



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ**

«ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΥΛΙΚΟ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
που εκπονήθηκε για τη χορήγηση
Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης
στην κατεύθυνση
«ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ»

από τον
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟ ΠΙΝΝΙΚΑ
(Α.Μ.: 423/2017021)

**ΘΕΜΑ: «Το κοινωνικό στοιχείο σε μυθιστορήματα για παιδιά του
Χάρη Σακελλαρίου»**

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Γιάννης Παπαδάτος	Αναπληρωτής Καθηγητής	ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ	Επιβλέπων
Διαμάντη Αναγνωστοπούλου	Καθηγήτρια	ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ	Μέλος συμβουλευτικής Επιτροπής
Ιωάννης Παπαδόπουλος	Καθηγητής	ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ	Μέλος συμβουλευτικής Επιτροπής

ΡΟΔΟΣ, 2019

Η έγκριση της παρούσης Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας από το Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού του Πανεπιστημίου Αιγαίου δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ:	
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:	
Κοινωνικά προβλήματα και σύγχρονη παιδική λογοτεχνία.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:	
Όψεις της κοινωνιολογίας του μυθιστορήματος.....	11
1. Η μαρξιστική παράδοση.....	11
2. Σχέσεις λογοτεχνίας και κοινωνίας - Ο κοινωνικός χαρακτήρας της λογοτεχνίας..	13
3. Ο δημιουργός ως κοινωνικό ον	19
4. Ο Χάρης Σακελλαρίου και η εποχή του.....	21
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:	
Το κοινωνικό μυθιστόρημα.....	25
1. Ρεαλισμός και κοινωνική πραγματικότητα	25
2. Κοινωνικό Μυθιστόρημα και Επιστημονική Φαντασία	27
3. Ο άνθρωπος του περιθωρίου ως μυθιστορηματικός άνθρωπος	28
4. Το παιδικό κοινωνικό μυθιστόρημα.....	32
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:	
Οι χαρακτήρες και οι συγκρούσεις	39
1. Κατηγοριοποίηση χαρακτήρων.....	39
2. Οι συγκρούσεις στο παιδικό κοινωνικό μυθιστόρημα	41
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:	
Επισκόπηση βιβλιογραφίας, υλικό, στόχοι και μεθοδολογία της έρευνας	45
1. Επισκόπηση βιβλιογραφίας.....	45
2. Υλικό	46
3. Στόχοι και μεθοδολογία της έρευνας	48
ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ:	
ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ	52
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ:	
Χαρακτήρες.....	52
1. Ο βαθμός ανάπτυξης των χαρακτήρων.....	52
2. Το ταξικό υπόβαθρο των χαρακτήρων.....	53
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ: Αιτιότητα, Ρεαλισμός και Ουτοπία	61

1. Αίτιο και αιτιατό στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου. <i>Το παράδειγμα του Μικρού Δραπέτη</i>	61
2. Ρεαλισμός και Ουτοπία	65
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ:	
Τέσσερις (συν μία) κατηγορίες σύγκρουσης στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου	72
1. Σύγκρουση με τον εαυτό	72
2. Σύγκρουση με τον άλλο	76
3. Σύγκρουση με τη φύση	83
4. Σύγκρουση με την κοινωνία.....	86
5. Συμπεράσματα ή Η σύγκρουση με το εφικτό	100
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	103
ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ	105
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	107
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ:	111

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Οι τρόποι εισχώρησης του κοινωνικού στοιχείου σε ένα κοινωνικό μυθιστόρημα συναρτώνται με τον τρόπο χρήσης των μυθιστορηματικών εργαλείων, τα οποία έχει στη διάθεσή του ο Συγγραφέας. Η έρευνα επικεντρώνεται στον τρόπο κατασκευής και εξέλιξης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα και στις συγκρούσεις με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος, μέσα από τη μελέτη έξι κοινωνικών μυθιστορημάτων του Χάρη Σακελλαρίου. Οι μυθιστορηματικές δομές αλληλεπιδρούν με τα στοιχεία του κοινωνικού πλαισίου και την ιδεολογία του συγγραφέα και φανερώνουν τη σχέση ανάμεσα στο κοινωνικό πλαίσιο του χρόνου συγγραφής και το μυθιστορηματικό κοινωνικό πλαίσιο. Η σύγκρουση με την κοινωνία αναδεικνύεται ως το βασικό εργαλείο εισχώρησης του κοινωνικού στοιχείου στην πλοκή του μυθιστορήματος.

Λέξεις Κλειδιά: Κοινωνικό Μυθιστόρημα, Χάρης Σακελλαρίου, Χαρακτήρας, Σύγκρουση. Κοινωνικό Πλαίσιο.

ABSTRACT

The ways of intrusion of the social element in social novels depend on the manner with which the various writing tools available to the writer are used. This research focuses on the way novel characters are constructed and evolve and the conflicts they face, through the study of six social novels by Harris Sakellariou. Novel structures interact with elements of the social framework and the writer's ideology and reveal the relationship between the social framework of the era during which these novels were written and the novel's own social framework. The conflict between society is highlighted as the basic tool of the social element to penetrate inside the plot of the novel.

Keywords: Social Novel, Harris Sakellariou, Character, Conflict, Social Framework.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η προσπάθεια προσέγγισης του κοινωνικού στοιχείου που κείται -άλλοτε κεκαλυμμένα κι άλλοτε εξόφθαλμα, άλλοτε συνειδητά κι άλλοτε ασύνειδα- εντός ενός λογοτεχνικού έργου οδηγείται σε ένα πολύ ενδιαφέρον, όσο και δαιδαλώδες μονοπάτι. Τα ερωτήματα που δημιουργούνται από τη συνεχή αναζήτηση διαδέχονται αλυσιδωτά το ένα το άλλο, οστρακίζοντας πολλές φορές τη σκέψη του μελετητή σε συντεταγμένες που βρίσκονται εκτός των περιοριστικών ορίων της έρευνας. Ως εκ τούτου, κρίνεται σκόπιμο, η παρούσα εργασία να ξεκινήσει με την παραδοχή πως καταπιάνεται με αντικείμενα, τα οποία δεν καθίσταται δυνατό να αναπτυχθούν σε όλο το βάθος που τους αρμόζει, παρά μονάχα στο βαθμό που απαιτεί η άμεση συνάφειά τους με το υπό μελέτη υλικό και τους στόχους της έρευνας.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας, το οποίο αποτελείται από το θεωρητικό πλαίσιο και τη μεθοδολογία της έρευνας, γίνεται μια προσπάθεια προσέγγισης των κοινωνιολογικών θεωριών που συνετέλεσαν στη διαμόρφωση της σύγχρονης αντίληψης για τη λογοτεχνία ως κοινωνικό δημιούργημα, τη σχέση λογοτεχνίας και κοινωνίας και τη θέση του δημιουργού ως κοινωνικό ον. Στο ίδιο κεφάλαιο έγινε προσπάθεια προσέγγισης της σχέσης του δημιουργού Χάρη Σακελλαρίου με την εποχή στην οποία έζησε και δημιούργησε τα έργα του.

Από την ανάδειξη αυτής της σχέσης, η οποία είναι κοινή για όλα τα λογοτεχνικά είδη και συνολικά για την τέχνη, θα σταθεί δυνατό το πέρασμα στη μελέτη εκείνου του συγκεκριμένου λογοτεχνικού είδους που χαρακτηρίζεται από την εντονότατη παρουσία κοινωνικού στοιχείου και χαρακτηρίζει τα υπό εξέταση έργα του Χάρη Σακελλαρίου. Το κοινωνικό μυθιστόρημα προσεγγίζεται θεωρητικά μέσα από τη σχέση του με το ρεύμα του Ρεαλισμού, όπως αυτό δημιουργήθηκε τον 19^ο αιώνα, παράλληλα με τη γένεση του λογοτεχνικού πεδίου και εξελίχθηκε ως τα μέσα του 20^{ού} αιώνα. Γίνεται, επίσης, αναφορά στη σχέση κοινωνικού μυθιστορήματος και επιστημονικής φαντασίας, με έμφαση στη δημιουργία ουτοπικών/δυστοπικών κοινωνιών αλλά και στις θεωρίες του Lukacs και του Goldmann για τον άνθρωπο του περιθωρίου ως καθολική μορφή του μυθιστορηματικού ανθρώπου.

Περνώντας στη μελέτη του παιδικού κοινωνικού μυθιστορήματος, η εργασία θα καταπιαστεί με την ανάλυση των μυθιστορηματικών χαρακτήρων, καθώς θα αποτελέσουν το βασικό στοιχείο άντλησης ευρημάτων, κατά το δεύτερο μέρος της

εργασίας. Σε αυτό το πλαίσιο, θα παρουσιαστεί η θεωρία της Lukens και της Nikolajeva για την κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων, αφενός ως προς τη σφαιρικότητα και αφετέρου ως προς τη δυναμικότητα που παρουσιάζουν. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στη θεωρία της Lukens για τα τέσσερα είδη σύγκρουσης των πρωταγωνιστών, ως αναπόσπαστο στοιχείο της πλοκής και ως εργαλείο κίνησης και εξέλιξης της πλοκής, καθώς μέσα από τις συγκρούσεις θα αναδειχθεί το κοινωνικό στοιχείο των έργων.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, με φαρέτρα τις θεωρίες που αναπτύχθηκαν στο θεωρητικό πλαίσιο, παρουσιάζεται μέσα από τα ευρήματα των υπό μελέτη έργων του Χάρη Σακελλαρίου, η αλληλεπίδραση των εργαλείων που έχει στη διάθεση του ο συγγραφέας με την ανάδειξη του κοινωνικού στοιχείου, όπως αυτό διαμορφώνεται από τη δομή των χαρακτήρων και τις συγκρούσεις που αναπτύσσονται γύρω από τους πρωταγωνιστές. Ως προς τη δομή των χαρακτήρων που δημιουργεί ο Χάρης Σακελλαρίου, εντοπίζεται και παρουσιάζεται ως κοινό στοιχείο στα υπό εξέταση έργα το ταξικό υπόβαθρο, το οποίο επιφορτίζονται και αποτελεί το βασικό στοιχείο διαμόρφωσης της συμπεριφοράς τους. Ως προς τις συγκρούσεις που εμφανίζονται στα υπό εξέταση έργα δίδεται έμφαση στη σύγκρουση με την κοινωνία αλλά και στον - κατά γενικό κανόνα κοινό- τρόπο επίλυσης της σύγκρουσης αυτής. Σε ξεχωριστό κεφάλαιο αναπτύσσονται δυο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των έργων του Χάρη Σακελλαρίου: οι σχέσεις αιτιότητας, τόσο έντονες που δεν μπορούν να αγνοηθούν και η σύνδεση ρεαλισμού και ουτοπίας, ως μια συνεχής εναλλαγή παρόντος και μέλλοντος, εφικτού και ιδανικού.

Θερμές ευχαριστίες οφείλονται: στον επιβλέποντα, αναπληρωτή καθηγητή κ. Παπαδάτο Γιάννη καθώς και στα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής καθηγητή κ. Παπαδόπουλο Ιωάννη και καθηγήτρια κ. Αναγνωστοπούλου Διαμάντη. Επίσης, στον κ. Θανάση Καραγιάννη, ο οποίος προσέφερε, πέρα από τις πολύτιμες συμβουλές του, ανεκτίμητη βοήθεια για την εύρεση των έργων του Χάρη Σακελλαρίου.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: **ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

Κοινωνικά προβλήματα και σύγχρονη παιδική λογοτεχνία

Η μελέτη των κοινωνικών προβλημάτων που αναδεικνύονται μέσα από τη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία ξεκινάει από τα βασικά ερωτήματα γύρω από τη φύση και τον ορισμό της παιδικής λογοτεχνίας. Το ερώτημα “πώς ορίζεται η παιδική λογοτεχνία” βρίσκει διαφορετικές απαντήσεις από εποχή σε εποχή και από πολιτισμό σε πολιτισμό. Για πολλούς μελετητές θεωρείται άσκοπη η αναζήτηση ενός ξεχωριστού ορισμού, καθώς η παιδική λογοτεχνία δεν αντιμετωπίζεται ως κάτι ξεχωριστό, σε σχέση με τη λογοτεχνία για ενήλικες και ως εκ τούτου η συζήτηση ανάγεται στη γενικότερη αναζήτηση γύρω από τον ορισμό της λογοτεχνίας (Καρπόζηλου, 1994, σ. 151). Στον αντίποδα αυτών των απόψεων, πολλοί μελετητές, κυρίως παλαιότεροι αρνούνται την αντιμετώπιση της παιδικής λογοτεχνίας ως λογοτεχνικό είδος άξιο μελέτης και αναφοράς, κυρίως λόγω της αδυναμίας των νεαρών αναγνωστών να αντιληφθούν καθαρές μορφές τέχνης (Καρπόζηλου, 1994, σ. 151). Επιπρόσθετα, όσον αφορά στην παιδική λογοτεχνία εμφανίζεται το πρόβλημα των ηλικιακών ορίων, το οποίο πολλοί θεωρητικοί επιλύουν με διαχωρισμό των έργων που απευθύνονται σε παιδικά κάτω των 11-12 ετών από εκείνα που απευθύνονται σε εφήβους (Παπαδάτος, 1992, σσ. 17-18 – Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 1990, σ. 25).

Ένα δεύτερο ερώτημα αφορά στη σχέση της κοινωνίας με τη λογοτεχνία και κατ' επέκταση με την παιδική λογοτεχνία. Αυτή η σχέση, αντιμετωπίζεται με εξίσου ποικίλους τρόπους στο πέρασμα των χρόνων και βρίσκει διαφορετικές απαντήσεις ανάμεσα στους θεωρητικούς της κοινωνιολογίας της λογοτεχνίας. Η θεωρητική προσέγγιση των διαφόρων ρευμάτων προσφέρει απαντήσεις γύρω από τους σκοπούς του παιδικού λογοτεχνικού έργου, τη θεματολογία του, τις ιδιαιτερότητες που εμφανίζει ως προς τη δομή αλλά και την ανάλυση του περιεχομένου της παιδικής λογοτεχνίας.

Προσεγγίζοντας τα διάφορα θέματα με τα οποία ασχολείται η σύγχρονη παιδική λογοτεχνία συναντάμε μια πληθώρα κοινωνικών προβλημάτων, τα οποία εμφανίζονται μέσα στο πλαίσιο μιας ρεαλιστικής προσέγγισης της πραγματικότητας, από την οποία

οι σύγχρονες τάσεις θέλουν τα παιδιά να μην είναι αποκομμένα (Παπαδάτος, 2016, σ. 24).

Το κοινωνικό παιδικό μυθιστόρημα εμφανίζεται στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα με τα έργα του Πέτρου Πικρού, ο οποίος παρουσιάζει ήρωες-παιδιά στον αγώνα για επιβίωση (Κανατσούλη, 2007, σ. 180).

Η τριμερής κατηγοριοποίηση του Παπαδάτου (2016, σσ. 23-39 - 2009, σσ. 56-65) προσφέρει μια σφαιρική και αναλυτική εικόνα για την πληθώρα των κοινωνικών προβλημάτων που αναδεικνύει το σύγχρονο κοινωνικό παιδικό μυθιστόρημα. Στο επίπεδο των διαπροσωπικών σχέσεων και των ατομικών προβλημάτων ο Παπαδάτος εντοπίζει θεματικές γύρω από τις σχέσεις παιδιών, τις σχέσεις δασκάλου-μαθητή, τις σχέσεις γονιών παιδιών, την τρίτη ηλικία, το διαζύγιο, την υιοθεσία, τη γέννηση και το θάνατο, τις ειδικές ανάγκες, το ερωτικό στοιχείο και το εργαζόμενο παιδί. Στο δεύτερο επίπεδο, το οποίο περιλαμβάνει τα ευρύτερα κοινωνικά θέματα και κοινωνικά προβλήματα παρουσιάζονται θέματα όπως η μετανάστευση και η προσφυγιά, η βία, η τρομοκρατία, τα ναρκωτικά, το AIDS, ιστορικά θέματα και θέματα από τη μυθολογία. Από αυτές τις θεματικές υπερισχύουν σε αριθμό τα ιστορικά θέματα (Παπαδάτος, 1992, σ. 37). Στην Τρίτη κατηγορία εμφανίζονται οικουμενικά θέματα και προβλήματα όπως η οικολογία, η ειρήνη, η τεχνολογία, ενώ στην ίδια ενότητα περιλαμβάνονται και τα βιβλία μαγείας-φαντασίας και συμβόλων καθώς και τα βιβλία επιστημονικής φαντασίας¹. Η Τρίτη κατηγορία των οικουμενικών θεμάτων εμφανίζεται συχνότερα στην παραγωγή της παιδικής λογοτεχνίας σε σχέση με τις άλλες δύο κατηγορίες (Παπαδάτος, 1992, σ. 37).

Η Κανατσούλη (2007, σσ. 169-193) παρουσιάζει μια κατηγοριοποίηση του παιδικού μυθιστορήματος ανάλογα με τη θεματολογία του στα εξής είδη: Ιστορικό, ηθογραφικό, κοινωνικό, μυθιστόρημα της ανάπτυξης και ωρίμασης (*bildungsroman*), οικολογικό, επιστημονικής φαντασίας, περιπέτειας και ταξιδιωτική πεζογραφία.

Αντίστοιχη είναι και η κατηγοριοποίηση που παρουσιάζει ο Σακελλαρίου (2009, σσ. 199-201): Το ιστορικό μυθιστόρημα, στο οποίο περιλαμβάνονται και οι μυθιστορηματικές βιογραφίες, το ηθογραφικό μυθιστόρημα που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα μετά το 1880, το αστικό μυθιστόρημα που εμφανίζεται στην Ελλάδα στις αρχές του 20ου αιώνα με την ισχυροποίηση και εδραίωση της αστικής τάξης και που με τη

¹ Σχετικά με την τριμερή κατηγοριοποίηση των ομόκεντρων κύκλων του Παπαδάτου βλέπε «Σχήμα: Η θεματολογία της παιδικής λογοτεχνίας» στο: Παπαδάτος, Γ. (2009). *Παιδικό Βιβλίο και Φιλαναγνωσία. Θεωρητικές αναφορές και προσεγγίσεις - Δραστηριότητες*. Αθήνα: Πατάκης, σ. 57.

σειρά του δημιούργησε ως υποκατηγορίες το αισθηματικό μυθιστόρημα, το μυθιστόρημα των ενδοοικογενειακών σχέσεων και το μυθιστόρημα του προβληματισμού της καθημερινής ζωής, το κοινωνικό μυθιστόρημα που αντιμετωπίζει το άτομο ως μέλος ενός ευρύτερου συνόλου, το πολιτικό μυθιστόρημα στο οποίο εντάσσονται τα πατριωτικά, τα αντιστασιακά και τα αντιπολεμικά μυθιστορήματα, το μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας, το περιπετειώδες και το εξωτικό μυθιστόρημα, το αστυνομικό μυθιστόρημα, το θρησκευτικό μυθιστόρημα, το αλληγορικό-συμβολικό μυθιστόρημα και το φιλοσοφικό μυθιστόρημα.

Η Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου διακρίνει ανάμεσα στα βιβλία της συνολικής παραγωγής εκείνα *«που έχουν και κάτι άλλο ουσιαστικό να προσφέρουν, πέρα από την αισθητική απόλαυση»* (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 1990, σ. 25), εννοώντας με αυτή τη φράση τα παιδικά μυθιστορήματα με κοινωνικό περιεχόμενο, τα οποία χωρίζει ανάμεσα στα ιστορικά μυθιστορήματα και τα βιβλία με θέματα από τη σύγχρονη ζωή (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 1990, σσ. 25-29). Ως σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα εμφανίζονται οι φυλετικές διακρίσεις, η βία, τα ναρκωτικά, το διαζύγιο, η αμφισβήτηση του αυταρχικού γονιού, ο θάνατος αλλά και οικουμενικά κοινωνικά θέματα όπως ο πόλεμος, η μόλυνση του περιβάλλοντος, η υπερκατανάλωση και η κοινωνική αδικία. Σε κάθε περίπτωση το μυθιστόρημα που θέτει τέτοιους προβληματισμούς συντελεί *«στη διαμόρφωση μιας ισχυρής δημιουργικής ελεύθερης προσωπικότητας, ικανής να αντιμετωπίζει με θάρρος τις αντιξοότητες της ζωής, και στην προετοιμασία του παιδιού για ν' αντιμετωπίσει σωστά τα κοινά προβλήματα που καταταρρανούν τη σύγχρονη κοινωνία»* (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 1990, σ. 28).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

Όψεις της κοινωνιολογίας του μυθιστορήματος

1. Η μαρξιστική παράδοση

Τον 19^ο αιώνα οριοθετείται το λογοτεχνικό πεδίο² και ως εκ τούτου κάνουν την εμφάνιση τους οι πρώτες κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας. Ένας σημαντικός αριθμός αυτών των προσεγγίσεων είναι επηρεασμένες από τη μαρξιστική σκέψη. Η μαρξιστική θέση της αντικειμενικότητας της κίνησης της ιστορίας, ως αποτέλεσμα της πρωταρχικής σημασίας της υλικής παραγωγής στο σύνολο της κοινωνικής πραγματικότητας, οδηγεί τους μελετητές στην αντιστοίχιση αυτής της σχέσης στο επίπεδο της τέχνης. Τα δίπολα που συναντά κανείς στη μαρξιστική φιλοσοφία (βάση-εποικοδόμημα, ύλη-πνεύμα, αντικείμενο-υποκείμενο, μορφή-περιεχόμενο) τοποθετούνται στο επίπεδο της λογοτεχνικής παραγωγής για να ερευνηθούν τη θέση της στο κοινωνικό γίνεσθαι. Στην παρούσα εργασία, η αναφορά στο έργο των Marx και Engels³, καθώς και στο έργο των μετέπειτα ερευνητών, οι οποίοι παρά τις διαφοροποιήσεις των θεωριών τους συγκαταλέγονται στους μαρξιστές κρίνεται σκόπιμη για δυο λόγους. Αφ' ενός, όπως αναφέρθηκε, πρόκειται για την πρώτη μεγάλη παράδοση στις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας. Αφ' ετέρου, η επιρροή της μαρξιστικής παράδοσης παραμένει ισχυρή ως τις μέρες μας, έχοντας σημαντική θέση τόσο ανάμεσα στις θεωρητικές μελέτες του πεδίου, όσο και σε πλειάδα συγγραφέων λογοτεχνικών έργων, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Χάρης Σακελλαρίου.

Το 1846 οι Marx και Engels συγγράφουν τη *Γερμανική Ιδεολογία* και παρουσιάζουν για πρώτη φορά με τρόπο επεξεργασμένο, τη θεωρία του ιστορικού υλισμού. Εκεί διατυπώνουν την άποψη πως «η παραγωγή ιδεών, αντιλήψεων, συνείδησης συνδέεται στην αρχή άμεσα και στενά με την υλική δραστηριότητα και την υλική επικοινωνία των ανθρώπων, είναι η γλώσσα της πραγματικής ζωής» (Μαρξ & Εγκελς, 1997, σ. 66). Ως δραστήριος άνθρωπος ορίζεται από την μαρξιστική σκέψη ο άνθρωπος, ο οποίος, ως κοινωνικό όν, συμμετέχει στην παραγωγική διαδικασία και οι

² Σχετικά με τη γένεση του λογοτεχνικού πεδίου βλέπε και: Bourdieu, P. (2006). *Οι Κανόνες της Τέχνης, Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*. (Ε. Γιαννοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκης.

³ Τα ονόματα των μεταφρασμένων συγγραφέων στο κείμενο, αναγράφονται ακριβώς όπως δηλώνονται στο εξώφυλλο κάθε βιβλίου. Όταν όμως αναφέρονται γενικά στο κείμενο, η αναγραφή τους γίνεται με λατινικούς χαρακτήρες.

όροι της ζωής του καθορίζονται από το επίπεδο στο οποίο βρίσκεται αυτή η διαδικασία: *«οι άνθρωποι αναπτύσσοντας την υλική τους παραγωγή και την υλική τους επικοινωνία, αλλάζουν παράλληλα και την πραγματική τους ύπαρξη, καθώς και τη σκέψη τους και τα προϊόντα της σκέψης τους»* (Μαρξ & Εγκελς, 1997, σ. 67). Γίνεται έτσι σαφές πως όλα τα προϊόντα της σκέψης, όπως και η ίδια η λογοτεχνία, καθορίζονται σύμφωνα με τους Marx και Engels από την κοινωνική πραγματικότητα μέσα στην οποία διαμορφώνονται. Μέσα στην άποψη πως *«δεν καθορίζει η συνείδηση τη ζωή, αλλά η ζωή καθορίζει τη συνείδηση»* (Μαρξ & Εγκελς, 1997, σ. 68) βρίσκεται η βάση της πρώτης μεγάλης θεωρητικής παράδοσης στην Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας, η οποία, σύμφωνα με τον Hall (1990, σ. 14) *«κυριαρχεί στις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας»*.

Από τη θεμελιακή άποψη της μαρξιστικής φιλοσοφίας, σύμφωνα με την οποία η κοινωνική συνείδηση καθορίζεται από την κοινωνική πραγματικότητα την οποία βιώνει το άτομο, γίνεται η μετάβαση στο ερώτημα, το οποίο έθεσε σε νέα βάση η *Γερμανική Ιδεολογία*, σχετικά με το ποιο είναι το κυρίαρχο εκείνο στοιχείο που καθορίζει το κοινωνικό είναι των ανθρώπων. Αυτή η σχέση ανάμεσα στο άτομο και την κοινωνία εμφανίζεται ως σχέση ανάμεσα στην ατομική και την κοινωνική πραγματικότητα και ως τέτοια απασχολεί όλες τις πτυχές της κοινωνιολογικής έρευνας και κατ' επέκταση την κοινωνιολογία της λογοτεχνίας. Η ανθρώπινη ουσία, λέει ο Marx στην έκτη θέση για τον Φώουερμπαχ *«είναι το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων»* (Μαρξ & Εγκελς, 1997, σ. 47). Την βάση αυτών των σχέσεων ο Marx την εντοπίζει στο ιστορικά καθορισμένο επίπεδο των παραγωγικών δυνάμεων, οι οποίες αποτελούν *«την πραγματική βάση πάνω στην οποία υψώνεται ένα νομικό και πολιτικό εποικοδόμημα και στην οποία αντιστοιχούν συγκεκριμένες κοινωνικές μορφές συνείδησης. Ο τρόπος παραγωγής της υλικής ζωής καθορίζει γενικά την κοινωνική, πολιτική και πνευματική διαδικασία της ζωής»* (Μαρξ Κ. , 2010, σ. 19).

Η επιρροή που άσκησε και ασκεί μέχρι σήμερα η μαρξιστική θεωρία στις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εκτός των άλλων, από το γεγονός ότι οι Marx και Engels δεν ασχολήθηκαν επιμελώς με το ζήτημα της Λογοτεχνίας (Escarpit, 1972, σ. 9). Οι σκόρπιες αναφορές που γίνονται γύρω από λογοτεχνικά θέματα στο έργο τους αφορούν κυρίως στην ενασχόληση του Marx με το αρχαίο ελληνικό δράμα και το έργο ορισμένων συγγραφέων, όπως του Μπαλζάκ, τον οποίο ο Marx θαύμαζε για τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει στα έργα του την εικόνα της εκβιομηχανιζόμενης Γαλλίας (Hall, 1990, σ. 15). Για τον Hall, η

κυριαρχία του μαρξισμού στις κοινωνικές επιστήμες αποδίδεται στη «γονιμότητα του πνεύματος του Μαρξ» (Hall, 1990, σ. 14), η οποία τον οδήγησε σε αυτή την, έστω και αποσπασματική ως προς τα γραπτά κείμενα που κληροδότησε, ενασχόληση με τη λογοτεχνία. Παρόλα αυτά και έξω από τα κείμενα στα οποία αναφέρεται ο Hall, η ίδια η θεωρία του ιστορικού υλισμού, όπως αναπτύχθηκε στη Γερμανική Ιδεολογία, μας δίνει μια αρκετά σαφή εικόνα για τη μαρξιστική προσέγγιση της τέχνης, ως συστατικό μέρος του κοινωνικού εποικοδομήματος. Στην εισαγωγή της ρώσικης έκδοσης του 1956 αναφέρεται πως η Γερμανική Ιδεολογία «θεμελιώνει μια σειρά βασικές αρχές της μαρξιστικής αισθητικής, που δείχνουν ότι η Τέχνη και η δημιουργική προσωπικότητα του καλλιτέχνη εξαρτιέται από την οικονομική και πολιτική ζωή της κοινωνίας σε κάθε στάδιο ιστορικής εξέλιξης» (Μαρξ & Εγκελς, 1997, σ. 43).

2. Σχέσεις λογοτεχνίας και κοινωνίας - Ο κοινωνικός χαρακτήρας της λογοτεχνίας

Στους σχεδόν δυο αιώνες που ακολούθησαν από τη συγγραφή της Γερμανικής Ιδεολογίας, η συζήτηση γύρω από το ζήτημα του κοινωνικού χαρακτήρα της λογοτεχνίας άνοιξε διάπλατα. Ως αποτέλεσμα αυτής της συζήτησης κάνουν την εμφάνισή τους θεωρητικές προσεγγίσεις, οι οποίες επιχειρούν είτε να εξειδικεύσουν και να επεκτείνουν τη μαρξιστική θεώρηση, είτε να την καταρρίψουν, θέτοντας την Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας σε νέες βάσεις. Αυτό δε σημαίνει πως τα όρια ανάμεσα σε αυτές τις δυο κατηγορίες είναι πάντα διακριτά και απαραβίαστα, καθώς οι θεωρίες αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία και μια τέτοια κατηγοριοποίηση θα ήταν εντελώς σχηματική και θα έπρεπε να βασιστεί εξίσου με το περιεχόμενο των θεωριών και στον αυτοπροσδιορισμό των εκπροσώπων τους.

Στην πρώτη περίπτωση συγκαταλέγονται μεταξύ άλλων το έργο του Lukacs για τη λογοτεχνική μορφή, ο γενετικός δομισμός του Goldmann και η άκεντρη μορφή του Macherey. Στη δεύτερη περίπτωση συναντάμε την Αγγλική Σχολή, με κύριο εκφραστή της τον F.R. Leavis και την στρουκτουραλιστική θεωρία του Culler. Σε κάθε περίπτωση και παρά τις εκάστοτε διαφορές ανάμεσα σε σχολές και ρεύματα, το κυρίαρχο ερώτημα αφορά στους παράγοντες που καθορίζουν τους δεσμούς της λογοτεχνίας με την κοινωνία (Hall, 1990, σ. 51) και κατ' επέκταση στη θέση της λογοτεχνίας μέσα στην κοινωνική σχέση που ο Marx ορίζει ως σχέση βάσης-εποικοδομήματος και οι μετέπειτα στρουκτουραλιστικές θεωρίες ως σχέση δομής-

υπερδομής⁴. Μπορούμε, λοιπόν να προσεγγίσουμε το βασικό ερώτημα που θέτουν όλες οι κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας ως εξής: Τι ορίζεται ως δομή, τι ορίζεται ως υπερδομή και ποια θέση της λογοτεχνίας εντός τους.

Οι θεωρητικές προσεγγίσεις του πεδίου της λογοτεχνίας αναγνωρίζουν τη σχέση της τέχνης με αυτό που συχνά αναφέρεται ως κοινωνικό πλαίσιο. Αυτό το οποίο δεν είναι κοινό στον τρόπο προσέγγισης είναι η συμφωνία σχετικά με το βαθμό αυτονομίας και εξάρτησης που παρουσιάζει η λογοτεχνία σε σχέση με το κοινωνικό πλαίσιο. Με άλλα λόγια, σε ποιο βαθμό η λογοτεχνία εξαρτάται από το κοινωνικό πλαίσιο και σε ποιο βαθμό αυτονομείται χαράσσοντας το δικό της δρόμο. Επιπλέον, διαφωνία συναντάται και στο ζήτημα του προσδιορισμού του όρου “κοινωνικό πλαίσιο”, καθώς οι διάφοροι μελετητές παρουσιάζουν διαφορετική προσέγγιση.

Προσπαθώντας να αποφύγει το σκόπελο της αυτονομίας, ο Terry Eagleton δίνει έναν πιο αφηρημένο ορισμό της μαρξιστικής κριτικής της λογοτεχνίας, προσδιορίζοντας την ως *«μέρος ενός μεγαλύτερου σώματος θεωρητικής ανάλυσης που στοχεύει στην κατανόηση των ιδεολογιών - των ιδεών, αξιών και συναισθημάτων, μέσω των οποίων οι άνθρωποι βιώνουν τις κοινωνίες μέσα στις οποίες ζουν»* (Ηγκλετον, 1981, σ. 18). Σύμφωνα με τον Ήγκλετον (1981, σ. 22), σκοπός της μαρξιστικής κριτικής είναι *«να εξηγήσει το λογοτεχνικό έργο με πληρέστερο τρόπο και αυτό σημαίνει μια ευαίσθητη ενασχόληση με τη μορφή, το ύφος και τα νοήματά του»* καθώς και την κατανόηση τους *«σαν προϊόντων συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών»*. Σε μια πιο ξεκάθαρη άρνηση της αυτονομίας του λογοτεχνικού πεδίου ο Φίσερ (1972, σ. 14) αναφέρει πως *«η τέχνη είναι κάθε φορά χρονικά εξαρτημένη και εκφράζει την πραγματικότητα όπως αυτή ανταποκρίνεται στις αντιλήψεις και στις απαιτήσεις, στις ανάγκες και στις ελπίδες ενός κοινωνικού σχηματισμού, [...] ταυτόχρονα ξεπερνάει αυτόν τον περιορισμό και διαμορφώνει στην ιστορική στιγμή ταυτόχρονα ένα στοιχείο της ανθρωπότητας, της προοδευτικής της ανάπτυξης»*. Παρόμοια προσέγγιση έχει και ο Χάρης Σακελλαρίου (1998, σ. 18), ο οποίος επισημαίνει ότι *«η λογοτεχνία δεν είναι κάτι το αυθύπαρκτο, το έξω απ’ την πραγματικότητα ή κάτι που έρχεται από τον ουρανό, [...] είναι πνευματικό-αισθητικό φαινόμενο που δημιουργείται κι αναπτύσσεται μέσα σε οργανωμένες κοινωνικές ομάδες και δε νοείται έξω απ’ αυτές.»*

⁴ Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται η τάση αντικατάστασης των όρων βάση-εποικοδόμημα από τους όρους δομή-υπερδομή ακόμα και σε μια σειρά σημαντικών μαρξιστών αναλυτών. Για τις ανάγκες και τους περιορισμούς της παρούσας εργασίας, οι όροι χρησιμοποιούνται ως ταυτόσημοι.

Έξω από τη συζήτηση και τις διαφωνούσες απόψεις γύρω από την αυτονομία του λογοτεχνικού πεδίου, στον ένα ή στον άλλο βαθμό οι μελετητές συμφωνούν στην ύπαρξη μιας στέρεας δομής πάνω στην οποία αναπτύσσονται, ως υπερδομές, τα διάφορα πεδία της κοινωνικής ζωής. Ο Σακελλαρίου, αναφερόμενος στο έργο των Macherey και Balibar, τονίζει ότι το λογοτεχνικό έργο συνιστά μια υπερδομή, η οποία βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον κοινωνικό οργανισμό (Σακελλαρίου, 1998, σ. 19). Την ίδια άποψη διατυπώνει και ο Eagleton, ο οποίος ορίζει την τέχνη ως μέρος της ιδεολογίας μιας κοινωνίας, «στοιχείο της σύνθετης δομής της κοινωνικής αντίληψης» (Ηγκλετον, 1981, σ. 26). Ωστόσο, η απλή τοποθέτηση της Λογοτεχνίας σε ένα ορισμένο κοινωνικό εποικοδόμημα, το οποίο αντανάκλα την εκάστοτε οικονομική βάση, αποτελεί μια τεράστια αφαίρεση η οποία δε στέκεται ικανή να μας δώσει ασφαλείς και επαρκείς απαντήσεις στο ζήτημα της σχέσης λογοτεχνίας και κοινωνίας. Εφόσον δεχτούμε μια εκ των πραγμάτων καθολική ισχύ αυτής της σχέσης θα πρέπει να αποδεχτούμε ως απαράβατο κανόνα την απόλυτη ταύτιση και εναρμόνιση κάθε έργου με την κυρίαρχη κοινωνική συνείδηση της εποχής του, πράγμα το οποίο θα υποτιμούσε και θα αναιρούσε την αξία έργων τα οποία κατορθώνουν να ξεπεράσουν την εποχή τους, την ίδια στιγμή που άλλα σύγχρονα τους έργα δεν κατορθώνουν παρά να αναπαράγουν παρωχημένες αντιλήψεις. Ο Schucking (1970, σ. 22) θεωρεί την ιστορία της λογοτεχνίας άρρηκτα δεμένη με την άρχουσα τάξη κάθε εποχής, καθώς ο εκάστοτε δημιουργός μονάχα όταν προσκολληθεί σε αυτήν καταφέρνει να εξασφαλίσει την επιβίωση του, ασκώντας την τέχνη του.

Ως αντίστοιχα σύνθετο αντιμετωπίζεται από τους θεωρητικούς το ζήτημα της κριτικής αξιολόγησης του λογοτεχνικού έργου, το οποίο δε μπορεί να περιοριστεί μονάχα σε μια ιδεολογική διάσταση. Μέσα σε αυτό το πολύπλοκο σχήμα δεν πρέπει να παραβλέπει κανείς το ζήτημα της μορφής, η οποία αν και προϊόν του περιεχομένου αντενεργεί σε αυτό με μια αμφίδρομη σχέση (Ηγκλετον, 1981, σ. 45). Ο Goldmann (1986, σ. 68) καταδικάζει τις ακραίες θεωρίες που υπερασπίζονται φανατικά αφενός την αυστηρά στρατευμένη τέχνη και αφετέρου την τέχνη για την τέχνη, καθώς και οι δύο αυτές θεωρίες παραβλέπουν τη διαλεκτική ενότητα μορφής και περιεχομένου στο λογοτεχνικό έργο. Ο ίδιος ορίζει δύο βασικούς παράγοντες στην προσέγγιση της αντικειμενικής αξίας ενός λογοτεχνικού έργου: Ο πρώτος παράγοντας έχει να κάνει με το κατά πόσο το έργο αντανάκλα την μετάβαση από μια εποχή σε μια άλλη και ως εκ τούτου την αναζήτηση νέων αξιών. Ο δεύτερος συνδέεται με τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην παρουσίαση της υποκειμενικής οπτικής θέασης του δημιουργού και την

ικανότητά του να αντανακλά την αντικειμενική πραγματικότητα, χωρίς να περιορίζεται σε εννοιολογικά και αφηρημένα επίπεδα. (Γκολντμάν, 1986, σσ. 71-77). Είναι χαρακτηριστική η αναφορά του Marx, σύμφωνα με την οποία η πίστη στο σοσιαλισμό δεν αποτελεί εγγύηση για μια αξιέπαινη τέχνη (Hall, 1990, σ. 15). Αντιστοίχως, ο Engels υποστηρίζει πως η στράτευση πρέπει να απορρέει από τη δράση χωρίς ξεκάθαρη αναφορά και χωρίς ωραιοποίηση της επικείμενης λύσης (Μαρξ & Ένγκελς, 2016, σ. 109).

Ο Eagleton αναγνωρίζει τη δυσκολία του προσδιορισμού των κοινωνικών παραγόντων που επενεργούν στη δημιουργία ενός λογοτεχνικού έργου, ως χαρακτηριστικό όλων των ιδεολογιών που δημιουργούνται μέσα σε ορισμένες κοινωνικές σχέσεις, καθώς κάθε ιδεολογία δεν αποτελεί απλή αντανάκλαση των ιδεών της άρχουσας τάξης, αλλά αντίθετα επηρεάζεται και ενσωματώνει ακόμα και αντιφατικές απόψεις για τον κόσμο. Η πολυπλοκότητα των σχέσεων που καθορίζουν την φυσική και κοινωνική εξέλιξη περιγράφεται με σαφήνεια στο έργο του Φίσερ *Η αναγκαιότητα της τέχνης*: «Στην πολλαπλότητα της φύσης [...] δεν υπάρχουν τόσο απλές και μονόπλευρες ακολουθίες αιτίου και αιτιατού, υπάρχει πάντα ένα πλούσιο σύμπλεγμα από αλληλεπιδράσεις, από το οποίο προέρχεται ένα σύστημα πολύπλοκων σχέσεων» (Φίσερ, 1972, σσ. 20-21). Κάθε στοιχείο του εποικοδομήματος, λέει ο Ήγκλετον (1981, σ. 36), έχει το δικό του ρυθμό ανάπτυξης και ως εκ τούτου θα ήταν εσφαλμένη μια απλή αντιστοιχία του Λογοτεχνικού έργου με οποιαδήποτε άλλη πλευρά της κοινωνικής πραγματικότητας.

Αυτό που είναι αποδεκτό, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, από όλες τις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας είναι το γεγονός ότι κάθε λογοτεχνικό έργο είναι αποτέλεσμα των κοινωνικο-οικονομικών παραγόντων (Σαμαρά, 1987, σ. 47). Ως εκ τούτου, το λογοτεχνικό έργο μπορεί να θεωρηθεί νόμιμη κοινωνική μαρτυρία, αλλά και αντίστροφα η κοινωνική πραγματικότητα μέσα στην οποία δημιουργείται ένα έργο μπορεί να μας δώσει χρήσιμες πληροφορίες για την κατανόηση του (Hall, 1990, σ. 52). Η τέχνη, εξηγεί ο Λίσφιτς, δεν μπορεί να αποκοπεί ολοκληρωτικά από τη σφαίρα των ιδεολογιών. «*Η λογοτεχνία και η σκέψη των ανθρώπων καθορίζονται από ολόκληρη την ανάπτυξη της κοινωνίας*» (Λίσφιτς, 2018, σ. 120).

Γίνεται σαφές πως πολλοί νεομαρξιστές θεώρησαν πως υπάρχει μια αντίφαση στη μαρξιστική θεωρία, η οποία έγκειται αφενός στη διαλεκτική σχέση βάσης-εποικοδομήματος και αφετέρου στην ανακολουθία της τέχνης, η οποία εμφανίζεται

πολλές φορές πιο προωθημένη σε προγενέστερους και ως εκ τούτου κατώτερους εξελικτικά οικονομικούς σχηματισμούς. Ο Λίσφιτς απαντά σε αυτές τις θεωρίες, κάνοντας σαφή τη διάκριση ανάμεσα στη διαλεκτική σχέση και την ταύτιση. Ως εκ τούτου, η σχετική αυτονομία των διαφόρων πεδίων του εποικοδομήματος δεν αναιρεί τη διαλεκτική σύνδεση με την οικονομική βάση και δε μπορεί να τους επιτρέψει να αυτονομηθούν πλήρως από αυτήν: *«Στην ταξική κοινωνία, η τέχνη και η κουλτούρα αποκτούν αναπόφευκτα ταξικό χαρακτήρα. Παρ' όλα αυτά, οι διάφορες κυρίαρχες τάξεις δεν έπαιζαν παράλληλους ρόλους ούτε στη γενική ανάπτυξη της κουλτούρας ούτε στις ξεχωριστές πλευρές της[...] Κάθε κυρίαρχη ιδεολογία έχει τη δική της ξεχωριστή απόχρωση, η οποία οδηγεί σχεδόν αυτόματα στην τάδε ή στη δείνα κατεύθυνση και ένταση της πολιτιστικής ανάπτυξης»* (Λίσφιτς, 2018, σ. 164).

