



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ**

**Ο πόλεμος και η Κατοχή μέσα από τα βιβλία για παιδιά
της Άλκης Ζέη και της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου**

**Αστερία Σεγδίτσα
Α.Μ.: 7981212100029**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Επιστήμες της Αγωγής»
Κατεύθυνση: «Ψυχοπαιδαγωγική της Ανάγνωσης, Φιλαναγνωσία και
Εκπαιδευτικό Υλικό»**

Επιβλέπων Καθηγητής: Κωνσταντίνος Δ. Μαλαφάντης

ΑΘΗΝΑ 2024

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΗΨΗΣ	
ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ	5
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	6
ABSTRACT.....	7
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9

A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ

1.1. Παιδική λογοτεχνία και ιστορία	12
1.2. Το ιστορικό μυθιστόρημα και τα χαρακτηριστικά του	15
1.3. Τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα του ελληνογερμανικού πολέμου και της περιόδου της κατοχής.....	24

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

ΔΟΜΗ ΠΑΙΔΙΚΟΥ-ΝΕΑΝΙΚΟΥ ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΜΑΤΟΣ

2.1. Οι άξονες δόμησης του παιδικού-νεανικού λογοτεχνήματος	29
2.1.1. Η πλοκή	30
2.1.2. Η οπτική γωνία.....	33
2.1.3. Το σκηνικό.....	36
2.1.4. Το θέμα.....	39
2.1.5. Η δομή.....	40

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

3.1. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες.....	42
3.1.1. Ως «αληθινά πρόσωπα».....	47
3.1.2. Ως λειτουργοί στην πλοκή.....	49
3.1.3. Ως διακειμενικοί χαρακτήρες.....	54

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ

4.1. Αφηγηματικές τεχνικές παρουσίασης των χαρακτήρων.....	59
--	----

B. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:

ΟΙ ΔΥΟ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ

5.1. Η ζωή και το έργο της Άλκης Ζέη.....	66
5.2. Η ζωή και το έργο της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου.....	69
5.3. Η συμβολή της στην εξέλιξη της Παιδικής Λογοτεχνίας.....	72

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ:

ΤΑ ΔΥΟ ΥΠΟ ΕΞΕΤΑΣΗ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ

6.1. <i>Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου</i>	75
6.2. <i>Τραγούδι για τρεις</i>	84

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ:
ΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**

7.1. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες της παρουσιάζονται στα βιβλία που έχουν επιλεγεί, τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της και το παρελθόν της.....89

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ:
ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΓΕΓΟΝΟΤΩΝ**

8.1. Συγκριτική μελέτη και ανάλυση της αναπαράστασης των ιστορικών γεγονότων στα υπό εξέταση μυθιστορήματα.....98

8.2. Σύνδεση με το σύνολο του έργου των δύο συγγραφέων120

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....125

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ..... 128

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....134

α. Εργογραφία Άλκης Ζέη.....134

β. Εργογραφία Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου.....140

ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΗΨΗΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ

Με πλήρη επίγνωση των συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων, δηλώνω ενυπογράφως ότι είμαι αποκλειστική συγγραφέας της παρούσας Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας, για την ολοκλήρωση της οποίας κάθε βοήθεια είναι αναγνωρισμένη και αναφέρεται λεπτομερώς στην εργασία αυτή. Έχω αναφέρει, πλήρως και με σαφείς αναφορές, όλες τις πηγές χρήσης δεδομένων, απόψεων, θέσεων και προτάσεων, ιδεών και λεκτικών αναφορών, είτε κατά κυριολεξία είτε βάσει επιστημονικής παράφρασης.

Αναλαμβάνω την προσωπική και ατομική ευθύνη ότι σε περίπτωση αποτυχίας στην υλοποίηση των ανωτέρω δηλωθέντων στοιχείων, είμαι υπόλογη έναντι λογοκλοπής, γεγονός που σημαίνει αποτυχία στη Διπλωματική μου Εργασία και, κατά συνέπεια, αποτυχία απόκτησης του Μεταπτυχιακού Τίτλου των Μεταπτυχιακών Σπουδών, πέραν των λοιπών συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων.

Δηλώνω, συνεπώς, ότι αυτή η Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία προετοιμάστηκε και ολοκληρώθηκε από εμένα, προσωπικά και αποκλειστικά, και ότι αναλαμβάνω πλήρως όλες τις συνέπειες του νόμου, στην περίπτωση κατά την οποία αποδειχθεί, στο μέλλον, ότι η εργασία αυτή ή τμήμα της δεν μου ανήκει, διότι είναι προϊόν λογοκλοπής άλλης πνευματικής ιδιοκτησίας.

Όνοματεπώνυμο μεταπτυχιακής φοιτήτριας: Αστερία Σεγδίτσα

A.M.: 7981212100029

Τόπος και ημερομηνία: Αθήνα, 2024

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει και συγκρίνει τα ιστορικά γεγονότα του ελληνοϊταλικού πολέμου του 1940, της γερμανικής εισβολής και της περιόδου της κατοχής που ακολούθησε, όπως παρουσιάζονται σε δύο ιστορικά μυθιστορήματα: Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου της Άλκης Ζέη και το Τραγούδι για τρεις της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου.

Στο θεωρητικό μέρος μελετάται το ιστορικό μυθιστόρημα, ο τρόπος που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα και διεθνώς, οι άξονες πάνω στους οποίους δομείται και οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται για την παρουσίαση των χαρακτήρων.

Στο ερευνητικό μέρος, γίνεται αναφορά στη ζωή και το έργο των δύο συγγραφέων και στον ρόλο τους για την εξέλιξη της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας. Τέλος, πραγματοποιείται η συγκριτική μελέτη των ιστορικών γεγονότων στα δύο μυθιστορήματα και η παρουσίαση των ηρώων.

Λέξεις-κλειδιά: Άλκη Ζέη, Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, ιστορικό μυθιστόρημα, ιστορικά γεγονότα 1940-1944, παιδική και εφηβική λογοτεχνία.

ABSTRACT

This thesis examines and compares the historical events of the Greek-Italian War of 1940, the German invasion and the period of occupation that followed, as presented in two historical novels. The two novels under consideration are Alki Zei's *Petros' war* and Loty Petrovits-Androutsopoulou's *Song for three*.

In the theoretical part of the study, the historical novel is examined in terms of its development in Greece and internationally, the axes on which it is structured and the narrative techniques used to present the characters.

In the research part, reference is made to the life and work of the two authors and their role in the development of Greek children's literature. Finally, a comparative study of the historical events in the two novels and a presentation of the heroes is carried out.

Keywords: Alki Zei, Loti Petrovits-Androutsopoulou, historical novel, historical events 1940-1944, children's and young adults' literature.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία, εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος «Επιστήμες της Αγωγής» με κατεύθυνση «Ψυχοπαιδαγωγική της Ανάγνωσης, Φιλαναγνωσία και Εκπαιδευτικό Υλικό», που παρακολούθησα στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Με αφορμή την ολοκλήρωση της εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα Καθηγητή κύριο Κωνσταντίνο Δ. Μαλαφάντη, για την επιστημονική του καθοδήγηση, τις συμβουλές και τις διαφωτιστικές παρατηρήσεις για την υλοποίηση της εργασίας αλλά και για τη μετάδοση των γνώσεών του και της πίστης του για την αξία της λογοτεχνίας στην εκπαιδευτική διαδικασία σε όλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών.

Επίσης, ευχαριστώ τις συνεπιβλέπουσες της εργασίας την Επίκουρη Καθηγήτρια κυρία Ελισσάβητ Λαζαράκου και την κυρία Βασιλική Νίκα, μέλος Ε.ΔΙ.Π για τις πολύτιμες συμβουλές και υποδείξεις για την τελική διαμόρφωση της εργασίας. Ακολούθως, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες και τις διδάσκουσες του μεταπτυχιακού προγράμματος για τις γνώσεις που μου προσέφεραν και τους ορίζοντες που μου άνοιξαν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ στους γονείς μου και στον σύζυγο μου για την κατανόηση, την υπομονή και την συμπαράσταση κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Βίκτωρ Ουγκώ υποστήριζε ότι «το διάβασμα είναι όπως η τροφή και το νερό. Το πνεύμα που δεν διαβάζει χάνει βάρος, όπως ένα σώμα που δεν τρώει». Η ανάγνωση λογοτεχνικών βιβλίων αποτελεί βασική τροφή του ανθρώπινου πνεύματος. Συγκεκριμένα, η παιδική και εφηβική λογοτεχνία αποτελεί μια ιδιαίτερα σημαντική μορφή πνευματικής τροφής, η οποία διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της φαντασίας, της συναισθηματικής νοημοσύνης και της κριτικής σκέψης των μικρών αναγνωστών. Οι νέοι αναγνώστες έχουν την ευκαιρία να εξερευνήσουν κόσμους γεμάτους μαγεία, περιπέτειες και διδάγματα που συμβάλλουν στην πνευματική τους ανάπτυξη και στην καλλιέργεια της προσωπικότητάς τους. Η πρώτη επαφή των παιδιών με τον κόσμο του βιβλίου γίνεται μέσω των παραμυθιών. Ακολουθούν συνήθως, τα μικρά διηγήματα ώστε σταδιακά να οδηγηθούν στην ανάγνωση μυθιστορημάτων.

Το μυθιστορηματικό είδος που εξετάζεται στην παρούσα εργασία είναι το ιστορικό μυθιστόρημα. Η ανάγνωση ιστορικών μυθιστορημάτων δεν αποτελεί απλώς μια μορφή ψυχαγωγίας, αλλά είναι μια σημαντική πηγή γνώσης και κατανόησης της ιστορίας και των πολιτισμών. Τα ιστορικά μυθιστορήματα συμβάλλουν στην καλλιέργεια της ιστορικής συνείδησης και στη βαθύτερη κατανόηση των κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών συνθηκών που διαμόρφωσαν τη σημερινή πραγματικότητα. Συνδυάζουν την γνώση με τη δημιουργική φαντασία, προσφέροντας στους αναγνώστες την ευκαιρία να βιώσουν γεγονότα και καταστάσεις του παρελθόντος. Μέσα από την πλοκή και την αποτύπωση των ηρώων στις ιστορικές περιόδους που πραγματεύεται το κάθε βιβλίο, τα παιδιά απολαμβάνουν τα οφέλη της λογοτεχνίας και ταυτόχρονα ενημερώνονται για τα ιστορικά γεγονότα και αποκτούν μια πιο προσωπική σύνδεση με την ιστορία, που δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί στο στενό σχολικό περιβάλλον μέσω των παραδοσιακών ιστορικών κειμένων.

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται την αναπαράσταση των ιστορικών γεγονότων και τη μεταξύ τους σύγκριση σε δύο μυθιστορήματα, σπουδαίων και αναγνωρισμένων διεθνώς Ελληνίδων συγγραφέων: *Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου* της Άλκης Ζέη και το *Τραγούδι για τρεις* της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου.

Το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο κινούνται και τα δύο μυθιστορήματα είναι η περίοδος του Β΄ παγκόσμιου πολέμου και συγκεκριμένα ο ελληνοϊταλικός πόλεμος, η γερμανική εισβολή, η

κατοχή και η απελευθέρωση. Κοινό χαρακτηριστικό και των δύο, εκτός από την ιστορική περίοδο, είναι πως ο αναγνώστης βλέπει την ιστορία να ξετυλίγεται μέσα από ήρωες που διανύουν την παιδική και εφηβική τους ηλικία.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη: το θεωρητικό και το ερευνητικό. Στο θεωρητικό μέρος εντάσσονται τα τέσσερα πρώτα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται σύνδεση της παιδικής λογοτεχνίας με την ιστορία. Τα οφέλη που αποκομίζει ένα παιδί διαβάζοντας λογοτεχνικά κείμενα σε συνδυασμό με τα ιστορικά γεγονότα που περιγράφονται. Αναλύεται τι είναι το ιστορικό μυθιστόρημα μέσω ορισμών διάφορων μελετητών, πώς ξεκίνησε, από πότε γράφονται στην Ελλάδα τέτοιου είδους μυθιστορήματα και πώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί της όφελος των παιδιών. Το κεφάλαιο αυτό ολοκληρώνεται με τα ιστορικά γεγονότα που συνέβησαν την περίοδο που διαδραματίζονται τα υπό εξέταση βιβλία.

Στο δεύτερο γίνεται αναφορά στα στοιχεία δόμησης του μυθιστορήματος. Παρουσιάζονται απόψεις των μελετητών από διάφορες λογοτεχνικές σχολές. Συγκεκριμένα αναλύονται μέσω ορισμών και ταξινόμησης σε είδη η πλοκή, η οπτική γωνία, το σκηνικό το θέμα και η δομή των μυθιστορημάτων.

Το τρίτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην κινητήρια δύναμη κάθε έργου που είναι οι ήρωες του. Τα πρόσωπα που ζουν τις καταστάσεις, αλληλεπιδρούν, αισθάνονται, δρουν και αντιμετωπίζουν τις συνέπειες των πράξεών τους. Γίνεται διαχωρισμός και εξέταση των λογοτεχνικών χαρακτήρων ως «αληθινά πρόσωπα», ως «λειτουργοί στην πλοκή» και ως «διακειμενικοί» χαρακτήρες. Στο τέταρτο κεφάλαιο δίνεται εξήγηση για τις αφηγηματικές τεχνικές που επιλέγει ο εκάστοτε συγγραφέας για να παρουσιάσει τους χαρακτήρες.

Στο δεύτερο μέρος, το ερευνητικό, εντάσσονται τα επόμενα κεφάλαια που αφορούν τα υπό εξέταση βιβλία και τις συγγραφείς τους. Αρχικά, στο πέμπτο κεφάλαιο υπάρχει καταγραφή της ζωής των συγγραφέων, των γεγονότων που έζησαν, των έργων που δημιούργησαν και των βραβείων τους. Ακόμα, μελετάται η συμβολή τους στην λογοτεχνία στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό καθώς πρόκειται για δύο συγγραφείς με έργα που έχουν μεταφραστεί σε άλλες γλώσσες και έχουν κυκλοφορήσει σε χώρες του εξωτερικού.

Στο έκτο γίνεται η ανάλυση των δύο μυθιστορημάτων. Πότε γράφτηκαν, πότε κυκλοφόρησαν, τον τίτλο, το περιεχόμενό τους, τη δομή τους. Στο έβδομο πραγματοποιείται

διαχωρισμός των λογοτεχνικών χαρακτήρων με βάση την ταξινόμηση από το θεωρητικό μέρος, περιγράφεται η εξωτερική τους εμφάνιση και παρουσιάζεται η συμπεριφορά τους και τα συναισθήματα τους.

Στο όγδοο κεφάλαιο παρουσιάζεται η ανάλυση και η συγκριτική μελέτη των ιστορικών γεγονότων, όπως αποτυπώνονται στα δύο βιβλία. Έχει γίνει διαχωρισμός με βάση την εξέλιξη του πολέμου και παράλληλα παραθέτονται και αυτούσια τα λόγια των ηρώων. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τη σύνδεση των μυθιστορημάτων με το σύνολο του έργου των δύο συγγραφέων.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την παρούσα εργασία και τη βιβλιογραφική έρευνα. Ακολουθούν οι βιβλιογραφικές αναφορές και τα παραθέματα, όπου παρουσιάζονται με εικόνες από το εξώφυλλο όλα τα μυθιστορήματα των δύο συγγραφέων και το υπόλοιπο συγγραφικό τους έργο.

A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ

1.1. Παιδική λογοτεχνία και ιστορία

Η λογοτεχνία και ειδικά το μυθιστόρημα είναι μια μορφή ψυχαγωγίας. Ο Κωνσταντίνος Μαλαφάντης (2015:42) ορίζει τη λογοτεχνία όχι ως «προϊόν πιστής αναπαράστασης της πραγματικότητας», αλλά ως «αντικείμενο αισθητικής επεξεργασίας ή αφόρμησης από το ίδιο το γεγονός και ταυτόχρονα χώρος ιδεολογικής και συγκινησιακής χρήσης της γλώσσας». Ο Jerome Bruner θεωρεί τη λογοτεχνία ως ένα πεδίο δημιουργικότητας όπου το ταλέντο συναντιέται με την έμφυτη ικανότητα για αφήγηση, την οποία αποκαλεί ως χάρισμα. Ο χαρισματικός λογοτέχνης «βλέπει» και άλλες επιλογές εκτός από τις συμβατικές, τις οποίες προσφέρει στον αναγνώστη. Ο λογοτέχνης, μέσω της ευαισθησίας του, μπορεί να ενώσει εμπειρίες που κανείς δεν φαντάζεται ότι θα μπορούσαν να ταιριάζουν, αναζητώντας την αρμονία και την ομορφιά (Μαλαφάντης, 2015:102).

«Ως Παιδική Λογοτεχνία εννοούμε τα αισθητικά, αξιόλογα και δικαιωμένα λογοτεχνικά κείμενα ενήλικων προσώπων, που απευθύνονται στο παιδί και μπορούν να του μεταδώσουν την αισθητική τους συγκίνηση, αλλά και μια μόρφωση και γενικότερη παιδεία» (Μαλαφάντης, 2001:15). Τα παιδικά μυθιστορήματα είναι γραμμένα με τέτοιο τρόπο ως προς το περιεχόμενο και το λεξιλόγιο, ώστε να γίνονται κατανοητά από το παιδί-αναγνώστη. Τα χαρακτηριστικά της παιδικής λογοτεχνίας ως προς τη μορφή είναι ο λιτός λόγος, η χρήση της οπτικής γωνίας του παιδιού, και οι χαρακτήρες που αποτυπώνονται ζωντανά αλλά αφήνοντας και στον αναγνώστη το περιθώριο να τους φανταστεί. Ως προς το περιεχόμενο, υπάρχει η ιστορία με αρχή, μέση και τέλος, γρήγορη εξέλιξη στην πλοκή και το καλό να υπερισχύει του κακού. Ακόμα και αν έχει επικρατήσει το κακό στην εξέλιξη της πλοκής, από το τέλος πηγάζει η αισιοδοξία και η ελπίδα για το μέλλον (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 2002:12).

Επίσης, ανάλογα με την ηλικία στην οποία απευθύνεται είναι διαφορετική και η θεματολογία, καθώς έχουν άλλα ενδιαφέροντα, ανησυχίες, προβληματισμούς. Όπως επισημαίνει

ο Μαλαφάντης (2001:34), ο συγγραφέας των παιδικών αναγνωσμάτων όταν γράφει, σκέφτεται και τον αναγνώστη στον οποίο απευθύνεται και προσαρμόζει το υλικό του ανάλογα και με την ηλικία του παιδιού.

Τα παιδιά συνήθως αγαπούν τη φαντασία και ζητούν ερεθίσματα για να την καλλιεργήσουν περισσότερο και προτιμούν τη δράση και την αμεσότητα για να τους κρατάει το ενδιαφέρον αμείωτο. Πολλά από τα παιδικά μυθιστορήματα είναι περισσότερο διδακτικά, γιατί προβάλλουν τις ηθικές αξίες, αρχές και αρετές που πρέπει να έχει ο κάθε άνθρωπος. Ορισμένοι συγγραφείς εισάγουν στα κείμενά τους στοιχεία ωραιοποίησης της κοινωνίας για να μην παρουσιάσουν στην αθώα αυτή ηλικία τις αδικίες και τις ανισότητες που υπάρχουν στον κόσμο.

Στο ιστορικό μυθιστόρημα που απευθύνεται σε παιδιά τα ιστορικά γεγονότα παρουσιάζονται είτε σε πρώτο πλάνο, είτε ως φόντο, έχοντας σε πρώτο πλάνο τους βασικούς χαρακτήρες που ζουν σε άλλη εποχή. Στο παιδικό ιστορικό μυθιστόρημα ο συγγραφέας πρέπει να εντάξει την Ιστορία με τέτοιο τρόπο, ώστε το παιδί να την καταλαβαίνει. Η νοητή μετάβαση σε άλλη εποχή πρέπει να γίνει με τρόπο ομαλό και φυσικό, ώστε το παιδί να το αντιλαμβάνεται χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια.

Τα θέματα που επιλέγουν οι σύγχρονοι συγγραφείς παιδικών βιβλίων εκτός από τα αρχαία και βυζαντινά χρόνια πραγματεύονται και θέματα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η Κατοχή, η Αντίσταση, ο Εμφύλιος μπορούν να παρουσιαστούν στα παιδιά με μεγάλη προσοχή καθώς πρέπει να τηρηθούν λεπτές ισορροπίες, αφού ακόμα και σήμερα φέρνουν τον διχασμό. Τα παιδιά πρέπει να έρχονται σε επαφή με την ιστορία, να γνωρίζουν τα λάθη του παρελθόντος, να διδάσκονται από αυτά, ώστε να μην τα επαναλάβουν και να έχουν ένα ελπιδοφόρο μέλλον.

Χρειάζεται μεγάλη προσοχή στον τρόπο που θίγονται τα ιστορικά θέματα. Η Πέτροβιτς θεωρεί επικίνδυνη την ωραιοποίηση των γεγονότων, την εξιδανίκευση των πράξεων ή την θεοποίηση ιστορικών προσώπων. Τα γεγονότα επισημαίνει είναι αναγκαίο να παρουσιάζονται με αντικειμενικότητα, με ειλικρίνεια, να αναγνωρίζονται τα λάθη που έχουν γίνει από τους ηγέτες και τους λαούς και οι αδυναμίες τους. Επίσης, θέτει και έναν επιπλέον προβληματισμό που αφορά την γνώση της ιστορικής πραγματικότητας όταν τα παιδιά θα μεγαλώσουν και την απογοήτευσή τους, όταν συνειδητοποιούσαν την παραποίηση της αλήθειας. Θεωρεί πως μπορεί να οδηγηθούν στο άλλο άκρο «σε θέσεις αρνητικές, βιαστικές απορρίψεις ιδεών και απομυθοποιήσεις» (Πέτροβιτς-

Ανδρουτσοπούλου, 1983:26). Ο συγγραφέας οφείλει να μιλήσει για τα ιστορικά γεγονότα στα παιδιά χωρίς να τα τρομάζει αλλά παράλληλα και χωρίς να ψεύδεται.

Οι συγγραφείς των ιστορικών μυθιστορημάτων έχουν την επιλογή να απευθυνθούν στα παιδιά-αναγνώστες τους με ειλικρίνεια. Τα ιστορικά γεγονότα παρουσιάζονται διαμέσου της καθημερινότητας και από τη σκοπιά συνηθισμένων ατόμων και βιώνονται μέσα από την οπτική και της εμπειρίες των παιδιών. Ο Ηρακλής Καλλέργης (1999:126) αναφέρει ως χαρακτηριστικά παραδείγματα τα βιβλία της Άλκης Ζέη *Ο Μεγάλος περίπατος του Πέτρου*, *Ο θείος Πλάτων* και *Το καπλάνι της βιτρίνας*. Η Νίτσα Τζώρτζογλου (1990:100) πιστεύει ότι η ιστορική αλήθεια πρέπει να δίνεται ολόκληρη: «όταν τους δείχνουμε μόνο την ομορφιά, δεν θα μάθουν την ασχήμια. Όταν τους αραδιάζουμε καλά παραδείγματα, δεν θα ξεχωρίζουν τη γενναιότητα από τον βαρβαρισμό».

Η λογοτεχνία μπορεί να αξιοποιηθεί και για την ευχάριστη εισαγωγή του παιδιού στη διδασκαλία της εθνικής και τοπικής ιστορίας (Μαλαφάντης, 2015:20). Τα παιδικά ιστορικά μυθιστορήματα, προσφέρουν τη γνώση ιστορικών γεγονότων, με τρόπο διαφορετικό από το μάθημα της Ιστορίας που διδάσκεται στο σχολείο. Το ιστορικό μυθιστόρημα αποτελεί έμμεση ιστορική γνώση και για αυτό το λόγο δεν κουράζει, αλλά προκαλεί το ενδιαφέρον του παιδιού και το εμπλουτίζει με γνώσεις. Ένα παιδί είναι σε θέση να κατανοήσει καλύτερα τα ιστορικά γεγονότα όταν αυτά προβάλλονται μέσα από μια ιστορία. Τα παιδιά θυμούνται καλύτερα αυτά που διάβασαν σαν μυθιστόρημα, παρά τα όσα διδάχτηκαν σαν ξερό ιστορικό μάθημα. Η Αντιγόνη Χατζηθεοδώρου, (1990:107) αναφέρει πως τα ιστορικά μυθιστορήματα «πήραν από το χέρι τους νέους αναγνώστες, -παιδιά που διαβάζουν άπληστα- και τους οδήγησαν σε κόσμους άγνωστους, μαγικούς, που γκρέμιζαν τα σύνορα της εποχής. Υπήρχαν μονάχα οι ήρωες, που ταυτίζονταν μαζί τους, με τη δική τους σκέψη και τα δικά τους προβλήματα. Με τις δικές τους επιθυμίες και τα δικά τους όνειρα».

Ο αναγνώστης γίνεται μέρος της ιστορίας, ταυτίζεται με τους ήρωες και τα συναισθήματά τους και αντιλαμβάνεται σχεδόν με βιωματικό τρόπο τις καταστάσεις της εποχής. Βέβαια, ένα ιστορικό μυθιστόρημα δεν μπορεί να αντικαταστήσει τα σχολικά βιβλία της ιστορίας, που προσφέρουν στο παιδί τις απαραίτητες ιστορικές γνώσεις. Μπορεί όμως να αποδώσει ίσως και με περισσότερες λεπτομέρειες ένα ιστορικό γεγονός, από όσες θα μπορούσε να μοιραστεί ο εκπαιδευτικός. Όπως επισημαίνει η Αλεξάνδρα Ζερβού (1997:149): «Μερικές φορές ο λογοτέχνης ή ο δημιουργός του κόμικ, όταν παρουσιάζει το ιστορικό υλικό σε παιδιά, μπορεί να είναι

περισσότερο ακριβής και ειλικρινής από τον ιστορικό-παιδαγωγό που δείχνεται διστακτικός και αμήχανος». Επιπλέον, αποτελεί ένα ευχάριστο μέσο για την περαιτέρω κατανόηση ιστορικών περιόδων, των συνθηκών που επικρατούν εκείνη την περίοδο και της συγκίνησης που μπορεί να προσφέρει η λογοτεχνία. Ο καθηγητής Αντώνιος Δανασσής-Αφεντάκης (όπως σε Μαλαφάντη, 2005:55) αναφέρει ότι: «η ενασχόληση λοιπόν με τη λογοτεχνία στο σχολείο πρέπει να διατηρήσει τον αισθητικό της χαρακτήρα, τον απελευθερωτικό και τον ανυστερόβουλο και να μην αποσχετισθεί από τη συγκινησιακή δόνηση ούτε να καταστεί ένα μάθημα γνώσεων».

Η Ναννίνα Νικολακοπούλου-Σακκά (1990:135) υποστηρίζει πως το ιστορικό μυθιστόρημα οδηγεί στην ενεργό συμμετοχή του παιδιού, «μέσα από τη σκόνη του παρελθόντος το ιστορικό μυθιστόρημα κάνει το παιδί να συμμετέχει ενεργά σε διάφορες περιπέτειες, να το μεταφέρει στο πνεύμα της εποχής που διαδραματίζεται. Δεν έχει σημασία αν τα πρόσωπα είναι φανταστικά. Τα αληθινά τεκμηριωμένα γεγονότα και οι περιπέτειες αφήνουν στα παιδιά πολύτιμο απόθεμα για τον ψυχικό τους κόσμο». Εκτός από τις ιστορικές γνώσεις το ιστορικό μυθιστόρημα δίνει καλύτερα στο παιδί να κατανοήσει το κοινωνικό πλαίσιο της εποχής. Τα πολιτιστικά στοιχεία άλλων εποχών δεν διδάσκονται επαρκώς στο μάθημα της Ιστορίας. Όπως πληροφορίες για τον τρόπο ντυσίματος της εποχής, τα κοσμήματα που φορούσαν, τις διατροφικές τους συνήθειες, τις τέχνες της εποχής, επαγγέλματα που έχουν εκλείψει και αντικείμενα που έχουν αντικατασταθεί από σύγχρονα τεχνολογικά επιτεύγματα.. Πραγματοποιεί, λοιπόν, ένα μαγικό ταξίδι στον χρόνο.

1.2. Το ιστορικό μυθιστόρημα και τα χαρακτηριστικά του

Το ιστορικό είναι ένα είδος μυθιστορήματος που αναπτύχθηκε τον 19^ο αιώνα, την εποχή του ρομαντισμού, με κυριότερο εκπρόσωπο, που θεωρείται και ο «πατέρας» του ιστορικού μυθιστορήματος, τον Σκοτσέζο μυθιστοριογράφο Walter Scott. Η Denise Escarpit (1995:133) αναφέρει για το ιστορικό μυθιστόρημα πως «μπορεί να αποτελεί αποκλειστικά επίκληση μιας περασμένης εποχής περιγράφοντας τις αληθινές περιπέτειες υπαρκτών προσώπων του παρελθόντος ή στο εσωτερικό ενός ιστορικού πλαισίου, στενά περιχαρακωμένου, εισάγονται πλασματικά πρόσωπα και μέσω της αφήγησης των περιπετειών τους απεικονίζεται η ιστορική αυτή στιγμή».

Σύμφωνα με τη Μένη Κανατσούλη (1997:76): «το ιστορικό μυθιστόρημα προσπαθεί να αναπαραστήσει με πιστότητα τη ζωή μιας άλλης εποχής και κυρίως την καθημερινότητά της». Τα ιστορικά πρόσωπα που πλαισιώνουν την μυθοπλαστική ιστορία, δεν είναι οι πρωταγωνιστές της, καθώς οι πρωταγωνιστές είναι πρόσωπα πλασματικά. Κατά τον Κάρλο Μητσάκη (1988:16) «αν οι χαρακτήρες είναι σημαντικά ιστορικά πρόσωπα, θα υπάρχουν πολλές μαρτυρίες για αυτά, άρα θα εμποδίζεται ο συγγραφέας να τον διαπλάσει ελεύθερα, με τη φαντασία του».

Ο Walter Scott, τα ιστορικά πρόσωπα τα χρησιμοποίησε ως δευτερεύοντες χαρακτήρες στην πλοκή και δεν εμφανίζονταν ούτε στους τίτλους των μυθιστορημάτων του. Ο συγγραφέας όμως έχει το δικαίωμα, να παρουσιάζει ανύπαρκτα πρόσωπα, πλάσματα της φαντασίας του, κοντά στα ιστορικά πρόσωπα, που θα τον βοηθήσουν στην εξέλιξη της πλοκής. Η Κίρα Σίνου (1990:130) αναφέρει χαρακτηριστικά «οι τύχες αυτών των προσώπων που είναι πολλές φορές ήρωες του μυθιστορήματος, του ανήκουν κι εκεί είναι ελεύθερος, εντός των ιστορικών πλαισίων βέβαια, να κάνει ότι θέλει, να τους κατευθύνει όπως νομίζει εκείνος».

Για να είναι ένα μυθιστόρημα ιστορικό πρέπει να υπάρχει χρονική απόσταση του συγγραφέα από την εποχή που περιγράφει, να μην την έχει ζήσει, ώστε να υπάρχει συναισθηματική αποστασιοποίηση από τα γεγονότα. Αυτή η συνθήκη αποτελεί σημείο διαφωνίας καθώς για κάποιους κριτικούς είναι βασικό χαρακτηριστικό, ενώ για άλλους δεν αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση.

Στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος τον 19^ο αιώνα, γράφτηκαν ιστορικά μυθιστορήματα τα οποία είχαν διαφοροποιήσεις από τη ξένη βιβλιογραφία. Σύμφωνα με την Βενετία Αποστολίδου (2004:324) «τα τότε ιστορικά μυθιστορήματα επιδίωκαν να θεμελιώσουν μια εθνική πεζογραφία, η οποία θα συνδύαζε το τερπνών μετά του ωφέλιμου, θα προσέφερε δηλαδή άφθονη περιπέτεια και παραμυθώδη αφήγηση, ανασυγκροτώντας ταυτόχρονα ρεαλιστικά μια ένδοξη παρελθούσα εποχή και ενισχύοντας έτσι το εθνικό φρόνημα και την ιστορική ενότητα του παρόντος με το παρελθόν». Αυτό που χαρακτηρίζει το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα αυτού του αιώνα είναι η έλλειψη της χρονικής απόστασης. Με εξαιρέσεις τα μυθιστορήματα του Α.Ρ. Ραγκαβή, του Αλ. Παπαδιαμάντη και του Α. Μωραϊτίδη τα ιστορικά μυθιστορήματα του περασμένου αιώνα αναφέρονται στην επανάσταση του 1821, δηλαδή «σ' ένα ιστορικό χρόνο που είναι ακόμα παρόν και όχι παρελθόν» (Μητσάκης, 1988:17).

Το ιστορικό μυθιστόρημα έχει μεγάλη άνοδο σε εποχές εθνικής κρίσης, που αμφισβητείται ο εθνικός χαρακτήρας και η εθνική ταυτότητα. Αναπτύχθηκε σε μια Ελλάδα που μόλις είχε αποκτήσει την ανεξαρτησία της από την Οθωμανική αυτοκρατορία και που προσπαθούσε να συγκεντρώσει τα στοιχεία που θα συνέθεταν την εθνική και πολιτιστική της ταυτότητα. Μέσα από το παρελθόν και τις πράξεις των προγόνων μας γνωρίζουμε τον εαυτό μας, καθώς το ιστορικό μυθιστόρημα είναι μια μορφή αναδρομής στην ιστορία ενός έθνους. Ένα έργο φαντασίας που αναπλάθει δημιουργικά και με ευσυνειδησία την ελληνική ιστορία είναι μέσο για αυτό τον σκοπό. «Για τα έθνη, θύμηση, μνήμη, είναι η ιστορία... Αλίμονο στους λαούς που δεν ωριμάζουν μελετώντας τις αμαρτίες τους» (Γρηγοριάδου-Σουρέλη, 1993:135).

Ο Αντώνης Δελώνης (1986:38) αναφέρει πως ως το 1909 στην Ελλάδα δεν είχε γραφτεί κάποιο ιστορικό μυθιστόρημα για παιδιά. Υπήρχαν ιστορικά μυθιστορήματα τα οποία δίνονταν στα παιδιά αλλά δεν ήταν εύκολο για αυτά να ολοκληρώσουν τα συγκεκριμένα αναγνώσματα καθώς ήταν γραμμένα σε βαριά καθαρεύουσα και το περιεχόμενο δεν παρουσίαζε ενδιαφέρον για αυτά (Δελώνης, 1986:39). Από το 1880 ως το 1922 οι Παπαντωνίου, Ξενόπουλος, Δέλτα που θεωρούνται οι πρωτοπόροι της παιδικής λογοτεχνίας έβαζαν τις βάσεις πάνω στις οποίες θα θεμελιωνόταν η ελληνική παιδική λογοτεχνία. «Ειδικότερα για το ιστορικό μυθιστόρημα σταθμός θεωρούνται τα μυθιστορήματα της Δέλτα» (Δελώνης, 1986:39).

Σύμφωνα με την (Κανατσούλη, 1997:78) η Πηνελόπη Δέλτα με τα ιστορικά της μυθιστορήματα είχε σκοπό να δώσει στα ελληνόπουλα βιβλία ελληνικά, με ελληνικές ιδέες και που να διαδραματίζονται σε ελληνικό περιβάλλον. Πίστευε ότι μπορούν μέσα από τον ψυχαγωγικό τους χαρακτήρα να μεταφέρουν στο παιδί τη γνώση ιστορικών γεγονότων και των προσώπων. Κυρίως το βοηθούν να καταλάβει ότι οι ήρωες ήταν και αυτοί απλοί άνθρωποι με σάρκα και οστά που είχαν επίσης τις δικές τους ανάγκες και τη δική τους καθημερινότητα. «Μη μου ζητάτε φιλολογικά προτερήματα, δεν τα έχω! Κάμνω τα δυνατά μου να πω του Ελληνόπαιδου μερικά ιστορικά γεγονότα που δεν μπορεί να μάθει από αλλού», είχε πει η Δέλτα στον Κωστή Παλαμά (Ζερβού, 1997:150).

Ανθιση των ιστορικών μυθιστορημάτων υπάρχει λίγο πριν και λίγο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Μητσάκης, 1988:17). Όπως αναφέρει η Αποστολίδου (χ.χ:16) «το μεταπολεμικό μυθιστόρημα συλλαμβάνει και αναπλάθει όχι μόνο ένα ιστορικό γεγονός ή το πνεύμα μιας εποχής, αλλά βασικές ιστορικές κατηγορίες, όπως το ατομικό και το συλλογικό υποκείμενο, την ιστορική

διαδικασία, τη διαλεκτική της σύγκρουσης». Όπως παρατηρεί η Escarpit (1995:125) τις τελευταίες δεκαετίες το ενδιαφέρον στρέφεται όχι προς την επίκληση των ιστορικών γεγονότων, «αλλά προς τις πολιτικές κοινωνικές, οικονομικές συγκυρίες που οδήγησαν σε συγκεκριμένα γεγονότα». Και συνεχίζει «έχει την τάση να απομυθοποιεί την ιστορία προβάλλοντας, κυρίως την ιστορική πραγματικότητα και όχι την εικόνα που έχει δημιουργηθεί γι' αυτήν στο πέρασμα των αιώνων».

Στο παιδικό ιστορικό μυθιστόρημα, δίνεται ξεκάθαρα το χρονικό πλαίσιο και οι ιστορικές πληροφορίες εντάσσονται στην αφήγηση με τρόπο που θα οδηγήσει το παιδί να το κατανοήσει, καθώς δεν έχει τις απαραίτητες ιστορικές γνώσεις, σύμβαση που δεν ισχύει πάντα στο ιστορικό μυθιστόρημα για ενήλικες. Αυτή η τεχνική των ιστορικών μυθιστορημάτων ωστόσο, δεν μετατρέπει το λογοτέχνημα σε πληροφοριακό υλικό «εφόσον ο λογοτέχνης είναι προικισμένος με την ικανότητα να βλέπει με παιδική ματιά τον κόσμο και να παρακάμπει με επιτυχία τον σκόπελο του διδακτισμού» (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 1995:97).

Η Σοφία Ντενίση (1994:94) αναφέρει πως στον πρόλογο του έργου του Sir Walter Scott *Guy Mannering*, υπάρχει ένας ορισμός από τον ανώνυμο μεταφραστή του σχετικά με το ιστορικό μυθιστόρημα. Ιστορικό λέγεται το μυθιστόρημα «ουχί το περιέχον ιστορικήν αλήθειαν, αλλά το περιγράφον τόπους, ήθη, έθιμα και παραδόσεις εθνικά μετά τοσαύτης γραφικής αλήθειας, ώστε ο εκλιπών εκείνος κόσμος ξαναζεί υπό την δημιουργικήν γραφίδα του μεγαλοφυούς ποιητού».

Κατά τη Σίνου (1990:131), το ιστορικό μυθιστόρημα χωρίζεται βασικά σε τρεις κατηγορίες: α) το καθαρά ιστορικό, όπου υπάγονται τα βιβλία που γράφτηκαν ύστερα από την παρέλευση ορισμένου χρόνου από τα γεγονότα που περιγράφονται στο βιβλίο, β) τη μυθιστορηματική βιογραφία που έχουμε τη βιογραφία κάποιου ιστορικού προσώπου δοσμένη σε μυθιστορηματική μορφή και γ) το μυθιστόρημα του ιστορικού ρεαλισμού που τα βιβλία αυτά δεν γράφτηκαν για να παρουσιάσουν γεγονότα του παρελθόντος, αλλά καθώς έχουν γραφτεί παλαιότερα, αντικατοπτρίζουν πιστά την εποχή τους.

Ο κριτικός λογοτεχνίας Απόστολος Σαχίνης (1971:28) δίνει διαφορετικούς ορισμούς για το ιστορικό μυθιστόρημα, τους οποίους χωρίζει σε τρεις κατηγορίες. Την πρώτη κατηγορία τη βασίζει στην πιστότητα της αναπαράστασης της ζωής μιας εποχής, τη δεύτερη στο ιστορικό ενδιαφέρον των προσώπων και της δράσης και την τρίτη στον παράγοντα της χρονικής απόστασης.

Στην πρώτη κατηγορία κατατάσσει τον ορισμό του Jonathan Nield (1911): «Ένα μυθιστόρημα γίνεται ιστορικό με την εισαγωγή ημερομηνιών, προσώπων ή γεγονότων, που μπορούν εύκολα να προσδιορισθούν». Όπως επισημαίνει, με βάση την άποψη αυτή, δεν έχει σημασία αν η δράση τοποθετείται στο παρελθόν ή στο παρόν και αν ο συγγραφέας έχει ζήσει ή μελετήσει τα γεγονότα που αφηγείται. Ακόμα, δεν είναι απαραίτητο η δράση να αναφέρεται σε χρόνια ιστορικού ενδιαφέροντος, σε πολέμους, επαναστάσεις ή κρίσιμες στιγμές της ιστορίας ενός τόπου. Η πιστότητα και η ακρίβεια στην απόδοση των καθημερινών ή ιδιωτικών στιγμών αρκεί για να χαρακτηριστεί ένα μυθιστόρημα ως ιστορικό. Ωστόσο, με βάση την άποψη αυτή κάθε κοινωνικό μυθιστόρημα που ζωντανεύει τα ήθη, τα προβλήματα και τις ανησυχίες μιας εποχής, θα έπρεπε να χαρακτηρίζεται ως ιστορικό (Σαχίνης 1971:28-29).

Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσει τον ορισμό του Francis H. Stoddart (1900): «Το ιστορικό μυθιστόρημα είναι εξεικόνιση ατομικής ζωής και συγκίνησης σε περιστάσεις και χρόνια ιστορικού ενδιαφέροντος». Και σε αυτόν τον ορισμό δεν απαιτείται η δράση του μυθιστορήματος να ξετυλίγεται στο παρελθόν και επιβάλλεται ως προσδιοριστικό στοιχείο του είδους το ιστορικό ενδιαφέρον των περιστάσεων και των συνθηκών μέσα στον οποίο διαδραματίζεται ο μύθος. Ο ορισμός αυτός, εισάγει την έννοια της ατομικής συγκίνησης και ζωής, που όμως αποτελεί την προϋπόθεση του μυθιστορήματος γενικά, όχι μόνο του ιστορικού. Και με αυτόν τον ορισμό δεν προσδιορίζεται όμως το ιστορικό μυθιστόρημα. (Σαχίνης 1971:29-30).

Για την τρίτη περίπτωση χρησιμοποίησε τρεις ορισμούς. Από τον Arnold Bennet: «Το πρώτο πράγμα σε ένα ιστορικό μυθιστόρημα είναι ότι αναδημιουργεί μια εποχή που δεν έζησε», από τον Friedrich Spielhagen: «Το ιστορικό μυθιστόρημα απεικονίζει μια εποχή, όπου το φως της ανάμνησης της ζωντανής γενιάς δεν πέφτει πια με όλη του τη δύναμη» και τέλος τον ορισμό του Hugh Walpole: «Το ιστορικό μυθιστόρημα είναι ένα μυθιστόρημα, του οποίου το θέμα είναι φανταστικά γεγονότα, που ο συγγραφέας τα χειρίζεται σαν να έχουν συμβεί στο παρελθόν, μια φορά κι έναν καιρό» (Σαχίνης 1971:31).

Αυτοί οι ορισμοί θέτουν το παρελθόν ως αποφασιστικό παράγοντα του μύθου. Ο συγγραφέας του ιστορικού μυθιστορήματος δεν πρέπει να έχει ζήσει στην εποχή που περιγράφει. Η ανάμνηση των γεγονότων και των προσώπων που περιγράφει να είναι θαμπή, μισοσβησμένη. (Σαχίνης, 1971:31-32). Αν ένα ιστορικό γεγονός εξεταστεί αμέσως μετά τη συντέλεσή του θα ερμηνευτεί διαφορετικά, από ότι αν εξεταστεί σε μεταγενέστερη χρονική περίοδο. Η ύπαρξη

χρονικής και συναισθηματικής ίσως απόστασης, οδηγεί σε διαφορετική ερμηνεία, από ότι όταν συνέβη.

Ο ίδιος ο Σαχίνης (1971:35) δίνει μια διαφορετική ερμηνεία για το ιστορικό μυθιστόρημα όπου ορίζει ως ιστορικό «το μυθιστόρημα που έχει ως θέμα πρόσωπα και γεγονότα μιας περασμένης εποχής και δημιουργεί το ιδιαίτερο χρώμα του τόπου και του χρόνου». Ο Καλλέργης (1999:115) βασιζόμενος στις απόψεις πολλών ιστορικών ορίζει ως ιστορικό «το μυθιστόρημα του οποίου η υπόθεση εκτυλίσσεται σε μια ορισμένη ιστορική περίοδο, που χρονικά τοποθετείται πολύ πριν από τη στιγμή της συγγραφής (συχνά μία ή δυο γενεές πριν, μερικές φορές αρκετούς αιώνες) και στο οποίο καταβάλλεται προσπάθεια να αναπαρασταθούν πιστά οι συνήθειες και η νοοτροπία της περιόδου».

Η Άννα Τζούμα (1991:154) επισημαίνει πως ο ιστορικός λόγος αναφέρεται στο πραγματικό ιστορικό πλαίσιο (γεγονότα, αιτιάσεις, πρόσωπα, χώροι). Ο μυθιστορηματικός λόγος αποτελείται από πολλές αφηγηματικές «προτάσεις», οι οποίες και ανεξάρτητες αλλά και σε συνδυασμό μεταξύ τους είναι φορείς πολυσημίας. Η συνάντηση και αφομοίωση των δύο αυτών λόγων, η σύντηξή τους, όπως την ονομάζει, είναι έργο της μυθοπλασίας. Επομένως, όταν μελετώνται τα ιστορικά λογοτεχνικά κείμενα με ιστορικά συμφραζόμενα, πρέπει ο κριτικός να αναγνωρίζει «ότι πρόκειται για τη συνάρθρωση δύο ετερογενών λόγων και ότι η συνάρθρωση αυτή επιτυγχάνεται μέσα από την κίνηση της μυθοπλασίας» (Τζούμα, 1991:155).

Το ιστορικό μυθιστόρημα αντιμετωπίζει με διαφορετικό τρόπο το παρελθόν σε σύγκριση με την ιστορική επιστήμη. Ο ιστορικός επιστήμονας αναζητά την μία και αδιαμφισβήτητη αλήθεια, χωρίς κάποια συναισθηματική φόρτιση. Η Ρέα Γαλανάκη (1997:66) εκτιμά πως ο λογοτέχνης έχει την ελευθερία να βλέπει τα ιστορικά γεγονότα από τη δική του σκοπιά και να χρησιμοποιεί το συναίσθημα, χωρίς να υποκρίνεται τον ιστορικό. Για τον Θανάση Βαλτινό (1997:332) είναι σημαντικό πως ο συγγραφέας μέσα από τα ιστορικά γεγονότα αναδύει την ιστορία που εκείνος θέλει, «ο συγγραφέας σαν μεταξοσκώληκας υφαίνει το κουκούλι της προσωπικής του ιστορίας καθισμένος πάνω στο μουρόφυλλο της ιστορίας του κόσμου».

Η βάση της Ιστορίας είναι το πραγματικό γεγονός. Η προσθήκη γνώσεων και η αφήγηση γεγονότων είναι έργο του ιστορικού. Ωστόσο, και ο ιστορικός κάνει χρήση της φαντασίας του για την ερμηνεία των προσώπων και των γεγονότων που μελετά, ενώ και ο μυθιστοριογράφος αντλεί

από πραγματικά περιστατικά της ζωής. Ένας ικανός μυθιστοριογράφος με τις δημιουργικές του ικανότητες θα βρει τον τρόπο να αποδώσει το παρελθόν, το ίδιο καλά όπως και το παρόν. Θα αξιοποιήσει το ιστορικό υλικό και θα το χτίσει με την προσωπική του δημιουργικότητα. Σέβεται την ιστορική αλήθεια αλλά δεν αποτελεί φραγμό για τη συγγραφική του ικανότητα. Η Γαλάτεια Γρηγοριάδου-Σουρέλη (1993:136) συγκρίνει τον τρόπο που ένας συγγραφέας αποδίδει μια ιστορική περίοδο με τα θαύματα του Χριστού, «Σκέφτομαι τον Χριστό και τον κόσμο που τον συνόδευε. Σκεφτείτε τον θαυμασμό, το θάμπος, την έκπληξη, το δέος και τον τρόμο αυτών που έβλεπαν τον πεθαμένο να ζωντανεύει. Το ίδιο θαύμα κάνει και ο συγγραφέας».

Χωρίς την ιδέα μιας κοινωνίας που ολοένα μεταβάλλεται δεν θα ήταν εφικτό να υπάρχει η ιστορική επιστήμη και ούτε το ιστορικό μυθιστόρημα. Το ιστορικό μυθιστόρημα επέδρασε στην επιστήμη της ιστορίας. Ο Walter Scott δεν επηρέασε μόνο τους μεταγενέστερους συγγραφείς των ιστορικών μυθιστορημάτων αλλά και πολλούς από τους ιστορικούς. Έδειξε με το συγγραφικό του έργο πως η ιστορία πρέπει να είναι ζωντανή, να έχει ενδιαφέρον. Παράλληλα τόνισε τη σημασία του λαού και των απλών ανθρώπων στη διαμόρφωση της ιστορίας. Η Γαλανάκη, (1997:69) αναφέρει πως για τον λογοτέχνη «ιστορία είναι το ανθρώπινο δράμα μέσα σε μια πολύ συγκεκριμένη, και ταυτόχρονα συμβολική σχέση τόπου, χρόνου και γλώσσας.»

Ένα καλό ιστορικό μυθιστόρημα είναι ικανό να αγγίζει τις ψυχές των ανθρώπων, ενώ η ιστορία, σαν επιστήμη, δεν μπορεί. Το ιστορικό μυθιστόρημα συμπληρώνει την επίσημη ιστορία. «Την ατμόσφαιρα, το κλίμα μιας εποχής, το ήθος μιας κοινωνίας, δεν τα σώζουν οι ιστορικοί, αλλά οι μυθιστοριογράφοι της ιστορίας» (Καλλέργης, 1990:93). Μέσα σε μια λογοτεχνική αφήγηση υπάρχουν στοιχεία που επιτρέπουν να μεταφερθεί ο αναγνώστης σε μια άλλη εποχή και να νιώσει πρωτόγνωρα συναισθήματα. Η Αποστολίδου (χ.χ:8) θεωρεί ως τα πιο «αληθινά» στοιχεία τις λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής, όλες τις ανώδυνες πληροφορίες που δημιουργούν την ατμόσφαιρα μιας άλλης εποχής.

Το ιστορικό θέμα μπορεί να γίνει εμπόδιο για τον μυθιστοριογράφο. Η ψυχρή αναζήτηση πληροφοριών, η έρευνα για το περιβάλλον μιας άλλης εποχής στην οποία θέλει να τοποθετήσει το μυθιστόρημα, χωρίς να τον αγγίζει, η επίμονη αναζήτηση της ιστορικής αλήθειας είναι λόγοι που μπορεί να τον οδηγήσουν να εργαστεί με περιορισμούς και να μην καταφέρει να συγγράψει ένα πετυχημένο ιστορικό μυθιστόρημα. Ο συγγραφέας έχει να επιλέξει μέσα από τον όγκο της ιστορικής ύλης την εποχή και τα γεγονότα που θα επεξεργαστεί. Ωστόσο, όπως αναφέρει η

Αγγελική Νικολοπούλου (1990:104) η επιλογή του δεν είναι άμοιρη ευθύνης. «Η ιστορία έχει φως και σκιές και στις σκιές παραμονεύουν οι παγίδες και οι κάθε είδους δυσκολίες». Η Γρηγοριάδου-Σουρέλη (1993:139) αναφέρεται στην ευθύνη του συγγραφέα. «Ο συγγραφέας διαλέγει ανάμεσα σε πολλά ενδεχόμενα. Και διαλέγει όχι μονάχα για τον εαυτό του. Διαλέγει για όλους. Η πράξη του αυτή έχει ιστορική βαρύτητα, άρα συνεπάγεται το φορτικό, το δραματικό αίσθημα της ευθύνης».

Ο Σαχίνης (1971:42) υποστηρίζει πως «ο άξιος συγγραφέας ιστορικών μυθιστορημάτων με το ιστορικό του θέμα διευρύνει το πεδίο της προσωπικής μας πείρας, δεν προσθέτει απλά στο απόθεμα της γνώσης μας. Ο τελικός σκοπός είναι να συλλάβει την παλαιότερη εποχή ως σύνθεση, να αναπαραστήσει τους τρόπους με τους οποίους η εποχή αντικρίζει τη ζωή, να αποδώσει την ποιότητα της εμπειρίας της και της ευαισθησίας της και όχι να διηγηθεί απλά γεγονότα που έχουν συμβεί». Κατά τον Καλλέργη (1990:90) «το άξιο ιστορικό μυθιστόρημα μεταδίδει στον αναγνώστη εκείνη την απροσδιόριστη γοητεία του παραμυθιού, που ξεπερνά τις εσωτερικές αντιστάσεις και οδηγεί τον αναγνώστη στον κόσμο του ονείρου».

Για τη συγγραφή ενός μυθιστορήματος χρειάζεται να αναμειχθεί το ιστορικό πνεύμα του συγγραφέα που θα είναι ικανό να μελετήσει και να κατανοήσει τα γεγονότα και τα γενικά γνωρίσματα μιας περασμένης εποχής και η δημιουργική φαντασία που θα του επιτρέψει να αναδημιουργήσει και να αναπαραστήσει τις γνώσεις από το παρελθόν. «Όλη η επιτυχία του ιστορικού μυθιστορήματος έγκειται στην επιτυχημένη πρόσμειξη του ιστορικού με το φανταστικό, του πραγματικού με το πλασματικό» (Καλλέργης 1999:117).

