

Ο κύριος Ντίκενς και τα ... παιδιά του: Παιδιά-ήρωες και παιδιά-αναγνώστες

Σούλα Οικονομίδου
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

Στους καταλόγους όλων των ελληνικών εκδόσεων το όνομα του Κάρολου Ντίκενς κατέχει πρωταρχική θέση στα κλασικά έργα ‘για παιδιά’. Ωστόσο, ο Ντίκενς δεν υπάρχει στους καταλόγους των βρετανών παιδικών συγγραφέων του 19^{ου} αιώνα. Και δικαίως. Ο Ντίκενς δεν απευθύνθηκε στα παιδιά¹. Έγραψε, όμως, γι’ αυτά. Και έγραψε με έναν τρόπο πραγματικά συγκλονιστικό. Αυτό είναι το στοιχείο που τον ξεχωρίζει από τους κλασικούς βρετανούς μυθιστοριογράφους του 19^{ου} αιώνα, το ότι, δηλαδή, ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την παιδική ηλικία, ή, σωστότερα, ανέδειξε τους πλέον αξιομνημόνευτους παιδικούς χαρακτήρες.

Το ζήτημα όμως της παιδικής ηλικίας των ηρώων του όσο και το ζήτημα της παιδικής ηλικίας των σύγχρονων αναγνωστών του είναι πολύπλοκο. Γιατί, πρώτα απ’ όλα, επέλεξε να ασχοληθεί με παιδιά – ήρωες; Τι είδους ήρωες είναι τα παιδιά των μυθιστορημάτων του; Τι αναπαραστάσεις παιδικότητας διακρίνουμε σε αυτούς; Γιατί σήμερα ο Ντίκενς διαβάζεται από παιδιά; – είναι μερικά από τα ερωτήματα που εγείρονται γύρω από το έργο του, ερωτήματα τα οποία θα επιχειρήσουμε να απαντήσουμε στο παρόν άρθρο.

Αρχίζοντας από το τελευταίο ερώτημα, θα παρατηρούσαμε ότι τα έργα του Ντίκενς αποτελούν μία από τις πολύ χαρακτηριστικές περιπτώσεις έργων των οποίων το αναγνωστικό κοινό έχει αλλάξει ριζικά από την εποχή της έκδοσής τους. Όπως έχει συμβεί και με άλλα κλασικά έργα παλαιότερων εποχών, με πιο γνωστά παραδείγματα τον *Ροβινσώνα Κρούσο* του Defoe και *Τα Ταξίδια του Γκιούλιβερ* του Swift, τα έργα του Ντίκενς έχουν διολισθήσει από την κατηγορία των έργων για ενήλικες σε εκείνη της παιδικής λογοτεχνίας. Τουλάχιστον σε αυτό το συμπέρασμα μας οδηγεί η μέριμνα όλων των ελληνικών εκδοτικών οίκων να συμπεριλάβουν, σε ‘απόδοση’ συνήθως και όχι σε ακριβή μετάφραση, τα γνωστότερα έργα του, όπως το *Ολίβερ Τουίστ* και το *Ντέιβιντ Κόπερφιλντ* στον κατάλογο των κλασικών έργων ‘για παιδιά’.

Είμαστε, επομένως, μάρτυρες μίας ακόμη περίπτωσης λογοτεχνικού κειμένου το οποίο παραμένοντας αναλλοίωτο γίνεται από ‘ακατάλληλο’ ‘κατάλληλο’ για παιδιά. Επιγραμματικά, θα θέλαμε να παρατηρήσουμε ότι αυτή η αλλαγή σηματοδοτεί με τον πιο εύγλωττο τρόπο τη σχετικότητα της ίδιας της έννοιας της παιδικότητας. Αρκεί να αναλογιστούμε τις καταπληκτικές διαφορές ανάμεσα στις σύγχρονες και στις βικτωριανές προσεγγίσεις θεμελιωδών ζητημάτων σε σχέση με την παιδικότητα, όπως αυτό της ‘εγγενούς’ παιδικής αθωότητας ή της ‘διαπαιδαγώγησης’ των παιδιών, για να αντιληφθούμε ότι μιλούμε στην ουσία για διαφορετικές παιδικές ηλικίες, για διαφορετικά παιδιά.. Ενώ, για παράδειγμα, για τα σύγχρονα παιδιά θέματα όπως η βία, ο θάνατος ή τα κοινωνικά αδιέξοδα, που θίγονται στα έργα του Ντίκενς, δεν είναι πλέον taboo, για τα παιδιά της βικτωριανής Αγγλίας ήταν, γεγονός που απέκλειε τα έργα από την κατηγορία του παιδικού αναγνώσματος. Μια διεισδυτική παρατήρηση, λοιπόν, των ορίων της παιδαγωγικής λογοκρισίας αφήνει να διαφανούν και τα όρια της παιδικότητας της κάθε εποχής.

Ωστόσο, το ζήτημα στην περίπτωση του Ντίκενς δεν είναι ότι τα έργα του έχουν γίνει απλώς ‘κατάλληλα’ και για παιδιά, αλλά ότι έχουν γίνει, όπως προαναφέραμε, ‘κατάλληλα’ μόνο για παιδιά. Το εύλογο ερώτημα επομένως που

εγείρεται είναι γιατί σήμερα το έργο του Ντίκενς συγκαταλέγεται στην παιδική λογοτεχνία. Γιατί ένα έργο, όπως, για παράδειγμα, το *Oliver Twist*, που γράφτηκε για ενήλικες στα 1838, στρέφεται σε ένα αποκλειστικά παιδικό αναγνωστικό κοινό το 2007;

Πιστεύουμε ότι οι λόγοι για τους οποίους ο Ντίκενς θεωρείται κάτι σαν εκδοτική 'υποχρέωση' προς τα παιδιά-αναγνώστες είναι περισσότεροι του ενός. Ο πρώτος σχετίζεται με την μορφή των μυθιστορημάτων του: κάποια από τα χαρακτηριστικά τους, όπως η δραματική πλοκή, η διαρκής αγωνία που τροφοδοτείται από ανατροπές και από μυστήριο, και φυσικά το εγγυημένα ευτυχές τέλος που ταυτίζεται με τη δικαίωση του 'καλού' και την τιμωρία του 'κακού', θεωρούνται από τους ενήλικες ως γνωρίσματα που ελκύουν τα παιδιά -αναγνώστες.

Ένας δεύτερος λόγος σχετίζεται με το περιεχόμενο των έργων του, και συγκεκριμένα με την ιδεολογική τους φόρτιση. Η μαχητική στάση ενός κοινωνικού μυθιστοριογράφου, όπως ο Ντίκενς, σε σχέση με τα αδιέξοδα της εποχής του, και συγκεκριμένα η προσπάθειά του να καταδείξει τα κακώς κείμενα της κοινωνίας της εποχής του βρίσκει, πιστεύουμε, αντίκρισμα στις σύγχρονες αντιλήψεις για το ρόλο της παιδικής λογοτεχνίας. Διότι η κρατούσα άποψη για την τελευταία είναι ότι δεν πρέπει μόνο να ψυχαγωγεί το παιδί αλλά να του θέτει ερωτήματα και προβληματισμούς σε σχέση με τον κόσμο που το περιβάλλει. Διότι, πιο συγκεκριμένα, μία κρατούσα άποψη είναι ότι οφείλουμε να βοηθήσουμε τα παιδιά, και μέσα από τη λογοτεχνία, να αντιληφθούν την κοινωνική ανισότητα και τη βία της κάθε μορφής εξουσίας, ώστε να τα ωθήσουμε στην κατεύθυνση της κοινωνικής ωριμότητας και υπευθυνότητας.² Ακόμα, λοιπόν, κι αν ο κόσμος των μυθιστορημάτων του Ντίκενς είναι εντελώς ξένος στα σύγχρονα παιδιά, τα προβλήματα που τον ταλανίζουν, όπως η εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο, ή η κατάχρηση της εξουσίας, παραμένουν σε συμβολικό επίπεδο τα ίδια με εκείνα του σύγχρονου, οικείου για τα παιδιά, κόσμου. Θα υποστηρίξουμε, λοιπόν, εν κατακλείδι, ότι, όσο κι αν φαίνεται παράδοξο, ορισμένα από τα ιδεολογήματα που διαπερνούν το έργο του Ντίκενς συγκλίνουν με τις κυρίαρχες ιδεολογίες που διαμορφώνουν τη διαπαιδαγώγηση των σύγχρονων παιδιών, και αυτός είναι ένας σοβαρός λόγος για τον οποίο το έργο του θεωρείται 'χρήσιμο'³ και παιδαγωγικά λειτουργικό.