Πριν γίνει οποιαδήποτε αναφορά στο κοινωνικό μυθιστόρημα, ως δημιουργήματα το οποίο ενέχει σκόπιμη αναφορά στην κοινωνική πραγματικότητα την οποία βιώνει ο συγγραφέας, κρίνεται χρήσιμη μια διευκρίνιση σχετικά με την έννοια του κοινωνικού χαρακτήρα του μυθιστορήματος καθώς και τον διαχωρισμό της από το κοινωνικό μυθιστόρημα. Από όσα αναφέρθηκαν προηγουμένως προκύπτει η άμεση σύνδεση του μυθιστορήματος με την κοινωνική πραγματικότητα, μέσα στην οποία δημιουργείται. Συνεπώς, ο κοινωνικός χαρακτήρας του μυθιστορήματος δεν έγκειται στην εμπρόθετη τάση του δημιουργού να προσδώσει κοινωνικό ρόλο στο περιεχόμενο του έργου του, αλλά στην αντικειμενική σύνδεση κοινωνίας και λογοτεχνίας, σε αυτό που ο Goldmann (1986, σ. 61) αναφέρει ως *«Αντικειμενική Σημασία»* του έργου. Αυτή ακριβώς η αντικειμενικότητα δείχνει πως το κοινωνικό στοιχείο ενυπάρχει σε κάθε έργο, ακόμα κι αν η πρόθεση του δημιουργού είναι να φτιάξει ένα έργο χωρίς καμία κοινωνική αναφορά. Η λογοτεχνική δημιουργία είναι πλασμένη από μια ορισμένη κοσμοθεώρηση, η οποία δε μπορεί να αντιμετωπίζεται ως ατομικό αλλά μονάχα ως κοινωνικό γεγονός (Γκολντμάν, 1986, σ. 57). Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο η Κανατσούλη θεωρεί πως ο όρος Κοινωνικό Μυθιστόρημα είναι άστοχος, καθώς, όπως αναφέρει, *«η λογοτεχνία αναπτύσσεται, ούτως ή άλλως, συνήθως σε στενή σχέση με συγκεκριμένους κοινωνικούς θεσμούς και έχει μια κοινωνική λειτουργία ή χρήση που δε μπορεί να είναι καθαρά ατομική»* (Κανατσούλη, 2007, σ. 179). Ο κοινωνικός χαρακτήρας του έργου, λέει ο Goldmann *«βρίσκεται κυρίως σε αυτό που ένα άτομο δε θα μπορούσε ποτέ να εγκαταστήσει μόνο του: μια νοητική συναφής δομή, που ανταποκρίνεται σ' αυτό που ονομάζουμε "οπτική του κόσμου"»* (Goldmann, 1979, σ. 59).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από την ελληνική λογοτεχνία αποτελεί η συγγραφική δημιουργία του Γιάννη Ρίτσου. Την περίοδο κατά την οποία ο ποιητής βρίσκεται εξορισμένος, συγγράφει τα επικαιρικά ποιήματά του, μέσα στα οποία περιγράφεται με ρεαλισμό η πραγματικότητα της ζωής των εξορισμένων. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 κι ύστερα παρατηρείται μια στροφή του ποιητή προς τον υπερρεαλισμό. Σε πολλά από τα έργα εκείνης της περιόδου η κοινωνική πραγματικότητα φαίνεται να απουσιάζει σκόπιμα, καθώς με αυτόν τον τρόπο ο Γιάννης Ρίτσος επιλέγει να ασκήσει κριτική στην δεξιά παρέκκλιση του κομμουνιστικού κινήματος η οποία επιταχύνεται από το 20ο συνέδριο του ΚΚΣΕ, το 1956. Ο κοινωνικός χαρακτήρας του μυθιστορήματος έγκειται στο γεγονός ακριβώς αυτό, της αντικειμενικής σύνδεσης της κοινωνικής πραγματικότητας με τη δημιουργία ενός έργου, είτε αυτή η σύνδεση γίνεται ως συνειδητή επιλογή, είτε αυθόρμητα.

Ο κοινωνικός χαρακτήρας του μυθιστορήματος, αλλά και ολόκληρης της καλλιτεχνικής δημιουργίας διαφαίνεται με πιο έντονο τρόπο σε πολλά έργα, στα οποία ο χρονοτόπος της αφήγησης διαφέρει κατά πολύ από τον χρονοτόπο της δημιουργίας. Σε αυτές τις περιπτώσεις μπορεί να συναντήσει κανείς έργα με χρόνο αναφοράς ένα ιστορικό γεγονός του Μεσαίωνα ή της αρχαιότητας, τα οποία ωστόσο απηχούν, πολλές φορές συνειδητά αλλά εξίσου συχνά και ασυνείδητα, κοινωνικές απόψεις που ταυτίζονται με το παρόν του δημιουργού. Παρακολουθώντας τη γνωστή αμερικάνικη σειρά επιστημονικής φαντασίας Star Trek της δεκαετίας του 1960, ο θεατής θα έρθει σε επαφή με έναν κόσμο του μακρινού μέλλοντος στο οποίο οι δημιουργοί καταβάλλουν μεγάλες προσπάθειες ώστε να παρουσιαστεί απαλλαγμένος από το ρατσισμό, τους πολέμους και την εχθρότητα ανάμεσα στους λαούς. Ωστόσο, μπορεί εύκολα να διακρίνει κανείς στοιχεία της αμερικάνικης κοινωνίας του 1960, που αναπόφευκτα διεισδύουν στο κείμενο του σεναρίου, είτε αυτά αποτελούν ασυνείδητες μεταφορές της παρούσας ηθικής (έμφυλες διακρίσεις, υπεράσπιση της μονοθεϊστικής θρησκείας, στοιχεία ταξικότητας) είτε συνειδητές αλληγορίες που παραπέμπουν στο ψυχροπολεμικό κλίμα της περιόδου.

Θα μπορούσαν να αναφερθούν αναρίθμητα παραδείγματα, καθώς η εξέταση οποιουδήποτε καλλιτεχνικού δημιουργήματος θα μας οδηγούσε στα ίδια αποτελέσματα. Συνεπώς, η αναφορά στον κοινωνικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος έγκειται στην αντικειμενική και έξω από τις προθέσεις του δημιουργού σύνδεση του καλλιτεχνικού δημιουργήματος με την κοινωνία στην οποία παράγεται, ενώ η αναφορά στο κοινωνικό μυθιστόρημα περιορίζεται στο κομμάτι εκείνο της καλλιτεχνικής

δημιουργίας, στο οποίο ο δημιουργός σκόπιμα θέτει κοινωνικούς προβληματισμούς. Από αυτή τη σκοπιά, η Κανατσούλη (2007, σ. 179) θεωρεί ταυτολογία τη σύνδεση της λογοτεχνίας με την κοινωνική πραγματικότητα.

3. Ο δημιουργός ως κοινωνικό ον

Ο κάθε ξεχωριστός δημιουργός ενός λογοτεχνικού έργου, ως άτομο του κοινωνικού συνόλου βιώνει, όπως είναι φυσικό, με έναν δικό του -μοναδικό- τρόπο την κοινωνική πραγματικότητα μέσα στην οποία ζει. Από αυτή την άποψη μπορεί να ειπωθεί ότι το βίωμα εμπεριέχει κάθε φορά ένα υποκειμενικό στοιχείο, το οποίο επιδρά και τροποποιεί τα αντικειμενικά δεδομένα του βιώματος. Εντελώς εμπειρικά μπορεί ο καθένας να οδηγηθεί στο συμπέρασμα πως δυο ξεχωριστά άτομα αφενός δε βιώνουν το ίδιο γεγονός με τον ίδιο επακριβώς τρόπο και αφετέρου τα δεδομένα του βιώματος, ακόμα κι αν είναι τα ίδια, δεν αντανακλώνται με τον ίδιο τρόπο στην αντίληψη του κάθε ξεχωριστού ατόμου. Στο δυτικό κόσμο, λέει ο Χαντ (2001, σ. 200), η υποκειμενικότητα παίρνει τέτοια μορφή που φτάνει στο σημείο να δημιουργεί στρεβλές αντιλήψεις για τις σχέσεις υποκειμένου-αντικειμένου και κάνει τους ανθρώπους να πιστεύουν ότι είναι οι ίδιοι -και όχι η κοινωνική πραγματικότητα- που παράγουν τους εαυτούς τους. Παρά ταύτα, λέει ο Φίσερ, *«το ουσιαστικό περιεχόμενο της προσωπικότητας είναι και μένει κοινωνικό»* (Φίσερ, 1972, σ. 60).

Ο Hall τονίζει τη διπλή προσέγγιση που αναπτύσσεται από τις διάφορες λογοτεχνικές θεωρίες και αφορούν αφενός στις μιμητικές και αφετέρου στις εννοιακές και εκφραστικές ικανότητες του συγγραφέα (Hall, 1990, σ. 92). Είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός πως και σε αυτό το σημείο, η κριτική του Hall σε αυτές τις θεωρίες βρίσκεται στο ζήτημα της αντιπαράθεσης της τέχνης με την πραγματικότητα (Hall, 1990, σ. 97), κάτι το οποίο θυμίζει το αρχικό ερώτημα σχετικά με τη σχέση της λογοτεχνίας με την κοινωνία. Το έργο ως μίμηση συγκλίνει προς τις μαρξιστικές προσεγγίσεις που αντιλαμβάνονται τον κυρίαρχο ρόλο του περιεχομένου, με τη μορφή να βρίσκεται πάντα σε υπόταξη, ενώ το έργο ως αποτέλεσμα της φαντασίας και της εκφραστικής ικανότητας του συγγραφέα αποτελεί προσέγγιση των αισθητικών και φορμαλιστικών θεωριών, οι οποίες δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στη μορφή, υποτιμώντας ταυτόχρονα το ρόλο του περιεχομένου. *«Η αλήθεια βρίσκεται κάπου ανάμεσα στους δυο πόλους της μορφής και του περιεχομένου»*, υποστηρίζει ο Hall (1990, σ. 67).

Ο Fisher ανάγει τη σχέση του έργου με την πραγματικότητα στην ταξικά διαρθρωμένη οικονομική βάση της κοινωνίας όταν αναφέρει πως «ο όψιμος αστικός κόσμος [...] κατασκευάζει ψεύτικους μύθους για να αποφύγει πραγματικά προβλήματα» (Φίσερ, 1972, σ. 15). Η τέχνη είναι για τον Fisher μια κοινωνική αναγκαιότητα, ακριβώς επειδή επιτυγχάνει να κοινωνικοποιήσει, μέσω του παραγόμενου καλλιτεχνικού έργου, τα υποκειμενικά στοιχεία των βιωμάτων του καλλιτέχνη και ακόμα παραπέρα, εξ' αιτίας αυτής της κοινωνικοποίησης, η κοινωνία έχει το δικαίωμα να απαιτεί από τον καλλιτέχνη να δρα έχοντας συνείδηση αυτής της κοινωνικής λειτουργίας του δημιουργήματός του (Φίσερ, 1972, σ. 61). Ο ίδιος ο Marx κάνει κριτική στους δημιουργούς, οι οποίοι θεωρούν την τέχνη ως σκοπό καθεαυτόν και υποστηρίζει πως η τέχνη πρέπει να πέσει από τη θείκη σφαίρα στο επίπεδο της υλικής πραγματικότητας (Λίσφιτς, 2018).

Ο Σακελλαρίου (1998, σ. 25) στέκεται επιμελώς στο ζήτημα της προσωπικότητας του συγγραφέα, κάνοντας αναφορά στις θεωρίες του Sartre και του Rank, σύμφωνα με τις οποίες «το κάθε λογοτεχνικό έργο είναι ο ίδιος ο συγγραφέας του». Προσδιορίζει τα στοιχεία που συνθέτουν την προσωπικότητα του συγγραφέα και κάνει διαχωρισμό της κοινωνικής του καταγωγής και της ιδεολογίας του, χωρίς να παραγνωρίζει το γεγονός ότι καταγωγή και ιδεολογία μπορούν να ιδωθούν μονάχα ως διαλεκτικά αλληλοσυνδεδεμένα στοιχεία ενός ατόμου (Σακελλαρίου, 1998, σσ. 26-44). Ως εκ τούτου, αναγνωρίζοντας τον καταλυτικό ρόλο της ταξικής καταγωγής στη διαμόρφωση της ατομικής συνείδησης, ο Σακελλαρίου συνδέει τον κοινωνικό ρόλο που συντελεί ένα λογοτεχνικό έργο με τη θέση του συγγραφέα στο ιστορικό και κοινωνικό γίνεσθαι. Από την άλλη πλευρά, αποφεύγοντας την απολυτότητα αυτής της τάσης, συμπεραίνει πως «σε πολύ σπάνιες εξαιρέσεις ο λογοτέχνης μπορεί να βγει έξω απ' την κοινωνική του τάξη και να ιδεί τα πράγματα σφαιρικά, αποφασισμένος να πει και του άλλου -της άλλης τάξης- το δίκιο» (Σακελλαρίου, 1998, σ. 31).

Σε αυτό το ζήτημα ο Schucking (1970, σσ. 32-46) βλέπει στη σύγχρονη λογοτεχνία μια απομάκρυνση του καλλιτέχνη από την παλαιότερα δεδομένη και ξεκάθαρη προσκόλληση στην άρχουσα τάξη, γεγονός το οποίο αποδίδει στη βελτίωση της κοινωνικής θέσης του καλλιτέχνη, μια μετατόπιση που έγκειται όχι τόσο στο επίπεδο της οικονομικής κατάστασης όσο στο επίπεδο της αναγνώρισης της σημασίας του έργου ή με άλλα λόγια αυτού που θα λέγαμε κοινωνικό στάτους του καλλιτέχνη.

Ο Σακελλαρίου, αναφερόμενος στους καλλιτέχνες που βγαίνουν από την κοινωνική τους τάξη, καθρεφτίζει σπουδαίους συγγραφείς, οι οποίοι, προερχόμενοι

από μεσοαστικά ή και αστικά στρώματα, με την τέχνη τους υπερασπίστηκαν συνειδητά τα συμφέροντα και τους αγώνες των λαϊκών μαζών⁵. Αντίθετα, κατακεραυνώνει όσους εναρμονίστηκαν με αντιδραστικά εξουσιαστικά καθεστώτα, όπως επί παραδείγματι εκείνους που συντάχθηκαν με το δικτατορικό καθεστώς του Ι. Μεταξά και τους πραξικοπηματίες της 21^{ης} Απριλίου. Τονίζει, δε, πως τέτοιες συμπεριφορές «δεν ταιριάζουν σε πνευματικούς ανθρώπους», καθώς «έχουν υποχρέωση -και το μπορούν- οι πνευματικοί άνθρωποι να βλέπουν κάτω απ' την επιφάνεια, ν' αποκαλύπτουν το πραγματικό πρόσωπο της εξουσίας.» (Σακελλαρίου, 1998, σ. 41).

4. Ο Χάρης Σακελλαρίου και η εποχή του

Η προσέγγιση του κοινωνικού στοιχείου σε έργα του Χάρη Σακελλαρίου καθιστά απαραίτητη μια αναφορά στη ζωή του δημιουργού, σε συνάρτηση με την κοινωνική πραγματικότητα στην οποία έζησε, διαμορφώθηκε και δημιούργησε τα έργα του. Η αναφορά αυτή αποκτά ιδιαίτερα σημασία, καθώς η παρούσα μελέτη αφορά σε έναν δημιουργό, ο οποίος αφενός ως θεωρητικός της λογοτεχνίας υπερτονίζει τη σημασία του κοινωνικού Είναι στην παραγωγή της ατομικής συνείδησης, αφετέρου, ασχολείται ενσυνείδητα με το κοινωνικό μυθιστόρημα, αναγνωρίζοντας τον σημαντικό ρόλο του στη διαμόρφωση του παιδιού.

Ο Χάρης Σακελλαρίου γεννήθηκε το 1923 στο Θαυμακό Φθιώτιδας. Το 1935, σε ηλικία 12 ετών πηγαίνει στο Δομοκό κι έπειτα στη Λαμία για να συνεχίσει τις σπουδές του στο γυμνάσιο. Η δραπέτευση του από το αυστηρό πατριαρχικό περιβάλλον και τη δύσκολη αγροτική ζωή του χωριού περιγράφεται από τον ίδιο στο μυθιστόρημα του *Ο Μικρός Δραπέτης* ως διαφυγή από μια προκαθορισμένη μοίρα και μια ζωή καταδικασμένη στις κακουχίες και την αμορφωσιά. Αξίζει να αναφερθεί πως ο πατέρας του Χάρη Σακελλαρίου ήταν ιερέας, ο οποίος παρουσιάζεται από τον συγγραφέα αυστηρός, με έντονα και βίαια ξεσπάσματα. Ο Καραγιάννης παρουσιάζει τη μετεγκατάσταση του Σακελλαρίου στη Λαμία ως την «*απαρχή για νέα ερεθίσματα, νέες καταγραφές, νέες εμπειρίες και νέες ιδέες*», οι οποίες τον βοήθησαν να ξεφύγει από

⁵ Στο βιβλίο του *Κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, ο Χάρης Σακελλαρίου αναφέρει τα παραδείγματα των Κώστα Βάρναλη, Γιάννη Ρίτσου, Ζήση Σκάρου, και Θέμη Σκάρου, οι οποίοι «δε δέχτηκαν να συμβιβαστούν με το κατεστημένο» (Σακελλαρίου, *Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας*, 1998, σ. 42).

το έντονο θεοκρατικό καθεστώς της οικογένειας (Καραγιάννης, 2016). Ωστόσο, η έντονη επαφή του νεαρού Χάρη Σακελλαρίου με τη θρησκεία αποτυπώνεται σε μια σειρά έργων, με έντονες θρησκευτικές αναφορές, οι οποίες λειτουργούν άλλοτε ως λαμπρά παραδείγματα κι άλλοτε ως αυστηρή κριτική στη δογματική θρησκευτική πίστη⁶.

Οι πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου είναι παρούσες στο αυτοβιογραφικό του μυθιστόρημα. Η δικτατορία του Κονδύλη το 1935, η δικτατορία του Μεταξά ένα χρόνο αργότερα και ο Δεύτερος Παγκόσμιος πόλεμος λειτουργούν καταλυτικά στην ήδη βεβαρημένη οικονομική κατάσταση της οικογένειας του Χάρη Σακελλαρίου και χρησιμοποιούνται από τον συγγραφέα ως οι βασικές αιτίες όλων των δυσκολιών, με τις οποίες ήρθε αντιμέτωπος στην παιδική του ηλικία. Ως αποτέλεσμα της συνείδησης που διαμορφώνει εκείνα τα χρόνια, το 1942 γίνεται μέλος του ΕΑΜ Νέων, σε ηλικία μόλις 19 ετών. Τραυματίζεται σε μάχη με τους Γερμανούς, ως μέλος τους Εφεδρικού ΕΛΑΣ και το 1944 γίνεται Γραμματέας της Τομεακής της ΕΠΟΝ του χωριού Καλλιθέα της ορεινής δυτικής Φθιώτιδας (Καραγιάννης, 2016).

Ο Καραγιάννης (2016) αναλύει το μέγεθος της επιρροής που άσκησαν οι εμπειρίες εκείνων των χρόνων στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του Χάρη Σακελλαρίου, παρουσιάζοντας ως κορυφαίο σταθμό τις σπουδές του στο Παιδαγωγικό Φροντιστήριο της ΠΕΕΑ, κοντά στον παιδαγωγό Μιχάλη Παπαμαύρο, με τον οποίο συνεργάστηκε στη συγγραφή του σχολικού βιβλίου *Ελεύθερη Ελλάδα*.

Μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου σπουδάζει παιδαγωγικά, φιλολογία και γλωσσολογία-σημειολογία στη Γαλλία. Το έργο του Χάρη Σακελλαρίου είναι ογκωδέστατο και περιλαμβάνει λογοτεχνικά βιβλία για παιδιά και ενήλικες αλλά και θεωρητικές επιστημονικές μελέτες γύρω από παιδαγωγικά ζητήματα, θέματα λογοτεχνίας και αισθητικής, βιογραφίες, ιστορικά ντοκουμέντα. Η μελέτη της ζωής και του έργου του Χάρη Σακελλαρίου δείχνει έναν άνθρωπο ο οποίος παραμένει διαρκώς εξίσου δραστήριος στη θεωρητική μελέτη και την πρακτική δράση. Το όραμα του για την «Πολιτεία του Ήλιου», όπως παρουσιάζεται στον έργο του *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!*, δε μένει στην απλή θεωρητική αποτύπωση μιας ιδανικής πολιτείας χωρίς

⁶ Βλέπε τον παραλληλισμό των εξεγερμένων δούλων με τα βασανιστήρια του Ιησού στο «Σακελλαρίου, Χ. (2018). *Ψηλά του Κεφάλι Δούλε!*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή» και την σατυρική παρουσίαση των ιστοριών της παλαιάς διαθήκης στο «Σακελλαρίου, Χ. (1996). *Τα παραμύθια του Αβραάμ*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή».

εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο αλλά καθορίζει τόσο τη ζωή του όσο και το έργο του.

Η συμβολή του Χάρη Σακελλαρίου στην παιδική λογοτεχνία και την παιδαγωγική σκέψη είναι τεράστια και πολύπλευρη. Ο Καραγιάννης τον παρουσιάζει ως «μέντορα», «πρότυπο δασκάλου και παιδαγωγού», «πνευματικό εργάτη, που είχε φανατικούς μαθητές και φίλους, αλλά και φανατικούς εχθρούς» (Καραγιάννης, 2016). Απετέλεσε μέλος της Συντακτικής Επιτροπής των αναγνωστικών βιβλίων *Η Γλώσσα μου* της δεκαετίας του 1980 και συνεργάτης του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου, διευθυντής των περιοδικών *Νεοελληνικός Λόγος* και *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* και έχει λάβει πλήθος διακρίσεων και βραβεύσεων.

Ο Χάρης Σακελλαρίου αποτελεί σπουδαίο παράδειγμα εκείνου του πνευματικού ανθρώπου, που ενσυνείδητα συνδέει το έργο του με την εποχή στην οποία ζει. Έχει πλήρη επίγνωση του ιστορικού σημείου στο οποίο ζει και δημιουργεί, αφουγκράζεται τα προβλήματα και τις ανάγκες, διακρίνει το ξεπερασμένο από το προοδευτικό και με επιστημονικό τρόπο παρουσιάζει την προοπτική της αυριανής κοινωνίας. Όλα αυτά συντελούν, ώστε διαβάζοντας κανείς τα λογοτεχνικά έργα του Χάρη Σακελλαρίου, να εντοπίζει όλα εκείνα τα στοιχεία, τα οποία αποτελούν κατά τον Kohl τα κριτήρια ένταξης ενός έργου στη ριζοσπαστική λογοτεχνία.

Τα λογοτεχνικά έργα του Χάρη Σακελλαρίου περιλαμβάνουν -εκτός από μυθιστορήματα για παιδιά- αρκετά μυθιστορήματα για ενήλικες (π.χ. *Οι κανίβαλοι*) πολλά διηγήματα (π.χ. *Χαρούμενα διαβολάκια*), θεατρικά έργα (π.χ. *Ένα τρελό τρελούτσικο ρομποτάκι*) και ποιήματα για παιδιά. Έχει γράψει επίσης μια σειρά από έργα που, όπως αναφέρει ο Καραγιάννης (2016), ήταν καρπός των εμπειριών του κατά την Κατοχή, όπως τα: *Η Παιδεία στην Αντίσταση*, *Η Παιδική Λογοτεχνία στην Αντίσταση* και το *Θέατρο στην Αντίσταση*. Επιπλέον, το έργο του περιλαμβάνει δύο μονογραφίες για τους μεγάλους Παιδαγωγούς Μιχάλη Παπαμαύρο και Κώστα Σωτηρίου, δοκίμια για την τέχνη (π.χ. *Το τραγικό στη ζωή και στην τέχνη*) και την αισθητική (π.χ. *Νέα Αισθητική*). Τα θεωρητικά του έργα *Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας* και *Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας: Ελληνική και παγκόσμια* αποτελούν τεράστια συμβολή στην επιστημονική γνώση των αντίστοιχων πεδίων.

Μέσα από τη μελέτη του έργου του Χάρη Σακελλαρίου μπορεί να διακρίνει κανείς όλα εκείνα τα στοιχεία που ο Καραγιάννης του αποδίδει μιλώντας γι' αυτόν: «Ο Σακελλαρίου ήταν ο Δάσκαλος (με Δ κεφαλαίο), πρότυπο για όλους μας. Ενέπνεε ενθουσιασμό με τις απέραντες γνώσεις του, το λογοτεχνικό του ταλέντο, την οξεία κριτική

και διαλεκτική σκέψη του, τις πρωτοπόρες ιδέες του, την πίστη του στον άνθρωπο και το ρόλο που πρέπει να παίζει η Εργατική τάξη, στην εξέλιξη της κοινωνίας και στο δρόμο για το Σοσιαλισμό/Κομμουνισμό» (Καραγιάννης, 2016).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

Το κοινωνικό μυθιστόρημα

1. Ρεαλισμός και κοινωνική πραγματικότητα

Έπειτα από την ανάλυση του αντικειμενικού χαρακτήρα της σχέσης ανάμεσα στη λογοτεχνία και την κοινωνία, γίνεται εφικτή η προσήλωση σε εκείνο το κομμάτι της λογοτεχνίας που αποτελεί την ενσυνείδητη και εμπρόθετη αξιοποίηση αυτής της σχέσης, μέσα από τη δημιουργία έργων με έκδηλα κοινωνικό περιεχόμενο. Η Κανατσούλη (2007, σ. 180), παρά τις ενστάσεις της σχετικά με τη χρήση του όρου, προσεγγίζει και ορίζει το κοινωνικό μυθιστόρημα ως το ξεχωριστό εκείνο μυθιστορηματικό είδος, το οποίο ασχολείται με τους οικονομικούς και κοινωνικούς παράγοντες που επενεργούν στην ανθρώπινη συμπεριφορά, σε ένα συγκεκριμένο χρονικό και χωρικό πλαίσιο.

Το κοινωνικό μυθιστόρημα βρίσκει ιστορικά το μέσο έκφρασης του στις διάφορες όψεις του Ρεαλισμού, ως ρεύματος, το οποίο, πέρα από τις πολυάριθμες πτυχές και ερμηνείες που αποδέχεται, είναι εκείνο το ρεύμα που κατά τον Levin εκφράζει έναν ακατανίκητο πόθο να προσεγγιστεί η πραγματικότητα, η οποία δεν μπορεί να αποκαλυφθεί άμεσα (Παπαδάτος, 2016, σ. 21). Ο ρεαλισμός εμφανίζεται τον 19^ο αιώνα ως έκφραση της κοινής στάσης όλων των σημαντικών καλλιτεχνών απέναντι στον καπιταλιστικό κόσμο και της μη-συμφωνίας με την πραγματικότητα που τους περιέβαλλε (Φίσερ, 1972, σ. 131). Σε αντίθεση με τα καλλιτεχνικά ρεύματα που προηγήθηκαν χρονικά, όπως ο «*ρομαντισμός της απογοήτευσης*» (Λούκατς, 1978, σ. 116) και ο συμβολισμός, ο ρεαλισμός δεν αποσκοπεί στο να αποτραβήξει τα άτομα από την πραγματικότητα (Σακελλαρίου, 1998, σ. 148). Ο Grant (2009, σ. 37) συνδέει την εμφάνιση του ρεαλισμού με την πολιτική κατάσταση που διαμορφώνεται στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και την αντίστοιχη κοινωνική συνείδηση η οποία, μέσα από την αναζήτηση της αλήθειας διεκδικεί αναδιοργάνωση και κοινωνική μεταρρύθμιση. Συνεπώς, για τους πρώτους εκφραστές του ρεαλισμού η αναζήτηση και η παρουσίαση της αλήθειας δεν αποτελεί αυτοσκοπό, αλλά το μέσο, εντός του οποίου θα εκφραστούν οι πολιτικές και κοινωνικές διεκδικήσεις του συλλογικού υποκειμένου. Αυτή η πρώτη μορφή του ρεαλιστικού ρεύματος στην τέχνη χαρακτηρίζεται από τον Grant ως ευσυνείδητος ρεαλισμός, όρος που αποσκοπεί στην άμεση σύνδεση του ρεαλισμού με τη συνείδηση που διαμορφώνεται γύρω στα 1848. Το 1848 χρησιμοποιείται ως σημείο αναφοράς,

καθώς αποτελεί έτος επαναστάσεων για πολλές ευρωπαϊκές χώρες, οι Marx και Engels συγγράφουν το Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος και στη Γαλλία εγκαθιδρύεται η Δεύτερη Γαλλική Δημοκρατία, η οποία καθιερώνει το «δικαίωμα στην εργασία». Μέσα σε αυτό το πλαίσιο κάνει την εμφάνιση της η θεωρία του Ρεαλισμού ως γέννημα του Κριτικισμού και του Διαλεκτικού Υλισμού (Σακελλαρίου, 1998, σ. 149), αντιστοιχισμένη σε μια ορισμένη κοινωνική εξέλιξη (Φίσερ, 1972, σ. 137).

Στα χρόνια που ακολούθησαν μέχρι τη σύγχρονη εποχή ο Ρεαλισμός άλλαξε πολυάριθμες μορφές και εκφράσεις. Η απλότητα με την οποία αντιμετωπίζεται η πραγματικότητα από τον ευσυνείδητο ρεαλισμό του 19^{ου} αιώνα παύει να απηχεί την αντίληψη των ανθρώπων, γεγονός που συνδέεται με την επάνοδο του ιδεαλισμού. Ο Oscar Wilde αφορίζει το ρεαλισμό ως μέθοδο που αποτυγχάνει να ακολουθήσει τις ταχύτητες της πραγματικής ζωής (Wilde, 1913). Στον πρόλογο του έργου του *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι* θα δώσει τη γλαφυρή περιγραφή της σύγκρουσης ρεαλισμού και ρομαντισμού κατά τον 19^ο αιώνα: «*Η αντιπάθεια του δέκατου ένατου αιώνα για το Ρεαλισμό είναι η λύσσα του Κάλιμπαν που βλέπει το πρόσωπο του στον καθρέφτη. Η αντιπάθεια του δέκατου ένατου αιώνα για το Ρομαντισμό είναι η λύσσα του Κάλιμπαν που δε βλέπει το πρόσωπό του στον καθρέφτη*» (Γουάιλντ, 2006, σ. 9). Η δυσκολία κατανόησης της πολύπλοκης πραγματικότητας και η επακόλουθη έμφαση στην ατομική συνείδηση και πείρα αποτελεί τη βάση του σουρεαλιστικού ρεύματος (Grant, 2009, σσ. 74-75). Ο Ρεαλισμός καλείται να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες και να αντιληφθεί την πολυπλοκότητα της πραγματικότητας, προσπαθώντας να της δώσει υλική διάσταση, δίχως να διατείνεται πως την γνωρίζει απόλυτα. Αυτή η προσαρμογή του Ρεαλισμού οδηγεί τον Grant στο διαχωρισμό ανάμεσα σε ευσυνείδητο και συνειδητό ρεαλισμό. Ο συνειδητός ρεαλισμός, λέει ο Grant «*κατάλαβε τις καινούριες συνθήκες και προσαρμόστηκε*» (Grant, 2009, σ. 79), σηματοδοτώντας μια νέα συμφωνία ανάμεσα στο συγγραφέα και την πραγματικότητα (Grant, 2009, σ. 80). Ο Bertolt Brecht, μιλώντας για τη σχέση του ρεαλισμού με την αλήθεια, τονίζει τη σημασία του υποκειμένου στην παρουσίαση της πραγματικότητας, με τρόπο που δε θα δημιουργεί μια απλή αντανάκλαση του αντικειμενικού κόσμου, αλλά μια ορισμένη οπτική γωνία θέασης, η οποία θα έχει το υποκειμενικό στίγμα του δημιουργού (Μπρεχτ, 1990, σ. 243).

Η πολυπλοκότητα και η ελαστικότητα της έννοιας του Ρεαλισμού στην τέχνη αποτελεί κοινή παραδοχή για όλους τους θεωρητικούς των λογοτεχνικών θεωριών. Η πραγματική ουσία του Ρεαλισμού και η σύνδεση του με τη διαλεκτική υλιστική σκέψη

δίνεται με σαφήνεια από τον Φίσερ (1972, σσ. 136-137), ο οποίος απαντά στο πρόβλημα την σχέσης του Ρεαλισμού με την πραγματικότητα: «*Αυτό που υπάρχει ανεξάρτητα από τη συνείδησή μας είναι η ύλη. Πραγματικότητα όμως είναι το πλήθος των αλληλεπιδράσεων, στις οποίες συμπεριλαμβάνεται ο άνθρωπος που αισθάνεται και γνωρίζει.[...] Η πραγματικότητα στην πληρότητά της περιλαμβάνει όλες τις σχέσεις υποκειμένου-αντικειμένου, όχι μόνο τα περασμένα, αλλά και τα μελλοντικά, όχι μόνο τα γεγονότα, αλλά και τα βιώματα, τα όνειρα, τις προαισθήσεις, τα αισθήματα και τη φαντασία*».

2. Κοινωνικό Μυθιστόρημα και Επιστημονική Φαντασία

Η Κανατσούλη (2007, σ. 186), παραθέτοντας την άποψη του Μ. Πανώριου για τα έργα επιστημονικής φαντασίας αναφέρει πως σχετίζονται με την «*τάση του ανθρώπου να ξεπεράσει τον εαυτό του, πραγματοποιώντας το παράξενο, το απίθανο, το θαυμαστό, στο παρόν και πολύ περισσότερο το μέλλον*». Κρατώντας αυτή την άποψη είναι εύκολο να αντιληφθεί κανείς τη σύνδεση που μπορεί να υπάρξει ανάμεσα σε ένα έργο επιστημονικής φαντασίας και στις κοινωνικές συγκρούσεις που συναντώνται σε ένα κοινωνικό μυθιστόρημα, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για ουτοπικά συστήματα, τα οποία αντιμετωπίζεται από τους μελετητές ως ένα κοινωνικοοικονομικό υποείδος (Τζέιμσον, 2008, σ. 21).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της σύνδεσης κοινωνικού μυθιστορήματος και επιστημονικής φαντασίας αποτελεί το συγγραφικό έργο του Πέτρου Πικρού. Ο Πικρός, θεμελιωτής του παιδικού κοινωνικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα, θεωρείται ταυτόχρονα και ο Πατέρας του παιδικού μυθιστορήματος επιστημονικής φαντασίας με το έργο του *Από τον κόσμο που φεύγει στον κόσμο που έρχεται* (Κανατσούλη, 2007, σ. 191). Επίσης, το έργο του Χάρη Σακελλαρίου *Τρια Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα*, το οποίο θα μελετηθεί στην παρούσα εργασία αναδεικνύει αυτή τη σύνδεση.

Αναζητώντας τη σύνδεση κοινωνικού μυθιστορήματος και επιστημονικής φαντασίας, τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και μέσα από τα αντίστοιχα έργα, οδηγείται κανείς στο μεγάλο κεφάλαιο της Ουτοπίας. Η επιστημονική φαντασία, ως μια μεγάλη κατηγορία της λογοτεχνίας, αποτελείται από πολλούς θεματικούς άξονες, προσδιοριζόμενους ως επί το πλείστον από τις χωρικές και χρονικές διαφοροποιήσεις που συναντώνται στα αντίστοιχα έργα. Εντούτοις το στοιχείο του κοινωνικού μυθιστορήματος εντοπίζεται στα έργα που θέτουν στο επίκεντρο κοινωνικά

συστήματα, τα οποία διαφοροποιούνται από τα υπάρχοντα. Αυτά τα κοινωνικά συστήματα βρίσκονται πάντοτε σε μια απόσταση από το συγγραφικό παρόν, η οποία ορίζεται είτε χωρικά (σε έναν πολύ μακρινό πλανήτη στο *Τρία παιδιά Χαμένα στο Διάστημα* του Χάρη Σακελλαρίου), είτε χρονικά (στο κοντινό μέλλον στο *1984* του Τζορτζ Όργουελ), είτε και με τους δύο τρόπους (στο μακρινό διάστημα του 23^{ου} αιώνα στην κλασική αμερικάνικη σειρά *Star Trek*)⁷.

Τα κοινωνικά συστήματα των έργων επιστημονικής φαντασίας ορίζονται από το αντιθετικό ζεύγος ουτοπία-δυστοπία, σύμφωνα με το οποίο τα συστήματα βρίσκονται κατά κανόνα σε μια ακραία κατάσταση εξωπραγματικής ευημερίας ή παρακμής αντιστοίχως. Αυτό που αξίζει να παρατηρηθεί εδώ, είναι το γεγονός ότι παρά τη φαινομενική απόσταση ανάμεσα στα ουτοπικά-δυστοπικά συστήματα των έργων επιστημονικής φαντασίας και τον πραγματικό κοινωνικό χώρο, η σύνδεση ανάμεσα τους είναι άμεση, καθώς, όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Τζέιμσον «ο χώρος της Ουτοπίας είναι ένας φαντασιακός θύλακας εντός του πραγματικού κοινωνικού χώρου» (Τζέιμσον, 2008, σ. 49).

3. Ο άνθρωπος του περιθωρίου ως μυθιστορηματικός άνθρωπος

Τον 19^ο αιώνα, παράλληλα με την εδραίωση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής και την αστικοποίηση της κοινωνίας εμφανίζονται νέα δεδομένα στο επίπεδο της καλλιτεχνικής δημιουργίας τα οποία αναφέρθηκαν προηγουμένως. Οριοθετείται το λογοτεχνικό πεδίο, κάνει την εμφάνιση του το μυθιστόρημα, με τη μορφή που εξετάζεται στην παρούσα εργασία και ο Ρεαλισμός παίρνει τη σκυτάλη ως η μορφή της νέας συνείδησης που διαμορφώνεται στην νέα κοινωνική πραγματικότητα. Αυτά τα στοιχεία, δε συνδέονται μονάχα με σχέσεις χρονικής ταύτισης αλλά και με σχέσεις αιτιότητας, τόσο μεταξύ τους, ως αλληλοεξαρτόμενα στοιχεία του εποικοδομήματος αλλά και ως προϊόντα μιας κοινής (και ταχύτατα αναπτυσσόμενης) οικονομικής βάσης.

Ο Lukacs (1978, σ. 81) συνδέει τη μυθιστορηματική μορφή με την υποδούλωση του ατόμου σε μια ετερογενή πραγματικότητα και την πορεία του προς την

⁷ Μυθιστορηματικές αποδόσεις της σειράς δημιουργήθηκαν από τη συγγραφέα έργων επιστημονικής φαντασίας A.C. Crispin. Μεταφρασμένο στα ελληνικά κυκλοφορεί το έργο της Ο Γιος από το Χτες. Βλέπε: Cristin, A. (1998). *Ο Γιος από το Χτες* (Α. Φιάμου, Μεταφρ.). Αθήνα: Παρα πέντε.

αυτογνωσία. Ο Goldmann (1979, σ. 44) μιλά για *«ομολογία ανάμεσα στην κλασική μυθιστορηματική δομή και στη δομή ανταλλαγής μέσα στη φιλελεύθερη κοινωνία»* και ορίζει το μυθιστόρημα ως το είδος εκείνο το οποίο χαρακτηρίζεται εν γένει *«από την ανυπέβλητη ρήξη μεταξύ του ήρωα και του κόσμου»* (Goldmann, 1979, σ. 45). Σε μια κοινωνία η οποία παράγει υποβαθμισμένες αξίες, ο μυθιστορηματικός ήρωας αναζητά τις αυθεντικές αξίες. Ο Goldmann συνδέει τους όρους αυτούς (υποβαθμισμένη και αυθεντική αξία), οι οποίοι κινούνται στη σφαίρα της ηθικής, με τους αντίστοιχους όρους της πολιτικής οικονομίας (ανταλλακτική αξία και αξία χρήσης), οι οποίοι αποτελούν βασικές έννοιες στην ανάλυση του εμπορευματικού τρόπου παραγωγής. Ο λογοτεχνικός ήρωας, εξηγεί, αναζητά *«την κάθε ποιότητα, την κάθε αξία χρήσης, σ' έναν κόσμο υποβαθμισμένο απ' τη διαμεσολάβηση της ποσότητας, της ανταλλακτικής αξίας, κι όλα αυτά σε μια κοινωνία όπου κάθε προσπάθεια άμεσου προσανατολισμού προς τη χρηστική αξία δεν θα δημιουργείται παρά από άτομα επίσης υποβαθμισμένα, αλλά κατά ένα διαφορετικό τρόπο, τον τρόπο του προβληματικού ατόμου»* (Goldmann, 1979, σ. 57).

Η έννοια του προβληματικού ατόμου στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία εμφανίζεται ταυτόχρονα με την ανάδυση του μυθιστορήματος ως νέου λογοτεχνικού είδους, το οποίο αποτελεί με τη σειρά του το προϊόν της ατομιστικής κοινωνίας που προκύπτει από την ισχυροποίηση της αστικής τάξης (Ευαγγέλου, 2003, σ. 39). Η μορφή του δαιμονιακού ήρωα του Lukacs και του προβληματικού ήρωα του Goldmann είναι η μορφή του ανθρώπου του περιθωρίου που συναντάμε στο κοινωνικό μυθιστόρημα και που κατά τον Lukacs εμπεριέχει ταυτόχρονα μια *«βασική αντίθεση»* και μια *«επαρκή κοινότητα»*. Ο Goldmann επεξηγεί αυτούς τους όρους αναφερόμενος στη διαλεκτική φύση του μυθιστορήματος, η οποία κάνει τον ήρωα να ισορροπεί ανάμεσα στην ταύτιση και την απόλυτη ρήξη του με τον κόσμο (Goldmann, 1979, σ. 46). Με αυτό τον τρόπο η περισσότερο φιλοσοφική προσέγγιση του Lukacs βλέπει την επιστροφή του μυθιστορηματικού ανθρώπου στην ανθρώπινη φύση του μέσα από το διαχωρισμό του από τη μάζα. Απέναντι στη θεώρηση του Lukacs περί διαχωρισμού του ανθρώπου από τη μάζα ο Μπρεχτ αντιτάσσει την επανένταξη του σε αυτήν, ώστε πλέον η μάζα (και όχι το άτομο) να αποτινάξει από πάνω της τα απάνθρωπα χαρακτηριστικά της (Μπρεχτ, 1990, σ. 89). Η κριτική του Μπρεχτ πάνω στη θέση του Λούκας, στηρίζεται στο γεγονός πως ο Lukacs μελετά τη μυθιστορηματική μορφή μιας περιόδου κατά την οποία η αστική τάξη δεν έχει απολέσει τον προοδευτικό χαρακτήρα της. Λέει ο Μπρεχτ (1990, σ. 111): *«Ο καπιταλισμός δεν απανθρωποιεί μόνο, αλλά και δημιουργεί*

ανθρωπιά, και συγκεκριμένα με τον ενεργό αγώνα ενάντια στον απανθρωπισμό». Απέναντι στην πτώση της αστικής λογοτεχνίας, την οποία χαρακτηρίζει ρεαλιστική ως προς την μορφή, ο Μπρεχτ (1990, σ. 107) βλέπει το ξέσπασμα ενός νέου ρεαλισμού ο οποίος συνδέεται και ισχυροποιείται από την άνοδο του προλεταριάτου.

