

Σύγκριση

Τόμ. 16 (2005)



Εσωτερική εστίαση και (επαν)αφηγήσεις κλασικών για παιδιά και ενήλικες: διαδραστικά φαινόμενα και ιδεολογικές φορτίσεις

Αλεξάνδρα Ζερβού

doi: [10.12681/comparison.10085](https://doi.org/10.12681/comparison.10085)

Copyright © 2016, Αλεξάνδρα Ζερβού



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ζερβού Α. (2017). Εσωτερική εστίαση και (επαν)αφηγήσεις κλασικών για παιδιά και ενήλικες: διαδραστικά φαινόμενα και ιδεολογικές φορτίσεις. *Σύγκριση*, 16, 83–118. <https://doi.org/10.12681/comparison.10085>

Εσωτερική εστίαση και (επαν)αφηγήσεις κλασικών για παιδιά και ενήλικες: διαδραστικά φαινόμενα και ιδεολογικές φορτίσεις

Α. Γράφοντας και ξαναγράφοντας τα κείμενα

Οι λεγόμενες «*αρχετυπικές*» ιστορίες που αφηγούμαστε στα παιδιά, αυτές που συχνότατα εκπορεύονται άμεσα ή έμμεσα από κλασικά κείμενα, δεν είναι πάρα πολλές, όμως οι παραλλαγές τους είναι απεριόριστες.¹ Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τους λογοτεχνικούς μύθους που αποτελούν ερείσματα κι αφετηρία της δυτικής κουλτούρας² κι ένα μεγάλο μέρος τους τροφοδοτεί τα παιδικά βιβλία. Είναι γνωστό πως ένας μύθος ισοδυναμεί με το σύνολο των παραλλαγών του, όπως έχει πει ο Λένι-Strauss,³ ενώ κάθε παραλλαγή σηματοδοτεί μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή στο πολιτιστικό γίγνεσθαι από την οποία νοηματοδοτείται και προσδιορίζεται.

Σ' αυτό το πλαίσιο οι κλασικοί διαβάζονται και ξαναδιαβάζονται, εκδίδονται και επανεκδίδονται και, κυρίως, γράφονται και ξαναγράφονται από διαφορετική σκοπιά, ή «*ακούγονται*»⁴ από διαφορετική φωνή. Όπως είναι ευνόητο, οι διαφορετικοί *αφηγηματικοί τρόποι* συχνά προσδιορίζονται από συγκεκριμένη αιτιότητα που υποδηλώνεται διακριτικά ή φανερότερα. Εδώ ας θυμηθούμε παρενθετικά ποια κείμενα περιλαμβάνει ο όρος «*κλασικός*».⁵ Θυμίζω ελαφρά διασκευασμένη τη γνωστή θέση του Gadamer.⁶ Σύμφωνα μ' αυτή, ως κλασικό προβάλλεται το (παλαιότερο) κείμενο που η ανάγνωσή του συνεχίζεται σε διαφορετικές γενιές, αλλά κάθε γενιά βρίσκει σ' αυτό κάτι διαφορετικό που παρουσιάζει ενδιαφέρον για την ίδια, σαν να είχε το κείμενο γραφτεί ειδικά γι' αυτήν.⁷

Αυτό σημαίνει ότι οι επανααγνώσεις του ίδιου κειμένου είναι διαφορετικές και κάτι ανάλογο ισχύει και για τις επαναφηγήσεις. Θα λέγαμε σχηματικά ότι οι ενήλικες (ξανα)διαβάζουν τις αρχέτυπες ιστορίες, τις συγκεντρώνουν, τις ξαναγράφουν, μεταφράζοντας (ίσως) ή διασκευάζοντάς τις για χάρη των παιδιών. Η *επανανάγνωση* και η *επαναφήγηση* είναι όψεις του ίδιου νομίσματος, ενώ η μετάφραση (που είναι μια εκδοχή «*μυστικής επαναφήγησης*») καθώς και η διασκευή (που είναι μια ευκρινέστερη εκδοχή της) βρίσκονται επίσης πολύ κοντά.⁸

Ας θυμηθούμε ακόμα ότι εδώ και τρεις δεκαετίες περίπου στη Θεωρία της Λογοτεχνίας καθιερώθηκε ο όρος «αφηγητής» σε αντιδιαστολή με τον όρο «συγγραφέας»,⁹ σε μια, κάποτε ατελέσφορη, προσπάθεια να απαλλαγεί *ολοκληρωτικά* η έρευνα από δεσμευτικά ιστορικά και άλλα βαρίδια, ώστε να είναι δυνατή η πραγμάτωση της περίφημης κειμενοκεντρικής θεώρησης.¹⁰ Έμμεσα ωστόσο από τη στάση αυτή δηλώνόταν πόσο παλιό ήταν το λογοτεχνικό υλικό, αφού η αντίχνευση της όποιας νεωτερικότητας επικεντρωνόταν κυρίως στον *τρόπο* εστίασης και τον *τρόπο* διευθέτησης του υλικού αυτού. Είχε μάλιστα ειπωθεί χαρακτηριστικά πως η αφηγηματολογία ενδιαφερόταν περισσότερο για το πώς κι όχι για το τι.

Σ' αυτό το πλαίσιο σχηματοποιώντας, δηλαδή υπεραπλοποιώντας και γι' αυτό αδικώντας παλιότερες θεωρήσεις, θα λέγαμε πως αφήναν αρκετό ελεύθερο χώρο για να εξεταστούν άλλες διαστάσεις του κειμένου, να υπονοηθούν πολλές και διάφορες ιδεολογικές και άλλες φορτίσεις του από άλλα, επίσης πολλά και διάφορα ερευνητικά πεδία, όπως η κοινωνιολογία, η ψυχολογία, ή η ιστορία. Ο G. Prince παρατηρεί, λίγο επικριτικά, ότι οι παλιότεροι θεωρητικοί πρόσεχαν περισσότερο την «αφηγηματική κατάσταση», ενδιαφέρονταν δηλαδή για το «αν ο αφηγητής ήταν εξωτερικός ή εσωτερικός, ομοδιηγητικός, ή ετεροδιηγητικός», αλλά δεν νοιάζονταν ιδιαίτερα να τον «προσδιορίσουν διαφορετικά», όπως π.χ. «από την άποψη του φύλου του».¹¹

Θα μπορούσε να προσθέσει κανείς πως δεν νοιάζονταν –τουλάχιστον φανερά– να τον προσδιορίσουν κι από άλλες απόψεις, όπως είναι η ηλικία, η γλωσσική και πολιτιστική ταυτότητα, το είδος της «ηθικής» του, ο υπόλοιπος ρόλος του στο κείμενο, η σχέση του με τους ήρωες, ή ένα σωρό άλλοι παράγοντες. Ωστόσο ήδη στα 1982 ο G. Genette παίρνει υπόψη του το ρόλο του φύλου στην αφήγηση, μιλώντας για ένα είδος *εκθήλυνσης*.¹² Λίγο αργότερα θεωρητικοί, όπως η καθαρά φεμινιστικής προσέγγισης Susan Sniader-Lanser, προχωρούν περισσότερο διατυπώνοντας την πρόταση ότι η αφηγηματολογία οφείλει ν' αφομοιώσει «ένα ευρύτερο συγκείμενο αναφοράς που θα είναι ταυτόχρονα γλωσσικό, λογοτεχνικό, ιστορικό, βιογραφικό, κοινωνικό και πολιτικό».¹³

Τα όρια της αφηγηματολογίας φαίνεται λοιπόν πως διευρύνονται αρκετά για ν' ανταποκριθεί η ίδια στην πολυεπίπεδη μελέτη του αντικειμένου της που είναι φυσικά η λογοτεχνία. Οι παρακάτω γραμμές επιχειρούν να δείξουν πώς η χρήση των αφηγηματολογικών σχημάτων μπορεί να είναι αφετηρία για την αβίαστη αποκάλυψη γενικότερων ιδεολογικών φορτίσεων και αποχρώσεων του κειμένου σε σχέση πάντα με τον ευρύτερο κοινωνικο-ιστορικό περίγυρο. Επιλέγω ως πεδίο εφαρμογής το χώρο των κλασικών και των μεταγραφών τους, των κειμέ-

ων δηλαδή που πολύ συχνά χρησιμοποιήθηκαν και εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται ως αναγνώσματα *ad usum delphini*. Σε ελάχιστα απ' αυτά θα επιχειρηθεί να μελετηθεί η γνωστή έννοια της «εσωτερικής εστίασης».¹⁴

B1. Η υπέρβαση της Λογοκρισίας ή από την πλευρά των κλασικών

Η υπέρβαση του παντογνώστη (*omniscient*) αφηγητή από την πλευρά του συγγραφέα και η επινόηση ενός αρωγού ήρωα-αφηγητή είναι βέβαια ως στάση κάτι πολύ παλαιότερο από την ίδια την ιστορία της αφηγηματολογίας. Η τεχνική της εσωτερικής εστίασης είναι πανάρχαιη, ήδη γνωστή κι αξιοποιημένη στην *Οδύσσεια*. Στο έπος αυτό η επιστράτευση του εσωτερικού αφηγητή που ταυτίζεται με τον κεντρικό ήρωα επιτρέπει μεταξύ άλλων να υποδηλωθεί η όποια διαφωνία με την παράδοση, η κάποια διαφοροποίηση σε σχέση μ' αυτήν. Μέσα στις *εγκείμενες* αφηγήσεις τοποθετείται το υλικό του παραμυθιού, δηλαδή ό,τι είναι μακριά από το ήδη λογοκρατούμενο, ανατρεπτικό και νεωτερικό ιωνικό πνεύμα, όπως οι συναντήσεις με μάγισσες σαν την Κίρκη ή οι περιπέτειες με όντα υπερφυσικά σαν τον Κύκλωπα. Στο ίδιο έπος ένας αφηγητής-αιδός τραγουδάει ένα υπόρχημα που θα φαινόταν «άσεμνο» ίσως σε θρησκευόμενα ακροατήρια, με θέμα τους έρωτες του Άρη και της Αφροδίτης που πιάνονται στην παγίδα του απατημένου συζύγου, του Ήφαιστου.¹⁵

Γενικότερα η τεχνική της εσωτερικής εστίασης αξιοποιείται ως εύρημα που επιτρέπει στο δημιουργό να «ταχτοποιήσει» λίγο τους λογαριασμούς του με την εποχή του και με τον περίγυρό του, ξεφεύγοντας από τον διαρκή βρόχο της λογοκρισίας, παιδαγωγικής και άλλης, που *οπωσδήποτε* επηρεάζει την οποιασδήποτε εποχής λογοτεχνική παραγωγή που απευθύνεται σε παιδιά. Μια σύντομη ματιά σε τρία πολύ γνωστά παιδικά βιβλία, που έχουν καθιερωθεί ως κλασικά, θα εικονογραφήσει ίσως με αρκετή ευκρίνεια την παραπάνω θέση:

Στο μυθιστόρημα *Οι περιπέτειες του Χακ Φιν* του Mark Twain¹⁶ ο συγγραφέας βάζει στη θέση του αφηγητή τον κεντρικό ήρωα, ένα ζωνρό αγόρι – διαβολάκο που δεν έχει καλές σχέσεις με το σχολείο και βρίσκεται στον αντίποδα του υποδειγματικού παιδιού, δηλαδή αυτού του μυθιστορηματικού ήρωα που θα εξέφραζε με τον ιδανικότερο τρόπο την ηθική και το σύστημα αξιών του καιρού του.¹⁷ Μια και τα πάντα γίνονται αντικείμενο αφήγησης με τη φωνή αυτού του «κακού» παιδιού,¹⁸ τα πάντα περιγράφονται με τα δικά του μάτια, ο συγγραφέας έχει την ελευθερία και το δικαίωμα να σχολιάσει –δήθεν «αφελώς»– την ηθική των λευκών ανθρώπων της γενιάς του, να ειρωνευτεί τον τυποποιημένο τρόπο συγγραφής παιδικών μυθιστορημάτων περιπέτειας, ν' αμφισβητήσει το είδος

της εκπαίδευσης, να παρωδήσει ακόμα και τον Σαίξπηρ και να προχωρήσει σε ανατρεπτικό τρόπο γραφής υιοθετώντας συχνά ένα «αγοραίο» καθημερινό λεξιλόγιο, μακριά από τις τότε καθιερωμένες λογοτεχνικές νόρμες.¹⁹

Βέβαια, η αξιοποίηση αυτού του εσωτερικού αφηγητή δεν κατόρθωσε να προστατέψει απόλυτα και πάντα το έργο από την «παιδαγωγική λογοκρισία». Στον καιρό του το μυθιστόρημα κατηγορήθηκε για «κακή γραμματική και κακή γλώσσα», εκτός από την «ασέβεια στη θρησκεία και την προβολή του ψεύδους» που είχαν προσάψει στο δημιουργό του. Στο τέλος της δεκαετίας του '50, αλλά και τη δεκαετία του '80, ενώσεις μαύρων γονέων ζητούσαν ν' αποσυρθεί το βιβλίο από το σχολικό πρόγραμμα, γιατί, όπως θεωρούσαν, παρουσίαζε υποτιμητικά τη νοημοσύνη των μαύρων ανθρώπων – πράγμα που ακόμα και στις μέρες μας συμβαίνει καμιά φορά, στο πλαίσιο της περίφημης πολιτικής ορθότητας και ορθοφροσύνης.²⁰

Ωστόσο, χάρη σ' αυτό τον εσωτερικό αφηγητή, ο συγγραφέας ήδη από τις πρώτες γραμμές του βιβλίου έχει τη δυνατότητα ν' ασκήσει μια ειρωνική αυτοκριτική που φτάνει ως τον αυτοσαρκασμό, επινοώντας ένα παιχνίδι διακειμενικότητας, ταύτισης, αλλά και πλαστού διαχωρισμού σε σχέση με τον ήρωα-εσωτερικό αφηγητή. Γράφει χαρακτηριστικά: *«Αν δεν έχετε διαβάσει ένα βιβλίο με τον τίτλο Οι περιπέτειες του Τομ Σόγιερ, δεν θα ξέρετε τίποτα για μένα, αλλά το ίδιο κάνει. Εκείνο το βιβλίο το είχε σκαρώσει ο κύριος Μαρκ Τουέιν κι όσα έλεγε εκεί μέσα ήταν κατά βάση αληθινά. Υπήρχαν βέβαια και πράγματα που τα παραφούσκωνε, μα κατά βάση όσα έλεγε ήταν αληθινά»*.²¹

Διάφοροι μελετητές αξιοποιώντας ως αφετηρία τις παραπάνω φράσεις έχουν προχωρήσει σε σύγκριση ανάμεσα στα δυο έργα – *Οι περιπέτειες του Τομ Σόγιερ* και *Οι περιπέτειες του Χακ Φιν* – για να καταλήξουν βέβαια στο συμπέρασμα ότι το δεύτερο βιβλίο είναι σκάλες ανώτερο κι ότι πλήρη συνείδηση του γεγονότος αυτού είχε και ο ίδιος ο δημιουργός.²² Νομίζω πως κατά βάθος πρόκειται για μια *ειρωνική* αυτοαξιολόγηση, για ένα είδος αυτοκαθορισμού, ενσυνείδητου προσδιορισμού της συγγραφικής εξέλιξης του Twain διατυπωμένου με τον «αφελή» τρόπο του κεντρικού ήρωα-αφηγητή που, ας σημειωθεί, πουθενά δεν προβάλλεται ως αναγνώστης γενικά, ούτε ως *ειδώς αναγνώστης* μυθιστορημάτων περιπέτειας ειδικότερα.

