



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ
ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΜΕ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ ΣΤΗ
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ

Διπλωματική εργασία

*Μεταμοντερνισμός και Παραμύθι: Η περίπτωση του μυθιστορήματος της Kate
Bernheimer, «The Complete Tales of Ketzia Gold»*

Μαρία Κωνσταντή (Α. Μ. 1114)

Τριμελής επιτροπή:

- 1) Καπλάνογλου Μαριάνθη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Λαογραφίας (επιβλέπουσα)
- 2) Χρυσανθοπούλου Βασιλική, Επίκουρη Καθηγήτρια Κοινωνικής Λαογραφίας
- 3) Καρπούζου Πέγκυ, Επίκουρη Καθηγήτρια Θεωρίας της Λογοτεχνίας

Αθήνα, 2019

Πρόλογος

Το έναυσμα για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας προήλθε από τη σχέση αγάπης μου για το παραμυθιακό είδος, μια σχέση που με οδήγησε στην απόφαση να επιλέξω το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών με ειδίκευση στη Λαογραφία του Τομέα Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, στο οποία διδάσκει η επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Μαριάνθη Καπλάνογλου· οι παραμυθολογικές της μελέτες και το επιστημονικό της έργο γύρω από το παραμυθιακό είδος υπήρξε καθοριστικός παράγοντας για την εν λόγω επιλογή.

Το ερευνήσει κανείς την ιστορία των παραμυθιών, όπως αναφέρει και η Kate Bernheimer, το έργο της οποίας αποτελεί το αντικείμενό έρευνας της παρούσας εργασίας, σημαίνει το να ερευνήσει την ιστορία του μύθου, της παιδικής ηλικίας της απώλειας, της ψυχολογίας, της συγγραφικής ιδιότητας και τόσων άλλων. Αποτελεί μια συμβολική γλώσσα όπου μπορεί κανείς να μιλήσει για τα ανείπωτα και όπου εντός της μπορεί κανείς να βρει όλα τα ίχνη της ανθρώπινου ψυχισμού, της ανθρώπινης ιστορίας.

Στο έργο της Kate Bernheimer βρήκα έναν πολύτιμο χώρο όπου εντός του ο αναγνώστης αφήνεται ελεύθερος να βιώσει και να επινοήσει νέους τρόπους για να διαισθανθεί την αρχέγονη και ανεξήγητη μαγεία του παραμυθιού. Η συνομιλία της Kate Bernheimer με το προγενέστερο ζωντανό σώμα των λαϊκών παραμυθιών, ο σεβασμός και η αγάπη της προς αυτό το είδος την οδήγησαν στο να αφιερώσει τη ζωή της τιμώντας αυτή την πολυσύνθετη παράδοση έχοντας την ιδιότητα της μυθιστοριογράφου, της συγγραφέως παιδικών βιβλίων, της εκδότριας και της ακαδημαϊκού.

Αυτό που με γοήτευσε στο έργο της ήταν ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποίησε τις τεχνικές των λαϊκών παραμυθιών δημιουργώντας ένα νέο καλούπι για τη συγγραφή σύγχρονων λογοτεχνικών παραμυθιών· ο τρόπος με τον οποίο ‘μεταφράζει’ τις παλιές ιστορίες σε νέο δοχείο.

Μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα που πραγματοποίησα για την εκπόνηση αυτής της εργασίας είχα την ευκαιρία να έρθω σε επαφή με το έργο σημαντικών παραμυθολόγων, όπως Maria Tatar, Jack Zipes, Donald Haase, Cristina Bacchilega, και πολλών άλλων, που μου άνοιξαν νέους ορίζοντες ως προς τη θεώρηση του παραμυθιακού είδους στην σύγχρονη κοινωνία και σύγχρονη λογοτεχνική παραγωγή.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσά μου καθηγήτρια Μαριάνθη Καπλάνογλου για την παρότρυνση και την ενθάρρυνση να ασχοληθώ με το θέμα της παρούσας διπλωματικής μου εργασίας.

Περίληψη

Στις απαρχές του εικοστού πρώτου αιώνα το παραμυθιακό είδος ακμάζει ως υποκείμενο ενός πλούσιου σώματος κειμένων που ανήκουν στην κατηγορία των μεταμοντέρνων παραμυθιακών μυθοπλασιών. Το παραμυθιακό είδος, για να επιβιώσει μέσα στους αιώνες προσαρμόστηκε σε μεταβαλλόμενα περιβάλλοντα και μέσα από αυτή τη διαδικασία αναδύθηκαν νέα υβριδικά είδη, καθώς αυτό μεταλλάσσεται και απορροφούσε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που ανήκαν σε άλλα είδη. Αυτή του η δυνατότητα για μετασχηματισμό και αναδημιουργία αντικατοπτρίζεται στην πληθώρα των μεταμοντέρνων παραμυθιακών μυθοπλασιών: πρόκειται για λογοτεχνικές εξερευνήσεις με τη μορφή μυθιστορημάτων, ποιημάτων, κόμικς, καθώς και πειραματικές μεταπλάσεις στα πεδία του κινηματογράφου και της τηλεόρασης.

Το λογοτεχνικό έργο της Αμερικανίδας συγγραφέως Kate Bernheimer, το οποίο αποτελεί το αντικείμενο της έρευνάς μας, και συγκεκριμένα το πρώτο μέρος της τριλογίας της “The Complete Tales of the Gold Sisters”, που φέρει τον τίτλο “The Complete Tales of Ketzia Gold”, εντάσσεται στην κατηγορία αυτή των μεταμοντέρνων παραμυθιακών μυθοπλασιών. Στο έργο της παρατηρούμε τον τρόπο με τον οποίο προγενέστερα λογοτεχνικά και λαϊκά παραμύθια επανατοποθετούνται σε ένα νέο πλαίσιο εμβαπτισμένο από διαφορετικές ιδεολογικές αντιλήψεις, που εκφράζουν νέες πολυεπίδεδες διακειμενικές συνδέσεις, μέσα από τον συνδυασμό διαφορετικών ιστοριών, την αλλαγή των μορφολογικών χαρακτηριστικών των ηρώων και τον επαναπροσδιορισμό των αρχικών παραμυθιακών αφηγήσεων, με τη χρήση μεθοδολογικών εργαλείων της μεταμοντέρνας γραφής, σε ένα παράδοξο πάντρεμα μορφής και ιδεολογίας.

Στην παρούσα εργασία πραγματευόμαστε τη λειτουργία του λαϊκού παραμυθιού μέσα σε ένα μεταμοντέρνο μυθοπλαστικό πλαίσιο, με αφορμή το έργο της Kate Bernheimer. Καθώς η διεπιστημονική οπτική που υιοθετείται στην παρούσα ανάλυση, βασίζεται στην έρευνα των σχετικών πεδίων του παραμυθιακού είδους, της λαογραφίας, της λογοτεχνίας και του μεταμοντερνισμού, στη συνέχεια θα σκιαγραφήσουμε όψεις του περιεχομένου των εν λόγω θεωρητικών πεδίων, διασαφηνίζοντας τον όρο *μεταμοντέρνα παραμυθιακή μυθοπλασία*, μέσα από την επισήμανση των μεθοδολογικών της εργαλείων, όπως η διακειμενικότητα, η παρωδία, το δια-ειδολογικό παιχνίδι, με τη μείξη ειδών και

κειμένων, το παιχνίδι με την πολλαπλότητα και την παραστασιακότητα της αφήγησης, - καθώς μέσα στο ίδιο κείμενο καθίσταται εφικτή η παρουσία μιας ποικιλίας φωνών (*voices*), νοημάτων (*meanings*) και λόγων (*discourses*).

Λέξεις κλειδιά

Λαογραφία, Λογοτεχνία, Λαϊκό Παραμύθι, Μεταμοντερνισμός, Μεταμοντέρνα Παραμυθιακή Μυθοπλασία, Διακειμενικότητα, Kate Bernheimer, “The Complete Tales of Ketzia Gold”.

Abstract

In the beginning of the twenty-first century the fairy tale genre is thriving as a part of an ever-evolving body of texts that can be categorized as postmodern fairy tales. The fairy tale genre, to survive through the centuries, adapted itself into altering environments, and through this transformative procedure, it accumulated specific characteristics belonging to other genres and thus resulting in the evolution of new hybrid genres. This potential of transformation and recreation is reflected in the multitude of existing postmodern fairy tales: these include literary explorations taking the form of novels, poems, comics as well as experimental retellings in the fields of cinema and television.

The literary work of American writer Kate Bernheimer forms the subject of our research, and more precisely the first part of her novel trilogy “The Complete Tales of the Gold Sisters”, named as “The Complete Tales of Ketzia Gold”, which belongs to the postmodern fairy tale genre. In her novels one can observe the way in which former literary and traditional fairy tales submerge into a new frame of different ideological perceptions, which express new multifaceted intertextual associations, through the combination of different narratives, the change of the morphological characteristics of the fairy tale characters, and the redefinition of the original fairy tales, by means of the methodological tools associated with postmodern writing, into a paradoxical misalliance of ideology and form.

Our research paper discusses the function of the fairy tale inside a postmodern fictional frame, regarding the literary work of Kate Bernheimer. As our interdisciplinary standpoint draws from the related fields of Fairy Tale Studies, Folklore, Literature and Postmodernism, we will elaborate on the contents of these terms as well as on the contents of the term *Postmodern Fairy Tale Retellings*. In our analysis we will present and analyse the methodological tools of postmodern writing such as intertextuality, parody, the interplay and mixing of different texts and genres, as well as the performative aspect of the narrative, which entails the presence of a multitude of *voices, meanings and discourses*.

Keywords

Folklore, Literature, Fairy Tale, Postmodernism, Postmodern Fairy Tale Retellings,
Intertextuality, Kate Bernheimer, “The Complete Tales of Ketzia Gold”

Περιεχόμενα

Πρόλογος	1
Περίληψη	2
Abstract	4
Περιεχόμενα	5
Εισαγωγή	7

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ

1.1 Εισαγωγικές Παρατηρήσεις	9
1.2 Richard Bauman και Alan Dundes: Όψεις των σχέσεων Λαογραφίας και Λογοτεχνίας	13
1.3 Μεταμοντέρνες παραμυθιακές μυθοπλασίες	21

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΌΨΕΙΣ ΤΟΥ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΚΑΙ ΛΑΪΚΟΥ ΠΑΡΑΜΥΘΙΟΥ

2.1 Γνωρίσματα του παραμυθιακού είδους	32
2.2 Το μαγικό στοιχείο	33
2.3 Παραμυθιακά μοτίβα	37

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ

3.1 Βιογραφία	41
3.1 Εργογραφία	42
3.2 Το παραμύθι με τα λόγια της Kate Bernheimer	44

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

«THE COMPLETE TALES OF KETZIA GOLD» - ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

4.1 Η τριλογία των αδελφών Gold	48
4.2 Το δυστοπικό σύμπαν των ιστοριών της Ketzia	50
4.3 Αφηγηματικό περιεχόμενο	56

Συμπεράσματα	67
Βιβλιογραφία	69

Θεματικός άξονας της παρούσας μελέτης αποτελεί το λαϊκό παραμύθι και η μετάπλασή του μέσα σε ένα μεταμοντέρνο μυθοπλαστικό πλαίσιο, με αφορμή το μυθιστόρημα της Kate Bernheimer, “The Complete Tales of Ketzia Gold”. Συγκεκριμένα εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο η συγγραφέας επανατοποθετεί προγενέστερα λογοτεχνικά και λαϊκά παραμύθια σε ένα νέο πλαίσιο εμβαπτισμένο από διαφορετικές ιδεολογικές αντιλήψεις, που εκφράζουν νέες πολυεπίδεδες διακειμενικές συνδέσεις, μέσα από τον συνδυασμό διαφορετικών ιστοριών, την αλλαγή των μορφολογικών χαρακτηριστικών των ηρώων και τον επαναπροσδιορισμό των αρχικών παραμυθιακών αφηγήσεων, με τη χρήση μεθοδολογικών εργαλείων της μεταμοντέρνας γραφής.

Η μελέτη υιοθετεί μια διεπιστημονική οπτική που βασίζεται στην έρευνα των σχετικών πεδίων του παραμυθιακού είδους, της λαογραφίας, της λογοτεχνίας και του μεταμοντερνισμού. Σκιαγραφούνται όψεις του περιεχομένου των εν λόγω θεωρητικών πεδίων ενώ διασαφηνίζεται ο όρος *μεταμοντέρνα παραμυθιακή μυθοπλασία*, μέσα από την επισήμανση των μεθοδολογικών της εργαλείων, όπως η διακειμενικότητα, η παρωδία, το δια-ειδολογικό παιχνίδι, με τη μείξη ειδών και κειμένων, το παιχνίδι με την πολλαπλότητα και την παραστασιακότητα της αφήγησης.

Η εξέταση του θέματος διαρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια:

Στο **πρώτο κεφάλαιο** παρουσιάζονται και αναλύονται οι θεωρητικές έννοιες που θα χρησιμοποιήσουμε για να πλαισιώσουμε το έργο της Kate Bernheimer. Ειδικότερα, αναλύονται συγκεκριμένες όψεις της πολύπλευρης σχέσης ανάμεσα στη Λαογραφία και τη Λογοτεχνία, μέσα από τις θεωρήσεις του Richard Bauman, γύρω από τη σχέση της Λαογραφίας με τη σημειωτική, ως ιδιαίτερο πεδίο μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της λογοτεχνικής θεωρίας, καθώς και μέσα από τις παρατηρήσεις του Alan Dundes γύρω από τις έννοιες της μετα - λαογραφίας (*metafolklore*) και της προφορικής λογοτεχνικής κριτικής (*oral literary criticism*). Στη συνέχεια αναλύονται τα χαρακτηριστικά των μεταμοντέρνων παραμυθιακών μυθοπλασιών μέσα από το θεωρητικό έργο της Vanessa Joosen, καθώς και οι ποικίλοι τρόποι με τους οποίους τα παραμύθια χρησιμοποιούνται ως διακείμενα στους μεταμοντέρνες παραμυθιακές μυθοπλασίες, μέσα από το έργο του Kevin Paul Smith.

Στο **δεύτερο κεφάλαιο** περιγράφονται και αναλύονται ορισμένες όψεις του λαϊκού και του έντεχνου παραμυθιού όπως τα παραμυθιακά μοτίβα και το στοιχείο του μαγικού, καθώς αποτελούν τον *τόπο* των μεταμορφώσεων και των μεταπλάσεων που συντελούνται εντός του μεταμοντέρνου μυθοπλαστικού πλαισίου που επιχειρούμε να διερευνήσουμε.

Στο **τρίτο κεφάλαιο** παρουσιάζεται η συγγραφέας και το έργο της μέσα από τη βιογραφία και την εργογραφία της, καθώς και μέσα από αποσπάσματα θεωρητικών κειμένων που έχει γράψει σχετικά με το παραμαμυθιακό είδος.

Στο **τέταρτο κεφάλαιο** αναλύεται το μυθιστόρημα της Kate Bernheimer, “The Complete Stories of Ketzia Gold”, κυρίως μέσα από τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους τα λαϊκά παραμύθια χρησιμοποιούνται ως διακείμενα στην εν λόγω μεταμοντέρνα παραμυθιακή μυθοπλασία της.

Οι τελευταίες σελίδες της εργασίας καλύπτονται με τα συμπεράσματα και την παράθεση των βιβλιογραφικών πηγών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ

1.1 Εισαγωγικές Παρατηρήσεις

Η παρουσίαση και ανάλυση των θεωρητικών εννοιών που θα χρησιμοποιήσουμε για να πλαισιώσουμε το έργο της Kate Bernheimer έχει ως κατευθυντήρια αφετηρία τα σχετικά με το παραμυθιακό είδος κείμενα και δημοσιευμένες συνεντεύξεις της συγγραφέως, καθώς και κείμενα που αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο η ίδια ανέπτυξε την ιδιαίτερή της μυθοπλαστική τεχνική, και στην επίδραση που είχαν στο έργο της, πέρα από το είδος του λαϊκού και έντεχνου παραμυθιού, τα θεωρητικά έργα γνωστών παραμυθολόγων, λαογράφων, ιστορικών και θεωρητικών της λογοτεχνίας¹. Αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Όταν ξεκίνησα να δουλεύω το πρώτο μου μυθιστόρημα, ξεκίνησα παράλληλα να διαβάζω επιστημονική βιβλιογραφία σχετική με το παραμυθιακό είδος. Άρχισα δηλαδή να διαβάζω έργα των Max Lüthi, Maria Tatar, Jack Zipes, Donald Haase, Cristina Bacchilega, και πολλών άλλων. Αυτό που ανακάλυψα ήταν ένας συναρπαστικός επιστημονικός διάλογος, μια συνομιλία γύρω από τη λογοτεχνία, την πολιτική, την τέχνη, τη φιλοσοφία, τα βιβλία, και όλος αυτός ο διάλογος άρχισε να εισχωρεί σταδιακά στο συγγραφικό μου έργο· με κάποιο τρόπο μου έδωσε μια δομή. Ανατρέχοντας στην πολιτιστική κληρονομιά της βιολογικής μου οικογένειας (που περιλαμβάνει γερμανικές και λετονικές ρίζες) βρήκα στενή σύνδεση με τα γερμανικά, ρωσικά και εβραϊκά λαϊκά*

¹ Η Kate Bernheimer, πέρα από την ιδιότητά της ως συγγραφέας, είναι επίσης ακαδημαϊκός, επιμελήτρια δυο ανθολογιών με παραμύθια και δυο συλλογών με δοκίμια, κριτικός λογοτεχνίας και εκδότρια του σημαντικού λογοτεχνικού περιοδικού *Fairy Tale Review*, στην Αμερική, το οποίο προβάλλει το έργο νέων λογοτεχνών που γράφουν πεζά και ποιητικά κείμενα, βασισμένα στους αισθητικούς κανόνες του παραμυθιακού είδους, καθώς και μεταπλάσεις λαϊκών και έντεχνων παραμυθιών. Έχει μιλήσει εκτενώς για το παραμύθι ως σύγχρονη μορφή τέχνης, ενώ η έρευνά της αφορά και στα σημεία όπου το μεταμοντέρνο παραμυθιακό είδος συναντά ποικίλα καλλιτεχνικά και λογοτεχνικά πεδία. Το αμερικανικό λογοτεχνικό περιοδικό *Tin House* την έχει αποκαλέσει χαρακτηριστικά «έναν από τους ζωντανούς θρύλους του παραμυθιού».

παραμύθια· η εσωτερική τους δομή μου δημιουργεί ένα είδος έκστασης και διαλογισμού»².

Στις απαρχές του εικοστού πρώτου αιώνα το παραμυθιακό είδος ακόμα ακμάζει -όχι μόνο στην παραδοσιακή του προφορική μορφή, αλλά ακόμη ως υποκείμενο ενός πλούσιου σώματος κειμένων που ανήκουν στην κατηγορία των μεταμοντέρνων παραμυθιακών μυθοπλασιών και της λογοτεχνικής κριτικής. Για να επιβιώσει μέσα στους αιώνες, το παραμυθιακό είδος προσαρμόστηκε σε μεταβαλλόμενα περιβάλλοντα³. Η διαδικασία αυτή οδήγησε στην ανάδυση υβριδικών ειδών, καθώς μεταλλάσσονταν και απορροφούσε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που ανήκαν σε άλλα είδη. Αυτή του η δυνατότητα για μετασχηματισμό και αναδημιουργία αντικατοπτρίζεται στην πληθώρα των μεταμοντέρνων παραμυθιακών μυθοπλασιών: λογοτεχνικές εξερευνήσεις με τη μορφή μυθιστορημάτων, ποιημάτων, κόμικς, καθώς και πειραματικές μεταπλάσεις στα πεδία του κινηματογράφου και της τηλεόρασης (Joosen, 2011, σσ. 1 – 2).

Ο μεταμοντερνισμός αντανακλάται σε πολλούς από τους σύγχρονους μετασχηματισμούς που συντελέστηκαν στις δυτικές κοινωνίες, όπως επίσης και σε ιεραρχικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα σε ποικίλα πεδία και ειδολογικές κατηγορίες, ιδιαίτερα στους τομείς της λογοτεχνίας και του λαϊκού πολιτισμού. Σε ένα μεταμοντέρνο τοπίο η ιδέα ενός ενοποιημένου, καθολικού και εννοιολογικά συμπαγούς οικοδομήματος για οποιοδήποτε είδος κειμένου, πολιτισμικού, και εν γένει ανθρώπινου, αποδομείται, για να αποκαλυφθεί η κατασκευασμένη φύση της πραγματικότητας και της ιστορίας⁴ (Bacchilega, 1997, σσ. 19 – 20).

² Απόσπασμα από συνέντευξη (2003) που παραχώρησε η συγγραφέας στις εκδόσεις FC2, οι οποίες ανέλαβαν και την έκδοση της μυθιστορηματικής της τριλογίας, *The Complete Tales of Ketzia Gold*, 2002, *The Complete Tales of Merry Gold*, 2006, *The Complete Tales of Lucy Gold*, 2011.

³ Ο Jack Zipes αναφέρει σχετικά με τη ρευστότητα του παραμυθιακού είδους: «*Το παραμύθι συνεχίζει να μεγαλώνει και να εγκολπώνει, αν όχι να καταβροχθίζει, διαφορετικά πολιτισμικά είδη, κατηγορίες τέχνης και πολιτισμικούς θεσμούς. Προσαρμόζεται σε νέα περιβάλλοντα μέσα από την ανθρώπινη προδιάθεση να μεταπλάθει σχετικές αφηγήσεις, και μέσα από τεχνολογίες που καθιστούν τη διάχυσή του ευκολότερη και πιο αποτελεσματική. Παρόλες τις προσπάθειες ακαδημαϊκών και ερευνητών να δώσουν ένα ορισμό για το παραμύθι ως διακριτό είδος, το εγχείρημά τους απέτυχε καθότι το παραμυθιακό είδος παραμένει ασταθές και ρευστό. Παρόλη την αποδοχή και την απλότητά του ο όρος παραμύθι αντιστέκεται σε ένα ευρέως αποδεκτό ορισμό*» (Zipes, 2011, σς. 221 -222).

⁴ Η Linda Hutcheon αναφέρει ότι τα μεταμοντέρνα αφηγήματα με τρόπο ρητορικό και λογοτεχνικό ενσωματώνουν αυτό το οποίο επιχειρούν να αμφισβητήσουν: τον μοντερνισμό, την Ιστορία, το ανθρώπινο υποκείμενο, άλλα αφηγήματα και ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις. Τα μεταμοντέρνα αφηγήματα μπορούν να χαρακτηριστούν ως *οριακά αφηγήματα (borderline)* που θέτουν ερωτήματα, δρώντας παράλληλα ως ένα είδος γραφής που αναδύεται μέσα από τη *εμπειρία των ορίων (writing-as-experience-of-limits)*,

Η δομή του παραμυθιού αποτελεί ένα από τα πιο δυνατά χαρακτηριστικά του είδους⁵. η επίκλησή της από τους μεταμοντέρνους συγγραφείς συντελείται μόνο και μόνο για να εξερευνηθεί και να διαταραχθεί, είτε με παιγνιώδη τρόπο είτε με ριζικό τρόπο είτε και τα δυο. Δεδομένης της μεταμυθοπλασίας⁶ που ενυπάρχει ως εγγενές χαρακτηριστικό στο παραμυθιακό είδος, και που αφορά στο αυτοαναφορικό παιχνίδι με τη δομή, καθώς και στο εναρκτήριο αρχίνημα, «Μια φορά και έναν καιρό», που δηλώνει την αποστασιοποίηση από το πεδίο του χρονότοπου, καθίσταται σαφές γιατί το παραμύθι επανέρχεται τόσο συχνά σε μοντέρνα κείμενα των οποίων οι εκτεταμένες αποδομιστικές τεχνικές συντελούνται σε ένα μεταμοντέρνο πλαίσιο. (Tiffin, 2009, σ. 23).

Η μεταμυθοπλαστική τεχνική αποτελεί αγαπημένη τεχνική του μεταμοντέρνου συγγραφέα, και η εγγενής μεταμυθοπλασία του παραμυθιού λειτουργεί ως στρατηγική οργάνωσης της μεταμοντέρνας μυθοπλασίας. Πολλοί από τους μεταμοντέρνους συγγραφείς έχουν γοητευτεί ακόμη από την διάρρηξη του βασικού πλαισίου της πραγματικότητας που ενυπάρχει στο παραμύθι, καθώς και από τη συμπαγή δομή του μέσα από την οποία διακρίνονται σύνθετες ιστορικές και ιδεολογικές επιστρώσεις που καλούν για εξερεύνηση, αποκάλυψη και διαχωρισμό (Tiffin, 2009, σ. 20).

διασχίζοντας σύνορα και ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις, αμφισβητώντας την απόδοση ενός ορισμού για την υποκειμενικότητα και τη δημιουργικότητα που αγνοεί τον ρόλο που έχει παίξει η Ιστορία στα πεδία της τεχνης και της κριτικής σκέψης (Hutcheon, 1987, σσ. 16 – 22)

⁵ Αναφέρει χαρακτηριστικά η Kate Bernheimer στη συνέντευξη (2003) που παραχώρησε στις εκδόσεις FC2: «Νιώθω μια φυσική έλξη προς τις αφηγηματικές τεχνικές του παραμυθιού. Η εκτίμηση που έχω για τις τεχνικές αυτές, που εντοπίζονται στο λαϊκό παραμύθι, ολοένα και βαθιάειναι: η απέρριπτη και επίπεδη γλώσσα, η ενστικτώδης λογική, το μαγικό στοιχείο ως μέρος της καθημερινότητας, η έντονη αφαιρετικότητα [...]. Πιστεύω ότι έχουμε ανάγκη από μια πιο ευρεία εκτίμηση αυτής της τόσο υπέροχης και ποικιλόμορφης παράδοσης, στην οποία ενυπάρχει μια ποιητική βίαις, σύνθεσης και λαμπρότητας. Παροτρύνω τους αναγνώστες μου να στρέψουν την προσοχή τους στα λαϊκά παραμύθια».

⁶ Σύμφωνα με τη Waugh, «η μεταμυθοπλασία είναι ένας όρος που έχει δοθεί στη μυθοπλαστική γραφή που με ενσυνείδητο και συστηματικό τρόπο εφιστά την προσοχή στο γεγονός της ύπαρξής της ως κατασκευάσμα, ώστε να θέσει ερωτήματα γύρω από τη σχέση πραγματικότητας και μυθοπλασίας» (Waugh, 1984, σ. 2)

Η Jessica Tiffin αναγνωρίζει στο λαϊκό παραμύθι έναν τύπο πρωτο – μεταμυθοπλασίας που εντοπίζει αρχικά στην απόρριψη της πραγματικότητας που ενυπάρχει στο παραμύθι, στην άρνησή του να προσφέρει ρεαλιστικές λεπτομέρειες και αιτιώδη λογική για τους κόσμους που περιγράφει. Θεωρεί πως αυτή η πτυχή του πλασματικού, του μη – πραγματικού, στο παραμύθι είναι σημαντική για τη συζήτηση γύρω από τις μεταμοντέρνες παραμυθιακές μεταπλάσεις, καθώς η επίκληση του μη – πραγματικού αποτελεί ενσυνείδητο λογοτεχνικό τέχνασμα, που υπογραμμίζει τη δυνητική μεταμυθοπλασία του λαϊκού παραμυθιού. Στη συνέχεια αναφέρεται στη ψευδαίσθηση αποσυγκευμενοποίησης ή έλλειψης ιστορικότητας που είναι ζωτικής σημασίας στη δημιουργία μιας αίσθησης καθολικότητας στο παραμύθι· αυτό το στοιχείο λειτουργεί ως μεταμυθοπλαστική τεχνική που ενσυνείδητα αποστασιοποιεί το παραμύθι από τη μίμηση (Tiffin, 2009, σ.20, σ. 4, σ. 16).

Στους πολλαπλούς του μετασχηματισμούς λοιπόν, το παραμύθι ορίζεται ως ένας μεταβλητός και ενδιάμεσος τύπος όπου τα πεδία της λαογραφίας και της λογοτεχνίας, της κοινότητας και του μεμονωμένου ατόμου, της επικρατούσας άποψης και της ατομικής πρωτοβουλίας, των παιδιών και των ενηλίκων, του γυναικείου φύλου και της γυναίκας, αλληλοκαθρεφτίζονται και αντανακλώνται το ένα μέσα στο άλλο⁷ (Bacchilega, 1997, σ. 10).

Αναφέρει η Kate Bernheimer σχετικά: «*Το να ερευνήσει κανείς της ιστορία των παραμυθιών σημαίνει να ερευνήσει την ιστορία του μύθου, της τυπογραφίας, της παιδικής ηλικίας, της εγγραμματοσύνης, της βίας, της απώλειας, της ψυχολογίας, των κοινωνικών τάξεων, της εικονογράφησης, της συγγραφικής ιδιότητας, της οικολογίας, του φύλου και άλλων. Τα μυθιστορήματά μου επιχειρούν να μιλήσουν για όλα αυτά τα θέματα, χρησιμοποιώντας τεχνικές που αφορούνται από το παραμύθι*» (Bernheimer, 2010, σσ. 64 - 65)

Το έργο της Kate Bernheimer εντάσσεται στην κατηγορία αυτή των μεταμοντέρνων παραμυθιακών μυθοπλασιών. Στο έργο της παρατηρούμε τον τρόπο με τον οποίο προγενέστερα λογοτεχνικά και λαϊκά παραμύθια επανατοποθετούνται σε ένα νέο πλαίσιο εμβαπτισμένο από διαφορετικές ιδεολογικές αντιλήψεις, που εκφράζουν νέες πολυεπίδεδες διακειμενικές συνδέσεις, μέσα από τον συνδυασμό διαφορετικών ιστοριών, την αλλαγή των μορφολογικών χαρακτηριστικών των ηρώων και τον επαναπροσδιορισμό των αρχικών παραμυθιακών αφηγήσεων, με τη χρήση μεθοδολογικών εργαλείων της μεταμοντέρνας γραφής, σε ένα παράδοξο πάντρεμα μορφής και ιδεολογίας.

