρεμβάλλεται στο λόγο του αφηγητή. Στη δεύτερη υποκατηγορία ελέγχθηκε το κατά πόσο τα πρόσωπα χαρακτηρίζονται άμεσα ή έμμεσα από τον αφηγητή, τα είδη των αφηγητών που χρησιμοποιούνται και το τι συνιστούν τα λόγια και οι δηλώσεις τους (μεταλήψεις, περιγραφές προσώπων).

ii) Γραπτός λόγος

Κρίνοντας από το υλικό μας, πολύ συχνή είναι η παρουσία των χαρακτήρων μέσα από γραπτά κείμενα. Τα γράμματα, τα ημερολόγια, τα σημειώματα και οι εκθέσεις αποτελούν μορφές έκφρασης και αποτύπωσης των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων των χαρακτήρων, γεγονός που επιβάλλει τη συγκρότηση μιας κατηγορίας ξεχωριστής από το διατυπωμένο λόγο ή τη σκέψη. Διαφορετικά, εξάλλου, είναι και τα γλωσσικά και υφολογικά χαρακτηριστικά και η λειτουργία του συγκεκριμένου λόγου μέσα στο κείμενο, καθώς και ο βαθμός στον οποίο αυτός επηρεάζει την αντικειμενική ή πολυπρισματική παρουσίαση της προσωπικότητας των χαρακτήρων. Στην κατηγορία αυτή μας ενδιαφέρει, λοιπόν, να δούμε σε ποιο βαθμό οι



χαρακτήρες –και ποιοι χαρακτήρες– εκφράζονται με γραπτό λόγο, τι είδους λόγος είναι αυτός, ποιες είναι οι συνθήκες εκείνες που οδηγούν ένα χαρακτήρα να εκφραστεί με το λόγο αυτό και ποιο είναι το αποτέλεσμα της ύπαρξής του στη σκιαγράφηση της προσωπικότητας του προσώπου.

*β) Οι χαρακτήρες μέσα από σκέψεις*

Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των λογοτεχνικών προσώπων που αποτελούν το υλικό μας παρουσιάζονται μέσα από δύο μορφές σκέψεων: τις δικές τους, προσωπικές σκέψεις και τις σκέψεις που κάνουν οι άλλοι γι' αυτά. Λέγοντας σκέψεις, εννοούμε τα συναισθήματα, τις εντυπώσεις και τον ενδόμυχο λόγο που δε γίνεται αντιληπτός από τους υπόλοιπους χαρακτήρες, είτε αυτό δηλώνεται είτε υπονοείται από τη συγγραφέα. Με τις δύο αυτές υποκατηγορίες μάς ενδιέφερε να ελέγξουμε το βαθμό έκφρασης των χαρακτήρων μέσα από σκέψεις, τη μορφή των σκέψεων αυτών, το τι συνιστούν και τι επιπτώσεις έχουν στο χαρακτηρισμό των προσώπων. Επίσης μας ενδιέφερε, όπως και σε όλες τις άλλες κατηγορίες, να διερευνήσουμε σε ποιους χαρακτήρες ανταποκρίνεται περισσότερο ο συγκεκριμένος δείκτης χαρακτηρισμού και τι συνεπάγεται αυτό σε σχέση με το είδος των χαρακτήρων και το βαθμό της ρεαλιστικής τους απεικόνισης.

*γ) Οι χαρακτήρες μέσα από πράξεις*

Ο χαρακτηρισμός των προσώπων μέσα από τις πράξεις τους είναι η τελευταία κατηγορία διερεύνησης των αφηγηματικών τεχνικών παρουσίασής τους. Στη συγκεκριμένη κατηγορία ελέγξαμε το κατά πόσο τα χαρακτηριστικά των προσώπων προκύπτουν έμμεσα μέσα από τις πράξεις τους ή κατά πόσο επιβεβαιώνονται μέσα από αυτές χαρακτηριστικά που έχουν ήδη δηλωθεί άμεσα ή συμπερασματικά. Παράλληλα, μας ενδιέφερε να δούμε αν το είδος αυτό του χαρακτηρισμού εμφανίζεται εντονότερα σε σχέση με τα άλλα, γεγονός που θα επιβεβαίωνε ή θα διέψευδε την άποψή μας σύμφωνα με την οποία οι χαρακτήρες της Ζωρζ Σαρή δεν εξυπηρετούν αποκλειστικά την πλοκή και τη δράση, ούτε υφίστανται μόνο σε σχέση με αυτή.

### **5.3.2 Κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων**

Σύμφωνα με το στόχο της έρευνάς μας, επιδίωξή μας ήταν να εντοπίσουμε τα είδη των χαρακτήρων που υπάρχουν στα μυθιστορήματα της Ζωρζ Σαρή, να τα καταγράψουμε και να διερευνήσουμε τις τυχόν διαφοροποιήσεις που αφορούν τη



ρεαλιστική τους απεικόνιση και τις αφηγηματικές τεχνικές με τις οποίες παρουσιάζονται οι χαρακτήρες αυτοί, εξάγοντας και τα ανάλογα συγκριτικά συμπεράσματα. Για να προβούμε στην κατηγοριοποίηση και ταξινόμηση των χαρακτήρων, θεωρήσαμε κατάλληλο και χρησιμοποιήσαμε το διαχρονικό διαχωρισμό του E. M. Forster<sup>12</sup> (τον οποίο ακολουθεί και ο Chatman), σε επίπεδους και σφαιρικούς και τον προσαρμόσαμε στις απαιτήσεις του δικού μας ερευνητικού υλικού. Έτσι, καταλήξαμε στο διαχωρισμό των χαρακτήρων σε τρεις κατηγορίες:

#### *α) Σφαιρικοί χαρακτήρες*

Σφαιρικούς θεωρούμε τους χαρακτήρες που διαθέτουν αρκετά χαρακτηριστικά γνωρίσματα τα οποία αναφέρονται σε ποικίλους τομείς της ζωής τους, χωρίς απαραίτητα να είναι αντιθετικά, αν και πολλές φορές είναι. Επίσης, σφαιρικούς θεωρούμε τους χαρακτήρες που παρουσιάζουν χαρακτηριστικά που εξελίσσονται, αλλάζουν, μας εκπλήσσουν και τα οποία δεν είχαμε φανταστεί ή υποψιαστεί μέχρι τη στιγμή της εμφάνισής τους. Οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία και συνήθως –αν και όχι πάντα– αποτελούν τα βασικά πρόσωπα των μυθιστορημάτων.

#### *β) Επίπεδοι χαρακτήρες*

Επίπεδους θεωρούμε τους χαρακτήρες που διαθέτουν λίγα χαρακτηριστικά γνωρίσματα (δύο έως τρία) και που, ακόμη κι αν διαθέτουν περισσότερα, αυτά συγκλίνουν σε μία και μόνη ποιότητα του χαρακτήρα. Οι επίπεδοι χαρακτήρες είναι συχνά προβλεπόμενοι και δε μας εκπλήσσουν. Οι χαρακτήρες του είδους αυτού αποτελούν συνήθως στοιχεία του πλαισίου και της ζωής των πρωταγωνιστών ή παράγοντες που επηρεάζουν τη πλοκή. Κάποιοι από αυτούς διαθέτουν περισσότερα χαρακτηριστικά από τους άλλους του ίδιου είδους, τα οποία αφενός δε συγκλίνουν σε μία ιδιότητα αλλά αφετέρου δεν είναι επαρκώς ανεπτυγμένα. Αντίθετα, είναι σποραδικά παρουσιασμένα και δεν εμφανίζουν κάποια εξέλιξη. Η ανάπτυξη αυτών των λίγων αλλά μη ομοιογενών χαρακτηριστικών, μάλιστα, είναι μικρότερη σε σχέση με την ανάπτυξη των αντίστοιχων χαρακτηριστικών των ημι-σφαιρικών χαρακτήρων, που θα δούμε στην επόμενη υπο-κατηγορία.

<sup>12</sup> Οι απόψεις του E. M. Forster παρουσιάζονται αναλυτικά στο δεύτερο κεφάλαιο, σ. 86-87.



γ) Ημι-σφαιρικοί χαρακτήρες

Στο είδος αυτό των χαρακτήρων εντάσσονται τα πρόσωπα που παρουσιάζουν τα χαρακτηριστικά των σφαιρικών χαρακτήρων και παίρνουν μια πιο σύνθετη μορφή, χωρίς όμως η παρουσίασή τους στην ιστορία να είναι ολοκληρωμένη. Για τα πρόσωπα της συγκεκριμένης κατηγορίας δε γνωρίζουμε λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής ή των σκέψεών τους, όπως συμβαίνει και σε κάποιους επίπεδους χαρακτήρες. Ωστόσο, τα χαρακτηριστικά τους είναι περισσότερα και πιο ανεπτυγμένα σε σχέση με τα αντίστοιχα των επίπεδων χαρακτήρων και κάποιες φορές εμφανίζονται επαναλαμβανόμενα.





### ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

#### 6.1 Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των χαρακτήρων

##### 6.1.1 Σφαιρικοί χαρακτήρες

###### 6.1.1.1 Γενικά

Στην κατηγορία των σφαιρικών χαρακτήρων ανήκουν οι περισσότεροι χαρακτήρες των μυθιστορημάτων που περιλαμβάνονται στο δείγμα μας. Οι χαρακτήρες αυτοί είναι συνήθως οι πρωταγωνιστές ή οι δευτεραγωνιστές των έργων, αν και στο συγκεκριμένο είδος περιλαμβάνονται και περιπτώσεις τρίτων προσώπων. Η θέση τους στην ιστορία και στην πλοκή αποτελεί τον παράγοντα που καθορίζει και την ανάπτυξη των χαρακτηριστικών τους. Το ίδιο συμβαίνει και με τους πρωταγωνιστικούς ή δευτεραγωνιστικούς χαρακτήρες, όταν η έμφαση του μυθιστορήματος δίνεται στην πλοκή ή στο ιστορικό πλαίσιο του. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε πως οι σφαιρικοί χαρακτήρες σε ό,τι αφορά στα χαρακτηριστικά τους διακρίνονται σε δύο μορφές: σε αυτούς που είναι πλήρως ανεπτυγμένοι και σε αυτούς που είναι λιγότερο ανεπτυγμένοι.

###### 6.1.1.2 Περιγραφή χαρακτηριστικών

###### Ζωή-Ζωρζ

Τα δύο αυτά ονόματα συνιστούν τη διακειμενική παρουσία ενός και μόνο χαρακτήρα στα μυθιστορήματα *Τα στενά παπούτσια*, *Όταν ο ήλιος...*, *Κόκκινη κλωστή δεμένη...*,

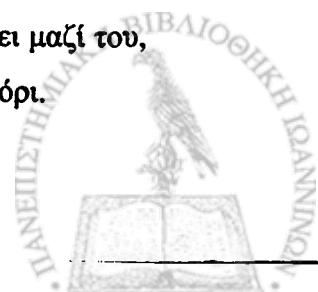


Οι νικητές, Ε.Π.. Το συγκεκριμένο γεγονός γίνεται αντιληπτό από την οικογένεια που τα πλαισιώνει σε κάθε έργο και από λεπτομέρειες της προσωπικής ζωής τους. Έτσι, για παράδειγμα, σε όλα τα μυθιστορήματα υπάρχει η οικογένεια που αποτελείται από την Έμμα, το Σωκράτη, την Ειρήνη ή Ρενέ και την Ελένη ή Νινέτ, καθώς και ένα σύνολο άλλων λεπτομερειακών στοιχείων, όπως οι φίλοι που τους περιβάλλουν (η Άλκη ή Κούλι, η Αθηνά, η Αννούλα κ.ά.) ή οι τόποι των διακοπών τους (Αίγινα, Καβούρι).

Η Ζωή ή Ζωρζ, ως σφαιρικός χαρακτήρας, στο δείγμα των μυθιστορημάτων μας, κάνει την εμφάνισή της στην παιδική ηλικία των έντεκα με δώδεκα χρόνων στα *Στενά παπούτσια* και φτάνει στην ηλικία της ώριμης εφηβείας (έχει τελειώσει το σχολείο και φοιτά στη Δραματική Σχολή του Ροντήρη) στους *Νικητές*. Έχουμε, λοιπόν, ένα διακευμενικό χαρακτήρα, ο οποίος μεγαλώνει και ωριμάζει στη διάρκεια πέντε μυθιστορημάτων, εμφανίζοντας πάντα με συνέπεια τα ίδια βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα, που μεταβάλλονται, εξελίσσονται, γίνονται περισσότερο ή λιγότερο έντονα και εμπλουτίζονται με νέα στοιχεία, ανάλογα με το μυθιστόρημα στο οποίο βρίσκονται.

Η Ζωή στα *Στενά παπούτσια* παρουσιάζεται ως ένα όμορφο, επιπόλαιο κορίτσι που πιστεύει στη φιλία, αγαπάει το θέατρο, θέλει να γίνει ηθοποιός και διαρκώς επιζητά να προξενεί το θαυμασμό των άλλων. Πηγαίνει σε ιδιωτικό σχολείο, δεν τρώει ξύλο από τους γονείς της, σε αντίθεση με το φίλο της τον Παναγιώτη, και δε χάνει ευκαιρία να περηφανευτεί για την οικογένειά της και κυρίως για την καταγωγή της Γαλλίδας μητέρας της από τη Σενεγάλη. Λέει πως ο Παναγιώτης είναι ο καλύτερός της φίλος, κλαίει που θα τον αποχωριστεί, του δίνει όρκους αιώνιας αγάπης και φιλίας και του προτείνει να παντρευτούν. Ωστόσο, εύκολα τον ξεχνάει όταν βρίσκεται με τους Γάλλους τουρίστες. Σε αυτούς περηφανεύεται για την καταγωγή της και, όταν ετοιμάζεται να φύγει για την Αθήνα, λέει στον Παναγιώτη πως ο καλύτερός της φίλος το χειμώνα είναι ο Μάριος. Ο χαρακτήρας της διακρίνεται από επιπολαιότητα και είναι επιφανειακός: απ' τη μια θέλει να παντρευτεί τον Παναγιώτη και απ' την άλλη βιάζεται να το πει στη φίλη της την Άλκη στην Αθήνα, για να ζηλέψει.

Η σχέση της με την αδερφή της Ειρήνη είναι ανταγωνιστική, η σχέση με τη μητέρα της τρυφερή και επικοινωνιακή, σε αυτή καταφεύγει για βοήθεια στις δύσκολες στιγμές της, η σχέση με τον πατέρα της όχι και τόσο καλή, αφού νευριάζει μαζί του, γιατί εκείνος λέει πως θα ήθελε η Ελένη, η μεγάλη αδερφή της, να είναι αγόρι.



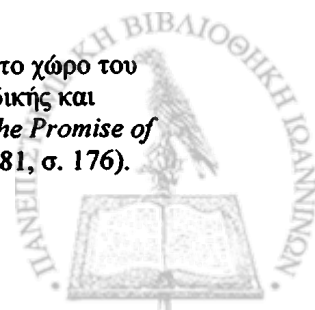
Ως σφαιρικός, ο χαρακτήρας της Ζωής στα *Στενά παπούτσια* δεν είναι πλήρως ανεπτυγμένος, αν και αποτελεί τον ένα από τους δύο πρωταγωνιστές του μυθιστορήματος. Τα χαρακτηριστικά της, παρ' όλο που παρουσιάζουν μια ποικιλία και κάποια αντίθεση μεταξύ τους, δεν είναι ολοκληρωμένα, όπως του συμπρωταγωνιστή της Παναγιώτη ή όπως τα χαρακτηριστικά της Ζωής στα άλλα μυθιστορήματα. Αυτό, ίσως, οφείλεται στο γεγονός ότι στο επίκεντρο του έργου βρίσκεται ο Παναγιώτης και όχι η Ζωή.

Το επόμενο ηλικιακό στάδιο της Ζωής το συναντάμε στο *Ε.Π.* Σε αυτό η ηρωίδα παρουσιάζεται ως Ζωρζ. Είναι δώδεκα χρονών και πηγαίνει στην Α' Γυμνασίου. Η διακειμενική της σχέση και ταύτιση με τη Ζωή στα *Στενά παπούτσια* προκύπτει από την οικογένεια και την καταγωγή της μητέρας της, την οποία ανακοινώνει την πρώτη κιάλας μέρα στις συμμαθήτριές της.

Η Ζωρζ είναι σχετικά καλή μαθήτρια. Αγαπάει πολύ την καθηγήτρια των ελληνικών. Για χάρη της προσπαθεί να γίνει καλύτερη στην έκθεση και πάντα πιστεύει στη φιλία, η οποία καθορίζει και τη ζωή της. Θέλει και επιδιώκει, ακόμη και με κολακείες, να την αγαπάνε όλες οι συμμαθήτριές της, νιώθει ανασφάλεια. Η ίδια τις αγαπάει και τους είναι πιστή.<sup>13</sup> Όμως θεωρεί ότι είναι η πιο όμορφη απ' όλες και πιστεύει πως η ομορφιά της είναι το κριτήριο για να μπορέσει να γίνει μεγάλη ηθοποιός. Όταν παίζει στα θεατρικά του σχολείου, ονειρεύεται πως έχει γίνει κιάλας μεγάλη ηθοποιός και όταν γίνεται λοχίτισσα της Ε.Ο.Ν. ενθουσιάζεται. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις καυχείται, θέλει όλοι να τη θαυμάζουν. Δεν την ενδιαφέρουν όσα γίνονται γύρω της, τα πολιτικά γεγονότα του τόπου της λόγω χάρη, σε αντίθεση με την αδερφή της και τη φίλη της Άλκη. Τα ίδια χαρακτηριστικά παρουσιάζει και στην Γ' Γυμνασίου.

Από το πρώιμο εφηβικό στάδιο του *Ε.Π.* συναντάμε ξανά τη Ζωή σε ηλικία δεκαέξι χρονών στο *Όταν ο ήλιος...*, όπου περιγράφεται η ζωή της μέχρι τα είκοσί της χρόνια, πλαισιωμένη από τα γεγονότα του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου στην Ελλάδα. Στον πρόλογο του συγκεκριμένου μυθιστορήματος μας δίνονται κάποια χαρακτηριστικά της Ζωής από την παιδική της ηλικία, που αποτελούν και αποδείξεις της διακειμενικής της ύπαρξης.

<sup>13</sup> Γενικότερα, το *Ε.Π.* αποτελεί έναν ύμνο στη φιλία η οποία γεννιέται και μεστώνει στο χώρο του σχολείου. Ο χώρος αυτός, εξάλλου, σε πολλά έργα της παλιότερης και σύγχρονης παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας, αποτελεί το κατεξοχήν «μνημείο» της φιλίας (βλ. Fred Inglis, *The Promise of Happiness, Value and Meaning in Children's Fiction*, Cambridge University Press, 1981, σ. 176).



Με το τέλος του προλόγου και στην αρχή του πρώτου κεφαλαίου περνάμε στο παρόν της αφήγησης, όταν η Ζωή είναι δεκαέξι χρονών και έχει αρχίσει ο πόλεμος. Περιμένοντας το φίλο της Περικλή, που είναι αεροπόρος, σκέφτεται πως, από τη μέρα που άρχισε ο πόλεμος, σε ένα πρωινό έχει μεγαλώσει και δεν είναι πια παιδί. Αυτό, βέβαια, δεν επιβεβαιώνεται απόλυτα από τα γεγονότα που ακολουθούν, καθώς η Ζωή και πάλι παρουσιάζεται περήφανη για την ομορφιά της, ενθουσιώδης, ακατάστατη, επιπόλαιη, επιφανειακή, πεισματάρα και με αρκετές μεταπτώσεις της διάθεσής της. Η αδερφή της Ειρήνη τη λέει κοκορόμυαλη και εγωίστρια, ισχυρίζεται πως θέλει όλοι να τη θαυμάζουν και να τη χειροκροτούν. Ωστόσο η Ζωή διαθέτει αυτογνωσία ως ένα βαθμό. Όλα αυτά τα αποδέχεται και προβληματίζεται. Η ίδια ομολογεί πως έχει δύο εαυτούς, έναν καλό και έναν κακό και όλο τους μπερδεύει. Αργότερα λέει πως έχει μέσα της έναν караγκιόζη που την κρίνει. Έτσι, για παράδειγμα, απ' τη μια θυμώνει με την Ειρήνη και την αποκαλεί ζηλιάρα και απ' την άλλη λέει πόσο την αγαπάει και πόσο τη θαυμάζει.

Και σε αυτό το μυθιστόρημα η Ζωή πάνω από όλα βάζει τη φιλία. Θέλει να την αγαπάνε όλοι πολύ, γι' αυτό κι εκείνη αγαπά όλους τους ανθρώπους. Αγωνίζεται να αποκτήσει φίλους, τους χαρίζει ό,τι πολύτιμο αντικείμενο έχει και προβάλλει όλα τα παράδοξα της οικογένειάς της για να ξεχωρίσει και να αγαπηθεί. Η γενναιοδωρία της υποκρύπτει το φόβο της μοναξιάς.

Όταν οι Γερμανοί κατακτητές κυριεύουν την Αθήνα, η Ζωή ερωτεύεται. Ο έρωτας θα την οδηγήσει στην εμπλοκή της στην Αντίσταση. Με το Δημήτρη και τους συντρόφους της αγωνίζεται για την ελευθερία της Ελλάδας. Παρ' όλη την επιπολαιότητα και αντιφατικότητα του χαρακτήρα της, αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στην Αντίσταση. Δείχνει θάρρος και γενναιότητα, ανατρέποντας το καθιερωμένο πρότυπο του αγοριού-ήρωα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχει πάψει να φοβάται. Εξαιτίας, μάλιστα, του φόβου της σύλληψής της από τους Γερμανούς φεύγει από το σπίτι της, παρά τις αντιδράσεις της αδερφής της, που την κατηγορεί πως φεύγει όχι γιατί φοβάται αλλά γιατί θέλει την ανεξαρτησία της. Η Ζωή και πάλι προβληματίζεται. Νιώθει φοβισμένη, ανήμπορη και μπερδεμένη. Απ' τη μια θέλει να μείνει κοντά στους γονείς της για να τους βοηθήσει και απ' την άλλη πιστεύει πως ο αγώνας είναι πάνω από μάνα και πατέρα και γι' αυτό θέλει να φύγει και να σωθεί.

Ολοκληρώνοντας τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Ζωής στο *Όταν ο ήλιος...*, θα πρέπει να αναφερθούμε και στις σχέσεις της με τη μητέρα και τον πατέρα της σχέσεις ήδη γνωστές από τα προηγούμενα βιβλία, αλλά πολύ πιο έντονα και

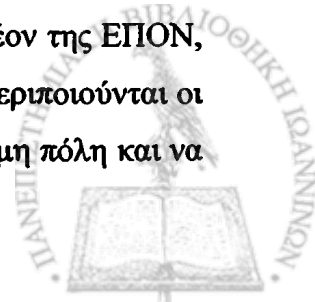


λεπτομερειακά παρουσιασμένες εδώ. Από την αρχή κιόλας του βιβλίου μαθαίνουμε ότι η Ζωή είχε καλύτερη σχέση με τη μητέρα της απ' ό,τι με τον πατέρα της. Με τη μητέρα της μιλάει πιο εύκολα, καθώς έχει πρᾶο χαρακτήρα. Γενικότερα, η αδυναμία που της δείχνει είναι εμφανής σε όλο το βιβλίο με αποκορύφωμα τις τελευταίες σελίδες, όταν η Έμμα έχει τρελαθεί. Η Ζωή αναρωτιέται για τους λόγους που οδήγησαν τη μητέρα της στην τρέλα και για το κατά πόσον φταίει εκείνη που έφυγε από το σπίτι της.

Για τον πατέρα της, αντίθετα, τα συναισθήματά της δεν είναι τα ίδια, παρ' όλο που είναι η χαϊδεμένη του. Στις φίλες της δεν πολυμιλάει για το Σωκράτη, δεν τον θεωρεί σπουδαίο και έρχεται σε έντονη αντιπαράθεση μαζί του αναφορικά με τη συμμετοχή της στην Αντίσταση. Νιώθει ανυπεράσπιστη και τρομάζει με το θυμό του πατέρα της όταν εκείνος μαθαίνει πως η κόρη του έχει γραφτεί σε αντιστασιακή οργάνωση. Πιστεύει πως εκείνη έχει δίκιο και ο πατέρας της άδικο. Κατά κάποιον τρόπο τον λυπάται. Θεωρεί πως ο πατέρας της έχει γεράσει, εθελουφλεί και κοιτάζει πώς να βουλευτεί.

Η ίδια σχέση με τους γονείς της παρουσιάζεται και στο επόμενο μυθιστόρημα, το *Κόκκινη κλωστή δεμένη...*, με τη διαφορά πως, ανάμεσα στα αρνητικά συναισθήματα για τον πατέρα της, ομολογεί πως τον αγαπά. Στο μυθιστόρημα αυτό, το οποίο αποτελεί συμπλήρωμα στο *Όταν ο ήλιος...*, η Ζωή σκιαγραφείται με τα ίδια χαρακτηριστικά. Μόνο που σε αυτό είναι λίγο μεγαλύτερη και φοιτά στη Δραματική Σχολή του Ροντήρη, παρά τις αντιρρήσεις του πατέρα της, γεγονός που δείχνει τη δύναμη των αποφάσεων και των «θέλω» της. Από μικρή είχε λαχτάρα για το θέατρο, όπως ήδη ξέρουμε, και τώρα βλέπει πως έχει σπουδαίο ταλέντο, ζεστή και δυνατή φωνή και θα γίνει μεγάλη τραγωδός. Επίσης, ένα άλλο χαρακτηριστικό της που παρουσιάζεται στο έργο αυτό και δεν έχουμε συναντήσει μέχρι τώρα είναι η περηφάνια της, η οποία δεν της επιτρέπει να γεννά ούτε καν στις φίλες της το αίσθημα του οίκτου, ακόμη και όταν πεινάει και δεν έχει να φάει.

Το τελευταίο έργο στο οποίο συναντάμε τη Ζωή ως σφαιρικό χαρακτήρα είναι οι *Νικητές*, με τους οποίους κλείνει και ο κύκλος των ιστορικών μυθιστορημάτων της Ζωρζ Σαρή όπου πρωταγωνίστρια είναι η Ζωή. Στο μυθιστόρημα αυτό περιγράφονται τα γεγονότα του Εμφυλίου, στο νοσοκομείο «Αγία Όλγα», όπου νοσηλεύεται η Ζωή, η οποία, συνεχίζοντας την αγωνιστική της δράση ως διαφωτίστρια πλέον της ΕΠΟΝ, τραυματίζεται από οβίδα στο πόδι και στο χέρι. Στο νοσοκομείο την περιποιούνται οι δύο αδερφές της, ενώ ο πατέρας της φοβάται να διασχίσει την εμπόλεμη πόλη και να



πάει να τη δει. Όσο για τη μητέρα της, είναι κλεισμένη στο Δαφνί. Η Ζωή τη σκέφτεται συνέχεια και την αναζητά.

Η Ζωή στο μυθιστόρημα αυτό δεν είναι πια με το Δημήτρη. Διαφωνεί μαζί του για πολιτικούς λόγους και ερωτεύεται το νεαρό χειρουργό του νοσοκομείου και ας ισχυριζόταν στο παρελθόν η Ειρήνη πως δε θα ερωτευόταν ποτέ της, γιατί ερωτεύεται το είδωλό της στα μάτια όσων την αγαπάνε. Τον θαυμάζει που πολεμάει με το νυστέρι του, χωρίς να το βάζει στα πόδια και επειδή είναι ο άνθρωπος που της έσωσε τη ζωή.

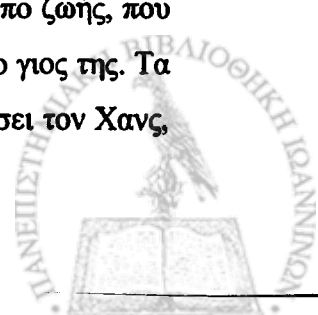
Ακόμη και στο χώρο του νοσοκομείου η Ζωή έχει γίνει φίλη με όλους και δεν παύει να είναι το επίκεντρο του ενδιαφέροντος, αφού με τα αστεία, τη φλυαρία, τα γέλια και τις φωνές της ζωντανεύει το θάλαμο. Με το δυναμικό και αγωνιστικό χαρακτήρα της ξεσηκώνει τους αρρώστους και μιλάει με πάθος για την οργάνωση. Ο αγώνας και το θέατρο πάντα αποτελούν τα δύο μεγάλα όνειρά της.

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση του χαρακτήρα της Ζωής, διαπιστώνουμε πως και σε αυτό το μυθιστόρημα, όπως και στα *Στενά παπούτσια*, δεν είναι πλήρως ανεπτυγμένος ως σφαιρικός χαρακτήρας, για διαφορετικούς όμως λόγους. Στους *Νικητές* η έμφαση δίνεται περισσότερο στα ιστορικά γεγονότα, όπως αυτά γίνονται αισθητά στο νοσοκομείο «Αγία Όλγα», παρά στην πλήρη και λεπτομερή παρουσίαση των προσώπων. Παρ' όλα αυτά, η πρωταγωνίστρια Ζωή διατηρεί την ποικιλία των χαρακτηριστικών που την κατατάσσει στους σφαιρικούς χαρακτήρες.

### *Αλέξης Καρας*

Ο Αλέξης ως διακευμενικός χαρακτήρας εμφανίζεται στο *Θησαυρό της Βαγίας* και στο *Ψέμα*. Όπως γίνεται φανερό από τις διακευμενικές αναφορές στο πρώτο μυθιστόρημα (π.χ. αναφορές στα καλοκαίρια στη Βαγία και στην οικογένεια των Χαλδαίων), είναι ο γιος της Ζωής. Εδώ η Ζωή έχει μεγαλώσει, έχει παντρευτεί και έχει δύο παιδιά.

Ο Αλέξης στο *Θησαυρό της Βαγίας* είναι ο μοναδικός σφαιρικός χαρακτήρας. Είναι δεκατεσσάρων χρόνων και μαζί με την οικογένειά του και τους φίλους τους περνάνε ένα καλοκαίρι στην Αίγινα, όπου τα παιδιά μπλέκονται στην περιπέτεια αναζήτησης ενός θησαυρού. Στην αρχή παρουσιάζεται αρκετά γκρινιάρης και δυσαρεστημένος. Είναι θυμωμένος με τη μητέρα του που του επιβάλλει ένα δικό της τρόπο ζωής, που διαλέγει ακόμα και τους φίλους με τους οποίους πρέπει να κάνει παρέα ο γιος της. Τα δυο κορίτσια των φίλων της του είναι αντιπαθητικά. Δε θέλει να βοηθήσει τον Χανς,

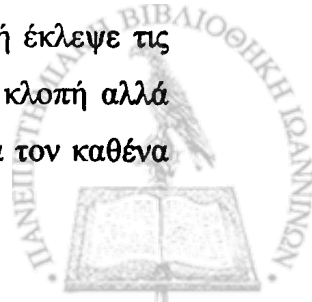


επειδή ήταν Γερμανός στρατιώτης στην Ελλάδα στα χρόνια της Κατοχής. Είναι και εγωιστής. Ενώ πείθεται πως οι απόψεις του χαρακτηρίζονται από φανατισμό, δε θέλει να το παραδεχτεί. Τελικά, όταν ο Κλου, ο Γάλλος φίλος του, του λέει πως ξεσπάει άδικα πάνω στα δύο κορίτσια χωρίς αυτά να φταίνε, το καταλαβαίνει και συμφωνεί μαζί του, όμως ντρέπεται να το ομολογήσει και να ζητήσει συγγνώμη.

Η συμπεριφορά του και ο εγωιστικός μέχρι εκείνη τη στιγμή χαρακτήρας του αλλάζουν όταν γνωρίζει από κοντά τις δύο κοπέλες, οπότε θέλει να γίνει φίλος τους, αναλαμβάνει τις ευθύνες του και διορθώνει τα πράγματα. Η αλλαγή αυτή επιτρέπει και την εμφάνιση κάποιων άλλων χαρακτηριστικών της προσωπικότητάς του, όπως της τρυφερότητας, της αγάπης προς τους φίλους του, της υπευθυνότητας και της ηγετικής φυσιογνωμίας του. Έτσι, παρουσιάζεται πολύ τρυφερός προς τους φίλους και την αδερφή του, την οποία αγαπά και καμαρώνει. Θεωρεί πως ο πιο ανεκτίμητος θησαυρός στη ζωή είναι η αληθινή φιλία που δεν αλλοιώνεται με το πέρασμα του χρόνου. Παίρνει πρωτοβουλίες και παροτρύνει την παρέα του να συνεχίσουν κρυφά από τους γονείς τους την αναζήτηση του θησαυρού. Αναλαμβάνει όλη την ευθύνη για την πρωτοβουλία του αυτή.

Βλέπουμε, λοιπόν, πως ο Αλέξης παρουσιάζει ποικίλα και σε κάποιο βαθμό αντιθετικά μεταξύ τους χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Τα ίδια, αλλά και κάποια ακόμη που δηλώνουν ωριμότητα, εμφανίζει και στο επόμενο μυθιστόρημα, *Το ψέμα*. Στο συγκεκριμένο έργο είναι λίγους μήνες μεγαλύτερος, καθώς ο χρόνος της αφήγησης ξεκινάει το Σεπτέμβριο, μετά το καλοκαίρι στην Αίγινα. Παρουσιάζεται συνετός, προσπαθώντας να διερευνήσει τα μυστικά της φίλης του Χριστίνας και να τη βοηθήσει. Είναι ο «φιλόσοφος» της τάξης, όπως λέει η συμμαθήτριά του Μαρία. Όταν μιλάει, είναι εκφραστικός σαν θεατρίνος. Σκέφτεται όμορφα, δε βιάζεται να βγάλει συμπεράσματα για ανθρώπους και καταστάσεις, διακρίνεται από μεγάλη ζωντάνια και οι συμμαθητές του πάντα τον ακούν και τον υπολογίζουν. Οι σχέσεις του με την οικογένειά του είναι καλές, και ιδιαίτερα με τη μικρή του αδερφή, τη Λίνα, που την αγαπάει πολύ και πάντα υπολογίζει τη γνώμη της.

Εδώ η έντονη προσωπικότητά του ξεδιπλώνεται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι στο *Θησαυρό της Βαγίας*. Δεν ενδιαφέρεται για το ντύσιμο και την εμφάνισή του, γιατί πιστεύει πως η αληθινή ομορφιά είναι στη σκέψη και στην καρδιά του ανθρώπου. Όταν όλοι κατακρίνουν τη Μαρία γιατί πιστεύουν πως αυτή έκλεψε τις λύσεις του διαγωνίσματος, ο Αλέξης λέει πως εκείνος κατακρίνει την κλοπή αλλά δικαιολογεί το ψέμα της, αφού καταλαβαίνει πόσο δύσκολο θα ήταν για τον καθένα



να ομολογήσει μια τέτοια πράξη. Την ίδια σύνεση, κατανόηση και ωριμότητα δείχνει και απέναντι στο ψέμα της φίλης του Χριστίνας. Της λέει πως δε φταίει εκείνη για τον ψεύτικα κόσμο που δημιούργησε, αλλά ο θεός της, που, ενώ είναι μεγάλος, της υπέδειξε να βασιστεί σε ένα ψέμα για να ξεπεράσει το πρόβλημά της. Ο Αλέξης παρουσιάζεται για ακόμη μία φορά ως καλός φίλος που θέλει να βοηθάει τους άλλους και ξέρει να ακούει τα προβλήματά τους.

### *Χριστίνα*

Η Χριστίνα είναι η πρωταγωνίστρια στο μυθιστόρημα *Το ψέμα*. Είναι ένα κορίτσι πληγωμένο από το χωρισμό των γονιών του, απελπισμένο από τη φυγή του πατέρα του και αναστατωμένο από τη μετακόμισή του από τη Θεσσαλονίκη στην Αθήνα. Η μεγάλη αλλαγή στη ζωή της, που γίνεται ακόμη πιο έντονη εξαιτίας του ότι η μητέρα της επέλεξε να κάνει το επάγγελμα της θυρωρού και από γεγονός ότι ζουν σε ένα μικρό ημιυπόγειο σπίτι, την κάνει να φαίνεται αρχικά κακομαθημένη, παράξενη, περήφανη και ακατάδεχτη. Στην ουσία, όμως, είναι πολύ μόνη και δυστυχημένη. Η εσωστρέφεια, η αίσθηση της αδικίας και η αποκοπή από το φιλικό της περιβάλλον, συμπεριφορές και συναισθήματα που συχνά απαντώνται σε ήρωες της παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας που βρίσκονται αντιμέτωποι με το διαζύγιο των γονιών τους<sup>14</sup>, την οδηγούν στη συγγραφή ενός ημερολογίου. Μέσα από αυτό βλέπουμε πόσο άσχημα αισθάνεται στο ακριβό σχολείο που την έγραψε η μητέρα της και πόσο αμήχανη και απεγνωσμένη νιώθει μπροστά στους καινούριους της συμμαθητές. Όλα αυτά, μαζί με την παρότρυνση του καθηγητή θείου της, την οδηγούν στην επινόηση ενός ψεύτικου κόσμου, που παρουσιάζει στους νέους της φίλους.

Στην αρχή του βιβλίου η Χριστίνα εμφανίζεται με αντιφατικά χαρακτηριστικά, τα οποία δικαιολογούνται απόλυτα από τα συναισθήματα και τις καταστάσεις που βιώνει. Αισθάνεται έντονη νοσταλγία και ταυτόχρονα μίσος για τον πατέρα της. Περίπου τα ίδια συναισθήματα έχει και για τη μητέρα της, καθώς «η λογική αντιπαλεύει με την αγάπη που τρέφει και για τους δύο»<sup>15</sup>. Το ίδιο συμβαίνει και με τους συμμαθητές της. Αισθάνεται μειονεκτικά απέναντί τους, αλλά καλύπτεται χάρη στην επιφανειακή υπεροψία της.

<sup>14</sup> Μαρία-Μάγδα Τσαφεροπούλου, «Το διαζύγιο στην ελληνική παιδική λογοτεχνία», *Διαδρομές* (Χειμώνας 1992) αρ. 28, σ. 260-261.

<sup>15</sup> *ό.π.*, σ. 261.





Καθώς περνάει ο καιρός, τα συναισθήματα της Χριστίνας διαφοροποιούνται και αποκαλύπτει στους συμμαθητές της κάποιες νέες πτυχές του χαρακτήρα της. Όλοι, ή σχεδόν όλοι, την αγαπούν και αντιλαμβάνονται ότι πίσω από το μυστηριώδες προσωπίο της κρύβεται ένα καλό, απλό και έξυπνο κορίτσι. Η ίδια έχει αρχίσει να αντιμετωπίζει με θετική διάθεση την πραγματικότητα και ντρέπεται για τα ψέματα που λέει και για την αυθόρμητη φιλία που της προσφέρουν τα παιδιά, την οποία εκείνη αρνείται. Θα ήθελε να πάψει να λέει ψέματα, αλλά αισθάνεται εγκλωβισμένη μέσα σ' αυτά. Πιστεύει πως, αν αποκαλύψει την αλήθεια, θα την παρατήσουν όλοι και ιδίως ο Αλέξης, που τόσο εκτιμά. Προβληματίζεται και βρίσκεται σε σύγχυση όταν ανακαλύπτει την αλήθεια για την κλοπή των λύσεων του διαγωνίσματος, μια αλήθεια που, αν την ομολογούσε στα παιδιά, θα της κόστιζε την αποκάλυψη του δικού της ψέματος. Δεν ξέρει τι να κάνει. Παρ' όλα αυτά, η Χριστίνα ξεπερνάει τους αρχικούς δισταγμούς της, δεν αντέχει την αδικία και ομολογεί όλη την αλήθεια στον Αλέξη ζητώντας συγγνώμη από τη φίλη της Μαρία, την οποία πιστεύει πως έχει αδικήσει.

Με την αποκάλυψη της αλήθειας, λοιπόν, ξεσκεπάζεται σε όλο του το φάσμα ο πραγματικός χαρακτήρας της Χριστίνας, που είχε διαφοροποιηθεί και είχε γίνει αντιφατικός εξαιτίας των γεγονότων.

### *Έμμα*

Η Έμμα εμφανίζεται σε πολλά μυθιστορήματα του δείγματός μας. Όπου η μορφή της δεν υπάρχει ως ανάμνηση ή ως μη επαρκώς περιγραφόμενη παρουσία, ο χαρακτήρας της είναι σφαιρικός. Η Έμμα είναι ένα πρόσωπο που περιγράφεται πάντα με μεγάλη αγάπη και τρυφερότητα. Τα χαρακτηριστικά της, επαναλαμβανόμενα σε όλα τα βιβλία στα οποία εμφανίζεται, είναι θετικά και σχηματίζουν την εικόνα μιας εύθραυστης, αγγελικής, ήρεμης, αθόρυβης, ελεύθερης, αλλά και δυναμικής όπου χρειάζεται, μορφής. Τα μυθιστορήματα στα οποία αποτελεί σφαιρικά διαμορφωμένο πρόσωπο είναι η *Νινέτ*, τα *Στενά παπούτσια*, το *Ε.Π.* και το *Όταν ο ήλιος...*

Ηλικιακά η Έμμα εμφανίζεται πρώτα στη *Νινέτ*. Παρ' όλο που στο εξελικτικό αυτό μυθιστόρημα επίκεντρο αποτελεί η ζωή της μεγάλης της κόρης, θα λέγαμε πως ουσιαστικά οι περιγραφόμενες ζωές είναι δύο και μάλιστα παράλληλες. Από τη μια μεριά είναι η ζωή της Νινέτ και από την άλλη, σε δεύτερο πλάνο, η ζωή της Έμμα, η οποία σκιαγραφείται με πληρότητα μέσα από αναδρομές στο παρελθόν.



Γεννήθηκε στο Σαιν Λουί της Σενεγάλης και η οικογένειά της προερχόταν από Γάλλους αποίκους. Έχασε τον πατέρα της χωρίς Πνίγηκε κολυμπώντας στη θάλασσα και ο θάνατός του αποτελεί τη βαθύτερη αιτία που η Έμμα ήθελε να φύγει από τη Σενεγάλη, πράγμα που έκανε μόλις γνώρισε και παντρεύτηκε το Σωκράτη, παρά τις έντονες αντιρρήσεις της μητέρας της. Το γεγονός ότι παντρεύτηκε χωρίς τη συγκατάθεση της οικογένειάς της, καθώς και η απόφασή της να φύγει μακριά, αποκαλύπτουν το δυναμικό και αποφασιστικό χαρακτήρα της Έμμα.

Γενικότερα, η Έμμα δε συμπεριφερόταν όπως απαιτούσαν τα κοινωνικά και οικογενειακά «πρέπει». Είχε φίλιες με το γιο των μαύρων υπηρετών τους, αλληλογραφούσε μαζί του και δεν ασχολούνταν καθόλου με τις δουλειές του σπιτιού, μόνο διάβαζε. Η μητέρα της της έλεγε πως είναι πολύ ντελικάτη και προσπαθούσε μάταια να τη σκληραγωγήσει, για να μην ταλαιπωρηθεί στη ζωή της.

Μετά το γάμο της ακολούθησε το Σωκράτη στην Κωνσταντινούπολη, όπου απέκτησε το πρώτο της παιδί, και αμέσως μετά στην Οδησό. Στην αρχή η Έμμα αισθάνεται απελπισμένη, νιώθει έντονη νοσταλγία και κλαίει, παρά τις συνεχείς προσπάθειες του Σωκράτη να την κάνει ευτυχισμένη. Η διάθεση της αλλάζει με τον καιρό, με την απόκτηση μιας πολύ καλής φίλης, οπότε η Έμμα αισθάνεται και πάλι ευτυχισμένη. Η ευτυχία της συνίσταται σε λίγα και πολύ ουσιαστικά πράγματα, αφού δεν είναι καθόλου φιλόδοξη.

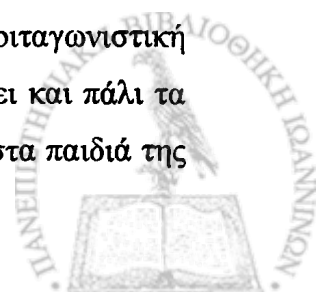
Ωστόσο, η ηρεμία της Έμμα διαταράσσεται πάλι με την αναγκαστική, εξαιτίας των πολιτικών γεγονότων, μετακόμισή τους στην Αθήνα. Εκεί αρχίζουν και οι προστριβές με το Σωκράτη, ιδίως μετά τη γέννηση των άλλων δύο κοριτσιών της. Η Έμμα ήταν φιλεύσπλαχη και διακρινόταν για τη μεγάλη ανθρωπιά της, σε αντίθεση με το Σωκράτη. Ήθελε να βοηθάει με οποιοδήποτε τρόπο τους αδύναμους ανθρώπους και αυτό αποτελούσε αιτία καβγάδων μαζί του. Σε αυτούς η Έμμα πάντα υποχωρούσε ζητώντας του να τη συγχωρέσει. Συγχώρεση του ζητάει όταν γεννάει και το δεύτερό της παιδί, επειδή δεν είναι αγόρι, γιατί τον αγαπά και δε θέλει να τον βλέπει στενοχωρημένο. Την ίδια στάση δεν κρατά, όμως, και στη γέννηση της τρίτης της κόρης, όταν βλέπει το Σωκράτη να κλαίει, οπότε δείχνει ένα δυναμικό χαρακτήρα, θυμώνει, τον απειλεί ότι θα πάρει τα παιδιά της και θα πάει στη μητέρα της και του δηλώνει πως δε θα κάνει άλλο παιδί. Από εκείνη τη στιγμή η σχέση τους αλλάζει, δεν ξανακοιμούνται μαζί και δεν του συγχωρεί τη στάση του, αφού πιστεύει στην ισότητα των φύλων.



Σε ό,τι αφορά τη σχέση της με τα παιδιά της, η Έμμα είναι πάντα τρυφερή και ήρεμη. Δεν είναι υπερπροστατευτική, δεν τα καταπιέζει και τα αφήνει ελεύθερα να γνωρίσουν τον κόσμο. Ελευθερία τους δίνει και στην επιλογή των θρησκευτικών τους πιστεύω. Παρ' όλο που η ίδια είναι καθολική, θεωρεί πως δεν πρέπει να επιβάλλεις τα πιστεύω σου με το ζόρι σε έναν αδιαμόρφωτο άνθρωπο. Μοναδικό πρόβλημα και έγνοια της είναι η Νινέτ και ο ατίθασος χαρακτήρας της. Πιστεύει πως το παιδί της υποφέρει και θέλει να το βοηθήσει. Αντιλαμβάνεται πως ζηλεύει και δεν αγαπά καθόλου τη ζωή στο σπίτι του. Έτσι, αναλαμβάνει την ευθύνη και παίρνει την πρωτοβουλία να στείλει τη Νινέτ εσωτερική σε κολέγιο στη Γαλλία, όπου και συντελείται η μεγάλη της αλλαγή. Το ελεύθερο πνεύμα και το ανοιχτό μυαλό της Έμμα αποκαλύπτονται για ακόμη μία φορά αργότερα, όταν αφήνει τη Νινέτ να κάνει τις προσωπικές της επιλογές στο θέμα του γάμου της, όπως έκανε και η ίδια.

Την ίδια σχέση με τα παιδιά της διατηρεί και στα *Στενά παπούτσια*, όπου τονίζεται η διαφορά της με τις γυναίκες της ελληνικής επαρχίας του 1935-1936. Η Έμμα, πάντα σιωπηλή, ευγενική, λεπτεπίλεπτη και κάποιες φορές μελαγχολική, και σε αυτό το μυθιστόρημα βρίσκεται κοντά στα παιδιά της και στην ψυχολογία τους. Τα αντιμετωπίζει δίκαια και ισότιμα με τα φτωχά παιδιά του χωριού. Τα αφήνει να κυκλοφορούν ελεύθερα, χωρίς παπούτσια, να σκαρφαλώνουν στα δέντρα, να κυλιούνται χάμω, να κολυμπάνε, να ανεβαίνουν μαζί με τα αγόρια στα βουνά, να βοηθάνε στις αγροτικές εργασίες και να τρώνε ό,τι και τα άλλα παιδιά. Θέλει να σκληραγωγήσει τις κόρες της για να μην της μοιάσουν και γίνουν «ντελικάτες», υποφέροντας με το παραμικρό. Θέλει να νιώθουν ελεύθερες και γι' αυτό δεν τους λέει συνέχεια «μη», όπως ο Σωκράτης ή η μάνα του Παναγιώτη. Τους μιλάει πάντα γλυκά, με ηρεμία και ευγένεια, όπως κάνει και με όλους τους ανθρώπους. Δε θυμώνει ποτέ, κατανοεί τα συναισθήματα των παιδιών, θεωρώντας φυσιολογικό το παιχνίδι του «γάμου» της Ζωής και του Παναγιώτη, αφού πιστεύει πως τα αισθήματα είναι στη φύση του ανθρώπου και πως ο Θεός χαρίζει αγάπη στις καλές και αγνές ψυχές. Γενικότερα, παρουσιάζει μια πολύ πιο προοδευτική και τελείως διαφορετική εικόνα σε σύγκριση με τις γυναίκες της πόλης ή του χωριού της εποχής εκείνης, γεγονός που της προσδίδει μοναδικότητα, την οποία διατηρεί και στο *Ε.Π.*

Στο *Ε.Π.*, όπου εμφανίζεται λιγότερο ανεπτυγμένη ως σφαιρικός χαρακτήρας σε σχέση με τα άλλα μυθιστορήματα, γεγονός που οφείλεται ίσως στην τριταγωνιστική της θέση στην υπόθεση και στην πλοκή του μυθιστορήματος, εμφανίζει και πάλι τα ίδια χαρακτηριστικά γνωρίσματα ως άνθρωπος και ως μητέρα. Μιλάει στα παιδιά της



με σύνεση, όπως θα μιλούσε σε έναν ενήλικο, τα συμβουλεύει να πιστεύουν στη φιλία και στους ανθρώπους, τα μαθαίνει να είναι ανεξάρτητα και τα αφήνει να αντιμετωπίσουν τυχόν κινδύνους για να μάθουν να αμύνονται. Είναι φιλόξενη, έχει ήθος, λειτουργεί με γνώμονα την καρδιά και όχι τα πρέπει, δε συμερίζεται το μικροαστισμό των Ελλήνων, δεν κρατάει τους τύπους και δεν ενδιαφέρεται για την «κοινωνική ζωή». Ανοίγει το σπίτι της σε φίλους, συγγενείς και ξένους, αλλά η ίδια μένει πάντα κλειστή και απομονωμένη από τον έξω κόσμο. Με αυτόν επικοινωνεί μέσα από τις κόρες της.

Η έλλειψη επικοινωνίας, η σιωπή, η μοναξιά και η απομόνωσή της αυξάνονται στο μυθιστόρημα *Όταν ο ήλιος...*, όπου εμφανίζεται πια σε μεγαλύτερη ηλικία. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα παρουσιάζεται αρκετά καταβεβλημένη, με ακόμη μεγαλύτερες διαφορές και συγκρούσεις με το Σωκράτη, αλλά πάντα κοντά στις κόρες της, στοργική, ήρεμη, φιλόξενη, φιλόξενη, προοδευτική, ελεύθερη και γεμάτη κατανόηση. Απέναντι στο Σωκράτη, όσες διαφορές και να 'χουν, φέρεται με σεβασμό και συστολή, η οποία κάποιες φορές παίρνει τη μορφή υποταγής, προκειμένου να διατηρήσει τις οικογενειακές ισορροπίες. Υποφέρει από τα γεγονότα του πολέμου, ανησυχεί πολύ για τις κόρες της, αλλά δε μιλάει και δεν εξωτερικεύει τα συναισθήματα και τις σκέψεις της. Ασχολείται με τα λουλούδια της, που τόσο αγαπάει, και βγαίνει από τη μοναξιά και τη σιωπή της μόνο όταν πρόκειται να καλύψει τις κόρες της στο Σωκράτη, λέγοντάς του αναγκαστικά ψέματα, τα οποία δεν της αρέσουν καθόλου, ή για να του ζητήσει συγχώρεση και να εξευμενίσει το θυμό του, λέγοντάς του πως την πίκρα του δεν την αντέχει, πως τον χρειάζεται και πως η μοναξιά την τρομάζει.

Όλα αυτά τα γεγονότα, σε συνδυασμό με την πείνα και το φόβο, προξενούν νευρική κρίση στην Έμμα. Αισθάνεται κουρασμένη, ανυπεράσπιστη και μόνη από τότε που έφυγαν τα παιδιά της από το σπίτι. Περιμένει το Σωκράτη, το σύντροφό της, όπως τον αποκαλεί, να τη βοηθήσει και να την παρηγορήσει, σιωπηλή επιθυμία που ποτέ δε βρίσκει ανταπόκριση. Ο Σωκράτης αντιδρά σε όλα με θυμό και φωνές. Έτσι, η Έμμα, μέσα στη σιωπή της μοναξιάς της και εγκλωβισμένη στα γεγονότα που τη συνθλίβουν και την πνίγουν, τρελαίνεται, βρίσκοντας άδοξο τέλος.

Για το χαρακτήρα της Έμμα ως μητέρας και συζύγου, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως παρουσιάζει τα ίδια τυπικά χαρακτηριστικά (π.χ. συναισθηματισμός, παθητικότητα, αδυναμία, εγκλεισμός στο σπίτι, προσκόλληση



στα παιδιά κ.ά.)<sup>16</sup> με τις περισσότερες μητέρες και συζύγους της παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας. Ο ισχυρισμός αυτός, όμως, θα ήταν άδικος για ένα πρόσωπο όπως η Έμμα, η οποία, όπως προκύπτει από τη μη επιδερμική επεξεργασία των χαρακτηριστικών της, είναι ένα βαθιά ελεύθερο και ουσιαστικά δυναμικό και ανεξάρτητο άτομο, το οποίο, εξαιτίας της ξενικής καταγωγής και νοοτροπίας του, αναγκάζεται να κλειστεί στον εαυτό του και να απομονωθεί από το κοινωνικό του περιβάλλον, διατηρώντας όμως πάντα την αυθεντικότητα της προσωπικότητάς του. Το γεγονός αυτό της ύπαρξης χαρακτηριστικών που εκπλήσσουν και που δεν αποκαλύπτονται άμεσα, εξάλλου, αποτελεί και το βασικό κριτήριο ένταξης του προσώπου της Έμμα στην κατηγορία των σφαιρικών χαρακτήρων.

### Σωκράτης

Ο Σωκράτης ως σφαιρικός χαρακτήρας παρουσιάζεται σε δύο μυθιστορήματα: στη *Νινέτ* και στο *Όταν ο ήλιος...* Στο πρώτο μυθιστόρημα παρουσιάζεται σε μικρότερη ηλικία και με κάποιες αναφορές στα νεανικά του χρόνια, ενώ στο δεύτερο εμφανίζεται σε ώριμη ηλικία, έχοντας ήδη τρεις μεγάλες κόρες (η Ζωή, η μικρότερη είναι δεκαέξι χρονών).

Όπως μαθαίνουμε από το έργο *Νινέτ*, ο Σωκράτης είναι Έλληνας από το Αϊβαλί της Μικράς Ασίας. Τη γυναίκα του τη γνώρισε δι' αλληλογραφίας, τη συνάντησε και την παντρεύτηκε στη Γαλλία. Στη συνέχεια εγκαταστάθηκαν στην Κωνσταντινούπολη και εκεί απέκτησαν το πρώτο τους παιδί, τη Νινέτ. Με την κόρη τους μωρό είκοσι ημερών, βρέθηκαν στην Οδησό, όπου ο Σωκράτης διορίστηκε καθηγητής των γαλλικών στην Εμπορική Σχολή. Το 1919, με το φόβο των μπολσεβίκων, καταφεύγουν στην Αθήνα, όπου αποκτούν τις δυο τους κόρες. Ήθελε αγόρι, να μη χαθεί το όνομά του. Όταν γεννήθηκε η Ζωή, έστειλε ένα τηλεγράφημα στον αδερφό του: «Με λύπη μου σου αναγγέλλω τη γέννηση της τρίτης μου κόρης».

Από την πρώτη στιγμή ο Σωκράτης παρουσιάζεται με συντηρητικές αντιλήψεις. Είναι τσιγκούνης, συμφεροντολόγος και τον ενδιαφέρει μόνο η οικογένειά του. Αυτό

<sup>16</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες αναφορικά με τα τυπικά χαρακτηριστικά και τις συμπεριφορές των γυναικών στην παιδική και νεανική λογοτεχνία βλ. ενδεικτικά David L. Russel, *Literature for Children: A Short Introduction*, Longman 1994, σ. 187-189, Ελένη Μαραγκουδάκη, *Εκπαίδευση και διάκριση των φύλων*, ό.π., σ. 174 κ.ε., Margery Hourihan, *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*, ό.π., σ. 160 κ.ε., Γιάννης Παπαδάτος, «Ορισμένες κοινωνιολογικές και παιδαγωγικές επισημάνσεις στο σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα για παιδιά και νέους», *Ελληνική παιδική λογοτεχνία: Το παρελθόν, το παρόν, το μέλλον της*, ό.π., σ. 169-170.



αποτελεί πηγή αντιπαράθεσης και με την Έμμα, παρ' όλο που στην αρχή του γάμου τους τη φροντίζει και προσπαθεί να την κάνει ευτυχισμένη. Είναι καλός, αφοσιωμένος και τρυφερός πατέρας. Για την Έμμα και την οικογένειά του, μάλιστα, κάνει και μια μεγάλη θυσία στην επαγγελματική του ζωή όσο βρίσκεται στην Οδησό. Ενώ είχε διαπρέψει ως καθηγητής και είχε κερδίσει την αγάπη των μαθητών και την εκτίμηση των συναδέλφων του και ενώ είχε φιλοδοξίες και δεν ήθελε να αφήνει καμιά ευκαιρία να πηγαίνει χαμένη, αρνήθηκε την πρόταση που του έκαναν να γίνει επιθεωρητής όλων των ελληνικών σχολείων της νότιας Ρωσίας, προτιμώντας να μείνει κοντά στη γυναίκα του και να φροντίζει την οικογένειά του. Στο συγκεκριμένο σημείο θα πρέπει να προσθέσουμε πως ως καθηγητής ο Σωκράτης ήταν πολύ συγκροτημένος και πολύ καλός στη δουλειά του, την οποία θεωρούσε ιερό χρέος και όχι απλώς επιβεβλημένη υποχρέωσή του.

Αργότερα, στο *Όταν ο ήλιος...*, με όλες αυτές τις αντιξοότητες που έχει να αντιμετωπίσει, αλλάζει στάση ζωής. Απαισιόδοξος και φοβισμένος, υπολογίζει φιλόργυρα το κάθε του έξοδο και αδιαφορεί για τον κόσμο γύρω του. Κλείνεται στο καβούκι του και απαιτεί από τη γυναίκα και τις κόρες του να κάνουν το ίδιο. Αρχικά φαίνεται φιλόπατρις, με έντονη την επιθυμία να πολεμήσει για την πατρίδα, αλλά αργότερα ξεχνάει την επιθυμία του αυτή και αρνείται να δεχθεί τη συμμετοχή των κορών του στην Αντίσταση. Όπως λέει η Ζωή, έγινε άλλος άνθρωπος από τη μέρα που άρχισε ο πόλεμος του '40. Απελπισμένος, ανήμπορος, με μόνο του καταφύγιο το σχολείο του, φοβάται το απειλητικό αύριο. Η σχέση του με τα παιδιά του δεν είναι καλή. Είναι πολύ αυστηρός μαζί τους και δεν τα πλησιάζει για να μοιραστεί τα καθημερινά προβλήματα και τις ανησυχίες τους. Πιστεύει πως η γυναίκα και οι κόρες του έχουν κάνει κόμμα εναντίον του. Νιώθει απομονωμένος. Ωστόσο, όταν αναρωτιέται γιατί τα παιδιά τον φοβούνται και δεν τον αγαπάνε, αναγνωρίζει πως ο ίδιος με τον τρόπο του τα τρομάζει. Αυτό, όμως, γρήγορα το ξεχνάει και πάλι αντιδρά με θυμό, όταν μαθαίνει πως οι κόρες του έχουν μπει στην Αντίσταση.

Την ίδια συμπεριφορά δείχνει ο Σωκράτης και απέναντι στην Έμμα. Θυμώνει όταν τη βλέπει να βάζει φαγητό και στο Σέβα, φίλο των κοριτσιών, τη στιγμή που μια μπουκιά ψωμί είναι τόσο πολύτιμη. Θεωρεί ότι η Έμμα δεν του συμπαραστέκεται και δε συμμερίζεται τις έγνοιες του. Στην ουσία, όμως, αυτός που δε συμπαραστέκεται στη γυναίκα του και δεν την καταλαβαίνει είναι ο Σωκράτης. Όχι μόνο δεν καταλαβαίνει την ψυχολογία της, αλλά δεν μπορεί και να κατανοήσει και την αντίδραση των παιδιών του στην πείνα. Έτσι, όταν η Ζωή και η Ειρήνη τρώνε ένα



ολόκληρο βάζο με ελιές, ο Σωκράτης γίνεται έξαλλος και τους λέει πως θα τον καταστρέψουν. Την καταστροφή, βέβαια, δεν τη σκέφτεται όταν φέρεται εγωιστικά, αρνούμενος να πουλήσει τη συλλογή γραμματοσήμων του για να αγοράσουν φαγητό και δίνει πέντε χιλιάδες για να αγοράσει μία σειρά με σπάνια γραμματόσημα.

Αποκορύφωμα της ανυπολόγητης και αλόγιστης συμπεριφοράς του αποτελεί η κατηγορία του προς τη Ζωή ότι εκείνη ευθύνεται για την τρέλα της μητέρας της. Το γεγονός αυτό αποτελεί και την αφορμή προκειμένου να εκφραστούν οι σκέψεις της Ζωής, η οποία εξαπολύει ένα δριμύ, σιωπηλό κατηγορώ εναντίον του πατέρα της. Του αποδίδει ευθύνες για την αρρώστια της Έμμα, γιατί ποτέ του δεν ασχολήθηκε με τη σιωπή και τη μοναξιά της. Τον βόλευε να είναι κουφός, να μην ακούει τη σιωπή της. Έβαζε βουλοκέρι στα αυτιά του για να εξασφαλίσει τον ύπνο του ρίχνοντας όλη την ευθύνη στην κόρη του.

Γίνεται, λοιπόν, φανερό πως ο Σωκράτης στο μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου περιγράφεται με μελανά χρώματα από τις κόρες του και κυρίως από τη Ζωή. Ως αντίποδας των αρνητικών χαρακτηριστικών του γνωρισμάτων εμφανίζονται μόνο τα σημεία όπου παρουσιάζεται η δική του οπτική γωνία αντιμετώπισης των πραγμάτων και τα λόγια του Δημήτρη προς τη Ζωή: Ο πατέρας είναι στο βάθος καλός, μόνο που σκέφτεται διαφορετικά από τις κόρες του. Μοιάζει με μικρό παιδί, χαμένο σε έναν κόσμο τρελό, γεμάτο εφιάλτες. Αυτή η διαπίστωση για το Σωκράτη είναι απόλυτα αληθινή, αφού, όπως φαίνεται, ο χαρακτήρας του άλλαξε προς το χειρότερο μετά τον πόλεμο και τις κακουχίες. Το συγκεκριμένο γεγονός υπογραμμίζεται ακόμη εντονότερα, όταν στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου παρατίθενται αποσπάσματα από το ημερολόγιο του Σωκράτη. Γίνεται φανερό πόσο στενοχωριέται για την αρρώστια της γυναίκας του, μετανιώνει για τα πικρά και γεμάτα απόγνωση λόγια που είπε στη Ζωή, θα ήθελε να της ζητήσει συγγνώμη, να της πει ότι την αγαπάει κι ας ξέρει πως εκείνη τον μισεί. Όλα αυτά τον έχουν αποδυναμώσει και δεν μπορεί να χαρεί τη μέρα της απελευθέρωσης. Αισθάνεται δυστυχισμένος και το μόνο που εύχεται είναι να προστατέψει ο Θεός τα παιδιά του. Με το συγκεκριμένο τρόπο θα λέγαμε πως ο Σωκράτης εξιλεώνεται απέναντι στους αναγνώστες.

Ολοκληρώνοντας την καταγραφή των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του Σωκράτη ως πατέρα και συζύγου, συμπεραίνουμε πως σε γενικές γραμμές παρουσιάζει την εικόνα του κλασικού οικογενειάρχη όπως αυτός προβάλλεται από έρευνες στην παιδική και νεανική λογοτεχνία. Εμφανίζεται ως η κεφαλή του σπιτιού, όντας, όμως,



ουσιαστικά απών από τις διαπροσωπικές σχέσεις της οικογένειας.<sup>17</sup> Ο Σωκράτης, όπως και οι περισσότεροι πατεράδες στα παιδικά και νεανικά μυθιστορήματα, προσφέρει τα οικονομικά μέσα, αλλά δεν έχει καλές σχέσεις με τα παιδιά του, καθώς οι καλές σχέσεις γονιών-παιδιών βασίζονται στις δημοκρατικές διαδικασίες και στην επικοινωνία<sup>18</sup>, χαρακτηριστικά τα οποία δε διαθέτει ο Σωκράτης ως πατέρας. Παράλληλα, θεωρεί πως τα παιδιά είναι σύμμαχοι της γυναίκας του και βρίσκονται στο αντίθετο στρατόπεδο, ενώ εκείνος απομονώνεται και όταν τον πνίγει η αγανάκτηση φωνάζει, προσπαθώντας να περιφρουρήσει το κύρος του.<sup>19</sup>

Ο Σωκράτης, λοιπόν, είναι ένας χαρακτήρας με ποικίλα και αντιφατικά χαρακτηριστικά, ο οποίος παρουσιάζεται ως αυτόνομη προσωπικότητα, ως πατέρας και ως σύζυγος. Με αυτόν τον τρόπο η εικόνα του ως σφαιρικού χαρακτήρα ολοκληρώνεται.

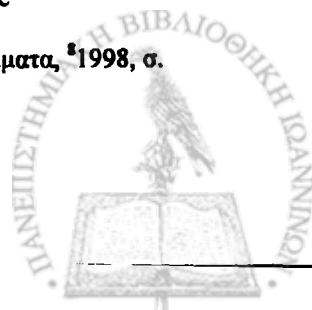
### *Ειρήνη*

Η Ειρήνη είναι διακειμενικός χαρακτήρας, αλλά περιγραφόμενη σφαιρικά τη συναντάμε μόνο στο *Όταν ο ήλιος...* Είναι η αδερφή της Ζωής και η μεσαία κόρη του Σωκράτη και της Έμμα. Είναι μόνο δύο χρόνια μεγαλύτερη από τη Ζωή, αλλά πολύ πιο ώριμη και διαφορετική από εκείνη. Ήδη, περιγράφοντας τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Ζωής, έχουμε διαπιστώσει ότι η Ειρήνη λειτουργεί ως αντιθετικός προς εκείνη χαρακτήρας, ενώ αποτελεί τη φωνή της λογικής και της αλήθειας απέναντι στις πράξεις και αντιλήψεις της Ζωής. Είναι ήρεμη, λιγομίλητη, συνετή και αρκετά προσγειωμένη. Αγαπάει πολύ τη μικρή της αδερφή, είναι περήφανη γι' αυτή και την καμαρώνει, παρ' όλο που η ίδια είναι πιο άσχημη. Ασχολείται με τη ζωγραφική, παίζει φλάουτο, έχει πολλές γνώσεις και, όπως χαρακτηριστικά λέει η μητέρα της, είναι «το κορίτσι με τα χρυσά δάχτυλα». Ποτέ δε βιάζεται και πάντα κάνει ήρεμες κινήσεις. Σε αντίθεση με τη Ζωή, είναι πολύ τακτική, εσωστρεφής και μη εκδηλωτική. Όταν νευριάζει, ο θυμός της δεν κρατάει πολύ και σπάνια κλαίει. Συνήθως δε μιλάει πολύ, αλλά, όταν αποφασίζει να το κάνει, λέει αλήθειες και τα λόγια της χαρακτηρίζονται από ωριμότητα. Δε μιλάει ποτέ για τα προσωπικά της και,

<sup>17</sup>Βιολέττα Δαραδήμου-Ράπτη, *ό.π.*, σ. 99-100.

<sup>18</sup>W. Bernard Lukenbill, «Fathers in Adolescent Novels: Some Implications for Sex-Role Reinterpretations», στο *Young Adult Literature, Background and Criticism*, *ό.π.*, σ. 250.

<sup>19</sup>Χάρης Κατάκη, *Οι τρεις ταυτότητες της ελληνικής οικογένειας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1998, σ. 165.





ενώ είναι ερωτευμένη με τον Περικλή, κάνει αμέσως πίσω, χωρίς να πει τίποτα, όταν καταλαβαίνει πως ο Περικλής είναι ερωτευμένος με τη Ζωή.

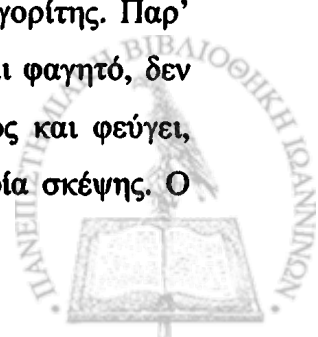
Παρ' όλο που η Ειρήνη παρουσιάζεται πνευματώδης, με κοφτερό μυαλό και μεγάλη ωριμότητα, δεν αποφασίζει αμέσως να μπει στην Αντίσταση. Καταλύτης στη συμμετοχή της στον αγώνα αποτελεί η σύλληψη των φίλων της, Γιούρα και Σέβα, οπότε φανατίζεται, παύει να φοβάται και θέλει να συνεχίσει το έργο των φίλων της. Μετά από την απόφασή της, μάλιστα, να αγωνιστεί για την πατρίδα, ο ήρεμος χαρακτήρας της αλλάζει και γίνεται έντονα αγωνιστικός, στοιχείο που φανερώνεται από τη φυγή της στο βουνό, όπου μάχεται με τους αντάρτες.

Σε γενικές γραμμές, ο χαρακτήρας της Ειρήνης, παρά την παρουσία της σε πολλά μυθιστορήματα, ποτέ δεν είναι πλήρως ανεπτυγμένος. Το ίδιο συμβαίνει και στο υπό εξέταση μυθιστόρημα, όπου απ' τη μια μεριά η Ειρήνη παρουσιάζει ποικιλία χαρακτηριστικών και εξελίσσεται, γεγονός που την καθιστά σφαιρικό χαρακτήρα, αλλά απ' την άλλη δεν αναπτύσσεται όπως η Ζωή, ο Σωκράτης ή η Έμμα.

### *Δημήτρης*

Ο Δημήτρης είναι το πρόσωπο που ερωτεύεται η Ζωή μετά τον Περικλή στο *Όταν ο ήλιος...* Όπως και πολλοί άλλοι χαρακτήρες, παρουσιάζεται τόσο στο επίπεδο του παρόντος, όσο και στο επίπεδο του παρελθόντος της αφήγησης. Σε ό,τι αφορά το παρελθόν του, μαθαίνουμε πως έχει δύο πτυχία, της Ανωτάτης Εμπορικής και της Παντείου, πως οι σχέσεις του με τον πατέρα του ήταν πολύ άσχημες, γιατί εκείνος δεν ήθελε να μορφωθεί ο γιος του, αλλά να γίνει έμπορος, ενώ πληροφορούμαστε πως τα παιδικά του χρόνια δεν ήταν τόσο καλά. Εξαιτίας του πατέρα του εγκατέλειψε το σπίτι του μόλις τέλειωσε τις σπουδές του και έπιασε δουλειά ως βοηθός λογιστηρίου σε γαλλική εταιρία στο Λαύριο. Όταν ξέσπασε ο πόλεμος, πήγε στρατιώτης, αγωνίστηκε γενναία και όταν οι Έλληνες νικήθηκαν γύρισε πίσω. Ο Δημήτρης λοιπόν παρουσιάζεται ανεξάρτητος, δυναμικός, γενναίος και με μεγάλη θέληση για μόρφωση.

Τα ίδια χαρακτηριστικά εμφανίζει και στο παρόν της αφήγησης, στο οποίο συγκρούεται πολύ έντονα με τον πατέρα του, που πλέον είναι μαυραγορίτης. Παρ' όλο που επιστρέφει για λίγο στο σπίτι του, όπου βρίσκει χρήματα και φαγητό, δεν αντέχει για πολύ βλέποντας τους γονείς του. Τους αισθάνεται ξένους και φεύγει, αποδεικνύοντας έτσι ότι χαρακτηρίζεται από αξιοπρέπεια και ελευθερία σκέψης. Ο



δυναμισμός, οι πολλές γνώσεις, ο πολιτικός προβληματισμός και η αγωνιστικότητά του διοχετεύονται τώρα στη συμμετοχή του στην Αντίσταση, στην οποία αναλαμβάνει χρέη καθοδηγητή. Όταν ερωτεύεται τη Ζωή, βγάζει στην επιφάνεια και άλλες πτυχές του χαρακτήρα του: συναισθηματισμό, τρυφερότητα, ζεστασιά. Αγαπάει τη Ζωή, θέλει να την παντρευτεί και μαζί της είναι σαν να ξαναβρίσκει τη χαμένη παιδική του ηλικία.

Γίνεται, λοιπόν, φανερό πως ο Δημήτρης εμφανίζει μια ποικιλία χαρακτηριστικών σε διάφορους τομείς της ζωής του, γεγονός που τον καθιστά σφαιρικό χαρακτήρα. Τα χαρακτηριστικά αυτά βέβαια θα μπορούσαν να είναι πιο ανεπτυγμένα, αν ο Δημήτρης ήταν ένα πρωταγωνιστικό πρόσωπο της αφήγησης, πράγμα που δε συμβαίνει. Ο Δημήτρης αποτελεί ένα από τα πολλά πρόσωπα του *Όταν ο ήλιος...*, των οποίων πολλές φορές η παρουσίαση εξαρτάται από τη θέση τους στην πλοκή και από τη σημασία τους στη ζωή των πρωταγωνιστών μέσα στα τέσσερα χρόνια του αφηγημένου χρόνου.

#### *Άννα Παυλίδη*

Η Άννα είναι η πρωταγωνίστρια στο μυθιστόρημα *Τα γενέθλια*, όπου παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην παιδική ηλικία των οκτώ με εννέα χρόνων, φτάνοντας στο τέλος του έργου στην εφηβική ηλικία των δεκαπέντε χρόνων. Υπάρχουν, λοιπόν, επτά περίπου έτη αφηγημένου χρόνου μέσα στα οποία ο χαρακτήρας της, όπως θα διαπιστώσουμε, μεγαλώνει ηλικιακά, εξελίσσεται και ωριμάζει, στα πλαίσια και των πολιτικών γεγονότων της δικτατορίας.

Αρχικά η Άννα εμφανίζεται ως ένα μικρό, ζωηρό, έξυπνο και τρυφερό παιδί, που δεν καταλαβαίνει τον κόσμο των μεγάλων και που δυσκολεύεται να κατανοήσει και να αντιμετωπίσει τα πολιτικά γεγονότα που αναποδογυρίζουν τον κόσμο της. Όπως κάθε παιδί της ηλικίας της, θέλει οι μεγάλοι, και περισσότερο οι γονείς της, να την προσέχουν και να την υπολογίζουν, πράγμα που όταν δε συμβαίνει την απογοητεύει και της προξενεί συναισθήματα αποδοκιμασίας γι' αυτούς. Ο μόνος μεγάλος που της δίνει σημασία και δεν της φέρεται σαν να είναι μωρό είναι ο νονός της Δημήτρης, για τον οποίο τρέφει συναισθήματα σχεδόν λατρείας. Απορρίπτοντας με την παιδική της αφέλεια τη μητέρα και τον πατέρα της, βρίσκει στο πρόσωπό του τον άνθρωπο με τις υπερφυσικές, όπως πιστεύει, δυνάμεις που την καταλαβαίνει και που την κάνει να αισθάνεται καλύτερα στις δύσκολες στιγμές της.



Με το πέρασμα του χρόνου, η Άννα προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα της ζωής της και ωριμάζει, χωρίς βέβαια να χάνει τελείως και την παιδικότητά της. Ένώ έχει περάσει μόνο ένας χρόνος από την έναρξη του χρόνου της αφήγησης, η Άννα παρουσιάζεται επηρεασμένη από τα πολιτικά γεγονότα, μέσα από τα οποία αρχίζει να διαμορφώνει τις προσωπικές της απόψεις και να αναπτύσσει την κρίση της. Αυτό φαίνεται από τις κρυφές πολιτικές συζητήσεις στις οποίες συμμετέχει στο σχολείο της και την έμμεση κριτική που ασκεί στην «παθητική αντίσταση» των μεγάλων.

Το πέρασμά της στο επόμενο στάδιο της ωρίμανσής της δεν οφείλεται μόνο στα γεγονότα, αλλά και στο πέρασμα του χρόνου. Η Άννα, έφηβη πια, δε θέλει να γίνει μπαλαρίνα, αλλά συγγραφέας, δεν παίζει πια με κούκλες, έχει τη δική της γνώμη, διαφωνεί με τον πατέρα και τον αδερφό της, Παύλο, και αισθάνεται ζήλια όταν βλέπει τη μαμά της και τον Παύλο να κρυφομιλάνε. Έχει και εκείνη τα δικά της μυστικά, ενώ δεν πιστεύει πλέον στην υπεράνθρωπη δύναμη του νοού της. Επαναστατεί και συγκρούεται με τους γονείς της, σύγκρουση σύμφυτη με την ηλικία της, χωρίς όμως να τους κρατά κακία.<sup>20</sup> Έτσι, ενώ τσακώνεται και θυμώνει με τη μητέρα της, ασκώντας της έντονη κριτική για την αστική συμπεριφορά της, ο θυμός της περνάει εύκολα και της ζητάει συγγνώμη, γεγονός που δηλώνει ότι στην ουσία η σχέση με τη μητέρα της είναι καλή.

Η ολοκλήρωση του χαρακτήρα της Άννας έρχεται στο τέλος του μυθιστορήματος, με την ενεργή πολιτικοποίησή της, η οποία συμπληρώνει και επισφραγίζει τον κύκλο της ενηλικίωσης και της ανάπτυξης της προσωπικότητάς της.

### *Μαρία Παυλίδη*

Η Μαρία είναι η μητέρα της Άννας στα *Γενέθλια*. Ήταν ηθοποιός, αλλά αποφάσισε να αφήσει το θέατρο και να αφοσιωθεί στα παιδιά της. Είναι δυναμική και αποφασιστική, στοιχεία που φαίνονται από τη συμμετοχή της στην Αντίσταση εναντίον των Γερμανών κατά το παρελθόν και από την τωρινή της στάση απέναντι στα πολιτικά γεγονότα. Η δικτατορία δεν την αφήνει απαθή. Προσπαθεί να αντισταθεί με το δικό της τρόπο και αποφασίζει να στείλει ένα γράμμα στο Σαρτρ γράφοντάς του για τα βασανιστήρια που γίνονται στην Ελλάδα. Οι πολιτικές εξελίξεις τη στενοχωρούν και την επηρεάζουν τόσο πολύ, ώστε παραμελεί τη μικρή της κόρη

<sup>20</sup> Γεώργιος Παπαντωνάκης, «Άνηθοι, έφηβοι και ενήλικοι: χθες-σήμερα», *Διαδρομές* (Χειμώνας 1999) αρ. 56, σ. 259.



και δεν την πλησιάζει για να της μιλήσει, να της εξηγήσει τα όσα συμβαίνουν ή να την ακούσει. Το ίδιο κατά κάποιον τρόπο συμβαίνει και με το γιο της, του οποίου την αλλαγή και ωρίμανση δεν αντιλαμβάνεται αμέσως.

Η σχέση με τα παιδιά της, η οποία αλλοιώνεται εξαιτίας των γεγονότων, αποκαθίσταται μετά από συγκρούσεις μαζί τους. Τα παιδιά της την κρίνουν και την επικρίνουν για την πολιτική της στάση και την αστική νοοτροπία της, γεγονός που την αναστατώνει. Αισθάνεται πως απομακρύνεται από αυτά, πως δεν τα αναγνωρίζει και τα βλέπει να ορθώνονται μπροστά της σαν αντίπαλοι. Όταν τα προσεγγίζει, μιλάει μαζί τους και αναλογίζεται τη δική της εφηβική ηλικία, ηρεμεί και ξαναγίνεται η μαμά που ήταν πριν. Λαμβάνει υπόψη της τις επικρίσεις του γιου της, προσπαθεί να αλλάξει και να τον κερδίσει. Ακούει τις σκέψεις και τις απόψεις του σαν φίλη και όχι σαν μαμά που φοβάται, μαλώνει και συνετίζει, παρ' όλο που οι πράξεις του της προξενούν ανησυχία. Συνειδητοποιεί ότι η κόρη της έχει μεγαλώσει και προσπαθεί να την καταλάβει. Την πλησιάζει με τρυφερότητα και επιδιώκει να μοιραστεί μαζί της τις εμπειρίες και τα συναισθήματά της.

Έτσι, μαζί με τα παιδιά της, ολοκληρώνει και η Μαρία έναν κύκλο αλλαγής και εξέλιξης κάτω από τις ίδιες συνθήκες, για διαφορετικούς, όμως, λόγους. Την πορεία της δεν την παρακολουθούμε με πολλές λεπτομέρειες, όπως την πορεία της Άννας, γεγονός που την καθιστά μεν σφαιρικό χαρακτήρα αλλά όχι τόσο ανεπτυγμένο όσο εκείνος της κόρης της, που είναι και ο πρωταγωνιστικός.

### *Παύλος Παυλίδης*

Ο Παύλος, ο μεγάλος αδερφός της Άννας, είναι ένας σφαιρικός χαρακτήρας με ποικίλα και εξελισσόμενα χαρακτηριστικά, εξαιτίας της δευτεραγωνιστικής θέσης του οποίου στην ιστορία και στην πλοκή δεν μαθαίνουμε λεπτομέρειες για τη ζωή του. Όπως και η Άννα, αλλάζει και ωριμάζει μέσα από τα πολιτικά γεγονότα, ακολουθώντας την πορεία της γενιάς του. Είναι ένας έφηβος που θέλει να τον παίρνουν οι μεγάλοι στα σοβαρά και να του μιλάνε σαν να είναι ισότιμους τους, αλλά παράλληλα τα λόγια τους τον κουράζουν και οι ανατροπές που έχουν επέλθει στη ζωή του του προξενούν απόγνωση.

Είναι πολύ καλός αδελφός και βρίσκεται στο πλευρό της Άννας, στην οποία προσπαθεί να φερθεί με σύνεση και ψυχραιμία και να την καθησυχάσει, παρ' όλο που και ο ίδιος δεν ξέρει τι ακριβώς συμβαίνει και απελπίζεται. Τη θέση της αρχικής του



άγνοιας και απελπισίας έρχεται να πάρει ο πολιτικός φανατισμός, όταν λίγο καιρό αργότερα ακούει το φίλο του Μάνο να μιλάει για πολιτική. Ο Παύλος γράφεται στην αντιστασιακή οργάνωση «Ρήγας Φεραίος» και αναλαμβάνει ενεργή δράση ενάντια στη δικτατορία. Παρουσιάζει ένα διαφορετικό χαρακτήρα καθώς μεγαλώνει και ωριμάζει, γεγονός που τον οδηγεί σε σύγκρουση με τη μητέρα του. Το μικρό αγόρι που βρισκόταν κοντά της και ασχολούνταν με «ακίνδυνες» δραστηριότητες, όπως το πιάνο, τώρα μετατρέπεται σε έναν επαναστατημένο νέο που θέλει να γίνει γιατρός και που απομακρύνεται από τους γονείς του. Με ωριμότητα κρίνει και επικρίνει την παθητική τους στάση και καλύπτει με ψέματα τη δική του δράση. Η συγκεκριμένη συμπεριφορά του τον φέρνει σε αντιπαράθεση με τη μητέρα του και διαταράσσει τη στενή σχέση που είχε μαζί της, γεγονός που γρήγορα ξεπερνιέται χάρη στην ειλικρίνεια και την τρυφερότητά του. Ο Παύλος ξέρει καλά τη μητέρα του, νοιάζεται πολύ γι' αυτήν και έχει μια ιδιαίτερη σχέση μαζί της, η οποία ουσιαστικά δεν αλλάζει, όπως είχε πιστέψει αρχικά η Μαρία.

Στο τέλος της αφήγησης ο Παύλος έχοντας μεγαλώσει και συμπληρώσει τον κύκλο του αφηγηματικού του προγράμματος, αποκαθιστά τις σχέσεις του με τη μητέρα του, χωρίς να παύει να είναι επαναστατικός και επικριτικός απέναντι σε πρόσωπα και καταστάσεις. Το αποκορύφωμα της αγωνιστικής του δράσης και ταυτόχρονα η ολοκλήρωση της άνδρωσής του έρχεται με το τέλος του μυθιστορήματος και τη συμμετοχή του μαζί με τους άλλους φοιτητές στα γεγονότα του Πολυτεχνείου.

#### *Ανδρέας Παυλίδης*

Το τέταρτο πρόσωπο της οικογένειας Παυλίδη είναι ο πατέρας της Άννας και του Παύλου. Ο Ανδρέας είναι ένας χαρακτήρας σφαιρικός, αλλά, όπως και στην περίπτωση του Παύλου, η παρουσίασή του είναι ελλιπής σε ό,τι αφορά τις λεπτομέρειες της ζωής και της συμπεριφοράς του.

Είναι γιατρός και η ζωή του διέπεται από τάξη και πρόγραμμα. Ποτέ δε βιάζεται. Είναι τρυφερός και μαλακός με τα παιδιά του. Ασχολείται με την Άννα περισσότερο απ' ό,τι η γυναίκα του, της μιλάει ήρεμα και προσπαθεί να της εξηγήσει τις καταστάσεις τονίζοντάς της πως της έχει εμπιστοσύνη. Η υπερβολική αγάπη της κόρης του για το νομό της τον ενοχλεί, καθώς πιστεύει πως η επιρροή του επάνω της είναι νοσηρή. Θέλει ο ίδιος να είναι υπεύθυνος για την ανατροφή της κόρης του και όχι κάποιος άλλος.



Τα γεγονότα της δικτατορίας τον επηρεάζουν και κάποιες φορές τον οδηγούν σε μια αντιφατική συμπεριφορά. Είναι στενοχωρημένος, δε λέει αστεία πια και δε γελάει. Όταν η Μαρία του λέει πως θα στείλει γράμμα στο Σαρτρ, αντιστέκεται, λέγοντας ότι ένα τέτοιο γράμμα μπορεί να κάψει το σπίτι του, λόγια που θυμίζουν τις αντιδράσεις του Σωκράτη σε προηγούμενα μυθιστορήματα. Ωστόσο ο Αντρέας, σε αντίθεση με το Σωκράτη, γρήγορα μετανιώνει, ντρέπεται για τις αρχικές του σκέψεις και παραδέχεται την παθητικότητα και τη δειλία του. Αποφασίζει να στείλει μόνος του το γράμμα χρησιμοποιώντας το λόγο ως όπλο του και κάνοντας την προσωπική του αντίσταση ενάντια στη δικτατορία. Τη στάση αυτή θα κρατήσει μέχρι το τέλος της αφήγησης, όπου μαθαίνουμε περιληπτικά πως οι άρρωστοι και η πολλή δουλειά τον βοηθάνε να ζει και να αντέχει. Αρνείται μάλιστα να γίνει καθηγητής στο πανεπιστήμιο.

### *Δημήτρης Μαλέρης*

Ο Δημήτρης αποτελεί το δεύτερο, μετά την Άννα, πρωταγωνιστικό πρόσωπο στα *Γενέθλια* και γι' αυτό είναι ένας πλήρως ανεπτυγμένος χαρακτήρας. Είναι ο αγαπημένος νονός της Άννας και το πρόσωπο που στέκεται δίπλα της, υποκαθιστώντας τους γονείς της, σε όλο σχεδόν το μυθιστόρημα.

Ο Δημήτρης Μαλέρης, όπως μας γίνεται γνωστό μέσα από το παρελθόν του, προέρχεται από μια φτωχή αλλά προοδευτική οικογένεια της Θεσσαλονίκης. Ήταν ένα άταχτο και σκανταλιάρικο παιδί, που στις δύσκολες στιγμές έγινε βιοπαλαιστής για να βοηθήσει τους δικούς του. Ήθελε να ακολουθήσει το δρόμο του Θεού και να γίνει παπάς, γιατί του άρεσε να ανεβαίνει ψηλά και να μιλάει. Φοίτησε για ένα διάστημα στη θεολογική σχολή, αλλά γρήγορα την εγκατέλειψε, γιατί γνώρισε και αγάπησε το θέατρο, το οποίο δεν μπορούσε να συμβαδίσει με τη θεολογία, όπως του είπαν. Έτσι, αποφάσισε να γίνει δάσκαλος.