Αντίθετα, με την παρέμβαση του δεύτερου μικρού ήρωα, του Τομ, συνομιλητή του κεντρικού ήρωα-αφηγητή και φανατικού αναγνώστη μυθιστορημάτων περιπέτειας που αναφέρονται σε ληστές και πειρατές,²³ πραγματοποιείται ένα ακόμα ειρωνικό παιχνίδι διακειμενικότητας, όχι απόλυτα συγκεκριμένης κι αναγνωρίσιμης, ενώ ταυτόχρονα υποβάλλεται πραγματικός σαρκασμός για τις

κανονιστικές λογοτεχνικές συμβάσεις του μυθιστορήματος της εποχής. Ο Τομ εμπνέεται και επιβάλλει τον όρκο της συμμορίας των παιδιών σύμφωνα μ' αυτές τις αναγνώσεις του κι ακόμα, σύμφωνα πάντα μ' αυτές, εννοεί να ρυθμίζει την από κοινού δράση με τον ήρωα-αφηγητή, συχνά παραβιάζοντας τους κανόνες της κοινής λογικής: Θέλει να σκάψουνε και οι δυο με σουγιάδες κι όχι με αξίνες για να ελευθερώσουν τον μαύρο υπηρέτη Τζιμ, γιατί *«έτσι γίνεται στα μυθιστορήματα»*, κι όταν καταλαβαίνει ότι αυτό είναι αδύνατο, προτείνει να *«προσποιηθούν πως οι αξίνες και τα φτυάρια είναι σουγιάδες»*, επιμένοντας πως *«δεν έχει σημασία πόσο κουταμάρα είναι, σημασία έχει πως είναι το σωστό – και το σύμφωνο με τους κανονισμούς. Κι ούτε υπάρχει άλλος τρόπος, απ' ό,τι έχω διαβάσει, κι έχω διαβάσει όλα τα βιβλία που δίνουνε σχετικές πληροφορίες...»*.²⁴

Η διαφωνία ανάμεσα στους δυο νεαρούς ήρωες, τον εσωτερικό αφηγητή Χακ και το συνομιλητή του Τομ, και η εντέλει «υποχώρηση» του πρώτου σε μερικούς από τους «κανονισμούς» που πρεσβεύει ο δεύτερος, υπονοεί και μορφοποιεί παραστατικά το δίλημμα του συγγραφέα που ως ένα σημείο επιλέγει «κανονικές» παραδοσιακές λογοτεχνικές νόρμες, όπως είναι δηλαδή το παιδικό μυθιστόρημα περιπέτειας, για να *χωρέσει* τη νεωτερική και ανατρεπτική γραφή του. Εφαρμόζει δηλαδή με δεξιοτεχνία το παιχνίδι των *κανόνων*²⁵ και των παραβιάσεων,²⁶ αυτήν τη συνηθισμένη αλλά και εξαιρετικά ποικιλότροπη τεχνική που αξιοποιούν οι συγγραφείς, όταν απευθύνονται σε παιδιά,²⁷ την (εντέλει) δημιουργικότητα προσπαθεί τους να υπερβούν αθόρυβα τις δεσμεύσεις της παιδαγωγικής και άλλης λογοκρισίας.²⁸

Είναι αποκαλυπτικό το γεγονός ότι, όταν ο τετραπέρατος ήρωας-αφηγητής, ο Χακ Φιν, θεωρεί πως κατόρθωσε να διευθετήσει καλά κάποιες υποθέσεις επινοώντας ένα σωρό ψέματα, ξεγελώντας άλλους ήρωες του έργου και «ρυθμίζοντας» τις δικές τους αντιδράσεις, λέει λίγο ναρκισσιστικά:²⁹ *«Ένωθα υπέροχα, γιατί πίστευα πως τα 'χα καταφέρει μια χαρά – θαρρώ πως μήτε ο Τομ Σόγιερ θα μπορούσε να τα καταφέρει καλύτερα. Εκείνος, φνσικά, θα το 'κανε με περισσότερο στυλ. Τι να κάνουμε, όμως! Εγώ δεν έχω το δικό του ταλέντο»*.³⁰

Εύκολα ο αναγνώστης μπορεί ν' αναγνωρίσει και πάλι τον ειρωνικό τόνο, να καταλάβει τη διαφορά ύφους («στυλ») που υπονοείται, την επισήμανση της ενσυνείδητα διαφορετικής λογοτεχνικής γραφής, ακόμα και την ειρωνεία που κρύβεται πίσω απ' αυτή την επιφανειακά γεμάτη θαυμασμό και αναγνώριση φράση: «το δικό του ταλέντο».³¹ Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τη διαπίστωση *«έτσι ιδιόρρυθμος ήταν πάντα ο Τομ. Γεμάτος αρχές»*. Η φράση αυτή υπονοεί ειρωνικά τη ρυθμιστική τυποποίηση που διέπει τη συγγραφή ενός λογοτεχνικού είδους, όπως είναι το μυθιστόρημα περιπέτειας και μάλιστα αυτό που απευθύνεται σε παιδιά.³²

Με τη διττή προβολή του εσωτερικού αφηγητή Χακ Φιν και του συνομιλητή του Τομ Σόγιερ, ο Μ. Τωαιν συχνά *επιμερίζει* τη μυθιστορηματική αφήγηση και κατ' επέκταση τη μυθιστορηματική γραφή και αντιπαραθέτει δυο διαφορετικούς τρόπους *εφαρμογής* της, ή αλλιώς δυο αντιθετικούς τρόπους δημιουργίας, ο ένας από τους οποίους αντιπροσωπεύει την παράδοση και ο άλλος τη νεωτερικότητα.

Οι ρόλοι του ήρωα-αφηγητή, του ήρωα-συνομιλητή, αλλά και του αναγνώστη φαίνεται να ενισχύονται ιδιαίτερα. Οι δυο πρώτοι συμπληρώνονται από την αποστροφή στον αναγνώστη-αποδέκτη της αφήγησης, αυτήν που διατυπώνει ο ήρωας-εσωτερικός αφηγητής. Εκτός από την εναρκτήρια –και μάλιστα ονομαστική– (αυτο)αναφορά στο συγγραφέα που ήδη είχαμε την ευκαιρία να δούμε, η καταληκτική παιγνιδιάρικη ταύτιση εσωτερικού αφηγητή – συγγραφέα παρουσιάζεται ως δηλωτική του μόχθου του τελευταίου, αλλά ταυτόχρονα ηχεί απίθανα σαρκαστική, λυτρωτική κι υπονομευτική: «*Κι έτσι, δεν υπάρχει τίποτα άλλο να γράψω και είμαι τόσο πολύ χαρούμενος γι' αυτό, γιατί αν ήξερα τι μπελάς ήταν να σκαρώσεις ένα βιβλίο, δε θα το άρχιζα ποτέ*». Ποιος από μας που έβαλε την τελευταία τελεία στη (γραπτή) δουλειά του, είτε ήταν διατριβή είτε σελίδα σχολικού γραπτού, δεν αισθάνθηκε κάπως έτσι; Ο συγγραφέας, ο εσωτερικός αφηγητής και ο αναγνώστης γίνονται κοινωνοί σε μια ειρωνεία απέραντα ανατρεπτική, αλλά και μαζί πραϋντική και καθαρτήρια.

Στο *Νησί των Θησαυρών* ο L. Stevenson αξιοποιεί επίσης την τεχνική της εσωτερικής εστίασης επιλέγοντας (σε ένα μεγάλο μέρος του έργου) ως αφηγήτη ένα αγόρι, τον Τζιμ, που είναι ταυτόχρονα και ο κεντρικός ήρωας.³³ Η δική του αφήγηση έχει το βάθος της χρονικής απόστασης, μια και πρόκειται ακριβέστερα για ένα είδος αναμνηστικής γραφής και αναδρομικής αφήγησης που πραγματοποιείται χρόνια αργότερα, όταν ο ήρωας έχει ήδη μεγαλώσει. Η *εμπλοκή* του αφηγητή-παιδιού στα γεγονότα γίνεται με ιδιαίτερη *αφέλεια*, προβάλλεται κάποτε μια αγαθή άγνοια του κινδύνου που προκαλεί πραγματική αγωνία στον αναγνώστη κερδίζοντας τη συναισθηματική συμμετοχή του και τη συγκινησιακή φόρτιση του κειμένου.³⁴ Η *απόσταση* του αφηγητή *πρώην παιδιού* και νυν ενήλικα από τα γεγονότα³⁵ επιτρέπει ένα ελαφρά πομπώδες ύφος και κάποτε ένα θεληματικό καθωσπρεπισμό που προκαλεί το χαμόγελο του αναγνώστη προβάλλοντας μιαν ειρωνική διάσταση.

Η Πηνελόπη Δέλτα στο –και σήμερα γνωστό κι αγαπημένο– βιβλίο της *Ο Μάγκας* εφαρμόζοντας την τεχνική της εσωτερικής εστίασης προτιμάει ένα σκυλάκι ως ήρωα-αφηγητή. Ο Μάγκας λοιπόν αναλαμβάνει, μαζί με την αφήγηση, να χαρακτηρίσει τους ήρωες του έργου ως συμπαθείς ή μη συμπαθείς. Ενημερώνεται από το φίλο του (επίσης σκύλο φυσικά), τον Αφράτο, για τη συμπερι-

φορά που επιδεικνύουν οι άνθρωποι απέναντι στα ζώα ανάλογα με την εθνικότητά τους, μιλάει για κάποιους που «μυρίζουν ξενικά» και προκαλούν όχι θετικά συναισθήματα, όπως η αγγλίδα δασκάλα, ή ακόμα και εντελώς αρνητικά, όπως ο βούλγαρος γαλατάς.

Ένα αθώο κατοικίδιο δεν μπορεί να κατηγορηθεί για ρατσισμό: Μακριά από κάθε διάθεση πεφωτισμένης εκλογίκευσης, ο αφηγητής Μάγκας εκφράζει αισθήματα που δεν είναι βέβαια έλλογα, αλλά φαίνεται ότι *δικαιολογούνται*, όταν αποδίδονται απλώς σ' ένα ζώακι, ενώ ταυτόχρονα αιτιολογούνται κάτω από την έντονη ιστορικοκοινωνική φόρτιση της εποχής. Η χρήση του συμπαθητικού ζώομορφου εσωτερικού αφηγητή δίνει ένα ισχυρό *άλλοθι* στη συγγραφέα και μια ευρηματική διέξοδο σε μια εποχή που η «πολιτική ορθότητα» ήταν άγνωστη ως όρος και δεν είχαν ακόμη ακουστεί τα σημερινά και συνηθισμένα περί «διαπολιτισμικής εκπαίδευσης» και πολυπολιτισμικότητας.³⁶

B2. Η εκθήλυνση της αφήγησης ή από την πλευρά των κοριτσιών

Η τεχνική της εσωτερικής εστίασης και η επινόηση ενός θηλυκού αφηγητή έχει αξιοποιηθεί και σε μεταγραφές της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*. Μερικές απ' αυτές έχουν δημιουργηθεί ειδικά για ν' απευθυνθούν σε παιδιά. Οι δημιουργοί τους, όπως άλλωστε και οι μεταφραστές, είναι κατεξοχήν «κληρωτοί της εποχής τους». Σε μια εποχή ιδιαίτερης ανάπτυξης των σπουδών φύλου και των ποικίλων φεμινιστικών θεωρήσεων στην αρχαιογνωστική έρευνα γενικά,³⁷ αλλά και στις ομηρικές μελέτες ειδικότερα,³⁸ ήταν καιρός *και* στο αρχαιογνωστικού ενδιαφέροντος παιδικό βιβλίο να ιδωθούν τα πράγματα «από την πλευρά των κοριτσιών», για να χρησιμοποιήσουμε τη δάνεια έκφραση από τον τίτλο του γνωστού βιβλίου της Elena Gianini-Belotti³⁹.

Νομίζω πως εδώ δεν θα ήταν άκαιρη επίσης η αναφορά στην ιδιαίτερη αξιοποίηση της προσωπικής μαρτυρίας, της *προσωπικής αφήγησης κυρίως από τη γυναικεία πλευρά*, που προέβαλαν και μελέτησαν οι ανθρωπιστικές και ειδικά οι ιστορικές σπουδές την τελευταία τριακονταπενταετία.⁴⁰ Ταυτόχρονα η αφηγηματολογία αναζήτησε σχήματα περισσότερο ταιριαστά στη γυναικεία φωνή και την εσωτερική εστίαση από τη γυναικεία πλευρά,⁴¹ ενώ κάτι τέτοιο δεν συνέβαινε, τουλάχιστον σε μεγάλη έκταση, παλιότερα.

Όπως είχαμε την ευκαιρία να δούμε στις πρώτες σελίδες τούτης της εργασίας, η πρόταση για ένα ευρύτερο *συγκείμενο* αναφοράς του αφηγητή συνοδεύταν από τον τονισμό και τον καθορισμό του φύλου, αφού αυτή υποστηρίχθηκε κατά μεγάλο μέρος από την πλευρά της φεμινιστικής προσέγγισης.⁴² Ξαναβρι-

σκόμαστε λοιπόν μπροστά σ' ένα *πολλαπλό διαδραστικό φαινόμενο*, δηλαδή στον αλληλοεπηρεασμό επιστημονικής έρευνας, λογοτεχνικής θεωρίας, αλλά και λογοτεχνικής δημιουργίας.

Ένα λογοτεχνικό έργο του 1983 εκφράζει με ακρίβεια τις τάσεις αυτές. Πρόκειται για το μυθιστόρημα *Κασσάνδρα* της Christa Wolf, ένα πολυσχολιασμένο κείμενο, γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο. Εσωτερική αφηγήτρια είναι η μάντισσα της Τροίας, η βασιλοπούλα κόρη του Πριάμου. Η δική της ευαίσθητη γυναικεία ματιά παρέχει μια διαφορετική εκδοχή του Τρωικού πολέμου που έρχεται σε χτυπητή αντίθεση με τη μιλιταριστική ανδροκρατική άποψη του βασιλιά-πατέρα της και των πολεμιστών.⁴³ Η Κασσάνδρα, αιχμάλωτη πια και μακριά απ' την πατρίδα της, μπροστά στην Πύλη των Λεόντων περιμένει το θάνατό της και θυμάται τα γεγονότα του ιλιαδικού μύθου, του Τρωικού πολέμου, αλλά κι αυτά της προσωπικής της ζωής.⁴⁴

Τα τελευταία είκοσι πέντε χρόνια γράφτηκαν απίθανα πολυάριθμες μελέτες για να τονίσουν το «φεμινιστικό» χαρακτήρα του παραπάνω έργου⁴⁵ της Wolf, ενώ ταυτόχρονα δημιουργήθηκαν αρκετές, διαφορετικής ποιότητας και αξίας, λογοτεχνικές μεταπλάσεις του ομηρικού μύθου, όπου η γυναικεία πλευρά δεσπόζει, ή αναδιηγήσεις του, όπου, *διά της εσωτερικής εστίασης*, ακούγεται η (γυναικεία) φωνή της εσωτερικής αφηγήτριας. Αναφέρω απλώς ενδεικτικά στην πρώτη κατηγορία το μυθιστόρημα της Annie Leclerc, *Toi Penélope*,⁴⁶ ενώ στη δεύτερη το (παλαιότερο) ποιητικό έργο της δικής μας Κατερίνας Αγγελάκη-Ρουκ, *Τα σκόρπια χαρτιά της Πηνελόπης*⁴⁷ (1977).

Σ' αυτό το πλαίσιο οι γνωστοί μύθοι της ελληνικής αρχαιότητας που μεταγράφονται σήμερα ad usum delphini πολύ συχνά αξιοποιούν την τεχνική της εσωτερικής εστίασης. «Ακούγονται» και πάλι *αναδιηγημένοι* από γυναικεία φωνή, από μια ηρώίδα του μύθου, για να προτείνουν αναδιανομή των ρόλων και επανεξέταση των προβαλλόμενων αξιών. Έτσι λοιπόν και στη σημερινή ευρωπαϊκή λογοτεχνική παραγωγή για παιδιά η *Ιλιάδα* γίνεται αντικείμενο αφήγησης από την πλευρά της ωραίας Ελένης, ενώ η *Οδύσσεια* από την ίδια τη βασιλοπούλα Ναυσικά.⁴⁸

Αναφέρω δυο χτυπητά παραδείγματα, αρκετά πρόσφατα, που τα θεωρώ πολύ καλές στιγμές στην ιστορία του νεανικού βιβλίου, με εμφανείς χαρακτηριστικές διαφορές και λανθάνουσες συγγένειες. Πρόκειται για σύγχρονους υποδειγματικούς χειρισμούς του αρχαίου μύθου με «παιδαγωγική» πρόθεση.⁴⁹ Το ένα βιβλίο γραμμένο τελευταία είναι περισσότερο *δασκαλίστικο* και χαίρομαι πολύ που τούτη τη φορά ο χαρακτηρισμός αυτός δεν έχει αρνητικό χρώμα. Πρόκειται για το βιβλίο της Marie Goudot, καθηγήτριας στη γαλλική Μέση Εκπαίδευση, *Η Ελένη της Τροίας*, που κυκλοφόρησε στα ελληνικά, μεταφρα-

σμένο από την Τ. Καραγιώργη, το 2003 από τις εκδόσεις Κέδρος με τίτλο «Η ωραία Ελένη». Εδώ η συγγραφέας προβάλλοντας την τριτοπρόσωπη αφήγηση αξιοποιεί την τεχνική του ελεύθερου πλάγιου λόγου. Είναι σαν ν' ακούμε ταυτόχρονα τη δική της τη φωνή συντονισμένη με τη φωνή της κεντρικής ηρωίδας.⁵⁰

Το δεύτερο έντυπο είναι ένα κόμικ εξαιρετικής έμπνευσης με τίτλο *Die Abenteuer des Odysseus*, από τη γνωστή στην Ελβετία δημιουργό Frida Bünzli, που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Artemis – Winkler το 1992. Στο κόμικ αυτό η βασιλοπούλα Ναυσικά παρουσιάζεται ηλικιωμένη και τυφλή να κρατάει το παραδοσιακό μακρύ ραβδί των ραψωδών. Είναι η γυναίκα ραψωδός⁵¹ – που ταυτόχρονα προβάλλεται ως εσωτερική αφηγήτρια. Αποδέκτης της αφήγησής της είναι ένα αγόρι που μόνο στο τέλος μαθαίνουμε το όνομά του – λέγεται Όμηρος – και αντικείμενό της οι περιπέτειες του Οδυσσέα⁵² (βλ. εικόνα Α1). Ποιες είναι αυτές οι περιπέτειες; α) Αυτές που η Ναυσικά έχει γνωρίσει ως αυτόπτης μάρτυρας, β) αυτές που έχει ακούσει από τον ίδιο τον ήρωα, γ) αυτές που τις έχει μάθει απλώς εξ ακοής, όπως ο περισσότερος κόσμος. Η οπτική γωνία είναι λοιπόν γυναικεία, ενώ ταυτόχρονα αξιοποιείται με πολλούς τρόπους ένα διαρκές πολυεπίπεδο παιχνίδι εστίασης.⁵³

Στο παιχνίδι της εσωτερικής εστίασης, η αφηγήτρια είναι και δρων πρόσωπο. Αυτή η δεύτερη ιδιότητα *αμβλύνεται*, όταν η Ναυσικά παρακολουθεί τα γεγονότα κρυμμένη πίσω από μια κολόνα του παλατιού, χωρίς να έχει ενεργό παρέμβαση στη δράση, διατηρώντας ωστόσο το ρόλο του αυτόπτη μάρτυρα. Η ιδιότητα του δρώντος προσώπου *ακυρώνεται*, όταν η αφηγήτρια δηλώνει πως «τα παρακάτω είναι σε όλους γνωστά», φράση που μπορεί ν' αξιοποιηθεί ως πρόφαση για να παρουσιαστεί ως πιθανή η οποιαδήποτε διαφοροποίηση της ιστορίας.