Καθώς η διεπιστημονική οπτική που υιοθετείται στην παρούσα ανάλυση, βασίζεται στην έρευνα των σχετικών πεδίων του παραμυθιακού είδους, της λαογραφίας, της λογοτεχνίας και του μεταμοντερνισμού, στη συνέχεια θα σκιαγραφήσουμε όψεις του περιεχομένου των εν λόγω θεωρητικών πεδίων, διασαφηνίζοντας τον όρο *μεταμοντέρνα παραμυθιακή μυθοπλασία*, μέσα από την επισήμανση των μεθοδολογικών της εργαλείων, όπως η

⁷ Όπως εύστοχα σημειώνει ο Jack Zipes, αναφερόμενος στο παραμύθι: «*Μέσα στο πλαίσιο του γραπτού και του προφορικού λόγου, ενυπάρχει ένας ζωντανός διάλογος που αφορά σε ζητήματα φύλου, στην κοινωνική ενσωμάτωση και στον αποδεκτό τρόπο συμπεριφοράς μέσα σε συγκεκριμένες καταστάσεις [...] Με παράδοξο τρόπο, δημιουργεί αταξία για να δημιουργήσει τάξη, για να δώσει φωνή σε ουτοπικές επιθυμίες, καθώς και για να αναλογιστεί γύρω από ενστικτώδεις ορμές, ζητήματα φύλου, εθνικές, οικογενειακές και κοινωνικές συγκρούσεις*» (Zipes, 2006, σ. 15).

διακειμενικότητα, η παρωδία, το δια-ειδολογικό παιχνίδι, με τη μείξη ειδών και κειμένων, το παιχνίδι με την πολλαπλότητα και την παραστασιακότητα της αφήγησης, - καθώς μέσα στο ίδιο κείμενο καθίσταται εφικτή η παρουσία μιας ποικιλίας φωνών (*voices*), νοημάτων (*meanings*) και λόγων (*discourses*).

1.2 Richard Bauman και Alan Dundes: Όψεις των σχέσεων Λαογραφίας και Λογοτεχνίας

Για να κατανοήσουμε τους μεταμοντέρνους μετασχηματισμούς των παραμυθιακών μορφών είναι σημαντικό να ανατρέξουμε στα όμορα πεδία της Λαογραφίας και της Λογοτεχνίας, καθώς, σύμφωνα με την Cristina Bacchilega: *«Αυτή η προσέγγιση είναι ιστορικά και γενεαλογικά βάσιμη, εφόσον το κλασικό παραμύθι αποτελεί τη λογοτεχνική ιδιοποίηση του παλαιότερου λαϊκού παραμυθιού, που συνεχίζει να επιδεικνύει και να αναπαράγει ορισμένα λαϊκά γνωρίσματα. Ως οριακό και μεταβατικό είδος, εμπεριέχει σημάδια προφορικότητας, λαϊκής παράδοσης και κοινωνικοπολιτισμικής παραστασιακότητας [...]. Από την άλλη, ακόμη και ως λαϊκό αφήγημα, το παραμύθι μορφοποιείται και μέσα από τις λογοτεχνικές παραδόσεις, υιοθετώντας κάθε φορά διαφορετικές κοινωνικές χρήσεις, καθώς και χρήστες»* (Bacchilega, 1997, σ. 3).

Η προσέγγιση της Λαογραφίας με τη Λογοτεχνία μπορεί να μας βοηθήσει όχι μόνο να αμφισβητήσουμε και να επαναδιατυπώσουμε τα όριά τους, αλλά και να αρθρώσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι αφηγηματικοί κανόνες παράγονται και αναπαράγονται: η θεώρησή τους έχει ως συνέπεια την κατανόηση των λογοτεχνικών κειμένων μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο πολιτισμικών δυναμικών που μπορεί να χαρακτηριστεί ως σημειωτική⁸ (Bacchilega, 1997, σ. 4).

Στην παρούσα υποενότητα θα παρουσιάσουμε συνοπτικά συγκεκριμένες όψεις της πολύπλευρης και πολυδιάστατης σχέσης ανάμεσα στη Λαογραφία και τη Λογοτεχνία, βασιζόμενοι στις θεωρήσεις του Richard Bauman, γύρω από τη σχέση της Λαογραφίας με τη σημειωτική, ως ιδιαίτερο πεδίο μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της λογοτεχνικής

⁸ Ο Stephen Bann ορίζει τη σημειωτική ως *«μια κριτική μέθοδο που το αντικείμενό της κάθε άλλο παρά περιορίζεται στο λογοτεχνικό κείμενο [...] Το έργο του ορισμού μοιραία υποδηλώνει ότι η σημειωτική διερεύνηση βρίσκει εφαρμογή σε ένα ευρύτατο φάσμα πολιτισμικών πρακτικών, το οποίο περιλαμβάνει οπτικά και ρηματικά σημεία και εκτείνεται από την εξειδικευμένη ανάλυση του λογοτεχνικού κειμένου έως την εξέταση μιας μεγάλης ποικιλίας σημειώντων φαινομένων»* (Stephen, 2004, σ. 127).

θεωρίας, καθώς και μέσα από τις παρατηρήσεις του Alan Dundes γύρω από τις έννοιες της μετα - λαογραφίας (*metafolklore*) και της προφορικής λογοτεχνικής κριτικής (*oral literary criticism*)⁹.

Στο δοκίμιό του, «Conceptions of Folklore in the Development of Literary Semiotics», δημοσιευμένο το 1982, ο Richard Bauman ερευνά τον ρόλο που διαδραμάτισε το πεδίο έρευνας της λαϊκής λογοτεχνίας και παράδοσης στην ανάπτυξη της σημειωτικής θεωρίας και μεθόδου, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο ρόλος τους ήταν σε τέτοιο βαθμό καθοριστικός, ώστε να αποτελεί μια από τις θεμελιώδεις βάσεις της σύγχρονης λογοτεχνικής Σημειωτικής.

Στο εν λόγω άρθρο του επιχειρεί μια αποτίμηση της επιρροής που είχε στο έργο των Propp, Bogatyrev, Jakobson, Bakhtin η μελέτη των λαϊκών αφηγηματολογικών ειδών και της λαϊκής παράδοσης, καθώς επίσης και των λόγων που τους οδήγησαν να στρέψουν την προσοχή τους στο πεδίο έρευνας της Λαογραφίας, για να διερευνήσουν τα θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα που τους απασχολούσαν· τον ενδιαφέρει να παρουσιάσει τον τρόπο με τον οποίο η σημειωτική θεωρία, έτσι καθώς διαμορφώθηκε μέσα από τη διερεύνηση του πεδίου έρευνας της Λαογραφίας, θα μπορούσε να αποβεί χρήσιμο εργαλείο τόσο για τους λαογράφους, όσο και για τους θεωρητικούς της Λογοτεχνίας.

Για τον Bauman, ιδιαίτερα σημαντικό ήταν το έργο των Petr Bogatyrev και Roman Jakobson¹⁰, οι οποίοι, έχοντας ως έναυσμα τη σωσσυριανή διάκριση ανάμεσα στη γλώσσα και την ομιλία (*langue* και *parole*)¹¹, ως εξωατομικό συλλογικό σύστημα και ατομική πράξη αντίστοιχα, συσχέτισαν τα δημιουργήματα της λαϊκής παράδοσης, που

⁹ Βλ. Bauman, Richard (1982). *Conceptions of Folklore in the Development of Literary Semiotics*, *Semiotica* 39, 1 – 20 και Dundes, A. (2007). *The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation, Metafolklore and Oral Literary Criticism*. Στο Dundes, A. & Bronner, S. J. (2007). *Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes*. Logan: Utah State University Press.

¹⁰ Οι Jakobson και Bogatyrev δημοσίευσαν το 1980, στο 13ο τεύχος του περιοδικού “Folklore Forum”, το σημαντικό άρθρο “Folklore as a Special Form of Creation”.

¹¹ Παραθέτουμε τα διευκρινιστικά σχόλια του Derek Attridge: «*Η γλώσσα (langue) διακρίνεται από τις ατομικές πράξεις ομιλίας, που τις καθιστά εφικτές –και για τις οποίες ο Saussure χρησιμοποιεί τον όρο parole. Το σύνολο των συμβατικών συνδυασμών που συγκροτούν τη γλώσσα (langue) έχει αποτεθεί με μεγαλύτερη ή μικρότερη πληρότητα στον εγκέφαλο κάθε μέλους της κοινότητας, αλλά στην ολότητά του μπορεί να θεωρηθεί μόνο ως κοινωνικό φαινόμενο. Δεν είναι, όπως τονίζει ο Saussure, ένα αφηρημένο σύνολο από κανόνες που υπάρχουν ανεξάρτητα από τους χρήστες σε ένα ιδεατό βασίλειο, αλλά το σύνολο των συστημάτων που κατέχουν μεμονωμένα τα μέλη της ίδιας γλωσσικής κοινότητας. Κάθε μέλος της ομάδας δεν μπορεί να ελέγξει τη γλώσσα, ενώ κάθε πράξη ομιλίας (parole) είναι ένα παράδειγμα συνειδητής επιλογής του ατόμου [...] Η μελέτη της γλώσσας εύκολα μετατρέπεται σε μελέτη της πολιτισμικής ιστορίας, των ψυχολογικών διαδικασιών, της κοινωνικής διάδρασης ή της υφολογικής αξιολόγησης» (Attridge, 2004, σσ. 92 – 93).*

ορίζονται από τη συλλογική και παραδοσιακή τους φόρμα, δημιουργία και κτήση του συνόλου της κοινότητας, με το πεδίο της γλώσσας (*langue*). Αυτό που τονίζεται στη θεώρησή τους είναι η συντηρητική λειτουργία της παράδοσης μέσα από την προληπτική λογοκρισία που ασκείται από τη μεριά της κοινότητας στον μεμονωμένο δημιουργό (Bauman, 1982, σσ. 3 – 5).

Ακόμη πιο σημαντική για τον Bauman ήταν η εκ μέρους του Bogatyrev κατανόηση των λαϊκών αφηγηματολογικών ειδών ως ενοποιημένο εκφραστικό σύστημα, που απαιτεί τη διερεύνησή του εντός του ευρύτερου πολιτισμικού πλαισίου μέσα στο οποίο παράγεται (Bauman, 1982, σσ. 7 – 8).

Ο Bauman τονίζει επίσης τη σημαντική συνεισφορά του Mikhail Bakhtin στη σημειωτική μελέτη του πεδίου της Λαογραφίας μέσα από την αντίληψή του για τον λαϊκό πολιτισμό και τη λογοτεχνία ως ένα ενιαίο σύστημα εντός του οποίου περιστασιακά συμφραζόμενα, κοινωνικές σχέσεις, γενεαλογικά είδη και εικαστικοί κώδικες αλληλοεξαρτώνται αμοιβαία (Bauman, 1982, σ. 9).

Για τον Bauman το έργο των Bogatyrev, Jakobson και Bakhtin συγκλίνει με τη σύγχρονη προσέγγιση στη Λαογραφία, με την οποία ταυτίζεται: πρόκειται για τη θεώρηση της Λαογραφίας ως μιας εθνογραφίας που μελετά το φαινόμενο της παραστασιακότητας (*Ethnography of Performance*), στηριζόμενη στην εθνογραφική προσέγγιση του φαινομένου της γλώσσας, για να εξετάσει τις συμβάσεις της παραστασιακότητας (*performance*), στη λειτουργία της ως ομιλία (*parole*), σε ένα ορισμένο πολιτισμικό σύστημα. Αυτή η προσέγγιση μας οδηγεί σε μια ενοποιημένη σημειωτική μελέτη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπου η φόρμα και η κοινωνική λειτουργία, η ατομική δημιουργικότητα, η συλλογική παράδοση και η προσωπική πράξη αλληλοσχετίζονται στο είδος εκείνο της επικοινωνίας που ονομάζουμε τέχνη (Bauman, 1982, σ. 9 – 10).

Οι εθνογράφοι που ερευνούν το φαινόμενο της παραστασιακότητας, καθώς μελετούν λαϊκές αφηγήσεις μέσα σε καθορισμένα κοινωνικά πλαίσια, βλέπουν τα λαϊκά αφηγήματα «ως προϊόντα μιας εξελικτικής πορείας, το αποτέλεσμα μιας πολύπλοκης αλληλεπίδρασης εκφραστικών δεξιοτήτων, κοινωνικών στόχων, κοινωνικά αποδεκτών κανόνων και πολιτισμικά καθορισμένων δομών. Οι έννοιες της παράδοσης, της συλλογικότητας, του κοινοτικού, του συμβατικού δεν εγκαταλείπονται: αυτό που συμβαίνει είναι ότι το ατομικό και το δημιουργικό αποκτούν μια ισοτιμία σε σχέση με την παράδοση,

σε μια διαλεκτική που εκδραματίζεται εντός του πλαισίου μιας χωροθετημένης δράσης, ιδωμένης ως ένα είδος πράξεως» (Bauman, 1982, σσ. 13 – 14). Η εν λόγω οπτική, που στηρίζεται στη θέαση του γεγονότος της παραστασιακότητας αυτού καθ' εαυτόν, κινείται πέρα από τις προγενέστερες αφηρημένες αντιλήψεις γύρω από την προληπτική λογοκρισία στις λαϊκές αφηγήσεις, καθιστώντας δυνατή τη μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι εκτελεστές ενός λαϊκού δρωμένου χειρίζονται διαθέσιμες επικοινωνιακές λειτουργίες για να επιτύχουν συγκεκριμένους και μεταβαλλόμενους κοινωνικούς σκοπούς. Αυτή η θέαση ενδυναμώνει τη διακειμενική προσέγγιση¹² τόσο των προφορικών όσο και των γραπτών κειμένων. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Bauman, «ο χαρακτηρισμός ενός συγκεκριμένου προφορικού κειμένου ως παραδοσιακού σημαίνει την επισήμανση του γεγονότος ότι ανήκει σε ένα δίκτυο διακειμενικότητας που, αντί να το απομακρύνει από την γραπτή λογοτεχνία, το συνδέει μαζί της ακόμη περισσότερο» (Bauman, 1982, σ. 16).

Ο Bauman, στο βιβλίο του «A World of Others' Words: Cross Cultural Perspectives of Intertextuality», ορίζει τη διακειμενικότητα ως εξής: «Με τον όρο διακειμενικότητα εννοώ τον προσανατολισμό συσχέτισης ενός κειμένου, με άλλα κείμενα: αυτό που ο Genette ονομάζει 'κειμενική υπέρβαση του κειμένου'. Πρωταρχική έμπνευση για τη διερεύνηση της έννοιας της διακειμενικότητας αποτελεί το έργο του Bakhtin, ο οποίος αναφέρει: 'Το κείμενο επιβιώνει μέσα από την επαφή του με ένα άλλο κείμενο (το συγκείμενο). Μοναχά σε αυτό το σημείο επαφής ανάμεσα σε δυο κείμενα ανάβει ένα φως, που φωτίζει τόσο τα προγενέστερα όσο και τα μελλούμενα κείμενα, εντάσσοντάς τα σε διάλογο. Τονίζουμε το γεγονός ότι πρόκειται για μια διαλογική επαφή [...] Πίσω από τα κείμενα ενυπάρχει η επαφή ανάμεσα σε πρόσωπα, και όχι σε πράγματα'» (Bauman, 2004, σσ.4 -5). Αυτό που ο Bauman βρίσκει ενδιαφέρον είναι ο τρόπος με τον οποίο η παραγωγή ενός κειμένου

¹² Ο Μιχάλης Γ. Μερρακλής αναφέρει ότι τα παραμύθια είναι «ένα θαυμάσιο παράδειγμα διακειμενικότητας. Γίνεται από όλους δεκτή η πολλαπλότητά τους. Συναντώνται σ' αυτά διάφορες μορφές της παράδοσης [...] Στα παραμύθια έχει αποτυπωθεί η χαρά να πλάθονται και να ξαναπλάθονται οι μορφές'. Παραθέτει επίσης τα λόγια του Kaspar Spinnler, παιδαγωγού – μελετητή του παραμυθιού: 'Μια μεταστρουκτουραλιστική λοιπόν προσέγγιση του παραμυθιού δεν έγκειται στην αναζήτηση της ενότητάς του, αλλά στην ανακάλυψη, πίσω από την επίφαση της ενότητας, μιας γοητευτικής πολλαπλότητας και αντιφατικότητας. Από το γεγονός αυτό συνάγεται ότι ταιριάζει ολότελα στο παραμύθι και μια παιγνιώδης-δημιουργική επαφή μαζί του, γιατί τα παραμύθια δεν είναι δημιουργήματα που δεν μπορείς να τα αγγίξεις, που μόνο σύμφωνα με την πρωτότυπη μορφή τους μπορείς να τα σημασιοδοτήσεις, πολύ περισσότερο είναι κείμενα, τα οποία συνεχώς αναδιατυπώνονται και που ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο κρατούν τον αναγνώστη και την αναγνώστρια σε μια δημιουργική σχέση μαζί του'» (Μερρακλής, 2012, σ. 56).

προϋποθέτει προγενέστερα κείμενα και προβλέπει μελλοντικά. Σχολιάζει το γεγονός ότι, για τον Bakhtin, ο διάλογος, ο προσανατολισμός δηλαδή αυτού που τώρα λέγεται, με αυτό που μόλις έχει ειπωθεί, και αυτού που πρόκειται να ειπωθεί, είναι ευρύς και θεμελιώδης, καθώς εμπεριέχει όλους τους τρόπους με τους οποίους όλες οι λεκτικές εκφορές αντηχούν με άλλες, και ουσιώδης ως προς τα πεδία της συνείδησης, της κοινωνίας και του πολιτισμού (Bauman, 2004, σσ.4 -5).

Όπως αναφέρει η Cristina Bacchilega: «Οι συνέπειες που έχει μια τέτοια θεωρητική κατεύθυνση, διαγεγραμμένη από τον Bauman, είναι ευρείες. Αρχικά, οι θεωρητικοί της σημειωτικής καθώς και οι λαογράφοι παύουν να αντιπαραθέτουν τις λαϊκές αφηγήσεις με τη λογοτεχνία, επικαλούμενοι τη σωσσυριανή διάκριση του γλωσσικού σημείου ανάμεσα στη γλώσσα και την ομιλία (*langue/parole*). Αντ' αυτού εξετάζουν τις κοινωνικές δυναμικές που ενυπάρχουν τόσο στην παράδοση όσο και στη δημιουργικότητα ή παραστασιακότητα. Μια τέτοια προσέγγιση αποδίδει την ισάζια σημασία που κατέχουν οι λογοτέχνες στους μεμονωμένους εκτελεστές της λαϊκής παράδοσης. Έπειτα, η μελέτη της τέχνης του λόγου τόσο στα λαϊκά όσο και στα λογοτεχνικά κείμενα εγείρει ερωτήματα γύρω από διακειμενικές σχέσεις, γύρω από τις στρατηγικές που υιοθετούνται στην επικοινωνία με συγκεκριμένα ακροατήρια εντός συγκεκριμένων γενεαλογικών και κοινωνικών παραμέτρων, καθώς και των κοινωνικών λειτουργιών ή ιδεολογικών επιδράσεων των εν λόγω στρατηγικών. Η θεώρηση του Bauman προτείνει ότι η μελέτη των λαϊκών αφηγηματολογικών ειδών μέσα στα λογοτεχνικά κείμενα, αποβαίνει αναπόσπαστο κομμάτι της μελέτης τόσο των λαϊκών αφηγηματολογικών ειδών όσο και των λογοτεχνικών κειμένων, καθώς οι δυο αυτές έντεχνες μορφές επικοινωνίας, με συστηματικό τρόπο αλληλεπιδρούν και μετασχηματίζουν η μια την άλλη» (Bacchilega, 1987, σσ. 11- 12).

Προχωρώντας στη συνέχεια στις παρατηρήσεις του Alan Dundes γύρω από τις σχέσεις Λογοτεχνίας και Λαογραφίας θα παρουσιάσουμε συνοπτικά τον τρόπο που ερμηνεύει τις έννοιες της μετα – λαογραφίας (*metafolklore*) και της προφορικής λογοτεχνικής κριτικής (*oral literary criticism*).

Επισημαίνει αρχικά τη διχοτομική αντίληψη που ενυπάρχει τόσο εντός όσο και εκτός του επιστημονικού πεδίου της Λαογραφίας, και που σχετίζεται με τον διαχωρισμό της λαογραφικής έρευνας σε δυο κατηγορίες: αυτή που καταπιάνεται με το πεδίο της Λογοτεχνίας και αυτή που καταπιάνεται με το πεδίο της Ανθρωπολογίας. Αυτή η

θεώρηση, σύμφωνα με τον Dundes, αντικατοπτρίζει τη λανθασμένη ιδέα ότι η κάθε κατηγορία διαθέτει μια καθορισμένη μεθοδολογία κατάλληλη για την έρευνα των εν λόγω πεδίων (Dundes, 2007, σ. 70).

Αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Η βασική μεθοδολογία για την έρευνα των λαϊκών αφηγηματολογικών ειδών τόσο εντός του πεδίου της Λογοτεχνίας όσο και εκτός του πεδίου της Ανθρωπολογίας παραμένει η ίδια: με άλλα λόγια ο τομέας της Λαογραφίας έχει τη δική του μεθοδολογία που μπορεί να εφαρμοστεί εξίσου αποτελεσματικά στη διερεύνηση ερωτημάτων που αφορούν τα πεδία της Λαογραφίας και της Λογοτεχνίας παράλληλα»* (Dundes, 2007, σ. 70).

Η εν λόγω μεθοδολογία αφορά σε δυο στάδια: το πρώτο στάδιο είναι αντικειμενικό και εμπειρικό, ενώ το δεύτερο υποκειμενικό και υποθετικό· το πρώτο μπορεί να ονομαστεί ως το στάδιο της αναγνώρισης και το δεύτερο μπορεί να ονομαστεί ως το στάδιο της ερμηνείας. Στο στάδιο της αναγνώρισης, επιτυγχάνεται, σύμφωνα με τον Dundes, η αναζήτηση των ομοιοτήτων, ενώ η ερμηνεία εξαρτάται από τη σκιαγράφηση των διαφοροποιήσεων (Dundes, 2007, σ. 70).

Επισημαίνει επίσης το γεγονός ότι συχνά λαογράφοι ασκούν κριτική σε κοινωνικούς ανθρωπολόγους και σε κριτικούς της λογοτεχνίας εξαιτίας της αποτυχίας τους να αναγνωρίσουν συγκεκριμένα στοιχεία ως λαογραφικά, προτού προβούν στον σχολιασμό τους: *«Αφελείς αναλύσεις μπορούν να προκύψουν εξαιτίας ανεπαρκών ή και ανακριβών ταυτίσεων. Συχνά συμβαίνει ολόκληρες πλοκές που ανήκουν σε συγκεκριμένους παραμυθιακούς τύπους, λανθασμένα να αποδοθούν ως δημιουργίες συγκεκριμένων συγγραφέων»* (Dundes, 2007, σ. 70).

Κατά ανάλογο τρόπο, συχνά ασκείται κριτική στους λαογράφους εξαιτίας της τάσης τους να αρκούνται στο απλό στάδιο της αναγνώρισης: πολυάριθμες μελέτες που ερευνούν την ύπαρξη λαογραφικών στοιχείων σε λογοτεχνικά έργα προβαίνουν στην απλή απαρίθμησή τους, χωρίς να επιχειρείται οποιαδήποτε αξιολόγηση της χρήσης τους και της λειτουργικότητάς τους στο σύνολο του εκάστοτε λογοτεχνικού έργου. Αυτή η τάση έχει ως αποτέλεσμα την εμμονική προσήλωση στο κείμενο και την παραμέληση του γενικότερου πολιτισμικού πλαισίου¹³ (Dundes, 2007, σσ. 70 - 71).

¹³ Όπως αναφέρει και ο Βάλτερ Πούχγερ, *«η καταγραμμένη παραλλαγή του folklore πρέπει να εκληφθεί ως προφορική παραλλαγή και να αντιμετωπισθεί μεθοδολογικά σε σύνδεση με την performance της, τον αφηγητή*

Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Dundes: «Εάν αληθεύει ότι οι λαογράφοι συχνά αρκούνται στο στάδιο της αναγνώρισης χωρίς να προβαίνουν στο επακόλουθο στάδιο της ερμηνείας, ενώ οι ανθρωπολόγοι και οι κριτικοί της λογοτεχνίας προβαίνουν στο στάδιο της ερμηνείας χωρίς προηγουμένως να έχουν αναγνωρίσει και ονοματίσει την παρουσία λαογραφικών στοιχείων, τότε αυτό σημαίνει ότι είναι σημαντικό να γίνουν ορισμένες αλλαγές: είτε οι λαογράφοι θα πρέπει να επιμορφώσουν τους συνάδελφούς τους, ανθρωπολόγους και κριτικούς της λογοτεχνίας, στις μεθόδους αναγνώρισης λαογραφικών φαινομένων εντός των κειμένων, είτε θα είναι απαραίτητο να αναλάβουν οι ίδιοι ορισμένα από τα προβλήματα που σχετίζονται με το πεδίο της ερμηνείας και ανάλυσης. Ιδανική θα ήταν η αποτελεσματική υλοποίηση και των δυο εναλλακτικών λύσεων» (Dundes, 2007, σ. 75).

Προχωρώντας ένα βήμα παραπέρα, ο Dundes επισημαίνει ότι πέρα από την παραμέληση εκ μέρους των λαογράφων της σκιαγράφησης ενός γενικότερου πολιτισμικού πλαισίου, ως αποτέλεσμα της εμμονικής τους προσήλωσης στο κείμενο, παραμελείται επίσης και η αναζήτηση του νοήματος που κατέχει ένα συγκεκριμένο λαογραφικό στοιχείο εντός ενός ευρύτερου συνόλου. Σχολιάζει το γεγονός ότι ακόμη και αν επιτευχθεί η παρουσίαση και σκιαγράφηση του πολιτισμικού πλαισίου, αυτό δεν σημαίνει ότι έχει επιτευχθεί και η διερεύνηση του νοήματος: «Δεν μπορεί πάντοτε κανείς να υποθέσει το νόημα από τα πολιτισμικά συμφραζόμενα που το πλαισιώνουν. Για αυτόν τον λόγο οι λαογράφοι πρέπει με τρόπο ενεργό να επιχειρούν την εκμείευση του νοήματος των λαογραφικών στοιχείων από τον ίδιο τον λαό» (Dundes, 2007, σ. 80).

Ο Alan Dundes προτείνει τον όρο *προφορική λογοτεχνική κριτική* (*oral literary criticism*) για να περιγράψει αυτή τη διαδικασία εκμείευσης νοήματος: με τον ίδιο τρόπο που το πεδίο της κριτικής της λογοτεχνίας περιλαμβάνει ένα πλήθος μεθόδων για την ανάλυση και την ερμηνεία της γραπτής λογοτεχνίας, έτσι και το πεδίο της κριτικής της προφορικής λογοτεχνίας έχει την ίδια αναλογική λειτουργία. Αυτή η πρόταση ενέχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς οι λαογράφοι συνήθως τείνουν να αποδίδουν μια συγκεκριμένη σημασία ή ερμηνεία σε ένα κείμενο της προφορικότητας, παρόλο που αποδέχονται την ύπαρξή του σε πολλαπλές παραλλαγές, ενώ παράλληλα δεν λαμβάνουν

και το ακροατήριο, ως μέρος ενός διαλόγου με την παράδοση στην οποία εντάσσεται και έκφραση της οποίας είναι. Δεν εξετάζουμε ένα αυθυτόστατο κείμενο, αλλά την κορυφή ενός παγόβουνου· κάτω από το κείμενο πρέπει να διαφανεί το υποκείμενο και το συγκείμενο, η επικοινωνιακή κατάσταση της αφήγησής του και τα πολιτισμικά συμφραζόμενα. Το ίδιο το κείμενο είναι μόνο ένα είδος παραθύρου μια πόρτα προς το ευρύτατο πεδίο της πολιτισμικής παράδοσης» (Πούχγερ, 2014, σσ. 145 – 146)

σοβαρά υπόψη τις ερμηνείες που δίνουν οι ίδιοι οι πληροφορητές. Αναφέρει: «Με τον ίδιο τρόπο που ο όρος μετα-γλώσσα αναφέρεται στον γλωσσολογικό σχολιασμό για το ίδιο το φαινόμενο της γλώσσας, έτσι και ο όρος μετα- λαογραφία (*meta-folklore*) αναφέρεται σε λαογραφικά σχόλια και περιγραφές σχετικές με το γεγονός της λαϊκών αφηγήσεων. Παραδείγματα μετα – λαογραφίας αποτελούν οι παροιμίες που αναφέρονται στις παροιμίες, τα ανέκδοτα που αναφέρονται στα ανέκδοτα, παραδοσιακά τραγούδια που αναφέρονται στα παραδοσιακά τραγούδια κτλ. Η μετα – λαογραφία δεν είναι απαραίτητα ενδογενής· για παράδειγμα υπάρχουν παροιμίες για τους μύθους» (Dundes, 2007, σσ. 81 - 82).

Πέρα από τα μετα – λαογραφικά στοιχεία, ο Dundes αναφέρει ως σημαντική πηγή προφορικής λογοτεχνικής κριτικής τα επεξηγηματικά σχόλια των λαϊκών αφηγητών στη διάρκεια των αφηγήσεών τους, ενώ επισημαίνει το ατυχές γεγονός της συχνής τους απάλειψης από εξαιρετικά λεπτολόγους εκδότες. Επιπλέον, εφιστά την προσοχή μας στο ότι το νόημα που αποδίδει ένας λαϊκός αφηγητής στην αφήγησή του δεν είναι το ίδιο με το νόημα που το ακροατήριο του αποδίδει, όπως άλλωστε διαφορετικό νόημα αποδίδεται και από το κάθε μεμονωμένο μέλος του ακροατηρίου (Dundes, 2007, σ. 83).

