



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών «Δημιουργική Γραφή»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**«ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΣΕ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΝΤΟΝ ΤΣΕΧΩΦ –
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΣΤΗ
ΔΕΥΤΕΡΟΒΑΘΜΙΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ»**

Μητσοπούλου Μαργαρίτα

A.M.: 515757

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Αραβανή Ευαγγελία

Αθήνα, Ιούνιος 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



**«ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΣΕ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΝΤΩΝ ΤΣΕΧΩΦ –
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΣΤΗ
ΔΕΥΤΕΡΟΒΑΘΜΙΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ»**

Μητσοπούλου Μαργαρίτα

Επιτροπή Επίβλεψης Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Αραβανή Ευαγγελία

Μέλος ΣΕΠ του ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Νίκου Χρήστος

Μέλος ΣΕΠ του ΕΑΠ

Αθήνα, Ιούνιος 2024

Ευχαριστίες

Θα ήθελα πρωτίστως να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια της διπλωματικής μου, κα Ευαγγελία Αραβανή για την πολύτιμη βοήθειά της, τη στήριξη και τις κατευθυντήριες γραμμές της σε όλα τα στάδια εκπόνησης της εργασίας αυτής. Οι συμβουλές της αποτέλεσαν αρωγό στην προσπάθεια εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω και στον συνεπιβλέποντα κ. Νίκου Χρήστο για την ουσιαστική του παρέμβαση και τις καίριες επισημάνσεις του στη διπλωματική μου εργασία.

Θα ήθελα επίσης, να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, τον σύζυγο και τα δύο μου παιδιά που συμπορεύτηκαν μαζί μου σε αυτή τη δύσκολη και πολύ απαιτητική περίοδο για εμένα.

«Ο Τσέχωφ με βοήθησε να καταλάβω πολλά πράγματα, τόσο για τον εαυτό μου, όσο και για τη ζωή»¹.

¹ Έρενμπουργκ, Ι., 1963, σ. 13.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Δημιουργική Γραφή» του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου (Ε.Α.Π.). Πρόκειται για μια μελέτη στη θεωρία των λογοτεχνικών χαρακτήρων, στην ανάλυση κι ερμηνεία επιλεγμένων πρωταγωνιστικών και δευτερευόντων χαρακτήρων σε διηγήματα του Αντόν Παύλοβιτς Τσέχωφ και στη διδακτική αξιοποίησή τους στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση μέσω ενός διδακτικού σεναρίου. Στόχος της είναι, αφενός να παρουσιαστεί αναλυτικά η θεωρία των χαρακτήρων κι η εφαρμογή της σε επιλεγμένους χαρακτήρες του Τσέχωφ σε συνδυασμό με τα χαρακτηριστικά του κλασικού διηγήματος και αφετέρου, οι μαθητές να παράγουν γραπτό δημιουργικό λόγο, αναδεικνύοντας, έτσι, στην πράξη την παιδαγωγική αξία της Δημιουργικής Γραφής στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Ειδικότερα, παρουσιάζεται το θεωρητικό υπόβαθρο που αφορά τη θεωρία των λογοτεχνικών χαρακτήρων, το είδος τους και την κατηγοριοποίησή τους ανάλογα με τη δυναμική και την πολυπλοκότητά τους. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στα ιδιαίτερα ζητήματα του ρεαλιστικού διηγήματος που επιδρούν στους χαρακτήρες του Τσέχωφ και επιχειρείται η εφαρμογή της θεωρίας και η ανάλυση των επιλεγμένων χαρακτήρων βάσει αυτών. Τέλος, καταγράφονται τα συμπεράσματα της έρευνας. Στο δημιουργικό μέρος γίνεται λόγος για τη συμβολή της Δημιουργικής Γραφής στη διδασκαλία της Λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο σύμφωνα με το Νέο Πρόγραμμα Σπουδών και προτείνεται ένα διδακτικό σενάριο που αξιοποιεί το θεωρητικό μέρος της εργασίας με σκοπό το δημιουργικό γράψιμο των μαθητών/τριών και την ελεύθερη έκφρασή τους. Καθώς το σενάριο είναι υποθετικό, θα μπορούσε να αξιοποιηθεί ως παράδειγμα scaffolding για τους μαθητές/τριες. Επισημαίνονται, τέλος, τα οφέλη της Δημιουργικής Γραφής στη διδακτική πράξη μέσω των δυναμικά παραγόμενων συγγραφικών κειμένων των μαθητών/τριών του Γυμνασίου.

Λέξεις – Κλειδιά

Αντόν Τσέχωφ, χαρακτήρες, διηγήματα, Δημιουργική Γραφή, διδακτική αξιοποίηση, διδασκαλία της Λογοτεχνίας.

Abstract

This thesis was prepared for the Master's Program of Studies "Creative Writing" of the Hellenic Open University (H.O.U.). It is a study in the theory of literary characters, in the analysis and interpretation of selected leading and secondary characters in Anton Pavlovich Chekhov's short stories and in their didactic use in Secondary Education through a didactic scenario. Its aim is, on the one hand, to present in detail the theory of characters and its application to selected Chekhov's characters in combination with the characteristics of the classic short story, and on the other hand, for the students to produce written creative speech, thus highlighting, in practice, the pedagogy value of Creative Writing in Secondary Education. In particular, the theoretical background concerning the theory of literary characters, their type and their categorization according to their dynamics and complexity is presented. Then, reference is made to the particular issues of the realistic short story that affect Chekhov's characters and an attempt is made to apply the theory and analyze the selected characters based on them. Finally, the conclusions of the research are recorded. In the creative part, the contribution of Creative Writing to the teaching of Literature in High School according to the New Curriculum is discussed and a teaching scenario is proposed that utilizes the theoretical part of the work for the purpose of students' creative writing and their free expression. As the scenario is hypothetical, it could be used as a scaffolding example for the students. Finally, the benefits of Creative Writing in teaching through the potentially produced written texts of High School students are highlighted.

Keywords

Anton Chekhov, characters, short stories, Creative Writing, didactic utilization, teaching of Literature

Περιεχόμενα

Περίληψη	5
Abstract.....	6
Συνοτομογραφίες	9
Εισαγωγή	10
Θεωρητικό Μέρος.....	12
Θεωρητικές Προσεγγίσεις των Λογοτεχνικών Χαρακτήρων	12
1.1. Χαρακτήρες	12
1.2. Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας ως άνθρωπος της διπλανής πόρτας	14
1.3. Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας ως κειμενική κατασκευή	16
1.4. Μια ενδιάμεση συνδυαστική θεωρητική θέση.....	18
2. Γνωριμία με τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες	20
2.1. Ο ρόλος και η λειτουργία των χαρακτήρων	20
2.1.1. Ο χαρακτήρας πρωταγωνιστής	20
2.1.2. Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες	21
2.1.3. Οι αδρανείς χαρακτήρες	22
2.2. Τύποι «χαρακτήρων».....	23
2.2.1. Επίπεδοι χαρακτήρες	23
2.2.2. Σφαιρικοί χαρακτήρες.....	23
2.2.3. Στερεοτυπικοί χαρακτήρες.....	24
2.2.4. Αντιθετικοί χαρακτήρες.....	25
2.3. Η Δυναμική των χαρακτήρων.....	25
2.3.1. Οι δυναμικοί χαρακτήρες.....	26
2.3.2. Οι στατικοί χαρακτήρες	26
2.4. Δείκτες Χαρακτηρισμού και Έμμεσου Προσδιορισμού των χαρακτήρων	27
2.4.1. Το κατάλληλο όνομα	27
2.4.2. Η ηλικία του χαρακτήρα	28
2.4.3. Η εξωτερική εμφάνιση - ενδυμασία του χαρακτήρα	28
2.4.4. Διατροφικές συνήθειες του χαρακτήρα	29
2.4.5. Η ομιλία – ιδιόλεκτος του λογοτεχνικού χαρακτήρα	30
2.4.6. Το σκηνικό ως μέσο χαρακτηρισμού.....	30
3. Τα χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού διηγήματος	31
Ερευνητικό Μέρος	33
1. Αντόν Πάβλοβιτς Τσέχωφ	33
1.1. Η ζωή του.....	33
1.2. Το έργο του	34
1.3. Τσέχωφ, τεχνίτης του διηγήματος	35
1.4. Η Ρωσία την εποχή του Τσέχωφ.....	36
2. Ανάλυση χαρακτήρων σε επιλεγμένα διηγήματα του Τσέχωφ	36
2.1. Τρόπος ερμηνείας και ανάλυσης των λογοτεχνικών χαρακτήρων	36
2.2. Οι επιλεγμένοι χαρακτήρες – πρωταγωνιστές των διηγημάτων του Τσέχωφ.....	37
2.2.1. «Ο Επιλοχίας Πριτσιμπέγιεφ»	38
2.2.2. «Ο Χαμαιλέων»	40
2.2.3. «Το θαυμαστικό»	43

2.2.4.	«Ο Επισκέπτης»	47
2.2.5.	«Ένας Διπλωμάτης».....	50
2.2.6.	«Ένας Αριθμός».....	52
2.2.7.	«Καλά Ξεμπερδέματα»	54
2.3.	Οι Δευτερεύοντες Χαρακτήρες των διηγημάτων	57
2.4.	Συμπερασματική Αποτίμηση	59
	Δημιουργικό Μέρος	64
1.	Η Δημιουργική Γραφή	64
1.1.	Η Δημιουργική Γραφή στην Εκπαιδευτική Διαδικασία	64
1.2.	Η Παιδαγωγική της Δημιουργικής Γραφής	65
1.3.	Η Δημιουργική Γραφή στη Λογοτεχνική Εκπαίδευση	67
2.	Η αξιοποίηση της θεωρίας των χαρακτήρων: προτεινόμενο διδακτικό σενάριο	69
2.1.	Διδακτικό σενάριο	69
2.2.	Εφαρμογή διδακτικού σεναρίου στο Γυμνάσιο	70
2.3.	Μεθοδολογικά εργαλεία διδασκαλίας	71
2.4.	Κριτήρια και μοντέλα	71
3.	Σχεδιασμός του διδακτικού σεναρίου	72
3.1.	Ταυτότητα διδακτικού σεναρίου.....	72
3.2.	Πλαίσιο υλοποίησης σεναρίου.....	73
3.3.	Παρουσίαση σεναρίου	74
4.	Συγγραφή προτεινόμενου διηγήματος ως παραγωγή υλικού του διδακτικού σεναρίου	78
	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ	82
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	85
	A. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ	85
	B. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ	88
	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	92
	Τα επιλεγμένα διηγήματα του Αντόν Τσέχωφ	92

Συντομογραφίες

ΔΕΠΠΣ – ΑΠΣ

Διαθεματικά Ενιαία Πλαίσια
Προγράμματος Σπουδών και τα
Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών

ΔΓΡ

Δημιουργική Γραφή

ΕΑΙΤΥ

Ερευνητικό Ακαδημαϊκό Ινστιτούτο
Τεχνολογίας Υπολογιστών

Ι.Ε.Π.

Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής

ΠΣ

Πρόγραμμα Σπουδών

ΤΠΕ

Τεχνολογίας Πληροφορικής
Επικοινωνιών

Εισαγωγή

Στη λογοτεχνία οι χαρακτήρες αποτελούν έναν από τους βασικούς πυλώνες της λογοτεχνικής πρόσληψης και απόλαυσης. Για το ρεαλιστικό διήγημα του τέλους του 19^{ου} αιώνα, όπως είναι αυτά του Αντόν Παύλοβιτς Τσέχωφ, η ραχοκοκαλιά του νοήματος έγκειται στην αφηγηματική δομή, μέρος της οποίας είναι οι χαρακτήρες. Οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες είναι ο πυρήνας του λογοτεχνικού έργου, αποδίδονται με ανθρώπινες φιγούρες που ξεπηδούν μέσα από τις σελίδες και παρουσιάζονται μπροστά στα μάτια των αναγνωστών. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες εντυπώνονται στη μνήμη του αναγνώστη, ο οποίος παρακολουθεί την εξέλιξη και τη δυναμική τους. Στην πραγματική ζωή η εξέλιξη συνήθως ενός χαρακτήρα εξαρτάται από την αύξηση και την αλλαγή. Στη λογοτεχνία, όμως, η εξέλιξη ενός χαρακτήρα είναι συνάρτηση περισσότερων παραγόντων, συνδέεται άμεσα με την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς ο συγγραφέας στην πλήρη ανάπτυξη ενός λογοτεχνικού ήρωα αποδίδει μια ποικιλία χαρακτηριστικών (Luckens, 1995: 40) με θετικές και αρνητικές ιδιότητες.

Βασικός στόχος της παρούσας εργασίας είναι να αναδείξει τους χαρακτήρες των επιλεγμένων διηγημάτων του Αντόν Τσέχωφ. Οι χαρακτήρες που αναλύθηκαν είναι οι επτά πρωταγωνιστές των αντίστοιχων επιλεγμένων διηγημάτων και ορισμένοι δευτερεύοντες χαρακτήρες που πλαισιώνουν τους πρωταγωνιστές. Για τη χαρακτηρολόγηση και την κατηγοριοποίηση των δευτερευόντων χαρακτήρων αξιοποιήθηκαν οι θεωρίες χαρακτήρων που προτείνουν οι Νικόλαγενα και Foster, δηλαδή η ανάλυσή τους γίνεται με βάση τη δυναμική, την πολυπλοκότητα και την ενδεχόμενη εξέλιξή τους στην πλοκή. Επίσης, στην ανάλυση των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων συνέβαλαν τα βασικά χαρακτηριστικά και η δομή του κλασικού διηγήματος του 19^{ου} αιώνα, στοιχεία που καθορίζουν και προσδιορίζουν τα λογοτεχνικά έργα αυτής της περιόδου.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τρία μέρη. Αρχικά, στο θεωρητικό μέρος της εργασίας παρουσιάζεται η έννοια και η θεωρία των χαρακτήρων της λογοτεχνίας μέσα από διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις. Επιχειρείται η θεωρητική επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας. Συγκεκριμένα, γίνεται αναδρομή σε ζητήματα οντολογικής υπόστασης των χαρακτήρων. Επιπλέον, παρουσιάζονται διάφορες τυπολογίες ανάλυσης κι ερμηνείας των λογοτεχνικών χαρακτήρων ανάλογα με τη δυναμική, την πολυπλοκότητα και το είδος τους. Τέλος, παρουσιάζονται τα βασικά χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού διηγήματος στην καμπή του 19^{ου} αιώνα, τα οποία και εντοπίζονται στα περισσότερα διηγήματα του Ρώσου δραματουργού και αποτέλεσαν και το κύριο εργαλείο για τη μελέτη των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων.

Στο δεύτερο και ερευνητικό μέρος, γίνεται μια σύντομη αναφορά στη ζωή και την εργογραφία του μεγάλου Ρώσου δραματουργού Αντόν Παύλοβιτς Τσέχωφ. Παρουσιάζονται βασικά χαρακτηριστικά της γραφής του και του κοινωνικού πλαισίου της Ρωσίας την εποχή της συγγραφής των διηγημάτων του. Επίσης, γίνεται η ανάλυση των επτά πρωταγωνιστικών χαρακτήρων του Τσέχωφ στα επιλεγμένα διηγήματα σύμφωνα με τη θεωρητική προσέγγιση του πρώτου μέρους και τη δομή του κλασικού διηγήματος τους 19^{ου} αιώνα. Ακόμη, αναλύονται και ορισμένοι δευτερεύοντες

χαρακτήρες των διηγημάτων σύμφωνα με το είδος τους, τη δυναμική και την πολυπλοκότητά τους. Στο τέλος εξάγονται κάποια γενικά συμπεράσματα για τους «τύπους» των χαρακτήρων που επιλέγει ο συγγραφέας.

Στο δημιουργικό μέρος της εργασίας γίνεται μια απόπειρα ορισμού της Δημιουργικής Γραφής, της παιδαγωγικής της αξίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση και τα οφέλη της κατά τη διδακτική αξιοποίησή της. Επίσης, προτείνεται ένα διδακτικό σενάριο για τους μαθητές της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης. Αξιοποιώντας τις τεχνικές της δημιουργικής γραφής και τη θεωρία των χαρακτήρων παρουσιάζεται ένα σενάριο διδασκαλίας των επιλεγμένων χαρακτήρων του Τσέχωφ προς αξιοποίηση στο μάθημα της λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο. Οι μαθητές/τριες με αρωγό τα εργαλεία ψηφιακής αφήγησης θα δημιουργήσουν ένα ευνοϊκό και απελευθερωτικό περιβάλλον μάθησης μέσα στο οποίο θα ενισχύονται οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες, θα ενθαρρύνονται οι διαφορετικές αναγνώσεις και θα καλλιεργείται ο κριτικός στοχασμός και η δημιουργική γραφή. Επίσης, παρατίθεται ένα διήγημα με πρωταγωνιστές τους χαρακτήρες του Τσέχωφ να συνομιλούν, να αλλάζουν, να εξελίσσονται και να ενσαρκώνουν τη θεωρία των χαρακτήρων ενθαρρύνοντας τους μαθητές/τριες να αισθανθούν τη χαρά της βιωματικής μάθησης και της εκφραστικής – δημιουργικής γραφής. Αξίζει να σημειωθεί ότι πρόθεση της διδακτικής αξιοποίησης είναι η παραγωγή ενός διηγήματος στο οποίο οι μαθητές/τριες θα μπορέσουν να εντάξουν τους ήρωες σε ένα πλαίσιο με γνώμονα την αναγνωστική πρόσληψή τους και έχοντας ως εργαλείο τη δημιουργική γραφή. Η δημιουργία ενός διηγήματος με τα χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού διηγήματος δεν αποτελεί ζητούμενο, γιατί κάτι τέτοιο θα δυσκόλευε ιδιαίτερα τους μαθητές/τριες της ηλικίας αυτής. Στη συνέχεια, εξάγονται κάποια συμπεράσματα – διαπιστώσεις για τα οφέλη της δημιουργικής γραφής στην εκπαιδευτική διαδικασία και στην διδακτική της αξιοποίηση στο μάθημα της λογοτεχνίας. Είναι σκόπιμο οι μαθητές να αντιληφθούν την παιδαγωγική αξία της λογοτεχνίας ως μέσου ανακάλυψης του εαυτού τους και του κόσμου γύρω τους.

Τέλος, η εργασία ολοκληρώνεται με την παράθεση των βιβλιογραφικών πηγών και το παράρτημα με τα επτά επιλεγμένα διηγήματα του Αντόν Τσέχωφ.

Θεωρητικό Μέρος

Θεωρητικές Προσεγγίσεις των Λογοτεχνικών Χαρακτήρων

1.1. Χαρακτήρες

Η λογοτεχνική θεωρία έχει τις ρίζες της στην Αρχαία Ελλάδα και συγκεκριμένα στο έργο του Αριστοτέλη *Περί Ποιητικής*. Ο Αριστοτέλης χρησιμοποίησε τους όρους *πράξις* και *ήθος* για να κατανοήσει τη φύση της ποιητικής τέχνης και της σχέσης της με τον χαρακτήρα και τις πράξεις των ανθρώπων. Ειδικότερα, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη αρχή κάθε πράξης είναι η προαίρεση, αλλά δεν υφίσταται προαίρεση χωρίς διάνοια και ήθος, τα οποία έχουν θεμελιώδη σχέση: «Πράξεως μὲν οὖν ἀρχὴ προαίρεσις, ὅθεν ἢ κίνησις ἀλλ' οὐχ οὗ ἔνεκα, προαιρέσεως δε ὄρεξις καὶ λόγος ὁ ἔνεκα τινός· διό οὐτ' ἄνευ νοῦ καὶ διανοίας οὐτ' ἄνευ ἠθικῆς ἐστὶν ἕξεως ἢ προαίρεσις²». Στην αριστοτελική ενάρετη πράξη συνυπάρχουν οι ηθικές και διανοητικές αρετές υπό το κριτήριο της ἐλλογῆς, συνειδητῆς και ἐλευθέρης ἐπιλογῆς. Ωστόσο, καθοριστικός παράγοντας που διασφαλίζει τον αρετολογικό χαρακτήρα μιας πράξης είναι η τήρηση του μέσου «πρὸς ἡμᾶς», ὅπως αὐτὸ υπαγορεύεται ἀπὸ τον ὀρθὸ λόγ³. Το ήθος ἀπὸ την ἄλλη, ἀποκαλύπτει τον χαρακτήρα, τις συνήθειες και τις αρετές των χαρακτήρων. Η ηθική αρετή του Αριστοτέλη είναι πρωτίστως παιδαγωγική, ἀφοῦ ἀφορᾶ στη διαμόρφωση της προσωπικότητας των ἀτόμων, η οποία πρέπει να συντελεῖται ἀπὸ μικρῆ ἡλικία προτοῦ διαμορφωθῶν τα μόνιμα χαρακτηριστικά του χαρακτήρα μας (ἕξεις), ἀλλὰ και κοινωνική, ἀφοῦ η συμπεριφορά μας ἐπηρεάζει τις διαπροσωπικές και κοινωνικές σχέσεις των ἀνθρώπων στο σύνολο και ἔχει ἀντίκρισμα στην κοινότητα: «οὐ μικρόν οὖν διαφέρει τὸ οὕτως ἢ οὕτως εὐθύς ἐκ νέων ἐθίζεσθαι, ἀλλὰ πάμπλου, μᾶλλον δὲ τὸ πᾶν⁴». Οι ηθικές αρετές συνδέονται με τα πάθη και τα συναισθήματα. Ως ἀπόρροια αὐτῶν προκύπτει πῶς και στην ἀφηγηματικὴ τέχνη, τὸ ήθος ἀναπαριστᾶ τον χαρακτήρα των ηρώων, τις αρετές και τις ἀδυναμίες τους.

Στη θεωρία της λογοτεχνίας πολλές θεωρητικές προσεγγίσεις κατηγοριοποιῶν τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες ἐστιάζοντας στα εἶδη τους, στην ἀφηγηματικὴ τους παρουσία ἀπὸ τον συγγραφέα και στην ὄντολογία τους. Βασικὸς παράγοντας για να εἶναι ἕνας λογοτεχνικὸς χαρακτήρας ἐπιτυχημένος, εἶναι να εἶναι ἀξιόπιστος και ἀξιωματικὸς (Luckens, 1995: 40-42). Ουσιαστικά, οι χαρακτήρες ἀποκαλύπτονται με ποικίλους τρόπους: την ἐμφάνισή τους, τα σχόλια του ἀφηγητῆ, τον τρόπο δράσης τους κ.ά. Οι λογοτεχνικοὶ χαρακτήρες μέσα ἀπὸ τις θεωρητικές

² Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια* 1139 a 31

³ Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια* 1106 b 35 -1107 a 8

⁴ Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια* 1103 b 23-25

προσεγγίσεις που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια, μπορεί να είναι μιμητικοί χαρακτήρες, κειμενικές κατασκευές, μυθοπλαστικές μορφές με ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Είναι πρόσωπα με το σύνολο των πνευματικών, κοινωνικών και συναισθηματικών ιδιοτήτων τους. Αποτελούν πρόσωπα αποτυπωμένα λεκτικά στο κείμενο, των οποίων η υπόσταση διαμορφώνεται ανάλογα με την προσωπικότητα και την ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα (Κουράκη, 2008). Στο κλασικό διήγημα ειδικότερα, οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες είναι προκατασκευασμένοι αφηγηματικοί τύποι που αποτελούν σχηματοποιημένα πρότυπα της μετριότητάς τους (Βλαβιανού, 2005: 216). Είναι αντιπροσωπευτικοί ανθρώπινοι τύποι με την έννοια του εύκολα αναγνωρίσιμου ανθρώπινου τύπου, ο οποίος παρέχει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να τον τοποθετήσει στη σωστή (δηλαδή συγκεκριμένη) θέση της κοινωνικής σκακιέρας, με βάση τις προσωπικές προσλαμβάνουσες παραστάσεις (Βλαβιανού, 2005: 213-214). Οι λογοτεχνικοί ήρωες εν γένει, αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της αφήγησης και δομικό άξονα της μυθοπλασίας. Οι χαρακτήρες εντυπώνονται στη μνήμη του αναγνώστη, αποκτούν πραγματική υπόσταση και συμβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής. Άλλωστε οι χαρακτήρες είναι τόσο σημαντικοί για ένα μυθιστόρημα ή διήγημα που όταν ανακαλούμε στη μνήμη μας τα αγαπημένα μας βιβλία ξεχνάμε τη δράση των ηρώων ή τις περιπέτειες τους, αλλά εύκολα ανακαλούμε τους ίδιους τους χαρακτήρες (Luckens, 1995: 57). Όλοι οι χαρακτήρες, μυθοπλαστικοί ή μη, διαθέτουν ιδιότητες που μεταβάλλονται και εξελίσσονται στην πορεία της ζωής τους ή της αφηγητικής διαδρομής τους. Οι ήρωες έχουν αρνητικές και θετικές πλευρές, έχουν όρια, πάθη και εμμονές.

Ο τρόπος δόμησης και παρουσίασης των λογοτεχνικών χαρακτήρων εξαρτάται ακόμη, από την εξοικείωση του συγγραφέα με τη λογοτεχνική παράδοση, τα προσωπικά του βιώματα, το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής του, αλλά και με την εμπειρία του με τους πραγματικούς ανθρώπους και την ανθρώπινη ψυχολογία. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης μπορεί να κατανοήσει τον χαρακτήρα από το κοινωνικό – ιστορικό πλαίσιο (Hochman, 1985), καθώς οι πράξεις του μπορούν να απορρέουν ή να δικαιολογούνται από αυτό. Μέσα από τα διηγήματα ή το μυθιστόρημα, ο ήρωας οφείλει να συνάδει και να αλληλεξαρτάται από τα υπόλοιπα στοιχεία της αφήγησης. Οι χαρακτήρες αναδεικνύουν κατά αυτό τον τρόπο τα ατομικά τους γνωρίσματα, το κοινωνικό περιβάλλον τους, την γενικότερη περιρρέουσα ατμόσφαιρα και αντιπροσωπευτικούς ανθρώπινους χαρακτήρες. Στην ιστορία των μεγάλων μυθιστορημάτων πάντως έχει διαπιστωθεί πως οι πλέον αξιωματικοί χαρακτήρες συνδέονται από έναν δυναμικό συνδυασμό εξατομίκευσης και τυποποίησης (Αθανασόπουλος, 2014: 40-41). Η αληθοφάνεια των χαρακτήρων και η ολοκληρωμένη παρουσίασή τους αποτελούν το ζητούμενο του συγγραφέα. Ο συγγραφέας αντλεί την έμπνευσή του από τον κόσμο της πραγματικής εμπειρίας, αλλά αυτό δε σημαίνει και καθολική αποτύπωση της πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον Πλατανίτη, «η σχέση της πραγματικότητας με το λογοτεχνικό έργο δεν είναι φωτογραφική, καθώς η γλώσσα δεν έχει φωτογραφική ιδιότητα, αλλά αναφορική και συμβατική» (Κουράκη, 2008: 83).

Τα τελευταία χρόνια διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις εξετάζουν σφαιρικά τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες. Το σημαντικότερο σημείο της θεωρίας που έχει αναπτυχθεί γύρω από τους χαρακτήρες είναι το ζήτημα της φύσης των χαρακτήρων: το ερώτημα,

δηλαδή, του κατά πόσον οι χαρακτήρες είναι αληθινά πρόσωπα που μπορούν να υπερβούν το κείμενο στο οποίο υπάρχουν ή είναι απλώς λέξεις που υφίστανται μόνο για να εξυπηρετήσουν τις λειτουργίες του κειμένου και της πλοκής⁵. Εστιάζουν στο είδος τους, την κατηγοριοποίησή τους, στη λειτουργική, αλλά και στην οντολογική προσέγγισή τους. Η λειτουργική προσέγγιση βέβαια, υποβιβάζει τους χαρακτήρες σε προϊόντα πλοκής (Chatman, 1978). Μία τέτοιου είδους προσέγγιση δεν επιτρέπει βαθύτερη ανάλυση της ανθρώπινης υπόστασης και ψυχολογίας του ήρωα. Έτσι, προκύπτουν δύο βασικοί θεωρητικοί «πόλοι», στον έναν «πόλο» βρίσκονται οι μιμητικές, αντανakλαστικές θεωρίες και στον άλλο οι σημειωτικές (Nikolajeva, 2005: 146).

Οι μιμητικές θεωρίες στηρίζονται στην αναπαράσταση της πραγματικότητας. Οι μιμητικοί χαρακτήρες λειτουργούν όπως οι άνθρωποι της καθημερινής μας ζωής, μοιάζουν να έχουν ιδιότητες των ζωντανών ανθρώπων. Η αληθοφάνεια κι η ζωντάνια αυτών των χαρακτήρων για τους συγγραφείς του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, αποτελούν το αξιολογικό κριτήριο της λογοτεχνικότητας του έργου τους, τους αντιμετωπίζουν σαν τους γείτονες της διπλανής πόρτας. Οι υποστηρικτές της άποψης αυτής, οι οποίοι ανήκουν κυρίως στους παλαιότερους κριτικούς, αναγνωρίζουν κάποια ανεξαρτησία στους χαρακτήρες, τους διαχωρίζουν από τη δράση και τα γεγονότα και τους ξετάζουν αφαιρετικά, ξέχωρα από τα λογοτεχνικά περιεχόμενα, κρατώντας κάποια απόσταση από το κείμενο (Rimmon – Kenan, 1985: 31-32). Η σημειωτική θεωρία από την άλλη, υποβιβάζει τους χαρακτήρες σε απλές λειτουργίες της πλοκής, όπου ο ρεαλισμός τους παύει να υφίσταται, καθώς και η φύση τους «εξαντλείται» μέσα από το κείμενο (Rimmon – Kenan, 1985: 33).

Λαμβάνοντας υπ' όψιν, αυτές τις δύο διαμετρικά αντίθετες απόψεις, οι οποίες αντανακλούν και τις δύο κυριότερες φάσεις της λογοτεχνικής κριτικής του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, θα εξετάσουμε τους χαρακτήρες σε αυτή την εργασία. Αρχικά, θα αναλυθούν οι θεωρίες που υποστηρίζουν την άμεση σχέση της λογοτεχνίας και της πραγματικότητας και μελετούν και ερμηνεύουν το κείμενο με βάση τα εξωλογοτεχνικά και εξωκειμενικά κριτήρια. Στη συνέχεια, θα αναφερθούν οι θεωρίες που στρέφονται στην ενδοκειμενική ανάλυση και απορρίπτουν την εξωτερική προσέγγιση των έργων και κατ' επέκταση και των χαρακτήρων. Τέλος, θα γίνει κατανοητό πως το λογοτεχνικό είδος του κλασικού διηγήματος του 19^{ου} αιώνα διαμορφώνει τους χαρακτήρες προσδίδοντάς του ορισμένα χαρακτηριστικά.

1.2. Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας ως άνθρωπος της διπλανής πόρτας

Οι μιμητικές θεωρίες, οι οποίες προέρχονται από το χώρο του ρεαλισμού του λογοτεχνικού κινήματος του 19^{ου} αιώνα, της μαρξιστικής θεωρίας ακόμη και της

⁵ Fred W. Burnett, (1993), «Characterization and Reader Construction of Characters in the Gospels», Semela 63, αφιέρωμα: Characterization in Biblical Literature, Scholars Press, σ. 4-5.

ψυχολογίας και της βιογραφίας, πρεσβεύουν ότι οι λογοτεχνικοί ήρωες αντανakλούν τον πραγματικό κόσμο. Οι ήρωες σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση είναι αναπαραστάσεις χαρακτήρων των πραγματικών ανθρώπων, προσώπων που τους συναντούμε στην καθημερινότητά μας και διακρίνονται από αληθοφάνεια. Οι χαρακτήρες που προβάλλονται από τον ρεαλισμό του 19^{ου} αιώνα είναι τόσο «αληθινοί», που θεωρούνται όμοιοι με τους πραγματικούς ανθρώπους. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες είναι απαλλαγμένοι από παράδοξες πλοκές, καθώς υποτίθεται ότι αποτελούν τους αντιπροσωπευτικούς τύπους της συνηθισμένης ζωής (Robert Scholes, 1985: 32). Για να επιτευχθεί η ρεαλιστική απεικόνιση του χαρακτήρα, ο συγγραφέας πρέπει να δώσει την ψευδαίσθηση ότι ούτε καν υπάρχει, αναδεικνύοντας έτσι την αυτόνομη ύπαρξη και δράση του χαρακτήρα (Booth, 1991: 50). Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες ως πραγματικά πρόσωπα ξεπερνούν τα όρια του κειμένου και οι αναγνώστες μπορούν να κατανοήσουν τις ενέργειές τους μέσα από τις δικές τους εμπειρίες. Ο αναγνώστης εξηγεί τις συμπεριφορές των ηρώων μέσα από τα δικά του κοινωνικά πλαίσια, την εθνικότητα, το γένος και την κουλτούρα του (Nikolajeva, 2002: 8).

Η μαρξιστική κριτική του 20^{ου} αιώνα έχει κοινά στοιχεία με τις ιδέες του ρεαλισμού, καθώς και οι δύο θεωρούν ότι τα λογοτεχνικά έργα πρέπει να αντανakλούν την πραγματικότητα. Σύμφωνα με τις μαρξιστικές θεωρίες τα λογοτεχνικά έργα συνδέονται με την κοινωνία και τη διαστρωμάτωσή της. Οι παραγωγικές σχέσεις κι η αντανakλασή τους στην κοινωνία αποτελούν το πεδίο μελέτης των θεωριών αυτών (Fokkema & Ibsch, 1997: 140-152). Επομένως, οι περισσότεροι χαρακτήρες μπορούν να εννοηθούν με όρους κοινωνικών συγκρούσεων και να αναλυθούν μέσω αυτών. Η μαρξιστική θεωρία αποδέχεται τους χαρακτήρες ως εικονικές ανθρωπομορφικές οντότητες και ερμηνεύει τους χαρακτήρες με εξωκειμενικά κριτήρια. Είναι τόσο αληθινοί που θεωρούνται όμοιοι με τους πραγματικούς ανθρώπους. Οι Κ. Μαρξ και Φ. Ένγκελς αναφερόμενοι στους χαρακτήρες θεωρούν αυτούς του Σαίξπηρ ως πρότυπο ζωντανίας και πιστεύουν ότι το μήνυμα του συγγραφέα είναι καλύτερα να διαχέεται μέσα από τη δράση των χαρακτήρων που αποκαλύπτει και τα κίνητρά τους τα οποία, όμως, θα πηγάζουν από το ιστορικό ρεύμα κι όχι από προσωπικές επιθυμίες (Μαρξ – Ένγκελς, 1975: 138, 141-142). Για την αξιολόγησή τους απαιτείται να έχουν κάποιο παρελθόν που να εξηγεί τη λειτουργία τους στο λογοτεχνικό κείμενο και να μην εξαρτώνται από τον συγγραφέα (Docherty, 1983: 223). Η υποκειμενική εμπειρία του συγγραφέα είναι απαραίτητη για τη δημιουργία του λογοτεχνικού έργου, καθώς θεωρεί ότι το μυθιστόρημα είναι «μια προσωπική άμεση εντύπωση της ζωής» (James, 1984: 31).

Το λογοτεχνικό κείμενο αντικατοπτρίζει ένα κοινωνικό σύνολο, οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες δρουν σύμφωνα με αυτό και απεικονίζουν τις αντιλήψεις και την πραγματικότητα της κοινωνίας. Τα λογοτεχνικά έργα αποτελούν κοινωνικά τεκμήρια παρέχοντας πληροφορίες για το κοινωνικό πλαίσιο που παρουσιάζουν, ενώ οι ήρωες αντανakλούν τις κοινωνικές τάσεις και στάσεις. Η λογοτεχνία λοιπόν, έχει άμεση σχέση με την πραγματικότητα και οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες αντιμετωπίζονται σύμφωνα με τον Bakhtin (1980: 197-198) ως υπαρκτά πρόσωπα που ομιλούν, εφόσον στο μυθιστόρημα «ο ομιλών είναι ένα κοινωνικό άτομο ιστορικά συγκεκριμένο και προσδιορισμένο». Υπάρχει αμοιβαία σχέση λογοτεχνίας και πραγματικότητας και το

μυθιστορηματικό πρόσωπο είναι κυρίως το άτομο που ομιλεί, γεγονός που κατά την γνώμη του, καθορίζει και την υφολογική ιδιοτυπία του μυθιστορήματος.

Η σύνδεση ψυχολογίας – βιογραφίας με τη λογοτεχνία γίνεται μέσω της προσπάθειας ερμηνείας του έργου και των χαρακτήρων με βάση τις βιογραφικές πληροφορίες και την ψυχοσύνθεση του συγγραφέα. Η προσωπικότητα του συγγραφέα με τις καλές και κακές πτυχές της προβάλλεται στους χαρακτήρες που δημιουργεί. Ο ίδιος ο Freud, σύμφωνα με τον Γιώργο Βελουδή (2011: 329), είχε αποδώσει το οιδιπόδειο σύμπλεγμα των χαρακτήρων ενός έργου (Άμλετ, Αδερφοί Καραμαζόφ) στον συγγραφέα του.

1.3. Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας ως κειμενική κατασκευή

Οι νεότεροι κριτικοί, οι υποστηρικτές των σημειωτικών, φορμαλιστικών και αποδομιστικών θεωριών, θεωρούν τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες κειμενικές κατασκευές, λέξεις ειπωμένες και γραμμένες στο χαρτί. Στην περίπτωση αυτή δε κρίνεται η ρεαλιστικότητα και η αληθοφάνεια του χαρακτήρα, ούτε μελετάται η λογοτεχνική του αξία. Οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες είναι βασικά δομικά στοιχεία του κειμένου που αδυνατούν να υπάρξουν – δράσουν πέρα ή χωρίς αυτό (Nikolajeva, 2005: 146).

Επομένως, οι φορμαλιστικές θεωρίες επηρεασμένες από τη δομική γλωσσολογία υποβίβασαν τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες σε απλές κειμενικές κατασκευές, υποταγμένες στη φόρμα της πλοκής. Οι χαρακτήρες εξυπηρετούν λειτουργίες της αφηγηματικής πλοκής, παρά τη φαινομενική τους ποικιλομορφία. Οι Ρώσοι φορμαλιστές αργότερα τον 20^ο αιώνα ασπάστηκαν τη θεωρία περί αυτονομίας του λογοτεχνικού κειμένου και εξέτασαν τους χαρακτήρες με ενδοκειμενικά κριτήρια απαλλαγμένους από το κοινωνικό τους πλαίσιο. Έτσι, οι Ρώσοι φορμαλιστές εστιάζουν στη λογοτεχνικότητα του κειμένου, και με τη διάκριση της ιστορίας από την πλοκή εισήγαγαν τον όρο «μοτίβο», ως το βασικότερο συστατικό μιας ιστορίας, στο οποίο δίνουν προτεραιότητα και το ορίζουν «ως τη μικρότερη δομιστική αρχή της πλοκής» (Fokkema & Ibsch, 1997). Οι φορμαλιστές, λοιπόν, θεώρησαν τους χαρακτήρες ως προϊόντα και λειτουργίες της πλοκής, τους αντιμετώπισαν ως στοιχεία δράσης και όχι σαν πρόσωπα που σχετίζονται με την πραγματικότητα.

Οι οπαδοί του κινήματος της Νέας Κριτικής και αργότερα οι δομιστές μελέτησαν το λογοτεχνικό κείμενο ως αυτόνομο γεγονός, αποκομμένο από την επικοινωνιακή διαδικασία συγγραφέα και αναγνώστη. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες στο πλαίσιο αυτό, νοούνται ως λογοτεχνικές κατασκευές που δε σχετίζονται άμεσα με την πραγματικότητα (Παπαντωνάκης, 2009: 82).

Σε αυτή τη θεωρητική προσέγγιση καθοριστικές ήταν και οι μελέτες των Vladimir Propp και Boris Tomashevsky. Ο Propp αναγνώρισε στα ρωσικά λαϊκά παραμύθια μόλις επτά ρόλους προσώπων: τον ήρωα, τον ψεύτικο ήρωα, τον ανταγωνιστή, τον βοηθό, το αντικείμενο ή την αναζήτηση, τον δωρητή και τον αποστολέα (Propp, 1987).

Στο έργο του *Μορφολογία του παραμυθιού* διέγινωσε πως οι ιστορίες είχαν όλες τα ίδια επαναλαμβανόμενα μοτίβα, ενώ κάθε φορά που άλλαζε το όνομα των ηρώων, οι καταστάσεις που βιώνουν και η αλληλουχία των ενεργειών τους παρέμειναν οι ίδιες.

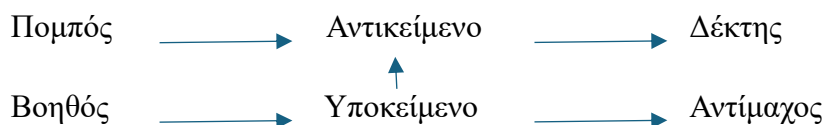
Αντίστοιχη υπήρξε και η προσέγγιση του Tomashevsky, ο οποίος υποστήριξε ότι ο χαρακτήρας και τα γνωρίσματά του δεν αποτελούν απαραίτητα στοιχεία του μύθου, μπορούν όμως να αποτελέσουν παράγοντες της πλοκής. Για τον Tomashevsky ο ήρωας είναι το πρόσωπο που λαμβάνει την πιο έντονη συναισθηματική χροιά και που ο αναγνώστης παρακολουθεί με την μεγαλύτερη προσοχή, χωρίς να σημαίνει αυτό ότι ο χαρακτήρας και οι αντιδράσεις του αναγνώστη έχουν σχέση με την πραγματική ζωή. Ο ίδιος αρνείται ότι τα όρια ανάμεσα στη λογοτεχνία και την πραγματικότητα είναι ασαφή και δέχεται την άποψη πως κάποτε οι συγγραφείς ανέσυραν τους χαρακτήρες από τη ζωή (Tomashevsky, 1962).

Ο Roland Barthes, Γάλλος δομιστής, υποστήριξε το «θάνατο του συγγραφέα» (1968) μεταθέτοντας το επίκεντρο του ενδιαφέροντος στο ίδιο το κείμενο και όχι στους χαρακτήρες που τους θεωρεί κειμενικές κατασκευές. Θεωρεί ότι οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες επιτελούν δευτερεύοντα ρόλο στο κείμενο, ενώ εξαίρει τη σημασία της πλοκής (Barry, 2013: 72-73). Οι χαρακτήρες δεν έχουν κοινωνικές και ψυχολογικές προεκτάσεις, κάτι που ο ίδιος ο δομιστής αλλάζει στη συνέχεια αναγνωρίζοντας κάποιου είδους προσωπικότητα στους χαρακτήρες. Ο Barthes τελικά τελειώνει τη μελέτη του για τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες πιστεύοντας πως το πρόσωπο είναι αυτό που υπερέχει της δράσης, κάτι που τον διαφοροποίησε από τους υπόλοιπους δομιστές (Παπαντωνάκης, 2011: 84). Ο ίδιος ο δομιστής λέει «Το κύριο χαρακτηριστικό του διηγήματος δεν είναι η δράση, αλλά το πρόσωπο ως Κύριο όνομα» (Barthes, 1970: 196).

Η ανάπτυξη του δομισμού επηρέασε κι άλλους μελετητές όπως τον Bremond, τον Frey, τον Greimas, οι οποίοι μετέθεσαν τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες από την κοινωνική πραγματικότητα μέσα στο κείμενο. Ο Greimas (1983) ακολουθώντας τη θεωρία του Propp⁶, κατηγοριοποιεί σε αντίστοιχη τυπολογία τους χαρακτήρες, υποβιβάζοντας τους όμως σε actants⁷. Οι actants είναι μόνο έξι: Υποκείμενο, Αντικείμενο, Πομπός, Δέκτης, Συμπαραστάτης (Βοηθός), Αντίμαχος και αντιπροσωπεύουν τρεις διαθέσεις – τροπικότητες που συναντιούνται σε όλες τις αφηγήσεις: Υποκείμενο - Αντικείμενο (τροπικότητα του θέλω), Πομπός – Δέκτη (τροπικότητα του γνωρίζω) και Βοηθός – Αντίμαχος (τροπικότητα του δύναμαι).

⁶ Η μορφολογική θεωρία του Propp αποτέλεσε το βασικό θεωρητικό εργαλείο ανάλυσης του παιδικού διηγήματος, καθώς το βασικό πλεονέκτημα είναι ότι στρέφει το ενδιαφέρον του μαθητή-μελετητή στο ίδιο το κείμενο και τους μηχανισμούς του. Ο Propp προέβη και σε κατανομή λειτουργιών σε δρώντα πρόσωπα δημιουργώντας επτά κύκλους δράσης των ηρώων: του ανταγωνιστή-κακοποιού, του δωρητή-προμηθευτή, του βοηθού, της πριγκίπισσας και του πατέρα της, του αποστολέα, του ήρωα και του ψεύτικου ήρωα. Δεναζά & Αραβανή, 2023, *Η θεωρία της Λογοτεχνικής Θεωρίας στην καλλιέργεια του Λογοτεχνικού Γραμματισμού στο πλαίσιο της Δημιουργικής Γραφής με όχημα το Παραμύθι*, 8^ο Πανελλήνιο Συνέδριο: Εκπαίδευση και Πολιτισμός στον 21^ο αιώνα.

⁷ Οι όροι actants και acteurs έχουν αποδοθεί ως συντελεστές και τελεστές αντίστοιχα από την Καίτη Παπουτσά στο Greimas A. J., «Οι συντελεστές, οι τελεστές και τα σχήματα», Βασίλης Καλλιπολίτης (επιμ.), *Θεωρία της Αφήγησης*, Αθήνα, Εξάντας, 1991, σ. 158-184.



(Μυθικό μοντέλο δράσης)

Οι δρώσες δυνάμεις μπορούν να κατανέμονται στα δρώντα πρόσωπα (acteurs), δηλαδή στους χαρακτήρες με διάφορους τρόπους. Τα δρώντα πρόσωπα έχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά σε διαφορετικές αφηγήσεις. Η διαφορά μεταξύ των δρώντων προσώπων των V. Propp και A. J. Greimas είναι ότι ο πρώτος αναγνωρίζει σε αυτά ορισμένες ιδιότητες, ενώ για τον δεύτερο είναι καθαρά συντακτικές λειτουργίες, όπως υποδηλώνεται κι από τους όρους Υποκείμενο – Αντικείμενο (Ducrot – Todorov, 1979: 225).

Ο Bremond (1964: 15) στη μελέτη του διαφοροποιήθηκε από τον Propp όχι μόνο στην περαιτέρω μελέτη των παραμυθιών, αλλά και στο θέμα των χαρακτήρων. Υποστήριζε ότι «οι χαρακτήρες αποτελούν ταυτόχρονα το τέλος και το νόημα μιας ιστορίας» και ότι «η πλοκή μπορεί να λειτουργήσει αντίθετα από τους δικούς της νόμους για να δείξει την ψυχολογική ή ηθική εξέλιξη του χαρακτήρα» (Κουράκη, 2008: 76). Ο Frey φαίνεται να αντιλαμβάνεται τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες περισσότερο ως λεκτικές κατασκευές που δε σχετίζονται άμεσα με την πραγματικότητα (Παπαντωνάκης, 2011: 78-82). Γενικότερα, οι υποστηρικτές του δομισμού θεωρούν τα δρώντα πρόσωπα ως απλές κειμενικές κατασκευές και τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες κατασκευάσματα των λέξεων και των προτάσεων.

1.4. Μια ενδιαμέση συνδυαστική θεωρητική θέση

Μια τρίτη συμβιβαστική και πιο μετριοπαθής θεωρία είναι αυτή που προσπαθεί να συγκεράσει τις δύο αντικρουόμενες θεωρίες των μιμητικών και σημειωτικών προσεγγίσεων. Τον συγκερασμό μεταξύ της μυθολογίας και της πραγματικότητας των λογοτεχνικών χαρακτήρων διατύπωσαν οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας Chatman και Rimmon-Kenan. Ο Chatman ασχολήθηκε περισσότερο με τη μορφή παρά το περιεχόμενο του κειμένου και διέκρινε πως ο λογοτεχνικός χαρακτήρας πρέπει να είναι ανεξάρτητο ον, δρών πρόσωπο και όχι κειμενική κατασκευή και απλό στοιχείο της πλοκής. Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας πρέπει να εμπλουτίζεται από τις πραγματικές ή φανταστικές εμπειρίες του αναγνώστη, ενώ παράλληλα, δεν μπορεί να αναλυθεί χωριστά από τις λέξεις. Οι αναγνωστικές θεωρίες τοποθετούν τον αναγνώστη στο επίκεντρο της αναγνωστικής διαδικασίας και τον θεωρούν «ενεργό» συμμετοχο για τη νοηματοδότηση των λογοτεχνικών κειμένων⁸. Οι θεωρίες αυτές καταλήγουν στο να

⁸ Σύμφωνα με την Αραβανή (2011) η αλληλεπίδραση μεταξύ αναγνώστη και κειμένου ενίσχυσε τα αναγνωστικά κίνητρα των μαθητών, τη φαντασία, τις γνωστικές ικανότητες και τις στρατηγικές κατανόησης μέσω της διατύπωσης υποθέσεων, της πρόβλεψης, της διακοπόμενης ανάγνωσης και της συστηματικής επεξεργασίας του κειμένου.

βλέπουν την αναγνωστική διαδικασία ως μια πολύπλευρη, μοναδική κι ανεπανάληπτη αλληλεπίδραση κειμένου-αναγνώστη (Καλογήρου & Λαλαγιάννη, 2007). Για τον Chatman ο χαρακτήρας κινείται μεταξύ της μυθιστορηματικής και της πραγματικής του φύσης. Οι χαρακτήρες έχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που συνυπάρχουν με τα γεγονότα της πλοκής και υπάρχουν στο επίπεδο της ιστορίας. Στην ανάλυση του ο Chatman (1978: 107-108) υποστηρίζει πως μια βιώσιμη θεωρία για τους χαρακτήρες πρέπει να βασίζεται στο ότι ο χαρακτήρας είναι ανοιχτό κι αυτόνομο ον και όχι περιορισμένος σε λέξεις ή σε λειτουργίες της πλοκής. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες για τον θεωρητικό, είναι χαρακτήρες-λέξεις που αποτελούν μια γλωσσική πραγμάτωση ενός συνόλου χαρακτηριστικών γνωρισμάτων που στοιχειοθετούν ένα λογοτεχνικό χαρακτήρα. Είναι, με άλλα λόγια, κειμενικές κατασκευές που αποδίδονται με όρους της ανθρώπινης εμπειρίας. Οι χαρακτήρες είναι ένα σύνολο χαρακτηριστικών γνωρισμάτων προσκολλημένο σε ένα όνομα, αλλά σε ένα όνομα κάποιου που δεν έχει υπάρξει ποτέ στην πραγματικότητα.

Στις απόψεις του Chatman στηρίζεται και η Rimmon-Kenan θεωρώντας τον λογοτεχνικό χαρακτήρα μια κατασκευή που δομείται από τον αναγνώστη μέσα από ενδείξεις του κειμένου (Κουράκη, 2008). Στο βιβλίο της *Narrative Fiction* (2002: 29-42) η θεωρητικός επιλέγει την ενδιάμεση θεώρηση για τους χαρακτήρες. Εκφράζει τους προβληματισμούς της, αν οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες είναι άνθρωποι ή λέξεις και αν υποτάσσεται ή όχι ο λογοτεχνικός χαρακτήρας στη δράση. Οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες είναι λεκτικά στοιχεία αναπόσπαστα του κειμένου, ενώ από την άλλη οι χαρακτήρες κατανοούνται από τους αναγνώστες ως μη λεκτικές κατασκευές που υποδύονται συγκεκριμένους ρόλους από τη ζωή. Είναι αφηγηματικές κατασκευές που πρέπει να περιγραφούν με όρους από την ανθρώπινη εμπειρία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αντιμετωπίζονται σαν πραγματικοί άνθρωποι.

Η Nikolajeva (2002: 18-19) αντιμετωπίζει τους χαρακτήρες ως κειμενικές κατασκευές, όμως προσδίδει σε αυτούς στοιχεία που απηγούν στην πραγματικότητα συνδυάζοντας τις δύο θεωρητικές προσεγγίσεις. Η θεωρητικός παρουσιάζει την άποψη του Hochman, όπου στο βιβλίο του *Characters in Literature* (1985), ο ίδιος υποστηρίζει ότι οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες αποτελούν προϊόν της φαντασίας του συγγραφέα που τους αποδίδονται όμως χαρακτηριστικά αληθινών ανθρώπων. Τέλος, μια επισήμανση που κάνει ο Hochman είναι πως στη ζωή οι άνθρωποι παρουσιάζουν στοιχεία πολυπλοκότητας, στη λογοτεχνία πολλαπλά χαρακτηριστικά διακρίνονται κυρίως στους πρωταγωνιστές.

Είναι αποδεκτό ότι η ζωή και το μυθιστόρημα είναι δύο εντελώς διαφορετικά πράγματα, που όμως έχουν άμεση σχέση μεταξύ τους. Οι Wellek και Warren (1949: 270-272) υποστηρίζουν ότι ο συγγραφέας παριστάνει έναν κόσμο ο οποίος επικοινωνεί με τον εμπειρικό κόσμο και ταυτόχρονα διαφέρει από αυτόν στην εσωτερική του συνέπεια. Ο κόσμος του μυθιστορήματος βασίζεται στον κόσμο της πραγματικής εμπειρίας, αλλά δεν τον μιμείται. Αντίστοιχα κι ο Πλατανίτης (1997: 91) υποστηρίζει ότι το μυθιστόρημα κι η πραγματικότητά τους είναι φανταστικές κατασκευές που έχουν σχέση με την πραγματικότητα, χωρίς να συμπίπτουν ακριβώς και απόλυτα μ' αυτήν. Πρόκειται, δηλαδή, για «πραγματικότητα φαντασίας», στην οποία τμήματα από τη ζωή, μέσω των εμπειριών, ανασυντίθεται από τη φαντασία και αποδίδονται με τον λόγο.