Πέρα από τις διαφοροποιήσεις που παρουσιάζονται εδώ ως προς τη θεωρητική προσέγγιση του μυθιστορηματικού ήρωα και τη σχέση του με την κοινωνία, αποτελεί κοινό στοιχείο ανάμεσα στους θεωρητικούς του μυθιστορήματος και του ρεαλισμού, η ταύτιση του ανθρώπου του περιθωρίου με το κοινωνικό μυθιστόρημα. Η Ευαγγέλου (2003, σ. 39) τονίζει τη δυσκολία που θα συναντήσει κανείς στην προσπάθεια του να αναζητήσει ανθρώπους του περιθωρίου σε έργα τα οποία δε σχετίζονται με τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες, κάτι που μπορεί να συμβεί μόνο στο μυθιστόρημα (σε αντιδιαστολή με τον μύθο και την εποποιία). Ως εκ τούτου ο άνθρωπος του περιθωρίου αποτελεί εξέχουσα μορφή του κοινωνικού μυθιστορήματος, άλλοτε ως στατικός και παθητικός αποδέκτης μιας ετερόκλητης πραγματικότητας κι άλλοτε πιο σύνθετος, με δυναμική που τον καθιστά ικανό να μετουσιώσει την πραγματικότητα (Ευαγγέλου, 2003, σ. 45).

Όσον αφορά στην ελληνική μεταπολεμική μυθιστοριογραφία η Ευαγγέλου (2003, σσ. 46-88) παρουσιάζει την ακόλουθη τυπολογία της σύγχρονης εκδοχής του περιθωριακού ήρωα, αναδεικνύοντας τις επιμέρους εκδηλώσεις της περιθωριακής ταυτότητας η οποία βοηθά προς μια περισσότερο σαφή και πρακτική κατανόηση του όρου: Ο διανοητικά καθυστερημένος, ο κόσμος του ψυχιατρείου, η άλλη σεξουαλικότητα, η γυναικεία μορφή, ο βιομηχανικός εργάτης, η φιγούρα του λούμπεν προλεταριάτου, ο κόσμος των ηλικιωμένων, η φιγούρα του ξένου, το καλλιτεχνικό και επιστημονικό προλεταριάτο, η φιγούρα του πολιτικά περιθωριοποιημένου. Μέσα σε αυτό το χαοτικό φάσμα των χαρακτηριστικών που χρειάζεται να πληροί ο μυθιστορηματικός ήρωας ώστε να μπορεί να χαρακτηριστεί «προβληματικός» η Ευαγγέλου (2003, σσ. 90-91) διακρίνει ως κοινά στοιχεία την αλλοτρίωση (ως απομάκρυνση από την κυρίαρχη δομή) και την παράλληλη επιβίωση (ως ενσωμάτωση στον κυρίαρχο κόσμο των ανταλλακτικών αξιών), διάκριση που συμφωνεί με τη θέση του Lukacs για τον προβληματικό ήρωα. Επιπρόσθετα, εντοπίζει στην ελληνική μεταπολεμική μυθιστοριογραφία ένα ριζοσπαστικό στοιχείο, το οποίο ορίζει ως «*μια ιδεολογική κατάσταση με θετική κατεύθυνση και με έντονα στοιχεία ανατροπής*» (Ευαγγέλου, 2003, σ. 91), φέρνοντας ως παραδείγματα την ανάδειξη του διεθνισμού ως θετική στάση, τις σκέψεις για μια άλλη εθνική πολιτική, τις αναφορές στο

επαναστατικό υποκείμενο κ.α. Αυτά τα στοιχεία συγκροτούν «ένα σύνολο αξιών, που με βάση το ενοποιητικό στοιχείο της άρνησης, μπορούν να θεωρηθούν ως ένα ολόκληρο σύστημα αντι-αξιών.» (Ευαγγέλου, 2003, σ. 96).

4. Το παιδικό κοινωνικό μυθιστόρημα

4.1. Ιδεολογία και λογοκρισία στο παιδικό κοινωνικό μυθιστόρημα

Οι σύγχρονες λογοτεχνικές θεωρίες συγκλίνουν στην άποψη πως η παιδική λογοτεχνία δεν είναι κάτι ξεχωριστό σε σχέση με τη λογοτεχνία για ενήλικες (Παπαντωνάκης, 2014, σ. 17) και ως εκ τούτου για τη μελέτη και ανάλυσή τους χρησιμοποιούνται τα ίδια εργαλεία. Ωστόσο, η προσαρμογή των λογοτεχνικών θεωριών και η εφαρμογή τους στα βιβλία παιδικής λογοτεχνίας οδηγεί στο συμπέρασμα πως τα λογοτεχνικά έργα που απευθύνονται σε παιδιά παρουσιάζουν ορισμένες διαφοροποιήσεις, σε σχέση με τα λογοτεχνικά έργα για ενήλικες, τόσο ως προς τη μορφή τους όσο και ως προς το περιεχόμενο. Στην αναζήτηση ενός ορισμού για την παιδική λογοτεχνία η Κανατσούλη (2007, σ. 23) αναφέρεται στη δυσκολία του εγχειρήματος, καθώς οι ορισμοί που δίνονται είναι πολλοί και διαφοροποιούνται ανάλογα με την εποχή και τον πολιτισμό.

Στο επίπεδο της μορφής, ζητήματα όπως η έκταση του έργου, η απλοϊκή και κατανοητή γλώσσα, η εντονότερη παρουσία εικονογράφησης αλλά και η προσεγμένη επιμέλεια των περικειμενικών στοιχείων του βιβλίου κ.α. σχετίζονται τις περισσότερες φορές με το επίπεδο της ψυχοκινητικής ανάπτυξης του παιδιού και δε θα απασχολήσουν την παρούσα εργασία. Ωστόσο, σημαντικές διαφοροποιήσεις συναντώνται στο ίδιο το περιεχόμενο των βιβλίων, ζήτημα το οποίο συνδέεται άμεσα με τον κοινωνικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος. Κάθε κείμενο παράγει και αναπαράγει συγκεκριμένες αξίες, υιοθετεί ορισμένους κώδικες ηθικής, κουλτούρας, συνολικότερης στάσης και κοσμοθεωρίας. Ως εκ τούτου μπορεί να ειπωθεί πως κάθε είδος γραφής, ως τέτοιο, είναι εκ φύσεως ιδεολογικό (Κανατσούλη, 2004, σ. 18).

Την άποψη αυτή, σύμφωνα με την οποία το παιδικό μυθιστόρημα αποτελεί εν γένει, καθώς και ολόκληρη η λογοτεχνική δημιουργία, ένα κοινωνικό προϊόν, ενισχύει ο τριμερής διαχωρισμός που παρουσιάζει ο Παπαδάτος (2009, σσ. 56-65), σχετικά με τη θεματολογία της παιδικής λογοτεχνίας και σχηματοποιείται σε τρεις ομόκεντρους κύκλους αντίστοιχων θεματικών ενοτήτων, οι οποίες παρουσιάζουν «σχέσεις αμφιδρομίας και αλληλοσυσχέτισης» (2009, σ. 56). Στο σχήμα αυτό τα θέματα της παιδικής λογοτεχνίας κατατάσσονται σε αναλογία με το εύρος που καταλαμβάνουν εντός του κοινωνικού τους πλαισίου. Δημιουργούν με αυτόν τον τρόπο, όπως προαναφέρθηκε, ένα στενό κύκλο ατομικών θεμάτων και προβλημάτων, ένα δεύτερο

κύκλο με ευρύτερα κοινωνικά θέματα κι έναν τρίτο ακόμα μεγαλύτερο κύκλο οικουμενικών προβλημάτων, δίνοντας με αυτό τον τρόπο μια σχηματοποίηση που εμφανίζει με σαφήνεια την έντονη παρουσία κοινωνικού -και ως εκ τούτου ιδεολογικού- περιεχομένου στη θεματολογία της παιδικής λογοτεχνίας και κάνει σαφή τη συσχέτιση ανάμεσα στην πραγματική συλλογική συνείδηση και την αντίστοιχη φαντασιακή (Παπαδάτος, 1992, σ. 21). Η μελέτη της λογοτεχνικής αποτύπωσης κοινωνικο-ιστορικών θεμάτων αποδεικνύει τον πρωτεύοντα ρόλο του ιστορικού-κοινωνικού γεγονότος, κυρίως σε θέματα που συνδέονται με οικουμενικά προβλήματα (Παπαδάτος, 1992, σ. 37).

Επιπρόσθετα, είναι εμφανές πως όταν γίνεται λόγος για έργα με αποδέκτες άτομα νεαρής ηλικίας, τότε το ζήτημα της ιδεολογίας παίρνει μεγαλύτερες διαστάσεις, αφού πρόκειται για έργα που είτε σκόπιμα είτε ασύνειδα, θα παρέμβουν και θα επενεργήσουν στη διαμόρφωση του νέου ατόμου. Η Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου (1990, σσ. 53-57), τονίζει πως ο συγγραφέας για παιδιά, σε αντίθεση με το συγγραφέα για ενήλικες, επωμίζεται το ρόλο του παιδαγωγού και ως εκ τούτου νιώθει την ευθύνη απέναντι στο γονιό αλλά και απέναντι στην κοινωνία, κάτι που απουσιάζει στους συγγραφείς έργων που απευθύνονται σε ενήλικες.

Έτσι, παρατηρείται πως τα έργα παιδικής λογοτεχνίας -εξ αιτίας της ιδιαίτερης σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στο δημιουργό και τον αποδέκτη, αλλά και της αντικειμενικής ιδεολογικής διάστασης του λογοτεχνικού έργου- αφενός παρουσιάζουν, συγκαλυμμένα ή μη, έντονα ιδεολογικά στοιχεία και κοινωνικούς προβληματισμούς (Κανατσούλη, *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, 2004) και αφετέρου θωρακίζονται με έναν αδιαπέραστο μανδύα λογοκρισίας (Ζερβού, 1999), ο οποίος τις περισσότερες φορές απουσιάζει από τα βιβλία για ενήλικες.

Η Κανατσούλη (2004, σσ. 21-26) διακρίνει τρεις τρόπους διείσδυσης της ιδεολογίας μέσα στα κείμενα για παιδιά:

- Η συνειδητή ιδεολογία. Εδώ η ιδεολογία είναι κατευθυνόμενη και αφορά σε βιβλία που γράφονται έχοντας ως αυτοσκοπό την προβολή συγκεκριμένων αξιών. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν βιβλία με αντιρατσιστικό, αντισεξιστικό ή οικολογικό περιεχόμενο.
- Η υποσυνείδητη ιδεολογία. Πρόκειται για μια ιδεολογία παθητική, η οποία βρίσκεται στο κείμενο χωρίς τη θέληση του συγγραφέα και είναι

αποτέλεσμα της έντονης επιρροής του από συγκεκριμένες αξίες, τόσο έντονης που ακόμα και υποσυνείδητα διαποτίζει το κείμενο.

- Η συλλογική ιδεολογία. Με αυτή τη μορφή η ιδεολογία που παρουσιάζεται στο κείμενο δεν είναι το αποτέλεσμα μιας ατομικής συνειδητής ή ασυνειδητής θέσης απέναντι σε ένα ζήτημα αλλά αντίθετα είναι το προϊόν της συλλογικής συνείδησης της εποχής που ζει και δρα ο δημιουργός, αυτό που με άλλα λόγια θα λέγαμε επίδραση της κυρίαρχης ιδεολογίας.

Όσον αφορά στο παιδικό κοινωνικό μυθιστόρημα, εκεί η ιδεολογία διεισδύει εντονότερα και περισσότερο συνειδητά, εκφράζει οπτικές θέασης για βαθιές κοινωνικές δομές (Παπαδάτος, 2016, σ. 23) και κατά κύριο λόγο παίρνει τη μορφή της συνειδητής, «κατευθυνόμενης» ιδεολογίας. Οι σχέσεις ισχύος, οι οποίες στην παιδική λογοτεχνία παρουσιάζονται περισσότερο έντονα και μονοδιάστατα, ενταγμένες μέσα σε απλουστευμένα δίπολα (πλούσιος-φτωχός, καλός-κακός, δυνατός-αδύναμος), αποκαλύπτουν μια ξεκάθαρη πολιτική τοποθέτηση, τόσο για το περιεχόμενο του βιβλίου όσο και για τον ίδιο το συγγραφέα, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζουν συγκεκριμένα μοντέλα κοινωνικής και ηθικής συμπεριφοράς (Kohl, 1995, σσ. 4-5). Ως εκ τούτου, στο παιδικό κοινωνικό μυθιστόρημα είναι αντικειμενικά ισχυρότερη η τάση για λογοκρισία, καθώς, σε αντίθεση με έργα διαφορετικού περιεχομένου, το κοινωνικό μυθιστόρημα καταπιάνεται με πιο ευαίσθητα ζητήματα, θέματα ταμπού και γεγονότα για τα οποία είναι πιθανό η ίδια η κοινωνία να διχάζεται (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 1990, σ. 99). Ο Χαντ διακρίνει τη λογοκρισία που υφίστανται οι δημιουργοί ως αντίθεση *«ανάμεσα στο συγγραφέα που νιώθει ελεύθερος να γράφει ό,τι του αρέσει και σε μια κοινωνία που νιώθει ότι τα παιδιά χρειάζεται να προστατευτούν από τέτοιους συγγραφείς»* (Χαντ, 2001, σ. 191). Η Κανατσούλη (2004, σσ. 183-200) επισημαίνει τη λεπτή -αλλά υπαρκτή- διαφορά ανάμεσα στη λογοκρισία και την επιλογή, δίνοντας στον πρώτο όρο έναν περισσότερο αυταρχικό και στον δεύτερο έναν περισσότερο δημοκρατικό μανδύα, τονίζοντας παράλληλα πως η μεν επιλογή στοχεύει στην προστασία του δικαιώματος για ποιοτική ανάγνωση, η δε λογοκρισία στην προστασία του ίδιου του ατόμου. Επιλογή και λογοκρισία έχουν άμεση σύνδεση με την ιδεολογία και όσον αφορά στην παιδική λογοτεχνία με το είδος *«της παιδικής προσωπικότητας που θέλει να παράγει η κοινωνική πλειοψηφία»* (Κανατσούλη, 2004, σ. 186).

Η Ζερβού αντιτείνει μια περισσότερη αυστηρή στάση απέναντι στη λογοκρισία και διαφωνεί με τον όρο «επιλογή» καθώς οι καλές προθέσεις δεν αλλάζουν το δεσμευτικό της χαρακτήρα (Ζερβού, 1999, σ. 16). Τονίζει πως οποιαδήποτε μορφή λογοκρισίας, είτε αυτή είναι καλοπροαίρετη είτε όχι, δε συνδέεται με τη λογοτεχνικότητα ενός κειμένου και πολλές φορές το καταπιέζει (Ζερβού, 1999, σ. 16). Διακρίνει τρία βασικά είδη λογοκρισίας, κατηγοριοποιώντας την με βάση την προέλευση της (Ζερβού, 1999, σσ. 18-36):

Η Πολιτική Λογοκρισία. Πρόκειται για εκείνο το είδος της λογοκρισίας που πηγάζει από τις κυρίαρχες πολιτικές ιδέες μιας εποχής, οι οποίες αφήνουν το στίγμα τους στα έργα παιδικής λογοτεχνίας και τους δίνουν καθορισμένο πολιτικό περιεχόμενο.

Η παιδαγωγική Λογοκρισία. Προέρχεται από την εκ φύσεως παιδαγωγική διάσταση που λαμβάνει η παιδική λογοτεχνία, σε αντίθεση με τη λογοτεχνία για ενήλικες και συνδέεται με τις απόψεις που θέλουν το παιδικό βιβλίο να ανήκει περισσότερο στα παιδαγωγικά είδη και λιγότερο στα λογοτεχνικά

Η αυτολογοκρισία. Αυτό το είδος λογοκρισίας δεν επιβάλλεται από κάποιον εξωτερικό παράγοντα αλλά από τον ίδιο τον δημιουργό, ο οποίος, γνωρίζοντας ότι απευθύνεται σε ένα ευαίσθητο κοινό, συνειδητά ή ασυνείδητα, επιλέγει να αυτοπεριορίσει το έργο του και να το αυτολογοκρίνει.

4.2. Παιδικό βιβλίο και όροι καταλληλότητας

Η σύνδεση του κοινωνικού μυθιστορήματος εν γένει, αλλά και πιο συγκεκριμένα του παιδικού κοινωνικού μυθιστορήματος με την ιδεολογία και τη λογοκρισία που επενεργούν σε αυτά οδηγούν τους θεωρητικούς του είδους στην αναζήτηση όρων αντικειμενικής αξιολόγησης των έργων, με γνώμονα ορισμένα κριτήρια καταλληλότητας.

Ο Khol (1995, σ. 65) υπεραμύνεται emphaticά του ρόλου που διαδραματίζει μια ιστορία με ρίζοσπαστικό περιεχόμενο, τόσο στην ανάπτυξη της φαντασίας όσο και στη διαμόρφωση της προσωπικότητας. Ο Παπαδάτος (2016, σ. 22) υιοθετεί την κατηγοριοποίηση του Khol σύμφωνα με την οποία ένα λογοτεχνικό έργο πρέπει να πληροί ορισμένα κριτήρια προκειμένου να μπορεί να ενταχθεί στη λεγόμενη ρίζοσπαστική λογοτεχνία. Τα κριτήρια, σύμφωνα πάντα με τον Khol, είναι τα ακόλουθα:

- Ο ρόλος της κοινότητας αποκτά πρωτεύουσα σημασία (Kohl, 1995, σ. 65). Ως κοινότητα ορίζεται μια ομάδα ατόμων με κοινά χαρακτηριστικά, η οποία αναλαμβάνει να επιλύσει ένα πρόβλημα. Η σημασία της κοινότητας έγκειται στο γεγονός πως βρίσκεται στο προσκήνιο και εν τέλει το πρόβλημα επιλύεται από την ομάδα κι όχι από μεμονωμένα άτομα.
- Η σύγκρουση στη ριζοσπαστική λογοτεχνία δεν περιορίζεται, ούτε επιλύεται σε ατομικό επίπεδο. Αντιθέτως η σύγκρουση αφορά σε καταστάσεις και προβλήματα που περικλείουν μεγάλες κοινωνικές ομάδες και αποκτά ταξικό χαρακτήρα (Kohl, 1995, σ. 65).
- Αναδεικνύεται στο προσκήνιο η σημασία της συλλογικής δράσης, τα όρια της οποίας ξεκινούν από την παθητική άρνηση της βίας αλλά εκτείνονται μέχρι την επαναστατική εγκαθίδρυση μιας νέας κοινωνίας βασισμένης στις αρχές της ισότητας (Kohl, 1995, σ. 65).
- Η εμφάνιση ενός προβλήματος δεν περιορίζεται στην απλή παρουσίαση του αλλά αποκτά άμεση σύνδεση με τους παράγοντες που το προκάλεσαν. Ο αντίπαλος ο οποίος προκαλεί τη σύγκρουση δεν είναι μια αφηρημένη δύναμη αλλά ένας τρισδιάστατος ρεαλιστικός χαρακτήρας ή ομάδα. Στο παράδειγμα που παρουσιάζει ο Kohl (1995, σ. 67) σχετικά με την αντιμετώπιση του φαινομένου της φτώχειας, τονίζει πως για να θεωρηθεί ένα έργο ριζοσπαστικό θα πρέπει να αναδεικνύει τις αιτίες που οδηγούν στη φτώχεια και να κατονομάζονται εκείνοι που είτε ως άτομα είτε ως κοινωνικές ομάδες επωφελούνται από μια άσχημη κατάσταση.
- Μέσα από τη ριζοσπαστική λογοτεχνία τονίζεται η σημασία της συντροφικότητας, ως μορφής δεσμών πίστης και ενότητας των ανθρώπων που απορρέει από τον κοινό αγώνα για έναν κοινό σκοπό. Πρόκειται σύμφωνα με τον Kohl (1995, σσ. 67-68) για ισχυρούς δεσμούς που υπερβαίνουν τις προσωπικές εχθρότητες.
- Τέλος, η ριζοσπαστική λογοτεχνία, ως μορφή του ρεαλισμού, δεν επιβάλλει αίσιο τέλος στα έργα, αλλά αντίθετα επιδιώκει να βρίσκει ταύτιση με τον πραγματικό κόσμο, στον οποίο υπάρχουν πολλές ήττες και πολλά ανυπέρβλητα -τουλάχιστον προσωρινά- εμπόδια. Το σημαντικό για τη ριζοσπαστική λογοτεχνία δεν έγκειται σε ένα χαρούμενο, μη ρεαλιστικά ωραιοποιημένο τέλος, αλλά στο έντονο αίσθημα της ελπίδας και του εφικτού, ακόμα κι όταν η

ολοκλήρωση της αφήγησης δεν έχει οδηγήσει σε αίσια κατάληξη (Kohl, 1995, σ. 68).

Απαριθμώντας τους όρους καταλληλότητας ενός παιδικού βιβλίου, ο Σακελλαρίου στέκεται εκτενώς, ανάμεσα στα άλλα, σε ζητήματα διαμόρφωσης κοινωνικού χαρακτήρα και συμπεριφοράς, δίνοντας μάλιστα σαφές ταξικό πρόσημο σε αυτά τα κριτήρια. Ανάμεσα στους δεκατρείς, συνολικά, στόχους που θέτει για το παιδικό βιβλίο, αφιερώνει τους εννέα εξ αυτών σε ζητήματα που αφορούν στην ορθή ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξη του παιδιού και έξι συνολικά στόχους γύρω από ζητήματα διαμόρφωσης κοινωνικής συνείδησης. Ο Σακελλαρίου βλέπει την Τέχνη ως κοινωνική λειτουργία, η οποία επιδρά στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του νεαρού ατόμου και την επιλογή της πορείας του μέσα στη ζωή. Ως εκ τούτου, θα πρέπει *«να κάνει τον άνθρωπο ικανό να συνειδητοποιεί την πραγματικότητα, να συλλαμβάνει το πνεύμα και τον παλμό της εποχής του, να γίνεται πιο ευαίσθητος στον ανθρώπινο πόνο»* (Σακελλαρίου, 2009, σσ. 30-31). Παράλληλα, θα πρέπει *«να προάγει την κοινωνικότητα, να εξαίρει το ιδανικό της ειρήνης και της συνεργασίας των λαών, να καταδικάζει τον πόλεμο, να προβάλλει το ρόλο της εργασίας στην κατάκτηση της ζωής, την αποστροφή στη φυγοπονία και την κάθε είδους εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο, να καλλιεργεί την αγωνιστικότητα, να αντιμάχεται τη μοιρολατρία και το ραγιαδισμό, να κάνει συνείδηση ότι τίποτα δεν κατακτιέται δίχως αγώνες και θυσίες, να κάνει το παιδί να συνειδητοποιήσει ότι όλοι οι άνθρωποι είναι ίσοι μεταξύ τους, ότι έχουν τα ίδια δικαιώματα στη ζωή και στη μόρφωση κι ότι η αξία τους κρίνεται απ' το ποσοστό και το βαθμό προσφοράς τους στο κοινωνικό σύνολο»* (Σακελλαρίου, 2009, σσ. 30-32).

Η Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου (1990, σσ. 14-17) τονίζει πως το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο μπορεί να παίζει ενεργό ρόλο στη βελτίωση της σύγχρονης κοινωνίας και θέτει τρεις βασικές προϋποθέσεις ώστε να μπορέσει να επιτελέσει με επιτυχία αυτό το ρόλο. Ο πρώτος παράγοντας σχετίζεται με τη συμβολή του βιβλίου στη διαμόρφωση ευσυνείδητων ανθρώπων, απαλλαγμένων από τον εγωκεντρισμό, με ενδιαφέρον για το κοινό καλό. Ως δεύτερο κριτήριο παρουσιάζεται η προβολή καθολικών αξιών, με στόχο την καθοδήγηση των παιδιών προς μια στάση ζωής, στην οποία θα υπάρχουν έντονα στοιχεία ανθρωπισμού και σεβασμού στα ανθρώπινα δικαιώματα. Τονίζεται, βέβαια, η προσοχή που πρέπει να δοθεί από τους δημιουργούς ώστε τα έργα να μην υποπέσουν στο διδακτισμό και τη στεία ηθικολογία. Τέλος, η

Ανδρουτσοπούλου τονίζει τη σημασία της παιδικής λογοτεχνίας στην καλλιέργεια αντιρατσιστικών αντιλήψεων και στην ανάπτυξη της φιλίας.

Οι τρεις παράγοντες που παρουσιάζονται από την Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, αναλύονται πιο εκτεταμένα στα βασικά χαρακτηριστικά που θέτει ως όρους καταλληλότητας για τα βιβλία που απευθύνονται σε παιδιά: Να μη λένε ψέματα στα παιδιά, να μη μυθοποιούν άσκοπα καταστάσεις αλλά και να μην απομυθοποιούν τα πάντα, να παρουσιάζουν τις ανθρώπινες σχέσεις με ειλικρίνεια, να αποφεύγουν τα κοινωνικά στερεότυπα στις σχέσεις και τα χαρακτηριστικά των φύλων, να μιλούν για ισότητα μεταξύ των ανθρώπων, για την ειρηνική συμβίωση των λαών, για τις λαθεμένες κατευθύνσεις που ακολουθεί η ανθρωπότητα, για την κακή χρήση της τεχνολογίας, την απειλή πολέμου, να μιλούν για την κοινωνική αδικία και την έλλειψη ελευθερίας και τέλος να προσφέρουν τροφή για σκέψη και προβληματισμό χωρίς να δίνουν έτοιμες λύσεις (Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, 1990, σσ. 50-51).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

Οι χαρακτήρες και οι συγκρούσεις

1. Κατηγοριοποίηση χαρακτήρων

Έχει γίνει αναφορά σε προηγούμενο κεφάλαιο στην παρουσία του ανθρώπου του περιθωρίου στο ελληνικό κοινωνικό μυθιστόρημα. Αν και ο όρος, με την ευρύτερη έννοια του, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να αποδώσει πλευρές των χαρακτήρων που μπορεί να συναντήσει κανείς στην παιδική λογοτεχνία, εντούτοις ο όρος δε μπορεί, εν μέρει λόγω του περιοριστικού χαρακτήρα του αλλά και εν μέρει λόγω των ιδιαιτεροτήτων της παιδικής λογοτεχνίας, να αποδώσει με σαφήνεια τις πλευρές εκείνες που θα έδιναν μια σφαιρική και επιστημονικά εμπειριστατωμένη θεώρηση, εκείνων των συγκεκριμένων χαρακτηριστικών των ηρώων, τα οποία συνδέονται με την κοινωνική διάσταση των έργων.

Οι χαρακτήρες της παιδικής λογοτεχνίας, εξεταζόμενοι ως φορείς της ιδεολογίας του έργου, όπως αυτή ορίζεται από τα κοινωνικά φαινόμενα, τις συγκρούσεις αλλά και τη λογοκρισία που επιφορτίζονται, αποκτούν μια διάσταση η οποία προσδίδει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στη δομή τους, τόσο ως προς την μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο. Στην παρούσα εργασία κρίνεται σκόπιμη μια αναφορά στη σχηματική κατηγοριοποίηση του περιεχομένου που αποδίδεται από τον δημιουργό προς τους χαρακτήρες, χωρίς να παραβλέπεται η ιδιαίτερη σημασία της μορφής, όπως απαιτεί η κατανόηση της διαλεκτικής ενότητας μορφής και περιεχομένου.

Αυτός καθαυτός ο ρόλος που διαδραματίζει ένας χαρακτήρας μέσα στο λογοτεχνικό έργο αποκτά ιδιαίτερη σημασία, τόσο για τον θεωρητικό της λογοτεχνίας όσο και για τον απλό αναγνώστη. Ο τρόπος με τον οποίο κατανοεί ο αναγνώστης έναν λογοτεχνικό χαρακτήρα, αποτελεί ένα από τα στοιχεία που κάνουν τη λογοτεχνία ελκυστική, καθώς μια λογοτεχνική φιγούρα γίνεται πολλές φορές ευκολότερα κατανοητή από ένα πραγματικό πρόσωπο. (Nikolejeva, 2005, p. 160)

Στην θεωρητική μελέτη των στοιχείων της αφήγησης θα συναντήσει κανείς ζητήματα γύρω από την αλληλένδετη σχέση ανάμεσα στον πραγματικό συγγραφέα, τον αφηγητή και το λογοτεχνικό χαρακτήρα, μια σχέση η οποία στη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία μπορεί να πάρει ποικίλες διαστάσεις (Παπαντωνάκης, 2014, σσ. 367-389). Η Lukens (1995, pp. 45-62) προσφέρει μια κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων, ως προς τον βαθμό ανάπτυξής τους, η οποία βασίζεται σε ένα διπλό διαχωρισμό, αφενός ως

προς τη σφαιρικότητα και αφετέρου ως προς τη δυναμικότητα με την οποία είναι κατασκευασμένη.

Ο σφαιρικός χαρακτήρας, συνήθως πρωταγωνιστής, εμφανίζεται πολυδιάστατος (Nikolejeva, 2005, σ. 159) πλήρως ανεπτυγμένος, εφοδιασμένος με χαρακτηριστικά τα οποία καλύπτουν μεγάλο εύρος της προσωπικότητας του, σε βαθμό που να γίνεται όσο το δυνατόν περισσότερο ρεαλιστικός και να μπορεί να πάρει όψη πραγματικού προσώπου. Σε αντιδιαστολή με το σφαιρικό χαρακτήρα, ο επίπεδος χαρακτήρας είναι συνήθως δευτερεύουσας σημασίας για την πλοκή, τη βοηθάει στην εξέλιξή της αλλά ο ρόλος του δεν αποκτά τέτοια σημασία ώστε να του αποδοθούν ολοκληρωμένα χαρακτηριστικά και ως εκ τούτου παραμένει μονοδιάστατος.

Ως προς το δεύτερο σκέλος της κατηγοριοποίησης της Lukens, ο χαρακτήρας μπορεί να είναι δυναμικός και ως τέτοιος να ακολουθεί μια εξελικτική πορεία και να μεταμορφώνεται κατά τη διάρκεια της αφήγησης, αποκτώντας νέα χαρακτηριστικά, σε άμεση σχέση με την εξέλιξη της πλοκής. Αντιθέτως, ένας στατικός χαρακτήρας, δεν ακολουθεί αυτή την πορεία και παραμένει αναλλοίωτος κατά την εξέλιξη της πλοκής, δεν επηρεάζεται από αυτήν και δεν εξελίσσεται, αφήνοντας στον αναγνώστη την αίσθηση ενός περισσότερο απλοϊκού και λιγότερο ρεαλιστικού χαρακτήρα.

Κάθε χαρακτήρας ενός βιβλίου, είτε επιτελεί πρωταγωνιστικό ρόλο, είτε δευτερεύοντα, μπορεί να είναι δυναμικός ή στατικός, επίπεδος ή σφαιρικός. Με αυτόν τον τρόπο ένας χαρακτήρας μπορεί να είναι ταυτόχρονα δυναμικός και επίπεδος, δυναμικός και σφαιρικός, στατικός και επίπεδος, στατικός και σφαιρικός (Nikolejeva, 2005, σσ. 158-160). Όσον αφορά το δυναμισμό ενός χαρακτήρα η Nikolajeva διακρίνει δυο διαφορετικές περιπτώσεις. Καθώς, όπως αναφέρθηκε, ένας δυναμικός χαρακτήρας αλλάζει κατά τη διάρκεια του έργου, αυτή η αλλαγή μπορεί να έχει είτε χρονολογική αφετηρία, είτε ηθική. Στην πρώτη περίπτωση η αλλαγή έρχεται ως φυσικό αποτέλεσμα της χρονικής εξέλιξης του έργου. Στη δεύτερη περίπτωση η αλλαγή είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων γεγονότων ή καταστάσεων, καταλυτικών για τη μετέπειτα πορεία του χαρακτήρα (Nikolejeva, 2005, σ. 158). Ακόμα τονίζεται η σημασία που μπορεί να αποκτά ένας επίπεδος χαρακτήρας από την εξέλιξη της πλοκής, γεγονός που τονίζει πως ο επίπεδος χαρακτήρας δεν είναι απαραίτητα χειρότερος από έναν σφαιρικό. Σε τελευταία ανάλυση, τέτοιου είδους κατηγοριοποιήσεις και δίπολα αποτελούν αφηρημένες έννοιες, ενώ οι πραγματικοί μυθιστορηματικοί χαρακτήρες τοποθετούνται μεταξύ αυτών των δύο άκρων (Nikolejeva, 2005, σ. 159).

2. Οι συγκρούσεις στο παιδικό κοινωνικό μυθιστόρημα

Ο χαρακτήρας ενός λογοτεχνικού έργου, πιο συγκεκριμένα ενός παιδικού μυθιστορήματος είναι, όπως ειπώθηκε προηγουμένως, φορέας ιδεολογίας και δρα με βάση τα ορισμένα από το δημιουργό χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Όταν, μάλιστα, πρόκειται για τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα, η ιδεολογία που φέρει αποκτά επίσης πρωταγωνιστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής, καθώς αποτελεί την αφετηρία, μέσα από την οποία ο πρωταγωνιστής του έργου θα αλληλεπιδράσει με τους εξωτερικούς και εσωτερικούς παράγοντες, φύσει κοινωνικούς, που θα εμφανιστούν με τη μορφή εμποδίων και που πρέπει να ξεπεραστούν ώστε να γίνει εφικτή η εξέλιξη της πλοκής. Αυτή η εξέλιξη επιτυγχάνεται μέσα από τις διαφόρων μορφών συγκρούσεις ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τις -έμμεσα ή άμεσα- εξωτερικές δυνάμεις, με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος. Σύμφωνα με τη Lukens *«σύγκρουση προκαλείται όταν ο πρωταγωνιστής παλεύει ενάντια σε έναν ανταγωνιστή ή μια αντικρουόμενη δύναμη»* (Lukens, 1995, σσ. 65-66). Ως εκ τούτου οι συγκρούσεις αποτελούν την κινητήρια δύναμη για την εξέλιξη της πλοκής, θεωρούνται συστατικό στοιχείο της πλοκής και μάλιστα εκείνο το στοιχείο που διαφοροποιεί την πλοκή από την αφήγηση (Lukens, 1995, σσ. 65-66). Ταυτόχρονα με την εξέλιξη της πλοκής, οι συγκρούσεις συμβάλλουν και στην ανάπτυξη της προσωπικότητας του παιδιού (Καρπόζηλου, 1994, σ. 176).

Σε μια σύγκρουση ανάμεσα σε δυο αντίθετες πλευρές, βρίσκουμε στη μια πλευρά τον πρωταγωνιστή του μυθιστορηματικού έργου και στην αντίθετη πλευρά μια εξωτερική δύναμη η οποία μπορεί να ενσαρκώνεται άλλοτε σε ένα πρόσωπο κι άλλοτε σε πολλά πρόσωπα, μπορεί ακόμα να πρόκειται για μια απρόσωπη σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τη φύση κι άλλοτε να παίρνει τη μορφή εσωτερικευμένης σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τον εαυτό του. Με βάση αυτή την γενική κατηγοριοποίηση η Lukens διακρίνει τέσσερεις βασικούς τύπους σύγκρουσης στη λογοτεχνία: Σύγκρουση με τον εαυτό (person-against-self), σύγκρουση με τον άλλο (person-against-person), σύγκρουση με την κοινωνία (person-against-society) και σύγκρουση με τη φύση (person-against-nature) (Lukens, 1995, pp. 65-71) (Καρπόζηλου, 1994, σσ. 172-182).

- Σύγκρουση με τον εαυτό

Στα παραδείγματα που επικαλείται η Lukens για να περιγράψει το χαρακτήρα της σύγκρουσης με τον εαυτό μιλά για εσωτερική μάχη των πρωταγωνιστών, οι οποίοι βρίσκονται συνήθως μπροστά σε μια μεγάλη και δύσκολη απόφαση. Η σύγκρουση με

τον εαυτό είναι εσωτερική και ανομολόγητη, προκαλεί μεγάλη ένταση στον πρωταγωνιστή, ο οποίος καλείται να παλέψει ανάμεσα σε ηθικά διλήμματα, αντιφατικά συναισθήματα και αλληλοσυγκρουόμενες επιλογές, οι οποίες επιδρούν καταλυτικά - τουλάχιστον σύμφωνα με τον ίδιο- στη μετέπειτα πορεία του. Πρόκειται για έναν χαρακτήρα με δυο συγκρουόμενες σκέψεις (Lukens, 1995, σσ. 67-68). Σύμφωνα με την Καρπόζηλου (Καρπόζηλου, 1994, σ. 177) η σύγκρουση με τον εαυτό σχετίζεται με την ανάπτυξη της προσωπικότητας και τη διαμόρφωση του χαρακτήρα του ήρωα, κάτι που βοηθάει με ουσιαστικό τρόπο τον νεαρό αναγνώστη, ώστε να μπορέσει να αντιμετωπίσει πρωτόγνωρα και ασυνειδητοποιήτα συναισθήματα.

- Σύγκρουση με τον άλλο

Πρόκειται για αυτό το είδος της σύγκρουσης στο οποίος διαφαίνεται καθαρά η αντίθεση ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τον ανταγωνιστή (Lukens, 1995, σ. 67) και είναι από τις σημαντικότερες και συχνότερες στα βιβλία για παιδιά (Καρπόζηλου, 1994, σ. 177). Η ένταση που δημιουργείται ανάμεσα τους εγείρει την αγωνία και την περιέργεια του αναγνώστη σχετικά με την εξέλιξη της πλοκής. Ο τρόπος με τον οποίο ο πρωταγωνιστής θα αντιμετωπίσει τον αντίπαλο του μπορεί σε ένα δεύτερο επίπεδο να ανάγεται σε αποφάσεις και διεργασίες που συμβαίνουν στο μυαλό του πρωταγωνιστή και ως εκ τούτου να οδηγούν ξανά σε μια σύγκρουση με τον εαυτό. Ωστόσο, στην περίπτωση της σύγκρουσης με τον άλλο, οι ιδέες με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος ο πρωταγωνιστής ενσαρκώνονται σε ένα πρόσωπο και παίρνουν πιο ξεκάθαρο χαρακτήρα ως προς τη διάκριση ανάμεσα στη σωστή και τη λάθος επιλογή (Lukens, 1995, σσ. 67-68). Γι' αυτό το λόγο η σύγκρουση με τον άλλο είναι πολύ συνήθης στις παραμυθιακές ιστορίες με στερεοτυπικούς ήρωες, όπως η Κοκκινোসκουφίτσα, τα τρία γουρουνάκια, η Σταχτοπούτα, η Χιονάτη κ.α. (Καρπόζηλου, 1994, σ. 177) αλλά και στα έργα κινουμένων σχεδίων, όπου οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στο καλό και το κακό, το σωστό και το λάθος είναι πιο διακριτές και ευανάγνωστες (Lukens, 1995, σ. 68). Παραδείγματα σύγκρουσης με τον Άλλο στη σύγχρονη λογοτεχνία για παιδιά αποτελούν η “Ματίλντα” του Ρόαλντ Νταλ (Καρπόζηλου, 1994, σσ. 177-178) και το έργο του Χάρη Σακελλαρίου “Ο Μικρός Δραπέτης”.

- Σύγκρουση με την κοινωνία

Η σύγκρουση με την κοινωνία μπορεί να ειπωθεί ως σύγκρουση ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και μια κατάσταση άγνωστης προέλευσης, την οποία ο πρωταγωνιστής αντιλαμβάνεται ως κομμάτι της κοινωνίας (Lukens, 1995, σ. 68). Σε αυτή την περίπτωση η συμπεριφορά, οι πράξεις, οι επιθυμίες και οι αξίες του πρωταγωνιστή έρχονται σε αντίθεση με το περιβάλλον (Καρπόζηλου, 1994, σ. 178). Ως εκ τούτου, σε αυτή τη μορφή της σύγκρουσης το πρόβλημα που αντιμετωπίζεται, ανάγεται πιο ξεκάθαρα ως κοινωνικό πρόβλημα, τα αποτελέσματα του οποίου επιδρούν πάνω στη ζωή και τη δράση του χαρακτήρα. Ο χαρακτήρας που συγκρούεται με την κοινωνία αντιμετωπίζεται ως «διαφορετικός» και αυτό το χαρακτηριστικό τον κάνει ιδιαίτερα αγαπητό στα παιδιά (Καρπόζηλου, 1994, σ. 178). Εξ αιτίας της μεγαλύτερης πολυπλοκότητας που παρουσιάζει αυτή η μορφή σύγκρουσης και του πιο αφηρημένου χαρακτήρα του όρου, η σύγκρουση με την κοινωνία γίνεται ευκολότερα αντιληπτή από τον ενήλικα αναγνώστη. Για τον αναγνώστη-παιδί τις περισσότερες φορές η σύγκρουση με την κοινωνία πρέπει να αποκτήσει πιο ξεκάθαρα χαρακτηριστικά και ενσαρκώνεται στο πρόσωπο ενός ανταγωνιστή (Lukens, 1995, σ. 68). Για παράδειγμα, σε ένα παιδικό μυθιστόρημα με οικολογικό περιεχόμενο, η σύγκρουση με την κοινωνία που προκαλεί μια οικολογική καταστροφή θα ενσαρκωθεί στο πρόσωπο ενός ασυνείδητου πολίτη ή μιας «κακής» βιομηχανικής εταιρίας, προκειμένου να γίνει καλύτερα αντιληπτή από τον ανήλικο αναγνώστη. Παραδείγματα έργων, στα οποία κυριαρχεί η σύγκρουση με την κοινωνία, αποτελούν τα μυθιστορήματα με θέμα τη μετανάστευση (Καρπόζηλου, 1994, σ. 178).