Ο Walter Scott καθιέρωσε δύο προϋποθέσεις ώστε το ιστορικό μυθιστόρημα να είναι επιτυχημένο. Να μην υπάρχει πολλή και αυτούσια ιστορία στην πλοκή του ιστορικού μυθιστορήματος και τα κύρια πρόσωπα να μην είναι ιστορικές μορφές και προσωπικότητες. Θεωρεί πως η αυτούσια ιστορία και οι ιστορικές μορφές δεσμεύουν τα χέρια του μυθιστοριογράφου, περιορίζουν τη φαντασία του και δεν του παρέχουν την απαιτούμενη ελευθερία και έμπνευση για να κινηθεί δημιουργικά. Το πιο λεπτό σημείο στη συγγραφή ενός ιστορικού μυθιστορήματος, όπως υποστηρίζει ο Καλλέργης (1990:88) είναι «η επίτευξη ισορροπίας ανάμεσα στην ιστορία και στον μύθο και να μην υπερτερήσει κάποιο στοιχείο».

Το ιστορικό μυθιστόρημα είναι συνθετικό είδος, καθώς ανασυνθέτει μια ολόκληρη εποχή. Η ουσία και η δικαίωση του ιστορικού μυθιστορήματος είναι «η ιδεώδης σύνθεση του ιστορικού με το φανταστικό και του πραγματικού με το πλασματικό» (Σαχίνης, 1971:51). Για να συγκινηθεί ο αναγνώστης, η εποχή που αναφέρεται το ιστορικό μυθιστόρημα, συνήθως του είναι γνωστή. Στόχος του συγγραφέα είναι να οδηγήσει τον αναγνώστη σε αισθητική απόλαυση και όχι να τον παρασύρει σε ένα μάθημα ιστορίας. Όπως αναφέρει η Αποστολίδου (χ.χ:12) το μυθιστόρημα μπορεί να αναφέρεται ή να μιλά για μια κοινωνία, διαφορετική από αυτή στην οποία γράφεται άρα συμπλέκονται δύο τουλάχιστον προσλήψεις: «η πρόσληψη του παρόντος, όπως το βιώνει, το αντιλαμβάνεται και επιδιώκει να το επηρεάσει ο συγγραφέας, και η πρόσληψη του παρελθόντος για το οποίο μιλά». Για τον Καλλέργη (1999:121) είναι σημαντικό ο συγγραφέας να ανακαλύπτει και τα κοινά σημεία με την εποχή του. «Αυτό σημαίνει ότι εξαίρει την αναλλοίωτη ανθρώπινη ψυχή, τα ήθη και αισθήματα, που είναι κοινά στις δύο εποχές». Αν δεν γίνει αυτό πιστεύει πως δημιουργείται «ένα ψυχικό χάσμα» ανάμεσα στον αναγνώστη και στους ήρωες και έτσι δεν έρχεται η ταύτιση μαζί τους.

Η λογοτεχνία και η ιστορία έχουν σχέσεις εξάρτησης. Όμως για να κατανοήσουμε τη λογοτεχνία δεν θα πρέπει να διαβάζουμε ιστορία, ούτε να διαβάζουμε λογοτεχνία για να κατανοήσουμε την ιστορία. Το ιστορικό και το λογοτεχνικό αφήγημα μπορεί να αναφέρονται στην ίδια ιστορική πραγματικότητα, αλλά φωτίζουν διαφορετικές πλευρές της.

Επιπρόσθετα, η ενασχόληση με τη λογοτεχνία δεν μπορεί παρά να αποτελέσει αφορμή γνωριμίας με τις πολιτιστικές αξίες μιας χώρας και να καλλιεργεί την εθνική συνείδηση. Ο Δημήτριος Γληνός μάλιστα εξετάζοντας την νεοελληνική λογοτεχνία αναφέρει ότι: «Σ' αυτή φανερώνεται πιο έκδηλα η εθνική συνείδηση, σ' αυτή διατυπώνονται ουσιαστικά και παραστατικά και με την πιο συνειδητή μορφή όχι μόνο οι παραδόσεις και τα ιδανικά του έθνους, μα και οι πιο λεπτές και απόκρυφες συναισθηματικές αποχρώσεις» (Μαλαφάντης, 2005:48).

1.3. Τα ιστορικά-πολιτικά γεγονότα του ελληνογερμανικού πολέμου και της κατοχής

Τον Νοέμβριο του 1935, ο βασιλιάς Γεώργιος Β' επέστρεψε στην Ελλάδα και διόρισε υπηρεσιακή κυβέρνηση με αρχηγό τον Καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών, Κωνσταντίνο Δεμερτζή. Σε ευρωπαϊκό επίπεδο ήδη οι Γερμανοί και οι Ιταλοί είχαν αρχίσει τις πολεμικές επιχειρήσεις. Ο

βασιλιάς στην κοινή σύσκεψή του με τους πολιτικούς αρχηγούς των κομμάτων, τους επισήμανε τη σοβαρότητα της κατάστασης και τους παρότρυνε να ξεχάσουν τις προσωπικές τους φιλοδοξίες και να συνεργαστούν για το κοινό καλό, εφόσον ο πόλεμος φαινόταν να είναι προ των πυλών.

Παράλληλα κινητοποιήθηκαν και οι στρατιωτικοί. Ο θάνατος του Γεωργίου Κονδύλη στις 31 Ιανουαρίου 1936 άφησε το πεδίο ελεύθερο για να δράσει ο πολιτικός του αντίπαλος Ιωάννης Μεταξάς. Ο Μεταξάς στις 5 Μαρτίου 1936 πήγε στα ανάκτορα και «δήλωσε ότι δεν ανέχεται την ανάμειξη των στρατιωτικών στην πολιτική ζωή της χώρας και ότι αναλαμβάνει να εξουδετερώσει κάθε εκδήλωσή της! Έτσι αυθημερόν ορκίστηκε ως υπουργός των στρατιωτικών» (Βακαλόπουλος, 2005:403).

Στις 18 Μαρτίου 1936 πέθανε στο Παρίσι ο Ελευθέριος Βενιζέλος. Στις 13 Απριλίου του ίδιου έτους πέθανε ο πρωθυπουργός της προσωρινής κυβέρνησης γεγονός που ώθησε τον βασιλιά να διορίσει στη θέση του τον Μεταξά. Στις 17 Μαΐου 1936 πέθανε και ο αρχηγός του Λαϊκού Κόμματος, Παναγής Τσαλδάρης. Οι θάνατοι των τριών πολιτικών ήταν ευνοϊκοί για τον Μεταξά. Στις 25 Απριλίου 1936 οι αρχηγοί των πολιτικών κομμάτων, πλην των Γ. Παπανδρέου, Αλ. Παπαναστασίου και Αλ. Μυλωνά, έδωσαν ψήφο εμπιστοσύνης ή ανοχής στην κυβέρνηση Μεταξά, θεωρώντας την διακυβέρνησή του ως προσωρινό γεγονός που θα έβγαζε την Ελλάδα από τη δύσκολη κατάσταση.

Η Βρετανία λόγω του γενικότερου ύφους της δικτατορίας του Μεταξά, τον υποπτευόταν για γερμανόφιλη στάση αλλά είχε εμπιστοσύνη στον βασιλιά. Όταν το 1938 της πρότεινε ο Μεταξάς επίσημη συμμαχία, η Βρετανία επειδή φοβόταν τις δεσμεύσεις δεν ανταποκρίθηκε. Μετά την ιταλική κατοχή της Αλβανίας, η Βρετανία και η Γαλλία υποσχέθηκαν εδαφική ουδετερότητα στην Ελλάδα με την προϋπόθεση να μείνει μακριά από τον πόλεμο.

Με την έκρηξη του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου, ο Μεταξάς κατάφερε να κρατήσει την Ελλάδα ουδέτερη στις πολεμικές συρράξεις στη Ευρώπη και έχοντας μια ευνοϊκή στάση απέναντι στην Αγγλία. Ο Μουσολίνι όμως, μην μπορώντας να πραγματοποιήσει τα σχέδιά του για επεκτατισμό προς τη Γαλλία, στράφηκε εναντίον της Ελλάδας θεωρώντας τη εύκολο στόχο, γεγονός που θα τον ανύψωνε στα μάτια του Χίτλερ. Στις 15 Αυγούστου 1940 στο λιμάνι της Τήνου, τορπιλίζεται το ελληνικό καταδρομικό πλοίο «Ελλη».

Στις 28 Οκτωβρίου 1940, ο Πρεσβευτής της Ιταλίας, Emanuele Grazzi, επέδωσε τελεσίγραφο μήνυμα στον Πρωθυπουργό της Ελλάδας, Ιωάννη Μεταξά. Σύμφωνα με το μήνυμα αυτό, η Ιταλία κατηγορούσε την Ελλάδα ότι δεν κράτησε όπως έπρεπε την ουδετερότητά της απέναντι στις πολεμικές συρράξεις και πως ήταν φιλικά προσκείμενη στην Αγγλία. Κατηγορούσε πρωτίστως την Αγγλία, για την πρόθεσή της να εμπλέκει στον πόλεμο χώρες που είχαν κρατήσει ουδέτερη στάση και ζητούσε με αυστηρό τόνο από την Ελλάδα να παραχωρήσει εδάφη και στρατηγικά σημεία στην Ιταλία για την απόβαση του στρατού και του στόλου της. Η αντίδραση των Ελλήνων στον ιταλικό στρατό θα ισοδυναμούσε με πολεμικές επιχειρήσεις εναντίον της, γεγονός για το οποίο θα είχε αποκλειστικά την ευθύνη η Ελλάδα.

Αρχιστράτηγος των ελληνικών στρατευμάτων ορίστηκε ο Αλέξανδρος Παπάγος που κήρυξε άμεσα γενική επιστράτευση. Οι Ιταλοί πρόλαβαν, προτού οι Έλληνες οχυρώσουν τα σύνορά τους, να εισχωρήσουν στο ελληνικό έδαφος ως την οροσειρά της Πίνδου. Ο ελληνικός στρατός κατάφερε να αναχαιτίσει τις δυνάμεις των Ιταλών. Στις 22 Νοεμβρίου 1940 ο ελληνικός στρατός κατέλαβε την Κορυτσά, στις 6 Δεκεμβρίου τους Αγ. Σαράντα, στις 7 Δεκεμβρίου το Δέλβινο, στις 8 Δεκεμβρίου το Αργυρόκαστρο και στις 22 την Χειμάρρα. Από τις 6 ως τις 11 Ιανουαρίου οι Έλληνες αντιστέκονταν στις Ιταλικές επιθέσεις και κατόρθωσαν να καταλάβουν το πέρασμα της Κλεισούρας που διαρρέεται από τον ποταμό Αώο. Στην μια πλευρά του περάσματος είναι η Κλεισούρα και στην άλλη είναι το Τεπελένι. Έτσι, κατάφεραν να έχουν υπό την εποπτεία τους ένα στρατηγικό σημείο για τον ανεφοδιασμό τους. Οι ιταλικές επιθέσεις στον Μάρτιο του 1941 δεν είχαν νικηφόρο αποτέλεσμα και έτσι ο Μουσολίνι υποχώρησε και επέστρεψε ηττημένος στη Ρώμη.

Στις 6 Απριλίου 1941 η Ελλάδα υφίσταται συντριπτική ήττα από τα γερμανικά στρατεύματα. Στις 23 Απριλίου 1941 ο βασιλιάς Γεώργιος Β΄, ο πρωθυπουργός και μέλη της κυβέρνησεως κατέφυγαν στην Κρήτη. Στις 27 Απριλίου 1941, οι Γερμανοί μπήκαν Αθήνα. Με την κατάληψη της Αθήνας η ηπειρωτική Ελλάδα βρέθηκε ολοκληρωτικά κάτω από το ζυγό της φασιστικής Γερμανίας. Ο βασιλιάς, ο πρωθυπουργός και άλλα μέλη της κυβέρνησης κατέφυγαν στο Κάιρο στις 23 Μαΐου 1941.

Οι Γερμανοί επεδίωξαν να δημιουργήσουν μια κυβέρνηση συνεργατών ώστε να μπορούν να εξουσιάζουν με ασφάλεια τη χώρα. Μια τέτοια κυβέρνηση σχηματίστηκε εκείνη την εποχή, με επικεφαλής τον στρατηγό Γεώργιο Τσολάκογλου, και ορκίστηκε στις 30 Απριλίου του 1941.

Μέχρι τον Ιούνιο του 1941 η Ελλάδα βρισκόταν σε τριπλή κατοχή: των Γερμανών, των Ιταλών και των Βουλγάρων. Οι Γερμανοί είχαν καταλάβει την Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη, την Κρήτη και μερικά νησιά του Αιγαίου που είχαν στρατηγική αξία, καθώς και τη συνοριακή γραμμή με την Τουρκία που διατηρούσε ουδέτερη στάση. Οι Βούλγαροι εξουσίαζαν τη Δυτική Θράκη και τμήματα της Μακεδονίας. Οι Ιταλοί είχαν τον έλεγχο της υπόλοιπης χώρας

Οι πρώτες ύλες, τα αποθέματα σε τρόφιμα και άλλα είδη που φυλάσσονταν στις κρατικές αποθήκες κατασχέθηκαν ως λεία πολέμου. Τα λιγоста προϊόντα που παράγονταν στη λεηλατημένη Ελλάδα μεταφέρονταν στη Γερμανία και στην Ιταλία ή διοχετεύονταν στη «μαύρη αγορά». Οι συγκοινωνίες όντας κατεστραμμένες δε διευκόλυναν τη μεταφορά προϊόντων. Αποκόπηκε η επικοινωνία με τις άλλες χώρες και αποκλείστηκε οποιαδήποτε προμήθεια από έξω. Η έλλειψη καυσίμων οδήγησε στην αχρησία των εργοστασίων.

Στις 6 και 7 Απριλίου 1941, τα γερμανικά αεροπλάνα βομβάρδισαν πλοία που βρίσκονταν στο λιμάνι του Πειραιά. Ανάμεσά τους και ένα βρετανικό φορτηγό, το οποίο μετέφερε τόνους πυρομαχικών. Από την έκρηξη προκλήθηκαν ανυπολόγιστες ζημιές στο λιμάνι και στα κτίρια γύρω από αυτό. Στις 11 Ιανουαρίου 1944, έγινε ο μεγαλύτερος βομβαρδισμός του Πειραιά, αυτή τη φορά από αμερικανικά και βρετανικά αεροπλάνα. Το λιμάνι του Πειραιά έπαιζε καθοριστικό ρόλο στο δίκτυο εφοδιασμού των γερμανικών δυνάμεων στα Βαλκάνια και στο μέτωπο της Ιταλίας. Οι σύμμαχοι, προκειμένου να ανακόψουν τον γερμανικό ανεφοδιασμό και τη μεταφορά στρατιωτών σε άλλα μέτωπα επιτέθηκαν και σε συμμαχικά κράτη, όπως η Βουλγαρία, η Γιουγκοσλαβία και η Ελλάδα.

Η πείνα και ο βαρύς χειμώνας κλόνισε το ηθικό πολλών ανθρώπων. Στην πλειοψηφία του ο ελληνικός λαός όμως παρέμεινε ακλόνητος στις πεποιθήσεις του, διατηρώντας ελπίδα και αντιμετωπίζοντας σταθερά με όποιο μέσο μπορούσε τον Γερμανό κατακτητή. Τα κλειστά παράθυρα που περιφρονούσαν τις παρελάσεις των Γερμανών, τα αντιναζιστικά συνθήματα στους τοίχους, η προσφορά καταφυγίου σε Βρετανούς στρατιώτες, το κατέβασμα της σβάστικας από την Ακρόπολη στις 30 Μαΐου 1941 από δυο φοιτητές, τον Μανόλη Γλέζο και Νίκο Σάντα είναι αδιάσειστα στοιχεία της λαϊκής αντίστασης από τις πρώτες ώρες της Κατοχής.

Στις 20 Μαΐου 1941 ξεκίνησε η αεροπορική επιδρομή των Γερμανών με συνθηματικό όνομα «Επιχείρηση Ερμής» εναντίον της Κρήτης. Οι Κρητικοί πρόβαλαν σθεναρή αντίσταση

εναντίον των αριθμητικά ανώτερων Γερμανών. Στις 27 Μαΐου κατέλαβαν τα Χανιά και στις 29 το Ρέθυμνο και το Ηράκλειο. Γερμανοί αλεξιπτωτιστές απείλησαν το κατάλυμα του βασιλιά και του πρωθυπουργού. Το κυβερνητικό κλιμάκιο επιβιβάστηκε σε βρετανικό αντιτορπιλικό και πήγε στην Αλεξάνδρεια. Η κατάληψη της Κρήτης ολοκληρώθηκε 1 Ιουνίου 1941. Οι αγγλοελληνικές συμμαχικές δυνάμεις δεν κατάφεραν να αποτρέψουν τους Γερμανούς από το να καταλάβουν το νησί, ωστόσο αυτή η επιτυχία τους κόστισε τόσο πολύ στον γερμανικό στρατό ώστε να μην επιχειρήσουν ξανά άλλη αεροπορική έφοδο της ίδιας κλίμακας κατά τη διάρκεια του πόλεμου.

Οι πρώτες ένοπλες ομάδες ανταρτών εμφανίστηκαν το καλοκαίρι του 1941 στα βουνά της Κρήτης. Το 1942 υπήρξε η χρονιά που αναπτύχθηκε και οργανώθηκε η Εθνική Αντίσταση. Σχηματίστηκαν πολλές αντιστασιακές ομάδες, εκ των οποίων κυριότερες ήταν: το Ε.Α.Μ. (Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο) με στρατιωτική οργάνωση τον Ε.Λ.Α.Σ. (Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός), ο Ε.Δ.Ε.Σ. (Ελληνικός Δημοκρατικός Εθνικός Στρατός), η Ε.Κ.Κ.Α. (Εθνική Και Κοινωνική Απελευθέρωση), ο Ε.Σ.Ε.Α. (Ελληνικός Στρατός Εθνικής Απελευθέρωσης) και η Π.Α.Ο. (Πανελλήνια Απελευθερωτική Οργάνωση).

Ο Χίτλερ θέλοντας να εξασφαλίσει το πετρέλαιο που χρειαζόταν για τις μηχανοκίνητες δυνάμεις, προσπάθησε να καταλάβει περιοχές που διέθεταν πετρέλαιο. Για να βοηθήσει τους Ιταλούς που μάχονταν με τους Βρετανούς στη Βόρεια Αφρική έστειλε τεθωρακισμένες δυνάμεις. Οι μάχες στο Ελ Αλαμείν το 1942, που ολοκληρώθηκαν με νίκη των Βρετανών και των συμμάχων, ανάγκασαν τους Γερμανούς να υποχωρήσουν και να μην φτάσουν ως τη διώρυγα του Σουέζ, που η κατάληψή της ήταν στρατηγικής συμμαχίας για την πρόσβαση στο πετρέλαιο.

Στις 25 Νοεμβρίου 1942 οι αντιστασιακές οργανώσεις ΕΔΕΣ του Ναπολέοντα Ζέρβα και ΕΛΑΣ του Άρη Βελουχιώτη, με τον συντονισμό Βρετανών πρακτόρων ανατίναξαν τη σιδηροδρομική γέφυρα του Γοργοποτάμου, στο νομό Φθιώτιδας ώστε να αποκοπεί ο ανεφοδιασμός των γερμανικών στρατευμάτων.

Μετά τη συνθηκολόγηση των Ιταλών και την παράδοσή τους στους Γερμανούς και ενώ όλα φανέρωναν ότι πλησίαζε το τέλος της Γερμανικής Κατοχής, οι αντιστασιακές ομάδες άρχισαν να συγκρούονται μεταξύ τους διότι αντιλαμβάνονταν πως έχαναν την επιβολή τους και στόχευαν στην πολιτική επικράτησή τους στη χώρα. Οι εμφύλιες διαμάχες καταδικάστηκαν τόσο από την ελληνική κυβέρνηση του Καΐρου όσο και από τους συμμάχους και τον ελληνικό λαό.

Το 1944 ο πρωθυπουργός της χώρας παραιτήθηκε και στη θέση του διορίστηκε, ο Σοφοκλής Βενιζέλος. Η κατάσταση εξακολούθουσε να είναι τεταμένη και γι' αυτό τον λόγο καλείται από την Αθήνα στο Κάιρο, ο Γεώργιος Παπανδρέου. Στις 26 Απριλίου, μετά από την παραίτηση του Βενιζέλου, ανέλαβε ως πρωθυπουργός της Ελλάδας, ο Παπανδρέου, με το σύνθημα: «Μία πατρίς, μία κυβέρνησις, ένας στρατός.» Στις 12 Οκτωβρίου 1944 τα γερμανικά στρατεύματα αποχώρησαν γρήγορα προς Βορρά για να αποφύγουν τον εγκλωβισμό τους. Η πολυπόθητη νίκη των Ελλήνων εναντίον των Γερμανών ήταν πραγματικότητα. Στις 18 Οκτωβρίου από το πολεμικό πλοίο «Αβέρωφ» αποβιβάστηκαν στο λιμάνι του Πειραιά ο πρωθυπουργός και τα μέλη της κυβέρνησης. Η περίοδος της Κατοχής είχε λήξει.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΔΟΜΗ ΠΑΙΔΙΚΟΥ-ΝΕΑΝΙΚΟΥ ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΜΑΤΟΣ

2.1. Οι άξονες δόμησης του παιδικού-νεανικού λογοτεχνήματος

Ένα λογοτεχνικό έργο, όπως και κάθε δημιούργημα, δημιουργεί την ανάγκη να κατανοηθεί περαιτέρω. Η εξέταση και η κριτική βασίζεται σε κάποιους άξονες, οι οποίοι μπορεί κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης να μην γίνονται άμεσα αντιληπτοί από τον αναγνώστη, αλλά υπάρχουν σε κάθε αφήγημα. Για κάθε έναν από τους άξονες υπάρχουν διάφορες θεωρίες για τον τρόπο που πρέπει να εξετάζονται. Κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν πως πρέπει να εξετάζεται το κάθε έργο αυτόνομα, χωρίς να επηρεάζονται από τα πολιτισμικά, κοινωνικά, ιστορικά δεδομένα που οδήγησαν στη δημιουργία του, αλλά με βάση τα λεγόμενα της αφήγησης καθώς θεωρείται αυθύπαρκτο και το ίδιο προσφέρει τις πληροφορίες και τα εργαλεία που είναι απαραίτητα.

Άλλοι μελετητές επισημαίνουν πως η λογοτεχνία έχει κοινωνικές και πολιτισμικές προεκτάσεις και δεν πρέπει να αγνοείται η αλληλεπίδραση του έργου με την κοινωνική ζωή. Ο Tzvetan Todorov στην *Ποιητική* του αναφέρει χαρακτηριστικά για τον τρόπο προσέγγισης του λογοτεχνικού έργου, «το να ερμηνεύσουμε ένα έργο, λογοτεχνικό ή μη, αυτό καθεαυτό και με μόνη αναφορά σ' αυτό, χωρίς να το εγκαταλείψουμε στιγμή, χωρίς να το προβάλλουμε αλλού, παρά πάνω στον εαυτό του, είναι κατά κάποιο τρόπο αδύνατο. Ή μάλλον ο στόχος είναι εφικτός, αλλά τότε η περιγραφή δεν είναι παρά μια επανάληψη, λέξη προς λέξη του ίδιου του έργου» (Todorov, 1989:30). Παράλληλα, αναγνωρίζουν την υποκειμενικότητα του συγγραφέα που και ο ίδιος επηρεάζεται και γράφει με βάση τις εμπειρίες του και θεωρούν και τη συμμετοχή του αναγνώστη ως απαραίτητη για την κριτική του αφηγήματος.

Οι άξονες δόμησης που θα εξεταστούν ως προς τη θέση τους στο έργο και τη σχέση τους με τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες είναι: η πλοκή, η οπτική γωνία, το σκηνικό, το θέμα και η δομή.

2.1.1. Η πλοκή

Πλοκή σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει η Κανατσούλη (1997:32) είναι η εξέλιξη ή ακολουθία των γεγονότων τα οποία θα στήσουν ουσιαστικά την ιστορία. Η επιτυχία μιας πλοκής βασίζεται συνήθως στην αγωνία που προκαλείται για την έκβαση της περιπέτειας του ήρωα. «Η περιπέτεια του ήρωα χαρακτηρίζεται πάντα από μια διαμάχη: τη διαμάχη του ήρωα με έναν αντίπαλο, τη διαμάχη με τον εαυτό του, τη διαμάχη του με την κοινωνία και τη διαμάχη του με τη φύση» (Κανατσούλη 1997:32). Η ακολουθία των γεγονότων οδηγεί σε ένα τέλος που θα βρίσκεται σε σύνδεση με την αρχή. Για αυτό η πλοκή πρέπει να είναι πρωτότυπη, να κεντρίζει το ενδιαφέρον του αναγνώστη, για να φτάσει ως το τέλος του. Όπως αναφέρει ο Jonathan Culler (2003:115), ο Αριστοτέλης έλεγε «η πλοκή είναι το βασικό χαρακτηριστικό της αφήγησης, οι καλές εξιστορήσεις πρέπει να έχουν αρχή, μέση και τέλος και ότι προσφέρουν ευχαρίστηση λόγω του ρυθμού που ακολουθεί η διάταξή τους».

Η πλοκή χρειάζεται έναν μετασχηματισμό. Δηλαδή να υπάρχει μια αρχική κατάσταση, μετά να επέρχεται η ανατροπή και στο τέλος να δίνεται η λύση που θα αναδεικνύει την αλλαγή. Η ύπαρξη απλά ακολουθίας συμβάντων δεν είναι πλοκή. Είναι απαραίτητο ένα τέλος, που να συνδέεται με την αρχή, «ένα τέλος το οποίο να δηλώνει τι απέγινε η επιθυμία η οποία δρομολόγησε τα γεγονότα που παρουσιάζει η εξιστόρηση» (Culler, 2003:116).

Ο Culler (2003:117) αναφέρει δύο τρόπους θεώρησης της πλοκής. Αρχικά αντιμετωπίζει την πλοκή ως «έναν τρόπο διάπλασης και προσαρμογής των γεγονότων ώστε να αποτελέσουν μια γνήσια ιστορία». Οι συγγραφείς και οι αναγνώστες αντιλαμβάνονται τα γεγονότα στα πλαίσια της πλοκής, ώστε να κατανοήσουν τι έχει συμβεί. Στη δεύτερη οπτική του θεωρεί ότι η πλοκή προσαρμόζεται στην αφήγηση, καθώς η ίδια «ιστορία», παρουσιάζεται με διαφορετικούς τρόπους, ανάλογα με τον χαρακτήρα. Θεωρεί, δηλαδή την πλοκή ως το δεδομένο στοιχείο και ο αφηγηματικός λόγος είναι οι διαφορετικοί τρόποι που παρουσιάζεται. Συνεχίζοντας επισημαίνει πως η πλοκή συνάγεται από τον αναγνώστη μέσα από το κείμενο που διαβάζει, ενώ και τα γεγονότα από τα οποία διαμορφώθηκε η πλοκή είναι επίσης συναγωγή του αναγνώστη. Ο αναγνώστης όταν έρχεται σε επαφή με το κείμενο το κατανοεί, αντιλαμβάνεται την ιστορία και αντιμετωπίζει την πλοκή ως τρόπο απεικόνισης των γεγονότων που συμβαίνουν.

Οι περιπέτειες, τα προβλήματα, οι διαμάχες που αντιμετωπίζει ο ήρωας δημιουργούν την πλοκή. Η Rebecca Lukens (1999:105-111) ορίζει τέσσερα είδη αντιθέσεων α) άτομο εναντίον

ατόμου, όπου ο κεντρικός ήρωας συγκρούεται με άλλα πρόσωπα β) άτομο εναντίον του εαυτού του, όπου ο ήρωας παλεύει με τον ψυχικό του κόσμο για να οδηγηθεί στην ωρίμανση ή για να αντιμετωπίζει τους φόβους του γ) άτομο εναντίον της κοινωνίας, όπου ο ήρωας επαναστατεί εναντίον των κοινωνικών συνθηκών και των αδικιών και παλεύει να τις εξαλείψει και δ) άτομο εναντίον της φύσης που προσπαθεί να επιβιώσει από φυσικά φαινόμενα και από αφιλόξενο φυσικό περιβάλλον.

Στις αρχικές μελέτες λογοτεχνίας των προηγούμενων αιώνων όμως, τα επιμέρους τμήματα της αφήγησης τα εξέταζαν ξεχωριστά. Δεν εντόπιζαν την αλληλεξάρτησή τους. Ο Wallace Martin (1991:26) θεωρεί τους χαρακτήρες του αφηγήματος απλά ως «παράγοντες δράσης», ορίζοντάς τους ως υποπροϊόντα των λειτουργιών που επιτελούν.

Οι θεωρητικοί του στρουκτουραλισμού και του φορμαλισμού βασιζόμενοι στον Αριστοτέλη αντιμετώπιζαν τον χαρακτήρα ως «παράγοντα» της πλοκής. Οι Γάλλοι στρουκτουραλιστές βασιζόμενοι στη γλωσσολογία σύγκριναν τη σχέση των χαρακτήρων και της πλοκής με τη σχέση των μερών του λόγου στη πρόταση με βάση την αναλογία της αφήγησης με τη γλωσσική λειτουργία. Άρα ο χαρακτήρας είναι μια λειτουργία για τη δράση του, όπως το ουσιαστικό για το ρήμα. Ο Vladimir Propp όπως αναφέρει η Χρύσα Κουράκη (2008:47) θεωρεί τους χαρακτήρες ως σφαίρες δράσης και τους κατηγοριοποιεί σε επτά ρόλους. Κάθε χαρακτήρας μπορεί να πάρει διαφορετικούς ρόλους.

Σταδιακά, οι απόψεις που ο χαρακτήρας θεωρούνταν απλά ως το μέσον της πλοκής αντικαταστάθηκαν από τις πιο σύγχρονες θεωρίες που αντιμετωπίζουν το αφήγημα ως όλο και το εξετάζουν συνολικά, μελετώντας και τις σχέσεις εξάρτησης μεταξύ τους. Σύμφωνα με τον Martin (1991:24) αυτή την άποψη υποστήριζαν ο Henry James, ο Boris Tomashevsky και ο Roland Barthes. Ο Tomashevsky υποστήριξε πως «ο χαρακτήρας είναι το κατευθυντήριο νήμα που μπορεί να ξεμπερδέψει μια ενότητα μοτίβων και τους επιτρέπει να ταξινομηθούν και να οργανωθούν», ενώ και ο Barthes αν και αρχικά και αυτός υποστήριξε ότι ο χαρακτήρας είναι λειτουργία της πλοκής αναθεώρησε και υποστήριξε και αυτός πως «οι ακολουθίες ως ανεξάρτητα συγκροτήματα ανακτώνται στο ανώτερο επίπεδο της δράσης (των χαρακτήρων), αναγνωρίζουν την κυριαρχία του χαρακτήρα πάνω στην πράξη στη σύγχρονη αφήγηση».

Κατά τον Martin (1991:11) η ανάλυση της πλοκής είναι η συγκριτική ανατομία της αφηγηματικής θεωρίας, καθώς δείχνει τα δομικά χαρακτηριστικά που είναι κοινά σε παρεμφερείς ιστορίες. Πιστεύει ότι η δράση και ο χαρακτήρας χτίζονται κατά μήκος της χρονικής γραμμής της αναγνωστικής και αφηγηματικής κατάστασης. «Για να δημιουργήσουν τον καμβά του χαρακτήρα συνυφαίνονται νήματα δράσης, πληροφορίες και προσωπικά χαρακτηριστικά». Τα μοτίβα μας βοηθούν να σχηματιστεί ένας χαρακτήρας που θα είναι αναγνωρίσιμος, αλλά κάθε νέο μοτίβο είναι δυνατόν να οδηγήσει τον αναγνώστη να αντιμετωπίσει τον χαρακτήρα διαφορετικά, ακόμα και αν πίστευε ότι τον ήξερε.

Υπάρχουν πολλές απόψεις για την πλοκή και τη λειτουργία της στην παιδική λογοτεχνία. Όλες αυτές οι απόψεις όμως, έχουν ως κοινή βάση, πως πλοκή δεν είναι η απλή παράθεση γεγονότων αλλά η συνεκτική παρουσίαση των σκηνών, με κάποια χρονική αλληλουχία, ώστε τελικά να αποτελέσουν ένα ενιαίο έργο. Τα παιδιά αναζητούν την πλοκή σε μια ιστορία. Την αλληλουχία των γεγονότων σε μια λογική σειρά που θα οδηγήσουν στο τέλος της ιστορίας. Ο Edward Morgan Forster (όπως σε Καρπόζηλου, 1999:175) θεωρεί την ιστορία «ως μια αφήγηση συμβάντων τοποθετημένων στη χρονική τους αλληλουχία, ενώ και στην πλοκή δίνει τον ίδιο ορισμό αλλά με έμφαση στην αιτιότητα». Θέτει δηλαδή το «γιατί», συμβαίνουν όσα αφηγείται η ιστορία.

Η Μάρθα Καρπόζηλου (1999:181) διακρίνει τα είδη της πλοκής στα παιδικά βιβλία ως προς την τεχνική τους σε προοδευτικά και επεισοδιακά. Στο προοδευτικό είδος η κλιμάκωση γίνεται σταδιακά μέχρι να φτάσει στη λύση, μετά υπάρχει σύντομη συνέχεια για να έρθει το τέλος. Αυτού του είδους η πλοκή όπως υποστηρίζει η Σοφία Γαβριηλίδου (2008:51) «επιτρέπει σημαντική εξέλιξη των χαρακτήρων και ανάπτυξη πολλών διακριτών χαρακτηριστικών τους». Στο επεισοδιακό είδος, τα επεισόδια ακολουθούν το ένα το άλλο και συνδέονται με κοινά χαρακτηριστικά, δημιουργώντας έτσι ένα ενιαίο σύνολο. Σε αυτό το είδος υπερισχύει η δράση και δεν υπάρχει χώρος για ανάπτυξη του χαρακτήρα (Γαβριηλίδου, 2008:51).

Η Maria Nikolajeva (2002:161) διακρίνει την αθροιστική και την ενσωματωμένη πλοκή. Αθροιστική πλοκή υπάρχει όταν σε κάθε νέο επεισόδιο προστίθεται ένας καινούριος ήρωας ή λαμβάνει χώρα ένα νέο γεγονός και με τον τρόπο αυτό διευκολύνονται τα παιδιά να θυμούνται τους χαρακτήρες. Αυτό το είδος δείχνει και την αλληλεξάρτηση του χαρακτήρα με την πλοκή. Ως ενσωματωμένη εννοεί την περίπτωση που σε μια καθαρή γραμμή πλοκής να υπεισέρχονται και

άλλοι τύποι. Έτσι, υπάρχουν πολλοί κεντρικοί χαρακτήρες που δυσκολεύει όμως τα παιδιά να τους θυμάται. Αυτός ο τύπος πλοκής συνήθως συναντάται σε έργα που αφορούν παιδιά μεγάλης ηλικίας.

Οι συγκρούσεις, οι αντιθέσεις, οι διαμάχες μεταξύ των χαρακτήρων που οδηγούν στην αλλαγή τους ως προς τη σκέψη και τη συμπεριφορά τους, προκαλούν νέα επεισόδια στην πλοκή και συμβάλλουν στην εξέλιξη της. Οι δυσκολίες υπάρχουν, αλλά η υπέρβασή τους συγκινεί το παιδί-αναγνώστη, το οδηγεί στην ηθική δικαίωση και δύναται να οδηγήσει στην ανάπτυξη της προσωπικότητάς του.

2.1.2. Η οπτική γωνία

Οπτική γωνία της αφήγησης είναι η απόσταση που παίρνει ο αφηγητής από τα γεγονότα και τα πρόσωπα της αφήγησης. Είναι «στοιχείο της αφηγηματικής διαδικασίας και αναφέρεται σε όλες τις πλευρές της σχέσης του συγγραφέα με την ιστορία» (Martin, 1991:37). Υπάρχουν δύο είδη, η κοντινή που οδηγεί σε μια σκηνική παρουσίαση των προσώπων, και η μακρινή όπου γίνεται μια πανοραμική έκθεση γεγονότων και χώρων.

Σύμφωνα με τη Χρ. Κουράκη (2008:50) κάθε θεωρητικός προβαίνει σε διαφορετικές διακρίσεις της οπτικής γωνίας. Για παράδειγμα ο Jean Pouillon αναφέρεται σε μια «θέα από πίσω» και μια «θέα μαζί» και ο Percy Luboc σε μια εξωτερική και μια εσωτερική οπτική γωνία. Ο Tzvetan Todorov επιχείρησε μια τριαδική διάκριση ανάμεσα σε: α) μια οπτική γωνία από πίσω όπου ο «αφηγητής ξέρει περισσότερα από τα πρόσωπα» β) μια οπτική γωνία μαζί όπου ο «αφηγητής ξέρει τόσα όσα και τα πρόσωπα» και γ) μια οπτική γωνία απ' έξω, όπου «ο αφηγητής ξέρει λιγότερα απ' οποιαδήποτε από τα πρόσωπα».

Ο Gerard Genette αντικατέστησε τον όρο οπτική γωνία με τον όρο εστίαση και διακρίνει τρία είδη. Το πρώτο είδος είναι η «μηδενική εστίαση» όπου ο αφηγητής γνωρίζει περισσότερα από τον ήρωα, το δεύτερο είναι η «εσωτερική εστίαση» όπου ο αφηγητής γνωρίζει όσα και ο ήρωας και το τελευταίο είδος είναι η «εξωτερική αφήγηση» όπου ο αφηγητής γνωρίζει λιγότερα από τον ήρωα. (Τζούμα, 1997:128, 129, 132). Οι αφηγητές αφορούν την ποιότητα των πληροφοριών που παίρνουμε, ενώ οι οπτικές γωνίες την ποσότητα (Πλατανίτης, 1997:195). Η εσωτερική και η εξωτερική χρησιμοποιούνται κυρίως στα μοντέρνα μυθιστορήματα, ενώ η μηδενική στα κλασικά

έργα με τριτοπρόσωπο αφηγητή. Η εσωτερική οπτική γωνία προσφέρει περισσότερες πληροφορίες από την εξωτερική και γίνεται σε πρώτο πρόσωπο, ενώ η εξωτερική μπορεί να γίνει τόσο σε πρώτο όσο και σε τρίτο (Πλατανίτης, 1997:195).

Η αφήγηση είναι μία επικοινωνιακή πράξη. Αυτό προϋποθέτει δύο πλευρές, έναν πομπό και ένα δέκτη. Κάθε πλευρά εμπλέκει τρία διαφορετικά πρόσωπα. Στην πλευρά του πομπού, υπάρχει ο «πραγματικός συγγραφέας», ο «υπονοούμενος συγγραφέας» και ο «αφηγητής». Στην πλευρά του δέκτη, το «πραγματικό ακροατήριο» (αυτός που ακούει, ο αναγνώστης, αυτός που βλέπει), το «υπονοούμενο ακροατήριο» και ο «αποδέκτης της αφήγησης» (Chatman, 1980:28). Σύμφωνα με τον Seymour Chatman (1980:47) στα κλασικά αφηγήματα, τα γεγονότα συμβαίνουν σε συνδυασμούς: συνδέονται, δηλαδή, το ένα με το άλλο, με τη μορφή αιτίας-αποτελέσματος. Τα αποτελέσματα, πάλι, προκαλούν άλλα αποτελέσματα, μέχρι το τελικό. Ακόμη και αν δύο γεγονότα δεν έχουν εμφανή σύνδεση μεταξύ τους, ο αναγνώστης θεωρεί ότι πιθανόν να έχουν, κάτι που θα φανεί αργότερα.

Πολλές φορές δημιουργείται σύγχυση μεταξύ του συγγραφέα και του αφηγητή. Αρχικά, στην παιδική λογοτεχνία ο αφηγητής ταυτιζόταν είτε με τον πρωταγωνιστή είτε με κάποιον εκτός κειμένου που διηγούταν την ιστορία από απόσταση. Όπως υποστηρίζει ο Γεώργιος Παπαντωνάκης (2009:40) «στην παιδική λογοτεχνία ο συγγραφέας ταυτίζεται σε μεγαλύτερη κλίμακα με τον αφηγητή και η ιστορία απηχεί βιωμένες καταστάσεις από τον συγγραφέα, οι οποίες αντικατοπτρίζονται στους λογοτεχνικούς χαρακτήρες του». Σιγά σιγά όμως για να γίνει πιο σφαιρική και ολοκληρωμένη η παρουσίαση των χαρακτήρων, υιοθετήθηκαν άλλες αφηγηματικές τεχνικές, πιο πολύπλοκες, όπου χρησιμοποιούν διαφορετικές μορφές αφηγητή και με διαφορετική εστίαση.

Ανάλογα με το πρόσωπο στο οποίο γίνεται η αφήγηση δίνεται και διαφορετικός χρωματισμός. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση είναι πιο αντικειμενική και συχνά ο αφηγητής παρουσιάζεται να ξέρει τα πάντα για τους πλασματικούς χαρακτήρες της ιστορίας και ίσως να ξέρει περισσότερα από όσα ξέρουν οι ίδιοι για τον εαυτό τους (Culler, 2003:119). Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής δρα ως διαμεσολαβητής μεταξύ της ιστορίας και του αναγνώστη, με διακριτικό τρόπο χωρίς να συμμετέχει ουσιαστικά στα γεγονότα (Πλατανίτης, 1997:193). Στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση ενέχεται πιο προσωπικός τόνος. Οι πρωτοπρόσωποι αφηγητές δύναται

να αναπτύσσονται πλήρως κατά την ιστορία, να είναι μικρής σημασίας χαρακτήρες ή να είναι παρατηρητές που δεν δρουν αλλά περιγράφουν τι συμβαίνει (Culler, 2003:119).

Ο Chatman όρισε μια αλυσίδα επικοινωνίας από την οποία διέπονται τα λογοτεχνικά κείμενα. Την ίδια αλυσίδα αποδέχεται και η Nikolajeva για την παιδική λογοτεχνία. Η αλυσίδα αποτελείται από έξι κρίκους πραγματικός συγγραφέας –υπονοούμενος συγγραφέας-αφηγητής-αποδέκτης της αφήγησης-υπονοούμενος αναγνώστης-πραγματικός αναγνώστης (Παπαντωνάκης, 2009:286). Ο πρώτος και ο τελευταίος, που είναι τα πραγματικά πρόσωπα βρίσκονται εκτός κειμένου, ενώ τα άλλα τα συναντάμε μέσα στο κείμενο.

Σε κάθε λογοτεχνικό έργο, εκτός από τον πραγματικό συγγραφέα, αυτόν δηλαδή που έγραψε το έργο, υπάρχει ή διαφαίνεται και ένας μέσα στο έργο. Ο αληθινός συγγραφέας είναι το φυσικό πρόσωπο που έχει γράψει το έργο. Μιλά έμμεσα, εργάζεται με τη γλώσσα, αλλά βρίσκεται έξω από το κείμενο (Παπαντωνάκης, 2009:49). Ο πλασματικός (υπονοούμενος) συγγραφέας είναι αυτός που παρουσιάζεται μέσα στο έργο, δεν επικοινωνεί άμεσα καθώς δεν έχει φωνή αλλά υπάρχει μια σιωπηλή καθοδήγηση μέσω των ηρώων. Ο αληθινός συγγραφέας καθορίζει τις αφηγηματικές τεχνικές που θα χρησιμοποιήσει για να παρουσιαστούν οι χαρακτήρες, ενώ ο πλασματικός προβάλλει τις ιδέες του μέσω των χαρακτήρων. Ο υπονοούμενος συγγραφέας δεν έχει φωνή, είναι σιωπηλός, σε αντίθεση με τον αφηγητή ο οποίος εξιστορεί τα γεγονότα (Παπαντωνάκης, 2009:49).

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τον αναγνώστη. Ο πραγματικός αναγνώστης είναι αυτός που κρατά το κείμενο στα χέρια του και το διαβάζει. Ο υπονοούμενος αναγνώστης είναι αυτός που έχει στο μυαλό του ο συγγραφέας όταν γράφει και σε αυτόν απευθύνεται. Τόσο ο πραγματικός όσο και ο υπονοούμενος αναγνώστης επηρεάζουν τον τρόπο που θα διαμορφωθούν οι χαρακτήρες αλλά και ποια θα είναι η αποδοχή τους. «Ο συγγραφέας και ο αναγνώστης που υπονοούνται σε ένα λογοτεχνικό έργο μπορούν να δώσουν πολλαπλά ερεθίσματα προς παρατήρηση και συλλογισμό στον εκάστοτε πραγματικό αναγνώστη» (Κανατσούλη, 1997:33). Ένα κείμενο ωστόσο, δύναται να δημιουργήσει διαφορετικές σχέσεις ανάμεσα στον πραγματικό και υπονοούμενο αναγνώστη αλλά και στον πραγματικό και υπονοούμενο συγγραφέα. Αυτό μπορεί να το αντιληφθεί κανείς αν αναλογιστεί πως πολλοί αναγνώστες διαβάζουν διαφορετικά ένα λογοτεχνικό κείμενο, όπως και πολλοί συγγραφείς παρουσιάζουν με διαφορετικό τρόπο το ίδιο θέμα.

Σε κάθε λογοτεχνικό έργο υπάρχουν δύο χρόνοι, ο χρόνος του αφηγηματικού λόγου (αφηγηματικός χρόνος), ο χρόνος δηλαδή που απαιτείται για την ανάγνωση της ιστορίας και ο χρόνος της ιστορίας (αφηγημένος χρόνος) που είναι χρονική η διάρκεια των γενομένων της αφήγησης. Οι δύο χρόνοι αυτοί ταυτίζονται σπάνια.

Σύμφωνα με τον Genette, η σειρά της εξιστόρησης μπορεί να διαφέρει από τη χρονολογική εμφάνιση των γεγονότων στην πλοκή. Δηλαδή, ο αφηγηματικός λόγος μπορεί να αναδιαρθρώσει τα γενόμενα της ιστορίας με όποια σειρά θέλει, αρκεί να παραμένει διακριτή η διαδοχή τους. Έτσι υπάρχει η ομαλή συνέχεια και οι αναχρονισμοί, που μπορεί να είναι δύο ειδών: flash back, όπου η αφήγηση διακόπτει τη ροή της ιστορίας για να γυρίσει στα προηγούμενα, και flash forward, όπου ο αφηγηματικός χρόνος πηδά σε μελλοντικά γεγονότα (Κανατσούλη, 1997:34).

2.1.3. Το σκηνικό

Ως σκηνικό ορίζουμε τον χρόνο και τον τόπο εξέλιξης της ιστορίας. Σε ορισμένα λογοτεχνήματα ο χρόνος ή ο τόπος έχουν καθοριστικό ρόλο. Για παράδειγμα, στο ιστορικό μυθιστόρημα, ο ιστορικός χρόνος και η αναπαράστασή του αποτελούν βασικό στοιχείο (Κανατσούλη, 1997:35).

Είναι ο χώρος που εκτυλίσσεται η πλοκή και ο αφηγημένος χρόνος δηλαδή η χρονική διάρκεια που συμβαίνουν τα γεγονότα της ιστορίας (Καρπόζηλου, 1999:193). Σε κάποια μυθιστορήματα ο χώρος και ο χρόνος που εκτυλίσσονται τα επεισόδια της πλοκής είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την συμπεριφορά των ηρώων, ενώ σε άλλα παίζει δευτερεύοντα ρόλο, καθώς χρησιμοποιούνται ως φόντο για τη δράση αλλά χωρίς να επηρεάζεται η εξέλιξη της ιστορίας. Ο χώρος δράσης μπορεί να λειτουργεί ως τροχοπέδη, δημιουργώντας προβλήματα στους ήρωες της ιστορίας ή να αποτελεί μια βοήθεια για αυτούς. Ο χρόνος οδηγεί στην κατανόηση των γεγονότων και των ηρώων και παράλληλα δίνει πληροφορίες στον αναγνώστη για τις κοινωνικές συνθήκες, τα προβλήματα και την εξέλιξη των ηρώων στην περίοδο που διαδραματίζονται όσα ζουν οι πρωταγωνιστές. Τόσο ο χώρος όσο και ο χρόνος τονίζουν τη συμπεριφορά των ηρώων και επηρεάζουν την πλοκή.

Κυρίως στη μεταπολεμική λογοτεχνία το αστικό περιβάλλον είναι σύνηθες σκηνικό. Το αστικό τοπίο αποτυπώνεται μέσα από τις διαδρομές του ήρωα, όπου υπάρχει λεπτομερής ή συνοπτική περιγραφή των δρόμων, των σπιτιών, των γειτονιών και των ανθρώπων που κινούνται

εκεί (Παπαντωνάκης και Κωτόπουλος, 2011:24). Οι δρόμοι ή τα μονοπάτια που ακολουθεί ο ήρωας μπορεί να χρησιμοποιηθούν στην αφήγηση ως το μέσο για να φτάσει σε ένα φυσικό τοπίο. Η θάλασσα, τα δάση, οι λόφοι, οι ποταμοί έχουν συμβολισμούς και ως χώροι συμβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής και των ηρώων.

Ιδιαίτερα στα ιστορικά μυθιστορήματα ο χώρος και ο χρόνος διαδραματίζουν πολύ σημαντικό ρόλο ως προς τα γεγονότα, τους ήρωες και πως εξελίσσονται. Συχνά γίνονται αναφορές σε συγκεκριμένες ημερομηνίες, ενώ και ο τόπος περιγράφεται με λεπτομέρειες. Δίνεται έτσι, αυθεντικότητα και ακρίβεια στο περιβάλλον που κινούνται οι ήρωες, οι οποίοι επηρεάζονται τόσο από τον χώρο δράσης όσο και από τον ιστορικό χρόνο. Εξάλλου, ανάλογα με την περίοδο που διαδραματίζεται η πλοκή, οι ήρωες πρέπει να φέρονται και με τον αρμόζον τρόπο σε σχέση με τις συνθήκες και τις συνήθειες της εποχής. Για να γίνει πιστή αναπαράσταση του τόπου και της εποχής, συνήθως απαιτείται η μελέτη των ιστορικών πηγών πρώτα από τον συγγραφέα. Βέβαια, στα παιδικά ιστορικά μυθιστορήματα δεν γίνεται εξαντλητική αναζήτηση και περιγραφή, αλλά είναι απαραίτητο να υπάρχει η αυθεντική ατμόσφαιρα.

Όπως αναφέρουν οι Γ. Παπαντωνάκης και Γρ. Κωτόπουλος (2011:27-28) η Maria Nikolajeva χωρίζει το σκηνικό σε τέσσερις κατηγορίες ανάλογα με τη σχέση μεταξύ του χρόνου του συγγραφέα και στον χρόνο των γεγονότων που διαδραματίζονται στο μυθιστόρημα. Η πρώτη κατηγορία είναι το «σύγχρονο σκηνικό», που περιγράφεται η περίοδος κατά την οποία γράφει ο συγγραφέας το βιβλίο. Η δεύτερη είναι το «ιστορικό σκηνικό» όπου αναφέρεται σε μυθιστορήματα που δεν είναι ιστορικά, αλλά η πλοκή αναπτύσσεται σε ένα ιστορικό σκηνικό και αναβιώνει η εποχή στην οποία αναφέρεται. Η τρίτη κατηγορία είναι το «αναδρομικό σκηνικό» όπου η μυθοπλασία ασχολείται με την παιδική ηλικία του συγγραφέα και περιγράφει γεγονότα που έχουν συμβεί στο παρελθόν. Σε αυτή την κατηγορία εντάσσει και τα ιστορικά μυθιστορήματα που οι συγγραφείς αναβιώνουν ιστορικές εποχές που οι ίδιοι μπορεί να μην έχουν ζήσει. Τελευταία κατηγορία είναι το «φουτουριστικό σκηνικό» που αναφέρεται σε βιβλία φαντασίας ή επιστημονικής φαντασίας.

Ο χώρος μπορεί να δηλώνεται στον τίτλο του μυθιστορήματος. Σε μια τέτοια περίπτωση το παιδί αναγνώστης μπορεί αμέσως να οδηγηθεί νοερά στον χώρο της ιστορίας. Βέβαια, υπάρχουν και περιπτώσεις όπου ο χώρος έχει μεταφορική έννοια της όπως το *Τσιμεντένιο δάσος* της

Πέτροβιτς. Παράλληλα, από τον τίτλο μπορεί να είναι κάπως αόριστος ο τόπος όπως στον *Μεγάλο περίπατο του Πέτρου* της Ζέη.

Αν ο χώρος δεν δηλώνεται στον τίτλο τότε ο συγγραφέας θα τον περιγράψει μέσω της αφήγησης ή μέσα από τον διάλογο μεταξύ των ηρώων. Αυτό μπορεί να γίνει από την αρχή του κειμένου ώστε να προσανατολιστεί ο αναγνώστης. Επιπλέον, ένας άλλος τρόπος παρουσίασης του τόπου είναι σταδιακά, ανάλογα με τη δράση και πως εξυπηρετεί την πλοκή.

Όταν ο χώρος και ο χρόνος έχουν δευτερεύοντα ρόλο στην ιστορία δεν επηρεάζουν την εξέλιξή της. «Ένα ανώνυμο κάστρο, δάσος, ποτάμι χωριό λειτουργούν ως αμυδρό φόντο για την δράση. Δίχως όμως να καθορίζουν την συμπεριφορά των χαρακτήρων ή να προσδιορίζουν τα επεισόδια της πλοκής» (Καρπόζηλου, 1999:194).

Σε πολλά μυθιστορήματα παρατηρείται και αλλαγή του σκηνικού. Είτε στα πλαίσια ταξιδιού που ο ήρωας θα βρεθεί σε άλλον τόπο, θα εμπλακεί με διαφορετικές κουλτούρες, είτε μέσα στην ίδια πόλη που κάθε σημείο δίνει διαφορετική τροπή στην εξέλιξη. Ο χώρος δίνει και πληροφορίες για τον χαρακτήρα. Αν για παράδειγμα προτιμά την ασφάλεια του σπιτιού του ή αν κινείται σε μέρη επικίνδυνα για αυτόν. Η μεταβολή του σκηνικού δεν φανερώνεται από τον τίτλο, ώστε να μην το γνωρίζει εξαρχής ο αναγνώστης και να συνειδητοποιεί την αλλαγή σταδιακά μαζί με την εξέλιξη των ηρώων.