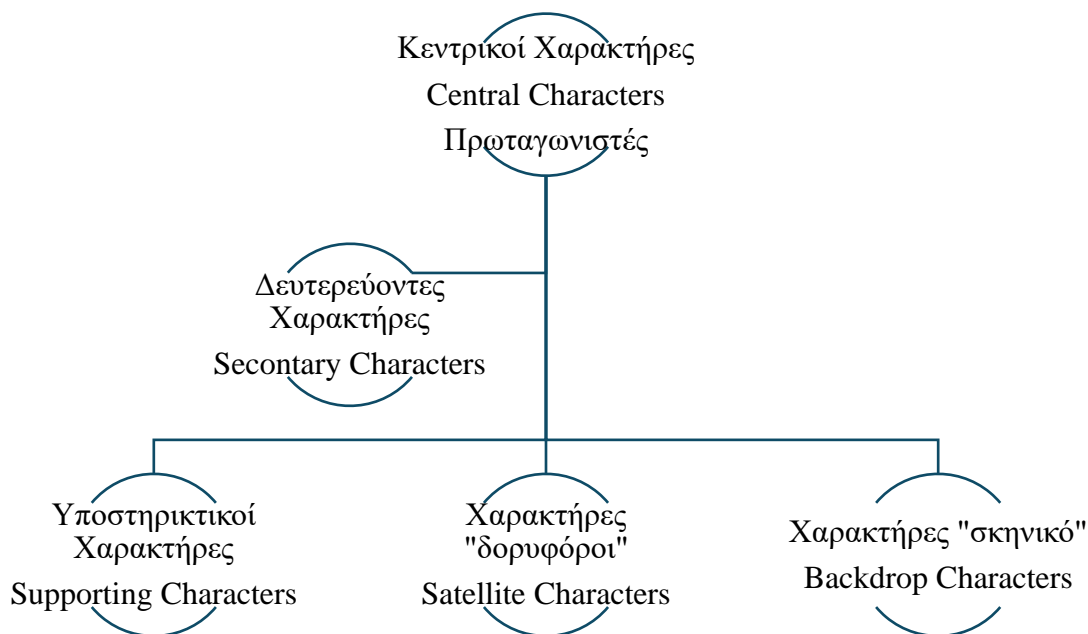
Έτσι, η λογοτεχνία δεν αποτελεί ποτέ ολοκληρωμένη και συνολική αναπαράσταση της πραγματικότητας.

2. Γνωριμία με τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες

2.1. Ο ρόλος και η λειτουργία των χαρακτήρων

Όπως έχει επισημανθεί ήδη, οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην αναγνωστική απόλαυση και στην πρόσληψη του νοήματος. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες, κομπάρσοι ή πρωταγωνιστές, καρικατούρες, αντιπροσωπευτικοί ανθρώπινοι τύποι ή εκκεντρικοί, υποκειμενικές κατασκευές του αφηγητή ή αντικειμενικά «δοσμένοι», παραμένουν το ισχυρότερο σημείο σύνδεσης και επαφής ανάμεσα στο λογοτεχνικό έργο, τον συγγραφέα και τον αναγνώστη.

Οι χαρακτήρες μπορεί να είναι τριών ειδών: οι πρωταγωνιστές, οι δευτερεύοντες και οι αδρανείς.



(Nikolajeva, 2002: 112)

2.1.1. Ο χαρακτήρας πρωταγωνιστής

Κύριος χαρακτήρας είναι ο πρωταγωνιστής, δηλαδή ο χαρακτήρας που αποτελεί τη βασική εστία ενδιαφέροντος (Prince, 2003: 80). Ο πρωταγωνιστής είναι εκείνος ο χαρακτήρας που εμφανίζεται από την αρχή έως το τέλος του διηγήματος ή του βιβλίου

και κινεί τα νήματα της ιστορίας. Πολλές φορές ακόμη κι ο τίτλος ενός διηγήματος αποκαλύπτει τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα. Ο πρωταγωνιστής μπορεί να δηλώνεται μέσα από τον τίτλο ακόμη κι έμμεσα, για παράδειγμα, μέσω μιας αντωνυμίας (Παπαντωνάκης, 2011: 115-116). Το πρωταγωνιστικό πρόσωπο είναι η κινητήριος δύναμη της πλοκής, εκείνο που ενσαρκώνει τα κοινωνικά ήθη της εποχής. Η παρουσία του είναι συνεχής μέσα στο κείμενο, ενώ μπορεί να είναι ήρωας ή αντιήρωας ανάλογα τον αξιακό κώδικα της εποχής του. Μπορεί να έχουμε περισσότερους από έναν πρωταγωνιστές και πολλές φορές είναι δύσκολο να αποσαφηνιστεί αν ο πρωταγωνιστής είναι ένας ή πολλοί ή ποιος είναι τελικά. Ακόμη, μια συνήθης τακτική που ακολουθείται για την παρουσίαση του πρωταγωνιστή είναι να προηγείται ένας προβληματισμός σχετικά με την ταυτότητά του (Nikolajeva, 2002: 53-57). Επιπλέον, μπορούμε να συμπεριλάβουμε την αναφορά του τίτλου σε κάποιον χαρακτήρα, την απεικόνισή του στο εξώφυλλο, τη σειρά εμφάνισης των χαρακτήρων, τη συχνότητα και τη διάρκεια παρουσίας του στην αφήγηση (Nikolajeva, 2002: 49-66). Η αλλαγή του χαρακτήρα, καθώς και τα στάδια μεταβολής κι εξέλιξης ενός προσώπου αποτελούν στοιχεία που μπορούν να αναδείξουν τον πρωταγωνιστή ενός λογοτεχνικού κειμένου. Ο εντοπισμός του πρωταγωνιστικού προσώπου δεν είναι πάντα μια εύκολη υπόθεση, ωστόσο ένας έμπειρος αναγνώστης μπορεί να διακρίνει το πρωτεύον πρόσωπό από τα δευτερεύοντα.

2.1.2. Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες

Σπανίως σε ένα λογοτεχνικό έργο ο πρωταγωνιστής παρουσιάζεται σε απόλυτη απομόνωση, καθώς το ενδιαφέρον μας στηρίζεται στην αναγνώριση μιας κοινωνίας και στις ανθρώπινες σχέσεις που διαμορφώνονται μέσα σε αυτή. Οι δευτερεύοντες ήρωες μπορεί να είναι περισσότεροι από ένας μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο. Ο συγγραφέας τους χρησιμοποιεί για να αναδείξει και να φωτίσει τις ενέργειες του πρωταγωνιστικού προσώπου. Οι πληροφορίες που δίνονται για τους δευτερεύοντες χαρακτήρες είναι συνήθως λίγες, ενώ η παρουσία τους συμβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής.

Στους δευτερεύοντες χαρακτήρες ανήκουν οι υποστηρικτικοί, οι οποίοι είναι απαραίτητοι για την πλοκή. Στους υποστηρικτικούς χαρακτήρες σημαντικό ρόλο διαδραματίζει ο χαρακτήρας – καταλύτης (catalyst) ο οποίος θέτει σε κίνηση την πλοκή κι επιφέρει δραστικές αλλαγές στη ζωή των πρωταγωνιστών. Δεν πρέπει όμως, να συγχέεται με τον ανταγωνιστή, ο οποίος θέτει σε κίνηση την πλοκή και συναντάται κυρίως σε πλοκές όπου δεν υπάρχει εμφανής ανταγωνιστής και οι συγκρούσεις του είναι εναντίον της φύσης ή του εαυτού του (Nikolajeva, 2002: 112-113).

Στους περιφερειακούς χαρακτήρες ανήκουν οι χαρακτήρες – δορυφόροι, οι οποίοι δεν είναι σημαντικοί για την πλοκή, αλλά φωτίζουν πτυχές της υπόθεσης. Χρησιμεύουν στον αντιθετικό χαρακτηρισμό⁹, προσθέτουν ποικιλία και συντελούν στην παρουσίαση

⁹ Αντιθετικοί (foil) είναι οι χαρακτήρες που έχουν χαρακτηριστικά (ιδιότητες, κίνητρα, ποιότητες) αντίθετα από αυτά του πρωταγωνιστή με σκοπό να δοθεί περισσότερη έμφαση σε αυτόν. Ο όρος foil

μιας μεγαλύτερης ποικιλίας ανθρώπινων τύπων. Συνεισφέρουν στον χαρακτηρισμό του πρωταγωνιστή μέσω της στάσης του ή των σχολίων που κάνει γι' αυτόν. Οι χαρακτήρες «σκηνικό» ή «φόντου» μπορούν να προστεθούν ή να αφαιρεθούν από την αφήγηση χωρίς να γίνουν αντιληπτοί. Συνήθως χρησιμοποιούνται για να δώσουν χρώμα στην αφήγηση και να κάνουν το σκηνικό πιο αληθοφανές.

Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες αποτελούν μια μεγάλη κατηγορία χαρακτήρων που θα μπορούσαν να διαιρεθούν επίσης και σε μικρότερες υποκατηγορίες:

- Διακοσμητικοί: είναι χαρακτήρες που δεν έχουν κεντρικό ρόλο στην πλοκή, αλλά προσφέρουν βάθος στην ιστορία και ενδιαφέρον στην αφήγηση με τους μικρούς και περιθωριακούς ρόλους τους.
- Πληροφοριακοί: είναι οι χαρακτήρες που παρέχουν σημαντικές πληροφορίες για την πλοκή, για το παρελθόν των ηρώων κ.α.
- Ακροατές: είναι οι χαρακτήρες που εμφανίζονται επιφανειακά στην πλοκή, είναι οι αποδέκτες των λόγων ενός χαρακτήρα και δε συμβάλλουν σημαντικά στην εξέλιξη της πλοκής.
- Σχολιαστικοί: είναι οι χαρακτήρες που λειτουργούν ως τη φωνή του συγγραφέα για προσθέσει κάποιο σχόλιο ή ειρωνεία που ενισχύουν το λόγο του έργου. Συμβάλλουν στην περαιτέρω κατανόηση του κειμένου για το αναγνωστικό κοινό.
- Σημεία αναφοράς: Είναι οι χαρακτήρες που συνιστούν το μέτρο για να αναδειχθεί η αλλαγή και η μεταβολή της συμπεριφοράς του πρωταγωνιστή. Είναι σταθεροί, αξιόπιστοι και στατικοί χαρακτήρες.

2.1.3. Οι αδρανείς χαρακτήρες

Οι αδρανείς ήρωες συμπληρώνουν παθητικά τους πρωταγωνιστές και τους δευτερεύοντες χαρακτήρες. Δεν ενεργούν και δεν συμβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής. Η Nikolajeva (2002: 112-115) κατηγοριοποιεί τους χαρακτήρες σε κεντρικούς και περιφερειακούς. Οι κεντρικοί χαρακτήρες για να υποστηριχθούν και να πλαισιωθούν στην πλοκή χρειάζονται τους υποστηρικτικούς χαρακτήρες (supporting characters), σύμφωνα με τη θεωρητικό. Οι υποστηρικτικοί χαρακτήρες στηρίζονται στο μοντέλο των Propp και Greimas για τους αντίστοιχους ήρωες: τον ήρωα, τον ανταγωνιστή, τον βοηθό, τον αποστολέα, τον δωρητή και το αντικείμενο αναζήτησης. Οι υποστηρικτικοί, οι δορυφόροι και οι χαρακτήρες φόντου αποτελούν τους δευτερεύοντες¹⁰ χαρακτήρες, οι οποίοι σε ένα μυθιστόρημα συνήθως υπερτερούν

μεταφράζεται ως χαρακτήρας κατ' αντίστιξη στο M. H. Abrams, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, μτφ. Γιάννα Δεληβοριά, Σοφία Χατζηιωαννίδου, Αθήνα, Πατάκης, 2005, σ. 387.

¹⁰ Ο David Gafel στη μελέτη του για τους δευτερεύοντες και τους λιγότερο σημαντικούς (minor) χαρακτήρες τους χωρίζει σε τρεις κατηγορίες: σε όσους κατέχουν μεγαλύτερο μέρος στο έργο και συμμετέχουν στην πλοκή (minor roles), σε όσους περιγράφονται σύντομα σε μια παράγραφο ή έστω υπάρχουν αναφορικά σε φράσεις (bit parts) και σε όσους αναφέρονται ως απλά ονόματα ή τους αφιερώνεται μια φράση ή αποτελούν μια απομονωμένη διακοσμητική παρουσία (cameos), στο *The Supporting Cast: A study of Flat and Minor Characters*, University Park, Pennsylvania State Press, 1993, σ. 11-12.

αριθμητικά από τους κύριους, προσδίδουν πολλαπλότητα και αναπαριστούν ένα σημαντικό τμήμα της ζωής σε αυτό (Galef, 1993: 25).

2.2. Τύποι «χαρακτήρων»

Τα είδη και η εξέλιξη των χαρακτήρων αποτελούν ένα θέμα που έχει αναλυθεί από πολλούς μελετητές. Ο Ε. Μ. Foster στο έργο του *Aspects of the Novel*¹¹ αναγνωρίζει δύο τύπους χαρακτήρων, τον επίπεδο χαρακτήρα (flat) και τον σφαιρικό (round) και συνδέει το είδος με την εξέλιξή τους. Αν και για τη Rimmon-Kenan (1983: 40), η διάκριση του Foster είναι μάλλον προβληματική ως προς την εξέλιξη του χαρακτήρα, ο θεωρητικός διακρίνει τους χαρακτήρες σε μονοδιάστατους – επίπεδους και σε πολυδιάστατους – σφαιρικούς.

2.2.1. Επίπεδοι χαρακτήρες

Οι χαρακτήρες της κατηγορίας αυτής δεν είναι επαρκώς ανεπτυγμένοι. Παρουσιάζονται μονοδιάστατα και η προσωπικότητά τους δεν εξελίσσεται. Αρκεί μια φράση για να περιγράψεις τους επίπεδους χαρακτήρες, ένα – δυο γνωρίσματα που συνοψίζουν τον χαρακτήρα τους. Διαμορφώνονται, σύμφωνα με τον Foster, γύρω από μια μοναδική ιδέα ή ιδιότητα. Αυτή η ιδέα ή ιδιότητα που τον στοιχειοθετεί μπορεί να εκφραστεί μέσα μόνο από μια λέξη ή φράση, η οποία συνιστά και όλο του το «είναι». Δεν δίνονται πολλές λεπτομέρειες για την προσωπικότητά τους, όμως μπορούν να συμβάλλουν στην εξέλιξη της δράσης και στην ανάδειξη του πρωταγωνιστή. Μοιάζουν με καρικατούρες, αναγνωρίζονται εύκολα από τον αναγνώστη και αναδεικνύουν τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα. Η Rebecca Lukens (1995: 41-45) και ο David L. Rusell (1994: 204-205), συμπληρώνοντας τις ιδέες του Foster, θεωρούν τους χαρακτήρες αυτούς στερεότυπα κάποιων ομάδων που δεν έχουν ατομικότητα και προσωπικά χαρακτηριστικά και που συνήθως χρησιμοποιούνται για να προωθήσουν την πλοκή.

2.2.2. Σφαιρικοί χαρακτήρες

Σφαιρικοί ή πολυδιάστατοι χαρακτήρες είναι εκείνοι που τα κυριότερα γνωρίσματά τους αποκαλύπτονται μέσα στην ιστορία. Σύμφωνα με τον Foster οι χαρακτήρες αυτοί είναι καλά οργανωμένοι και ανταποκρίνονται ακόμη και στις πιο δύσκολες απαιτήσεις της πλοκής. Οι σφαιρικοί χαρακτήρες βρίσκονται υπό μια συνεχή μεταβολή και μπορούν να προκαλέσουν μια ασυνήθιστη συμπεριφορά. Εξαιτίας της συνεχούς μεταβολής τους δεν ανακαλούνται εύκολα από τον αναγνώστη. Σύμφωνα με τον Chatman (1978), οι σφαιρικοί χαρακτήρες μπορεί να παρουσιάσουν αντιφατικά και

¹¹ Ε. Μ. Foster, σ. 73-85.

συγκρουόμενα χαρακτηριστικά. Ο Foster από την άλλη υποστηρίζει ότι ένας σφαιρικός χαρακτήρας πρέπει να είναι πειστικός, αληθοφανής και να εναρμονίζει το λογοτεχνικό κείμενο με την πραγματική ζωή.

Τη διάκριση του Foster έχουν υιοθετήσει κι άλλοι μελετητές της λογοτεχνίας, οι οποίοι είτε συμφωνούν απόλυτα με την ύπαρξη δύο ειδών χαρακτήρων¹² είτε προσαρμόζουν τα δύο είδη αυτά στο δικό τους θεωρητικό μοντέλο. Ο Chatman είναι ένας από τους θεωρητικούς που υποστηρίζει ότι επίπεδος χαρακτήρας θεωρείται αυτός που έχει ένα μόνο ή λίγα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και που είναι επομένως αρκετά προβλέψιμος. Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας είναι πολύ καλά δομημένος και ανακαλείται εύκολα στη μνήμη. Αντίθετα, ο σφαιρικός χαρακτήρας για τον Chatman παρουσιάζει ποικιλία χαρακτηριστικών γνωρισμάτων, ενώ δεν είναι προβλεπόμενη η συμπεριφορά του κι εύκολα μπορεί να εκπλήξει τον αναγνώστη. Έτσι, οι χαρακτήρες αυτοί είναι ανοιχτά κατασκευάσματα που εντυπώνονται στη μνήμη των αναγνωστών ως αληθινά όντα.

Η Rimmon-Kenan απορρίπτει την κατηγοριοποίηση των Foster και Chatman και ενστερνίζεται τις απόψεις του Ewen. Σύμφωνα με τον Ewen¹³ η κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων πρέπει να αντιμετωπίζεται ως μια συνέχεια κι όχι σε απόλυτες κατηγορίες. Για να είναι η κατηγοριοποίηση σωστή, πρέπει η διάκριση να στηρίζεται στη συνθετότητα, ανάπτυξη και διείσδυση στην «εσωτερική ζωή». Έτσι, από τη μία διακρίνει τους χαρακτήρες που έχουν ένα μόνο χαρακτηριστικό γνώρισμα ή κάποιο κύριο (αλληγορικές φιγούρες, καρικατούρες) και από την άλλη τοποθετεί τους σύνθετους χαρακτήρες, ενώ αναγνωρίζει πως ανάμεσα στις δύο διακρίσεις μπορεί να υπάρχουν άπειροι βαθμοί συνθετότητας.

Μία ακόμη θεωρητικός, η Luckens στη μελέτη της, *A Critical Handbook of Children's Literature* υποστηρίζει ότι οι σφαιρικοί χαρακτήρες είναι πλήρως ανεπτυγμένοι με αποτέλεσμα οι αναγνώστες να μπορούν να προβλέψουν τις πράξεις και τις αντιδράσεις τους, αφού έχουν σχηματίσει μια ολοκληρωμένη εικόνα για αυτούς (1995: 47). Η θεωρητικός κατηγοριοποιεί επιπλέον τους χαρακτήρες σε δυναμικούς και στατικούς ανάλογα με την πορεία εξέλιξής τους στην πλοκή της ιστορίας. Σύμφωνα με την Nikolajeva (2005: 158), τόσο οι επίπεδοι όσο και οι σφαιρικοί χαρακτήρες μπορούν να είναι δυναμικοί και στατικοί.

2.2.3. Στερεοτυπικοί χαρακτήρες

Στερεοτυπικοί χαρακτήρες ονομάζονται οι χαρακτήρες που συγκεντρώνουν ορισμένα χαρακτηριστικά μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας ή ενός συνόλου ατόμων με προσδιορισμένο πολιτισμικό πλαίσιο και ηθική πλαισίωση. Αν και η δράση τους μπορεί

¹² Οι Wellek και Warren μιλούν για στατικό κι εξελισσόμενο χαρακτήρα (Renè Wellek – Austin Warren, (1955) *Θεωρία Λογοτεχνίας*, μτφ. Σταύρος Δεληγιώργης, Αθήνα, Δίφρος, σ. 279), ενώ ο Tomashevsky για αναφέρεται στον σταθερό και μεταβαλλόμενο χαρακτήρα (Tomashevsky, (1978) «*Θεματική*» στη *Θεωρία Λογοτεχνίας: κείμενα Ρώσων φορμαλιστών*, Editora Globo, σ. 311-312).

¹³ Οι απόψεις του Ewen αναφέρονται από τη Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, Methuen, σ. 41-42.

να είναι μηδαμινή ή αμελητέα, καθρεπτίζουν τα ηθικά προβλήματα που ταλανίζουν μια κοινωνία και παίζουν καθοριστικό ρόλο, καθώς δίνουν τη δυνατότητα στους αναγνώστες να συνειδητοποιήσουν και να εντοπίσουν τις διαφορές, τις αντιπαραθέσεις και τις συγκρούσεις και να διαγνώσουν πληρέστερα τον ηθικό χαρακτήρα του πρωταγωνιστή (Παπαντωνάκης, 2011: 113). Ο στερεοτυπικός χαρακτήρας είναι προβλέψιμος και εύκολα αντιληπτός, ενώ ρόλο στη διάκρισή τους παίζει μεταξύ άλλων και το φυλετικό γένος. Σύμφωνα με τον J. Stephens, οι αντρικοί και θηλυκοί στερεοτυπικοί χαρακτήρες είναι αντιθετικοί λόγω των φυλετικών τους γνωρισμάτων. Έτσι, είναι εύκολο να παρουσιαστεί ένα σχηματικό μοτίβο «αρρενωπότητας» και «θηλυκότητας», παρουσιάζοντας την «αρρενωπότητα» των χαρακτήρων με επίθετα όπως δυνατός, βίαιος κ.α. ενώ τη «θηλυκότητα» με αντιθετικά επίθετα όπως όμορφη, συναισθηματική κ.α. (Nikolajeva, 2002: 115).

2.2.4. Αντιθετικοί χαρακτήρες

Ένας άλλος τύπος χαρακτήρα είναι ο αντιθετικός ή κατ' αντίστιξη χαρακτήρας (character oil). Τα χαρακτηριστικά του αντιθετικού χαρακτήρα έρχονται σε αντίθεση με αυτά του πρωταγωνιστικού προσώπου. Ο ίδιος ως ελάχιστος σημασίας χαρακτήρας συμβάλλει μέσα από συγκρούσεις στην ανάδειξη των άλλων ηρώων και κυρίως του πρωταγωνιστή μέσω των ποιοτικών χαρακτηριστικών του. Ο David Galef¹⁴, στηριζόμενος στη μελέτη του Foster, κάνει λόγο για αντίθετο χαρακτήρα και αναλύει τη σπουδαιότητα των επίπεδων και δευτερευόντων χαρακτήρων στην αφήγηση. Διαχωρίζοντάς τους σε δομικούς και μιμητικούς τύπους, ο Galef παρουσιάζει μια τυπολογική ποικιλία επίπεδων χαρακτήρων, σύμφωνα με τη λειτουργία και την παρουσία τους στην αφήγηση. Οι χαρακτήρες αυτοί μπορούν να λάβουν ποικίλους ρόλους αναδεικνύοντας και φωτίζοντας τον πρωταγωνιστή (Κουράκη, 2008: 97). Οι αντιθετικοί χαρακτήρες είναι πάντα οι δευτερεύοντες χαρακτήρες σε ένα μυθιστόρημα, σε αντίθεση με τους στερεοτυπικούς που μπορεί να είναι εκτός από τους δευτερεύοντες κι ο πρωταγωνιστής.

2.3. Η Δυναμική των χαρακτήρων

Τις περισσότερες φορές η δυναμική και η πολυπλοκότητα ενός χαρακτήρα είναι άμεσα συνυφασμένη με την εξέλιξη της ιστορίας. Η μεταβολή του χαρακτήρα μπορεί να επέλθει από την πορεία της πλοκής της ιστορίας. Η μεταβολή αυτή μπορεί να είναι εσωτερική ή εξωτερική που προκύπτει από τη μεταβλητότητα και τη ρευστότητα της καθημερινής ζωής και των γεγονότων εν συνόλω. Η εξωτερική μεταβολή συνδέεται με την ηλικιακή αύξηση του ήρωα και την αλλαγή των εξωτερικών του χαρακτηριστικών, όπως το άσπρισμα των μαλλιών του ή κάποια σωματική δυσκαμψία λόγω κάποιου

¹⁴ David Galef, (1993), *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, The Pennsylvania State University Press.

συμβάντος. Η εσωτερική αλλαγή σχετίζεται με την εσωτερική και συναισθηματική ωρίμανση και ενηλικίωση του ήρωα που προκύπτει συνήθως από μια σειρά εξωτερικών παραγόντων. Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας συνδέεται άμεσα με τη δράση, η εξέλιξη της πλοκής μπορεί να επιφέρει αλλαγές στον χαρακτήρα του ήρωα. Η Luckens (1995: 48-52) κάνει μια επιπρόσθετη διάκριση στους χαρακτήρες, που αφορά στον βαθμό τον οποίο μπορούν να εξελιχθούν στην πορεία της πλοκής, κάνοντας λόγο για στατικούς και δυναμικούς χαρακτήρες.

2.3.1. Οι δυναμικοί χαρακτήρες

Δυναμικός είναι αυτός που αλλάζει, που επηρεάζεται και διαμορφώνεται από τη δράση και τις εμπειρίες του και μέσω του έργου του αποκαλύπτονται οι συνέπειες πάνω του (Harmon – Holman – Thrall, 1996: 89). Δυναμικοί είναι οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες που υφίστανται μια αλλαγή, μια οποιαδήποτε μεταβολή, συνήθως ριζική. Αλλάζουν τρόπο πρόσληψης και αντίληψης του κόσμου και εξελίσσονται. Η σχέση χαρακτήρας – δράση επιβεβαιώνεται με τον ρυθμό αλλαγής ενός χαρακτήρα, η οποία μπορεί να είναι αργή και σταδιακή ή αιφνίδια κι απότομη εξαιτίας ενός απρόσμενου γεγονότος που μεταβάλλουν τον χαρακτήρα. Ο δυναμικός χαρακτήρας, σε αντίθεση με τον στατικό βρίσκεται στον πυρήνα της δράσης και η δυναμική του είναι ανάλογη με αυτή της ιστορίας. Η αλλαγή του δεν ορίζεται από το χρονικό διάστημα που περνάει, αλλά από τις επιδράσεις που έχουν τα γεγονότα της πλοκής στον χαρακτήρα του ήρωα (Luckens, 1995: 48-52). Η μεταβολή του χαρακτήρα μπορεί να μην γίνεται πολλές φορές αντιληπτή από τον ίδιο. Η Nikolajeva (2003: 130) υποστηρίζει ότι σχεδόν σε κάθε μυθιστόρημα υπάρχει ένας δυναμικός χαρακτήρας που θεωρείται κι ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, ενώ οι στατικοί χαρακτήρες απαντώνται συνήθως στην παλιά διδακτική λογοτεχνία.

2.3.2. Οι στατικοί χαρακτήρες

Οι στατικοί χαρακτήρες μένουν στάσιμοι, δεν μεταβάλλονται κατά την εξέλιξη της πλοκής της ιστορίας. Συνήθως είναι χαρακτήρες καρικατούρες, αλληγορικές μορφές που δεν προσδιορίζονται από κάποιο μοναδικό χαρακτηριστικό και σε αντίθεση με τους δυναμικούς χαρακτήρες, δεν εξελίσσονται. Καμία ριζική μεταβολή ή σύγκρουση δεν επηρεάζει τους χαρακτήρες αυτού του είδους. Οι στατικοί χαρακτήρες με την παρουσία τους και την όποια δράση τους γεμίζουν συνήθως τον χώρο και προβάλλουν τους βασικούς χαρακτήρες. Οι σφαιρικοί χαρακτήρες, αν και συνήθως είναι δυναμικοί, υπάρχει περίπτωση να μην παρουσιάσουν κάποια εξέλιξη – μεταβολή και να παραμείνουν στατικοί (Nikolajeva, 2005: 160).

2.4. Δείκτες Χαρακτηρισμού και Έμμεσου Προσδιορισμού των χαρακτήρων

Οι χαρακτήρες διαμορφώνονται από τον συγγραφέα μέσω κάποιων τεχνικών, οι οποίες απασχολούν ιδιαίτερα τον δημιουργό. Ο χαρακτήρας προκειμένου να ολοκληρωθεί η πρόσληψή του από τον αναγνώστη παρουσιάζει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που προβάλλουν την ατομικότητά του χαρακτήρα του. Στην ιστορία οι χαρακτήρες είναι κατασκευές που συναρμολογούνται από τον αναγνώστη μέσα από μια πληθώρα διάσπαρτων στοιχείων στο κείμενο (Rimmon-Kennan, 2002: 36). Τα στοιχεία αυτά που συμπληρώνουν τη σκιαγράφηση ενός ήρωα μπορεί να σχετίζονται με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις του ήρωα, από τις διατροφικές του συνήθειες, από την στάση του σώματός του ή ακόμη κι από τον τρόπο που μιλά. Ο συγγραφέας δημιουργεί «συστάδες» λέξεων που περιγράφουν στο περίπου τον εαυτό του, τους δίνει όνομα και φύλο, τους αποδίδει χειρονομίες και τους βάζει να φέρονται με συνέπεια (Foster, 2006: 33).

2.4.1. Το κατάλληλο όνομα

Οι καλοί συγγραφείς σχεδόν ποτέ δεν δίνουν τυχαία ονόματα στους ήρωες τους. Μία μέθοδος έμμεσης χαρακτηρολόγησης των ηρώων γίνεται, σύμφωνα με τη Rimmon-Kennan, με τη χρήση αναλογικών ονομάτων, τα οποία αποκαλύπτουν με τρόπο οπτικό, ακουστικό, αρθρωτικό ή μορφολογικό ορισμένα εξωτερικά χαρακτηριστικά. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι κάποια ονόματα μπορεί να αναφέρονται ξεκάθαρα σε κάποιο βασικό στοιχείο της προσωπικότητας που κατέχει ένας χαρακτήρας, για παράδειγμα «Pride» (υπερηφάνεια), «Goodman» (καλός άνθρωπος) ή να λειτουργούν ειρωνικά δημιουργώντας μια αντίθεση μεταξύ ονόματος και της πραγματικής ταυτότητας του χαρακτήρα (Rimmon-Kennan, 2002: 68-69).

Γενικότερα, όπως αναφέρει κι ο T. Docherty (1983: 73-74), η λειτουργία των ονομάτων στην αναγνωστική διαδικασία είναι τριπλή: α) τα ονόματα αποτελούν τον «τόπο» στον οποίο ο χαρακτηρισμός λαμβάνει χώρα, καθώς χαρακτηριστικά και ιδιότητες αποδίδονται σε ένα όνομα κι έτσι σχηματίζεται ο χαρακτήρας. Το όνομα δηλαδή είναι το σταθερό σημείο του ήρωα, β) φανερώνουν τη σχέση με την οικογένεια, αφού το επώνυμο είναι δηλωτικό της οικογενειακής κατάστασης και των συγγενικών δεσμών και γ) προσφέρουν στον αναγνώστη μια θέση και μια οπτική μέσω των οποίων παρακολουθεί το μυθοπλαστικό κόσμο και τους άλλους χαρακτήρες.

Τα ονόματα των χαρακτήρων πολλές φορές αντικατοπτρίζουν στοιχεία τους και της ψυχοσύνθεσής τους. Οι αναγνώστες λογοτεχνικών βιβλίων συναντούν παράξενα, κοινότυπα και ευρηματικά ονόματα χαρακτήρων. Αυτά αποκαλύπτουν εξωτερικά ή εσωτερικά γνωρίσματα του ήρωα και είναι πολύ βασικά, καθώς αποτελούν την πρώτη επαφή του αναγνώστη με τον ήρωα. Είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την ταυτότητα του ήρωα. Μπορεί να έχουν μια κωμική ή σατυρική υφή, να προσδίδουν πνευματικές ιδιότυπες αξίες, να βασίζονται σε εξωτερικά ή εσωτερικά γνωρίσματα του χαρακτήρα

(Nikolajeva, 2002: 268-270). Ειδικά έργα που απευθύνονται σε παιδιά ή παραμύθια χρησιμοποιούν ονόματα με ειδικές λειτουργίες συμβάλλοντας στη διάκριση και διαφοροποίησή τους μέσω του ονόματος. Σε αυτή την περίπτωση το όνομα επιτελεί καθαρά μια επικοινωνιακή λειτουργία που επιτείνει τη συμβολική ή υποβλητική δύναμη της αφήγησης (Καλογήρου, 2003: 89). Σε ορισμένες περιπτώσεις τα ονόματα των ηρώων ακολουθούν τον ρεαλισμό της καθημερινότητας, προσδίδοντας ρεαλιστικότητα στο αφήγημα, ενώ άλλοτε παραπέμπουν σε ονόματα ηρώων παραμυθιών, προσδίδοντας με τον παραλληλισμό των κειμένων, ένα είδους διακειμενικότητα.

Τα ονόματα ορισμένων εμβληματικών χαρακτήρων έχουν αποκτήσει ιδιαίτερο βάρος και αποκαλύπτουν συγκεκριμένες ποιότητες και χαρακτηριστικά που είναι αδύνατον να αποκοπούν από τον συγκεκριμένο χαρακτήρα. Ονόματα ηρώων που ανακαλούνται αυτόματα στη συνείδηση του αναγνώστη μόνο με την αναφορά τους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο Οιδίποδας, ο Οδυσσεύς, η πιστή Πηνελόπη κ.α. Ένας ήρωας μπορεί να λέγεται Harry, ωστόσο δε γίνεται να ονομάζεται Harry Potter, καθώς το όνομα αυτό είναι άμεσα συνδεδεμένο με ένα ορισμένο πλαίσιο με το οποίο είναι απόλυτα ταυτισμένο (Nikolajeva, 2005: 270).

2.4.2. Η ηλικία του χαρακτήρα

Στη λογοτεχνία για ενήλικες η ηλικία των ηρώων δεν διαδραματίζει τόσο σημαντικό ρόλο, σε αντίθεση με την παιδική – εφηβική λογοτεχνία όπου η ακριβή ηλικία του χαρακτήρα παίζει σημαντικό ρόλο. Ο αναγνώστης με τον προσδιορισμό της ηλικίας υποβοηθείται να αποκτήσει μια συγκεκριμένη υποκειμενική στάση, ιδιαίτερα εάν βρίσκεται ηλικιακά κοντά με τον χαρακτήρα (Nikolajeva, 2002: 270-271).

Ο αναγνώστης γνωρίζοντας την ηλικία του χαρακτήρα σχηματίζει μια πιο σαφή εικόνα για αυτόν παραλληλίζοντας βιώματα της δικής του αντίστοιχης ηλικίας. Τον βοηθά να αποκτήσει μια υποκειμενική στάση απέναντι στον χαρακτήρα. Η ηλικία του χαρακτήρα αποκαλύπτει ένα σύνολο πληροφοριών για τον χαρακτήρα, όπως το μορφωτικό του επίπεδο, τη σωματική του κατάσταση, τη σεξουαλικότητα κ.α. Τα παιδιά αναγνώστες αρέσκονται να διαβάζουν για ήρωες που βρίσκονται στην ίδια ηλικιακή φάση με αυτά, αφού έχουν τις ίδιες προσλαμβάνουσες κι εμπειρίες. Τα παιδιά – χαρακτήρες εξελίσσονται ηλικιακά, ωριμάζουν και ενηλικιώνονται.

2.4.3. Η εξωτερική εμφάνιση - ενδυμασία του χαρακτήρα

Αναφορικά με την εξωτερική εμφάνιση των χαρακτήρων η Rimmon-Kennan (2002: 65) χωρίζει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά σε αυτά του εκτός ελέγχου του χαρακτήρα, όπως είναι το ύψος και το χρώμα των ματιών, και σε αυτά που αφορούν την ενδυμασία και το χτένισμα των μαλλιών, ωστόσο, τονίζει ότι και οι δύο τύποι εξωτερικών

χαρακτηριστικών μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να υπαινιχθούν στοιχεία της προσωπικότητάς τους. Ειδικότερα, η ενδυμασία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στον προσδιορισμό και στον χαρακτηρισμό ενός ήρωα. Είναι το μεταίχμιακό στάδιο μεταξύ του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου του κειμένου. Οι ενδυματολογικές επιλογές ενός χαρακτήρα προσδιορίζουν την κοινωνική του ζωή, αποκαλύπτουν σημαντικές πτυχές του κοινωνικού του κύκλου και ρόλου. Ο ρουχισμός του ήρωα αποκαλύπτει το οικονομικό – κοινωνικό *status* του, αλλά ενίοτε και το ιδεολογικό προφίλ που του αποδίδει ο συγγραφέας. Ο ρουχισμός προστατεύει τον ήρωα κι από διάφορα καιρικά φαινόμενα και άλλοτε του προσφέρει έναν προστατευτικό – απελευθερωτικό μανδύα απέναντι στην κοινωνία. Παράλληλα, αρκετές φορές τα ρούχα στέκονται «εμπόδιο» στον χαρακτήρα στην επαφή του είτε με τη φύση είτε με την κοινωνία (Παπαντωνάκης, 2011: 108-109).

Ο αναγνώστης διακρίνοντας τις ενδυματολογικές επιλογές του χαρακτήρα είναι σε θέση να αντιληφθεί αρκετές πτυχές του χαρακτήρα του ήρωα. Η αρχική διαπίστωση αφορά το φύλο και τον εσωτερικό κόσμο. Τα κορίτσια ντύνονται πιο προσεγμένα με όμορφα και κομψά ρούχα, ενώ τα αγόρια προτιμούν πιο άνετα και λιγότερο προσεγμένα ρούχα. Μέσα από τις ενδυματολογικές επιλογές του ήρωα αντικατοπτρίζεται παράλληλα η προσωπικότητά του. Ένας εκκεντρικός χαρακτήρας θα προτιμήσει να ντυθεί εκκεντρικά για να προβάλλει τον εκκεντρικό και εγωκεντρικό του χαρακτήρα (Παπαντωνάκης, 2011: 109).

Η Victoria Flanagan διαπιστώνει τη διαφορετική απήχηση και βαρύτητα του ρουχισμού ανά φύλο. Διαφορετική βαρύτητα έχει όταν οι άντρες φορούν ένα γυναικείο ρούχο και αντίθετα, όταν οι γυναίκες προβαίνουν σε τέτοιες πράξεις (Κανατσούλη, 2008: 257-258). Για τις γυναίκες επομένως, αποτελεί έναν τρόπο διαφυγής, απελευθέρωσης ειδικά σε κλειστές κοινωνίες που καταπιέζουν το γυναικείο φύλο. Είναι ένας τρόπος να εισχωρήσουν, σύμφωνα Flanagan, με τη στον κόσμο των αντρών και να καρπωθούν λίγες από τις ελευθερίες τους. Αντίθετα στους άντρες, η γυναικεία αμφίεση συνεπάγεται τη γελοιοποίηση και προκαλεί τη θυμηδία. Η μεταμφίεση λειτουργεί ως ένα μέσο αμφισβήτησης κι επανάστασης έναντι των αυστηρά δομημένων κλειστών κοινωνιών.

2.4.4. Διατροφικές συνήθειες του χαρακτήρα

Η τροφή μπορεί να μας δώσει επιπρόσθετες πληροφορίες για τον χαρακτήρα ενός ήρωα (Nikolajeva, 2002: 276). Οι διατροφικές συνήθειες ενός χαρακτήρα αποκαλύπτουν στοιχεία της προσωπικότητάς του, του οικονομικού και κοινωνικού του επιπέδου, ακόμη και της ψυχολογικής του κατάστασης. Για παράδειγμα ένας ήρωας χορτοφάγος αποκαλύπτει μία στάση ζωής, μια κουλτούρα που έχει υιοθετήσει κι έτσι πρέπει να γίνεται αναφορά από τον συγγραφέα. Εξάλλου, η παρουσία και η αναγκαιότητα της τροφής ενισχύει τον οντολογικό χαρακτήρα των ηρώων (Παπαντωνάκης, 2008: 112).

Γενικότερα, ο δομικός ρόλος της τροφής των χαρακτήρων δεν αναγνωρίζεται εύκολα από τους συγγραφείς, με εξαίρεση τον Lévi-Strauss, για τον οποίο η τυπολογία των πολιτισμών δομείται πάνω στη συμπεριφορά απέναντι στην τροφή με βάση

συγκεκριμένες δυαδικές αντιθέσεις, όπως ανθρώπινο ή ζωικό κρέας, ωμή ή μαγειρεμένη τροφή, ζωική ή φυτική τροφή κ.α. (Nikolajeva, 2002: 11-16). Η τροφή μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δηλώσει την αντίθεση ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό ή ακόμη και να αποκαλύψει τη σχέση τροφής και σεξουαλικότητας.

Η Mary Douglas (1972: 61-68) στο δοκίμιο της *Deciphering a meal* θεωρεί την τροφή ως έναν κώδικα, ενώ το μήνυμα που κωδικοποιεί θα εντοπιστεί σε υποδείγματα κοινωνικών σχέσεων τα οποία αποτυπώνονται στο λογοτεχνικό έργο. Η σχέση αυτή τροφής – κώδικα αντανακλά αντίστοιχα τη σχέση φαγητό – τραπέζι, η οποία αντιπροσωπεύει τις μακρο-μικροκοινωνικές δυνάμεις που υποκαθιστούν το σημαινόμενο της τροφής, ενώ η γεύση εκπροσωπεί την ανάλογα με τις δυνάμεις αυτές ατομική εσωτερικήυση (Keeling and Polard, 1999: 132).

2.4.5. Η ομιλία – ιδιόλεκτος του λογοτεχνικού χαρακτήρα

Βασικό στοιχείο έμμεσου προσδιορισμού είναι και τα λόγια των χαρακτήρων. Εύστοχα η Fludernik (2009: 64) επισημαίνει ότι «χωρίς λόγο, δεν υπάρχουν χαρακτήρες». Αυτό που ενδιαφέρει κυρίως είναι τι λένε οι χαρακτήρες για τα συμβάντα που συμβαίνουν, για τον εαυτό τους και τους άλλους χαρακτήρες.

Στην ομιλία των χαρακτήρων περιλαμβάνεται ο διάλογος με τους γύρω τους κι ο εσωτερικός τους μονόλογος (Rimmon-Kennan, 2002: 63). Τα σχόλια που διατυπώνει ο ένας χαρακτήρας για τον άλλο αποκαλύπτουν στοιχεία της προσωπικότητάς τους, ενώ ο τρόπος ομιλίας ενός χαρακτήρα του προσδίδει επιπλέον χαρακτηριστικά, όπως η καταγωγή, ο τόπος διαμονής, η κοινωνική τάξη και το επάγγελμα (σ. 64).

Ως δείκτες χαρακτηρισμού λειτουργούν επίσης, η έκφραση και η εκφορά του λόγου, το μήκος της έκφρασης, το πώς ξεκινά κάποιος να μιλά, οι διακοπές, οι επιβεβαιωτικές ερωτήσεις τέλους, το συντακτικό είδος των προτάσεων, το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται, οι ξένες λέξεις, οι προσβολές ή ευγενικές εκφράσεις, οι όρκοι, οι επαναλήψεις και οι παύσεις (Lagòins, 1991: 12-28).

Συνεπώς, η ομιλία και ο λεκτικός τρόπος έκφρασης του ήρωα αποκαλύπτουν το μορφωτικό και κοινωνικό του επίπεδο. Παράλληλα, δείχνει το γεωγραφικό και πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο ανήκει, τις οικογενειακές του καταβολές και εν γένει την ατομικότητα του. Το γλωσσικό ιδίωμα προσδίδει αληθοφάνεια στον μυθοπλαστικό χαρακτήρα και συμβάλλει στην καλύτερη αποτύπωσή του από τον συγγραφέα.

2.4.6. Το σκηνικό ως μέσο χαρακτηρισμού

Παρόλο που το σκηνικό δεν αποτελεί μέρος του προσδιορισμού και της χαρακτηρολόγησης των ηρώων προσδίδει αρκετές πληροφορίες και η μελέτη αναδεικνύει τους χαρακτήρες. Το σκηνικό είναι ο χώρος και ο χρόνος που δρουν οι

χαρακτήρες και διαδραματίζονται τα γεγονότα ενός λογοτεχνικού έργου. Ορισμένοι μάλιστα συγγραφείς το περιγράφουν με τόση λεπτομέρεια κι ένταση που προσφέρουν στους αναγνώστες μια πλήρη εικόνα της μυθοπλαστικής πραγματικότητας του λογοτεχνήματος (Καρποζήλου, 1994: 193).

Ο χώρος που κινείται ένας ήρωας αποκαλύπτει αρκετά στοιχεία της προσωπικότητας του. Δείχνει εσωτερικά κι εξωτερικά γνωρίσματα του, ενώ άλλες φορές αποκαλύπτει την οικονομική και επαγγελματική του ιδιότητα. Ο χαρακτήρας μπορεί να αυτοπροσδιοριστεί ανάλογα αν προτιμά την ασφάλεια και τη θαλπωρή του σπιτιού του ή αν ζει σε επικίνδυνα μέρη και πόλεις. Έτσι, το σκηνικό μπορεί να καθρεφτίζει τη διάθεση και την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων. Το δωμάτιο, για παράδειγμα, ενός ήρωα μπορεί να συμβάλλει στον χαρακτηρισμό του, βλέποντας μέσα όχι μόνο από τις προτιμήσεις του, αλλά και την ψυχική του διάθεση (Nikolajeva, 2002: 272).

Εκτός από τη σκιαγράφηση της ψυχολογίας και της προσωπικότητας ενός χαρακτήρα, ο χώρος κι ο χρόνος μέσα στον οποίο δρουν οι ήρωες διαμορφώνει και την ταυτότητά τους (Nikolajeva, 2002: 135). Το σκηνικό αντανακλά ήθη, έθιμα της εποχής του χαρακτήρα, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής κ.α. Επομένως, γνωρίζοντας το σκηνικό στο οποίο διαμορφώνεται κι εξελίσσεται ο χαρακτήρας, αντιλαμβανόμαστε τα στοιχεία εκείνα που δικαιολογούν κι ορίζουν τον τρόπο δράσης και συμπεριφοράς του.

3. Τα χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού διηγήματος

Το διήγημα, όπως ιστορικά έχει διαμορφωθεί, αντιστοιχεί περισσότερο σε ένα αφηγηματικό γένος, παρά σαφώς σε μια προσδιορισμένη αφηγηματική φόρμα. Ο όρος διήγημα παραπέμπει σε μια μικρής έκτασης μυθοπλαστική αφήγηση σε πεζό λόγο. Η συντομία της αφήγησης δε χαρακτηρίζει αποκλειστικά το είδος του διηγήματος, αλλά κι άλλα αφηγηματικά είδη που κατά καιρούς έχουν εμφανιστεί στην ιστορία της λογοτεχνίας. Επομένως, το κριτήριο της συντομίας είναι αναγκαίος, αλλά όχι επαρκής όρος για τον προσδιορισμό του διηγήματος. Απαραίτητο χαρακτηριστικό του είδους είναι μια υπόθεση με δράση κι αυτοτέλεια, με αρχή, μέση και τέλος και όχι απλά κατάθεση σκέψεων χωρίς κάποιο νοηματικό στόχο¹⁵.

Ο όρος «διήγημα/nouvelle» μαρτυρείται στη γαλλική γλώσσα ήδη από τον 12^ο αιώνα. Σύμφωνα με την ετυμολογία (από το λατινικό novus) παραπέμπει σε μια νέα είδηση, σε κάτι πρωτόγνωρο και πρωτάκουστο συγχρόνως (Βλαβιανού, 2005: 199). Το διήγημα παρουσιάζει ένα ασυνήθιστο γεγονός με αληθοφάνεια και ρεαλιστικότητα. Κάθε απόπειρα ορισμού του όρου φαίνεται δύσκολη, καθώς το διήγημα ως ξεχωριστό είδος αμφισβητήθηκε αρκετά και προκάλεσε αντιφατικές απόψεις ανάλογα το σημείο εστίασης του κάθε θεωρητικού.

¹⁵ Σοφία Ντενίση, «Εισαγωγή», (2009), στο Ελένη Πολίτου- Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση (επιμ.), Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες, Αθήνα, Gutenberg, σελ.11.

Λίγο πριν τον 20^ο αιώνα, στην καμπή του 19^{ου} αιώνα, το διήγημα γνώρισε μεγάλη άνθιση και ως είδος είχε φτάσει στην αρτιότερη μορφή του. Ειδικότερα, στη Ρωσία το έτος 1830 αποτελεί χρόνο έναρξης του νεότερου διηγήματος και κύριους εκπροσώπους τον Gogol, τον Pushkin και τον Τσέχωφ («Η κυρία με το σκυλάκι», 1899). Τα διηγήματα της περιόδου αυτής απηχούν τον ρωσικό ρεαλισμό και στοχεύουν στην κοινωνική κριτική. Η έμφαση δίνεται στον εσωτερικό κόσμο, παρά στην πλοκή και στη δράση¹⁶. Το κλασικό διήγημα έχει ως βασικά χαρακτηριστικά μια οξύμωρη ή αντιθετική αφηγηματική δομή, η οποία προκαλεί μια αιφνίδια ανατροπή των πραττομένων, μια καταληκτική αιχμή, απόρροια της αντιθετικής εξέλιξης της αφηγηματικής δομής και τη συσσώρευση «παροξυμμένων» χαρακτήρων και αντίστοιχων καταστάσεων, το οποίο αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη της βραχυλογίας και της αφηγηματικής οικονομίας¹⁷. Η αφηγηματική οικονομία, η στροφή προς τον ρεαλισμό και την τετριμμένη κοινωνική πραγματικότητα της εποχής αποτελούν στοιχεία που συνάδουν στο να συμπορευθεί το διήγημα της περιόδου αυτής με το ρεαλιστικό και νατουραλιστικό μυθιστόρημα του 19^{ου} αιώνα¹⁸.

Το κλασικό διήγημα του 19^{ου} αιώνα στην περίπτωση του Τσέχωφ χρησιμοποιεί τον σαρκασμό και την ειρωνεία ως μέσα για να διαφωτίσουν και να αλλάξουν τον κόσμο καθώς διαπνέεται από το πνεύμα του θετικισμού της καμπής του 19^{ου} αιώνα και της αυγής του 20^{ου} αιώνα, αφού η ρεαλιστική «απεικόνιση μιας πρωτόγονης, αναλφάβητης και ωμής πλευράς της ζωής, η εμμονή σε πρωτοβάθμια κίνητρα και πάθη και η καταγραφή μιας ντοπιολαλιάς γραφικής, εντάσσονται – μεταξύ άλλων – στην ίδια προβληματική»¹⁹.

¹⁶ Στο ίδιο, σ. 15-16.

¹⁷ Α. Βλαβιανού, (2005), «Το διήγημα στην καμπή του 19ου αιώνα. Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις», σελ. 199-222.

¹⁸ Αντιγόνη Βλαβιανού, (2009), «Pier Paolo Pasolini – Γιώργος Ιωάννου από τη διήγηση καθ' υπερβολήν στην αφήγηση καθ' υπέρβαση στο συλλογικό έργο, στο Ε. Πολίτου –Μαρμαρινού, ΣΕΛ. Ντενίση (επιμ.), Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες, Θεωρία, Γραφή, Πρόσληψη, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα, σελ. 462-475.

¹⁹ Α. Βλαβιανού, «Το διήγημα στην καμπή του 19ου αιώνα. Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις», ό. π., σελ. 219.

Ερευνητικό Μέρος

1. Αντόν Πάβλοβιτς Τσέχωφ

1.1. Η ζωή του

«Δεν είμαστε ευτυχισμένοι. Η ευτυχία δεν υπάρχει. Το μόνο που μπορούμε είναι να μην επιθυμούμε».

Αντόν Τσέχωφ

Γεννημένος στις 29 Ιανουαρίου του 1860, ο Αντόν Πάβλοβιτς Τσέχωφ ήταν το τρίτο από τα έξι παιδιά της οικογένειάς του με παππού δουλοπάροικο που εξαγόρασε την ελευθερία του. Γεννήθηκε στο Τανγκαρόγκ, μια πόλη στις ακτές της Αζοφικής Θάλασσας κοντά στο Ροστώβ (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 12)²⁰. Ήταν γιος φτωχού παντοπώλη και απόγονος, όπως προαναφέρθηκε, δουλοπάροικων. Ο πατέρας του δούλευε παράλληλα ως λογιστής, ήταν τυραννικός, αλκοολικός, θρησκώληπτος κι αδυνατούσε να καλύψει τις ανάγκες της οικογένειάς του. Ο πατέρας του, με τη φιλοδοξία να γίνει ο γιος του πλούσιος, τον έγραψε στο εκεί ελληνικό σχολείο για να μάθει και τα Ελληνικά, επειδή οι πλούσιοι Έλληνες στο Τανγκαρόγκ κρατούσαν στα χέρια τους όλο το εμπόριο και θάμπωναν τους απλοϊκούς μουζίκους με τη φανταχτερή ζωή τους. Δεν τον τράβηξαν όμως ούτε τα Ελληνικά, ούτε το εμπόριο. Σπούδασε λοιπόν για ένα χρόνο στο ελληνικό Δημοτικό και συνέχισε και τελείωσε το ρωσικό δεκατάξιο Γυμνάσιο του Τανγκαρόγκ, το 1879. Από την έκτη τάξη του Γυμνασίου αναγκάστηκε να βγάζει μόνος του το ψωμί του παραδίδοντας μαθήματα κατ' οίκον. Τον ίδιο χρόνο βρέθηκε στη Μόσχα με την οικογένειά του, που στο μεταξύ είχε καταστραφεί οικονομικά.

Γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο, στην Ιατρική Σχολή, όπου αποφοίτησε το 1884 με τον τίτλο του νομιάτρου. Από φοιτητής άρχισε να γράφει και να δημοσιεύει μικρά διηγήματα σε διάφορα χιουμοριστικά περιοδικά. Στην αρχή για βιοπορισμό, για ενίσχυση της οικογένειάς του, μα γρήγορα ανακάλυψε ότι ήταν αυτός ο πραγματικός του προορισμός. Τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια τα πέρασε μέσα στη φτώχεια και τη βιοπάλη (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 12). Η επίσημη εμφάνιση του Τσέχωφ στο χώρο της λογοτεχνίας ξάφνιασε κι εντυπωσίασε. Απέκτησε φανατικούς αναγνώστες και θαυμαστές (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 13).

