

Πάντειο Πανεπιστήμιο
Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα: Πολιτιστική Πολιτική, Διοίκηση και
Επικοινωνία

Διπλωματική Εργασία

Θέμα: Η Γυναικεία Μορφή στο Παραμύθι

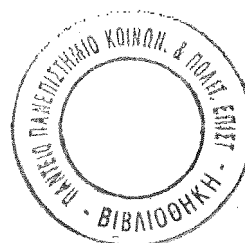
Επιμέλεια: Σγούρου Αγγελική

Επιβλέπων Καθηγητής: Δημηρούλης Δημήτρης

Επιτροπή Αξιολόγησης: Δημηρούλης Δημήτρης

Κακαβούλια Μαρία

Ροζάνης Στέφανος



Περιεχόμενα

Σελ.

Πρόλογος.....	1
---------------	---

Α΄ Μέρος

1.1 Η Κοσμοθεωρία του Ρομαντισμού.....	9
1.2 Η Εδραίωση της Θεωρητικής Μελέτης των Παραμυθιών.....	12
1.3 Η Καταγραφή των Παραμυθιών.....	14
2.1 Το Παραμύθι ως Είδος Λαϊκής Τέχνης.....	18
2.2 Το Μαγικό, το Μυθικό και το Φανταστικό Στοιχείο στο Παραμύθι.....	19
2.3 Τα Πρόσωπα του Παραμυθιού και τα Χαρακτηριστικά τους.....	20
2.4 Τεχνική και Αισθητική του Παραμυθιού.....	22
3.1 Ο Ορισμός και τα Χαρακτηριστικά του Μύθου.....	25
3.2 Η σχέση του Παραμυθιού με το Μύθο.....	26
4.1 Η Δομή του Παραμυθιού.....	29
4.2 Οι Ιδιότητες των Δρώντων Προσώπων.....	33
4.3 Η Δομή και το Ιστορικό-Κοινωνικό Πλαίσιο.....	35
4.4 Η Ιστορική και Κοινωνική Διάσταση του Παραμυθιού.....	37

Β΄ Μέρος

1.1 Η Μητέρα.....	41
1.2 Η Φυσική Μητέρα.....	42
1.3 Η Μητριά.....	43
2.1 Η Ετεροθαλής Αδελφή.....	48
2.2 Η Ετερόφυλη Ετεροθαλής Αδελφή.....	48
2.3 Η Ομόφυλη Ετεροθαλής Αδελφή.....	49
3. Φόνος και Παιδοκτονία.....	52
4.1 Η Λειτουργία του Γάμου.....	56
4.2 Οι Γαμικές Ανταλλαγές και οι Στρατηγικές Μεταβίβασης Κληρονομιάς.....	57
4.3 Η Ηθική Διάσταση του Γάμου.....	59
5.1 Η Βασίλισσα.....	61
5.2 Η Μορφή της Παθητικής Βασίλισσας.....	62
5.3 Η Μορφή της Ενεργητικής Βασίλισσας.....	65

	<u>Σελ.</u>
6.1 Αρπαγή και Αναζήτηση.....	67
6.2 Η Γυναίκα ως Αντικείμενο Αρπαγής και Αναζήτησης.....	68
6.3 Η Γυναίκα ως Υποκείμενο Αναζήτησης	72
7. Η Μάγισσα.....	75
8. Η Τιμωρία.....	78
Επίλογος.....	85

Πρόλογος

Σκοπός της εργασίας είναι η ανάλυση της γυναικείας μορφής, έτσι όπως συντίθεται μέσα στα δυτικά παραμύθια. Η δυσχέρεια ανάλυσης των παραγόντων που διαμορφώνουν το περιεχόμενο και τη μορφή του παραμυθιού, καθώς και η δυσκολία ανίχνευσης της προέλευσης των παραμυθιών, που καθιστά σχεδόν αδύνατη την ένταξή τους σε ένα ακριβές χωροχρονικό πλαίσιο, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην διαδικασία επιλογής των παραμυθιών στα οποία θα βασιστεί η ανάλυση. Κρίναμε, αρχικά, αναγκαίο να περιορίσουμε τα παραμύθια που θα χρησιμοποιήσουμε τόσο χωρικά όσο και χρονικά. Επιλέξαμε παραμύθια των αδελφών Grimm και του Hans Christian Andersen, που η καταγραφή τους ανάγεται στη Ρομαντική Περίοδο, από όπου και προέκυψε το αυξημένο θεωρητικό ενδιαφέρον για τα παραμύθια.

Έτσι, συγκροτήσαμε ένα σύνολο είκοσι παραμυθιών, που θεωρήσαμε ότι καλύπτει όλες τις εκφάνσεις της γυναικείας μορφής. Τα υπόλοιπα λειτουργούν ως παραλλαγές και δεν συνεισφέρουν καινούργια στοιχεία στο αντικείμενο της ανάλυσης. Ως κεντρικό άξονα θέτουμε τη δομική ανάλυση του παραμυθιού βάσει της σύμβασης ότι τα παραμύθια, είναι αφηγηματικές δομές που διαπερνούν το χώρο και το χρόνο, αλληλεπιδρώντας με την κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα. Έτσι, από τη μία αναγνωρίζουμε κάποιες σταθερές ως προς τη ροή της αφήγησης, τη διαδοχή των ενεργειών και τη λειτουργία και τους ρόλους των δρώντων προσώπων, από την άλλη όμως οι σταθερές αυτές αντλούν σημασία τόσο από το παρελθόν όσο και από το παρόν της αφήγησης. Έτσι, στη γυναίκα αποδίδονται ρόλοι που μπορούν να νοηματοδοτηθούν με διαφορετικούς τρόπους.

Αυτό γίνεται καλύτερα κατανοητό αν αναλογιστεί κανείς την πληθώρα των απόψεων σχετικά με την προέλευση και την εξέλιξη του παραμυθιού. Ο άνθρωπος γίνεται *homo narrans*, προκειμένου μέσω της αφήγησης να μπορέσει να συγκεκριμενοποιήσει και να ελέγξει το άγνωστο. Όπως επισημαίνει η Λυδάκη «οι μύθοι, οι πρώτες αφηγήσεις, ακόμη και εκείνες οι εικονικές, οι χαραγμένες πάνω στα τοιχώματα των σπηλαίων, αναχωρούν από την ορατή πραγματικότητα και καταλήγουν στο αόρατο που πιστεύουν ότι τα διευθετεί»¹. Μέσω του λόγου, ο άνθρωπος επιχειρεί να συνομιλήσει με τις φυσικές και υπερφυσικές δυνάμεις στην προσπάθεια να τις κατανοήσει και να τις εξευμενίσει.

Ο χρόνος του παραμυθιού ήταν ανέκαθεν η νύχτα, όπου μικροί και μεγάλοι γίνονταν αφηγητές και ακροατές, δρώντες και θεατές εναλλάξ καθώς εμπλέκονταν και οι ίδιοι στις αφηγήσεις τους, προσθέτοντας, αφαιρώντας στοιχεία, διορθώνοντας την εξιστόρηση. Το παραμύθι δηλαδή ως πολιτισμικό φαινόμενο ανήκει στο λαϊκό λόγο, ένα λόγο προφορικό, άχρονο και ανώνυμο που γεννήθηκε μέσα σε μικρές ομάδες λαού και ανήκει αρχικά στον παραδοσιακό πολιτισμό². Εξάλλου, όπως επισημαίνει και ο Ζαν αναφερόμενος στους αφηγητές της γαλλικής περιοχής της Βρετάνης, ο αφηγητής δεν είναι ο οποιοσδήποτε. Είναι ένας ηλικιωμένος και έμπειρος άνθρωπος που αφήνει να συσσωρευθούν μέσα του οι καρποί μακράς παρατήρησης και περιμένει υπομονετικά ώσπου το παραμύθι να πάρει σάρκα και οστά.

Η ώρα της αφήγησης για τους περισσότερους λαούς είναι η νύχτα, ενώ λαμβάνεται υπόψη και η εποχή³. Η στιγμή της αφήγησης είχε τη μορφή τελετής. Ο αφηγητής μπορούσε να διαφοροποιεί την εξιστόρηση ανάλογα με το ακροατήριο, οι αντιδράσεις του οποίου λειτουργούσαν καταλυτικά για την πορεία της. Κατά συνέπεια, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το παραμύθι, όπως τοποθετείται στο πλαίσιο της παραδοσιακής κοινότητας, δεν είχε σταθερό τίτλο υπό τη σκέπη του οποίου θα εξελισσόταν στη συνέχεια μία γνωστή, σταθερή και απaráλλαχτη αφήγηση. Ο αφηγητής και οι ακροατές, αντλώντας στοιχεία τόσο του παρελθόντος όσο και της καθημερινής εμπειρίας διαμόρφωναν συνεχώς τις αφηγήσεις τους δημιουργώντας ένα πλέγμα παραλλαγών του οποίου η αρχική μορφή χάνεται μέσα στο χρόνο.

Η αφήγηση αντλούσε την εγκυρότητά της από το γεγονός ότι είχε την αποδοχή της κοινότητας, καθώς εξελισσόταν και παραλασσόταν μέσα στα όρια που εκείνη έθετε. Το πρόβλημα που τίθεται είναι ότι ο χρόνος παραγωγής του λόγου, άρα και του παραμυθιού, δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια. Κάποιες φορές «έλκει την καταγωγή του από την αρχαιότητα, άλλες φορές από παραδόσεις διαφορετικών λαών οι οποίοι ήρθαν σε επαφή μεταξύ τους, κοινότητες σκέψης και συναισθήματος, πολιτισμικές ανταλλαγές και διαχύσεις που έδωσαν σπουδαία κράματα»⁴. Με τη συνείδηση ότι η αφήγηση είναι ουσιαστικά κτήμα της κοινότητας, ο αφηγητής δεν διεκδικεί κυριότητα επί του περιεχομένου.

Έχοντας εσωτερικεύσει το λόγο του παραμυθιού, δηλαδή το λόγο της κοινότητας, τον μεταφέρει στους υπόλοιπους, φθάνοντας η αφήγηση να αποτελεί ένα είδος μύησης στην καθημερινή ζωή και τις δομές της κοινότητας. Μπορούμε έτσι να

συμπεράνουμε ότι το παραμύθι, αποτελούσε στο πλαίσιο των παραδοσιακών κοινωνιών μια διαδικασία ζωντανή, που είχε ως στόχο την ψυχαγωγία, αλλά και την ενεργό ένταξη των μελών σε έναν τρόπο ζωής. Όπως επισημαίνει εξάλλου ο Μερακλής, τα θέματα των παραμυθιών « δεν είναι αποτέλεσμα της ενέργειας μιας καλλιτεχνικής φαντασίας των λαών, αλλά απεικονίσεις πολιτιστικών καταστάσεων πρωτόγονων, κατά κανόνα κοινωνιών»⁵.

Δηλαδή, στο παραμύθι λειτουργούν δύο δυνάμεις. Από τη μία, η δυνατότητα συντήρησης στοιχείων του παρελθόντος, από την άλλη η κινητικότητα και η ικανότητα να μεταβάλλεται κατά περίπτωση. Η καταγραφή των παραμυθιών και των διάφορων παραλλαγών τους υπό μορφή κειμένου προσέδωσε την αίσθηση της στατικότητας, χωρίς όμως να απαλείψει τις δυσκολίες διαχείρισης του υλικού. Αυτό, γιατί ήταν πολύ δύσκολο να υιοθετήσει κανείς αρχές ταξινόμησης που θα είχαν ισχύ για το παγκόσμιο σύνολο των παραμυθιών. Εκείνο που διαπιστώθηκε είναι ότι «σε όλους τους πολιτισμούς του χθες και του σήμερα επανεμφανίζονται στο πλαίσιο της ποικιλίας των παραλλαγών οι ίδιοι τύποι αφηγηματικών ακολουθιών που ονομάζονται παραμύθια»⁶.

Διαπιστώνουμε έτσι, ότι τα παραμύθια, τόσο στη γραπτή όσο και στην προφορική τους μορφή βρίσκονται σε συνεχή αλληλόδραση με την κοινωνική πραγματικότητα. Όπως επισημαίνει ο Ζίρες, η γραφή αποτελεί τμήμα μιας κοινωνικής διαδικασίας, παρέμβαση σε ένα συνεχή διάλογο ανάμεσα σε σχέσεις εξουσίας. Πρόκειται για μια ιδεολογική πράξη που εφευρίσκει φανταστικές ή αληθινές λύσεις σε άλυτες διαμάχες. Είναι επιπλέον, εμποτισμένη με ήθη, αξίες και πρότυπα που διαμορφώνονται στο πλαίσιο μιας διαδικασίας πολιτισμού. Σε κάθε «νέο στάδιο πολιτισμού, σε κάθε νέα ιστορική εποχή, τα σύμβολα και οι μορφές του παραμυθιού, εμποτίζονται με καινούριο νόημα, μετατρέπονται ή εξαλείφονται ανάλογα με τις ανάγκες και τις συγκρούσεις ανάμεσα στους ανθρώπους μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης»⁷.

Με αυτόν τον τρόπο, το παραμύθι παρουσιάζεται ως ένα πολυσύνθετο πολιτισμικό φαινόμενο. Το γεγονός αυτό αντανακλάται και στις θεωρίες σχετικά με την προέλευση και το περιεχόμενό του. Οι βασικές προσεγγίσεις είναι δύο, η γενετική και η μορφολογική. Η πρώτη ενδιαφέρεται να απαντήσει στο ερώτημα πού γεννήθηκαν και πώς διαδόθηκαν τα παραμύθια. Η δεύτερη, έχει ως αφετηρία τη μορφή του παραμυθιού, την ανάλυσή του και τη σχέση του με το περιβάλλον και στη συνέχεια ακολουθεί τα ίχνη του παραμυθιού στο παρελθόν. Στην πρώτη κατηγορία

εντάσσονται αρκετές απόψεις. Η «αρία» θεωρία διατυπώθηκε από τους αδελφούς Grimm στη Γερμανία του 19^{ου} αιώνα. Η άποψή τους συνίσταται στο ότι τα όμοια τμήματα παραμυθιών που συναντά κανείς στο μεσογειακό χώρο και στη Βόρεια Ευρώπη, μαρτυρούν την κοινή καταγωγή τους από την περιοχή που έζησε η αρία φυλή. Ωστόσο, η προσέγγιση αυτή αργότερα απορρίφθηκε.

Ο Γερμανός ινδολόγος και σανσκριτολόγος Theodor Benfey απέρριψε τη θεωρία των Grimm και θεώρησε την Ινδία γενέτειρα του Ευρωπαϊκού παραμυθιού⁸. Η Φιλανδική Σχολή από την άλλη, που συνδέεται με τους Άαρνε και Τόμσον, στην προσπάθεια να ταξινομήσει θεματικά τα παραμύθια ανέπτυξε την άποψη ότι για κάθε κατηγορία παραμυθιών θα πρέπει να υπήρξε μια πρωταρχική μορφή που στη συνέχεια υποβαθμίστηκε. Αυτή η μορφή, λειτούργησε ως μήτρα για το πλήθος των παραμυθιών που παρήχθησαν στη συνέχεια.⁹ Έτσι, η μέθοδός της ενδιαφέρεται να αποκαταστήσει το αρχέτυπο, την αρχική μορφή από την οποία προήλθε ένα παραμύθι.

Σημαντική θέση στις θεωρίες περί προέλευσης κατέχει και η σύνδεση ανάμεσα στα παραμύθια και τους μύθους, κυρίως θρησκευτικού περιεχομένου. Ο Propp, ο οποίος εδραίωσε τη μορφολογική προσέγγιση του παραμυθιού, δουλεύοντας σε ένα σύνολο ρώσικων μαγικών παραμυθιών, υποστήριξε ότι είναι πιθανό να υπάρχει ένας «νομοτελειακός δεσμός ανάμεσα στις πρώιμες μορφές καθημερινής ζωής και στη θρησκεία από το ένα μέρος και ανάμεσα στη θρησκεία και το παραμύθι από το άλλο. Όμως ένας τρόπος ζωής πεθαίνει, μια θρησκεία πεθαίνει, και το περιεχόμενό της μεταβάλλεται σε παραμύθι»¹⁰.

Στο ίδιο πλαίσιο, έχουν γίνει και απόπειρες να συνδεθούν τα παραμύθια με κοσμογονικούς μύθους. Η άποψη της μυθολογικής σχολής συνίσταται στο ότι τα σημερινά παραμύθια προέρχονται από μύθους για τη νύχτα και την ημέρα¹¹. Για παράδειγμα, η «Κοκκινোসκουφίτσα» έχει θεωρηθεί ότι αναπαριστά την εικόνα του κόκκινου ήλιου που φέρνει τα δώρα του στην ανθρωπότητα και που την καταπίνει η μαύρη κοιλιά της νύχτας, δηλαδή του λύκου. Επιπλέον, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική προσέγγιση τα παραμύθια μπορούν να ερμηνευθούν ως αντανάκλαση εσωτερικών ψυχολογικών διεργασιών και συγκρούσεων. Σύμφωνα με την ψυχολογία του βάθους αντανakλούν την ψυχή των μελών μιας κοινωνικής ομάδας και συμβουλευδούν έμμεσα το ακροατήριό τους για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να ανταποκριθεί στις κοινωνικές προσδοκίες¹².

Η κοινωνική διάσταση του παραμυθιού, τίθεται στο επίκεντρο από την ανθρωπολογική-λαογραφική προσέγγιση, η οποία υποστήριξε ότι στα παραμύθια αντανακλώνται, έστω μεγενθυμένα, κοινωνικές πρακτικές και αντιλήψεις και γι' αυτό χρέος του μελετητή είναι να διαπιστώσει τον τρόπο που καταγράφονται στην αφηγηματική πλοκή και προκαλούν αφηγηματικό αποτέλεσμα¹³. Σχετικά με την κοινωνική προέλευση των παραμυθιών, ορισμένοι υποστηρίζουν ότι η σύλληψή τους έγινε στα λαϊκά στρώματα και ιδίως στις αγροτικές ή ημι-αγροτικές περιοχές. Κατά άλλους, πιθανόν να αποτελούν μια παραμορφωμένη κληρονομιά των μυθικών ή επικών αφηγήσεων που εκτιμούσε ιδιαίτερα ο αριστοκρατικός κόσμος του τέλους του Μεσαίωνα¹⁴. Αυτό που υποδεικνύεται από τα παραπάνω είναι η ύπαρξη αμφίδρομης σχέσης και συνεχούς αλληλεπίδρασης ανάμεσα στη δομή του παραμυθιού και στις κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες.

Στο Α' Μέρος της εργασίας παρουσιάζεται το θεωρητικό πλαίσιο της ανάλυσης. Στόχος μας είναι να δημιουργήσουμε και να παραθέσουμε μία συνεκτική εικόνα των παραγόντων που επιδρούν στη διαμόρφωση του παραμυθιού, οι οποίοι θα αποτελέσουν και το πρίσμα υπό το οποίο θα πραγματοποιηθεί η μελέτη της γυναικείας μορφής. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στο Ρομαντισμό, προκειμένου να απομονωθούν τα βασικά του χαρακτηριστικά. Έμφαση δίνεται στον ανατρεπτικό του χαρακτήρα και στην αναβίωση του Μεσαίωνα, στοιχεία που επηρέασαν τον τρόπο καταγραφής των παραμυθιών. Μέσω του Ρομαντισμού τίθεται ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο, καθώς και ένα ερμηνευτικό πρίσμα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα βασικά χαρακτηριστικά του παραμυθιού και εδραιώνεται η συμβολική διάσταση των ηρώων του. Καθίσταται σαφές ότι τα πρόσωπα του παραμυθιού είναι σύμβολα που νοηματοδοτούνται διαφορετικά στο πλαίσιο διαφορετικών πολιτισμικών συνθηκών. Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύεται η σχέση του μύθου με το παραμύθι, με σκοπό να αποσαφηνιστεί η αλληλοδιαπλοκή τους και η ενσωμάτωση μυθικών στοιχείων στην παραμυθιακή αφήγηση. Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στη μορφολογική μελέτη του παραμυθιού και εδραιώνεται θεωρητικά η αλληλόδραση της δομής με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Τα στοιχεία αυτά χρησιμεύουν ως εργαλεία για την απομόνωση των γυναικείων μορφών της αφήγησης και την ανάλυση που επακολουθεί.

Με αυτόν τον τρόπο, είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε τέσσερις βασικούς άξονες επιρροής. Ο πρώτος αφορά στους μύθους και στα μυθικά στοιχεία που διατηρήθηκαν στο παραμύθι. Ο δεύτερος, συντίθεται από το ρομαντικό κοσμοείδωλο

που σηματοδότησε την επιστροφή στο μυθικό πυρήνα της ανθρώπινης φύσης και στον τρόπο παρουσίασής της μέσα στο παραμύθι. Ο ρομαντισμός νοηματοδότησε εκ νέου μία ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα. Αντίστοιχα, η καταγραφή των παραμυθιών από τους ρομαντικούς συνέβαλε στη μετουσίωση της πραγματικότητας αυτής σε συμβολικό λόγο.

Το γεγονός αυτό, μας οδήγησε στην επιλογή του τρίτου άξονα επιρροής που δεν είναι άλλος από την εν λόγω κοινωνική πραγματικότητα. Όπως επισημαίνει ο Zipes, τα παραμύθια διένυσαν διαδοχικά στάδια στα οποία η μητριαρχική αντίληψη του κόσμου μετατράπηκε σε πατριαρχική. Αρχικά «στιγματισμένα από τη μητριαρχική μυθολογία, διένυσαν το Μεσαίωνα, όπου υπέστησαν διάφορες τροποποιήσεις. Η θεά έγινε κακιά μάγισσα ή μητριά, η ενεργητική, νέα πριγκίπισσα μετατράπηκε σε παθητικό ήρωα, ο μητρογραμμικός γάμος και οι μητρογραμμικοί συγγενικοί δεσμοί έγιναν πατριαρχικοί»¹⁵.

Σταδιακά τα παραμύθια έφθασαν να αντικατοπτρίζουν την πατριαρχική δομή της φεουδαρχικής προ-καπιταλιστικής κοινωνίας και να νοηματοδοτούνται στη βάση σχέσεων εξουσίας και μεταφοράς πλούτου. Καθώς οι οικογενειακές σχέσεις αποτελούν κεντρικό θέμα του παραμυθιού, θεωρήσαμε ενδιαφέρον να αντλήσουμε στοιχεία για τους τρόπους δόμησης της συγγένειας στο πλαίσιο των φεουδαρχικών κοινωνιών. Ο ρόλος της Εκκλησίας, ο τρόπος κοινωνικής διαστρωμάτωσης της εποχής μπορούν να συνθέσουν ένα πλαίσιο ερμηνείας των κινήτρων και των χαρακτηριστικών που αποδίδονται στη γυναικεία φιγούρα μέσα στο παραμύθι. Η διαδικασία ανάλυσης ενδο-οικογενειακών σχέσεων μας οδήγησε στην υιοθέτηση στοιχείων της ψυχαναλυτικής προσέγγισης του παραμυθιού, στο βαθμό που χρησιμεύει για την ερμηνεία της συγκρουσιακής φύσης των σχέσεων αυτών.

Η γυναικεία φιγούρα στο παραμύθι είναι ενταγμένη μέσα σε μία δομή, σημασιοδοτείται μέσω αυτής και υφίσταται τις αλλοιώσεις που επιφέρουν οι παράγοντες που την επηρεάζουν. Χρησιμοποιώντας τη μεθοδολογία της δομικής ανάλυσης του Propp, διαπιστώνουμε ότι η γυναίκα ενθικεύεται στο παραμύθι μέσω των λειτουργιών που της αποδίδονται. Αυτές οι λειτουργίες και η θέση τους μέσα στη δομική συνέχεια καθορίζουν την προσωπική της τροχιά. Από την άλλη, βάσει της λογικής των αφηγηματικών πιθανοτήτων του Bremond διαπιστώσαμε ότι κάθε λειτουργία συνοδεύεται από ένα πλήθος πιθανών αντιδράσεων που σημασιοδοτούνται διαφορετικά.

Κάθε γυναικεία μορφή στο παραμύθι, διαθέτει ένα κύκλο δράσης, ο οποίος όμως δεν είναι ανεξάρτητος από τους υπόλοιπους. Αντίθετα, μπορούμε να διακρίνουμε φιγούρες που εμπλέκονται σε ένα σύστημα ανακύκλωσης ρόλων και διασταύρωσης πορειών. Για παράδειγμα, ο γάμος μιας από τις αδελφές έχει διαφορετική σημασία για κάθε μέλος της οικογένειας και συνοδεύεται από διαφορετικές αντιδράσεις. Το παραμύθι σκιαγραφεί ένα εξελισσόμενο πεδίο συγκρούσεων, ενδο-οικογενειακών από τη μία, διαταξικών από την άλλη. Έτσι, όταν μελετάμε μία γυναικεία φιγούρα, δεν επαρκεί να αναγνωρίσουμε μόνο τη γραμμική της εξέλιξη μέσα στη δομή. Πρέπει επιπρόσθετα να τοποθετηθεί στο επίκεντρο ενός πλήθους επιρροών.

Η «μοίρα» της κάθε φιγούρας αποτελεί καταδίκη ή επαβράβευση, συγκεκριμένων πράξεων, είναι δηλαδή αποτέλεσμα επιλογής. Με βάση τα παραπάνω, στο Β' Μέρος της εργασίας αναλύονται οι εκφάνσεις της γυναικείας μορφής στο παραμύθι, καθώς και οι ενέργειες που της αποδίδονται. Συγκεκριμένα αναφερόμαστε στη φυσική μητέρα, στη μητριά, στην ετεροθαλή αδελφή, στη βασίλισσα και στη μάγισσα. Τα χαρακτηριστικά κάθε μίας από αυτές είναι συγκεκριμένα και ίδια για όλα τα παραμύθια. Αυτό δεν είναι τυχαίο. Αποτελεί απόρροια κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών, εκτόνωση συγκεκριμένων αναγκών.

Σε ό,τι αφορά στις ενέργειες αναφερόμαστε στο γάμο, στο φόνο και στην παιδοκτονία, στην αναζήτηση και στην τιμωρία. Ο γάμος αποτελεί κομβικό σημείο της αφήγησης, αντικείμενο ενδο-οικογενειακής διαμάχης. Εννοιολογικά σηματοδοτεί την κοινωνική άνοδο της θετικά σημασιοδοτημένης γυναικείας μορφής. Ταυτόχρονα, λειτουργεί ως καταλύτης για τη δομή. Στον αντίποδα, η τιμωρία στιγματίζει το αρνητικά σημασιοδοτημένο γυναικείο πρότυπο. Η παιδοκτονία και ο φόνος, αντικατοπτρίζουν την ένταση και το βάθος των συγκρούσεων, τον ακραίο χαρακτήρα των αντιδράσεων. Τέλος, η αρπαγή αποδίδεται στο παθητικό γυναικείο πρότυπο, ενώ η αναζήτηση, συνήθως του ερωτικού αντικειμένου, στο ενεργητικό γυναικείο πρότυπο.

Στο πλαίσιο της ανάλυσης αρχικά παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο συντίθεται η γυναικεία μορφή μέσα στα παραμύθια, καθώς και οι λειτουργίες που της αποδίδονται. Στη συνέχεια ορίζονται και εξηγούνται οι αναγκαιότητες -κοινωνικές, ψυχικές, ηθικές- που ωθούν στην ανάληψη των συγκεκριμένων λειτουργιών τη συγκεκριμένη εποχή. Τέλος, ανιχνεύονται οι παράγοντες που διαμορφώνουν τις αναγκαιότητες αυτές.

¹ Λυδάκη Άννα, *Ίσκιοι και Αλαφροΐσκιωτοι, Λαϊκός Λόγος και Πολιτισμικές Σημασίες*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, σ. 39

² όπ.π., σ. 44

³ Ζαν Ζορζ, *Η Δύναμη των παραμυθιών*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1996, σ. 256

⁴ Λυδάκη, όπ.π. σ. 44

⁵ Μερακλής Μ. Γ., *Τα Παραμύθια Μας*, Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδης, σ. 80

⁶ Ζαν, όπ.π., σ. 33

⁷ Zipes Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York: Routledge, 1988, σ. 7

⁸ Αυδικός Ευάγγελος, *Τα Λαϊκό Παραμύθι: Θεωρητικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1997, σ. 57-62

⁹ Ζαν, όπ.π., σ. 50

¹⁰ Προπ Β. Γ., *Μορφολογία του Παραμυθιού*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1991, σ.119

¹¹ Αυδικός, όπ.π., σ. 69

¹² όπ.π., σ. 71-72

¹³ όπ.π., σ.66

¹⁴ Ζαν, όπ.π., σ. 54

¹⁵ Zipes, όπ.π.

Α' Μέρος



*Η ανάγνωση των παραμυθιών στην οικογένεια
(Γκραβούρα του Gustave Doré)*

1.1 Η κοσμοθεωρία του Ρομαντισμού

Σκοπός του παρόντος κεφαλαίου δεν είναι η αναλυτική προσέγγιση του φαινομένου του ρομαντισμού, αλλά η απομόνωση των βασικών του χαρακτηριστικών, προκειμένου να γίνουν κατανοητοί οι λόγοι που έστρεψαν το θεωρητικό ενδιαφέρον στην καταγραφή και μελέτη των παραμυθιών, αλλά και το πρίσμα υπό το οποίο αυτές πραγματοποιήθηκαν. Ο Διαφωτισμός και συνακόλουθα η επικράτηση του ορθολογισμού, η προσπάθεια επιστημονικής εξήγησης του κόσμου και η τεχνολογική πρόοδος είχαν ως αποτέλεσμα τα παραμύθια να υποβιβαστούν στη σφαίρα του απίστευτου. Ο ρομαντισμός ανέτρεψε την πεποίθηση αυτή, θεωρώντας τα παραμύθια, τις λαϊκές αφηγήσεις και τους μύθους πηγή έμπνευσης του ποιητικού ύφους.

Αυτό μπορεί να θεωρηθεί αυτονόητο αν αναλογιστεί κανείς ότι ο ρομαντισμός δεν αποτέλεσε μια «αισθητική, φιλοσοφική ή κοινωνική πρόταση με συγκεκριμένους άξονες. Αντίθετα, προβάλλει έναν αναιρετικό χαρακτήρα, μια ένσταση προς όλες τις μορφές, τους τρόπους και τα γνωστικά πρότυπα που οι αιώνες της λογικής από το Διαφωτισμό και πέρα εγκαθίδρυσαν, οικοδομώντας ένα κλειστό και συμπαγές σύστημα αναφοράς»¹. Σε αυτό εξάλλου οφείλεται και η αποτυχία της λογοτεχνικής κριτικής να αναλύσει το ρομαντισμό και να κατηγοριοποιήσει τις εκφάνσεις του. Όπως επισημαίνει ο Στέφανος Ροζάνης, ο ρομαντισμός είχε ως στόχο την ανάμειξη των λογοτεχνικών ειδών, θέτοντας ως αξιολογικό κριτήριο την ιδιοφυία. Αντίθετα, η λογοτεχνική κριτική επέμεινε στην αναγκαιότητα αναλυτικής σύγκρισης και διάκρισης μορφών².

Οι πρώτες προσπάθειες διάρθρωσης του ρομαντικού κινήματος τοποθετούνται χρονικά στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, υπό την επιρροή του Lessing, του Herder και του Schiller και με βάση τις ποιητικές δημιουργίες του Γκαίτε. Εκείνη την περίοδο δημιουργήθηκε μια νέα άποψη για τη λογοτεχνία και την τέχνη. Η Ευρωπαϊκή κλασσική παράδοση είχε τονίσει τη σημασία των σταθερών κανόνων για την τέχνη ως μίμηση της φύσης και είχε θέσει αυστηρούς νόμους στην ποιητική έκφραση. Οι ρομαντικοί πίστεψαν στην δυνατότητα αιώνιας παραλλαγής των ειδών, στις μεταξύ τους αναμείξεις και στην ανάδυση νέων μορφών. Ταυτόχρονα υποστήριζαν ότι μπορεί να υπάρξει μια συνεκτική αρχή που θα συνενώνει μια πολλαπλότητα φαινομένων σε μια ξεχωριστή ενότητα³.

Οι πρώτοι ρομαντικοί συναντήθηκαν στο Πανεπιστήμιο της Ιένα στη Γερμανία, που τότε είχε τη φήμη ενός ανεξάρτητου και αυτοδιοικούμενου εκπαιδευτικού ιδρύματος, το οποίο χαρακτηριζόταν από πνεύμα καινοτομίας, χωρίς να ενστερνίζεται τις αρχές του Διαφωτισμού, σε αντίθεση με τα άλλα πανεπιστήμια. Οι ρομαντικοί ήταν κυρίως πανεπιστημιακοί φοιτητές με σπουδές στη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία⁴. Όπως αναφέρει ο Γκεόργκ Λούκατς, «μερικές δυναμικά ανερχόμενες πνευματικές τροχιές συναντιούνται εδώ για λίγο καιρό και άνθρωποι, που ζούσαν πάντοτε μοναχικά, νιώθουν ξαφνικά μεθυσμένοι από χαρά ότι υπάρχουν ιδέες που πορεύονται με τον ίδιο ρυθμό, και αισθήματα που φαίνονται να εντάσσονται στα ίδια συστήματα»⁵.

Στο σημείο αυτό κρίνουμε αναγκαίο να αναφερθούμε στις σημαντικότερες συμβολές του ρομαντικού κινήματος στη θεωρητική σκέψη. Μία από αυτές, ήταν η αναβίωση του Μεσαίωνα, στον οποίο η ρομαντική γλώσσα αναζήτησε τις γενεσιουργές δυνάμεις της. Έτσι, οι ρομαντικοί οδηγούνται στην «αναβίωση της γοτθικής παράδοσης, στη νοσταλγία του μυστικού Μεσαίωνα και τον ενστερνισμό των κρυφών οραματισμών του....στην αδιάκοπη περιπλάνηση στα σκοτεινά τοπία του αιρετικού Χριστιανισμού»⁶. Ο Χριστιανισμός για τους ρομαντικούς εκφράζει τη σάρκωση του θείου μέσα στο ανθρώπινο. Αποκαθιστά τη δημιουργική σχέση με τη ζωντανή, θεοποιημένη φύση⁷.

Ο Βίλχελμ Σλέγκελ είχε υποστηρίξει ότι στη χριστιανική αντίληψη η θεώρηση του απείρου κατέστρεψε το πεπερασμένο⁸. Σύμφωνα με τον Γκεόργκ Λούκατς, ο Μεσαίωνας τον οποίον τιμούν με λατρεία οι ρομαντικοί είναι ο χριστιανισμός, στον οποίον πιστεύουν. Έτσι, «δεν υπάρχει τίποτε το ανέφικτο για τον άνθρωπο και πρέπει να έρθει επιτέλους μια εποχή που δε θα γνωρίζει τίποτε το αδύνατο»⁹. Παράλληλα όμως με το όνειρο της αιωνιότητας του ανθρώπου, η επιστροφή στο χριστιανισμό του Μεσαίωνα επανέφερε στο προσκήνιο την αμαρτία και την ενοχή. Όπως επισημαίνει ο Στέφανος Ροζάνης ο χριστιανισμός αυτός «είναι το σύνεργο ενός αιωνίου μαρτυρίου της ψυχής, που όμως συνέτριψε το πεπερασμένο δια του απείρου, αφήνοντας την εξορία και τη μοναξιά, τη θλίψη και την ενοχή, ως πολύτιμες παρακαταθήκες του εσωτερικού ανθρώπου»¹⁰.

Η προσπάθεια υπέρβασης του δυϊσμού ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση αποτελεί τη δεύτερη σημαντική επιρροή του ρομαντισμού, ο οποίος αποτέλεσε «σύνθεση των αντιθέσεων, συνένωση αισθησιακού με πνευματικό, ατελούς με υπέρτατο. Έτσι, η φύση καθίσταται ένα ιερογλυφικό σήμα της εσωτερικής ύπαρξης, η

οποία με τη σειρά της μοιράζεται με τη φύση ένα κοινό, διαρκές γίγνεσθαι»¹¹. Κατ' επέκταση η ακύρωση του δυϊσμού συνίστατο στην ταύτιση ύλης και πνεύματος, ανθρώπου και φύσης. Ο άνθρωπος θεωρήθηκε αναπόσπαστο τμήμα της φύσης, αλλά και η φύση αναπόσπαστο, εσωτερικευμένο τμήμα του ανθρώπου. Μέσα σε αυτήν την πνευματική σχέση αλληλεξάρτησης που συνεχώς εξελίσσεται, θεωρήθηκε ότι το ιδεατό μπορεί να ταυτιστεί με το πραγματικό και κατ' αντιστοιχία ο άνθρωπος δημιουργός με το θεό δημιουργό. Για το ρομαντισμό, η σύγκρουση ανάμεσα στο ιδεατό και το πραγματικό αντιμετωπίζεται μέσω του υπερβατικού ιδεαλισμού ο οποίος αναζητά την υπέρβαση κάθε δυϊσμού στην ψυχή και τη φύση¹².

Στο πλαίσιο του ρομαντικού κοσμοειδώλου η ταύτιση αυτή επιτυγχάνεται μέσω της δημιουργικής φαντασίας. Η φαντασία του ρομαντικού υποκειμένου «ταυτίζεται κατά το είδος με τη Φαντασία μέσω της οποίας αναδύθηκε από την άβυσσο και φανερώθηκε, ήτοι με τη φαντασία του Θείου Δημιουργού, η οποία δημιουργεί τον κόσμο ex nihilo. Έτσι και η φαντασία του ρομαντικού υποκειμένου σημασιοδοτεί τον κόσμο των σταθερών και νεκρών αντικειμένων ex nihilo. Σε αυτό συνίσταται η ουσία του ρομαντικού υποκειμένου ως ιδιοφυΐας, η οποία ομοιώνεται με τις δημιουργικές δυνάμεις του Θείου»¹³.