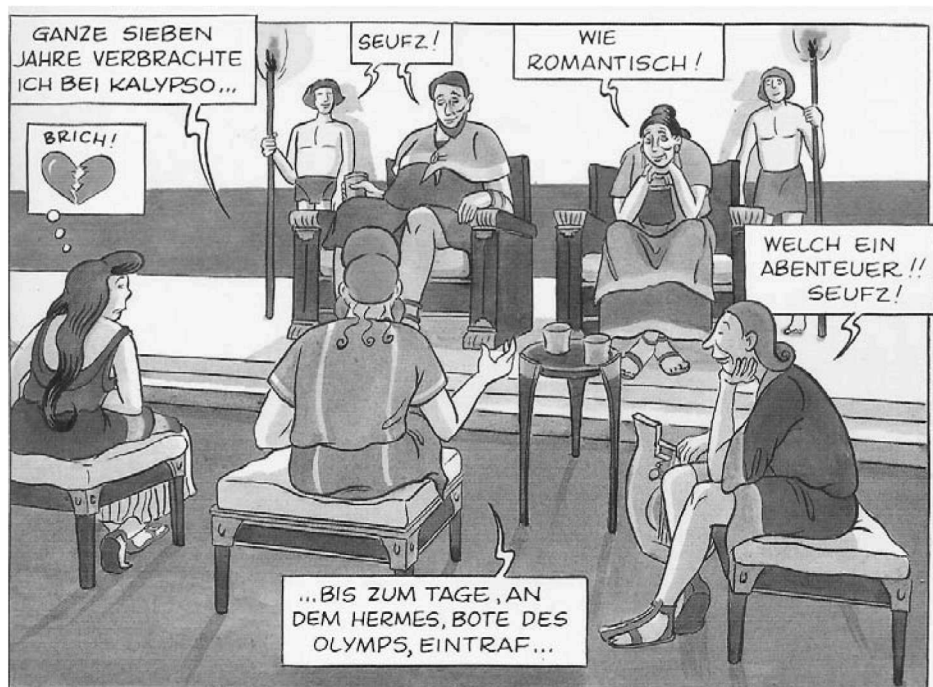
Στο κόμικ, βέβαια, δεν έχουμε μόνο φωνή αλλά και εικόνα, ή κυρίως εικόνα. Μιλούμε λοιπόν για τον αφηγητή-παρατηρητή που προβάλλει τη δική του οπτική γωνία και τη δική του «σωματική» παρουσία. Η Ναυσικά παρουσιάζεται μέσα στις σκηνές όπου πρωταγωνιστεί ο Οδυσσέας. Θα μιλούσαμε για μια παραστατική εικονοποίηση της θεωρίας. Ο αναγνώστης βλέπει μέσα από τα μάτια της (νεαρής) Ναυσικάς, από τη δική της οπτική γωνία ή αφηγηματική προοπτική.⁵⁴ Ταυτόχρονα όμως μεσολαβεί μια απόσταση με τη χρονική μεταφορική έννοια του όρου, αφού αφηγήτρια είναι η *ηλικιωμένη* πια Ναυσικά.⁵⁵

Ταυτόχρονα παρακολουθούμε ένα πολυεπίπεδο παιχνίδι πρόσληψης που είναι επίσης οπτικοποιημένο (βλ. π.χ. εικόνα Α2). Οι ήρωες παρουσιάζονται ως ακροατές ή αποδέκτες της αφήγησης. Η Ναυσικά παρουσιάζεται η ίδια ως αποδέκτρια της αφήγησης του Οδυσσέα και το ίδιο συμβαίνει και με τους γονείς της.⁵⁶ Ο μικρός Όμηρος προβάλλεται ως ακροατής της αφήγησης που έχει

ακούσει και επαναμεταδίδει η Νausικά. Ο Οδυσσέας είναι ακροατής και ήρωας της αφήγησης του Δημόδοκου. Η Νausικά είναι ακροάτρια αυτής της αφήγησης του Δημόδοκου. Ο μικρός Όμηρος είναι ακροατής της Νausικάς που αναδιηγείται την αναδιήγηση του Δημόδοκου για τον Οδυσσέα. Πρόκειται για το ίδιο παιχνίδι ανάμεσα στην πρόσληψη και τη δημιουργία που, όπως είναι γνω-



A1: Η αφηγήτρια Νausικά και ο ακροατής Όμηρος



A2: Η πρόσληψη της αφήγησης του Οδυσσέα στο παλάτι του Αλκίνου

στό, πραγματώνεται ήδη και στο αρχαίο κείμενο της *Οδύσσειας*,⁵⁷ όμως εδώ παρουσιάζεται οπτικοποιημένο και στο έπακρο πολλαπλασιασμένο.

Τέλος πραγματώνεται, πάντα μέσω της εσωτερικής εστίασης, ένα τρίτο παιχνίδι *εκθήλυνσης* του υλικού. Από «την πλευρά των κοριτσιών» το παιχνίδι μπορεί να αποδειχτεί καυστικό και κάποτε περιβλημένο με ένα είδος κρυφής επιθετικότητας⁵⁸ απέναντι στο ανδρικό φύλο. Έτσι οι σύντροφοι του Οδυσσέα μεταμορφώνονται πάλι σε άντρες μετά την περιπέτεια της Κίρκης, αλλά τους μένει η ... ουρίτσα (βλ. εικόνα A3). Στο ίδιο πλαίσιο παρουσιάζεται κωμικά υπαινικτική η γυναικεία σεξουαλικότητα, αφού ο αναγνωρισμός Πηνελόπης – Οδυσσέα πραγματοποιείται με την υπενθύμιση μιας τρυφερής προσφώνησης που χρησιμοποιούσε παλαιότερα η βασίλισσα για τον άντρα της, πριν αυτός φύγει για τις περιπέτειές του, πολεμικές και ναυτικές. Η φύση αυτής της προσφώνησης δηλώνεται «σημειολογικά», αφού η Πηνελόπη κοκκινίζει (βλ. εικόνα A3). Σ' αυτή τη μεταμόρφωση της *Οδύσσειας* σε εικονοκείμενο είναι εμφανής η ισχυροποίηση των γυναικείων ρόλων.⁵⁹

Η αρχέγονη ιστορία της *Οδύσσειας*, δηλαδή το παραμύθι του ήρωα-ταξιδευτή, μετεξελίσσεται, όπως είναι γνωστό, στα νεότερα χρόνια και μάλιστα στον 18ο αιώνα σ' αυτό το είδος που το ονομάζουμε *ροβινσονιάδα* με τις άπειρες εκδοχές και τις μεταγραφές της. Η περισσότερο γνωστή ανάμεσά τους είναι βέβαια το αφηγηματικό μυθιστόρημα του D. Defoe *Ροβινσών Κρούσος*. Όπως έχει δείξει παλιότερα ο Macherey, οι μεταγενέστερες ροβινσονιάδες δημιουργούνται κάτω από τη δική της επίδραση, σε σχέση ή σε αντίθεση μαζί της.⁶⁰ Η



A3: Οι σύντροφοι στο νησί της Κίρκης – Οδυσσέως υπό Πηνελόπης αναγνωρισμός

άποψη αυτή επαληθεύεται και στο έργο του J. M. Coetzee, *Foe* (1986), (Penguin, 1987, Ελληνική μετάφραση Α. Παπασταύρου, *Μια γυναίκα στο νησί του Ροβινσώνα*,⁶¹ Μεταίχμιο, 2004).⁶² Πρόκειται για τη γνωστή μας ιστορία του ναυαγού – ταξιδευτή, αναδιηγημένη με την τεχνική της εσωτερικής εστίασης από γυναίκα αφηγήτρια.⁶³

Η εκδοχή αυτή προβάλλει με ιδιαίτερη ένταση τα διακειμενικά της στοιχεία. Διακρίνουμε ένα σύνθετο παιχνίδι εναλλαγής ρόλων, αφού η ηρωίδα-αφηγήτρια, Susan Burton, *υποδύεται* άλλοτε τον αναγνώστη κι άλλοτε το συγγραφέα.⁶⁴ Γράφει χαρακτηριστικά σε μιαν επιστολή της που απευθύνει στον «κύριο Foe»: «Έχω το τραπέζι σας για να κάθομαι, το παράθυρό σας για ν' αγναντεύω έξω. Γράφω με την πένα σας πάνω στο χαρτί σας. Έτσι η ζωή σας συνεχίζει να βιώνεται, έστω κι αν εσείς έχετε φύγει»⁶⁵. Το γράμμα απευθύνεται στο συγγραφέα του βρετανού Ροβινσώνα, η ηρωίδα όμως είναι το alter-ego⁶⁶ του νοτιοαφρικανού J.M. Coetzee, ή μάλλον ο μισός του εαυτός με τα ερωτηματικά και τις αμφιβολίες του. Η ταύτιση μαζί του παίρνει ένα είδος απτής, σχεδόν οπτικής μορφής.⁶⁷

Κάποτε η ηρωίδα-αφηγήτρια έρχεται πολύ κοντά στον αναγνώστη, μπαίνει στη θέση του, αν δεν ταυτίζεται μαζί του ως *αναγνώστρια* της κλασικής ροβινσονιάδας και ταυτόχρονα ως *μεσάζουσα* ανάμεσα στον (καθένα) αναγνώστη και το συγγραφέα,⁶⁸ εκφράζοντας αντιρρήσεις και παρατηρήσεις ως προς την πλοκή και τους χαρακτήρες, ακόμα και ως προς τον τρόπο που έπλασε την ίδια ο συγγραφέας: «Κάνω αυτές τις ερωτήσεις γιατί είναι οι ερωτήσεις που κάθε αναγνώστης της ιστορίας μας θα θέσει» λέει χαρακτηριστικά.

Τα στοιχεία της διακειμενικότητας πολλαπλασιάζονται καθώς αποκρυπτογραφούμε μια σειρά από αναφορές σε διαφορετικές ροβινσονιάδες. Η ηρωίδα-αφηγήτρια γίνεται «ακροάτρια» ή τέλος πάντων αποδέκτρια διαφορετικών εκδοχών⁶⁹ που έντεχνα παρεμβάλλονται ως αντικρουόμενες ιστορίες και βγαίνουν από τα χείλη του ίδιου του ναυαγού-Ροβινσώνα. Ο αναγνώστης πληροφορείται πως οι δικές του αφηγήσεις για το ταξίδι, το ναυάγιο, τη συνάντηση με τον Παρασκευά ήταν γεμάτες αντιφάσεις, «αφού η ηλικία και η απομόνωση είχαν επηρεάσει άσχημα τη μνήμη του, έτσι που δεν ήξερε πια με σιγουριά τι ήταν πραγματικότητα και τι φαντασία».⁷⁰

Κάποτε η ηρωίδα Susan Burton γίνεται ακόμα φανερότερα αρωγός του συγγραφέα, φαίνεται πως έχει έναν ειδικό ρόλο –που θα τον ονομάζαμε «καθοδηγητικής λογιούσης» απέναντί του–, πάντα ειρωνικό φυσικά, αφού είναι δικό του πλάσμα. Αποδεικνύεται για παράδειγμα επαρκής και προσεχτική αναγνώστρια της εκδοχής του Michel Tournier,⁷¹ όταν δηλώνει: «Πάνω στη θλίψη του Παρασκευά –σκέφτηκα κάποτε να πω στον κύριο Φόε, αλλά δεν το έκανα–, θα μπο-

ρούσε να στηθεί μια ολόκληρη ιστορία από μόνη της. Ενώ από την αδιαφορία του Κρούσου λίγα μπορούμε να βγάλουμε και με το ζόρι». ⁷²

Εύκολα ο σημερινός αναγνώστης ανατρέχει συνειρμικά στη μεταγραφή του Μ. Tourgnier, που υποτίθεται ωστόσο πως η ηρωίδα-αφηγήτρια δεν τη διάβασε ποτέ της, αλλά ωστόσο προβάλλει σχεδόν εννοιακά τη δυνατότητα πραγμάτωσής της. Κι αυτό το μυθιστόρημα του J. M. Coetzee γεννήθηκε, νομίζω, με ένα είδος διαδραστικής δυναμικής ανάμεσα στη λογοτεχνία και τις θεωρίες της πρόσληψης που εξετάζουν, κάποτε με μεγεθυντικό φακό, τη σχέση συγγραφέα – ήρωα – αναγνώστη. ⁷³ Φαίνεται πως οι ρόλοι συγγραφέα – ήρωα – αναγνώστη εναλλάσσονται· όλοι προβάλλονται ως *δυνάμει* αναγνώστες, ενώ ως επαρκέστερος αναγνώστης εδώ αποδεικνύεται αυτός που έχει *προλάβει* να διαβάσει περισσότερες εκδοχές, αυτός που είναι κατά μια έννοια ο περισσότερο ενήμερος, αφού είναι χρονικά μεταγενέστερος. Ας θυμηθούμε για άλλη μια φορά το του Genette, «Lira bien qui lira le dernier».

Ο ειρωνικός τόνος ως προς το ρόλο της ηρωίδας φτάνει στην κορύφωση, όταν η ίδια αναρωτιέται και θέτει τα ίδια ερωτήματα στον υποτιθέμενο συγγραφέα-ήρωα του έργου, τον κύριο Φόε: «*Ός τι με φανιάξετε κύριε Φόε, ως κυρία Κρούσου ή ως μια ατρόμητη τυχοδιώκτρια;*». Πρόκειται για μια διακειμενικότητα υποδηλωτική και του υπόλοιπου έργου του Defoe, του οποίου ο ίδιος ο Coetzee υπήρξε προσεχτικός αναγνώστης. Είναι χαρακτηριστικό ότι η πολύπαθη ηρωίδα του ομώνυμου μυθιστορήματος του Defoe, *Roxana*, έχει πολλά κοινά σημεία με τη Susan Burton, ⁷⁴ την ηρωίδα-αφηγήτρια του Coetzee.

B3. Η επανασημασιοδότηση της παλαιάς ιστορίας ή από την πλευρά των «κακών»

Η διαφορετική εστίαση της ιστορίας οδηγούσε μερικές φορές ως την αντιστροφή, ειδικά από τη δεκαετία του '70 ⁷⁵ και μετά: «Ακούγαμε» την ιστορία της (παμπόνηρης) Κοκκινোসκουφίτσας *αναδιηγημένη* από τον καλό λύκο, ⁷⁶ την ιστορία με τα τρία γουρουνάκια *αναδιηγημένη* από άλλον, όχι εντελώς αθώο, αλλά πάντως συμπαθή λύκο, ή ακόμα την ιστορία της Χιονάτης επίσης *αναδιηγημένη* από την παρεξηγημένη και τώρα πια καθόλου θηριώδη μητριά της. ⁷⁷ Εδώ οι «κακοί» ήρωες της παραδοσιακής ιστορίας γίνονταν αφηγητές, ενώ ταυτόχρονα παρέμεναν δρώντα πρόσωπα που τώρα αποκτούσαν επιπλέον θετικές ιδιότητες. ⁷⁸

Αυτή η τεχνική της *εσωτερικής εστίασης*, με τη συγκεκριμένη επιλογή των αφηγητών, πρόδιε και *συγκεκριμένες* τάσεις στην κοινωνία της εποχής και οδη-

γούσε σε αναδιανομή ρόλων και επανεξέταση αξιών, συνήθως με επιτυχία αλλά και κάποτε με τρόπο λίγο απλοϊκό: Οι οικολογικές ανησυχίες⁷⁹ (ήδη στο τέλος της δεκαετίας του '60) καθόλου δεν ευνοούσαν την παρουσία ενός άγριου και αιμοβόρου λύκου (που αφού για χρόνια είχε κυνηγηθεί, στο μεταξύ είχε προλάβει ν' αναδειχτεί προστατευόμενο είδος!),⁸⁰ ενώ οι παιδαγωγ(ισμ)οί θα κακόβλεπαν την παρουσία της κακίστρας μητριάς σε κοντινότερες μας εποχές, όπου έχουν διαμορφωθεί διάφορες μορφές σύγχρονης οικογένειας.⁸¹ Οι δημιουργοί με τη σειρά τους έδιναν λοιπόν σ' αυτούς, τους αδικημένους από την παράδοση ήρωες, φωνή και δικαίωση, τους αναβάθμιζαν «διά της εσωτερικής εστίασης» και παράλληλα αποτύπωναν στην ιστορία τη σφραγίδα του δικού τους καιρού.

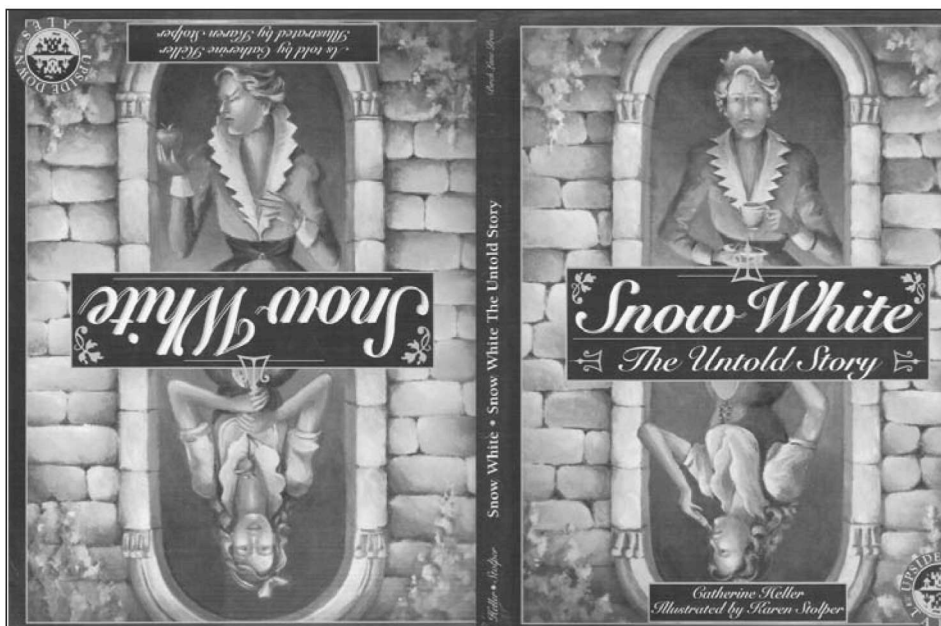
Εδώ θα ήταν χρήσιμη η μνεία μιας σειράς χαρακτηριστικών κι αξιόλογων παιδικών βιβλίων, *κειμένων* και *αντι-κειμένων* στην πλήρη σημασία αυτού του διςυπόστατης αναφοράς όρου –αφού θα ξεχωρίζαμε μια αμοιβαία ενίσχυση και εναρμόνιση μορφής και περιεχομένου–, δημιουργημένων στον απόηχο αυτής της τάσης,⁸² στη δεκαετία του '90 στην Αμερική. Σημειώνω την αμερικανική σειρά *Upside Down*: Πρόκειται για βιβλία «διπλά» που στο πρώτο μέρος τους παρουσιάζουν το κλασικό γνωστό παραμύθι, ενώ στο δεύτερο την αντίθετη, με διαφορετική εστίαση, εκδοχή, με τέτοιο τρόπο τυπωμένη, ώστε πρέπει ο αναγνώστης να γυρίσει το βιβλίο «ανάποδα» για να τη διαβάσει.