Όμως ο τρίτος και κύριος, κατά τη γνώμη μας, λόγος για τον οποίο τα έργα του Ντίκενς συγκαταλέγονται στο corpus της παιδικής λογοτεχνίας είναι το γεγονός ότι οι περισσότεροι από τους κύριους ήρωές τους είναι παιδιά. Ας θυμηθούμε ότι σήμερα το παιδί – κεντρικός ήρωας είναι μία θεμελιώδης, ίσως η πλέον θεμελιώδης, προδιαγραφή των έργων παιδικής λογοτεχνίας παγκοσμίως. Ωστόσο, υπάρχει εδώ ένα αυτονόητο το οποίο θα θέλαμε να προσβάλλουμε, την αντίληψη, δηλαδή, ότι ένα έργο με παιδιά-ήρωες είναι αυτόματα ενδιαφέρον για παιδιά-αναγνώστες. Η αντίληψη αυτή φαίνεται να εξακολουθεί να είναι κυρίαρχη στην εκδοτική αγορά, αλλά και γενικότερα μεταξύ των ενηλίκων οι οποίοι γράφουν, διαλέγουν και αγοράζουν βιβλία για λογαριασμό των παιδιών. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Peter Hollindale, το γεγονός ότι ένα βιβλίο έχει παιδιά-ήρωες δεν σημαίνει αυτομάτως ότι παρουσιάζει μία λεπτομερή αναπαράσταση παιδικότητας ή ότι ασχολείται πραγματικά με την ουσία της τελευταίας. Υπάρχουν, για παράδειγμα, μυθιστορήματα για ενήλικες τα οποία χρησιμοποιούν σε μεγάλο βαθμό παιδιά-ήρωες, και παρ' όλα αυτά επιδεικνύουν ένα πολύ φτωχό ενδιαφέρον για την παιδικότητα. Μερικά από αυτά τα μυθιστορήματα, όπως συμβαίνει και σ' αυτά του Ντίκενς, χρησιμοποιούν, όπως θα δείξουμε, παιδιά -ήρωες για λειτουργικούς μόνον λόγους, για να προβάλλουν, δηλαδή, χαρακτηριστικά του κόσμου των ενηλίκων (Hollindale, 1997: 84, 85).

Πέρα όμως από το γιατί το έργο του Ντίκενς έφτασε να χαρακτηρίζεται, στην ελληνική τουλάχιστον εκδοτική πραγματικότητα, ως ‘παιδική λογοτεχνία’, ένα άλλο εύλογο ερώτημα που προκύπτει από την ανάγνωση του συνολικού έργου του είναι το γιατί ο Ντίκενς επικεντρώθηκε τόσο πολύ σε παιδικούς χαρακτήρες, στρέφοντας έτσι και την προσοχή του σύγχρονου του αναγνωστικού κοινού σ’ αυτούς. Συχνά αναφέρεται ότι τα προσωπικά του παιδικά βιώματα είναι μία εξήγηση της συστηματικής ενασχόλησής του, της εμμονής του, θα λέγαμε, με τα προβλήματα της παιδικής ηλικίας. Ωστόσο, εμείς θα υποστηρίζαμε ότι ο πλέον καθοριστικός παράγοντας τόσο για τις θεματικές του επιλογές όσο και για τον τρόπο που απεικόνισε την παιδική ηλικία ήταν το κοινωνικό και ιδεολογικό πλαίσιο της εποχής του.

Η περίοδος από τα 1820 μέχρι περίπου το 1850 ήταν μια περίοδος τρομακτικών ανακατατάξεων για τη Βρετανία: η ραγδαία βιομηχανική επανάσταση οδήγησε τη χώρα σε μία μεγάλη τεχνολογική και βιομηχανική πρόοδο, με μαζικές εξελίξεις στη βιομηχανία και στη μεταλλευτική, στο σιδηρόδρομο και στην ατμοπλοία. Ωστόσο, γύρω στα 1840 άρχισε ήδη να διαφαίνεται το κόστος της βιομηχανικής επανάστασης για τη βρετανική κοινωνία (Butts, 1997: 153-154). Τα προβλήματα έγιναν πλέον πειστικά. Η πληθυσμιακή έκρηξη στα βιομηχανικά αστικά κέντρα, οι απάνθρωπες συνθήκες εργασίας και ζωής για την αναδυόμενη προλεταριακή τάξη, η καταρράκωση της αγροτικής οικονομίας και η συνολική ανεπάρκεια του εκπαιδευτικού συστήματος έφεραν κοινωνικές αναταραχές, και οδήγησαν αφενός σε λαϊκές εξεγέρσεις και αφετέρου σε ορισμένες νομοθετικές αλλαγές που επιχειρούσαν να αποτρέψουν την ολική κοινωνική διάλυση. Στο στόχαστρο μπήκε και η εκπαίδευση των παιδιών, και συγκεκριμένα ο ταξικός και απολυταρχικός χαρακτήρας της. Οι λογοτέχνες της εποχής βρέθηκαν στο κέντρο των καταγιστικών κοινωνικών εξελίξεων της κοινωνίας τους, γεγονός που άφησε την ανεξίτηλη σφραγίδα του στο έργο τους. Μάλιστα, ο Dennis Butts παρατηρεί ότι στην αναδόμηση των κοινωνικών στάσεων, η λογοτεχνία της εποχής ήταν ζωτικής σημασίας, και ότι είναι δύσκολο να φαντασθεί κανείς τι αλλαγές θα είχαν λάβει χώρα χωρίς την έμπνευση συγγραφέων όπως οι Wordsworth, Dickens, Barrett ή George MacDonald (Butts, 1997: 158).

Ωστόσο, αυτό που είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την παρούσα ανάλυση είναι οι βαθμιαίες αλλαγές σ’ εκείνες τις αντιλήψεις και νοοτροπίες οι οποίες άγγιζαν το ζήτημα της παιδικής ηλικίας/παιδικότητας. Συνέπεια, για παράδειγμα, της αμφισβήτησης του αυταρχισμού και της απόλυτης πειθαρχίας στη διαπαιδαγώγηση των παιδιών ήταν η αυξανόμενη ανοχή στις ‘παιδιάστικες’ και παιγνιώδεις συμπεριφορές, όπως επίσης και η βαθμιαία αναγνώριση της σημαντικότητας της φαντασίας και του συναισθήματος των παιδιών έναντι της μέχρι τότε έμφασης στη λογική και στην εγκράτεια. Οι παραπάνω αλλαγές άρχισαν, μαζί με τη χαλάρωση του διδακτισμού, να γίνονται εμφανείς και στην παιδική λογοτεχνία των μέσων του 19ου αιώνα. Παράλληλα, ο κλονισμός της εμπιστοσύνης σε μία απόλυτα ιεραρχική, εξουσιαστική και αυταρχική κοινωνία κλόνισε ανεπανόρθωτα και την εμπιστοσύνη σε μία ιεραρχική, εξουσιαστική και αυταρχική οικογένεια, και κατ’ επέκταση σε μία αυταρχική και πειθαναγκαστική διαπαιδαγώγηση (Butts, 1997: 160).