- Σύγκρουση με τη φύση

Αν στη σύγκρουση με την κοινωνία διαφαίνεται η πάλη ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και το κοινωνικό περιβάλλον, στην περίπτωση της σύγκρουσης με τη φύση κυριαρχεί η πάλη ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και το φυσικό περιβάλλον. Ο πρωταγωνιστής έρχεται αντιμέτωπος με τα στοιχεία της φύσης, καλείται να τα αντιληφθεί, να τα κατανοήσει, να τα δαμάσει και να επιβιώσει ζώντας με αυτά (Lukens, 1995, σ. 69). Η φύση αποτελεί απειλή, καθώς κατέχει ισχυρότατες δυνάμεις, απέναντι στις οποίες ο άνθρωπος καλείται να αντιδράσει. Πρόκειται για μια σύγκρουση, η οποία μπορεί να ιδωθεί με την απλή μορφή της, ως πάλη για επιβίωση, όπως παρουσιάζεται στο κλασικό έργο του Ροβινσώνα, αλλά μπορεί να πάρει μεγαλύτερες διαστάσεις, συνδυαζόμενη με όλες τις άλλες μορφές σύγκρουσης (Καρπόζηλου, 1994, σ. 180),

όπως συμβαίνει σε πολλά οικολογικά μυθιστορήματα, στα οποία η σύγκρουση με τη φύση μετατρέπεται, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, σε σύγκρουση με την κοινωνία.

Μελετώντας τις τέσσερις μορφές σύγκρουσης που μπορεί να συναντήσει κανείς σε ένα παιδικό μυθιστόρημα κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούν τα εξής:

- Καμία από τις τέσσερις μορφές σύγκρουσης δε μπορεί να υπάρξει σε ένα έργο ξεχωριστά από τις άλλες. Κάθε μορφή σύγκρουσης συνυπάρχει και αλληλεπιδρά διαλεκτικά με τις υπόλοιπες, σε ένα πολύπλοκο σχήμα, στο οποίο ο πρωταγωνιστής παλεύει συνεχώς, μέχρι την ολοκλήρωση της πλοκής. Ωστόσο, σε κάθε περίπτωση, μια μορφή σύγκρουσης μπορεί να ιδωθεί ως κυρίαρχη, ως αυτή, δηλαδή, που διαδραματίζει τον πρωτεύοντα ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Στο παράδειγμα του Ροβινσώνα, παρά τις συγκρούσεις με τον εαυτό που μπορεί να συναντήσει κανείς, είναι ξεκάθαρη η κυριαρχία της σύγκρουσης με τη φύση.
- Η σύγκρουση δεν είναι απαραίτητο να επιλύεται πάντοτε με ευτυχή κατάληξη. Σε αντίθεση με παλιότερες αντιλήψεις που θέλουν την παιδική λογοτεχνία να έχει υποχρεωτικά ευτυχές τέλος⁸, η σύγχρονη αντίληψη για την παιδική λογοτεχνία δεν το θεωρεί απαραίτητο, εφόσον δίνεται στο τέλος του έργου το στοιχείο της ελπίδας (Παπαδάτος, 2016, σ. 22).
- Το κοινωνικό στοιχείο, άλλοτε ευκολότερα ορατό, άλλοτε υποβόσκον, ενυπάρχει σε όλες τις μορφές σύγκρουσης. Μπορεί στην περίπτωση της σύγκρουσης με την κοινωνία να αποκτά εμφανή χαρακτηριστικά, ωστόσο σε κάθε μορφή σύγκρουσης, οι αντιλήψεις, οι διαφωνίες και σε τελευταία ανάλυση οι επιλογές του πρωταγωνιστή είναι αποτέλεσμα κοινωνικών παραγόντων. Ακόμα και στην περίπτωση του Ροβινσώνα, η κυρίαρχη σύγκρουση εντοπίζεται στην πάλη ανάμεσα στη φύση και σε έναν άνθρωπο, ο οποίος προέρχεται από μια οργανωμένη κοινωνία. Ο Ροβινσώνας έχει γνώσεις, τις οποίες προσέβαλε μέσα σε μια τεχνολογικά εξελιγμένη κοινωνία. Ως εκ τούτου, οι γνώσεις αυτές αποτελούν κοινωνικό προϊόν.

⁸ Ο Σακελλαρίου υποστηρίζει αυτή την άποψη συνδέοντας το ευτυχές τέλος με την ανάγκη του παιδιού για χαρά, τη οποία καλείται να ικανοποιήσει το λογοτεχνικό έργο. Βλ. Σακελλαρίου, Χ. (2009). *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας. Ελληνική και Παγκόσμια*. Αθήνα: Νόηση, σ.σ.27-28.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:

Επισκόπηση βιβλιογραφίας, υλικό, στόχοι και μεθοδολογία της έρευνας

1. Επισκόπηση βιβλιογραφίας

Η σχετική με τον Χάρη Σακελλαρίου βιβλιογραφία είναι ελάχιστη, παρά το μεγάλο και διακεκριμένο έργο του. Το παράδοξο αυτής της απουσίας ερμηνεύεται από τον Θανάση Καραγιάννη ως «το τίμημα των ιδεολογικών του επιλογών», οι οποίες «ορισμένες φορές ενοχλούσαν το πνευματικό, εκπαιδευτικό και πολιτικό κατεστημένο», τη στιγμή που «θα του άξιζε μια μεγαλύτερη αναγνώριση από την Πολιτεία, τα υπουργεία Παιδείας και Πολιτισμού, αλλά και από την Ακαδημία Αθηνών και από άλλους πνευματικούς φορείς της χώρας μας» (Καραγιάννης, 2016).

Το μοναδικό βιβλίο που, έπειτα από μακρά αναζήτηση, έχει εντοπιστεί και αφορά στον Χάρη Σακελλαρίου τιτλοφορείται *Χάρης Σακελλαρίου: 60 Χρόνια Παρουσίας στα Γράμματα* και περιλαμβάνει τις βασικές εισηγήσεις και φωτογραφικό υλικό από τιμητική εκδήλωση που πραγματοποιήθηκε το 2002, αφιερωμένη στο συγγραφέα. Τα κείμενα υπογράφουν οι Γιάννης Μπάρτζης, Γιώργος Μωραΐτης, Μιχάλης Μερακλής, Βάλτερ Πούχνερ, Αλεξάνδρα Ζερβού και Μένη Κανατσούλη και καλύπτουν θεματικά μεγάλο μέρος του συγγραφικού έργου και της ζωής του Χάρη Σακελλαρίου.

Επίσης, από τα λίγα που θα εντοπίσει κανείς στο διαδίκτυο, ανάμεσα σε μικρά βιογραφικά κείμενα, προερχόμενα από το περιεχόμενο των εκδοθέντων βιβλίων του, ξεχωρίζει η συνέντευξη του Θανάση Καραγιάννη στις Μαρία Τράκα και Ιωάννα Βαρβέλη. Η συνέντευξη, ανασυρμένη από την ιστοσελίδα www.atexnos.gr, αποτελεί μια από καρδιάς άκρως προσωπική και συνάμα ολόπλευρη ιχνογράφιση της προσωπικότητας, της ζωής και της δράσης του συγγραφέα.

Τέλος, κριτική παρουσίαση για το έργο του Χάρη Σακελλαρίου *Ο Μικρός Δραπέτης*⁹ έχει γραφτεί από το Γιάννη Παπαδάτο. Ο Παπαδάτος τονίζει τη σημασία του έργου *Ο Μικρός Δραπέτης*, το οποίο ως λογοτεχνική αυτοβιογραφία, αφενός κατορθώνει να αποτυπώσει «λογοτεχνικά τις αυτοβιογραφικές στιγμές μιας συγκεκριμένης και καθοριστικής χρονικής περιόδου της παιδικής του ηλικίας» (Παπαδάτος, 1993, σ. 26) και αφετέρου υπερβαίνει την ατομικότητα ανάγοντας -με τη

⁹ *Μικρός δραπέτης*, περ. *Διαθάζω*, αρ. τ. 32 / 1993, σσ. 26-32.

χρήση των όρων του Goldman- «μια αξία ατομική σε υπερατομική» (Παπαδάτος, 1993, σ. 31).

2. Υλικό

Το συγγραφικό έργο του Χάρη Σακελλαρίου περιλαμβάνει πάνω από δέκα μυθιστορήματα για παιδιά και εφήβους. Για την παρούσα εργασία επιλέχθηκαν έξι από αυτά: *Ο Μικρός Δραπέτης*, *Τρία Παιδιά Χαμένα Στο Διάστημα*, *Η Κλέφτρα της Τάξης*, *Ο θυμός του Ποσειδώνα*, *Το Θεριό που Μέρωσε*, *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!* (Βλ. Παράρτημα). Ως προς την επιλογή των έργων αξίζει να αναφερθούν τα εξής:

- Πρωταρχικό κριτήριο για την επιλογή των έργων αποτέλεσε η ένταξη τους ή μη στη μεγάλη κατηγορία του κοινωνικού μυθιστορήματος αλλά και σ' αυτό που ο Kohl ορίζει ως ριζοσπαστική λογοτεχνία.
- Τα έξι μυθιστορήματα που επιλέχθηκαν καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος από τη θεματολογία του κοινωνικού μυθιστορήματος και των προβλημάτων με τα οποία έρχεται αντιμέτωπος ο πρωταγωνιστής σε αυτά. Λόγοι έκτασης κατέστησαν απαγορευτική τη συμπερίληψη περισσότερων βιβλίων.
- Ένα από τα βιβλία με έντονο κοινωνικό στοιχείο, το οποίο δε συμπεριλήφθη στην παρούσα εργασία είναι το *Ράμι το λυκόπαιδο των Ινδιών*, έργο βασισμένο στην αληθινή ιστορία του εντοπισμού ενός παιδιού μεγαλωμένου από αγέλη λύκων στην Ινδία, στα μισά του 20^{ου} αιώνα. Ο ίδιος ο Χάρης Σακελλαρίου αναφέρει τη δυσκολία που αντιμετώπισε στην προσέγγιση και αποτύπωση του κοινωνικού πλαισίου (κοινωνική διαστρωμάτωση, κουλτούρα, παραδόσεις κ.α.) στην άγνωστη και κατά πολύ διαφορετική Ινδία¹⁰. Αντίστοιχες δυσκολίες στην προσέγγιση αυτού του έργου οδήγησαν στη μη συμπερίληψή του.
- Τα περισσότερα ιστορικά μυθιστορήματα για παιδιά του Χάρη Σακελλαρίου αποκλείστηκαν από την παρούσα εργασία για λόγους που σχετίζονται αποκλειστικά με την ιδιαίτερη προσέγγιση που χρήζει η

¹⁰ Βλέπε «Επιλεγόμενα» στο «Σακελλαρίου, Χ. (2005). *Ραμί, το Λυκόπαιδο των Ινδιών*. Αθήνα: Μικρή Μίλητος.»

μελέτη του Ιστορικού Μυθιστορήματος¹¹. Ωστόσο, υπήρξαν περιπτώσεις ιστορικών μυθιστορημάτων που κρίθηκε σκόπιμο να ενταχθούν, καθώς αυτά προσφέρουν ιδιαίτερα χρήσιμα ευρήματα. Έτσι, από τα έξι μυθιστορήματα που επιλέχθηκαν, δύο εξ αυτών (*Το Θεριό που Μέρωσε* και *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!*) ανήκουν στην κατηγορία του ιστορικού μυθιστορήματος. Η μελέτη αυτών των μυθιστορημάτων περιορίζεται στο πλαίσιο της ένταξής τους στην ευρύτερη κατηγορία του κοινωνικού μυθιστορήματος και δεν καταπιάνεται με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ιστορικού μυθιστορήματος ως ιδιάζουσας περίπτωσης έργου ιδεολογικής χειραγώγησης (Κανατσούλη, 2004, σ. 119).

- Ανάμεσα στα ιστορικά μυθιστορήματα που αποκλείστηκαν από την παρούσα μελέτη, ιδιαίτερα έντονο κοινωνικό στοιχείο συναντάται στο έργο *Τα παραμύθια του Αβραάμ*, το οποίο αποτελεί μια σφόδρα σατυρική και κυνικά ρεαλιστική, υλιστική προσέγγιση και ανακατασκευή του βιβλικού μύθου. Εξαιτίας των δυσκολιών που προκύπτουν από τη θεματική του έργου κρίθηκε σκόπιμο να μη συμπεριληφθεί, καθώς η ένταξη του θα απαιτούσε μελέτη η οποία ξεπερνά τα όρια της παρούσας εργασίας.
- Το έργο *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα*, το οποίο κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Κέδρος το 1982 αποτελεί μια ελαφρώς τροποποιημένη έκδοση του έργου *Τρεις Μικροί Κοσμοναύτες* που εκδόθηκε το 1967 από τον εκδοτικό οίκο Κωνσταντίνου Λοβέρδου¹². Παρότι η παρούσα εργασία μελετά τη μεταγενέστερη εκδοχή, μια εκ παραλλήλου ανάγνωση των δύο εκδόσεων θα έδινε σπουδαία ευρήματα για το κοινωνικό μυθιστόρημα και το ρόλο του κοινωνικού πλαισίου στη διαμόρφωση του¹³. Μια τέτοια εργασία δεν κατέστη εφικτή.

¹¹ Ως κριτήριο για το χαρακτηρισμό ενός Μυθιστορήματος ως Ιστορικό θεωρείται η «χρονική απόσταση του συγγραφέα από την εποχή που περιγράφει [...] ώστε να υπάρχει συναισθηματική αποστασιοποίηση από τα γεγονότα» (Κανατσούλη, 2007, σ. 173).

¹² Αντίστοιχη έκδοση από τον εκδοτικό οίκο Κωνσταντίνου Λοβέρδου υπάρχει για το έργο *Το Θεριό που Μέρωσε*. Ωστόσο σε αυτήν τον περίπτωση η μοναδική τροποποίηση της μεταγενέστερης έκδοσης εντοπίζεται στην μετατροπή του πολυτονικού συστήματος σε μονοτονικό.

¹³ Αναφέρεται ενδεικτικά η προσθήκη, στο μεταγενέστερα εκδοθέν έργο, μιας παραγράφου που μιλά για την «αντιπαροχή», στο σημείο που αφορά στην περιγραφή του σπιτιού των πρωταγωνιστών. Κάθε σχετική αναφορά απουσιάζει από την έκδοση του 1967.

3. Στόχοι και μεθοδολογία της έρευνας

Η αντικειμενική φύση του κοινωνικού χαρακτήρα του μυθιστορήματος συνεπάγεται την ύπαρξη κοινωνικού στοιχείου στο περιεχόμενο ενός έργου, ανεξάρτητα από την πρόθεση ή όχι του συγγραφέα. Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, όταν γίνεται αναφορά σε ένα κοινωνικό μυθιστόρημα, είναι εμφανής η πρόθεση του συγγραφέα να εντάξει στο περιεχόμενο του έργου, μέσα από τη χρήση συγκεκριμένων εργαλείων, στοιχεία της κοινωνικής πραγματικότητας, κοινωνικούς προβληματισμούς, ιδεολογικές θέσεις, προσωπικές απόψεις. Ιδωμένο αντίστροφα, ένα έργο στο οποίο είναι εμφανής η πρόθεση του συγγραφέα να αναδείξει, μέσα από τη χρήση συγκεκριμένων εργαλείων, κοινωνικά ζητήματα, πληροί τη βασική προϋπόθεση για την ένταξή του στη μεγάλη κατηγορία του κοινωνικού μυθιστορήματος. Στην περίπτωση των έργων του Χάρη Σακελλαρίου η εμπρόθετη αναφορά σε κοινωνικά ζητήματα είναι διάχυτη και δε χρειάζεται περεταίρω αποδείξεις. Αντίστοιχα, με αξιωματικό -θα μπορούσε να πει κανείς- τρόπο θεωρείται δεδομένη η χρήση συγκεκριμένων εργαλείων από τον συγγραφέα, στην προσπάθειά του να διαμορφώσει κατά το δοκούν το έργο του. Κατά συνέπεια, η χρήση συγκεκριμένων εργαλείων από τον συγγραφέα, αλλά και η ύπαρξη του κοινωνικού στοιχείου μέσα στα έργα του δεν θα απασχολήσουν την παρούσα εργασία ως ξεχωριστές και ανεξάρτητες μονάδες προς διερεύνηση, αλλά μονάχα μέσα από τις σχέσεις αλληλεπίδρασης που δημιουργούνται ανάμεσά τους.

Ως εκ τούτου, ως βασικός στόχος της παρούσας μελέτης μπορεί να τεθεί ο εντοπισμός της σχέσης ανάμεσα στις κοινωνικές αναφορές και τα εργαλεία που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας στα έργα του. Με άλλα λόγια, αναζητείται το πως χρησιμοποιεί ο συγγραφέας τα εργαλεία που διαθέτει, ώστε να επιτευχθεί η ανάδειξη του κοινωνικού στοιχείου και αντίστροφα, με ποιον τρόπο η ανάδειξη του κοινωνικού στοιχείου οδηγεί το συγγραφέα σε ορισμένη χρήση των εργαλείων που διαθέτει.

Μέσα από τη μελέτη της αλληλεπίδρασης του κοινωνικού στοιχείου με τα δομικά στοιχεία του μυθιστορήματος, θα αναδειχθεί ο βαθμός ταύτισης και διαφοροποίησης των ευρημάτων με τους κανόνες και τις τάσεις που εντοπίζονται στις διάφορες θεωρίες για το μυθιστόρημα εν γένει, αλλά και ειδικότερα για το κοινωνικό μυθιστόρημα. Και σε αυτό το στοιχείο, η έρευνα λειτουργεί αμφίδρομα, απαιτώντας μια διπλή σάρωση των υπό εξέταση έργων. Αναζητούνται όλα εκείνα τα στοιχεία, τα

οποία μπορούν να εντάξουν τα έργα του Χάρη Σακελλαρίου στο κοινωνικό μυθιστόρημα και αντιστρόφως εξετάζεται αν τα κοινωνικά μυθιστορήματα του Χάρη Σακελλαρίου λειτουργούν σε απόλυτη ταύτιση με τις υπάρχουσες θεωρίες.

Εν προκειμένω, λυδία λίθο της έρευνας θα αποτελέσει ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας, ως εκείνο το δομικό στοιχείο του μυθιστορήματος, το οποίο μπορεί μέσα από τη μελέτη του βαθμού ανάπτυξης και των συγκρούσεων που αναπτύσσονται γύρω από αυτόν να αναδείξει καλύτερα τη σχέση κοινωνίας-μυθιστορήματος. Έτσι, στο ερευνητικό κομμάτι της εργασίας θα αναζητηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο Χάρης Σακελλαρίου θεμελιώνει και θέτει σε κίνηση τους χαρακτήρες των έργων του. Ως προς τη θεμελίωση των χαρακτήρων θα αναζητηθούν, με βάση τη θεωρία, τα στοιχεία εκείνα -εφόσον υπάρχουν- τα οποία μπορούν να δώσουν ένα γενικό κανόνα για τον τρόπο με τον οποίο δημιουργεί ο Χάρης Σακελλαρίου τους χαρακτήρες του. Από την άλλη πλευρά, η κίνηση των χαρακτήρων επιτυγχάνεται πρώτιστα μέσα από την πρόκληση συγκρούσεων.

Η σχηματική αναφορά σε δυο επίπεδα σάρωσης των υπό εξέταση έργων εξυπηρετεί τους στόχους που τίθενται, δημιουργώντας τον κατάλληλο χώρο για να αναδειχθεί αυτή η αμφίδρομη σχέση θεωρίας και πρακτικής εφαρμογής σε ένα ερευνητικό «πήγαινε-έλα». Στον πηγαιμό, ο οποίος υποδηλώνει το πρώτο επίπεδο σάρωσης των έργων γίνεται ο διαμοιρασμός των ευρημάτων, με βάση τις κατηγοριοποιήσεις που τίθενται από τις θεωρίες του μυθιστορήματος. Στον τερματισμό αυτού του ερευνητικού δρόμου γίνεται φανερό ότι εξακολουθούν να υπάρχουν ευρήματα, τα οποία εμφανίζουν αποκλίσεις και απομακρύνονται από τις θεωρητικές κατηγοριοποιήσεις. Δημιουργείται η απαίτηση για επιστροφή σε αυτά τα ευρήματα και αναζήτηση των όρων που τα διαφοροποιούν από τον κανόνα. Τα αποτελέσματα αυτής της δεύτερης σάρωσης των έργων λειτουργούν περισσότερο συμπληρωματικά σε σχέση με τον κανόνα και όχι αντίθετα με αυτόν. Επί παραδείγματι, όσον αφορά την ανάλυση των στοιχείων σύγκρουσης των πρωταγωνιστών, παρουσιάζεται ένα είδος σύγκρουσης με ιδεολογικό-φιλοσοφικό περίβλημα το οποίο εμφανίζεται στο σύνολο των υπό εξέταση έργων. Αυτό το είδος σύγκρουσης, αν και θα μπορούσε σε ένα ευρύτερο πλαίσιο να θεωρηθεί ως ιδιαίτερη υποκατηγορία της σύγκρουσης με τον εαυτό και να ενταχθεί στην αντίστοιχη κατηγορία, εντούτοις, εξαιτίας της συχνότητας και της σπουδαιότητας που αποκτά στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου παρουσιάζεται ξεχωριστά ως μέρος μιας πέμπτης κατηγορίας σύγκρουσης με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.

Για να επιτευχθούν οι στόχοι της έρευνας θα χρησιμοποιηθεί η μέθοδος της Ανάλυσης Περιεχομένου, η οποία περιγράφεται ως η επιστημονική μελέτη του περιεχομένου της επικοινωνίας (Prasad, 2008). Όπως κάθε άλλη επιστημονική μέθοδος ακολουθεί τις βασικές αρχές της παρατήρησης, της συστηματοποίησης και της γενίκευσης, με σκοπό να οδηγεί στη διεξαγωγή αντικειμενικών συμπερασμάτων, τα οποία θα μπορούν να επαληθευτούν. Με αυτόν τον τρόπο η ανάλυση περιεχομένου προσφέρει μια αντικειμενική περιγραφή του δηλωτικού περιεχομένου της επικοινωνίας (Berelson, 1971, σ. 18) ώστε να μπορέσουν να εντοπιστούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της (Holsti, 1969, σ. 2).

Ο Prasad (2008) τονίζει το γεγονός πως σε όλους τους ορισμούς που έχουν διατυπωθεί για την Ανάλυση Περιεχομένου δίνεται έμφαση, εκτός των άλλων, στα στοιχεία της αντικειμενικότητας και της εγκυρότητας απέναντι στα συμπεράσματα που αντλούνται από το περιεχόμενο της επικοινωνίας και σχετίζονται με τον αποστολέα, τον παραλήπτη και το ίδιο το μήνυμα. Η αντικειμενικότητα της μεθόδου εξασφαλίζει την προσέγγιση του περιεχομένου βάσει ρητών κανόνων οι οποίοι θα επέτρεπαν σε διαφορετικούς μελετητές να οδηγηθούν στα ίδια συμπεράσματα. Η συστηματοποίηση προσφέρει τους κανόνες με βάση τους οποίους θα πρέπει να συμπεριληφθεί ή να αποκλειστεί κάποιο στοιχείο, ώστε να αποφευχθεί η ενσωμάτωση εκείνων μόνο των στοιχείων που συμφωνούν με τις ιδέες και τις απόψεις του ερευνητή. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η δυνατότητα γενίκευσης των αποτελεσμάτων, ώστε να μπορούν να εφαρμοστούν σε παρόμοιες καταστάσεις.

Στη συγκεκριμένη μέθοδο για να εξαχθούν έγκυρα συμπεράσματα είναι απαραίτητο το υλικό να αναδιοργανωθεί σε μονάδες καταγραφής, σε τμήματα ή ενότητες (Holsti, 1969, σσ.116-118), ώστε να είναι μετρήσιμο και να δώσει απαντήσεις ενταγμένες σε κατηγορίες. Η μονάδα καταγραφής ισοδυναμεί με κάθε αυτοδύναμο νόημα (π.χ. λέξη, φράση, το θέμα, πρόσωπο, κ. ά.).

Μια άλλη ενότητα ανάλυσης είναι η μονάδα συμφραζομένων, το τμήμα δηλαδή του υλικού που βοηθά να συλλάβουμε με ακρίβεια το νόημα των μονάδων καταγραφής. Στην παρούσα προσέγγισή και με βάση την ποιοτική Ανάλυση Περιεχομένου χρησιμοποιήθηκε ως μονάδα ανάλυσης το θέμα σε συνδυασμό με τον χαρακτήρα και ως μονάδα συμφραζομένων το μυθιστόρημα.

Μετά το πέρας της ανάλυσης στην παρούσα εργασία, επιδιώκεται να έχει επιτευχθεί ο στόχος της ανάδειξης του κοινωνικού στοιχείου των έργων του Χάρη Σακελλαρίου, μέσα από το πρίσμα των εργαλείων που έχει στη διάθεσή του ο

συγγραφέας. Επιπλέον, επιδιώκεται η ανάδειξη της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στη θεωρία του μυθιστορήματος και την πρακτική εφαρμογή της, καθώς και η αμφίδρομη αλληλεπίδραση ανάμεσα στο θεωρητικό «οπλοστάσιο» του συγγραφέα και την κοινωνική πραγματικότητα που αναζητά μυθιστορηματική αποτύπωση.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ:
ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ:

Χαρακτήρες

1. Ο βαθμός ανάπτυξης των χαρακτήρων

Η ανάλυση των χαρακτήρων που δημιουργεί ο Χάρης Σακελλαρίου στα έργα του μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικές αφετηρίες, δίνοντας ποικίλα συμπεράσματα. Αυτό που αναζητείται στην παρούσα εργασία είναι ένας κοινός -αν όχι καθολικός- κανόνας, με βάση τον οποίο ο συγγραφέας χτίζει τους χαρακτήρες του. Θα μπορούσε να ειπωθεί διαφορετικά, με τη μορφή ερωτήματος: Υπάρχει κάποιο κοινό στοιχείο, το οποίο συνδέει τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες του Χάρη Σακελλαρίου και σε ποια σημεία θα πρέπει να αναζητηθεί αυτή η ενότητα;

Όπως αναφέρθηκε στο πρώτο μέρος τις εργασίας, οι κατηγοριοποιήσεις της Lukens και της Nikolajeva μπορούν να μας δώσουν μια σχηματική διάκριση των χαρακτήρων, ως προς την σφαιρικότητα και τη δυναμικότητα τους. Εφαρμόζοντας αυτήν την κατηγοριοποίηση στα έργα του Σακελλαρίου, μπορεί να διακρίνει κανείς ένα μεγάλο εύρος που ξεκινά από πολύ απλούς, επίπεδους και στατικούς χαρακτήρες και σε κάποιες περιπτώσεις φτάνει ως τον ύψιστο βαθμό ρεαλισμού, προσφέροντας στον αναγνώστη χαρακτήρες ολοζώντανους, συνεχώς εξελισσόμενους και παρουσιασμένους ολόπλευρα.

Η επιλογή του τρόπου με τον οποίο θα παρουσιαστεί ένας χαρακτήρας υποκινείται από τους σκοπούς και τις προθέσεις του έργου, καθώς και από τη θέση που κατέχει ο χαρακτήρας στην εξέλιξη της πλοκής. Αυτό το μαρτύρα ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας παρουσιάζει τον μυθιστορηματικό εαυτό του στα αυτοβιογραφικά του έργα *Ο Μικρός Δραπέτης* και *Ένας Ηρωας Αλλιώς*. Πράγματι, ως προς τη συγκεκριμένη προσέγγιση, η βασική διαφορά ανάμεσα σε αυτά τα δυο έργα βρίσκεται στη θέση του συγγραφέα σε σχέση με την εξέλιξη της πλοκής. Στο έργο *Ένας Ηρωας Αλλιώς* παρουσιάζονται γεγονότα, από τη ζωή του συγγραφέα, στα οποία πρωταγωνιστεί ο Ταρζάν, ο σκύλος, που τον συντρόφευε σε μεγάλο μέρος της παιδικής του ηλικίας. Ο Ταρζάν είναι ο πρωταγωνιστής και το έργο επικεντρώνεται σε

στιγμιότυπα και κατορθώματα από τη ζωή του, ενώ ο χαρακτήρας του μικρού Χάρη, περιορίζεται τις περισσότερες φορές στο ρόλο του αφηγητή.

Ο επίπεδος και στατικός χαρακτήρας του μικρού Χάρη, ο οποίος αφηγείται τις περιπέτειες του σκύλου του, μετατρέπεται σε σφαιρικό και δυναμικό χαρακτήρα στο έργο *Ο Μικρός Δραπέτης*, στο οποίο περιγράφονται οι προσπάθειες και οι θυσίες του πρωταγωνιστή, στον αγώνα του για μόρφωση και διαφυγή από τη ζοφερή πραγματικότητα. Χρησιμοποιούνται εδώ αυτά τα δυο παραδείγματα, ως τα πιο χαρακτηριστικά, ώστε να φανεί το εύρος της βαρύτητας που μπορεί να αποδοθεί σε ένα χαρακτήρα. Βέβαια, θα μπορούσε εύκολα να αντικρούσει κανείς το επιχείρημα, λέγοντας πως εάν η σύγκριση γινόταν ανάμεσα σε δύο χαρακτήρες που βρίσκονται σε εξίσου πρωταγωνιστική θέση, τα συμπεράσματα θα ήταν διαφορετικά. Ωστόσο, και σε αυτήν την περίπτωση, ο βαθμός ενότητας των χαρακτήρων δεν θα διέφερε από τη γενική τάση που ακολουθεί τον βαθμό ανάπτυξης των πρωταγωνιστών, όπως αναλύθηκε στο σχετικό κεφάλαιο της εργασίας.

Οι μελέτη των χαρακτήρων υπό το πρίσμα των κατηγοριοποιήσεων της Lukens και της Nikolajeva οδηγούν και σε ένα πρόσθετο συμπέρασμα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο ο Χάρης Σακελλαρίου δημιουργεί τους χαρακτήρες του. Λαμβάνοντας υπ' όψιν το κατ' εξοχήν κοινωνικό περιεχόμενο των έργων του συγγραφέα, η αναζήτηση της ενότητας ανάμεσά στους χαρακτήρες οδηγείται αναπόφευκτα στο κοινωνικό τους περιεχόμενο και τη σύνδεση που ενδεχόμενα να έχουν ως προς αυτό.

2. Το ταξικό υπόβαθρο των χαρακτήρων

Η μελέτη των έργων του Χάρη Σακελλαρίου δημιουργεί μια αίσθηση ενότητας ανάμεσα στους χαρακτήρες που δημιουργεί. Αυτή η ενότητα σε καμία περίπτωση δε μπορεί να εκληφθεί ως αδυναμία του συγγραφέα σε σχέση με την ικανότητα του να δημιουργεί διαφορετικούς και πρωτότυπους χαρακτήρες. Ανάμεσα στους χαρακτήρες των έργων αλλά ακόμα και ανάμεσα στους χαρακτήρες του ίδιου έργου διαφαίνεται η ικανότητα αλλά και η σχολαστικότητα του δημιουργού στον τρόπο με τον οποίο οικοδομεί τους χαρακτήρες του. Η ποικιλομορφία που συναντάται στο υπόβαθρο των χαρακτήρων αγγίζει πολλά επίπεδα ανάλυσης, ανάμεσα στα οποία μπορεί κανείς να αναφέρει το φύλο, την ηλικία, το κοινωνικό πλαίσιο, την ιδεολογία (με την ευρύτερη

έννοια της κοσμοθεώρησης και της υιοθέτησης ορισμένης στάσης), το μορφωτικό επίπεδο, την καταγωγή κ.α.

Μια πρώτη αναφορά στους χαρακτήρες των έργων γίνεται σε αυτό το σημείο ως παράδειγμα του εύρους, εντός του οποίου κινούνται. Οι διαφορές που εμφανίζουν αποτελούν στοιχείο αφαίρεσης, μέσα από το οποίο θα επιχειρηθεί η προσπάθεια εντοπισμού της ενότητας που εμφανίζουν: Ο Δάσκαλος και ο Ψαράς από το έργο *Ο Θυμός του Ποσειδώνα*, είναι δυο άνθρωποι διαφορετικού μορφωτικού επιπέδου, οι οποίοι συναντιούνται κάτω από το κοινή μάχη ενάντια στη μόλυνση του ποταμού από τα εργοστασιακά απόβλητα. Ο Μίμης, η Ελενίτσα, ο Χρήστος και ο Αρίστος από το *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα* είναι παιδιά μεγαλωμένα σε αστικό περιβάλλον, με διαφορετικούς χαρακτήρες και διαφορετικές ηλικίες τα οποία συναντιούνται στο όνειρο να δημιουργήσουν κάτι τόσο σπουδαίο που θα ξεπερνά τα σύνορα της γήινης σφαίρας. Ο Μανόλης από το *Θερίο που Μέρωσε* είναι ένας βοσκός που γίνεται Κλέφτης και πολεμάει για την απελευθέρωση από τους Τούρκους όταν καταληστεύουν τη μοναδική του περιουσία. Ο Αριστόνικος από το *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε* είναι ένας απελεύθερος που συνεπαίρνεται από το όνειρο για μια κοινωνία χωρίς δούλους. Τέλος, ο μυθιστορηματικός Χάρης Σακελλαρίου του έργου *Ο Μικρός Δραπέτης* είναι ένα μικρό αγόρι γεννημένο στην ύπαιθρο με λαχτάρα για μόρφωση.

Όλοι οι παραπάνω ήρωες έχουν θέση πρωταγωνιστή. Κάθε διαφορετική προσωπικότητα έχει τα δικά της χαρακτηριστικά, διανύει έναν ξεχωριστό μυθιστορηματικό δρόμο και αντιλαμβάνεται τη ζωή με το μοναδικό τρόπο που την αντιλαμβάνεται και στον πραγματικό κόσμο το κάθε ξεχωριστό άτομο. Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε όλοι οι ήρωες που δημιουργεί ο Χάρης Σακελλαρίου, όλοι οι πρωταγωνιστές -αλλά και οι ανταγωνιστές τους- έχουν μια ενότητα, η οποία εντοπίζεται στο στοιχείο της ταξικής καταγωγής και θεώρησης του κόσμου υπό το πρίσμα της ταξικής συνείδησης. Ως προς αυτό το κοινό χαρακτηριστικό, μπορεί να πει κανείς πως ο περιθωριακός άνθρωπος του Lukacs και του Goldmann, συναντάται στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου με ένα ρεαλισμό, ο οποίος ομοιάζει με τον ρεαλισμό που βλέπει ο Μπέρτολτ Μπρεχτ να ξεπετάγεται από την άνοδο του προλεταριάτου.

Οι χαρακτήρες του Σακελλαρίου ανήκουν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και βρίσκονται σε διαρκή πάλη με την ταξική τους προέλευση. Ωστόσο, η ενότητα δεν εντοπίζεται μονάχα ή κύρια στην κοινωνική θέση που κατέχουν αλλά στη συνείδηση που δημιουργούν εξαιτίας της. Με άλλα λόγια οι ήρωες του Χάρη Σακελλαρίου έχουν πλήρη συνείδηση της θέσης τους. Οι προλετάριοι των έργων του Χάρη Σακελλαρίου

δε διακατέχονται από αυταπάτες ούτε οραματίζονται την κοινωνικής τους ανέλιξη, μέσα από τη διατήρηση των υπαρχουσών δομών.

Στο έργο *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα* μέσα από τη λαχτάρα των παιδιών να δημιουργήσουν έναν πύραυλο και να εκτοξευθούν μαζί του παρουσιάζεται η πραγματικότητα που βιώνουν τα παιδιά των εργατικών οικογενειών στο αστικό περιβάλλον, ζώντας μια ζωή γεμάτη στερήσεις. Η ίδια η πραγματικότητα που βιώνουν έρχεται σε αντίθεση με την τεχνολογική εξέλιξη κι αυτό από μόνο του είναι αρκετό για να δημιουργήσει, ως ένα βαθμό, ταξική συνείδηση ακόμα και σε παιδιά δημοτικού. «*Βλέπεις, ο ατομικός αιώνας, Ελενίτσα. Η εποχή του Ηλεκτρισμού και των πυραύλων. Κι εμείς εδώ, τα καρβουνάκια μας και το μαγκαλάκι μας σαν το γερο-Αβραάμ και τη Σάρα...*»¹⁴. Ο Μίμης, μιλώντας στην αδελφή του δείχνει πως τα παιδιά γνωρίζουν σε τι κόσμο ζουν και προσπαθούν να στριμώξουν τα όνειρα τους σε αυτόν, να τον ανατρέψουν με τον αγώνα τους. Παρακάτω ο Μίμης θα αναλογιστεί πως για ένα μεγάλο εγχείρημα χρειάζονται χρήματα, τα οποία ο πατέρας του δε μπορεί να του προσφέρει.

«Ξέρει. Μεροδούλι, μεροφαί δουλεύει ο κακομοίρης. Ότι παίρνει από τη δουλειά του στο εργοστάσιο μόλις και μετά βίας φτάνει να κουτσοπεράσουν. Το καθημερινό φαί, το φως, το νερό. Ρούχα και παπούτσια; Όλα με δόσεις. Ξέρει τι στενοχώρια περνά η μητέρα του σαν έρχεται η μέρα που φτάνει στο σπίτι τους ο δοςάς με το βιβλιάριο στο χέρι. [...] Τα ξέρει αυτά ο Μίμης. Τα βλέπει κάθε μέρα»¹⁵.

Ο Αριστόνικος του έργου *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!*, νόθος γιος Βασιλιά από μητέρα δούλα, ταλαντεύεται ανάμεσα στην κοινωνική συνείδηση που υπαγορεύεται από την ταξική καταγωγή της μητέρας του και τον ουτοπικό ιδεαλισμό μιας ζωής χωρίς ιδιαίτερες δυσκολίες και βάσανα. Ο Αριστόνικος παρουσιάζεται ως ένας αποστάτης της τάξης του, ο οποίος αποφασίζει να συστρατευτεί με τους καταπιεσμένους δούλους και να τους οδηγήσει στον αγώνα για ελευθερία και ισότητα. Η ιστορική στιγμή της εξέγερσης του Αριστόνικου δεν επιτρέπει βαθιές κοινωνικές αναλύσεις. Οι αποφάσεις του δεν καθοδηγούνται από κάποια παγιωμένη ιδεολογία αλλά από ένα περισσότερο ενστικτώδες αίσθημα δικαίου, το οποίο προέρχεται από την απλή παρατήρηση της κοινωνικής πραγματικότητας του περιβάλλοντός του. Είναι η ίδια κοινωνική

¹⁴ *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα*, σ.26.

¹⁵ *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα*, σ.33.

πραγματικότητα που και σε αυτή την περίπτωση δε μπορεί να κρυφτεί. Σε ένα διάλογο με τη μητέρα του ο Αριστόνικος αναφέρει: «Υπάρχει πολλή φτώχεια, μάνα, πολλή δυστυχία [...]. Ξέρεις τι πάει να πει να σου παίρνει ο άλλος το σπίτι για πέντε ψωροβολούς που του χρωστάς και να σε πετά στο δρόμο; Ξέρεις τι πάει να πει να 'σαι δούλος, δίχως κανένα δικαίωμα, κι ο άλλος, ο «ελεύθερος», να σε ποδοπατά και να σε κάνει ό,τι θέλει, ακόμα και να σ' εξευτελίζει και να σε δέρνει και να σε σκοτώνει;»¹⁶. Το παράδειγμα του Αριστόνικου ενισχύει ακόμα περισσότερο το συμπέρασμα της αντιστοίχισης της προλεταριακής καταγωγής με την ουσιαστική ταξική συνείδηση στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου. Πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση, στο σύνολο των έργων που μελετώνται, στην οποία ο στόχος παρουσιάζει στοιχεία ουτοπίας. Σε αυτή την περίπτωση, η ουτοπία, η οποία χρησιμοποιείται εδώ με την αρνητική χροιά, του ανεδάφικου και του ακατόρθωτου, οφείλεται στην απόσταση που χωρίζει τον Αριστόνικο από την τάξη για την οποία παλεύει. Διαβάζουμε στο έργο: «Βέβαια, ο Αριστόνικος δεν ήταν κανένας φτωχούλης ούτε υπήρξε ποτέ δούλος, για να ξέρει από πρώτο χέρι τι σημαίνει φτώχεια και δουλεία. Ήταν απλώς ένας νέος σχετικά άνθρωπος, που μες στις φλέβες του έτρεχε ένα τρελό και κάπως τυχοδιωκτικό αίμα, που, τις ώρες τούτες, τον βόλευε»¹⁷. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο πραγματικός πρωταγωνιστής στο έργο *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!* δεν είναι ο Αριστόνικος αλλά οι εξεγερμένοι δούλοι, στους οποίους αποδίδεται ο πρωτοπόρος ρόλος στο εγχείρημα του Αριστόνικου: «Οι μόνοι που θα μπορούσαν και θα ήταν αποφασισμένοι να τα παίξουν όλα για όλα σε μια τέτοια υπόθεση θα ήταν οι δούλοι, οι απέραντες στρατιές των δούλων, που τόσα τραβούσαν από τους αφεντάδες τους και που, στο κάτω-κάτω της γραφής, δεν είχαν τίποτε άλλο να χάσουν παρά τις αλυσίδες τους»¹⁸.

Η διαμόρφωση της συνείδησης στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου δεν είναι κάτι σταθερό και αμετάβλητο. Δεν έρχεται μονάχα ως αποτέλεσμα μιας *a priori* σύνδεσης

¹⁶ *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!* σ.σ. 22-23.

¹⁷ *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!* σ. 38. Λαμβάνεται υπ' όψιν πως το έργο *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε* αποτελεί ένα ιστορικό μυθιστόρημα, το οποίο ακολουθεί τις ιστορικές πηγές. Ο Χάρης Σακελλαρίου θέλοντας να μείνει πιστός στην ιστορικότητα του έργου, δεν μπορεί να παραλείψει το ιδιοτελές κίνητρο, το οποίο αναφέρεται, έστω και φευγαλέα, ώστε να συμβαδίζει με την εποχή κατά την οποία διαδραματίζονται τα όσα αφηγείται.

¹⁸ *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!* σ. 38. Αξίζει να αναφερθεί πως η πιστή αναπαραγωγή της φράσης των Marx και Engels από το Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος (Μαρξ & Ένγκελς, 2011, σ. 69) δεν αποτελεί τη μοναδική περίπτωση πρόδηλης αναφοράς σε αντίστοιχα έργα. Ο Χάρης Σακελλαρίου δεν αποκρύπτει στα έργα του την κομμουνιστική ιδεολογία του, αλλά ούτε και την διατυμπανίζει. Είναι φανερό πως στόχευση του δεν είναι η κομματικοποίηση ή ο προσηλυτισμός αλλά η ανάδειξη χαρακτήρων με αγωνιστική και αισιόδοξη στάση απέναντι στη ζωή και τα προβλήματα που γεννά.