Ας δούμε το *εικονοκείμενο* για τη Χιονάτη που έχει διπλό εξώφυλλο (δύσκολα αποφασίζει ο αναγνώστης ποιο είναι το οπισθόφυλλο) και δυο τίτλους: *Snow White* και *Snow White – The Untold Story* (Συγγραφέας C. Heller, εικονογράφος K. Stolper, εκδ. Birch Lane Press – Carol Publishing Group, 1995). Ο δεύτερος τίτλος αναφέρεται στην αναδιήγηση της ιστορίας από τη μητριά-βασιλισσα που προβάλλεται αυτή τη φορά ως «εσωτερική αφηγήτρια». Με τρόπο παραστατικό δηλώνεται και *οπτικά* η αντιστροφή, αφού οι μορφές της Χιονάτης και της Βασίλισσας παρουσιάζονται «εναλλάξ» αναποδογυρισμένες, όπως στα τραπουλόχαρτα (βλ. εικόνα Β1).

Η δεύτερη εκδοχή παρουσιάζει φυσικά μεγαλύτερο ενδιαφέρον: Η Χιονάτη –Blanche σύμφωνα με το πραγματικό της όνομα– παρουσιάζεται ως παραχαϊδεμένη τυραννική κοπελίτσα που ο βασιλιάς πατέρας της ικανοποιεί όλες της τις επιθυμίες, μα τελικά αυτή το σκάει από το σπίτι για έναν (επικίνδυνο) περίπατο στο δάσος, όπου συνναστρέφεται εφτά κατάδικους.⁸³ Ακόμα και η περίφημη όψη της, η *«άσπρη σαν το χιόνι, κόκκινη σαν το αίμα και μαύρη σαν τον έβενο»*, ή τέλος πάντων *«σαν το φτερό του κοράκου»*, για την οποία τόσο μελάνι έχουν χύσει οι μελετητές,⁸⁴ εδώ παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα ... βαφής μαλιών και ψιμυθίωσης, υπερβολικής για την ηλικία της. Είναι χαρακτηριστικό

ότι η εικονογράφηση «επαληθεύοντας» την άποψη της αφηγήτριας-μητριάς παρουσιάζει στην αρχή τη Χιονάτη με ανοιχτόχρωμα μαλλιά. Η ίδια η εσωτερική αφηγήτρια μας πληροφορεί για τον εαυτό της ότι, πριν γίνει βασίλισσα, ήταν πλασιέ καλλυντικών (ένα επάγγελμα πολύ λαϊκότερο βέβαια από το να είσαι βασίλισσα) κι ένας εξυπηρετικός τριτοδιάστατος καθρέφτης βρισκόταν μέσα στα σύνεργα της δουλειάς της (κάτι πολύ πειστικότερο από τα ξόρκια και τα μαγικά).

Κατά μια έννοια η δευτερογενής αυτή εκδοχή φαίνεται «αληθοφανέστερη», αφού μεταξύ άλλων βασίζεται σε ένα είδος βεμπεριανής *απομαγικοποίησης* (Entzauberung). Ο καθρέφτης γίνεται χρηστικό αντικείμενο, στη θέση της μάγισσας υπάρχει η απλή πωλήτρια καλλυντικών. Είναι σαφής η *απομυθοποίηση* του προσώπου της Χιονάτης που μεταμορφώνεται σε προβληματική και ατίθαση έφηβη, ενώ η βασίλισσα δικαιολογείται, όντας εκ των πραγμάτων εγκλωβισμένη σ' έναν άχαρο ρόλο. Η παραμυθιακή αντίθεση ανάμεσα στη γυναικεία ενσάρκωση του κακού⁸⁵ και το αθώο, εντελώς άκακο, θύμα⁸⁶ μετουσιώνεται λοιπόν στη, συνήθως φορτισμένη και δύσκολη, «πραγματική» σχέση νέας μητριάς και έφηβης προγονής.⁸⁷ Αυτή η δευτερογενής αφήγηση, δημιουργημένη με τη



B1: Η εκδοχή της Χιονάτης και η εκδοχή της μητριάς

γενεσιουργό παρέμβαση της εσωτερικής εστίασης, ήδη ξεπερνάει ως *είδος* την έννοια του παραμυθιού για να βηματίσει προς το μυθιστόρημα.

Μ' αυτή την έννοια η δευτερογενής αφήγηση προβάλλεται ως «αληθοφανέστερη» ή περισσότερο πειστική ή ακόμα περισσότερο κοντινή προς την αλήθεια. Γενικά μιλώντας για το δευτερογενές κείμενο (*υπερκείμενο*) ο Genette διαπιστώνει ότι εκ μέρους του «το *υπο-κείμενο* χαρακτηρίζεται ως ψευδές, ενώ το ίδιο παρουσιάζεται ότι αποκαθιστά την πραγματική ιστορία».⁸⁸ Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει με την «ανείπωτη ιστορία» (untold story), δηλαδή την εκδοχή της μητριάς που έχει εδώ το ρόλο του υπερ-κειμένου σε σχέση με το υπο-κείμενο που είναι η γνωστή και διαδεδομένη εκδοχή της Χιονάτης.⁸⁹ Οι δυο αντικρουόμενες εκδοχές από πρώτη άποψη αλληλοαναιρούνται, αλλά ταυτόχρονα αλληλο φωτίζονται σ' ένα παιχνίδι αμοιβαιότητας και αντιπαράθεσης, έτσι ώστε η συνανάγνωσή⁹⁰ τους να αποβαίνει εμπλουτιστική⁹¹ και γενεσιουργός και να παρέχει στον αναγνώστη διαφορετικές δυνατότητες.

Ένα βιβλίο με τίτλο *Η αλήθεια για την υπόθεση των τριών μικρών γουρουνιών* έχει σχέση με το γνωστό παραμύθι «Τα τρία γουρουνάκια» (εικόνα Γ1).⁹² Για την ακρίβεια πρόκειται για μια χαρακτηριστική συνέχεια (suite)⁹³ του παραμυθιού αυτού.⁹⁴ Δεν πρόκειται για ένα λύκο αγιοποιημένο και για κακά γουρουνάκια (δεν υπάρχει δηλαδή η σχετικά συνηθισμένη στα παιδικά βιβλία έννοια της πλήρους αντιστροφής), αλλά για ένα λύκο τώρα πια καταδικασμένο για δυο φόνους, έγκλειστο στη φυλακή,⁹⁵ όπου δεσμοφύλακες είναι ένστολα αγριωπά γουρουν(άκ)ια. Με την τεχνική της εσωτερικής εστίασης και την αναμνηστική γραφή προβάλλεται μια πρωτοπρόσωπη αφήγηση από την πλευρά του λύκου. Η αφήγηση αυτή ισοδυναμεί με ένα είδος απολογίας ή με μια εικονογραφημένη επιστολή που θα συνόδευε την αίτηση χάριτος ή επιείκειας ενός φυλακισμένου ή τέλος πάντων μια εκ των υστέρων προσπάθεια δικαίωσής του με *δικανικού* τύπου επιχειρήματα και συναισθηματικές λεπτομέρειες, ώστε να διασκεδαστεί η εικόνα του θηριώδους εγκληματία και να υποβληθεί η αντίστοιχη ενός δυστυχισμένου πλάσματος με αισθήματα κι ευαισθησίες.

Η ευρηματική εικονογράφηση του βιβλίου ενισχύει την εντύπωση ότι έχουμε να κάνουμε με άρθρο εφημερίδας. Ο συγγραφέας στο ρόλο του δημοσιογράφου παραθέτει απλώς τη σε πρώτο πρόσωπο γραμμένη μαρτυρία του φυλακισμένου, πραγματώνοντας έτσι στην πράξη μια στάση *διαμεσολάβησης*, που υπονοεί βέβαια θετική διάθεση και συμπάθεια προς τον κατάδικο. Πόσο ανιδιοτελής είναι η συμπάθεια αυτή; Στο *περικείμενο* του οπισθοφύλλου⁹⁶ δηλώνεται με πολύ μικρά, σχεδόν δυσανάγνωστα γράμματα, στη θέση όπου παραδοσιακά παρατίθεται το βιογραφικό σημείωμα των «συντελεστών» του βιβλίου, ότι ο συγ-



Γ1: Τα τρία γουρουνάκια: Μια δικαστική υπόθεση



Γ3: Η εφημερίδα. Εγκληματική δράση και διακειμενική αναφορά



Γ2: Ο λύκος και το γλυκό της γιαγιάς. Διακειμενικές και διεικονικές αναφορές

γραφέας «ακούστηκε να ουρλιάζει τις νύχτες με φεγγάρι» και το ίδιο ισχύει και για την εικονογράφο. Όσο για τον γαλλόφωνο μεταφραστή, δηλώνεται πως είναι παριζιάνος και «πολύ νεαρός» κι έχει παράξενα «μακριά δόντια» και «θα πάει σίγουρα μπροστά, αν δεν τον φάνε τα τρία γουρουνάκια!».

Αυτές οι υπαινικτικές αναφορές στο μύθο του λυκανθρώπου λειτουργούν υπονομευτικά ως προς την κυρίως αφήγηση δημιουργώντας ειρωνικές προεκτάσεις. Απευθύνονται φυσικά κυρίως στον ενήλικο *συναναγνώστη*,⁹⁷ πράγμα που ισχύει –σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό– για όλα *ανεξαιρέτως* τα βιβλία που απευθύνονται σε μικρά παιδιά.⁹⁸ Η εικόνα του εξώφυλλου και η εικονογράφηση μιας από τις τελευταίες σελίδες (εικόνα Γ3) βρίσκονται σε αντιστικτική και αντιθετική σχέση μεταξύ τους: Η εσωτερική εικονογράφηση παρουσιάζει μια σελίδα εφημερίδας που έχει τίτλο «Τα γεγονότα των γουρουνιών» και με μεγάλους τίτλους παρουσιάζει στην «ειδική έκδοση» ένα λύκο πραγματικά κακό και τερατώδη, θυμίζοντας μάλιστα και τη (δικαστική) υπόθεση της *Κοκκινোসκουφίστας*... Αντίθετα το εξώφυλλο παραπέμπει σε εφημερίδα που ονομάζεται «Η γκαζέτα»⁹⁹ του λύκου», ενώ ο τίτλος του βιβλίου φαίνεται σαν να είναι ταυτόχρονα και ο τίτλος του κεντρικού δημοσιογραφικού άρθρου.

Στη δική του εκδοχή ο λύκος προβάλλει ως ελαφρυντικό το γεγονός ότι ναι μεν έφαγε τα δυο γουρουνάκια, αλλά μόνον αφού αυτά *είχαν ήδη σκοτωθεί*, μετά το γκρέμισμα του σπιτιού τους που προήλθε δυστυχώς *κατά λάθος* (δηλαδή «εξ αμελείας») από δικό του φτέρνισμα. Όμως ένα οποιοδήποτε γουρουνάκι γίνεται *μετά το θάνατό του* απλώς ένα είδος *τροφής* και ο λύκος από τη φύση του είναι *έτσι* φτιαγμένος ώστε να θεωρεί *τροφή* τα γουρουνάκια, όπως ακριβώς και οι άνθρωποι. Καθόλου τυχαία δεν φαίνεται αυτή η διατύπωση και μάλιστα σε μια χώρα, καθώς είναι σήμερα οι Η.Π.Α., όπου η επίσημη δικαιοσύνη της αναγνωρίζει επιχειρήματα βιολογικού τύπου που έχουν να κάνουν με γονίδια, κληρονομικότητα και DNA.

Μα τι ήθελε ο λύκος στα σπίτια όπου έμεναν τα γουρουνάκια; Είχε ξεμείνει από ζάχαρη, ο άτυχος, και ήθελε απλώς να τους ζητήσει λίγη, μια κι έφτιαχνε ένα γλυκό «για τα γενέθλια της χρυσής του γιαγιάκουλας», ενώ ήταν φοβερά κρυωμένος και συνέχεια φτερνιζόταν. Ο λύκος και πάλι αυτοπροβάλλεται ως πλάσμα συναισθηματικό και τέλος πάντων ευάλωτο, σύμφωνα με τη γραμμή υπεράσπισης που συνιστούν πολλοί συνήγοροι κατηγορουμένων, μια που θεωρούν ότι ο θεσμός των ενόρκων ευνοεί τέτοιου είδους πρακτικές.¹⁰⁰ Οι υπαινιγμοί για τον ενήλικο συναναγνώστη είναι αρκετά σαφείς.

Τέλος ένα διπλό υπονομευτικό παιχνίδι *διακειμενικότητας* και *δεικονικότητας* υποβάλλεται διακριτικά έχοντας και πάλι ως αποδέκτη *κυρίως* τον ενήλικο

συναναγνώστη. Η τρυφερή γιαγιά παρουσιάζεται κρεβατωμένη και φορώντας τη σκούφια-νυχτικά της σε κορνιζαρισμένη φωτογραφία στον τοίχο της κουζίνας, όπου ο αφοσιωμένος εγγονός ετοιμάζει για χάρη της το γλυκό. Φαίνεται ηλικιωμένη και πιθανόν κατάκοιτη. Όμως μια δεύτερη ματιά στη φωτογραφία καλεί σε συνειρμούς με το παραμύθι της Κοκκινοσκουφίτσας και τον ξαπλωμένο ανθρωποφάγο λύκο στη θέση της δικής της γιαγιάς¹⁰¹ (βλ. εικόνα Γ2).

Το παιχνίδι της πρόσληψης πολλαπλασιάζεται και εμπλουτίζεται με μια ιδιότητα αμοιβαιότητα, όταν στην εφημερίδα για «όλα τα γεγονότα που ενδιαφέρουν τα γουρούνια» βλέπουμε συνεκδοχικά το «*χέρι*» ενός λύκου-αναγνώστη, ενώ στην «γκαζέτα του λύκου» το «*χέρι*» ενός γουρουνιού-αναγνώστη: Πρόκειται για ένα *εικονοποιημένο* παιχνίδι πρόσληψης και ταυτόχρονα για μια υπαινικτική πρόσκληση αλλαγής νοοτροπίας, ένα ιδιότυπο έναυσμα για να παραδειχτεί ο αναγνώστης την ύπαρξη της *αντίθετης* πλευράς, όσο κι αν αυτή φαίνεται μη πειστική, ή έστω για να έχει απλώς τη διάθεση να την ακούσει.

Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση και η εσωτερική εστίαση επιτρέπουν μια σειρά από υπονομευτικά παιχνίδια: Η έκδηλη, σχεδόν χονδροειδής, αφέλεια της απολογίας του «κυρίου Λύκου» θυμίζει τη μαστοριά των αρχαίων λογογράφων που χρωμάτιζαν τους δικανικούς λόγους με το *ήθος* αυτού που θα τους εκφωνούσε. Η εικονογράφηση συμπληρώνει αυτό το ήθος έχοντας επίσης *υπονομευτική* λειτουργία: Η παρασκευή του γλυκού για την «αγαπημένη γιαγιάκουλα» φαίνεται λιγότερο άκακη, αφού μέσα στη ζύμη ξεχωρίζει ένα κουνελάκι:¹⁰² Το αιώνιο ερώτημα για το τι είναι πλάσμα με δικαίωμα στη ζωή και τι είναι βρώσιμο είδος τίθεται συνεχώς σε μια τεράστια κλίμακα διαβαθμίσεων από το παιγνιώδες ως το εφιαλτικό¹⁰³ (βλ. εικόνα Γ2).

Οδηγούμαστε σε μια παρωδιακή ανασύνθεση ειδών του λόγου, λογοτεχνικών¹⁰⁴ και εξωλογοτεχνικών, αφού τα όρια ανάμεσα στο («παιδικό») εικονοκείμενο, το δημοσιογραφικό κείμενο, τη γραπτή απολογία κ.λπ. φαίνεται ότι συμφύρονται θεαματικά. Ταυτόχρονα υποβάλλεται μια καυστική κι ανατρεπτική σάτιρα της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας και των θεσμών της, όπως είναι ο Τύπος και η Δικαιοσύνη. Αντικείμενο έμμεσης υπονομευτικής σάτιρας γίνονται ακόμα και οι κατά καιρούς υποτιθέμενες ευαισθησίες της. Ένα παιδικό εικονοκείμενο μπορεί να είναι εξαιρετικά πολυσύνθετο, γι' αυτό πολυεπίπεδη οφείλει να είναι η ανάγνωση του.¹⁰⁵

Γενικότερα βρισκόμαστε και πάλι μπροστά σ' ένα *διαδραστικό φαινόμενο*, ανάμεσα στην έρευνα και τη λογοτεχνική παραγωγή ή ανάμεσα στη θεωρία και τη δημιουργία της λογοτεχνίας, κυρίως αυτής που απευθύνεται σε παιδιά.¹⁰⁶ Όσο η έρευνα φαινόταν να σκύβει πάνω από τους τρόπους αφήγησης, γράφο-

ντας μάλιστα τις σελίδες αυτές που αποτέλεσαν τον αυθύπαρκτο κλάδο της αφηγηματολογίας, τόσο οι λογοτέχνες καταγίνονταν στο να αξιοποιούν και να προβάλλουν αντίστοιχους τρόπους αφήγησης.

