

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 16 (2005)



Παλίμψηστα των λαϊκών, προφορικών παραμυθιών: Μορφές επιβίωσης τους στον σύγχρονο πολιτισμό της εικόνας και του γραπτού λόγου

Μένη Κανατσούλη

doi: [10.12681/comparison.10088](https://doi.org/10.12681/comparison.10088)

Copyright © 2016, Μένη Κανατσούλη



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κανατσούλη Μ. (2017). Παλίμψηστα των λαϊκών, προφορικών παραμυθιών: Μορφές επιβίωσης τους στον σύγχρονο πολιτισμό της εικόνας και του γραπτού λόγου. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 16, 119–138.
<https://doi.org/10.12681/comparison.10088>

Παλίμψηστα των λαϊκών, προφορικών παραμυθιών:
Μορφές επιβίωσής τους στον σύγχρονο πολιτισμό
της εικόνας και του γραπτού λόγου

Το λαϊκό παραμύθι, για τους ρομαντικούς θεωρητικούς, αποτέλεσε ένα πρόπλασμα για να μελετήσει κανείς τον τρόπο σύλληψης της πραγματικότητας με διαδικασία που υπερβαίνει τις ιστορικές και κοινωνικές συνιστώσες.¹ Η άποψη αυτή που θέλει να βλέπει ότι το παραμύθι υπάρχει με έναν τρόπο υπερβατικό και εντέλει ανεπηρέαστο από την αστάθεια και ευμεταβλητότητα της ιστορικής πραγματικότητας φαίνεται πως εξακολουθεί και αργότερα να έχει υποστηρικτές: είτε θεωρούν ότι εκφράζει μια ριζική πλευρά του ανθρώπου, τη μαγική και μυθική, δηλαδή το μεταφυσικό², είτε ότι είναι αρχέτυπο της ανθρώπινης αφηγηματικής τέχνης³ είτε μια πράξη αυθεντικής ποιητικής ενόρασης⁴.

Μπορεί να συμφωνούμε ή με έναν παιδικό και αταβιστικό τρόπο να μας αρέσει να πιστεύουμε ότι το παραμύθι μάς συνδέει με έναν άλλο κόσμο, αρχετυπικό ή και μεταφυσικό. Δεν μπορούμε όμως να παραβλέψουμε το γεγονός ότι ιστορικά το παραμύθι δεν παρέμενε στατικό και αμετάβλητο, όπως θα απαιτούσε ίσως η παραδοχή του αρχετυπικού κόσμου που, σύμφωνα με κάποιους, αντανακλάται σ' αυτό. Το παραμύθι, διά της ιστορικής του εξέλιξης ανά τους αιώνες, παρά τη σταθερότητα της δομής του και ορισμένων μορφολογικών γνωρισμάτων του, αλλάζει συνεχώς, αναπροσαρμόζεται, αποδεικνύεται ευμετάβλητο και ρευστό, καθώς εκπληρώνει τη βασική του λειτουργία που πολύ παραστατικά περιγράφει ο Γεώργιος Μέγας: «ενώ δεν υπόκειται καθόλου στους όρους της πραγματικής ζωής, προσαρμόζεται όμως, ως επί το πλείστον, τόσο τέλεια προς το περιβάλλον, τα ήθη και έθιμα, τους μύθους και τις δοξασίες του λαού, ώστε γίνεται κομμάτι από τη ζωή του, παίρνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του λαού»⁵. Η διαχρονικότητα του παραμυθιού, ταυτόχρονα όμως και η ευελιξία του να ανταποκρίνεται κάθε εποχή στις διαφορετικές ανάγκες των ανθρώπων αποτυπώνεται άλλωστε εύστοχα στην παρατήρηση του καθηγητή Μερακλή για το μύθο: «στη χρονική [του] διαδρομή, είχε μια πολλαπλή ζωή, κάτι σαν αλληπάλληλους κύκλους μετεμψυχώσεων»⁶.

Το λαϊκό προφορικό παραμύθι στην Ευρώπη έχει περάσει από τέτοιες αναπροσαρμογές που φαίνονται κατ' αρχάς ως μορφολογικές, αλλά είναι, κατ' επέκταση, και περιεχομένου. Αυτό γίνεται μάλιστα ιδιαίτερα ορατό από τη στιγμή που το κοινό των λαϊκών παραμυθιών παύει να είναι κυρίως οι ενήλικες και συμπτωματικά τα παιδιά, αλλά όταν καταλήγει να είναι (σχεδόν) αμιγώς παιδικό. Σύμφωνα με τον Jack Zipes: «Όλοι σχεδόν οι κριτικοί που έχουν ασχοληθεί με τη διαμόρφωση “λόγιων” παραμυθιών στην Ευρώπη⁷ συμφωνούν ότι μορφωμένοι συγγραφείς επί σκοπού ιδιοποιήθηκαν τα προφορικά λαϊκά παραμύθια και τα μετέτρεψαν σε λογοτεχνικές αφηγήσεις γύρω από ήθη, αξίες και έθιμα, ούτως ώστε τα παιδιά να μπορούν δι' αυτών να εκπολιτισθούν σύμφωνα με τους κοινωνικούς κώδικες της εποχής⁸ [...]. Γι' αυτό, σε κάθε νέο στάδιο πολιτισμού, σε κάθε νέα ιστορική εποχή, οι συμβολισμοί και οι μορφοποιήσεις των παραμυθιών επενδύονταν με νέα νοήματα, τροποιοούνταν ή αποβάλλονταν ανάλογα με τις ανάγκες και τις αντιθέσεις των ανθρώπων με την κοινωνική τάξη πραγμάτων⁹. Για τον Zipes, είναι αδιαμφισβήτητο ότι τα παραμύθια, παρά τα όσα έχουν ειπωθεί για το μυστικιστικό, άχρονο και διαχρονικό τους χαρακτήρα, είναι ιστορικές κατασκευές που αντανακλούν την κοινωνία της εποχής μέσα από την οποία αναφύονται, καθώς επίσης και το πολιτικό ασυνείδητό της¹⁰.

Στην εποχή μας, βασικές συνθήκες σχετικά με το παραμύθι φαίνονται να έχουν κατασταλάξει, εννοώντας με αυτό ότι το παραμύθι έχει πλέον οριστικά χαθεί ως προφορικό είδος, τουλάχιστον έτσι όπως το γνωρίζαμε στο πλαίσιο των προφορικών πολιτισμών, και αναπαράγεται πια ως γραπτό κείμενο· επιπλέον, το κοινό που διαβάζει παραμύθια για την απόλαυση της ανάγνωσης είναι στον μεγαλύτερο βαθμό τα παιδιά. Στα παραπάνω σημεία, θα μπορούσαν πολλοί να έχουν τις αντιρρήσεις τους και να μου καταλογίσουν δογματισμό. Να προβάλουν τον ισχυρισμό ότι, διαχωρίζοντας έτσι τους αναγνώστες, τους ενήλικες ως μη αναγνώστες παραμυθιών και τα παιδιά ως αναγνώστες τους, μοιάζω να αγνοώ την αναγνωστική ελευθερία και να ισοπεδώνω τις αναγνωστικές ιδιαιτερότητες και προτιμήσεις του κάθε αναγνώστη ανεξαρτήτως ηλικίας. Επί παραδείγματι, θα μπορούσαν να αντιπαραθέσουν την άποψη ότι κάλιστα υπάρχουν και ενήλικες που διαβάζουν παραμύθια και μάλιστα όχι μόνο για να τα βάλουν στο ανατομικό τραπέζι της επιστήμης. Άλλοι πάλι θα με κατακρίνουν ότι παραβλέπω τις νέες δυνατότητες προφορικότητας που έχει αποκτήσει το παραμύθι διά των νεοαφηγητών. Μολονότι κάθε άλλο παρά θα διαφωνούσα μαζί τους, αναγκάζομαι να κωδικοποιήσω με έναν τόσο σχηματικό και αφαιρετικό τρόπο, που να καταντά απλοϊκός, κάποιες γενικές διαπιστώσεις αναφορικά με το κοινό των παραμυθιών και το αναγνωστικό πλαίσιο που το περιβάλλει.

Αυτό το κάνω, γιατί θα με διευκολύνει να θέσω με περισσότερη καθαρότητα και σαφήνεια το ερώτημα που με απασχολεί στο παρόν άρθρο: επιβιώνει το λαϊκό παραμύθι στην εποχή μας και, εάν ναι, πώς μετεξελίχθηκε;

Η επιβίωση του λαϊκού παραμυθιού στις μέρες μας, όσο και αν μοιάζει με σχήμα οξύμωρον, σχετίζεται άμεσα ή, με μία έννοια, προκλήθηκε από τους ίδιους ακριβώς λόγους που συνετέλεσαν ή συνυπήρξαν για τον αφανισμό του παραμυθιού τουλάχιστον ως είδους της παραδοσιακής, δημώδους γραμματείας (και για τον αφανισμό της ίδιας της δημώδους λογοτεχνίας). Το παραμύθι, μέσα από την προσαρμοστικότητα που ανά τους αιώνες το χαρακτηρίζει, επιβίωσε, καθώς προσαρμόστηκε και στο γεγονός ότι έπαψε να είναι προφορικό –αν και καλύτερα θα ήταν να πω ότι μεταλλάχθηκε η προφορικότητά του– και στο γεγονός ότι το κοινό του είναι πια (κυρίως) το παιδικό. Γύρω από αυτούς τους δύο πόλους –που ουσιαστικά ανάγονται στη συμφυή με το παραμύθι ιδιότητά του να τροποποιείται– θα κινηθεί η προσπάθειά μου να αναδείξω τις μορφές επιβίωσής του σήμερα.