Το επάγγελμα του ιατρού θα το εξασκήσει σχεδόν σε ολόκληρη τη ζωή του, εργαζόμενος ακούραστα για την καταπολέμηση της χολέρας που μάστιζε εκείνα τα χρόνια την κεντρική Ρωσία. Το 1892, μάλιστα, στο Μελίχοβο της Ουκρανίας όπου εγκαθίσταται εξυπηρετεί ως γιατρός 26 χωριά και 7 εργοστάσια παρέχοντας πολλές φορές τις υπηρεσίες του δωρεάν. Για αρκετά χρόνια άσκησε την Ιατρική παράλληλα με τη λογοτεχνία. «Η Ιατρική, έγραφε, είναι η νόμιμη γυναίκα μου, η λογοτεχνία είναι η ερωμένη μου. Όταν με κουράζει η μια, περνάω τη νύχτα μου με την άλλη» (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 12-14). Από τα πρώτα του κιόλας αφηγήματα

²⁰ Στο βιβλίο του *Huntigton Theatre Company Education Department*, 2014.

διακρίνεται το ιδιαίτερο προσωπικό στυλ του Ρώσου συγγραφέα. Γράφει με ανάλαφρο χιούμορ, αρέσκειται στη διακριτική σάτιρα, η πένα του διακρίνεται από σκωπτική ματιά και στοργική αγάπη απέναντι στον άνθρωπο που χαρακτηρίζει ολάκερο το έργο του.

Εκτός από γιατρός όμως ο Τσέχωφ ήταν κι ασθενής. Από τα βασανισμένα νεανικά του χρόνια είχε κληρονομήσει τη φυματίωση, αρρώστια αθεράπευτη για την εποχή του. Παρά την επίγνωση της ασθένειας του ο Ρώσος συγγραφέας δούλευε αδιάκοπα συνδυάζοντας με το ίδιο πάθος την Ιατρική και την τέχνη. Το 1900 γίνεται μέλος της Ρωσικής Ακαδημίας, ενώ το 1901 παντρεύεται την ηθοποιό Όλγα Κνίπερ, την Αρκαντίνα του *Γλάρου*, που ανέβηκε στο θέατρο Τέχνης της Μόσχας (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 17). Το 1904 εγκαινίασε την είσοδο της ρωσικής λογοτεχνίας στον 20^ο αιώνα με το προφητικό κύκνειο άσμα του, τον *Βυσσινόκηπο*, όπου σημαδεύονται οι κοινωνικές και ανακατατάξεις που θα κορυφωθούν με τη μεγάλη επανάσταση του 1917 (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 18). Η αρρώστια όμως, θα τον νικήσει στα 44 του χρόνια. Πεθαίνει στις 15 Ιουλίου του 1904 από φυματίωση στη γερμανική πόλη Μπάντεν Βάιλερ, ενώ τάφηκε λίγο αργότερα στις 22 Ιουλίου στη Μόσχα (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 24).

1.2. Το έργο του

«Δεν είδα άνθρωπο που να αισθάνεται τη σημασία της δουλειάς σαν βάση του πολιτισμού τόσο βαθιά και τόσο ολόπλευρα όσο ο Αντόν Παύλοβιτς».

Μάξιμ Γκόρκι

Παράλληλα με την επαγγελματική ιδιότητα του γιατρού, ο Αντόν Τσέχωφ ανέπτυξε πλούσια συγγραφική δραστηριότητα. Χάρη στον Τσέχωφ, ο ψυχολογικός και κοινωνικός ρεαλισμός αποτέλεσε τη δεσπόζουσα αισθητική τάση στη θεατ

ρική τέχνη από το τέλος του 19^{ου} αιώνα μέχρι και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και στάθηκε η αφετηρία για την αναμόρφωση της παγκόσμιας δραματουργίας (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 18-19). Το 1884 κυκλοφορεί το πρώτο του βιβλίο, μια συλλογή διηγημάτων με τίτλο *Τα παραμύθια της Μελπομένης*, ενώ ένα χρόνο αργότερα κυκλοφορεί το βιβλίο *Φανταχτερές Ιστορίες*. Το 1886 γράφει το πρώτο του μονόπρακτο με τίτλο *Κύκνειο Άσμα*. Το 1887 ανεβαίνει στο θέατρο της Μόσχας το έργο του *Ιβάνοφ*, το οποίο δέχεται αντικρουόμενες κριτικές. Τον ίδιο χρόνο επισκέπτεται την Ουκρανία και γράφει τη νουβέλα του *Η Στέπα*, έργο το οποίο αποκαλείται «λεξικό της ποιητικής του Τσέχωφ», μιας κι αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της ώριμης γραφής του. Το 1888 του απονέμεται το βραβείο Πούσκιν, κατάκτηση η οποία οφείλεται και στη γνωριμία κι επιρροή του Ρώσου συγγραφέα με τον Dmitry Grigorovich. Ο Grigorovich διαβάζοντας τα έργα του Τσέχωφ αναγνώρισε γρήγορα το ταλέντο του και τον συμβουλεύσε να γράφει λιγότερο επικεντρώνοντας την προσοχή του στην ποιότητα της γραφής του.

Το 1896 ανεβαίνει ανεπιτυχώς στην Πετρούπολη το θεατρικό έργο *Ο Γλάρος*. Εντούτοις, η επαφή του με τον Konsantin Stanislavski δημιούργησε νέες προοπτικές

για τον ίδιο τον συγγραφέα. Επηρεασμένος από την εμβληματική παρουσία του Stanislavski, ο Τσέχωφ έθεσε νέους όρους στην θεατρική πράξη. Το θεατρικό έργο *Ο Γλάρος* ξαναπαρουσιάστηκε στο θέατρο Τέχνης της Μόσχας γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία. Την επόμενη χρονιά γνωρίζει αντίστοιχη αποθέωση και το έργο του *Ο θεός Βάνιας*. Ενώ η ασθένεια του τον ταλαιπωρεί, εκείνος λίγο αργότερα το 1901 παρουσιάζει το έργο του *Οι τρεις αδερφές*, ενώ λίγο πριν πεθάνει το 1904 ανεβάζει στο θέατρο της Μόσχας το τελευταίο από τα κλασικά του έργα τον *Βυσσινόκηπο*. Το θέατρό του ονομάστηκε θέατρο φανταστικού ρεαλισμού, θέατρο ψυχολογικών λεπτομερειών και αναδιάπλασης της πραγματικότητας (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 19).

1.3. Τσέχωφ, τεχνίτης του διηγήματος

«Χρειαζόμαστε νέους τρόπους έκφρασης. Χρειαζόμαστε νέους τρόπους, κι αν δεν μπορούμε να τους δημιουργήσουμε καλύτερα να μην κάνουμε τίποτα».

Αντόν Τσέχωφ

«Αντόν Παύλοβιτς Τσέχωφ – μεγάλος Ρώσος συγγραφέας, θεωρείται ο τελευταίος εκπρόσωπος του ρωσικού ρεαλισμού, θεατρικός συγγραφέας, τεχνίτης του σύντομου διηγήματος²¹». Το είδος αυτό το ανέδειξε και το ανέπτυξε αριστοτεχνικά, στις σημειώσεις του συγγραφέα συναντάμε συχνά τις φράσεις «η συντομία είναι η αδερφή του ταλέντου», «η τέχνη του να γράφεις είναι η τέχνη του να συντομεύεις», «το να γράφεις λακωνικά σημαίνει ότι γράφεις με ταλέντο»²².

«Ο Τσέχωφ δύσκολα διαβάζεται. Συνήθως ένας λογοτέχνης ετοιμάζει το υλικό του, καθοδηγεί τους ήρωες, επεμβαίνει στις καταστάσεις του. Ο Τσέχωφ όμως έχει το κάτι άλλο: δεν τους καθοδηγεί, δεν μπαίνει στη μέση, παραμονεύει. Ο Αντόν Παύλοβιτς ανανεώνει το θέατρο, ανακαλύπτει το μικροσκοπικό διήγημα της μία και μόνο σελίδας για να το κάνει αριστούργημα. Τα χαρακτηριστικά στοιχεία στα έργα του Τσέχωφ, που τα κάνουν να διαφέρουν τόσο πολύ από τα έργα άλλων συγγραφέων της εποχής του είναι: τα πολλαπλά θέματα μέσα στο ίδιο διήγημα, οι διάφορες σκηνές του θεάτρου, ο προκαθορισμός των λεπτομερειών στις περιγραφές της ψυχικής διάθεσης και τη φυσιογνωμία των ηρώων του, το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί και οι ιδιότητες εκφράσεις που χαρακτηρίζουν το ύφος των ηρώων του, την κοινωνική θέση και τάξη τους»²³.

Η καμπή του 19^{ου} αιώνα είναι η περίοδος που ο Τσέχωφ ξεκινά τη συγγραφική του δραστηριότητα, μία περίοδος κοινωνικών αναταραχών για τη Ρωσία. Την εποχή αυτή κυριαρχεί η κοινωνική αδικία και η καταπίεση του τσαρικού καθεστώτος. Το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού, όπως και η πλειονότητα των χαρακτήρων του Τσέχωφ, ήταν άνθρωποι της αγροτιάς και του μόχθου. Στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα προς τον 20^ο ο Τσέχωφ εξάντλησε κάθε δυνατότητα χρήσης και κατάχρησης των στενών ορίων του διηγήματος (Βλαβιανού, 2005: 204) και προσπάθησε να αναδείξει την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του. Ο Τσέχωφ δηλώνει απερίφραστα κι

²¹ Μάρκος Αυγέρης, «Ξένοι Λογοτέχνες», εκδ. Ίκαρος, 1972, Αθήνα, σ. 120-124.

²² Στο ίδιο.

²³ Στο ίδιο.

αποφθεγματικά ότι «κάθε διήγημα οφείλει να αρκεστεί μόνο στην αφήγηση του πώς παντρεύτηκε ο Πέτρος τη Μαρία» (Βλαβιανού, 2005: 205).

1.4. Η Ρωσία την εποχή του Τσέχωφ

Στη ρωσική επαρχία όπου γεννήθηκε, είδε από κοντά την στέπα, τους απέραντους ορίζοντες της Αζοφικής. Τα χρόνια εκείνα, το 1861 καταργείται στη Ρωσία η δουλεία και μέσα σε αυτόν τον εφιαλτικό κόσμο ο Τσέχωφ κάνει τα πρώτα του συγγραφικά βήματα. Στα χρόνια των πνευματικών ανακατατάξεων, στην μετακίνηση των μαζών με την πρωτόγονη οικονομία, οι γαιοκτήμονες δεν μπορούσαν πια να πουλήσουν ή να παίξουν στα χαρτιά τις «ψυχές» τους (Σιμόπουλος, 2000: 8). Αργότερα με την ανάπτυξη της βιομηχανίας στα αστικά κέντρα, οι άνθρωποι άρχισαν να μετακινούνται προς αυτά πεινασμένοι κι εξαθλιωμένοι. Ο Τσέχωφ γαλουχήθηκε στην αποτελεσματική ζωή της ρωσικής επαρχίας, στην αγροτιά και στην εξαθλίωση. Στη Μόσχα έζησε την πείνα και την απόγνωση των εργατών και των δούλων, παρά την κατάργηση της δουλείας. Ο συγγραφέας απεικονίζει όμως και τη ζωή του μικροαστού που προσπαθεί να ορθοποδήσει και να σηκώσει το ανάστημα απέναντι στην κοινωνία. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον ο Τσέχωφ έπλασε τους ήρωες του, τους χαρακτήρες του όπου δρουν οι περισσότεροι από αυτούς.

2. Ανάλυση χαρακτήρων σε επιλεγμένα διηγήματα του Τσέχωφ

2.1. Τρόπος ερμηνείας και ανάλυσης των λογοτεχνικών χαρακτήρων

Όπως έγινε σαφές στο θεωρητικό μέρος της εργασίας, οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες αποτελούν τον πυρήνα των λογοτεχνικών έργων. Οι χαρακτήρες απαρτίζουν το βασικό κομμάτι της λογοτεχνικής παραγωγής. Η ύπαρξή τους θεωρείται απαραίτητη για τη σύσταση, τη δομή και την πλοκή των λογοτεχνικών έργων.

Στόχος είναι να διερευνηθεί η αληθοφάνεια των λογοτεχνικών χαρακτήρων του Τσέχωφ, η κατανόησή τους μέσα από τη χαρακτηρολόγησή τους και η κατηγοριοποίησή τους με βάση τη θεωρία των χαρακτήρων και του κλασικού διηγήματος του 19^{ου} αιώνα.

Ειδικότερα, οι χαρακτήρες θα αναλυθούν με τους επιμέρους στόχους και κριτήρια:

1. Στην κατηγοριοποίηση των ηρώων με βάση τη θεωρία των χαρακτήρων.
2. Στην χαρακτηρολόγηση των ηρώων με βάση τον «σιωπηρό» χαρακτηρισμό.
3. Στην ερμηνεία των λόγων και των έργων των χαρακτήρων με βάση τα χαρακτηριστικά της γραφής και του κοινωνικού πλαισίου της εποχής του Τσέχωφ.
4. Στην ερμηνεία των λογοτεχνικών χαρακτήρων με βάση τη δομή του κλασικού διηγήματος του 19^{ου} αιώνα.

Γενικότερα, για την ανάλυση και την ερμηνεία των χαρακτήρων του πρέπει να σημειώσουμε κάποια γενικά χαρακτηριστικά της τσεχωφικής γραφής. Στα έργα του Τσέχωφ δεν υπάρχουν συνταρακτικά γεγονότα, πρόκειται για την απλή καθημερινή ζωή. Ο ήρωας ενσαρκώνει την κοινωνία, μια κλειστή ομάδα ανθρώπων που μοιράζεται τη σκηνική δράση. Τα πρόσωπα δεν είναι ούτε μοναδικά, ούτε ηρωικά, αλλά απλοί, καθημερινοί άνθρωποι, οικείοι και γνωστοί (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 19). Οι χαρακτήρες του είναι προπαρασκευασμένοι ανθρώπινοι τύποι που πληρούν τα βασικά χαρακτηριστικά του κλασικού διηγήματος, τη βραχυλογία και την αφηγηματική οικονομία. Έκανε την τέχνη χωρίς να προδώσει την αλήθεια και το αληθινό. Μας αποκάλυψε το όραμά του και μας έπεισε γιατί μας μύησε μέσα από τη μαγεία του θεάτρου και της τέχνης στη μαγεία της ζωής, όπως την έβλεπε και την ένιωθε, σαν ποιητής, με όλο του το είναι, καρδιά και νου, αισθήσεις και ψυχή (Κουν, 1960 στο Τσέχωφ, 2014: 39-40).

Ο Τσέχωφ πράγματι προτείνει «νέους τρόπους» έκφρασης, τον δυσαρεστεί η καθιερωμένη δραματουργία της εποχής του. Τον ενοχλεί η προσήλωση σε μια τυπική δομή του έργου, μια ιστορία που αρχίζει, εξελίσσεται, κορυφώνεται και τελειώνει. Στα έργα του δεν υπάρχει εμφανής δράση. Η πλοκή των περισσότερων διηγημάτων του είναι απλή, αποτελούμενη από καθημερινές σκηνές δίχως φανερά αλληλουχία, σύνδεση και εκρήξεις. Ο ίδιος ο συγγραφέας είπε σχετικά «Βλέπεις τη ζωή όχι μόνο μέσα από τις κορυφές και τις αβύσσους της, αλλά μέσα από την τριγύρω σου καθημερινότητα» (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 22-23).

Τα διηγήματα της εποχής του Τσέχωφ υπεραμύνονται την απλοποίηση της θεματικής ανάπτυξης, η οποία δε σημαίνει μόνο την ανάδειξη της καθημερινής ζωής στη λογοτεχνική σκηνή και την επιλογή ηρώων μέσα από τους απλούς και συνηθισμένους ανθρώπους, αλλά συνεπάγεται και την υιοθέτηση μιας αφήγησης λιτής και γραμμικής, της μόνης ικανής να αποδώσει φραστικά μια «φέτα ζωής» (Βλαβιανού, 2005: 206). Στα διηγήματα του Τσέχωφ, όπως και άλλων εκπροσώπων του κλασικού διηγήματος, συναντώνται «παροξυμμένοι» χαρακτήρες κι αντίστοιχες καταστάσεις. Όλα τα πρόσωπα παρουσιάζονται με υπερβολή επισκιάζοντας καθετί που δε σχετίζεται μαζί τους. Γενικότερα, η παρουσίαση των λογοτεχνικών χαρακτήρων καθορίζεται κι από το λογοτεχνικό είδος στο οποίο αναπτύσσονται. Έτσι, η σημασία του χαρακτήρα φαίνεται να είναι ελαχιστοποιημένη στο διήγημα λόγω της μικρής έκτασης του κι έτσι συνήθως υπάρχει περιθώριο για την ανάπτυξη ενός ή δυο χαρακτήρων. Οι ελάχιστονες χαρακτήρες των διηγημάτων, εκτός από την ανεπαρκή ανάπτυξή τους, είναι σχεδόν πάντοτε επίπεδοι. Η αλλαγή του χαρακτήρα του πρωταγωνιστή του διηγήματος είναι συνήθως αποτέλεσμα μιας κρίσιμης κατάστασης στη ζωή και υπάρχει περιθώριο συνήθως για μια μόνο αλλαγή. Συμπερασματικά, το λογοτεχνικό είδος μπορεί να επηρεάσει τον ρόλο και τις ενέργειες των χαρακτήρων.

2.2. Οι επιλεγμένοι χαρακτήρες – πρωταγωνιστές των διηγημάτων του Τσέχωφ

Η επιλογή των διηγημάτων αντλήθηκε από το βιβλίο *Διηγήματα*²⁴ του Αντόν Τσέχωφ, εκδόσεις Θεμέλιο, Μάρτιος 2000 σε μετάφραση του Κυριάκου Σιμόπουλου.

1. *Ο ΕΠΙΛΟΧΙΑΣ ΠΡΙΤΣΙΜΠΕΓΙΕΦ* - Ο Πριτσιμπέγιεφ
2. *Ο ΧΑΜΑΙΛΕΩΝ* - Ο Οτσουμέλωφ
3. *ΤΟ ΘΑΥΜΑΣΤΙΚΟ* - Ο Περεκλάντιν
4. *Ο ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ* - Ο Περεγκάριν
5. *ΈΝΑΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΗΣ* - Ο Πισκάρεφ
6. *ΈΝΑΣ ΑΡΙΘΜΟΣ* - Η Ιουλία
7. *ΚΑΛΑ ΞΕΜΠΕΡΔΕΜΑΤΑ* – Ο παπα-Βεντερέτρο

ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ

Πρωταγωνιστές Χαρακτήρες

- Άνθρωποι της διπλανής πόρτας
- Παροξυσμένοι Χαρακτήρες
- Αντιθετική δομή
- Καταληκτική αιχμή

Δευτερεύοντες Χαρακτήρες

- Άνθρωποι της διπλανής πόρτας
- Επίπεδοι Χαρακτήρες
- Στατικοί Χαρακτήρες
- Διακοσμητικοί/ Σημείο Αναφοράς/ Πληροφοριακοί/ Ακροατές

2.2.1. «Ο Επιλοχίας Πριτσιμπέγιεφ»

Ο **επιλοχίας Πριτσιμπέγιεφ** αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο του διηγήματος και γύρω από το πρόσωπό του και την ιδιόμορφη συμπεριφορά του δημιουργείται η πλοκή της ιστορίας. Ο Πριτσιμπέγιεφ σε όλη την εξέλιξη της ιστορίας παραμένει το ίδιο εμμονικός, προσηλωμένος στις αρχές του και στην υπεράσπιση του εαυτού του αποκαλύπτοντας τον «παροξυσμένο» χαρακτήρα του. Οι χαρακτήρες του Τσέχωφ σκισάρονται με έντονες χαρακτηριστικές γραμμές και παροξυσμούς. Παρόλα αυτά, με μια ιδιόμορφη φινέτσα και φυσική ζωντάνια, παίρνουν τη συναισθηματική κι οργανική οντότητα ενός αληθινού χαρακτήρα (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 16).

Ο Πριτσιμπέγιεφ μπορεί να θεωρηθεί ως παροξυσμένος/μεγεθυμένος χαρακτήρας σύμφωνα με τη θεωρία του κλασικού διηγήματος, διότι επισκιάζει τα πάντα γύρω του λόγω της έντονης και χαρακτηριστικής προσωπικότητάς του. Ο παροξυσμός του

²⁴ Βλ. Παράρτημα

χαρακτήρα είναι τόσο έντονος μέσα στο διήγημα, γεγονός που επιβεβαιώνεται κι από τη χρήση της προσωπικής αντωνυμίας «εγώ» οχτώ φορές στην απολογία του. Ο Τσέχωφ μετέρχεται τον «περιγραφικό παροξυσμό» στο πρόσωπο του επιλοχία, ο οποίος απλώνεται σαν κηλίδα λαδιού και συγκαλύπτει όλο το αφηγηματικό υλικό: πρόσωπα, πράγματα, πλοκή (Βλαβιανού, 2005: 207).

«Δέν είμαι εγώ ὁ ἔνοχος, κύριε Δικαστά, οἱ ἄλλοι φταῖνε... Τούς φωνάζω: «Διαλυθεῖτε!»... Σέ ποιο νόμο εἶναι γραμμένο πῶς οἱ πολῖτες μποροῦν νά κάνουν τοῦ κεφαλιού τους; Ἐγώ δέν μπορῶ νά τό ἐπιτρέψω. Ἄν δε διαλύσω ἐγώ τά μπουλούκια καί δέν τους κοπανίσω πρόστιμα, ποιος θα τό κάνει; Κανείς δέν ξέρει τούς ισχύοντες νόμους και στο χωριό μονάχα ἐγώ, τό λέω καί περηφανεύομαι, μονάχα ἐγώ ξέρω νά φέρνω βόλτα τούς πολῖτες καί νά μυρίζομαι τι σκαρώνουν». (σ. 115-116)

Ο Πριτσιμπέγιεφ είναι απόστρατος αξιωματικός του ρωσικού στρατού. Αν και έχει αποστρατευθεί εδώ και δεκαπέντε χρόνια, εκείνος επιμένει να ενεργεί σαν εν ενεργεία αξιωματικός «βασανίζοντας» ακόμη τους κατοίκους του χωριού. Αγαπά τη δουλειά του κι έχει υψηλό το αίσθημα του καθήκοντος και της διατήρησης της έννομης τάξης. Ο Τσέχωφ πρόβαλε τα πάθη και τους καημούς των ανθρώπων αυτών, την αδράνεια, τη μοιρολοτρεία και ζωγράφιζε απλά τον άνθρωπο της παρακμής στις κρίσιμες ώρες των συντελούμενων κοινωνικών μεταβολών (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 21).

«Παρασύρηκα λιγάκι, κύριε Δικαστά, ἀλλά δέν μπορῶ νά ἀφήσω νά μέ καβαλήσουν καί στό σβέρκο. Ἄν δε δώσεις ἕνα γερό μάθημα στά ζωντόβολα, σέ τύπτει ἡ συνείδησις.. Καί προπαντός ὅταν εἶναι μια ὑπόθεση... ὅταν εἶναι διασάλευσις τῆς τάξεως». (σ. 117-118)

Ο επιλοχίας Πριτσιμπέγιεφ αποτελεί το πρωταγωνιστικό πρόσωπο του διηγήματος, γεγονός που επιβεβαιώνει κι ο τίτλος του έργου. Σπάνιες είναι οι περιπτώσεις που δεν αναφέρεται καθόλου το όνομα του πρωταγωνιστή (Παπαντωνάκης, 2011: 106). Η Nikolajeva (2002: 49-50) αναφέρει ότι μια άλλη εκδοχή είναι να επισημαίνονται από τον τίτλο δύο βασικά στοιχεία της μυθοπλασίας, ο πρωταγωνιστής και το σκηνικό (Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων) ή ο πρωταγωνιστής και το θέμα (Οι περιπέτειες του Τομ Σόγερ). Στο συγκεκριμένο διήγημα, ήδη από τον τίτλο, ο Τσέχωφ προτάσσει τον πρωταγωνιστή του και την ιδιότητα του επιλοχία, ιδιότητα που ακολουθεί ο ήρωας ως στάση ζωής και πεποίθησης.

Ο Πριτσιμπέγιεφ κατηγορείται από το δικαστήριο «δι' ἐξύβρισιν καί βιαιοπραγίας» (σ.115), κατηγορία που αρνείται, αφού δεν αντιλαμβάνεται την επίθεσή του εναντίον των εν ενεργεία πολιτικών και αξιωματικών της περιοχής του. Αποτελεί έναν ρεαλιστικό χαρακτήρα που αντανακλά τα ηθικά προβλήματα που ταλανίζουν την κοινωνία του. Ο αναγνώστης μέσα από την παροξυσμένη σκιαγράφηση του Πριτσιμπέγιεφ αντιλαμβάνεται τις συγκρούσεις και τον ηθικό κώδικα του πρωταγωνιστή. Ειδικότερα, ο χαρακτήρας έρχεται σε αντίθεση με το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο κινείται. Εξάλλου, η αντίθεση αποτελεί κατεξοχήν δομική αρχή της αφηγηματικής οικονομίας, όπου στο συγκεκριμένο διήγημα η αμφίρροπη ένταση βιώνεται από το αφηγηματικό πρόσωπο του Πριτσιμπέγιεφ μύχια και κρυφά, και κορυφώνεται σε μιαν αιχμηρή επίγνωση λανθασμένης πορείας στη ζωή, που προκαλεί διάσταση εσωτερική (Βλαβιανού, 2005: 208-209). Η σύγκρουση του πρωταγωνιστή με την κοινωνία υποδηλώνει τις επιλογές και τις κινήσεις του χαρακτήρα σε αντίθεση με αυτά που επιτάσσει το κοινωνικό πλαίσιο της περιοχής. Στα έργα του ο Ρώσος δραματουργός σαρκάζει τη διοίκηση της χώρας, τον κρατικό μηχανισμό, τους

τυράννους αξιωματούχους. Όλοι αυτοί αποτελούν το σύνολο της ρωσικής κοινωνίας της εποχής, μιας κοινωνίας για την οποία ο συγγραφέας δε νιώθει περήφανος²⁵.

- « - Μά τό καταλαβαίνεις πώς αυτό δέν είναι δική σου δουλειά;
- Πώς;... Δεν είναι δική μου δουλειά; Άκου πράματα... Έδώ κάνουν ολόκληρη επανάσταση, και θά μου πεί έμένα πώς δέν πρέπει νά άνακατεύομαι!» (σ. 118)

Ο Τσέχωφ όμως αποκαλύπτει αξιοποιώντας τα εξωτερικά στοιχεία του Πριτσιμπέγιεφ κι άλλες πτυχές του χαρακτήρα του.

«Ο Πριτσιμπέγιεφ ένας τύπος μέ πρόσωπο σκαμμένο από τις ρυτίδες καί όρθωμένα μαλλιά, ίσιωσε τό κορμί του και άρχισε τήν άπολογία του μέ μια φωνή βραχνή και πνιχτή κοπανώντας κάθε λέξη σαν σφυριά, λές καί έδινε στρατιωτικά παραγγέλματα» (σ. 115).

Είναι ένας ώριμος άντρας με ρυτίδες που φέρουν τα ίσως δύσκολα χρόνια της ζωής του, τις αντίξοες συνθήκες ζωής στο χωριό του. Είναι περήφανος, καμαρώνει για την επαγγελματική του ιδιότητα και τις πράξεις του. Οι δυστυχημένοι, οι ταπεινοί, οι αγαθοί, οι μικροί, οι αδικημένοι είναι οι άνθρωποι που συμπαθεί ο συγγραφέας και οι δουλικοί, οι κόλακες, οι γραφειοκράτες και γενικά οι εκμεταλλευτές του απλού λαού είναι οι μεγάλες αντιπάθειες του Τσέχωφ. Τους κατακρίνει, τους σατιρίζει με το πιο καυστικό κι ανελέητο τρόπο²⁶. Ο τρόπος ομιλίας του φανερώνει τη στρατιωτική του πειθαρχία, μιλά σαν να δίνει διαταγές κι εντολές, ο τόνος του είναι κοφτός και αυστηρός.

Τα τελευταία λόγια του Πριτσιμπέγιεφ «- Διαλυθείτε! Άπαγορεύονται οί συγκεντρώσεις! Διαλυθείτε λέω!» (σ.119) καθιστούν τον χαρακτήρα του Τσέχωφ στους ανθρώπους που μένουν πιστοί στις ιδέες τους, στον τρόπο θέασης των πραγμάτων. Δεν επηρεάζονται από την πλοκή, καθώς ούτε η απόφαση της φυλάκισής του διαταράσσουν την εμμονική στάση κι αντίληψή του απέναντι στο νόμο και την ηθική. Στα έργα του αποκαλύπτει τα σοβαρά προβλήματα της εποχής, διακωμωδεί τους τυράννους και δεσπότες που χάνουν την αξιοπρέπειά τους και σέρνονται στους «έχοντες την εξουσία»²⁷. Ο Τσέχωφ σκιαγράφησε αυτόν τον χαρακτήρα για να καυτηριάσει τους ανθρώπους με αξιώματα της ρωσικής επαρχίας και να αποκαλύψει την αλαζονεία των ισχυρών, τις κοινωνικές πληγές και την κοινωνική αθλιότητα μέσα από τις εικόνες του χωριού όπου ζούσε ο ήρωας του, ο χαρακτήρας Πριτσιμπέγιεφ. Πάντα αγωνιζόταν ενάντια στην αθλιότητα, τη σκληρότητα και τον στείρο συντηρητισμό (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014: 14).

2.2.2. «Ο Χαμαιλέων»

Ο επιθεωρητής της αστυνομίας **Οτσουμέλωφ** μπορεί να ενταχθεί στην κατηγορία των σφαιρικών και παροξυμμένων χαρακτήρων. Η συμπεριφορά του αλλάζει ανάλογα με την εξέλιξη της ιστορίας και βρίσκεται υπό συνεχή μεταβολή αντανακλώντας την ηθική

²⁵ Μάρκος Αυγέρης, «Ξένοι Λογοτέχνες», εκδ. Ίκαρος, 1972, Αθήνα.

²⁶ Στο ίδιο.

²⁷ Στο ίδιο.

τάξη της εποχής του. Η συμπεριφορά του Οτσουνέλωφ προσαρμόζεται ανάλογα με τα κίνητρα και το προσωπικό του συμφέρον. Ο Foster, όπως σημειώθηκε στο θεωρητικό μέρος, τονίζει πως ένας σφαιρικός χαρακτήρας πρέπει να είναι πειστικός, να εναρμονίζει το λογοτεχνικό έργο με την πραγματική ζωή. Ο Οτσουνέλωφ ενσαρκώνει τον άνθρωπο της διπλανής πόρτας, ένα άτομο που δεν έχει δική του γνώμη, αλλά οι απόψεις του εξαρτώνται από τη συμπεριφορά των άλλων.

- «Μωρέ, όταν τοῦ κοπανίσω ἕνα πρόστιμο, τοῦ ζευζέκη, θα τοῦ δείξω τί πάει να πῆ να ἀφήνεις το βρωμόσκυλό σου, ἢ κάθε ζωντόβολο να σουρτουκεύει στά σοκάκια!...Παρ' το... σπουδαῖος σκύλος!» (σ. 144, 146)

Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας του Οτσουνέλωφ συνδέεται άμεσα με τη δράση. Τα γεγονότα κι η εξέλιξη της πλοκής επηρεάζουν και διαμορφώνουν τον χαρακτήρα του. Ένας σκύλος διαταράσσει την ησυχία του ήρεμου χωριού δαγκώνοντας έναν μεσόκοπο χωριάτη κι ο επιθεωρητής της αστυνομίας προσπαθεί να επιβάλλει την τάξη. Έτσι, σύμφωνα με τη λογοτεχνική θεωρία, ο Οτσουνέλωφ αποτελεί έναν δυναμικό χαρακτήρα που μεταβάλλεται και προσαρμόζεται σε όλα τα περιβάλλοντα, όπως ακριβώς ο χαμαιλέων. Ο Ρώσος συγγραφέας χρησιμοποιεί τον συμβολισμό του χαμαιλέοντος, ενός ερπετού που αλλάζει χρώμα ανάλογα με το φυσικό περιβάλλον, για να αναδείξει τον ασταθή κι ευμετάβλητο χαρακτήρα του πρωταγωνιστή του. Γίνεται σαφές ότι ένα ακόμη χαρακτηριστικό της τσεχωφικής γραφής είναι τα σύμβολα. «Ο γλάρος είναι ένα τόσο δυνατό πουλί και την ίδια στιγμή τόσο ευάλωτο» έλεγε ο Τσέχωφ παρομοιάζοντας τη Νίνα με γλάρο στο ομώνυμο έργο του, έτσι κι το ερπετό χαμαιλέον παρομοιάζεται με την ευμετάβλητη και προσαρμοστική συμπεριφορά του Οτσουνέλωφ.

«Το κοινό χαρακτηριστικό κι ο συνδετικός κρίκος όλων των χαρακτήρων του Τσέχωφ είναι ότι αποτελούν αβέβαια, αδύναμα, θαμπά πρόσωπα που πολλές φορές και οι ίδιοι ούτε καν γνωρίζουν ότι ο ρόλος τους είναι να ανακαλύψουν το βαθύτερο είναι τους, τον βαθύτερο εαυτό τους, το ποιοι στα αλήθεια είναι»²⁸.

«-Μπορεί να είναι και τοῦ στρατηγοῦ, σκέφτηκε μεγαλόφωνα ὁ χωροφύλακας.

- -Χμ! Γιά βοήθα με, Ἐλντύριν, να περάσω το μαντῦα μου.... Πήγαινε το στό στρατηγό και ρώτησε ἂν εἶναι δικό του. Μπορεῖ να εἶναι σκυλί ἀξίας...» (σ. 145)

Τα ονόματα, επίσης, είναι συχνά αποκαλυπτικά των ιδιοτήτων των χαρακτήρων. Σύμφωνα με τον Hamon (1997: 147-150) η αναλογική σχέση ονόματος και γνωρισμάτων του χαρακτήρα μπορεί να είναι οπτική, όταν για παράδειγμα το γράμμα **Ο** (Οτσουνέλωφ) σχετίζεται με έναν χαρακτήρα χοντρό, ακουστική, όταν ο ήχος του ονόματος παραπέμπει σε κάτι, θέμα άρθρωσης, όταν η ιδιότητα του χαρακτήρα υπονοείται από τη διαδικασία άρθρωσης και προφοράς του ονόματός του και μορφολογική, όταν η παρουσία ή ο συνδυασμός μορφημάτων στο όνομα του χαρακτήρα είναι αποκαλυπτικός των ιδιοτήτων του,

Τα στοιχεία του χαρακτήρα του Οτσουνέλωφ συμπληρώνονται και από την ενδυμασία του. Το ρούχο - μαντύας - λειτουργεί ανάλογα με τη διάθεση και την ψυχολογική

²⁸ Μάρκος Αυγέρης, «Ξένοι Λογοτέχνες», εκδ. Ίκαρος, 1972, Αθήνα.

κατάσταση του χαρακτήρα. Μπορεί να προσδιοριστεί ως ένα προστατευτικό τείχος ανάμεσα στο Εγώ του επιθεωρητή και την κοινωνία. Μάλιστα ο Τσέχωφ δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο ρουχισμό του χαρακτήρα του:

- «Ο επιθεωρητής της αστυνομίας Ότσουμέλωφ κατηφόριζε, φορώντας τον καινούριο του μαντύα, στην πλατεία της αγοράς με ένα πάκο στο χέρι» (σ. 143)

Με ένα σχήμα κύκλου τελειώνει το διήγημά του με αναφορά στον μαντύα «Κούμπωσε τό μαντύα και συνέχισε τό δρόμο του στήν πλατεία τής Αγοράς». Ο μαντύας αποκαλύπτει γνωρίσματα του χαρακτήρα του Ότσουμέλωφ, όπως κάθε ενδυματολογική προτίμηση των ηρώων. Το ρούχο του προσδίδει κύρος και κάποιο αξίωμα, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τη θέση του επιθεωρητή της αστυνομίας που κατέχει. Ακόμη, αποκαλύπτει την ώριμη ηλικία του και την καλή οικονομική του κατάσταση, αφού πρόκειται για ρούχο ακριβό και καινούριο, όπως αναφέρεται. Το σημαντικότερο όμως, είναι η προστασία και η συγκάλυψη που του προσφέρει, μια αίσθηση ασφάλειας από τον κοινωνικό περίγυρο. Ο επιθεωρητής, συμφεροντολόγος, «κρύβεται» κάτω από τον μαντύα του και ενεργεί κατά βούληση. Έτσι έχουμε τη μεγεθυμένη προβολή ενός χαρακτηριστικού, πράγμα που εντείνει περισσότερο την εντύπωση της ρεαλιστικής απόδοσης της πραγματικότητας, σχεδόν φωτογραφικά, χαρακτηριστικό του διηγήματος στο τέλος του 19^{ου} αιώνα. Ο χαρακτήρας του είναι άνθρωπος που φορά διάφορα προσωπεία. Ο Τσέχωφ εξάλλου, μελετά παρά πολλές καταστάσεις της αιχμάλωτης ψυχής στα διηγήματα «Ο θάνατος ενός υπαλλήλου», «Ο χοντρός κι ο λιγνός», «Ο χαμαιλέων», «Ο άνθρωπος στη θήκη», «Ιόνιτς» και το «Φραγκοστάφυλο»²⁹.

Οι πράξεις και η συνεχώς μεταβαλλόμενη συμπεριφορά του Ότσουμέλωφ είναι ενδεικτικά στοιχεία για τη χαρακτηρολόγησή του. Η εικόνα που σχηματίζει ο αναγνώστης για τη λειτουργία του μυαλού, τα αισθήματα, τα κίνητρα και γενικότερα την εσωτερική ζωή των χαρακτήρων δεν εξαρτάται αποκλειστικά από τα στοιχεία και τις τεχνικές με τις οποίες παρέχεται απευθείας πρόσβαση στις εσωτερικές λειτουργίες της μυθοπλαστικής συνείδησης, αλλά και από τη συμπεριφορά και τη δράση τους (Palmer, 2004: 246). Ο επιθεωρητής προσπαθεί να βρει τον ιδιοκτήτη του σκύλου που δάγκωσε τον χωρικό, όλη η δράση του περιστρέφεται γύρω από αυτό το περιστατικό. Η συμπεριφορά του είναι αυστηρή κι αλαζονική αποκαλύπτοντας την ανωτερότητα του αξιώματος του στους υφισταμένους του και τους χωρικούς. Ο Τσέχωφ με τον μεγεθυντικό φακό του εστιάζει στον παροξυσμένο και ρεαλιστικό χαρακτήρα του που επισκιάζει όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της ιστορίας.

- «- Τί γίνεται δὼ πέρα; Φώναξε ὁ Ότσουμέλωφ σπρώχνοντας τους περιέργους. Τί φασαρία εἶναι αὐτή; Καί σύ τί παριστάνεις μέ τό δάχτυλο; Ποιός φώναξε;» (σ. 144)

²⁹ Μάρκος Αυγέρης, «Ξένοι Λογοτέχνες», εκδ. Ίκαρος, 1972, Αθήνα.

Στοιχείο έμμεσου ή σιωπηρού³⁰ χαρακτηρισμού μπορούν να θεωρηθούν και τα σχόλια ή κρίσεις του ίδιου του χαρακτήρα ή του αφηγητή. Ο χαρακτήρας του Οτσουμέλωφ ξεδιπλώνεται και μέσα από τα λόγια του αφηγητή Τσέχωφ που καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο με τον οποίο εκλαμβάνει ο αναγνώστης τον χαρακτήρα.

«Ο κύριος επιθεωρητής είναι έξυπνος άνθρωπος και καταλαβαίνει ποιός λέει ψέματα και ποιός μιλάει μέ τό χέρι στην καρδιά» (σ. 145)

Ο Τσέχωφ στέκεται με συμπόνοια απέναντι στον ήρωα του και στην κοινωνία. Περιγράφει ειρωνικά, αλλά ποτέ σαρκαστικά, το μέσο Ρώσο της εποχής του στην ταπεινότητά του. Αισθάνεται κι ο ίδιος συνένοχος της αθλιότητας της κοινωνίας του. Το σατιρικό στοιχείο γίνεται σιγά - σιγά το υποβοηθητικό μέσο για την έκφραση των κοινωνικών φαινομένων. Το σατιρικό και το δραματικό στοιχείο αποτέλεσαν τεχνικές αναστοχασμού των δημιουργιών³¹. Κατά τη Βλαβιανού (2005: 204), το κλασικό διήγημα του 19ου αιώνα υιοθετεί τον σαρκασμό και την ειρωνεία μαχόμενο να διαφωτίσει και να αλλάξει τον κόσμο καθώς διαπνέεται από το πνεύμα θετικισμού της καμπής του 19ου και της αυγής του 20ου αιώνα.

Ο χαρακτήρας του Τσέχωφ είναι άνθρωπος υπερόπτης και εγωιστής, ο Τσέχωφ ως ανατόμος της ανθρώπινης ψυχής, αντανακλά στον ήρωα του το ανθρώπινο στοιχείο, την αντινομία της ζωής και τις κοινωνικές πληγές της επαρχιακής Ρωσίας. Ο Οτσουμέλωφ ενσαρκώνει έναν χαρακτηριστικό ανθρώπινο τύπο της κοινωνίας, ο χαρακτήρας του είναι διαχρονικός και συνάμα ρεαλιστικός. Ο συγγραφέας ανακατασκευάζει πρόσωπα, χρησιμοποιώντας ιδιότητες, εμπειρίες των «αληθινών» ανθρώπων. Ουσιαστικά, τοποθετεί τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες μέσα στο μυθιστόρημα σαν να κινούνται στην πραγματική ζωή, σα να είναι υπαρκτά πρόσωπα (Κουράκη, 2008: 83-86).

2.2.3. «Το θαυμαστικό»

Ο **Έφһμ Περεκλάντιν**, «ύπουργικός γραμματεύς», είναι το πρωταγωνιστικό πρόσωπο του διηγήματος. Είναι ένας τυπικός εργαζόμενος και βιώνει την υπαλληλική του καθημερινότητα με υπομονή και καρτερία. Ο χαρακτήρας του είναι προπαρασκευασμένος και ρεαλιστικός. Σαράντα χρόνια υπηρεσίας ως δημόσιος υπάλληλος και δεν έχει εξελιχθεί ως προσωπικότητα. Η συνήθεια, η ρουτίνα της εργασίας του και η μηχανιστική μορφή της τον καθιστούν έναν τυπικό χαρακτήρα της ρωσικής κοινωνίας. Στόχος του Τσέχωφ είναι να αποδώσει ρεαλιστικά την κοινωνική πραγματικότητα κι γι' αυτό αντλεί το θέμα του διηγήματος από την καθημερινότητα της εποχής του. Τοποθετεί τον χαρακτήρα του σε ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό

³⁰ Η φράση «σιωπηρός χαρακτηρισμός» καταγράφεται στο ομώνυμο κεφάλαιο (Implicit characterization) στο βιβλίο της Nikolajeva *The Rheroric of Character in Childrens Literature* (2002: 268)

³¹ Μπέρντικοφ, Γ. Π., Εισαγωγικό Άρθρο, «Η συνείδηση του σκοπού», «Α.Π. Τσέχωφ. Επιλογή από το έργο του», (μτφρ. Γιάννης Στυλιάτης). Αθήνα: Κέδρος.

πλαίσιο (Παραμονή Χριστουγέννων, σπίτι υπουργού, σπίτι του). Ο συγγραφέας παρουσιάζει τον ήρωα του ως θύμα των κοινωνικών συνθηκών και μέσα από το πρόσωπο και την εργασία του Περεκλάντιν εξερευνεί γενικότερα την κοινωνική συμπεριφορά.

«Σαράντα χρόνια ύπηρεσία, μαθαίνει το χέρι. ...Είναι μηχανική δουλειά και τίποτα παραπάνω». (σ. 147,148)

Μέτριας μόρφωσης και χαμηλών προσόντων, ο Περεκλάντιν είναι ευσυνείδητος και αφοσιωμένος στη δουλειά του. Στην εποχή του Τσέχωφ υπήρχε έλεγχος στον λόγο, στη μόρφωση και γενικότερα στον τρόπο ζωής. Ο χαρακτήρας Περεκλάντιν βιώνει την υποβάθμιση αυτή με το αγαθό της ελευθερίας να έχει κλονιστεί. Ο Περεκλάντιν τοποθετείται απέναντι στην κοινωνική ανωτερότητα των συνομιλητών του, αποτυπώνοντας το γεγονός ότι οι Ρώσοι δεν είχαν ποτέ ελευθερωθεί από την καταπίεση της κοινωνίας και δεν κέρδισαν ποτέ την κοινωνική δικαιοσύνη που άξιζαν (Sorman, 1985: 10). Η συγκέντρωση των υπαλλήλων στα σπίτια των ανωτέρων του σε περιόδους γιορτών αποτελεί έθιμο για την ρωσική κοινωνία στο τέλος του 19^{ου} αιώνα. Η ρεαλιστική «απεικόνιση μιας πρωτόγονης, αναλφάβητης κι ωμής πλευράς της ζωής, η εμμονή σε πρωτοβάθμια κίνητρα και πάθη και η καταγραφή μιας ντοπιολαλιάς γραφικής, εντάσσονται – μεταξύ άλλων – στην ίδια προβληματική³².

«- Θέλετε παράδειγμα; Όριστε! Έσείς κύριε Περεκλάντιν. Έχετε μία σπουδαία θέση... αλλά ποιά είναι η μόρφωσή σας;» (σ. 147).

Η εμμονή του για ένα σημείο στίξης, το θαυμαστικό, δείχνει την ανασφάλεια και τον ευάλωτο χαρακτήρα του. Σαράντα χρόνια υπηρεσίας κι ο Περεκλάντιν χρησιμοποιούσε μηχανικά τα σημεία στίξης, γεγονός που αποδίδεται από τον Τσέχωφ με «περιγραφικό παροξυσμό». Μόνο όσα σημεία στίξης του επέτρεπε η υπαλληλική του ιδιότητα γνώριζε καλά. Η συναισθηματική εμπλοκή απείχε από τη δουλειά του, η ευχαρίστηση κι η ικανοποίηση στον χώρο εργασίας του ήταν άγνωστες πτυχές για τον χαρακτήρα του Τσέχωφ. Ο δραματουργός τοποθετεί τον ήρωα του μπροστά από μια πικρή συνειδητοποίηση. Ο Περεκλάντιν δεν είχε βάλει ποτέ θαυμαστικό στα σαράντα χρόνια ως «υπουργικός γραμματεύς». Ο Τσέχωφ ένιωθε μια βαθιά κατανόηση για τον άνθρωπο που σβήνει, που ζει μόνο με αναμνήσεις, με ελπίδες και όνειρα, με την αγωνία, τη θλίψη και τον πανικό στην ψυχή και τον φόβο πως «κάτι πρόκειται να γκρεμιστεί, να πέσει επάνω του» (Καλλέργης, 1986, στο Τσέχωφ 2014: 20-21).

«Αλήθεια, τότε, βάζουμε θαυμαστικό; Στάσου ...νά θυμηθώ...,Χμ!...» (σ. 149).

Η εμμονή του με το θαυμαστικό δεν οδηγεί σε κάποια βαθύτερη αλλαγή στη συμπεριφορά ή την κατανόησή του για τον κόσμο γύρω του. Ο Περεκλάντιν δεν αναπτύσσει κάποια νέα δεξιότητα, ούτε υφίστανται σημαντική προσωπική ανάπτυξη, παραμένει προσκολλημένος στις αρχικές του ανασφάλειες και αμφιβολίες. Είναι ένας χαρακτήρας αληθινός, ρεαλιστικός, στο διήγημά του ο Τσέχωφ επιχειρεί να αποδώσει τη ζωή έτσι όπως πραγματικά είναι και ασχολείται με τον άνθρωπο που ζει μέσα στην καθημερινότητα, εστιάζοντας πάντα την προσοχή του στο περιεχόμενο και όχι στη

³² Α. Βλαβιανού, (2005). «Το διήγημα στην καμπή του 19ου αιώνα. Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις», σελ. 219.

μορφή του έργου³³. Ο Περεκλάντιν αν και έχει και κάποιες σύνθετες ψυχολογικές αντιδράσεις :

«Αλλά τώρα πού πλάγιασε ἄφησε να ξεσπάσουν ἡ ἀγανάκτηση καί ὁ θυμός του» (σ. 148),

παραμένει σε μεγάλο βαθμό προπαρασκευασμένος, καθώς επικεντρώνεται συνεχώς και σχεδόν εμμονικά στην ίδια ανησυχία, τη χρήση του θαυμαστικού. Η διαρκής εσωτερική σύγκρουση του Περεκλάντιν με το σημείο στίξης αναδεικνύει τη διαρκή αντίθεση της ἔλλειψης συναισθημάτων στην υπαλληλική του καθημερινότητα και στην έντονη συναισθηματική χροιά που φέρει το θαυμαστικό ως σημείο στίξης. Ἄλλωστε, σε μια επισταμένη ανάλυση των βασικών αρχών οργάνωσης και δομής του κλασικού διηγήματος, γίνεται γρήγορα αντιληπτό ότι η βραχύλογη αφηγηματική του εξέλιξη καθίσταται εφικτή μόνο μέσω αντιδιαστολών και αντιθέσεων (Βλαβιανού, 2005: 208).

Στην πλοκή του διηγήματος ο Περεκλάντιν βιώνει μια εσωτερική σύγκρουση. Οι συγκρούσεις προκαλούνται, όταν ο πρωταγωνιστής μάχεται ενάντια σε έναν ανταγωνιστή ή σε μια αντιτιθέμενη δύναμη, είτε εσωτερική είτε εξωτερική (Luckens, 1995: 65-71). Ο χαρακτήρας έρχεται σε σύγκρουση με ένα σημείο στίξης, ένα θαυμαστικό, το οποίο ως σύμβολο προσωποποιείται και ταλανίζει τον ήρωα. Η σύγκρουση είναι εσωτερική, αφού πασχίζει να τον αποδεχτεί ή να το διώξει από τις σκέψεις του. Η σύγκρουση αυτή είναι η πεμπτουσία του διηγήματος, η αντιθετική δομή που κυριαρχεί στο διήγημα του 19^{ου} αιώνα. Ο Περεκλάντιν στέκεται αντιμέτωπος με τους φόβους, τις ανησυχίες του και τα απωθημένα του. Η πληθώρα σχημάτων λόγου, η προσωποποίηση του θαυμαστικού κι ο συμβολισμός του προσδίδουν ζωντάνια, παραστατικότητα κι ένταση στη δήλωση των σκέψεων και των συναισθημάτων του Περεκλάντιν που υπό το πρίσμα αυτό τον καθιστούν έναν «παροξυμμένο» χαρακτήρα. Ο Τσέχωφ μεγεθύνει τα θαυμαστικά και την επιρροή τους στον ήρωα για να αναδείξει μέσα από το ιδιωτικό πρόβλημα του χαρακτήρα τα γενικότερα κακώς κείμενα της κοινωνίας του.

«Νά πάρει ὁ διάλογος!... Πότε πρέπει νά βάλουμε θαυμαστικό; Συλλογιζόταν πασχίζοντας να ἀποδιώξει ἀπό τή φαντασία του αὐτοῦς τούς ἐνοχλητικούς ἐπισκέπτες. Τό ξέχασα λοιπόν; Βέβαια, ἢ τό ξέχασα ἢ δέν ἔβαλα ποτέ...» (σ. 149)

Το κοινό γνώρισμα των προσώπων του Τσέχωφ είναι ότι ονειρεύονται τα πάθη τους, αλλά δεν τα ζουν (Τρουαγιά, 1984: 198). Σύμφωνα με τον Παπαδόπουλο (2016: 284-286) ο Τσέχωφ επιθυμεί να αποδώσει τη μιζέρια της μικροαστικής ζωής, ενώ αφήνει τα πρόσωπα να βουλιάζουν στο υπαρξιακό κενό τους που το δημιουργεί η ἔλλειψη πίστης, η αμφισβήτηση των αξιών και η αδυναμία να ζήσουν το όνειρό τους. Η Palmer (2004: 12-14) θεωρεί πως καλό είναι η εξέταση του μυθοπλαστικού νου και της συνείδησης να είναι ολιστική, να γίνεται δηλαδή σε σχέση με τη δημόσια και την κοινωνική φύση των χαρακτήρων και με το ευρύτερο περιεχόμενο των μυθοπλαστικών κόσμων στους οποίους ανήκουν, όπως και με τα κίνητρα, τη συμπεριφορά και τις ενέργειές του που έρχονται ως επιστέγασμα των παραπάνω.

³³ Damian Grant, (1988). Ρεαλισμός, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, Ερμής, σ. 45-51.

«Η μορφή του νεαρού ξαναπρόβαλε στο βάθος. Γερμένος πίσω από ένα θαυμαστικό κοιτούσε με σατανικό χαμόγελο τον άτυχο ύπουργικό γραμματέα. Μά ο δύστυχος ο γραμματικός ένιωθε άνατριχίλες και έτρεμε σύγκορμος σάν νά τον θέριζε τύφος» (σ. 150)

Αξιοσημείωτη είναι η αναφορά και στον τίτλο του διηγήματος «Το θαυμαστικό». Το θαυμαστικό, ως σημείο στίξης αλλά κι ως φορέας έντονων συναισθημάτων, προτάσσεται στον τίτλο κι ο χαρακτήρας Περεκλάντιν μένει καθηλωμένος στην γραμματειακή του καρέκλα. Ο Τσέχωφ αποσκοπεί στην ανάδειξη του θαυμαστικού για να «βοηθήσει» τον χαρακτήρα του, να τον ενδυναμώσει. Το νυστέρι του γιατρού Τσέχωφ – που το χειρίζεται με λεπτότητα και γνώση – φτάνει ως τα έγκατα της ψυχής του ανθρώπου για να τον γιατρέψει από τις αρρώστιες μιας παράλογης και βασανισμένης ζωής, προκαλώντας του τη μικρότερη οδύνη. Με μια μέθοδο επαγωγική, προσπαθεί να οδηγήσει τον άνθρωπο στη γνώση μέσα από το αίσθημα και στη λύτρωση μέσα από την αυτοσυνείδηση (Καλλέργης, 1986, στο Τσέχωφ 2014: 24-25).