Κάποτε τα φαινόμενα μεγεθύνονται και εκφυλίζονται: Είναι χαρακτηριστικό ότι η μεταγραφή γνωστών ιστοριών με βάση τη διαφορετική εστίαση αποτελεί μια από τις συνηθέστερες ασκήσεις στα εργαστήρια «δημιουργικής γραφής», πανεπιστημιακά, παρασχολικά και άλλα, καθώς και μια από τις επίσης γνωστότερες ... συνταγές για τη δημιουργία «νεωτερικών» παραμυθιών, σύμφωνα με τους πάμπολλους «οδηγούς για επίδοξους συγγραφείς παιδικών βιβλίων» που κυκλοφορούν στο εμπόριο! Και εδώ και οι κοινωνικοοικολογικές, οι κοινωνικο-παιδαγωγικές και οι άλλες ευαισθησίες έχουν τη συμβολή τους και ενθαρρύνουν τέτοιας λογής λογοτεχνικά... εγχειρήματα.

Γ. Δοκιμάζοντας και ξαναδοκιμάζοντας τα σχήματα

Στην παραπάνω εργασία έγινε προσπάθεια να «καταγραφεί» μια γρήγορη κι αποσπασματική ματιά σε κείμενα που απέχουν χωροχρονικά μεταξύ τους, ενώ κοινό τους στοιχείο είναι –πέρα από τη σχέση τους με τη λεγόμενη «Λογοτεχνία για παιδιά»– ο αφηγηματικός τρόπος της εσωτερικής εστίασης και η παρουσία του εσωτερικού αφηγητή. Η εξέταση του τελευταίου οδηγεί αβίαστα στο αίτημα για σφαιρικότερη μελέτη του κειμένου με αφομοιωμένα στοιχεία από χώρους που με την πρώτη ματιά φαίνονται «έξω-αφηγηματολογικοί»: Αυτός ο ίδιος (ο αφηγητής) γίνεται *εκφραστής συγκεκριμένου γλωσσικού – αισθητικού ή αξιακού σύμπαντος* (όπως ο Χακ Φιν), προβάλλει ιδιαίτερα το *φύλο του* (Ναυσικά, γυναίκα-ναυαγός ροβινσονιάδας), αποδεικνύεται *φορέας ή αντικείμενο* συγκεκριμένης κοινωνικο-ιδεολογικής φόρτισης κι ευαισθησίας (όπως ο όχι θηριώδης λύκος ή η μη μάγισσα μητριά), προσδιορίζεται ιδιαίτερα σε σχέση με το χωρόχρονο ή με άλλες πολλές και διάφορες ιδιότητές του.

Εδώ θα ήταν σωστό να αναγνωριστούν και να τονιστούν οι οφειλές στη φεμινιστική προσέγγιση. Το δικό της αγκάλιασμα με την αφηγηματολογία αποδείχτηκε εξαιρετικά γόνιμο, αφού οι αφηγηματολόγοι, έχοντας συχνά ως αφετηρία τη μελέτη του φύλου του ήρωα-αφηγητή, προχώρησαν αναγκαστικά και σε άλλες συντεταγμένες που τον καθορίζουν και συχνά απορρέουν απ' αυτό.¹⁰⁷ Σήμερα φαίνεται πως γενικότερα η έρευνα καλλιεργείται σε σχέση διαδραστική ως προς τα διάφορα πεδία της και επίσης διαδραστική αποδεικνύεται και η σχέση της λογοτεχνίας (κατ' επέκταση και οποιασδήποτε τέχνης) μαζί της.

Ενώ παλιότερα φαινόταν πως η αφηγηματολογία δεν ενδιαφερόταν για την ιστορικοκοινωνική πλευρά του κειμένου –άποψη ή προκατάληψη που μεταξύ άλλων καθυστερούσε και ατυχώς δυσχέραινε την αξιοποίησή της στις κλασικές σπουδές–, ωστόσο αυτή η πλευρά προκύπτει αβίαστα, καθώς είχαμε την ευκαιρία να δούμε, μέσα από τα ίδια τα στοιχεία που συγκροτούν τους αφηγηματικούς όρους: Είναι φανερό ότι μ' αυτή την ιστορικοκοινωνική λειτουργία συχνότερα επιφορτίζεται ο αφηγητής.

Σήμερα λοιπόν η εφαρμογή της αφηγηματολογίας γίνεται αφετηρία για ν' αποκαλυφθούν δρόμοι πολλοί και δυνατότητες απεριόριστες. Οι μύστες της μελετώντας τις εργασίες των παλιότερων ερευνητών αισθάνονται πιθανόν «σαν νάνοι σκαρφαλωμένοι στους ώμους γιγάντων, αλλά και ... νάνων», μια και η αφηγηματολογία είναι «υπόθεση συλλογική» σύμφωνα με την –ήδη δάνεια αλλά εύστοχη διατύπωση ενός σύγχρονου ερευνητή.¹⁰⁸ Οι αφηγηματολόγοι δοκιμάζοντας ατόφια, αλλά και συχνότερα προσαρμόζοντας, λειαίνοντας και εμπλουτίζοντας τα σχήματα που τους κληροδοτήθηκαν, επιχειρούν να πραγματοποιήσουν πολυεπίπεδες αναγνώσεις με ματιά που, προσπαθώντας να παραμείνει διεισδυτική, έχει την τάση να γίνεται όλο και ευρύτερη: Ίσως αυτό είναι το βασικότερο σημερινό αίτημα για την έρευνα και την ανάγνωση των κειμένων.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Βλ. σχετικά D. Petzold, Kästner und die Klassiker – Nacherzählungen von Weltliteratur στο B. Dolle – Weinkauff – H.H. Ewers (επιμ.), *E. Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller*, P. Lang, 2002, σσ. 53-67.

2 Βλ. την εισαγωγή του P. Brunel στο (παλαιότερο) συλλογικό *Dictionnaire des mythes littéraires*, Du Rocher, 1988, σσ. 7-15 –J. Bessière, *Littérature du XXsiècle et références mythiques: temps du quotidien, monde potentiel et monde réel*, στο G. Fréris (επιμ.) *Mythe et Modernité*, Laboratoire de Littérature Comparée, Αριστοτέλειο Παν/μιο Θεσσαλονίκης, 2003, σσ. 25-44.

3 Βλ. Levi-Strauss, *Anthropologie structurale* (1958), Plon, 1973.

4 Η χρήση του «ακουστικού» ρήματος επιχειρεί να υπονοήσει τη στενή σχέση κειμενικού στοιχείου και προφορικότητας που σχετίζεται με το παιδικό βιβλίο και κατά καιρούς εκδηλώνεται φανερά, όπως για παράδειγμα κάθε φορά που πραγματοποιείται μια μεγαλόφωνη ανάγνωση από έναν ενήλικο με ακροατή ένα παιδί.

5 Ως προς τον ορισμό του κλασικού κειμένου στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας περιορίζομαι να επισημάνω πως φαίνεται ότι διευρύνεται αρκετά σε σχέση με τον αντίστοιχο της Λογοτεχνίας των ενηλίκων,

αφού σήμερα αμβλύνεται αισθητά η αναγκαία συνθήκη της χρονικής διάρκειας: Οι νεότεροι κλασικοί της Παιδικής Λογοτεχνίας είναι κείμενα ευρύτατης διάδοσης και ηλικίας περίπου πενήντα ή εξήντα ετών! Βλ. σχετικά Β. Kümmerling Meibauer, *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur* (1999), J.B. Metzler, 2004, I, σσ. x-xviii. Κ. Dorerer, *Klassische Kinder – und Jugendbücher*, Kritische Betrachtungen, Juventa, 1969. – Β. Hurrelmann, (επιμ.) *Klassiker der Kinder – und Jugendliteratur*, Fischer, 1995.

6 Η. G. Gadamer, *Das Beispiel des Klassischen* στο *Wahrheit und Methode* (1960), J. C. B. Mohr, (P. Siebeck), 1990, σσ. 290-295.

7 Όπως είναι γνωστό, η γαλλόφωνη και η γερμανόφωνη σχολή της αφηγηματολογίας στηρίχτηκαν κατά μεγάλο μέρος στην ανάγνωση των κλασικών, από όπου οι μελετητές αντλούσαν στοιχεία και παραδείγματα. Ωστόσο η συστηματική χρήση των αφηγηματολογικών σχημάτων στους χώρους της κλασικής φιλολογίας (αρχαιοελληνικής και λατινικής) άρχισε να εφαρμόζεται τα τελευταία είκοσι χρόνια. Βλ. σχετικά I. De Jong – J. P. Sullivan (επιμ.) *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Brill, 1994. Νεότερες προσεγγίσεις επιχειρούν να διευρύνουν τη χρήση της αφηγηματολογίας, ώστε να μπορεί να αξιοποιείται και σε προφορικές αφηγήσεις καθώς και στα λεγόμενα παραλογοτεχνικά είδη. Βλ. Μ. Fludernik, *Towards a Natural Narratology* (1996), Routledge, 2001.

8 Η μετάφραση είναι κατά μια έννοια μια επαναφήμιση ειδικά στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας, όπου ο μεταφραστής έχει έναν ιδιαίτερο ρόλο διαμεσολαβητή. Έχει γίνει λόγος για τη «φωνή του αφηγητή της μετάφρασης». Βλ. Ε. O'Sullivan,

Kinderliterarische Komparatistik, C. Winter, 2000, σσ. 172-291, ειδικά σσ. 245-250, – R. Oittinen, *Translating for Children*, Garland, 2000, σσ. 73-158, ειδικά σσ. 84-99. – Μ. F. Lopez, *Translation Studies in Contemporary Children's Literature: A Comparison of Intercultural Ideological Factors*, *Quarterly*, 2000, 25,1, σσ. 29-37.

9 Η διάκριση ανάμεσα στους όρους «συγγραφέας» και «αφηγητής» έχει αποσαφηνιστεί με ιδιαίτερη ακρίβεια εδώ και τριάντα περίπου χρόνια. Ο πρώτος όρος δηλώνει τον άνθρωπο-δημιουργό, δηλαδή μια οντότητα ιστορική και χωροχρονικά προσδιορισμένη, ενώ ο δεύτερος απλώς το πρόσωπο που αφηγείται την ιστορία. Βλ. π.χ. R. Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in Nineteenth-Century European Novel*, Manchester University Press, 1977, σ. 7.

10 Α. J. Greimas, *Sémantique Structurale*, 1966, R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, *Communications*, 8, Seuil, 1966 – G. Genette, *Figures II*, Seuil 1972 – Η διάσταση του χρόνου ή της ιστορικότητας «προστίθεται» λίγο αργότερα στα σχήματα με μια διάθεση που θα μπορούσε να θεωρηθεί σχεδόν «αντισταθμιστική» βλ. P. Ricoeur, *Temps et récit*, II Seuil, 1984 – Ph. Sturges, *Narrativity-Theory and Practice*, Oxford, 2001, σσ. 143-148. Βλ. επίσης τη διάθεση σύνθεσης ανάμεσα σε ιστορία και θεωρία (με περισσότερο βάρος όμως προς την ιστορική πλευρά) στη μελέτη του L. Buell, *Literary History as a Hybrid Genre*, στο J.N. Cox-L.J. Reynolds (επιμ.) *New Historical Literary Study*, Princeton, 1993, σσ. 216-229.

11 Βλ. G. Prince, *Narratology, Narratological Criticism and Gender*, στο

C.A. Mihailescu – W. Hamarneck (επιμ.) *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, University of Toronto Press, 1996, σσ. 159-164, ειδικά σσ. 161-162.

12 G. Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré* (1982), Points-Essais, Seuil, 1992, σσ. 423-430 (εκθήλυνση ροβινσονιάδας) βλ. παρακάτω κεφάλαιο B2 της παρούσας εργασίας.

13 Βλ. S. Sniader Lanser, *Toward a Feminist Narratology*, *Style*, 1986, 20, σσ. 341-363, ειδικά σ. 345 – της ίδιας, *Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology*, *Style*, 22, 1988, σσ. 52-60. Η ίδια ερευνήτρια διαπιστώνει γενικεύοντας ότι «όταν οι θεωρητικοί της αφήγησης μιλούν για τη φωνή στο κείμενο, συνήθως αναφέρονται σε μορφολογικές δομές και όχι στις αιτίες, τις ιδεολογίες ή τις κοινωνικές εμπλοκές των ειδικών αφηγηματικών πρακτικών»: βλ. *Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice*, στο *Fictions of Authority – Women and Narrative Voice*, Cornell, 1992, σ. 4.

14 Για την έννοια της εστίασης βλ. G. Genette, *Figures III*, Poétique – Seuil, 1972, σσ. 206-211. – M. Bal, *Narratology – Introduction to the theory of Narrative*, (1985), University of Toronto Press, 1994 (η πρώτη έκδοση της μελέτης στα ολλανδικά έγινε το 1980). Βλ. ακόμα την παλαιότερη μελέτη της ίδιας, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Kliencksieck 1977 – της ίδιας, *Narration et focalisation*, *Poétique*, 29, 1972 – G. Cordesse, *Narration et focalisation*, *Poétique*, 76, 1988, σσ. 487-498.

Για μια σύντομη και περιεκτική ενημέρωση για τις κατά καιρούς διαφοροποιήσεις της έννοιας βλ. P. O'Neill, *Points of Origin: The Focalization Factor*, στο

Fictions of Discourse – Reading Narrative Theory, University of Toronto Press, 1994, σσ. 83-106.

15 Στο πλαίσιο της ομηρικής έρευνας, η ενασχόληση με τους αφηγηματικούς τρόπους της *Οδύσσειας* έδωσε νέα τροπή στις μελέτες της Νεοανάλυσης διευκολύνοντας μάλιστα το πλησίασμά της με την αντίθετη αφετηρία σχολή της Προφορικότητας, καθώς και τον καθορισμό των ορίων ανάμεσα στην παράδοση και τη νεωτερικότητα. Από τους πρώτους μελετητές που δοκίμασαν με συστηματικό τρόπο και σε μεγάλη έκταση τα σχήματα της Mieke Bal στο έπος είναι η ολλανδικής καταγωγής ομηρίστρια Irène de Jong. Βλ. *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam, 1987. Της ίδιας, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, 2001. Για την αξιοποίηση της αφηγηματολογίας στις ομηρικές μελέτες γενικότερα βλ. I. de Jong, *Homer and Narratology*, στο I. Morris – B. Powell, *A new Companion to Homer*, Brill, 1997, σσ. 305-325.

16 Θυμίζω πως πρόκειται για το ψευδώνυμο του Samuel Langhorne Clemens (1835-1910) γνωστού συγγραφέα, δημοσιογράφου, ευθυμογράφου, ανθρώπου με περιπετειώδη βίο και κάποτε καπετάνιου στον ποταμό Μισισσιπί. Όπως είναι γνωστό αυτό το ποταμίο τοπίο έδωσε το σκηνικό για τα δημοφιλέστερα από τα έργα του M. Twain.

17 Βλ. F. Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης* (1979), μετάφραση Κ. Χρυσομάλλης – Henrich, University Studio Press, 1999, σ. 306. Σύμφωνα με τον αυστριακό θεωρητικό σ' αυτό το κλασικό μυθιστόρημα του M. Twain «το βιωματικό εγώ εκτοπίζει ολοκληρωτικά το αφηγούμενο από το οπτικό πεδίο του αναγνώστη».

18 Πρόκειται για το συνηθισμένο

πρωταγωνιστή αυτού του είδους που ονομάζεται «*bad-boy book*».

19 Βλ. F. Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης* (1979), *ό.π.*, 1999, σ. 335 – M. Jehlen, *Banned in Concord. Adventures of Huckleberry Finn and Classic American Literature*, στο F.G. Robinson (επιμ.) *Mark Twain*, Cambridge 1995, σσ. 90-100. Βλ. ακόμα και E. Hemingway, *Green Hills of Africa*, Scribner's, 1935 (όπου πρωτογίνεται λόγος για την ανατρεπτική γλώσσα του *Χακ Φιν* που σφραγίζει τη –μεταγενέστερη– αμερικανική λογοτεχνία). Ο Χόρχε Λούις Μπόρχες σημειώνει χαρακτηριστικά ότι «ήταν η πρώτη φορά που ένας συγγραφέας της Αμερικής χρησιμοποιούσε αβίαστα την αμερικανική γλώσσα». Βλ. *Εισαγωγή στην αμερικανική λογοτεχνία* (1967), Γλάρος, 1987, σ. 44. Για μια ειδική αναφορά στο τρίπτυχο «γλώσσα – θέμα ελευθερίας – σύμβολο μεθορίου» που εκφράζεται στο έργο βλ. των P. Levine – Ντ. Τσιμπούκη, *Αμερικανικές ταυτότητες – Η λογοτεχνική Ιστορία των Ηνωμένων Πολιτειών*, Πατάκης, 2002, σσ. 147-160.

20 Βλ. E. Carton, *Speech Acts and Social Action: Mark Twain and the Politics of Literary Performance*, στο F. G. Robinson (επιμ.) *The Cambridge Companion to Mark Twain*, σσ. 153-174, ειδικά σ. 155.