Είναι γεγονός ότι πολλά από τα γνωρίσματα των προφορικών πολιτισμών έχουν πια οριστικά χαθεί με αποτέλεσμα να έχει ανατραπεί η ψυχοδυναμική των ανθρώπινων σχέσεων. Ο Walter Ong πολύ σοφά επισημαίνει ότι ο τρόπος με τον οποίο βιώνεται ο λόγος έχει καθοριστική σημασία για την ψυχική ζωή.¹¹ Παράδειγμα ενός τέτοιου γνωρίσματος της προφορικότητας που στην εποχή μας έχει πια χαθεί είναι η μαθητεία διά της συμμετοχής. «Στους πρωταρχικά προφορικούς πολιτισμούς» μας λέει ο Ong «που αγνοούν παντελώς τη γραφή, οι άνθρωποι μαθαίνουν πολλά, διαθέτουν και επιδεικνύουν μεγάλη σοφία, αλλά δεν μελετούν. Μαθαίνουν συμμετέχοντας –κνηγώντας με έμπειρους κνηγούς, για παράδειγμα, μαθητεύοντας, ακούγοντας και επαναλαμβάνοντας ό,τι άκουσαν [...] συμμετέχοντας σε ένα είδος συλλογικής αναδρομής στο παρελθόν– όχι πάντως “μελετώντας” με την αυστηρή έννοια του όρου».¹²

Αν πολλά από τα χαρακτηριστικά της προφορικότητας, όπως τα ορίζει στην πολύ εμβριθή μελέτη του ο Ong, έχουν πια χαθεί, αξίζει, νομίζω, να επισημάνουμε ότι είναι ακριβώς στο παραμύθι –μάλιστα στο παραμύθι των ημερών μας– στο οποίο άλλα έχουν διατηρηθεί. Αυτό που καθιστά πολύ ενδιαφέρον το φαινόμενο είναι ότι η προφορικότητα μπορεί να υποχώρησε σε σχέση με άλλες μορφές «λόγου» στη σύγχρονη εποχή, εξακολουθεί όμως παρ' όλα αυτά να υπεισέρχεται με νέους, καινούργιους τρόπους. Αυτό που μοιάζει αντίφαση φαίνεται πως δεν είναι: η προφορικότητα έχει χαθεί, ταυτόχρονα όμως εξακολουθεί να υφίσταται. Για παράδειγμα, ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό της είναι αυτό που ο Ong ονομάζει «νοητικό ρόλο των διογκωμένων ηρωικών

χαρακτήρων». Πιο συγκεκριμένα λέει: «Η προφορική μνήμη λειτουργεί αποτελεσματικά με “διογκωμένους” χαρακτήρες, πρόσωπα που τα κατορθώματά τους είναι μνημειώδη, αξιομνημόνευτα και συνήθως δημόσια. Έτσι, η νοητική οικονομία από την ίδια της τη φύση δημιουργεί υπερμεγέθεις χαρακτήρες [...], για να οργανώσει την εμπειρία σε κάποια μόνιμα απομνημονεύσιμη μορφή [...]. Η ίδια μνημοτεχνική ή νοητική οικονομία επικρατεί και στην αφήγηση παραμυθιών για παιδιά: η αφοπλιστικά αθώα Κοκκινোসκουφίτσα, ο απέραντα κακός λύκος, ο απίστευτα ψηλός κορμός φασολιάς».¹³ Αυτοί λοιπόν οι τόσο διογκωμένοι χαρακτήρες των λαϊκών παραμυθιών –για τους οποίους ο Μέγας παρατήρησε ότι δεν γνωρίζουν τη μεσότητα¹⁴– εξακολουθούν να αποτελούν ουσιαστικό συστατικό στοιχείο κάθε είδους παραμυθιών της εποχής μας: είτε πρόκειται για τα παλαιά που υπάρχουν επί των ημερών μας ως είχαν είτε για τα παλαιά που ξαναγράφονται για να διασκευασθούν είτε πρόκειται για εντελώς καινούργια, πρωτότυπα παραμύθια.

Η προφορικότητα των παραμυθιών σε σχέση με τους διογκωμένους χαρακτήρες μπορεί να είναι διαφορετική στις μέρες μας –είναι μια «εγγεγραμμένη» προφορικότητα ή, με μία έννοια, μια καθηλωμένη διά του γραπτού λόγου προφορικότητα–, εξακολουθεί όμως να υπάρχει. Η μετάλλαξη της αυτή δεν είναι άσχετη με το γεγονός ότι τώρα πια το κοινό των παραμυθιών είναι τα παιδιά.¹⁵ Ένα από τα βασικά γνωρίσματα των παραμυθιών, η διόγκωση ή η ακρότητα των χαρακτήρων, το οποίο στην κατά το παρελθόν προφορική εκφορά του παραμυθιού προέκυψε για λόγους μνημοτεχνικής οικονομίας, στις μέρες μας εξακολουθεί να υφίσταται υπηρετώντας άλλους λόγους: η διόγκωση των χαρακτήρων που οδηγεί στον κάθετο διαχωρισμό τους σε καλούς και κακούς αποτελεί μια κατανοητή για τα παιδιά κωδικοποίηση του τι σημαίνει ηθικά καλό και τι κακό στο πλαίσιο της κοινωνίας που ζουν. «Προσφέρεται, λοιπόν, ένα πλούσιο ρεπερτόριο χαρακτήρων αμιγών και διάφανων, των οποίων η αντίθεση αποτρέπει το παιδί από τη σύγχυση, του επιτρέπει να καταλάβει τις διαφορές και το βοηθά να ταυτιστεί ανεπιφύλακτα με το βασικό ήρωα, που συνήθως προσβεύει το καλό και το ενάρετο».¹⁶

Από τη στιγμή που έγινε το πέρασμα και διέβλεψαν ότι η προφορικότητα μπορεί τελικά να μην καταργείται, αλλά να παρεισφρύνει ή να μεταλλάσσεται και να μετεξελίσσεται, άνοιξε πια ο δρόμος για πολλές νέες, ενδιαφέρουσες από άποψη ευρηματικότητας, προοπτικές. Οι προοπτικές αυτές, για τις οποίες συχνά δεν γινόταν φανερό ποιο από τα δύο τις προκαλούσε –η μετεξέλιξη της προφορικότητας ή το νέο κοινό του παραμυθιού– υλοποιήθηκαν σε νέες εκδοχές των παραμυθιών, στη δημιουργία νέων λογοτεχνικών ειδών ή στην υιοθέτη-

σή τους μέσα σε ένα διαφορετικό αναγνωστικό πλαίσιο ή σε μια ανανέωση των ήδη υπάρχοντων λογοτεχνικών αλλά και καλλιτεχνικών ειδών.

Επί παραδείγματι, γενετικό γνώρισμα των κόμικς, που προϋποθέτει εντέλει αυτήν ακόμη τη δημιουργία τους ως είδους, είναι η προσπάθεια να συκρατηθεί μέσα στη μορφολογία τους η δυναμική του προφορικού λόγου. Η σειρά επινοήσεων (με μπαλονάκια που καταλήγουν στο στόμα του ομιλούντος ή το χαρακτηριστικό πλαίσιο που περιέχει τα λόγια του αφηγητή ή η χρήση κεφαλαίων κ.λπ.) άλλο σκοπό δεν έχει παρά να αναπαράστησει, κατά κάποιον τρόπο, τη «φωνή», να μεταφέρει στον αναγνώστη του κόμικς την αμεσότητα του προφορικού λόγου. Αυτές οι «φωνές» που «ακούγονται», μολονότι είναι μεταλλαγμένες καθώς πρόκειται για φωνές «απεικονισμένες», αποτελούν μια έκφανση της προφορικότητας.¹⁷

Ακριβώς επειδή τα κόμικς ως είδος γραφής κατόρθωσαν ή εν πάσει περιπτώσει διεφύλαξαν, με λανθάνοντα τρόπο, την προφορικότητα, βέβαια πάντοτε ενσωματώνοντάς τη στο είδος των δικών τους ιδιότυπων συμβάσεων, αποτελεί φυσική συνέπεια τα παραμύθια να ξαναγράφονται και ως κόμικς. Ο Πέτρος Μαρτινίδης δίνει τέτοια παραδείγματα, δείχνοντας παράλληλα την αφάνταστη ποικιλία των νέων εκδοχών που προσφέρονται για τα παραμύθια καθώς διατηρούν στη φόρμα ενός άλλου είδους. Έτσι, το πολύ αγαπητό παιδικό παραμύθι της Κοκκίνοσκουφίτσας, στα χέρια του Ζαν Ας, ανάγεται σε μια επιδέξια μίμηση στιλιστικών επινοήσεων των Πικάσο, του τελώνη Ρουσσώ, του Λεζέ και του Μοντριάν.¹⁸ Αυτό καθαυτό το γεγονός της μεταφοράς των παραμυθιών σε ένα άλλο είδος όχι μόνον ανανεώνει μορφολογικά το παραμύθι, καθώς δανείζεται στοιχεία (καρέ, μπαλούν κ.λπ.) από τη γλώσσα των κόμικς, αλλά επιπλέον ο Ζαν Ας, με ευφυή τρόπο, συνδέει τα δύο προηγούμενα και με μια τρίτη τέχνη, με τη ζωγραφική, με επιλεκτική στιλιστική διαχείριση του έργου μερικών πολύ σημαντικών ζωγράφων του 20ού αιώνα. Τρία σε ένα: παραμύθι, κόμικς και ζωγραφική. Ακόμα και η ιδέα του συνδυασμού τους αρκεί για την ανανέωση μιας τόσο χλιοειπωμένης ιστορίας, όπως αυτή της Κοκκίνοσκουφίτσας.