Το θέμα της ευθύνης των ενηλίκων στη διαμόρφωση του χαρακτήρα των παιδιών ήλθε κατά συνέπεια στο προσκήνιο. Έτσι, μπορεί κανείς να εξηγήσει ίσως το γεγονός ότι ο Dickens ανέδειξε με συνέπεια το συγκεκριμένο πρόβλημα μέσα από πολλά έργα του, όπως τα *Ντόμπεϊ και Υιός*, *Δύσκολοι Καιροί* και *Μεγάλες Προσδοκίες*, για να αναφέρουμε τα πλέον χαρακτηριστικά.

Στο βάθος των παραπάνω ανακατατάξεων φαίνονταν, τελικά, να συγκρούονται, κατά τον Victor Watson, δύο αντιφατικές προσεγγίσεις της παιδικότητας, οι οποίες οδηγούσαν τη βικτωριανή οικογένεια, αλλά και το εκπαιδευτικό σύστημα, σε διλήμματα: ο μεν Ρομαντισμός, έβλεπε τα παιδιά ως ξεχωριστούς και ευάλωτους αθώους που μπορούσαν να γεννήσουν βαθιά απόλαυση σε ευαίσθητους και συναισθηματικούς γονείς. Από την άλλη, ο φθίνων πουριτανισμός έβλεπε τα παιδιά ως αμαρτωλά άτομα, και ενθάρρυνε συμπεριφορές και παιδαγωγικές αντιλήψεις εξαιρετικής αυστηρότητας και εγκράτειας. Έτσι, ενώ πολλοί ενήλικες της εποχής βίωναν τρυφερές σχέσεις με τα παιδιά, τους ήταν δύσκολο να μιλήσουν γι' αυτό. Τους ήταν δύσκολο και να γράψουν γι' αυτό. Κατά συνέπεια, ενώ οι φωνές που προειδοποιούσαν για το προπατορικό αμάρτημα ακούγονταν από παντού, φωνές που μιλούσαν για την προπατορική αθωότητα ή για μία τρυφερή γονεϊκότητα δεν υπήρχαν (Watson, 1994: 172). Σε σχέση με τα παραπάνω θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι και ο Dickens ήταν δέσμιος της ιδεολογικής σύγκρουσης που αναφέρει ο Watson: δεν μπόρεσε σε κανένα από τα έργα του να περιγράψει τρυφερούς γονείς, υγιείς σχέσεις αγάπης μεταξύ γονέων και παιδιών. Αντίθετα, αν μελετήσει κανείς τους παιδικούς χαρακτήρες του, θα διαπιστώσει ότι οι περισσότεροι είναι είτε ορφανά παιδιά, είτε παραμελημένα ή κακοποιημένα, με αδιάφορους ή ψυχρούς γονείς και με σαδιστές δασκάλους ή κηδεμόνες. Όταν, στο πλαίσιο της ευτυχισμένης κατάληξης των μυθιστορημάτων του, αναγκάζεται να αναπαραστήσει ενήλικους χαρακτήρες που να είναι συναισθηματικοί, στοργικοί και τρυφεροί, αυτοί δεν είναι ποτέ οι φυσικοί γονείς των παιδιών, αλλά υποκατάστατά τους. Δεν πρέπει βέβαια να ξεχνούμε ότι, όπως έχουν εντοπίσει πολλοί από τους μελετητές του έργου του, ο Dickens είχε επηρεαστεί πολύ από τα λαϊκά παραμύθια,⁴ και έκανε εκτεταμένη χρήση πολλών από τα μοτίβα τους, ιδιαίτερα του μοτίβου του παραμελημένου παιδιού, του οποίου η καλή μητέρα έχει πεθάνει και η μητριά είναι κακιά (Kotzin 1972, Stone 1979). Το ζήτημα βέβαια είναι γιατί δανείστηκε, συνειδητά ή όχι, τέτοια παραμυθιακά μοτίβα. Σύμφωνα με τη συλλογιστική του Watson, το μοτίβο αυτό αντανakλούσε την αντιφατική του στάση απέναντι στο τι πράγματι είναι τα παιδιά και τι πράγματι χρειάζονται από τους ενήλικες. Σύμφωνα με τον Dieter Petzold, ο δανεισμός ιδιαίτερα του μοτίβου του ορφανού που το κακομεταχειρίζονται (όπως, για παράδειγμα, ο Όλιβερ Τουίστ) τον εξυπηρετούσε ώστε να παρακάμψει το taboo του να περιγράψει κακούς γονείς (Petzold, 1992). Εμείς θα συμπληρώναμε ότι τον εξυπηρετούσε για έναν ακόμη λόγο: για να ζυμώσει την έννοια της κοινωνικής ευθύνης, συγκεκριμένα της ευθύνης των ενηλίκων, έναντι των παιδιών, και να ευαισθητοποιήσει, εντέλει, τους (ενήλικες) αναγνώστες του σε ζητήματα που άπτονταν της παιδικής ηλικίας.

Στο φως, λοιπόν, των κοινωνικών ανακατατάξεων της εποχής, και ιδιαίτερα εκείνων που αφορούσαν την παιδική ηλικία, μπορεί κανείς να κατανοήσει την επιλογή του Dickens να στραφεί σε παιδιά-ήρωες. Κατανοητοί επίσης γίνονται, σε ένα βαθμό, και οι τρόποι με τους οποίους αναπλάστησε τους παιδικούς του ήρωες, και τους οποίους θα εξετάσουμε παρακάτω.

Στα πιο δημοφιλή του έργα, όπως τα *Όλιβερ Τουίστ*, *Ντέιβιντ Κόπερφιλντ* και *Μεγάλες Προσδοκίες*, οι ήρωες του Ντίκενς είναι ευαίσθητα, εξαιρετικά προικισμένα παιδιά, τα οποία εμφανίζονται παραμελημένα, καταπιεσμένα ή αδικημένα, αλλά τα οποία, τελικά, αποκαθίστανται, ενώ κάποια από αυτά καταλήγουν να ευτυχίσουν στη ζωή. Είναι όμως 'αληθινά' παιδιά; Μπορεί κανείς, διαβάζοντας την τριτοπρόσωπη αφήγηση του παντογνώστη αφηγητή, να νιώσει πώς νιώθουν; Να καταλάβει πώς εκείνα αντιλαμβάνονται τον κόσμο; Με άλλα λόγια, είναι τα παιδιά-ήρωες τα υποκείμενα των ιστοριών τους; Ή μήπως είναι τα 'αντικείμενά' τους;

Η δεσπόζουσα φωνή του αφηγητή είναι μία παράμετρος καθοριστική για τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται η παιδικότητα, αλλά και συνολικά η οντότητα των παιδιών-ηρώων στον Ντίκενς. Δεν χρειάζεται παρά να προσέξει κανείς το είδος του χιούμορ που διαπερνά τα σχόλια του αφηγητή, για να αντιληφθεί ότι μιλά ένας ενήλικας. Ή, να διαβάσει μερικές από εκείνες τις εξαιρετικά λεπτολογικές περιγραφές, για τις οποίες ο Ντίκενς είναι διάσημος, εκείνες τις τόσο διεισδυτικές ‘ψυχογραφίες’ του, για να αντιληφθεί ότι η φωνή που μιλά είναι ενήλικη. Ας δούμε πώς περιγράφεται για παράδειγμα ο κοιμισμένος Όλιβερ Τουίστ:

