



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΦΛΩΡΙΝΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ “ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ”

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ ΣΤΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ
ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΓΚΡΙΜ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΝΤΕΡΣΕΝ**



ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΣΟΦΙΑ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΕΜ: 7261

ΕΠΟΠΤΗΣ: ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΑΥΔΙΚΟΣ

Β' ΒΑΘΜΟΛΟΓΗΤΗΣ: ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΚΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

Γ' ΒΑΘΜΟΛΟΓΗΤΡΙΑ: ANNA ΒΑΚΑΛΗ

ΦΛΩΡΙΝΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2018

Πίνακας περιεχομένων

Ευχαριστίες.....	3
Πνευματικά δικαιώματα.....	4
Υπέυθυνη δήλωση.....	5
Περίληψη/Λέξεις – κλειδιά.....	6
Εισαγωγή.....	8
1. Το Παραμύθι.....	9
1.1 Ορίζοντας το παραμύθι.....	9
1.2 Τα χαρακτηριστικά του παραμυθιού.....	11
1.3 Οπτικές και προσεγγίσεις για το παραμύθι.....	17
1.4 Τα είδη των παραμυθιών.....	30
2. Η Δημιουργική Γραφή.....	38
2.1. Ορισμός της Δημιουργικής Γραφής.....	38
2.2. Τα είδη της Δημιουργικής Γραφής.....	43
2.3 Το παραμύθι ως προφορική Δημιουργική Γραφή.....	44
2.4 Το παραμύθι στον ευρωπαϊκό χώρο.....	50
2.5 Το παραμύθι σήμερα και η σύνδεσή του με την εκπαίδευση.....	55
3. Οι αδερφοί Grimm.....	61
3.1 Η οικογενειακή τους ιστορία.....	61
3.2. Η σχέση τους με τα παραμύθια.....	62
3.3 Η Δημιουργική Γραφή στα παραμύθια των αδερφών Grimm	64
3.4 Τα παραμύθια των αδερφών Grimm και η χρήση τους.....	73
3.5 Συμπερασματικά στοιχεία.....	74
4. Ο Hans Kristian Andersen.....	76
4.1 Ιστορικά στοιχεία του Andersen.....	76
4.2 Τα παραμύθια του Andersen.....	79
4.3 Η Δημιουργική Γραφή στα παραμύθια του Andersen.....	84
4.4 Συμπερασματικά στοιχεία.....	90
5. Συμπεράσματα - Σύγκριση μεταξύ αδερφών Grimm και Hans Kristian Andersen.....	91
Βιβλιογραφία.....	93

Ευχαριστίες

Μου δίνεται η ευκαιρία να υπογραμμίσω, ότι ήταν ιδιαίτερα κοπιώδες να ξεκινήσω την παρούσα διπλωματική εργασία ως εγκυμονούσα και να την ολοκληρώσω ως νέα μητέρα. Μου φαινόταν ακατόρθωτο, τελεσφόρησε όμως.

Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Ευάγγελο Αυδίκο, που στήριξε την προσπάθειά μου σε δύσκολες στιγμές, με καθοδήγησε και μου αφιέρωσε αρκετό από τον πολύτιμο χρόνο του.

Επίσης, επιθυμώ να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον αναπληρωτή καθηγητή κ. Κωτόπουλο Τριαντάφυλλο, για την εμπιστοσύνη, τις υποδείξεις του και την άριστη συνεργασία που είχαμε όλο αυτό το διάστημα.

Τέλος, οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον σύζυγο και τη νεοφερμένη κόρη μου, που τους στέρησα πολλές οικογενειακές στιγμές, με την υπόσχεση να τις αναπληρώσω σύντομα.

Copyright © Σοφία Ξανθοπούλου, 2018.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τη συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τη συγγραφέα και μόνο.

Υπεύθυνη δήλωση

Ονοματεπώνυμο: Σοφία Ξανθοπούλου

A.E.M.: 7261

Έτος εισαγωγής: 2015

Κατεύθυνση: Συγγραφή

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: Η ιστορική εξέλιξη της Δημιουργικής Γραφής στα παραμύθια και η συμβολή των αδερφών Grimm και του Hans Kristian Andersen.

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, η βιβλιογραφία και οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει, έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι τη συγγραφέα.

Ημερομηνία: 25/4/2018

Η δηλούσα

Σοφία Ξανθοπούλου

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία ασχολείται με την προσφορά των αδερφών Grimm, αλλά και του Hans Kristian Andersen στο παραμύθι και, ειδικότερα, στο πεδίο της Δημιουργικής Γραφής των παραμυθιών. Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται η έννοια του παραμυθιού, οι κατηγορίες του, αλλά και τα διάφορα δομικά στοιχεία και γνωρίσματά του. Στο δεύτερο κεφάλαιο προσεγγίζεται η ιστορία του παραμυθιού στον ελλαδικό και ευρωπαϊκό χώρο, γίνεται λόγος για τη Δημιουργική Γραφή και τα είδη της και επίσης αναλύεται το παραμύθι στον 21ο αιώνα. Στο τρίτο κεφάλαιο προσδιορίζεται η Δημιουργική Γραφή στα παραμύθια των αδερφών Grimm και στο τέταρτο η Δημιουργική Γραφή στα παραμύθια του Hans Kristian Andersen. Στα συμπεράσματα στο τέλος, αποτιμάται συγκριτικά η προσφορά των Grimm και του Andersen αναφορικά με το ζήτημα της Δημιουργικής Γραφής στο λογοτεχνικό πεδίο των παραμυθιών.