«Εφήμ Περεκλάντιν, γραμματεούς!!!»

«Τό φωτεινό θαυμαστικό ικανοποιημένο πιά έξαφανίστηκε» (σ. 151)

Ο χαρακτήρας του Τσέχωφ στο τέλος του διηγήματος χρησιμοποιεί για πρώτη φορά θαυμαστικά, χωρίς όμως να γνωρίζει το συναίσθημα που φέρουν, αγανάκτηση, χαρά, θυμός, ενθουσιασμός κι οργή, ανάμεικτα συναισθήματα κατακλύζουν τον Περεκλάντιν. Η Rimmon – Kennan (1985: 40-42) πιστεύει ότι ενδέχεται η αλλαγή ενός χαρακτήρα να έρθει ως αποτέλεσμα ενός ψυχικού τραύματος, γεγονός που έχει ως συνέπεια την ύπαρξη ενός στατικού και ταυτόχρονα ενός σύνθετου χαρακτήρα. Στην περίπτωση αυτή φαίνεται ότι ανήκει κι ο χαρακτήρας του Τσέχωφ, ο οποίος στο τέλος του διηγήματος παρουσιάζει σημάδια εξέλιξης και συνθετότητας με την απόπειρα της χρήσης του θαυμαστικού. Η νέα του υπογραφή ως «Εφήμ Περεκλάντιν, γραμματεούς!!!» δείχνει τη δυναμική που μπορεί να πάρει ο χαρακτήρας και να εξελίξει τη μονότονη εργασιακή του ζωή. Η καταληκτική αιχμή του διηγήματος βρίσκεται στην τελευταία πρόταση «Τό φωτεινό θαυμαστικό ικανοποιημένο πιά έξαφανίστηκε», η ικανοποίηση του ίδιου του θαυμαστικού, απορρέει ως απότοκος της οξύμωρης αφηγηματικής δομής του ρεαλιστικού διηγήματος του 19^{ου} αιώνα.

«Το θαυμαστικό» αντηχεί τη ρωσική κοινωνία της εποχής του δραματουργού, τις συνθήκες σε περιόδους γιορτών (παραμονή Χριστουγέννων) και τις γενικότερες αντιλήψεις των ανθρώπων της πόλης. Στο τέλος ενός δείπνου οι προσκεκλημένοι καθώς αποχωρούσαν θα έπρεπε να φιλήσουν το χέρι της οικοδέσποινας και με αυτό τον τρόπο θα την ευχαριστούσαν³⁴.

«Στο τέλος, όπως γίνεται πάντοτε σέ κάθε ρούσικη παρέα, τό γενικό ζήτημα μετατοπίστηκε σέ προσωπικές περιπτώσεις» (σ. 147)

Ο Τσέχωφ προσπάθησε να απεικονίσει την κοινωνική πραγματικότητα με τρόπο αντικειμενικό μέσα από μια οραματική και ιδεαλιστική προσέγγιση πέρα από το

³⁴ Troyat, H., (1992). Η καθημερινή ζωή στη Ρωσία την εποχή του τελευταίου Τσάρου. (μτφρ. Ν. Μπάλτα), Αθήνα: Παπαδήμας, σ.30-34.

ρεαλισμό χάρη στην ευαισθησία και την ποιητική σύλληψη του κόσμου (Παπαδόπουλος, 2015: 283-286).

Στο διήγημα αυτό συναντάται η καθ' υπερβολήν περιγραφή του χαρακτήρα του Περεκλάντιν, ο οποίος στοιχειώνεται από την παρουσία του θαυμαστικού και ξεδιπλώνει την προσωπικότητά του κάτω από το μεγεθυντικό φακό του Τσέχωφ. Οι χαρακτήρες του Τσέχωφ, όπως κι ο Περεκλάντιν, προσλαμβάνονται από τον αναγνώστη ως επαναλαμβανόμενες και γι' αυτό μονότονες ανανακλάσεις του ανώνυμου, καθημερινού ανθρώπου. Τέλος, τα διηγήματα του κλείνουν με μια συγκρατημένη έστω αισιοδοξία που υπερβαίνει και το νατουραλιστικό όραμα του κόσμου και τη λογοτεχνική αναπαράστασή του³⁵.

«Γιά κοίτα! Γιά κοίτα! μουρμούρισε καρφώνοντας τό βλέμμα στον κοντυλοφόρο.
Τό φωτεινό θαυμαστικό ικανοποιημένο πιά έξαφανίστηκε.» (σ.151).

2.2.4. «Ο Επισκέπτης»

Ο **Περεγκάριν** είναι ένας τυπικός εκπρόσωπος της τσεχωφικής θεματολογίας, όπου οι εσωτερικές συγκρούσεις και οι ανθρώπινες αδυναμίες είναι εμφανείς μέσα από μικρές, καθημερινές στιγμές. Στα πρώτα διηγήματα του περιγράφεται «ο παράξενος κωμικός κόσμος», μερικών μη πνευματικών ανθρώπων, οι ιστορίες είναι υπαρκτές και αληθινές. Ο Περεγκάριν, ένας απόστρατος συνταγματάρχης, επισκέπτεται περασμένα μεσάνυχτα έναν φίλο του στο εξοχικό του σπίτι, τον δικολάβο Ζελτέρσκι. Αν και δεν είναι δυναμικός χαρακτήρας με την έννοια της αλλαγής και της μεταμόρφωσης, είναι ένας χαρακτήρας που συμβάλλει στην πλοκή και στην αναζήτηση νοήματος μέσα από τις καθημερινές στιγμές της ζωής. Στο διήγημα παρουσιάζεται η απαξίωση της ανθρώπινης ζωής, ενώ κυριαρχούν τα πάθη και τα έντονα ένστικτα του παροξυμμένου χαρακτήρα Περεγκάριν. Χαρακτηρίζεται κυρίως από αναισθησία και αδιακρισία ως επισκέπτης.

«Δέν παίρνει χαμπάρι! Τό γομάρι! Μά τι διάολο, φαντάζεται πώς με εϋχαριστεί τό κουβεντολόι; Πώς νά τόν ξεφορτωθῶ τώρα;» (σ. 221).

Συχνά υπερβαίνει τα όρια της ιδιωτικότητας υποδεικνύοντας μια περιέργεια που δε συνοδεύεται από την αίσθηση του πρέποντος, της ώρας και των συνθηκών. Ο Τσέχωφ στιγματίζει την αδιαφορία, την απάθεια, την αποξένωση των ανθρώπων, την αναλγησία και την αγένεια. Σαν αποτέλεσμα, λοιπόν, έχουμε την επίτευξη της αφηγηματικής οικονομίας με συγκεκριμένα πρόσωπα, που δρουν σε συγκεκριμένο χώρο-χρόνο και τα οποία συλλαμβάνονται από τον αφηγητή σε μια κρίσιμη φάση της ζωής τους και αναδεικνύονται τελικά δέσμια των ορμέμφυτών τους, δικαιώνοντας τη νατουραλιστική θεωρία.

- «Συνταγματάρχα μου, δέν άντέχω άλλο... Μ' έπιασαν τά νεϋρα μου..
Παράτα το! Θά το συνεχίσουμε αύριο. Έλα νά τελειώσουμε τώρα τήν κουβέντα μας. Τί σοϋ έλεγα; Ά ναι! Βρισκόμαστε μπροστά στό Άλκατζίκ...» (σ. 223).

³⁵ Πολίτου-Μαρμαρινού Ε. (2017). Παπαδιαμάντης, Maupassant και Τσέχωφ: Από τη Σκιάθο στην Ευρώπη. *Σύγκριση*, 7, 30-58.

Το σκηνικό του διηγήματος, το εξοχικό σπίτι του οικοδεσπότη Ζελτέρσκι, δεν είναι απλώς ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζεται η ιστορία, αλλά ένα ενεργό στοιχείο που επηρεάζει κι αναδεικνύει τον χαρακτήρα του Περεγκάριν. Η ρεαλιστική απεικόνιση του σκηνικού από τον Τσέχωφ λειτουργεί ως καθρέφτης της εσωτερικής κατάστασης και της ψυχολογικής διάθεσης του Περεγκάριν. Η εισβολή του Περεγκάριν σε ένα γειτονικό σπίτι, που μπορεί να συμβολίζει την ασφάλεια και την προστασία της ιδιωτικής ζωής, αντιπροσωπεύει την απειλή που μπορεί να δεχθεί αυτή η ιδιωτικότητα του οικοδεσπότη. Ο Μπαχτίν στην εργασία του για τον χρονοτόπο³⁶ υποστηρίζει την ιδιαίτερη σημασία που έχει ο χρόνος και ο χώρος ενός λογοτεχνικού έργου, για τον ξεχωριστό τρόπο που ο συγγραφέας θα παρουσιάσει τον ήρωα του μέσα σε αυτό.

«Από τήν ώρα που μπήκε, λίγο μετά το φαγητό καί στρογγυλοκάθισε στό ντιβάνι δεν τό κούνησε διόλου, λές και κόλλησε, λές και καρφώθηκε. Καλοθρονιασμένος, λοιπόν, στη γωνιά του διηγόταν μέ μία φωνή βραχνή που έβγαινε από τή μύτη...» (σ. 220).

Τα έργα του τα εμπνεύστηκε ο Τσέχωφ σε μία περίοδο παρακμής για τη Ρωσία, γεγονός που αποτυπώνεται και στο συγκεκριμένο διήγημα. Οι χαρακτήρες του, Ζελτέρσκι και Περεγκάριν, θύματα της παρακμιακής κοινωνίας αναδύουν αντιλήψεις και συμπεριφορές χωρίς πολιτιστικό υπόβαθρο και δράση. Η εξωτερική δράση δεν είναι εμφανής στα έργα του Τσέχωφ, καθώς οι σκηνές απορρέουν από την καθημερινότητα. Εμφανής όμως είναι, η σημασία των προσώπων που βιώνουν το δράμα της φθοράς και της ζωής (Σκαφτίμοφ, 2007: 47).

«- Συνταγματάρχα μου, δέν άντέχω άλλο... Μ' έπιασαν τά νεύρα μου..

- Παράτα το! Θα τό συνεχίσουμε αύριο. Έλα νά τελειώσουμε τώρα τήν κουβέντα μας. Τί σου έλεγα; Ά ναι! Βρισκόμαστε μπροστά στο Άλκατζικ...» (σ. 223).

Όπως έλεγε και ο ίδιος ο Τσέχωφ: «Οι άνθρωποι που ζουν μοναχική ζωή, πάντα έχουν κάτι στο μυαλό τους για το οποίο ανυπομονούν να μιλήσουν». Στα έργα του οι διάλογοι των προσώπων πολλές φορές είναι ασύνδετοι και δε συμπιπτουν, ενώ κόβονται από πολλές παύσεις (Κυριακού, 2007: 90-93). Ο διάλογος των δύο χαρακτήρων αποκαλύπτει την έλλειψη επικοινωνίας, την ασυνεννοησία και εν τέλει τη φθορά τους. Πρόκειται για πρόσωπα όχι ηρωικά, αλλά απλά, καθημερινά που χαρακτηρίζονται από την αδράνειά τους. Ο Τσέχωφ είναι αλήθεια ότι περιγράφει κάθε ψυχική κατάσταση και κάθε χαρακτηριστική ιδιότητα καθ' υπερβολήν (Βλαβιανού, 2005: 206). Στον μεγεθυντικό φακό του συγγραφέα αναδεικνύονται οι δύο αντιθετικοί χαρακτήρες των Περεγκάριν και Ζελτέρσκι που θυμίζουν πράγματι ανθρώπους της διπλανής πόρτας. Και οι δύο χαρακτήρες ζουν και ενεργούν στον δικό τους ιδεολογικό κόσμο και έχουν τη δική τους αντίληψη για τον κόσμο, η οποία ενασαρκώνεται στα λόγια και στις πράξεις τους (Μπαχτίν, 1980: 201).

«Έχω κέφι νά ξαγρυπνήσω ως τό πρωί. Στόν πόλεμο, που λές, δέν κλείναμε μάτι όλόκληρες βδομάδες.

Τώρα θυμήθηκα μία τέτοια λαχτάρα. Βρισκόμαστε μπροστά στό Άλκατζικ...

- Συγνώμη, εγώ πέφτω πάντοτε στίς δώδεκα. Έπειδή σηκώνομαι στίς έννιά πρέπει νά κοιμᾶμαι και νωρίς.

- Φυσικά! Φυσικά! Κάνει καλό νά ξυπνᾶς πρωί! Λοιπόν που λές, εΐμαστε μπροστά στό Άλκατζικ... (σ. 222).

³⁶ Μπαχτίν, Μ. (2014) Δοκίμια ποιητικής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σ. 7-75.

Ο Περεγκάριν είναι όμως κι αντιθετικός χαρακτήρας. Η προσκόλλησή του στην ίδια ιστορία, η περασμένη ώρα της επίσκεψής του κι η έλλειψη ενσυναίσθησης προς τον Ζελτέρσκι, τον καθιστούν αντιθετικό χαρακτήρα προς τις ανάγκες και τις συνήθειες του οικοδεσπότη. Η συμπεριφορά του είναι αντίθετη προς τα προσωπικά όρια των άλλων και την αντίληψη της ιδιωτικότητας. Ο αντιθετικός χαρακτήρας συμπληρώνει τον κύριο χαρακτήρα και αναδεικνύει στοιχεία της προσωπικότητας του. Το συγκεκριμένο είδος χαρακτήρα είναι απαραίτητο για την εξέλιξη της πλοκής (Nikolajeva, 2002: 113). Ο Τσέχωφ έστρεψε το ενδιαφέρον στη ψυχογράφηση του χαρακτήρα του σε μια περίοδο – αποκορύφωμα για το ρεαλιστικό διήγημα.

« - Άλλοτε στίς δυό, άλλοτε στίς τρεις. Πολλές φορές δέν κοιμάμαι διόλου, όταν μάλιστα έχω καλή συντροφιά ή με σουβλίζουν οί ρευματισμοί!»
« - Συγνώμη, ἐγώ πέφτω πάντοτε στίς δώδεκα. Ἐπειδή σηκώνομαι στίς ἑννιά πρέπει νά κοιμάμαι καί νωρίς» (σ. 221-222).

Το σατιρικό στοιχείο διαπνέει το έργο του Τσέχωφ. Η διαχωριστική γραμμή μεταξύ δραματικού, ειρωνικού και κωμικού δεν είναι πάντοτε εμφανής. Ο Τσέχωφ δημιουργεί καταστάσεις όπου ο αναγνώστης δεν ξέρει αν πρέπει να γελάσει ή να συγκινηθεί, αν ο συγγραφέας ειρωνεύεται, σοβαρολογεί ή σατιρίζει μια κατάσταση. Ο Τσέχωφ μέσα από τις δραματικές σκηνές διακρίνει το κωμικό, το ιλαρό, τις γελοιότητες και στις κωμικές στιγμές μπορεί να αναδείξει το τραγικό και το δραματικό. Το ιλαροτραγικό στοιχείο εντοπίζεται στις ανθρώπινες πράξεις και στις ανθρώπινες τύχες των χαρακτήρων του. Το σατιρικό και δραματικό στοιχείο αποτέλεσαν τεχνικές γραφής των τσεχωφικών έργων. Όλα τα διηγήματά του συνθέτουν μια καταπληκτική κι αληθοφανή εικόνα της ανθρώπινης ζωής. Κάνει ένα σημαντικό βήμα μπροστά για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε το καθεστώς εχθρότητας προς τον άνθρωπο που επικρατούσε εκείνη την εποχή³⁷.

« - Αὔριο τά λέμε! Τώρα τρέχω γιά τή γυναίκα μου. Φαντάζομαι πώς θά περιμένει ἀνυπόμονη τόν ἀντρούλη της. Χά! Χά! Χά!... Γειά σου ἀγαπητέ μου. Στο κρεβάτι σου! Στο κρεβάτι σου!» (σ. 224).

Οι τελευταίες προτάσεις του διηγήματος αποκαλύπτουν την εν γένει αντιθετική αφηγηματική δομή των δύο κόσμων του Περεγκάριν και του Ζελτέρσκι. Η αντίθεση δεν αποτελεί αυθαίρετο ρητορικό σχήμα, αλλά κατεξοχήν δομική αρχή της αφηγηματικής οικονομίας, είτε πρόκειται για την σταδιακά αντιθετική κλιμάκωση αμφίροπων στοιχείων που κορυφώνεται με μια αιφνίδια μεταστροφή των δεδομένων (τα δανεικά χρήματα είναι η κορύφωση της αντιθετικής δομής της αφήγησης) είτε όταν η αμφίροπη ένταση βιώνεται από το αφηγηματικό πρόσωπο μύχια και κρυφά (Βλαβιανού, 2005: 208-209).

«Συνταγματάρχα μου καί πάλι θά σέ διακόψω... Ἦθελα νά σοῦ ζητήσω μιά μικρή χάρη... Νά, τί μοῦ συμβαίνει... Τίς τελευταῖες μέρες εἶχα πολλά ἔξοδα ἐδῶ στήν ἐξοχή. Δέν ἔχω πιά οὔτε καπίκι καί πρέπει νά περιμένω ὡς τό τέλος τοῦ Αὐγούστου γιά νά πάρω καινούρια ἐπιταγή». (σ. 223).

³⁷ Μπέρντικοφ, Γ. Π., (1998), Εισαγωγικό Άρθρο, «Η συνείδηση του σκοπού», «Α.Π. Τσέχωφ. Επιλογή από το έργο του», (μτφρ. Γιάννης Στυλιάτης). Αθήνα: Κέδρος.

Όταν ο Περεγκάριν ζητάει δανεικά χρήματα από τον φίλο του, εκείνος αποτινάσσει την ενοχλητική παρουσία του και φεύγει αμέσως. Το γεγονός αυτό αποκαλύπτει το «οξύμωρο» του ρεαλιστικού διηγήματος και προκαλεί μια αιφνίδια κι αναίτια ανατροπή των πρατομμένων.

«Ήθελα νά δανειστῶ καμιά διακοσαριά ρούβλια. Μήπως ξέρεις κανένα;
— Ίδέα δέν ἔχω! Τώρα πρέπει νά κάνεις... νάνι! Ἄντε καληνύχτα! Τά σέβη μου στή γυναίκα σου...» (σ. 224).

2.2.5. «Ένας Διπλωμάτης»

Ο **συνταγματάρχης Πισκάρεφ** είναι το κεντρικό πρόσωπο του διηγήματος *Ένας Διπλωμάτης*. Ο χαρακτήρας του σε όλη την πλοκή της ιστορίας παρουσιάζει σταθερά χαρακτηριστικά, όπως ευγένεια, διακριτικότητα και διπλωματία. Ο ίδιος δεν αποκαλύπτει πολλές πτυχές της προσωπικότητάς του και οι αντιδράσεις του είναι σχεδόν προβλέψιμες. Ως παροξυμμένος χαρακτήρας, ακολουθεί σε όλο το διήγημα την ίδια υπαινικτική κι έντονη συμπεριφορά προκειμένου να ανακοινώσει στον φίλο του Μιχαήλ τον θάνατο της συζύγου του. Η περιγραφή της σκηνης είναι γεμάτη παροξυσμούς και υπερβολές προβάλλοντας την ιδιότητα του διπλωμάτη. Η αμήχανη και διπλωματική του στάση διαπνέει το σύνολο της ιστορίας.

«Ο συνταγματάρχης ἔξυσε τό σβέρκο του μέ ἀμηχανία...»

Εἶπα ἐγώ συχωρεμένη; (Ο Πισκάρεφ ἔγινε κατακόκκινος). Δέν εἶπα τέτοιο πράμα...» (σ. 232-233).

Ο Πισκάρεφ είναι συνταγματάρχης στο επάγγελμα, γεγονός που παραπέμπει σε έναν αυστηρό, ηθικό και κοφτό άνθρωπο. Η τιμή του συντάγματος ήταν πάνω από προσωπικές φιλίες κι έγνοιες. Ο ρόλος της ανακοίνωσης του θανάτου με υπαινικτικό τρόπο φαίνεται να μην ταιριάζει στην προσωπικότητά του. Μέσα από περιστατικά της ζωής και τυχαίες συναντήσεις ή μη, ο Τσέχωφ προσπαθεί να αναδείξει τον χαρακτήρα – πρόσωπα παρουσιάζοντας στον αναγνώστη ένα ψηφιδωτό της ρωσικής κοινωνίας.

«Κάνε μας τή χάρη νά περάσεις ἀπό τό γραφεῖο του καί νά του πεις γιά τό κακό πού μᾶς βρῆκε... Ὁ συνταγματάρχης φόρεσε τό πηλίκιό του καί τράβηξε γιά τή Διεύθυνση τῶν Σιδηροδρόμων. Ἐκεῖ δούλευε ὁ καινούριος χηρευόμενος» (σ. 231).

Ο χαρακτήρας του Πισκάρεφ είναι περισσότερο προπαρασκευασμένος, αφού ο Τσέχωφ τον χρησιμοποιεί για να ανακοινώσει τον θάνατο της Άννα Κουβάλτιν. Με αυτό τον τρόπο, δεν αποκαλύπτονται συγκρούσεις και όψεις του δικού του χαρακτήρα, αλλά αναδεικνύονται οι αντιδράσεις των άλλων χαρακτήρων και οι αντιθέσεις του με αυτούς. Ο Πισκάρεφ σε δομικό επίπεδο λειτουργεί ως βοηθός και παράγοντας δράσης και στο μιμητικό επίπεδο ως φίλος και ως παράγοντας του χωροχρονικού πλαισίου (Galaf, 1993: 16-23). Στον χαρακτήρα του Πισκάρεφ και στην προκαθορισμένη φύση του ως διπλωμάτη αναδεικνύονται εναργέστερα οι συναισθηματικές και ψυχολογικές αντιδράσεις των άλλων προσώπων. Ο Τσέχωφ στρέφει το ενδιαφέρον του αναγνώστη

σε ένα κοινό, καθημερινό, ασήμαντο άνθρωπο, τον οποίο αναδεικνύει σε ήρωα – πρωταγωνιστή.

«- Πέθανε λοιπόν; Μή με βασανίζεις πιά! Τό βλέπω, είσαι φοβερά συγκινημένος, μπερδεύεις τά λόγια σου...παινεύεις τή ζωή τῶν ἐργένηδων... Ὡστε πέθανε; Ἔτσι;..

- Ἄκου τί τοῦ κατέβηκε ἀπό τό μυαλό! μουρμούρισε ὁ Πισκάρεφ ξεροβήχοντας» (σ. 233).

Ο λόγος του Πισκάρεφ αποκαλύπτει τον κωμικό του χαρακτήρα. Ο τρόπος ομιλίας του διπλωμάτη αποτελεί στοιχείο του «σιωπηρού χαρακτηρισμού⁷» του. Ο διπλωμάτης χρησιμοποιεί απλή και ευγενική γλώσσα. Προσπαθεί με έμμεσο τρόπο και υπαινιγμούς να ανακοινώσει την τραγική είδηση του θανάτου. Με λέξεις όπως *μακαρίτισσα, συχωρεμένη, νεκρώσιμα*, ο Πισκάρεφ προϊδεάζει τον Μιχαήλ Κουβάλτιν συναισθηματικά. Ο λόγος του είναι γεμάτος περιστροφές, καθώς φοβάται την αντίδραση του φίλου του στο άκουσμα της είδησης. Η ομιλία του είναι αμήχανη και σε ορισμένα σημεία δεν ξέρει πως να εκφραστεί.

«Νεκρώσιμα; Μά, ἔτσι κάτι εὐχές... Δηλαδή δέν ἦταν νεκρώσιμα...μά κάτι τέτοιο ... Μπά, τίποτα δε διάβαζε...» (σ. 234).

Ο Τσέχωφ όμως αγαπά τους χαρακτήρες του, τους παρουσιάζει με καλοσύνη και κωμικό τρόπο χωρίς να τους κατηγορεί ή να τους φέρνει σε δύσκολη θέση. Έτσι, κι ο Πισκάρεφ παρουσιάζεται αμήχανος, με διπλωματικό ύφος και με κωμική χροιά. Δίνει στον αναγνώστη τη δυνατότητα να εξάγει τα δικά του συμπεράσματα για τους χαρακτήρες, να βγάλει το δικό του νόημα από τις ιστορίες του. Ο ίδιος έγραφε: «Όταν γράφω, βασίζομαι στον αναγνώστη να συμπληρώσει τα υποκειμενικά στοιχεία που λείπουν στην ιστορία» (Carter, 1996: 1559).

Ένα χαρακτηριστικό του κλασικού διηγήματος είναι ότι ο παροξυσμός διαπερνά ολόκληρη την αφήγηση, επηρεάζοντας όχι μόνο τους ήρωες, αλλά και όλα τα στοιχεία που παίζουν ρόλο στην αφήγηση (Goyet, 2014: 22). Και σε αυτό το διήγημα ο Τσέχωφ, σαν να μην μπορεί να ξεφύγει από αυτή την κοινοτοπία του κλασικού διηγητήματος, περιγράφει τη ζωή των ανθρώπων που ζουν στην πόλη και τις συνήθειες των ανθρώπων αυτών. Ο συγγραφέας συσσωρεύει παροξυσμούς σε μια συμπαγή μάζα. Προσπαθεί να ανακοινώσει την είδηση του θανάτου μέσα από υπερβολικές απόψεις και στάσεις του Πισκάρεφ. Βέβαια οι λεπτομερείς περιγραφές δεν περιορίζονται μόνο στα πρόσωπα. Αντίθετα, ο συγγραφέας, ακολουθώντας τη ρεαλιστική τακτική, εστιάζει και σε καταστάσεις μεγεθύνοντάς τα, όπως για παράδειγμα η περιγραφή της χηρείας.

«Πνίγεσαι ἐδῶ μέσα, μωρέ παιδί μου! Ἐξω εἶναι χαρά θεοῦ! Ἐχει ἕναν ἥλιο, ἀεράκι, καταλαβαίνεις...

Πουλάκια... Ἄνοιξη... Περπατοῦσα ἤσυχα ἤσυχα στή λεωφόρο καί ἔνιωθα, ξέρεis, λεβεντιά! Εἶμαι ἀνεξάρτητος, ἀδερφέ μου, χήρεψα καί ἔχω τό κεφάλι μου ἤσυχο... Γυναίκα ἦταν αὐτή, μωρέ; Μιά ἀσχημομούρα, πετσί καί κόκαλο, σωστό σκιάχτρο. Παράτα τη, δέν ἀξίζει νά στενοχωριέσαι». (σ. 232).

Οι αντιθέσεις αποτελούν βασική οργανωτική δομή του διηγήματος με τις οξύμωρες απεικονίσεις της πραγματικότητας. Εδώ, η αντίθεση κρύβεται μέσα στα αντικρουόμενα λόγια του χαρακτήρα του Πισκάρεφ, ο οποίος εκτός του ότι βρίσκεται στην αντίθετη όχθη από τον χήρο Κουβάλτιν γνωρίζοντας την αλήθεια, δημιουργεί συνεχώς αντιθετικές σκηνές που οδηγούν στην κορύφωση.

«Τό πρωί πού πέρασα από τό σπίτι μάλωνα μέ τή θειά της... Ὁ παπα-Μαθιός διάβαζε τά νεκρώσιμα καί κείνη ξεσήκωνε τό σπίτι μέ τίς φωνές της...
— Ποιά νεκρώσιμα; Γιατί διάβαζε νεκρώσιμα;
— Νεκρώσιμα; Μά, ἔτσι... κάτι εὐχές... Δηλαδή δέν ἦταν νεκρώσιμα... μά κάτι τέτοιο... Μπά, τίποτα δέ διάβαζε...» (σ. 234).

Με τον «περιγραφικό παροξυσμό» που χαρακτηρίζει τα διηγήματα της περιόδου, ο Τσέχωφ προβάλλει μέσα από τις περιγραφές του τη συνηθισμένη καθημερινότητα στη Ρωσία στο τέλος του 19^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα, αναδεικνύεται ο τύπος εργασία στις ρωσικές πόλεις (υπάλληλοι γραφείου), η εργασιακή ζωή των υπαλλήλων, οι ρυθμοί εργασίας κ.ά.

«στό συνταγματάρχη Πισκάρεφ πού εἶχε πάρει μέρος στό οἰκογενειακό συμβούλιο. Εἶσαι φίλος τοῦ Μιχαήλ. Κάνε μας τή χάρη νά περάσεις ἀπό τό γραφεῖο του καί νά τοῦ πεις γιά τό κακό πού μᾶς βρῆκε... Τόν βρῆκε ἀπασχολημένο στόν ἔλεγχο κάτι λογαριασμῶν». (σ. 231).

Ο Πισκάρεφ δεν καταφέρνει να ανακοινώσει ρητά τον θάνατο της σύζυγου του Κουβάλντιν. Το τέλος του διηγήματος παραμένει ανοιχτό, παρ' όλα αυτά αυτή η «ανοιχτή» τελική φράση του διηγήματος, ως επιφαινόμενο, αποφορτίζει την ένταση των δύο αντίθετων ἐξ' αρχής κόσμων/πόλων (Βλαβιαβού, 2005: 212).

«Ἐγώ δέν εἶμαι γιά τέτοιες δουλειές! Κάτι πῆγα νά τοῦ πῶ ἀπ' ἔξω ἀπ' ἔξω καί ἔπεσε τοῦ θανατᾶ. Δεύτερη φορά δέν ξαναπατάω ἐκεῖ πέρα. Νά πᾶτε μοναχοί σας!...». (σ. 235).

2.2.6. «Ένας Αριθμός»

Το διήγημα *Ένας Αριθμός* είναι από τα πιο γνωστά του Ρώσου διηγηματογράφου Αντόν Τσέχωφ. Κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας είναι η **δεσποινίδα Ιουλία**, δασκάλα και γκουβερνάντα μιας πλούσιας οικογένειας. Η Ιουλία απεικονίζεται ως ένας χαρακτήρας ευγενικός, ταπεινός, αρκετά αφελής και υποτακτικός. Υπομένει τις ταπεινώσεις και τις καταπιέσεις του εργοδότη της χωρίς να διαμαρτύρεται. Ο τίτλος του διηγήματος στα ρωσικά είναι «размазня» που σημαίνει κυριολεκτικά «χυλός», «λαπάς» και μεταφορικά δηλώνει, όπως και στα ελληνικά τον άνθρωπο που διακρίνεται από μαλθακότητα, νωθρότητα, αναποφασιστικότητα και διστακτικότητα (Ιωαννίδης, 1966: 978). Η ιστορία επικεντρώνεται στη σκηνή όπου ο εργοδότης της της δίνει λιγότερα χρήματα από όσα συμφώνησαν για τα μαθήματα διδασκαλίας στα παιδιά του και προσπαθεί να την εξαπατήσει. Παρά την αδικία, η νεαρή δασκάλα παραμένει ευγενική και διστακτική, αδυνατεί να εναντιωθεί. Η συμπεριφορά της σε όλη την πλοκή παραμένει σταθερή, δε δηλώνει την αντίδρασή της μπροστά στην αδικία που βιώνει, αλλά την υπονεί με μη λεκτικούς τρόπους.

«Ἡ Ἰουλία ἔγινε κατακόκκινη καί ἄρχισε νά τσαλακώνει νευρικά τήν ἄκρη τοῦ φουστανιοῦ της μά δέν εἶπε λέξη». (σ. 323).

Στο διήγημα αυτό προβάλλεται η θέση της γυναίκας στην τσαρική Ρωσία. Οι γυναίκες ήταν καταπιεσμένες, κατώτερες κοινωνικά των αντρών. Στο χώρο εργασίας οι γυναίκες

αμείβονταν με τα μισά χρήματα από αυτά του άντρα και εργάζονταν συνήθως σε άθλιες συνθήκες. Η γυναίκα ήταν από τη μια αντικείμενο εκμετάλλευσης του άντρα στο σπίτι και από την άλλη των καπιταλιστών στον χώρο εργασίας (Λούντ, 1985: 9-11). Η Ιουλία αποτελεί θύμα του εργοδότη της που την απομυζεί οικονομικά κι εκείνη πιστή στη γυναικεία φύση της να μην υπερασπίζεται τα εργασιακά της δικαιώματα. Στόχος του Τσέχωφ είναι να προβάλλει τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία του και το κατορθώνει μέσα από το παράδειγμα της Ιουλίας.

«Βγάζουμε είκοσι επτά ρούβλια μᾶς μένουν δεκατέσσερα... Τὰ μάτια τῆς Ἰουλίας γέμισαν δάκρυα. Κόμποι ἰδρώτα γυάλιζαν πάνω στὴν μύτη της. Κακόμοιρο κορίτσι!» (σ. 324).

Ο γιατρός Τσέχωφ παρείχε την έμπνευση και το υλικό για τον συγγραφέα Τσέχωφ (Carter, 1996: 1558). Εξαιτίας της ιατρικής του ιδιότητας, ο Τσέχωφ γνώρισε πολύ κόσμο, συναναστράφηκε με τον απλό λαό της κοινωνίας του και τους παρατήρησε περισσότερο με το επιστημονικό παρά με το λογοτεχνικό του μάτι. Κατέγραψε ανθρώπους, όπως η Ιουλία, να είναι έρμια της κακής τους τύχης, αλλά να προσπαθούν να απαλλαγούν από αυτή. Μέσα όμως, από τα έργα του υπερασπίζεται τη φύση του ατόμου, αλλά και τα δικαιώματά του³⁸.

«Μά γιατί δέ φωνάζεις γιά τό δίκιο σου; Γιατί στέκεσαι ἔτσι σάν χαζή; Μπορεῖς νά ζήσεις σ' αὐτό τον κόσμο ἄν δέν πατήσεις πόδι, ἄν δέ δείξεις τά δόντια σου; Γιατί εἶσαι ἄβουλη;» (σ. 324).

Μέσα από το διήγημα αυτό ο Τσέχωφ καταδεικνύει τις κοινωνικές ανισότητες και την εκμετάλλευση των αδύναμων από τους ισχυρούς. Τον δεσποτισμό του ισχυρότερου προς τον αδυνατότερο ο Τσέχωφ τον γνώρισε από πολύ νωρίς στο σπίτι του και στο σχολείο. Ο πατέρας του φερνόταν δεσποτικά σ' όλη την οικογένεια - σ' αυτόν, σ' αδέρφια και στη μάνα του (Αράγης, 1982: 881). Η Ιουλία μέσα από ανθρώπινο τύπο της συμβολίζει την ευάλωτη φύση της και την έλλειψη δύναμης των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, ενώ ο χαρακτήρας του εργοδότη αντιπροσωπεύει την κατάχρηση εξουσίας και την ανηθικότητα. Ο «αντιθετικός» χαρακτήρας του εργοδότη συμπληρώνει το κεντρικό πρόσωπο της Ιουλίας προκειμένου να αναδειχθεί καλύτερα. Σύμφωνα με τη Nikolajeva (2002: 113), το συγκεκριμένο είδος χαρακτήρα είναι ουσιώδες για την εξέλιξη της πλοκής. Έτσι, στον αδύναμο κι ευάλωτο χαρακτήρα της Ιουλίας εναντιώνεται ο δυναμικός κι εξουσιαστικός χαρακτήρας του εργοδότη της. Εδώ έγκειται και η αντιθετική αφηγηματική δομή του ρεαλιστικού διηγήματος στην καμπή του 19^{ου} αιώνα. Αυτή η δομική αντίθεση δεν είναι ένα διακοσμητικό σχήμα λόγου, αλλά όλη η ουσία του διηγήματος. Στον εξουσιαστικό και σκληρό εργοδότη αντιτίθεται η δειλή κι υποτακτική νεαρή δασκάλα. Είναι και οι δυο παροξυμμένοι χαρακτήρες.

«— Μά, διάολε, ἐγώ σέ ἔκλεψα, σέ λήστεψα! Καί μοῦ λές κι εὐχαριστῶ;
— Οἱ ἄλλοι δέ μοῦ ἔδιναν τίποτα!...» (σ. 324).

Στον χαρακτηρισμό της δεσποινίδας Ιουλίας σημαντικό ρόλο παίζει κι η νεαρή ηλικία της. Ως νεαρή γυναίκα δεν έχει αρκετή εργασιακή και οικονομική εμπειρία για να αντιμετωπίσει αποτελεσματικά τις καταστάσεις αδικίας εις βάρος της. Η έλλειψη αυτής

³⁸ Μπέρντικοφ, Γ. Π., (1998), Εισαγωγικό Άρθρο, «Η συνείδηση του σκοπού», «Α.Π. Τσέχωφ. Επιλογή από το έργο του», (μτφρ. Γιάννης Στυλιάτης). Αθήνα: Κέδρος.

της εμπειρίας την καθιστά πιο ευάλωτη και επιρρεπή στη χειραγώγηση. Ενδεικτικά είναι τα λόγια του ίδιου του συγγραφέα «Κακόμοιρο κορίτσι!», δείχνοντας από τη μια τη μικρή ηλικία της, αλλά από την άλλη τη συμπόνοια του. Το διήγημα όπως προκύπτει από τα αφηγηματικά μέρη, το διηγείται ο εργοδότης, ο οποίος είναι συνάμα κι ένας από τους δρώντες χαρακτήρες του έργου (Παρίσης, 2007: 66-67).

Η Nikolajeva (2002: 274) εκτός από την ηλικία του μυθιστορηματικού ήρωα, αναφέρεται και στην ενδυμασία των χαρακτήρων τονίζοντας πως το ντύσιμο αντικατοπτρίζει στοιχεία της προσωπικότητας του χαρακτήρα.

«Η Ιουλία έγινε κατακόκκινη και άρχισε να τσαλακώνει νευρικά τήν άκρη τοῦ φουστανιοῦ της μά δέν εἶπε λέξη» (σ. 323).

Το φουστάνι ενισχύει την εικόνα της ταπεινής, υποτακτικής κι ευάλωτης γυναίκας, υπογραμμίζοντας την κοινωνική της θέση και την ψυχολογική της κατάσταση. Ως έμμεσος χαρακτηρισμός ο τρόπος ενδυμασίας της Ιουλίας δείχνει τη συμμόρφωσή της στους κοινωνικούς κανόνες και τις προσδοκίες του εργοδότη της. Τα ρούχα της πιθανότητα θα ήταν απλά, καθαρά και σεμνά ενισχύοντας την εικόνα της ως ταπεινής και εργατικής γυναίκας.

«ἔβαλε τό μαντίλι στή μύτη της μά δέν ἔβγαλε ἄχνα» (σ. 323).

Το μαντήλι που ακουμπά στο στόμα αντικατοπτρίζει την υποτακτική φύση της Ιουλίας, την ταπεινότητά της και την έλλειψη δυναμισμού.

Στο τέλος του διηγήματος εντοπίζεται το φαινόμενο της καταληκτικής αιχμής, χαρακτηριστικό του κλασικού διηγήματος, που απορρέει ως συνέπεια της οξύμωρης αφηγηματικής δομής. Το ανατρεπτικό τέλος του διηγήματος με την αποκάλυψη της φάρσας του εργοδότη στην Ιουλία λειτουργεί ως μια «καμτσικιά» που ακονίζει την αντιληπτική ικανότητα του αναγνώστη και αφυπνίζει μέσα του τη συνείδηση της ασύμβατης συμβίωσης δύο αντιθετικών κι αμφίροπων στοιχείων, τα οποία οδηγούνται μοιραία στη σφοδρή σύγκρουση μιας καταληκτικής φράσης (Βλαβιανού, 2005: 210).

«Σοῦ ἔκανα μιά φάρσα γιά νά σοῦ γίνει σκληρό μάθημα. Πάρε τά ὀγδόντα σου ρούβλια! Τά εἶχα ἔτοιμα στό φάκελο! Μά γιατί δέ φωνάζεις γιά τό δίκιο σου; Γιατί στέκεσαι ἔτσι σάν χαζή; Μπορεῖς νά ζήσεις σ' αὐτό τόν κόσμο ἂν δέν πατήσεις πόδι, ἂν δέ δείξεις τά δόντια σου; Γιατί εἶσαι ἄβουλη;» (σ. 324).

2.2.7. «Καλά Ξεμπερδέματα»

Ο **παπα-Βεντερέτρο** αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο του διηγήματος *Καλά Ξεμπερδέματα*. Είναι ο εφημέριος της εκκλησίας ενός επαρχιακού χωριού και στη σκηνή του διηγήματος συνομιλεί με μια γριούλα για την καταγραφή των ονομάτων των ζωντανών και των νεκρών ανθρώπων στις λίστες «Χρόνια Πολλά» και «Υπέρ Αναπαύσεως» αντίστοιχα. Σύμφωνα με τη Luckens στη μελέτη της, *A Critical Handbook of Children's Literature* (1995: 47), αναφέρεται ότι ο σφαιρικός χαρακτήρας είναι πλήρως ανεπτυγμένος, κάτι που δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να προβλέψει τις πράξεις και τις αντιδράσεις του. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, ο παπα-

Βεντερέτρο μπορεί να θεωρηθεί ένας δυναμικός χαρακτήρας, αφού παρουσιάζει βάθος και πολυπλοκότητα στις αντιδράσεις και τα συναισθήματά του. Αν και δεν υφίσταται μια πλήρη εσωτερική μεταμόρφωση, οι αλλαγές στη συμπεριφορά του και η ποικιλία των συναισθημάτων του τον καθιστούν έναν πλούσιο και ρεαλιστικό χαρακτήρα.

« - Περίμενε, μήν τρέχεις... Δέν κυνηγᾶς κανένα λαγό... Σιγά σιγά!

- Πάψε, μή με βουρλίζεις, λέω..
- Σκάσε πιά εύλογημένη!» (σ. 128).

Ο εφημέριος στο διήγημα παρουσιάζει κάποιες αλλαγές στη συμπεριφορά του στην προσπάθειά του να επικοινωνήσει με τη γριούλα. Αρχικά, είναι υπομονετικός και καλοπροαίρετος, αλλά στη συνέχεια γίνεται περισσότερο ειρωνικός κι οξύθυμος. Ωστόσο, αυτές οι αλλαγές στη συμπεριφορά του δεν αποτελούν σημαντική εσωτερική μεταμόρφωση, ούτε αλλοιώνονται οι αξίες και η προσωπικότητά του. Αποτελεί χαρακτηριστικό ανθρώπινο τύπο της εποχής του Τσέχωφ, αποδίδεται ρεαλιστικά και με έντονους παροξυσμούς. Η ασυνεννοησία των δύο προσώπων παρουσιάζεται με υπερβολή από τον Τσέχωφ λόγω της αφηγηματικής οικονομίας, η οποία προβάλλεται ως λογικό επακόλουθο μιας αναγκαίας επιτάχυνσης διαμόρφωσης μιας σαφούς εικόνας για πρόσωπα και καταστάσεις.

«Ὠχ! Μέ μπερδεψες γριά λαδίκω!», «Τήν ἄρρωστη θά τήν περάσω «ὕπερ Ἀναπάσεως»; Μή χειρότερα Παναγία μου!» (σ. 127).

Ο Τσέχωφ χρησιμοποιεί τη μηδενική εστίαση του παντογνώστη αφηγητή που μερικές φορές γίνεται προσωπική εστίαση για να μεταδώσει στον αναγνώστη την ατμόσφαιρα στην οποία ζει ο ήρωας. Ο ρωσικός ορθόδοξος λαός ήταν βαθιά ευσεβής, καθώς στην πίστη τους μεγάλο ρόλο είχαν τα μυστήρια, οι ευλογίες, τα λείψανα, τα κεριά και φυσικά ο σταυρός³⁹.

«Ἀμέσως παπά μου... Λοιπόν, γράφε... γιά «Χρόνια Πολλά» τούς δούλους τοῦ Κυρίου, Ἄντρεά, Μαρία καί τά τέκνα αὐτῶν... Δημήτρη, τό νεογέννητο Ἄντρεά, Ἄντύπα, Μαρία...» (σ. 126).

Ο χαρακτήρας του εφημέριου μπορεί να σκιαγραφηθεί τόσο από την ηλικία του όσο κι από την επαγγελματική του ιδιότητα. Ο παπα-Βεντερέτρο είναι ένας άνθρωπος μεγάλης ηλικίας.

«τό στενό ρυτιδωμένο μέτωπό του ἔχει ζουριάσει ἀπό τά γερατειά» (σ. 126).

Είναι άνθρωπος χωρίς υπομονή και φαίνεται πως έχει κουραστεί ως εφημέριος του χωριού. Λόγω της ηλικίας του οι κινήσεις του είναι αργές και νοχελικές.

«καί ὁ εφημέριος ἀργά ἀργά βουτάει τό φτερό στό καλαμάρι» (σ. 126).

Ακόμη, ο παπα-Βεντερέτρο δεν έχει τις γνώσεις και την κατάρτιση να συντάξει τις λίστες. Είναι απλοϊκός άνθρωπος του χωριού, χωρίς μόρφωση και γνώσεις σε αντίθεση με το νεότερο σε ηλικία διάκο. Υπήρχαν διάφορες διαθμίσεις στον κλήρο στη Ρωσία της εποχής. Ο πρωταγωνιστής του διηγήματος είναι ένας απλός εφημέριος και μάλιστα λίγο πριν τη σύνταξη. Στο μοναστικό κλήρο υπήρχαν οι μοναχοί και οι ιερομόναχοι που

³⁹ Troyat, H., (1992). Η καθημερινή ζωή στη Ρωσία την εποχή του τελευταίου Τσάρου. (μτφρ. Ν. Μπάλτα), Αθήνα: Παπαδήμας, σ. 80-93.

περνούσαν τη ζωή τους μέσα σε κελιά κάνοντας αυστηρή δίαιτα καθώς και οι επίσκοποι, οι αρχιεπίσκοποι και οι μητροπολίτες που στέκονταν στις υψηλότερες βαθμίδες.

«Αυτός έχει σπουδάσει στην Ίερατική Σχολή ενώ εγώ και νά μέ κρεμάσεις δέν μπορῶ νά βρῶ ἄκρη»
(σ. 128).

Η επαγγελματική του ιδιότητα ως εφημέριος του χωριού τον καθιστά άνθρωπο σεβαστό στην κλειστή κοινωνία. Το αξίωμα του παπά θεωρείται λειτουργήμα στη ρωσική επαρχία και οι πιστοί οφείλουν να τιμούν, να σέβονται και να υπακούν στον εφημέριό τους. Έμμεσα ο Τσέχωφ με τη λογοτεχνική του πένα σκιαγραφεί τη ρωσική κοινωνία του 19^{ου} αιώνα. Στοχεύει στην απομυθοποίηση των ιεραρχικά ανώτερων ανθρώπων και στην στηλίτευση ενός κράτους που καταρρέει.

Η ρεαλιστικότητα του διηγήματος αναδεικνύεται ακόμη μια φορά από τους δύο αντιθετικούς πόλους, του παπα-Βεντερέτρο και της γριούλας. Η αντιθετική ένταση των δύο προσώπων αποτελεί την πεμπτουςία του διηγήματος του, το οποίο εντάσσεται στα κλασικά της περιόδου.

«Τήν ἔγραψες τήν Εὐδοξία;
— Εὐδοξία; Χμ... Εὐδοξία... Εὐδοξία... Ὁ παπᾶς ψάχνει πάνω κάτω καί τά δύο χαρτιά. Μά θυμᾶμαι πῶς τήν ἔγραψα καί τώρα ὁ διάολος νά πάρει... δέν μπορῶ νά τήν ξετρυνώσω. Ἄ! Νά την! Βρίσκεται στή λίστα τῶν πεθαμένων. — Ἡ Εὐδοξία πεθαμένη; φωνάζει ἡ γριά ἀναστατωμένη» (σ. 127).

Γενικότερα, η σάτιρα και το κωμικό στοιχείο είναι το μέσο που βοηθάει στην ανάδειξη των κοινωνικών φαινομένων στη Ρωσία. Ο Τσέχωφ δεν προσπαθεί να ωραιοποιήσει την κοινωνία του. Με απόλυτη ειλικρίνεια απέναντι στο κοινό του περιγράφει την αλήθεια. Ο ίδιος έλεγε: «Σκοπός της λογοτεχνίας είναι η απόλυτη και τίμια αλήθεια»⁴⁰. Κι εδώ δεν κρύβει τον χαρακτήρα του ήρωα του, τον απογυμνώνει μπροστά στον αναγνώστη, αποκαλύπτει τα πάθη και τις αδυναμίες του χαρακτήρα του. Ο ήρωας του έχει άμεση σχέση με την πραγματικότητα και την κοινωνία, καθώς οι χαρακτήρες ως αληθινά πρόσωπα, όπως ο παπᾶς του διηγήματος, όχι μόνο δημιουργούνται μέσα από αυτές, αλλά ταυτόχρονα τις απεικονίζουν.

«Ο παπᾶς κουνάει ἀπελπισμένος τό κεφάλι του, σβήνει τό Γερασμάκο καί τόν περνάει στή λίστα τῶν πεθαμένων» (σ. 127).

Ο Τσέχωφ δίνει ένα κρυφό και βαθύ νόημα στο καθημερινό και φαινομενικά ασήμαντο (Τερζάκης, 1960 στο Τσέχωφ, 2014: 36). Παράλληλα, στο διήγημα αυτό, όπως και σε άλλα του Τσέχωφ, υπάρχει αρχή και βιαστικό τέλος, δηλαδή απουσιάζει η «μέση». Διήγημα που σχεδόν τίποτε δε συμβαίνει, αφού αποτυπώνουν απλά μια εντύπωση χωρίς έντονη εξωτερική δράση.

«Ἡ γριά παίρνει τό χαρτί; βάζει στό χέρι τοῦ παπᾶ ἐνάμισι καπίκι καί πάει νά βρεῖ τό διάκο.»
(σ. 128).

⁴⁰ Κωνσταντίνου, Κ. Αποστόλης, «Σημειώσεις για τη διηγηματογραφία του Τσέχωφ», Επιλογή και διασκευή ερασιμάτων, ανακτήθηκε από [Αντόν Τσέχωφ: διηγήματα με τραγικό χιούμορ. · Lectores et Recitatores](#)

Το κλείσιμο μιας ιστορίας αποτελεί έναν αποτελεσματικό τρόπο κατανόησης των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του είδους του διηγήματος, καθώς συμβάλλει στο να κατανοήσουν κι οι αναγνώστες το είδος του διηγήματος. Κατά τη Βλαβιανού (2005: 210) η καταληκτική αιχμή/ ακμή μπορεί να ερμηνευθεί κι ως «επιφαινόμενο» της οξύμωρης ή αντιθετικής δομής του διηγήματος. Ο παπα-Βεντερέτρο είναι ένας απροσδόκητος χαρακτήρας που έχει το αποκορύφωμα της δράσης του στο τέλος. Τα παρατάει, δεν μπορεί να επικοινωνήσει με τη γριά και τη στέλνει στον νεώτερο διάκο για να την καταγραφή των λιστών. Η γριά ανταμείβει χρηματικά τον παπά ακολουθώντας τις συνήθειες της εποχής και συνεχίζει την καταγραφή της λίστας με τον ιεραρχικά ανώτερο διάκο.

«— Τά πέρασα όλα μαζί. Πάρε τή λίστα καί τράβα νά βρεῖς τό διάκο. Ἄς τά ξεμπερδέψει ἡ ἀφεντιά του κι ἄς χωρίσει τούς ζωντανούς ἀπό τούς πεθαμένους». (σ. 128)

2.3. Οι Δευτερεύοντες Χαρακτήρες των διηγημάτων

Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες είναι επίπεδοι χαρακτήρες που αρκούνται σε μία μόνο ιδέα ή ιδιότητα και αναγνωρίζονται εύκολα από τον αναγνώστη (Παρίσης & Παρίσης, 2011: 201). Οι ενέργειες και τα λόγια τους είναι προκαθορισμένα και λογικά συνεπή, δεν προκαλούν κάποια έκπληξη στον αναγνώστη. Ο δευτερεύων χαρακτήρας είναι σταθερός, μη ανεπτυγμένος και επιτελεί συνήθως έναν συγκεκριμένο ρόλο. Οι επίπεδοι χαρακτήρες μπορούν να προωθούν τη δράση και να συμβάλλουν στο να επικεντρωθεί η δράση στον πρωταγωνιστή. Οι περισσότεροι είναι και στατικοί και «είναι προορισμένοι για έναν συμπληρωματικό ρόλο στη δράση» (Αθανασόπουλος, 2014: 45).

Στο διήγημα «Ο Επιλοχίας Πριτσιμπέγιεφ» ένας δευτερεύων χαρακτήρας είναι ο χωροφύλακας Ζίγκιν. Ο Ζίγκιν παρουσιάζεται σε πλάγιο λόγο μέσα από τα λόγια του πρωταγωνιστή Πριτσιμπέγιεφ, ενώ ο ίδιος σε όλο το διήγημα αρκείται στο να πει μόνο τη φράση «Τό εἶπα» (σ. 117). Ο χωροφύλακας αντιπροσωπεύει την κοινή λογική και το ρόλο της αστυνομίας. Στον αντίποδα του έντονου παροξυσμού του Πριτσιμπέγιεφ, ο Ζίγκιν περιγράφεται αδρά, στατικά ενσαρκώνοντας ένα πραγματικό, αληθινό πρόσωπο της κοινωνίας του. Ο χωροφύλακας έχει μόνο αυτή την ιδιότητα, είναι συνεπής μέσα στο χώρο και το χρόνο του διηγήματος και οι ενέργειες του καθορισμένες και υπαγορευμένες από τους κανόνες δικαίου. Τα στοιχεία αυτά εντάσσουν τον χαρακτήρα στην κατηγορία των επίπεδων χαρακτήρων και ταυτόχρονα και των στατικών, αφού δεν παρουσιάζει κάποια αλλαγή στη συμπεριφορά του. Αποτελεί έναν κλειστό, σχεδόν στερεοτυπικό χαρακτήρα, αυτού του χωροφύλακα της περιοχής.