με τη δομή στην οποία ανήκει ο εκάστοτε ήρωας. Σε πολλές περιπτώσεις ενυπάρχει στους ήρωες μια λανθάνουσα ιδέα, η οποία αφυπνίζεται είτε σταδιακά, με την πάροδο του χρόνου και την απόκτηση νέων εμπειριών, είτε απότομα, ως αποτέλεσμα ενός μεμονωμένου και πανίσχυρου γεγονότος. Στην περίπτωση του Αριστόνικου το γεγονός αυτό είναι η ανάγνωση ενός βιβλίου που περιγράφει μια ουτοπική κοινωνία ελευθερίας και ισότητας. Αντίθετα, στην περίπτωση του Μανώλη από το έργο *Το θυμωμένο ποτάμι* παρατηρείται σταδιακή κλιμάκωση αυτής της διαμόρφωσης. Η πράξη της κλοπής της περιουσίας του Μανώλη από τους Τούρκους προκαλεί θυμό και αίσθημα εκδίκησης απέναντι στην άδικη μεταχείριση. Αργότερα, η επαφή του με τους Κλέφτες θα σηματοδοτήσει τη διαμόρφωση μιας διαφορετικής ηθικής, η οποία υποτάσσει το ατομικό συμφέρον στο συλλογικό και σχηματοποιείται με τον πρώτο διάλογο του Μανώλη με τον αρχηγό των κλεφτών: «Ωστε μόνο για λόγου σου θέλεις να πολεμήσεις; Τέτοιοι τιποτένιοι δε μας κάνουν...»¹⁹. Παρουσιάζεται και σε αυτό το σημείο συμφωνία με τα κριτήρια του Kohl, σύμφωνα με τα οποία η ριζοσπαστική λογοτεχνία οφείλει να ασχολείται με το συλλογικό συμφέρον και τη συλλογική δράση κι όχι με κάποιο μεμονωμένο πρόβλημα υπάρχει και λύνεται ατομικά.

Αντιστοίχως, στο έργο *Ο Θυμός του Ποσειδώνα* η οικολογική καταστροφή παρουσιάζεται ως ένα καθολικό πρόβλημα, το οποίο όταν θα φτάσει σε ακραίο βαθμό επικινδυνότητας θα έχει καταστροφικές συνέπειες για το σύνολο της κοινωνίας. Παρουσιάζεται με αυτό τον τρόπο ένα οικουμενικό πρόβλημα το οποίο θα μπορούσε να προσδιορίσει κανείς ως υπερταξικό, καθώς τα αποτελέσματα του θα επηρεάσουν όλες ανεξαιρέτως τις κοινωνικές ομάδες. Ωστόσο, με αφορμή αυτό το οικουμενικό πρόβλημα δημιουργείται ένας διχασμός ο οποίος αποκτά ταξικά χαρακτηριστικά. Τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα αποτελούν μέρος του προβλήματος, καθώς είναι εκείνα που το δημιουργούν και την ίδια στιγμή οι πολιτειακές αρχές υποβαθμίζουν το ζήτημα. «Δεν τους νοιάζει, γιατί δεν έχουν καταλάβει το κακό που μας περιμένει όλους μας, κι αυτούς μαζί»²⁰. Η ορθή αντίληψη της πραγματικότητας μπορεί να εντοπιστεί μονάχα από τους ανθρώπους που έρχονται σε άμεση επαφή με την κοινωνική πραγματικότητα, δηλαδή από τη μεγάλη μερίδα των λαϊκών μαζών, την ίδια στιγμή που οι άμεσα υπεύθυνοι εμφανίζονται να ζουν σε έναν προστατευμένο μικρόκοσμο, ο οποίος τους επιτρέπει να εθελουφλούν: «Κι εκεί, κατά τη μίαν άκρη, λίγο πιο έξω απ' το

¹⁹ *Το θεριό που Μέρωσε* σ. 38

²⁰ *Ο Θυμός του Ποσειδώνα* σ. 35

μαντρότοιχο, μια μεγάλη και μοντέρνα βίλα, η βίλα του εργοστασιάρχη, τριγυρισμένη από κήπους, με γκαζόν, που μόλις είχε φυτρώσει, με χωνευτά, σαν μανιτάρια, φώτα κι όλα τα σύγχρονα κομφορ»²¹. Παρουσιάζεται το ίδιο μοτίβο με αυτό που αναλύθηκε προηγουμένως, στο έργο *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε*. Πράγματι, το πρόβλημα εντοπίζεται αρχικά από τους ανθρώπους που έρχονται σε άμεση επαφή με το μολυσμένο περιβάλλον, τους ψαράδες κι όσους κολυμπάνε στα μολυσμένα νερά. Εκείνοι είναι οι πρώτοι που αντιδρούν και στη συνέχεια, με τη δική τους παρέμβαση ευαισθητοποιούν πλατιές μερίδες των λαϊκών στρωμάτων. Η διανόηση, η οποία προσωποποιείται στο χαρακτήρα του Δασκάλου, δίνει το παρόν στο πλάι της πρωτοπόρας τάξης αλλά σε καμία περίπτωση δεν προπορεύεται υπεροπτικά απέναντι στο σύνολο του λαού²². Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί πως ο Χάρης Σακελλαρίου εντοπίζει και μια ενδοταξική σύγκρουση, καθώς οι εργαζόμενοι του εργοστασίου που μολύνει με τα απόβλητα του τα νερά του ποταμού διχάζονται: «Άλλοι έβλεπαν δίκαιο το αίτημα των ψαράδων και ήταν έτοιμοι να τους συμπαρασταθούν, άλλοι, πάλι, ήταν με το μέρος εκείνων που δούλευαν στο εργοστάσιο και θα 'χαναν τη δουλειά τους, αν το εργοστάσιο έκλεινε»²³. Αυτός ο διχασμός αναδεικνύει την προσωπική ανησυχία του ίδιου του συγγραφέα για την τροπή που μπορεί να πάρει η οικολογική καταστροφή σε συνδυασμό με τις διαρκώς οξυνόμενες ταξικές αντιθέσεις. Παρόλα αυτά, είναι φανερό πως ακόμα και ένα οικουμενικό πρόβλημα οικολογικής καταστροφής, αποκτά ταξικά χαρακτηριστικά.

Στο έργο *Η Κλέφτρα της Τάξης*, η μικροαστικής καταγωγής πρωταγωνίστρια βιώνει ως απόρριψη την αδιάφορη συμπεριφορά των γονιών της, οι οποίοι βρίσκονται στα πρόθυρα του διαζυγίου και διαπράττει μικροκλοπές ως υποκατάστατο ενός συναισθηματικού κενού. Στο παρασκήνιο αυτής της σύγκρουσης ο Χάρης Σακελλαρίου ξεδιπλώνει την ιστορία της Φανής, ενός κοριτσιού που λόγω κατώτερης κοινωνικής θέσης κατηγορείται για τις κλοπές και εξαναγκάζεται να αλλάξει σχολικό περιβάλλον: «Τα παιδιά που φοιτούν στο σχολείο αυτό είναι καλών οικογενειών [...] και το ξέρεις καλά πως, επειδή δουλεύεις εδώ, γι' αυτό δεχτήκαμε την κόρη σου. [...] Θα το γράψεις στο σχολείο της γειτονιάς σου. Εδώ πάντως να το κρατήσεις άλλο δε γίνεται»²⁴.

²¹ Ο *Θυμός του Ποσειδώνα*, σ. 45.

²² Ο Χάρης Σακελλαρίου ασχολείται και σε θεωρητικό επίπεδο με το ρόλο της διανόησης στη διαμόρφωση της συλλογικής συνείδησης, παρουσιάζοντας εδώ με απλό τρόπο το πώς εφαρμόζεται στην πράξη αυτό που υποστηρίζει θεωρητικά στα έργα του.

²³ Ο *Θυμός του Ποσειδώνα*, σ. 51.

²⁴ *Η κλέφτρα της τάξης*, σσ. 27-28.

Η σπουδαιότητα της κοινωνικής θέσης στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου είναι ευκόλως αντιληπτή από τη μελέτη της συμπεριφοράς των πρωταγωνιστών. Αφήνεται σκόπιμα ως τελευταία αναφορά το έργο *Ο Μικρός Δραπέτης*, το οποίο βρίθει παραδειγμάτων και αναφορών που αναδεικνύουν τόσο την ταξική φύση των προβλημάτων όσο και τη συνειδητοποίηση αυτής από τον πρωταγωνιστή. Ωστόσο, ο Χάρης Σακελλαρίου επιλέγει σκόπιμα σε αυτό το έργο να τοποθετήσει τα πιο ξεκάθαρα λόγια ταξικής συνείδησης στο στόμα του πατέρα και όχι του νεαρού πρωταγωνιστή. Ο πατέρας, ο οποίος αποτελεί σύμβολο αυταρχισμού και καταπίεσης θα ήταν ένας εντελώς διαφορετικός μυθιστορηματικός χαρακτήρας, αν στις πρώτες κιόλας σελίδες τις αφήγησης δεν αναδείκνυε ο ίδιος την πραγματική φύση της συμπεριφοράς του. Ίσως αυτό το σημείο να αποτελεί την πιο σπουδαία και την πιο αξιοθαύμαστη πλευρά των έργων του Χάρη Σακελλαρίου, ιδωμένη από τη σκοπιά της ανάδειξης της άρρηκτης σύνδεσης της κοινωνικής πραγματικότητας με τη διαμόρφωση της ατομικής συνείδησης. Ο μονόλογος του πατέρα, ως οργισμένη αντίδραση στην επηρμένη συμπεριφορά του πλούσιου γείτονα, προσδίδει ταξικό πρόσημο στη συμπεριφορά του και τον εξυψώνει ως το απάνθρωπο αποτέλεσμα τις άδικης, εκμεταλλευτικής κοινωνίας:

-Αυτοί οι πλούσιοι δεν έχουν Θεό μέσα τους.

[...]

-Αυτοί..., αυτοί που έχουν τα πολλά χωράφια και στήνουν τις θημωνιές τετράψηλες σαν τον πύργο της Βαβέλ. Θαρρούν πως θα φτάσουν το Θεό, μα δεν τον φτάνουν... Δεν τον φτάνουν, όχι μόνο γιατί είναι σκουλήκια, μα και γιατί η καρδιά τους μέσα είναι γεμάτη κακία.

[...]

-Σκουλήκια είναι, μα δεν το νιώθουν και βλέπουν σαν σκουλήκια εμάς, τους παρακατιανούς, τους φτωχούς, και κοιτάζουν πώς να μας πατήσουν, να μας λιώσουν κάτω απ' τα χοντροπάπουτσά τους. Να μας έχουν για πάντα υποταχτικούς κι υπηρέτες τους.

[...]

-Να, αυτό το γαϊδούρι, ο Σαρμακάς, μου 'δωσε σήμερα να καταλάβω πως είμαι ένα τίποτα κι αυτός είναι ο μεγάλος, ο αφέντης, και πρέπει όλοι μας να πέσουμε να τον προσκυνήσουμε.

[...]

-Ακούς εκεί να μου πει να του στείλω το παιδί [...] υπηρέτη στ' αρχοντικό του!²⁵

Ο Χάρης Σακελλαρίου σε κανένα σημείο του έργου δεν προσπαθεί να δικαιολογήσει τις λανθασμένες επιλογές του πατέρα ούτε επιχειρεί να τις κρύψει πίσω έναν ιδεολογικό μανδύα με ταξικό πρόσημο. Επιδεικνύει, ωστόσο, από τις πρώτες κιόλας στιγμές της αφήγησης, τη στάση που οφείλει να κρατήσει ο αναγνώστης απέναντι σε αυτές τις συμπεριφορές, η οποία δεν είναι άλλη από τη στάση που κράτησε ο ίδιος ο συγγραφέας απέναντι στις συμπεριφορές του αυταρχικού πατέρα του. Είναι η στάση ενός ανθρώπου, ο οποίος αναγνωρίζει στο υποκείμενο των προσωπικών του βιωμάτων τον αντικειμενικό ρόλο της ταξικής θέσης. Αυτό το πρίσμα διαπερνά το σύνολο του έργου του και δημιουργεί μια άθραυστη ενότητα ανάμεσα στους χαρακτήρες που δημιουργεί. Μπορεί να πει κανείς συμπερασματικά, πως αν κάτι προσδιορίζει τους χαρακτήρες του Χάρη Σακελλαρίου, αυτό είναι το γεγονός πως όλοι τους έχουν τα προτερήματα και τις αδυναμίες της τάξης τους.

²⁵ *Ο Μικρός Δραπέτης*, σσ. 12-14.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ:

Αιτιότητα, Ρεαλισμός και Ουτοπία.

1. Αίτιο και αιτιατό στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου.

Το παράδειγμα του Μικρού Δραπέτη.

Ο *Μικρός Δραπέτης* αποτελεί ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα σύνδεσης αιτίου και αιτιατού στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου. Η αφήγηση ξεκινά με τη φράση «Ο πατέρας μου μπήκε εκείνο το βράδυ στο σπίτι σαν βουρκωμένο σύννεφο»²⁶ και στη συνέχεια μέσα σε μια αρκετά σύντομη παράγραφο περιγράφεται η οργισμένη είσοδος του πατέρα στο σπίτι, με την επεξήγηση πως αποτελεί συνήθη συμπεριφορά. Ο συγγραφέας παρουσιάζει μια κατάσταση, η οποία είναι αρκετά έντονη ώστε να μπορούσε να αφηθεί στην απλή περιγραφή της. Ωστόσο, για το Χάρη Σακελλαρίου αυτό που έχει κύρια σημασία, είναι η αντιμετώπιση οποιαδήποτε συμπεριφοράς, και δη μιας ανάρμοστης ή αντισυμβατικής συμπεριφοράς, ως ένα αιτιατό, το οποίο δεν πρέπει να αφηθεί δίχως την αναζήτηση του αιτίου που το προκάλεσε. Ο αναγνώστης διαβάζει στην επόμενη μακροσκελή παράγραφο:

Έχω την εντύπωση πως με το θάνατο του παππού μου αισθάνθηκε ξαφνικά τον εαυτό του υπεύθυνο μέσα σε μια κοινωνία που του ήταν ξένη κι αδιάφορη. Και κάτι ακόμα. Είδε πως τώρα όλες οι εξουσίες που ο θεσμός της πατριαρχικής οικογένειας δίνει στον πάτερ φαμίλιας ήρθαν πια στα χέρια του και αισθάνθηκε απ' τη μια μέρα στην άλλη τον εαυτό του δυνατό κι εξουσιαστή. Έτσι, ό,τι απωθημένο είχε μέσα του ήρθε ξαφνικά στην επιφάνεια κι άρχισε πεινασμένο κι ανυπόμονο να ζητά ικανοποίηση. Και το κακό είναι που όλ' αυτά δέθηκαν μέσα του όχι μαζί μ' ένα πνεύμα μετριοπάθειας και συνεκτίμησης των αναγκών και των απαιτήσεων των άλλων, αλλά με μια αντίληψη απόλυτη, σ' ένα επίπεδο καθαρά ατομιστικό. [...] Αλλά η ατομιστική τάση του πατέρα μου φαίνεται πως είχε και μια άλλη αιτία. Ήταν μοναχογιός...²⁷

Ήδη από τις πρώτες γραμμές του έργου, ο συγγραφέας δεν αρκείται στην απλή παρουσίαση των χαρακτηριστικών του πατέρα. Ο θάνατος του παππού εμφανίζεται ως η πρώτη, υποδόρια αιτία, η οποία στη συνέχεια αναλύεται βαθύτερα. Η κοινωνία κάνει

²⁶ Ο *Μικρός Δραπέτης*, σ. 7.

²⁷ Ο *Μικρός Δραπέτης*, σ.7-8.

επίσης από την πρώτη στιγμή αισθητή την παρουσία της, δείχνοντας πως για το συγγραφέα το κοινωνικό γίνεσθαι επιτελεί καθοριστικό ρόλο ακόμα και σε ζητήματα διαμόρφωσης ατομικών χαρακτηριστικών. Ο θεσμός της πατριαρχίας φαίνεται σχεδόν να τον εξαναγκάζει σε αυτή τη συμπεριφορά, την ίδια στιγμή όμως αποκαλύπτεται και η ατομική ευθύνη, δείχνοντας πως, παρά τις δυσκολίες που εμφανίζουν οι αντικειμενικές συνθήκες της ζωής, η επιλογή στάσης δεν αποτελεί μονόδρομο. Έτσι, βλέπουμε σε ένα απόσπασμα να γίνεται αναφορά σε παιδικά βιώματα, κοινωνικούς θεσμούς, ψυχαναλυτικές θεωρίες και υποκειμενικές κρίσεις, προκειμένου να δημιουργηθεί ένα ισχυρό κράμα συνυπεύθυνων παραγόντων, το οποίο αιτιολογεί επαρκώς την είσοδο του πατέρα στο σπίτι «σαν βουρκωμένο σύννεφο».

Παρόμοιες αναφορές εμφανούς σύνδεσης αιτίου και αιτιατού συναντά ο αναγνώστης σε πολλά σημεία του βιβλίου. Σε ένα απόσπασμα, ο αφηγητής περιγράφει το «πανάρχαιο μίσος» που διακρίνεται στη συμπεριφορά του πατέρα όταν η μητέρα προτάσσει τα στήθη της για να υπερασπιστεί το γιό της. Ο συγγραφέας προσθέτει: «Όταν αργότερα διάβασα Φρόντ, άρχισα να δίνω κάποιες εξηγήσεις σ' αυτό το πάθος του»²⁸. Δεν είναι το μοναδικό σημείο, στο οποίο ο Χάρης Σακελλαρίου αναφέρεται σε Φροϋδικές θεωρίες για να εξηγήσει μια συμπεριφορά.

Η τάση για επεξήγηση οποιασδήποτε κατάστασης εμφανίζεται ακόμα και σε γεγονότα τα οποία δε διαδραματίζουν ιδιαίτερο ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Ένας δάσκαλος αντικαθίσταται κι ένας νέος δάσκαλος καταφέρνει να κερδίσει το χαμένο ενδιαφέρον των μαθητών με τις νέες εκπαιδευτικές μεθόδους του. Ο συγγραφέας επεξηγεί: «Αλλά δεν ήταν τυχαία όλ' αυτά. Ο νέος μας δάσκαλος [...] είχε αποφοιτήσει, όπως είπα, από την Παιδαγωγική Ακαδημία Λαμίας και διευθυντής τότε, το 1928 ως 1933, της Ακαδημίας αυτής ήταν ο μεγάλος παιδαγωγός Μιχάλης Παπαμαύρος»²⁹. Βέβαια, στο παράδειγμα του δασκάλου, η αναφορά στην Παιδαγωγική Ακαδημία μπορεί να κριθεί σκόπιμη για λόγους που ξεπερνούν τα στενά πλαίσια της αφήγησης. Ωστόσο, ο αυτοσκοπός της αναζήτησης των αιτιών πίσω από κάθε συμπεριφορά διαφαίνεται σε πλείστα παραδείγματα: «Δε ξέρω αν υπήρχαν κι άλλοι λόγοι πολύ

²⁸ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 25.

²⁹ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 27. Αρκετά χρόνια αργότερα, το 1944, ο Χάρης Σακελλαρίου θα συναντήσει τον Μιχάλη Παπαμαύρο στο Καρπενήσι, στο Παιδαγωγικό Φροντιστήριο της Ελεύθερης Ελλάδας. Βλ. Μπάρτζης, Γ. (2003). Χάρης Σακελλαρίου (Σύντομο Βιογραφικό). Στο Κ. Μαλαφάντης, Γ. Παπαδάτος, & Θ. Καραγιάννης (Επιμ.), *Χάρης Σακελλαρίου. 60 χρόνια παρουσίας στα γράμματα* (σσ. 9-16). Αθήνα: Καστανιώτης.

βαθύτεροι»³⁰ θα πει ο αφηγητής σε κάποιο σημείο υπονοώντας την ύπαρξη βαθύτερων αιτιών πίσω από κάθε κατάσταση, ακόμα κι όταν αυτοί οι λόγοι δε μπορούν να εντοπιστούν και παραμένουν άγνωστοι. Παρομοίως, στο έργο *Η κλέφτρα της τάξης*, ο Χάρης Σακελλαρίου θα παρακινήσει τους νεαρούς αναγνώστες να αναρωτηθούν, σε ένα από τα ερωτήματα που ακολουθούν το τέλος κάθε κεφαλαίου: «-Μήπως, κάποτε, οι πράξεις των ανθρώπων έχουν κάποια κίνητρα βαθύτερα;»³¹.

Όταν ο μυθιστορηματικός Χάρης Σακελλαρίου του Μικρού Δραπέτη δραπετεύει από το ραφείο στο οποίο μαθητεύει, ένας νεαρός, επίσης μαθητευόμενος, σπεύδει να αποκαλύψει την πράξη του στο ράφτη, προκαλώντας πρόσθετα προβλήματα στον πρωταγωνιστή, ο οποίος αφηγείται: «Τη στιγμή εκείνη που αισθανόμουν ασφαλής στην κρυψώνα μου, τον λυπήθηκα κι αυτό το φουκαρά. Κι ήρθα στη θέση του. Τι έφταιγε αν εγώ σήκωσα παντιέρα και το 'σκασα, δίχως τίποτα να του πω;»³².

Το παραπάνω απόσπασμα δείχνει με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο την αιτία πίσω από την αναζήτηση της αιτίας στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου, τα οποία, σχεδόν στο σύνολό τους και με βάση τα κριτήρια που έθεσε ο Kohl και αναπτύχθηκαν στο θεωρητικό μέρος, εντάσσονται στη ριζοσπαστική λογοτεχνία. Η εμφάνιση ενός προβλήματος στα εξεταζόμενα έργα δεν περιορίζεται στην απλή παρουσίαση του αλλά συνδέεται άμεσα με τους παράγοντες που το προκάλεσαν. Αυτοί οι παράγοντες άλλοτε έχουν κοινωνικό έρεισμα, άλλοτε οδηγούν σε ψυχολογικές ερμηνείες κι άλλοτε εκπορεύονται από τυχαίες καταστάσεις. Είναι αξιοσημείωτη η επιμονή του συγγραφέα στην αναζήτηση των πραγματικών αιτιών που κρύβονται πίσω από κάθε κατάσταση, είτε πρόκειται για ένα κοινωνικό φαινόμενο με ευρεία επιρροή στο σύνολο της κοινωνίας, είτε πρόκειται για μια απλή καθημερινή συμπεριφορά ή μια πτυχή ενός χαρακτήρα.

Η αναζήτηση των αιτιών πίσω από το καθετί, η σύνδεση αιτίου και αιτιατού δεν αποτελεί για τον Χάρη Σακελλαρίου κάποια παράλογη εμμονή, ούτε φαίνεται να έχει χαρακτηριστικά φετίχ. Αντίθετα, φαίνεται πως εκπηγάει από μια βαθιά ντετερμινιστική θέαση του κόσμου, η οποία δεν περιορίζεται στα στενά πλαίσια ενός ιδεολογικού μανδύα, αλλά αντανακλά μια ολόκληρη πρακτική στάση απέναντι στη ζωή. Αυτή η στάση επιτρέπει την τοποθέτηση των γεγονότων στην πραγματική τους

³⁰ *Ο Μικρός Δραπέτης*, σ.65.

³¹ *Η Κλέφτρα της Τάξης*, σ.77.

³² *Ο Μικρός Δραπέτης*, σ.81.

διάσταση, απαλλαγμένη από υποκειμενικές και συναισθηματικά φορτισμένες κρίσεις, υποκινούμενες από το θυμικό. Πρόκειται για εκείνη τη θέση που επιτρέπει στο συγγραφέα να δει ακόμα και την -καταστροφική για κείνον- βίαιη συμπεριφορά του πατέρα του ενταγμένη σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο, ώστε να μπορεί να διαχωρίσει το αντικείμενο από το υποκείμενο και να ισορροπήσει την ερμηνεία των γεγονότων μέσα στη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην αντικειμενική πραγματικότητα και την υποκειμενική ευθύνη.

2. Ρεαλισμός και Ουτοπία

Ο ρεαλισμός των έργων του Χάρη Σακελλαρίου πηγάζει από τη συνειδητή προσπάθεια παρουσίασης της κοινωνικής πραγματικότητας, απαλλαγμένης από καλλωπισμούς και εκλειάνσεις. Έχουν ήδη αναφερθεί παραδείγματα, τα οποία αναδεικνύουν τη διαρκή προσπάθεια του συγγραφέα για μια όσο το δυνατόν πιο πιστή αποτύπωση της δύσκολης καθημερινότητας των ηρώων, μιας αποτύπωσης εκπορευόμενης, όπως προαναφέρθηκε από την ταξική θέαση που υιοθετεί για τον κόσμο. Χωρίς να αναιρεί τη άποψη που εκφράζει ο ίδιος στα θεωρητικά του κείμενα, σύμφωνα με την οποία το έργο παιδικής λογοτεχνίας οφείλει να έχει αίσιο τέλος, ο Σακελλαρίου δε διστάζει να παρουσιάσει την πραγματικότητα με λόγο αυστηρό και τραχύ.

Ωστόσο, ο Σακελλαρίου δε σταματά στην απλή περιγραφή της πραγματικότητας. Στο σύνολο των έργων του διακρίνεται μια επίμονη προσπάθεια να αναδειχθεί η διέξοδος, η δυνατότητα για αλλαγή της υπάρχουσας κατάστασης μέσα από το σκληρό αγώνα, είτε σε ατομικό είτε σε συλλογικό επίπεδο. Αυτή η διέξοδος, η οποία σε κάποια έργα επικεντρώνεται στον ατομικό αγώνα και σε άλλα παίρνει ξεκάθαρη μορφή επαναστατικής ανατροπής και απελευθέρωσης της εργατικής τάξης από τα ταξικά δεσμά, παρουσιάζεται με τόση διαύγεια, ώστε να δημιουργείται η αίσθηση ενός παράλληλου σύμπαντος. Με άλλα λόγια, ανάμεσα στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου μπορεί να διακρίνει κανείς μια εμφανή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο ρεαλισμό της κοινωνικής πραγματικότητας που βιώνουν οι ήρωες και στην ουτοπία που αναζητούν, δημιουργώντας ταυτόχρονα δυο πραγματικότητες, μια υπαρκτή και μια δυνητική, οι οποίες είναι τόσο ισότιμα ισχυρές, ώστε να αποκόπτονται από τα χωροχρονικά δεσμά και να συνυπάρχουν³³.

Η λέξη ουτοπία χρησιμοποιείται σε αυτό το σημείο με την κυριολεκτική σημασία της, αυτή της παρουσίασης μιας κατάστασης πέρα από καθετί το υπαρκτό και το έως τώρα αντιληπτό με τις αισθήσεις. Η ουτοπία δεν παρουσιάζεται στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου ως κάτι το ανέφικτο, αλλά ως κάτι το επιθυμητό, το οποίο είναι ταυτόχρονα εφικτό υπό προϋποθέσεις. Εξάλλου, σε καμία περίπτωση δε θα μπορούσε να εντάξει κανείς τον Χάρη Σακελλαρίου στους ουτοπιστές συγγραφείς. Τα έργα του,

³³ «Ο χώρος της Ουτοπίας είναι ένας φαντασιακός θύλακας εντός του πραγματικού κοινωνικού χώρου, ή, με άλλα λόγια, [...] η ίδια η δυνατότητα ύπαρξης του χώρου και της Ουτοπίας είναι αποτέλεσμα της διαφοροποίησης του χώρου και της κοινωνίας» (Τζέιμσον, 2008, σ. 49).

παρά τις ουτοπικές ροπές³⁴ δε ξεφεύγουν ποτέ από τον ρεαλισμό τους. Αντιθέτως, η παρουσίαση της ουτοπικής πραγματικότητας, ως δυναμικής πραγματικότητας του κοινωνικού παρόντος, απομακρύνει την ουτοπία από τη σφαίρα του ανέφικτου και την τοποθετεί στη σφαίρα του εφικτού.

Ωστόσο, ως αποτέλεσμα αυτής της διπλής πραγματικότητας εμφανίζεται μια μεγάλη αντίθεση. Ο Χάρης Σακελλαρίου, υπέρμαχος της επαναστατικής μετατροπής της κοινωνίας σε μια κοινωνία ισότητας και δικαιοσύνης, απαλλαγμένη από την εκμετάλλευση, οραματίζεται στα έργα του αυτή την κοινωνία και προσπαθεί να της δώσει σάρκα και οστά. Το αποτέλεσμα δημιουργεί από τη μία πλευρά αυτό που επιχειρείται να αναλυθεί και να ερμηνευτεί με τον όρο παράλληλα σύμπαντα και από την άλλη πλευρά οδηγεί σε ένα αναπόφευκτο αδιέξοδο. Ρεαλισμός και ουτοπία συγκρούονται αντικειμενικά και ο συγγραφέας καλείται να επιλύσει αυτή τη σύγκρουση χωρίς να υποβαθμίσει κάτι από τα δύο. Πρακτικά αυτή η σύγκρουση δημιουργείται όταν ο συγγραφέας προσπαθεί να αναδείξει το εφικτό της αλλαγής και να επιτύχει το ευτυχές τέλος, ενώ ταυτόχρονα αποφεύγει να ξεφύγει από τον ρεαλισμό που υπαγορεύει πως εντός των πλαισίων του παρόντος συστήματος δε μπορεί να υπάρξει ολοκληρωτική επίλυση του προβλήματος. Τα παραδείγματα μέσα από το έργο του Χάρη Σακελλαρίου αναδεικνύουν καλύτερα αυτή τη σύγκρουση.

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα της διττής πραγματικότητας των έργων του Χάρη Σακελλαρίου εντοπίζεται στο μυθιστόρημα *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα*, το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας. Το συγκεκριμένο έργο δεν εμπεριέχει την πιο ενδελεχή -ανάμεσα στα έργα που μελετώνται- παρουσίαση της ουτοπικής κοινωνίας. Εντούτοις, πρόκειται για το έργο στο οποίο η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο ρεαλισμό και την ουτοπία είναι τόσο εμφανής που επηρεάζει την ίδια τη μορφή του έργου. Το μυθιστόρημα *Τρία παιδιά Χαμένα στο Διάστημα* αφηγείται την προσπάθεια μιας παρέας παιδιών να δημιουργήσουν έναν πύραυλο και να εκτοξευθούν στο διάστημα και είναι χωρισμένο σε δυο μέρη. Το πρώτο μέρος παρουσιάζει τη σύλληψη και την προσπάθεια υλοποίησης της ιδέας, με ιδιαίτερη έμφαση στις καθημερινές δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι πρωταγωνιστές και ολοκληρώνεται με την εκτόξευση του πυραύλου και φέρει τον τίτλο «Μια αποκοτιά φοβερά παράτολμη». Το τέλος του πρώτου μέρους

³⁴ Σχετικά με τις διαφορές ανάμεσα στην ουτοπική μορφή και την ουτοπική επιθυμία (ροπή) βλ. «Παραλλαγές του ουτοπικού» στο: Τζέιμσον, Φ. (2008). *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος, Τόμος Ι, Η επιθυμία που λέγεται ουτοπία*. (Μ. Μαυρωνάς, Μεταφρ.) Αθήνα: Τόπος, σ.σ. 27-41.

είναι ανοιχτό και δημιουργεί μια κατάσταση μετάβασης αλλά και μια αίσθηση αλληγορίας: «Οι τρεις μικροί αστροναύτες τραντάχτηκαν δυνατά στις θέσεις τους κι ένα πηχτό σκοτάδι τα τύλιξε όλα...»³⁵. Η ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας, η οποία προηγείται της τελευταίας φράσης του πρώτου μέρους δημιουργεί την αίσθηση της αποτυχίας. Τα πενιχρά οικονομικά μέσα, οι ελάχιστες τεχνικές γνώσεις, η παρουσίαση της κατασκευής του πυραύλου αλλά και ο ίδιος ο τίτλος του πρώτου μέρους οδηγούν τον αναγνώστη στο συμπέρασμα πως η παιδική αθωότητα οδηγεί τα παιδιά σε ένα καταστροφικό παιχνίδι, το οποίο θυμίζει το μύθο του Δαίδαλου και του Ίκαρου. Καθόλου τυχαία, τα παιδιά δίνουν το όνομα Ίκαρος στο διαστημόπλοίο τους. Τα όνειρα των παιδιών της εργατικής τάξης είναι καταδικασμένα να τυλιχτούν σε «πηχτό σκοτάδι» και με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας αποφασίζει να δημιουργήσει το άλμα από το ρεαλισμό στην ουτοπία.

Το δεύτερο μέρος του έργου τιτλοφορείται «Μια Περιπέτεια που όμοια της δεν ξανάγινε ποτέ». Όπως συμβαίνει με το τέλος του πρώτου μέρους, ομοίως και η έναρξη του δεύτερου μέρους μπορεί να ερμηνευτεί αλληγορικά, καθώς τα παιδιά μεταφέρονται -κυριολεκτικά και μεταφορικά- στο παράλληλο σύμπαν της ουτοπίας του συγγραφέα: «Κάποια στιγμή το πυκνό μαύρο σύννεφο, που είχε τυλίξει ολόγυρα τον «ΙΚΑΡΟ άρχισε σιγά σιγά ν' αραιώνει και να διαλύεται»³⁶. Τα παιδιά μεταφέρονται σε έναν πλανήτη κατοικημένο από εξωγήινα πλάσματα, στον οποίο δέχονται τη φιλοξενία τους και μαθαίνουν τις βασικές αρχές λειτουργίας της ουτοπικής κοινωνίας τους³⁷. Κάποια στιγμή, σε έναν κόσμο που φαντάζει ουτοπικός, το «πυκνό μαύρο σύννεφο» θα διαλυθεί και τα παιδιά θα μπορέσουν να πραγματοποιήσουν το όνειρο τους.

Το έργο *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα* επιλύει την αντίφαση ανάμεσα στην ουτοπία και το ρεαλισμό μέσα από την επιστημονική φαντασία. Ο ρεαλισμός επανέρχεται αναπόφευκτα στις τελευταίες στιγμές της αφήγησης, όταν αποδεικνύεται πως όλα όσα συνέβησαν στη φαντασία των παιδιών: «Αλλά τα όνειρα είναι τόσο σύντομα και ποτέ δεν ξαναγυρίζουν πίσω...»³⁸.

³⁵ *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα*, σ. 160.

³⁶ *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα*, σ. 165.

³⁷ Αξίζει να σημειωθεί πως ο τρόπος που παρουσιάζονται οι εξωγήινοι στα παιδιά αλλά και η στερεοτυπική αρχική φοβία των παιδιών, η οποία περικλείεται στη φράση «ώστε, λοιπόν, δεν είστε ανθρωποφάγοι;» παραπέμπει ξεκάθαρα στην ακραία αντισοβιετική προπαγάνδα που εξαπολύθηκε κατά τη διάρκεια της ψυχροπολεμικής περιόδου.

³⁸ *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα*, σ. 285.

Η ιδέα της ουτοπικής κοινωνίας εμφανίζεται εξίσου ζωντανή στο έργο *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!*. Βασισμένο στο ιστορικό γεγονός της επανάστασης των δούλων της Μικράς Ασίας τον 2^ο αιώνα π.Χ., μιας επανάστασης που δημιούργησε την Πολιτεία του Ήλιου, το έργο του Χάρη Σακελλαρίου δίνει μια μυθιστορηματική εκδοχή αυτής της επανάστασης. Οι εξεγερμένοι καθοδηγούνται από τον Αριστόνικο, ο οποίος συλλαμβάνει την ιδέα της ιδανικής πολιτείας όταν πέφτει στα χέρια του ένα -κατά τον αφηγητή- «Γοητευτικό Βιβλίο». Πρόκειται για το βιβλίο του Ιάμβουλου³⁹, μέσα στο οποίο περιγράφεται το ταξίδι του σε μια ουτοπική κοινωνία. Ο Χάρης Σακελλαρίου μένει σε μεγάλο βαθμό πιστός στην ιστορική περιγραφή της Πολιτείας του Ήλιου, όπως παρουσιάζεται από τον Διόδωρο Σικελιώτη, ωστόσο είναι φανερή η προσπάθεια του συγγραφέα να διατηρήσει, μέσα από τον τρόπο της παρουσίασης, τη επικαιρότητα του αιτήματος για μια ιδανική πολιτεία. Θα μπορούσε να πει κανείς πως η Πολιτεία του Ήλιου του έργου του Χάρη Σακελλαρίου υιοθετεί ένα περισσότερο σοσιαλιστικό μοντέλο προσέγγισης το οποίο γίνεται περισσότερο φανερό από την -άγνωστη στα αρχαία χρόνια- αναφορά σε κοινωνικές τάξεις αλλά και την ύπαρξη καθοδήγησης και κεντρικού σχεδιασμού:

«Η πολιτεία τούτη δε χωριζόταν σε κοινωνικές τάξεις, ανάλογα με τα πλούτη που ο κάθε πολίτης είχε. Δεν υπήρχαν σ' αυτή πλούσιοι και φτωχοί, προνομιούχοι και κατώτεροι, δεν υπήρχαν κοινωνικές διακρίσεις, γιατί, απλούστατα, δεν υπήρχε ατομική ιδιοκτησία. Κανένας δε μπορούσε να πει «αυτό είναι δικό μου!», αφού όλα ανήκαν απεριόριστα σε όλους, σπίτια και χωράφια και καταστήματα και περιβόλια. [...] Η κοινοκτημοσύνη, η ισότητα και η λευτεριά θεωρούνταν σαν κάτι αυτονόητο κι ήταν δεμένη αναπόσπαστα με τη ζωή τους, σαν τον αέρα που ανάπνεαν.

[...]

Έχουν αρχηγό τους ένα γέρο [...]. Μοναδικός προορισμός κι έργο του είναι να καθοδηγεί, με την πείρα που έχει, και να εποπτεύει στις διάφορες εργασίες.»⁴⁰

Όμοια με το έργο *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα*, έτσι κι εδώ η ουτοπική πολιτεία εμφανίζεται υλοποιημένη, αυτή τη φορά όχι σε κάποιο φανταστικό πλανήτη

³⁹ Οι περιπέτειες του Ιάμβουλου σώζονται μέσα από το έργο του Διόδωρου Σικελιώτη, ο οποίος δίνει μια αναλυτική περιγραφή των όσων έζησε ο Ιάμβουλος κατά την εφταετή παραμονή του στην Πολιτεία του Ήλιου. Βλ. Δεύτερο Βιβλίο Διόδωρου Σικελιώτη στο:

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Diodorus_Siculus/2B*.html

⁴⁰ Ψηλά το Κεφάλι Δούλε! σ. 29

αλλά σε κάποιο εξωτικό νησί. Οι εξεγερμένοι υποκινούνται από το όνειρο να την εξαπλώσουν. Η αντίφαση ανάμεσα στην ουτοπία και το ρεαλισμό φέρνει αναπόφευκτα την ιστορική ήττα του Αριστόνικου και την κατάρρευση της Πολιτείας του Ήλιου. Αυτό που απομένει από τη λύση της αντίφασης είναι η δημιουργία επαναστατικής συνείδησης, καθοδηγούμενης από τη λογική επαγωγή πως ό,τι είναι υλοποιημένο είναι αναγκαία και υλοποιήσιμο. Τα δυο αυτά έργα του Χάρη Σακελλαρίου ακροβατούν ανάμεσα στο ρεαλισμό του παρόντος και στην ουτοπία του μέλλοντος. Η τελική επαναφορά στο παρόν δεν είναι ικανή να αναιρέσει την ουτοπία, όπως δείχνουν τα λόγια με τα οποία επιλέγει ο συγγραφέας να ολοκληρώσει την αφήγηση του έργου *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!*: «Ωστόσο να το ξέρεις Αριστόνικε: όσο θα υπάρχει αδικία στον κόσμο, όσο θα υπάρχει εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο, το παράδειγμα σου θα φωτίζει, σαν αιώνιος φάρος, το δρόμο του ανθρώπου...»⁴¹.

Λιγότερο εμφανής, αλλά υπαρκτή είναι η ουτοπία στα έργα *Ο θυμός του Ποσειδώνα*, *Ο Μικρός Δραπέτης* και *Το θειό που μέρωσε*. Όσον αφορά στο οικολογικό έργο *Ο Θυμός του Ποσειδώνα*, αξίζει να αναφερθεί πως η κύρια αντίφαση παρουσιάζεται στην προσπάθεια εύρεσης ικανοποιητικής λύσης γύρω από ένα οικολογικό πρόβλημα εντός των πλαισίων του παρόντος κοινωνικού σχηματισμού. Η ουτοπία της επίλυσης των οικολογικών προβλημάτων επιτυγχάνεται με την ενεργό δράση της ίδιας της φύσης, η οποία αντιδρά επιθετικά και καταστρέφει την πηγή του προβλήματος. Η κλιματική αλλαγή δημιουργεί ένα τεράστιο παλιρροϊκό κύμα και η φύση προσωποποιημένη ως Θεός Ποσειδώνας γκρεμίζει το εργοστάσιο και δίνει το «φιλί της ζωής» στους κατοίκους της περιοχής.

Τα έργα *Το θειό που μέρωσε* και *Ο μικρός δραπέτης* πραγματεύονται επιμέρους κοινωνικά προβλήματα, τα οποία, μολονότι συνδέονται άμεσα με το κοινωνικό πλαίσιο, ωστόσο η επίλυσή τους είναι εφικτή στα πλαίσια του υπάρχοντος συστήματος. Ως εκ τούτου, σε αυτά τα έργα, το ευτυχές τέλος είναι εφικτό χωρίς την ιδιαίτερη ανάγκη για κάποια εξωτερική αναφορά. Ωστόσο, στοιχεία ουτοπίας μπορούμε να εντοπίσουμε και σε αυτά τα έργα. Στο *Θειό που Μέρωσε* ο πρωταγωνιστής εντοπίζει στην άκρη ενός γκρεμού ένα πιθάρι γεμάτο χρυσές λίρες, τις οποίες αποφασίζει να επενδύσει στο χτίσιμο ενός γεφυριού. Το γεφύρι ολοκληρώνεται και σώζει τους κατοίκους της περιοχής από τα ορμητικά νερά του ποταμού, που ως εκείνη τη στιγμή ευθυνόταν για πολλούς πνιγμούς. Η εύρεση του πιθαριού με τις λίρες γίνεται κατά

⁴¹ *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!*, σ. 89

έναν ανεξήγητο τρόπο. Αυτό που δε μπορεί να επιλύσει ο άνθρωπος, εξαιτίας -κυρίως- της κοινωνικής του θέσης, το επιλύει η τύχη, η οποία εμφανίζεται σε αυτό το έργο καλυμμένη με έναν ουτοπικό μανδύα, ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που εμφανίζεται ο θεός της θάλασσας στο έργο *Ο θυμός του Ποσειδώνα*. Μπορεί να πει κανείς πως το αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα *Ο Μικρός Δραπέτης*, είναι το μόνο, από όσα μελετώνται, στο οποίο ο ρεαλισμός είναι άκαμptos από την αρχή μέχρι το τέλος της αφήγησης. Τη θέση της ουτοπίας παίρνει σε αυτό το βιβλίο η δίψα για μάθηση, η οποία αποκτά τεράστιες δυνάμεις. Αν κάτι μπορεί να επιλυθεί μέσα στο δοσμένο κοινωνικό πλαίσιο, αν κάποιος μπορεί να βελτιώσει ως ένα βαθμό τις συνθήκες της ζωής του, αν υπάρχει κάποια -έστω περιορισμένη- διέξοδος από τη μοιρολατρική ζωή των κατώτερων στρωμάτων, τότε το μοναδικό όπλο που μπορεί να έχει κάποιος σε αυτό τον αγώνα είναι η μόρφωση. Ωστόσο ο Χάρης Σακελλαρίου ακόμα και σ' αυτό το άκρως ρεαλιστικό αυτοβιογραφικό έργο του βρίσκει τρόπο να ενσωματώσει την ουτοπία του, έστω και με ένα μικρό κείμενο, το οποίο τοποθετείται στο τέλος της αφήγησης και λειτουργεί ως επίλογος:

«Θυμάμαι εκεί κοντά στο χωριό μας υπήρχε ένα αρχοντικό [...]. Είχε ολόγυρα του ένα τεράστιο περιβόλι με κάθε λογής καρποφόρα δέντρα: μηλιές, κερασιές, πορτοκαλιές, λεμονιές, μουσμουλιές, αγλαδιές κι ό,τι άλλο θα μπορούσε κανένας να φανταστεί.