Το αγόρι κοιμόταν βαθιά, ξαπλωμένο πάνω σε ένα πρόχειρο στρώμα, κατάχαμα. Τόσο χλωμό από την αγωνία, και την λύπη και την κλεισούρα της φυλακής του που έμοιαζε με τον ίδιο τον θάνατο. Όχι τον θάνατο όπως δείχνει στο σάβανο και στο φέρετρο αλλά με τι μορφή που έχει όταν η ζωή έχει μόλις χαθεί. Όταν ένα νεαρό και ευγενικό πνεύμα έχει, μόλις πριν ένα λεπτό, πετάξει στα Ουράνια και ο χονδροειδής αέρας του κόσμου τούτου δεν έχει προλάβει ακόμα να φυσήξει πάνω στην σκόνη που αγίασε. (Dickens, 1994α: 178)⁵

Η αίσθηση που αποκομίζουμε, διαβάζοντας, είναι ότι είναι ενήλικο το μάτι που κοιτάζει τον Όλιβερ. Διότι τόσο η παρομοίωση η σχετική με το θάνατο, που χρησιμοποιείται, όσο και ο τρόπος με τον οποίο αυτή εκφέρεται, κάνουν τη φωνή αυτού που κοιτάζει να ακούγεται ως η φωνή ενός πεπειραμένου ενήλικα, ο οποίος έχει δει ανθρώπους να πεθαίνουν, έχει παρατηρήσει τις διαφορές στο θάνατο. Έτσι, με παρόμοιες διεισδυτικές περιγραφές παρουσιάζεται και η εμφάνιση αλλά και η δράση των περισσότερων παιδιών-πρωταγωνιστών στον Ντίκενς: μία ενήλικη συνείδηση, αυτή του αφηγητή, ερμηνεύει τις πράξεις και τις συμπεριφορές τους, παρατηρώντας τα απ’ έξω, με ενδιαφέρον, συχνά με έκδηλη συμπάθεια, μερικές φορές με συγκατάβαση. Ακόμη και στην περίπτωση των *Μεγάλων Προσδοκιών*, ενός από τα τελειότερα έργα του Ντίκενς, στο οποίο η αφηγηματική φωνή είναι πρωτοπρόσωπη, δεν είναι η φωνή ενός παιδιού το οποίο διηγείται τα γεγονότα από την προσωπική του παιδική σκοπιά. Αντίθετα, είναι μία απόλυτα ενήλικη φωνή, με σαρόνιο χιούμορ και πικρόχολα σχόλια, η φωνή του ενήλικα Philip Pirrip, του πρωταγωνιστή της συναρπαστικής αυτής ιστορίας, ο οποίος διηγείται τα παιδικά του χρόνια. Ωστόσο, είναι, παρ’ όλα αυτά, μία φωνή που περιγράφει με πειστικό τρόπο πολλές εσωτερικές πτυχές της παιδικής προσωπικότητας. Διότι, θα συμφωνήσουμε και εμείς με αυτό, πολλοί μελετητές (ενδεικτικά Watson 1994, Hunt 1994, Hollindale 1997) παρατηρούν: υπάρχει μία σαφής ποιοτική διαφορά μεταξύ ενός πρώιμου έργου του, όπως το *Όλιβερ Τουίστ* (1838) και ώριμων έργων, όπως οι *Δύσκολοι Καιροί* (1854) και οι *Μεγάλες Προσδοκίες* (1860). Και η ποιοτική αυτή διαφορά αφορά και τον τρόπο με τον οποίο ο Ντίκενς αναπαριστά την παιδικότητα. Οι ήρωες των ώριμων έργων του, όπως για παράδειγμα, ο Pip στις *Μεγάλες Προσδοκίες* ή ο Tom και η Louise Gradgrind στους *Δύσκολους Καιρούς*, είναι πολύ περισσότερο αληθινοί από τον εξιδανικευμένο Όλιβερ Τουίστ ακριβώς επειδή είναι πιο σύνθετοι από εκείνον. Θα υποστηρίζαμε ότι σ’ αυτά τα τελευταία του έργα, τα πιο ζοφερά και τα πιο έκδηλα πολιτικά, ο Ντίκενς κατάφερε να εμβαθύνει περισσότερο στην παιδική ηλικία. Κατάφερε ίσως να ‘θυμηθεί’ την αίσθηση της παιδικότητας, προσπάθησε ίσως να ταυτισθεί με τα παιδιά μάλλον, παρά να συνεχίσει να τα παρατηρεί ως ένας καλοπροαίρετος ενήλικας, όπως έκανε στην περίπτωση του *Όλιβερ Τουίστ*.

Ωστόσο, παρά την ευδιάκριτη εξέλιξη στην εσωτερικότητα με την οποία αναπαριστά τους ήρωές του, θα συμφωνούσαμε με την παρατήρηση του Peter Hollindale ότι «τα κυρίαρχα στοιχεία της παιδικότητας στα έργα του [Ντίκενς] είναι

τα θεωρητικά και τα συμβολικά» (Hollindale, 1997: 100), ότι τα παιδιά-ήρωες, δηλαδή, δεν ενδιαφέρονταν τον Ντίκενς τόσο για την παιδικότητά τους *per se* όσο για το τι συμβόλιζαν και τι ρόλο έπαιζαν στην συνολική κοινωνική αναπαράσταση που επιθυμούσε να κατασκευάσει. Για να το θέσουμε σχηματικά, τα παιδιά-ήρωες λειτουργούν στο έργο του Ντίκενς ως «ένας μεγεθυντικός φακός ή ένα μέτρο σύγκρισης με το οποίο οι πρακτικές των ενηλίκων μπορούν να αποκαλυφθούν σε κοινωνικό και ηθικό επίπεδο» (Hollindale, 1997). Πιο συγκεκριμένα και αναλυτικά, θα υποστηρίξουμε ότι οι περισσότεροι παιδικοί ήρωες είναι είτε μορφές μίας προπατορικής αθωότητας είτε ζωντανά παραδείγματα διαστρεβλωμένης προσωπικότητας εξαιτίας ενηλίκων (Watson 1994, Hollindale 1997, Wolff 1996). Το μυθιστόρημα *Δύσκολοι Καιροί* (1854) αποτελεί μία χαρακτηριστική περίπτωση κειμένου στο οποίο αναδεικνύεται το δεύτερο. Παρατηρεί κανείς, διαβάζοντας, τόσο τη συμβολική χρήση της παιδικότητας όσο και την ξεκάθαρα ιδεολογική και εντέλει κοινωνική σκοπιμότητα του συμβολισμού της. Το έργο φαίνεται να γράφτηκε για να φέρει στο προσκήνιο και να καυτηριάσει την ορθολογιστική ιδεολογία της εποχής.⁶ Ενώνοντας τη φωνή του με άλλους διανοούμενους της εποχής του, ο Ντίκενς ανάγει στην ουσία το μυθιστόρημά του σε μανιφέστο εναντίον της μηχανιστικής, χρησιμοθηρικής και εμπορευματικής προσέγγισης των πραγμάτων αλλά και των ανθρώπων, στρέφοντας την προσοχή του αναγνωστικού του κοινού ιδιαίτερα στον ευαίσθητο χώρο της διαπαιδαγώγησης και πιο συγκεκριμένα της εκπαίδευσης των παιδιών. Τα παιδιά- ήρωες, ο Tom και η Louisa Gradgrind, των οποίων τις συμπεριφορές παρακολουθούμε καθώς οδεύουν προς την ωριμότητα, χρησιμοποιούνται ως σύμβολα. Τα προβλήματα της παιδικής τους ηλικίας και οι συνέπειες που αυτά έχουν στην ενήλικη ζωή τους αναπαριστούν στην ουσία συγκεκριμένες εμπλοκές της βικτοριανής κοινωνίας.