21 Μ. Τουέιν, *Οι περιπέτειες του Χακ Φιν*, (1884), απόδοση στα ελληνικά Φ. Κονδύλης, Καστανιώτης, 1987, σ. 9.

22 Βλ. παλαιότερη σχετική διαπίστωση F. Molson, *Mark Twain's, The Adventures of Tom Sawyer – More than a Warm Up*, στο P. Nodelman (επιμ.) *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature*, I, 1985, ChLA Publishers, σσ. 262-269, ειδικά σ. 263.

23 Μ. Τουέιν, *ό.π.*, σ. 20.

24 Μ. Τουέιν, *ό.π.*, σ. 365.

25 Είναι χαρακτηριστικό πως ο Τομ χρησιμοποιεί συνέχεια τις φράσεις «κανονικά», «σύμφωνα με τους κανονισμούς», «κανονίζω» κ.λπ.

26 Θα ορίζαμε το παιχνίδι των κανόνων και των παραβιάσεων «ως φαινομενική ή μερική συμμόρφωση προς την παράδοση και ταυτόχρονα ανάλαφρη κι απροσδόκητη υπέρβασή της» ή ως επιφανειακή και ειρωνική «υποταγή» στους νόμους της παιδαγωγικής λογοκρισίας. Βλ. Α. Ζερβού *Το παιχνίδι της ποιητικής δημιουργίας στην Ιλιάδα και την Οδύσσεια – Για μια θεωρία της ομηρικής ποιητικής*, Α. Καρδαμίτσα, 2003, σσ. 26-36 – Α. Ζερβού, *The game of rules and infractions: Walter Benjamin and Die Aufklärung für Kinder, Paradoxa, Censorship in Children's Literature*, 1996, σσ. 452-472.

27 Πολλοί μελετητές έχουν αναρωτηθεί αν το έργο αυτό πράγματι μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει στην «παιδική λογοτεχνία» επισημαίνοντας κυρίως την αρνητική διάθεση του Χακ Φιν «εναντίον των ενηλίκων» (antiadult). Βλ. σχετικά S. Sissies – T. Tomboys, (επιμ.) *Regendering the school story*, εισαγωγή, Garland, 1996, σ. 13. Κατά τη γνώμη μου η βασική ιδιότητα της λογοτεχνίας που εντέλει *καθιερώνεται* ως παιδική, χωρίς αναγκαστικά να προσδιορίζεται έτσι *a priori* και εν τη γενέσει της, είναι η *ανατρεπτικότητα*, αφού παρουσιάζει τον κόσμο των ενηλίκων *καθροφτισμένο* με τα μάτια ενός παιδιού-αφηγητή πλησιάζοντας έτσι σε μια *παρωδιακή* εκδοχή του. Ο *Χακ Φιν* είναι το τυπικότερο των παραδειγμάτων. Άλλωστε το ίδιο κείμενο μπορεί να ανήκει στην αρχαιοελληνική φιλολογία ή την σκοτσέζικη λογοτεχνία από την άποψη της *προέλευσής* του (αν πάρουμε τα συγκεκριμένα παραδείγματα της *Οδύσ-*

σειας ή του μυθιστορήματος *Το νησί των θησαυρών* του Stevenson) και *ταυτόχρονα* να εξετάζεται στο πλαίσιο της παιδικής λογοτεχνίας από την άποψη της *χρήσης* ή της *καθιέρωσης* του. Βλ. σχετικά A. Riach, *Treasure Island and Time, Children's Literature in Education*, September, 1996, 27, 3, σσ. 181-193.

28 Όχι δηλαδή πως η οποιαδήποτε τεχνική μπορεί να αποδειχτεί απόλυτα αποτελεσματική ασπίδα: Ο *Χακ Φιν* εξακολουθεί να είναι από τα πιο λογοκριμένα βιβλία που τα ακρωτηριάζουν και τα «διορθώνουν» οι ανθολόγοι και που τα «φοβούνται» και στους σημερινούς νεο-συντηρητικούς καιρούς στην Αμερική ενώσεις γονέων και βιβλιοθηκαρίων, όπως, καθώς είδαμε, συνέβαινε και παλιότερα. Βλ. M. I. West, *Teaching Banned Children's Books*, στο G.E. Sadler (επιμ.) *Teaching Children's Literature – Issues, Pedagogy, Resources*, M.L.A.A., 1992, σσ. 50-58, σ. 52.

29 Ο «αφηγηματικός ναρκισσισμός» ως όρος της αφηγηματολογίας που σχετίζεται με την τεχνική της εσωτερικής εστίασης και την πρωτοπρόσωπη αφήγηση έχει εισαχθεί παλιότερα από τη L. Hutcheon, βλ. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, 1984. – J. Rousset, *Narcisse romancier – Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, 1973, σ. 7.

30 Μ. Τουέν, *Χακ Φιν*, *ό.π.*, σ. 294.

31 Είναι σαν να λέει: «το δικό μου ταλέντο είναι διαφορετικό».

32 Ο ίδιος ο συγγραφέας είχε δηλώσει προφορικά πολλές φορές ότι το έργο του δεν απευθύνεται σε παιδιά. Παρόλο που η διαβεβαίωση του Μ. Twain έχει ειρωνικό χρώμα και πρόθεση να αποφύγει την παιδαγωγική κριτική, ας θυμίσουμε και πάλι ότι οι απαρχές του αγγλικού μυθι-

στορήματος δηλαδή *Ο Ροβινσώνας Κρούσος* του Defoe και *Τα ταξίδια του Gulliver* του Swift *καθιερώθηκαν* και διαδόθηκαν ως αναγνώσματα για παιδιά, και κάτι τέτοιο συνέβη και με αρκετά κείμενα του Ch. Dickens και άλλων, χωρίς να έχουν τέτοια πρόθεση οι δημιουργοί τους.

33 Βλ. σχετικά και J.Y. Tadié, *Le roman d'aventures*, Ecritures – P.U.F., 1982, σσ. 119-121. Για τον τρόπο ομιλίας του νεαρού αφηγητή ως σημάδι της ενηλικίωσής του βλ. T. Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, 1978, σσ. 24-26.

34 Για τις αφηγηματικές πρακτικές ως τρόπους όχι απλής παρουσίασης γεγονότων αλλά έκθεσης «γλωσσικού ήθους» και αισθήματος («manner of speaking about events») βλ. H. White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality* (1980) στο S. Onega – J. A. Garcia Landa (επιμ.) *Narratology*, Longman, 1996, σσ. 273-285, ειδικά σ. 275.

35 Βλ. F. K. Stanzel, *Οπτική γωνία και ανάμνηση στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση*, στο *Θεωρία της αφήγησης, ό.π.*, σσ. 321-329, ειδικά σ. 322.

36 Βλ. σχετικά Ε. Ζερβού-Καλλιακούδη, *Η Πηνελόπη Δέλτα ως συγγραφέας για παιδιά και ως συγγραφέας για ενήλικους – Η διττότητα μιας γραφής*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004.

37 Βλ. για παράδειγμα το συλλογικό τόμο σε επιμέλεια της N. Loraux, *La Grèce au féminin* (1993), Les Belles Lettres, 2003. Μαζί με την ποιήτρια Σαπφώ ή τη Θεανώ της σχολής των Πυθαγορείων, παρουσιάζονται (από την ίδια τη N. Loraux) οι *σύζυγοι* γνωστών ανδρών της αρχαιότητας, όπως η Ασπασία, ή η λιγότερο γνωστή Μέλισσα (σύζυγος του Περιάνδρου). Είναι φανερή η διαδραστική σχέση έρευνας και λογοτεχνίας στη Γαλλία. Βλ. ακόμα (για μια πολύ σύντομη

ενημέρωση) N. Felson – B. Gold – E. Thorgeron, Φεμινισμός και Κλασικές Σπουδές, στο Α. Ρεγκάκος (επιμ.) *Νεκρά γράμματα, Οι κλασικές σπουδές στον 21ο αιώνα*, Πατάκης, 2001, σσ. 189-202.

38 Για μια συνοπτική ενημέρωση για τη «γυναικεία πλευρά» ως προς την ανάγνωση του ομηρικού μύθου ή ακριβέστερα τη σχέση μελέτης φύλου και ομηρικής έρευνας βλ. N. Felson – L. Slatkin, *Gender and Homeric epic*, στο R. Fowler (επιμ.) *Homer*, Cambridge University Press, 2004, σσ. 91-116. Βλ. ακόμα B. Cohen (επιμ.) *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford, 1995 – N. Felson-Rubin, *Regarding Penelope: From Character to Poetics*, Princeton, 1994 – L. E. Doherty, Joyce's Penelope and Homer's: feminist reconsiderations, *Classical and Modern Literature*, 10, 1990, σσ. 343-349 – της ίδιας, *Siren Songs: Gender, Audiences and Narrators in the Odyssey*, Michigan, 1995.

39 Ο τίτλος αυτός χρησιμοποιήθηκε για χρόνια ως ονομασία της περιφημής σειράς του οίκου «Les éditions des femmes» στα χρόνια του στρατευμένου φεμινισμού στη Γαλλία (1973-1985). Από τις εκδόσεις αυτές κυκλοφόρησαν πολλά παιδικά βιβλία αλλά και «φεμινιστικά» βιβλία για ενήλικες. Θυμίζω δυο εξαιρετικά κόμικς που κυκλοφόρησαν με διττή ιδιότητα (*και* για μεγάλους *και* για παιδιά, αφού στο εξώφυλλο αναφέρονταν στη σχετική νομοθεσία που διέπει τις παιδικές εκδόσεις στη Γαλλία). Το πρώτο αναφέρεται στη ζωή της George Sand και το δεύτερο «αναπαράγει» το *Κουκλόσπιτο* του Ibsen. Βλ. A. Turin-A. Goetziner, *Aurore*, 1978 και C. Chiliano, *Nora*, 1978.

40 Η λεγόμενη «Νέα Πολιτισμική Ιστορία» από το τέλος της δεκαετίας του '70 ασχολήθηκε με τις πολλαπλές δια-

προσωπικές σχέσεις μέσα στις οποίες οι άνθρωποι ασκούν εξουσία πάνω σε άλλους. «*Το φύλο προσλάμβανε έτσι ένα νέο και σημαντικό ρόλο*» (παραφράζω και συντομεύω). Βλ. Γκ. Ίγκερς, Ο Λώρενς Στόουν και η «αναβίωση της αφήγησης» στο *Η ιστοριογραφία στον 20ό αιώνα*. Νεφέλη, 1999, σ. 131. Βλ. ακόμα J. Scott, Το φύλο, μια χρήσιμη κατηγορία της ιστορικής ανάλυσης [από το βιβλίο της Gender and the Politics of History (1988) στο E. Αβδελά – Α. Ψαρρά (επιμ.) *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, 1997, σσ. 285-327].

41 Βλ. D. M. Bauer, *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community*, SUNY Press, 1988 – S. Sniader Lanser, Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice, στο *Fictions of Authority Women and Narrative Voice*, Cornell University Press, 1992, σσ. 3-24.

42 Βλ. Sniader Lanser, *ό.π.*

43 Χρησιμοποίησα την έκδοση του 1993 που περιέχει επίσης τέσσερις διαφωνητικές «διαλέξεις» της συγγραφέως πάνω στην «ποιητική», τη δημιουργική διαδικασία για τη συγγραφή του μυθιστορήματος «Κασσάνδρα»: Ch. Wolf, *Kassandra. Erzählung und Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*, Luchterhand Literaturverlag, 1993. Βλ. ελληνική μετάφραση του έργου από τον Θ. Νικολάου, Νέα Σύνορα, 1986. Ενδιαφέρον για τον έλληνα αναγνώστη παρουσιάζει η «δεύτερη διάλεξη», το ταξίδι της γερμανίδας συγγραφέως στην Ελλάδα, όπου η δική της κριτική, φεμινιστική αλλά και ενίοτε λιγάκι τουριστική ματιά καταγράφει τα του «πατριαρχικού Νότου».

44 Κάτι ανάλογο συμβαίνει φυσικά και στην τραγωδία *Τρωάδες*, μπροστά στα ερείπια της κατεστραμμένης Τροίας, μόνο που εδώ ο (ευριπίδειος) λόγος της

Κασσάνδρας ηχεί γεμάτος δικαίωση για τους Τρώες πολεμιστές που χάθηκαν και για το λαό της Τροίας. Όπως παρατηρεί ο Ζ.Ι. Σιαφλέκης, στο έργο της Wolf «συνοψίζονται έντεχνα πολλές αφηγηματικές φωνές που συνέθεσαν το λογοτεχνικό μύθο του Τρωικού πολέμου, με προεξάρχουσα βέβαια την ομηρική. Έτσι το έργο φτάνει στις εστίες πρόσληψης του αναγνώστη που έχουν προετοιμαστεί καλά από την παράδοση»: βλ. *Η εύθραυστη αλήθεια, Εισαγωγή στη θεωρία του Λογοτεχνικού Μύθου, Το μυστικό και το παράδειγμα*, Gutenberg, 1994, σ. 81.

45 Βλ. σχετικά Ο. Hellmann, «Δυο εικόνες ενός αγωνιστικού κόσμου: Η Κασσάνδρα της Christa Wolf και η *Ιλιάδα* του Ομήρου», *Ι' Διεθνές Συνέδριο για την Οδύσσεια, Άθλα και έπαθλα στα Ομηρικά Έπη*, Ιθάκη 2004. Πρακτικά υπό έκδοση: Πρόκειται για μελέτη από τη σκοπιά του κλασικού φιλολόγου – ομηριστή. Βλ. ακόμα R. Gerdzen – K. Wöhler, *Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolfs *Kassandra**, Würzburg, 1991 – M. S. Rollin, *Cassandre ou l'anti-Iliade, Allemagne d'aujourd'hui*, 1985, 91, σσ. 54-61.

46 M. Brémont, *Les mythes grecs ont-ils encore quelque chose à nous dire?*, στο *Mythe et Modernité*, Εκδ. Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ., 2003, σσ. 261-282.

47 Όχι δηλαδή ότι κι άλλες φορές δεν μεταπλάστηκε ο ομηρικός μύθος με την τεχνική της εσωτερικής εστίασης και με την αξιοποίηση της ηρωίδας-αφηγήτριας, της Πηνελόπης ή της Ελένης. Θυμίζω απλώς *Το ημερολόγιο της Πηνελόπης. Σατιρική μυθιστορία* του Κώστα Βάρβαλη (τέλος δεκαετίας '30) ή τη θεατρικότητα *Ελένη* του Γιάννη Ρίτσου (1972-'74) από την *Τέταρτη Διάσπαση*, μια χαρακτηριστική αναδίγχη του ιλιαδικού μύθου

και μάλιστα, σε κάποιους στίχους, και της *Γ* ραψωδίας. Ωστόσο ως προς την απόδοση της «γυναικείας φωνής» από άνδρα συγγραφέα, μια ακραιφνώς φεμινιστική ανάγνωση θα αξιολογούσε με κάποιον αρνητισμό αυτά τα (σημαντικά) κείμενα: βλ. π.χ. Η. Cixous, *Conversations*, στο S. Sellers (επιμ.) *Writing Differences: Readings from the Seminar of H.C.*, Milton Keynes, 1988, σσ. 142-154. Γενικά για την εκθήλυνση του οδυσσειακού μύθου στον 20ό αιώνα βλ. Α. Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία, μια σκανταλιά, μια διαφυγή ελευθερίας*, Πόλις, 2003, σσ. 191-215.

48 Ήδη εδώ και πολλά χρόνια η Όλγα Κομνηνού-Κακριδή φαίνεται *έμμεσα* να διαπιστώνει την έλλειψη της γυναικείας φωνής στην (επιστημονική) ανάγνωση της ζ ραψωδίας (της συνάντησης Οδυσσέα – Ναυσικάς) από την πλευρά των ομηριστών της εποχής της καθώς και των παλαιότερων. Την άποψή της αυτή την εκφράζει με ιδιαίτερη διακριτικότητα γράφοντας: «Πλάτυνα στο ζήτημα αυτό γιατί οι ερμηνευτές, *άντρες κατά κανόνα*, βλέπουν κάποιον ερωτισμό στη σκηνή, δε νομίζω πως βλέπουν σωστά». Βλ. *Σχέδιο και τεχνική της Οδύσσειας*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1984.

49 Η έννοια της *νομιμότητας* στη διασκευή ενός κλασικού κειμένου ad usum delphini υποκαθιστά τη γνωστή έννοια της «πιστότητας». Βλ. Α. Ζερβου: *Homère pour les enfants de la vidéosphère: l'éternité du mythe et les aspects circonstanciels de la culture des adultes*, *L'édition pour jeunesse entre héritage et culture de masse*, Διεθνές Συνέδριο 25-28 Νοεμβρίου 2004, Ινστιτούτο Ch. Perrault, Πανεπιστήμιο Paris XIII, Πανεπιστήμιο Paris VII, Afreloce (υπό έκδ.), 2005.

50 Για την τεχνική του ελεύθερου πλάγιου λόγου παραπέμπω μόνο σε δυο πολύ

γνωστές και μεταφρασμένες στα ελληνικά μελέτες: Μ. Peri, *Δοκίμια αφηγηματολογίας* (επιμ. Σ.Ν. Φιλιππίδης), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994, σσ. 44-98 και σ. 31 και Μ. Μπαχτίν, Ο πολυγλωσσισμός στο μυθιστόρημα, στο *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (μετάφραση Γ. Σπανός), Πιλέθρον, 1980, σσ. 158-196.

51 Εδώ και τριάντα σχεδόν χρόνια γράφτηκαν, όπως είναι γνωστό, όχι πολύ πειστικές εργασίες –ενδεικτικές του κλίματος της εποχής– που έθεταν το ερώτημα αν ο Όμηρος ήταν γυναίκα.