Ωστόσο, η ιερότητα που ο ρομαντισμός αναζήτησε στην οργανική σύνδεση του ανθρώπου με τη φύση, πραγματώθηκε ως μια διαρκής επιστροφή στον μυθικό πυρήνα της ανθρώπινης φύσης¹⁴. Η αλληλοδιαπλοκή πραγματικού – μυθικού έφερε στο προσκήνιο το γεγονός της έκπτωσης του ανθρώπου και τη βίωση της ενοχής. Η συνάντηση και ταύτιση με το θείο συνεπάγεται και τη συνάντηση με το Κακό, με το δαίμονα. Το ρομαντικό υποκείμενο, καλείται να επιλέξει ανάμεσα στους δύο πόλους προκειμένου να προασπίσει την ελευθερία του, εφόσον «για την παθολογική ρομαντική γλώσσα, η συνάντηση με το Κακό υποδηλώνει τη συνάντηση της εσωτερικότητας με τα ακραία όρια της ανθρώπινης ελευθερίας»¹⁵.

Η οργανική ένωση του ανθρώπου με τη φύση κορυφώνεται στο όραμα του ποιητικοποιημένου κόσμου. Η κοσμοαντίληψη του ρομαντισμού «αντιπροσωπεύει τον πιο γνήσιο πανποιοιτισμό: όλα είναι ποίηση και η ποίηση είναι το Ένα και το Παν. Ποτέ και για κανέναν η λέξη ποίηση δεν ήταν τόσο πολυσήμαντη, ιερή και καθολική όσο για το ρομαντισμό»¹⁶. Μέσω της ποίησης θεωρήθηκε ότι ο άνθρωπος θα μπορούσε να ζήσει αληθινά. Οι ρομαντικοί ανήγαγαν τη ζωή σε τέχνη και πίστεψαν στην «ποιητικοποίηση και όχι στην υπέρβαση της μοίρας»¹⁷. Η ποίηση θεωρήθηκε ότι μπορεί να προσφέρει μια καθολική και αρμονική σύλληψη του κόσμου. Για τους

ρομαντικούς «το πραγματικό ταυτίζεται με το ποιητικό, το ποιητικό με το αληθινό, το αληθινό με την ηθικότητα, άρα με το ποιητικό και η ηθικότητα με το αισθητικό»¹⁸.

Ωστόσο, στο γεγονός ότι όλες οι παραπάνω εξελίξεις συντελέστηκαν κυρίως σε ψυχικό επίπεδο και μέσω της ποίησης αποδόθηκε και η «ήττα» του ρομαντισμού, δηλαδή η πρόσκρουσή του με την πραγματικότητα. Οι ρομαντικοί έπλασαν έναν ομοιογενή, εσωτερικά ενιαίο, οργανικό κόσμο τον οποίο ταύτισαν με τον πραγματικό, έναν κόσμο που όντας όμως άυλος τους ώθησε στον να αγνοήσουν τη ζωή πάνω στη γη¹⁹. Εξάλλου, αν θα μπορούσαν να οριστούν κριτήρια που θα συνιστούσαν τη ρομαντική κοσμοαντίληψη, αυτά θα ήταν: φαντασία στη θεώρηση της ποίησης, φύση στη θεώρηση του κόσμου και σύμβολο και μύθος στη θεώρηση του ποιητικού ύφους²⁰.

Έτσι, οδηγούμαστε στη διαπίστωση ότι τα παραμύθια και οι μύθοι τοποθετούνται στο κέντρο της ρομαντικής θεωρίας. Αφενός, ως απάντηση στον ορθολογισμό του 18^{ου} αιώνα προτάσσουν τις ανατρεπτικές επιρροές του απίστευτου και του μαγικού. Αφετέρου, επαναστρέφουν το ενδιαφέρον στην πρωτόγονη σκέψη, που είχε απεμποληθεί από την επιστημονική πρόοδο και προσφέρουν έναν εναλλακτικό τρόπο απεικόνισης της πραγματικότητας και κατανόησης του κόσμου, μέσω του άχρονου λαϊκού λόγου. Οι συγκεκριμένοι λόγοι που οδήγησαν στην θεωρητική εδραίωση των παραμυθιών και στην καταγραφή τους, αναλύονται διεξοδικότερα στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

1.2 Η εδραίωση της θεωρητικής μελέτης των παραμυθιών

Η προϋπόθεση που σηματοδότησε την ενασχόληση με τα παραμύθια ήταν η σύνδεση της εθνικής ζωής με τα προτάγματα του ρομαντισμού. Η εθνική ζωή «απαγκιστρώνεται πλέον από το εμπράγματο, εγκόσμιο και ιστορικό της περιεχόμενο και υφίσταται μια φαντασιακή μεταστοιχείωση ή μian εξιδανικευτική διεργασία, κατά τρόπο ώστε να καταστεί η αρχέγονη πηγή μέσω της οποίας η ρομαντική Φαντασία εκδηλώνεται ως εγκοσμιότητα αισθητικοποιημένη»²¹. Ο θρύλος, ο μύθος, η λαϊκή αφήγηση και το παραμύθι, αποτελούν πλέον για τους ρομαντικούς «αρχετυπικές μορφές»²² και πηγές έμπνευσης.

Το όραμα για την ποιητικοποίηση του κόσμου οδήγησε στην ταύτιση της εθνικής ποίησης με τη φυσική ποίηση. Έτσι, από τη μία η φυσική ποίηση «καθίσταται πλέον συνώνυμη με την ποίηση της φύσης, δηλαδή με την αρχετυπική έκφραση και

ορμή που ενοικεί μόνον μέσα στη φύση»²³. Από την άλλη, η εθνική ποίηση είναι ο χώρος στον οποίο εκφράζεται η δημιουργική φαντασία ολόκληρου του λαού, αποτελεί δηλαδή την «έκφραση της φυσικής μεγαλοφυΐας μιας χώρας»²⁴.

Αυτό εξάλλου αποδεικνύεται και αν αναλογιστεί κανείς τα χαρακτηριστικά των παραμυθιού ως είδους λαϊκού λόγου. Όπως επισημαίνει η Άννα Λυδάκη, ο λαϊκός λόγος είναι ένας λόγος άχρονος, προφορικός και ανώνυμος που στη συνέχεια έγινε συλλογικός. Γεννήθηκε μέσα σε μικρές ομάδες λαού και ανήκει σε ένα συγκεκριμένο είδος πολιτισμού, στον παραδοσιακό πολιτισμό. Αντλεί την ισχύ του από το γεγονός ότι βασίζεται στην άμεση παρατήρηση και εφόσον βρίσκει ανταπόκριση στην κοινότητα, υιοθετείται, επαναλαμβάνεται και διαιώνίζεται. Εκείνος που εξέφερε για πρώτη φορά το λόγο χάνεται στο βάθος του χρόνου, με αποτέλεσμα ο λαϊκός λόγος να θεωρείται προαιώνιος και η ύπαρξή του να βασίζεται στην κοινή συναίνεση και αποδοχή²⁵.

Έτσι, θεωρήθηκε ότι μέσα σε αυτό το είδος του λόγου ενυπάρχουν και προφυλάσσονται από τη λήθη οι πιο μύχιες σκέψεις των λαών, αλλά και οι αρχές που συγκροτούν και συντηρούν την ύπαρξή τους. Τα παραμύθια και οι μύθοι δίνουν διέξοδο στα δημιουργήματα της λαϊκής φαντασίας, διαπερνώντας το χώρο, το χρόνο και τους εκάστοτε κοινωνικούς περιορισμούς. Η επιστροφή στα παραμύθια εφοδίασε τους ρομαντικούς με μία ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης αλλά και με έναν τρόπο υπέρβασης των προφανειών και προσέγγισης της βαθύτερης αλήθειας και ουσίας του ανθρώπου.

Όπως αναφέρει ο Στέφανος Ροζάνης, «μια δύναμη μαγική, ένας αλχημιστικός μηχανισμός αναδύεται μέσω της λαϊκής αφήγησης. Μια μεταστοιχείωση των πραγμάτων και των ονομάτων τους η οποία ανατρέπει το υπαρκτό, το αποδιοργανώνει και το ανασυγκροτεί.....μόνον ο θαυμαστός κόσμος της λαϊκής αφήγησης, του λαϊκού θρύλου, του ανώνυμου έπους και του μύθου μπορεί να χρησιμεύσει ως όχημα για τη μεταφορά της ψυχής στον άλλο θαυμαστό κόσμο του ονείρου και της αναμόχλευσης των παθών»²⁶.

Όλοι οι ορισμοί που έχουν δοθεί για το παραμύθι υπογραμμίζουν τη σημασία του μαγικού και υπερφυσικού στοιχείου. Όπως αναφέρει ο Μ.Γ. Μερακλής, το παραμύθι είναι «διήγηση δημιουργημένη με ποιητική φαντασία, παρμένη ιδιαίτερα από τον κόσμο του μαγικού, μια ιστορία του θαύματος, που δεν εξαρτάται από τους όρους της πραγματικής ζωής και την ακούνε με ευχαρίστηση μεγάλοι και μικροί, έστω κι αν δεν την θεωρούν πιστευτή»²⁷. Διευκρινίζει μάλιστα, ότι και οι ίδιοι οι

αφηγητές είχαν συνείδηση της απιθανότητας των παραμυθιών. Σκοπός μέσα από τις αφηγήσεις τους ήταν να εξωραϊσουν τον κόσμο. Γι' αυτό το λόγο εξηγείται γιατί «οι Γερμανοί ρομαντικοί θεώρησαν το παραμύθι, το ανώτερο είδος της αισθητικής και πνευματικής δημιουργίας»²⁸.

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε ότι ο ρομαντισμός αποτέλεσε την κινητήρια δύναμη για τη στροφή του θεωρητικού ενδιαφέροντος στα παραμύθια, γιατί προσέδωσε στην ανάγνωσή τους ερευνητικό ενδιαφέρον. Οι ήρωες των παραμυθιών και οι περιπέτειές τους ταυτίζονται με τους ρομαντικούς ήρωες, γιατί εντάσσονται στο ρομαντικό κοσμοείδωλο και νοηματοδοτούνται εκ νέου. Τα παραμύθια φέρνουν στο φως την αμαρτία, την ενοχή, την τραγική μοίρα του ανθρώπου στην αναζήτηση της ολοκλήρωσής του. Τα στοιχεία αυτά αποθηκεύτηκαν και διατηρήθηκαν μέσα στα στρώματα του λαϊκού λόγου, ενώ ο ρομαντισμός τα ανέσυρε από τη λήθη και τους προσέφερε ένα νέο ερμηνευτικό πλαίσιο.

1.3 Η καταγραφή των παραμυθιών

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας θα ασχοληθούμε με τα παραμύθια των αδελφών Grimm και του Hans Christian Andersen. Προκειμένου να διευκολυνθεί η ανάλυση που θα ακολουθήσει στα επόμενα κεφάλαια κρίνουμε αναγκαίο να αναφερθούμε σε κάποια βασικά χαρακτηριστικά των συγγραφέων. Σκοπός μας είναι να καταστούν σαφή τα κίνητρα που τους οδήγησαν στην καταγραφή των παραμυθιών, αλλά και το θεωρητικό υπόβαθρο που νοηματοδότησε την καταγραφή αυτή. Η επιρροή του ρομαντισμού βρίσκεται στο κέντρο αυτής της προσπάθειας. Ωστόσο, ανάμεσα στους αδελφούς Grimm και τον Andersen υπάρχουν διαφοροποιήσεις, στις οποίες θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

Όπως επισημαίνει η Marthe Robert οι αδελφοί Grimm είχαν ως στόχο να διασώσουν τον πλούτο των λαϊκών παραμυθιών από τη λήθη, καθώς πριν από αυτούς κανείς δεν είχε αναρωτηθεί γιατί υπήρχαν τα παραμύθια και με ποιο τρόπο κατάφερναν να επιβιώσουν. Οι Grimm υιοθέτησαν την άποψη ότι «τα παραμύθια και οι αφηγήσεις που αποτελούν τον πυρήνα της ευρωπαϊκής λαϊκής παράδοσης είναι αρίας καταγωγής και αποτελούν απομεινάρια των μύθων που συνέλαβε ο λαός από τον οποίο προήλθαν αργότερα οι Ινδοί, οι Πέρσες, οι Έλληνες, οι Ρωμαίοι και η πλειονότητα των ευρωπαϊκών φυλών»²⁹. Η συσχέτιση, λοιπόν, των παραμυθιών και των μύθων για τους Grimm είναι άμεση. Κατά τη γνώμη τους «οι μύθοι και τα

παραμύθια είναι η αναπαράσταση του μεγάλου κοσμικού ή συμπαντικού δράματος, που ο άνθρωπος δε σταματάει να πλέκει με το νου του απ' την αυγή ακόμα της ιστορίας του»³⁰.

Η ερμηνευτική πρόταση των Grimm σχετικά με τα παραμύθια έχει ονομαστεί «νατουραλιστική». Σύμφωνα με αυτήν τα παραμύθια χρησιμεύουν στην εξήγηση των φυσικών φαινομένων. Έτσι, για παράδειγμα, η σταχτοπούτα είναι μια αυγή συννεφιασμένη που θα σκορπίσει, χάρη στις ακτίνες του ήλιου, δηλαδή του νεαρού πρίγκιπα που την παντρεύεται³¹. Κατ' επέκταση, τα παραμύθια συμβάλλουν στη μύηση του ανθρώπου στα μυστήρια της ζωής, αναπαριστώντας πάντοτε ένα πέρασμα. Αυτό το πέρασμα μπορεί να είναι η εναλλαγή των εποχών, των καιρικών φαινομένων, αλλά και η ενηλικίωση του ανθρώπου ή η ένταξή του σε μία κοινότητα.

Το επιχείρημα των Grimm για την «αρία» καταγωγή των παραμυθιών, αλλά και οι ερμηνείες που προσέφερε η νατουραλιστική μέθοδος κατέρρευσαν, κυρίως λόγω της γνωριμίας με παραμύθια και παραδόσεις άλλων λαών, πολύ μακριά από την Ευρώπη που απέδειξαν ότι όλα τα παραμύθια συγγενεύουν μεταξύ τους, από όπου κι αν προέρχονται³². Ωστόσο, η προσφορά των Grimm δεν μπορεί να παραγνωριστεί. Προστάτευσαν τα παραμύθια από τη λήθη δίνοντάς τους γραπτή μορφή, ενώ ταυτόχρονα απέφυγαν, κατά τη διαδικασία της καταγραφής, να επιφέρουν αλλοιώσεις στο υλικό.

Στην εισαγωγή της έκδοσης του 1819 αναφέρουν ότι «όσον αφορά τον τρόπο και τη μέθοδο που υιοθετήσαμε κατά τη συλλογή και καταγραφή των παραμυθιών, προσπαθήσαμε να μείνουμε όσο πιο κοντά μπορούσαμε στην αλήθεια. Δεν προσθέσαμε τίποτα δικό μας, δεν ωραιοποιήσαμε τίποτα, μόνο καταγράψαμε το καθετί όπως ακριβώς το ακούσαμε»³³. Οι Grimm αποδέχθηκαν μόνο τις αλλοιώσεις που προήλθαν από την ίδια την προφορική παράδοση: «η ήσυχη, υποσυνείδητη, ανεπαίσθητη σχεδόν διαφοροποίηση που υφίσταται το υλικό από στόμα σε στόμα, μοιάζει με τη σιωπηλή ανάπτυξη των φυτών και βρέχει τις ρίζες της στην αιώνια πηγή της ζωντανής παράδοσης»³⁴. Αντίθετα, θεώρησαν ότι η γραφή επιβάλλει μια εκλέπτυνση που μπορεί να βλάψει την ουσία των παραμυθιών.

Ο μόνος περιοριστικός παράγοντας στη διαδικασία καταγραφής των παραμυθιών, που τέθηκε από τους Grimm είναι η φιλοδοξία τα παραμύθια να έχουν εκπαιδευτική αξία. Γι' αυτό το λόγο προσπάθησαν να εξαλείψουν όλες τις εκφράσεις που κατά τη γνώμη τους ήταν ακατάλληλες για παιδιά. Έτσι, εξηγούν: «αποφύγαμε γι' αυτό καθετί που θα μπορούσε να θεωρηθεί ακατάλληλο ή επικίνδυνο για παιδιά και

προτιμήσαμε να περιλάβουμε μονάχα εκείνες τις διηγήσεις που κρύβουν μέσα τους αλήθεια»³⁵. Αυτό δε σημαίνει ότι απαλείφθηκε ο πυρήνας των παραμυθιών. Αντίθετα, όπως επισημαίνει η Marthe Robert το γερμανικό παραμύθι, λιγότερο «πολιτισμένο» από το γαλλικό διατήρησε την πρωταρχική ορμή του³⁶.

Το έργο των Grimm χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια διαφύλαξης της παράδοσης και του λαϊκού πολιτισμού, στο θεωρητικό πλαίσιο που διαμόρφωσε ο γερμανικός ρομαντισμός. Ο Richard Allen συσχετίζει το έργο των Grimm με την πολιτική κατάσταση που επικρατούσε στη Γερμανία του 19^{ου} αιώνα. Υποστηρίζει ότι οι Grimm ήθελαν να παίζουν ρόλο στην «ανοικοδόμηση της γερμανικής κουλτούρας και να φέρουν στο φως μία παλιότερη κουλτούρα που είχε απεμποληθεί από τον μοντέρνο κόσμο..... Οι Grimm πρόσφεραν την εικόνα μια παλιάς ενοποιημένης κουλτούρας. Επίσης πρόσφεραν τον τρόπο με τον οποίο αυτή η κουλτούρα θα μπορούσε να μεταδοθεί από γενιά σε γενιά, μέσω δηλαδή της αφήγησης και της οικογενειακής εστίας»³⁷.

Αντίθετα, για τα παραμύθια του Andersen πηγή δεν είναι μόνο η παράδοση, αλλά και η προσωπική ζωή του ίδιου του συγγραφέα. Ο Andersen δεν αναζητά όπως οι Grimm την αλήθεια της παράδοσης, αλλά ταυτίζεται με τους ήρωές τους. Όπως επισημαίνει ο Alain Faudemay φαίνεται να βρίσκει μέσα στα παραμύθια δίοδο για την έκφραση των δικών του εμπειριών και επιθυμιών³⁸. Έτσι, για παράδειγμα, με τον ίδιο τρόπο που εκείνος σε όλη τη διάρκεια της ζωής του βίωνε ένα αίσθημα μη αποδοχής και παραγνώρισης, και οι ήρωές του βιώνουν τη λήθη και την εγκατάλειψη. Επίσης, στον Andersen συναντούμε την αντικατάσταση των μαγικών αντικειμένων των παραμυθιών από αντικείμενα καθημερινά. Ταυτόχρονα, η μαγεία αντικαθίσταται από το χριστιανισμό και το θαύμα της Θείας Πρόνοιας, η οποία φαίνεται ότι ικανοποιεί τον Andersen περισσότερο από τις νεράιδες. Συνακόλουθα, τα παραμύθια του διαπνέονται από την επιταγή για αθωότητα και το αίσθημα της χριστιανικής ενοχής³⁹.

Επιπλέον, αξίζει να επισημάνουμε ότι στον Andersen εκφράζεται με πιο άμεσο τρόπο η ερωτική επιθυμία και η αναζήτηση του ερωτικού αντικειμένου. Σε αντίθεση με τους Grimm, που τόνιζαν την εκπαιδευτική αξία του έργου τους, ο Andersen επιζητούσε και το ενήλικο κοινό. Ο χειμώνας και το ψύχος που αποτελούν το σκηνικό των περισσότερων παραμυθιών του, αναπαριστούν τον «εσωτερικό χειμώνα»⁴⁰ και οι περιπέτειες των ηρώων του την πορεία της ανθρώπινης ψυχής από την αμαρτία, στην τιμωρία και τελικά στη λύτρωση. Οι ήρωες του Andersen

ακολουθώντας το ρομαντικό πρότυπο, συχνά καλούνται να διαλέξουν ανάμεσα στο Καλό και το Κακό και τελικά υπομένουν τις συνέπειες των επιλογών τους. Ο Alain Faudemay αναγνωρίζει στα παραμύθια του Andersen τις επιρροές του γερμανικού ρομαντισμού, κυρίως στη συμπλοκή μεταξύ αυτοβιογραφίας, ταξιδιωτικών αναμνήσεων και υπερφυσικού στοιχείου⁴¹.

Λαμβάνοντας υπόψη το ρομαντικό κοσμοείδωλο, αλλά και τις ιδιαιτερότητες των παραμυθιών των αδελφών Grimm και του Andersen, μπορούμε να υιοθετήσουμε συγκεκριμένα ερμηνευτικά κριτήρια για την ανάγνωσή τους. Στα κριτήρια αυτά συμπεριλαμβάνεται η αναβίωση του Μεσαίωνα και του μεσαιωνικού Χριστιανισμού, δηλαδή η αναγνώριση της σημασίας της αμαρτίας και της ενοχής, της τραγικότητας της ανθρώπινης μοίρας και της αποδοχής της. Επίσης, συναντούμε την αντίδραση στον ορθολογισμό που είχε επιβάλλει ο Διαφωτισμός, μέσω της επιστροφής στη μαγική σκέψη και την αναζήτηση της αλήθειας του ανθρώπου μέσα στους μύθους και τα παραμύθια, δηλαδή μέσα σε έναν κόσμο κατεξοχήν ανατρεπτικό.

Με τα παραπάνω συνδέεται και η επιστροφή στην παράδοση και η αναγνώριση των παραμυθιών ως μέσων διατήρησης των αρχών που αυτή έχει θέσει. Τέλος, ως ένα από τα σημαντικότερα διλήμματα που τίθενται στον άνθρωπο, είναι η επιλογή ανάμεσα στο Καλό και το Κακό, και κατ' αναλογία ανάμεσα στην αθωότητα και την ενοχή, με αντίτιμο την κατοχύρωση της ελευθερίας του. Τα στοιχεία αυτά, που παραθέσαμε συνοπτικά, συνθέτουν το ερμηνευτικό πλαίσιο που διαμόρφωσε ο ρομαντισμός για την ανάλυση των παραμυθιών και των περιπετειών των ηρώων τους.

2.1 Το παραμύθι ως είδος λαϊκής τέχνης

Το παραμύθι δημιουργήθηκε και άνθισε στους κόλπους των κοινοτήτων που ονομάστηκαν παραδοσιακές, με σκοπό να ικανοποιήσει τις ανάγκες των μελών τους. Κατ' επέκταση, τα χαρακτηριστικά του, προσδιορίζουν και προσδιορίζονται από τις ανάγκες αυτές. Τα στοιχεία που εντάσσουν το παραμύθι στις αυθεντικές μορφές λαϊκής τέχνης συνίστανται στην ομαδικότητα κατά τη διαδικασία της δημιουργίας του, στην παράδοση ως πηγή έμπνευσης και καθοδήγησης της δημιουργίας αυτής και τέλος, στο περιθώριο για αυθορμητισμό και αυτοσχεδιασμό που παρέχεται στους λαϊκούς αφηγητές. Η διάθεση για αυτοσχεδιασμό πυροδοτείται από τη συνεχή αλληλόδραση ανάμεσα στον αφηγητή και το ακροατήριο, του οποίου οι ανάγκες διαφοροποιούνται ανάλογα με τη σύνθεσή του (ηλικιακή, φυλική, κοινωνική).

Συγκεκριμένα, όπως διευκρινίζει ο Αυδικός, το παραμύθι ως είδος λαϊκής δημιουργίας είναι για τους λαογράφους προϊόν ομαδικό. Αυτό σημαίνει ότι «υπάρχουν άνθρωποι που αφηγούνται ή που δημιουργούν καινούρια παραμύθια, αλλά αυτό γίνεται στο πλαίσιο της συλλογικής μνήμης, χρησιμοποιώντας και αντλώντας θέματα και εκφραστικά μέσα από την ακένωτη πηγή της παράδοσης»⁴². Η έννοια της παράδοσης σε σχέση με το λαϊκό λόγο μπορεί, λοιπόν, να λειτουργήσει με δύο τρόπους. Από τη μία περιορίζει το περιεχόμενό του, παρέχοντας ένα σύνολο καθιερωμένων δομών και τρόπων χρήσεως των δομών αυτών. Από την άλλη όμως, αφήνει περιθώρια στους χρήστες για δημιουργική επεξεργασία και ανάπτυξη, προκειμένου αυτές να ανταποκρίνονται και να εντάσσονται στο εκάστοτε ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο.

Κατά συνέπεια, η έννοια της παράδοσης δεν περιορίζεται σε μια μορφή παθητικής επανάληψης. Ο ρόλος της μέσα στη λαϊκή δημιουργία είναι ένας ρόλος, κατά κύριο λόγο «ενεργητικός και δυναμικός γιατί οι μηχανισμοί μεταβίβασης της πολιτισμικής κληρονομιάς από τη μια γενιά στην άλλη έχουν μια ικανότητα αφομοίωσης τέτοια που κάθε στοιχείο της ενεργοποιείται και εκσυγχρονίζεται, μέσω ενός αδιάκοπου διαλόγου με το σύνολο της κοινωνίας και τους ξένους προς αυτήν πολιτισμούς»⁴³. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, εισάγεται το στοιχείο του αυθορμητισμού και του αυτοσχεδιασμού, το οποίο, στην περίπτωση των παραμυθιών σημαίνει ότι είναι δυνατή η ύπαρξη πολλαπλών παραλλαγών. Κάθε αφήγηση δηλαδή «προσθέτει καινούρια στοιχεία και επιτελεί μια καινούρια λειτουργία στις δεδομένες συνθήκες,

γεγονός που αναδεικνύει τη συμπληρωματικότητα και τη συνύπαρξη της συντηρητικότητας και της ανανέωσης και στο χώρο του παραμυθιού»⁴⁴.

Έχοντας εντάξει το παραμύθι στις μορφές λαϊκής τέχνης και αναγνωρίζει τον ρόλο που διαδραμάτισε στην εξέλιξή του η παραδοσιακή κοινότητα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι πρόκειται για ένα φαινόμενο κατεξοχήν πολιτισμικό. Ως τέτοιο, διακρίνεται αφενός, από χαρακτηριστικά στοιχεία που το συγκροτούν (αφηγηματική μορφή και ύφος του λόγου, θεματικές ενότητες, δρώντα πρόσωπα και λειτουργίες). Αφετέρου, γίνεται φανερό ότι δεν μπορεί να αποκοπεί από την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα που το διαμόρφωσε και εκφράζεται μέσα από αυτό.

2.2 Το μαγικό, το μυθικό και το φανταστικό στοιχείο στο παραμύθι

Το μαγικό, το μυθικό και το φανταστικό στοιχείο ενυπάρχουν στον κόσμο του παραμυθιού, το καθένα με διαφορετικό τρόπο. Αποτελούν τους μοχλούς της δράσης και προσδίδουν ιδιότητες στους ήρωες των παραμυθιών, που τους διαφοροποιούν από τους καθημερινούς ανθρώπους. Ωστόσο, πρέπει να επισημάνουμε ότι η ύπαρξη των στοιχείων αυτών δεν τονίζεται ως κάτι το ιδιαίτερο. Αντίθετα, γίνονται αποδεκτά ως μία φυσιολογική κατάσταση και συνθήκη. Έτσι, για παράδειγμα, στοιχεία όπως οι μεταμορφώσεις των ηρώων, η ικανότητά τους να γίνονται αόρατοι ή να πραγματοποιούν επιτεύγματα ακατόρθωτα για τον κοινό άνθρωπο, ενυπάρχουν με τρόπο αυθαίρετο στην αφήγηση και γίνονται αποδεκτά δίχως αντίρρηση από τους ακροατές. Ωστόσο, ανάμεσα στα τρία αυτά στοιχεία υπάρχουν διαφορές.

Σύμφωνα με το Ζαν, το μαγικό «είναι ακριβώς αυτό που παράγεται και δεν μπορούμε να το εξηγήσουμε με λογικό τρόπο, εξ ου και η σημασιολογική του προέκταση προς το υπερφυσικό»⁴⁵. Εντούτοις, τα μαγικά φαινόμενα στα παραμύθια, λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο μιας οικείας καθημερινότητας. Είναι «σαν να αποσιωπάται εντελώς η απαίτηση για ορθολογισμό.....στα παραμύθια, τα μαγικά φαινόμενα είναι κατά κάποιο τρόπο απαραίτητα για την εκδίπλωση της αφήγησης»⁴⁶. Ένα παράδειγμα είναι η αναίρεση των αντιφάσεων. Έτσι, παρόλο που είναι αφύσικο ένας άνθρωπος να κοιμάται για εκατό χρόνια, η Ωραία Κοιμωμένη πέφτει σε λήθαργο και ξυπνά χωρίς τα αναμενόμενα σημάδια του χρόνου, προκειμένου να εξυπηρετήσει τις απαιτήσεις της πλοκής.

Σε σχέση με το μυθικό, κυριαρχεί η άποψη ότι εισχωρεί στο παραμύθι με τη μορφή του μαγικού. Στους μύθους κυριαρχεί το υπερφυσικό στοιχείο. Σύμφωνα με

τον Eliade βασική λειτουργία των μύθων είναι να αποκαλύπτουν ότι ο κόσμος, ο άνθρωπος και η ζωή έχουν υπερφυσική προέλευση⁴⁷. Μέσα στο παραμύθι το υπερφυσικό-μυθικό στοιχείο μετουσιώνεται σε μαγικό, καθώς το «μυθικό εξανθρωπίζεται, κατά κάποιο τρόπο μεταφέρεται στη γη, ανάμεσα στους ανθρώπους»⁴⁸. Έτσι, «ενώ τα πρόσωπα ή οι τόποι που σχετίζονται με το μυθικό στοιχείο σηματοδοτούνται με χαρακτηριστικά ή γνωρίσματα που τα τοποθετούν διαμιάς και σαφώς έξω από το συνηθισμένο, τα όντα και οι τόποι οι μαγικοί είναι σαν κάτι το φυσικό, το αυτονόητο»⁴⁹.

Από την άλλη, το φανταστικό συνίσταται σε μία απότομη παρέisdυση του μυστηρίου στο πλαίσιο της πραγματικής ζωής. Η παρέisdυση αυτή είναι κατά κανόνα τρομακτική. Η αρχή αυτή ανατρέπεται μέσα στο παραμύθι όπου «οι πιο τραγικές, οι πιο αιματοβαμμένες, οι πιο φοβερές καταστάσεις εγγράφονται περισσότερο ως στοιχεία των αφηγήσεων»⁵⁰. Θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς ότι η δομή του παραμυθιού υποτάσσει το φανταστικό στοιχείο και το χρησιμοποιεί για να ανταποκριθεί στις δικές της αναγκαιότητες. Το μυστήριο στερούμενο νοήματος μετατρέπεται και αυτό σε μοχλό της δράσης, ενώ το ανεξήγητο γίνεται αποδεκτό ως φυσιολογικό. Αυτή είναι η σύμβαση, στην οποία βασίζεται η αφήγηση.

Ως συνέπεια των παραπάνω, στα παραμύθια γίνονται αποδεκτές όλων των ειδών οι παραβιάσεις της λογικής. Αυτές, επιγραμματικά συνίστανται στην ιδιότητα των ανθρώπων να μεταμορφώνονται σε ζώα και το αντίστροφο, στην ανατροπή των χωροχρονικών περιορισμών, στην δυνατότητα υπέρβασης των βιολογικών περιορισμών της ανθρώπινης φύσης (ο ήρωας μπορεί να πεθάνει και να αναστηθεί), σε μαγικά αντικείμενα που μπορεί να ενσαρκώνουν δυνάμεις του καλού ή του κακού.

2.3 Τα πρόσωπα του παραμυθιού και τα χαρακτηριστικά τους

Το «μαγικό» περιβάλλον μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η ροή του παραμυθιού παρά το γεγονός ότι επιβάλλει πλήθος δοκιμασιών στους ήρωές του, φαίνεται τελικά να τους αφήνει ανέπαφους. Αυτό, γιατί μία από τις θεμελιώδεις σταθερές του παραμυθιού είναι οι επίπεδοι χαρακτήρες, οι χαρακτήρες δηλαδή που δεν διαθέτουν σαρκική οντότητα. Τα πρόσωπα αυτά «δεν είναι παρά σκιές, απαραίτητα μόνο ως υποκινητές, σχετικά παθητικοί άλλωστε, μιας σειράς γεγονότων που εκτυλίσσονται μέσα στο χρόνο»⁵¹.

Γι' αυτό το λόγο άλλωστε στα λαϊκά παραμύθια αποφεύγονται οι περιγραφές συναισθημάτων, ενώ οι εσωτερικές καταστάσεις και διεργασίες αποδίδονται με οπτικές εικόνες και πράξεις. Έτσι, για παράδειγμα «όταν ο ήρωας πρέπει να αντιμετωπίσει εσωτερικά προβλήματα και δε βλέπει λύση σ' αυτά....το παραμύθι δεν μας περιγράφει την ψυχολογική του κατάσταση, αλλά μας τον δείχνει χαμένο μέσα σε ένα πυκνό, αδιαπέραστο κι απέραντο δάσος»⁵². Η μη περιγραφή των ψυχικών διακυμάνσεων των προσώπων συνεπάγεται και την απλοϊκή τους περιγραφή, η οποία μάλιστα γίνεται με απόλυτους όρους. Έτσι, τα πρόσωπα των παραμυθιών «δεν είναι αμφιθυμικά, δηλαδή ταυτόχρονα και καλά και κακά. Κάθε πρόσωπο του παραμυθιού είναι ή εντελώς καλό ή εντελώς κακό...το μαγικό παραμύθι οδηγεί σε μία πόλωση των χαρακτήρων και των καταστάσεων»⁵³.

Επίσης, μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι σπάνια τα πρόσωπα των παραμυθιών έχουν ονόματα. Όπως επισημαίνει ο Σακελλαρίου, πρόκειται μάλλον για ονόματα «συμβολικά πλάσμένα έτσι που να εκφράζουν τον ψυχικό κόσμο του κάθε προσώπου του παραμυθιού...ή περιγραφικά έτσι που να δίνουν τα πιο χτυπητά εξωτερικά του γνωρίσματα: Χιονάτη, Τριανταφυλλένια, Κοντορεβυθούλης κ.λ.π.»⁵⁴. Συνακόλουθα, οι τύποι προσώπων που δίνονται στο παραμύθι «είναι σαν να υψώνονται πάνω από τα ανθρώπινα μέτρα. Δεν είναι πια ο τάδε ή δείνα που έκανε κάτι το συγκεκριμένο, αλλά ένα ιδεατό σύμβολο, που ο καθένας θα ήθελε να του μοιάσει ή να το αποφύγει»⁵⁵.

Εξάλλου, στο παραμύθι συνήθως συναντώνται μόνο τρία πρόσωπα. Ο ήρωας ή η ηρωίδα που εξαιτίας κάποιας ψυχικής ιδιότητας ή φυσικής ανωτερότητας ξεχωρίζουν από τους άλλους και υφίστανται δολιοφθορά. Ο κακός ή η κακιά που προσπαθεί να εξοντώσει τον ήρωα ή την ηρωίδα και μία τρίτη αγαθοποιός δύναμη που στις δύσκολες στιγμές τους συμπαραστέκεται⁵⁶. Μπορούμε να συμπεράνουμε λοιπόν, ότι στα παραμύθια δεν θα συναντήσουμε πλήθος διαφορετικών προσωπικοτήτων. Αντίθετα, θα δούμε να ενσαρκώνονται αντιθετικές τάσεις με απόλυτους όρους που καταλήγουν στη σύγκρουση του καλού με του κακού, της ασχήμιας με την ομορφιά, της ευτυχίας με τη δυστυχία.

Εντούτοις, πρέπει να σημειωθεί ότι τα χαρακτηριστικά αυτά συναντώνται κυρίως στα λαϊκά παραμύθια, όπως για παράδειγμα στη συλλογή των αδελφών Grimm. Αντίθετα, στα παραμύθια του Andersen μπορούμε να διακρίνουμε εκτενείς περιγραφές των ανθρώπινων συναισθημάτων και κυρίως όλων εκείνων των ελαττωμάτων του ανθρώπου, που απορρίπτονται από το χριστιανικό πρότυπο, όπως

η ματαιοδοξία, ο ναρκισσισμός, και ο εγωκεντρισμός. Μέσω των περιγραφών αυτών οι ήρωες του Andersen ξεφεύγουν από την κατηγορία των χάρτινων υπάρξεων και αποκτούν σαρκική οντότητα. Χαρακτηριστική είναι, για παράδειγμα, η περιγραφή των συναισθημάτων ενοχής της μητέρας που εγκατέλειψε το γιο της: «κατάλαβε ότι η ψυχή της ήταν μισή. Το παιδί της είχε πάρει μαζί του το άλλο μισό στο βάθος της θάλασσας. Ποτέ δεν θα μπορούσε να μπει στο βασίλειο των ουρανών, παρά μόνο ανακτώντας το χαμένο μισό της ψυχής της»⁵⁷.

2.4 Τεχνική και αισθητική του παραμυθιού

Το παραμύθι ως είδος λαϊκής αφήγησης συγκεντρώνει ορισμένα χαρακτηριστικά που το διαχωρίζουν από τις υπόλοιπες μορφές λαϊκού λόγου. Ένα από αυτά είναι ότι αποτελεί μια διήγηση φανταστική και κατά κανόνα διασκεδαστική. Ενώ δηλαδή έχει όλα τα χαρακτηριστικά του διηγήματος ή του μυθιστορήματος, αφήνει ηθελημένα να απουσιάζει από αυτό ένα στοιχείο της λογοτεχνικής αφήγησης: η αληθοφάνεια⁵⁸. Ο παραμυθός ενδιαφέρεται περισσότερο για την ψυχαγωγία των ακροατών του, παρά για τη λογική εγκυρότητα των όσων λέει. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι ανάμεσα στον αφηγητή και τους ακροατές υπάρχει «ένα είδος σύμβασης, ότι αυτός είναι ελεύθερος να διηγείται ότι θέλει, χωρίς λογικούς περιορισμούς και εκείνοι να τον ακούνε με προσοχή και τίποτα να μην αμφισβητούν από τα λεγόμενά του»⁵⁹.

Γι' αυτό το λόγο, το παραμύθι δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένο τόπο, χρόνο ή πρόσωπο. Αντλεί μεν τη θεματολογία του από τη φυσική και κοινωνική πραγματικότητα, ωστόσο τα στοιχεία που χρησιμοποιεί εντάσσονται σε ένα α-χρονικό πλαίσιο, έτσι ώστε τα γεγονότα που παρουσιάζονται να αποτελούν «μια φανταστική υπέρβαση της ιστορικής πραγματικότητας»⁶⁰. Εξάλλου, το παραμύθι δεν έχει ως σκοπό τη διδασχά. Βασικός στόχος του είναι «η ευχαρίστηση που δίνει στον ακροατή και γι' αυτό από τους ειδικούς χαρακτηρίζεται σαν προηθικό...συνήθως, μόνο, στο τέλος του παραμυθιού έρχεται σαν επιστέγασμα κάποια ηθική δικαίωση»⁶¹.