Ένας δευτερεύων χαρακτήρας του διηγήματος «Ο Χαμαιλέων» «είναι ο Κριούκιν, ο χρυσοχόος». Ένας χαρακτήρας που αναγνωρίζεται από τον πρωταγωνιστή Οτσομέλωφ και ο Τσέχωφ τον παρουσιάζει αδρά σε λίγες γραμμές. Είναι ένας χωρικός, άνθρωπος της δουλειάς που έπεσε θύμα του σκύλου. Ο ρόλος του είναι πληροφοριακός, αφού δίνει ορισμένες πληροφορίες για την πλοκή. Ο Κριούκιν είναι ένας απλός, επίπεδος χαρακτήρας και μη ανεπτυγμένος. Η μονοδιάσταση απεικόνιση

του Κριούκιν αντιδιαστέλλεται με τον πληθωρικό και παροξυμμένο χαρακτήρα του Οτσουμέλωφ. Στατικός και αμετάβλητος ο δευτερεύων χαρακτήρας αρκείται σε λίγα λόγια ενδεικτικά του απλοϊκού και ανθρώπινου τύπου του:

«Πήγαινα ήσυχα ήσυχα στό δρόμο μου, κύριε επιθεωρητά, ἄρχισε ὁ Κριούκιν βήχοντας στή χούφτα του, πήγαινα στό δρόμο μου χωρίς νά πειράξω κανένα. Ἔψαχνα γιά τό Δημήτρη, νά κανονίσω μιὰ δουλειά τοῦ μαγαζιῶ καί ξαφνικά αὐτό τό βρωμόσκυλο μου δαγκώνει τό δάχτυλο. Καταλαβαίνετε, ἐγώ εἶμαι ἄνθρωπος τῆς δουλειᾶς, ἡ δουλειά μου εἶναι λεπτή». (σ. 144).

Ένας από τους δευτερεύοντες χαρακτήρες του διηγήματος «Το θαυμαστικό» είναι η σύζυγος του Περεκλάντιν, η Μάρθα. Η ένταξη του χαρακτήρα της Μάρθας προσδίδει ενδιαφέρουσες πινελιές στο κείμενο δίνοντας ταυτόχρονα μια εικόνα αληθοφάνειας. Ο δευτερεύων αυτός χαρακτήρας είναι επίπεδος, αφού μας δίνεται μόνο μια πτυχή της προσωπικότητάς του, ότι δηλαδή πρόκειται για μια μορφωμένη γυναίκα που γνωρίζει καλά τη γραμματική και τη σωστή χρήση του θαυμαστικού.

«Καί βέβαια ξέρω! Ἐφτά χρόνια ἔμεινα ἐσωτερική. Ξέρω ὅλη τή γραμματική ἀπ' ἔξω κι ἀνακατωτά. Αὐτό τό σημεῖον στίξεως χρησιμοποιεῖται εἰς τάς προσφωνήσεις, τάς ἀναφωνήσεις καί ὅταν θέλομεν νά ἐκφράσωμεν ἐνθουσιασμόν, ἀγανάκτησιν, χαράν, ὀργήν καί ἄλλα συναισθήματα». (σ. 150).

Ο Τσέχωφ παρουσιάζει τον χαρακτήρα μονοδιάστατα και στατικά χωρίς υπερβολές. Η Μάρθα είναι ένας αντιθετικός χαρακτήρας ως προς τον πρωταγωνιστή, αφού γνωρίζει γραμματική όχι λόγω πείρας, αλλά εξαιτίας της μόρφωσης που έχει λάβει. Τα ελάχιστα ιδιοσυγκρασιακά στοιχεία που δίνονται είναι αρκετά ώστε να μπορεί ο αναγνώστης να την κατηγοριοποιήσει εύκολα. Πρόκειται για δευτερεύων – ακροατή χαρακτήρα που ακούει τις σκέψεις και τους προβληματισμούς του συζύγου της.

Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες του διηγήματος «Ένας διπλωμάτης» είναι οι συγγενείς και φίλοι της νεκρής Άννα Κουβάλντιν. Ο Τσέχωφ αναφέρεται συγκεκριμένα στη θεία της πεθαμένης, η οποία παρουσιάζεται μονοδιάστατα, αφού οι ενέργειες της είναι προκαθορισμένες. Ο ρόλος της είναι πληροφοριακός, ζητά από τον πρωταγωνιστή να ανακοινώσει στον φίλο του τη θλιβερή είδηση. Είναι ένας επίπεδος, μη ανεπτυγμένος χαρακτήρας.

«Ἀριστείδη, πετάχτηκε ἡ θεία τῆς πεθαμένης, καί γύρισε μέ τά μάτια κατακόκκινα ἀπό τό κλάμα στό συνταγματάρχη Πισκάρεφ πού εἶχε πάρει μέρος στό οικογενειακό συμβούλιο. Εἶσαι φίλος τοῦ Μιχαήλ. Κάνε μας τή χάρη νά περάσεις ἀπό τό γραφεῖο του καί νά τοῦ πεῖς γιά τό κακό πού μᾶς βρῆκε...» (σ.231).

Η εικόνα του χαρακτήρα της θείας έχει μια σαφή κατεύθυνση και έτσι είναι και ευδιάκριτη η λειτουργία της στο κείμενο. Δε γίνεται καμιά άλλη αναφορά στο κείμενο για τον χαρακτήρα αυτόν καθιστώντάς τον στατικό.

Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας ορίζεται από τον Berelson (1971: 141-142) ως μονάδα που επιζητά ποιοτική ανάλυση. Έτσι οι δευτερεύοντες χαρακτήρες μπορούν να κατηγοριοποιηθούν με βάση τον προτεινόμενο πίνακα:

Πολυπλοκότητα Δυναμική	Επίπεδος	Σφαιρικός
Στατικός	Επίπεδος- Στατικός χαρακτήρας	Σφαιρικός - Στατικός χαρακτήρας
Δυναμικός	Επίπεδος – Δυναμικός χαρακτήρας	Σφαιρικός - Δυναμικός χαρακτήρας

(Nikolajeva, 2005: 160)

2.4. Συμπερασματική Αποτίμηση

Όλοι οι επιλεγμένοι χαρακτήρες αντλήθηκαν από τη συλλογή *Διηγήματα* του Αντόν Τσέχωφ των εκδόσεων Θεμέλιο. Τα περισσότερα από τα διηγήματα του γράφονται την περίοδο 1883-1890, μία περίοδο μεγάλης φτώχειας και δοκιμασιών τόσο για τον ίδιο τον συγγραφέα όσο και για τη ρωσική κοινωνία και επαρχία. Οι χαρακτήρες που αναλύθηκαν αποτελούν όλοι κεντρικά πρόσωπα των διηγημάτων του και οι έξι από τους επτά είναι άντρες, ο Πριτσιμπέγιεφ, ο Οτσουμέλωφ, ο Περεκλάντιν, ο Περεγκάριν, ο Πισκάρεφ και ο παπα-Βεντερέτρο, ενώ μία είναι γυναίκα, η Ιουλία. Η επιλογή των προσώπων δεν είναι τυχαία, αλλά συνυφασμένη με τον τρόπο γραφής του Τσέχωφ και των χαρακτηριστικών ανθρώπινων τύπων της εποχής του. Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες που επιλέχθηκαν φωτίζουν τους «παροξυμμένους» πρωταγωνιστές, οι οποίοι επισκιάζουν τον δικό τους επίπεδο και στατικό ρόλο.

Τα διηγήματά του «Ο Χαμαιλέων» και «Ο επιλοχίας Πριτσιμπέγιεφ» γράφονται την πρώιμη περίοδο συγγραφής του Ρώσου δραματουργού και αποτυπώνουν το ανθρώπινο στοιχείο, τις κοινωνικές πληγές της εποχής, είναι ο αντίλαλος των βασανιστικών προβλημάτων της εποχής, ενώ προβάλλουν ανάγλυφα τον κοινωνικό περίγυρο (Σιμόπουλος, 2000: 10). Αργότερα, οι ιστορίες του είναι κυρίως σατιρικές, προβάλλουν το κωμικό, τη σάτιρα για τη σάτιρα. Χαρακτηριστικά είναι τα διηγήματα «Καλά Ξεμπερδέματα» και «Ένας Διπλωμάτης», μικρά, πνευματώδη, χιουμοριστικά διηγήματα που έμειναν ως κλασικά στην παγκόσμια λογοτεχνία. Από το 1886, ο Τσέχωφ στρέφεται προς τον ρεαλισμό και αρχίζει μία νέα φάση της συγγραφικής του πορείας. Στα έργα του τώρα το κωμικό δεν είναι τόσο ανάλαφρο, η σάτιρα και το χιούμορ του στηλιτεύουν ανθρώπινες καταστάσεις. Στο επίκεντρο της γραφής του τοποθετούνται οι χαρακτήρες που ο Τσέχωφ τους αποτυπώνει με τρόπο αριστοτεχνικό. Έχει την τέχνη να ζωντανεύει ανθρώπινες μορφές, να φιλοτεχνεί «πορτρέτα», να ξετυλίγει με φυσικότητα τους ήρωες και τα πάθη τους. Την περίοδο αυτή γράφονται τα εκπληκτικά διηγήματα «Ένας Αριθμός», «Ο Επισκέπτης», «Το θαυμαστικό» κ. ά.

Κανένας άλλος συγγραφέας δεν έχει τόσο πλούσια θεματολογία όσο ο Τσέχωφ με το μικρό του διήγημα, μέσα από το οποίο προσπάθησε να περάσει τα μικρά, αλλά και

μεγάλα προβλήματα της Ρωσίας, τα ανθρώπινα και τα κοινωνικά ζητήματα της εποχής του. Μέσα από το έργο του Τσέχωφ ανακαλύπτουμε όλα τα σημαντικά θέματα της ρωσικής λογοτεχνίας του 19^{ου} αιώνα. Ο Τσέχωφ έγραφε σε ένα γράμμα του το 1889: «θέλω να χτυπήσω μεμιάς δυο τρυγόνια: να ζωγραφίζω με αλήθεια τη ζωή, δείχνοντας πόσο έχει απομακρυνθεί από τη νόρμα. Ποια όμως είναι η νόρμα δε γνωρίζω, όπως δεν το γνωρίζει κανείς μας. Όλοι ξέρουμε πότε μια πράξη είναι άτιμη μα τι είναι τιμή μας μένει άγνωστο»⁴¹.

ΤΑ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ



Οι χαρακτήρες των προαναφερθέντων διηγημάτων κατηγοριοποιήθηκαν σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο. Έτσι, γίνεται αντιληπτό ότι οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες ανήκουν στην κατηγορία των ανθρώπων της διπλανής πόρτας, των χαρακτήρων που αντιμετωπίζονται ως αληθινά πρόσωπα. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, οι χαρακτήρες του Τσέχωφ είναι επιτυχημένοι, διότι περιγράφονται με λεπτομέρεια, τόσο εξωτερικά όσο κι εσωτερικά και περιβάλλονται με στοιχεία της σύγχρονης, πραγματικής ζωής. Οι επιλεγμένοι χαρακτήρες αντιπροσωπεύουν χαρακτηριστικούς ανθρώπινους τύπους της διπλανής πόρτας προσδίδοντας ρεαλιστικότητα στο κείμενο. Επίσης, εκτός από τον ρεαλισμό κι η μαρξιστική θεωρία συμφωνεί πως οι χαρακτήρες αυτοί αντανακλούν την πραγματικότητα και έχουν άρρηκτη σχέση με την κοινωνία. Ο Τσέχωφ απέδωσε αριστοτεχνικά την κοινωνική πραγματικότητα με τη σκιαγράφηση του εμμονικού νομοταγή Πριτσιμπέγιεφ, του κωμικού κι οξύθυμου παπα-Βεντερέτρο, του τυπικού δημοσίου υπαλλήλου Περεκλάντιν, του ενοχλητικού επισκέπτη Περεγκάριν, της άβουλης Ιουλίας, του συμφεροντολόγου Οτσουμέλωφ και του υπαινικτικού και διπλωμάτη Πισκάρεφ. Όλοι τους αντανακλούν συνήθειες, νοοτροπίες και πρακτικές της εποχής του Ρώσου δραματουργού. Ο Ένγκελς έγραψε αντίστοιχα σε μια επιστολή

⁴¹ Αλεξανδρόπουλος Μήτσος, (1978). Η ρωσική λογοτεχνία. Ιστορία σε τρεις τόμους από τον 11^ο αιώνα μέχρι την επανάσταση του 1917. Αθήνα.

του ότι υπάρχουν αληθοφανείς τυπικοί χαρακτήρες κάτω από τυπικές συνθήκες⁴². Ο Τσέχωφ έβλεπε τον άνθρωπο σε όλες του τις εκδηλώσεις.

Ακόμη, οι χαρακτήρες αναλύθηκαν και με βάση τη δομή και τα βασικά χαρακτηριστικά του κλασικού διηγήματος του 19^{ου} αιώνα. Όλα τα επιλεγμένα διηγήματα γράφονται την ίδια δεκαετία στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και φέρουν στοιχεία ρεαλισμού. Την περίοδο αυτή οι συγγραφείς προσέδωσαν μορφική αρτιότητα στο διήγημα, ενώ φαίνεται η πλοκή της αφήγησης να ατροφεί και να αναδιπλώνεται στον έσω κόσμο του κεντρικού προσώπου (Βλαβιανού, 2005: 201). Ήδη ο Τσέχωφ δίνει περισσότερη βαρύτητα στον εσωτερικό ψυχικό κόσμο των χαρακτήρων του που τους ξεδιπλώνει μπροστά στον αναγνώστη. Είναι οι χαρακτηριστικοί ανθρωπίνι τύποι του, οι «παροξυμμένοι» χαρακτήρες του που παρουσιάζονται καθ' υπερβολήν προσδίδοντας ρεαλιστικότητα και παραστατικότητα στο κείμενο. Ο Οτσουμέλωφ με την ευμετάβλητη συμπεριφορά του, ο εκρηκτικός Πριτσιμπέγιεφ, αλλά κι ο παπα-Βεντερέτρο είναι συνηθισμένοι χαρακτήρες, αλλά επικαλύπτουν και επισκιάζουν τα πάντα με την προσωπικότητά τους. Ακόμη, το οξύμωρο, η αντιθετική δομή των διηγημάτων σε συνδυασμό με τα παροξυμμένα πρόσωπα εντοπίστηκε στα περισσότερα διηγήματα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των δύο αντίθετων πόλων του ευγενικού οικοδεσπότη Ζελτέρσκι και του ενοχλητικού επισκέπτη Περεγκάριν. Η αναγκαιότητα της αντίθεσης ήταν φανερή και στο διήγημα «Ένας Αριθμός», όπου στον κυνικό και άδικο πατέρα αντιδιαστέλλεται

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΩΣ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΗΣ ΔΙΠΛΑΝΗΣ ΠΟΡΤΑΣ



η άβουλη Ιουλία. Μία αντιθετική δομή απαραίτητη για τη βραχυλογία και την αφηγηματική οικονομία του διηγήματος που οδηγεί σε μια αιφνίδια μεταστροφή των δεδομένων, την αποκάλυψη της φάρσας του πατέρα. Η καταληκτική αιχμή, βασικός

⁴² Τα ακριβή λόγια παρατίθενται από τους Fokemma & Ibsch, (1997), Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα, μτφ. Γιάννης Παρίσης, επιμέλεια Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης, σ. 150-151.

πυλώνας του κλασικού διηγήματος της περιόδου, αποτελεί μια φυσική και λογική συνέπεια των πραττομένων.

Οι χαρακτήρες του Τσέχωφ είναι καθημερινές ανθρώπινες μορφές που συμβολίζουν κάθε φορά τις συνήθειες, τις αξίες, ακόμη και το ασήμαντο της εποχής του. Ο δραματουργός τοποθετεί τους ήρωες του στο επίκεντρο της ιστορίας παρουσιάζοντάς τους ολόπλευρα είτε θέλοντας να στηλιτεύσει συμπεριφορές, όπως στην περίπτωση της υποτακτικής Ιουλίας είτε επιδιώκοντας να τους αποκαθηλώσει από τα αξιώματά τους, όπως τον επιλοχία Πριτσιμπέγιεφ και τον Οτσουμέλωφ. Όλοι τους παροξυμμένοι, μεγεθυμένοι χαρακτήρες που σκιαγραφήθηκαν με κάθε λεπτομέρεια για να αποδώσουν κάθε φορά τον επιδιωκόμενο σκοπό. Τέλος, αναλύθηκε κι ο αντιθετικός χαρακτήρας του Περεγκάριν. Ο επισκέπτης είχε αντιθετική εικόνα και συμπεριφορά με τον οικοδεσπότη Ζελτέρσκι αναδεικνύοντας ο Τσέχωφ με αυτό τον τρόπο αντικρουόμενες συμπεριφορές και ήθη της εποχής και εντάσσοντας το οξύμωρο και την αντιθετική δομή ως απαραίτητα δομικά συστατικά των διηγημάτων του.

Άλλες παράμετροι που συνεισφέρουν στην χαρακτηρολόγηση των ηρώων είναι η ηλικία τους, η εξωτερική τους εμφάνιση, η ομιλία και το σκηνικό δράσης τους, στοιχεία έμμεσου χαρακτηρισμού. Όλα τα στοιχεία συνεισφέρουν στον τρόπο δράσης των χαρακτήρων και συμπληρώνουν την προσωπικότητά τους. Άλλοτε η φύση της δουλειάς τους, όπως του παπα-Βεντερέτρο τους καθιστά αξιότιμα και σεβαστά πρόσωπα, ενώ άλλοτε η επαγγελματική τους ιδιότητα, όπως στην περίπτωση της δασκάλας Ιουλίας δεν επηρεάζει το κύρος και την προσωπικότητά τους. Η εξωτερική εμφάνιση και οι ενδυματολογικές προτιμήσεις των χαρακτήρων αποκαλύπτουν στοιχεία της προσωπικότητας και της διάθεσης τους. Ο μανδύας του Οτσουμέλωφ είναι ένα ένδυμα που δείχνει το κύρος και το σοβαρό χαρακτήρα του επιθεωρητή, αλλά από την άλλη λειτουργεί κι ως ένα μέσο προστασίας και συγκάλυψης των συμφερόντων του. Ο υπαινικτικός τρόπος ομιλίας του Πισκάρεφ φανερώνει την αμήχανη στάση του, ενώ ο διπλωματικός και γεμάτος υπεκφυγές λόγος του αποκαλύπτουν την ευάλωτη και δύσκολη θέση του απέναντι στον χήρο Κουβάλντιν. Το σκηνικό, ο χώρος που διαδραματίζεται η εκάστοτε ιστορία συμπληρώνει την εικόνα των χαρακτήρων. Το γραφείο του πατέρα στο «Ένας Αριθμός» δε δίνει πολλά περιθώρια αντίδρασης στη δεσποινίδα Ιουλία και προκαθορίζει το αυστηρό πλαίσιο συζήτησης. Έτσι, και το εξοχικό σπίτι του Ζελτέρσκι αποκαλύπτει ακόμη περισσότερο την αγενή συμπεριφορά του ενοχλητικού επισκέπτη Περεγκάριν.

Ολοκληρώνοντας, οι επιλεγμένοι χαρακτήρες του Τσέχωφ αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα της γραφής του και των ανθρώπινων τύπων που θέλει να προβάλλει. Ως κεντρικά πρόσωπα κινούν την εξέλιξη της πλοκής, αποκρυσταλλώνοντας την περιρρέουσα κοινωνική συνθήκη. Ακόμη κι οι δευτερεύοντες χαρακτήρες από τη μοναδική ιδιότητά τους και τη στατικότητα τους σκιαγραφούνται αριστοτεχνικά από τον Τσέχωφ για να αναδείξουν περισσότερο τον παροξυσμό των πρωταγωνιστών. Ο Ρώσος δραματουργός τοποθετεί τους χαρακτήρες του σε πρώτο πλάνο και εκθέτει τις αδυναμίες και τα πάθη τους. Ο άνθρωπος, ο χαρακτήρας παίρνει αξία σε κάθε διήγημα του Τσέχωφ. Οι ταπεινοί, οι αγράμματοι, οι δουλικοί και οι επιφανείς και με αξιώματα αντιμετωπίζονται από τον Τσέχωφ με τον ίδιο σεβασμό και αγάπη. Καλοσύνη, συμπόνια, μακροθυμία, τρυφερότητα, αλλά και πίστη και αισιοδοξία για το μέλλον

χαρακτηρίζουν τα έργα του. Οι συμπατριώτες του – και σε λίγα χρόνια το παγκόσμιο κοινό - αγάπησαν με πάθος αυτόν τον συγγραφέα που με τόση ευαισθησία ζωγράφιζε πότε λυπητερά, πότε ειρωνικά, πάντα όμως με αγάπη, τον ανθρώπινο πόνο. «Σκοπός της λογοτεχνίας είναι η απόλυτη, η τίμια αλήθεια», έλεγε ο Τσέχωφ και με αυτή την πεποίθηση κατάφερε να συμπεριλάβει την ανθρώπινη ψυχή.

Μας μαθαίνει να σεβόμαστε και να δινόμαστε απεριόριστα σε ό,τι γνήσιο κι αληθινό αγγίζουμε και μας μαθαίνει να μη μας κουράζει το όραμα, να μη φοβόμαστε το θαύμα, να αντέχουμε στη μαγεία. Ένα μεγάλο ευχαριστώ στη ζωή που μας τον έδωσε (Κουν, 1960 στον Τσέχωφ, 2014: 40).

Δημιουργικό Μέρος

1. Η Δημιουργική Γραφή

1.1. Η Δημιουργική Γραφή στην Εκπαιδευτική Διαδικασία

Η δημιουργικότητα είναι ένας όρος πολυμορφικός, με πολλές διαστάσεις και ακόμα περισσότερες έννοιες, για τον οποίο δεν υπάρχει ένας καθορισμένος ορισμός (Prentice, 2000, Cowdroy & de Graff, 2005). Ο Κωτόπουλος (2012: 1-3) καταλήγει στη σημαντική επισήμανση ότι η ιστορική εποχή και οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες μεταβάλλουν κάθε φορά τη σημασία της έννοιας, καθιστώντας την έτσι περισσότερο ομιχλώδης και πρωτεύει.

Η Αραβανή (2017: 4) προσπαθώντας να συσχετίσει τη δημιουργικότητα με τη γραφή, ορίζει ως δημιουργικό το χαρακτηριστικό εκείνο του ατόμου που «γράφει για τον τρόπο ζωής και σκέψης που επιλέγει να έχει, για την απόφαση να αναδειξει την χαρακτηριστική του ικανότητα που το καθιστά ξεχωριστό στο να παράγει το κατάλληλο έργο, την ανάλογη στιγμή, σύμφωνα με τις απαιτήσεις του πνευματικού, εικαστικού ή λογοτεχνικού προϊόντος που δημιουργεί». Πρόκειται για την ικανότητα του ατόμου να παράγει νέες ιδέες, αναδομήσεις κι ανακαλύψεις ή καλλιτεχνικά έργα που γίνονται αποδεκτά από τους ειδικούς της επιστημονικής κοινότητας και έχουν αισθητική, κοινωνική ή τεχνολογική αξία (Vernon, 1989, Dacey & Lennon, 2000).

Ο όρος Δημιουργική Γραφή προέρχεται από τη μετάφραση του αγγλοσαξονικού όρου «creative writing» και είναι πρόσφατος στον ακαδημαϊκό χώρο. Ο όρος έχει διττή σημασία, καθώς υπονοεί την ικανότητα να ελέγχει και να δαμάζει κανείς τις δημιουργικές σκέψεις, μετατρέποντάς τες σε γραφή (Σουλιώτης, 1995), αλλά εμπεριέχει και στην ευρεία του έννοια και το σύνολο των διάφορων εκπαιδευτικών πρακτικών και τεχνικών που στοχεύουν στην κατάκτηση συγγραφικών (λογοτεχνικών) δεξιοτήτων (Καρακίτσος, 2016: 23). Η δημιουργική γραφή μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε πολλές επιστήμες είτε ως τέχνη είτε ως τεχνική.

Ο Σουλιώτης (2015: 1065) αντιμετωπίζει τη δημιουργική γραφή⁴³ ως «παραγωγή λόγου που προκύπτει με παιγνιώδη κι αβίαστο τρόπο, απαλλαγμένη από αυστηρά μαθησιακά κι αξιολογικά πλαίσια», ενώ Παναγιωτίδης & Κωτόπουλος (2013: 7) διατυπώνουν ακόμη μια άποψη η οποία «θέλει την τέχνη της Δημιουργικής Γραφής να σχετίζεται όχι τόσο με την εκμάθηση του πώς να γράφεις όσο με το να γίνεις καλύτερος αναγνώστης», συνδέοντας έτσι τη ΔΓΡ με τη φιλιαναγνωσία.

⁴³ στο εξής, «ΔΓΡ».

Αφού προσεγγίσαμε τους όρους δημιουργικότητα και δημιουργική γραφή, είναι σκόπιμο να εξετάσουμε τη συμβολή τους στην εκπαιδευτική διαδικασία και κυρίως την ένταξή της δημιουργικής γραφής στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση.

Τα πρώτα βήματα για την ένταξη της ΔΓΡ στα «Διαθεματικά Ενιαία Πλαίσια Προγράμματος Σπουδών και τα Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών Νεοελληνικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας για το Γυμνάσιο»⁴⁴ γίνονται μετά το 2003, όταν στους γενικούς στόχους των «ΔΕΠΠΣ – ΑΠΣ» της Νεοελληνικής λογοτεχνίας (σσ. 64, 66-74) γίνεται λόγος για ερμηνεία λογοτεχνικών έργων, η οποία πρέπει να είναι ελεύθερη, δημιουργική και βιωματική και για διδασκαλία που θα εδραιώνει μια σταθερή σχέση με τη λογοτεχνία και την ανάγνωση, μετατρέποντας τους μαθητές/τριες σε «ενεργητικούς αναγνώστες/ αναγνώστριες».

Σημαντικότερο όμως, ήταν το βήμα που έγινε το 2011 στο Πρόγραμμα Σπουδών⁴⁵ για τη διδασκαλία της Νεοελληνικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο⁴⁶, το οποίο τονίζει τον ρόλο του σχολείου στην ανάπτυξη των δημιουργικών δεξιοτήτων. Συγκεκριμένα, όσον αφορά το μάθημα *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (σ. 21-22) αναφέρεται ότι «σκοπός του είναι η ανασύσταση της σχολικής τάξης ως μιας κοινότητας αναγνωστριών/των, η προώθηση της φιλιαναγνωσίας και η ανάπτυξη της κριτικής και δημιουργικής σκέψης και σχέσης των μαθητών/τριών με το σύγχρονο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον». Η Γερακίνη (2015: 1063) διαπιστώνει πως μια σημαντική διαφοροποίηση αυτού του ΠΣ, είναι πως παύει να θεωρεί ως αποκλειστικό εργαλείο διδασκαλίας το σχολικό εγχειρίδιο και συστήνει τη χρήση μιας ποικιλίας κειμένων διαφόρων ειδών, γεγονός που οδηγεί ακόμη πιο κοντά στην ελευθερία δημιουργικής ανάγνωσης κι έκφρασης.

Σύμφωνα με το Νέο Πρόγραμμα Σπουδών του 2022 για τη διδασκαλία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο, τονίζεται ότι η επαφή με τη λογοτεχνία, την ανάγνωση, συνιστά «δημιουργική πράξη», καθώς ισοδυναμεί με μια πολύπλοκη διαδικασία διαλόγου με το αξιακό πεδίο του κειμένου (Ι.Ε.Π., 2022: 1).

1.2. Η Παιδαγωγική της Δημιουργικής Γραφής

Η παιδαγωγική αξία της ΔΓΡ είναι αδιαμφισβήτητη κι έχει τη δική της στοχοθεσία, φιλοσοφία και διδακτικές πρακτικές. Η άσκηση στη λογοτεχνική γραφή, καθώς απαιτεί ένα διαφορετικό είδος γνώσης και εργασίας, επιβάλλει και μια ειδική παιδαγωγική (Αναγνώστου & Κωτόπουλος, 2015: 62). Η παιδαγωγική αυτή, σύμφωνα με την Πετρά (2017: 872), ξεπερνώντας την παρωχημένη «Αρχή της Αντικειμενικότητας», η οποία αντιμετωπίζει τον δάσκαλο ως αυθεντία και το κείμενο ως αυτόνομη λεκτική εικόνα που πρέπει να αναλυθεί αντικειμενικά, κινείται πλέον στη θεωρία της «Παιδαγωγικής της Αυτοέκφρασης» που καλεί τους εφήβους να εκφράζουν

⁴⁴ στο εξής, «ΔΕΠΠΣ – ΑΠΣ».

⁴⁵ στο εξής, ΠΣ.

⁴⁶ Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, *Πρόγραμμα Σπουδών για τη διδασκαλία της Νεοελληνικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο*, Αθήνα 2011, σ. 4-5.

τον εσωτερικό τους κόσμο και τις ανάγκες τους κι έτσι να οδηγούνται στην αυτογνωσία και στην αυτοανακάλυψη.

Οι θεωρίες της «Συναλλακτικότητας», της «Πρόσληψης» και της «Αναγνωστικής Ανταπόκρισης» αποτέλεσαν την απαρχή για τις αλλαγές στα προγράμματα σπουδών της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση τα τελευταία χρόνια. Ειδικότερα, τον όρο «Συναλλακτική Θεωρία» εισήγαγε η Rosenblatt, η οποία θέτει τον αναγνώστη σε μια προσωπική εμπειρία με το κείμενο που τον βοηθά να βιώσει το κείμενο κι όχι απλά να το προσλάβει. Η ίδια η θεωρητικός αναφέρει: «Χρησιμοποιώ τους όρους «συναλλαγή» και «συναλλακτική» για να δώσω έμφαση στη σπουδαιότητα και του αναγνώστη και του κειμένου, ... σ' ένα σπειροειδές, κι όχι γραμμικό, δούναι και λαβείν ανάμεσά τους, ... στο άπειρο των μεταξύ τους σχέσεων (Καλογήρου & Βησσαράκη, 2005: 58). Η «συναλλαγή» που εννοείται είναι η διαλλακτική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του κειμένου, το οποίο είναι απλώς σταγόνες μελανιού πάνω στο χαρτί και του αναγνώστη που έρχεται να της νοηματοδοτήσει διανοητικά και συναισθηματικά και να τις ερμηνεύσει (Rosenblatt, 2005: 62-63). Σε αυτό το πλαίσιο, ο μαθητής παύει να είναι απλώς παθητικός αποδέκτης του κειμένου που αποστηθίζει στείρες γνώσεις ή δέχεται την έτοιμη ερμηνεία, που παραδοσιακά και καθιερωμένα τις παρουσιάζει ο δάσκαλος (Γερακίνη, 2015: 1063).

Στην ίδια λογική πρόσληψης κι ερμηνείας του κειμένου βρίσκεται η θεωρία της «Αισθητικής της Πρόσληψης» του Jauss. Από την σκοπιά της κοινωνικής λειτουργίας της λογοτεχνίας, αναγνωρίζει στον αναγνώστη ένα χαρακτηριστικό κι αναπαλλοτρίωτο ρόλο, αυτόν του βασικού αποδέκτη στον οποίο απευθύνεται πρωταρχικά ένα λογοτεχνικό έργο (Jauss, 1995: 50-51). Διακρίνεται επίσης και μια αισθητική και ιστορική διάσταση της σχέσης αναγνώστη και κειμένου, αφού ο αναγνώστης θα πιστοποιήσει από παλαιότερα διαβάσματά του την αισθητική αξία του κειμένου, ενώ από την άλλη είναι και ερμηνεία του, η οποία θα αποφασίσει για την ιστορική σημασία του έργου (Jauss, 1995: 52).

Με τη θεωρία της «Αναγνωστικής Ανταπόκρισης», ο Iser υποστηρίζει ότι το νόημα δεν εκπορεύεται από το ίδιο το κείμενο, αλλά παράγεται κατά τη διάρκεια της αναγνωστικής διαδικασίας, σε μια επικοινωνία και αλληλεπίδραση του κειμένου – αναγνώστη, η οποία δεν είναι καθορισμένη, αλλά απροσδιόριστη και γι' αυτό αφήνει περιθώρια για μεγάλη ποικιλία επικοινωνιακών δυνατοτήτων (Γερακίνη, 2026: 3). Γι' αυτό το λόγο, το κείμενο μπορεί να ερμηνευτεί πολλαπλά μέσα από μια διαδικασία δυναμικής ανάγνωσης, προβάλλοντας την αντίληψη ότι ο αναγνώστης δημιουργεί κι αυτός λογοτεχνία, μετέχει κι αυτός στη διαδικασία δημιουργίας του κειμένου (Σπανός, 2010: 95).

Γίνεται αντιληπτό από τις επικρατούσες θεωρίες ότι το ενδιαφέρον έχει μετατοπιστεί από το κείμενο στον αναγνώστη και στη σχέση επικοινωνίας που έχει με αυτό. Ακόμη, στην παιδαγωγική της ΔΓΡ σημαντικό ρόλο κατέχει και η βιωματικότητα στην προσέγγιση του κειμένου. Είναι αυτή που θα εκθέσει τους μαθητές μπροστά στο λόγο, θα τους εμπλέξει νοητικά και συναισθηματικά και θα τους ενεργοποιήσει. Η Γεωργακοπούλου (2013: 8) υποστηρίζει «να δίνονται ευκαιρίες στους μαθητές να έρθουν αντιμέτωποι με προβληματικές καταστάσεις, να εμπλακούν, να ταυτιστούν με

τους ήρωες, να υποδύονται ρόλους, να μπαίνουν στη θέση των ηρώων του κειμένου και να πάρουν θέση κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας».

1.3. Η Δημιουργική Γραφή στη Λογοτεχνική Εκπαίδευση

Το Νέο ΠΣ εξάγει τη διασύνδεση της ΔΓΡ με τη λογοτεχνία. Η διδασκαλία του μαθήματος της λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο απηχεί, μορφοποιεί, τροποποιεί κι ανασυνθέτει την κοινωνική εμπειρία των μαθητών/τριών με δημιουργικό τρόπο. Το μάθημα της λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο αρχικά, αποσκοπεί στην ενεργή συμμετοχή των μαθητών/τριών στη ανάγνωση καλλιτεργώντας τη φιλιαναγνωσία τους. Μέσω της λογοτεχνικής ανάγνωσης και γραφής οι μαθητές/τριες εκφράζουν τις βαθύτερες συναισθηματικές ανάγκες τους και δραστηριοποιούνται κοινωνικά σε ένα συνεργατικό και παραγωγικό περιβάλλον μάθησης (Ι.Ε.Π., 2022: 1).

Ειδικότερα, αναφέρεται ότι η διδασκαλία της λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο αποσκοπεί στη δημιουργία μιας «κοινότητας αναγνωστών» μέσα από τη λογοτεχνική ανάγνωση των κειμένων. Επίσης, η λογοτεχνία ως έκφραση του πολιτισμού συγκινεί και παρέχει τη γνώση μιας ιστορικής εξέλιξης μέσω μιας ανθρωπομορφικής απεικόνισης του κοινωνικού γεγονότος. Προωθεί αλλαγές σε όλες τις μορφές του ανθρώπινου βίου, ενώ αφομοιώνει τις λογοτεχνικές τάσεις κάθε εποχής παράγοντας νέες μορφές δημιουργικής έκφρασης. Θεσμικά η ΔΓΡ αποτελεί βασικό πυλώνα της διδασκαλίας της λογοτεχνίας και κατέχει ιδιαίτερη θέση στη μαθησιακή διαδικασία, στην εκφραστική ανάγνωση και στην παιγνιώδη προσέγγιση του λογοτεχνικού κειμένου. Η ΔΓΡ ξεκινά με απλές δραστηριότητες που εξελίσσονται με βάση το λογοτεχνικό κείμενο, τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα των μαθητών/τριών. Οι μαθητές με τη βοήθεια διαφόρων συγγραφικών πρακτικών εξοικειώνονται με τα λογοτεχνικά κείμενα, τα μεταπλάθουν και ευαισθητοποιούνται ως προς τη λογοτεχνική γραφή. Οι παράγοντες που εμπλέκονται στη διαδικασία της ΔΓΡ είναι το γλωσσικό πρόβλημα – ερέθισμα, ο δημιουργικός συγγραφέας, η δημιουργική διαδικασία και τα στάδιά της και το δημιουργικό αποτέλεσμα – κείμενο (Αραβανή & Μπλιούμη, 2018: 197).

Ο γενικός σκοπός της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο σύμφωνα με νέο ΠΣ είναι η πνευματική ανάπτυξη των μαθητών/τριών και, ειδικότερα, η αισθητική, γλωσσική, κοινωνική και ηθική καλλιέργειά τους. Ειδικότερα, οι επιμέρους στόχοι είναι οι μαθητές/τριες:

- να ασκηθούν συστηματικά στην εκφραστική ανάγνωση και στην ενεργητική ακρόαση ποικίλων λογοτεχνικών κειμένων.
- να αφομοιώνουν σταδιακά έννοιες και όρους με τους οποίους μιλάμε για τη λογοτεχνία και να αναγνωρίζουν τα είδη και τις συμβάσεις του λογοτεχνικού λόγου.
- να αξιοποιούν τις εμπειρίες τους ως αναγνώστες/τριες και να διατυπώνουν τις προσδοκίες τους για την εξέλιξη της υπόθεσης, του σεναρίου, του πλαισίου δράσης.

- να εξοικειωθούν σταδιακά με τη λογοτεχνική γλώσσα, για να μάθουν να απολαμβάνουν τη λογοτεχνία ως αισθητικό αγαθό.
- να γνωρίσουν και να κατανοήσουν τον κόσμο στον οποίο παραπέμπουν τα λογοτεχνικά κείμενα και να ευαισθητοποιηθούν ως αναπτυσσόμενοι άνθρωποι για τα επιτεύγματα και τα πάθη του ανθρώπου.
- να συνδέουν τα κείμενα, ανάλογα με την περίπτωση, με την εποχή που γράφτηκαν και να εκφέρουν γνώμη για τη διαχρονικότητα των νοημάτων τους και τη σχέση τους με τον ιστορικό ορίζοντα του παρόντος.
- να αναπτύξουν την κριτική και δημιουργική σκέψη τους με τα κείμενα (κατανόηση και ανταπόκριση) και να καλλιεργήσουν μια ποικιλία αναγνωστικών και κοινωνικών δεξιοτήτων στο πλαίσιο μιας αναγνωστικής ομάδας⁴⁷.
- να εξοικειωθούν με το λογοτεχνικό βιβλίο και να αποκτήσουν τη συνήθεια της ανάγνωσης, προωθώντας έτσι τη φιλιαναγνωσία⁴⁸.
- να κατανοήσουν καλύτερα πτυχές του κόσμου στον οποίο ζούμε, του εαυτού μας, των ανθρώπινων σχέσεων, των χαρακτήρων, των πολιτισμών του παρελθόντος, βιώνοντας παράλληλα τη λογοτεχνία ως πηγή συναισθημάτων, εμπειριών, καλλιτεχνικών και διανοητικών ερεθισμάτων⁴⁹.
- να εξοικειωθούν σταδιακά με τη λογοτεχνική γλώσσα, για να μάθουν να απολαμβάνουν τη λογοτεχνία ως αισθητικό αγαθό.
- να ομιλούν για τα κείμενα χωρίς τον φόβο του λάθους.
- να βιώνουν τη λογοτεχνική ατμόσφαιρα αποστασιοποιούμενοι/-ες ή ταυτιζόμενοι/-ες με πρόσωπα των κειμένων.
- να καλλιεργούν της φαντασία⁵⁰ τους για την παραγωγή άλλων μορφών τέχνης π.χ. θεατρικών παραστάσεων, εικαστικών έργων, κινηματογραφικών σεναρίων, αξιοποιώντας και τις νέες τεχνολογίες.
- να εμπλακούν σε παιγνιώδεις δραστηριότητες, με αφετηρία το αναγιγνωσκόμενο κάθε φορά λογοτεχνικό κείμενο, ώστε να δημιουργείται στη σχολική τάξη ατμόσφαιρα επικοινωνιακής ελευθερίας και ψυχαγωγίας.

⁴⁷ Αντίστοιχα, η Γερακίνη (2015: 1064) αναφέρει «Επιδιώκει λοιπόν η Λογοτεχνία την ανάδειξη της σχολικής τάξης ως μία κοινότητας αναγνωστών και τη συμβολή της στην ανάπτυξη μιας ουσιαστικής και κριτικής σχέσης των μαθητών με το κοινωνικό τους περιβάλλον».

⁴⁸ Για την αξία της φιλιαναγνωσίας, ο Σουλιώτης (2012: 13) επισημαίνει ότι «η αποκάλυψη μηχανισμών κατασκευής των λογοτεχνικών κειμένων στα παιδιά με την αρωγή της δημιουργικής γραφής συμβάλλει στη διάπλαση επαρκέστερων αναγνωστών».

⁴⁹ Η Βακάλη (2017: 96) αναφέρει «Στον χώρο της εκπαίδευσης η ΔΓΡ αντιμετωπίζεται ως μια ελεύθερη έκφραση της προσωπικότητας του παιδιού που αποτυπώνει ιδέες, συναισθήματα και εντυπώσεις με το δικό του τρόπο. Εξοικειώνει τους μαθητές με τους τρόπους και τις τεχνικές της λογοτεχνικής γραφής και ταυτόχρονα τους προσφέρει τη δυνατότητα καλλιτεχνικής έκφρασης και αναδημιουργίας του πραγματικού κόσμου».

⁵⁰ Οι Καλογιάννη-Κατσιούλη & Παπαρούση (2017: 336) σημειώνουν ότι «η καλλιέργεια της φαντασίας, η οποία θα λειτουργήσει ως «αντίβαρο» στις νόρμες που διέπουν την έκφραση, θα απελευθερώσει τους μαθητές».

- να αξιοποιούν τα ψηφιακά εργαλεία και να εμπλακούν σε ερευνητικές δραστηριότητες ανάγνωσης, δημιουργικής γραφής, καλλιτεχνικής έκφρασης κ.α.
- να πειραματιστούν με τη δημιουργία δικών τους λογοτεχνικών κειμένων, αξιοποιώντας την αναγνωστική τους εμπειρία, η μετατροπή του μαθητή από απλό αποδέκτη κι αναγνώστη του κειμένου σε δημιουργό ενός νέου δικού του κειμένου (Γερακίνη, 2015: 1063-1064).
- να επιτύχουν την καλλιέργεια ομαδικού και συνεργατικού πνεύματος στην τάξη, ακόμη κι αν πρόκειται για ατομική συγγραφή, αφού κι εκεί γίνεται ανταλλαγή απόψεων και πληροφοριών, κυρίως στην φάση της ανάγνωσης και του σχολιασμού των κειμένων.
- να εκφράζουν τις δικές τους ιδέες, συναισθήματα και βιώματα με δημιουργικό λόγο.

Γίνεται αντιληπτό από τους παραπάνω στόχους του νέου ΠΣ κι από την στοχοθεσία της ΔΓΡ στην εκπαιδευτική διαδικασία ότι κρίνεται επιτακτική η ανάγκη καλλιέργειας και αξιοποίησής της στην διδακτική του μαθήματος της λογοτεχνίας σε κάθε σχολική βαθμίδα.

Όλα τα παραπάνω αποτελούν σημαντικά βήματα για τη συνειδητοποίηση της αναγκαιότητας της αξιοποίησης της ΔΓΡ στην εκπαιδευτική διαδικασία. Χρειάζεται όμως να διανυθεί κι άλλη απόσταση μέχρι την αναγνώρισή της ως αυτόνομο διδακτικό αντικείμενο (Κιοσές, 2013: 3) – χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παραγνωρίζεται η χρησιμότητά της ως τεχνικής ή μεθόδου, η οποία βελτιώνει την αποτελεσματικότητα του μαθήματος της Λογοτεχνίας. Ακόμα, «η τέχνη του γράφειν δημιουργεί ελευθερία-ευφορία στον γράφοντα και λειτουργεί ιαματικά, καθώς επιτρέπει την εξωτερίκευση συναισθημάτων και συμβάλλει στην κατοχύρωση της ατομικής ελευθερίας» (Αραβανή & Μπλιούμη: 2018: 197). Το βέβαιο είναι ότι η ΔΓΡ μπορεί να λειτουργήσει σε πολλαπλά πλαίσια και με ποικίλους στόχους, από τον γενικό στόχο της ενθάρρυνσης της δημιουργικότητας έως και την παραγωγή αισθητικών κειμένων (Kroll, 2013: 247). Η ΔΓΡ εν τέλει είναι «ένα παιχνίδι και πειραματισμός με τη συγγραφή» (Καλογεροπούλου, 2006: 72-73).

2. Η αξιοποίηση της θεωρίας των χαρακτήρων: προτεινόμενο διδακτικό σενάριο

2.1. Διδακτικό σενάριο

Ο όρος «σενάριο» χρησιμοποιήθηκε με τη σημασία της εκπαιδευτικής εφαρμογής αρχικά στη γερμανική γλώσσα, για να δηλώσει το χαρακτηριστικό της στρατηγικής αυτής, που είναι η «άνοδος» των μαθητών στη «σκηνή» (scene > scenario, szenario) της εκπαιδευτικής διαδικασίας με την ανάληψη ρόλων και της βιωματικής αφομοίωσης της γνώσης.

Σύμφωνα με το Επιμορφωτικό υλικό για την επιμόρφωση των εκπαιδευτικών στη χρήση και την αξιοποίηση των ΤΠΕ⁵¹ (ΕΑΙΤΥ, 2008: Τεύχος 1) ως διδακτικό σενάριο εννοούμε την περιγραφή μιας διδασκαλίας με εστιασμένο γνωστικό αντικείμενο, συγκεκριμένους εκπαιδευτικούς στόχους, διδακτικές αρχές και πρακτικές. Τα διδακτικά σενάρια εφαρμόζουν όλα τα στοιχεία που θεωρούνται σημαντικά στη σύγχρονη θεωρία και υλοποιούνται μέσω ποικίλων εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων. Η διάρκεια ενός διδακτικού σεναρίου ποικίλλει ανάλογα τις ανάγκες της διδασκαλίας και των ζητούμενων. Γενικότερα, τα σενάρια διδασκαλίας προωθούν την κριτική και συνδυαστική σκέψη, την ανάπτυξη γνωστικών δεξιοτήτων και τη διεπιστημονική ανακάλυψη των μαθητών. Τα διδακτικά σενάρια υποστηρίζουν και προωθούν τη μετάβαση:

- από τη δασκαλοκεντρική στη μαθητοκεντρική διδασκαλία
- από τη μετωπική διδασκαλία στην ομαδοσυνεργατική μάθηση
- από την παθητική αποδοχή του μαθήματος σε ενεργητική συμμετοχή των μαθητών
- από τη διάλεξη ως μέσο διδασκαλίας στην διερευνητική κι ανακαλυπτική μέθοδο
- από μεθόδους αξιολόγησης που βασίζονται στο βαθμό μιας και μόνο τελικής εργασίας σε διαμορφωτικές αξιολογήσεις και παραγόμενα προϊόντα
- από τα παρωχημένα μέσα διδασκαλίας (πίνακας) σε σύγχρονα μέσα και ποικίλους τρόπους επικοινωνίας (εικόνες, κόμικς, σύμβολα κ.α.)
- από ένα σύστημα κοινό για όλους τους μαθητές σε ένα σύστημα που να σέβεται τις ανάγκες και τις δεξιότητες κάθε μαθητή.

2.2. Εφαρμογή διδακτικού σεναρίου στο Γυμνάσιο

Τα επτά επιλεγμένα διηγήματα από τα οποία αντλούνται οι χαρακτήρες του Αντόν Τσέχωφ θα αποτελέσουν τα κείμενα προς αξιοποίηση για την εφαρμογή του διδακτικού σεναρίου σε μαθητές του Γυμνασίου με σκοπό την ανάδειξη κι εμπέδωση της θεωρίας των χαρακτήρων. Τα συγκεκριμένα λογοτεχνικά κείμενα δε συμπεριλαμβάνονται στο σχολικό εγχειρίδιο «Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας» του Γυμνασίου⁵² και αποτελούν προσωπική επιλογή της συντάκτριας της παρούσας εργασίας. Το διδακτικό σενάριο που ακολουθεί απευθύνεται σε εκπαιδευτικούς και μαθητές/τριες του Γυμνασίου και μπορεί να αξιοποιηθεί παράλληλα με τα κείμενα που βρίσκονται στο σχολικό βιβλίο της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Το προτεινόμενο σενάριο διδασκαλίας αποτελεί μια διδακτική αξιοποίηση που αποσκοπεί στον εμπλουτισμό του υλικού διδασκαλίας του εκπαιδευτικού, αλλά και στην αύξηση του ενδιαφέροντος για τη λογοτεχνία και την ανάγνωση, σύμφωνα με το ΠΣ (2022: 3).

⁵¹ Τεχνολογιών Πληροφορικής και Επικοινωνιών

⁵² <http://www.pi-schools.gr/books/gymnasio/>

2.3. Μεθοδολογικά εργαλεία διδασκαλίας

Η ΔΓΡ κι η αξιοποίησή της προϋποθέτει τη λογοτεχνική ανάγνωση του εκάστοτε κειμένου. Έτσι, οι μαθητές κατά τη διάρκεια της λογοτεχνικής ανάγνωσης των διηγημάτων εστιάζουν στην κατανόηση του περιεχομένου, στην ερμηνεία των θεμάτων και των συμβόλων, στην εκτίμηση του ύφους και της τεχνικής του συγγραφέα, και κυρίως στην ανάλυση των χαρακτήρων και της πλοκής. Η ανάγνωση του κειμένου είναι μια βιωματική και νοητική διαδικασία, απαραίτητη για την υλοποίηση των εκπαιδευτικών εργαλείων της δημιουργικής γραφής. Το δημιουργικό γράψιμο προϋποθέτει το δημιουργικό διάβασμα το οποίο θα γονιμοποιήσει με ιδέες τη διαδικασία της γραφής κατά τον Morley (2007: 31). Σύμφωνα με τη συναλλακτική προσέγγιση της λογοτεχνίας από τη Rosenblatt (1938), ο μαθητής κατά τη διάδρασή του με το λογοτεχνικό κείμενο δεν ανακαλύπτει, αλλά δημιουργεί το νόημα του κειμένου επιστρατεύοντας τις εμπειρίες, τα συναισθήματα και τα βιώματά του. Επομένως, στη νοηματοδότηση του κειμένου εμπλέκονται ο ίδιος και το δικό του πλαίσιο αναφοράς. Μέσα στο πλαίσιο αυτό οι μαθητές καλούνται να παράγουν πεζό ή ποιητικό λόγο μέσα από παιχνίδια που λαμβάνουν χώρα σε μια ευχάριστη ατμόσφαιρα ελεύθερης έκφρασης (Κωτόπουλος, 2014).

Όσον αφορά τη διόρθωση ή την αξιολόγηση των παραγόμενων έργων των μαθητών, όλες οι εργασίες πρέπει να εκτιμώνται και να ενθαρρύνεται η προσπάθεια των μαθητών/τριών. Επισημαίνονται μόνο κάποια ορθογραφικά, γραμματικά, συντακτικά και εκφραστικά λάθη και γενικότερα αποφεύγεται η τυποποιημένη και αυστηρή διόρθωση των γραπτών. Έτσι, κρίνεται σκόπιμο να γίνεται εστίαση στη σκέψη, στην πρόθεση και στο συναίσθημα του μαθητή και να παρέχονται προτάσεις βελτίωσης των παραγόμενων προϊόντων. Επίσης, καλό είναι το τελικό προϊόν - διήγημα των μαθητών να διαβάζεται στην τάξη, ώστε να ακούγονται όλες οι δημιουργικές προσπάθειες των μαθητών και να δίνονται προτάσεις βελτίωσης από τους ίδιους τους ακροατές – μαθητές. Η δημιουργική διαδικασία και γραφή απαιτεί σεβασμό και αποδοχή μέσα στη σχολική αίθουσα, συμβάλλει στην αυτογνωσία των μαθητών/-τριών και αποσκοπεί στην ενθάρρυνση και την ενδυνάμωση της σχέσης τους με τη λογοτεχνία.

2.4. Κριτήρια και μοντέλα

Σύμφωνα με το Νέο ΠΣ ο/η εκπαιδευτικός οφείλει να χρησιμοποιεί ορισμένα διδακτικά μοντέλα και να αποφεύγει τη δασκαλοκεντρική μάθηση και την παροχή «έτοιμων» ερμηνειών. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με το Ι.Ε.Π. (2022: 10) ο/η εκπαιδευτικός δύναται να χρησιμοποιεί τα παρακάτω διδακτικά μοντέλα:

- 1) Το μοντέλο που αξιοποιεί τον «ερμηνευτικό κύκλο» μέσα από το σχήμα: όλο – μέρη – όλο.
- 2) Το παράδειγμα της αναγνωστικής ανταπόκρισης, το οποίο στοχεύει στην ενεργοποίηση των ανταποκρίσεων των μαθητών/-τριών και στην αξιοποίηση των

βιωμάτων τους προκειμένου να αποδώσουν νόημα στο κείμενο και να δημιουργήσουν τα δικά τους κείμενα.

3) Το παράδειγμα της τετραπλής ανάγνωσης, το οποίο συνιστά εφαρμογή της Νέας Κριτικής και υποδεικνύει την ενδοκειμενική ανάγνωση, κατά την οποία δεν αξιοποιούνται εξωκειμενικά στοιχεία (όπως πληροφορίες για τον/την ποιητή/-τρια και την εποχή του/της).

Το διδακτικό σενάριο που προτείνεται αποσκοπεί στη διδακτική της θεωρίας των χαρακτήρων, στην αξιοποίηση των μιμητικών θεωριών και τη δομή του ρεαλιστικού διηγήματος στην καμπή του 19^{ου} αιώνα. Επίσης, στον σχεδιασμό του σεναρίου θα συμπεριληφθούν και οι ενδείκτες έμμεσης πρόσληψης των χαρακτήρων, όπως είναι ο λόγος τους, οι ενδόμυχες σκέψεις τους, κάποια συγκεκριμένη προτίμησή τους, ο ρουχισμός τους και το φυσικό, το δομημένο (σπίτι, δωμάτιο) ή ανθρώπινο περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει και κινείται ο χαρακτήρας. Επίσης, είναι σημαντικό οι μαθητές/τριες να αντιληφθούν τα εξωκειμενικά στοιχεία (εποχή, πολιτική κατάσταση, βιογραφικά στοιχεία συγγραφέα) και γενικότερα την ιστορική και κοινωνική εποχή του Τσέχωφ και να την κατανοήσουν μέσα από τους χαρακτήρες του ως ανθρώπους της διπλανής πόρτας.