Οι χαρακτήρες υπάρχουν και κινούνται μέσα σε έναν μη συγκεκριμένο χώρο. Αυτός ο αφηρημένος αφηγηματικός χώρος περιλαμβάνει ένα σχήμα και ένα έδαφος. Μέσω του σκηνικού προβάλλεται ο χαρακτήρας. Η βασική διαφορά μεταξύ των χαρακτήρων και των υπόλοιπων στοιχείων του σκηνικού σε μία ιστορία, έγκειται στο γεγονός ότι για τους χαρακτήρες δεν είναι εύκολο να κάνει κανείς υποθέσεις πριν να αναφερθούν και να κάνουν αισθητή την παρουσία τους στη σκηνή. Ενώ, αν σε ένα μυθιστόρημα ειπωθεί το όνομα ενός τόπου, είναι αρκετό για να υποθέσει κανείς όλες τις συναφείς λεπτομέρειες που θα συναντούσε στο μέρος αυτό (Chatman, 1980: 138-139,141).

Οι Παπαντωνάκης και Κωτόπουλος (2011:48) υποστηρίζουν πως ολοκληρωμένο σκηνικό υπάρχει όταν η δράση, οι χαρακτήρες ή το θέμα επηρεάζονται από τον τόπο και τον χρόνο. Όταν δηλαδή υπάρχει λεπτομερής περιγραφή του τόπου, οι χαρακτήρες επηρεάζονται θετικά ή αρνητικά από τον φυσικό και κοινωνικό χώρο μέσα στον οποίο συνυπάρχουν και όταν προσδιορίζεται

επακριβώς ο χρόνος δράσης των χαρακτήρων. Μη ολοκληρωμένο σκηνικό υπάρχει όταν δεν γίνεται λεπτομερής περιγραφή καθώς σημασία έχουν οι ήρωες και ο χώρος απλά εξυπηρετεί τις σχέσεις μεταξύ τους και τη δράση τους.

2.1.4. Το θέμα

Ένα λογοτεχνικό βιβλίο είναι ένα μέσο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη δημιουργία ολοκληρωμένων ενηλίκων, με κριτική σκέψη. «Τα παιδιά αν αναγνωρίσουν τα λογοτεχνικά κείμενα ως κατασκευάσματα των συγγραφέων που εξωτερικεύουν τις ιδέες τους, ως αναγνώστες είτε θα συμβαδίσουν με αυτές είτε θα αντισταθούν» (Μαλαφάντης 2015:28). Η επιλογή του θέματος που θα ασχοληθεί ο συγγραφέας πηγάζει από τα όνειρα, τις ελπίδες, τις ανησυχίες του. Οι συγγραφείς των παιδικών βιβλίων αποτυπώνουν στο έργο τους την αισιοδοξία τους και την φαντασία τους. Ο Μάνος Κοντολέων (1988:28) βλέπει τον συγγραφέα ως «έναν ενήλικο που ένα μέρος της ψυχής του αξιώθηκε την αιώνια ή, τουλάχιστον, την όσο διαρκεί η βιολογική ζωή του, παραμονή στον χώρο της παιδικής ματιάς».

Ως θέμα χαρακτηρίζονται γενικά τα νοήματα του κειμένου. Τα θέματα που πραγματεύεται ένα μυθιστόρημα, άλλοτε είναι εμφανή και άλλοτε όχι. Εκτός από το κύριο θέμα στο λογοτεχνικό βιβλίο υπάρχουν και άλλα δευτερεύοντα. Η θεματολογία αναδεικνύεται μέσα από τους χαρακτήρες και το αντίστροφο, έτσι είναι δυο αλληλοσυνδεόμενοι άξονες.

Τα θέματα του μυθιστορήματος μπορούν να χωριστούν σε τρεις κατηγορίες. α) Διαπροσωπικές σχέσεις και ατομικά προβλήματα, β) Ευρύτερα κοινωνικά θέματα και προβλήματα, γ) Οικουμενικά θέματα και προβλήματα (Μαλαφάντης, 2001:245). Η πρώτη κατηγορία αναφέρεται σε σχέσεις μεταξύ των παιδιών, παιδιών με ενήλικες, δασκάλων και μαθητών. Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται μυθιστορήματα με θέματα όπως η βία, ο ρατσισμός, ναρκωτικά, ιστορικά γεγονότα, μετανάστευση. Η τρίτη κατηγορία έχει παγκόσμιο χαρακτήρα οπότε υπάγονται μυθιστορήματα με θέματα την ειρήνη, την οικολογία, την επιστημονική φαντασία, τον πολιτισμό.

Οι πρώτες μορφές παιδικής λογοτεχνίας ήταν διδακτικές, παιδαγωγικές και ηθοπλαστικές, σχεδόν «μη λογοτεχνικές» (Μαλαφάντης, 2001:35). Ωστόσο, όπως αναφέρει η Κανατσούλη (1997:32) βασικός κίνδυνος για ένα παιδί, είναι να αναλώνεται σε αναζήτηση νοημάτων ή

μηνυμάτων και να χάνει άλλες ποιότητες του λογοτεχνικού λόγου, όπως η επεξεργασία της γλώσσας ή η νοερή κατασκευή εικόνων.

Σε ένα ιστορικό μυθιστόρημα υπάρχει το υποκειμενικό στοιχείο του συγγραφέα, που φανερώνεται με την επιλογή της ιστορικής περιόδου αλλά και με το πως θα την παρουσιάσει στο βιβλίο του. Είναι απαραίτητο να υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στο τι πραγματικά συνέβη και στο τι πιστεύει ο συγγραφέας πως συνέβη. Άλλη υπόσταση έχουν τα αποδεδειγμένα πραγματικά γεγονότα και διαφορετική οι υποθέσεις για το τι μπορεί να έγινε. Ο τρόπος που θα προσεγγίσει ο συγγραφέας το ιστορικό γεγονός και τα πρόσωπα που θα επιλέξει είναι στην ευχέρεια του κάθε συγγραφέα και εξαρτάται από το τι θέλει να αποκαλύψει στους αναγνώστες του. «Ο συγγραφέας είναι ένας συνειδητοποιημένος άνθρωπος της εποχής και του χώρου του» (Κοντολέων, 1988:28).

Το ιστορικό μυθιστόρημα, προβάλλει τις αξίες μέσω των οποίων δημιουργείται η εθνική συνείδηση. Αυτό, δεν σημαίνει πως πρέπει να κρυφτούν τα μελανά σημεία της ιστορίας. Αντίθετα, ακόμα και η ύπαρξη των άσχημων στιγμών, μπορεί να οδηγήσει τον αναγνώστη να κατανοήσει τα δεινά που προκαλεί ο εθνικισμός κι ο διχασμός. Ο λογοτέχνης είναι αυτός που πρέπει να επιλέξει τον τρόπο που θα χειριστεί την θεματολογία του και το πως θα την παρουσιάσει στο βιβλίο του. «Από τη στάση του λογοτέχνη έναντι των μελανών σημείων, από τον τρόπο που θα τα χειριστεί μπορεί να φανεί καθαρότερα τι συνιστά και τι όχι πράξη και βίωση της ελληνικής συνείδησης» (Πέτροβιτς-Αδρουτσοπούλου, 1995:98).

Η επιλογή του θέματος εξαρτάται και από την αποδοχή που θα βρει από τον αναγνώστη και πόσο ενδιαφέρον θα είναι για αυτόν. Ο αναγνώστης είναι πάντοτε παρών στη συνείδηση του συγγραφέα, οδηγώντας τον να προσπαθήσει να γίνει αναγνώστης του ίδιου του έργου (Τομασέφσκι, 1995:281). Δεν σημαίνει ότι ενδιαφέρον θέμα είναι ότι έχει να κάνει με την επικαιρότητα. «Ό,τι είναι σύγχρονο δεν είναι και επίκαιρο» (Τομασέφσκι, 1995:283). Ο συγγραφέας πρέπει να στηρίζει το ενδιαφέρον θέμα, να προκαλέσει την προσοχή του αναγνώστη. Η πρόκληση συγκίνησης βοηθά στην αιχμαλώτιση της προσοχής και του ενδιαφέροντος.

2.1.5. Η δομή

Ως δομή ορίζουμε τους τρόπους με τους οποίους συνδέονται μεταξύ τους τα διάφορα μέρη του έργου. Οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας δίνουν διαφορετικά ονόματα για την περιγραφή της δομής.

Ο Tomashevsky την ονομάζει «μοτίβο», ο Barthes «λειτουργική μονάδα» και ο Chatman «αφηγηματική έκθεση» (Martin, 1991:21).

Η δομή αφορά στα μοτίβα που παρουσιάζονται, αλλά και στα μοτίβα που ίσως απουσιάζουν. Τα μοτίβα αποτελούν στοιχεία αξιολόγησης. «Εξαρτάται από την επανάληψη ή τη διαφοροποίηση όμοιων ή διαφορετικών μοτίβων, συνεπώς οι τρόποι οργάνωσής τους θα μετρήσουν θετικά ή αρνητικά για το έργο και για τη λογοτεχνική του ποιότητα» (Κανατσούλη, 1997:33).

Στην ουσία, είναι ο τρόπος που επιλέγει ο συγγραφέας να πει την ιστορία του και να συνδέσει τα μέρη του έργου του. Μπορεί τα δρώμενα να αναπαρίστανται παρατακτικά, το ένα μετά το άλλο χωρίς άλλου τύπου παρεμβολές, με διακριτή αρχή, μέση και τέλος. Υπάρχει όμως και ο άλλος τρόπος, όπου η ανάπτυξη των γεγονότων και της δράσης οργανώνεται σε διαφορετικό χρόνο, μη γραμμικά και η σύνδεση των γεγονότων διαρθρώνεται πιο σύνθετα. Πολλοί θεωρητικοί συνηγορούν στην άποψη ότι το παιδί είναι πολύ πιο εύκολο να κατακτήσει κείμενα τα οποία χαρακτηρίζονται από μια απλή δομή στην υπόθεση τους. Αυτό φαίνεται και στη διδασκαλία της λογοτεχνίας στο σχολείο, όπου οι μαθητές έχουν μεγάλη δυσκολία στο να συγκρίνουν τα μέρη της ιστορίας και να ξεχωρίζουν τα ουσιώδη από τα επουσιώδη.

Βέβαια, έχει εκφραστεί και η άποψη ότι σύνθετη δομή δε σημαίνει και ακατανόητη δομή για το παιδί-αναγνώστη, το οποίο μπορεί να απολαύσει και έργα των οποίων η σύνθεση δεν είναι διαρθρωμένη απλοϊκά, αλλά η αφήγηση είναι ενδιαφέρουσα, χωρίς απαραίτητα να υπάρχει ένα συγκεκριμένο και αναμενόμενο τέλος. Όσον αφορά τη σχέση δομής και χαρακτήρων στην παιδική λογοτεχνία, η μορφή της δομής δεν επηρεάζει ιδιαίτερα την παρουσία των χαρακτήρων. Σύμφωνα με την Κουράκη (2008:58) η απλή δομή δεν συνυπάρχει απαραίτητα με απλούς χαρακτήρες, ούτε το αντίθετο. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες λοιπόν, επηρεάζονται κυρίως από την πλοκή, το θέμα, τις αφηγηματικές επιλογές του συγγραφέα και το είδος του λογοτεχνήματος στο οποίο εντάσσονται, παρά από τη δομή του έργου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

3.1. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες

Στα λογοτεχνικά είδη συναντάμε και διαφορετικούς τύπους χαρακτήρων. Το είδος που περιγράφει σε μεγαλύτερο βαθμό τους ήρωες είναι το μυθιστόρημα. Σε κάθε περίοδο υπερισχύουν διαφορετικοί τύποι χαρακτήρων ανάλογα με τις προθέσεις των συγγραφέων και την ιδεολογία τους «συνδέονται δηλαδή με τους θεσμούς κοινωνικού ελέγχου και γενικότερων πολιτισμικών δυνάμεων» (Γαβριηλίδου, 2008:99). «Ο όρος χαρακτήρες χρησιμοποιείται γενικά, για να δηλώσει το σύνολο των ιδιαίτερων πνευματικών, συγκινησιακών και κοινωνικών ποιοτήτων, τις έμφυτες ιδιότητες και μορφές συμπεριφοράς που διακρίνουν ένα πρόσωπο» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:71).

Στη λογοτεχνία ο όρος αναφέρεται στα πρόσωπα που εμφανίζονται στο βιβλίο ή στα ζώα και τα αντικείμενα που για χάρη της δράσης έχουν ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες, όπως και οι άνθρωποι, έχουν πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα και μεταβάλλονται ανάλογα με τις εμπειρίες τους. Οι χαρακτήρες είτε είναι πραγματικά πρόσωπα, είτε φανταστικοί που τους αποδίδονται ανθρώπινες ιδιότητες από τον συγγραφέα και έτσι ξεδιπλώνονται στην ιστορία. Ο συγγραφέας δεν είναι απαραίτητο να περιγράφει διαρκώς την ψυχολογική και πνευματική κατάσταση των ηρώων. Τις σκέψεις και τα συναισθήματα τους μπορεί να τα αναγνωρίζει το παιδί-αναγνώστης και μέσα από τις πράξεις τους.

Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες μπορούν να παρουσιαστούν από τον συγγραφέα με διάφορους τρόπους όπως: α) να περιγράψει και να σχολιάσει ο αφηγητής την εξωτερική εμφάνιση, τον χαρακτήρα, τις σκέψεις, και τα αισθήματα των χαρακτήρων, β) να μας σκιαγραφήσει τον ήρωα μέσα από τις σκέψεις και τα σχόλια των άλλων για αυτόν, γ) να αφήσει τις πράξεις και τα λόγια του ήρωα να τον παρουσιάσουν στους αναγνώστες. «Στα παιδικά αναγνώσματα, η επιτυχέστερη παρουσίαση είναι αυτή που συνδυάζει τους παραπάνω τρόπους αποφεύγοντας έτσι τους «ξύλινους» χαρακτήρες που απωθούν το παιδί» (Καρπόζηλου, 1999:189).

Η φύση των λογοτεχνικών χαρακτήρων έχει αποτελέσει πεδίο διαφωνιών μεταξύ των θεωριών για την κριτική της λογοτεχνίας. Οι δύο απόψεις που έχουν δημιουργηθεί είναι αν οι

λογοτεχνικοί χαρακτήρες αποτελούν αληθινά πρόσωπα, άρα είναι και ανεξάρτητοι από τα γεγονότα και τη δράση και μπορούν να εξεταστούν αποστασιοποιημένοι από το κείμενο ή αν απλά υπάρχουν για να εξυπηρετούν την πλοκή άρα δεν μπορούν να αξιολογηθούν ανεξάρτητα.

Σύμφωνα με την Τζούμα (1997:19) «στα τέλη του 19^{ου} αιώνα η ακαδημαϊκή κριτική βασιζόταν στην παράδοση της αισθητικής, του ρομαντισμού και της επιστημολογίας του ιστορικού θετικισμού. Το λογοτεχνικό κείμενο το μελετούσαν ως έκφραση της ψυχής ενός λαού ή ενός ατόμου ή ως αντανάκλαση μιας εποχής μέσα από φυλετικές, ιστορικές και περιβαλλοντικές συνθήκες που επικρατούσαν. Η ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων γινόταν είτε με βάση τη βιογραφία ή την ψυχολογία των συγγραφέων τους ως συλλογικών φορέων της ψυχής του λαού τους, είτε με βάση τα ιστορικά ή/και τα κοινωνικά συμβάντα της εποχής τα οποία έφερνε σε άμεσο συσχετισμό με το λογοτέχνημα, αφού αυτό θεωρούνταν η αντανάκλασή τους». Έτσι λοιπόν, η λογοτεχνία βρισκόταν σε θέση εξάρτησης με τη θεματολογία της, θέση την οποία υποστήριξε και η μαρξιστική κριτική, η οποία θεώρησε το λογοτεχνικό κείμενο ως «αντανάκλαση περιεχομένων που αφορούσαν στο χώρο της οικονομίας, της κοινωνίας, των τάξεων, της πολιτικής» (Τζούμα, 1997:20).

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα οι Ρώσοι φορμαλιστές υποστήριζαν την ανάγκη να αποτελέσει η μελέτη της λογοτεχνίας αυτόνομο κλάδο που να στηρίζεται στα εγγενή χαρακτηριστικά των λογοτεχνικών κειμένων και όχι σε κατηγορίες άλλων κλάδων και να επισημαίνονται οι γλωσσικές και μορφικές ιδιότητες που διέκριναν το κάθε λογοτεχνικό κείμενο. Έτσι υπάρχει μεταστροφή του ενδιαφέροντος από το περιεχόμενο στη μορφή, «αφού η μελέτη και περιγραφή των μορφικών και γλωσσικών στοιχείων αποτελεί στόχο κάθε προσπάθειας προσέγγισης του λογοτεχνικού κειμένου» (Κουράκη, 2008:62). Τις απόψεις αυτές υπερασπίστηκαν και τα ρεύματα της νέας κριτικής, του τσέχικου φορμαλισμού, του γαλλικού δομισμού και της σημειωτικής.

Στην *Ποιητική* του, ο Αριστοτέλης, στην αναφορά του στους χαρακτήρες, σημειώνει ότι ένας χαρακτήρας οφείλει να ενέχει τέσσερα βασικά στοιχεία: α) το πρώτο είναι ο χαρακτήρας να είναι «χρηστός», όπως «χρηστή» να είναι και η επιλογή και η προτίμηση που πιθανόν να εκφράζει μέσα από τα λόγια και τις πράξεις του β) Το δεύτερο είναι ο χαρακτήρας να ανταποκρίνεται στο «αρμόζον». Μπορεί, δηλαδή, ένας αντρικός χαρακτήρας να είναι, πράγματι, αντρίκιος, δεν είναι, όμως, αρμόζον μία γυναίκα να είναι ανδροπρεπής γ) Το τρίτο είναι ο χαρακτήρας να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, να είναι φυσικός δ) Το τέταρτο είναι ο χαρακτήρας να είναι

σταθερά ο ίδιος, να έχει, δηλαδή, σταθερότητα και συνέπεια, να μην παρουσιάζει αντιφάσεις. Και το βασικό στοιχείο που πρέπει να επιδιώκει ένας δημιουργός από τους χαρακτήρες του είναι να λένε ή να πράττουν το αναγκαίο ή το πιθανό και οι λύσεις των μύθων να βγαίνουν από τον ίδιο το μύθο και τις πράξεις και τα λόγια των χαρακτήρων και όχι από κάποια «από μηχανής» παρέμβαση, η οποία δηλώνει πράγματα εκτός μύθου που δεν τα γνωρίζει το κοινό (Λυπουρλής, 2008:151-153).

Ο Αριστοτέλης, αναφέρει τους όρους πράξη και ήθος/έθος για τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες. Με την πράξη αντιμετωπίζει τον ήρωα σαν ένα ποιητικό αίτιο, ένα υποκείμενο δράσης χωρίς να διαθέτει απαραίτητα ψυχολογικά χαρακτηριστικά. Αυτή την άποψη υιοθετούν οι φορμαλιστές και οι στρουκτουραλιστές, που θεωρούν το λογοτεχνικό χαρακτήρα ως υποκείμενο που εκτελεί συγκεκριμένη δράση, χωρίς ψυχολογικά χαρακτηριστικά και τον αντιμετωπίζουν ως βασικό συστατικό της πλοκής, στην οποία δίνουν προτεραιότητα (μυθιστόρημα πλοκής), αναφερόμενα μόνο επιφανειακά στις σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:72).

Τα τελευταία χρόνια η θεωρία της λογοτεχνίας αντιμετωπίζει τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες κάτω από μια διαφορετική οπτική και αναγνωρίζει σε αυτούς μια ψυχολογική διάσταση, η οποία στηρίζεται στις απόψεις του Αριστοτέλη περί ήθους, που αντιλαμβάνεται τον λογοτεχνικό ήρωα ως ψυχολογική μορφή με προσωπικότητα. (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:72). Ο Henry James (όπως σε Καρπόζηλου, 1999:183) είχε πει «Και τι είναι ο χαρακτήρας αν όχι ο προσδιορισμός ενός περιστατικού; Και τι είναι το περιστατικό αν όχι η απεικόνιση του χαρακτήρα;». Η πλοκή προϋποθέτει την ύπαρξη των χαρακτήρων καθώς είναι άρρηκτα συνδεδεμένα. Η ιστορία γίνεται κατανοητή διαμέσου των χαρακτήρων. Ένας συγγραφέας διαλέγει πως θα παρουσιάσει τον χαρακτήρα του και τι θα αποκρύψει για αυτόν και αυτό «αποτελεί την πρόκληση για τον αναγνώστη ώστε να στήσει το δικό του παζλ σχετικά με την προσωπικότητα των χαρακτήρων» (Κανατσούλη, 1997:31).

Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες μπορεί να είναι πρωταγωνιστές ή δευτερεύοντες. Οι πρωταγωνιστές είναι αυτοί που με τις πράξεις τους, τις επιθυμίες τους, τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, τις επιλογές τους τραβούν την προσοχή και το ενδιαφέρον των αναγνωστών. Οι δευτερεύοντες ρόλοι συνήθως είναι τα πρόσωπα που παρουσιάζουν περιορισμένο ενδιαφέρον, αλλά είναι απαραίτητα στοιχεία της πλοκής καθώς μέσω της αλληλεπίδρασής τους με τους κύριους πρωταγωνιστές βοηθούν στην προβολή τους.

Σε ένα αφήγημα, όσο εξελίσσεται η πλοκή συχνά παρακολουθούμε και την εξέλιξη των ηρώων. Ωστόσο, είναι υπαρκτές και οι περιπτώσεις ηρώων που μέσα στο έργο δεν εξελίσσονται, όσο θα περίμενε ο αναγνώστης. Η εξέλιξη των ηρώων εξαρτάται από την πρόθεση του συγγραφέα. Από τις κοινωνικές, πολιτικές συνθήκες που επικρατούν όταν γράφει το έργο, από την τάση που επικρατεί στον χώρο της παιδικής λογοτεχνίας και από την αντίληψη που έχει για την ικανότητα πρόσληψης του παιδιού-αναγνώστη (Γαβρηλίδου, 2008:62).

Ο Forster (1927:103-118) αρχικά και στη συνέχεια και η Lukens (1999:86-88) που εξέλιξε τη θεωρία του διακρίνουν τους χαρακτήρες ως προς τον τρόπο παρουσιάσής τους σε επίπεδους (flat) και σφαιρικούς (round). Οι επίπεδοι χαρακτήρες είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι, προβλέψιμοι και παραμένουν αμετάβλητοι από την πάροδο του χρόνου και από την αλλαγή των περιστάσεων. Δεν γνωρίζουμε πολλά για αυτούς για τη ζωή τους και τις εμπειρίες τους αλλά αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της δράσης. Βοηθούν στην εξέλιξη της πλοκής, καθορίζουν τη συμπεριφορά του κεντρικού ήρωα και τις σχέσεις του με το περιβάλλον του.

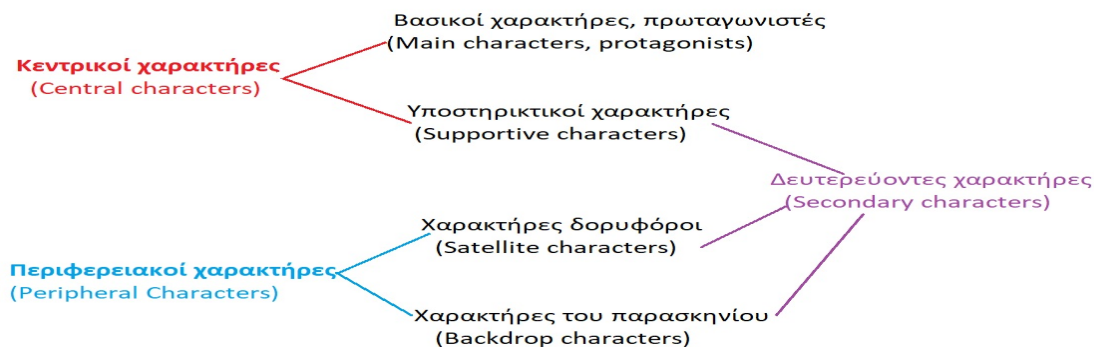
Οι σφαιρικοί χαρακτήρες είναι σύνθετοι, πολυδιάστατοι, έχουν εσωτερική εξέλιξη, συγκεντρώνουν πολλά χαρακτηριστικά, πολλές φορές αντιφατικά, και αναπτύσσουν τη δράση τους σε συνθήκες τέτοιες, ώστε να φανεί ο πολύπλευρος χαρακτήρας τους. Παρουσιάζονται μέσα από τις πράξεις τους, τα λόγια τους, τις περιγραφές και τα σχόλια των άλλων χαρακτήρων ή του αφηγητή. Ο αναγνώστης μπορεί να κατανοήσει τις αντιδράσεις, τα συναισθήματά τους. Προβλέπει τη συμπεριφορά τους και πολλές φορές εκπλήσσεται από αυτή.

Η Lukens (1999:89-93) όμως έκανε και μια επιπλέον διάκριση των χαρακτήρων σε δυναμικούς και στατικούς με βάση τον βαθμό αλλαγής που παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια της ιστορίας. Οι δυναμικοί χαρακτήρες αναπτύσσονται, εξελίσσονται και αλλάζουν κατά τη διάρκεια της ιστορίας. Η αλλαγή δεν είναι πάντα απόρροια της χρονικής πλαισίωσης της ιστορίας. Υπάρχουν πρόσωπα που παραμένουν αναλλοίωτα στη διάρκεια μιας μακράς περιόδου και άλλα που η αλλαγή μπορεί να προέλθει από μια μικρής διάρκειας εμπειρία. Αυτό που είναι σημαντικό δεν είναι η ροή του χρόνου ή η χρονική διάρκεια, αλλά η επίδραση των γεγονότων πάνω στους χαρακτήρες. Οι στατικοί χαρακτήρες δεν αλλάζουν, αλλά είναι απαραίτητοι για την εξέλιξη της πλοκής και την προβολή των υπόλοιπων χαρακτήρων.

Η Νικολαјενα (2002:112-115) διακρίνει τους χαρακτήρες ως προς τη λειτουργία τους σε κεντρικούς και περιφερειακούς. Και οι δύο τύποι χαρακτήρων μπορούν να είναι επίπεδοι, σφαιρικοί, δυναμικοί ή στατικοί. Η διαφορά τους είναι πως ακόμα και αν απομακρυνθούν οι περιφερειακοί χαρακτήρες από την πλοκή, αυτή δεν θα αλλάξει δραματικά.

Οι κεντρικοί χαρακτήρες είναι οι βασικοί και οι υποστηρικτικοί. Βασικοί θεωρούνται οι πρωταγωνιστές και συχνά στο παιδικό βιβλίο αναφέρονται στον τίτλο και διακρίνονται στο εξώφυλλο του, χωρίς όμως να είναι απαραίτητη προϋπόθεση πως όποιος είναι στον τίτλο ή στο εξώφυλλο είναι ο μοναδικός πρωταγωνιστής (Nikolajeva, 2002:50-51). Οι υποστηρικτικοί (supportive), θεωρούνται δευτερεύοντες χαρακτήρες αλλά απαραίτητοι για πλοκή, η οποία δεν θα εξελιχθεί αν κάποιος από αυτούς απομακρυνθεί.

Οι περιφερειακοί χαρακτήρες που και αυτοί είναι δευτερεύοντες, διακρίνονται σε δορυφόρους (satellite) και σε χαρακτήρες του σκηνικού ή του παρασκηνίου (backdrop). Οι δορυφόροι δεν είναι απαραίτητοι για την πλοκή αλλά συμπληρώνουν πλευρές της πλοκής ή των κεντρικών χαρακτήρων, ενώ οι χαρακτήρες του σκηνικού ή παρασκηνίου εισέρχονται πρόσκαιρα και αθόρυβα στην ιστορία και αποχωρούν με τον ίδιο τρόπο (Nikolajeva 2002: 112-115).



Σχηματικά η Τυπολογία χαρακτήρων της Nikolajeva

Ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος (2005:41) όσον αφορά τους κεντρικούς χαρακτήρες, εκτός από τον πρωταγωνιστή διακρίνει και δύο ακόμα κατηγορίες. Τον ανταγωνιστή και τον καταλύτη. Ο ανταγωνιστής έχει τη σημαντικότερη λειτουργία μετά τον πρωταγωνιστή καθώς με αυτόν εμπλέκεται και χωρίς αυτόν δεν υπάρχει δράση. Παρά το όνομά του δεν σημαίνει πως η σχέση είναι ανταγωνιστική μεταξύ τους. Μπορεί να είναι φιλικό ή ερωτικό πρόσωπο. Ο καταλύτης

φαινομενικά δεν έχει σημαντική δράση όπως ο πρωταγωνιστής και ο ανταγωνιστής. Αλλά ο καταλύτης θα οδηγήσει στην κλιμάκωση (Αθανασόπουλος, 2005:43).

Τα παιδιά μεγαλύτερης ηλικίας αυξάνουν το ενδιαφέρον τους για τους χαρακτήρες. Μπορεί να φανταστεί και να κατανοήσει πως νιώθει ο ήρωας καθώς, και ο δικός του εσωτερικός κόσμος τον απασχολεί πια. Εξάλλου, «οι χαρακτήρες των βιβλίων επηρεάζουν τους αναγνώστες όπως οι πραγματικοί άνθρωποι» (Μαλαφάντης, 2015:23). Αναζητούν και ήρωες που δεν είναι αμιγώς καλοί ή αμιγώς κακοί. Αναζητούν τις προθέσεις και τα κίνητρα για να κρίνουν τον ήρωα. Κατανοούν την πολυπλοκότητα του ανθρώπινου χαρακτήρα και μπορούν να την αναζητήσουν και να την κατανοήσουν και στους λογοτεχνικούς ήρωες. Ο Luigi Pirandello, στο θεατρικό του έργο *Έξι πρόσωπα αναζητούν συγγραφέα* είχε πει για τον λογοτεχνικό χαρακτήρα: «Γιατί σαν έχει κανείς την τύχη να γεννηθεί, ζωντανό θεατρικό πρόσωπο, μπορεί να γελάει ακόμη και με τον θάνατο. Είναι αθάνατος. Ο άνθρωπος, ο συγγραφέας, που είναι το όργανο της δημιουργίας, θα πεθάνει, μα το δημιούργημά του δε θα πεθάνει ποτέ» (Pirandello, 2013:19).

3.1.1. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες ως «αληθινά πρόσωπα»

Οι κριτικοί του ρομαντισμού, της μαρξιστικής κριτικής, της ψυχολογίας και της βιογραφίας αντιλαμβάνονταν τους χαρακτήρες ως αληθινά πρόσωπα και τους αντιμετώπιζαν σαν τους συνανθρώπους τους. Το λογοτεχνικό έργο θεωρούταν αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας και αποτελούσε τη ρεαλιστική απεικόνισή της. Αυτό τους οδηγούσε να θεωρούν αναγκαία τη γνώση και τη χρήση βιογραφικών στοιχείων και της ιστορικής πραγματικότητας και διαχώριζαν τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες από τα γεγονότα και τη δράση, καθώς δέχονταν ότι είχαν μια κάποια ανεξαρτησία. Δεν έδιναν προσοχή στη μορφή του λογοτεχνικού έργου αλλά στο περιεχόμενο, το οποίο αντιμετώπιζαν «ως καθρέφτη της κοινωνικής πραγματικότητας» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:75). Ο Damian Grant (1972:36) αναφέρει πως στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, μια ομάδα Γάλλων καλλιτεχνών εισήγαγε την έννοια του ρεαλισμού. Οι ρεαλιστές πρέσβευαν τον απόλυτο διαχωρισμό ανάμεσα στο «όνειρο» και στην «πραγματικότητα» (Grant, 1972:39). Δεν αποδέχονταν το πολύπλοκο και θεωρούσαν την απλότητα και την ειλικρίνεια ως τα μοναδικά κριτήρια που θα είχε «αξία» ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα (Grant, 1972:45).

Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες αντιμετωπίζονται και ερμηνεύονται με βάση εξωκειμενικά κριτήρια και θεωρείται ότι αντιπροσωπεύουν τους πραγματικούς ανθρώπους. Επιτυχημένοι χαρακτήρες σύμφωνα με τους ρεαλιστές κριτικούς της εποχής ήταν αυτοί που περιγράφονταν με λεπτομέρειες και αναπαριστούσαν την κοινωνία με ακρίβεια και πληρότητα. Έχουν κάποιο παρελθόν που φανερώνεται κατά την εξέλιξη της ανάγνωσης, δρουν, σκέφτονται και πράττουν όπως οι καθημερινοί άνθρωποι. Ο συγγραφέας για να αποδώσει τους «αληθινούς» χαρακτήρες κινείται ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία του, δίνοντας την εντύπωση ότι δεν υπάρχει και οι χαρακτήρες του είναι αυτόνομοι.

Στη δεύτερη φάση του ρεαλισμού υιοθετείται ο συνειδητός ρεαλισμός (Grant, 1972:70). Από την αντικειμενική πραγματικότητα πέρασε στην υποκειμενική εμπειρία και στην προσπάθεια σύνδεσης του συγγραφέα της πραγματικότητας με την ψευδαίσθηση του για τον κόσμο. Πιο επιτυχημένο έργο θεωρείται αυτό που «η πιο πιστευτή ψευδαίσθηση θα επικρατήσει στην περιγραφή της πραγματικότητας» (Grant, 1972:75). Ο Henry James (1984:30) πιστεύει πως η τέχνη του συγγραφέα, που αναλαμβάνει να αναπαραστήσει τη ζωή με τόσο άμεσο τρόπο, απαιτεί την απόλυτη ελευθερία. Θεωρεί το μυθιστόρημα σαν «μια προσωπική άμεση εντύπωση της ζωής» (James, 1984:31), η εκτέλεση του ανήκει στον συγγραφέα και με βάση αυτή την προσωπική του χροιά, που βάζει στα έργα του χωρίς περιορισμούς πρέπει να αξιολογείται. Οι ήρωες του να είναι πραγματικοί, όπως στην καθημερινή ζωή, να αναδεικνύονται με σαφήνεια. Αλλά η πραγματικότητα, οι καταστάσεις και οι ήρωες απεικονίζονται με βάση το όραμα του συγγραφέα, οι εμπειρίες του και η συνείδησή του είναι αυτές που τον οδηγούν στο πως θα τα παρουσιάσει (James, 1984:36).

Οι χαρακτήρες ενός έργου όπως συμβαίνει και στην πραγματική ζωή αποκαλύπτονται με ποικίλους τρόπους, με τις ενέργειές τους, με τα λόγια τους, με την εμφάνισή τους, μέσα από τα σχόλια τρίτων, με τα σχόλια του αφηγητή της ιστορίας. Σύμφωνα με τον Martin (1991:30) η αίσθηση του αναγνώστη ότι οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες είναι όμοιοι με τους ανθρώπινους, δεν πρέπει να αγνοηθεί, αλλά αποτελεί ένα αποφασιστικής σημασίας χαρακτηριστικό της αφήγησης. «Τα μυθιστορηματικά πρόσωπα δεν δρουν μόνο, κυρίως ομιλούν, είτε συνομιλώντας είτε μονολογώντας. Ο ομιλών στο μυθιστόρημα είναι ένα κοινωνικό άτομο, ιστορικά συγκεκριμένο και προσδιορισμένο και ο λόγος του είναι μια κοινωνική γλώσσα και όχι μια ατομική διάλεκτος» (Κανατσούλη, 1997:75).

Η σχέση της λογοτεχνίας με την κοινωνία ήταν το πεδίο έρευνας της μαρξιστικής κριτικής του 20^{ου} αιώνα. Κατά τον Γιώργο Βελουδή (2004:353) η μαρξιστική θεωρία στηρίχθηκε στο θεώρημα της εξάρτησης της λογοτεχνίας από την υλική παραγωγή και αναπαραγωγή της ζωής των ανθρώπων. Αντιμετώπιζαν τα λογοτεχνικά έργα ως αποδείξεις για την κοινωνία που παρουσίαζαν και για τις κοινωνικές απόψεις και στάσεις των ηρώων. Η δράση τους βασίζεται στην ιδεολογία τους, η οποία απεικονίζεται στα λόγια και στις πράξεις του. Στον μαρξισμό, όπως και στον ρεαλισμό θεωρούν τους ήρωες ότι απεικονίζουν την πραγματικότητα και την κοινωνία και συνδέονται άμεσα μαζί της.

Η ψυχολογία και η βιογραφία ανήκουν στις θεωρίες που αντιμετώπισαν τον ήρωα ως πραγματικό πρόσωπο. Ο Peter Barry (2013:123) παρουσίασε την ψυχαναλυτική κριτική ως μια μορφή λογοτεχνικής κριτικής που χρησιμοποιεί στοιχεία της ψυχανάλυσης για την ερμηνεία των χαρακτήρων. Η κριτική του έργου γίνεται με βάση την ψυχοσύνθεση του συγγραφέα και με τη ζωή του. Θεωρούν ότι οι εμπειρίες του, τα συναισθήματά του, η ζωή του γενικά προβάλλονται μέσα από τους ήρωες του. Οι κριτικοί της ψυχολογικής θεωρίας δίνουν σημασία στη διάκριση του συνειδητού και του ασυνείδητου νου και προσέχουν ιδιαίτερα τα ασυνείδητα κίνητρα και αισθήματα του συγγραφέα όπως προβάλλονται στους ήρωες του (Barry, 2013:132). Ο Freud, εφάρμοξε την μέθοδο της ψυχανάλυσης στους λογοτεχνικούς ήρωες και επιχειρούσε να τους ερμηνέψει ανάγοντάς τους στους αντίστοιχους παθολογικούς τύπους που είχε αναλύσει ως ψυχίατρος (Βελουδής, 2004: 316).

3.1.2. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες ως λειτουργοί στην πλοκή

Οι νεότεροι κριτικοί θεωρούν τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες ως κειμενικές κατασκευές. Δίνουν έμφαση στη μορφή του λογοτεχνικού κειμένου και αντιμετωπίζουν τους χαρακτήρες ως επινοήσεις του συγγραφέα. Οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες απλά εξυπηρετούν την πλοκή και τη δράση (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:77). Την άποψη αυτή υποστήριξαν οι Ρώσοι φορμαλιστές, η Νέα κριτική, ο δομισμός και η σημειωτική.

Οι φορμαλιστές και οι δομιστές αντιμετώπισαν τον χαρακτήρα ως ένα στατικό στοιχείο της αφήγησης που αντιτίθεται στη δυναμικά εκτυλισσόμενη εξέλιξη της πλοκής, όπου οι χαρακτήρες εμπλέκονται στην δράση, αλλά δεν χάνονται, δεν περιορίζονται μέσα σε αυτήν». Κατά

τον Martin (1991:30) «αυτό μπορεί να συμβαίνει επειδή το «εγώ» και ο κόσμος υπάρχουν για μας μόνο ως σχέδιο, ως κάτι το οποίο πρόκειται να συμβεί». Συνεχίζοντας (1991:31) διέκρινε δύο ειδών χαρακτήρες ανάλογα με την πλοκή. Τον «στατικό» χαρακτήρα που είναι αυτός που η ύπαρξή του ερμηνεύεται ολοκληρωτικά στο μυθιστόρημα και δεν βγαίνει έξω από τα όρια της μυθιστοριογραφίας, και τον «κινητικό» χαρακτήρα που είναι ικανός να είναι απών στο κείμενο, αλλά η αφήγηση να κινείται γύρω από αυτόν. «Οι χαρακτήρες δεν είναι επομένως, απλές συλλογές ιδιοτήτων και η αίσθηση που έχουμε για την ολότητά τους δεν είναι μια ψευδαίσθηση που βασίζεται σε λανθασμένες υποθέσεις για το πνεύμα και την ψυχή» (Martin, 1991:31).

Οι Ρώσοι φορμαλιστές του 20^{ου} αιώνα θεωρούσαν το κείμενο αυτόνομο, ως ένα κλειστό σύστημα που το προσέγγιζαν με ενδοκειμενικά κριτήρια, τα οποία εντόπιζαν στα βασικά χαρακτηριστικά του και εστίαζαν στη «λογοτεχνικότητα» του κειμένου. Τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούσαν και την ειδοποιό διαφορά λεκτικής και όχι περιγραφικής φύσεως, την *differentia specifica*. Οι Ρώσοι φορμαλιστές διαχώρισαν την ιστορία (*fabula*) από την πλοκή (*sjuzet*), εισήγαγαν τον όρο «μοτίβο», ως το βασικότερο συστατικό μιας ιστορίας στο οποίο έδιναν προτεραιότητα και το όριζαν ως «τη μικρότερη δομιστική αρχή της πλοκής» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:77).

Αρνούνταν οποιαδήποτε εξωτερική παρέμβαση στην μελέτη του λογοτεχνικού φαινομένου, και επικεντρώνονταν στην αυτόνομη εσωτερική οργάνωση του κειμένου και στις λειτουργίες που οδηγούσαν στην μετατροπή του γλωσσικού επικοινωνιακού υλικού σε λογοτεχνικό έργο. Εφόσον δεν είχαν οι χαρακτήρες καμία σχέση με την εξωκειμενική κοινωνική πραγματικότητα, θεωρούνταν στατικά στοιχεία της αφήγησης που εξυπηρετούσαν τις λειτουργίες της πλοκής. Χαρακτήρες και πλοκή βρίσκονται σε αλληλεξάρτηση. Όλα τα γεγονότα και οι αιτιάσεις της πλοκής παρουσιάζονται μέσα από τους χαρακτήρες. Ο Τομασέφσκι πιστεύει ότι ο χαρακτήρας δεν είναι απαραίτητα στοιχείο του μύθου αλλά είναι παράγοντας της πλοκής. «Ο χαρακτήρας παίζει βοηθητικό ρόλο, τον ρόλο του μίτου που μας επιτρέπει να προσανατολισθούμε στη συσσώρευση των θεματικών στοιχείων (μοτίβα) και μας βοηθά να τα βάλουμε σε τάξη» (Τομασέφσκι, 1995:310).

Τη δεκαετία του '30 στην Αμερική εμφανίστηκε η νέα κριτική, η οποία στρέφει την προσοχή του αναγνώστη αποκλειστικά στο κείμενο, αδιαφορώντας για τον συγγραφέα και τον αναγνώστη. Πρόβαλλαν την επιστροφή στο κείμενο και πρότειναν τη μελέτη του κειμένου ως

μοναδικού και ανεξάρτητου γεγονότος. (Τζούμα, 1997:32). Οι οπαδοί του νεοκριτισμού υποστήριζαν ότι οι αξίες του κειμένου μπορούσαν να αποκαλυφθούν μέσα από πολλές αναγνώσεις της ίδιας ιστορίας από έμπειρους αναγνώστες που μπορούσαν να ερμηνεύσουν το πραγματικό νόημα του κειμένου και υπέδειξαν με ποιους τρόπους οι δάσκαλοι μπορούσαν να διδάξουν τα παιδιά να διαβάζουν λογοτεχνικά κείμενα. Αυτή η άποψη χρησιμοποιήθηκε κυρίως στον χώρο της εκπαίδευσης ώστε να διδαχθούν τα παιδιά δεξιότητες ανάγνωσης, να ανακαλούν στη μνήμη τους την πλοκή, να προσδιορίζουν την ταυτότητα των λογοτεχνικών χαρακτήρων και να μπορούν να προβλέψουν το πως δρουν. (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:78)

Ο Northrop Frye (1997:25) διακρίνει τέσσερις αφηγηματικούς τύπους: Ρομάντζο, Τραγωδία, Κωμωδία και Ειρωνεία-Σάτιρα. Όπως υπογραμμίζει ο Joseph Appleyard (2017:25) ο αφηγηματικός τύπος ρομάντζο (romance) δεν χρησιμοποιείται υποτιμητικά, αλλά ουσιαστικά αντιστοιχεί στον όρο «μυθιστορία», που αναφέρεται σε αφηγήματα περιπέτειας, φαντασίας και μυστηρίου. Κατηγοριοποιεί τη μυθοπλασία με βάση τη δύναμη του λογοτεχνικού χαρακτήρα. Αν ο ήρωας είναι ανώτερος από τους άλλους ανθρώπους και από το περιβάλλον τους ως προς το είδος, τότε είναι θεϊκό ον και η ιστορία του είναι μύθος.

Αν ο ήρωας είναι ανώτερος από τους άλλους ανθρώπους και από το περιβάλλον τους ως προς το βαθμό είναι ένας τυπικός ήρωας ρομάντζου, ένα ανθρώπινο ον, που κάνει αξιοθαύμαστες πράξεις. Είναι ήρωες δυνατοί, με αυτοέλεγχο, αρετές, δεν είναι θεοί αλλά έχουν μια θετική δύναμη για να ξεπερνούν τις δυσκολίες.

Αν ο χαρακτήρας είναι ανώτερος ως προς τον βαθμό από άλλους ανθρώπους αλλά όχι και από το φυσικό περιβάλλον, τότε είναι ήρωας ηγέτης και είναι ήρωας υψηλού μιμητικού τρόπου στο έπος και στην τραγωδία. Στον Τραγικό αφηγηματικό τύπο συνήθως οι ήρωες καταστρέφονται, διαλύονται συναισθηματικά ή πεθαίνουν. Αγωνίζονται όμως με αυταπάρνηση για να σώσουν τον κόσμο, για τα ιδανικά και τις αξίες τους. Αν δεν είναι ανώτερος ούτε από τους ανθρώπους ούτε από το περιβάλλον, τότε είναι ένας κοινός άνθρωπος, ήρωας χαμηλού μιμητικού τρόπου και ανήκει στην κωμωδία. Ο ήρωας ξεπερνά τα όρια του χώρου και του χρόνου προσπαθεί να κάνει το ανεπιθύμητο επιθυμητό και συνήθως κρατιέται μακριά από το αντικείμενο του πόθου του.

Τέλος, αν είναι κατώτερος ως προς τη δύναμη ή τη νοημοσύνη, τότε ανήκει στον ειρωνικό τρόπο. Στον ειρωνικό-σατιρικό αφηγηματικό τύπο οι ήρωες δεν είναι ανώτεροι από τους

πραγματικούς ανθρώπους. Έχουν αδυναμίες, θέτουν ανεκπλήρωτους στόχους, μεγαλώνουν, αρρωσταίνουν. Δεν είναι ιδεατοί χαρακτήρες, αντίθετα φαίνονται ως αντιήρωες.

Ο Frye (1997:1στ') προσεγγίζει το έργο με εξωγενή αντίληψη, ενώ οι Γάλλοι δομιστές με ενδογενή. Οι δομιστές αντιμετώπιζαν το λογοτεχνικό κείμενο ως αυτοδύναμο, το οποίο το προσέγγιζαν γλωσσολογικά αρχικά. Σύμφωνα με τον Todorov ο δομισμός εξέταζε τη λογοτεχνία μέσω της γλωσσολογίας, όπου προσπάθησαν να μελετήσουν τον τρόπο με τον οποίο «κατασκευάζεται» το κείμενο και δομείται η σημασία του (Κουράκη, 2008:74). Ο χαρακτήρας, δηλαδή δημιουργείται από λέξεις και προτάσεις, είναι γλωσσική κατασκευή. Διέκρινε τρεις πλευρές του κειμένου (λεκτική, συντακτική, σημασιολογική) και υιοθέτησε το διαχωρισμό των ρώσων φορμαλιστών σε *fabula* και *sjužet*. Ο Todorov διέκρινε τις αφηγήσεις σε ψυχολογικές και μη ψυχολογικές. Στις ψυχολογικές συνδέει την δράση με τον χαρακτήρα, καθώς τη θεωρεί απόρροια της προσωπικότητάς του, ενώ στις μη-ψυχολογικές η έμφαση δίνεται στην πράξη κυρίως (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:83)

Ο Propp (1987), ανέλυσε λαϊκά παραμύθια ώστε να αποκαλύψει την ομοιογένειά τους. Τα στοιχεία συνοχής του δεν τα έψαξε στους χαρακτήρες του κάθε παραμυθιού, αλλά στη λειτουργία τους σε σχέση με την πλοκή, καθώς πρέσβευε την αρχή ότι αντικείμενο της έρευνας πρέπει να είναι τα σταθερά και όχι τα μεταβλητά στοιχεία του παραμυθιού (Καψωμένος, 2003:30). Υποστήριξε πως ο ενιαίος εσωτερικός χαρακτήρας των παραμυθιών δεν οφείλεται στην παρουσία των μοτίβων αλλά σε δομικές μονάδες που ονομάζει «λειτουργίες» και γύρω από αυτές ομαδοποιούνται τα μοτίβα. Ως «λειτουργίες» ορίζει «τις ενέργειες των δρώντων προσώπων που με την αλληλουχία τους συγκροτούν τα βασικά συστατικά μέρη του παραμυθιού» (Καψωμένος, 2003:32). Τα πρόσωπα και οι ιδιότητες αλλάζουν αλλά όχι οι πράξεις και οι λειτουργίες τους. Οι λειτουργίες που διέκρινε είναι τριάντα μία, οι οποίες εμφανίζονται με την ίδια σειρά.

Ο R. Barthes, ένας ακόμη εκπρόσωπος του γαλλικού δομισμού πιστεύει πως η γλώσσα είναι εκείνη που ορίζει τον άνθρωπο και διαμορφώνει την κουλτούρα του και ο συγγραφέας σαν θεσμός έχει πεθάνει (Barthes, 1973:45). Διακρίνει την πραγματικότητα από το μυθιστόρημα, το οποίο πετυχαίνει με την τριτοπρόσωπη αφήγηση και τη χρήση του αορίστου. Με τον αόριστο ευνοείται η αληθοφάνεια, «χάρη σ' αυτόν η πραγματικότητα δεν είναι ούτε μυστηριώδης ούτε παράλογη, είναι ξεκάθαρη, σχεδόν οικεία και κάθε στιγμή μπορεί να χωρέσει στο χέρι ενός δημιουργού» (Barthes, 1987:35). Για τους χαρακτήρες ξεκινά από την ίδια άποψη με τους

υπόλοιπους δομιστές, ότι δηλαδή ο χαρακτήρας είναι δευτερεύον στοιχείο στην αφήγηση και εξαρτάται από την πλοκή. Ωστόσο, σταδιακά αλλάζει στάση και αναγνωρίζει την προσωπικότητα και τα χαρακτηριστικά των χαρακτήρων (Κουράκη, 2008:80). Η άποψη που τελικά τον διαφοροποίησε από τους υπόλοιπους δομιστές ήταν ότι παραδέχτηκε την ανωτερότητα του ήρωα σχετικά με την πλοκή και πως «το κύριο χαρακτηριστικό του διηγήματος δεν είναι η δράση αλλά το πρόσωπο ως Κύριο όνομα» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:84).

Οι θεωρίες που παρατέθηκαν ως τώρα αντιμετωπίζουν τους λογοτεχνικούς ήρωες με διαμετρικά αντίθετες απόψεις. Ωστόσο, διατυπώθηκαν και θεωρίες που προσπάθησαν να αμβλύνουν τις διαφορές αυτές και κινήθηκαν κάπου στη μέση. Η πραγματικότητα μπορεί να αποτελέσει την έμπνευση ενός μυθιστορήματος αλλά η δημιουργική γραφή του συγγραφέα, η φαντασία του τον οδηγεί στο να μην απλά αντιγράφει την πραγματικότητα. Οι λογοτεχνικοί ήρωες που επινοούνται από τον συγγραφέα έχουν στοιχεία από τους καθημερινούς ανθρώπους, ώστε να φαίνονται σαν υπαρκτά πρόσωπα μέσα στον μυθοπλαστικό κόσμο του συγγραφέα.

Υποστηρικτές αυτής της θεωρίας ήταν ο Chatman, η Rimmon-Kenan και ο Gennette. Ο Chatman υποστηρίζει ότι ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας θα πρέπει να είναι ένα ανεξάρτητο ον που δεν θα περιορίζεται από τις λέξεις, ούτε θα αποτελεί λειτουργία της πλοκής. Η εμπάθυνση στους χαρακτήρες γίνεται σε συνδυασμό με την προσωπική εμπειρία του αναγνώστη (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:86).

Η Shlomith Rimmon-Kenan θεωρεί τους χαρακτήρες και τη δράση σε ένα λογοτεχνικό κείμενο αλληλεξαρτώμενους, που η μια λειτουργία δεν υπερτερεί της άλλης. Ο αναγνώστης ανάλογα αν στρέφει περισσότερο την προσοχή του στην πλοκή ή στους χαρακτήρες καθορίζει αυτή την ιεραρχία (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:89).

Κατά τον Gennette η δράση επί του χαρακτήρα ισούται με μια σταθερά. Αν η έμφαση δίνεται στη δράση τότε δεν απομένει χώρος να αναπτυχθούν οι σύνθετοι χαρακτήρες, ενώ αν οι χαρακτήρες είναι πολύπλοκοι τότε και τα καθημερινά συμβάντα αποκτούν ενδιαφέρον. (Καρπόζηλου, 1999:183).

3.1.3. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες ως διακειμενικοί

Διακειμενικότητα είναι η ικανότητα του αναγνώστη να μπορεί διαβάζοντας ένα κείμενο να το ανάγει, συγκρίνοντάς το ή εξομοιώνοντάς το ή παραλλάζοντας το, σε άλλα γνωστά. Υπάρχουν δεσμοί σύνδεσης ενός κειμένου με ένα άλλο, όπου το ένα έχει απορροφηθεί μέσα στο άλλο και ταυτόχρονα μετασηματισθεί (Κανατσούλη, 1997:35). Η Ζερβού (1997:166) ορίζει ως διακειμενικότητα τη «συγχρονική και διαχρονική σχέση συνύπαρξης και διαρκούς επικοινωνίας ανάμεσα στα κείμενα, που διέπει τη δημιουργία τους μα και την ανάγνωσή τους.»

Τον όρο της διακειμενικότητας έχει εισηγηθεί η Julia Kristeva, σύμφωνα με την οποία «κάθε κείμενο είναι ένα μωσαϊκό από παραθέσεις, κάθε κείμενο είναι η απορρόφηση και ο μετασηματισμός άλλων κειμένων» (Κουράκη, 2008:103). Δηλαδή κάθε κείμενο υπάρχει σε σχέση με τα άλλα, καθώς ερμηνεύεται σε σχέση με τα προηγούμενα και τα επόμενα. Κατά την Kristeva υπάρχουν δύο άξονες: «ένας οριζόντιος που συνδέει τον συγγραφέα με τον αναγνώστη και ένας κατακόρυφος, που συνδέει το κείμενο με άλλα κείμενα» (Κουράκη, 2008:103). Η Kristeva, με βάση τον οριζόντιο άξονα θεωρούσε ότι το κείμενο ανήκει και στον συγγραφέα που το γράφει αλλά και στον αναγνώστη στον οποίο απευθύνεται. Ενώ στον κάθετο άξονα μελετώνται οι σχέσεις του κειμένου με άλλα παλιότερα ή σύγχρονα. Αποδέχεται πως τα κείμενα αποκτούν νόημα από τη συσχέτισή τους με άλλα κείμενα.