Αρκετές ήταν οι προσπάθειες που έγιναν προκειμένου να διατυπωθούν οι νόμοι που διέπουν το παραμύθι ως αφηγηματικό είδος, με σημαντικότερες την προσέγγιση του Alex Olrik και του Lüthi. Ο Olrik διατύπωσε έξι νόμους. Ο πρώτος αφορά στην επανάληψη των ίδιων φραστικών μοτίβων, ιδιαίτερα στην αρχή και στο τέλος του παραμυθιού. Δεύτερο, η ύπαρξη συνήθως τριών προσώπων που δρουν στο παραμύθι. Στον τρίτο νόμο τονίζεται ότι το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται κυρίως στα δύο από τα

τρία αυτά πρόσωπα, δηλαδή στον κεντρικό ήρωα και σε αυτόν που τον καταδιώκει. Τέταρτο, υπάρχουν διαδοχικές στιγμές έντασης και χαλάρωσης στην παραμυθιακή αφήγηση. Πέμπτο, η αφήγηση στηρίζεται κυρίως στην αξιοποίηση των αντιθέσεων (καλό-κακό, πλούτος-φτώχεια, ευτυχία-δυστυχία). Τέλος, η πλοκή οδεύει προς την κορύφωση, δηλαδή, η διήγηση στο παραμύθι έχει μια αφετηρία και μια τελική κατάληξη⁶².

Από την άλλη πλευρά, ο Lüthi, επιχειρώντας μία φιλολογική προσέγγιση διατύπωσε τρεις νόμους κλειδιά. Ο πρώτος αναγνωρίζει την ύπαρξη μίας διάστασης (one-dimensionality) στην αφήγηση. Γι' αυτό το λόγο, οι χαρακτήρες του παραμυθιού δε νιώθουν ότι μια απροσδόκητη συνάντηση με ένα ον του άλλου κόσμου είναι μια συνάντηση με μια ξένη διάσταση. Ο δεύτερος νόμος του Lüthi αναφέρεται στην επιπεδότητα (depthlessness), που σημαίνει ότι το παραμύθι δεν έχει αίσθηση του βάθους. Έτσι, οι ήρωες και τα αντικείμενα δεν μεγαλώνουν ούτε μικραίνουν, η αρρώστια δεν αφήνει ίχνη στο σώμα του ήρωα. Ακόμη και οι ακρωτηριασμοί ή ο θάνατος εξυπηρετούν τη δράση και, όταν σταματήσει να υπάρχει ο λόγος, η βλάβη αποκαθίσταται. Τέλος, ο τρίτος νόμος αναφέρεται στο αφαιρετικό ύφος (abstract style). Η αφήγηση δηλαδή είναι προσανατολισμένη στη δράση. Παρασύρει τις φιγούρες από σημείο σε σημείο χωρίς να αναλύει τίποτα σε πλάτος ή βάθος⁶³.

Σε ό,τι αφορά στην αισθητική του λαϊκού παραμυθιού αξίζει να σημειώσουμε τη λιτότητα στο ύφος και στα εκφραστικά μέσα που συνεπάγεται και την αποφυγή των λεπτομερειών στις περιγραφές. Ο παραμυθός δεν αποσκοπεί στον εντυπωσιασμό των ακροατών του. Τα επίθετα που χρησιμοποιούνται είναι απλά και συνηθισμένα. Το λαϊκό παραμύθι δεν αναλύεται στην περιγραφή, επικεντρώνεται στη δράση. Οι ψυχολογικές περιγραφές μάλιστα, αποφεύγονται εντελώς. Όπως επισημαίνει ο Σακελλαρίου, ο λαϊκός αφηγητής δεν κατατρίβεται σε αφηρημένες έννοιες, αλλά ότι έχει να πει το λέει απλά και παραστατικά. Γι' αυτό το λόγο, μέσα στο λαϊκό παραμύθι οι καταστάσεις απλοποιούνται και γίνονται οικείες. Επιπλέον, δεν υπάρχει απόσταση ανάμεσα στο υπερφυσικό και το ανθρώπινο στοιχείο: «η καλή μοίρα ανταμώνει τους ανθρώπους στο δρόμο και πιάνει κουβέντα μαζί τους, συμβουλευοντάς τους για το τι πρέπει να κάνουν»⁶⁴. Όλα τα γνήσια παραμύθια έχουν αίσιο τέλος, που συνίσταται είτε στην επίτευξη του επιδιωκόμενου στόχου, είτε στην άνοδο του ήρωα σε ανώτερη κατάσταση⁶⁵.

Τέλος, πρέπει να σημειώσουμε ότι τα χαρακτηριστικά αυτά συναντώνται σε όλα τα παραμύθια, γεγονός που αιτιολογεί των χαρακτηρισμό τους ως «κλειστών σχημάτων». Οι δυνατότητες διάλυσης και αναδόμησης προικίζουν τα παραμύθια με ένα χαρακτήρα «σωρευτικό», γεγονός που μας δίνει τη δυνατότητα να παρακολουθούμε τη γέννηση ενός παραμυθιού μέσα σε ένα άλλο⁶⁶.

3.1 Ο ορισμός και τα χαρακτηριστικά του μύθου

Έχοντας ήδη αναφερθεί στα βασικά χαρακτηριστικά του παραμυθιού και προκειμένου να ανιχνεύσουμε το είδος της σχέσης που σχηματίζεται ανάμεσα στο παραμύθι και το μύθο, κρίνουμε αναγκαίο να αναφερθούμε σε κάποια βασικά χαρακτηριστικά του μύθου. Αρχικά, πρέπει να διευκρινιστεί ότι ο μύθος μπορεί να καλύψει έναν ευρύ χώρο, δηλαδή μπορεί να ενσωματώσει από μία αφελή, πλασματική ιστορία μέχρι μία ιερή αφήγηση. Αυτό σημαίνει ότι ο μύθος είναι «πολύσημος»⁶⁷.

Όπως εξάλλου, επισημαίνει και ο Eliade ο μύθος είναι μία πολιτιστική πραγματικότητα εξαιρετικά πολύπλοκη που μπορεί να ερμηνευθεί υπό πολλαπλές προοπτικές και συνιστώσες. Έτσι, η λέξη μύθος μπορεί να χρησιμοποιηθεί υπό δύο έννοιες. Από τη μία σημαίνει φανταστική αφήγηση, ψευδαίσθηση. Από την άλλη, για τους εθνολόγους, τους κοινωνιολόγους και τους ιστορικούς των θρησκειών σημαίνει «ιερή παράδοση», παραδειγματικό μοντέλο για την ανθρώπινη δράση και συμπεριφορά. Οι μύθοι που εμπεριέχουν το στοιχείο της ιερότητας χαρακτηρίζονται από τον Eliade ως «ζωντανοί» μύθοι⁶⁸.

Στους «ζωντανούς» μύθους, λοιπόν, αποδίδονται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που τους διαφοροποιούν από τους υπόλοιπους, πρωτίστως διότι αποτελούν εξιστόρηση ιερή σχετικά με τη δράση υπερφυσικών όντων και τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποίησαν μία δημιουργία. Σκοπό έχουν να εξηγήσουν την προέλευση της δημιουργίας αυτής. Θεωρούνται, ιστορίες αφενός, αληθινές, εφόσον αναφέρονται σε πραγματικότητες για την δημιουργία του κόσμου, και αφετέρου ιερές, γιατί εξηγούν, ακριβώς, το έργο οντοτήτων ανώτερων του ανθρώπου. Το σημαντικότερο στοιχείο είναι ότι, μέσω των τελετουργιών που συνδέονται με το μύθο, ο μύθος βιώνεται. Πρόκειται ουσιαστικά για μία θρησκευτική εμπειρία που μεταφέρει τον άνθρωπο στον χρόνο όπου για πρώτη φορά έλαβε χώρα ένα σημαντικό γεγονός. Βασική λειτουργία, λοιπόν, των ζωντανών μύθων είναι να αποκαλύψουν ότι ο Κόσμος, ο Άνθρωπος και η Ζωή έχουν υπερφυσική προέλευση⁶⁹.

Λόγω του έκδηλου θρησκευτικού του περιεχομένου και της ένταξής του στις πρωτόγονες κοινωνίες και στις τελετουργίες τους, ο μύθος έφθασε να θεωρηθεί ομοούσιος και εκφραστής της μυθικής-πρωτόγονης σκέψης. Με την επικράτηση του Διαφωτισμού «η μυθολογία των πρωτόγονων αντιμετωπίστηκε ως έκφραση του τρόπου λειτουργίας της μυθικής τους σκέψης, που χαρακτηριζόταν από έλλειψη

ορθολογικότητας»⁷⁰. Ο Strauss, αντιτάχθηκε στην αντίληψη αυτή. Υποστήριξε ότι δεν πρόκειται για μια γραμμική εξέλιξη, όπου η επιστημονική σκέψη επακολούθησε της μυθικής. Αντί αυτού διέκρινε «δύο συστήματα σκέψης, όπου η μαγεία – μυθολογία και η επιστήμη λειτουργούν δομικά και εξυπηρετούν τις ανάγκες συγκεκριμένων κοινωνιών»⁷¹.

Σύμφωνα με τον Strauss, οι μυθικές ιστορίες εντάσσονται στην προσπάθεια του ανθρώπου να εγκαθιδρύσει μία τάξη στον κόσμο, προκειμένου να συλλάβει το νόημά του και υπό αυτήν την έννοια ο μυθικός τρόπος σκέψης παρουσιάζει αναλογίες με τον επιστημονικό. Ωστόσο δεν παραγνωρίζει το γεγονός ότι ο μύθος «παραμένει διαφορετικός γιατί ο σκοπός του είναι να πετύχει με τα συντομότερα δυνατά μέσα μια γενική κατανόηση του σύμπαντος -και όχι μόνο μια γενική, αλλά ολική κατανόηση. Είναι δηλαδή ένας τρόπος του σκέπτεσθαι που αναγκαστικά συνεπάγεται ότι εάν δεν κατανοούμε τα πάντα τότε δεν εξηγούμε τίποτα. Είναι ακριβώς το αντίθετο από αυτό που κάνει το επιστημονικό σκέπτεσθαι που προχωρά βήμα προς βήμα προσπαθώντας να δώσει εξηγήσεις για πολύ περιορισμένα φαινόμενα»⁷².

3.2 Η σχέση του παραμυθιού με το μύθο

Ο προσδιορισμός της ιστορικής, κυρίως, σχέσης ανάμεσα στο μύθο και το παραμύθι αποτέλεσε αντικείμενο διαμάχης ανάμεσα στον Propp και τον Strauss. Συγκεκριμένα, ο πρώτος θεώρησε ότι τα παραμύθια είναι απόρροια της εξελικτικής πορείας των μύθων εκείνων που συνδέονταν με την εξήγηση των ιερών τελετουργιών των πρωτόγονων κοινωνιών. Ωστόσο, δεν θεώρησε ότι αυτή η σχέση ορίζεται ως άμεση αντιστοιχία. Διέκρινε κυρίως δύο είδη σχέσεων ανάμεσα στην τελετουργία και το παραμύθι. Η πρώτη συνίσταται στη μετάθεση της τελετουργίας του μύθου στο παραμύθι, για παράδειγμα μέσω της αντικατάστασης ενός στοιχείου που έχει αχρηστευθεί, από ένα άλλο, περισσότερο κατανοητό. Η δεύτερη σχέση, αφορά στην ανατροπή της τελετουργίας, στην περίπτωση δηλαδή που όλες οι μορφές τελετουργίας έχουν διατηρηθεί από το παραμύθι, αλλά με ανεστραμμένη μορφή.

Εντούτοις, παρά την ύπαρξη διαφορετικών τρόπων σύνδεσης, υποστήριξε ότι αν η σχέση ανάμεσα σε τελετουργία και παραμύθι εδραιωθεί, τότε η τελετουργία μπορεί να χρησιμεύσει για την εξήγηση του παραμυθιακού μοτίβου και αντίστροφα⁷³. Θεωρώντας το παραμύθι φαινόμενο του οποίου η ιστορική αλήθεια αναζητάται, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι οι πρωτόγονες τελετουργίες και μύθοι, καθώς και

κάποιοι κοινωνικοί θεσμοί είναι παραγωγές προγενέστερες του παραμυθιού και μπορούν να χρησιμεύσουν στην εξήγησή του⁷⁴. Έτσι, το παραμύθι παρουσιάστηκε ως η εκδοχή ενός αποϊεροποιημένου μύθου, στο πλαίσιο μιας γραμμικής εξέλιξης.

Στον αντίποδα, ο Strauss τόνισε ότι δεν υπάρχει λόγος να διαχωριστούν εξελικτικά τα παραμύθια από τους μύθους: «σήμερα μύθοι και παραμύθια συνυπάρχουν το ένα δίπλα στο άλλο, ένα είδος λουπών δεν μπορεί να θεωρείται επιβίωση του άλλου, εκτός αν θέτουμε το αξίωμα πως τα παραμύθια διατηρούν την ανάμνηση αρχαίων μύθων, ενώ οι τελευταίοι αυτοί έχουν περιπέσει σε αχρηστία»⁷⁵. Στο πλαίσιο αυτής της συνύπαρξης, διατύπωσε και την άποψη ότι διηγήσεις που έχουν το χαρακτήρα παραμυθιών σε μια κοινωνία, μπορεί να λειτουργούν ως μύθοι σε μια άλλη και το αντίστροφο, καθώς «οι ίδιες διηγήσεις, τα ίδια πρόσωπα, τα ίδια μοτίβα, απαντούν μέσα στους μύθους και μέσα στα παραμύθια ενός πληθυσμού»⁷⁶.

Προκειμένου να συνδυάσει την ταυτόχρονη ύπαρξη μύθου και παραμυθιού και να αιτιολογήσει τις μεταξύ τους διαφορές, ο Strauss κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο μύθος και το παραμύθι εκμεταλλεύονται μια κοινή υπόσταση, αλλά την εκμεταλλεύονται το καθένα με τον τρόπο του. Η σχέση τους «δεν είναι σχέση προγενέστερου προς μεταγενέστερο, αρχέγονου προς παράγωγο. Είναι μάλλον μια σχέση συμπληρωματικότητας. Τα παραμύθια είναι μύθοι σε μικρογραφία, όπου οι ίδιες αντιθέσεις μετατοπίζονται σε μικροκλίμακα και αυτό είναι που τα κάνει να μελετιούνται δύσκολα»⁷⁷. Έτσι, ο Strauss καταλήγει στο συμπέρασμα ότι από τη μελέτη των παραμυθιών, έτσι όπως τη διεξήγαγε ο Propp δε λείπει το ιστορικό παρελθόν, αλλά τα συμφραζόμενα.

Παρόλα αυτά, διέκρινε δύο βασικές διαφορές ανάμεσα στους μύθους και τα παραμύθια. Η πρώτη, έγκειται στο ότι τα παραμύθια δομούνται πάνω σε αντιθέσεις πιο αδύναμες από εκείνες που βρίσκει κανείς στους μύθους. Έτσι, ενώ στους τελευταίους συναντάμε κοσμολογικές, μεταφυσικές ή φυσικές αντιθέσεις, τα παραμύθια αναφέρονται σε τοπικές, κοινωνικές ή ηθικές διαφορές. Η δεύτερη εντοπίζεται στο γεγονός ότι το παραμύθι είναι λιγότερο αυστηρά υποταγμένο από ότι ο μύθος στον τριπλό συσχετισμό της λογικής συνέπειας, της θρησκευτικής ορθοδοξίας και της συλλογικής πίεσης⁷⁸.

Στο παραμύθι παρουσιάζεται η έκφραση κοινωνικών αντιθέσεων μέσα στο πλαίσιο της ίδιας οικογένειας (η μηριά που μισεί την προγονή, η πεθερά που καταδιώκει τη νύφη της, οι σχέσεις των αδερφών) ή στη διαδικασία διαστρωματικών και διαταξικών κοινωνικών σχέσεων (γάμος φτωχής κοπέλας με βασιλόπουλο).

Αντίθετα, ο μύθος ασχολείται με θέματα που σχετίζονται με τη δημιουργία του κόσμου ή με μεταφυσικά ερωτήματα, όπως η ζωή ή ο θάνατος. Επιπρόσθετα, στο μύθο ο γάμος δεν έχει κάθετη έκφραση, αλλά κινείται σε οριζόντιο επίπεδο. Υπό αυτήν την έννοια ο υπερφυσικός κόσμος και ο κόσμος των ζώων δεν διαφοροποιείται από τον κόσμο των ανθρώπων. Έτσι, συχνά στις διηγήσεις των πρωτόγονων συναντάμε γάμους ζώων με ανθρώπους⁷⁹.

Επιπλέον, ο μύθος και το παραμύθι διαφέρουν στο χρόνο και το χώρο που ενσωματώνουν. Αυτό γιατί ο μύθος αναφέρεται σε μακρινά γεγονότα του ιστορικού παρελθόντος, που θεωρείται ότι κάποτε πραγματικά συνέβησαν. Αντίθετα το παραμύθι δεν χρησιμοποιεί συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Εξάλλου, το παραμύθι έχει τυπικές αρχές, που αποτελούν απόδειξη του είδους, ενώ ο μύθος όχι. Οι ακροατές του μύθου έχουν την πεποίθηση ότι η ιστορία είναι αληθινή. Αντίθετα, οι ακροατές του παραμυθιού έχουν αποδεχθεί τη σύμβαση ότι τα γεγονότα που εξιστορούνται είναι ψευδή. Τέλος, ο μύθος θεωρείται ιερή αφήγηση, στην οποία τα ανθρώπινα όντα δεν παίζουν κεντρικό ρόλο. Το παραμύθι αντίθετα έχει χαρακτήρα κοσμικό και οι ήρωές του μπορεί να είναι άνθρωποι, ζώα και υπερφυσικά όντα⁸⁰.

Ο Bettelheim εστιάζει τη διαφορά του μύθου από το παραμύθι στην αντίθεση αισιοδοξίας και απαισιοδοξίας⁸¹. Υποστηρίζει ότι και στα δύο παρουσιάζονται γεγονότα που δεν συμβαίνουν στην καθημερινότητα, η διαφορά όμως έγκειται στον τρόπο που αυτά επικοινωνούνται. Στους μύθους το τέλος είναι σχεδόν πάντα τραγικό, εκφράζει την αδυναμία του ανθρώπου να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις όντων που τον υπερβαίνουν. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε υποστηρίζεται ότι οι μύθοι εμπλέκουν το Υπερεγώ. Ο ήρωας του μύθου, πάντα έχει όνομα και πάντα, εμφανίζεται ανίκανος να ελέγξει τη μοίρα του που του επιβάλλεται.

Αντίθετα, στα παραμύθια οι ήρωες δεν έχουν συγκεκριμένα ονόματα, γεγονός που επιτρέπει στον ακροατή να ταυτιστεί μαζί τους. Στα περισσότερα μάλιστα παραμύθια, ο ήρωας καταφέρνει λόγω των ψυχικών του αρετών ή της φυσικής του ομορφιάς να ξεπεράσει όλα τα εμπόδια που του παρουσιάζονται. Κατά συνέπεια, καταλήγει ο Bettelheim η διαφορά ανάμεσα στο μύθο και το παραμύθι έγκειται στο «διεισδυτικό πεσσιμισμό του ενός, σε αντίθεση με την ουσιαστική αισιοδοξία του δεύτερου»⁸².

4.1 Η δομή του παραμυθιού

Η ομοιότητα των παραμυθιών όλου του κόσμου αποτέλεσε το κίνητρο που ώθησε τον Propp, στο να επιχειρήσει τη μορφολογική τους ανάλυση, προκειμένου να διαπιστώσει αν διέπονται από συγκεκριμένες λειτουργίες. Αν οι λειτουργίες αυτές επαναλαμβάνονται σταθερά και σε όλα τα παραμύθια, μπορούν, εφόσον ομαδοποιηθούν, να συστήσουν ένα σύνολο νόμων που θεωρείται ότι τα συγκροτούν. Ο Propp διευκρίνισε ότι θα ασχοληθεί με μία μόνο κατηγορία παραμυθιών, τα μαγικά παραμύθια, με σκοπό υποβάλλοντάς τα σε συνδυαστική σύγκριση να καταλήξει στη διατύπωση συγκεκριμένων αρχών⁸³. Η έρευνά του βασίστηκε στο γεγονός ότι ενώ τα πρόσωπα του παραμυθιού και οι ιδιότητές τους μεταβάλλονται, οι ενέργειές τους, δηλαδή οι λειτουργίες που επιτελούν κατά την πορεία της δράσης παραμένουν ίδιες.

Σύμφωνα με τον Propp, ως λειτουργία νοείται η «ενέργεια ενός δράντος προσώπου, που ορίζεται από την άποψη της σημασίας της για την πορεία της δράσης»⁸⁴. Οι λειτουργίες εμφανίζουν επαναληπτικότητα, με αποτέλεσμα πολλά πρόσωπα, συχνά να επιτελούν ένα και το αυτό πράγμα. Αυτό που διαφέρει από παραμύθι σε παραμύθι δεν είναι η λειτουργία, αλλά ο τρόπος επιτέλεσής της. Γι' αυτό το λόγο, τα παραμύθια εμφανίζουν πολυμορφία από τη μία, αλλά και ομοιότητα από την άλλη.

Αναγνωρίζοντας ότι τα πρόσωπα αποτελούν τις μεταβλητές αξίες της αφήγησης και οι λειτουργίες τις σταθερές, διαπίστωσε ότι, στο σύνολο των παραμυθιών που επεξεργάστηκε, υπάρχουν 31 λειτουργίες, οι οποίες οργανώνονται εξελικτικά. Σε κάθε λειτουργία απέδωσε και ένα συνθηματικό στοιχείο το οποίο την αντιπροσωπεύει στη διαδικασία μορφολογικής ανάλυσης. Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιάσουμε συνοπτικά την ακολουθία των λειτουργιών. Το παραμύθι ξεκινάει με την περιγραφή μιας αρχικής κατάστασης (συνθηματικό στοιχείο: α). Στη συνέχεια ακολουθούν οι εξής λειτουργίες⁸⁵:

1. Απουσία (b): Ένα από τα μέλη της οικογένειας απουσιάζει από το σπίτι, για διάφορους λόγους, όπως είναι το μακρινό ταξίδι, η εργασία, ακόμη και ο θάνατος.
2. Απαγόρευση (c): Στον ήρωα προβάλλεται μία απαγόρευση, η οποία μπορεί να πάρει τη μορφή είτε της πρόσκλησης, είτε της συμβουλής είτε της εντολής.
3. Παράβαση (d): Η απαγόρευση παραβαίνεται. Στο σημείο αυτό εισάγεται στη δράση ο ανταγωνιστής του ήρωα.
4. Διερεύνηση (e): Ο ανταγωνιστής επιχειρεί να κάνει ανίχνευση.

5. Εκχώρηση (f): Στον ανταγωνιστή δίνονται πληροφορίες για το θύμα του.
6. Εξαπάτηση (g): Ο ανταγωνιστής επιχειρεί να ξεγελάσει το θύμα του, για να γίνει κύριος αυτού ή των υπάρχοντων του. Ο ανταγωνιστής μπορεί να χρησιμοποιήσει πειθώ, μαγικά μέσα ή και καταναγκασμό.
7. Συνενοχή (h): Το θύμα ενδίδει στην απάτη και έτσι παρά τη θέλησή του βοηθάει τον εχθρό.

Οι επτά λειτουργίες που αναφέρθηκαν παραπάνω αποτελούν το προπαρασκευαστικό μέρος του παραμυθιού, ενώ από την όγδοη λειτουργία και μετά ξεκινά ουσιαστικά η δράση:

8. Δολιοφθορά (A): Ο ανταγωνιστής προξενεί σε ένα από τα μέλη της οικογένειας φθορά ή ζημιά, η οποία μπορεί να πάρει πολλές μορφές, όπως η απαγωγή ενός ανθρώπου, η αρπαγή ενός μαγικού μέσου, ο γάμος δια της βίας, ο φόνος, η φυλάκιση, η απειλή με ανθρωποφαγία, η κήρυξη πολέμου. Η λειτουργία αυτή μπορεί να πάρει και τη μορφή της έλλειψης (8-a), σε περίπτωση που κάτι δεν αρκεί σε κάποιο από τα μέλη της οικογένειας, ή επιθυμεί να αποκτήσει κάτι.
9. Μεσολάβηση, συνδετική στιγμή (B): Η δυστυχία ή η έλλειψη γνωστοποιείται, απευθύνουν στον ήρωα παράκληση ή εντολή, ή τον αφήνουν να φύγει.
10. Έναρξη της αντενέργειας (Γ): Ο ήρωας αναζητητής συμφωνεί ή αποφασίζει για την αντενέργεια.
11. Αναχώρηση (↑): Ο ήρωας εγκαταλείπει το σπίτι του. Σε περίπτωση που για παράδειγμα έχει απαχθεί μία γυναίκα και ο αναζητητής φεύγει για να τη βρει, τότε το σπίτι εγκαταλείπουν δύο πρόσωπα. Η διήγηση όμως ακολουθεί το δρόμο του αναζητητή.
12. Πρώτη λειτουργία του δωρητή (Δ): Ο ήρωας δοκιμάζεται, ρωτιέται, δέχεται επίθεση κτλ., πράγματα που προετοιμάζουν τη λήψη εκ μέρους του ενός μαγικού μέσου ή βοηθού.
13. Αντίδραση του ήρωα (Ε): Ο ήρωας αντιδρά στις πράξεις του μελλοντικού δωρητή.
14. Εφοδιασμός, λήψη του μαγικού μέσου (Ζ): Στη διάθεση του ήρωα τίθεται το μαγικό μέσο.
15. Τοπική μετακίνηση μεταξύ δύο βασιλείων, ταξίδι με οδηγό (Η): Ο ήρωας μεταφέρεται, παραδίδεται ή οδηγείται στον τόπο όπου βρίσκεται το αντικείμενο της αναζήτησης.
16. Πάλη (Θ): Ο ήρωας και ο ανταγωνιστής του συναντιούνται σε άμεση πάλη.

17. Στιγμάτισμα, σημάδεμα (I): Ο ήρωας σημαδεύεται.
18. Νίκη (K): Ο ανταγωνιστής νικιέται, σκοτώνεται ή διώχεται.
19. Εξάλειψη της δυστυχίας ή της έλλειψης (Λ): Η αρχική δυστυχία ή έλλειψη εξαλείφεται, για παράδειγμα το αντικείμενο της επανακτάται.
20. Επιστροφή (Ψ): Ο ήρωας επιστρέφει.
21. Καταδίωξη (M): Ο ήρωας καταδιώκεται.
22. Διάσωση (N): Ο ήρωας σώζεται από την καταδίωξη. Αυτό δε συνεπάγεται πάντα επιστροφή στην αρχική ομαλή κατάσταση. Πολλές φορές το παραμύθι υποχρεώνει τον ήρωα να υποστεί νέα δοκιμασία. Τότε επαναλαμβάνονται οι λειτουργίες A, Γ, Δ, E, Z, H. Συνήθως οι διώκτες είναι τα αδέλφια του ήρωα. Ο Propp επισημαίνει ότι πολλά παραμύθια αποτελούνται από δύο σειρές λειτουργιών, που τις ονομάζει «κινήσεις».
23. Μη αναγνωρίσιμη άφιξη (Ξ): Ο ήρωας αγνώριστος φθάνει στο σπίτι του ή σε άλλη χώρα.
24. Αβάσιμες απαιτήσεις (O): Ο ψεύτικος ήρωας προβάλλει αβάσιμες απαιτήσεις.
25. Δύσκολο πρόβλημα (Π): Στον ήρωα τίθεται ένα δύσκολο πρόβλημα. Η λειτουργία αυτή είναι από τις πιο συχνές στο παραμύθι.
26. Λύση (P): Το πρόβλημα λύνεται.
27. Αναγνώριση (Σ): Ο ήρωας αναγνωρίζεται.
28. Ξεσκεπάσμα (T): Ο ψεύτικος ήρωας, ή ο ανταγωνιστής, ο κακοποιός ξεσκεπάζεται.
29. Μεταμόρφωση (Y): Στον ήρωα δίνεται μια νέα όψη.
30. Τιμωρία (Φ): Ο εχθρός τιμωρείται.
31. Γάμος (X*): Ο ήρωας παντρεύεται και ανεβαίνει στο θρόνο.

Ανάμεσα στις λειτουργίες αυτές μπορούν να δημιουργηθούν ζεύγη. Έτσι, η πάλη δημιουργεί ζεύγος με τη νίκη, η λειτουργία του δύσκολου προβλήματος με τη λύση. Ωστόσο, κατά την ανάλυση του παραμυθιού δεν είναι εύκολο πάντοτε να διαχωριστούν και να οριστούν οι λειτουργίες. Αυτό οφείλεται στο φαινόμενο της εξομοίωσης των τρόπων πραγματοποίησης των λειτουργιών. Για παράδειγμα στην περίπτωση που ο ήρωας πρέπει να διαλέξει μία νύφη ανάμεσα σε δώδεκα όμοιες κόρες, δεν είναι σαφές αν αντιμετωπίζουμε τη λειτουργία του δωρητή ή τη λειτουργία του δύσκολου προβλήματος, ή ακόμη τη λειτουργία της αποστολής.

Σε αυτήν την περίπτωση, η έκβαση της λειτουργίας μπορεί και να την καθορίσει. Ο Propp ορίζει ότι «όλα τα προβλήματα που οδηγούν σε αναζήτηση,

πρέπει να θεωρούνται ως στοιχεία της αρχής της πλοκής, όλα τα προβλήματα που οδηγούν στη λήψη του μαγικού μέσου, θεωρούνται ως δοκιμασία. Όλα τα υπόλοιπα προβλήματα θεωρούνται ως δύσκολα προβλήματα, με δύο παραλλαγές: προβλήματα που σχετίζονται με την προξενιά και το γάμο, και προβλήματα έξω από τη σχέση με την προξενιά»⁸⁶. Οι ίδιες μορφές λοιπόν χρησιμοποιούνται σε διαφορετικές λειτουργίες. Μια μορφή μπορεί να μεταφέρεται σε άλλη θέση παίρνοντας νέα σημασία, ή διατηρώντας συγχρόνως την παλιά.

Σημαντική επίσης θεωρείται η ύπαρξη επικουρικών στοιχείων στη δράση, τα οποία ενσωματώνονται ανάμεσα στις λειτουργίες, εξασφαλίζοντας την κίνηση της πλοκής. Ένα από αυτά τα στοιχεία είναι το σύστημα πληροφόρησης που έχει αναπτυχθεί μέσα στο παραμύθι, προκειμένου το κάθε πρόσωπο να γνωρίζει τις ενέργειες του άλλου. Η πληροφόρηση μπορεί να γίνει με διάφορους τρόπους. Μπορεί να είναι άμεση, αλλά μπορεί και να πάρει τη μορφή διαλόγου. Επιπλέον συχνά συναντάται και το φαινόμενο του τριπλασιασμού κάποιων στοιχείων της δομής. Ο τριπλασιασμός μπορεί να αφορά σε συγκεκριμένες λεπτομέρειες, σε λειτουργίες, αλλά και σε ζεύγη λειτουργιών⁸⁷.

Εκτός από το Propp, στη δομική ανάλυση του παραμυθιού αναφέρθηκε και ο Bremond: «η μελέτη της μεθόδου που ακολούθησε ο Propp για να καθορίσει τα ειδικά χαρακτηριστικά του αφηγηματικού πεδίου του ρώσικου παραμυθιού, μας έπεισε για την αναγκαιότητα να χαράξουμε, πριν από την όποια περιγραφή ενός ορισμένου λογοτεχνικού είδους, το χάρτη των λογικών δυνατοτήτων της αφήγησης»⁸⁸. Υποστηρίζει και ο Bremond ότι η βασική μονάδα ανάλυσης είναι η λειτουργία σε συνάρτηση με τις δράσεις και τα γεγονότα, ωστόσο, αντιτίθεται στην άποψη του Propp ότι κάθε λειτουργία βρίσκεται σε υποχρεωτική συνάρτηση με την επόμενη της στα πλαίσια της ίδιας ακολουθίας. Συγκεκριμένα, τονίζει ότι αφού τεθεί η πρώτη λειτουργία, ο αφηγητής είναι πάντα ελεύθερος να την μετατρέψει σε πράξη ή να τη διατηρήσει σαν πιθανότητα.

Ουσιαστικά, το καινούριο στοιχείο που εισάγει ο Bremond στην δομική ανάλυση είναι η έννοια της πιθανότητας, η οποία παρέχει μεγαλύτερη ευελιξία στη διαμόρφωση της αφήγησης. Η γραμμική ανάλυση του Propp ακολουθεί την πορεία δράσης ενός ατόμου, το οποίο έχει τόσες επιλογές όσες και οι 31 λειτουργίες που κατέγραψε. Αντίθετα, σύμφωνα με τις αφηγηματικές πιθανότητες του Bremond σε κάθε λειτουργία αντιστοιχεί ένα πλήθος πιθανών αντιδράσεων, πριν το άτομο προβεί στην επόμενη ενέργεια. Για παράδειγμα, στην περίπτωση της πάλης με τον αντίπαλο

(λειτουργία 16 στον Propp) δεν περνάμε απευθείας στη νίκη. Παρεμβαίνουν οι δυνατότητες που προσφέρονται στο δρών υποκείμενο, οι οποίες κατά τον Bremond είναι δύο και συνίστανται είτε στην ειρηνική διαπραγμάτευση είτε στην εχθρική επίθεση. Καθεμία από αυτές με τη σειρά της, προσφέρει ένα καινούριο αριθμό πιθανών επιλογών⁸⁹.

4.2 Οι ιδιότητες των δρώντων προσώπων

Οι λειτουργίες του Propp κατανέμονται στα δρώντα πρόσωπα με τη μορφή κύκλων δράσης. Το παραμύθι γνωρίζει επτά κύκλους δράσης. Ο κύκλος δράσης του ανταγωνιστή (κακοποιού) συμπεριλαμβάνει τη δολιοφθορά, τη μάχη με τον ήρωα και την καταδίωξη. Ο κύκλος δράσης του δωρητή συμπεριλαμβάνει την προετοιμασία της μεταβίβασης του μαγικού μέσου και τον εφοδιασμό του ήρωα με το μαγικό μέσο. Στον κύκλο δράσης του βοηθού, περιλαμβάνεται η τοπική μετακίνηση του ήρωα, η εξάλειψη της δυστυχίας ή της έλλειψης, η διάσωση από την καταδίωξη, η λύση δύσκολων προβλημάτων και η μεταμόρφωση του ήρωα. Ο κύκλος δράσης της πριγκίπισσας και του πατέρα της συμπεριλαμβάνει την υποβολή δύσκολων προβλημάτων, το στιγματίσμα, το ξεσκέπασμα, την αναγνώριση, την τιμωρία του δεύτερου κακοποιού και το γάμο.

Ο πέμπτος κύκλος δράσης αναφέρεται στον αποστολέα και περιλαμβάνει μόνο τη λειτουργία της αποστολής. Ο κύκλος δράσης του ήρωα συμπεριλαμβάνει την αποστολή για αναζήτηση, την αντίδραση στις απαιτήσεις του δωρητή και το γάμο. Τέλος, ο κύκλος δράσης του ψεύτικου ήρωα συμπεριλαμβάνει επίσης την αποστολή σε αναζήτηση, την αντίδραση στην απαίτηση του δωρητή που είναι πάντοτε αρνητική και ως ειδική λειτουργία τις αβάσιμες απαιτήσεις⁹⁰. Έτσι, στο παραμύθι φαίνεται ότι κάνουν την εμφάνισή τους, ουσιαστικά επτά δρώντα πρόσωπα, που εμφανίζονται σύμφωνα με τις απαιτήσεις της παραμυθιακής νόρμας

Γίνεται φανερό ότι για τον Propp, τα πρόσωπα δεν είναι σημασιολογικά φορτισμένα. Το μόνο νόημα που δύνανται να φέρουν, είναι εκείνο που τους αποδίδεται από τη θέση που έχουν στην αφήγηση και από τις λειτουργίες που επωμίζονται. Εξάλλου, έχει καταστεί σαφές ότι ένα συγκεκριμένο πρόσωπο στο παραμύθι μπορεί να εμπλακεί σε διαφορετικούς κύκλους δράσης και να σημασιοδοτηθεί ανάλογα με την περίπτωση. Έτσι, για παράδειγμα, αν ο δράκοντας

σκοτωθεί στη μάχη, την καταδίωξη αναλαμβάνουν ειδικά πρόσωπα, «οι γυναίκες, οι κόρες, οι αδελφές, οι μάνες των δρακόντων – το θηλυκό τους συγγενολό»⁹¹.

Ο Propp αναγνωρίζει δύο μόνο στοιχεία που θα μπορούσαν να αποδώσουν ιδιαίτερο περιεχόμενο σε κάποιο πρόσωπο. Τα στοιχεία αυτά είναι τα κίνητρα και οι ιδιότητες των προσώπων. Στα κίνητρα συμπεριλαμβάνονται οι αιτίες και οι σκοποί των προσώπων που τα οδηγούν προς συγκεκριμένες ενέργειες. Τα κίνητρα κατατάσσονται στα πιο ασταθή στοιχεία του παραμυθιού, καθώς όμοιες μεταξύ τους ενέργειες μπορεί να βασίζονται σε πολύ διαφορετικά κίνητρα. Οι ιδιότητες συμπεριλαμβάνουν το σύνολο όλων των εξωτερικών χαρακτηριστικών των προσώπων: την ηλικία, το φύλο, τη θέση, την εξωτερική εμφάνιση, τις ιδιομορφίες αυτής της εμφάνισης. Τα στοιχεία αυτά επηρεάζονται από την πραγματική ζωή: «επίδραση ασκεί η τρέχουσα ιστορική πραγματικότητα, επιρροή ασκεί το έπος των γειτονικών λαών, επίδραση ασκεί και η γραμματεία και η θρησκεία, τόσο η χριστιανική όσο και οι τοπικές δοξασίες»⁹².