Είναι προφανές ότι η επιβίωση των λαϊκών παραμυθιών στις μέρες μας οφείλεται, κατά ένα μεγάλο μέρος, στο ότι τα παραμύθια μεταφέρθηκαν σε άλλα είδη τέχνης ή και θεάματος για να αποτελέσουν αποκεί και πέρα την πρώτη τους ύλη. Τα κόμικς είναι ένα τέτοιο παράδειγμα που, όμως, δεν απέχει πολύ από το γραπτό κείμενο (με το οποίο συντελέστηκε η πρώτη και μεγαλύτερη μεταλλαγή των παραμυθιών), καθώς αποτελούν και αυτά, όπως και το βιβλίο άλλωστε, κομμάτι του έντυπου λόγου. Η διαφήμιση απέχει περισσότερο από τον έντυπο λόγο, καθώς συχνά συνοδεύεται από σύντομα κλιπάκια που ακολου-

θούν τη λογική της κινηματογραφικής ταινίας. Συχνά όμως μια έξυπνη διαφήμιση μπορεί να βασίζεται αποκλειστικά σε ένα λεκτικό εύρημα το οποίο όχι σπάνια συμβαίνει να παραπέμπει σε γνωστά παραμύθια. Έτσι, η Πίτα Παν αποτελεί λογοπαίγνιο του τίτλου του κλασικού (έντεχνου) παραμυθιού του Μπάρι· η ερώτηση της κυρίας προς τον κύριο: «γιατί έχεις τόσο μεγάλο στόμα;» και η απάντηση «για να σου μιλάω» –με την κάρτα «talk-talk», που όμως διαβάζεται και «τοκ-τοκ» θυμίζοντάς μας έτσι το χτύπο στην πόρτα της γιαγιάς της Κοκκινοσκουφίτσας– παραπέμπει στο γνωστό παραμύθι. Εξάλλου, η συμβολή της εικόνας είναι καθοριστική για τη διασύνδεση του διαφημιστικού σποτ με το παραμύθι της Ωραίας Κοιμωμένης στο οποίο ο Πρίγκιπας προτιμά να παρατήρει τη μόλις αφυπνισθείσα –από το φιλί του– Κοιμωμένη, για να τρέξει σε έναν πιο ελκυστικό πειρασμό, αυτόν του διαφημιζόμενου παγωτού.

Εκεί όμως που έγινε πράγματι άλμα μεταφοράς σε άλλο είδος και μετατροπής, κυρίως για τις πολλές και νέες τεχνικές που διανοίχθηκαν στη χρήση των παραμυθιών, είναι με το κινούμενο σχέδιο και τον κινηματογράφο.¹⁹ Μολονότι δεν είναι σχετική η ειδικότητά μου ώστε να αναπτύξω αυτή την εκδοχή των παραμυθιών, θα ήθελα να σταματήσω λίγο στο σταθμό αυτό της διαδρομής των παραμυθιών στην εποχή μας, επικαλούμενη τον Jack Zipes: «Οι κινηματογραφικοί παραγωγοί δεν κατάλαβαν πόσο πλούσιο και παντοδύναμο όπλο ήταν τα παραμύθια παρά μόνο μετά το 1930, την εποχή του μεγάλου Κραχ, που ταρακούνησε πολύ κόσμο και προκάλεσε πολλή φτώχεια· άλλωστε ήταν και η εποχή που φασισμοί κάθε είδους ήταν στον απόγειό τους. Το παραμύθι μιλούσε για ευτυχία και ουτοπία σε αντιπαράθεση με τις πραγματικές συνθήκες που διέλυναν τις ζωές των ανθρώπων παντού στον κόσμο. Ίσως γι' αυτό ακριβώς το λόγο, για τα ουτοπικά μηνύματά της, η *Χιονάτη και οι εφτά νάνοι* του Ντίσνεϋ είχε τόσο μεγάλη επιτυχία το 1937».²⁰ Βέβαια είναι γεγονός, για τον Zipes, ότι ο Ντίσνεϋ με τις κινηματογραφικές μεταφορές του των παραμυθιών δεν επεδίωκε τόσο να προβάλλει την πρωτοτυπία και μοναδικότητα της κινηματογραφικής γραφής στην αξιοποίηση ιστοριών που γράφτηκαν παλαιότερα, όσο να προβάλλει, αξιοποιώντας την τελευταία λέξη της τότε τεχνολογίας, μια καθαρά αμερικανική οπτική: καθώς ο Ντίσνεϋ υπάρχει πάντοτε πίσω από τον πρίγκιπα του παραμυθιού, προβάλλεται ως ο τυπικός αμερικανός ήρωας που «καθαρίζει» τον κόσμο στο όνομα της δικαιοσύνης και της καλοσύνης. «Ό,τι είναι καλό για τον Ντίσνεϋ» σχολιάζει επικριτικά «είναι για όλο τον υπόλοιπο κόσμο».²¹

Το παραμύθι όμως, παρά τις πολλές νέες προοπτικές που απόκτησε καθώς διοχετεύθηκε σε φόρμες ποικίλων ειδών τέχνης, εξακολουθεί, όπως άλλωστε συνέβαινε σε όλο τον εικοστό αιώνα, να υπάρχει κυρίως ως έντυπος

λόγος. Μετά το «πλήγμα» που δέχτηκε η προφορικότητα του παραμυθιού, καθώς χάθηκε, αλλοιώθηκε ή υποχώρησε ο προφορικός του χαρακτήρας, αδιαφιλονίκητος χώρος του παραμυθιού έμενε να είναι αυτός του βιβλίου. Και εξακολουθεί, καθώς εκεί συντελούνται οι μεγάλες εσωτερικές μετατροπές και ανατροπές του.

Η κριτική ανάγνωση των παραμυθιών στην έντυπή τους μορφή, είτε υπάρχουν μόνο σε κειμενική μορφή είτε μόνον, αν και σπανιότερα, σε εικονιστική είτε σε μορφή που συνδυάζει κείμενο και εικόνα, μπορεί να αποκαλύψει κατ' αρχάς το κρυφό ιδεολογικό περιεχόμενο που υπάρχει πίσω από τις μετατροπές, κυρίως όμως φέρει σε φως μια αλήθεια: ότι τα παραμύθια, παρά τις συνεχείς μεταβολές τους, επιβιώνουν ακόμη στην εποχή μας. Είναι γνωστό ότι η πρώτη πληροφορία που παίρνει κάποιος για ένα βιβλίο προέρχεται από τον τίτλο του. Και μπορεί μεν τίτλοι βιβλίων, όπως *Το σύνδρομο της Σταχτοπούτας*, *Η Αλίκη στη Χώρα των πραγμάτων*, *Χίλιες και μία ανατροπές* κ.λπ., για να επιβεβαιώσουν την υπόθεσή μας ότι είναι επιστημονικές μελέτες, να απαιτούν να διαβάσουμε τον υπότιτλο, ταυτόχρονα όμως δείχνουν ένα πράγμα: ότι το παραμύθι στις μέρες μας, ακόμα και όταν ό,τι κυρίως έχει απομείνει από αυτό είναι μια ευρηματική παραποίηση παραμυθιακών φράσεων σύμφωνα με τους νόμους της διαφήμισης, καλά κρατεί.

Ο καλύτερος τρόπος για να δειχθεί η ανθεκτικότητα των λαϊκών παραμυθιών μέσα στο χρόνο είναι ότι αυτές οι παλιές ιστορίες δεν έχουν σταματήσει να ξαναγράφονται – με τη μορφή διασκευών. Οι θεωρητικοί της διακειμενικότητας έχουν πολλά να πουν επάνω σ' αυτό, αν και ίσως θα πρέπει να επιχειρηματολογήσουν πειστικά εάν, με τη διαδικασία της διασκευής ή της μεταγραφής, τα λαϊκά παραμύθια πεθαίνουν ή, αντίθετα, ξαναζούν. Δεν χωρά πάντως αμφιβολία ότι τα λαϊκά παραμύθια προσφέρονται ιδιαίτερα για να ξανα-γράφονται. Αυτό μπορεί να σημαίνει και ότι έχουν μια δυναμική, μια εσωτερική δυνατότητα να ασκούν ακόμη γοητεία στο σύγχρονο κοινό, ταυτόχρονα όμως ότι εσωκλείουν μια ανανεωτική δύναμη και ζωντάνια ώστε τελικά να οικειοποιούνται νοήματα της σύγχρονης εποχής.²²

Αυτό ακριβώς το τελευταίο αποτελεί τον θεμέλιο λίθο της διακειμενικότητας που για τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας σημαίνει συνήθως τις λογοτεχνικές αναφορές ή και την απευθείας παράθεση λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών κειμένων. Πριν παραθέσω τα παραδείγματά μου για την ιδεολογική μετατόπιση των παραμυθιών που προκύπτει διά της διακειμενικότητας, θα ήθελα να αναφέρω τις τρεις κατηγορίες διακειμενικότητας, σύμφωνα με την Christine Wilkie, η οποία βασίζεται στις μελέτες των Kristeva, Bakhtin, Barthes και Culler: 1) Κεί-

μενα παραθετικά, κείμενα δηλαδή που είτε υπαινίσσονται είτε ευθέως παραθέτουν άλλα κείμενα 2) Κείμενα μίμησης, κείμενα, δηλαδή, που ζητούν να παραφράσουν, να «μεταφράσουν» και να υποκαταστήσουν το αρχικό κείμενο και να απελευθερώσουν τον αναγνώστη από έναν υπερβάλλοντα θαυμασμό για τους κλασικούς συγγραφείς του παρελθόντος 3) Κείμενα λογοτεχνικού γένους (genre texts), κείμενα, δηλαδή, όπου ταυτοποιημένες, διακεκριμένες ομάδες κωδίκων και λογοτεχνικών συμβάσεων ομαδοποιήθηκαν όλες μαζί με αναγνωρίσιμο τρόπο, έτσι που να δίνουν τη δυνατότητα στον αναγνώστη να τα ξεχωρίζει και να έχει ανάλογες προσδοκίες από αυτά.²³ Όταν ένα κείμενο που ανήκει σε ένα α είδος υιοθετεί λογοτεχνικές συμβάσεις που ανήκουν σε ένα β είδος όπως, π.χ., αυτό της αστυνομικής φαντασίας ή του περιπετειώδους μυθιστορήματος και τις εμπεριέχει στο δικό του σώμα, τότε προφανώς ανακλύπτει μια διακειμενική σχέση, μόνο που στην περίπτωση αυτή είναι σχέση ενός κειμένου με ένα λογοτεχνικό είδος.²⁴