Ακόμη, η Kristeva αναφέρει πως υπάρχουν τρεις τύποι κειμένων που μπορεί να συμπεριληφθούν στο κείμενο ενός συγγραφέα και να δώσουν διαφορετικό νόημα. Τα είδη αυτά είναι α) το κείμενο κάποιου άλλου το οποίο ο συγγραφέας οικειοποιείται, β) ένα κείμενο στο οποίο ο συγγραφέας έχει προσδώσει ένα καινούριο νόημα που έρχεται σε αντίθεση με το νόημα που του έχει προσδοθεί ήδη από κάποιον άλλο συγγραφέα, και γ) ένα κείμενο το οποίο επιδρά ενεργά στο κείμενο κάποιου άλλου συγγραφέα (Κουράκη, 2008:104).

Η Τζούμα (1991), στηρίζεται στην παραδοχή ότι «κάθε λογοτεχνικό κείμενο είναι στην πραγματικότητα ένα διακείμενο όπου μέσα του διασταυρώνονται ποικίλα κείμενα με τη μορφή παραθεμάτων. Τα λογοτεχνικά παραθέματα συνιστούν την εσωτερική διακειμενικότητα που «τοποθετείται σε σχέση με την προηγούμενη και σύγχρονη λογοτεχνική παραγωγή», ενώ τα ιστορικά/κοινωνικά προσδιορίζουν την εξωτερική διακειμενικότητα ως ιστορικές και κοινωνικές εγγραφές (Τζούμα, 1991:152).

Ο Γάλλος κριτικός Ronald Barthes, αναφέρθηκε στον όρο κρυπτογραφία, που έχει όμοιο περιεχόμενο με αυτόν της διακειμενικότητας (Κουράκη, 2008:107). Με τον όρο κρυπτογραφία υποστήριξε την ουσία της διακειμενικότητας. Υποστήριξε πως όσο κι αν ένα κείμενο δίνει την αίσθηση του καινούριου, του «φρέσκου» πάντα περιλαμβάνει στοιχεία από άλλα κείμενα του ίδιου ή άλλου συγγραφέα, καθώς και οι συγγραφείς είναι αναγνώστες άλλων κειμένων. Επιπλέον, αναγνώριζε και αυτός τη συμβολή του αναγνώστη καθώς ανάλογα με τα προσωπικά του αναγνώσματα και τις εμπειρίες του δίνει διαφορετικές ερμηνείες (Κουράκη, 2008:108).

Όπως αναφέρει η Αντωνία Πατσιοδήμου (2020:18) ο Michael Riffaterre διακρίνει δύο επίπεδα της διακειμενικότητας, την καθορισμένη και την τυχαία. Στην καθορισμένη μπορείς άμεσα να διακρίνεις την ύπαρξη του άλλου κειμένου ενώ στην τυχαία εξαρτάται από τον αναγνώστη αν θα διακρίνει και άλλα κείμενα πίσω από αυτό που διαβάζει. Οι πιο σύγχρονες μελέτες ορίζουν τρεις κατηγορίες, την υποχρεωτική όπου ηθελημένα ο συγγραφέας προβάλλει τη σχέση με ένα άλλο κείμενο και βοηθά στην κατανόηση των όσων γράφει, την προαιρετική όπου γίνεται αναφορά σε άλλο λογοτεχνικό έργο, αλλά ακόμα και αν ο αναγνώστης δεν το γνωρίζει μπορεί να το κατανοήσει και τελευταία τυποποίηση είναι η τυχαία όπου οι σχέσεις με άλλα κείμενα εξαρτώνται αποκλειστικά από τον αναγνώστη (Πατσιοδήμου, 2020:19)

Η Ζερβού (1997:172) εντοπίζει τέσσερις μορφές διακειμενικότητας, την εγγραφή, τη διασκευή, τη μεταγραφή και την μετουσίωση. Η πρώτη περίπτωση αναφέρεται όταν αυτούσια αποσπάσματα από ένα έργο εμφανίζονται στο κείμενο σαν λόγια των ηρώων. Η διασκευή αναφέρεται στην μεταμόρφωση κειμένων που προορίζονταν για ενήλικες ώστε να είναι κατανοητό από τα παιδιά. Στη μεταγραφή αναφέρεται στις διαφορετικές εκδοχές μιας ιστορίας ή ενός χαρακτήρα, όπου έγκειται η «έννοια της αντιστροφής, της σύγκρουσης ανάμεσα στο αρχικό κείμενο και το δευτερογενές». Τέλος, στη μετουσίωση γίνεται το αντίθετο από ότι στη διασκευή. Δηλαδή, χρησιμοποιούν παιδικά αναγνώσματα για να προσεγγίσουν τους ενήλικες (διαφήμιση, γελοιογραφία, πολιτική αφίσα).

Η Κανατσούλη (2000:47) χωρίζει τις διακειμενικές σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στα λογοτεχνικά κείμενα σε τρεις άξονες, α) κείμενα που παρατίθενται ή υπαινίσσονται σε νεότερα κείμενα, β) κείμενα που μιμούνται ή παραφράζουν το πρωτότυπο και έχουν στόχο να «απελευθερώσουν» τον αναγνώστη από τον υπερβολικό θαυμασμό προς τον συγγραφέα και τη λογοτεχνία του παρελθόντος, γ) κείμενα που ταυτοποιούνται ότι ανήκουν σε ένα λογοτεχνικό είδος

και μοιράζονται τις ίδιες λογοτεχνικές συμβάσεις, άρα οι αναγνώστες έχουν συγκεκριμένες προσδοκίες.

Οι κριτικοί της λογοτεχνίας μελετώντας τα λογοτεχνικά έργα ως προς τη διακειμενικότητα εντοπίζουν διάφορες μορφές της. Κάθε μελετητής δίνει διαφορετική ονομασία αλλά οι τυποποιήσεις τους συγκλίνουν ως προς το αν είναι άμεσα ή έμμεσα εμφανής η συσχέτιση με άλλα έργα, αλλά και ως προς τον αναγνώστη και την προσωπική του εμπειρία στο αν θα αναγνωρίσει και θα κατανοήσει τις συνδέσεις. Η άμεση διακειμενικότητα είναι συνειδητή επιλογή και αναφέρεται στη χρήση στοιχείων και χαρακτήρων από άλλα έργα του ίδιου ή διαφορετικού συγγραφέα. Παράλληλα, διακειμενικά στοιχεία μέσα σε ένα έργο μπορούν να βοηθήσουν στο να κατανοήσει ο αναγνώστης τον ήρωα. Παράδειγμα, η αναφορά σε αγαπημένα βιβλία και χαρακτήρες του ήρωα που μας αποκαλύπτει κάποιες πτυχές της προσωπικότητάς του.

Τα λογοτεχνικά κείμενα δεν μπορούν να εννοηθούν ως κλειστά και αυτάρκη. Αρχικά, οι συγγραφείς είναι και οι ίδιοι αναγνώστες, πριν ακόμα ξεκινήσουν να γράφουν. Επομένως, η γραφή τους έχει επηρεαστεί από τα διαβάσματά τους και συχνά εντάσσουν μέσα στο κείμενο τους στοιχεία ή αποσπάσματα από έργα παλιότερα. Από τις μελέτες των έργων έχει προκύψει ότι κάθε συγγραφέας έχει ένα πρότυπο στο μυαλό του, μέχρι να βρει τη δική του ταυτότητα στον χώρο της λογοτεχνίας, αλλά ακόμα και όταν τη βρίσκει, οι διακειμενικές επιρροές παραμένουν (Παπαντωνάκης, 2009:240). Επιπρόσθετα, πρέπει να ληφθεί υπόψη και η αναγνωστική εμπειρία του αναγνώστη. Υπάρχουν έμμεσες αναφορές σε κείμενο, που όμως δεν μπορούν να τις αξιοποιήσουν όλοι καθώς μπορεί να μην έχουν διαβάσει το αρχικό βιβλίο για το οποίο γίνεται η αναφορά. Παράλληλα, ανάλογα με τις εμπειρίες του και τα βιώματά του μπορεί να οδηγηθεί σε διαφορετική ερμηνεία από αυτή που φανταζόταν ο συγγραφέας όταν έγραφε.

Τα κλασικά κείμενα για παιδιά, προσφέρουν συσχετισμούς και αποτελούν έναν αποτελεσματικό κώδικα επικοινωνίας λόγω της μεγάλης διάδοσής τους. Έτσι, η διακειμενικότητα στην παιδική λογοτεχνία, γίνεται ιδιαίτερα αισθητή, «καθώς κείμενα ζωντανά μέσα στο χρόνο δημιουργούν δευτερεύοντα κείμενα και έπειτα διαλέγονται και συγκρούονται μαζί τους» (Ζερβού, 1997:165).

Πολλές φορές ένα αρχικό κείμενο επαναχρησιμοποιείται με στόχο να περάσει μηνύματα στα παιδιά σχετικά με τα κοινωνικά δεδομένα που επικρατούν την συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Έτσι, τα μεταγενέστερα κείμενα, ακολουθώντας πάντα τις κοινωνικές συμβάσεις που ισχύουν στην παιδική ηλικία, επιχειρούν να ανατρέψουν τα πρότυπα που έχουν προβάλει τα αρχικά κείμενα. Γίνεται μια «μεταμφίεση» του κειμένου για να εισαχθεί το επιθυμητό μήνυμα. Η Σούλα Οικονομίδου (2011:77) σημειώνει πως «η διακειμενικότητα, μέσα από την υποβολή νοημάτων, ιδεών και αντιλήψεων, μπορεί να παίξει σημαντικό ρόλο στην κοινωνικοποίηση των αναγνωστών».

Οι χαρακτήρες, όπως αναφέρθηκε και στα προηγούμενα κεφάλαια, ανάλογα με τους θεωρητικούς κριτικούς αντιμετωπίζονται είτε ως αληθινά πρόσωπα με πάθη, επιθυμίες, αρετές που προβάλλονται μέσα στο κείμενο, είτε ως απλά δημιουργήματα για την εξυπηρέτηση της πλοκής. Στις πιο σύγχρονες θεωρήσεις οι χαρακτήρες αντιμετωπίζονται ως νοητικές κατασκευές που ο αναγνώστης τους αντιλαμβάνεται ανάλογα με την υποκειμενική ανάγνωση του κειμένου.

Όσο προχωράμε από τα λαϊκά παραμύθια στα σύγχρονα παιδικά λογοτεχνικά βιβλία οι διακειμενικοί χαρακτήρες γίνονται πιο σύνθετοι. Οι διακειμενικοί χαρακτήρες, νοηματοδοτούνται σε σχέση με τα άλλα κείμενα και η κατασκευή του χαρακτήρα προσδιορίζεται από τις σχέσεις που αναπτύσσει μέσα στα διάφορα κείμενα που υπάρχει σαν ήρωας. Ο αναγνώστης καλείται να «διαβάσει το κείμενο» πέρα από τα όρια του αφηγήματος και να εντάξει στην ανάγνωσή του την αναγνωστική του εμπειρία, τη φαντασία του, την ευαισθησία του για να κατανοήσει, να ταυτιστεί ή να αντιπαθήσει τους διακειμενικούς ήρωες. Ο ίδιος αναγνώστης μπορεί να αντιμετωπίσει τους ήρωες διαφορετικά, ανάλογα με την εποχή ή τις δικές του εμπειρίες. «Ο αναγνώστης διαφέρει όχι μόνο από άτομο σε άτομο αλλά και από εποχή σε εποχή, έστω και να πρόκειται για το ίδιο άτομο» (Πλατανίτης, 1997:90).

Ένας διακειμενικός χαρακτήρας κρατάει το όνομά του και πολλά από τα χαρακτηριστικά του, όπως στο αρχικό κείμενο λόγω της αναγνωρισιμότητας και της δημοφιλίας του. «Οι κλασικοί ήρωες είναι πρόσωπα πλασματικά, πρόσωπα της φαντασίας του ατομικού ή του συλλογικού υποκειμένου, πρόσωπα που είναι πιο οικεία και φαίνονται περισσότερο υπαρκτά από άλλα που γνωρίζουμε, πρόσωπα πιο γνωστά από τους δημιουργούς τους» (Γαβρηλίδου, 2008, 116). Ο Chatman (1978) (όπως σε Πατσιοδήμου, 2020:63) υποστηρίζει πως «οι αναγνώστες αφού κλείσουν το βιβλίο, ακόμα και μετά από καιρό, είναι σε θέση να περιγράψουν με μεγάλη ζωντάνια τους χαρακτήρες, ενώ από το γραπτό κείμενο ίσως να μην μπορούν να φέρουν στη μνήμη τους ούτε μια λέξη».

Η διακειμενικότητα δεν αποτελεί μίμηση ενός υπάρχοντος κειμένου αλλά πρόκειται για συνθετική διαδικασία μεταξύ στοιχείων που έχουν παρθεί από άλλα κείμενα. Επομένως, όταν γίνεται ερμηνεία του κειμένου δεν σημαίνει ούτε ότι επαναλαμβάνω όσα λέει ήδη ούτε το αποδομώ. Η Τζούμα (1991:143) επισημαίνει ότι «μια πραγματική ανάλυση δεν μπορεί να μείνει μέσα στο αντικείμενό της, να μιλήσει δηλαδή με άλλα λόγια γι' αυτό που έχει ήδη ειπωθεί, αλλά [οφείλει να μιλήσει] για τη συνθήκη εκείνη χωρίς την οποία το έργο δεν θα μπορούσε να υπάρξει και που ωστόσο είναι αδύνατο να ανακαλύψουμε μέσα του αφού προηγείται της ύπαρξής του».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ

4.1. Αφηγηματικές τεχνικές παρουσίασης των χαρακτήρων

Οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται για την παρουσίαση των χαρακτήρων υπάγονται στον τομέα της αφηγηματολογίας, που διερευνά την τεχνική της αφήγησης και τις σχέσεις ανάμεσα στους συντελεστές του έργου, τον συγγραφέα, τον αφηγητή, τους λογοτεχνικούς ήρωες και τον αναγνώστη. Κατά την Τζούμα (1997:36) η αφηγηματολογία βασίζεται στη γλωσσολογία και η μελέτη της διαρθρώνεται με βάση τις κατηγορίες του ρήματος (έγκλιση, χρόνος, φωνή). Τα ζητήματα που την απασχολούν είναι οι χρονικές σχέσεις που δημιουργούνται κατά τη διάρκεια μιας αφήγησης, η οπτική γωνία μέσα από την οποία εξιστορείται ένα γεγονός και η μορφή του λόγου που χρησιμοποιείται στην εξιστόρησή του, η θέση του αφηγητή ως προς την ιστορία που αφηγείται και ως προς τους άλλους αφηγητές μέσα στην ιστορία.

Η αφηγηματολογία θεωρεί ότι υπάρχουν διαφορετικές δυνατότητες απόδοσης ενός γεγονότος, ανάλογα με το πρόσωπο που αφηγείται. Ο αφηγητής είναι ένα φανταστικό πρόσωπο, το οποίο επινοεί ο συγγραφέας και ανάλογα «αναθέτει» και την αφήγησή του. Στη φωνή ελέγχεται το «ποιος μιλάει», ποιος αφηγείται τα γεγονότα, σε αντίθεση με την εστίαση που εξετάζει το «ποιος τα βλέπει». Η φωνή σύμφωνα με τον Chatman ανήκει στο επίπεδο του λόγου ενώ η οπτική γωνία στο επίπεδο της ιστορίας. Συνήθως, η διάκριση μεταξύ εστίασης και φωνής είναι ευδιάκριτη εκτός από κάποιες περιπτώσεις όπως το αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα (Κουράκη, 2008:136).

Ο Γάλλος θεωρητικός της λογοτεχνίας Gérard Genette ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την αφήγηση και τις σχέσεις της με την αφηγηματική πράξη. Έδωσε τρεις διαφορετικές ερμηνείες για τον όρο «αφήγηση». Με τον όρο «ιστορία ή διήγηση» αναφέρεται στο σύνολο των γεγονότων, των επεισοδίων που υπάρχουν στο κείμενο, που κάποιος έχει αφηγηθεί που θα μπορούσαν να αποδοθούν ως περίληψη ή ως το γενικό νόημα. Ως «αφήγηση» εννοεί τον προφορικό ή γραπτό λόγο που αφηγείται τα γεγονότα αυτής της ιστορίας και ως «αφηγηματική πράξη» την αληθινή ή πλαστή ενέργεια που παράγει αυτόν τον λόγο, δηλαδή την ίδια την πράξη, την διαδικασία της αφήγησης μιας σειράς επεισοδίων και γεγονότων. (Τζούμα, 1997:42).

Χρησιμοποίησε της γραμματικές κατηγορίες του ρήματος για την ανάλυση της αφήγησης. Ο χρόνος αναφέρεται στις χρονικές σχέσεις μεταξύ της ιστορίας και της αφήγησης, η έγκλιση αφορά τους τρόπους της αφηγηματικής «αναπαράστασης» και η φωνή αναφέρεται στον αφηγητή και στον αποδέκτη του. Ο χρόνος και η έγκλιση αναφέρονται στις σχέσεις μεταξύ «ιστορίας» και «αφήγησης», ενώ η φωνή στις σχέσεις μεταξύ «αφηγηματικής πράξης» και «αφήγησης» και μεταξύ «αφηγηματικής πράξης» και «ιστορίας» (Τζούμα, 1997:43).

Ο Genette χωρίζει τους αφηγητές με βάση δύο κριτήρια, τη συμμετοχή τους στην ιστορία που αφηγούνται και το αφηγηματικό επίπεδο στο οποίο ανήκουν. Ανάλογα με τη συμμετοχή τους στην ιστορία χωρίζονται σε ομοδιηγητικούς, όταν ο αφηγητής συμμετέχει στην ιστορία που διηγείται, σε ετεροδιηγητικούς αν δεν συμμετέχει στην ιστορία (Παπαντωνάκης, 2009:351).

Ως προς το αφηγηματικό επίπεδο ο Genette χωρίζει την αφήγηση σε τρία επίπεδα. (Τζούμα, 1997:150). Αρχικά είναι το εξωδιηγητικό το οποίο περιλαμβάνει την αφήγηση γεγονότων ή πράξεων τα οποία είναι εξωτερικά σε σχέση με το κείμενο και συνήθως αναφέρονται στις συνθήκες διήγησης ή δημιουργίας του (π.χ. διευκρινιστικοί πρόλογοι, επεξηγηματικοί επίλογοι). Όμοια, ως εξωδιηγητική αφήγηση εννοείται και η περίπτωση που ο συγγραφέας παρεμβαίνει στο κείμενο με μια υποσημείωση, ώστε να ενισχύσει την αξιοπιστία του χαρακτήρα και να δώσει τις αποδεδειγμένες πληροφορίες (Παπαντωνάκης, 2009:351). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της περίπτωσης αποτελεί η υποσημείωση για το κατέβασμα της σημαίας από την Ακρόπολη που έχει η Ζέη στο μυθιστόρημά της *Ο Μεγάλος Περίπατος του Πέτρου*. Το δεύτερο επίπεδο, το διηγητικό ή ενδοδιηγητικό, αναφέρεται στα γεγονότα που εξιστορούνται στο έργο. Όταν σε μία αφήγηση περιλαμβάνονται εγκιβωτισμένες ιστορίες ή επιστολές ή ημερολογιακές καταγραφές τότε το αφηγηματικό επίπεδο ονομάζεται μεταδιηγητικό ή υποδιηγητικό. (Παπαντωνάκης, 2009:352).

Ανάλογα με το αφηγηματικό επίπεδο χώρισε και τον αφηγητή σε εξωδιηγητικό όπου αφηγείται τα γεγονότα που συνιστούν το κείμενο και ονομάζεται έτσι λόγω πως «βγαίνει» από την ιστορία για να τη διηγηθεί, αφού πια αυτή έχει συντελεστεί (αφηγητής α' βαθμού), σε ενδοδιηγητικό όπου βρίσκεται μέσα στην ιστορία και διηγείται τα γεγονότα που συνιστούν κύρια αφήγηση και ονομάζεται έτσι γιατί είναι πάντα ένα από τα πρόσωπα της ιστορίας (αφηγητής β' βαθμού) και μεταδιηγητικός όταν βρίσκεται μέσα στη δευτερεύουσα ιστορία, αφηγείται μια άλλη ιστορία (Παπαντωνάκης, 2009:352).

Μια άλλη διάκριση που έκανε ο Genette ήταν ως προς τη σχέση του αφηγητή με την ιστορία και τη θέση του στο αφηγηματικό επίπεδο. Διέκρινε τέσσερις τύπους: τον «εξωδιηγητικό-ετεροδιηγητικό» όπου ο αφηγητής πρώτου επιπέδου αφηγείται μια ιστορία στην οποία δεν μετέχει, τον «εξωδιηγητικό-ομοδιηγητικό» που είναι αφηγητής πρώτου επιπέδου που αφηγείται την ιστορία του, τον «εσωδιηγητικό-ετεροδιηγητικό» όταν πρόκειται για αφηγητή δεύτερου επιπέδου που διηγούνται ιστορίες με τις οποίες δεν έχουν σχέση και τον «εσωδιηγητικό-ομοδιηγητικό» που ο αφηγητής δεύτερου επιπέδου διηγείται την ιστορία του (Τζούμα, 1997:168-169).

Ο αφηγητής μπορεί να είναι ο κεντρικός ήρωας ή κάποιος δευτερεύοντας χαρακτήρας, όπου η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο και ονομάζεται προσωπική ή πρωτοπρόσωπη. Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής μπορεί να είναι ο πρωταγωνιστής ή ένας άλλος χαρακτήρας που παρατηρεί τη δράση (αυτόπτης μάρτυρας). Αν μετέχει στη δράση είναι αυτοδιήγηση, ενώ αν δεν μετέχει ετεροδιήγηση (Παπαντωνάκης, 2009:415).

Η αφήγηση, επίσης μπορεί να ανατεθεί σε κάποια απρόσωπη αρχή που εισχωρεί στο μυαλό των ηρώων και γνωρίζει τις σκέψεις τους. Τότε η αφήγηση γίνεται σε τρίτο πρόσωπο και ονομάζεται απρόσωπη ή τριτοπρόσωπη αφήγηση. Τριτοπρόσωπη αφήγηση υπάρχει και όταν η απρόσωπη αρχή αν και απευθύνεται σε όλους τους χαρακτήρες γνωρίζει τις σκέψεις ενός ή κάποιων από αυτούς. Αυτή η αφήγηση ονομάζεται περιορισμένη τριτοπρόσωπη. (Παπαντωνάκης, 2009:415). Στην τριτοπρόσωπη οπτική γωνία ο αφηγητής μπορεί να είναι παντογνώστης, όταν γνωρίζει τα πάντα για τους ήρωες, τις σκέψεις, τα συναισθήματά τους, το παρελθόν τους. Ακόμη, μπορεί να είναι περιορισμένος παντογνώστης αφηγητής όταν βλέπει τη δράση μέσα από τα μάτια ενός ήρωα (Παπαντωνάκης, 2009:437).

Τέλος υπάρχει η δυνατότητα της δευτεροπρόσωπης αφήγησης, όπου η απρόσωπη αρχή επικοινωνεί με τον αναγνώστη και απευθύνεται σε αυτόν σε δεύτερο πρόσωπο, «ώστε να μειώσει την ψυχολογική απόσταση ή να σπάσει το φράγμα μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη (πραγματικού και υπονοούμενου)» (Παπαντωνάκης, 2009:415).

Στα πιο σύγχρονα μυθιστορήματα παρατηρείται η συνύπαρξη πρωτοπρόσωπης και τριτοπρόσωπης αφήγησης. Αυτό οδήγησε στο να απομακρυνθεί το μυθιστόρημα από την μονόπλευρη οπτική γωνία του αφηγητή παντογνώστη και να δοθεί η δυνατότητα για πολύπλευρη προσέγγιση της ανθρώπινης πραγματικότητας (Πλατανίτης, 1997:194).

Οι ποικίλοι τρόποι με τους οποίους μπορούν να ειπωθούν τα λεκτικά γεγονότα είναι: ο ευθύς λόγος, όπου τα λόγια μεταφέρονται αυτούσια, χωρίς αλλαγή. Συναντάται κυρίως σε διαλόγους και μονολόγους. Ο αφηγηματοποιημένος λόγος όπου καταγράφεται το περιεχόμενο της ενέργειας της ομιλίας, χωρίς όμως να διατηρείται κανένα στοιχείο. Ο τρίτος τρόπος είναι ο πλάγιος ή μετατιθέμενος λόγος, ο οποίος είναι πιο μιμητικός και εξαντλητικός από τον αφηγηματοποιημένο. Διατηρείται το περιεχόμενο του λόγου, αλλά ενσωματώνεται στον λόγο του αφηγητή (Κουράκη, 2008:130).

Η εστίαση (όπως την ονομάζει ο Genette) ή οπτική γωνία (όπως την ονομάζει ο Todorov) είναι ο τρόπος που παρουσιάζονται τα γεγονότα. Το πρώτο είδος είναι η «μηδενική εστίαση» όπου ο αφηγητής γνωρίζει περισσότερα από τον ήρωα. Το δεύτερο είναι η «εσωτερική εστίαση» όπου ο αφηγητής γνωρίζει όσα και ο ήρωας. Την εσωτερική εστίαση τη χωρίζει σε τρεις επιμέρους κατηγορίες. Τη «σταθερή» όπου η αφήγηση στηρίζεται στην οπτική γωνία ενός μόνο ήρωα, τη «μεταβλητή» όπου βλέπουμε την οπτική γωνία διάφορων ηρώων και την «πολλαπλή» όπου το ίδιο γεγονός παρουσιάζεται από διαφορετικά αφηγηματικά πρόσωπα που το καθένα έχει την δική του οπτική. Το τελευταίο είδος εστίασης είναι η «εξωτερική αφήγηση» όπου ο αφηγητής γνωρίζει λιγότερα από τον ήρωα (Τζούμα, 1997:132).

Η εστίαση σχετίζεται άμεσα με τον αφηγητή. Παρατηρείται συχνά σύγχυση μεταξύ αφηγηματικής φωνής και οπτικής γωνίας, μεταξύ αφηγητή και συγγραφέα όπως επίσης και μεταξύ αποδέκτη της αφήγησης και αναγνώστη του έργου. Ο αφηγητής (φορέας της αφήγησης) είναι κάποιος που γνωρίζει προσωπικά τα πρόσωπα και τις καταστάσεις στις οποίες αναφέρεται, ενώ ο συγγραφέας (φορέας της συγγραφής) απλώς τα φαντάζεται και όπου υπάρχει αναφορά στην πράξη της συγγραφής αναφέρεται στην πλαστή συγγραφή του αφηγητή και όχι στην πραγματική του συγγραφέα (Τζούμα 1997:140). Ο συγγραφέας μπορεί να χρησιμοποιεί όσους αφηγητές θέλει που άλλοτε θα γνωρίζουν περισσότερα και άλλοτε λιγότερα από τον ήρωα. «Η διαφορά του συγγραφέα με τον αφηγητή είναι ότι ο τελευταίος λειτουργεί ως ομιλούν υποκείμενο και υπερβαίνει την ιστορία αλληλεπιδρώντας με το κοινό» (Κουράκη, 2008:137).

Για να πραγματοποιηθεί μια αφήγηση είναι απαραίτητη η διαμεσολάβηση ενός αφηγητή ανάμεσα σ' αυτήν και στο δέκτη της. Ο αφηγητής δεν ταυτίζεται με τον συγγραφέα, είναι ένα πλασματικό πρόσωπο, δημιούργημα του εμπειρικά πραγματικού συγγραφέα, ανεξάρτητα από το γραμματικό πρόσωπο της αφήγησης (α' ή γ' πρόσωπο ενικού) και αν ο αφηγητής είναι ένα από τα

πρόσωπα που παίρνουν μέρος στην «υπόθεση» της αφήγησης ή όχι (Βελουδής, 2004:135). «Η μετάβαση της αφηγηματικής πράξης από την προφορικότητα του λόγου στη γραπτότητα του κειμένου συνεπιφέρει την «εξαφάνιση» του εμπειρικά πραγματικού αφηγητή και τη μεταμόρφωσή του στο αφηρημένο «πλασματικό» πρόσωπο του αφηγητή εκ μέρους του συγγραφέα δημιουργού του» (Βελουδής, 2004:136).

Ο Chatman αναφέρει δύο είδη αφηγητών τον φανερό και τον καλυμμένο. Ο φανερός είναι αυτός που κατά την αφήγηση σχολιάζει τους χαρακτήρες, παρεμβαίνει, εκφράζει την άποψή του για την ιστορία, δίνοντας μια υποκειμενική όψη στο κείμενο. Ο καλυμμένος αφηγητής αφηγείται απλά την ιστορία, δεν παρεμβαίνει, δεν σχολιάζει, προσπαθεί να περάσει απαρατήρητος (Παπαντωνάκης, 2009:348-350).

Ο Genette θεωρούσε ότι η διάκριση της αφήγησης σε πρωτοπρόσωπη και τριτοπρόσωπη είναι ανεπαρκής, αφού βασίζεται στη διαφοροποίηση του σταθερού στοιχείου της αφηγηματικής κατάστασης, δηλαδή του αφηγητή. Ο αφηγητής μπορεί όποτε θέλει να χρησιμοποιεί πρωτοπρόσωπη αντωνυμία και να αναφέρεται στον εαυτό του. Βέβαια, επισημαίνει ότι η επιλογή του γραμματικού προσώπου δεν είναι τελείως ανεξάρτητη από τη θέση του αφηγητή σε σχέση με την αφήγηση. Αν είναι ομοδιηγητική αφήγηση χρησιμοποιείται πρώτο πρόσωπο, καθώς ο αφηγητής ταυτίζεται με τον ήρωα. Αν είναι ετεροδιηγητική, άρα δεν ταυτίζεται, τότε χρησιμοποιείται τρίτο πρόσωπο ή ακόμα και δεύτερο όπως γίνεται για παράδειγμα στους εσωτερικούς μονολόγους (Κουράκη, 2008:140).

Η μελέτη της χρονικής ακολουθίας μιας αφήγησης συνίσταται στην αντιπαράθεση της διάταξης των γεγονότων του αφηγηματικού λόγου προς τη σειρά διαδοχής των ίδιων των γεγονότων στην ιστορία. Οι διάφορες μορφές ασυμφωνίας ανάμεσα στην ακολουθία των γεγονότων στην ιστορία και στην ακολουθία των γεγονότων στην αφήγηση ονομάζονται αφηγηματικές αναχρονίες. Φορά της αναχρονίας ορίζεται η χρονική απόσταση από το σημείο του παρόντος, από το σημείο δηλαδή που διακόπηκε η αφήγηση για να εισαχθεί η αναχρονία. Εύρος της αναχρονίας είναι το μέγεθος της διάρκειας της αναχρονίας, αν δηλαδή η αναχρονία καλύπτει μεγάλη ή πιο μικρή διάρκεια της ιστορίας (Τζούμα, 1997:47).

Σε σχέση με τον χρόνο ένας χαρακτήρας μπορεί να παρουσιαστεί μέσα από αναλήψεις, από προλήψεις ή μέσα από τη διαδοχική αφήγηση. Ανάληψη (flashback) είναι κάθε εκ των υστέρων αναφορά ενός γεγονότος που προηγείται από το χρονικό σημείο της αφήγησης στο οποίο

βρισκόμαστε. Η ανάληψη ως προς τη φορά χωρίζεται σε τρεις κατηγορίες: την εξωτερική ανάληψη που αφορά σε γεγονός προγενέστερο από την αφετηρία της πρωταρχικής αφήγησης, όπως για παράδειγμα η αναφορά στα παιδικά-εφηβικά χρόνια. Την εσωτερική ανάληψη, όπου υπάρχει σημείο τομής και η ανάληψη εισχωρεί στην πρωταρχική αφήγηση, όπως για παράδειγμα η αναφορά σε γεγονός που συνέβη μετά τη χρονολογία που ορίζεται ότι ξεκίνησε το μυθιστόρημα. Τελευταία κατηγορία ανάληψης είναι οι μικτές αναλήψεις που οδηγεί σε ένα χρονικό σημείο που θεωρείται «παρελθόν» σε σχέση με το χρονικό σημείο της πρωταρχικής αφήγησης το οποίο εκλαμβάνεται ως το «παρόν» της αφήγησης αλλά το εύρος της είναι μεγάλο, ώστε να φτάσει ως στο «παρόν» της πρωταρχικής αφήγησης και να το ξεπεράσει (Τζούμα, 1997:48-49).

Ως προς το εύρος οι αναλήψεις διακρίνονται σε μερικές και πλήρεις. Μερικές είναι οι αναδρομές στο παρελθόν που καταλήγουν σε έλλειψη, χωρίς να συναντήσουν την πρωταρχική αφήγηση. Ενώ πλήρεις ονομάζονται οι αναλήψεις που φτάνουν και συναντούν την πρωταρχική αφήγηση, χωρίς να διαλύεται η συνοχή ανάμεσα στα τμήματα της ιστορίας (Τζούμα, 1997:55-56).

Πρόληψη (flashforward) είναι αφηγηματική τεχνική που διηγείται κάποιος εκ των προτέρων ένα μεταγενέστερο γεγονός. Ως προς τη φορά η πρόληψη χωρίζεται σε α) εξωτερική όταν η ιστορία δεν αναμειγνύεται με την ιστορία της πρώτης αφήγησης, β) εσωτερική όταν το χρονικό πεδίο περιλαμβάνεται σε εκείνο της πρώτης αφήγησης. Ως προς το εύρος και οι προλήψεις διακρίνονται σε μερικές και πλήρεις.

Ως προς τη διάρκεια ο Genette παρουσιάζει τους χαρακτήρες μέσα από, περιλήψεις, σκηνές ελλείψεις και παύσεις. Η περιγραφική παύση αναφέρεται σε μια περιγραφή ενός τοπίου ή ενός αντικειμένου όπου ο αφηγητής διακόπτει την ιστορία και μόνο στόχο έχει την πληροφόρηση του αναγνώστη. Επίσης, είδος παύσης είναι και η συλλογιστική παρέμβαση. Εμφανίζεται είτε ως σχόλιο είτε ως στοχασμός, σε χρόνο ενεστώτα, όπου η δράση διακόπτεται τροποποιώντας τον αφηγηματικό ρυθμό. Η σκηνή αναφέρεται σε δραματικά γεγονότα της πλοκής όπου αναφέρονται για να φανερώσουν σημαντικές στιγμές για τους ήρωες και για τη σχέση τους με άλλα πρόσωπα, χωρίς την προοπτική του αφηγητή. Η περίληψη χρησιμοποιείται για πρόσωπα που εμφανίζονται πρώτη φορά και είναι απαραίτητο να αναφερθεί το παρελθόν τους. Η έλλειψη έχει σχέση με τη χρονική έλλειψη. Χωρίζει την προσδιορισμένη έλλειψη, όπου το χρονικό διάστημα που παραλείπεται είναι σαφώς διαχωρισμένο και την μη προσδιορισμένη έλλειψη, όπου το χρονικό διάστημα που παρήλθε δεν προσδιορίζεται σαφώς (Τζούμα, 1997:71-86).

Ως προς τη συχνότητα που παρουσιάζονται οι χαρακτήρες διαχωρίζει: την μοναδική

αφήγηση όταν γίνεται αφήγηση μια φορά αυτού που συνέβη μια φορά, την επαναληπτική αφήγηση όταν παρουσιάζεται Ν φορές αυτό που συνέβη μια φορά και την θαμιστική αφήγηση όπου υπάρχει αφήγηση μία φορά για κάτι που συνέβη Ν φορές (Τζούμα, 1997:88-89).

Ότι δεν ταυτίζεται ο συγγραφέας με τον αφηγητή δεν σημαίνει ότι ο συγγραφέας παύει να υπάρχει, αντίθετα ενδοκειμενικά είναι παρών και μπορεί να αναγνωρισθεί. Όχι μόνο με την συγγραφική του πρόθεση και συνείδηση αλλά και σε ορισμένα στοιχεία που βρίσκονται στο κείμενο και δεν ανήκουν στον αφηγητή όπως ο χωρισμός της αφήγησης σε κεφάλαια, ο πρόλογος, ο επίλογος. Παράλληλα, ο αφηγητής, οι χαρακτήρες, οι ιδέες του είναι δημιουργήματα του συγγραφέα που ο αναγνώστης μπορεί να «εντοπίσει» τον πραγματικό συγγραφέα (Βελουδής, 2004:137).

B. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: ΟΙ ΔΥΟ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ

5.1. Η ζωή και το έργο της Άλκης Ζέη

Η ζωή της

Η Άλκη (Αγγελική) Ζέη γεννήθηκε στις 15 Δεκεμβρίου 1923 στην Αθήνα. Ο πατέρας της Ζήνων ήταν τραπεζικός υπάλληλος, είχε καταγωγή από την Άνδρο αλλά μεγάλωσε στην Κρήτη. Η μητέρα της, Έλλη Σωτηρίου, είχε καταγωγή από την Σάμο. Από την μαμά της, όπως αποκαλύπτει η ίδια, κληρονόμησε, όχι την ομορφιά της, αλλά το κότσι στα πόδια και την παραφωνία, ενώ από τον πατέρα της το χιούμορ (Ζέη, 2013:31). Η Ζέη ως παιδί, όσον καιρό η μητέρα της ανάρρωνε από φυματίωση σε σανατόριο στην Πάρνηθα, έζησε στη Σάμο, μαζί με τη μεγαλύτερή της αδελφή τη Λενούλα που έμοιαζε στην Ντιάνα Ντάρμπιν (Ζέη, 2013:157). Τις αναμνήσεις της από την Σάμο τις έχει μεταφέρει στο βιβλίο της *Το Καπλάνι της βιτρίνας* (Ζέη, 2013:16). Όταν επέστρεψαν στην Αθήνα, άρχισε να φοιτά στην ιδιωτική Ιόνιο Σχολή, όπου γνώρισε τη φίλη της και μετέπειτα συγγραφέα Ζωρζ Σαρή. Τα τελευταία τρία χρόνια του γυμνασίου φοίτησε στην ιδιωτική Σχολή Αηδονοπούλου, όπου συμμετείχε στον όμιλο κουκλοθέατρου που διεύθυνε η καθηγήτρια τέχνης Ελένη Περράκη-Θεοχάρη. Όταν ήταν ακόμα μαθήτρια στη σχολή Αηδονοπούλου, ο αδερφός της μητέρας της Πλάτων παντρεύτηκε την Διδώ Σωτηρίου, η οποία επηρέασε τη Ζέη να ασχοληθεί με τη συγγραφή.

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και στη Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών και εντάχθηκε στην ΕΠΟΝ, παρακινούμενη από την Διδώ Σωτηρίου. Ενώ φοιτούσε στη δραματική σχολή το 1943 γνώρισε τον στενό φίλο του Κάρολου Κουν, θεατρικό συγγραφέα Γιώργο Σεβαστίκογλου, με τον οποίο παντρεύτηκαν το 1945.

Το 1948, ύστερα από την ήττα του Δημοκρατικού Στρατού στον Εμφύλιο, ο σύζυγός της διέφυγε στην Τασκένδη. Η Ζέη προσπάθησε να τον ακολουθήσει αλλά τη συνέλαβαν και την

εξόρισαν στη Χίο λόγω των πολιτικών της πεποιθήσεων. Ύστερα από προσπάθειες έξι ετών, και αφού έμεινε για καιρό στην Ιταλία, το 1954 επανασυνδέθηκε με τον σύζυγο της στην Τασκένδη.

Το 1957 μετακόμισαν στη Μόσχα, όπου σπούδασε στο τμήμα σεναριογραφίας του Ινστιτούτου Κινηματογράφου της Μόσχας Το 1964 επέστρεψε στην Ελλάδα. Έφυγε ξανά το 1967 με προορισμό το Παρίσι και επέστρεψε μετά την πτώση της απριλιανής χούντας. Με τον σύζυγο της απέκτησαν δύο παιδιά την Ειρήνη που γεννήθηκε το 1956 και εργάζεται ως διερμηνέας στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο και τον Πέτρο που γεννήθηκε το 1959 και είναι σκηνοθέτης του κινηματογράφου.

Η Άλκη Ζέη έφυγε από τη ζωή στις 27 Φεβρουαρίου 2020, σε ηλικία 96 ετών.

Το συγγραφικό της έργο

Από πολύ μικρή ασχολήθηκε με το γράψιμο. Αρχικά έγραφε συγκινητικά γράμματα για την υπηρέτριά τους, τη Θεodώρα, για να τα στείλει στον αγαπημένο της και ύστερα και για τις φίλες της Θεodώρας. Αυτές ήταν και οι πρώτες της θαυμάστριες (Ζέη, 2013:67). Στα γράμματά της ανακάτεψε αποσπάσματα από τα βιβλία της με τα «δικά της εμπνευσμένα λόγια» (Ζέη, 2013:67).

Στις πρώτες ακόμη τάξεις του Γυμνασίου άρχισε να γράφει κείμενα για το κουκλοθέατρο, διηγήματα και νουβέλες, που δημοσιεύονταν σε διάφορα λογοτεχνικά περιοδικά. Ήταν από τις πιο όμορφες μέρες της ζωής της όταν η ομάδα κουκλοθέατρου, αποφάσισε να την πάρει για να μάθει πως φτιάχνονται οι κούκλες για να τους βοηθήσει σε μια παράσταση του καραγκιόζη, και ύστερα θα τους έγραφε θεατρικά με δικούς της ήρωες (Ζέη, 2013:133). Κατά τη διάρκεια της Κατοχής έγραψε της κλαυωδίες για τον Κλούβιο που ζούσε περιπέτειες με τον Οδυσσέα. «Με το μολύβι φάμπερ νούμερο δύο, που μου είχε χαρίσει προπολεμικά ο θείος Πλάτων έγραψα τον πρώτο Κλούβιο» (Ζέη, 2013:214). Ο Κλούβιος, έγινε μετέπειτα ένας από της κυριότερους ήρωες του κουκλοθέατρου Αθηνών «Μπάρμπα Μυτούσης» που ίδρυσε η Περράκη-Θεοχάρη.

Ενώ βρισκόταν εξόριστη στην Σοβιετική Ένωση συνέχισε το γράψιμο και μια σειρά παιδικών διηγημάτων της δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό για τους νέους «Νεανική Φωνή», που είχε ως συντακτική επιτροπή τον Μάριο Πλωρίτη, τον Τάσο Λιγνάδη και τον Κωστή Σκαλιώρα. Όπως επισημαίνει ο Αλέξανδρος Ακριτόπουλος (2017:28), τέσσερα διηγήματά της δημοσιεύτηκαν στην «Επιθεώρηση Τέχνης». Τα δύο με αναφορές στην Αθήνα κατά την Κατοχή και μετά το τέλος

του εμφύλιου πολέμου και τα άλλα δύο για την καθημερινή ζωή των πολιτικών προσφύγων. Αργότερα εκδόθηκαν σε βιβλίο με τίτλο *Αρβυλάκια και γόβες*.

Το πρώτο της μυθιστόρημα, το αυτοβιογραφικό *Το καπλάνι της βιτρίνας*, γράφτηκε το 1963 ενώ ήταν στη Μόσχα. Αποτελεί έργο-σταθμό στην ελληνική παιδική λογοτεχνία, αφού ήταν το πρώτο ίσως παιδικό βιβλίο με πολιτικές αναφορές, καθώς αναφέρεται στη δικτατορία του Μεταξά.

Το 1971 και ενώ ήταν εξόριστη στο Παρίσι, έγραψε τον *Μεγάλο περίπατο του Πέτρου*, με θέμα την γερμανική κατοχή και την απελευθέρωση. Μερικά χρόνια αργότερα (1975) ακολούθησε ο *Θείος Πλάτων*, όπου μιλά για μια οικογένεια που κατά τη διάρκεια του εμφύλιου μετακομίζει στη Μόσχα και το 1977 το μυθιστόρημά της *Κοντά της Ράγες*, με ηρωίδα την μοναχοκόρη μιας οικογένειας, με φόντο την τσαρική Ρωσία, λίγο πριν την Οκτωβριανή επανάσταση.

Έγραψε δύο θεατρικά έργα για παιδιά, τον *Κεραμιδοτρέχαλο* και τον *Βασιλιά Ματία τον Πρώτο*. Μετέφρασε βιβλία από τα ιταλικά, τα γαλλικά και τα ρωσικά. (Η πλήρης εργογραφία της βρίσκεται στο παράρτημα).

Διακρίσεις και βραβεία

Οι διακρίσεις της ξεκίνησαν το 1970 από την Αμερική, όπου έλαβε το βραβείο Μίλντρεντ Μπάτσελντερ, που δίνεται στο καλύτερο μεταφρασμένο παιδικό βιβλίο για *Το Καπλάνι της βιτρίνας*. Ακολούθησε το ίδιο βραβείο, άλλες δύο φορές. Το 1974 για το βιβλίο *Ο Μεγάλος περίπατος του Πέτρου* και το 1980 για το βιβλίο *Κοντά της Ράγες*. Το 1993 πήρε το Κρατικό βραβείο Παιδικού βιβλίου. Το 2002 τιμήθηκε με το Βραβείο Acerbi στην Ιταλία για το βιβλίο *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα*. Το 2003 για το βιβλίο της *Η Κωνσταντίνα και οι αράχνες της* πήρε το Βραβείο Κύκλου Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου (IBBY GREECE) και του Λογοτεχνικού περιοδικού «Διαβάζω» ως καλύτερου εφηβικού βιβλίου.

Το 2004 ήταν υποψήφια για το Βραβείο Hans Christian Andersen Award ενώ υπήρξε τρεις φορές υποψήφια για το βραβείο λογοτεχνίας για παιδιά Astrid Lindgren Memorial Award (2004, 2009, 2015).

Το 2010 τιμήθηκε με το βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών για το σύνολο του έργου της. Το 2014 αναγορεύτηκε σε επίτιμη διδάκτωρ του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, για να τιμηθεί με τον τρόπο αυτό η προσφορά και το έργο της, ιδίως στην παιδική λογοτεχνία.

Αναγορεύτηκε ομοίως επίτιμη διδάκτωρ, το 2012, από τη Σχολή Κοινωνικών Επιστημών και Επιστημών Αγωγής του Πανεπιστημίου Κύπρου και το 2015 από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών στο Πανεπιστήμιο Πατρών. Το ίδιο έτος τιμήθηκε με τον Χρυσό Σταυρό του Τάγματος της Τιμής από τον Πρόεδρο της Ελληνικής Δημοκρατίας.

5.2. Η ζωή και το έργο της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου

Η ζωή της

Η (Πηνελόπη) Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου γεννήθηκε στις 12 Αυγούστου 1937 στην Αθήνα. Πατέρας της ήταν ο Νατάλη Εμμ. Πέτροβιτς με καταγωγή από τις Σέρρες και μητέρα της η Ματίνα Ράμμου, με καταγωγή από την Κυνουρία της Πελοποννήσου, αλλά μεγάλωσε στην Αθήνα. Ο πατέρας της, ήταν λαογράφος, ιστορικός ερευνητής και ποιητής και διετέλεσε Διευθυντής της Εμπορικής Τράπεζας. Έχει δύο αδέρφια, τον Εμμανουήλ, πολιτικός μηχανικός και την Αργυρώ – Κλεοπάτρα καθηγήτρια Γαλλικής φιλολογίας. Μεγάλωσε στην Αθήνα, στις Σέρρες πήγε πρώτη φορά το 1951 γεγονός που όπως σχολιάζει ο Βασίλης Δ. Αναγνωστόπουλος (2008:15) σημάδεψε το συγγραφικό της έργο. Σπούδασε αγγλική φιλολογία. Επιπροσθέτως, ασχολήθηκε με την μουσική και με άλλες ξένες γλώσσες όπως τα γαλλικά και τα ιταλικά. Εργάστηκε -από το 1958 ως το 1984- στην Αποστολή Ελλάδος του Διεθνούς Οργανισμού Μεταναστεύσεως για την προστασία μεταναστών και προσφύγων.

Το 1978 εξελέγη μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του «Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου»-Ελληνικού Τμήματος της IBBY για τους σκοπούς του οποίου εργάστηκε εθελοντικά επί τριάντα χρόνια. Χάρη στις προσπάθειες του τότε προέδρου Κωνσταντίνου Δεμερτζή και της ίδιας επετεύχθη ένα αίτημα του Κύκλου, να διδάσκεται το μάθημα της παιδικής λογοτεχνίας στα πανεπιστήμια (Ψαράτη, 2008:50). Διετέλεσε Σύμβουλος, Ταμίας, Γενική Γραμματέας, Υπεύθυνη επικοινωνίας με την IBBY και από το 2000 ως το 2008 Πρόεδρος. Την άνοιξη του 2009, η Γενική Συνέλευση την ανακήρυξε Επίτιμη Πρόεδρο. Ως εκπρόσωπος του Ελληνικού Τμήματος έλαβε μέρος σε πολλά διεθνή συνέδρια της IBBY. Το 1998, η Γενική Συνέλευση των 62 χωρών μελών της IBBY την εξέλεξε μέλος της 10μελούς Εκτελεστικής Επιτροπής που διοικεί την οργάνωση αυτή, για τη διετία 1998-2000. Το Σεπτέμβριο του 2000, η Γενική Συνέλευση της IBBY την επανεξέλεξε για τη διετία 2000-2002.

Εξελέγη επίσης πρόεδρος της κριτικής επιτροπής για την απονομή του διεθνούς βραβείου φιλαναγνωσίας IBBY-Asahi το 2002 και το 2003. Από το 1979 ως το 1981 ήταν μέλος της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού «ΧΕΛΙΔΟΝΙΑ» του Υπουργείου Παιδείας, για τα παιδιά του δημοτικού. Από το 1981 ως το 1988 ήταν ανταποκρίτρια του διεθνούς περιοδικού «PHAEDRUS» που είχε ως αντικείμενο την μελέτη και την έρευνα της ιστορίας της Παιδικής Λογοτεχνίας ανά τον κόσμο (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 1990:24). Από το 1982 έως το 2004 ήταν ανταποκρίτρια του διεθνούς θεωρητικού περιοδικού «BOOKBIRD» της IBBY, με θεματολογία την παρουσίαση αξιόλογων παιδικών βιβλίων, τα διεθνή νέα σχετικά με την παιδική λογοτεχνία, τα διεθνή και τοπικά βραβεία παιδικής λογοτεχνίας (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 1990:23). Το 1986, μαζί με οκτώ προσωπικότητες της παιδικής λογοτεχνίας, ίδρυσαν το πρώτο ελληνικό θεωρητικό (μη κερδοσκοπικό) περιοδικό για την παιδική/νεανική λογοτεχνία, με τον τίτλο «ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ».

Παντρεύτηκε με τον Ανδρέα Ι. Ανδρουτσοπούλο και απέκτησαν δύο παιδιά: τον Ίωνα και την Αθηνά.

Το συγγραφικό της έργο

Την αγάπη της για τα βιβλία την εκδήλωσε από πολύ μικρή και τη συνέδεσε με την εικόνα του πατέρα της, στην κατοχή, που διάβαζε με το «κλεφτό φωτάκι» και έδιωχνε τη θλίψη, την αγωνία και την αγανάκτηση, που ένιωθαν τότε (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 2002:85). Το παιδικό βιβλίο που διάβασε την περίοδο της κατοχής, είναι το *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Δέλτα, το οποίο αποκαλεί «παρηγοριά της, την μαγική πορτούλα που την έβγαξε από τη θλίψη της και τη μοναξιά της» (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 2002:87).

Τήρησε την υπόσχεση που έδωσε στον εαυτό της, όταν ήταν έξι ετών στα χρόνια της κατοχής, που καθόταν κάτω από ένα δεντράκι στον λόφο του Στρέφη και αντικρίζοντας την Ακρόπολη με τη ναζιστική σημαία να ανεμίζει, έλεγε ιστορίες στον εαυτό της. Ιστορίες που είχαν ελπίδα, χαρά, δικαιοσύνη και που όταν μεγάλωνε θα τις έγραφε ώστε να τις διαβάζουν τα παιδιά και να γίνουν φίλοι με τα βιβλία. «Για να έχουν φίλους τους οποίους δεν θα έχαναν ποτέ από τους πολέμους, τις αρρώστιες και τις κακουχίες» (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 1990:122).

Έχει ασχοληθεί με όλα τα είδη της πεζογραφίας. Έγραψε διηγήματα, μυθιστορήματα, παραμύθια και παιδικές ιστορίες, μελέτες, έκανε μεταφράσεις ενώ ασχολήθηκε και θεωρητικά με τη λογοτεχνία.

Με τα παραμύθια συστήθηκε στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό το 1973. *17 Ελληνικά Λαϊκά παραμύθια* ήταν ο τίτλος του πρώτου της βιβλίου. Για να γράψει τα παραμύθια της εμπνεύστηκε από τη λαϊκή παράδοση και πολιτισμό της Ελλάδας αλλά και άλλων τόπων. Άλλα παραμύθια είναι *Τρεις φορές κι έναν καιρό*, *Εφτά κόκκινες κλωστές*, *Τον καιρό εκείνο*, *Η οικογένεια του ήλιου* κ.α. Κοινό χαρακτηριστικό των δύο τελευταίων παραμυθιών που αναφέρθηκαν είναι η εικονογράφηση από την ίδια με την τεχνική του κολάζ.