Τα παιδιά αυτά είναι κατ' αρχήν θύματα ενός πατέρα- δικτάτορα, ενός «εξαιρετικά πρακτικού ανθρώπου» (Dickens, 1994β: 9), ο οποίος έχει αναγάγει την διαπαιδαγώγησή τους σε σκοπό της ζωής του, και ο οποίος ελέγχει, κρίνει, διορθώνει την κάθε τους κίνηση από τη στιγμή που γεννιούνται. Όταν η κόρη του, στα είκοσι της χρόνια του καταλογίζει «Με πρόσεξες τόσο πολύ που ποτέ δεν είχα καρδιά παιδική. Με εκπαίδευες τόσο καλά που ποτέ δεν ονειρεύτηκα όνειρα παιδικά. Ασχολήθηκες με τόση επιμέλεια μαζί μου, από τη στιγμή που γεννήθηκα, που ποτέ δεν είχα πίστη παιδική, φόβους παιδικούς» (Dickens, 1994β: 90), ο πατέρας της το εκλαμβάνει ως έπαινο και «απόλυτα συγκινημένος με την επιτυχία του», όπως σαρκαστικά σχολιάζει ο αφηγητής, της απαντά, «Αγαπητή μου Louisa, ξεπληρώνεις με απλοχεριά την φροντίδα μου. Φίλησέ με, αγαπημένο μου παιδί.» (Dickens, 1994β: 90). Καυτηριάζοντας παιδαγωγικές μεθόδους όπως εκείνες του πατέρα Gradgrind, ο Ντίκενς αφήνει να διαφανεί ότι τα καταπιεσμένα ένστικτα και συναισθήματα των παιδιών διαστρεβλώνονται, και, πολύ αργότερα, στην ενήλικη ζωή τους, εκδηλώνονται σε απρόβλεπτες και ολέθριες για τα ίδια συμπεριφορές. Σε αντίθεση με το αγόρι, το κορίτσι διασώζει μέσα της κάποια ίχνη φαντασίας, ευαισθησίας και ανεξαρτησίας, ώστε να μπορεί να κοιτάξει κριτικά τη σχέση της με τον πατέρα της. Έτσι, κάνοντας τον απολογισμό των είκοσι πέντε χρόνων της, παρατηρεί: «Αν με είχες παραμελήσει, [πατέρα,] πόσο καλύτερο και πόσο ευτυχέστερο πλάσμα θα ήμουν σήμερα!» (Dickens, 1994β: 194).

Τα παιδιά-ήρωες του συγκεκριμένου μυθιστορήματος, όμως, είναι θύματα όχι απλώς της πατρικής καταπίεσης και, φυσικά, της πατριαρχικής ιδεολογίας, αλλά μίας συγκεκριμένης ιδεολογικής χειραγώγησης, με βάση την οποία η φαντασία και το συναίσθημα εξοβελίζονται από τη ζωή τους, και στη θέση της μπαίνει η λογική και η

χρησιμοθηρία. Ο Ντίκενς επιλέγει να αρχίσει το μυθιστόρημά του με τα λόγια του πατέρα Gradgrind προς τον νέο δάσκαλο του σχολείου του :

Λοιπόν, αυτό που θέλω, κύριε, είναι Γεγονότα. Διδάξτε αυτά τα αγόρια και κορίτσια μόνο Γεγονότα. Μόνο τα γεγονότα χρειάζονται στη ζωή. Μη φυτεύετε τίποτα άλλο, ξεριζώστε κάθε άλλο. Ο μόνος τρόπος να διαμορφώσετε την αντίληψη των σκεπτόμενων ζώων είναι με Γεγονότα: τίποτα άλλο δεν θα τους χρειαστεί. Αυτή είναι η αρχή με την οποία μεγαλώνω τα δικά μου παιδιά και αυτή είναι η αρχή με την οποία μεγαλώνω αυτά τα παιδιά. Μείνετε στα Γεγονότα, κύριε! (Dickens, 1994β: 1)

Στο κεφάλαιο που φέρει τον αποκαλυπτικό τίτλο «Δολοφονώντας τους αθώους», αναγνωρίζει κανείς στα παιδιά της σχολικής τάξης, γλαφυρές αναπαραστάσεις υποταγμένης και διαστρεβλωμένης παιδικότητας. Οι αναπαραστάσεις αυτές, όμως, χωρίς το στήριγμα της εσωτερικής εστίασης της αφήγησης, παραμένουν παραστατικές εικόνες χωρίς βάθος, χωρίς χαρακτηριστική υπόσταση. Έτσι, πάντα από τη σκοπιά του ενήλικου παρατηρητή-αφηγητή, καλούμαστε να παρατηρήσουμε παιδιά φοβισμένα, με απόλυτα μηχανιστικές συμπεριφορές, παιδιά σιωπηλά, των οποίων κάθε κίνηση αυθορμητισμού και φαντασίας απαγορεύεται, παιδιά απόλυτα υποταγμένα στην εξουσία του παντογνώστη και αυταρχικού δάσκαλου, ο οποίος τους τονίζει:

Ποτέ μη επιτρέπετε στον εαυτό σας να φαντασθεί! Πρέπει πάντα να ρυθμίζετε και να οργανώνετε τη συμπεριφορά σας με βάση μόνον ένα κανόνα: το γεγονός! (Dickens, 1994β: 6).

Πώς καταλήγει, αναρωτιέται ο αναγνώστης των πρώτων κεφαλαίων, ένα παιδί το οποίο μεγαλώνει με τέτοιες αρχές; Ο Ντίκενς καταδεικνύει, μέσα από τη βαθμιαία ηθική κατάρρευση του 'φερέλπιδος' νεαρού Tom Gradgrind αλλά και μέσα από τη δυστυχημένη ζωή της αδελφής του, ότι αυτού του είδους η ιδεολογία και αυτού του είδους η διαπαιδαγώγηση οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στον όλεθρο. Όταν η Louisa επιστρέφει στο πατρικό σπίτι της, δραπετεύοντας από το δυστυχημένο γάμο που της είχε επιβάλλει ο πατέρας της, αποδίδει σε εκείνον την διαστρέβλωση του χαρακτήρα της, το στέγνωμά του από κάθε συναίσθημα :

Πού είναι οι χάρες της ψυχής μου; Πού είναι τα συναισθήματα της καρδιάς μου; Τι έκανες, πατέρα, τι έκανες με τον κήπο που θα 'πρεπε να είχε ανθήσει κάποτε μέσα εδώ, μέσα σ' αυτήν την μεγάλη ερημιά; [είπε χτυπώντας και με τα δυο της χέρια το στήθος της] (Dickens, 1994β: 193)

Και κάνοντας έναν οδυνηρό, εξουθενωτικό απολογισμό της πορείας της, καταλήγει :

Το μόνο που ξέρω είναι ότι η φιλοσοφία σου και η διδασκαλία σου δεν μπορούν τώρα να με σώσουν. Λοιπόν, πατέρα; Εσύ με έφερες σ' αυτό το σημείο. Σώσε με τώρα με κάποιον άλλο τρόπο! (Dickens, 1994β: 196).