Όλα τα παραπάνω θα αποτελέσουν χρήσιμα εργαλεία για τη δημιουργία του σεναρίου βασιζόμενο στους λογοτεχνικούς χαρακτήρες του Τσέχωφ με την αξιοποίηση της δημιουργικής γραφής και των ψηφιακών εργαλείων. Στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, η δημιουργική γραφή συμπεριλαμβάνεται ως μέρος των γλωσσικών κυρίως μαθημάτων ή της λογοτεχνίας. Η γραφή δοκιμίου και διηγήματος, η δημιουργία χαϊκού κι άλλων λογοτεχνικών κειμένων μπορούν να εμπλέξουν τους μαθητές στην εξερεύνηση διαφορετικών στυλ γραφής και λογοτεχνικών τεχνικών (Beard, 2019). Η ενθάρρυνση στην εμπλοκή των μαθητών με δραστηριότητες δημιουργικής γραφής εκτός από την όξυνση της λογοτεχνικής και πνευματικής κρίσης τους, αποτελεί το πρώτο βήμα για την καλύτερη λογοτεχνική κατανόηση και αποδοτικότερη αξιοποίηση του μαθήματος της λογοτεχνίας.

3. Σχεδιασμός του διδακτικού σεναρίου

3.1. Ταυτότητα διδακτικού σεναρίου

Τίτλος διδακτικού σεναρίου: «Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες σε επιλεγμένα διηγήματα του Αντόν Τσέχωφ»

Γνωστικό Αντικείμενο: Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας

Βαθμίδα/ Τάξη: Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση – Β΄ Γυμνασίου

3.2. Πλαίσιο υλοποίησης σεναρίου

Χώρος υλοποίησης σεναρίου: Αίθουσα διδασκαλίας – Αίθουσα Πληροφορικής

Χρονική διάρκεια: 12 διδακτικές ώρες

Προαπαιτούμενες γνώσεις: Οι μαθητές έχουν διδαχθεί ορισμένα διηγήματα του Αντόν Τσέχωφ και γνωρίζουν τον τρόπο γραφής του, καθώς και το κοινωνικό κι ιστορικό πλαίσιο της ζωής και των έργων του. Έχουν κατανοήσει τους χαρακτήρες του ως χαρακτηριστικούς ανθρώπινους τύπους της διπλανής πόρτας. Επίσης, έχουν διδαχθεί κι αναλύσει διάφορους λογοτεχνικούς χαρακτήρες στο πλαίσιο του μαθήματος της λογοτεχνίας, ώστε να μπορούν να τους αξιοποιήσουν μέσω της δημιουργικής γραφής. Τέλος, γνωρίζουν τα βασικά χαρακτηριστικά της δομής του κλασικού διηγήματος (παροξυσμός, αντιθετική δομή, καταληκτική αιχμή).

Διδακτικοί στόχοι / Προσδοκώμενα μαθησιακά αποτελέσματα:

Οι μαθητές/τριες να είναι σε θέση:

- να κατανοήσουν την έννοια του χαρακτήρα και να διακρίνουν τους πρωταγωνιστικούς από τους δευτερεύοντες χαρακτήρες.
- να αντιληφθούν την πορεία εξέλιξης και τη δυναμική των χαρακτήρων στην εξέλιξη της πλοκής.
- να συνειδητοποιήσουν τον τρόπο που οι έμμεσοι δείκτες πρόσληψης των χαρακτήρων συμβάλλουν στην χαρακτηρολόγησή τους.
- να γνωρίσουν τον τρόπο γραφής του διηγήματος ως λογοτεχνικού είδους.
- να εξοικειωθούν με ψηφιακά εργαλεία και να παράγουν πρωτότυπα κείμενα.
- να αντιληφθούν το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της ζωής των χαρακτήρων του Τσέχωφ και να συνειδητοποιήσουν τη χρήση τους ως μέσο ανάδειξης της ρεαλιστικής απεικόνισης της πραγματικότητας.
- να κατανοήσουν τη διατοπικότητα και τη διαχρονικότητα των προκλήσεων που αντιμετωπίζουν οι χαρακτήρες του Τσέχωφ ως χαρακτήρες της διπλανής πόρτας.
- να πειραματίζονται σε νέους τρόπους έκφρασης και να ανακαλούν προσωπικά τους βιώματα.
- να εξοικειωθούν με τη γλώσσα και το ύφος γραφής του Τσέχωφ.
- να γράφουν διηγήματα.
- να κατανοήσουν το χώρο και το χρόνο ως συνθετικά της σκηνογραφίας στη λογοτεχνία και να εξοικειωθούν με τη χρήση τους.

Επιδιωκόμενο Αποτέλεσμα: Συγγραφή διηγήματος με πρωταγωνιστές τους επιλεγμένους χαρακτήρες του Τσέχωφ.

3.3. Παρουσίαση σεναρίου

ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

- 1 Αναγνωστική Ανταπόκριση
- 2 Γνωριμία με τους Λογοτεχνικούς Χαρακτήρες
- 3 Διήγημα
- 4 Εργαλεία Δημιουργικής Γραφής
- 5 Συγγραφή Διηγήματος
- 6 Αξιολόγηση / Ανατροφοδότηση

1^η – 2^η διδακτική ώρα: Αναγνωστική Ανταπόκριση

Δίνονται στους μαθητές φωτοτυπημένα τα επτά επιλεγμένα διηγήματα⁵³ του Αντόν Τσέχωφ. Οι μαθητές/τριες διαβάζουν αρχικά τους τίτλους των διηγημάτων και κάνουν υποθέσεις για το περιεχόμενό τους. Μπορούν να δημιουργήσουν πόστερ, στο οποίο να καταγράφουν την προσωπική – βιοματική τους ερμηνεία του θέματος του κειμένου. Έπειτα, ακολουθεί η ανάγνωση των διηγημάτων, η αναγνωστική πρόσληψη που αποτελεί και το πρώτο βήμα της δημιουργικής γραφής. Οι μαθητές/τριες μυούνται στην ανάγνωση και την ακρόαση των κειμένων, βιώνουν τα διηγήματα και ασκούνται στην αναγνωστικοκεντρική ερμηνευτική προσέγγιση των κειμένων. Μπορούν να ηχογραφήσουν την ανάγνωση, ή τη δραματοποίηση ενός αποσπάσματος και να την επενδύσουν μουσικά – ηχητικά. Αξιοποιούνται με αυτό τον τρόπο όλα τα διαθέσιμα εργαλεία (λόγος, εικόνα, ήχος, μουσική, κίνηση) που συνδιαμορφώνουν το περιεχόμενο του κειμένου.

3^η – 4^η διδακτική ώρα: Θεωρία Λογοτεχνικών Χαρακτήρων

Το διδακτικό σενάριο συνεχίζεται με την εστίαση στους επτά επιλεγμένους χαρακτήρες του Τσέχωφ. Οι μαθητές χωρίζονται σε επτά ομάδες/ διήγημα – χαρακτήρες και εστιάζουν στα χαρακτηριστικά του προσώπων. Ο χωρισμός σε ομάδες βοηθά τους μαθητές να διαλέγονται, να συνεργάζονται κατά την επεξεργασία των διηγημάτων και να αναζητούν από κοινού ερμηνευτικές απαντήσεις κι αναλύσεις των λογοτεχνικών χαρακτήρων. Οι μαθητές σε αυτό το δίωρο διδάσκονται τη θεωρία των λογοτεχνικών και συγκεκριμένα τη θεωρία που αφορά στους χαρακτήρες ως «αληθινά» πρόσωπα. Επίσης, οι μαθητές θα αντιληφθούν τις έννοιες δυναμική και πολυπλοκότητα ως προς τους χαρακτήρες και θα εστιάσουν στις διαφορές ενός δυναμικού από έναν στατικού

⁵³ Βλ. Παράρτημα

χαρακτήρα. Έπειτα, οι μαθητές θα κληθούν να αναγνωρίσουν στους χαρακτήρες τα ιδιαίτερα γνωρίσματα τους, όπως η εξωτερική τους εμφάνιση, η ομιλία τους, η ηλικία τους κ.α. Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας ορίζεται από τον Berelson (1971: 141-142) ως μονάδα που επιζητά ποιοτική ανάλυση. Έτσι οι μαθητές θα εντάξουν τους χαρακτήρες τους με βάση τα όσα διδάχθηκαν.

Αξιοποιώντας τα ψηφιακά εργαλεία προτείνεται από τον/την εκπαιδευτικό να κατασκευάσουν οι μαθητές έναν λογοτεχνικό χαρακτήρα της επιλογής τους σε avatar (π.χ. http://www.oddcast.com/home/demos/tts/tts_example.php?sitepal) με τον ήρωα/την ηρωίδα όπως τον/την ερμήνευσαν με βάση τη θεωρία ή όπως τον/την φαντάζονται ή από τα δεδομένα του αφηγήματος (Παπαντωνάκης, Κωτόπουλος, 2011: 92-95). Στη συνέχεια, μπορούν να συνθέσουν ένα κομμάτι λόγου συνυφασμένου του ύφους του χαρακτήρα που θα ακουστεί από το πρόγραμμα. Με αντίστοιχο τρόπο μπορούν να κατασκευάσουν τους χαρακτήρες τρισδιάστατα σε κάποιον εικονικό κόσμο (secondlife/ edusim) και να αναπαραστήσουν κάποια σκηνή⁵⁴.

5^η – 6^η διδακτική ώρα: Χαρακτηριστικά Διηγήματος

Το επόμενο διδακτικό δίωρο επικεντρώνεται στον εντοπισμό των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του κλασικού διηγήματος του 19^{ου} αιώνα. Ως προαπαιτούμενη γνώση για τους μαθητές θεωρείται η επαφή τους με τα διηγήματα και η διάκριση του είδους αυτού από τα άλλα λογοτεχνικά κείμενα, όπως το μυθιστόρημα, η νουβέλα κ.ά. Σκοπός της διδασκαλίας είναι η εξοικείωση των μαθητών με το συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, την πλοκή, την έκταση, τον χωροχρόνο και τους χαρακτήρες των διηγημάτων. Οι μαθητές ανά ομάδες καλούνται να εντοπίσουν στα διηγήματα του Τσέχωφ ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά:

- το πλαίσιο δράσης (τόπο και χρόνο)
- τους κύριους χαρακτήρες
- την αλληλουχία περιστατικών που διαμορφώνουν την πλοκή
- την αντιθετική δομή του διηγήματος
- την κλιμάκωση, τη σταδιακή κορύφωση, την καταληκτική αιχμή του διηγήματος
- τη γραφή και το ύφος του συγγραφέα

Οι μαθητές με εργαλεία νοητικής ή εννοιολογικής χαρτογράφησης να αποδελτιώσουν τις αφηγήσεις των διηγημάτων και να τις αποδομήσουν στα βασικά συστατικά τους, την πορεία πλοκής, την εξέλιξη των χαρακτήρων, την κορύφωση. Μπορούν να συνδυάσουν με εικόνες αντλούμενες από το διαδίκτυο.

Ακόμη, δύναται μέσω της εφαρμογής google earth οι μαθητές να επισκεφτούν τα μέρη που έζησε ο Τσέχωφ και οι χαρακτήρες του και να «καρφιτσώσουν» σ' αυτά εικόνες ή

⁵⁴ Μουλά Ε. (2012). Αναζητώντας τη δημιουργικότητα στη διδασκαλία της λογοτεχνίας στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση: Ο επαναπροσδιορισμός της δημιουργικής «γραφής» στην μεταμοντέρνα πραγματικότητα και την «ψηφιακή» εκπαιδευτική τάξη πραγμάτων. *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας*

λεξάντες για την ευκρινέστερη κατανόηση του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου των χαρακτήρων.

7^η – 8^η διδακτική ώρα: Τεχνικές Δημιουργικής Γραφής

Το διδακτικό σενάριο συνεχίζεται με την αξιοποίηση κι άλλων εργαλείων της ΔΓΡ για την προετοιμασία των μαθητών στη γραφή του δικού τους διηγήματος με πρωταγωνιστές τους επτά επιλεγμένους χαρακτήρες του Τσέχωφ. Στο διηγημά τους οι χαρακτήρες πρέπει να συνομιλούν, να διαλέγονται και να παρουσιάζουν μια διαφορετική πτυχή του χαρακτήρα τους από αυτή που εντόπισαν στα αντίστοιχα διηγήματα του Τσέχωφ. Οι μαθητές με παιγνιώδη τρόπο έχουν τη δυνατότητα να αλλάξουν τη δυναμική και την πολυπλοκότητα των χαρακτήρων τους και να «παίξουν» μαζί τους. Επίσης, με αφετηρία τα συγκεκριμένα διηγήματα και χαρακτήρες και με όπλο τη φαντασία και τη δημιουργικότητά τους καταγράφουν σε ένα χαρτί σκόρπιες ιδέες για την ανασκευή των χαρακτήρων, τον τόπο και χρόνο δράσης τους, την ενδυμασία τους κ.α. Οι μαθητές προετοιμάζονται για τη φαντασιακή εκδοχή του δικού τους διηγήματος μέσα σε κλίμα πειραματισμού, παιγνιώδους εξερεύνησης, ελευθερίας και αναγνωστικής πρόσληψης.

9^η – 10^η διδακτική ώρα: Συγγραφή Διηγήματος

Οι μαθητές έχοντας προετοιμάσει στο προηγούμενο διδακτικό δίωρο τους βασικούς πυλώνες του διηγήματός τους προχωρούν στη συγγραφή του. Η συγγραφή είναι ατομική, ενώ οι μαθητές μπορούν να έχουν μαζί τους τα δοθέντα διηγήματα και τις σημειώσεις τους. Η έκταση του διηγήματος ορίζεται να είναι 2-3 σελίδες περίπου 1000 με 1400 λέξεις και επιδιώκεται η χρήση της δημιουργικής γραφής και η αξιοποίηση όλων των προτεινόμενων ψηφιακών εργαλείων.

11^η – 12^η διδακτική ώρα: Αξιολόγηση - Ετεροαξιολόγηση – Αυτοαξιολόγηση - Ανατροφοδότηση Διηγημάτων

Η διαδικασία της αξιολόγησης αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της εκπαιδευτικής διαδικασίας, καθώς δίνει τη δυνατότητα στον εκπαιδευτικό να αντιληφθεί εάν επιτεύχθηκαν τα μαθησιακά αποτελέσματα που είχαν τεθεί πριν την υλοποίηση του διδακτικού σεναρίου. Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις φάσεις αξιολόγησης του μαθήματος της λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο: την αρχική, τη διαμορφωτική και την τελική αξιολόγηση.

Η αρχική αξιολόγηση θα δώσει τη δυνατότητα στον εκπαιδευτικό να εξατομικεύσει τη μάθηση και να την αξιολογήσει και στον μαθητή/τρια να αντιληφθεί την ανταπόκρισή του στους στόχους του μαθήματος και τις δεξιότητες που απέκτησε. Με τη διαμορφωτική αξιολόγηση ο εκπαιδευτικός προσπαθεί να κατανοήσει τον βαθμό με τον οποίο οι μαθητές/τριες ανταποκρίνονται σε μια συγκεκριμένη διδακτική μέθοδο/πορεία/διαδικασία ή περιεχόμενο της διδασκαλίας κι αν αναπτύσσουν τις προσδοκώμενες δεξιότητες από την επαφή τους με τα λογοτεχνικά κείμενα (Ι.Ε.Π., 2022: 13). Η τελική αξιολόγηση μπορεί να αποτελεί αποτέλεσμα της γενικότερης αποτίμησης της μαθητικής ανταπόκρισης στο μάθημα της λογοτεχνίας.

Έτσι, οι μαθητές διαβάζουν το διήγημά τους στην τάξη με σκοπό να βιώσουν τη συμβολή της ΔΓΡ στην εκπαιδευτική διαδικασία και στη λογοτεχνική ανάγνωση ως μια εμπειρία ευχάριστη, δημιουργική, γεμάτη προκλήσεις κι εντέλει απελευθερωτική. Ο εκπαιδευτικός σε συνεργασία με τους υπόλοιπους μαθητές – ακροατές μπορούν να εκφέρουν ελεύθερα την άποψή τους για τα παραγόμενα διηγήματα δίνοντας ενθαρρυντικές και βελτιωτικές ανατροφοδοτήσεις (ετεροαξιολόγηση).

Τέλος, οι μαθητές/τριες μπορούν να κάνουν την προσωπική τους αυτοαξιολόγηση για το διήγημα που έγραψαν συμπληρώνοντας τον παρακάτω πίνακα:

<i>Σκέφτομαι τα βήματα που ακολούθησα στη συγγραφή του διηγήματος κι αξιολογώ τον εαυτό μου</i>	Εξαιρετικά	Καλά	Μέτρια	Χρειάζομαι βελτίωση
Διάβασα και κατανόησα τη δομή και το περιεχόμενο των διηγημάτων του Τσέχωφ.				
Κατανόησα τη θεωρία των χαρακτήρων και διέκρινα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των προσώπων.				
Εντόπισα τα βασικά χαρακτηριστικά του κλασικού διηγήματος και τα χρησιμοποίησα στο δικό μου διήγημα.				
Εφάρμοσα τα ψηφιακά εργαλεία και τις τεχνικές της δημιουργικής γραφής.				

4. Συγγραφή προτεινόμενου διηγήματος ως παραγωγή υλικού του διδακτικού σεναρίου

Το παρακάτω διήγημα αποτελεί ένα ενδεικτικό παράδειγμα διηγήματος που μπορεί να αποτελέσει υποστηρικτικό υλικό scaffolding για τους μαθητές/τριες. Η μελέτη της μάθησης με «υποστήριξη» (scaffolding) αποτελεί διδακτική-μαθησιακή διαδικασία, κατά την οποία ο «δάσκαλος» θέτει νοητικά υποστηρίγματα μέσω της συνομιλίας, προκειμένου ο «μαθητής» να περάσει από το εξαρτημένο επίπεδο ικανότητας στο ανεξάρτητο επίπεδο ικανότητας (Bruner, 1983). Ο/Η εκπαιδευτικός μπορεί να ετοιμάσει τη δική του εκδοχή και να την παρουσιάσει στους μαθητές/τριες αναδεικνύοντας την αξία της ελεύθερης προσωπικής ανάγνωσης και της δημιουργικής γραφής. Με γνώμονα την προσωπική αναγνωστική πρόσληψη του/της εκπαιδευτικού το ενδεικτικό διήγημα μπορεί να συνδυαστεί ή και να συγκριθεί με εκείνα των μαθητών/τριών σε μια βάση δεδομένων. Ακόμη, προτείνεται και η δραματοποίηση των διηγημάτων στην τάξη. Το σημαντικό είναι οι μαθητές/τριες να αξιοποιήσουν τους χαρακτήρες του Τσέχωφ σύμφωνα με την αναγνωστική τους πρόσληψη και να τους τοποθετήσουν σε ένα δικό τους διήγημα ξεφεύγοντας από το στενό πλαίσιο της συγγραφής του Τσέχωφ, κάνοντάς το πέρασμα στη σύγχρονη εποχή.

Το καφενείο

Ο παπα-Βεντερέτρο κλείδωσε με ευλάβεια την καγκελόπορτα της εκκλησίας. Το ρυτιδωμένο του πρόσωπο έλαμπε μετά τη Θεία Λειτουργία της Κυριακής. Ανάμεσα στα λεπτά δάχτυλά του κρατούσε τα έγγραφα της ενορίας. Με αργά βήματα κατηφόριζε προς το κεντρικό καφενείο του χωριού.

- Καλώς τον παπά, είπε με έπαρση ο Πισκάρεφ, μόνιμο κουμάσι του καφενείου.

Πού τον χάνεις, πού τον βρίσκεις στο καφενείο θα τον βρεις. Θέλει να μαθαίνει τα νέα του χωριού, τίποτα δεν του ξεφεύγει του άτιμου, κηδεία έχουμε, γάμο έχουμε, παντού η αφεντιά του.

Το καφενείο στην πλατεία του χωριού ήταν γεμάτο από μπουλούκια χωριανών, παρέες παρέες να κουβεντιάζουν δυνατά, παντού χασκόγελα και θόρυβος! Ο Πριτσιμπέγιεφ, ένας μεσόκοπος άντρας, χάζευε το πλήθος ενώ ρουφούσε τον καφέ του.

- Πισκάρεφ, πόσο χαίρομαι τους χωριανούς, απολαμβάνω τα βουητά τους. Μου θυμίζουν τις συγκεντρώσεις των παιδιών στον αυλόγυρο του σχολείου.
- Πάντα γλυκομίλητος δάσκαλε, μα εμένα δε μ' αρέσει διόλου αυτή η διασάλευση της τάξης, είπε ο Πισκάρεφ, ενώ συνέχισε με πιο έντονο ύφος, απαγορεύονται οι συναθροίσεις! Άντε στα σπίτια τους! Ε.. ακούτε τι σας λέω, μπρος σπίτια σας τώρα!
- Τι γίνεται εδώ; Πάλι φωνάζεις Πισκάρεφ; Μωρέ ξέρω 'γω τα κόλπα σου. Ηρέμησε όμως, την ησυχία και την τάξη την επιβάλω εγώ.

- Μπα, μπα, καλώς τον πρόεδρο, είπε ο Πισκάρεφ στον Περεκλάντιν. Εσύ, μας έλειπες, να επιβάλεις τον νόμο.

Ο Περεκλάντιν σκούπισε τον ιδρώτα του με ένα λευκό πανί. Έπειτα, κάθισε να απολαύσει το καφεδάκι του και την αποδοχή του πλήθους.

- Χριστιανοί, ηρεμήστε σας παρακαλώ, για όνομα του Θεού, χαρά Θεού σήμεραν κι οι πιστοί απολαμβάνουν τη βόλτα τους, μην ενοχλείσαι Πισκάρεφ, είτε με τη γαλήνια του φωνή ο παπα-Βεντερέτρο.

Ο Περεκλάντιν έγνεψε καταφατικά. Κι άρχισε να διαβάζει την εφημερίδα του.

- Για πες μας πρόεδρε, εσύ που ξέρεις γράμματα κι ορθογραφία. Τι λένε τα νέα; Πολλές αράδες βλέπω μαζεμένες. Ο δάσκαλος Πριτσιμπέγιεφ κι εσύ σπουδάσατε στα πανεπιστήμια. Ξέρετε κι από οξείες κι από θυμαστικά, χα, χα..
- Πισκάρεφ, τα γράμματα θέλουν υπομονή, εξάσκηση και συναίσθημα. Δεν είναι για το κουμάσι σου! Άσε να καταλαβαίνω εγώ καλύτερα τι λένε οι φυλλάδες. Ε πήγαινε να βρεις κανένα φρέσκο μαντάτο!

Οι κουβέντες στο καφενείο κόπηκαν αμέσως, όταν στο τραπέζι κάθισε ο αστυνόμος Οτσομέλωφ. Ένας χοντρόπετσος, γκριζοτρίχης με έναν μόνιμο μαύρο μανδύα στην πλάτη του.

- Χμ, τι έγινε και κόψαν οι κουβέντες; Όλη η σύναξη εδώ γνωρίζει την έλευση του ξένου, μη σας νοιάζει και θα μάθω από πού κρατά η σκουφιά του. Ολόκληρος αστυνόμος είμαι, θα τον ανακρίνω τον ζευζέκη, να δω τι θα μας πει.
- Τι λες Οτσομέλωφ; Ποιος ξένος; Έχουμε επισκέψεις στο χωριό μας κι εσύ θα του κάνεις ανάκριση; Αντί να χαίρεσαι για τον τόπο σου, είπε ο Πριτσιμπέγιεφ.
- Πισκάρεφ, μη μου πεις ότι δεν γνώριζες εσύ για τον ερχομό του επισκέπτη; Μου φαίνεται θα χάσεις την αξιοπιστία σου, είπε χασκογελώντας ο πρόεδρος Περεκλάντιν.

Ο Πισκάρεφ έστριψε αλλού το βλέμμα του και ξερόβηξε δυνατά.

- Μωρέ ξέρω 'γω τα κόλπα σας. Αλλά να κοιτάζτε, ανεβαίνει στην πλατεία ο επισκέπτης. Μωρέ μπράβο του, τι όμορφο καπέλο φορεί! Έρχεται από την πόλη φαίνεται... Μα έχει και μπαγάζια, ποιος ξέρει τι καπνό φουμάρει και από πού μας κουβαλήθηκε στο χωριό.

Ο παπα-Βεντερέτρο σταυροκοπήθηκε και κάτι έψελνε σιγανά, ενώ ο Πριτσιμπέγιεφ με ένα γλυκό μειδίασμα στα χείλη παρατηρούσε με διακριτικότητα τον νεοφερμένο...

Ο πρόεδρος Περεκλάντιν άφησε την εφημερίδα του στο πλάι και πετάχτηκε σαν ελατήριο όρθιος να δει τι συμβαίνει. Ο Πισκάρεφ πλησίασε τον αστυνόμο Οτσομέλωφ με το χαρακτηριστικό πηδηχτό βήμα του.

- Α μπα, μην ακούς αστυνόμο τι σου λένε. Πήγαινε να μάθουμε τι κουμάσι είναι, άντε να δούμε τι θέλει στα μέρη μας ο στραβούλιακας. Κι εγώ πάω να φέρω να τον κεράσουμε να πιει. Ο Πισκάρεφ έτριβε τα χέρια του απ' τη χαρά του.

Ένας νεαρός, καλοστεκούμενος νέος ανέβαινε τον δρόμο της πλατείας. Ο πρόεδρος κι ο παπα-Βεντερέτρο σηκώθηκαν να τον υποδεχτούν.

- Καλώς ήρθες ξένε στο χωριό μας. Είμαι ο πρόεδρος του χωριού, εν ονόματι Περεκλάντιν.
- Καλησπέρα ξένε, είπε με σεβασμό στον επισκέπτη ο παπάς, κάποιος καλός άνεμος σε φέρνει εδώ. Καλώς ήρθες στα μέρη μας!

Ο επισκέπτης Περεγκάριν ασπάστηκε πρώτα το χέρι του παπα-Βεντερέτρο και μετά ανταπόδωσε τη χειραψία στον πρόεδρο. Είχε αναψοκοκκινίσει.

Ο Πισκάρεφ έφερνε από πίσω τις βότκες για καλωσόρισμα. Πετάχτηκε μπροστά.

- Δεν μου λες, ξένε, πώς κι απ' το χωριό μας; Ελπίζω να ήρθες για καλό, αλλιώς...

Ο Οτσουνέλωφ πετάχτηκε απ' την καρέκλα απελπισμένος.

- Έλα, αρκετά Πισκάρεφ με τα καμώματά σου. Δε θέλουμε άλλες φασαρίες. Αρκετά με την αφεντιά σου!
- Συγνώμη, που θα σας διακόψω, μα δεν έχω σκοπό να μείνω πολύ στον τόπο σας. Συγνώμη, και πάλι για την αναστάτωση. Α, να σας συστηθώ, συνταγματάρχης Περεγκάριν.
- Νομίζω αποπήραμε τον επισκέπτη μας, έλα κάθισε αγαπητέ συνταγματάρχα να πιούμε τις βότκες μας.

Ο πρόεδρος συνόδευσε τον επισκέπτη στο τραπέζι, πλάι στον αστυνόμο Οτσουνέλωφ που είχε ήδη κοπανίσει δυο τρία ποτηράκια. Έβγαλε τον μανδύα του και στρογγυλοκάθισε καλύτερα στην καρέκλα του.

- Άντε διαλυθείτε τώρα! Τι κάθεστε και κοιτάτε τον άνθρωπο; Πρώτη φορά βλέπετε ξένο και μάλιστα στραβούλιακα; Χα, χα, είπε ο Οτσουνέλωφ χασκογελώντας.

- Ηρέμησε Οτσουνέλωφ, δεν ενοχλεί σε τίποτα ο κόσμος, προσπάθησε να ηρεμήσει τα πνεύματα ο Πριτσιμπέγιεφ. Και πρόσεχε πώς ομιλείς για τον επισκέπτη μας.. σαν να σε πείραζε το ποτό αστυνόμο!

Ο επισκέπτης Περεγκάριν κοίταξε το ρολόι του. Προσπαθούσε να κοιτάξει ανάμεσα στο συναγμένο πλήθος σαν να περίμενε κάποιον. Τα μάτια του έδειχναν αμηχανία και αγωνία.

- Λοιπόν, πρέπει να σας αφήσω. Σας είπα δεν ήρθα για πολύ. Δε θέλω να ενοχλώ. Πέρασε η ώρα. Χάρηκα πολύ...
- Μα, πού πας τέκνο μου; του αντιμίλησε ο παπάς. Δεν ξεκουράστηκες καθόλου. Μην ενοχλείσαι από τους χωριανούς, ψοφάνε για χαμπέρια.

Ο Περεγκάριν με ένα νεύμα αποχωρισμού φόρεσε το καπέλο του, σήκωσε τα μπαγάζια του κι άρχισε να κατηφορίζει τον δρόμο ξεφυσώντας από την αμηχανία του.

- Περεγκάριν!!! Έφτασες; Σε περίμενα λίγο αργότερα. Ουφ, ευτυχώς σε πρόλαβα!

Η Ιουλία έτρεξε κι αγκάλιασε τον νεαρό συνταγματάρχη. Έπιασε τα μαλλιά της από τη ζέστη κι σκούπισε με το μαντήλι της τον παιδικό της φίλο. Ο ιδρώτας είχε αλλοιώσει το νεανικό πρόσωπο του επισκέπτη.

- Ιουλία, ευτυχώς σε βρήκα! Είχα αρχίσει να ανησυχώ με δαύτους! Πρώτη φορά βλέπουν επισκέπτη στα μέρη τους; Ευτυχώς κράτησε λίγο το καλωσόρισμά τους...
- Α, μάλιστα, κατάλαβα! Πήγες από το καφενείο; Πω πω κι είναι και Κυριακή μεσημέρι, θα ήταν όλοι τους συναθροισμένοι, καημένε Περεγκάριν...

Ο συνταγματάρχης Περεγκάριν χαμογέλασε και με το μαντήλι σκούπιζε τα γυαλιά του που είχαν θαμπώσει από την αγωνία.

- Απορώ πώς τους αντέχεις!
- Σιγά το πράμα! Ας δοκιμάσουν να μου πουν εμένα κάτι και θα τους βάλω στη θέση τους μια και καλή! Θαρρείς πως θα βρεθεί κανένας να με υπερασπιστεί; Όχι, μόνη μου σηκώνω το ανάστημα.

Η Ιουλία πλάι στον Περεγκάριν άρχιζε να κατηφορίζει τον δρόμο. Ο αέρας που φύσηξε έφερε μια ελαφράδα στη ψυχή του επισκέπτη, ενώ ανέμισε τα λυτά μαλλιά της Ιουλίας.

- Λοιπόν Περεγκάριν, έχω να σου διηγηθώ πολλές ιστορίες. Άκου...Μια μέρα, ο Οτσουμέλωφ με φώναξε στο γραφείο του για να μου δώσει το μισθό μου. Κι άκου... επειδή δύο μέρες ήταν άρρωστα τα παιδιά του, μου αφαίρεσε δέκα ρούβλια!!! Που λες, σηκώνομαι όρθια και του λέω αν δε μου δώσεις ολόκληρο το μισθό, να με ξεχάσεις για δασκάλα των παιδιών σου...Είχα γίνει κατακόκκινη απ' το θυμό μου. Δεν πέρασε όμως η αδικία! Άκου, που λες, του απαίτησα όλα τα λεφτά μου και με τόκο!!! Κι ας μην έφτανε αυτό, προχθές ο πρόεδρος μου έκανε παράπονα για την καθαριότητα του σχολείου. Άντε του λέω, πρόεδρε, δεν είμαι δούλα σας εδώ, αλλά δακάλα! Έριξα κάτι γέλια! Άκου, και την επόμενη ιστορία...

Ο συνταγματάρχης Περεγκάριν αποκαμωμένος έγνεφε καταφατικά. Ευτυχώς, είχαν φτάσει στο δωμάτιο, όταν ακούστηκαν πένθιμα οι καμπάνες...

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ

Στην παρούσα εργασία αναλύθηκαν οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες στα εξής διηγήματα του Αντόν Τσέχωφ: *Ο Επιλοχίας Πριτσιμπέγιεφ, Ο Χαμαιλέων, Το Θαυμαστικό, Ο Επισκέπτης, Ένας Διπλωμάτης, Ένας Αριθμός και Καλά Ξεμπερδέματα*. Ο Τσέχωφ πλάθει χαρακτηριστικούς χαρακτήρες που καθρεφτίζουν την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του. Όλοι οι χαρακτήρες του μοιάζουν με αληθινά πρόσωπα, ανθρώπους καθημερινούς με πάθη κι ελαττώματα. Στον Τσέχωφ διακρίνουμε τον ανατόμο της καθημερινής ζωής, τον γυρολόγο που τρυπώνει σε σοκάκια και σε αυλές, τον δημιουργό που κρατάει στη χούφτα του την καρδιά του ανθρώπου (Σιμόπουλος, 2000: 8). Μέσα από αυτά αναδεικνύονται οι ποιότητές τους, η δυναμική τους κι η αληθοφάνειά τους.

Αρχικά, ο Τσέχωφ, για την παρουσίαση των ηρώων του, χρησιμοποιεί τεχνικές που στοχεύουν στη ρεαλιστική απεικόνισή τους. Αποδίδει στους χαρακτήρες του εξωτερικά στοιχεία και χαρακτηριστικά γνωρίσματα που συμβάλλουν στην αληθοφάνειά τους. Οι πράξεις των ηρώων, η ομιλία τους, η επαγγελματική τους ιδιότητα κ.α. αποτελούν βασικές πηγές χαρακτηρισμού τους.

Αναφορικά με το είδος των χαρακτήρων των μιμητικών θεωριών οι χαρακτήρες ανήκουν στους ανθρώπους της διπλανής πόρτας, άνθρωποι ρεαλιστικοί που αποτυπώνουν το στίγμα της κοινωνικής πραγματικότητας του Τσέχωφ. Τα διηγήματά του Τσέχωφ ανήκουν στο Ρεαλισμό και αποτιμούνται ως κλασικά λόγω των ειδολογικών χαρακτηριστικών και της αφηγηματικής οικονομίας τους. Οι «παροξυμμένοι» ήρωες του απορρέουν από τη δομή και τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του διηγήματος ως είδους, τα οποία έχουν αντίκτυπο στον τρόπο θέασης του συγγραφέα. Η συνναστροφή του ίδιου του συγγραφέα πλάι σε απλούς ανθρώπους, σε παπάδες, υπαλλήλους και στρατιωτικούς αποτέλεσε τη δημιουργική σκέψη του Τσέχωφ για την σκιαγράφηση των δικών του χαρακτήρων. Στους χαρακτήρες του αναγνωρίζουμε βιωματικά στοιχεία του συγγραφέα από την παιδική του ηλικία και την ιατρική του ιδιότητα.

Στη συνέχεια προτείνεται ένα διδακτικό σενάριο για την αποτελεσματικότερη κατανόηση των χαρακτήρων του Τσέχωφ από τους μαθητές/τριες. Η ιδέα του σεναρίου αποσκοπεί στην ουσιαστική επαφή των μαθητών/τριών με τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες του Τσέχωφ μέσα από μια βιωματική και δημιουργική διαδικασία. Δεδομένου ότι η ΔΓΡ αποτελεί βασικό συστατικό κι εργαλείο της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, η συμπερίληψή της στη διδασκαλία της λογοτεχνίας ενισχύει όχι μόνο την κριτική ικανότητα και τις συγγραφικές δεξιότητες των μαθητών, αλλά καλλιεργεί τη δημιουργικότητα και την κοινωνική και συναισθηματική ενσυναίσθησή τους. Η διδακτική αξιοποίηση του σεναρίου αποτελεί απαραίτητο συστατικό για την εμπάθυνση στα διηγήματα του Τσέχωφ, στην πληρέστερη κατανόηση τόσο των χαρακτήρων όσο και της πλοκής, ενισχύοντας ταυτόχρονα τις γλωσσικές και εκφραστικές ικανότητες των μαθητών/τριών.

Βέβαια, καθώς το συγκεκριμένο διδακτικό σενάριο αποτελεί διδακτική πρόταση που δεν υλοποιήθηκε στην τάξη, δεν αναφέρονται τυχόν προβλήματα ή δυσκολίες που μπορούν να προκύψουν κατά την εφαρμογή του. Το σημαντικό είναι, ότι το παρόν σενάριο διδασκαλίας επιχειρεί να συνδέσει το μάθημα της λογοτεχνίας και της θεωρίας των λογοτεχνικών χαρακτήρων του σπουδαίου Ρώσου δραματουργού με τη λογοτεχνική αξιοποίηση της ΔΓΡ, των αναγνωστικών θεωριών και την ενθάρρυνση της αξιοποίησης των ψηφιακών εργαλείων από τους μαθητές/τριες.

Το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα της συγγραφής ενός διηγήματος με πρωταγωνιστές τους επιλεγμένους λογοτεχνικούς χαρακτήρες του Τσέχωφ, όπως ορίζει και το Νέο ΠΣ, συμβάλλει στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας, της εκφραστικής κι επικοινωνιακής δεξιότητας των μαθητών/τριών. Με αυτό τον τρόπο, το παιδί μέσα στην τάξη απελευθερώνεται, νιώθει πιο άνετα να καταγράψει τις ιδέες του, αποδεσμεύεται από το άγχος της στείρας μηχανιστικής μάθησης και νιώθει ικανοποίηση κι ευχαρίστηση. Η ευφορία και το αίσθημα χαράς αναπτερώνουν τον μαθητή που βιώνει τη διαδικασία της δημιουργικής γραφής. Σύμφωνα με τον Morley (2007: 4), η εργασία για έναν συγκεκριμένο σκοπό και το γεμάτο εκπλήξεις περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιουργούν οι γράφοντες, μπορούν να κάνουν ένα άτομο πιο ευτυχισμένο.

Το προτεινόμενο διήγημα «Το καφενείο» της συντάκτριας της παρούσας εργασίας προσπαθεί να ενθαρρύνει τους μαθητές να «παιξούν» με τους επιλεγμένους χαρακτήρες του Τσέχωφ και να αποτελέσει ένα έρεισμα προκειμένου οι μαθητές/τριες να είναι σε θέση να κάνουν μόνοι τους αυτό που προηγουμένως μπορούσαν να κάνουν μόνο με τη βοήθεια του/της εκπαιδευτικού. Σε μια μεταγνωστική προσέγγιση του διηγήματος ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται την αποδόμηση των χαρακτήρων. Με εργαλείο τη φαντασία, τη θεωρία των χαρακτήρων και το απελευθερωτικό πνεύμα, οι «νέου» χαρακτήρες του διηγήματος παρουσιάζονται διαφορετικά, αλλά με διάχυτο τον «περιγραφικό παροξυσμό», όπως ορίζει η δομή του κλασικού διηγήματος. Βρίσκονται όλοι συμπρωταγωνιστές σε έναν χρονοτόπο, στο καφενείο της πλατείας του χωριού της ρωσικής επαρχίας. Τα επτά πρόσωπα αλλάζουν χαρακτηριστικά, αλλά όχι πάντα την επαγγελματική τους ιδιότητα, όπως ο παπα-Βεντερέτρο, η δασκάλα Ιουλία κι ο συνταγματάρχης Περεγκάριν. Παραμένουν όλοι οι χαρακτήρες άνθρωποι της διπλανής πόρτας, ρεαλιστικοί, αληθοφανείς και αντανάκλαση της κοινωνίας τους. Παρατηρείται όμως, μεταβολή και αλλαγή στη συμπεριφορά τους. Ο οξύθυμος και αθυρόστομος παπα-Βεντερέτρο του Τσέχωφ παρουσιάζεται ως ευσεβής, καλοσυνάτος κι ευγενής παπάς του χωριού. Η υποτακτική κι άβουλη Ιουλία στο «Ένας Αριθμός» αποκτά φωνή, δυναμικότητα και εξωστρέφεια στο νέο διήγημα. Ο επιλοχίας Πριτσιμπέγιεφ απαλλάσσεται από τον εμμονικό και νομοταγή χαρακτήρα του σε έναν προοδευτικό, συγκαταβατικό και απλό συνταξιούχο δάσκαλο. Ο αστυνόμος Οτσουμέλωφ αποτινάζει τον μανδύα του «χαμαιλέοντος» και αποκτά αυστηρή, κάθετη και ακέραια άποψη και συμπεριφορά. Ο Περεκλάντιν εξελίσσεται σε έναν μορφωμένο, παρορμητικό πρόεδρο του χωριού που σε ζει εμπειρικά όπως ο αντίστοιχος δημόσιος υπάλληλος στο διήγημα «Το Θαυμαστικό». Ο πρώην διπλωμάτης Πισκάρεφ με την χαρακτηριστική του παρουσία εμφανίζεται ως ένας ευθύς, ειλικρινής κι αθυρόστομος θαμώνας του καφενείου. Τέλος, ο ενοχλητικός επισκέπτης Περεγκάριν μπαίνει στη θέση του

αντιθετικού του χαρακτήρα Ζελτέρσκι στο διήγημα «Ο Επισκέπτης» και συνειδητοποιεί την ενοχλητική του παρουσία.

Με τη συγκεκριμένη δραστηριότητα οι μαθητές/τριες πειραματίζονται με τη θεωρία και δημιουργούν δικά τους, ευφάνταστα και πρωτότυπα κείμενα. Μαθαίνουν να μεταπλάθουν με τον προσωπικό τους τρόπο τα λογοτεχνικά κείμενα μορφοποιώντας δημιουργικά προσωπικές ιδέες και εμπειρίες με έναυσμα τη γραφή του Τσέχωφ, αλλά με διαφορετική οπτική.

Ανακεφαλαιώνοντας, η αξία της ΔΓΡ αποτιμάται ως μέγιστη και πολυσήμαντη. Στην καθημερινή ζωή γενικότερα και στην εκπαιδευτική διαδικασία ειδικότερα μπορεί να αποτελέσει έναν πυλώνα αυτογνωσίας, εξερεύνησης του κόσμου και του διαφορετικού. Μέσα από τη διαδικασία της γραφής το παιδί μαθαίνει να ανακαλύπτει, να εξερευνά νέους τομείς και δεξιότητες, να αναβαθμίζεται και να προοδεύει. Τελικά, βιώνει τη συγγραφή ως «μια περιπέτεια, ένα διαρκές ταξίδι, ακριβώς όπως είναι και η ίδια η ζωή» (Κωτόπουλος, 2012: 10)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Αθανασόπουλος, Β. (2005). *Οι ιστορίες του κόσμου: Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*. Αθήνα: Πατάκης.
- Αλεξανδρόπουλος Μήτσος, (1978). *Η ρωσική λογοτεχνία. Ιστορία σε τρεις τόμους από τον 11^ο αιώνα μέχρι την επανάσταση του 1917*. Αθήνα.
- Αραβανή, Ε. (2017). Παίζοντας με τον ήχο και την έκφραση: Η ενίσχυση της δημιουργικότητας μέσα από την εκφραστική λογοτεχνική ανάγνωση. *Ενημερωτική έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας Γλώσσας και Γραμματισμού*, 34, 3-7.
- Αραβανή, Ε., & Μπλιούμη, Α. (2018). Δημιουργώντας στο Νέο Δημιουργικό Σχολείο! Ιδέες και τεχνικές Δημιουργικής Γραφής για το μάθημα της Λογοτεχνίας. Στο Γ. Παπαδημητρίου & Χ. Κωσταρής (Επιμ.), *Εκπαίδευση στον 21ο αιώνα: Αναζητώντας την καινοτομία, την τέχνη, τη δημιουργικότητα*, Πρακτικά 3ου Πανελλήνιου Συνεδρίου (σσ. 195-205). Αθήνα: ΕΚΕΔΙΣΥ.
- Αραβανή, Ε. (2011). Παιδαγωγική Επιθεώρηση, Λογοτεχνικοί κύκλοι: από τη διδασκαλία στην απόλαυση του λογοτεχνικού κειμένου, Τόμος 52, <https://doi.org/10.26266/jpevol52pp53-67>
- Αράγης Γιώργος, (1982). «Περισσότερη ελευθερία – ο Τσέχωφ», «*Εκηβόλος*», Τριμηνιαίο Περιοδικό Λογοτεχνίας, θεωρία της λογοτεχνίας και κριτικής, Τεύχος 11, Αθήνα.
- Αντόν Τσέχωφ. (2000). *Διηγήματα*, (μτφ. Κυριάκος Σιμόπουλος). Αθήνα: Θεμέλιο.
- Αριστοτέλους. (1991). *Περί ποιητικής*, μτφ. υπό Σίμου Μενάρδου, Εισαγωγή, κείμενο και ερμηνεία, Ιωάννης Συκούτρης, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Βακάλη, Α. (2014) στα Πρακτικά 1ου Διεθνούς Συνεδρίου «Δημιουργική Γραφή» 4-6 Οκτωβρίου, 2013, Αθήνα. Φλώρινα: Π.Μ.Σ «Δημιουργική Γραφή».
- Βελουδής Γιώργος. (1997). *Γραμματολογία: Θεωρία λογοτεχνίας*, Δωδώνη.
- Βλαβιανού Αντιγόνη, (2005). *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα: Σύγχρονες τάσεις. Το διήγημα στην καμπή του 19^{ου} αιώνα. Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις*. Αθήνα: Μεσόγειος.
- Βλαβιανού Αντιγόνη, (2009). «Pier Paolo Pasolini – Γιώργος Ιωάννου: από τη διήγηση καθ' υπερβολήν στην αφήγηση καθ' υπέρβασην», στο Ελένη Πολίτου –Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία, Γραφή, Πρόσληψη*. Αθήνα: Gutenberg.

Γερακίνη Α. (2016). Η προσέγγιση των Κειμένων Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Γυμνασίου με άξονα τις αναγνωστικές θεωρίες και τη δημιουργική γραφή. *ΚΕΙΜΕΝΑ για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας*.

Δεναζά & Αραβανή. (2023). *Η θεωρία της Λογοτεχνικής Θεωρίας στην καλλιέργεια του Λογοτεχνικού Γραμματισμού στο πλαίσιο της Δημιουργικής Γραφής με όχημα το Παραμύθι*, 8^ο Πανελλήνιο Συνέδριο: Εκπαίδευση και Πολιτισμός στον 21^ο αιώνα.

Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδών (Δ. Ε. Π. Π. Σ.) και Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών (Α. Π. Σ.) Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γυμνασίου (2003). (Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: <http://digitalschool.minedu.gov.gr/courses/DSGYM-C113>).

ΕΑΙΤΥ - Τομέας Επιμόρφωσης και Κατάρτισης (ΤΕΚ). Επιμορφωτικό υλικό για την επιμόρφωση των εκπαιδευτικών - Τεύχος 1 (Γενικό Μέρος). (2008). Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Ειδική Υπηρεσία Εφαρμογής Προγραμμάτων ΚΠΣ. Πάτρα.

Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής. (2022). Προγράμματα Σπουδών Λογοτεχνίας στις Α΄, Β΄ και Γ΄ Τάξεις Γυμνασίου, Δεύτερη Έκδοση, Αθήνα.

Καλογεροπούλου, Χρ. (2006). Σενάριο. Η τέχνη της αφήγησης στον κινηματογράφο. Αθήνα: Νεφέλη.

Καλλέργης, Λ. (1986). Πρόλογος. Άντον Παύλοβιτς Τσέχωφ. Ο συγγραφέας και το έργο του. Μια σκιαγραφία. Στο Α.Τσέχωφ. (1986). Ο Γλάρος – Θεός Βάνιας – Πρόταση Γάμου – Η αρκούδα. (μτφρ. Λ. Καλλέργης), (τομ. Α΄). (σσ. 11-25), Αθήνα: Δωδώνη.

Καλογήρου, Τ. & Βησσαράκη, Ε. (2005). «Η συμβολή της θεωρίας της L. M. Rosenblatt στον εμπλουτισμό της Διδακτικής της Λογοτεχνίας», στο Καλογήρου, Τ. & Λαλαγιάννη, Κ. (επιμ.) Η Λογοτεχνία στο Σχολείο: θεωρητικές προσεγγίσεις και διδακτικές εφαρμογές στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Αθήνα: Τυπωθήτω, Γιώργος Δαρδανός.

Καλογήρου, Τ. & Λαλαγιάννη, Κ. (2005). Προλεγόμενα. Στο Τ. Καλογήρου & Λαλαγιάννη (επιμ.), Η Λογοτεχνία στο Σχολείο. Θεωρητικές προσεγγίσεις και διδακτικές εφαρμογές στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση (σσ. 27-40). Αθήνα: Τυπωθήτω.

Κανατσούλη, Μ. (2008). Ο ήρωας και η ηρωίδα με τα χίλια πρόσωπα. Νέες απόψεις για το φύλο στην παιδική λογοτεχνία. Αθήνα: Gutenberg.

Καρπόζηλου, Μ. (1994). Το παιδί στη χώρα των βιβλίων. Αθήνα: Καστανιώτης.

Κιοσσές, Σ. (2013). Προς μια «παιδαγωγική» της δημιουργικής γραφής. Στο 1ο Διεθνές Συνέδριο «Δημιουργική Γραφή». Αθήνα. 4-6 Οκτωβρίου 2013. (σσ. 1-18).

Κουράκη, Χ. (2008). Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες. Τα μυθοπλαστικά πρόσωπα στο πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή (1968–1995). Αθήνα: Πατάκης.

- Κωτόπουλος, Τ. (2012). «Η διδασκαλία της δημιουργικής γραφής. Η περίπτωση της συγγραφής λογοτεχνικών έργων για εφήβους». *Mare Ponticum*.
- Κωτόπουλος, Τρ. (χ.χ.). *Δημιουργική Γραφή*. Πανεπιστημιακές σημειώσεις, σσ. 9-16. Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.
- Κωτόπουλος, Η. Τ. (2013). Φιλαναγνωσία και Δημιουργική Γραφή. Στο Α. Κατσίκη - Γκίβαλου & Δ. Πολίτης (επιμ.), *Καλλιεργώντας τη Φιλαναγνωσία. Πραγματικότητες και προοπτικές* (σσ. 113-125). Αθήνα: Διάδραση.
- Κωτόπουλος, Η. Τ. (2015). Αντί Εισαγωγικών: Η λογοτεχνική «γενιά»(;) των εργαστηρίων Δημιουργικής Γραφής. Στο Τ. Η. Κωτόπουλος & Β. Νάνου (επιμ.), *2ο Διεθνές Συνέδριο: Δημιουργική Γραφή. Πρακτικά Συνεδρίου, Α΄ Τόμος* (σσ. 9-26). Κέρκυρα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.
- Μάρκος Αυγέρης. (1972). «Ξένοι Λογοτέχνες», Αθήνα: Ίκαρος.
- Μαρξ, Κ. (1975). *Κριτική της εγγελιανής φιλοσοφίας του κράτους και του δικαίου* (μτφρ. Μπ. Λυκούδης). Αθήνα: Παπαζήση.
- Μπαχτίν, Μ. (2014) *Δοκίμια ποιητικής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης*.
- Μουλά Ε. (2012). Αναζητώντας τη δημιουργικότητα στη διδασκαλία της λογοτεχνίας στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση: Ο επαναπροσδιορισμός της δημιουργικής «γραφής» στην μεταμοντέρνα πραγματικότητα και την «ψηφιακή» εκπαιδευτική τάξη πραγμάτων. *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας*. Τόμος 15, 1-18. Ανακτήθηκε από <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/544/525>
- Ντενίση Σοφία, (2009), «Εισαγωγή», στο Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση (επιμ.) *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία- Γραφή - Πρόσληψη*, Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg.
- Παπαδόπουλος, Σ. (2016). Υπαρξιακές οπτικές στο έργο Θεός Βάνιας του Άντον Τσέχωφ. Στο Σ. Παπαδόπουλος (επιμ.). *Τέχνη και πολιτισμός στο σχολείο του 21^{ου} αιώνα: Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας*. (σσ. 283-291), Αλεξανδρούπολη.
- Παπαντωνάκης, Γ. & Κωτόπουλος Τ., (2011). *Σκηνικό Χαρακτήρες Πλοκή. Διαβάζοντας ένα λογοτεχνικό κείμενο για παιδιά και νέους*, Αθήνα: Ίων.
- Παπαντωνάκης, Γ. (2009). *Θεωρίες Λογοτεχνίας και ερμηνευτικές προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και νέους*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαντωνάκης, Γ. (2011). *Σκηνικό – Χαρακτήρες – Πλοκή. Διαβάζοντας ένα λογοτεχνικό κείμενο για παιδιά και νέους*. Αθήνα : Ίων.
- Πετρά, Β. (2017). «Γράψε-σβήσε δημιουργικά, πάρε θέση». Στο Τ. Κωτόπουλος & Β. Νάνου (επιμ.), *3 ο Διεθνές Συνέδριο «Δημιουργική Γραφή», 6-8 Οκτωβρίου 2017* (σσ. 870- 881). Κέρκυρα: Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Δημιουργική Γραφή», Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας – Παιδαγωγική Σχολή, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων.

- Πλατανίτης Δημήτρης. (1997). Το μοντέρνο μυθιστόρημα, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Πολίτου-Μαρμαρινού Ε. (2017). Παπαδιαμάντης, Maupassant και Τσέχοφ: Από τη Σκιάθο στην Ευρώπη. *Σύγκριση*, 7, 30–58.
- Προπ, Β. Γ. (2009). Μορφολογία του παραμυθιού: η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβί Στρωσ και άλλα κείμενα (Μτφ. Αρ. Παρίση) (3η έκδ.). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Σκαφτίμοφ, Α. (2007). Από το πνεύμα των δασών στον Θείο Βάνια. Δραματουργικές δομές στα έργα του Τσέχωφ. Στο Α.Τσέχωφ. Θεϊός Βάνιας. (μτφρ. Α. Κοέν). (σσ. 47-51), Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σουλιώτης, Μ. (1995). Αλφαβητάριο για την ποίηση. Θεσσαλονίκη: Δεδούσης.
- Σουλιώτης Μ. (2012). Δημιουργική γραφή. Οδηγίες πλεύσεως, βιβλίο εκπαιδευτικού. Κύπρος: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού- Παιδαγωγικό Ινστιτούτο.
- Τερζάκης, Α. (2007). Χαρακτηριστικά του τσεχωφικού θεάτρου. Στο Α.Τσέχωφ. Θεϊός Βάνιας. (μτφρ. Α. Κοέν). (σσ. 35-39), Αθήνα: Αιγόκερως.
- Τρουαγιά, Α. (1984). *Τσέχωφ*. (μτφ. Θ. Σκάσση), Αθήνα: Libro.
- Τσέχωφ, Α. (2014). Ο Γλάρος – Θεϊός Βάνιας – Πρόταση Γάμου – Η Αρκούδα (2η έκδ.). Τόμος Α΄. Μετάφραση Λ. Καλλέργης. Αθήνα: Δωδώνη.