Λέξεις - κλειδιά

Δημιουργική Γραφή, παραμύθι, Γκριμ, Άντερσεν

Summary

The following dissertation deals with the offer of brothers Grimm and Hans Kristian Andersen to the fairy tale and, in particular, to the field of Creative Writing in the fairy tales. The first chapter refers to the concept of the fairy tale, its categories, but also its various structural elements and traits. In the second chapter, the history of fairy tale is approached in the Greek and European space, Creative Writing and its kinds are discussed, and the fairy tale is also analyzed in the 21st century. In the third chapter, Creative Writing is defined in the brother Grimm's fairy tales, and in the fourth one in the stories of Hans Kristian Andersen. In conclusion, the contribution of Grimm and Andersen in relation to Creative Writing in the literary field of fairy tales is evaluated.

Keywords

Creative Writing, fairy tale, Grimm, Andersen

Εισαγωγή

Το παραμύθι λειτουργεί σαν ένας λόγος μυητικός μέσα από την αμεσότητα της αφήγησης για τις μεγάλες αλλαγές που θα ζήσει ο άνθρωπος στη ζωή του κι είναι υποχρεωμένος να τις δεχτεί, να τις αντιμετωπίσει μέσα από εσωτερικές αγωνίες και συγκρούσεις και να τις ενσωματώσει στην προσωπική του πορεία ωρίμανσης προκειμένου να αναπτυχθεί και να ολοκληρωθεί ως προσωπικότητα.

Ιδιαίτερα στην περίπτωση των παιδιών, τα βοηθά να αναπτύσσουν τη φαντασία τους, να εναρμονίζονται με τα άγχη τους, να ξεκαθαρίζουν τα συναισθήματά τους, να αναγνωρίζουν τις υπαρξιακές τους δυσκολίες και να υποδεικνύουν τόσο προσωρινές όσο και διαρκείς λύσεις στα προβλήματα που τα αναστατώνουν, μέσα από τους ήρωες των ιστοριών, θέτοντας σε λειτουργία το μηχανισμό της προβολής και της ταύτισης. Καθώς οι ιστορίες διαπραγματεύονται τα οικουμενικά ανθρώπινα προβλήματα, μιλάνε στο υπό εκκόλαψη *Εγώ* του παιδιού κι ενθαρρύνουν την ανάπτυξή του, ενώ ταυτόχρονα το ανακουφίζουν από τις διάφορες προ - συνειδητές κι ασυνειδητες πιέσεις που αυτό βιώνει.

Κι αυτό γίνεται μέσα σ' ένα κλίμα αισιοδοξίας, παρά τις πρόσκαιρες δυσκολίες που είναι απαραίτητες για να σμιλευτεί η προσωπικότητα του δοκιμαζόμενου ήρωα και να αναδειχτεί τελικά νικητής . Ο υπό διαμόρφωση νέος άνθρωπος από νήπιο γίνεται παιδί, το οποίο καλείται να γίνει έφηβος και μετά να μεταπηδήσει στην περίοδο της ζωής του ενήλικου με τα αντίστοιχα στάδια ως την προετοιμασία για τη μετάβαση από τη ζωή στον θάνατο. Αυτή, όμως, η πορεία δεν είναι μοναχική μέσα στη μοναχικότητά της καθώς συνοδεύεται από όλη την ανθρωπότητα μέσα από τα πανανθρώπινα κι οικουμενικά αρχέτυπα που βρίσκονται στα παραμύθια. Στην ουσία του, δηλαδή, το παραμύθι υπηρετεί την κοινωνική ένταξη του ανθρώπου παράλληλα με την αυτονομία του.