Η μορφολογική ανάλυση του Propp ακολουθεί μόνο την πορεία του ήρωα, η οποία τον οδηγεί κατά κανόνα από τη δυστυχία στην τελική εξάλειψή της. Τα υπόλοιπα πρόσωπα της αφήγησης δεν ορίζονται παρά μόνο σε συνάρτηση με τον ήρωα, είτε δηλαδή, ως καταδιώκτες του, είτε ως βοηθοί του, είτε ως αντικείμενα επιθυμίας του. Η λογική των αφηγηματικών πιθανοτήτων του Bremond ανατρέπει σε ένα βαθμό την πρωτοκαθεδρία αυτή του κεντρικού προσώπου, καθώς αναγνωρίζει διαφορετικές δυνατότητες δράσης και στα υπόλοιπα πρόσωπα του παραμυθιού. Κάθε υποκείμενο έχει μια σφαίρα δράσης και το «ίδιο γεγονός που εκπληρώνει μια λειτουργία (α) στα πλαίσια δράσης ενός υποκειμένου Α, εκπληρώνει και μια λειτουργία (β) αν περάσουμε στη σφαίρα δράσης του υποκειμένου Β»⁹³.

Αναγνωρίζονται έτσι μεγαλύτερα περιθώρια διαπλοκής των προσώπων της αφήγησης και ένα σύστημα αμοιβαίας επιρροής μεταξύ τους που θα μπορούσε να ανατρέψει προκαθορισμένες ενέργειες και λειτουργίες, δίνοντας πλέον έμφαση στα κίνητρα και τις ιδιότητες του κάθε προσώπου. Αναλογικά, οι κύκλοι δράσης του Propp, βρίσκονται υπό το καθεστώς μίας αναδιοργανωτικής δυναμικής που καθορίζεται από τις σχέσεις συμφέροντος και εξουσίας που αναπτύσσονται ανάμεσα στα πρόσωπα της αφήγησης. Υπό αυτήν την έννοια θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς αν στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης αφήγησης, δεν απειλείται μόνο ο ήρωας από τον κακοποιό, αλλά και το αντίστροφο. Σε αυτήν την περίπτωση, θα είχε

ενδιαφέρον να διερευνηθεί ποια κριτήρια διακρίνουν τον ήρωα από τον κακοποιό και τοποθετούν τον καθένα στην ανάλογη θέση.

4.3 Η δομή και το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο

Με βάση τις διαπιστώσεις του για τις 31 λειτουργίες του παραμυθιού και τη σταθερή τους ακολουθία, ο Propp, διέκρινε δύο αλληλοαποκλειόμενα ζεύγη λειτουργιών. Πρόκειται για το ζεύγος «πάλη (Θ) - Νίκη (Κ)» και το ζεύγος «δύσκολο πρόβλημα (Π) – Λύση (Ρ)». Υποστήριξε ότι ανάμεσα σε αυτά τα ζεύγη υπάρχουν τέσσερις πιθανοί συνδυασμοί μέσα στο παραμύθι. Είτε θα συναντάται το ένα ζεύγος, είτε το άλλο, είτε και τα δύο ή κανένα από τα δύο. Μέσω μιας αφαιρετικής διαδικασίας ανάμεσα στα σχήματα που προκύπτουν από τις τέσσερις αυτές πιθανότητες οδηγήθηκε στη δημιουργία ενός γενικού τύπου που βρίσκεται στη βάση όλων των μαγικών παραμυθιών, καθώς αποτελεί το σκελετό τους⁹⁴.

Επεκτείνοντας τη σκέψη αυτή, διατύπωσε τέσσερις θεμελιώδεις αρχές για τα μαγικά παραμύθια. Στην πρώτη ορίζεται ότι τα μόνιμα, σταθερά στοιχεία του παραμυθιού είναι οι λειτουργίες των δρώντων προσώπων, ανεξάρτητα από το ποιοι και πώς τις επιτελούν. Οι λειτουργίες συγκροτούν τα θεμελιώδη συστατικά μέρη του παραμυθιού. Επιπρόσθετα, η δεύτερη αρχή συμπληρώνει την πρώτη και ορίζει ότι ο αριθμός των λειτουργιών που γνωρίζει το μαγικό παραμύθι είναι περιορισμένος. Μάλιστα, σύμφωνα με την τρίτη αρχή, η ακολουθία των λειτουργιών αυτών είναι πάντοτε η ίδια. Αυτό δε σημαίνει ότι όλα τα παραμύθια δίνουν τις ίδιες λειτουργίες. Ωστόσο, η απουσία ορισμένων λειτουργιών φαίνεται ότι δε μεταβάλλει τη διάταξη των υπόλοιπων.

Τα παραμύθια που παρουσιάζουν τις ίδιες λειτουργίες, μπορεί να θεωρηθούν μονοτυπικά. Το γεγονός ότι οι λειτουργίες εμφανίζονται με την ίδια ακολουθία, σχηματίζοντας ένα και μοναδικό άξονα στην αφήγηση, οδήγησε τον Propp στη διατύπωση της τέταρτης αρχής, σύμφωνα με την οποία όλα τα παραμύθια είναι μονοτυπικά στη δομή τους⁹⁵. Το γεγονός αυτό δε σημαίνει ότι απέρριψε τελείως το στοιχείο της λαϊκής δημιουργίας. Αποδέχεται ότι υπάρχουν τομείς στους οποίους ο λαϊκός παραμυθός δημιουργεί και άλλοι στους οποίους δεν δημιουργεί. Σε ό, τι αφορά, ιδίως, στην ονοματοθεσία και στις ιδιότητες των δρώντων προσώπων, ο παραμυθός έχει απόλυτη ελευθερία⁹⁶.

Ταυτόχρονα, στο πλαίσιο της έρευνάς του υποστήριξε ότι παρόμοια ακριβώς δομή με αυτή των μαγικών παραμυθιών φανερώνεται και σε μία σειρά αρχαιότατων μύθων. Στοιχεία της καθημερινής ζωής, του πολιτισμού και της θρησκείας μιας αρχαϊκής πραγματικότητας θεώρησε ότι εντάσσονται και ως στοιχεία στο παραμύθι. Διευκρίνισε όμως ότι η εθνογραφική και ιστορική μελέτη θα μπορέσει να δώσει τις κατάλληλες απαντήσεις σε αυτόν τον τομέα. Η μορφολογική προσέγγιση του Propp και η αναφορά του στους μύθους προκάλεσε την αντίδραση του Strauss.

Συγκεκριμένα, ο Strauss υποστήριξε ότι η φορμαλιστική μέθοδος του Propp ρίχνει το ερευνητικό βάρος στη δομή, την οποία απομονώνει από το περιεχόμενο. Για τον στρουκτουραλισμό «μορφή και περιεχόμενο έχουν την ίδια φύση. Το περιεχόμενο αντλεί την πραγματική του ύπαρξη από τη δομή του και αυτό που ονομάζουμε μορφή είναι η δόμηση των τοπικών δομών από τις οποίες συνίσταται το περιεχόμενο»⁹⁷. Σύμφωνα με τον Strauss, δεν ισχύει η μονοτυπικότητα του παραμυθιού. Προκύπτει, μόνο, ως συμπέρασμα λόγω του υψηλού βαθμού αφάιρσης της μορφολογικής προσέγγισης του Propp, η οποία απομονώνει το λόγο από τα συμφοραζόμενά του.

Πράγματι, ο Strauss αφοσιωμένος στη δομική ανάλυση των μύθων είχε καταλήξει σε διαφορετικά συμπεράσματα. Σκοπός του ήταν να ανακαλύψει τις σχέσεις που ενώνουν όλους τους μύθους, δημιουργώντας έτσι, ένα δομικό νόμο. Με την ανακάλυψη του νόμου αυτού θα μπορούσε να μετατρέψει τα παραμύθια σε επιστήμη⁹⁸. Οι έρευνές του, τον οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι για τον ίδιο μύθο, η βασική δομή μπορεί να είναι η ίδια, αλλά το περιεχόμενο του πυρήνα μπορεί να ποικίλλει. Από τη στιγμή μάλιστα που ένα στοιχείο μετασχηματίζεται, τότε τα άλλα στοιχεία πρέπει να διευθετηθούν αναλόγως. Ταυτόχρονα, ο ίδιος τύπος γεγονότος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει διαφορετικά συμβάντα.

Στην ουσία, το πρόβλημα ανάγεται σε διαφορετική αντιμετώπιση της έννοιας της Ιστορίας. Για τον Propp όπως έχουμε ήδη αναφέρει, η αφαιρετική δομή στην οποία κατέληξε, μεταφέρεται και εξελίσσεται στο πλαίσιο μιας γραμμικής πορείας. Για τον Strauss τα ίδια μυθικά στοιχεία συνδυάζονται πάλι και πάλι στο πλαίσιο ενός κλειστού συστήματος, όπου «κάθε τύπος ιστορίας ανήκει σε μια δεδομένη ομάδα, μια δεδομένη οικογένεια, μια δεδομένη συγγενική σειρά ή μια φυλετική ομάδα και επιχειρεί να εξηγήσει το πεπρωμένο της»⁹⁹. Υπό αυτήν την έννοια, δύο αφηγήσεις που δεν είναι όμοιες μπορεί να γίνουν ταυτόχρονα αποδεκτές ως αληθείς.

Σε αντίθεση με την «πολιτισμένη» αντίληψη για την Ιστορία η μυθική σκέψη, υποστηρίζει ο Strauss, μπορεί να δημιουργήσει ένα «σύστημα συνεκτικό όπου μία διαχρονία – δαμασμένη κατά κάποιο τρόπο – συνεργάζεται με τη συγχρονία χωρίς κίνδυνο να αναφανούν νέες μεταξύ τους συγκρούσεις»¹⁰⁰, καθώς έχει δημιουργηθεί ένα περιβάλλον στο οποίο το καινούριο στοιχείο, μπορεί μέσω συγκεκριμένων διαδικασιών να ενσωματώνεται στο προϋπάρχον. Από αυτό προκύπτει και η διάκριση του πραγματοποιεί ο Strauss ανάμεσα σε «θερμές» και «ψυχρές» κοινωνίες.

Θερμές ονομάζονται οι κοινωνίες στις οποίες επικρατεί ή πρόοδος και η αλλαγή. Είναι δηλαδή οι μοντέρνες κοινωνίες, οι οποίες εσωτερικεύουν αποφασιστικά το ιστορικό γίνεσθαι για να το κάνουν κίνητρο της ανάπτυξής του. Οι ψυχρές κοινωνίες είναι εκείνες που φαίνονται ότι μένουν στάσιμες, δηλαδή οι πρωτογονικές, οι οποίες επιζητούν χάρη στους θεσμούς που θέτουν στον εαυτό τους να ακυρώσουν, κατά αυτόματο σχεδόν τρόπο, τα αποτελέσματα που θα μπορούσαν να έχουν οι ιστορικοί παράγοντες στην ισορροπία και τη συνέχειά τους¹⁰¹.

Προκειμένου να ανιχνεύσει κανείς τους ιστορικούς και κοινωνικούς παράγοντες που επηρεάζουν τη δομή του παραμυθιού, είναι απαραίτητο να γνωρίζει ότι η δομή του παραμυθιού τοποθετείται στο συγκρουσιακό πεδίο συνάντησης των δύο αυτών κοινωνικών δομών. Το παραμύθι δεν έχει σαφείς ιστορικές ρίζες και προέλευση. Ανθίζει στους κόλπους τόσο «πρωτόγονων» όσο και «πολιτισμένων» κοινωνιών. Μία δομή λοιπόν που λειτουργεί ως σκελετός παραμυθιακών αφηγήσεων, ενσωματώνει στοιχεία μυθικά, κυρίως στις ψυχρές κοινωνίες, τα οποία ανακυκλώνονται. Ταυτόχρονα, τοποθετούμενη στις θερμές κοινωνίες έρχεται σε αλληλόδραση με τον ορθολογισμό, την πρόοδο και την συνεχή εξέλιξη και αναδιαμόρφωση των κοινωνικών ηθών, με αποτέλεσμα η ίδια δομή να νοσηματοδοτείται διαφορετικά.

4.4 Η ιστορική και κοινωνική διάσταση του παραμυθιού

Στις δυτικές κοινωνίες, αρκετές φορές κατά την μελέτη των παραμυθιών, έχουν γίνει συσχετισμοί ανάμεσα στο περιβάλλον του παραμυθιού και τους ήρωες που δρουν μέσα σε αυτό από τη μία, και τις συγκεκριμένες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες στις οποίες λαμβάνει χώρα η αφήγηση του παραμυθιού από την άλλη. Σχεδόν πάντα, τα λαϊκά παραμύθια «απεικονίζουν σε πολύ αδρές γραμμές την κοινωνία του παλαιού κατεστημένου...κυρίως τη φεουδαρχική κοινωνία»¹⁰².

Ωστόσο, η κοινωνία αυτή παρουσιάζεται με τον τρόπο που την πλάθει η λαϊκή φαντασία και σύμφωνα με τις ανάγκες της λαϊκής κοινότητας. Ο Ζαν υποστηρίζει ότι τα παραμύθια μας οδηγούν σ' ένα είδος μικρόκοσμου μιας εποχής. Θεωρεί δυνατό το ότι θα μπορούσε κανείς να δείξει «σε ποιο βαθμό τα παραμύθια που συλλέχθηκαν και μεταγράφηκαν από τους αδελφούς Γκριμ αποτελούν μάρτυρες της συχνά κτηνώδους και βίαιης σκληρότητας των ηθών των γερμανικών χωρών των αρχών του 19^{ου} αιώνα»¹⁰³.

Τα παραμύθια απεικονίζουν ένα πλήθος κοινωνικών αξιών. Μία από αυτές είναι ο γάμος και η πατριαρχική οικογενειακή δομή ως κυρίαρχοι πολιτιστικοί θεσμοί. Αναπαριστούν δηλαδή «ρόλους και πρότυπα συμπεριφοράς, που θεωρούνται κοινωνικά κατάλληλοι για κάθε φύλο και για κάθε ηλικιακή ομάδα»¹⁰⁴. Κυρίαρχη δομή είναι η οικογενειακή και συνηθέστερο θέμα, η διαμόρφωση των σχέσεων των μελών που την απαρτίζουν. Το παραμύθι «αγγίζει προβλήματα της οικογενειακής ζωής και κυρίως αυτά που υποδηλώνουν ενδοοικογενειακές σχέσεις και συγκρούσεις ανάμεσα στα παιδιά και στους γονείς κι ανάμεσα στ' αδέρφια μεταξύ τους»¹⁰⁵. Στα παραμύθια, άλλωστε, έχει αποδοθεί και ένας βαθύς σεξουαλικός συμβολισμός, καθώς θεωρείται ότι εκφράζουν έναν ολόκληρο κώδικα σεξουαλικής συμπεριφοράς¹⁰⁶.

Η ένταξη του παραμυθιού σε ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο συνεπάγεται ότι η ανάλυσή του δεν μπορεί παρά να λάβει υπόψη ένα πλήθος παραγόντων. Σημαντικότεροι από αυτούς είναι, πρωτίστως, τα άτομα ή η σύνθεση των κοινωνικών ομάδων που δημιούργησαν τα παραμύθια και οι στόχοι που ήθελαν να επιτύχουν μέσα από τη διήγησή τους. Η ιστορική στιγμή που τα παραμύθια δημιουργήθηκαν και οι πολιτικοί, κοινωνικοί, οικονομικοί, τεχνολογικοί και πολιτισμικοί όροι και συνθήκες που αυτή έθεσε. Ο γεωγραφικός χώρος μέσα στον οποίο δημιουργήθηκαν τα παραμύθια και οι θρησκευτικές, ηθικές, κοινωνικές και πολιτισμικές αντιλήψεις της κοινωνικής ομάδας στους κόλπους της οποίας άνθισαν. Τέλος, δεν θα πρέπει να αγνοηθούν τα αισθητικά και καλλιτεχνικά κριτήρια των δημιουργών των παραμυθιών και της εποχής τους¹⁰⁷.

- ¹ Ροζάνης Στέφανος, *Μελέτες για τον Ρομαντισμό*, Αθήνα: Πλέθρον, 2001, σ. 124
- ² όπ.π., σ. 21
- ³ Behler Ernst, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 1
- ⁴ όπ. π., σ. 13
- ⁵ Λούκατς Γκεόργκ, *Η ψυχή και οι Μορφές*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1986, σ. 111
- ⁶ Ροζάνης, όπ. π. , σ. 24
- ⁷ όπ.π., σ. 25
- ⁸ όπ.π.
- ⁹ Λούκατς, όπ.π., σ. 117
- ¹⁰ Ροζάνης, όπ.π., σ. 26
- ¹¹ όπ.π., σ. 35
- ¹² όπ.π., σ. 34
- ¹³ όπ.π., σ. 136
- ¹⁴ όπ.π., σ. 49
- ¹⁵ όπ.π., σ.55
- ¹⁶ Λούκατς, όπ.π., σ. 118
- ¹⁷ όπ.π., σ. 119
- ¹⁸ Ροζάνης, όπ. π., σ.42
- ¹⁹ Λούκατς, όπ.π., σ. 121-122
- ²⁰ Ροζάνης, όπ.π., σ. 23
- ²¹ όπ.π., σ. 170
- ²² όπ.π.
- ²³ όπ.π., σ. 171
- ²⁴ όπ.π.
- ²⁵ Λυδάκη Άννα, *Λαϊκός Λόγος και Πολιτισμικές Σημασίες*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, σ. 42-44
- ²⁶ Ροζάνης, όπ.π., σ. 173
- ²⁷ Μερακλής Μ. Γ., *Τα Παραμύθια Μας*, Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδης, σ. 15
- ²⁸ όπ.π., σ.17
- ²⁹ Marthe Robert, «Εισαγωγή» στο *Τα Παραμύθια των Αδελφών Γκριμμ*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία Αθήνα: Άγρα, 1995, τόμος Α΄ , 13-26, σ. 15
- ³⁰ όπ.π.
- ³¹ όπ.π., σ. 16
- ³² όπ.π.
- ³³ Αδελφοί Γκριμμ, «Πρόλογος» στο *Τα Παραμύθια των Αδελφών Γκριμμ*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία Αθήνα: Άγρα, 1995, τόμος Α΄ , 27-37, σ. 33
- ³⁴ όπ.π., σ.34
- ³⁵ όπ.π., σ. 29
- ³⁶ Marthe Robert, όπ.π., σ.18
- ³⁷ Allen Richard, "Reading Kleist and Hoffman", στο Bygrave Stephen (ed.), *Romantic Writings*, London: Routledge in Association with the Open University, 1996, 252-267, p. 261
- ³⁸ Faudemay Alain, «Πρόλογος» στο Andersen, *Contes Choisis*, France: Gallimard, 1987, 7-32 p.10
- ³⁹ όπ.π., σ. 26-27
- ⁴⁰ όπ.π., σ. 14
- ⁴¹ όπ.π., σ.31
- ⁴² Αυδικός Ευάγγελος, *Το λαϊκό παραμύθι: Θεωρητικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1997, σ.12
- ⁴³ όπ.π., σ.13
- ⁴⁴ όπ.π., σ.14
- ⁴⁵ Ζαν Ζορζ, *Η Δύναμη των Παραμυθιών*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1996, σ. 74
- ⁴⁶ όπ.π., σ. 74 - 75
- ⁴⁷ Eliade Mircea, *Aspects du Mythe*, Paris: Gallimard, 1963, p.33
- ⁴⁸ Ζαν, όπ.π., σ.79
- ⁴⁹ όπ'π., σ.80
- ⁵⁰ όπ.π., σ.83
- ⁵¹ όπ.π., σ.30
- ⁵² Σακελλαρίου Χάρης, *Το παραμύθι χτες και σήμερα*, Αθήνα: Πατάκης, 1995, σ. 35
- ⁵³ όπ.π., σ.41
- ⁵⁴ όπ.π., σ.21

- ⁵⁵ όπ.π., σ.46
- ⁵⁶ όπ.π., σ.38
- ⁵⁷ Andersen, " Anne Lisbeth", στο Andersen, *Contes Choisis*, France: Gallimard, 1987, 259-272, p. 270-271
- ⁵⁸ Σακελλαρίου, όπ.π., σ.18
- ⁵⁹ όπ.π., σ.20
- ⁶⁰ όπ.π., σ.22
- ⁶¹ όπ.π., σ.23
- ⁶² όπ.π., σ.36 - 42
- ⁶³ Αυδικός, όπ.π., σ. 17-18
- ⁶⁴ Σακελλαρίου, όπ.π., σ.44
- ⁶⁵ όπ.π., σ.46 - 47
- ⁶⁶ Ζαν, όπ.π., σ.27 - 29
- ⁶⁷ Αυδικός, όπ.π., σ.122
- ⁶⁸ Eliade, όπ.π., σ. 11-12
- ⁶⁹ όπ.π., σ.32-34
- ⁷⁰ Αυδικός, όπ.π., σ. 124
- ⁷¹ όπ.π., σ.126
- ⁷² Levi Strauss Claude, *Μύθος και Νόημα*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1986, σ. 48-49
- ⁷³ Propp Vladimir Ja., *Les Racines Historiques du Conte Merveilleux*, Paris: Gallimard, 1983, p. 23-27
- ⁷⁴ όπ.π., σ. 36
- ⁷⁵ Levi Strauss Claude, «Η Δομή και η Μορφή. Σκέψεις για ένα έργο του Βλαντιμίρ Προπ» στο Προπ Β. Γ., *Μορφολογία του Παραμυθιού*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1991, 206-243, σ. 225
- ⁷⁶ όπ.π., 222
- ⁷⁷ όπ.π., 225
- ⁷⁸ όπ.π., 223
- ⁷⁹ Αυδικός, όπ.π., 128-129
- ⁸⁰ όπ.π., 130-133
- ⁸¹ Bettelheim Bruno, *The Uses of Enchantment*, New York: Random House, 1989, p. 35-41
- ⁸² όπ.π., σ.41
- ⁸³ Προπ Β.Γ., *Μορφολογία του Παραμυθιού*, όπ.π., σ. 23
- ⁸⁴ όπ.π., σ. 27
- ⁸⁵ όπ.π., σ. 31-72
- ⁸⁶ όπ.π., σ.75
- ⁸⁷ όπ.π., σ.78-82
- ⁸⁸ Bremond Claude, «Η λογική των αφηγηματικών πιθανοτήτων» στο *Θεωρία της Αφήγησης*, Αθήνα: Εξάντας, 1991, 125 -157, σ.125
- ⁸⁹ όπ.π., σ.139-145
- ⁹⁰ Προπ, *Μορφολογία του Παραμυθιού*, όπ.π., σ. 87-88
- ⁹¹ όπ.π. σ. 90
- ⁹² όπ.π., σ.97
- ⁹³ Bremond, όπ.π., σ.128
- ⁹⁴ Προπ, *Μορφολογία του Παραμυθιού*, όπ.π., σ.111-118
- ⁹⁵ όπ.π., σ.24 -27
- ⁹⁶ όπ.π., σ.126
- ⁹⁷ Levi Strauss Claude, «Η Δομή και η Μορφή. Σκέψεις για ένα έργο του Βλαντιμίρ Προπ», όπ.π., σ. 227
- ⁹⁸ Kurzweil Edith, *The age of Structuralism*, New York: Columbia University Press, 1980, p. 18 -19
- ⁹⁹ Levi Strauss, *Μύθος και Νόημα*, όπ.π., σ. 91-92
- ¹⁰⁰ Levi Strauss Claude, *Άγρια Σκέψη*, Αθήνα: Παπαζήση, 1977, σ. 338
- ¹⁰¹ όπ.π., σ.336
- ¹⁰² Ζαν, όπ.π., σ. 117
- ¹⁰³ όπ.π., σ.130
- ¹⁰⁴ Αυδικός, όπ.π., σ. 41
- ¹⁰⁵ Σακελλαρίου, όπ.π., σ. 25
- ¹⁰⁶ όπ.π., σ. 29
- ¹⁰⁷ όπ.π., σ.74

Β' Μέρος



*Η συνάντηση της Κοκκινσκουφίτσας με το λύκο
(Γκραβούρα του Gustave Doré)*

1.1 Η μητέρα

Στη μορφή της μητέρας συγχωνεύονται η φυσική μητέρα και η μητριά. Πρόκειται για δύο ρόλους που βρίσκονται σε συνεχή διαμάχη, όντας εκ διαμέτρου αντίθετοι. Η φυσική μητέρα, αντιπροσωπεύει συνήθως την καλοσύνη, την ευτυχία, τη φιλευσπλαχνία. Η μητριά από την άλλη, είναι μία από τις ισχυρότερες προσωποποιήσεις της δύναμης του Κακού. Η αντίθεση των δύο μορφών, αντιπροσωπεύεται στις λειτουργίες και στις ενέργειες που τους αποδίδονται, αλλά και στην περιγραφή των ιδιοτήτων και των κινήτρων τους.

Σύμφωνα με τη Σακαλάκη, στο παραμύθι οι γονείς και τα γονεϊκά σύμβολα μπορούν να διακριθούν σε τέσσερις κατηγορίες. Η πρώτη περιλαμβάνει τους φυσικούς γονείς, δηλαδή τους βιολογικούς γεννήτορες. Η δεύτερη τους θετούς γονείς οι οποίοι διατηρούν με το παιδί τη σχέση που ορίζεται από μια πράξη υιοθεσίας. Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν οι συμβολικοί γονείς, στους οποίους ένα υπερφυσικό ον ή μία θεότητα προσφέρει ένα παιδί το οποίο ζητά να της επιστραφεί μετά από κάποιο χρονικό διάστημα. Τέλος, η τέταρτη κατηγορία συμπεριλαμβάνει τους εξ αγχιστείας γονείς που χωρίς να είναι βιολογικοί γεννήτορες αναλαμβάνουν τις λειτουργίες και υποχρεώσεις των εξ αίματος γονέων¹.

Η μορφή του πατριού συναντάται σπάνια στα παραμύθια. Αυτό εξηγείται αν αναλογιστεί κανείς ότι στο πλαίσιο της οικογενειακής ζωής της αγροτικής κοινωνίας, ο πατέρας βρίσκεται συνήθως εκτός σπιτιού. Αντίθετα, η μητέρα είναι επιφορτισμένη με την ανατροφή των παιδιών και γι' αυτό τοποθετείται στο επίκεντρο της οικογένειας. Εξάλλου, όπως αναφέρει ο Bettelheim στην τυπική πυρηνική οικογένεια «είναι καθήκον του πατέρα να προστατεύει το παιδί από εξωτερικούς κινδύνους.... Η μητέρα πρέπει να παρέχει τροφή και ικανοποίηση άμεσων σωματικών αναγκών που είναι απαραίτητες για την επιβίωση του παιδιού»². Έτσι, η απώλεια της μητέρας ισοδυναμεί με το θάνατο, άρα είναι τρομακτικότερη. Αντίθετα, η έλλειψη του πατέρα φαντάζει ευκολότερο να αντιμετωπιστεί.

Ο θάνατος της μητέρας και η υποκατάστασή της από τη μητριά, νοσηματοδοτεί τη διαφοροποίηση ανάμεσα στους εξ αίματος και εξ αγχιστείας γονείς με τους πρώτους να παρουσιάζονται ως εξ ορισμού θετικά φορτισμένες μορφές και τους δεύτερους να αναλαμβάνουν παραδοσιακά έναν αρνητικό ρόλο. Η θετική απεικόνιση της φυσικής μητέρας και η αρνητική απεικόνιση της μητριάς, εγκαθιδρύει μία θεμελιώδη αντίθεση στο πλαίσιο της λειτουργίας της μητρότητας. Η αντίθεση

ανάγεται τόσο σε ψυχο-συναισθηματικούς, ενδο-οικογενειακούς παράγοντες όσο και σε κοινωνικούς. Η μητριά κυρίως, αποτελεί ένα αρνητικό σύμβολο, στη βάση αλληλο-διαπλοκής των παραπάνω παραγόντων.

1.2 Η φυσική μητέρα

Όπως προκύπτει από τα παραμύθια που μελετήσαμε, η φυσική μητέρα συνήθως απουσιάζει. Η λειτουργία που της αντιστοιχεί, σύμφωνα με τον Propp, είναι εκείνη της αρχικής έλλειψης και της απουσίας. Από την άποψη της δομής ο θάνατος της φυσικής μητέρας νοηματοδοτείται πάντοτε αρνητικά, γιατί αποτελεί τον πρώτο κρίκο μιας αλυσίδας παθών που περιμένουν τον ήρωα. Είναι δηλαδή το πρωταρχικό αίτιο της δυστυχίας του. Το γεγονός αυτό καθίσταται σαφές μέσα στην παραμυθιακή αφήγηση, με φράσεις όπως: «από τότε που πέθανε η μανούλα μας, δεν είδαμε άσπρη μέρα»³.

Η φυσική μητέρα, ως καθιερωμένη θετική μορφή, κληροδοτεί στα παιδιά της, αντίστοιχες με τις δικές της, ιδιότητες: «Αγαπημένο μου παιδί να είσαι πάντα καλή και πονετική. Κι ο θεός δε θα σε εγκαταλείψει αβοήθητη. Κι εγώ θα σε βλέπω ψηλά από τον ουρανό και θα σε προστατεύω»⁴. Η υπόσχεση της νεκρής μητέρας συνδέεται με τη δεύτερη λειτουργία που της αποδίδεται, τη λειτουργία του δωρητή. Είναι αρκετά συχνή στο παραμύθι, η εικόνα του ήρωα που κατατρεγμένος από όλους καταφεύγει στον τάφο της μητέρας του για βοήθεια. Αυτή είναι μία βοήθεια που πάντα παρέχεται. Η Σταχτοπούτα φυτεύει ένα κλαδί στον τάφο της μητέρας της από το οποίο προκύπτει ένα δέντρο που λειτουργεί ως βοηθός της ηρώιδας στις δύσκολες στιγμές.

Επιπρόσθετα, η φυσική μητέρα επιφορτίζεται με τη λειτουργία επαναφοράς του ήρωα στη ζωή. Έτσι, στο Παραμύθι του Κέδρου, η αδελφή μαζεύει τα κόκκαλα του νεκρού αδελφού της και τα τοποθετεί κάτω από τον Κέδρο που είχε φυτρώσει στον τάφο της μητέρας του, προκειμένου το παιδί να ξαναέλθει στη ζωή με τη μορφή πουλιού⁵. Το δέντρο χρησιμοποιείται συχνά στα παραμύθια. Συμβολίζει την «ανάμνηση της εξιδανικευμένης μητέρας της παιδικής ηλικίας, που όσο παραμένει ζωντανή, ως τμήμα της εσωτερικής εμπειρίας, μπορεί να υποστηρίξει το άτομο ακόμη και στις μεγαλύτερες δοκιμασίες»⁶. Με το θάνατό της η φυσική μητέρα ανάγεται σε εσωτερικευμένο, ιδεατό σύμβολο.

Η απροϋπόθετη καλοσύνη της φυσικής μητέρας έχει συνδεθεί με στάδια ανάπτυξης των πρωτόγονων κοινωνιών, όπου η μητέρα καταλαμβάνει τον πυρήνα του οικιακού χώρου, αποτελώντας την πηγή όλων των συναισθηματικών και ηθικών ποιοτήτων που διαποτίζουν το χώρο αυτό. Είχε θεωρηθεί, δηλαδή ότι οι γυναίκες «αποκλεισμένες από τα παιχνίδια του χρήματος και της εξουσίας, μπορούν να δίνουν ελεύθερη έκφραση σε αποκλειστικά θετικά συναισθήματα και να τον εμποτίζουν [τον οικιακό χώρο] με ηθικές αξίες που εκδηλώνονται ακριβώς στον μη ανταλλακτικό χαρακτήρα των σχέσεων»⁷. Η άποψη αυτή δέχθηκε έντονη κριτική. Οι επικριτές της αναγνώρισαν την αναπαραγωγή στερεοτύπων των δυτικο-ευρωπαϊκών κοινωνιών που ήθελαν τον οικιακό χώρο καταφύγιο από τις δυσχέρειες που προκάλεσε η κοινωνικο-οικονομική αναταραχή ως επακόλουθο της Βιομηχανικής Επανάστασης⁸.

Η ταύτιση της ασφάλειας που παρέχει ο οικιακός χώρος με τη μητέρα στο επίκεντρο ως βιολογική και ψυχο-συναισθηματική τροφό του ανθρώπου εξηγεί τη θετική σημασιολόγησή της στο πλαίσιο των οικογενειών του παραμυθιού. Χαρακτηριστικό, εξάλλου, της φυσικής μητέρας είναι και η αυτοθυσία, καθώς είναι ικανή να υποστεί τις πιο σκληρές δοκιμασίες, προκειμένου να σώσει το παιδί της. Στο παραμύθι «Ιστορία μιας μητέρας», του Andersen, η ηρωίδα, δε φοβάται να μπει στο σκοτεινό δάσος, ένα από τα πιο τρομακτικά στοιχεία του παραμυθιού, ούτε να κλάνει σε σημείο να χάσει τα μάτια της και τα μαλλιά της, προκειμένου να πληροφορηθεί για την τύχη του παιδιού της⁹.

Εξάλλου, στο πλαίσιο αποδοχής του μυθικού πυρήνα του παραμυθιού, έχει υποστηριχθεί ότι ο θάνατος της φυσικής μητέρας συνδέεται με τις τελετές μύησης πρωτόγονων κοινωνιών που έχουν ως στόχο να εισάγουν το άτομο στην ενεργό ζωή της κοινότητας και να του προσδώσουν θρησκευτική ύπαρξη. Σύμφωνα με τον Cooper σε κάθε διαδικασία μύησης βλέπουμε μια πλήρη ρήξη με τη μητέρα ή και με όλη την οικογένεια και την απομάκρυνση του παιδιού από αυτήν. Στα παραμύθια, «αυτό συμβαίνει ξανά και ξανά, είτε με το θάνατο της μητέρας ή του πατέρα, και την εμφάνιση της κακιάς μητριάς, όπως στη Σταχτοπούτα και στη Χιονάτη, είτε με την απόρριψη του παιδιού από τους γονείς, που το στέλνουν σ' έναν ξένο και εχθρικό κόσμο»¹⁰.

1.3 Η μητριά

Η μητριά αποτελεί το υποκατάστατο της φυσικής μητέρας. Δομικά, οι λειτουργίες που της αποδίδονται είναι η εξαπάτηση, η δολιοφθορά και η καταδίωξη

του ήρωα. Πρόκειται για μία φιγούρα που νοσηματοδοτείται αρνητικά, σε τέτοιο βαθμό, ώστε να στηρίζει νοηματικά ένα σύστημα κακοδαιμονιών. Η κακία της μητριάς εμποτίζει την παραμυθιακή δομή και ως προς αυτό υπάρχει αφθονία παραδειγμάτων. Έχει υποστηριχθεί ότι οι πεθερές και μητριές που περιγράφονται ως ζηλόφθονες, μοχθηρές και εγκληματικές μορφές αναπαράγουν την *imago* της «κακής μητέρας». Τη σκοτεινή και καταστροφική όψη της γυναικείας φύσης, αλλά και το χαμένο παράδεισο (φυσική μητέρα) που αντικαθίσταται από τη σκληρή πραγματικότητα (μητριά)¹¹. Η Σακαλάκη διευκρινίζει ότι η θεματική των παραμυθιών σε αυτήν την περίπτωση αντλεί το περιεχόμενό της από «στερεότυπα κλισέ που κατακλύζουν τις συλλογικές παραστάσεις και που...πλήττουν κατά προτίμηση το γυναικείο φύλο, ενσάρκωση του κακού, συνεργό των δαιμονικών και μαγικών δυνάμεων, σύμμαχο της φύσης και εχθρό του πολιτισμού»¹².

Επιπρόσθετα, η αντίθεση ανάμεσα στη μητέρα και τη μητριά εξηγείται με βάση τις οιδιπόδειες συγκρούσεις. Η καλή μητέρα αντιστοιχεί στην προ-οιδιπόδεια φάση, ενώ η κακιά μητριά σηματοδοτεί την οιδιπόδεια φάση¹³. Προκειμένου να απαλλαγεί από τα εχθρικά συναισθήματα που τρέφει για τον γονέα του ίδιου φύλου, το παιδί τα μεταθέτει σε αυτόν αποδίδοντάς του αρνητικές απέναντι στο ίδιο, προθέσεις. Μέσω αυτής της διαδικασίας η μητέρα μετατρέπεται σε μητριά. Στο παραμύθι του Κέδρου αναπαρίσταται η ένταση και το βάθος αυτών των συναισθημάτων. Η μητριά όχι μόνο σκοτώνει το θετό της γιο, αλλά τον μαγειρεύει και τον προσφέρει στον πατέρα του ως τροφή¹⁴.

Με αυτόν τον τρόπο αποκτά συμβολική διάσταση σε ενδο-οικογενειακό επίπεδο. Σύμφωνα με τον Bettelheim, η φυσική μητέρα και η μητριά μπορεί να αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου προσώπου. Το παιδί αδυνατώντας να αποδεχθεί την αρνητική εικόνα της φυσικής του μητέρας, δημιουργεί τη μητριά, στο πρόσωπο της οποίας ενσαρκώνονται όλα τα αρνητικά στοιχεία της πρώτης. Έτσι, παρόλο που η μητέρα είναι συνήθως «ο γενναιόδωρος προστάτης, μπορεί να αλλάξει σε σκληρή μητριά, αν είναι τόσο κακιά ώστε να αρνηθεί στο παιδί της κάτι που θέλει»¹⁵.

Οι ενέργειες της μητριάς στο παραμύθι βασίζονται στα χειρότερα κίνητρα. Τα συνηθέστερα από αυτά είναι το μίσος, η ζήλια, η αλαζονεία και η έμφυτη κακία. Οι εξηγήσεις που δίνει η αφήγηση δεν αφήνουν περιθώρια αμφιβολίας. Για παράδειγμα, δηλώνεται ότι: «Η γυναίκα είχε μίσος για την προγονή της κι ολόένα έβρισκε τρόπους να της κάνει τη ζωή δύσκολη. Και ζήλευε, επειδή η προγονή της ήταν όμορφη και καλή, ενώ η πραγματική της κόρη ήταν άσχημη και κακιά»¹⁶. Εξάλλου, και η

Σακαλάκη υποστηρίζει ότι οι εξ αγχιστείας γονείς λειτουργούν ως συμβολικά υποκατάστατα των εξ αίματος γονέων και γι' αυτό το λόγο αναλαμβάνουν την λειτουργία του αποδιοπομπαίου τράγου. Μ' αυτόν τον τρόπο, οι εχθρικές τάσεις απέναντι στους εξ αίματος γονείς απενοχοποιούνται¹⁷.