Και οι τρεις αυτές κατηγορίες διακειμενικότητας έχουν χρησιμοποιηθεί στα παραμύθια, ενισχύοντας έτσι την άποψη ότι το παραμύθι εξακολουθεί ακόμη να αναπροσαρμόζεται και να επιβιώνει. Για να αναφέρω ένα παράδειγμα για την πρώτη περίπτωση, στο ψυχολογικό και ψυχαναλυτικό μυθιστόρημα της Καραπάνου *Η Κασσάνδρα και ο λύκος*²⁵ ο συμβολικός «λύκος» της ιστορίας προφανώς παραπέμπει, αν και υπαινικτικά, στον κακό λύκο που απειλεί μικρά κορίτσια σαν την Κοκκίνοσκουφίτσα. Παρόμοιες νύξεις σε παραμύθια και παραμυθιακούς ήρωες αποπειράται και ο ιταλός παραμυθός Τζιάνι Ροντάρι. Στο θεωρητικό βιβλίο του *Η Γραμματική της Φαντασίας* προτείνει πολλά παιχνίδια στα παιδιά με πρώτη ύλη τα λαϊκά παραμύθια, όπως οι παραμυθοσαλάτες, το μπέρδεμα των παραμυθιών, τα παραμύθια από την ανάποδη κ.λπ.²⁶ οδηγώντας έτσι την εξέλιξη των γνωστών παραμυθιών σε λύσεις εντελώς απροσδόκητες και χιουμοριστικές²⁷.

Πρέπει όμως να τονισθεί ότι είναι η δεύτερη κατηγορία κυρίως αυτή που αξιοποιήθηκε για να αναζωογονηθεί το παραμύθι και να του ενσταλαχθούν πιο φρέσκιες ιδέες και σύγχρονες αντιλήψεις. Απόψεις των παραμυθιών που παρουσιάζουν με έναν στερεοτυπικό, αρνητικό και εντέλει ξεπερασμένο τρόπο το γυναικείο φύλο²⁸, ορισμένες φυλές²⁹ ή άτομα με σωματικές ή πνευματικές αναπηρίες και μειονεξίες³⁰ στις μέρες μας ενοχλούν και γι' αυτό ολοένα και εντονότερα υπάρχει η τάση τα παλαιά παραμύθια να ξαναγράφονται: έτσι οι γυναίκες αποκτούν περισσότερο δυναμισμό και ο Εβραίος, ο Αράπης ή ο σπανός δεν είναι πια οι συνηθείς «κακοί» του παραμυθιού. Από την άλλη πλευρά όμως, καθώς αυτού του είδους η αναζωογόνηση του παραμυθιού είναι έντονα

συνυφασμένη με τις αντιλήψεις περί της πολιτικής ορθότητας των κειμένων που διαβάζουν τα παιδιά, πολλά από αυτά τα κείμενα μίμησης κατέληξαν να είναι κακές λογοτεχνικά ιστορίες: ο άχαρος διδακτισμός τους με το λύκο που έχει γίνει πια τόσο πολύ καλός ή με τις τόσο δυναμικές, ομιλητικές και αποφασιστικές ηρωίδες των παραμυθιών που αντικατέστησαν τις παλιές σιωπηλές και παθητικές μάς δείχνει ότι σε αρκετές περιπτώσεις το παραμύθι καλά κρατεί, αλλά η λογοτεχνικότητά του πάσχει.

Βέβαια, υπάρχουν και τα ευτυχή παραδείγματα στα οποία η υποχώρηση ενός παρωχημένου ιδεολογικού περιεχομένου αναφορικά με το φύλο ή τη θέση του ζώου ή η αντικατάσταση των φυλετικών προκαταλήψεων από ιδέες πολύ πιο σύγχρονες γίνεται με τρόπο που το τελικό λογοτεχνικό αποτέλεσμα να είναι ικανοποιητικό. Παράδειγμα οι παρωδιακές διασκευές κλασικών λαϊκών παραμυθιών από τον Ευγένιο Τριβιζά, *Η πριγκίπισσα και το βατραχάκι*³¹ και *Τα τρία μικρά λυκάκια*³², διασκευές αντίστοιχα της *Βασιλοπούλας με τον Βάτραχο* και του παραμυθιού για τα *Τρία μικρά γουρουνάκια*. Στις διασκευές αυτές δεν ανατρέπεται μόνο μια ιδεολογία που κάθε άλλο παρά ήθελε τη γυναίκα χειραφετημένη, για το πρώτο³³, και κάθε άλλο παρά καλλιέργησε τη δυνατότητα ειρηνικής επίλυσης των διαφορών μεταξύ αντιπάλων, για το δεύτερο³⁴, αλλά επιπλέον αυτό επιτυγχάνεται με τρόπο ανάλαφρο, διασκεδαστικό, ευρηματικό και χιουμοριστικό.

Τα παραμύθια, λοιπόν, διά των παρωδιακών τους διασκευών καταλήγουν ώστε οι πολύ γνωστές πλοκές τους ή οι πολύ οικείοι στους αναγνώστες χαρακτήρες τους να ανατρέπονται. Πέρα όμως από την ανατροπή, που για κάποιους τίθεται υπό αμφισβήτηση, ειδικά όταν γίνεται αυτοσκοπός, το σημαντικό είναι ότι το παραμύθι παραμένει ζωντανό. Κυκλοφορεί για να μας υπενθυμίζει κάθε τόσο την επικαιρότητά του· κυρίως για να μας αναγκάζει να σταθούμε κριτικά σε ιδέες από τις οποίες απέρρεαν πολλές προκαταλήψεις του παρελθόντος για τους πολλούς διαφορετικούς *άλλους*.

Κάποτε όμως οι ανατροπές αυτές είναι δευτέρου βαθμού, εννοώντας με τη διατύπωση αυτή ότι ανατρέπεται η ανατροπή και έτσι, με έναν πολύ πιο πλάγιο τρόπο, επανεισάγονται ως κοινό των παραμυθιών οι ενήλικες. Το καλύτερο παράδειγμα που μπορώ να χρησιμοποιήσω για να στηρίξω την παραπάνω πρόταση είναι *Τα πολιτικώς ορθά παραμύθια* του πολύ γνωστού πια Τζέημς Γκάρνερ.³⁵ Η ανατροπή της ανατροπής, στην οποία αναφέρθηκα μόλις, συνιστά ουσιαστικά ανατροπή μιας ολόκληρης ιδεολογίας, αυτής της πολιτικής ορθότητας, και παραπέμπει τον αναγνώστη σε ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο: τη δεύτερη φάση στην οποία οδηγήθηκε το κίνημα της Πολιτικής Ορθότη-

τας, το οποίο από κίνημα αποκατάστασης των αδικιών και των ρατσιστικών προκαταλήψεων σε βάρος φυλετικών ή άλλων ομάδων εξελίχθηκε σε κίνημα εκφοβισμού οποιουδήποτε που, κατά την άποψη των πολιτικά ορθών, δεν σεβόταν (διά της γλώσσας και της λογοτεχνίας) τις ομάδες αυτές.³⁶ Είναι προφανές ότι μια τέτοια συζήτηση είναι συζήτηση ενηλίκων και αφορά τις δικές τους ιδεολογικοπολιτικές διενέξεις. Γι' αυτό υποστήριξα ότι η αντανάκλαση του κινήματος της Πολιτικής Ορθότητας στα παραμύθια επανεισάγει ως κοινό τους ενήλικες. Η υπερβολική διόγκωση των πολιτικά ορθών παραμυθιακών χαρακτήρων, έτσι που τελικά να γελοιοποιείται ολόκληρο το οικοδόμημα που στηρίζει την πολιτική ορθότητα, προϋποθέτει έναν προχωρημένο και εξελιγμένο τύπο αναγνώστη: έναν αναγνώστη που και ενήμερος είναι σχετικά με την πορεία (και τις επιπτώσεις) του κινήματος αυτού, αλλά και ικανός να αντιλαμβάνεται τους λεπτούς λογοτεχνικούς χειρισμούς με τους οποίους, ανάλογα με τη δοσολογία υπερβολής, μια λογοτεχνική ιστορία καταλήγει άλλοτε να γίνεται τραγική και άλλοτε καρικατούρα.

Παραθέτω την άποψη της Wilkie, μολονότι την υποστηρίζει αναφορικά με την ανατροπή πρώτου βαθμού, καθώς θεωρώ ότι ταιριάζει πολύ καλά στα ανατρεπτικά κείμενα δευτέρου βαθμού: «τα καινούργια κείμενα που έχουν προκύψει από προηγούμενα κείμενα επιδιώκουν να είναι περισσότερο “αυταρχικά” –περισσότερο εμφατικά ή επιτακτικά– από τα προκείμενα, ακριβώς γιατί έτσι υποσκάπτουν πολύ καλύτερα την “αλήθεια” των πρώτων. Με έξυπνο τρόπο αποσταθεροποιούν τη βεβαιότητα των αναγνωστών καθώς τους κάνουν να αμφιταλαντεύονται και να αναρωτιούνται: πρώτον, αναφορικά με αυτά που νομίζουν ότι ξέρουν ήδη για τα παραμύθια και δεύτερον, αναφορικά με τη νέα εκδοχή της ιστορίας που διαβάζουν»³⁷. Έτσι και ο υποψιασμένος αναγνώστης *Των πολιτικώς ορθών παραμυθιών* στον επιτακτικό τους τόνο ανακαλύπτει ότι το πολιτικώς ορθό περιεχόμενό τους στην πραγματικότητα υποσκάπτεται και εντέλει παρωδείται και γελοιοποιείται.