[...]

Πιασμένοι από τα χοντρά σίδερα της μεγάλης πόρτας κοιτούσαμε ώρες από κει τα πλούτη του περιβολιού πεινασμένοι, λιγωμένοι, να μασουλάμε με τη φαντασία μας τα ολόγλυκα φρούτα [...]. Μονάχα ένας τρόπος μας έμενε να μπούμε κι εμείς μέσα σ' αυτή την Εδέμ και να γευτούμε τις ομορφιές και τις γλύκες της. Να σκαρφαλώσουμε στο ψηλό τοίχο και να πηδήσουμε μέσα. Και, φυσικά, να μακελευτούμε, να ματωθούμε... Αλλιώς δε γινόταν. Και ποιος ξέρει ως πότε θα γίνεται έτσι...»⁴².

Το παραπάνω απόσπασμα δείχνει πως για το Χάρη Σακελλαρίου ο ρεαλισμός και η Ουτοπία, ως αναζήτηση του ιδανικού, είναι -ή οφείλουν να είναι- όροι άρρηκτα δεμένοι μεταξύ τους. Μέσα από αυτή τη σύνδεση αναδεικνύονται όλα τα χαρακτηριστικά του ριζοσπαστικού μυθιστορήματος. Η ιδανική κοινωνία των εξωγήινων του έργου *Τρία Παιδικά Χαμένα στο Διάστημα* είναι η ίδια κοινωνία με την

⁴² *Ο Μικρός Δραπέτης*, σσ. 110-111.

Πολιτεία του Ήλιου του έργου *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!* και με τον Κήπο της Εδέμ του έργου *Ο Μικρός Δραπέτης*. Στον αγώνα για αυτή την Πολιτεία η φύση λειτουργεί ως συμπαραστάτης και βοηθός και το τυχαίο γίνεται ο εκφραστής της αναγκαιότητας. Θα μπορούσε να πει κανείς συμπερασματικά πως στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου εντοπίζεται ο Ρεαλισμός ως μορφή και η Ουτοπία ως περιεχόμενο, σε μια διαρκή πάλη ανάμεσα στο παρόν και το μέλλον.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ:

Τέσσερις (συν μία) κατηγορίες σύγκρουσης στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου

Στα προηγούμενα κεφάλαια έγινε μια προσπάθεια να αναζητηθούν και να αναπτυχθούν στοιχεία συνοχής ανάμεσα στα εξεταζόμενα έργα παιδικής λογοτεχνίας του Χάρη Σακελλαρίου. Η σύγκρουση, ως στοιχείο της πλοκής, αλλά και ως κατ'εξοχήν στοιχείο ανάπτυξης του κοινωνικού μυθιστορήματος, χρησιμοποιείται από το συγγραφέα ως το βασικό εργαλείο εξέλιξης της αφήγησης στα έργα του. Τα παραδείγματα συγκρούσεων που μπορούν να εντοπιστούν στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου είναι αναρίθμητα και άπτονται όλων των ειδών σύγκρουσης της κατηγοριοποίησης της Lukens. Ως πρώτο συμπέρασμα που μπορεί να εξάγει κανείς από τη μελέτη των έργων, είναι το γεγονός της πρωτοκαθεδρίας της σύγκρουσης με την κοινωνία σε σχέση με τα άλλα τρία είδη σύγκρουσης. Με αυτό δεν εννοείται πως τα άλλα είδη σύγκρουσης απουσιάζουν, μα πως ακόμα κι όταν εμφανίζονται, τις περισσότερες φορές κρύβουν ή υποδηλώνουν ένα δεύτερο επίπεδο σύγκρουσης, στο οποίο η κοινωνία έχει και πάλι το ρόλο του ανταγωνιστή.

Ακολουθώντας την κατηγοριοποίηση της Lukens γίνεται προσπάθεια να εντοπιστούν, μέσα από παραδείγματα, τα τέσσερα είδη σύγκρουσης στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου και στη συνέχεια να αναδειχτούν, όπου είναι δυνατόν, τα βαθύτερα επίπεδα σύγκρουσης που αποκρύπτουν.

1. Σύγκρουση με τον εαυτό

Σύμφωνα με τα κριτήρια του Kohl, για την ένταξη ενός έργου στη ριζοσπαστική λογοτεχνία, η σύγκρουση σε αυτά τα έργα δε μπορεί να επικεντρώνεται και να παραμένει στο ατομικό επίπεδο. Ως εκ τούτου, η σύγκρουση με τον εαυτό δεν μπορεί να έχει κυρίαρχη θέση σε ένα έργο ριζοσπαστικής λογοτεχνίας. Στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου αυτή η θέση επιβεβαιώνεται, καθώς οι συγκρούσεις με τον εαυτό είναι περιορισμένες. Το κύριο χαρακτηριστικό τους είναι το γεγονός πως δεν κρατάνε περισσότερο από μια αφηγηματική στιγμή και συνήθως επιλύονται σχεδόν αυτόματα. Μια σύγκρουση με τον εαυτό μπορεί να εμφανιστεί ως ένας στιγμιαίος φόβος, ανίκανος να εμποδίσει τη θαρραλέα απόφαση του πρωταγωνιστή ή μια φευγαλέα σκέψη για παραίτηση, η οποία εξαφανίζεται αμέσως μπροστά στη σκέψη του στόχου που έχει τεθεί και που συνήθως ξεπερνά τα όρια του ατομικού συμφέροντος.

Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα σύγκρουσης με τον εαυτό εμφανίζονται στο έργο *Η κλέφτρα της Τάξης*, μέσα από τα αποσπάσματα από το προσωπικό ημερολόγιο της νεαρής πρωταγωνίστριας. Το ημερολόγιο, ως τρόπος έκφρασης και εξωτερίκευσης των σκέψεων και των ανησυχιών αποτελεί ιδανικό εργαλείο ώστε να μπορέσει ο αναγνώστης να γνωρίσει, όχι μόνο τα ανομολόγητα μυστικά που κρύβονται στο μυαλό του χαρακτήρα, αλλά και τις εσωτερικές συγκρούσεις με τις οποίες έρχεται -συνειδητά ή ασυνειδητά- αντιμέτωπος. Στην πρώτη καταγραφή από το ημερολόγιο, η Ελεάννα αποκαλύπτει την ανάγκη να μιλήσει με τους γονείς της και ταυτόχρονα τον φόβο για το αποτέλεσμα αυτής της πράξης: «*Θα ήθελα κάποια στιγμή να ρωτήσω τον μπαμπά μου και τη μαμά μου τι είναι αυτό που τους έχει κάνει να φέρονται τώρα τελευταία έτσι. Μα φοβάμαι πως θα πάρω καμιά απάντηση σκληρή*»⁴³. Ο φόβος, ο οποίος επικρατεί σε αυτή την πρώτη καταγραφή εξαφανίζεται σταδιακά στις επόμενες και τη θέση του παίρνει ο προβληματισμός για το ποια θα πρέπει να είναι τα επόμενα βήματα της πρωταγωνίστριας: «*Σκέφτομαι τι μπορώ να κάνω για να τους αναγκάσω να συνέλθουν*»⁴⁴ θα πει σε επόμενη καταγραφή και λίγες μέρες αργότερα η Ελεάννα αποφασίζει να δράσει, χωρίς να υπάρχει -τουλάχιστον ως προς τον τρόπο έκφρασης μέσα από το ημερολόγιο- κανένα ίχνος δισταγμού και φόβου: «*Α, όχι, μπαμπά μου και μαμάκα μου! Δεν κάνουν έτσι. Τώρα θα σας δείξω εγώ!*»⁴⁵.

Στο έργο *Ο Μικρός Δραπέτης* η σύγκρουση με τον εαυτό κάνει την πρώτη της εμφάνιση στα μισά της αφήγησης, όταν ο πρωταγωνιστής αποφασίζει να δραπετεύσει από το ραφείο και να αναζητήσει το μέλλον που ονειρεύεται. Ως εκείνη τη στιγμή οι συγκρούσεις με τον πατέρα κυριαρχούν αλλά αναπτύσσονται μονόπλευρα, καθώς ο πρωταγωνιστής κρατά μια συνεχή αμυντική στάση. Σε αυτό το σημείο βλέπουμε τη σύγκρουση με τον εαυτό ως προπομπό της σύγκρουσης με τον πατέρα και την κοινωνία, οι οποίες ακολουθούν και κατέχουν την κυρίαρχη θέση στο έργο. Στις πρώτες γραμμές του κεφαλαίου με τίτλο «*Η απόφαση*» ξεδιπλώνεται η σκέψη του πρωταγωνιστή για δράση ως μια ξεκάθαρη σύγκρουση με τον εαυτό: «*Ένα πρόβλημα ορθωνόταν μπροστά μου αμείλιχτο και δεν ήξερα ως ποιο σημείο ήταν στο χέρι μου να δώσω τη μια ή την άλλη λύση*»⁴⁶. Λίγο αργότερα ο πρωταγωνιστής δραπετεύει από το ραφείο και επιστρέφει στο σπίτι του. Στο δρόμο της επιστροφής δημιουργείται η

⁴³ *Η Κλέφτρα της Τάξης*, σ. 9.

⁴⁴ *Η Κλέφτρα της Τάξης*, σ. 25.

⁴⁵ *Η Κλέφτρα της Τάξης*, σ. 34.

⁴⁶ *Ο Μικρός Δραπέτης*, σ. 71.

ανάμνηση της μητέρας να εκλιπαρεί τον πρωταγωνιστή να επιστρέψει και δημιουργεί μια εσωτερική σύγκρουση, στην οποία τοποθετείται από τη μια πλευρά η επιθυμία της μητέρας κι από την άλλη η επιθυμία του ίδιου: «Αυτό το «εμένα λυπήσου» γκρέμιζε μέσα μου όλο το θυμό κι όλο το πείσμα μου. Γιατί ήξερα τι την περίμενε κι αυτή και τα «κούτσικα» τ' αδερφάκια μου αν δε γύριζα»⁴⁷. Ωστόσο, η αποφασιστικότητα του ήρωα να ακολουθήσει το δικό του δρόμο σβήνει αμέσως το δισταγμό: «Αν δεν κάνω αυτό που κάνω τώρα, δε θα 'μια άξιος του εαυτού μου και των ονείρων μου για τη ζωή»⁴⁸. Το ίδιο στιγμιαία επιλύεται η τελευταία στιγμή εσωτερικής σύγκρουσης, όταν ο πρωταγωνιστής καλείται να πάρει την τελική απόφαση για το αν θα πάει στο σχολείο, έστω και σαν κυνηγημένος ή αν θα επιστρέψει στο ραφείο: «Ήταν τούτη δω η δεύτερη κρίσιμη στιγμή. Το μέλλον τρεμόπαιζε ανάμεσα στα τσίνορά μου σαν αστραπή. -Θα πάω για το σχολείο, απάντησα αποφασιστικά.»⁴⁹.

Παρόμοια είναι τα παραδείγματα σύγκρουσης με τον εαυτό που συναντά κανείς στο έργο *Το Θεριό που μέρωσε*. Αχνά μονάχα σημεία σύγκρουσης με τον εαυτό εμφανίζονται όταν ο πρωταγωνιστής αποφασίζει να στρατευτεί με τους Κλέφτες στον αγώνα για ελευθερία. Πρόκειται για μια απόφαση ειλημμένη χωρίς δισταγμούς, η οποία βρίσκει εμπόδιο μόνο στα σημεία της αφήγησης που παρεμβάλλεται η ανησυχία της μητέρας.

«-Σε βάρεσαν; Πες μου! [...] Για τ' άλλα δε με νοιάζει.

-Με νοιάζει όμως εμένα, λέει ο Μανόλης και πνίγεται από πείσμα και παράπονο.⁵⁰

Και παρακάτω:

-Τι βάζει με το νου σου να κάνεις;

-Δεν ξέρω. Μα και να μείνω έτσι ποτέ δε θα το μπορέσω...»⁵¹

Σε αυτά τα δυο αποσπάσματα ο πρωταγωνιστής φαίνεται αποφασισμένος να δράσει. Ο δισταγμός του δεν προέρχεται από κάποια εσωτερική σύγκρουση αλλά από την προσπάθεια του να βρει τον καταλληλότερο τρόπο δράσης. Τα ψήγματα σύγκρουσης με τον εαυτό εντοπίζονται ως λανθάνουσα σύγκρουση με τη μητέρα. Ο

⁴⁷ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 80.

⁴⁸ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 82.

⁴⁹ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 91.

⁵⁰ Το Θεριό που μέρωσε, σ. 29.

⁵¹ Το Θεριό που μέρωσε, σ. 33.

πρωταγωνιστής είναι αποφασισμένος να ακολουθήσει μια πορεία με την οποία η μητέρα του διαφωνεί. Η προσπάθεια του να αποφύγει τη σύγκρουση με τη μητέρα του δημιουργεί την αίσθηση μιας εσωτερικής σύγκρουσης, η οποία όμως επιλύεται αυτόματα, καθώς ο ήρωας με την πρώτη ευκαιρία και χωρίς δισταγμό φεύγει από το σπίτι και πραγματοποιεί την απόφαση του. Αργότερα θα εμφανιστεί ακόμα μια σύγκρουση με τον εαυτό, δευτερεύουσας σημασία για την πλοκή, όταν ο πρωταγωνιστής πρέπει να αποφασίσει αν θα αποκαλύψει στη γυναίκα του το γεγονός της ύπαρξης του θησαυρού. «*Το μυαλό του γυρίζει σαν σβούρα, η ψυχή του είναι αναστατωμένη. Τι θα κάνει τώρα; Πώς θα το πει στη γυναίκα του; Και πρέπει να της το πει;*»⁵². Η σύγκρουση και σε αυτή την περίπτωση δεν έχει διάρκεια καθώς ο Μανόλης επιστρέφει στο σπίτι και αποκαλύπτει στη γυναίκα του το μυστικό του θησαυρού.

Αυτά τα παραδείγματα, καθώς και η σχεδόν ολοκληρωτική απουσία σύγκρουσης με τον εαυτό στα υπόλοιπα βιβλία που μελετώνται επιβεβαιώνουν την ένταξη των έργων του Χάρη Σακελλαρίου στη ριζοσπαστική λογοτεχνία. Στις περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν καθώς και σε άλλες, στις οποίες η σύγκρουση με τον εαυτό είτε δεν εντοπίζεται ξεκάθαρα, είτε δε διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής, διαφαίνεται η τάση του συγγραφέα να επιλύει ταχύτατα τις εσωτερικές συγκρούσεις των ηρώων του ή ακόμα και να τις παραβλέπει, προσδίδοντάς στους χαρακτήρες του τα στοιχεία του θάρρους και της αποφασιστικότητας. Τα ηθικά διλήμματα ως επί το πλείστον απουσιάζουν και όταν κάνουν την εμφάνισή τους παρουσιάζονται ως διλήμματα της ηθικής κάποιου τρίτου προσώπου, με το οποίο ο συγγραφέας έχει άκαμπτη διαφωνία, ωστόσο για διάφορους λόγους αποφεύγει να συγκρουστεί μαζί τους. Πρόκειται, λοιπόν για περιπτώσεις στις οποίες η σύγκρουση με τον εαυτό ενέχει μια συγκαλυμμένη σύγκρουση με τον άλλο, η οποία αποφεύγεται σκόπιμα, είτε γιατί ο άλλος είναι πρόσωπο αγαπητό ή/και αξιοσέβαστο, είτε γιατί μια τέτοια σύγκρουση θα προκαλούσε επιπρόσθετα προβλήματα στον πρωταγωνιστή. Σε κάθε περίπτωση, το χαρακτηριστικό δείγμα σύγκρουσης με τον εαυτό, στο οποίο ο πρωταγωνιστής ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο δρόμους, αναποφάσιστος και διστακτικός, απουσιάζει εξολοκλήρου από το έργο του Χάρη Σακελλαρίου.

⁵² Το *Θερίο που Μέρωσε*, σ. 66.

2. Σύγκρουση με τον άλλο

Η, σύμφωνα με τη Lukens, δεύτερη κατηγορία σύγκρουσης που συναντάται στα λογοτεχνικά έργα είναι αυτή της σύγκρουσης του πρωταγωνιστή με κάποιο άλλο πρόσωπο, το οποίο τις περισσότερες φορές εμφανίζεται ως ανταγωνιστής. Ωστόσο, στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου, εξαιτίας του κοινωνικού περιεχομένου των συγκρούσεων, ο ανταγωνιστής συνήθως δεν προσωποποιείται σε κάποιο χαρακτήρα και ως εκ τούτου η σύγκρουση με τον άλλο δεν εμφανίζεται συχνά, αλλά κι όταν εμφανίζεται δεν έχει τα τυπικά χαρακτηριστικά της σύγκρουσης πρωταγωνιστή-ανταγωνιστή.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ιδιόμορφης σύγκρουσης με τον άλλο εμφανίζεται στο έργο *Ο Θυμός του Ποσειδώνα*, όπου η κοινότητα αντιμετωπίζει το πρόβλημα της μόλυνσης από το εργοστάσιο. Η σύγκρουση ανάμεσα στους πρωταγωνιστές κατοίκους της κοινότητας και στο εργοστάσιο εμφανίζεται στο μεγαλύτερο μέρος του έργου απρόσωπα. Μονάχα όταν πια έχει προχωρήσει η αφήγηση ως το σημείο της κορύφωσης της σύγκρουσης θα κάνει την εμφάνιση του ο εργοστασιάρχης ως ανταγωνιστής.

«[...] και δε θ' αγνοήσουμε βέβαια και τον εργοστασιάρχη, που, τέλος πάντων, έβαλε κεφάλαια, για να γίνει τούτο το εργοστάσιο, που δε φταίει αυτό, από μόνο του, αν ρίχνει δηλητήριο στη θάλασσα, παρά εμείς οι άνθρωποι, οι άμεσα ενδιαφερόμενοι, που δεν παίρνουμε τα μέτρα που πρέπει, για να μη μολύνεται η θάλασσα...»⁵³.

Από αυτό το απόσπασμα απενοχοποιείται το εργοστάσιο, ως μέσο παραγωγής και κατ' επέκταση ως μέσο ανάπτυξης και η ευθύνη φαίνεται να διαχέεται ανάμεσα στους ανθρώπους που δέχονται απαθείς την έλλειψη μέτρων προστασίας του περιβάλλοντος. Ωστόσο, ακόμα δεν είναι ξεκάθαρος ο ρόλος του εργοστασιάρχη ως ανταγωνιστή.

Ο Σακελλαρίου αποφεύγει να αποδώσει εξαρχής ευθύνες στον εργοστασιάρχη, γιατί επιχειρεί να προσανατολίσει τη σκέψη του αναγνώστη στη συλλογική ευθύνη και, όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια, στη σύγκρουση με την κοινωνία. Μονάχα στις τελευταίες στιγμές της αφήγησης, όταν η φύση θα ενσαρκωθεί στο πρόσωπο του Θεού

⁵³ *Ο Θυμός του Ποσειδώνα*, σ. 62.

Ποσειδώνα, θα δημιουργηθεί η ανάγκη της προσωποποίησης της κοινωνίας, ώστε η σύγκρουση να αποκτήσει υλική υπόσταση. Ο εργοστασιάρχης συγκεντρώνει στο πρόσωπό του όλα τα χαρακτηριστικά της κοινωνίας, με την οποία συγκρούονται στην πραγματικότητα οι πρωταγωνιστές:

«Ψεύτη! Υποκριτή! Φωνάζει δυνατά. Όλα τα ξέρεις. [...] Και ξέρεις πολύ καλά κι εσύ πως τα απόβλητα του εργοστασίου σου είναι δηλητήριο, είναι σκέτη αρρώστια και θάνατος. Κι όμως δεν κάνεις τίποτε, για να προλάβεις το κακό. Τη δουλειά σου μόνο θέλεις να κάμεις, να κερδίσεις όσο γίνεται περισσότερα, κι αδιαφορείς για όλα τ' άλλα. Αδιαφορείς αν μ' αυτό που κάνεις καταδικάζεις εκατομμύρια ζωές στο μαρασμό και στο θάνατο»⁵⁴.

Με αυτόν τον τρόπο ο συλλογικός πρωταγωνιστής που είναι οι κάτοικοι της κοινότητας εκφράζεται μέσα από τα λόγια του Ποσειδώνα, ο οποίος στο πρόσωπο του εργοστασιάρχη καταγγέλλει το συλλογικό ανταγωνιστή, που είναι, οι ιδιοκτήτες των μέσων παραγωγής: «Και για όλα αυτά ποιος φταίει; Ποιος άλλος, παρά αυτοί που έχουν στα χέρια τους τα μέσα παραγωγής και δε χορταίνουν να κερδίζουν όλο και πιο πολύ χρυσάφι και ασήμι».⁵⁵

Τα πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης της σύγκρουσης είναι περισσότερο ευδιάκριτα στο έργο *Ο Θυμός του Ποσειδώνα* και στα παραδείγματα που αναφέρθηκαν. Η σύγκρουση εμφανίζεται αρχικά ως σύγκρουση ανάμεσα στην κοινότητα και το εργοστάσιο. Στη συνέχεια παίρνει την ιδιαίτερη μορφή σύγκρουσης ανάμεσα στη Φύση και των Ανταγωνιστή, ώστε η σύγκρουση με την κοινωνία να εμφανιστεί -στη μορφή της αλλά όχι και στο περιεχόμενο- ως σύγκρουση ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τον άλλο. Άλλωστε, η κατάληξη αυτής της πολυεπίπεδης σύγκρουσης έρχεται να εναρμονιστεί με τον τίτλο του έργου, από τον οποίο συμπεραίνουμε ότι ο πραγματικός πρωταγωνιστής είναι ο Ποσειδώνας. Αναγνωρίζοντας τον Ποσειδώνα ως πρωταγωνιστή, μπορεί κανείς να δει ξεκάθαρα τη σύγκρουση με τον άλλο, στην τυπική πλέον μορφή του, δηλαδή στη σύγκρουση πρωταγωνιστή-ανταγωνιστή. Ο Χάρης Σακελλαρίου, γνωρίζοντας την ιδιαίτερη, σύμφωνα με τη Lukens, προτίμηση των παιδιών στις συγκρούσεις αυτής της μορφής, υποτάσσει με αριστοτεχνικό τρόπο τη

⁵⁴ *Ο Θυμός του Ποσειδώνα*, σ. 99-100.

⁵⁵ *Ο Θυμός του Ποσειδώνα*, σ. 100.

μορφή στο περιεχόμενο, καταφέροντας να δώσει μορφή σύγκρουσης με τον άλλο σε αυτό που σε επίπεδο περιεχομένου είναι στην ουσία του σύγκρουση με την κοινωνία.

Παραδείγματα σύγκρουσης με τον άλλο εμφανίζονται, περισσότερο από κάθε άλλο έργο, στο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα *Ο Μικρός Δραπέτης*. Πρόκειται για το μοναδικό έργο, στο οποίο η πατρική φιγούρα εμφανίζεται ως ανταγωνιστής και ως εκ τούτου η σύγκρουση με τον άλλο, δηλαδή η σύγκρουση με τον πατέρα, κατέχει πρωτεύουσα θέση και βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με τη σύγκρουση με την κοινωνία. Σε αυτό το μυθιστόρημα ανταγωνιστής και κοινωνία δεν ταυτίζονται, όπως γίνεται στο έργο *Ο Θυμός του Ποσειδώνα*. Αντιθέτως, βλέπουμε ανάμεσα στον Πατέρα και την Κοινωνία να αναπτύσσεται μια εξω-ομαδική σύγκρουση κυρίαρχου-υφιστάμενου, η οποία, με όρους κοινωνικής ψυχολογίας, εκφράζεται εντός των ορίων της ομάδας, μέσα από τη σύγκρουση του πατέρα με το Πρωταγωνιστή⁵⁶. Ο Σακελλαρίου κατανοώντας τη συσχέτιση ανάμεσα σε αυτά τα δύο είδη σύγκρουσης, δεν παραλείπει να αναδεικνύει συνεχώς την επίδραση της κοινωνίας επάνω στην επιθετική συμπεριφορά του πατέρα: «Ο πατέρας μου έβλεπε με δέος το γεγονός ότι έπρεπε να σταθεί με σκυμμένο το κεφάλι μπροστά σ' αυτό το θηρίο και να το εκλιπαρεί»⁵⁷. Ωστόσο, αυτό δεν είναι αρκετό να αφαιρέσει από τον πατέρα τον ρόλο του ανταγωνιστή και ως εκ τούτου ανάμεσα σε εκείνον και τον ανταγωνιστή αναπτύσσεται η σύγκρουση με τον άλλο.

Η σύγκρουση με τον πατέρα, εμφανίζεται από το ξεκίνημα της αφήγησης ως μια άνιση μάχη, στην οποία ο πατέρας κατέχει τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο, ενώ τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας είναι καταδικασμένα να κρατούν αμυντική στάση: «να μαζευτούμε στη γωνιά ήσυχα και σαν μουδιασμένοι, ώσπου να δούμε πόσο δυνατό είναι το μπουρίνι, αν θα ξεσπάσει και πόσο θα κρατήσει»⁵⁸. Και παρακάτω: «Αλίμονο αν κάπου κόμπιαζα ή τα μπέρδευα! Η σφαλιάρα έφτανε αμέσως σβουριχτή και ουρανοκατέβατη»⁵⁹. Σε άλλα σημεία της αφήγησης η σύγκρουση με τον πατέρα συνδέεται άμεσα με τη σύγκρουση με την κοινωνία, ενώ ταυτόχρονα προκαλεί εσωτερική σύγκρουση στον πρωταγωνιστή:

«Και δεν ήταν μόνο ο φόβος μη δεν πέτυχα. Έβλεπα με δέος όσα ήταν δυνατό ν' ακολουθήσουν. Το ξύλο του πατέρα μου πρώτα, που ήταν κάτι παραπάνω από

⁵⁶ Βλέπε σχετικά: Dovidio, J., Glick, P., & Rudman, L. (Επιμ.). (2005). *On the nature of prejudice: Fifty years after Allport*. Oxford: Blackwell Publishing.

⁵⁷ *Ο Μικρός Δραπέτης*, σ.48.

⁵⁸ *Ο Μικρός Δραπέτης*, σ. 10.

⁵⁹ *Ο Μικρός Δραπέτης*, σ. 29.

βέβαιο, έτσι μάλιστα τώρα που θα ήταν αναγκασμένος να δέχεται τα κάθε είδους κοροϊδευτικά λόγια από μέρους του Σαρμακά, με τη δύναμη του οποίου θέλησε να τα βάλει»⁶⁰.

Η κορύφωση της σύγκρουσης με τον πατέρα προκαλείται όταν ο πρωταγωνιστής αποφασίζει να εναντιωθεί στις αποφάσεις του και εκφράζεται αφηγηματικά με την επιστροφή του πρωταγωνιστή στο πατρικό σπίτι και την ενόπιω ενωπίω συνάντησή τους. Ο πατέρας επικαλείται την άθλια οικονομική κατάσταση, στην οποία βρίσκεται η οικογένεια και επιτίθεται με βιαιότητα στο νεαρό πρωταγωνιστή:

-Να η σοδειά μας!..

Ύστερα γύρισε κατά το μέρος μου. Με κοίταξε με βλέμμα άγριο, θολό, επιθετικό.

-Και κίνησες κι εσύ και μου ήρθες πάλι πίσω, μου λέει.

Δίχως άλλη κουβέντα με πιάνει με το λεύτερο χέρι του από το μπράτσο και με σπρώχνει βίαια κατά τη μικρή κάμαρη. Ορμά πίσω μου κι αυτός, έτσι φορτωμένος με τις βέργες, και κλείνει πίσω μας την πόρτα. Πετά τις βέργες κάτω σε μια γωνιά και ξεδιαλέγει απ' όλες τους μια.

-Θα σε μάθω εγώ να...

Δεν είπε άλλο. Κρατώντας τη βέργα άρχισε να με χτυπά με δύναμη, με πείσμα, αλύπητα, όπου μπορούσε.⁶¹

Σε αυτό το σημείο της αφήγησης ξεκινά η περιγραφή του ξυλοδαρμού, η οποία χαρακτηρίζεται από τόση αληθοφάνεια, ώστε ο θεατής να αισθάνεται το μούδιασμα του αυτόπτη μάρτυρα:

Όταν έσπαζε και κομματιαζόταν η μια βέργα, έπαιρνε αμέσως την άλλη. Τον έβλεπα να ορμά καταπάνω μου σα μανιασμένος, βγάζοντας από βαθιά απ' το στήθος άναρθρες κραυγές και βογκητά εκδίκησης: «να, να, να!...». Εγώ ανασηκώνοντας τα χέρια μου πάσκιζα να φυλαχτώ, προπάντων για να μην τρώω τις βέργες στο πρόσωπο,

⁶⁰ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 31.

⁶¹ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 97

κι άκουγα έξω απ' την πόρτα τη μάνα μου να του φωνάζει ικετευτικά: «Φτάνει, παπάλη! Μη, παπάλη! Θα το σκοτώσεις το παιδί!...»⁶².

Η μανία του πατέρα υπερτονίζεται από τις επαναληπτικές κινήσεις ανεξέλεγκτης βίας, οι οποίες θέτουν σε κίνδυνο ακόμα και τη ζωή του νεαρού πρωταγωνιστή:

Ο πατέρας μου άρπαζε από κάτω τη μια βέργα μετά την άλλη και χτυπούσε με μανία, με πάθος, σαν να ξεσπούσε στο χειρότερο εχθρό του».

[...]

Από το κεφάλι, από τα χέρια, από το κορμί και τα πόδια μου έτρεχε αίμα, που είχε αρχίζει κιόλας να βάφει τα ρούχα μου και το πάτωμα.

Όταν έγινε κομμάτια κι η τελευταία βέργα, ο πατέρας μου τράβηξε το σύρτη κι άνοιξε την πόρτα»⁶³.

Η λεπτομερής περιγραφή του ξυλοδαρμού, αποτελεί την κορύφωση αλλά ταυτόχρονα και τη λήξη της σύγκρουσης με τον πατέρα. Η επιμονή του νεαρού πρωταγωνιστή να ακολουθήσει το όνειρο του, ακόμα και ύστερα από εκείνη την επίθεση, θα αναγκάσει τον πατέρα να αποδεχτεί την απόφαση του και να δώσει και τη δική του έγκριση. Επιπλέον, το γεγονός αυτό δεν αφήνει περιθώριο αμφισβήτησης της ύπαρξης σύγκρουσης πρωταγωνιστή-ανταγωνιστή. Ωστόσο, με τη λήξη αυτής της σύγκρουσης θα ξανάρθει στην επιφάνεια η σύγκρουση με την κοινωνία, η οποία ευθύνεται, ως ηθικός αυτουργός, για όσα υπέστη ο πρωταγωνιστής. Ο πατέρας, εξετάζοντας τη σύγκρουση σε ένα δεύτερο επίπεδο, απαλλάσσεται από το ρόλο του ανταγωνιστή τη στιγμή που συναινεί με τις αποφάσεις του πρωταγωνιστή: *«Χαιρόταν, αλλά μαζί και μια σκιά μελαγχολίας περνούσε κάτω απ' τα πυκνά φρύδια του, καθώς έβλεπε τις νέες δυσκολίες που ορθώνονταν μπροστά του»*⁶⁴. Στην πραγματικότητα, ο πατέρας εμφανίζεται ως ο ενδιαμέσος κρίκος στην έμμεση σύγκρουση του ανήλικου πρωταγωνιστή με την κοινωνία σε ένα αμφίδρομο σχήμα στο οποίο ο πρωταγωνιστής συγκρούεται με τον ανταγωνιστή και ο ανταγωνιστής συγκρούεται με την κοινωνία. Ίδωμένο από την αντίθετη πλευρά, η κοινωνία συγκρούεται με τον ανταγωνιστή ο

⁶² Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 98.

⁶³ Ο Μικρός Δραπέτης, σ.σ. 99.

⁶⁴ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 110.

οποίος, εξαιτίας αυτής της σύγκρουσης, οδηγείται αιτιοκρατικά στη σύγκρουση με τον πρωταγωνιστή.

Η σύγκρουση με τον άλλο είναι επίσης συχνή στο έργο *Η Κλέφτρα της Τάξης*. Ωστόσο, σε αντίθεση με το έργο *Ο Μικρός Δραπέτης*, εδώ η σύγκρουση με τον άλλο δεν εμφανίζεται μονάχα ως σύγκρουση απέναντι σε ένα πρόσωπο με χαρακτηριστικά ανταγωνιστή. Η πρωταγωνίστρια αντιμετωπίζει αρχικά μια ιδιόμορφη σύγκρουση με τους γονείς της, οι οποίοι, εξαιτίας της ρήξης στις σχέσεις τους και του επικείμενου χωρισμού τους, επιδεικνύουν αδιαφορία και επιθετικότητα απέναντι στην κόρη τους. Η ιδιομορφία αυτής της σύγκρουσης έγκειται σε δύο παράγοντες: Αφενός, σε αυτή τη σύγκρουση ενυπάρχει η ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στους γονείς και το παιδί, μια σχέση που εξακολουθεί να διατηρεί τη δυναμική της παρά τις όποιες ενδοοικογενειακές δυσκολίες και προστριβές:

«Γύρισε ξαφνιασμένη κι ενοχλημένη.
—«Λέγε, τι θες;» μου λέει ψυχρά.
«Εσένα, την αγάπη σου θέλω...»⁶⁵.

Αφετέρου μπορεί να χαρακτηριστεί ως σύγκρουση δεύτερου επιπέδου καθώς πρόκειται για αποτέλεσμα μιας άλλης σύγκρουσης, αυτής ανάμεσα στους δυο γονείς. Όπως και στο παράδειγμα του έργου *Ο Μικρός Δραπέτης* παρουσιάζεται και εδώ το φαινόμενο της αλυσιδωτής αντίδρασης. Η μητέρα και ο πατέρας συγκρούονται μεταξύ τους και αυτό προκαλεί σε ένα δεύτερο επίπεδο την ιδιόμορφη σύγκρουση ανάμεσα στους γονείς και το παιδί:

«Φεύγω!» ξαναφώναξε η μαμά και τράβηξε κατά την πόρτα του διαμερίσματος.
«Να πας στον αγύριστο!» η απάντηση του μπαμπά. «Εσύ πας από κει, εγώ φεύγω από δω!»
[...]
«Μπαμπά!» Του φωνάζω. «Μπαμπά!... Που πας;»
Ούτε μου απάντησε ούτε μου έδωσε σημασία. Άνοιξε την πόρτα και, βγαίνοντας έξω, την έκλεισε πίσω του με δύναμη.⁶⁶

⁶⁵ *Η Κλέφτρα της Τάξης*, σ. 29.

⁶⁶ *Η Κλέφτρα της Τάξης*, σ. 34.

Ως εκ τούτου, θα μπορούσε να πει κανείς πως πρόκειται περισσότερο για μια περίπτωση ακούσιας δράσης από την πλευρά των γονιών, η οποία προκαλεί αντίστοιχη αντίδραση από την πλευρά της νεαρής πρωταγωνίστριας. Η σύγκρουση ανάμεσα στους δύο γονείς εμφανίζεται σα μια ισχυρή έκρηξη, με την πρωταγωνίστρια να μη βρίσκεται στο επίκεντρο της αλλά να χτυπιέται από το οστικό κύμα που προκαλεί. Παρόλα αυτά, αυτή η αλληλεπίδραση εντάσσεται στη σύγκρουση με τον άλλο, καθώς διατηρεί τα τυπικά χαρακτηριστικά σύγκρουσης, όπως αυτά ορίζονται από τη Lukens: η εμφάνισή της είναι καίριας σημασίας για την πλοκή και η επίλυσή της είναι αναγκαία για την εξέλιξη της πλοκής.

Ως αποτέλεσμα αυτής της σύγκρουσης, η πρωταγωνίστρια του έργου *Η Κλέφτρα της Τάξης* αποφασίζει να δράσει φεύγοντας από το σπίτι. Με αυτή την απόφαση ξεκινά το σχέδιο επίλυσης της σύγκρουσης το οποίο θα δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για μια νέα σύγκρουση με τον άλλο, αυτή τη φορά με πιο ξεκάθαρους όρους πρωταγωνιστή-ανταγωνιστή. Η νεαρή Ελεάννα θα παρασυρθεί σε ένα παλιό σπίτι και θα βρεθεί σε ένα δωμάτιο, κλειδωμένη από έναν άντρα με σαφείς προθέσεις να τη βλάψει. Οι άκρως ρεαλιστικοί διάλογοι που δημιουργεί ο Χάρης Σακελλαρίου για να μεταφέρει το κλίμα τρόμου και ασφυξίας μέσα στο δωμάτιο κορυφώνουν τη σύγκρουση ως το σημείο που η πρωταγωνίστρια θα καταφέρει να πιαστεί από μια χαραμάδα ελπίδας και να δραπετεύσει:

«Μα όχι, αλήθεια σας λέω. Με έφερε εδώ μια κυρία» Επέμεινε η Ελεάννα.

Ο ασχημάντρας έσβησε το τσιγάρο του.[...]

«Τώρα, ομορφούλα μου», της λέει, «η μόνη κυρία που βρίσκεται σε τούτο το σπίτι είσαι εσύ... Και... μη φοβάσαι. Θα τα περάσουμε καλά.».⁶⁷

Η Ελεάννα αντιλαμβάνεται τον κίνδυνο και απεργάζεται τρόπους διαφυγής:

Ωστόσο, μέσα στο μυαλό της κρυφοκαίει μια ελπίδα, πως αν βγει λίγο πιο έξω απ' τη φοβερή τούτη κάμαρα, θα μπορέσει να το σκάσει και να σωθεί.

«Να πάρω και τη τσάντα μου», του λέει.

«Τι; Για να διαβάσεις; Τώρα δε χρειάζεται να διαβάζεις. Δάσκαλος και καθηγητής σου θα είμαι εγώ...».⁶⁸

⁶⁷ *Η Κλέφτρα της Τάξης*, σ. 49.

⁶⁸ *Η Κλέφτρα της Τάξης*, σ. 51.

Λίγο αργότερα θα βρει την ευκαιρία να τον χτυπήσει και να τρέξει μακριά του:

Άρπαξε στα γρήγορα το βαρύ γουδόχερο κι έδωσε μια γερή μ' αυτό στο σκυμμένο κεφάλι του βασανιστή της. [...] Άνοιξε βιαστικά την πόρτα κι όρμησε στο διάδρομο.⁶⁹

Με αυτές τις περιγραφές θα ξεδιπλωθεί και θα ολοκληρωθεί λίγο αργότερα, η σύγκρουση της πρωταγωνίστριας με τον ανταγωνιστή. Αυτή η σύγκρουση θα ξεκινήσει αργότερα, σε σχέση με τη σύγκρουση με τους γονείς, και θα ολοκληρωθεί νωρίτερα. Η επίλυση της σύγκρουσης με τον ανταγωνιστή θα αποτελέσει μέρος της επίλυσης της σύγκρουσης με τους γονείς καθώς η επιστροφή της Ελεάννας στην ασφάλεια των γονιών της θα επιλύσει και τη μεταξύ τους σύγκρουση. Αξίζει να αναφερθεί πως ο Χάρης Σακελλαρίου ολοκληρώνει την αφήγηση με τους γονείς να ξεχνούν τις προσωπικές τους διαφορές και να ζουν ξανά μαζί ευτυχισμένοι. Ο συγγραφέας, πιθανώς επηρεασμένος από τις απόψεις που επικρατούσαν παλιότερα και ήθελαν τους γονείς να αμβλύνουν τις διαφορές τους για χάρη του παιδιού, δίνει στη σύγκρουση μητέρας και πατέρα μια λύση η οποία θα ξένιζε, καθώς η λύση που θα προτεινόταν σήμερα είναι εκείνη του ειρηνικού διαζυγίου με επίκεντρο την ομαλή προσαρμογή του παιδιού στη νέα κατάσταση κι όχι ο εγκλωβισμός των γονιών σε μια καταναγκαστική δέσμευση.

3. Σύγκρουση με τη φύση

Η φύση αποτελεί σημείο αναφοράς σε πολλά έργα του Χάρη Σακελλαρίου. Είτε πρόκειται για οικολογικά μυθιστορήματα, είτε όχι, η επαφή του πρωταγωνιστή με τη φύση είναι στοιχείο, το οποίο συναντάται συχνά. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι δυνάμεις και τα στοιχεία της φύσης, ενέχουν πάντοτε το στοιχείο του θαυμασμού και του σεβασμού, απέναντι σε δυνάμεις, οι οποίες είναι πανίσχυρες και μπορούν να γίνουν καταστροφικές για τον άνθρωπο. Η φύση είναι όμορφη και συνάμα ικανή να προκαλέσει το θάνατο πολλών ανθρώπων. Ωστόσο, η φύση δεν αντιμετωπίζεται ποτέ ως εχθρός. Τα «φυσικά» εμπόδια που συναντούν οι χαρακτήρες

⁶⁹ Η Κλέφτρα της Τάξης, σσ. 54-55.

των έργων του Χάρη Σακελλαρίου παρουσιάζονται ως αποτέλεσμα της ανθρώπινης παρέμβασης και απαξίωσης. Αντιθέτως, όταν ο άνθρωπος δεν καταστρέφει και δεν απαξιώνει τη φύση, καταφέρνει να εναρμονιστεί με αυτήν, να συνεργαστεί ανάλογα κι έτσι να «δαμάσει» τα στοιχεία που φαίνονται εχθρικά (Μπούκτσιν, 1992, σ. 22-23).