Η φαντασίωση της κακιάς μητριάς, συντελεί στο να μη σπλωθεί η καλή εικόνα της φυσικής μητέρας και αποτρέπει τη δημιουργία συναισθημάτων ενοχής. Πρόκειται για ένα συμβολικό διχασμό. Ωστόσο, δεν μπορούμε να αρκεστούμε σε αυτήν την εξήγηση. Μέσα στο παραμύθι συναντάμε περιπτώσεις όπου στο πλαίσιο της ίδιας οικογένειας, η ίδια μητέρα, εξ αίματος για το ένα παιδί και εξ αγχιστείας για το άλλο, εμφανίζει δύο πρόσωπα. Το θετό παιδί, για κάποιο απροσδιόριστο λόγο, αποτελεί εμπόδιο: «Η μάνα αγαπούσε πολύ την κορούλα της και μόλις την έβλεπε η καρδιά της φτερούγιζε. Κάθε όμως που αντίκριζε το όμορφο αγόρι, η καρδιά της σφιγγόταν κι ένιωθε πως το 'χε διαρκώς εμπόδιο μέσα στα πόδια της»¹⁸.

Μπορούμε να αποδεχθούμε ότι σε συμβολικό επίπεδο, η μητριά αποτελεί έναν αποδιοπομπαίο τράγο. Ωστόσο, θα πρέπει να αναρωτηθούμε ποιοι είναι οι λόγοι, και σε κοινωνικό επίπεδο, για τους οποίους επιλέγεται συγκεκριμένα η μητριά. Καθώς μάλιστα η διαφοροποίηση που εντοπίσαμε στο Παραμύθι του Κέδρου, καθιστά σαφές το ότι η μητριά λειτουργεί αρνητικά μόνο απέναντι στο θετό της παιδί. Δηλαδή, το παραμύθι δεν καταδεικνύει μόνο μία συμβολική υποκατάσταση αλλά και μία ασυμβατότητα: την αδυναμία συνύπαρξης της μητριάς με το θετό παιδί. Σκιαγραφείται μία συγκρουσιακή σχέση που οδηγεί στην εξόντωση είτε του ενός (θετό παιδί) είτε του άλλου (μητριά).

Από την άλλη, η δομή του παραμυθιού δεν επιτρέπει στη μητριά κανένα περιθώριο μεταμέλειας. Αντίστοιχα, δεν ενοχοποιεί ποτέ το θετό παιδί. Η μητριά έχει ως αναπόφευκτη μοίρα την εξόντωσή της, η οποία επαναφέρει την αρχική κατάσταση ευτυχίας. Τόσο σε συμβολικό επίπεδο, όσο και σε δομικό ο στιγματισμός της μητριάς αποτελεί καταλύτη της αφήγησης. Ο δομικά καταλυτικός ρόλος της μητριάς αξίζει να αναχθεί στη διαπλοκή των ενδο-οικογενειακών σχέσεων και εχθροτήτων με τις νόρμες της φεουδαρχικής, αγροτικής κοινότητας.

Σύμφωνα με τον Kula, ένα από τα χαρακτηριστικά της οικογενειακής οργάνωσης της φεουδαρχικής κοινωνίας, είναι το γεγονός ότι «κάθε άτομο που ανήκει στην οικογενειακή ομάδα κατέχει μια συγκεκριμένη θέση στη δομή της. Έτσι, τα μέλη μιας ομάδας δεν μπορούν ποτέ να υποκαταστήσουν το ένα το άλλο»¹⁹. Με βάση τη λογική της αγροτικής εκμετάλλευσης, η οποία έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη

διαμόρφωση της οικογένειας και των οικογενειακών σχέσεων, κάθε θέση αντιστοιχούσε σε ένα συγκεκριμένο άτομο και δεν ανταλλασσόταν.

Κατ' επέκταση, η οικογένεια νοείτο με ποιοτικούς και όχι ποσοτικούς όρους. Έτσι, η λειτουργία του κάθε μέλους της οικογενειακής κοινότητας θεωρείτο ποιοτικά διαφορετική από τις άλλες και συνεπώς δεν ισοδυναμούσε ούτε μπορούσε να προστεθεί σε αυτές. Έτσι, αν πέθαινε ο πατέρας και αρχηγός της οικογένειας σε κάποιο αγρόκτημα, το κενό δεν μπορούσε να αναπληρωθεί, για παράδειγμα από τις ενήλικες θυγατέρες του²⁰. Η λογική της διατήρησης της οικογενειακής δομής απαιτούσε την εύρεση ενός υποκατάστατου. Ο θάνατος της φυσικής μητέρας, απαιτούσε την υποκατάστασή της από τη μητριά. Πρωταρχικό ρόλο έπαιζε η κάλυψη μιας κοινωνικά δημιουργημένης ανάγκης.

Με τη λογική αυτή, η μητριά παρουσιάζεται ως μια επιβεβλημένη ξένη. Εξάλλου, «η περιορισμένη διάρκεια ζωής, η υψηλή θνησιμότητα, ο πρωταρχικός ρόλος του έγγαμου ζευγαριού στην αγροτική εκμετάλλευση καθιστούσαν επιτακτική την ανάγκη ταχύτατης επαναφοράς της ισορροπίας που κλονιζόταν από το θάνατο ενός από τους συζύγους. Δεν είναι διόλου περίεργο λοιπόν που στις διαθήκες των χωρικών εμφανίζονται πολύπλοκες καταστάσεις, όπου ο ένας από τους συζύγους ή και οι δύο έχουν παιδιά προερχόμενα από δύο ή και τρεις διαδοχικούς γάμους»²¹.

Συμπεραίνουμε λοιπόν, ότι στο πλαίσιο της αγροτικής οικογένειας, ο θάνατος οδηγούσε στη διατάραξη ισορροπιών. Δημιουργούσε μια κατάσταση κρισιμότητας που εντεινόταν ακόμη περισσότερο από τις απαιτήσεις του γαιοκτήμονα και επηρέαζε ακόμη και την τύχη των παιδιών. Σύμφωνα με την κρατούσα αντίληψη της εποχής τα παιδιά θεωρούνταν βάρος κατά τα πρώτα δέκα χρόνια της ζωής τους, ενώ από τα δέκα μέχρι τα δεκαοχτώ έπρεπε να ξεπληρώσουν τα έξοδα της ανατροφής τους. Σε οικογένειες με «πλεόνασμα» παιδιών ήταν καθοριστική η επέμβαση του γαιοκτήμονα: «τα σφάλματα αυτά της φύσης επανορθώνει η διαχείριση του γαιοκτήμονα, η οποία παρεμβαίνει αποσπώντας τα παιδιά από εκεί που πλεονάζουν για να τα κατενείμει εκεί που λείπουν»²².

Κάνοντας την αντιστοιχία με το παραμυθιακό υλικό, ο Χάνσελ και η Γκρέτελ, για παράδειγμα, εγκαταλείπονται από τον φυσικό τους πατέρα με προτροπή της μητριάς τους: «Αύριο το πρωί, νωρίς νωρίς, θα πάρουμε τα παιδιά μας και θα τα πάμε στο δάσος, βαθιά μέσα, εκεί που τα δέντρα είναι πολύ πυκνά... αποκλείεται να βρουν το δρόμο για το σπίτι. Έτσι θα γλιτώσουμε από αυτά»²³. Μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι πίσω από τη φαινομενική κυνικότητα της μητριάς, υποβόσκει μία

κοινωνική πραγματικότητα, αφενός, και αφετέρου ένα συμβολικά εκφρασμένο ηθικό δίδαγμα. Είναι πιθανό, το παραμύθι να θέλει με αυτόν τον τρόπο να τονίσει την ανάγκη απογαλακτισμού των παιδιών και αποχώρισμού τους από τη μητέρα.

Αν δεν μπορούν να το κάνουν μόνο τους, τότε «οι γονείς τους ή η κοινωνία θα τα αναγκάσει να το κάνουν παρά τη θέλησή τους»²⁴. Είναι λογικό η πραγματοποίηση αυτής της κοινωνικής και ψυχικής επιταγής να ανατίθεται στην ξένη, που δεν είναι άλλη από τη μητριά. Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία που ορίζει τη μητριά ως ξένη μέσα στην οικογένεια είναι το γεγονός ότι αποτελεί φορέα διαφορετικού αίματος. Όπως επισημαίνει ο Roux «οι κοινότητες εκείνες που περιορίζονται στο μέγεθος μιας εθνότητας, μιας φυλής ή μιας οικογένειας....καθορίζονται πάνω από όλα από το αίμα. Θα ήταν ωστόσο απερισκεψία να ισχυριστεί κανείς πως οι μεγάλοι πολιτισμοί έχουν χάσει την έννοια του κοινού αίματος που κυλά στις φλέβες της ομάδας επιτρέποντάς της να ξαναβρίσκει από γενιά σε γενιά τα ελαττώματα και τις αρετές της φυλής»²⁵.

Στα παραμύθια αντικατοπτρίζεται ένα σύστημα κοινωνικής διάρθρωσης όπου η μητρότητα τίθεται στην υπηρεσία οικονομικών σκοπιμοτήτων, με στόχο την επιβίωση. Η μητέρα τοποθετείται στο κέντρο μιας δομής βασισμένης σε σχέσεις εξουσίας, που εκφράζονται με όρους καθήκοντος, χρέους και ανταπόδοσης. Αν λοιπόν, η μητριά αποτελούσε έναν αναπόφευκτο εισβολέα σε κοινωνικό επίπεδο, δεν είναι απίθανο γι' αυτό το λόγο να καταδικάζεται και από το παραμύθι σε συμβολικό επίπεδο. Αντίστοιχα, ο θάνατος της φυσικής μητέρας σηματοδοτεί την έναρξη μιας σειράς ανωμαλιών για την οικογένεια, σε ψυχικό και κοινωνικό επίπεδο. Τα γεγονότα αυτά αναπαριστώνται στη δομική διάρθρωση του παραμυθιού με αφορμή, από την άποψη της κοινωνικής πραγματικότητας τη διαφοροποίηση μεταξύ φύσει και θέσει μητρότητας.

2.1 Η ετεροθαλής αδελφή

Μέσω της μορφής της αδελφής, το παραμύθι, σκιαγραφεί μία ακόμη σχέση σύγκρουσης, που εστιάζεται συγκεκριμένα στη φιγούρα της ετεροθαλούς αδελφής. Δομικά, η φιγούρα αυτή, μπορεί να έχει είτε θετικό, είτε αρνητικό ρόλο, ανάλογα με την περίπτωση. Αυτό που παρατηρείται είναι ότι στην περίπτωση των ετερόφυλων αδελφών, η ετεροθαλής αδελφή είναι θετικά σημασιοδοτημένη και λειτουργεί ως βοηθός-δωρητής. Αντίθετα, στην περίπτωση των ομόφυλων αδελφών, η ετεροθαλής αδελφή από την πλευρά της μητριάς λειτουργεί ως αρνητική δύναμη και αναλαμβάνει τις λειτουργίες της εξαπάτησης, της δολιοφθοράς και της καταδίωξης της αδελφής της, κατ' αναλογία με τη μητριά.

Ο Bettelheim υποστηρίζει ότι οι διαφορές ανάμεσα στα αδέλφια, αντιπροσωπεύουν τις αντιφατικότητες της ανθρώπινης προσωπικότητας. Ειδικά σε ότι αφορά στη μεταμόρφωση ενός από τα αδέλφια σε ζώο, έχει υποστηριχθεί ότι πρόκειται για την αναπαράσταση των δύο φύσεων που συνυπάρχουν στον άνθρωπο, της ζωώδους και της πνευματικής. Έτσι, τα αδέλφια λειτουργούν ως σύμβολα των διαφορετικών πλευρών μίας ενότητας. Ωστόσο, αυτό δεν εξηγεί την αντίθεση ανάμεσα σε ομόφυλα και ετερόφυλα αδέλφια. Η διαφοροποίηση αυτή όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, είναι αποτέλεσμα όχι μόνο ψυχικών, αλλά και κοινωνικών παραγόντων.

2.2 Η ετερόφυλη ετεροθαλής αδελφή

Το παραμύθι των Grimm «Αδερφούλης και Αδερφούλα» είναι ενδεικτικό του είδους της σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στα ετερόφυλα αδέλφια. Τα δύο παιδιά, κυνηγημένα από τη μητριά τους καταφεύγουν στο δάσος. Το αρσενικό παιδί, προκειμένου να ικανοποιήσει τη δίψα του πίνει νερό από τη μαγεμένη πηγή, παρά τις αντιρρήσεις της αδελφής του, και μεταμορφώνεται σε ελάφι²⁶. Σε αυτήν την περίπτωση, η αδελφή αντιπροσωπεύει τις ανώτερες πνευματικές λειτουργίες του Εγώ και του Υπερεγώ. Αντίθετα, ο αδελφός παρασύρεται από τα ένστικτά του, επιζητώντας την άμεση ικανοποίηση των αναγκών του, αγνοώντας τις αρνητικές συνέπειες²⁷. Έτσι, παρουσιάζονται οι δύο πλευρές της ανθρώπινης ύπαρξης και η συγκρουσιακή τους σχέση.

Η ετεροθαλής αδελφή στα ετερόφυλα αδέλφια αναλαμβάνει συνήθως το ρόλο του δωρητή – βοηθού σε σχέση με τον καταδιωκόμενο θετό της αδελφό. Το παραμύθι

αναφέρει ως μοναδικό κίνητρο την μεταξύ τους αγάπη. Ακόμη και στην περίπτωση που η ετεροθαλής αδελφή καλείται να διαλέξει ανάμεσα στη μητέρα και στον αδελφό της, πάντα διαλέγει τον δεύτερο. Στο «Παραμύθι του Κέδρου», η λύτρωση του αδελφού χαροποιεί την αδελφή, παρά το γεγονός ότι σημαίνει ταυτόχρονα και την εξόντωση της φυσικής της μητέρας: «Κι όταν καθάρισαν όλα, στέκει εμπρός τους το όμορφο αγοράκι, ολοζώντανο και απείραχτο. Πιάνει από το χέρι τον πατέρα του και τη μικρή Μαρλένα και τους αγκαλιάζει και μπαίνουν όλοι μαζί στο σπίτι και κάθονται ευτυχισμένοι στο τραπέζι να φάνε και να το γιορτάσουν»²⁸. Σε αυτήν την περίπτωση, μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι αρνητικές λειτουργίες και ορμές έχουν μετατεθεί στη μητριά. Η εξόντωσή της σημαίνει ότι μόνο μετά την αντιμετώπιση και χαλιναγώγηση των ενστίκτων, μπορεί να επιτευχθεί η ολοκλήρωση της προσωπικότητας, άρα και η ευτυχία²⁹.

Επιπρόσθετα, η Σακαλάκη αναγνωρίζει την ύπαρξη ενός λανθάνοντα ερωτισμού ανάμεσα στα ετερόφυλα: «πίσω από την ανιδιοτέλεια, την αυτοθυσία που χαρακτηρίζουν συχνά τις σχέσεις ετερόφυλων αδελφών είναι ευδιάκριτη η έλξη των δύο φύλων, που μέσα στο παραμύθι εκφράζει ίσως, τις επιβιώσεις ενός παιδικού αιμομικτικού ερωτισμού που εξιδανικευμένος, μετατράπηκε σε ένθερμο υποτισμό, αυτοθυσία, αδελφική τρυφερότητα κ.τ.λ.»³⁰. Ταυτόχρονα, σε κοινωνικό επίπεδο, η διαφορά των φύλων συνεπάγεται αυστηρά προκαθορισμένους και προσδιορισμένους ρόλους, άρα και ένα «κλειστό» πεδίο δράσης το οποίο συντελεί στον περιορισμό των πιθανοτήτων σύγκρουσης, ταύτισης ή ανταγωνισμού ανάμεσα στα αδέλφια.

2.3 Η ομόφυλη ετεροθαλής αδελφή

Στον αντίποδα και σε ότι αφορά στο φαινόμενο της εχθρότητας ανάμεσα στα ομόφυλα αδέλφια, δημιουργείται μια ανταγωνιστική σχέση με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Συνήθης είναι η ύπαρξη τριών ομόφυλων αδελφών αρσενικού ή θηλυκού γένους. Το παραμύθι τις περισσότερες φορές τονίζει τα φυσικά, ηθικά και διανοητικά προσόντα του υστερότοκου και το μίσος που τρέφουν γι' αυτόν οι δύο μεγαλύτεροι. Τελικά, η παραδειγματική συμπεριφορά του υστερότοκου εξασφαλίζει τη νίκη του και την τιμωρία των δύο μεγαλύτερων που προκάλεσαν και τις δολιοφθορές.

Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή των ετεροθαλών αδελφών στο παραμύθι της Σταχτοπούτας: «η γυναίκα έφερε στο σπίτι τις δυο της κόρες, που ήταν όμορφες

στην όψη, άσπρες σαν τα κρίνα, αλλά άσχημες στην καρδιά, όλο κακία, κατάμαυρες σαν την πίσσα»³¹. Σε άλλο παραμύθι διαβάζουμε για την κόρη της μητριάς: « ήταν άσχημη σαν της νύχτας το σκοτάδι κι είχε ένα μάτι αντί για δύο, της παραπονιόταν (της μητριάς) και της έλεγε: Εγώ έπρεπε να γίνω βασίλισσα, σ' εμένα θα 'πρεπε μια τέτοια τύχη»³². Εδώ, αξίζει να σημειωθεί ότι το κίνητρο της δολιοφθοράς που επιτελείται από την ετεροθαλή αδελφή, συνήθως έχει να κάνει με το γάμο και την άνοδο στο θρόνο, μια θέση στην οποία το παραμύθι τοποθετεί τη μορφή που αναγνωρίζεται ως θετική.

Η διαμάχη ανάμεσα στις ετεροθαλείς αδελφές θεωρείται συμβολική έκφραση της ζήλιας που βιώνει το παιδί απέναντι στα αδέλφια του. Προκειμένου να αποφύγει τα συναισθήματα ενοχής που προκύπτουν από αυτήν, την προβάλλει στα αδέλφια του, ενοχοποιώντας τα για τις δικές του αρνητικές τάσεις, αντιστρέφοντας τους όρους της διαμάχης. Έτσι, «όποια κι αν είναι τα μειονεκτήματα που μπορεί να αισθάνεται ότι έχει ένα παιδί, αυτά ωχριούν, μπροστά στην κακία των ετεροθαλών αδελφών και της μητριάς του»³³. Με αυτόν τον τρόπο, όσο μεγαλύτερη είναι η υποτίμηση που υφίσταται, η Σταχτοπούτα για παράδειγμα, από τις ετεροθαλείς αδελφές και τη μητριά της, τόσο μεγαλύτερη είναι αντίστροφα και η ανωτερότητά της, που ωθεί τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας σε αυτές τις αρνητικές ενέργειες.

Ωστόσο, στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναρωτηθούμε γιατί ο υποβιβασμός της «καλής» αδελφής παίρνει τις συγκεκριμένες μορφές. Ο υποβιβασμός της Σταχτοπούτας σε υπηρέτρια βασίζεται σε κοινωνικές συνθήκες, τις οποίες και αντικατοπτρίζει. Στο πλαίσιο της αγροτικής κοινωνίας, ο υποβιβασμός ενός παιδιού στη θέση του υπηρέτη αποτελούσε ένα συχνό φαινόμενο, το οποίο μπορεί να λειτουργούσε και ως απειλή για τα ανήλικα μέλη της οικογένειας. Όπως επισημαίνει ο Berkner «για τα παιδιά των αγροτών, ιδιαίτερα για τις κόρες τους και τους μη κληρονόμους, η απασχόληση ως υπηρέτη αποτελούσε ένα κανονικό στάδιο της ζωής τους. Αν μια οικογένεια είχε περισσότερα παιδιά από όσα χρειαζόταν για την εκμετάλλευση του αγροκτήματός της, έστελνε μερικά από αυτά να εργαστούν αλλού»³⁴.

Σύμφωνα με τον Berkner το γεγονός αυτό εξηγείται με βάση τις οικονομικές συνθήκες της εποχής σε συνδυασμό με τον κύκλο εξέλιξης του αγροτικού νοικοκυριού. Όταν τα παιδιά είναι μικρά η οικονομική ευμάρεια της οικογένειας μειώνεται. Όταν τα παιδιά μεγαλώνουν και είναι ικανά να εργαστούν, τότε η οικονομική άνεση της οικογένειας αυξάνεται. Γίνεται έτσι αντιληπτό ότι αν το

οικογενειακό πλαίσιο που σκιαγραφείται στα παραμύθια είναι εκείνο της αγροτικής οικογένειας, είναι επόμενο, το κάθε ανήλικο μέλος να βρίσκεται σε μία συνεχή διαδικασία διεκδίκησης και διατήρησης της θέσης που του ανήκει. Συνακόλουθα, είναι λογικό να προσπαθεί να βελτιώσει τη θέση αυτή, γεγονός που μπορεί να οδηγήσει στην ύπαρξη ανταγωνισμού με τα υπόλοιπα αδέλφια. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι η εχθρότητα ανάμεσα στα ομόφυλα αδέλφια συνδέεται όχι μόνο με ψυχικές, αλλά και με κοινωνικές αναγκαιότητες. Τα δύο αυτά πεδία μέσα στο παραμύθι συμπλέκονται και επικαλύπτονται.

3. Φόνος και Παιδοκτονία

Ο φόνος ως πράξη έχει τις απαρχές του στις πρωτόγονες κοινωνίες. Οι σχέσεις των μελών τους καθορίζονταν με όρους είτε συγγένειας, είτε εχθρότητας. Το άτομο που δεν ήταν συγγενής, γινόταν αντιληπτό αυτόματα ως εχθρός που έπρεπε να σκοτωθεί πριν σκοτώσει. Η βασική λογική συνίστατο στο «σκοτώνω για να σωθώ» και απεμπολήθηκε μόνο όταν η πρόοδος του πολιτισμού ανέτρεψε την αναγκαιότητα αυτή. Αυτό δε σημαίνει πως ο φόνος καταργήθηκε. Αντίθετα, σε κάποιες περιπτώσεις ιεροποιήθηκε, παρέμεινε δηλαδή ως θυσία, ενώ σε άλλες επιβίωσε στο πλαίσιο του πολέμου και άλλων μορφών κοινωνικά αποδεκτής αιματοχυσίας.

Αυτό είχε ως συνέπεια η έννοιά του να αποτελέσει δισημία: «σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της ανθρωπότητας, παρατηρούμε ένα διπλό ρεύμα σκέψης, καταδίκη του φόνου, εξύμνηση του φόνου πράγμα που...αντανακλά...την ίδια πραγματικότητα. Αντανακλά τη γνώση πως είτε χύνουμε το δικό μας αίμα είτε το αίμα του εχθρού μας δεν κάνουμε άλλο από το να τελούμε μία θυσία που αποδέκτης της είναι η γη»³⁵. Με αυτόν τον τρόπο, ο φόνος, ιερός ή μη, αποδεκτός ή όχι, παρουσιάζεται ως αναφαίρετο στοιχείο της ανθρώπινης φύσης. Ως τέτοιο, προαιώνιο και αμφίσημο ενθκεύεται στο παραμύθι και αποτελεί δίοδο εκτόνωσης των συγκρούσεών του.

Εξάλλου, όπως επισημαίνει και η Σακαλάκη η παρουσία της ανθρωποκτονίας μέσα στα κείμενα αντανακλά από τη μία, μία αντικειμενική πραγματικότητα, ενώ από την άλλη αποτελεί μία έμμεση δίοδο για την εκτόνωση επιθετικών ορμών. Έτσι, «αφενός ικανοποιεί έμμεσα τις απαγορευμένες καταστροφικές ορμές, προσφέροντάς τους μέσα από το μηχανισμό ταύτισης ένα φανταστικό υποκατάστατο, και αφετέρου επιτρέπει την προβολή προς τα έξω μέρους των επιθετικών ορμών και κατά συνέπεια τη μείωση των αισθημάτων άγχους που απορρέουν από την απώθησή τους»³⁶.

Η διαφορά έγκειται στο ότι οι φόνοι του παραμυθιού, έτσι όπως περιγράφονται, είναι κατεξοχήν ανίεροι, άρα εγκληματικοί. Αυτό, γιατί και ο φόνος έχει τους κανόνες του. Ο Roux απαριθμεί τρεις. Πρώτον, σκοτώνει μόνο εκείνος που μπορεί να δεχθεί και το δικό του θάνατο. Δεύτερον, ο φόνος είναι αποδεκτός όταν είναι ιερός, δηλαδή όταν ανταποκρίνεται σε μία θρησκευτική ανάγκη. Τρίτον, ο αποϊεροποιημένος φόνος τιμωρείται. Στον αντίποδα, τα κίνητρα που δίνονται για τους φόνους του παραμυθιού είναι η ζήλια, οι προσωπικές επιδιώξεις, η ανταπόδοση μιας

χάρης, αλλά και λόγοι μεταβίβασης κληρονομιάς. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα περιστατικά δεν υπονοούνται απλά, αντίθετα περιγράφονται με κάθε λεπτομέρεια.

Η περίπτωση του φόνου από συμφέρον ή ζήλια αντιστοιχεί στη μητριά και στην ετεροθαλή αδελφή, στην προσπάθεια παρεμπόδισης του γάμου της ηρωίδας, με σκοπό την άνοδο στη δική της θέση. Τα σχέδια εξόντωσης προδίδουν αξιοσημείωτη βαρβαρότητα: « την πέταξαν μέσα στον κάδο και έφυγαν κλειδώνοντας πίσω τους την πόρτα. Πριν φύγουν όμως άναψαν έξω από το λουτρό μια τόσο δυνατή φωτιά που η καυμένη η βασίλισσα δεν άργησε να πνιγεί από τους καπνούς και τη ζέστη»³⁷. Σε άλλο παραμύθι συναντάμε παρόμοια μηχανορραφία: «Και μια στιγμή που ο βασιλιάς έλεπε και η βασίλισσα ήταν ολομόναχη, την άρπαξαν απ' τα πόδια κι απ' τους ώμους και την πέταξαν από το παράθυρο στο ποτάμι. Η άσκημη θυγατέρα ξάπλωσε στο κρεβάτι και η γριά την κουκούλωσε ίσαμε τις ρίζες των μαλλιών της»³⁸.

Έχει υποστηριχθεί ότι οι φόνοι αυτοί είναι συμβολικοί. Προέρχονται από αρχαίες τελετές μύησης που, αποϊεροποιημένες, ενσωματώνονται στο παραμύθι. Σε αυτήν την περίπτωση, ο θάνατος της ηρωίδας συμβολίζει τη μετάβαση από μία κατάσταση σε μία άλλη. Έτσι, όταν «το σώμα του ήρωα ή της ηρωίδας πεθαίνει, σκοτώνεται, καταβροχθίζεται ή κομματιάζεται, όπως γίνεται στα παραμύθια που αφορούν τη μύηση δεν είναι καθόλου εκπληκτικό να ξαναέλθει το άτομο στη ζωή με θαύμα. Το άτομο δεν πέθανε ποτέ πραγματικά. Μόνο το σώμα πέρασε από τους μηχανισμούς του θανάτου»³⁹. Η θρησκευτική βάση των τελετών μύησης και των ιερών φόνων, αντικαθίσταται στο παραμύθι από το μίσος και τη ζήλια της μητριάς και των ετεροθαλών αδελφών, προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι αναγκαιότητες της αφήγησης.

Εξάλλου, μυθικές προεκτάσεις έχουν και οι κανιβαλικές επιθυμίες της μητριάς της Χιονάτης: «πάρε τη μικρή και πήγαινέ τη στο δάσος. Δεν θέλω να την ξαναδώ στα μάτια μου. Σκότωσέ την και φέρε μου την καρδιά και τα πνευμόνια της για να σιγουρευτώ ότι υπάκουσες στις προσταγές μου...ο μάγειρας τα μαγείρεψε με νόστιμη σάλτσα κι η κακιά γυναίκα τα 'φαγε νομίζοντας πως ήταν η καρδιά και τα πνευμόνια της Χιονάτης»⁴⁰. Σύμφωνα με πρωτόγονα έθιμα, είναι δυνατή η μεταφορά χαρακτηριστικών της τροφής, στο άτομο που την καταναλώνει. Έτσι, «η ζηλιάρα μητριά, θέλει να αποκτήσει την ελκυστικότητα της Χιονάτης, έτσι όπως συμβολίζεται από τα εσωτερικά της όργανα»⁴¹.

Ωστόσο, το μίσος δεν είναι το μοναδικό κίνητρο. Συναντάμε περιπτώσεις όπου δηλώνεται ρητά ότι αφορμή για την παιδοκτονία είναι λόγοι κληρονομικοί.

Αυτό ισχύει στην περίπτωση του πατέρα που αποφασίζει να καταδικάσει σε θάνατο τους δώδεκα γιους του, προκειμένου η κόρη, το δέκατο τρίτο παιδί της οικογένειας, να κληρονομήσει ολόκληρο το βασίλειο⁴². Σε αυτήν την περίπτωση, το αίτιο μπορεί να ανιχνευθεί σε ψυχικό επίπεδο, όπου ο φόνος στην ουσία είναι έκφραση του οιδιπόδειου του πατέρα. Οι δώδεκα γιοι παρουσιάζονται ως ανωμαλία: « η μητέρα έχει πολλά αγόρια για να αγαπήσει, ενώ ο πατέρας δεν έχει μία κόρη...η αντίδρασή του καταλογίζει στη σύζυγό του ένα παράπτωμα, τον πόνο μίας έλλειψης»⁴³.

Ωστόσο, αυτό δεν εξηγεί το απροκάλυπτο κίνητρο του φόνου, που αφορά στην κληρονομιά. Μπορούμε να υποθέσουμε, ότι η επικράτηση συγκεκριμένων κοινωνικών συνθηκών, είναι που ευνόησε την επιλογή του, αναμεσα σε ένα πλήθος άλλων. Ο Agiès, μελετώντας την εξέλιξη της οικογένειας από το Μεσαίωνα στους νεότερους χρόνους, διαπίστωσε ότι τα παιδιά έμπαιναν από την ηλικία των επτά ετών στον κόσμο των ενηλίκων. Οι υπάρξεις ήταν πυκνές και συλλογικές. Λειτουργία της οικογένειας ήταν η διαιώνιση του είδους και η μεταβίβαση του ονόματος και των αγαθών. Η έννοια της ηθικής ευθύνης των γονέων απέναντι στα παιδιά αναπτύχθηκε από το 18^ο αιώνα και μετά⁴⁴. Σε ένα καθεστώς όπου ο ρόλος των παιδιών είναι εργαλειακός, είναι αναμενόμενο οι κληρονομικές επιδιώξεις να υπερισχύουν των αναγκών τους.

Ο φόνος, η θυσία και η κανιβαλική κατανάλωση παιδιών στο παραμύθι, αποτελούν πολύ πιο συχνά φαινόμενα από τη θυσία ή το φόνο των γονέων. Οι σχέσεις ενήλικα-παιδιού, είναι ανάλογες προς τη σχέση κυρίαρχου-κυριαρχούμενου, δικαιούχου και μη δικαιούχου. Γι' αυτό το λόγο φαντάζει πιο δυνατή η διάπραξη φόνου εις βάρος των παιδιών και όχι το αντίστροφο. Εξάλλου, κατά τη διάρκεια των λοιμών «π.χ. στο Μεσαίωνα παρατηρήθηκαν πολλές περιπτώσεις κατανάλωσης παιδιών ή πώλησης της σάρκας τους από τους γονείς τους»⁴⁵. Η μέριμνα να εξισορροπηθούν η περιουσία και το ανθρώπινο δυναμικό της αγροτικής οικογένειας επηρεάζει τη μοίρα των πιθανών κληρονόμων κατά πολλούς τρόπους: «εμποδίζοντάς τους είτε να γεννηθούν (μέθοδοι αντισύλληψης και εκτρώσεις), είτε να επιζήσουν βιολογικά (βρεφοκτονίες). Ακόμη οι ανεπιθύμητοι απόγονοι μπορεί να υποτιμώνται κοινωνικά»⁴⁶.

Η παιδοκτονία ενοχοποιήθηκε ουσιαστικά μετά την έλευση του Χριστιανισμού. Ωστόσο, ακόμη και τότε υπήρξαν περιοχές της Ευρώπης, όπου διατηρήθηκε και μετά τον προσηλυτισμό. Στη Χριστιανική κοινωνία, οι γονείς κατέστησαν υπεύθυνοι για τα παιδιά τους. Στους πολύ φτωχούς, όμως, με πολυμελείς

οικογένειες η μόνη λύση που προτεινόταν από την Εκκλησία ήταν η εγκράτεια. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα είτε την καταφυγή σε μάγισσες για την κατασκευή φίλτρων στείρωσης, είτε το φόνο και εναλλακτικά την εγκατάλειψη του παιδιού στα χέρια του Θεού, που άλλωστε ήταν υπεύθυνος για τη γέννησή του⁴⁷. Υπό αυτό το πρίσμα μπορεί να εξηγηθεί και η μετάλλαξη της φονεύουσας μητριάς σε μάγισσα, δηλαδή σε μία μορφή καταδικασμένη από το χριστιανικό πρότυπο.

Η απόδοση της ενοχής του φόνου, στη μητριά και στην ετεροθαλή αδελφή, πιστοποιεί το γεγονός ότι ψήγματα μιας ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας διατηρήθηκαν μέσα στο παραμύθι και επενδύθηκαν με επιπλέον συμβολικό και ψυχο-συναισθηματικό περιεχόμενο. Ενέργειες που προκαλούσαν τον στιγματισμό των δραστών τους, σε πραγματικούς όρους χρησιμοποιούνται για να στιγματίσουν και τις επιλεγμένες, αρνητικές γυναικείες φιγούρες του παραμυθιού.

4.1 Η λειτουργία του γάμου

Δομικά ο γάμος στα παραμύθια χρησιμοποιείται με δύο τρόπους. Σε κάποιες περιπτώσεις σηματοδοτεί τη λήξη του παραμυθιού και την επαναφορά της αρχικής ισορροπίας. Άλλες φορές όμως αποτελεί την έναρξη ενός καινούριου κύκλου δοκιμασιών για τους ήρωες. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι ενώ αποτελεί κομβικό σημείο της αφήγησης, η ενέργεια αυτή καθεαυτή πραγματοποιείται αυτόματα. Βασίζεται συνήθως στην ομορφιά και την καλοσύνη της ηρωίδας, χωρίς περαιτέρω λογική επεξεργασία και αιτιολόγηση.

Επιπλέον, ο γάμος με ένα άτομο πιο εύπορο -που στην περίπτωση του παραμυθιού προσωποποιείται στη φιγούρα του πρίγκιπα- αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς σημαίνει την άνοδο σε ανώτερη κατάσταση και την αποφυγή κακουχιών. Θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι γι' αυτό το λόγο, ο γάμος αποτελεί συχνά αντικείμενο διαμάχης. Η περιγραφή του γάμου όπως γίνεται στο παραμύθι, κρύβει έναν πηρύνα κοινωνικής αλήθειας. Στο πλαίσιο της αγροτικής κοινωνίας, είχε διαμορφωθεί μια γαμήλια αγορά. Ήταν λογικό κάθε μέλος της οικογένειας να προσπαθεί να διασφαλίσει για τον εαυτό του την καλύτερη δυνατή θέση στην αγορά αυτή.

Όπως επισημαίνει η Καλπουρτζή «πρωταρχικός σκοπός του γάμου ήταν να εξασφαλίσει τη βιολογική αναπαραγωγή της γενιάς, σεβόμενος όμως τις σχετικές πολιτισμικές επιταγές (και κυρίως την υπεροχή των ανδρών επί των γυναικών) και χωρίς να βάζει συγχρόνως σε κίνδυνο την ακεραιότητα του οικογενειακού κλήρου»⁴⁸. Υπό αυτές τις συνθήκες η θέση του κάθε ατόμου στη γαμήλια αγορά οριζόταν από τα προσωπικά του χαρακτηριστικά, όπως το φύλο, η σειρά γέννησης και ο αριθμός των αδελφών, σε συνδυασμό με συγκεκριμένες πολιτισμικές παραμέτρους⁴⁹.

Η έννοια του γάμου στο παραμύθι ανάγεται σε τρεις παραμέτρους. Πρώτον, συνδέεται με τις γαμικές ανταλλαγές των πρωτόγονων κοινωνιών για την εξυπηρέτηση των συμφερόντων τους και κατ' επέκταση με τη μυθική σκέψη. Δεύτερον, επηρεάζεται από τις στρατηγικές μεταβίβασης κληρονομιάς στο πλαίσιο της φεουδαρχικής κοινωνίας και κατ' επέκταση από τα συμφέροντα του φεουδάρχη. Τέλος, νοηματοδοτείται ηθικά, από τις επιταγές της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας και τα πρότυπα γάμου, που αυτή είχε θέσει. Δημιουργείται έτσι μία αλληλουχία κοινωνικών και ηθικών επιταγών στο επίκεντρο των οποίων τοποθετείται η γυναίκα.

4.2 Οι γαμικές ανταλλαγές και οι στρατηγικές μεταβίβασης κληρονομιάς

Η διακίνηση γυναικών στο πλαίσιο των αρχαϊκών κοινωνιών και οι στρατηγικές γάμου που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο των αγροτικών κοινωνιών, αποτελούν τις δύο κοινωνικές συνιστώσες νοσηματοδότησης του γάμου, ως προϋπόθεσης για τη διατήρηση της ισορροπίας δυνάμεων. Αναλογικά, στην παραμυθιακή αφήγηση, ο «καλός» γάμος χρησιμοποιείται ως μέσο για την επαναφορά της ευτυχίας. Αντίθετα, ο γάμος που δεν βασίζεται σε αποδεκτά κίνητρα λειτουργεί δομικά ως διασαλευτής της υπάρχουσας αρμονίας.