Σε αντίθεση με τις αναπαραστάσεις των δευτερευόντων παιδικών χαρακτήρων, παρατηρούμε ότι οι κεντρικοί ήρωες του μυθιστορήματος, η Louisa και ο Tom Gradgrind, είναι ήρωες με υπόσταση. Ιδιαίτερα στην περίπτωση της κοπέλας, θα υποστηρίξαμε ότι η αλήθεια και η δύναμη των παρατηρήσεών της, η εσωτερικότητά τους, η οποία αναδεικνύει πόσο ώριμη και πόσο πολύπλοκη είναι ως

χαρακτήρας, είναι αδιαμφισβήτητη απόδειξη ότι ο Ντίκενς αγγίζει σε αυτό το ώριμο έργο του, όπως και στο *Μεγάλες Προσδοκίες*, την ουσία της παιδικότητας, αυτό που κλασικά αποκαλείται ‘παιδική ψυχή.’ Αυτό, όμως, δεν αλλάζει τη λειτουργία των παιδικών του αναπαραστάσεων. Μπορεί αυτοί οι χαρακτήρες να είναι πιο αληθινοί, να νιώθει κανείς εντέλει πώς οι ίδιοι νοιώθουν, αλλά και εδώ λειτουργούν μάλλον ως ‘εργαλεία’ με τα οποία ο συγγραφέας προωθεί την κοινωνική του κριτική. Στα λόγια της Louisa αναγνωρίζει κανείς τη δραματική έκκλησή του προς τους αναγνώστες. Έκκληση στην ανθρωπιστική αλλά και πολιτική τους συνείδηση.

Εάν, λοιπόν, οι διαστρεβλωμένοι από τους ενήλικες παιδικοί χαρακτήρες είναι ένα ‘εργαλείο’ το οποίο ο Ντίκενς χρησιμοποιεί για να καταδείξει τις αδυναμίες και τα αδιέξοδα της βικτωριανής κοινωνίας, ένα άλλο τέτοιο ‘εργαλείο’ είναι η έννοια της εγγενούς και απόλυτης αθωότητας των μικρών παιδιών. Πάνω στο ‘φόντο’ μίας τέτοιας αθωότητας, η ηθική κατάπτωση των ενηλίκων αναδεικνύεται πιο έντονα, όπως μπορεί να παρατηρήσει κανείς, στο πιο γνωστό, ίσως, έργο του Ντίκενς, τον *Όλιβερ Τουίστ*. Μπορεί, όπως θα επιδιώξουμε να δείξουμε, ο ίδιος ο Όλιβερ να αποτελεί μία πολύ ελλιπή αναπαράσταση παιδικότητας, εξακολουθεί, ωστόσο, να είναι η πιο πλήρης και ζωντανή αναπαράσταση της αρχετυπικής αθωότητας.

Η ιδέα της παιδικής αθωότητας ήταν την εποχή του Ντίκενς μία σχετικά πρόσφατη εξέλιξη στην ιστορία των ιδεών. Πρωτοεμφανίστηκε μόλις τον 18^ο αιώνα στη Γαλλία με τη φιλοσοφική επανάσταση του *Emile* του Rousseau, και στη συνέχεια πέρασε στη βρετανική λογοτεχνία, στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, μέσα από τη ρομαντική ποίηση του William Wordsworth (Wolff, 1996: 242). Μπορούμε επομένως με ασφάλεια να υποστηρίξουμε ότι η αθωότητα των μικρών παιδιών δεν ήταν δεσπόζουσα κοινωνική αντίληψη την εποχή που γραφόταν το *Όλιβερ Τουίστ*, γεγονός που διακρίνεται, άλλωστε, και στη νομοθεσία της εποχής: οι νόμοι του Ποινικού Δικαίου στα μέσα του 19^{ου} αιώνα παρουσιάζουν, μέσα από τις αντιφάσεις τους, μία ασάφεια γύρω από ζητήματα ενοχής ή αθωότητας των παιδιών, αντανακλώντας την αμφιθυμία της βικτωριανής κοινωνίας γύρω από το σχετικό ζήτημα, όπως και γύρω από το όριο της ηλικίας πέραν του οποίου τα παιδιά δεν είναι πια ‘αθώα’.⁷ Όταν, επομένως, ο Ντίκενς αναπαριστά με δραματικό έως μελοδραματικό τρόπο την παιδική αθωότητα, δεν το κάνει για να ανταποκριθεί στο κοινό αίσθημα. Αντίστροφα, μάλλον, εισάγει, τουλάχιστον στα πρώιμα έργα του, και δραματοποιεί μέσα από τη λογοτεχνία το σχετικά νέο ιδεολόγημα της παιδικής αθωότητας για να διεγείρει, πιστεύουμε, το κοινό αίσθημα: διότι η αθωότητα του παιδιού – ήρωα δημιουργεί μία αφελή, μια παιδιάστικη αφηγηματική προοπτική, από την οποία το ‘κακό’ που τον περιβάλλει φαίνεται πιο απειλητικό, πιο δραματικό.

Η πιο απόλυτη αναπαράσταση παιδικής αθωότητας στην Ντικενσιανή εργογραφία είναι, βέβαια, εκείνα τα μικρά παιδιά που είναι τόσο απόλυτα αγαθά και αθώα, ώστε δεν έχουν θέση στον άδικο και διεφθαρμένο κόσμο των μεγάλων, και γι’ αυτό πεθαίνουν: ο Dick, για παράδειγμα, ο φίλος που ο Όλιβερ Τουίστ απέκτησε στο ορφανοτροφείο, είναι μία τέτοια περίπτωση. Ο ίδιος ο Όλιβερ, όμως, είναι το αθώο και αδικημένο παιδί το οποίο όχι μόνο επιβιώνει αλλά και δικαιώνεται. Η δραματική πορεία του προς τη δικαίωση χαρακτηρίζεται από την αντοχή, ή καλύτερα την αντίστασή του στο ‘κακό’ που τον περιβάλλει, και που προσπαθεί να τον αλώσει: ούτε η θεσμοθετημένη βαναυσότητά των άσυλων ούτε η εγκληματική διαφθορά της συμμορίας η οποία τον εγκλωβίζει, καταφέρνουν να διαβρώσουν τον Όλιβερ, να ‘μολύνουν’ την αθωότητά του. Όταν, για παράδειγμα, τον εξαναγκάζουν να ληστέψει το σπίτι αυτών που τον ευεργέτησαν, αυτός εκλιπαρεί να τον αφήσουν να πεθάνει παρά να ληστέψει:

*Σας παρακαλώ! [παρακαλεί τον Σάικς],
Αφήστε με να φύγω, αφήστε με να τρέξω κι ας πεθάνω στα χωράφια. Δε θα
ζαναπλησιάσω το Λονδίνο ποτέ, ποτέ! Μόνο μη με αναγκάζετε να κλέψω! Για την
αγάπη όλων των αγγέλων του Ουρανού, λυπηθείτε με! Μη με κάνετε κλέφτη!*
(Dickens, 1994α: 154).

Αυτή η τόσο παιδιάστικη έκκληση – «μη με κάνετε κλέφτη!» –, αλλά και ο μελοδραματικός τρόπος με τον οποίο εκφέρεται, κάνει την κλοπή να φαντάζει ως ένα τρομερό έγκλημα. Με έναν ανάλογο τρόπο, η αθωότητά του παιδιού-ήρωα κάνει την αλλοτρίωση και τη διαφθορά των ενηλίκων που κινούνται γύρω του να φαντάζει ιδιαίτερα απεχθής. Ωστόσο, ο Όλιβερ μπορεί να συμβολίζει με τον καλύτερο τρόπο την παιδικότητα «ως μία δυνατή κατάσταση φυσικής αθωότητας» (Hollindale, 1997: 102), αλλά δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση μία πειστική αναπαράσταση παιδιού. Ως λογοτεχνικός χαρακτήρας δεν έχει οντότητα. Δεν ελκύει και δεν κρατά το ενδιαφέρον μας ως άτομο, ως προσωπικότητα. Γίνεται το κέντρο της προσοχής μας μεν, αλλά γίνεται ένα ‘αρνητικό κέντρο’⁸, εφόσον η προσοχή μας διαθλάται από εκείνον στο κοινωνικό πλαίσιο, το οποίο διαγράφεται γύρω του.