Όπως αναφέρει ο Dundes, «Είναι απαραίτητο με συνεχιζόμενες και επαναλαμβανόμενες προσπάθειες να εκμαιευτεί υλικό προφορικής λογοτεχνικής κριτικής. Αποτελεί κοινοτοπία το γεγονός ότι κάθε γενιά ερμηνεύει εκ νέου τις υφιστάμενες λαϊκές αφηγήσεις· από την άλλη, δεν έχουμε καταγραφές τέτοιων ερμηνειών και επανερμηνειών. Πολλές φορές το κείμενο μεταλλάσσεται για να ικανοποιήσεις νέες ανάγκες, αλλά αυτό που περισσότερο αλλάζει είναι η ερμηνεία του εν λόγω κειμένου. Το έργο της συλλογής προφορικής λογοτεχνικής κριτικής από τους φορείς της λαϊκής παράδοσης είναι μια διαδικασία που βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη, όπως άλλωστε είναι και η συλλογή λαογραφικού υλικού από τους ίδιους φορείς. Ακόμη και αν κείμενα και ερμηνείες παρέμεναν ίδια για μεγάλο χρονικό διάστημα, αυτό θα ήταν ένα γεγονός άξιο προσοχής και μελέτης [...]. Είναι σημαντικό να τεθεί νέος στόχος στη συλλογή λαογραφικού υλικού που να περιλαμβάνει λιγότερα κείμενα και περισσότερα στοιχεία που να αφορούν το ευρύτερο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο καθώς και στοιχεία προφορικής λογοτεχνικής κριτικής» (Dundes, 2007, σσ. 85 - 86).

Η Cristina Bacchilega αναφέρει ότι οι μεταμοντέρνες παραμυθιακές μυθοπλασίες θέτουν μια πρόκληση στο αντιθετικό ζεύγος παράδοσης/καινοτομίας (*langue/parole*)¹⁴, και προσφέρουν στους σπουδαστές της Λαογραφίας και της Λογοτεχνίας έναν χώρο για να αναλογιστούν τη σχέση ανάμεσα στον λαϊκό και έντεχνο λόγο στο πλαίσιο των σύγχρονων πολιτισμών. Σημειώνει πως, «*παρόλο που έχουν μια κριτική θεώρηση, οι μεταμοντέρνες μυθοπλασίες δεν σηματοδοτούν τον συμβολικό θάνατο των λαϊκών αφηγήσεων που αποδοθούν· ούτε επίσης αρκούνται στην απλή επαναφορά τους, αλλά, αντίθετα, μεταβάλλουν τον τρόπο που διαβάζουμε τα λαϊκά αφηγήματα· όπως και η μεταλαογραφία (metafolklore)*¹⁵, αποτελούν ένα είδος ελέγχου και δοκιμασίας για προηγούμενες ερμηνείες» (Bacchilega, 1997, σ. 22).

1.3 Μεταμοντέρνες παραμυθιακές μυθοπλασίες

Τα παραμύθια, σύμφωνα με την Jessica Tiffin, είτε έντεχνα είτε λαϊκά, συνομιλούν διακειμενικά μέσα σε ένα ευρύτερο σύστημα εντός του οποίου το παραμυθιακό είδος υπάρχει ως πολιτισμικό τεχνούργημα. Το κάθε παραμύθι εντάσσεται έτσι σε έναν διάλογο ανάμεσα στην ορισμένη ύπαρξή του και στις κειμενικές προσδοκίες της ειδολογικής κατηγορίας του παραμυθιού, ενώ στη συνέχεια αναφέρει ότι οι μεταμοντέρνες παραμυθιακές μυθοπλασίες είναι «*διακειμενικές και πολυφωνικές συνθέσεις, που συνεχώς ανακαλούν στο ακροατήριό τους τις προγενέστερες παραμυθιακές εκδοχές που μεταπλάθουν, αντικατοπτρίζοντας τις όποιες διαφορές ανάμεσά τους. Αυτό που εντέλει ανακαλείται δεν είναι μόνο μια προγενέστερη εκδοχή, αλλά η αντίληψη του*

¹⁴ Όπως έχουμε αναφέρει, για τους Bogatyren και Jakobson το πεδίο των λαϊκών αφηγήσεων λειτουργεί ως γλώσσα (*langue*) και το πεδίο της λογοτεχνίας ως ομιλία (*parole*). Στη συνέχεια, όταν ο Bogatyren διαφοροποιήθηκε ως προς το σημείο εστίασης του ενδιαφέροντός του, από τον μακροσκοπικό έλεγχο των διαδικασιών που σχετίζονται με τη λαϊκή παράδοση, στο μικροσκοπικό επίπεδο, δηλαδή στη συνέργεια που ενυπάρχει ανάμεσα στον επιτελεστή και το ακροατήριο, η έμφαση δόθηκε στο γεγονός της λαϊκής αφήγησης ως επιτελεστικό σημείο, ενταγμένο στη δομή της ομιλίας (*parole*). Για τον Bakhtin, η δομή της ομιλίας (*parole*) μπορεί να ιδωθεί ως μέρος του κοινωνικοπολιτισμικού συστήματος (Bauman, 1982, σσ. 3 – 9).

¹⁵ Σχετικά με τον όρο *metafolklore* αναφέρονται χαρακτηριστικά οι Holl-Jensen, C., και Tolbert, J.: «*Για τον Alan Dundes, ο όρος metafolklore αναφέρεται στον ενδογενή λαογραφικό σχολιασμό των λαϊκών αφηγηματικών ειδών. Ο όρος αυτός, όμως, μπορεί εύκολα να εφαρμοστεί για να περιγράψει τη δημιουργία και την ανάπτυξη λαϊκών αφηγήσεων εντός ενός μυθοπλαστικού σύμπαντος, καθώς μια τέτοια χρήση χρησιμεύει ως σχόλιο όχι μόνο για τη μορφή που μπορούν να πάρουν οι λαϊκές αφηγήσεις, αλλά και για το έργο που συντελεί ένα τέτοιο υλικό στον κόσμο*» (Holl-Jensen, C., Tolbert, J, 2016, σ. 166).

ιδιου του παραμυθιού ως ένα κείμενο εντός μια ευρύτερης κειμενικής παράδοσης» (Tiffin, 2009, σ. 9).

Πολλοί μεταμοντέρνοι συγγραφείς γοητεύονται από τη δομή του παραμυθιού επειδή η πολυπλοκότητά της προσφέρει πλούσιο πεδίο για ενσυνείδητη εξερεύνηση και αποδόμηση. Το ίδιο το παραμύθι, προτού να μεταμορφωθεί μέσα από τις μεταμοντέρνες μεταπλάσεις, επιδεικνύει μεγάλο βαθμό αυτεπίγνωσης ως προς το γεγονός της αφηγηματικότητάς του, σύμφωνα με την Jessica Tiffin, καθώς και μια ιδιάζουσα και πολύπλοκη σχέση με την πραγματικότητα, γεγονός που το καθιστά με παράδοξο τρόπο κατάλληλο για την αυτοαναφορικότητα, στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού. Παράλληλα, η ανάκληση της παραμυθιακής αφηγηματικής δομής λειτουργεί με τρόπο νοσταλγικό, ως μέρος του συνεχιζόμενου διαλόγου του μεταμοντερνισμού με την ιστορία και με την αναζήτηση του νοήματος (Tiffin, 2009, σ. 4).

Αναφέρει χαρακτηριστικά η Kate Bernheimer: *«Υπάρχουν συγγραφείς που τόσο βαθιά εμποτίζουν το κείμενό τους -τις λέξεις, τη δομή- στη συνθετότητα των παραμυθιών, ώστε να υπενθυμίζουν στους αναγνώστες την ίδια τη αστραφτερή ιστορία του παραμυθιακού είδους. Η γραφή τους επαναλαμβάνει και μεταμορφώνει ταυτόχρονα τα παραμύθια με ξέφρενη πρωτοτυπία. Μου φαίνεται πως τα λαϊκά παραμύθια και οι νέες μυθοπλασίες μοιράζονται ένα αλλόκοτο και αισθητό στοιχείο που αφορά το σημείο εκείνο όπου ο άνθρωπος δεν είχε ακόμη διαχωριστεί από τον φυσικό κόσμο»* (Bernheimer, 2006, σ. 78).

Η Cristina Bacchilega θεωρεί πως η έννοια της διακειμενικότητας¹⁶ αποτελεί το κλειδί για την προσέγγιση του μεταμοντέρνου παραμυθιακού είδους, εντός ενός λογοτεχνικού και λαογραφικού πλαισίου, και, ευρύτερα, εντός ενός δικτύου πολιτισμικών πρακτικών που διασχίζουν γενεαλογικές κατηγοριοποιήσεις και γλώσσες. *«Οι ιστορίες αναμειγνύονται η μία με την άλλη, προλαμβάνοντας, προκαλώντας, διακόπτοντας και υποστηρίζοντας η μία την άλλη με απρόβλεπτους τρόπους»*, αναφέρει, ενώ συνεχίζει

¹⁶ Ο όρος *διακειμενικότητα* ορίζεται από τον M. H. Abrams, στο «Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων» ως εξής: *«Ο όρος διακειμενικότητα (intertextuality), τον οποίο έκανε δημοφιλή κυρίως η Julia Kristeva, χρησιμοποιείται για να δηλώσει τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους ένα οποιοδήποτε λογοτεχνικό κείμενο συναρπάζεται από άλλα κείμενα, με εμφανείς ή συγκαλυμμένες παραπομπές και μνείες σε αυτά, με επαναλήψεις και μετασχηματισμούς μορφικών ή ουσιαστικών γνωρισμάτων που απαντούν σε προγενέστερα κείμενα ή απλώς με την αναπόφευκτη συμμετοχή του στην κοινή παρακαταθήκη των γλωσσικών και λογοτεχνικών συμβάσεων και μεθόδων, που είναι 'πάντοτε ήδη' εκεί και συγκροτούν τους λόγους εντός των οποίων γεννιόμαστε. Σύμφωνα με την Kristeva, επομένως, κάθε κείμενο είναι ουσιαστικά 'διακείμενο', δηλαδή ο τόπος όπου διασταυρώνονται αμέτρητα άλλα κείμενα και που υφίσταται μόνο χάρη στις σχέσεις του με άλλα κείμενα»* (Abrams, M. H., 2005, σ. 180).

διευκρινίζοντας πως «η διακειμενικότητα δεν αποτελεί έναν διάλογο ανάμεσα σε σταθερά κείμενα ή νοήματα, αλλά μια πολυφωνική διαδικασία δημιουργίας νοήματος που ενεργοποιείται ως εκφορά ή ιστορία, εντός συγκεκριμένων καταστάσεων, που κατοικείται και συνομιλεί με άλλες ιστορίες, καθώς και με πολλαπλά μυθοπλαστικά και μη κείμενα. Με αυτόν τον τρόπο άνθρωποι και ιστορίες δουλεύουν αναμεταξύ τους, είτε εντός κοινωνικών και αφηγηματολογικών πλαισίων, προγενέστερων και παροντικών αφηγηματικών παραδόσεων, και εντός της διαδικασίας μορφοποίησης του μέλλοντος, με συνειδητό ή μη τρόπο (Bacchilega, 2014, σ. 79).

Σύμφωνα με τον Donald Haase, (όπως αναφέρεται από την Joosen, 2011), οι σχέσεις ανάμεσα στα παραμύθια δεν πρέπει να εννοηθούν σε μια γραμμική εξέλιξη, με αρχή και τέλος, αλλά ως ένα δίκτυο από υπερκείμενα: «*Η διακειμενικότητα, η πολυφωνία, και η 'κατασκευαστικότητα' (constructedness) των λαϊκών παραμυθιών και συλλογών, παράγει μια αντίληψη της κειμενικότητας που βλέπει το κάθε αφήγημα, όχι ως μόνιμο σημείο εντός μιας γραμμικής ιεραρχικής διαδοχής που οδηγεί σε μια πρωτότυπη και πρωταρχική μορφή, αλλά ως ένα συστατικό εντός ενός ευρύτερου δικτύου κειμένων που αλληλοσχετίζονται με ποικίλους τρόπους, διεκδικώντας με ισάξιο τρόπο την προσοχή μας*» (Joosen, 2011, σ. 10).

Το έργο της Kate Bernheimer λειτουργεί σε ανοιχτό διάλογο¹⁷, ως προς τη διακειμενική του σύνδεση με προγενέστερες εκδοχές έντεχνων και λαϊκών παραμυθιών. Εξαιτίας της συνυπαρξης, εντός του ίδιου κειμενικού χώρου, ενός προ - κειμένου και ενός εστιασμένου κειμένου, η σημασία της ιστορίας εντοπίζεται στη διαδικασία της αλληλεπίδρασης ανάμεσά στα δύο κείμενα (Joosen, 2011, σ. 11).

Διατάραξη του ορίζοντα προσδοκιών

Σύμφωνα με την Vanessa Joosen, οι μεταμοντέρνες παραμυθιακές μυθοπλασίες σηματοδοτούν τη σχέση τους με προγενέστερες εκδοχές παραμυθιών μέσα από ποικίλους τρόπους: σε πολλές περιπτώσεις η αναφορά σε προγενέστερα παραμύθια γίνεται μέσα από το παρακείμενο (τίτλος, υπότιτλος, εξώφυλλο, πρόλογος). Άλλοτε, η μετάπλαση

¹⁷ Η Maria Nikolajeva (όπως αναφέρεται από την Joosen, 2011), στο βιβλίο της «Children's Literature Comes of Age», κάνει τη διάκριση ανάμεσα σε ανοικτούς και κρυμμένους διαλόγους όσον αφορά στη χρήση διακειμενικών αναφορών από συγγραφείς, για να αναφερθεί σε κείμενα που έχουν γραφτεί, από πρόθεση, με τέτοιο τρόπο, ώστε οι αναγνώστες να δύνανται να αναγνωρίσουν τους χαρακτήρες και το σχήμα της πλοκής (Joosen, 2011, σ. 11).

τυπώνεται δίπλα από την προγενέστερη παραμυθιακή εκδοχή, ενώ πολύ συχνά, το όνομα του κεντρικού ήρωα διατηρείται, μεταφράζεται ή ελάχιστα τροποποιείται. Επιπροσθετα, όλοι οι τίτλοι στις παραμυθιακές μεταπλάσεις περιέχουν μια επισημασμένη διακειμενική αναφορά στην προγενέστερη εκδοχή του παραμυθιού (Joosen, 2011, σ. 12 – 13).

Οι μεταμοντέρνες παραμυθιακές μεταμυθοπλασίες, όπως αυτή που θα αναλύσουμε στη συνέχεια, ασκούν αυτό που η Linda Hutcheon ονομάζει «επανάληψη με κριτική αποστασιοποίηση», καθώς μεταμορφώνουν μεγάλο μέρος από τα προγενέστερα παραμύθια, ενσωματώνοντας παράλληλα πολλά στοιχεία από την πλοκή, ενώ μεταλλάσσουν άλλα. Η αναγνώριση των διακειμενικών αναφορών εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τον αποδέκτη (Hutcheon, 1985, σ. 6)¹⁸.

Η χρήση ενός ανοιχτού διακειμενικού διαλόγου δεν είναι το μόνο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των μεταμοντέρνων παραμυθιακών μεταπλάσεων. Τα λαϊκά παραμύθια επιβεβαιώνουν αυτό που ο Hans Robert Jauss, (οπως αναφέρεται από την Joosen, 2011), ονομάζει *ορίζοντα προσδοκιών*¹⁹ του παραμυθιού. Ο χρόνoτοπος του παραμυθιού είναι απροσδιόριστος και μονοδιάστατος: τόσο ο χρόνος όσο και ο χώρος είναι πέρα από το πεδίο μας, ενώ το υπερφυσικό στοιχείο δεν εισβάλλει απειλητικά στο ανθρώπινο επίπεδο²⁰. Οι χαρακτήρες του παραμυθιού είναι επίπεδοι²¹, ενώ η δράση εξελίσσεται γρήγορα, και το τέλος είναι πάντα αισιόδοξο. Το αφηγηματικό ύφος χαρακτηρίζεται από

¹⁸ Η Linda Hutcheon αναφέρεται στο είδος της *παρωδίας*, το οποίο αποτελεί έναν ιδιαίτερο τρόπο διακειμενικότητας που αναφέρεται στην ανεστραμμένη και παράλληλα παιχνιδιώδη μετάπλαση ενός προγενέστερου κειμένου ή ειδολογικής κατηγορίας. Αναφέρει χαρακτηριστικά ως προς τη σχέση παρωδίας και μεταμυθοπλασίας: «*Η ουσία της αφηγηματικής φόρμας που ονομάζεται μεταμυθοπλασία έγκειται στην αναγνώριση της διπλής, ή ακόμη διπρόσωπης, φύσης του έργου τέχνης: το μυθιστόρημα σήμερα ισχυρίζεται ότι είναι ένα γενεαλογικό είδος που είναι ριζωμένο στην πραγματικότητα του ιστορικού χρόνου και του γεωγραφικού χρόνου, αν και το αφήγημα παρουσιάζεται μόνο ως αφήγημα, μέσα στην πραγματικότητά του, δηλαδή ως τεχνούργημα [...] Συχνά το διπλό αυτό οντολογικό κύρος του κειμένου επιτυγχάνεται μέσα από τη χρήση της παρωδίας: στο βάθος υπάρχει ένα άλλο κείμενο, απέναντι στο οποίο η νέα δημιουργία αναμετράται και κατανοείται*» (Hutcheon, 1985, σ. 31).

¹⁹ Ο όρος *ορίζοντα προσδοκιών* χρησιμοποιείται ευρύτερα στις λαογραφικές σπουδές. Μπορούμε εδώ να θυμηθούμε τη χρήση του όρου *πολιτισμικός ορίζοντας προσδοκίας* από τον Hermann Bausinger. Βλ. Bausinger, 2009, σσ. 117 – 127.

²⁰ Ο Max Lüthi αναφέρει πως στο παραμύθι δεν υπάρχει κάποιο χάσμα που να διαχωρίζει τη σφαίρα του κοσμικού από τη σφαίρα του υπερφυσικού. Ο κόσμος του υπερφυσικού εκφράζεται μέσα από την γεωγραφική απόσταση: το βασίλειο που βρίσκεται πέρα από τη σφαίρα του ανθρώπινου μπορεί να προσεγγιστεί εντός ενός ενιαίου γεωγραφικού σύμπαντος, καθώς ο ήρωας περπατάει ή πετάει προς αυτό (Lüthi, 1986, σ. 9).

²¹ Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Max Lüthi: «*Στο παραμύθι, τόσο οι άνθρωποι όσο και τα ζώα στερούνται σωματικού και ψυχολογικού βάθους [...] Το βασίλειο των συναισθημάτων απουσιάζει από τους παραμυθιακούς χαρακτήρες και ο μόνος λόγος που μπορεί να αναφερθούν συναισθήματα είναι λόγω του ρόλου που παίζουν στην εξέλιξη της πλοκής*» (Lüthi, 1986, σσ. 12 – 13).

τη χρήση σταθερών μοτίβων και επαναλήψεων²². Τέλος, τα λαϊκά παραμύθια ακολουθούν γραμμική αφήγηση και λέγονται από έναν παντογνώστη, ετεροδιηγητικό αφηγητή, που δεν φέρει κανένα διακριτικό στοιχείο (φύλο, εθνικότητα, τάξη κτλ).

Η Vanessa Joosen, στο βιβλίο της «Critical and Creating Perspectives on Fairy Tales»²³ αναφέρει τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους οι μεταμοντέρνες παραμυθιακές μεταπλάσεις λαϊκών και έντεχνων παραμυθιών διαταράσσουν τον προαναφερόμενο ορίζοντα προσδοκιών:

1. Χρονότοπος:

Ο χρονότοπος των λαϊκών παραμυθιών μετατοπίζεται όταν η ιστορία μεταφέρεται σε ένα πιο απτό σύγχρονο ή ιστορικό περιβάλλον, όπως συχνά συμβαίνει στις μεταμοντέρνες μεταπλάσεις των παραμυθιών.

2. Στάση απέναντι στο υπερφυσικό στοιχείο:

Πολλές παραμυθιακές μεταπλάσεις επαναδιαπραγματεύονται το όριο ανάμεσα στο μαγικό και ρεαλιστικό στοιχείο. Η οπτική γωνία ενός αναξιόπιστου αφηγητή αφήνει συχνά αμφιβολίες σχετικά με την πραγματική ύπαρξη του μαγικού στοιχείου, ενώ ρεαλιστικές εναλλακτικές προτείνονται στη θέση μαγικών συμβάντων. Το μαγικό στοιχείο πολλές φορές απουσιάζει εντελώς από μεταμοντέρνα παραμυθιακά μυθιστορήματα.

3. Δημιουργία χαρακτήρων:

Όταν τα παραμύθια διασκευάζονται σε μορφή μυθιστορήματος, όπως συχνά συμβαίνει, η ψυχολογική ανάπτυξη και εμβάθυνση των χαρακτήρων παίρνει πρωταρχική θέση. Όχι μόνο τα κίνητρα των χαρακτήρων αναλύονται, αλλά συχνά περιθωριακά πρόσωπα του παραμυθιού έρχονται στο προσκήνιο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την υποχώρηση της πολωτικής διάκρισης ανάμεσα στο καλό και στο κακό και την τρισδιάστατη απεικόνιση των παραμυθιακών ηρώων, σε αντίθεση με τους επιπεδούς χαρακτήρες του λαϊκού παραμυθιού.

4. Αισιοδοξία:

²² Σχετικά με τις επαναλήψεις ο Max Lüthi περιγράφει το γεγονός ότι η επενεμφάνιση του οικείου δημιουργεί αίσθημα ασφάλειας στον ακροατή και στον αφηγητή, λειτουργώντας οργανωτικά, δίνοντας μορφή και σχήμα και κατασκευάζοντας τη δομή της αφήγησης: «Η τεχνική αναγκαιότητα οδηγεί σε αισθητικό αποτέλεσμα και σε ψυχικές αντιδράσεις» (Lüthi, 2018, σ. 153).

²³ Joosen Vanessa (2011): *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales*. Detroit: Wayne University Press.

Στις μεταμοντέρνες παραμυθιακές μεταπλάσεις το χαρούμενο τέλος δεν αποτελεί νόρμα, παρόλο που πολλές μεταπλάσεις που απευθύνονται σε παιδιά και εφήβους διατηρούν το εν λόγω γνώρισμα· οι συγγραφείς παραμυθιακών μεταπλάσεων για ενήλικες συνήθως υιοθετούν μια πιο πεσιμιστική και κυνική στάση.

5. Δράση εναντίον ανάπτυξης χαρακτήρων:

Η έμφαση μετατοπίζεται από τη δράση στην ψυχολογική εμβάθυνση των χαρακτήρων. Στον αναγνώστη των μεταμοντέρνων μεταπλάσεων δίνεται πρόσβαση στον εσωτερικό κόσμο σύνθετων προσώπων, ενώ συχνά, ιδιαίτερα σε μεταπλάσεις παραμυθιών με τη μορφή ποιημάτων, μεγάλο μέρος της δράσης παραλείπεται, καθώς θεωρείται δεδομένο ότι ο αναγνώστης γνωρίζει ήδη την πλοκή γνωστών λαϊκών παραμυθιών.

6. Τεχνοτροπία:

Οι επαναλήψεις συχνά απουσιάζουν από τις μεταμοντέρνες παραμυθιακές μεταπλάσεις, ιδιαίτερα όταν έχουν τη μορφή σύντομων μυθοπλασιών, ποιημάτων και εικονογραφημένων βιβλίων. Σταθερά μοτίβα και αριθμητικοί συμβολισμοί συνήθως διατηρούνται ως σημάδια της διακειμενικής σχέσης με το προ – κείμενο.

7. Αφηγηματολογικά γνωρίσματα:

Πολλές από τις μεταμοντέρνες μεταπλάσεις παραμυθιών έχουν ομοδιηγητικό αφηγητή· συχνά πρόκειται για τον πρωταγωνιστή, τον ανταγωνιστή ή ακόμα και έναν περιθωριακό χαρακτήρα. Στις μεταπλάσεις παρατηρείται μια πιο σύνθετη χρονολογική και αφηγηματολογική οργάνωση των στοιχείων της πλοκής απ' ό,τι στο λαϊκό παραμύθι. Μυθιστορήματα με πολυπρισματική αφήγηση συνδυάζουν τις απόψεις διαφορετικών ομοδιηγητικών αφηγητών.

Οι περισσότερες παραμυθιακές μεταπλάσεις επιβεβαιώνουν ορισμένα από τα χαρακτηριστικά των λαϊκών παραμυθιών, ενώ άλλες τα υπομονεύουν σε σημαντικό βαθμό. Η διακειμενική σχέση ανάμεσα στις μεταμοντέρνες παραμυθιακές μεταπλάσεις και τα λαϊκά παραμύθια έχει ως αποτέλεσμα την κριτική απόστασιοποίησή των παραμυθιακών μεταπλάσεων από τις προγενέστερες παραμυθιακές εκδοχές, τις οποίες, με πολυεπίπεδο και πολυδιάστατο τρόπο, επανεξετάζουν (Joosen, 2011, σσ. 13 – 17).

Το παραμύθι ως διακείμενο

Ο Kevin Paul Smith, στο βιβλίο του «The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction»²⁴ διερευνά τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους τα παραμύθια χρησιμοποιούνται ως διακείμενα²⁵ στους μεταμοντέρνες παραμυθιακές μυθοπλασίες.

Ο Smith ερεύνησε το στοιχείο της διακειμενικότητας, έχοντας ως βάση το θεωρητικό έργο του Gerard Genette, ο οποίος επιχείρησε να διαφοροποιήσει και να ονοματίσει τα διαφορετικά είδη διακειμενικότητας²⁶. Το εγχείρημα του Smith αφορά στο να καταστήσει το στοιχείο της διακειμενικότητας χρήσιμο εργαλείο για τον ορισμό της έννοιας της μεταμοντέρνας παραμυθιακής μυθοπλασίας, καθότι το παραμύθι λειτουργεί ως διακείμενο στις εν λόγω μυθοπλασίες: άλλοτε η λειτουργία και σημασία του είναι ιδιαίτερα σημαντική για την κατανόηση της μεταμοντέρνας μετάπλασής του, ενώ άλλοτε

²⁴ Paul Smith, Kevin (2007): *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

²⁵ Το διακείμενο ορίζεται, από τον Riffaterre ως «ένα ή περισσότερα κείμενα τα οποία ο αναγνώστης πρέπει να γνωρίζει, προκειμένου να κατανοήσει συνολικά τη σημασία ενός λογοτεχνικού κειμένου» Riffaterre, 1993, σ. 56).

²⁶ Ο Genette υπήρξε θεωρητικός της διακειμενικότητας που εδραίωσε το έργο του με τρόπο συστηματικό. Σημειώνει εισαγωγικά στα «Παλίμψηστα», έργο στο οποίο αναπτύσσει τη θεωρία του που αφορά στις πέντε κατηγορίες παλίμψηστης κειμενικής υπέρβασης (*trans textuality*): «Δεν υπάρχει λογοτεχνικό έργο που, σε κάποιο βαθμό και ανάλογα με τις αναγνώσεις του, να μην ανακαλεί κάποιο άλλο, και υπ' αυτήν την έννοια όλα τα έργα είναι υπερκειμενικά (*hypertextual*)» (Genette, 2018, 36).

Ο Genette, στο βιβλίο του «Παλίμψηστα: Λογοτεχνία δεύτερου βαθμού», παραθέτει πέντε (υπο)κατηγορίες διακειμενικών σχέσεων, οι οποίες εντάσσονται όλες υπό τον όρο υπερ – διακειμενικότητα (*trans textuality*), έχοντας την άποψη ότι η σημασιόδοτηση του όρου διακειμενικότητα από την Kristeva ήταν ανεπαρκής. 1. *Διακειμενικότητα (intertextuality)*: σχετίζεται με τον ορισμό που είχε δώσει ήδη η Kristeva ως την παρουσία καθεαυτή ενός κειμένου μέσα σε ένα άλλο, αλλά συνίσταται επίσης στις έννοιες της *παραπομπής (quotation)* και της *λογοκλοπής (plagiarism)*. 2. *Παρακειμενικότητα (Paratextuality)*: περιλαμβάνει στοιχεία του κειμένου όπως είναι οι τίτλοι, υπέρτιτλοι, προμετωπίδες αλλά και πολλά άλλα δευτερεύοντα στοιχεία. 3. *Μετακειμενικότητα (Metatextuality)*: περιλαμβάνει το σύνολο των ρητών ή υπόρρητων αναφορών ενός κειμένου μέσα σε ένα άλλο 4. *Αρχικειμενικότητα (Architextuality)*: αυτό το στοιχείο έχει μια λειτουργική ταξινομητική χροιά, η οποία συσχετίζει τη δημιουργία του κειμένου με ένα κειμενικό είδος στο οποίο ανήκει. 5. *Υπερκειμενικότητα (Hyper textuality)*: περιλαμβάνει οποιαδήποτε σχέση που ενώνει ένα κείμενο (*υπερκείμενο*) με ένα πρότερο χρονικά κείμενο (*υποκείμενο*). Έχει περιγραφικό ή διανοητικό χαρακτήρα. Έχουμε ένα κείμενο που στηρίζει την ύπαρξή του σε ένα άλλο και επιμελείται μέσω της διαδικασίας της *μεταμόρφωσης* έναν μετασχηματισμό που αποκαλείται *μίμηση* του πρότερου έργου.

Ο Smith, στο εγχείρημά του να καταστήσει το στοιχείο της διακειμενικότητας χρήσιμο εργαλείο για τον ορισμό της έννοιας της μεταμοντέρνας παραμυθιακής μυθοπλασίας, επικεντρώνεται κυρίως στο στοιχείο της *υπερκειμενικότητας (hyper textuality)* (Smith, 2007, σσ. 9 – 10).