Στο παρόν της αφήγησης ο Δημήτρης είναι υφηγητής στο πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, διάσημος για τις παραδόσεις και τα άρθρα του και ιδιαίτερα αγαπητός στους φοιτητές του. Είναι παντρεμένος με την Αλίκη και μοναδική του φιλοδοξία είναι να γίνει καθηγητής. Αγαπά πολύ τη δουλειά του, τους φοιτητές του και την ελληνική γλώσσα. Έχει ενδιαφέρουσες παιδαγωγικές αντιλήψεις και είναι πολύ καλός ομιλητής, γεγονός που τον φέρνει πολύ κοντά στην Άννα, στην οποία συμπεριφέρεται με ωριμότητα, σαν να είναι μεγάλη. Ασχολείται πολύ μαζί της, λαμβάνοντας υπόψη



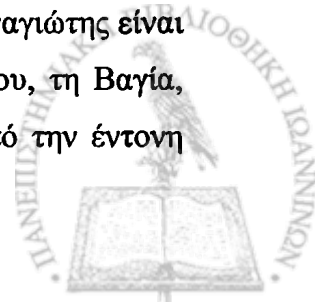
του τα συναισθήματα και τις ανάγκες της, και της συμπαραστέκεται ακόμη και όταν όλοι οι άλλοι είναι απορροφημένοι και αλλαγμένοι από τα γεγονότα της δικτατορίας.

Τα πολιτικά γεγονότα επηρεάζουν και τον ίδιο. Ως ιδεολόγος, ως ελεύθερος και δημοκρατικός άνθρωπος, αισθάνεται να ασφυκτιά από το καθεστώς της δικτατορίας, συναίσθημα που γίνεται ακόμη εντονότερο όταν η λογοκρισία επεμβαίνει και στο χώρο του πανεπιστημίου. Ο Δημήτρης, αψηφώντας τον κίνδυνο της σύλληψης και έχοντας επίγνωση του ότι δε θα τον αφήσουν να συνεχίσει τα μαθήματά του, μιλά για τελευταία φορά στους φοιτητές του για τη δημοκρατία και την ελευθερία του ατόμου. Η δράση του όμως ενάντια στη δικτατορία δε σταματά εκεί. Σε αντίθεση με τους υπόλοιπους ενήλικες του μυθιστορήματος, οι οποίοι κάνουν «παθητική αντίσταση», μπαίνει σε μια αντιστασιακή οργάνωση και υπερασπίζεται έμπρακτα τα πιστεύω του. Ο ριψοκίνδυνος και θαρραλέος χαρακτήρας του δεν του επιτρέπει να δείξει δειλία, ακόμη και μετά τη φυλάκισή του, οπότε συνεχίζει να γράφει κρυφά στην παράνομη εφημερίδα της οργάνωσης και να κάνει ιδιαίτερα μαθήματα δωρεάν. Η συγκεκριμένη συμπεριφορά του τον οδηγεί τελικά στα κρατητήρια της Ε.Σ.Α., όπου βασανίζεται, χωρίς όμως να σκύβει το κεφάλι και να παρακαλάει κανέναν, γεγονός που υπογραμμίζει τον ακέραιο και περήφανο χαρακτήρα του. Στη διάρκεια των βασανιστηρίων του, ανακαλύπτει και ο ίδιος την αγωνιστική πτυχή της προσωπικότητάς του, στοιχείο που τον κάνει περήφανο, καθώς θεωρεί πως με τον τρόπο αυτό κερδίζει την αναγνώριση του νεκρού πατέρα του, που ήταν αγωνιστής, κομμουνιστής.

Όπως τα περισσότερα σφαιρικά πρόσωπα στα *Γενέθλια*, έτσι και ο Δημήτρης ολοκληρώνει το αφηγηματικό του πρόγραμμα στο πλαίσιο των πολιτικών γεγονότων, μέσα από την εξέλιξη της προσωπικότητάς του και την εκδήλωση πτυχών της υπαρκτών μεν αλλά που μέχρι τότε βρίσκονταν στη αφάνεια.

### *Παναγιώτης Χαλδαίος*

Ο Παναγιώτης, ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας στα *Στενά παπούτσια*, κινείται σε δύο επίπεδα μέσα στην αφήγηση. Απ' τη μια είναι ο Παναγιώτης ως ενήλικος, ο οποίος αφηγείται όλη την ιστορία, και απ' την άλλη είναι ο Παναγιώτης σε μικρή ηλικία, ο οποίος αποτελεί και το βασικό πρόσωπο της αφήγησης. Ο ενήλικος Παναγιώτης είναι παντρεμένος με δύο παιδιά και περνά το καλοκαίρι του στο χωριό του, τη Βαγία, όπου αναπολεί κάποιο καλοκαίρι των παιδικών του χρόνων. Πέρα από την έντονη



νοσταλγία του για το χτες, την απογοήτευσή του για το σήμερα και την αδυναμία απόλυτης προσαρμογής του σε αυτό, δεν παρουσιάζει άλλα χαρακτηριστικά γνωρίσματα εκτός από αυτά της παιδικής του ηλικίας.

Ο μικρός Παναγιώτης είναι ένα παιδί δώδεκα χρόνων το 1935. Ζει στη Βαγία με τη φτώχη οικογένειά του και είναι ορφανός από πατέρα. Είναι πολύ καλός μαθητής και στόχος του είναι να γίνει δάσκαλος και να φύγει από το χωριό, για να γνωρίσει από κοντά την Αθήνα. Ο Παναγιώτης είναι ένα ανυπάκουο, ζωηρό, άτακτο αλλά και πολύ συναισθηματικό και ντροπαλό παιδί. Τρώει συχνά ξύλο και πιστεύει στις προλήψεις και δεισιδαιμονίες του χωριού, με τις οποίες έχει μεγαλώσει. Ζηλεύει τη φίλη του Ζωή, που έχει μια μητέρα καλή κι ευγενική, η οποία βρίσκεται πολύ κοντά στα παιδιά της. Ο ίδιος πιστεύει πως η δική του μητέρα δεν τον αγαπάει πολύ και πως είναι το αποπαιδί της, αφού του ρίχνει συνέχεια ξύλο και τον μαλώνει για τις σκανταλιές του. Για το λόγο αυτό ξαφνιάζεται όταν ετοιμάζεται να φύγει για την Αθήνα και η μητέρα του του δείχνει έντονη τρυφερότητα. Αισθάνεται ευτυχισμένος και χαρούμενος που είναι ο κανακάρης της και θέλει να χωθεί στην αγκαλιά της, κάτι που δεν έχει κάνει ποτέ μέχρι τώρα.

Τη Ζωή, η οποία αποτελεί και το κέντρο της ζωής του, τη ζηλεύει για τα όσα έχει δει και έχει κάνει και ταυτόχρονα την αγαπάει. Ο αγνός, γεμάτος αφέλεια έρωτάς του γι' αυτήν αποτελεί το βασικό συναίσθημα που διέπει όλη την αφήγηση και κινεί τα νήματά της. Το ερωτικό στοιχείο, στη συγκεκριμένη περίπτωση εξαγνισμένο, εξιδανικευμένο, αλλά ταυτόχρονα και λίγο βασανιστικό, γεμίζει το μικρό Παναγιώτη γλυκιά ευτυχία, τρυφερότητα, αλλά και ανασφάλεια.<sup>21</sup> Στο μυαλό του έχει συνέχεια τη Ζωή και το πώς να την κάνει ευτυχισμένη. Προσπαθεί να μαντέψει και να προλάβει τις επιθυμίες της, κάνει ό,τι θέλει εκείνη και δε διστάζει να φάει ξύλο για χάρη της. Χαίρεται όταν η Ζωή κλαίει γι' αυτόν και η ζωή του φαίνεται όμορφη όταν η φίλη του του λέει πως θέλει κι εκείνη να πεθάνει για χατίρι του. Παράλληλα, όμως, με τα συναισθήματα ευτυχίας που τον κατακλύζουν, ο έρωτάς του για τη Ζωή τον γεμίζει κάποιες φορές και πίκρα. Έτσι, βουρκώνει όταν θεωρεί πως η Ζωή τον περιφρονεί επειδή φοβάται το φάντασμα του Καλούδη και αισθάνεται πικραμένος και λυπημένος όταν πιστεύει πως η Ζωή τον έχει ξεχάσει μιλώντας με τους Γάλλους της. Η κορύφωση του ερωτικού συναισθήματος του Παναγιώτη έρχεται όταν

<sup>21</sup> Για το ερωτικό στοιχείο στην παιδική και νεανική λογοτεχνία και για τα συναισθήματα που αυτό δημιουργεί στους παιδικούς και εφηβικούς ήρωες, βλ. Νικολέτα Γκλιάου, «Το ερωτικό στοιχείο στην παιδική λογοτεχνία και στο έργο της Άλκης Ζέη», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 6 (1991) 300-304.





εξομολογείται στη Ζωή πως την αγαπάει και αποφασίζει μετά από πρότασή της να την παντρευτεί. Το γάμο τον αντιμετωπίζει σοβαρά και όχι σαν παιχνίδι και γι' αυτό ντρέπεται και αισθάνεται πως έχει αμαρτήσει όταν τους ανακαλύπτει η μητέρα του.

Συμπερασματικά, μέσα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Παναγιώτη, γίνεται φανερό πως πρόκειται για ένα αγνό, τρυφερό και ευαίσθητο χωριατόπαιδο. Στο πρόσωπό του αναθεωρείται η παραδοσιακή εικόνα των αγοριών που είναι δυνατά και δυναμικά και παρουσιάζεται ένα νέο πρότυπο αγοριού, που είναι ευάλωτο, συναισθηματικό και αποενοχοποιημένο.<sup>22</sup> Τα χαρακτηριστικά του αυτά, που μέσα από την αυθεντικότητα και αντιφατικότητα τους ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, συνηγορούν υπέρ της σφαιρικότητας του χαρακτήρα του.

### *Ελένη Χαλδαίου (Κυρα-Λένη)*

Η κυρα-Λένη, η μητέρα του Παναγιώτη, είναι η κλασική γυναίκα του χωριού και η τυπική Ελληνίδα μάνα της επαρχίας του 1935. Γεννημένη και μεγαλωμένη στην Αίγινα, είναι δεμένη με τους θρύλους και τις παραδόσεις του τόπου της, φορέας και μεταδότης στις νεότερες γενιές των αντιλήψεων και των άτυπων νόμων της κλειστής κοινωνίας, στην οποία ζει. Είναι αγράμματη και προσπαθεί να μεγαλώσει μόνη της τα παιδιά της, αφού ο άντρας της έχει πεθάνει. Παρουσιάζεται έτσι δυναμική και σκληραγωγημένη, διατηρώντας ένα σημαντικό ρόλο στην οικογένειά της, της οποίας ηγείται.

Είναι φιλόξενη, λιγομίλητη, με αρχές και αξίες. Ως αυστηρή και μη εκδηλωτική μάνα, προκειμένου να προφυλάξει και να νουθετήσει τα παιδιά της, μεταχειρίζεται την τιμωρία, καθώς δε γνωρίζει άλλο τρόπο αγωγής. Η τρυφερότητα και το χάδι είναι συμπεριφορές που οι συνθήκες της ζωής δεν την αφήνουν να φανερώσει. Εξαιρέση αποτελεί ο αποχωρισμός της με τον Παναγιώτη, οπότε λυγίζει, βουρκώνει και τον αγκαλιάζει.

Οι νέες αντιλήψεις που εισάγει στη ζωή της η οικογένεια Αϊβαλιώτη, η οποία προέρχεται από έναν ξένο για εκείνη κόσμο, την κάνουν επιφυλακτική και ενδυναμώνουν τις παραδοσιακές πεποιθήσεις της για το σωστό και το λάθος, το κακό και το καλό. Εξάλλου, μέσα από τις συγκεκριμένες αντιλήψεις μπορεί και επιβιώνει, αντεπεξέρχεται στις δυσκολίες και αισθάνεται ασφαλής. Χαρακτηριστικές για τη

<sup>22</sup> Μένη Κανατσούλη, *Πρόσωπα γυναικών*, σ. 120.



νοοτροπία και τα πιστεύω της αποτελούν οι απόψεις της για το θέατρο και τις θεατρίνες, για το ρόλο του μεγάλου γιου-προστάτη της οικογένειας, ο οποίος αναλαμβάνει τις ευθύνες και έχει πάντα τον τελευταίο λόγο, για τη μη συμμετοχή του κοριτσιού στην απόφαση του γάμου του και για την εμφάνιση και συμπεριφορά των ορφανών κοριτσιών, που δε στολίζονται μέχρι να παντρευτούν. Επίσης, από τον αυθεντικό κόσμο της δε λείπουν οι προλήψεις, οι δεισιδαιμονίες και η πίστη της σε βρικόλακες, φαντάσματα, καλικάντζαρους και εξορκισμούς. Με όλα αυτά ανατρέφει τα παιδιά της, τα εξοικειώνει με τις δυσκολίες της ζωής και τα προετοιμάζει να τις αντιμετωπίσουν.

Παρουσιάζεται, λοιπόν, η κυρα-Λένη ως σφαιρικός χαρακτήρας. Χωρίς ιδιαίτερες ψυχολογικές αναλύσεις και εμβυθύνσεις, διαγράφεται πλήρως και απολύτως πειστικά ο τυπικός και παραδοσιακός χαρακτήρας της, ο οποίος, παρ' όλο που δεν έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στην αφήγηση, εμφανίζεται επαρκώς ανεπτυγμένος.

### *Μάτα Κλάρα*

Η Μάτα είναι μία από τους πρωταγωνιστές στα *Χέγια*. Είναι δεκαεφτά χρονών και μένει στη Λαμία μαζί με τον πατέρα και την ανύπαντρη θεία της, την οποία δε συμπαθεί ιδιαίτερα. Η μητέρα της έχει πεθάνει, όπως της έχουν πει, πράγμα που τώρα η Μάτα αρχίζει να αμφισβητεί, αναζητώντας την αλήθεια. Η απουσία της την έχει πληγώσει πολύ και την είχε κάνει να αισθάνεται μειονεκτικά απέναντι στα άλλα παιδιά όταν βρισκόταν σε μικρότερη ηλικία. Τη μάνα της υποκαθιστούσε και υποκαθιστά ο πατέρας της. Τον αγαπάει πολύ, παρ' όλο που πολλές φορές συγκρούεται μαζί του, εξαιτίας της συνειδητής εκ μέρους του έλλειψης επικοινωνίας, σε βασικά θέματα. Τα συναισθήματα που τρέφει για τον πατέρα της είναι αντιφατικά, φυσιολογικά για έναν έφηβο και απολύτως δικαιολογημένα για τη Μάτα, που διαισθάνεται ότι αγνοεί μεγάλο μέρος του παρελθόντος των γονιών της. Η ίδια συνειδητοποιεί τη ραγδαία αλλαγή της διάθεσης και των συναισθημάτων της και σκέφτεται πως είναι εγωίστρια και επιπόλαιη.

Παρ' όλο που δεν ασχολείται με τα πολιτικά, διακρίνεται από βασικές δημοκρατικές αρχές. Θέλει να ζει ελεύθερη, σεβόμενη την ελευθερία του άλλου. Γι' αυτό συμμετέχει με τους συμμαθητές της στη διαμαρτυρία αλληλεγγύης προς τους νέους που βασανίζονται και έρχεται σε αντιπαράθεση με το λυκειαρχή του σχολείου της. Για πρώτη φορά η Μάτα εμφανίζεται δυναμική, αποφασιστική και με διάθεση



ανάληψης πρωτοβουλιών. Την αποφασιστικότητα της αυτή μεταφέρει και στη σχέση της με τον πατέρα της, αφού φεύγει από το σπίτι και αποφασίζει να υπερβεί τους φόβους της και να μάθει όλη την αλήθεια για τη μητέρα της.

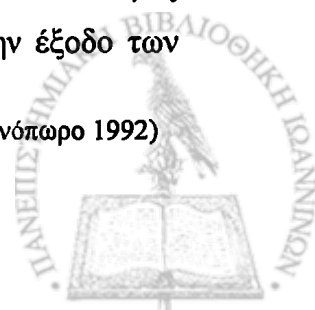
Η Μάτα λοιπόν παρουσιάζεται ως κλασική έφηβη που συγκρούεται, αμφισβητεί, αναζητά την αλήθεια της και αρχίζει να διαμορφώνει πολιτική συνείδηση. Το πορτρέτο αυτό συμπληρώνει ο έρωτας, που, όντας ανώδυνος και ενθουσιώδης, «αγγίζει την ερωτική συμπεριφορά στα πλαίσια μιας γενικότερης ανάπτυξης της καθημερινής ζωής της ηρωίδας»<sup>23</sup>. Ο χαρακτήρας της περιγράφεται σφαιρικά, αλλά δεν αναπτύσσεται ικανοποιητικά, αφού η Μάτα είναι η πρωταγωνίστρια μόνο στο παρόν του μυθιστορήματος, το οποίο καταλαμβάνει περίπου το μισό της αφηγούμενης ιστορίας. Στο άλλο μισό, σε επίπεδο παρόντος και παρελθόντος, πρωταγωνιστής είναι ο πατέρας της, Βλάσης Κλάρας.

### *Βλάσης Κλάρας*

Ο Βλάσης, ως σφαιρικός χαρακτήρας, παρουσιάζεται αναλυτικότερα σε σχέση με τη Μάτα, γιατί κινείται σε δύο επίπεδα: στο παρόν και στο παρελθόν. Μέσα από τα δύο αυτά χρονικά πλαίσια αποκαλύπτονται τα δυνατά και αδύνατα σημεία του, οι εσωτερικές του συγκρούσεις και η εξέλιξή του, στοιχεία που αποτελούν αποδείξεις της ολοκληρωμένης σφαιρικότητάς του.

Έμεινε ορφανός από γονείς σε ηλικία έντεκα ετών και τον μεγάλωσε η αδερφή του Καλλιόπη. Η Καλλιόπη τον καταδυνάστευε και του προκαλούσε φόβο, κάτι που εξακολουθεί να κάνει. Σε ηλικία είκοσι τεσσάρων χρονών, έχει τελειώσει τη Νομική και τις στρατιωτικές του υποχρεώσεις. Δε θέλει να γίνει δικηγόρος, γι' αυτό μπαίνει στο Δημόσιο, στην υπηρεσία διαβατηρίων. Γνωρίζει την Ειρήνη, την ερωτεύεται και την παντρεύεται, παρά τις αντιρρήσεις της αδερφής του. Μαζί της γνωρίζει τον κόσμο του πνεύματος, που αγνοούσε, και η ζωή του αποκτά ενδιαφέρον. Την αγαπάει πολύ, δεν μπορεί να διανοηθεί τη ζωή του χωρίς αυτήν, αλλά συχνά διαφωνεί μαζί της. Κύρια αιτία διαφωνιών τους είναι η φύση της δουλειάς του Βλάση και η μη ενασχόλησή του με την πολιτική. Είναι η περίοδος της Επταετίας και ο Βλάσης, παρ' όλο που δεν ανακατεύεται με την πολιτική και υποστηρίζει πως είναι ελεύθερος άνθρωπος, δουλεύει σε δημόσια υπηρεσία όπου κρίνει και εγκρίνει την έξοδο των

<sup>23</sup> Μάνος Κοντολέων, «Το ερωτικό ένστιχτο στην παιδική λογοτεχνία», *Διαδρομές* (Φθινόπωρο 1992) αρ. 27, σ. 219-220.



πολιτών από τη χώρα. Η Ειρήνη τού λέει πως είναι ένας ανύποπτος αφελής, ακραιφνής ελληνοχριστιανός, που εθελοτυφλεί και είναι βολεμένος με τη συνείδησή του. Πράγματι, ο Βλάσης είναι αφελής και αθώος, εκτός του κλίματος της δικτατορίας. Αγαπά τη δουλειά του, είναι αντικειμενικός και γι' αυτό απορεί και στενοχωριέται όταν νιώθει ότι οι πολίτες τον φοβούνται και τον θεωρούν «όργανο της τάξης». Ο ίδιος δεν αισθάνεται έτσι και είναι έτοιμος να τα αφήσει όλα για να συμπαρασταθεί στη γυναίκα του, που είναι κλεισμένη στο Πολυτεχνείο, προκειμένου να μη διαλύσει την οικογένειά του. Ωστόσο η Ειρήνη τον εγκαταλείπει, αφήνοντάς του το παιδί τους, και φεύγει.

Ο Βλάσης μετακομίζει στη Λαμία μαζί με την αδερφή του, που τον βοηθά να μεγαλώσει το παιδί. Είναι πολύ καλός και τρυφερός πατέρας. Είναι κοντά στη Μάτα και ασχολείται ιδιαίτερα μαζί της. Δεν της στερεί τίποτα και την αφήνει ελεύθερη να διαλέξει αυτό που θέλει να κάνει στη ζωή της. Ωστόσο, της αποκρύπτει το παρελθόν του και την αλήθεια για τη μητέρα της. Φοβάται να της μιλήσει και η σιωπή του με τον καιρό τον απομακρύνει από την κόρη του και του δημιουργεί προβληματισμό και αμφιβολίες για την ορθότητα της απόφασής του. Ο φόβος και η ανισφάλεια που τον διακατέχουν εξαιτίας του παρελθόντος του τον ακολουθούν και στο παρόν. Όταν ερωτεύεται η Μάτα, φοβάται ότι θα τη χάσει όπως τη γυναίκα του και γι' αυτό τσακώνεται μαζί της. Γρήγορα, όμως, κάνοντας αυτοκριτική, συνειδητοποιεί και αναγνωρίζει το λάθος του. Αποφασίζει να πει στην κόρη του όλη την αλήθεια, η οποία ταυτόχρονα ανακουφίζει και απελευθερώνει και τον ίδιο.

Παρουσιάζεται, λοιπόν, ο Βλάσης ως ένα βαθιά ελεύθερο και ευαίσθητο άτομο, παρ' όλο που ο φόβος, η δειλία, η πολιτική αδιαφορία και αφέλειά του τον οδηγούν σε αδράνεια και λανθασμένες επιλογές. Ως πατέρας, όπως και οι περισσότεροι πατεράδες στα μυθιστορήματα της Ζωρζ Σαρή, όπου δεν απουσιάζουν ως παρουσίες<sup>24</sup>, συγκρούεται και διαφωνεί με το παιδί του, δεν επικοινωνεί ουσιαστικά μαζί του στην κρίσιμη ηλικία της εφηβείας, αλλά το αγαπά και θέλει να το προστατεύσει.

<sup>24</sup> Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε πως η απουσία του πατέρα, που παρουσιάζεται σε αρκετά έργα της Ζωρζ Σαρή είτε με τη μορφή της φυγής του είτε με τη μορφή της μη επικοινωνίας του με τα παιδιά, καθώς και η απουσία της μητέρας, όπως συμβαίνει στα *Χέγια*, δε συνεπάγονται την ελλιπή σημασία τους. Αντίθετα, πάντα βρίσκεται κάποιος ενήλικος για να καλύψει το κενό τους, να προστατεύσει και να συμβουλευτεί τα παιδιά, πράγμα που συμβαίνει και στα περισσότερα έργα παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας, όπου ο γονιός απουσιάζει (βλ. Joan Aiken, «Between Family and Fantasy: An Author's Perspectives on Children's Books», *The openhearted Audience, Ten authors talk about writing for children*, Washington, Library of Congress, 1980, σ. 48-49).



## *Ειρήνη Κλάρα*

Στην ίδια θέση με τη Μάτα, από την άποψη της ελλιπούς παρουσίασής της, βρίσκεται και η μητέρα της Ειρήνη. Η Ειρήνη διαθέτει μόνο παρελθόν και ουσιαστικά είναι απύουσα, κάτι που σπάνια συμβαίνει στα έργα της Ζωρζ Σαρή, στα οποία η μορφή της μητέρας είναι κυρίαρχη. Είναι δευτεραγωνιστικός χαρακτήρας, εμφανίζεται στην ιστορία μέσα από αναμνήσεις άλλων και κυρίως μέσα από την οπτική γωνία του Βλάση. Για το λόγο αυτό ο αναγνώστης αγνοεί λεπτομέρειες της καθημερινότητάς της και εσωτερικές της συγκρούσεις ή σκέψεις, τις οποίες, όμως, συμπεραίνει από τις πράξεις της.

Η Ειρήνη είναι βαθιά ελεύθερο, ανεξάρτητο και μορφωμένο άτομο. Είναι σπουδάστρια δραματικής σχολής και στόχος της είναι να πάρει το πτυχίο της και να παίξει στο θέατρο. Για τη συγκεκριμένη επιλογή της έρχεται σε σύγκρουση με τους συντηρητικούς γονείς της. Απόλυτα σίγουρη για την απόφασή της, με δυναμισμό και αποφασιστικότητα, φεύγει από το σπίτι της, διακόπτοντας κάθε σχέση με την οικογένειά της. Όταν γνωρίζει το Βλάση, τον ερωτεύεται και τον παντρεύεται, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι χάνει την ανεξαρτησία της και συμβιβάζεται. Αντίθετα, συγκρούεται έντονα μαζί του για την πολιτική του απάθεια, ενώ εκείνη τηρεί διαφορετική στάση. Παρ' όλο που είναι άνεργη και απελπισμένη, αποφασίζει να μην παίξει σε σίριαλ το οποίο εξυπηρετεί τα συμφέροντα του καθεστώτος. Εξακολουθεί να αντιστέκεται, με αποτέλεσμα την οριστική απομάκρυνσή της από το Βλάση και την τελική φυγή της στο εξωτερικό, εγκαταλείποντας μαζί με τον άντρα και το παιδί της. Ταυτόχρονα, οι εσωτερικές της διεργασίες και συγκρούσεις είναι ιδιαίτερα έντονες και οι διαδικασίες της προσωπικής της ωρίμανσης και εξέλιξης, τις οποίες όμως δε μαθαίνουμε ποτέ άμεσα, επιταχύνονται.

Έτσι, ενώ εκ πρώτης όψεως στο πρόσωπο της Ειρήνης αποδίδονται αρνητικά χαρακτηριστικά, εφόσον εγκατέλειψε το παιδί της, στη συνέχεια, στη συνέχεια αποκαλύπτονται και άλλες πτυχές του χαρακτήρα της, που δικαιολογούν σε μεγάλο βαθμό τις πράξεις της, χωρίς ωστόσο να τη δικαιώνουν εξολοκλήρου. Στο πρόσωπό της, το μητρικό σύμβολο και ο ρόλος της μητέρας αποκτούν άλλη διάσταση, καταρρίπτοντας την αντίληψη που ήθελε τον άντρα υπερασπιστή αξιών και ιδεών για



τις οποίες απαρνούνταν πλήρως τον πατρικό του ρόλο.<sup>25</sup> Τώρα πια και η γυναίκα υπερασπίζεται τα ιδανικά της και δε χρησιμοποιεί τη μητρότητα ή το φύλο της για να αποφύγει την πολιτική δράση και να πάψει να διεκδικεί τα δικαιώματά της. Βέβαια, οι εικασίες του Βλάση, ότι μπορεί να έχει φύγει για να προωθήσει την καριέρα της και να βρει έναν τρόπο ζωής που της ταιριάζει περισσότερο, μας δημιουργούν έντονο προβληματισμό γύρω από τα αληθινά κίνητρό της, τα οποία παραμένουν αδιευκρίνιστα.

#### *Ανάστω Αλευροπούλου*

Η Ανάστω, πρωταγωνίστρια στο *Παραράδιασμα*, είναι ένα πρόσωπο του οποίου η ζωή περιγράφεται από την πρώτη στιγμή της γέννησής του μέχρι την ηλικία των πενήντα περίπου χρόνων. Γεννήθηκε σε ένα πολύ μικρό χωριό από μια αγροτική και πολύ φτωχή οικογένεια. Αυτό είχε ως συνέπεια όλη η μοίρα της να καθορίζεται από τις δυνάμεις της φύσης, που όριζαν τη ζωή και τις ανάγκες όλης της οικογένειας.

Η πρώτη της εμφάνιση στην αφήγηση γίνεται σε ένα προλογικό κεφάλαιο, όπου η Ανάστω παρουσιάζεται σε ώριμη ηλικία. Τα χαρακτηριστικά της, που δηλώνονται από την πρώτη στιγμή, άμεσα και έμμεσα, είναι η καλοσύνη, η εργατικότητα, η ντροπαλοσύνη και παράλληλα η ετοιμότητα και η ευθύτητα. Από το κεφάλαιο αυτό και μετά ο χαρακτήρας της Ανάστωσ κινείται μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, με αποτέλεσμα να δίνεται σφαιρικά το οδοιπορικό της γεμάτης δυστυχία ζωής της.

Γεννήθηκε κάτω από μια απιδιά, σχεδόν ετοιμοθάνατη. Έζησε γιατί το ήθελε ο πατέρας της, παρ' όλο που το γεγονός ότι ήταν κορίτσι την έκανε ανεπιθύμητη σε πολλούς, ακόμη και στη μάνα της. Για το λόγο αυτό η σχέση της με τη μητέρα της ήταν πολύ αρνητική, χωρίς καθόλου αγάπη, ενώ με τον πατέρα της γεμάτη τρυφερότητα και κατανόηση. Από μικρή εκδήλωσε ενδιαφέρον για τα γράμματα. Με μεγάλη χαρά πήγε στο σχολείο, ήταν επιμελής και ήθελε να γίνει γιατρός. Κατάφερε να τελειώσει μόνο την Α' Δημοτικού, με πολλές δυσκολίες, γιατί ο παγετός κατέστρεψε τις καλλιέργειες της οικογένειας. Η Ανάστω σε πολύ τρυφερή ηλικία αναγκάζεται να μπει δουλάκι στο σπίτι της τσιφλικούς και να εγκαταλείψει τα όνειρα και τις φιλοδοξίες της. Υποτάσσεται έτσι στην άτυχη μοίρα της, η οποία την ενδυναμώνει με πείσμα και κουράγιο, για να αντεπεξέλθει στις συνθήκες

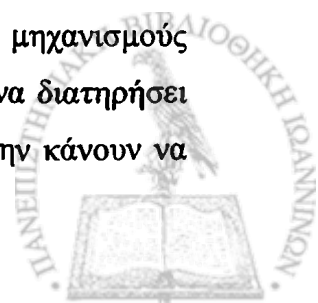
<sup>25</sup>Μένη Κανατσούλη, *Πρόσωπα γυναικών*, σ. 93.



εκμετάλλευσης. Αργότερα, σε ηλικία εννιά ετών, γίνεται εργάτρια σε εργοστάσιο, αφού για ακόμη μια φορά η ευκαιρία για σπουδές έχει χαθεί οριστικά με το θάνατο του μάρμπα της. Απομακρυνόμενη από την παιδική ηλικία, αφοσιώνεται στην ανατροφή του αδερφού της και στη δουλειά, απ' όπου προσπαθεί να αποκομίσει όσο το δυνατόν περισσότερες γνώσεις. Γίνεται έτσι σε ηλικία δώδεκα χρόνων η πιο καλή εργάτρια. Την περίοδο αυτή ερωτεύεται και τον Άγγελο, ένα συνάδελφό της, με τον οποίο αρραβωνιάζεται. Μαζί του η Ανάστω ζει ευτυχισμένα, γίνεται το παιδί που δεν ήταν ποτέ, γράφεται σε νυχτερινή σχολή και αρχίζει να κάνει πάλι όνειρα. Η ατυχία, όμως, της ξαναχτυπά την πόρτα, αφού μετά από ένα ατύχημα ο Άγγελος χάνει τα λογικά του και αναγκάζονται να χωριστούν.

Από εκεί και πέρα η Ανάστω συνεχίζει τη ζωή της πάντα με περηφάνια και καρτερικότητα, αλλά αισθανόμενη βαθύτατη δυστυχία και υφιστάμενη μεγάλες ταλαιπωρίες. Η αγάπη της για τα γράμματα σιγά σιγά εξασθενεί και η ηρωίδα υποτάσσεται για ακόμη μία φορά στη μοίρα της. Παρ' όλο που δεν ξεχνά τον Άγγελο ποτέ, αναγκάζεται να παντρευτεί κάποιον άγνωστο χωρίς να τον αγαπάει ή να τον συμπαθεί, προκειμένου να παντρευτεί ο αδερφός της, σύμφωνα με τα έθιμα του χωριού. Για πολλοστή φορά θυσιάζει τα αισθήματα, τις προσωπικές ανάγκες και τα «θέλω» της για χάρη των άλλων. Σχεδόν εκβιαστικά, αναγκάζεται από τα καταπιεστικά ήθη της μικρής κοινότητας να επιλέξει κάποιον για σύζυγο, χωρίς και πάλι να σταθεί τυχερή. Ο Στράτος, ο άντρας της, βάνουσος, απάνθρωπος, καταπιεστικός, επιτείνει τη δυστυχία, την απογοήτευση και τη βαθιά μοναξιά της Ανάστω. Εκείνη υπομένει καρτερικά, όπως την έχει μάθει η ζωή, με μόνη παρηγοριά το σκύλο της, στον οποίο εκδηλώνει όλη την τρυφερότητα και ευαισθησία της, και το βιβλίο που γράφει η φίλη της Βίργω για τη ζωή της. Γι' αυτό, όταν ακούει πως το βιβλίο τελειώνει, η αντίδρασή της είναι απότομη, αφού νιώθει ξεκρέμαστη, χωρίς να έχει πια κάτι να περιμένει.

Η Ανάστω δεν αντιδρά δυναμικά απέναντι στην κακοτυχία της. Παρ' όλη την ωριμότητα και τη φιλοσοφημένη διάθεσή της, αποδέχεται σχεδόν ως φυσιολογική την πορεία της ζωής της και δεν επαναστατεί προκειμένου να διεκδικήσει αυτά που η ίδια η ζωή της στέρησε. Το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε και μεγάλωσε όχι μόνο της θέτει περιορισμούς επιλογών, αλλά ελαχιστοποιεί και τις πιθανότητες σωτηρίας της. Έτσι, η Ανάστω αναπτύσσει εσωτερικούς, προσωπικούς μηχανισμούς άμυνας για να μπορέσει να ισορροπήσει και να επιβιώσει. Επιδιώκει να διατηρήσει και να μείνει κοντά στα πράγματα που απέκτησε με μόχθο και που την κάνουν να



αισθάνεται πως έχει ρίζες, γιατί αυτό έχει μάθει από την παραδοσιακή κοινωνία μέσα στην οποία ζει και εντός της οποίας κυριαρχεί το στοιχείο της συνέχειας. Από τις ρίζες αυτές αντλεί δυνάμεις για να αντέξει και, όσο κι αν φαίνεται παράλογο και άδικο, αυτές ορίζουν πλέον την υπόστασή της.

Τη λύτρωση που όφειλε να της χαρίσει η ζωή η Ανάστω δεν τη βρίσκει από φυσικούς παράγοντες. Παρ' όλο που στο τέλος, πνιγμένη από την αδικία, βρίσκει το θάρρος και σηκώνει κεφάλι στον τύραννό της, αντιδρώντας με αποφασιστικότητα και δύναμη, τη λύση δεν την δίνει η ίδια. Ένα θαύμα, που μόνο ένας «από μηχανής θεός»-συγγραφέας μπορεί να κάνει, σκοτώνει το Στράτο και προσφέρει στην Ανάστω την ελευθερία της. Με τον τρόπο αυτό, η Ανάστω, έχοντας διαγράψει την πορεία της στη ζωή, οδηγείται στην ωριμότητα και στην ολοκλήρωση. Η ηρωίδα μας, όπως πολύ εύστοχα επισημαίνει η Μένη Κανατσούλη, «έχει να προτείνει πως η ζωή της, διερχόμενη από επιλογές αναγκαστικές και ετεροκαθοριζόμενες, με όλες τις δυσκολίες των καιρών, της έδωσε την τελική ικανοποίηση να σχηματίσει την προσωπική, γυναικεία ταυτότητά της»<sup>26</sup>.

### *Βίργω*

Η Βίργω, βασικό πρόσωπο στο *Παραράδιασμα*, είναι ένας χαρακτήρας που η υπόστασή του είναι αρκετά αινιγματική. Οι έμμεσες διακειμενικές αναφορές, όπως τα περιστατικά της Κατοχής και τα στοιχεία που δίνονται για το παρελθόν και τους γονείς της, μας οδηγούν στο να την ταυτίσουμε με το χαρακτήρα της Ζωής. Ωστόσο, επειδή δεν υπάρχει καμία άμεση, συνειδητή διακειμενική αναφορά, ούτε καν αναφορά σε ονόματα ήδη γνωστά, επιλέξαμε να την εξετάσουμε χωριστά από τη Ζωή, αφού πρώτα επιστημάνουμε την πιθανή συσχέτισή τους.

Η Βίργω είναι πενήντα δύο χρονών, χωρισμένη, με δύο παιδιά. Είναι η συγγραφέας και η αφηγήτρια στο *Παραράδιασμα* και μέσα σε αυτό, παράλληλα με τη ζωή της Ανάστως, παρουσιάζει και τη δική της πορεία. Από την πρώτη στιγμή της αφήγησης πληροφορούμαστε βασικά χαρακτηριστικά της. Καπνίζει πολύ, κουτσαίνει λίγο, έχει καυστικό χιούμορ και η σχέση της με την κόρη της δεν είναι η ίδια με τη σχέση που έχει με το γιο της.

<sup>26</sup> ό.π., σ. 76.

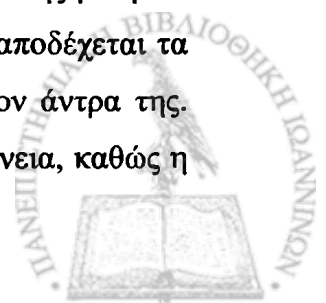




Από τις λιγοστές σποραδικές πληροφορίες που αφορούν το παρελθόν της, μαθαίνουμε πως προέρχεται από μία αστική, όχι πλούσια οικογένεια. Η μητέρα της, φερμένη από τόπο μακρινό, έλεγε λίγα, καταλάβαινε πολλά και οδηγήθηκε στην τρέλα από τον πόλεμο και την πείνα. Ο πατέρας της, σπουδαίος καθηγητής μαθηματικών, δεν είχε πολύ προοδευτικές απόψεις. Η Βίργω πήγε σε παρθεναγωγείο για πλουσιοκόριτσα, επειδή ο πατέρας της εργαζόταν εκεί. Έζησε από κοντά τα γεγονότα της Κατοχής και έγινε επιτυχημένη συγγραφέας.

Τώρα ζει μόνη της και δεν είναι ευτυχισμένη. Παρ' όλο που η ζωή και ο χαρακτήρας της διαφοροποιούνται τελείως σε σχέση με τη ζωή και το χαρακτήρα της Ανάστως, ταυτόχρονα ταυτίζονται σε μια κοινή πορεία μοναξιάς και ανελευθερίας. Με τον άντρα της δεν έχει καλές σχέσεις. Τους χωρίζει η σιωπή που χώριζε και τους γονείς της. Το ίδιο συμβαίνει και με την κόρη της, παρ' όλο που σε αυτήν καταφεύγει στις συναισθηματικά δύσκολες ώρες της, ακόμη κι αν δε βρίσκει ανταπόκριση. Η Αλεξία συγκρούεται με τη μητέρα της, απομακρύνεται από αυτήν και τάσσεται με το μέρος του πατέρα της. Κατηγορεί τη Βίργω για τη στάση της απέναντι στον άντρα και στα παιδιά της. Της λέει πως είναι εγωίστρια, πως κάνει πάντα αυτό που θέλει, όταν το θέλει, πως δε θέλει να ακούει κριτική και γι' αυτό καλλιέργησε η ίδια τη σιωπή του άντρα της, πως δεν μπορεί να δεχτεί τον άλλον όπως είναι και πως πάντα φορά ένα προσωπίο. Η Βίργω αισθάνεται ευάλωτη, απαισιόδοξη, εντελώς μόνη και νιώθει μεγάλη ανάγκη για αγάπη και στοργή. Πιστεύει πως μόνο η σχέση της με το γιο της είναι αληθινή. Και αυτός όμως, όπως μαθαίνουμε από την Αλεξία, υποφέρει από την υπερβολική αγάπη που τρέφει για τη μητέρα του και προσπαθεί να λυτρωθεί από την εικόνα της θεάς-μητέρας.

Εμφανίζεται, λοιπόν, η Βίργω ως χαρακτήρας με πολλά ελαττώματα, παρουσιασμένα, βέβαια, από τη στενή οπτική της κόρης της. Στον αντίποδα της εικόνας αυτής βρίσκονται οι δικές της σκέψεις, που τονίζουν την αγάπη για τα παιδιά της, τον πόνο που της προξενεί η απουσία της κόρης της, τις διαφορές με τον άντρα της, τα συναισθήματά της γι' αυτόν και την αέραντη μοναξιά της. Μοναδική της διέξοδος το γράψιμο, στο οποίο επιδίδεται με μανία. Μέσα από αυτό εξάλλου θα μπορέσει να δώσει λύση και στα δικά της προβλήματα. Έτσι, μέσα από ένα φανταστικό, μεταφυσικό επίπεδο φέρνει κοντά της την κόρη της για να της μιλήσει. Ακούει την κριτική και τα σκληρά της λόγια και κατά κάποιον τρόπο αποδέχεται τα λάθη της. Θέλει να επανορθώσει και αποφασίζει να τηλεφωνήσει στον άντρα της. Ωστόσο, το τέλος της ιστορίας της Βίργως δεν το μαθαίνουμε με σαφήνεια, καθώς η



τελευταία αναφορά που κάνει η αφήγηση στο πρόσωπό της εκφράζει την απορία για το δικό της αύριο.

### *Κορτέσα Λαμπρινού*

Η Κορτέσα, πρωταγωνίστρια στο *Κρίμα κι άδικο*, αντιπροσωπεύει τον τύπο της Ελληνίδας γυναίκας που ζει στην επαρχία και που δεν είναι μόνο μάνα αλλά και γιαγιά. Ο συγκεκριμένος ρόλος την απορροφά πλήρως, αφού τα παιδιά της δουλεύουν και εκείνη αναλαμβάνει την πλήρη ευθύνη του σπιτιού και των εγγονιών της, όπως συμβαίνει και με τα περισσότερα γυναικεία πρόσωπα που αναλαμβάνουν το ρόλο της γιαγιάς στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία<sup>27</sup>.

Είναι εξήντα χρονών και χήρα εδώ και δέκα χρόνια. Από μικρή ήταν συνετή και ώριμη. Είχε τελειώσει το δημοτικό με άριστα και ήθελε να συνεχίσει τις σπουδές της. Η μάνα της, με τις αντιλήψεις της εποχής και, δέσμια της κλειστής κοινωνίας, δεν την άφησε να σπουδάσει, αφού κατά τη γνώμη της οι γυναίκες δεν ήταν για το σχολείο, αλλά όφειλαν να κάνουν οικογένεια. Η Κορτέσα δεν της το συγχώρεσε ποτέ και, νιώθοντας φυλακισμένη κοντά της, παντρεύτηκε κάποιον σχεδόν άγνωστο και έφυγε μακριά, αποκαλύπτοντας έτσι τον αποφασιστικό και δυναμικό χαρακτήρα της. Η επιλογή της αυτή, παρ' όλο που αρχικά τη φόβισε, την έκανε ευτυχισμένη. Η ζωή κοντά στον άντρα της κύλησε καλά ως το θάνατό του.

Στο παρόν της αφήγησης η Κορτέσα έχει δύο παιδιά και αρκετές έγνοιες. Ο γιος της ζει με την οικογένειά του στην Ολλανδία και αυτό την πληγώνει. Νιώθει μεγάλη νοσταλγία και λαχτάρα για το Δημήτρη και τα εγγόνια της, που ζουν μακριά της. Η κόρη της μαζί με τον άντρα και τα παιδιά της μένουν μαζί της. Η Κορτέσα φροντίζει σχεδόν ολοκληρωτικά την οικογένειά της Μαρίας, χάνοντας έτσι την προσωπική της ζωή, τα θέλω και τις ανάγκες της. Κανείς δεν της δείχνει ιδιαίτερη φροντίδα και πάντα ζει υποταγμένη κάνοντας αυτό που θέλουν οι άλλοι. Παρηγοριά και μεγάλη της αδυναμία ο μικρός εγγονός της Ηλίας. Ο Ηλίας κατά κάποιον τρόπο παίρνει τη θέση του ξενιτεμένου Δημήτρη, στον οποίο η Κορτέσα δείχνει υπερβολική αγάπη, ξεχωρίζοντάς τον από την κόρη της. Η Μαρία αποτελεί για εκείνη το μεγάλο της καημό, αφού οι σχέσεις τους δεν είναι ιδιαίτερα καλές. Αυτό δικαιολογείται απόλυτα από το γεγονός ότι η Κορτέσα ξεχωρίζει τα παιδιά της. Μόνη της παραδέχεται, όταν

<sup>27</sup>Βλ. αναλυτικά Νικολέτα Γκλιάνου, «Οικογενειακά πρότυπα και χαρακτήρες στη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία», *Διαδρομές* (Φθινόπωρο 1994) αρ. 35, σ. 196-197.



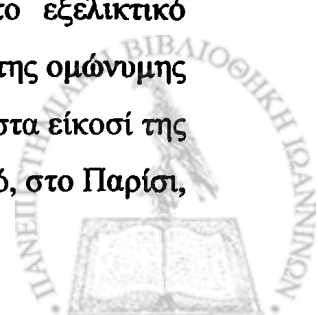
της το επισημαίνει η κουμπάρα και φίλη της Λέα, πως πάντα ξεχώριζε το Δημήτρη και ξεχνούσε να παινέψει τη Μαρία, όπως κάνει και τώρα με τον Ηλία. Η Κορτέσα μπορεί να μην είναι μορφωμένη, όμως έχει ανοιχτό μυαλό, αναγνωρίζει και δέχεται τα λάθη της.

Ωστόσο, η σχέση της με τη Μαρία επιδεινώνεται, όταν η Κορτέσα εκδηλώνει την επιθυμία να πάει στην Ολλανδία για να βοηθήσει το γιο της μετά από παράκλησή του. Η κόρη της αντιδρά άσχημα και σχεδόν της απαγορεύει να φύγει. Εκείνη πεισμώνει, θυμώνει και αισθάνεται πολύ αδικημένη από το παιδί της, που του έχει προσφέρει πολλά και δεν της αναγνωρίζει τίποτα. Η Κορτέσα αποφασίζει να φύγει, παρ' όλο που τα συναισθήματά της ως μάνας είναι αντικρουόμενα. Απ' τη μια θέλει να φύγει και απ' την άλλη φοβάται, διστάζει και δε θέλει να αφήσει πίσω της τα εγγόνια της και κυρίως τον Ηλία. Εύχεται να μπορούσε να μοιραστεί ανάμεσα στα δύο μέρη και, πάνω απ' όλα, να κατόρθωνε κάποια μέρα να γυρίσει ο Δημήτρης στην Ελλάδα.

Η μοίρα, όμως, της επιφυλάσσει εκπλήξεις. Ο Δημήτρης σκοτώνεται σε αυτοκινητικό δυστύχημα λίγες ώρες πριν πάει η Κορτέσα κοντά του. Η Κορτέσα διαλύεται, απελπίζεται και για ακόμη μία φορά την καταλαμβάνει το αίσθημα της αδικίας. Ταξιδεύει στην Ολλανδία για να παρευρεθεί στην κηδεία του γιου της και εκεί αισθάνεται ξένη και μόνη, αφού δεν μπορεί να εκφράσει το πένθος της και να μοιραστεί τον πόνο της με τη νύφη και τα εγγόνια της, που δε μιλάνε ελληνικά. Μόνη της παρηγοριά και πάλι ο Ηλίας και η σκέψη πως ο δρόμος της είναι μακρύς, αφού δεν έχει ξοφλήσει ακόμα σαν μάνα. Η αγάπη των εγγονιών της την κρατάει ζωντανή και της δίνει την αισιοδοξία που της είναι απαραίτητη προκειμένου να συνεχίσει. Έτσι λοιπόν η Κορτέσα διαγράφει την προσωπική της πορεία ως χαρακτήρας, μια πορεία που την καθιστά ολοκληρωμένη προσωπικότητα και αυθεντικό τύπο όχι μόνο Ελληνίδας γιαγιάς, αλλά και μητέρας.

### *Νινέτ*

Η Νινέτ ή Ελένη αποτελεί τη μεγάλη κόρη της οικογένειας Αϊβαλιώτη ή Σαριβαξεβάνη. Ως αφαιρετικό χαρακτήρα την εντοπίζουμε μόνο στο εξελικτικό μυθιστόρημα *Νινέτ*, στο οποίο παρακολουθούμε την πορεία ανάπτυξης της ομώνυμης ηρωίδας «από τη γέννησή της στην Κωνσταντινούπολη ως το γάμο της στα είκοσι της χρόνια στην Αθήνα, αφού έχει περάσει μέρος της ζωής της στην Οδησσό, στο Παρίσι,



στο Σαιν Λουί της Σενεγάλης»<sup>28</sup>. Η πορεία της Νινέτ βασίζεται στην πορεία ζωής της μητέρας της, Έμμα, της οποίας τα χνάρια εκείνη ακολουθεί και την οποία αναζητά να γνωρίσει σε βάθος μέσα από τις περιπλανήσεις της.

Η Νινέτ, από τα πρώτα της κιόλας χρόνια, εμφανίζεται πολύ έξυπνη, πνευματώδης, αλλά ταυτόχρονα άτακτη, αεικίνητη και απείθαρχη. Δημιουργεί συνέχεια προβλήματα στην οικογένειά της όσο βρίσκεται στην Οδησό και φτάνει στο σημείο να εξαφανιστεί για να εκδικηθεί τον Κόλια. Την ίδια συμπεριφορά εκδηλώνει και λίγα χρόνια αργότερα, στην Αθήνα, όπου βρίσκεται συνέχεια στο δρόμο παίζοντας με τα παιδιά. Θέλει να είναι ο αδιαφιλονίκητος αρχηγός και όλα τα κορίτσια να υπακούν στις διαταγές της. Τσακώνεται με τον Όμηρο, τον άλλο αρχηγό του δρόμου, αλλά ποτέ δεν κλαίει, γιατί είναι περήφανη. Όταν επιτέλους γίνεται φίλη μαζί του, δείχνει τον καλό της εαυτό. Θέλει να χαρίζει συνέχεια τα πράγματά της σε αυτόν και στη φτωχή οικογένειά του και δε διστάζει να τους κρύψει στο πλυσταριό του σπιτιού της, όταν γκρεμίζεται η παράγκα τους και μένουν άστεγοι. Την αγάπη της για τους ανθρώπους και την προθυμία της να βοηθά όσους την έχουν ανάγκη τη δείχνει και σε άλλα σημεία του μυθιστορήματος, όπως όταν χαρίζει τα παπούτσια της σε μια φτωχή γυναίκα ή πολύ αργότερα, όταν προσπαθεί να συμπαρασταθεί στη φίλη της Φρανσίν στο Παρίσι.

Όταν αρχίζει να πηγαίνει σχολείο, είναι άριστη μαθήτρια, αλλά η ζωνρή συμπεριφορά της παραμένει ίδια. Μάλιστα επιδεινώνεται πολύ περισσότερο όταν γεννιούνται και οι δύο άλλες αδερφές της, οπότε ζηλεύει αφόρητα, φέρεται σκληρά στη μητέρα της και θέλει να φύγει μακριά από το σπίτι. Ακόμη και όταν η Έμμα αρχίζει να ασχολείται αποκλειστικά μαζί της, εκείνη της λέει πως καταλαβαίνει ότι όλα αυτά που κάνει είναι ψευτιές και θέλει απλώς να την καλοπιάσει. Η αλλαγή στο χαρακτήρα της επέρχεται μόνο όταν η μητέρα της αποφασίζει να την κλείσει εσωτερική σε κολέγιο στο Παρίσι, οπότε κάνουν το μεγάλο αυτό ταξίδι μαζί. Τότε αποκαλύπτεται πως η αρνητική συμπεριφορά της Νινέτ οφείλεται στην πεποίθησή της πως η Έμμα δεν είναι η πραγματική της μητέρα, αλλά την αγόρασε από μια τσιγγάνα για ένα καρβέλι μουχλιασμένο ψωμί, όπως χαρακτηριστικά της είχε πει ο Κόλιας πειράζοντάς την σε πολύ τρυφερή ηλικία. Μόλις αυτή η παρεξήγηση σχετικά με την ταυτότητά της διαλύεται όταν η Νινέτ ακούει τυχαία κάποια λόγια της μητέρας της, η μικρή ηρωίδα ξαναγεννιέται και αλλάζει τελείως.

<sup>28</sup> Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, «Κριτική βιβλίου: Ζωρζ Σαρή: Νινέτ», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 10 (1992) 141.



Από τον πρώτο κιόλας μήνα στο κολέγιο η διαφορά στο χαρακτήρα της είναι αισθητή, αφού η διευθύντρια την περιγράφει στην Έμμα ως άγγελο, υπάκουη, επιμελή, κοινωνική, γενναιόδωρη, έξυπνη και χαριτωμένη. Στο κολέγιο αυτό, στο οποίο είχε φοιτήσει και η μητέρα της, η Νινέτ περνά όλα τα σχολικά της χρόνια μεγαλώνοντας και ωριμάζοντας. Ακολουθώντας τα βήματα της Έμμα μέσα από τις περιπλανήσεις της, γνωρίζει το Παρίσι και το χωριό στο οποίο γνωρίστηκαν οι γονείς της. Όταν τελειώνει τις σπουδές της, αποφασίζει να γίνει καθηγήτρια γαλλικών, όπως επιθυμεί ο πατέρας της, αλλά ταυτόχρονα και συγγραφέας, όπως επιθυμεί η ίδια. Έτσι, η Νινέτ εισάγεται στη Σχολή Ανώτατων Εκπαιδευτικών, ολοκληρώνει τον κύκλο σπουδών της και είναι έτοιμη να αρχίσει καριέρα, κάτι το οποίο δε συνηθίζεται στις ηρωίδες των μυθιστορημάτων εξέλιξης (*Bildungsroman*), όταν μάλιστα αυτά διαδραματίζονται στο πρώτο τέταρτο του εικοστού αιώνα.<sup>29</sup>

Ως επιβράβευση για το πτυχίο, η γιαγιά της κάνει δώρο στη Νινέτ ένα ταξίδι στη Σενεγάλη. Εκεί γνωρίζει και για πρώτη φορά τον έρωτα στο πρόσωπο του Πολ Ροζ, ενός μαύρου, ο οποίος τη συνεπαίρνει και στον οποίο δίνεται ολοκληρωτικά. Φτάνει, μάλιστα, σε σημείο να του κάνει πρόταση γάμου, αποκαλύπτοντας την επαναστατική και χειραφετημένη φύση που προμήνυε ο μέχρι τώρα χαρακτήρας της. Η αντισυμβατικότητα του χαρακτήρα της γίνεται ακόμη πιο έντονη, όταν για χάρη του αγαπημένου της έρχεται σε σύγκρουση με την κοινωνία της γαλλικής αποικίας στη Σενεγάλη και με την οικογένεια της μητέρας της, επειδή δεν μπορούν να δεχτούν το γάμο της με ένα μαύρο. Η ίδια πιστεύει πως όλοι οι άνθρωποι, όπως της έλεγε η Έμμα, έχουν ίσα δικαιώματα και το χρώμα του δέρματος δεν αρκεί για να διαγράψει από τη ζωή σου έναν άνθρωπο.

Η ολοκλήρωση της σφαιρικής σκιαγράφησης του χαρακτήρα της Νινέτ και της πορείας της στο χώρο και στο χρόνο, γίνεται με την επιστροφή της στην Αθήνα και το γάμο της, όχι με τον Πολ Ροζ, που κατά κάποιο τρόπο την πρόδωσε μην τηρώντας τη συμφωνία τους να πάει στην Αθήνα, αλλά με τον Κόλια. Με το γάμο αυτό κλείνει και ένας μεγάλος κύκλος στην αφήγηση. Η Νινέτ είναι ευτυχισμένη και πεπεισμένη πως έχει γνωρίσει την αληθινή αγάπη, αφού κατάλαβε, μετά από αρκετή στενοχώρια, βέβαια, πως ο έρωτάς της με τον Πολ Ροζ ήταν ένα πυροτέχνημα και δε θα μπορούσε να αντέξει περισσότερο.

<sup>29</sup> Esther Kleinbord Labovitz, *The Myth of the Heroine, The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*, Peter Lang, <sup>2</sup>1988, σ. 52-53.



Η Μαριάνθη, αδερφή του Σωκράτη, είναι ένας τριταγωνιστικός χαρακτήρας στη Νινέτ. Παρ' όλο που εξαιτίας της περιοριστικής θέσης της στην ιστορία και στην πλοκή τα χαρακτηριστικά της δεν αναπτύσσονται διεξοδικά, αποτελεί σφαιρικό πρόσωπο. Η σφαιρικότητά της οφείλεται στην ποικιλία των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της, που κάποιες φορές μάς εκπλήσσουν, και στην παρουσίαση τόσο των θετικών όσο και των αρνητικών παραμέτρων της προσωπικότητάς της.

Γεννήθηκε και μεγάλωσε στο Αϊβαλί. Από μικρή ήταν κακότροπη και συγκρουόταν με τους δικούς της. Ήταν εσωστρεφής χαρακτήρας, δεν είχε φίλους, δεν την ενδιέφερε η εμφάνισή της και η κοινωνική ζωή και γι' αυτό κλεινόταν πάντα στο δωμάτιό της, όπου διάβαζε ή έγραφε στίχους. Για προξενιά δεν ήθελε να ακούσει και γι' αυτό πήγε στην Πόλη για να σπουδάσει και να γίνει δασκάλα, κάτι που δε συνηθίζοταν για τις κοπέλες της εποχής (αρχές του 1900). Στην Πόλη έμενε με το Σωκράτη, περνούσαν καλά και γι' αυτό πανικοβλήθηκε όταν έμαθε πως ο αδερφός της θα παντρευόταν την Έμμα. Ωστόσο, όταν γνώρισε τη νύφη της, την αγάπησε πολύ.

Από τη στιγμή που φεύγει ο Σωκράτης με την οικογένειά του από την Πόλη, φεύγει και εκείνη για την Αθήνα. Εκεί μένει εντελώς μόνη, χωρίς να έχει καμία σχέση ούτε με τους γείτονές της. Όταν μαθαίνει πως θα έρθει η οικογένεια του αδερφού της να μείνει μαζί της, νιώθει μεγάλη ικανοποίηση, γιατί αισθάνεται πως μπορεί να προσφέρει και πως έχουν την ανάγκη της. Ανύπαντρη ακόμα, επιθυμεί να παντρευτεί. Όταν γνωρίζει τον Τρύφωνα Καραπιέρη και εκείνος τη ζητάει σε γάμο, η Μαριάνθη δέχεται, αλλά ο γάμος δε γίνεται ποτέ. Μόλις μαθαίνει πως ο γαμπρός ζητάει προίκα, αρνείται να τον παντρευτεί, αποκαλύπτοντας την ελευθερία του χαρακτήρα της. Όπως λέει χαρακτηριστικά η Νινέτ, είναι μία από τις πιο αυθεντικές φεμινίστριες κι ως μη γράφτηκε ποτέ στο κίνημα της Καλλιρρόης Παρρέν.

Η Μαριάνθη από κει και πέρα συνεχίζει να ζει βυθισμένη στην προσωπική της μοναξιά, έχοντας για οικογένειά της την οικογένεια του αδερφού της. Σε αυτήν προσφέρει τον εαυτό της και μέσα από αυτή ζει. Μεγαλώνει τη Νινέτ με αγάπη, παρ' όλο που η μικρή αναστατώνει την οργανωμένη, γεροντοκορίστικη ζωή της. Ο χαρακτήρας της, όντας ήδη κλειστός και δύσκολος, σιγά σιγά χειροτερεύει. Γίνεται ευέξαπτη, γκρινιάρα, θίγεται με το παραμικρό, δε θέλει επαφές με ξένους και κατηχεί την ανιψιά της με πάθος, γιατί θεωρεί πως οι μη ορθόδοξοι χριστιανοί δεν είναι



χριστιανοί. Ωστόσο, όσο κι αν τα χαρακτηριστικά της αυτά την καθιστούν μονότονη και μονόχνοτη, η Μαριάνθη εμφανίζει και μια άλλη, διαφορετική πλευρά. Έχει προοδευτικές ιδέες, δεν κάνει διακρίσεις ανάμεσα στα αγόρια και στα κορίτσια, όπως ο αδερφός της, είναι καλοσυνάτη, ευγενική και πάντα πρόθυμη να προσφέρει. Χωρίς εκείνη η οικογένεια του Σωκράτη δε θα τα έβγαζε πέρα.

Οι αναφορές στο πρόσωπό της σταματούν με το τέλος της αφήγησης, όπου η Μαριάνθη παρουσιάζεται ηλικιωμένη, έχοντας ολοκληρώσει την πορεία της στο χώρο και στο χρόνο.

### *Άλκη Ζέη*

Η Άλκη ή Κούλι είναι η συμπρωταγωνίστρια και η καλύτερη φίλη της Ζωρζ στο *Ε.Π.* Ο χαρακτήρας της περιγράφεται στη διάρκεια των τριών χρόνων του γυμνασίου και εξελίσσεται αντιθετικά προς το χαρακτήρα της Ζωρζ.

Προέρχεται από μια παράξενη οικογένεια. Η μαμά, μόλις είκοσι χρόνια μεγαλύτερή της, είναι κοντά στις κόρες της και έχει ανοιχτό μυαλό. Ο μπαμπάς είναι πολύ αυστηρός και αρκετά μεγαλύτερος από τη γυναίκα του. Η Λενιώ, η αδερφή της, είναι πολύ διαφορετική από την Άλκη και η σχέση τους δεν είναι και τόσο καλή, αφού μεταξύ τους σημειώνονται συνεχείς συγκρούσεις και εκδηλώνονται αισθήματα ζήλιας. Σε γενικές γραμμές, η οικογένειά της έχει προοδευτικές ιδέες, στοιχείο που επηρεάζει πολύ έντονα το χαρακτήρα της.

Η Άλκη είναι πολύ έξυπνη και ώριμη. Είναι καλή μαθήτρια και θέλει να γίνει συγγραφέας. Μιλάει με σύνεση και λέει πάντα αλήθειες που πολλές φορές πονάνε. Όταν καταλαβαίνει πως πλιγγώνει τις φίλες της άδικα, υποχωρεί και ζητάει συγγνώμη. Το ίδιο κάνει και στους καβγάδες της με τη Ζωρζ, στους οποίους υποχωρεί πρώτη, γιατί θέλει να διατηρήσει τη φιλία τους. Η φιλία τους και για την Άλκη είναι πολύ σημαντική, αποκλειστική και συνειδητά επιλεγμένη, όπως συμβαίνει με τους περισσότερους εφήβους<sup>30</sup>.

Ως χαρακτήρας είναι πολύ δυνατή, συνετή, πειραχτήρι, ουσιώδης και όχι επιφανειακή ή επιπόλαιη. Πιστεύει στην ισότητα των ανθρώπων, προβληματίζεται με τα όσα ακούει από τους γονείς της για τις πολιτικές καταστάσεις, παίρνει θέση και αποκτά άποψη. Έτσι, αρνείται συνειδητά να συμμετάσχει στις εκδηλώσεις της Ε.Ο.Ν.

<sup>30</sup> Μαρία Χουρδάκη, *Οικογενειακή ψυχολογία*, Αθήνα, Γρηγόρης<sup>2</sup>1992, σ. 205.



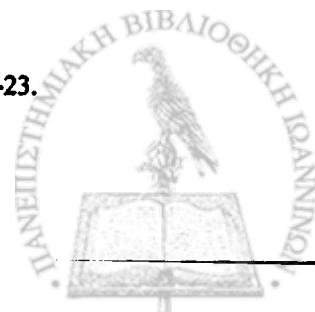
και μιλά στο σχολείο κρυφά για τη δικτατορία. Ο ορθολογισμός και η ειλικρίνειά της τη φέρνουν συχνά σε σύγκρουση με τη Ζωρζ, την οποία αγαπά πολύ και δεν την ξεχνά ακόμη και όταν αποκτά νέες φίλες στο καινούριο της σχολείο. Ο πρώιμος ώριμος χαρακτήρας της εξελίσσεται στο χρόνο, όπως έχουμε ήδη πει, διαφοροποιείται και λειτουργεί αντιθετικά προς το χαρακτήρα της Ζωρζ, υπογραμμίζοντας με τον τρόπο αυτό όχι μόνο τη δική της έντονη προσωπικότητα, αλλά και την προσωπικότητα της συμπρωταγωνίστριάς της.

## 6.1.2 Επίπεδοι χαρακτήρες

### 6.1.2.1 Γενικά

Οι επίπεδοι χαρακτήρες του δείγματος των βιβλίων που εξετάζουμε διακρίνονται σε τρεις μορφές σε ό,τι αφορά στα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα. Στην πρώτη ανήκουν οι χαρακτήρες που εμφανίζονται στην αφήγησή μονοδιάστατα, αναπτύσσοντας μία συγκεκριμένη ιδιότητα σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας. Στη δεύτερη ανήκουν εκείνοι που ως στοιχεία του πλαισίου ή της πλοκής εμφανίζουν ελάχιστα, μη ομοιογενή χαρακτηριστικά, συνήθως άμεσα παρουσιασμένα, χωρίς κάποια ανάπτυξη ή επανεμφάνισή τους στην ιστορία. Οι χαρακτήρες της συγκεκριμένης μορφής θα μπορούσαν να μην καταγραφούν και να μην αναλυθούν καθόλου, εξαιτίας του περιορισμένου αριθμού χαρακτηριστικών τους. Ωστόσο, τα πρόσωπα αυτά, συνήθως αποτελούν παράγοντες της ιστορίας και της ζωής των πρωταγωνιστών, με αποτέλεσμα να μην μπορούν να αγνοηθούν. Στην τρίτη ανήκουν τα πρόσωπα που εμφανίζονται μόνο με ένα συγκεκριμένο ρόλο ή ιδιότητα και ό,τι γνωρίζουμε γι' αυτά αναφέρεται και προσδιορίζει αυτό το χαρακτηριστικό τους. Οι χαρακτήρες και των τριών μορφών δεν παρουσιάζουν κάποια εξέλιξη και στην πλειονότητά τους έχουν μικρό αριθμό χαρακτηριστικών. Πολλοί από αυτούς εμφανίζουν τα χαρακτηριστικά που περιγράφει ο David Galef στη μελέτη του για τους επίπεδους χαρακτήρες<sup>31</sup>, λειτουργώντας είτε ως βοηθητικά, εμφατικά και αντιθετικά πρόσωπα ως προς τους πρωταγωνιστές είτε ως παράγοντες της δράσης και του οικογενειακού, φιλικού, κοινωνικού ή χωρο-χρονικού πλαισίου.

<sup>31</sup> David Galef, *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, ό.π., σ. 16-23.





### 6.1.2.2 Περιγραφή χαρακτηριστικών

#### Ζωή

Ο διακειμενικός χαρακτήρας της Ζωής εμφανίζεται ως μη σφαιρικός μόνο στο *Θησαυρό της Βαγίας*. Στο μυθιστόρημα αυτό η Ζωή είναι ενήλικη, έχει παντρευτεί και είναι μητέρα δύο παιδιών. Ο ρόλος της είναι δευτεραγωνιστικός και ο χαρακτήρας της αναπτύσσεται σε συνάρτηση με την ιδιότητα της μητέρας, με αποτέλεσμα να της αποδίδονται περιορισμένα χαρακτηριστικά.

Η Ζωή είναι ζωντανός και χαρούμενος άνθρωπος, όπως ήταν και στην παιδική της ηλικία. Βασικά χαρακτηριστικά της είναι ο δυναμισμός και η αποφασιστικότητα, τα οποία έχουν ως συνέπεια την επιβολή της στα παιδιά της. Η συνεχής επέμβαση στη ζωή των παιδιών και η επιθυμία της να κανονίζει και την παραμικρή λεπτομέρεια δίνοντας διαταγές αποτελούν επαναλαμβανόμενα και έντονα στοιχεία του χαρακτήρα της από την έναρξη μέχρι το τέλος της αφήγησης. Η ίδια υποστηρίζει πως δεν είναι αυστηρή, αλλά κάνει την αυστηρή, ενώ από μέσα της γελάει όταν σκέφτεται τι έκανε η ίδια ως παιδί. Εμπιστεύεται τα παιδιά της και αναγνωρίζει το δίκιο τους υποχωρώντας, με μόνη εξαίρεση όταν της λένε ψέματα, τα οποία δε συγχωρεί.

#### Λίνα

Η Λίνα είναι η κόρη της Ζωής στο *Θησαυρό της Βαγίας* και στο *Ψέμα*. Και στα δύο μυθιστορήματα παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά, ενώ παράλληλα αποτελεί τον καταλύτη στην τελική λύση του μυστηρίου ή του αινίγματος που θέτει η αφήγηση. Στο *Θησαυρό της Βαγίας* είναι δευτεραγωνιστικό πρόσωπο και στο *Ψέμα* τριταγωνιστικό, με αποτέλεσμα και στα δύο να πλαισιώνει τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα του αδερφού της Αλέξη.

Η Λίνα στο πρώτο έργο είναι δέκα χρονών και στο δεύτερο περίπου δώδεκα, αφού πηγαίνει στην Α' Γυμνασίου. Είναι ζωηρή, πολυλογού, άτακτη, ενθουσιώδης, αυθόρμητη και σκανταλιέρα. Διψάει να μαθαίνει και είναι πολύ έξυπνη. Είναι αγαπητή σε όλους, μικρούς και μεγάλους. Με τη μητέρα της έχει μια τρυφερή και στενή σχέση και με τον αδερφό της το ίδιο. Γενικά, και στα δύο έργα, παρουσιάζεται ως ένα παρορμητικό παιδί, χωρίς κάποια εξέλιξη ή αλλαγή, στοιχείο που την κατατάσσει στους επίπεδους χαρακτήρες.



## Κλου

Ο Κλου, όπως και η Λίνα και οι υπόλοιποι χαρακτήρες του *Θησαυρού της Βαγίας*, είναι μέλος της παρέας των παιδιών που πρωταγωνιστεί στο μυθιστόρημα αυτό. Με εξαίρεση τον Αλέξη, όλα τα άλλα πρόσωπα, παρ' όλο που διατηρούν βασικό ρόλο στην εξέλιξη της ιστορίας και της πλοκής, είναι επίπεδα, με πολύ λίγα, διάσπαρτα στην αφήγηση χαρακτηριστικά<sup>32</sup>. Αυτό οφείλεται στο ότι ο *Θησαυρός της Βαγίας* είναι μυθιστόρημα περιπέτειας και, όπως συμβαίνει συνήθως σε μυθιστορήματα τέτοιου είδους, οι χαρακτήρες είναι στερεότυποι<sup>33</sup>, αφού η έμφαση δίνεται στην περιπέτεια.

Ο Κλου είναι δεκατεσσάρων χρονών και Γάλλος. Μιλάει τα ελληνικά με ευκολία, αλλά κάνει λάθη που προκαλούν γέλιο στους φίλους του. Αυτό δεν του προξενεί θυμό ποτέ, καθώς είναι καλοσυνάτος. Είναι πολύ καλός φίλος του Αλέξη και αρκετά συναισθηματικό παιδί. Του αρέσει η αλλαγή, η περιπέτεια και θέλει να γνωρίζει καινούριους τόπους. Αγαπάει την Ελλάδα και ευγνωμονεί τη μητέρα του Αλέξη που τον δέχεται κάθε καλοκαίρι στον τόπο αυτό.

## Άγγελος

Ο Άγγελος είναι άλλο ένα από τα παιδιά του *Θησαυρού της Βαγίας*. Είναι δεκαπέντε χρονών και πολυμαθής. Διαβάζει πολύ και δεν τον ενδιαφέρει το παιχνίδι. Με τις γνώσεις του προσπαθεί να βοηθήσει στην ανακάλυψη του θησαυρού και προωθεί την πλοκή. Συμμετέχει στις εξορμήσεις που σχεδιάζουν οι φίλοι του και δε διστάζει να πει ψέματα στους γονείς του, αφού ξέρει πως δεν τον μαλώνουν ποτέ.

## Νικόλ

Ο ρόλος της Νικόλ στο *Θησαυρό της Βαγίας* έγκειται στο ότι αποτελεί βασική αιτία εκκίνησης της πλοκής. Η Νικόλ είναι είκοσι έξι χρονών, Ελληνογαλλίδα και ζει στο

<sup>32</sup> Τα πρόσωπα που αποτελούν την παρέα των παιδιών στο *Θησαυρό της Βαγίας* θα λέγαμε ότι εντάσσονται στη λογική του «συλλογικού χαρακτήρα» (collective character), όπως αυτός ορίζεται από τη Μαρία Νικολάγενα στο βιβλίο της *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Η Νικολάγενα θεωρεί πως οι χαρακτήρες που επιτελούν τον ίδιο ρόλο ή την ίδια λειτουργία στην αφήγηση ουσιαστικά συνιστούν τον ίδιο actant, σύμφωνα με τη στρουκτουραλιστική προσέγγιση, και αποτελούν ένα «συλλογικό χαρακτήρα», σε αντίθεση με κάποιο μεμονωμένο, εξατομικευμένο μυθοπλαστικό πρόσωπο. Βλ. Μαρία Νικολάγενα, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, ό.π., σ. 67 κ.ε..

<sup>33</sup> Escarpit, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία*, σ. 134.



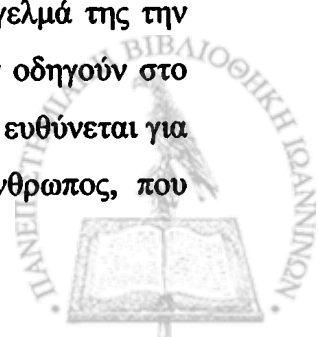
Παρίσι. Έχει τελειώσει ψυχολογία, θέλει να βρει δουλειά σε σχολείο για να διδάξει και προσωρινά εργάζεται κοντά σε έναν ψυχίατρο. Η εξυπνάδα και η διάθεσή της για ανάληψη πρωτοβουλιών εντυπωσιάζουν το γιατρό και γι' αυτό της αναθέτει να διερευνήσει την υπόθεση ενός ασθενή του στην Ελλάδα. Αυτό αποτελεί για τα παιδιά το έναυσμα για την αναζήτηση του θησαυρού που σχετιζόταν με το Γερμανό ασθενή.

Η Νικόλ είναι πολύ ζωντανός άνθρωπος, ανυπόμονη, ασυγκράτητη, ασχολείται, παίζει με τα παιδιά και είναι συνέχεια κεφάτη. Είναι φλύαρη, παρορμητική και αυθόρμητη ως Ελληνίδα, αλλά πολύ ευγενική ως Γαλλίδα. Η προσωπικότητά της είναι ιδιόμορφη, στοιχείο που την κάνει να ξεχωρίζει από τις άλλες Ελληνίδες. Παρ' όλο που παρουσιάζει ποικιλία χαρακτηριστικών, αυτά εμφανίζονται αποσπασματικά, μονολεκτικά, χωρίς περαιτέρω λεπτομέρειες και χωρίς να διαπιστώνεται κάποια εξέλιξη σε αυτά, με αποτέλεσμα ο χαρακτήρας της να είναι επίπεδος.

### *Ελευθερία*

Η Ελευθερία είναι η μητέρα της Χριστίνας στο *Ψέμα*. Σε όλο το μυθιστόρημα η συνεχής παρουσία της έχει σχέση με την κόρη της και το ρόλο της ως μητέρας, με αποτέλεσμα να μην εμφανίζει στοιχεία προσωπικής ζωής ή άλλα χαρακτηριστικά που να αφορούν άλλες πτυχές της προσωπικότητάς της. Ζει στην Αθήνα μαζί με την κόρη της, είναι θυρωρός και μόλις έχει μετακομίσει από τη Θεσσαλονίκη, μετά το διαζύγιο της. Η αλλαγή στη ζωή της είναι ριζική, έχει να αντιμετωπίσει πολλά προβλήματα και κυρίως την κόρη της, που δυσκολεύεται να αποδεχτεί το χωρισμό των γονιών της και τα νέα δεδομένα στη ζωή της.

Η Ελευθερία σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης επιδιώκει να ευχαριστήσει τη Χριστίνα και να τη βοηθήσει να προσαρμοστεί. Η Χριστίνα είναι η μοναδική της έγνοια από το πρωί ως το βράδυ. Γι' αυτήν υπάρχει και απ' αυτήν παίρνει κουράγιο για να συνεχίσει. Παρ' όλο που με τη φυγή του άντρα της νιώθει τον κόσμο να γκρεμίζεται, κρύβει τον πόνο της για να μη φορτώσει το παιδί της με πίκρα. Για να κάνει την κόρη της να νιώσει άνετα, συμμετέχει στο ψέμα της, δεν αποκαλύπτει στους φίλους της και καταβάλλει κάθε προσπάθεια προκειμένου να μην τη βλέπει η Χριστίνα να κάνει τῆ δουλειές της θυρωρού, γιατί ξέρει πως το επάγγελμά της την πειράζει. Οι υποχωρήσεις που κάνει και η κατανόηση που δείχνει την οδηγούν στο σημείο να δεχτεί σαν χαστούκι την κατηγορία της κόρης της πως η ίδια ευθύνεται για το διαζύγιο. Στα λόγια αυτά δεν απαντάει, γιατί είναι έξυπνος άνθρωπος, που



καταλαβαίνει την πίκρα του παιδιού του και το αφήνει να μιλήσει για να ξεσπάσει. Τα χαρακτηριστικά, λοιπόν, της Ελευθερίας είναι η κατανόηση, η καρτερικότητα, η τρυφερότητα, σε σχέση με την κόρη της, και ο δυναμισμός, με τον οποίο αντιμετωπίζει το διαζύγιο και ξεκινάει τη νέα της ζωή.

#### *Πέτρος*

Ο Πέτρος είναι ένας χαρακτήρας που πλαισιώνει ως φίλος και συμμαθητής τη Χριστίνα και τον Αλέξη στο *Ψέμα*. Έχει μικρή παρουσία, αλλά διαθέτει κάποια χαρακτηριστικά που περιγράφουν περιληπτικά και επιγραμματικά το χαρακτήρα του. Είναι δεκαπέντε χρονών, έξυπνος, πειραχτήρι και ταυτόχρονα καρφί. Δεν του ξεφεύγει τίποτα και έχει κοφτερή γλώσσα. Παρ' όλο που συχνά οι φίλοι του τον πειράζουν, εκείνος δε θυμώνει, στοιχείο που δείχνει πως καταλαβαίνει και δέχεται το χιούμορ.

#### *Γιώργος Ευαγγέλου*

Ο Γιώργος Ευαγγέλου είναι ο θείος της Χριστίνας στο *Ψέμα*. Είναι τριταγωνιστικός χαρακτήρας και παράγοντας της πλοκής. Εκείνος ουσιαστικά αποτελεί την αιτία για το ψέμα της Χριστίνας, πάνω στο οποίο υφαίνεται η πλοκή του μυθιστορήματος, καθώς και την αφορμή για την εύρεση της λύσης του αδιεξόδου στο οποίο βρίσκεται η πρωταγωνίστρια. Ο κ. Ευαγγέλου εμφανίζεται σε όλο το μυθιστόρημα ως καθηγητής χαμένος στα χαρτιά του, χωρίς καμία επαφή όχι μόνο με την οικογένεια αλλά και τους μαθητές του.

Είναι πενήντα χρονών, πάντα υπ' ατμόν, αγέλαστος, αμίλητος, αφηρημένος και απόμακρος. Παρ' όλο που είναι καθηγητής, δε φαίνεται να γνωρίζει πολλά για την ψυχολογία των παιδιών και γι' αυτό αντιδρά αφυχολόγητα στο πρόβλημα της ανιψιάς του. Με την κόρη του δεν έχει καλή σχέση, δεν επικοινωνεί μαζί της και δε βρίσκει χρόνο να ασχοληθεί ούτε με τις επιδόσεις της στο σχολείο. Το ίδιο συμβαίνει και με τους μαθητές του, με τους οποίους δε φαίνεται να έχει καμία επαφή, παρά μόνο σε ό,τι αφορά το μάθημά του. Για ακόμη μία φορά, λοιπόν, η πατρική φιγούρα ουσιαστικά απουσιάζει από τη ζωή του παιδιού, όπως συμβαίνει πολλές φορές στα μυθιστορήματα της Ζωρζ Σαρή.



### *Μαρίκα Ευαγγέλου*

Η κυρία Μαρίκα, η θεία της Χριστίνας και μητέρα της Ρέας στο *Ψέμα*, παρουσιάζεται σε όλο το μυθιστόρημα ως επίπεδος χαρακτήρας, μόνο μέσα από το μητρικό της ρόλο, μεταφέροντας κάποιες φορές με τις σκέψεις ή τα λόγια της πράγματα που πρέπει ή θέλει η συγγραφέας να ακουστούν (π.χ. κάνει σύγκριση των δικών της εφηβικών χρόνων με του παιδιού της ή αναφέρει τις σύγχρονες απόψεις της ψυχολογίας για την ανατροφή των παιδιών).

Ως μητέρα, είναι πολύ τρυφερή, επεικής και κοντά στο παιδί της. Δεν της αρέσει η κοκεταρία της κόρης της, γιατί είναι πολύ μικρή και γιατί παραμελεί τα μαθήματά της. Ωστόσο, τη δικαιολογεί, αφού θεωρεί ότι φταίει ο πατέρας της που δεν την προσέχει και προσπαθεί να την καταλάβει και να μην την πληγώσει. Οι αντιλήψεις της είναι πιο προοδευτικές και πιο σωστές από του άντρα της, παρ' όλο που η ίδια δεν είναι παιδαγωγός. Διαφωνεί μαζί του στο θέμα της Χριστίνας και του επισημαίνει τον κίνδυνο που ελλοχεύει στο γεγονός ότι η Χριστίνα ζει μέσα στο ψέμα, δείχνοντας έτσι πόσο καλά γνωρίζει την ψυχολογία των παιδιών.

### *Τάνια*

Η Τάνια είναι συμμαθήτρια της Χριστίνας και του Αλέξη στο *Ψέμα*. Ο χαρακτήρας της παρουσιάζεται από την αρχή μέχρι το τέλος του μυθιστορήματος αρνητικά, χωρίς καμία αλλαγή. Είναι πάντα πρώτη στα μαθήματα, «σπασίκλα», όπως τη χαρακτηρίζουν οι συμμαθητές της, και περήφανη. Ζηλεύει τη Χριστίνα, της μιλάει ειρωνικά και αδιάφορα. Δεν είναι ειλικρινής με τους άλλους, είναι κλειστή και δύσκολη, με αποτέλεσμα συχνά να γίνεται αντιπαθητική. Ο κακός χαρακτήρας της εκδηλώνεται ακόμη περισσότερο όταν κλέβει τις λύσεις του διαγωνίσματος και αφήνει να κατηγορηθεί ένα αθώο κορίτσι και όταν σε τσακωμό της με τη Χριστίνα αντιδρά χτυπώντας τη. Με τα δύο αυτά περιστατικά γίνεται ακόμη πιο αντιπαθής στους φίλους της, καθώς αποκαλύπτονται πλήρως η δειλία, το ψέμα και η κακία που την χαρακτηρίζουν.



## Σωκράτης

Ο Σωκράτης παρουσιάζεται ως επίπεδος χαρακτήρας με τριταγωνιστικό ρόλο σε τέσσερα μυθιστορήματα. Και στα τέσσερα δίνεται μόνο η αρνητική πλευρά του χαρακτήρα του, με εξαίρεση τα *Στενά παπούτσια*, όπου γίνεται λόγος από τον ενήλικα Παναγιώτη στη βαθιά καλοσύνη του. Στο μυθιστόρημα αυτό παρουσιάζεται ελάχιστα και το μόνο που μαθαίνουμε για το χαρακτήρα του είναι πως είναι αυστηρός και εγωιστής, πως του αρέσει να μιλάει και οι άλλοι γύρω του να τον ακούν χωρίς να τον διακόπτουν, πως είναι πικραμένος που δεν έχει γιο, αν και η Ελένη είναι το καμάρι του, και πως, όταν ακούει πως η Ζωή θα γίνει ηθοποιός, γίνεται έξω φρενών.

Ο συντηρητισμός, η κακή σχέση με τα παιδιά του και γενικότερα τα αρνητικά χαρακτηριστικά που παρουσιάζει ως σφαιρικός χαρακτήρας εμφανίζονται και στα μυθιστορήματα *Κόκκινη κλωστή δεμένη...* και *Οι νικητές*. Έτσι, χωρίς να αναλύσουμε διεξοδικά τα χαρακτηριστικά του, καθώς ήδη το έχουμε κάνει, αναφέρουμε πως ο Σωκράτης γκρινιάζει πολύ, δε θέλει οι κόρες του να αργούν τα βράδια, ούτε να μπαινοβγαίνουν στο σπίτι φίλοι, δεν του αρέσει να κάνουν πολιτικές συζητήσεις και αισθάνεται πως η οικογένειά του «συνωμοτεύ» εναντίον του. Είναι μόνος, γερασμένος και απελπισμένος, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να χαρεί ούτε τις ημέρες της απελευθέρωσης. Όταν η Ζωή τραυματίζεται, δεν την επισκέπτεται στο νοσοκομείο, δε ρωτάει νέα της και μιλάει όλο για τα δικά του, υπογραμμίζοντας για ακόμη μία φορά την ανύπαρκτη, σχεδόν, παρουσία του στη ζωή των παιδιών του.

Τα χαρακτηριστικά του συμπληρώνονται στο *Ε.Π.*, όπου παρουσιάζονται με συντομία και στοιχεία της προσωπικότητάς του που σχετίζονται με το επάγγελμά του. Ο Σωκράτης, ως καθηγητής γαλλικών σε σχολή θηλέων, είναι αυστηρός, με συντηρητικές παιδαγωγικές αρχές. Χαρακτηρίζεται από καθωσπρεπισμό, αφού τον ενδιαφέρει τι θα πουν οι άλλοι, χωρίς να νοιάζεται για την ουσία και το βάθος των πραγμάτων. Και στο μυθιστόρημα αυτό έχει πιο «κλειστό» μυαλό από την Έμμα και δεν ενδιαφέρεται για την καθημερινή ζωή των κορών του.

## Ειρήνη Αϊβαλιώτη

Η Ειρήνη ως επίπεδος χαρακτήρας εμφανίζεται μόνο στα *Στενά παπούτσια*. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα ο ρόλος της περιορίζεται αποκλειστικά στο να καταδείξει την εμφατική αντίθεσή της με την αδερφή της Ζωή. Σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης



η Ειρήνη συγκρούεται με τη Ζωή και παρουσιάζεται πιο συνετή και πιο προσγειωμένη από εκείνη. Για το λόγο αυτό δεν παρουσιάζει άλλα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, παρά μόνο αυτά που υπογραμμίζουν τον αντιθετικό προς την αδερφή της χαρακτήρα.

### *Άρης*

Ο Άρης αποτελεί μέλος της παρέας της Ειρήνης και της Ζωής στο *Όταν ο ήλιος...* Είναι είκοσι έξι χρονών και έχει τελειώσει τη φιλολογία. Προέρχεται από πολύ πλούσια οικογένεια και έχει ζήσει όμορφα παιδικά χρόνια. Ήθελε να γίνει ποιητής, πράγμα που έκανε χωρίς να συναντήσει καμιά αντίρρηση από το περιβάλλον του. Ό,τι ήθελε γινόταν δικό του, ποτέ δεν πάλεψε για να κερδίσει κάτι και τώρα θέλει να πάει να πολεμήσει στην Αίγυπτο για να γίνει άντρας, με ίσα δικαιώματα με τους άλλους. Είναι γαλήνιος, καρτερικός και συνάμα γενναίος. Η παρουσία του στο μυθιστόρημα ολοκληρώνεται στο τελευταίο κεφάλαιο, όπου μαθαίνουμε πως επέστρεψε από τον πόλεμο και σε γράμμα του ζήτησε από την Ειρήνη να είναι μαζί. Εμφανίζεται λοιπόν, ο Άρης με τα σποραδικά και μη επαρκώς παρουσιασμένα χαρακτηριστικά του, (όπως και τα άλλα δύο πρόσωπα που θα ακολουθήσουν από το *Όταν ο ήλιος...*), ως χαρακτήρας-πλαίσιο στο πρόσωπο της πρωταγωνίστριας Ζωής.

### *Αθηνά*

Η Αθηνά είναι φίλη της Ζωής στο *Όταν ο ήλιος...* και μία από τους «τρεις σωματοφύλακες» της παρέας της στο *Ε.Π.* Παρ' όλο που δεν υπάρχουν συγκεκριμένες διακειμενικές αναφορές, το γεγονός ότι είναι πολύ καλή φίλη της Ζωής ή Ζωρς και η περιγραφή της εξωτερικής της εμφάνισης μας οδηγούν στη σκέψη ότι είναι το ίδιο πρόσωπο και στα δύο μυθιστορήματα. Τόσο στο πρώτο όσο και στο δεύτερο έργο, οι αναφορές στα χαρακτηριστικά της είναι συνοπτικές, παρ' όλο που αυτά παρουσιάζουν μια μικρή ποικιλία.