Το πρώτο μυθιστόρημά της ήταν *Ο Μικρός αδερφός* το οποίο εκδόθηκε το 1976 και βασίζεται σε πραγματικά περιστατικά που συνέβησαν στη Μακεδονία από το 1916 ως το 1918. Αναφέρεται σε δύο αδέρφια τον Αλέξανδρο και τον Άγγελο που χωρίστηκαν από τους γονείς τους κατά τη διάρκεια του Α΄ παγκοσμίου πολέμου. Ο Άγγελος που σε αυτό το βιβλίο είναι δώδεκα ετών είναι ο πατέρας της Ελισάβετ στο υπό εξέταση βιβλίο *Τραγούδι για τρεις* που εκδόθηκε το 1992. Το 1981 δημοσιεύτηκε το βιβλίο της *Στο τσιμεντένιο δάσος*. Αποτέλεσε το πρώτο βιβλίο της ελληνικής παιδικής-εφηβικής λογοτεχνίας που καταπιανόταν με το ταμπού θέμα για την εποχή εκείνη των ναρκωτικών.

Έχει γράψει μυθιστορήματα που βασίζονται σε ιστορικά γεγονότα αλλά και σε κοινωνικά θέματα. Παραδείγματα έργων που βασίζονται σε ιστορικά γεγονότα είναι *Ο μικρός αδελφός* (γεγονότα που διαδραματίστηκαν στη Μακεδονία στον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο), *Για την άλλη πατρίδα* (Κυπριακή εισβολή), *Λάθος, κύριε Νόιγκερ* (διάφορα γεγονότα της ελληνικής ιστορίας), *Τραγούδι για τρεις* (ελληνοϊταλικός πόλεμος και γερμανική κατοχή). Με κοινωνικά θέματα καταπιάνεται στα βιβλία *Στο τσιμεντένιο δάσος* (ναρκωτικά), *Ζητείται μικρός* (παιδική εργασία), *Σπίτι για πέντε* (διαζύγιο και δημιουργία νέας οικογένειας), *Τα τέρατα του λόφου* (ρατσισμός) κ.α.

Ασχολήθηκε εντατικά με τη μελέτη της παιδικής/νεανικής λογοτεχνίας και τη συγγραφή βιβλίων κυρίως για παιδιά και νέους. *Μιλώντας για τα παιδικά βιβλία*, *Η παιδική λογοτεχνία στην εποχή μας*, *Όπως και στ' αηδόνια...*, *Για την παιδική λογοτεχνία χωρίς ψευδαισθήσεις και Το μικρόβιο της ευεξίας - Γράφοντας βιβλία για παιδιά* είναι θεωρητικά μελετήματα με απόψεις, κρίσεις και ερωτήματα που έθεσε για το τι είναι η παιδική λογοτεχνία, τι πρέπει να κάνει ο

συγγραφέας παιδικών βιβλίων, για τον ρόλο του παιδικού βιβλίου στην ολόπλευρη ανάπτυξη της προσωπικότητας ενός παιδιού. Ως σήμερα έχει γράψει συνολικά 73 βιβλία καθώς και άρθρα για την παιδική λογοτεχνία. Έχει κάνει μεταφράσεις δοκιμίων και παιδικών βιβλίων. Από το 1986 ασχολείται και με το κολάζ. Με την τεχνική αυτή έχει εικονογραφήσει έξι από τα βιβλία της. (Η πλήρης εργογραφία της βρίσκεται στο παράρτημα)

Όταν γράφει βιβλία, είτε παραμύθια είτε μυθιστορήματα, στόχος της είναι να συνδέει το παρελθόν με το παρόν. «Τα βιβλία λειτουργούν ως γέφυρες που οδηγούν τα παιδιά να ξαναβρούν το χαμένο νόημα του κόσμου, που τα συνδέουν με το παρελθόν-όσο θλιβερό ή ένδοξο ή διδακτικό έχει αποδειχτεί- καθώς και με το μέλλον τούτης της γης- όσο ελπιδοφόρο ή συναρπαστικό ή προβληματικό μπορούμε να το προβλέψουμε» (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 1990:123). Διηγήματά της έχουν δημοσιευτεί σε ελληνικά και ξένα περιοδικά και έχουν μεταφραστεί στα ιαπωνικά, στα αγγλικά, στα αλβανικά, στα κορεατικά και στα αραβικά.

Διακρίσεις και βραβεία

Έχει πάρει βραβεία για όλα τα είδη με τα οποία έχει ασχοληθεί. Το 1984 τιμήθηκε από την Ακαδημία Αθηνών με το Βραβείο Παιδικής Λογοτεχνίας του Ιδρύματος Ουράνη. Το 1989 τιμήθηκε από το Πανεπιστήμιο της Padova για την αναγραφή βιβλίου της στον Τιμητικό Πίνακα του Πανευρωπαϊκού Βραβείου Pier Paolo Vergerio και το 1992 για την αναγραφή βιβλίου της στον Τιμητικό Πίνακα της Διεθνούς Οργάνωσης Βιβλίων για τη Νεότητα (International Board on Books for Young People - IBBY). Το 1999 για το βιβλίο της *Η οικογένεια του Ήλιου* και το 2009 για το βιβλίο της *Η προφητεία του κόκκινου κρασιού* πήρε το Κρατικό Βραβείο παιδικού λογοτεχνικού βιβλίου.

Υπήρξε υποψήφια δύο φορές για το βραβείο Andersen το 1994 και το 2010. Το 2014 προτάθηκε από πολιτιστικό φορέα εκτός Ελλάδας για το διεθνές βραβείο Astrid Lindgren Memorial Award 2015.

5.3. Η συμβολή τους στην εξέλιξη της Παιδικής Λογοτεχνίας

Η Άλκη Ζέη και η Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου έχουν αφήσει το ανεξίτηλο ίχνος τους στην ελληνική παιδική λογοτεχνία. Καταπιάστηκαν με θέματα δύσκολα, τόσο ιστορικά όσο και κοινωνικά, που εγείρουν προβληματισμούς και χρειάζονται ιδιαίτερους χειρισμούς από την μεριά

του λογοτέχνη. Απαλλαγμένες από ταμπού και προκαταλήψεις έγραψαν με ειλικρίνεια, σεβόμενες τις σκέψεις και τα συναισθήματα που μπορεί να προκαλέσουν στους αναγνώστες τους.

Δημιούργησαν χαρακτήρες που δύναται να χαρακτηριστούν ως ήρωες καθημερινοί, που ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να ταυτιστεί μαζί τους. Χαρακτήρες με προτερήματα και ελαττώματα, δυναμικοί, με θάρρος, με πάθη, αδυναμίες και συμπεριφορές που συμβαίνουν και στην καθημερινότητα. Έχουν μια εσωτερική δύναμη και αντοχή που τους ωθεί να αντιμετωπίζουν τις δυσκολίες που συναντούν. Μάχονται για το δίκιο τους, για το σωστό για να εξαλείψουν την αδικία, τον φόβο, τον πόνο που μπορεί να αισθάνονται αυτοί και οι αγαπημένοι τους. Ακόμα και οι αντήρωες που υπάρχουν στα βιβλία τους είναι πρόσωπα που όλοι έχουμε συναντήσει και στην πραγματική ζωή. Με τα δικά τους θέλω και τις δικές τους απόψεις για το δίκαιο και το άδικο, το σωστό και το λάθος. Οι ανάμειξη ηρώων και αντιηρώων στα έργα τους δίνει μια ολοκληρωμένη οπτική της κοινωνίας, σε οποιαδήποτε εποχή και να διαδραματίζονται τα γεγονότα.

Η αγάπη τους για τα παιδιά είναι μια κοινή αφετηρία που τις καθοδηγούσε. Προωθούσαν το δίκαιο, την ενσυναίσθηση, την ανθρωπιά, τη δικαιοσύνη, την ισότητα. Μέσα από τα έργα τους πηγάζει ωστόσο αισιοδοξία και ελπίδα. Δεν απογοητεύουν με αυτά που γράφουν, αντίθετα προετοιμάζουν για τις δυσκολίες που θα προκύψουν για να έχουν μια πιο θαρραλέα αντιμετώπιση της ζωής και των εμποδίων που μπορεί να συναντήσουν. Μέσα από τα κοινωνικά και ιστορικά θέματα με τα οποία καταπιάστηκαν ικανοποιούν την ανάγκη των παιδιών και των ανθρώπων γενικά για αισιοδοξία και όνειρα. Οι ήρωες τους δείχνουν τον δρόμο για μια ζωή που θα παλεύουν για τα ιδανικά τους και τις επιθυμίες τους χωρίς όμως να χάνουν τις αξίες και την ανθρωπιά τους.

Ένα ακόμα κοινό στοιχείο των δύο συγγραφέων είναι πως ώθησαν την μεταφορά της παιδικής λογοτεχνίας στην τηλεόραση. Αρχικά, το 1990 η ΕΡΤ μετέφερε το βιβλίο της Ζέη *Το καπλάκι της βιτρίνας* σε σκηνοθεσία του Πέτρου Λύκα. Το 1991 ήταν η σειρά της Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου καθώς προβλήθηκε από το ΜΕΓΑ η σειρά *Σπίτι για πέντε*, το οποίο βασιζόταν στο ομότιτλο βιβλίο της σε σκηνοθεσία του Άγγελου Κοτσοβού. Το 2008-2009 η ΕΡΤ πρόβαλε τη σειρά *Ο ψεύτης παππούς* βασισμένη στο βιβλίο της Ζέη, σε σκηνοθεσία του Γιώργου Μιχαλακόπουλου που ερμήνευσε και τον ρόλο του παππού.

Τόσο η Ζέη όσο και η Πέτροβιτς, ασχολήθηκαν με θέματα που δυσκολεύουν τους ενήλικες να προσεγγίσουν και να μιλήσουν στα παιδιά. Πόλεμος, εμφύλιες διαμάχες, ναρκωτικά, διαζύγιο,

θάνατος. Δεν δίστασαν όμως όχι μόνο να τα προσεγγίσουν αλλά να τα δουν μέσω της παιδικής ματιάς. Ο Bruner είχε υποστηρίξει πως όλα τα θέματα μπορούν να διδαχθούν αποτελεσματικά και με τρόπο πνευματικά έντιμο σε όλους τους μαθητές σε όλα τα στάδια της σπουδής τους. (Αργυρίδης, 2012:21). Αυτή την εντιμότητα χρησιμοποίησαν οι δύο συγγραφείς. Η διαχρονικότητά τους και η συνεισφορά τους αποδεικνύεται και από το γεγονός πως τα βιβλία τους ακόμα και τα πιο παλιά, διαβάζονται ακόμα από τα παιδιά και τους εφήβους. Αν και μιλάνε για εποχές και γεγονότα άγνωστα σε αυτά που δεν τα έχουν ζήσει η αυθεντικότητα, η παραστατικότητα, ο κατανοητός τρόπος με τον οποίο τα αποδίδουν είναι αρκετά για να επιλέξουν βιβλία από τη συγγραφική παραγωγή των δύο συγγραφέων.

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τους πως δεν έγραφαν απλά τα βιβλία τους. Είχαν λόγο και φωνή και έξω από αυτά. Πάντα μάχιμες, έλεγαν την άποψή τους, προσπαθούσαν να προάγουν την αξία του παιδικού βιβλίου και της ανάγνωσής του. Εξέφραζαν τους προβληματισμούς τους, έλεγαν την δική τους αλήθεια, όπως την ένιωθαν για να μιλήσουν για όλα τα θέματα που ενδιαφέρουν τα παιδιά και τους εφήβους. Ενώ παράλληλα έδιναν το παράδειγμα και στους νεότερους συγγραφείς, για τον τρόπο που πρέπει να αντιμετωπίζουν την λογοτεχνία, τα έργα που θα δημιουργήσουν και τον σεβασμό είναι απαραίτητο να έχουν απέναντι στους αναγνώστες τους. Τα βραβεία τους, οι διακρίσεις τους οι μεταφράσεις των βιβλίων τους σε άλλες γλώσσες, καταδεικνύουν πως εισήγαγαν την ελληνική λογοτεχνία και στον χώρο της διεθνούς παιδικής λογοτεχνίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ:

ΤΑ ΔΥΟ ΥΠΟ ΕΞΕΤΑΣΗ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ- ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ

6.1. Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου

Η Ζέη είναι από τις συγγραφείς που τα ιστορικά γεγονότα που διηγείται δεν χρειάστηκε να τα μελετήσει, καθώς ενώνει την δημιουργική της έμπνευση με τις εμπειρίες και τις αναμνήσεις της. Ο *Μεγάλος περίπατος του Πέτρου* γράφτηκε όταν μαζί με την οικογένειά της ήταν εξόριστη στο Παρίσι, κατά τη δικτατορία των Συνταγματαρχών. Εκδόθηκε στην Αθήνα το 1971 από τις εκδόσεις «Κέδρος». Από το 2011 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις «Μεταίχμιο».

Το 1972, το βιβλίο κυκλοφόρησε στις ΗΠΑ και στη Βρετανία, με τίτλο *Peter's War* (Ο πόλεμος του Πέτρου), σε μετάφραση του Αμερικανού φιλέλληνα Edward Fenton. Η αγγλική έκδοση του μυθιστορήματος τιμήθηκε με το βραβείο Mildred L. Batchelder του αμερικανικού οργανισμού «Association for Library Service to Children» (ALSC) το 1974. Το 1976, το βιβλίο κυκλοφόρησε σε γαλλική μετάφραση. Έχει κυκλοφορήσει σε δεκατέσσερις ξένες εκδόσεις, μεταφρασμένο σε δώδεκα διαφορετικές γλώσσες. Από το 2010 ως το 2012 ανέβηκε ως θεατρική παράσταση στο «Παιδικό Στέκι του Εθνικού Θεάτρου» σε διασκευή και σκηνοθεσία του Τάκη Τζαμαργιά.

Ο τίτλος που ο συγγραφέας επιλέγει για το βιβλίο του βρίσκεται σε αλληλεξάρτηση με το κείμενο. Ο Genette υποστηρίζει πως ο τίτλος πρέπει να θεωρείται τόσο κειμενικός όσο και το ίδιο το κείμενο (Γαβριηλίδου, 2008:152). Τον κατατάσσει στα παρακείμενα, δηλαδή ως στοιχείο που περιβάλλει το κείμενο και αποτελεί κομμάτι του. Ο συγκεκριμένος τίτλος για το υπό εξέταση μυθιστόρημα δεν προδιαθέτει τον αναγνώστη για τον τόπο, τον χρόνο και το θέμα. Σου δίνεται η πληροφορία για τον βασικό πρωταγωνιστή, τον Πέτρο, αλλά δεν αποκαλύπτονται άλλα στοιχεία.

Η λέξη περίπατος που χρησιμοποιεί, επίσης δεν σε προϊδεάζει για το τι θα επακολουθήσει, ούτε για την περιοχή στην οποία θα διαδραματιστεί η ιστορία. Ο περίπατος αποτελεί μια βόλτα που συνειρμικά είναι κάτι ευχάριστο. Ωστόσο, ο συγκεκριμένος περίπατος αποτελεί μια περιδιάβαση δυσάρεστη, στη ζοφερή πραγματικότητα του πολέμου και της γερμανικής κατοχής. Είναι ένας περίπατος που θα οδηγήσει τον ήρωα στην πρόωρη ωριμότητα. Το σκηνικό που είναι η Αθήνα και οι δρόμοι της, λειτουργεί ως χώρος ενηλικίωσης του ήρωα. «Ο χώρος της

παραβιασμένης από τον κατακτητή ελευθερίας ενός λαού, αποτελεί το σκηνικό δράσης, τον χώρο αντιπαράθεσης, στον οποίο ο Πέτρος θα πρέπει να αντιμετωπίσει τους φόβους του, τον ίδιο του τον εαυτό και τον αντίπαλο εχθρό. Είναι ο ζωτικός χώρος που διεκδικεί ο ήρωας για να επιβιώσει» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:60). Τα παιδιά που διαβάζουν το έργο έρχονται σε επαφή με τις συνθήκες που επικρατούσαν τότε και μαθαίνουν για πρωτόγνωρες καταστάσεις, όπως τι σημαίνει απαγόρευση της κυκλοφορίας την νύχτα, ο ερχομός του συσσιτίου, μπλόκο για να πιάσουν όσους αντιστέκονταν.

Με βάση τις θεωρίες αφήγησης του Genette και τον διαχωρισμό που έχει κάνει, όπως αναφέρθηκαν ήδη στο τέταρτο κεφάλαιο, ως προς την οπτική γωνία η αφήγηση είναι περιορισμένη τριτοπρόσωπη καθώς παρακολουθούμε τα γεγονότα μέσα από τα μάτια του Πέτρου και ο αφηγητής θεωρείται περιορισμένος παντογνώστης και με βάση την εστίαση είναι εσωτερική σταθερή. Με κριτήριο τη συμμετοχή του στη δράση θεωρείται ετεροδιηγητικός καθώς δεν συμμετέχει στα γεγονότα της αφήγησης. Ως προς τη σχέση του αφηγητή με την ιστορία και τη θέση του στο αφηγηματικό επίπεδο είναι «εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός», καθώς είναι αφηγητής πρώτου επιπέδου που αφηγείται μια ιστορία στην οποία δεν μετέχει. Τα λεκτικά γεγονότα μεταφέρονται τόσο με τον διάλογο όσο και με τον αφηγηματοποιημένο λόγο.

Το μυθιστόρημα στρέφεται γύρω από την ιστορία μιας οικογένειας κατά τη διάρκεια της κατοχής. Το σκηνικό στο οποίο τοποθετείται είναι η πόλη της Αθήνας. Το θέμα του εντάσσεται στα ευρύτερα κοινωνικά θέματα και προβλήματα, καθώς αναφέρεται στα ιστορικά γεγονότα της περιόδου 1940 ως 1944 και τις συνέπειες που αντιμετώπισαν οι άνθρωποι που έζησαν εκείνη την εποχή. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση που χρησιμοποιείται οδηγεί τον αναγνώστη να κατανοήσει ότι αυτά που περιγράφει αφορούν όλους τους Έλληνες εκείνης της περιόδου. Η αφήγηση μοιάζει να γίνεται από τον Πέτρο και να αφορά την δική του ιστορία. Ο ήρωας καλείται να αντιμετωπίσει μια εξουσία που ανατρέπει τη ζωή του, αλλάζει τις σχέσεις του με τους δικούς του ανθρώπους, τις οικοδομεί σε νέα βάση και δημιουργεί νέες που τον ωριμάζουν. Ο ήρωας αλλά και τα δευτερεύοντα πρόσωπα διαμορφώνονται σε σχέση με την ηθική τους, την αντίσταση στην εξουσία, την αποδοχή ή όχι του εχθρού και της μοίρας τους. Οι πρωταγωνιστές, παιδιά και ενήλικες, δεν είναι υποτακτικά, δεν δέχονται παθητικά όσα συμβαίνουν. Είναι ενεργά, με ενδιαφέρον και με κριτική ματιά. Μέσα από τις συνθήκες που βιώνουν και πως τις αντιμετωπίζουν κρίνουν τόσο τους ίδιους όσο και τους γύρω τους.

Ως προς τη δομή το μυθιστόρημα χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, με δικό του υπότιτλο το καθένα. Το πρώτο μέρος έχει τίτλο «ΟΧΙ» και αποτελείται από επτά κεφάλαια. Η ιστορία του ξεκινά με τον Πέτρο τον βασικό ήρωα που όταν ξυπνά μια Κυριακή πρωί βρίσκει το τριζόνι του πεθαμένο. Το θάβει στο δοκάρι του σπιτιού του και αναγράφει την ημερομηνία θανάτου, 27 Οκτωβρίου του 1940, μία ημέρα δηλαδή πριν την έναρξη του πολέμου. Όταν κηρύχτηκε ο πόλεμος όλα έμοιαζαν μια γιορτή. Σημαιάκια, αποχαιρετισμοί στους φαντάρους με τραγούδια. Χαίρονταν για τις νίκες επί του ιταλικού στρατού. Μόνο η μάνα του αδιαφορούσε για τις νίκες, καθώς ανησυχούσε για τα ελάχιστα τρόφιμα που είχαν. Ώσπου έφτασε η 6^η Απριλίου 1941 που οι Γερμανοί κήρυξαν πόλεμο στην Ελλάδα. Οι Εβραίοι, ανάμεσα τους και η Ρίτα, η φίλη της αδερφής του Πέτρου της Αντιγόνης, φοβόντουσαν για τη ζωή τους. Στις 27 Απριλίου 1941 οι Γερμανοί μπήκαν στην Αθήνα. Οι στρατιώτες εξαθλιωμένοι επέστρεψαν από το μέτωπο και ζητιάνευαν ένα κομμάτι ψωμί. Μαζί τους επέστρεψε και ο αγαπημένος του θεϊός Άγγελος ο αδερφός της μητέρας του. Ακολούθησαν διάφορα γεγονότα όπως η ύψωση της γερμανικής σημαίας στην Ακρόπολη, οι Εγγλέζοι αιχμάλωτοι στον χώρο του Πολυτεχνείου, το κατέβασμα της γερμανικής σημαίας από την Ακρόπολη. Το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται με τον θείο Άγγελο να φεύγει για να πολεμήσει στην Αίγυπτο.

Το δεύτερο μέρος έχει υπότιτλο «ΠΕΙΝΑΑΑΩ», αποτελείται από οχτώ κεφάλαια και ξεκινά με την έναρξη της νέας σχολικής χρονιάς. Όμως τώρα όλα ήταν διαφορετικά, καθώς τα σχολεία τους τα είχαν επιτάξει και έτσι έκαναν μάθημα σε γραφεία περιοδικών και σε γκαράζ. Ο Γιάννης, ο γείτονας των παιδιών, άρχισε σταδιακά να εμπιστεύεται τον Πέτρο και τον καλύτερο του φίλο, τον Σωτήρη να προβούν σε «μικρές πράξεις αντίστασης», όπως να πετάνε καρφιά στους δρόμους για να σκάνε τα λάστιχα των Γερμανών. Παράλληλα, είχε ήδη αρχίσει η πείνα και το κρύο. Ο Πέτρος είδε τον στενό του να ζητιανεύει και τον παππού του να κλέβει το ψωμί των υπολοίπων και να λιγουρεύεται τον Θόδωρο, τη χελώνα του Πέτρου, να γίνει σούπα. Ο Γιάννης πήρε μαζί του τον Πέτρο και τον γνώρισε στην υπόλοιπη ομάδα της αντίστασης. Το δεύτερο μέρος ολοκληρώνεται με τον θάνατο και την ταφή της γιαγιάς του Σωτήρη και τον παππού του Πέτρου κρυφά από όλους να ζητιανεύει φαγητό.

Το τρίτο μέρος αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια και έχει τίτλο «ΣΥΣΣΙΤΙΟ». Τα συνθήματα στους τοίχους για συσσίτιο απέδωσαν και άρχισαν να δίνουν φαγητό στο σχολείο. Μια πηχτουλή ζεστή σούπα. Η Αντιγόνη με την Ρίτα, γνώρισαν τη Δροσούλα και τα άλλα παιδιά από

την ομάδα αντίστασης στην οποία μετείχαν ο Πέτρος και ο Γιάννης. Το τρίτο μέρος τελειώνει με τη συμμετοχή των παιδιών στην μεγάλη διαδήλωση στην κεντρική πλατεία.

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος έχει τίτλο «ΛΕΥΤΕΡΙΑ Ή ΘΑΝΑΤΟΣ» και αποτελείται από έξι κεφάλαια. Ο Πέτρος εξακολουθεί να γράφει με τον Γιάννη στους τοίχους. Σε μια από τις διαδηλώσεις που έγιναν σκοτώθηκε η Δροσούλα. Οι Ιταλοί συνθηκολόγησαν και έφυγαν από την Ελλάδα. Οι Γερμανοί είχαν αναγκάσει τους Εβραίους να γραφτούν σε καταλόγους και κάθε πρωί να δίνουν το «παρών». Η Ρίτα που δεν γράφτηκε ποτέ σώθηκε. Τους δικούς της μαζί με τους υπόλοιπους εβραίους τους μάζεψαν οι Γερμανοί και τους έδιωξαν στοιβαγμένους σε τρένα. Οι Γερμανοί άρχισαν να φεύγουν από την Αθήνα. Ωστόσο, ένας από αυτούς πριν φύγει σκότωσε τον Σωτήρη. Στις 12 Οκτωβρίου 1944 η Αθήνα απελευθερώθηκε. Ο Πέτρος θυμάται τους φίλους του που δεν πρόλαβαν να χαρούν την ελευθερία. Ο πόλεμος είχε πια τελειώσει και ο Πέτρος ήταν ολόκληρος άντρας δεκατριών ετών.

Ο χρόνος του μυθιστορήματος είναι γραμμικός. Παρουσιάζει τα γεγονότα με χρονολογική σειρά. Υπάρχουν εξωτερικές αναλήψεις που ως προς το εύρος χαρακτηρίζονται ως μερικές όταν ο Πέτρος θυμάται περιστατικά πριν ξεκινήσει ο πόλεμος, τι έκανε με τον πατέρα του, την μητέρα του, τις ιστορίες του παππού του. Οι αναλήψεις αυτές εντάσσονται στο πλαίσιο της αφήγησης και ενσωματώνονται σε αυτή. Επίσης, υπάρχουν και προλήψεις όπου προϋδεάζεται ο αναγνώστης για το τι θα ακολουθήσει όπως η αναφορά στο συσσίτιο που πίστευε ο Πέτρος ότι θα γίνει, η πεποίθηση του Γκαριμπάλντι πως δεν θα έρθουν οι Εγγλέζοι για βοήθεια όπως περίμενε ο παππούς κ.α.

Η συγγραφέας, χρησιμοποιεί τα ζώα μέσα στο μυθιστόρημά της, για να παρουσιάσει επώδυνες καταστάσεις. Τα ζώα έχουν ρόλους όπως και οι άνθρωποι, τα θεωρεί ισότιμα και μέσα από αυτά προβάλλει τις θηριωδίες που συμβαίνουν. Όπως για παράδειγμα ο θάνατος του τριζονιού, είναι ο τρόπος της για την εξοικείωση των παιδιών με την ιδέα του θανάτου. «Η ύπαρξη του ζώου δρα πραϋντικά και εμπλουτίζεται με πρωτοφανή πολυσημία και υπαινικτικότητα» (Ζερβού, 1997:155). Επίσης, σώζει τον Στορμ, τον σκύλο που βασανίζει ο Γερμανός, που αποτελεί και την πρώτη ουσιαστικά μικρή πράξη «αντίστασης». Η αντίδραση του όταν προσπαθεί να σώσει την χελώνα από την ιταλική αστυνομία, σου δίνει την αίσθηση ότι προσπαθεί να σώσει ένα μέλος της οικογένειάς του. Το ίδιο ζώο, η χελώνα, είναι «πρωταγωνιστής» και σε ένα άλλο περιστατικό με

τον παππού που ετοιμάζεται να την μαχαιρώσει για να την φάει, δείχνοντας έτσι στα παιδιά τις συνέπειες της πείνας στον άνθρωπο και πως μετέλλαξε τον χαρακτήρα του.

Η παιδική αφέλεια και η έλλειψη εμπειριών οδηγεί τα παιδιά σε συμπεράσματα, στα πλαίσια της παιδικής τους αντίληψης. Οι περιορισμένες γνώσεις τα οδηγούν σε συγκρίσεις με οικεία πράγματα και παραστάσεις, για να ταξινομήσουν τις νέες εμπειρίες τους (Μαλαφάντης, 2022:82). Αυτό κάνει και ο Πέτρος όταν γυρίζει στους δρόμους της κατοχικής Αθήνας. Ενώ πριν τον πόλεμο δεν του επιτρεπόταν να απομακρύνεται από την γειτονιά του, μετά περιδιάβαινε χωρίς κανέναν να τον μαλώνει. Όταν βγήκε για πρώτη φορά έξω με τον Σωτήρη αφού μπήκαν οι Γερμανοί, είδε μια ξένη πολιτεία, «μια πολιτεία γεμάτη Γιαούρτερ που έκανα χρουστ χριστχ». Σκέφτηκε την τάξη του όταν ο κύριος Λουκάτος τους είπε πως θα έφτιαχναν μια ολόκληρη πολιτεία από χαρτόνια. Το μόνο που ακουγόταν ήταν το χρουστ χριστχ από τα ψαλίδια. Έτσι ήταν και η Αθήνα, σαν τη βουβή τάξη του. (Ζέη, 2011:73). Όπως και οι βρετανοί στρατιώτες στην αυλή του Πολυτεχνείου που έμοιαζαν με τα αγαματάκια από το παιδικό παιχνίδι, που έμεναν ακίνητα για να μην χάσουν (Ζέη, 2011:64). Επίσης, η προδοσία του δοσίλογου που τον φαντάζεται σαν τον χοντρό μαρτυριάρη συμμαθητή του (Ζέη, 2011:249)

Οι δρόμοι ήταν γεμάτοι με γερμανικές επιγραφές. Δρόμοι που πριν έσφουζαν από ζωή ήταν αδειανοί και έρημοι. Μόνο αυτοί που έψαχναν φαγητό στα σκουπίδια τριγύριζαν. Μαγαζιά που πήγαινε πριν, όπως το ζαχαροπλαστείο «ο Κρίνος» που τον πήγαινε ο πατέρας του για να φάει λουκουμάδες με μέλι, ήταν ερημωμένα. Ο αναγνώστης παρακολουθεί τον Πέτρο να ανησυχεί ιδιαίτερα, όταν κατά τη διάρκεια της επιστροφής στο σπίτι, είδε παιδιά που καθόντουσαν πάνω από τη σχάρα του ηλεκτρικού και ένα από αυτά είχε πεθάνει. Του έμεινε στο μυαλό η φράση που είπε το άλλο παιδί «ψόφησε, καπούτ». Εκεί ο Πέτρος ένιωσε ευγνωμοσύνη που είχε σπίτι, την οικογένειά του και ας πεινούσε. (Ζέη, 2011:157-161)

Με την επινοητικότητα που τα διακρίνει τα παιδιά έβρισκαν άλλα ονόματα (παρατσούκλια) για να αποκαλούν τους εχθρούς ή έκαναν αναγραμματισμούς για να μην τους καταλαβαίνουν. Τον Γερμανό αρραβωνιαστικό τον έλεγαν Γκούντερ, αλλά τον φώναζαν Γιαούρτερ, τον Ιταλό που κρυβόταν στο σπίτι τον φώναζαν Γκαριμπάλντι, από έναν επαναστάτη της Ιταλίας και στο τέλος του πολέμου η φράση Ρελτίχ Τούπακ αντί για Χίτλερ καπούτ.

Η Άλκη Ζέη χρησιμοποιεί φράσεις από τα παιδικά της αναγνώσματα, χωρίς όμως να ανατρέξει ξανά στο αρχικό κείμενο και να χρησιμοποιεί τα ακριβή λόγια των συγγραφέων. Τα

λόγια που χρησιμοποιεί είναι ανάκληση από την μνήμη της, στις οποίες αναμνήσεις της εμπεριέχεται μια συγκινησιακή φόρτιση. «Η συγγραφέας ανακαλεί από μνήμης σπαράγματα από τις παιδικές της αναγνώσεις ελαφρά "διασκευασμένα", αλλαγμένα από τον χρόνο, αξιοποιώντας τα με έναν εντελώς ιδιότυπο τρόπο» (Ζερβού, 1997:135). Επιπρόσθετα, πολλές φορές από την παιδική ηλικία λέγονται τραγούδια ή στίχοι που υπάρχει κάποια παρανόηση και παρόλο που ως ενήλικες αντιλαμβάνονται το λάθος εξακολουθούν να τα θυμούνται, όπως τα έλεγαν ως παιδιά. Αυτή την περίπτωση την εντοπίζει ο αναγνώστης όταν τα παιδιά τραγουδούν το πατριωτικό τραγούδι «εν μέσω φυλής Κολμυρίδων» αντί «εν μέσω φοινίκων μυρίων» (Ζέη, 2011:27,48) και «στα μάτια τους οι "Κολμυρίδες" παίρνουν τη μορφή μιας πολεμόχαρης φυλής, που βέβαια πάντα την κατατροπώνουν οι Έλληνες, και η εικόνα αυτή δεν "διορθώνεται", δε διαλύεται μέσα στην ψυχή για χρόνια, ακόμα και όταν ο καθηγητής της ωδικής γράφει στον πίνακα το σωστό κείμενο» (Ζερβού, 1997:135)

Όταν δανείζεται φράσεις από άλλα έργα προγενέστερα, χρησιμοποιεί την τεχνική της αντικατάστασης. Όταν δηλαδή υπάρχει ένα γεγονός που είτε είναι αρκετά ωμό για να μεταδοθεί, είτε θέλει να τονίσει περισσότερο τη συναισθηματική κατάσταση των ηρώων παρεμβάλει τα αποσπάσματα από άλλα αναγνώσματα. «Δεν περιγράφεται το γεγονός, η ξεκάθαρη παράθεσή του λείπει, αλλά στη θέση της παράθεσης υπάρχει κάτι άλλο που την υποδηλώνει με ιδιαίτερη δύναμη και ακρίβεια» (Ζερβού, 1997:153). Επίσης, αντικατάσταση χρησιμοποιεί και εντός των σκηνών του μυθιστορήματος. «Έχουμε ένα συνεχές παιχνίδι συνειρμών, όπου το τραγικό αλλάζει μεγέθη σε μια προσπάθεια να γίνει κατανοητό και προσβάσιμο» (Ζερβού, 1997:154). Χαρακτηριστικά παραδείγματα, πως αντιμετωπίζει ο Πέτρος τον κουκουλοφόρο δοσίλογο στο μπλόκο που τον βλέπει σαν το μαρτυριάτικο αγόρι στο σχολείο ή το άδειασμα που νιώθει στο στομάχι όταν πηγαίνει στο νοσοκομείο που του θυμίζει έναν διαγωνισμό που συμμετείχε με τις καταλήξεις στη γενική πληθυντικού.

Στο μυθιστόρημα είναι έντονα τα διακειμενικά στοιχεία, καθώς παρεμβάλλονται ήρωες και φράσεις από προγενέστερα έργα. Με βάση τη διάκριση του Riffaterre και των σύγχρονων μελετητών, υπάρχουν και τα δύο είδη διακειμενικότητας τόσο η καθορισμένη (υποχρεωτική) όσο και η τυχαία. Καθορισμένη είναι στην πρώτη αναφορά για το βιβλίο της Δέλτα *Στον καιρό του Βουλγαροκτόνου* και στις αναφορές στον Κλαύδιο όταν μπαίνει στις Συρακούσες, στον Δον Κιχώτη του Θερβάντες, στον Βασιλιά Ληρ του Σαίξπηρ και στον Νιλς Χολγκεροσν από *Το*

Θαυμαστό ταξίδι της Λάγκερλεφ. Τυχαίες θεωρούνται οι αναφορές που θα πρέπει ο αναγνώστης να έχει διαβάσει τα βιβλία που αναφέρονται για να κατανοήσει από που προέρχονται, όπως στα αποσπάσματα από τα λόγια του βασιλόπουλου στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*, στην αναφορά στον Γαβριά του ήρωα από τους *Άθλιους* του Ουγκώ, και στα δύο περιστατικά από το έργο *Στον Καιρό του Βουλγαροκτόνου*, που αφορούν τα λόγια που σκέφτεται ο ήρωας όταν τριγυρνάει με την πεθαμένη γιαγιά αλλά και όταν μιλάει στον Σωτήρη για την αμνησία που μπορεί να έχει ο πατέρας του. Παρακάτω παρουσιάζονται πιο αναλυτικά τα αποσπάσματα, όπου διακρίνονται τα διακειμενικά στοιχεία.

Τα αποσπάσματα από τα βιβλία της Δέλτα κυριαρχούν στην αναζήτηση των διακειμενικών στοιχείων του μυθιστορήματος. Η ίδια η Ζέη, όπως είχε η ίδια δηλώσει, στα παιδικά της χρόνια είχε ταυτιστεί με τον Κωνσταντίνο από *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου* (Ζερβού, 1992:89). Κατά τη Ζερβού (1992:90) «χτίζει τη δική της μυθολογία με θεμέλιο τα διαβάσματα του έργου της Πηνελόπης Δέλτα». Η συγγραφέας, μέσω του Πέτρου που του αρέσει να διαβάσει, ανακαλεί αποσπάσματα από τα βιβλία της Πηνελόπης Δέλτα *Για την Πατρίδα και Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου*. Ο Πέτρος θυμάται τις ηρωίδες Θέκλα και Αλεξία, στεναχωριέται που η μάνα του δεν μοιάζει σε αυτές και φαντάζεται την αδερφή του να παριστάνει την βουβή, όπως η Αλεξία, και να κινείται ανάμεσα στον εχθρό (Ζέη, 2011:41-42). Σκέφτεται διαρκώς τους ήρωες αυτούς και τους συγκρίνει με την μητέρα του, την αδερφή του και με τον ίδιο.

Τον εαυτό του, τον σύγκρινε με τον Αλέξιο που ενώ πέθαινε έλεγε στη Θέκλα: «Εγώ είμαι ένας, θα περάσω και θα ξεχαστώ, η πατρίδα όμως μένει». Τη φράση αυτή την συναντά ο αναγνώστης αρκετές φορές στο μυθιστόρημα. Η πρώτη φορά που την σκέφτεται ο Πέτρος είναι όταν ξεκίνησε ο πόλεμος, αναλογιζόμενος τον θείο Άγγελο, και θα ήθελε και αυτός αν δεν ήταν τόσο μικρός να μπορούσε να πολεμήσει. (Ζέη, 2011:42) Την ίδια σκέψη έκανε όταν φοβήθηκε ότι τον κατάλαβε ο Γερμανός αρραβωνιαστικός της Λέλας, πως βοήθησε τον Στορμ. Χρησιμοποιεί τη φράση αυτή για να δώσει θάρρος στον εαυτό του, να ξεπεράσει τον φόβο που ένιωσε στη θέα των Γερμανών στρατιωτών (Ζέη, 2011:81). Η τελευταία φορά που αναφέρεται η φράση αυτή είναι διαφορετική, καθώς τώρα πια δεν τη σκέφτεται απλά, αλλά την λέει στο θείο Άγγελο όταν ετοιμάζεται να φύγει για να πολεμήσει στην Αίγυπτο (Ζέη, 2011:103).

Επίσης, από το ίδιο βιβλίο όταν σεργιανίζει μαζί με τον Σωτήρη με την πεθαμένη γιαγιά, ο Πέτρος θυμάται την τελευταία φράση από το βιβλίο της Δέλτα «Και δάκρυα δεν ήρθαν να

δροσίσουν τα θερμασμένα βλέφαρά του, είχαν στερέψει στη λάβα του καημού του» (Ζέη, 2011:169). Παρόλο που ο θάνατος της γιαγιάς δεν είναι ιστορικό γεγονός όπως η τύφλωση των Βούλγαρων, ωστόσο μέσω αυτού του αποσπάσματος καταδεικνύει την βιαιότητα και τα δεινά όλων των πολέμων διαχρονικά. Όταν ο πατέρας του Σωτήρη δεν επιστρέφει μαζί με τους υπόλοιπους στρατιώτες ανακαλεί ένα περιστατικό από τον *Καιρό του Βουλγαροκτόνου* όπου ο Μιχαήλ μετά από έναν τραυματισμό έχει υποστεί αμνησία. Ο Πέτρος για να τον καθησυχάσει και με την αθωότητα που τον διακρίνει, λέει στον Σωτήρη πως κάτι τέτοιο θα έχει συμβεί με τον πατέρα του καθώς το είχε διαβάσει σε ένα από τα βιβλία του. Ωστόσο, ο Σωτήρης, όντας ρεαλιστής, αποπήρε τον Πέτρο για τις αναφορές στα βιβλία του. (Ζέη, 2011:75)

Όταν μπαίνουν οι Γερμανοί στην Αθήνα και είναι όλα τα σπίτια κλειστά και οι δρόμοι έρημοι, ο Πέτρος συνδέει το γεγονός αυτό με την επέλαση του Κλαύδιου στις Συρακούσες. «Και τότε ο Κλαύδιος κατάλαβε πως ο εχθρός χωρίς όπλα, ο εχθρός που έχει μίσος στα μάτια του είναι ο πιο δυνατός...» (Ζέη, 2011:61)

Ένα ακόμα μυθιστόρημα που αναφέρεται είναι *Ο Δον Κιχώτης* του Μιγκέλ ντε Θερβάντες. Ο Πέτρος ξαπλωμένος στο κηπάκι της μονοκατοικίας που βρισκόταν κοντά στο σπίτι του, βλέπει το σύννεφο πάνω από το κεφάλι του να παίρνει την μορφή του Δον Κιχώτη καβάλα στον Ροσινάντη (Ζέη, 2011:87)

Όταν συναντά πρώτη φορά τον Μιχάλη, τον τρελό με τις πιτζάμες, έτσι όπως τον βλέπει, και του λέει για το νοσοκομείο από το οποίο το έσκασε, του θυμίζει τον πρωταγωνιστή από μια θεατρική παράσταση που είχε πάει με τον παππού του τον *Βασιλιά Αηρ* του Ουίλιαμ Σαίξπηρ. (Ζέη, 2011:100)

Καθώς ο Πέτρος πεινασμένος γυρίζει στους δρόμους της Αθήνας, σκέφτεται τον Γαβριά έναν ήρωα από το βιβλίο *Οι Άθλιοι* του Ουγκώ. Εδώ τονίζεται η αντίθεση καθώς ο Γαβριάς έκανε τόσο ηρωικές πράξεις ενώ και αυτός πεινούσε, ενώ ο Πέτρος βλέπει για τον εαυτό του ότι δεν κάνει αντίστοιχες πράξεις αλλά σκεφτόταν τον θάνατο από την πείνα (Ζέη, 2011:129)

Ο Πέτρος συγκρίνει τον Μιχάλη με το Βασιλόπουλο από το *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Δέλτα. Όπως βγήκε μπροστά το βασιλόπουλο και ο λαός τον ακολούθησε, έτσι θα ακολουθούσε και ο Πέτρος τον Μιχάλη. Ενώ σκέφτεται, ίσως ενδόμυχα να το πιστεύει κιόλας, πως όλοι θα

πεθάνουν από την πείνα, ο Μιχάλης τον καθησυχάζει και τον εμψυχώνει. Πρώτα θα φάνε και ύστερα θα πολεμήσουν να απελευθερωθούν. (Ζέη, 2011:134)

Κατά τη διάρκεια της επιστροφής στο σπίτι μετά το γράψιμο του συνθήματος στους τοίχους της Αθήνας, ο Πέτρος βλέπει την πόλη σαν την αλλόκοτη πολιτεία που σεργιάνιζε ο Νιλς Χόλγκερσον στο βιβλίο *Το θαυμαστό ταξίδι* της Σέλμα Λάγκερλεφ (Ζέη, 2011:155).

Στα πρώτα κεφάλαια του βιβλίου διακρίνουμε την ρομαντική διάθεση με την οποία αντιμετωπίζει ο Πέτρος τον πόλεμο. Στο μυαλό του γίνεται μια διαρκής σύγκρουση ανάμεσα στους ήρωες των βιβλίων που έχει διαβάσει και στους ανθρώπους γύρω του, που άλλοι κάνουν ηρωικές πράξεις και άλλοι δέχονται παθητικά τον εχθρό. Ο Πέτρος ωριμάζει από τα γεγονότα. Αναγνωρίζει την πραγματικότητα, αυτή που ζει και την συνδέει με τα όσα διάβαζε, την ενστερνίζεται, συμφιλιώνεται με αυτήν. «Να που τα βιβλία δεν λένε μόνο φαντασίες» σκέφτεται. Ακόμα και το περιβάλλον του το κρίνει διαφορετικά. Αναγνωρίζει πως και οι ήρωες των βιβλίων του είχαν και μια άλλη πλευρά πιο συναισθηματική. Έτσι δεν θυμώνει με την αδερφή του και τον έρωτα της για τον Κώστα Αγαρινό καθώς και η ηρωίδα από τα βιβλία του η Αλεξία, για την πατρίδα και τον Κωνσταντίνο ενεργούσε. (Ζέη, 2011:134). Στα τελευταία κεφάλαια όμως δεν υπάρχουν αναφορές στους ήρωες των παιδικών του αναγνωσμάτων. Οι συνθήκες που αντιμετώπισε τον εξέλιξαν και τον ωρίμασαν. Γεγονός που φανερώνει και η τελευταία φράση «είναι άντρας πια δεκατριώ χρονώ» (Ζέη, 2011:313)

Στο μυθιστόρημά της έχει εντάξει στοιχεία και πρόσωπα από την δική της ζωή, από τα βιώματά της. Αρχικά, τα αποσπάσματα που χρησιμοποίησε ήταν από βιβλία και θεατρικά έργα που είχε διαβάσει ή είχε δει όταν ήταν μικρή. Η Αντιγόνη, που την παρουσιάζει ως ένα πρόσωπο δυναμικό, ανεξάρτητο, που έμοιαζε στην ηθοποιό Ντιάνα Ντάρμπιν, θυμίζει την αδερφή της τη Λενούλα. Ο πατέρας του Πέτρου που κατά τη διάρκεια του πολέμου άκουγε ραδιόφωνο, όπως και ο δικός της. Η μητέρα του Πέτρου που τη θαύμαζαν για το ντύσιμό της και για τα αρώματα που έφτιαχνε μόνη της, παραπέμπει στην δική της μητέρα που ντυνόταν πάντα πολύ ωραία και οι κόρες της ήταν περήφανες για αυτή. Επίσης, το πλέξιμο για τις κάλτσες των στρατιωτών που έκαναν η Αντιγόνη και η Ρίτα, όπως έκανε και η Άλκη με την Λενούλα, αν και δεν ήταν ιδιαίτερα επιδέξιες. Επιπρόσθετα, η μαμά της για να φροντίσει την οικογένειά της ξεπουλούσε κοσμήματα και έπαιρνε λάδι και φακές, αλλά ταυτόχρονα δέχτηκε να βοηθήσει τη Διδώ Σωτηρίου και τις κυρίες από την αντίσταση πηγαινοέρχονταν στο σπίτι της. Την ίδια συμπεριφορά είχε και η μητέρα

του Πέτρου που έκρυψε τον Ιταλό, αν και ρίσκαρε να κινδυνέψει η οικογένειά της. Τέλος, η Λίντα, η συμμαθήτριά της, δεν γράφτηκε στους καταλόγους, όπως ήταν υποχρεωμένοι οι Εβραίοι να κάνουν. Στο βιβλίο της και αυτό αποτυπώνεται μέσω της Ρίτας, της στενής φίλης της Αντιγόνης, η οποία κατόπιν προτροπής του Γιάννη δεν γράφτηκε ποτέ.

6.2. Τραγούδι για τρεις

Η Λότη-Πέτροβιτς Ανδρουτσοπούλου έγραψε το βιβλίο το 1992. Εκδόθηκε από τις εκδόσεις Πατάκη και ως το 2020 είχε συνολικά είκοσι επανεκδόσεις. Για το μυθιστόρημά της αυτό τιμήθηκε με το «Βραβείο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου». Στο βιβλίο πραγματεύεται θέματα όπως ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, τα δεινά που πέρασαν κατά τη διάρκεια της κατοχής, τα κατορθώματα των αντιστασιακών ομάδων, αλλά και τη δυστυχία που προκαλούσε η διαμάχη τους. Η ίδια η συγγραφέας αναφερόμενη στο βιβλίο της αυτό είχε πει «ελπίζω πως η πλοκή του μυθιστορήματος θα βοηθήσει τον σημερινό αναγνώστη να ζήσει για λίγο με τη φαντασία του την εποχή εκείνη, να μπει στο κλίμα της, να τη γνωρίσει ακόμα καλύτερα και να την κρίνει αντικειμενικά. Σημαντικό αυτό. Γιατί όποιος δεν ξέρει καλά την Ιστορία του τόπου του μοιάζει με δέντρο που προσπαθεί να μεγαλώσει δίχως ρίζες» (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, χ.χ).

Ο τίτλος δεν αποκαλύπτει κανένα βασικό στοιχείο που να αφορά τον τόπο, τον χρόνο και τους πρωταγωνιστές. Ούτε τον τίτλο του τραγουδιού και τη σημασία του για την εξέλιξη της ιστορίας. Αν και το τραγούδι σαν έννοια είναι ευχάριστο και αποτελεί μέρος διασκέδασης, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα δεν πρόκειται για τραγούδι που προκαλεί ευχάριστα συναισθήματα. Είναι συνδεδεμένο με τα χρόνια της κατοχής, με την εξαθλίωση, τις συλλήψεις και τελικά με την προδοσία.

Όλα αυτά τα γεγονότα, όπως ομολογεί η συγγραφέας παρουσιάζονται χωρίς ωραιοποίηση. «Όπως σε όλα τα μυθιστορήματά μου, γράφοντας αυτό το βιβλίο, τίποτα δε θέλησα να ωραιοποιήσω και τίποτα ν' αποκρύψω από τους νεαρούς αναγνώστες σχετικά με όσα έγιναν τότε και τον αντίκτυπο που έχουν σήμερα. Η απέχθεια για τον πόλεμο και η λαχτάρα για την ειρήνη είναι έκδηλα, όπως και σε άλλα βιβλία μου. Φαίνεται ωστόσο κι εδώ καθαρά πως την ειρήνη δεν αρκεί να τη θέλει μόνον η μία πλευρά. Κι ακόμα, πως η αγνή φιλοπατρία είναι απαραίτητη προϋπόθεση, για να μπορέσει κανείς να υπηρετήσει ορθά μια παγκόσμια κοινότητα. Όπως έχει σοφά ειπωθεί άλλωστε, «πρέπει κανείς να αγαπάει σωστά το έθνος του για να μπορέσει να ενστερνιστεί τα ιδανικά που ενώνουν τα έθνη» (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, χ.χ).

Η αφήγηση είναι τόσο πρωτοπρόσωπη όσο και τριτοπρόσωπη. Στην τριτοπρόσωπη αφήγηση ο αφηγητής είναι παντογνώστης καθώς γνωρίζει τους ήρωες και βλέπουμε την ιστορία μέσα από τα μάτια πολλών προσώπων. Με βάση την εστίαση είναι εσωτερική μεταβλητή. Με κριτήριο τη συμμετοχή του στη δράση θεωρείται ετεροδιηγητικός καθώς δεν συμμετέχει στα γεγονότα της αφήγησης. Ως προς τη σχέση του αφηγητή με την ιστορία και τη θέση του στο αφηγηματικό επίπεδο είναι «εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός», καθώς είναι αφηγητής πρώτου επιπέδου που αφηγείται μια ιστορία στην οποία δεν μετέχει.

Στα κεφάλαια με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση μιλάει η Ελισάβετ, καθώς η ίδια σκέφτεται τα γεγονότα όπως τα έζησε, και είναι αυτοδιήγηση. Καθώς εκφράζει τις σκέψεις και τα αισθήματα ενοχής, γίνεται από την Ελισάβετ ένας εσωτερικός μονόλογος. Τα λεκτικά γεγονότα μεταφέρονται τόσο με τον διάλογο όσο και με τον αφηγηματοποιημένο λόγο. Ως προς τη σχέση της με την ιστορία και τη θέση της στο αφηγηματικό επίπεδο, είναι εξωδιηγητική σαν αφηγήτρια, αλλά ενδοδιηγητική σαν πρόσωπο που λαμβάνει μέρος στα γεγονότα του μυθιστορήματος.

Ως προς τη δομή το βιβλίο αποτελείται από δεκαοχτώ κεφάλαια. Τα οχτώ από αυτά είναι η προσωπική αφήγηση της Ελισάβετ. Ο αναγνώστης το καταλαβαίνει καθώς ο τίτλος και στα οχτώ είναι το όνομά της με κεφαλαία (ΕΛΙΣΑΒΕΤ), αλλά σε κάθε κεφάλαιο αλλάζει ο υπότιτλος που ακολουθεί το όνομα.

Στα δέκα κεφάλαια που πρωταγωνιστές είναι η Χριστίνα με τον Φίλιππο, χρονικά η ιστορία διαδραματίζεται το 1988. Βλέπουμε τις μεταξύ τους σχέσεις, τις σκέψεις τους για την αντίσταση και τους ανθρώπους που πήραν μέρος, την αγωνία τους να βρουν την αλήθεια που βασανίζει την

Ελισάβετ. Στα κεφάλαια που η Ελισάβετ αναβιώνει όσα έζησε, μεταφερόμαστε χρονικά στην περίοδο του ελληνογερμανικού πολέμου, των κακουχιών, του φόβου αλλά και της ελπίδας που επικρατούσε εκείνη την εποχή.

Η ιστορία ξεκινά με την Χριστίνα που επισκέπτεται την δασκάλα του πιάνου, την κυρία Ελισάβετ. Η τάξη της Χριστίνας που είναι μαθήτρια της Γ΄ Γυμνασίου, ετοιμάζει γιορτή για την 28η Οκτωβρίου. Ζητά βοήθεια από τον συνομήλικό της φίλο και συμμαθητή της στο προηγούμενο σχολείο, τον Φίλιππο. Για να ετοιμάσει την παρουσίαση παρακαλεί την κυρία Ελισάβετ, να της διηγηθεί όσα έζησε στην κατοχή. Από τη διήγησή της αλλά και από ένα κατάκλειστο παράθυρο, με θέα στον λόφο του Στρέφη, τα παιδιά αντιλαμβάνονται πως υπάρχει κάποιο περιστατικό από εκείνα τα χρόνια που βασανίζει την Ελισάβετ. Ταυτόχρονα, ενώ αναζητούν τι έχει συμβεί στον λόφο του Στρέφη, γνωρίζουν έναν ηλικιωμένο, τον κύριο Λευτέρη που συμμετείχε τότε στην αντίσταση και τους μιλάει για έναν φίλο του, που έζησε και εκείνος τότε την κατοχή στην Αθήνα. Τα παιδιά μετατρέπουν την έρευνά τους για τα γεγονότα του πολέμου, της κατοχής και για την αντίσταση σε αγώνα αναζήτησης της αλήθειας, καθώς είναι φανερό από τις συζητήσεις μαζί της πως η Ελισάβετ κρύβει κάτι σχετικά με την Όλγα.

Μέσα από τις προσωπικές αφηγήσεις της Ελισάβετ αποκαλύπτονται τα χρόνια της κατοχής, οι αντιστασιακές ομάδες και οι διαμάχες μεταξύ των Ελλήνων. Η Ελισάβετ, λίγο πριν ξεκινήσει ο πόλεμος κατέβηκε μαζί με τους γονείς της από τις Σέρρες στην Αθήνα, καθώς η μητέρα της ήταν άρρωστη και χρειαζόταν αλλαγή περιβάλλοντος. Η μητέρα της πέθανε λίγο μετά που ξεκίνησε ο πόλεμος, ενώ ο πατέρας της πήγε να πολεμήσει αρχικά στον ελληνοϊταλικό πόλεμο και ύστερα έφυγε κρυφά για να ενταχθεί στις στρατιωτικές δυνάμεις στην Αίγυπτο. Έτσι, η Ελισάβετ έμεινε στο σπίτι μαζί με την Ηλέκτρα, την αδερφή της μητέρας της, την κόρη της την τρίχρονη Νεφέλη και την βαφτιστήρα της την Όλγα.