αποτελεί μονάχα ένα διακεείμενο ανάμεσα σε πολλά άλλα. Χρησιμοποιώντας το σύστημα κατηγοριοποίησης του Genette, ο Smith προτείνει οκτώ αναγνωρίσιμους τρόπους σύμφωνα με τους οποίους το παραμύθι μπορεί να λειτουργήσει ως διακεείμενο εντός των μεταμοντέρνων παραμυθιακών μυθοπλασιών (Smith, 2007, σ. 10):

1. **Εξουσιοδοτημένο διακεείμενο (Authorized):** Ρητή αναφορά παραμυθιού στον τίτλο
2. **Εγγεγραμμένο διακεείμενο (Writerly):** Έμμεση αναφορά παραμυθιού στον τίτλο
3. **Ενσωματωμένο διακεείμενο (Incorporation):** Ρητή αναφορά παραμυθιού εντός του κειμένου
4. **Αναφορά (Allusion):** Έμμεση αναφορά παραμυθιού εντός του κειμένου
5. **Μετάπλαση (Re-vision):** μετάπλαση παραμυθιού σε διαφορετικό μορφολογικό και ιδεολογικό πλαίσιο
6. **Μυθοπλασία (Fabulation):** δημιουργία ενός πρωτότυπου παραμυθιακού κειμένου
7. **Μεταμυθοπλασία (Metafictional):** συνομιλία με το παραμυθιακό είδος
8. **Αρχικειμενικό/ Χρονοτοπικό διακεείμενο (Architextual/Chrono topic):** παραμυθιακό περιβάλλον και σκηνικό

Ο Smith ονομάζει τις παραπάνω κατηγορίες «στοιχεία», για να καταστήσει σαφή τη συνθετότητα της διακειμενικότητας, καθώς και για να υποδηλώσει την ύπαρξή τους σε πολλαπλούς διαφορετικούς συνδυασμούς. Θα εστιάσουμε την προσοχή μας στις τέσσερις τελευταίες κατηγορίες: *Μετάπλαση*, *Μυθοπλασία*, *Μεταμυθοπλασία*, *Αρχικείμενο/Χρονοτοπικό Διακεείμενο* (Smith, 2007, σ. 10).

Η κατηγορία της *Μετάπλασης*²⁷ αφορά σε κείμενα όπου το *υπερκεείμενο (hypertext)* μεταπλάθει το *υποκείμενο (hypotext)* με ό, τι αυτό αφορά σε όρους μορφολογικών και ιδεολογικών ομοιοτήτων και διαφορών ανάμεσα στα δυο κείμενα. Πρόκειται για τη δημιουργία νέων παραμυθιών που βασίζονται σε προγενέστερα παραμύθια. Η βασική

²⁷, Στο βιβλίο του «Fairy Tale as Myth: Myth as Fairy Tale» σχολιάζει ο Jack Zipes: «Ο σκοπός δημιουργίας ενός μεταπλασμένου παραμυθιού είναι η δημιουργία ενός νέου που ενσωματώνει την πρωτότυπη και κριτική σκέψη του δημιουργού και συμβαδίζει με τις διαφορετικές απαιτήσεις και γούστα του αναγνωστικού κοινού. Ως αποτέλεσμα της μεταμόρφωσης των αξιών, το μεταπλασμένο παραμύθι επιδιώκει να μεταβάλει τις απόψεις που έχει ο αναγνώστης σχετικά με τα παραδοσιακά μοτίβα, απόψεις και κώδικες. Αυτό δεν σημαίνει πως όλες οι μεταπλάσεις παραμυθιών αποτελούν βελτιωμένες και προοδευτικές εκδοχές. Εντούτοις, προϋπόθεση της παραμυθιακής μετάπλασης αποτελεί η αίσθηση ότι ένα πρωτότυπο έργο έχει την ανάγκη βελτίωσης εξαιτίας κάποιου λάθους» (Zipes, 1994, σσ. 9 – 10).

διαφορά ανάμεσα σε μια μετάπλαση ενός παραμυθιού και οποιασδήποτε άλλης διακειμενικής χρήσης ενός παραμυθιού σχετίζεται με τον βαθμό στον οποίο, είτε έμμεσα είτε ρητά, η παραμυθιακή μετάπλαση στηρίζεται και αντλεί από τη δομή ενός προϋπάρχοντος παραμυθιακού κειμένου. Το φαινόμενο της μετάπλασης ενός παραμυθιού που αντλεί το περιεχόμενο και τη μορφή της από ένα συγκεκριμένο προγενέστερο παραμύθι διαφοροποιείται από τη διακειμενικότητα που βασίζεται στην άντληση παραμυθιακού υλικού από πολλές και διαφορετικές πηγές (Smith, 2007, σσ. 34 - 42).

Η κατηγορία της *Μυθοπλασίας* αφορά στην έννοια της *αρχικειμενικότητας* (*architextuality*)²⁸ του Genette, που ορίζεται από τη σχέση ανάμεσα σε ένα μεμονωμένο κείμενο και το γενεαλογικό είδος στο οποίο εντάσσεται. Ένα παραμύθι αναγνωρίζεται από συγκεκριμένα γενεαλογικά χαρακτηριστικά· πρόκειται για *αρχικειμενικά* στοιχεία που χρησιμοποιούμε για να αναγνωρίσουμε ένα παραμύθι, και μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ένα παραμύθι είναι «καινούριο» εαν δεν ακολουθεί πιστά την πλοκή ενός προγενέστερου παραμυθιού. Το είδος του έντεχνου παραμυθιού, ενός έργου που έχει δημιουργηθεί από κάποιο επώνυμο και ιστορικά υπαρκτό πρόσωπο, μπορεί να ενταχθεί στην εν λόγω κατηγορία. Η δημιουργία ενός νέο παραμυθιού εφιστά την προσοχή μας στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι κατανοούν τον κόσμο μέσα από ιστορίες, και στην ανάγκη μετάδοσης εμπειριών. Ο αγώνας ανάμεσα στα πεδία της γλώσσας και της εμπειρίας εκδραματίζεται στον τρόπο με τον οποίο ο αφηγητής χρησιμοποιεί την οικεία γλώσσα του παραμυθιού, δηλαδή ενός αρχικειμένου το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί για εκατοντάδες χρόνια (Smith, 2007, σσ. 42 - 45).

Η *Μεταμυθοπλαστική διακειμενικότητα* λαμβάνει χώρα όταν ένα παραμύθι γίνεται αντικείμενο σχολιασμού, ή όταν ένα παραμύθι αναλύεται με κριτικό τρόπο. Η κριτική θεώρηση που ενυπάρχει ως στοιχείο εντός ενός κειμένου χαρακτηρίζεται από τον Genette ως *μετακειμενικότητα* (*metatextuality*)²⁹. Αυτό το είδος διακειμενικότητας μπορεί να συσχετισθεί με ένα συγκεκριμένο κείμενο, προσεγγίζοντας έτσι τη σύνδεση υπερκειμένου (*hypertext*) και υποκειμένου (*hypotext*). Ο Genette (όπως αναφέρεται από

²⁸ Ο Genette, στο βιβλίο του «Εισαγωγή στο Αρχικείμενο» (1979) υποστήριξε ότι αντικείμενο της ποιητικής δεν πρέπει να αποτελεί το κάθε ανεξάρτητο κείμενο, αλλά το *Αρχικείμενο*, το σύνολο δηλαδή κάποιων γενικών κατηγοριών, όπως τα είδη λόγου, τα λογοτεχνικά γένη, οι θεματικές ενότητες κτλ.

²⁹ Όπως έχουμε αναφέρει, ο όρος μετακειμενικότητα (*metatextuality*) αφορά σε σχέσεις σχολίου που ενώνει ένα κείμενο με άλλα, για τα οποία το πρώτο μιλά υπαινικτικά ασφαλώς και κρυπτικά.

τον Smith, 2007), επισημαίνει ότι η μετακειμενικότητα «ενώνει ένα κείμενο με ένα άλλο, για το οποίο μιλάει χωρίς κατ' ανάγκη να το παραθέτει· πολλές φορές χωρίς καν να το ονομάζει». Η μεταμυθοπλαστική σχέση ανάμεσα σε ένα κείμενο και στο παραμύθι το οποίο σχολιάζει μπορεί να είναι σύντομο όσο μια πρόταση ή μπορεί να εντοπίζεται σε όλη την έκταση ενός κειμένου (Smith, 2007, σσ. 45 - 48).

Το στοιχείο της *Αρχικειμενικότητας* εντοπίζεται όταν αναγνωρίζουμε *παραμυθιακά (fairytale-like)* γνωρίσματα εντός μιας μυθοπλασίας, χωρίς να να ενυπάρχει κάποιο γνωστό παραμύθι με το οποίο η εν λόγω μυθοπλασία να σχετίζεται. Αυτό το είδος διακειμενικότητας οδηγεί τον αναγνώστη στην ευρύτερη αναγνώριση ενός γενεαλογικού είδους, παρά στην αναγνώριση συγκεκριμένων παραδειγμάτων εντός του (Smith, 2007, σσ. 48 - 49).

Η έννοια του «χρονότοπου» ως έννοια της λογοτεχνικής θεωρίας επινοήθηκε από τον Mikhail Bakhtin και εντοπίζεται στο δοκίμιό του «Μορφές του Χρόνου και του Χρονότοπου στο Μυθιστόρημα»³⁰. Ο Bakhtin χρησιμοποίησε αυτή την έννοια για να ερευνήσει την αναπαράσταση του χρόνου στη λογοτεχνική γραφή· θέλησε με αυτόν τον τρόπο να τονίσει τη διασύνδεση που υπάρχει ανάμεσα στα πεδία του χρόνου και του τόπου. Παρόλα αυτά ο χρονότοπος δεν αφορά μονάχα σε μια μέθοδο ανάλυσης των χρονικών αναπαραστάσεων εντός της μυθοπλασίας. Ο Bakhtin ισχυρίζεται ότι «η έννοια του χρονότοπου ορίζει το γένος και τις γενεαλογικές διακρίσεις, καθώς στη λογοτεχνία η πρωταρχική κατηγορία εντός του χρονοτόπου είναι ο χρόνος», ενώ συνεχίζει λέγοντας ότι «κάθε λογοτεχνική εικόνα είναι χρονοτοπική. Η γλώσσα ως θησαυροφυλάκιο απεικονίσεων είναι κατά βάση χρονοτοπική» (Smith, 2007, σ. 49).

Η μεταμοντέρνα στρατηγική της επανεγγραφής παραμυθιών λειτουργεί ταυτόχρονα με κατάφαση και με αμφισβήτηση. Εκθέτει τη συνέργεια του παραμυθιού στην κωδικοποίηση της μορφής και ιδεολογίας των παραδοσιακών δυτικών αφηγήσεων. Την ίδια στιγμή, επανεργοποιεί τα μυθοποιητικά χαρακτηριστικά του παραμυθιού με το να

³⁰ Σύμφωνα με τον Bakhtin, κάθε λογοτεχνική μορφή συνδέεται με κάποιον χρονότοπο, που καθορίζει το είδος και τα ειδολογικά γνωρίσματα. Πρόκειται για μια νοητική κατηγορία, στην οποία συγχωνεύονται ο τόπος και ο χρόνος: προσλαμβάνεται ως ένα ενιαίο όλον ο χρόνος κατά τον οποίο διαδραματίζεται ένα γεγονός και ο τόπος στον οποίο διαδραματίζεται. Η αλληλεξάρτηση χρονικών και τοπικών σχέσεων εκφράζονται καλλιτεχνικά στη λογοτεχνία, όπου στον λογοτεχνικό χρονότοπο «ο χρόνος πυκνώνει, ενσαρκώνεται, γίνεται καλλιτεχνικά ορατός· ομοίως ο χώρος φορτίζεται και ανταποκρίνεται στις κινήσεις του χρόνου, της πλοκής και της ιστορίας. Αυτή η διασταύρωση και η συγχώνευση χαρακτηρίζει τον καλλιτεχνικό χρονότοπο» (Bakhtin, 1981, σ. 84).

παρέχει νέες αναγνώσεις που παράγουν ανεκμετάλλευτες ή ξεχασμένες δυνατότητες μέσω της επανάληψής του. Οι μεταμοντέρνες μυθοπλασίες κρατάνε καθρέφτες στον μαγικό καθρέφτη του παραμυθιού και εμπλέκονται σε ένα παιχνίδι με τις εικόνες που αυτό πλαισιώνει, έχοντας την επιθυμία τόσο να εκθέσουν το τεχνούργημα που αυτό αντιπροσωπεύει όσο και να πολλαπλασιάσουν τις διαθλάσεις του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΚΑΙ ΛΑΪΚΟΥ ΠΑΡΑΜΥΘΙΟΥ

2.1 Γνωρίσματα του παραμυθιακού είδους

Η Kate Bernheimer, μιλώντας για το παραμύθι αναφέρει: *«Παραμύθι. Αυτός ο όρος μου φέρνει στο μυαλό μια μοναδική μορφή που ακόμη αναγνωρίζουμε και χρησιμοποιούμε μετά από αιώνες εκμετάλλευσης των διακριτών του τεχνικών. Η μορφή επιβιώνει της μετάλλαξης. Είναι επίσης ευπροσάρμοστη σε ένα ποικίλο εύρος αφηγηματικών τεχνοτροπιών και σχημάτων. Το παραμύθι μαγεύει και μαγνητίζει συγγραφείς που αναγνωρίζουν τους εαυτούς τους είτε ως ρεαλιστές είτε ως σουρεαλιστές είτε ως ντανταϊστές είτε ως μοντερνιστές, υπαρξιστές, συγγραφείς επιστημονικής φαντασίας καθώς και μυθιστοριογράφους»* (Bernheimer, 2010, σσ. 62 - 63)

Το παραμυθιακό είδος παραμένει επίκαιρο εξαιτίας της αναγνωρίσιμης δομής του· εξαιτίας, δηλαδή, της ικανότητάς του να διατηρεί το χαρακτηριστικό του σχήμα και λειτουργία, παρά το μεταβαλλόμενο κοινωνικό πλαίσιο και τη διασταύρωσή του με ένα ποικιλόμορφο εύρος αφηγήσεων. Τα παραμύθια σηματοδοτούν τη ιδιαίτερή τους φύση και λειτουργία μέσα από εξαιρετικά κωδικοποιημένες δομές και μέσα από μια σύνδετη αλληλεπίδραση χαρακτηριστικών γνωρισμάτων και περιεχομένου, που λειτουργούν με απλό και ολιστικό τρόπο, δημιουργώντας την αίσθηση μιας νοσταλγικής οικειότητας.

Ο Max Lüthi σε μια εύστοχη συνόψιση των υφολογικών γνωρισμάτων και της δομής της παραμυθιακής αφήγησης, αναφέρει: *«Από τη μία, η αφαιρετική εξιδανίκευση³¹, η έλλειψη βάθους, ο μονοδιάστατος χαρακτήρας της διήγησης (όπου απουσιάζει η διάκριση ανάμεσα στο υπερφυσικό και στο καθημερινό), η γραμμικότητα, η απομόνωση, η παράθεση, η αλληλουχία και η αφαίρεση προβάλλουν μια φωτεινή και καθάρια μορφή οπτικών εικόνων.*

³¹ Η αφαιρετική εξιδανίκευση αφορά στον τρόπο με τον οποίο στο παραμύθι ο κόσμος μετασχηματίζεται σε μια αιθεριωμένη ολότητα, και οι μορφές παρουσιάζονται εκλεπτυσμένες. Ο Μιχάλης Γ. Μερακλής, φωτίζοντας το περιεχόμενο της έννοιας αυτής, αναφέρει: *«Είναι φανερό πως αυτή η αφαιρετική εξιδανίκευση είναι μια τυποποίηση, μια λιτή σχηματοποίηση, ως μια λύση που βρέθηκε για να χωρέσει το αχώρητο –το ατελεύτητο του κόσμου- μέσα στα όριά του. Γι' αυτό οι τυπικές και σχηματικές μορφές και δράσεις του, αν τις διερευνήσουμε, μας αποκαλύπτουν και μας ανοίγουν πλούσιες προοπτικές»* (Μερακλής, 2007, σσ. 85-86).

Από την άλλη τα τυφλά και αμβλυμένα μοτίβα, οι 'α-νόητες' συνδέσεις και η παρουσία ανεξήγητων δυνάμεων προσφέρουν ένα αντιστάθμισμα. Η τάση προς την απομόνωση δημιουργεί καθαρά περιγράμματα φιγούρων και πλοκής³², ενώ παράλληλα ευθύνεται για την εμφάνιση του 'ανεξήγητου': επειδή καθιστά ανάγλυφες τις μορφές των παραμυθιακών φιγούρων, των γεγονότων και των επεισοδίων, αφήνει πολλά στο σκοτάδι· μέσα από το φως προβάλλουν τόσο οι σκιές όσο και το μυστήριο» (Lüthi, 1984, σ. 44).

Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στα παραμυθιακά μοτίβα και το στοιχείο του μαγικού που τα χαρακτηρίζει, καθώς αποτελούν τον τόπο των μεταμορφώσεων και των μεταπλάσεων που συντελούνται εντός του μεταμοντέρνου μυθοπλαστικού πλαισίου που επιχειρούμε να διερευνήσουμε.

2.2 Το μαγικό στοιχείο

Η οικεία εισαγωγική φόρμουλα «*μια φορά κι έναν καιρό*» με την οποία ξεκινούν τα περισσότερα παραμύθια, και η οποία αποτελεί και το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμά τους, μας εισάγει επίσης σε μια συγκεκριμένη οικογενειακή κατάσταση που εξωθεί τον ήρωα από την πατρική εστία στον χώρο του μαγικού, εντός του οποίου προβάλλονται και αναπαρίστανται οι ψυχικές διαδικασίες που υφίσταται (Tatar, 2003, σ. 79)³³. Τα θαυμαστά φαινόμενα που λαμβάνουν χώρα στο παραμύθι απαιτούν την αποδοχή του

³² Στο παραμύθι το καθαρό περίγραμμα των οπτικών εικόνων αντικατοπτρίζεται και στην καθαρότητα και σαφήνεια της οργάνωσης της πλοκής: οι πολυάριθμες επαναλήψεις και παραλλαγές, που ανήκουν, επίσης, στη χαρακτηριστική δομή του παραμυθιού, δεν αφήνουν τίποτα στην ασάφεια. Η επανεμφάνιση του ίδιου και του όμοιου συμβάλλουν στη δόμηση της αφήγησης και στην ενότητα της συνοχής της (Lüthi, 1984, σ. 56).

³³ Η Maria Tatar αναφέρει σχετικά με τον ρόλο και τη λειτουργία της οικογένειας στα παραμύθια της συλλογής των αδελφών Grimm, που, όμως, αφορά και στο είδος του ευρωπαϊκού παραμυθιού εν γένει: «*Το σπίτι, μια έννοια που συνήθως συνδέεται με την αίσθηση της σταθερότητας και της ασφάλειας, μετατρέπεται σε έναν χώρο όπου ενδιαιτούν δυνάμεις εχθρικές και ταυτόχρονα μοχθηρές και απειλητικές. Μια σταθερή κατάσταση, που συνοψίζεται στη δομή μιας πυρηνικής οικογένειας στο σπίτι, μεταβάλλεται σε μια κατάσταση δυσαρμονίας και αστάθειας, όπου ένα μέλος της οικογένειας δημιουργεί μια κατάσταση αποσταθεροποίησης, καθιστώντας τη ζωή στο σπίτι αφόρητη. Τα κίνητρα που εξωθούν τον ήρωα να φύγει από την οικογενειακή εστία ποικίλλουν: μπορεί να αποτελεί οικονομικό βάρος για τους φτωχούς γονείς του, ή ακόμη να αποτελεί και βάρος λόγω της νοητικής του αναπηρίας: πολλές φορές μπορεί να βρίσκεται στο στόχαστρο είτε της μητρικής είτε της πατρικής οργής ή να επιθυμεί να αποφύγει την τιμωρία εξαιτίας κάποιας παράβασης που διέπραξε» (Tatar, 1987, σ. 72).*

μαγικού στοιχείου, για να μεταφέρουν τον ακροατή/αναγνώστη στο μαγικό τους σύμπαν.

Στην ήρεμη αποδοχή του θαυμαστού, το παραμύθι προσφέρει έναν διακριτό και εξαιρετικά αναγνωρίσιμο κόσμο, τον οποίο χαρακτηρίζει η απομάκρυνση από την πραγματικότητα. Η κοινή επίγνωση αφηγητή/συγγραφέα και αναγνώστη/ακροατή του τρόπου λειτουργίας του παραμυθιακού είδους έχει ως βάση την αναγνώριση του κειμένου ως κατασκευάσματος, παρά ως απόπειρα αναπαράστασης της πραγματικότητας. Οι υποκείμενες δομές και τα υφολογικά γνωρίσματα του παραμυθιού είναι ουσιαστικής σημασίας για την εδραίωση αυτής της επίγνωσης. Αυτή η πτυχή του μη – πραγματικού στο παραμύθι είναι σημαντική για τη συζήτηση γύρω από τις μεταμοντέρνες παραμυθιακές μεταπλάσεις, καθώς η επίκληση του μη – πραγματικού αποτελεί ενσυνείδητο λογοτεχνικό τέχνασμα, που υπογραμμίζει τη δυναμική μεταμυθοπλασία του λαϊκού παραμυθιού (Tiffin, 2009, σσ. 13 - 18).

Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Propp, στο δοκίμιό του «Fairy Tale Transformations»: *«Εμφανώς το παραμύθι γεννήθηκε μέσα από τη ζωή· εντούτοις αμυδρά καθρεφτίζει την πραγματικότητα»* (Propp, 1971, σ. 96), και πράγματι το παραμύθι, μέσα από τη δομική του απλότητα και την απουσία αναφορών στην πραγματικότητα, δημιουργεί μια ψευδαίσθηση αποσυγκειμενοποίησης και απουσίας ιστορικών συμφραζομένων, γεγονός που οδηγεί σε μια αίσθηση καθολικότητας. Για να μπορέσει λοιπόν κανείς να κατανοήσει και να απολαύσει ένα παραμύθι, είναι σημαντικό να αποδεχτεί την ψευδαίσθηση που αυτό παρουσιάζει, χωρίς να επιχειρεί να συνδέσει τον κόσμο του παραμυθιού με κάποια συγκεκριμένη ιστορική πραγματικότητα, παρόλο που η εν λόγω ιστορική πραγματικότητα αποτελεί το μέσο για την κατασκευή του κόσμου που εμπριέχεται στο παραμύθι. Πρόκειται για αυτό που η Cristina Bacchilega ονομάζει *τέχνασμα (trick)* του παραμυθιού: *«Οι τρόποι λειτουργίας της μαγείας, όσο καλοπροαίρετη και αν είναι, βασίζονται σε προνόμια και απώθηση. Η μαγεία στο παραμύθι δεν απαιτεί μονάχα κοινωνική βία και ιδιοποίηση, αλλά και μια προσεκτική ισορροπία ανάμεσα σε απειλές και ανταμοιβές»³⁴. Τα λαϊκά και έντεχνα παραμύθια είναι ιδεολογικά μεταβλητοί*

³⁴ Ο Jack Zipes, στο βιβλίο του «Breaking the Magic Spell» (1979), επισημαίνει το γεγονός ότι σε διαφορετικές εποχές, και σε διαφορετικά συμφραζόμενα, τα 'ίδια' παραμύθια είτε υποστηρίζουν τις εκάστοτε κυρίαρχες ιδεολογίες είτε αρθρώνουν επιθυμία για αλλαγή, ενώ στο άρθρο του, «The Changing function of the Fairy Tale» (1988), εστιάζει περισσότερο στη συνέχεια που υπάρχει ανάμεσα στο λαϊκό

μηχανισμοί επιθυμιών [...] Καθώς αναστοχάζομαι γύρω από τη συνέχεια του λαϊκού και έντεχνου παραμυθιού, επιθυμώ να δώσω έμφαση στο ιδεολογικό παράδοξο ή 'τέχνασμα', που, μέσα από τις πολλαπλές του επιτελέσεις, ενημερώνει και τα δυο: πρόκειται για το είδος αυτό της μαγείας που επιδιώκει να αποκρύψει τα συγκρουόμενα συμφέροντα που το παράγουν» (Bacchilega, 1997, σσ. 5 – 7).

Το επιχείρημά της Bacchilega έχει ενδιαφέρον γιατί αναγνωρίζει το σύνθετο ιδεολογικό υποβαθρο που υπαγορεύει ιστορικά τη μεταβλητότητα και τη μεταμόρφωση του παραμυθιακού είδους. Η εν λόγω παραδοξότητα εντοπίζεται συγκαλυμμένη ή ακόμη μεταμφιεσμένη, μέσα από το στοιχείο του μαγικού και μέσα από την παρουσίαση του παραμυθιού με καθολικούς όρους, που αρνούνται την εγγενή σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε αυτό και το ιστορικό πλαίσιο που το δημιουργεί³⁵.

Το μαγικό στοιχείο συνδέεται λοιπόν τόσο με την αίσθηση της μη – πραγματικότητας ως αποτέλεσμα της απουσίας ιστορικών συμφραζομένων, όσο και με την πρόσληψη της παραμυθιακής αφήγησης ως κειμένου, δηλαδή ως κατασκευάσματος, παρά ως αναπαράσταση/μίμηση της πραγματικότητας, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα το χαρακτηριστικό γνώρισμα του παραμυθιακού είδους που αφορά στην απαίτηση για αδιαμφισβήτη αποδοχή του μαγικού στοιχείου. Το παραμυθιακή αφήγηση εκλαμβάνεται τότε ως ένα αδιαμφισβήτητο δεδομένο, καθότι δεν απαιτεί από τον αναγνώστη/ακροατή

μαγικό παραμύθι και το σύγχρονο λογοτεχνικό παραμύθι, καθώς και στο γεγονός των πολλαπλών και περίτεχνων ιδεολογικών λειτουργιών που εντοπίζονται και στα δυο. Όπως αναφέρει: «ενώ και τα δυο είδη αφυπνίζουν την προσοχή μας στη θαυμαστή διάσταση της ζωής», και τα δυο είδη, στην πορεία της ιστορίας, έχουν υπηρετήσει είτε συντηρητικούς σκοπούς είτε έχουν προωθήσει τη χειραφέτηση των ασθενέστερων κοινωνικών ομάδων και προσώπων (Zipes, 1988, σσ. 11 – 12).

³⁵ Ως προς το ιδεολογικό υπόβαθρο των παραμυθιών, ο Jack Zipes μας επισημαίνει ότι «εαν διαβάσουμε εκ νέου κάποια παραμύθια, έχοντας στο μυαλό μας το ιστορικό τους υπόβαθρο, και συλλογιστούμε με διερευνητική ματιά τα θέματα που αυτά εγείρουν, καθίσταται εμφανές ότι αυτά τα μαγευτικά, αζιολάτρευτα παραμύθια βρίθουν από συγκρούσεις και μάχες για την προσάρτηση εξουσίας, βασιλείων, περιουσιών και πλούτου, γυναικών, παιδιών και εκτάσεων· ότι η πραγματική τους 'μαγεία' πηγάζει από αυτές τις δραματικές διαμάχες των οποίων η επίλυση επιτρέπει το να αδράξει κανείς τη δυνατότητα της δημιουργίας ενός νέου κόσμου, της διαμόρφωσής του σύμφωνα με τις ανάγκες και τις επιθυμίες του» (Zipes, 1979, σ. 23). Σύμφωνα με τον Zipes, μπορεί κανείς να αντιληφθεί πλήρως το νόημα των παραμυθιών μονάχα εαν λύσει το μαγικό ξόρκι που τα υποβιβάζει σε προϊόντα και εμπορεύματα, και εαν το ιδεολογικό και πολιτικό τους υπόβαθρο, καθώς και η ουτοπική τους παρόρμηση, συνδεθεί με τις κοινωνικοιστορικές εκείνες δυνάμεις που τα χαρακτήρισαν αρχικά ως μια προ – καπιταλιστική λαϊκή φόρμα εντός του πεδίου της προφορικής παράδοσης και έπειτα ως μια μορφή τέχνης της αστικής τάξης με τη δική της ιδιαίτερη σύγχρονη λογοτεχνική παράδοση (Zipes, 1979, σ. 23).

να τη συνδέσει με τη σφαίρα της πραγματικότητας. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα αúταρκες τεχνούργημα που δεν επιδέχεται αμφισβήτηση (Tiffin, 2009, σσ. 13 – 20)

«*Η παραμυθιακή μαγεία εκπληρώνει μια πληθώρα επιθυμιών*», επισημαίνει η Cristina Bacchilega (Bacchilega, 1997, σ. 5), και, πράγματι, η μετάβαση στη σφαίρα του μαγικού, που πραγματοποιείται στο παραμύθι με την ταυτόχρονη αποζήτηση της ‘θαυμαστής’ και αδιαφιλονίκητης αποδοχής του εκ μέρους των αναγνωστών/ακροατών, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της απόλαυσης της παραμυθιακής αφήγησης, στην οποία στηρίζεται η ικανότητά της να ικανοποιεί τις επιθυμίες: μέσα ακριβώς από την επιθυμία για το θαυμαστό και την απόλαυση της αφηγηματικής ψευδαίσθησης που μοιράζονται αφηγητής/συγγραφέας, αναγνώστης/ακροατής, αναδύεται και γιορτάζεται η παραμυθιακή μαγεία³⁶ (Tiffin, 2009, σσ. 13 – 20).

Το μαγικό παραμύθι λοιπόν, όπως αναφέρει η Cristina Bacchilega, είτε με τη μορφή του λαϊκού παραμυθιού είτε με τη μορφή του έντεχνου παραμυθιού, παράγει μαγεία μέσα από τη σαγηνευτικά συγκαλυμμένη εκμετάλλευση της σύγκρουσης που ενυπάρχει ανάμεσα στην κανονιστική του λειτουργία, που προβάλλει τον κυρίαρχο, κοινωνικά και πολιτισμικά, λόγο, και την υπομονευτική του μαγεία, που μεγεθύνει τη δυναμική της μεταμόρφωσης³⁷ (Bacchilega, 1997, σ. 7).

Αυτό που μας ενδιαφέρει στη διερεύνηση του μαγικού στοιχείου σε μια μεταμοντέρνα παραμυθιακή μυθοπλασία, όπως αυτή που θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια, είναι ο

³⁶ Η απόλαυση έγκειται, όχι μόνο στην ανάδυση της μαγείας αλλά και στην επανάληψη οικείων μοτίβων και δομών: «*Η επανεμφάνιση του οικείου δημιουργεί αίσθημα ασφάλειας τόσο στον ακροατή όσο και στον αφηγητή, λειτουργώντας ταυτόχρονα οργανωτικά, δίνοντας μορφή και σχήμα και κατασκευάζοντας τη δομή της αφήγησης. Η τεχνική αναγκαιότητα οδηγεί σε αισθητικό αποτέλεσμα και σε ψυχικές αντιδράσεις*» (Lüthi, 2018, σ. 153).