Επιπλέον, τα παραμύθια προσπαθούν να μεταδώσουν με ποικίλους τρόπους το εξής μήνυμα: ο αγώνας εναντίων σοβαρών δυσκολιών στη ζωή είναι αναπόφευκτος, καθώς είναι ουσιαστικό κομμάτι της ανθρώπινης ύπαρξης, όμως αν κανείς δε λιγοψηχήσει, τότε καταφέρνει να νικήσει όλα τα εμπόδια και στέφεται

νικητής. Για παράδειγμα, στο «ο Τζακ και η φασολιά», ο Τζακ κλέβει τον θησαυρό του γίγαντα και με αυτόν τον τρόπο δίνει στο παιδί την ελπίδα ότι ακόμη και ο πιο ταπεινός μπορεί να πετύχει στη ζωή. Άλλωστε, σε τι χρησιμεύει να γίνει κανείς κακός όταν νιώθει τόσο ασήμαντος που φοβάται ότι δε θα καταφέρει τίποτα στη ζωή του. Το θέμα σε αυτό και άλλα αντίστοιχα παραμύθια είναι το ακόλουθο υπαρξιακό πρόβλημα: το να αντιμετωπίζει κανείς τη ζωή με μια πεποίθηση ότι είναι δυνατό να κυριαρχήσει στις δυσκολίες ή να τις αντιμετωπίζει με μοιρολατρία και ηττοπάθεια.

Πρακτικά, σε όλα τα παραμύθια το καλό και το κακό συνυπάρχουν και παίρνουν τη μορφή κάποιων προσώπων και των πράξεών τους. Δηλαδή, όπως ακριβώς συμβαίνει στη ζωή, όπου το καλό και το κακό είναι πανταχού παρόντα και η ροπή προς αυτά υπάρχει στον κάθε άνθρωπο. Δεν είμαστε πάντα καλοί ή πάντα κακοί άνθρωποι, μπορούμε να είμαστε και καλοί και κακοί και αυτός ο δυϊσμός θέτει το ηθικό πρόβλημα και απαιτεί πάλη για την επίλυσή του.

Στα περισσότερα παραμύθια το κακό δε στερείται ελκυστικών στοιχείων. Για παράδειγμα, συχνά συμβολίζεται από τον δράκο ή τον δυνατό γίγαντα, τη δύναμη της μάγισσας ή την πανούργα βασίλισσα. Μάλιστα, πολλές φορές προσωρινά υπερισχύει, όπως οι μοχθηρές αδερφές της σταχτοπούτας. Υπάρχει, όμως, η πεποίθηση ότι με το να κάνεις κακό δεν κερδίζεις και γι' αυτό ο κακός βγαίνει πάντα χαμένος.

Την ηθική δεν την προωθεί το γεγονός ότι η αρετή κερδίζει στο τέλος, αλλά ότι ο ήρωας είναι πιο ελκυστικός για το παιδί που ταυτίζεται μαζί του σε όλους τους αγώνες του. Μέσω της ταύτισης, ο μικρός αναγνώστης φαντάζεται ότι περνά μαζί με τον ήρωα όλες τις δοκιμασίες και θριαμβεύει μαζί του. Έτσι, οι εσωτερικοί και εξωτερικοί αγώνες του ήρωα αποτυπώνουν σε αυτόν το ηθικό δίδαγμα.

Τα πρόσωπα στα παραμύθια δεν έχουν καλές και κακές ιδιότητες ταυτόχρονα, όπως όλοι έχουμε στην πραγματικότητα. Επειδή η πόλωση κυριαρχεί στο μυαλό του παιδιού, επικρατεί και στα παραμύθια. Ένα πρόσωπο είναι είτε καλό είτε κακό, ποτέ κάτι ενδιάμεσο. Για παράδειγμα η μία αδερφή είναι ενάρετη και εργατική, οι άλλες κακές και τεμπέλες. Ο ένας γονιός είναι καλός και ο άλλος κακός. Υπό την ακριβή έννοιά του το παραμύθι είναι μια σύντομη ή λαϊκή ιστορία

που ενσωματώνει το *έθος*, το οποίο μπορεί να εκφραστεί ρητά στο τέλος του ως αξιωματική αρχή.

Πέραν όλων των παραπάνω, την ίδια στιγμή, κεντρική σημασία έχει η ανάδειξη του στοιχείου της δημιουργικής γραφής που εκφράστηκε διαχρονικά μέσα από τον κόσμο των παραμυθιών. Η δημιουργική γραφή είναι επιπλέον συνυφασμένη με το ζήτημα της διαδικασίας του να εντρυφήσει ο αναγνώστης και σε πεδία, όπως αυτό της εκπαίδευσης.

Κεφάλαιο 1ο: Το παραμύθι

1.1 Ορίζοντας το παραμύθι

Συγγενές του μύθου αλλά διαφοροποιημένο εννοιολογικά το παραμύθι είναι εξ αρχής μια επινόηση, μια μυθιστοριογραφία, μια φαντασιακή αφήγηση που κάνει μεταφορική χρήση κάποιου ζώου ως κεντρικού χαρακτήρα του ή εισάγει στερεότυπους χαρακτήρες, όπως ο κατεργάρας. Πολύ συχνά γίνεται ανατρεπτική αλληγορία ενάντια στον φεουδαρχισμό ή την εκάστοτε άρχουσα τάξη, ή μια σύγκρουση του ανθρώπινου με το αόρατο βασίλειο. Προσωποποιεί και εξατομικεύει διαφορετικά στοιχεία πέρα από τη λογική του χώρου και του χρόνου και επεκτείνεται αδιάκριτα από τον οργανικό στον ανόργανο κόσμο από τον άνθρωπο και τα ζώα στα δέντρα, τα λουλούδια, τις πέτρες, τα ρεύματα και τους ανέμους.