Αργότερα, πήγανε στο σπίτι και η αδερφή του πατέρα της με τον άντρα της και τα δυο τους αγόρια, τον Θεοδόση και τον Μενέλαο. Τα δύο ξαδέρφια της Ελισάβετ, που είναι και τα δύο ερωτευμένα με την Όλγα, εντάσσονται σε διαφορετικές αντιστασιακές οργανώσεις και συνεχώς μαλώνουν. Η Όλγα που θέλει την Ελλάδα ελεύθερη συνεργάζεται και βοηθά κρυφά και τους δύο. Ερωτευμένος μαζί της είναι και ο Κώστας, ο τσαγκάρης της γειτονιάς. Αυτός εργαζόταν σκληρά και δεν συμμετείχε στην αντίσταση, καθώς φοβόταν μην μείνει μόνος του ο αδερφός του ο Νίκος,

τον οποίο μεγάλωνε. Ο Νίκος όμως εντάχθηκε στην αντίσταση και συνεργαζόταν στα κρυφά με την Όλγα. Όταν το 1943, συνθηκολόγησε η Ιταλία και οι Ιταλοί ήταν πια εχθροί των Ναζί, έκρυψαν έναν Ιταλό τον Τζιάνι, σε μια κρυψώνα στον λόφο του Στρέφη. Για να του πηγαίνουν φαγητό σφύριζαν συνθηματικά ένα τραγούδι τη «Φλαμουριά» του Σούμπερτ. Ωστόσο, τους συνέλαβαν και τους εκτέλεσαν και τους τρεις οι Ναζί. Ήταν προφανές πως κάποιος τους είχε προδώσει.

Τα παιδιά, βρήκαν τον Θεοδόση και τον Μενέλαο, που ήταν πια μεγάλοι, αλλά κανένας δεν φάνηκε να θυμόταν την Όλγα, πόσο τους βοήθησε και τι συνέβη την ημέρα που τη συνέλαβαν. Ο κύριος Λευτέρης όμως, ο κύριος που είχαν γνωρίσει στον λόφο, τους πήγε στον φίλο του να τους μιλήσει. Ο φίλος αυτός, ήταν ο Κώστας ο τσαγκάρης. Μέσα από την δική του εξομολόγηση, μαθαίνουν τα παιδιά και ύστερα και η κυρία Ελισάβετ, την αλήθεια για το τι πραγματικά συνέβη εκείνη την μέρα.

Ο χρόνος του μυθιστορήματος είναι γραμμικός. Παρουσιάζει τα γεγονότα με χρονολογική σειρά. Υπάρχουν εξωτερικές αναλήψεις που ως προς το εύρος χαρακτηρίζονται ως μερικές. Τις αναλήψεις τις συναντάμε στα κεφάλαια που η Ελισάβετ διηγείται τι έγινε τότε. Στα τελευταία κεφάλαια που η Ελισάβετ θυμάται τη ζωή της μετά την κατοχή, τον γάμο της και τα δυο παιδιά της οι αναλήψεις ως προς τη φορά θεωρούνται μεικτές και ως προς το εύρος πλήρεις, καθώς φτάνει μέχρι το παρόν της πρωταρχικής αφήγησης.

Τα περισσότερα στοιχεία διακειμενικότητας αφορούν τη μουσική, καθώς γίνονται αναφορές σε μουσικούς και τα έργα τους, λόγω του πιάνου. Έτσι, γίνεται αναφορά στον Kunz, στον Σοπέν, στον Στράους, στη «Μασκαράτα» του Χατσατουριάν, στο «Für Elise» του Μπετόβεν και στη «Φλαμουριά» του Σούμπερτ. Επίσης, παλιά ελληνικά τραγούδια όπως «Οι ξενύχτηδες (Στης νύχτας τη σιγαλιά)» των Πόγγη και Δραγάση, «Θα 'ρθω μια νύχτα με φεγγάρι» των Γιαννίδη και Ρηγόπουλο και «Σπιτάκι μου παλιό» των Σακελλάριου και Γιαννίδη αλλά και τραγούδια που σχετίζονται με τον πόλεμο όπως η «Λιλή Μαρλέν» και «Παιδιά της Ελλάδος παιδιά» των Τραϊφόρου και Σουγιούλ.

Επιπλέον, υπάρχουν διακείμενα από τον χώρο της ποίησης, της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας. Ο Παλαμάς και ο Σικελιανός αναφέρονται ως οι αγαπημένοι ποιητές της Όλγας και ανέφερε στίχους από ποιήματα που διάβαζε στην εφημερίδα. Επίσης, παρατίθενται στίχοι από τον «Ύμνο εις την ελευθερία» του Σολωμού, και γίνεται αναφορά στον Μυριβήλη και στο βιβλίο του

Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια. Για να αναδείξει τον Φραντς Νόιγκερ ως άγγελο τον συγκρίνει με τους αγγέλους από τους πίνακες του Ιταλού ζωγράφου Τζόττο ντι Μποντόνε.

Οι ήρωες του βιβλίου είναι διακειμενικοί, καθώς εμφανίζονται σε άλλα βιβλία της σε διαφορετικές ηλικίες και αντιμετωπίζοντας διαφορετικά γεγονότα. Επίσης, ενώ στον *Μεγάλο Περίπατο του Πέτρου* συναντάμε τα ζώα ως κατοικίδια, στο *Τραγούδι για τρεις* αναφορά γίνεται μόνο στα παγώνια, που άθελά τους τα έφαγαν η Ελισάβετ με την οικογένειά τους, νομίζοντας πως ήταν γαλοπούλες. Γεγονός, που το μαθαίνει μόνο ο αναγνώστης και όχι οι πρωταγωνιστές, που ήταν παρόντες στο συμβάν. Επίσης, ο Κώστας είχε φτερά παγωνιού στο τσαγκαράδικο του και η Όλγα κατάλαβε πως είχε χρησιμοποιήσει τα παγώνια για να ταΐσει τον αδερφό του και να τον σώσει που ήταν άρρωστος.

Μέσα από τις σχέσεις του Πέτρου και του Σωτήρη, της Αντιγόνης με την Ρίτα, της Χριστίνας με του Φίλιππου και οι δύο συγγραφείς προβάλλουν την αξία της φιλίας. Η Ζέη το έχει ομολογήσει εξάλλου, «η φιλία ήταν το πιο πολύτιμο στον κόσμο» (Ζέη, 2013:114). Η Ευαγγελία Γαλανάκη (2003:181) υποστηρίζει πως «τα παιδιά θεωρούν σημαντική την βοήθεια από τους φίλους για την αντιμετώπιση αγχογόνων καταστάσεων». Όλα τα παιδιά αναγνωρίζουν τη σπουδαιότητα της φιλίας τους, για αυτό και δεν την χαλάνε παρά τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν. Αντίθετα, είναι οι συμπαραστάτες τους, οι σύμμαχοί τους, τους εμπιστεύονται τις ανησυχίες τους και τα μυστικά τους. Βασίζονται σε αυτούς και στη συμμαχία τους και γνωρίζουν πως ότι και να γίνει δεν θα προδώσουν ο ένας τον άλλο. (Γαλανάκη, 2003:180).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ: ΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

7.1. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες όπως παρουσιάζονται στα βιβλία που έχουν επιλεγθεί, τα εξωτερικά χαρακτηριστικά τους και το παρελθόν τους.

Οι χαρακτήρες είναι δεμένοι με όλα τα στοιχεία της αφήγησης και προσδιορίζονται από διαφορετικές μεταβλητές. Όπως αναφέρει η Ζερβού (1997:132) ο Ιάκωβος Καμπανέλης (1989) είχε πει ότι «κανένα από τα πρόσωπα του έργου δεν είναι μόνο καλό ή μόνο κακό». Είναι οι συνθήκες, ο τρόπος που προσεγγίζουν τις καταστάσεις, τα προσωπικά βιώματα του αναγνώστη που τον οδηγούν να συμπαθήσει ή να αντιπαθήσει έναν λογοτεχνικό ήρωα. Επιπρόσθετα, στα παιδικά αναγνώσματα μπορεί ο χαρακτήρας να ενεργοποιήσει τους μηχανισμούς ταύτισης, να αποτελέσει κίνητρο για μίμηση ή αποφυγή και να αποδειχθεί συνοδοιπόρος του παιδιού μέχρι και την ενήλικη ζωή του.

Τα γεγονότα του πολέμου επηρεάζουν όλους τους χαρακτήρες και στα δύο μυθιστορήματα. Υπάρχουν οι ήρωες που δέχονται το πεπρωμένο τους, αφήφούν τον κίνδυνο και κάποιοι από αυτούς χάνουν τη ζωή τους προασπιζόμενοι υψηλές αξίες. Άλλοι τάσσονται με τον εχθρό προκειμένου να επιβιώσουν και να έχουν κέρδος. Ο πόλεμος και η κατοχή τους οδήγησε να αναμετρηθούν με τον εαυτό τους και τις ηθικές, σωματικές και ψυχολογικές αντοχές τους.

Ο χαρακτηρισμός και η κατάταξη των ηρώων γίνεται με βάση τη διάκρισή τους από τους Forster και Lukens (βλ. τρίτο κεφάλαιο). Συνοπτικά ως προς τον τρόπο παρουσίασης μπορεί να είναι επίπεδοι ή σφαιρικοί και ως προς τον βαθμό αλλαγής μπορεί να είναι δυναμικοί ή στατικοί.

Ο Μεγάλος Περίπατος του Πέτρου

Σφαιρικοί - Δυναμικοί χαρακτήρες

Ο Πέτρος είναι εννέα ετών, μαθητής δημοτικού σχολείου που μένει με τους γονείς του, τον παππού του και την αδερφή του σε ένα διαμέρισμα κάπου στην Αθήνα. Από τις πρώτες κιόλας γραμμές του βιβλίου ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται την αγάπη που τρέφει για τα ζώα. Έχει ένα τριζόνι που τελικά πεθαίνει την παραμονή του πολέμου, μια χελώνα -τον Θόδωρο- ενώ η πρώτη μικρή πράξη αντίστασης στους Γερμανούς ήταν η σωτηρία του Στορμ, του σκύλου που κακομεταχειριζόταν ο

Γερμανός στρατιώτης που κατοικούσε κάτω από το σπίτι του. Έχει μεγάλη αδυναμία στον θείο Άγγελο, τον αδερφό της μητέρας του, που τους λέει διάφορες ιστορίες. Μαλώνει συχνά με την αδερφή του και έχει αδυναμία στην μητέρα του. Αρχικά αντιμετωπίζει τον πόλεμο με ρομαντική διάθεση, όπως παρουσιάζεται στα βιβλία που διάβαζε. Σταδιακά όμως έπαψε να διαβάζει, καθώς η φρίκη που ζούσε καθημερινά ξεπερνούσε τα όσα είχε διαβάσει. Ο πόλεμος και τα βιώματά του από την κατοχή τον αλλάζουν. Ωριμάζει, μέσα από τις εικόνες που αντικρίζει στον δρόμο με τους πεινασμένους και τα παιδιά που πεθαίνουν και από τον θάνατο δύο αγαπημένων του προσώπων της Δροσούλας και του Σωτήρη του καλού του φίλου. Ο αναγνώστης παρακολουθεί τον Πέτρο να μεταβαίνει από τον παιδικό κόσμο της αθωότητας στον σκληρό κόσμο των ενηλίκων.

Η Αντιγόνη είναι η μεγάλη αδερφή του Πέτρου, δεκατεσσάρων ετών που πηγαίνει σε ιδιωτικό σχολείο. Η φοίτηση σε ιδιωτικό παρθεναγωγείο θα αποτελέσει πλεονέκτημα όταν θα έρθει η ώρα της να παντρευτεί.. Κάθε βράδυ τυλίγει τα μαλλιά της με κουρελάκια -εξήντα οχτώ, όπως τα έχει μετρήσει ο Πέτρος- με αποτέλεσμα να έχει ένα κεφάλι φουντωτό σαν κουνουπίδι για να μοιάζει στην Ντιάνα Ντάρμπιν, μια ηθοποιό της εποχής εκείνης. Είναι ρομαντική, ονειροπόλα, ζει τους εφηβικούς της έρωτες και τους μοιράζεται με την Ρίτα, τη στενή της φίλη. Στην αρχή προσπαθεί παρά τον πόλεμο και την κατοχή να μην αλλάξει πολύ την καθημερινότητά της. Ωστόσο, ωριμάζει και αυτή, αφήνει πίσω της τους πλατωνικούς της έρωτες και συμμετέχει μαζί με την αντιστασιακή οργάνωση που είναι ο αδερφός της στις διαδηλώσεις. Καταπνίγει την ανάγκη της να δει την Ρίτα, η οποία κρύβεται λόγω της εβραϊκής της καταγωγής, και κάνει τα πάντα για να την προστατέψει.

Η μητέρα του Πέτρου είναι πολύ δυναμική, εργατική και αποφασιστική, όταν έβαζε κάτι στο μυαλό της δεν το άλλαζε κανείς. Ότι και αν συμβαίνει, πρώτη της σκέψη είναι η οικογένειά της, η προστασία της και η ευημερία της. Έχει αντίθετο χαρακτήρα από τον άντρα της. Δεν αποδέχεται παθητικά ότι συμβαίνει, αλλά αντιδρά. Προσπαθεί να βρει λύση για όλα ακόμα και για να φτιάξει πρόχειρα τα έπιπλα του σπιτιού, μιας και ο άντρας της δεν βγάζει αρκετά λεφτά. Όταν αρχίζει ο πόλεμος, δεν δείχνει κανένα ενδιαφέρον για τις νίκες, αλλά μόνο σκεφτόταν τα παιδιά της. Με κίνητρο αυτό, έκανε οτιδήποτε για να βρει φαγητό. Πουλάει τα κοσμήματά της για να βρει τρόφιμα από τους μαυραγορίτες και ταυτόχρονα πλέκει για κάποιες κυρίες που την πληρώνουν, αλλά και για τη διευθύντρια του σχολείου ώστε να φοιτά η Αντιγόνη. Αγωνιά για τον αδερφό της

και τα παιδιά της, μαλώνει με τον σύζυγό της που είναι κλεισμένος σπίτι και ακούει ραδιόφωνο, αλλά δεν διστάζει παρά τις αντιρρήσεις της οικογένειάς της να κρύψει έναν Ιταλό στο σπίτι τους.

Επίπεδοι- στατικοί χαρακτήρες

Ο παππούς του Πέτρου μένει μαζί τους στο σπίτι. Δούλευε ως υποβολέας σε θίασο με πρωταγωνίστρια τη «Μεγάλη Αντιγόνη», για αυτό και η εγγονή του πήρε το όνομά της. Όλη μέρα στο σπίτι ασχολείται με την πασιέντζα του και μιλάει για την μεγάλη Αντιγόνη. Το κύριο χαρακτηριστικό του σε όλη την αφήγηση είναι η πείνα του και οι τρόποι που έβρισκε για να τη χορτάσει.. Ζητιανεύει κρυφά από όλους, κλέβει από τη μερίδα του ψωμιού τους και από το συσσίτιο που φέρνει σπίτι και λιγουρεύεται τον Θόδωρο, τη χελώνα την οποία ήθελε να κάνει σούπα. Δεν συμπαθεί τον γαμπρό του και είναι εκνευρισμένος με τα εγγόνια του που έχουν καταλάβει τι κάνει και δεν τον αφήνουν σε ησυχία.

Ο πατέρας του Πέτρου, ο Αντρέας, είναι ένας άνθρωπος ήπιων τόνων, που προσπαθεί να εξασφαλίσει την οικογένειά του τα προς το ζην, ενώ έχει αφήσει την «αρχηγία» του σπιτιού στην γυναίκα του. Εργάζεται σε πρωινή δουλειά εκτός σπιτιού και από το μεσημέρι και μετά από το σπίτι. Όταν αρχίζει ο πόλεμος και χάνει την πρωινή του δουλειά, κλείνεται στο σπίτι, ακούει ραδιόφωνο και καταγράφει τις μάχες. Είναι παθητικός, δεν αναλαμβάνει πρωτοβουλίες, ούτε και για τα πιο βασικά, όπως η εξασφάλιση λίγου φαγητού για την οικογένειά του. Αυτό τον οδηγεί σε αντιπαράθεση με την σύζυγό του.

Ο Θεός Άγγελος, ο αδερφός της μητέρας του, είναι ο αγαπημένος θεός του Πέτρου που τους λέει συνέχεια ιστορίες. Όταν ξεκίνησε ο πόλεμος έφυγε και αυτός φορώντας τη στολή του που είχε ως διακριτικό μια βυσσινιά λωρίδα στις δύο άκρες του γιακά. Ο Πέτρος τον φανταζόταν να επιστρέφει ως ήρωας από το μέτωπο και να τους λέει ιστορίες για τον αριθμό όσων κατάφερε να σκοτώσει.. Όμως όταν επέστρεψε φορούσε κουρελιασμένη στολή είχε γένια και μαύρο βρόμικο χέρι, τα μάτια του «ήταν κατακόκκινα λες και στάζανε αίμα». Είναι αδύνατος με ρουφηγμένα φρεσκοξυρισμένα μάγουλα και με βαθουλωμένα κόκκινα μάτια. Παρά τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει με την επιστροφή του από το μέτωπο από τα κρυπαγήματα και τους εφιάλτες, δεν

το βάζει κάτω. Αποφάσισε να πάει να πολεμήσει στην Αίγυπτο και έστειλε μηνύματα στην οικογένειά του από το ραδιόφωνο.

Ο Σωτήρης είναι φίλος και συμμαθητής του Πέτρου. Μένει πάνω από τον Πέτρο με την μητέρα του και τη γιαγιά του. Είναι ζωηρός και ρεαλιστής. Αντιμετωπίζει την πραγματικότητα και δεν διστάζει να κάνει οτιδήποτε μπορεί για να αντισταθεί στον εχθρό αλλά και για να έχει φαγητό. Ζητιανεύει στα λεωφορεία τραγουδώντας για την πείνα του, κλέβει καλώδια, σόλες και ό,τι άλλο μπορούσε και μετά τα πουλούσε. Ακόμα και τον θάνατο της γιαγιάς του τον αντιμετωπίζει ψυχρά, λέγοντας στον Πέτρο πως δεν θα τον δηλώσουν για να μη χάσουν τη μερίδα από το ψωμί της. Μετά τον θάνατο της Δροσούλας, ακολούθησε, μετά από παρότρυνση του Γιάννη, τον Αχιλλέα στο βουνό με τους αντάρτες. Μοιάζει ατρόμητος και αψηφά τον κίνδυνο. Επιστρέφει στην Αθήνα λίγο πριν το τέλος του πολέμου, για να βρει τραγικό θάνατο από τον Γερμανό γείτονα με τον Πέτρο να είναι αυτόπτης μάρτυρας.

Η Ρίτα είναι συμμαθήτρια και στενή φίλη της Αντιγόνης με την οποία μοιράζονται σκέψεις και συναισθήματα. Σε αντίθεση με την οικογένειά της, ξέφυγε από τον διωγμό των Γερμανών, καθώς δεν γράφηκε στους Εβραϊκούς καταλόγους, παρόλο που ήταν υποχρεωτικό. Έμεινε με την οικογένεια της Αντιγόνης, όταν οι Γερμανοί πήραν τους δικούς της. Γοητεύτηκε από τον θείο Άγγελο.

Ο Γιάννης είναι γείτονας των παιδιών, βοηθάει την Αντιγόνη στα μαθηματικά και είναι ερωτευμένος μαζί της. Έχει ένα καρύδι στον λαιμό σαν μπαλάκι πιγκ πονγκ. Αρχικά, βοηθάει με τον Πέτρο να σώσει τον Στορμ τον σκύλο, πιστεύοντας πως το ζήτησε η Αντιγόνη. Επιβραβεύει τον Πέτρο που προσπαθεί να σώσει κάποιον από τους γερμανούς έστω και αν είναι σκύλος, με αυτό το γεγονός να αποτελεί και την αφορμή για να τον εμπιστευτεί και στη συνέχεια του πολέμου. Ξεκινά να τον μυεί στις αντιστασιακές πράξεις παίρνοντάς τον μαζί με τον Σωτήρη για να πετάξουν καρφιά και να σκάσουν τα λάστιχα των Γερμανών. Τον γνωρίζει και στην υπόλοιπη ομάδα δίνοντάς του το κωδικό όνομα *Τσουένι*. Στέλνει τον Σωτήρη στο βουνό με τον Αχιλλέα. Μετά τον θάνατο της Δροσούλας αλλάζει γειτονιά. Τον συνέλαβαν οι Γερμανοί. Απελευθερώνεται από την φυλακή όταν πια φεύγουν οι Γερμανοί.

Η Δροσούλα είναι μέλος της ομάδας που γνώρισε ο Πέτρος μέσω του Γιάννη και βοήθησε στην αντίσταση. Ετοιμάζει την μπογιά για τα συνθήματα στους τοίχους, γράφει πανό και πλακάτ

αλλά ποτέ λέξεις που δεν τις αρέσουν, όπως ο θάνατος. Έχει μαύρα μακριά μαλλιά με γαλάζια μάτια και φτιάχνει αγαλματάκια. Νοιάζεται για όλους και για να αντιμετωπίζει την αγωνία της κάνει δουλειές του σπιτιού. Σκοτώνεται σε μια διαδήλωση από έναν Ιταλό.

Η κυρία Λεβέντη και η κόρη της Λέλα ζούνε κάτω από τον Πέτρο. Η κυρία Λεβέντη είναι εύσωμη με κόκκινα μαλλιά, ενώ η Λέλα τα έχει βαμμένα ξανθά. Από την εναλλαγή της εθνικότητας των αρραβωνιαστικών της κόρης, διακρίνεται τόσο η έλλειψη πατριωτισμού όσο και μία τάση να υποστηρίζουν οποιονδήποτε μπορεί να τις εξασφαλίσει. Αρχικά, όταν κηρύχτηκε ο πόλεμος αρραβωνιάζεται με έναν Άγγλο αξιωματικό, «ο οποίος είχε μούρη κατακόκκινη σαν τα μαλλιά της κυρίας Λεβέντη», στον οποίο ανήκε και ο Στορμ, ο σκύλος. Αλλά όταν οι Βρετανοί αποχωρούν από την Αθήνα, αρραβωνιάζεται έναν Γερμανό αξιωματικό «ξασπρουλιάρη», που τον έλεγαν Γκούντερ.

Ο Μιχάλης, ο τρελός με τις πυτζάμες όπως τον σκέφτεται ο Πέτρος, έχει στο χέρι του στη θέση που μπαίνει το ρολόι ένα σημάδι σαν μπόλι. Έχει μεγάλη παλάμη, κοκκαλιάρικη με φουσκωμένες φλέβες. Το πρόσωπό του είναι λείο σαν πέτρα δεν ξεχωρίζει ούτε μάτια ούτε μύτη. Ο Πέτρος τον βοηθάει και του φέρνει τα ρούχα που του ζητάει. Αυτός προστατεύει τον Πέτρο όταν βρίσκεται μπροστά στην παρέλαση των ανάπηρων. Τον έχουν επικηρύξει οι Γερμανοί, αλλά τον συναντά ξανά ο Πέτρος λίγο πριν την απελευθέρωση.

Ο φούρναρης της γειτονιάς που κατάγεται από τη Ρωσία, έχει τρεις κόρες τη Σούρα, τη Μούρα και τη Νιούρα. Η Νιούρα, που είναι η μικρότερη, είναι συμμαθήτρια του Πέτρο. Είναι στρουμπουλές σαν φραντζόλες και μένουν έτσι και κατά τη διάρκεια του πολέμου. Ο πατέρας τους έχει αλεύρι, από τη συνεργασία του με τους εχθρούς και ψήνει ψωμάκια που τα πουλάει πολύ ακριβά. Οι νοικοκυρές δίνουν σε αυτόν ότι έχουν για να πάρουν ψωμί και λίγο αλεύρι. Οι κόρες του χρησιμοποιούν ή φορούν όσα παίρνει ο πατέρας τους.

Οι Γερμανοί στρατιώτες που βλέπει στους δρόμους της Αθήνας φορούν πράσινες στολές, έχουν ξυρισμένους σβέρκους και ψόφια μάτια.

Ο διερμηνέας που συνοδεύει τους Ιταλούς στρατιώτες, είναι κοντός, μαυριδερός με μουστακάκια σαν ζωγραφισμένο με καρβουνιά. Φοράει μια καινούργια καπαρντίνα, με μια ζώνη στην μέση που του σέρνεται ως κάτω.

Η Μάρω είναι η κοπέλα που παίρνει τη θέση της Δροσούλας. Είναι ξανθιά με σγουρά μαλλιά και παίζει βιολί. Δεν χαμογελάει και δεν είναι ιδιαίτερα ομιλητική.

Τη θέση του Γιάννη στην οργάνωση παίρνει ο Μίλτος. Είναι ψηλός, αστείος και συνέχεια λέει καλαμπούρια. Αυτός ετοιμάζει τις εφημερίδες και τις παίρνει ο Πέτρος μέσα στη θήκη του βιολιού.

Ο Ιταλός που κρύβει η μητέρα του στο σπίτι είναι κοντός, μαυριδερός, πρόθυμος να βοηθήσει την μητέρα του Πέτρου σε ό,τι θέλει για να την ευχαριστήσει που τον κρύβει.

Τραγούδι για τρεις

Σφαιρικοί - Δυναμικοί χαρακτήρες

Η Ελισάβετ γεννήθηκε στις Σέρρες. Κατεβαίνει στην Αθήνα το 1940 όταν είναι εννέα ετών με την οικογένειά της, καθώς η μητέρα της είναι άρρωστη και χρειάζεται αλλαγή περιβάλλοντος. Ζει στο πατρικό της μητέρας της μαζί με τους θείους, τα ξαδέρφια της και την Όλγα. Την Ελισάβετ την βλέπει ο αναγνώστης σε δύο φάσεις. Στο παρόν αλλά και στο παρελθόν, κατά τη διάρκεια της κατοχής. Στο παρόν είναι χαμογελαστή όταν συναντά την Χριστίνα, αισθάνεται όμως μοναξιά καθώς ζει μόνη της σε ένα σπίτι, που τη στοιχειώνουν οι αναμνήσεις του παρελθόντος. Περιμένει με ανυπομονησία την επιστροφή του γιου της, ώστε να φύγει μετά από εκεί. Η ενοχή είναι έκδηλη όταν περιγράφει το παρελθόν της. Όταν πήγε στην Αθήνα δέθηκε αμέσως με την Όλγα. Ήταν η μεγάλη αδερφή που πάντα ονειρευόταν. Την αγαπούσε, την θαύμαζε και ήθελε να την βοηθάει. Ήταν έμπιστη, γι' αυτό και η Όλγα της εμπιστευόταν τα πάντα. Οι τύψεις της για τον χαμό της Όλγας, την άλλαξαν. Παρόλο που τα εκμυστηρεύτηκε τόσο στον πατέρα της ως παιδί, όσο και στον σύζυγό της, δεν ξεπέρασε ποτέ αυτή την πληγή.

Η Όλγα είναι βαφτιστήρα της Ηλέκτρας και μένει μαζί της, αφού οι γονείς της έχουν πεθάνει. Είναι ψηλή με μακριά καστανόξανθα μαλλιά και γκριζοπράσινα μάτια. Από την πρώτη στιγμή δένει με την Ελισάβετ. Την φροντίζει, πηγαίνουν βόλτες μαζί, την εμπιστεύεται. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, επιδεικνύει θάρρος και ωριμότητα. Επιθυμεί την ελευθερία της Ελλάδας, γι' αυτό συμμετέχει στην αντίσταση. Μοιράζει προκηρύξεις, μεταφέρει όπλα, πηγαίνει φαγητό

στον Ιταλό που κρύβουν. Δεν διστάζει να κάνει ότι χρειάζεται. Δεν εντάσσεται σε κάποια αντιστασιακή οργάνωση, ούτε παρασύρεται από τις διαμάχες του Μενέλαου και του Θεοδόση. Επιλέγει να τους βοηθάει όλους, στα κρυφά βέβαια, καθώς έχει προσηλωθεί στον απώτερο σκοπό της, που είναι η απελευθέρωση. Δεν ενδιαφέρεται για τους έρωτες, για αυτό και δεν ανταποκρίνεται σε κανέναν από τους τέσσερις άντρες που την γλυκοκοιτάζουν και της εκφράζουν τον έρωτά τους, αλλά χωρίς όμως να τους απορρίπτει. Ο χαμός της αποτελεί μεγάλο πλήγμα για την Ελισάβετ.

Η Χριστίνα είναι μαθήτρια της Γ΄ γυμνασίου. Ζει με τους γονείς και τον μικρότερο αδερφό της τον Ηλία. Άλλαξε γειτονιά οικογενειακώς και πήγε σε άλλο σχολείο. Από το προηγούμενο σχολείο έχει έναν πολύ καλό φίλο, τον Φίλιππο. Με τον Φίλιππο είναι αχώριστοι, αν και μαλώνουν διαρκώς, εφόσον είναι και οι δύο νευρικοί. Παρόλο που ξέρει πώς να τον αντιμετωπίσει και τι τον πειράζει, πολλές φορές το κάνει επίτηδες για να τον εκνευρίσει. Της αρέσει το πιάνο και αγαπάει και εκτιμάει τη δασκάλα της την Ελισάβετ. Η γιορτή που διοργανώνει η τάξη της για την 28η γίνεται αφορμή, να μάθει για το παρελθόν της δασκάλας της αλλά και να γνωρίσει καλύτερα την εποχή του ελληνογερμανικού πολέμου και της κατοχής. Ονειρεύεται να γίνει δημοσιογράφος, οπότε τις συνεντεύξεις από τους ήρωες που έζησαν εκείνα τα χρόνια, τις αντιμετωπίζει ως ευκαιρία. Η δημοσιογραφική της έρευνα όμως ξεπερνά τον σκοπό της γιορτής και εξελίσσεται σε αναζήτηση της αλήθειας, ώστε να μάθει όσα κρύβει η δασκάλα της. Αισθάνεται λύπη, που κανείς δεν θυμάται την Όλγα, που έχει σημαδέψει τόσο τη ζωή της Ελισάβετ για αυτό αποκαλύπτει στον Φίλιππο την αλήθεια και ψάχνει μέχρι το τέλος. Μαθαίνοντας όλη την αλήθεια, απελευθερώνει και την Ελισάβετ από τις ενοχές.

Ο Φίλιππος είναι φίλος και συμμαθητής της Χριστίνας στο παλιό της σχολείο. Είναι πεισματάρης, νευρικός, θυμώνει εύκολα αλλά μετά το ξεχνάει. Εκτός αν στα αλήθεια τον έχει πειράξει κάποιος οπότε απομακρύνεται και δεν του μιλάει. Τα βάζει συνέχεια με τον Άρη και την Έλλη τα μικρότερα αδέρφια του. Βοηθάει τη Χριστίνα και της κάνει όλα τα χατίρια, ιδιαίτερα όταν τον καλοπιάνει. Είναι αυτός που κατάλαβε αμέσως πως η κυρία Ελισάβετ κάτι κρύβει και παρακινεί την Χριστίνα να ψάξουν πιο πολύ για να βρουν την αλήθεια.

Επίπεδοι- στατικοί χαρακτήρες

Ο Μενέλαος είναι γιος της Αργυρής. Πολεμούσε στην Αλβανία και επέστρεψε με τους υπόλοιπους στρατιώτες μετά την εισβολή των Γερμανών στην Αθήνα. Ήταν μέλος του ΕΔΕΣ, ήταν ερωτευμένος με την Όλγα και μάλωνε με τον Θεοδόση. Έγινε καθηγητής μαθηματικών. Τον συνάντησαν τα παιδιά για να τους μιλήσει για τη συμμετοχή του στην αντίσταση αλλά ούτε αυτός θυμήθηκε την Όλγα στις διηγήσεις του.

Ο Θεοδόσης είναι γιος της Αργυρής που ήταν πρωτοετής στην Ανωτάτη εμπορική σχολή. Εντάχθηκε στο ΕΑΜ και τσακωνόταν διαρκώς με τον αδερφό του. Ήταν και αυτός ερωτευμένος με την Όλγα και την προσέγγιζε προκειμένου να τον βοηθάει με την υπόσχεση να την παντρευτεί μετά τον πόλεμο. Έγινε διευθυντής εταιρείας εισαγωγών εξαγωγών και παντρεύτηκε. Όταν του πήραν συνέντευξη τα παιδιά για την εποχή και τη συμμετοχή του στην αντίσταση, δεν θυμόταν την Όλγα.

Ο Άγγελος είναι ο πατέρας της Ελισάβετ, χημικός στο επάγγελμα. Μετακομίζει στην Αθήνα με την γυναίκα του που είναι άρρωστη και την Ελισάβετ. Όταν αρχίζει ο πόλεμος, κατατάσσεται στον στρατό. Τραυματίζεται σε μια μάχη και επιστρέφει στην Αθήνα να χειρουργηθεί. Λίγο καιρό μετά πεθαίνει η γυναίκα του. Όταν είναι σπίτι τραυματισμένος έχει έναν χάρτη που σημειώνει τις νίκες του ελληνικού στρατού. Αργότερα φεύγει για την Αίγυπτο, για να πολεμήσει εκεί. Όταν τελειώνει ο πόλεμος και επιστρέφει παρατηρεί την άσχημη ψυχολογική κατάσταση της Ελισάβετ. Μόλις εκείνη εξομολογείται την αλήθεια αποφασίζει να την πάρει και να γυρίσουν στις Σέρρες, ώστε να προσπαθήσει να ξεχάσει.

Η Πηνελόπη είναι η μητέρα της Ελισάβετ και αδερφή της Ηλέκτρας. Είναι άρρωστη, χρειάζεται αλλαγή κλίματος και για αυτό μετακομίζει στην Αθήνα. Πεθαίνει από την αρρώστια λίγο μετά που ξεκίνησε ο πόλεμος.

Η Ηλέκτρα είναι θεία της Ελισάβετ, αδερφή της μητέρας της. Μένει στο πατρικό σπίτι στο οποίο μετακομίζει και η οικογένεια της αδερφής της. Είναι χήρα και έχει μια κόρη την Νεφέλη, που είναι τριών ετών στην κατοχή. Αγαπά και φροντίζει την Ελισάβετ. Στην κατοχή, όπως όλοι ψάχνει για τρόφιμα, πουλάει τα υπάρχοντά τους και δίνει ότι φαγητό έχει κυρίως στα παιδιά να φάνε. Λυπάται πολύ όταν φεύγει η Ελισάβετ με τον πατέρα της για τις Σέρρες.

Η Αργυρή είναι η αδερφή του Άγγελου. Μετακομίζει μαζί με την οικογένειά της στο σπίτι της Ελισάβετ μετά τον βομβαρδισμό του Πειραιά. Στεναχωριέται που οι γιοι της συνέχεια μαλώνουν για τις αντιστασιακές οργανώσεις που έχουν ενταχθεί και όλο προσεύχεται για αυτούς. Δεν φεύγει ποτέ από το σπίτι στην Αθήνα, ακόμα και όταν τελειώνει ο πόλεμος.

Ο Αντώνης είναι ο άντρας της Αργυρής. Δεν μπορεί να πολεμήσει, λόγω ποδάγρας. Είναι κλεισμένος στο σπίτι και ακούει ραδιόφωνο. Λυπάται και αυτός για τους καβγάδες των γιων του. Τους ζητάει να φύγουν από το σπίτι μέχρι να μονοιάσουν.

Ο Κώστας είναι ο τσαγκάρης της γειτονιάς. Αρχικά συμμετέχει στον πόλεμο, αλλά μετά την εισβολή των Γερμανών επιστρέφει στο τσαγκάρικο. Μεγαλώνει μόνος του τον μικρότερο αδερφό του τον Νίκο. Δεν συμμετέχει στην αντίσταση, καθώς φοβάται μήπως πάθει κάτι και μείνει ο Νίκος μοναχός του. Είναι και αυτός ερωτευμένος με την Όλγα. Συλλαμβάνεται και βασανίζεται δύο φορές, από τους Ιταλούς αρχικά και ύστερα από τους Γερμανούς.

Ο Νίκος είναι ο αδερφός του Κώστα. Είναι μέλος της αντίστασης, τυπώνει προκηρύξεις στο μαγαζί του Κώστα και συνεργάζεται με την Όλγα. Συλλαμβάνεται και αυτός μαζί με την Όλγα όταν πηγαίνουν φαγητό στον Ιταλό.

Ο Τζιάνι είναι ο Ιταλός φίλος του Μενέλαου από τον πόλεμο. Τον κρύβουν αρχικά στο σπίτι της δασκάλας και στη συνέχεια στον λόφο του Στρέφη.

Ο Ηλίας είναι ο μικρός αδερφός της Χριστίνας και ο Άρης ετεροθαλής αδερφός του Φίλιππου. Είναι μικρότεροι σε ηλικία και ο Φίλιππος εκνευρίζεται μαζί τους και δεν τους θέλει στα πόδια τους. Η Χριστίνα, δεν έχει πρόβλημα και πάντα προσπαθεί να κρατήσει τις ισορροπίες. Η γκάφα του Άρη, που σβήνει την κασέτα με τη συνέντευξη είναι η αφορμή, για να ξαναψάξουν την αλήθεια κι να ρωτήσουν ξανά την Ελισάβετ για εκείνα τα χρόνια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ: ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ

8.1. Συγκριτική μελέτη και ανάλυση της αναπαράστασης των ιστορικών γεγονότων στα υπό εξέταση μυθιστορήματα

Οι δύο συγγραφείς στα μυθιστορήματά τους αναφέρονται στον πόλεμο και στην Κατοχή και αποκαλύπτουν τα ιστορικά γεγονότα μέσα από την πλοκή και τη σύνδεσή με τους πρωταγωνιστές τους. Δεν στάθηκαν όμως μόνο στις ηρωικές πράξεις αλλά έδειξαν όλες τις πτυχές του πολέμου. Τη θλίψη, την απώλεια, τον διχασμό, την προδοσία και την αλλαγή σε χαρακτήρα και συναισθήματα που προκαλούν τα δραματικά γεγονότα εκείνης της εποχής.

(α) Η έναρξη του πολέμου

Στον *Μεγάλο περίπατο του Πέτρου* της Άλκης Ζέη η αρχή του πολέμου βρίσκει τους πρωταγωνιστές στο κρεβάτι τους. Κάθε μέλος της οικογένειας αντιδρά διαφορετικά στο άκουσμα των σειρήνων. Η μητέρα σκέφτεται αμέσως το φαγητό, κατευθύνεται στον μπακάλη να πάρει ό,τι μπορέσει και όταν γυρίζει με άδεια σακουλάκια απαριθμεί τα φαγώσιμα που έχουν στα ντουλάπια.

Τρεις οκάδες φασόλια.... Δυο οκάδες ζάχαρη... μισή οκά φακή.... (σ. 29)

Ο παππούς συλλογιέται τον γιο του που θα πολεμήσει και ο πατέρας πηγαίνει στη δουλειά του να δει τι θα γίνει.

«Ο παππούς δεν απαντάει, ψάχνει μέσα στους στρατιώτες ν' ανακαλύψει τον θείο Άγγελο».
(σ. 27)

Ο Πέτρος φαντάζεται τους Έλληνες σαν ήρωες που θα νικήσουν σε όλες τις μάχες και λυπάται που ο πατέρας του είναι μεγάλος πια για να καταταγεί, ενώ η Αντιγόνη χαιρετά τους στρατιώτες από το παράθυρο.

Γεια σας λεβέντες, τσιρίζει η Αντιγόνη και ραίνει με κάτι μισομαραμμένες μαργαρίτες, που άρπαξε από ένα βάζο, τους στρατιώτες που συνεχίζουν να περνάνε ατέλειωτα. (σ.28)

Η έναρξη του πολέμου αντιμετωπίζεται ως γιορτή, με τραγούδια, συνθήματα, και τον κόσμο να τρέχει να αποχαιρετήσει τους στρατιώτες. Ο ερχομός του Άγγελου στο σπίτι για να τους αποχαιρετήσει, φορτίζει συγκινησιακά τόσο τη μητέρα όσο και τον παππού.

Ανθυπίατρος, έτσι λέγεται. Έχει διακριτικό στις δυο άκρες του γιακά του μια βυσσινιά λωρίδα. Τι ωραίος που είναι ο θείος Άγγελος με τη στολή, Η μαμά κι ο παππούς κλαίνε που τον βλέπουν. (σ. 30)

Τα λόγια του Άγγελου για το ότι θα τους δώσουν τα απαραίτητα για το κρύο όταν φτάσουν στο μέτωπο αναδεικνύει την αισιοδοξία και τον πατριωτισμό με τον οποίο αντιμετώπιζαν οι στρατιώτες τις επερχόμενες μάχες.

Θα μας δώσουν απ' όλα σα φτάσουμε στο μέτωπο, την καθησυχάζει εκείνος. (σ. 31)

Στο *Τραγούδι για τρεις* της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου παρατηρούμε ότι η οικογένεια των πρωταγωνιστών δεν είναι η τυπική οικογένεια με τους γονείς και τα παιδιά, όπως στο βιβλίο της Ζέη. Αποτελείται κυρίως από γυναίκες, μικρότερα κορίτσια και μόνο έναν άντρα.

Παρακολουθούμε τα γεγονότα της ημέρας της έναρξης του πολέμου μέσα από τις αναμνήσεις της Ελισάβετ, η οποία θυμάται τα τραγούδια και τα συνθήματα που ακούγονταν όταν έφευγαν οι στρατιώτες για τον πόλεμο.

Βγήκαμε στο μπαλκόνι. Έξω χαλούσε ο κόσμος, Άλλοι έτρεχαν κιόλας κατά το κέντρο με συνθήματα και φωνές. (σ. 26)

Σε αντίθεση με τον πατέρα του Πέτρου που ήταν μεγάλος ηλικιακά, ο πατέρας της Ελισάβετ αμέσως πήγε να καταταγεί.

Θα πολεμήσουμε, αυτό θα κάνουμε! Φώναζε ο πατέρας και τα μάτια του άστραψαν. (σ. 25)

Έτσι, όταν ο πατέρας έφυγε, απέμειναν μόνες στο σπίτι δύο γυναίκες, η Ηλέκτρα, η αδερφή της η Πηνελόπη, που ήταν άρρωστη όμως, η Όλγα και τα δύο μικρά παιδιά, η Ελισάβετ και η Νεφέλη.

Κρεμαστήκαμε στο λαιμό του η Νεφέλη κι εγώ. Η μητέρα και η θεία τον φιλούσαν και τον ορμήνευαν. Εκείνος έλεγε ‘ναι, ναι’ θα προσέχω, μην ανησυχείτε. Εσείς τα παιδιά και τα μάτια σας! (σ. 26)

Εξαιτίας του ότι ήδη είχε κηρυχθεί ο πόλεμος στην Ευρώπη, πριν ξεκινήσει και στην Ελλάδα, ο πατέρας της Ελισάβετ είχε φανεί πιο προνοητικός και είχε φτιάξει καταφύγιο στο υπόγειο του σπιτιού του.

Καλού κακού, στις αρχές Οκτώβρη, ο πατέρας φώναζε δυο τρεις μαστόρους κι έφτιαξε κι αυτός ένα καταφύγιο στο υπόγειο του σπιτιού μας. (σ. 25)

Καταφύγιο υπήρχε και στον λόφο του Στρέφη, πολύ κοντά στο σπίτι της οικογένειας.

Ένα ‘στόμα’ μεγαλύτερο άνοιγε και στη ρίζα κάποιου βράχου, κατά την άλλη πλευρά του λόφου.

-Εκείνο είναι καταφύγιο, είπε η Όλγα». (σ. 24)

Αντίθετα, στον Μεγάλο περίπατο του Πέτρου, στο σπίτι του Πέτρου δεν υπήρχε καταφύγιο. Όπως αναφέρεται ο ιδιοκτήτης δεν κατόρθωσε να φτιάξει καταφύγιο στο υπόγειο αφού ο μηχανικός το θεωρούσε μη ασφαλές. Έτσι, ανέβαιναν στην ταράτσα όταν χρειαζόταν, βάζοντας κατσαρόλες στο κεφάλι για να γλιτώσουν από τα θραύσματα.

Πιο σίγουρα θα ‘ναι στην ταράτσα, χαχάνισε ο κουτσουλιάς, εδώ, αν πέσει μπόμπα, θα ‘χουνε κι ολόκληρο σπίτι από πάνω τους. (σ. 35)

Η έναρξη του πολέμου αποδίδεται και στα δύο μυθιστορήματα με παρόμοιο τρόπο. Όσοι έμειναν πίσω βίωσαν εκείνη τη μέρα ως γιορτή, με τραγούδια ενώ όσοι έτρεξαν αμέσως να καταταγούν έδειξαν τον ηρωισμό και τη φιλοπατρία τους. Ένα ακόμα κοινό χαρακτηριστικό είναι ο ψύχραιμος και άμεσος τρόπος που το αντιμετώπισαν οι γυναίκες των σπιτιών. Χωρίς μεμψιμοιρία, αμέσως προσπάθησαν να κάνουν το καλύτερο για τις οικογένειές τους. Στο σπίτι του Πέτρου, η Ζέη σκιαγραφεί τη μητέρα ως μία δυναμική γυναικεία φιγούρα που σκεφτόταν τα πάντα και έψαχνε να βρει λύσεις για να βοηθήσει τα παιδιά της, παρά το γεγονός ότι ο άντρας του σπιτιού, και πατέρας των παιδιών, ήταν παρών. Η Πέτροβιτς, περιγράφει την Ηλέκτρα και την Όλγα, αφού

ο άνδρας του σπιτιού έφυγε για τον πόλεμο, ως δυνατές γυναίκες που αναλαμβάνουν τις ευθύνες παίρνοντας στα χέρια τους τα ηνία του σπιτιού.

(β) Οι μάχες

Στον *Μεγάλο περίπατο του Πέτρου* γίνεται αναφορά στις νίκες του ελληνικού στρατού στο Τεπελένι και στο Αργυρόκαστρο.

Μαμά, πήρανε το Τεπελένι, ξεφωνίζει ο Πέτρος. (σ. 36)

Σαν έπεσε το Αργυρόκαστρο, ο παππούς, η Αντιγόνη και ο Πέτρος είχανε σκοπό να τραγουδούν το 'Κοροΐδο, Μουσολίνι', ίσαμε να βραχνιάσουν. (σ. 40)

Στο *Τραγούδι για τρεις* η αναφορά στις μάχες ξεκινά από την Κορυτσά, όπου τραυματίστηκε ο πατέρας της Ελισάβετ και επέστρεψε αναγκαστικά πίσω για να γιατρευτεί.

Τυχερός στάθηκε ο πατέρας, που πληγώθηκε βαριά στη μάχη της Κορυτσάς. Τον έστειλαν στα τέλη του Νοέμβρη, να χειρουργηθεί στην Αθήνα. Κι έζησε τελικά. (σ. 36)

Στα δύο έργα, η περιγραφή για τις νίκες του ελληνικού στρατού απέναντι στον ιταλικό στο αλβανικό μέτωπο είναι παρόμοια. Πανηγύρια των Ελλήνων με συνθήματα, σημαίες στα μπαλκόνια και στα χέρια, που ανέμιζαν όταν τραγουδούσαν και την ελπίδα πως αφού κερδίζουν ο πόλεμος θα λήξει σύντομα.

Ο Πέτρος κι ο παππούς δεν πρόφταιναν να φτιάχνουνε, με γαλάζιο και άσπρο χαρτί, σημαιούλες και να τις κρεμάνε στο μπαλκόνι σε κάθε καινούρια νίκη. (σ. 38)

Και η Πέτροβιτς περιγράφει ανάλογη σκηνή:

Κάθε τόσο και μια νίκη. Χτυπούσαν οι καμπάνες κι όλος ο κόσμος ξεχνόταν ζέφρενος στους δρόμους και στις πλατείες, για να γιορτάσει, να ξεφαντώσει.

-Πάμε κι εμείς! Φώναζε η Όλγα. (σ. 39-40)

Στο έργο της Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου υπάρχει και η μάχη του Ρούπελ στη Μακεδονία, καθώς εκεί σκοτώθηκε ο θεϊός της Ελισάβετ, ο Αλέξανδρος που ήταν ο μικρότερος αδερφός του πατέρα της.

Ο θεός Αλέξανδρος -ο μικρός αδερφός του πατέρα- είχε σκοτωθεί στη μάχη στο Ρούπελ, στο μέτωπο της Μακεδονίας. Είχε πολεμήσει σαν ήρωας πραγματικός και η Πατρίδα θα του απένεμε παράσημο μετά θάνατον. (σ. 45)

Ο βομβαρδισμός του Πειραιά αναφέρεται και από τις δύο συγγραφείς, με διαφορετικές συνέπειες για τους πρωταγωνιστές τους. Στον *Περίπατο του Πέτρου* η οικογένεια του Πέτρου έβλεπε από το σπίτι τον κατακόκκινο ουρανό από την φωτιά.

Πέρα, κατά την Καστέλλα ο ουρανός ήταν κατακόκκινος. Έμοιαζε να καίγεται ολόκληρος ο Πειραιάς. (σ. 48)

Δεν είχαν συγγενείς και γνωστούς εκεί. Μόνο ο Πέτρος ανησυχούσε για τον φίλο του τον Σωτήρη που είχε πάει εκεί με την μητέρα του από την προηγούμενη μέρα για να πάρουν λάδι από έναν συγγενή τους. Η αγωνία του είχε αίσια κατάληξη αφού ο φίλος του επέστρεψε σώος.

Στο *Τραγούδι για τρεις* η οικογένεια είχε συγγενείς στον Πειραιά. Εκεί έμενε η αδερφή του πατέρα της Ελισάβετ, με την οικογένειά της. Όταν έγινε ο βομβαρδισμός μετακόμισαν όλοι μαζί στο σπίτι, αλλάζοντας έτσι και την πορεία των ηρώων, καθώς μαζί με την θεία και τον θείο πήγαν να μείνουν και οι δύο γιοι, ο Μενέλαος και ο Θεοδόσης.

Ο πρώτος μεγάλος βομβαρδισμός είχε γίνει στις 20 Ιανουαρίου. Οι βόμβες είχαν γκρεμίσει χιλιάδες σπίτια στον Πειραιά κι είχαν θάψει θύματα αμέτρητα. (σ. 41)

Να έρθετε να μείνετε μαζί μας, είπε ο πατέρας στην αδερφή του, τη θεία Αργυρή. (σ. 41)

Μια άλλη μάχη που αναφέρεται είναι αυτή της Κρήτης. Ο θεός Άγγελος μιλά με θαυμασμό για τον ηρωισμό των Κρητικών που μάχονταν σκληρά, για να μην πέσει το νησί τους στα χέρια των εχθρών.

Με τις πέτρες τους πολεμάνε οι Κρητικοί, έλεγε με πείσμα ο θεός Άγγελος. (σ. 88)

Η μεταφορά του πολεμικού μετώπου στην Αίγυπτο γίνεται η αιτία και στα δύο βιβλία να φύγουν δύο ήρωες, αγαπημένοι των πρωταγωνιστών.

Η μάχη θα κριθεί στην Αίγυπτο. Η Αίγυπτος μια δρασκειλιά από την Κρήτη. (σ. 88)

Ο θείος Άγγελος έλεγε πως βρήκε κάποια δουλειά σε άλλη πόλη και θα φεύγε για πολύ καιρό ίσως. Για λίγη ώρα κανείς δε μίλησε, κανείς δε ρώτησε για που θα φεύγε. Ούτε ο Πέτρος ρώτησε. Το 'ξερε πως θα πάει στην Αίγυπτο. (σ. 102)

Η Πέτροβιτς στο *Τραγούδι για τρεις* περιγράφει:

Στη Μέση Ανατολή εκεί πρέπει να πάει κανείς. [...] Δε ρώτησα πού θα πας. Το είχε πάρει το αντί μου ένα πρωί, που ήρθε σπίτι μας να τον βρει μια κυρία...[...] Τις λέξεις καΐκι και Αλεξάνδρεια της άκουσα καθαρά. [...] Θα λείψω όσο χρειαστεί, για να μην πούμε ποτέ πως σκοτώθηκε άδικα ο θείος Αλέξανδρος. (σ.48- 49)

(γ) Εισβολή των Γερμανών

Στις 27 Απριλίου 1941, όταν μπήκαν οι Γερμανοί στην Αθήνα, τα παράθυρα και τα παντζούρια από τα σπίτια και τα μαγαζιά ήταν όλα κλειστά. Οι δρόμοι έρημοι μόνο οι κατακτητές κυκλοφορούσαν και ο κόσμος τους παρακολουθούσε πίσω από τις σφραγισμένες γρίλιες.

Στον Μεγάλο περίπατο του Πέτρου η Ζέη αναφέρει:

Η Αντιγόνη έτρεξε στο παράθυρο κι αφουγκράστηκε στον δρόμο.

- Σαν αλυσίδες από τανκς, είπε ψιθυριστά.

- Μπήκανε οι Γερμανοί ξεφώνισε ο Πέτρος, κι έτρεξε κι αυτός στο παράθυρο κι έκανε να ανοίξει τα παντζούρια.

-Μη, ακούστηκε η κραυγή της μαμάς, τα παντζούρια θα μείνουν κλειστά. (σ. 60)

Ενώ στο *Τραγούδι για τρεις*:

Οι Γερμανοί μπήκαν στην Αθήνα την τελευταία Κυριακή του Απρίλη. Δεν τους είδαμε. Τους ακούσαμε μόνο. [...] Φάλαγγες από βαριά αυτοκίνητα των ναζί, με στρατό και πολεμοφόδια, βιάζονταν να φτάσουν στην καρδιά της Αθήνας από τις κεντρικές αρτηρίες της». [...] Οι πόρτες και τα παράθυρα έμειναν κλειστά εκείνη την πρώτη μέρα της Κατοχής. Ήταν ο μόνος τρόπος να δείξουμε περιφρόνηση στον ζιπασμένο κατακτητή. (σ. 60)

Ο Πέτρος με τον Σωτήρη αντιλαμβάνονται την αλλαγή της σημαίας στην Ακρόπολη και την ύψωση της γερμανικής σημαίας.