Στο *Ε.Π.* η Αθηνά είναι μαθήτρια γυμνασίου. Είναι η καλύτερη μαθήτρια της τάξης, γράφει πολύ ωραία και θέλει να γίνει δασκάλα ή καθηγήτρια. Είναι πολύ καλή φίλη και δεν τη νοιάζει ακόμη και να τρώει στις άθλιες τουαλέτες του σχολείου της, προκειμένου να είναι κοντά στις φίλες της.



Στο *Όταν ο ήλιος...* είναι δεκαεπτά χρονών και πολύ σοβαρή, χαρακτηριστικό που τη διέκρινε από μικρή ηλικία. Είναι πάντα πρώτη μαθήτρια και πολυμαθής. Ως μοναχοκόρη, τής κάνουν όλα τα χατίρια και ό,τι ζητήσει το έχει. Το μόνο που ζητάει είναι βιβλία. Μαθαίνει γλώσσες, ήδη μιλάει δύο, και πιάνο. Το πιάνο δεν της αρέσει, αλλά το έχει βάλει πείσμα να τα καταφέρει. Με πείσμα και αποφασιστικότητα μπαίνει και στην Αντίσταση και πιστεύει πως με τον αγώνα η ζωή της θα αποκτήσει ένα σκοπό. Θα ζει για τη λευτεριά.

### *Κούλι*

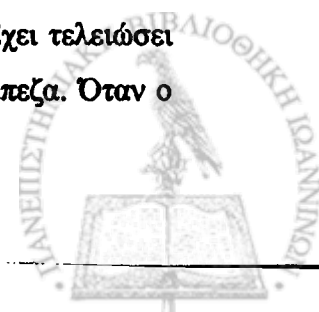
Το Κούλι, επίσης πολύ καλή φίλη της Ζωής στο *Όταν ο ήλιος...*, είναι ένα έξυπνο και ζωηρό κορίτσι. Έχει πονηρό ύφος, είναι πειραχτήρι και ο αντιρρησίας της παρέας. Όλο ρωτάει, αμφιβάλλει και όταν σωπαίνει σκέφτεται. Θα μπορούσε να είναι πρώτη μαθήτρια, καθώς είναι η πιο έξυπνη απ' όλες, αλλά δεν το αποφασίζει και μελετάει βιαστικά. Όταν μεγαλώσει θέλει να γίνει συγγραφέας. Προς το παρόν συμμετέχει στην Αντίσταση μαζί με τις φίλες της, έχει άποψη και φέρνει αντιρρήσεις στον καθοδηγητή της, προξενώντας με τις έξυπνες παρατηρήσεις της το θαυμασμό της Ζωής.

### *Έμμα*

Η Έμμα στο *Κόκκινη κλωστή δεμένη...* εμφανίζει πολύ λίγα χαρακτηριστικά, καθόλου ανεπτυγμένα. Η Έμμα στο έργο αυτό δεν έχει καλές σχέσεις με το Σωκράτη, είναι σιωπηλή, κλεισμένη στον εαυτό της, τρυφερή με τα παιδιά της και διακρίνεται από προοδευτικές ιδέες. Τα ίδια χαρακτηριστικά, σφαιρικά όμως ανεπτυγμένα, παρουσίαζε και στο *Όταν ο ήλιος...*, γεγονός απόλυτα φυσικό, αφού το *Κόκκινη κλωστή δεμένη...* αποτελεί συμπλήρωμά του. Για το λόγο αυτό, εξάλλου, τα περισσότερα πρόσωπα στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα περιγράφονται με απλές νύξεις, χωρίς λεπτομέρειες, καθώς η σφαιρική παρουσίασή τους έχει γίνει στο προηγούμενο έργο.

### *Αλίκη Μαλέρη*

Η Αλίκη, γυναίκα του Δημήτρη στα *Γενέθλια*, είναι τριάντα χρονών. Έχει τελειώσει το πανεπιστήμιο πριν δυο χρόνια και τώρα δουλεύει προσωρινά σε τράπεζα. Όταν ο





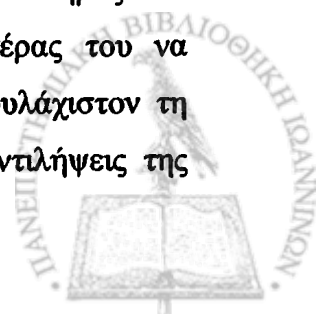
Δημήτρης γίνει καθηγητής, θέλει να αφήσει τη δουλειά της και να γίνει συγγραφέας ή δημοσιογράφος. Είναι έξυπνη, έχει ένστικτο και καταλαβαίνει πως ο Δημήτρης αγαπά περισσότερο τη δουλειά του από εκείνη. Παρ' όλο που αυτό την πληγώνει και την κάνει να ζηλεύει, έχει θέσει προτεραιότητες στη ζωή της, έχει καταλάβει πως δεν μπορεί να ζήσει χωρίς το Δημήτρη και πως είναι μάταιο να παλεύει με τα πάθη του. Είναι λογική και δεν αφήνει το συναίσθημα να την παρασύρει. Το ίδιο συμβαίνει και όταν συλλαμβάνουν τον άντρα της, οπότε με αποφασιστικότητα, χωρίς φόβο και κλάματα, προσπαθεί να τον βρει. Αποτελεί, λοιπόν, και η Αλίκη ένα πρόσωπο περιγραφόμενο αποσπασματικά ως παράγοντας του πλαισίου, με αποτέλεσμα να εμφανίζεται επίπεδο, χωρίς κάποια αλλαγή ή έμφαση σε κάποια χαρακτηριστικά που θα του απέδιδαν κάποια σφαιρικότητα.

### *Σώζος Χαλδαίος*

Ο Σώζος, δίδυμος αδερφός του Παναγιώτη στα *Στενά παπούτσια*, αποτελεί, όπως και τα άλλα πρόσωπα του ίδιου μυθιστορήματος, που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, χαρακτήρα με λίγα χαρακτηριστικά, που πλαισιώνει τους πρωταγωνιστές, Παναγιώτη και Ζωή. Ο Σώζος μοιάζει με τον αδερφό του στη μορφή και στο ανάστημα, αλλά όχι και στο χαρακτήρα. Είναι θαρραλέος, δε φοβάται και δεν ντρέπεται. Δεν τα πάει καλά στο σχολείο, γι' αυτό η μητέρα του απόφασισε να τον σταματήσει. Φρόνιμος, λιγομίλητος και καλοκάγαθος, αγαπάει τη γη, του αρέσει να θερίζει, να αλωνίζει, να ποτίζει τα μπουστάνια και να ασχολείται με τα ζώα. Τον ίδιο χαρακτήρα, όπως μας πληροφορεί ο ενήλικος πια Παναγιώτης, έχει και μεγάλος. Άκακος και πράος, χωρίς να έχει συντελεστεί πάνω του καμιά αλλαγή, επιβεβαιώνει την επίπεδη παρουσία του στο μυθιστόρημα.

### *Νίκος Χαλδαίος*

Ο μεγάλος αδερφός του Παναγιώτη και του Σώζου στα *Στενά παπούτσια* είναι ο προστάτης της οικογένειας από τότε που πέθανε ο πατέρας του. Στις περιορισμένες αναφορές του μυθιστορήματος στο πρόσωπό του παρουσιάζεται αυστηρός και συνετός. Θυμώνει και φέρνει αντίρρηση στην απόφαση της μητέρας του να σταματήσει το Σώζο από το σχολείο, καθώς θεωρεί απαραίτητη τουλάχιστον τη στοιχειώδη μόρφωση. Διαφοροποιημένος από τις «περιοριστικές» αντιλήψεις της



μητέρας του εμφανίζεται και στα παιχνίδια των παιδιών, όπου φαίνεται πιο δεκτικός σε προοδευτικές ιδέες σε σχέση με εκείνη.

### *Πόπη Τρομάρα*

Η Πόπη αποτελεί μέλος της παρέας των παιδιών στα *Στενά παπούτσια*. Σε όλο το μυθιστόρημα ο χαρακτήρας της παρουσιάζεται αποσπασματικός και μονοδιάστατος, μέσα από τα ελαττώματά της. Δεν τη χωνεύει κανένας, είναι μαρτυριάρα και ψεύτρα. Γίνεται «κολλιτσιδα» στα παιδιά, είναι περίεργη, ζηλιάρα και τσιγκούνα. Τα χρήματα του πατέρα της την κάνουν φαντασμένη. Ο φαντασμένος χαρακτήρας της, που προξενεί αντιπάθεια, αποκαλύπτεται σε όλη του την αρνητική ένταση όταν η Πόπη, στο πανηγύρι του χωριού, παρ' όλο που είναι ορφανή από μητέρα, φοράει προκλητικά όλα τα κοσμήματα της νεκρής μάνας της, αδιαφορώντας για τις αντιλήψεις και τα έθιμα του χωριού γύρω από το πένθος.

### *Ηλέκτρα*

Η Ηλέκτρα από τους *Νικητές* είναι ένα από τα πρόσωπα που θα μπορούσαν να μην καταγραφούν καθόλου, καθώς δε μας δίνεται σχεδόν κανένα στοιχείο για το χαρακτήρα της. Ωστόσο, η διαρκής παρουσία της στην ιστορία ως φίλης της Ζωής στο νοσοκομείο καθιστά αναγκαία την παρουσίαση των λίγων έστω χαρακτηριστικών της.

Η Ηλέκτρα είναι αγωνίστρια και γραμμένη από δεκαπέντε χρονών στην ΕΠΟΝ. Με τη μητέρα της δεν έχει καθόλου καλές σχέσεις, σε αντίθεση με τον πατέρα της, που τον θαυμάζει και θέλει να τον ακολουθήσει στο βουνό. Παρ' όλο που, όπως λέει η ίδια, είναι μαρξίστρια, πιστεύει στο Θεό. Είναι γενναία, τολμηρή, δε φοβάται τίποτα, γι' αυτό και δε διστάζει να φωνάξει τα πιστεύω της ακόμη και όταν οι Άγγλοι έχουν καταλάβει το νοσοκομείο.

### *Καλλιόπη Κλάρα*

Η Καλλιόπη είναι η θεία της Μάτας στα *Χέγια*. Σε όλο το μυθιστόρημα η εικόνα που δίνεται γι' αυτή είναι αρνητική, με αποτέλεσμα ο χαρακτήρας της να είναι επίπεδος και μονοδιάστατος. Είναι πενήντα χρονών και ανύπαντρη. Από μικρή που έμεινε



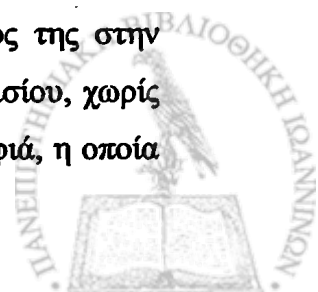
ορφανή μεγάλωσε τον αδερφό της έχοντας πάντα το πάνω χέρι. Ήταν κακότροπη και αυταρχική, στοιχεία που ενισχύθηκαν όταν την άφησε ο αρραβωνιαστικός της. Από τότε αφοσιώθηκε στον αδερφό και στην ανιψιά της, την οποία μεγάλωσε με αυστηρότητα, χωρίς συναισθηματισμούς. Τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν της ιστορίας εμφανίζεται παγερή, συντηρητική, κλειστή και ποτέ χαρούμενη. Μοιάζει να ευχαριστείται μόνο με δυσάρεστα γεγονότα, τα οποία σπεύδει να μεταφέρει και στους άλλους αμέσως. Γενικά, αυτό που θα μπορούσε με μία λέξη να χαρακτηρίσει την Καλλιόπη σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης είναι ο γεροντοκορισμός με τα τυπικά χαρακτηριστικά που τον συνοδεύουν.

### *Στράτος Αλευρόπουλος*

Ο Στράτος, ο άντρας της Ανάστω στο *Παραράδιασμα*, παρουσιάζεται σε όλο το μυθιστόρημα κακός, εγωπαθής, αλκοολικός και απάνθρωπος. Από μικρός ήταν σκληρός. Χτυπούσε τα άλλα παιδιά με το παραμικρό και πάντα νικούσε. Δεν αγαπούσε τα γράμματα, ασχολούνταν μόνο με τη σωματική του διάπλαση και την επιδείκνυε με κάθε ευκαιρία. Όταν μεγάλωσε, πήγε στην Αθήνα και έγινε αστυνομικός. Με μέσον διορίστηκε στην Μπουμπουλίνας τους πρώτους μήνες της Δικτατορίας, αλλά γρήγορα τον έδιωξαν, γιατί έπινε συνέχεια. Όταν πήγε στην Πάνω Ρεματιά για διακοπές, γνώρισε την Ανάστω και την παντρεύτηκε, λέγοντας ψέματα στον πατέρα της ισχυριζόμενος ότι διέθετε προσωπική περιουσία και προβάλλοντας μια ψεύτικη αιτία προκειμένου να δικαιολογήσει την απομάκρυνσή του από την αστυνομία. Στη γυναίκα του φέρεται βάνουσα. Είναι συνέχεια πωμένος, τη βρίζει, τη χτυπάει, της παίρνει τα λεφτά και απειλεί να τη σκοτώσει. Ζηλεύει και μισεί τον αδερφό της και αν μπορούσε θα τον σκότωνε. Το τέλος του έρχεται με το τέλος της αφήγησης, μέσα από την παρέμβαση της Βίργως, του προσώπου-συγγραφέα στο μυθιστόρημα, που τον «σκοτώνει» με την πένα της, απαλλάσσοντας έτσι την πρωταγωνίστριά της, όπως έχουμε ήδη πει, από τη δυστυχία.

### *Αφρούλα Αλευροπούλου*

Η Αφρούλα είναι η αδερφή του Στράτου στο *Παραράδιασμα*. Ο ρόλος της στην αφήγηση είναι περιορισμένος, καθώς αποτελεί απλό παράγοντα του πλαισίου, χωρίς καμία σχεδόν ανάμειξη στην πλοκή. Βασικό χαρακτηριστικό της η ομορφιά, η οποία



καθορίζει τη ζωή της. Από μικρή δεν αγαπούσε τα γράμματα και ασχολούνταν μόνο με την εξωτερική της εμφάνιση. Αργότερα πήγε στην Αθήνα, διακρίθηκε σε κάποια καλλιστεία και έγινε ηθοποιός. Ζούσε με την ομορφιά της και δεν έκανε οικογένεια. Από τότε μέχρι το παρόν της αφήγησης έχουν περάσει δεκαεπτά χρόνια και η Αφρούλα ή αλλιώς Άφρω τώρα πια έχει τελειώσει ως ηθοποιός. Η ομορφιά της έχει χαθεί και το μόνο που έχει μείνει είναι η υπεροψία και η κενότητα του εσωτερικού της κόσμου. Ο χαρακτήρας της είναι κακός και αυτό φαίνεται από τον τρόπο που μιλάει και συμπεριφέρεται στην Ανάστω. Η κακία που δείχνει προς τη γυναίκα του αδερφού της αποτελεί το βασικό λόγο ύπαρξής της στην ιστορία, υπογραμμίζοντας έτσι ακόμα περισσότερο τα αρνητικά χαρακτηριστικά του Στράτου και του περιβάλλοντός του και καθιστώντας την ίδια επίπεδο χαρακτήρα.

### *Δημήτρης Λαμπρινός*

Ο Δημήτρης, ο γιος της Κορτέσας στο *Κρίμα κι άδικο*, αποτελεί βασικό πρόσωπο της ιστορίας και της πλοκής, χωρίς όμως να εμφανίζεται συχνά και διεξοδικά στην αφήγηση. Τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του είναι η τρυφερότητα, ο σεβασμός και η φροντίδα που δείχνει για τη μάνα του. Είναι απλός, έχει «ανοιχτό» μυαλό και προοδευτικό πνεύμα. Μικρός αγαπούσε τα γράμματα, έγραφε στίχους και ήθελε να γίνει δάσκαλος, αλλά τελικά δεν τα κατάφερε, αφού, όταν πέθανε ο πατέρας του, έφυγε μετανάστης στην Ολλανδία, για να βγάλει χρήματα. Εκεί αναζητά καλύτερη τύχη, κάνει οικογένεια και τελικά σκοτώνεται σε δυστύχημα, χωρίς να έχει πραγματοποιήσει τα όνειρά του. Ο χαρακτήρας του σε μεγάλο βαθμό παραμένει άγνωστος στον αναγνώστη, καθώς εκείνος δε γνωρίζει λεπτομέρειες της καθημερινής του ζωής. Τα γνωστά στοιχεία της προσωπικότητάς του είναι πολύ λίγα και επιγραμματικά, σχεδόν, ανεπτυγμένα, γεγονός που τον καθιστά επίπεδο χαρακτήρα.

### *Ηλίας*

Ο Ηλίας είναι ο αγαπημένος εγγονός της Κορτέσας στο *Κρίμα κι άδικο*. Παρ' όλο που ως χαρακτήρας δεν έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, αποτελεί βασικό πρόσωπο του μυθιστορήματος, εξαιτίας της αδυναμίας που του δείχνει η πρωταγωνίστρια και του συνεχή παραλληλισμού του με το γιο της, Δημήτρη. Ο Ηλίας σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης παρουσιάζεται ως μικρό παιδί που χαρακτηρίζεται από την αθωότητα, την



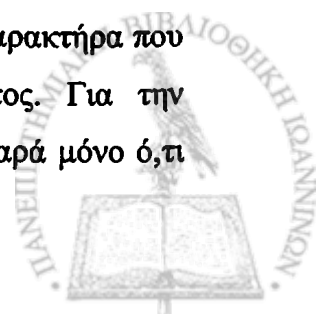
ευαισθησία, την τρυφερότητα και την αφέλεια της νεαρής του ηλικίας. Δεν μπορεί να συλλάβει απόλυτα όσα γίνονται γύρω του, αγαπάει πολύ τη γιαγιά του και κάνει ό,τι μπορεί για να την κρατήσει κοντά του. Της κλέβει τα χρήματα που έχει μαζέψει για το ταξίδι, λειτουργώντας έτσι ως παράγοντας προώθησης της πλοκής. Προσπαθεί να τη συμφιλιώσει με την κόρη της λέγοντάς της πως η μητέρα του την αγαπάει πολύ και, με τον τρόπο αυτό, συνειδητά ή ασυνείδητα, προσπαθεί να επαναφέρει την ισορροπία στη σχέση μάνας και κόρης. Η απολύτως δικαιολογημένη εξαιτίας της ηλικίας του έλλειψη ποικίλων χαρακτηριστικών και εξέλιξης, τον εντάσσει στους επίπεδους χαρακτήρες.

### *Μαρί Ντατ*

Η Μαρί είναι αδερφή της Έμμα και θεία της Νινέτ στο ομώνυμο μυθιστόρημα. Σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης παρουσιάζεται μονοδιάστατα και γι' αυτό αποτελεί επίπεδο χαρακτήρα. Παρ' όλο που στο παρελθόν φαίνεται να ήταν ευτυχισμένη, μετά το θάνατο του άντρα της έγινε μονόχνοτη, αυταρχική, υπερβολική και θρησκοθήπητη. Από τότε που έμεινε χήρα ζει με τη μητέρα της και η προσωπική της ζωή είναι ανύπαρκτη. Είναι τυπική, μη εκδηλωτική και απόλυτη. Πιστεύει πως η πειθαρχία είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την επιτυχία του ανθρώπου και γι' αυτό δε δικαιολογεί καμιά παράβαση των τυπικών κανόνων ακόμη και στα παιδιά. Ο συντηρητισμός και οι αυστηρές αρχές της τη φέρνουν σε σύγκρουση με την Έμμα, που μεγαλώνει ελεύθερα τα παιδιά της, και με τη Νινέτ, που επέλεξε να ερωτευθεί ένα μαύρο. Η ίδια θεωρεί τους μαύρους κατώτερους ανθρώπους, δε δέχεται το γεγονός πως και η ίδια είχε μαύρους προγόνους και πιστεύει πως η συμπεριφορά της ανιψιάς της, όπως και της Έμμα στο παρελθόν, είναι σκανδαλώδης και εκθέτει την οικογένειά τους. Τις αντιλήψεις και τις απόψεις της Μαρί Ντατ δε συμερίζεται κανένα άλλο πρόσωπο του μυθιστορήματος, ούτε καν η μητέρα της, γεγονός που τονίζει ακόμη περισσότερο τα αρνητικά χαρακτηριστικά της.

### *Πολ Ροζ*

Ο Πολ Ροζ, ο μαύρος αγαπημένος της Νινέτ στη Σενεγάλη, αποτελεί χαρακτήρα που επηρεάζει την πλοκή και την τελική έκβαση του μυθιστορήματος. Για την προσωπικότητά του στο παρόν της αφήγησης δε γνωρίζουμε πολλά, παρά μόνο ό,τι



έχει σχέση με την ερωτική συμπεριφορά του προς τη Νινέτ. Οι σκέψεις και οι λεπτομέρειες της καθημερινότητάς του δεν αποκαλύπτονται, με συνέπεια ο Πολ Ροζ να αποτελεί επίπεδο χαρακτήρα.

Ο Πολ Ροζ ήταν χημικός και εργαζόταν στο Παρίσι, όπου είχε τελειώσει και το σχολείο. Ήθελε να γίνει πιανίστας και την τελευταία στιγμή το μετάνιωσε, αφού δεν ήταν σίγουρος για το αν είχε ταλέντο. Έτσι, διάλεξε τη χημεία και τα βράδια ξενυχτούσε σε μουσική με πιάνο. Με τη μητέρα του είχε μια παθολογική σχέση, καθώς εκείνη τον λάτρευε και ταυτόχρονα τον ζήλευε. Μόλις είδε τη Νινέτ, ο Πολ την ερωτεύτηκε. Παρ' όλο που είχε κάποιο φλερτ με τη Λυ Κατόν, το ξέχασε αμέσως και είπε στη Νινέτ πως την αγαπούσε, πως ήθελε να ζήσει μαζί της και πως εκείνη θα αποφάσιζε για τη μοίρα του. Ωστόσο, αυτό δεν έγινε ποτέ, αφού ο Πολ Ροζ, δείχνοντας κάποια ασυνέπεια και επιπολαιότητα, δε δέχτηκε να γνωρίσει τους γονείς της Νινέτ στην Αθήνα και έτσι χώρισαν. Αργότερα, στο τέλος του μυθιστορήματος, μαθαίνουμε πως παντρεύτηκε με τη Λυ Κατόν.

#### Άννα

Η Άννα, όπως και τα περισσότερα πρόσωπα στο Ζουμ, ανήκει στους χαρακτήρες που, έχοντας λίγα, επιδερμικά σκιαγραφημένα χαρακτηριστικά, παρουσιάζονται επίπεδοι. Αυτό οφείλεται στο ότι το μυθιστόρημα αυτό εκτυλίσσεται σε τρία επίπεδα, με αποτέλεσμα κανένα από τα πρόσωπα να μην περιγράφεται σφαιρικά και να μην αναπτύσσεται διεξοδικά. Έτσι, το μόνο που γνωρίζουμε για την Άννα, παρ' όλο που η παρουσία της στην ιστορία είναι συνεχής, είναι πως δουλεύει ως α' βοηθός σκηνοθέτη, πως είναι υπεύθυνη, πολύ ερωτευμένη με το σκηνοθέτη της ταινίας και αρκετά διστακτική στο να του ομολογήσει την αγάπη της.

#### Κώστας Λάιος

Ο Κώστας είναι ένας από τους πρωταγωνιστές της ταινίας στο Ζουμ. Είναι ένας φιλόδοξος ηθοποιός, που θέλει να μάθει τα μυστικά της έβδομης τέχνης και να πετύχει. Μόλις έχει ξεκινήσει την καριέρα του στον κινηματογράφο, ενώ στο θέατρο έχει παίξει μικρούς ρόλους. Έχει όμορφη σκηνική παρουσία, γι' αυτό και οι κριτικοί του έχουν γράψει επαινετικά λόγια.



### *Λεωνίδας Κλεώπας*

Ο Λεωνίδας είναι ηθοποιός της ταινίας στο *Ζουμ*. Από μικρός ήθελε να σπουδάσει ηθοποιία, αλλά, με τον ξαφνικό θάνατο του πατέρα του και τις οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπιζε η οικογένειά του, εγκατέλειψε για λίγο τα σχέδιά του. Όταν τέλειωνε το λύκειο μίλησε στη μητέρα του πάλι για το θέατρο και γράφτηκε στη Σχολή Βεάκη. Πήρε το δίπλωμά του με άριστα, με χίλιους κόπους πήρε ένα ρόλο και ξεκίνησε. Μέχρι τώρα δεν έχει μπορέσει να γίνει σπουδαίος ηθοποιός, απλώς βρίσκει δουλειά. Στο παρόν της αφήγησης το μόνο που μαθαίνουμε γι' αυτόν είναι πως ερωτεύτηκε τη συνάδελφό του στην ταινία Ναταλία Βελή και αποφάσισε να πορευτεί μαζί της στο δρόμο της ζωής και της τέχνης.

### *Ναταλία Βελή*

Η Ναταλία, επίσης ηθοποιός στο *Ζουμ*, είναι απόφοιτος της Σχολής Βεάκη και έχει ταλέντο. Προέρχεται από πολύ πλούσια οικογένεια και μεγάλωσε με δασκάλες και γκουβερνάντες. Η ζωή με τους γονείς της την έκανε δυστυχισμένη, γιατί διέκρινε την ψευτιά και την υποκρισία που υπήρχε στον κοινωνικό τους περίγυρο και γιατί η σχέση της μητέρας της με τον πατέρα της δεν ήταν καλή. Όταν χώρισαν οι γονείς της, η Ναταλία ξελάφρωσε και αποφάσισε να γίνει ηθοποιός. Από τότε βρήκε ένα λόγο ύπαρξης και διοχέτευσε όλη την αγάπη της στην τέχνη της. Με ευκολία μπήκε στο χώρο του θεάτρου, χάρη στις γνωριμίες των δικών της και τώρα βρίσκει εύκολα δουλειά. Στο παρόν της αφήγησης ερωτεύεται το Λεωνίδα και αποφασίζει να περάσει το υπόλοιπο της ζωής της μαζί του.

### *Ερασμία Δελαπόρτα*

Η Ερασμία Δελαπόρτα είναι η διευθύντρια της σχολής θηλέων στο *Ε.Π.* Παρ' όλο που ασχολείται με παιδιά, είναι πολύ κακή παιδαγωγός. Λάτρης των αρχαίων προγόνων, με κρυφή αδυναμία στο θέατρο, έχει πολύ συντηρητικές αρχές: αυστηρότητα, πειθαρχία, σεβασμός στους ανωτέρους. Οι μαθήτριες δε νιώθουν καμιά συμπάθεια γι' αυτήν, καθώς είναι πολύ αυταρχική και κακιά. Ο κακότερος χαρακτήρας της δεν έχει αλλάξει από τότε που ήταν παιδί.



Κόρη εύπορου Ζακυνθινού συμβολαιογράφου, μεγάλωσε χωρίς τη μητέρα της, με μια αγάπη αποκλειστική, σχεδόν τυραννική από τον πατέρα της. Δεν είχε ποτέ συναναστροφές με άλλα παιδιά, ούτε και φίλιες. Ήταν παραχαϊδεμένη, θύμωνε με το παραμικρό, βαριόταν πολύ και χτυπούσε, τυραννούσε και τιμωρούσε ένα μικρό δουλάκι. Στα είκοσί της δεν ήθελε ούτε να ακούσει για γάμο και αποφάσισε να πάρει πτυχίο γυμνασίου. Γράφτηκε στη Σχολή Διονυσάτου, ήταν πάντα πρώτη στα μαθήματα, υπεροπτική και καχύποπτη, θαύμαζε και αγαπούσε το διευθυντή, που ήταν αυστηρός και απρόσιτος. Από τότε βρήκε ένα πρότυπο και ένα στόχο στη ζωή της. Ήθελε να γίνει διευθύντρια σχολείου. Παρ' όλες τις αρχικές αντιρρήσεις του πατέρα της, η Ερασμία πήγε στην Αθήνα και έφτιαξε το δικό της σχολείο, το οποίο διηύθυνε με σιδερένια πυγμή. Με πρότυπο της ζωής της το σχολείο του Διονυσάτου, επέβαλε την απόλυτη πειθαρχία, δείχνοντας στα παιδιά μεγάλη σκληρότητα, καθώς πίστευε πως το έργο της θα ολοκληρωνόταν όταν θα κατάφερνε να την τρέμουν όλες οι μαθήτριάς της.

Τα χαρακτηριστικά της, λοιπόν, αν και είναι αρκετά και ανεπτυγμένα επαρκώς, συγκλίνουν σε μια και μόνη ιδιότητα του χαρακτήρα της. Η μεγάλη κακία και ο συντηρητισμός είναι τα στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν γενικά σε όλη την πορεία της ζωής της, με αποτέλεσμα η Ερασμία να είναι ένας διεξοδικά περιγραφόμενος επίπεδος χαρακτήρας.

### *Άννα Αζελού*

Η Άννα είναι πολύ καλή φίλη της Ζωρζ στο *Ε.Π.* και μια από τους «τρεις σωματοφύλακες» της παρέας. Τα χαρακτηριστικά της είναι λίγα και διάσπαρτα στην αφήγηση, χωρίς να αναπτύσσονται, και την κατατάσσουν στην αντίστοιχη κατηγορία των επίπεδων χαρακτήρων. Είναι μοναχοπαιδί, από πλούσια οικογένεια και πολυχαϊδεμένη, καθώς οι δυο μεγαλύτερες αδερφές της έχουν πεθάνει από οστρακιά. Είναι ήσυχη, διάφανη σαν δαντέλα, με γλυκιά ψιθυριστή φωνή, ενώ η οικογένειά της της φέρεται υπερπροστατευτικά. Πάντα μελετημένη στα μαθήματα, έχει ταλέντο στη ζωγραφική και θέλει όταν μεγαλώσει να γίνει ζωγράφος, όπως ο πατέρας της. Όπως και τα άλλα πρόσωπα στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, έτσι και η Άννα είναι πιστή φίλη και αγαπάει πολύ τις συμμαθήτριάς της.





Η Αλεξάνδρα Κλάρα ή αλλιώς, όπως τη λένε οι μαθήτριές της, η Α.Κ., είναι η καθηγήτρια των ελληνικών της Ζωρζ και της παρέας της στο *Ε.Π.* Σε όλο το μυθιστόρημα τα χαρακτηριστικά της που παρουσιάζονται αφορούν την επαγγελματική, εκπαιδευτική της ιδιότητα. Αυτό που θα μπορούσε να τη χαρακτηρίσει συνολικά με μια λέξη είναι το ότι είναι καλή δασκάλα και παιδαγωγός. Είναι είκοσι πέντε χρονών, γεννημένη στην Άνδρο και διδάσκει για πρώτη φορά. Αρχικά είναι λίγο αμήχανη και φοβισμένη και γι' αυτό προσεγγίζει τα παιδιά φιλικά, τους ανοίγεται και μοιράζεται τους φόβους και τις σκέψεις της μαζί τους. Από τη στιγμή εκείνη κερδίζει όλες τις μαθήτριες, που την υπεραγαπούν. Είναι προοδευτική, αντιλαμβάνεται καθετί που συμβαίνει στην τάξη της και επεμβαίνει την κατάλληλη στιγμή συζητώντας με τα παιδιά και συμβουλεύοντάς τα.

### **6.1.3 Ημι-σφαιρικοί χαρακτήρες**

#### **6.1.3.1 Γενικά**

Οι ημι-σφαιρικοί χαρακτήρες στα μυθιστορήματα που εξετάζουμε διακρίνονται σε κάποιες επιμέρους μορφές, όπως συνέβαινε και με τους χαρακτήρες των προηγούμενων κατηγοριών. Έτσι, και σε αυτή την κατηγορία υπάρχουν χαρακτήρες που παρουσιάζουν μια ποικιλία μη ομοιογενών χαρακτηριστικών, περισσότερο όμως ανεπτυγμένων σε σχέση με τους επίπεδους, τα οποία όμως προβάλλονται λιγότερο σε σχέση με τους σφαιρικούς. Επίσης, υπάρχουν χαρακτήρες που επιλέγονται από τη συγγραφέα για να πουν κάποια πράγματα που ίσως η ίδια θέλει να ακουστούν ή ακόμη για να δώσουν μία λύση στο πρόβλημα που παρουσιάζεται στην υπόθεση του μυθιστορήματος. Τέλος, υπάρχουν χαρακτήρες που αναπτύσσονται γύρω από μία και μόνη ιδιότητα σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας, όπως οι επίπεδοι, αλλά στο τέλος εμφανίζουν μια αλλαγή ή μια άλλη πτυχή τους, που δε συμβαδίζει με την προηγούμενη εικόνα τους και μας εκπλήσσει, γεγονός που παραπέμπει σε στοιχεία σφαιρικού χαρακτήρα.



### 6.1.3.2 Περιγραφή χαρακτηριστικών

#### *Ρέα Ευαγγέλου*

Η Ρέα είναι η ξαδέρφη της Χριστίνας στο Ψέμα. Τα χαρακτηριστικά της παρουσιάζουν μια μικρή ποικιλία και διακρίνονται από κάποια αντιφατικότητα, αλλά δεν ολοκληρώνονται στην αφήγηση, στοιχείο που την καθιστά ημι-σφαιρικό χαρακτήρα. Είναι δεκαπέντε χρονών και πηγαίνει στην ίδια τάξη με τη Χριστίνα και τον Αλέξη. Η σχέση με τον πατέρα της, Γιώργο Ευαγγέλου, δεν είναι καλή, γεγονός που την πικραίνει και την κάνει να ζηλεύει τη σχέση άλλων παιδιών με τους πατεράδες τους. Η Ρέα τον θεωρεί αδιάφορο, του αποδίδει ευθύνες για την ανυπαρξία επικοινωνίας μεταξύ τους και αρνείται να αναλάβει η ίδια το ρόλο του γονιού και να τον προσεγγίσει πρώτη. Η συγκεκριμένη άποψή της δηλώνει την πρόωγη ωριμότητα του χαρακτήρα της, η οποία φαίνεται και αργότερα, όταν η Ρέα διατυπώνει τις απόψεις της για τη Χριστίνα και αποκαλύπτει την ικανότητά της να καταλαβαίνει τον εσωτερικό κόσμο των άλλων.

Ωστόσο, αντιφατικά προς την ωριμότητα, αλλά απολύτως δικαιολογημένα εξαιτίας της ηλικίας της, παρουσιάζονται κάποια άλλα χαρακτηριστικά, που τονίζουν και υπενθυμίζουν την εφηβική συμπεριφορά της. Η Ρέα παραμελεί τα μαθήματά της και ενδιαφέρεται πολύ για την εμφάνισή της. Νιώθει, όπως κάθε έφηβος, πως οι γονείς της δεν την καταλαβαίνουν. Αρνείται να βάλει το ίδιο φόρεμα δεύτερη φορά σε πάρτι και λέει στη μητέρα της πως θα αισθάνεται κομπλεξικά απέναντι στις φίλες της. Οι αντιδράσεις, λοιπόν, οι σκέψεις και τα φερσίματά της υπογραμμίζουν την αυθόρμητη φρεσκάδα του παιδιού που κρύβει μέσα της και που αντιτίθεται στην ώριμη εικόνα που σε ορισμένες περιπτώσεις παρουσιάζει.

#### *Μαρία Παύλου*

Η Μαρία, επίσης ημι-σφαιρικό πρόσωπο από το Ψέμα, είναι δεκατεσσάρων χρονών και συμμαθήτρια της Χριστίνας. Τα χαρακτηριστικά της παρουσιάζουν κάποια ποικιλία, αλλά δεν αναπτύσσονται πλήρως και σε βάθος, καθώς δεν αποτελεί πρωταγωνιστικό χαρακτήρα. Η παρουσία της είναι καθοριστική για την πλοκή, αφού αποτελεί σημαντικό παράγοντα στην αποκάλυψη του ψέματος της Χριστίνας.



Είναι η μικρότερη σε ηλικία μέσα στην τάξη και κακή μαθήτρια. Δε μελετάει πολύ και την ώρα του μαθήματος είναι αφηρημένη. Όλοι τη φωνάζουν «μικρό», αλλά η ίδια δεν ενοχλείται, γιατί έχει καλό χαρακτήρα και χιούμορ. Είναι γλυκιά, πάντα χαμογελαστή, δέχεται τους κακούς βαθμούς σαν κάτι φυσικό και δε θυμώνει όταν τα παιδιά ξεχνούν να την καλέσουν σε κάποιο πάρτι, σαν να αποδέχεται πως είναι παρακατιανή και πρέπει να μένει σπίτι. Είναι έξυπνη, δε φαίνεται να ζηλεύει, μιλάει απλά και όμορφα και έχει ένα σωστό τρόπο να αντιμετωπίζει όλα τα προβλήματα, ιδίως των άλλων, γιατί μοιάζει να μην υπολογίζει τον εαυτό της.

Μοναδική φορά που η συμπεριφορά της αλλάζει δείχνοντας θυμό και πίκρα είναι όταν τα παιδιά την κατηγορούν πως έκλεψε τις λύσεις του διαγωνίσματος. Τότε είναι η πρώτη φορά που νιώθει αδικημένη και πικραμένη από τη συμπεριφορά τους. Θεωρεί πως η ίδια είναι κακή μαθήτρια και φτωχιά, ενώ όλοι οι άλλοι ανήκουν στην αριστοκρατία. Αισθάνεται δυστυχισμένη και μόνη, αφού κανείς δεν της μιλάει, και θέλει να αλλάξει σχολείο. Ωστόσο, τα συναισθήματά αυτά γρήγορα αλλάζουν με την αποκάλυψη του πραγματικού ενόχου, οπότε η εντιμότητα της Μαρίας αποκαθίσταται και γίνεται και πάλι αγαπητή σε όλους.

### *Ελένη Αϊβαλιώτη*

Η Ελένη είναι η μεγάλη αδερφή της Ζωής και της Ειρήνης στο *Όταν ο ήλιος...* Το παρελθόν της, έτσι όπως παρουσιάζεται συνοπτικά (άτακτο παιδί, φοίτηση στις καλόγριες στο Παρίσι, ταξίδι στη Σενεγάλη, έρωτας με άδοξο τέλος με κάποιο μαύρο επιστήμονα), μας παραπέμπει στη διακειμενική διασύνδεσή της με τη Νινέτ, παρ' όλο που η Ελένη δεν είναι παντρεμένη. Ο χαρακτήρας της παρουσιάζεται ελάχιστα, καθώς αποτελεί τριταγωνιστικό πρόσωπο, με συνέπεια τα χαρακτηριστικά της, αν και εμφανίζουν κάποια ποικιλία, να είναι επιδερμικά ανεπτυγμένα.

Η Ελένη είναι τριάντα χρονών και έχει πάντα σοβαρό ύφος. Ζει στο Λαύριο από τα είκοσι πέντε της, όταν γύρισε απελπισμένη από τη Σενεγάλη. Εργάζεται σε γαλλική εταιρεία και είναι γραμματέας του διευθυντή. Η φτώχεια των ανθρώπων του Λαυρίου και τα γεγονότα του πολέμου τη δραστηριοποιούν και την ξυπνούν από βαθύ ύπνο. Αρχίζει να αγωνίζεται και να προσπαθεί να οργανώσει τους εργάτες ώστε να κάνουν απεργία. Γίνεται αποφασιστική και δυναμική, στοιχεία που η Ζωή διακρίνει για πρώτη φορά στην αδερφή της. Παράλληλα με την αγωνιστική της δράση, εξακολουθεί να είναι η μεγάλη κόρη της οικογένειας Αϊβαλιώτη, προσφέροντας



προστασία και ηρεμία στους φοβισμένους και ανήμπορους πια γονείς της. Παρ' όλο που, όπως επισημαίνεται από τη Ζωή, ο χαρακτήρας της Ελένης αλλάζει εξαιτίας των ιστορικών γεγονότων, παρουσιάζοντας κάποια εξέλιξη, δε θα λέγαμε ότι χαρακτηρίζεται από σφαιρικότητα, αφού αγνοούμε σχεδόν τελείως όχι μόνο τον προηγούμενο χαρακτήρα της, αλλά σε πολύ μεγάλο βαθμό και τον τωρινό.

### Περικλής

Ο Περικλής είναι ένας χαρακτήρας που παρουσιάζεται για λίγο στο *Όταν ο ήλιος...* Η παρουσία του, όσο διαρκεί, μας επιτρέπει να τον θεωρήσουμε ολοκληρωμένο χαρακτήρα, με αρκετά και ποικίλα χαρακτηριστικά, αλλά όχι και σφαιρικό, καθώς αγνοούμε λεπτομέρειες της ζωής του. Είναι ένας νέος αεροπόρος που χάνει γρήγορα τη ζωή του στον πόλεμο, αλλά η ανάμνησή του παραμένει ζωντανή σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης, καθώς τα λόγια και η παρουσία του παραμένουν έντονα χαραγμένα στη μνήμη των ηρώων.

Ο Περικλής προερχόταν από ένα μικρό χωριό. Ήταν υποτακτικός, καλός μαθητής και, παρ' όλο που ήταν πολύ φτωχός, ζούσε όμορφα με την οικογένειά του. Μεγαλώνοντας, ζήτησε τους πρώτους επιστήμονες που ήρθαν στο χωριό του και του γεννήθηκε η επιθυμία να γίνει μεγάλος άνθρωπος. Έτσι, τελείωσε το τετρατάξιο γυμνάσιο της Θήβας, πήγε στην Αθήνα, πήρε το πτυχίο του γυμναστή και έπασε δουλειά για να συνεχίσει τις σπουδές του. Έκανε το στρατιωτικό του και η αεροπορία τον βοήθησε να αγγίξει τις φιλοδοξίες του. Τον τελευταίο μισό χρόνο είχε χαράξει ένα πρόγραμμα και σκόπευε να βοηθήσει την οικογένειά του, αλλά ξέσπασε ο πόλεμος και όλα άλλαξαν.

Περνώντας στο παρόν της αφήγησης, ο Περικλής παρουσιάζεται γενναίος και φιλόπατρις, αλλά και προβληματισμένος. Βιάζεται να πολεμήσει για την πατρίδα του και είναι περήφανος γι' αυτό, αλλά ταυτόχρονα αισθάνεται πως έχει γίνει ένα ελάχιστο μέρος της Ελλάδας, η οποία τώρα αναλαμβάνει την ευθύνη για τη ζωή του. Το γεγονός αυτό τον ενθουσιάζει, γιατί πολεμώντας μπορεί να γίνει ένας μεγάλος άνθρωπος, όπως ήθελε πάντα, ενώ παράλληλα του προξενεί τρόμο, γιατί οι μικρολεπτομέρειες της ζωής του χάθηκαν και εκείνος αισθάνεται ξαφνιασμένος. Το ίδιο αισθάνεται και λίγο αργότερα, όταν μετά από ένα νικηφόρο για την Ελλάδα βομβαρδισμό της Νάπολης, επιστρέφει στην Αθήνα και επισκέπτεται το σπίτι της Ζωής και της Ειρήνης, όπου τα παιδιά τού ετοιμάζουν θριαμβευτική υποδοχή. Εκεί



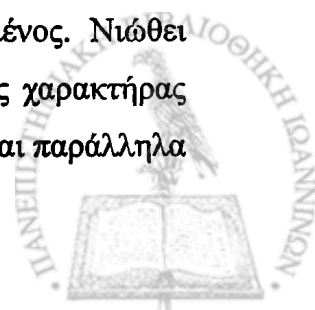
τους λέει από πόσο αντιφατικά συναισθήματα διακατέχεται, αφού, απ' τη μια χαίρεται που κάνει το καθήκον του προς την πατρίδα, αλλά απ' την άλλη δε θέλει να φανατιστεί από τον πόλεμο και δεν παύει να σκέφτεται πως σκότωσε ανθρώπους.

Παρουσιάζεται, λοιπόν, ο Περικλής πατριώτης, αλλά όχι φανατισμένος. Είναι φιλόδοξος, ώριμος, προσγειωμένος και προβληματισμένος. Στα χαρακτηριστικά αυτά προστίθεται και ο καλός και φιλικός χαρακτήρας του, ο οποίος υπογραμμίζεται από την αγάπη και τη στήριξη που του προσφέρει όλη η παρέα του. Είναι τρυφερός και η πτυχή αυτή του χαρακτήρα του αποκαλύπτεται από τον τρόπο που σκέφτεται τη μάνα του βλέποντας την κυρία Έμμα, καθώς και από τη συμπεριφορά του απέναντι στη Ζωή, στην οποία ομολογεί την αγάπη του. Η αγάπη του προς τη Ζωή, μάλιστα, τον κάνει κάποιες φορές να αισθάνεται μειονεκτικά για το φτωχικό του ντύσιμο και να νιώθει ζήλια για τον ξάδερφό της, ο οποίος είναι πάντα καλοντυμένος και τον οποίο η Ζωή λατρεύει.

### Σέβα

Ένα από τα πρόσωπα με σφαιρικά, αλλά ελλιπώς ανεπτυγμένα χαρακτηριστικά στο *Όταν ο ήλιος...*, είναι και ο Σέβα, πολύ καλός φίλος της Ειρήνης και της Ζωής. Ο Σέβα είναι πρόσφυγας από τη Λευκορωσία και μένει με την οικογένειά του στο συνοικισμό των Λευκορώσων. Είναι πολύ φτωχός και γι' αυτό εγκαταλείπει τα σχέδιά του να γίνει γιατρός. Δουλεύει σε ένα ασφαλιστικό γραφείο για να βγάλει λεφτά και να συντηρήσει την οικογένειά του και για να ξεφύγει από τη μιζέρια του συνοικισμού.

Είναι λίγους μήνες μεγαλύτερος από την Ειρήνη, αλλά διαθέτει μια πρόωμη ωριμότητα και σύνεση. Αγαπάει πολύ τη μητέρα του, αλλά μισεί τον πατριό του, που όλο γκρινιάζει, χωρίς να προσφέρει τίποτα στο σπίτι. Έχει μια αναπηρία στο πόδι, αλλά ποτέ δεν παραπονιέται γι' αυτή, γεγονός που δηλώνει αξιοπρέπεια. Διαθέτει μεγάλη ζωντάνια, την οποία διοχετεύει στη ζωγραφική, στη μουσική, στο διάβασμα και στη συζήτηση με φίλους. Είναι περήφανος άνθρωπος, με πολλά ενδιαφέροντα και αισιόδοξα όνειρα, τα οποία γκρεμίζονται με την έναρξη του πολέμου. Χάνει τη δουλειά του και μαζί με αυτή τα σχέδιά του να μπορέσει να ζήσει σαν Έλληνας, έχοντας στο πλευρό του την Ειρήνη, με την οποία είναι ερωτευμένος. Νιώθει απελπισμένος και απογοητευμένος, αλλά ο δυναμικός και αγωνιστικός χαρακτήρας του δεν τον αφήνει να το βάλει κάτω. Πιάνει δουλειά σε τυπογραφείο και παράλληλα



οργανώνεται στον αγώνα με μεγάλο ενθουσιασμό. Αψηφά τον κίνδυνο και οργανώνει τους εργάτες, γεγονός που αποδεικνύει τον πατριωτισμό, το θάρρος και την αγάπη του για την Ελλάδα. Τα χαρακτηριστικά αυτά υπογραμμίζονται ακόμη περισσότερο, όταν τον συλλαμβάνουν και τον καταδικάζουν σε θάνατο, οπότε αισθάνεται πια αληθινός Έλληνας, αφού πεθαίνει για την πατρίδα.

### Αννούλα

Η Αννούλα, χαρακτήρας ημι-σφαιρικός στο *Όταν ο ήλιος...*, είναι το ίδιο πρόσωπο με την Άννα Αξελού στο *Ε.Π.*. Εκτός από το ίδιο όνομα, τη διακειμενική ταύτιση των δύο αυτών προσώπων αποδεικνύουν τα στοιχεία που γνωρίζουμε για την οικογένειά τους, αλλά και η ποιότητα του χαρακτήρα τους. Στο *Όταν ο ήλιος...* η Αννούλα είναι σιωπηλή και μαζεμένη. Ακούει χωρίς να μιλάει και δεν παίρνει το μέρος κανενός για να μη χαλάσει χατίρι σε καμιά της φίλη. Είναι μοναχοπαιδί, πολυχαϊδεμένη και δεν της λείπει τίποτα, ακόμη και στη διάρκεια της Κατοχής. Οι γονείς της της φέρονται υπερπροστατευτικά, με αποτέλεσμα να αγνοεί το τι πραγματικά συμβαίνει γύρω της στην αρχή του πολέμου. Ο πατέρας της είναι ζωγράφος και η Άννα έχει κληρονομήσει το ταλέντο του. Θέλει να γραφτεί στη Σχολή Καλών Τεχνών και να βγαίνει έξω από το σπίτι, γιατί έχει βαρεθεί μέσα. Χαίρεται τη φασαρία των άλλων, κι ας είναι η ίδια συνεσταλμένη. Το Κούλι υποστηρίζει πως η Αννούλα έχει δική της άποψη για τα πράγματα, διαφωνεί με όλους κι ας μην το δείχνει. Η άποψη αυτή επαληθεύεται με την αλλαγή στη συμπεριφορά και στο χαρακτήρα της Άννας στη διάρκεια του πολέμου.

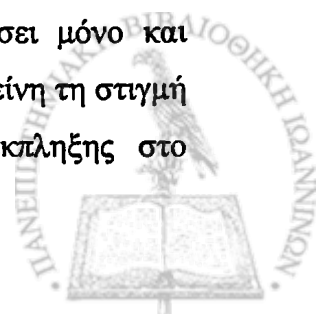
Η ήσυχη και σιωπηλή Αννούλα γίνεται δυναμική και αγωνιστική. Λέγοντας ψέματα στους γονείς της, συμμετέχει στην Αντίσταση, δίνοντας έτσι νόημα στη ζωή της. Γίνεται θαρραλέα, αγωνίζεται με γενναιότητα και μπαίνει στη φυλακή μέχρι το τέλος του πολέμου. Εκεί νιώθει ελεύθερη και ευτυχισμένη, ερωτεύεται και γίνεται άλλος άνθρωπος. Η συγκεκριμένη αλλαγή και η εξέλιξη που παρατηρείται στο χαρακτήρα της της προσδίδει και κάποια στοιχεία σφαιρικότητας. Ωστόσο, η σφαιρική παρουσία της δεν ολοκληρώνεται, καθώς τα χαρακτηριστικά της δεν αναπτύσσονται επαρκώς, με αποτέλεσμα την ένταξή της στους ημι-σφαιρικούς χαρακτήρες.



Η Ειρήνη ή Ρενέ, η αδερφή της Ζωής ή Ζωρζ, έχοντας ήδη παρουσιαστεί ως διακειμενικός χαρακτήρας, σφαιρικός και επίπεδος, σε άλλα μυθιστορήματα, εμφανίζεται στο *Κόκκινη κλωστή δεμένη...* και στο *Ε.Π.* ως ημι-σφαιρικά παρουσιασμένο πρόσωπο. Όπως και στα άλλα έργα, έτσι και σε αυτά, τα χαρακτηριστικά της, παρ' όλο που παρουσιάζουν κάποια ποικιλία, δεν αναπτύσσονται σε βάθος. Αυτό, στην περίπτωση του πρώτου μυθιστορήματος, ίσως οφείλεται στο ότι ο χαρακτήρας της Ειρήνης στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα λειτουργεί συμπληρωματικά προς το μη επαρκώς σφαιρικά σκιαγραφημένο πρόσωπό της στο *Όταν ο ήλιος...*

Η Ρενέ στο *Ε.Π.* πηγαίνει στο Γυμνάσιο και διακρίνεται από την ίδια σύνεση, ωριμότητα και σοβαρότητα που διακρινόταν και σε άλλα έργα. Δεν την ενδιαφέρουν οι πολυτέλειες και είναι αρκετά προσγειωμένη. Είναι ρεαλίστρια, έχει κριτική ικανότητα και δεν ενθουσιάζεται εύκολα. Περιφρονεί τα ιδιωτικά σχολεία, διακρίνει τους καλούς από τους κακούς δασκάλους, ασκώντας τους ταυτόχρονα κριτική, και θεωρεί πως η φιλανθρωπία είναι ψέμα και υποκρισία. Ζωγραφίζει, παίζει πιάνο και φλάουτο, διαβάζει και δεν έχει καιρό για παιχνίδια με τη Ζωρζ. Είναι έξυπνη, έχει πολλές γνώσεις και ασχολείται με τον αθλητισμό. Παρ' όλο που δε θέλει να γίνει φαλαγγίτισσα για να μην αποσπάται από τις προπονήσεις της, τελικά το αποδέχεται ευχάριστα, αφού ο Μεταξάς προωθεί τον αθλητισμό, που είναι το πάθος της. Ωστόσο, με το πέρασμα του χρόνου, προβληματίζεται και αρχίζει να έχει αμφιβολίες για το καθεστώς της δικτατορίας. Προσπαθεί να καταλάβει την κατάσταση και να πολιτικοποιηθεί, όπως της επιβάλλει η συνείδηση και η ώριμη σκέψη και κρίση της.

Την ίδια σύνεση και ωριμότητα παρουσιάζει και στο *Κόκκινη κλωστή δεμένη...* Είναι το «κορίτσι με τα χρυσά δάχτυλα», βρίσκει τις καλύτερες λύσεις στα προβλήματα της αδερφής της και παραμένει πάντα κλεισμένη στον εαυτό της. Όταν αποφασίζει να μιλήσει και να εξωτερικεύσει τις σκέψεις της, το κάνει χωρίς να υπολογίζει τίποτα. Έτσι, μιλά και φέρεται στον πατέρα της με σκληρότητα τη μέρα της απελευθέρωσης, δείχνοντας μια άλλη πτυχή του χαρακτήρα της από αυτή που μέχρι τώρα ξέραμε. Η αποφασιστικότητα και ο δυναμισμός, με τον οποίο μιλά στον πατέρα της, καθώς και η απόφασή της να φύγει και να τον αφήσει μόνο και απελπισμένο, έρχονται σε αντίθεση με την ήρεμη και σιωπηλή μέχρι εκείνη τη στιγμή προσωπικότητά της. Το στοιχείο αυτό της αντίθεσης και της έκπληξης στο



χαρακτήρα της αποτελεί ένδειξη σφαιρικότητας, η οποία, όμως, εξαιτίας των περιορισμένων χαρακτηριστικών της Ειρήνης που δίνονται στο κείμενο, δεν ολοκληρώνεται.

### *Νίκος Χαραλαμπίδης*

Ο Νίκος Χαραλαμπίδης είναι ο μικρός γιατρός του νοσοκομείου «Αγία Όλγα» στους *Νικητές*. Σε αντίθεση με τους περισσότερους χαρακτήρες των μυθιστορημάτων της Ζωρζ Σαρή που καταπιάνονται με ιστορικά και πολιτικά θέματα, ο Νίκος δεν παρουσιάζεται γενναίος, τολμηρός και αγωνιστής. Αντίθετα, χαρακτηρίζεται από δειλία και από έλλειψη ενδιαφέροντος για την πολιτική. Ως χαρακτήρας είναι ημισφαιρικός και ανήκει στο είδος εκείνο που παρουσιάζει μη ομοιογενή χαρακτηριστικά, ελλιπώς ανεπτυγμένα.

Προέρχεται από ευκατάστατη οικογένεια, έχει τελειώσει την Ιατρική και είναι φιλόδοξος. Θέλει να γίνει ορθοπαιδικός και ζει ανέμελα. Στην περίοδο της Κατοχής δε συμμετείχε σε πορείες και αντιστασιακές εκδηλώσεις και μια φορά που το έκανε το μετάνιωσε. Θεωρούσε πως οι Έλληνες δεν ήταν ικανοί να διώξουν μόνοι τους τους Γερμανούς και αφοσιώθηκε στην ιατρική, γιατί μετά τον πόλεμο, όπως πίστευε, η Ελλάδα θα χρειαζόταν επιστήμονες. Την ίδια στάση, εξαιτίας του φόβου και της δειλίας του, κρατά και στον εμφύλιο. Ο συγυρισμένος κόσμος του αναποδογυρίζεται, νιώθει χαμένος, παρατημένος και προσπαθεί να αντεπεξέλθει στις αυξημένες, λόγω των γεγονότων, απαιτήσεις του νοσοκομείου. Είναι καλός στη δουλειά του, υπεύθυνος και ευσυνείδητος, αν και άπειρος. Όλοι τον αγαπάνε, γιατί είναι πονόψυχος, γλυκομίλητος και φροντίζει τους αρρώστους του το ίδιο, χωρίς να κάνει εξαιρέσεις.

Στο νοσοκομείο συναντά τη Ζωή, την οποία γνώριζε και ήθελε να πλησιάσει από το πανεπιστήμιο, πράγμα που ποτέ δεν έκανε, γιατί αισθανόταν άσχημα που ήταν κοντός. Τώρα, μέσα στο νοσοκομείο, της σώζει τη ζωή και την ερωτεύεται, παρ' όλο που η νοοτροπία και οι πεποιθήσεις τους διαφέρουν.

### *Κυρα-Μαρία*

Η κυρα-Μαρία είναι ένας χαρακτήρας από τους *Νικητές*, με χαρακτηριστικά που η ποικιλία και ο αριθμός τους θα μπορούσαν να τον τοποθετήσουν στην κατηγορία των





σφαιρικών χαρακτήρων. Ωστόσο, η μη επαρκής σε βάθος ανάπτυξη των στοιχείων που συμβάλλουν στην περιγραφή του μας αναγκάζει να τον κατατάξουμε στούς ημι-σφαιρικούς.

Πρόσφυγας από το Αϊβαλί, πέρασε τη ζωή της στην Κοκκινιά. Εκεί ζούσε απλά και αληθινά, μεγαλώνοντας με πολλές δυσκολίες το γιο της. Ποτέ δε βαρυγκωμούσε. Ακόμη και όταν οι Γερμανοί σκότωσαν το παιδί της, εκείνη, περήφανη, δε ζήτησε βοήθεια από πουθενά. Έχοντας «μυηθεί» στον κομμουνισμό, βρήκε δικαίωση στη ζωή της και κατάφερε να αντέξει ακόμη και το θάνατό του. Άρχισε να αγωνίζεται για την απελευθέρωση, ξέχασε τα βάσανά της και προσπαθούσε να βοηθά τους άλλους. Δεν έδινε και δεν περίμενε τίποτα για τον εαυτό της, γιατί ήξερε πως ο αγώνας δεν είναι παζάρι.

Στο παρόν της αφήγησης, την περίοδο του Εμφυλίου, βρίσκεται στο νοσοκομείο «Αγία Όλγα» και βοηθά τους αρρώστους στο θάλαμο. Παρ' όλο που της δίνεται η δυνατότητα να φύγει όταν καταλαμβάνουν το νοσοκομείο οι Άγγλοι, εκείνη αποφασίζει να μείνει, γιατί όλες οι νοσοκόμες έχουν φύγει. Με επιμονή και υπομονή βοηθάει τους πληγωμένους στο θάλαμο και τους ξεσηκώνει εναντίον των Άγγλων. Δείχνοντας τη δυναμική πλευρά του χαρακτήρα της, τους λέει πως πρέπει να οργανωθούν και εκείνοι την ψηφίζουν για καθοδηγήτρια. Από τη στιγμή αυτή ο χαρακτήρας της αλλάζει και, από συμμαζεμένη γυναικούλα που είναι έτοιμη να δικαιολογηθεί για το παραμικρό, μετατρέπεται σε γενναία, αποφασιστική και επιβλητική καθοδηγήτρια. Η εμπιστοσύνη των νοσηλευομένων την ικανοποιεί πολύ και την κάνει να αισθάνεται δικαιωμένη για τους μέχρι τώρα αγώνες της. Τη βοήθειά της στους αρρώστους του νοσοκομείου συνεχίζει να την προσφέρει μέχρι το τέλος του μυθιστορήματος, οπότε έρχεται και το τέλος της ζωής της.

### *Αδελφή Αμαλία*

Η Αμαλία είναι νοσοκόμα στην Αγία Όλγα στους *Νικητές*. Ο χαρακτήρας της χτίζεται γύρω από μία ιδιότητα σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης και μόνο στο τέλος σημειώνεται μια αλλαγή, αποκαλύπτεται μια νέα πτυχή της που μας εκπλήσσει. Για το λόγο αυτό η Αμαλία δεν εντάσσεται στους επίπεδους αλλά στους ημι-σφαιρικούς χαρακτήρες.

Είναι σαράντα χρονών και ανύπαντρη. Από τα είκοσί της δουλεύει στην Αγία Όλγα. Στα τριάντα πέντε της παρά λίγο να παντρευτεί, αλλά ο αρραβώνας χάλασε όταν ο



αδερφός της ο αστυνομικός έμαθε πως ο πατέρας του γαμπρού ήταν παλιός κομμουνιστής. Από τότε ο ήδη δύστροπος χαρακτήρας της έγινε χειρότερος. Ο αδερφός της παντρεύτηκε και εκείνη έμεινε μόνη στο σπίτι, που της έγινε μανία και όλο το καθάριζε. Δεν έχει φίλους και δε μιλάει ούτε στους γείτονές της. Στο νοσοκομείο είναι επιδέξια και γρήγορη νοσοκόμα, αλλά οι άρρωστοι τη φοβούνται, γιατί είναι αγέλαστη και απότομη. Είναι αυστηρή, δε χαρίζεται σε κανέναν και δε διστάζει να μιλήσει με κακία και πίκρα ακόμη και στην κυρα-Μαρία, που τόσο τη βοηθάει. Από τότε που χάλασε ο αρραβώνας της, τα έχει βάλει με τους κομμουνιστές, γι' αυτό και χαιρείται όταν καταλαμβάνουν οι Άγγλοι το νοσοκομείο. Γίνεται αμέσως προϊσταμένη και σηκώνει κεφάλι.

Η αλλαγή στη στάση και στο χαρακτήρα της έρχεται μόνο όταν γίνεται μάρτυρας σε ένα αποτρόπαιο, στημένο περιστατικό στο νοσοκομείο που έχει ως στόχο να κατηγορηθούν οι κομμουνιστές. Τότε η Αμαλία, παρακάμπτοντας τις προσωπικές τις πεποιθήσεις και μην αντέχοντας το ψέμα και το άδικο, φωνάζει την αλήθεια, αδιαφορώντας για τις συνέπειες. Ακόμη και εκεί που η κυρα-Μαρία φοβήθηκε να μιλήσει, η Αμαλία με τόλμη υπερασπίστηκε το δίκιο, το οποίο τελικά πλήρωσε με τη σύλληψή της.

### *Νόρα*

Η Νόρα είναι η μητέρα της καλύτερης φίλης της Μάτας στα Χέγια. Ο ρόλος της στην πλοκή και στην ιστορία είναι σημαντικός και συμβιβαστικός. Αναλαμβάνει κατά κάποιον τρόπο να αναπληρώσει το κενό της μητρικής απουσίας στη ζωή της Μάτας, καθώς γίνεται πρότυπο, αποδέκτης των σκέψεων και συμβουλάτορας στα προβλήματά της. Σε αυτήν καταφεύγει η Μάτα στις δύσκολες στιγμές της ζωής της και αυτή είναι ο καταλύτης για τη συμφιλίωσή της με τον πατέρα της.

Η Νόρα είναι σαράντα τριών χρονών, χωρισμένη, με ένα παιδί. Είναι αρχιτέκτονας, μοντέρνα, έχει ανοιχτό μυαλό και δε χαρίζεται σε κανέναν, ούτε στον εαυτό της. Είναι συνετή, ρεαλίστρια, ορθολογίστρια και προσπαθεί να μεταδώσει στο παιδί της και στη Μάτα τους βασικούς κανόνες της ζωής. Παρ' όλο που ξέρει να συμβιβάζεται, γιατί γνωρίζει καλά πως ο συμβιβασμός είναι υποχρεωτικός νόμος της ζούγκλας του πολιτισμού και της επιβίωσης του ανθρώπου, ξέρει και να αγωνίζεται, έχει ελεύθερο και ανεξάρτητο πνεύμα και δεν υπολογίζει το κόστος όταν διεκδικεί το δίκιο της. Οι ίδιες αρχές τη χαρακτήριζαν από τα νεανικά της χρόνια και με βάση αυτές



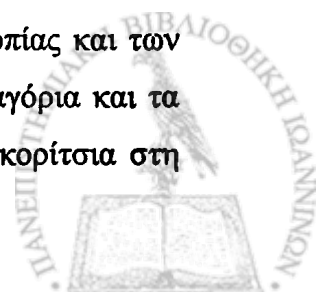
διαμόρφωσε τη ζωή της. Παντρεύτηκε όταν ήταν ακόμη σπουδάστρια στο Πολυτεχνείο, με έναν αστό οδοντίατρο. Ήταν ερωτευμένη μαζί του, έζησαν ευτυχισμένες μέρες, που όμως δεν πρόλαβαν να κλείσουν χρόνο. Η Νόρα ήταν ανήσυχο πνεύμα, ενώ εκείνος νωχελικός και αδιάφορος. Εκείνη νοιαζόταν για ό,τι συνέβαινε γύρω της, ήταν πάντα ανακατεμένη στις σπουδαστικές αναταραχές, είχε πολιτική άποψη και ήθελε να συνδυάσει τις σπουδές με την οικογένεια, παρ' όλες τις αντιρρήσεις του άντρα της. Το '73 συμμετείχε στα γεγονότα του Πολυτεχνείου και αυτό αποτέλεσε την αιτία του διαζυγίου τους. Η Νόρα κράτησε το παιδί και ολοκλήρωσε τις σπουδές της.

Ως δυναμικός και αποφασιστικός χαρακτήρας, αποτελεί το ιδανικό πρόσωπο για να προτείνει λύσεις και να γεφυρώσει χάσματα στις σχέσεις των πρωταγωνιστών του μυθιστορήματος, δίνοντας παράλληλα την εικόνα της σύγχρονης γυναίκας και εκφράζοντας απόψεις που ίσως αποτελούν τα πιστεύω τις ίδιας της συγγραφέα. Η κατά κάποιον τρόπο σφαιρική παρουσίαση της ζωής και της προσωπικότητάς της από το παρελθόν μέχρι το παρόν της αφήγησης θα μπορούσε να την κατατάξει στους σφαιρικούς χαρακτήρες. Ωστόσο, η έλλειψη αναλυτικών λεπτομερειών για την καθημερινότητά της, η απουσία της σε μεγάλο μέρος της αφήγησης, η γενικόλογη και μη διεξοδική ανάπτυξη των χαρακτηριστικών της είναι τα στοιχεία που της στερούν τη σφαιρικότητα και την εντάσσουν στους ημι-σφαιρικούς χαρακτήρες.

### *Μαρίκα Σαλίβερου*

Η Μαρίκα είναι η μάνα της Ανάστωσ στο *Παραράδιασμα*. Σκληρή και αυστηρή γυναίκα και μάνα σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης, αλλάζει μόνο λίγο πριν το θάνατό της. Παρ' όλο που τα χαρακτηριστικά της είναι περιορισμένα και αναφέρονται σε μία ιδιότητα του χαρακτήρα της, η Μαρίκα δεν εντάσσεται στους επίπεδους, αλλά στους ημι-σφαιρικούς χαρακτήρες, εξαιτίας της τελικής μεταστροφής της, που αποτελεί κριτήριο σφαιρικότητας.

Παντρεμένη από μικρή, έχει πέντε παιδιά και με πολλές δυσκολίες προσπαθεί να τα μεγαλώσει μαζί με τον άντρα της. Είναι φτωχοί και αυτό την κάνει ακόμη πιο σκληρή και δυνατή. Σε σχέση με τον άντρα της είναι πιο δυναμική, λιγότερο συναισθηματική και με πιο περιορισμένους πνευματικούς ορίζοντες. Δέσμια της νοοτροπίας και των αντιλήψεων του τόπου και του χρόνου που ζει, δε θεωρεί ισότιμα τα αγόρια και τα κορίτσια. Γι' αυτό, όταν γεννάει την Ανάστω, έχοντας ήδη άλλα δύο κορίτσια στη



σειρά, στενοχωριέται τόσο πολύ, που δεν ασχολείται καθόλου με το μωρό και δεν το αγαπάει. Από εκείνη τη στιγμή η στάση της απέναντι στην Ανάστω είναι αρνητική. Της ρίχνει ξύλο, δε νοιάζεται γι' αυτήν και όταν τη στέλνει στην τσιφλικού δεν την ενδιαφέρει το πώς περνάει, αλλά μόνο το ότι έχει ένα λιγότερο άτομο να ταΐσει. Την ξεχωρίζει από τα άλλα παιδιά, τη ζηλεύει και την αντιμετωπίζει σαν κλέφτρα που κλέβει τον άντρα και το γιο της. Θέλει να την παντρέψει με το ζόρι, αδιαφορώντας για το ποιος θα είναι ο γαμπρός, για να μπορέσει να παντρευτεί και ο Γιάννης, ο μικρότερος γιος της, η αδυναμία της.

Η αλλαγή στη στάση της έρχεται μόνο λίγο πριν το θάνατό της από καρκίνο. Έχοντας κάνει την αυτοκριτική της, ζητάει συγγνώμη από την κόρη της, αναγνωρίζει τα λάθη της και της εξομολογείται όλα τα συναισθήματα και τις σκέψεις της, δίνοντάς της μια εξήγηση για τη μέχρι εκείνη τη στιγμή άδικη συμπεριφορά της. Ο θάνατος και ο φόβος της μην αμαρτήσει, λουπόν, την κάνουν να αναθεωρήσει τη ζωή της, με αποτέλεσμα να παρουσιάσει λίγο πριν το τέλος μια εξέλιξη που μας εκπλήσσει.

#### *Βαγγέλης Σαλίβερως*

Ο Βαγγέλης είναι ο πατέρας της Ανάστω στο *Παραράδιασμα*. Ανήκει στους ημισφαιρικούς χαρακτήρες, γιατί τα χαρακτηριστικά του, παρ' όλο που είναι ποικίλα, παρουσιάζονται επιφανειακά. Είναι φτωχός αγρότης και ζει με την πολυμελή οικογένειά του στην Κάτω Ρεματιά. Η νοοτροπία του διαφέρει από των συγχωριανών του, καθώς δε θεωρεί τα κορίτσια κατώτερα πλάσματα και δε δέρνει τα παιδιά του. Αν και αγράμματος, δείχνει αγάπη προς τη μάθηση, είναι λεβεντάνθρωπος, έχει ζύπνιο πνεύμα και προοδευτικό μυαλό. Δεν αγαπάει τα υλικά αγαθά, έχει αρχές και πιστεύει στην προσωπική αξία του ανθρώπου. Σε αντίθεση με τη γυναίκα του, έχει αδυναμία στην Ανάστω και θέλει να την κάνει γιατρό. Είναι καλός πατέρας, με πολλές ευαισθησίες, που τον κάνουν να συγκρούεται με τη γυναίκα του και να υποχωρεί μπροστά στα θέλω της, φανερώνοντας έτσι το λιγότερο δυναμικό και περισσότερο συναισθηματικό του χαρακτήρα. Σε όλη τη διάρκεια του έργου, όπου εμφανίζεται, τα χαρακτηριστικά του παραμένουν αμετάβλητα, στοιχείο που συνηγορεί στην ένταξή του στους ημι-σφαιρικούς χαρακτήρες.



Λέα

Η Λέα είναι η κουμπάρα της Κορτέσας στο *Κρίμα κι άδικο*. Είναι ημι-σφαιρικός χαρακτήρας και ο ρόλος της στην ιστορία και στην πλοκή είναι να δίνει λύσεις, να κάνει διαπιστώσεις και να λέει πράγματα που ίσως θα ήθελε η συγγραφέας να ακουστούν. Με την Κορτέσα, εκτός από την κουμπαριά, τις συνδέει και μια βαθιά φιλία, καθώς και ένα κοινός πόνος και οι δύο είναι μακριά από τους γιους τους, με διαφορετικό, όμως, η καθεμία τρόπο.

Η Λέα είναι μορφωμένη, ξέρει ξένες γλώσσες και για χρόνια έπαιζε στον κινηματογράφο και στο θέατρο. Τώρα έχει πάρει σύνταξη και μένει μαζί με τον άντρα της, το Μανόλη, στο χωριό. Ζει αρμονικά μαζί του, αλλά αισθάνεται απέραντη μοναξιά, καθώς νιώθει πως δεν τη χρειάζεται κανένας, ούτε καν ο άντρας και ο γιος της. Μοναδική παρηγοριά στη μοναξιά της το βαφτιστήρι της, ο Ηλίας. Θα ήθελε να έχει το κουράγιο να αποτινάξει τον καθωσπρεπισμό που της επιβάλλει η ανατροφή και η κοινωνική της τάξη και να λοξοδρομήσει, χωρίς να ξέρει προς τα πού. Νιώθει ακόμη νέα, πολύ ζωντανή και γι' αυτό ίσως ο άντρας της λέει πως είναι αιθεροβάμων και πετάει στα σύννεφα. Η μονοτονία και η συμπεριφορά του γιου της την απελπίζουν. Της λείπει το παιδί της, που σπάνια το βλέπει, και τη στενοχωρεί πολύ ο απαιτητικός και κακότροπος χαρακτήρας του. Ωστόσο, για την προσωπικότητά του αισθάνεται υπεύθυνη η ίδια, που δεν κατάφερε να τον μεγαλώσει σωστά. Θα ήθελε να μπορέσει να τον προσεγγίσει, να του μιλήσει και να τον βοηθήσει, πράγμα που δεν καταφέρνει να κάνει για άγνωστους λόγους.

Γενικά, η Λέα είναι ορθολογίστρια, έχει πολλές γνώσεις και ένα σωστό, ξεκάθαρο τρόπο σκέψης. Για το λόγο αυτό γίνεται αποδέκτης των προβλημάτων της Κορτέσας και συμβουλάτοράς της. Βλέπει τα πράγματα στην πραγματική τους διάσταση, ρεαλιστικά, έχει άποψη και γι' αυτό διακρίνεται από την ικανότητα να εντοπίζει τις αιτίες των προβλημάτων και να προτείνει λύσεις. Τα χαρακτηριστικά της, ποικίλα και αναφερόμενα σε αρκετούς τομείς της ζωής της, προσδίδουν σφαιρικότητα στο χαρακτήρα της, χωρίς όμως να ολοκληρώνεται, αφού προσεγγίζεται γενικά και όχι αναλυτικά, εξαιτίας της περιορισμένης παρουσίας της στην ιστορία.

Μαρία Λαμπρινού

Η Μαρία είναι η κόρη της Κορτέσας στο *Κρίμα κι άδικο*. Τα χαρακτηριστικά της αναπτύσσονται κυρίως γύρω από μία ιδιότητα του χαρακτήρα της, χωρίς να δίνονται



πολλές λεπτομέρειες, στοιχείο που θα αποτελούσε κριτήριο ένταξής της στους επίπεδους χαρακτήρες. Ωστόσο, στη διάρκεια της αφήγησης εμφανίζονται κάποια αντιθετικά χαρακτηριστικά της και στο τέλος παρατηρείται μεταστροφή στη συμπεριφορά της. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το συνδυασμό στο πρόσωπό της στοιχείων σφαιρικού και επίπεδου χαρακτήρα και την τελική ένταξή της στην κατηγορία των ημι-σφαιρικών χαρακτήρων.

Η Μαρία δουλεύει σκληρά σε εργοστάσιο και είναι μάνα τριών παιδιών. Είναι νωχελική, κακότροπη, αλλά όχι κακιά, ζηλιάρα και σχετικά αδιάφορη σε σχέση με τη διαπαιδαγώγηση των παιδιών της, την οποία έχει αναλάβει η μάνα της. Είναι σκληρή, αυστηρή και τα παιδιά της την τρέμουν, γιατί όταν θυμώνει τα χτυπάει. Είναι απαιτητική, αγάριστη, σκέφτεται μόνο τον εαυτό της, δεν αναγνωρίζει την προσφορά της μάνας της και δεν υπολογίζει τις επιθυμίες και τις ανάγκες της. Αρνείται να την αφήσει να πάει στην Ολλανδία, της μιλάει πολύ άσχημα και την απειλεί.

Ωστόσο, όπως μαθαίνουμε από την Κορτέσα, η Μαρία δεν ήταν πάντα έτσι. Ο χαρακτήρας και η συμπεριφορά της έχουν επηρεαστεί και αλλάξει από τις συνθήκες της ζωής της. Η αδυναμία που δείχνει η Κορτέσα στο γιο της και το γεγονός ότι ξεχωρίζει τα παιδιά της κάνουν τη Μαρία να αισθάνεται μειονεκτικά απέναντι στον αδερφό της και να τον ζηλεύει. Η ζήλια αυτή είναι που την κάνει να φέρεται άσχημα στη μάνα της, πράγμα για το οποίο στο τέλος μετανιώνει, ομολογώντας πως την αγαπάει πολύ και πως στενοχωριέται που θα φύγει. Το ίδιο μετανιωμένη δείχνει και για το βίαιο ξέσπασμά της στο μικρό της γιο, τον Ηλία. Αυτοαποκαλείται «κακούργα» μόλις ο θυμός της περνάει, το μητρικό της ένστικτο αναζωπυρώνεται και αποκαλύπτεται η βαθιά αγάπη της για το παιδί της.

#### *Ελέν ντ' Ενερβίλ*

Η Ελέν ντ' Ενερβίλ είναι η γιαγιά της Νινέτ στο ομώνυμο μυθιστόρημα. Ως χαρακτήρας είναι ημι-σφαιρικός, καθώς τα χαρακτηριστικά της είναι ποικίλα αλλά όχι σφαιρικά ανεπτυγμένα. Μέσα από αναφορές στο παρελθόν της, μαθαίνουμε πως ζούσε πολύ ευτυχισμένη με τον άντρα της στο Σαιν-Λουί της Σενεγάλης. Ήταν γνωστική και οργανωτική και γι' αυτό ο άντρας της την υπάκουε, αισθανόμενος σεβασμό και καμάρι για τη συνετή γυναίκα του. Με τα παιδιά της καμωνόταν την αυστηρή, χωρίς ουσιαστικά να είναι. Μετά το θάνατο του συζύγου της πληγώθηκε πολύ, απομακρύνθηκε από την Έμμα και έπαψε να είναι πολύ στοργική. Ωστόσο,



αντέδρασε αρνητικά στην απόφαση της κόρης της να παντρευτεί το Σωκράτη, θέλοντας να προστατέψει το παιδί της, γιατί φοβόταν πως το κοριτσάκι της θα έφευγε μακριά της.

Στο παρόν της αφήγησης η Ελέν είναι γιαγιά και έχει μετανιώσει για το ότι δεν ήθελε για γαμπρό της το Σωκράτη. Αγαπάει πολύ τα εγγόνια της και νιώθει ευγνωμοσύνη για την ύπαρξή τους. Παρ' όλο που είναι πολύ αριστοκρατική, δεν είναι σπιφνή και απόμακρη. Αντίθετα, διακρίνεται από ζεστασιά και αισθήματα στοργής, ιδιαίτερα απέναντι στη Νινέτ. Με το προοδευτικό και καθόλου κλασικά αποικιοκρατικό πνεύμα της, κατανοεί τον έρωτα της εγγονής της με το μαύρο χημικό και διαφοροποιείται από τις ρατσιστικές αντιλήψεις της κόρης της, Μαρί. Οι επιφυλάξεις που έχει για τον Πολ Ροζ δεν εστιάζονται στο χρώμα του, αλλά στο χαρακτήρα και στις αντιλήψεις του. Η ευρύτητα αυτή του πνεύματός της δικαιολογεί απόλυτα και τον ελεύθερο και προοδευτικό χαρακτήρα της Έμμα, η οποία προφανώς έχει κληρονομήσει τη νοοτροπία της μητέρας της.

### *Κόλιας*

Ο Κόλιας είναι το πρόσωπο-κλειδί για την αρχή και το τέλος του μυθιστορήματος *Νινέτ*. Ο ρόλος του στην αρχή της πλοκής είναι κατά κάποιο τρόπο «αφετηριακός», γιατί εξαιτίας κάποιων λόγων του η Νινέτ ξεκινάει την προσωπική της αναζήτηση, και στο τέλος είναι «τερματικός», λυτρωτικός, αφού σε αυτόν και στο γάμο τους σταματάει το ταξίδι της Νινέτ στο χώρο και στο χρόνο. Παρ' όλη τη σημασία του ρόλου του στην πλοκή, η παρουσία του στην ιστορία είναι περιορισμένη και τα χαρακτηριστικά του δοσμένα χωρίς πολλές λεπτομέρειες, με αποτέλεσμα ο χαρακτήρας του να εντάσσεται στους ημι-σφαιρικούς.

Από μικρό παιδί ήταν έξυπνος και είχε πολλά ταλέντα. Προερχόμενος από μια αστική οικογένεια της Οδησού, έχει την ανάλογη μόρφωση. Παίζει πιάνο από έξι χρονών, ξέρει γαλλικά και μελετά γαλλική λογοτεχνία. Ώριμος από μικρός, έχει κριτική σκέψη και κάνει εύστοχες παρατηρήσεις. Με την επανάσταση των μπολσεβίκων, φυλακίζεται για τρεις μέρες και στη συνέχεια συλλαμβάνουν τον πατέρα του στη θέση του. Από εκείνη τη στιγμή τα ίχνη του πατέρα του χάνονται και ο Κόλιας γίνεται ο προστάτης της οικογένειας. Μετακομίζουν στην Αθήνα, ο Κόλιας εγκαταλείπει τα όνειρά του και το ωδείο, πάνει δουλειά τα βράδια σε κινηματογράφο, όπου παίζει πιάνο, και το πρωί σπουδάζει στη Νομική για να



μπορέσει να γίνει υπάλληλος σε κάποια τράπεζα ή δημόσιο οργανισμό. Συνετός και υπεύθυνος από τα είκοσι του χρόνια, παίζει το ρόλο του άντρα-προστάτη για τη μητέρα και τις αδερφές του. Παρ' όλες τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει, είναι αισιόδοξος και δεν παραιτείται. Το ελεύθερο πνεύμα και η αξιοπρέπεια που τον διακρίνουν δεν του επιτρέπουν να σκύψει το κεφάλι και να κάνει υποχωρήσεις. Ακόμη και όταν πιάνει δουλειά, αρνείται την προαγωγή, προκειμένου να μην ενδώσει στις απαιτήσεις κάποιου ανώτερού του. Στο τέλος του μυθιστορήματος μαθαίνουμε ότι είναι πολύ ερωτευμένος με τη Νινέτ, τη ζητάει σε γάμο και τελικά την παντρεύεται, κλείνοντας έναν κύκλο της ζωής και των δυο.

### *Αθηνούλα Δεληβοριά*

Η Αθηνούλα είναι τριταγωνιστικό πρόσωπο στο *Ε.Π.* και παρουσιάζεται ως χαρακτήρας μέσα σε ένα κεφάλαιο. Είναι συμμαθήτρια της Ζωρζ και της Άλκης, εσωτερική στο ιδιωτικό σχολείο θηλέων. Είναι ορφανή από μητέρα και ο πατέρας της, γνωστός μεγαλοδικηγόρος, έχει ξαναπαντρευτεί και δεν ασχολείται ιδιαίτερα με τα παιδιά του. Η Αθηνούλα τον βλέπει μόνο Κυριακή απόγευμα και η έλλειψή του την πληγώνει.

Όταν μπαίνει εσωτερική, χαίρεται ιδιαίτερα, γιατί δεν αγαπά τη μητριά της και γιατί μέσα στο σχολείο αποκτά φίλες. Εκεί βρίσκει καταφύγιο και αγάπη. Είναι καλή μαθήτρια και ιδιαίτερα στην έκθεση και στα μαθηματικά. Έξυπνη, με κοφτερό μυαλό, λέει λίγα και καταλαβαίνει πολλά. Ντροπαλή, λιγομίλητη και ήρεμη, ποτέ δεν παραπονιέται, ακόμη και όταν πρόκειται για τον πατέρα της ή τους κοιτώνες, οι οποίοι είναι χάλια. Τη στενοχώρια την κρατάει μέσα της και την εκδηλώνει έντονα μόνο όταν πληγώνεται η περηφάνια της και αισθάνεται πως γίνεται το μπαλάκι στον τσακωμό της Άλκης με τη Ζωρζ. Τότε αντιδρά επιθετικά, συμπεριφορά που δε συμβαδίζει με το χαρακτήρα της.

Ο πόνος και το συναισθηματικό κενό που αισθάνεται, παρ' όλο που δεν είναι άμεσα ορατά, δηλώνονται έμμεσα από τη συνήθειά της να πατάει πολλές φορές τα γράμματα από πάνω, γεμίζοντας μουντζούρες το τετράδιό της. Αποκορύφωμα της απελπισίας από την έλλειψη των γονιών της και από την αίσθηση πως η Άλκη και η Ζωρζ δεν την αγαπάνε πραγματικά είναι η αθώα απόπειρα αυτοκτονίας που κάνει, όταν μαθαίνει πως ο πατέρας της μια Κυριακή δε θα έρθει καθόλου να την πάρει. Γι' αυτή





την επιτόλαιη, παιδική πράξη της μετανιώνει αμέσως, όταν σκέφτεται πόσο την αγαπάνε τα άλλα κορίτσια και όταν συνειδητοποιεί πως δε θέλει να πεθάνει.

Η Αθηνούλα, με τον καλοσυνάτο και πρᾶο χαρακτήρα της, με την απόπειρα που κάνει και που της κοστίζει ένα γερό κρυολόγημα, αποτελεί τον καταλύτη στη συμφιλίωση των δύο πρωταγωνιστριών στο μεγαλύτερο καβγά τους. Ως πρόσωπο της αφήγησης, παρουσιάζεται με σχετική πληρότητα, δίνοντας στοιχεία σφαιρικότητας, η οποία όμως μένει ανολοκλήρωτη, καθώς αγνοούμε λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής και των σκέψεών της. Αυτό μας οδηγεί στη σκέψη πως ίσως η παρουσία του χαρακτήρα της Αθηνούλας έχει ως μοναδική σκοπιμότητα την απόδοση λύσης στην έντονη διαμάχη των δύο πρωταγωνιστικών προσώπων.

### *Ελλη Ζέη*

Η Έλλη Ζέη είναι η μητέρα της Άλκης Ζέη στο *Ε.Π.*. Ο χαρακτήρας της είναι ημισφαιρικός, καθώς τα χαρακτηριστικά της είναι ποικίλα, αλλά δεν παρουσιάζουν καμία εξέλιξη ή διεξοδική ανάπτυξη. Είναι μόλις τριάντα τεσσάρων χρονών, έχει δύο κόρες και είναι δημοσιογράφος. Παντρεμένη αρκετά νέα, έχει σοβαρευτεί αναγκαστικά. Ωστόσο, πολλές φορές ταυτίζεται με τα παιδιά της και ο άντρας της τη μαλώνει τρυφερά σαν να είναι κόρη του. Το πνεύμα της είναι προοδευτικό και οι απόψεις της συμφωνούν με της Έμμα. Είναι ορθολογίστρια και έχει άποψη για την πολιτική και για άλλα θέματα που απασχολούν τον τόπο της. Παρ' όλο που είναι Αθηναία, μεγαλωμένη με την ελληνική νοοτροπία, δε συμμαρτίζεται τα αθηναϊκά ήθη και έθιμα, ούτε τις αστικές, συντηρητικές αντιλήψεις της πόλης της. Πιστεύει στις ανθρώπινες σχέσεις και στη φιλία και θέλει τα παιδιά της να μεγαλώσουν ελεύθερα, έχοντας εμπιστοσύνη στους ανθρώπους. Ωστόσο, επειδή ο άντρας της είναι αντίθετος με τα πιστεύω της και υποστηρίζει ανυποχώρητα τις δικές του ιδέες, δεν μπορεί να δώσει στις κόρες της τις αρχές που θέλει και προτείνει στην Έμμα να συμμαχήσουν ως γυναίκες, για να ξεπεράσουν τη συντηρητική και αυστηρή νοοτροπία των συζύγων τους. Παρουσιάζεται, λοιπόν, η Έλλη ως ελεύθερος, προοδευτικός άνθρωπος και εργαζόμενη μητέρα, δίνοντας μια εικόνα που δε συναντάται συχνά, όχι μόνο στις γυναίκες της περιγραφόμενης εποχής (1936-1939, περίπου), αλλά, όπως έχουμε ξαναπεί, και στις γυναίκες που εμφανίζονται στα έργα της παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας γενικότερα.