Η Σακαλάκη συνδέει τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται το ταμπού της αιμομιξίας στο παραμύθι με το φαινόμενο των γαμικών ανταλλαγών. Υποστηρίζει ότι στο παραμύθι, οι σεξουαλικές επιθυμίες μεταξύ ατόμων που συνδέονται με οικογενειακούς δεσμούς τυγχάνουν μεγάλης αποδοκμασίας και απώθησης. Το γεγονός αυτό, κατά τη γνώμη της, αντικατοπτρίζει το ταμπού της αιμομιξίας των αρχαϊκών κοινωνιών, το οποίο κατά τον Levi Strauss διευκόλυνε την κυκλοφορία και ανταλλαγή γυναικών, που αποτελεί με τη σειρά της απαραίτητη προϋπόθεση για την αναπαραγωγή της κοινωνικής ομάδας⁵⁰.

Είχε θεωρηθεί ότι η απαγόρευση της αιμομιξίας «απαλλάσσει τους άντρες από την οδυνηρή αβεβαιότητα που προκύπτει από την ενδεχόμενη έλλειψη ικανοποιητικού αριθμού γυναικών. Χάρη στην άρνησή τους να ενωθούν με τις κόρες, μητέρες ή αδελφές τους οι άντρες αποκτούν πρόσβαση σε ένα ευρύτερο φάσμα διαθέσιμων γυναικών με τις οποίες ενδέχεται να συνάψουν σχέσεις»⁵¹. Με αυτόν τον τρόπο, ο γάμος επιτρέπει τη συμμαχία μεταξύ δύο κοινοτήτων και ευνοεί την οικονομική και κοινωνική τους συνεργασία.

Ταυτόχρονα όμως, τοποθετεί τη γυναίκα στην παθητική θέση ενός αντικειμένου ανταλλαγής. Σύμφωνα με τον Strauss μέσω του ονόματος, η γυναίκα περνάει στην ιδιοκτησία του άντρα: «αν μια γυναίκα χάνοντας τον άντρα της γίνεται χήρα του τάδε, αυτό συμβαίνει επειδή όσο ζούσε ο άντρας της ήταν γυναίκα του τάδε, με άλλα λόγια είχε ήδη εγκαταλείψει το αυτώνυμό της για έναν όρο που εξέφραζε τη σχέση της προς ένα άλλο Εγώ»⁵².

Όπως επισημαίνει επί του ίδιου θέματος και η Καλπουρτζή η απαγόρευση της αιμομιξίας, ότι δηλαδή επέτρεψε τη μετάβαση από τη φύση στον πολιτισμό, δεν συνιστά τόσο απαγόρευση γάμου μεταξύ αδελφών, όσο την υποχρέωση των αδελφών

να ανταλλάσσουν τις αδελφές τους, δηλαδή να εγκαθιστούν σχέσεις ανταλλαγής μεταξύ των κοινωνικών ομάδων. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός ηθικού κώδικα ο οποίος μπορεί να διαπερνά κάθε είδους κοινωνική, οικονομική και πολιτική ή διαπροσωπική σχέση⁵³. Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να κατανοήσουμε την απόδοση στο γάμο, πρωτίστως οικονομικού και κοινωνικού περιεχομένου, γεγονός που εξηγεί και την ανάλογη σημασιολογία του από το παραμύθι.

Από την άλλη, στο πλαίσιο της φεουδαρχικής κοινωνίας έχει διαπιστωθεί η ταυτόχρονη ύπαρξη δύο στρατηγικών ως προς τη διαδικασία γάμου. Η πρώτη είναι η προαναφερθείσα στρατηγική ανταλλαγής γυναικών. Η δεύτερη αφορά στη μεταβίβαση της κληρονομιάς και θέτει ως κύρια συνιστώσα της πράξης του γάμου το οικονομικό όφελος. Αυτό συνθέτει και την έννοια του «καλού γάμου»⁵⁴. Οι γάμοι στις φεουδαρχικές κοινωνίες πραγματοποιούνται υπό την κηδεμονία του γαιοκτήμονα και έχουν ως στόχο να εξυπηρετήσουν τα συμφέροντά του. Στόχος του γαιοκτήμονα ήταν η αποφυγή κατάτμησης του κλήρου.

Αυτό επιτυγχανόταν μέσα από διατάξεις που απαγόρευαν την τέλεση γάμου εκτός φέουδου: «συνήθως απαγορευόταν ο γάμος κοριτσιών με αγόρια από άλλα κτήματα, γιατί σε αυτές τις περιπτώσεις οι γυναίκες έφευγαν για να εγκατασταθούν με το σύζυγό τους....Αντιπαθέμενοι στους γάμους που συνεπάγονται τη μετακίνηση ανθρώπων σε άλλα κτήματα ο άρχοντας και οι διαχειριστές του θα πρέπει αντίθετα να ευνοούσαν τους γάμους που έφερναν κόσμο απ' έξω»⁵⁵. Η διαδικασία μεταβίβασης πλούτου και εργατικού δυναμικού, είχε ως αποτέλεσμα να υιοθετηθεί η εξής αντιμετώπιση: «να παντρεύονται οι γιοι των πλούσιων αγροτών τις θυγατέρες εξίσου εύπορων αγροτών. Με αυτή τη συναίρεση των δικαιωμάτων στη διαδοχή και στην προίκα τα παιδιά των πλούσιων θα παρέμεναν πλούσια»⁵⁶.

Ο γάμος επηρέαζε και τις ενδο-οικογενειακές σχέσεις. Ο Berkner αναφέρεται στο παράδειγμα της Αυστρίας του 18^{ου} αιώνα, όπου επικρατούσε ένας κυκλικός τρόπος διαδοχής και κληρονομιάς. Ο αρχηγός της οικογένειας και πατέρας, έπρεπε να αποσυρθεί, προκειμένου να τον διαδεχθεί ο γιος του, ο οποίος πριν την παραίτηση του πατέρα δεν είχε δικαίωμα να παντρευτεί. Είχε δημιουργηθεί έτσι ένα σύστημα με τρία στάδια: «οι γονείς αποσύρονται και ο κληρονόμος παντρεύεται. Οι γονείς πεθαίνουν και ο γιος αναλαμβάνει την ηγεσία της πυρηνικής οικογένειας. Ο αρχηγός αποσύρεται και ο γιος του αρχηγού παντρεύεται»⁵⁷.

Γίνεται εμφανής η επικράτηση αυστηρά πατριαρχικών δομών, όπου η εξουσία συγκεντρώνεται στα χέρια του αρχηγού-πατέρα: «ο μελλοντικός κληρονόμος δεν έχει κανένα περιουσιακό στοιχείο, και η έγκριση των γονέων του είναι απαραίτητη για να παντρευτεί, δεν τη δίνει όμως ο πατέρας όσο παραμένει αρχηγός του νοικοκυριού. Αναγκαστικά επομένως οι γιοι περιμένουν να αποσυρθεί ο πατέρας ή εγκαταλείπουν το πατρικό τους σπίτι για να ιδρύσουν δικά τους νοικοκυριά»⁵⁸. Το ισοζύγιο δυνάμεων ανάμεσα στον πατέρα, τους γιους και τις κόρες, αλλά και η συνακόλουθη πάλι για την εξυπηρέτηση προσωπικών συμφερόντων, μπορούν να εξηγήσουν, υπό το φως κοινωνικών αυτή τη φορά παραγόντων, τη συγκρουσιακή κατάσταση ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας σε ό, τι αφορά στο γάμο.

4.3 Η ηθική διάσταση του γάμου

Η ηθική διάσταση του γάμου συνδέεται κυρίως με τα στοιχεία που παραθέτει το παραμύθι ως κίνητρα για την πραγματοποίησή του. Τα κίνητρα αυτά συνίστανται στην εσωτερική και εξωτερική ομορφιά της ηρώιδας. Συνήθως ο πρίγκιπας ανακαλύπτει τη μελλοντική του σύζυγο μέσα στο δάσος και την ερωτεύεται: «Μόνο να μιλήσει δεν μπορούσε. Αλλά ήταν όμορφη και καλή, κι ο βασιλιάς την αγάπησε μ' όλη του την καρδιά και πριν περάσει πολύς καιρός την παντρεύτηκε»⁵⁹. Αλλού διαβάζουμε «η πόρτα άνοιξε μεμιάς κι ο βασιλιάς μπήκε μέσα και είδε μπροστά του ένα κορίτσι που ομορφότερο δεν είχε δει ποτέ του.....την κοίταξε με τόση ευγένεια και καλοσύνη, της έδωσε το χέρι του και της είπε: Θέλεις να έρθεις μαζί μου στο παλάτι μου και να γίνει η γυναίκα κι η βασίλισσά μου;»⁶⁰.

Ο γάμος παρουσιάζεται ως επιβράβευση των αρετών που απαιτούσαν τα ισχύοντα πρότυπα της εποχής. Ταυτόχρονα και με την προϋπόθεση ότι αυτά τα πρότυπα έχουν γίνει σεβαστά, ο γάμος καθιερώνεται ως συνώνυμο της μελλοντικής ευτυχίας. Σε κοινωνικό επίπεδο, κύριο ρόλο στη διαμόρφωση των ηθικών κριτηρίων του γάμου έπαιξε η Εκκλησία. Ο Goody επιχείρησε να αναλύσει τις μεθόδους με τις οποίες η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία ρύθμιζε τα ισχύοντα αναφορικά με τη συγγένεια (βαθμοί επιτρεπόμενων γάμων, ιδεώδες αγαμίας, απαγόρευση χηρογαμίας), προκειμένου να ρυθμίσει τα δικαιώματα που είχαν οι γυναίκες είτε στην περιουσία του πατέρα τους, είτε στην περιουσία του συζύγου τους, ως χήρες.

Υποστήριξε ότι η ενότητα του ζευγαριού, προερχόταν κυρίως από την αναγκαιότητα συνύπαρξης στην προσπάθεια διατήρησης της ενότητας της

κληρονομιάς. Η συγκατάθεση των συζύγων και η αγάπη μεταξύ τους, παρόλο που μπορεί να υπήρχαν, δεν αποτελούσαν προϋπόθεση για την τέλεση του γάμου. Επιπλέον, τέτοια συναισθήματα υφίσταντο περιορισμούς τόσο επίσημους (από το Κράτος και την Εκκλησία), όσο και ανεπίσημους (βάσει ταξικών διαφορών)⁶¹. Εξάλλου, το χριστιανικό πρότυπο είχε καταδικάσει κάθε είδους αναζήτηση της σεξουαλικής απόλαυσης. Όπως επισημαίνει ο Flandrin, αυτό που ονομάζουμε «έρωτα» ήταν άγνωστο. Ο γάμος είχε ως κύριο στόχο την αναπαραγωγή⁶².

Μέχρι και το 18^ο αιώνα «ο Χριστιανισμός είχε μείνει πιστός στην πεποίθηση σχετικά με την αξία της αγνότητας και της καλοσύνης: η Εκκλησία αρνείτο να παραδεχθεί τον ανθρώπινο έρωτα, παρά μόνο ως μεταμορφωμένη αγαθοεργία. Ως τέτοιος δεν είχε σχέση με τη σεξουαλική έλξη και σπάνια παρουσιαζόταν στις συζητήσεις σχετικά με το γάμο. Ποτέ κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, ο έρωτας δεν αποτέλεσε νόμιμο στόχο της γαμήλιας συνεύρεσης»⁶³. Υπό αυτό το πρίσμα οι ηθικοί λόγοι για την τέλεση ενός γάμου, ήταν η εκπλήρωση ενός καθήκοντος, η αναπαραγωγή και η αποφυγή της διάπραξης ασελγιών. Ταυτόχρονα, οι οικογένειες ήταν πολύ προσεκτικές σχετικά με τη νομιμότητα των διαδόχων τους. Ο έρωτας γινόταν ανεκτός μόνο σε πλατωνική μορφή, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν καταδικαζόταν ως σαρκικός και αντίθετος στην έννοια της «ιερής αγάπης»⁶⁴.

Οι επιταγές της πατριαρχικής οικογένειας υπό το βλέμμα του φεουδάρχη και οι ηθικές επιταγές της Εκκλησίας, είχαν δημιουργήσει ένα αξιακό σύστημα στο οποίο ο γάμος εξυπηρετούσε οικονομικές και κοινωνικές αναγκαιότητες, ως μέσο διατήρησης της ισορροπίας. Οι αγροτικές οικογένειες είχαν αυστηρά υλικές βλέψεις και το κοινωνικό γόητρο έπαιζε πρωτεύοντα ρόλο στην πραγματοποίηση του γάμου⁶⁵. Από την άλλη, η ομορφιά και η καλοσύνη ως προαπαιτούμενα από την πλευρά της γυναίκας συνάδουν με το χριστιανικό πρότυπο της εποχής. Ο γάμος νοσηματοδοτείται περισσότερο σε κοινωνικό επίπεδο και λιγότερο έως καθόλου σε διαπροσωπικό, υποβιβάζοντας έτσι τη γυναίκα στο ρόλο ενός μοχλού διαιώνισης της καθιερωμένης τάξης πραγμάτων. Θα μπορούσαμε μάλιστα να υποθέσουμε ότι το παραμύθι παρέχει μοντέλα κατάλληλης γυναικείας συμπεριφοράς, όπου ο γάμος προβάλλει ως επιβράβευση της εφαρμογής τους.

5.1 Η Βασίλισσα

Στα περισσότερα παραμύθια, ο γάμος συνεπάγεται για τη γυναίκα την άνοδο στο θρόνο. Ο ρόλος της βασίλισσας καθιερώνεται ως ένας ρόλος έπαθλο, ως επιβράβευση μιας συγκεκριμένης -και σύμφωνης με κοινωνικούς και ηθικούς κανόνες- συμπεριφοράς. Γι' αυτό το λόγο αποδίδεται στις θετικά σημασιοδοτημένες γυναικείες μορφές, ενώ οι ανταγωνιστικές θηλυκές δυνάμεις εμπλέκονται σε μάχη μέχρι θανάτου για την απόκτησή του. Ιδιότητες της βασίλισσας είναι η εσωτερική και εξωτερική ομορφιά, που όπως αναφέραμε συνδέεται με τα κοινωνικά και ηθικά πρότυπα της εποχής.

Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι τα παραμύθια δεν παρουσιάζουν μια μονοδιάστατη εικόνα της βασίλισσας. Αντίθετα, σε κάποια παραμύθια βλέπουμε να χαρακτηρίζεται από παθητικότητα, ενώ σε άλλα από πνεύμα πρωτοβουλίας και έντονη δραστηριότητα. Διαπιστώνουμε έτσι ότι η βασίλισσα μπορεί να λειτουργεί είτε ενεργητικά, είτε παθητικά στη δομή. Στην περίπτωση που ενεργεί παθητικά αναλαμβάνει τη λειτουργία του ήρωα-θύμα, που εξαπατάται και καταδιώκεται ή λειτουργεί ως αντικείμενο αναζήτησης. Τότε η ανδρική φιγούρα επωμίζεται τον ενεργητικό ρόλο της σωτηρίας της.

Αντίθετα, η ενεργητική μορφή της βασίλισσας συνδέεται με τη λειτουργία της αναζήτησης, δηλαδή η βασίλισσα γίνεται ήρωας-αναζητητής. Αντιμετωπίζει καταδίωξη και δολιοφθορά, από τις αρνητικές δυνάμεις του παραμυθιού, αλλά αυτή τη φορά, στην προσπάθεια επίτευξης ενός στόχου. Έτσι, συναντάμε και παραμύθια, που αντίθετα από ότι θα περίμενε κανείς, οι βασίλισσες είναι αυτές που επιδίδονται στη σωτηρία των μαγεμένων βασιλόπουλων⁶⁶.

Η δισημία του ρόλου της βασίλισσας μπορεί να γίνει κατανοητή αν αναλογιστεί κανείς ότι στο παραμύθι σκιαγραφείται το πέρασμα από τη μητριαρχία στην πατριαρχία. Είναι λογικό λοιπόν, να συναντάμε από τη μία γυναικείες φιγούρες υποταγμένες στην πατρική εξουσία της φεουδαρχικής κοινότητας. Από την άλλη, είναι δυνατό η δομή του παραμυθιού να διατήρησε ίχνη των μητριαρχικών κοινωνιών και του κεντρικού ρόλου που απέδιδαν αυτές στη γυναίκα. Εξάλλου, ο γάμος και η άνοδος στο θρόνο, αποτέλεσε κομβικό σημείο τόσο για τις πατριαρχικές όσο και για τις μητριαρχικές δομές.

5.2 Η μορφή της παθητικής βασίλισσας

Η παθητική όψη της βασίλισσας συναντάται συχνά στα παραμύθια των αδελφών Grimm. Σε αυτήν την περίπτωση, είναι έκδηλη η γυναικεία υποταγή στην πατρική εξουσία. Ο πατέρας αποφασίζει για την τέλεση ή όχι του γάμου. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του παραμυθιού «Ο πρίγκιπας βάτραχος», όπου ο βασιλιάς πατέρας διατάζει την κόρη του να εκπληρώσει την υπόσχεση που είχε δώσει στον, μεταμορφωμένο σε βάτραχο, πρίγκιπα: «Ο κρύος βάτραχος την αηδίαζε. Ούτε να τον πιάσει δεν ήθελε. Όχι και να κοιμηθεί μαζί του στο ίδιο κρεβάτι! Ο βασιλιάς όμως θύμωσε και είπε: Αυτόν που σε βοήθησε όταν είχες την ανάγκη του, δεν πρέπει μετά να τον ξεχνάς και να τον περιφρονείς. Τότε τον πήρε κι εκείνη με τα δυο της δάχτυλα, τον ανέβασε στην κάμαρά της και τον άφησε σε μια γωνιά»⁶⁷.

Ωστόσο, η βασίλισσα αρνείται να επιτρέψει στο βάτραχο να κοιμηθεί στο κρεβάτι της: «Εκείνη τότε θύμωσε τόσο πολύ, που τον άρπαξε και τον πέταξε μ' όλη τη δύναμή της στον τοίχο: Τώρα πια θα μ' αφήσεις ήσυχη παλιοβάτραχε! Να όμως που ξαναπέφτοντας ο βάτραχος, δεν ήταν βάτραχος πια. Ήταν ένα βασιλόπουλο με όμορφα καλοσυνάτα μάτια»⁶⁸. Ο Zipes αποδίδει τη συμπεριφορά της βασίλισσας στις συγκεκριμένες ηθικές και κοινωνικές νόρμες που ήθελαν να εξυπηρετήσουν οι αδελφοί Grimm.

Υποστηρίζει ότι είναι πολύ πιθανό το παραμύθι να προέρχεται από παγκόσμιες τελετές μύησης και τελετουργίες γάμου των πρωτόγονων μητριαρχικών κοινωνιών, αλλά στη συνέχεια υπέστη τις κατάλληλες τροποποιήσεις ώστε να συνδυάσει τις νόρμες την μπουρζουαζίας με τις λαϊκές αντιλήψεις για την σεξουαλικότητα και την υπακοή, έτσι όπως είχαν αναπτυχθεί στη φεουδαρχική κοινότητα. Έτσι, το κορίτσι από τη μία υπακούει στον πατέρα του, αλλά από την άλλη αντιτίθεται στις ερωτικού περιεχομένου επιθέσεις του βάρβαρου⁶⁹. Γι' αυτό και ανταμοίβεται, με τη μετατροπή του βάρβαρου σε πρίγκιπα.

Όπως επισημαίνει ο Zipes στα παραμύθια παρουσιάζονται τα κύρια ενδιαφέροντα της πατριαρχικής, φεουδαρχικής κοινωνίας με έμφαση στην πάλη των τάξεων και τις συγκρούσεις για την εξουσία ανάμεσα στους κύκλους των αριστοκρατών από τη μία και ανάμεσα στους αγρότες και την αριστοκρατία από την άλλη. Πρόκειται δηλαδή για συνθήκες κοινωνικής διάρθρωσης όπου το δίκαιο ανήκει στον ισχυρό⁷⁰. Με αυτόν τον τρόπο προωθούν μια αυταρχική διαδικασία κοινωνικοποίησης που προτείνει συγκεκριμένους ρόλους και λειτουργίες: «τα

παραμύθια των Grimm....κοινωνικά κατάλληλα, ίσως, για την εποχή τους, εμπεριείχαν σεξιστικές και ρατσιστικές αντιλήψεις και υπηρετούσαν μια διαδικασία κοινωνικοποίησης που έδινε έμφαση στην παθητικότητα και την αυτοθυσία για τη γυναίκα, και στην ενεργητικότητα, τον ανταγωνισμό και τη συσσώρευση πλούτου για τα αγόρια»⁷¹.

Έχοντας υποστηρίξει ότι ο ρόλος της βασίλισσας είναι ένας ρόλος έπαθλο, αξίζει να μελετήσουμε το γυναικείο πρότυπο που παρουσιάζεται ως άξιο για να ανεβεί στο θρόνο. Συνήθως το πρότυπο αυτό ταυτίζεται με την καταδιωκόμενη θετική φιγούρα της ετεροθαλούς αδελφής και όλες τις προεκτάσεις που της έχουμε αποδώσει σε προηγούμενο κεφάλαιο. Στο παραμύθι η «Χιονάτη και οι εφτά νάνου», η Χιονάτη κερδίζει τη φιλοξενία των νάνων με συγκεκριμένο τρόπο: «Αν θέλεις μπορείς να μείνεις κοντά μας. Να συγγυρίζεις και να νοικοκυρεύεις το σπιτάκι μας, να μαγειρεύεις, να στρώνεις τα κρεβάτια, να μαντάρεις τα ρούχα μας, να πλένεις και να σιδερώνεις. Κι εμείς θα σου φέρνουμε όλα τα καλά και τίποτα δεν θα σου λείψει»⁷².

Οι οδηγίες που δίνονται στη Χιονάτη συμβαδίζουν με τα καθήκοντα που προβλέπονταν για τις γυναίκες στους κόλπους της μπουρζουαζίας. Οι υποχρεώσεις αυτές αποτελούν μέρος μιας ηθικής ευθύνης που χρησιμοποιείται για να δικαιολογήσει την κατανομή της εργασίας και το διαχωρισμό των φύλων: «κι εδώ βρίσκουμε την αντίληψη ότι ο ρόλος της γυναίκας είναι στο σπίτι, το οποίο λειτουργεί ως άσυλο για την αθωότητα και για τα παιδιά»⁷³. Στον αντίποδα, ο ενεργητικός ρόλος του άνδρα ενσαρκώνεται στο πρόσωπο του νεαρού πρίγκιπα που ανακαλύπτει τη Χιονάτη και την παντρεύεται, όταν αυτή βρίσκεται στο γυάλινο φέρετρο, δηλαδή σε κατάσταση απόλυτης παθητικότητας.

Παρόμοια είναι η κατάσταση και σε άλλα παραμύθια. Για να δώσουμε ένα ακόμη παράδειγμα χρησιμοποιούμε το παραμύθι «Οι τρεις νάνοι του δάσους», όπου η «καλή» ετεροθαλής αδελφή υφίσταται αδιαμαρτύρητα τις κακουχίες που της επιβάλλει η μηριά της: «Η μικρή ήταν υπάκουη. Κατέβηκε στο ποτάμι και την ώρα που κοπανούσε το λινάρι, έφτασε κοντά της μια μεγαλόπρεπη άμαξα, που ήταν η άμαξα του βασιλιά....Ο βασιλιάς τη λυπήθηκε κι όταν είδε την ομορφιά της, της είπε: θέλεις να 'ρθεις μαζί μου και να γίνεις γυναίκα μου;»⁷⁴.

Στην περίπτωση αυτή μπορούμε να διακρίνουμε το παθητικό πρότυπο που αντιστοιχεί στη γυναίκα με προεκτάσεις την υπακοή, τη σκληρή εργασία και την υπομονή. Ταυτόχρονα αναγνωρίζουμε την εκπλήρωση ενός ονείρου -σύμφωνου με τις συνθήκες οργάνωσης της αγροτικής κοινότητας- που δεν είναι άλλο από την

κοινωνική και ηθική επιβράβευση του αδικημένου, που υφίσταται στωικά τις κακοτυχίες του. Η άνοδος στο θρόνο είναι μία κοινωνική επιβράβευση σε πραγματικές συνθήκες που αναπαράγεται και στο συμβολικό επίπεδο του παραμυθιού. Εξάλλου, το ακροατήριο του παραμυθιού ήταν η ολοένα αυξανόμενη μεσαία τάξη, που ήταν λογικό να αναπλάσει τα παραμύθια ανάλογα με τις ανάγκες της⁷⁵.

Τέλος, στο σημείο αυτό, κρίνουμε αναγκαίο να αναφερθούμε και στη φιγούρα της κακιάς πεθεράς, που συνήθως λειτουργεί ανταγωνιστικά ως προς τη βασίλισσα, αναλαμβάνοντας το ρόλο της καταδίωξης. Το κίνητρο που της αποδίδεται είναι η κακία ή η δυσπιστία. Σε περίπτωση που η βασίλισσα δεν τύχει της αποδοχής της πεθεράς, καταδιώκεται: «η μάνα του βασιλιά που ήτανε κακιά στην ψυχή της, άρχισε να βάζει λόγια στο γιο της για τη νεαρή γυναίκα του: πήγες και μάζεψες μια παλιοζητιάνα από το δρόμο και την ανέβασες στο θρόνο σου!»⁷⁶.

Η αρνητική σημασιολόγηση της πεθεράς στο παραμύθι έχει αποδοθεί στην ισχυρή συναισθηματική προσκόλληση της μητέρας στο γιο και στην άρνησή της να τον μοιραστεί ή να τον παραχωρήσει σε άλλη γυναίκα. Ωστόσο, η ανταγωνιστική αυτή σχέση συνδέεται και με κοινωνικά αίτια. Σύμφωνα με τη Σακαλάκη «στις πατριαρχικές, αγροτικές κοινωνίες η γυναίκα δικαιώνει την ύπαρξή της και αποκτά κάποια μοίρα στον ήλιο μόνο όταν γεννήσει αγόρι»⁷⁷. Είναι κατ' επέκταση πιθανό, η κοινωνία να αναγνωρίζει στην πεθερά «μία εξουσία επί της νύφης, εξουσία που αντισταθμίζει την κατάντια που είχε υποστεί η ίδια, στα νιάτα της από την πεθερά της»⁷⁸.

Οι γυναίκες του παραμυθιού (μητριά, πεθερά, αδελφές) περιστρέφονται γύρω από τον πυρήνα της ανδρικής εξουσίας, εμπλεκόμενες σε μια αλυσίδα ανακύκλωσης ρόλων. Εξάλλου, πίσω από την έκδηλη γυναικεία παθητικότητα, η MacCormac αναγνωρίζει στις γυναίκες των πατριαρχικών κοινωνιών ένα στοιχειώδες δικαίωμα επιλογής όταν υποστηρίζει ότι « γνώριζαν από την παιδική τους ηλικία ποια θα ήταν η μοίρα τους. Εκτός αν θέλουμε να αρνηθούμε στις γυναίκες οποιαδήποτε ικανότητα για εξυπνάδα.... ίση με αυτή των ανδρών, λογικά δεν μπορούμε να αρνηθούμε τη δημιουργία από την πλευρά τους νοητικών μοντέλων κατανόησης της ίδιας τους της ύπαρξης»⁷⁹. Υπό αυτήν την έννοια, η γυναικεία παθητικότητα του παραμυθιού προβάλλει ως η ενδεδειγμένη επιλογή ανάμεσα σε ένα πλήθος άλλων.

5.3 Η μορφή της ενεργητικής βασίλισσας

Η γυναικεία παθητικότητα δεν είναι το μοναδικό πρότυπο συμπεριφοράς που συναντάται στα παραμύθια. Αντίθετα, υπάρχουν και περιπτώσεις όπου η βασίλισσα αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στην επιλογή του συντρόφου της. Όπως επισημαίνει η von Franz, τα παραμύθια όντας συλλογικές δημιουργίες εμπεριέχουν υπολείμματα της μορφής της Θεάς-Μητέρας τα οποία απεμπολήθηκαν στη συνέχεια, λόγω της διαδικασίας πολιτισμού. Βασική ήταν η επίδραση του Χριστιανισμού, κυρίως εις βάρος της γυναικείας σεξουαλικότητας, η οποία «έπρεπε να χειραγωγηθεί από το νόμο και να εκφράζεται μόνο μέσα στο γάμο. Αυτή ήταν η άποψη της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας»⁸⁰.

Με αυτόν τον τρόπο, η γυναικεία παθητικότητα προέβαλε ως μία επιταγή κοινωνικής και ηθικής φύσεως, η οποία βασιζόταν στη συμπλοκή της Εκκλησίας και των φορέων της πατριαρχικής εξουσίας, και στη δημιουργία από μέρους τους ενός συστήματος μεταφοράς πλούτου και εξουσίας, το οποίο ενσωματώθηκε μέσα στις αφηγήσεις παραμυθιών και εκμεταλλευόμενο της κοινωνικοποιητικής τους ισχύς, αναπαράχθηκε μέσω αυτών. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει ο σεξουαλικός συμβολισμός των παραμυθιών είναι έκδηλος. Στο σημείο αυτό, όμως, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι είναι και κατευθυνόμενος, υπό την έννοια ότι μέσα στην αφήγηση, τα σύμβολα δεν λειτουργούν αυθαίρετα. Αντίθετα, εμπλεκόμενα μέσα σε μια νοηματική αλληλουχία, συνδυάζουν αλήθειες του παρελθόντος, με σύγχρονες της αφήγησης κοινωνικές αναγκαιότητες.

Επιπλέον, η παρατήρηση της von Franz συντελεί στο να αναγνωρίσουμε την επιβίωση της Θεάς-Μητέρας σε λανθάνουσα κατάσταση, στη μορφή της ενεργητικής βασίλισσας. Πράγματι, στη συλλογή των Grimm υπάρχουν παραμύθια, όπου ο άνδρας εμπλέκεται σε μια διαδικασία επιλογής που τελείται από την βασίλισσα. Τα παραμύθια αυτά ανατρέπουν το κατεστημένο της γυναικείας παθητικότητας και εξηγούνται καλύτερα στο πλαίσιο των μητριαρχικών κοινωνιών, στις οποίες άλλωστε ανιχνεύεται και η προέλευση του θεσμού της βασιλείας⁸¹.

Έτσι, στο παραμύθι των Grimm «Οι έξι υπηρέτες» διαβάζουμε: «Τον παλιό καιρό ζούσε μια βασίλισσα που ήτανε μάγισσα κι η θυγατέρα της ήτανε η ομορφότερη κοπέλα κάτω από τον ήλιο. Η γριά, όμως, άλλο δεν είχε στο νου της παρά πώς να φέρει το χαμό και την καταστροφή στους ανθρώπους. Κι όποτε κάποιος

ερχότανε να ζητήσει το χέρι της θυγατέρας της, τον υποχρέωνε να δοκιμάσει την τύχη του σε τρομερούς αγώνες. Κι όλοι έχαναν τη ζωή τους»⁸².

Εδώ μπορούμε να αναγνωρίσουμε τη μορφή της βασίλισσας των μητριαρχικών κοινωνιών, ενοχοποιημένη όμως από τον τίτλο της μάγισσας. Όπως επισημαίνει ο Λεκατσάς στη μητριαρχική βασιλεία, η εξουσία περνά από τη μητέρα βασίλισσα στην κόρη της. Επιπλέον, οι μύθοι αρχαίων βασιλισσών που σκοτώνουν τους εραστές και τους άντρες τους, έχουν κατά τον Λεκατσά, στα δεδομένα της εθνολογίας τα πραγματικά αντίστοιχά τους. Η γυναίκα αντλούσε την εξουσία της κυρίως από τη μυστηριακότητα που περιέβαλε το φαινόμενο της αναπαραγωγής και από την υπερβατική θέση που της είχε αποδοθεί ως πύλης ανάμεσα σε δύο κόσμους (Ζωή και Θάνατο). Επιπλέον, θεωρείτο ότι η εξουσία της, προερχόταν από μία ανώτερη Μητέρα-Θεά και γι' αυτό το λόγο γινόταν δεκτή η ιερατική και βασιλική λειτουργία της⁸³.

Η γυναίκα κατείχε την πρωτοστασία στη διαχείριση της γονιμικής μαγείας και στη διαμόρφωση της θρησκείας. Στο πλαίσιο αυτό, πραγματοποιούνται συχνά πράξεις βασιλοκτονίας. Στις οικουμενικές δοξασίες το Φεγγάρι είναι ο παράγοντας εγκυμοσύνης των γυναικών. Οι βασίλισσες είχαν έναν κοινόχρηστο άνδρα που ενσάρκωνε το θεό του Φεγγαριού και χρησίμευε μόνο για να τις γονιμοποιήσει: «στη χάση του φεγγαριού τον σκοτώνουνε και στη φέξη τον αντικατασταίνουν με άλλον»⁸⁴. Το γεγονός αυτό συνδέεται και εξηγεί το θάνατο των μνηστήρων που αποτυγχάνουν στη διαδικασία γάμου των παραμυθιών.

Το αδύνατο σημείο του μητριαρχικού συστήματος διαδοχής, ήταν το γεγονός ότι η εξουσία μέσω της βασίλισσας μεταφερόταν από τον πεθερό στο γαμπρό, γεγονός που κατέστησε τη γυναίκα στόχο χειραγώγησης. Η ενεργητική βασίλισσα των παραμυθιών αντιστέκεται στη χειραγώγηση αυτή, αντλώντας ισχύ σε συμβολικό επίπεδο, από το μητριαρχικό της παρελθόν. Αντίστροφα, η παθητική μορφή της βασίλισσας του παραμυθιού, αντικατοπτρίζει το επόμενο στάδιο, την πατριαρχία. Το σημείο εκείνο, δηλαδή, όπου η γυναίκα έχει απεκδυθεί του μυστηριακού, ιερατικού της ρόλου, ο οποίος διατηρείται μόνο με την αρνητική του έκφανση στη φιγούρα της μάγισσας.

6.1 Αρπαγή και Αναζήτηση

Η ενεργητική και παθητική έκφανση της γυναικείας φιγούρας, αντικατοπτρίζεται και στις ενέργειες της αρπαγής και της αναζήτησης, οι οποίες δομικά αποτελούν ζεύγος. Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στη γυναίκα μπορούμε να διακρίνουμε δύο περιπτώσεις. Στην πρώτη, η γυναίκα αποτελεί αντικείμενο αρπαγής -ή δολιοφθοράς- από μία δύναμη του Κακού και συνακόλουθα αντικείμενο αναζήτησης από μία ανδρική φιγούρα. Το μοτίβο αυτό συναντάται αρκετά συχνά στα παραμύθια των αδελφών Grimm. Αντίστροφα, η γυναίκα μπορεί να διενεργεί η ίδια την αναζήτηση μίας ανδρικής φιγούρας, με κίνητρο την αδελφική ή την ερωτική αγάπη.

Όπως αναφέρει ο Cooper, η υπόθεση του παραμυθιού είναι «από τη φύση της ρομαντική...εισάγοντας την αλληλεπίδραση όλων των αρσενικών και θηλυκών δυνάμεων του κόσμου στον σκελετό μιας ιδιαίτερης κατάστασης έρωτα. Οι περιπέτειες του ήρωα και της ηρωίδας, του πρίγκιπα και της πριγκίπισσας, αντιπροσωπεύουν την αναζήτηση για το άλλο μισό»⁸⁵. Εξάλλου, η σχέση ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία του παραμυθιού: «η ανάπτυξη του χαρακτήρα, το ξύπνημα των κοιμισμένων δυνάμεων, το πέρασμα από την παιδικότητα στην ωριμότητα, από την αθωότητα στην εμπειρία, πραγματοποιείται μέσα από δοκιμασίες και πειρασμούς»⁸⁶.

Η λειτουργία της αναζήτησης στο παραμύθι εντάσσεται σε αυτό το νοηματικό πλαίσιο. Σε συμβολικό επίπεδο το παραμύθι εκφράζει τις ψυχικές και συναισθηματικές διαδικασίες που σχετίζονται με την ερωτική και σεξουαλική ωρίμανση του ατόμου. Επιπρόσθετα, με βάση την αλληλεπίδραση του παραμυθιού με το κοινωνικό γίνεσθαι διαπιστώνουμε ότι η συμβολική απεικόνιση αυτών των διαδικασιών εμποτίζεται από τις ηθικές και κοινωνικές αξίες που διαμόρφωσε η διαδικασία μεταβίβασης της εξουσίας από την φεουδαρχία στην μπουρζουαζία. Τέλος, πρέπει να διευκρινίσουμε ότι η παθητική μορφή της βασίλισσας και οι κοινωνικής φύσεως αιτίες που την συνιστούν ως τέτοια, συμπεριλαμβάνονται στο πρότυπο της γυναίκας ως αντικειμένου αναζήτησης. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί επιχειρούμε να επεκτείνουμε την ανάλυση του προτύπου της γυναικείας παθητικότητας, με έμφαση αυτή τη φορά στη σεξουαλική του διάσταση.

6.2 Η γυναίκα ως αντικείμενο αρπαγής και αναζήτησης

Το παραμύθι των Grimm, «Η Τριανταφυλλένια»⁸⁷ είναι χαρακτηριστικό της σύνδεσης της παθητικότητας με τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Η υπόθεση έχει ως εξής: μετά από μία μεγάλη περίοδο στειρότητας, ένας βάτραχος εμφανίζεται μπροστά σε μία βασίλισσα και της υπόσχεται ότι θα φέρει στον κόσμο ένα κορίτσι. Στον εορτασμό της γέννησης του κοριτσιού, ο βασιλιάς καλεί όλες τις μάγισσες για να ευχηθούν για την ευτυχία του. Παραλείπει όμως να προσκαλέσει μία από αυτές, την δέκατη τρίτη μάγισσα. Η τελευταία θυμωμένη καταριέται το νεογέννητο παιδί. Στα δεκαπέντε του χρόνια θα τρυπήσει το δάχτυλό του σε ένα αδράχτι και θα πεθάνει. Η δωδέκατη μάγισσα καταφέρνει να μετατρέψει το θάνατο του κοριτσιού σε εκατό χρόνια ύπνου.