Φυσούσε αέρας κι η σημαία πάνω στην Ακρόπολη... κυμάτιζε γρήγορα [...] Η σημαία που απλώθηκε δεν ήταν η γαλάζια, η ελληνική, παρά μια κόκκινη μ' έναν τεράστιο φριχτό σταυρό στη μέση, που οι άκρες του, θαρρείς, γέρνανε σαν νύχια άγριου πουλιού. (σ. 63)

Μετά την εισβολή των Γερμανών στην Αθήνα περιγράφεται και η επιστροφή των στρατιωτών από το αλβανικό μέτωπο. Οι στρατιώτες γυρνούσαν πια με τα πόδια από μέρος σε μέρος ψάχνοντας κάτι να φάνε, μέχρι να επιστρέψουν σπίτι τους. Η συγκριτική μελέτη των δύο μυθιστορημάτων αναδεικνύει τις διαφορετικές περιπτώσεις αντίδρασης των στρατιωτών όταν επέστρεψαν. Άλλοι έβλεπαν εφιάλτες, δεν μπορούσαν να ξεπεράσουν τα όσα έζησαν και χρειάστηκαν χρόνο να επανέλθουν. Ενώ άλλοι φάνηκαν πιο ψυχροί, άφησαν πίσω τα όσα έζησαν και ασχολήθηκαν με την επόμενη μέρα του πολέμου.

Στον *Περίπατο του Πέτρου* ο ερχομός του θείου Άγγελου, διέλυσε τα όνειρα του Πέτρου για τους ήρωες πολεμιστές και τον προσγείωσε απότομα στην πραγματικότητα.

Τα παράσημα, οι φρεσκογουαλισμένες μπότες που μύριζαν βερνίκι, το άσπρο άλογο, το σπαθί που θ' αστραφτοκοπούσε, οι νίκες και τα κατορθώματα κι οι ηρωισμοί, όλα αυτά που περίμενε ο Πέτρος με τον γυρισμό του θείου Άγγελου βούλιαζαν σε μια στιγμή. (σ. 65)

Η πραγματικότητα ήταν πολύ διαφορετική. Οι ήρωες δεν επέστρεφαν πάνω σε άλογα, αλλά ήταν βρόμικοι, πεινασμένοι με κουρελιασμένα ρούχα, κουβαλώντας στο σώμα τους και στην ψυχή τους τα σημάδια του πολέμου. Ο Άγγελος περιγράφεται αδυνατισμένος, ταλαιπωρημένος.

Στο ντιβάνι του παππού κάθεται ένας αδύνατος άντρας με ρουφηγμένα φρεσκοξυρισμένα μάγουλα, με βαθουλωμένα κόκκινα μάτια.[...] Το ένα του πόδι ξυπόλητο, σε μια πράσινη παντούφλα της μαμάς που περισσεύει η φτέρνα του και το άλλο γυμνό, με το μεγάλο δάχτυλο τυλιγμένο σε καθαρές γάζες. Ο άντρας αυτός ήταν ο θείος Άγγελος, η μόνη ελπίδα της οικογένειας να 'χει κι αυτή τον ήρωά της. (σ. 65)

Στο *Τραγούδι για τρεις* ο Μενέλαος, γύρισε με κουρελιασμένα ρούχα, βρόμικος και γεμάτος ψείρες.

Ήταν κάμποσους μήνες ύστερα από τη μέρα που σκλαβωθήκαμε και γύρισε ο Μενέλαος από το μέτωπο ψειριασμένος και κουρελής. (σ. 46)

Σε αντίθεση με τον Άγγελο όμως, μιλούσε περισσότερο για όσα έγιναν, χωρίς να βασανίζεται από εφιάλτες. Περιέγραφε τις μάχες αλλά και την καθημερινότητα με τους Ιταλούς στρατιώτες, που δεν ήταν και τόσο διαφορετικοί από τους Έλληνες.

Μας μιλούσε για ηρωισμούς, για υψώματα που κυριεύαν ασυγκράτητα οι στρατιώτες μας φωνάζοντας 'αέρα', για νίκες περίτρνες πάνω στα βουνά, μέσα στο καταχέιμονο με δυο μέτρα χιόνι. (σ. 46)

(δ) Καθημερινή ζωή κατά τη διάρκεια της κατοχής

Στα δύο μυθιστορήματα, εκτός από τα πολεμικά γεγονότα και τις μάχες, περιγράφονται και οι συνέπειες του πολέμου για τους ανθρώπους στην καθημερινότητά τους. Τα αγαθά πρώτης ανάγκης, όπως το φαγητό και το νερό που ήταν λιγοστά, η πείνα, το ρεύμα που ήταν σε περιορισμένη χρήση, αλλά και τα συναισθήματα που ένιωθαν οι άνθρωποι όπως ο φόβος, η απόγνωση, η αγωνία και με ποιον τρόπο όσα ζούσαν τους άλλαζαν συνήθειες και συμπεριφορά. Και οι δύο συγγραφείς φώτισαν και την άλλη πλευρά του πολέμου, που πολλές φορές αποκρύπτεται από τους ανήλικους αναγνώστες, όπως για παράδειγμα η προδοσία από τους Έλληνες και η εκμετάλλευση από τους μαυραγορίτες και τους δοσίλογους.

Οι Έλληνες που συνεργάζονταν με τους ξένους, οι μαυραγορίτες, παρουσιάζονται και στα δύο έργα. Στη γειτονιά του Πέτρου, ο φούρναρης συνεργαζόταν με τον εχθρό και έβρισκε αλεύρι για να φτιάχνει ψωμάκια. Οι τρεις κόρες του, ήταν πάντα φροντισμένες και περιποιημένες και δεν τους έλειπε τίποτα, ούτε από φαγητό ούτε από υλικά αγαθά.

Τώρα ο φούρναρης είχε γίνει στ' αλήθεια τσάρος της γειτονιάς, γιατί το αλεύρι είχε καταντήσει πιο πολύτιμο και από τους θησαυρούς του τσάρου. Πού το 'βρισκε; Άλλοι λέγανε πως συνεργαζότανε με τους Ιταλούς, άλλοι με τους Γερμανούς. (σ. 121)

Όλοι ξεπουλούσαν ότι είχαν και δεν είχαν κι ο φούρναρης τ' αγόραζε όλα για τις κόρες του. Η μεγαλύτερη, η Μούρα, φορούσε τον βαφτιστικό σταυρό της Αντιγόνης... (σ. 121)

Η Νιούρα καθότανε σ' ένα καρεκλάκι με μια κούκλα στην αγκαλιά και την χτένιζε.

-Είναι δικιά μου, του είχε πει του Πέτρου η Αλέκα, ένα κοριτσάκι από το σχολείο του. (σ. 122)

Στο μυθιστόρημα της Πέτροβιτς, η οικογένεια που είχε φαγητό, παιχνίδια και ό,τι άλλο ήθελε καθώς συνεργαζόταν με τον εχθρό ήταν αυτή του Κούλη, του συμμαθητή της Ελισάβετ.

Από τα παιδιά στη δική μου τάξη, μονάχα ένα δεν είχε αδυνατίσει καθόλου, ο Κούλης... Και λίγες μέρες πριν τα Χριστούγεννα ήρθε στο σχολείο με καινούρια ρούχα. (σ. 65)

Στο διάλειμμα εκείνη την μέρα, τα παιδιά έλεγαν και ξανάλεγαν πως ο Κούλης έχει ένα σωρό παιχνίδια στο σπίτι του. Εμείς οι άλλοι τίποτα καινούριο δεν είχαμε για τις γιορτές. (σ. 65)

Άντρες και γυναίκες ξεπουλούσαν ό,τι είχαν για να αγοράσουν από τους μαυραγορίτες ψωμί ή λίγο αλεύρι ή όσπρια, πολλές φορές γεμάτα με κάθε είδους έντομα.

Στη μια πόρτα έκανε ουρά ο κόσμος για το ψωμί και στην άλλη σχηματιζότανε μια άλλη ουρά πιο μικρή, μα πάντα στεκόντανε κάμποσες γυναίκες που κρατούσανε κάτι σφιχτά στα χέρια τους. (σ. 123)

Η θεία Αργυρή έλεγε απελπισμένη μα τι άλλο να πουλήσουμε πια; Δεν έμεινε τίποτα. [...]Ένα βράδυ άκουσα τη θεία Ηλέκτρα να κάνει λόγο και για το πιάνο, αφού κανένας δεν παίζει πια. Έπεσα πάνω της με απόγνωση. Όχι, όχι το πιάνο της φώναζα. (σ. 64)

Η έλλειψη φαγητού, η αναμονή με τις ώρες στις ουρές, οι άνθρωποι που λιποθυμούσαν στον δρόμο από την πείνα, περιγράφονται με παρόμοιο τρόπο και στα δύο μυθιστορήματα.

Ο Σωτήρης του χτύπησε φουριαστά την πόρτα. Τρέχα! Στη γωνιά είναι ένας πεθαμένος... λένε από την πείνα. (σ. 116)

Λένε πως μπροστά στην εκκλησιά πέσανε άλλοι τρεις από την πείνα. Είναι κι ένας αληθινά πεθαμένος. Πάμε να δούμε. (σ. 118)

Η Πέτροβιτς στο *Τραγούδι για τρεις* αναφέρει:

Νοέμβρης του 1941 ήταν όταν είδα πεσμένο στο πεζοδρόμιο τον πρώτο νεκρό. (σ. 61)

Την αίσθηση ότι θα πεθάνουν από την πείνα την είχε ο παππούς του Πέτρου:

Ο παππούς λέει πως όλοι θα πεθάνουμε από την πείνα, είπε τρομαγμένα ο Πέτρος. (σ. 134)

αλλά και οι θείες της Ελισάβετ, Ηλέκτρα και Αργυρή:

Μα δεν έχουμε τίποτα, τίποτα πια, σώθηκαν όλα! Στο τέλος, όλοι από την πείνα θα πάμε. (σ. 62)

Η έναρξη των συσσιτίων στα σχολεία, το 1942, είναι ένα σημαντικό γεγονός, το οποίο δεν περνάει απαρατήρητο και από τις δύο συγγραφείς.

Ο Σωτήρης και ο Πέτρος στεκόντανε στη μέση, Κοιτάνε, όσο να φτάσει η σειρά τους, τις μεγάλες σιδερένιες κουτάλες που βυθίζονται στα καζάνια, χάνονται για λίγο κι ύστερα ξανασηκώνονται βαριές και αχνιστές και αδειάζουν μέσα σε κάθε τενεκεδάκι μια πηχτουλή σούπα. (σ. 183)

Έφερα το ΣΥΣΣΙΤΙΟ, είπε τόσο περήφανα, λες και είχε βγει πρώτος στην τάξη. (σ. 185)

Στην καρδιά του χειμώνα... άχτισε κάτι ζεστό ζαφνικά στην αυλή του σχολείου. Ήταν ένα μεγάλο καζάνι και μέσα είχε το πρώτο συσσίτιο. Γύρισα στο σπίτι περήφανη, με ένα τενεκεδάκι γεμάτο σούπα πηχτή». Στο σπίτι της Ελισάβετ φρόντιζαν όλοι τα παιδιά, να έχουν αυτά να φάνε ενώ οι μεγάλοι έμεναν νηστικοί. Όμως η Ελισάβετ από φόβο μην τους χάσει όλους από την πείνα ήθελε να μοιράζεται το φαγητό που έφερνε σπίτι. [...] Γιατί δεν την έτρωγες στο σχολείο καρδούλα μου; Λαχτάρησε η θεία Αργυρή. Αν σου χυνόταν στον δρόμο; [...] Θα φάτε λίγη σούπα κι εσείς, αλλιώς δεν τρώω καθόλου, δήλωσα στη θεία κοφτά. (σ. 67-68)

Το νερό ήταν ακόμη μία έλλειψη για την καθημερινή ζωή. Δεν μπορούσαν να το έχουν όποτε το ήθελαν. Όπως περιγράφει ο Πέτρος, τις περισσότερες μέρες ήταν κομμένο και μόλις για δύο μέρες την εβδομάδα ερχόταν και το μάζευαν στα σπίτια, σε μεγάλα πιθάρια, για να έχουν και για τις υπόλοιπες. Η μαμά του Πέτρου, θύμωνε που άνοιγε συνέχεια και έπινε νερό. Αλλά αυτός έτσι προσπαθούσε να καταπολεμήσει την πείνα του και όχι τη δίψα του.

-Θαρρείς και το κάνεις επίτηδες και όλο διψάς. Δεν το 'κανε επίτηδες. Το νερό ήταν ζεστό και άνοστο. (σ. 96)

-Άμα φουσκώνεις την κοιλιά σου με νερό, σου κόβεται η πείνα, συμβούλευε ο παντογνώστης Σωτήρης. (σ. 96)

Στο σπίτι της Ελισάβετ, επικρατούσε παρόμοια κατάσταση με το νερό. Ωστόσο, υπάρχει διαφορετική περιγραφή για το πότε είχαν νερό. Η Ελισάβετ αναφέρει πως το νερό κοβόταν για ώρες και όχι για μέρες, όπως αναφέρει ο Πέτρος. Η διαδικασία όμως ήταν ίδια. Μάζευαν νερό για να έχουν και έπρεπε να είναι φειδωλοί στη χρήση του.

Μας έλειπε το νερό. Κοβόταν συχνά, για ώρες ολόκληρες. Κι όταν ερχόταν γεμίζαμε στάμνες, μπουκάλια, κανάτες, να έχουμε να μαγειρεύουμε και να πίνουμε. Γεμίζαμε και την μπανιέρα ως πάνω, για τα πλυσίματα. (σ. 83)

-Οικονομία στο νερό!, φώναζαν κάθε τόσο οι θείες. (σ. 83)

Και πριν από την εισβολή των Γερμανών υπήρχε η εντολή για συσκότιση. Έστω και ελάχιστο φως θα ήταν εύκολο για τον εχθρό να βομβαρδίσει το βράδυ. Η Πέτροβιτς περιγράφει:

Όταν σουρούπωνε, η θεία Ηλέκτρα έκλεινε προσεκτικά όλα τα παντζούρια και τραβούσε τις βαριές κουρτίνες, να σκεπαστούν καλά τα παράθυρα, μην τύχει και ξεφύγει έστω και λίγο φως από καμιά χαραμάδα. [...] Οι διαταγές για τη συσκότιση ήταν πολύ αυστηρές». (σ. 37-38)

Αλλά και το ηλεκτρικό ρεύμα ήταν περιορισμένο. Οι Γερμανοί δεν επέτρεπαν στα σπίτια να καίνε πολύ ρεύμα. Η Ζέη περιγράφει:

Είχε αρχίσει να σκοτεινιάζει κι ο Πέτρος ξεκίνησε άκεφα για το σπίτι, όπου θ' άναβαν σε λίγο τα φώτα. Κάτι μικρούς γλόμπους σας καντηλάκια που, σαν ήθελες να διαβάσεις, σου πονούσαν τα μάτια. (σ. 97)

Η αδυναμία των οικογενειών να αγοράζουν καινούρια παπούτσια στα παιδιά που μεγάλωναν περιγράφεται και στα δύο μυθιστορήματα.

-Μα πώς τα φορούσες χτες; Της έλεγε (της Αντιγόνης) απελπισμένα η μαμά.

-Δεν ξέρω, με πονούσανε μα τα φορούσα, σήμερα όμως δεν μπαίνουνε. (σ. 124)

Ο Πέτρος φορούσε τα παπούτσια της γυμναστικής, μα ήτανε πάνινα και μαλακά και έτσι δεν τον πονούσανε, παρόλο που τα δάχτυλά του στριμώχνονταν καμπουριαστά μέσα. Ξύλιαζε, βέβαια, μα του μπαίνανε. (σ. 124)

Και η Πέτροβιτς περιγράφει στο *Τραγούδι για τρεις*:

Εμάς, τα παιδιά, μας βασάνιζαν περισσότερο τα δάχτυλα των ποδιών. Μεγαλώναμε, μίκραιναν τα παπούτσια, μας έσφιγγαν και μας χτυπούσαν.» (σ. 66)

Οι Γερμανοί για να αποκόψουν τους Έλληνες από τον υπόλοιπο κόσμο και για να μαθαίνουν μόνο όσα αυτοί ήθελαν, είχαν σφραγίσει τα ραδιόφωνα, για να πιάσουν μόνο συγκεκριμένους σταθμούς, τους οποίους είχαν υπό τον έλεγχό τους. Παρόλα αυτά όμως, οι άνθρωποι κατάφερναν να ακούνε ξένους σταθμούς στα κρυφά, από άλλα ραδιόφωνα, που ήταν κρυμμένα, και είχαν γλιτώσει το σφράγισμα.

Στον *Μεγάλο περίπατο του Πέτρου*:

Να δούμε τι θα κάνεις τώρα, που θα σφραγίσουν οι Γερμανοί τα ραδιόφωνα και θ' ακούμε μόνο Αθήνα. Θα σπάσεις τις σφραγίδες; Και τα παιδιά; (σ. 88)

Και στο *Τραγούδι για τρεις*:

Ο σταθμός του Λονδίνου; Ο θεός, δηλαδή, άρχισε ν' ακούει παράνομες εκπομπές; [...] Το μεγάλο ραδιόφωνο στο σαλόνι, επάνω, το είχαν σφραγίσει από καιρό οι Γερμανοί, όπως όλα, για να μην πιάνει ξένους σταθμούς. (σ. 105)

Ο πατέρας του Πέτρου και ο θεός της Ελισάβετ, παρά την απαγόρευση των Γερμανών άκουγαν στο ραδιόφωνο σταθμούς από το Λονδίνο και μάθαιναν για τα νέα των μαχών σε όλο τον κόσμο. Παράλληλα άκουγαν και τα μηνύματα των δικών τους ανθρώπων που τους ενημέρωναν πως είναι καλά.

Ο Αλέξιος από την Αθήνα στέλνει χαιρετισμούς στην οικογένειά του και στη μικρή αρραβωνιαστικιά. Στον ανιψιό του παραγγέλνει να μην ξεχνά πως πάνω απ' όλες τις αγάπες είναι η πατρίδα. (σ. 119)

Η Πέτροβιτς περιγράφει:

Ο Άγγελος ο Σερραίος στέλνει φιλάκια στη κόρη του, στο λόφο της φλαμουριάς και χαιρετίσματα στους δικούς του. (σ. 107)

Τα σχολεία, κατά τη διάρκεια της Κατοχής, δεν λειτουργούσαν κανονικά. Τα κτήρια που πριν στεγάζονταν ήταν επιταγμένα από τους Γερμανούς ή τους Ιταλούς. Το ιδιωτικό σχολείο στο οποίο πήγαινε η Αντιγόνη έκανε μάθημα στα γραφεία ενός περιοδικού. Στριμωγμένα τα κορίτσια σε έναν μικρό χώρο, καθισμένες δυο δυο στις καρέκλες ή όρθιες, έκαναν το μάθημά τους. Μετά τακτοποιούσαν τον χώρο, ώστε να εργαστούν οι συντάκτες του περιοδικού. Το σχολείο του Πέτρου είχε μεταφερθεί σε ένα παλιό γκαράζ. Οι συνθήκες ήταν χειρότερες. Ξεραμένα λάδια στο πάτωμα, παγωνιά καθώς και οι κλειστή πόρτα δεν εμπόδιζε το κρύο να εισχωρήσει και οι τάξεις όλες στον ίδιο χώρο χωρισμένες στις διάφορες γωνιές. Πολλοί μαθητές απουσίαζαν, ενώ και οι δάσκαλοι πια δεν ήταν ίδιοι, αλλά ταλαιπωρημένοι και πεινασμένοι, όπως οι μαθητές τους.

*Την πρώτη μέρα που πήγανε για μάθημα τρομάζανε να τον γνωρίσουνε (τον κο Λουκάτο).
Τους είπε ‘καλά μου παιδάκια’ και τους ρώτησε αν φάγανε το πρωί. (σ. 110)*

Στο *Τραγούδι για τρεις* δεν γίνεται αναφορά για επίταξη του σχολείου. Η Πέτροβιτς αναφέρει ότι τα σχολεία ξανάνοιξαν το φθινόπωρο του 1941. Ωστόσο πολλά παιδιά απουσίαζαν, ενώ και οι δάσκαλοι ήταν πια πολύ διαφορετικοί.

Μερικά [παιδιά] αρρώσταιναν κι ύστερα χάνονταν, δεν ξανάρχονταν πια. (σ. 64)

Τελευταία η δασκάλα μας, που κόντευε να μην ξεχωρίζει από μας, τα παιδιά, έτσι που είχε απομείνει πετσί και κόκαλο. (σ. 69)

(ε) Αντίσταση

Πράξεις αντίστασης στους Γερμανούς και στους Ιταλούς περιγράφονται και στα δύο μυθιστορήματα. Είτε γίνονταν μεμονωμένα από ανθρώπους που έγραφαν συνθήματα, ή πετούσαν προκηρύξεις, είτε οργανωμένα από τις αντιστασιακές οργανώσεις.

Η Άλκη Ζέη έχει κάνει αναφορά τόσο στην ύψωση της γερμανικής σημαίας στην Ακρόπολη, όσο και την υποστολή της. Η είδηση ότι κάποιος κατέβασε την γερμανική σημαία

οδηγεί τον Πέτρο και τον Σωτήρη στον λόφο κοντά στο σπίτι τους, όπου είδαν το κοντάρι να στέκει άδειο χωρίς σημαία.

Το λοφάκι ήταν γεμάτο κόσμο, που κοίταζε την Ακρόπολη. Το κοντάρι έστεκε γυμνό, σαν κατάρτι στη μέση του ουρανού. Πρώτη φορά που λυπήθηκε ο Πέτρος, να μην έχει πάει ποτέ του στην Ακρόπολη. Ποιος να σκαρφάλωσε εκεί πάνω και να την κατέβασε τη σημαία! (σ. 92)

Ο Πέτρος με τον Σωτήρη ξεκίνησαν σκάζοντας τα λάστιχα στα αυτοκίνητα των Γερμανών. Ο Γιάννης τους προμήθευε τα καρφιά δείχνοντάς τους πώς να τα πετάνε αποτελεσματικά.

Ο Γιάννης έβγαλε από το μπλουζόν του μια χαρτοσακούλα. Ήταν γεμάτη κοντόχοντρες πρόκες με μεγάλο κεφάλι. Βάλθηκαν να τις πετάνε με φόρα, λες κι ήτανε χαρτοπόλεμος, κατά την άσφαλτο. (σ. 111)

Το επόμενο βήμα για τον Πέτρο ήταν να κρατάει τσίλιες στον Γιάννη όταν έγραφε συνθήματα στους τοίχους.

Ναι. Δηλαδή για την ώρα, εγώ θα γράφω κι εσύ θα κρατάς τσίλιες. Αν δεις να πλησιάζει κανείς, θα τραγουδάς ένα τραγούδι που θα 'χουμε συμφωνήσει από τα πριν. [...]Θα γράφουμε συνθήματα! ΠΕΙΝΑΜΕ, ΘΕΛΟΥΜΕ ΣΥΣΣΙΤΙΟ (σ. 141)

Στο Τραγούδι για τρεις οι πρωταγωνιστές δεν έγραφαν συνθήματα οι ίδιοι. Γίνεται αναφορά στα συνθήματα στους τοίχους, από μια συμμαθήτρια της Ελισάβετ που της είπε πως δύο αγόρια της Έκτης έκαναν κάτι πολύ σπουδαίο τα βράδια.

Όταν η κυκλοφορία σταματούσε και κανείς δεν επιτρεπόταν να είναι τους δρόμους, εκείνα έβγαιναν στα κρυφά και βοηθούσαν κάτι μεγάλους να γράφουν με μπογιές και πινέλα στους τοίχους ΠΕΙΝΑΜΕ ή ΘΕΛΟΥΜΕ ΨΩΜΙ ή ΖΗΤΩ Η ΑΘΑΝΑΤΗ ΕΛΛΑΔΑ και άλλα συνθήματα που βλέπαμε γραμμένα στους τοίχους κάθε πρωί. (σ. 64-65)

Ο Γιάννης εμπιστευόταν πολύ τον Πέτρο και άρχισε να τον χρησιμοποιεί για διάφορες δουλειές σχετικές με την αντίσταση, όπως η διακίνηση των προκηρύξεων.

Κρατάει μια μεγάλη θήκη από βιολί, που μέσα είναι γεμάτη με κάτι μικρές μονοσέλιδες εφημερίδες, που τις τυπώνει ο Γιάννης και κάτι άλλα παιδιά, σ' ένα πλυσταριό... Η Μάρω αδειάζει σιωπηλή τη θήκη και του τη δίνει πίσω. (σ. 281)

Η Όλγα, στο *Τραγούδι για τρεις*, μοίραζε, επίσης, προκηρύξεις, μαζί με τον Νίκο τον αδερφό του τσαγκάρη. Η Όλγα συμμετείχε στην αντίσταση, χωρίς να έχει ενταχθεί σε καμία οργάνωση. Βοηθούσε και τον Μενέλαο και τον Θεοδόση, στα κρυφά, χωρίς να το γνωρίζει ο ένας για τον άλλο.

Ήθελα ωστόσο να μάθω ένα πράγμα: Εκείνη για ποια ομάδα δούλευε τελικά; Με το Μενέλαο ή τον Θεοδόση;»

«Με την Ελλάδα μου απάντησε και τα μάτια της άστραψαν. Με όλους τους Έλληνες, όποιοι κι αν είναι». (σ. 95)

Το φθινόπωρο του 1942, οι αντιστασιακές οργανώσεις άρχισαν να συνεργάζονται για να πολεμήσουν τον κοινό εχθρό, φέρνοντας και την ομόνοια μεταξύ των δύο αδερφών του Θεοδόση και του Μενέλαου.

Οι πληροφορίες από το μικρό ραδιόφωνο έλεγαν τώρα πως ο ΕΛΛΑΣ, η ΕΚΚΑ, οι οργανώσεις οι άλλες, όλοι μαζί θα πολεμούσαν τον κατακτητή αδερφωμένοι. (σ. 107)

Μονοιάσανε, σου λέω, Ηλέκτρα μου, μονιάσανε τα παιδιά, έκανε όλο χαρά η θεία Αργυρή. Μου τ' ορκίστηκαν και οι δύο. Δεν είναι ώρα για τσακωμού, λέει, τους το μήνυσαν και οι σύμμαχοι. (σ. 104-105)

Η επικήρυξη του τρελού με τις πιτζάμες και οι σκέψεις του Πέτρου αποτύπωσαν και άλλα ιστορικά γεγονότα, χωρίς όμως να γίνεται λεπτομερής αναφορά από τη Ζέη.

Να 'τανε άραγε αυτός που χε τινάζει το γεφύρι με τα φορτηγά των Γερμανών; Να 'ταν αυτός που είχε κάνει το σαμποτάζ στο εργοστάσιο ηλεκτρισμού; Και να 'ταν άραγε αυτός ο κάποιος που έφτιαχνε αντάρτικες ομάδες και τις έστελνε στα βουνά; (σ. 235)

Αντίθετα, στο *Τραγούδι για τρεις*, γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στην ανατίναξη της γέφυρας, καθώς είχαν συνεργαστεί οι αντιστασιακές ομάδες στις οποίες ανήκαν ο Μενέλαος με τον

Θεοδόση. Η ανατίναξη της γέφυρας του Γοργοποτάμου, ήταν μια από τις πράξεις - εγκλήματα, όπως την χαρακτήρισαν οι Γερμανοί- που έκαναν όλοι μαζί. Έτσι κόπηκε η δυνατότητα ανεφοδιασμού των γερμανικών στρατευμάτων, που τους εμπόδισε να στείλουν πολεμοφόδια και στην Αφρική.

Στα βουνά με τους αντάρτες έφυγαν πρόσωπα και από τα δύο μυθιστορήματα. Στον *Μεγάλο περίπατο του Πέτρου*, ο Αχιλλέας, ο σύντροφος της Δροσούλας μετά τον θάνατό της, έφυγε και πήρε μαζί τον Σωτήρη.

Ο Αχιλλέας βγήκε στο βουνό. Πήρε και τον Στορμ μαζί του. Θα μπορεί τώρα να σκοτώνει Γερμανούς και Ιταλούς και να καρφιστώνει στο στήθος τους ένα χαρτί που να γράφει 'Για τη Δροσούλα'. (σ. 262)

Και πού να ξέρει αυτός ο πατριός πως ο Γιάννης γύρευε κάποιο μικρό που να χει 'περπατησιά λαγού, μύτη σκύλου, εξυπνάδα αλόγου και πονηριά αλεπούς' για να τον στείλει σύνδεσμο στον Αχιλλέα στο βουνό. Πού να ξέρει πως ο μικρός αυτός είναι ο Σωτήρης. (σ. 266)

Ο Μενέλαος και ο Θεοδόσης έφυγαν για το βουνό και αυτοί. Τον Απρίλη του 44 έγινε συμπλοκή μεταξύ του ΕΚΚΑ και του ΕΛΑΣ. Αυτό έγινε η αιτία να ξεσπάσουν πάλι καβγάδες στο σπίτι, μεταξύ του Μενέλαου και του Θεοδόση. Έτσι, έφυγαν και οι δύο να πολεμήσουν, ο καθένας με τη δική του ομάδα.

Αν δεν σταματήσετε, να σηκωθείτε να φύγετε από τούτο το σπίτι! Οργίστηκε τόσο πρώτη φορά κι ο πατέρας τους. (σ. 136)

Η Όλγα λειτουργούσε ως σύνδεσμος και των δύο αδερφών που ήταν στο βουνό, χωρίς φυσικά να γνωρίζουν ο ένας για τον άλλο.

Είμαι σύνδεσμος και για τους δύο, είπε χαμηλά... Να πω στον έναν ότι εξακολουθώ να δουλεύω για τον άλλον, και να έχουμε φασαρίες; (σ. 137)

(στ) Διαδηλώσεις

Οι πρωταγωνιστές και στα δύο μυθιστορήματα πήγαιναν συχνά στις διαδηλώσεις, αφηφώντας τον κίνδυνο και τις παραινέσεις των συγγενών τους.

Έμοιαζε σαν κυριακάτικο προπολεμικό πρωινό. Κόσμος που σεργιάνιζε και χάζευε. Ξαφνικά, από ένα στενό φάνηκε να 'ρχεται ένας κρατώντας ψηλά ένα πανό με τεράστια κόκκινα γράμματα: ΠΕΙΝΑΜΕ- ΣΥΣΣΙΤΙΟ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ. (σ. 218)

Πρέπει όμως, αυτή την πρώτη μέρα που βγήκε στους δρόμους να μην τη ξεχάσει. (σ. 219)

Μια διαδήλωση ήταν και η αιτία να χαθεί η Δροσούλα, καθώς την δολοφόνησαν οι Ιταλοί και Γερμανοί στρατιώτες.

[...] Χάμω στην άσφαλτο είναι πεσμένη η Δροσούλα. Τα μαλλιά της έχουν ξεχυθεί γύρω στο κεφάλι της. Απάνω στο πορτοκαλί πουλόβερ ένας μεγάλος σκούρος λεκές. (σ. 258-259)

Η Ελισάβετ με την Όλγα, παρόλο που οι Γερμανοί τους πυροβολούσαν, αυτές ποτέ δεν έπαθαν κάτι. Έβλεπαν άλλους διαδηλωτές γύρω τους να πέφτουν νεκροί. Μια διαδήλωση που αναφέρεται όμως στο ένα μόνο μυθιστόρημα, καθώς υπάρχει και σύνδεση με την Μακεδονία, λόγω της καταγωγής της Πέτροβιτς από τις Σέρρες, ήταν για την επέκταση των Βουλγάρων που ήταν σύμμαχοι των Γερμανών προς την Μακεδονία.

Τα σημερινά κορίτσια πήγαιναν να φωνάζουν ΖΗΤΩ Η ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ και ΟΧΙ ΣΤΗΝ ΕΠΕΚΤΑΣΗ ΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΙΚΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ. (σ. 116)

Ο θάνατος του Κωστή Παλαμά τον Φεβρουάριο του 1943, ήταν η αιτία να βγουν οι Έλληνες στους δρόμους. Εκεί πήγαν και η Ελισάβετ με την Όλγα.

Σ' αυτό το φέρετρο ακουμπάει η Ελλάδα. Ο Άγγελος Σικελιανός είναι που μιλάει, έσκυψε εκείνη στο αυτί μου. (σ. 112)

Η παρέλαση των στρατιωτών που είχαν χάσει μέλη στον πόλεμο, στάθηκε η αφορμή να ξαναδεί ο Πέτρος τον τρελό με τις πιτζάμες, που του ανέφερε τους Έλληνες που προδίδουν την Πατρίδα τους. Για τον Πέτρο αυτό ήταν ακατανόητο αφού έβαζε την Πατρίδα πάνω από όλα.

-Αυτή τη φορά δε χτύπησαν, είπε εκείνος συλλογισμένα, μα την άλλη...

-Ποιοι; Ρώτησε ο Πέτρος.

-Οι φασίστες.

-Οι Ιταλοί;

-Οι Ιταλοί και οι Έλληνες.

-Οι Έλληνες; Τινάχτηκε ο Πέτρος.

-Ναι, υπάρχουνε και Έλληνες φασίστες. Αυτοί που συνεργάζονται με τον κατακτητή. Ο Πέτρος ένιωσε να ζαλίζεται.... (σ. 133).

(ζ) Συνθηκολόγηση των Ιταλών

Η συνθηκολόγηση των Ιταλών, και η αναζήτηση βοήθειας από τους Έλληνες είναι κοινό θέμα και από τις δύο συγγραφείς. Και στα δύο μυθιστορήματα οι πρωταγωνιστές εμφανίζονται φιλεύσπλαχνοι καθώς, παρά τον κίνδυνο, έκρυψαν Ιταλούς, με διαφορετικές συνθήκες όμως. Στο σπίτι του Πέτρου, ο Ιταλός που κρύφτηκε είναι νέο πρόσωπο, δεν τον γνώριζαν οι πρωταγωνιστές, απλά τον λυπήθηκαν και έμεινε εκεί ως το τέλος του πολέμου, χωρίς να μαθαίνει ο αναγνώστης τι απέγινε. Σε αντίθεση με το σπίτι της Ελισάβετ όπου ο Ιταλός ήταν φίλος του Μενέλαου και κρύφτηκε εκεί για κάποιο διάστημα, μέχρι να τον πάνε στον λόφο του Στρέφη, όπου ήταν και το τέλος για τον ίδιο, τον Νίκο και την Όλγα.

Τώρα, ούτε πρέστο... ούτε κομαντοτάπα. Περπατάνε ξεσκούφωτοι, με ξεκουμπωμένα τα αμπέχονα, χωρίς επωμίδες, χωρίς διακριτικά. Αζύριστοι και κακομοιριασμένοι σαν αιχμάλωτοι στην μάχη. (σ. 269)

Η μητέρα του Πέτρου, έκρυψε στο σπίτι τους έναν Ιταλό, τον οποίο βρήκε στην αποθήκη. Αν και αρχικά ήταν αρνητικοί όλοι να κρύψουν τον μέχρι πρότινος εχθρό τους, τελικά συμφώνησαν.

Ο... Γκαριμπάλντι μπήκε στην τραπεζαρία μισοκρυμμένος πίσω από τη μαμά. Ήτανε κοντούλης, μαυριδερός και τόσο τρομαγμένος, που και η Αντιγόνη άλλαξε γνώμη και είπε:

-Αυτός είναι εντελώς της λύπησης. (σ. 275)

Στο *Τραγούδι για τρεις*, στο σπίτι της Ελισάβετ εμφανίστηκε ο Τζιάνι, ο φίλος του Μενέλαου, από όταν πολεμούσαν στο Αλβανικό μέτωπο. Η μάνα του Μενέλαου και η θεία Ηλέκτρα δεν τον ήθελαν στο σπίτι να μην τους βάλει σε μπελάδες.

Και λοιπόν, τι θέλεις να κάνουμε μάνα; Να τον πετάξουμε στον δρόμο σαν το σκυλί; Να τον πιάσουν οι Ναζί και να τον σκοτώσουν; 'Δεν μπορούμε' σημαίνει πως τον σκοτώνουμε εμείς. (σ. 129)

Ο Κώστας, ο τσαγκάρης, αρνήθηκε όμως να κρύψει τον Τζιάνι. Σε αυτόν είχε απευθυνθεί ο Μενέλαος όταν οι Ιταλοί είχαν συλλάβει τον Κώστα για να τον βοηθήσει. Ο Κώστας όμως αντιπαθούσε από τότε τους Ιταλούς που τον είχαν βασανίσει κατά τη διάρκεια της κράτησής του. Τελικά, τον έκρυψε στο σπίτι της η δασκάλα της Ελισάβετ. Και καθώς λειτουργούσαν τα σχολεία και η Ελισάβετ έβλεπε καθημερινά τη δασκάλα της κουβαλούσε στη σάκα της παλιά ρούχα και καμιά κονσέρβα, να τα δώσει στον Ιταλό.

Όταν άνοιξε το σχολείο, λοιπόν είχαμε τρόπο να μαθαίνουμε κάθε μέρα τι κάνει 'εκείνο το παλικάρι'... Ο τρόπος ήμουν εγώ. (σ. 131)

Ωστόσο, μετά τον βομβαρδισμό του Πειραιά το 1944, από τους συμμάχους η δασκάλα δεν μπορούσε να κρύψει άλλο τον Ιταλό καθώς θα πήγαιναν να μείνουν μαζί της συγγενείς της από τον Πειραιά, που είχαν χάσει στο σπίτι τους. Έτσι, ο Τζιάνι κατέληξε στο σπίτι της Ελισάβετ, στο πλυσταριό. Δεν έκανε δουλειές στο σπίτι καθώς δεν έβγαινε από την κρυψώνα του, αλλά μαστόρευε ότι ήταν χαλασμένο.

Μόλις σουρούπωσε ο Τζιάνι εγκαταστάθηκε στο πλυσταριό. [...] Ήταν και χρυσοχέρης ο μουσαφίρης μας. [...] Από τότε του πηγαίναμε ό,τι χρειαζόταν μαστόρεμα στο σπίτι. (σ. 133)

(η) Αντίποινα των Γερμανών

Μετά το κατέβασμα της σημαίας από την Ακρόπολη, η στάση των Γερμανών σκληραίνει. Ξεκινούν την απαγόρευση της κυκλοφορίας από τις 11 το βράδυ και απειλούν με εκτέλεση όσους βοηθούν τους εχθρούς. Διαβάζουμε στον *Μεγάλο περίπατο του Πέτρου*:

Όποιος κυκλοφορήσει μετά τις έντεκα θα πυροβολείται. Όποιος κρύψει αυτόν ή αυτούς που κατέβασαν τη σημαία θα εκτελείται. (σ. 93)

Το σκοπευτήριο για τον Πέτρο είχε ένα εντελώς διαφορετικό νόημα πριν από τον πόλεμο. Θυμόταν τη βόλτα με τον θείο Άγγελο, όπου σημάδεψε τον στόχο και κέρδισε ένα αρκουδάκι.

Τώρα έμαθε την άλλη όψη του σκοπευτηρίου, καθώς γίνονταν διαρκώς εκτελέσεις από τους Γερμανούς ως αντίποινα για τις αντιστασιακές πράξεις των Ελλήνων.

Τώρα η Μάρω του λέει πως στο σκοπευτήριο εκτέλεσαν εφτά, πως ήτανε κι ο Αντώνης μαζί. [...] Ο Πέτρος δεν τόλμησε να ρωτήσει ούτε ποιο είναι το σκοπευτήριο ούτε ποιος είναι ο Αντώνης. Σε λίγες μέρες όμως το 'μαθε κι εκείνος κι όλη η Αθήνα... Όταν οι αντάρτες τινάζουν κανένα τρένο γερμανικό... τότε ο κόσμος περιμένει πως οι Γερμανοί θα σημαδέψουν στο σκοπευτήριο, καταμεσής στη μαύρη βούλα, ίσια στην καρδιά. (σ. 283)

Και στο Τραγούδι για τρεις αναφέρονται οι επιτυχίες των αντιστασιακών οργανώσεων, μέλη των οποίων ήταν και ο Μενέλαος με τον Θεοδόση, που προκαλούσαν τα αντίποινα των Γερμανών με τις εκτελέσεις στην Καισαριανή.

Οκτώ εκτέλεσαν οι ναζί στο σκοπευτήριο της Καισαριανής - δύο συμφοιτητές του Θεοδόση, που τους είχαν πιάσει για διανομή προκηρύξεων, κι έξι αγωνιστές του Μενέλαου, που τους είχαν συλλάβει μια νύχτα, την ώρα που προσπαθούσαν να φύγουν για τη Μέση Ανατολή με καΐκι. (σ. 88)

θ) Νυχτερινές έφοδοι και προδότες

Η αποκάλυψη στη Χριστίνα του μυστικού, που βασάνιζε την Ελισάβετ, είναι η αφορμή για τη συγγραφέα να μιλήσει για τις νυχτερινές εφόδους των Γερμανών στα σπίτια, που έψαχναν είτε για πρόσωπα που συμμετείχαν στην αντίσταση, είτε για όπλα και προκηρύξεις.

Ο διερμηνέας που περιγράφει η Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου φορούσε μαύρα γυαλιά και είχε γατίσια μάτια. Στο σπίτι της Ελισάβετ όμως, σε αντίθεση με του Πέτρου επικρατούσε ψυχραιμία. Δεν είχαν τίποτα να κρύψουν καθώς ο Ιταλός είχε ήδη φύγει, το ραδιόφωνο ο θεϊός το είχε δώσει σε άλλον και η Όλγα είχε σταματήσει για κάποιο διάστημα με τις προκηρύξεις. Έτσι, ήρεμα περίμεναν να ψάξουν οι Γερμανοί και να φύγουν.

Μας έκαναν το σπίτι άνω κάτω, μα δεν τρομάξαμε και πολύ. Το ζέραμε και τους περιμέναμε. (σ. 140)

Η Άλκη Ζέη περιγράφει μια νυχτερινή έφοδο στο σπίτι του Πέτρου.

Ανοίξε την πόρτα κι ορμήσανε μέσα τέσσερις καραμπινιέροι κι ένας Έλληνας διερμηνέας, κοντός, μαυριδερός, μ' ένα μουστακάκι σαν να 'τανε ζωγραφισμένο με μια καρβουνιά. (σ. 238)

Μια άλλη πτυχή του πολέμου είναι και η προδοσία από τους Έλληνες που συνεργάζονταν με τους εχθρούς. Στον *Μεγάλο Περίπατο του Πέτρου* δεν αποκαλύπτεται η ταυτότητα του προδότη, ούτε η ενδεχόμενη σχέση του με τους πρωταγωνιστές. Ο Πέτρος μαθαίνει τη λέξη «μπλόκο» και τι συνέβαινε όταν ο δοσίλογος πρόδιδε τους Έλληνες.

Βγαίνουν από μέσα δυο Γερμανοί κι ένας άνθρωπος σαν σκιάχτρο. Φοράει μια κουκούλα που του σκεπάζει όλο το πρόσωπο και στη θέση των ματιών είναι δυο τεράστιες τρύπες που χάσκουν. (σ. 294)

Ο άνθρωπος με την κουκούλα έχει ένα κοντόχοντρο δάχτυλο που δείχνει. Αυτός... αυτός... αυτός. (σ. 295)

Στο *Τραγούδι για τρεις* όμως αποκαλύπτεται η ταυτότητα του προδότη. Ήταν ο πατέρας του Κούλη, του συμμαθητή της Ελισάβετ. Πλησίασε την Ελισάβετ και κατάφερε να της αποσπάσει τις πληροφορίες που ήθελε ώστε να τις μεταφέρει στους Γερμανούς.

Εξακολουθούσε να μου φαίνεται γνωστός. Φίλος ήταν, λοιπόν, άδικα τρώμαξα. (σ. 144)

Η αποκάλυψη στην Ελισάβετ για τον πραγματικό ρόλο του έγινε από τη δασκάλα.

Αν σε ξαναπλησιάσει αυτός, μην του πεις κουβέντα, γιατί είναι χαφιές. (σ. 145)

Η Πέτροβιτς δεν διστάζει να αναδείξει και το τέλος, ως κάθαρση, που περίμενε αυτούς τους ανθρώπους, είτε κατά τη διάρκεια της Κατοχής είτε και μετά το τέλος του πολέμου.

Και το άλλο βράδυ, σ' ένα δρόμο κοντά στην πλατεία Βάθης, βρέθηκε ο πατέρας του Κούλη, σκοτωμένος, τρυπημένος από σφαίρες. Στα ρούχα του ήταν καρφισσωμένο ένα σημείωμα: ΕΤΣΙ ΤΙΜΩΡΟΥΝΤΑΙ ΟΙ ΠΡΟΔΟΤΕΣ. (σ. 147)

Στο βιβλίο της Ζέη λόγω της ύπαρξης της Ρίτας, η οποία ήταν εβραϊκής καταγωγής και στενή φίλη της Αντιγόνης, η συγγραφέας αναφέρεται και στη μοίρα αυτών των ανθρώπων. Οι γονείς της Ρίτας όπως και οι υπόλοιποι Εβραίοι που είχαν γραφτεί στους καταλόγους χάθηκαν. Η

Ρίτα σώθηκε καθώς ο Γιάννης, δεν την άφησε να γραφτεί και όταν οι Γερμανοί μάζευαν τους Εβραίους την έκρυψε. Μόνο η Αντιγόνη ήξερε πού βρισκόταν και εκεί την επισκεπτόταν μια φορά την εβδομάδα.

Οι Γερμανοί έβγαλαν διαταγή πως όλοι οι Εβραίοι έπρεπε να γραφτούν σε καταλόγους. Οι δικοί της πήγαν και γράφτηκαν αμέσως. (σ. 285)

Η Ρίτα κρύφτηκε κι ας χάλασε τον κόσμο η μαμά της να μην την αφήσει. Ένα πρωί οι Εβραίοι πήγαν να παρουσιαστούν και δεν ξαναγύρισαν ποτέ πια. Τους φόρτωσαν σε κάτι τρένα με κλειστά βαγόνια και φύγανε στο άγνωστο. (σ. 286)

ι) Απελευθέρωση

Η απελευθέρωση αποτυπώθηκε και στα δύο, υπό εξέταση, μυθιστορήματα με παρόμοιο τρόπο. Έλληνες που πανηγύριζαν, έβγαλαν τις σημαίες στα μπαλκόνια, άνοιξαν τα παράθυρα να ακουστούν οι φωνές και τα γέλια. Κατέβηκαν στους δρόμους φωνάζοντας συνθήματα «ΖΗΤΩ Η ΕΛΛΑΔΑ», «ΖΗΤΩ Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ», οι καμπάνες χτυπούσαν χαρούμενα. Ακόμα και τα συνθήματα που ακούγονταν από τα αγόρια ήταν ίδια «Η Χιτλερία εμπατίρισε, εμπατίρισε...»

Οι πρωταγωνιστές στα δύο έργα δεν απόλαυσαν την απελευθέρωση, όπως θα ήθελαν. Η Ελισάβετ, βασανιζόταν, καθώς δεν ήταν εκεί η Όλγα, την οποία πίστευε ότι είχε προδώσει. Φανταζόταν πόσα θα έκαναν μαζί για να γιορτάσουν, αλλά οι τύψεις της προδοσίας κυριαρχούσαν στην ψυχή και στο μυαλό της.

Και εγώ της φώναζα σιωπηλά: Φεύγουνε! Δες τους που φεύγουνε! Δες που δεν έχει μαύρη σημαία η Ακρόπολη, δες με τα δικά μου μάτια. Δικά σου ας είναι, αφού εγώ έφταιγα.... (σ.171)

Ο Πέτρος της Ζέη αναλογιζόταν τι θα έκαναν αν ζούσαν ο Σωτήρης και η Δροσούλα.

Η Δροσούλα θα 'γραφε τώρα σ' ένα μεγάλο πανό με πράσινη μπογιά που δεν ξεβάφει τη λέξη ΛΕΥΤΕΡΙΑ. [...] Αν ήτανε ο Σωτήρης, θα σφύριζε τώρα του Πέτρου, θα κατρακυλούσαν τις σκάλες και θα βγαίνανε οι δυο τους στους δρόμους της λεύτερης Αθήνας. (σ. 310)

8.2. Σύνδεση με το σύνολο του έργου των δύο συγγραφέων

Η Άλκη Ζέη ξεκίνησε να γράφει από νεαρή ηλικία. Αβίαστα, χωρίς να έχει στο μυαλό της ότι κάποτε θα γίνει συγγραφέας. Εξάλλου, όπως η ίδια έχει ομολογήσει δεν αναγνώριζε το ταλέντο της. «Μου είπαν να γράφω στην εφημερίδα (του σχολείου της) γιατί έχω ταλέντο, έχω μια φλέβα τέλος πάντων λογοτεχνική που πρέπει χωρίς άλλο να καλλιεργηθεί. Ταλέντο εγώ; Μα πού βρέθηκε;» (Ακριτόπουλος, 2017:17). Σε ηλικία 15 χρονών, έγραφε επιστολές για τα κορίτσια που εργάζονταν στα σπίτια, για να τα στέλνουν στους αρραβωνιαστικούς τους. Έμπλεκε έτσι τα δικά της αναγνώσματα με τη λογοτεχνική της δεινότητα και έγραφε γράμματα που συγκινούσαν. Στο ίδιο τραπέζι που έγραφε τις επιστολές για τα κορίτσια, δημιούργησε και τον Κλούβιο, το ναυτάκι ήρωα στις κλασικές, που έγραφε για το κουκλοθέατρο του σχολείου της (Ζέη, 2013:67).

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής συνέχισε το συγγραφικό της έργο, γράφοντας για τα προσωπικά της βιώματα από εκείνη την περίοδο με μορφή διηγήματος, τα οποία εκδόθηκαν στο περιοδικό *Νεανική Φωνή*. Όταν ξεκίνησε ο πόλεμος ήταν σχεδόν 19 χρονών. Στο υπό εξέταση έργο της, όπως και στο σύνολο του συγγραφικού της έργου, διακρίνονται τα αυτοβιογραφικά στοιχεία ενταγμένα στις ζωές των ηρώων της. Εγκιβωτίζει στην έμπνευση της μυθοπλασίας τις προσωπικές της εμπειρίες. Όσα έζησε, τις σκέψεις της, τα συναισθήματά της τα περικλείει στις αφηγήσεις των πρωταγωνιστών της. «Συναντά» ξανά μέσω της συγγραφικής της τέχνης τον εαυτό της, ως παιδί, ως έφηβη, ως ενήλικη και εξερευνά το παρελθόν της και τις αναμνήσεις της. Κατά την Διαμάντη Αναγνωστοπούλου (2010:305) «η μυθοπλασία της είναι ένας τρόπος να λύσει τους κόμπους των αναμνήσεων και των βιωμάτων, καθώς και των συγκρούσεων που τα προκάλεσαν».

Οι δύσκολες καταστάσεις που έζησε (πόλεμοι, εμφύλιοι, δικτατορία, η αριστερά, η φυγή από την Ελλάδα) επηρέασαν τον τρόπο που έγραψε. Τα βιβλία της *Με μολύβι Φάμπερ νούμερο δύο* και *Πόσο θα ζήσεις ακόμα γιαγιά* είναι καθαρά αυτοβιογραφικά, καθώς γράφει αναλυτικά για τη ζωή της, από τα πρώτα παιδικά της χρόνια μέχρι μεγάλη ηλικία, όντας πια γιαγιά. Διαβάζοντάς τα ο προσεκτικός αναγνώστης μπορεί να αναγνωρίσει πρόσωπα και καταστάσεις από τη ζωή της τα οποία είναι ενταγμένα στα βιβλία της.

Μετά τον γάμο της με τον Γιώργο Σεβαστίκογλου υπάρχει μια παύση στην παραγωγή έργου της. Η ενασχόληση με την αριστερά, η μη αποκήρυξη των θέσεών της, η εξορία, η φυγή στο εξωτερικό και τα χρόνια που έζησε εκεί με την οικογένειά της μπορεί να την εμπόδισαν να γράψει τότε, αλλά επηρέασαν βαθιά το μετέπειτα συγγραφικό της έργο. Τα χρόνια αυτά ασχολήθηκε με

τις σπουδές σε θέατρο και σκηνοθεσία, μέχρι το 1963 οπότε και εκδίδεται *Το καπλάκι της βιτρίνας*, το πρώτο της μυθιστόρημα με έντονα τα αυτοβιογραφικά στοιχεία από τα παιδικά της χρόνια στη Σάμο, με φόντο τη δικτατορία του Μεταξά.

Στα μυθιστορήματά της οι ήρωες αποτελούν οικογένειες με παιδιά. Ο αναγνώστης παρακολουθεί τα ενήλικα και τα ανήλικα μέλη των οικογενειών, τον τρόπο που ζουν, αντιδρούν, το πώς αισθάνονται και πράττουν στις διάφορες ιστορικές περιόδους που αναφέρονται. Ειδικότερα, οι πρωταγωνιστές της είναι κυρίως τα παιδιά και τα νεαρά μέλη των οικογενειών, τα οποία βιώνουν τις ιστορικές και κοινωνικές αλλαγές που συντελούνται, μεγαλώνουν, ωριμάζουν και χτίζουν τον χαρακτήρα τους και τις σχέσεις τους με τους συνομηλίκους και με τους ενήλικες.

Η Ζέη δίνει έμφαση στην καθημερινή ζωή, στις σχέσεις και στα βιώματα των πολυδιάστατων χαρακτήρων της. Οι χαρακτήρες που πλάθει έχουν τις καλές και κακές τους στιγμές, τις χαρές, τους φόβους, τις αγωνίες, την εναλλαγή των συναισθημάτων και της συμπεριφοράς ανάλογα με τις συνθήκες και τα γεγονότα, όπως οι καθημερινοί άνθρωποι. Ο αναγνώστης τους παρακολουθεί να ζουν, να αντιδρούν, να νιώθουν μέσα από διάφορα περιστατικά. Μπορεί να εντοπίσει σε αυτούς τον εαυτό του ή άλλους συνανθρώπους του, ωθώντας τους να ταυτιστούν με τους ήρωες.