Δεν υπάρχει λαός που να μην έχει παραμύθια ούτε υπάρχει εποχή και πολιτισμοί που να μην έχουν αναδείξει τα δικά τους, προφορικά ή γραπτά. Ειδικά το προφορικό παραμύθι, το λαϊκό όπως το ονομάζουμε, έχει διαγράψει μια χιλιόχρονη πορεία και ίσως δεν έχει πει ακόμη την τελευταία του λέξη. Είναι ένα πανανθρώπινο λογοτεχνικό είδος που μέσα από αυτή την ιδιαίτερη γλώσσα που χρησιμοποιεί (της τυποποίησης, των συμβόλων, αλλά και της αφηγηματικής του τέχνης) έχει αποκτήσει οικουμενικότητα. Μια οικουμενικότητα μέσα από την οποία λαοί εντελώς διαφορετικοί μπορούν να επικοινωνούν, να συνεννοούνται ή και να συμφωνούν.

Αυτή η γλώσσα των παραμυθιών κατάφερε να πετύχει το ακατόρθωτο: να

είναι μια γλώσσα ενοποιητική, οικουμενική, παγκόσμια, ταυτόχρονα όμως να αφήνει άφθονο χώρο για το διαφορετικό, το ιδιαίτερο, για να αναπτυχθούν, με άλλα λόγια, οι τοπικές, πολιτισμικές ιδιαιτερότητες.

Σχετικά με το λαϊκό παραμύθι ο Μιχάλης Μερακλής μας λέει: "Η πραγματικότητα της ζωής με την απaráβατη και σκληρή νομοτέλειά της μας καταθλίβει και λαχταράμε να ζήσουμε κάποτε και δίχως αυτήν, πλάθοντας μύθους" (Μερακλής, 2001). Αντίστοιχα, για τον Γεώργιο Μέγα: "τα παραμύθια έχουν σκοπό να τέρψουν τον ακροατή και χαρακτηρίζονται από το έντεχνο της διήγησης, στη δε πλοκή πρόσωπα και ζώα κινούνται στον κόσμο του μαγικού και του φανταστικού" (Μέγας, Γ., Α., 1967).

Ο κόσμος του λαϊκού παραμυθιού, γενικότερα, είναι ένας κόσμος, ο οποίος δεν θα ήταν δυνατόν να λεχθεί πως σβήνει και χάνεται. Μπορεί πια σήμερα να εξάπτει το ενδιαφέρον των παιδιών, κατά κύριο λόγο, μάλιστα, των πολύ μικρών παιδιών, αφού και αυτά δεν παύουν να επιδεικνύουν έντονο ενδιαφέρον για τα παραμύθια. Και μπορεί την ίδια στιγμή, στα πλαίσια της σύγχρονης εποχής της τεχνολογικής και επιστημονικής προόδου, να υπάρχει η αίσθηση πως είναι ξεπερασμένος ο κόσμος και το μοτίβο των παραδοσιακών παραμυθιών, από την άλλη μεριά, ωστόσο, υφίσταται και στις μέρες μας ένα κίνημα για το παραμύθι που αφορά ακόμα και τους ενήλικες ή ακόμα και ομάδες ατόμων ΑμεΑ. Επίσης, θα ήταν δυνατόν να σημειώσουμε εδώ την περίπτωση των επαγγελματιών παραμυθιάδων. Ειδικότερα σήμερα υπάρχει μια επιστροφή στο παραμύθι και τον λυτρωτικό του χαρακτήρα. Είναι ενδεικτικό, επί παραδείγματι, ότι στις μέρες μας γίνονται πολλά φεστιβάλ που έχουν ως αντικείμενό τους το παραμύθι.

Όσον αφορά το παραδοσιακό, το λαϊκό παραμύθι, βλέπουμε γενικότερα ότι κυριαρχεί ένας κόσμος, ο οποίος δεν υπάγεται στους περιορισμούς του χώρου και του χρόνου, ένας κόσμος "αγέραςτος και αθάνατος, απόλυτα ωραίος και απόλυτα άσχημος, ανάλογα με τις προτιμήσεις του λαϊκού αφηγητή, χτισμένος και κατασκευασμένος από χρυσάφι και ασήμι κατά κανόνα" (Μερακλής, 2001).