Β. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Abrams, M. (2012). Λεξικό λογοτεχνικών όρων. Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας (Γ. Δεληβοριά, Μεταφρ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Bakhtin M. M. (1980). Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής, (μτφρ. Γιώργος Σπανός). Αθήνα: Πλέθρον.
- Barry, P. (2013). Γνωριμία με τη θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία. (μτφρ. Αναστασία Νάτσινα). Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Barthes Roland. (1970). *S/Z, Seuil*.
- Beard, R. (2019). Εκτός Πανεπιστημίου. Στο: Οδηγός Δημιουργικής Γραφής του Cambridge, επιμ. David Morley και Philip Neilsen, Αθήνα: ΕΑΠ.
- Berelson, B. (1971). *Content analysis in communication research*. New York: Hafner Publishing Co.
- Bremond Claude. (1964). «Le message narratif», *Communications, Recherches Sémilogiques: L'analyse structural des rdcits*, ap. 4, Seuil, σ. 4-32.
- Bruner, J. (1983). *Child's Talk: Learning to Use Language*, Oxford University Press, Oxford.

- Booth Wayne C. (1991). *The Rhetoric of Fiction*, Penguin Books.
- Burnett Fred W. (1993). «Characterization and Reader Construction of Characters in the Gospels», *Semeia* 63, αφιέρωμα: *Characterization in Biblical Literature*, Scholars Press, σ. 3-28.
- Carter, R. (1996). Anton P. Chekhov, MD (1860-1904): Dual Medical and Literary Careers. *The Annals of Thoracic Surgery*, 61, pp. 1557-1563.
- Chatman Seymour. (1972). «On the Formalist-Structuralist Theory of Character», *Journal of Literary Semantics*, αρ. 1, σ. -79
- Chatman Seymour. (1970). ed., *Approaches to Poetics, Selected Papers from the English Institute*, New York and London, Columbia University Press.
- Chatman Seymour. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Dacey, J. & Lennon, K. (2000). *Understanding creativity: the interplay of biological, psychological and social factors*. Creative Education Foundation. N. Y.: Buffalo.
- Docherty Thomas. (1983). *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction*, Oxford, Clarendon Press.
- Ducrot Oswald – Torodov Tzvetan, (1979). *Encyclopedic Dictionary of the Science of Language*, μτφρ. Catherine Porter, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Fludernik Monika, (2009). *An introduction to Narratology*, (μτφρ. Patricia Häusler – Greenfield - Fludernik Monika), London, Routledge.
- Fokkema, D. & Ibsch, E. (2007). *Θεωρίες Λογοτεχνίας του Εικοστού Αιώνα. Δομισμός – Μαρξισμός – Αισθητική της πρόσληψης – Σημειωτική*. Αθήνα: Πατάκης.
- Forster E.M. (1990). *Aspects of the Novel*, Penguin Books.
- Galef David. (1993). *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, The Pennsylvania State University Press.
- Grant Damia , (1988). *Ρεαλισμός*, (μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου), Αθήνα; Ερμής.
- Greimas A. J. (1991). «Οι συντελεστές, οι τελεστές και τα σχήματα», Βασίλης Καλλιπολίτης (επιμ.), *Θεωρία της Αφήγησης*, Αθήνα, Εξάντας, σ. 158-184.
- Hamon Philippe, (1997). «Pour un statut sèmiologique du personnage», R. Barthes – W. Kayser – W. Booth – Ph. Hamon (επιμ.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- Harmon William – Holman Hugh – Thrall William Flint, (1996). *A Handbook of Literature*. Upper Sanddle River, Prentice Hall.
- Hochman Baruch. (1985). *Character in Literature*, Cornell University Press.

- James Henry. (1984). *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, (πρόλογος-μτφρ. Κώστας Παπαδόπουλος), Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα.
- Jauss Hans Robert, (1995). «Levels of Identification of Hero and Audience», (μτφρ. Benjamin Benett – Helga Benett), *New Literary History*.
- Keeling Kara K., - Pollard Scott T. (eds), (1999). *Critical Approaches to food in Children's Literature*, New York, Routledge.
- Kroll, J. (2013). *Creative writing and education. A Companion to Creative Writing*, 141, 245.
- Lagòins Marva Louisa Venegas, (1991). Elizabeth C. Gaskell. *Characterization Through Language*, Seville, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Luckens, R. (1995). *A Critical Handbook of Children's Literature*. New York: Harper Collins College Publishers.
- Morley, D. (2007). *The Cambridge Introduction to Creative Writing*. Cambridge University Press.
- Nikolajeva, M. (2005). *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction*. Lamham, Mary Land: Scarecrow.
- Nikolajeva, M. (2003). *The Rhetoric of Characters in Children's Literature*. USA: Scarecrow Press.
- Nikolajeva, M. (2002). *The Rhetoric of Characters in Children's Literature. An Introduction*. Lamham, Mary Land: Scarecrow.
- Palmer Alan. (2004). *Fictional Minds*, Lincoln. University of Nebraska Press.
- Prentice, R. (2000). *Creativity: A reaffirmation of its place in early childhood education*. *The Curriculum Journal*, 11(2), 145-158.
- Prince Gerald. (2003). *A Dictionary of Narratology*, Lincoln. University of Nebraska Press.
- Rimmon-Kenan. (1985). *Shlomith, Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, Methuen.
- Rimmon-Kenan, S. (1999). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London & New York: Routledge.
- Rosenblatt, L. M. (1994 [1978]). *The reader, the text, the poem. The transactional theory of the literary work*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Russel David L., (1994). *Literature for Children. A short introduction*, London, Longman.
- Scholes Robert. (1985). *Στοιχεία της πεζογραφίας*, (μτφ. Αριστέα Παρίση), Κωνσταντινίδης.

Sorman, G., (1985), «The minimal state».

Todorov, T. (1989) Ποιητική. (μτφρ. Καστρινάκη Α.), Αθήνα: Γνώση.

Troyat, H. (1992). Η καθημερινή ζωή στη Ρωσία την εποχή του τελευταίου Τσάρου.
(μτφρ. Ν. Μπάλτα), Αθήνα: Παπαδήμας.

Troyat Henri. (2001). Τσέχωφ. Αθήνα: Libro.

Vernon, P.E. (1989). The nature-nurtureproblem in creativity. In J.A.Glover,
R.R.Ronning & C.R.Reynolds (Eds). Handbook of creativity: perspectives on
individual differences. New York: Plenum Press.

Wellek Rene - Warren Austin (1955), Θεωρία λογοτεχνίας, (μτφ. Σταύρος Γ.
Δεληγιώργης), Αθήνα, Δίφρος.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Τα επιλεγμένα διηγήματα του Αντόν Τσέχωφ

Ο ΕΠΙΛΟΧΙΑΣ ΠΡΙΤΣΙΜΠΕΓΙΦ

Επιλοχία Πριτσιμπέγιεφ, κατηγορείσαι δι' ἐξύβρισιν καὶ βιαιοπραγίας κατὰ τοῦ χωροφύλακος Ζίγκιν, τοῦ δημάρχου Ἀλιάκωφ, τοῦ φύλακος Ἐφήμωφ, τῶν προκρίτων Ἰβάνωφ καὶ Γκαβρίλωφ καὶ ἕξι χωρικῶν. Ἐπί πλέον κατηγορεῖσαι δι' ἐπίθεσιν ἐναντίον τῶν τριῶν πρώτων κατὰ τὴν ἐνάσκησιν τῶν καθηκόντων των. Ἀναγνωρίζεις τὴν ἐνοχὴν σου;

Ὁ Πριτσιμπέγιεφ ἕνας τύπος μὲ πρόσωπο σκαμμένο ἀπὸ τίς ρυτίδες καὶ ὀρθωμένα μαλλιά, ἴστωσε τὸ κορμί του καὶ ἄρχισε τὴν ἀπολογία μὲ μιά φωνὴ βραχνή καὶ πνιχτὴ κοπανώντας κάθε λέξη σάν σφυριά, λές καὶ ἔδινε στρατιωτικὰ παραγγέλματα. — Ἐξοχώτατε, κύριε Δικαστά! Δυνάμει τοῦ νόμου κάθε κατηγορία δύναται νὰ στραφεῖ ἐναντίον τοῦ μηνυτοῦ. Δέν εἶμαι ἐγὼ ὁ ἐνοχος, κύριε Δικαστά, οἱ ἄλλοι φταῖνε. Ὅλη αὐτὴ ἡ ἱστορία ἔχει ἀφορμὴ ἓνα πτώμα. Περνοῦσα στίς τρεῖς τοῦ μηνός μὲ τὴ γυναῖκα μου τὴν Ἀμφίσσα, ἡσύχως καὶ ἀξιοπρεπῶς, κοιτάζω κατὰ τὸ ποτάμι, τί νὰ δῶ. Ἐνα λεφούσι, κάθε καρυδιᾶς καρύδι, εἶχε μαζευτεῖ στήν ὄχθη. Μὲ ποιοῦ δικαίωμα συγκεντρώθηκε τόσοσ κόσμος; Σᾶς ρωτᾶω! Γιατί; Λέει πουθενά ὁ νόμος πῶς οἱ πολίτες πρέπει νὰ περπατᾶνε μπουλούκι; Τούς φωνάζω: «Διαλυθεῖτε!...» Πέφτω στή μέση, ἀρχίζω τὸ σπρωξίδι, δεξιά, ζερβά νὰ τούς σκορπίσω, δίνω διαταγὴ στό χωροφύλακα νὰ τούς σβερκῶσει, νὰ τούς βάλει στό κυνήγι...

— Μά ἐσύ δέν εἶσαι οὔτε χωροφύλακας οὔτε δήμαρχος; Δικὴ σου δουλειὰ εἶναι ἡ διάλυση τῶν συγκεντρώσεων;

— Ὅχι! Ὅχι!... (φωνές ἀπὸ τὸ ἀκροατήριον). Μᾶς ἔψησε τὸ ψάρι στὰ χεῖλη, κύριε Δικαστά! Δεκαπέντε χρόνια μᾶς βασανίζει! Ἀπὸ τότε πού ἔφυγε ἀπὸ τὸ στρατὸ ἄσπρη μέρα δέν εἶδαμε στό χωριό. Δέν εἶναι ζωὴ αὐτὴ!...

— Σωστά! Σωστά! κύριε Εἰρηνοδίκας, ἐπιβεβαίωσε ὁ δήμαρχος τοῦ χωριοῦ πού εἶχε παρουσιαστῆ γιὰ μάρτυρας. Ὅλο τὸ χωριὸ βογκάει. Δέν ὑποφέρεται πιά. Κηδεῖα ἔχουμε, γάμο ἔχουμε, στὴ μέση ἡ ἀφεντιά του νὰ οὐρλιάζει, νὰ χαλάει τὸν κόσμον, νὰ μᾶς κοπαναίει τούς νόμους του. Τραβάει τᾶ αὐτιά τῶν παιδιῶν, παρακολουθεῖ τίς γυναῖκες — σωστός πεθερός. Τίς προάλλες πέρασε ἀπὸ ὅλα τὰ σπίτια τοῦ χωριοῦ καὶ ἔδωσε διαταγὴ νὰ μὴν τραγουδάει κανεὶς οὔτε νὰ ἀνάβει λύχνον! Δέν ὑπάρχει νόμος, λέει, πού νὰ ἐπιτρέπει τὰ τραγούδια...

— Περίμενε, περίμενε, θὰ τὰ πείς στήν κατάθεσή σου. Νὰ συνεχίσει ὁ Πριτσιμπέγιεφ τὴν ἀπολογία του.

— Στίς διαταγές σας! ἀκούστηκε ἡ βραχνὴ φωνὴ τοῦ ἐπιλοχία. Εἶπατε, κύριε Δικαστά, μὲ ποιοῦ δικαίωμα ἀνακατεύομαι στὴ διάλυση τῶν συγκεντρώσεων... Ὡραῖα... Καὶ ὅταν διασαλεύεται ἡ τάξις; Θὰ ἐπιτρέψουμε στοὺς πολίτες νὰ μᾶς κάνουν τὸν κόκορα; Σὲ ποιοῦ νόμον εἶναι γραμμένο πῶς οἱ πολίτες μποροῦν νὰ κάνουν τοῦ κεφαλιοῦ τους; Ἐγὼ δέν μπορῶ νὰ τὸ ἐπιτρέψω. Ἄν δὲ διαλύσω ἐγὼ τὰ μπουλούκια καὶ δέν τούς κοπανίσω πρόστιμα, ποιός θὰ τὸ κάνει; Κανεὶς δέν ξέρει τούς ἰσχύοντες νόμους καὶ στό χωριὸ μονάχα ἐγὼ, τὸ λέω καὶ περηφανεύομαι, μονάχα ἐγὼ ξέρω νὰ φέρνω βόλτα τούς πολίτες καὶ νὰ μυρίζομαι τί σκαρώνουν. Ἐγὼ δέν εἶμαι χωριάτης, εἶμαι ὑπαξιωματικὸς, ἐπιλοχίας τῶν καταλυμάτων ἐν ἀποστρατεία. Ὑπηρετήσα στὴ Βαρσοβία στό Ἐπιτελεῖο καὶ ὕστερα

από τήν αποστράτευσή μου, ἄν θέλετε νά μάθετε, ἔγινα πυροσβέστης. Ἐπειτα, παράτησα τούς πυροσβέστες, ἐπειδὴ ἀρρώστησα καί πήγα ἐπιστάτης σέ ἓνα γυμνάσιο ἀρρένων... Ξέρω ἀπ' ἔξω ὅλους τούς νόμους. Ὁ χωριάτης εἶναι κούτσουρο, δέν καταλαβαίνει ποῦθε πᾶν' τά τέσσερα, καί πρέπει νά μέ ἀκούει γιατί ἐγώ φροντίζω γιά τό καλό του. Ἄς γυρίσουμε στήν ὑπόθεση... Ἐγώ κυνηγᾶω τό μπουλούκι καί στήν ὄχθη τό πτώμα τοῦ πνιγμένου. Μέ ποιό δικαίωμα βρίσκεται ἐκεῖ πέρα τό πτώμα; ρωτάω. Εἶναι τάξη αὐτή; Καί ποῦ εἶχε τά στραβά του ὁ χωροφύλακας; Γιατί, χωροφύλαξ, δέν εἰδοποίησες τίς ἀρχές; Μπορεῖ αὐτός ὁ πνιγμένος νά πνίγηκε ἄνευ ἄλλου, μπορεῖ ὅμως νά τό ἔχει σκάσει ἀπό τή Σιβηρία. Μπορεῖ νά εἶναι ἐγκλημα, χωροφύλαξ... Μά ὁ χωροφύλακας Ζίγκιν, ἀπό τό ἓνα αὐτί μπαίνουν ἀπό τό ἄλλο βγαίνουν, χαζεύει καί φουμάρει τήν τσιγάρα του. «Ποιός εἶναι αὐτός πού θά μοῦ δώσει ἔμένα διαταγές;» λέει ὁ Ζίγκιν. «Δέν ξέρω ἐγώ τί θά κάνω καί θά ῥθει αὐτός νά μοῦ κάνει τό δάσκαλο;» Καί βέβαια, δέν ξέρεις, χαζούλιακα, τοῦ λέω, ἀφοῦ στέκεσαι ἐκεῖ σάν ὄρνιο καί δέν μέ ἀκούς. «Εἰδοποίησα χθές τήν Ἀγροτική Ἀστυνομία» μοῦ λέει. Καί γιατί τήν Ἀγροτική Ἀστυνομία; τοῦ λέω. Δυνάμει τίνος ἄρθρου τοῦ Ποινικοῦ Κώδικος; Εἰς τάς περιπτώσεις πνιγμῶν, στραγγαλισμῶν καί τά λοιπά, τί δουλειά ἔχει ἡ Ἀγροτική Ἀστυνομία; Ἐδῶ εἶναι, φῶς φανάρι, ποινική ὑπόθεση. Σ' αὐτή τήν περίπτωση πρέπει νά διαβιβάσεις εἰδική ἀναφορά στόν κύριο ἀνακριτή καί τόν κύριο εἰσαγγελέα. Καί πρῶτα πρῶτα πρέπει νά ἀναφέρεις στόν κύριο εἰρηνοδίκη. Κι αὐτός, ὁ χωροφύλακας, μέ κοιτάει καί χασκογελάει. Χασκορίζουν καί οἱ χωριάτες. Ὅλοι γελοῦσαν. Νά πάρω ὄρκο, κύριε Δικαστά. Νά αὐτός, αὐτός καί ὁ Ζίγκιν τό ἴδιο. Τί τ' ἀνοίξατε μιά πήχη τά ρημάδια σας; τούς λέω. Καί τί μοῦ ἀπαντᾶει ὁ χωροφύλακας: «Ὁ εἰρηνοδίκης εἶναι ἀναρμόδιος γι' αὐτές τίς ὑποθέσεις». Μόλις τά ῥκουσα μέ πιάσαν τά διαόλια μου. Χωροφύλαξ, τό εἶπες ναι ἤ ὄχι; ξεφώνισε ὁ Πριτσιμπέγιεφ γυρίζοντας πρός τό μέρος τοῦ Ζίγκιν.

— Τό εἶπα.

— Ὅλος ὁ κόσμος τό ἄκουσε: «Ὁ εἰρηνοδίκης εἶναι ἀναρμόδιος γι' αὐτές τίς ὑποθέσεις». Ὅλος ὁ κόσμος τό ἄκουσε... Μέ πιάσαν τά διαόλια μου, κύριε Δικαστά, φουρκίστηκα γιά καλά. Ξαναπές το, τοῦ λέω, ξαναπές το μοῦτρο, αὐτό πού εἶπες!... καί τό ξανάπε, κύριε Δικαστά. Τοῦ ρίχνομαι λοιπόν. Πῶς τολμᾶς, μωρέ νά μιλάς ἔτσι γιά τόν κύριο εἰρηνοδίκη; Ἐσύ, ἓνας χωροφύλακας, κοροϊδεύεις τήν ἐξουσία; Ἐ; Τό ξέρεις, τοῦ λέω, πῶς ὁ κύριος Δικαστής μπορεῖ μέ αὐτά τά λόγια πού ξεστομίσεες νά σέ κουβαλήσει δεμένο στή Διοίκηση Χωροφυλακῆς; Καί τό ξέρεις ποῦ μπορεῖ νά σέ ξαποστείλει ὁ κύριος Εἰρηνοδίκης γι' αὐτές τίς ἀνατρεπτικές ἰδέες; Ἐκείνη τή στιγμή μπαίνει στή μέση ὁ δήμαρχος: «Ὁ εἰρηνοδίκης», μοῦ λέει, «δέν ἀνακατεύεται σέ ὑποθέσεις πού εἶναι ἔξω ἀπό τή δικαιοδοσία του. Ὁ εἰρηνοδίκης εἶναι ἀρμόδιος μόνο γιά μικροῦποθέσεις». Τό εἶπε αὐτό μπροστά σέ ὅλο τόν κόσμο... Πῶς τολμᾶς, τοῦ λέω, νά καταρρίπτεις τό γόητρον τῆς ἐξουσίας; Μή μοῦ κάνεις ἔμένα τόν ἔξυπνο γιατί θά ἔχεις ἄσχημα ξεμπερδέματα... Τότε πού ἤμουν ἐπιστάτης στό γυμνάσιο ἀρρένων στή Βαρσοβία, ἄν ἄκουγα μιά λέξη ὑποπτη, κοιτοῦσα γύρω μου στό δρόμο, καί ἄν ἔβλεπα χωροφύλακα τοῦ ἔκανα: «Ἐλα δῶ λεβεντόπαιδο», τοῦ ἔλεγα τά καθέκαστα καί ἔκανα τήν ἀναφορά μου. Ἀλλά ἐδῶ, στό χωριό, ποῦ νά τά πεις; Μέ πιάσαν τά μπουρνια μου. Μέ πείραξε πού ὁ κόσμος τό ἔχει ρίξει στό ἀντάρτικο. Σηκώνω τό χέρι μου καί... φυσικά δέν τόν χτύπησα δυνατά, λιγάκι γιά νά μήν ἔχει τόν τουπέ νά ξεστομίζει τέτοιες βρισιές γιά τήν ἐξοχότητά σας. Ὁ χωροφύλακας πήγε νά ὑπερασπιστεῖ τό δήμαρχο... τοῦ ρίχνω κι αὐτουνού ἓνα μπερντάχι... καί οὔτω καθεξῆς. Παρασύρθηκα λιγάκι, κύριε Δικαστά, ἀλλά δέν μπορῶ νά ἀφήσω νά μέ καβαλήσουν καί στό σβέρκο. Ἄν δέ δώσεις ἓνα γερό μάθημα στά

ζωντόβολα, σέ τύπτει ή συνειδησις. Καί προπαντός όταν εἶναι μιά ὑπόθεση... όταν εἶναι διασάλευσις τῆς τάξεως.

— Στάσου! Στάσου! Γιά νά προλάβουμε τή διασάλευση τῆς τάξεως χρειαζόμαστε σύμφωνα μέ τό νόμο τό χωροφύλακα, τό δήμαρχο, τόν ἀγροφύλακα...

— Ὁ χωροφύλακας δέν μπορεῖ νά τά παρακολουθεῖ ὅλα, ἔπειτα δέν τοῦ κόβει τό ξερό του...

— Μά τό καταλαβαίνεις πώς αὐτό δέν εἶναι δική σου δουλειά;

— Πῶς;... Δέν εἶναι δική μου δουλειά; Ἄκου πράματα... Ἐδῶ κάνουν ὀλόκληρη ἐπανάσταση, καί θά μοῦ πεῖ ἔμένα πώς δέν πρέπει νά ἀνακατεύομαι! Μήπως πρέπει νά τούς στείλουμε καί σύγχαρητήρια; Παραπονιοῦνται πώς δέν τούς ἀφήνω νά τραγουδήσουν... Μά στό θεό σας, τί καλό βρίσκετε στά τραγούδια; Ἄντί νά στρωθοῦν στή δουλειά, τραγουδᾶνε... Καί τό σπουδαιότερο, μάθανε νά ξενυχτᾶνε μέ τούς λύχνους. Ἄντί νά μαζευτοῦν στό στρῶμα τούς ἀρχίζουν τίς παπαρδέλες καί τά χασκόγελα! Ἔχω κατάσταση...

— Τί κατάσταση;

— Κατάσταση μέ τούς χωριάτες πού ἀνάβουν τή νύχτα φῶς.

Τράβηξε ἀπό τήν τσέπη του ἓνα λιγδωμένο κουρελόχαρτο ἔβαλε τά γυαλιά του καί ἄρχισε νά διαβάζει:

— Χωρικοί πού ἀνάβουν λύχνο: Ἰβάν Προχόρωφ, Νικηφόρος, Πέτρος Πετρῶφ. Ὁ Συμεών Κισλώφ ἔχει σπιτώσει τή χήρα τοῦ στρατιώτη Χουστρώφ. Ὁ Ἰγκνάτι Σβέρτωκ κάνει ξόρκια καί ἡ γυναίκα του ἡ Μάρια εἶναι μάγισσα καί τή νύχτα ἀρμέγει τίς ξένες γελάδες...

— Ἀρετά! εἶπε ὁ δικαστής καί ἄρχισε τήν ἐξέταση τῶν μαρτύρων.

Ὁ ἐπιλοχίας ἀνασηκώνει τά γυαλιά τοῦ στό μέτωπο καί παρακολουθεῖ σαστισμένος τό δικαστή πού ὅπως φαίνεται δέν τόν προσέχει πιά. Τά μάτια του πού ξεπετάγονται ἀπό τίς κόχες γυαλίζουν καί ἡ μύτη του γίνεται κατακόκκινη. Κοιτάζει πότε τόν εἰρηνοδίκη, πότε τούς μάρτυρες καί δέν μπορεῖ νά καταλάβει γιατί ὁ δικαστής εἶναι τόσο ἀναστατωμένος καί γιατί ἀπό ὅλες τίς γωνιές τῆς αἴθουσας ἀκούγονται ἄλλοτε μουρμουρητά καί ἄλλοτε πνιχτά γέλια. Μά τό σπουδαιότερο, δέν μπορεῖ νά καταλάβει τήν ἀπόφαση: ἓνα μήνα φυλακή.

— Γιατί; ρωτᾶει, ἀπλώνοντας τίς χεροῦκλες τοῦ μέ ἀπορία. Δυνάμει τίνος νόμου;

Καί εἶναι πιά βέβαιος πώς ὁ κόσμος ἄλλαξε, πώς ἦρθε τό τέλος τῆς ζωῆς του. Ὁλιβερές πένθιμες σκέψεις τόν πλημμυρίζουν.

Βγαίνοντας ὅμως ἀπό τό Δικαστήριο βλέπει τούς χωριάτες παρέες παρέες νά κουβεντιάζουν. Καί ξαφνικά ξύπνησε μέσα του τό παλιό βάσανο, πῆρε πόζα καί ἄρχισε νά ξεφωνίζει μέ τή βραχνή, ὀργισμένη φωνή του:

— Διαλυθεῖτε! Ἀπαγορεύονται οἱ συγκεντρώσεις! Διαλυθεῖτε λέω!

Ο ΧΑΜΑΙΛΕΩΝ

Ο έπιθεωρητής τής αστυνομίας Ότσουμέλωφ κατηφόριζε φορώντας τόν καινούριο του μαντύα, στην πλατεία τής αγοράς μέ ένα πάκο στό χέρι. Τόν άκολουθοϋσε ένας κοκκινοτρίχης χωροφύλακας μέ ένα κόσκινο ξέχειλο κατασχεμένα φραγκοστάφυλα. Ήσυχία... Οϋτε ψυχή στην πλατεία. Οί άνοικτές πόρτες τών μαγαζιών καί τών καφενέδων άγνάντευαν θλιμμένα τό φώς τοϋ θεοϋ σάν πεινασμένα στόματα. Ώς καί οί ζητιάνοι άκόμα εΐχαν παρατήσει τά στέκια τους.

— Ά! Θέλεις νά μέ δαγκώσεις παλιόσκυλο, έ! άκούει ξαφνικά ό Ότσουμέλωφ. Μή τόν άφήνετε νά ξεφύγει, παιδιά! πιάστε τον! Ά!... Ά!

Άκούστηκε ένα οϋρλιαχτό. Ό Ότσουμέλωφ πισωστρέφει καί βλέπει ένα σκύλο νά ξεπετιέται από τήν ξυλαποθήκη τοϋ Πούλιου. Ό σκύλος έτρεχε πηδώντας στά τρία του πόδια καί κάθε τόσο κοντοστεκόταν καί έριχνε πίσω του φοβισμένες ματιές. Καί από κοντά τόν κυνηγοϋσε ένας μεσόκοπος μέ πέτσινη άλευρωμένη πουκαμίσια καί ξεκούμπωτο γιλέκι. Κάποια στιγμή τόν έφτασε, ρίχτηκε μπροστά, έκανε βουτιά καί άρπαξε τό σκύλο από τά πεινά πόδια. Καινούριο οϋρλιαχτό, καινούρια κραυγή: «Μωρέ δέ σ' άφήνω τώρα!»

Νυσταγμένες μορφές ξετρύπωσαν από τά μαγαζιά καί ωσπου νά άνοιγγοκλείσεις τά μάτια σου, γέμισε ό δρόμος κόσμο μπροστά στην άποθήκη, λές καί ξεφύτρωσε από τή γη.

— Διασάλευσις τής τάξεως! εΐπε ό χωροφύλακας στον έπιθεωρητή.

Ό Ότσουμέλωφ έκανε μισή γυροβολιά προς τά άριστερά καί τράβηξε κατά τή σύναξη. Άκριβώς μπροστά στην πόρτα τής άποθήκης ξεχώρισε τό μεσόκοπο μέ τό ξεκουμπωμένο γιλέκι νά κρατάει άνασηκωμένο τό δεξί χέρι καί νά δείχνει στον κόσμο τό ματωμένο του δάχτυλο. Στην έξαλλη φάτσα του μποροϋσε κανεις νά διαβάσει: «Θά σοϋ φάω τό μάτι παλιοκοπρίτη». Άκόμα καί τό δάχτυλό του εΐχε ένα υψος νικητήριο.

«Αϋτόν τόν άνθρωπο τόν γνωρίζω», σκέφτηκε ό έπιθεωρητής Ότσουμέλωφ, «δέν εΐναι ό Κριούκιν, ό χρυσοχός;»

Άνάμεσα στό συναγμένο πλήθος πισωκαθόταν τρέμοντας σάν καλάμι μέ τά μπροστινά πόδια άπλωτά ό αίτιος τοϋ σκανδάλου. Ήταν ένα σκυλάκι μέ μυτερό μουσούδι καί ένα κίτρινο μάλωμα στη ραχοκοκαλιά. Τά κλαμένα μάτια του έδειχναν άγωνία καί τρόμο.

— Τί γίνεται δώ πέρα; φώναξε ό Ότσουμέλωφ σπρώχνοντας τούς περιεργους. Τί φασαρία εΐναι αϋτή; Καί σύ τί παρασταίνεις μέ τό δάχτυλο; Ποιός φώναξε;

— Πήγαινα ήσυχα ήσυχα στό δρόμο μου, κύριε έπιθεωρητά, άρχισε ό Κριούκιν βήχοντας στη χούφτα του, πήγαινα στό δρόμο μου χωρίς νά πειράξω κανένα. Ήψαχνα για τό Δημήτρη, νά κανονίσω μιά δουλειά τοϋ μαγαζιοϋ καί ξαφνικά αϋτό τό βρωμόσκυλο μοϋ δαγκώνει τό δάχτυλο. Καταλαβαίνετε, έγώ εΐμαι άνθρωπος τής δουλειάς, ή δουλειά μου εΐναι λεπτή. Πρέπει νά μέ άποζημιώσουν γιατί, καταλαβαίνετε, τό δάχτυλό μου μπορεΐ νά χρειαστεί μιά βδομάδα νά γιάνει.

— Χμ!... Ήτσι!... εΐπε σοβαρά ό έπιθεωρητής ξεροβήχοντας καί άνασηκώνοντας τά φρύδια του. Ώραϊά! Καί τίνος εΐναι τό σκυλί; Τό κακό έχει παραγίνει τελευταϊά. Θά τούς μάθω έγώ νά άφήνουν τά σκυλιά άμολυτά στους δρόμους! Πρέπει νά άσχοληθώ λιγάκι μέ αϋτούς τούς κυρίους που δέν έννοοϋν νά πειθαρχήσουν στους κανονισμούς! Μωρέ, όταν τοϋ κοπανίσω ένα πρόστιμο, τοϋ ζευζέκη, θά τοϋ δείξω τί πάει να πεί νά άφήνεις τό βρωμόσκυλό σου, ή κάθε ζωντόβολο νά σουρτουκεύει στά σοκάκια! Θά τοϋ δείξω πώς μέ λένε μένα! Έλντύριν, εΐπε γυρίζοντας στό χωροφύλακα. Νά βρεΐς άμέσως τό άφεντικό

του σκύλου καί νά τοῦ τραβήξεις μήνυση! Καί αὐτό τό παλιόσκυλο πρέπει νά τό σκοτώσουμε! Ἐπί τόπου! Ἐκατό τά ἑκατά εἶναι λυσσασμένο... Τίνος εἶναι τό σκυλί, λέω;... — Μοῦ φαίνεται πώς εἶναι τοῦ στρατηγοῦ Ζιγκάλωφ, ἀπάντησε κάποιος ἀπό τό τσοῦρμο. — Τοῦ στρατηγοῦ Ζιγκάλωφ; Χμ... Βοήθα με νά βγάλω τό μαντύα μου Ἐλντύριν... Μωρέ ψοφήσαμε ἀπό τή ζέστη! Αὐτή ἡ κουφόβραση θά φέρει βροχή... Ἕνα πράμα μονάχα δέν καταλαβαίνω. Πώς διάολο μωρέ τά κατάφερε καί σέ δάγκωσε αὐτό τό σκυλί; πρόσθεσε γυρίζοντας στόν Κριούκιν. Ποῦ νά τό φτάσει τό δάχτυλό σου; Αὐτό εἶναι κουτάβι καί τοῦ λόγου σου ὀλόκληρος μαντράχαλος! Θά ἴδαρες φαίνεται τό δάχτυλό σου μέ κανένα καρφί καί ἔπειτα σοῦ ἤρθε ἡ ἰδέα κάτι νά τσιμπολογήσεις. Μωρέ τά ξέρω τά κόλπα σας!... — Τοῦ ἔβαλε μέ τό στανιό ἕνα τσιγάρο στό στόμα, κύριε ἐπιθεωρητά, γιά νά κάνει χάζι καί τό ζωντανό τοῦ τράβηξε δαγκωνιά... Αὐτός, κύριε ἐπιθεωρητά, κοροϊδεύει ὅλο τόν κόσμο. — Ψέματα λές στραβούλιακα! Ἀφοῦ δέν εἶδες τίποτα, μωρέ, γιατί λές ψευτιές; Ὁ κύριος ἐπιθεωρητής εἶναι ἔξυπνος ἄνθρωπος καί καταλαβαίνει ποιός λέει ψέματα καί ποιός μιλάει μέ τό χέρι στήν καρδιά. Ὅλοι εἴμαστε ἴσοι σήμερα... Καί γώ πού μέ βλέπεις ἔχω ἀδερφό χωροφύλακα ἄν θέλεις νά ξέρεις... — Νά λείπουν τά λόγια! — Ἄ, μπά! Δέν εἶναι τοῦ στρατηγοῦ... εἶπε ὁ χωροφύλακας ὕστερα ἀπό βαθύ συλλογισμό. Ὁ στρατηγός δέν ἔχει τέτοιο σκυλί. Ἐγώ ξέρω πώς μονάχα λαγωνικά ἔχει ὁ στρατηγός. — Εἶσαι βέβαιος; — Βέβαιος κύριε ἐπιθεωρητά. — Ἄμ! Τό κατάλαβα ἐγώ! Ὁ στρατηγός ἔχει σκυλιά ἕνα κι ἕνα, ὅλα ράτσας κι αὐτό ἐδῶ, ὁ διάολος ξέρει ποῦθε κρατάει ἡ σκούφια του! Οὔτε τρίχα, οὔτε μπόι... Μπασταρδόσκυλο ἑκατό τά ἑκατό. Ἄκου λέει, νά ἴχει ὁ στρατηγός τέτοιο σκυλί! Ποῦ τό ἔχετε, μωρέ, τό μυαλό σας; Καί σύ Κριούκιν νά προχωρήσεις τήν ὑπόθεση. Αὐτό τό ψωρόσκυλο σοῦ ἔκανε ζημιά. Πρέπει νά τοὺς δώσουμε ἕνα γερό μάθημα. Πρέπει νά τοὺς συγυρίσω αὐτούς τοὺς... — Μπορεῖ νά εἶναι καί τοῦ στρατηγοῦ, σκέφτηκε μεγαλόφωνα ὁ χωροφύλακας. Δέν εἶναι γραμμένο στήν κούτρα του... Μοῦ φαίνεται πώς εἶδα προχθές ἕνα τέτοιο στήν αὐλή του. — Ὅλος ὁ κόσμος τό ξέρει πώς εἶναι τοῦ στρατηγοῦ, ἀκούστηκε μιά φωνή ἀπό τό πλήθος. — Χμ! Γιά βοήθα με, Ἐλντύριν, νά περάσω τό μαντύα μου. Μωρέ τί ἀέρας εἶναι αὐτός... Ξεπάγιασα... Ἄκου! Πήγαινε τό στό στρατηγό καί ρώτησε ἄν εἶναι δικό του. Νά τοῦ πείς πώς τό βρῆκα καί τοῦ τό στέλνω. Καί νά μή τό ἀφήνει νά γυρίζει στους δρόμους. Μπορεῖ νά εἶναι σκυλί ἀξίας καί ἄν ὁ κάθε μασκαράς τοῦ στουπώνει μέ ταμπάκο τή μουσούδα, σέ λίγο καιρό δέν θά ἀξίζει οὔτε καπίκι. Τό σκυλί εἶναι ντελικάτο ζωντανό. Καί σύ, μπουνταλά, κατέβασε τό ξερό σου! Κρύφ' το, τέλος πάντων, τό βρωμοδάχτυλό σου! Δικό σου εἶναι τό φταιξιμο. — Νά! Περνάει ὁ μάγερας τοῦ στρατηγοῦ. Νά τόν ρωτήσουμε. Ἕ! Προχώρ! Γιά ζύγωσε μιά στιγμή, νά χαρεῖς! Δικό σας εἶναι αὐτό τό σκυλί; — Τί λέτε μωρέ; Ποτέ δέν εἴχαμε μεῖς τέτοιο σκυλί. — Καλά! Καλά! Δέ χρειάζονται πιά ἀνακρίσεις, εἶπε ὁ Ὅτσουμέλωφ. Εἶναι ἀδέσποτο σκυλί! Τά πολλά λόγια εἶναι φτώχεια. Ἀπό τή στιγμή πού εἶπα πώς εἶναι ἀδέσποτο σκυλί, εἶναι ἀδέσποτο σκυλί... Πρέπει νά ξεπαστρευτεῖ, αὐτό εἶναι ὅλο.

— Δέν εἶναι δικό μας, ἐξακολούθησε ὁ Προχώρ. Εἶναι τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ στρατηγοῦ πού ἦρθε τώρα τελευταῖα. Ὁ στρατηγός μας σιχάινεται τά μαντρόσκυλα. Ὁ ἀδελφός του ὅμως τρελ...

— Ἦρθε, λοιπόν, ὁ ἀδελφός τοῦ στρατηγοῦ; Ὁ ἀδελφός του ὁ Βλαδίμηρος; ξεφώνισε ὁ Ὅτσουμέλωφ καί ὄλο του τό πρόσωπο φωτίστηκε ἀπό ἕνα τρυφερό χαμόγελο. Τί λές μωρέ! Καί γώ πού δέν ἤξερα τίποτα. Θά μείνει πολύ καιρό;

— Ἦρθε νά μάς δεῖ... Ναί...

— Τί λές μωρέ! Καί τό εἶχε ντέρτι ὁ στρατηγός γιά τό ἀδερφάκι του... Τί λές μωρέ! Καί γώ δέν ἤξερα τίποτα! Ἔτσι λοιπόν εἶναι δικό του τό σκυλί. Εἶμαι πολύ εὐτυχής... Πάρ' το... σπουδαῖος σκύλος! Δέν ἀστειεύεται αὐτός. Χράτς! Μιά δαγκωπατιά σ' αὐτόν τόν κόπανο... Χά! Χά! Χά! Γιατί τρέμεις μωρέ; Γκρρ!... Γκρρ!... Εἶναι θυμώμενας ὁ κατεργαράκος. Μά τί χαριτωμένο σκυλάκι...

Ὁ Προχώρ ἔκραξε τό σκυλί καί τράβηξε κατά τήν ξυλαποθήκη. Ὁ κόσμος χασκογελοῦσε καί κορόιδευε τόν Κριούκιν.

— Θά σέ συγγύρισω καλά ἐσένα! τοῦ φώναξε ὁ Ὅτσουμέλωφ ρίχνοντάς του ἕνα ἀπειλητικό βλέμμα. Κούμπωσε τό μαντύα καί συνέχισε τό δρόμο του στήν πλατεία τῆς Ἀγορᾶς.

ΤΟ ΘΑΥΜΑΣΤΙΚΟ

Τήν παραμονή τῶν Χριστουγέννων ὁ Ἐφὴμ Περεκλάντιν, «ὕπουργικός γραμματεὺς», πλάγιασε πολὺ ἄκεφος. Ἔνωθε πῶς τὸν εἶχαν προσβάλει βαριά.

— Παράτα με, μάγισσα! οὐρλιαξε μὲ κακία μόλις τὸν ρώτησε ἡ γυναίκα του παραξενεμένη γιὰ τὸ κατσούφικο ὕφος του.

Ἐκεῖνο τὸ βράδυ βρισκόταν σὲ μιὰ διασκέδαση καὶ εἶχε ἀκούσει πολλὰ δυσάρεστα πράματα πού τὸν πλήγωσαν κατάκαρδα. Στὴν ἀρχὴ μιλοῦσαν γιὰ τὴ σημασία πού ἔχει γενικά ἡ μὀρφωση, ὕστερα ἡ συζήτηση πέρασε, ἔτσι χωρὶς νὰ τὸ καταλάβουν, στὰ προσόντα πού χρειάζονται γιὰ νὰ γίνεи κανεὶς δημόσιος ὑπάλληλος. Καὶ ἐπειδὴ δὲν ἔχεις ἀνάγκη καὶ πολὺ σπουδαῖα φόντα γιὰ νὰ τρυπώσεις σὲ μιὰ δημόσια ὑπηρεσία, τὸ θέμα ἔγινε ἀφορμὴ γιὰ πικρόχολες παρατηρήσεις, παρεξηγήσεις καὶ πειραχτικά σχόλια. Στὸ τέλος, ὅπως γίνεται πάντοτε σὲ κάθε ρούσικη παρέα, τὸ γενικό ζήτημα μετατοπίστηκε σὲ προσωπικὲς περιπτώσεις.

— Θέλετε παράδειγμα; Ορίστε! Ἔσεῖς κύριε Περεκλάντιν. Ἔχετε μιὰ σπουδαῖα θέση... ἀλλὰ ποιά εἶναι ἡ μὀρφωσή σας;

— Καμιά, κύριε. Στὴ δική μου ὑπηρεσία δὲ χρειάζεται μὀρφωση, ἀποκρίθηκε μὲ μετριοφροσύνη ὁ Περεκλάντιν. Φτάνει νὰ ξέρεις ὀρθογραφία.

— Καὶ ποῦ μάθατε ἐσεῖς ὀρθογραφία;

— Ἡ συνήθεια κύριε... Σαράντα χρόνια ὑπηρεσία, μαθαίνει τὸ χέρι. Βέβαια στὴν ἀρχὴ ἦταν κάπως δύσκολα, ἔκανα λάθη ἀλλὰ μὲ τὴν καθημερινὴ ρουτίνα ἔμαθα.

— Καὶ ἡ στίξι;

— Καὶ ἡ στίξι τὸ ἴδιο... δὲν κάνω λάθη.

— Χμ! ἔκανε ὁ νεαρός ἐνοχλημένος. Ἡ συνήθεια ὅμως δὲν εἶναι τὸ ἴδιο πράμα μὲ τὴ μὀρφωση. Δὲ φτάνει νὰ ξέρεις ποῦ θὰ βάλεις τίς ὀξεῖες καὶ τίς περισπωμένες... ὄχι κύριε! Πρέπει νὰ ξέρεις καὶ γιατί! Ὅταν βάζεις κόμμα, νὰ ποῦμε, πρέπει νὰ ξέρεις γιὰ ποιοῦ λόγο βάζεις κόμμα... μάλιστα κύριε! Καὶ ἡ αὐτόματη ὀρθογραφία σας... ἡ ἀνακλαστική... δὲν ἀξίζει κατίκι... Εἶναι μηχανικὴ δουλειά καὶ τίποτα παραπάνω.

Ὁ Περεκλάντιν δὲν ἔβγαλε μιλιὰ, χαμογέλασε μάλιστα μὲ μετριοφροσύνη. (Ὁ νεαρός ἦταν γιός κρατικοῦ συμβούλου πέμπτης τάξεως καὶ ὁ ἴδιος ἦταν κιόλας δημόσιος ὑπάλληλος δέκατου βαθμοῦ). Ἀλλὰ τώρα πού πλάγιασε ἄφησε νὰ ξεσπάσουν ἡ ἀγανάκτηση καὶ ὁ θυμὸς του.

«Σαράντα χρόνια ὑπηρεσία δὲ μοῦ εἶπε κανεὶς κουβέντα καὶ ἔρχεται αὐτός νὰ μοῦ κάνει τὸν ἔξυπνο. Αὐτόματη ὀρθογραφία,... ἀνακλαστική!... Μηχανικὴ δουλειά! Μπορεῖ νὰ καταλαβαίνω ἐγὼ καλύτερα ἀπὸ σένα καὶ ἄς μὴν πῆγα σὲ πανεπιστήμια».

Ἀφοῦ ἔλουσε τὸ νεαρό μὲ ὅλα τὰ ἐπίθετα πού εἶχε τὸ ὑβρεολόγιό του καὶ ζεστάθηκε κάτω ἀπὸ τίς κουβέρτες ξαναβρῆκε τὴ γαλήνη του.

«Ἐέρω... καταλαβαίνω... συλλογιζόταν μισοκοιμισμένος. Δὲν βάζω ποτέ ἄνω τελεία ἐκεῖ πού χρειάζεται κόμμα, ἔχω συνείδηση λοιπὸν τί κάνω, ξέρω. Μάλιστα... ἔτσι εἶναι νεαρό μου! Πρέπει νὰ στρωθεῖς πρῶτα στὴν καρέκλα, νὰ δουλέψεις κάμποσα χρονάκια καὶ ὕστερα νὰ κρίνεις τοὺς γέρους».

Στὰ γλαρωμένα μάτια τοῦ Περεκλάντιν πέρασε ξαφνικά ἓνα φωτεινὸ κόμμα σάν μετέωρο ἀνάμεσα σὲ τοῦφες πηχτά, μαῦρα σύγνεφα πού τοῦ χαμογελοῦσαν. Ἐνα ἄλλο, καὶ ἄλλο, καὶ ἄλλο ἀκόμη καὶ σὲ λίγο ὀλάκερος ὁ ἀπέραντος μαῦρος φόντος, πού ἀπλωνόταν στὸν οὐρανὸ τῆς φαντασίας του πλημμύρισε φωτεινά, φτερωτά κόμματα.

«Άς πάρουμε αυτά τὰ κόμματα γιά παράδειγμα, συλλογίζοταν ὁ Περεκλάντιν, πού ἔνιωθε τό κορμί του νά ποτίζεται ἀπό μιὰ γλυκιά νάρκη, τὰ ξέρω πολύ καλά... Εἶμαι ἱκανός, ἂν θέλεις, νά βρῶ γιά τό καθένα τή θέση πού τοῦ ταιριάζει καί... ἔνσυνειδήτως, ὄχι στήν τύχη... Δοκίμασέ με καί θά δεῖς... Ὅσο μπερδεμένο εἶναι τό κείμενο τόσο περισσότερα κόμματα χρειάζεται. Κόμμα βάζω πάντοτε μπροστά στό “ὁ ὁποῖος, ἡ ὁποία, τό ὁποῖον” καί στό “ὅτι”, ὅταν εἶναι ἀναφορικό. Ὅταν γράφεις μιὰ κατάσταση τῶν ὑπαλλήλων πρέπει νά βάζεις κόμμα ὕστερα ἀπό κάθε ὄνομα. Τό ξέρω».

Τά χρυσά κόμματα, ἔπεσαν ξαφνικά σάν βροχή καί ἔσβησαν. Στόν ἀπέραντο μαῦρο φόντο πρόβαλαν κατακκόκινες τελείες.

«Τελεία βάζουμε ὅταν τελειώνουμε... Ἐπίσης ὅταν θέλουμε νά δείξουμε τό σημεῖο πού πρέπει νά γίνει μιὰ μεγάλη διακοπή γιά νά κοιτάξουμε τόν ἀκροατή. Τελεία βάζουμε στό τέλος τῶν μεγάλων παραγράφων γιά νά μήν πιάνεται ἡ ἀνάσα τοῦ γραμματικοῦ πού θά διαβάσει τό κείμενο. Πουθενά ἄλλοῦ».

Οἱ τελείες παιγνίδισαν, στριφογύρισαν καί ὁ Περεκλάντιν εἶδε νά προβάλλει μιὰ ὀλόκληρη στρατιά ἀπό «δύο τελείες».

«Ποῦ βάζουμε δύο τελείες; Δύο τελείες βάζουμε μετά τό “ἀποφασίζομεν”, “διατάσσομεν”...»

Οἱ τελείες χάθηκαν καί ἦρθε ἡ σειρά τῶν ἐρωτηματικῶν. Ξεχύθηκαν ἀπό τὰ σύγνεφα καί ἄρχισαν νά χορεύουν κανκᾶν.

«Τό ἐρωτηματικό; Ἐχουν δεῖ τὰ μάτια μου τέτοια! Καί χίλια νά μοῦ δώσεις κάπου θά βρῶ νά τὰ βολέψω. Τό βάζουμε πάντοτε ὅταν θέλουμε νά ρωτήσουμε γιά κάτι ἢ ὅταν θέλουμε νά ζητήσουμε πληροφορίες γιά ἓνα ἔγγραφο... “Ποῦ ὑπεβλήθη ὁ ἀπολογισμός τοῦ τάδε ἔτους;” ἢ “τό ἀστυνομικόν τμήμα ἔχει πληροφορίας περὶ τῆς σημερινῆς κατοικίας τοῦ Ἰβανώφ; κτλ”».

Τά ἐρωτηματικά ἀναποδογύρισαν, ἴσως ἢ μαγκουρίτσα τους καί μέ μιᾶς σάν νά ὑπάκουσαν σέ κάποιο παράγγελμα ἔγιναν θαυμαστικά.

«Χμ!... Αὐτό τό “σημεῖο τῆς στίξεως” μεταχειριζόμαστε πολύ συχνά στά γράμματα. “Ἀγαπητέ κύριε!” ἢ “Ἐσοχώτατε, πατέρα καί εὐεργέτη!...” Καί στά ὑπηρεσιακά ἔγγραφα ὅταν... μά τότε;»

Τά θαυμαστικά ἔκαναν ἓνα σάλτο μπροστά, κορδῶθηκαν ἀκόμα περισσότερο καί στάθηκαν ἐκεῖ ἀσάλευτα περιμένοντας...

«Στά ὑπηρεσιακά ἔγγραφα, ὅταν... χμ! πῶς νά τό πῶ; Χμ!... Ἀλήθεια, πότε, βάζουμε θαυμαστικό; Στάσου... νά θυμηθῶ..., Χμ!...»

Ὁ Περεκλάντιν ἄνοιξε τὰ μάτια του καί γύρισε ἀπό τό ἄλλο πλευρό. Μόλις ὅμως ἔκλεισε τὰ βλέφαρά του νάσου τὰ θαυμαστικά πρόβαλαν πάλι στό μαῦρο φόντο.

«Νά πάρει ὁ διάλογος!... Πότε πρέπει νά βάλουμε θαυμαστικό; συλλογίζοταν πασχίζοντας νά ἀποδιώξει ἀπό τή φαντασία του αὐτοῦς τούς ἐνοχλητικούς ἐπισκέπτες. Τό ξέχασα λοιπόν; Βέβαια, ἢ τό ξέχασα ἢ δέν ἔβαλα ποτέ...»

Ἄρχισε νά ξαναζωντανεύει στή θύμησή του τὰ ἔγγραφα πού εἶχε συντάξει στά σαράντα χρόνια τῆς ὑπαλληλικῆς του ζωῆς. Βασάνισε τή σκέψη του, ἔστιψε τό μυαλό του, τίποτα! Ὁ Περεκλάντιν κατσούφιασε! Σέ ὄλο αὐτό τό ταξίδι στά περασμένα δέ βρῆκε οὔτε ἓνα θαυμαστικό.

«Μά εἶναι καταπληκτικό! Γράφω σαράντα ὀλόκληρα χρόνια δέν ἔχω βάλει οὔτε μιὰ φορά θαυμαστικό... Χμ! Ποῦ διάλογο μπαίνει αὐτός ὁ μπελάς;»

Πίσω ἀπό τό σωρό τῶν θαυμαστικῶν πρόβαλε ἡ μορφή τοῦ νεαροῦ πού τόν κοιτοῦσε μέ ἓνα σατανικό χαμόγελο. Ἀκόμα καί τὰ θαυμαστικά τοῦ χαμογελοῦσαν

περιπαιχτικά και όλο μεγάλωναν, μεγάλωναν, έτσι πού στο τέλος όρθώθηκαν μπροστά του κάτι θαυμαστικά γίγαντες.

Ο Περεκλάντιν κούνησε τό κεφάλι του και άνοιξε τά μάτια.

«Ο Θεός ξέρει», συλλογιζόταν. «Πρέπει νά σηκωθώ πρωί πρωί γιά τό γραφείο. Κι αύτή ή ιδέα έχει γαντζωθεί στό μυαλό μου... Ούφ!... Μά... πότε βάζουμε θαυμαστικό; Όρίστε, καμάρωσε τώρα τήν πείρα σου! Σαράντα χρόνια ύπηρεσία, ούτε ένα θαυμαστικό!»

Σταυροκοπήθηκε και έκλεισε τά μάτια, μά τά ξανάνοιξε άμέσως. Έκείνα τά τεράστια θαυμαστικά παραφύλαγαν πάντοτε άσάλευτα πάνω στό μαύρο φόντο...

«Ούφ! Δέν θά κλείσω μάτι άπόψε».

— Μάρθα! ψιθύρισε και σκούνησε τή γυναίκα του πού πάντοτε καμάρωνε γιά τά χρόνια πού πέρασε έσωτερική στό λύκειο. Ξέρεις, μάτια μου, ποϋ βάζουμε θαυμαστικό όταν γράφουμε;

— Και βέβαια ξέρω! Έφτά χρόνια ξμεινα έσωτερική. Ξέρω όλη τή γραμματική άπ' έξω κι άνακατωτά. Αυτό τό σημείον στίξεως χρησιμοποιεΐται είς τάς προσφωνήσεις, τάς άναφωνήσεις και όταν θέλομεν νά έκφράσωμεν ένθουσιασμόν, άγανάκτησιν, χαράν, όργήν και άλλα συναισθήματα.

«Ωραϊα!»... συλλογιζόταν ό Περεκλάντιν. «Ένθουσιασμόν, άγανάκτησιν, χαράν, όργήν και άλλα συναισθήματα...»