Ο βασιλιάς προστάζει να εξαφανίσουν όλα τα αδράχτια από το βασίλειο. Ωστόσο, παρά τις προσπάθειές του, η προφητεία εκπληρώνεται. Κατά τη διάρκεια των εκατό χρόνων ύπνου της πριγκίπισσας το βασίλειο στοιχειώνεται και απομονώνεται από τον κόσμο. Στη διάρκεια των χρόνων αυτών πολλοί πρίγκιπες μάταια επιδίδονται στην αναζήτηση και σωτηρία της κοιμωμένης. Μόνο μετά το πέρας των εκατό χρόνων ένας πρίγκιπας καταφέρνει να διασχίσει το στοιχειωμένο δάσος, να ξυπνήσει την τριανταφυλλένια και να την παντρευτεί. Δομικά αναγνωρίζουμε την παθητική γυναικεία φιγούρα του ήρωα, θύματος δολιοφθοράς και το ενεργητικό ανδρικό πρότυπο του ήρωα αναζητητή.

Το παραμύθι μπορεί να αναλυθεί σε πολλαπλά επίπεδα. Αρχικά, μπορούμε να διακρίνουμε τις μυθικές του προεκτάσεις. Ο βάτραχος γίνεται αντιληπτός από το λαϊκό πολιτισμό ως ένα ζώο κατεξοχήν ακάθαρτο το οποίο συνδέεται με τη μητρότητα και χρησιμοποιείτο συχνά στα ερωτικά μαγικά ξόρκια: «τα οστά του χρησίμευαν για τη δημιουργία φυλακτών, ενώ παρουσιαζόταν συχνά σε συνταγές σχετικές με τη γονιμότητα και τη σεξουαλικότητα»⁸⁸. Λόγω της σύνδεσής του με τη σεξουαλικότητα, η χριστιανική ηθική ταύτισε το βάτραχο με τη μαγανεία και γενικότερα με τις διαβολικές δυνάμεις⁸⁹. Η αναγγελία της γέννησης της τριανταφυλλένιας από το βάτραχο, τοποθετεί την ηρωίδα μέσα σε έναν κλοιό μαγείας, προμηνύει τη μυστηριακή φύση της ύπαρξής της.

Η κατάρα της μάγισσας έρχεται να ενισχύσει την εντύπωση αυτή. Η von Franz αναγνωρίζει στη φιγούρα της μάγισσας την προσωποποίηση συναισθημάτων πόνου που όντας απωθημένα, μετουσιώνονται σε μνησικακία⁹⁰. Από την άλλη, ο

Bettelheim συνδέει την κατάρα με έναν ευρύτερο κύκλο δοξασιών σχετικά με τη σεξουαλική ωρίμανση της γυναίκας. Υποστηρίζει ότι «η ηλικία των δεκαπέντε ετών αποτελεί συνήθως την έναρξη των γυναικείων εμμήνων. Οι δεκατρείς μάγισσες αντιπροσωπεύουν τους δεκατρείς σεληνιακούς μήνες της αρχαιότητας...έτσι, έχουμε δώδεκα μάγισσες με μία επιπλέον, την κακιά δέκατη τρίτη που καταδευκνύει συμβολικά τη μοιραία κατάρα που σχετίζεται με τα έμμηνα»⁹¹. Εξάλλου, σύμφωνα με βιβλικές αναφορές, τα γυναικεία έμμηνα συχνά αποκαλούνται «η κατάρα» και μεταδίδονται από γυναίκα σε γυναίκα⁹².

Στο σεξουαλικό συμβολισμό του παραμυθιού συμπεριλαμβάνεται και το αδράχτι. Σύμφωνα με την von Franz το αδράχτι είναι ταυτόχρονα φαλλικό σύμβολο, αλλά και σύμβολο θηλυκότητας. Στη μεσαιωνική Γερμανία έκαναν λόγο για «μητρότητα του αδραχτιού», στην προσπάθεια να σκιαγραφήσουν τα στάδια ανάπτυξης της οικογένειας μέσω της μητέρας. Ταυτόχρονα, το αδράχτι, αποτελούσε σύμβολο των σοφών γυναικών και των μαγισσών⁹³, ενώ η αναγνώρισή του ως φαλλικού αντικειμένου συνδέεται κυρίως με το σχήμα του⁹⁴. Εξάλλου, στη σημασιοδότηση του αδραχτιού μπορούμε να διακρίνουμε και κοινωνικές προεκτάσεις, καθώς το γνέσιμο ήταν ευρέως αποδεκτό ως κατεξοχήν γυναικεία ασχολία: «το γνέσιμο και το πλέξιμο ήταν σημαντικά στοιχεία της δουλειάς των γυναικών στο σπίτι και πιστευόταν ότι η ανέμη είχε το δικό της πνεύμα...το γνέσιμο και το πλέξιμο συμβολίζουν τις θηλυκές μαγικές δυνάμεις»⁹⁵.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι στο επίκεντρο των διάφορων συμβολισμών του παραμυθιού βρίσκεται η αφύπνιση της σεξουαλικότητας, η οποία όμως δεν έχει ενεργητική έκφραση. Αντίθετα, το παραμύθι τη συνδέει με μία μακροχρόνια περίοδο ύπνου. Η παραμυθιακή νόρμα τοποθετεί την ερωτική διάσταση της γυναίκας σε κατάσταση αναβολής, μπορεί να υπάρχει μόνο σε λανθάνουσα μορφή. Η αιτιολόγηση που δίνεται συχνά είναι ότι ο μακρύς ύπνος συμβολίζει την απομάκρυνση από τον κόσμο, με σκοπό την περίσκεψη για την ανακάλυψη της εσωτερικής ταυτότητας: «πριν κοιμηθεί η πριγκίπισσα, οι αντιδράσεις της είναι αυτόματες, παιδικές και ανόητες. Όταν όμως ξυπνήσει φέρεται με απόλυτη συναίσθηση των πράξεών της και με τη σιγουριά του μυημένου»⁹⁶.

Την έμμεση διατύπωση, από το παραμύθι, μιας αναπόφευκτης αναγκαιότητας αναγνωρίζει και ο Bettelheim. Υποστηρίζει ότι το γεγονός ότι η προφητεία εκπληρώνεται σημαίνει πως οι γονείς, παρά τις όποιες προσπάθειές τους, δεν μπορούν να εμποδίσουν τη σεξουαλική αφύπνιση των παιδιών τους. Ωστόσο, η

έναρξη της ερωτικής ζωής δεν είναι απαραίτητο να αρχίσει άμεσα. Αντίθετα, μπορεί να μεσολαβήσει ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα ανάμεσα στην αφύπνιση και την ολοκλήρωση. Υπό αυτό το πρίσμα, ο ύπνος της πριγκίπισσας χρησιμεύει για την προφύλαξή της από την όποια πρόωμη ερωτική συνεύρεση που μπορεί να αποδειχθεί καταστροφική.

Συνακόλουθα, το ξύπνημα την κατάλληλη στιγμή από τον πρίγκιπα σηματοδοτεί την επίτευξη της ωριμότητας και τη δυνατότητα αρμονικής συνύπαρξης με τον άλλο: «αυτές οι ιστορίες καταδεικνύουν εμπειρίες κατεξοχήν θηλυκές, η γυναίκα πρέπει να τις περάσει όλες, προτού φθάσει στο αποκορύφωμα της θηλυκότητας»⁹⁷. Επιπλέον έχει θεωρηθεί ότι η γυναικεία παθητικότητα και η ανδρική ενεργητικότητα στην ουσία ανταπροσωπεύουν τις δύο όψεις της ίδιας διαδικασίας: «όταν ένα κορίτσι στρέφεται προς τα μέσα στην προσπάθεια να καταλάβει τον εαυτό του και ένα αγόρι αντιμετωπίζει επιθετικά τον εξωτερικό κόσμο, αυτά τα δύο συμβολίζουν τους δύο τρόπους με τους οποίους κερδίζει κανείς την αυτοπραγμάτωση»⁹⁸.

Οι προαναφερθείσες ερμηνείες καταδεικνύουν τον κεντρικό ρόλο της σεξουαλικής ωρίμανσης στη διαδικασία αναζήτησης του «άλλου» δεν εξηγούν όμως γιατί στην πλειοψηφία των παραμυθιών ο ρόλος που αντιστοιχεί στη γυναίκα, μέσα στη διαδικασία αυτή, είναι ο παθητικός. Στην ουσία, σκιαγραφείται ένας συγκεκριμένος δρόμος προς την ωρίμανση που δεν είναι άλλος από αυτόν της αδράνειας. Επιπλέον, συναντάμε και παραμύθια, όπου η απόκλιση της γυναικείας φιγούρας από το πρότυπο αυτό, έχει για την ίδια ολέθρια αποτελέσματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το παραμύθι των Grimm «Η Κοκκινοσκουφίτσα»⁹⁹. Στο παραμύθι αυτό αναγνωρίζουμε τη φιγούρα του γοητευτικού αθώου κοριτσιού, το οποίο όμως δεν μπορεί να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της πρόωρα ανεπτυγμένης σεξουαλικότητάς της, η οποία συμβολίζεται στο κόκκινο σκουφάκι¹⁰⁰.

Εξάλλου, στο παραμύθι προβάλλονται δύο αντίθετες ανδρικές φιγούρες. Ο λύκος που παίζει το ρόλο του σαγηνευτή και στον αντίποδα ο κυνηγός που αναλαμβάνει τη σωτηρία του κοριτσιού. Σε αυτές τις δύο μορφές και στην αντιθετική λειτουργία τους αντικατοπτρίζεται η προσπάθεια κατανόησης της αντιφατικής ανδρικής φύσης, μέσω της βίωσης όλων των εκφάνσεών της, τόσο της βίαιης και εγωιστικής, όσο και της προστατευτικής¹⁰¹. Όπως επισημαίνει ο Zipes η αφήγηση ανταποκρίνεται στους σκοπούς της κοινωνικοποίησης των νεαρών κοριτσιών την

εποχής: «αν δεν πάρεις τον καλό δρόμο....αν δεν είσαι τακτική και ηθική, τότε θα σε καταπιεί ο λύκος, δηλαδή, ο διάβολος ή τα σεξουαλικά στερημένα αρσενικά. Τυπικά, ο σωτήρας και το μοτίβο της αναγέννησης αντιπροσωπεύεται από τον άνδρα κυνηγό, μία πατρική φιγούρα, κενή σεξουαλικότητας»¹⁰².

Διαπιστώνουμε ότι τα παραμύθια, προβάλλουν την γυναικεία παθητικότητα ως ενδεδειγμένη επιλογή, βασιζόμενα στην πρόκληση φόβου σχετικά με μία ενδεχόμενη ανυπακοή απέναντι στο ισχύον πρότυπο. Η επιλογή των ρόλων δεν είναι τυχαία. Η επικινδυνότητα του σαγηνευτή-λύκου και η προστατευτικότητα του κυνηγού-πατέρα αποτελούν επιβεβαίωση σε ψυχικό επίπεδο της εξουσίας του τελευταίου. Το παραμύθι έμμεσα υποδεικνύει τρόπους σεξουαλικής συμπεριφοράς. Αυτό δεν είναι παράλογο, αν αναλογιστεί κανείς ότι και η σεξουαλικότητα είναι μία κατασκευασμένη έννοια. Όπως υποστηρίζει ο Flandrin κάθε ανθρώπινη συμπεριφορά είναι μια πολιτιστική κατασκευή: «μέσω της λογοτεχνίας, της ηθικής, του δικαίου, της γλώσσας, της επιστήμης, της τεχνικής, των τεχνών και όλων των στοιχείων που αποτελούν τον πολιτισμό μας, κατακλυζόμαστε λαθραία, από τη στιγμή της γέννησής μας από το παρελθόν»¹⁰³.

Η αρχαία χριστιανική ηθική αποτελεί έναν από τους κύριους παράγοντες διαμόρφωσης της σεξουαλικότητας: η σεξουαλικότητα έχει δοθεί με μοναδικό σκοπό τη διαιώνιση του έργου του Θεού, δηλαδή την αναπαραγωγή. Με βάση αυτή τη λογική, η προτεινόμενη λύση ήταν η εγκράτεια όταν δεν υπήρχε το κίνητρο της σύλληψης παιδιών¹⁰⁴. Κατ' αντιστοιχία, στο συμβολικό επίπεδο του παραμυθιού, η «τριανταφυλλένια» ανακαλύπτει μεν τη σεξουαλική της διάσταση, δεν της επιτρέπεται όμως να την εκφράσει παρά μόνο μετά τη σωτηρία της από τον πρίγκιπα και το γάμο της μαζί του, όταν δηλαδή η ερωτική πράξη θα έχει νομιμοποιηθεί. Εξάλλου, μέχρι το 1860 περίπου, ο γάμος, η οικογένεια και οι προκαθορισμένοι σεξουαλικοί ρόλοι θεωρείτο ότι αποτελούν φυσιολογική κατάσταση της ανθρωπότητας¹⁰⁵.

Στην προβολή του προτύπου της γυναικείας παθητικότητας συντέλεσαν και οι παράγοντες ενοχοποίησης της γυναικείας σεξουαλικότητας. Όπως επισημαίνει ο Seidler στη Δυτική Ευρώπη, μέχρι το 17^ο αιώνα επικρατούσε η αντίληψη ότι οι άνδρες συνδέονται με τη λογική και είναι φορείς γνώσης, ενώ οι γυναίκες εκφράζουν τον συναισθηματικό κόσμο και το πάθος, το οποίο μπορεί να οδηγήσει σε ανεπιθύμητες αποκλίσεις. Κατ' επέκταση, θεωρήθηκε ότι οι άνδρες ήταν ικανοί να δρουν με κίνητρο την αίσθηση του καθήκοντος, εφόσον υποθετικά μπορούσαν να

ελέγχουν τα συναισθήματα και τις επιθυμίες τους. Γι' αυτό το λόγο είχαν κερδίσει τον τίτλο του ελεύθερου φύλου, ενώ αντίθετα οι γυναίκες για να βρουν την ελευθερία τους, έπρεπε να αποδεχθούν την υποταγή τους στον άνδρα¹⁰⁶.

Η διάκριση αυτή, ανάμεσα στα δύο φύλα, ανάγεται στο γενικότερο πλαίσιο της διάστασης ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό. Είχε επικρατήσει η άποψη ότι οι άνθρωποι θα μπορούσαν να ζήσουν μία ηθική ζωή μόνο αποχωριζόμενοι ριζικά τη φύση τους. Στη διάσταση φύσης και πολιτισμού, οι γυναίκες θεωρήθηκε ότι είναι κάτοχοι και εκφραστές των «νόμων της φύσης και της φυσικής ηθικής, αλλά και των στοιχείων που εκφράζουν το συναίσθημα και το πάθος και που χρειάζεται να περιοριστούν μέσα σε κοινωνικά όρια»¹⁰⁷. Δημιουργήθηκε έτσι μια νοητική ιεραρχία στην οποία η σεξουαλικότητα συνδέθηκε με τη φύση¹⁰⁸ και η φύση με τη γυναίκα, ως κατώτερες του πολιτισμού μορφές ύπαρξης.

Ταυτόχρονα, ο Χριστιανισμός ανήγαγε τη σεξουαλικότητα σε πρόβλημα της εσωτερικής σχέσης ανάμεσα στη θέληση και την επιθυμία¹⁰⁹. Τόσο οι άνδρες όσο και οι γυναίκες κλήθηκαν να αναστοχαστούν επί των ρόλων τους. Ο αναστοχασμός όμως αυτός επηρεάστηκε από την ήδη επικρατούσα πατριαρχική κοινωνική δομή και αναπόφευκτα την αναπαρήγαγε. Η υποταγή της γυναίκας στην ανδρική εξουσία υπονοείται από το παραμύθι σε δύο επίπεδα. Σε κοινωνικό επίπεδο εκτονώνεται στην μορφή της παθητικής βασίλισσας και σε ψυχικό επίπεδο στο πρότυπο της αδρανούς σεξουαλικότητας. Δημιουργούνται έτσι δύο άξονες που αλληλοσυμπληρώνονται και ενισχύουν ο ένας τον άλλον. Το πρότυπο της γυναίκας ως αντικείμενου αναζήτησης υποδεικνύεται ως το καταλληλότερο προς εσωτερίκευση, καθώς εξυπηρετεί τη διαίωνιση του πατριαρχικού ισοζυγίου δυνάμεων.

6.3 Η γυναίκα ως υποκείμενο αναζήτησης

Το πρότυπο της γυναίκας που διενεργεί αναζήτηση δεν παρουσιάζεται συχνά στα παραμύθια. Όταν συναντάται, η αναζήτηση αφορά είτε στα αδέλφια είτε στο ερωτικό αντικείμενο. Η φιγούρα της γυναίκας-αναζητητή αποτελεί απόκλιση από το πρότυπο της παθητικότητας και γι' αυτό το λόγο, μέσα στο παραμύθι, τιμωρείται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το παραμύθι του Andersen «Η Μικρή Νεράιδα»¹¹⁰. Κόρη του βασιλιά της θάλασσας, ζει εγκλωβισμένη κάτω από το νερό. Ο έρωτάς της για έναν γήινο πρίγκιπα την ωθεί στην απόφαση να διεισδύσει στον κόσμο των ανθρώπων, για να διεκδικήσει την αγάπη του και μαζί μ' αυτήν την

αθάνατη ανθρώπινη ψυχή. Σύμφωνα με τον Cooper η γοργόνα είναι η θηλυκή δύναμη των νερών που συμβολίζει τον κόσμο των συναισθημάτων, των συγκινήσεων και του ανορθολογικού μυητικού στοιχείου. Η γοργόνα του παραμυθιού «έχει και τη θλιμμένη της πλευρά. Πιστεύεται ότι θα ήθελε να έχει ψυχή, ενώ ποθεί να αποκτήσει δικά της παιδιά»¹¹¹.

Η απόφαση της ηρωίδας συνεπάγεται την διάρρηξη ενός φυσικού ορίου, γι' αυτό το λόγο, το τίμημα της αναζήτησης είναι σκληρό και συνδέεται με μια διαδικασία συνεχούς πόνου: «αφότου πεις το φίλτρο, η ουρά σου θα στενέψει και θα διαιρεθεί σε αυτό που οι άνθρωποι ονομάζουν όμορφα πόδια....θα διατηρήσεις το γοητευτικό σου περπάτημα αλλά σε κάθε βήμα που θα κάνεις, θα είναι σαν να περπατάς πάνω σε ένα κοφτερό μαχαίρι που θα κάνει το αίμα σου να τρέχει»¹¹². Ταυτόχρονα, η ηρωίδα χάνει τη δυνατότητα ομιλίας, εφόσον η μάγισσα της κόβει τη γλώσσα για την παρασκευή του μαγικού φίλτρου.

Η αφαίρεση του δικαιώματος ομιλίας συναντάται συχνά στα παραμύθια όπου η ηρωίδα αναλαμβάνει το ρόλο της αναζήτησης. Συνήθως, υποχρεώνεται να μη μιλήσει και να μη γελάσει για χρόνια. Η παραβίαση αυτής της απαγόρευσης ισοδυναμεί με το θάνατό των αγαπημένων προσώπων¹¹³. Στο παραμύθι της μικρής νεράιδας μπορούμε να αναγνωρίσουμε το πρότυπο του ρομαντικού έρωτα, «του έρωτα δηλαδή που μετουσιώνει το Σκοτάδι και το Θάνατο σε λυρισμό»¹¹⁴. Η μικρή νεράίδα του Andersen ενσαρκώνει το ένδαλμα του ρομαντικού ήρωα που αψηφώντας το επίγειο μαρτύριο, προσπαθεί να δικαιωθεί μετά το θάνατό του. Από την άλλη, στο τίμημα που πληρώνει η ηρωίδα αναγνωρίζεται και η σκληρότητα των καθιερωμένων κοινωνικών αρχών. Το τόλμημά της καταδικάζεται σε αποτυχία, λόγω της άκαμπτης φύσης των σχέσεων εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου.

Το φαινόμενο αυτό συνδέεται με την γενικότερη κοσμοθεωρία του Andersen ή οποία συνίστατο στην αρχή ότι η κοινωνική άνοδος μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα από σκληρές δοκιμασίες. Η μικρή νεράίδα μπορεί να είναι βασίλισσα στον δικό της κόσμο, όμως εγκαταλείποντάς τον, χάνει όλα της τα προνόμια. Ο μόνος τρόπος για να τα ξανακερδίσει είναι μέσω της αυταπάρνησης. Σύμφωνα με τον Zipes «το Εγώ της γοργόνας αποσυντίθεται διότι έλκεται από μία τάξη ανθρώπων που δεν πρόκειται να την δεχθεί ποτέ έτσι όπως είναι. Για να συνυπάρξει μαζί τους, πρέπει πρακτικά να κόψει το λαιμό της και παρά το ότι συνειδητοποιεί ότι ποτέ δεν θα μπορέσει να εκφραστεί σύμφωνα με αυτό που πραγματικά είναι...είναι απρόθυμη να επιστρέψει στο είδος της, δηλαδή στην κυριαρχούμενη τάξη»¹¹⁵.

Ο Andersen επεκτείνει το πρότυπο της γυναικείας φιγούρας υπό το πρίσμα των ρομαντικών αναζητήσεων. Η μικρή νεράιδα, εγκλωβισμένη μέσα στην ασυμβατότητα των επιθυμιών της και της τάξης του κόσμου συντίθεται ως μορφή τραγική με μοιραία κατάληξη την εξόντωση. Στον αντίποδα, αξίζει να αναφερθούμε σε μία ακόμη φιγούρα του Andersen, της οποίας οι αναζητήσεις έχουν ευτοχισμένη κατάληξη. Πρόκειται για το παραμύθι «Η Βασίλισσα του Χιονιού»¹¹⁶ όπου περιγράφονται οι περιπέτειες της Gerda στη διάρκεια της αναζήτησης του Kay, με τον οποίο συνδέεται όπως αναφέρει το παραμύθι με αγάπη παρόμοια με την αδελφική.

Η περιγραφή της αγάπης στον Andersen δεν έχει σαρκικές εκφάνσεις και αυτό ήταν αναμενόμενο. Όπως αναφέρει η Γεωργίου-Νίλσεν «τα φιλά και τα αγκαλιάσματα τα φοβόταν και τα απέφευγε ο Andersen, όπως και την κάθε έκφραση μιας σεξουαλικότητας που δεν τόλμησε ποτέ να αφήσει ελεύθερη. Ο έρωτας γι' αυτόν δεν σήμαινε καθόλου τη σαρκική αλλά μόνο τη συναισθηματική και πνευματική απόλαυση»¹¹⁷. Η αναζήτηση της Gerda συνθέτει ένα παραμύθι που με όρους του Propp διασπάται σε επτά κινήσεις, καθεμία από τις οποίες αφηγείται τα εμπόδια που συναντά η Gerda, εφόσον για να ανακαλύψει τον Kay αναγκάζεται να φθάσει στην άκρη του κόσμου.

Η περίπτωση του παραμυθιού αυτού είναι από τις λίγες που παρουσιάζει αυτή την αντιστροφή των ρόλων. Σε αντίθεση με το πρότυπο των παραμυθιών των Grimm, η γυναίκα γίνεται ήρωας-αναζητητής, ενώ η ανδρική φιγούρα, παθητική, έχει παραδοθεί σε μία άλλη γυναικεία μορφή, εκείνη της βασίλισσας του χιονιού. Η ειδοποιός διαφορά βρίσκεται στην έννοια του ταξιδιού. Όπως αναφέρει η Carey το ταξίδι έχει αποτελέσει τόσο σε πραγματικούς όρους, όσο και σε λογοτεχνικούς, κίνητρο για την απελευθέρωση της φαντασίας και έχει συχνά συνδεθεί με τη δυνατότητα έκφρασης σεξουαλικών φαντασιώσεων. Αυτό, γιατί μπορεί να αποδεσμεύσει τους ήρωες από τις επιταγές της επικρατούσας ηθικής τάξης πραγμάτων¹¹⁸. Κατ' αντιστοιχία, η ηρώιδα του Andersen επιδεικνύει τις μαχητικές εκφάνσεις της προσωπικότητάς της όταν εγκαταλείπει το σπίτι και τη χώρα της.

7. Η Μάγισσα

Στη φιγούρα της μάγισσας αποδίδεται η συνηθέστερη έκφραση της γυναικείας ενεργητικότητας, η οποία κατά κανόνα είναι αρνητική. Η μορφή αυτή, στο παραμύθι, έχει συνήθως δύο εκφάνσεις. Σε κάποιες περιπτώσεις πρόκειται για προέκταση της μητριάς, δηλαδή μάγισσα και μητριά είναι το ίδιο πρόσωπο. Η δεύτερη περίπτωση είναι εκείνη της κακιάς μάγισσας. Η φιγούρα της καλής μάγισσας συναντάται σπάνια στα παραμύθια. Στις δύο πρώτες περιπτώσεις, η μάγισσα, δομικά επωμίζεται τις λειτουργίες της εξαπάτησης, της δολιοφθοράς και της καταδίωξης του ήρωα.

Έχουμε υποστηρίξει και σε προηγούμενα κεφάλαια ότι οι λειτουργίες που αποδίδονται στις παραμυθιακές φιγούρες είναι αποτέλεσμα επιλογής, που απορρέει από πραγματικές συνθήκες. Το ίδιο ισχύει και για την περίπτωση της μάγισσας, η μορφή της οποίας αποτελεί μεσαιωνικό κατάλοιπο που επιβίωσε στο παραμύθι και ανέλαβε τις λειτουργίες που σχετίζονται με τη δολιοφθορά. Το «κυνήγι μαγισσών» που έλαβε χώρα στη Δυτική Ευρώπη, την περίοδο 1450-1750 στοίχειωσε τη συλλογική μνήμη, καθώς εδραίωσε την πίστη σχετικά με την ύπαρξη μαγισσών και τις τρομακτικές τους δυνάμεις. Ομολογίες που είχαν αποσπαστεί μέσω βασανιστηρίων, απέκτησαν γραπτή μορφή και οδήγησαν στη διάδοση αυτών των πεποιθήσεων. Είναι λοιπόν επόμενο, σε πρώτο επίπεδο, κατά τη διάρκεια της αφήγησης των παραμυθιών, να ενσωματωθεί σε αυτά η φιγούρα της μάγισσας ως φορέα του απόλυτου Κακού.

Συνακόλουθα, η απόδοση, από το παραμύθι, κανιβαλικών προθέσεων στη μάγισσα δεν είναι τυχαία. Αντίθετα, συνδέεται με την πρακτική του Sabbath, όρος που αναφέρεται στη συλλογική, οργιαστική, λατρεία του Διαβόλου. Παρά το γεγονός, ότι η πρακτική αυτή, δεν επιβεβαιώνεται από ιστορικά τεκμήρια, θεωρείτο αληθινή κατά την περίοδο του κηρυγιού-μαγισσών, προκαλώντας φόβο και υποψίες. Τα άτομα που θεωρούνταν μάγισσες κατηγορούνταν ότι κατά τη διάρκεια του sabbath τελούσαν πλήθος ανίερων πράξεων, ανάμεσα στις οποίες και η παιδοκτονία¹¹⁹.

Επειδή το sabbath ήταν απαγορευμένο, ήταν λογικό να πραγματοποιείται κρυφά, σε χώρους απομονωμένους, όπως για παράδειγμα μέσα στο δάσος. Γίνεται εμφανής η αναλογία με τις παραμυθιακές αφηγήσεις που σχετίζονται με την εγκατάλειψη παιδιών. Ο Χάνσελ και η Γκρέτελ συναντούν τη μάγισσα στο δάσος και πέφτουν στην παγίδα της: «η γριά τους είχε φερθεί πολύ καλά, στην πραγματικότητα

όμως ήταν μια κακιά μάγισσα, που παραμόνευε τα παιδάκια να τα πάνει...κι όποτε κάποιο παιδάκι έπεφτε στα χέρια της, το μαγείρευε, το σκότωνε και το έτρωγε»¹²⁰.

Αναλογίες με τις κοινωνικές αντιλήψεις περί μαγισσών συναντούμε και στις αναφορές, μέσα στο παραμύθι, σχετικά με την εξωτερική τους εμφάνιση. Στον Andersen, έχουμε μία λεπτομερή περιγραφή. Η κατοικία της μάγισσας είναι τόσο τρομακτική όσο και η ίδια, φτιαγμένη από ανθρώπινα οστά και περικυκλωμένη από πτώματα. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, η μάγισσα : «τάιζε στο στόμα ένα βάτραχο, με τον ίδιο τρόπο που οι άνθρωποι ταίζουν ζάχαρη ένα καναρίνι»¹²¹. Σύμφωνα με τον Levack, οι γυναίκες που κατηγορούνταν ως μάγισσες ήταν στην ηλικία περίπου των πενήντα, που για την εποχή εκείνη θεωρείτο προχωρημένη. Επίσης, ανήκαν στα κατώτερα κοινωνικά και οικονομικά στρώματα.

Τοποθετημένες στο περιθώριο της συλλογικής ζωής της κοινότητας, συχνά είχαν παράξενη συμπεριφορά, θεωρούνταν δύστροπες και κακές¹²². Πρόκειται στην ουσία για μια συμπεριφορά αναμενόμενη, που όμως εκείνη την περίοδο ερμηνευόταν ως απορρέουσα από σκοτεινές δυνάμεις. Οι γείτονες των υποτιθέμενων μαγισσών υποψιαζόντουσαν ότι από τη ζήλια τους, θα τους έκαναν κακό και κατ' επέκταση κατηγορούσαν αυτές για την όποια ατυχία τους. Εξάλλου, και στο παραμύθι, συνηθέστερο κίνητρο της μάγισσας, για την πρόκληση δολιοφθοράς είναι η ζήλια.

Η ζήλια της μητριάς για το θετό της παιδί την μετατρέπει σε μάγισσα και την οδηγεί στην παιδοκτονία: « Μέσα σε ένα χρόνο ο βασιλιάς ξαναπαντρεύτηκε. Και η καινούρια βασίλισσα ήταν όμορφη, αλλά περήφανη και ξιπασμένη για την ομορφιά της. Και ήθελε αυτή να είναι η πιο όμορφη του κόσμου και άλλη καμιά»¹²³. Το φαινόμενο της ενσωμάτωσης μαγικών δυνάμεων στη μορφή της μητριάς έχει και αυτό το αντίστοιχό του σε κοινωνικό επίπεδο. Η καταγγελία γυναικών ως μάγισσες, έχει σχετιστεί με τη μητρότητα. Σύμφωνα με τα ήθη που επικρατούσαν στη Γερμανία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, για κάποιες βδομάδες μετά τον τοκετό, η μητέρα ανέθετε τη φροντίδα του σπιτιού και του παιδιού σε μία γκουβερνάντα.

Η γκουβερνάντα κατηγορείτο συχνά από τις μητέρες για πρόκληση δολιοφθοράς εναντίον των ιδίων και των παιδιών τους. Ηλικιωμένη, δίχως σύζυγο και ανίκανη να κάνει δικά της παιδιά, αποτελούσε απειλή τόσο για το μέλλον της ίδιας της μητέρας και ταυτόχρονα ήταν ύποπτη για αποπλάνηση του συζύγου και πατέρα. Σε μια περίοδο μάλιστα που η φυσική μητέρα ήταν πρακτικά ανήμπορη να υπερασπιστεί τον εαυτό της¹²⁴. Έτσι, η γκουβερνάντα αποτελεί ένα υποκατάστατο της μητέρας, με τον ίδιο τρόπο που η μητριά υποκαθιστά τη μητέρα στο παραμύθι.

Εξάλλου, και σε ενδο-οικογενειακό επίπεδο, υπήρχαν περιπτώσεις όπου σε συγκρουσιακές καταστάσεις, η γυναίκα ενοχοποιείτο για εξάσκηση μαγείας. Από τη στιγμή που η μαγεία θεωρείτο γυναικείο έγκλημα, οι μητέρες και οι σύζυγοι ήταν πιο ευάλωτες σε τέτοιες κατηγορίες, από τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας. Όχι μόνο οι σύζυγοι, αλλά κάποιες φορές και τα παιδιά κατονόμαζαν τις μητέρες τους ως μάγισσες. Οι κατηγορίες για μαγεία αποτέλεσαν και ένα από τα όπλα στην προσπάθεια κατάργησης του εθίμου του προκαθορισμένου γάμου¹²⁵. Είναι πιθανό, ο στιγματισμός της μάγισσας να εντάχθηκε στη δυναμική του παραμυθιού και να λειτουργήσει στο πλαίσió της, κατ' αναλογία με την κοινωνική πραγματικότητα.

Η ζήλια και η σκληρότητα της μάγισσας αναπαρίσταται συχνά στα παραμύθια. Ενδεικτικά αναφέρουμε το παραμύθι των αδελφών Grimm, «Το Μαρούλι». Η παράνομη είσοδος στον κήπο της μάγισσας τιμωρείται με την αρπαγή της νεογέννητης κόρης της οικογένειας, ως αντάλλαγμα. Όταν η κόρη με τη σειρά της παραβαίνει μια νέα απαγόρευση (να μην έρχεται σε επαφή με άντρες) υφίσταται σκληρή τιμωρία. Η μάγισσα «αρπάζει τα όμορφα μαλλιά της κοπέλας, τα τυλίγει μια και δυο και τρεις γύρω από το αριστερό της χέρι, παίρνει με το δεξί το ψαλίδι, και κριτς-κρατς, της κόβει τις όμορφες πλεξούδες και τις πετάει καταγής. Και ήταν τόσο σκληρή και άκαρδη που πήγε το καημένο το Μαρούλι σε μια ερημιά και τ' άφησε εκεί να λιώσει ολομόναχο»¹²⁶. Ταυτόχρονα, ο πρίγκιπας, με τον οποίο η κόρη ήρθε σε επαφή, τιμωρείται με τύφλωση.

Στην πλειοψηφία των παραμυθιών, η μαγεία αποδίδεται στη γυναίκα. Συνήθως, η γυναίκα «είναι αυτή που κατέχει τα μυστικά και τεχνάσματα της μαγείας, της μαγγανείας, του ξορκισμού, του ξεματιάσματος ή του ξεμαγέματος. Αντιπροσωπεύει δηλαδή τις απόκρυφες μυστηριώδεις, δαιμονικές δυνάμεις και τους ανορθολογικούς παραδοσιακούς τρόπους κυριαρχίας και χειραγώγησης της φύσης και των ανθρώπων»¹²⁷. Εκτός, όμως από την αναμφισβήτη επίδραση αυτού του στερεότυπου ο ίδιος ο κοινωνικός και οικογενειακός ρόλος της γυναίκας, που την καθιστούσε υπεύθυνη κυρίως, για την παρασκευή της τροφής και την ανάπτυξη των παιδιών, διευκόλυνε την ενοχοποίησή της και αναπαράχθηκε στη μορφή των μητριών των παραμυθιών.

8. Η Τιμωρία

Η τιμωρία ως λειτουργία σηματοδοτεί την καταστροφή των δυνάμεων του Κακού, καταδικάζει τις ανόσιες πράξεις και υπονοεί την ηθική δικαίωση του ήρωα. Όντας παραδειγματική, υποδεικνύει την αποφυγή συγκεκριμένων συμπεριφορών και πράξεων. Οι φιγούρες που τιμωρούνται είναι οι ήδη στιγματισμένες της μητριάς, της μάγισσας, της κακιάς πεθεράς και της ομόφυλης ετεροθαλούς αδελφής. Η κακιά πεθερά κλείνεται σε ένα βαρέλι με καυτό λάδι και φίδια¹²⁸, η ετεροθαλής αδελφή κλείνεται σε ένα βαρέλι και ρίχνεται στο ποτάμι¹²⁹, ή εγκαταλείπεται στο δάσος για να την κατασπαράξουν τα θηρία¹³⁰. Η μάγισσα συνήθως καίγεται ζωντανή.

Παραδειγματική είναι η τιμωρία της μητριάς της Χιονάτης: «Στο μεταξύ όμως οι άνθρωποι του βασιλιά είχαν κιόλας πυρώσει σιδερένιες παντούφλες στα κάρβουνα και τις έπιασαν με τις τσιμπίδες και τις τις έφεραν. Κι αναγκάστηκε η κακιά μητριά να τις φορέσει και να χορέψει, ώσπου σωριάστηκε κατάχαμα νεκρή»¹³¹. Διαπιστώνουμε ότι τα παραμύθια δεν αρκούνται στο θάνατο του εχθρού. Οι διάφορες τιμωρίες παρουσιάζουν εξαιρετική ποικιλία και έχουν ως στόχο, όχι μόνο την εξόντωσή, αλλά και την πρόκληση σωματικού πόνου. Αυτό μας παραπέμπει στην ποικιλία των βασανιστηρίων που επιβάλλονταν στις μάγισσες κατά την περίοδο καταδίωξής τους στον Ευρωπαϊκό χώρο, ενώ το γεγονός ότι οι περισσότερες μορφές που τιμωρούνται έχουν ήδη καταδειχθεί από το παραμύθι, ως σχετιζόμενες με τη μαγεία, ενισχύει την άποψη αυτή.

Πράγματι, κατά την περίοδο του ευρωπαϊκού «κυνηγιού μαγισσών», τόσο η Εκκλησία, όσο και τα λαϊκά δικαστήρια είχαν αποδεχθεί τη χρήση βασανιστηρίων προκειμένου να αποσπάσουν τις ομολογίες των υποτιθέμενων ενόχων. Οι νόμοι που είχαν δημιουργηθεί για τον έλεγχο αυτών των πρακτικών δεν εφαρμόζονταν πάντοτε, σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα ο βασανισμός μπορούσε να διαρκέσει επ' αόριστον, με αυξανόμενη ένταση. Σε αρκετές περιοχές, τα πιο σκληρά βασανιστήρια εφαρμόζονταν στις μάγισσες¹³². Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι οι ποινές που τους επιβάλλονταν δεν ήταν αυτές που αντιστοιχούσαν στους εγκληματίες, αλλά στους αιρετικούς¹³³. Με αυτόν τον τρόπο, καταδεικνύεται η θρησκευτική φύση του εγκλήματος τους, σε μια περίοδο όπου η δεισιδαιμονία αποτελούσε καθοδηγητικό άξονα της σκέψης.

Έχει υποστηριχθεί μάλιστα, ότι ανάμεσα στη μάγισσα και το βασανιστή υπάρχει μία συνθήκη που βασίζεται στη σχέση σώματος και ψυχής. Το πρώτο έπρεπε

να υποφέρει για να αποκαλυφθεί η αλήθεια του δεύτερου. Ο πόνος είχε θρησκευτική σημασία. Μέσω αυτού, μπορούσε ο άνθρωπος να μιμηθεί τα μαρτύρια του Χριστού, άρα και να τον προσεγγίσει¹³⁴. Όλα αυτά στην προσπάθεια απόκτησης της αληθινής υπερκόσμιας ζωής, που αποτελούσε άλλωστε και το ζητούμενο του Μεσαιωνικού Πολιτισμού¹³⁵. Η ρομαντική επιστροφή στον μεσαιωνικό χριστιανισμό συντέλεσε στη διατήρηση μέσα στο παραμύθι, των στοιχείων βασανισμού του σώματος με στόχο τη λύτρωση της ψυχής.