1.2 Τα χαρακτηριστικά του παραμυθιού

Ως προς τα χαρακτηριστικά του παραμυθιού, είναι δυνατόν να επισημανθεί καταρχήν, ότι αυτό είναι μια φανταστική διήγηση που μπορεί να αποτελείται από πολλά και διαδοχικά επεισόδια, τα λεγόμενα μοτίβα. Το μοτίβο κατά βάση είναι μια μικρότερη αφηγηματική πρόταση που συμβάλλει στη συνοχή του συνολικού παραμυθιού. Είναι ενδεικτικό, ότι το παραμύθι διαφέρει από το μύθο, από την άποψη, ότι ο τελευταίος είναι μια αλληγορική διήγηση που στοχεύει στην ηθική διδασκαλία. Διαφέρει όμως παράλληλα και από την παράδοση το παραμύθι. Και αυτό, επειδή η παράδοση αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο γεγονός, ή πρόσωπο, τόπο και ο λαός θεωρεί πως αυτή είναι πραγματική. Το παραμύθι είναι μια πανανθρώπινη ανάγκη του ανθρώπου να εκφράσει με έναν λόγο συμβολικό τις επιθυμίες του, τους φόβους, τα πάθη, τα όνειρα, τα άγχη του για τη ζωή του. Είναι μια προσπάθεια να διαπραγματευτεί όλα αυτά που τον απασχολούν και να τα μοιραστεί με την κοινότητα. Το παραμύθι βοηθά τον άνθρωπο να ωριμάσει, να προετοιμαστεί για τις μικρές και τις μεγάλες αλλαγές και μεταβάσεις στη ζωή του και συγχρόνως του δίνει λύσεις, ενώ ταυτόχρονα μπορεί και να τον διασκεδάσει.

Ειδικότερα, αξίζει να αναφερθεί ότι η υπόθεσή του δε δεσμεύεται από τόπο και χρόνο και τα πρόσωπά του είναι φανταστικά. Στα παραμύθια συναντάμε πλήθος από απίθανα και απίστευτα γεγονότα. Αυτά, όμως, που για τον σημερινό άνθρωπο είναι φανταστικά, για τους ανθρώπους της προβιομηχανικής εποχής αποτελούσαν τον αληθινό του κόσμο, όπως αυτός τον έβλεπε ή όπως τον εξηγούσε απλοϊκά. Όλος ο κόσμος του πρωτόγονου ανθρώπου, η θεωρία του για τη γέννηση του κόσμου, ο φόβος του για τα διάφορα φυσικά φαινόμενα, η πίστη του στη μαγεία, στη δεισιδαιμονία και στις υπερφυσικές ικανότητες των μάγων, η στενή του σχέση με τα ζώα, τα οποία θεωρούσε συντρόφους, τα όνειρα που τον μετέφεραν σε άγνωστους τόπους με τρόπο ανεξήγητο, πέρασε μέσα στα παραμύθια.

Στο πλαίσιο του παραμυθιού, ο θάνατος δεν είναι μια μόνιμη και μη αναστρέψιμη κατάσταση, αρκεί, για παράδειγμα, κάποιος να ραντίσει με αθάνατο νερό έναν νεκρό, για να τον αναστήσει. Επίσης, μια μαγική σταγόνα λάδι μπορεί να μεταμορφωθεί, αν η ηρωίδα το θελήσει, σε λίμνη αδιάβατη ή αντίστοιχα ένα γλιστερό σαπούνι να γίνει τεράστιο βουνό και μια χτένα μαλλιών αδιαπέραστος

τόπος και πυκνό δάσος.

Ο άνθρωπος μες στο παραμύθι μεταμορφώνεται σε ζώο τόσο εύκολα, γιατί το θεωρεί κάτι ισότιμό του, αν όχι κάτι υπέρτερο από τον ίδιο. Είναι γνωστό σε αυτό το πλαίσιο, το μοτίβο με τα ευγνώμονα ζώα, που το συναντάμε σε διάφορα παραμύθια: "τα ζώα, που έχουν θαυμάσιες και υπεράνθρωπες δραστηριότητες, βοηθούν πολλές φορές τον ήρωα στις δύσκολες στιγμές του από ευγνωμοσύνη, γιατί κι αυτά έχουν ευεργετηθεί από τον άνθρωπο".

Για παράδειγμα, ο άνθρωπος είναι ο ήρωας που μερικές φορές λύνει μια έριδα μεταξύ κάποιων ζώων, βάζοντας σε τάξη μια αταίριαστη εστίασή τους (βρίσκει φερ' ειπείν το άλογο να τρώει κόκαλα και τον σκύλο σανό). Άλλες φορές συναντά τον αετό να μαλώνει με το λιοντάρι για τη μοιρασιά κάποιου πτώματος. Ο ήρωας, εδώ, τα συμφιλιώνει και τους μοιράζει κατά τον αρμόζοντα τρόπο την τροφή: τα κόκαλα για τον αετό και το κρέας για το λιοντάρι.