³⁷ Ο Jack Zipes, στο βιβλίο του «*Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*», σχολιάζοντας την κανονιστική λειτουργία του παραμυθιού, που προσομοιάζει με τη λειτουργία του μύθου, αναφέρει: «*Τα κλασικά παραμύθια είναι σύγχρονοι μύθοι που διαποτίζουν την καθημερινότητά μας με τον τρόπο που περιγράφει ο Roland Barthes στο βιβλίο του ‘Μυθολογίες’: [...] Για τον Barthes, ο μύθος αποτελεί μια συλλογική αναπαράσταση που ορίζεται κοινωνικά, για να αντιστραφεί στη συνέχεια ώστε να μην εμφανίζεται ως πολιτισμικό κατασκεύασμα. Αυτό, που δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα προϊόν ταξικής διαίρεσης, παρουσιάζεται, μέσα από τα ηθικά, πολιτισμικά και αισθητικά του επακόλουθα, ως αυτονόητο: κάτω από την επίδραση της μυθικής αντιστροφής, τα κάπως τυχαία και ενδεχόμενα θεμέλια της εκφοράς μεταφράζονται ως κοινή λογική, ορθός λόγος, κοινή γνώμη· εν συντομία γίνονται ‘δόξα’. Ως ένα μήνυμα και ένα είδος λεκτικής και οπτικής ομιλίας, ο σύγχρονος μύθος προέρχεται από ένα σημειολογικό σύστημα που έχει υποστεί, και συνεχίζει να υπόκειται ιστορικοπολιτικές εξελίξεις. Παραδόξως, ο μύθος λειτουργεί με τέτοιο τρόπο ώστε να αρνείται τις ιστορικές και συστηματικές εξελίξεις του. Οικειοποιείται υλικό που ήδη έχει μια σημασία και το αναδιατυπώνει με παρασιτικό τρόπο για να το καταστήσει κατάλληλο για επικοινωνία, με μια ιδεολογική υπονόμευση, που όμως φαντάζει μη ιδεολογική*» (Zipes, 1994, σσ. 4 – 5).

τρόπος που δημιουργείται το αφηγηματικό οικοδόμημα, μέσω του μετασχηματισμού και της μετάπλασης του μαγικού στοιχείου που ενυπάρχει στο λαϊκό παραμύθι, και η συνεπακόλουθη δημιουργία διαφορετικών ιδεολογικών επιδράσεων: οι παραμυθιακές μυθοπλασίες γίνονται *τόποι* όπου ανταγωνίζονται ιστορικά και κοινωνικά πλαισιωμένες επιθυμίες, μέσα από την αποδόμηση και ανοικοδόμηση του μαγικού στοιχείου. Το παραμύθι έχει την τάση να αγνοεί ή ακόμη να παραλείπει τις ιστορικές και ιδεολογικές διαδικασίες που δημιούργησαν το οικοδόμημά του, που λαμβάνεται ως δεδομένο από τη στιγμή της λειτουργίας του. Αυτή είναι η διαδικασία που η Bacchilega ονομάζει παραμυθιακό τέχνασμα: η μαγεία δηλαδή που επιδιώκει να συγκαλύψει τα ανταγωνιστικά συμφέροντα που το δημιούργησαν. Η αποδόμηση του παραμυθιού στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού προσφέρει μια διερεύνηση και παιγνιώδη εξερεύνηση αυτού του παραμυθιακού *τεχνάσματος*.

Έχοντας την εικόνα του μαγικού καθρέφτη ως κυρίαρχη μεταφορά που ορίζει το μαγικό παραμύθι *«καθώς συγχωνεύει/συννοψίζει το στοιχείο της μίμησης (αντανάκλαση), της διάθλασης (μεταβαλλόμενες επιθυμίες) και της πλαισίωσης (τέχνασμα)»*, θα ακολουθήσουμε την Cristina Bacchilega, και θα επικεντρωθούμε στον τρόπο με τον οποίο οι μεταμοντέρνες παραμυθιακές μυθοπλασίες, *«παράγουν τις εικόνες που αντανακλώνται στην επιφάνεια του καθρέφτη ενώ την ίδια στιγμή καθιστούν αυτό ακριβώς το καθρέφτισμα ορατό σε τέτοιο σημείο ώστε να μεταμορφώνεται η επίδρασή του»* (Bacchilega, 1997, σ. 10).

2.3 Παραμυθιακά μοτίβα

Το παραμύθι αναγνωρίζεται μέσα από τα μοτίβα του, μέσα από τις οριοθετημένες και προβλέψιμες πλοκές του, καθώς και μέσα από την ύπαρξη του μαγικού στοιχείου. Όπως αναφέρει ο Max Lüthi: *«Ονομάζουμε παραμυθιακά μοτίβα κυρίως εκείνους τους πυρήνες μέσα στην πλοκή που φέρουν κάποιο σημάδι του θαυμαστού, του μη πραγματικού, που είτε αποτελούν χαρακτηριστικό στοιχείο του μαγικού παραμυθιού είτε εμφανίζονται σε πολλά και διαφορετικά παραμύθια»* (Lüthi, 2018, σ. 220). Χαρακτηρίζεται το παραμύθι από μια σχεδόν μηχανιστική λειτουργία όπου το όλο δομείται μέσα από τη σύσταση προϋπαρχόντων, τυποποιημένων στοιχείων σε ένα συνολικό, συμμετρικό και αρμονικό

σχήμα. Αυτή η έντονη αίσθηση δομής είναι ζωτικής σημασίας για την εκδραμάτιση οποιουδήποτε παραμυθιού, είτε λαϊκού είτε έντεχνου. Το λαϊκό παραμύθι δημιουργείται μέσα στο γενικότερο πλαίσιο του γενεαλογικού του οικοδομήματος, όπου αναγνωρίζεται μέσω των πολλαπλών του παραλλαγών: πρόκειται για την «ιδιότυπη τροπικότητα της ύπαρξης και λειτουργίας των φαινομένων του λαϊκού πολιτισμού, στον αντίποδα εννοιών της αστικής κουλτούρας και λογοτεχνίας, όπως η επωνυμία, η πρωτοτυπία, το ανεπανάληπτο προσωπικό δημιούργημα, η μοναδικότητα του καλλιτέχνη, τα πνευματικά δικαιώματα κτλ, που δεν περιορίζεται μόνο στα φαινόμενα του λαϊκού λόγου, αλλά υπάρχει σχεδόν παντού» (Πούχνερ, 2014, σσ. 129 – 130).

Ο Αμερικανός λαογράφος Stith Thompson στα 1930 δημοσίευσε τον κατάλογο *Motif-Index of Folk Literature*, τον οποίο αναδημοσίευσε το 1950, σε 6 τόμους. Σε αυτόν τον παγκόσμιας εμβέλειας κατάλογο, που αποτελεί καρπό της ιστορικογεωγραφικής μεθόδου, ταξινομούνται χιλιάδες μοτίβα, που απαντούν σε διάφορα είδη της λαϊκής λογοτεχνίας. Ο Thompson ορίζει το μοτίβο ως το μικρότερο στοιχείο σε ένα παραμύθι· μια ανεξάρτητη μονάδα που ενδημεί σε ποικίλα περιβάλλοντα (Χατζητάκη – Καψωμένου, 2002, σ. 74), ενώ ο Μιχάλης Γ. Μερακλής ως «το θέμα που έχει πάρει κιόλας μια τυπική ή στερεότυπη μορφή, με την οποία επαναλαμβάνεται σταθερά, στα διάφορα αφηγηματικά είδη (παραμύθι, τραγούδι κλπ.) ή στους διάφορους τύπους του ίδιου είδους (π.χ. του παραμυθιού)» (Μερακλής, 1993, σ. 93).

Επιπλέον, αναφέρεται στη διακειμενική κινητικότητα των μοτίβων, καθώς εισδύουν σε διάφορες κατηγορίες, είδη και επίπεδα λόγου, καθώς επίσης και στη διαχρονική και διατοπική κινητικότητά τους. Η κινητικότητα αυτή μας επιτρέπει να προβούμε αφενός σε συγκριτική εξέταση φιλολογικών ζητημάτων στη βάση μεταβολών που δέχεται ένα όμοιο στοιχείο ή θέμα, ανάλογά με το είδος όπου το συναντάμε κάθε φορά, και αφετέρου σε μια εξέταση ζητημάτων ιστορίας του πολιτισμού στη βάση των μεταβολών που δέχονται όμοιες ιδέες και αντιλήψεις μέσα στον χρόνο και τον χώρο (Μερακλής, 1993, σ. 94)³⁸.

Σε πρόσφατο άρθρο του ο Μιχάλης Γ. Μερακλής παραθέτει την άποψη ότι το θέμα μπορεί να οριστεί ως μια σκέψη που διαμορφώνεται μέσω της διηγηματικής ύλης, που

³⁸ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ενέχει το σχόλιο του Max Lüthi σε σχέση με την σύνδεση μοτίβου και παραμυθιακού ήρωα: «Τα παραμυθιακά μοτίβα ταξιδεύουν, είναι ελεύθερα ως έναν βαθμό και ταυτόχρονα πάντοτε έτοιμα να μπουν σε μια νέα σύνθεση, κάπως σαν τον παραμυθιακό ήρωα, ο οποίος μέσα στην αφήγηση δεν παραμένει ακλόνητα δεμένος σε σταθερές καταστάσεις περιβάλλοντα, αλλά είναι ικανός, αν και απομονωμένος, να έρθει σε επαφή με άλλα πρόσωπα και με άλλους κόσμους» (Lüthi, 2018, σ. 233).

συνίσταται από τις μικρότητες ενότητες των μοτίβων, για να δηλώσει στη συνέχεια πως αυτή η ταύτιση του μοτίβου με μικρές αφηγηματικές ενότητες δεν επαρκεί, καθότι το μοτίβο δεν μπορεί να είναι μόνο ένα στοιχείο της ιστορίας. Διακρίνει σε αυτά τρεις διαφορετικές λειτουργίες, τις οποίες συνοψίζει ως εξής: *«Έχουν, μπορεί να πει κανείς, έναν αφηγηματικό δυναμισμό. Από μια πρώτη μορφή μπορούν να προκύψουν και άλλες, υποδηλώνοντας κιόλας περισσότερα από ένα νοήματα ή θέματα. Εξάλλου, αυτό γίνεται συνήθως μέσω ενός συμβολισμού»*³⁹. Και τέλος, *έχουν συχνά μια αισιόδοξη προοπτική»* (Μερακλής κ.α., 2017, σσ. 21-23).

Η εξωτερική κυριολεξία των μοτίβων, σύμφωνα με τον Μερακλή, κρύβει μια συμβολική σημασία, έτσι ώστε να μην μπορούμε να μιλάμε για καθαρό ρεαλισμό⁴⁰: ρεαλιστικά στοιχεία και στοιχεία μοτίβων συνυπάρχουν και αλληλοεισδύουν τα μεν στα δε, ενώ υποδηλώνουν συχνά τα μοτίβα και κάτι άλλο που έχει σχέση με την ηλικία τους, καθότι είναι τις πιο πολλές φορές πολύ παλιά. Το γεγονός αυτό, αναφέρει ο Μιχάλης Γ. Μερακλής, ενισχύει την ποιητική φύση των μοτίβων με τους συμβολισμούς: η πολυσημία χαρακτηρίζει τα μοτίβα των παραμυθιών⁴¹.

Πράγματι, η βαρύτητα των μοτίβων είναι ιστορικά καθορισμένη. Ο Jack Zipes στο βιβλίο του *«Fairy Tale as Myth: Myth as Fairy Tale»*, όπου διερευνά τη σύνδεση ανάμεσα στον μύθο και το παραμύθι, αναφέρεται στο έργο του Mircea Eliade, ο οποίος συνδέει τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα των παραμυθιών με την πρωτόγονη θρησκευτική έκφραση, και επισημαίνει ότι αυτό που διαφοροποιεί τον μύθο από το παραμύθι είναι τα ποικίλα επίπεδα που υπάρχουν ανάμεσά τους ως προς τη σχέση του ανθρώπου με το θείο: *«Δεν είναι πάντοτε αλήθεια ότι στο παραμύθι εκφράζεται μια αποϊεροποίηση του μυθικού κόσμου. Είναι ορθότερο να μιλούμε για καμουφλάζ των μυθολογικών μοτίβων και χαρακτήρων. Αντί για αποϊεροποίηση είναι καλύτερο να μιλάμε για μετακίνηση βαθμίδας»*.

³⁹ Το σύμβολο το ορίζει ως κάτι που δεν δηλώνεται αμέσως, απευθείας, αλλά κάτι που κάποιος το ανακαλύπτει κάτω από μια εικόνα, της οποίας η κυριολεκτική σημασία δεν είναι αυτή που προέχει εν προκειμένω (Μερακλής, Μιχάλης, Γ., κ.α., 2017, σ. 27)

⁴⁰ Η Jessica Tiffin, συνδέοντας τα παραμυθιακά σύμβολα με την ύπαρξη της παραμυθιακής αφήγησης ως ως *τεχνουργήματος (artifact)* αναφέρει: *«Το παραμύθι λέγεται χάριν του ίδιου του παραμυθιού· το νόημά του περιέχεται εντός του, ώστε το αφήγημα να μην στέκεται στη θέση κάποιου πράγματος που βρίσκεται έξω από τα όριά του. Τα παραμυθιακά σύμβολα λειτουργούν αντηχητικά, και όχι επεξηγηματικά, προτείνοντας πολλαπλά νοήματα, παρά απεικονίζοντας μια συγκεκριμένη πτυχή της πραγματικότητας»* (Tiffin, 2009, σ. 16).

⁴¹ Ανέκδοτες σημειώσεις από τις παραδόσεις μαθημάτων του Μιχάλη Γ. Μερακλή, κατά το χειμερινό εξάμηνο, 2016.

Ο Eliade αναφέρει ότι στο παραμύθι διατηρείται το αρχέγονο θέμα της τελετουργικής διάβασης που απαντάται σε όλους τους μύθους, χωρίς όμως αυτή η διάβαση να ανήκει πια στη θρησκευτική σφαίρα, αλλά στη πεδίο της φαντασίας: το παραμύθι ουσιαστικά αντικατέστησε τον μύθο, αναλαμβάνοντας τον ρόλο των τελετουργιών διαβάσεως στο επίπεδο της φαντασίας και του ονείρου. Τα μοτίβα των παραμυθιών λοιπόν είναι όμοια με τα μοτίβα των θρησκευτικών μύθων, καθώς διατηρούν την αίσθηση της μαγικής και μυστικιστικής τους σημασίας παρόλο που εκφέρονται σε ένα *οικογενειακό* και *εξημερωμένο* περιβάλλον. Το παραμύθι αποτελεί μια ιδιαίτερη δομημένη εκδοχή της ανθρώπινης εμπειρίας. Αυτό ακριβώς το δομημένο οικοδόμημα καθιστά εύκολα προσβάσιμη την ταύτιση του αναγνώστη με τη διαδικασία διάβασης που περιγράφεται μέσα στο παραμύθι. Ο Zipes στο βιβλίο του περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο αυτή τη δομή καθίσταται φορέας ιδεολογίας, κωδικοποιώντας και θεσμοποιώντας δυναμικές κοινωνικών σχέσεων, μέσα από την κατευναστική οικειότητα που προσφέρει το παραμύθι (Zipes, 1994, σσ. 2 – 12).

Οι μυθικές δομές του παραμυθιού λειτουργούν ως μοτίβα που καθρεφτίζουν, μέσα από έντονα σημασιοδοτημένα εκφραστικά μέσα, τα σχήματα της καθημερινότητας και τις ουσιώδεις ανθρώπινες εμπειρίες. Η αναγνώριση των παραμυθιακών μοτίβων δεν αποτελεί μονάχα μια δομική αναγνώριση ή μια επίκληση πρωτόγονων τελετουργικών επαναλήψεων, αλλά μια ψυχολογική αναγνώριση: τα παραμυθιακά μοτίβα συνδέονται θεμελιωδώς με την ανθρώπινη εξέλιξη και συνείδηση. Το γεγονός αυτό μπορεί ίσως να εξηγήσει τη συνεχιζόμενη γοητεία που ασκεί το παραμυθιακό είδος, και την συνεχή χρήση του από διαφορετικά λογοτεχνικά είδη.

Πολλοί μελετητές θέλησαν να συνοψίσουν τα επαναλαμβανόμενα παραμυθιακά μοτίβα σε ένα κεντρικό σχήμα, που αφορά σε μια αναζήτηση. Ο Mircea Eliade, μέσα από την αντίληψή του για το παραμύθι ως τελετουργία διάβασης, αγγίζει τη σπουδαιότητα του κλασικού μοτίβου της αναζήτησης ως ψυχολογικό και κοινωνικό ταξίδι ανακάλυψης, ενώ ο Max Lüthi αναφέρει πως το παραμύθι αντιπροσωπεύει το γενικότερο ανθρώπινο σχήμα *Ανάγκη/Εκπλήρωση Ανάγκης*⁴².

⁴² Επισημαίνει ο Max Lüthi ότι μέσα από την πορεία του παραμυθιακού ήρωα απεικονίζεται τόσο η διαδικασία ενηλικίωσης του ανθρώπου όσο και η αναζήτηση του πυρήνα του αληθινού εαυτού. Η διαδικασία αυτή και η αναζήτηση αντικαθρεφτίζονται μέσα από μια σειρά συγκρούσεων, που εκκινούν από την αρχή της πορείας του, μέσα από την ίδια του την οικογένεια. Άλλωστε το παραμύθι παρουσιάζει

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ

3.1 Βιογραφία

Η Kate Bernheimer γεννήθηκε τη δεκαετία του '60, και μεγάλωσε στην ανατολική ακτή των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής⁴³. Δεινός προασπιστής του παραμυθιακού είδους και με βαθιά πίστη στη δύναμή του, η Kate Bernheimer έχει εξερευνήσει την ιστορία του και την πολυεπίπεδη και πολυδιάστατη του ύπαρξη μέσα από ένα εύρος προσεγγίσεων: πέρα από την ιδιότητά της ως συγγραφέας, με το έργο της χαρακτηρίζεται καινοτόμο, συναρπαστικό και απαιτητικό, είναι επίσης ακαδημαϊκός, επιμελήτρια δυο ανθολογιών με παραμύθια και δυο συλλογών με δοκίμια, κριτικός λογοτεχνίας και εκδότρια του σημαντικού λογοτεχνικού περιοδικού *The Fairy Tale Review*⁴⁴, στην Αμερική, το οποίο προβάλλει το έργο νέων λογοτεχνών που γράφουν πεζά και ποιητικά κείμενα, βασισμένα στους αισθητικούς κανόνες του παραμυθιακού είδους, καθώς και μεταπλάσεις λαϊκών και έντεχνων παραμυθιών.

Η Maria Tatar, ακαδημαϊκός, καθηγήτρια Λαογραφίας και Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Harvard, και μια εκ των τριών μελών του συμβουλευτικού φορέα του περιοδικού *The Fairy Tale Review*, γράφει για το έργο της: «*Αυθεντία του μινιμαλιστικού ύφους, η Kate Bernheimer αγγίζει την ποίηση του παραμυθιού για να αποκαλύψει τον*

την οικογένεια: μια οικογένεια γεμάτη εντάσεις και εσωτερικές συγκρούσεις. Ο ήρωας των παραμυθιών πιο εύκολα βρίσκουν καταφύγιο και προστασία περιπλανώμενοι μέσα στην οικουμηνικότητα της φύσης παρά μέσα στην οικογένεια⁴² (Lüthi, 1976, σσ. 21 -24). Η Maria Tatar επισημαίνει ότι ο παραμυθιακός ήρωας είναι περιπλανώμενος «*αν όχι σωματικά, σίγουρα πνευματικά. Εξόριστος από το ίδιο του το σπίτι, εκδιωγμένος από την πατρική εστία, ο δρόμος τον οδηγεί από μια ταπεινή κατάσταση, σε έναν κόσμο απομάγευσης και σε μια μεταμορφωμένη ύπαρξη*» (Tatar, 1987, σ. 71).

⁴³ Περισσότερες πληροφορίες για το έργο της Kate Bernheimer μπορεί να βρει κανείς στην ιστοσελίδα της: <http://katebernheimer.com/home/>

⁴⁴ Το 2012, οι αμερικανικές πανεπιστημιακές εκδόσεις «Wayne State University Press» ανέλαβαν την έκδοση του εν λόγω περιοδικού, κίνηση που του προσδίδει μεγάλο κύρος, καθώς στη σειρά των εκδόσεων τους περιλαμβάνεται μεγάλος αριθμός μελετών γύρω από το παραμύθι, ενώ εκδίδουν παράλληλα και το υψηλού κύρους περιοδικό «*Marvels & Tales: The Journal of Fairy-Tale Studies*». Ο τριμελής συμβουλευτικός φορέας του περιοδικού «*The Fairy Tale Review*» απαρτίζεται από τους καταξιωμένους παραμυθιολόγους Maria Tatar, Jack Zipes και Donald Haase. Η Kate Bernheimer παραμένει η εκδότρια του περιοδικού.

τρόμο που στάζει στα καθημερινά πράγματα, καθώς και τη λυτρωτική δύναμη της γλώσσας και της ιστορίας»⁴⁵.

Η Kate Bernheimer έχει μιλήσει εκτενώς για το παραμύθι ως σύγχρονη μορφή τέχνης, ενώ η έρευνά της αφορά και στα σημεία όπου το παραμυθιακό είδος συναντά ποικίλα καλλιτεχνικά, επιστημονικά και λογοτεχνικά πεδία. Το αμερικανικό λογοτεχνικό περιοδικό *Tin House* την έχει αποκαλέσει «έναν από τους ζωντανούς θρύλους του παραμυθιού»⁴⁶, ενώ ο Αμερικανός συγγραφέας Matt Bell, γράφει για το λογοτεχνικό της έργο: «Οι κοσμοί που δημιουργούνται μέσα από τα σύγχρονα παραμύθια της Kate Bernheimer είναι καθρέφτες και πρίσματα, που καθρεφτίζουν και διαθλούν κόσμους παραμυθιών που έχουν ήδη προηγηθεί. Είναι ταυτόχρονα, το καθένα ξεχωριστά, ένας κόσμος από μόνος του, κινούμενος μέσα από τη δύναμη της μοναδικής της φωνής, της αλάνθαστης της φαντασίας»⁴⁷.

3.1 Εργογραφία

Η Kate Bernheimer εξέδωσε μια τριλογία μυθιστορημάτων, γνωστή ως «The Gold Family Trilogy»: «The Complete Tales of Lucy Gold» (2011), «The Complete Tales of Merry Gold» (2006), «The Complete Tales of Ketzia Gold» (2001), στις εκδόσεις *Fiction Collective 2*, δυο συλλογές με ιστορίες: «How a Mother Weaned Her Girl from Fairy Tales» (2010), με εικονογράφηση της Catherine Eyde, «House, Flower, Bird» (2014), με εικονογράφηση της Rikki Ducornet, στις εκδόσεις *Coffee House Press*, και τρία παιδικά βιβλία: «The Girl in the Castle Inside the Museum» (2008), με εικονογράφηση της Nicoletta Ceccoli, «The Lonely Book» (2012), με εικονογράφηση του Chris Sheban, «The Girl who wouldn't brush her hair» (2013), με εικονογράφηση του Jake Parker, στις

⁴⁵ Το εν λόγω απόσπασμα συμπεριλαμβάνεται στην ιστοσελίδα του Τμήματος Δημιουργικής Γραφής (MFA Creative Writing) του Πανεπιστημίου της Αριζόνα, στην Αμερική, όπου η Kate Bernheimer διδάσκει (<https://english.arizona.edu/users/kate-bernheimer>).

⁴⁶ Ο Tony Perez, ένας από τους εκδότες του αμερικανικού λογοτεχνικού περιοδικού «Tin House», αναφέρθηκε στην Kate Bernheimer ως «έναν από τους ζωντανούς θρύλους του παραμυθιού» στα πλαίσια ενός άρθρου που συνέγραψε στις 19 Ιουλίου, 2011, με αφορμή την έκδοση της ανθολογίας ιστοριών «Fantastic Women: 18 Tales of the Surreal and the Sublime from Tin House» (2011). Περισσότερες πληροφορίες στον ιστότοπο των εκδόσεων (<https://tinhouse.com/the-fantastic-women-of-well-fantastic-women-pt-2/>).

⁴⁷ Πρόκειται για ένα απόσπασμα από μια συνέντευξη που παραχώρησε η συγγραφέας στον συγγραφέα Matt Bell, στο αμερικανικό λογοτεχνικό περιοδικό «The Brooklyn Rail», στο τεύχος Δεκεμβρίου 2014/Ιανουαρίου 2015.

εκδόσεις *Penguin Random House/Schwartz & Wade Books*, που μεταφράστηκαν στα κορεατικά, ιαπωνικά, ισπανικά, καταλανικά, ιταλικά, γαλλικά, ρουμανικά, εβραϊκά και ελληνικά.

Επιμελήθηκε δυο συλλογές δοκιμίων: «*Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore their favorite Fairy Tales*» (1998), στις εκδόσεις *Random House*, «*Brothers and Beasts: An Anthology of Men on Fairy Tales*» (2007), στις εκδόσεις *Wayne State University Press*, καθώς και δυο ανθολογίες σύγχρονων παραμυθιών και μύθων: «*My Mother She Killed Me, My Father He Ate Me: Forty New Fairy Tales*» (2010), που κέρδισε το βραβείο *World Fantasy Award* και μεταφράστηκε σε ρωσικά και κινέζικα, και «*XO Orpheus: 50 New Myths*» (2013), στις εκδόσεις *Penguin Random House*.

Το πιο πρόσφατό της βιβλίο είναι το «*Office at Night*» (2014), μια νουβέλα που συνέγραψε με τον Laird Hunt, στις εκδόσεις *Coffee House Press*.

Στην Ελλάδα υπάρχει μεταφρασμένο ένα μόνο έργο της Kate Bernheimer. Πρόκειται για το παιδικό παραμύθι «*The Girl in the Castle Inside the Museum*» (2008), με εικονογράφηση της Nicoletta Ceccoli. Κυκλοφορεί από δύο διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους και φέρει δυο διαφορετικούς τίτλους: «*Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*» από τις εκδόσεις *Λιβάνη* (2017), «*Το κορίτσι με τα κουρδιστά όνειρα*», εκδόσεις *Μοντέρνοι Καιροί* (2009).

Η Kate Bernheimer ασχολείται επίσης με την κριτική σύγχρονων παραμυθιακών μυθοπλασιών, ενώ έχει συγγράψει και δοκίμια γύρω από το παραμυθιακό είδος, με κείμενά της να έχουν εκδοθεί σε επιφανή λογοτεχνικά περιοδικά και εφημερίδες όπως: *The Los Angeles Times*, *Marvels & Tales: The Journal of Fairy-Tale Studies*, *The New Yorker*, *The New York Times Book Review*, *Tin House*, *Western Humanities Review*, *Poetry International*, *Massachusetts Review*.

Δίνει συχνά διαλέξεις στην Αμερική αλλά και διεθνώς για το παραμυθιακό είδος ως μορφή τέχνης, σε χώρους όπως: *The Museum of Modern Art, NY*, *The Blanton Museum in Austin*, *Harvard University in Cambridge*, *Brooklyn Bridge Park in Brooklyn*, *Brown University in Providence*.

Είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια Αγγλικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Αριζόνα, όπου διδάσκει τα μαθήματα: *Δημιουργική Γραφή* και *Το Σύγχρονο Παραμύθι ως Μορφή Τέχνης*.

Η Kate Bernheimer εξερευνά επίσης πεδία όπου διασταυρώνονται οι σύγχρονες παραμυθιακές μυθοπλασίες με άλλους επιστημονικούς και καλλιτεχνικούς τομείς: με τον αδελφό της, αρχιτέκτονα Andrew Bernheimer, συνεργάζεται στο πρότζεκτ «Fairy – Tale Architecture»,⁴⁸ για το διεθνές, διεπιστημονικό περιοδικό *Places*, που είναι αφιερωμένο στην αρχιτεκτονική, το τοπίο και την αστικοποίηση. Πρόκειται για ένα εγχείρημα όπου διαφορετικοί αρχιτέκτονες, γραφίστες και μηχανικοί απ' όλο τον κόσμο, επιλέγουν αγαπημένα τους παραμύθια και δημιουργούν έργα όπου εξερευνούν τη σχέση οικειότητας ανάμεσα στις δομές των παραμυθιών και το φανταστικό σύμπαν της αρχιτεκτονικής.

Το 2005, η Kate Bernheimer, δημιούργησε το λογοτεχνικό περιοδικό *The Fairy Tale Review* (Wayne State University Press), το μοναδικό λογοτεχνικό περιοδικό στην Αμερική που είναι αφιερωμένο στο παραμυθιακό είδος ως σύγχρονη μορφή τέχνης, ένα πεδίο πειραματισμού και καινούμιου έκφρασης παραμυθιακής μυθοπλασίας και ποίησης (*fairy – tale prose and poetry*). Σχολιάζει χαρακτηριστικά η Susan Redington Bobby: «*Το δημιουργικό έργο του 'The Fairy Tale Review' αποτελεί την απάντηση προς όλους αυτούς τους κριτικούς που δεν πήραν στα σοβαρά, και απέρριψαν, τη σημασία που έχουν τα παραμύθια για τον κόσμο μας. Η επιτυχία του εγχειρήματος της Kate Bernheimer αποδεικνύει τη βαρύτητα των παραμυθιών ως πηγή έμπνευσης για τη σύγχρονη μυθοπλασία και ποίηση*» (Bobby, 2009, σ. 7).

3.2 Το παραμύθι με τα λόγια της Kate Bernheimer

Στη συνέχεια του κεφαλαίου θα παραθέσουμε μια σειρά από αποσπάσματα από τρία κείμενα, όπου η ίδια η συγγραφέας μας μιλάει για τη σχέση της με το παραμύθι και τον τρόπο που εκλαμβάνει τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του είδους.