Γίνεται έτσι σαφές, ότι βασικός σκοπός της τιμωρίας ήταν ο εξαγνισμός. Εντούτοις, η αναζήτηση της σωτηρίας της ψυχής, συνδυαζόμενη με την ενοχική και δεισιδαιμονική αντίληψη των καταστάσεων και της ανθρώπινης μοίρας, ώθησε στην προβολή συλλογικών φόβων σε συγκεκριμένα ανθρώπινα υποκείμενα, των οποίων ο βασανισμός, χρησίμευσε περισσότερο για να ξορκίσει τους φόβους του βασανιστή και των υποστηρικτών του και λιγότερο για τη λύτρωση του ίδιου του υποκειμένου. Η διαδικασία αυτή μεταφέρεται και στο παραμύθι. Η επιλογή της μάγισσας ως μορφής που συγκεντρώνει όλες τις αρνητικές πτυχές της γυναικείας φιγούρας (πλεκτάνη, δολιοφθορά, εξαπάτηση, φόνο) βασίστηκε σε κοινωνικές συνθήκες.

Η τιμωρία στο παραμύθι έρχεται για να επικυρώσει τον προϋπάρχοντα στιγματισμό συγκεκριμένων γυναικείων φιγούρων και χαρακτηριστικών, που βρίσκουν τα πραγματικά τους αντίστοιχα στις «μάγισσες» της Δυτικής Ευρώπης κατά την περίοδο ανάμεσα στον 15^ο και 18^ο αιώνα. Η σκληρότητα της τιμωρίας, ενδεχομένως, αντικατοπτρίζει το φόβο απέναντι στην ολότητα της γυναικείας προσωπικότητας, έτσι όπως αυτή γινόταν αντιληπτή, και την συνακόλουθη ανάγκη περιορισμού της με κάθε τρόπο. Παγιδευμένη στην παραμυθιακή δομή, στη συμβολική αναπαράσταση πραγματικών συγκρούσεων και εχθροτήτων, η αρνητική γυναικεία εικόνα που κορυφώνεται στη μορφή της μάγισσας, ξορκίζει με την τιμωρία της συλλογικούς φόβους και προκαταλήψεις σχετικούς με τις βασικές αρμοδιότητες του γυναικείου φύλου (αναπαραγωγή, τροφοδοσία και φροντίδα της οικογένειας, μεταβίβαση της κληρονομιάς).

Εξάλλου, αν αναλογιστεί κανείς το βάθος των συγκρούσεων, είναι λογικό η ένταση της τιμωρίας να αποτελεί το πρακτικό αντίστοιχό τους. Μέσα στο παραμύθι, η παραδειγματική τιμωρία της απόκλισης από το καθιερωμένο πρότυπο δημιουργεί ένα καθεστώς φόβου, που στοχεύει στην αποτροπή τέτοιου είδους συμπεριφορών. Πρόκειται για μία λειτουργία που σχετίζεται με την κοινωνικοποιητική δύναμη της αφήγησης. Ταυτόχρονα, αντικατοπτρίζει την ανδροκρατική αντίληψη για την επιβολή

τάξης στον κόσμο: «η δημιουργία νόμων και ποινών γι' αυτούς που τους παραβαίνουν είναι ο ανδρικός τρόπος χειρισμού του προβλήματος της δικαιοσύνης. Οι νόμοι μας βασίζονται...στην πατριαρχική νοοτροπία, έτσι ώστε να συνδέουμε την τιμωρία με τον κόσμο των ανδρών, και την ελεημοσύνη και τη συγχώρεση με τον κόσμο των γυναικών»¹³⁶.

Δεν είναι τυχαίο λοιπόν, ότι στην πλειοψηφία των παραμυθιών οι τιμωρίες απευθύνονται σε γυναίκες και ότι η πόλωση ανάμεσα στο Καλό και το Κακό ενσαρκώνεται σε γυναικεία πρόσωπα. Αν δεχθούμε ότι αυτό γίνεται βάσει πατριαρχικών αντιλήψεων, που έχουν επηρεάσει την αφήγηση, τότε και οι ανόσιες γυναικείες πράξεις ορίζονται ως τέτοιες με βάση μια ανδροκρατική αντίληψη των πραγμάτων, γεγονός που σημαίνει ότι υπό μία άλλη οπτική θα ήταν αποδεκτές. Ο πυρήνας της γυναικείας εκδίκησης και τιμωρίας, εδράζει στο συναίσθημα και όχι στη λογική. Ωστόσο, «αυτή η λειτουργία του γυναικείου νόμου δεν αναγνωρίζεται από τον πατριαρχικό πολιτισμό και γι' αυτό θεωρείται ανήθικη»¹³⁷. Κατ' επέκταση, η τιμωρία εντάσσεται στη δυναμική της σχέσης κυρίαρχου-κυριαρχούμενου, ευνοώντας και δικαιώνοντας τον πρώτο.

Μέχρι τώρα εστιάσαμε κυρίως στη σωματική διάσταση της τιμωρίας. Στα παραμύθια του Andersen δίνεται έμφαση όχι μόνο στη σωματική, αλλά και στην ψυχική έκφραση του μαρτυρίου. Ταυτόχρονα γίνεται εντονότερη η αναγωγή της τιμωρίας σε σχέσεις εξουσίας, που αυτή τη φορά ενισχύουν τη δύναμη της ανερχόμενης τάξης της μπουρζουαζίας σε συνδυασμό με την έννοια της Θείας Πρόνοιας, όπως αυτή εδραιώθηκε υπό την επιρροή της Προτεσταντικής Ηθικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το παραμύθι «Τα Κόκκινα Παπούτσια». Η ηρωίδα, ένα κορίτσι «ταπεινής» καταγωγής, μη θέλοντας να αποχωρισθεί κατά την είσοδό της στην Εκκλησία τα κόκκινα παπούτσια που φορούσε τιμωρείται από το Θεό. Ένας άγγελος ορίζει την τιμωρία της: «Θα χορεύεις...μέσα στα κόκκινά σου παπούτσια, μέχρι να γίνεις χλωμή και κρύα. Μέχρι το δέρμα σου να ζαρώσει και να μοιάζεις με σκελετό»¹³⁸.

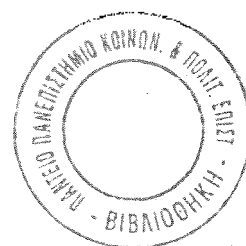
Η ηρωίδα καταφέρνει να απαλλαγεί από την τιμωρία της αφότου ο δημόσιος εκτελεστής, της κόψει τα πόδια. Πρόκειται για μία «ρεαλιστική περιγραφή της τιμωρίας που περιμένει οποιονδήποτε τολμήσει να αντισταθεί στις καθιερωμένες δυνάμεις»¹³⁹. Ο ακρωτηριασμός του κυριαρχούμενου μπορεί να αποτελέσει, μέσα στην αφήγηση, συμβολική έκφραση της υποταγής του. Κοινωνικά αδύναμος, μέσω της τιμωρίας, γίνεται και σωματικά ανήμπορος. Σε αυτό το σημείο αξίζει να

υπενθυμίσουμε και το παράδειγμα της «Μικρής Νεράιδας», η οποία στην προσπάθειά της να καταλύσει τα κοινωνικά όρια μένει δίχως γλώσσα. Η αφαίρεση του δικαιώματος στο λόγο, αποτελεί και αυτή ένδειξη επιβεβλημένης υποταγής. Ο ακρωτηριασμός των ηρωίδων, αναπαριστά σε ακραίους όρους, την ανάγκη εξανδραποδισμού και περιορισμού της γυναικείας φύσης, έτσι όπως προέκυψε κατά την περίοδο που μελετάμε.

Η ενοχή και η ταπείνωση αποτελούν εξίσου σκληρές τιμωρίες και έπονται αναπόφευκτα της υποταγής στην οποιαδήποτε νόρμα, είτε κοινωνικής, είτε θρησκευτικής φύσεως. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή των τύψεων της Άννας Λίζμπετ στη σκέψη ότι το, νεκρό πια, παιδί που κάποτε είχε εγκαταλείψει ζητά να ταφεί: «το δικό της παιδί, αυτό που ποτέ δεν είχε αγαπήσει βρισκόταν τώρα στο βυθό της θάλασσας...η ομίχλη ήταν υγρή και κρύα, όπως και το σώμα και τα χέρια της Άννας Λίζμπετ ήταν κρύα και υγρά από το φόβο. Ένιωθε κάτι να την πνίγει και μέσα της δημιουργήθηκε ένα μεγάλο κενό, έτοιμο να υποδεχτεί σκέψεις που ποτέ δεν είχε κάνει μέχρι τώρα»¹⁴⁰.

Το αίσιο τέλος έρχεται μετά τη μετάνοια και το θάνατο της ηρωίδας. Αυτό είναι αναμενόμενο αν αναλογιστεί κανείς ότι κανένας άλλος συγγραφέας παραμυθιών εκτός από τον Andersen, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, δεν εισήγαγε στο έργο του, τόσα στοιχεία σχετικά με τη Χριστιανική αντίληψη για το Θεό και την Προτεσταντική Ηθική¹⁴¹. Συχνά κάνει έμμεσες ή άμεσες αναφορά στη θαυματουργή δύναμη του Θεού και στη δίκαιη μεταχείριση των ανθρώπων. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε, η μετάνοια τοποθετείται στο επίκεντρο. Τα μαρτύρια του ήρωα, αν και μπορεί να απορρέουν, από συνθήκες, αυστηρά κοινωνικές, ανάγονται στην εξουσία του Θεού και γίνονται αποδεκτά εν αναμονή της σωτηρίας που αυτός στο τέλος παρέχει.

Εξάλλου, όπως επισημαίνει και η Γεωργίου-Νίλσεν, «αυτή που σε όλα τα γραπτά του Andersen παραμένει ακλόνητη, αδιάλλακτη και αδιαμφισβήτητη είναι η πίστη του στη δύναμη και την ορθότητα του Χριστιανισμού. Τα περισσότερα διηγήματα και παραμύθια του που μιλάνε για θρησκεία....καταλήγουν στο ίδιο συμπέρασμα: με την προσευχή και το Σταυρό οι άνθρωποι έχουν τη δύναμη και την υπομονή να νικήσουν όλα τα εμπόδια και να προχωρήσουν στο δρόμο που τους οδηγεί στη σωτηρία»¹⁴². Ωστόσο, αυτή η πεποίθηση χρησιμοποιήθηκε, με τέτοιο τρόπο ώστε να δικαιολογεί την παθητικότητα της γυναίκας μέσα στο παραμύθι και να υποδεικνύει την ανοχή ως τη μοναδική διέξοδο απέναντι στην αδικία.



- ¹ Σακαλάκη Μαρία, *Το απαγορευμένο στους δεσμούς συγγένειας*, Αθήνα: Κέδρος, 1985, σ. 20-24
- ² Bettelheim Bruno, *The Uses of Enchantment*, New York: Random House, 1989, p.206
- ³ Αδελφοί Grimm, «Αδερφούλης και Αδερφούλα», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α', 117-133, σ. 117
- ⁴ Αδελφοί Grimm, «Σταχτοπούτα», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α', 206-220, σ. 206
- ⁵ Αδελφοί Grimm, «Το παραμύθι του Κέδρου», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α', 361-378, σ. 366-367
- ⁶ Bettelheim Bruno, *όπ.π.*, σ. 257
- ⁷ Καλπουριτζή Εύα, *Συγγενικές Σχέσεις και Στρατηγικές Ανταλλαγών: Το παράδειγμα της Νάζου τον 17^ο αιώνα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2001, σ. 48
- ⁸ *όπ.π.*, σ.49
- ⁹ Andersen, "L' Histoire d' une mere", στο Andersen, *Contes Choisis*, France: Gallimard, 1987, p. 221-227
- ¹⁰ Cooper J.C., *Ο θαυμαστός κόσμος των παραμυθιών*, Αθήνα: Θυμάρι, 1998, σ. 158-159
- ¹¹ *όπ.π.*, σ. 25
- ¹² Σακαλάκη Μαρία, *όπ.π.*, σ. 55
- ¹³ Bettelheim Bruno, *όπ.π.*, σ. 114
- ¹⁴ Αδελφοί Grimm, «Το παραμύθι του Κέδρου», *όπ.π.*, σ. 364-366
- ¹⁵ Bettelheim Bruno, *όπ.π.*, σ. 69
- ¹⁶ Αδελφοί Grimm, «Οι τρεις νάνοι του δάσους», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α', 139 – 146, σ. 140
- ¹⁷ Σακαλάκη Μαρία, *όπ.π.*, σ. 58
- ¹⁸ Αδελφοί Grimm, «Το παραμύθι του Κέδρου», *όπ.π.*, σ. 362
- ¹⁹ Kula Witold «Άρχοντες και αγροτική οικογένεια στην Πολωνία του 18^{ου} αι.» στο Κανταντζόγλου Ρωξάνη (Επιμέλεια), *Οικογένειες του Παρελθόντος: Μορφές οικιακής οργάνωσης στην Ευρώπη και τα Βαλκάνια*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1996, 143-160, σ. 143
- ²⁰ *όπ.π.*, σ. 146
- ²¹ *όπ.π.*, σ. 147
- ²² *όπ.π.*, σ.159
- ²³ Αδελφοί Grimm, «Ο Χάνσελ και η Γκρέτελ», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α', 151-164, σ. 151
- ²⁴ Bettelheim Bruno, *όπ.π.*, σ. 160
- ²⁵ Roux Jean-Paul, *Το αίμα: Μύθοι, Σύμβολα και Πραγματικότητα*, Αθήνα: Λιβάνη, 1998, σ. 196
- ²⁶ Αδελφοί Grimm, «Αδερφούλης και Αδερφούλα», *όπ.π.*
- ²⁷ Bettelheim Bruno, *όπ.π.*, σ. 80
- ²⁸ Αδελφοί Grimm, «Το παραμύθι του Κέδρου», *όπ.π.*, σ. 378
- ²⁹ Bettelheim Bruno, *όπ.π.*, σ. 83
- ³⁰ Σακαλάκη Μαρία, *όπ.π.*, σ. 78
- ³¹ Αδελφοί Grimm, «Σταχτοπούτα», *όπ.π.*, σ. 206
- ³² Αδελφοί Grimm, «Αδερφούλης κι Αδερφούλα», *όπ.π.*, σ. 128
- ³³ Bettelheim Bruno, *όπ.π.*, σ. 240
- ³⁴ Berkner K. Lutz «Η οικογένεια κορμός και ο κύκλος εξέλιξης του αγροτικού νοικοκυριού: Ένα παράδειγμα από την Αυστρία του 18^{ου} αι.» στο Κανταντζόγλου Ρωξάνη (Επιμέλεια), *Οικογένειες του Παρελθόντος: Μορφές οικιακής οργάνωσης στην Ευρώπη και τα Βαλκάνια*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1996, 71-100, σ. 88
- ³⁵ Roux Jean-Paul, *όπ.π.*, σ. 136
- ³⁶ Σακαλάκη Μαρία, *όπ.π.*, σ. 120
- ³⁷ Αδελφοί Grimm, «Αδερφούλης και Αδερφούλα», *όπ.π.*, σ. 129
- ³⁸ Αδελφοί Grimm, «Οι τρεις νάνοι του δάσους», *όπ.π.*, 139-146, σ. 144
- ³⁹ Cooper J.C., *όπ.π.*, σ. 152
- ⁴⁰ Αδελφοί Grimm, «Η Χιονάτη και οι επτά νάνοι», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α', 412-424, σ. 413-414
- ⁴¹ Bettelheim Bruno, *όπ.π.*, σ. 207
- ⁴² Αδελφοί Grimm, «Τα δώδεκα αδέρφια», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α', 103-110 σ. 103
- ⁴³ Bellemain-Noël Jean, *Les Contes et leurs fantasmes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1983, σ. 37
- ⁴⁴ Ariès Philippe, *L' Enfant et la vie familiale sous l' Ancien Regime*, Paris: Seuil, 1973, σ. 311-316

- ⁴⁵ Σακαλάκη Μαρία, όπ.π., σ. 88
- ⁴⁶ Καλπουριτζή Εύα, όπ.π., σ. 32
- ⁴⁷ Flandrin Jean-Luis, , *Le sexe et l' Occident*, Paris: Seuil, 1981 σ. 159-179
- ⁴⁸ Καλπουριτζή Εύα, όπ.π., σ. 36
- ⁴⁹ όπ.π., σ. 37
- ⁵⁰ Σακαλάκη Μαρία, όπ.π., σ. 48-49
- ⁵¹ όπ.π., σ. 98-99
- ⁵² Levi Strauss Claude, *Άγρια Σκέψη*, Αθήνα: Παπαζήση, 1977, σ. 297-298
- ⁵³ Καλπουριτζή Εύα, όπ.π., σ. 42
- ⁵⁴ όπ.π., σ. 37
- ⁵⁵ Kula Witold, όπ.π., σ. 144 -145
- ⁵⁶ όπ.π., σ. 152
- ⁵⁷ Berkner K. Lutz, όπ.π., σ. 99-100
- ⁵⁸ όπ.π., σ.77
- ⁵⁹ Άδελφοί Grimm, «Το παιδί της Παναγίας», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, 51-58, σ. 55-56
- ⁶⁰ Άδελφοί Grimm, «Άδερφούλης κι Άδερφούλα», όπ.π., σ. 126
- ⁶¹ Goody Jack, *The Development of the family and marriage in Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 205 - 206
- ⁶² Flandrin Jean-Louis, όπ.π., p. 101
- ⁶³ όπ.π., σ.106
- ⁶⁴ όπ.π., σ. 83
- ⁶⁵ όπ.π.
- ⁶⁶ Άδελφοί Grimm, «Τα γοβάκια που είχαν λιώσει από τον πολύ χορό» στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Γ΄, 16-21
- ⁶⁷ Άδελφοί Grimm, «Ο Πρίγκιπας βάτραχος» στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α΄, 41-47, σ. 46
- ⁶⁸ όπ.π.
- ⁶⁹ Zipes Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York: Routledge, 1988 σ. 50-51
- ⁷⁰ όπ.π., σ. 8
- ⁷¹ όπ.π., σ. 46
- ⁷² Άδελφοί Grimm, «Η Χιονάτη και οι εφτά νάνου», όπ.π., σ. 417
- ⁷³ Zipes Jack, όπ.π., σ. 53
- ⁷⁴ Άδελφοί Grimm, «Οι τρεις νάνοι του δάσου», όπ.π., σ. 143
- ⁷⁵ Zipes Jack, όπ.π., σ. 48
- ⁷⁶ Άδελφοί Grimm, «Τα δώδεκα αδέρφια», όπ.π., σ. 109
- ⁷⁷ Σακαλάκη Μαρία, όπ.π., σ. 97
- ⁷⁸ όπ.π.
- ⁷⁹ MacCormack Carol, "Nature, culture and gender: a critique" στο MacCormack Carol και Strathern Marilyn (ed), *Nature, culture and gender*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, 1-24, p. 14
- ⁸⁰ Marie Louise von Franz, *La femme dans les contes des fées*, Paris: La Fontaine de Pierre, 1984, p. 67
- ⁸¹ Λεκατσάς Παναγής, *Η Μητριαρχία*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1977, σ. 39
- ⁸² Άδελφοί Grimm, «Οι έξι υπηρέτες», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Γ΄, 22-31, σ. 22
- ⁸³ Λεκατσάς Παναγής, όπ.π., σ. 35-39
- ⁸⁴ όπ.π., σ. 40
- ⁸⁵ Cooper J.C., όπ.π., σ. 91
- ⁸⁶ όπ.π., σ. 92
- ⁸⁷ Άδελφοί Grimm, « Η Τριανταφυλλένια» στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α΄, 390-395
- ⁸⁸ Marie Louise von Franz, όπ.π., σ. 59
- ⁸⁹ όπ.π., σ. 60
- ⁹⁰ όπ.π., σ. 65
- ⁹¹ Bettelheim Bruno, όπ.π., σ. 232
- ⁹² όπ.π., σ. 233
- ⁹³ Marie Louise von Franz, όπ.π., σ. 84
- ⁹⁴ όπ.π., σ. 89
- ⁹⁵ Cooper J.C., όπ.π., σ. 121
- ⁹⁶ όπ.π., σ. 117

- ⁹⁷ Bettelheim Bruno, όπ.π., σ. 235
- ⁹⁸ όπ.π., σ. 226
- ⁹⁹ Αδελφοί Grimm, «Η Κοκκινσκουφίτσα», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α', 235-243
- ¹⁰⁰ Bettelheim Bruno, όπ.π., σ. 173
- ¹⁰¹ όπ.π., σ. 172
- ¹⁰² Zipes Jack, όπ.π., σ. 52
- ¹⁰³ Flandrin Jean-Louis, όπ.π., σ. 8
- ¹⁰⁴ όπ.π., σ. 10
- ¹⁰⁵ Caplan Pat, «Introduction» στο Caplan Pat (ed), *The Cultural Construction of Sexuality*, London: Routledge, 1987, 1-30, σ. 11
- ¹⁰⁶ Seidler Victor, «Reason, desire and male sexuality» στο Caplan Pat, *The Cultural Construction of Sexuality*, όπ.π., 82-112, σ. 86
- ¹⁰⁷ MacCormack Carol, «Nature, Culture and Gender: a critique», όπ.π., σ. 6
- ¹⁰⁸ όπ.π., σ. 91
- ¹⁰⁹ Seidler Victor, όπ.π., σ. 90
- ¹¹⁰ Andersen «La Petite Ondine» στο Andersen, *Contes Choisis*, France: Gallimard, 1987, 57-85
- ¹¹¹ Cooper J.C., όπ.π., σ. 130
- ¹¹² Andersen, «La petite ondine», όπ.π., σ. 74
- ¹¹³ Αδελφοί Grimm, «Οι έξι κύκνων», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α', 382-389
- ¹¹⁴ Denis de Rougemont, *Love in the Western World*, Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1983, σ. 217
- ¹¹⁵ Zipes Jack, όπ.π., σ. 85
- ¹¹⁶ Andersen «La Reine des Neiges» στο Andersen, *Contes Choisis*, France: Gallimard, 1987, 157-196
- ¹¹⁷ Γεωργίου-Νίλσεν Μυρτώ, *Μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένας Άντερσεν*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1994, σ. 184
- ¹¹⁸ Carey Daniel, «Travel and sexual fantasy in the early modern period» στο Sullivan Ceri and White Barbara (Ed), *Writing and Fantasy*, London: Longman, 1999, 151-165, σ. 160
- ¹¹⁹ Levack P. Brian, *The witch-hunt in early modern Europe*, London: Longman, 1987, σ. 35-36
- ¹²⁰ Αδελφοί Grimm, «Ο Χάνσελ και η Γκρέτελ», όπ.π., σ. 159
- ¹²¹ Andersen, «La Petite Ondine», όπ.π., σ. 73
- ¹²² Levack P. Brian, όπ.π., σ. 123-138
- ¹²³ Αδελφοί Grimm, «Η Χιονάτη και οι εφτά νάνου», σ. 412
- ¹²⁴ Roper Lyndal, *Oedipus and the Devil*, London: Routledge, 1994, p. 212
- ¹²⁵ Levack P. Brian, όπ.π., σ. 133
- ¹²⁶ Αδελφοί Grimm, «Το Μαρούλι», στο *Τα παραμύθια των αδελφών Grimm*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμος Α', 133-138, σ. 137
- ¹²⁷ Σκαλάκη Μαρία, όπ.π., σ. 36
- ¹²⁸ Αδελφοί Grimm, «Τα δώδεκα αδέρφια», όπ.π., σ. 110
- ¹²⁹ Αδελφοί Grimm, «Οι τρεις νάνοι του δάσους», όπ.π., σ. 146
- ¹³⁰ Αδελφοί Grimm, «Αδερφούλης κι Αδερφούλα», όπ.π., σ. 133
- ¹³¹ Αδελφοί Grimm, «Η Χιονάτη και οι εφτά νάνου», όπ.π., σ. 427
- ¹³² Levack P. Brian, όπ.π., σ. 74
- ¹³³ όπ.π., σ. 82
- ¹³⁴ Roper Lyndal, όπ.π., σ. 203-204
- ¹³⁵ Αζόρ Ρόζα Αλμπέρτο, *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Παρατηρητής, 1998, σ. 9
- ¹³⁶ Marie Louise von Franz, όπ.π., σ. 75
- ¹³⁷ όπ.π., σ. 78
- ¹³⁸ Andersen, «Les souliers rouges», στο Andersen, *Contes Choisis*, France: Gallimard, 1987, 203-210, σ. 207
- ¹³⁹ Zipes, όπ.π., σ. 89
- ¹⁴⁰ Andersen, «Anne Lisbeth», στο Andersen, *Contes Choisis*, France: Gallimard, 1987, 259-272, σ. 267-268
- ¹⁴¹ Zipes, όπ.π., σ. 80
- ¹⁴² Γεωργίου-Νίλσεν, όπ.π., σ. 139



*Η Σταχτοπούτα δοκιμάζει το γοβάκι
(Γκραβούρα του Gustave Doré)*

Επίλογος

Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας προσεγγίσαμε το παραμύθι ως φαινόμενο κατεξοχήν πολιτισμικό, που έχει τη δυνατότητα να λειτουργεί ως τεκμήριο ιστορικών και κοινωνικών αλλαγών και διαδικασιών. Λόγω της ικανότητας συντήρησης παρελθοντικών καταστάσεων αλλά και συνεχούς αφομοίωσης καινούριων στοιχείων, η δομή του παραμυθιού συντίθεται σε πολλαπλά επίπεδα, που κατά τη διάρθρωση της αφήγησης επικαλύπτονται στη βάση αλληλεπίδρασης της λαϊκής φαντασίας με την πραγματικότητα. Δημιουργείται έτσι μία δυναμική σχέση, που συνεχώς εξελίσσεται και εμποτίζει με νόημα τα πρόσωπα και τις καταστάσεις του παραμυθιού.

Το πρώτο ερώτημα της εργασίας, αφορούσε στον τρόπο σύνθεσης της γυναικείας φιγούρας στο παραμύθι. Τοποθετώντας την στο επίκεντρο της αφήγησης διαπιστώνουμε ότι ένα πλήθος συμφραζομένων τη συνθέτει και την ορίζει. Αυτά ανάγονται σε κοινωνικές συνθήκες και σε απορρέουσες από αυτές ηθικές επιταγές, καθώς και σε ψυχικές και συναισθηματικές ανάγκες: το πέρασμα από τη μητριαρχία στην πατριαρχία, η μεταβίβαση της εξουσίας από τη φεουδαρχία στην μπουρζουαζία, η αντίθεση της μυθικής με την επιστημονική σκέψη και της δεισιδαιμονίας με τον ορθολογισμό αποτυπώνονται στο παραμύθι. Δεν πρόκειται για στοιχεία που αντικαθιστούν το ένα το άλλο. Μέσα στις αφηγήσεις συνυπάρχουν άλλοτε αρμονικά και άλλοτε συγκρουσιακά. Το γεγονός αυτό ανταναικλάται στον τρόπο διαμόρφωσης της γυναικείας μορφής.

Συγκεκριμένα, δημιουργείται ένα πλέγμα θεμελιωδών αντιθέσεων που συγχωνεύονται στο γυναικείο πρότυπο και το καθιερώνουν ως αμφιθυμικό. Για παράδειγμα, η απροϋπόθετη καλοσύνη της φυσικής μητέρας έρχεται σε αντίθεση με την κακία της μητριάς. Στο πλαίσιο όμως της μητρότητας, μέσα στο οποίο ενοποιούνται οι δύο μορφές, δημιουργείται μία δισημία. Η οικεία εικόνα της μητέρας συνυπάρχει με την ανοίκεια, με τη διαφορά ότι η τελευταία καταδικάζεται. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση της αδελφής. Κατά συνέπεια, κάθε μία από τις παραπάνω φιγούρες, μεμονωμένα, είναι απόλυτα καλή ή απόλυτα κακή αντικατοπτρίζοντας την πόλωση των χαρακτήρων που παρατηρείται στο παραμύθι. Ο τρόπος όμως με τον οποίο οι διαφοροποιήσεις ενώνονται σε ένα γενικό πρότυπο, καθιστά το τελευταίο διφορούμενο.

Λόγω της συντηρητικής ικανότητας του παραμυθιού, η γυναικεία μορφή ως δομική και νοητική κατασκευή, διατηρεί τη μυστηριακή της φύση ως κατάλοιπο της

δαισιδαιμονικής αντίληψης του κόσμου. Η φύση αυτή στη συνέχεια, έρχεται σε σύγκρουση με ένα κοινωνικό περιβάλλον, ορθολογικά δομημένο, που καθορίζεται από σχέσεις εξουσίας. Αυτές, όντας υπαρκτές σε επίπεδο πραγματικότητας, μεταφέρονται και στο επίπεδο της αφήγησης. Η αντίληψη της λαϊκής φαντασίας για τη γυναίκα εντάσσεται στη δομή, κατατάσσεται και αλλοιώνεται από μία λογική αλληλουχία κοινωνικών αιτιοτήτων. Η μείξη του πραγματικού με το φανταστικό, του οικείου με το ανοίκειο θεμελιώνει τη γυναικεία φύση ως τρομακτική.

Έχοντας αναγνωρίσει το στοιχείο αυτό, μπορούμε να απαντήσουμε στο δεύτερο ερώτημα, στο γιατί, δηλαδή, η γυναίκα αναλαμβάνει τις συγκεκριμένες λειτουργίες τη συγκεκριμένη εποχή. Κάποιες από αυτές αποτελούν κατάλοιπα δοξασιών, μυθικό δηλαδή περιεχόμενο, που διατηρήθηκε στην αφήγηση. Άλλες προέρχονται από την ανάμνηση του Μεσαίωνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μάγισσα. Στο πλήθος των λειτουργιών που της αποδίδονται μπορούμε να ανιχνεύσουμε την επιβίωση πρακτικών, που στα μεσαιωνικά χρόνια θεωρούνταν αληθινές και προκαλούσαν φόβο. Το ίδιο ισχύει και για τη μορφή της ενεργητικής βασίλισσας, η οποία διατηρεί την μητριαρχική αντίληψη των πραγμάτων.

Με την τοποθέτηση του παραμυθιού στη δυτική Ευρώπη του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα προσδίδεται η αίσθηση της στατικότητας, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η προηγούμενη πορεία του στο χώρο και το χρόνο έχει καταλυθεί. Εντούτοις, είναι γεγονός ότι η ένταξη της αφήγησης σε αυτό το κοινωνικό πλαίσιο επηρεάζεται από τις αναγκαιότητές του. Η γυναίκα, ως μέσο αναπαραγωγής και μεταβίβασης πλούτου γίνεται αντιληπτή βάσει μιας οικονομικής ορθολογικότητας που ενισχύεται και εσωτερικεύεται μέσω των διαδικασιών κοινωνικοποίησης, στις οποίες εντάσσεται και το παραμύθι.

Η ενοχοποίηση ή επιβράβευση της γυναικείας φιγούρας μέσα στις αφηγήσεις, αποτελεί αντικατοπτρισμό πραγματικών συνθηκών και απόψεων. Συνοπτικά, οι παράγοντες που διαμορφώνουν τον τρόπο παρουσίασής της, αφορούν πρώτα στην ανάγκη διατήρησης της εξουσίας στα χέρια της φεουδαρχικής κοινότητας και αργότερα της μπουρζουαζίας. Η γυναίκα, έπρεπε να χειραγωγηθεί, ή τουλάχιστον να κατευθυνθεί προς συγκεκριμένες δράσεις, έτσι ώστε το έμφυτο δυναμικό της να εξυπηρετεί συγκεκριμένες σκοπιμότητες. Η Εκκλησία έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εσωτερίκευση και νομιμοποίηση του επιθυμητού προτύπου, αποτελώντας έναν σημαντικό παράγοντα επιρροής.

Το γεγονός ότι οι λαϊκές αφηγήσεις αντλούσαν την εγκυρότητά τους από την έγκριση της κοινότητας υποδεικνύει ότι υπήρχε κοινή συναίνεση και αποδοχή σχετικά με τη γυναικεία φιγούρα που αυτές παρουσίαζαν. Η μελέτη της γυναικείας μορφής λειτουργεί αποκαλυπτικά σε δύο επίπεδα. Σε καθορισμένο χώρο και χρόνο συνθέτει ένα πρότυπο κοινωνικά αποδεκτό βάσει συνειδητών και ασυνείδητων επιλογών. Από την άλλη, η αχρονικότητα του παραμυθιού που καταλύει αυτούς τους περιορισμούς επιτρέπει την ανίχνευση ενός γυναικείου προτύπου που συμπυκνώνει το παρελθόν με το παρόν, το μυστηριακό με το γήινο σε μία κατάσταση λανθάνουσας, άχρονης συνύπαρξης, λειτουργώντας ως τεκμήριο των δυνατικών εκφάνσεων της γυναικείας φύσης στην ολότητά της.

Βιβλιογραφία

Ελληνική:

- Αζόρ Ρόζα Αλμπέρτο, *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Παρατηρητής, 1998
- Αυδικός Ευάγγελος, *Το λαϊκό παραμύθι: Θεωρητικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1997
- Γεωργίου-Νίλσεν Μυρτώ, *Μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένας Άντερσεν*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1994
- Γιάκομπ και Βίλχελμ Γκριμμ, *Τα παραμύθια των αδελφών Γκριμμ*, Μετ. Αγγελίδου Μαρία, Αθήνα: Άγρα, 1995, Τόμοι Α΄ και Β΄
- Ζαν Ζορζ, *Η Δύναμη των Παραμυθιών*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1996
- Καλλιπολίτης Βασίλης (Επ.), *Θεωρία της Αφήγησης*, Αθήνα: Εξάντας, 1991
- Καλπουρτζή Εύα, *Συγγενικές σχέσεις και Στρατηγικές ανταλλαγών: Το παράδειγμα της Νάξου τον 17^ο αιώνα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2001
- Κανταντζόγλου Ρωξάνη (Επ.), *Οικογένειες του Παρελθόντος: Μορφές Οικιακής Οργάνωσης στην Ευρώπη και τα Βαλκάνια*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1996
- Λεκατσάς Παναγής, *Η Μητριαρχία*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1977
- Λούκατς Γκεόργκ, *Η Ψυχή και οι Μορφές*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1986
- Λυδάκη Άννα, *Λαϊκός Λόγος και Πολιτισμικές Σημασίες*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003
- Μερακλής Μ. Γ., *Τα Παραμύθια Μας*, Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδης
- Προπ Β. Γ., *Μορφολογία του Παραμυθιού*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1991
- Ροζάνης Στέφανος, *Μελέτες για τον Ρομαντισμό*, Αθήνα: Πλέθρον, 2001
- Σακαλάκη Μαρία, *Το απαγορευμένο στους δεσμούς συγγένειας*, Αθήνα: Κέδρος, 1985
- Σακελλαρίου Χάρης, *Το παραμύθι χτες και σήμερα*, Αθήνα: Πατάκης, 1995
- Cooper J.C., *Ο θαυμαστός κόσμος των παραμυθιών*, Αθήνα: Θυμάρι, 1998
- Levi-Strauss Claude, *Άγρια Σκέψη*, Αθήνα: Παπαζήση, 1977
- Levi-Strauss Claude, *Μύθος και Νόημα*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1986
- Roux Jean – Paul, *Το αίμα: Μύθοι, Σύμβολα και Πραγματικότητα*, Αθήνα: Λιβάνη, 1998

Βιβλ:

- Andersen, *Contes Choisis*, France: Gallimard, 1987
- Ariès Philippe, *L' enfant et la vie familiale sous l' Ancien Regime*, Paris: Seuil, 1973
- Behler Ernst, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- Bellemin-Noël Jean, *Les Contes et leurs fantasmes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1983
- Bettelheim Bruno, *The Uses of Enchantment*, New York: Random House, 1989
- Bygrave Stephen (Ed.), *Romantic Writings*, London: Routledge in Association with the Open University, 1996
- Caplan Pat (Ed.), *The cultural construction of sexuality*, London: Routledge, 1987
- Denis de Rougemont, *Love in the western world*, Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1983
- Eliade Mircea, *Aspects du Mythe*, Paris: Gallimard, 1963
- Flandrin Jean-Louis, *Le sexe et l' Occident*, Paris: Seuil, 1981
- Goody Jack, *The development of the family and marriage in Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- Kurzweil Edith, *The age of structuralism*, New York: Columbia University Press, 1980
- Levack Brian P., *The witch-hunt in early modern Europe*, London: Longman, 1987
- MacCormack Carol and Strathern Marilyn, *Nature, Culture and Gender*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980
- Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes des fées*, Paris: La Fontaine de Pierre, 1984
- Propp Vladimir Ja., *Les Racines Historiques du Conte Merveilleux*, France: Gallimard, 1983
- Roper Lyndal, *Oedipus & the Devil*, London: Routledge, 1994
- Sullivan Ceri & White Barbara (Ed), *Writing and Fantasy*, London: Longman, 1999
- Zipes Jack, *Fairy tales and the art of subversion*, New York: Routledge, 1988

Λίστα Παραμυθιών

Αδελφοί Grimm

- «Αδερφούλης και Αδερφούλα»
- Η Σταχτοπούτα
- Το Παραμύθι του Κέδρου
- Οι Τρεις Νάνοι του Δάσους
- Ο Χάνσελ και η Γκρέτελ
- Η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι
- Τα Δώδεκα Αδέλφια
- Το Παιδί της Παναγίας
- Τα Γοβάκια που είχαν λιώσει από τον πολύ Χορό
- Ο Πρίγκιπας Βάτραχος
- Οι Έξι Υπηρέτες
- Η Τριανταφυλλένια
- Η Κοκκινοσκουφίτσα
- Οι Έξι Κύκνοι
- Το Μαρούλι

Hans Christian Andersen

- “ L’ Histoire d’ une Mère”
- “ La Petite Ondine”
- “ La Reine des Neiges”
- “Les Souliers Rouges”
- “ Anne Lisbeth”