Ο ύπουργικός γραμματεύς βυθίστηκε στίς σκέψεις του. Σαράντα χρόνια μουτζούρωνε χαρτιά, είχε γεμίσει χιλιάδες κόλλες, μυριάδες και όμως δέ θυμάται ούτε μιά μονάχα γραμμή πού νά έκφράζει ένθουσιασμό, άγανάκτηση ή κάτι τέτοιο.

«Και άλλα συναισθήματα... συλλογιζόταν. Μά τί χρειάζονται τά συναισθήματα στά ύπηρεσιακά έγγραφα; Ακόμα και ένας άναισθητος μπορεΐ νά τά συντάξει...»

Η μορφή του νεαροϋ ξαναπρόβαλε στό βάθος. Γερμένος πίσω άπό ένα θαυμαστικό κοιτούσε μέ σατανικό χαμόγελο τόν άτυχο ύπουργικό γραμματέα. Ο Περεκλάντιν άνασηκώθηκε και κάθισε στό κρεβάτι. Τό κεφάλι του κουδούνιζε και ό ίδρώτας μούσκευε τό μέτωπό του... Τό καντήλι έριχνε στό είκονοστάσι μιά γλυκιά λάμψη, τά έπιπλα είχαν κάτι χαρούμενο, φροντισμένο, άπό όλα τά πράματα άναδινόταν κάτι άπαλό, ή παρουσία του γυναικειου χεριου. Μά ό δύστυχος ό γραμματικός ένιωθε άνατριχίλες και έτρεμε σύγκορμος σάν νά τόν θερίζε τύφος. Τό θαυμαστικό στεκόταν εκεί, όχι πιά πίσω άπό τά κατεβασμένα βλέφαρά του, μά μπροστά στά μάτια του εκεί μέσα στήν κρεβατοκάμαρα πλάι στήν τουαλέτα τής γυναίκας του και του πετοϋσε κοροϊδευτικά βλέμματα.

— Εΐσαι μηχανή! μηχανή! του ψιθύριζε τό φάντασμα κι ένιωθε στό πρόσωπο τή στεγνή, παγερή άνάσα του. Μηχανή... Άναισθητο κούτσουρο!...

Ο Περεκλάντιν κρύφτηκε κάτω άπό τά σκεπάσματα, μά τό φάντασμα ξαναπρόβαλε μπροστά του. Κόλλησε τό πρόσωπο στον ώμο τής γυναίκας του μά κείνο όρθώθηκε άπειλητικό πίσω άπό τόν ώμο της... Μαρτύρησε όλη τή νύχτα. Μά και τό πρωί δέν τόν άφησε στιγμή τό φάντασμα. Τό έβλεπε παντού: στα παπούτσια όταν τά φοροϋσε, στό φλιτζάνι του τσαγιου, στό παράσημο του άγιου Στανισλάου πού κρεμόταν στό πέτο του...

«Και άλλα συναισθήματα... σκεφόταν. Η άλήθεια είναι πως δέν υπάρχουν πουθενά συναισθήματα. Θα πάω νά ύπογράψω τό βιβλίο συγχαρητηριών στή γιορτή του διεθυντή μου, μά μήπως έκδηλώνεις μ' αυτό κανένα αίσθημα; Γράφεις έτσι, στήν τύχη... Μηχανή γιά χρόνια πολλά...»

Βγαίνοντας στο δρόμο φώναξε ένα έλκηθρο και καθώς πλησίαζε ο άμαξάς νόμισε πως αντί έλκηθρο έρχόταν καταπάνω του ένα πελώριο θαυμαστικό.

Πέρασε τό κατώφλι τοῦ γραφείου καί ὁ κλητήρας τοῦ φάνηκε σάν θαυμαστικό. Ὅλα τοῦ μιλοῦσαν γιά ἐνθουσιασμό, ἀγανάκτηση, ὀργή. Ἔπιασε τόν κοντυλοφόρο καί νόμισε πως κρατοῦσε ἕνα θαυμαστικό στά δάχτυλά του... Ὁ Περεκλάντιν βούτηξε τήν πένα στό καλαμάρι καί ὑπόγραψε:

«Εφήμ Περεκλάντιν, γραμματεύς!!!»

Καί ἀπλώνοντας αὐτά τά τρία θαυμαστικά στήν ἀράδα δοκίμαζε ἐνθουσιασμό, ἀγανάκτηση, χαρά καί τήν ἴδια στιγμή ἔβραζε ἀπό τό κακό του.

— Γιά κοίτα! Γιά κοίτα! μουρμούρισε καρφώνοντας τό βλέμμα στόν κοντυλοφόρο.

Τό φωτεινό θαυμαστικό ἱκανοποιημένο πιά ἔξαφανίστηκε.

Ο ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ

Τά μάτια του δικολάβου Ζελτέρσκι έκλειναν από τή νύστα. Όλα γύρω είχαν βουλιάξει στο σκοτάδι τής νύχτας. Ο άνεμος καταλάγιασε, τά πουλιά σώπασαν και τά κοπάδια μαζεύτηκαν στο μαντρί τους. Η γυναίκα του Ζελτέρσκι κοιμόταν από ώρα, οί δοῦλες τό ίδιο, ὄλος ὁ κόσμος ἀναπαυόταν και μόνο ὁ Ζελτέρσκι δέν μπορούσε νά γυρίσει στήν κρεβατοκάμαρά του μόλο πού ἔνιωθε νά κρέμονται ἀπό τά βλέφαρά του δυό σιδερόμπαλες πενήντα κιλά ἢ καθεμιά. Κι αὐτό γιατί εἶχε ἐπισκέπτη. Τόν Περεγκάριν, ἕνα γείτονα του στήν ἐξοχή, ἀπόστρατο συνταγματάρχη.

Ἀπό τήν ὥρα πού μπήκε, λίγο μετά τό φαγητό και στρογγυλοκάθισε στο ντιβάνι δέν τό κούνησε διόλου, λές και κόλλησε, λές και καρφώθηκε. Καλοθρονιασμένος, λοιπόν, στή γωνιά του διηγόταν μέ μιά φωνή βραχνή πού ἔβγαине ἀπό τή μύτη, πῶς τόν δάγκωσε ἕνα λυσσασμένο σκυλί στά 1824 στο Κρέμεντσουγκ. Ὅταν τέλειωνε τήν ἱστορία γιά τό σκυλί τήν ἄρχιζε ξανά ἀπό τήν ἀρχή.

Ὁ Ζελτέρσκι ἀπελπίστηκε. Και τί δέν ἔκανε γιά νά τόν ξεφορτωθεῖ. Κοιτοῦσε ἀδιάκοπα, ἐπίμονα τό ρολόι, ἔλεγε πῶς εἶχε πονοκέφαλο, ἔβγαине κάθε τόσο και ἄφηνε τό συνταγματάρχη ὀλομόναχο. Μά δέ βαριέσαι, ὁ συνταγματάρχης τό χαβά του. Δέν ἔπαιρνε διόλου χαμπάρι και ξανάπιανε τήν ἱστορία γιά τό λυσσασμένο σκυλί.

«Αὐτός ὁ γεροξούρας θά ρίξει ἄγκυρα ὡς τά ξημερώματα! ἔλεγε μέσα του ὁ Ζελτέρσκι και λύσσαγε ἀπό τό κακό του. Ἔ, λοιπόν... ἀφοῦ δέν παίρνει κάβο μέ τά ἀπ' ἔξω ἀπ' ἔξω και τίς εὐγένειες θά τοῦ δώσω νά καταλάβει μέ ἄλλα μέσα, ἄς εἶναι και χοντροκοπιά».

— Ξέρεις τί μέ ἐνθουσιάζει πιό πολύ στήν ἐξοχή; ρώτησε μεγαλόφωνα τόν ἐπισκέπτη του.

— Σάν τί;

— Νά, πού σοῦ δίνεται ἢ εὐκαιρία νά κανονίζεις μέ ρέγουλο τή ζωή σου. Στήν πολιτεία εἶναι δύσκολο νά κρατήσεις μιά τάξη στήν καθημερινή σου ζωή. Ἐδῶ ὁμως τά βολεύεις περίφημα. Σηκώνεσαι στίς ἑννιά, τρῶς στίς τρεῖς, ξανατρῶς στίς δέκα και τά μεσάνυχτα κοιμᾶσαι. Ἐγώ, μόλις χτυπήσουν δώδεκα βρίσκομαι πάντα στο κρεβάτι μου. Ἀλίμονό μου ἄν κοιμηθῶ ἀργότερα. Μέ πιάνει ἕνας πονοκέφαλος τήν ἄλλη μέρα πού δέν μπορῶ νά σταθῶ στά πόδια μου!

— Βέβαια... καθένas ἔχει τίς συνήθειές του... Σωστά!... Εἶχα ἕνα φίλο, πού λές, Κλιούσκιν τόν λέγανε, λοχαγός... Γνωριστήκαμε στο Σερπούχωφ. Ἔ! λοιπόν! Αὐτός ὁ Κλιούσκιν...

Και ὁ συνταγματάρχης τσευδίζοντας, κροταλίζοντας τή γλώσσα του και χειρονομώντας μέ τά χοντροδάχτυλά του ἄρχισε μιά ἱστορία γι' αὐτόν τόν Κλιούσκιν. Τό ρολόι χτύπησε μεσάνυχτα, ὁ δειχτής κατηφόριζε στή μισή, ἐκεῖνος τίποτα, τό βιολί του. Ὁ Ζελτέρσκι εἶχε γίνει μούσκεμα στόν ἰδρώτα.

«Δέν παίρνει χαμπάρι! Τό γομάρι! Μά τί διάολο, φαντάζεται πῶς μέ εὐχαριστεῖ τό κουβεντολόι; Πῶς νά τόν ξεφορτωθῶ τώρα;

— Δέν μοῦ λές, ρώτησε ξαφνικά τό συνταγματάρχη, κόβοντας στή μέση τήν ἱστορία του, τί μέ συμβουλεύεις ἐσύ; Ἔχω ἕνα φοβερό πόνο στο λαιμό! Γιά κακή μου μοῖρα πέρασα σήμερα τό πρῶτό ἀπό ἕνα φιλικό σπιτί πού εἶχαν ἕνα παιδάκι ἄρρωστο ἀπό διφθερίτη! Και ὅπως φαίνεται κόλλησα! Βέβαια, βέβαια, τό νιώθω πῶς τήν ἔπαθα. Ἔχω διφθερίτη!

— Αὐτά γίνονται, ἀπάντησε μέ τή μύτη ἀτάραχος ὁ Περεγκάριν.

— Και ξέρεις, εἶναι ἐπικίνδυνη ἀρρώστια. Και τό φοβερότερο, πολύ, μεταδοτική. Φοβᾶμαι μή σέ κολλήσω συνταγματάρχη μου!

— Έμένα; Χά! Χά! Έγώ γύριζα σέ νοσοκομεία πού ἔκανε θραύση ὁ τύφος καί δέν ἔπαθα τίποτα καί θά κολλήσω διφθερίτη; Χά! Χά!... Έγώ, ἀγαπητέ μου, εἶμαι παλιά караβάνα, δέ μέ κολλάει ἀρρώστια. Οἱ γέροι ἔχουν γερό κόκαλο. Εἶχαμε ἕνα γεροντάκο στήν ταξιαρχία, μά τί γέρο, σωστή μούμια, τόν ἀντισυνταγματάρχη Πολυκαλά, γαλλικῆς καταγωγῆς. Αὐτός ὁ Πολυκαλάς πού λές...

Καί ἄρχισε νά διηγείται μιά ἱστορία γι' αὐτόν τόν κορακοζώητο Πολυκαλά.

— Λυπᾶμαι πού θά σέ ξαναδιακόψω, μουγκρίσε ὁ Ζελτέρσκι. Μά τί ὥρα κοιμᾶσαι;

— Ἄλλοτε στίς δυό, ἄλλοτε στίς τρεῖς. Πολλές φορές δέν κοιμᾶμαι διόλου, ὅταν μάλιστα ἔχω καλή συντροφιά ἢ μέ σουβλίζουν οἱ ρευματισμοί! Σήμερα, νά ποῦμε θά τόν πάρω κατά τίς τέσσερις γιατί τράβηξα ἕνα ὑπνάκο τό μεσημέρι. Ἔχω κέφι νά ξαγρυπνήσω ὡς τό πρωί. Στόν πόλεμο, πού λές, δέν κλείναμε μάτι ὀλόκληρες βδομάδες. Τώρα θυμήθηκα μιά τέτοια λαχτάρα. Βρισκόμαστε μπροστά στό Ἄλκατζίκ...

— Συγγνώμη, ἐγώ πέφτω πάντοτε στίς δώδεκα. Ἐπειδή σηκώνομαι στίς ἐννιά πρέπει νά κοιμᾶμαι καί νωρίς.

— Φυσικά! Φυσικά! Κάνει καλό νά ξυπνᾷς πρωί! Λοιπόν πού λές, εἶμαστε μπροστά στό Ἄλκατζίκ...

— Δέν νιώθω καλά. Ἔχω ρίγη, καίω ἀπό τόν πυρετό. Μοῦ φαίνεται πώς θά ἔχω ἀπόψε πάλι τά ἴδια... Ξέρεις, μέ πιάνουν κάτι φοβερές νευρικές κρίσεις... Καί ἕνα περίεργο πράμα, αὐτό γίνεται πάντοτε κατά τή μία τή νύχτα... ποτέ τήν ἡμέρα... Ἀρχίζει ἔτσι ξαφνικά μέ ἕνα βούισμα στά αὐτιά... ζζζζ!... Χάνω τά συλλογικά μου, τινάζομαι ἀπάνω καί χιμᾶω σάν λυσσασμένος πάνω στόν πρώτο ἄνθρωπο πού θά τύχει μπροστά μου. Πότε μέ μαχαίρι, πότε μέ καρεκλοπόδαρο. Νά, τώρα ἔχω ἀνατριχίλες, χωρίς ἄλλο θά μέ πιάσει σέ λίγο ἡ κρίση. Ἔτσι ἀρχίζει πάντοτε, τό ξέρω...

— Τί λές μωρέ! Πρέπει νά κοιταχτεῖς!

— Ὅλα τά μεταχειρίστηκα. Δέ γίνεται τίποτα. Εἶδοποιῶ μονάχα, λίγο πρὶν μέ πιάσει ἡ κρίση τούς φίλους καί τούς ἀνθρώπους τοῦ σπιτιοῦ νά φύγουν.

— Τί λές μωρέ! Γιά δές τί ἀρρώστιες ὑπάρχουν στόν κόσμο! Πανούκλα, χολέρα, κρίσεις...

Ὁ συνταγματάρχης χαμήλωσε τό κεφάλι καί βυθίστηκε σέ σκέψεις: Ἀκολούθησε μιά μικρή σιωπή.

«Δέν τοῦ διαβάζω λίγο ἀπό τό ἔργο μου;» ἀποφάσισε ὁ Ζελτέρσκι. «Ἐκεῖνο τά ἀτέλειωτο μυθιστόρημα πού τό ἔγραψα ὅταν ἦμουν ἀκόμα μαθητής... Ποιός ξέρει, μπορεῖ νά μέ σώσει...»

— Καλά πού τό θυμήθηκα! εἶπε ὁ Ζελτέρσκι καί ἔκοψε τούς διαλογισμούς τοῦ συνταγματάρχου. Θέλεις νά σοῦ διαβάσω κάτι δικό μου; Ξέρεις στίς ὥρες πού δέν ἔχω τί νά κάνω μουντζουρώνω χαρτιά... Ἔχω ἕνα μυθιστόρημα σέ πέντε τόμους μέ πρόλογο καί ἐπίλογο...

Καί χωρίς νά περιμένει ἀπάντηση, πετάχτηκε στό γραφεῖο καί ἔβγαλε μιά στοίβα κιτρινωμένα χειρόγραφα. Στήν πρώτη σελίδα φιγουράριζε ὁ τίτλος μέ μεγάλα γράμματα. «Ἡ Ἀτσαλένια Κάμα. Μυθιστόρημα. Τόμοι πέντε».

«Τώρα, σίγουρα πιά, θά τό βάλει στά πόδια», σκεφτόταν ὁ Ζελτέρσκι, ξεφυλλίζοντας τό νεανικό του ἀμάρτημα. «Θά τόν κάνω ἐγώ νά φωνάξει ἀμάν!»

— Λοιπόν! Θά τό ἀκούσεις;

— Μετά χαρᾶς! Έγώ λατρεύω...

Ἄρχισε τό διάβασμα. Ὁ συνταγματάρχης σταύρωσε τά πόδια του, βολεύτηκε πιό ἄνετα στήν πολυθρόνα, πήρε ὕφος σοβαρό καί πόζα καί ἐτοιμάστηκε νά παρακολουθήσει γιά πολλή ὥρα μέ εὐσυνειδησία... Τό μυθιστόρημα ἄρχιζε μέ τή

συνηθισμένη περιγραφή τών τοπίων. Μόλις τό ρολόι χτύπησε μία, ήρθε ή ώρα τοῦ Πύργου. Έκεῖ μέσα ζοῦσε ό ήρωας τοῦ ρομάντσου, ό κόντες βαλεντίνος Μπλένσκι.
— Ψυχή μου! Νά ἔχεις ἕναν τέτοιο πύργο! ἀναστέναξε ό συνταγματάρχης.

«Περίμενε λίγο φιλαράκο», ἔλεγε μέσα του ό Ζελτέρσκι. «Θά σέ κάνω νά φωνάξεις ἔλεος!...»

Στή μιáμιση ήρθε καί ή σειρά τοῦ γοητευτικοῦ ήρωα τοῦ ρομάντσου... Στίς δυό ἀκριβῶς ό Ζελτέρσκι διάβαζε λαχανιασμένος:

«Μέ ρωτᾶς τί θέλω; ὦ! Λαχταρῶ ἐκεῖ μακριά, κάτω ἀπό τό θόλο τοῦ μεσογειακοῦ οὐρανοῦ νά νιώσω τό μικρό σου χεράκι νά σπαρταράει λιγοθυμισμένο στό δικό μου. Έκεῖ μονάχα ή καρδιά μου θά χτυπήσει πιό δυνατά κάτω ἀπό τό θόλο τῆς ψυχῆς μου... Ἔρωτα! Ἔρωτα!»

— Συνταγματάρχα μου, δέν ἀντέχω ἄλλο... Μ' ἔπιασαν τά νεῦρα μου...

— Παράτα το! Θά τό συνεχίσουμε αὔριο. Ἔλα νά τελειώσουμε τώρα τήν κουβέντα μας. Τί σοῦ ἔλεγα; Ἄ ναι! Βρισκόμαστε μπροστά στό Ἄλκατζικ...

Ἀποκαμωμένος ό Ζελτέρσκι σωριάστηκε σέ ἕνα ντιβάνι καί μέ τά μάτια μισόκλειστα ἄκουγε τόν ἀνελέητο ἐπισκέπτη του...

«Όλα τά μέσα τά μεταχειρίστηκα, ἔλεγε μέσα του. Μά αὐτό τό μαστόδοντο δέν τό πιάνει τίποτα. Τώρα εἶναι γραφτό νά κάνω ὑπομονή ὡς τίς τέσσερις... θεέ μου, θά ἔδινα ἕκατό ρούβλια γιά νά ξαπλώσω στό κρεβάτι μου καί νά πάρω ἕναν ὕπνο... Γιά στάσου! Δέν τοῦ ζητάω δανεικά; Κάτι μπορεῖ νά βγεῖ μ' αὐτό τό κόλπο...

— Συνταγματάρχα μου καί πάλι θά σέ διακόψω... Ἦθελα νά σοῦ ζητήσω μιá μικρή χάρη... Νά, τί μοῦ συμβαίνει... Τίς τελευταῖες μέρες εἶχα πολλά ἔξοδα ἐδῶ στήν ἐξοχή. Δέν ἔχω πιά οὔτε καπίκι καί πρέπει νά περιμένω ὡς τό τέλος τοῦ Αὐγούστου γιά νά πάρω καινούρια ἐπιταγή.

— Νά πάρει ή ὀργή... Μέ τήν κουβέντα ξεχάστηκα ἐδῶ πέρα, ξεφώνισε ἀνήσυχος ό συνταγματάρχης καί τό βλέμμα του ἀναζητοῦσε τό πηλίκιό του. Μπά! Περασμένες δυό... Τί μοῦ ἔλεγε;

— Ἦθελα νά δανειστῶ καμιá διακοσαριά ρούβλια. Μήπως ξέρεις κανένα;

— Ἰδέα δέν ἔχω! Τώρα πρέπει νά κάνεις... νάνι! Ἄντε καληνύχτα! Τά σέβη μου στή γυναίκα σου...

Ό συνταγματάρχης ἄρπαξε τό καπέλο του καί τράβηξε κατά τήν πόρτα.

— Φεύγεις; τοῦ φώναξε ό Ζελτέρσκι μέ θριαμβικό ὕφος. Καί γώ πού ἔλεγα νά σοῦ ζητήσω... Ἦξερα τήν καλοσύνη σου καί ἤμουν βέβαιος πῶς...

— Αὔριο τά λέμε! Τώρα τρέχω γιά τή γυναίκα μου. Φαντάζομαι πῶς θά περιμένει ἀνυπόμονη τόν ἀντρούλη της. Χά! Χά! Χά!... Γεια σου ἀγαπητέ μου. Στό κρεβάτι σου! Στό κρεβάτι σου!

Ό συνταγματάρχης ἔσφιξε βιαστικά τό χέρι τοῦ Ζελτέρσκι, ἔβαλε τό πηλίκιό του καί βγήκε. Ό νοικοκύρης χοροπηδοῦσε ἀπό τή χαρά του.

ΕΝΑΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΗΣ

Η Άννα Κουβάλντιν, γυναίκα τμηματάρχη, παράδωσε τήν ψυχή τής στον Κύριο. — Καί τώρα τί θά κάνουμε; άναρωτήθηκαν συγγενείς καί φίλοι. Πρέπει νά είδοποιήσουμε τόν άντρα της. Βέβαια, ήταν χωρισμένοι μά τήν άγαπούσε τή μακαρίτισσα. Τίς προάλλες ήρθε στό σπίτι γονάτισε μπροστά της καί τή θερμopαρακαλούσε: «Άνιούσκα! Δέ θά συχωρέσεις επί τέλους εκείνη τή χαζομάρα μου;»... Δέ γίνεται! Πρέπει νά τόν είδοποιήσουμε...

— Άριστείδη, πετάχτηκε ή θεία τής πεθαμένης, καί γύρισε μέ τά μάτια κατακόκκινα άπό τό κλάμα στό συνταγματάρχη Πισκάρεφ πού είχε πάρει μέρος στό οίκογενειακό συμβούλιο. Είσαι φίλος του Μιχαήλ. Κάνε μας τή χάρη νά περάσεις άπό τό γραφείο του καί νά του πείς γιά τό κακό πού μάς βρήκε... Κοίτα μονάχα μήν του τό πείς άπότομα καί πάθει τίποτα ό άνθρωπος. Είμαι άσθενικός καί εύαίσθητος. Νά τόν προετοιμάσεις κάπως στην άρχή καί ύστερα...

Ό συνταγματάρχης φόρεσε τό पहλίκιό του καί τράβηξε γιά τή Διεύθυνση τών Σιδηροδρόμων. Έκεί δούλευε ό καινούριος χηρευάμενος. Τόν βρήκε άπασχολημένο στόν έλεγχο κάτι λογαριασμών.

— Καλημέρα Μιχαήλ, άρχισε ό Πισκάρεφ καί κάθισε σέ μία καρέκλα πλάι στό τραπέζι του Κουβάλντιν σφουγγίζοντας τόν ιδρώτα πού νότιζε τό πρόσωπό του. Καλημέρα άγαπητέ μου! Ώχ!... Δέν ξέρεις τί γίνεται έξω. Σκόνη καί άγιος ό θεός! Γράφε... γράφε... Δέ θά σέ ένοχλήσω διόλου. Δυό λεφτά θά καθίσω καί θά φύγω... Περνούσα άπ' έξω καί ξαφνικά σκέφτηκα: Μά έδώ είναι τό γραφείο του Μιχαήλ! Δέν άνεβαίνω νά τόν δώ;... Έπειτα, χμ... έχω καί μία δουλίτσα...

— Κάθισε! Κάθισε!... Περίμενε μονάχα λίγο... Σέ ένα τεταρτάκι τελειώνω καί θά τά πούμε...

— Γράφε, γράφε... Έτσι πού λές, περνούσα έξω άπό τήν πόρτα σου. Είχα βγεϊ γιά έναν περιπατάκο. Δυό λόγια θά σοϋ πώ καί θά φύγω...

Ό Κουβάλντιν άφησε τήν πένα καί άφοσιώθηκε στόν έπισκέπτη του. Ό συνταγματάρχης έξυσε τό σβέρκο του μέ άμηχανία καί έξακολούθησε:

— Πνίγεσαι έδώ μέσα, μωρέ παιδί μου! Έξω είναι χαρά θεοϋ! Έχει έναν ήλιο, άεράκι, καταλαβαίνεις... Πουλάκια... Άνοιξη... Περπατούσα ήσυχα ήσυχα στή λεωφόρο καί ένιωθα, ξέρεις, λεβεντιά! Είμαι άνεξάρτητος, άδερφέ μου, χήρεψα καί έχω τό κεφάλι μου ήσυχο. Πηγαίνω όπου μοϋ καπνίσει. Θέλω νά μπώ στόν καφελέ; Μπαίνω. Θέλω νά κάνω ένα γύρο μέ τό τράμ; Άνεβαίνω, κατεβαίνω, πάω καί έρχομαι, καί κανένας δέν τολμάει νά μέ έμποδίσει, κανένας, δέ γκρινιάζει όταν γυρίζω στό σπίτι μου... Τί τά θέλεις, φιλαράκο, καλύτερο πράμα άπό τήν έργένικη ζωή δέν ύπάρχει! Οϋτε φασαρίες οϋτε τίποτα. Έλευθερία! Άνασαινε, μωρέ, καί καταλαβαίνεις τήν άνάσα σου!... Μπαίνω στό σπίτι μου καί δέν έχω καβγάδες... Κανείς δέν τολμάει νά μέ ρωτήσσει πού ήμουν... Είμαι άφεντικό!... Μερικοί, πού λές, τρελαίνονται γιά τήν οίκογενειακή ζωή, άλλα ρώτα καί μένα πού κάτι ξέρω. Χειρότερα άπό κάτεργο!... Οί μόδες, τά τουρνούρια, τά κανκάν, ξεφωνητά... κάθε μέρα καί καλεσμένοι, κάθε μέρα καί έπισκέψεις,... κουτσούβελα πού έρχονται τό ένα κοντά στό άλλο..., έξοδα... Οϋφ!...

— Ένα λεπτό, είπε ό Κουβάλντιν καί ξαναπήρε τήν πένα του. Νά τελειώσω καί τά λέμε...

— Γράφε, γράφε... Καί καλά νά σοϋ τύχει καμιά γυναίκα πού δέν είναι διαβόλισσα, μά άν πέσεις σέ κανένα σατανά μέ φουστάνια; Καί άν είναι καμιά γλωσσοκοπάνια καί σέ φαρμακώνει άπό τό πρωί ώς τό βράδυ; Άς πάρουμε τά δικά σου τά βάσανα... Όσον

καιρό ήσουν έργενης ξμοιαζες μέ άνθρωπο του θεού, μά από τήν ήμέρα πού κουκουλώθηκες τήν προκομένη σου χαντακώθηκες, δέ θυμάμαι νά γέλασαν ποτέ τά χείλη σου. Σέ έκανε ρεζίλι σ' όλη τήν πολιτεία... Σοῦ έκλεινε τήν πόρτα κατάμουτρα... Δέν άξίζει τόν κόπο νά στενοχωριέσαι γιά τέτοια γυναίκα...

— Έγώ φταίω πού χωρίσαμε καί όχι εκείνη, άναστέναξε ό Κουβάλντιν.

— Μή μου κουβεντιάζεις γιά δαύτη, νά χαρείς. Τήν ξέρω τί κουμάσι είναι! Ψευτόμουτρο, κακίστρα, ξιπασμένη! Κάθε της λέξη φαρμακερή σαίτα, κάθε βλέμμα της στυλιετιά. Ήταν τόσο κακόψυχη ή συχωρεμένη πού, τί νά σοῦ πώ, δέν περιγράφεται!

— Τί είπες; ή συχωρεμένη; ξεφώνισε ό Κουβάλντιν καί γούρλωσε τά μάτια.

— Είπα έγώ συχωρεμένη; (Ο Πισκάρεφ έγινε κατακόκκινος). Δέν είπα τέτοιο πράμα...

Μά, γιά τό θεό τί έπαθες; Έσύ έγινες σάν τό λεμόνι! Άντε, άντε!... Νά καταλαβαίνεις πρώτα πρώτα τί σοῦ λένε!

— Πέρασες σήμερα από τήν Άνιούσκα;

— Πέρασα τό πρωί... Ήταν στό κρεβάτι άκόμα καί καβγάδιζε μέ τήν καμαριέρα... Πότε τό ένα τής φταίει, πότε τό άλλο. Άνοικονόμητη γυναίκα! Δέν μπορώ νά καταλάβω γιάτί τήν άγαπάς. Έγώ δέ θά μποροῦσα νά ζήσω πλάι της οὔτε στιγμή... Άν σέ γλίτωνε ό θεός από δαύτη, κακομοίρη μου... Θά ζοῦσες πιά έλεύθερος, θά γλεντοῦσες... θά ξαναπαντρευόσουν μιά άλλη. Καλά, καλά, σταματάω!.. Μήν άγριεύεις! Σοῦ μιλάω σάν μεγαλύτερος... Έμένα δέ μέ νοιάζει, κάνε ό,τι θέλεις. Θέλεις άγάπα την, θέλεις μήν τήν άγαπάς. Έγώ σοῦ τά λέω γιά καλό σου... Αὐτή δέ σέ λογάριαζε ποτέ. Γυναίκα ήταν αὐτή, μωρέ; Μιά άσχημομούρα, πετσι καί κόκαλο, σωστό σκιάχτρο. Παράτα τη, δέν άξίζει νά στενοχωριέσαι.

— Πολύ επίπολαιο κρίνεις, Πισκάρεφ, άναστέναξε ό Κουβάλντιν. Ό έρωτας δέν είναι σάν τήν τρίχα πού τήν τραβᾶς άπότομα από τήν κούτρα σου καί τήν ξεριζώνεις...

— Ό έρωτας! Χαρά στό πράμα! Άλλο από κακία δέν είδες όσον καιρό ζοῦσες κοντά τής. Μέ συμπαθᾶς, έγώ είμαι γέρος, μά τί νά σοῦ πώ βρέ παιδί μου, δέν τή χώνεψα ποτέ μου... Δέν μποροῦσα οὔτε νά τή δώ στά μάτια α μου! Όταν περνοῦσα μπροστά από τό σπίτι της χαμήλωνα τά μάτια μήν τύχει καί δώ τά μουτρα της... Ό θεός νά τή συχωρέσει! Άς τήν αναπάψει ό θεός μά έγώ... δέν τή χώνεψα, τό λέω!...

— Στάσου, Άριστειδη, τόν έκοψε κατάχλωμος ό Κουβάλντιν. Δυό φορές προδόθηκες... Πές μου, λοιπόν, πέθανε;

— Πώς είπες; Πέθανε; Ποιός νά πεθάνει; Κανένας δέν πέθανε, μόνο πού έγώ δέν τή χώνεψα διόλου τή μακαρίτισσα. Νά πάρει ή όργή... Δηλαδή, θέλω νά πώ όχι τή μακαρίτισσα μά αὐτή... την Άνιούσκα σου...

— Πέθανε λοιπόν; Μή μέ βασανίζεις πιά! Τό βλέπω, είσαι φοβερά συγκινημένος, μπερδεύεις τά λόγια σου... παινεύεις τή ζωή τών έργενηδων... Ωστε πέθανε; Έτσι;...

— Άκου τί του κατέβηκε από τό μυαλό! μουρμούρισε ό Πισκάρεφ ξεροβήχοντας. Πώς σοῦ κόλλησε στά καλά καθούμενα αὐτή ή ιδέα χριστιανέ μου; Έ! λοιπόν καί άν πέθανε; Καί τί μ' αὐτό; Όλοι θά πεθάνουμε κι αὐτή τήν άράδα της θά κλείσει. Καί σύ θά πεθάνεις καί γώ τό ίδιο...

Τά μάτια του Κουβάλντιν έγιναν μέ μιᾶς κατακόκκινα καί γέμισαν δάκρυα.

— Τί ώρα; ρώτησε μέ σιγανή φωνή.

— Τί ώρα καί ξεώρα μου τσαμπουνᾶς;... Νάτον πού κλαψουρίζει τώρα... Μά δέν πέθανε μωρέ. Ποιός σοῦ είπε πώς πέθανε;

— Πισκάρεφ!... Σέ... σέ παρακαλώ... Μή μέ βασανίζεις!

— Τί νά σοῦ πεί κανείς, έσύ κάνεις σάν μικρό παιδί. Σοῦ είπα έγώ, χριστιανέ μου, πώς πέθανε; Δέ σοῦ είπα τέτοιο πράμα! Μά πού τό έχεις τό μυαλό σου; Όχι, σοῦ λέω. Είναι

μιά χαρά. Τό πρωί πού πέρασα από τό σπίτι μάλωνε μέ τή θειά της... Ό παπα-Μαθιός διάβαζε τά νεκρώσιμα καί κείνη ξεσήκωνε τό σπίτι μέ τίς φωνές της...

— Ποιά νεκρώσιμα; Γιατί διάβαζε νεκρώσιμα;

— Νεκρώσιμα; Μά, έτσι... κάτι εύχες... Δηλαδή δέν ήταν νεκρώσιμα... μά κάτι τέτοιο...

Μπά, τίποτα δέ διάβαζε...

Ό Πισκάρεφ μπερδεύτηκε γιά καλά, Σηκώθηκε, γύρισε κατά τό παράθυρο καί ἄρχισε νά ξεροβήχει...

— Μέ ἔπιασε διαολόβηχας.... Ποιός ξέρει πού τήν ἄρπαξα...

Ό Κουβάλντιν σηκώθηκε κι αὐτός καί ἔφερε νευρικός καί ἀνήσυχος μιά γυροβολιά τό τραπέζι.

— Μά τί παραμύθια εἶναι αὐτά πού μοῦ λές, εἶπε μέ ραγισμένη φωνή. Μέ τό τρεμάμενο χέρι του πιλάτευε καί τραβολογοῦσε τό γένη του... Τώρα εἶναι φανερό... ὀλοκάθαρο. Τί χρειάζεται, στό θεό σου, αὐτή ἡ διπλωματία; Γιατί δέ μοῦ τό λές νέτα σκέτα! Πέθανε, ἔ;

— Χμ... Πῶς νά στό πῶ; ἀποκρίθηκε ὁ Πισκάρεφ ἀνασηκώνοντας τούς ὤμους του. "Όχι πῶς πέθανε, μά... Νάτα πάλι, ἄρχισε τίς κλάψεις! Μωρέ ὄλους θά μᾶς φάει ἡ μαύρη γῆ, ἄκου πού σοῦ λέω. Κανένας δέ γλιτώνει, ὄλους θά μᾶς παραχώσουν στό λάκκο! Ἄντι νά κλαῖς μπροστά σέ τόσον κόσμο καλύτερα νά ἔκανες κανένα σταυρό γιά τήν ψυχή της...

Ό Κουβάλντιν κοίταξε γιά μιά στιγμή ἀπολιθωμένος τόν Πισκάρεφ, κιτρίνισε, ἄσπρισε σάν πανί, σωριάστηκε σέ μιά πολυθρόνα καί ξέσπασε σέ λυγμούς. Οἱ συνάδελφοί του τινάχτηκαν ἀπό τίς καρέκλες καί ἔτρεξαν νά τόν βοηθήσουν. Ό Πισκάρεφ ἔξυσε τό σβέρκο του καί κατσούφιασε.

— Ὁραία δουλειά!... Ἄντε τώρα νά βρεῖς ἄκρη μέ τέτοιους ἀνθρώπους! μουρμούρισε ὁ Πισκάρεφ ἀνοίγοντας τά χέρια του. Δέν μπορεῖς νά πεῖς μιά κουβέντα... Μιχαήλ, τρελάθηκες; Ό Πισκάρεφ ἄρχισε νά τόν ταρακουνάει. Μά σοῦ λέω πῶς δέν πέθανε, χριστιανέ μου! Οἱ γιατροί λένε πῶς ὑπάρχουν ἀκόμα ἐλπίδες νά τή σκαπουλάρει! Μιχαήλ! Ἄκου, Μιχαήλ! Σοῦ λέω πῶς δέν πέθανε! Θέλεις νά πᾶμε μαζί νά τή δοῦμε; Θά φτάσουμε ἴσα ἴσα πάνω στήν κηδεῖα... Δηλαδή... τί εἶπα; "Όχι στήν κηδεῖα, ἀπάνω στό φαγητό. Μικρέ μου Μιχαήλ, σέ βεβαιώνω πῶς εἶναι ἀκόμα στή ζωή! Ό διάολος νά μέ πάρει ἄν δέ λέω ἀλήθεια! Νά μοῦ βγοῦν τά μάτια! Δέ μέ πιστεῦεις; "Ε, τότε ἔλα νά πᾶμε στό σπίτι... Μωρέ πῶς τοῦ καρφώθηκε στό μυαλό τέτοια ἰδέα; Δέν μπορῶ νά καταλάβω. Ἐγώ ὁ ἴδιος ἤμουν σήμερα στό σπίτι τῆς συχωρεμένης... δηλαδή ὄχι τῆς συχωρεμένης... Νά πάρει ἡ ὀργή!...

Ό συνταγματάρχης ἔκανε μιά ἀπελπισμένη κίνηση, ἔφτυσε καί βγῆκε ἀπό τό γραφεῖο. Μόλις γύρισε στό σπίτι τῆς νεκρῆς, σωριάστηκε σέ ἓνα ντιβάνι καί ἔπιασε τά μαλλιά του μέ τά δύο χέρια.

— Νά πᾶτε μοναχοί σας! Νά τόν προετοιμάσετε τοῦ λόγου σας γιά τό χαμπέρι. Ἐμένα μή μέ ἀνακατεῦτε. Ἐγώ δέν εἶμαι γιά τέτοιες δουλειές! Κάτι πῆγα νά τοῦ πῶ ἀπ' ἔξω ἀπ' ἔξω καί ἔπεσε τοῦ θανατᾶ. Δεύτερη φορά δέν ξαναπατάω ἐκεῖ πέρα. Νά πᾶτε μοναχοί σας!...

ΕΝΑΣ ΑΡΙΘΜΟΣ

Τίς προάλλες φώναξα στο γραφείο μου τή δεσποινίδα Ίουλία, τή δασκάλα τών παιδιών. Έπρεπε νά τής δώσω τό μισθό της.

— Κάθισε νά κάνουμε τό λογαριασμό, τής είπα. Θά 'χεις ανάγκη από χρήματα καί σύ ντρέπεσαι νά άνοιξεις τό στόμα σου... Λοιπόν... Συμφωνήσαμε γιά τριάντα ρούβλια τό μήνα...

— Γιά σαράντα.

— Όχι, γιά τριάντα, τό έχω σημειώσει. Έγώ πάντοτε τριάντα ρούβλια δίνω στίς δασκάλες... Λοιπόν, έχεις δυό μήνες έδω...

— Δυό μήνες καί πέντε μέρες...

— Δυό μήνες άκριβώς... Τό 'χω σημειώσει... Λοιπόν, έχουμε έξήντα ρούβλια. Πρέπει νά βγάλουμε έννιά Κυριακές... Δέ δουλεύετε τίς Κυριακές. Πηγαίνετε περίπατο μέ τά παιδιά. Έπειτα έχουμε τρείς γιορτές...

Ή Ίουλία έγινε κατακόκκινη καί άρχισε νά τσαλακώνει νευρικά τήν άκρη του φουστανιού της μά δέν είπε λέξη.

— Τρείς γιορτές... Μας κάνουν δώδεκα ρούβλια τό μήνα... Ό Κόλιας ήταν άρρωστος τέσσερις μέρες καί δέν του έκανες μάθημα... Μονάχα μέ τή Βαρβάρα άσχολήθηκες... Τρείς μέρες είχες πονόδοντο καί ή γυναίκα μου σου είπε νά άναπαυτείς μετά τό φαγητό... Δώδεκα καί έφτά δεκαεννιά. Αφαιρούμε, μας μένουν... Χμ! σαράντα ένα ρούβλια... Σωστά;

Τό άριστερό μάτι τής Ίουλίας έγινε κατακόκκινο καί νότισε. Άρχισε νά τρέμει τό σαγόνι της. Τήν έπιασε ένας νευρικός βήχας, έβαλε τό μαντίλι στή μύτη τής μά δέν έβγαλε άχνα.

— Τήν παραμονή τής πρωτοχρονιας έσπασες ένα φλιτζάνι του τσαγιού καί τό πιατάκι του... Βγάζουμε δυό ρούβλια... Τό φλιτζάνι κάνει άκριβότερα γιατί είναι οίκογενειακό κειμήλιο, μά δέν πειράζει... Τόσο τό χειρότερο! Προχωρούμε! Μιά μέρα δέν πρόσεξες τόν Κόλια, άνέβηκε ό μικρός στο δέντρο καί έσκισε τό σακάκι του... Βγάζουμε άλλα δέκα ρούβλια... Άλλη μία μέρα πού δέν πρόσεχες, εκλεψε ή καμαριέρα τά μποτάκια τής Βαρβάρας. Πρέπει νά 'χεις τά μάτια σου τέσσερα, γι' αυτό σέ πληρώνουμε... Λοιπόν, βγάζουμε άλλα πέντε ρούβλια. Στίς δέκα του Γενάρη σέ δάνεισα δέκα ρούβλια...

— Όχι, δέν έγινε τέτοιο πράμα... μουρμούρισε ή Ίουλία.

— Τό 'χω σημειώσει!

— Καλά...

— Βγάζουμε είκοσι έπτά ρούβλια μας μένουν δεκατέσσερα...

Τά μάτια τής Ίουλίας γέμισαν δάκρυα. Κόμποι ιδρώτα γυάλιζαν πάνω στήν μύτη της. Κακόμοιρο κορίτσι!

— Μά έγώ μία φορά μονάχα δανείστηκα χρήματα. Μονάχα τρία ρούβλια, από τήν κυρία, μουρμούρισε ή Ίουλία καί ή φωνή της έτρεμε... Αύτά είναι όλα όλα πού δανείστηκα.

— Μπά; Καί γώ δέν τά είχα σημειώσει αύτά. Λοιπόν, δεκατέσσερα έξω τρία, μας μένουν έντεκα. Πάρε τά χρήματά σου, άγαπητή μου! Τρία... Τρία, τρία... ένα καί ένα... Πάρτα...

Καί τής έδωσα έντεκα ρούβλια. Τά πήρε μέ τρεμουλιαστά δάχτυλα καί τά έβαλε στήν τσέπη της.

— Εύχαριστώ, ψιθύρισε.

Πετάχτηκα όρθός καί άρχισα νά βηματίζω πέρα δώθε στο γραφείο. Μέ έπιασαν τά δαιμόνια μου.

— Καί γιατί μέ εύχαριστείς;

- Γιά τά χρήματα.
— Μά, διάολε, έγώ σέ έκλεψα, σέ λήστεψα! Καί μοῦ λές κι εὐχαριστῶ;
— Οἱ ἄλλοι δέ μοῦ ἔδιναν τίποτα!...
— Δέ σοῦ ἔδιναν τίποτα. Φυσικά!... Σοῦ ἔκανα μιά φάρσα γιά νά σοῦ γίνει σκληρό μάθημα.
Πάρε τά ὀγδόντα σου ρούβλια! Τά εἶχα ἔτοιμα στό φάκελο! Μά γιατί δέ φωνάζεις γιά τό
δίκιο σου; Γιατί στέκεσαι ἔτσι σάν χαζή; Μπορεῖς νά ζήσεις σ' αὐτό τόν κόσμο ἄν δέν
πατήσεις πόδι, ἄν δέ δείξεις τά δόντια σου; Γιατί εἶσαι ἄβουλη;
Μουρμούρισε μερικά εὐχαριστῶ καί βγήκε.

ΚΑΛΑ ΞΕΜΠΕΡΔΕΜΑΤΑ

Ορθός μπροστά στο ανάλογο ό παπα-Βεντερέτρο κρατάει ανάμεσα στα μακριά χοντροδάχτυλά του μία πένα από φτερό χήνας καταμουτζαλωμένη. Τό στενό ρυτιδωμένο μέτωπό του έχει ζουριάσει από τὰ γερατειά καί στή μύτη του γυαλίζουν όλες οί παραλλαγές τῶν χρωμάτων από τό τριανταφυλλί ὡς τό σκουρογάλαζο. Μπροστά του, πάνω στό κόκκινο ντύμα τοῦ Τριωδίου ἔχει ἀπλώσει δυό κόλες χαρτί. Ἡ μία γράφει «Χρόνια Πολλά», ἡ ἄλλη «Ὑπέρ Ἀναπαύσεως» καί ἀπό κάτω ὀνόματα... Πλάι στό ανάλογο στέκεται μία γριούλα πολύ σκεφτική μέ ἕνα μποξαδάκι ἀναριχτό στούς ὤμους, εἶναι βυθισμένη σέ συλλογή.

- Ὑστερα ποιόν νά βάλω; ρωτάει ὁ παπάς ξύνοντας τεμπέλικα τό αὐτί του. Ὑστερα, λοιπόν, στίψε τό μυαλό σου, εὐλογημένη, νυχτώσαμε. Ἐχω νά διαβάσω καί τόν ἔσπερινό.
- Ἀμέσως παπά μου... Λοιπόν, γράφε... γιά «Χρόνια Πολλά» τούς δούλους τοῦ Κυρίου, Ἀντρέα, Μαρία καί τὰ τέκνα αὐτῶν... Δημήτρη, τό νεογέννητο Ἀντρέα, Ἀντύπα, Μαρία...
- Περίμενε, μήν τρέχεις... Δέν κυνηγᾷς κανένα λαγό... Σιγά σιγά!
- Ἐγραψες Μαρία: Ἀντε παρακάτω, Κύριλλο Γκορντέι, Γερασιμάκο πού πέθανε στήν κούνια του, Παντελή... Τόν ἔγραψες τόν κακομοῖρη τόν Παντελή;
- Γιά στάσου... Πεθαμένος εἶναι ὁ Παντελής;
- Πεθαμένος..., ἀναστέναξε ἡ γριά.
- Τότε γιατί χριστιανή μου μέ κάνεις καί τόν γράφω στά «Χρόνια Πολλά»; ἀγρίεψε ὁ ἔφημέριος τραβώντας μία μουτζουλιὰ πάνω στόν Παντελή καί γράφοντάς τον στόν ἄλλο κατάλογο. Ἐχουμε καί ἄλλο χαρτί... Πές τα καθαρά μή μέ μπερδεύεις. Ποιούς ἔχεις «ὑπέρ ἀναπαύσεως».
- Ὑπέρ ἀναπαύσεως;... Ἀμέσως... περίμενε... Ἄ! Naί... γράφε, Γιάννη, Εὐδοξία... γράφε, Ντάρια, Γιώργη... Γράφε... Στρατιώτη Ζαχαρία. Ἀπό τότε πού ντύθηκε οὔτε γράμμα οὔτε γραφή.
- Πεθαμένος εἶναι;...
- Ὁ Θεός ξέρει! Ἴσως νά εἶναι πεθαμένος, ἴσως νά εἶναι ζωντανός... Γράφ' τον.
- Μά ποῦ νά τόν γράψω; Ἄν ποῦμε πώς εἶναι πεθαμένος πρέπει τόν περάσω «ὑπέρ Ἀναπαύσεως», μά ἄν εἶναι στή ζωὴ πρέπει νά τόν γράψω στά «Χρόνια Πολλά». Μέ σένα δέν μπορεῖ κανεὶς νά βρεῖ ἄκρη!...
- Χμ! Γράφ' τον παπά μου καί στά δυό χαρτιά καί βλέπουμε. Δέν τόν νοιάζει ὅπου καί νά τόν περάσεις. Εἶναι ἕνας σουρτούκης! χαμένο κορμί... Τόν ἔγραψες; Τώρα στά «Χρόνια Πολλά» Μαρία, Λεωνίδα, Ἀρίνα... Κόσμο καί Ἄννα... Θεοδοσία πού εἶναι ἄρρωστη...
- Τήν ἄρρωστη θά τήν περάσω «ὑπέρ Ἀναπαύσεως»; Μή χειρότερα Παναγία μου!
- Ἐγώ σοῦ εἶπα νά τήν γράψει «ὑπέρ Ἀναπαύσεως»; Ἐσύ παπά μου ἔχεις χάσει τό μπούσουλα...
- ὦχ! Μέ μπερδεψες γριά λαδίκω! Ἀφοῦ εἶναι πεθαμένη πές μου πώς εἶναι πεθαμένη νά μήν τήν κολλήσω «ὑπέρ Ἀναπαύσεως!» Μέ μπερδεύεις. Πρέπει νά σβήσω τώρα τή Θεοδοσία καί νά τήν κουβαλήσω στό ἄλλο χαρτί. Λοιπόν, ἄκου νά στούς διαβάσω... Γιά «Χρόνια Πολλά»: Ἀντρέα, Ἀντύπα, Μαρία, Κύριλλο, Γερασιμάκο πού πέθανε στήν κούνια του... Μπά! Γιά στάσου! Πώς βρέθηκε αὐτός ὁ Γερασιμάκος σέ τοῦτο τό χαρτί; Πεθαμένος ἀπό κούνια καί νάτος στά καλά καθούμενα τρυπώνει στούς ζωντανούς!... Μά ὄχι, πιά, μέ μπερδεύεις χριστιανή μου! Ὁ Θεός νά σέ συγχωρέσει, τὰ ἔκανες ὅλα σαλάτα!...

Ὁ παπάς κουνάει ἀπελπισμένος τό κεφάλι του, σβήνει τό Γερασιμάκο καί τόν περνάει στή λίστα τῶν «πεθαμένων».

— Ἔκου τώρα! Γιά «Χρόνια Πολλά», Μαρία, Κύριλλο, στρατιώτη Ζαχαρία. Ἐπειτα ποιός εἶναι;

— Τήν ἔγραψες τήν Εὐδοξία;

— Εὐδοξία; Χμ... Εὐδοξία... Εὐδοξία... Ὁ παπάς ψάχνει πάνω κάτω καί τά δύο χαρτιά. Μά θυμᾶμαι πώς τήν ἔγραψα καί τώρα ὁ διάλογος νά πάρει... δέν μπορῶ νά τήν ξετρυπώσω. Ἄ! Νά την! Βρίσκεται στή λίστα τῶν πεθαμένων.

— Ἡ Εὐδοξία πεθαμένη; φωνάζει ἡ γριά ἀναστατωμένη. Μά αὐτή, παπά, δέν ἔκλεισε χρόνο πού παντρεύτηκε καί σύ μιλάς γιά θάνατο καί γρουσουζεύεις τή γυναίκα. Ἐσύ τά μπερδεύεις, γέρο μου, καί τά βάζεις μαζί μου. Κάνε τό σταυρό σου νά σέ φωτίσει ὁ μεγαλοδύναμος. Μά ἄν δέν ἔχεις καρδίαν καθαράν ὁ Ὁξαποδῶ θά τρίβει τά χέρια του. Ὁ δαίμονας σέ τραβάει ἀπό τή μύτη, χορεύει μέσα σου καί σέ μπερδεύει.

— Πάψε, μή μέ βουρλίζεις λέω...

Ὁ παπάς σκυθρωπός πέφτει σέ βαθιά συλλογή. Στό τέλος σβήνει τήν Εὐδοξία ἀπό τή λίστα τῶν πεθαμένων. Ἡ πένα τριζοβολάει πάνω στό δέλτα καί ἀπλώνει μιὰ χοντρή μουτζαλιά. Ὑστερα παίρνει ἕνα χαμένο ὕφος καί ξύνει τό σβέρκο του...

— Πρέπει λοιπόν νά βγάλω τήν Εὐδοξία ἀπό δῶ, μουρμουρίζει μέ ἀμηχανία καί νά τή γράψω ἐκεῖ... Ἔτσι δέν εἶναι; Γιά στάσου... Ἄν τήν περάσω ἐδῶ θά εἶναι μέ τούς ζωντανούς, ἄν τή γράψω ἐκεῖ θά εἶναι μέ τούς πεθαμένους... Μέ μπερδεύει γιά καλά αὐτή ἡ εὐλογημένη! Καί ἀπό πάνω ἔχω κι αὐτό, τό στρατιώτη, τό Ζαχαρία. Ποῦ κόλλησε ἡ ἀφεντιά του;... Μά τί γυρεύει αὐτός ἐδῶ, πού νά πάρει... Δέν καταλαβαίνω τίποτα! Φτοῦ κι ἀπ' τήν ἀρχή.

Ὁ παπάς κατεβαίνει ἀπό τό ἀναλόγιο, τραβάει κατά τό ντουλάπι καί παίρνει ἕνα μικρό τετράγωνο ἄσπρο χαρτί.

— Βγάλε τό Ζαχαρία, ἀφοῦ σέ μπερδεύει... λέει ἡ γριά. Ὁ Θεός νά τόν φυλάει, βγάλ' τον...

— Σκάσε πιά εὐλογημένη!

Καί ὁ ἐφημέριος ἀργά ἀργά Βουτάει τό φτερό στό καλαμάρι καί ξαναγράφει στό καινούριο χαρτί ὅλα τά ὀνόματα.

— Τά πέρασα ὅλα μαζί. Πάρε τή λίστα καί τράβα νά βρεῖς τό διάκο. Ἄς τά ξεμπερδέψει ἡ ἀφεντιά του κι ἄς χωρίσει τούς ζωντανούς ἀπό τούς πεθαμένους. Αὐτός ἔχει σπουδάσει στήν Ἱερατική Σχολή ἐνῶ ἐγώ καί νά μέ κρεμάσεις δέν μπορῶ νά βρῶ ἄκρη.

Ἡ γριά παίρνει τό χαρτί; βάζει στό χέρι τοῦ παπαῆ ἐνάμισι καπίκι καί πάει νά βρεῖ τό διάκο.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα: Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.