⁴⁸ Περισσότερες πληροφορίες για το εν λόγω πρότζεκτ μπορεί να βρει κανείς στον ιστότοπο <https://placesjournal.org/series/fairy-tale-architecture/?cn-reloaded=1>

Απόσπασμα από το άρθρο «A Terrible Twist»⁴⁹

«Έχω αφιερώσει την καριέρα μου γιορτάζοντας και προασπίζοντας τα παραμύθια, μια μορφή τέχνης που θεωρώ όχι μόνο ότι είναι ζώντανη, αλλά ότι είναι ζωτικής σημασίας, ζωφόρος δύναμη μέσα στον χρόνο. Τα παραμύθια αντιπροσωπεύουν εκατοντάδες χρόνων ιστορίες, βασισμένες σε χιλιάδες χρόνων ιστορίες, ειπωμένες από εκατοντάδες, χιλιάδες, ίσως και εκατομμύρια αφηγητών. Με συγχωρείτε, αλλά κανείς δεν μπορεί να τα οικειοποιηθεί. Το μυαλό φωτίζεται αναλογιζόμενο την επίδρασή τους, την πανταχού παρουσία τους, τη λάμψη τους: σαν ένα αστέρι ή ένα πλανήτη που αργοπεθαίνει, αστράφτουν, παρόντα και αναγκαία. Όπως και η θάλασσα, απειλούμενη τώρα από την αλλαγή του κλίματός μας, έτσι και τα παραμύθια βρίσκονται σήμερα σε κίνδυνο: τα σχήματά του αντιγράφονται από ανθρώπους τους οποίους δεν ενδιαφέρει πραγματικά το θαύμα. Αυτοί οι συγγραφείς ενδιαφέρονται κυρίως για το «πραγματικό»: για ένα είδος ηρωισμού προσαρμοσμένου σε μια εγωκεντρική γραμμικότητα του εαυτού. Προσθέτουν μια μικρή πινελιά μαγείας, έναν μικρό νευρωτικό θαυμασμό· κάτι που αντιπροσωπεύει για αυτούς κάτι το θελκτικό» (Bernheimer, χ.χ., σσ. 3 – 4).

Απόσπασμα από το άρθρο «Fairy Tale is Form, Form is Fairy Tale»

«Συχνά, σε συζητήσεις ανάμεσα σε συγγραφείς, σχετικά με τα παραμύθια, εκθειάζονται τα εμφανή άγρια και παράδοξα στοιχεία τους. Είναι θαυμάσιο το ότι πολλοί συγγραφείς εκτιμούν τον σκοτεινό, φανταστικό κόσμο των παραμυθιών, αλλά θα επιθυμούσα επίσης να υπήρχε και η αναγνώριση της καλλιτεχνικής τους δεξιοτεχνίας. Γι' αυτό ας γιορτάσουμε τη φόρμα τους! Θα ήθελα να δώσω έμφαση σε τέσσερα γνωρίσματα που υπάρχουν στα παραμύθια: επιπεδότητα (*flatness*), αφαιρετικότητα (*abstraction*), ενστικτώδης λογική (*intuitive logic*) και κανονικοποιημένη μαγεία (*normalized magic*) [...] Αυτά τα τέσσερα

⁴⁹ Πρόκειται για ένα άρθρο βρίσκεται στον ιστότοπο <https://arizona.academia.edu/KateBernheimer>. Υπάρχει αναφορά ότι το εν λόγω άρθρο έχει δημοσιευθεί στο λογοτεχνικό περιοδικό «Fence», χωρίς όμως να υπάρχουν περαιτέρω πληροφορίες για το έτος και τον τόμο του περιοδικού στο οποίο είναι δημοσιευμένο.

γνωρίσματα των λαϊκών παραμυθιών, μπορούν να εντοπιστούν, σε μεταβαλλόμενο βαθμό, στα περισσότερα είδη γραφής, και συνεπώς η κατανόηση των παραμυθιακών τεχνικών μπορεί να επιλύσει τα ατυχή σχίσματα που κάποτε αναδύονται ανάμεσα στους συγγραφείς και κριτικούς του κυρίαρχου ρεύματος και αυτούς της πρωτοπορίας [...] Αυτή η κατανόηση μπορεί εντέλει να μας συνδέσει στην κοινή σε όλους πράξη ζωής. Το πιστεύω βαθιά. Εντούτοις, μια συνεχιζόμενη υποεκτίμηση των τεχνικών του παραμυθιού και της επίδρασης που είχαν, και έχουν, θα οδηγήσει στην εξαφάνισή τους [...]

Η μελέτη των τεχνικών του παραμυθιού μου προσφέρει μια διαφορετική, πολύ οικεία ευχαρίστηση σε μένα, καθώς δουλεύω τα μυθιστορήματά μου: πρόκειται για την ευχαρίστηση της γλώσσας καθώς μορφοποιεί την ιστορία. Οι ιστορίες ζούνε μέσα μου και αυτό είναι υπέροχο. Τα παραμύθια είναι οι σκελετοί των ιστοριών. Η ανάγνωσή τους σου προσφέρει ένα ανήσυχο συναίσθημα, μια ανήσυχη οικειότητα, αυτή την παρηγορητική και συνάμα υπερφυσική συναίσθηση ότι κατοικείς μέσα σε μια ιστορία» (Bernheimer, 2009, σσ. 65 - 66).

Απόσπασμα από το άρθρο «This Rapturous Form»

Παρόλη τη σημαντική συνεισφορά των Cristina Bacchilega, Stephen Benson, Donald Haase, Maria Tatar, Jack Zipes, και άλλων, στην κατανόηση του παραμυθιού και της πολυσύνθετης του ιστορίας, εντούτοις εύκολα υπομονεύεται –ακόμη και αν διατηρεί την εμπορική του επιρροή (ίσως γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο υπομονεύεται).

Ένας σημαντικό κριτικός απέρριψε ένα πρόσφατο μυθιστόρημα αποκαλώντας το 'μονοδιάστατο παραμύθι'. Συχνά μαθαίνω για την απόρριψη παραμυθιακών μοτίβων εξαιτίας των 'φεμινιστικών τους κλισέ', που μαρτυρεί μια σοβαρή παρανόηση σχετικά με την πολυσύνθετη πολιτική ιστορία του είδους. Φυσικά, δεν είναι τυχαίο ότι συχνά τα παραμύθια υπομονεύονται και γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης, καθώς έχουν μια βαθιά σχέση με την εργατική τάξη, τις γυναίκες, τα παιδιά, τα ζώα, και όλα αυτά τα πλάσματα του φυσικού κόσμου που ζουν μαζί τους: γριές με φούρνους, κορίτσια – λύκους και τα θραύσματά τους [...] επίσης, η απουσία επώνυμου συγγραφέα (που έρχεται σε αντίθεση με τη λατρεία του καπιταλισμού για το 'πρωτότυπο έργο' ως προϊόν και εμπόρευμα), καθώς και τα διερρηγμένα όρια ανάμεσα στον κόσμο των ανθρώπων και των ζώων που προκαλεί

ανησυχία σε έναν πολιτισμό που βασίζεται στην έννοια των ορίων για μια πλαστή αίσθηση ασφάλειας».

«Βλέπω τα παραμύθια πιο πολύ ως γλώσσα παρά ως ειδολογική κατηγορία· ένα είδος πολυ – πολιτισμικής, πολυ – γενεαλογικής, πολυ – σωματικής γλώσσας. Δεν θα έλεγα ότι προσπαθώ να διατυπώσω μια θεωρία για να τα ορίσω, αλλά ότι μάλλον αναπτύσσω μια θεωρία σχετικά με έναν ‘παραμυθιακό τρόπο’ να υπάρχω, μέσα στη γραφή μου [...]

Μου φαίνεται πως ενώ ο πολιτισμός μας λατρεύει τα παραμύθια, ανακυκλώνοντας τα μοτίβα τους και τα σχήματά τους ξανά και ξανά, αποτυγχάνει να αναγνωρίσει τη βαθιά μεταμορφωτική τους δύναμη. Ως ακαδημαϊκός, ανακαλύπτω τώρα ότι πολλοί από τους αγαπητούς μου συναδέλφους, έχουν ελάχιστη επίγνωση σχετικά με την έρευνα που διεξάγεται γύρω από το παραμυθιακό είδος, που είναι φυσικά μια βαθιά ενσυνείδητη προσπάθεια να διατηρήσουν και να τιμήσουν αυτό την πολυσύνθετη, πολιτική παράδοση. Γι’ αυτό λοιπόν έχοντας την ιδιότητα της μυθιστοριογράφου, της συγγραφέως παιδικών βιβλίων, της εκδότριας και της ακαδημαϊκού, επιδιώκω να τιμήσω το παραμυθιακό είδος με όποιον τρόπο μπορώ» (Bernheimer, 2006, σσ. 81 - 83).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

«THE COMPLETE TALES OF KETZIA GOLD» - ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

4.1 Η τριλογία των αδελφών Gold

Το έργο της Kate Bernheimer, «The Complete Tales of the Gold Sisters» αποτελείται από μια τριλογία μυθιστορημάτων που εντάσσονται στο είδος του *μυθιστορήματος – ποταμού (roman-fleuve)*. Εκδόθηκε σε διάστημα δέκα χρόνων⁵⁰, και είναι μέρος ενός ευρύτερου εγχειρήματος της συγγραφέως που αφορά στον πειραματισμό με τις μεταπλάσεις λαϊκών παραμυθιών και τους μετασχηματισμούς των παραμυθιακών μοτίβων. Η τριλογία αφορά στην ιστορία τριών αδελφών: Merry Gold, η μεγαλύτερη, Ketzia Gold, η μεσαία, και Lucy Gold, η μικρότερη. Σύμφωνα με την Catriona McAra, η τριλογία αποτελεί «μια δεκάχρονη διερεύνηση της σημασίας που ενέχει η παιδική ηλικία για ένα κορίτσι, μέσω μιας διαδικασίας ‘ενσωμάτωσης’ (*embodiment*), που συντελείται τόσο εντός όσο και μέσα από το κείμενο. Μεγάλο μέρος του εγχειρήματος βασίζεται στη μετάβαση της ίδιας της Bernheimer από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση: μεγάλωσε στην ανατολική ακτή των ΗΠΑ, και βίωσε τις ιστορικές στιγμές του τέλους της δεκαετίας του ’60, και των απαρχών της δεκαετίας του ’70· περίοδος ριζοσπαστικής πολιτικής και σεξουαλικής επανάστασης. Καθένα από τα μυθιστορήματα που απαρτίζουν την τριλογία εμπεριέχει κωδικοποιημένες βιογραφικές αναφορές από τη ζωή της, καθώς εστιάζει κάθε φορά σε μια από τις τρεις αδελφές Gold» (McAra, 2017, σσ. 168 – 169).

Το κάθε μυθιστόρημα της τριλογίας «The Complete Tales of the Gold Sisters» εναλλάσσεται ανάμεσα στην αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο και την αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο, καθώς και σε σκηνές από την παιδική ηλικία, την εφηβεία και την ενήλικη επαγγελματική ζωή της εκάστοτε αδελφής. Διαρθρωμένες σε επεισόδια, οι φαινομενικά μπλεγμένες αφηγήσεις σκόπιμα ανατρέπουν την τελεολογική υπόσταση αρχής, μέσης και τέλους, των λαϊκών παραμυθιών.

⁵⁰ Τα μυθιστορήματα που απαρτίζουν την τριλογία της Kate Bernheimer έχουν εκδοθεί με την εξής χρονολογική σειρά: «The Complete Tales of Ketzia Gold» (2001), «The Complete Tales of Merry Gold» (2006), «The Complete Tales of Lucy Gold» (2011).

Σύμφωνα με τη συγγραφέα, (όπως αναφέρεται από την Catriona McCara), η μορφή κάθε μυθιστορήματος σχεδιάστηκε με προσοχή, έχοντας ως πρότυπο τα υπόλοιπα μυθιστορήματα της τριλογίας, και υιοθετώντας μια επαναληπτική δομή τόσο εντός όσο και σε όλη την έκτασή τους, γεγονός που επιτρέπει τη διαδοχική ανάγνωση του ίδιου επεισοδίου, ιδωμένου μέσα από τη διαφορετική οπτική της κάθε αδελφής. Κατά κάποιον τρόπο, ο κάθε μυθιστορηματικός χαρακτήρας λειτουργεί ως ο αναξιόπιστος αφηγητής της ίδιας του της μνήμης. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Catriona McCara: «*Η Kate Bernheimer, ως συγγραφέας μυθοπλασίας, παραχωρεί στον εαυτό της τη δημιουργική αδειά για να το πράξει. Ως πλασματικοί χαρακτήρες, οι αδελφές Gold, δεν είναι υποχρεωμένες να είναι ούτε αξιόπιστες ούτε αντικειμενικές: η κάθε μία έχει την επιμέλεια της δικής της αφήγησης*» (Catriona, 2017, σ. 169). Η συγγραφέας επισημαίνει άλλωστε ότι η κάθε μία από τις αδελφές Gold έχει «συναρμολογήσει» το κείμενο του μυθιστορήματός της, ακολουθώντας την παράδοση των ανθολογιών κλασικών παραμυθιών, για τη δημιουργία των οποίων απαιτείται η παρουσία μεταφραστή, συγγραφέα, εικονογράφου, εκδότη, εκτυπωτή, σελιδοδέτη. Η Kate Bernheimer αναφέρει πως όλους αυτούς τους ρόλους επιτελεί για κάθε μυθιστόρημα της τριλογίας η εκάστοτε αδελφή Gold, καθώς «*η τριλογία αποτελεί ουσιαστικά έναν φόρο τιμής στις ανθολογίες κλασικών παραμυθιών και στις σειρές βιβλίων*».⁵¹

Συνδέοντας η συγγραφέας τις προσωπικές της αναμνήσεις με τη διαδικασία συγγραφής της τριλογίας των αδελφών Gold, αναφέρει: «*Μεγάλωσα ακούγοντας και διαβάζοντας, κάθε βράδυ προτού κοιμηθώ, παραμύθια της γνωστής παιδικής σειράς των εκδόσεων 'Little Golden Books'. Η δουλειά του παππού μου ήταν να προωθεί πρεμιέρες ταινιών στη Βοστώνη τις δεκαετίες '60 και '70. Στο υπόγειο του σπιτιού του είχε έναν προτζέκτορα και με αυτόν βλέπαμε ταινίες κινούμενων σχεδίων του Disney, όπως τη 'Χιονάτη', τη 'Σταχτοπούτα', τις 'Μάγισσες και Σκουπόξυλα'. Έχω εντάξει όλες αυτές τις εικόνες από τα βιβλία και τις ταινίες στα μυθιστορήματα και τις ιστορίες μου. Το σύνολο της μυθοπλασίας μου ουσιαστικά αποτελεί μια αποτίμηση φόρου τιμής σε όλες αυτές τις παραμυθιακές εκφάνσεις. Η τριλογία των μυθιστορημάτων μου αποτελεί μια ωδή στα παιδικά αναγνώσματα, στον τρόπο με τον οποίο τα παραμύθια έχουν τη δυνατότητα να μας*

⁵¹ Απόσπασμα από συνέντευξη που παραχώρησε η Kate Bernheimer, στο ιστολόγιο «Exoskeleton», τον Οκτώβριο του 2009 (<http://exoskeleton-johannes.blogspot.com/2009/10/kate-bernheimer-interview.html>).

σώσουν. Προσπάθησα να δημιουργήσω ένα νέο είδος παραμυθιακής αφήγησης, που να δίνει την αίσθηση του βίντατζ (vintage): αθώας και παιδικής, αλλά στοιχειωμένης». ⁵²

4.2 Το δυστοπικό σύμπαν των ιστοριών της Ketzia

Το μυθιστόρημα που μας ενδιαφέρει στην παρούσα ανάλυση αφορά στο πρώτο της τριλογίας, και φέρει τον τίτλο «The Complete Tales of Ketzia Gold». Το ποιητικό αυτό μυθιστόρημα μας εισάγει στη θλιμμένη ζωή της μεσαίας αδελφής, Ketzia, που, μαζί με τις άλλες δυο της αδελφές, μεγαλώνει στα προάστια μιας ανώνυμης αμερικανικής πόλης.

Η Susan Redington Bobby, στον τόμο δοκιμίων που επιμελήθηκε, με τίτλο «Fairy Tales Reimagined: Essays on New Retellings» (2009), εντάσσει την τριλογία της Kate Bernheimer στην κατηγορία των μεταμοντέρνων παραμυθιακών μεταπλάσεων που αφορούν τη θεματική *Τραύμα και Δυστοπία*: «Σύγχρονοι συγγραφείς ασπάζονται μια μεγάλη γκάμα πιθανοτήτων που αφορούν σε αφηγήματα τραύματος και δυστοπίας. Το μυθιστόρημα της Kate Bernheimer, μέρος ενός μυθιστορήματος – ποταμού (roman-fleuve), συνενώνει τόσο τον μετακειμενικό όσο και τον διακειμενικό διάλογο σε μια δυστοπική κοσμοθεώρηση, μέσω των αναφορών της ηρωίδας του, Ketzia Gold, συναρμολογώντας τις επιρροές της από το παραμύθι με το στοιχειωμένο σύγχρονο αφήγημά της» (Redington Bobby, 2009, σ. 8).

Το «The Complete Tales of Ketzia Gold» αφηγείται τις ασύνδετες αναμεταξύ τους πονεμένες ιστορίες της Ketzia, η οποία κακοποιείται διαδοχικά από την αδελφή της, τον άντρα της, τους γονείς της, τον δάσκαλο της μουσικής της, και από την πλειοψηφία των περαστικών ανθρώπων στη ζωή της. Ανάμεσα στη ροή του μυθιστορηματικού λόγου παρεμβάλλονται ρωσικά και εβραϊκά λαϊκά παραμύθια, καθώς και παραμύθια από τη συλλογή των αδελφών Grimm, που κινούνται ανάμεσα στην πιστή τους μεταγραφή και σε λυρικές μεταμοντέρνες μεταπλάσεις τους.

Σημειώνει η Kate Bernheimer για το πρώτο της μυθιστόρημα: «Ξεκίνησα να δίνω προσοχή στον τρόπο με τον οποίο τα παραμύθια, με δυναμικό και ταυτόχρονα μυστικό

⁵² Απόσπασμα από συνέντευξη που παραχώρησε η Kate Bernheimer στο διαδικτυακό περιοδικό «The Sisterhood», τον Οκτώβριο του 2010 (<https://forward.com/sisterhood/132545/kate-bernhimer-champion-of-the-fairy-tale/>).

τρόπο, δούλευαν εντός του χώρου της σύγχρονης φεμινιστικής μυθοπλασίας⁵³, καθώς έγραφα το πρώτο μου μυθιστόρημα, *'The Complete Tales of Ketzia Gold'*, που βασίζεται σε λαϊκά γερμανικά, ρωσικά και εβραϊκά παραμύθια. Η ηρωίδα κατοικεί έναν κόσμο παραμυθιού, έναν κόσμο διαχωρισμένο ανάμεσα στο καλό και το κακό, στην επιθυμία και τον φόβο· για αυτήν, τα τριχωτά ζώα και οι ομιλούσες κούκλες φαντάζουν λιγότερο τρομακτικά από τους ανθρώπους.

Ανέθεσα στον εαυτό μου συγκεκριμένες οδηγίες: το μυθιστόρημά μου να θυμίζει τη μορφή που έχουν οι εικονογραφημένες ανθολογίες λαϊκών παραμυθιών, με τα παραμύθια να προέρχονται μέσα από τις λαϊκές παραδόσεις των τόπων καταγωγής της οικογένειάς μου, με την παράλληλη χρήση μοτίβων επανάληψης και μεταγραφής, λόγω της συσχέτισής τους με την ιστορία των έντεχνων παραμυθιών. Ήθελα να κάνω όλα αυτά εντός ενός γειωμένου και αραιογραμμένου τόμου· ενός συναισθηματικού τοπίου γαλήνιας θλίψης. Το μυθιστόρημά μου έχει επίσης ως έμπνευσή του έναν πίνακα της *Dorothea Tanning*⁵⁴, που απεικονίζει δυο γυναίκες, που έχουν υποστεί κάποιου είδους βιασμό και κακοποίηση, να στέκονται πάνω σε ένα πλατύσκαλο, δίπλα από ένα γιγάντιο ηλιοτρόπιο· αυτή η εικόνα είχε μια αίσθηση παρουσίας, μεγαλύτερης από τη ζωή, μια αίσθηση παραμυθιού, ένα είδος έκστασης, η αίσθηση της φύσης, με μια ταυτόχρονη συνείδηση ότι μέσα σε εκείνο το σπίτι όπου οι δυο γυναίκες βρίσκονταν, κάτι πάει λάθος»⁵⁵ (Bernheimer, 2006, σ. 81).

⁵³ Στην εισαγωγή της ανθολογίας της με τίτλο «Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers explore their Favorite Fairy Tales» (2002), η Kate Bernheimer σχολιάζοντας τη σχέση ανάμεσα στις γυναίκες και το παραμύθι, αναφέρει: «Οι αναγνώστες παραμυθιών είναι εξοικωμένοι μονάχα με ομογενοποιημένα και εκλαϊκευμένα παραμύθια που συγκεντρώνονται σε ανθολογίες –και λογοκρίνονται– από εκδότες της βικτωριανής εποχής, όπως ήταν ο Andrew Lang, καθώς και από τους χαμηλών τόνων αδελφούς Grimm. Κατ' ακρίβειαν, οι παλαιότερες παραλλαγές παραμυθιών ήταν πολύ πιο σκοτεινές από αυτές που βρίσκουμε τώρα στα βιβλιοπωλεία, και δεν απευθύνονται πάντοτε σε παιδικό κοινό. Πολλές γυναίκες συγγραφείς ασχολήθηκαν επανειλημμένα στο έργο τους, με αυτές τις παλαιότερες και πιο σκοτεινές παραλλαγές: Christina Rossetti, Angela Carter, Anne Sexton, Marina Warner, Rita Dove [...]. Η ανθολογία *'Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers explore their Favorite Fairy Tales'* έχει προκύψει από μια περιέργεια γύρω από τον τρόπο που οι γυναίκες, και ιδιαίτερα οι καλλιτέχνιδες, διαμορφώθηκαν μέσα από το παραμύθι [...] Τα παραμύθια συχνά τοποθετούν τους αναγνώστες και τις ηρωίδες μαζί σε μια μεγάλη αίθουσα γεμάτη από καθρέφτες, μέσα από τους οποίους αντικαθρεφτίζονται για πάντα, χωρίς τέλος» (Bernheimer, 2002, σ. xxvii).

⁵⁴ Η Dorothea Tanning (25 Αυγούστου 1910 – 31 Ιανουαρίου 2012) ήταν Αμερικανίδα ζωγράφος, χαράκτρια, γλύπτρια, συγγραφέας και ποιήτρια, της οποίας το έργο επηρεάστηκε βαθύτατα από το κίνημα του σουρεαλισμού.

⁵⁵ Η Catriona McCara, που μελέτησε σε βάθος το έργο της Dorothea Tanning, αναφέρει στο βιβλίο της *'A Surrealist Stratigraphy of Dorothea Tanning's Chasm'* (Routledge, 2017): «Τα οπτικά αφηγήματα της Dorothea Tanning *'Eine Kleine Nachtmusik'* (1943) και *'Musical Chairs'* (1951) έχουν επιλεγεί για αναπαραγωγή στα δυο από τα τρία μυθιστορήματα της τριλογίας της Kate Bernheimer *'The Complete Tales*

Η αφήγηση κινείται ελεύθερα μέσα στον χρόνο και τον χώρο, συνενώνοντας τη θραυσματική και πολυφωνική αφήγηση της παιδικής ηλικίας της Ketzia, της αφύπνισης της σεξουαλικότητάς της και της ενηλικίωσής της σε ένα ονειρικό τοπίο αισθαντικότητας, αθωότητας και επιθυμίας. Στη ροή της αφήγησης διαθλώνται μοτίβα από εβραϊκά, ρωσικά και γερμανικά παραμύθια, διαμορφώνοντας μια καλειδοσκοπική οπτική που διεισδύει κάθε φορά στο ονειρικό σύμπαν της Ketzia, φωτίζοντάς το. Όπως αναφέρει η Cristina Bacchilega, «*Τα μεταμοντέρνα παραμύθια παρουσιάζουν μια επίγνωση του τρόπου με τον οποίο το λαϊκό παραμύθι, που ο σύγχρονος άνθρωπος υποβιβάζει σε παιδικό ανάγνωσμα, σχεδόν εκδικητικά ακολουθεί το πλέγμα του υποσυνείδητού μας*» (Bacchilega, 1997, σ. 22).

Οι ιστορίες της Ketzia αποτελούν ουσιαστικά μια συναρπαστική εξερεύνηση του πολυεπίπεδου τρόπου με τον οποίο τα παραμύθια επηρεάζουν τον ανθρώπινο ψυχισμό. Η Kate Bernheimer εντάσσει πολλά παραμύθια στο αφήγημά της, όπως τον *Κυανοπώγωνα*, την *Κοκκινোসκουφίτσα*, την *Γυναίκα με τα Κομμένα χέρια* και πολλά άλλα, ιδωμένα μέσα από ποικίλες οπτικές, των οποίων η παρουσία προσδίδει μια βαθύτερη θέαση του ψυχισμού της Ketzia. Ακολουθώντας το θεωρητικό και υφολογικό πλαίσιο των μεταμοντέρνων παραμυθιών, η Ketzia παρουσιάζεται ως ο κάτοχος της δομής και της μορφής των λαϊκών παραμυθιών, μέσα από τα οποία διαμορφώνεται ο κόσμος της· ένας κόσμος που κατακλύζεται από συγκρουσιακές αντιθέσεις ανάμεσα στη λογική και το παράλογο, στην παραφροσύνη και τη σωφροσύνη, συνθέτοντας ένα συναισθηματικό τοπίο από το οποίο τόσο η ηρωίδα όσο και οι αναγνώστες είναι αδύνατο να ξεφύγουν.

Η Cristina Bacchilega είχε επισημάνει στο βιβλίο της «*Postmodern Fairy Tales*» το γεγονός ότι «*τα περισσότερα αφηγήματα επιδιώκουν να επιλύσουν τις αντιφάσεις τους. Ακόμα και εκείνα τα λογοτεχνικά κείμενα που διακηρύσσουν το παράδοξο στο όνομα της*

of Ketzia Gold (2001), *'Merry Gold'* (2006), and *'Lucy Gold'* (2011) [...] Η περιγραφή του έργου της Tanning *'Eine Kleine Nachtmusik'* από την Kate Bernheimer ουσιαστικά το μεταμορφώνει στο ίδιο της το μυθιστόρημα [...] Κάθε μία από τις αδελφές Gold της τριλογίας αντιπροσωπεύουν τις πολλαπλές όψεις των προσώπων των ηρωίδων του μυθιστορήματος της Tanning, *'Chasm: A Weekend'* (2004), που όλες φέρουν το δίο όνομα, *Destina*, και είναι αδελφές: η θλιμμένη γενεαλογία της *Ketzia Gold*, ο χειριστικός εκβιασμός της *Merry Gold*, η ανεμελιά που επιδεικνύει η *Lucy Gold* απέναντι στην απειλητική πραγματικότητα που την περιβάλλει. Έπειτα και οι τρεις αδελφές Gold είναι αφοσιωμένες αναγνώστριες παραμυθιών, όπως άλλωστε και η βιβλιόφιλος *Dorothea Tanning*» (McCara, 2017, σ. 97).

πρωτοπορίας βασίζονται σε κάποιους κανόνες γενικής παραδοχής απλά και μόνο για να μπορέσουν να γίνουν κατανοητοί» (Bacchilega, 1997, σ. 8). Η Kate Bernheimer, κάνει ένα βήμα παραπέρα, καθώς χρησιμοποιεί τις εγγενείς αντιφάσεις που υπάρχουν στα αφηγήματά της για να ενδυναμώσει τη λειτουργία τους, μέσω της μορφής τους· χρησιμοποιεί δηλαδή τις στρατηγικές του μεταμοντερνισμού για να φωτίσει τη θεμελιώδη φύση του παραμυθιακού είδους και την εφαρμογή του στην εποχή μας.

Είναι χαρακτηριστικό το απόσπασμα από ένα ποίημα του John Ashbery⁵⁶ που αναγράφεται στη σελίδα τίτλου του μυθιστορήματος: «*And when the needle finally swung/ It was wrapped in rags, in pitch blackness./ I escaped from a dream of living/ Into a fairy tale with no happy ending, no ending at all*».

Αυτό το ποιητικό απόσπασμα είναι αρκετά διαφωτιστικό καθότι επικοινωνεί στους αναγνώστες τον τρόπο που η Kate Bernheimer προσεγγίζει το παραμυθιακό είδος. Διαφαίνεται τόσο η αποστασιοποίησή της προς τις ωραιοποιημένες εκδοχές των κινηματογραφικών παραμυθιών του Disney, όσο και η πρόθεσή της να υπομονεύσει και να μετασηματίσει το χαρούμενο τέλος των παραμυθιών. Γι' αυτό τον λόγο άλλωστε, παρουσιάζει το σπίτι της παιδικής ηλικίας της ηρωίδας της να περιβάλλεται από ένα είδος μαγείας που έχει χάσει το νόημα της: βρισκόμαστε μέσα στο σύμπαν του Disney, όπου η αίσθηση του θαυμαστού στέκεται αποκομμένη και φαινομενικά αδιάφορη για την σκληρή πραγματικότητα εντός της οποίας υπάρχει⁵⁷.

«*Το παραμυθιακό είδος είναι θεμελιωδώς ουτοπικό είδος*», αναφέρει χαρακτηριστικά η Helen Pilinovsky (Pilinovsky, 2009, σ. 138), ωστόσο οι μεταμοντέρνες μεταπλάσεις του βασίζονται στην πεποίθηση ότι η ευρέως διάχυτη αντίληψη που επικρατεί γύρω από το

⁵⁶ Ο John Ashbery (28 Ιουλίου 1927 – 3 Σεπτεμβρίου 2017) ήταν Αμερικάνος ποιητής. Εξέδωσε περισσότερους από είκοσι τόμους ποίησης, ενώ του είχαν απονεμηθεί σχεδόν όλα τα μεγαλύτερα αμερικανικά βραβεία ποίησης, συμπεριλαμβανομένου και ενός βραβείου Πούλιτζερ, το 1976, για την ποιητική του συλλογή «*Self Portrait in a Convex Mirror*».