## Πέτρος

Ο Πέτρος είναι ένας από τους πρωταγωνιστές στο *Ζουμ*. Μόλις δώδεκα χρονών, παίζει ως βασικός ηθοποιός σε ταινία. Είναι πολύ καλός μαθητής στο σχολείο, έξυπνος, πειθαρχημένος, παίζει άφοβα το ρόλο του και όλοι τον αγαπούν. Στην αρχή ήταν ενθουσιασμένος που θα έπαιζε στον κινηματογράφο, του φαινόταν εύκολη και μαγική δουλειά. Ωστόσο στη συνέχεια δυσκολεύτηκε πολύ, άρχισε να βαριέται και του έλειπε το παιχνίδι. Παρ' όλο που διακρίνεται από όλα τα χαρακτηριστικά ενός παιδιού της ηλικίας του που θέλει να παίζει συνέχεια και ξεχνιέται, εμφανίζει και κάποια άλλα στοιχεία, που, σε αντίθεση με τον παιδικό χαρακτήρα του, αποκαλύπτουν μια πρόωπη εσωτερική ωριμότητα και σύνεση. Είναι πάρα πολύ συνεπής και υπεύθυνος στη δουλειά του, χωρίς να εκδηλώνει εγωιστική και επηρμένη συμπεριφορά. Σε συγκεκριμένη περίπτωση που πρέπει να καλύψει το δόλιο ψέμα της εχθρικής απέναντί του ηθοποιού Ψαροπούλη, εμφανίζεται εχέμυθος και καθόλου εκδικητικός. Με τη στάση του αυτή συμφιλιώνεται μαζί της και συμβάλλει στο να ηρεμήσει ο απαιτητικός και κακός χαρακτήρας της. Ακόμη και στο τέλος του μυθιστορήματος, που ο Πέτρος κερδίζει αρκετά χρήματα και μπορεί να κάνει ό,τι θέλει, η σύνεση και η ωριμότητά του επικρατούν, καθώς επιλέγει να δώσει τα χρήματα στους γονείς του και να γυρίσει στο σχολείο του για να καλύψει με εντατικό διάβασμα το χαμένο χρόνο.

Ως χαρακτήρας λοιπόν, ο Πέτρος είναι παρών σε όλη τη διάρκεια της πλοκής και της ιστορίας και δομείται με λίγα αλλά ποικίλα και σε κάποιο βαθμό αντιφατικά χαρακτηριστικά. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ένταξή του στην κατηγορία των ημισφαιρικών χαρακτήρων, που παρουσιάζουν μη ομοιογενή, συχνά αντιφατικά, αλλά ταυτόχρονα συνοπτικά ανεπτυγμένα χαρακτηριστικά.

## Πένη Ψαροπούλη

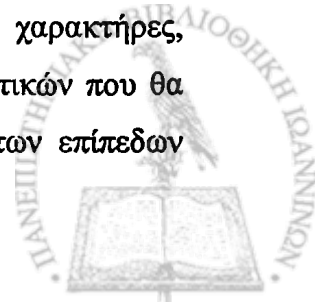
Η Ψαροπούλη είναι μία από τις «τρεις γυναίκες σε ένα ρόλο», όπως χαρακτηριστικά λέει η συγγραφέας στον πρόλογο του *Ζουμ*. Είναι ηθοποιός στην ταινία που γυρίζεται στο Γαλαξίδι και έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο χαρακτήρας της σε όλο το μυθιστόρημα εμφανίζεται κακός και δύστροπος, αλλάζοντας μόνο στο τέλος, οπότε παρουσιάζεται και η άλλη πλευρά της.



Είναι εβδομήντα έξι, εβδομήντα επτά χρονών, καταξιωμένη ηθοποιός και μεγάλο εμπορικό όνομα. Αγαπάει πολύ το θέατρο, το νιώθει σαν το σπίτι της, μόνο που τώρα πα δε βρίσκει δουλειά. Πριν από χρόνια είχε δικό της θέατρο με τον άντρα της, διάλεγε και ανέβαζε όποιο έργο ήθελε και ήταν πάντα πρωταγωνίστρια. Όταν πέθανε ο άντρας της, δεν μπορούσε να κρατήσει μόνη της το θέατρο και μπήκε στο περιθώριο. Τότε άρχισε να παίζει στον κινηματογράφο. Τώρα θέλει να σταματήσει, και αυτή είναι η τελευταία της ταινία. Μαζεύει λεφτά για να πάει στην Αμερική, όπου μένουν η κόρη και ο δεκατριάχρονος εγγονός της. Με τη σκέψη του κοιμάται και ξυπνάει, βιάζεται να τελειώσουν τα γυρίσματα, κουράζεται και γι' αυτό μπερδεύεται και εκνευρίζεται με όλους. Γίνεται κακότροπη, γκρινιάζει, φωνάζει και θυμώνει κυρίως με τον Πέτρο, το μικρό συμπρωταγωνιστή της, τον οποίο, μάλλον, ως μικρότερο και καλό ηθοποιό, ζηλεύει. Για το λόγο αυτό του φέρεται πολύ άσχημα και τον εκδικείται με ένα ψέμα, που κάνει όλους να θυμώσουν μαζί του. Όταν ο Πέτρος την καλύπτει και δεν προδίδει την αρνητική συμπεριφορά της, η στάση της αλλάζει. Η Ψαροπούλη, εκτιμώντας την εχεμύθεια του μικρού, γίνεται καλή και τρυφερή. Ομολογεί σε όλους το ψέμα της, αναγνωρίζοντας το φταίξιμό της, και φανερώνει την καλή πλευρά του χαρακτήρα της.

#### **6.1.4 Συμπεράσματα**

Με την παρουσίαση του χαρακτήρα της Πένης Ψαροπούλη κλείνει η ενότητα που αναφέρεται στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των χαρακτήρων. Συνοψίζοντας, θα θέλαμε να επισημάνουμε κάποια σημεία σε σχέση με τα είδη και τον εσωτερικό υπαρξιακό κόσμο του συνόλου των προσώπων. Όπως προκύπτει από τη διεξοδική παρουσίασή τους, πολλά από αυτά διαθέτουν εσωτερικό υπαρξιακό κόσμο και προσωπικότητα. Πιο συγκεκριμένα, οι σφαιρικοί χαρακτήρες της Ζωρζ Σαρή διακρίνονται για τα πολυσχιδή χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, η ποιότητα και η πορεία διαμόρφωσης ή/και εξέλιξης των οποίων τους προσδίδει εσωτερικό βάθος. Αυτό δηλώνει πως οι σφαιρικοί χαρακτήρες αποκτούν ρεαλιστική υπόσταση εξαιτίας της προσωπικότητάς τους και μόνο, χωρίς την ανάγκη ύπαρξης άλλων στοιχείων. Ψυχικό και εσωτερικό βάθος διαθέτουν και αρκετοί ημι-σφαιρικοί χαρακτήρες, χωρίς, όμως, να είναι ολοκληρωμένη η σκιαγράφηση των χαρακτηριστικών που θα θεμελιώνε το σύνολο της προσωπικότητάς τους. Στην πλειονότητα των επίπεδων



χαρακτήρων, αντίθετα, η ανυπαρξία ποικίλων γνωρισμάτων και η απουσία εξέλιξής τους οδηγεί σε ένα βαθύτερο υπαρξιακό κενό, το οποίο απλώς εμπλουτίζεται από κάποια μεμονωμένα προσωπικά στοιχεία, που στοιχειοθετούν την περιορισμένη παρουσία τους στο μυθοπλαστικό κόσμο. Οι χαρακτήρες αυτοί υφίστανται, συνήθως, μόνο σε σχέση με ένα καθορισμένο ρόλο, ο οποίος αφορά την πλαισίωση των βασικών προσώπων ή την προώθηση της πλοκής. Ωστόσο, ορισμένα πρόσωπα με επίπεδο χαρακτήρα διαχωρίζονται από τα υπόλοιπα, καθώς, ενώ τα χαρακτηριστικά τους συνοψίζονται σε μία και μόνη ιδιότητα, η ύπαρξη κινήτρων συμπεριφοράς τους προσδίδει ένα είδος ψυχολογικού υπόβαθρου. Χαρακτήρες όπως η Ερασμία Δελλαπόρτα, η Μαρί Ντατ και η Καλλιόπη Κλάρα εμφανίζονται μονοδιάστατοι, χωρίς να γίνεται κάποια νύξη για την ύπαρξη κάποιας άλλης πτυχής τους, ταυτόχρονα όμως δίνονται τα βαθύτερα αίτια διαμόρφωσης της προσωπικότητάς τους.

Σε ό,τι αφορά τη μορφή και την ποιότητα των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων των προσώπων, θα λέγαμε ότι το κυρίαρχο στοιχείο τους είναι η ανομοιογένεια. Τα πλασματικά πρόσωπα, ανεξάρτητα από το είδος τους, δεν παρουσιάζουν τυποποιημένα χαρακτηριστικά, που θα οδηγούσαν στο σχηματισμό μιας συγκεκριμένης τυπολογίας. Ωστόσο, υπάρχουν χαρακτήρες που διακρίνονται για την ωριμότητά τους και εκφράζουν παρόμοια ιδεολογία, βασισμένη στην προσωπική ελευθερία, στην αγωνιστικότητα και στο προοδευτικό πνεύμα, χωρίς, όμως, να εξαντλούνται σε αυτή. Αντίστοιχα, υπάρχουν χαρακτήρες που αντιπαρτίθενται ιδεολογικά στους προαναφερόμενους, λειτουργώντας κατά κάποιο τρόπο διπολικά, χωρίς, όμως και αυτοί να περιορίζονται στη συγκεκριμένη λειτουργία τους.

Η ανομοιογένεια των χαρακτηριστικών δεν ισχύει για τους διακευμενικούς χαρακτήρες. Οι χαρακτήρες αυτοί παρουσιάζουν στάσιμα γνωρίσματα, γεγονός που κατά κάποιο τρόπο συνεπάγεται την τυποποίησή τους, χωρίς όμως να τους στερεί τη «ζωντάνια» και τον ενδοκειμενικό ρεαλισμό, στα πλαίσια του εκάστοτε μυθοπλαστικού κόσμου που τους περιβάλλει. Η παρουσία τους, μάλιστα, σε ποικίλα χωρο-χρονικά πλαίσια και η συνύπαρξή τους με διαφορετικά πρόσωπα επιτρέπει την ανάδειξη και άλλων στοιχείων, που προστίθενται στην ήδη γνωστή προσωπικότητά τους, με αποτέλεσμα να δίνεται η αίσθηση ότι η ύπαρξή τους μέσα στο μυθιστόρημα δεν είναι εξαντλητική. Ο εκάστοτε συνδυασμός, εξάλλου, των επαναλαμβανόμενων χαρακτηριστικών με άλλα γνωρίσματα, διαφορετικά σε κάθε βιβλίο, είναι αυτός που καθιστά τους διακευμενικούς χαρακτήρες μοναδικούς και κατά κάποιο τρόπο κλασικούς.

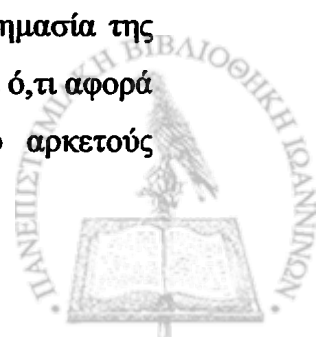


Ολοκληρώνοντας την προσέγγισή μας στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των χαρακτήρων, οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως αυτά παρουσιάζουν άμεση συνάρτηση με την ηλικία και το κοινωνικο-μορφωτικό επίπεδό τους. Αυτό, βέβαια, μπορούμε να το ισχυριστούμε με βεβαιότητα κυρίως για τους χαρακτήρες που αναπτύσσουν δράση και εκφέρουν λόγο και όχι γι' αυτούς που παρουσιάζονται σύνοπτικά (αναφερόμαστε σε κάποιους επίπεδους χαρακτήρες). Ακόμη και σ' αυτές τις περιπτώσεις, όμως, τα λίγα χαρακτηριστικά τους δε φαίνονται επίπλαστα σε σχέση με την παρουσία τους (π.χ. ο Άρης, η Αθηνά, το Κούλι στο *Όταν ο ήλιος...*, ο Ηλίας στο *Κρίμα κι άδικο*, ο Κλου, ο Άγγελος και η Λίνα στο *Θησαυρό της Βαγίας*, και πολλοί άλλοι). Συνεπώς, τα πρόσωπα σε όλα τα είδη των χαρακτήρων συμβαδίζουν με τα προαναφερόμενα στοιχεία, όσο ο ρόλος και η θέση τους στην ιστορία τους το επιτρέπει. Η συνέπεια αυτή, μάλιστα, γίνεται ακόμη πιο αισθητή σε κάποιους χαρακτήρες που εμφανίζουν χαρακτηριστικά μη συμβατά με την ηλικία ή το κοινωνικο-πνευματικό υπόβαθρό τους. Στις συγκεκριμένες περιπτώσεις, τίποτα δε μοιάζει αναφομοίωτο, καθώς η συγγραφέας φροντίζει να το δικαιολογεί και να το στηρίζει είτε στην προσωπικότητα του χαρακτήρα είτε στη συμπεριφορά άλλων προσώπων που τον περιβάλλουν. Ενδεικτική είναι η περίπτωση της Ανάστως, που, χωρίς ιδιαίτερα ερεθίσματα και μόρφωση, επιδεικνύει ωριμότητα και προοδευτικό πνεύμα, στοιχεία που προέρχονται από τη συνύπαρξή της με τον πατέρα της και κυρίως με τον Άγγελο, πρόσωπα που σημαδεύουν τη ζωή της και της ανοίγουν νέους ορίζοντες στη σκέψη και κρίση της.

## 6.2 Χαρακτήρες και χωρο-χρονικό πλαίσιο

### 6.2.1 Γενικά

Έχοντας ολοκληρώσει την αναλυτική καταγραφή των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων των χαρακτήρων, θεωρούμε ότι έχει γίνει ως ένα βαθμό φανερό και η σχέση τους με το χώρο και το χρόνο του μυθιστορήματος στο οποίο εντάσσονται. Η σημασία της σχέσης των μυθιστορηματικών προσώπων με το χωρο-χρονικό πλαίσιο, σε ό,τι αφορά το ρεαλισμό των χαρακτήρων, έχει καταδειχθεί πολλές φορές από αρκετούς



μελετητές της παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας. Οι απόψεις όλων συγκλίνουν στο ότι απαραίτητη προϋπόθεση για να καταστούν οι χαρακτήρες πειστικοί και «ζωντανού», είναι η αυθεντικότητα και η πιστότητα της γλώσσας, της συμπεριφοράς, των απόψεων και των ιδεών τους, σε σχέση με το χώρο και το χρόνο στον οποίο ζουν. Αυτό κρίνεται ακόμη πιο αναγκαίο για τους χαρακτήρες που ανήκουν σε ένα περιβάλλον όπου διαδραματίζονται ιστορικά και πολιτικά γεγονότα<sup>34</sup> ή που ο χώρος και ο χρόνος είναι καθοριστικής σημασίας για την προσωπικότητα και την εξέλιξή τους.

Όπως προκύπτει από την ανάλυση του υλικού της έρευνάς μας, οι χρονικές και οι τοπικές δομές των μυθιστορημάτων της Ζωρζ Σαρή, όταν αυτές υπάρχουν και έχουν σημαίνοντα ρόλο στην ιστορία και την εξέλιξη της πλοκής, αποτυπώνονται στους χαρακτήρες της. Τα πρόσωπα, ιδιαίτερα, που εμφανίζονται σε ιστορικά και πολιτικά μυθιστορήματα επηρεάζονται έντονα από τις συνθήκες, ενώ ταυτόχρονα, στα πλαίσια μιας αμφίδρομης σχέσης, μέσα από τα χαρακτηριστικά, τις σκέψεις και τα λόγια τους, παράγουν και πιστοποιούν τη ρεαλιστική εικόνα μιας εποχής. Το ίδιο συμβαίνει και με τους χαρακτήρες που δρουν σε ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο, οπότε αποτυπώνουν τα ήθη, τα έθιμα και τις αντιλήψεις του τόπου και του χρόνου στον οποίο ζουν. Αυτό, σε γενικές γραμμές, ισχύει για όλα τα είδη των χαρακτήρων, στο βαθμό που η αναλυτική ή μη παρουσίασή τους το επιτρέπει. Ακόμη και στους επίπεδους ή στους ημι-σφαιρικούς χαρακτήρες υπάρχει επίδραση και αποτύπωση των χωρο-χρονικών συνθηκών, που, χωρίς να είναι τόσο ολοκληρωμένη όσο στους σφαιρικούς, είναι επαρκής για να τους καταστήσει πιστευτούς σε σχέση με την ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος και το ρόλο που επιτελούν σε αυτό.

### 6.2.2 Ιστορικο-πολιτικό πλαίσιο

Οι χαρακτήρες των ιστορικών και πολιτικών μυθιστορημάτων, οι οποίοι είναι αρκετοί σε όλα τα είδη (περισσότεροι στους σφαιρικούς και ημι-σφαιρικούς και λιγότεροι στους επίπεδους), εμφανίζουν την εντονότερη σχέση με το χώρο και τον ιστορικό χρόνο των έργων. Οι περισσότεροι ζουν σε αστικό περιβάλλον (κυρίως στην Αθήνα)

<sup>34</sup> Βλ. ενδεικτικά Donna E. Norton, *Through the Eyes of a Child*, ό.π., σ. 506-507, Bernice E. Cullinan – Lee Galda, *Literature and the Child*, ό.π., σ. 260, Joyce Saricks, «Historical Fiction-Rules of the Genre», *Booklist* 95 (1/4/1999) αρ. 15, σ. 1392, Ηρακλής Καλλέργης, «Το ιστορικό μυθιστόρημα και η σύγχρονη νεανική μας λογοτεχνία», *Ελληνική παιδική λογοτεχνία: Το παρελθόν, το παρόν, το μέλλον της*, ό.π., σ. 118-120.



και εκεί αναπτύσσουν τη δράση τους. Η περίοδος της γερμανικής κατοχής και τα χρόνια της Επταετίας κυριαρχούν σε επίπεδο χρονικού πλαισίου, ενώ ορισμένοι από τους χαρακτήρες δρουν την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά και του Εμφυλίου. Τα πρόσωπα των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων διαμορφώνουν και εξελίσσουν το χαρακτήρα τους μέσα από τις ιστορικές και πολιτικές συνθήκες, ενεργούν και συμπεριφέρονται σύμφωνα με αυτές. Χαρακτήρες και από τις τρεις κατηγορίες δραστηριοποιούνται και αγωνίζονται για την ελευθερία και τη δημοκρατία. Γράφονται σε οργανώσεις, θέτουν σε κίνδυνο τη ζωή τους και έχουν θάρρος και τόλμη. Ταυτόχρονα, προβληματίζονται και παρουσιάζουν αντιφατικά συναισθήματα για τις καταστάσεις που ζουν, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται ως αληθινά πρόσωπα που δρουν μπροστά στα μάτια του αναγνώστη. Αυτό συμβαίνει κατά κύριο λόγο με τα σφαιρικά και τα ημι-σφαιρικά πρόσωπα, καθώς οι εσωτερικές διεργασίες των επίπεδων χαρακτήρων είναι σχεδόν ανύπαρκτες. Ακόμη και αυτοί που δεν αναπτύσσουν μια συγκεκριμένη δράση (συνήθως ενήλικες και γονείς, π.χ. η Έμμα, ο Σωκράτης, ο Βλάσης Κλάρας, ο Ανδρέας και η Μαρία Παυλίδη), επηρεάζονται από τα γεγονότα, προβληματίζονται και η προσωπικότητά τους αλλάζει, εξελίσσεται, σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής.

Η επίδραση του χρόνου στην εξέλιξη και διαμόρφωση της προσωπικότητας των χαρακτήρων γίνεται ακόμα πιο έντονη σε κάποιους σφαιρικούς, που αρχικά εμφανίζονται σε μικρότερη ηλικία και με το πέρασμα του αφηγημένου χρόνου ωριμάζουν, αποκτούν κριτική σκέψη και αρχίζουν να αναπτύσσουν αγωνιστική δράση. Στις περιπτώσεις αυτές (π.χ. η Ζωή στο *Όταν ο ήλιος...*, η Άννα και ο Παύλος στα *Γενέθλια*) ο χρόνος λειτουργεί σε δύο επίπεδα, καθώς επιδρά τόσο στην ηλικιακή όσο και στην πνευματική, εξαιτίας των περιστάσεων, ωρίμανσή τους. Εξαιρεση από τον «κανόνα» αυτό αποτελεί το πρόσωπο της Ζωρζ στο *E.II.*, ένα μυθιστόρημα του οποίου το πλαίσιο δεν είναι καθαρά ιστορικό ή πολιτικό, αφού δεν εστιάζεται αποκλειστικά σε ιστορικά και πολιτικά γεγονότα. Η Ζωρζ, παρ' όλο που παρουσιάζεται κατά τη διάρκεια των τριών χρόνων της φοίτησής της στο γυμνάσιο, που απλώς συμπίπτουν με τη δικτατορία του Μεταξά, δεν αλλάζει και δεν ωριμάζει. Ωστόσο, στη συμπεριφορά, στις αντιλήψεις και στις πράξεις της αποτυπώνεται η πολιτική στάση μιας μερίδας ανθρώπων της εποχής, η οποία αντίκειται σε αυτή που πρεσβεύουν άλλοι χαρακτήρες του έργου, όπως η φίλη της Ζωρζ, Άλκη, και η αδερφή της Ειρήνη. Οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες, εξάλλου, λειτουργούν εξισορροπητικά σε



σχέση με την έλλειψη ωριμότητας της Ζωρζ, καθώς η προσωπικότητά τους λειτουργεί αντιθετικά και ταυτόχρονα συμπληρωματικά προς τη δική της.

Παράλληλα με την αλλαγή και ωρίμανση του χαρακτήρα των προσώπων, οι απόψεις που εκφράζουν και τα θέματα που συζητούν επιβεβαιώνουν τη σχέση τους με το ιστορικό και πολιτικό χωρο-χρονικό πλαίσιο. Ζητήματα που απασχολούν την επικαιρότητα της εποχής και εκφράζουν μια πολυδιάστατη πραγματικότητα η συγγραφέας τα ενσωματώνει στις σκέψεις και στις πεποιθήσεις των χαρακτήρων χρησιμοποιώντας την κατάλληλη γλώσσα και ορολογία, με αποτέλεσμα τα πρόσωπά της να γίνονται αυθεντικοί ιστορικοί τύποι. Αυτό συμβαίνει με τους περισσότερους χαρακτήρες, ιδιαίτερα με τους σφαιρικούς και τους ημι-σφαιρικούς, των οποίων οι απόψεις περιγράφονται αναλυτικότερα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο σφαιρικός χαρακτήρας του Δημήτρη Μαλέρη στα *Γενέθλια*, ο οποίος υπερασπίζεται με πάθος τη δημοτική γλώσσα την περίοδο της Δικτατορίας, θέτοντας ένα καιρίο ζήτημα που επανέρχεται την περιγραφόμενη εποχή:

«Πότε ο γραπτός λόγος θα συμφιλιωθεί με τον προφορικό; Πότε ο Έλληνας θα μπορεί να διαβάζει ένα κείμενο χωρίς να χρειάζεται να το μεταφράσει ή να του το μεταφράσουν; Πότε επιτέλους η ελληνική γλώσσα, γραπτή και προφορική, θα ανήκει στον Έλληνα, θα γίνει δικιά του, χτήμα του; Ως τότε θα τρέχουμε πίσω από ένα τρένο που δε μας αφήνει να επιβιβαστούμε... Ο Δημήτρης νιώθει οργισμένος.»

(σ. 55-56)

Το ίδιο συμβαίνει και με το χαρακτήρα της Ηλέκτρας στους *Νικητές*, που, αν και επίτεδος και ελάχιστα σκιαγραφημένος, έχει διαμορφωμένη πολιτική συνείδηση και διατυπώνει εύστοχους προβληματισμούς:

«Γιατί να μη γίνεται να 'σαι μαρξιστής και χριστιανός μαζί;... Πες μου αλήθεια, τι πειράζει να πιστεύεις ΚΑΙ στο Θεό; Να, ας πούμε, η κυρα-Μαρία, είναι ίσαμε τα μπουνιά κουκουεδίνα κι όμως την εικόνα του Χριστού την έχει στο προσκέφαλό της και κάθε βράδυ, τη βλέπω, κάνει το σταυρό της και την προσκυνάει. Θα μου πεις, η κυρα-Μαρία δεν ξέρει τι πάει να πει Μαρξ. Ούτε κι εγώ άλλωστε. Όμως τι σημασία έχει; Εγώ θα τον μελετήσω και η κυρα-Μαρία θα μείνει για πάντα στο Κόμμα. Πες μου αλήθεια, τι πειράζει να πιστεύεις ΚΑΙ στο Θεό; » (σ. 132)

Επίσης, ο Δημήτρης, καθοδηγητής την περίοδο της Κατοχής στο *Όταν ο ήλιος...*, κάνει πολιτικές επισκοπήσεις, προσπαθώντας να ενημερώσει και να οργανώσει τα





μέλη της ομάδας του, δίνοντας με τον τρόπο αυτό λεπτομέρειες γύρω από τα ιστορικά γεγονότα:

«Υστερα από τη νίκη του Ρόμελ στο Τομπρούκ, οι Γερμανοί πίστεψαν πως η Μέση Ανατολή ήταν δική τους. Στο Ελ Αλαμίν όμως ο συμμαχικός στρατός τους σταμάτησε. Οι απώλειες των Γερμανών είναι σημαντικές και σήμερα μπορούμε να πούμε...» (σ. 202)

Η αυθεντικότητα των μυθιστορηματικών προσώπων υπογραμμίζεται ακόμη περισσότερο με την ύπαρξη αντιθετικών σε σχέση με τις πολιτικές απόψεις και την ιδεολογία τους χαρακτήρων και κατά συνέπεια με την ύπαρξη ποικίλων αντιλήψεων, που αποτυπώνουν τις συγκρούσεις και τις διαφορετικές τάσεις της εποχής που αντιπροσωπεύουν. Η αντιθετική έκφραση των χαρακτήρων παρουσιάζεται απολύτως πειστική, καθώς η στάση που υιοθετεί ο καθένας προκύπτει φυσικά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που στοιχειοθετούν την προσωπικότητά του. Ο Βλάσης Κλάρας, για παράδειγμα, στα *Χέγια* και η γυναίκα του, Ειρήνη, διαφωνούν και τελικά χωρίζουν εξαιτίας των διαφορετικών πολιτικών απόψεών τους την περίοδο της Δικτατορίας. Ο μετριοπαθής χαρακτήρας του Βλάση και η αγωνιστική φυσιογνωμία της Ειρήνης δικαιολογούν απόλυτα την ιδεολογία που εκφράζει ο καθένας τους, αντανακλώντας διαφορετικές πολιτικές ομάδες και αντιλήψεις της περιόδου εκείνης. Το ίδιο συμβαίνει και με άλλους χαρακτήρες, όπως ο Σωκράτης, που συγκρούεται με τις κόρες του για τη συμμετοχή τους στην Αντίσταση στο *Όταν ο ήλιος...*, εκφράζοντας μια ομάδα ανθρώπων αμέτοχων στα γεγονότα του πολέμου, ο Νίκος Χαραλαμπάκης στους *Νικητές*, που την περίοδο του Εμφυλίου παρουσιάζει μετριοπαθή και αδιάφορη πολιτικά στάση, σε αντίθεση με τη Ζωή, η αδελφή Αμαλία, επίσης στους *Νικητές*, που διαφοροποιείται από τα περισσότερα πρόσωπα του μυθιστορήματος και εκπροσωπεί αντίθετο πολιτικό στρατόπεδο.

Ενδιαφέρον εμφανίζουν και οι χαρακτήρες του *Ε.Π.*, στο οποίο οι πολιτικές εξελίξεις διαφαίνονται και επιδρούν στο χώρο του σχολείου. Οι χαρακτήρες αποτυπώνουν τις αντικρουόμενες στάσεις επιδράσεις που υφίστανται την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά μέσα από ποικίλες στάσεις και συμπεριφορές. Τη συμπαράταξη με το πολιτικό καθεστώς εκφράζουν η Ζωρζ και ο Σωκράτης, ενώ την αντίθεση προς αυτό η Άλκη και η μητέρα της, Έλλη Ζέη. Οι πειστικά αφελείς πράξεις και απόψεις της Ζωρζ για το βασιλιά και την ΕΟΝ αποτυπώνουν με σαφήνεια τις αντιδράσεις ενός μέρους του ελληνικού λαού της εποχής, το οποίο αντιτίθεται στην



πολιτική του Βενιζέλου, που εκφράζει η Άλκη. Το ίδιο συμβαίνει και με τις παιδαγωγικές απόψεις της εποχής, η αναφορά στις οποίες καθιστά ακόμα πιο πειστική την ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος, καθώς διαδραματίζεται κατά το μεγαλύτερο μέρος του σε σχολικό περιβάλλον. Η κυρία Ερασμία, περισσότερο, και ο Σωκράτης λιγότερο, εκπροσωπούν τις παλιές, συντηρητικές παιδαγωγικές αρχές που βασίζονται στο σεβασμό, στην πειθαρχία και στην υπακοή, στοιχεία που συνιστούν και χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς τους. Αντίθετα, η Αλεξάνδρα Κλάρα, πολύ νεότερη σε ηλικία, μεταφέρει το νέο, προοδευτικό παιδαγωγικό πνεύμα, που θεμελιώνεται με το διάλογο, την αγάπη και το σεβασμό για την προσωπικότητα των παιδιών.

### 6.2.3 Μη αστικός ελληνικός χώρος παρελθόντος χρόνου

Το παραδοσιακό πλαίσιο δεν κυριαρχεί στα έργα της Ζωρζ Σαρή (για την ακρίβεια, υπάρχει μόνο σε δύο), αλλά οι χαρακτήρες που ανήκουν σε αυτό, η συμπεριφορά, οι απόψεις και η νοοτροπία τους παρουσιάζουν απόλυτη συνέπεια με τα ήθη, τα έθιμα, τις αξίες και τα δεδομένα του χρόνου και προπαντός του χώρου. Τα πρόσωπα που εμφανίζονται στο συγκεκριμένο πλαίσιο ανήκουν σε όλα τα είδη χαρακτήρων, αποτυπώνοντας λιγότερο ή περισσότερο, ανάλογα με την έμφαση που τους δίνει η συγγραφέας, το «σκηνικό» στο οποίο τοποθετείται η ιστορία.

Αναλυτικότερη και αμεσότερη σχέση με τις χωρο-χρονικές συνθήκες παρουσιάζουν οι σφαιρικοί χαρακτήρες. Ο Παναγιώτης και η κυρα-Λένη από τα *Στενά παπούτσια* και η Ανάστω<sup>35</sup> από το *Παραράδιασμα*, αποτελούν αυθεντικές φιγούρες του τόπου και του χρόνου που τους πλαισιώνει. Η ζωή τους είναι απολύτως συνυφασμένη με τη νοοτροπία του παραδοσιακού χώρου και της εποχής που ζουν. Η κυρα-Λένη, φορέας της παράδοσης του τόπου της, με αρχές που ταιριάζουν με αυτές της παραδοσιακής, ανδροκρατούμενης ελληνικής οικογένειας της κοινωνίας του 1935, εκφράζει ένα τρόπο σκέψης, δράσης και αντιμετώπισης των πραγμάτων σύμφωνα με τις συνθήκες που την περιβάλλουν. Αναγνωρίζει και επιβάλλει το ρόλο του προστάτη και του αρχηγού της οικογένειας στο μεγάλο της γιο, αφού ο άντρας της έχει πεθάνει. Απορρίπτει κάθε νέα ιδέα, άγνωστη στη μικρή κοινωνία της, όπως το θέατρο. Οι

<sup>35</sup> Για τους χαρακτήρες της κυρα-Λένης και της Ανάστωβλ. και Μένη Κανατσούλη, *Πρόσωπα γυναικών*, σ. 66-68 και 70-77.



παιδαγωγικές της αντιλήψεις, απόλυτες, βασίζονται στην τιμωρία και όχι στην αναγνώριση της αυτόνομης προσωπικότητας του παιδιού:

«Την άλλη μέρα το πρωί, η μάνα μου, με μια βέργα στο χέρι, μου φώναζε: 'Να σε πιάσω, διάτανε, να σου τσακίσω τα παιδιά... Βρε αταγιάντιχτε, βρε, γιατί κοιμήθηκες κάτω από τη μουριά... να σε φάει κάνα φίδι... με το καλό σου το βρακί... φωτιά να σε κάψει...'. Η βέργα έπεφτε πάνω στα γυμνά μου πόδια». (σ. 34)

Οι προλήψεις και οι προκαταλήψεις καθορίζουν τη δράση της και τα ήθη και έθιμα του χώρου της αποτελούν το βασικό γνώμονα κρίσης και λήψης αποφάσεων στη ζωή της:

«-Φωτεινή, Ιουλία, τρέξτε να φωνάξετε τη θεια-Μαρίκα, ο αφορεσμένος τον εχτύπησε...

Η μάνα μου δεν ήθελε ν' ακούσει για γιατρούς.

-Αχρείαστοι να 'ναι. Η θεια Μαρίκα τα γιατρεύει όλα...

(...)

-Ήμουνα νια και γέρασα, κόρη μου... Άκου που σου λέω: Ο οξαποδώ, κούφια η ώρα που τότε μελετάω, κι οι βρικόλακοι αντάμα πάνε κι οι πεθαμένοι που ξεψυχήσανε χωρίς συγχώρεση κι άγια μετάληψη βορδολατσιάζουνε, γιατί τους κερδίζει ο διάτανος...» (σ. 74-77)

«-Έτσι 'ναι. Οι ορφανές δε στολίζονται, σαν παντρευτούνε, τότες...» (σ. 120)

Το ίδιο συμβαίνει και με την Ανάστω. Η ανδροκρατούμενη κοινωνία στην οποία ζει, οι δυνάμεις της φύσης, τα ήθη και τα έθιμα του τόπου της, την καθλώνουν και της επιβάλλουν έναν τρόπο ζωής τον οποίο αποδέχεται χωρίς απορίες και αντιρρήσεις. Δε μορφώνεται, γιατί ο παγετός αποδεκατίζει οικονομικά την οικογένειά της, μπαίνει στη βιοπάλη από πολύ μικρή ηλικία για να βοηθήσει τους γονείς της, παντρεύεται κάποιον που δε θέλει για να μπορέσει ο μικρότερος αδερφός της, σύμφωνα με τα έθιμα, να παντρευτεί. Ο χαρακτήρας της Ανάστως, ωστόσο, πέρα από την αποτύπωση των μεταπολεμικών συνθηκών ζωής της επαρχίας, εκφράζει και μια άλλη σχέση με το χρόνο, η οποία δε διαφαίνεται στο χαρακτήρα της κυρα-Λένης. Η προσωπικότητά της εξελίσσεται με τη φυσική πάροδο του χρόνου, καθώς παρακολουθούμε τη ζωή της από την αρχή ως τα πενήντα δύο της περίπου χρόνια.

Την ίδια σχέση με το χώρο και τη φυσική διάσταση του χρόνου παρουσιάζει και ο Παναγιώτης, ο οποίος εμφανίζεται στη συμπεριφορά, στις σκέψεις και στις απόψεις του την αθωότητα του παιδιού της παραδοσιακής κοινωνίας πριν από την εκβιομηχάνιση.



Πιστεύει σε προλήψεις και προκαταλήψεις, ακολουθεί τα έθιμα του τόπου του, δέχεται σχεδόν αυτονόητα το ξύλο ως τιμωρία, θεωρεί αμαρτία την αγάπη του προς τη Ζωή. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια και οι σκέψεις του:

«Τότε η Ειρήνη ήρθε και μου 'πε να πάμε στη θάλασσα να βουτήξουμε. 'Δε γίνεται..' της λέω. Όποιος έμπαινε στη θάλασσα τη μέρα του Σωτήρα, δηλαδή στις 6 Αυγούστου, πνιγόταν...» (σ. 125)

«Η Ζωή μού είχε πει πως δεν έτρωγε ποτέ της ξύλο, ΠΟΤΕ. Ούτε από τους γονείς της....  
Η δικιά μου η μάνα με βαρούσε με τη βέργα κι ο Νίκος δε χωράτεψε, σου 'δινε μια και σε 'ριχνε χάμου». (σ. 20-21)

«Ήμουνα δώδεκα χρονώ μονάχα κι είχα αγαπήσει τη Ζωή. Ντρεπόμουν. Ήμαρτον, Χριστέ μου. Ο δαίμονας, ο τρισκατάρατος, μπήκε μέσα μου. Αυτός, αυτός, με είχε σπρώξει στο δρόμο της αμαρτίας. Ποιος να με συγχωρήσει; Εκατό μετάνοιες, εκατό προσευχές δεν έφταναν να ξεκλίνουν το κρίμα μου και την ντροπή». (σ. 147)

Τους σφαιρικούς χαρακτήρες του παραδοσιακού «σκηνικού» πλαισιώνουν οι επίπεδοι και ημι-σφαιρικοί χαρακτήρες, των οποίων η προσωπικότητα, οι πράξεις και οι αντιδράσεις επίσης επηρεάζονται από την εποχή και το χώρο εντός των οποίων συντελείται η αφηγηματική πράξη. Ο Σώζος, ο Νίκος, η Πόπη, επίπεδοι χαρακτήρες στα *Στενά παπούτσια*, αποτελούν αυθεντικά πρόσωπα της ατμόσφαιρας του μυθιστορήματος. Η αφέλεια του Σώζου, η αγάπη και η ενασχόλησή του με τη φύση, η συμπεριφορά της Πόπης, του μοναδικού εύπορου κοριτσιού του χωριού, που για να επιδείξει τα χρήματα του πατέρα της αδιαφορεί για τα έθιμα της κλειστής κοινωνίας, και η αυστηρότητα και οι αρχές του Νίκου, του προστάτη της οικογένειας, συμβαδίζουν απόλυτα με την περιγραφόμενη κοινωνία και την εποχή του έργου. Το ίδιο συμβαίνει και με τον ημι-σφαιρικό χαρακτήρα της Μαρίκας, της μάνας της Ανάστως, που ζώντας σε έναν παραδοσιακό, ανδροκρατούμενο χώρο των αρχών της δεκαετίας του 1940, διακρίνει τη διάκριση των φύλων, αρνούμενη να δεχθεί πως το τρίτο της παιδί είναι και πάλι κορίτσι :

«Όταν γέννησε κάτω από την αψιδιά και κατάλαβε πως ήταν κορίτσι, το γάλα της κόπηκε μαχαίρι. Αν υπάρχει Θεός! Τρία κορίτσια το 'να πίσω απ' τ' άλλο». (σ. 174)

Αυτό, παθανόν, να λειτουργεί εξισορορητικά προς το χαρακτήρα του άντρα της, Βαγγέλη, που, σε αντίθεση με εκείνη, δε φαίνεται, αν κρίνουμε από τις απόψεις, τις



ιδέες και την προοδευτική νοοτροπία του, να συμβαδίζει με τα πρότυπα της εποχής και του τόπου του:

«Η Σάββαινα έσκουζε στο κατόπι της: 'Είναι κορίτσι! Είναι κορίτσι!'. 'Τι σε πειράζει;' την αποπήρε ο πατέρας και σκέπασε το μωρό μ' ένα κουρέλι. 'Βαγγέλη, πάτα το στο λαιμό! Μην τ' αφήνεις! Είναι κορίτσι!'

Η Ανάστω έζησε, γιατί ο πατέρας το ήθελε το παιδί, κι ας ήταν κορίτσι». (σ. 16)

Βέβαια, ο Βαγγέλης, όπως και τα άλλα πρόσωπα που προαναφέραμε (με εξαίρεση την Πόπη, της οποίας ο λόγος είναι πολύ περιορισμένος), επιβεβαιώνει την ένταξή του σε ένα συγκεκριμένο παραδοσιακό, τοπικό πλαίσιο, με τους γλωσσικούς ιδιοματισμούς που βρίσκονται διάσπαρτοι στο λόγο του. Η γλώσσα και το ύφος των χαρακτήρων προδίδουν την προέλευσή τους και ταυτόχρονα τους προσδίδουν γνησιότητα. Λέξεις όπως «η αστιβή», «το συρασκέρι», «η μισικούτελη» και «τα κατσάρια», «η χουλιάρα», «το καπερούλικο», «η άμπλα», καθώς και πολλές άλλες, εντάσσονται ομαλά στο λόγο των χαρακτήρων στα *Στενά παπούτσια* και στο *Παραράδιασμα*, αντίστοιχα, συμβάλλοντας στη ρεαλιστική παρουσίασή τους.

#### 6.2.4 Μεμονωμένοι γυναικείοι χαρακτήρες και χωρο-χρονικό πλαίσιο

Σε ορισμένα έργα της Ζωρζ Σαρή υπάρχουν κάποιοι γυναικείοι χαρακτήρες που ξεχωρίζουν, καθώς η προσωπικότητα και οι απόψεις τους παρουσιάζουν μια ιδιαιτερότητα σε σχέση με το χώρο και το χρόνο των μυθιστορημάτων. Οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες, συχνά διαφοροποιημένοι από το πνεύμα της εποχής τους, μέσα από τον προσωπικό τους λόγο συμβάλλουν στον πολυγλωσσισμό του μυθιστορήματος, καθώς εκφράζουν αντιλήψεις που συνιστούν διαφορετικές όψεις της πλασματικής και μη πραγματικότητας. Ο λόγος, οι σκέψεις και η προσωπικότητά τους λειτουργούν φαινομενικά αντίθετα προς το χωρο-χρονικό πλαίσιο, αλλά ουσιαστικά, άλλοι ισχυρότερα και άλλοι ασθενέστερα, συμπληρώνουν την εικόνα της εποχής τους, διατυπώνοντας συγκεκριμένη κοσμοθεωρία, που απορρέει αβίαστα από το παρελθόν, τις εμπειρίες, τη νοοτροπία και την αστική τάξη τους. Τα συγκεκριμένα μυθιστορηματικά πρόσωπα προέρχονται αποκλειστικά από τις κατηγορίες των σφαιρικών και ημι-σφαιρικών χαρακτήρων.



Η Έμμα, ως σφαιρικό, διακευμενικό πρόσωπο, αποτελεί αντιπροσωπευτικό τύπο των χαρακτήρων αυτών. Σε όλα τα μυθιστορήματα<sup>36</sup> των οποίων ο χρόνος τοποθετείται από τις αρχές του 1900 ως τη δεκαετία του 1930 και ο χώρος ποικίλλει από τη Σενεγάλη, την Κωνσταντινούπολη, την Οδησό ως την Αθήνα, η Έμμα παρουσιάζει προοδευτικό τρόπο σκέψης και διαφορετική νοοτροπία συγκριτικά με τα δεδομένα της εποχής της. Όταν βρίσκεται στη Σενεγάλη, η συμπεριφορά της δε συμβαδίζει με τα αποικιοκρατικά πρότυπα της εποχής, τα οποία εύστοχα εκπροσωπεί μέσα από τα χαρακτηριστικά και τη συμπεριφορά του ο επίτεδος χαρακτήρας της Μαρί Ντατ. Αγαπάει τους ανθρώπους και πιστεύει σε αυτούς, ανεξάρτητα από το χρώμα και την εθνικότητά τους, χαρακτηριστικό που κληρονομεί από τη μητέρα της. Η μόρφωση και η ιδιαίτερη αγωγή της θεμελιώνουν την προσωπικότητά της και την κάνουν να ξεχωρίζει από τα τυπικά ελληνικά γυναικεία πρόσωπα των μυθοπλαστικών χωρο-χρονικών δομών στις οποίες ανήκει. Οι νεωτεριστικές παιδαγωγικές της απόψεις, το ελεύθερο πνεύμα της και η γενικότερη στάση ζωής που τη διακρίνει δε συμβαδίζουν με την ελληνική νοοτροπία της δεκαετίας του '30, την οποία αποτυπώνουν οι άλλοι χαρακτήρες που την πλαισιώνουν (π.χ. η κυρα-Λένη, ο Σωκράτης). Ωστόσο, αυτή η διαφοροποίησή της δεν είναι επίπλαστη και δεν υποδηλώνει ασυνέπεια του χαρακτήρα της σε σχέση με το πλαίσιο των μυθιστορημάτων. Αντίθετα, υπογραμμίζει την πολυδιάστατη πραγματικότητα μιας άλλης εποχής, στην οποία μόλις διαφαίνονταν προοδευτικές τάσεις στον τρόπο αντιμετώπισης και στη γενικότερη αντίληψη των χαρακτηριστικών του γυναικείου φύλου.<sup>37</sup> Εξάλλου, δεν είναι τυχαίο πως η Έμμα δεν είναι Ελληνίδα. Έχοντας μια πολυπολιτισμική κουλτούρα και παιδεία, προβάλλει απολύτως αληθοφανής, ενσαρκώνοντας μία από τις νεωτερικές όψεις της ελληνικής αστικής κοινωνίας.

Ανάλογη εικόνα παρουσιάζει και ο σφαιρικός χαρακτήρας της Νινέτ. Ακολουθώντας τα χνάρια της μητέρας της, προβάλλει μια ιδιαίτερη σχέση με το χώρο και το χρόνο. Ο χώρος στον οποίο κινείται καθορίζει την προσωπικότητά της και ο

<sup>36</sup> Τα στενά παπούτσια, Νινέτ, Ε.Π..

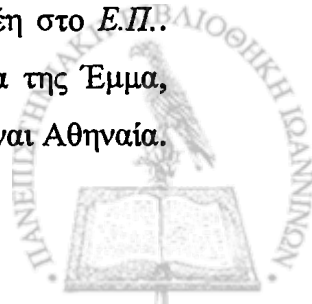
<sup>37</sup> Στο μυθιστόρημα Νινέτ, για την ακρίβεια, υπάρχουν αναφορές στο γυναικείο κίνημα της Καλλιπρόης Παρρέν και αρκετές νύξεις για τις ιδέες του φεμινισμού που συγκρούονταν με τις παραδοσιακές αντιλήψεις για το ρόλο της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία (βλ. Νινέτ σ. 116-117, 286-287). Οι νεωτερικές απόψεις για το γυναικείο φύλο φαίνεται να εκφράζουν απολύτως τη συγγραφέα, η οποία, μέσα από κάποιες γυναικείες φωνές που ξεχωρίζουν από το ευρύτερο πνεύμα της περιγραφόμενης εποχής, ανακαλύπτει τη δίοδο διοχέτευσής τους στους αναγνώστες, προβάλλοντας έτσι δύο κοινωνικές ιδεολογίες, των οποίων η συνύπαρξη παρέχει τις απαιτούμενες ισορροπίες. Αυτό δεν ισχύει μόνο στη Νινέτ, αλλά και σε άλλα μυθιστορήματα, όπως τα Στενά παπούτσια και το Ε.Π., όπως αναφέρεται παρακάτω.



χρόνος της επιτρέπει να εξελιχθεί, καθώς η πλοκή εστιάζεται αποκλειστικά στο στήσιμο του χαρακτήρα της. Η ηλικιακή της ανάπτυξη και ωρίμανση είναι ομαλή στα πλαίσια του αφηγημένου χρόνου, αλλά η ιδεολογία, οι πράξεις και το πνεύμα της δεν είναι αντιπροσωπευτικά της εποχής της. Η Νινέτ δε φέρεται και δεν εκφράζεται με τις συμβάσεις και τις προκαταλήψεις των χρονικών και τοπικών δομών εντός των οποίων ζει και κινείται, γεγονός απολύτως φυσιολογικό και δικαιολογημένο αν αναλογιστεί κανείς τη διαπαιδαγώγηση και τις αξίες που εισπράττει από τη μητέρα της. Αποφασιστική και δυναμική, δε συμβιβάζεται με τον προκαθορισμένο ρόλο του γυναικείου φύλου, που εκφράζουν άλλοι χαρακτήρες, όπως ο πατέρας της, που δεν ήθελε κόρη αλλά γιο. Έχει άποψη, για την οποία μάχεται. Δε διστάζει να ζητήσει εκείνη σε γάμο τον Πολ Ροζ και να έρθει σε σύγκρουση με αγαπημένα της πρόσωπα, απηφώντας τις συνέπειες που ο ταξικός κοινωνικός κώδικας με τις προκαταλήψεις του επιβάλλει. Η Νινέτ, με την έντονη προσωπικότητά της, σαφώς ξεχωρίζει. Ωστόσο, όπως και στο χαρακτήρα της Έμμα, η παρουσία της δεν είναι «ξένη» και αναφομοίωτη από το χωρο-χρονικό πλαίσιο του μυθιστορήματος, καθώς, μαζί και με κάποιους άλλους χαρακτήρες, απλώς εκφράζει μια άλλη, συμπληρωματική πτυχή του.

Ένα επίσης σφαιρικό πρόσωπο που λειτουργεί παράπλευρα προς τη Νινέτ είναι και η θεία της, η Μαριάνθη. Η Μαριάνθη ακολουθεί μια παράλληλη και σχεδόν παρόμοια πορεία με την Έμμα και τη Νινέτ, καθώς, αρνούμενη να ακολουθήσει τις συμβάσεις και τα «πρέπει» του τόπου και της εποχής της, φεύγει από το σπίτι της για να διαμορφώσει μόνη την πορεία της. Αρνούμενη να παντρευτεί από μικρή, όπως «άρμοζε» στο φύλο της, φεύγει από το Αϊβαλί, για να πάει στην Πόλη και να σπουδάσει στην Παιδαγωγική Ακαδημία, κάτι το οποίο δε συνηθιζόταν να κάνουν οι γυναίκες της εποχής της (στις αρχές του 1900). Αργότερα, κι ενώ βρίσκεται στην Αθήνα, για ακόμη μια φορά δε συμβιβάζεται με τα κατεστημένα ήθη και έθιμα, αρνούμενη να παντρευτεί κάποιον που, κατά τα ήθη της εποχής, ζήτησε προίκα. Συμπεριφέρεται, λοιπόν, ως ανεξάρτητη γυναίκα που αρθρώνει τον προσωπικό, φεμινιστικό της λόγο σε μία κοινωνία ανακατατάξεων.

Την ομάδα των ιδιαίτερων γυναικείων χαρακτήρων που «αξιώνουν» τη ρεαλιστική απεικόνιση του πολυσχιδούς κοινωνικο-πολιτισμικού πεδίου μέσα στο οποίο προβάλλονται συμπληρώνει ο ημι-σφαιρικός χαρακτήρας της Έλλης Ζέη στο *Ε.Π.*. Στην Αθήνα του '30 η Έλλη ταυτίζεται με τις ιδέες και τη νοοτροπία της Έμμα, αποποιούμενη τα ήθη και τα έθιμα του τόπου της, παρ' όλο που η ίδια είναι Αθηναία.



Πιστεύει πως οι γυναίκες, για να επιβιώσουν στην Αθήνα του 1930, πρέπει να συμμαχήσουν. Η ίδια, πολύ νέα στην ηλικία, παντρεμένη με δύο παιδιά και εργαζόμενη ως δημοσιογράφος, δεν αποτελεί αντιπροσωπευτικό τύπο της Ελληνίδας της εποχής της. Οι απόψεις και η ιδεολογία της συνιστούν άλλον ένα προοδευτικό, προσωπικό λόγο, ο οποίος, όμως, για να είναι πειστικός, καθώς δε στηρίζεται σε αναλυτική περιγραφή της προσωπικότητας ή του παρελθόντος της, μετριάζεται από τον αυστηρό λόγο του συζύγου της, που, όπως φαίνεται από τα ίδια τα λόγια της, επικρατεί:

«...Βλέπετε, ο άντρας μου δε συμφωνεί, όμως τι μπορώ να κάνω; Είμαι νεότερη του, με θεωρεί παιδί, τρίτη κόρη του, κι είναι ανέκδοτος...» (σ. 92)

Με την αποκρυπτογράφηση του λόγου και των πράξεων των τεσσάρων αυτών γυναικείων φιγούρων, αποκαλύπτονται πλήρως οι ποικίλες αποτυπώσεις του χώρου και του χρόνου στην προσωπικότητα και στην ιδεολογία των χαρακτήρων. Στην υποενότητα που ακολουθεί, καταγράφεται η αντίστροφη πορεία, καθώς διερευνάται η αποτύπωση των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων ή των συναισθημάτων των χαρακτήρων στο χώρο που τα περιβάλλει.

#### **6.2.5 Μετωνυμική σχέση εξωτερικού περιβάλλοντος και χαρακτήρων**

Η αποτύπωση των συναισθημάτων ή των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων των χαρακτήρων της Ζωρζ Σαρή στο εξωτερικό περιβάλλον τους δε βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το γενικότερο χρονικό και τοπικό πλαίσιο των μυθιστορημάτων στα οποία ανήκουν. Η μετωνυμική σχέση τους με τον εξωτερικό χώρο αναφέρεται σε κάποιο συγκεκριμένο δωμάτιο ή σπίτι, που συνήθως δεν επηρεάζει ούτε επηρεάζεται από την ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος. Επίσης η σχέση αυτή δε λειτουργεί ερμηνευτικά προς τα πρόσωπα του μυθιστορήματος, αλλά εμφατικά, τονίζοντας κάποια στοιχεία τους που ήδη έχουν γίνει γνωστά στον αναγνώστη. Για το λόγο αυτό, πιθανόν, οι χαρακτήρες που εκφράζονται μεταφορικά στο χώρο είναι πολύ λιγότεροι από αυτούς που παρουσιάζουν μια άμεση σχέση με τις χωρο-χρονικές δομές των μυθιστορημάτων. Οι περισσότεροι ανήκουν στην κατηγορία των σφαιρικών χαρακτήρων, τέσσερις ανήκουν στους επίπεδους και ένας στους ημι-σφαιρικούς. Χαρακτηριστικό είναι ότι οι χαρακτήρες αυτοί, ακόμη και οι επίπεδοι (με εξαίρεση





την Αλίκη στα *Γενέθλια*) παρουσιάζονται αναλυτικά στο πλαίσιο της αφήγησης και όχι συνοπτικά, με περιορισμένες αναφορές.

Τα στοιχεία στα οποία δίνεται έμφαση μέσα από τη συγκεκριμένη σχέση αναφέρονται σε ορισμένα σταθερά χαρακτηριστικά, σε εφήμερες διαθέσεις ή συναισθήματα και στη συνολική προσωπικότητα των χαρακτήρων. Η περιγραφή του χώρου γίνεται είτε σε μεμονωμένες καταστάσεις είτε στο πλαίσιο της γενικότερης περιγραφής του χαρακτήρα και του παρελθόντος του. Οι επιλογές της συγγραφέα για την ανάδειξη συγκεκριμένων χαρακτηριστικών είναι πολλές φορές επαναλαμβανόμενη σε διαφορετικά πρόσωπα, όπως συμβαίνει, λόγω χάρη, με τους επίπεδους χαρακτήρες της Ερασμίας Δελλαπόρτα στο *Ε.Π.* και της Καλλιόπης Κλάρα στα *Χέγια*. Η δύστροπη, αγέλαστη και μονοδιάστατη προσωπικότητά τους αποτυπώνεται στα παλιά, σκούρα έπιπλα και στους μουντούς οικιακούς χώρους που τις περιβάλλουν. Στην περίπτωση της Καλλιόπης, μάλιστα, η μετωνυμική σχέση είναι άμεση, καθώς εκφράζεται από την ανιψιά της, τη Μάτα:

«Η τραπεζαρία είναι το πιο μεγάλο δωμάτιο του σπιτιού και το πιο φωτεινό. Τα παράθυρα βλέπουν στην πλατεία Αθανασίου Διάκου. Όμως η θεία κουφώνει τα παντζούρια, γιατί λέει πως ο ήλιος «κόβει» το βελούδο και χαλάει το λούστρο του μπουφέ... Τα έπιπλα ανήκουν στη θεία Καλλιόπη. Η προίκα της που πήγε στράφι... Ίσως κάποτε να ήταν όμορφα. Ωστόσο, στημένα έτσι, με την άκαμπτη τάξη της θείας Καλλιόπης, είναι ψυχοπλακωτικά. Όλα από καρυδιά. Ένας διπλός μπουφές, με κολονάκια κι εταζέρες φορτωμένες μ' ασημικά που αστράφτουν και στα πορτόφυλλα σκαλιστοί άγγελοι να παίζουν τρομπέτα.

(...)

Ο πατέρας επιμένει να τρώνε στην τραπεζαρία. «Ό,τι καλό έχουμε πρέπει να το χαϊρόμαστε σήμερα». Σωστή η φιλοσοφία του. Όμως τι καλό βρίσκει σ' αυτή την παγερή τραπεζαρία, που είναι φτιαγμένη κατ' εικόνα και ομοίωση της θείας Καλλιόπης;» (σ. 13-14)

Μέσα από ορισμένα διακεκριμένα, επαναλαμβανόμενα στοιχεία του προσωπικού χώρου, η συγγραφέας τονίζει, επίσης, την επαναστατικότητα και τον πνευματώδη χαρακτήρα που παρουσιάζουν κάποια από τα πρόσωπα του έργου της. Οι μεγάλες βιβλιοθήκες με τα πολλά βιβλία, ακατάστατα τοποθετημένα, και οι ψυχεδελικές αφίσες στους τοίχους εκφράζουν απόλυτα την προσωπικότητα της Ειρήνης Κλάρα στα *Χέγια*, του Παύλου στα *Γενέθλια* και του Αλέξη στο *Ψέμα*. Και οι τρεις χαρακτηρίζονται από ωριμότητα, φιλοσοφική διάθεση και ανατρεπτικό πνεύμα, με τη



μορφή που αυτό εκδηλώνεται στο χωρο-χρονικό και αφηγηματικό πλαίσιο κάθε έργου.

Άλλοι μεμονωμένοι χαρακτήρες των οποίων κάποια χαρακτηριστικά γνωρίσματα εκφράζονται στο χώρο που τους περιβάλλει είναι η Νόρα στα *Χέγια*, η Ειρήνη και η Ζωή στο *Όταν ο ήλιος...* και η Βίργω στο *Παραράδιασμα*. Η μικρή, περιποιημένη, γέματη γούστο μονοκατοικία της Νόρας, η οποία βρίσκεται ανάμεσα σε πολυκατοικίες-μεγαθήρια, αναδεικνύει την ξεχωριστή προσωπικότητά της σε σχέση με τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου και τις σταθερές, αναλλοίωτες στο χρόνο αρχές της. Επίσης, ο τακτικός χαρακτήρας της Ειρήνης και η ακαταστασία της αδερφής της, Ζωής, αποτυπώνονται στη μεριά του δωματίου που αντιστοιχεί στην καθεμία, εκφράζοντας παράλληλα τις αντιθετικές σε όλη τη διάρκεια του μυθιστορήματος προσωπικότητές τους.

«Το δωμάτιό μας είναι μεγάλο και φωτεινό. Το πιο όμορφο δωμάτιο του σπιτιού. Αλλά εξαιτίας του έχουμε τσακωθεί με την Ειρήνη χιλιάδες φορές. Φωνάζει πως είμαι ακατάστατη και μια μέρα αποφασίσαμε να το χωρίσουμε στα δυο. Το δικό της και το δικό μου. Ακριβώς στη μέση, η Ειρήνη έφτιαξε μια διαχωριστική γραμμή με μαύρη ρικολίνα... Τα σύνορα. Ένα ντιβάνι από τη μια, ένα ντιβάνι από την άλλη, με ίδια άσπρα σκεπάσματα. Μόνο που το δικό μου λερώνει πρώτο. Εκείνη έχει ένα γραφείο με συρτάρια κι εγώ ένα τραπέζι με τα βιβλία και τα τετράδιά μου». (σ. 36-37)

Το χαρακτηριστικό της ακαταστασίας αποδίδεται και στη Βίργω, της οποίας η συγγραφική ιδιότητα εντυπώνεται στο χώρο της, αποδίδοντας την εικόνα της έμπνευσης:

«Κάθε φορά που έμπαινε τα 'βρισκε όλα ασυγύριστα. Χαρτιά και βιβλία ανάκατα. Τασάκια ξέχειλα από αποτσιγάρα. Κούπες καφέ που ποτέ δεν άδειαζαν εντελώς. Πιάτα στοιβαγμένα στο νεροχύτη, μουσικές να γεμίζουν το χώρο και τη Βίργω μπροστά στη γραφομηχανή να βαράει τα πλήκτρα».

(σ.149)

Με τον ίδιο τρόπο που ο οικιακός χώρος λειτουργεί ως προέκταση της προσωπικότητας και των μεμονωμένων χαρακτηριστικών των προσώπων, λειτουργεί και ως καθρέφτης των συναισθημάτων και των πρόσκαιρων διαθέσεών τους. Η προσπάθεια και η έγνοια της Ελευθερίας, της μητέρας της Χριστίνας στο *Ψέμα*, για τη δημιουργία μιας ευχάριστης ατμόσφαιρας για την κόρη της, διαφαίνεται στο χώρο: σπίτι συγυρισμένο με φροντίδα και γούστο, τραπέζι στρωμένο με άσπρο



τραπεζομάντιλο, ένα βάζο με κίτρινες μαργαρίτες και ένας μπουφές με τη φωτογραφία της Χριστίνας επάνω (σ. 15). Το ίδιο συμβαίνει και με τη διάθεση της Χριστίνας στο τέλος του μυθιστορήματος, όπου ο «τακτοποιημένος» και ήρεμος πια εσωτερικός της κόσμος προεκτείνεται και στο εξωτερικό της περιβάλλον. Το δωμάτιό της της φαίνεται σωστό παλάτι, σε αντίθεση με τον πρώτο καιρό, που φάνταζε σκοτεινό και κλειστό. Ένα τριαντάφυλλο στο βάζο, τα βιβλία της σε τάξη και το Χριστινάκι πάνω στα μαξιλάρια του ντιβανιού αναδεικνύουν την ευχάριστη διάθεση και την ψυχική ηρεμία της.

Αντίθετα συναισθήματα και διαθέσεις από αυτές των δύο προαναφερόμενων προσώπων προβάλλονται στο χώρο επισκέψεων της ΕΣΑ στα *Γενέθλια*. Η εξαθλίωση του Δημήτρη, που είναι κρατούμενος, η αγωνία και ο φόβος της γυναίκας του Αλίκης, που πάει να τον επισκεφτεί, υποδηλώνονται από την περιγραφή και μόνο ενός δωματίου:

«Πρώτα πρέπει να περιγράψουμε την κάμαρα. Δεν είχε έπιπλα, μόνο ένα μακρόστενο πάγκο στη μέση, γλιτσερό. Οι τοίχοι λεκιασμένοι. Από το αραχνιασμένο ταβάνι κρέμεται μια γυμνή λάμπα. Το μοναδικό παράθυρο είναι κλειστό μ' ένα τζάμι σπασμένο, και χάμω, στο σανιδένιο πάτωμα, παντού καλώδια, ηλεκτρικά καλώδια... Τα καλώδια, κουλουριασμένα, μοιάζουν με κοιμισμένα φίδια».

(σ.194)

Γίνεται, λοιπόν, φανερό μέσα από τις περιπτώσεις που αναφέρθηκαν πόσο άμεση είναι η σχέση που έχουν κάποια πρόσωπα με το χώρο που τα περιβάλλει. Η σχέση αυτή, σε συνάρτηση με την αλληλεπίδραση των χαρακτήρων με το ευρύτερο χωρο-χρονικό πλαίσιο των μυθιστορημάτων, διαμορφώνει ένα πλέγμα διασυνδέσεων στην αφήγηση, μεταξύ των χαρακτήρων και των άλλων στοιχείων της ιστορίας. Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι στα μυθιστορήματα της Ζωρζ Σαρή όχι μόνο το χωρο-χρονικό πλαίσιο δημιουργεί τους χαρακτήρες, αλλά και οι χαρακτήρες δημιουργούν και συνθέτουν το πλαίσιο αυτό, όπως επισημαίνει ο Philippe Hamon<sup>38</sup> ότι συμβαίνει σε πολλά μυθιστορήματα. Με τον τρόπο αυτό η αφηγηματική διαδικασία λειτουργεί ως ενιαίος μηχανισμός που στοχεύει στη ρεαλιστική αναπαράσταση των πλασματικών προσώπων και του κόσμου που τα περιβάλλει. Στην επίτευξη του συγκεκριμένου στόχου συνεπικουρούν και άλλα στοιχεία που συμβάλλουν στο

<sup>38</sup> Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman: Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1983, σ. 84.



στήσιμο των χαρακτήρων. Ένα από αυτά, αρκετά σημαντικό, είναι η εξωτερική εμφάνισή τους.

### 6.3 Τα εξωτερικά χαρακτηριστικά των χαρακτήρων

Τα πρόσωπα που παρουσιάζουν εξωτερικά χαρακτηριστικά άμεσα συνδεδεμένα με το χαρακτήρα και την προσωπικότητά τους είναι πολυάριθμα και προέρχονται και από τα τρία είδη στα οποία τα κατατάσσουμε. Υπάρχουν αναφορές στην εξωτερική, φυσική και μη, εμφάνιση σχεδόν όλων των εξεταζόμενων χαρακτήρων. Η μορφή και η έκταση αυτών των αναφορών δε διαφοροποιείται από είδος σε είδος. Αντίθετα, ανεξάρτητα από την κατηγορία στην οποία ανήκουν, πολλοί χαρακτήρες εμφανίζουν ίδια ή παρόμοια χαρακτηριστικά, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, ενώ παράλληλα οι διακεκριμένοι χαρακτήρες περιγράφονται με επαναλαμβανόμενα εξωτερικά γνωρίσματα. Όπως η σχέση των μυθιστορηματικών προσώπων με το εξωτερικό περιβάλλον τους, έτσι και η σχέση με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά τους εκφράζει ή/και τονίζει ένα πλήθος στοιχείων και καταστάσεων που συμβάλλουν στην ολοκληρωμένη δόμηση του χαρακτήρα τους και στη δημιουργία ποικίλων συναρτήσεών τους με το χρόνο και το χώρο της αφήγησης.

Μια από τις βασικές λειτουργίες της περιγραφής της εμφάνισης των χαρακτήρων στη Ζωρζ Σαρή είναι η έμφαση σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τους. Τα στραβωμένα χείλια και τα μάτια που αστράφτουν από θυμό δηλώνουν την κακία και τη ζήλια της Τάνιας στο *Ψέμα* (σ. 106). Τα μάτια, γενικότερα, εκφράζουν ποικίλα χαρακτηρολογικά στοιχεία. Η εξυπνάδα και η πονηριά που χαρακτηρίζουν το Κούλι στο *Όταν ο ήλιος...* αντικατοπτρίζονται στα καταπράσινα μάτια της (σ. 45, 106). Η ηρεμία και η γαλήνη του Άρη στο ίδιο έργο εκτέμπεται από τα γαλάζια μάτια του (σ. 59), η εξυπνάδα και η ζωντανία της Μαρίας στο *Ψέμα* φαίνεται στα μάτια της, που γυαλίζουν σαν του ποντικού (σ. 37, 47). Επίσης, η απλότητα του Δημήτρη, που διαφαίνεται στην προτίμησή του για τα μονόχρωμα πουκάμισα χωρίς γραβάτα στο *Κρίμα κι άδικο* (σ. 74), η αδιαφορία της Μαρίας στο ίδιο έργο, που εντυπώνεται στο πάχος, τα «βαρεμένα» βλέφαρα και την τσαλακωμένη ρόμπα της (σ. 18-19), η σοβαρότητα στο ύφος του Άγγελου στο *Θησαυρό της Βαγίας* (σ. 10), είναι ενδεικτικά,



μερικά ακόμη από τα μεμονωμένα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας που αποτυπώνονται στην εξωτερική φυσιογνωμία των χαρακτήρων.

Εκτός από τα σταθερά χαρακτηριστικά των προσώπων, συχνά κάνουν την εμφάνισή τους και πρόσκαιρες διαθέσεις, συναισθήματα και καταστάσεις που προβάλλονται μέσα από την εμφάνισή τους. Η αρχική αμηχανία και ντροπαλοσύνη του Παναγιώτη την πρώτη μέρα της άφιξης της οικογένειας Αϊβαλιώτη στη Βαγία εντυπώνεται στα στενά παπούτσια που φοράει λόγω της ημέρας (σ. 29), από τα οποία προέρχεται και ο τίτλος του μυθιστορήματος. Η αγωνία και η αναστάτωση της Χριστίνας στο *Ψέμα*, όταν πρόκειται να αποκαλύψει το μυστικό της, είναι έκδηλα στο πρόσωπό της, καθώς είναι αδυνατισμένο, τα μάτια της έχουν σκληρή έκφραση και τα μαλλιά της είναι μαζεμένα προς τα πίσω (σ. 119). Αντίθετα, η ευχάριστη διάθεση της μητέρας της Χριστίνας στο ίδιο έργο υποδηλώνεται από την ανανεωμένη εμφάνισή της. Τα κομμένα μαλλιά, το καινούριο λαδί φόρεμα και τα γαλάζια μάτια που λάμπουν σαν πετράδια την ομορφαίνουν και την κάνουν να μοιάζει με κοριτσάκι (σ. 136-137). Η γυναικεία ενδυμασία, επίσης, αποτελεί συχνά κατάλληλο μέσο προβολής συναισθημάτων και ψυχικών καταστάσεων. Το λουλουδάτο φόρεμα που αγοράζει η Κορτέσα για την Ολλανδία, λόγου χάρη, εκφράζει τη χαρά της, ενώ, αντίθετα, τα μαύρα ρούχα με το αντίστοιχο, χαμηλωμένο στο πρόσωπο μαντίλι, που φοράει στο τέλος, τονίζει τον πόνο και το πένθος της (σ. 106).

Μεγαλύτερη εντύπωση προκαλεί η έκφραση της όλης προσωπικότητας ορισμένων προσώπων μέσα απ' τα εξωτερικά γνωρίσματά τους. Αυτό συμβαίνει κυρίως στους επίπεδους χαρακτήρες, καθώς τα χαρακτηριστικά τους είναι λίγα ή μονοδιάστατα, οπότε είναι εύκολο να αποτυπωθούν στην εμφάνισή τους. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις της Άννας Αξελού στο *Ε.Π.*, του Στράτου και της Αφρούλας στο *Παραράδιασμα*, του Πέτρου στο *Ψέμα* και πολλών άλλων ακόμη. Ο «εύθραυστος» χαρακτήρας της Άννας αποτυπώνεται συνοπτικά, αλλά με ακρίβεια, σε δυο προτάσεις:

«Η Αννούλα, αχ, η Αννούλα! Διάφανη σαν νταντέλα, με τη γλυκιά ψιθυριστή φωνή της κι εκείνα τα μεγάλα μάτια που φώτιζαν το πρόσωπό της!» (σ. 25)

Το ίδιο συμβαίνει και με το Στράτο, του οποίου η προσωπικότητα βασίζεται στη στιβαρή σωματική του διάπλαση και το μόνο που μαρτυράει το σκληρό χαρακτήρα και το πρόβλημα αλκοολισμού που αντιμετωπίζει είναι τα θολά, χωρίς γλύκα μάτια



του (σ. 110, 113, 114, 125). Ο χαρακτήρας της Αφρούλας, της αδερφής του, επίσης δηλώνεται μέσα από την εμφάνισή της, η οποία καθορίζει τη ζωής της και στην πορεία της αφήγησης αποτυπώνει την ποιότητα της προσωπικότητάς της, τα στάδια εξέλιξής της και τον τελικό ξεπεσμό της<sup>39</sup>:

«Αυτή άλλο δεν έκανε από το να κοιτάζεται στον καθρέφτη. Καμάρωνε την ομορφιά της: το δέρμα της, που ήταν σαν μέλι ανοιχτόχρωμο, τα μαλλιά της, που είχαν το ίδιο χρώμα με τα μάτια της, βαθυκάστανα, και τα χείλη της, καλοζωγραφισμένα σαν καρδιά. Όταν ήθελε τα σούφρωνε προς τα μπρος και τότε έμοιαζε με αθώα παιδούλα, παρακονεμένη... Η Αφρούλα μετρούσε τη μέση της, την ήθελε δαχτυλίδι». (σ. 114)

«Η αδερφή του, πια, έκανε μπαμ από μακριά. Είχε βγει σε κάτι καλλιστεία κι έπαιζε στην τηλεόραση. Βαμμένα χείλη, βαμμένο μάτι, ψεύτικα τσίνορα και κάτι χαλκάδες να κρέμονται στ' αυτιά της. Δεν ήταν άσχημη, μα πώς να την πεις ωραία με τόσα φτιασίδια;» (σ. 124)

«Η Άφρω Αλευρά δεν ήταν πια το όμορφο κορίτσι της Στραμνίτσας. Δεκαεπτά χρόνια είχαν περάσει από κείνα τα Καλλιστεία των Πετραλώνων... Τα κρεμαστά της σκουλαρίκια, οι ψεύτικες βλεφαρίδες, τα τόσα φτιασίδια δεν έκρυβαν, αντίθετα τόνιζαν, το κουρασμένο της πρόσωπο. Τα ξανθά κλατινέ μαλλιά της στέκαν κοκαλωμένα πάνω στις σκούρες ρίζες τους.

Άνοιξε η μεγάλη βαλίτσα και η σάλα γέμισε παρδαλόχρωμα ρούχα. Όχι, πες μου, πού τα βρίσκει τα λεφτά για τόσα λούσα;» (σ. 140)

Άλλος ένας χαρακτήρας του οποίου η εμφάνιση δηλώνει την προσωπικότητά του είναι η Νικόλ στο *Θησαυρό της Βαγίας* (σ. 26-27). Η περιγραφή των χαρακτηριστικών της δεν είναι δηλωτική μόνο του εσωτερικού της κόσμου, αλλά και της καταγωγής της, που την κάνει να ξεχωρίζει από τις άλλες Ελληνίδες. Τα κομμένα αγορίστικα μαλλιά της, τα τεράστια σπινθηροβόλα μάτια της, που κρύβονται πίσω από κάτι ολοστρόγγυλα μεγάλα γυαλιά, η ανασηκωμένη της μυτούλα, το γεροδεμένο της κορμί εκπέμπουν την αίσθηση του δυναμισμού και της ζωντάνιας. Ταυτόχρονα, ο τρόπος που ντύνεται και η ιδιόμορφη προσωπικότητά της δηλώνουν τη γαλλική καταγωγή της, ενώ οι ζωνηρές κινήσεις των χεριών της φανερώνουν την ελληνική της φλέβα.

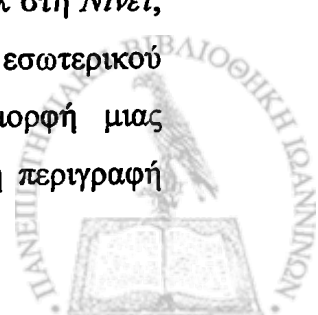
<sup>39</sup> Η περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης της Αφρούλας θα μπορούσε να τοποθετηθεί και στην υποκατηγορία όπου εντάσσονται οι περιπτώσεις αποτύπωσης στη μορφή των προσώπων της ηλικιακής εξέλιξής τους, στην οποία αναφερόμαστε παρακάτω. Ωστόσο, γνώμη μας είναι πως η παρουσίαση των εξωτερικών της χαρακτηριστικών προκύπτει περισσότερο ως προέκταση της προσωπικότητάς της, παρά ως ανάγκη αντικατοπτρισμού και υπογράμμισης της ηλικίας της.



Η διαφοροποίηση λόγω προέλευσης ή η αντιθετική προσωπικότητα δύο χαρακτήρων τονίζεται αρκετές φορές από τη Ζωρζ Σαρή μέσα από την ενδυματολογική ή φυσιολογική περιγραφή τους. Η Έμμα, παρουσία που ξεχωρίζει από το σύνολο των γυναικείων χαρακτήρων, λόγω προσωπικότητας και καταγωγής, διαφοροποιείται και ενδυματολογικά από αυτές του παραδοσιακού, τουλάχιστον, χώρου. Στα *Στενά παπούτσια* (σ. 42) η ευγενική φυσιολογία της, τα περιποιημένα και μη ταλαιπωρημένα χέρια, τα στρογγυλά γυαλιά με τον ασημένιο σκελετό, το αρυτίδιαστο πρόσωπο, παρ' όλη την ηλικία της, τα ανοιχτόχρωμα, ξεμανίκωτα φορέματα και τα σαντάλια της μαρτυρούν τη γαλλική καταγωγή και τον ξεχωριστό χαρακτήρα της, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζουν την αντίθεσή της προς τις γυναίκες της εποχής και του τόπου όπου εκτυλίσσεται η αφήγηση, ολοκληρώνοντας και κάνοντας πιο πειστική τη διαφοροποίησή της από το χωρο-χρονικό πλαίσιο του μυθιστορήματος. Συμπληρωματικά, εξάλλου, προς την εμφάνισή της λειτουργεί και η εμφάνιση των κορών της, που με τις μαύρες φουφούλες και τις άσπρες κάσκες (σ. 44) ξεχωρίζουν από τα παιδιά του χωριού.

Η κυρα-Λένη, αντίθετα, με το μαύρο, χαμηλωμένο μέχρι τα μάτια μαντίλι, το χαρακωμένο με βαθιές ρυτίδες πρόσωπο, τα τραχιά και ροζιασμένα της χέρια (σ. 43), συμβαδίζει με το «σκηνικό» της αφήγησης, προβάλλοντας την αυθεντικότητα και την χαρακτηρολογική αντίθεσή της με την παράξενη «Γαλλίδα». Το ίδιο συμβαίνει και με τα πρόσωπα της Κορτέσας και της Λέας στο *Κρίμα κι άδικο*, της Βίργως και της Ανάστως στο *Παραράδιασμα*. Στους χαρακτήρες της Λέας και της Βίργως η αστική προέλευση και η ιδεολογία τους δηλώνεται από το μοντέρνο ντύσιμο, τα καλοβαμμένα μαλλιά και το αρυτίδιαστο πρόσωπο, χαρακτηριστικά που αντιβαίνουν στις ταλαιπωρημένες, παραδοσιακές φυσιολογίες της Κορτέσας και της Ανάστως.

Η διαφοροποίηση, όμως, των προαναφερόμενων χαρακτήρων σε ό,τι αφορά την εξωτερική τους εμφάνιση δεν εστιάζεται αποκλειστικά στην προσωπικότητα και στην ιδιαίτερη καταγωγή τους, αλλά, έμμεσα, και στην κοινωνικο-οικονομική τους κατάσταση. Αυτό γίνεται εμφανέστερο σε άλλα πρόσωπα, των οποίων τα ενδυματολογικά στοιχεία σε συνδυασμό με το χωρο-χρονικό πλαίσιο της αφήγησης, μαρτυρούν άμεσα το κοινωνικό και οικονομικό τους υπόβαθρο, ιδιαίτερα όταν αυτό έχει σχέση με την παρουσία τους στο μυθιστόρημα. Η Ελέν Ντ' Ενερβίλ στη *Νινέτ*, λόγου χάρη, της οποίας δε γνωρίζουμε πολλά στοιχεία της ζωής και του εσωτερικού της κόσμου, δε θα μπορούσε να ολοκληρωθεί ως επιβλητική μορφή μιας μητριαρχικής αποικιοκρατικής οικογένειας, αν δε δινόταν η εξωτερική περιγραφή



της. Τα χρυσά φασαμέν με την αλυσίδα που κρέμονται από το λαιμό της, τα ολόασπρα μαλλιά, το λεπτό μπαστούνακι με την ασημένια χειρολαβή, τα μαύρα ρούχα και η φαρδιά βελούδινη κορδέλα γύρω από το λαιμό (σ. 173-174) αποκαλύπτουν την αριστοκρατική καταγωγή και την ισχυρή και υπολογίσιμη παρουσία της στην οικογένεια. Το ίδιο συμβαίνει και με άλλους χαρακτήρες, κυρίως επίτεδους και ημι-σφαιρικούς, των οποίων η κοινωνική καταγωγή και θέση λειτουργεί εμφατικά ή αιτιακά για συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της προσωπικότητάς τους που δεν περιγράφονται επαρκώς στην αφήγηση. Η οικονομική ευρωστία της Πόπης στα *Στενά παπούτσια*, στην οποία οφείλεται ο κακότεροπος χαρακτήρας της και η ποικιλόμορφη διαφοροποίησή της από τα υπόλοιπα παιδιά του χωριού, δηλώνεται με τα χρυσαφικά που φοράει στο πανηγύρι (σ. 121). Η φτώχεια, η ταπεινή κοινωνική προέλευση του Περικλή στο *Όταν ο ήλιος...* και ο αγώνας του για να ξεφύγει από αυτή υπογραμμίζονται από το μπαλωμένο παντελόνι, τις λιωμένες σόλες και τη ζήλια που αισθάνεται για τον καλοντυμένο ξάδερφο της Ζωής (σ. 45). Η απόμακρη και ψυχρή φυσιογνωμία της Ψαροπούλη στο *Ζουμ* τονίζεται από τη στητή, αρχοντική της μορφή (σ. 18). Η αστική καταγωγή, η σεβάσμια φιγούρα και ο τίτλος του «κύριου καθηγητή», που αποδίδεται με θαυμασμό στο Σωκράτη στα *Στενά παπούτσια* ανακύπτουν μέσα από μία και μόνο φυσιογνωμική του περιγραφή:

«Ήταν ψηλός, πενήντα πέντε χρονών, φαλακρός. Ομορφάνθρωπος, έλεγαν οι Βαγιάτες. Κύριος με τα όλα του. Φορούσε άσπρο κουκουλάτικο κοστούμι, έβγαζε το σακάκι και τη γραβάτα μόνο σαν έκανε πολλή ζέστη ή όταν κατέβαινε στην ακροθαλασσιά. Άλλωνε το μαντίλι του πάνω σε μια πέτρα, καθόταν προσεκτικά και μας κοίταζε να παίζουμε με τα κύματα. Φορούσε πάντα ένα ψαθάκι με μια ιδρωμένη κορδέλα. Το δέρμα του ήταν άσπρο, ευαίσθητο και το πρόσωπό του φούντωνε, κοκκινίζει μόλις το 'βλεπε ο ήλιος». (σ. 25-26)

Η ύπαρξη προσώπων που, όπως διαφαίνεται από τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, βρίσκονται σε συνεχή αντιπαράθεση και σύγκρουση, φύσει και θέσει, με κάποια άλλα, μάς οδήγησε στον εντοπισμό και μιας άλλης πτυχής της λειτουργίας της εξωτερικής περιγραφής των χαρακτήρων στη Ζωρζ Σαρή. Τα εξωτερικά ή χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων προσώπων σχετίζονται αλληλεπιδραστικά με τα εσωτερικά χαρακτηριστικά τους, καθώς στοιχεία του χαρακτήρα τους απορρέουν από την εμφάνισή τους. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή της Ειρήνης ή Ρενέ, η οποία δίνει την αίσθηση ότι σχεδόν αποκλειστικός λόγος της ύπαρξής της είναι να υπογραμμίζει τον αντικρουόμενο προς αυτή πρωταγωνιστικό χαρακτήρα της Ζωής ή





Ζωρζ. Η αίσθηση αυτή μεταφέρεται και στα εξωτερικά χαρακτηριστικά της, τα οποία την επιβεβαιώνουν. Η ομορφιά της Ζωής, με το λείο, στιλπνό δέρμα και τα έντονα μάτια στο χρώμα του μελιού, που την κάνουν να περηφανεύεται και να έχει μεγάλη ιδέα για τον εαυτό της, αντιπαρατίθεται με την εμφάνιση της Ειρήνης ή Ρενέ, της οποίας η ώριμη και με πολλά πνευματικά ενδιαφέροντα προσωπικότητα αποτυπώνεται ή πιθανόν διαμορφώνεται από το λίγο αλλήθωρο βλέμμα της, κρυμμένο πίσω από τα γυαλιά, την πλακουτσωτή της μύτη και το σημαδεμένο από τα σπυράκια πρόσωπό της.

Η διαμόρφωση του χαρακτήρα κάποιων πλασματικών προσώπων εξαιτίας ορισμένων φυσικών χαρακτηριστικών τους γίνεται πολύ πιο εμφανής σε άλλες περιπτώσεις. Η αναπηρία, λόγου χάρη, του Σέβα στο *Όταν ο ήλιος* ή το ύψος του Νίκου Χαραλαμπίκη στους *Νικητές* αποτελούν φυσιογνωμικά στοιχεία που προκαλούν την εμφάνιση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων τους ή και την ενδυναμώνουν. Ο Σέβα ωριμάζει και γίνεται δυναμικός χάρη στις καταστάσεις με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος, λόγω του ανάπηρου ποδιού του, ενώ ο Νίκος γίνεται δειλός και διστακτικός εξαιτίας της μειονεξίας που αισθάνεται για το ύψος του.

Ένα άλλο στοιχείο που σχετίζεται με την «κατασκευή» των χαρακτήρων και που τονίζεται από την περιγραφή της εξωτερικής τους εμφάνισης, διαμορφώνοντας αλληλένδετες, «ζωντανές» εικόνες στη φαντασία του αναγνώστη, είναι η εξέλιξή τους, η οποία οφείλεται είτε στη φυσική πάροδο του χρόνου είτε σε ορισμένες καταστάσεις. Η επίδραση ιστορικών και πολιτικών συνθηκών, για παράδειγμα, στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και στη συμπεριφορά των προσώπων, όπως και των συνεπειών τους, της εξαθλίωσης, της πείνας και του φόβου, δεν μπορούν να αποτυπωθούν ολοκληρωμένα αν απουσιάζει η φυσιογνωμική περιγραφή τους. Η αλλαγή που συντελείται στον εσωτερικό τους κόσμο και τα νέα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που προκύπτουν οξύνονται από τις λεπτομερείς αναφορές στο πρόσωπο, στο σώμα και στα ενδύματά τους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, ο Σωκράτης, η Έμμα, η Ελένη και η Αννούλα, στην Κατοχή, η κυρα-Μαρία στον Εμφύλιο, ο Δημήτρης Μαλέρης στη Δικτατορία. Ο Σωκράτης αδυνατίζει πολύ, τα ρούχα και τα παπούτσια του είναι φθαρμένα, το πρόσωπό του χλωμό και αζύριστο, η περήφανη όψη του κύριου καθηγητή χάνεται και τη θέση του παίρνει ένα δυστυχισμένο ανθρωπάκι (*Όταν ο ήλιος...* σ. 162, 225-226, *Κόκκινη κλωστή δεμένη...* σ. 91). Το ίδιο συμβαίνει και με την Έμμα, της οποίας ο εύθραυστος ψυχισμός και η αδιαφορία της



για την προσωπική της υγεία καθίστανται εμφανέστερα από την περιγραφή της μέσα από την προοπτική της Ζωής:

«Αυτή η μικροκαμωμένη γυναίκα που στέκεται στο άνοιγμα της πόρτας, να 'ναι η μητέρα μου; Αχτένιστη, τ' άσπρα της μαλλιά έχουν κιτρινίσει, κρατάει το μαύρο σάλι της, θα το 'χε ρίξει στο 'κεφάλι. Μου έρχεται να ουρλιάξω: τι μου την κάνετε την όμορφη Παναγιά μου; Παράξενο, πρώτη φορά το προσέχω, μίκρυναν τα χέλια της. Δυο ίσες αναιμικές γραμμές κλείνουν το στόμα της». (Όταν ο ήλιος... σ. 115)

Εικόνα εξαθλίωσης εμφανίζει και ο Δημήτρης όταν παρουσιάζεται κρατούμενος στην ΕΣΑ. Το όμορφο, ηλιοκαμένο και χαμογελαστό του πρόσωπο γεμίζει πυκνά, σκούρα γένια και μουστάκια, ενώ τα ωραία και ακριβά του ρούχα αντικαθίστανται από ένα φαρδύ, ξεσκισμένο σακάκι (*Τα γενέθλια*, σ. 30-31, 67).

Εντελώς διαφορετικές είναι οι επιδράσεις από τα γεγονότα που υφίστανται άλλα πρόσωπα και που αντικατοπτρίζονται στην εμφάνισή τους. Η αδύνατη και ανόρεκτη Αννούλα παχαίνει και δυναμώνει στη φυλακή, καθώς η ζωή της αποκτά νόημα (Όταν ο ήλιος..., σ. 199-200), η Ελένη αδυνατίζει και ομορφαίνει συμμετέχοντας στις διαμαρτυρίες του Λαυρίου (Όταν ο ήλιος..., σ. 130-131) και η κυρα-Μαρία αποκτά επιβλητική μορφή, με αδύνατο και κουρασμένο αλλά λαμπερό πρόσωπο, όταν, εκπροσωπώντας τους ασθενείς της Αγίας Όλγας, αντιστέκεται στους Άγγλους (Οι νικητές, σ. 155).