Σε τελική ανάλυση, χάρη στον παμψυχισμό, ο οποίος χαρακτηρίζει το παραμύθι, η ίδια στενή σχέση που συνδέει τον άνθρωπο με το ζώο υπάρχει επίσης και ανάμεσα σε ανθρώπους και άψυχα πράγματα. Αυτά συχνά κάθε άλλο παρά άψυχα είναι και έχουν την ικανότητα να μιλούν και να αισθάνονται, όπως οι άνθρωποι. Έτσι, άψυχα σώματα ζωντανεύουν και γίνονται όμορφοι νέοι και όμορφες νέες. Το θέμα αυτό, μάλιστα, είναι χαρακτηριστικό ότι το συναντούμε σε παραλλαγές ενός πολύ γνωστού παραμυθιού, που έχει τον τίτλο "Ο Κυρ-Σιμιγδαλένιος" και που είναι αρκετά δημοφιλής ιστορία στις μεσογειακές χώρες. Στο συγκεκριμένο πλαίσιο η κεντρική ηρωίδα είναι ενδεικτικό ότι φτιάχνει από άψυχα υλικά μια ανθρώπινη μορφή που εν τέλει αποκτά ζωή και πνοή (Κανατσούλη, Μ., 2007, σελ. 38).

Αναλυτικότερα, αυτό το παραμύθι εν προκειμένω, κάνει λόγο για μια νέα βασιλοπούλα που, αν και έχει έρθει η ώρα της να παντρευτεί, δεν δέχεται για άνδρα της κανέναν από τους υποψήφιους γαμπρούς που της φέρνει ο πατέρας της. Κι αυτό, καθώς επιθυμεί να πλάσει έναν άνδρα, όπως αυτή τον έχει φανταστεί. Έτσι, ζητάει μοσχοκάρυδα και γαρίφαλα, λιβάνι και κανέλα και κλείνεται σε ένα δωμάτιο

του παλατιού. Κάθεται μέρες ολόκληρες και τον θυμιατίζει, όντας ξάγρυπνη όλο αυτό το διάστημα. Ο πλασμένος νέος, έτσι, ζωντανεύει και γίνεται σύζυγος της βασιλοπούλας.

Ένα ερώτημα που γεννάται αναφορικά με τον κόσμο του παραμυθιού είναι το εξής: ήταν ανέκαθεν το παραμύθι ένας κόσμος μαγικός και φανταστικός, σαν εκείνον που από παλιά επιχείρησε να προβάλλει ο κόσμος της τέχνης, δηλαδή ένας κόσμος που συνειδητά προσπαθεί να απομακρυνθεί από τον χώρο της πραγματικότητας;

Το εθνολογικό και ανθρωπολογικό βάθος αυτού του αθώου μοτίβου θα μας αποκαλύψει μια άλλη πλευρά των παραμυθιών, την ουσιαστική τους, η οποία τα μεταβάλλει σε σημαντικές μαρτυρίες για την πρώιμη ανθρώπινη ιστορία και ύπαρξη. Εδώ έχουμε μαρτυρίες για μια πολύ μακρινή εποχή, για την οποία μας μιλούν με πολύ φειδωλό τρόπο, μονάχα τα ποικίλα παλαιοντολογικά και προϊστορικά ευρήματα των στρωμάτων της γης και των σπηλαίων.

Θα μπορούσαμε, όμως, να μη σταματήσουμε εδώ την ανάλυση και τις αναφορές σχετικά με το συγκεκριμένο μοτίβο, αυτών των λειψάνων και του θανάτου, δηλαδή, όσον αφορά τον κόσμο των παραμυθιών. Θα ήταν δυνατόν, συγκεκριμένα, να κινηθούμε ακόμα πιο πίσω σε εποχές προγενέστερες και από εκείνες της αρχαιότητας, αφού είναι σχεδόν βέβαιο πως και οι Έλληνες παρέλαβαν τη δοξασία από άλλους.

Άλλωστε, χαρακτηριστικό από αυτήν την άποψη, ήταν αυτό που είχε διαπιστώσει ήδη από το 1864 ο Γερμανός εθνολόγος Hahn (που υπήρξε και ο πρώτος συστηματικός εκδότης ελληνικών παραμυθιών), ότι δηλαδή το ελληνικό παραμύθι είχε ήδη σημειώσει από καιρό μια αποφασιστική καμπή Παπακώστας, Γ., 1996, σελ. 117).

Ο συγκεκριμένος επιστήμονας είχε ζήσει για είκοσι επτά χρόνια στην Ανατολή και είχε γνωρίσει και συναναστραφεί από κοντά τους Έλληνες χωρικούς. Αναφέρει, χαρακτηριστικά, ότι η καθημερινή συζήτηση μεταξύ των ανθρώπων, ακολουθεί ένα συγκεκριμένο νήμα, μια ορισμένη πορεία: τα γεγονότα της ημέρας,

εντυπώσεις από ταξίδια, αστείες διηγήσεις και βρόμικες ιστορίες (τα δύο τελευταία μάλιστα εν αφθονία, όποτε δινόταν η αφορμή), αλλά ποτέ παραμύθια. Και είναι, επίσης, πολύ χαρακτηριστικό και το ότι ο ίδιος είχε φτάσει να πληρώσει, προκειμένου να βρει αφηγητές, που θα του έλεγαν παραμύθια. Επισημαίνει ότι σε αυτές τις περιπτώσεις, οι άνθρωποι ήταν πάντα πρόθυμοι ως ακροατές, αλλά όχι ως αφηγητές παραμυθιών. Μάλιστα όσο πιο χαμηλό ήταν το επίπεδο των αντρών (πνευματικό, μορφωτικό κ.λ.π.) τόσο πιο μεγάλη ήταν η ντροπή τους να πουν παραμύθια.