Βέβαια, αυτή η στάση απέναντι στο περιβάλλον δεν σημαίνει πως η σύγκρουση με τη φύση απουσιάζει από τα έργα του Χάρη Σακελλαρίου. Αντιθέτως, η σύγκρουση με τη φύση εμφανίζεται συχνά στα έργα που μελετώνται. Ωστόσο, όπως συμβαίνει και με τα δυο είδη σύγκρουσης που αναλύθηκαν προηγουμένως, έτσι κι εδώ, η σύγκρουση με τη φύση δεν εμφανίζεται με τα τυπικά χαρακτηριστικά που αποδίδει η Lukens σ' αυτό το είδος σύγκρουσης. Η φύση εμφανίζεται συχνά ως σύμμαχος του πρωταγωνιστή και δεν αποτελεί το βασικό εμπόδιο ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τον επιθυμητό στόχο, η επίλυση του οποίου θα επιφέρει την ολοκλήρωση της πλοκής. Ως εκ τούτου, στοιχεία σύγκρουσης με τη φύση εμφανίζονται πάντοτε ως αποτέλεσμα των ανθρώπινων επιλογών και στάσεων και συμβαδίζουν πάντοτε με μία κατάσταση, για την οποία ο άνθρωπος φέρει την αποκλειστική ευθύνη. Αξίζει να σημειωθεί πως το δίπολο άνθρωπος-φύση, το οποίο χρησιμοποιείται εδώ, δεν μπορεί να αποκαλύψει, παρά μόνο με έναν επιφανειακό τρόπο, τη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στη φύση και τους πρωταγωνιστές του έργου, καθώς στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου, ο άνθρωπος δεν έχει ενιαία χαρακτηριστικά και δεν αντιμετωπίζεται ως ένα ενιαίο σύνολο. Ο κοινωνικο-ταξικός διαχωρισμός των ανθρώπων οδηγεί σε διαφορετικές στάσεις απέναντι στη φύση, μια σχέση η οποία λειτουργεί αμφίδρομα καθώς και η ίδια η φύση έχει διαφορετική στάση απέναντι στις διάφορες κοινωνικές ομάδες.

Στο οικολογικό μυθιστόρημα *Ο Θυμός του Ποσειδώνα*, η σύγκρουση με τη φύση εμφανίζεται με τρεις διαφορετικούς τρόπους, σε τρία επίπεδα, τα οποία διαχωρίζονται ποσοτικά, στο επίπεδο του χρόνου και ποιοτικά στο επίπεδο των συγκρουόμενων ομάδων. Στο πρώτο επίπεδο βρίσκεται η σύγκρουση της Φύσης με τους κατοίκους της κοινότητας. Σε αυτό το επίπεδο, επιφανειακό και χρονικά προηγούμενο, η Φύση συγκρούεται με τους πρωταγωνιστές, ενώ ο βασικός ανταγωνιστής, ο οποίος είναι και ο κύριος υπαίτιος αυτής της σύγκρουσης βρίσκεται σε προστατευτικό περιβάλλον και σε πλήρη άγνοια της κατάστασης. Οι κάτοικοι της κοινότητας καλούνται να ερμηνεύσουν και να αντιμετωπίσουν τα αποτελέσματα της οικολογικής καταστροφής. Η φύση πεθαίνει και μαζί της πεθαίνουν και οι κάτοικοι της κοινότητας. Στο δεύτερο επίπεδο, το οποίο έπεται χρονικά, η φύση συγκρούεται με όλες τις κοινωνικές ομάδες, καθώς τα καταστροφικά αποτελέσματα της μόλυνσης του

περιβάλλοντος καθώς διογκώνονται ξεπερνούν τον χωρικό και κοινωνικό διαχωρισμό των ανθρώπων και πλήττουν όλους ανεξαιρέτως τους κατοίκους, χωρίς ταξικούς διαχωρισμούς. Στο τρίτο επίπεδο, το οποίο αποτελεί την κορύφωση της σύγκρουσης και οδηγεί στο τέλος της αφήγησης, η φύση στρέφεται ενσυνείδητα απέναντι στο μέρος της κοινωνίας που ευθύνεται για την οικολογική καταστροφή και παρουσιάζεται ως σύμμαχος των κατοίκων της κοινότητας.

Χρησιμοποιώντας αυτά τα τρία επίπεδα σύγκρουσης ο συγγραφέας καταφέρνει να αναδείξει την καθολική σημασία της προστασίας του περιβάλλοντος, διατηρώντας ταυτόχρονα την έννοια του κοινωνικού διαχωρισμού της ταξικά διαμορφωμένης κοινωνίας. Η κοινωνική τάξη που διαχειρίζεται τα μέσα παραγωγής προκαλεί μια καταστροφή η οποία σε πρώτο επίπεδο την αφήνει ανεπηρέαστη. Οι πρωταγωνιστές του έργου αντιμετωπίζουν τα αποτελέσματα της καταστροφής σε μια ιδιότυπη σύγκρουση με τη φύση, ενώ οι υπεύθυνοι της καταστροφής ζουν σε ένα ασφαλές περιβάλλον και μια δική τους σύγκρουση με τη φύση θα σήμαινε την επέκταση του προβλήματος ως την ολοκληρωτική καταστροφή. Γι' αυτό το λόγο ο συγγραφέας ενσαρκώνει την τάξη των βιομηχάνων στο πρόσωπο του εργοστασιάρχη και στρέφει εναντίον του τη φύση. Το πρόβλημα επιλύεται για τους κατοίκους της κοινότητας και την ίδια στιγμή παραμένει η ανάγκη για επαγρύπνηση, καθώς αναδεικνύεται η κοινωνική διάσταση του προβλήματος. Η σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τη φύση μετατρέπεται αυτομάτως σε σύγκρουση του πρωταγωνιστή με την κοινωνία, δημιουργώντας και εδώ ένα σχήμα συγκρούσεων, προκαλούμενο από αλυσιδωτές αντιδράσεις. Η φύση συγκρούεται με τους κατοίκους της κοινότητας, οι οποίοι δε στρέφονται ενάντια στη φύση αλλά ενάντια στον υπεύθυνο εργοστασιάρχη και με αυτόν τον τρόπο προκαλούν δημιουργούν μια ιδιότυπη συμμαχία στην οποία φύση και πρωταγωνιστές συγκρούονται από κοινού με τον εργοστασιάρχη και επιλύουν το πρόβλημα.

Αντίστοιχο μοτίβο δημιουργείται και στο μυθιστόρημα *Το Θυμωμένο Ποτάμι* στο οποίο τα ορμητικά νερά του ποταμού παρασέρνουν όσους προσπαθούν να το διασχίσουν δημιουργώντας σύγκρουση ανάμεσα στους κατοίκους της περιοχής και τη φύση. Εδώ ο πρωταγωνιστής αποφασίζει να χτίσει ένα γεφύρι, αναδεικνύοντας την ευθύνη της πολιτείας, η οποία θα μπορούσε να έχει επιλύσει τη σύγκρουση νωρίτερα με τον ίδιο τρόπο. Με αυτόν τον τρόπο, έχουμε και πάλι μια σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τη φύση, για την οποία δεν ευθύνεται ούτε η φύση, ούτε ο πρωταγωνιστής αλλά η κοινωνία.

Μικρότερης σημασίας -για την εξέλιξη της πλοκής- συγκρούσεις εμφανίζονται και στα άλλα έργα του Χάρη Σακελλαρίου, στα οποία οι πρωταγωνιστές, στην προσπάθεια τους να επιλύσουν τη βασική σύγκρουση, έρχονται αντιμέτωποι με τα στοιχεία της φύσης. Σε αυτές τις περιπτώσεις η σύγκρουση επιλύεται γρήγορα, καθώς οι πρωταγωνιστές επιδεικνύουν σεβασμό και αγάπη για τη φύση και ως εκ τούτου κατορθώνουν γρήγορα να εναρμονιστούν και να συμβαδίσουν μαζί της.

4. Σύγκρουση με την κοινωνία

Η σύγκρουση με την κοινωνία αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο των έργων του Χάρη Σακελλαρίου. Αν οι συγκρούσεις αποτελούν, σύμφωνα με τη Lukens, την κινητήρια δύναμη της εξέλιξης της πλοκής, είναι ασφαλές να ειπωθεί πως στα έργα που μελετώνται ολόκληρη η δομή και το περιεχόμενο της πλοκής οικοδομούνται πάνω στις συγκρούσεις με την κοινωνία. Έχει ήδη αναφερθεί στα κεφάλαια και τα παραδείγματα που προηγήθηκαν πως οι συγκρούσεις με τον εαυτό, τον άλλο και τη φύση αποτελούν τις περισσότερες φορές λανθάνουσες μορφές σύγκρουσης με την κοινωνία. Η υπαγωγή της σύγκρουσης με την κοινωνία σε κάποια άλλη μορφή σύγκρουσης εξηγείται από την τάση των παιδιών να παρουσιάζουν δυσκολίες στην κατανόηση αυτού του είδους σύγκρουσης και να δείχνουν προτίμηση στη σύγκρουση του πρωταγωνιστή με κάποιον ανταγωνιστή. Ωστόσο στα έργα που μελετώνται, πέρα από τα προαναφερθέντα παραδείγματα, η σύγκρουση με την κοινωνία κατέχει τον πρωτεύοντα ρόλο και τις περισσότερες φορές εμφανίζεται ξεκάθαρα ως τέτοια, δίχως την έμμεση παρέμβαση κάποιου ανταγωνιστή. Επιπλέον, ακόμα και αυτή η μορφή σύγκρουσης παρεκκλίνει από την τυπική μορφή σύγκρουσης με την κοινωνία, η οποία σύμφωνα με την Lukens, ενέχει τα στοιχεία του «αγνώστου προελεύσεως» προβλήματος και της «διαφορετικότητας» το ατόμου σε σχέση με την κοινωνία. Πρόκειται για δυο στοιχεία τα οποία απουσιάζουν από τα έργα του Χάρη Σακελλαρίου.

Αφενός, ο πρωταγωνιστής -ή οι πρωταγωνιστές- κάθε έργου δεν αντιμετωπίζουν το πρόβλημα που εμφανίζεται ως ένα πρόβλημα «άγνωστης προέλευσης», καθώς υπάρχει πλήρης επίγνωση των παραγόντων που συντελούν στη διαμόρφωση μιας κατάστασης. Με αυτόν τον τρόπο οι πρωταγωνιστές βρίσκονται σε μια διαρκή σύγκρουση με την κοινωνία, μια σύγκρουση η οποία επιλύεται μονάχα προσωρινά ή μονάχα εν μέρει στο τέλος της αφήγησης, αφήνοντας εμφανώς την

αίσθηση της διαρκούς και ανυποχώρητης σύγκρουσης με την κοινωνία, ως το κατ' εξοχήν στοιχείο των μαχητικών και φιλοπρόοδων χαρακτήρων.

Αφετέρου, ο πρωταγωνιστής -ή οι πρωταγωνιστές- κάθε έργου δεν αντιμετωπίζονται από το συγγραφέα ως «διαφορετικοί» σε σχέση με την κοινωνία. Η διαφορετικότητα, ως στοιχείο επιμέρους σύγκρουσης ενός ατόμου ή μιας μειονότητας ατόμων με ευρύτερες κοινωνικές ομάδες, θα σήμαινε την επίλυση του προβλήματος σε ένα στενό ή και απόλυτα ατομικό πλαίσιο, το οποίο θα ξέφευγε από το κριτήριο της μαζικής συλλογικής δράσης των έργων ριζοσπαστικής λογοτεχνίας. Αντιθέτως, οι χαρακτήρες του Χάρη Σακελλαρίου αναγνωρίζουν τους εαυτούς τους ως κομμάτι της μεγάλης μάζας του πληθυσμού, η οποία ανήκει στα κατώτερα κοινωνικά στρώμα και εξαιτίας της κοινωνικής της θέσης καταπιέζεται από μια μικρή πληθυσμιακά κοινωνική τάξη, ικανή -εξαιτίας της οικονομικής και κοινωνικής ισχύος που κατέχει- να διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στις ζωές των πρωταγωνιστών και τις κατευθύνει ερήμην τους. Αυτό είναι κάτι που, όπως θα φανεί στη συνέχεια, διαπερνά κάθε έργο με διαφορετικό τρόπο και σε διαφορετικό βαθμό, ωστόσο ποτέ δεν απουσιάζει πλήρως από την πλοκή.

- *Ο μικρός δραπέτης*

Το έργο ο μικρός δραπέτης ξεκινά με ένα «πρόβλημα» το οποίο είναι φύσει κοινωνικό: *«Ήταν τότε η χρονιά που είχα τελειώσει το δημοτικό σχολείο και το πρόβλημα του τι θα κάμω από κει κι έπειτα ορθωνόταν μπροστά στα μάτια των γονιών μου αμείλικτο»*⁷⁰. Πρόκειται για μια κατάσταση, η οποία, αποκομμένη από το κοινωνικό πλαίσιο, δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πρόβλημα, καθώς αποτελεί κοινή επιθυμία του παιδιού και των γονιών του, να συνεχίσει τις σπουδές και να ακολουθήσει το δρόμο της μόρφωσης και της καλλιέργειας. Ωστόσο, εμφανίζεται ως ένα κοινωνικό πρόβλημα με οικονομική βάση, πάνω στο οποίο θα χτιστεί ολόκληρη η πλοκή του έργου. Ακολουθεί η ανάλυση της κακής οικονομικής κατάστασης της οικογένειας και έρχεται σε αντιδιαστολή με την οικονομική ευχέρεια του μεγαλογαιοκτήμονα του χωριού, ο οποίος έχει εξασφαλισμένο μέλλον για το παιδί του: *«Τον γιό του θα τον στείλει, λέει, να σπουδάσει στο Δομοκό και πιο πέρα. Να τον κάνει γιατρό, δικηγόρο, καθηγητή..., όπου το τραβήξει η όρεξή του. Και να 'ταν και κανένα παιδί που να τα 'παιρνε τα*

⁷⁰ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 14.

*γράμματα, ποιος έσκαζε...»*⁷¹. Γίνεται φανερό πως στο «πρόβλημα» της μόρφωσης παρεμβαίνει η οικονομική θέση της οικογένειας ως εξωτερικός παράγοντας, ο οποίος δε σχετίζεται με τις ικανότητες και τις προτιμήσεις του παιδιού. Με αυτόν τον τρόπο η σύγκρουση με την κοινωνία εμφανίζεται από την αρχή της αφήγησης, ως σύγκρουση ανάμεσα στην αξιοκρατία και την οικονομική ισχύ, κάτι που λίγο αργότερα θα ειπωθεί ανοιχτά: «*Φαίνεται πως η πολιτεία είχε τη γνώμη πως η επίσημη γνώση είναι η ασφαλέστερη κι έπρεπε να πληρώνεται περισσά*⁷² [...] *Δίχως σφίξιμο του ζωναριού σπουδές δε γίνονται*»⁷³.

Οι δυσκολίες με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος ο πρωταγωνιστής στην προσπάθεια του να συνεχίσει τις σπουδές του -δυσκολίες τις οποίες θέτει η κοινωνία- αποτελούν το βασικό σημείο σύγκρουσης, το οποίο ξεκινά από την αρχή της αφήγησης και θα επιλυθεί μονάχα στο τέλος της. Ο πρωταγωνιστής δεν έρχεται σε καμία στιγμή αντιμέτωπος με τις ικανότητες του και όλα τα εμπόδια που εμφανίζονται στο δρόμο του, είτε πρόκειται για εσωτερικές συγκρούσεις, είτε πρόκειται για συγκρούσεις με τον πατέρα, συνδέονται άμεσα με την κακή οικονομική κατάσταση της οικογένειας. Αυτό γίνεται περισσότερο ξεκάθαρο στο κεφάλαιο «*Δυσκολίες και χτυπήματα*», το οποίο περιγράφει τη χρονική περίοδο από την εγγραφή του πρωταγωνιστή στο γυμνάσιο μέχρι την παύση του και την επιστροφή στο χωριό. Το κεφάλαιο ξεκινά ως εξής: «*Η πρώτη σχολική χρονιά, 1935-36, άρχισε δίχως πολλά προβλήματα. Η σοδειά ήταν καλή...*»⁷⁴. Το σχολικό μέλλον του πρωταγωνιστή καθορίζεται αποκλειστικά από την ποιότητα και την ποσότητα της σοδειάς. Μονάχα ως ειρωνεία θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς αυτή τη συσχέτιση ως σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τη φύση, αποτελεί ωστόσο ένα υπεραπλουστευμένο παράδειγμα αναγωγής της σύγκρουσης με τη φύση σε σύγκρουση με την κοινωνία, είναι όμως κάτι που στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου πραγματοποιείται ακόμα σε περιπτώσεις όχι τόσο ευδιάκριτες. Ο συσχετισμός ανάμεσα στην ετήσια σοδειά και το σχολικό μέλλον του πρωταγωνιστή συνεχίζεται σε ολόκληρο το κεφάλαιο. Ωστόσο η σύγκρουση με την κοινωνία αποκτά και μια δεύτερη διάσταση, καθώς η οικονομικές δυσκολίες εμφανίζονται υπεύθυνες όχι μόνο για τα εμπόδια απέναντι στη μόρφωση αλλά ως ένας παράγοντας καθολικής στασιμότητας: «*Αν οι συνθήκες ήταν διαφορετικές, αν είχαμε κάμποσα ακόμα χωράφια*

⁷¹ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 16.

⁷² Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 21.

⁷³ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 25.

⁷⁴ Ο Μικρός Δραπέτης, σ. 37.

και κάποια κρατική ενίσχυση κι αν δε μας είχε ζώσει τόσο άγρια η φτώχεια και δε μας είχαν χτυπήσει οι κακοτυχίες, ίσως και να την αγαπούσα τη δουλειά του αγρότη». Εδώ η σύγκρουση με την κοινωνία εμφανίζεται ως μονόδρομος, καθώς η κοινωνία δε αποκόπτει μονάχα το δρόμο προς τη μόρφωση αλλά κάθε δρόμο ευτυχισμένου και αξιοπρεπούς βίου. Τα χωράφια δεν αποτελούν επιλογή και η μόνη διέξοδος είναι ο αγώνας για μόρφωση, ο οποίος περνά αναγκαστικά μέσα από τη σύγκρουση με την κοινωνία.

Η σύγκρουση με την κοινωνία επιλύεται στο έργο *Ο Μικρός Δραπέτης* με την αλλαγή στάσης του πατέρα, ο οποίος αποφασίζει να δώσει την ευκαιρία στον πρωταγωνιστή και να του επιτρέψει να συνεχίσει την σπουδές του. Από αυτή την κατάληξη θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς πως, από τη στιγμή που ο πατέρας είναι ικανός να επιλύσει το πρόβλημα, τότε ως κύρια σύγκρουση μπορεί να θεωρηθεί η σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τον άλλο, δηλαδή τον πατέρα-ανταγωνιστή. Ωστόσο δύο στοιχεία της πλοκής αναιρούν αυτή την υπόθεση. Το πρώτο στοιχείο έχει να κάνει με την ιδιότητα του πατέρα ως ανταγωνιστή. Ο πατέρας, παρά την αυστηρότητα και τη βιαιότητα της συμπεριφοράς του, ποτέ δεν εμφανίζεται υπέρμαχος μιας άλλης προοπτικής για το παιδί του. Επιθυμεί τη μόρφωση του πρωταγωνιστή όσο και ο ίδιος και από την πρώτη στιγμή αντιμετωπίζει τις σχολικές επιδόσεις του πρωταγωνιστή με υπερηφάνεια και ικανοποίηση. Σηκώνει τα βάρη της ανέχειας και αντιμετωπίζει με υπέρτατο ρεαλισμό τις δυσκολίες που θέτει η κοινωνία, μεταφέροντας τες στον πρωταγωνιστή με την ίδια αποτρόπαιη βιαιότητα με την οποία τις βιώνει και ο ίδιος. Ο χαρακτήρας του πατέρα, ιδωμένος από αυτή την πλευρά, εμφανίζεται ως ο ενδιάμεσος κρίκος ανάμεσα στη σύγκρουση του πρωταγωνιστή με την κοινωνία και ως εκ τούτου αναιρεί το ρόλο του ανταγωνιστή και συμβάλλει στην ανάδειξη της κύριας σύγκρουσης.

Το δεύτερο στοιχείο που τοποθετεί στο επίκεντρο τη σύγκρουση με την κοινωνία είναι η ύπαρξη εναλλακτικής επιλογής για τον πρωταγωνιστή. Ο πρωταγωνιστής, γνωρίζοντας την πιθανότητα να μην επιτευχθεί επίλυση της σύγκρουσης με την κοινωνία έπειτα από διαμεσολάβηση του πατέρα, δημιουργεί ένα εναλλακτικό σενάριο, στο οποίο η σύγκρουση με την κοινωνία είναι περισσότερο ορατή, καθώς σε αυτό απουσιάζει ο πατέρας-ανταγωνιστής:

«Τότε θυμήθηκα τους λούστρους που είχα δει στην Πλατεία Λαού και στο Πάρκο [...]. Δε θα μπορούσα κι εγώ να φορτώνομαι τις ελεύθερες ώρες μου ένα τέτοιο κασελάκι και να βγάζω τα έξοδά μου; [...]

Τούτη η τελευταία λύση μου φαινόταν τις ώρες εκείνες σαν η πιο πιθανή και ιδανική. Κι ήμουν αποφασισμένος για όλα. Ωστόσο και τούτη η λύση είχε τις δυσκολίες της. Όχι για το ποιος θα μου έδινε τα λεφτά ν' αγοράσω το κασελάκι και να πληρώσω το πρώτο νοίκι για κάποιο δωμάτιο στη Λαμία [...], αλλά για το αν θα μπορούσα να πάρω το αποφοιτήριο από το ημιγυμνάσιο Δομοκού και να γραφτώ στην αντίστοιχη τάξη του γυμνασίου Λαμίας»⁷⁵.

Η σύγκρουση με την κοινωνία γίνεται με αυτόν τον τρόπο κυρίαρχη, καθώς για άλλη μια φορά ανάμεσα στην υλοποίηση του στόχου της μόρφωσης του νεαρού πρωταγωνιστή και την πραγματικότητα που βιώνει τίθεται ξεκάθαρα ένα πρόβλημα κοινωνικής φύσης. Η ολοκλήρωση της αφήγησης στο έργο «Ο μικρός Δραπέτης» θα θέσει ξανά στο επίκεντρο τη σύγκρουση με την κοινωνία, καθώς, συνάμα με το ευτυχές τέλος αναδεικνύεται η διαρκής πάλη με μια κοινωνία, η οποία δεν παύει ποτέ να θέτει εμπόδια στους οικονομικά ασθενέστερους.

- *Ψηλά το κεφάλι δούλε!*

Η σύγκρουση με την κοινωνία αποτελεί το κεντρικό θέμα του έργου *Ψηλά Το Κεφάλι Δούλε!*, το οποίο περιγράφει, όπως έχει ήδη αναφερθεί, την επανάσταση των δούλων της Μικράς Ασίας κατά τον 2^ο αιώνα π.Χ. Το ίδιο το θέμα του βιβλίου, το οποίο αφηγείται την αποτυχημένη απόπειρα μιας κοινωνικής επανάστασης, αποτελεί ένα κλασικό παράδειγμα σύγκρουσης με την κοινωνία. Σε αντίθεση με τα άλλα έργα που μελετώνται, η σύγκρουση με την κοινωνία δεν δημιουργείται στην προσπάθεια των πρωταγωνιστών να επιτύχουν ένα συγκεκριμένο στόχο. Εδώ, η σύγκρουση με την κοινωνία εμφανίζεται ως αυτοσκοπός, καθώς οι πρωταγωνιστές του έργου βρίσκονται εγκλωβισμένοι σε μια κατάσταση ανελευθερίας, η οποία δεν τους επιτρέπει να θέσουν κάποιο στόχο, αν πρώτα δε συγκρουστούν με τους δεσμώτες τους. Πρόκειται για μια κοινωνία η οποία δε θέτει απλώς εμπόδια αλλά αποτελεί η ίδια το εμπόδιο για τους πρωταγωνιστές. Ως εκ τούτου η σύγκρουση με την κοινωνία αποκτά χαρακτηριστικά περισσότερο ξεκάθαρα.

⁷⁵ Ο Μικρός Δραπέτης, σ.σ. 73-74.

Ο συγγραφέας καλλιεργεί από την πρώτη στιγμή την αντίθεση ανάμεσα στην κοινωνία και τους πρωταγωνιστές: «Τον είχαν φέρει στην Πέργαμο αλυσοδεμένο»⁷⁶. Με αυτή την πρόταση ξεκινά η αφήγηση αφήνοντας σκόπιμα ασαφές το υποκείμενο του ρήματος «είχαν», το οποίο θα προσδιοριστεί στην αμέσως επόμενη πρόταση: «[...] οι νικητές Περγαμηνοί»⁷⁷. Καθώς ο συγγραφέας συμφωνεί με την άποψη που υποστηρίζει πως η μορφή ενός έργου οφείλει να είναι υποταγμένη στο περιεχόμενό του, αξίζει να σταθεί κανείς σε μια γραμματολογική ανάλυση αυτής της πρώτης πρότασης, καθώς με αυτήν την πρόταση ξεκαθαρίζεται από την πρώτη στιγμή ο σκοπός και το περιεχόμενο του έργου. Το υποκείμενο του ρήματος απουσιάζει και ως αντικείμενο του ρήματος τοποθετείται -αντί του ονόματος του πρωταγωνιστή- μια αντωνυμία. Με αυτόν τον τρόπο υποδηλώνεται από τον συγγραφέα πως αυτό που έχει πρώτιστη σημασία για την πλοκή του έργου δεν είναι ούτε το «ποιοι είχαν φέρει» ούτε το «ποιον είχαν φέρει», αλλά αυτό που υποδηλώνεται ξεκάθαρα ως κατηγορούμενο του αντικειμένου με τη λέξη «αλυσοδεμένο». Με αυτό τον τρόπο, το νόημα της πρότασης απλοποιείται στη μορφή «κάποιοι έφεραν κάποιον κάπου αλυσοδεμένο», δείχνοντας πως το περιεχόμενο του έργου, αυτό δηλαδή που θα απασχολήσει πραγματικά την πλοκή είναι η ύπαρξη δυο συγκρουόμενων πλευρών, από τις οποίες η μια «αλυσοδένει» την άλλη. Με αυτόν τον τρόπο, ο Χάρης Σακελλαρίου κατορθώνει να δημιουργήσει μια πρόταση έξι λέξεων η οποία μπορεί να σταθεί αυτόνομα στη σφαίρα της ριζοσπαστικής λογοτεχνίας.

Η σύγκρουση του πρωταγωνιστή Αριστόνικου και των δούλων που τον ακολουθούν με τους υποστηρικτές του δουλοκτητικού συστήματος αποκτά στο έργο έντονα χαρακτηριστικά εμφύλιας σύγκρουσης με ταξικό υπόβαθρο:

«-Θα 'χουμε πόλεμο.

-Δίχως αγώνα τίποτα δε γίνεται.

[...]

Εργάτη, ακτήμονα, αγρότη, φτωχέ, πάρε τα όπλα, κι έλα μαζί μου!

ΨΗΛΑ ΤΟ ΚΕΦΑΛΙ, ΔΟΥΛΕ!

Γκρέμισε την απανθρωπιά και την αδικία! Χτίσε τη δική σου ελεύθερη πολιτεία!»⁷⁸

«Οι δυο στόλοι συναπαντήθηκαν λίγο έξω από την Κύμη»⁷⁹.

⁷⁶ Ψηλά το κεφάλι δούλε!, σ. 7.

⁷⁷ Ψηλά το κεφάλι δούλε!, σ. 7.

⁷⁸ Ψηλά το κεφάλι Δούλε!, σ. 44.

⁷⁹ Ψηλά το κεφάλι Δούλε!, σ. 55.

Η ιστορική σύγκρουση των δούλων πολλές φορές εμφανίζεται στο έργο, για χάρη του ανήλικου υπονοούμενου αναγνώστη στην απλοποιημένη μορφή «πλούσιοι εναντίον φτωχών»:

«[...]ο κόσμος της Περγάμου μοιράστηκε στα δύο. Οι πλούσιοι έβλεπαν πως με τον τρόπο αυτό διασφαλίζονταν πιο καλά τα πλούτη τους απ' τους κάθε είδους άτακτους [...]. Άλλοι, όμως, έβλεπαν σ' αυτή την ενέργεια [...] ένα είδος εθνικής προδοσίας, αφού όλα τα δικαιώματα του λαού της Περγάμου (γη, περιουσία, δικαιοσύνη) θα περνούσαν στα χέρια των Ρωμαίων, που έτσι θα γίνονταν τα νέα αφεντικά στη χώρα τους»⁸⁰.

Ο κίνδυνος της μετατροπής της Περγάμου -με σημερινούς όρους- σε ένα ρωμαϊκό προτεκτοράτο, εμφανίζεται ως αφορμή της σύγκρουσης. Η πραγματική αιτία, βέβαια, είναι η αθλιότητα της ζωής των δούλων, καθώς, όπως αναφέρεται στο έργο, είναι οι μόνοι, εξαιτίας της κοινωνικής τους θέσης, «*πρόθυμοι να διακινδυνεύσουν μια ανοιχτή σύγκρουση με τους μεγαλοϊδιοκτήτες*»⁸¹. Για το Χάρη Σακελλαρίου, αυτό το ιστορικό γεγονός αποτελεί τη σπουδαιότερη εξέγερση των δούλων κατά την αρχαιότητα. Γι' αυτό το λόγο αφιερώνει το τελευταίο κεφάλαιο του έργου για να μιλήσει σε πρώτο πρόσωπο στον πρωταγωνιστή Αριστόνικο και να ολοκληρώσει την αφήγηση με μια ακόμα αναφορά στη διαρκή και ανυποχώρητη ταξική σύγκρουση των καταπιεσμένων λαών με την κοινωνία: «*Απέτυχες; Μα έχουν περάσει πάλω από δυο χιλιάδες χρόνια από τότε κι ακόμα οι άνθρωποι μακελεύονται για το ιδανικό όραμά σου. Και πάντα αναρωτιέμαι: γιατί τάχα αποσιωπούν τον υπέροχο αγώνα σου;*»⁸².

- *Ο θυμός του Ποσειδώνα*

Η οικολογική θεματική του έργου *Ο θυμός του Ποσειδώνα* δημιουργεί, όπως αναφέρθηκε, μια ιδιαίτερα σύνθετη σύνδεση των τεσσάρων ειδών σύγκρουσης, χωρίς

⁸⁰ Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!, σ. 37.

⁸¹ Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!, σ. 38.

⁸² Ψηλά το κεφάλι δούλε!, σ. 89.

αυτό να αναιρεί την πρωτοκαθεδρία της σύγκρουσης με την κοινωνία. Η αφήγηση ξεκινά με τον εντοπισμό και την περιγραφή του προβλήματος, δείχνοντας πως από την πρώτη στιγμή οι πρωταγωνιστές του έργου έχουν ξεκάθαρη άποψη για την πηγή του προβλήματος:

«-Μα γιατί ψοφούν; Ξαναρωτά ο Στρατής.

-[...] Δεν είδες τη μεγάλη τη φάμπρικα, που έφτιαξε η εταιρία;

[...]

-Μα... γιατί;

-Γιατί η φάμπρικα αυτή, το εργοστάσιο, καταπώς το λένε τώρα, ξέρετε τι ρίχνει όλη τη μέρα στη θάλασσα; Δηλητήριο, σκέτο γαλαζοπράσινο δηλητήριο, που βγαίνει μέσ' απ' τις δεξαμενές του και χύνεται έξω και κυλά ως τ' ακροθαλάσσι και σκορπά μες στη θάλασσα»⁸³.

Απέναντι στο πρόβλημα που δημιουργείται από το εργοστάσιο, εμφανίζεται εξ αρχής, ως εμπόδιο, η κοινωνική θέση των πρωταγωνιστών, οι οποίοι αναγνωρίζουν την οικονομική ισχύ ως την κινητήριο δύναμη της κοινωνίας. «-Τι μπορούμε να κάνουμε εμείς, φτωχοί άνθρωποι; είπε τώρα ο Σίμος. Αυτοί είναι θηρία»⁸⁴. Για άλλη μια φορά ο συγγραφέας χρησιμοποιεί μια αντωνυμία για να προσδιορίζει τους υπαίτιους του προβλήματος. Η αντωνυμία «αυτοί» δεν υποδηλώνει άγνοια απέναντι στο ποιος προκαλεί την καταστροφή, αλλά αντίθετα γνώση πως η ευθύνη δε μπορεί να αναζητηθεί ατομικά, στο πρόσωπο ενός ανταγωνιστή, αλλά σε ένα σύνολο ατόμων, τα οποία αποτελούν την κυρίαρχη τάξη της κοινωνίας. Με αυτόν τον τρόπο το οικολογικό πρόβλημα αντιμετωπίζεται από την αρχή ως κοινωνικό πρόβλημα και ως εκ τούτου γίνεται σαφές πως η σύγκρουση η οποία θα οδηγήσει στη λύση του προβλήματος θα πρέπει να έχει τα χαρακτηριστικά σύγκρουσης με την κοινωνία.

Η κοινωνική φύση του προβλήματος αναδεικνύεται ακόμα περισσότερο από την απροθυμία των τοπικών αρχών να ασχοληθούν με το ζήτημα, παίρνοντας ξεκάθαρη θέση υπέρ του ιδιοκτήτη του εργοστασίου: «-Και θαρρείτε πως ο δήμαρχος, μόλις σας δει, θα τεντώσει αμέσως τ' αυτιά του να σας ακούσει;»⁸⁵. Από εκείνη τη στιγμή

⁸³ Ο θυμός του Ποσειδώνα, σ.σ. 16-17.

⁸⁴ Ο θυμός του Ποσειδώνα, σ. 18.

⁸⁵ Ο θυμός του Ποσειδώνα, σ. 19.

δημιουργούνται δυο αντίπαλα στρατόπεδα, στα οποία κυριαρχεί και πάλι η αντίθεση «πλούσιοι-φτωχοί»:

«[...]το αυτί των μεγάλων δε γέρνει και με τόση προθυμία ν' ακούσει τη φωνή των φτωχών και των αδυνάτων.[...] Με δυο και με τρεις δε γίνεται τίποτε. Κανένας δε θα τους δώσει σημασία κι ούτε θα τους ακούσει. Πρέπει να γίνουν πολλοί. Να ξεσηκώσουν κι άλλους. Κι όλοι μαζί να πάνε και να φωνάξουν μπρος στο Δημαρχείο και ν' αναγκάσουν έτσι το δήμαρχο να τους ακούσει...»⁸⁶.

Η κορύφωση της σύγκρουσης με την κοινωνία έρχεται στο κεφάλαιο «Αγώνες και μάχες», μέσα στο οποίο περιγράφονται οι προσπάθειες των πρωταγωνιστών να ενημερώσουν τους κατοίκους της περιοχής για το πρόβλημα της ρύπανσης που προκαλεί το εργοστάσιο, να συναντηθούν με το Δήμαρχο και εν τέλει να οργανώσουν μαζικές κινητοποιήσεις. Η αδυναμία των πρωταγωνιστών να επιλύσουν το πρόβλημα οδηγεί αναπόφευκτα στην ήττα. Εκεί υπεισέρχεται το μεταφυσικό – αλληγορικό στοιχείο, ώστε να επιτευχθεί το ευτυχές τέλος, το οποίο αδυνατεί να δημιουργήσει η ρεαλιστική περιγραφή της κοινωνικής πραγματικότητας. Η σύγκρουση με την κοινωνία αποκτά για άλλη μια φορά χαρακτηριστικά διαρκούς και ανειρήνευτης πάλης που δε σταματά με το τέλος της αφήγησης.

- *Το θεριό που μέρωσε*

Το πιο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό του έργου *Το θεριό που μέρωσε* έχει να κάνει με το βαθμό εισχώρησης της σύγκρουσης με την κοινωνία σε ένα έργο που έχει ως θέμα του την ιστορία της κατασκευής ενός γεφυριού, κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Το φαινομενικά βασικό θέμα της πλοκής αποτελεί την αφορμή για την εξιστόρηση της ζωής του ανθρώπου που έχτισε το γεφύρι, με το γεγονός αυτό να απασχολεί μονάχα τα τελευταία κεφάλαια του έργου. Η σύγκρουση με την κοινωνία εμφανίζεται από την αρχή ως το κυρίαρχο στοιχείο, το οποίο μέσα από μια σειρά συμβάντων θα οδηγήσει στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του πρωταγωνιστή, ώστε να πάρει στα χέρια του την υπόθεση του χτισίματος του γεφυριού.

⁸⁶ Ο θυμός του Ποσειδώνα, σ.σ. 27-28.

Ο πρωταγωνιστής συγκρούεται από την πρώτη στιγμή με την κοινωνία και πιο συγκεκριμένα με τους Τούρκους κατακτητές. Η σύγκρουση με την κοινωνία εμφανίζεται σε αυτό το έργο δύο διαφορετικές αλλά αλληλένδετες πλευρές. Αφενός η σύγκρουση έρχεται ως αποτέλεσμα της ανελευθερίας του πρωταγωνιστή, ο οποίος είναι αναγκασμένος να υπομένει τον ξένο κατακτητή: *«Ήταν σκλάβοι τότε οι δικοί μας και κανένας δε νοιαζόταν γι' αυτούς, αν ζούνε ή πεθαίνουν. Άσε που είχαν το χατζάρι του Τούρκου όλη την ώρα πάνω απ' το κεφάλι τους και δεν τους ήταν βολετό να γελάσει κι αυτωνόνε το αχείλι μια φορά»*⁸⁷. Από αυτή την πλευρά η σύγκρουση αποκτά εθνικοαπελευθερωτικά χαρακτηριστικά και αναδεικνύεται με τη στράτευση του πρωταγωνιστή στο πλευρό των Κλεφτών. Αφετέρου, η σύγκρουση με την κοινωνία αφορμάται από οικονομικά κίνητρα, καθώς από την πρώτη στιγμή τονίζεται η κακή οικονομική κατάσταση του πρωταγωνιστή, την οποία επιβαρύνει ακόμα περισσότερο η ειδικής συμπεριφορά των Τούρκων κατακτητών, οι οποίοι με τους υπέρογκους φόρους και τις λεηλασίες εξαθλιώνουν τον υπόδουλο λαό: *«[...]μα οι Τούρκοι, με φωνές και χουγιαχτά, παίρνουν το κοπάδι στο κυνηγητό και το σαλαγούν κάτω κατά το Βραχώρι. [...] -Αφήστε τα γίδια μου! Δεν έχουμε άλλα! Αφήστε τα!...»*⁸⁸.

Στο πρώτο μέρος του βιβλίου, μέχρι το σημείο της αποχώρησης του πρωταγωνιστή από τον ένοπλο αγώνα, η σύγκρουση με την κοινωνία μονοπωλεί την πλοκή παίρνοντας τη μορφή ανοιχτής ένοπλης σύγκρουσης, με περιγραφές των μαχών που έδιναν καθημερινά οι κλέφτες. Ωστόσο, όταν, στα μισά της αφήγησης, ο πρωταγωνιστής τραυματίζεται και εγκαταλείπει τους Κλέφτες, η σύγκρουση με την κοινωνία παύει να είναι τόσο εμφανής και περιορίζεται -μονάχα σε λίγες στιγμές- στην οικονομική πλευρά της, καθώς μη μπορώντας να αντιμετωπίσει με το όπλο του τον κατακτητή, ο πρωταγωνιστής μένει εγκλωβισμένος στη φτώχεια και τον καθημερινό αγώνα για επιβίωση. Μέσα σε αυτόν τον καθημερινό αγώνα η σύγκρουση με την κοινωνία αντιμετωπίζεται με έναν ασυνήθιστα -για τα έργα του Χάρη Σακελλαρίου που μελετώνται- παθητικό τρόπο. Η φτώχεια αναγκάζει τον πρωταγωνιστή να δουλεύει σκληρά και η αφήγηση περιορίζεται στην απλή περιγραφή της καθημερινότητας και των προβλημάτων. Ο πρωταγωνιστής κατορθώνει να εκπληρώσει την ανάγκη των κατοίκων της περιοχής για το χτίσιμο ενός γεφυριού όχι έπειτα από κάποια σύγκρουση

⁸⁷ Το θεριό που μέρωσε, σ. 22.

⁸⁸ Το θεριό που μέρωσε, σ. 23.

με την κοινωνία αλλά έπειτα από την τυχαία εύρεση ενός θησαυρού και την αξιοποίησή του προς το συλλογικό όφελος.

Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς πως ο συγγραφέας, εξιστορώντας μια πραγματική ιστορία, αφιερώνει το πρώτο μέρος της στην ανάδειξη της σύγκρουσης με την κοινωνία και το δεύτερο μέρος στην ανάδειξη της προσωπικότητας ενός ανθρώπου, ο οποίος αποτελεί παράδειγμα με την ανιδιοτελή και αλληλέγγυα στάση ζωής του. Η σύγκρουση με την κοινωνία, βέβαια, εξακολουθεί να υπάρχει, υποφώσκουσα στο περιθώριο του προσωπικού αγώνα του πρωταγωνιστή:

«Κάθε τόσο πάει, βγάζει απ' το σεντούκι τ' άρματά του, τα ξεσκονίζει, τα ζώνεται και τα καμαρώνει. Κι ύστερα ξαρματώνεται και τα βάζει και πάλι στη θέση τους.

-Αιντε, καημένη κλεφτουριά! Λέει αναστενάζοντας»⁸⁹.

- *Η κλέφτρα της τάξης*

Ποια είναι η κλέφτρα της τάξης; Αυτό είναι το βασικό μοτίβο του έργου, μέσα από το οποίο ο Χάρης Σακελλαρίου παρουσιάζει τον ψυχισμό ενός κοριτσιού μικροαστικής καταγωγής, το οποίο έρχεται αντιμέτωπο με το χωρισμό των γονιών του και οδηγείται σε κλοπές αντικειμένων ως υποκατάστατο της αγάπης των γονιών. Η μικρή Ελεάννα συγκρούεται με τον εαυτό της, με τους γονείς της, με τη φύση αλλά δε φαίνεται να συγκρούεται με την κοινωνία. Τίθεται, επομένως, το ερώτημα για το αν το έργο ανήκει στην κατηγορία του κοινωνικού μυθιστορήματος.