Η τρίτη περίπτωση διακειμενικότητας, σύμφωνα με τη Wilkie, αφορά ουσιαστικά την υιοθέτηση από ένα κείμενο, που ανήκει σε ένα είδος, κωδίκων και συμβάσεων που σαφώς ανήκουν σε άλλο. Κάτι τέτοιο επιδιώκεται να γίνει ορατό και υποδεικνύεται με σαφήνεια στον αναγνώστη ώστε να παρατηρήσει τη σχέση του πρώτου κειμένου με ένα ολόκληρο λογοτεχνικό είδος. Από τα πιο γνωστά παραδείγματα από την ελληνική παιδική λογοτεχνία για αυτή την περίπτωση είναι το βιβλίο *Στο τσιμεντένιο δάσος* της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου.³⁸ Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα για το οποίο, εάν ακολουθούσαμε μια συμβατική ειδολογική κατηγοριοποίηση, θα λέγαμε ότι ανή-

κει στο κοινωνικό ή ρεαλιστικό μυθιστόρημα. Ταυτόχρονα έχει έναν παιδαγωγικό-συμβουλευτικό χαρακτήρα, καθώς περιστρέφεται γύρω από τους κινδύνους των ναρκωτικών που απειλούν τη νεολαία. Ακριβώς γιατί συμπλέουν με το διδακτικό του περιεχόμενο, πολλές από τις βασικές συμβάσεις των παραμυθιών και ειδικότερα του παραμυθιού της Κοκκινοσκουφίτσας υιοθετούνται στο βιβλίο αυτό. Πέρα από το καθιερωμένο στα παραμύθια αίσιο τέλος με το οποίο επίσης τελειώνει και το μυθιστόρημα, οι μυθιστορηματικοί ήρωες του *Τσιμεντένιου δάσους* σαφώς παραπέμπουν στους ήρωες του παραμυθιού της Κοκκινοσκουφίτσας: έτσι η ηρωίδα Κόννη (σημειώστε και την ηχητική ομοιότητα των δύο ονομάτων) είναι η νεαρή κοπέλα που κινδυνεύει, η γιαγιά της, άρρωστη στο νοσοκομείο, παρασύρεται στον κόσμο της μορφίνης από τον κακό έμπορο ναρκωτικών που φέρει το συμβολικό όνομα Λυκίδης και ο καλός φοιτητής που θα προστατεύσει την ηρωίδα είναι χωρίς άλλο ο (μεταλλαγμένος) κυνηγός. Οι συσχετισμοί με το συγκεκριμένο παραμύθι διατρέχουν το σύνολο του μυθιστορήματος σε βαθμό που να μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ίσως ανήκει ταυτόχρονα και στη δεύτερη περίπτωση της Wilkie, κατά την οποία ένα κείμενο μιμείται ουσιαστικά ένα προγενέστερο. Εν προκειμένω, και μιμείται το γνωστό παραμύθι και δανείζεται και ενσωματώνει στο σώμα του μυθιστορήματος συμβάσεις των παραμυθιών.

Λέγεται συχνά ότι ο σύγχρονος πολιτισμός είναι πολιτισμός της εικόνας και το παλιό παραμύθι, αν θέλει να επιβιώσει ή να αναβιώσει, προσαρμόζεται και ως προς αυτό το σημείο. Γι' αυτόν το λόγο, στην εποχή μας θα δυσκολευτούμε πολύ να βρούμε έκδοση παραμυθιών που να μην είναι εικονογραφημένη. Αυτό σημαίνει ότι η εικονογράφηση μετεξελίσσεται σε μια νέα δυνατότητα ανανέωσης του παραμυθιού και ανατροφοδότησής του με καινούργια νοήματα που μπορεί ακόμα και να απέχουν από ή να συγκρούονται με τα νοήματα του αρχικού παραμυθιού. Η διπλή αφήγηση, η λεκτική και η εικονιστική, που υπάρχει στα σύγχρονα εικονοβιβλία, συνήθως οδηγεί σε δύο διαφορετικές αφηγήσεις, σε δύο διαφορετικές ιστορίες: αυτά που λέγονται διά της εικόνας είτε δεν λέγονται διά των λέξεων είτε λέγονται με τρόπο διαφορετικό. Οι Νικόλαγεβα και Scott διατυπώνουν την ίδια άποψη: «Εάν εικόνες και λέξεις συμπληρώνουν οι μεν τα κενά³⁹ των δε, δεν μένει τίποτε να κάνει η φαντασία του αναγνώστη και ο αναγνώστης παραμένει κατά κάποιον τρόπο παθητικός. Το ίδιο συμβαίνει όταν υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία ανάμεσα στα κενά που αφήνουν οι λέξεις και στα κενά που αφήνουν οι εικόνες [...]. Στο βαθμό που εικόνες και λέξεις δίνουν διαφορετικές πληροφορίες ή πληροφορίες που, με μία έννοια, αλληλοσυγκρούονται, έχουμε μια ποικιλία αναγνώσεων και ερμηνειών».⁴⁰ Εφόσον

μάλιστα, όπως αναφέρει ο Stephens, οι εικόνες απεικονίζουν αντικείμενα και ταυτόχρονα εμβάλλουν και έναν τρόπο ή ένα στιλ απεικόνισής τους⁴¹, τότε η απεικόνιση οποιουδήποτε αντικειμένου αποτελεί πάντα, την ίδια στιγμή, και μια ερμηνεία του⁴².

Η χρήση λοιπόν της εικονογραφησης στο σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο και ειδικότερα σ' αυτό που ονομάζουμε εικονοβιβλίο⁴³ όχι μόνον επιτρέπει, αλλά αντίθετα προτρέπει την αλλαγή, εν μέρει ή εξολοκλήρου, του κειμενικού περιεχομένου και την ανάδειξη νέων ερμηνειών του. Υπό αυτή την άποψη, η εικονογράφηση δεν μπορεί παρά να έχει ρόλο ανανεωτικό των παραμυθιών και συνεπώς να συμβάλει στη σημερινή τους μετεξέλιξη και επιβίωση. Επί παραδείγματι, στο σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο *Grusel-Gram*⁴⁴, μπορούμε να δούμε τον εύσημο τρόπο με τον οποίο συναντώνται οι απόψεις της Wilkie περί διακειμενικότητας με τις σύγχρονες αντιλήψεις για τη σχέση εξουσίας και φόβου που αναπτύσσεται σε βάρος των παιδιών αλλά και τα σχέδια ανατροπής της. Στο βιβλίο αναπτύσσονται τρεις αφηγήσεις: μια κειμενική, μια εικονιστική και μια δεύτερη εικονιστική που συνίσταται από τις φωτογραφίες που τράβηξαν οι δύο μικροί φίλοι και ήρωες της ιστορίας. Καθώς εκφοβίζονται από τον μεγάλο αδελφό του ενός, τον Φάμπιαν, με τις αναφορές του στα πολλά και ποικίλα τέρατα των παραμυθιών, αποφασίζουν να τα αναζητήσουν και να τα φωτογραφίσουν. Γι' αυτόν το σκοπό επισκέπτονται τις μακρινές χώρες όπου κατοικούν, από τα άγρια βουνά της Τρανσυλβανίας, το βασίλειο του Κόμη Δράκουλα, έως την κορυφή του μακρινού βουνού του Γίγαντα των Παγετώνων. Ενώ, λοιπόν, οι δύο από τις τρεις αφηγήσεις, η κειμενική και η μία εικονιστική, είναι σοβαρές και εμπεριέχουν το στοιχείο του φόβου για τα επικίνδυνα αυτά τέρατα, με παράθεση στοιχείων από τα αυθεντικά παραμύθια, σύμφωνα με την πρώτη κατηγορία περί διακειμενικότητας της Wilkie, η τρίτη αφήγηση, η εικονιστική με τις φωτογραφίες που τράβηξαν τα δύο φιλαράκια, κάθε άλλο παρά διατηρεί το στοιχείο του εκφοβισμού των μικρών παιδιών. Ο μεν Δράκουλας φωτογραφίζεται με το αρκουδάκι του και το μαξιλάρι του, έτοιμος να ξαπλώσει στο φέρετρό του, τα φαντάσματα να έχουν απλώσει την μπουγάδα τους, ο κακός λύκος φωτογραφίζεται την ώρα που κάθεται στο γιογιό του και ο γίγαντας των παγετώνων να στεγνώνει με το πιστολάκι τα γεμάτα ρολά μαλλιά του.