52 Ο G. Genette έχει μιλήσει χαρακτηριστικά για τη δυνατότητα «διεστίασης» (transfocalisation) της Οδύσειας (ή του οδυσσειακού μύθου), δηλαδή το να γίνεται αντικείμενο αφήγησης από διαφορετικό αφηγητή. Βλ. *Palimpsestes-La littérature au second degré* (1982) Points-Essais, Seuil, 1992, σ. 48.

53 Εδώ θα ήταν χρήσιμη η τυπολογία που αναφέρεται στα επίπεδα εστίασης (Levels of focalisation): βλ. Μ. Bal, *Narratology, ό.π.*, σσ. 156-160.

54 Βλ. Μ. Bal, *Visual Stories*, στο *Narratology, Introduction to the theory of Narrative, ό.π.*, σσ. 161-164.

55 Για την «αλλαγή του χρόνου» σε εικονογραφημένες ιστορίες» για παιδιά, δηλαδή τη χρήση του γραμματικού χρόνου (π.χ. «τότε ήμουν η βασίλοπούλα των Φαιάκων» – «Πάμε τώρα στην πατρίδα» – «Όμηρε θα γίνεις μεγάλος καλλιτέχνης») βλ. F.K. Stanzel, *ό.π.*, σσ. 88-89. Ο αυστριακός θεωρητικός δείχνει ενδιαφέρον για μερικές σελίδες από τον *Struwwelpeter* του H. Hoffman και για κάποια εικονοκείμενα του Wilhelm Bush, με αφορμή τη θέση του O. Ludwig ότι «η αλλαγή από τον ενεστώτα σε παρωχημένο χρόνο αποδεικνύεται στις (συγκεκριμένες) εικονογραφημένες ιστορίες». Βλ.

Thesen zu den Tempora im Deutschen, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 91, 1972, σσ. 58-81, ειδικά σ. 61. Η θέση του Ludwig επαληθεύεται θεαματικά στο εικονοκείμενο που μας απασχολεί, αφού η αφηγήτρια Ναυσικά παρουσιάζεται άλλοτε νεαρή και άλλοτε ηλικιωμένη και η εμφάνισή της εναρμονίζεται με τη χρήση του γραμματικού χρόνου.

56 Οι αντιδράσεις των ακροατών παρουσιάζονται με σαφήνεια. Με άλλα λόγια προσδιορίζεται η διαφορετική πρόσληψη καθενός με διαφορετικά μέσα, οπτικά, γλωσσικά κ.λπ.: Μια σπασμένη καρδιά από τη μεριά της μικρής Ναυσικάς, μια επιφωνηματική έκφραση («τι ρομαντικό») από τη βασίλισσα, ένα επιφώνημα από την πλευρά των ανδρών, δηλωτικό θαυμασμού που στην περίπτωση του αοιδού φαίνεται να επικεντρώνεται περισσότερο στην *αφήγηση* της περιπέτειας.

57 Βλ. Α. Ζερβού, Το παιχνίδι της συνηγορίας και της αμοιβαιότητας – Ο ποιητής, ο ήρωας και ο ακροατής, με τη ματιά του σημερινού αναγνώστη, στο *Το παιχνίδι της ποιητικής δημιουργίας στην Ιλιάδα και την Οδύσεια – Για μια θεωρία της ομηρικής ποιητικής*, Ινστιτούτο του βιβλίου, Α. Καρδαμίτσα, 2003, σσ. 135-186 (όπου και η σχετική βιβλιογραφία).

58 Η Béatrice Didier μιλάει για τη χτυπητά αδύναμη ή αρνητική πλευρά των ανδρικών προσώπων στα μυθιστορήματα που γράφονται από γυναίκες συγγραφείς, ενώ ταυτόχρονα αναρωτιέται: «(Να μιλήσουμε για) εκδίκηση; Στον καθρέφτη του γυναικείου μυθιστορήματος (να πούμε πως) ο άντρας αποκαλύπτει κυρίως την αδυναμία του, τη στιγμή που η κοινωνία του επιδαψιλεύει δύναμη και εξουσία;» Βλ. *L'écriture féminine* (1981), écritures-P.U.F., 1991, σ. 30.

59 Παρατηρούμε ακόμα μια διάθεση *ενεργοποίησης* του αναγνώστη όταν καλείται να «συμπληρώσει» τα «κενά» της αφήγησης. Μερικά από αυτά δηλώνονται «χωρίς λόγια», αλλά με επιφωνηματικές εκφράσεις που αναφέρονται σε αισθήματα («Snif», «Krak»), αυτές που συνήθιζαν να ψέγουν παλαιότερα αρκετοί ειδικοί για το παιδί και το παιδικό βιβλίο, χαρακτηρίζοντάς τες ως καταστροφικές και ολέθριες για τη γλωσσική ανάπτυξη.

60 Βλ. P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1978, σ. 224.

61 Είναι χαρακτηριστική η «περιγραφικότητα» του τίτλου της ελληνικής μετάφρασης.

62 Μετά τη βράβευση του νοτιοαφρικανού συγγραφέα με Νόμπελ το 2003, τα βιβλία του μεταφράζονται αμέσως στα ελληνικά.

63 Δεν πρόκειται βέβαια ούτε για τη μοναδική ούτε για την πρώτη φορά που αξιοποιείται η εσωτερική εστίαση και η γυναικεία φωνή για την αναδιήγηση ροβινσονιάδας. Θυμίζω το μυθιστόρημα του J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique* (1921), Grasset, 1980, καθώς και το παιδικό της C. Woillez, *Robinson des demoiselles* (1835), βλ. G. Genette, *Palimpsestes*, *ό.π.*, σσ. 417-418. Όταν μιλούμε για «γυναικεία φωνή», εδώ αναφερόμαστε στο φύλο του αφηγητή (female narrator) και όχι του συγγραφέα. Βλ. σχετικά S. Sniader-Lanser, *Fictions of Authority... ό.π.*, σ. 6.

64 Σε μια πλαστική απόπειρα καθορισμού των ορίων ανάμεσα στο ρόλο της ηρωίδας-αφηγήτριας, του ήρωα-συγγραφέα της αφηγηρικής ροβινσονιάδας και του συγγραφέα του κειμένου, η Susan Burton απευθύνεται στον «κύριο Foe» λέγοντας: «Η Μούσα είναι και θεά και γεννήτορας μαζί. Προοριζόμουν να είμαι

όχι η μητέρα της ιστορίας μου αλλά ο γεννήτοράς της. Δεν είμαι εγώ η εντεταλμένη να πω την ιστορία μου, εσείς είστε» (σ. 155).

65 Βλ. Γζ. Μ. Κούτσι, *Μια γυναίκα στο νησί του Ροβινσώνα*, μτφρ. Α. Παπασταύρου, Μεταίχμιο, 2004, σ. 80.

66 Βλ. σχετικά R. Chambers, Alter ego: intertextuality, irony and the politics of reading, στο M. Worton – J. Still (επιμ.) *Intertextuality: theories and practices*, Manchester University Press, 1990, σσ. 143-158.

67 Τίθεται και πάλι το ερώτημα της ταύτισης ή του διαχωρισμού ανάμεσα στην «ταυτότητα φύλου» του αφηγητή και του συγγραφέα που, όπως δείχνει και το συγκεκριμένο παράδειγμα του Coetzee, δεν είναι απαραίτητο να συμπίπτουν, αφού η λεγόμενη «γυναικεία πλευρά» μπορεί να προβάλλεται από άνδρα συγγραφέα. Για το θέμα αυτό βλ. M. Fludernik, *ό.π.*, σσ. 359-366. Αντίστοιχο είναι το θέμα τους *«γυναικείας γραφής»* (écriture féminine) που, όπως έχει δείξει παλιότερα η J. Kristeva, είναι δυνατόν να πραγματώνεται από άνδρες συγγραφείς, όπως ο James Joyce ή ο Jean Genet. Βλ. *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974.

68 Η Susan Burton γίνεται ένα είδος «εμπλεκόμενης αναγνώστριας» της ροβινσονιάδας. Βλ. Σχετικά W. Iser, *Der implizite Leser*, Fink, 1972. Βλ. ακόμα M. Toolan, *Narrative: A critical Linguistic Introduction*, Routledge, 1988, σ. 82.

69 Η Susan Burton γίνεται ταυτόχρονα ηρωίδα, (θηλυκή) αφηγήτρια (narratrice), καθώς και παραλήπτρια των αφηγήσεων (narrataire). Βλ. G. Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, σ. 227 – J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»*, *Théorie et analyse*, José Corti, σ. 22.

70 Σύμφωνα με την υπόθεση που επι-

νοί ο Coetzee η ηρώιδα-αφηγήτρια Susan Burton, Αγγλίδα που ταξιδεύει στον Ειρηνικό σε αναζήτηση της χαμένης κόρης τους, ναυαγεί και σώζεται στο νησί του Ροβινσώνα, όπου συναντά τον ίδιο και τον Παρασκευά. Αργότερα ένα καράβι φέρνει και τους τρεις πίσω στην Αγγλία, αλλά στο ταξίδι πεθαίνει ο γερο-Ροβινσώνας. Γυρίζει η ηρώιδα στην Αγγλία με τον Παρασκευά κι εκεί συναντά το συγγραφέα (De) Foë! – Εδώ να θυμίσουμε ότι το όνομα του Defoe γραφότανε συχνά «De Foë» στο εξώφυλλο του *Ροβινσώνα* τον 19ο αιώνα υπονοώντας μιαν (ανύπαρκτη) αριστοκρατική και γαλλική καταγωγή του συγγραφέα!

71 Μ. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Minuit, 1969 – Ελληνική μετάφραση Χ. Λάζου, *Παρασκευάς ή στις μονές του Ειρηνικού*, Εξάντας, 1986. Όπως είναι γνωστό με μια διαδικασία «αυτοδιασκευής» ο συγγραφέας «βελτίωσε», όπως ο ίδιος υποστήριζε, το έργο του για να το απευθύνει σε παιδιά: βλ. *Vendredi ou la vie sauvage*, Folio, 1977 – Ελληνική μετάφραση Δ. Ραφτόπουλου, Πατάκης, 1982.

72 Τζ. Μ. Κούτσι, *Μια γυναίκα στο νησί του Ροβινσώνα*, ό.π., σ. 10.

73 Εδώ δεν έγινε λόγος για τη στρατευμένη επικαιροποίηση της ροβινσονιάδας του J. M. Coetzee, αφού το έργο του δημιουργείται στη Νοτιοαφρικανική Ένωση την εποχή του «απαρτχάιντ», πράγμα που φωτίζει χαρακτηριστικά την παρουσία του (μαύρου) Παρασκευά και τη σχέση του με τα άλλα πρόσωπα του έργου.

74 Βλ. σχετικά L. Hutcheon, *The Politics of Impossible Words*, στο C.A. Mihalescu – W. Hamarneh (επιμ.) *Fiction Updated – Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, ό.π., σσ. 213-225.

75 Θυμίζω ένα από τα πιο χαρακτηρι-

στικά παιδικά βιβλία εκείνης της εποχής, το *Contes à l'envers* των Philippe Dumas – Boris Moissard, L'École des loisirs, 1977.

76 Βλ. S. L. Beckett, *Recycling Red Riding Hood*, Routledge, 2000.

77 Τη δεκαετία του '70 άρχισαν να γράφονται πολυάριθμες μεταγραφές των κλασικών, βασισμένες στην αντιστροφή των ρόλων, όπου οι καλοί παρουσιάζονται κακοί και το αντίθετο, και οι ήρωες γίνονταν αντιήρωες, χωρίς να εφαρμόζεται η εσωτερική εστίαση αλλά σε τριτοπρόσωπη αφήγηση. Ήταν φανερή η προσπάθεια να πραγματοποιηθεί η υπέρβαση των στερεοτύπων, να πραγματωθεί η αντιστροφή παραδοσιακών ιστοριών και να βιωθεί ένα είδος ανατρεπτικότητας. Βλ. J. Zipes, *The Liberating Potential of the Fantastic in Contemporary Fairy Talew for Children*, στο *The Art of Subversion – The classical genre for children and the process of civilisation*, Heinemann, 1983, σσ. 170-194.

78 Ήταν πολύ φανερή μερικές φορές η προσπάθεια των συγγραφέων να υπερβούν τα στερεότυπα. Παραθέτω τις πρώτες γραμμές από το κείμενο του Π. Νικλ, *Η ιστορία του καλού λύκου* (1982), Παπαδόπουλος, 1987: *Τα ζώα έχουν ορισμένες ιδιότητες εντελώς δικές τους: Ο λύκος είναι κακός, ο λαγός φοβητσιάρης, η αλεπού πονηρή και η κουκουβάγια σοφή: -«Αυτό είναι μια βλακосоφία, που λέει όλος ο κόσμος», θύμωσε όπως πάντα ο παππούς μου, «και είναι τόσο σωστό, όπως όταν λέει κάποιος: “Οι Σκοτσέζοι είναι τοιγυρονήδες, οι Ισπανοί είναι περηφάνοι ή όλα τα κορίτσια της Πολωνίας είναι όμορφα”».*

79 Όχι πως δεν υπήρχαν και παλιότερα τέτοια κείμενα. Ένα από τα πρώτα βιβλία οικολογικής ευαισθησίας (κι ας μην χαιρετίστηκε φυσικά στην εποχή του ως τέτοιου είδους) είναι το κλασικό παραμύ-

θι του John Ruskin, *Ο βασιλιάς του χρυσού ποταμού*, ήδη το 1851! Βλ. A. Lurie, *Il était une fois ... et pour toujours* (μετάφραση E. Fletcher), Payot-Rivages, 2004, σ. 245.

80 Βλ. σχετικά J. Zipes, *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, Routledge, 1993, σ. 63. Να θυμηθούμε πως και τα λιοντάρια της Αφρικής που ολοένα λιγότευαν ανακηρύχτηκαν κι αυτά προστατευόμενο είδος. Έτσι γράφτηκαν ιστορίες για καλοκάγαθα λιοντάρια και κάποτε μάλιστα ... χορτοφάγα. Ένα αφετηριακό βιβλίο του είδους είναι το εικονογραφημένο της L. Fatjo (συγγραφέας) και του R. Duvoisin (εικονογράφος) *The happy lion* (1954). Ένα αθώο λιοντάρι δεν μπορεί να καταλάβει γιατί οι άνθρωποι που φαίνονται τόσο ήρεμοι κι ευγενικοί, όταν έρχονται να το δουν στο ζωολογικό κήπο, παθαίνουν κρίση υστερίας όταν το βλέπουν να κάνει ήσυχα τον περίπατό του στην πόλη! Μάλιστα το βιβλίο είχε τέτοια επιτυχία που οι δυο δημιουργοί (συνεργάτες και σύζυγοι) έβγαλαν ολόκληρη σειρά. Εξ όσων γνωρίζω η πρώτη παρουσία χορτοφάγου λιονταριού στην ελληνική παιδική λογοτεχνία παρουσιάζεται προ τριακονταετίας στο πρωτοποριακό εικονοκείμενο *Στο δάσος* της Σοφίας Ζαραμπούκα (Κέδρος, 1975) που μάλιστα τιμήθηκε με διάκριση από την επιτροπή του βραβείου Άντερσεν της Διεθνούς Οργάνωσης βιβλίων για τη Νεότητα (IBBY) το 1978.

81 Βλ. (μεταξύ άλλων) I. Schikorsky, *Geänderte Familienbilder*, στο *Kinder- und Jugendliteratur*, Du Mont, 2003, σσ. 174-176: Πρόκειται για ενημερωτικότερο και περιεκτικότερο βιβλιαράκι που η (εύκολη) ανάγνωσή του θα ήταν πολύ χρήσιμη και για φοιτητές. Γενικά για τις σύγχρονες μορφές οικογένειας βλ. την ανθρωπολογική ιστορική μελέτη του

Maurice Godelier, *Métamorphoses de la parenté*, Fayard, 2004 και την ιστορικο-νομική μελέτη της Marcela Jacob, *L'empire du ventre – Pour une autre histoire de la maternité*, Fayard, 2004.

82 Όπως είναι γνωστό η χρυσή εποχή για την παραγωγή παραμυθιών στην Ευρώπη βασισμένων στην αντιστροφή είναι η δεκαετία του '70, δηλαδή μια περίοδος γενικότερης αναθεώρησης αξιών, μετά το Μάη του '68. Η παραγωγή τους εξακολουθεί μέχρι σήμερα λόγω και της αποδεδειγμένης εμπορικότητάς τους, αν και τώρα πια αυτού του είδους η ευρηματικότητα φαίνεται τελικά να αυτοαναιρείται μερικές φορές, καταλήγοντας μανιερστική και τετριμμένη.

83 Αυτό δεν είναι φυσικά εντελώς νεωτερικό στοιχείο: Ανάλογα με τις πάμπολλες παραλλαγές του παραμυθιού η Χιονάτη δεν συναναστρέφεται πάντα εφτά νάνους, αλλά και από έναν μέχρι σαράντα «εκτός νόμου» ανθρώπους ή γίγαντες ή σοφούς γέροντες ή μάγους ή μοναχούς σε μοναστήρι κ.λπ.

84 Για την όψη της Χιονάτης που προβάλλει μια συμβολική ενσάρκωση της φύσης βλ. Ch. Bacchilega, *The Framing of Snow White, Postmodern Fairy Tales Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, 1997, σσ. 28-48. Για ένα συσχετισμό της Χιονάτης με τη μυθική Χιόνη της ελληνικής αρχαιότητας που ο Ερμής την πήγε στα σύννεφα για να τη γλιτώσει από τη βάνουση συμπεριφορά ενός αγρότη (γι' αυτό το χιόνι είναι εχθρός των καλλιέργειών) βλ. G. Anderson, *Some ancient Snow Whites*, στο *Fairy tale in the Ancient World*, Routledge, 2000, σσ. 46-49.

85 Για το θέμα αυτό βλ. μεταξύ άλλων C. Lecouteux, (λήμμα) Lamia στο K. Ranke και άλλοι (επιμ.) *Enzyklopädie des Märchens*, τ. 8, 1994, σσ. 738-740.