Ξεκινώντας την προσπάθεια απάντησης αυτού του ερωτήματος, οφείλει να αναζητήσει κανείς στοιχεία σύγκρουσης του πρωταγωνιστή με την κοινωνία. Σε αυτό το έργο ο Χάρης Σακελλαρίου χρησιμοποιεί, για άλλη μια φορά, αριστοτεχνικά το δίπολο μορφής και περιεχομένου δίνοντάς μας στο υπόβαθρο της αφήγησης, με τρόπο ανεπαίσθητο, μια δεύτερη ιστορία, η οποία πληροί όλα τα κριτήρια ένταξής της στο κοινωνικό μυθιστόρημα. Πρόκειται για την ιστορία της Φανής, της συμμαθήτριάς της Ελεάννας, η οποία κατηγορείται για την κλοπή των αντικειμένων και μετατίθεται σε άλλο σχολείο με μοναδικό κριτήριο τη φτωχική καταγωγή της. Η Φανή και η μητέρα της συγκρούονται ζητώντας δικαιοσύνη από μια κοινωνία που τις αντιμετωπίζει με κάθε είδους διάκριση. Η σύγκρουση με την κοινωνία εμφανίζεται ως σύγκρουση

⁸⁹ Το θεριό που μέρωσε, σ. 53.

ανάμεσα στη Φανή και τους συμμαθητές της, όταν εκείνη αρνείται να ανοίξει τη τσάντα της για να ψάξουν τα κλοπιμαία:

«Όχι, όχι!» φώναξε. «Δεν ανοίγω τη τσάντα μου!»

«Τότε θα πει πως εσύ το πήρες», της είπε η Θάλεια.

«Δεν το πήρα εγώ!» εξακολουθούσε να τσιρίζει με δάκρυα στα μάτια η Φανή.

Και τότε είδα τον Σπύρο [...] να ορμά σαν γεράκι πάνω στην κακόμοιρη τη Φανή.

Αρπαξε με τα δυνατά του χέρια την τσάντα της, την άνοιξε βάνουσα και την αναποδογύρισε.⁹⁰

Από εκείνη τη στιγμή η κοινωνία του σχολείου είναι πεπεισμένη για την ενοχή της Φανής και δε διστάζει να το δείξει:

«Ποιος τα κλέβει αυτά;» ρωτά η δασκάλα.

Ξαφνικά έγινε μέσα στην τάξη ησυχία. Ολωνών τα βλέμματα γύρισαν και καρφώθηκαν πάνω στη Φανή.⁹¹

Ο διευθυντής του σχολείου εμφανίζεται ως νίψας τας χείρας και ακολουθεί χωρίς στοιχεία τις κατηγορίες του όχλου:

«Χάθηκαν στιλό, χάθηκαν πράγματα, αλλά αυτό δε σημαίνει πως τα έχει πάρει η κόρη μου»

«Όλοι αυτό λένε».

«Λένε, μα κανένα από τα παιδιά δεν την είδε να κλέβει.[...]»

Μα ο διευθυντής έμεινε ανένδοτος.

«Το παιδί θα φύγει», είπε ξερά.⁹²

Η επίλυση της σύγκρουσης της Φανής και της μητέρας της με την κοινωνία θα επιλυθεί με την αποκάλυψη της πραγματικής κλέφτρας της τάξης. Η επίλυση της σύγκρουσης με την κοινωνία και σε αυτό το έργο επιλύεται δια της πλαγίας οδού και κατά κάποιο τρόπο προσωρινά. Η Ελεάννα αποκαλύπτει την αλήθεια ως από μηχανής

⁹⁰ Η Κλέφτρα της Τάξης, σ.14.

⁹¹ Η Κλέφτρα της Τάξης, σ.20.

⁹² Η Κλέφτρα της Τάξης, σ.27.

Θεός και με αυτόν τον τρόπο επιλύεται μια σύγκρουση η οποία θα απαιτούσε μια ριζική αλλαγή στη νοοτροπία των μελών της κοινωνίας.

Η ιστορία της Φανής δεν προσφέρει κάτι στην εξέλιξη της πλοκής, καθώς η πρωταγωνίστρια θα τραβούσε τον ίδιο δρόμο και χωρίς αυτήν. Γι' αυτό το λόγο θα μπορούσε να θεωρηθεί παράλληλη ιστορία η οποία τοποθετείται σκόπιμα από το συγγραφέα για να προσδώσει πλατιά κοινωνικό περιεχόμενο στο έργο του. Ταυτόχρονα, με την ιστορία της Φανής, ο τίτλος του έργου καθώς και το ερώτημα που κρύβεται πίσω από αυτό αποκτά διττό νόημα. Ποια είναι η κλέφτρα της τάξης; Επιστρέφοντας σε αυτό το ερώτημα μπορεί να πει κανείς πως η κλέφτρα της τάξης είναι η πρωταγωνίστρια του βιβλίου. Για την κοινωνία η κλέφτρα της τάξης είναι η Φανή.

- *Τρία παιδιά χαμένα στο διάστημα*

Η σύνδεση κοινωνικού μυθιστορήματος και επιστημονικής φαντασίας, η οποία αναφέρθηκε στο θεωρητικό μέρος, βρίσκει εφαρμογή μέσα στο έργο *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα*. Ωστόσο, ενώ στα έργα επιστημονικής φαντασίας η σύγκρουση με την κοινωνία βρίσκει έδαφος στα δυστοπικά, κυριαρχούμενα από την εντροπία και τον εκφυλισμό (Τζέιμσον, 2008, σ. 233) μέλλοντα, στο έργο του Χάρη Σακελλαρίου ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα εμφανώς ουτοπικό σύστημα, το οποίο, αν και δεν τοποθετείται σε χρονική αλλά σε χωρική απόσταση, αφήνει την εντύπωση ενός μελλοντικού γήινου κόσμου. Στην ουτοπία του Χάρη Σακελλαρίου εντοπίζουμε αυτό που ο Τζέιμσον ορίζει ως το πρώτο -παρότι όχι το μοναδικό- κίνητρο των ουτοπιστών, το οποίο συνδέεται με την καταγγελία της σύγχρονης ταξικής κοινωνίας της ανισότητας (Τζέιμσον, 2008, σσ. 95-96). Σε αυτό το σημείο εισχωρεί η διπλή ταυτότητα του έργου *Τρία παιδιά χαμένα στο διάστημα*, το οποίο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ξεκινά στο πρώτο μέρος του ως ένα ρεαλιστικό κοινωνικό μυθιστόρημα και στο δεύτερο μέρος κάνει το άλμα προς την επιστημονική φαντασία. Μέσα από την ισομερή παρουσίαση του κοινωνικού παρόντος και του ουτοπικού μέλλοντος ο Χάρης Σακελλαρίου βρίσκει το χώρο για τη σύγκρουση με την κοινωνία δημιουργώντας μια αντίθεση, η οποία ανάγει το παρόν στη δυστοπία εκείνη με την οποία ο πρωταγωνιστής καλείται να συγκρουστεί. Χωρίς να παίρνει φανερά δυστοπικά χαρακτηριστικά, το παρόν του έργου, άκρως ρεαλιστικό και κοινότοπο, ορίζεται ως δυστοπικό εκ του αντιθέτου του. Με άλλα λόγια, ο Χάρης Σακελλαρίου, μέσα από την ισομερή

παρουσίαση παρόντος και μέλλοντος, μας προσφέρει δύο αντίθετους κόσμους, από τους οποίους ο ένας ορίζεται ως ουτοπία και ο άλλος ως το αντίθετο της ουτοπίας.

Όλα τα παραπάνω οδηγούν στο ίδιο θεωρητικό συμπέρασμα, στο οποίο οδηγείται και πρακτικά ο αναγνώστης και σύμφωνα με το οποίο η σύγκρουση με την κοινωνία εντοπίζεται μονάχα στο πρώτο μέρος της αφήγησης, εκείνο δηλαδή που ασχολείται με την κοινωνική πραγματικότητα των πρωταγωνιστών. Πράγματι, το παρόν του έργου, αν όχι δυστοπικό, σίγουρα δύσκολο και γεμάτο εμπόδια, χτίζει ένα τείχος ανάμεσα στους νεαρούς πρωταγωνιστές και τα όνειρα τους. Η σύγκρουση με την κοινωνία, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα που μελετήθηκαν, δεν εμφανίζεται ως ανοιχτή σύγκρουση ανάμεσα στους πρωταγωνιστές και την κυρίαρχη τάξη, ωστόσο ολόκληρο το πρώτος του έργου, παρουσιάζει την προσπάθεια τριών παιδιών να ξεπεράσουν τα εμπόδια που θέτει η ίδια η κοινωνία, ώστε να επιτύχουν κάτι σπουδαίο. Η φτώχεια, η δυσκολία πρόσβασης σε στοιχειώδεις πηγές γνώσης, η έλλειψη στήριξης και ώθησης προς τη γνώση από την πλευρά της κοινωνίας, η ανάγκη για εργασία από τις τελευταίες κιόλας τάξεις του δημοτικού, οι στέρσεις ακόμα και στο επίπεδο της διατροφής αποτελούν εμπόδιο για τους νεαρούς πρωταγωνιστές και αντιμετωπίζονται ως ζητήματα με τα οποία οφείλουν να συγκρουστούν, προκειμένου να πετύχουν το στόχο τους. Από τη στιγμή που αποφασίζουν να υλοποιήσουν τα όνειρα τους, ξεκινούν εν αγνοία τους μια διαρκή σύγκρουση με την κοινωνία.

Αξίζει να αναφερθεί πως και σ' αυτό το παράδειγμα, το τέλος της αφήγησης δίνει την ξεκάθαρη αίσθηση της διαρκούς σύγκρουσης, καθώς η επιστροφή στην πραγματικότητα επαναφέρει το όνειρο. Πρόκειται για μια παραλλαγή του ίδιου ονείρου που συναντάται σε όλα τα έργα του Χάρη Σακελλαρίου και που μπορεί να πραγματοποιηθεί μονάχα μέσα από τη σύγκρουση με την κοινωνία. Αυτή η σύγκρουση στο έργο *Τρία παιδιά χαμένα στο διάστημα* εμφανίζεται εμμέσως, ωστόσο υπάρχει σαφώς και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό που κατορθώνει να μετατρέψει τη μεταφορική έκφραση του ονείρου σε κυριολεκτική, παρουσιάζοντας μας μια ιστορία εφόδου στον ουρανό.

5. Συμπεράσματα ή Η σύγκρουση με το εφικτό

Τα έργα του Χάρη Σακελλαρίου που μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία συγκαταλέγονται στο σύνολο τους στη ριζοσπαστική λογοτεχνία. Η πλοκή οικοδομείται επάνω στα τέσσερα είδη σύγκρουσης που αναφέρθηκαν προηγούμεως, με επίκεντρο τη σύγκρουση με την κοινωνία. Ο Χάρης Σακελλαρίου χρησιμοποιεί τις συγκρούσεις, όχι μόνο ως εργαλείο εξέλιξης της πλοκής αλλά και ως εργαλείο διαμόρφωσης των χαρακτήρων του. Μέσα από τις συγκρούσεις οι πρωταγωνιστές των έργων του αποκτούν τα ποιοτικά χαρακτηριστικά, τα οποία θα αποτελέσουν παράδειγμα και πρότυπο για το νεαρό αναγνώστη. Συνειδητά ή ασυνείδητα, τα τέσσερα είδη συγκρούσεων χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι υποταγμένα σε αυτό το σκοπό.

Οι σύντομες και ανίσχυρες συγκρούσεις με τον εαυτό αναδεικνύουν χαρακτήρες θαρραλέους, αποφασισμένους να ακολουθήσουν τους στόχους τους και ταυτόχρονα χαρακτήρες που υποτάσσουν το φόβο τους μπροστά στο αίσθημα του δίκαιου και του ορθού. Οι αμφίσημες συγκρούσεις με τον άλλο και τη φύση δημιουργούν χαρακτήρες ικανούς να εντοπίζουν τα βαθύτερα αίτια μιας κατάστασης, να αρνούνται να μείνουν σε μια επιφανειακή ανάγνωση των πραγμάτων και να μη σταματούν τον αγώνα μπροστά σε μια φαινομενική ή πρόσκαιρη νίκη. Οι ατελείυτες συγκρούσεις με την κοινωνία έρχονται ως αποτέλεσμα της μαρξιστικής προσέγγισης του συγγραφέα, σύμφωνα με την οποία τα κοινωνικά προβλήματα πηγάζουν από την ταξική ανισότητα και δε θα εκλείψουν παρά μόνο σε μια κοινωνία ισότητας και δικαιοσύνης.

Αυτές οι πλευρές δείχνουν τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας διαχειρίζεται τα τέσσερα είδη συγκρούσεων καθώς και το πως αυτές συντελούν στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών των πρωταγωνιστών του. Ωστόσο ανάμεσα στο απραγματοποίητο της επαναστατικής ανατροπής της κοινωνίας και την αισιόδοξη στάση των πρωταγωνιστών δημιουργείται ένα χάσμα, το οποίο δε γεφυρώνεται από τα τέσσερα είδη σύγκρουσης που μελετήθηκαν. Θα περίμενε κανείς η μη-λύση που συνοδεύει το τέλος της αφήγησης των έργων του Χάρη Σακελλαρίου να δημιουργούσε κλίμα απαισιοδοξίας και μοιρολατρίας. Και ενώ είναι εμφανές πως κάτι τέτοιο δε συμβαίνει, καθώς όλα τα έργα βρίθουν από αισιοδοξία και ζωντάνια, αυτή η αισιοδοξία δεν έρχεται ως αποτέλεσμα κάποιας από τις προαναφερθείσες συγκρούσεις.

Αυτό το στοιχείο φέρνει στην επιφάνεια μια νέα κατηγορία σύγκρουσης, η οποία εντοπίζεται σε όλα τα έργα του Χάρη Σακελλαρίου και κατορθώνει να καλλιεργήσει μια ανεξάντλητη αισιοδοξία, αποδεσμευμένη από την κατάληξη της πλοκής. Πρόκειται ουσιαστικά για μια σύγκρουση με την ίδια την απαισιοδοξία, μια σύγκρουση με τις λογικές της παραίτησης και της μοιρολατρίας, η οποία μπορεί να γενικευτεί ως σύγκρουση με την άρνηση της ουτοπίας ή πιο απλά σύγκρουση με το εφικτό. Ως σύγκρουση με το εφικτό εννοείται εδώ η κατάσταση στην οποία η λογική του φαινομενικά ανέφικτου προσπαθεί να εισχωρήσει στη συνείδηση των πρωταγωνιστών και να στρέψει τη δράση τους προς έναν πιο βατό, πιο εύκολο ή αλλιώς πιο εφικτό δρόμο. Με αυτόν τον τρόπο, για τον πρωταγωνιστή που αναζητά το φαινομενικά ανέφικτο -ή αλλιώς την ουτοπία- το εφικτό γίνεται αντίπαλος με τον οποίο καλείται να συγκρουστεί. Πρόκειται για μια σύγκρουση η οποία επιλύεται στο τέλος της αφήγησης καθώς οι πρωταγωνιστές είναι πλέον πεπεισμένοι για την ορθότητα της επιλογής τους να παλεύουν για το φαινομενικά ανέφικτο. Έτσι, η επιλυμένη σύγκρουση με το εφικτό λειτουργεί ως αντίβαρο της ανεπίλυτης σύγκρουσης με την κοινωνία. Ταυτόχρονα, το μέγεθος της σύγκρουσης με το εφικτό είναι ανάλογο με το μέγεθος της σύγκρουσης με την κοινωνία. Το έργο *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!*, ένα έργο που όπως αναφέρθηκε έχει ως κύρια θεματική του τη σύγκρουση με την κοινωνία στην πιο ακραία έκφρασή της, αποτελεί παράδειγμα έργου στο οποίο η σύγκρουση με το εφικτό κυριαρχεί και γίνεται εμφανής ήδη από τον τίτλο του έργου:

«Αν καταλάβουν τη δύναμή τους κι ενωθούν», «αν βρουν άξιο μπροστάρη...», «Ναι βέβαια», σκεφτόταν ο Αριστόνικος, «μα πως μπορεί να γίνουν όλα αυτά;» Αλλά και πάλι, να τ' αφήσουν όλα στη μοίρα κι η κατάσταση αυτή να διαιωνίζεται, ούτε αυτό μπορούσε να το δεχτεί. Κάτι έπρεπε να γίνει, κάτι έπρεπε να βρεθεί...»⁹³

Το παραπάνω απόσπασμα φανερώνει πως για τον συγγραφέα η σύγκρουση με την κοινωνία σημαίνει ταυτόχρονη σύγκρουση με τη μοιρολατρία και το συμβιβασμό. Τα τελευταία λόγια της αφήγησης το επιβεβαιώνουν:

⁹³ *Ψηλά το κεφάλι δούλε!*, σ. 23.

«Απέτυχε; [...] «Ωστόσο να το ξέρεις Αριστόνικε: όσο θα υπάρχει αδικία στον κόσμο, όσο θα υπάρχει εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο, το παράδειγμα σου θα φωτίζει, σαν αιώνιος φάρος, το δρόμο του ανθρώπου...»⁹⁴.

Έγινε αναφορά προηγουμένως στην πρόσκαιρη νίκη του πρωταγωνιστή η οποία δεν είναι αρκετή ώστε να επιλύσει τη σύγκρουση με την κοινωνία. Στο παράδειγμα του έργου *Ψηλά το Κεφάλι Δούλε!* έχουμε αντίστοιχα μια πρόσκαιρη ήττα, η οποία είναι εξίσου ανίκανη να επιλύσει τη σύγκρουση με την κοινωνία. Ωστόσο, αυτό που επιλύεται μέσα από την πλοκή για τους πρωταγωνιστές του έργου είναι η σύγκρουση με το εφικτό, η οποία δημιουργεί την αισιοδοξία και την αγωνιστική διάθεση που επιχειρείται να λειτουργήσει ως παράδειγμα και πρότυπο συμπεριφοράς για τον νεαρό αναγνώστη.

⁹⁴ *Ψηλά το κεφάλι δούλε!*, σ. 89.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με την παρουσίαση των ευρημάτων επιτυγχάνεται η παράθεση των χαρακτηριστικών που συνθέτουν το κοινωνικό στοιχείο των έργων του Χάρη Σακελλαρίου, μέσα από τα μυθιστορηματικά εργαλεία που έχει στη διάθεσή του. Γίνεται φανερό πως ο τρόπος με τον οποίο δημιουργεί ο Χάρης Σακελλαρίου τους χαρακτήρες του, τόσο στο επίπεδο της μορφής, όσο και στο περιεχόμενο, συμβάλλει στη διαμόρφωση του κοινωνικού στοιχείου των έργων του. Μέσα από τις ρεαλιστικές περιγραφές των συγκρούσεων, με τις οποίες έρχονται αντιμέτωποι οι πρωταγωνιστές, αναδεικνύεται η κοινωνική καταγωγή και το κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου δρουν και εξελίσσονται. Γι' αυτό το λόγο, μέσα στα έργα του Χάρη Σακελλαρίου δεν συναντάμε υπεράνθρωπους ήρωες αλλά ανθρώπους με αδυναμίες και προβλήματα, οι οποίοι αναζητούν τις αιτίες κίνησης του κόσμου και μέσα από την ενεργητική στάση τους συμμετέχουν σε αυτή την κίνηση. Αν οι χαρακτήρες του Χάρη Σακελλαρίου ενέχουν ταξικό πρόσημο, αυτό εμφανίζεται ως δομικό στοιχείο το οποίο επηρεάζει την εξέλιξη τους. Αναπόφευκτα, λοιπόν, αυτή η συνεχής συμμετοχή στην κίνηση του κόσμου δημιουργεί την απαίτηση για δυναμικούς χαρακτήρες και πράγματι, οι πρωταγωνιστές των έργων του Χάρη Σακελλαρίου είναι δυναμικοί και εξελίσσονται μέσα από αυτή την κίνηση. Με άλλα λόγια, γίνεται φανερό πως το γνώρισμα του χαρακτήρα είναι αυτό που καθορίζει την εξέλιξη του και τις συγκρούσεις με τις οποίες θα έρθει αντιμέτωπος και αντίστροφα η εξέλιξη του χαρακτήρα και οι συγκρούσεις με τις οποίες θέλει ο συγγραφέας να τον φέρει αντιμέτωπο οδηγούν στη χρήση συγκεκριμένων μυθιστορηματικών εργαλείων.

Η έμφαση στο στοιχείο των συγκρούσεων και ιδιαίτερα της σύγκρουσης με την κοινωνία αναδεικνύει περισσότερο έντονα αυτή τη σύνδεση, καθώς ο Χάρης Σακελλαρίου χρησιμοποιεί και επιλύει με συγκεκριμένο τρόπο αυτό το είδος σύγκρουσης, ώστε να προσδώσει στα έργα του το επιθυμητό κοινωνικό περιεχόμενο. Η σύγκρουση με την κοινωνία αποτελεί το βασικό εργαλείο ανάδειξης του κοινωνικού στοιχείου, ωστόσο, γίνεται φανερό πως στο σύνολό τους οι συγκρούσεις επιτελούν αυτό το σκοπό, καθώς υπάρχει άμεση σύνδεση ανάμεσα στα άλλα είδη σύγκρουσης με τη σύγκρουση με την κοινωνία.

Η σύγκρουση με τον εαυτό, αποτελεί μια εσωτερική διαπάλη του πρωταγωνιστή, η οποία συνήθως εμφανίζεται ως δισταγμός, απέναντι στην ανάγκη για

δράση. Σε αυτή την περίπτωση, η επίλυση της σύγκρουσης με τον εαυτό εξελίσσει την πλοκή και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια νέα σύγκρουση, είτε με έναν ανταγωνιστή, είτε με την κοινωνία.

Η σύγκρουση με τον άλλο δε σημαίνει απαραίτητα μια προσωποποιημένη σύγκρουση για κάποιο ατομικό πρόβλημα. Αντίθετα, μέσα από τα έργα του Χάρη Σακελλαρίου φαίνεται πως η σύγκρουση με τον άλλο μπορεί να εμπεριέχει έντονα κοινωνικά στοιχεία και να αποτελεί τρόπο επίλυσης ενός κοινωνικού -κι όχι ατομικού- προβλήματος. Πολλές φορές, ακόμα και η ύπαρξη ανταγωνιστή υποκρύπτει μια ενσάρκωση της κοινωνίας, έναν εκπρόσωπο μιας κοινωνικής τάξης, ο οποίος θα λειτουργήσει ως ανταγωνιστής για να επιτευχθεί αυτό που η Lukens αναφέρει ως ευκολότερη κατανόηση της σύγκρουσης από το νεαρό αναγνώστη.

Η σύγκρουση με την φύση εμφανίζεται μονάχα ως αποτέλεσμα κάποιας άλλης σύγκρουσης, καθώς ποτέ δεν είναι επιλογή της φύσης να στέκεται εχθρικά απέναντι στον άνθρωπο. Έτσι, στα έργα που μελετήθηκαν η σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τη φύση είτε κρύβει τη σύγκρουση της φύσης με την κοινωνία είτε έρχεται ως αποτέλεσμα της σύγκρουσης του πρωταγωνιστή με κάποιον ανταγωνιστή. Σε κάθε περίπτωση, η σύγκρουση με τη φύση επιλύεται πάντα με τρόπο αναίμακτο, στο βαθμό που ο πρωταγωνιστής την αντιμετωπίζει με σεβασμό. Ως εκ τούτου, τα ευρήματα της εργασίας στο επίπεδο των συγκρούσεων επιβεβαιώνουν την αρχική υπόθεση της σχέσης ανάμεσα στα μυθιστορηματικά εργαλεία και το μυθιστορηματικό κοινωνικό πλαίσιο.

Η σχέση αυτή -ο εντοπισμός της οποίας αποτελεί τον βασικό στόχο της εργασίας- αναδεικνύεται επιπλέον μέσα από τη χρήση της ρεαλιστικής φόρμας, στην οποία υποτάσσεται στο σύνολό του το αντικείμενο της αφήγησης, ακόμα και στις περιπτώσεις που παρεισφρέουν φανταστικές και μεταφυσικές ερμηνείες, μυθολογικά στοιχεία και ουτοπικά μέλλοντα. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η χρήση στοιχείων που απομακρύνονται από τον ρεαλισμό εξυπηρετεί ως αντιθετικό ζεύγος, ώστε μέσα από την παρουσίαση του μη-ρεαλιστικού να αναδειχτεί με ακραία ρεαλιστικό τρόπο η κοινωνική πραγματικότητα που βιώνουν οι πρωταγωνιστές. Ως εκ τούτου, η εργασία επιτυγχάνει τον στόχο της, αφού καταφέρνει να δείξει αυτή τη διαλεκτική σχέση.

ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Με την παρούσα εργασία επιχειρήθηκε να προσεγγιστεί ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα έργων του Χάρη Σακελλαρίου και να μελετηθεί ως προς τα κοινωνικά ζητήματα που αναδεικνύονται μέσα από την πλοκή και ιδιαίτερα μέσα από την ανάπτυξη και εξέλιξη των χαρακτήρων. Έγινε σαφής η εγγενής σχέση λογοτεχνίας και κοινωνίας καθώς και η *de facto* ύπαρξη του ιστορικού πλαισίου στο μυθιστορηματικό περιεχόμενο. Μελετήθηκαν και παρουσιάστηκαν τα βασικά στοιχεία που συγκροτούν το έργο του Χάρη Σακελλαρίου, ώστε να καταστεί δυνατό να αντιμετωπιστεί ως ένα ενιαίο σύνολο, με ενοποιητικά στοιχεία, τόσο στη δομή των μυθιστορημάτων, όσο και στο περιεχόμενό τους. Με αυτόν τον τρόπο, τα αποτελέσματα της έρευνας, όπως αυτά παρουσιάζονται στο δεύτερο μέρος της εργασίας, αφορούν στο σύνολο των υπό εξέταση έργων και προσφέρουν μια αρκετά διαυγή εικόνα για το συγγραφέα και το έργο του.

Από τα παραπάνω προκύπτει μια πρώτη αδυναμία της εργασίας, η οποία αφορά στον περιορισμό των υπό εξέταση έργων. Μια αντίστοιχη μελέτη με βασικό υλικό το σύνολο του μυθιστορηματικού έργου του Χάρη Σακελλαρίου πιθανότατα θα έδινε παρόμοια αποτελέσματα, με μεγαλύτερη, ωστόσο, σαφήνεια και διαύγεια. Αξίζει να αναφερθεί πως ένα μεγάλο μέρος αυτού του έργου, που δεν συμπεριλαμβάνεται στην παρούσα μελέτη, ανήκει στην ιδιαίτερη κατηγορία του ιστορικού μυθιστορήματος. Σπουδαία ευρήματα που πιθανότατα βρίσκονται στις σελίδες αυτών των έργων θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα μεγάλο κεφάλαιο για τη σχέση του κοινωνικού πλαισίου του ιστορικού χρόνου της αφήγησης με το κοινωνικό πλαίσιο του συγγραφικού παρόντος του έργου. Για λόγους που έχουν ήδη αναφερθεί δεν κατέστη δυνατή μια τέτοια έρευνα.

Στο απαραίτητο θεωρητικό πλαίσιο που αναπτύσσεται στο πρώτο μέρος της εργασίας παρουσιάστηκε η ανάγκη για εμβάθυνση της έρευνας σε τομείς που απομακρύνονται από τη θεωρία του παιδικού μυθιστορήματος και άπτονται άλλων επιστημονικών τομέων όπως η κοινωνιολογία, η φιλοσοφία, η ιστορία της τέχνης. Έγινε με αυτόν τον τρόπο προσπάθεια για μια σφαιρική θέαση, η οποία δεν θα αντιμετωπίζει το παιδικό μυθιστόρημα ως αυθύπαρκτο πεδίο, αλλά ως ένα πολιτισμικό παράγωγο το οποίο έρχεται ως αποτέλεσμα της εξελικτικής διαδικασίας των ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών και κατά συνέπεια, ως στοιχείο του κοινωνικού

εποικοδομήματος, το οποίο διατηρεί άρρηκτες αιτιοκρατικές σχέσεις με την οικονομική βάση που το δημιουργεί. Αυτό με τη σειρά του οδήγησε στη δεύτερη αδυναμία της παρούσας εργασίας, η οποία συνδέεται με την αναφορά σε θεωρίες και έννοιες που θα απαιτούσαν υπέρογκες αναλύσεις για να παρουσιαστούν με επάρκεια. Παραδείγματα επιδερμικής ανάλυσης αποτελούν τα ιστορικά φιλοσοφικά και κοινωνιολογικά ρεύματα που προσεγγίζουν με διάφορους τρόπους τον κοινωνικό χαρακτήρα της λογοτεχνίας, αλλά και η πορεία ιστορικής εξέλιξης του ρεύματος του Ρεαλισμού καθώς και η σχέση του με το κοινωνικό μυθιστόρημα. Πρόκειται για τεράστια σπουδαιότητα ζητήματα, τα οποία, δυστυχώς, παρά την άμεση σχέση τους με το θέμα της παρούσας εργασίας, δεν θα μπορούσαν να χωρέσουν στα στενά χωρικά και χρονικά πλαίσια εκπόνησής της.

Παρά τις προαναφερθείσες αδυναμίες η εργασία καταφέρνει να εκπληρώσει τον στόχο που έθεσε και που συνοψίζεται στον εντοπισμό της σχέσης ανάμεσα στις κοινωνικές αναφορές και τα εργαλεία που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας στα έργα του. Με την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας αναδεικνύεται η ανάγκη για μια πιο βαθιά μελέτη στο σύνολο του έργου του Χάρη Σακελλαρίου. Η αισιοδοξία και η μαχητικότητα που αποπνέουν τα έργα του, η προσήλωσή του στη διαμόρφωση θετικών χαρακτήρων που λειτουργούν ως σπουδαία πρότυπα συμπεριφοράς για το νεαρό αναγνώστη, η ανάδειξη του εφικτού της κοινωνίας χωρίς εκμετάλλευση αλλά και η προσκόλληση του στην επιστημονική οδό ερμηνείας του κόσμου, όπως αναδεικνύεται από το σπουδαίο θεωρητικό έργο του καθιστούν τον Χάρη Σακελλαρίου σπουδαίο παράδειγμα για κάθε επιστήμονα, για κάθε αγωνιστή, για κάθε ζωντανό άνθρωπο που οραματίζεται έναν καλύτερο κόσμο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

- Σακελλαρίου, Χ. (1997). *Η κλέφτρα της Τάξης*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Σακελλαρίου, Χ. (1991). *Ο Θυμός του Ποσειδώνα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Σακελλαρίου, Χ. (1997). *Ο Μικρός Δραπέτης*. Αθήνα: Πατάκης.
- Σακελλαρίου, Χ. (1997). *Το Θεριό που Μέρωσε*. Αθήνα: Κέδρος.
- Σακελλαρίου, Χ. (1982). *Τρία Παιδιά Χαμένα στο Διάστημα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Σακελλαρίου, Χ. (2018). *Ψηλά του Κεφάλι Δούλε!*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

1. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Berelson, B. (1971). *Content analysis in communication research*. New York: Hather Publishing Company.
- Dovidio, J., Glick, P., & Rudman, L. (Επιμ.). (2005). *On the nature of prejudice: Fifty years after Allport*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Holsti, O. R. (1969). *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*. Boston: Addison-Wesley Pub. Co.
- Kohl, H. (1995). *Should we Burn Babar? Essays on Children's Literature and the Power of Stories*. New York: The New Press.
- Lal Das, D.K and Bhaskaran, V (eds.). (2008) *Research methods for Social Work*, New Delhi:Rawat.
- Lukens, R. J. (1995). *Critical Handbook of Children's Literature*. New York: Harper Collins College Publishers.
- Nikolejeva, M. (2005). *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction*. Lanham, Toronto, Oxford : The Scarecrow Press, Inc.
- Wilde, O. (1913). *Intentions*. London: METHUEN & CO. LTD.

2. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bourdieu, P. (2006). *Οι Κανόνες της Τέχνης, Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*. (Ε. Γιαννοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκης.
- Escarpit, R. (1972). *Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας*. (Δ. Ποταμιανός, Μεταφρ.) Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Goldmann, L. (1979). *Για μια Κοινωνιολογία του Μυθιστορήματος*. (Ε. Βέλτσου, & Π. Ρυλμόν, Μεταφρ.) Αθήνα: Πλέθρον.
- Grant, D. (2009). *Ρεαλισμός*. (Ι. Ράλλη, & Κ. Χατζηδήμου, Μεταφρ.) Αθήνα: Ερμής.
- Hall, J. (1990). *Η Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας*. (Μ. Τσαούση, Μεταφρ.) Αθήνα: Gutenberg.
- Schucking, L. (1970). *Η Κοινωνιολογία του Φιλολογικού Γούστου*. (Τ. Κονδύλης, Μεταφρ.) Αθήνα: Κάλβος.
- Γκολντμάν, Λ. (1986). *Υλισμός και Ιστορία Λογοτεχνίας*. Στο Λ. Γκολντμάν, *Διαλεκτικές Έρευνες* (Κ. Παπαγιώργης, Μεταφρ., σσ. 55-77). Αθήνα: Γνώση.
- Γουάιλντ, Ό. (2006). *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέη*. (Τ. Στεφανοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Ελευθεροτυπία.
- Ευαγγέλου, Κ. (2003). *Το Κοινωνικό Περιθώριο στο Ελληνικό και Ιταλικό Μεταπολεμικό Μυθιστόρημα*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Ζερβού, Α. (1999). *Λογοκρισία και Αντιστάσεις στα Κείμενα των Παιδικών μας Χρόνων. Ο Ροβινσώνας, η Αλίκη και το Παραμύθι χωρίς όνομα. Ανάγνωση από μια Ενήλικη*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Ήγκλετον, Τ. (1981). *Ο Μαρξισμός και η Λογοτεχνική Κριτική*. (Γ. Αζαριάδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία.
- Κανατσούλη, Μ. (2004). *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Κανατσούλη, Μ. (2007). *Εισαγωγή στη Θεωρία και Κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας σχολικής και προσχολικής ηλικίας*. Θεσσαλονίκη: Univercity Studio Press.
- Καρπόζηλου, Μ. (1994). *Το Παιδί στη Χώρα των Βιβλίων. Συμβολή στη μελέτη των παιδικών αναγνωσμάτων*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Λίσφιτς, Μ. (2018). *Η Φιλοσοφία της Τέχνης του Καρλ Μαρξ*. Αθήνα: Τόπος.
- Λούκατς, Γ. (1978). *Η Θεωρία του Μυθιστορήματος*. (Σ. Βελέντζας, Μεταφρ.) Αθήνα: Άκμων.

- Μαρξ, Κ. (2010). *Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας*. (Χ. Μπαλωμένος, Μεταφρ.) Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Μαρξ, Κ., & Έγκελς, Φ. (1997). *Η Γερμανική Ιδεολογία*. (Κ. Φιλίνη, Μεταφρ.) Αθήνα: Gutenberg.
- Μαρξ, Κ., & Έγκελς, Φ. (2011). *Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Μαρξ, Κ., & Έγκελς, Φ. (2016). *Κείμενα για τη λογοτεχνία και την τέχνη*. (Σ. Χρυσικόπουλος, Μεταφρ.) Πάτρα: Το Δόντι.
- Κ. Μαλαφάντης, Γ. Παπαδάτος, & Θ. Καραγιάννης (Επιμ.), *Χάρης Σακελλαρίου. 60 χρόνια παρουσίας στα γράμματα* (σσ. 9-16). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπρεχτ, Μ. (1990). *Για το Ρεαλισμό*. (Λ. Κοντή, Μεταφρ.) Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Μπούκτσιν, Μ. (1992). *Τι είναι Κοινωνική Οικολογία*. (Μ. Κορακιανίτης, Μεταφρ.) Αθήνα: Βιβλιόπολις.
- Παπαδάτος, Γ. (2009). *Παιδικό Βιβλίο και Φιλαναγνωσία. Θεωρητικές Αναφορές και Προσεγγίσεις - Δραστηριότητες*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαδάτος, Γ. (2016). *Το Παιδικό Βιβλίο στην Εκπαίδευση και στην Κοινωνία*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Παπαντωνάκης, Γ. (2014). *Θεωρίες Λογοτεχνίας και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις Κειμένων για Παιδιά και Νέους*. Αθήνα: Πατάκης.
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (1990). *Η Παιδική Λογοτεχνία στην Εποχή μας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Σακελλαρίου, Χ. (1998). *Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σακελλαρίου, Χ. (2009). *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας. Ελληνική και Παγκόσμια*. Αθήνα: Νόηση.
- Σακελλαρίου, Χ. (2005). *Ραμί, το Λυκόπαιδο των Ινδιών*. Αθήνα: Μικρή Μίλητος.
- Σακελλαρίου, Χ. (1996). *Τα Παραμύθια του Αβραάμ*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Σακελλαρίου, Χ. (χ.χ). *Τρεις μικροί κοσμοναύτες*. Αθήνα: Εκδ. οίκος Κωνσταντίνου Λοβέρδου.
- Σαμαρά, Ζ. (1987). *Προοπτικές του Κειμένου*. Θεσσαλονίκη: Κώδικας.
- Τζέιμσον, Φ. (2008). *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος, Τόμος Ι, Η επιθυμία που λέγεται ουτοπία*. (Μ. Μαυρωνάς, Μεταφρ.) Αθήνα: Τόπος.

Φίσερ, Ε. (1972). *Η αναγκαιότητα της Τέχνης*. (Γ. Βαμβαλής, Μεταφρ.) Αθήνα: Μπουκουμάνης.

Χαντ, Π. (2001). *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*. (Ε. Σακελλαριάδου, & Μ. Κανατσούλη, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκης.

3. ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Διαβάζω, αρ. τ. 32 / 1993.

Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας, 1992.

4. ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ:

<https://atexnos.gr/haris-sakelariou-h-thesi-mas-einai-me-tous-housmekiarides-ki-ohi-me-tous-afentades/>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ:

- Η Κλέφτρα της Τάξης

Η μικρή Ελεάννα έρχεται αντιμέτωπη με δύσκολες οικογενειακές καταστάσεις, καθώς οι γονείς της βρίσκονται στα πρόθυρα διαζυγίου και συγκρούονται με έντονο τρόπο, δείχνοντας αδιαφορία για κείνη. Η Ελεάννα επιδίδεται σε κλοπές αντικειμένων των συμμαθητών της, ως υποκατάστατο της αγάπης και της προσοχής που έχει χαθεί στο οικογενειακό περιβάλλον. Για τις κλοπές κατηγορείται η Φανή, το μοναδικό φτωχό κορίτσι της τάξης και μεταφέρεται σε άλλο σχολείο. Η Ελεάννα, μη μπορώντας να αντέξει τους τσακωμούς, φεύγει από το σπίτι, πέφτει στα χέρια εγκληματιών αλλά κατορθώνει να δραπετεύσει. Η αλήθεια για τις κλοπές αποκαλύπτεται από την ίδια την Ελεάννα και οι γονείς της, θορυβημένοι από τη στάση της κόρης τους ξεπερνούν τα προβλήματα.

- Ο Θυμός του Ποσειδώνα

Ένα εργοστάσιο μολύνει με επικίνδυνα απόβλητα τα νερά της περιοχής. Οι κάτοικοι, με πρωτεργάτες τους ψαράδες που βλέπουν τα ψάρια να πεθαίνουν, κινητοποιούνται και ζητούν το σεβασμό στο περιβάλλον. Χωρίς να δίνεται κάποια λύση από τις κινητοποιήσεις και τις συγκρούσεις ανάμεσα στους κατοίκους, ένα βράδυ με κατακλυσμιαία κακοκαιρία ο Θεός Ποσειδώνας εμφανίζεται μπροστά στον εργοστασιάρχη, τον θέτει προ των ευθυνών του και καταστρέφει τις μηχανές του εργοστασίου, λύνοντας το πρόβλημα.

- Ο Μικρός Δραπέτης

Αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα που αφηγείται τη μάχη που έδωσε ο συγγραφέας για να καταφέρει να φοιτήσει στο ημιγυμνάσιο και παρά τις οικονομικές δυσκολίες να καταφέρει να μορφωθεί. Ο πρωταγωνιστής πείθει τον πατέρα του να τον γράψει στο

ημιγυμνάσιο, μα ύστερα από μια πολύ δύσκολη χρονιά, ο πατέρας, μη μπορώντας να πληρώσει τα έξοδα, αναγκάζεται να τον διακόψει και να τον στείλει μαθητευόμενο σε ραφείο. Ο πρωταγωνιστής δραπετεύει από το ραφείο και ζητά τη βοήθεια του θείου του, ο οποίος παρεμβαίνει με επιστολή στον πατέρα. Ο πατέρας οργισμένος χτυπά τον πρωταγωνιστή και ετοιμάζεται να τον οδηγήσει πίσω στο ραφείο. Την τελευταία στιγμή πείθεται από τη θέληση του γιού του και τις παρεμβάσεις των συγγενών και συμφωνεί να τον γράψει ξανά στο ημιγυμνάσιο

- Το θεριό που μέρωσε

Την περίοδο της τουρκοκρατίας ένας νεαρός βοσκός ληστεύεται από Τούρκους, αποφασίζει να γίνει Κλέφτης και πολεμά για την ελευθερία. Μετά από ένα σοβαρό τραυματισμό αναγκάζεται να επιστρέψει στο χωριό του, παντρεύεται και ζει μια ήσυχη ζωή, αναγκασμένος να κάνει δυο δουλειές για να τα βγάλει πέρα. Κάποια στιγμή εμφανίζεται μπροστά του ένας μεγάλος θησαυρός, τον οποίο επενδύει για να χτίσει ένα γεφύρι και να ημερώσει τα αγριεμένα νερά του ποταμού.

- Τρία παιδιά χαμένα στο διάστημα

Τρία παιδιά αποφασίζουν να κατασκευάσουν έναν πύραυλο και να ταξιδέψουν στο διάστημα. Μετά την ολοκλήρωση της κατασκευής του πυραύλου τα παιδιά επιχειρούν να εκτοξευθούν και μεταφέρονται σε έναν μακρινό πλανήτη με έλλογα όντα, σε πιο εξελιγμένη βαθμίδα ανάπτυξης. Εκεί γνωρίζουν τον πολιτισμό και τα ήθη των εξωγήινων και γοητεύονται από την τεχνολογική τους πρόοδο. Το τέλος της αφήγησης βρίσκει τα παιδιά στο νοσοκομείο, καθώς η εκτόξευση δεν ήταν επιτυχής και το ταξίδι στο διάστημα συνέβη μονάχα στη φαντασία των παιδιών.

- Ψηλά το κεφάλι δούλε!

Μυθιστορηματική απόδοση της επανάστασης των δούλων της Μικράς Ασίας κατά τον 2^ο π.Χ. αιώνα. Ο Αριστόνικος, νόθος γιος του βασιλιά της Περγάμου, επηρεασμένος από το βιβλίο του Ιάμβουλου που περιγράφει μια πολιτεία χωρίς ανισότητες, ξεσηκώνει και καθοδηγεί τους δούλους, πετυχαίνοντας πολλές νίκες. Χιλιάδες δούλοι ελευθερώνονται και εγκαθιδρύουν την Πολιτεία του Ήλιου. Οι αλληπάλληλες νίκες των δούλων κινητοποιεί τις κυρίαρχες τάξεις και την ίδια τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Η επανάσταση του Αριστόνικου τελικά καταπνίγεται.