Πρέπει εδώ να επισημάνουμε ότι, όπως παρατηρεί η Karin Lesnik – Oberstein, αυτή η έλλειψη υπόστασης του ήρωα γίνεται ιδιαίτερα αισθητή, εάν προσέξουμε ότι ο Όλιβερ απουσιάζει στην ουσία από την αφήγηση της ίδιας της ιστορίας του. Για παράδειγμα, είναι πολύ συχνά απών, ενώ γύρω του διαδραματίζονται συνταρακτικά γεγονότα: κοιμάται ή είναι λιπόθυμος, άρρωστος, κλειδωμένος σε κάποιο χώρο. Επίσης, παραμένει εντυπωσιακά σιωπηλός: ενώ ο αφηγητής προβάλλει με κάθε τρόπο την παρουσία του σχολιάζοντας συχνά τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει την ιστορία, ο Όλιβερ, ως κεντρικός ήρωας, μιλά ίσως λιγότερο απ’ όλους. Δεν αφηγείται ο ίδιος τη δική του ιστορία, ακόμα κι όταν είναι σε θέση να το κάνει (Lesnik-Oberstein, 2001). Για παράδειγμα, όταν ο κ. Brownlow απευθύνεται σ’ αυτόν λέγοντας, «Πες μου, λοιπόν, την ιστορία σου: από πού κατάγεσαι, ποιος σ’ ανάθρεψε και πώς βρέθηκες σ’ εκείνη τη συμμορία που σε βρήκαμε», είναι ο αφηγητής που παίρνει πάλι τον λόγο:

*Οι λυγμοί του Όλιβερ τον εμπόδισαν να μιλήσει για λίγα λεπτά. Όταν συνήλθε κι
ετοιμάστηκε να αρχίσει να διηγείται πώς είχε μεγαλώσει στο άσυλο και πώς ο κ.
Bumble τον είχε πάει σ’ εκείνο το ορφανοτροφείο, ένας ασυνήθιστος, ανυπόμονος
διπλός χτύπος ακούστηκε στην πόρτα της εισόδου. (Dickens, 1994α: 120)*

Με αυτόν τον τρόπο, ο οποίος είναι κοινότυπος στο μυθιστόρημα, κάτι συμβαίνει που εμποδίζει τον Όλιβερ να αφηγηθεί τη δική του εκδοχή των γεγονότων, και άλλοι ήρωες ή ο ίδιος ο αφηγητής αναλαμβάνουν να μιλήσουν γι αυτόν. Η Lesnik-Oberstein υποστηρίζει ότι, επειδή ο λόγος των ενηλίκων παρουσιάζεται ως διαβρωμένος, ψεύτικος, ‘μολυσμένος’, αυτή η σιωπή του Όλιβερ ταυτίζεται με την αθωότητα, την αλήθεια και την αγνότητα, αρετές οι οποίες, με τη σειρά τους, ανάγονται στην ουσία της παιδικότητας.⁹ Μάλιστα, είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πώς ακόμα και η εμφάνιση του Όλιβερ στοιχειοθετεί μία εικόνα αθωότητας και αγνότητας. Ο Όλιβερ δεν εκφράζεται με το σώμα του, όπως δεν εκφράζεται και με τις λέξεις του. Οι γύρω του, όμως, ερμηνεύουν τις εκφράσεις του προσώπου του, τη γλώσσα του σώματός του, με το δικό τους τρόπο. Και αυτό που οι άλλοι βλέπουν, ‘προβάλλουν’, με άλλα λόγια, στον Όλιβερ είναι ένα αθώο και αξιολύπητο παιδί. Το βλέπει ο νεκροθάφτης και γι αυτό τον κάνει προπομπό στις κηδείες παιδιών: η μελαγχολική ομορφιά του, έτσι όπως βαδίζει πίσω από τη νεκροφόρα, ντυμένος με την ειδική πένθιμη στολή, κάνει να συγκινούνται «όλες οι

μητέρες της πόλης». Το βλέπει κάποια στιγμή ακόμη και ο σκληρός και αδυσώπητος Φάγκιν στο χλωμό και γλυκό του πρόσωπο και στη παραίτηση και κούραση του σώματός του, και γι' αυτό λυπάται να τον ξυπνήσει.

Καταληκτικά, θα λέγαμε ότι ο Όλιβερ Τούιστ δεν αποτελεί αναπαράσταση ενός αληθινού παιδιού που ζει και κινείται στο βικτωριανό Λονδίνο του 1840. Αντίθετα, αποτελεί μία συμβολική αναπαράσταση: το παιδί, και μαζί του η ίδια η έννοια της παιδικότητας, γίνεται σύμβολο μίας αμόλυντης και ανθεκτικής αθωότητας, και κατ' επέκταση μίας εξιδανικευμένης ανθρώπινης υπόστασης.

Εάν, όμως, τα έργα του Ντίκενς προσέφεραν στους ενήλικες αναγνώστες τους μία σειρά γόνιμων συμβολισμών, ένα εύλογο ερώτημα που εγείρεται είναι τι προσφέρουν στους αναγνώστες τους σήμερα, όταν οι αναγνώστες αυτοί είναι κατά κύριο λόγο παιδιά. Το ερώτημα αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εάν δεχθούμε ότι η λογοτεχνία που απευθύνεται σε παιδιά (όπως συμβαίνει σήμερα με τα έργα του Ντίκενς) αποτελείται, όπως υποστηρίζει ο Hollindale, από λογοτεχνικά κείμενα και από 'αναγνωστικά συμβάντα'. Ενώ η λογοτεχνική κριτική μπορεί να προσεγγίσει το λογοτεχνικό κείμενο, δεν μπορεί να ξέρει τίποτε για το 'αναγνωστικό συμβάν' που λαμβάνει κάθε φορά χώρα μεταξύ αναγνώστη και κειμένου (Hollindale, 1997: 83-84). Έτσι, η κριτική μπορεί να εξετάσει ποια είναι εκείνα τα χαρακτηριστικά του που καθιστούν ένα κείμενο 'κατάλληλο' για παιδιά, αναλύοντας τις γλωσσικές και αφηγηματικές στρατηγικές του, τους συμβολισμούς του ή τα ιδεολογικά του συμφραζόμενα. Δεν μπορεί, όμως, σε καμία περίπτωση να κρίνει το 'αναγνωστικό συμβάν', τι, δηλαδή, οι συγκεκριμένες στρατηγικές, οι συμβολισμοί ή τα ιδεολογικά συμφραζόμενα σημαίνουν για το παιδί-αναγνώστη.