Το στοιχείο της ηλικιακής ανάπτυξης αποτυπώνεται λιγότερο συχνά στην όψη των χαρακτήρων σε συνάρτηση με συγκεκριμένες καταστάσεις. Τα πρόσωπα που φέρουν τα εξωτερικά γνωρίσματα της φυσιολογικής εξέλιξής τους (τρία στον αριθμό) είναι σφαιρικά και παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο, καθώς μεγάλο χρονικό διάστημα της ζωής τους αποτελεί το θεματικό επίκεντρο του μυθιστορήματος. Κλασική είναι η περίπτωση της Νινέτ, η οποία, ως πρωταγωνίστρια σε μυθιστόρημα εξέλιξης, παρουσιάζεται με αναφορές στη μορφή της σε διάφορα στάδια της πορείας της προς την ενηλικίωση. Η ζωηρή παιδική της ηλικία αντικατοπτρίζεται στη γρατσουνισμένη και ιδρωμένη εμφάνισή της (σ. 81), στα ξεσκισμένα ρούχα, στο αναμαλλιασμένο κέφαλι (σ. 123), καθώς και στο λασπωμένο, καλό, από ροζ οργαντίνα φόρεμά της (σ. 106). Στο επόμενο στάδιο της ζωής της, ως οικότροφος στις καλόγριες στο Παρίσι, η Νινέτ περιγράφεται με τη στολή του σχολείου της (σ. 170) και με κάποιες λεπτομέρειες που δηλώνουν το εφηβικό στάδιο, το οποίο διανύει. Τα παπούτσια με το



τακουνάκι που της αγοράζει ο θεός της (σ. 167), η γυαλάδα στα βλέφαρα, το άρωμα πίσω από το αυτί και τα δαχτυλιδάκια που φοράνε οι συμμαθήτριές της (σ. 170) υπογραμμίζουν το πέρασμα του χρόνου, που στην προκειμένη περίπτωση γίνεται αισθητό μόνο από τις αναφορές σε ενδυματολογικά και καλλωπιστικά χαρακτηριστικά. Το τέλος της μυθοπλαστικής διαδρομής της Νινέτ, που ορίζεται από το γάμο της, αποτυπώνεται στην αρχή της τελευταίας ενότητας του μυθιστορήματος, και πάλι μέσα από την εξωτερική περιγραφή της. Μετά από μια χρονική έλλειψη, ο αναγνώστης εισάγεται στο τελευταίο κεφάλαιο του έργου, με την εικόνα της Νινέτ ντυμένης νύφη (σ. 249-250). Με το συγκεκριμένο τρόπο, η συγγραφέας όχι μόνο σηματοδοτεί την ολοκλήρωση του κύκλου της Νινέτ, αλλά χρησιμοποιεί συνειδητά τις ενδυματολογικές λεπτομέρειες για να προκαλέσει το στοιχείο της έκπληξης στους αναγνώστες της.

Ανάλογη εξωτερική περιγραφή των σταδίων ενηλικίωσής της εμφανίζει και η Ανάστω στο *Παραράδιασμα*. Τα χαρακτηριστικά της Ανάστω (ενδυματολογικά περισσότερο και όχι φυσιολογικά), συμβαδίζουν με την ηλικιακή της εξέλιξη και συχνά ομοιάζουν στο είδος με αυτά της Νινέτ, με μόνη διαφοροποίηση τις λεπτομέρειες που δηλώνουν την καταγωγή των δύο προσώπων. Έτσι, η παιδική ηλικία της Ανάστω εντυπώνεται στην περιγραφή της καλής ενδυμασίας της στα έκτα της γενέθλια (φόρεμα από την ανθρωπιστική βοήθεια από την Αμερική, κόκκινος φιώγκος στα μαλλιά, σ. 23-24) και στην αλατζαδένια ποδιά του σχολείου στην Α' τάξη του Δημοτικού (σ. 33, 35). Η ενηλικίωσή της τονίζεται στο γάμο του αδερφού της με τα ξέπλεκα, ριγμένα στους ώμους μαλλιά της και το τακούνι στο παπούτσι, που, όπως φαίνεται, αποτελεί βασικό ενδυματολογικό χαρακτηριστικό της γυναικείας ωρίμανσης. Το τέλος της περιγραφόμενης πορείας της Ανάστω, ωστόσο, δεν επέρχεται με την περιγραφή της νυφικής της ενδυμασίας (φλουριά στο μέτωπο, σ. 127), όπως στη Νινέτ. Η ολοκλήρωση της παρουσίας της, σε ό,τι αφορά στα εξωτερικά της, τουλάχιστον, χαρακτηριστικά, πραγματοποιείται με το βίαιο κόψιμο της κοτσίδας της από τον άντρα της. Η κοτσίδα της Ανάστω αποτελούσε βασικό στοιχείο της εμφάνισής της από την παιδική της ηλικία μέχρι το παρόν της αφήγησης, δηλώνοντας έμμεσα τη σταθερότητα των γνωρισμάτων της προσωπικότητάς της και της προσωπικής της πορείας στο χρόνο. Η απότομη αλλαγή στην εμφάνισή της, πιθανόν, προοικονομεί και μια νέα αρχή στη ζωή της, με την οποία τελειώνει το μυθιστόρημα.



Σε σύγκριση με τους δύο προαναφερόμενους χαρακτήρες, συνοπτικότερη είναι η περιγραφή των εξωτερικών χαρακτηριστικών της Άννας στα *Γενέθλια* αναφορικά με τη μετάβασή της από την παιδική στη νεανική ηλικία. Η είσοδος της Άννας στην εφηβεία και η ωρίμανσή της τονίζεται από τις ενδυματολογικές επιλογές της και την άποψη που αναπτύσσει γύρω απ' αυτές. Η αποδοκιμασία της για το φόρεμα και το χτένισμα των μαλλιών που σχεδόν της επιβάλλει η μητέρα της, καθώς και η εμμονή της στο ξεθωριασμένο της τζιν και στα σγουρά ατίθασα μαλλιά της (σ. 171), υποδηλώνουν τη διάθεση ανεξαρτητοποίησης και διαμόρφωσης της δικής της προσωπικότητας. Ταυτόχρονα, η κριτική, που ασκεί προς τη μητέρα της για το τυποποιημένο, σύμφωνα με τα αστικά πρότυπα του Κολωνακίου, στιλ της καταδεικνύει και μια άλλη πτυχή της λειτουργίας των περιγραφόμενων εξωτερικών χαρακτηριστικών. Το χάσμα των γενεών και η πολύπλευρη σύγκρουση των νέων με τους γονείς τους αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο στην εμφάνισή τους. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η μητέρα της Άννας, έχοντας τα δικά της πρότυπα, μιας άλλης εποχής, προσπαθεί να πείσει την κόρη της να συμβαδίσει με αυτά και να μην παρασύρεται από τις τάσεις της μόδας, οι οποίες την καθιστούν απρόσωπο μέρος ενός συνόλου. Το ίδιο συμβαίνει και με τη μητέρα της Ρέας στο *Ψέμα* (σ. 79-81), η οποία, επίσης, δυσκολεύεται να κατανοήσει τις ενδυματολογικές προτιμήσεις της κόρης της, που θέλει να ντύνεται όπως όλες οι συνομήλικες του περίγυρού της.

Και στα δύο προαναφερόμενα περιστατικά, εκτός από τη διαφορά των ηλικιών, που προεκτείνεται έως και στο θέμα της ενδυμασίας και τονίζεται από αυτή, εκφράζονται συγκεκριμένες στάσεις και απόψεις σε ό,τι αφορά την εξωτερική εμφάνιση και τη συσχέτισή της με την προσωπικότητα κάθε ατόμου. Οι δύο μητέρες τονίζουν στις κόρες τους την ανάγκη να διαμορφώσουν τη δική τους προσωπικότητα, χωρίς να παρασύρονται άκριτα από την εποχή και τους συνομήλικούς τους. Η ίδια άποψη υποδηλώνεται και από την προσωπικότητα του Αλέξη στο *Ψέμα*, ο οποίος δεν ενδιαφέρεται για το ντύσιμο, καθώς, όπως χαρακτηριστικά λέει η φίλη του η Σόφη, «Ο Αλέξης έχει προσωπικότητα. Δε χρειάζεται γραβάτες και έξαλλα πουκάμισα για να ξεχωρίζω» (σ. 82). Στη συνέχεια της αφήγησης και ο ίδιος επιβεβαιώνει τη στάση αυτή μέσα από τη συζήτηση με τη μητέρα και την αδερφή του:

«Ο Αλέξης, με γεμάτο στόμα, της είπε:

-Εσείς οι κυρίες, όσο μεγαλώνετε, τόσο και πιο πολύ φροντίζεται την ομορφιά σας. Προς τι τα κάλλη;

Φάε όσο θες κι ως παχύνεις...-Η Λίνα δε συμφώνησε με τον αδερφό της:



-Μην τον ακούς, μαμά. Εγώ σε θέλω λεπτή και όμορφη. Κάνε διαίτα.

Ο Αλέξης, που σχεδόν είχε αδειάσει το πιάτο του, της είπε με σοβαρό ύφος:

-Γιατί είσαι ακόμη μικρή και δεν έχεις καταλάβει πως η αληθινή ομορφιά είναι στη σκέψη, στην καρδιά του ανθρώπου κι όχι στην εμφάνισή του». (σ. 116)

Γίνεται, λοιπόν, φανερό πως η συγκεκριμένη άποψη για την εξωτερική εμφάνιση και τη σχέση της με τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου επαναλαμβάνεται, όπου η περίπτωση το επιτρέπει, από ποικίλους χαρακτήρες. Η διαπίστωση αυτή μας οδηγεί στη σκέψη πως, πιθανόν, η συγγραφέας επιλέγει τον εύσημο αυτό τρόπο για να διατυπώσει έμμεσα τις προσωπικές της πεποιθήσεις σχετικά με τη σημασία που συχνά δίνεται στα εξωτερικά χαρακτηριστικά των ατόμων, προσδίδοντας ταυτόχρονα στοιχεία αληθοφάνειας στους χαρακτήρες της.

Η διείσδυση των προσωπικών, πιθανόν ασύνειδων, εντυπώσεων και προτιμήσεων, εξάλλου, της Ζωρζ Σαρή είναι ορατή και σε άλλα σημεία της εξωτερικής περιγραφής των προσώπων. Τα επαναλαμβανόμενα, διακειμενικά, εμφανισιακά χαρακτηριστικά διαφορετικών προσώπων, τα οποία, αναδεικνύουν μια σταθερή ιδιότητα στο χαρακτήρα τους, γίνεται φανερό πως προκύπτουν από τις υποκειμενικές εμπειρίες, προκαταλήψεις, επιθυμίες ή και φόβους της συγγραφέα.<sup>40</sup> Τα στοιχεία αυτά είναι συγκεκριμένα και αποδίδονται σε χαρακτήρες που εμφανίζουν επίσης συγκεκριμένα γνωρίσματα στην προσωπικότητά τους.<sup>41</sup> Πιο αναλυτικά, ο συντηρητισμός και η αυστηρότητα ενός προσώπου υπογραμμίζεται από τα μαύρα ρούχα (π.χ. κυρία Ερασμία στο *Ε.Π.* [σ. 18], θεία Καλλιόπη στα *Χέγια* [σ. 12-13]) και τα γυαλιά μυωπίας (π.χ. θεία Καλλιόπη στα *Χέγια* [σ. 12-13], Μαριάνθη στη *Νινέτ* [σ.75],

<sup>40</sup> Το θέμα αυτό θίγει ο Thomas Docherty, στο *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction* (ό.π., σ. 38-39), όταν αναφέρεται στο πώς περιγράφουμε στη σκέψη μας τους μυθικούς χαρακτήρες. Ο Docherty ισχυρίζεται πως τους μυθικούς χαρακτήρες τους περιγράφουμε εμφανισιακά όχι βάσει της αντικειμενικής τους εμφάνισης, αλλά όπως παραμορφώνονται από τους υποκειμενικούς μας φόβους, από τις επιθυμίες μας ή από το μίσος μας για άλλους χαρακτήρες. Τους περιγράφουμε με τέτοιο τρόπο, ώστε να δείξουμε την επίδρασή τους πάνω μας, το πώς αισθανόμαστε όταν τους προσλαμβάνουμε.

Εντοπίζοντας στα μυθιστορήματα της Ζωρζ Σαρή κάποια επανερχόμενα φυσιολογικά χαρακτηριστικά, που περιγράφουν ίδια ή παρόμοια στοιχεία της προσωπικότητας των χαρακτήρων της, θεωρήσαμε πως και στην προκειμένη περίπτωση ισχύει η θέση του Thomas Docherty, που, κατά την άποψή μας, έχει γενικότερη ισχύ.

<sup>41</sup> Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειώσουμε πως στην καταγραφή και ανάλυση των συγκεκριμένων χαρακτηριστικών δε συμπεριλάβαμε όσα αναφέρονται σε χαρακτήρες που δεν περιλαμβάνονται στο υλικό μας, όπως αυτό διαμορφώθηκε με βάση τα αρχικά μας κριτήρια. Ωστόσο και σε αυτούς έχουν παρατηρηθεί επαναλαμβανόμενα εξωτερικά χαρακτηριστικά, δηλωτικά της προσωπικότητάς τους. Το βαμμένο και συχνά κακοβαμμένο ξανθό ή κόκκινο μαλλί, για παράδειγμα, αποδίδεται σε κάποιους γυναικείους χαρακτήρες που λειτουργούν συμφεροντολογικά, χαρακτηρίζονται από κακία και είναι αντιπαθείς. Το ίδιο συμβαίνει με τα πολύχρωμα και εκκεντρικά ρούχα ή το έντονο μακιγιάζ. Επίσης, χαρακτηριστική είναι η εικόνα των παλάδων, που δεν είναι συμπαθείς, φοράνε λερωμένα ράσα και τα μαλλιά τους είναι πιασμένα σε κοτσάκι, «σαν κφετεδάκυ».



Γιώργος Ευαγγέλου στο *Ψέμα* [σ. 10]). Τα γυαλιά, σε άλλες περιπτώσεις, δηλώνουν την πνευματικότητα, τον ορθολογισμό, τη γνώση ή την ωριμότητα κάποιου, προσδίδοντάς του κύρος. Έτσι, ο Σωκράτης, η Ειρήνη ή Ρενέ και ο Άγγελος αποτελούν πρόσωπα που φορούν γυαλιά και διαθέτουν πολλές γνώσεις, ενώ η Έμμα και ο Αλέξης, που επίσης φορούν μυωπικά γυαλιά, ξεχωρίζουν για τον ορθολογισμό και την ωριμότητά και τους.

Ένα άλλο στοιχείο που επανέρχεται σε παιδικά πρόσωπα και αποτυπώνεται στην εμφάνισή τους είναι η ζωηρότητα και η ζωντάνια. Με ανακατωμένα, ξεχτενιστά μαλλιά, ξαναμμένο πρόσωπο, σκισμένα ή σκονισμένα ρούχα, περιγράφονται η Λίνα (*Το ψέμα*, σ. 114), η Άννα Παυλίδη (σ. 148) και η Νινέτ (σ. 81), παιδιά ζωηρά, έξυπνα και κινητικά. Επίσης, το προοδευτικό πνεύμα και η αντισυμβατική ιδεολογία υποδηλώνονται σε γυναικείους, συγκεκριμένα, χαρακτήρες (Νόρα και Ειρήνη στα *Χέγια*, σ. 190 και 113 αντίστοιχα) με μακρύ, φαρδύ, ανάλαφρο ρούχο, ινδιάνικο, που παραπέμπει σε εμφάνιση συγκεκριμένων εποχών, έντονα φορτισμένων ιδεολογικά.

Ολοκληρώνοντας την καταγραφή και ανάλυση των εξωτερικών χαρακτηριστικών των πλασματικών προσώπων, διαπιστώνουμε ότι, όπως γίνεται φανερό, η Ζωρζ Σαρρή δίνει έμφαση στην περιγραφή τους. Η εύστοχη χρήση ποικίλων λεπτομερειών που σχετίζονται με την εξωτερική εμφάνιση των προσώπων αυτών αναδεικνύει την αιτιακή σχέση που διέπει τον εξωτερικό και τον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων της, με αποτέλεσμα να λειτουργεί ως αυτόνομο σημασιολογικό σύστημα για τη δόμηση της προσωπικότητάς τους. Το συγκεκριμένο σύστημα κάποιες φορές συμπληρώνει και επικυρώνει τα χαρακτηριστικά που έχουν ήδη διατυπωθεί από τον αφηγητή, τα άλλα πρόσωπα ή και τον ίδιο το χαρακτήρα, ενώ άλλοτε, για να μπορέσει να αποδώσει τα επιδιωκόμενα νοήματα, απαιτεί την ενεργή συμμετοχή του αναγνώστη στην εξαγωγή συμπερασμάτων. Με τον τρόπο αυτό ο λογοτεχνικός χαρακτήρας αναδομείται από τον αναγνώστη, όπως ισχυρίζεται και ο Chatman και η εξωτερική περιγραφή του εντάσσεται στα πλαίσια της «συμπερασματικής περιγραφής» (*conjectural description*), όπως έχει διατυπωθεί απ' τον Booth<sup>42</sup>. Ο αναγνώστης όχι μόνο αναπλάθει τη «ζωντανή» εικόνα των ηρώων, αλλά ταυτόχρονα προβαίνει σε προσωπικές διαπιστώσεις για την ποιότητα του χαρακτήρα και την εξέλιξή του. Μέσα από το έμμεσο αυτό είδος περιγραφής οι χαρακτήρες εμπλουτίζονται συνεχώς στη διάρκεια της αφήγησης και ο αναγνώστης αναπτύσσει

<sup>42</sup> Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, ό.π., σ. 184.



υποκειμενική άποψη γι' αυτούς, γεγονός που στοιχειοθετεί τον τρόπο λειτουργίας της περιγραφής ως φαινομενολογικής διαδικασίας, όπως αυτή νοείται από τους σύγχρονους ρεαλιστές<sup>43</sup>.

#### 6.4 Το παρελθόν των χαρακτήρων

Οι χαρακτήρες στα έργα της Ζωρζ Σαρή πολύ συχνά παρουσιάζονται μέσα από σύντομες ή μακροσκελείς αναφορές στο παρελθόν τους, είτε αυτό είναι πολύ πρόσφατο σε σχέση με το παρόν της αφήγησης είτε είναι πολύ μακρινό. Τα περισσότερα μυθοπλαστικά πρόσωπα διαθέτουν παρελθόν, η ύπαρξη του οποίου επιφέρει ποικίλα αποτελέσματα στο χαρακτηρισμό και στη ρεαλιστική παράστασή τους. Η μοναδική κατηγορία χαρακτήρων στην οποία τα περισσότερα πρόσωπα δε διαθέτουν αναφορές στην προίστορία τους είναι η κατηγορία των επίπεδων χαρακτήρων<sup>44</sup>. Το γεγονός αυτό, όπως είναι φυσικό, γίνεται ιδιαίτερα αισθητό στα πρόσωπα που εμφανίζουν πολύ λίγα, διάσπαρτα χαρακτηριστικά, παρ' όλο που και σε αυτά παρατηρούνται κάποιες εξαιρέσεις.

Η έντονη παρουσία του παρελθόντος στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων δηλώνει την έμφαση που δίνει η συγγραφέας στο συγκεκριμένο παράγοντα, ακολουθώντας εν μέρει τις τεχνικές του κλασικού ρεαλισμού. Τα στοιχεία του παρελθόντος εμφανίζουν ποικίλες λειτουργίες, οι οποίες διαφοροποιούνται ανάλογα με το επιδιωκόμενο (συνειδητά ή ασυνείδητα) αποτέλεσμα. Ένα από τα στοιχεία που προκύπτουν από το παρελθόν των προσώπων είναι η ολοκλήρωσή τους μέσα από την παρουσίαση χαρακτηριστικών και πτυχών της ζωής τους που δε δίνονται στο αφηγηματικό παρόν. Τα χαρακτηριστικά αυτά, κάποιες φορές, δεν έχουν άμεση σχέση με την αφηγούμενη ιστορία ή/και δράση, αλλά απλώς συμπληρώνουν την εικόνα των χαρακτήρων, προσδίδοντάς τους ποικιλία χαρακτηριστικών. Παραδείγματα τέτοιων προσώπων αποτελούν η Ελέν ντ' Ενερβίλ στη *Νινέτ* (σ. 173, 177, 207-208, 217-218), η Ελευθερία στο *Ψέμα* (σ. 41), η Κορτέσα στο *Κρίμα κι άδικο*, ο Νίκος Χαραλαμπίκης στους *Νικητές* και πολλά άλλα ακόμη. Στα δύο τελευταία, μάλιστα, πρόσωπα

<sup>43</sup> Thérèse Docherty, *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction*, ό.π., σ. 42.

<sup>44</sup> Πρέπει να σημειώσουμε πως ακόμη και εδώ η διαφορά μεταξύ των χαρακτήρων που δε διαθέτουν παρελθόν και αυτών που διαθέτουν είναι πολύ μικρή.



αποδίδονται σημαντικά χαρακτηριστικά, τα οποία δε θα γνωρίζαμε αν δεν υπήρχε η αναφορά στο παρελθόν τους. Η δειλία και η πολιτική αδιαφορία του Νίκου, καθώς και η σύνεση, η αποφασιστικότητα, ο δυναμισμός και η καλή σχέση της Κορτέσας με τον άντρα της, αποκαλύπτονται μόνο από την αφήγηση προτερόχρονων γεγονότων:

«Στην Αθήνα είχε έρθει να σπουδάσει γιατρός. Δεν του άρεσε η πολιτική και ποτέ δε δέχτηκε να μπει στην αντίσταση, δεν ήθελε ν' ανήκει σε καμιά παράταξη. Είχε φίλους ΕΑΜίτες, νοιαζόταν γι' αυτούς, ανησυχούσε, πολλές φορές τους άκουγε να συζητάνε, να φανατίζονται. Ξύπνια παιδιά. Όταν έβγαναν στους δρόμους και διαδήλωναν, αυτός καθόταν στο δωμάτιό του, σε μια πανσιόν της οδού Σόλωνος, και μελετούσε. Φοβόταν; Δεν ξέρει ν' απαντήσει.

(...)

Μια φορά μάλιστα τον κατάφερε να πάει στο μεγάλο συλλαλητήριο, τότε που η Αθήνα είχε κατέβει σύψυχη και αντιμετώπισε άοπλη τα γερμανικά τανκς. Εκείνη τη μέρα δε φοβήθηκε. Όλος αυτός ο κόσμος που τραγουδούσε σαν να 'ταν πανηγύρι, του 'δινε σγουριά. Φώναζε μαζί τους, η φωνή του βράχιασε. Όμως την άλλη μέρα το 'χε κιόλας μετανιώσει. Σκέφτηκε ψύχραμα κι ορκίστηκε πως ποτέ, μα ποτέ πια δε θα ξαναπήγαινε σε τέτοιες εκδηλώσεις. 'Δεν είμαστε εμείς ικανοί να διώξουμε μόνοι, με τα λιανοντούφεκά μας, τους Γερμανούς. Οι σύμμαχοι θα τα καταφέρουν. Η Ελλάδα θα χρειαστεί αύριο επιστήμονες'. Αυτό πίστευε τότε, αυτό εξακολουθεί να πιστεύει σήμερα. Ζούσε δίχως έγνοιες». (Οι νιοπέες, σ. 64-65)

«...Η μάνα της δεν την άφηνε ούτε εκδρομή να πάει με το σχολείο. Ε και ξεπόρτιζε, την καταχέριζε, ενώ ο πατέρας της, άνθρωπος αγαθός, δεν είχε ποτέ σηκώσει χέρι πάνω της. Η Κορτέσα δεν ήταν καμιά σουρτούκω, καμιά ελαφρόμυαλη. Το δημοτικό το 'χε βγάλει με άριστα κι ήθελε να συνεχίσει τα γράμματα, γιατί τ' αγαπούσε. Η μάνα της όμως την κράτησε στο σπίτι. Έλεγε πως τα σχολεία δεν είναι για γυναίκες. Οι γυναίκες παντρεύονται, φτιάχνουν οικογένεια... Ήταν κακιά; Ήταν κουτή; Ό,τι και να 'ταν, δεν της το συγχώρεσε ποτέ. Κοντά της ένωθε φυλακισμένη.

...Όταν ο Ηλίας, περαστικός από το Σοφικό, της φανερώθηκε, είπε αμέσως το 'ναι'. Το 'αλλού' θα 'ταν καλύτερο από το 'εδώ'.

(...)

Πρώτη φορά ένας άντρας της έκανε ερωτική εξομολόγηση, κι αυτός ήταν ο άντρας της... Ήταν καλός άνθρωπος, καλός σαν τον πατέρα της... Τον έχασε άδικα και ξαφνικά. Πήγε στου Κυριάκη, να φτιάξει την κουζίνα, κι έμεινε στον τόπο. Ηλεκτροπληξία. Τον θρήνησε κι έλεγε πως δε θα στερέψει το δάκρυ της. Όμως η ζωή άλλα λέει. Θεε, δε θεε, σε τραβάει μπροστά. Είχε δυο παιδιά ν' αναθρέψει, η σύνταξη δεν έφτανε και, για να τα φέρει βόλτα, πήγαινε στο ξένο μεροκάματο». (Κρίμα κι άδικο, σ. 48-50)

Το ίδιο συμβαίνει και με την Ελένη στο Όταν ο ήλιος..., της οποίας η ζωή περιγράφεται από την παιδική της ηλικία μέχρι το παρόν της αφήγησης σε μία παράγραφο (σ. 130-131), με το Δημήτρη στο Κρίμα κι άδικο, για τον οποίο μαθαίνουμε την αγάπη του στα γράμματα και τη φιλοδοξία του να γίνει δάσκαλος

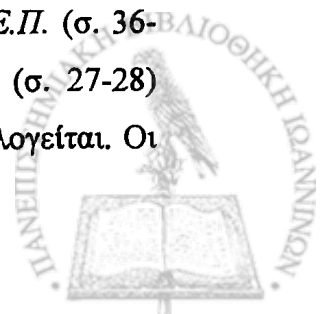




μέσα από μια σύντομη αναφορά στο παρελθόν του, με το Λεωνίδα Κλεώπα και τη Ναταλία Βελή στο *Ζουμ* (σ. 59-60 και 60-61 αντίστοιχα) και με την Ηλέκτρα στους *Νικητές* (σ. 131-132). Σε αυτές τις περιπτώσεις τα μοναδικά στοιχεία που μαθαίνουμε για τους συγκεκριμένους χαρακτήρες προκύπτουν μέσα από την περιεκτική αναφορά που γίνεται στη μέχρι τότε ζωή τους. Οι αναφορές αυτές δεν έχουν σχέση με την πλοκή, αλλά δίνουν περιληπτικά το προφίλ των προσώπων, το οποίο ουσιαστικά τους προσδίδει την αίσθηση της προσωπικότητας. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στους χαρακτήρες του *Ζουμ*, οι οποίοι δε διαθέτουν άλλα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και επαρκή στοιχεία δόμησης του εσωτερικού τους κόσμου στο παρόν της αφήγησης.

Στα έργα της Ζωρζ Σαρή πολλά είναι και τα πρόσωπα που υπάρχουν αποκλειστικά στα πλαίσια του παρελθόντος της αφήγησης, χωρίς καμία εμπλοκή τους στο παρόν. Αυτό συμβαίνει εξαιτίας της επιλογής της συγγραφέα σε ορισμένα μυθιστορήματα να κινείται και να εξελίσσει την ιστορία ανάμεσα σε δύο χρονικά επίπεδα. Έτσι, πρόσωπα, όπως ο Βαγγέλης και η Μαρίκα Σαλίβερου στο *Παραράδιασμα*, η κυρα-Λένη, ο Νίκος, ο Σώζος στα *Στενά παπούτσια* και η Ειρήνη στα *Χέγια*, δεν υφίστανται καν ως χαρακτήρες στο αφηγηματικό παρόν. Βέβαια, στα συγκεκριμένα έργα υπάρχουν και πρόσωπα τα οποία δομούνται και στα δύο χρονικά επίπεδα. Τα πρόσωπα αυτά παίζουν βασικό ρόλο στο μυθιστόρημα και η ζωή τους εξελίσσεται στη διάρκειά του. Η Ανάστω, η Αφρούλα και ο Στράτος στο *Παραράδιασμα*, ο Βλάσης Κλάρας και η Καλλιόπη στα *Χέγια*, αποτελούν πρόσωπα σκιαγραφημένα σε δύο χρονικά επίπεδα, στα οποία παρουσιάζεται σχεδόν συνολικά η μέχρι τότε ζωή τους. Ιδιαίτερη περίπτωση ανάμεσα στα πρόσωπα αυτά αποτελεί ο Παναγιώτης από τα *Στενά παπούτσια*, ο οποίος, παρ' όλο που υπάρχει στο παρόν και στο παρελθόν της αφήγησης, σκιαγραφείται ως προσωπικότητα μόνο στο παρελθόν, καθώς στον παροντικό χρόνο λειτουργεί αποκλειστικά ως αφηγητής και σχολιαστής, χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα.

Μια άλλη λειτουργία του παρελθόντος σε σχέση με τους χαρακτήρες είναι η ερμηνεία της προσωπικότητας ή της συμπεριφοράς τους με βάση γεγονότα που έχουν συμβεί στο πρόσφατο ή πιο μακρινό παρελθόν. Αυτό συμβαίνει συχνά με κάποιους επίπεδους και ημι-σφαιρικούς γυναικείους χαρακτήρες, που εμφανίζονται κακότροποι, αυταρχικοί και ιδιότροποι. Πρόσωπα όπως η Καλλιόπη στα *Χέγια* (σ. 106), η Μαρί Ντατ στη *Νινέτ* (σ. 176-177), η Ερασμία Δελαπόρτα στο *Ε.Π.* (σ. 36-39), η Αμαλία στους *Νικητές* (σ. 46-47) και η Ψαροπούλη στο *Ζουμ* (σ. 27-28) περιγράφονται αρνητικά, αλλά ο κακός χαρακτήρας τους πάντοτε δικαιολογείται. Οι



αιτίες για τη δύστροπη προσωπικότητά τους ποικίλλουν και έγκεινται είτε σε κάποια ατυχία σε σχέση με το γάμο τους είτε στα παιδικά τους χρόνια είτε σε κάποια απογοήτευση που σχετίζεται με την αλλαγή της μέχρι τότε ζωής τους εξαιτίας της προχωρημένης ηλικίας τους.

Η μονοδιάστατη λειτουργία του παρελθόντος στην ερμηνεία παρόμοιων χαρακτηριστικών που διακρίνουν τα προαναφερόμενα πρόσωπα δεν υφίσταται στους σφαιρικούς και σε ορισμένους ημι-σφαιρικούς χαρακτήρες, των οποίων οι παρελθοντικές αναφορές επεξηγούν και διασαφηνίζουν ποικιλία συμπεριφορών. Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν η Χριστίνα και ο Αλέξης στο *Ψέμα*, ο Περικλής και ο Σέβα στο *Όταν ο ήλιος*, ο Δημήτρης στα *Γενέθλια*, η Λέα στο *Κρίμα κι άδικο*, η Αθηνούλα στο *Ε.Π.* Η Χριστίνα αναπτύσσει μια συγκεκριμένη συμπεριφορά στη διάρκεια της αφήγησης, η οποία οφείλεται στο πρόσφατο διαζύγιο των γονιών της και σε γεγονότα που δεν ανήκουν στο παρόν της ιστορίας, αλλά περιγράφονται περιληπτικά σε αυτό. Ο Δημήτρης στην εξέλιξη της πλοκής εμφανίζει άγνωστες μέχρι τότε πτυχές του χαρακτήρα του, δυναμισμό και αγωνιστικότητα, χαρακτηριστικά που συνδέονται άρρηκτα με τα παιδικά και νεανικά του χρόνια, καθώς και με την προσωπικότητα των γονιών του, από τους οποίους ανατράφηκε. Το ίδιο συμβαίνει και με το Σέβα και τον Περικλή, των οποίων επίσης η συνολική προσωπικότητα βασίζεται σε γεγονότα του παρελθόντος, που προκαθορίζουν και σηματοδοτούν το χαρακτήρα και τις πράξεις τους. Τα στερημένα παιδικά χρόνια του Περικλή και ο θαυμασμός του για τους μορφωμένους ανθρώπους του χωριού του προδιαγράφουν την αγωνιστικότητα και την επίμονη προσπάθειά του για ένα καλύτερο μέλλον, ενώ αντίστοιχα η αναπηρία του Σέβα και η ταλαιπωρία που έχει υποστεί από εγχειρήσεις προοικονομούν κατά κάποιο τρόπο την ώριμη προσωπικότητα που επιδεικνύει στο παρόν της αφήγησης. Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί και το παρελθόν της Λέας, της οποίας η μόρφωση, το επάγγελμα και οι εμπειρίες από το θέατρο και τον κινηματογράφο αιτιολογούν τη σύνεση και τον ορθολογισμό που τη διακρίνει, σε σχέση τουλάχιστον με την Κορτέσα.

Μεμονωμένα χαρακτηριστικά που προέρχονται από συγκεκριμένα περιστατικά του παρελθόντος παρουσιάζουν ο Αλέξης και η Αθηνούλα. Ο Αλέξης δε βγάζει βιαστικά συμπεράσματα για ανθρώπους, όπως ο ίδιος ομολογεί, εξαιτίας των όσων συνέβησαν στο πρόσφατο καλοκαίρι του στην Αίγινα. Η ωριμότητα και η κατανόηση που δείχνει στη φίλη του Χριστίνα οφείλεται στα όσα αποκόμισε την περίοδο των καλοκαιρινών διακοπών του, τα οποία ο αναγνώστης πληροφορείται συνοπτικά. Συνοπτικά επίσης

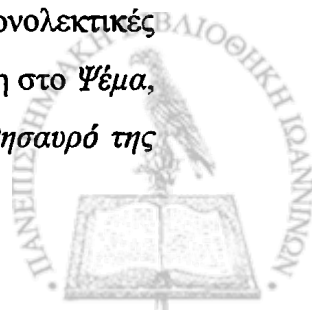


αναφέρεται ο θάνατος της μητέρας της Αθηνούλας, που συνέβη στο παρελθόν, καθώς και η αλλαγή που συντελείται στη ζωή της, η οποία συνεπάγεται την παροξική ψυχαναγκαστική συμπεριφορά της να πατάει πολλές φορές με μελάνι τα γράμματά της.

Γίνεται, λοιπόν, φανερό πως η ερμηνευτική λειτουργία του παρελθόντος στο χαρακτηρισμό των προσώπων βοηθά στη βαθύτερη κατανόηση των χαρακτήρων και ταυτόχρονα προσφέρει μια αιτιακή βάση, έτσι ώστε ακόμη και τα χαρακτηριστικά που αρχικά φαίνονται ασύνδετα και μετέωρα να γίνονται απολύτως πειστικά. Παράλληλα με τη συγκεκριμένη λειτουργία του παρελθόντος, δίνεται έμφαση και σε παροντικά γνωρίσματα μέσα από παλιότερα γεγονότα, που δεν ανήκουν στον ίδιο χρόνο με την αφήγηση. Έτσι, χαρακτηριστικά που αποδίδονται στα μυθοπλαστικά πρόσωπα στο αφηγηματικό παρόν υπογραμμίζονται και επιβεβαιώνονται όταν αποκαλύπτεται πως διέκριναν την προσωπικότητά τους και στο παρελθόν.

Οι χαρακτήρες των οποίων τα γνωρίσματα τονίζονται μέσα από παρελθοντικές αναφορές είναι περιορισμένοι και ανήκουν και στα τρία είδη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα προσώπων των οποίων η συνολική προσωπικότητα παρουσιάζει σταθερότητα και συνέπεια στη διάρκεια του αφηγημένου χρόνου αποτελούν η κυρα-Μαρία στους *Νικητές*, η Νόρα στα *Χέγια* και η Μαριάνθη στη *Νινέτ*. Ο δυναμισμός και η αποφασιστικότητα της κυρα-Μαρίας αποτελούν γνωρίσματα που διέθετε και παλιότερα, όπως προκύπτει από την πάλη της για επιβίωση ως πρόσφυγας από το Αϊβαλί, από τη συμμετοχή της στην Αντίσταση και από τη δύναμη με την οποία προσπάθησε να ξεπεράσει το χαμό του γιου της. Η ίδια σταθερότητα στο χαρακτήρα είναι ορατή τόσο στη Νόρα όσο και στη Μαριάνθη. Η Νόρα εμφανίζεται ορθολογίστρια, προοδευτική και δυναμική, στοιχεία που υπογραμμίζονται από την πρότερη ζωή και τις επιλογές της, ενώ η Μαριάνθη χαρακτηρίζεται από εσωστρέφεια, μοναχικότητα, ιδιοτροπία και έλλειψη διάθεσης να συμβιβαστεί με τις κοινωνικές επιταγές του χώρου και του χρόνου, χαρακτηριστικά που τονίζονται και επιβεβαιώνονται από τα νεανικά της χρόνια στο Αϊβαλί και τη μετέπειτα ζωή της στην Κωνσταντινούπολη και στην Αθήνα.

Εκτός, όμως, από τους χαρακτήρες στους οποίους το παρελθόν λειτουργεί εμφατικά και επιβεβαιωτικά για το σύνολο της προσωπικότητάς τους, υπάρχουν και πρόσωπα των οποίων μεμονωμένα χαρακτηριστικά τονίζονται μέσα από σχεδόν μονολεκτικές αναφορές σε παλιότερα περιστατικά. Έτσι, οι απόλυτες απόψεις του Αλέξη στο *Ψέμα*, οι εγκεφαλικές γνώσεις και η έλλειψη παιδικότητας του Άγγελου στο *Θησαυρό της*



*Βαγίας*, η σοβαρότητα της Αθηνάς στο *Όταν ο ήλιος...* αποτελούν χαρακτηριστικά που, χωρίς εκτεταμένες περιγραφές γεγονότων, επισημαίνεται ότι διέθεταν πριν από την έναρξη του χρόνου της αφήγησης.

Μια άλλη λειτουργία του παρελθόντος, η οποία συμβάλει στη διασύνδεση των προσώπων και των χαρακτηριστικών τους είναι ο παραλληλισμός. Παρατηρείται πως οι χρονικές αναλήψεις στη ζωή κάποιων προσώπων υφίστανται με σκοπό την άμεση και έμμεση συσχέτισή τους με άλλα πρόσωπα του μυθιστορήματος, αναδεικνύοντας έτσι χαρακτηριστικά γνωρίσματα και των μεν και των δε. Η Μαρία στα *Γενέθλια* και η Ζωή στο *Θησαυρό της Βαγίας*, λόγου χάρη, αποτελούν δύο πρόσωπα σε μητρικό ρόλο, που, για να δηλώσουν την ομοιότητα του χαρακτήρα τους με τα παιδιά τους και για να κατανοήσουν και να δικαιολογήσουν τις σκέψεις και τις πράξεις τους, ανατρέχουν στα δικά τους παιδικά χρόνια. Η Μαρία, όταν έρχεται σε σύγκρουση με την κόρη της, θυμάται τον τσακωμό με τη μητέρα της, όταν ήταν και εκείνη δεκατεσσάρων χρονών και η Ζωή, βλέποντας τη μικρή Λίνα, ταυτίζεται μαζί της και αναπολεί τα παιδικά της καλοκαίρια στη Βαγία:

«- Ναι Λίνα μου, η Αήγνα για μένα είναι το πιο ωραίο νησί. Στη Βαγία πέρασα τα πιο όμορφα καλοκαίρια μου, θα ήμουν όσο είσαι κι εσύ τώρα, όταν μας πρωτόφερε η γιαγιά σου. Το χωριό είχε όλα κι όλα δέκα σπίτια, μπουστάνια, μουριές, μαγκανοπήγαδα και σικιές. Σε κείνο το μέρος του νησιού η θάλασσα είναι συχνά φουρτουνιασμένη, γιατί το πιάνει ο βοριάς. Με τη θεία σου την Ελένη, κάναμε πολλές τρέλες κι είχαμε συχνά περιπέτειες... ελπίζω να μη μου κάνεις τα ίδια, κακομοίρα μου.

(...)

Όταν την έβλεπε τόσο ζωηρή, αεικίνητη, αυθόρμητη, θυμόταν κάποιο άλλο κοριτσάκι, πριν από πολλά χρόνια, που της έμοιαζε, μια μικρή Ζωή, που έτρεχε ξυπόλυτη στους χωματόδρομους της Βαγίας και που σκαρφάλωνε στη μεγάλη μουριά.» (*Ο θησαυρός της Βαγίας*, σ. 9 και 34)

«Μα, γιατί, έτσι ξαφνικά, αυτό το κορίτσι, αυτή η 'άγνωστη', τη χτύπησε, τη χαστούκισε, με τόση κακία; Γιατί; Πρέπει αμέσως, αυτή τη στιγμή, να βρει την απάντηση...

Πώς ήταν η Μαρία μικρή; Για θυμήσου Μαρία, για θυμήσου. Ίσως η ανάμνηση να δώσει μιαν απάντηση σ' αυτό το γιατί που σε πονάει...

Όταν ήμουν δεκατεσσάρων χρονών αγαπούσα τη μητέρα μου; Ναι, την αγαπούσα πάντα, είμαι σίγουρη γι' αυτό. Η μητέρα μου με μάλωνε; Όχι και πολύ συχνά, πού και πού. Ήταν ένας πρᾶος άνθρωπος. Θυμάσαι εκείνη τη φορά που δε σ' άφησε να πας στην τριήμερη εκδρομή του σχολείου;

Γιατί άραγε; Ίσως επειδή ήταν ακριβή... δεν ήμασταν πλούσιοι. Θυμάμαι... στην αρχή την παρακαλούσα, ύστερα έμπηξα τις φωνές. Δεν μπορώ να θυμηθώ τα λόγια που της έλεγα... Τότε η μητέρα μου μου είπε: 'Πήγαινε στο δωμάτιό σου και φώναζε όσο θες, στην εκδρομή δεν πρόκειται να πας'. Ναι, κάτι τέτοιο μου είπε με το ήρεμο ύφος της κι εγώ πήγα και κλείστηκα στο δωμάτιό μου,



έδωσα μια κλωτσιά στην πόρτα και φώναξα για να μ' ακούσει: 'Σε μισώ, σε μισώ, να πεθάνεις'.  
Θυμάμαι καλά ή φτιάχνω ιστορίες με τη φαντασία μου; Εγώ, η Μαρία, φώναξα στη μαμά να πεθάνει;  
Μανούλα μου γλυκιά, πόσο έκλαψα και πόσο κλαίω ακόμα το χαμό σου.

Η Μαρία γελάει. Η καρδιά της χτυπάει κανονικά. Θυμήθηκε τα δεκατέσσερά της χρόνια, τα  
δεκατέσσερα χρόνια της Αννούλας. Τι ανόητη που είναι». (*Τα γενέθλια*, σ. 172-174)

Επίσης, ο παραλληλισμός λειτουργεί και για πρόσωπα που δεν έχουν κάποια συγγενική σχέση μεταξύ τους. Αυτό συμβαίνει με το δευτεραγωνιστικό χαρακτήρα της Βίργως στο *Παραράδιασμα*, η ύπαρξη του παρελθόντος της οποίας δίνει έμφαση στον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα της Ανάστως και ταυτόχρονα παρουσιάζει άγνωστες πτυχές της ίδιας. Η Βίργω είναι ένα πρόσωπο που, μέσα από προτερόχρονα της αφήγησης γεγονότα της ζωής του, ταυτίζεται με ένα ιδιαίτερο τρόπο με την Ανάστω. Η σχέση της με τον πατέρα (σ. 21) και τον άντρα της (σ. 132-134, 182), η ζωή της στα χρόνια της Κατοχής (σ. 20-21) και το περιστατικό με το κόψιμο των μαλλιών της (σ. 137-139) αποτελούν παρελθοντικές αναφορές που αποκαλύπτουν τις συγκλίσεις και τις αποκλίσεις της προσωπικότητας και της ζωής της σε σχέση με την προσωπικότητα και τη ζωή της Ανάστως.

Ολοκληρώνοντας την ανάλυση των αναφορών στην προϊστορία των χαρακτήρων, οφείλουμε να επισημάνουμε πως το σύνολο των λειτουργιών τους συναντάται στα διακειμενικά πρόσωπα. Χαρακτήρες όπως ο Σωκράτης, η Έμμα και η Ζωή σκιαγραφούνται πλήρως και συνδέονται διακειμενικά μέσα από το παρελθόν τους. Από τα προτερόχρονα περιστατικά που αναφέρονται σε κάθε μυθιστόρημα διαμορφώνεται και αναδύεται η ζωή των χαρακτήρων από τα παιδικά τους χρόνια μέχρι το παρόν της εκάστοτε αφήγησης, στα πλαίσια μιας διαδικασίας ανακύκλωσης του παρόντος και του παρελθόντος σε διάφορα μυθιστορήματα. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις της Έμμα και του Σωκράτη στη *Νινέτ* και στον πρόλογο του *Όταν ο ήλιος...*, όπου το παρελθόν λειτουργεί εμφατικά, ερμηνευτικά και συγκριτικά στο χαρακτηρισμό τους. Στις πρώτες σελίδες του *Όταν ο ήλιος...* οι πληροφορίες που δίνονται για τα δύο πρόσωπα είναι περιληπτικές, αλλά επαρκείς, κατορθώνοντας να αποδώσουν μια συνοπτική εικόνα της προσωπικότητάς τους. Εξάλλου, τα χαρακτηριστικά που παρουσιάζονται μέσα από την αρχική ανάληψη δίνουν έμφαση και επιβεβαιώνουν αυτά που θα εμφανιστούν αργότερα και θα δομήσουν το χαρακτήρα στη διάρκεια της αφήγησης. Στη *Νινέτ*, αντίστοιχα, οι χρονικές αναλήψεις είναι πιο συχνές, με αποτέλεσμα τα πρόσωπα του Σωκράτη και της Έμμα να διαμορφώνονται ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν. Ιδιαίτερα η Έμμα στο



μυθιστόρημα αυτό, μέσα από τα συνεχή περάσματα από το σήμερα στο χτες, συγκροτείται ως χαρακτήρας παράλληλα με τη Νινέτ, συγκεντρώνοντας στο πρόσωπό της όλες τις λειτουργίες του παρελθόντος που έχουμε ήδη αναφέρει.

Σε ό,τι αφορά τη Ζωή και τη σχέση της με το παρελθόν ως διακεκομμένο πρόσωπο, πρέπει να παρατηρήσουμε πως, παρ' όλο που στα περισσότερα μυθιστορήματα εμφανίζεται σε μικρή ηλικία, σε δύο από αυτά διαθέτει παρελθόν. Στο *Όταν ο ήλιος...*, όπου η Ζωή είναι δεκαέξι χρονών, γίνεται μια σύντομη αναφορά στα παιδικά της χρόνια, τα οποία προοικονομούν τον ανήσυχο και τολμηρό χαρακτήρα της, καθώς και τη σχέση με τους γονείς της, τονίζοντας παράλληλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που θα της αποδοθούν στην πορεία της ιστορίας. Πληροφοριακά, αλλά και εμφατικά για την προσωπικότητά της λειτουργεί το πρόσφατο παρελθόν της στους *Νικητές*. Η αντιστασιακή και μετέπειτα κομματική δράση της, το τέλος της σχέσης της με το Δημήτρη, οι απόλυτες ιδέες της σε σχέση με το χωρισμό τους και η αρρώστια της μητέρας της αποτελούν στοιχεία που εμπλουτίζουν το χαρακτήρα της και συμβάλλουν στην ολοκλήρωσή του.

Αυτή η ολοκλήρωση, εξάλλου, είναι και το βαθύτερο και δυσιαστικότερο αποτέλεσμα της ύπαρξης παρελθόντος των μυθοπλαστικών προσώπων. Μέσα από την πλήρη περιγραφή της προσωπικότητάς τους όχι μόνο στο παρόν, που είναι γνωστό, αλλά και στο άγνωστο παρελθόν της αφήγησης, οι χαρακτήρες αποκτούν αληθοφάνεια, καθώς παρουσιάζουν συνέπεια στα χαρακτηριστικά τους και η σκέψη και δράση τους αποκτά αιτιακή βάση. Με το συγκεκριμένο τρόπο ο ρόλος τους στην ιστορία αποκτά υπόβαθρο, το οποίο τους προσδίδει την αίσθηση του βάθους και της συνέχειας. Παρ' όλο που η επιδίωξη της συγγραφέα για τα συγκεκριμένα αποτελέσματα δε φαίνεται να είναι συνειδητή -αν κρίνουμε από την έλλειψη ενιαίας λογικής στα πρόσωπα που δε διαθέτουν παρελθόν-, οι συνέπειες της χρήσης στοιχείων της προΐστορίας των προσώπων προκειμένου να δομηθεί ο χαρακτήρας τους είναι αισθητές και συντελούν στη γενικότερη ρεαλιστική απεικόνισή τους.

## 6.5 Συμπεράσματα

Με το τέλος του κεφαλαίου που αφορά τη διερεύνηση και ανάλυση των μορφών ρεαλισμού των χαρακτήρων στο επίπεδο της ιστορίας, θεωρούμε πως έχει γίνει

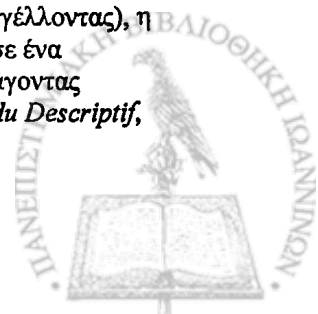


φανερό ότι, ανεξάρτητα από το θέμα και την πλοκή των μυθιστορημάτων, η επιδίωξη της αληθοφάνειας από τη συγγραφέα είναι έκδηλη, καθώς μεταχειρίζεται συγκεκριμένες τεχνικές που στοχεύουν στη ρεαλιστική απεικόνιση των προσώπων της<sup>45</sup>. Οι τεχνικές αυτές χρησιμοποιούνται με συνειδητό, πιθανόν, στόχο την περιγραφή των χαρακτήρων, χωρίς όμως τελικά να εξαντλούνται σε αυτόν. Η σχέση που παρουσιάζουν τα μυθοπλαστικά πρόσωπα με το χωρο-χρονικό πλαίσιο, τα εξωτερικά χαρακτηριστικά και το παρελθόν τους δεν αποτελεί απλή περιγραφή της εικόνας τους, αλλά ολοκληρωμένο σύστημα σημασιών που προκύπτει στη διάρκεια της αφήγησης<sup>46</sup>, αποκαλύπτοντας τις ασύνειδες ή και συνειδητές επιλογές της Ζωρζ Σαρή αναφορικά με την «κατασκευή» και σημασιοδότησή τους.

Αυτή η παρατήρηση ισχύει για όλα τα είδη των προσώπων, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι τα περισσότερα, που διαθέτουν πολυποίκιλα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και περιγράφονται πλήρως μέσα από όλες τις τεχνικές αληθοφανούς δόμησής τους, είναι οι σφαιρικοί χαρακτήρες. Έτσι, μέσα από την εξέταση και ανάλυση των χαρακτήρων του δείγματός μας, διαφαίνεται πως οι αποκλίσεις και οι διαφορές ανάμεσα στα είδη τους δεν εστιάζονται στον τρόπο απόδοσης «ζωντάνιας» και ρεαλισμού, αλλά στο βαθμό που αποδίδονται τα στοιχεία αυτά, ανάλογα με τη θέση και το ρόλο των προσώπων. Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί η συγγραφέας στο επίπεδο της ιστορίας είναι επαναλαμβανόμενες και καθορισμένες για όλους του χαρακτήρες της, γεγονός που συμβάλλει με κάποιο τρόπο και στη διαμόρφωση του προσωπικού της συγγραφικού ύφους. Αυτό σημαίνει πως, παρ' όλο που πολλοί χαρακτήρες, που ανήκουν κυρίως στην κατηγορία των επίπεδων, έχουν ανύπαρκτο εσωτερικό κόσμο και τυποποιημένο ρόλο, η αίσθηση της «ζωντάνιας» στα πρόσωπά τους δε χάνεται, στο βαθμό, βέβαια, που το επιτρέπει η θέση τους στην ιστορία και στην πλοκή. Τα συγκεκριμένα πρόσωπα, τα οποία διαθέτουν απλώς μια σκιώδη και υποτυπώδη προσωπικότητα, αποκτούν ζωή μέσα από συγκεκριμένες τεχνικές, ώστε να είναι

<sup>45</sup> Ο W. Booth, σχετικά με το θέμα αυτό, υποστηρίζει πως οι περισσότεροι συγγραφείς που προσπαθούν να κάνουν τα υποκείμενά τους αληθινά, αργά ή γρήγορα, αναζητούν μια ρεαλιστική δομή και τεχνικές προκειμένου να την αποδώσουν, ό.π., σ. 56-57.

<sup>46</sup> Κάτι παρόμοιο υποστηρίζει και ο Philippe Hamon, όταν αναφέρεται στην περιγραφή του «αποτελέσματος» της προσωπικότητας. Ο Hamon λέει πως η αίσθηση της προσωπικότητας συνίσταται σε μια κατασκευή ποικίλων συστημάτων παράθεσης και περιγραφής (σημειολογικών, ψυχολογικών, ανθρωπολογικών και λογοτεχνικών τεχνικών). Αυτό υποβάλλει ένα σύνολο λογικών, αιτιακών σχέσεων ή υπαινιγμών, το οποίο καθιστά την προσωπικότητα λογική και ιδεολογική συνάφεια. Παράλληλα, αποτελώντας έναν τόπο αναφορικό και καταφορικό (συνοψίζοντας και αναγγέλλοντας), η προσωπικότητα αποτελεί αφηγηματική συνάφεια. Έτσι, κάθε περιγραφή που εστιάζεται σε ένα πρόσωπο, σε ένα χώρο ή σε ένα συνδυασμό και των δύο μπορεί να λειτουργήσει ως παράγοντας βασικής αναγνωσιμότητας του κεμένου. Βλ. Philippe Hamon, *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, Hachette, 1981, σ. 112-114.



αληθοφανή σε σχέση με το ρόλο που επιτελούν, χωρίς να δίνεται η αίσθηση της λειψής περιγραφής τους στον απλό αναγνώστη. Μέσα από την εξωτερική παρουσίαση, το παρελθόν ή και τη σχέση τους με το χώρο και το χρόνο της αφήγησης, χαρακτήρες όπως ο Πέτρος στο *Ψέμα*, το Κούλι και η Αθηνά στο *Όταν ο ήλιος...* ή ο Σώζος και η Πόπη στα *Στενά παπούτσια*, αποκτούν ρεαλιστική υπόσταση στα πλαίσια του μυθιστορήματος, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα το θέμα, την πλοκή και τους πρωταγωνιστές.

Συνεπώς, αυτό που μπορούμε να υποστηρίξουμε κλείνοντας την ενότητα που αφορά τη ρεαλιστική απεικόνιση των χαρακτήρων είναι πως η Ζωρζ Σαρή ανήκει στους συγγραφείς εκείνους που δίνουν έμφαση στην περιγραφή των μυθιστορηματικών χαρακτήρων και όχι στην «καταστροφή» τους. Αυτό, πιθανόν, οφείλεται είτε στο ότι ανήκει σε μια παλιότερη γενιά συγγραφέων είτε στο ότι υπηρετεί ένα λογοτεχνικό είδος που απευθύνεται σε παιδιά μιας ορισμένης ηλικίας, με συγκεκριμένες και σαφείς ανάγκες και απαιτήσεις. Ωστόσο, στόχος της παρούσας μελέτης δεν είναι η ερμηνεία των συγγραφικών επιλογών της Ζωρζ Σαρή σε σχέση με τα μυθοπλαστικά πρόσωπά της, αλλά η προσπάθεια παρατήρησης, καταγραφής και ανάλυσής τους. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται και η επόμενη ενότητα, στην οποία μας δίνεται η δυνατότητα να διερευνήσουμε και να αναλύσουμε, μεταξύ άλλων, το εάν και κατά πόσο η αίσθηση του ρεαλισμού δεν εξαντλείται στο επίπεδο της ιστορίας, αλλά επεκτείνεται και στο επίπεδο των αφηγηματικών τεχνικών που δομούν «λεκτικά» τους χαρακτήρες.





ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ ΤΩΝ  
ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ

7.1 Οι χαρακτήρες μέσα από το λόγο<sup>1</sup>

7.1.1 Διατεπωμένος λόγος

7.1.1.1 Λόγοι προσώπων

α) Διάλογος

Ο εκτεφρασμένος λόγος αποτελεί σημαντική πηγή χαρακτηρισμού στα έργα της Ζωρζ Σαρή. Η αρθρωμένη ομιλία των προσώπων στις τριτοπρόσωπες και πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις (όταν μιλάει το πρόσωπο-αφηγητής σε επίπεδο ιστορίας και όχι επιτελώντας την αφηγηματική λειτουργία) συναντάται πολύ συχνά τόσο στους σφαιρικούς όσο και στους επίπεδους και ημι-σφαιρικούς χαρακτήρες. Ιδιαίτερα, μάλιστα, στις δύο τελευταίες κατηγορίες οι ποικίλες μορφές λόγου κυριαρχούν ως μορφή έκφρασης των προσώπων.

Ο διάλογος, ο ευθύς λόγος μέσα σε εισαγωγικά και πολύ σπάνια ο ελεύθερος πλάγιος λόγος αποτελούν τα είδη του λόγου που χρησιμοποιούν οι χαρακτήρες της Ζωρζ Σαρή. Με τη χρήση των δύο πρώτων ειδών ομιλίας δίνεται η εντύπωση της αμεσότητας στην έκφραση, χωρίς την παρουσία κάποιου αφηγητή, γεγονός που δημιουργεί την αίσθηση της «μίμησης» και επομένως της «ζωντάνιας» στην παρουσίαση των προσώπων, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω.

<sup>1</sup> Πριν την έναρξη του συγκεκριμένου κεφαλαίου, πρέπει να επισημάνουμε για ακόμη μία φορά, πως ο λόγος (προφορικός ή γραπτός), οι σκέψεις και οι πράξεις των χαρακτήρων που καταγράφονται και αναλύονται, αφορούν μόνο τις εκφράσεις που συνιστούν δείκτες χαρακτηρισμού και όχι το σύνολο των λόγων, σκέψεων ή πράξεων που συναντώνται στην αφήγηση.



Ο διάλογος εντοπίζεται και στις τρεις μορφές του, ως άμεσος λόγος των χαρακτήρων. Μέσα από αυτόν τα μυθοπλαστικά πρόσωπα εκφράζουν απόψεις προσωπικές, ιδεολογικές και πολιτικές, φιλονικούν, χαρακτηρίζουν άμεσα άλλα πρόσωπα, αυτοχαρακτηρίζονται, περιγράφουν, αναπολούν. Οι τρεις τύποι του διαλόγου χρησιμοποιούνται από όλους τους χαρακτήρες, με εξαίρεση κάποιους που δε συνδιαλέγονται με άλλους είτε γιατί ο ρόλος και η ύπαρξή τους στην ιστορία έχουν περιορισμένη έκταση είτε γιατί η προσωπικότητά τους είναι τόσο αυστηρή και αυταρχική, ώστε ακόμη και η παραμικρή συζήτηση και ανταλλαγή απόψεων με άλλα άτομα είναι περιορισμένη. Παραδείγματα τέτοιων χαρακτήρων αποτελούν η Αμαλία στους *Νικητές*, η Καλλιόπη στα *Χέγια*, η Μαρί Ντατ στη *Νινέτ*, η Ψαροπούλη στο *Ζουμ* και η Ερασμία Δελαπόρτα στο *Ε.Π.* Και οι πέντε αυτοί χαρακτήρες εκφράζονται με ευθύ λόγο που τους παραχωρεί ο αφηγητής, δίνοντας έμφαση σε μεμονωμένα λόγια τους, που συχνά αποτελούν βασικούς δείκτες χαρακτηρισμού τους. Η Ερασμία, λόγου χάρη, τη μοναδική φορά που συνδιαλέγεται με κάποιον στην αφήγηση είναι για να επιπλήξει την καθηγήτρια Αλεξάνδρα Κλάρα, στα πλαίσια ενός προσωπικού διαλόγου. Τις υπόλοιπες φορές ο λόγος της είναι ευθύς, συχνά με τη μορφή μονολόγου, και παρεμβαλλόμενος στα λόγια του αφηγητή, προσαρμοσμένος στο προσωπικό της ύφος, το οποίο επίσης αποτελεί δείκτη χαρακτηρισμού, αποκαλύπτοντας κοινωνικά, μορφωτικά και ιδεολογικά στοιχεία:

«Αγαπηταί μαθήτριά, εγκαταλείψατε τα θρανία του δημοτικού και εισήλθατε εις το γυμνάσιον. Η θύρα, η οποία ηνοιχθη διάπλατη, θα σας οδηγήσει εις την οδόν της γνώσεως. Οδός επίτονος!...

Ωστόσο, η αυστηρά πειθαρχία η οποία θα σας επιβληθεί θα σας βοηθήσει να φτάσετε εις την επιτυχίαν. Θα σας βοηθήσει να γίνετε πολίται άξιοι των αρχαίων ημών προγόνων. Απαιτώ σεβασμόν και υπακοήν προς τους ανωτέρους σας. Και τώρα σας παρουσιάζω την καθηγήτρια των νέων ελληνικών. Δεσποινίς Κλάρα, φώναξε, εισέλθετε...» (σ. 18)<sup>2</sup>

(...)

«Με χαρά και συγκίνησιν σας αναγγέλλω ένα χαρμόσυνο γεγονός. Ο Κυβερνήτης της χώρας μας, ο Ιωάννης Μεταξάς, ίδρυσε την ΕΟΝ, την Εθνικήν Οργάνωσιν Νέων. Μια οργάνωσις η οποία υπηρετεί τα Εθνικά μας Ιδεώδη. Με εγκύκλιον το Υπουργείον Παιδείας με προτρέπει να σας ενθαρρύνω, ώστε να εγγραφείτε και εσείς εις αυτήν την οργάνωσιν. Αι μαθήτριά αι οποίαι θα αποδεχθώσιν την πρόσκλησιν να προσέλθουν εις το γραφείον μου. Θα τους δώσω τας απαραίτητους πληροφορίας και θα

<sup>2</sup> Στην προκειμένη περίπτωση ο ευθύς λόγος της Ερασμίας, ο οποίος ακολουθείται από τον αντίστοιχο ευθύ λόγο-μονόλογο της Αλεξάνδρας Κλάρα για να καλωσορίσει τις μαθήτριάς της και να αυτοσυστηθεί, λειτουργεί ως αντιθετικό «πορτρέτο» των δύο χαρακτήρων. Η Ερασμία μιλά στην καθαρεύουσα, ψυχρά και τυπικά ενώ η Αλεξάνδρα Κλάρα μιλά απλά και οικεία, δίνοντας από την αρχή κιάλας της αφήγησης την εικόνα που αντιστοιχεί στην προσωπικότητά της καθεμιάς.



τας καθοδηγήσω πού και πώς θα παραλάβουν την στολήν των. Η στολή δίδεται δωρεάν. Ελπίζω και εύχομαι όλα αι μαθήτριά της Σχολής Θηλέων να ανταποκριθούν εις την φωνήν της Πατρίδος».

(σ.124)

Ανάλογη ανυπαρξία διαλόγου συναντούμε και στα πρόσωπα που είτε δε δρουν στο παρόν, οπότε υφίστανται μόνο ως ανάμνηση (π.χ. η Ειρήνη στα *Χέγια* και ο Δημήτρης στο *Κρίμα κι άδικο*) είτε σε κάποιους επίπεδους χαρακτήρες που υπάρχουν ως παράγοντες πλαισίου ή πλοκής (π.χ. ο Γιώργος Ευαγγέλου στο *Ψέμα*, ο Άρης και η Αθηνά στο *Όταν ο ήλιος...*, ο Σώζος στα *Στενά παπούτσια*, ο Λεωνίδας Κλεώπας, η Ναταλία Βελή και η Άννα στο *Ζουμ*, η Αθηνά και ο Σωκράτης στο *Ε.Π.*). Η πλειονότητα των συγκεκριμένων προσώπων χαρακτηρίζεται περισσότερο μέσα από λόγια και σκέψεις άλλων προσώπων ή του αφηγητή και λιγότερο μέσα από οποιαδήποτε μορφή προσωπικού τους λόγου, άμεσου ή έμμεσου, καθώς η προφορική τους έκφραση περιορίζεται σε κουβέντες άσχετες με ζητήματα χαρακτηρισμού τους.

Εκτός, όμως, από τις περιπτώσεις που προαναφέραμε, η παρουσία του διαλόγου είναι πολύ συχνή στην έκφραση και στο χαρακτηρισμό των υπόλοιπων προσώπων. Αν και τα όρια μεταξύ των τριών μορφών του είναι κάποιες φορές δυσδιάκριτα ή εναλλασσόμενα, μπορούμε να πούμε πως και οι τρεις διαστάσεις του διαλογικού στοιχείου συνυπάρχουν, εμφανίζοντας την ίδια, σχεδόν, συχνότητα. Έτσι, ξεκινώντας από το διάλογο-συζήτηση, όπου οι συνομιλητές ανταλλάσσουν απόψεις για ένα συγκεκριμένο θέμα κάτω από κατάλληλες συνθήκες<sup>3</sup>, παρατηρούμε πως η θεματική και οι λειτουργίες της μορφής αυτής ποικίλλουν, ανεξάρτητα από το είδος των χαρακτήρων.

Το περιεχόμενο του συζητητικού τύπου του διαλόγου αναφέρεται τις περισσότερες φορές σε θέματα πολιτικής και ιδεολογίας, στη διατύπωση διαπιστώσεων και σε αντιλήψεις που σχετίζονται με προσωπικά ή κοινωνικά θέματα του εκάστοτε τόπου και χρόνου. Μέσα από το διάλογο οι χαρακτήρες έχουν την ευκαιρία να διατυπώσουν τις προσωπικές τους πεποιθήσεις, οι οποίες οδηγούν και στον έμμεσο χαρακτηρισμό τους. Πιο συγκεκριμένα, οι πολιτικές και ιδεολογικές συζητήσεις που εντοπίζονται συχνά στα ιστορικο-πολιτικά μυθιστορήματα επιτρέπουν στους χαρακτήρες να εκφράσουν τις δικές τους απόψεις, οι οποίες συμβάλλουν και στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας σε κάθε έργο. Οι συζητήσεις του Περικλή με τα παιδιά στο *Όταν ο ήλιος...* για τον πόλεμο και τα συναισθήματα που αυτός γεννά, οι απόψεις

<sup>3</sup> Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *ό.π.*, σ. 177.



που διατυπώνει ο Σωκράτης στη *Νινέτ* για τους μπολσεβίκους, οι θέσεις της Νόρας σχετικά με τη δικτατορία στα *Χέγια*, καθώς και οι σκέψεις της Ηλέκτρας στους *Νικητές* για τη σχέση της θρησκείας με τον κομμουνισμό, αποτελούν ορισμένα μόνο παραδείγματα ιστορικο-πολιτικών διαλογικών συζητήσεων στα έργα της Ζωρζ Σαρή. Με το συγκεκριμένο τρόπο η συγγραφέας, πέρα από την απόδοση κάποιων ιδεολογικών χαρακτηριστικών στα πρόσωπά της, επιτυγχάνει την παράθεση πληροφοριών και στοχασμών, χωρίς να προστρέχει σε κάποιον κουραστικό, ίσως, αφηγητή, ο οποίος πιθανόν θα επαβράδυνε τη δράση και θα στερούσε τόσο τους χαρακτήρες όσο και το σύνολο του αφηγήματος από την αμεσότητα και τη ζωντάνια τους.

Συχνά, ανάμεσα στους χαρακτήρες των εξεταζόμενων έργων, διεξάγονται σοβαρές συζητήσεις, που αφορούν κοινωνικά ζητήματα, καθώς και θέματα γενικότερου προβληματισμού. Απόψεις που αναφέρονται στη φιλία, στα ήθη και στα έθιμα της Αθήνας στη δεκαετία του 1930 (*Ε.Π.*), στην ομορφιά της ψυχής, στη σχέση γονιών-παιδιών (*Το ψέμα*), στο γλωσσικό ζήτημα (*Τα γενέθλια*), στο γυναικείο κίνημα (*Νινέτ*), αποτελούν ορισμένα από τα αντικείμενα των διαλόγων με κοινωνικό προσανατολισμό. Οι χαρακτήρες στους συγκεκριμένους διαλόγους εκφράζουν στάσεις που κάποιες φορές σχετίζονται άμεσα με την πλοκή και το θέμα του μυθιστορήματος και άλλες όχι. Έτσι, για παράδειγμα, η συζήτηση που αναπτύσσει η Έμμα με τη Ζωή για τη φιλία στο *Ε.Π.* είναι άρρηκτα δεμένη με το βασικό θέμα του έργου, που εστιάζεται στη φιλία, ενώ, αντίθετα, στο *Ψέμα* οι απόψεις του Αλέξη για την αξία της ψυχικής και όχι της επιφανειακής ομορφιάς δε φαίνεται, από την οπτική του απλού, τουλάχιστον, αναγνώστη, να σχετίζεται με το κεντρικό θέμα.

Το συγκεκριμένο γεγονός μάς οδηγεί στη διαπίστωση πως κάποιοι διάλογοι στο επίπεδο της αφήγησης εξυπηρετούν ορισμένες λειτουργίες που αφορούν την παρουσίαση των χαρακτήρων στο επίπεδο της ιστορίας. Αρκετές διαλογικές συζητήσεις προκαλούνται έτσι ώστε να δοθεί έμφαση ή να αποκαλυφθεί μια κατάσταση ή μια πτυχή του χαρακτήρα ενός προσώπου. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του χαρακτηρισμού ενός προσώπου από κάποιο άλλο πρόσωπο. Στο *Όταν ο ήλιος...*, λόγου χάρι, αρκετές συζητήσεις έχουν ως βασικό θέμα ή έστω αφορούν το χαρακτήρα της Ζωής. Στις συζητήσεις αυτές, που παρουσιάζουν έντονο και το στοιχείο της προσωπικής άποψης, η Ζωή χαρακτηρίζεται άμεσα και πλήρως από την αδερφή της, τον Περικλή και τις φίλες της. Ιδιαίτερα οι συνομιλίες με την αδερφή της Ειρήνη υπογραμμίζουν την αντίθεση των προσωπικοτήτων τους, λειτουργώντας ως



δείκτες χαρακτηρισμού και για τις δυο τους. Η ωριμότητα της Ειρήνης και η ανωριμότητα της Ζωής είναι πάντα εμφανείς:

«-Πες μου, Ειρήνη, τι παθαίνω; Γιατί έτσι στα καλά καθούμενα θυμώνω;

-Νομίζω πως είναι πολύ απλό και πρέπει να το παραδεχτείς. Είσαι λιγάκι εγωίστρια.

Όλα τα παραδέχεται ειούτη τη στιγμή, η Ζωή.

-Θέλεις όλοι να σε θαυμάζουνε και να σε χειροκροτούνε. Τα λόγια του Περικλή τ' άκουσες σα να τα 'λεγε μόνο σε σένα. Ενώ μιλούσε γενικά. Μιλούσε σε μας, στον ίδιο του τον εαυτό. Ο Περικλής απόψε μας έμαθε κάτι. Ο άνθρωπος δεν πρέπει να 'ναι μονοκόμματος. Πρέπει να κρατάει καθάρια τη σκέψη του και για κάθε του πράξη να 'ναι υπεύθυνος. Όμορφα τα λόγια του.

-Ειρήνη μου, κλαις;

-Κλαίω; Για σκέψου. Νιώθω τόσο παράξενα. Όχι λυπημένη, καθόλου λυπημένη..

-Ειρήνη, θέλεις να κάνουμε έναν όρκο; Να ορκιστούμε, πως ποτέ, μα ποτέ στη ζωή μας δε θα ξεχάσουμε τα λόγια του Περικλή.

Η Ειρήνη χαμογελάει

-Τι παιδί που είσαι». (σ. 51)

Το ίδιο συμβαίνει και στο *Ψέμα*, όπου, σε διάλογο με τη μητέρα της, η Χριστίνα χαρακτηρίζει την Τάνια ως ανειλικρινή. Η συζήτηση, που ως επίκεντρο έχει την Τάνια, φαίνεται να υφίσταται με σκοπό την εξυπηρέτηση συγκεκριμένου σκοπού, καθώς ο χαρακτηρισμός που της αποδίδεται αποτελεί κατά κάποιον τρόπο προοικονομία για την τελική έκβαση του μυθιστορήματος:

«-Ξέρεις, με κάλεσε η Τάνια για σήμερα, μα δε θα πάω.

-Και γιατί να μην πας; Πάλι τα ίδια;

Η μητέρα της ήξερε πολύ καλά για ποιο λόγο η Χριστίνα δεν πήγαινε στους φίλους της, κι αυτό τη στενοχωρούσε.

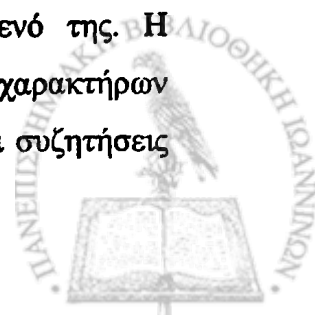
-Δε βαριέσαι, βιάστηκε να δικαιολογηθεί η Χριστίνα. Πρώτον, έχω φροντιστήριο και το βρίσκω κουτό να κάνουν μεσοβδομαδιάτικα πάρτι, κι ύστερα δεν πολυχωνεύω την Τάνια. Δε μ' αρέσει το ύφος της.

-Μήπως ζηλεύει που έχεις καλύτερους βαθμούς απ' αυτή;

-Δεν ξέρω, μπορεί να 'ναι κι αυτό. Έχει, όμως, κάτι που με νευριάζει. Της λείπει η ειλικρίνεια. Ποτέ δε λέει τι σκέφτεται πραγματικά. Μετάνιωσα που κάθισα κοντά της και μου λείπει η συντροφιά της

Μαρίας». (σ. 89)

Ο χαρακτηρισμός ενός προσώπου επιτελείται και μέσα από μια άλλη λειτουργία της διαλογικής συζήτησης, η οποία αποτελεί ταυτόχρονα και αντικείμενό της. Η διατύπωση διαπιστώσεων για την προσωπικότητα ορισμένων χαρακτήρων συνεπικουρεί στη σφαιρική, πολυεστιακή περιγραφή των προσώπων. Οι συζητήσεις



που αναπτύσσουν η Λέα στο *Κρίμα* κι *άδικο* και η Ρέα στο *Ψέμα* έχουν ως στόχο την έκφραση απόψεων που δίνουν την άλλη όψη των θεμάτων τα οποία απασχολούν τους ήρωες των μυθιστορημάτων. Στην περίπτωση της Λέας, η επισήμανση των βαθύτερων αιτιών της συμπεριφοράς της Μαρίας προς τη μητέρα της δίνει μια άλλη διάσταση στο μέχρι τότε περιγραφόμενο χαρακτήρα της. Η Μαρία δεν είναι κακιά, αλλά απελπισμένη και κατά κάποιον τρόπο περιθωριοποιημένη από την Κορτέσα. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τη Ρέα, η οποία, σε συζήτηση με τη μητέρα της, πιστοποιεί, χωρίς να έχει πραγματική γνώση του τι συμβαίνει, πως η Χριστίνα δεν είναι περήφανη, όπως πιστεύουν όλα τα παιδιά, αλλά δυστυχημένη.

Ιδιαίτερες περιπτώσεις διαλόγου αποτελούν οι συζητήσεις του Παναγιώτη και της γυναίκας του στα *Στενά παπούτσια* και της Βίργως με την Ανάστω στο *Παραράδιασμα*. Οι συνομιλίες των ατόμων αυτών έχουν έναν αποκαλυπτικό χαρακτήρα, τόσο για το παρόν όσο και για το παρελθόν των προσώπων. Ο Παναγιώτης, όταν η αφήγηση επανέρχεται στο παρόν, συζητά με τη γυναίκα του, προβάλλοντας τις παροντικές σκέψεις του και βρίσκοντας ταυτόχρονα αντίλογο στην έντονη συναισθηματική του φόρτιση. Έτσι, επιτυγχάνεται ο παραλληλισμός παρόντος-παρελθόντος και εναλλαγή προοπτικής μεταξύ του Παναγιώτη-ενήλικα και του Παναγιώτη-παιδιού. Οι πρωτοπρόσωπες αφηγηματικές παρεμβάσεις ανάμεσα στο διάλογο διευκρινίζουν τη συνεχή μετάβαση από το παρελθόν στο παρόν και μεταφέρουν επεξηγήσεις ή ενδόμυχες σκέψεις του αφηγητή, που δεν μπορεί να τις μοιραστεί με τη γυναίκα του:

«Τον παπα-Φώτη θυμήθηκα. Πάνε σαράντα χρόνια... Αλήθεια, γιατί να μη ζει; Τότε θα 'ταν τριαντάρης. Ήταν, ξέρεις, όμορφος, ψηλός, με ξανθωπά γένια. Ντυνόταν τα ιερά άμφια και περίμενε στο προαύλιο να καταφτάσουν όλοι. Είναι σαν να τονε βλέπω...

Είχα διάθεση να μιλήσω, να διηγηθώ στη γυναίκα μου όσα ζούσα κείνη τη στιγμή, το πανηγύρι των παιδικών μου χρόνων. Πόσες φορές, αλήθεια, της είχα μιλήσει για τα καλοκαίρια μου κι εκείνη μ' άκουγε πάντα σαν να 'ταν η πρώτη φορά.

...Ερχόταν από την παραμονή καθάλα στο γάδαρό του και κονάκευε στου Κολοκούβαρου, που ήταν ξάδελφός του.

.....

Πώς να σ' το εξηγήσω; Ήταν σαν να 'ταν ο Χριστός, που, για να μπορεί να σεργιανάει λεύτερα στη Βαγία, είχε φορέσει το ράσο του παπα-Φώτη κι είχε κάνει κοτσάκι τα μακριά ξανθά μαλλιά του. Ένας

Χριστός που νοιαζόταν για τα ζωντανά μας, που ξαπόσταινε στο κατόφλι μας, που έπινε το κατοσταράκι του με το Νίκο μας... Ήταν καθημερινός, με τις καλοσύνες του και τις τζαναμπετιές του.

Όλοι τον αγαπούσαμε αυτό το Χριστό, χωρίς φόβο... Από τότε τον έχασα, όχι τον παπα-Φώτη... το



Χριστό θέλω να πω... Δε σεργιανάνει πια στη Βαγία, ίσως να τον ενοχλούν οι εξατμίσεις των μοτοσακό.

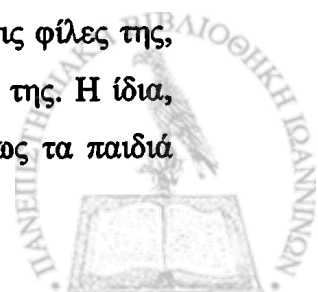
-Αχ, καμμένη Παναγιώτη, δε θέλεις να προσαρμοστείς. Έφυγε η φοράδα κι ήρθε το μοτοσακό, το τρακτέρ, το ίδιο είναι. Όσο για το Χριστό σου, μη σκας, κάπου εδώ τριγυρνάει. Πανηγύρι του είναι σήμερα. Εσύ δεν μπορείς να τον δεις, να τον αναγνωρίσεις μέσα σε τόσο κόσμο...

Η γυναίκα μου μιλάει πάντα σωστά. Μετρημένες οι κουβέντες της, αλλά λογικές. Ίσως επειδή δε σέρνει πίσω της αναμνήσεις σαν τις δικές μου. Γεννήθηκε στο Μεσαγρό κι η ζωή της μοιάζει με σκάλα. Κάθε σκαλοπάτι κι ένας χρόνος, πάντα η ίδια σκάλα, μόνο που όσο μεγαλώνει τόσο ανεβαίνει πιο ψηλά.

-Δίκιο έχεις, γυναίκα, εγώ δεν τα λέω καλά. Θέλω να πω πως τότε είχαμε ένα Χριστό και τα βολεύαμε, πιο εύκολη η ζωή μας. Τώρα πρέπει να τα βρίσκουμε μόνοι μας. Πουθενά βοήθεια. Άντε να βρεις έναν παπα-Φώτη να νοιαστεί για τη φοράδα σου ή για το μοτοσακό, όπως λες...» (σ. 123-124)

Στο *Παραράδιασμα* η Ανάστω και η Βίργω κάνουν διαλογικές συζητήσεις στο παρόν της αφήγησης είτε για να αποκαλυφθούν πληροφορίες για το παρελθόν της Βίργως είτε για να σχολιαστούν και να κριθούν κάποια γεγονότα της ζωής της Ανάστως από την ίδια. Μέσα από συζητήσεις και με αφορμές γεγονότα από τη ζωή της Ανάστως, η Βίργω δίνει πληροφορίες για την παιδική της ηλικία, τη μητέρα και τον πατέρα της, στοιχεία που παραπέμπουν στη διακειμενική διασύνδεσή της με τη Ζωή και τη Ζωρζ άλλων μυθιστορημάτων, ενώ ταυτόχρονα παραλληλίζονται με τη ζωή της Ανάστως. Επίσης, στα πλαίσια διαλόγων με τη μορφή συνεντεύξεων, όπου ρωτάει η Βίργω και απαντά η Ανάστω, εκφράζονται παλιότερες πράξεις ή πεποιθήσεις της Ανάστως, τις οποίες τώρα κρίνει και ανατρέπει με ειρωνική διάθεση. Η αγάπη της για τα γράμματα και η επιθυμία της να παντρευτεί «γραμματιζούμενο» θεωρούνται από την ίδια λανθασμένες, καθώς η ζωή της της απέδειξε ότι τίποτα από αυτά δε φέρνει την ευτυχία.

Οι λειτουργίες των διαλόγων που μόλις αναφέραμε, δεν εξαντλούνται στον τύπο του συζητητικού διαλόγου. Το ρόλο που επιτελούν οι διαλογικές συζητήσεις στην αφήγηση, οι οποίες, όπως διαπιστώσαμε, κατά κύριο λόγο στοχεύουν στη δόμηση των προσώπων, ορισμένες φορές τον συναντάμε και σε άλλους τύπους διαλόγου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ειρωνική διάθεση που προκαλούν δύο διαφορετικές μορφές διαλόγου στο *Θησαυρό της Βαγίας*. Η Ζωή, στα πλαίσια ενός διαλόγου-συζήτησης, όπου κρίνεται για το πόσο ανακατεύεται στη ζωή των παιδιών της, και αργότερα ενός σύντομου, περιστασιακού διαλόγου, μιλάει με τις φίλες της, που την επικρίνουν για την έντονη ανάμειξή της στη ζωή των παιδιών της. Η ίδια, υπερασπιζόμενη τον εαυτό της στην πρώτη περίπτωση, υποστηρίζει πως τα παιδιά



της δεν της κρύβουν τίποτα, ενώ στη δεύτερη λέει πως τα παιδιά της είναι πολύ λογικά. Το γεγονός ότι, την ίδια στιγμή που η Ζωή μιλάει με τόση σιγουριά, τα παιδιά έχουν φύγει κρυφά για μια εξερεύνηση στο Ελλάνιον όρος, συμβάλλει στο χαρακτηρισμό της, αφήνοντας να διαφανεί μια διάθεση ειρωνείας προς το πρόσωπο της Ζωής, η οποία σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης παρουσιάζεται ιδιαίτερα επεμβατική και απόλυτη στη ζωή των παιδιών της.

Γενικότερα, θα λέγαμε, πως οι περιστασιακοί διάλογοι, όπως και οι συζητητικοί, βοηθούν στο χαρακτηρισμό των προσώπων. Οι συγκεκριμένοι διάλογοι δε συναντώνται συχνά στα έργα της Ζωρζ Σαρή και δεν αποκαλύπτουν σημαντικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα των πλασματικών προσώπων. Τις περισσότερες φορές δίνουν έμφαση ή επαναλαμβάνουν κάποιο γνώρισμα που ήδη έχει γίνει αντιληπτό στη διάρκεια της αφήγησης ή αποτελούν το μέσο σύστασης κάποιων προσώπων. Για παράδειγμα, ο διάλογος-στιχομυθία που αναπτύσσουν η Ζωρζ και οι συμμαθήτριές της την πρώτη μέρα του σχολείου με βασικό θέμα τη μεταξύ τους γνωριμία αποκαλύπτει τα βασικά πρόσωπα του μυθιστορήματος, αποδίδοντας με ζωντάνια την ατμόσφαιρα της πρώτης μέρας στη σχολική τάξη και κάνοντας αισθητό το «παιδικό» ύφος που χαρακτηρίζει τη συνολική αφήγηση:

«-Δε χρειάζεται να βγάλεις τα σύνεργά σου, της είτε το κορίτσι με τις αλογοουρίτσες.

-Γιατί; απόρησε η Ζωρζ.

-Σήμερα δε θα κάνουμε μάθημα.

-Και πώς το ξέρεις εσύ;

-Μου το 'πε η Λενιά, η αδερφή μου, αυτή πάει στη Β' Γυμνασίου. Την πρώτη μέρα δεν έχει μάθημα. Όλοι οι καθηγητάι θα παρελάσουν για να μας γνωρίσουν. Ο καθένας θα πει τα δικά του. Κατάλαβες,

Γεωργία;

-Δε με λένε Γεωργία.

-Και πώς σε λένε;

-Ζωρζ.

-Ζωρζ; Σαν το συγγραφέα Ζωρζ Ονέ; Αγόρι είσαι;

-Η συγγραφέας Ζωρζ Σαντ ήταν γυναίκα.

-Και γιατί ξένο όνομα;

-Η μαμά μου είναι Γαλλίδα, από τη Σενεγάλη. Από την Αφρική... Εσένα πώς σε λένε;

-Άλκη. Άλκη Ζέη!

-Αγόρι είσαι; Έχω έναν ξάδερφο που τον λένε Άλκη.

-Το Άλκη είναι και κοριτσίστικο όνομα.

-Τότε είμαστε πάτσι.

Γέλασε η Άλκη.





Το κορίτσι που καθόταν στο πίσω θρανίο έσκυψε μπροστά.

-Μα τι λέτε τόσην ώρα και χασκογελάτε;

Φορούσε γυαλιά, ήταν χοντρούλα.

Η Άλκη γύρισε και της είπε:

-Συστηθήκαμε. Τη λένε Ζωρζ.

-Ζωρζ; Απόρησε το κορίτσι.

-Η μαμά της είναι από την Αφρική, Γαλλίδα!

-Από την Αφρική;

-Γαλλίδα, από τη Σενεγάλη...

-Άποικος, διευκρίνισε η Ζωρζ.

-Και γιατί έχει αντρικό όνομα; Ζωρζ Ονέ;

-Όχου, να τα ξαναλέμε; Άσ' το για αργότερα. Ζωρζ, να σου συστήσω την Αθηνά, την καλύτερη μαθήτριά της τάξεω». (σ. 16-17)

Συχνότερα συναντώνται αντίστοιχα παραδείγματα περιστασιακών διαλόγων οι οποίοι συμβάλλουν στον άμεσο ή έμμεσο χαρακτηρισμό κάποιων προσώπων. Χαρακτηρισμοί επαναλαμβανόμενοι πείθουν για την ισχύ τους, καθώς διαπιστώσεις που γίνονται σχετικά με την προσωπικότητα των χαρακτήρων επαληθεύονται και από σύντομους, θεματικούς διάλογους. Έτσι, λόγου χάρη, τα χαρακτηριστικά της επιπολαιότητας και της αναζήτησης του θαυμασμού από τους άλλους, που διακρίνουν τη Ζωή στα *Στενά παπούτσια*, γίνονται αισθητά από την αρχή κίβλας του μυθιστορήματος, όταν, σε ένα περιστασιακό διάλογο, περηφανεύεται πως θα μπορούσε και η ίδια να πάει στη Σενεγάλη με την αδερφή της την Ελένη, αν ήθελε.

Συχνότερα από τους περιστασιακούς διαλόγους, εμφανίζονται στην αφήγηση οι προσωπικοί διάλογοι. Βέβαια, όπως έχουμε ξαναπεί, τα όρια μεταξύ των τριών μορφών του διαλόγου είναι πολύ ρευστά, με αποτέλεσμα, συχνά, ένας διάλογος στην πορεία του να χαρακτηρίζεται από ποικιλία στοιχείων, που δεν μπορούν να τον κατατάξουν με απόλυτη ευκρίνεια σε ένα είδος. Τέτοιες περιπτώσεις συναντώνται ιδιαίτερα σε διαλογικές συζητήσεις όπου το προσωπικό στοιχείο είναι έντονο, χωρίς όμως να παύει να υφίσταται το συγκεκριμένο θέμα, με βάση το οποίο γίνεται η ανταλλαγή απόψεων. Αυτό γίνεται εμφανέστερο σε πολιτικές συζητήσεις (π.χ. οι διάλογοι μεταξύ της Άλκης και της Ζωρζ στο *Ε.Π.* για την Ε.Ο.Ν ή οι συζητήσεις του Σωκράτη με τις κόρες του για την Αντίσταση στο *Όταν ο ήλιος...*) ή σε συνομιλίες χαρακτηρισμού ενός προσώπου, όπου του επιρρίπτονται ευθύνες ή του αποδίδονται κάποια ελαττώματα (π.χ. οι διάλογοι με θέμα το χαρακτήρα της Ζωής στο *Όταν ο ήλιος...*).