Σίγουρα, η διακωμώδηση όλων αυτών των τεράτων, με τα οποία οι ενήλικες συνηθίζουν και ίσως ακόμη κάποιιοι συνηθίζουν να τρομοκρατούν τα παιδιά για να τα κρατούν υπό τον έλεγχό τους, οδηγεί αναπόφευκτα στην ανατροπή και αποδυνάμωσή τους. Η γελοιοποίηση αναδεικνύεται ο ασφαλέστερος τρόπος, ώστε αναχρονιστικές τακτικές που εκμεταλλεύονται το φόβο των παιδιών να

φάνουν πόσο ξεπερασμένες είναι. Η Jackie Stallcup το επισημαίνει αυτό όταν παρατηρεί: «πολλά σύγχρονα εικονοβιβλία επιδιώκουν να διαβεβαιώσουν τα παιδιά ότι δεν έχουν τίποτε να φοβηθούν από αυτούς τους φανταστικούς κινδύνους, ενώ την ίδια στιγμή δείχνουν ότι υπάρχουν πολλοί πραγματικοί κίνδυνοι που μόνον οι ενήλικες μπορούν να διαλύσουν».⁴⁵ Σε μια τέτοια προσπάθεια όπως στο *Grusel-Gram*, όπου ουσιαστικά η εικονογράφηση διαφωνεί με το κείμενο και τελικά το ανατρέπει, θα πρέπει να εννοήσουμε ότι από πίσω κρύβεται ένας δημιουργός παιδικών βιβλίων που ξέρει καλά ότι το παραμύθι ως ανάγνωσμα παιδικό δεν έχει καθόλου τη λειτουργία που είχε στο παρελθόν: το παραμύθι δεν υπάρχει πια για να συμμορφώνει τα παιδιά μέσω του φόβου τους, αλλά για να τα κοινωνικοποιεί, ακόμα και απελευθερώνοντάς τα από την εξάρτησή τους από τον ενήλικα.

Καθώς «εμβάλλεται» η εικονογράφηση στο παραμύθι, συνεπώς υπεισερχονται καινούργιες εκφραστικές δυνατότητες, αναπόφευκτα το παραμύθι ανανεώνεται. Η ανανεωτική αυτή δράση του παραμυθιού καθίσταται εμφανέστατα ορατή, όταν αναπτύσσει διακειμενική σχέση με ένα προ-κείμενο. Βέβαια, τον όρο «προ-κείμενο» βιβλίων με εικόνες θα πρέπει να τον εννοούμε όχι στενά, μόνον ως προγενέστερο κείμενο, αλλά επίσης και ως προγενέστερη εικονογράφηση. Έτσι, οδηγείται η μήτρα, θα λέγαμε, της ιστορίας σε διαδοχικές αλλαγές και με τη σύγκριση της παλαιότερης εκδοχής με τις νεότερες και, κυρίως, με το διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ τους, είναι φυσικό να ανανεώνεται κάθε φορά και το αρχικό ιδεολογικό περιεχόμενο.

Οι Nikolajeva και Scott για τη διακειμενικότητα στα βιβλία με εικόνες σχολιάζουν ότι στο «εικονοκείμενο» (iconotext) η διακειμενικότητα μπορεί να είναι συμμετρική ή αναντίστοιχη, εννοώντας ότι η διακειμενική σύνδεση μπορεί να γίνεται μόνο στο κειμενικό ή μόνο στο εικονιστικό κείμενο και συνεπώς αυτά τα διακειμενικά στοιχεία (τα διεικονιστικά) έχουν μεγάλο ενδιαφέρον για μας.⁴⁶ Με άλλα λόγια, τα παραμύθια με διακειμενικές αναφορές μπορεί να εμπίπτουν σε μία από τις τρεις ακόλουθες περιπτώσεις: 1) να παραπέμπει διακειμενικά μόνο το κείμενο σε προγενέστερο κείμενο ή προγενέστερη εικονογράφηση, 2) να παραπέμπει μόνον η εικονογράφηση σε προγενέστερο κείμενο ή προγενέστερη εικονογράφηση και 3) να παραπέμπουν τόσο το κείμενο όσο και η εικονογράφηση σε προηγούμενες εκδοχές.

Πιο συγκεκριμένα, για την πρώτη περίπτωση, το *The frog prince continued* (Ο πρίγκιπας βάτραχος συνεχίζεται) του Jon Scieszka⁴⁷ παραπέμπει διά του κειμένου στο γνωστό λαϊκό παραμύθι του πρίγκιπα βάτραχου, καθώς συνεχίζει την ερωτική του ιστορία με την πριγκίπισσα αλλά στη ζωή τους πια μετά το γάμο. Η

ρήξη με το αρχικό παραμύθι και με τη ρομαντική ερωτική ατμόσφαιρα που προσδοκά συνήθως ο αναγνώστης των παραδοσιακών λαϊκών παραμυθιών βρίσκειται στο ότι η κοινή ζωή τους κάθε άλλο παρά είναι ρόδινη: δεν είναι ευτυχημένοι, «στην πραγματικότητα ήταν να τους λυπάσαι», σχολιάζει ο αφηγητής. «–Σταμάτα να βγάζεις τη γλώσσα σου μ' αυτόν τον τρόπο, παρατηρούσε η πριγκίπισσα. –Πώς δεν θέλεις καθόλου πια να κατέβεις στη λιμνούλα, παραπονιόταν ο πρίγκιπας». Το παραμύθι του Scieszka, λοιπόν, υπάρχει μόνο γιατί είναι σε απόλυτη συνάρτηση με το προκείμενο. Η βασική του ιδέα στηρίζεται στη σχέση του με το προγενέστερο κείμενο. Από την άλλη, η εικονογράφηση του Steve Johnson δεν παραπέμπει σε κάποια προϋπάρχουσα εικονογράφηση. Εκτός ίσως από το παλιοκαιρίσιο ρούχων και επίπλων που το βλέπουμε συχνά στις εικονογραφήσεις παραμυθιών, τα στοιχεία που συνιστούν την ιδιαιτερότητα του παραμυθιού και που εντέλει αυτά προκαλούν τη ρήξη και ανατροπή του είναι δικές του επινοήσεις. Έτσι, ο πρίγκιπας ως πρώην βάτραχος δεν έχει ξεχάσει τις παλιές του συνήθειες και γι' αυτό απεικονίζεται καθιστός (σε πολυθρόνα μπερζέρα με πόδια βατράχου) και με τη γλώσσα έξω να κυνηγά ένα πετούμενο έντομο, την ίδια στιγμή που αναγράφεται στο κείμενο η σχετική παρατήρηση της πριγκίπισσας. Αλλά και η πριγκίπισσα φαίνεται να ζει μέσα στη ρουτίνα και τη μοναξιά, καθώς άλλοτε εικονίζεται να περνά τον καιρό της διαβάζοντας εφημερίδα και άλλοτε χτενίζοντας τα μαλλιά της.

Στη δεύτερη περίπτωση, κατά την οποία το κείμενο δεν αλλάζει αλλά είναι η εικονογράφηση που παραπέμπει σε κάποιο προκείμενο, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε την περίπτωση των *Παραμυθιών της Μικρασίας*⁴⁸. Στην έκδοση αυτή, αντιπροσωπευτικά λαϊκά παραμύθια ουσιαστικά δεν αλλάζουν ως προς την κειμενική τους εκδοχή, αυτό όμως που προστίθεται και επιπλέον λειτουργεί διακειμενικά είναι η εικονογράφησή τους. Η εικονογράφηση που ακολουθεί ο Σπύρος Καρδαμάκης παραπέμπει όχι σε κάποιο προγενέστερο ζωγραφικό πίνακα ή σε εικονογραφημένο βιβλίο, αλλά σε μια ολόκληρη τεχνοτροπία, αυτή της βυζαντινής ζωγραφικής. Οι χαρακτηριστικές φωτοσκιάσεις των προσώπων, η πολύ γνωστή –από βυζαντινές τοιχογραφίες– σχηματοποιημένη απόδοση σπηλαίων, βουνών και κυμάτων, η αρχιτεκτονική προοπτική στήνουν σε κάθε εικονογράφηση τη συνάφεια με τη βυζαντινή αγιογραφία και ίσως το μόνο στοιχείο που την τροποποιεί είναι μια ευρύτερη και εντονότερη χρωματική γκάμα.

Κατά τον ίδιο τρόπο, το *Ένας γάτος με παπούτσια* του Φίλιπ Πούλμαν⁴⁹ είναι το γνωστό παραμύθι του παπουτσωμένου γάτου, αλλά η εικονογράφηση του Ίαν Μπεκ είναι δανεική από το είδος των κόμικς και παραπέμπει, όπως και το προηγούμενο βιβλίο, όχι σε ένα συγκεκριμένο εικονογραφικό προκείμενο, αλλά

σε ένα συνολικό εικονογραφικό στυλ έντυπου λόγου. Και στο *Η Χρυσομάλλουσα και οι τρεις αρκούδες*⁵⁰, όπου ένα λιγότερο γνωστό λαϊκό παραμύθι αποτελεί το προ-κειμένο του κειμένου –δίνοντας όμως μια πολύ ενδιαφέρουσα εκδοχή για τον/την παρείσακτο-⁵¹, η εικονογράφηση που ακολουθεί ο Guarnaccia (που είναι και ο συγγραφέας) στην απεικόνιση του παραμυθιακού περιβάλλοντος βασίζεται σε μια πολύ ευρηματική και νεωτερική διακειμενική σχέση με το design πρωτοποριακών επίπλων και σκευών του 20ού αιώνα.