Το παραμύθι, δηλαδή, ήδη από τότε σταματάει σιγά - σιγά, όχι μόνον να είναι το αντικαθρέφτισμα της ζωής (αυτό είχε πάψει να συμβαίνει ήδη και από αρκετό καιρό πριν άλλωστε) αλλά και ένα διαδεδομένο μέσο ψυχαγωγίας στον καθημερινό βίο. Αυτή η εξέλιξη, όμως, ήταν ακριβώς που μετέβαλε τελικά το παραμύθι σε αντικείμενο της φιλολογίας. Δεν είναι τυχαίο, όπως θα αναφέρουμε προς το τέλος της παρούσης ενότητας, ότι από τότε οι διάφοροι λόγιοι, θα ξεκινήσουν την καταγραφή των παραμυθιών του ελληνικού χώρου. Και μάλιστα ο φιλόλογος σε αντίθεση με τον λαογράφο, εξετάζει το παρελθόν και από εκεί είναι που ξεκινάει ώστε να φτάσει στο παρόν.

Ο λαογράφος, αντίστοιχα, παίρνει αντίθετο δρόμο, δηλαδή ξεκινάει από το παρόν, καθώς αυτό είναι που τον ενδιαφέρει άμεσα και καταφεύγει στο παρελθόν, όταν θέλει να παρακολουθήσει την καταγραφή και την καταγωγή ενός λαογραφικού φαινομένου, προπάντων σε λαούς με μακρινή παράδοση. Και το παραμύθι εκπληρώνει αυτές τις δύο κατευθύνσεις και προϋποθέσεις για την άσκηση της φιλολογικής έρευνας: είναι μια γραπτή μαρτυρία (ύστερα από την ολοκλήρωση σχεδόν του σταδίου της καταγραφής του), που αναφέρεται στο παρελθόν.

Εξάλλου, τα παραμύθια συνιστούν πραγματικά πολύ αξιόλογα φιλολογικά κείμενα, αφού τα παμπάλαια ήθη και έθιμα που έχουν διασωθεί μέσα σε αυτά, έχουν αποκτήσει παράλληλα και μια άλλη αξία, έχουν δηλαδή μορφοποιηθεί μέσα από την αφηγηματική διαδικασία αιώνων, σε ένα λαϊκό ύφος με ορισμένα εθνικά χαρακτηριστικά, μάλιστα, τα οποία φυσικά διαφέρουν από λαό σε λαό.

Μελετώντας τα ίδια παραμύθια σε διαφορετικούς λαούς, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι υφίστανται διαφορές ως προς τη μορφή και το ύφος, οι οποίες φυσικά έχουν σχέση με τις βαθύτερες διαφοροποιήσεις σε ζητήματα νοοτροπίας και ουσίας.

Όσο περισσότερο, μάλιστα, το παραμύθι καθίσταται μια απλή μορφή διασκέδασης, τόσο περισσότερη προσπάθεια καταβάλλει ο αφηγητής όσον αφορά την εξωτερική μορφή και τη γλωσσική διατύπωση, ώστε να ικανοποιήσει τους αυστηρούς ακροατές, που ενδιαφέρονται ακόμα και για τις λεπτομέρειες. Ισχύει, όμως, και για το απλοϊκό λαϊκό παραμύθι, η ίδια διαπίστωση, που αφορά και τα αρχαϊκά αυστηρά και τα μεταγενέστερα ακμαία καλλιτεχνικά έργα της αρχαιότητας: ότι η διαφορετική απόδοση δεν οφείλεται στην ικανότητα ή όχι του αφηγητή, αλλά στον ιδιαίτερο τρόπο, του να βλέπει τον κόσμο, με άλλα λόγια, σε μια διαφορετική βούληση.

Αντίστοιχα, διαφορετικά είναι τα στοιχεία που διακρίνουν το γαλλικό παραμύθι: ο Γάλλος πλάθει τον κόσμο του από έξω προς τα μέσα και από γλωσσικής άποψης, ενδιαφέρεται για τη μορφή και την έκφραση σε βάρος της εσωτερικής συνοχής. Γι' αυτόν τον λόγο, επιτυχημένες στιγμές από την άποψη της μορφής, τις επαναλαμβάνει πιστά. Η καταγωγή αυτής της μίμησης μπορεί να εντοπιστεί στη ρητή χαρά που νιώθει ο Γάλλος για τη λέξη. Γι' αυτό, η αντίστοιχη χειρονομία αντικαθίσταται εδώ από δραματικούς διαλόγους, καθώς το γαλλικό παραμύθι απευθύνεται περισσότερο στον νου παρά στην καρδιά.