Σε γενικές γραμμές, πάντως, οι προσωπικοί διάλογοι, στους οποίους οι ρόλοι των συνομιλητών αλλάζουν συνέχεια και χαρακτηρίζονται από το προσωπικό στοιχείο καθενός από τους συνομιλητές<sup>4</sup>, είναι ευδιάκριτοι όταν έχουν τη μορφή φιλονικίας, επιβολής απόψεων, απόδοσης κατηγοριών, υπεράσπισης προσωπικής άποψης και διαφωνίας. Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες λαμβάνουν χώρα οι συγκεκριμένοι διάλογοι, είναι τεταμένες και τα συναισθήματα που επικρατούν είναι έντονα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο άμεσος ή συμπερασματικός χαρακτηρισμός, που προκύπτει από τις προσωπικές συνομιλίες να είναι, ίσως, πιο υπερβολικός απ' ό,τι θα ήταν κάτω από κανονικές συνθήκες και τα γνωρίσματα που αποδίδονται σε κάποιον ή και στο σύνολο των συνομιλητών, να συνιστούν μάλλον ελαττώματα παρά προτερήματα. Παραδείγματα τέτοιων διαλόγων αποτελούν σχεδόν όλες οι «αντιμαχίες» της Ζωής ή Ζωρζ με την αδερφή της, ο διάλογος της Μαρίας με την Κορτέσα στο *Κρίμα κι άδικο* (σ. 26-27), ο οποίος φτάνει σε επίπεδο υστερίας για τη Μαρία, προκειμένου να μην αφήσει τη μητέρα της να φύγει στην Ολλανδία, καθώς και ο διάλογος της Έμμα με το Σωκράτη για την οικογένεια των Τουλουμπίδων στη *Νινέτ*.

«Φίλε μου, ξάπλωσε, η νύχτα είναι σύμβουλος σοφός...

-Ποια νύχτα; Κοντεύει να ξημερώσει. Κάτω από το σπίτι μας η Νινέτ έβαλε μπουρλότο, όπου να 'ναι θα εκραγεί...

-Η Νινέτ έβαλε το μπουρλότο; Εσύ τι θα 'κανες αν ήσουν εδώ; Μωρό στην αγκαλιά της βαστούσε η μάνα.

-Όταν διψάει η αυλή σου, έξω νερό μη χύνεις...

-Ο Χριστός έβτε ο έχων δύο μανδύες να δίνει τον έναν...

-Charité bien ordonnée commence par soi même<sup>5</sup>.

-Αγάπα τον πλησίον σου ως σεαυτόν...

-Δηλαδή, με δυο λόγια, πιστεύεις πως πρέπει να υιοθετήσω τα έξι παιδιά του μεθύστακα;

-Μη φτάνεις στα άκρα, Σωκράτη, αύριο θα βρούμε έναν τρόπο για να βοηθήσουμε τους Τουλουμπίδες...

-Έχεις υπόψη σου κανένα θαυματουργό τρόπο που χτίζει σπίτια, βάζει σκεπές;

-Είναι αδιανόητο, είτε η Έμμα, εμείς να ζούμε σε πέντε μεγάλα δωμάτια συν χολ, κουζίνα κι ένα μεγάλο διάδρομο κι οκτώ άνθρωποι να μην έχουν καν ένα καμαράκι...

-Δεν είμαι εγώ υπεύθυνος ο Τουλουμπής, που σπέρνει παιδιά και τα παρατάει...

-Ο Τουλουμπής είναι ένα από τα πολλά θύματα της αδυσώπητης κοινωνίας... Ο Εμίλ Ζολά στην *Ταβέρνα του...*

<sup>4</sup> ό.π., σ. 180-181.

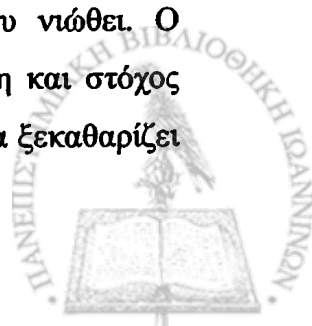
<sup>5</sup> Η σωστή φιλανθρωπία ξεκινάει από τον εαυτό σου.



Ο συγκεκριμένος διάλογος της Έμμα και του Σωκράτη λειτουργεί χαρακτηριστικά και για τους δύο, με τη διαφορά ότι παρουσιάζει θετικά γνωρίσματα για την Έμμα και αρνητικά για το Σωκράτη. Η συνεχής εναλλαγή των ομιλούντων προσώπων και η ανταλλαγή αντιθετικών παροιμιών υπογραμμίζουν την προσωπική διάσταση της συνομιλίας, δίνοντας έμφαση στο χαρακτήρα της αντιδικίας.

Πολλές φορές τόσο οι προσωπικοί όσο και οι άλλες μορφές διαλόγου, τείνουν να χάνουν το στοιχείο της ανταλλαγής λόγων και της εναλλαγής προοπτικών και καταλήγουν να γίνονται μονόλογοι. Οι μονόλογοι εμφανίζονται και στα τρία είδη των χαρακτήρων και οι λειτουργίες τους είναι κοινές σε όλα. Οι περιπτώσεις στις οποίες χρησιμοποιούνται είναι ποικίλες. Η αυτοπαρουσίαση κάποιου προσώπου ή η παρουσίασή του από κάποιον άλλο χαρακτήρα είναι μία από αυτές. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο διάλογος σβήνει, καθώς κυριαρχεί ένας ομιλητής, ο οποίος παρουσιάζει συνολικά κάποια πρόσωπα, χαρακτηρίζει και σχολιάζει τα προσωπικά του γνωρίσματα ή δίνει σύντομες πληροφορίες για τη μέχρι τότε ζωή του. Και στις δύο περιπτώσεις δεν υπάρχει, συνήθως, σοβαρός αντίλογος ή σχολιασμός των λεγομένων του από τον άλλο συνομιλητή, οπότε οι πληροφορίες που αντλούμε από το μονόλογο έχουν υποκειμενική χροιά. Παραδείγματα τέτοιων μονολόγων αποτελούν η παρουσίαση από τη Μαρία Παύλου και τη Ζωρζ των συμμαθητών τους στο *Ψέμα* (σ. 46-47) και στο *Ε.Π.* (σ. 21-23) αντίστοιχα, η αυτοπαρουσίαση του Λεωνίδα Κλεώπα και της Ναταλίας Βελή στο *Ζουμ* (σ. 59-61), ο αυτοχαρακτηρισμός της Ζωής σε συνομιλία της με τον Περικλή στο *Όταν ο ήλιος...* (σ. 54), καθώς και η παροχή πληροφοριών ιδεολογικού, πολιτικού και οικογενειακού περιεχομένου από τη Ζωή στο Νίκο στους *Νικητές* (σ. 116-117).

Ξεχωριστή, ίσως, περίπτωση αυτοσχολιασμού αποτελεί ο μονόλογος της Ζωής προς την Ισμήνη στο *Όταν ο ήλιος...* (σ. 222), ο οποίος μοιάζει με δραματικό μονόλογο, καθώς, πριν ακόμη ξεκινήσει ο διάλογος μεταξύ τους, η Ζωή, φορτισμένη συναισθηματικά, αρχίζει να μιλά για τον καταγκιόζη (ο άλλος της εαυτός) που έχει μέσα της, για την επιλογή της να φύγει από το σπίτι, για το φόβο της, για την έγνοια που έχει για τη μητέρα της και για την ψυχική αναστάτωση που νιώθει. Ο συγκεκριμένος μονόλογος διακρίνεται από μια εξομολογητική διάθεση και στόχος του είναι η εξισορρόπηση του εσωτερικού κόσμου της ηρωίδας, η οποία ξεκαθαρίζει



τις σκέψεις και τις προθέσεις της και αιτιολογεί την επιλογή της φυγής της, μετά από ένα πλήθος κατηγοριών που έχει δεχτεί από την αδερφή της.

Άλλοι διάλογοι, που γίνονται πρόσκαιρα μονόλογοι, γιατί για λίγο διάστημα μονοπωλεί κάποιος το λόγο, έχουν ως στόχο την παροχή της δυνατότητας σε κάποιον να εκφράσει τις σκέψεις του και να τις μοιραστεί με τους συνομιλητές του. Τέτοιοι διάλογοι είναι αυτοί της Ζωής και της Ελένης στο *Όταν ο ήλιος...* (σ. 140-142), όπου η Ελένη στην αρχή του συζητητικού διαλόγου κυριαρχεί, καθώς πρέπει να πει στη Ζωή τι συμβαίνει στο Λαύριο και πώς ξεκίνησε η δική της δράση, της Έμμα με την οικογένειά της στη Νινέτ, όπου προσπαθεί να τους πείσει πως η Νινέτ πρέπει να πάει εσωτερική σε κολέγιο στο Παρίσι (σ. 139-140), και της Νινέτ με τη μητέρα της, όπου, στα πλαίσια ερωταποκρίσεων με τη μορφή συνέντευξης, η Νινέτ ρωτάει την Έμμα για τη δική της μαθητική ζωή στο κολέγιο και η Έμμα μονοπωλεί το λόγο δίνοντας τις απαιτούμενες πληροφορίες (σ. 161-166). Μέσα από τους συγκεκριμένους διαλόγους-μονολόγους τα στοιχεία που αντλούμε για το χαρακτήρα των προσώπων προκύπτουν έμμεσα, καθώς συμπεραίνονται από το περιεχόμενο των λόγων του ατόμου που μιλά περισσότερο.

Μια άλλη μορφή μονολογοποίησης του διαλόγου, που συναντάται μόνο μία φορά στο έργο της Ζωρζ Σαρή, είναι αυτή της ομοφωνίας των διαλεγομένων, η οποία μετατρέπει το διάλογο σε «μονόλογο που εκφωνείται εναλλάξ»<sup>6</sup>. Την περίπτωση αυτή τη συναντάμε στο *Ψέμα*, όπου η Χριστίνα περιγράφεται από την προοπτική των συμμαθητών της, την πρώτη μέρα του σχολείου. Η εικόνα που έχουν σχηματίσει τα παιδιά για τη Χριστίνα είναι αρνητική, με αιτούλεσμα, εκφράζοντας ο καθένας την άποψή του, να την περιγράφουν ουσιαστικά μέσα από μία προοπτική, μονοδιάστατα. Η μονοδιάστατη και επιφανειακή, εξάλλου, άποψη που σχηματίζουν τα παιδιά, η οποία αντιδιαστέλλεται με την πραγματικότητα που γνωρίζει ο αναγνώστης, αποτελεί, πιθανόν, και το στόχο χρήσης της συγκεκριμένης τεχνικής:

«-Τι την έπιασε την ξαδέρφη σου; απόρησε ο Αλέξης.

-Δεν καταλαβαίνω. Τι της είπαμε και θύμωσε;

Η Ρέα τα 'χε χάσει.

-Πολύ μυστήρια είναι, είτε ο Πέτρος.

<sup>6</sup> ό.π., σ. 188.



-Ξέρετε, εξήγησε η Ρέα, πρώτη φορά τη βλέπω. Ο πατέρας μου και η μητέρα της είναι πρώτα ξαδέλφια. Ούτε καν ήξερα πως ο πατέρας της είναι επιχειρηματίας. Ξέρω μόνο πως ταξιδεύει για δουλειές του.

-Νομίζω πως είναι ψηλομύτα. Αυτό είναι, είτε η Τάνια ενοχλημένη.

-Κι εγώ το ίδιο, συμφώνησε και η Σόφη.

-Μα γιατί, όμως; αναρωτήθηκε ο Αλέξης.

-Ίσως να 'ναι πολύ πλούσια, είτε ο Πέτρος.

-Ίσως γιατί είναι σπουδαία μαθήτρια και πάντα βγαίνει πρώτη, απ' ό,τι μου είπε ο μπαμπάς, είτε η Ρέα.

-Απλούστατα, έχει κακό χαρακτήρα, επέμενε η Τάνια.» (σ. 32)

Τέλος, σε ό,τι αφορά το λόγο-μονόλογο, υπάρχουν κάποιες περιπτώσεις που, χωρίς να έχει αρχίσει κάποιος ξεκάθαρος διάλογος, ο ένας συνομιλητής τρέπεται σε απλό ομιλητή, ο οποίος αναπτύσσει τη θέση και την άποψή του. Έτσι, η Ελευθερία στο *Ψέμα* (σ. 17-18), προκειμένου να πείσει την κόρη της πως όλα θα πάνε καλά στην καινούρια τους ζωή, αρχίζει ένα μονόλογο, τον οποίο η Χριστίνα ακούει χωρίς να σχολιάζει. Με το συγκεκριμένο τρόπο εκφράζεται η αγωνία της μητέρας της για το αν θα πάνε όλα καλά, ενώ, όπως σχολιάζει και ο αφηγητής, δεν αφήνει περιθώρια για απαντήσεις και διάλογο, καθώς τη φοβίζει η σιωπή της κόρης της.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στα *Χέγια* (σ. 190-192), όπου η Νόρα παίρνει το λόγο και αναπτύσσει τις απόψεις της για τη δικτατορία, χωρίς να διακόπτεται από κάποιον. Απευθύνεται στη Μάτα, της κάνει ερωτήσεις, χωρίς, όμως, να περιμένει απάντηση, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως στόχος του μονολόγου είναι να παρουσιάσει μια θέση, η οποία δεν επιδέχεται αντιρρήσεις ή συζήτηση. Ο μονόλογος, αποτελώντας ταυτόχρονα δείκτη χαρακτηρισμού για τη Νόρα, επιτυγχάνει το στόχο του, αφού η Μάτα αποδέχεται τα επιχειρήματα χωρίς αντίλογο.

Πολιτική ανάλυση επιχειρεί να κάνει και η Ειρήνη στο μονόλογό της στο *Ε.Π.* (σ. 161-162), όταν, αφού εκφράσει την άποψή της για την έκθεση της Ζωρζ, αρχίζει να διατυπώνει τις αμφιβολίες της για το καθεστώς του Μεταξά. Ο λόγος της, που ξεκινά στα πλαίσια ενός περιστασιακού διαλόγου, εξελίσσεται σε άποψη, που αφενός υπογραμμίζει την ωριμότητά της σε σχέση με την αδερφή της, αφετέρου δείχνει ότι τοποθετείται σκόπιμα ως στιγμιαία παρέμβαση σοβαρού πολιτικού αντίλογου, για να προβάλει την προσωπική γνώμη της συγγραφέα. Οι δύο αυτές επισημάνσεις επιβεβαιώνονται, καθώς ο διάλογος δε συνεχίζεται από τη Ζωρζ, διατηρώντας με τον τρόπο αυτό το κλίμα της ανεμελιάς και της νεανικής επιπολαιότητας που κυριαρχεί στην αφήγηση.



## β) Ευθύς και Πλάγιος Λόγος

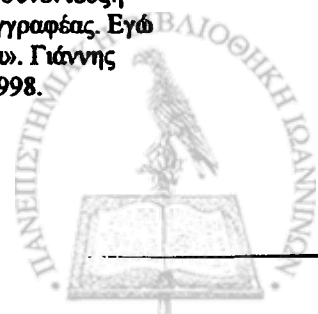
Ο λόγος των ηρώων της Ζωρζ Σαρή δεν έχει μόνο τη μορφή διαλόγων και μονολόγων. Πολύ συχνά η έκφραση των προσώπων γίνεται μέσα από ευθύ λόγο, ο οποίος παρεμβάλλεται στο λόγο του αφηγητή ή κάποιου άλλου προσώπου και τίθεται είτε σε εισαγωγικά είτε με τη σηματοδότηση του διαλόγου, χωρίς όμως να υπάρχει διάλογος. Αυτό συμβαίνει σε όλες τις αφηγήσεις, πρωτοπρόσωπες και τριτοπρόσωπες, και έχει ως αποτέλεσμα τον εμπλουτισμό της αφήγησης με ποικιλία φωνών.

Τα ακριβή λόγια των χαρακτήρων παρατίθενται τόσο στα πλαίσια του αφηγηματικού λόγου, όσο και ανάμεσα στο λόγο, στις σκέψεις ή ακόμη και στο ημερολογιακό κείμενο άλλων προσώπων. Οι λειτουργίες της άμεσης, παρεμβαλλόμενης, έκφρασης των ηρώων είναι συγκεκριμένες και στόχο έχουν τη μίμηση και όχι τη διήγηση των λόγων τους, με αποτέλεσμα να καθίστανται πιο αληθοφανείς. Η επιδίωξη της «μίμησης» από τη συγγραφέα, μέσα από τη συχνή χρήση της τεχνικής του εμποτισμού μιας φωνής από κάποια άλλη, ανταποκρίνεται στη λογική του θεάτρου<sup>7</sup>.

Στη δόμηση και στο χαρακτηρισμό των προσώπων, η περίπτωση παράθεσης του άμεσου λόγου τους στο λόγο του αφηγητή λειτουργεί ώστε να μη δίνεται η εντύπωση της αφηγηματικής αυθεντίας, που απλώς αναπαριστά τους χαρακτήρες του έργου, χωρίς να τους δίνει τη δυνατότητα λόγου. Έτσι, ακόμη και στις περιπτώσεις που μιλά, σχολιάζει ή περιγράφει ο αφηγητής, η ενσωμάτωση των αυθεντικών λόγων των προσώπων στο αφηγηματικό κείμενο ζωντανεύει την αφήγηση και ταυτόχρονα φέρνει στο προσκήνιο το χαρακτήρα, δίνοντας την αίσθηση ότι αυτός πραγματικά υπάρχει τη δεδομένη στιγμή. Αυτό πολλές φορές συνεπάγεται την υποχώρηση της αντικειμενικής προοπτικής του αφηγητή και τη διείσδυση (ή την ψευδαίσθηση της διείσδυσης) στην υποκειμενική προοπτική του ήρωα:

«Η κυρα-Μαρία πρώτα ξαφνιάστηκε κι ύστερα ένιωσε μια γλυκιά ζεστασιά ν' απλώνεται σε όλο της το κορμί. Τόσα χρόνια στον αγώνα πόρτα δε χτύπησε, ψωμί, νερό δε ζήτησε. Όταν έφυγαν οι Γερμανοί, πήγε στο σκοπευτήριο της Καισαριανής. 'Μια χούφτα χώμα, είπε, αυτό είναι το αγόρι

<sup>7</sup> Τις επιρροές που έχει δεχτεί από το θέατρο έχει επισημάνει και η ίδια η Ζωρζ Σαρή σε συνέντευξη της, λέγοντας χαρακτηριστικά: «Είναι πρωτοξάδελφα επαγγέλματα ο ηθοποιός και ο συγγραφέας. Εγώ έτσι το νιώθω, γιατί συχνά γράφω και παίζω το κείμενό μου, για να διαπιστώσω εάν ρέει». Γιάννης Κεσσόπουλος, «Μετά τη βροχή καλοκαιρία», εφ. *Μακεδονία*, Κυριακή 11 Οκτωβρίου 1998.



μου...’, κι έδωσε όρκο να συνεχίζει να περπατά το δρόμο το δικό του. Ξέχασε τα βάσανά της και φορτώθηκε πάνω στους ώμους της την ανημποριά του κοσμάκη. Έτρεχε να προλάβει να πληρώσει το χρέος της. Σε κάποια μακρινή συγγένισσα που της είπε: ‘Δίνεις δίνεις και σένα ποιος θα σε πληρώσει;’, απάντησε θυμωμένη: ‘Και τι ‘ναι ο αγώνας, παζάρι, δίνω παίρνω; Όχι, όχι, δίνω και τίποτε δεν περιμένω για πάρτη μου...’. Έτσι νόμιζε. Δεν ήξερε πόσο, μα πόσο, στα τρίςβαθά της, χωρίς να το καταλαβαίνει περίμενε την ‘πληρωμή’. Το ‘μαθε μόνο σαν άκουσε το Λενάκι να της λέει πως οι γυναίκες του θαλάμου την είχαν διαλέξει, την είχαν εκλέξει, αυτήν, την κυρα-Μαρία, καθοδηγήτρια».

(Οι νεκρές, σ. 142-143)

Σε άλλες περιπτώσεις ο εμποτισμός τόσο του λόγου του αφηγητή όσο και του λόγου ή της σκέψης άλλων προσώπων με τα λόγια ενός χαρακτήρα έχει ως στόχο την επιβεβαίωση ή την αιτιολόγηση των όσων λέγονται από τον αφηγητή ή τα άλλα πρόσωπα. Έτσι, για παράδειγμα, όταν από την προοπτική του Περικλή στο *Όταν ο ήλιος...* περιγράφεται η παρέα των παιδιών και εκφράζεται η ιδιαίτερη συμπάθειά του για το Γιούρα και το Σέβα, παρατίθενται και τα ακριβή λόγια τους, που επιβεβαιώνουν τη φτώχεια τους, δηλώνουν την ωριμότητά τους και δικαιολογούν τη διάκριση που κάνει ο Περικλής:

«Ο Περικλής, μέσα από την παρέα, ξεχώριζε το Γιούρα και το Σέβα. Φτωχά παιδιά. Σαν και αυτόν, είχανε τα ίδια προβλήματα. Όχι τι θέλουμε να σπουδάσουμε, Περικλή. Τι π ρ ε π ι να σπουδάσουμε. Η μητέρα από μας περιμένει’. Ο Γιούρα έλεγε να γίνει ηλεκτρολόγος. Βγάζεις αρκετά. Ο Σέβα, δούλευε σ’ ένα ασφαλιστικό γραφείο κι ας ήθελε να γίνει γιατρός». (σ. 45)

Το ίδιο συμβαίνει και όταν η Ζωή, σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση, λέει πως, όταν μιλάς στον πατέρα της για την ηλικία του, γίνεται έξω φρενών. Για να πιστοποιήσει τα όσα λέει για το Σωκράτη και για να δώσει αμεσότητα στο χαρακτηρισμό του, παραθέτει τα ακριβή του λόγια:

«Όταν μιλάς στον πατέρα για την ηλικία του γίνεται έξω φρενών. ‘Ποια ηλικία, Μένη; Ποια ηλικία; Μακάρι όλοι οι νέοι να ‘τανε σαν και μένα. Δεν έχω καμιά αρρώστια. Σκοπεύω να πεθάνω στα ενενήντα οχτώ’». (Όταν ο ήλιος... σ. 26)

Η παρουσία του ευθύ λόγου κάποιες φορές εξυπηρετεί λειτουργικούς σκοπούς της αφήγησης, έτσι ώστε να παρουσιαστεί κατά το δυνατόν ολοκληρωμένα ο χαρακτήρας. Στο *Παραράδιασμα*, λόγου χάρη, η μετάβαση από το παρελθόν στο παρόν δίνει τη δυνατότητα στην Ανάστω να εκφράσει με την προοπτική του ενήλικα



κάποιες ιδέες και σχόλιά της, τα οποία δίνονται όταν διακόπτεται η τριτοπρόσωπη αφήγηση του παρελθόντος της και γίνεται η μετάβαση στο παρόν, ή ως στιγμιαία παρεμβολή στην αφήγηση του παρελθόντος. Με το συγκεκριμένο τρόπο η μετάβαση γίνεται αντιληπτή από τον αναγνώστη και δίνει την αίσθηση της ταυτόχρονης παρουσίας δύο προοπτικών, οι οποίες συνυπάρχουν για να επιβεβαιώσουν ένα χαρακτηριστικό, αναλλοίωτο στο χρόνο:

«Η Ανάστω δεν ήθελε ούτε λαμπάδες ούτε καινούρια παπούτσια, ούτε ήθελε να 'ναι το κοριτσάκι της τσιφλικούς. Ήθελε να καβαλήσει πισωκάπουλα το μουλάρι του μπάρμπα και να φτάσει πριν νυχτώσει στην Κάτω Ρεματιά, κι όταν ήθελε κάτι η Ανάστω, το ήθελε πολύ, πάρα πολύ. Δεν της το άλλαζες με τίποτε.

‘Εγώ θα κάνω Πάσχα στο χωριό’ απάντησε στην τσιφλικού.

Η κυρα-Λένη συνέχισε να την καλοπιάνει...

*‘Κοντέω τα πενήνια, Βίργω, και το κείσμα μου κείσμα. Μουλαρίσιο. Αν και τα καημένα τα μουλάρια δεν είναι και τόσο πεισματάρικα’.*

‘Εγώ θα πάω με τον πατέρα κι ας ανοίξουν οι ουρανοί να γίνει χαλασμός’». (σ. 76)

Με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί ο ευθύς λόγος και σε άλλα μύθιστορήματα που διαδραματίζονται σε δύο χρονικά επίπεδα, στα οποία ο λόγος των προσώπων που δρουν μόνο στο παρελθόν παρεμβάλλεται στο λόγο του αφηγητή μέσα σε εισαγωγικά.

Μια άλλη πρακτική λειτουργία της παρουσίας του ευθύ λόγου είναι η μεταφορά των λεγομένων κάποιου προσώπου, το οποίο δεν μπορεί κάτω από άλλες συνθήκες να τα εκφράσει, γιατί έχει περιορισμένο ρόλο στην ιστορία και στην πλοκή. Στις περιπτώσεις αυτές, τα λόγια του προσώπου ενσωματώνονται στη σκέψη ή στα λόγια κάποιου άλλου χαρακτήρα και δίνονται στον αναγνώστη με αμεσότητα. Η Έλλη στο *Ε.Π.* και η Λέα στο *Κρίμα κι άδικο*, παρ’ όλο που έχουν περιορισμένο ρόλο, εκφράζουν απόψεις που η συγγραφέας θέλει να ακουστούν. Έτσι, παρεμβάλλει τα λόγια τους στο λόγο και στη σκέψη των βασικών χαρακτήρων, που όχι μόνο τα μεταφέρουν, αλλά και κάποιες φορές τα ενστερνίζονται:

«-Η αδερφή μου αρνήθηκε να βοηθήσει τα ορφανά. Διαφωνεί με τη φιλανθρωπία...

-Και η μαμά μου το ίδιο, της είπε η Άλκη. Είναι σαν να σας πηγαίνουν στο ζωολογικό κήπο, μου είπε, να ταίσετε τις πάπιες και τις μαϊμούδες...» (*Ε.Π.* σ. 149)





«Στο πολυκατάστημα του Γέρακα ο κόσμος ψωνίζει. Ξεχειλίζουν τα καροτσάκια ψώνια, λες κι αύριο θα κηρυχτεί πόλεμος και θα πέσει η πείνα της Κατοχής. Πού τα βρίσκουν τόσα λεφτά κι αγοράζουν απ' όλα κι από τα πιο ακριβά; Κι ύστερα σου λέει η τηλεόραση πως η χώρα βουλιάζει από τα χρέη...

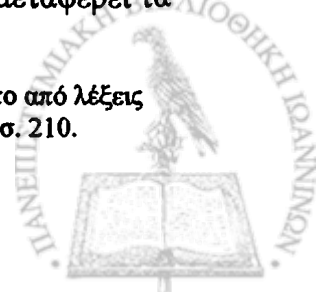
Η κουμπάρα τής εξηγεί: «Τρώμε τις σάρκες της Ελλάδας. Είμαστε θύματα μιας καταναλωτικής κοινωνίας. Αντί να κοιτάξουμε τα χάλια μας, σπαταλάμε το χρήμα σ' ό,τι άχρηστο διαφημίζει η τηλεόραση...». Η Κορτέσα όλα τα καταλαβαίνει, όμως κι εκείνη τώρα δε θα γίνει θύμα αυτής της κοινωνίας;» (Κρίμα κι άδικο σ. 72)

Ξεχωριστή περίπτωση ευθύ λόγου αποτελεί ο λόγος της Ανάστως προς το σκύλο της, το Βρεσύ, στο *Παραράδιασμα*. Η Ανάστω, δίνοντας την αίσθηση ότι διαλέγεται με το σκύλο, του μιλάει για συναισθήματα και γεγονότα τα οποία δεν μπορεί να μοιραστεί με τη Βίργω, γιατί, όπως χαρακτηριστικά λέει, εκείνος δεν πρόκειται να τα πει πουθενά και δε θα βγάλει κέρδος από τον πόνο της. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί την τεχνική της εξομολόγησης, με τη μορφή, ουσιαστικά, του δραματικού μονολόγου, για να δώσει μια πλήρη εικόνα του εσωτερικού κόσμου της Ανάστως μέσα από τη δική της, υποκειμενική προοπτική, καθώς και για να συμπληρώσει ορισμένα κενά της ιστορίας. Με το συγκεκριμένο τρόπο αποκαλύπτονται λεπτομέρειες για τη ζωή της με τον Άγγελο, η εξομολόγηση της μητέρας της, τα συναισθήματά της για το βιβλίο της Βίργως, που τελείωσε, και οι σκέψεις της για τα παιδικά χρόνια που δεν έζησε, για το γάμο που δεν ήθελε ή για το παιδί που ποτέ δεν απέκτησε.

Η τριτοπρόσωπη αφήγηση που ακολουθεί και αποτελεί συνέχεια των εξομολογήσεων της Ανάστως συμπληρώνει τον υποκειμενικό λόγο της ηρωίδας, δίνοντας μια αντικειμενική χροιά στα γεγονότα που αφηγείται η ίδια. Ο ευθύς, μάλιστα, λόγος της μέσα σε εισαγωγικά, που παρεμβάλλεται στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, δίνει την αίσθηση της συνέχειας του προσωπικού λόγου, ο οποίος, όπως φαίνεται, δε θα μπορούσε να συνεχιστεί ως συνομιλία με το σκύλο, καθώς θα παρουσιαζόταν ως κάτι μη φυσιολογικό. Έτσι, η συναισθηματική, συγκινησιακή φόρτιση της πρωταγωνίστριας εκτονώνεται στον ευθύ, μη μεσολαβημένο λόγο της, ενώ η συνέχεια της ιστορίας δίνεται από τον αφηγητή πιο αποστασιοποιημένα.

Ο ευθύς λόγος των χαρακτήρων, όπως τον καταγράψαμε και τον αναλύσαμε μέχρι τώρα, όταν παρεμβάλλεται στο λόγο του αφηγητή ή κάποιου άλλου προσώπου, αποτελεί ουσιαστικά μια μορφή πλάγιου λόγου<sup>8</sup>. Η συγγραφέας, αντί να μεταφέρει τα

<sup>8</sup> Όπως υποστηρίζει και η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «η απόσταση ανάμεσα στο διάστικτο από λέξεις του ήρωα σε εισαγωγικά κείμενο και τον ελεύθερο πλάγιο λόγο δεν είναι μεγάλη», ό.π., σ. 210.



λόγια των ηρώων της σε πλάγια μορφή, επιλέγει να τα παρουσιάσει άμεσα, επιτυγχάνοντας τα αποτελέσματα που έχουμε προαναφέρει. Αυτή, πιθανόν, είναι και η αιτία που οι χαρακτήρες της Ζωρζ Σαρή δεν εκφράζονται συχνά στην ομιλία τους με πλάγιο ή ελεύθερο πλάγιο λόγο. Στις περιορισμένες περιπτώσεις που υπάρχει πλέγιος λόγος, στόχος, κυρίως, είναι η μεταφορά των λόγων κάποιου προσώπου από κάποιο άλλο. Ωστόσο, ορισμένες φορές, οι μορφές λόγου εναλλάσσονται, χωρίς όμως να παρατηρείται αλλαγή στο ύφος, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την εξαφάνιση σχεδόν του διαμεσολαβητή του λόγου και δημιουργεί την ψευδαίσθηση της αμεσότητας. Η ενδιάμεση παρουσία, μάλιστα, φράσεων σε πρώτο πρόσωπο, χωρίς εισαγωγικά, επιτείνει την αίσθηση αυτή, μετατρέποντας τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες σε αληθοφανή πρόσωπα που μιλούν και δρουν μπροστά στα μάτια του αναγνώστη. Αυτό συμβαίνει στην εξομολόγηση που κάνει η Μαρίκα Σαλίβερου στην Ανάστω και στην εξιστόρηση από την Έμμα της γνωριμίας της με το Σωκράτη:

«...Λοιπόν, αφού το θέλεις, άκου τη συνέχεια. Το 1903 έβαλα μια αγγελία στην εφημερίδα *Annales*... Η Έμμα γελούσε, μιλούσε και γελούσε. Το πρωί, όταν έφυγε ο Σωκράτης για τη σχολή, την είχε πιάσει ταραχή. (...) Και να που ξαφνικά της φανερώθηκε η Κορνηλία. (...) Πάντοτε ήθελε ν' αποκτήσει μια δική της, καταδική της φίλη και τώρα τη βρήκε στην Οδησό! Γιατί να μην της ανοίξει την καρδιά της γιατί να μην της τα πει όλα όσα έζησε μέχρι τα είκοσι εννιά της χρόνια;

Λοιπόν το 1903 είχε βάλει μια μικρή αγγελία στην εφημερίδα: *Ζητώ ν' αλληλογραφώ με νέο της ηλικίας μου, σκοπός: ανταλλαγή καρτ ποστάλ.* (...) Του έστειλε μια καρτ-ποστάλ του Σαιν Λουί, με τη λαϊκή αγορά: μαύροι να πουλούν τηνπραμάτεια τους' οι γυναίκες από τη μέση και πάνω γυμνές. Άρχισε μια αλληλογραφία που κράτησε έξι χρόνια. Μάλιστα, Κορνηλία μου, έξι χρόνια! Εκείνος της μιλούσε για τις δουλειές του, για την οικογένειά του στο Αϊβαλί, τρεις αδερφές, δύο αδέρφια... -Μπορείς να φανταστείς Κορνηλία; Πριν λάβει το γράμμα μου είχε γράψει: *Το καλοκαίρι θα έρθω στη Γαλλία, η απόσταση μεταξύ μας θα ληγοστέψει...* Πιστεύεις στη θεία πρόνοια; Εγώ ναι!»

(*Νινέτ*, σ. 21-23)

«Πρέπει, πριν αποθάνω, να ξαλαφρώσω...»

‘Και ποιος σου 'πε, μάνα, πως θ' αποθάνεις;’ τη μάλωσε η Ανάστω.

‘Μου το μήνυσε ο Χριστός σου, Ανάστω μου’ την πείραξε η μάνα και τ' αχειλι της χαμογέλασε.

Κι άρχισε να της τα λέει όλα, από την αρχή.

Όταν γέννησε κάτω από την απιδιά και κατάλαβε πως ήταν κορίτσι, το γάλα της κόπηκε με το μαχαίρι. Αν υπάρχει Θεός! Τρία κορίτσια το 'να πίσω απ' τ' άλλο! Ο Βαγγέλης τάιζε το μωρό με το μπιμπερόν, με το κουταλάκι». (*Το παραράδισμα*, σ. 174)



Και στα δύο αυτά παραδείγματα ο διάλογος διακόπτεται και συνεχίζεται με ελεύθερο πλάγιο λόγο, ο οποίος μετατρέπεται ξανά σε ευθύ. Οι παρεμβλλόμενες φράσεις με το έντονο προσωπικό ύφος του ομιλητή διατηρούν τον υποκειμενισμό των λεγομένων, δίχως να παρουσιάζουν κάποιο αφηγηματικό ή υφολογικό κενό, ενώ ταυτόχρονα η χρήση τους εκφράζει την έμμεση αποδοχή του αφηγητή σχετικά με τα όσα λέγονται και τη μερική ταύτισή του με το ομιλών πρόσωπο.

Ολοκληρώνοντας την ενότητα για τον εκπεφρασμένο λόγο των προσώπων, πρέπει να σχολιάσουμε και κάποιους λόγους στο *Παραράδιασμα*, οι οποίοι διατυπώνονται στο μεταδιηγητικό επίπεδο. Οι λόγοι αυτοί απευθύνονται από τους ήρωες του μυθιστορήματος προς τη μυθοπλαστική συγγραφέα, τη Βίργω, και συνιστούν μεταλήψεις των ηρώων. Για να γίνει αισθητή η διαφορά αφηγηματικού επιπέδου και η φανταστική υπόσταση των συγκεκριμένων λόγων, αποτυπώνονται με αραιά και πλάγια γράμματα. Σε μεγάλο βαθμό αναφέρονται στο χαρακτηρισμό και στη συγγραφική ιδιότητα της Βίργως, η οποία είναι η μοναδική που γνωρίζει το τέλος του μυθιστορήματος. Αυτή βάζει τα λόγια στο στόμα των ηρώων, με σκοπό την προώθηση της πλοκής, το χαρακτηρισμό της από άλλους και την απόδοση έμφασης στη συγγραφική της ιδιότητα, η οποία της προσφέρει την παντοδυναμία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται:

«Κι η μέρα η δική της πότε θα ξημερώσει; Πότε θα προλάβει; Τι να προλάβει; Ποιον; Ξέχειλη η ερημιά της. Ούτε παιδί να σφίξει στην αγκαλιά της. Ούτε γονιός να της ζητήσει ένα ποτήρι νερό. Αυτή κι ο Βρεσός μόνοι πάνω στη γη. Να βάλει φωτιά στο σπίτι της και να φύγει. Να πάει πού; Φ υ λ α κ ι σ μ έ ν η μ έ σ α σ τ ο *Π α ρ α ρ ά δ ι α σ μ α*. Α β ο υ λ η, π α ι χ ν ί δ ι σ τ α χ έ ρ ι α τ η ς Β ί ρ γ ω ς ν α τ η β α ρ ά ν ε τ α π λ ή κ τ ρ α τ η ς γ ρ α φ ο μ η χ α ν ή ς, ν α τ η μ α λ ά ζ ο υ ν, σ α ν π η λ ό. Σύγκορμη ανατρίχιασε αφανισμένη. Σάλταρε από τον τοίχο και κίνησε». (σ. 167-168)

Η Αλεξία μού αγκάλιασε τρυφερά τους ώμους;

-Ο Άρης; μου είπε.

Την κοίταξα. Η ομορφιά της φώτιζε το σκοτάδι

-Ακούς τη σκέψη μου; Τη ρώτησα.

-Τη φωνάζεις.

(...)

-Μανούλα, θέλεις να βγεις στο ξέφωτο με το φουστάνι της Ανάστωρ. Γιατί δε φανερώνεσαι με το δικό σου ρούχο; Μόνο έτσι θα ελευθερωθείς και θα μονοιάσεις με τους ανθρώπους... με τον μπαμπά...

Της ψιθύρισα:

-Τι καλά έκανες που ήρθες...



Η φωνή της έγινε σκληρή:

-Δεν ήρθα μόνη μου. Μ' έφερες με το ζόρι. Έχεις την παντοδυναμία του Δημιουργού. Αποφάσισες πως το *Παραράδιασμα* θα 'χει happy end για όλους».

(σ. 182-184)

Μέσα από τα συγκεκριμένα αποσπάσματα, γίνεται άμεσα αντιληπτός ο φαντασιακός χαρακτήρας του λόγου, ο οποίος ούτως ή άλλως επικρατεί σε ολόκληρο το τρίτο μέρος του έργου. Το θέμα αυτό θα εξετάσουμε αναλυτικότερα στην επόμενη ενότητα, στην οποία διαπραγματευόμαστε τους λόγους των αφηγητών.

### 7.1.1.2 Λόγοι αφηγητών

#### α) Εξωδιηγητικός-τριτοπρόσωπος αφηγητής

Η παρουσίαση και ο χαρακτηρισμός των μυθολογικών προσώπων από τον ή τους αφηγητές όλων των ειδών είναι συχνή στα έργα της Ζωρζ Σαρή. Η συχνότητα με την οποία παρουσιάζονται οι χαρακτήρες από τον αφηγητή ή τις διάφορες μορφές αφηγητών, συμπίπτει, σχεδόν, με τη συχνότητα παρουσίασής τους μέσα από το λόγο τους. Θα λέγαμε πως η ποικιλία είναι το στοιχείο που χαρακτηρίζει τους αφηγηματικούς τρόπους στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα. Οι αφηγητές, που δεν περιορίζονται στη μορφή κάποιου εξωδιηγητικού, παντογνώστη αφηγητή, εναλλάσσονται στην αφήγηση και δομούν με υποκειμενικό ή αντικειμενικό τρόπο (ανάλογα με το είδος τους) τους χαρακτήρες.

Στις τριτοπρόσωπες αφηγήσεις ο εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός αφηγητής, ο οποίος τις περισσότερες φορές είναι και παντογνώστης, αποτελεί το είδος του αφηγητή που η Ζωρζ Σαρή χρησιμοποίησε για πρώτη φορά στο *Θησαυρό της Βαγίας* και συνέχισε να χρησιμοποιεί και σε άλλα μυθιστορήματά της. Ο συγκεκριμένος αφηγητής τις περισσότερες φορές είναι καλυμμένος, επιτελεί την αφηγηματική λειτουργία και σχολιάζει απρόσωπα, χωρίς να διακόπτει τη ροή της αφήγησης. Συνήθως, περιγράφει την εξωτερική εμφάνιση των χαρακτήρων ή το χώρο που τους περιβάλλει<sup>9</sup>, αποδίδει χαρακτηρισμούς για τα πρόσωπα στα πλαίσια σχολίων που

<sup>9</sup> Η εξωτερική εμφάνιση και ο περιβάλλον χώρος των χαρακτήρων δίνεται συχνά από τον αφηγητή, ιδιαίτερα στους επίπεδους και ημι-σφαιρικούς χαρακτήρες. Σε κάποιους από αυτούς, μάλιστα, η εξωτερική περιγραφή δίνεται από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής τους, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις



παρεμβάλλονται στο διάλογο, διατυπώνοντας παρατηρήσεις σχετικά με την εκφώνηση και το συναισθηματικό χρωματισμό του λόγου τους ή παρέχοντας άμεσες ή έμμεσες πληροφορίες για τη συχνότητα και τη μορφή κάποιου γνωρίσματος. Έτσι, το ότι η Λίνα μιλάει με «γλώσσα ροδάνυ» (σ. 30) στο *Θησαυρό της Βαγίας*, ότι η Τάνια μιλάει στη Χριστίνα «με ειρωνικό ύφος» στο *Ψέμα* (σ. 52), ότι ο Αλέξης μιλά τρυφερά στη Ράνια για να την καθησυχάσει (*Ο θησαυρός της Βαγίας*, σ. 66) ή το ότι η κυρία Ελευθερία είναι «έξυπνος άνθρωπος και, σαν μητέρα, καταλάβαινε την πίκρα του παιδιού της» (*Ψέμα*, σ. 43) αποτελούν αφηγηματικά σχόλια, που δε διακόπτουν την αφήγηση και δεν αποκαλύπτουν τον καλυμμένο αφηγητή, ο οποίος μιλά και περιγράφει διατηρώντας την ουδετερότητά του<sup>10</sup>. Τα ουδέτερα αφηγηματικά σχόλια, τα οποία υπάρχουν κυρίως στα δύο πρώτα μυθιστορήματα, παρ' όλο που δε φαίνεται να γίνονται διακριτά από τον αναγνώστη, αποτελούν δείκτες χαρακτηρισμού, καθώς επηρεάζουν τη δόμηση και πρόσληψη του χαρακτήρα από τον αναγνώστη, άμεσα ή έμμεσα.

Στις τριτοπρόσωπες αφηγήσεις, όμως, υπάρχουν και οι στιγμές που ο εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός αφηγητής εγκαταλείπει την αμέτοχη στάση του και παρεμβαίνει στο διηγητικό επίπεδο της αφήγησης διατυπώνοντας κάποια σχόλια. Οι συγκεκριμένες παρεμβάσεις του αφηγητή συνιστούν μεταλήψεις μέσα από τις οποίες προωθείται η πλοκή, εκφράζεται η συναισθηματική φόρτιση, επιβραβεύονται στάσεις, οι οποίες δηλώνουν και τη δική του θέση, δηλώνεται η ειρωνική του διάθεση του απέναντι σε συγκεκριμένες καταστάσεις ή αποκαλύπτονται γενικότερα οι ιδέες του.

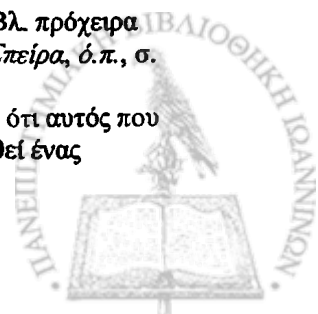
Η προώθηση της πλοκής επιτυγχάνεται συνήθως μέσα από ερωτήματα που θέτει ο αφηγητής στους χαρακτήρες, παίρνοντας τη μορφή της συνείδησής τους. Στα *Γενέθλια*, όταν η Μαρία τσακώνεται με την Άννα, ο αφηγητής αποκαλύπτεται και απευθύνεται στη Μαρία προκαλώντας τη να θυμηθεί τη δική της εφηβική ηλικία, ώστε να μπορέσει να δώσει μια απάντηση για τη στάση της κόρης της (σ. 173)<sup>11</sup>.

---

που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό τους στοιχείο (π.χ. η εξωτερική εμφάνιση της Νικόλ, του Άγγελου, της Λίνας και του Κλου στο *Θησαυρό της Βαγίας* ή της Ρέας στο *Ψέμα*, δίνεται από την πρώτη στιγμή της παρουσίας τους στην αφήγηση).

<sup>10</sup> Ο Norman Friedman, όπως αναφέρει στο άρθρο του ο Δημήτρης Τζιόβας, διακρίνει ορισμένα είδη παντογνωσίας ανάμεσα στα οποία και την ουδέτερη παντογνωσία. Η ουδέτερη παντογνωσία χαρακτηρίζεται από την «απουσία ευθειών παρεμβολών και σχολίων του συγγραφέα». Βλ. πρόχειρα Δημήτρης Τζιόβας, «Η οπτική γωνία στην αφήγηση και οι υπαγορεύσεις της πλοκής», *Σπείρα*, ό.π., σ. 51-52.

<sup>11</sup> Στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν μπορούμε να ισχυριστούμε με απόλυτη βεβαιότητα ότι αυτός που παρεμβαίνει και παροτρύνει είναι ο αφηγητής. Αυτό συμβαίνει γιατί παρακάτω ακολουθεί ένας



Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με την Άλκη στο *Ε.Π.*, όπου ο αφηγητής παρεμβαίνει στο διηγητικό επίπεδο ως συνείδηση της Άλκης και μιλάει μαζί της, προκειμένου να της θυμίσει πως έχει παραμελήσει τη φίλη της, τη Ζωρζ. Στην περίπτωση αυτή, μάλιστα, η γραμματοσειρά που χρησιμοποιείται είναι πλάγια, καθιστώντας σαφή τη μετάληψη:

“

*«Και η Ζωρζ; Ε, Άλκη, μ' ακούς; Τι θα γίνει με τη Ζωρζ; Έχεις οχτώ μέρες να τη δεις. Τώρα δεν προλαβαίνω. Ακόμη δε βρήκα το ντέφι, και με στενεύουν τα ψηλοτάκουνα της μαμάς. Να γίνει πρώτα ο χορός κι ύστερα θα τρέξω κοντά της...» (σ. 244)*

Το αυτοβιογραφικό στοιχείο που υπάρχει σε πολλά μυθιστορήματά της, οδηγεί ορισμένες φορές τη Ζωρζ Σαρή σε αφηγηματικές παρεμβάσεις που διακρίνονται για τη συναισθηματική τους φόρτιση και κατά κάποιον τρόπο αποκαλύπτουν τον αφηγητή, ο οποίος συμπίπτει με τη συγγραφέα και την πρωταγωνίστρια. Αυτό συμβαίνει στο *Ε.Π.* και στο προλογικό κεφάλαιο του *Όταν ο ήλιος...*, όπου το αυτοβιογραφικό στοιχείο είναι έντονο. Στο *Ε.Π.* η μετάληψη της αφηγήτριας είναι έκδηλη όταν, αναφερόμενη στην τρυφερότητα της Έμμα, παρεμβαίνει σε πρώτο πρόσωπο, εκφράζει τη νοσταλγία της και αποκατά την τριπλή υπόσταση της αφηγήτριας, της συγγραφέα και της πρωταγωνίστριας, την οποία, αν και ήδη γνωρίζουμε από τον πρόλογο του βιβλίου, δεν αποκαλύπτεται πάντα στη διάρκεια της αφήγησης:

*«Όταν την ξάπλωσαν στο κρεβάτι, όταν η μαμά, η τρυφερή Έμμα, έπλυνε το πρόσωπο, τα χέρια της κόρης της –όσες φορές κι αν την αναφέρω, όσες φορές κι αν γράψω τ' όνομά της, η νοσταλγία δε θα λιγοστεύει τόσο δε...-, όταν λοιπόν η τρυφερή Έμμα έπλυνε το πρόσωπο, τα χέρια της κόρης της με μια βρεμένη πετσέτα, χνουδάτη πετσέτα, χωρίς να την κουράζει με ερωτήσεις, όταν της ζέστανε μια κούπα γάλα, να την πει να χαλαρώσει, όταν βγήκε από την κάμαρα, η Ζωρζ σταύρωσε τα χέρια της κι άρχισε να πονάει».* (σ. 247)

Το στοιχείο αυτό, της παρέμβασης της αφηγήτριας, η οποία είναι έντονα συναισθηματική και συνιστά έκφραση γενικών ιδεών που χαρακτηρίζουν ένα πρόσωπο, το συναντάμε και σε άλλα σημεία του ίδιου μυθιστορήματος. Η παρέμβαση στα συγκεκριμένα σημεία δεν είναι απολύτως ξεκάθαρη και άμεση, όπως στο

---

διάλογος της Μαρίας με τον εαυτό της, ο οποίος μας οδηγεί στη σκέψη ότι η παρότρυνση μπορεί να εντάσσεται στο συγκεκριμένο πλαίσιο του εσωτερικού μονολόγου-διαλόγου, τον οποίο θα αναλύσουμε στην ενότητα που αφορά τις σκέψεις. Ωστόσο, το γεγονός ότι ο διάλογος με τον εαυτό της παρατίθεται σε εισαγωγικά, σε αντίθεση με την αρχική παρότρυνση, ενδυναμώνει, πιθανόν, την άποψη ότι ο λόγος αυτός ανήκει στον αφηγητή, ο οποίος παίρνει τη μορφή του άλλου εαυτού της Μαρίας.



προηγούμενο παράδειγμα, αλλά ο συγκινησιακός τόνος και το ύφος μαρτυρούν την υποκειμενική προοπτική της αφηγήτριας:

«Η Αννούλα, αχ, η Αννούλα! Διάφανη σαν νταντέλα, με τη γλυκιά ψιθυριστή φωνή της...» (σ. 25)

«Το Σάββατο η δεσποινίς Κλάρα τους είχε βάλει Παπαδιαμάντη. Τους μιλούσε για τη 'Φόνισσα', κι ενώ το θέμα ήταν δύσκολο, έτσι όπως το εξηγούσε, γινόταν συναρπαστικό. Σπουδαίος ο δάσκαλος που ξέρει να ερμηνεύει τα μυστικά της γραφής!» (σ. 75)

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο πρώτο κεφάλαιο του *Όταν ο ήλιος...*, το οποίο, ενώ φαίνεται να το αφηγείται ένας εξωδιηγητικός αφηγητής, αποκτά προσωπική χροιά στο τέλος με την ερώτηση που απευθύνει ο αφηγητής στη δακρυσμένη Έμμα: «Γιατί, Έμμα;». Με τη φράση αυτή ο αφηγητής υποστασιοποιείται και παραπέμπει στη συγγραφέα και πρωταγωνίστρια του έργου. Παρόμοια φράση χρησιμοποιεί ο παντογνώστης αφηγητής και στη *Νινέτ*, όπου στα πλαίσια συνοπτικής αναφοράς στα χρόνια φοίτησης της Νινέτ στο Παρίσι και στις καλοκαιρινές διακοπές της στην Ελλάδα, παρεμβαίνει απευθυνόμενος στην Έμμα, που κλαίει κάθε φορά που φεύγει η Νινέτ και την παροτρύνει σε πρώτο πρόσωπο να μην κλαίει (σ. 196). Η επαναλαμβανόμενη μετάληψη του παντογνώστη αφηγητή στη *Νινέτ* και ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας του έργου μάς οδηγούν, επίσης, στη σκέψη πως ο αφηγητής και εδώ ταυτίζεται με τη συγγραφέα.

Η απροκάλυπτη επέμβαση του αφηγητή, όμως, πέρα από τις αφηγήσεις με αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, προκαλείται και για άλλους λόγους. Η ειρωνεία που προκύπτει από το λόγο της Ζωής στο *Θησαυρό της Βαγίας* επιτείνεται με την παρεμβολή του μέχρι τότε ουδέτερου παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος σχολιάζει τη Ζωή που υποστηρίζει ότι τα παιδιά της δεν της κρατάνε τίποτα κρυφό:

«Αχ! Πόσο συχνά οι γονείς πιστεύουν πως γνωρίζουν καλά τα παιδιά τους και πόσο συχνά πέφτουν έξω στην κρίση τους!» (σ. 72)

Επίσης, στα *Γενέθλια*, η προβολή της προσωπικής άποψης του αφηγητή και η μέσα από αυτήν επιβράβευση του ήρωα αποτελεί έναν ακόμη λόγο αφηγηματικής παρέμβασης. Στα πλαίσια του μεταδιηγητικού επιπέδου, το οποίο προκύπτει από τις παραισθήσεις που έχει ο Δημήτρης από τα βασανιστήρια, ο αφηγητής επαινεί την



αντοχή του και εκφράζει άμεσα την προσωπική του πολιτική θέση σε πρώτο πρόσωπο, μεταβαίνοντας σε ένα άλλο αφηγηματικό επίπεδο:

«Εει, σεις βασανιστές, μαντρόσκυλα, σας την έσκασε ο μικρός. Σας ξέφυγε μέσα από τα νύχια σας. Δε θα μάθετε ποτέ ποιος είναι ο Μανώλης.  
*Νι κήσαμε, Νι κήσαμε!*» (σ. 211)

Ξεχωριστή περίπτωση αποκάλυψης του αφηγητή θα λέγαμε ότι αποτελεί αυτή στο *Κρίμα κι άδικο*, όπου στις πρώτες σειρές της αφήγησης ο αφηγητής ταυτίζεται με τη συγγραφέα. Η αφηγήτρια, λοιπόν, μιλώντας σε πρώτο πρόσωπο, συστήνει την Κορτέσα, λέει πως αυτό είναι το αληθινό της όνομα και γι' αυτό δεν το αλλάζει και την περιγράφει λεπτομερώς. Η αρχική έμμεση αναφορά της αφηγήτριας στο συγγραφικό της ρόλο της προσδίδει, έστω και για λίγο, το χαρακτήρα του συνειδητοποιημένου αφηγητή, ο οποίος σκιαγραφεί το πλαίσιο στο οποίο κινείται το πρόσωπο της Κορτέσας. Η περιγραφή της πρωταγωνίστριας και του χώρου που την περιβάλλει εντάσσει τον αναγνώστη στην αφήγηση, προκαταλαμβάνοντάς τον για την αλήθεια τόσο του προσώπου όσο και της ιστορίας. Ωστόσο, οι πρωτοπρόσωπες αναφορές πιστοποίησης της πραγματικότητας των περιγραφόμενων γεγονότων δε συνεχίζονται στη διάρκεια της αφήγησης, καθώς η αφηγήτρια σιγά σιγά οπισθοχωρεί και περιορίζεται στον τριτοπρόσωπο παρατηρητικό και αφηγηματικό της ρόλο, χωρίς άλλες παρεμβάσεις. Έτσι, η συγκεκριμένη περίπτωση δε συνιστά μετάληψη του αφηγητή, αλλά αποκάλυψη της ιδιότητάς του με σκοπό τη δημιουργία ενός πλαισίου αληθοφάνειας.

Οι περιπτώσεις που προαναφέραμε, αν και δεν είναι ιδιαίτερα συχνές, έχουν συγκεκριμένα αισθητικά και λειτουργικά αποτελέσματα στην αφήγηση και επομένως και στους χαρακτήρες. Πρώτα απ' όλα, οι παρεμβάσεις του αφηγητή τον μετατρέπουν κατά κάποιο τρόπο σε πρόσωπο που είναι πάντα παρόν και έτοιμο να επέμβει στην ιστορία ανά πάσα στιγμή. Αυτό έχει ως συνέπεια τη στιγμιαία διάσπαση του ενδο-κειμενικού ρεαλισμού και της αίσθησης της πραγματικότητας της αφήγησης. Το συγκεκριμένο αποτέλεσμα, ωστόσο, στις περιπτώσεις που η παρέμβαση είναι έντονα φορτισμένη συναισθηματικά, μετριάζεται, καθώς την ανοικείωση που είχε αρχικά δημιουργηθεί διαδέχεται η οικειότητα προς το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται ο αφηγητής. Η αίσθηση της οικειότητας, μάλιστα, επιτείνεται στα μυθιστορήματα στα οποία, από τον πρόλογο ή από κάποια σημείωση,





διευκρινίζεται πως είναι αυτοβιογραφικά. Αυτό οδηγεί στην ταύτιση της αφηγήτριας με τη συγγραφέα και προσδίδει την παράλληλη διάσταση του εξω-κεϊμενικού ρεαλισμού στην ιστορία, κάνοντας τα μυθοπλαστικά πρόσωπα ακόμη πιο αληθοφανή.

## β) Πρωτοπρόσωπος και δυνάμει αφηγητής

Οι πρωτοπρόσωποι αφηγητές στη Ζωρζ Σαρή είναι μόνο σφαιρικοί χαρακτήρες και αποτελούν τους πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων που αφηγούνται, τα οποία έχουν πάντα αυτοβιογραφικό χαρακτήρα. Τέτοια μυθιστορήματα αποτελούν το *Όταν ο ήλιος...*, η *Κόκκινη κλωστή δεμένη...* και τα *Στενά παπούτσια*.

Στα δύο πρώτα μυθιστορήματα αφηγήτρια και πρωταγωνίστρια είναι η Ζωή, η οποία διηγείται σε πρώτο πρόσωπο και παροντικό χρόνο τη ζωή της οικογένειάς της στην Κατοχή. Η Ζωή επιτελεί όλες τις λειτουργίες του αφηγητή, καθώς περιγράφει, μεσολαβεί σε διάλογους, συνδέει μέρη της ιστορίας, παρουσιάζει πρόσωπα, σχολιάζει και χαρακτηρίζει, μέσα από την προσωπική της πάντα προοπτική. Κάποιες φορές ο αφηγηματικός της λόγος δίνει την αίσθηση ότι υπάρχει αποκλειστικά για να πληροφορήσει το «νοούμενο» αναγνώστη, με αποτέλεσμα να υφίσταται με τη μορφή δραματικού μονολόγου. Αυτό συμβαίνει, για παράδειγμα, στο *Όταν ο ήλιος...*, όπου, σε μια παύση του διαλόγου μεταξύ Ειρήνης και Ζωής, η Ζωή παρουσιάζει για πρώτη φορά την αδερφή της, κάνοντας ταυτόχρονα σύγκριση με τον εαυτό της:

«Η Ειρήνη γέλαει. Μ' αγαπάει. Κι εγώ την αγαπώ, μα τη ζηλεύω. Είναι δυο χρόνια πιο μεγάλη και τα ξέρει όλα. Η μαμά τη φωνάζει 'το κορίτσι με τα χρυσά δάχτυλα' και νευριάζω. Η Ειρήνη με παρηγορεί. 'Τι θυμώνεις; Ο Θεός τα πάντα εν σοφία εποίησε. Εσύ παλεύεις στη ζωή με τα μάτια σου κι εγώ με τα χέρια μου'. Έχω μεγάλη ιδέα για τα μάτια μου. Τα βρίσκω πολύ όμορφα. Μ' αρέσει να κοιτάω στον καθρέφτη. Τα γουρλώνω και γίνονται θεόρατα. Η Ειρήνη φοράει γυαλιά για τη μυωπία της. Όταν τα βγάζει, το βλέμμα της είναι αφηρημένο, σα χαμένο, λίγο αλληθωρίζει. Λίγο, αλλά αλληθωρίζει. Στο πρόσωπό της, χρόνια τώρα, βγαίνουν ένα σωρό σπυράκια. Τα ζουπάει και της αφήνουν σημάδια. Το δέρμα το δικό μου είναι λείο και στυλινό. Εκείνη δε με ζηλεύει. Είναι περήφανη όταν έρχονται οι φύλες της στο σπίτι...» (σ. 18)

Η εντύπωση του δραματικού μονολόγου που δημιουργείται στο συγκεκριμένο κομμάτι προκύπτει, κύριως από τον παροντικό χρόνο της αφήγησης. Η περιγραφή και ο σχολιασμός σε ενεστωτικό χρόνο συγγεί, έστω και επίπλαστα, την αφηγηματική λειτουργία με το μονόλογο, ο οποίος διακρίνεται από μια εξομολογητική τάση. Αυτό



έχει ως συνέπεια την ψευδαίσθηση της παρουσίας της Ζωής περισσότερο ως προσώπου της ιστορίας, παρά ως αφηγήτριας, καθώς και την εξιστόρηση των γεγονότων από την περιοριστική, προσωπική, εσωτερική της προοπτική.

Η υποκειμενικότητα της αφήγησης και του χαρακτηρισμού των προσώπων, ωστόσο, ελαχιστοποιείται στο *Όταν ο ήλιος...*, αφού η πρωτοπρόσωπη αφήγηση εναλλάσσεται με την τριτοπρόσωπη από κάποιον εξωδιηγητικό αφηγητή. Αυτό συμβαίνει ώστε να μετακινείται η οπτική γωνία της αφήγησης και κάποια γεγονότα που έχουν δοθεί από την προοπτική της Ζωής να παρουσιάζονται μέσα από την οπτική γωνία άλλων προσώπων. Με το συγκεκριμένο τρόπο, η εστίαση γίνεται μεταβλητή και ο χαρακτηρισμός ορισμένων, τουλάχιστον, προσώπων αποκτά πολυπρισματική διάσταση, αφού η δόμηση του χαρακτήρα τους πραγματοποιείται μέσα από ποικιλία προοπτικών. Έτσι, για παράδειγμα, ο χαρακτήρας του Σωκράτη, που παρουσιάζεται μονοδιάστατα από την αφηγήτρια-Ζωή, αποκτά και άλλες πτυχές, άγνωστες στην αφηγήτρια-πρωταγωνίστρια, όταν ο εξωδιηγητικός αφηγητής δίνει τα γεγονότα όπως τα αντιλαμβάνεται το ίδιο το πρόσωπο.

Μια άλλη περίπτωση αυτοδιηγητικής αφήγησης αποτελούν τα *Σιενά πατούστια*. Ο πρωταγωνιστής-Παναγιώτης εμφανίζεται στο μυθιστόρημα με διπλή υπόσταση, καθώς απ' τη μια μεριά επιτελεί την αφηγηματική λειτουργία ως ενήλικας και απ' την άλλη υφίσταται ως παιδί στο επίπεδο της ιστορίας. Έτσι, στο χαρακτήρα του διακρίνονται δύο πρόσωπα: το ένα είναι αυτό που αφηγείται το παιδικό του καλοκαίρι και αναπολεί, ενώ παράλληλα σχολιάζει μέσα από την οπτική γωνία του ενήλικα, και το άλλο είναι ο παιδικός του εαυτός, που βιώνει τα γεγονότα, τα οποία δίνονται από την εσωτερική οπτική γωνία του παιδιού-Παναγιώτη. Με το συγκεκριμένο τρόπο, το πρωταγωνιστικό πρόσωπο και ο αφηγητής είναι ένα, αλλά η προοπτική διπλή, καθώς υπάρχει διάσταση του αφηγηματικού και του βιωματικού εγώ<sup>12</sup>.

Η παρουσία του Παναγιώτη-αφηγητή γίνεται αισθητή πολύ συχνά στη διάρκεια της αφήγησης, αλλά, ταυτόχρονα, πολλές φορές μετατρέπεται σχεδόν σε απουσία. Η ύπαρξη του αφηγητή, που ούτως ή άλλως δεν αμφισβητείται, πραγματώνεται μέσα από τον παρελθοντικό χρόνο της αφήγησης και τη διαρκή επαναφορά, μέσα από παύσεις, στο παρόν, μέσα απ' το οποίο σχολιάζει και συγκρίνει το χτες με το σήμερα. Η πρώτη του άμεση παρουσία δίνεται απ' την αρχή του μυθιστορήματος, όπου

<sup>12</sup> Για τη διάσταση αφηγηματικού και βιωματικού εγώ βλ. Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, σ. 169-170.



αυτοπαρουσιάζεται ως συγγραφέας και αφηγητής, δίνοντας ένα χωρο-χρονικό πλαίσιο στην αφήγησή του. Στη συνέχεια, διακόπτοντας την εξιστόρησή του, παρεμβαίνει στην αφήγηση και μέσα από την αφηγηματική ειρωνεία χαρακτηρίζει και αναθεωρεί τις παιδικές του απόψεις και αντιλήψεις. Έτσι, εκφράζει την ώριμη άποψή του για το Σωκράτη, τον οποίο ως παιδί θεωρούσε εγωιστή και αυστηρό, συμφωνώντας με τη Ζωή, και συγκρίνει την Έμμα και την κυρα-Λένη, διατυπώνοντας απόψεις για το χαρακτήρα τους. Στα πλαίσια των παροντικών του αναφορών, επίσης, μεταφέρεται και σε ένα άλλο διηγητικό επίπεδο, καθώς αναπτύσσει ένα φανταστικό διάλογο, ο οποίος έχει τη μορφή της ροής της συνείδησης, με το γιο του. Μέσα από τις σκέψεις του αφηγητή αντλούνται πληροφορίες για τα σημερινά συναισθήματά του και τη δική του στάση ως γονιού, ενώ παράλληλα σε περίληψη δίνονται οι αλλαγές που έχουν συντελεστεί στην οικογένειά του και στο χωριό μέχρι σήμερα. Αυτό, βέβαια, δεν καθιστά αυτόματα τον ενήλικο Παναγιώτη και πρόσωπο της ιστορίας. Οι πληροφορίες που διαθέτουμε για την ενήλικη ζωή του είναι ελάχιστες, μη επιτρέποντας την επαρκή στοιχειοθέτηση της προσωπικότητάς του, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως τα περιορισμένα δεδομένα που διαθέτει για τον εσωτερικό του κόσμο, η σκέψη και ο παροντικός λόγος του εξυπηρετούν αποκλειστικά την αφηγηματική και σκηνοθετική λειτουργία του.

Όσο έντονη είναι η παρουσία του Παναγιώτη-αφηγητή, όπως την περιγράψαμε, το ίδιο έντονη πολλές φορές είναι και η ψευδαίσθηση της απουσίας του. Η απόλυτη υιοθέτηση της προοπτικής του παιδιού και η αυθόρμητη αφήγηση των γεγονότων έχουν ως αποτέλεσμα την ουσιαστική «εξαφάνιση» του ενήλικα αφηγητή. Αυτό, μάλιστα, γίνεται πολύ αισθητό κάποιες φορές που στιγμιαία εγκαταλείπεται ο παρελθοντικός χρόνος της αφήγησης και δίνονται οι σκέψεις ή τα πληροφοριακά και χαρακτηριστικά σχόλια του Παναγιώτη:

«Τι ανακούφιση μόλις λυτερόθηκαν τα πόδια μου! Είχα βάλει τα καλά μου για να κάνω καλή εντύπωση στη Ζωή. Έλεγα μήπως και της κακοφανεί, αν μ' έβλεπε με τα καθημερινά και χωρίς παπούτσια.

Η Ζωή άρχισε να ρωτάει τα νέα της Βαγίως.

-Και τυχάνει η Λέλα, ο Τζούβας, η θεία Μυρτίκι με τα ξόρκια της;

-Πνήγχε ο άντρας της Σημέλις, βιάστηκε να πει ο Σώζος και μων 'ρθε να τον βιάρουν, γιατί εγώ ήθελα να πω το νέο στα κορίτσια.



Με το Σώζο (Σώζον είναι το κανονικό του όνομα) είμαστε δίδυμοι, μπνιάριδες μας λένε στο χωριό. Μοιάζουμε στη μορφή, στο μπότι, όμως οι χαρακτήρες μας είναι εντελώς διαφορετικοί: Ο Σώζος είναι φρόνιμος, λιγομίλητος, αγαπάει τη γη, του αρέσει να θερίζει, ν' αλωνίζει, να ποτίζει τα μπουστάνια, να βόσκει τα ζα, και το αναγνωστικό το ανοίγει με το ζόρι. Εγώ πάλι 'έχω το διάτανο μέσα μου' φωνάζει η μάνα μου, όταν με χτυπάει με τη βέργα». (σ. 29-30)

«Ο Σώζος ήταν πρόθυμος:

-Άμα θέτε, παγαίνω. Απόγευμα ποτέ δεν τριγυρνά ο βρικόλακας. Όταν πήγα για τις σανίδες δεν είδα, δεν άκουσα τίποτε...

(Αχ, Σώζο, αχ, Σώζο, γιατί μου το κάνεις αυτό;)

Έριξα μια λοξή ματιά στη Λέλα και στον Τζούβα. Ας μη θέλουν τουλάχιστον αυτοί...» (σ. 69)

Ολοκληρώνοντας το θέμα των πρωτοπρόσωπων αφηγητών, θα πρέπει να αναφερθούμε και στους δυνάμει ή θέσει αφηγητές, οι οποίοι κατ' ουσίαν ανήκουν στην κατηγορία των προσώπων-αφηγητών. Οι δυνάμει αφηγητές είναι χαρακτήρες, κυρίως σφαιρικοί και ελάχιστοι ημι-σφαιρικοί, οι οποίοι κάποιες στιγμές δίνουν την εντύπωση πως αφηγούνται οι ίδιοι, ενώ η αφήγηση είναι σε τρίτο πρόσωπο. Η παρουσία κάποιου δυνάμει αφηγητή γίνεται αισθητή ορισμένες φορές μέσα από την αλλαγή γραμματοσειράς (π.χ. η Έμμα ως δυνάμει αφηγήτρια στη *Νινέτ*, σ. 207-208), αλλά τις περισσότερες δεν υπάρχει κάποια εξωτερική ένδειξη. Συνήθως η παρουσία τους είναι ιδιαίτερα έκδηλη όταν η αφήγηση αναφέρεται στη σκέψη κάποιου προσώπου, χωρίς όμως να είναι ακριβώς σκέψη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα στο *Όταν ο ήλιος...* αποτελεί η αφήγηση των σκέψεων του Περικλή για την επίσκεψή του στο σπίτι της Ζωής, όπου τα συναισθήματα και οι εντυπώσεις του προσώπου δίνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε είναι σαν να τα αφηγείται ο ίδιος:

«Ο Περικλής περίμενε με λαχτάρα να του υπογράψουνε τούτη την άδεια. Ήθελε πολύ να πάει στο σπίτι των Αιβαλιώτηδων. Του άρεσε να συζητάει με τον κύριο καθηγητή κι ας μη συμφωνούσαν οι δυο τους. Του άρεσε η γλυκιά μορφή της κυρίας Έμμα. Η αθόρυβη παρουσία της. Του θύμιζε τη μάνα του. Τη μάνα του που ήτανε χωριάτισσα, αγράμματη, μαυροφορεμένη για κάποιον μεγάλο αδελφό που είχε πεθάνει πριν από χρόνια και για τον πατέρα που εκείνος ποτέ του δε γνώρισε. Μοιάζανε όμως. Είχανε την ίδια γαλήνη. Φιλούσε το χέρι της κυρίας Έμμα, όπως συνήθιζε να φιλάει το χέρι της μάνας του».

(σ. 44)

Οι λόγοι των δυνάμει αφηγητών συνήθως αναφέρονται σε προσωπικά χαρακτηριστικά, αλλά και σε χαρακτηριστικά άλλων, σε συναισθήματα και προσωπικές τους εντυπώσεις. Πολλές φορές το περιεχόμενο των λόγων τους συνιστά



αναλήψεις και περιγραφές γεγονότων από την εσωτερική προοπτική τους. Η εσωτερική οπτική γωνία που υιοθετούν και ο τρόπος σκέψης που αφήνουν να διαφανεί τα λόγια τους επαληθεύονται και γίνονται πιο έντονες, όταν η αφήγηση των προσώπων-αφηγητών έπεται ή προηγείται ενός εσωτερικού ή αφηγημένου μονολόγου τους. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν η τριτοπρόσωπη αφήγηση του Νίκου στους *Νικητές*, που μετά από τον αφηγημένο μονόλογό του για τις ευθύνες που επωμίστηκε με τους τραυματίες στον Εμφύλιο, αρχίζει η αφήγηση για τη σχέση του με την πολιτική (σ. 63-67), καθώς και η αφήγηση των όσων είχαν συμβεί στη σχέση της Ζωής με το Δημήτρη μέσα από την προοπτική της πρώτης. Η αφήγηση αυτή ακολουθείται επίσης από ένα αφηγημένο μονόλογο δικό της (σ. 134-137). Και στις δύο αυτές περιπτώσεις διευκρινίζεται έμμεσα στην αφήγηση πως όσα λέγονται προέρχονται μεν από μία εσωτερική εστίαση των προσώπων, σαν να πρόκειται για σκέψεις τους, αλλά ουσιαστικά αποτελούν αφηγημένο πληροφοριακό λόγο. Για να γίνει πιο κατανοητό το ζήτημα αυτό, παραθέτουμε κάποια αποσπάσματα του αφηγημένου μονολόγου του Νίκου, ο οποίος ακολουθείται από το λόγο του ως δυνάμει αφηγητή:

«Έκανε κρύο. Έκλεισε τα μάτια κι είδε τα μάτια της Ζωής, μάτια αλαφιασμένου ζώου, να τον κοιτάζουν...

Ένωθε χαμένος, παρατημένος. Να βάλει τα χέρια του χωνί και να φωνάξει: βοήθεια. Ένας φίλος να τρέξει κοντά του, να του πιάσει το χέρι, να του μιλήσει, να του πει πως οι Άλλοι φταίνε, οι εχθροί της Ζωής... Τον άφησαν μ' ένα νυστέρι να κόβει χέρια, πόδια, αυτόν που ακόμα δεν είχε κάνει μόνος του μίαν απλή σκωληκοειδίτιδα.

Στην Αθήνα είχε έρθει να σπουδάσει γιατρός. Δεν του άρεσε η πολιτική και ποτέ δε δέχτηκε να μπει στην Αντίσταση, δεν ήθελε ν' ανήκει σε καμιά παράταξη. Είχε φίλους ΕΑΜίτες, νοιαζόταν γι' αυτούς, ανησυχούσε, πολλές φορές τους άκουγε να συζητάνε, να φανατίζονται. Ξύπνια παιδιά. Όταν έβγαιναν στους δρόμους και διαδήλωναν, αυτός καθόταν στο δωμάτιό του, σε μια πανσιόν της οδού Σόλωνος, και μελετούσε...» (σ. 63-64)

Ιδιαίτερη περίπτωση δυνάμει αφηγητή αποτελεί ο Βλάσης στα *Χέρια*. Μέσα από μια τριτοπρόσωπη αφήγηση με μορφή ημερολογίου, ο Βλάσης, ως δυνάμει-ημερολογιακός αφηγητής, περιγράφει γεγονότα του παρελθόντος αλλά και του παρόντος του. Δίνοντας την αίσθηση της αμεσότητας που αποπνέει ένα κανονικό, πρωτοπρόσωπο ημερολόγιο, ο Βλάσης παρουσιάζει τα γεγονότα από τη δική του προοπτική. Αυτό έχει ως συνέπεια την υποκειμενικότητα της αφήγησης, η οποία, στο παρόν και όχι στο παρελθόν, εξισορροπείται από την αφήγηση των ίδιων γεγονότων



μέσα από την εσωτερική οπτική γωνία άλλων προσώπων. Με τον τρόπο αυτό, αφενός επιτυγχάνεται η αληθοφάνεια και υποκειμενικότητα της ημερολογιακής αφήγησης, αφετέρου, τηρούνται οι απαραίτητες αποστάσεις της τριτοπρόσωπης αφήγησης και της αντικειμενικότητας των πολλαπλών προοπτικών. Για την κατανόηση της έμμεσης ημερολογιακής γραφής του Βλάση, παραθέτουμε κάποια αποσπάσματα που αναφέρονται σε ημέρες του παρελθόντος του:

«20 Ιανουαρίου 1969

Δε βγαίνει, μήπως και τηλεφωνήσει ο θεός Ανέστης.

27 Ιανουαρίου 1969

Οι μέρες περνάνε. Το τηλέφωνο βουβό.

30 Ιανουαρίου 1969

Πότε επιτέλους θα του τηλεφωνήσει; Τον ξέχασε; Κι οι τόσες υποσχέσεις; Μήπως πρέπει να ξαναπάει στο υπουργείο; Ούτε να διαβάσει δεν μπορεί. Πάει κι έρχεται με τα μάτια καρφωμένα στη μαύρη συσκευή. Θεέ Ανέστη, αίμα σου είμαι!...» (σ. 109-111)

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα η πρωτοπρόσωπη αναφορά του πρωταγωνιστή επικαλύπτει την παρουσία κάποιου τριτοπρόσωπου αφηγητή, ενδυναμώνοντας την παρουσία του Βλάση ως δυνάμει αφηγητή. Ο αποσπασματικός και συνοπτικός λόγος που κάποιες φορές υπάρχει προωθεί την αμεσότητα της αφήγησης και τη ρεαλιστική δόμηση του χαρακτήρα του. Γενικότερα, θα λέγαμε πως ο λόγος όλων των δυνάμει αφηγητών, ανεξάρτητα από το αν έχει ημερολογιακή μορφή ή όχι, διαθέτει τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, καθώς δίνει την αίσθηση πως εκφέρεται σε πρώτο πρόσωπο. Αυτό, βέβαια, προσδίδει υποκειμενική διάσταση στα όσα λέγονται, αποδίδει πρωτεύουσα θέση σε χαρακτηριστικά και σκέψεις των προσώπων αυτών με έντονη συναισθηματική φόρτιση (όχι, βέβαια, πάντα) και επομένως έχει ως αποτέλεσμα τον υποκειμενικό αυτοχαρακτηρισμό τους ή χαρακτηρισμό άλλων προσώπων, χαρακτηρισμός ο οποίος άλλοτε επαληθεύεται και άλλοτε όχι.

γ) Πρόσωπα-αφηγητές στο *Παραράδιασμα* και στο *Ζουμ*

Επιλέξαμε να εξετάσουμε αυτά τα δύο μυθιστορήματα ξεχωριστά, γιατί οι αφηγητές τους αποτελούν ιδιαίτερες περιπτώσεις, που δε θα μπορούσαν να ομαδοποιηθούν και



να συνεξεταστούν με κάποιες άλλες. Και οι δύο αφηγήτριες στα συγκεκριμένα έργα παρουσιάζονται ταυτόχρονα και ως συγγραφείς τους, γεγονός που τις καθιστά απολύτως συνειδητοποιημένες και όχι απλές αφηγήτριες. Βέβαια, όπως έχουμε ξαναπεί, αυτό δε σημαίνει πως η διάκριση μεταξύ συγγραφέα και αφηγητή εξαλείφεται. Αντίθετα, τα χαρακτηριστικά που οριοθετούν τη θέση και το ρόλο του καθενός εξακολουθούν να υφίστανται τόσο στο επίπεδο της ιστορίας όσο και στο επίπεδο της αφήγησης.

Στο *Παραράδιασμα* η Βίργω είναι το πρόσωπο που διαθέτει τόσο την ιδιότητα της αφηγήτριας όσο και της συγγραφέα. Ως αφηγήτρια, ως συγγραφέας και ως πρόσωπο, κινείται σε ποικίλα αφηγηματικά επίπεδα, δίνοντας ένα αποτέλεσμα εξαιρετικά ενδιαφέρον και σύνθετο. Αρχικά η Βίργω στο διηγητικό επίπεδο αυτοπαρουσιάζεται, περιγράφει τον εαυτό της και την πρωταγωνίστριά της, Ανάστω, και συστήνεται ως συγγραφέας, επιβεβαιώνοντας ή θέλοντας να δώσει την εντύπωση ότι η ιστορία της είναι πραγματική. Στη συνέχεια, διατηρώντας την αφηγηματική της ιδιότητα ακάλυπτη και εναλλάσσοντας το πρώτο με το τρίτο πρόσωπο, αφηγείται το χτες και το σήμερα το δικό της και της Ανάστω, δομώντας με το συγκεκριμένο τρόπο τη δική της προσωπικότητα αλλά και την προσωπικότητα της πρωταγωνίστριάς της. Όταν αναφέρεται στο παρελθόν της ηρωίδας της σε τριτοπρόσωπη αφήγηση, η Ανάστω λειτουργεί ως δυνάμει αφηγήτρια, καθώς όσα περιγράφονται έχουν ειπωθεί από την ίδια και έχουν μεταφερθεί από τη Βίργω. Αυτό συνεπάγεται πως η αφήγηση της Βίργως, που δεν παύει να αποτελεί και πρόσωπο της ιστορίας, περιορίζεται στη γνώση που μπορεί να έχει ένας απλός άνθρωπος για κάποιον άλλο, χωρίς να έχει τη δυνατότητα να εισχωρήσει στον εσωτερικό του κόσμο. Για το συγκεκριμένο λόγο, σε κάποια σημεία, ιδιαίτερα στο τελευταίο μέρος, οι προσωπικές σκέψεις και τα συναισθήματα της Ανάστω μεταφέρονται από το λόγο της ίδιας ή από κάποιον εξωδιηγητικό αφηγητή.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον από αφηγηματική άποψη παρουσιάζει το τελευταίο μέρος του έργου. Το κομμάτι αυτό συνδυάζει την πραγματικότητα με τη φαντασία, καθώς αφενός περιλαμβάνει εξομολογήσεις της Ανάστω, τις οποίες υποτίθεται ότι δεν πληροφορείται η Βίργω, αφετέρου υπογραμμίζει το φανταστικό χαρακτήρα του, αφού εκτυλίσσεται στο συγγραφικό μυαλό της Βίργως και εξαντλείται εκεί. Με τον τρόπο αυτό επισημαίνεται η πραγματικότητα της ιστορίας που έχει μέχρι εκείνη τη στιγμή ειπωθεί, ενώ ταυτόχρονα καθίσταται σαφές το φαντασιακό στοιχείο όσων



ακολουθούν. Σε ένα κεφάλαιο με τον τίτλο «Η συνέχεια», πριν από το τρίτο μέρος, η Βίργω ως συγγραφέας ξεκαθαρίζει απόλυτα τη θέση και το ρόλο της:

«Άνοιξα το χαρτοφύλακα με τα αριθμημένα φύλλα. Με μια μολυβιά έσβησα τη λέξη Τέλος, που μου  
διώξε την Ανάσταση.

Άνοιξα το μαύρο κουτί της γραφομηχανής.  
Γλίστρησα μια λευκή κόλλα στον κύλινδρο...

Θα συνέχιζα τη ζωή της, τη δική μου ζωή, να τη φτάσω στο τελευταίο κεφάλαιο, που θα 'ταν και για  
τις δυο μας μια αρχή.

Άρχισα να χτυπά τα πλήκτρα:

Τον έβλυνε μέσα στη σκάφη, με σακούλι. Με τα κουτσουρεμένα νόχια της του έβγαλε ένα ένα τα  
τσιμπούρια...» (σ. 155)

Γίνεται, λοιπόν, σαφές πως το περιεχόμενο της αφήγησης στο τρίτο μέρος ανήκει σε ένα μεταδιηγητικό επίπεδο, που κατά κάποιον τρόπο στο σύνολό του αποτελεί ψευδοδιηγητική αφήγηση. Στο συγκεκριμένο επίπεδο, δίνεται η αίσθηση πως υπάρχει ένας αόρατος αφηγητής, γεγονός, όμως, που αντιβαίνει στις αρχικές δηλώσεις, οι οποίες καθόριζαν με σαφήνεια πως συγγράφει και διηγείται, ως παντογνώστρια πλέον, η Βίργω. Η διάθεση της συγγραφέα να προσδώσει τη συγκεκριμένη αίσθηση προκύπτει από την παρουσία του άμεσου λόγου της Ανάστας, τον οποίο υποτίθεται ότι δεν έχει εκμυστηρευτεί στη Βίργω, καθώς και από τη διατύπωση κάποιων ερωτήσεων προς την αφηγήτρια-πρόσωπο, από έναν άγνωστο, εξωδιηγητικό προφανώς, αφηγητή ή νοούμενο συγγραφέα:

«Η κυρα-Βίργω, μονάχη στο καθιστικό της χτυπάει στη γραφομηχανή... Τα πλήκτρα της υφαίνουν το αύριο της Ανάστας.  
Κυρα-Βίργω, κυρα-Βίργω, το δικό σου το αύριο ποιος θα σου το υφάνει;» (σ. 196)

Η πολυπλοκότητα αυτή των αφηγητών και των αφηγητών-προσώπων στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα έχει προφανή αποτελέσματα, αφού η συνθετότητα στην αφήγηση προσδίδει έντονο ενδιαφέρον, το οποίο μεταφέρεται και στα πρωταγωνιστικά, τουλάχιστον, πρόσωπα. Οι χαρακτήρες της Βίργως και της Ανάστας, παρ' όλο που συγκροτούνται μέσα από την περιορισμένη προοπτική των δυό τους, αποκτούν άλλη διάσταση μέσα από την ποικιλία των επιπέδων στα οποία παρουσιάζονται και δρουν. Η παρουσία της Βίργως, που συμπυκνώνει τρεις ρόλους



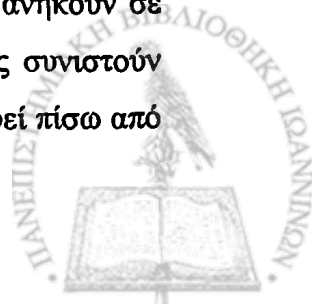


σε ένα πρόσωπο, προσδίδει αληθοφάνεια στα πρόσωπα της ιστορίας, γεγονός το οποίο προφανώς αποτελεί επιδίωξη από την πλευρά της Ζωρζ Σαρή στο σύνολο του έργου. Παράλληλα, με το τελευταίο μέρος της αφήγησης, δίνεται η εντύπωση πως η ζωή των μυθοπλαστικών χαρακτήρων εξαντλείται σε μεγάλο βαθμό μέσα στο μυθιστόρημα, αφού παρέχονται πληροφορίες από την παιδική τους ηλικία μέχρι και το «μέλλον» τους.

Διαφορετική περίπτωση αφηγητή αποτελεί η επίσης αφηγήτρια, συγγραφέας και πρόσωπο με διπλή υπόσταση στο *Ζουμ*. Η Ζωρζ Σαρή σε προλογικό της σημείωμα διασαφηνίζει πως όσα γράφει είναι αλήθεια και ψέματα και υπογράφει ως

*Γριά τυφλή, γιαγιά του Ορέστη  
Πηνελόπη Ψαροπούλη, ηθοποιός που ερμηνεύει  
τη γιαγιά στο «Ζουμ»  
και  
Ζωρζ Σαρή, συγγραφέας,  
Τρεις γυναίκες σ' ένα ρόλο.*

Από την εισαγωγή, λοιπόν, του μυθιστορήματος γίνεται αισθητό πως πρόκειται για μια ιδιαίτερη αφήγηση. Η αφηγήτρια, η οποία είναι διαρκώς παρούσα, δε διαθέτει κανένα στοιχείο που θα μπορούσε να την καταστήσει αυθυπόστατο πρόσωπο της ιστορίας. Παρ' όλο που συνδιαλέγεται με τα άλλα πρόσωπα, παρεμβαίνει στην αφήγηση, τα χαρακτηρίζει, τα περιγράφει και τα σχολιάζει, δε μιλά καθόλου για το δικό της χαρακτήρα, με μοναδική, ίσως, εξαίρεση τις προσωπικές της απόψεις για την ισότητα των φύλων, που εκφράζει στα πλαίσια ενός διαλόγου με κάποιο μυθοπλαστικό της χαρακτήρα. Η λειτουργία και ο ρόλος της περιορίζονται σε αυτά της παντογνώστριας αφηγήτριας και «συγγραφέας», η οποία, χωρίς να καλύπτεται, περιγράφει δυο ιστορίες που εξελίσσονται παράλληλα, σε διαφορετικά διηγητικά επίπεδα (διηγητικό και μεταδιηγητικό). Η ίδια, στα πλαίσια της αφήγησής της, διευκρινίζει πως για όλους είναι ανύπαρκτη, πως είναι ο παντοδύναμος δημιουργός-συγγραφέας που βάζει τα πρόσωπα να κάνουν διάφορα πράγματα και απευθύνεται στο νοούμενο αναγνώστη ζητώντας του έλεος και λέγοντάς του πως τον χρειάζεται και πως είναι το οξυγόνο και ο λόγος ύπαρξής της (σ. 35-36). Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως οι διάλογοι με τα πρόσωπά της είναι φανταστικοί, ανήκουν σε ένα άλλο διηγητικό επίπεδο και επομένως οι συνεχείς παρεμβάσεις της συνιστούν μεταλήψεις. Πολλές είναι και οι φορές, βέβαια, που η αφηγήτρια υποχωρεί πίσω από



το προσκήνιο και περιγράφει τα όσα συμβαίνουν με τη ματιά του τριτοπρόσωπου παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος αφηγείται όχι μόνο την ιστορία του «πραγματικού» γυρίσματος της ταινίας αλλά και την ιστορία που εκτυλίσσεται μέσα στην ταινία, την υπόθεσή της.