Για την τρίτη περίπτωση, που είναι και η πιο σύνθετη και όχι τόσο συχνή, κατά την οποία παραπέμπει τόσο το κείμενο όσο και η εικονογράφηση ενός βιβλίου σε προκείμενα, το καλύτερο παράδειγμα που μπορώ να επικαλεστώ είναι το περίφημο *King Kong* του βραβευμένου με βραβείο Andersen Anthony Browne⁵². Το βιβλίο αυτό βασίζεται σε ένα κύμα αλληπάλληλων διακειμενικών αναφορών που γίνονται και στα δύο επίπεδα, το εικονιστικό και το λεκτικό. Έτσι, ήδη στη σελίδα πριν από την έναρξη του κειμένου, υπάρχει ένα μότο παρμένο από την *Ωραία και το Τέρας*, που κάνει εμφανή την πρόθεση του Browne τουλάχιστον (αν όχι και των αρχικών εμπνευστών της ιστορίας, Edgar Wallace και Merian Cooper) να αποδώσει το γνωστό παραμύθι με μια φόρμα πολύ πιο σύγχρονη. Βέβαια οι χαρακτήρες προσαρμόζονται και έτσι η Ωραία γίνεται στάρλετ του σινεμά και το Τέρας ο πασίγνωστος πια Κινγκ Κονγκ. Δεν αλλάζουν όμως μόνον οι βασικοί χαρακτήρες, αλλά αλλάζει και το τέλος και κατά συνέπεια και το περιεχόμενο της ιστορίας. Ο Κινγκ Κονγκ θα αγαπήσει την Ανν και αυτή, παρά την απέχθειά της, θα νιώθει οίκτο και συμπάθεια γι' αυτόν, όμως την αγάπη της θα κερδίσει τελικά, όπως συμβαίνει στις ρεαλιστικές μυθοπλασίες, ένας αληθινός άντρας. Η ιστορία θα καταλήξει με το σκοτωμό του Τέρατος-Κινγκ Κονγκ και με happy end, την ηρωίδα να σμίξει με τον αγαπημένο της.

Το κείμενο ίσως δεν αφήνει πολλά περιθώρια στον Browne για να μεγαλοουργήσει είτε γιατί περιορίζεται σ' αυτή την καταλυτική σχέση της νεότερης εκδοχής της *Ωραίας και του Τέρατος* με την παλαιότερη είτε γιατί ο Browne, κατ' ουσίαν και πάνω απ' όλα, είναι εικονογράφος. Έτσι εκεί που πράγματι μεγαλοουργεί είναι στην εικονογράφηση: Πρόσωπα αστέρων του Χόλιγουντ με πιο χαρακτηριστικό αυτό της Μαίρυλιν Μονρόε για την Ανν-Ωραία, αλλά και κτίρια, κυρίως οι νεοϋορκέζικοι ουρανοξύστες, το Εμπάιρ Στέιτ Μπίλντινγκ, καθώς και οι επιβλητικές σχέσεις μεγέθους τους με τον τρομακτικό Κινγκ Κονγκ τον εμπνέουν και ταυτόχρονα υλοποιούν την πρόθεσή του να βρίσκεται σε μια συνεχή διακειμενική συνομιλία όχι μόνο με τη συγκεκριμένη ασπρόμαυρη χολιγουντιανή ταινία αλλά και γενικότερα με την κινηματογραφική τέχνη.

Αυτό όμως που κάνει πιο σύνθετη και πιο γοητευτική την εικονογράφηση

της μορφής του Κινγκ Κονγκ προκύπτει μέσα από την αναδρομική επίσκεψη του εικονογραφικού έργου του Brownie που αποκαλύπτει την εμμόνη του στη φιγούρα αυτή. Ο γορίλλας υπάρχει σχεδόν σε κάθε του βιβλίο και μέσω αυτής της φιγούρας η αυτοαναφορικότητα του εικονογράφου παίρνει τη μορφή μιας αυτοψυχαναλυτικής διείσδυσης. Κάτι που το παραδέχεται και ο ίδιος: «Κάποιες φορές, όταν με ρωτούν γιατί ζωγραφίζω τόσο συχνά γορίλλες, τους λέω ότι μου θυμίζουν τον πατέρα μου. Ήταν ένας άντρας μεγαλόσωμος και δυνατός, ήταν στρατιώτης, επαγγελματίας μποξέρ και δάσκαλος [...]. Κι όμως περνούσε τις ώρες του μαζί μας σχεδιάζοντας και... γράφοντας ποιήματα... Οι γορίλλες είναι κάπως έτσι, τεράστια, δυνατά όντα με τρομακτική όψη, όμως στην πραγματικότητα είναι ζώα γλυκά, ντελικάτα και ευαίσθητα».⁵³

Μέσα από όλες αυτές τις ποικίλες και αλληπάλληλες διασκευαστικές διεργασίες, τις οποίες προσπάθησα να σκιαγραφήσω, το παραμύθι των ημερών μας βρίσκεται σε μεγάλη απόσταση από αυτό που ήταν άλλοτε. Οι νεότερες διαδρομές του συνυφαίνονται πια άλλοτε με τα προσωπικά βιώματα και την υποκειμενικότητα των σύγχρονων παραμυθιάδων, άλλοτε με την κατάργηση του διαχωρισμού των ειδών ή την απάλυνση των ορίων τους και άλλοτε με τη διάμορφωση νέων παραμυθιακών, «ακροατηρίων». Το παραμύθι ως παλίμψηστο όχι μόνον επιβιώνει, αλλά οδεύει σταθερά προς την αυτοανανέωσή του.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Βαγγέλης Αυδίκος, *Το λαϊκό παραμύθι. Θεωρητικές προσεγγίσεις*, Οδυσσέας, Αθήνα 1994, σ. 29.

2 Μιχάλης Μερακλής, *Τα παραμύθια μας*, Θεσσαλονίκη, γ.γ., σ. 42.

3 Κατά τον Retsch, στο Βαγγέλης Αυδίκος, *Το λαϊκό παραμύθι*, ό.π., σ. 29.

4 Κατά τον Lüthi, στο Βαγγέλης Αυδίκος, *Το λαϊκό παραμύθι*, ό.π., σ. 29.

5 Γεώργιος Μέγας, *Εισαγωγή εις την Λαογραφίαν*, Αθήνα 1967, σ. 180.

6 Μιχάλης Μερακλής, «Η πολλαπλή ζωή του μύθου» στο *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σ. 191.

7 Ο Zipes τοποθετεί μόλις στον 17ο αιώνα τη συνήθεια να ακούν παιδιά όλων των τάξεων λαϊκά παραμύθια. Οι μεν

χωρικοί δεν απέκλειαν έτσι κι αλλιώς τα παιδιά τους από τέτοια ακούσματα, αλλά επιπλέον και οι τροφοί και οι υπηρέτριες, που προέρχονταν από τις κατώτερες τάξεις και εργάζονταν στα σπίτια των πλουσίων, διαμεσολαβούσαν για τη διάδοση αυτών των ιστοριών στα παιδιά των μελών των ανώτερων τάξεων (Jack Zipes, *Fairy tales and the art of subversion*, Routledge, New York 1983, σ. 8). Παρ' όλα αυτά τα πρώτα λόγια παραμύθια που η αρχή της συγγραφής τους τοποθετείται τον 16ο και 17ο αιώνα και που απευθύνονται στις ανώτερες τάξεις δεν έχουν ακόμη αρχίσει να απευθύνονται σε ένα κοινό αποκλειστικά παιδικό (Jack Zipes, *Happily ever after. Fairy tales, children and*

the culture industry, Routledge, New York and London 1997, σ. 3).

8 Jack Zipes, *Fairy tales and the art of subversion*, ό.π., σ. 3.

9 Jack Zipes, *Fairy tales and the art of subversion*, ό.π., σ. 7.

10 Jack Zipes, *Fairy tales and the art of subversion*, ό.π., σ. 11.

11 Walter Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, μετάφραση Κ. Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σ. 101.

12 Walter Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, ό.π., σ. 6.

13 Walter Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, ό.π., σσ. 96-97.

14 Γεώργιος Μέγας, *Εισαγωγή εις την Λαογραφίαν*, ό.π., σ. 171.

15 Άλλωστε η μεγαλύτερη σχέση των παιδιών με τον προφορικό πολιτισμό έχει επισημανθεί. Ο Peter Hunt επισημαίνει ότι «τα παιδιά κατά κάποιον τρόπο ανήκουν σε μια “προφορική” παράδοση, πράγμα που σημαίνει, όπως θα δούμε, ότι ακολουθούν διαφορετικούς τρόπους σκέψης, διαφορετικές μορφές λογοτεχνικών ιστοριών», στο Πίτερ Χαντ, *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, μετάφραση Ε. Σακελλαριάδου και Μ. Κανατσούλη, Πατάκης, Αθήνα 2001, σ. 85.

16 Γιώτα Ξανθάκου – Μαρία Καϊλα, «Παιδαγωγική και ψυχολογική συμβολή του παραμυθιού ή ένα σωρό mirabilia...», περ. *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας* 6 (1991), σ. 236.

17 Περισσότερο αναλυτικά στο σχετικό κεφάλαιο «Κωδικοποιήσεις των ήχων: Το σιωπηλό πανδαιμόνιο» στο βιβλίο του Πέτρου Μαρτινίδη, «Κόμικς». *Τέχνη και τεχνικές της εικονογραφήγησης*, ΑΣΕ, Θεσσαλονίκη 1990, σσ. 63-69.

18 Πέτρος Μαρτινίδης, «Κόμικς». *Τέχνη και τεχνικές της εικονογραφήγησης*, ό.π., σσ. 156-160.

19 Θα άξιζε, νομίζω, να αρχίσουν κάποτε να γίνονται και κάποιες συγκριτικές μελέτες ή –γιατί όχι– και διεπιστημονικά πανεπιστημιακά μαθήματα για τα παραμύθια από τη σκοπιά των θεωρητικών της Παιδικής Λογοτεχνίας και των θεωρητικών του κινηματογράφου, επί παραδείγματι. Ξεφυλλίζοντας το βιβλίο του Γιάννη Βασιλειάδη για το κινούμενο σχέδιο διαπίστωσα ότι όχι μόνο στις Η.Π.Α. αλλά και σε πολλές άλλες χώρες τα παραμύθια, εντόπια ή διεθνή, αποτέλεσαν πρώτη ύλη πολλών κινούμενων σχεδίων: μπορούμε να αναφέρουμε, ενδεικτικά, κινηματογραφιστές όπως ο Τρίγκα στην Τσεχοσλοβακία, ο Ράματ, ο Νόρσταϊν και άλλοι στην πρώην Σοβιετική Ένωση, ο Ντι Αγκούστο στην Ιταλία, ο Ποπέσκου-Γκόπα στη Ρουμανία, στην Κίνα και σε πολλές άλλες χώρες. Γιάννης Βασιλειάδης, *Animation. Το κινούμενο σχέδιο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1985.