⁵⁷ Ο Jack Zipes, αναφερόμενος στις γυναίκες συγγραφείς παραμυθιών του εικοστού πρώτου αιώνα γράφει: «*Αντί να δίνουν έμφαση αποκλειστικά σε ζητήματα φύλου και ριζοσπαστικοποίησης των κλασικών παραμυθιών (όπως κυρίως έπρατταν οι γυναίκες συγγραφείς του εικοστού αιώνα), οι γυναίκες συγγραφείς της εποχής μας τείνουν να απεικονίζουν μπερδεμένες και θλιμμένες γυναίκες, και άντρες, παγιδευμένες σε ένα λαβύρινθο παράλογων καταστάσεων. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρούν να ξεδιαλύνουν τα αίτια που προκαλούν μια αδιέξοδη κατάσταση, χρησιμοποιώντας αφηγηματικές στρατηγικές που ταυτόχρονα καθρεφτίζουν την κατάσταση κατάπτωσης, την ίδια στιγμή που αυτές οι ίδιες στρατηγικές είναι με κάποιο τρόπο 'δυστραμμένες'. Το αποτέλεσμα είναι μια κατάσταση αποκλισης που επιδιώκει να κρατάει αποστασιοποιημένο τόσο τον αναγνώστη όσο και τον συγγραφέα, από την αποκτήνωση και την κοινοτοπία της αμερικανικής πραγματικότητας. Αυτή η κατάσταση αποκλισης είναι επίσης ανησυχητική, καθότι καθρεφτίζει την αποξένωση που υπάρχει στην κοινωνία*» (Zipes, 2008, σ. 130).

παραμύθι, ως το κατεξοχήν αφηγηματικό είδος που πρεσβεύει το ουτοπικό, «*κι έζησαν αυτοί καλά...*», χαρούμενο τέλος, είναι πέρα για πέρα λανθασμένη· αποτελεί μάλιστα αυτή η αντίληψη ένα λεπτό επίχρισμα για έναν κόσμο, που όχι μόνο θυμίζει, αλλά ξεπερνάει ακόμη, τον δικό μας κόσμο της καθημερινότητας, ως προς τη δυνητική του αθλιότητα, μιζέρια και δυσπραγία. Σύμφωνα με την Pilinovsky, η χρήση της μεταφοράς του μαγικού στοιχείου που ενυπάρχει στο παραμύθι ρίχνει φως στην εγγενή έλλειψη και ανεπάρκεια του κόσμου που περιγράφει (Pilinovsky, 2009, σ. 138). Όπως έχουμε αναφέρει, οι σύγχρονοι συγγραφείς παραμυθιών χρησιμοποιούν τη γνώση που έχουν γύρω από τον τρόπο που δομείται ένα κείμενο και μια παραμυθιακή ιστορία ενάντια στο ίδιο το κείμενο και την ιστορία που δημιουργούν: οι προσδοκίες που δημιουργούνται μέσα από τη βαθιά πίστη στο χαρούμενο τέλος του παραμυθιού στρέφονται ενάντια στο ίδιο το πεδίο των εν λόγω προσδοκιών, διασφαλίζοντας εντέλει το αντίθετο αποτέλεσμα· ένα παραμύθι με λυπημένο τέλος, την απογοήτευση μιας δυστοπίας δημιουργημένης μέσα από ένα πεδίο ουτοπικών προσδοκιών.

Η Kate Bernheimer, στο εισαγωγικό κεφάλαιο της συλλογής δοκιμίων που επιμελήθηκε, που φέρει τον τίτλο, «*Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore their favorite Fairy Tales*» (2002), αναφέρει: «*Τα παραμύθια έχουν μια εμμονή με τις απαρχές και με τις καταλήξεις ('μια φορά κι έναν καιρό...', 'κι έζησαν αυτοί καλά και εμείς καλύτερα'), την ίδια στιγμή που το επινοημένο δράμα που βιώνουμε στο γύρισμα του αιώνα προσφέρεται για τα τεχνάσματα και τις υπερβολές της λογοτεχνίας του μαγικού*» (Bernheimer, 2002, σ. xxiv). Η Bernheimer πιστεύει ότι η εποχή μας επισπεύδει «*το είδος εκείνο του δράματος που εντοπίζει κανείς στο παραμύθι: αυτό που δεν έχει τέλος γιατί πάντοτε, ήδη, τελειώνει [...] υπάρχει κάτι το ωραίο στον τρόπο με τον οποίο το παραμύθι είναι ταυτόχρονα στο 'ώρα' και στο 'τότε', όπως η αντανάκλαση του ίδιου του εαυτού του σε έναν καθρέφτη*» (Bernheimer, 2002, σ. xxiv).

Η Bernheimer στη συνέχεια επισημαίνει ότι η περιοδική, προσομοιάζουσα με την κίνηση του μυθικού πουλιού Φοίνικα, αναζωπύρωση του έντονου ενδιαφέροντος για το φανταστικό είναι αποτέλεσμα των νοοτροπιών που επικρατούν σε μεταβατικές περιόδους, όπου υπάρχει διάχυτη η αίσθηση του τέλους. Συγκρίνει μάλιστα την εποχή μας με την περίοδο που εμφανίστηκε το καλλιτεχνικό κίνημα της αδελφότητας των προραφαηλιτών, παρόλο που στην εποχή μας εντοπίζει ένα σημαντικό διαφοροποιητικό

γνώρισμα: αυτό που συναρπάζει δεν είναι μονάχα το στοιχείο του φανταστικού, αλλά η επιτηδευμένη του επανεγγραφή και ενσωμάτωση σε μια σκοτεινή, δυσοίωνη και αμήχανη επανάληψη (Bernheimer, 2002, σ. xxiv).

Σχολιάζοντας η Cristina Bacchilega αυτό το φαινόμενο, αναφέρει πως οι μεταμοντέρνες παραμυθιακές μεταπλάσεις «*λειτουργούν και ως πεδία μίμησης των πρωτότυπων παραμυθιών και ως πεδία πολλαπλών σημασιοδοτήσεων, επιβεβαιώνοντας αλλά και ταυτόχρονα αμφισβητώντας, χωρίς απαραίτητα να προβαίνουν σε κάποιο είδος αποκατάστασης ή υπομόνευσης [...] επανεργοποιούν το μαγικό στοιχείο και τις μυθοποιητικές ποιότητες του μαγικού παραμυθιού, προσφέροντας νέες αναγνώσεις, που προωθούν ανεκμετάλλευτες ή ξεχασμένες δυνατότητες μέσα από τις επαναλήψεις του*» (Bacchilega, 1997, σ. 22).

Η ενσωμάτωση των στρατηγικών αυτών στο έργο της Kate Bernheimer δημιουργεί μια συγκεχυμένη και διφορούμενη επαναληπτικότητα που αναπαριστά την εικόνα, όχι ενός μονάχα καθρέφτη, αλλά μιας ολόκληρης αίθουσας γεμάτης από καθρέφτες: κάθε ένα ξεχωριστά από τα διαδοχικά μυθιστορήματα της τριλογίας αναφέρεται στην προγενέστερη, σκοτεινή ιστορία του φανταστικού παρελθόντος του, προκαλώντας δυσφορία στο πεδίο του παρόντος.

Όπως εύστοχα σχολιάζει η Helen Pilinovsky, η επιλεκτική αναπαράσταση του παρελθόντος εκ μέρους της Kate Bernheimer προσφέρει μια καθολικά μη ουτοπική εικόνα του παραμυθιού· πρόκειται αντίθετα για μια δυστοπική εικόνα, της οποίας ψεγάδι στο σύμπαν φαινομενικής τελειότητας αποτελεί η πιεστική προσδοκία και προσμονή ενός ευτυχισμένου τέλους. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Οι μεταμοντέρνες μεταπλάσεις λαϊκών παραμυθιών διαφέρουν σε σημαντικό βαθμό από τις προγενέστερες [...]. Οι σύγχρονοι συγγραφείς επανεισάγουν την κοινωνική κριτική, το σεξ και τη βία, με ένα επιπρόσθετο καίριο στοιχείο: γνώση και αντίληψη της 'ιστορίας'. Όσο εχθρικοί και απειλητικοί είναι οι τυραννικοί άρχοντες, οι γονείς που ασκούν κακοποίηση, ή άλλες προβληματικές καταστάσεις, άλλο τόσο απειλητική και εχθρική για την μεταμοντέρνα ηρωίδα είναι η 'ιστορία' με τις προσδοκίες της, άλλοτε με άμεσο και άλλοτε με έμμεσο τρόπο.*

Σε γενικές γραμμές οι συγγραφείς εκείνοι που βλέπουν την 'ιστορία' ως εχθρό με τον οποίο καλούνται να πολεμήσουν τείνουν προς την οπτιμιστική και ουτοπική αντίληψή της εύκολης

κατατρόπωσής του, ενώ οι συγγραφείς εκείνοι που αντιλαμβάνονται την 'ιστορία' ως έναν έμμεσο παράγοντα γύρω από τον οποίο καλούνται να κινηθούν τείνουν να είναι περισσότερο ζοφεροί και θλιβεροί. Η Kate Bernheimer αντλεί από όλα τα παραπάνω και από ακόμα περισσότερα, καθώς οι περιβόητες αδελφές Gold φαντάζονται η μία την άλλη να είναι ο χειρότερός τους εχθρός, χωρίς να αντιλαμβάνονται πως σε κάθε περίπτωση ο χειρότερός τους εχθρός είναι ο ίδιος ο εαυτός τους» (Pilinovsky, 2009, σ. 138).

4.3 Αφηγηματικό περιεχόμενο

Καθ' όλη την έκταση του μυθιστορήματος, γινόμαστε μάρτυρες των ηρωικών προσπαθειών που καταβάλλει η Ketzia για να βρει νόημα μέσα σε έναν κόσμο που φαίνεται να μην της προσφέρει τίποτα άλλο παρά μονάχα βία και παγερή αδιαφορία. Το να φαντάζεται τον εαυτό της ως ηρωίδα των παραμυθιών που διαβάζει, και ζώντας τη φανταστική ζωή τους, αποτελεί το μόνο της καταφύγιο. Κάποιες από τις εν λόγω ιστορίες, εβραϊκά και ρωσικά λαϊκά παραμύθια, καθώς και παραμύθια από τη συλλογή των αδελφών Grimm ανατυπώνονται στην πρωτότυπή τους εκδοχή, παραπλεύρως των λεπτομερών μεταπλάσεων που δημιουργεί η Bernheimer, ενώ άλλα παραμύθια υπονοούνται: ο σκύλος της οικογένειας Gold φέρει το όνομα Hansel, από τον γνωστό ήρωα του παραμυθιού των Grimm, ενώ η Ketzia εμφανίζεται να φοράει μια μάλλινη κόκκινη κάπα που ανήκει στη γιαγιά της.

Τα παραμύθια που διαβάζει βοηθούν την Ketzia να διαφεύγει από τη δυσοίωνα παρόν της ίδιας της αφήγησής της, απελευθερώνοντάς την από μια αίσθηση απομόνωσης· οι ηρωίδες των παραμυθιών με τις οποίες ταυτίζεται, της δίνουν ελπίδα ότι δεν βρίσκεται μόνη, όντας ταυτόχρονα η ηρωίδα και η αφηγήτρια του δικού της αντισυμβατικού παραμυθιού, που υφαίνει συνενώνοντας το νήμα των ανόμοιων ιστοριών της ζωής της με τα λαϊκά παραμύθια που διαβάζει. Το αποτέλεσμα είναι μια σειρά από συνδεδεμένα επανανοηματοδοτημένα παραμύθια « [...] που απεικονίζουν νέες εκβάσεις [...] αποτελούν νέες λογοτεχνικές δημιουργίες που μονάχα υπαινίσσονται τα πρωτότυπα παραμυθιακά μοτίβα, ως καταλύτες» (Redington Bobby, 2009, σ. 5).

Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα που δομείται μέσα από μια σειρά από διαδοχικές και αντιστικτικές ιστορίες που κινούνται μπροστά και πίσω μέσα στον χρόνο και τον χώρο,

ενώ η αφηγηματική φωνή εναλλάσσεται ανάμεσα στο πρώτο πρόσωπο και το τρίτο πρόσωπο, ανάμεσα σε σύγχρονες παραμυθιακές μεταπλάσεις και λαϊκά παραμύθια, δημιουργώντας ένα αφηγηματικό καλειδοσκοπικό αποτέλεσμα, που συνυφαίνει το υλικό των αναμνήσεων της Ketzia τόσο με το παρόν και το μέλλον της, όσο και με το παρόν και το μέλλον των εξιστορήσεων των αδελφών της.

Όπως αναφέρει η Kate Bernheimer: *«Εν μέρει, αυτό το βιβλίο αποτελεί φόρο τιμής στην παιδική ηλικία και στο να μεγαλώνει κανείς μέσα από τα βιβλία -στη μεταμορφωτική εμπειρία της ανάγνωσης βιβλίων- καθώς και στα βιβλία που εκδίδονται σε σειρά· πρόκειται για ένα είδος ψύχωσης.*

Ο μόνος τρόπος που το μυθιστόρημα θα μπορούσε να απεικονίσει αυτό που νιώθει η Ketzia ως προς το να ζεί κανείς -να βρίσκεται- μέσα σε μια συλλογή βιβλίων, σε ένα κουτί, όπως σε ένα φέρετρο, ήταν μέσω της χρήσης πρώτου και τρίτου προσώπου για διαφορετικά μέρη της ιστορίας. Σίγουρα, οι αναμνήσεις από τις κακοποιήσεις που είχε υποστεί η Ketzia έπρεπε να ειπωθούν σε τριτοπρόσωπη αφήγηση.

Ουσιαστικά, το βιβλίο έπρεπε να εμπεριέχει όλες τις πιθανές εκδοχές εαυτού που η Ketzia συναντάει σε κάθε ένα από τα παραμύθια που διαβάζει. Επίσης, το βιβλίο αυτό αποτελεί εν μέρει και ένα είδος κριτικής προς τη λατρεία που επιδεικνύει ο σύγχρονος πολιτισμός στην έννοια του 'εαυτού': πρόκειται για ένα κατασκεύασμα που μας έχει οδηγήσει στην καταστροφή. Η έννοια του 'εαυτού' είναι κάτι που έχει υπερκτιμηθεί, για αυτό τον λόγο απουσιάζει από αυτό το βιβλίο· αντ' αυτού υπάρχουν πολλοί 'συρραπτόμενοι εαυτοί'»⁵⁸.

Η Ketzia Gold είναι η μεσαία από τις τρεις κόρες της οικογένειας Gold· βιώνει μια δύσκολη, κακοποιητική σχέση με τη μεγαλύτερή της αδελφή, Merry Gold, και μια αδιάφορη συμβίωση με τη μικρότερή της αδελφή, την αξιαγάπητη και γοητευτική Lucy Gold. Η Catriona McCara, στο άρθρο της «Hope Chest: Demythologizing Girlhood in Kate Bernheimer's Trilogy» (2017), αναλύοντας την τριλογία αδελφών Gold, χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα της Lucy Gold ως *«μια μελέτη περίπτωσης γύρω από την έννοια της ευδαιμονίας»* (McCara, 2017, σ. 174), χαρακτηρίζει την Merry Gold ως *«βασιλίτσα του χιονιού [...], την πιο ψυχρή και μοχθηρή από τις τρεις αδελφές»* (McCara,

⁵⁸ Απόσπασμα από συνέντευξη που παραχώρησε η Kate Bernheimer, στο ιστολόγιο «Exoskeleton», τον Οκτώβριο του 2009 (<http://exoskeleton-johannes.blogspot.com/2009/10/kate-bernheimer-interview.html>).

2017, σ. 178), ενώ χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα της Ketzia Gold ως «*μια πραγματεία περί μελαγχολίας και μαζοχισμού*» (MacCara, 2017, σ. 176).

Η Ketzia κατοικεί σε έναν κόσμο ενδοοικογενειακής βίας, ερωτικής επιθυμίας και απελπισίας. Καθ' όλη τη διάρκεια της παιδικής ηλικίας, της εφηβείας και της ενηλικίωσής της υπόκειται σε σωματική και ψυχολογική κακοποίηση, ενώ ο κατακερματισμένος της κόσμος αποκαλύπτεται εν είδει φωτογραφικών στιγμιότυπων εντός των πλαισίου που προσφέρουν τα παραμύθια και το παράλληλο εικονογραφικό αφήγημα. Αυτό που προκύπτει είναι ένα οπτικό και αφηγηματικό κολάζ που δεν ακολουθεί κάποια αυστηρή λογική ή τις συμβάσεις της γραμμικής αφήγησης.

Η Ketzia παντρεύεται τον Adam Gold, «*το πιο έξυπνο αγόρι της τάξης*» και για κάποια χρονική περίοδο βιώνει την ευτυχία στο πλευρό του, παρόλο που ο ίδιος παρουσιάζεται ως γυναικάς, που ασκεί παράλληλα συναισθηματική βία απέναντι στην Ketzia. Ο Adam δουλεύει παίζοντας πιάνο, ψυχαγωγώντας τους πελάτες ενός μεγάλου εμπορικού κέντρου, ενώ η Ketzia δουλεύει ως μετεγγραφέας απομαγνητοφώνησης συνομιλιών σε μια εταιρεία ιδιωτικών ερευνών – ντετέκτιβ, που ονομάζεται «Triple D».

Όταν η αδελφή του Adam, Abby, μετακομίζει μαζί τους στο ίδιο σπίτι, ο Adam συνδέεται με αφύσικα εμμονικό τρόπο μαζί της, ενώ η Ketzia εγκαταλείπει το σπίτι, για να επιστρέψει μόνο αργότερα, αφότου η Abby έχει φύγει. Μετά από αυτό το επεισόδιο, ο Adam, σε μια ανατροπή της πλοκής που μας θυμίζει το παραμύθι του Κυανοπώγωνα, δίνει στην Ketzia κάποια κλειδιά, λέγοντας της να μην επιχειρήσει ποτέ να ανοίξει ένα συγκεκριμένο ερμάρι. Η Ketzia μη μπορώντας να αντισταθεί στην περιέργειά της το ανοίγει, βρίσκοντας φωτογραφίες και αντικείμενα που ανήκουν σε άλλες γυναίκες.

Οι σχέσεις της Ketzia με τον άντρα της, όπως και η σχέση της με την οικογένεια της – ιδιαίτερα με τις αδελφές της- σταδικά διαλύονται, καθώς τη βρίσκουμε να περιπλανιέται μέσα σε μια καυτή έρημο στο Νότο: η εικόνα της Ketzia, χαμένης και περιπλανώμενης μέσα σε μια έρημο, αποτελεί και την πρώτη σκηνή του μυθιστορήματος. Ζώντας σε ένα φτηνό πανδοχείο, χωρίς λεφτά, η Ketzia καταφέρνει να επιβιώνει εκπληρώνοντας την επιθυμία του ιδιοκτήτη του πανδοχείου να την βλέπει να βγάζει τα ρούχα της και να κάνει μπάνιο μέσα από έναν καθρέφτη στο δωμάτιό της, μέσα από έναν καθρέφτη διπλής όψεως.

Σταδιακά η Ketzia αποστασιοποιείται όλο και περισσότερο από τους ανθρώπους και τα συναισθήματά της μέχρι που τη βλέπουμε στο τέλος σε μια κατάσταση πλήρους παθητικότητας, αδυνατόντας να κρατήσει το βάρος των αισθημάτων και του παρελθόντος της. Όσο και αν η Ketzia επιθυμεί να εκπληρώσει το *αμερικάνικο όνειρο*, οι προσπάθειές της πέφτουν στο κενό, καθώς βιώνει αδυνατεί να ζήσει σύμφωνα με τις πολιτισμικές προσαγές που ορίζει η κοινωνία μέσα στην οποία ζει.

Αρχιτεκτονική σύνθεση του κειμένου

Η δομή του μυθιστορήματος ακολουθεί μια ασυνήθιστη εναλλαγή ανάμεσα σε σύντομα κεφάλαια στα οποία εντοπίζονται οι εξής διαφοροποιήσεις: Τα κεφάλαια που αφορούν σε παραμύθια, εντάσσονται σε δυο κατηγορίες: η πρώτη κατηγορία αφορά σε μεταπλάσεις λαϊκών παραμυθιών, ενώ η δεύτερη κατηγορία αφορά σε ακριβείς ανατυπώσεις λαϊκών παραμυθιών. Οι μεταπλάσεις των παραμυθιών είναι σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση, ενώ οι ανατυπώσεις ακολουθούν την αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο των λαϊκών παραμυθιών. Και οι δυο κατηγορίες κεφαλαίων που αφορούν σε παραμύθια φέρουν τίτλο, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα κεφάλαια του μυθιστορήματος που φέρουν ως τίτλο την αρίθμησή τους, και που με τη σειρά τους αφορούν σε δυο διακριτά είδη κειμενικού λόγου: ο πρώτος αφορά στην αφήγηση της ιστορίας, του μυθοπλαστικού υλικού, σε τρίτο πρόσωπο, ενώ ο δεύτερος σε μια αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, όπου η ηρωίδα αναφέρεται στην επαγγελματική της ενασχόληση ως μετεγγραφέας απομαγνητοφώνησης συνομιλιών.

Η συγγραφέας, στις εισαγωγικές σελίδες του βιβλίου, συμπεριλαμβάνει μια σελίδα στην οποία αναγράφονται οι πηγές της, δηλαδή το παραμυθιακό υλικό, από το οποίο άντλησε τις ιστορίες της, και το οποίο αποτέλεσε τη βάση για τις μεταπλάσεις που περιλαμβάνονται στο μυθιστόρημά της. Πρόκειται για τρεις ανθολογίες παραμυθιών: «Grimm's Tales for Young and Old: The Complete Stories» (1977), «Russian Fairy Tales» (1975), «Yiddish Folktales» (1988). Στην ίδια σελίδα αναγράφονται και οι τίτλοι των τεσσάρων παραμυθιών που έχουν παρατεθεί στην πρωτότυπή τους μορφή, στη ροή της αφήγησης, παρμένα από τη συλλογή των παραμυθιών Grimm. Πρόκειται για τα παραμύθια: «The Ditmarsh Tale of Lies», «The Star Talers», «The Fox and the Geese»,

«The Rosebud»⁵⁹, που αφορούν αντίστοιχα το εντέκατο, το εικοστό πρώτο, το εικοστό ένατο και το τριακοστό ένατο κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Ως προς τη λειτουργία των εν λόγω παραθέσεων, αναφέρει η Catriona McCara: «Ένα λογοτεχνικό τέχνασμα που χρησιμοποιεί η Bernheimer είναι η ένταξη πρωτότυπων παραμυθιών στη ροή της αφήγησης, γεγονός που προσδίδει μια διακειμενική διάσταση στην εν λόγω τριλογία μυθιστορημάτων: οι ηρωίδες τους βιώνουν τα ίδια αυτά παραμύθια που διαβάζουν ως ένα είδος συνειδητής κριτικής πρακτικής. Όπως η ίδια η Bernheimer εξηγεί, 'Το να διαβάζει κανείς, ή ακόμα το να γράφει κανείς, παραμύθια είναι ένας από τους ελάχιστους τρόπους με τους οποίους οι ενήλικες δύνανται να αναπαράγουν αυτή την απολαυστική παιδική σωματική ανατριχίλα'. Αυτή η αναστοχαστική πράξη ανάγνωσης παραμυθιών, εκ μέρους των αδελφών Gold, αποτελεί ένας είδος εγκιβωτισμένων αφηγήσεων που μας θυμίζουν τη μορφή της Σεχραζάτ, της αφηγήτριας ιστοριών από τη συλλογή των 'Παραμυθιών της Χαλιμάς', η οποία για χίλιες και μία νύχτες αφηγείται παραμύθια στον βασιλιά προσπαθώντας με αυτόν τον τρόπο να ξεφύγει από τον ίδιο της τον θάνατο· η περιέργεια του βασιλιά είναι αυτό που την κρατάει ζωντανή» (McCara, 2017, σσ. 169 - 170).

Το μυθιστόρημα αποτελείται από σαράντα πέντε κεφάλαια, εκ των οποίων τα είκοσι ένα αποτελούν μεταπλάσεις πρωτότυπων παραμυθιών, παρμένων από τις προαναφερθείσες συλλογές λαϊκών ρωσικών και εβραϊκών παραμυθιών, καθώς και τη συλλογή των αδελφών Grimm, με ορισμένες τροποποιήσεις στους τίτλους τους. Με τη σειρά εμφάνισής τους στη ροή της ιστορίας, οι μετασχηματισμοί των παραμυθιών έχουν ως εξής: Το παραμύθι με τίτλο «The Ditmarsh Tale of Lies», από τη συλλογή των αδελφών Grimm, μετασχηματίζεται ως «The Saltmarsh Tale of Lies» (πρώτο κεφάλαιο), το παραμύθι «The Star Talers», από τη συλλογή των αδελφών Grimm, μετασχηματίζεται ως «The Star Pennies» (τρίτο κεφάλαιο), το παραμύθι «A Riddling Tale» (πέμπτο κεφάλαιο), από τη συλλογή των αδελφών Grimm, μετασχηματίζεται διατηρώντας τον ίδιο τίτλο, το παραμύθι «Clever Else», από τη συλλογή των αδελφών Grimm, μετασχηματίζεται ως «Clever Ketzia» (έβδομο κεφάλαιο), το παραμύθι «The Girl without Hands», από τη συλλογή των αδελφών Grimm, μετασχηματίζεται ως «Ketzia

⁵⁹ Η Kate Bernheimer, στο άρθρο της «Fairy Tale is Form, Form is Fairy Tale», χαρακτηρίζει το παραμύθι «The Rosebud», από τους αδελφούς Grim ως «μια από τις πιο τέλειες ιστορίες που υπάρχουν στον κόσμο», ενώ το χρησιμοποιεί ως παράδειγμα για να παρουσιάσει τη φόρμα των λαϊκών παραμυθιών μέσα από τα τέσσερα γνωρίσματα του ύφους τους: επιπεδότητα (flatness), αφαιρετικότητα (abstraction), ενστικτώδης λογική intuitive logic) και κανονικοποιημένη μαγεία (normalized magic) (Bernheimer, 2009, σ. 66).

without Hands» (δέκατο κεφάλαιο), το παραμύθι «The Passover Elf Helps Great Grandmother», από τη συλλογή λαϊκών εβραϊκών παραμυθιών, μετασχηματίζεται ως «A confused Ketzia Helps Grandmother» (δέκατο τέταρτο κεφάλαιο), το παραμύθι «The Stubborn Wife», από τη συλλογή ρωσικών λαϊκών παραμυθιών, μετασχηματίζεται ως «The Stubborn Ketzia» (δέκατο έκτο κεφάλαιο), το παραμύθι «Clever Kashinke and Foolish Bashinke», από τη συλλογή λαϊκών εβραϊκών παραμυθιών, μετασχηματίζεται ως «Smart – Ass Lucy and Foolish Ketzia» (κεφάλαιο δεκαοκτώ), το παραμύθι «Sore – Khane at the Tip of the Church Tower», από τη συλλογή λαϊκών εβραϊκών παραμυθιών, μετασχηματίζεται ως «Ketzia at the Tip of the Flagpole» (κεφάλαιο είκοσι), το παραμύθι «Three Anecdotes», από τη συλλογή ρωσικών λαϊκών παραμυθιών, μετασχηματίζεται ως «Husband and Wife» (κεφάλαιο είκοσι δύο), το παραμύθι «The Armless Maiden», από τη συλλογή ρωσικών λαϊκών παραμυθιών, μετασχηματίζεται ως «Armless Abbelina» (κεφάλαιο είκοσι τέσσερα), το παραμύθι «The Girl from Brakel», από τη συλλογή των αδελφών Grimm, μετασχηματίζεται ως «The Synagogue» (κεφάλαιο είκοσι έξι), το παραμύθι «Danilo the Luckless», από τη συλλογή ρωσικών λαϊκών παραμυθιών, μετασχηματίζεται ως «Monkey Dance» (κεφάλαιο είκοσι οκτώ), το παραμύθι «Choosing a Bride» (κεφάλαιο τριάντα ένα), από τη συλλογή των αδελφών Grimm, μετασχηματίζεται διατηρώντας τον ίδιο τίτλο, το παραμύθι «Some True Miracles of God», από τη συλλογή λαϊκών εβραϊκών παραμυθιών, μετασχηματίζεται ως «Some True Miracles» (κεφάλαιο τριάντα έξι), το παραμύθι «The Penitent and the Rebbe of Tshekhenove», από τη συλλογή λαϊκών εβραϊκών παραμυθιών, μετασχηματίζεται ως «Ketzia and the Petinent» (κεφάλαιο τριάντα οκτώ), το παραμύθι «The Odds and Ends», από τη συλλογή των αδελφών Grimm, μετασχηματίζεται ως «Adam and the Girls» (κεφάλαιο σαράντα), το παραμύθι «Frederick and Liza – Kate», από τη συλλογή των αδελφών Grimm, μετασχηματίζεται ως «Adam Brown and Ketzia Gold» (κεφάλαιο σαράντα δύο), το παραμύθι «A Topsy – Turvy Tale» (κεφάλαιο σαράντα τέσσερα), από τη συλλογή λαϊκών εβραϊκών παραμυθιών, μετασχηματίζεται διατηρώντας τον ίδιο τίτλο, και τέλος, το παραμύθι «the Bad Wife» (κεφάλαιο σαράντα πέντε), από τη συλλογή ρωσικών λαϊκών παραμυθιών, μετασχηματίζεται διατηρώντας τον ίδιο τίτλο. Το παραμύθι με τίτλο «The Ditmarsh Tale of Lies», από τη συλλογή των αδελφών Grimm, καθώς και το παραμύθι «The Star Talers», επίσης από τη συλλογή των αδελφών

Grimm, εμφανίζονται τόσο στην μετασχηματισμένη τους μορφή όσο και στην πρωτότυπή τους μορφή, στην αρχή, στο μέσο και στο τέλος του μυθιστορήματος.

Καθ' όλη την έκταση του μυθιστορήματος της Ketzia, υπάρχουν αρκετές έμμεσες αναφορές στο παραμύθι του *Κυανοπόγωνα*, παρόλο που η συγγραφέας δεν αναφέρεται σε αυτό, ως πηγή άντλησης υλικού για τις παραμυθιακές της μεταπλάσεις, όπως πράττει με τα υπόλοιπα παραμύθια που χρησιμοποιεί. Το κεφάλαιο είκοσι οκτώ, με τίτλο «Monkey Dance», εμπεριέχει αρκετές αναφορές στο εν λόγω παραμύθι, όπως και το κεφάλαιο τριάντα τέσσερα, με τίτλο «The Tiny Closet»· το παραμύθι του *Κυανοπόγωνα* λειτουργεί ως ένα μυθοπλαστικό περίβλημα για το σύνολο του μυθιστορήματος της Ketzia Gold.