Η πολυπλοκότητα που προκύπτει από το ρόλο της αφηγήτριας, όπως τον καταγράψαμε, έχει ως συνέπεια τη δυσκολία της απόλυτης οριοθέτησης τόσο των αφηγηματικών επιπέδων όσο και της θέσης της. Ωστόσο, αυτό είναι και το στοιχείο που προσδίδει ενδιαφέρον στην αφήγηση, η οποία δίνει έμφαση όχι στο χαρακτηρισμό των προσώπων αλλά στην απόδοση του κινηματογραφικού στοιχείου. Η αφηγήτρια του *Ζουμ* δεν αναλώνεται στη διείδυση στο βαθύτερο εσωτερικό κόσμο των προσώπων ούτε στην ψυχογράφησή τους. Την ενδιαφέρουν μόνο τα χαρακτηριστικά που σχετίζονται με το γύρισμα της ταινίας, η περιγραφή του χωρικού πλαισίου και της κινηματογραφικής διαδικασίας. Αυτό, εξάλλου, είναι και το ζητούμενό της, όπως η ίδια το αποτυπώνει:

«...να καταγράψω κάθε βράδυ τα γεγονότα της ημέρας, για να γράψω τελικά ένα μυθιστόρημα, που θα 'θελα, πολύ θα το 'θελα, να μου βγει ιστόρημα, όχι μύθος, κι ωστόσο ο νεαρός αναγνώστης να το διαβάζει και να λέει: 'Σαν ταινία ξετυλίγεται τούτο το βιβλίο', ενώ στην πραγματικότητα θα ξετυλίγεται μπροστά του μια αληθινή ιστορία ζωής, πίσω από τα φάτα των προβολέων, πίσω από το μάτι της κάμερας, πίσω και γύρω από τους ηθοποιούς». (σ. 16)

### *7.1.1.3 Σχέσεις χρόνου και λόγου προσώπων και αφηγητών*

Καταγράφοντας και αναλύοντας το λόγο των προσώπων και των αφηγητών (πρωτοπρόσωπων και τριτοπρόσωπων), σχολιάσαμε, όπου κρινόταν σκόπμο, τη σχέση του με την κατηγορία του χρόνου. Επομένως, στη συγκεκριμένη ενότητα θα αρκεστούμε σε μια συμπερασματική περιληψη των όσων έχουμε δει μέχρι τώρα, προσθέτοντας ακόμη κάποια στοιχεία.

Ο χαρακτηρισμός των προσώπων, στα πλαίσια του εκτεφρασμένου λόγου, πολύ συχνά, σε όλες τις κατηγορίες των χαρακτήρων, συντελείται μέσα από αναλήψεις, περιλήψεις, προλήψεις, ελλείψεις και παύσεις. Οι αναλήψεις, οι οποίες κυριαρχούν στο λόγο των προσώπων και των αφηγητών, αναφέρονται είτε στον εσωτερικό χρόνο της ιστορίας είτε στον εξωτερικό. Οι εσωτερικές αναλήψεις αναφέρονται τις



περισσότερες φορές σε λόγια που έχουν ειπωθεί ή γεγονότα που έχουν συντελεστεί και λειτουργούν συμπληρωματικά σε σχέση με την ιστορία. Οι εξωτερικές αναλήψεις σχετίζονται άμεσα με το παρελθόν των χαρακτήρων και προβάλλουν χαρακτηριστικά που ανήκουν στο χρόνο πριν από την έναρξη της αφήγησης, είτε μέσα από την πλήρη περιγραφή γεγονότων είτε μέσα από την αποσπασματική, μερική, παράθεσή τους. Κάποιες φορές οι αναλήψεις είναι μεικτές, ιδιαίτερα όταν αποτελούν πηγή πληροφοριών από το παρελθόν των προσώπων, οι οποίες φτάνουν στο παρόν της αφήγησης και συχνά συνθέτουν ένα συνοπτικό προφίλ των χαρακτήρων στους οποίους αναφέρονται. Παραδείγματα μεικτής ανάληψης αποτελούν ο μονόλογος του Περικλή στο *Όταν ο ήλιος...*, όπου, λέγοντας πώς αισθάνεται για τον πόλεμο, κάνει μια αναδρομή στο παρελθόν του πριν από την έναρξη της πρωταρχικής αφήγησης και φτάνει μέχρι το σήμερα, εκφράζοντας τα τρέχοντα συναισθήματά του (σ. 24), καθώς και ο διάλογος της αφηγήτριας στο *Ζουμ* με τον Πέτρο, στον οποίο δίνεται από την αφηγήτρια περιληπτικά η ζωή της Ψαροπούλη (σ. 26-28).

Ορισμένες φορές οι αναλήψεις υφίστανται για να συμπληρώσουν μια παράλειψη, εσκεμμένη ή μη. Αυτό συμβαίνει κυρίως στη *Νινέτ*, όπου μέσα από αναλήψεις συμπληρώνονται γεγονότα που είχαν παραλειφθεί για να προκαλέσουν έκπληξη. Η συγκεκριμένη παρατήρηση γίνεται ιδιαίτερα εμφανής προς το τέλος της αφήγησης, όπου μέσα από εσωτερικές αναλήψεις, που συνιστούν τα λόγια των προσώπων ή των αφηγητών, αποκαλύπτονται κενά της ιστορίας (π.χ. τι απέγινε ο πατέρας του Κόλια, σ. 280-281 ή τι συνέβη με τον Πολ Ροζ, σ. 287-290).

Οι αναλήψεις, λοιπόν, αποτελούν βασική τεχνική χαρακτηρισμού των προσώπων, η οποία αναδεικνύει τους χαρακτήρες και συχνά τους προσδίδει βάθος, όπως έχουμε εξάλλου αναφέρει και αναλύσει διεξοδικά και στην ενότητα όπου εξετάσαμε το παρελθόν. Ο προσδιορισμός τους μέσα από την αναδρομική αφήγηση άλλοτε περνά απαρατήρητος από τον απλό αναγνώστη και άλλοτε επισημαίνεται από τη συγγραφέα με την επιλογή μιας αραιής γραμματοσειράς, όπως συμβαίνει πολύ συχνά στη *Νινέτ*. Η γνωριμία και ο γάμος της Ελέν ντ' Ενερβίλ με τον άντρα της, όπως τον αφηγείται η ίδια, λόγου χάρη, δίνονται με διαφορετική γραμματοσειρά, ώστε να υπογραμμιστεί ο αναδρομικός χαρακτήρας της αφήγησης (σ. 217-218).

Εκτός από τις αναλήψεις, όμως, μια άλλη τεχνική που σχετίζεται με την κατηγορία του χρόνου και που χρησιμοποιείται στο χαρακτηρισμό των προσώπων είναι η περίληψη. Συχνά, η πρώτη παρουσίαση κάποιου επίπεδου ή ημι-σφαιρικού, κυρίως, χαρακτήρα γίνεται μέσα από μια περίληψη, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με τη



Νικόλ στο *Θησαυρό της Βαγίας* (σ. 26-27) ή με το Στράτο και την Αφρούλα στο *Παραράδιασμα*<sup>13</sup> (σ. 112-117). Επίσης, περιλήψεις συμπληρώνουν τις εκτεφρασμένες ελλείψεις, προσδιορισμένες ή μη, που υπάρχουν στα *Γενέθλια* και στη *Νινέτ*<sup>14</sup>. Στα συγκεκριμένα μυθιστορήματα ο αφηγητής αναλαμβάνει να συμπληρώσει περιληπτικά το τι έχει συμβεί μετά από κάποιο χρονικό διάστημα που έχει παραλειφθεί. Για παράδειγμα, ο εξωδιηγητικός αφηγητής στα *Γενέθλια*, παρουσιάζει συνοπτικά την εξέλιξη της ζωής των μελών της οικογένειας της Άννας, μετά από μια έλλειψη εκτεφρασμένη αλλά μη προσδιορισμένη επακριβώς (σ. 167-168). Το ίδιο συμβαίνει και στη *Νινέτ*, όπου ο παντογνώστης αφηγητής δίνει με τη μορφή περιλήψης κάποια χρόνια της φοίτησής της στο σχολείο και αυτά που ακολούθησαν μετά την αποφοίτησή της:

«...Κι όσο να πεις 'κύμινο', η μητέρα Αλμπερτίν δακρυσμένη παραδίνει στα χέρια της Ελένης-Μαρίας Σαριβαζεβάνη ένα ρολό δεμένο με ροζ κορδέλα, το απολυτήριο της με άριστα. Όσοι δεν το ξέρετε να το μάθετε: Τα πρώτα χρόνια της ζωής περνούν σαν αστραπή. Και η Νινέτ εισήχθη στην *École des Hautes Études d' Enseignement*<sup>15</sup> κι έγινε καθηγήτρια γαλλικών και η γιαγιά της έγραψε...» (σ. 197)

Γενικότερα, θα λέγαμε πως οι περιλήψεις είναι αναπόφευκτες σε μυθιστορήματα εξέλιξης (*Bildungsroman*) ή σε αφηγήσεις των οποίων ο αφηγημένος χρόνος καλύπτει μεγάλο χρονικό διάστημα μηνών ή ετών. Αυτό που παρατηρείται σε όλα τα μυθιστορήματα είναι πως περίληψη συνιστά μόνο ο λόγος των αφηγητών (πρωτοπρόσωπων και τριτοπρόσωπων) ή δυνάμει αφηγητών και όχι των προσώπων. Μια πιθανή αιτία είναι ότι οι περιλήψεις αφορούν, συνήθως, είτε το σύνολο της ζωής κάποιου προσώπου είτε την κάλυψη ορισμένων χρονικών κενών, οπότε είτε κάποιο πρόσωπο-αφηγητής είτε κάποιος παντογνώστης αφηγητής διαθέτει επαρκείς γνώσεις και είναι αρμόδιος να παρουσιάσει με συντομία όσα γεγονότα έχουν παραλειφθεί ή τη μέχρι τότε ζωή ενός χαρακτήρα.

Στοιχεία που δομούν ένα μυθοπλαστικό πρόσωπο ή διαγράφουν το μέλλον του μαζί με την εξέλιξη ή την έκβαση της ιστορίας παρέχονται μέσα από υπαινκτικές προαγγελίες. Η Ζωρζ Σαρή χρησιμοποιεί συχνά τα λόγια ή τη διαίσθηση των

<sup>13</sup> Οι περιλήψεις της μέχρι τώρα ζωής της Αφρούλας και του Στράτου δε συνιστούν μόνο περιλήψεις, αλλά και εξωτερικές αναλήψεις. Αυτό συμβαίνει συχνά, καθώς η παρουσίαση της ζωής κάποιου προσώπου απαιτεί όχι μόνο αναδρομική αφήγηση, αλλά και συντομία.

<sup>14</sup> Όπως έχουμε ήδη δει, περιλήψεις υπάρχουν και σε άλλα μυθιστορήματα, όπως στο *Όταν ο ήλιος...*, στα *Στενά παπούτσια*.

<sup>15</sup> Σχολή Ανώτατων Εκπαιδευτικών Σπουδών.



σφαιρικών και ημι-σφαιρικών χαρακτήρων της για να προαναγγείλει ένα γεγονός το οποίο εκπλήσσει τον αναγνώστη όταν το συναντά στη συνέχεια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εκπλήξεων μέσα από προοικονομία αποτελεί το μυθιστόρημα *Νινέτ*, στο οποίο πολύ συχνά ο λόγος των προσώπων υπαινίσσεται γεγονότα άγνωστα στον αναγνώστη και καθοριστικά για την πλοκή και το χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας. Ο λόγος του Κόλια, λόγου χάρη, για το μελλοντικό άντρα της Νινέτ προοικονομεί, με έντονη ειρωνική διάθεση, το γάμο τους:

«- Λυπάμαι τον άντρα που θα την παντρευτεί. Από την πρώτη μέρα του γάμου θα του κάνει τη ζωή κόλαση. Θα τον ρίξει σε κοχλαστό καζάνι! Τον λυπάμαι, αληθινά τον λυπάμαι...» (σ. 108)

Ένα άλλο μέσο προαγγελίας που χρησιμοποιείται από τη Ζωρζ Σαρή είναι τα όνειρα των πρωταγωνιστικών ηρώων της, οι οποίοι, μέσα από το υποσυνείδητό τους, προφητεύουν το μέλλον τους. Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν τα όνειρα της Άννας στα *Γενέθλια*, της Ανάστως στο *Παραράδιασμα* και της Κορτέσας στο *Κρίμα κι άδικο*, τα οποία παρουσιάζονται είτε από τον ίδιο αφηγητή είτε μέσα από τον προσωπικό λόγο των χαρακτήρων, ως ομιλούντων ή ως δυνάμει αφηγητών. Στα *Γενέθλια* (σ. 11), το εφιαλτικό όνειρο της Άννας, με το οποίο αρχίζει η αφήγηση, προαναγγέλλει με κάποιον τρόπο την ακύρωση των γενεθλίων της και τις δύσκολες καταστάσεις που θα ακολουθήσουν. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με το όνειρο της Ανάστως, το οποίο, εντασσόμενο ήδη σε ένα μεταδιηγητικό επίπεδο, συμπληρώνει το φανταστικό, μεταφυσικό χαρακτήρα της αφήγησης, προαναγγέλλοντας το θάνατο του Στράτου και το ευχάριστο για την ίδια τέλος:

«-Απόψε είδα ένα όνειρο, άρχισε η Ανάστω, ένα περίεργο όνειρο. Ήμουν, λέει, με τον Άγγελο και μαζεύαμε καλαμπόκια και κάνω μια έτσι και βλέπω το σπίτι μου να καίγεται. Φλόγες να ξεπεινάγονται, σαν τότε που ήμουνα τόση δα κι είχε πιάσει η στέγη της καλύβας μας φωτιά. Κι εγώ, λέει, αντί να φοβάμαι, γελόσα, χτυπούσα παλαμάκια, τόση η χαρά μου. Παράξενο όνειρο...» (σ. 193-194)

Τέλος, η Κορτέσα, που αφηγείται το όνειρό της ως δυνάμει αφηγήτρια, προφητεύει το θάνατο του γιου της (σ. 68-69), κάτι που ο αναγνώστης εκείνη τη στιγμή ούτε καν υποπτεύεται.

Ολοκληρώνοντας την ενότητα για τις χρονικές αφηγηματικές τεχνικές παρουσίασης των χαρακτήρων, πρέπει να αναφερθούμε και στην παύση, στα πλαίσια της οποίας εκφέρονται τα σχόλια και οι παρεμβάσεις των αφηγητών, περιγράφονται πρόσωπα



και εξωτερικοί χώροι, δίνεται το παρελθόν των χαρακτήρων. Οι παύσεις που παρουσιάζονται στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα δε σχετίζονται με την περιγραφή τοπίων ή καταστάσεων, ακυρωτικών για την πλοκή και ασύνδετων με τους χαρακτήρες. Αντίθετα, κάθε περιγραφική ή σχολιαστική παύση συναρτάται με το χαρακτηρισμό ή τη δόμηση και ανάδειξη των προσώπων. Αυτό, βέβαια, οφείλεται και στο γενικότερο χαρακτήρα της γραφής της Ζωρζ Σαρή, η οποία δε διακρίνεται για τον περιγραφικό, αλλά για τον επικοινωνιακό της χαρακτήρα.

### 7.1.2 Γραπτός λόγος

Ο γραπτός λόγος αποτελεί μέσο έκφρασης και χαρακτηρισμού για όλα τα είδη των χαρακτήρων της Ζωρζ Σαρή. Οι επίπεδοι και οι ημι-σφαιρικοί χαρακτήρες χαρακτηρίζουν και χαρακτηρίζονται μέσα από γράμματα και σημειώματα, ενώ οι σφαιρικοί δομούνται και μέσα από ημερολόγια. Ο γραπτός λόγος των προσώπων, και ιδιαίτερα ο επιστολικός και ο ημερολογιακός, αποτελεί μορφή πρωτοπρόσωπης αφήγησης η οποία ενδείκνυται για την ψυχολογική ανάδειξη των χαρακτήρων.

#### α) Ημερολόγιο

Το ημερολόγιο, το οποίο χρησιμοποιείται μόνο από τους σφαιρικούς χαρακτήρες, εμφανίζεται σε τρία μυθιστορήματα, είτε με τη μορφή παράθεσης αποσπασμάτων είτε ολόκληρο. Στο *Ψέμα* η ημερολογιακή αφήγηση εναλλάσσεται με την τριτοπρόσωπη, εκφράζοντας τον εσωτερικό κόσμο και προβάλλοντας την εσωτερική προοπτική της πρωταγωνίστριας Χριστίνας. Η Χριστίνα ξεκινά να γράφει ημερολόγιο, αισθανόμενη μόνη και απομονωμένη. Η ψυχική αποξένωση, η δύσκολη κατάσταση που αντιμετωπίζει και η έλλειψη φίλων την οδηγούν στη γραπτή έκφραση των σκέψεων και των συναισθημάτων της, μέσα από μια έντονη εξομολογητική τάση. Η ψυχική κατάθεση της Χριστίνας έχει αποδέκτη την κούκλα της, στην οποία απευθύνεται ταυτιζόμενη μαζί της. Στο προλογικό, επεξηγηματικό για τους αναγνώστες, σημείωμα που τοποθετείται στην έναρξη του ημερολογίου, η πρωταγωνίστρια, σε πρώτο πρόσωπο, αποκαλύπτει την αιτία έναρξης του ημερολογίου της και ομολογεί πως ο αποδέκτης της αφήγησης τυπικά είναι η κούκλα της αλλά ουσιαστικά είναι ο ίδιος της ο εαυτός.



«Νιώθω τόσο μόνη και τόσο απελπισμένη. Σε ποιον να μιλήσω; Αποφάσισα να αρχίσω να γράφω ημερολόγιο, κάθε φορά που θα με πνίγει η σιωπή. Πάνω στο τραπέζι, μπροστά μου, έχω καθίσει το Χριστινάκι. Λες κι έχει αλλάξει έκφραση το κουκλίστικο κεφαλάκι της. Σαν και εμένα φαίνεται λυπημένη. Το Χριστινάκι είμαι εγώ, η καρδιά μου, η σκέψη μου. Μαζί της θα μιλώ». (σ. 20)

Όπως προκύπτει από το παραπάνω απόσπασμα, η αφήγηση της Χριστίνας είναι απολύτως εσωστρεφής, αφού προσεγγίζει την «αυτοεξομολόγηση» και συνιστά μεταδιηγητικό αφηγηματικό επίπεδο. Η Χριστίνα υπάρχει ως πρωταγωνίστρια της τριτοπρόσωπης αφήγησης στο ενδο-διηγητικό επίπεδο και παράλληλα ως αφηγήτρια ομοδιηγητική στο μεταδιηγητικό επίπεδο της προσωπικής της αφήγησης. Μέσα από την περιγραφή γεγονότων και καταστάσεων φιλτραρισμένων από την προσωπική οπτική της γωνία, η ημερολογιογράφος παρουσιάζει και χαρακτηρίζει άμεσα ή έμμεσα άλλα πρόσωπα, ενώ ταυτόχρονα αυτοσυστήνεται και συμβάλλει και στη δόμηση και της δικής της προσωπικότητας, παρουσιάζοντας πτυχές άγνωστες για τα υπόλοιπα πρόσωπα της ιστορίας. Αυτός, εξάλλου, φαίνεται να είναι και ο σκοπός ύπαρξης του ημερολογίου στο μυθιστόρημα: η δόμηση της προσωπικότητας της Χριστίνας σε δύο επίπεδα: σ' αυτό του «φαίνεσθαι» και σε αυτό του «είναι». Η πολλαπλή εστίαση, που προκύπτει από την εναλλαγή της πρωτοπρόσωπης και της τριτοπρόσωπης αφήγησης, δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να γνωρίσει το χαρακτήρα της ηρωίδας σφαιρικά, ενώ ταυτόχρονα του παρέχει την αίσθηση της προνομιακής γνώσης ορισμένων χαρακτηριστικών της, γεγονός που κορυφώνει την ένταση, καθιστά ενδιαφέρουσα την πλοκή και προσδίδει αληθοφάνεια στο πρόσωπο της Χριστίνας.

Η διπλή υπόσταση του χαρακτήρα, η οποία προκύπτει μέσα από την παράθεση ημερολογιακής γραφής στην αφήγηση, διακρίνεται και στο Σωκράτη στο *Όταν ο ήλιος...* Ο Σωκράτης, ο οποίος τις περισσότερες φορές παρουσιάζεται μέσα από την προοπτική της κόρης του, Ζωής, εμφανίζει άγνωστες πτυχές του εαυτού του στον αναγνώστη μέσα από το ημερολόγιό του. Στις ημερολογιακές του εξομολογήσεις ακούγεται η δική του αλήθεια, ενώ του δίνεται και η δυνατότητα εξιλέωσης. Ως πρόσωπο απομονωμένο, μοναχικό και ουσιαστικά περιθωριοποιημένο από την οικογένειά του, αποτελεί τον ιδανικό ημερολογιακό αφηγητή, που συμπληρώνει την αποσπασματική εικόνα του μέσα από τα γραπτά του. Η παρουσίαση άλλων προσώπων και η χαρακτηρολογική τους προσέγγιση απουσιάζει από το ημερολόγιό



του, εξαιτίας του αποσπασματικού χαρακτήρα του. Ο γραπτός λόγος του Σωκράτη είναι καθοριστικός μόνο για την παρουσίαση του δικού του εσωτερικού κόσμου. Η αναφορά του στα υπόλοιπα πρόσωπα απλώς περιορίζεται στην περιγραφή της τύχης τους. Η αρρώστια της Έμμα, ο εγκλεισμός της στο ψυχιατρείο, το τέλος του πολέμου και η επιστροφή της Ειρήνης από το βουνό παρουσιάζονται μέσα από την προοπτική του, η οποία συμβάλλει και στη διαμόρφωση της μυθιστορηματικής ατμόσφαιρας.

Διαφορετική φαίνεται να είναι η λειτουργία των ημερολογιακών αποσπασμάτων του Παύλου και της Άννας στα *Γενέθλια*. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα η ημερολογιακή αφήγηση περιορίζεται στην παράθεση δύο αποσπασμάτων, τα οποία απλώς αναφέρεται ότι προέρχονται από το ημερολόγιο των δύο χαρακτήρων. Κανένα από αυτά δεν έχει ημερομηνίες ούτε διέπεται από κάποια συνέχεια, στοιχείο που φαίνεται να εξυπηρετεί συγκεκριμένους σκοπούς. Η παρουσία του ημερολογιακού αποσπάσματος του Παύλου (σ. 146-147) προβάλλει μια ειρωνική και απορριπτική θέση σε σχέση με τη στάση των ενηλίκων απέναντι στη δικτατορία. Ο έφηβος και παρορμητικός Παύλος επαναστατεί μέσα από τα γραπτά του, εκδηλώνει την ωρίμανσή του και συμβάλλει στην αλλαγή της πορείας του χαρακτήρα της μητέρας του, στην οποία και απευθύνεται μέσα στο ημερολόγιό του. Στην προκειμένη περίπτωση, λοιπόν, η ημερολογιακή αφήγηση δεν εξυπηρετεί ψυχολογικούς σκοπούς, ούτε σκιαγραφεί το βαθύτερο εγώ χαρακτήρων. Αντίθετα, μέσα από αυτή δίνεται η άλλη διάσταση των πραγμάτων και ασκείται κριτική, η οποία φαίνεται να αντιπροσωπεύει και την άποψη της συγγραφέα, που βρήκε την κατάλληλη διέξοδο προκειμένου να την εκφράσει.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με το ημερολογιακό απόσπασμα της Άννας (σ. 168-169). Ως έφηβη, πλέον, η Άννα γράφει ημερολόγιο, στο οποίο αποτυπώνει τις ανησυχίες, τις χαρές και τις λύπες της. Ωστόσο, το απόσπασμα που παρατίθεται, καμία σχέση δεν έχει με τον εσωτερικό της κόσμο και τις κρυφές της σκέψεις, γεγονός που καθιστά δυσδιάκριτο το πού σταματά ο ημερολογιακός της λόγος και πού ξεκινά ο λόγος του αφηγητή. Η παράθεση ενός αποσπάσματος από τα γραπτά της επιτρέπει μια σύντομη αναφορά στη ζωή ορισμένων προσώπων (και πιο συγκεκριμένα της οικογένειας του φίλου της, Πέτρου) στη διάρκεια των χρόνων που έχουν περάσει, μέσα από μια εκτεφρασμένη έλλειψη. Ο αφηγητής, στην αρχή του κεφαλαίου, επισημαίνει το πέρασμα του χρόνου και δίνει περιληπτικά τις αλλαγές που έχουν συμβεί στα χρόνια που μεσολάβησαν, την αναφορά των οποίων συνεχίζει η Άννα για λίγο, σε πρωτοπρόσωπο ημερολογιακό λόγο. Κατόπιν ο αφηγητής





ξαναπαίρνει το λόγο, συνεχίζοντας την περιληπτική του αφήγηση προκειμένου να καλύψει τα γεγονότα που έλαβαν χώρα κατά την έλλειψη, ωστόσο η ανάληψη του λόγου από μέρους του είναι δυσδιάκριτη και έχει ως αποτέλεσμα τη φαινομενική επικάλυψη των δύο φωνών. Το γεγονός αυτό ενισχύει την αμεσότητα και αληθοφάνεια της αφήγησης, χωρίς, όμως, να επιδρά στο χαρακτηρισμό των προσώπων. Ακόμη και η Άννα, που αποτελεί την ημερολογιογράφο, δεν εκφράζει ενδόμυχες σκέψεις, απόψεις ή κρίσεις, που θα μπορούσαν να συμβάλουν στο χαρακτηρισμό τόσο της ίδιας όσο και των άλλων προσώπων.

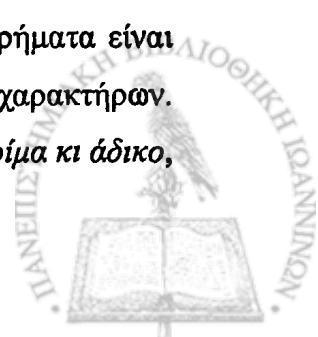
Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στον ημερολογιακό λόγο, θα πρέπει να σταθούμε και στο ημερολογιακό σημείωμα της Έμμα στο *Όταν ο ήλιος...* Το συγκεκριμένο σημείωμα, το οποίο παρεμβάλλεται στον εσωτερικό μονόλογο της Ζωής, στα πλαίσια εσωτερικής ανάληψης, αποτελεί ένα από τα λίγα σημεία του μυθιστορήματος στα οποία δίνεται η εσωτερική προοπτική και οι σκέψεις της Έμμα. Διατηρώντας τα χαρακτηριστικά του ημερολογίου –ημερομηνία, πρώτο πρόσωπο, παροντικός χρόνος- και με ποιητικό ύφος, οι σημειώσεις της Έμμα αποκαλύπτουν την ουσία της ζωής της, την οποία ο αναγνώστης προσλαμβάνει άμεσα:

«Αθήνα 1943. Σήμερα ο ήλιος λάμπει, ούτε κρύο, ούτε ζέση. Λίγη ευτυχία. Γιατί η καρδιά μου είναι τόσο βαριά; Από τα νιάτα μου τίποτε δεν ριπόμενε. Είμαι κιόλας γριά, μια πολύ γριά γυναίκα. Δεν πρόλαβα να ζήσω. Έκανα το καθήκον μου. Όμορφη λέξη, όμως θα 'πρεπε να την ξεχνάμε πότε πότε. Τα παιδιά μου, η μόνη μου αληθινή χαρά. Προπαντός η όμορφη Ζωή μου... Τα πουλιά πέταξαν. Τώρα είναι πόλεμος. Πνίγομαι... » (σ. 232)

Η περιεκτικά σύντομη αλλά ουσιαστική αναφορά της Έμμα προαναγγέλλει την αρρώστια της, την οποία εκείνη τη στιγμή κανείς δε γνώριζε, και επιτρέπει να διαφανούν τα συναισθήματα και οι αξίες της, στοιχεία που συνοψίζουν ρεαλιστικά, μέσα από τον προσωπικό της λόγο, το χαρακτήρα και την παρουσία της στο συγκεκριμένο μυθοπλαστικό χωρο-χρονικό πλαίσιο.

## β) Γράμματα

Περισσότερο από τον ημερολογιακό λόγο, οι χαρακτήρες της Ζωρζ Σαρή εκφράζονται με τον επιστολικό λόγο. Οι επιστολές σε αρκετά μυθιστορήματα είναι πολύ συχνές και συνιστούν μέσο επικοινωνίας αλλά και έκφρασης των χαρακτήρων. Στο *Ψέμα*, στο *Όταν ο ήλιος...*, στα *Γενέθλια*, στο *Παραράδιασμα*, στο *Κρίμα κι άδικο*,



στη Νινέτ και στο *Ε.Π.* οι χαρακτήρες δομούνται, χαρακτηρίζουν και χαρακτηρίζονται μέσα από επιστολές, που τις περισσότερες φορές δε συνιστούν αλληλογραφία με τη μορφή ανταλλαγής επιστολών, αλλά μεμονωμένες περιπτώσεις παράθεσης ολόκληρων ή αποσπασματικών γραμμάτων. Το περιεχόμενο και η λειτουργία των συγκεκριμένων γραμμάτων ποικίλλει, ανάλογα με το ρόλο τους στην αφήγηση.

Ο άμεσος χαρακτηρισμός και η περιγραφή των προσώπων αποτελεί μια από τις λειτουργίες τους. Το γράμμα του Αλέξη προς τον Κλου για τη Χριστίνα (σ. 60-61), το γράμμα της Αλεξίας προς τη Βίργω (134-136), καθώς και το γράμμα της Άννας προς το νονό της για τις αλλαγές που επέφερε η δικτατορία στη ζωή των γονιών της (σ. 85-86), χαρακτηρίζουν πρωταγωνιστικά πρόσωπα των μυθιστορημάτων, εκφράζοντας προσωπικές τους σκέψεις και κρίσεις. Ο χαρακτηρισμός μέσα από τις επιστολές αυτές είναι υποκειμενικός αλλά άμεσος και αποκαλύπτει, στις δύο τελευταίες τουλάχιστον περιπτώσεις, χαρακτηριστικά γνωρίσματα των προσώπων που είτε δε γνωρίζαμε ως τότε είτε δεν είχαν γίνει αποκάλυπτα γνωστά. Χαρακτηριστικότερη των περιπτώσεων είναι η επιστολή της Αλεξίας προς τη μητέρα της, στην οποία εμφανίζονται πτυχές της προσωπικότητας της Βίργως, ως μητέρας, ως συζύγου και ως χαρακτήρα, τις οποίες δε θα μαθαίναμε ποτέ στα πλαίσια της αφηγούμενης ιστορίας.

Μια άλλη λειτουργία των επιστολών αφορά την προώθηση της πλοκής και την παροχή πληροφοριών για την τύχη των προσώπων. Η αφετηρία της πλοκής και της ιστορίας στο *Κρίμα κι άδικο*, λόγου χάρη, προέρχεται από ένα γράμμα του Δημήτρη προς την Κορτέσα, στο οποίο της ζητά να πάει στην Ολλανδία για να τον βοηθήσει (σ. 15). Η συνέχεια της αφήγησης βασίζεται στο συγκεκριμένο γράμμα, το οποίο από την αρχή ήδη αποτελεί τον καταλύτη της πλοκής. Η απόσταση, επίσης, που υπάρχει στη Νινέτ και οφείλεται στο γεγονός ότι η ιστορία εξελίσσεται σε διαφορετικούς τόπους, οδηγεί τους χαρακτήρες στην επικοινωνία μέσω γραμμάτων. Η Έμμα στέλνει γράμματα στη μητέρα της στη Σενεγάλη, για να την ενημερώσει για τη ζωή της, και το ίδιο κάνει η Νινέτ από το Παρίσι προς την Έμμα. Ο Κόλιας πληροφορεί τη Νινέτ για τις εξελίξεις στη δουλειά του και της εξομολογείται την αγάπη του, ενώ μέσα από αποσπάσματα της αλληλογραφίας μεταξύ Πολ Ροζ και Νινέτ αποκαλύπτεται το άδοξο τέλος του έρωτά τους. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με το απόσπασμα του γράμματος της Αννούλας, που παρατίθεται στο *Όταν ο ήλιος...*, το οποίο στέλνει η Άννα από τη φυλακή και στο οποίο εκφράζει την ευτυχία και την ελευθερία που



νιώθει (σ. 199-200). Γίνεται, λοιπόν, φανερό πως μέσα στα γράμματα αυτά αποτυπώνονται οι αλλαγές που συντελούνται στη ζωή των γραφότων, τα συναισθήματά και οι σκέψεις τους. Τα πρόσωπα εκφράζονται μέσα από τα γραπτά τους, επηρεάζονται από τα γράμματα που δέχονται και εξελίσσονται μέσα από αυτά.

Εξχωριστή περίπτωση αποτελούν οι επιστολές που υπάρχουν στο *Ε.Π.*. Οι συγκεκριμένες επιστολές ανταλλάσσονται τις περισσότερες φορές χωρίς να υπάρχει ανάγκη, καθώς δεν υπάρχει απόσταση μεταξύ των αποστολέων. Οι μαθήτριες της Σχολής Θηλέων επικοινωνούν μέσα από γράμματα, τα οποία συμβάλλουν στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης ατμόσφαιρας του μυθιστορήματος, που διαδραματίζεται σε σχολικό περιβάλλον. Σκέψεις, εξομολογήσεις, παράπονα και κρίσεις εκφράζονται μέσα από αυτά, δηλώνοντας την αφέλεια της ηλικίας και την επικρατούσα συνήθεια της εποχής. Κάποιες φορές οι επιστολές στο *Ε.Π.* καλύπτουν χρονικά κενά διακοπών, μεταφέροντας τα νέα κάθε προσώπου και αποδίδοντας με συντομία τις ενδεχόμενες αλλαγές στο χρόνο του καλοκαιριού. Βασικό θέμα όλων των γραμμάτων η φιλία, με τις καλές και τις κακές στιγμές της, και οι διαπροσωπικές σχέσεις, οι οποίες προωθούνται, εξελίσσονται ή διαλύονται, έστω και πρόσκαιρα, μέσα από αυτά. Η αμεσότητα και η «ζωντάνια» στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων, που προκύπτει μέσα από τις συγκεκριμένες επιστολές, ενδυναμώνεται και γίνεται έντονα ρεαλιστική με την παράθεση κάποιων αυθεντικών γραμμάτων, που προφανώς παρεμβάλλονται σκόπιμα από τη συγγραφέα, για να τονίσουν την αυθεντικότητα της ιστορίας και των χαρακτήρων.

### γ) Σημειώματα – Εκθέσεις

Μια άλλη μορφή γραπτού λόγου, δηλωτικού του χαρακτήρα των προσώπων, αποτελούν τα σημειώματα και οι σχολικές εκθέσεις. Και οι δύο αυτές μορφές γραπτής έκφρασης δε συναντώνται τόσο συχνά όσο οι προηγούμενες, αλλά εμπεριέχουν στοιχεία που συνθέτουν και συμπληρώνουν το χαρακτήρα των προσώπων. Το σημείωμα της Έμμα προς το Σωκράτη στο *Όταν ο ήλιος...*, στο οποίο του ζητά να επιστρέψει γιατί τον χρειάζεται (σ. 99), του Σέβι προς την Ειρήνη, στο οποίο της λέει ότι με το θάνατό τους θα έχουν ίδια δικαιώματα με τους Έλληνες (σ. 215), της Αθηνούλας στο *Ε.Π.*, που δε δέχεται να φάει «τ' αποφάγια των πλουσίων», μη δεχόμενη τη φιλία που της προσέφερε η Ζωρζ (σ. 171) και τα τρυφερά λόγια του Δημήτρη, αφιερωμένα στη μάνα του, στο *Κρίμα κι άδικο*, στο πίσω μέρος της



φωτογραφίας του (σ. 15), αποτελούν άμεση έκφραση των προσώπων, χαρακτηριστική για ορισμένες πτυχές της προσωπικότητάς τους.

Ιδιαίτερη περίπτωση χαρακτηρισμού αποτελεί η σχολική έκθεση της Άννας<sup>16</sup> για το νονό της στα *Γενέθλια* (σ. 67-68). Μέσα από την παιδική της προοπτική η Άννα περιγράφει εξωτερικά και εσωτερικά το Δημήτρη, δίνοντας μια άλλη διάσταση στο χαρακτήρα του, που περιγράφεται κατά βάση από τον αφηγητή και αποκαλύπτεται μέσα από προσωπικές σκέψεις. Το παιδικό ύφος της έκθεσης εξιδανικεύει, αλλά προσδίδει και αληθοφάνεια στο πρόσωπό του, χαρακτηριστικά του οποίου επαναλαμβάνονται στη διάρκεια της αφήγησης και πιστοποιούνται μέσα από την προοπτική άλλων.

Η δόμηση των χαρακτήρων μέσα από την εναλλαγή των προοπτικών που προσφέρει ο γραπτός λόγος, του οποίου οι μορφές μπορεί να συνδυάζονται στο χαρακτηρισμό ή στην έκφραση κάποιου προσώπου, γίνεται ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα τόσο στο επίπεδο της ιστορίας όσο και στο επίπεδο της αφήγησης. Η «ζωντάνια» και η αυθεντικότητα των χαρακτήρων, που προκύπτει από την ποικιλία του γραπτού τους λόγου, επιδρά και στην αφήγηση, της οποίας οι μορφές εναλλάσσονται και εξελίσσονται, χωρίς να γίνονται μονότονες, προσφέροντας ένα αρμονικό, αισθητικό και λειτουργικό αποτέλεσμα. Αυτό δεν ισχύει, βέβαια, μόνο για τη γραπτή έκφραση των προσώπων της Ζωρζ Σαρή, αλλά και για τα είδη του διατυπωμένου λόγου τους, καθώς και για τις σκέψεις τους, όπως θα διαπιστώσουμε στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

## 7.2 Οι χαρακτήρες μέσα από σκέψεις

Οι σκέψεις αποτελούν βασικό χαρακτηριστικό στοιχείο, ιδιαίτερα για τους σφαιρικούς χαρακτήρες. Ενώ στους επίπεδους και στους ημι-σφαιρικούς η έκφραση και δόμησή τους μέσα από τον προφορικό λόγο και το λόγο των αφηγητών υπερτερεί, στους σφαιρικούς, εξίσου σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση και στο χαρακτηρισμό

<sup>16</sup> Η Άννα στο ίδιο μυθιστόρημα εκφράζεται γραπτά και για τη δικτατορία (σ. 44-45). Σκέψεις που απαγορεύεται να μοιραστεί με κάποιον άλλον, όπως της έχουν πει, τις αποτυπώνει σε ένα χαρτί, με τη μορφή έκθεσης. Οι σημειώσεις της Άννας, οι οποίες δε συνιστούν χαρακτηριστική περιγραφή, τονίζουν την παιδική της αφέλεια και αγνότητα για όσα συμβαίνουν γύρω της και αποτυπώνονται με το δικό της, παιδικό γραφικό χαρακτήρα, ο οποίος ενισχύει, όπως έχουμε ξαναπεί, την αληθοφάνεια της αφήγησης και των προσώπων.



τους παίζει και ο εσωτερικός λόγος. Αυτό, βέβαια, σχετίζεται ως ένα βαθμό με το κατά πόσον οι χαρακτήρες διαθέτουν υπαρξιακό βάθος και με τη μορφή του εσωτερικού τους κόσμου. Οι σφαιρικοί χαρακτήρες, οι οποίοι διακρίνονται για την ικανοποιητική περιγραφή του ψυχισμού τους, όπως διαπιστώσαμε στην ενότητα καταγραφής και ανάλυσης των χαρακτηριστικών τους γνωρισμάτων, διαθέτουν πλούσια σκέψη, η οποία συντελεί στη διαμόρφωση της μορφής και της ποιότητας του εσωτερικού τους κόσμου. Αντίθετα, στους επίπεδους και ημι-σφαιρικούς χαρακτήρες, οι περισσότεροι από τους οποίους δε διαθέτουν ολοκληρωμένο ψυχικό κόσμο, δε συμβαίνει το ίδιο.

Οι σκέψεις των μυθοπλαστικών προσώπων, όπως και ο διατυπωμένος λόγος τους, συνιστούν παράγοντες χαρακτηρισμού, όχι μόνο της δικής τους προσωπικότητας, αλλά και του χαρακτήρα των άλλων προσώπων. Μέσα από ευθύ ή πλάγιο λόγο, χρονικές αναλήψεις<sup>17</sup> και περιγραφές, οι χαρακτήρες σκιαγραφούνται, στα πλαίσια μιας εσωτερικής εστίασης, μιας προσωπικής θέασης των πραγμάτων, την οποία μοιράζονται ουσιαστικά μόνο με τον εαυτό τους. Ακόμη και σε περιπτώσεις πρωτοπρόσωπης αφήγησης, όπου ο πρωταγωνιστής είναι και αφηγητής, η διαδικασία του ενδόμυχου λόγου υπάρχει, παρ' όλο που θα μπορούσε απλώς να ενσωματωθεί στον αφηγηματικό λόγο. Από το γεγονός αυτό γίνεται σαφής ο αποφασιστικός ρόλος της σκέψης στην παρουσίαση ορισμένων, τουλάχιστον, προσώπων, η οποία προσδίδει αυθεντικότητα, αυθορμητισμό και προσωπικό βάθος στη δόμηση των χαρακτηριστικών τους γνωρισμάτων.

Ο ενδόμυχος λόγος των προσώπων διατυπώνεται είτε άμεσα, σε πρώτο πρόσωπο, είτε έμμεσα, σε τρίτο πρόσωπο, το οποίο υποδηλώνει τη μεταφορά του λόγου αυτού από κάποιον καλυμμένο ή μη αφηγητή. Και στις δύο περιπτώσεις ο λόγος είναι προσωπικός, εξομολογητικός και κάποιες φορές συναισθηματικός. Στα πλαίσια της άμεσης σκέψης, οι χαρακτήρες εκφράζονται είτε με εσωτερικό μονόλογο είτε με ευθύ λόγο σε εισαγωγικά. Ο εσωτερικός μονόλογος διακρίνεται για το προσωπικό ύφος και τη χρήση ιδιαίτερου γλωσσικού ιδιώματος, ενώ, γενικότερα, συμβάλλει στην πλήρη απεικόνιση -γνωστική, συναισθηματική, κοινωνική, γλωσσική- του χαρακτήρα που

<sup>17</sup> Οι σκέψεις των χαρακτήρων ορισμένες φορές συνιστούν εσωτερικές ή εξωτερικές αναλήψεις. Ωστόσο, στη συγκεκριμένη ενότητα δε θα αναφερθούμε εκτενώς στη σχέση των σκέψεων με το χρόνο της αφήγησης, καθώς οι περιορισμένες αναλήψεις που υπάρχουν στα πλαίσια του ενδόμυχου λόγου, λειτουργούν στην αφήγηση και στο χαρακτηρισμό με τον ίδιο τρόπο που λειτουργούν και στον εκπεφρασμένο λόγο των χαρακτήρων. Η μόνη αισθητή διαφορά εντοπίζεται στο ότι η διαδικασία του συνειρμού γίνεται εσωτερικά και δεν εξωτερικεύεται προς κάποιον άλλο χαρακτήρα, λειτουργώντας ως ενδόμυχη ανάμνηση.



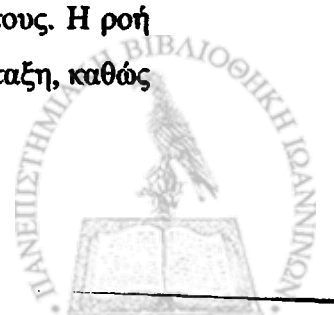
τον εκφέρει. Για το συγκεκριμένο λόγο αποτελεί τον αντικειμενικό καθρέφτη της ψυχής του χαρακτήρα, ο οποίος απεικονίζει όχι μόνο τον ίδιο, αλλά και τα πρόσωπα που τον περιβάλλουν και εκφράζει τα αληθινά του συναισθήματα γι' αυτά.

Οι περιπτώσεις εσωτερικού μονολόγου είναι αρκετές σε όλα τα είδη των χαρακτήρων. Η παρουσία εισαγωγικών, συνήθως, δηλώνει αυτή τη μορφή άμεσης σκέψης στις τριτοπρόσωπες αφηγήσεις, αλλά όχι και στις πρωτοπρόσωπες. Η απουσία των εισαγωγικών και η περιστασιακή δήλωση ή μη από τον αφηγητή του ενδόμυχου χαρακτήρα του λόγου έχει ως αποτέλεσμα, όταν έχουμε να κάνουμε με περιπτώσεις προσώπων-αφηγητών, τη δυσκολία διάκρισης μεταξύ αφηγηματικού λόγου και σκέψης, η οποία τελικά έχει μάλλον έμμεσα παρά άμεσα διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά, όπως είναι το περιεχόμενο και ο προσωπικός της χαρακτήρας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι μονόλογοι της Ζωής στο *Όταν ο ήλιος...* και του Παναγιώτη στα *Στενά παπούτσια*, οι οποίοι εκφράζουν συναισθήματα και ασκούν αυτοκριτική, χωρίς να είναι πάντα σαφές ότι πρόκειται για εσωτερικούς μονολόγους. Για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, αναφέρουμε ένα απόσπασμα από τα *Στενά παπούτσια*, όπου χρησιμοποιούνται εναλλακτικά από τον Παναγιώτη ο αφηγηματικός λόγος και η σκέψη, η οποία δηλώνεται έμμεσα. Ο ενδόμυχος χαρακτήρας του λόγου γίνεται αισθητός από το περιεχόμενο, το οποίο σιγά σιγά αποκτά προσωπικό χαρακτήρα και καταλήγει να πάρει τη μορφή σκέψης, η οποία, με τη σειρά της, παύει να υφίσταται όταν ο προσωπικός χαρακτήρας χάνεται και αρχίζει η αφήγηση για τη Σημέλα και την Πόπη, προκειμένου να ενημερωθεί ο αναγνώστης:

«Κουράστηκα να στέκω όρθιος. Βαρέθηκα να μετράω. Θα καθίσω σ' εκείνη την πέτρα κι ας λερωθεί το καλό μου βρακί, ποιος θα το προσέξει μέσα στη φασαρία; Όλο το χειμώνα περίμενα τούτη τη μέρα, όλο το χειμώνα θυμόμουν το περσινό καλοκαίρι... Άραγε τι θα 'λεγε η Ζωή σαν θα 'βλεπε το 'σπίτι' πάνω στον Προφήτη Λια; Θ' άνοιγε τις ματάρες της και θα χοροπηδούσε; Μόνος μου το 'χτισα... 'Για σένα, μόνο για σένα, το 'χτισα...' θα της πω. 'Κι έχω και την Αφροδίτη, κρυμμένη στη βάρκα του μπαρμπα-Σταύρου... Κι αυτή για σένα'. Μα γιατί αργούν τόσο πολύ; Μην και βούλιαξε το καλκι και πνήγηκαν όλοι; Παναγιά μου, φύλαγε!

Έτσι δεν πνήγηκε ο άντρας της Σημέλας; Είχε πάει να πουλήσει τα ψάρια του με το καλκι του μπαρμπα-Φώτη και κανένας τους δε γύρισε. Η Σημέλα χτυπιόταν». (σ. 21)

Εξαχριστές μορφές εσωτερικών μονολόγων αποτελούν η ροή της συνείδησης (stream of consciousness) και ο διάλογος των προσώπων με τον εαυτό τους. Η ροή της συνείδησης, η οποία σπάνια συναντάται, έχει ιδιόμορφο ύφος και σύνταξη, καθώς



λειτουργεί συνειρμικά, προερχόμενη από το χώρο του υποσυνείδητου. Στους χαρακτήρες της Ζωρζ Σαρή, ο εσωτερικός μονόλογος ο οποίος θεωρούμε ότι διαθέτει χαρακτηριστικά της ροής της συνείδησης ανήκει στη Ζωή στο *Όταν ο ήλιος...* Στα πλαίσια της τριτοπρόσωπης αφήγησης παρεμβάλλονται οι σκέψεις της Ζωής σε πρώτο πρόσωπο, παροντικό χρόνο και χωρίς εισαγωγικά<sup>18</sup>, οι οποίες αποτελούν μια συγκλονιστική εξομολόγηση, έκφραση συναισθημάτων, θέσεων και ερωτημάτων προς τη μητέρα και τον πατέρα της. Μετά την αρρώστια της Έμμα, η Ζωή, ταραγμένη, προβαίνει σε σκέψεις προερχόμενες από το χώρο του συνειδητού και του υποσυνείδητου, οι οποίες, εκφράζοντας τον αναστατωμένο ψυχικό της κόσμο, δίνουν την εντύπωση ότι απευθύνονται στους γονείς της. Τα τρυφερά της λόγια, η διαρκής αναζήτηση της μητέρας της, η αγανάκτηση και οι σκληροί χαρακτηρισμοί που αποδίδει στον πατέρα της είναι δοσμένα σχεδόν με τη μορφή θρήνου, στοιχείο που μας οδηγεί να κατατάξουμε το μονόλογο της Ζωής στην κατηγορία της ροής της συνείδησης. Παρ' όλο που ο ενδόμυχος λόγος της δε διακρίνεται από ελλιπείς συντακτικές δομές, από τη μη διασύνδεση των σκέψεων, από τις μισοτελειωμένες φράσεις ή λέξεις, που χαρακτηρίζουν τη ροή της συνείδησης, θεωρούμε ότι ανήκει στο είδος αυτό, εξαιτίας του αυθόρμητου χαρακτήρα και της ελεύθερης ροής των σκέψεων και των εντυπώσεων της πρωταγωνίστριας. Η απελπισία, ο πόνος, ο θυμός, η αναζήτηση, η αγάπη, η αίσθηση της ενοχής είναι χαρακτηριστικά και συναισθήματα που προβάλλονται μέσα από τον εσωτερικό αυτό λόγο της Ζωής, συνθέτουν την προσωπικότητα και τον ψυχισμό της, χαρακτηρίζουν άμεσα την Έμμα και το Σωκράτη και αποτελούν την κορύφωση και εκτόνωση της συναισθηματικής έντασης που διακατέχει την ηρωίδα. Καθώς ο μονόλογός της είναι αρκετά εκτενής, παραθέτουμε μόνο μερικά αποσπάσματα, αντιπροσωπευτικά του ύφους και της έντασης που κυριαρχεί:

«Πού είσαι, μητέρα; Δεν ακούγεται πια το τραγούδι σου. Δεν ακούγονται πια οι κραυγές σου. Το σπίτι βουβάθηκε. Εμείς, τα παιδιά σου, ο άντρας σου, σε διώξαμε. Με το ζόρι, σήμερα το απόγευμα σε κατεβάσαμε στο δρόμο. Δεν ήθελες, φώναζες. Πάλευες να ξεφύγεις από τα σιδερένια χέρια του νοσοκόμου που σ' έκλεισε μέσα στην κλούβα του φρενοκομείου.  
Τώρα είμαι μόνη. Μανούλα σε χρειάζομαι. Έλα, κάθισε κοντά μου, νανούρισέ με σαν τότε. Θα γυρίσω στους δείχτες του χρόνου, θα γίνω ξανά παιδάκι...

<sup>18</sup> Η Dorrit Cohn υποστηρίζει πως ο χωρίς εισαγωγικά μονόλογος αποτελεί τη σφραγίδα των μυθιστορημάτων της ροής της συνείδησης, Dorrit Cohn, *ό.π.*, σ. 63.



Ναι, το 'χω παράκονο. Εσύ που χρόνια έζησες υποταγμένη, έτσι ξαφνικά, από τη μια νύχτα στ' άλλο πρωινό, αποφάσισες να τρελαθείς. Γιατί με κοιτάς θυμωμένη; Δεν είμαι πια το κοριτσάκι, μεγάλωσα.

Τη ζωή σου τη φωτίζω με τις αναμνήσεις μου, κι απόψε τη νύχτα φέγγουν σα δαυλοί.

Ήσουν ξένη, απροσάρμοστη, παντρεύτηκες τον πατέρα που έσκυβε πάνω στα βιβλία του. Δεν τάραξες τη γαλήνη του, κυκλοφορούσες με τσόχινες παντούφλες, αθόρυβα. Ποτέ δεν παραπονέθηκες, δεν έκλαψες, δε φώναξες...

Γιατί να τρελαθείς μητέρα; Ποιος φταίει;

Μια μέρα ο πατέρας οργισμένος μου φώναξε: 'Εσύ φταις! Έλευτες από το σκίτι. Τις νύχτες φοβόταν...'

Έτρεξα να βρω το θείο Μένη. Κρεμάστηκα στο λαμό του. 'Πες μου πως δεν είναι αλήθεια'. Με καθησύχασε...

Γύρισα σκίτι. Στάθηκα στην ανοιχτή πόρτα του γραφείου και τον είδα σκυμμένο, να περιεργάζεται μ' ένα φακό ένα γραμματόσημο. Ένιωσα την αδικία να με πνίγει. Γιατί σόπασα; Τοιγκούνη, εγωιστή, αδιάφορη. Τι έκανες εσύ για τη γυναίκα σου; Πεινούσε. Αν πούλαγες ένα σπάνιο γραμματόσημο, θ' αγόραζες ένα κομμάτι ψωμί. Αν σήκωνες το κεφάλι απ' τα βιβλία σου, θα 'βλεπες πόσο μόνη τριγυρούσε στο σκίτι. Έφραξες τ' αυτιά σου. Η σιωπή της απειλούσε το χάρτινο κόσμο σου, σε βόλευε να 'σαι κουφός...» (σ. 231-235)

Η ροή της συνείδησης, λοιπόν, όπως προκύπτει, αποτελεί το κατάλληλο μέσο για την έκφραση έντονων καταστάσεων και συναισθημάτων. Το ίδιο θα λέγαμε ότι ισχύει και για το διάλογο ενός προσώπου με τον εαυτό του, ο οποίος διακρίνεται για την εσωτερικότητά του, συνιστώντας μορφή εσωτερικού μονολόγου<sup>19</sup>. Οι ερωταποκρίσεις που προέρχονται και απευθύνονται στο ίδιο πρόσωπο αποδίδουν την αίσθηση του διαλόγου, ο οποίος όμως, κατ' ουσία, είναι μονόλογος. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την αποκάλυψη καταστάσεων και χαρακτηριστικών μέσα από μια μαιευτική, σχεδόν, διαδικασία, όπως συμβαίνει με τη Μαρία στα *Γενέθλια*. Η Μαρία, συνομιλώντας με τη συνείδησή της, κάνει μια αυτοψυχανάλυση, προσπαθώντας να δώσει απάντηση στη συμπεριφορά της κόρης της. Όσα λέγονται έχουν την αμεσότητα του διαλόγου και ταυτόχρονα την αυθεντικότητα και την αποκαλυπτικότητα της έκφρασης του εσωτερικού μονολόγου:

«Όταν ήμουν δεκατεσσάρων χρονών αγαπούσα τη μητέρα μου; Ναι, την αγαπούσα πάντα, είμαι σίγουρη γι' αυτό. Η μητέρα μου με μάλωνε; Όχι και πολύ συχνά, πού και πού. Ήταν ένας πρoός άνθρωπος. Θυμάσαι εκείνη τη φορά που δε σ' άφησε να πας στην τριήμερη εκδρομή του σχολείου;

Γιατί άραγε; Ίσως επειδή ήταν ακριβή... δεν ήμασταν πλούσιοι. Θυμάμαι... στην αρχή την παρακαλούσα, ύστερα έμπηξα τις φωνές. Δεν μπορώ να θυμηθώ τα λόγια που της έλεγα... Τότε η

<sup>19</sup> ό.π., σ. 90-92.





μητέρα μου μου είπε: 'Πήγαινε στο δωμάτιό σου και φώναζε όσο θες, στην εκδρομή δεν πρόκειται να πας'. Ναι, κάτι τέτοιο μου είπε με το ήρεμο ύφος της κι εγώ πήγα και κλείστηκα στο δωμάτιό μου, έδωσα μια κλωτσιά στην πόρτα και φώναξα για να μ' ακούσει: 'Σε μισώ, σε μισώ, να πεθάνεις'. Θυμάμαι καλά ή φτιάχνω ιστορίες με τη φαντασία μου; Εγώ, η Μαρία, φώναξα στη μαμά να πεθάνει; Μανούλα μου γλυκιά, πόσο έκλαψα και πόσο κλαίω ακόμα για το χαμό σου». (σ. 173)

Ολοκληρώνοντας το θέμα των εσωτερικών μονολόγων, θα πρέπει να αναφερθούμε σε μια ιδιαίτερη μορφή, η οποία, ενώ στην ουσία αποτελεί μορφή σκέψης, δίνει την αίσθηση ότι πρόκειται για μορφή αφήγησης που απευθύνεται σε κάποιον αποδέκτη. Τέτοια περίπτωση αποτελεί ο εσωτερικός μονόλογος της Ανάστως στο *Παραράδιασμα* (σ. 147-149), η οποία, σκεπτόμενη την ιστορία που θα διηγηθεί στη Βίργω, ρηματοποιεί τις σκέψεις της, εκφράζοντάς τις σαν να την ακούει ήδη η Βίργω. Ο εσωτερικός λόγος της Ανάστως σε πρώτο πρόσωπο τίθεται σε εισαγωγικά, για να διαχωριστεί από την τριτοπρόσωπη αφήγηση, την οποία και διαδέχεται. Οι ρηματοποιημένες σκέψεις της Ανάστως, εκτός από την αμεσότητα που διαθέτουν όλες οι σκέψεις σε πρώτο πρόσωπο, εξυπηρετούν και ένα λειτουργικό στόχο. Καθώς οι σκέψεις αυτές δε θα φτάσουν ποτέ στον τελικό αποδέκτη τους, προφανώς, κρίθηκε σκόπιμο να αποδοθούν με τη μορφή σκέψης και όχι αρθρωμένου λόγου, έτσι ώστε να μεταφερθεί με αμεσότητα το περιστατικό το οποίο αποτελεί την πρώτη μορφή αντίστασής της προς το Στράτο.

Η άμεση μεταφορά των σκέψεων, όμως, δεν περιορίζεται στις ποικίλες μορφές του εσωτερικού μονολόγου. Μεμονωμένες σκέψεις των προσώπων μεταφέρονται άμεσα, μέσα σε εισαγωγικά, και παρεμβάλλονται είτε στο λόγο και στη σκέψη άλλων προσώπων είτε στο λόγο του αφηγητή, στα πλαίσια της τριτοπρόσωπης αφήγησης. Αυτό συμβαίνει πολύ συχνά προκειμένου να αποδοθεί η σκέψη χαρακτήρων που ανήκουν σε όλα τα είδη, με συγκεκριμένα και επαναλαμβανόμενα αισθητικά αποτελέσματα, ανάλογα πάντα με τη μορφή λόγου με την οποία εναλλάσσονται. Η αμεσότητα, η ακριβής απόδοσή τους και η αληθοφάνεια, που επιτυγχάνεται με την υιοθέτηση μιας εσωτερικής προοπτικής από την πλευρά του χαρακτήρα που εκφέρει τις σκέψεις αυτές, αποτελούν σταθερά χαρακτηριστικά (ή και συνειδητούς ή ασύνειδους στόχους της συγγραφέα) της αφήγησης, εμποτίζοντας το λόγο και τη σκέψη του αφηγητή και των άλλων προσώπων. Επίσης, η πρόσμειξη των σκέψεων συγκεκριμένων χαρακτήρων με άλλες μορφές σκέψης λειτουργεί εμπλουτιστικά, όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια.



Οι μορφές της άμεσης αποτύπωσης των σκέψεων των χαρακτήρων, όμως, δεν αποτελούν, όπως προείπαμε, το μοναδικό τρόπο έκφρασης του εσωτερικού τους λόγου. Στις τριτοπρόσωπες αφηγήσεις, όπου διαμεσολαβητής μεταξύ προσώπων και αναγνωστών είναι κάποιος καλυμμένος αφηγητής, εκτός από την αυτούσια παράθεση των σκέψεων των χαρακτήρων μέσα σε εισαγωγικά, υπάρχουν και έμμεσοι, πλάγιοι, τρόποι, με τους οποίους δηλώνονται οι σκέψεις τους. Τις περισσότερες φορές στις συγκεκριμένες περιπτώσεις η αφήγηση ακολουθεί την τεχνική του ελεύθερου πλάγιου λόγου, ο οποίος διακρίνεται σε ποικίλες κατηγορίες. Οι κατηγορίες αυτές χαρακτηρίζονται από το βαθμό διαμεσολάβησης του αφηγητή στη διήγηση των σκέψεων των προσώπων. Στην έκφραση του εσωτερικού λόγου όλων των χαρακτήρων της Ζωρζ Σαρή συναντάμε το σύνολο των μορφών του ελεύθερου πλάγιου λόγου, ο οποίος υπερτερεί της άμεσης, πρωτοπρόσωπης σκέψης.

Ένα είδος έκφρασης στο οποίο δημιουργείται η ψευδαίσθηση της ανυπαρξίας του αφηγητή και δίνεται η εντύπωση ότι παρατίθεται αυτούσιος ο ενδόμυχος λόγος των χαρακτήρων είναι ο αφηγημένος μονόλογος. Ο αφηγημένος μονόλογος, όπως έχουμε ξαναπεί, εκφέρεται σε τρίτο πρόσωπο και παρελθόντα χρόνο, ενώ κάποιες φορές συναντάται και σε παροντικό χρόνο, αφού στα νέα ελληνικά δεν είναι απαραίτητη η ακολουθία των χρόνων<sup>20</sup>. Αυτό συμβαίνει, λόγου χάρη, με τη Ζωή στο *Όταν ο ήλιος...*, όπου οι σκέψεις της, οι οποίες εναλλάσσονται με το λόγο του αφηγητή, δίνονται σε τρίτο πρόσωπο και από ένα σημείο και μετά σε παροντικό χρόνο:

«Η Ειρήνη την είχε παρατήσει για να πάει βόλτα με τους φίλους της. Ωραία βόλτα με τούτον τον παλιόκαιρο! Από τις χαραμάδες γλιστρούσε το κρύο του Φλεβάρη. Εκτός κι αν της είχε πέματα και πήγε σε κανένα ραντεβού. Κάτι τέτοια η Ειρήνη της τα κρύβει. Δεν της αρέσει να μιλάει για τα πολύ δικά της. "Ενώ εγώ, σκέφτεται η Ζωή, της τα λέω όλα. Για τον Περικλή και για του Ζάναρς".»

(σ. 57)

Όπως φαίνεται και από το παραπάνω απόσπασμα, σε αντίθεση με τον εσωτερικό μονόλογο και την άμεση σκέψη, ο αφηγημένος μονόλογος δεν παρουσιάζει μεγάλη αμεσότητα. Ωστόσο, σε σχέση με τον απλό πλάγιο λόγο εμφανίζει μεγαλύτερη αυτονομία, στα πλαίσια πάντα της παρουσίας κάποιου αφηγητή.

Οι περιπτώσεις της παρουσίασης των σκέψεων μέσω της συγκεκριμένης αφηγηματικής τεχνικής είναι πολλές και συχνές στους χαρακτήρες της Ζωρζ Σαρή.

<sup>20</sup> Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *ό.π.*, σ. 211.

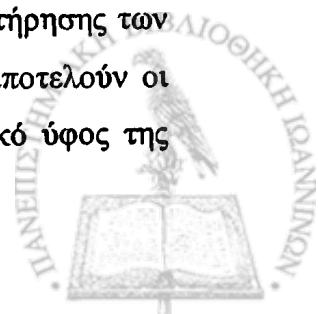


Μέσα από τους αφηγημένους μονολόγους τα μυθοπλαστικά πρόσωπα εκφράζουν σκέψεις, απόψεις, κρίσεις και συναισθήματα, όπως και στον πρωτοπρόσωπο μονόλογο. Ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στα δύο είδη δε φαίνεται να υπάρχει σε ό,τι αφορά τη λειτουργία τους στην αφήγηση και στο χαρακτηρισμό των προσώπων, καθώς ο αφηγητής σχεδόν εξαφανίζεται και αφήνει ένα περιθώριο ανεξαρτησίας στα πρόσωπά του. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη διατήρηση της εσωτερικής προοπτικής των χαρακτήρων, η έκφραση των οποίων δεν επηρεάζεται από τον αφηγητή και τις περισσότερες φορές δε συγχέεται με το λόγο του. Αυτό, βέβαια, δεν ισχύει πάντα, αφού υπάρχουν φορές που είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς τη σκέψη ενός προσώπου από το λόγο του αφηγητή.

Άλλες φορές, βέβαια, η σύγχυση που προκύπτει μεταξύ της αφηγηματικής φωνής και της σκέψης των χαρακτήρων δεν είναι τόσο έντονη. Ο αφηγηματικός λόγος, ο οποίος έχει πληροφοριακό χαρακτήρα, σιγά σιγά εξασθενίζει και δίνει τη θέση του σε ελεύθερες πλάγιες σκέψεις, με τη μορφή αφηγημένου μονολόγου, περιορισμένου σε έκταση. Αυτό συμβαίνει με κάποιες σκέψεις της Μαρίας Παύλου στο *Ψέμα* και έχει ως αποτέλεσμα την αρχική αντικειμενική πληροφόρηση από την αφηγηματική φωνή, η οποία σταδιακά σχεδόν ταυτίζεται με το πλασματικό πρόσωπο, για να δώσει μια εσωτερική θέαση της παρουσιαζόμενης κατάστασης:

«...Αλλά η θλίψη της Μαρίας δεν είχε λιγοστέψει. Και πήγαινε στο σχολείο, κάθε πρωί, μ' έναν κόμπο στο λαιμό, που της έπνιγε τη χαρά της μέρας. Και να που σήμερα, έτσι, χωρίς να το περιμένει, η Χριστίνα της είχε ζητήσει συγγνώμη. Για ποιο λόγο, ούτε που την ένοιαζε. Θα τα 'φτιαχναν, θα ξαναγίνονταν φίλες. Αυτό είχε σημασία. Γρήγορα, να τελειώσει το μάθημα, για να τα πουν. Θα 'βρισκε λόγια να την ησυχάσει. Θα της εξηγούσε... Τώρα της φαινόταν πως όλη η τάξη είχε μια χαρούμενη όψη». (σ. 101)

Το περιεχόμενο των αφηγημένων μονολόγων, όπως προείπαμε, συμπίπτει σε μεγάλο βαθμό με το περιεχόμενο των εσωτερικών μονολόγων. Κρίσεις, συναισθήματα και έκφραση του εσωτερικού κόσμου των προσώπων, κάτω από ποικίλες συνθήκες, αποτελούν το βασικό θέμα τους. Αυτό γίνεται μέσα από το προσωπικό ύφος και την εσωτερική προοπτική των χαρακτήρων που τους εκφέρουν, οι οποίοι τους εμπλουτίζουν ορισμένες φορές και με το λόγο άλλων προσώπων. Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι η παρουσία λόγου μέσα σε σκέψη, στα πλαίσια της διατήρησης των υφολογικών διαφορών κάθε προσώπου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι σκέψεις της Άννας στα *Γενέθλια*, οι οποίες, διατηρώντας το προσωπικό ύφος της



Άννας, μεταφέρουν τα λόγια των ενηλίκων που την περιστοιχίζουν, διαμορφώνοντας ένα κλίμα αυθεντικότητας στην παιδική σκέψη της πρωταγωνίστριας, το οποίο αντιτίθεται στο κλίμα του λόγου και της σκέψης των μεγάλων:

«... Αυτοί οι Μεγάλοι που λένε και ξελένε: 'Σε λίγες μέρες θα πέσει η Δικτατορία'. Όχι, η Δικτατορία  
δε θα πέσει ποτέ. Στην Ισπανία τριάντα χρόνια ζει και βασιλεύει'.

Οι Μεγάλοι που καπνίζουν, πίνουνε καφέδες, μιλάνε και ξεχνάνε πως ήρθε το μεσημέρι

(«Πεινάω μαμά». «Παύλο, δώσε στη μικρή να φάει κάτω».)

Όλοι αυτοί οι Μεγάλοι: Ο μπαμπάς, η μαμά, ο θείος Γιώργος, ο Νταγιάν με το 'να μάτι, ο Παύλος, η Μαρίκα που κοιμάται με τις κούκλες της και τα κουρελιασμένα μπαλόνια, ο κύριος Πατακός που κάνει βόλτες γύρω από το σπίτι με τανκς και τουφέκια, όλοι Αυτοί, μέσα σε λίγες ώρες, έγιναν νάνοι, κακομούτσουνοι νάνου». (σ. 29-30)

Ο συγκεκριμένος αφηγημένος μονόλογος, είναι τόσο αντιπροσωπευτικός της ιδιοσυγκρασίας της πρωταγωνίστριας, που δίνει την εντύπωση πρωτοπρόσωπου μονολόγου, και μάλιστα θεατρικού, όπου η Άννα εκθέτει στο κοινό τον εσωτερικό της κόσμο. Αυτή η αίσθηση της προσέγγισης με την άμεση σκέψη είναι συχνή στους αφηγημένους μονολόγους των προσώπων της Ζωρζ Σαρή και συνεπάγεται πολλές φορές τον απόλυτα προσωπικό χαρακτήρα των σκέψεών τους, οι οποίες, τελικά, ακόμη κι αν δίνονται έμμεσα, λειτουργούν ως αυθεντικά χαρακτηριστικά στοιχεία των προσώπων που τις εκφέρουν.

Το ίδιο, βέβαια, δε θα λέγαμε ότι συμβαίνει με τις άλλες μορφές της πλάγιας αποτύπωσης των σκέψεων των χαρακτήρων, οι διαβαθμίσεις της αμεσότητας των οποίων ποικίλλουν. Οι σκέψεις, για παράδειγμα, οι οποίες παρουσιάζουν κάποια ουδετερότητα, συγχωνεύοντας τη φωνή του προσώπου με τη φωνή του αφηγητή, αποτελούν μία μορφή η οποία δε διακρίνεται για την «αυθεντικότητα» του αφηγημένου μονολόγου, αλλά διαθέτει ένα βαθμό αμεσότητας. Το «ουδέτερο» έμμεσο ελεύθερο στιλ («neutralized» indirect free style), το οποίο καταργεί κατά κάποιο τρόπο την απόσταση μεταξύ του προσώπου και του αφηγητή, αποδίδει τις σκέψεις των χαρακτήρων με τέτοιο τρόπο, ώστε υπάρχει μια αλληλοεπικάλυψη φωνών. Η αμεσότητα προκύπτει από την αμφιλεγόμενη διαμεσολάβηση του αφηγητή, ο οποίος βρίσκεται πολύ κοντά στο σκεπτόμενο πρόσωπο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία σύγχυσης. Η σύγχυση αυτή προκαλείται, συνήθως, όταν πριν από την έκφραση της σκέψης υπάρχει αφηγηματική έκθεση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα «ουδέτερης» σκέψης αποτελούν οι σκέψεις της Ερασμίας στο *E.II.*, όταν μετά το



περιστατικό με τις γαλότσες και την περιγραφή της μέχρι τότε ζωής της διατυπώνονται κάποια ενδόμυχα ερωτήματα, που δεν ξέρουμε αν διατυπώνονται από την ίδια ή αν αποτελούν μέρος των λόγων του αφηγητή:

«Σήμερα η κυρία Ερασμία θορυβήθηκε. Μια γαλότσα με σοκολατάκια τη θορύβησε. Τι συνέβηκε; Μήπως είχαν χαλαρώσει τα αυστηρά μέτρα της; Εν αγνοία της είχαν δημιουργηθεί σχέσεις μεταξύ καθηγητριάς και μαθητριών; Με ποιο δικαίωμα γιορτάζουν, και μάλιστα σε ώρα μαθήματος; Και πώς τόλμησαν οι μαθήτριες δίχως την έγκρισή της ν' αγοράσουν δώρο για την Κλάρα; Ποια μαθήτρια υποκίνησε αυτήν την άναρχον πράξιν;» (σ. 39)

Η χρήση προσωπικού ιδιώματος που εμφανίζεται προς το τέλος του παραπάνω αποσπάσματος επιτείνει τη δυσκολία διάκρισης των ορίων ανάμεσα στις δύο φωνές, ενώ ταυτόχρονα δίνει την εντύπωση ότι τα πράγματα είναι ιδωμένα από την εσωτερική προοπτική της Ερασμίας. Το ύφος της Ερασμίας Δελαπόρτα με το ύφος του αφηγητή σχεδόν ταυτίζονται, διαμορφώνοντας όχι ένα κλίμα συμπάθειας, αλλά ειρωνείας. Έχοντας δώσει το κλίμα μέσα στο οποίο έζησε και εξακολουθεί να ζει η Ερασμία, ο καλυμμένος αφηγητής διεισδύει στον εσωτερικό της κόσμο ακολουθώντας το προσωπικό της ύφος.

Διαφορά ύφους και ιδιώματος, όμως, δε φαίνεται να υπάρχει σε άλλες περιπτώσεις, όπου είναι ακόμη πιο δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς τη φωνή που είναι φορέας των σκέψεων. Στα πλαίσια του διαλόγου της Κορτέσας με τον Ηλία, λόγου χάρη, στο *Κρίμα κι άδικο*, ο παρεμβαλλόμενος λόγος βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ του λόγου του αφηγητή και της σκέψης της Κορτέσας:

«-Δε θα με παρατήσεις, γιαγιά. Φίλα σταυρό.

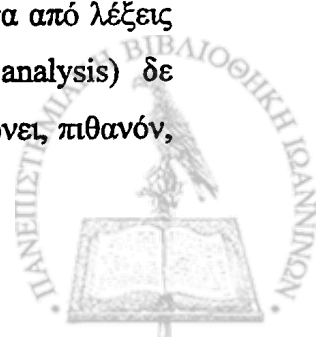
Αύριο η Κορτέσα θα πάει στην πόλη να βγάλει εισιτήριο για την Ολλανδία. Καλύτερα να μη φιλήσει σταυρό. (...)

-Φίλα σταυρό, σου λέω, γιαγιά.

Η Κορτέσα πιστεύει στο Θεό. Πώς να σταυρώσει τα δάχτυλά της μπροστά στο στόμα της; Να πει ψέματα στο όνομα του Θεού; Κάνει πως πέρασε η ώρα:

-Ποπό! Αργήσαμε με τις κουβέντες. Κουνήσου να τελειώνουμε. Μπελάς που με βρήκε!...» (σ. 32)

Εκτός από την ουδετεροποιημένη μεταφορά σκέψεων, υπάρχει και ένα άλλο είδος σκέψης, στο οποίο ο εσωτερικός λόγος των προσώπων μεταφέρεται μέσα από λέξεις που αποδίδονται στον αφηγητή. Η εσωτερική ανάλυση (internal analysis) δε συναντάται τόσο συχνά όσο οι άλλες μορφές σκέψης, γεγονός που δηλώνει, πιθανόν,



μια προτίμηση προς τις αφηγηματικές τεχνικές συγκάλυψης της παρουσίας της αφηγηματικής φωνής, οι οποίες προσδίδουν μεγαλύτερη αμεσότητα στο λόγο και στο χαρακτηρισμό των προσώπων. Παραδείγματα της συγκεκριμένης τεχνικής συναντάμε στο *Θησαυρό της Βαγίας*, στο *Ψέμα* και στη *Νινέτ*, όπου ορισμένες σκέψεις των προσώπων μεταφέρονται με λέξεις που είναι πρόδηλο ότι δεν ανήκουν στο χαρακτήρα που σκέφτεται, είτε επειδή είναι παρουσιασμένες με πιο λογοτεχνικό τρόπο, είτε γιατί εκφράζουν σκέψεις και συναισθήματα που μπορεί να νιώθει κάποιος αλλά δεν τα ρηματοποιεί. Ενδεικτικά θα αναφερθούμε σε δύο τέτοια παραδείγματα, που αντιστοιχούν ένα σε κάθε περίπτωση. Οι σκέψεις που κάνει η Νινέτ, όταν διαπιστώνει πως η Έμμα είναι η πραγματική της μητέρα, σε κάποια σημεία έχουν έντονο λογοτεχνικό χαρακτήρα, ο οποίος δε χαρακτηρίζει το λόγο της, ενδόμυχο και μη, στο σύνολο της αφήγησης:

«Η Νινέτ όμως δε θα περιμένει να μεγαλώσει για να θυμηθεί. Οι μαγικές λέξεις της μαμιάς μπαίνουν πλάι και μετριούνται με το χτες: Ποιο είναι το φασκωμένο μαρό στην αγκαλιά της Έμμα; Η Νινέτ! Ποιο είναι το θαύμα της ζωής; Η Νινέτ! Ποιος χάρισε την πιο μεγάλη ευτυχία στην κυρία Έμμα; Η Νινέτ! Τρεις φορές, χιλίες φορές η Νινέτ! Και ξαφνικά το σκοτεινό πέπλο του θυμού και της πίκρας σκίζεται. Ναι, εκεί στη Μοτοβίλοφσκα, ο παλιο-Κόλιας την έδειρε, γιατί του έσκισε ένα βιβλίο του πιάνου, κι εκείνη τον δάγκωσε και του έριξε πέτρες...

Και ξαφνικά, εκεί ψηλά, στην κουκέτα του βαγκόν λι, ο κόμπος λύθηκε, τα κακά μάγια σκορπίστηκαν και η Νινέτ νιώθει να γεννιέται ξανά μέσα στο τρένο που πλησιάζει το Παρίσι. Ανοίγει τα μάτια κι αντικρίζει το φως ενός κόσμου καινούριου και όμορφου». (σ. 148-149)

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τον Αλέξη στο *Ψέμα*, όταν, μετά από την απότομη συμπεριφορά της Χριστίνας, διακατέχεται από διάφορα συναισθήματα, τα οποία εκφράζουν τον ψυχισμό του τη δεδομένη στιγμή, αλλά δεν μπορεί να τα εκφράσει λεκτικά, όπως συμβαίνει και με τους ανθρώπους στην πραγματικότητα:

«Σάστισε ο Αλέξης. Η φίλη του του είχε μιλήσει απότομα, εχθρικά, σαν τότε που πρωτογνωριστήκανε. Θύμωσε μαζί της. Της γύρισε την πλάτη κι ανέβηκε τρέχοντας τις σκάλες». (σ. 99)

Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο γραπτός λόγος επιβάλλει τη χρήση της εσωτερικής ανάλυσης για την απόδοση συναισθημάτων και σκέψεων. Αυτό που στον κινηματογράφο ή στο θέατρο θα μπορούσε να αποδοθεί από την έκφραση και μόνο των προσώπων, στο μυθιστόρημα δεν μπορεί να μεταφερθεί διαφορετικά, παρά μόνο



μέσω του αφηγητή. Έτσι, η χρήση της εσωτερικής ανάλυσης στην παρουσίαση των χαρακτήρων έχει ως συνέπεια την έλλειψη αμεσότητας στην έκφρασή τους, η οποία λειτουργεί περισσότερο «διηγητικά» παρά «μιμητικά».

Η αναγκαιότητα έμμεσης απόδοσης των συναισθημάτων, κάτω από τις συνθήκες που μόλις προαναφέραμε προκύπτει και στην περίπτωση που επιδιώκεται η απόδοση αισθήσεων και εντυπώσεων. Η εντύπωση που προκαλεί η εξωτερική εμφάνιση ενός προσώπου ή ένας εξωτερικός χώρος σε κάποιον χαρακτήρα δηλώνεται μέσα από την προσωπική του οπτική γωνία, μόνο έμμεσα. Έτσι, οι εξωτερικές περιγραφές των προσώπων, των κλειστών χώρων και των τοπίων, ιδωμένων μέσα από τα μάτια ενός χαρακτήρα, γίνονται μόνο με τη χρήση της έμμεσης απόδοσης αισθήσεων και εντυπώσεων (*free indirect perceptions*), η οποία είναι πολύ συχνή. Τα παραδείγματα της συγκεκριμένης τεχνικής είναι πολλά και καλύπτουν όλα τα είδη των χαρακτήρων, οι οποίοι εντυπώνουν και μεταφέρουν εικόνες τόσο του εαυτού τους όσο και άλλων προσώπων. Η αυτοπεριγραφή των χαρακτήρων μπροστά από έναν καθρέφτη, καθώς και η περιγραφή άλλων προσώπων που συναντούν για πρώτη φορά ή που έχουν αλλάξει με την πάροδο του χρόνου ή εξαιτίας συγκεκριμένων καταστάσεων, αποτελούν τις συνθήκες κάτω από τις οποίες εμφανίζεται αυτός ο τρόπος σκέψης και το περιεχόμενό του. Για να γίνει κατανοητό το είδος αυτό των σκέψεων, παραθέτουμε δύο παραδείγματα. Το ένα αναφέρεται στην πρόσληψη και περιγραφή ενός προσώπου και το άλλο στην περιγραφή ενός χώρου:

«Άκουσε τ' όνομά της:

-Η Χριστίνα;

Γύρισε πίσω. Ένας ψηλός άντρας, ίσαμε πενήντα χρονών, της χαμογελούσε. Φορούσε γυαλιά, δεν μπορούσες να ξεχωρίσεις το χρώμα των ματιών του πίσω από τους χοντρούς φακούς. Μια βαθιά ουλή χάραζε το δεξί του μάγουλο». (*Το ψέμα*, σ. 10)

«Ο ένας τοίχος ήταν σκεπασμένος με ψυχροδελικές αφίσες. Ο άλλος ράφια φορτωμένα με βιβλία ίσαμε πάνω, ανάκατα βαλμένα. Τόσα βιβλία! Του έκαναν τρομερή εντύπωση. Στο ντιβάνι ήταν όλο μικρά, μικρούτσικα μαξιλάρια, άχρηστα και χάρμω μια άσπρη φλοκάτη, μαξιλάρες μοβ και κίτρινες κι ένα στρογγυλό χαμηλό τραπεζάκι σκεπασμένο με ετερόκλιτα αντικείμενα. Περιοδικά, εφημερίδες, ζωάκια γυάλινα, κομπολόγια κι ένα ποτήρι σαμπάνια με δυο κιτρινωμένες γαρδένιες». (Περιγραφή του δωματίου της Ειρήνης, από την οπτική γωνία του Βλάση. *Τα χέγια*, σ. 114-115)

Είναι φανερό πως, με την έμμεση παρουσίαση των εντυπώσεων των χαρακτήρων, δίνεται η σφαιρικότερη αλλά και πλέον υποκειμενική εικόνα ενός προσώπου. Αυτό



σημαίνει πως αφενός παρέχεται η δυνατότητα περιγραφής του τρόπου πρόσληψης προσώπων και χώρων από ένα χαρακτήρα, αφετέρου η υποκειμενικότητα της πρόσληψης αυτής ορισμένες φορές αποβαίνει καθοριστική για το χαρακτηρισμό των περιγραφόμενων προσώπων. Ωστόσο, στην περίπτωση των χαρακτήρων της Ζωρζ Σαρή, οι έμμεσες περιγραφές τις περισσότερες φορές χαρακτηρίζονται από ουδέτερότητα και περιορίζονται στην απλή καταγραφή, χωρίς να επεκτείνονται σε αξιολογήσεις προσώπων. Αυτό, βέβαια, δε σημαίνει πως χάνουν τη σημασιολογική τους αξία στη σφαιρική περιγραφή της προσωπικότητας των χαρακτήρων, αλλά καθιστά σαφές ότι δεν αποτελούν άμεσα στοιχεία αξιολόγησης.<sup>21</sup>

Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στις αφηγηματικές τεχνικές αποτύπωσης της σκέψης των χαρακτήρων παρουσιάζεται στη συνύπαρξη και εναλλαγή των τεχνικών που παρουσιάσαμε και αναλύσαμε μέχρι στιγμής μεμονωμένα. Πολλές φορές οι άμεσες σκέψεις αναμειγνύονται με τις ποικίλες μορφές της έμμεσης σκέψης, προσδίδοντας μεγαλύτερη αμεσότητα στην αφήγηση και αληθοφάνεια στους χαρακτήρες. Οι εκδοχές των προσμείξεων και των εναλλαγών που εντοπίζονται είναι πολλές. Ενδεικτικά αναφέρουμε ορισμένες:

- i) Άμεσες σκέψεις που εναλλάσσονται με αφηγημένο μονόλογο και αντίστροφα.
- ii) Ανάμειξη αφηγημένου μονολόγου με ουδέτερες σκέψεις.
- iii) Αφηγημένος μονόλογος που καταλήγει σε εσωτερικό μονόλογο.
- iv) Ανάμειξη ουδέτερων σκέψεων με άμεσες σκέψεις, αφηγημένο και εσωτερικό μονόλογο.
- v) Αφηγημένος μονόλογος που για μια στιγμή γίνεται πρωτοπρόσωπος.
- vi) Εσωτερικός μονόλογος ή άμεσες σκέψεις ενσωματωμένες σε αφηγηματικό λόγο.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Η συγκεκριμένη περίπτωση επιδέχεται και εξαρέσεις, όπως για παράδειγμα η περιγραφή της Τάνιας στο *Ψέμα* από την οπτική γωνία όλων των παιδιών, που μεταφέρει ο αφηγητής: «Αληθινά, εκείνη τη στιγμή όλα τα παιδιά το είχαν προσέξει, η Τάνια δεν ήταν όμορφη. Ξεχτένιστη, κατακόκκινη, με μια έκφραση κακίας, που παραμόρφωνε τα χαρακτηριστικά της» (σ. 106-107). Στη συγκεκριμένη περίπτωση η περιγραφή της Τάνιας δεν περιορίζεται στην απλή καταγραφή, αλλά έχει άμεση, υποκειμενική αξιολογική αξία για τον κακό χαρακτήρα της.

<sup>22</sup> Ο εσωτερικός μονόλογος ή οι άμεσες σκέψεις σε εισαγωγικά που παρεμβάλλονται στον αφηγηματικό λόγο δε θα αναλυθούν διεξοδικά στη συγκεκριμένη ενότητα, γιατί η λειτουργία και ο ρόλος τους στην αφήγηση και στο χαρακτηρισμό των προσώπων συμπίπτει σε μεγάλο βαθμό με το ρόλο και τη λειτουργία της εμβόλιμης παρουσίας αυτούσιων των εκπεφρασμένων λόγων των προσώπων στο λόγο του αφηγητή. Ο μοναδικός, ίσως, εσωτερικός μονόλογος που αξίζει να αναφέρουμε μεμονωμένα, καθώς έχει μια ιδιαίτερη σημασία, βρίσκεται στο εισαγωγικό κεφάλαιο του *Όταν ο ήλιος...* Στη συγκεκριμένη περίπτωση η εμβόλιμη παράθεση των αυτούσιων σκέψεων της Έμμα ενσωματωμένων στον αφηγηματικό λόγο (σ. 16) έχει ως στόχο την αποτύπωση της





- vii) Ανάμειξη αφηγημένου μονόλογου, πλάγιου λόγου και εσωτερικής ανάλυσης.
- viii) Παρεμβολή εσωτερικής ανάλυσης σε δύο άμεσες σκέψεις.
- ix) Παρεμβολή αφηγημένου μονολόγου σε άμεσες σκέψεις.
- x) Άμεσες σκέψεις που εξωτερικεύονται σε προφορικό λόγο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιπτώσεις εκείνες στις οποίες παρατηρείται εναλλαγή του άμεσου με τον έμμεσο λόγο, καθώς και αυτές στις οποίες αναμειγνύονται περισσότερες από δύο μορφές. Συνήθως, αυτό συμβαίνει όταν υπάρχει έντονη συναισθηματική φόρτιση εκ μέρους των μυθοπλαστικών προσώπων, οπότε η αίσθηση της ύπαρξης έντονων συναισθημάτων και σκέψεων αποδίδεται και επιτείνεται με το συγκεκριμένο τρόπο. Οι μορφές που προαναφέραμε έχουν ως αποτέλεσμα τη μέγιστη δυνατή αμεσότητα που μπορεί να προσφέρει μια τριτοπρόσωπη διαμεσολαβημένη αφήγηση, καθώς και την όσο το δυνατόν πιστότερη απόδοση της εσωτερικότητας, στοιχεία τα οποία προσδίδουν ρεαλισμό και ζωντάνια στους χαρακτήρες.

Χαρακτηριστική περίπτωση ανάμειξης ποικίλων αφηγηματικών τρόπων απόδοσης σκέψεων αποτελεί το κεφάλαιο «Ο κύριος καθηγητής» στο *Όταν ο ήλιος...*. Στο κεφάλαιο αυτό, η αφήγηση γίνεται από την εσωτερική προοπτική του Σωκράτη, του οποίου οι σκέψεις μεταφέρονται σε τρίτο και πρώτο πρόσωπο. Οι ουδέτερες σκέψεις εναλλάσσονται με άμεσες σκέψεις, αφηγημένο και εσωτερικό μονόλογο, στα πλαίσια παρουσίασης γεγονότων ήδη αφηγημένων από την οπτική γωνία άλλων. Η ποικιλία των αποστάσεων μεταξύ του προσώπου και του αφηγητή που εξασφαλίζουν οι χρησιμοποιούμενες αφηγηματικές τεχνικές ενισχύει την αντικειμενικότητα στην παρουσίαση του Σωκράτη. Η εμβόλιμη παράθεση αυτούσιων σκέψεων του στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, οι οποίες κάποια στιγμή, μάλιστα, εξωτερικεύονται με τη μορφή παραμιλητού, μετριάζει την παρουσία του αφηγητή, συμβάλλει στη διατήρηση της απαιτούμενης υποκειμενικότητας και αποδίδει τα έντονα συναισθήματα και την ψυχολογική φόρτισή του. Με τον τρόπο αυτό ο Σωκράτης γίνεται οικείος και αληθινός προς τον αναγνώστη, ενώ ταυτόχρονα η παρουσίασή του είναι ισορροπημένη, όπως επιτυγχάνεται μέσα από την εναλλαγή της εστίασης και την

---

ψυχосύνθεσής της και τον προϋδεασμό του αναγνώστη για το χαρακτήρα της. Το έντονο συναισθηματικό ύφος του αποσπάσματος που ακολουθεί και αποκαλύπτει την παρουσία της αφηγήτριας ενδυναμώνεται από την παρουσία της αυθεντικής σκέψης της Έμμα, η οποία προσδίδει αμεσότητα και συμβάλλει στη δημιουργία της ατμόσφαιρας πριν τη χρονική έναρξη του μυθιστορήματος.