20 Jack Zipes, *Happily ever after. Fairy tales, children and the culture industry*, ό.π. σ. 2.

21 Jack Zipes, *Happily ever after. Fairy tales, children and the culture industry*, ό.π., σ. 90.

22 Πολύ ενδιαφέρουσα η άποψη του Μίμη Σουλιώτη για τους τρεις τρόπους αναβίωσης ή επιβίωσης των παραμυθιών στην εποχή μας: 1) ως αναπαλαιωμένη αφήγηση επώνυμων δημιουργών, 2) ως επιστημονική φαντασία, σύμφωνα με τις διακρίσεις του Τοντορόφ και 3) ως παράλογη αφήγηση, στα δύο κεφάλαια «Από τη μαγική στην παράλογη αφήγηση, I» και «Από τη μαγική στην παράλογη αφήγηση, II» στο βιβλίο του

Παιδαριώδη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 125-151.

23 Christine Wilkie, «Intertextuality» στο *Encyclopedia of Children's Literature*, επιμέλεια P. Hunt, Routledge, London & New York 1996, σσ. 132-133.

24 Σούλα Οικονομίδου, *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 73.

25 Μαργαρίτα Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο λύκος*, Ερμής, Αθήνα 1976.

26 Τζιάνι Ροντάρι, *Η Γραμματική της Φαντασίας. Πώς να φτιάχνουμε ιστορίες για παιδιά*, μετάφραση Μ. Βερτσώνη-Κοκόλη και Λ. Αγγουρίδου-Στριντζή, Τεκμήριο, Αθήνα 1985, σσ. 69-86.

27 Περισσότερες πληροφορίες και στο κεφάλαιο «Στο μαγικό χαλί της φαντασίας...»: Μια πρόταση για τη διδασκαλία της λογοτεχνίας με αφορμή τα *Μαγικά μαξιλάρια* του Ευγένιου Τριβιζά από το βιβλίο της Τζίννας Καλογήρου, *Τέρφεις και ημέρες ανάγνωσης*, Εκδόσεις της σχολής Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, Αθήνα 1999, σσ. 83-98. Επίσης Μένη Κανατσούλη, *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου. Το αστείο στην παιδική λογοτεχνία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 1993, σσ. 70-75.

28 Μένη Κανατσούλη, *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα. Όψεις και απόψεις*, Πατάκης, Αθήνα, 1997, σσ. 153-191.

29 Ε. Σκοντέρη-Διδασκάλου, «Παραμύθια και "άλλοι": από τη μυθολογία της ετερότητας στην ιδεολογία της κοινωνικής ταυτότητας» στο *Από το παραμύθι στα κόμικς. Παράδοση και νεοτερικότητα*, πρακτικά του συνεδρίου που διοργάνωσε το Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης - Τμήμα Νηπιαγωγών, επιμέλεια Ε. Αυδίκος, Οδυσσεάς, Αθήνα 1996, σσ. 144-175.

30 Βάλτερ Πούχνερ, «Τερατομορφία και σωματική δυσπλασία στη λαϊκή φαντασία» στο *Από το παραμύθι στα κόμικς. Παράδοση και νεοτερικότητα*, πρακτικά του συνεδρίου που διοργάνωσε το Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης - Τμήμα Νηπιαγωγών, επιμέλεια Ε. Αυδίκος, Οδυσσεάς, Αθήνα 1996, σσ. 79-102.

31 Ευγένιος Τριβιζάς, «Η πριγκίπισσα και το βατραχάκι» στο *Ο Ιγνάτιος και η γάτα*, ΑΣΕ, Θεσσαλονίκη 1986.

32 Ευγένιος Τριβιζάς, *Τα τρία μικρά λυκάκια*, Μίνωας, Αθήνα 1993.

33 John Stephens - Robyn Mc Callum, *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, Garland, New York & London 1998, σσ. 201-227. Επίσης, Αναστασία Οικονομίδου, «Πρίγκιπας βάτραχος ή πριγκίπισσα βατραχούλα; Η διακειμενικότητα σαν μέσο κριτικής ανάγνωσης», *Διαδρομές* 47 (1997), σσ. 215-220 και Μένη Κανατσούλη, *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 2000, σσ. 53-57.

34 Σούλα Οικονομίδου, *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες, ό.π.*, σσ. 104-121.

35 Τζέημς Φ. Γκάρνερ, *Πολιτικώς ορθά παραμύθια*, μετάφραση Λ. Εξαρχοπούλου, Δίαιλος, Αθήνα 1995.

36 Εκτενώς, Μένη Κανατσούλη, *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας, ό.π.*, σσ. 201-220.

37 Christine Wilkie, «Intertextuality», *ό.π.*, σ. 133.

38 Λ. Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου *Στο τσιμεντένιο δάσος*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1981.

39 Με τον όρο «κενά» (gaps) που εισάγει ο Nodelman στη θεωρία της

Παιδικής Λογοτεχνίας εννοούμε όλα όσα δεν λέγονται από το συγγραφέα (ή εν προκειμένω τον εικονογράφο), με σκοπό να κινητοποιηθεί η φαντασία και η αναγνωστική ικανότητα και εμπειρία του αναγνώστη-παιδιού για να τα συμπληρώσει (Perry Nodelman, *The pleasures of Children's Literature*, Longman, New York & London 1992, σσ. 59-62).

40 Maria Nikolajeva – Carole Scott, *How Picturebooks Work*, Garland, New York and London 2001, σ. 17.

41 John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, Longman, London & New York 1994, σ. 198.

42 John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, ό.π., σ. 162.

43 Μένη Κανατσούλη, *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας σχολικής και προσχολικής ηλικίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 103.

44 A. Russelmann, εικονογράφηση S. Schulz, *Grusel-Gram*, Neugebauer Verlag, Zürich-Hamburg-Salzburg 1996.

45 Jackie Stallcup, «Power, Fear, and Children's Picture Books», *Children's Literature* 30 (2002), σσ. 126-127.

46 Maria Nikolajeva – Carole Scott, *How Picturebooks Work*, ό.π., σ. 228.

47 Jon Scieszka, εικονογράφηση S.

Johnson, *The Frog Prince Continued*, Puffin Books, 1994 (1η έκδοση Penguin Books, 1991).

48 *Παραμύθια της Μικρασίας*, μεταγλώττιση και διασκευή Γ. Κρόκος, εικονογράφηση Σ. Καρδαμάκης, Μικρόπολη-Ακρίτας, Αθήνα 1983.

49 Φίλιπ Πούλμαν, εικονογράφηση Ι. Μπεκ, *Ένας γάτος με παπούτσια*, Ψυχογιός, Αθήνα 2002.

50 S. Guarnaccia, *Η Χρυσομαλλούσα και οι τρεις αρκούδες*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002.

51 Για αυτό το λαϊκό παραμύθι, στο Μ. Μπετελχάιμ, *Η γοητεία των παραμυθιών*, Γλάρος, Αθήνα 1995, σσ. 302-315.

52 Ο Browne είναι σχετικά γνωστός στο ελληνικό κοινό, καθώς δύο τουλάχιστον βιβλία του, *Ο πατέρας μου* και *Η Αλίκη στη Χώρα των Θανμάτων* του Lewis Carroll, έχουν ήδη εκδοθεί και κυκλοφορήσει (και τα δύο από τις εκδόσεις Παπαδόπουλος). Το βιβλίο του *King Kong* (Turner Publishing, Atlanta-Georgia 1994), που βασίζεται εν πολλοίς και στη γνωστή ταινία, δεν έχει μεταφραστεί ακόμη στα ελληνικά.

53 Anthony Browne, «Texte du discours prononcé par Anthony Browne lors de la remise du prix Hans Christian Andersen 2000», *La Revue des livres pour enfants* 197 (2001), σσ. 105-110.

S O M M A I R E

MENI KANATSOULI: Palimpsestes des contes de fées oraux: Formes de leur survivance dans la culture moderne d' image et de parole écrite

Dès leurs débuts, les contes populaires, comme ils étaient des produits d' une culture orale, changeaient constamment pour s' adapter aux milieux et aux conditions sociales des peuples. Leur adaptabilité explique pourquoi les contes de fées, même si l' ère de l' oralité est presque passée, arrivent à survivre à notre époque technologique.

Mon article vient d' examiner les modernes adaptations des contes oraux. Leurs transmutations résultent du fait que le public auquel ils s' adressent, dans sa majorité, n' est plus les adultes mais les enfants. En plus, du moment que les contes, jusque alors oraux, ont parus imprimés, le grand pas vers leur transformation radicale s' est fait. On pourrait soutenir que ce qui a changé les contes dans notre siècle est exactement ce qui a amené la culture traditionnelle à se perdre: le passage de l' oralité à la parole écrite.

Selon Walter Ong, plusieurs qualités des cultures orales se sont définitivement perdues, néanmoins certaines se maintiennent dans les contes de fées écrits. Mais évidemment, les grands changements qui ont marqué les contes de fées pendant notre siècle ont eu lieu dans la culture du texte et de l' image et spécialement dans l' aire de la littérature enfantine. En embrassant les techniques d' adaptation, les contes de fées non seulement adressent aux enfants lecteurs, mais, par extension, leur forme et leur contenu se renouvellent.

Plusieurs et diverses procédures ont conduit le conte de fées à devenir autre que ce qu' il était dans le passé. Son oralité a fait place à une oralité différente; une oralité substituée par une narration de texte et de l' image ainsi que par la relation ironique entre eux ; et une oralité qui se décrypte dans des relations intertextuelles de cette double narration avec les contes principaux.