Η Catriona McCara αναφέρει ότι στον πυρήνα και των τριών μυθιστορημάτων της τριλογίας των αδελφών Gold βρίσκεται η μεταφορά του 'μπαούλου για προίκα' (*hope chest*), που λειτουργεί τόσο ως παιδικό παιχνίδι όσο και ως πολιτισμικό δοχείο, και συμβολίζει τη μετάβαση από την παιδική ηλικία στην ενήλικη ζωή. Στην περίπτωση του μυθιστορήματος της Ketzia, το 'μπαούλο προίκας' συνδέεται με κάτι το απαγορευμένο, ενώ έμφαση δίνεται στην περιέργεια της Ketzia Gold: «*Με όρους απαγορευμένων κουτιών, κρυμμένων χώρων, και ακόρεστης περιέργειας, το αφήγημα της Ketzia συνδέεται με παραλλαγές του παραμυθιού του Charles Perrault, 'Κυανοπόγωνα*», αναφέρει η McCara, ενώ επισημαίνει ότι το 'μπαούλο προίκας', αποτελεί την κινητήρια ώθηση για την εξέλιξη της πλοκής (McCara, 2017, σ. 168, 176).

Έμμεση αναφορά σε άλλα παραμύθια γίνεται μέσα από την εικονογράφηση του βιβλίου: πρόκειται για επτά εικόνες που περιλαμβάνουν τυπωμένες φωτογραφίες, καθώς και ανατυπώσεις από σελίδες παιδικών βιβλίων και παραμυθιακών συλλογών. Έμμεσες αναφορές σε άλλα παραμύθια βρίσκουμε και μέσα από την τριτοπρόσωπη αφήγηση των υπόλοιπων κεφαλαίων, όπως το προαναφερθέν παράδειγμα του σκύλου της οικογένειας Gold, που φέρει το όνομα Hansel.

Παρατηρούμε ότι οι έμμεσες αναφορές σε παραμύθια, που εντοπίζονται καθ' όλη την έκταση του μυθιστορήματος, αφορούν στα πιο γνωστά παραμύθια των αδελφών Grimm, (αλλά στην προγενέστερη συλλογή του Charles Perrault), όπως η *Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι*, η *Κοκκινοσκουφίτσα*, ο *Κυανοπόγωνα*, ο *Χάνσελ και η Γκρέτελ*. Αντίθετα, οι άμεσες αναφορές σε παραμύθια, που χρησιμοποιεί η συγγραφέας ως υλικό για τις

μεταπλάσεις της, αφορά σε λιγότερο γνωστά παραμύθια, που δεν εντάσσονται στον κανόνα των κλασικών παραμυθιών.⁶⁰

Όπως αναφέρει η Kate Bernheimer: «Πολλά από τα παραμύθια που χρησιμοποιώ για να γράψω τα μυθιστορήματά μου δεν είναι γνωστά στο ευρύ κοινό. Γι' αυτό τον λόγο μου φαίνονται ταπεινά και απλά. Περιορισμένα και αιχμηρά. Εύκολα ερωτεύομαι με το άγνωστο, με αυτό που δεν έχει τραγουδηθεί. Επίσης, ζοδεύω πολλές ώρες διαβάζοντας και ξαναδιαβάζοντας, αναζητώντας την ακριβή αλληλουχία παραμυθιών που θα χρησιμοποιήσω σε κάθε ένα από τα μυθιστορήματά μου: κάποιες φορές η αλληλουχία ορίζεται από το μοτίβο που θέλω να εντάξω στη ροή της αφήγησης (π.χ. μπορεί να χρειάζομαι ένα παραμύθι στο οποίο κάποιος να δίνει ένα χαστούκι σε κάποιον), ενώ άλλες φορές η αλληλουχία προκύπτει από ένστικτο»⁶¹

Όπως έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο Kevin Paul Smith, διερευνώντας στο βιβλίο του «The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction» τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους τα παραμύθια χρησιμοποιούνται ως διακείμενα στις μεταμοντέρνες παραμυθιακές μυθοπλασίες, και χρησιμοποιώντας το σύστημα κατηγοριοποίησης του Genette, κατέληξε σε οκτώ αναγνωρίσιμους τρόπους σύμφωνα με τους οποίους το παραμύθι μπορεί να λειτουργήσει ως διακείμενο εντός των μεταμοντέρνων παραμυθιακών μυθοπλασιών, ενώ κατέστησε σαφή τη συνθετότητα της διακειμενικότητας, καθώς και το γεγονός της ύπαρξής της σε πολλαπλούς διαφορετικούς συνδυασμούς.

Με βάση λοιπόν την κατηγοριοποίηση του Smith, μπορούμε να επισημαίνουμε, σύμφωνα και με τα παραδείγματα που έχουμε αναφέρει, ότι τα παραμύθια στο μυθιστόρημα της Kate Bernheimer, λειτουργούν ως **Εξουσιοδοτημένα διακείμενα** (ρητή αναφορά παραμυθιού στον τίτλο), τόσο στα κεφάλαια εκείνα όπου ο τίτλος διατηρείται

⁶⁰ Ο Jack Zipes, στο βιβλίο του «Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale» (1993), αναφέρει ως προς τον κανόνα των κλασικών παραμυθιών: «Τα παραμύθια είναι κωδικοποιημένα, ιστορικά και πολιτισμικά, και η ιδεολογική τους επιρροή είναι μεγάλη. Με κάποιον τρόπο έχουν κωδικοποιηθεί, έχουν γίνει κανονιστικά: μιλάμε για κλασικά παραμύθια [...] Κατηγοριοποιούμε και ταξινομούμε για να εγκαθιδρύσουμε τύπους και αξίες [...] Στη σύγχρονη εποχή όταν σκεφτόμαστε τα παραμύθια, πρωτίστως φέρνουμε στο μυαλό μας τα κλασικά παραμύθια. Σκεφτόμαστε τα παραμύθια εκείνα που είναι πιο γνωστά και διαδεδομένα στον δυτικό κόσμο: τη 'Σταχτοπούτα', τη 'Χιονάτη', την 'Ωραία Κοιμωμένη', την 'Κοκκινοσκουφίτσα' κτλ. Γίνεται κάτι το φυσικό να σκεφτόμαστε τα εν λόγω παραμύθια ως να βρίσκονταν μαζί μας ανέκαθεν, ως να είναι μέρος της ίδιας μας της φύσης» (Zipes, 1993, σσ. 3 – 4).

⁶¹ Απόσπασμα από συνέντευξη που παραχώρησε η Kate Bernheimer, στο ιστολόγιο «Exoskeleton», τον Οκτώβριο του 2009 (<http://exoskeleton-johannes.blogspot.com/2009/10/kate-bernheimer-interview.html>).

αυτούσιος, όπως ο τίτλος στο πρωτότυπο παραμύθι, ακόμη και αν το περιοχόμενο του πρωτότυπου παραμυθιού έχει μετασχηματιστεί, όσο και στα κεφάλαια εκείνα όπου τόσο ο τίτλος όσο και το περιεχόμενο του παραμυθιού διατηρούνται αυτούσια, όπως στο πρωτότυπο παραμύθι. Έπειτα, τα παραμύθια λειτουργούν και ως **Εγγεγραμμένα διακείμενα**, στις περιπτώσεις εκείνες όπου υπάρχει έμμεση αναφορά στο πρωτότυπο παραμύθι μέσα από τον τίτλο του κεφαλαίου, π.χ. το παραμύθι «The Girl without Hands», από τη συλλογή των αδελφών Grimm, μετασχηματίζεται ως «Ketzia without Hands».

Οι εικόνες που συμπεριλαμβάνονται στο μυθιστόρημα λειτουργούν ως **Ενσωματωμένα διακείμενα**, καθώς αναφέρονται ρητά σε συγκεκριμένα παραμύθια, όπως είναι «η Χιονάτη» και «η Κοκκινোসκουφίτσα», ενώ έμμεση **Αναφορά** σε παραμύθια εντοπίζουμε στις περιπτώσεις των παραμυθιών «Χάνσελ και Γκρέτελ», καθώς και στο παραμύθι του «Κυανοπόγωνα».

Όπως έχουμε αναφέρει, η κατηγορία της **Μετάπλασης** αφορά σε κείμενα όπου το υπερκείμενο (*hypertext*) μεταπλάθει το υποκείμενο (*hypro text*) με ό, τι αυτό αφορά σε όρους μορφολογικών και ιδεολογικών ομοιοτήτων και διαφορών ανάμεσα στα δυο κείμενα. Πρόκειται για τη δημιουργία νέων παραμυθιών που βασίζονται σε προγενέστερα παραμύθια. Η βασική διαφορά ανάμεσα σε μια μετάπλαση ενός παραμυθιού και οποιασδήποτε άλλης διακειμενικής χρήσης ενός παραμυθιού σχετίζεται με τον βαθμό στον οποίο, είτε έμμεσα είτε ρητά, η παραμυθιακή μετάπλαση στηρίζεται και αντλεί από τη δομή ενός προϋπάρχοντος παραμυθιακού κειμένου. Το μυθιστόρημα της Bernheimer εμπεριέχει είκοσι ένα μεταπλάσεις πρωτότυπων παραμυθιών, παρμένων από τις προαναφερθείσες συλλογές λαϊκών ρωσικών και εβραϊκών παραμυθιών, καθώς και τη συλλογή των αδελφών Grimm, ενώ το μυθιστόρημα στο σύνολό του εντάσσεται στην κατηγορία της **Μυθοπλασίας**, η οποία, όπως έχουμε δει αφορά στην έννοια της **αρχικειμενικότητας** (*architextuality*) του Genette, που ορίζεται από τη σχέση ανάμεσα σε ένα μεμονωμένο κείμενο και το γενεαλογικό είδος στο οποίο εντάσσεται. Το μυθιστόρημα της Kate Bernheimer αναγνωρίζεται ως **παραμυθιακό μυθιστόρημα** (*fairy – tale novel*) εξαιτίας συγκεκριμένων γενεαλογικών χαρακτηριστικών· πρόκειται για **αρχικειμενικά** στοιχεία που χρησιμοποιούμε για να αναγνωρίσουμε ένα παραμύθι, και

μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ένα παραμύθι είναι «καινούριο» εάν δεν ακολουθεί πιστά την πλοκή ενός προγενέστερου παραμυθιού.

Ως προς το στοιχείο της *Αρχικειμενικότητας*, το οποίο αναφέρεται στην αναγνώριση *παραμυθιακών* (*fairytale-like*) γνωρισμάτων εντός μιας μυθοπλασίας, χωρίς να ενυπάρχει κάποιο γνωστό παραμύθι με το οποίο η εν λόγω μυθοπλασία να σχετίζεται, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το εντοπίζουμε στο σύνολο των ιστοριών που απαρτίζουν το μυθιστόρημα της Ketzia, καθότι αποπνέουν μια «αίσθηση παραμυθιού», χωρίς απαραίτητα όλα τα κείμενα να αφορούν σε παραμυθιακές μεταπλάσεις. Αυτό το είδος διακειμενικότητας οδηγεί τον αναγνώστη στην ευρύτερη αναγνώριση ενός γενεαλογικού είδους, παρά στην αναγνώριση συγκεκριμένων παραδειγμάτων εντός του.

Αναφέρει χαρακτηριστικά η Kate Bernheimer, σχολιάζοντας έναν τόμο δοκιμίων που αφορούν σε αναλύσεις μεταμοντέρνων παραμυθιακών μεταπλάσεων:

«Συχνά, όταν αναφέρομαι στον τρόπο με τον οποίο αναγνωρίζω ένα αφήγημα ως παραμύθι, επισημαίνω την αίσθηση που μου αποπνέει ένα τέτοιο αφήγημα: μια 'αίσθηση παραμυθιού', ένα 'παραμυθένιο άγγιγμα'. Τα βιβλία που εξετάζονται στον παρόντα τόμο εμπεριέχουν στοιχεία που, τόσο οι ερευνητές όσο και εγώ, αναγνωρίζουμε ότι καθορίζουν τα εν λόγω αφηγήματα ως παραμύθια: αυτό αφορά στις τεχνικές εξέλιξης της πλοκής και στα αισθητικά στοιχεία (θεωρώ ότι όλες οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις είναι βοηθητικές ως προς τον ορισμό των παραμυθιακών αφηγημάτων, και τις προσλαμβάνω καλειδοσκοπικά: έναν όμορφο κατακερματισμένο, εντούτοις 'συνολικό' κόσμο) [...] Εάν κανείς εφαρμόσει την αντίληψη που έχει ο Γάλλος φιλόσοφος Gilles Deleuze, γύρω από την έννοια του affect (συναισθηματική διάθεση ή προδιάθεση), στο πεδίο των σύγχρονων παραμυθιακών αφηγήσεων, μπορεί να δει τον τρόπο με τον οποίο αυτά τα έργα μπορούν να αναγνωριστούν ατμοσφαιρικά, επιστημονικά, τηλεπαθητικά: σε ορισμένα βιβλία μια αίσθηση παραμυθιού αιωρείται στον αέρα [...]»⁶²

⁶² Ο Tzvetan Todorov (όπως αναφέρεται από την Tiffin, 2009), επισημαίνει ότι αυτό που χαρακτηρίζει το παραμύθι είναι ένα συγκεκριμένο είδος γραφής, ενώ υποστηρίζει ότι η ταυτότητα της μορφής του εξαρτάται όχι τόσο από τη στοιχείο του μαγικού, αλλά από μια ξεκάθαρα αναγνωρίσιμη συνολική επίδραση που δομείται μέσα από ένα αριθμό χαρακτηριστικών που περιλαμβάνουν το ύφος, τη μορφή, τη δομή, τα μοτίβα. «Οποιοδήποτε παραμύθι», αναφέρει η Tiffin, «εμφανίζεται ως παραμύθι μέσα από κάποια γνωρίσματα που ορίζονται ως 'υφή' (*texture*) περισσότερο, παρά ως φόρμα και μοτίβο [...] Η αλήθεια είναι ότι τα μέσα που το παραμύθι χρησιμοποιεί για να παρουσιαστεί στον αναγνώστη είναι παραδόξως σύνθετα, παρόλη την απλότητα της απόκρισης, που καθιστά εμφανές πότε ένα συγκεκριμένο αφήγημα εντάσσεται στο παραμυθιακό είδος [...] Αυτό που υπογραμμίζεται είναι το γεγονός ότι είναι αδύνατο να οριστεί το παραμύθι,

Τα έργα που εξετάζονται στον παρόντα τόμο έχουν αυτή την παραμυθιακή συναισθηματική διάθεση ή προδιάθεση (*affect*). Δεν πρόκειται για έργα που αφορούν σε συγκεκριμένα παραμύθια, ούτε για έργα που αφορούν σε κάποια αναπαράσταση παραμυθιού· πρόκειται για μια συγκεκριμένη αίσθηση παραμυθιού εντός της οποίας είτε μπορούμε είτε αδυνατούμε να εισέλθουμε [...]. Επομένως, η δημιουργία ενός νέου παραμυθιού δεν σχετίζεται απλά με μια διαδικασία αναδημιουργίας ή δημιουργίας μιας παραλλαγής με βάση μια ορισμένη φόρμα, αλλά σχετίζεται με την Τέχνη. Για τον Deleuze, η Τέχνη δημιουργεί κόσμους μέσα από συναισθηματικές διαθέσεις ή προδιαθέσεις (*affects*). Τα παραμύθια λοιπόν δημιουργούν νέα παραμύθια μέσα από συναισθηματικές διαθέσεις ή προδιαθέσεις (*affects*) για να γίνουν με τη σειρά τους συναισθηματικές διαθέσεις ή προδιαθέσεις (*affects*). Όπως, ορθώς, είπε κάποτε ο Jack Zipes: «Δεν υπάρχει αυτό που λέμε –το παραμύθι-. Υπάρχουν παραμύθια. Όταν τα βλέπουμε, τα ξέρουμε, συναισθανόμαστε την ύπαρξή τους» (Bernheimer, 2009, σσ. 3 -4).

με βάση ένα μονάχα συγκεκριμένο παράγοντα. Αντ' αυτού, ο συνδυασμός πολλών καιρίων χαρακτηριστικών είναι αυτό που δημιουργεί μια συνολική, άμεσα αναγνωρίσιμη επίδραση» (Tiffin, 2009, σσ. 5 – 6).

Συμπεράσματα: «Παραμυθιακά» τεχνικά μέσα

Η Kate Bernheimer αναφέρεται συχνά στον Max Lüthi, τον Ελβετό παραμυθιολόγο (κατεξοχήν του ευρωπαϊκού παραμυθιού), ο οποίος μελέτησε τους αισθητικούς κανόνες που διέπουν τη λογοτεχνική μορφή του παραμυθιακού είδους· τον αποκαλεί μάλιστα τον «αισθητικό και ηθικό γκουρού» της (Bernheimer, 2013, σ. 3). Μελετώντας το έργο του Lüthi, και τον τρόπο με τον οποίο διερεύνησε τα καλλιτεχνικά εκφραστικά μέσα και χαρακτηριστικά του παραμυθιού –το ύφος και τη δομή του- καθώς και την εικόνα του ανθρώπου που αυτό προβάλλει⁶³, η Bernheimer, όπως δηλώνει, διαφωτίστηκε ως προς τις τεχνικές εκείνες που ανέκαθεν θαύμαζε, καθώς διάβαζε λαϊκά παραμύθια. Πρόκειται για τα τέσσερα γνωρίσματα, στα οποία αναφέρεται με λεπτομέρεια στο άρθρο της «Fairytale is From, Form is Fairytale» (2010): επιπεδότητα (flatness), αφαιρετικότητα (abstraction), ενστικτώδης λογική (intuitive logic) και κανονικοποιημένη μαγεία (normalized magic). (Bernheimer, 2013, σ. 3). Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Συνειδητοποίησα πως όλες αυτές οι τεχνικές που περιγράφονται στο βιβλίο του Lüthi *Fairy Tale as Art Form and Portrait of Man*⁶⁴ θα μπορούσαν να μεταμορφωθούν για να δημιουργήσουν ένα νέο καλούπι για τη συγγραφή σύγχρονων λογοτεχνικών παραμυθιών. Δουλεύοντας μέσα από αυτές τις τεχνικές, άρχισα να 'μεταφράζω' τις παλιές ιστορίες σε νέο δοχείο –μια νέα σύνθεση, μια νέα αισθητική- κάτι που συνεχίζω να εξερευνώ μέχρι σήμερα μέσα στα μυθιστορήματά μου και τις ιστορίες μου. Οι μυθοπλασίες μου αφορούν σε αισθητικές παραλλαγές των λαϊκών παραμυθιών, έτσι όπως έχουν οριστεί από τον Max Lüthi, υπογραμμίζοντας τα εν λόγω χαρακτηριστικά τους, καθιστώντας τα ανάγλυφα» (Bernheimer, 2013, σ. 3). Και στα τρία μυθιστορήματα της τριλογίας της, η Kate Bernheimer χρησιμοποιεί ακριβώς αυτές τις μυθοπλαστικές τεχνικές που προσφέρουν στον αναγνώστη ευχαρίστηση, καθώς διαισθάνεται τη γλώσσα να μορφοποιεί την ιστορία, καθώς «Τα παραμύθια είναι οι σκελετοί των ιστοριών. Η ανάγνωσή τους σου προσφέρει ένα ανήσυχο συναίσθημα, μια ανήσυχη οικειότητα, αυτή την παρηγορητική και

⁶³ Lüthi, Max (2018). *Το Λαϊκό Παραμύθι ως Ποίηση: Αισθητική και Ανθρωπολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

⁶⁴ Lüthi, Max (1984). *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*. Bloomington: Indiana University Press

συνάμα υπερφυσική συναίσθηση ότι κατοικείς μέσα σε μια ιστορία» (Bernheimer, 2009, σ. 66).

Η Bernheimer συνθέτει ένα μονοδιάστατο αφαιρετικό σύμπαν εντός του οποίου τόσο η ηρωίδα Ketzia, όσο και ο αναγνώστης αφήνονται ελεύθεροι να βιώσουν και να επινοήσουν νέους τρόπους για να διαισθανθούν την αρχέγονη και ανεξήγητη μαγεία του παραμυθιού. Ο εσωτερικός κόσμος της Ketzia ξεδιπλώνεται μπροστά μας μέσα από την προβολή, εντός ενός επίπεδου χώρου κανονικοποιημένης μαγείας, συναισθηματικών πεδίων ύπαρξης που σπρώχνουν την αισθητική πέρα από τα όρια του οικείου, δημιουργώντας μια ανάγλυφη πολυπρισματικότητα που απλώνεται μπροστά μας σαν ένας ατελείωτος διάδρομος από καθρέφτες που αντικατοπτρίζουν συνεχώς την εικόνα μας μέσα στην εικόνα της ηρωίδας. *«Όπως οι καθρέφτες, έτσι και τα παραμύθια προσφέρουν υπαινικτικά ανοίγματα μέσα στον εαυτό –δεν προσφέρουν ποτέ τελικές απαντήσεις, μόνο αντανάκλασεις»,* λέει χαρακτηριστικά η συγγραφέας (Bernheimer, 2002, σ. xxx).

Αποτελεί όραμα της Kate Bernheimer να εφαρμόσει το πλήρες φάσμα των τεχνικών που περιγράφει ο Lüthi στη σύγχρονη λογοτεχνία: *«Πράττοντάς το επιδιώκω να αποκαλύψω τον τρόπο με τον οποίο αυτές οι τεχνικές δυνατότητες υπάρχουν, με τρόπο φυσικό, ενσωματωμένες στα πλέον φανερά και απόκρυφα μέρη, καθώς ενυπάρχουν εντός του πεδίου της φαντασίας μας και προσφέρουν μια υποστηρικτική δομή για αυτό που αποκαλούμε ‘καλό γράψιμο’. Χρησιμοποιώ εδώ το επίθετο ‘καλό’ στο πλαίσιο του παραμυθιακού είδους, δηλαδή ‘αυτό που αντικατοπτρίζει μια δυνατότητα’»* (Bernheimer, 2013, σ. 4).

Βιβλιογραφία

Α. Ελληνική

- Καπλιανογλου, Μαριάνθη (2015). *Παραμύθι και Αφήγηση στην Ελλάδα: Μια παλιά τέχνη σε μια νέα εποχή: Το παράδειγμα των αφηγητών από τα νησιά του Αιγαίου και από τις προσφυγικές κοινότητες των Μικρασιατών Ελλήνων*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Μερακλής Μ. Γ. (1993). *Έντεχνός Λαϊκός Λόγος*. Αθήνα: εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Μερακλής Μ. Γ. (1999). *Το Λαϊκό Παραμύθι: Κείμενα Παραμυθολογίας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μερακλής Μ. Γ. (2012). *Για το Λαϊκό Παραμύθι: Διδακτικές Προτάσεις για Νηπιαγωγούς και Δασκάλους*. Αθήνα: Διάδραση.
- Μερακλής, Μ., Παπαντωνάκης, Γ., Ζαφειρόπουλος, Χ., Καπλιανογλου, Μ., Κατσαδώρος, Γ. (επιμ.). (2017). *Το Παραμύθι από τους Αδελφούς Grimm στην Εποχή μας: Διάδοση και μελέτη*. Αθήνα: Gutenberg.
- Μερακλής Μ. Γ. (2001). *Τα Παραμύθια μας*. Αθήνα: Εντός.
- Πούχγερ, Βάλτερ (2014). *Δοκίμια για τη Λαογραφική Θεωρία και τη Φιλοσοφία του Πολιτισμού*. Αθήνα: Εκδόσεις Ηρόδοτος.
- Χατζητάκη-Καψωμένου, Χρυσούλα. (2002). *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.

Β. Ξενόγλωσση

- Abrams, M. H. (2005). *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων: Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας*. (μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά, Σοφία Χατζηιωάννου). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Attridge, Derek (2004). «Το γλωσσολογικό πρότυπο και οι εφαρμογές του». Στο Selden, R. (επιμ.). *Από τον Φορμαλισμό στον Μεταδομισμό* (σσ. 90 – 127)

- Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη].
- Bacchilega, Cristina (1988). “Folk and Literary Narrative in Postmodern Context: The Case of the *Märchen*”. *Fabula* 29: 302 – 16.
 - Bacchilega, Cristina (1993). “Introduction: The Innocent Persecuted Heroine Fairy Tale”. *Western Folklore* 52, 1: 1 – 12.
 - Bacchilega, Cristina (1997). *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
 - Bakhtin, M.M. (1981). “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes toward a Historical Poetics” (σσ. 84 – 258). Στο Μ. Μ. Bakhtin *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
 - Bann, Stephen (2004). «Σημειωτική». Στο Selden, R. (επιμ.). *Από τον Φορμαλισμό στον Μεταδομισμό* (σσ. 127 – 161) Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη].
 - Bauman, Richard (1982). “Conceptions of Folklore in the Development of Literary Semiotics”. *Semiotica* 39, 1/2: 1 – 20.
 - Bauman, Richard (2004). *A World of Others’ Words: Cross Cultural Perspectives of Intertextuality*. Malden: Blackwell Publishing.
 - Bausinger, Hermann (2009). *Ο Λαϊκός Πολιτισμός στον Κόσμο της Τεχνολογίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
 - Benjamin, Walter (1968). “The Storyteller”. *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace and World.
 - Bernheimer, Kate (ed.). (2002). *Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore their Favourite Fairy Tales*. New York: Anchor Books.
 - Bernheimer, Kate (ed.). (2010). *My Mother She Killed Me. My Father He Ate Me: Forty New Fairy Tales*. New York: Penguin Books.
 - Bernheimer, Kate. (2001). *The Complete Tales of Ketzia Gold*. Tuscaloosa: Fiction Collective Two.
 - Bernheimer, Kate. (2006). *The Complete Tales of Merry Gold*. Tuscaloosa: Fiction Collective Two.

- Bernheimer, Kate. (2011). *The Complete Tales of Lucy Gold*. Tuscaloosa: Fiction Collective Two.
- Bettelheim, Bruno (1977). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Random House.
- Bobby, R. S. (Ed.). (2009). *Fairy Tales Reimagined: Essays on New Retellings*. North Carolina: McFarland & Company.
- Bottigheimer, R. B. (1986). *Fairy tales and society: Illusion, allusion, and paradigm*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Dundes, Alan (2007). *The meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*. Utah: Utah State University Press Logan.
- Eliade, Mircea (1963). *Myth and Reality*. London: George Allen and Unwin.
- Genette, Gérard. (2001). *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο*. Αθήνα: Εστία.
- Genette, Gérard. (2018). *Παλίμψηστα: Η Λογοτεχνία Δεύτερου Βαθμού*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Haase, Donald (ed.). (2004). *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne University Press.
- Harries, W. E. (2001). *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. New Jersey: Princeton University Press.
- Holl-Jensen, C., & Tolbert, J. (2016). “New-minted from the brothers Grimm”: Folklore’s purpose and the folkloresque in the tales of beetle the bard”. Στο *The Folkloresque: Reframing Folklore in a Popular Culture World* (σσ. 163-172). Salt Lake City: Utah State University Press.
- Hutcheon, Linda (1986). “The Politics of Postmodernism: Parody and History”. *Cultural Critique* 5: 179 – 207.
- Hutcheon, Linda (1987). “Beginning to Theorize Postmodernism”. *Textual Practise* 1: 10 -31.
- Jones, Steven Swann (1995). *The Fairy Tale: The Magic Mirror of the Imagination*. New York: Twayne.
- Joosen, V. (2011). *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales. An Intertextual Dialogue between Fairy – Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne University Press.

- Lüthi, Max (1984). *The Fairy tale as Art Form and Portrait of Man*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lüthi, Max (1986). *The European Folktale: Form and Nature*. Bloomington: Indiana University Press.
- McAra, Catriona (2017). “Demythologizing Girlhood in Kate Bernheimer’s Trilogy”. *Girlhood Studies* 10: 168 – 183.
- Pilinovsky, Helen (2009). “The Complete Tales of Kate Bernheimer: Postmodern Fairytales in a Dystopian World”. Στο Bobby, R. S. (Ed.). *Fairy Tales Reimagined: Essays on New Retellings* (σσ. 137 – 153). North Carolina: McFarland & Company.
- Preston, C. L. (ed.). (1995). *Folklore, Literature, and Cultural Theory: Collected Essays*. New York: Garland.
- Riffaterre, M. (1993). “Compulsory reader response: the intertextual drive”. Στο Worton, M. & Still, J. (επιμ.). *Intertextuality, Theories, and practices*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Röhrich, Lutz (1991). *Folktales and Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, K. P. (2007). *The Postmodern Fairy Tale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Tatar, Maria (1987). *The Hard Facts of the Grimm’s’ Fairy Tales*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Tatar, Maria (1992). *Off with Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton: Princeton University Press.
- Tiffin, Jessica (2009). *Marvellous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*. Detroit: Wayne University Press.
- Warner, Marina (1994). *From the Beast to the Blond: On Fairy Tales and their Tellers*. London: Chatto & Windus.
- Warner, Marina (2014). *Once Upon A Time: A Short History of Fairy Tale*. Oxford: Oxford University Press.
- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practise of Self – Conscious Fiction*. New York: Routledge.

- Zipes, Jack (1979). *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Austin: University of Texas Press.
- Zipes, Jack (1983). *Fairy Tales and the Art of Subversion*. London: Wildman.
- Zipes, Jack (1988). “The Changing Function of the Fairy Tale”. *The Lion and The Unicorn* 12: 7 – 31.
- Zipes, Jack (1994). *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Zipes, Jack (2006). *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge.
- Zipes, Jack (2009). *Relentless Progress: The Reconfiguration of Children’s Literature, Fairy Tales, and Storytelling*. New York: Routledge.
- Zipes, Jack (2011). “The Meaning of Fairy Tales within the Evolution of Culture”. *Marvels & Tales* 25: 221 – 243.
- Zipes, Jack (2012). *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. New Jersey: Princeton University Press.