Η καταγραφή της πραγματικότητας, όπως την έζησε η ίδια η συγγραφέας, πραγματοποιείται με ψυχραιμία και μία ασφαλή απόσταση από την περίοδο που συνέβησαν τα ιστορικά γεγονότα με τα οποία καταπιάνεται. Σε κάθε της έργο, ανάλογα με την ιστορική εποχή που περιγράφει, προβάλλει τις πολιτικές ιδεολογίες, τις ελπίδες, τις αγωνίες, τις σκέψεις όπως της ζούσε η ίδια και οι γύρω της, όταν συνέβαιναν τα ιστορικά γεγονότα. Περιγράφει τα όνειρα, τα σχέδια, τις απογοητεύσεις που βίωνε η γενιά της εκείνη την εποχή (Κατοχή, εμφύλιος, δικτατορία, μεταπολίτευση) καθώς και τη δύναμη να αρχίζει κάθε φορά τη ζωή της από την αρχή ενώ παράλληλα καταδεικνύει και την οπτική διαφορετικών γενεών, απέναντι στα ίδια γεγονότα.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό, κοινό σε ολόκληρη σχεδόν την εργογραφία της, είναι ότι δεν καταγγέλλει απλώς τα γεγονότα και οι πρωταγωνιστές της δεν μεμψιμοιρούν. Οι ήρωές της δρουν, αντιστέκονται, αγωνίζονται ενάντια στο άδικο, επιβιώνουν και συνεχίζουν. Μετρώντας τις πληγές που τους άφησαν όσα έζησαν, αλλά με θέληση να κοιτάζουν μπροστά, σε αυτά που έρχονται. Με χιούμορ, ενσυναίσθηση, παραστατικότητα, χωρίς διδακτισμό προβληματίζει για τα ζητήματα του

παρελθόντος αλλά και τα σύγχρονα ενώ ταυτόχρονα δίνει μαθήματα ζωής για το πώς να αντιμετωπιστούν οι δυσκολίες με πείσμα και αξιοπρέπεια.

Το συγγραφικό της έργο δεν περιορίζεται σε έργα που έχουν στον κύριο πυρήνα τους γεγονότα που η ίδια έζησε στο παρελθόν, αλλά με την ίδια ικανότητα προσεγγίζει και πιο σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα τα οποία επηρεάζουν παιδιά και εφήβους. Θέματα όπως το διαζύγιο, τα ναρκωτικά, η διαφορετικότητα, η φιλία, οι εφηβικές ανησυχίες περιλαμβάνονται στη θεματολογία των έργων της.

Η Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου τήρησε την υπόσχεσή της: τα παραμύθια που έλεγε στον εαυτό της για να περνάει την ώρα της αφού δεν την έπαιζαν τα μεγαλύτερα παιδιά, θα τα έβαζε κάποτε σε βιβλία. Ήθελε τα παραμύθια της να είναι γεμάτα «ήλιο, χαρά, δικαιοσύνη και ειρήνη». Αυτά είναι και κάποια από τα συστατικά που συναντάμε σε όλο το έργο της.

Όπως και η Ζέη, το συγγραφικό έργο της Πέτροβιτς έχει αυτοβιογραφικά στοιχεία και είναι επηρεασμένο, αρχικά, από τις οικογενειακές τις ρίζες και την καταγωγή της. Η ίδια γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αθήνα, όμως ο πατέρας της ήταν από τις Σέρρες. Μια πόλη που η ίδια η συγγραφέας τη γνώρισε από κοντά όταν ήταν σχεδόν 14 χρονών. Μέχρι εκείνη την ηλικία άκουγε τις αφηγήσεις του πατέρα της για τα παιδικά του χρόνια, αλλά και για τα δεινά που αντιμετώπισε η πόλη κατά τη διάρκεια των πολέμων με τους Βούλγαρους. Στο υπό εξέταση έργο, η συγγραφέας προβάλλει τη Σερραϊκή καταγωγή της Ελισάβετ, η οποία αναγκάζεται για λόγους υγείας της μητέρας της να μετακομίσει στην Αθήνα, αλλά, μετά το τέλος του πολέμου και για την ηρεμία της και τη διαχείριση των τύψεων για την Όλγα, επιστρέφει με τον πατέρα της στην ασφάλεια και την ηρεμία της πόλης που τόσο αγαπά η συγγραφέας.

Η θεματολογία μεγάλου μέρους του έργου της προέρχεται από ιστορικά γεγονότα κάποια από τα οποία βίωσε η ίδια ή μέλη της οικογένειάς της. Ο πατέρας της ήταν ανάμεσα στους αιχμαλώτους που χρησιμοποιήθηκαν στα Βουλγαρικά στρατόπεδα συγκέντρωσης για την εκτέλεση καταναγκαστικών έργων κατά τη διάρκεια της Βουλγαρικής κατοχής στον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Οι διηγήσεις του για όσα βίωσε ο πατέρα της στους πολέμους αλλά και η γερμανική κατοχή την οποία έζησε η ίδια η συγγραφέας ως μικρό κοριτσάκι, την ώθησαν να αναπτύξει ένα ισχυρά αντιπολεμικό πνεύμα το οποίο αναδύεται μέσα από το συγγραφικό της έργο.

Εκτός από τα ιστορικά γεγονότα η Πέτροβιτς, όπως και η Ζέη, θίγει και σημαντικά κοινωνικά ζητήματα όπως τα ναρκωτικά, ο ρατσισμός, το διαζύγιο, η προσφυγιά, η παιδική εργασία.

Η Πέτροβιτς γράφει με ρεαλισμό και θάρρος, αποδίδοντας τα γεγονότα με ειλικρίνεια σκιαγραφώντας ήρωες που επιτρέπουν στους αναγνώστες να ταυτιστούν, να προβληματιστούν και ίσως να παραδειγματιστούν από τις πράξεις και τα συναισθήματά τους. Τα γεγονότα παρουσιάζονται μέσα από την οπτική διαφορετικών αφηγητών, με παράλληλες αφηγήσεις ανάμεσα στο παρόν με στο παρελθόν. Οι χαρακτήρες της μάχονται για ιδανικά και αξίες που πρεσβεύει και η ίδια: ελευθερία, ειρήνη, δικαιοσύνη, μέριμνα για τους πιο αδύναμους, ισότητα, αγάπη για τον συνάνθρωπο και την πατρίδα.

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της γραφής της είναι η εσωτερική διακειμενικότητα. Οι μυθοπλαστικοί ήρωες επανεμφανίζονται και διατρέχουν πολλές από τις ιστορίες με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να παρακολουθεί τη ζωή τους, σε διαφορετικές εποχές και ηλικίες. Έτσι, γνωρίζει τον τρόπο που αντιδρούν, ζουν, αισθάνονται, τον βαθμό που γνωρίζουν τον εαυτό τους, τα όριά τους και τις οικογενειακές και κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσουν. Έτσι, δημιουργεί μια ολοκληρωμένη και σφαιρική άποψη για αυτούς, κατανοώντας τον τρόπο που σκέφτηκαν και αντέδρασαν σε κάθε γεγονός που τους συνέβη. Όπως αναφέρει και ο Κωνσταντίνος Μαλαφάντης (2021:44) αυτή η διαρκής εμφάνιση των ίδιων ηρώων «διαμορφώνει μια σπονδυλωτή αφήγηση οικογενειακών ιστοριών που συνθέτουν εν τέλει την ιστορία της νεότερης Ελλάδας σε μικρογραφία».

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι το έργο και των δύο συγγραφέων έχει οικουμενική διάσταση καθώς έχει μεταφραστεί και εκδοθεί και σε άλλες χώρες. Και οι δύο έχουν αποσπάσει σημαντικές διακρίσεις για το έργο τους στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Η θεματολογία των μυθιστορημάτων καθώς και η ειλικρίνεια τους τρόπου γραφής τους, το χιούμορ, η αμεσότητα και οι καθημερινοί ήρωες με τις σκέψεις τους και τα συναισθήματά τους τυγχάνουν της αποδοχής του αναγνωστικού κοινού ανεξάρτητα από την εθνικότητά τους και το κοινωνικό και πολιτισμικό τους υπόβαθρο.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το ιστορικό μυθιστόρημα μπορεί να πρωτοεμφανίστηκε τον 19^ο αιώνα, όμως και σήμερα εξακολουθεί να αποτελεί ένα είδος μυθιστορήματος με μεγάλη απήχηση στο αναγνωστικό κοινό. Δύναται να συντελέσει στην καλλιέργεια της ιστορικής μνήμης ενός λαού και στη συνειδητοποίηση της εθνικής ταυτότητας. Συνδέει την πραγματικότητα με τη φαντασία και συνδυάζει την τέρψη που πηγάζει από ένα λογοτεχνικό ανάγνωσμα με την πληροφόρηση για τα ιστορικά γεγονότα και την καταγραφή της πολιτισμικής κληρονομιάς.

Οι συγγραφείς των ιστορικών μυθιστορημάτων αντλούν τις πληροφορίες τους από πηγές, όπως και οι ιστορικοί για να καταγράψουν την ιστορική αλήθεια. Όμως, οι λογοτέχνες συνυφαίνουν τη μυθοπλασία με την πραγματικότητα, με όσα οι ίδιοι έζησαν, προκειμένου να συνθέσουν την ιστορία τους, τους ήρωές τους και σκιαγραφήσουν την ψυχосύνθεσή τους. Επιπρόσθετα, έχουν μια επιπλέον πρόκληση να αντιμετωπίσουν, σε σχέση με τα υπόλοιπα μυθιστορηματικά είδη, καθώς είναι απαραίτητο να αποφεύγουν εθνικιστικές και ρατσιστικές αποχρώσεις, οι οποίες θα μπορούσαν να υποθάλλουν τον φανατισμό. Το ιστορικό μυθιστόρημα αποτελεί μια αξιοποιήσιμη ευκαιρία για τον αναγνώστη να μάθει να σέβεται και να τιμά την πατρίδα του και την ιστορία του, να μάθει από τα λάθη του παρελθόντος ώστε να μην τα επαναλάβει.

Η λογοτεχνία χρησιμοποιεί τα γεγονότα που σφράγισαν κάθε εποχή ως κεντρική ιδέα για να παρουσιαστεί η ιστορία που θέλει να αφηγηθεί ο συγγραφέας. Έτσι, ο αναγνώστης μεταφέρεται σε μια διαφορετική εποχή, μετέχει στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων, κατανοεί την ψυχική τους κατάσταση με βάση τις συνθήκες που επικρατούσαν. Ειδικότερα για τα εφηβικά ιστορικά μυθιστορήματα, όπου ανήκουν και τα δύο υπό εξέταση έργα της συγκεκριμένης εργασίας, οφείλουν να βοηθήσουν τους εφήβους που θα τα διαβάσουν να αναγνωρίσουν και να κατανοήσουν τις δικές τους σκέψεις και τα συναισθήματά τους μέσω των ηρώων, ώστε να γνωρίσουν καλύτερα και να αποδεχτούν τον εαυτό τους.

Η Άλκη Ζέη και η Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου χρησιμοποιούν ως φόντο τα ιστορικά γεγονότα. Χωρίς ίχνος εθνικιστικής διάθεσης αλλά με οδηγό τα δικά τους βιώματα συνυφαίνουν την ιστορική αλήθεια με την τέχνη τους και τη φαντασία. Οδηγούν τον αναγνώστη

σε μια άλλη εποχή στην οποία δεν έχει ζήσει, που μέσα όμως από τους πρωταγωνιστές και τη δράση τους αισθάνεται ότι είναι μαζί τους και ζει τα γεγονότα. Μετέχει και αυτός στην πείνα, στη θλίψη, στην απόγνωση και στον πόνο για τον χαμό των ηρώων. Έρχεται αντιμέτωπος με καταστάσεις που τον ωθούν να ταυτιστεί ή να σταθεί απέναντι στους πρωταγωνιστές, να σκεφτεί τι θα έκανε σε ανάλογη περίπτωση, να βιώσει τα συναισθήματά τους και μέσω αυτών να αναγνωρίσει και τα δικά του αλλά και τον εαυτό του γενικότερα.

Θέτουν ως κεντρικούς χαρακτήρες παιδιά ή εφήβους. Γίνονται οι πρωταγωνιστές που αντιμετωπίζουν τις δυσκολίες της οικογένειας, της κοινωνίας και μέσω αυτών ωριμάζουν και γίνονται υπεύθυνοι. Ωστόσο, δεν χάνουν την παιδικότητα και την αθωότητά τους. Έχουν προτερήματα, αδυναμίες, φοβίες όπως όλα τα παιδιά αλλά ταυτόχρονα έχουν και την άγνοια κινδύνου που με τον αυθορμητισμό τους ερμηνεύουν και αντιλαμβάνονται τον κόσμο γύρω τους και αντιμετωπίζουν θαρραλέα δύσκολες καταστάσεις. Γίνονται ήρωες που σώζουν τον κόσμο, όχι λόγω υπερφυσικών δυνάμεων και μαγικών όπλων, αλλά επειδή επιδεικνύουν γενναιότητα απέναντι σε δύσκολες καταστάσεις. Παράλληλα, η φιλία αποτελεί στοιχείο της ηθικής συγκρότησής τους. Οι φίλοι συμπαραστέκονται και βοηθούν ώστε να διανύσουν μαζί τον δίκαιο και ηθικό δρόμο και μαζί ανταπεξέρχονται σε όποια εμπόδια αντιμετωπίζουν. Προβάλλουν τα συναισθήματά τους, που αλλάζουν κατά τη διάρκεια των γεγονότων, χωρίς όμως να αλλοιώνουν τον χαρακτήρα τους και τις αξίες τους. Και οι δύο συγγραφείς, αξιοποιούν την παιδική αθωότητα και αφέλεια των μικρών ηρώων, ώστε με τη χιουμοριστική τους γραφή να ελαφρύνουν τον πόνο και τον φόβο που νιώθουν σε δυσμενείς συνθήκες οι πρωταγωνιστές τους.

Το συγγραφικό έργο και των δύο συγγραφέων έχει έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία. Τις εμπειρίες των δικών τους παιδικών και εφηβικών χρόνων τις αποτυπώνουν μέσα από τους ήρωές τους και έννοιες όπως η αγάπη, η φιλία, η οικογένεια, η φιλοπατρία, η ανιδιοτέλεια, ο αγώνας για το δίκαιο, τα πιστεύω και τα ιδανικά ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής τους. Αυτή την πλευρά του εαυτού τους την αναγνωρίζουμε μέσα από τους πρωταγωνιστές των έργων τους. Ο λόγος τους λιτός, η γλώσσα κατανοητή και προσιτή στα παιδιά. Ο αναγνώστης εισάγεται σταδιακά στη δράση, η πλοκή ενισχύει το ενδιαφέρον και δημιουργεί την προσμονή ώστε μέσω της αλληλουχίας των γεγονότων να έρθει η κλιμάκωση της ιστορίας και το τέλος της. Ένα τέλος το οποίο, κατ' επιλογήν τους, δεν απελίζει αλλά αποπνέει αισιοδοξία και ελπίδα. Όπως ήταν (για την Ζέη) και είναι (για

την Πέτροβιτς) η ζωή τους, χωρίς μεμψιμοιρία για όσα έζησαν, αλλά με ευγνωμοσύνη για τη ζωή και προσμονή για ένα καλύτερο μέλλον.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αθανασόπουλος, Β. (2005). *Οι ιστορίες του κόσμου: τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*. Εκδόσεις Πατάκη.
- Ακριτόπουλος, Α. Ν. (2017). *Η συγγραφέας Άλκη Ζέη: αναπαραστάσεις βιωματικής λογοτεχνίας κοινωνικού ρεαλισμού*. Εκδόσεις Γράφημα.
- Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (2008). *Το υφαντό της Πηνελόπης: διαχρονικές αναγνώσεις για την προσωπικότητα και το έργο της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου*. Εκδόσεις Εργαστηρίου Λόγου και Πολιτισμού Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.
- Αναγνωστοπούλου, Δ. (2010). Μορφές, τόποι και πρόσωπα εξουσίας/ δύναμης σε μυθιστορήματα της Άλκης Ζέη. Στο Γ. Παπαντωνάκης & Δ. Αναγνωστοπούλου (Επιμ.), *Εξουσία και δύναμη στην παιδική και νεανική λογοτεχνία* (σσ. 305-313). Εκδόσεις Πατάκη.
- Appleyard, J. A. (2017). *Η διαμόρφωση του αναγνώστη: η λογοτεχνική εμπειρία από την παιδική ηλικία έως την ενηλικίωση* (Επιμ. Κ. Δ. Μαλαφάντης, Μτφ. Κ. Δεσποινιάδης). Gutenberg.
- Αποστολίδου, Β. (2004). Ιστορία και μυθιστόρημα. Στο Β. Αποστολίδου, Β. Καπλάνη & Ε. Χοντολίδου (Επιμ.), *Διαβάζοντας λογοτεχνία στο σχολείο* (σσ.135-146). Τυπωθήτω Γ. Δαρδανός.
- Αποστολίδου, Β. (χ.χ). *Λογοτεχνία και ιστορία. Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση*. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Υπουργείο Έρευνας, Παιδείας και Θρησκευμάτων. https://www.greek-language.gr/digitalResources/assets/img/literature/education/literature_history/apostolidou-literature-history.pdf
- Αργυρίδης, Μ. Ι. (2012). *Άλκη Ζέη: η τέχνη του να μιλάς στα παιδιά με «έντιμο» τρόπο*. Μεταίχμιο.
- Βακαλόπουλος, Α. Ε. (2005). *Νέα Ελληνική Ιστορία (1204-1985)*. Εκδόσεις Βάνιας.

- Βαλτινός, Θ. (1997). Πέρα από την πραγματικότητα. Το ιστορικό γεγονός ως στοιχείο μύθου. Στο Θ. Καλογιάννη (Επιμ.), *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995)* (σσ.333- 336). Ίδρυμα Μωραΐτη.
- Barry, P. (2013). *Γνωριμία με τη θεωρία: μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*. Βιβλιόραμα εκδόσεις.
- Barthes, R. (1973). *Κριτική και αλήθεια* (Μτφ. Θ. Μπανούση). Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Barthes, R. (1987). *Ο βαθμός μηδέν της γραφής: νέα κριτικά δοκίμια* (Μτφ. Κ. Παπαϊακώβου). Εκδόσεις Κέδρος-Ράππα.
- Βελουδής, Γ. (2004). *Γραμματολογία: θεωρία λογοτεχνίας*. Εκδόσεις Πατάκη.
- Γαβριηλίδου, Σ. (2008). *Το δύσκολο επάγγελμα του κλασικού ήρωα*. University Studio Press.
- Γαλανάκη, Ε. (2003). *Θέματα αναπτυξιακής ψυχολογίας: γνωστική- κοινωνική- συναισθηματική ανάπτυξη*. Ατραπός.
- Γαλανάκη, Ρ. (1997). *Βασιλεύς ή στρατιώτης;: Σημειώσεις, σκέψεις, σχόλια για τη λογοτεχνία*. Εκδόσεις Άγρα.
- Γρηγοριάδου-Σουρέλη, Γ. (1993). Γράφοντας ιστορικά μυθιστορήματα. Στο Α. Κατσίκη-Γκίβαλου (Επιμ.), *Παιδική λογοτεχνία: θεωρία και πράξη* (σ. 135-141). Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Chatman, S. (1980). *Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- Culler, J. D. (2003). *Λογοτεχνική θεωρία: μία συνοπτική εισαγωγή* (Μτφ. Κ. Διαμαντάκου). Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Δελώνης, Α. (1990). *Ελληνική παιδική λογοτεχνία: 1835-1985 από τις πρώτες ρίζες μέχρι σήμερα*. Ηράκλειτος.
- Ελληνική ιστορία*. (2007). Εκδοτική Αθηνών.

- Escarpit, D. (1995). *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Ευρώπη: ιστορική επισκόπηση*. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Ζέη, Α. (2013). *Με μολύβι φάμπερ νούμερο δύο*. Μεταίχμιο.
- Ζερβού, Α. (1992). Για την Πατρίδα στον Μεγάλο Περίπατο του Πέτρου. *Διαβάζω*, 300, 89-95.
- Ζερβού, Α. Κ. (1997). *Στη χώρα των θαυμάτων: το παιδικό ανάγνωσμα ως σημείο συνάντησης Παιδιών και ενηλίκων*. Εκδόσεις Πατάκη.
- Forster, E. M. (1927). *Aspects of the Novel*. Harcourt, Brace and Company.
<https://archive.org/details/aspectsofnovel0000fors/page/118/mode/2up?ref=ol&view=theater>
- Frye, N. (1997). *Ανατομία της κριτικής: τέσσερα δοκίμια*. (Μτφ. Μ. Γεωργουλέα). Gutenberg.
- Grant, D. (1972). *Ρεαλισμός* (Μτφ. Κ. Χατζηδήμου & Ι. Ράλλη). Ερμής.
- James, H. (1984). *Η τέχνη της μυθοπλασίας* (Μτφ. Κ. Παπαδόπουλος). Εκδόσεις Άγρα.
- Καλλέργης, Η. Ε. (1990). Γύρω από το ιστορικό μυθιστόρημα. *Διαδρομές*, 18, 87-96.
- Καλλέργης, Η. Ε. (1999). Το ιστορικό μυθιστόρημα και η σύγχρονη νεανική μας λογοτεχνία. Στο Σ. Χατζηδημητρίου (Επιμ.), *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία – Το παρελθόν, το παρόν, το μέλλον της* (σσ.115-127). Ελληνικά Γράμματα.
- Κανατσούλη, Μ. (1997). *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*. University Studio Press.
- Κανατσούλη, Μ. (2000). *Ιδεολογικές διαστάσεις της παιδικής λογοτεχνίας*. Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδανός.
- Καρπόζηλου, Μ. (1999). *Το παιδί στην χώρα των βιβλίων: συμβολή στην μελέτη των παιδικών αναγνωσμάτων*. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Κοντολέων, Μ. (1988). *Απόψεις για την παιδική λογοτεχνία*. Εκδόσεις Πατάκη.
- Κουράκη, Χρ. (2008). *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες: τα μυθοπλαστικά πρόσωπα στο πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή (1969 – 1995)*. Εκδόσεις Πατάκη.

- Lukens, R. (1999). *A Critical Handbook of Children's Literature*. Harper Collins College Publishers. https://archive.org/details/isbn_0321003624/page/n3/mode/2up?view=theater
- Λυπουρλής, Δ. Δ., & Λυπουρλή, Μ. (2008). *Αριστοτέλης Ποιητική*. Εκδόσεις Ζήτρος.
- Μαλαφάντης, Κ. Δ. (2001). *Θέματα Παιδικής Λογοτεχνίας*. Πορεία.
- Μαλαφάντης, Κ. Δ. (2005). *Παιδαγωγική της λογοτεχνίας*. Εκδόσεις Γρηγόρη.
- Μαλαφάντης, Κ. Δ. (2015). *Παιδαγωγική της λογοτεχνίας: η θεωρία, τα πρόσωπα και τα κείμενα*. Εκδόσεις Γρηγόρη.
- Μαλαφάντης, Κ. Δ. (2021). Όταν η Ιστορία γίνεται αφήγημα: Το μυθιστόρημα της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Το φιλί της λύκαινας. *Ανέμη*, 29, 43-49.
- Μαλαφάντης, Κ. Δ. (2022). Η αποτύπωση της αυθεντικής παιδικής φωνής στο έργο της Άλκης Ζέη και της Ζωρζ Σαρή. Στο Μ. Κανατσούλη & Τ. Τσιλιμένη, (Επιμ.) *Οι λέξεις φταίνε... ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΤΟΜΟΣ στον ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΡΑΚΙΤΣΙΟ*. UNIVERSITY STUDIO PRESS.
https://www.researchgate.net/publication/369139863_E_apotypose_tes_authentikes_paidikes_phones_st_o_ergo_tes_Alkes_Zee_kai_tes_Zorz_Sare_The_reflection_of_the_authentic_child's_voice_in_the_work_of_Alkis_Zei_and_Georges_Saris
- Martin, W. (1991). Αφηγηματική δομή: Μια σύγκριση μεθόδων (Μτφ. Α. Κουφού). Στο Β. Καλλιπολίτης (Επιμ.), *Θεωρία της αφήγησης* (σσ. 11-46). Εξάντας.
- Μητσάκης, Κ. (1988). *Ο Άγγελος Βλάχος και το ιστορικό μυθιστόρημα*. Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Nikolajeva, M. (2002). *The Rhetoric of Characters in Children's Literature*. The Scarecrow Press.
<https://archive.org/details/rhetoricofcharac0000niko/page/n3/mode/2up?view=theater>
- Νικολακοπούλου-Σακκά, Ν. (1990). Το ιστορικό μυθιστόρημα ως μέσο διδασκαλίας στο μάθημα της ιστορίας στο Δημοτικό Σχολείο. *Διαδρομές*, 18, 134-136.
- Νικολοπούλου, Α. (1990). Γράφοντας παιδικό ιστορικό βιβλίο. *Διαδρομές*, 18, 102-105.

- Ντενίση, Σ. (1994). *Το ελληνικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Οικονομίδου, Σ. (2011). *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεωτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*. Εκδόσεις Πατάκη.
- Παπαντωνάκης, Γ. Δ. (2009). *Θεωρίες λογοτεχνίας και ερμηνευτικές προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και για νέους*. Εκδόσεις Πατάκη.
- Παπαντωνάκης, Γ. Δ., & Κωτόπουλος, Τ. Η. (2011). *Σκηνικό, χαρακτήρες, πλοκή: διαβάζοντας ένα λογοτεχνικό κείμενο για παιδιά και νέους*. Εκδόσεις Ίων.
- Παπαρηγόπουλος, Κ. (2009-2010). *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*. τ. 25. National Geographic Society.
- Πατσιοδήμου, Α. (2020). *Η διακειμενικότητα ως δομικό στοιχείο του νεωτερικού παιδικού αφηγήματος και η διδακτική της προσέγγιση* [Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης]. [GRI-2020-26679.pdf \(auth.gr\)](https://gri-2020-26679.pdf(auth.gr))
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (1983). *Μιλώντας για τα παιδικά βιβλία*. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (1990). *Η παιδική λογοτεχνία στην εποχή μας*. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (1995). « Όπως και στ' αηδόνια...»: για την παιδική λογοτεχνία χωρίς ψευδαισθήσεις. Εκδόσεις Πατάκη.
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (2002). *Το μικρόβιο της ευεξίας: γράφοντας βιβλία για παιδιά*. Εκδόσεις Πατάκη.
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (χ.χ). *Τραγούδι για Τρεις: Ο συγγραφέας αποκαλύπτει*. [Τραγούδι για τρεις | i-read.i-teen.gr](https://i-read.i-teen.gr)
- Pirandello, L. (2013). *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (Μτφ. Α. Σολομός). Εκδόσεις Δωδώνη.
- Πλατανίτης, Δ. (1997). *Το μοντέρνο μυθιστόρημα*. Εκδόσεις Καστανιώτη.

- Propp, V. (1987). *Μορφολογία του παραμυθιού: η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβι Στρωζ και άλλα κείμενα* (Μτφ. Α. Παρίση). Καρδαμίτσα.
- Σαχίνης, Α. (1971). *Το ιστορικό μυθιστόρημα*. Εκδόσεις Κωνσταντινίδη.
- Σίνου, Κ. (1990). Το ξένο παιδικό ιστορικό μυθιστόρημα. *Διαδρομές*, 18, 129-133.
- Τζούμα, Α. (1991). *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου: για μία κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*. Εκδόσεις Επικαιρότητα.
- Τζούμα, Α. (1997). *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία: θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*. Εκδόσεις Συμμετρία.
- Τζώρτζογλου, Ν. (1990). Η ιστορική αλήθεια στο παιδικό βιβλίο. *Διαδρομές*, 18, 100- 101.
- Todorov, T. (1989). *Ποιητική* (Μτφ. Α. Καστρινάκη). Εκδόσεις Γνώση.
- Τσάμης, Χ. Ι. (2009). *Ίστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους: βασισμένη στις ιστορικές μελέτες Παπαρρηγοπούλου, Καρολίδου, Μαρκεζίνη, Κοκκίνου, Ρούσσου και Πασσᾶ*. Έκδόσεις Γεωργιάδης.
- Χατζηθεοδώρου, Α. (1990). Οι διαγωνισμοί της Γυναικείας Λογοτεχνικής Συντροφιάς και το ιστορικό μυθιστόρημα. *Διαδρομές*, 18, 106-109.
- Ψαραύτη, Α. (2008). Οι παράλληλες δραστηριότητες μιας μεγάλης συγγραφέως. Στο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (Επιμ.), *Το υφαντό της Πηνελόπης: διαχρονικές αναγνώσεις για την προσωπικότητα και το έργο της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου* (σ.49-52). Εκδόσεις Εργαστηρίου Λόγου και Πολιτισμού Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

Πηγές

- Ζέη, Α. (2011). *Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου*. Μεταίχμιο. (Πρώτη έκδ. 1995- Κέδρος)
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Α. (2020). *Τραγούδι για τρεις*. Εκδόσεις Πατάκη. (Πρώτη έκδ. 1992)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

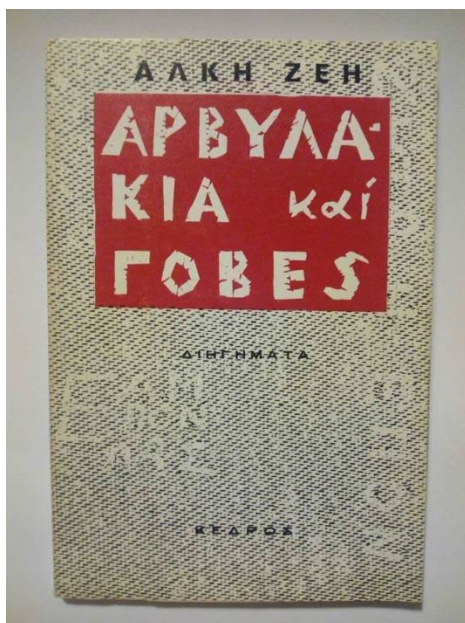
α. Εργογραφία Άλκης Ζέη



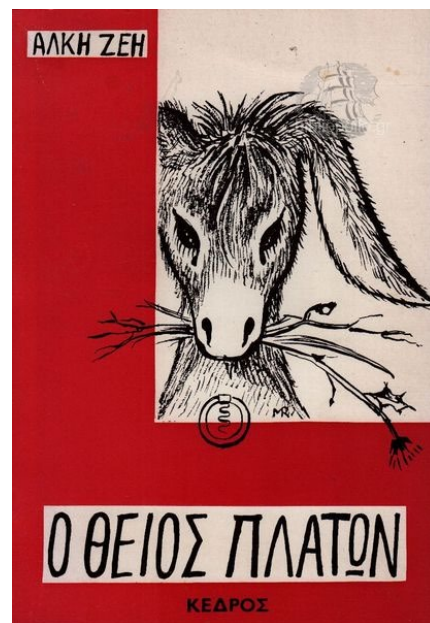
Το καπλάνι της βιτρίνας (1963)



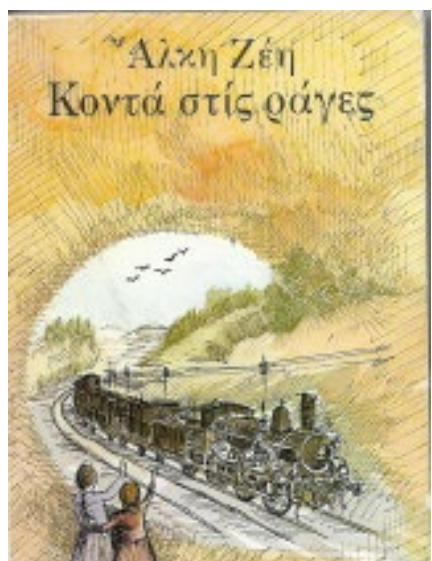
Ο Μεγάλος περίπατος του Πέτρου (1971)



Αρβυλάκια και γόβες (1975)



Ο θείος Πλάτων (1975)



Κοντά στις ράγες (1977)



Μια Κυριακή του Απρίλη (1978)



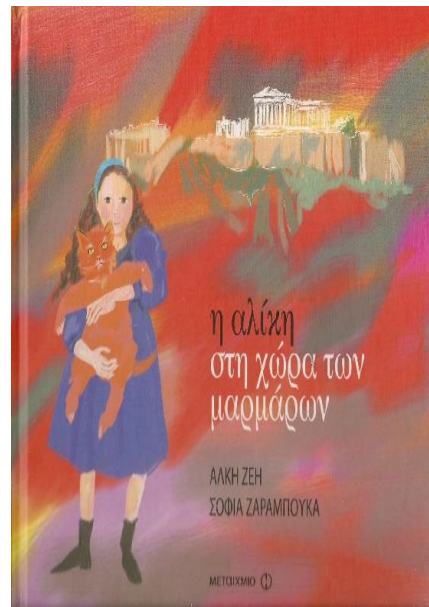
Τα παπούτσια του Αννίβα (1979)



Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα (1987)



Η μωβ ομπρέλα (1989)



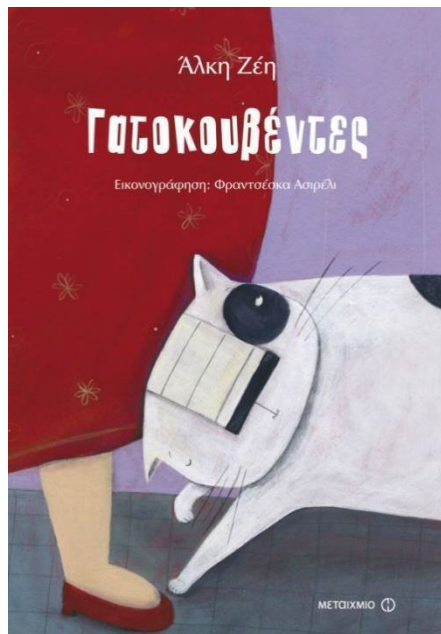
Η Αλίκη στη χώρα των μαρμάρων (1990)



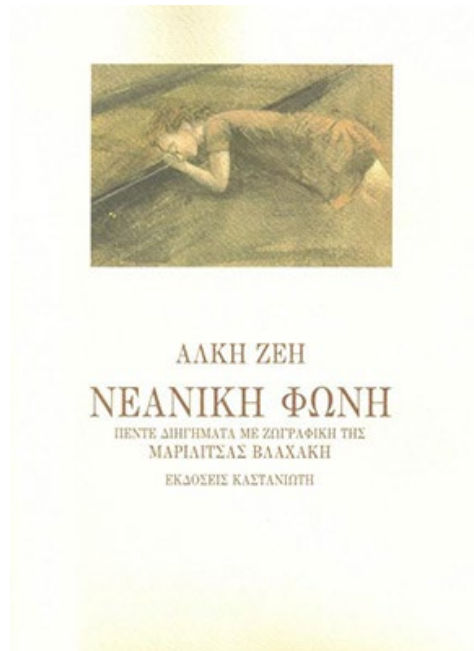
Θέατρο για παιδιά (1992)



Σπανιόλικα Παπούτσια (1994)



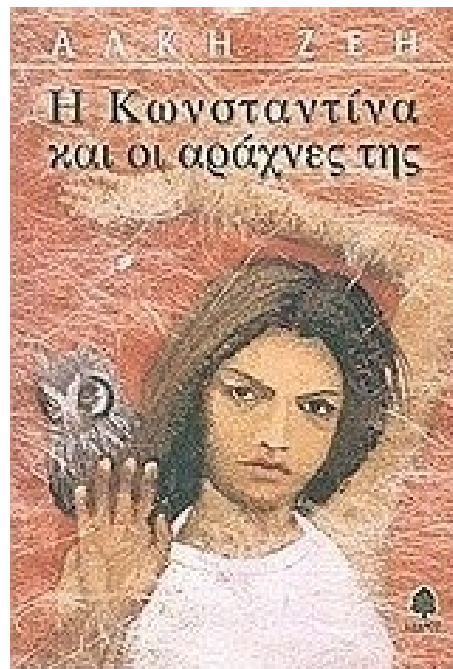
Γατοκουβέντες (1996)



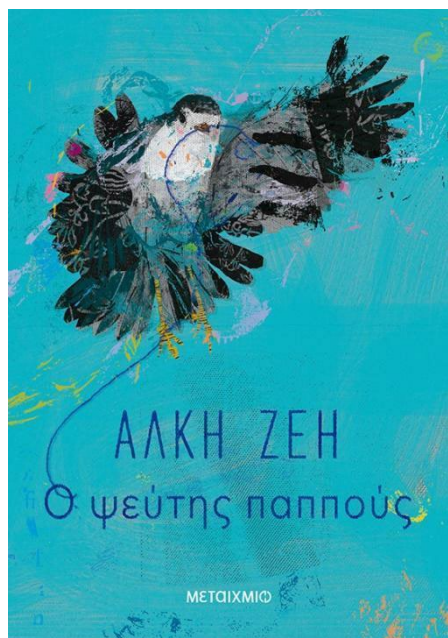
Νεανική Φωνή (1996)



Η δωδέκατη γιαγιά και άλλα.. (1998)



Η Κωνσταντίνα και οι αράχνες της (2002)



Ο Ψεύτης Παππούς (2007)



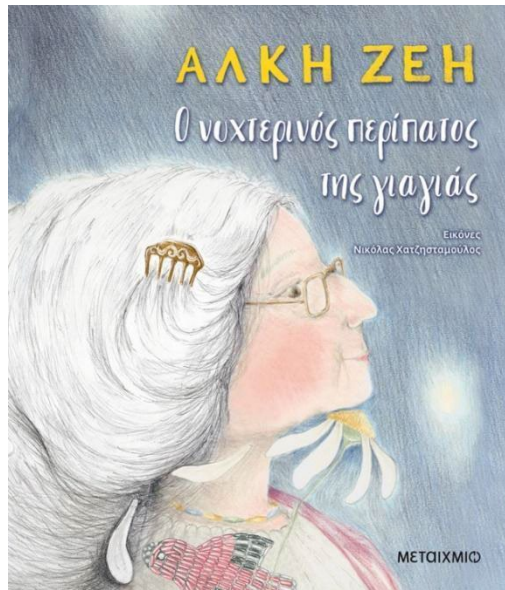
Με μολύβι φάμπερ νούμερο δύο (2013)



Πόσο θα ζήσεις ακόμα, γιαγιά; (2017)

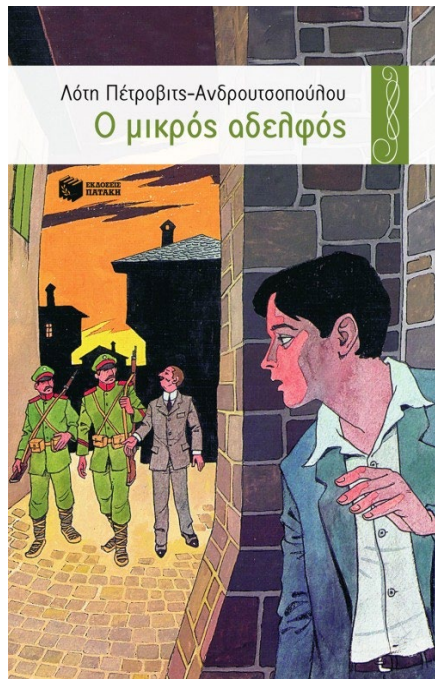


Ένα παιδί από το πουθενά (2019)

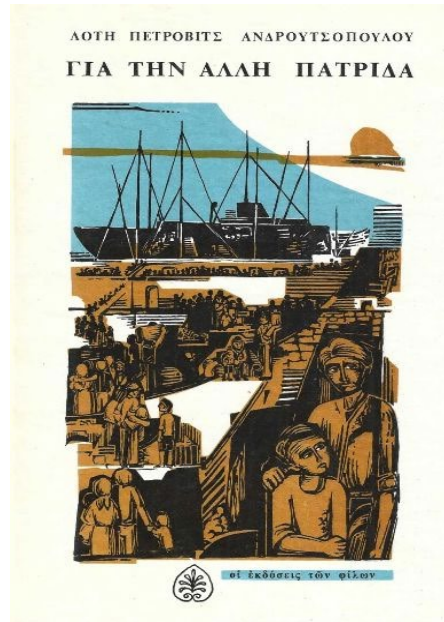


Ο νυχτερινός περίπατος της γιαγιάς (2020)

β. Εργογραφία Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου



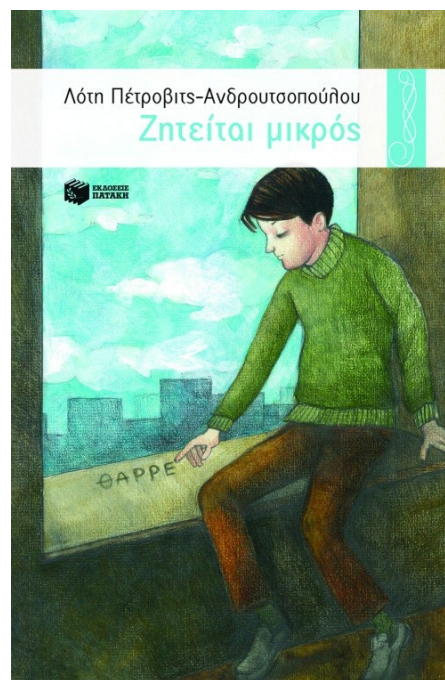
Ο μικρός αδελφός (1976)



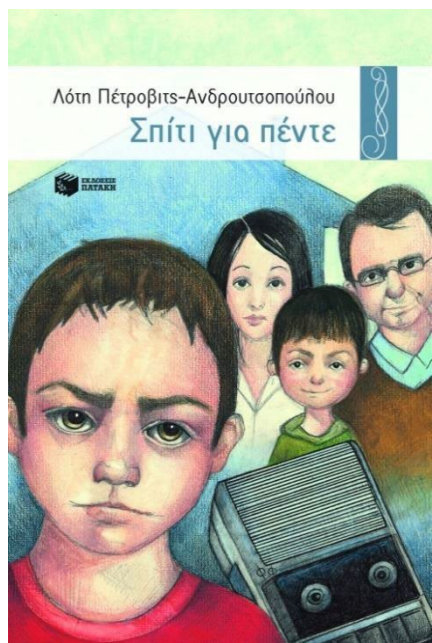
Για την άλλη πατρίδα (1978)



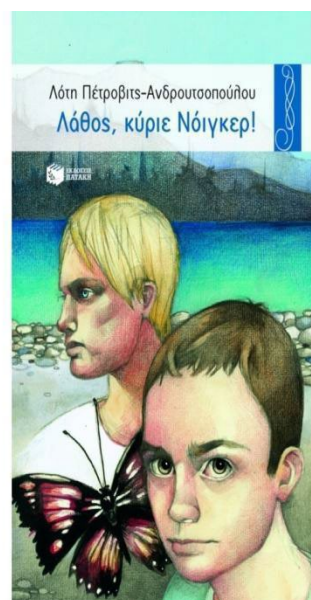
Στο τιμεντένιο δάσος (1981)



Ζητείται μικρός (1982)



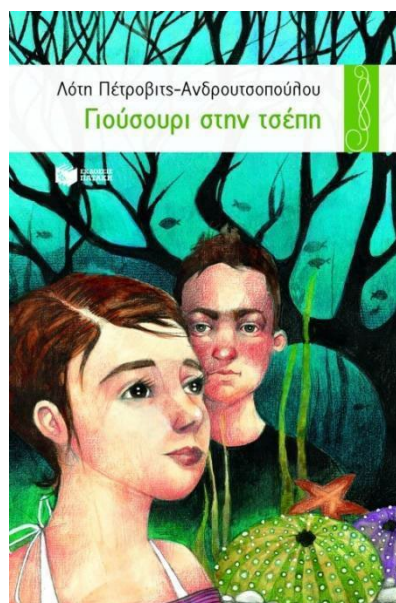
Σπίτι για πέντε (1987)



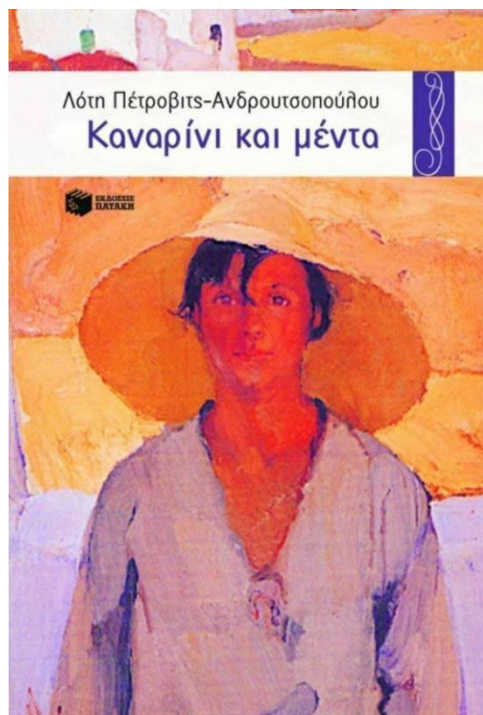
Λάθος, Κύριε Νόιγκερ! (1989)



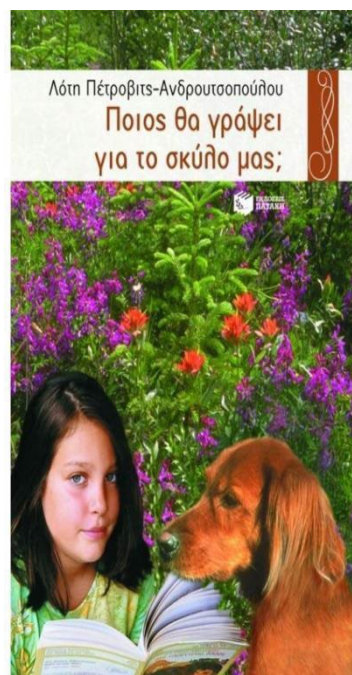
Τραγούδι για τρεις (1992)



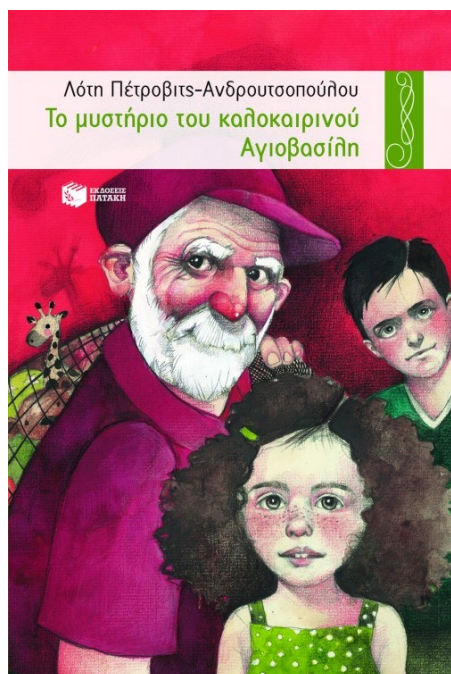
Γιούσουρι στην τσέπη (1994)



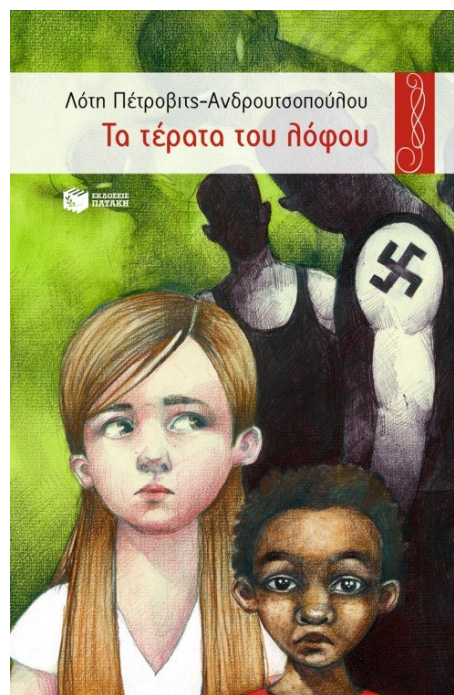
Καναρίνι και μέντα (1996)



Ποιος θα γράψει για το σκύλο μας; (1999)



Το μυστήριο του καλοκαιρινού Αγιοβασίλη (2000)



Τα τέρατα του λόφου (2002)



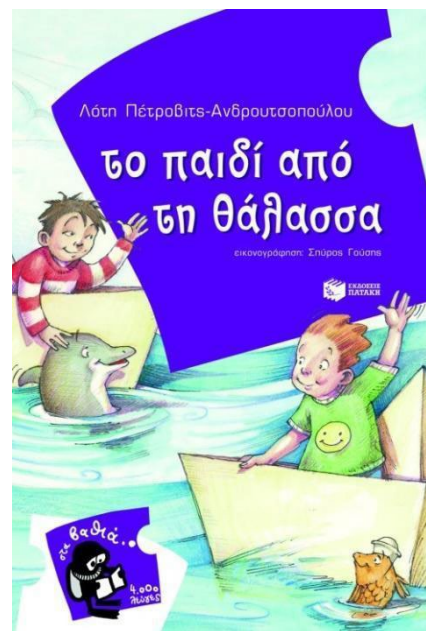
Ο κόκκινος θυμός (2004)



Ένα αγγελάκι στα Εξάρχεια (2006)



Η προφητεία του κόκκινου κρασιού (2008)



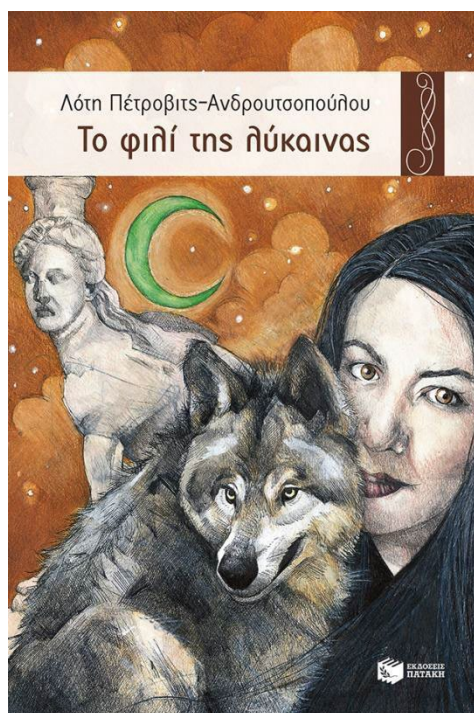
Το παιδί από τη θάλασσα (2009)



Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας (2012)



Αμίλητη αγάπη (2014)



Το φιλί της λύκαινας (2016)



Ο χορός του μαύρου πελαργού (2019)

ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ

17 Ελληνικά λαϊκά παραμύθια (συνεργασία) (1973)
Τρεις φορές κι έναν καιρό (1977)
Εφτά κόκκινες κλωστές (1978)
5 κουκιά και 5 ρεβύθια = 10 παραμύθια (1979)
Παραμύθια από την Αφρική (1983)
Το χρυσάφι, η χελώνα κι η πεντάμορφη – Παραμύθια από την Ασία (1986)
Η οικογένεια του ήλιου (1998)
Το χελιδόνι και η πεταλούδα (2001)
Η φωνή των ζώων (2002)
Οι ζαβολιές του Ζαβολίνου (2002)
Το δίκροκο αυγό (2003)
Κάθε μέρα παραμύθι, κάθε βράδυ καληνύχτα (2003)
Παραμύθια της Αγάπης (2005)
Ένα κουκί και δυο ρεβίθια κάνουν τρία παραμύθια (2006)
Πασχαλιά και Πασχαλίτσα (2009)
Ο βάτραχος, η γάτα και το φίδι – Αφροαμερικάνικα παραμύθια (2010)
Κάθε νεράιδα και δουλειά (2010)

ΜΙΚΡΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ

Στη γειτονιά του ήλιου (1980)
Ιστορίες που κανένας δεν ξέρει (1984)
Ιστορίες που ταξιδεύουν με το Μαρίνο και τη Μαρίνα (1986,
Σειρά: Ιστορίες με τους 12 μήνες (4 τίτλοι) (1988): Τα παιδιά της άνοιξης, Τα παιδιά του καλοκαιριού, Τα παιδιά του φθινοπώρου, Τα παιδιά του χειμώνα.
Ιστορίες για παιχνίδι και γέλια (1990)
Τον καιρό εκείνο (1991)
Το λουλουδόπαιδο (2004).
Το λουλουδόπαιδο και άλλες ιστορίες (2013).
Νύχτες Χριστουγέννων και Πρωτοχρονιάς (2004).

Το Πάσχα της νόνας Χελώνας (2006).
Ιστορίες που δεν ξεχνιούνται (2007).
Η χαρά, η αγάπη και τα δάκρυα (2007).
Τα Χριστούγεννα της ασημόφυλλης ελιάς (2007)
Ένας μήνας σαν όλους τους άλλους (2008).
Τα καλύτερα γενέθλια (2009).
Ένα λιοντάρι στο σπίτι μας (2010).
Το μήνυμα του φτερωτού Ερμή Ένα χαρμόσυνο μήνυμα για τα δικαιώματα των παιδιών (2011).

ΛΙΗΓΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΜΕΓΑΛΟΥΣ

Οι ασκητές του πλήθους (1982).
Τα τέσσερα ταγκό (1996).
Ενώπιον των αγγέλων (1999).

ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Μιλώντας για τα παιδικά βιβλία (1983)
Η παιδική λογοτεχνία στην εποχή μας (1990)
«Όπως και στ' αηδόνια...» - Για την παιδική λογοτεχνία χωρίς ψευδαισθήσεις (1995)
Ο δάσκαλος, ο «στρατηγός» και η ποιήτρια (2001)
Το μικρόβιο της ευεξίας: Γράφοντας βιβλία για παιδιά (2002)

ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Νεανικό ημερολόγιο με σταγόνες νεοελληνικής ποίησης (μικρή ανθολογία) (1983). Σε συνεργασία με την Αργυρώ Αλεξανδράκη.
Ελισάβετ Πέτροβιτς - μια Σερραία αφοσιωμένη στο καθήκον (σύντομη βιογραφία) (1993).
Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και η Κατοχή στην παιδική λογοτεχνία.
Μνήμη Νατάλη Εμμ. Πέτροβιτς - Σαν παραμύθι (2006).