επαναληπτική αφήγηση γεγονότων. Για να γίνουμε πιο κατανοητοί, παραθέτουμε κάποια αποσπάσματα:

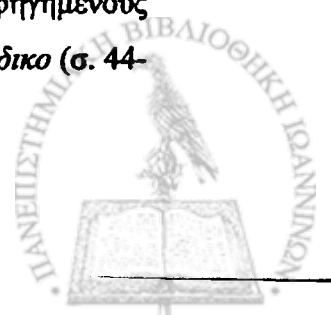
«...Όταν στις 2 Μαΐου σχηματίστηκε η Ελληνική κυβέρνηση, κι ας ήταν όλοι τους γερμανόφιλοι, ο Σωκράτης αναθάρρεψε. Κάτι θα γίνει. Θα βάλουμε μια τάξη, θα επουλώσουμε τις κληγές, θ' ανοίξουμε τη σχολεία, θα μοιράσουμε τρόφιμα με τα δελτία. Όλο περιμένει, μα δε γίνεται τίποτε. Η μεγάλη αγορά ερημώθηκε. Κλείσανε τα χασάπικα, τα μπακάλικα. Το ψωμί κατέβηκε στα εκατό δράμια η μερίδα. Το πρωί ξεκίνησε από το σπίτι στις έξι, έτσι κάνει κάθε μέρα. Τριγυρνούσε τρεις ώρες και τι ψώνισε; Σκόρδο, μαϊντανό, λεμόνια, ένα μαρούλι και σταφίδες. Και πόσα έδωσε; Τρακόσες πενήντα δραχμές για τίποτε. Το λέει και το ξαναλέει μα δεν μπορεί να το χωνέψει. Τρακόσες πενήντα δραχμές για τίποτε. Το μισθό του στην Ανωτάτη Εμπορική τον εισπράττει. Σύμφωνοι...

Πιάνει το κεφάλι του με τις φαρδιές παλάμες του. Ψάχνει να βρει μια λύση. Ν' αρπαχτεί από μια τόση δα ελπίδα, να πάρει κουράγιο. Μα δε βρίσκει. Σκέφτεται και η κάθε σκέψη τον κληγώνει, τον ξεσχίζει...

Το λάδι είναι μια περιουσία, χάθηκε από την αγορά. Τις προάλλες είχε γεμίσει ένα μπουκαλάκι ως απάνω. Είχανε και μουσαφίρη τον Άρη. Μόνο που το θυμάται, νευριάζει. Τα 'χει με τη Ζωή. Πρέπει αυτά τα σουρτα-φέρτα των φίλων να σταματήσουν. Απόψε θα τους μιλήσει. Δε γίνεται άλλο. Την ώρα που θα τράνε θα τους εξηγήσει. 'Πρέπει να προσέχουμε. Ένας μισθός μπαίνει μέσα στο σπίτι. Ωρες τριγυρνώ για να βρω αυτά τα λήγα. Κουράζομαι. Νιώθω εξαντλημένος. Κάθε μπουκιά πρέπει να την υπολογίζουμε. Δεν είναι ώρες για κεράσματα. Προχτές, Έμμα, έφτιαξες εκείνο το κέικ για τα παιδιά. Δεν είπα τίποτε. Το λέω σήμερα: φτάνουν οι σπατάλες. Ζούμε δύσκολες μέρες. Όχι, Ζωή, μην αντιλέγεις. Έμμα, γιατί σιωπάεις; Μα τέλος πάντων δεν καταλαβαίνετε; Για σας αγωνίζομαι...'.  
Κάποιος κεραστικός γύρισε και τον κοίταξε.

'Να τα μας, μιλάω δυνατά σαν το χθεσινό που καθότανε στο σκαλί...' ...» (σ. 78-81)

Παρόμοιες εναλλαγές εσωτερικού και αφηγημένου μονολόγου, πρώτου, δεύτερου και τρίτου προσώπου, υπάρχουν και σε άλλα μυθιστορήματα (π.χ. Βλάσης στα *Χέγια*, σ. 186-188) καθώς και σε άλλα σημεία του ίδιου μυθιστορήματος, είτε στα πλαίσια έκφρασης των σκέψεων του Σωκράτη είτε στα πλαίσια έκφρασης των σκέψεων άλλων προσώπων (π.χ. Έμμα, σ. 208-210, εναλλαγή αφηγημένου μονολόγου, ουδέτερης σκέψης και άμεσου λόγου σε πρώτο και δεύτερο πρόσωπο, όταν απευθύνεται νοερά στο Σωκράτη). Σε όλες τις περιπτώσεις το αποτέλεσμα είναι η αμεσότητα στην παρουσίαση και δράση του προσώπου, δίνοντας την ψευδαίσθηση της άμεσης επικοινωνίας του με τον αναγνώστη και της δυνατότητας ύπαρξής του έξω από τη δεδομένη μυθοπλαστική πραγματικότητα. Το ίδιο συμβαίνει και με την πολυπληθή ύπαρξη άμεσων σκέψεων σε εισαγωγικά, αναμειγμένων με αφηγημένους μονολόγους, όπως, λόγου χάρη, συμβαίνει με την Κορτέσα στο *Κρίμα κι άδικο* (σ. 44-



45 και 113-114), με τη Μαρίκα στο *Ψέμα* (σ. 79-80 και 110), με τη Χριστίνα στο ίδιο μυθιστόρημα (σ. 90) και με άλλους χαρακτήρες διαφορετικών μυθιστορημάτων.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον στα πλαίσια της αφήγησης παρουσιάζουν οι προσμεξίεις δύο ή περισσότερων ειδών έμμεσης σκέψης. Αυτό παρατηρείται στις περιπτώσεις που αναμειγνύεται ο αφηγημένος μονόλογος με τον απλό πλάγιο λόγο, την ουδέτερη σκέψη ή την εσωτερική ανάλυση. Στις περιπτώσεις αυτές η απόλυτη αμεσότητα, ούτως ή άλλως, δεν υπάρχει και η απόσταση μεταξύ αναγνώστη, αφηγητή και προσώπου είναι μεγαλύτερη. Παρ' όλο που και σε αυτές τις μορφές εκφράζονται τα συναισθήματα και η εσωτερική αναστάτωση ή σύγκρουση του χαρακτήρα, η ένταση και η φόρτιση που χαρακτηρίζει τις σκέψεις που περιγράψαμε παραπάνω δεν υπάρχει. Αναφέρουμε δυο παραδείγματα για να γίνουμε πιο σαφείς. Στο πρώτο, από το *Ψέμα*, η σκέψη του Αλέξη εντυπώνεται με αφηγημένο μονόλογο, εσωτερική ανάλυση και πλάγιο λόγο:

«Ο Αλέξης την κοιτούσε σαν χαμένος. Τι είχε πει; Τι είχε κάνει; Γιατί η φίλη του έκλεγε; Προσπαθούσε να σκεφτεί, να εξηγήσει, και δεν έβρισκε απάντηση. Θα 'δινε ό,τι είχε και δεν είχε, για να την παρηγορήσει! Σηκώθηκε από τη θέση του και την πλησίασε δειλά. Το χέρι του πήγε ν' αγγίξει τον ώμο της, αλλά σταμάτησε. Τώρα φοβόταν την κάθε του κίνηση. Σκέφτηκε να τρέξει στη μητέρα του, να τη φωνάξει, να της ζητήσει βοήθεια. Αλλά κι αυτό δεν το αποφάσιζε. Συστισμένος, στεκόταν όρθιος πάνω από τη Χριστίνα. Χωρίς να υποπεύεται το λόγο, καταλάβαινε πως κάτι σοβαρό της συνέβαινε. Η απελπισία της γινόταν και δική του απελπισία, και η ανημποριά του να τη βοηθήσει τον επνιγε». (σ. 124-125)

Στο δεύτερο, από το *Παραδόξασμα*, η Ανάστω εκφράζει τη σκέψη της με αφηγημένο μονόλογο, ουδέτερη σκέψη και εσωτερική ανάλυση, χωρίς να είμαστε απόλυτα βέβαιοι γι αυτό:

«Της ήρθε στο νου ο Άγγελος. Όταν ήταν αποφασισμένος για κάτι, έλεγε: *τελεία και παιδία* και δεύτερη κουβέντα δε σήκωνε. Πικρή η ανάμνηση. Τόσα χρόνια και δε λέει να ξεχάσει. Το γέλιο του κι εκείνα τα φωτεινά τα μάτια που ανάλογα με τις ώρες άλλαζαν χρώμα. Γκριζοπράσινα στο φως του δειλινού. Στο σεντούκι, μέσα στην Καινή Διαθήκη, έχει κρυμμένη τη φωτογραφία του. Να χιμογελάει πάνω στο καταραμένο μοτοσακό. Έδωσε όρκο να μην παντρευτεί. Όμως ο Γιάννης, ο καυσερός, γιατί να μείνει δίχως γυναίκα και παιδιά;» (σ. 122-123)

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα είναι πιθανή η πρόκληση σύγχυσης μεταξύ της εσωτερικής ανάλυσης και της ουδέτερης σκέψης, καθώς οι προτάσεις «Πικρή η



ανάμνηση. Τόσα χρόνια και δε λέει να ξεχάσει» δεν είναι βέβαιο ότι εκφέρονται αποκλειστικά από τον αφηγητή ή μπορούν να αποδοθούν εν μέρει και στην Ανάστω. Το έντονο προσωπικό ύφος και η συναισθηματική φόρτιση που θα μπορούσαν να «χρωματίσουν» τις συγκεκριμένες προτάσεις απουσιάζουν, με αποτέλεσμα η παρουσία του αφηγητή να είναι αναμφισβήτητη, χωρίς όμως να είναι ευδιάκριτη η απόσταση που τον χωρίζει από το χαρακτήρα.

Γενικότερα και ανεξάρτητα από το ποια αφηγηματική τεχνική χρησιμοποιείται, θα λέγαμε πως η παρουσία ποικίλων ειδών άμεσου και έμμεσου ενδόμυχου λόγου των χαρακτήρων δίνει την ευχέρεια της «εύκαμπτης» απόδοσης των σκέψεων, οι οποίες μεταφέρονται φυσικά και αβίαστα, σαν να μην υπάρχει μεσολάβηση. Αυτό έχει ως συνέπεια την απόδοση της «πραγματικής» υπόστασης των προσώπων τα οποία χαρακτηρίζουν και χαρακτηρίζονται μέσα από την υποκειμενική διάσταση που απορρέει από την εσωτερική οπτική γωνία τους. Η συγκεκριμένη παρατήρηση ισχύει για όλα τα είδη των χαρακτήρων, καθώς, ανεξάρτητα από την ποσότητα των σκέψεων που αντιστοιχεί σε κάθε είδος, οι μορφές των αφηγηματικών τεχνικών που χρησιμοποιούνται ποικίλουν, χωρίς να εξαντλούνται σε ένα μονοδιάστατο μοτίβο, ιδιαίτερα στους επίπεδους και ημι-σφαιρικούς χαρακτήρες, που η έκφρασή τους μέσα από σκέψεις είναι περιορισμένη.

### 7.3 Οι χαρακτήρες μέσα από πράξεις

Οι πράξεις που λειτουργούν ως μορφές χαρακτηρισμού για τα μυθοπλαστικά πρόσωπα της Ζωρζ Σαρή δεν μπορούν να αναλυθούν μεμονωμένα. Καμιά κατηγορία χαρακτήρων δεν παρουσιάζεται αποκλειστικά ή κυρίως μέσα από πράξεις, γεγονός που θα είχε ως αποτέλεσμα την εξαντλητική παρουσία των προσώπων στο μυθιστόρημα ως παραγόντων της πλοκής και της δράσης με συγκεκριμένους ρόλους. Αυτό συνεπάγεται την αλληλεπίδραση και την άμεση διασύνδεση των πράξεων με το λόγο και τη σκέψη, στοιχεία που δομούν συνολικά τους χαρακτήρες.

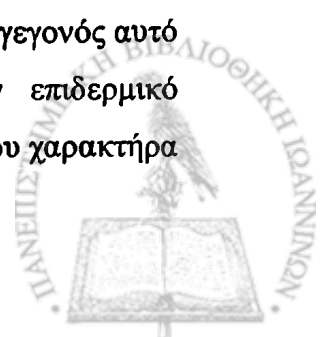
Τα χαρακτηριστικά των προσώπων που απορρέουν από τις πράξεις τους συνήθως δε συνιστούν καινούρια γνωρίσματα που παρουσιάζονται αποκλειστικά μέσα από αυτές. Αντίθετα, τα χαρακτηριστικά που προκύπτουν μέσα από τις πράξεις των προσώπων επιβεβαιώνονται μέσα από το λόγο ή/και τη σκέψη τη δική τους ή άλλων. Έτσι, τα στοιχεία που δομούν την προσωπικότητα ενός χαρακτήρα, οι αλλαγές που



αυτή υφίσταται εξαιτίας του χρόνου ή των καταστάσεων και η ποιότητά της αποτελούν παράγοντες χαρακτηρισμού που απορρέουν για πρώτη φορά ή επαληθεύονται και μέσα από τη δράση, τις συνήθειες και τις εκδηλώσεις της έμπρακτης συμπεριφοράς των προσώπων.

Η γνωστοποίηση και περιγραφή των πράξεων αυτών γίνεται συνήθως μέσω κάποιου αφηγητή, ο οποίος μπορεί να είναι και πρόσωπο-αφηγητής ή ημερολογιογράφος, και σπανιότερα μέσω κάποιου προσώπου. Με τον τρόπο αυτό διατηρείται σε μεγάλο βαθμό η αντικειμενικότητα στο χαρακτηρισμό, αφού οι πράξεις περιγράφονται χωρίς την παρεμβολή άμεσου σχολιασμού ή αξιολογικής κρίσης από το φορέα της αφήγησης. Τα συμπεράσματα που προκύπτουν για την προσωπικότητα των χαρακτήρων με βάση τις πράξεις τους είναι κυρίως έμμεσα και δομούνται στη διάρκεια της αφήγησης, καθώς αναπτύσσεται η δράση. Έτσι, οι πράξεις των χαρακτήρων όχι μόνο λειτουργούν αξιολογικά για τους ίδιους, αλλά προωθούν και την πλοκή, η οποία είναι άρρηκτα δεμένη με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους. Ένα παράδειγμα ταυτόχρονης προώθησης της δράσης και χαρακτηρισμού αποτελεί η Νινέτ, η οποία, στην παιδική της ηλικία, εκφράζει συναισθήματα και πτυχές του χαρακτήρα της μέσα από συγκεκριμένες πράξεις της. Το κόψιμο των δαχτύλων των γαντιών της στην Οδησό, λόγω χάρη, το δυνατό της τραγούδι όταν η μητέρα της είναι άρρωστη και η σκόπιμη «απόδρασή» της από το πάρκο Πούσκιν δηλώνουν τον ατίθασο και ζωνρό χαρακτήρα της, ενώ, αντίθετα, το γεγονός ότι θέλει να προστατέψει την οικογένεια Τουλουμπή και το ότι χαρίζει τα παπούτσια της σε κάποια ζητιάνα φανερώνουν την ευαισθησία της. Παράλληλα, εκτός από την επιβοηθητική λειτουργία τους στη δόμηση του χαρακτήρα της, οι πράξεις της συμβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής του μυθιστορήματος, καθώς προσφέρουν νέα επεισόδια δράσης.

Οι πράξεις του Στράτου από το *Παραράδιασμα* και της Αμαλίας από τους *Νικητές* αποτελούν ξεχωριστές περιπτώσεις πράξεων χαρακτηρισμού. Ο Στράτος υπάρχει και χαρακτηρίζεται μέσα στο μυθιστόρημα μόνο από τις πράξεις του, τις οποίες μεταφέρει είτε η Ανάστω μέσα από τα λόγια και τις σκέψεις της είτε η Βίργω ως συγγραφέας-αφηγήτρια. Σε ελάχιστες περιπτώσεις δίνεται ο προσωπικός του λόγος, ενώ οι σκέψεις του είναι ανύπαρκτες, με αποτέλεσμα να δομείται ως προσωπικότητα μόνο στη βάση του «πράττειν», χωρίς να διαθέτει εσωτερικό κόσμο. Το γεγονός αυτό οφείλεται στην καταλυτική παρουσία του στην πλοκή και τον επιδερμικό χαρακτηρισμό του, ο οποίος εστιάζεται μόνο στην αρνητική διάσταση του χαρακτήρα



του. Η εγωπάθεια, ο αλκοολισμός και η βιαιότητα του Στράτου, περιγραφόμενα μόνο με βάση τις πράξεις του, γίνονται ακόμη πιο έντονα μέσα από την παραστατική τους απόδοση. Μέγιστη πράξη βιαιότητας και εκδήλωσης του χαρακτήρα του, η τελευταία σκηνή, όπου απειλεί να σφάξει την Ανάστω για να του δώσει χρήματα και σκοτώνει το σκύλο της, το Βρεσύ:

✦

«...-Σκρόφα, χρωστάω, θα με πάνε μέσα. Τώρα θα μου τα δώσεις, ειδαλλιώς σ' έσφαξα.

Ο Στράτος άρπαξε ένα κοντομάνικο μαχαίρι, το πιο κοφτερό. ...

...-Σφάξε με, του είπε. Δεν τα 'χω. Αύριο θα σ' τα δώσω. Σ' τ' ορκίζομαι ...

Ο Στράτος αγρίεψε:

-Τώρα, βρυχήθηκε. ...

...-Σφάξε με, τον προκάλεσε και χαμογέλασε.

Ο Στράτος τα 'χασε. Τι 'ν' τούτα τα καινούρια; Σήκωσε κεφάλι η κυρά;

Μάνιασε:

-Αμ, δε, δε θα σε σφάξω!

Άρπαξε ένα πιρούνι.

-Θα σου βγάλω το μάτι!

...Την άρπαξε με το 'να χέρι και την κόλλησε πάνω του. Με τα' άλλο χέρι κρατούσε το πιρούνι.

-Δώσ' τα λεφτά ή σ' το μπήγω! ....

...-Βοήθεια, Βρεσύ, σύρλιαξε.

Ο Βρεσύς έπαψε να τρέμει. Η Ανάστω τον φώναζε. Αυτός, που δεν κοιτούσε να φανερωθεί, όταν ο άλλος ήταν στο σπίτι, πετάχτηκε κάτω από τον καναπέ. Έτρεξε στην κουζίνα, είδε το πιρούνι πάνω από το κεφάλι της Ανάστως κι ούτε για τόσο δα δε δίστασε. Σάλταρε και μ' όλη τη δύναμη της αγάπης του έχωσε τις δαγκάνες του στο μπατζάκι του εχθρού. Τόσο βαθιά, που τα δόντια άγγιξαν το κόκαλο. Ο Στράτος πόνεσε, ξαφνιάστηκε κι ύστερα μάνιασε. Πέταξε το πιρούνι. Το χέρι του σηκώθηκε και σαν μπαλτάς χασάπη έπεσε πάνω στο σβέρκο του αγριεμένου ζώου». (σ. 198-200)

Η περίπτωση χαρακτηρισμού της Αμαλίας μέσα από τις πράξεις της διαφέρει από αυτή του Στράτου, που μόλις περιγράψαμε. Η Αμαλία στη διάρκεια της αφήγησης παρουσιάζεται κυρίως από τον αφηγητή, ελάχιστα μέσα από τον προσωπικό της λόγο και καθόλου μέσα από τις σκέψεις της. Γι' αυτό και εμφανίζεται ως πρόσωπο χωρίς ανεπτυγμένο ψυχισμό, το οποίο περιγράφεται με συντομία και μονοδιάστατα. Μέχρι το τέλος της αφήγησης η Αμαλία δεν εξελίσσεται ως προσωπικότητα, καθώς χαρακτηρίζεται ως δύστροπη, απότομη και αγέλαστη. Η εικόνα αυτή αλλάζει μόνο στο τέλος του μυθιστορήματος, όπου, μέσα από μια πράξη της, αποκαλύπτονται και άλλες πτυχές του εαυτού της, άγνωστες μέχρι εκείνη τη στιγμή. Το γεγονός ότι τολμά, αφηφώντας τις συνέπειες, να χτυπήσει και να αποκαλέσει ψεύτρα μια γυναίκα



που κλαίει και λέει πως σκότωσαν το παιδί της οι «κουκουέδες» της προσδίδει τα χαρακτηριστικά της τόλμης και του αισθήματος δικαιοσύνης, τα οποία, αποκαλυπτόμενα μέσα από την πράξη της, αποκτούν μεγαλύτερη ένταση και κατορθώνουν να εξισορροπήσουν τη μέχρι τότε αρνητικά σκιαγραφημένη προσωπικότητά της.

Διαφορετική λειτουργία σε ό,τι αφορά το χαρακτηρισμό των προσώπων επιτελούν οι περιγραφόμενες πράξεις τους, που, αποτελώντας σταθερές συνήθειες, επιτρέπουν την εκδήλωση πρόσκαιρων συναισθημάτων ή σταθερών χαρακτηριστικών τους. Αυτό συμβαίνει με την Έμμα και το Σωκράτη στο *Όταν ο ήλιος...* και με το Γιώργο Ευαγγέλου στο *Ψέμα*. Στις δύο πρώτες περιπτώσεις, οι ασύνειδες κινήσεις των προσώπων εκφράζουν συναισθήματά τους τα οποία δεν εξωτερικεύουν λεκτικά. Η Έμμα, όταν ταραάζεται, πάνει το λαιμό της (σ. 20) και ο Σωκράτης όταν στενοχωριέται τρίβει τα χέρια του (σ. 117), πράγμα που γνωρίζει και ερμηνεύει μόνο η Ζωή, η οποία, ως αφηγήτρια, το αποκωδικοποιεί για τον αναγνώστη.

Σε αντίθεση με τις συνήθειες του Σωκράτη και της Έμμα, οι συνήθειες κινήσεις του Γιώργου Ευαγγέλου δεν ερμηνεύονται από κανέναν. Ο αφηγητής περιγράφει τρεις φορές τις συγκεκριμένες κινήσεις του Γιώργου και μόνο τη δεύτερη φορά αναφέρει πως αποτελούν συνήθειά του, χωρίς κανένα άλλο επεξηγηματικό σχόλιο:

«Την ώρα εκείνη έμπαινε στην τάξη ο κύριος Ευαγγέλου. Κανένας τώρα δε μιλούσε. Ανέβηκε στην έδρα, ακούμπησε πάνω στο τραπέζι τα χαρτιά του, στάθηκε λίγο, κοίταξε τα παιδιά, έβγαλε τα γυαλιά του, τα σκούπισε με αργές αφηρημένες κινήσεις, τα ξανάβαλε και, γυρίζοντας προς τον πίνακα, άρχισε να γράφει κάποια άσκηση. Τα παιδιά είχαν συνηθίσει το σύστημά του. Πρώτα έγραφε, ύστερα εξηγούσε και ύστερα έβαζε ερωτήσεις». (σ. 63)

(...)

«...Τι γύρευε τέτοια ώρα ο καθηγητής των Μαθηματικών και μάλιστα με τέτοιο σκοτισμένο ύφος; Ανέβηκε βιαστικός στην έδρα, αυτός που έκανε πάντοτε αργές κινήσεις, έβγαλε τα γυαλιά του, τα καθάρισε –αυτό ήταν βέβαια μέσα στις συνήθειές του–, κοίταξε τα παιδιά, έβηξε, δεν άκουσε τον Πέτρο που είπε : ‘απορία ψάλτου βήξ...’, την Τάνια που γέλασε, αναστέναξε και αποφάσισε να μιλήσει...» (σ. 68)

Μέσα από τη διαδικασία της θαμιστικής αφήγησης, τα επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά του Γιώργου κάνουν πρόδηλη την αμηχανία, την αφηρημάδα και την τυπική επαφή του με τα παιδιά μέσα στην τάξη, χαρακτηριστικά που επιβεβαιώνονται



και τονίζονται και μέσα από τους λόγους άλλων προσώπων (π.χ. λόγος και σκέψη Ρέας, σ. 62 και 66 αντίστοιχα).

Όπως γίνεται φανερό, λοιπόν, η λειτουργία των περιγραφόμενων συνηθειών δε συνίσταται στην παρουσίαση ενός νέου χαρακτηριστικού, που δεν επαναλαμβάνεται μέσα από άλλους αφηγηματικούς τρόπους, αλλά τονίζει εμφατικά το χαρακτηριστικό ή το συναίσθημα του προσώπου τη δεδομένη στιγμή της αφήγησης. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε πως η παρουσία των χαρακτηριστικών συνηθειών μάλλον τονίζει τα στοιχεία του χαρακτήρα που συμβάλλουν στη δημιουργία ατμόσφαιρας, παρά συνεπικουρεί στη δόμηση της προσωπικότητάς του.

#### 7.4 Συμπεράσματα

Από την καταγραφή και ανάλυση των αφηγηματικών τεχνικών παρουσίασης των μυθοπλαστικών προσώπων, προκύπτει πως η Ζωρζ Σαρή χρησιμοποιεί ποικιλία αφηγηματικών τεχνασμάτων προκειμένου να δομήσει όλα τα είδη των χαρακτήρων της. Η δόμηση των προσώπων μέσα από τις διάφορες μορφές λόγου, σκέψης και πράξης προσδίδει ζωντάνια και ενδιαφέρον στη σκιαγράφησή τους, ενώ, ταυτόχρονα, η επαναλαμβανόμενη περιγραφή σταθερών χαρακτηριστικών τους μέσα από ποικιλία αφηγηματικών μορφών καταδεικνύει το βάθος τους. Η επιμονή στην αναπαραγωγή συγκεκριμένων τεχνικών δηλώνει τις επιλογές της συγγραφέα, που καθορίζουν το προσωπικό της ύφος και συνιστούν συνειδητούς παράγοντες περιγραφής των χαρακτήρων της. Η Ζωρζ Σαρή φαίνεται να γνωρίζει πως μέσα από τις εναλλαγές στην εστίαση και στην αφηγηματική φωνή, μέσα από τις πολυδιάστατες μορφές του λόγου, της σκέψης και της αρμονικής συλλειτουργίας τους με την πράξη, τα πρόσωπά της αποκτούν καλλιτεχνική αξία και βρίσκονται σε επικοινωνία με την εξωκειμενική πραγματικότητα, η οποία τα καθιστά οικεία και ρεαλιστικά.

Στη χρονική πορεία των μυθιστορημάτων της οι χρησιμοποιούμενες αφηγηματικές τεχνικές εξελίσσονται σταδιακά, αλλά όχι ριζικά. Από το *Θησαυρό της Βαγίας* μέχρι το *Ε.Π.*, οι σταθμοί της συγγραφικής της ωριμότητας γίνονται αντιληπτοί, χωρίς όμως να εκπλήσσουν, γιατί οι τεχνικές δόμησης των προσώπων εμπλουτίζονται από το δεύτερο κιόλας μυθιστόρημά της, ενώ από το τρίτο εμφανίζεται ήδη μια ολοκληρωμένη εικόνα του αφηγηματικού της ύφους. Οι καινοτομίες στην αφήγηση





που εμφανίζονται στη συνέχεια σε ορισμένα μυθιστορήματα έρχονται μόνο για να επιβεβαιώσουν την αναλλοίωτη στο χρόνο επιδίωξη του ρεαλισμού, όχι πλέον στο επίπεδο της ιστορίας, αλλά στο επίπεδο του λόγου.



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μέσα από την καταγραφή και ανάλυση των επιμέρους στοιχείων δόμησης των χαρακτήρων της Ζωρζ Σαρή, τόσο στο επίπεδο της ιστορίας όσο και στο επίπεδο του λόγου, συνάγονται ορισμένες παρατηρήσεις, που, έστω και επιγραμματικά, έχουν ήδη επισημανθεί. Θεωρούμε πως έχει γίνει σαφές από τα κεφάλαια που προηγήθηκαν πως σταθερή επιδίωξη της συγγραφέα, σε όλα τα επίπεδα, είναι η συγγραφή μυθιστορημάτων που αναπαράγουν και προσεγγίζουν την πραγματικότητα. Αυτό, πιθανώς, προκύπτει ως αποτέλεσμα του έντονου αυτοβιογραφικού και βιοματικού χαρακτήρα των έργων της, ο οποίος, ακόμη και αν δε δηλώνεται άμεσα, γίνεται αισθητός από έμμεσες αναφορές. Η διακειμενικότητα των προσώπων, τα παρεμβλλόμενα σημειώματα και αποσπάσματα στη διάρκεια της αφήγησης (π.χ. στο *Όταν ο ήλιος...* και στους *Νικητές*), η παράθεση επιστολών, εκθέσεων και σημειωμάτων με τον αυθεντικό γραφικό χαρακτήρα των προσώπων, και οι πρόλογοι, που συχνά λειτουργούν ως πλαίσια πιστοποίησης της αλήθειας της ιστορίας και των χαρακτήρων, συνεπικουρούν στη δημιουργία της αυτοβιογραφικής και βιοματικής εντύπωσης, ενώ ταυτόχρονα εξυπηρετούν τη ρεαλιστική πρόθεση<sup>23</sup>.

Είναι φυσικό η έμφαση που δίνεται στη γενικότερη απόδοση αληθοφάνειας να επιδρά και στους χαρακτήρες. Η Ζωρζ Σαρή «κατασκευάζει» και περιγράφει τα μυθοπλαστικά της πρόσωπα στο επίπεδο της ιστορίας, μέσα από τεχνικές που, όπως διαπιστώσαμε, τα καθιστούν «ζωντανές» προσωπικότητες, οι οποίες δεν εξαντλούνται στην εκάστοτε μυθιστορηματική πραγματικότητα. Αυτό έχει ως συνέπεια την κυριαρχική παρουσία των χαρακτήρων στα περισσότερα μυθιστορήματα, τα οποία αποκτούν νόημα και εκτυλίσσονται μέσα από τα πρόσωπα και τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα. Έτσι, στις περισσότερες περιπτώσεις, οι ιστορίες σηματοδοτούνται από τους χαρακτήρες (ιδιαίτερα τους διακειμενικούς), οι οποίοι διαμορφώνουν και αναδεικνύουν τη δράση, την πλοκή και το θέμα, χωρίς όμως να αποτρέπουν την αρμονική συλλειτουργία τους στο αποτέλεσμα της ισορροπημένης αφήγησης.

<sup>23</sup> Οι επισημάνσεις του Δημήτρη Τζιόβα για τη λειτουργία του αφηγηματικού πλαισίου ως παράγοντα δημιουργίας της ρεαλιστικής ψευδαίσθησης ανταποκρίνονται κάποιες φορές απόλυτα στις επιδιώξεις της Ζωρζ Σαρή. Βλ. εκτενώς, Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική: Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Γνώση, 1987, σ. 87-111.



Σε ό,τι αφορά στη σχέση των χαρακτήρων με την πλοκή, πιο συγκεκριμένα, διαφαίνεται πως δεν υπάρχουν προκαθορισμένοι ρόλοι και λειτουργίες, τις οποίες επιτελούν τα πρόσωπα, προκειμένου να προωθήσουν τη δράση. Οι σταθεροί, γενικευμένοι ρόλοι των «κακών» και των «καλών» που υπάρχουν σε παιδικές ιστορίες και παραμύθια ή σε νεανικά μυθιστορήματα, τα οποία βασίζονται κυρίως στην εξέλιξη της πλοκής, δε συναντώνται στα έργα της Ζωρζ Σαρή. Παρ' όλο που υπάρχουν χαρακτήρες οι οποίοι προωθούν τη δράση ή λειτουργούν ως παράγοντες εξέλιξης της πλοκής ή πλαισιώνουν τα βασικά πρόσωπα, δε θα υποστηρίξαμε πως υπακούουν σε σταθερούς και επαναλαμβανόμενους ρόλους. Ανάλογα με το θέμα, η δράση και τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των προσώπων αυτών διαφοροποιούνται, ώστε να αναδείξουν με τον καλύτερο τρόπο τους άλλους χαρακτήρες, την πλοκή και το χωροχρονικό πλαίσιο. Έτσι, οι χαρακτήρες μοιάζουν να υπακούν περισσότερο στη λογική του ρεαλισμού, καθώς τόσο οι μη ολοκληρωμένα περιγραφόμενοι, οι οποίοι ανήκουν κυρίως στους επίτεδους και στους ημι-σφαιρικούς, όσο και οι λεπτομερώς σκιαγραφημένοι, που κατά κύριο λόγο ανήκουν στους σφαιρικούς, δομούνται με τα χαρακτηριστικά και τους παράγοντες εκείνους που θα τους καταστήσουν αληθοφανείς, στα πλαίσια της εκάστοτε μυθοπλαστικής πραγματικότητας. Στην επίτευξη του στόχου αυτού συμβάλλει η αρμονική, αλληλεπιδραστική συνύπαρξη των χαρακτήρων με το θέμα, την πλοκή και το χωρο-χρονικό πλαίσιο, στοιχεία τα οποία, όπως ήδη διαπιστώσαμε, λειτουργούν ως αυτόνομο σημασιολογικό σύστημα στην περιγραφή των χαρακτήρων.

Στα πλαίσια διατήρησης της γενικότερης ισορροπίας της αφήγησης, η συγγραφέας δε θυσιάζει τη λογοτεχνική αξία των μυθιστορημάτων της στο βωμό της δημιουργίας ρεαλιστικών, «ζωντανών» χαρακτήρων. Αυτό προκύπτει από τις τεχνικές αφήγησης που χρησιμοποιεί για την απόδοση των μυθοπλαστικών προσώπων. Η επαναλαμβανόμενη ποικιλία των αφηγηματικών επινοήσεων της δηλώνει πρόθεση βασισμένη σε καλλιτεχνικά και λειτουργικά κριτήρια, τα οποία περιγράφουν και προβάλλουν τους χαρακτήρες με αμεσότητα και ευλυγισία έκφρασης. Η απουσία της μονοδιάστατης παρουσίασης των προσώπων μέσα από μια και μόνο αφηγηματική φωνή ή από ένα μόνο πρόσωπο, μέσα από μια μεμονωμένη μορφή λόγου, πράξης ή σκέψης, η οποία δε διασταυρώνεται και δεν εναλλάσσεται με άλλες μορφές χαρακτηρισμού, προσδίδει πολυπρισματικότητα στους περισσότερους χαρακτήρες, καθώς δομούνται μέσα από ποικίλες πηγές στη διάρκεια της αφήγησης. Αυτό συμβαίνει στο σύνολο σχεδόν των προσώπων, από όλα τα είδη, ανεξάρτητα από την



ποιότητα της προσωπικότητάς τους, η οποία μπορεί να είναι πολυδιάστατη ή μονοδιάστατη στο επίπεδο της ιστορίας.

Με το συγκεκριμένο τρόπο, οι διαφορές που υπάρχουν μεταξύ των τριών κατηγοριών των χαρακτήρων στο επίπεδο του λόγου δεν ορίζονται ως επί το πλείστον από κριτήρια ποιότητας. Οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιεί η Ζωρζ Σαρή είναι ίδιες για όλα τα είδη των χαρακτήρων της, χωρίς αυτό, όμως, να σημαίνει ότι χρησιμοποιούνται και στην ίδια έκταση. Αυτό ισχύει και για τις τεχνικές απόδοσης ρεαλισμού στα πρόσωπά της στο επίπεδο της ιστορίας, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τα κριτήρια διαφοροποίησης μεταξύ των χαρακτήρων σχετίζονται με τη θέση και το ρόλο τους στην πλοκή και στην ιστορία. Έτσι, ένας επίπεδος χαρακτήρας, ο οποίος κατέχει βασικό ρόλο στην ιστορία και στην πλοκή, μπορεί να διαθέτει εσωτερικότητα και να δομείται μέσα από ποικιλία αφηγηματικών τεχνασμάτων, όπως και κάποιος σφαιρικός, μη επαρκώς ανεπτυγμένος (π.χ. η Ερασμία Δελαπόρτα σε σχέση με την Ελένη Χαλδαίου). Βέβαια, αυτό που προκύπτει ως αναντίρρητο γεγονός από όσα διαπιστώσαμε στην ανάλυσή μας είναι πως οι σφαιρικοί χαρακτήρες είναι εκείνοι που περιγράφονται πιο ολοκληρωμένα σε όλα τα επίπεδα, καθώς κατέχουν πρωταγωνιστικούς ρόλους στα μυθιστορήματα. Επομένως, θα λέγαμε πως η πρωταγωνιστική, δευτεραγωνιστική ή τριταγωνιστική θέση των χαρακτήρων είναι αυτή που τελικά καθορίζει τον τρόπο και τη μορφή παρουσιάσής τους.

Συνοψίζοντας, πρέπει να επισημάνουμε πως η Ζωρζ Σαρή στα πλαίσια των θεματικών καινοτομιών που επέφερε με το έργο της στη σύγχρονη ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία από το 1970 και μετά, συνέβαλε και στη διαφορετική προσέγγιση των χαρακτήρων και των τρόπων παρουσιάσής τους. Οι χαρακτήρες της Ζωρζ Σαρή στο επίπεδο της ιστορίας ανταποκρίνονται στην καθημερινότητα των πραγματικών ανθρώπων, απομακρυνόμενοι από τα ιδεατά πρότυπα των περασμένων εποχών. Μέσα από τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα και τις επιμέρους τεχνικές δόμησης και περιγραφής τους, η συγγραφέας κατορθώνει να διαμορφώσει το προσωπικό της συγγραφικό πλαίσιο, το οποίο καθιστά τους χαρακτήρες της, πέρα από τις εξωκειμενικές αναφορές και προεκτάσεις τους, αληθοφανείς μυθοπλαστικές προσωπικότητες, που υπάρχουν, σκέφτονται και δρουν ως «άνθρωποι της διπλανής πόρτας». Παράλληλα, μέσα από τις αφηγηματικές τεχνικές περιγραφής τους στο επίπεδο του λόγου, η συγγραφέας απομακρύνεται από τα απλά αφηγηματικά μοτίβα που κυριαρχούσαν ως τότε στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας. Από την αρχή της



συγγραφικής της πορείας μέχρι σήμερα εξελίσσει τους τρόπους διαμόρφωσης και παρουσίας των χαρακτήρων της, εγκαταλείποντας τη μονοδιάστατη περιγραφή τους από κάποιον παντογνώστη αφηγητή, τεχνική που χαρακτηρίζει το πρώτο της μυθιστόρημα. Η χρήση ποικίλων προοπτικών και αφηγητών, η εναλλαγή των αφηγηματικών επιπέδων, η χρονική ευκαμψία μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, οι πολυσχιδείς μορφές προφορικής, γραπτής και ενδόμυχης έκφρασης συντελούν στη ρεαλιστική ολοκλήρωση των προσώπων, ενώ ταυτόχρονα προσδίδουν καλλιτεχνικό ενδιαφέρον στην αφήγηση.

Όλες οι προηγούμενες επισημάνσεις προβάλλουν ως αντίλογος σε ορισμένους κριτικούς που θεωρούν πως ο έντονος αυτοβιογραφικός χαρακτήρας των μυθιστορημάτων της Ζωρζ Σαρή περιορίζει τη λογοτεχνική τους αξία. Θέλουμε να πιστεύουμε πως με τη λεπτομερή περιγραφή και ανάλυση των μυθιστορηματικών χαρακτήρων της, η οποία στηρίχτηκε αποκλειστικά σε κριτήρια ενδοκειμενικά, καταδείξαμε πως κατορθώνει η συγγραφέας, χωρίς να αποποιείται το βιοματικό στοιχείο, να δημιουργεί χαρακτήρες «ζωντανούς» και αληθοφανείς, κινούμενους στα πλαίσια της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας, οι οποίοι- καταξιώνονται καλλιτεχνικά μέσα από τις αφηγηματικές της επινοήσεις. Επίσης ελπίζουμε πως, μέσα από την παρούσα μελέτη, θα δοθούν τα κατάλληλα εφαλτήρια για την ενασχόληση των σύγχρονων μελετητών με τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες, οι οποίοι αποτελούν σημαντικό παράγοντα δόμησης των πεζογραφημάτων και για τους οποίους οι βιβλιογραφικές αναφορές, ιδιαίτερα στο χώρο της σύγχρονης παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας, είναι εξαιρετικά περιορισμένες.





Πίνακας 1

Εξεταζόμενοι χαρακτήρες σε κάθε μυθιστόρημα

Τίτλοι μυθιστορημάτων	Ονόματα σφαιρικών χαρακτήρων	Ονόματα επίπεδων χαρακτήρων	Ονόματα ημι-σφαιρικών χαρακτήρων
<i>Ο θησαυρός της Βαγίας</i>	Αλέξης Καράς	Ζωή Καρά Λίνα Καρά Κλου Νικόλ Άγγελος	
<i>Το ψέμα</i>	Χριστίνα Αλέξης Καράς	Ελευθερία Λίνα Καρά Γιώργος Ευαγγέλου Μαρίκα Ευαγγέλου Τάνια Πέτρος	Ρέα Ευαγγέλου Μαρία Παύλου
<i>Όταν ο ήλιος...</i>	Ζωή Αϊβαλιώτη Ειρήνη Αϊβαλιώτη Σωκράτης Αϊβαλιώτης Έμμα Αϊβαλιώτη Δημήτρης	Αθηνά Κούλι Άρης	Περικλής Ελένη Αϊβαλιώτη Σέβα Αννούλα
<i>Κόκκινη κλωστή δεμένη...</i>	Ζωή Αϊβαλιώτη	Σωκράτης Αϊβαλιώτης Έμμα Αϊβαλιώτη	Ειρήνη Αϊβαλιώτη
<i>Τα γενέθλια</i>	Άννα Παυλίδη Παύλος Παυλίδης Ανδρέας Παυλίδης Μαρία Παυλίδη	Αλίκη Μαλέρη	



	Δημήτρης Μαλέρης		
<i>Τα στενά παπούτσια</i>	Παναγιώτης Χαλδαίος Ζωή Αϊβαλιώτη Ελένη Χαλδαίου (κυρα-Λένη) Έμμα Αϊβαλιώτη	Σωκράτης Αϊβαλιώτης Ειρήνη Αϊβαλιώτη Πόπη Τρομάρα Νίκος Χαλδαίος Σώζος Χαλδαίος	
<i>Οι νικητές</i>	Ζωή Αϊβαλιώτη	Σωκράτης Αϊβαλιώτης Ηλέκτρα	Νίκος Χαραλαμπίκης Κυρα-Μαρία Αδελφή Αμαλία
<i>Τα χέγια</i>	Μάτα Κλάρα Βλάσης Κλάρας Ειρήνη Κλάρα	Καλλιόπη Κλάρα	Νόρα
<i>Το παραράδιασμα</i>	Ανάστω Αλευροπούλου Βίγγω	Στράτος Αλευρόπουλος Αφρούλα (ή Άφρω) Αλευροπούλου	Μαρίκα Σαλίβερου Βαγγέλης Σαλίβερος
<i>Κρίμα κι άδικο</i>	Κορτέσα Λαμπρινού	Δημήτρης Λαμπρινός Ηλίας	Λέα Μαρία Λαμπρινού
<i>Νινέτ</i>	Νινέτ Σαριβαξεβάνη Έμμα Σαριβαξεβάνη Σωκράτης Σαριβαξεβάνης Μαριάνθη Σαριβαξεβάνη	Μαρί Ντατ Πολ Ροζ	Ελέν ντ' Ενερβίλ Κόλιας Καραζήσης





<p><i>Ζουμ</i></p>		<p>Άννα Κώστας Λάιος Λεωνίδας Κλεώπας Ναταλία Βελή</p>	<p>Πέτρος Πένη Ψαροπούλη</p>
<p><i>Ε.Π.</i></p>	<p>Ζωρζ Σαριβαξεβάνη Έμμα Σαριβαξεβάνη Άλκη Ζέη</p>	<p>Ερασμία Δελαπόρτα Άννα Αξελού Αλεξάνδρα Κλάρα Σωκράτης Σαριβαξεβάνης</p>	<p>Ρενέ Σαριβαξεβάνη Αθηνούλα Δεληβοριά Έλλη Ζέη</p>



## Πίνακας 2

### Ονόματα χαρακτήρων στα μυθιστορήματα που απαντούν

Ονόματα χαρακτήρων	Τίτλοι μυθιστορημάτων
Άγγελος	<i>Ο θησαυρός της Βαγίας</i>
Αθηνά	<i>Όταν ο ήλιος...</i>
Αθηνούλα Δεληβοριά	<i>Ε.Π.</i>
Αλεξάνδρα Κλάρα	<i>Ε.Π.</i>
Αλέξης Καράς	<i>Το ψέμα</i>
Αλίκη Μαλέρη	<i>Τα γενέθλια</i>
Άλκη Ζέη	<i>Ε.Π.</i>
Αμαλία (Αδελφή)	<i>Οι νικητές</i>
Ανάστω Αλευροπούλου	<i>Το παραράδιασμα</i>
Ανδρέας Παυλίδης	<i>Τα γενέθλια</i>
Άννα	<i>Ζουμ</i>
Άννα Αξελού	<i>Ε.Π.</i>
Άννα Παυλίδη	<i>Τα γενέθλια</i>
Αννούλα	<i>Όταν ο ήλιος...</i>
Άρης	<i>Όταν ο ήλιος...</i>
Αφρούλα (Άφρω) Αλευροπούλου	<i>Το παραράδιασμα</i>
Βαγγέλης Σαλίβερους	<i>Το παραράδιασμα</i>
Βίργω	<i>Το παραράδιασμα</i>
Βλάσης Κλάρας	<i>Τα χέγια</i>
Γιώργος Ευαγγέλου	<i>Το ψέμα</i>
Δημήτρης	<i>Όταν ο ήλιος...</i>
Δημήτρης Λαμπρινός	<i>Κρίμα κι άδικο</i>
Δημήτρης Μαλέρης	<i>Τα γενέθλια</i>
Ειρήνη Αϊβαλιώτη	<i>Όταν ο ήλιος...</i> <i>Κόκκινη κλωστή δεμένη...</i> <i>Τα στενά παπούτσια</i>
Ειρήνη Κλάρα	<i>Τα χέγια</i>
Ρενέ Σαριβαξεβάνη	<i>Ε.Π.</i>
Ελένη Αϊβαλιώτη	<i>Όταν ο ήλιος...</i>



Ελένη Χαλδαίου (κυρα-Λένη)	<i>Τα στενά παπούτσια</i>
Ελέν ντ' Ενερβίλ	<i>Νινέτ</i>
Ελευθερία	<i>Το ψέμα</i>
Έλλη Ζέη	<i>Ε.Π.</i>
Έμμα Αϊβαλιώτη	<i>Όταν ο ήλιος... Κόκκινη κλωστή δεμένη... Τα στενά παπούτσια</i>
Έμμα Σαριβαξεβάνη	<i>Νινέτ Ε.Π.</i>
Ερασμία Δελαπόρτα	<i>Ε.Π.</i>
Ζωή Αϊβαλιώτη	<i>Όταν ο ήλιος... Κόκκινη κλωστή δεμένη... Τα στενά παπούτσια Οι νικητές</i>
Ζωή Καρά	<i>Ο θησαυρός της Βαγίας</i>
Ζωή Σαριβαξεβάνη	<i>Ε.Π.</i>
Ηλέκτρα	<i>Όταν ο ήλιος...</i>
Ηλίας	<i>Κρίμα κι άδικο</i>
Καλλιόπη Κλάρα	<i>Τα χέγια</i>
Κλου	<i>Ο θησαυρός της Βαγίας</i>
Κόλιας	<i>Νινέτ</i>
Κορτέσα Λαμπρινού	<i>Κρίμα κι άδικο</i>
Κούλι	<i>Όταν ο ήλιος...</i>
Κυρα-Μαρία	<i>Οι νικητές</i>
Κώστας Λάιος	<i>Ζουμ</i>
Λέα	<i>Κρίμα κι άδικο</i>
Λεωνίδας Κλεώπας	<i>Ζουμ</i>
Λίνα Καρά	<i>Ο θησαυρός της Βαγίας Το ψέμα</i>
Μαρία Λαμπρινού	<i>Κρίμα κι άδικο</i>
Μαρία Παυλίδη	<i>Τα γενέθλια</i>
Μαρία Παύλου	<i>Το ψέμα</i>
Μαριάνθη Σαριβαξεβάνη	<i>Νινέτ</i>



Μαρί Ντατ	Νινέτ
Μαρίκα Ευαγγέλου	Το ψέμα
Μαρίκα Σαλίβερου	Το παραράδιασμα
Μάτα Κλάρα	Τα χέγια
Ναταλία Βελή	Ζουμ
Νικόλ	Ο θησαυρός της Βαγίας
Νίκος Χαλδαίος	Τα στενά παπούτσια
Νίκος Χαραλαμπίκης	Οι νικητές
Νινέτ	Νινέτ
Νόρα	Τα χέγια
Παναγιώτης Χαλδαίος	Τα στενά παπούτσια
Πάυλος Παυλίδης	Τα γενέθλια
Πένη Ψαροπούλη	Ζουμ
Περικλής	Όταν ο ήλιος...
Πέτρος	Το ψέμα
Πολ Ροζ	Νινέτ
Πόπη Τρομάρα	Τα στενά παπούτσια
Ρέα Ευαγγέλου	Το ψέμα
Σέβα	Όταν ο ήλιος...
Στράτος Αλευρόπουλος	Το παραράδιασμα
Σώζος Χαλδαίος	Τα στενά παπούτσια
Σωκράτης Αιβαλιώτης	Όταν ο ήλιος... Κόκκινη κλωστή δεμένη... Τα στενά παπούτσια Οι νικητές
Σωκράτης Σαριβαξεβάνης	Νινέτ Ε.Π.
Τάνια	Το ψέμα
Χριστίνα	Το ψέμα



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΘΕΩΡΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

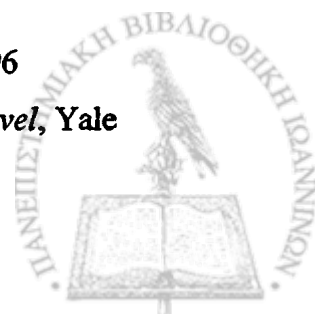
- Μπαχτίν** Μιχαήλ, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1980
- Bakhtin** M. M., *"Discourse in the Novel": The dialogic Imagination: Four Essays*, μτφ. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, 1981
- Barthes** Roland, «Introduction à l'analyse structural des récits», *Communications, Recherches Sémiologiques: L'analyse structural des récits*, αρ. 8, Seuil, 1966, σ. 1-27
- Barthes** Roland, *S/Z*, Seuil, 1970
- Μπαρτ** Ρολάν, *Η απόλαυση του κειμένου*, μτφ. Φούλα Χατζιδάκη, Γιάννης Κρητικός, Αθήνα, Εκδόσεις Ράππα, 1973
- Μπαρτ** Ρολάν, *Ο βαθμός μηδέν της γραφή: Νέα κριτικά δοκίμια*, μτφ. Κατερίνα Παπαϊακώβου, Εκδόσεις Ράππα, 1983
- Booth** Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Penguin Books, <sup>2</sup>1991
- Bremond** Claude, «Le message narratif», *Communications, Recherches Sémiologiques: L'analyse structural des récits*, αρ. 4, Seuil, 1964, σ. 4-32
- Bremond** Claude, «La logique des possibles narratifs», *Communications, Recherches Sémiologiques: L'analyse structural des récits*, αρ. 8, Seuil, 1966, σ. 60-76
- Bremond** Cl., **Chatman** S., **Greimas** J. A., **Lintvelt** J., **Martin** W., **Prince** G., **Stanzel** K. F., *Θεωρία της αφήγησης*, Αθήνα, Εξάντας, 1991
- Burnett** Fred W., «Characterization and Reader Construction of Characters in the Gospels», *Semeia* 63, αφιέρωμα: Characterization in Biblical Literature, Scholars Press, 1993, σ. 3-28
- Chatman** Seymour, «On the Formalist-Structuralist Theory of Character», *Journal of Literary Semantics*, αρ. 1, 1972, σ. 57-79
- Chatman** Seymour, ed., *Approaches to Poetics, Selected Papers from the English Institute*, New York and London, Columbia University Press, 1973
- Chatman** Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1980
- Cohn** Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in*



- Fiction*, Princeton University Press, 1978
- Culler Jonathan**, *Λογοτεχνική θεωρία: Μια συνοπτική εισαγωγή*, μτφ. Καίτη Διαμαντάκου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000
- Darr John A.**, «Narrator as Character: Mapping a Reader-Oriented Approach to Narration in Luke – Acts», *Semeia* 63, αφιέρωμα: Characterization in Biblical Literature, Scholars Press, 1993, σ. 43-60
- Delcroix Maurice – Hallyn Fernand**, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας: Μέθοδοι του κειμένου, επιμέλεια-μετάφραση Ι.Ν. Βασιλαράκης*, Gutenberg, Αθήνα, 2000
- Docherty Thomas**, *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction*, Oxford, Clarendon Press, 1983
- Donaldson Laura E.**, «Cyborgs, Ciphers, and Sexuality: Re-Theorizing Literary and Biblical Character», *Semeia* 63, αφιέρωμα: Characterization in Biblical Literature, Scholars Press, 1993, σ. 81-96
- Eagleton Terry**, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφ. Μιχάλης Μαυρωνάς, θεώρηση μτφ. Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, Οδυσσέας, 1996
- Fokkema Douwe – Ibsch Elroud**, *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, μτφ. Γιάννης Παρίσης, επιμέλεια Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης, 1997
- Forster E.M.**, *Aspects of the Novel*, Penguin Books, 1990
- Fry Northrop**, *Ανατομία της κριτικής: τέσσερα δοκίμια, πρόλογος-μετάφραση-επιμέλεια Μαριζέτα Γεωργουλέα*, Αθήνα, Gutenberg, 1997
- Galef David**, *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, The Pennsylvania State University Press, 1993
- Garis Leslie**, «Simenon's Last Case», *New York Times Magazine*, (April 22), 1984, σ. 20
- Genette Gérard**, *Narrative Discourse*, μτφ. Jane E. Lewin, Basil Blackwell, 1986
- Genette Gérard**, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Seuil, 1982
- Grant Damian**, *Ρεαλισμός*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα, 1988
- Greimas J. A.**, «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications, Recherches Sémiologiques: L'analyse structural des récits*, αρ. 8, Seuil, 1966, σ. 28-59
- Halperin John**, «Σύγχρονες τάσεις στην ευρωπαϊκή θεωρία του μυθιστορήματος»,



- Δοκίμια για τη λογοτεχνία και την κριτική*, Τζων Χάλπεριν, Μαρκ Σκόρερ, Εντμουντ Ουΐλσον, Ντέβιντ Λοτς, Ρόλαν Μπαρτ, Τζωρτζ Στάινερ, Μίροσλαβ Χόλουμπ, μτφ. Σπύρος Τσακνιάς, Αθήνα, Καστανιώτης, 1984
- Hamon Philippe**, *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, Hachette, 1981
- Hamon Philippe**, *Le Personnel du Roman: Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1983
- Harvey W.J. (William, John)**, *Character and the Novel*, London Chatto and Windus, 1965
- Hawthorn Jeremy**, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο: Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφ. Μαρία Αθανασοπούλου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, <sup>2</sup>1995
- Higbie Robert**, *Character and Structure in the English Novel*, University Presses of Florida, 1984
- Hochman Baruch**, *Character in Literature*, Cornell University Press, 1985
- Hough Graham**, *Style and Stylistics*, London, Routledge and Kegan Paul, <sup>2</sup>1972
- Intertextuality: Theories and Practices*, edited by Michael Worton and Judith Still, Manchester University Press, 1990
- James Henry**, *L'Art de la Fiction*, direction: Michel Zérafra, Paris, Klincksieck, 1978
- James Henry**, *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, πρόλογος-μετάφραση Κώστας Παπαδόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 1984
- Κούντερα Μίλαν**, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, μτφ. Φίλιππος Δρακονταειδής, Αθήνα, Εστία, <sup>3</sup>1989
- Kristeva Julia**, *Le Texte du Roman: Approche sémiologique d' une structure discursive transformationnelle*, Mouton Publishers, <sup>3</sup>1979
- Kristeva Julia**, *La Révolution du Langage Poétique*, Seuil, 1974
- Kristeva Julia**, *Revolution in Poetic Language*, μτφ. Margaret Waller, Columbia University Press, 1984
- Kristeva Julia**, *Σημειωτική – Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969
- Λούκατς Γκέοργκ**, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, Επιχειρήματα 6 Ακμών, 1978
- Peri Massimo**, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμέλεια Σ. Ν. Φιλιππίδης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994
- Piégay-Gros Nathalie**, *Introduction à l' Intertextualité*, Paris Dunod, 1996
- Price Martin**, *Forms of Life, Character and Moral Imagination in the Novel*, Yale



- University Press, 1983
- Προπ Β. Γ.**, *Μορφολογία του παραμυθιού: Η διαμάχη με τον Κλωντ Λέβι-Στρώς και άλλα κείμενα*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1987
- Raoul Valerie**, *The French Fictional Journal: Fictional Narcissism / Narcissistic Fiction*, University of Toronto Press, 1980
- Ricoeur Paul**, *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1990
- Riffaterre Michael**, *La production du texte*, Seuil, 1979
- Riffaterre Michael**, *Semiotics of poetry*, Methuen, 1978
- Rimmon-Kenan Shlomith**, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, Methuen, <sup>3</sup>1985
- Scholes Robert**, *Στοιχεία της πεζογραφίας*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Κωνσταντινίδης, 1985
- Still Judith - Worton Michael**, «Εισαγωγή στη διακεμενικότητα», η *Αλως*, (φθινόπωρο 1996), αρ. 3-4, σ. 21-68
- The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, New York Columbia University Press, 1986
- Todorov Tzvetan**, «Les catégories du récit littéraire», *Communications, Recherches Sémiologiques: L'analyse structural des récits*, αρ. 8, Seuil, 1966, σ. 125-151
- Τοντόροφ Τσβετάν**, *Ποιητική*, μτφ. Αγγέλα Καστρινάκη, Αθήνα, Γνώση, 1989
- Todorov Tzvetan**, *The Poetics of Prose*, μτφ. Richard Howard, Cornell University Press, <sup>2</sup>1992
- Τοντόροφ Τζβετάν**, επιμ., *Θεωρία λογοτεχνίας: κείμενα Ρώσων φορμαλιστών*, μτφ. Η.Π. Νικολούδης, Αθήνα, Οδυσσέας, <sup>3</sup>1994
- Veeder William and Griffin Susan M.**, ed., *The Art of Criticism: Henry James on the theory and practice of criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1986
- Wellek René - Warren Austin**, *Θεωρία λογοτεχνίας*, μτφ. Σταύρος Γ. Δεληγιώργης, Αθήνα, Δίφρος, [<sup>2</sup>1955;]
- Αριστοτέλους**, *Περί ποιητικής*, μτφ. υπό Σίμου Μενάρδου, Εισαγωγή, κείμενο και ερμηνεία, Ιωάννης Συκούτρης, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1991
- Βελουδής Γιώργος**, *Γραμματολογία: θεωρία λογοτεχνίας*, Δωδώνη, <sup>2</sup>1997





- Πλατανίτης Δημήτρης**, *Το μοντέρνο μυθιστόρημα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997
- Πολίτης Λίνος**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, <sup>6</sup>1991
- Σαμουήλ Αλεξάνδρα**, *Ο βυθός του καθρέφτη: Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998
- Τζιόβας Δημήτρης**, «Η οπτική γωνία στην αφήγηση και οι υπαγορεύσεις της πλοκής», *Σπείρα* (Καλοκαίρι 1990) αρ. 1, σ. 46-68
- Τζιόβας Δημήτρης**, *Μετά την αισθητική: θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Γνώση, 1987
- Τζούμα Άννα**, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου: για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991
- Τζούμα Άννα**, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία: θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα, Συμμετρία, 1997 [Τζούμα Άννα, *Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα, Πανεπιστημιακές παραδόσεις, 1994]
- Τσιώλης Γιάννης**, *Θεωρία της λογοτεχνίας*, Αθήνα, Καστανιώτης, <sup>2</sup>1996
- Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ.**, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987

## ΘΕΩΡΙΑ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

- Agee Jane M.**, «Mothers and Daughters: Gender-Role Socialization in Two Newbery Award Books», *Children's Literature in Education* 24 (September 1993) αρ. 3
- Arbuthnot May Hill – Sutherland Zena**, *Children and Books*, Glenview Illinois London, Scott, Foresman and Company, <sup>2</sup>1972
- Burns Mary M., Flowers Ann A.**, «Whatever Happened To...?, A List of Recovered Favorites and What Makes a Book Memorable After All», *The Horn Book Magazine* LXXV (September-October 1999) αρ. 5, σ. 574-586
- Cullinan Bernice E., Galda Lee**, *Literature and the Child*, Harcourt Brace College Publishers, <sup>3</sup>1994
- Epstein Connie C.**, *The Art of Writing for Children: Skills and Techniques of the Craft*, Archon Books, 1991



- Escarpit, Denise, ed., *The Portrayal of the Child in Children's Literature*, Proceedings of the Sixth Conference of the International Research Society for Children's Literature, 1983, K.G. München, 1985**
- Escarpit Denise, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Ευρώπη*, μτφ. Στέση Αθήνη, Αθήνα, Καστανιώτης 1995**
- Gillespie John T. – Naden Corinne J, *Characters in Young Adult Literature*, Gale, 1997**
- Hourihan Margery, *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*, London and New York, Routledge, 1997**
- Huck Charlotte S. – Young Doris A., *Children's Literature in the Elementary School*, New York, Holt Rinehart and Winston, 1961**
- Hunt Caroline, "Young Adult Literature Evades the Theorists", *Children's Literature Association Quarterly* 21 (Spring 1996) αρ. 1, σ. 4-11**
- Hunt Peter, *An Introduction to Children's Literature*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1994**
- Hunt Peter, ed., *Children's Literature: The development of criticism*, London and New York, Routledge, 1990**
- Hunt Peter, ed., *Understanding Children's Literature*, London and New York, Routledge, 1999**
- Inglis Fred, *The Promise of Happiness, Value and Meaning in Children's Fiction*, Cambridge University Press, 1981**
- Kanatsouli Meni, «Aspects of the Greek Children's Novel: 1974-1994», *Children's Literature Association Quarterly* 20 (Fall 1995) αρ. 3, σ. 121-125  
(Παραράδιασμα, Τα στενά παπούτσια)**
- Labovitz Kleinbord Esther, *The Myth of the Heroine, The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*, Peter Lang, <sup>2</sup>1988**
- Lenz Millicent and Mahood Ramona M. (compiled by), *Young Adult Literature, Background and Criticism*, American Library Assotiation, 1980**
- Lukens Rebecca J., *A Critical Handbook of Children's Literature*, Glenview, Ill., Foresman/Little-Brown, <sup>4</sup>1990**
- MacLead Scott Anne, *American Childhood Essays on Children's Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1994**
- Malcolm Andrews, *Dickens and the Grown-up Child*, Macmillan Press Ltd., 1994**



- Marshall Margaret**, *An Introduction to the World of Children's Books*, Gower, <sup>2</sup>1988
- McDowell Myles**, «Fiction for Children and Adults: Some Essential Differences»,  
*Writers, Critics and Children: Articles from Children's Literature in Education*,  
Agathon Press, 1976
- May Jill P.**, *Children's Literature and Critical Theory, Reading and Writing for Understanding*, Oxford University Press, 1995
- Nikolajeva Maria**, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, The Scarecrow Press, Inc., 2002
- Norton Doona E.**, *Through the Eyes of a Child: An Introduction to Children's Literature*, Merrill Prentice Hall, Inc. <sup>4</sup>1995
- Russel David L.**, *Literature for Children: A Short Introduction*, Longman, <sup>2</sup>1994
- Sandis Dominique**, «A Review of the Portrayal of Greek Reality in English-language Children's Books», *Text, Culture and National Identity in Children's Literature*, International Seminar on Children's Literature: Pure and Applied: University College Worcester, England, June 14<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> 1999, NORDINFO Publication 44, Helsinki, 2000
- Saricks Joyce**, «Historical Fiction – Rules of the Genre», *Booklist* 95 (1/4/1999) αρ. 15, σ. 1392
- Sex Stereotyping in School and Children's Books*, Report of Working Party convened by the Educational Publishers Council, The Publishers Association, 1981
- Σπινκ Τζων**, *Τα παιδιά ως αναγνώστες*, Αθήνα, Καστανιώτης 1990
- The Openhearted Audience, Ten authors talk about writing for children*, Washington, Library of Congress, 1980
- Tucker Nicholas**, *The Child and the Book: a psychological and literary exploration*, Cambridge University Press 1990 (canto edition)
- Yolen Jane**, *Writing Books for Children*, Boston, The Writer Inc., 1984

**Αγγελοπούλου Βίτω**, «Βιβλία - σταθμοί», εφ. *Καθημερινή*, αφιέρωμα: Το παιδικό βιβλίο, Κυριακή 29 Μαρτίου 1998, σ. 12-14

**Αγγελοπούλου Βίτω**, «Το παιδί και τα προβλήματά του στη θεματολογία της σύγχρονης ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας», *Διαβάζω* (27 Ιουνίου 1990) αρ. 242, σ. 27-32

**Αναγνωστόπουλος Βασ. Δ.**, *Θέματα παιδικής λογοτεχνίας, Α' ανιχνεύσεις*,



Αθήνα, Καστανιώτης, <sup>2</sup>1987

Αναγνωστόπουλος Βασ. Δ., *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970 – 1980*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φύλων, <sup>8</sup>1990

*Βιβλιαγάπη για το παιδί και το βιβλίο*, Gutenberg, 1989

Γκλιάνου Νικολέτα, «Οικογενειακά πρότυπα και χαρακτήρες στη σύγχρονη παιδική 'λογοτεχνία», *Διαδρομές* (Φθινόπωρο 1994) αρ. 35, σ. 195-200

Γκλιάνου Νικολέτα, «Το ερωτικό στοιχείο στην παιδική λογοτεχνία και στο έργο της Άλκης Ζέη», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 6 (1991) 300-304

Δαραδήμου Ράπτη Βιολέττα, *Παιδική Λογοτεχνία, Η πεζογραφία της δεκαετίας 1970-1980*, Αθήνα, 1987, (Βιβλιοθήκη Ν. Σαρικόλου)

Ζερβού Αλεξάνδρα, *Στη χώρα των θαυμάτων*, Αθήνα, Πατάκης, 1997

Ιωαννίδης Ι. Δ., «Βίωμα και παιδικό βιβλίο», *Διαδρομές* (Χειμώνας 1988) αρ. 12, σ. 272-278

Καλλέργης Ηρακλής Εμμ., *Προσεγγίσεις στην παιδική λογοτεχνία*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995

Κανατσούλη Μένη, *Εισαγωγή στη θεωρία και πρακτική της παιδικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1997

Κανατσούλη Μένη, *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα*, Αθήνα, Πατάκης, 1997

Καρπόζηλου Μάρθα, *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1994

Κατσίκη-Γκίβαλου Άντα, *Το θαυμαστό ταξίδι*, Αθήνα, Πατάκης, <sup>5</sup>1997

Κατσίκη-Γκίβαλου Άντα, επιμ., *Παιδική λογοτεχνία: θεωρία και πράξη*, (Α' τόμος), Αθήνα, Καστανιώτης 1993

Κατσίκη-Γκίβαλου Άντα, *Παιδική λογοτεχνία: θεωρία και πράξη*, (Β' τόμος), Αθήνα, Καστανιώτης, 1994

Κοντολέων Μάνος, *Απόψεις για την παιδική λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκης, 1988

Κοντολέων Μάνος, «Το ερωτικό ένστιχτο στην παιδική λογοτεχνία», *Διαδρομές* (Φθινόπωρο 1992) αρ. 27, σ. 217-222

Λιανοπούλου Ελένη, «Η αρχή μιας πορείας Ζωρζ Σαρή: Ο θησαυρός της Βαγίας», *Φιλολογικές Μελέτες*, (τόμος Α'), Αλεξανδρούπολη, Η Γνώμη, 1996

Μαραγκουδάκη Ελένη, *Εκπαίδευση και διάκριση των φύλων*, Αθήνα, Οδυσσέας, <sup>2</sup>1995

Ντελόπουλος Κυριάκος, *Παιδικά και νεανικά βιβλία του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1995



- Ντελόπουλος Κυριάκος, «Προσεγγίζοντας το παιδικό βιβλίο», *Η Καθημερινή*, αφιέρωμα: Το παιδικό βιβλίο, Κυριακή 29 Μαρτίου 1998
- Παπαδάτος Γ., «Η θεματολογία του σύγχρονου μυθιστορήματος για παιδιά και εφήβους», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 7 (1992) 15-38, τεύχος αφιερωμένο στο παιδικό-νεανικό μυθιστόρημα
- Παπαντωνάκης Γεώργιος, «Άνηβοι, Έφηβοι και Ενήλικοι: Χθες-Σήμερα», *Διαδρομές* (Χειμώνας 1999) αρ. 56, σ. 252-260
- Παπαντωνάκης Γεώργιος Δ., *Κώδικες και αφηγηματικά προγράμματα σε κείμενα της παιδικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2000
- Πάτσιου Βίκυ, *Τα πρόσωπα του παιδιού στην πεζογραφία (1880-1930)*, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, 1991
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου Λότη, *Μιλώντας για παιδικά βιβλία*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1987
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου Λότη, «Όπως και στ' αηδόνια...», Αθήνα, Πατάκης, 1995
- Πυλιώτου Μαρία, «Το παιδικό βιβλίο μετά την τραγωδία», εφ. *Χαραυγή*, (Κύπρος), 24 Απριλίου 1977
- Σακελλαρίου Χάρης, *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 7 (1992) 39-48, τεύχος αφιερωμένο στο παιδικό-νεανικό μυθιστόρημα
- Σακελλαρίου Χάρης, «Εισαγωγικά στο μυθιστόρημα και το παιδικό μυθιστόρημα», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 7 (1992) 7-14, τεύχος αφιερωμένο στο παιδικό-νεανικό μυθιστόρημα
- Σαραφίδου Κατερίνα, «Το παιδί και ο έφηβος ως αφηγηματικά υποκείμενα στην πεζογραφία της γενιάς του 1880», *Διαδρομές* (Άνοιξη 1993) αρ. 29, σ. 18-26
- Σκιαδάς Αριστόξενος Δ., «Το παιδί στην αρχαία παιδική λογοτεχνία και η παιδικότητα της θεότητας», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 2 (1987) 229-233
- Σύγχρονες οπτικές και προοπτικές της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους*, Εισηγήσεις στο Πανελλήνιο Συμπόσιο που οργάνωσε το Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης στην Αλεξανδρούπολη στις 10-12 Μαΐου το 1996, επιμ. Ι.Ν. Βασιλαράκης, Αθήνα, Τυπωθήτω Γιώργος Δαρδανός, 1998
- Τζαφεροπούλου Μαρία-Μάγδα, «Το διαζύγιο στην ελληνική παιδική λογοτεχνία», *Διαδρομές* (Χειμώνας 1992) αρ. 28, σ. 256-265
- Φιλαναγνωσία και παιδική λογοτεχνία*, (Εισηγήσεις στο 5<sup>ο</sup> σεμινάριο του Κύκλου



Παιδικού Βιβλίου), επιμ. Βίτω Αγγελοπούλου, Ι. Ν. Βασιλαράκης, Αθήνα, Δελφίνι 1994

Φράγκος Χρ., «Ο ψυχικός κόσμος του παιδιού και το παιδικό βιβλίο», *Διαβάζω* (16 Μαΐου 1984) αρ. 94, σ. 48-53

Χατζηδημητρίου Σοφία, *Ελληνική παιδική λογοτεχνία: Το παρελθόν, το παρόν, το μέλλον της*, Εισηγήσεις Σεμιναρίου, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999

Χωρεάνθη Ελένη, «Το παιδικό κοινωνικό μυθιστόρημα σήμερα», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 1 (1986), σ. 85-108

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΖΩΡΖ ΣΑΡΗ

### Α) ΑΡΘΡΑ ΑΠΟ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Αγγελοπούλου Βίτω, «Βιβλία για παιδιά: Τα Στενά Παπούτσια», εφ. *Η Καθημερινή*, 8 Μαΐου 1980

Αγγελοπούλου Βίτω, «Μετανάστευση, μια ανοιχτή πληγή...», εφ. *Η Καθημερινή*, Κυριακή, 26 Μαΐου 1991 (*Κρίμα κι άδικο*)

Αλεξίου Λίνα, «Πρόσωπο με πρόσωπο», εφ. *Τα Νέα*, Τετάρτη 9 Ιουνίου 1999

Αργυρίδης Μιχάλης, «Ένας ύμνος στη φίλια και τα νιάτα !», εφ. *Ρεπόρτερ*, (Λάρισα), 19 Μαΐου 1996, (*Ε.Π.*)

Βαλάση Ζωή, «Εφηβικό Καλοκαίρι: Κριτική παιδικού βιβλίου», εφ. *Ριζοσπάστης*, 18 Απριλίου 1980 (*Τα στενά παπούτσια*)

«Δέκα προτάσεις για εφήβους», εφ. *Ελευθεροτυπία*, Παρασκευή 10 Ιουλίου 1998

Θεοχάρης Ιωάννης Γ., «Κριτική βιβλίου: Ζωρζ Σαρή, *Το Παραράδιασμα*», εφ. *Πρωινός Λόγος*, (Γιάννενα), Τρίτη 14 Απριλίου 1992

Καλαμαράς Β., «Απουσίασαν οι κυρίες», *Ελευθεροτυπία*, Παρασκευή 16 Δεκεμβρίου 1994 (*Νινέτ*)

Κατσίκη-Γκίβαλου Άντα, «Κριτική βιβλίου: Ζωρζ Σαρή: *Νινέτ*», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 10 (1992) 141-144

«Κρατική τιμή στη Ζωρζ Σαρή», εφ. *Η Καθημερινή*, 17 Νοεμβρίου 1994 (*Νινέτ*)

Μαρκαντωνάκης Γιάννης, «Ζωρζ Σαρή, Γιάννης Μόραλης. Ένα βιβλίο: *Το Ψέμα*.

Ένας πίνακας: 'Μορφή' και η 'Ιστορία';», εφ. *Χανιώτικα Νέα*, Τρίτη 23 Μαΐου 1995



- Νεγροπόντης Γ., «Κριτική βιβλίου: Δυό παιδικά και ένα σχολικό βιβλίο», εφ. *Αυγή*, Παρασκευή 25 Φεβρουαρίου 1977 (*Ο θησαυρός της Βαγίας*)
- Ντελόπουλος Κυριάκος, «Ένα βιβλίο που έχει το προνόμιο να προκαλεί ερωτήματα», *Διαβάζω* (11 Ιουλίου 1984) αρ. 98, σ. 44-46 (*Οι Νικητές*)
- «*Οι Νικητές*», εφ. *Αυγή*, Πέμπτη 7 Ιουνίου 1984
- Παλαιολόγου-Πετρώνδα Ευγενία, «Ζωρζ Σαρή: *Οι Νικητές*», *Νέα Εποχή*, (Νοέμβρης 1983), (Κύπρος), σ. 99-100
- Ποντίδα Χάρη, «Πείθει παιδιά και μεγάλους: Ζωρζ Σαρή», *Τα Νέα*, Παρασκευή 14 Φεβρουαρίου 1992, (γενικά για το έργο της)
- Σακελλαρίου Χάρης, «Κριτικές Προσεγγίσεις: *Τα Γενέθλια*», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 5 (1990) 319
- Σαραντίτη Ελένη, «Αναζητώντας μια θέση στη ζωή», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 9 Οκτωβρίου 1991 (*Κρίμα κι άδικο*)
- Σαραντίτη Ελένη, «Ζωρζ Σαρή: *Κρίμα κι Άδικο*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 21 Δεκεμβρίου 1990
- Σαραντίτη Ελένη, «Χαρίστε βιβλία στα παιδιά σας: *Το Παραράδιασμα*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 6 Δεκεμβρίου 1989
- Φαλίδα Έφη, «Βραβεία σε μια καλή χρονιά», *Τα Νέα*, Παρασκευή, 16 Δεκεμβρίου 1994 (*Νινέτ*)
- Ψαρέλλη Ειρήνη, «Κι ο αναγνώστης ο αληθινός είναι ο γιος μας ο μεγάλος κι ο μικρός», *Το Βήμα της Κυριακής*, 5 Απριλίου 1981 (*Τα Γενέθλια*)

#### Β) ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΤΗΣ ΖΩΡΖ ΣΑΡΗ

- Βασιλακάκη Φωφώ, «Οι Ελληνίδες συγγραφείς παιδικών βιβλίων αντεπιτίθενται: Οι άντρες αγανακτούν γιατί έχασαν ένα φέουδο», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 31 Ιουλίου 1977
- Γεωργαντά Έμμη, *Εγώ*, 19 Δεκεμβρίου 1994, σ. 65
- Γουλιάς Βαγγέλης, «Λογοτεχνία: 'Καθήκον' ή δικαίωμα του παιδιού;», *Αντιθέσεις* (φθινόπωρο 1995) αρ. 8, σ. 6
- Καρτσάτου Άντζυ, «Τα παιδιά δείχνουν το δρόμο, Διαβάζουν ελληνικά!», *Τα Νέα*, Δευτέρα 29 Δεκεμβρίου 1986
- Κεσσόπουλος Γιάννης, «Μετά τη βροχή καλοκαιρία», εφ. *Μακεδονία*, Κυριακή 11



Οκτωβρίου 1998 (Ο χορός της ζωής)

Σαρή Ζωρζ, «Η Ζωρζ Σαρή μιλάει για την παιδική λογοτεχνία», *Διαδρομές*  
(Χειμώνας 1989) αρ. 16, σ. 338-339

Σαρή Ζωρζ, «Η Ζωρζ συνομιλεί με την εννιάχρονη Ελένη», *Η Λέσχη των*  
*Εκπαιδευτικών* (Σεπτέμβρης-Νοέμβρης 1995) αρ. 11, σ. 4

Σαρή Ζωρζ, «Ο καθένας γράφει όχι για να σώσει τους άλλους, αλλά τελικά για να  
σωθεί ο ίδιος», εφ. *Μεσημβρινή*, 16 Σεπτεμβρίου 1980 (*Τα στενά παπούτσια, Ο*  
*θησαυρός της Βαγίας, Όταν ο ήλιος..., Οι Νικητές*)

Σαρή Ζωρζ, «Παραμορφωτικές εικόνες», *Τέχνη και πολιτισμός* (12 Μαΐου 1979)  
αρ. 1, σ. 34-37

Σαρή Ζωρζ, *Πνευματική Κύπρος* (Γενάρης-Απρίλης 1985) αρ. 289-292, σ. 17

Σολωμού Ευθαλία, «Άλκη Ζέη – Ζωρζ Σαρή: 30 χρόνια παιδικής λογοτεχνικής  
δημιουργίας. Οι δυο Ελληνίδες συγγραφείς μιλούν στο *META*», *Μετά*, (Σέρρες),  
(Μάιος 1996) αρ. 17, σ. 23

Τερζής Δημήτρης Χ., «Ζωρζ Σαρή: 'Αυστηροί κριτές τα παιδιά'», *Νέμεσις*  
(Οκτώβρης 1999) αρ. 3, σ. 125

#### Γ) ΑΡΘΡΑ ΤΗΣ ΖΩΡΖ ΣΑΡΗ

Σαρή Ζωρζ, «Γυναίκα και παιδική λογοτεχνία», *Κύπρια* (Γενάρης-Φλεβάρης 1986)  
αρ. 12, σ. 28-33

Σαρή Ζωρζ, «Οι νέοι παλεύουν να σωθούν», εφ. *Μεσημβρινή*, Πέμπτη, 7  
Φεβρουαρίου 1991

Σαρή Ζωρζ, «Τα κόμικς εισβάλλουν στη ζωή των παιδιών», *Θόριος*, 3 Μαρτίου  
1977

#### ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ – ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ

Χουρδάκη Μαρία, *Οικογενειακή ψυχολογία*, Αθήνα, Γρηγόρης, <sup>2</sup>1992

Κατάκη Χάρις, *Οι τρεις ταυτότητες της ελληνικής οικογένειας*, Αθήνα, Ελληνικά  
Γράμματα, <sup>8</sup>1998





## ΜΕΘΟΔΟΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Πάλλα Μαρία, «Η ανάλυση περιεχομένου», *Φιλολογος*, αρ. 67 (Άνοιξη 1992), σ. 45-54

Bernard Berelson, *Content analysis in communication research*, Hafner Publishing Co., New York, 1971 (1<sup>η</sup> εκδ. 1952)

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΑΙΔΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ

Ζέη Άλκη, *Κοντά στις ράγες*, Αθήνα, Κέδρος, 1977

Ζέη Άλκη, *Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου*, Αθήνα, Κέδρος, 1971

Ζέη Άλκη, *Το καπλάκι της βιτρίνας*, Αθήνα, Κέδρος, 1963

Σωτηρίου Διδώ, *Οι επισκέπτες*, Αθήνα, Κέδρος, 1984

Τριβιζάς Ευγένιος, *Τα τρία μικρά λυκάκια*, Αθήνα, Μίνωας, 1994

Φακίνου Ευγενία, *Αστραδενή*, Αθήνα, Κέδρος, 1982

Blyton Enid, σειρές βιβλίων με τίτλους *Τα πέντε λαγωνικά* και *Οι μυστικοί εφτά*,  
Gutenberg

Νταλ Ρόαλντ, *Ματίλντα*, Αθήνα, Ψυχογιός, 1990

Ρόουλινγκ Τζόαν, *Χάρι Πότερ*, Αθήνα, Ψυχογιός, 1998-2003 (σειρά πέντε βιβλίων)

Μακ Κι Ντέιβιντ, *Έλμερ ο παρδαλός ελέφαντας*, Αθήνα, Πατάκης, 1996



## ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΖΩΡΖ ΣΑΡΗ

### ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ

*Ο θησαυρός της Βαγίας* (1969), 1<sup>η</sup>-31<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Κέδρος, 32<sup>η</sup>-55<sup>η</sup> έκδ. 1992-2002,  
Εκδόσεις Πατάκη

*Το ψέμα* (1970), 1<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Περγαμηνή, 2<sup>η</sup>-37<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Κέδρος, 38<sup>η</sup>-68<sup>η</sup>  
έκδ. 1992-2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Όταν ο ήλιος...* (1971), 1<sup>η</sup>-26<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Κέδρος, 27<sup>η</sup>-43<sup>η</sup> έκδ. 1992-2003,  
Εκδόσεις Πατάκη

*Κόκκινη κλωστή δεμένη...* (1974), 1<sup>η</sup>-12<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Κέδρος, 13<sup>η</sup>-27<sup>η</sup> έκδ. 1992-  
2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Τα γενέθλια* (1977), 1<sup>η</sup>-28<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Κέδρος, 29<sup>η</sup>-48<sup>η</sup> έκδ. 1992-2002, Εκδόσεις  
Πατάκη

*Τα στενά παπούτσια* (1979), 1<sup>η</sup>-22<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Κέδρος, 23<sup>η</sup>-44<sup>η</sup> έκδ. 1992-2003,  
Εκδόσεις Πατάκη

*Οι νικητές* (1983), 1<sup>η</sup>-14<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Κέδρος, 15<sup>η</sup>-31<sup>η</sup> έκδ. 1992-2003, Εκδόσεις  
Πατάκη

*Τα χέρια* (1987), 27<sup>η</sup> έκδ. 2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Το παραράδιασμα* (1989), 19<sup>η</sup> έκδ. 2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Κρίμα και άδικο* (1990), 17<sup>η</sup> έκδ. 2001, Εκδόσεις Πατάκη

*Νινέτ* (1993), 21<sup>η</sup> έκδ. 2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Ζουμ* (1994), 11<sup>η</sup> έκδ. 2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Ε.Π.* (1995), 11<sup>η</sup> έκδ. 2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Μια αγάπη για δύο* [Ζωρζ Σαρή – Αργυρώ Κοκορέλη], (1996), 10<sup>η</sup> έκδ. 2003,  
Εκδόσεις Πατάκη

*Ο χορός της ζωής* (1998), 9<sup>η</sup> έκδ. 2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Σοφία* (1998), 7<sup>η</sup> έκδ. 2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Κλειστά χαρτιά* [Ζωρζ Σαρή – Μελίνα Καρακώστα] (2001), 3<sup>η</sup> έκδ. 2002, Εκδόσεις  
Πατάκη

*Ο Κύριός μου* (2002), 5<sup>η</sup> έκδ. 2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Ο πόλεμος, η Μαρία και το αδέσποτο* (2003), Εκδόσεις Πατάκη



## ΝΟΥΒΕΛΕΣ

*Η αντιπαροχή* (1989), 1<sup>η</sup>-11<sup>η</sup> έκδ., Εκδόσεις Πατάκη

## ΘΕΑΤΡΟ

*Το τρακ* (1988), 1<sup>η</sup>-8<sup>η</sup> έκδ., Εκδόσεις Πατάκη

## ΓΙΑ ΜΙΚΡΑ ΠΑΙΔΙΑ

*Το γαϊτανάκι* (1973), 1<sup>η</sup>-11<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Κέδρος, 12<sup>η</sup>-22<sup>η</sup> έκδ. 1992-2002, Εκδόσεις Πατάκη

*Ο Φρίκος ο Κοντορεβουθούλης μου* (1980), 1<sup>η</sup>-4<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Κέδρος, 9<sup>η</sup> έκδ. 1999, Εκδόσεις Πατάκη

*Η σοφή μας η δασκάλα* (1982), 1<sup>η</sup>-3<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Κέδρος, 4<sup>η</sup>-13<sup>η</sup> έκδ. 1992-2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Η κυρία Κλοκλό* [σειρά 8 τίτλων] (1986-2001), Εκδόσεις Πατάκη

*Ο Τοτός και η Τοτίνα* [σειρά 8 τίτλων] (1988-2000), Εκδόσεις Πατάκη

*Ο Αρλεκίνος* (1993), 1<sup>η</sup> έκδ., Εκδόσεις Δελφίνι, 2<sup>η</sup>-3<sup>η</sup> έκδ. 2003, Εκδόσεις Πατάκη

*Η Πολυλογού* (1993), 1<sup>η</sup> έκδ., Εκδόσεις Δελφίνι, 2<sup>η</sup> έκδ. 2002, Εκδόσεις Πατάκη

*Η κόκκινη κοτούλα*, 1<sup>η</sup> έκδ., Εκδόσεις Κέδρος, 2<sup>η</sup> έκδ. 2002, Εκδόσεις Πατάκη

*Η τουλιπίτσα*, 1<sup>η</sup> έκδ., Εκδόσεις Κέδρος, 2<sup>η</sup> έκδ. 2002, Εκδόσεις Πατάκη

## ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Ε. Ιονέσκο, *Ο Μόνος*, Μπάιρον 1974

Τομικό Ινούι, *Το γαλάζιο κόπελλο*, Κέδρος 1974

Μάριο Σοάρες, *Η φημωμένη Πορτογαλία*, Μπάιρον 1974

Σιμόν Ντε Μπoβουάρ, *Οι Μανδαρίνοι*, Ανοιχτή Γωνιά 1978

Πιερ Πελό, *Το παιδί και το αστέρι*, Ψυχογιός 1979

Μαντελέν Ζιλάρ, *Το κρυφό μονοπάτι*, Κέδρος 1979

Εβγκένυ Βελτιστόφ, *Ελεκτρονικ*, Κέδρος 1979

Φράνσις Ζανσόν, *Ζαν-Πολ Σαρτρ*, Κέδρος 1980

Αντρέ Κεντρός (Ανδρέας Κέδρος), *Το νησί με τα ζωντανά απολιθώματα*, Κέδρος 1981



Ανρί Τρουαγιά, *Βιον*, Κέδρος 1982

Μορίς Ντυρόν, *Τιστού ο πρασινοδάχτυλος*, Κέδρος 1983

Μαργκερίτ Ντυράς, *Φράγμα στον Ειρηνικό*, Κέδρος 1983

Έκτορας Μαλό, *Χωρίς οικογένεια*, τ. α'-β', Εκδόσεις Πατάκη, Απρίλιος 1987

Ιούλιος Βερν, *Μιχαήλ Στρογκόφ*, Εκδόσεις Πατάκη, Οκτώβριος 1989 (μαζί με την Ελένη Ρώτη-Βουτσάκη)