86 Βλ. S.S. Jones, *The Innocent Persecuted Heroine Genre: An Analysis of its Structure and Themes*, *Western Folklore* 52, 1993, 1, σσ. 13-41.

87 Η «φεμινιστική» ανάγνωση της διαδεδομένης εκδοχής (αυτής που έχουν καταγράψει οι αδερφοί Grimm) μιλάει για την πατριαρχική μαγιστρική αντίληψη και την αντίστοιχη δημιουργία του παραμυθιού που σύμφωνα μ' αυτήν η μητριά είναι η σε σημείο ακραίο θηριώδης γυναικεία μορφή και η Χιονάτη η απόλυτα αγγελική γυναικεία μορφή. Βλ. Ch. Bacchilega, *ό.π.*, σ. 31.

88 Ο Genette αναφέρεται στα (δευτερογενή) *υπερ-κείμενα* του Giorno, του Fielding και άλλων συγγραφέων που χρησιμοποιούν το κείμενο της *Οδύσσειας* ως *υποκείμενο*. Πρόκειται για διαφορετικές εκδοχές της *Οδύσσειας* που εκφράζουν έμμεσα διαφωνία προς αυτήν ή δηλώνουν καθαρά ότι αυτή «ψεύδεται». Βλ. G. Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*. (1982) Points – Essais – Seuil, 1992, LXXIV, σσ. 510-514. Εδώ πρέπει να θυμίσουμε ότι ήδη στην όψιμη αρχαιότητα οι ομηρικές *υπερκειμενικές* αναδιηγήσεις «διαψεύδουν» την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*: Είναι χαρακτηριστικός ο τίτλος *Ανθόμηρος* του Πτολεμαίου Χένου γύρω στα 100 μ.Χ., ενώ ο *Τρωικός* του Δίωνα του Χρυσοστόμου (40-120 μ.Χ.) αρνείται την άλωση της Τροίας και ο *Ηρωικός* του Φιλοστράτου (2ος-3ος αι. μ.Χ.) περιέχει επανορθώσεις του Ομήρου εν είδει φιλολογικού παιχνιδιού...

89 Ακριβέστερα, πρόκειται για τη γνωστή εκδοχή που προβάλλει τη Χιονάτη ως αθώο θύμα της μητριάς, και είναι γραμμένη σε τρίτο πρόσωπο, αναπαράγοντας απλώς την εκδοχή των αδελφών Grimm.

90 Σπεύδω να διευκρινίσω ότι εδώ ο όρος έχει απλώς την έννοια της παράλλη-

λης ανάγνωσης ή της συνεξέτασης δυο κειμένων από τον ίδιο αναγνώστη. Όπως είναι γνωστό ο όρος *συνανάγνωση* στη θεωρία της παιδικής λογοτεχνίας σημαίνει περίπου τη «συνεργασία» ή τη σύγχρονη ανάγνωση ενήλικου και ανήλικου αναγνώστη και έχει συχνά σχέση με τη διδακτική της λογοτεχνίας.

91 Εδώ φαίνεται πως ισχύει και πάλι το του Genette: «Lira bien qui lira le dernier», βλ. *Palimpsestes*, *ό.π.*

92 Η πρώτη έκδοση του βιβλίου πραγματοποιείται το 1989 από τον αμερικανικό οίκο (Viking) Penguin. Εδώ παραπέμπω στη γαλλική μετάφραση: J. Scieszka (κείμενο) – L. Smith (εικονογράφηση), (μετάφραση G. Lejeune), *La Verité sur l’Affaire des trois petits cochons, par L. E. Loup*, Nathan, 1991. Οι ίδιοι δημιουργοί έχουν πραγματοποιήσει και άλλες μεταγραφές παραμυθιών· σε ορισμένες αξιοποιούν την τεχνική του εσωτερικού: βλ. π.χ. J. Scieszka – L. Smith, *The Stinky Cheese man and Other Fairly Stupid Tales*, Viking, Penguin, 1992.

93 Ο όρος «συνέχεια» χρησιμοποιείται με την έννοια του λογοτεχνικού είδους που «επεκτείνει» μια δεδομένη μυθολογία και το καλλιτεργεί κατεξοχήν στην ύστερη αρχαιότητα ο Κόντιος ο Σμυρναίος, όταν αναλαμβάνει να «συνεχίσει» το ομηρικό κείμενο. Ως είδος η *συνέχεια* προϋποθέτει την «παραδοχή», τη σε γενικές γραμμές μη αμφισβήτηση της αρχικής ιστορίας. Βλ. την εξαιρετική έκδοση του F. Vian, *La suite d’Homère de Quintus de Smyrne, (Τά μεθ’ Ομηρον)* τόμοι I, II, και III, Les Belles Lettres, 1963-1969. Εννοείται ότι η παραδοχή αυτή μπορεί να είναι πραγματική ή πλασματική, πράγμα που καθορίζει το βαθμό της ανατρεπτικότητας.

94 Ο συγγραφέας γράφει με εξαιρετι-

κή επιτυχία *συνέχειες* κλασικών παραμυθιών. Παραπέμπω την ευρηματική συνέχεια του Πρίγκιπα-Βάτραχου που, πέρα από το ενδιαφέρον ειρωνικό διακειμενικό παιχνίδι με την παρουσία κωμικοποιημένων αναγνωρίσιμων μαγισσών από διαφορετικά παραμύθια, υπαινίσσεται με ρεαλισμό τις δυσκολίες και τα ψυχολογικά αδιέξοδα στη σχέση του παντρεμένου ζευγαριού. Βλ. J. Scieska, *The Frog Prince continued* (εικονογράφηση S. Jonson), Puffin Books, Viking Penguin, 1991 (με επανεκδόσεις).

95 Ο *φυλακισμένος* λύκος-αφηγητής παρουσιάζεται ήδη ηλικιωμένος, ενώ ο λύκος-ήρωας της αφήγησης και *δράστης*, νέος. Θα μιλούσαμε λοιπόν για μια οπτικοποίηση (visualisation) της έννοιας του χρόνου – βλ. παραπάνω την ανάγνωση του εικονοκεϊμένου της Bünzli, σημείωση 55 της παρούσας εργασίας.

96 Ο G. Cenette έχει δείξει συστηματικά την αξία του *περικειμένου* και την επίδρασή του στο κυρίως κείμενο: βλ. Le périltexte éditorial, στο *Seuils*, Poétique – Seuil, 1987, σσ. 26-34. Η σημασία του περικειμένου μεγεθύνεται, όταν πρόκειται για παιδικό βιβλίο.

97 Για τη νευραλγική έννοια του ενήλικου συναναγνώστη στο παιδικό βιβλίο βλ. H.H. Ewers, Das doppelsinnige Kinderbuch- Erwachsene als Mitleser und als Leser von Kinderliteratur, στο D. Grenz (επιμ.) *Kinderliteratur, Literatur für Erwachsene?*, Fink, 1990, σσ. 15-24 – Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature*, Georgia University Press, 1986, σ. 99.

98 Ένα εικονογραφημένο βιβλίο που απευθύνεται σε πολύ μικρά παιδιά (άρα θ' αγοραστεί και πιθανόν θα διαβαστεί μεγαλόφωνα για χάρη τους από κάποιον μεγάλο) αφομοιώνει νεωτερικά φαινόμενα της κοινωνικής ζωής περισσότερο

άμεσα από ένα εφηβικό μυθιστόρημα υπολογίζοντας α ρισοί την κατά περίπτωση καθισχυαστική ή αφυπνιστική επίδρασή του στον ενήλικο *συναναγνώστη*. Θυμίζω το τολμηρό για τα σημερινά ελληνικά δεδομένα παράδειγμα της παρουσίασης των γονέων ίδιου φύλου σε γαλλικά και γερμανικά εικονογραφημένα βιβλία για την προσχολική ηλικία, τα τελευταία χρόνια, δηλαδή από τότε που επιτράπηκε η νιοθεσία σε ομοφυλόφιλα ζευγάρια... Η ίδια νοοτροπία ταυτόχρονα αντανακλάται ακόμα και στα εικονογραφημένα παραμύθια που μιλούν για βασιλόπουλα: βλ. π.χ το εικονοκεϊμένο των Linda de Haan και Stern Nijland, *König und König* (2000).

99 Κρατώ «αμετάφραστη» τη λέξη *γκαζέτα* που κρατάει κάτι από την παλιά σημασιολογική της σχέση με την έννοια του «επαναστατικού», του «παράνομου» ή του «αυτοσχέδιου».

100 Στην ίδια κατεύθυνση δικαιολογείται το γεγονός ότι στο τρίτο σπιτάκι, αυτό που σύμφωνα με το παλιό παραμύθι είναι χτισμένο με τούβλα και δεν γκρεμίζεται, οι αστυνομικοί βρήκανε τον «κύριο Λύκο να κλωτσάει σε έξαλλη κατάσταση την πόρτα» με κίνδυνο να την παραβιάσει. Ο δύστηχος εξοργίστηκε, γιατί το τρίτο γουρουνάκι τού έβρισε χυδαία τη γιαγιά του, όταν ο ίδιος εξήγησε πως για το γλυκό των γενεθλίων της ζητάει τη ζάχαρη. Του είπε απρεπέστατα: «Η γριά γιαγιά σου να πάει να... κοιμηθεί». Είναι χαρακτηριστικό ότι εδώ γίνεται προσπάθεια να υποβληθεί σαν ένα είδος ελαφρυντικού ο κώδικας τιμής που ισχύει σε διάφορες κοινότητες και μειονότητες, ο οποίος κατά καιρούς έχει επίσης αξιοποιηθεί ως στοιχείο, ακόμα και απαλλακτικό, σε δίκες για ποινικά κολάσιμες πράξεις.

101 Η γνωστή μας *διακειμενικότητα*

και *δεικνικότητα* που προκύπτει μέσα από την προβολή ενός ήρωα-συμβόλου συναντιέται πολλαπλασιασμένη στη *συνέχεια* του παραμυθιού Πρίγκιπας-Βάτραχος (βλ. σημ. 34 της παρούσας μελέτης) μέσα από την παρουσίαση πολλών διαφορετικών μαγισσών από γνωστά διαφορετικά παραμύθια.

102 Στα παραμύθια «πλήρους αντιστροφής», συχνά πυκνά οι λύκοι είναι χορτοφάγοι, όπως και τα λιοντάρια καθώς είδαμε, μερικές φορές κατ' εικόνα και κατ' ομοίωση των συγγραφέων!

103 Πρόκειται για ένα ερώτημα που τίθεται με δραματικό τρόπο και στους κλασικούς, όχι μόνο της Παιδικής Λογοτεχνίας. Αναφέρω δυο οριακά και σχετικά μεταξύ τους παραδείγματα, τη συνάντηση του Οδυσσέα με τον Κύκλωπα στην *Οδύσσεια* και τη συνάντηση του Πινόκιο με το θηριώδη «Πράσινο Ψαρά».

104 Είναι χαρακτηριστική η παραλληλία ανάμεσα στη λογοτεχνική θεωρία, τη λογοτεχνική γραφή για ενήλικες και τη λογοτεχνική γραφή για παιδιά. Σε μια εποχή που οι ειδολογικές λογοτεχνικές νόρμες έχουν καταρριφθεί, που καθόλου δεν ισχύει πια το αναγεννησιακό δόγμα της «καθαρότητας των ειδών» και η τυπολογία σε *γένη* του λόγου ανιχνεύει κυρίως τον *γενεσιουργό* χαρακτήρα τους και όχι τα όρια μεταξύ τους, είναι αναμενόμενο να συμφύρονται θεληματικά και θεαματικά διαφορετικά είδη. Βλ. J. M. Schaffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Seuil Poétique, 1989, σ. 149.

105 Αν θεωρήσουμε πως διαδοχικές *επαναγνώσεις* του ίδιου εικονοκειμένου πραγματοποιούνται κατά καιρούς από τον ίδιο αναγνώστη σε διαφορετικές φάσεις της ζωής του (βλ. σε διαφορετική ηλικία), μπορούμε να κατανοήσουμε πόσο διαφορετική μπορεί να είναι η αρχική ανάγνωση από καθεμιά μεταγενέστερη *επαναγνώση*

ση, ανάλογα με το βαθμό ωριμότητας του αναγνώστη αλλά και την εκάστοτε χρονική στιγμή. Τηρουμένων των αναλογιών αντίστοιχη είναι η ευρύτερης ισχύος διαπίστωση του Ζ. Ι. Σιαφλέκη ότι «οι αλληπαλλήλες αναγνώσεις μετασχηματίζουν το λογοτεχνικό μήνυμα, απηχώντας έμμεσα τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες συντελέσθηκε ή συντελείται η πρόσληψη του έργου»: βλ. *Η εύθραστη αλήθεια – Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, ό.π., σ. 23.

106 Εδώ πρέπει να θυμίσουμε παρενθετικά ότι κατά ένα μέρος της η αφηγηματολογία δημιουργείται *επίσης* με *διαδραστικό τρόπο* μέσα από το διάλογο και τη διαφωνία, για παράδειγμα, μεταξύ γαλλικής και γερμανόφωνης σκέψης. Αναφέρω απλώς τη δημιουργική αντιπαράθεση των Genette και Stanzel. Σήμερα μπορούμε να γνωρίσουμε σε βάθος το έργο του καθενός από τους δυο μελετητές με τη συνεξέταση ή ακριβέστερα την «αντιστικτική» ανάγνωση του έργου του άλλου. Βλ. F.K. Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, ό.π., σσ. 97 κ.ε., όπου σχολιάζονται οι θέσεις του G. Genette. Είναι επίσης αποκαλυπτικό το ότι ο Genette, για να ορίσει την έννοια της αφηγηματικής προοπτικής (*perspective narrative*), αμέσως πριν μιλήσει για την έννοια της εστίασης (*focalisation*) παίρνει υπόψη του την τριττή διάκριση των *αφηγηματικών καταστάσεων* (*Erzählsituationen*) που ο F.K. Stanzel είχε διατυπώσει ήδη από το 1955: βλ. *Discours Narratif* στο *Figures III*, Poétique – Seuil, 1972, σσ. 203-206, ειδικά σ. 204.

107 Βλ. S. Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Fiction*, Princeton University Press, 1981. – W. Martin, *Recent theory of Narrative*, Cornell University Press, 1986.

108 «Η έννοια της εστίασης και της οπτικής γωνίας από την οποία πραγμα-

τοποιείται η αφήγηση έχουν γίνει αντικείμενο πάμπολλων μελετών, ήδη εδώ και μισόν αιώνα... Η αφηγηματολογία είναι μια υπόθεση συλλογική κι εμείς είμαστε απλώς νάνοι σκαρφαλωμένοι

στους ώμους των γιγάντων, καμιά φορά και των νάνων, που προηγήθηκαν από μας»: βλ. G. Cordesse, *Narration et focalisation, Poétique*, 76, 1988, σσ. 487-498, ειδικά σ. 497.

S O M M A I R E

ALEXANDRA ZERVOU: Focalisation interne et (re)narrations des classiques à l'usage des enfants et des adultes: phénomènes interactifs et notions idéologiques

La narratologie des années '70 concentrée aux notions narratives formelles, soucieuse de réaliser une étude textuelle autonome et émancipée, a été parfois accusée d'avoir négligé l'aspect sociohistorique. Cependant, déjà aux années '80, la recherche féministe (comme par exemple celle de S. Sniader-Lanser) propose un contexte d'étude suffisamment large pour assimiler des éléments linguistiques, socioculturels, ou historiques et pour exalter aussi la notion de l'identité sexuelle.

La présente étude essaie d'indiquer que, en ce qui concerne la lecture des classiques – souvent *réécrits*, parfois même élaborés *ad usum delphini* –, l'usage des figures narratives ne fait finalement que dévoiler des notions sociolinguistiques, pédagogiques et historiques, absorbées par le texte. La lecture est réalisée à partir de la focalisation interne et la vocation du narrateur interne c.à.d. à partir des notions inaugurées par G. Genette et M. Bal.

Dans les classiques d'enfance «originaux», la mise en valeur d'un enfant-narrateur délibère l'écrivain de la censure pédagogique omniprésente; elle lui permet d'utiliser un langage visiblement subversif, de mettre en question les institutions sociales comme l'Eglise, ou l'enseignement et surtout d'exprimer une ironie profonde envers les normes littéraires traditionnelles: ne citons que le cas de *Huck Finn* de M. Twain. La voix féminine de la *narratrice* interne dans les réécritures des classiques comme *l'Odyssee* ou la *robinsonnade* ne fait que nous inviter à une révision des valeurs traditionnelles. Une version de *l'Odyssee* en BD, «recitée» par Nausica est une sorte d'équivalent à la version romanesque féministe du mythe iliadique de Ch. Wolf, recitée par *Cassandra*: on en parlerait d'une reciprocité interactive entre la création littéraire enfantine et celle à l'usage des adultes, ainsi qu'entre la production littéraire en général et la recherche ou la pensée «théorique».

La robinsonnade intitulée *Foe* de Coetzee, recitée par son héroïne mystérieuse, Susan Burton, met en relief un jeu pluridimensionnel d'échange des rôles entre l'écrivain, le narrateur et le héros et en même temps évoque une intertextualité intertemporelle. La fameuse phrase de G. Genette «lira bien qui lira le dernier» est de nouveau vérifiée.

Dans ce cadre la *réécriture* des contes connus, comme *Blanche-Neige* ou *Les trois petits cochons*, où le rôle du narrateur est accordé au loup et à la marâtre, c.a.d. aux personnages «mauvais» de l'histoire traditionnelle, ne fait que signaler les sensibilités écologiques et pédagogiques de la société contemporaine; en même temps la mise en valeur d'un narrateur de cette sorte est un excellent prétexte pour critiquer cette société.