Περιορίζοντας, λοιπόν, την προσοχή μας στις δυνατότητες που τα παιδο-κεντρικά μυθιστορήματα του Ντίκενς προσφέρουν στο σημερινό παιδί-αναγνώστη θα παρατηρούσαμε ότι, επειδή ακριβώς τα περισσότερα παιδιά-ήρωές του δεν παρουσιάζουν, όπως δείξαμε, ενδιαφέρον ως παιδιά, αλλά μόνον ως σύμβολα που στρέφουν την προσοχή των αναγνωστών στον ενήλικο κόσμο, δεν προσφέρονται για ταυτίσεις. Επιπλέον, τα σημερινά παιδιά-αναγνώστες είναι δύσκολο να βρουν σ' αυτά αναπαραστάσεις παιδικότητας που έχουν σχέση με τη δική τους παιδικότητα (όσο και όπως τα ίδια την αισθάνονται), με τη δική τους ζωή. Αλλά, πέρα από ταυτίσεις, οι αναπαραστάσεις παιδικότητας στον Ντίκενς δεν προσφέρουν στα παιδιά-αναγνώστες ούτε εκείνες τις δυνατότητες αυτογνωσίας και φαντασιακής αυτο-εξερεύνησης που μπορούν να ελκύσουν τα παιδιά-αναγνώστες σε ένα κείμενο, και οι οποίες χαρακτηρίζουν, όπως υποστηρίζει ο Hollindale, ένα καλό κείμενο παιδικής λογοτεχνίας.¹⁰ Έτσι, παρ' ότι παιδο-κεντρικά, τα έργα του Ντίκενς δεν θα υποστηρίξαμε ότι είναι 'παιδικά'. Ακόμα και τα πιο 'αυθεντικά' παιδιά-ήρωές τους, όπως, για παράδειγμα, ο Πιπ από το *Μεγάλες Προσδοκίες*, είναι αναπαραστάσεις μίας παιδικότητας 'παρελθοντικής'. Μπορεί να προκαλούν το ενδιαφέρον των νεαρών αναγνωστών επειδή είναι 'έξωτικοί' και 'γραφικοί' μάλλον παρά αληθινοί. Εάν, μέσα από μία αυτόματη σύγκριση / αντιδιαστολή με τα παιδιά εκείνου του αλλοτινού κόσμου, τα σημερινά παιδιά βοηθούνται να συλλάβουν τις συνιστώσες της δικής τους παιδικότητας, και οδηγούνται με αυτόν τον τρόπο στην αυτογνωσία, είναι κάτι που δεν μπορούμε να το ελέγξουμε. Διότι, μία τέτοια διαδικασία θα λάμβανε χώρα στην διάρκεια του 'αναγνωστικού συμβάντος', της απόλυτα προσωπικής, δηλαδή, επαφής του αναγνώστη με το κείμενο και θα μπορούσε, ίσως, να επιβεβαιωθεί μόνον από τον ίδιο.

¹ Ο Peter Hunt υποστηρίζει ότι το μόνο έργο του Ντίκενς που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως παιδικό είναι το *A Holiday Romance* (1868). Αντίθετα, το έργο *A Christmas Carol* (1843), το έργο που έχει περισσότερο από κάθε άλλο ταυτισθεί με την παιδική λογοτεχνία, έχει σχεδόν όλα τα χαρακτηριστικά ενός έργου για ενήλικες. Βλ. Hunt, 1994: 69.

² Ο David Whitley ισχυρίζεται ότι αυτό είναι και το βασικό κίνητρο για τη συνεχή κυκλοφορία των μύθων του Αισώπου. Βλ. Whitley, 1996: 92.

³ Ο Peter Hunt παρατηρεί ότι στην κρίση ενός βιβλίου παιδικής λογοτεχνίας αυτό που μετρά είναι η χρησιμότητα. «Σε τι χρησιμεύει το βιβλίο;» είναι η ερώτηση κλειδί. Βλ. Hunt, 1999:11.

⁴ Ο Peter Hunt αναφέρει ότι μέχρι το 1846 κυκλοφορούσαν ήδη ευρέως στην Βρετανία και τα παραμύθια του Perrault και των Grimm αλλά και τέσσερις διαφορετικές μεταφράσεις των παραμυθιών του Andersen. Βλ. Hunt, 1994: 50-51.

⁵ Η μετάφραση όλων των αποσπασμάτων από τα έργα του Dickens είναι δική μας.

⁶ Περισσότερα για την ορθολογιστική ιδεολογία της βικτωριανής εποχής αλλά και γενικότερα για το ιδεολογικό περιβάλλον των πρώιμων έργων του Ντίκενς βλ. Butts, 1997: 154-155.

⁷ Για μία αναλυτική παρουσίαση του ζητήματος της παιδικής αθωότητας και της παιδικής εγκληματικότητας από τη σκοπιά του Ποινικού Δικαίου της βικτωριανής Βρετανίας, βλ. Wolff, 1996.

⁸ Βλ. το άρθρο του Terry Eagleton (Eagleton, 1996), στο οποίο υποστηρίζει ότι ο Όλιβερ αποτελεί ένα ‘αρνητικό κέντρο’ στην ιστορία του, ότι δηλαδή, είναι απών. Αυτή του η ουσιαστική απουσία αφήνει, κατά τον Eagleton, να διαφανούν οι κοινωνικές δυνάμεις που τον ορίζουν και τον καθορίζουν ως παιδί...Παράλληλα, όμως, η μηδενικότητά του καθορίζεται επίσης από την ιδεολογική αδυναμία του μυθιστορήματος να δείξει ότι ο Όλιβερ είναι ένα κοινωνικό ‘προϊόν’.

⁹ Μία άλλη ερμηνεία της σιωπής του Όλιβερ μας δίνει η Anny Sadrin, η οποία υποστηρίζει ότι η έλλειψη ευθέως λόγου του ήρωα καταδεικνύει ότι είναι ένας παραμυθιακός ήρωας. Βλ. Sadrin, 1994.

¹⁰ Στην έννοια της ‘παιδικότητας’ στα λογοτεχνικά κείμενα είναι αφιερωμένο ολόκληρο το βιβλίο του Hollindale, *Signs of Childness in Children’s Books* (Hollindale, 1997). Αλλά αυτό που έχει ενδιαφέρον να παραθέσουμε εδώ είναι η άποψή του ότι δεν είναι μόνο τα κείμενα ‘παιδικής’ λογοτεχνίας που μπορούν να προσφέρουν στον αναγνώστη αναπαραστάσεις παιδικότητας. Δεν είναι καθόλου παράδοξο κείμενα που γράφτηκαν για ενήλικες να περιέχουν τέτοιες αναπαραστάσεις που να βοηθούν ένα παιδί-αναγνώστη στην κατεύθυνση της αυτογνωσίας του, ανεξάρτητα, μάλιστα, από το αν τα κείμενα αυτά έχουν ή όχι παιδιά-ήρωες.

Βιβλιογραφία

Butts, Dennis (1997). “How Children’s Literature Changed: What Happened in the 1840’s?”, στο *The Lion and the Unicorn* 21.2, σσ. 153-162.

Dickens, Charles (1994α). *Oliver Twist*. London: Penguin.

Dickens, Charles (1994β). *Hard Times*. London: Penguin.

Eagleton, Terry (1996). “Ideology and literary form: Charles Dickens”, στο Steven Connor (επιμ.), *Charles Dickens*, London, Longman, σσ. 151-158.

Hollindale, Peter (1997). *Signs of Childness in Children’s Books*, Stroud, The Thimble Press.

-
- Hunt, Peter (1999) (επιμ.). *Understanding Children's Literature*, London, Routledge.
- Hunt, Peter (1994). *An Introduction to Children's Literature*, Oxford, New York, Oxford University Press.
- Kotzin, Michael (1972). *Dickens and the Fairy Tale*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press.
- Lesnik-Oberstein, Karin (2001). "Oliver Twist: the narrator's tale", *Textual Practice* 15.1, σσ. 87-100.
- Petzold, Dieter (1992). "Wish-fulfilment and Subversion: Roald Dahl's Dickensian Fantasy *Matilda*", *Children's Literature in Education*, 23. 4, σσ. 185-202
- Sadrin, Anny (1994). "The parish boy's progress: a pilgrimage to origins", στο Anny Sadrin (επιμ.), *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens*, Cambridge, Cambridge University Press, σσ. 30-43.
- Stone, Harry (1979). *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy and Novel-Making*, Bloomington, Indiana University Press.
- Watson, Victor (1994). "Childrens' Literature and Literature's Children", στο M. Styles, E. Bearne & V. Watson (επιμ.), *The Prose and the Passion: Children and their Reading*, London, Cassell, σσ. 163-175
- Whitley, David (1996). "Aesop for children: power and morality", στο M. Styles, E. Bearne, & V. Watson (επιμ.), *Voices off: texts, Contexts and Readers*, London, Cassel, σσ. 92-106.
- Wolff, Larry (1996). "'The Boys are Pickpockets and the Girl is a Prostitute': Gender and Juvenile Criminality in Early Victorian England from *Oliver Twist* to *London Labour*", *New Literary History* 27.2, σσ. 227-251.