Με βάση αυτές τις επισημάνσεις, άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι, όπως επισημαίνει ο Κώστας Καφαντάρης στο έργο του «Ελληνικά Λαϊκά Παραμύθια, Βιβλίο Πρώτο» (εκδόσεις ποταμός, Αθήνα, 2005): "Από το ύφος, τη σύνταξη, τη μορφολογία, κυρίως όμως από τους ήχους των λέξεων μπορούμε να σκιαγραφήσουμε την ψυχосύνθεση των ανθρώπων του τόπου, απ' όπου προέρχεται το παραμύθι" (Καφαντάρης 2005, σελ. 93). Αν φερ' ειπείν έχουμε ένα παραμύθι με ήχους τραχείς και κοφτούς στις λέξεις, τότε θα έχουμε αντίστοιχα κατοίκους του τόπου από τον οποίο προέρχεται αυτό το παραμύθι, που θα είναι δυναμικοί, βασανισμένοι, αρρενωποί, σκληραγωγημένοι, και που θα έχουν υποστεί άγριες

ιστορικές καταιγίδες. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν τα ποντιακά και τα κυπριακά παραμύθια, που είναι αρρενωπά, κοφτά και βασανιστικά, αλλά και σκοτεινά ενίοτε στο περιεχόμενό τους. Αν οι ήχοι είναι απαλοί, μαλακοί και προφέρονται οι λέξεις ολόκληρες, τότε οι κάτοικοι θα είναι ήπιοι, αγαθοί και αισιόδοξοι. Σε αυτήν την τελευταία κατηγορία υπάγονται τα θηραϊκά παραμύθια, που τα χαρακτηρίζει μια ησυχία και μια φιλοσοφημένη ηρεμία αλλά και τα σμυρναίικα, που είναι τα πιο καλλιεργημένα.

1.3 Οπτικές και προσεγγίσεις για το παραμύθι

Το ζήτημα της καταγωγής

Ένα ζήτημα που επί ενάμιση σχεδόν αιώνα έχει απασχολήσει πολλούς ερευνητές σε όλο τον κόσμο αναφορικά με το λαϊκό παραμύθι, είναι το ζήτημα της καταγωγής του. Στην πορεία εκφράστηκαν ποικίλες θεωρίες και απόψεις επί του ζητήματος και υπήρξαν αρκετές προσεγγίσεις. Πάντως, είναι ενδεικτικό, πως οι περισσότεροι μελετητές, ανεξαρτήτως της ιδιαίτερης θέσης τους για το παραμύθι, συγκλίνουν στη θέση ότι "το παραμύθι είναι προϊόν μεταβατικής περιόδου, κατά την οποία ο άνθρωπος διολισθαίνει από τη μαγική αντίληψη του κόσμου σε μια ορθολογιστική"(Μερακλής, Μ.Γ. 1993, σελ. 93).

Ο Ρώσος λαογράφος Propp είχε εκφράσει χαρακτηριστικά την άποψη ότι αυτό που πρέπει να εξετάζει κάποιος αναφορικά με το ζήτημα της προέλευσης και καταγωγής των παραμυθιών, είναι οι ιστορικές περίοδοι και οι κοινωνικοί σχηματισμοί κάθε περιόδου (Propp V.A., 2009, σελ. 49). Η μελέτη, μάλιστα, των πιο πρωτόγονων και αρχαϊκών λαών οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ολόκληρη η λαϊκή τους δημιουργία (συμπεριλαμβανομένων και των εικαστικών τεχνών) έχει έναν χαρακτήρα, ο οποίος είναι ξεκάθαρα μαγικός και ιερός. Εδώ, εν προκειμένω, δεν έχουμε να κάνουμε με παραμύθια, έτσι, όπως αυτά εννοούνται σε περιπτώσεις πιο προηγμένων πολιτισμικών συνενώσεων και σχηματισμών. Για να καταστεί κατανοητό αυτό, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε εδώ το ότι κάποτε τις διάφορες ιστορίες με άγρια ζώα, τις αφηγούνταν όχι εν είδει μύθου, αλλά ως διηγήσεις με μαγικό και συμβολικό χαρακτήρα, που θα μπορούσαν να συμβάλουν σε ένα καλό

και πετυχημένο κυνήγι.

Το παραμύθι, στην πραγματικότητα, προκύπτει σε φάση μεταγενέστερη σε σύγκριση με τον μύθο και επέρχεται κάποια στιγμή, κατά την οποία, για ένα ορισμένο διάστημα, πραγματικά μπορούν να συνυπάρχουν αυτά τα δύο, δηλαδή ο μύθος και το παραμύθι, αλλά μόνο στις περιπτώσεις κατά τις οποίες οι υποθέσεις των μύθων και οι υποθέσεις των παραμυθιών είναι διαφορετικές και ανήκουν σε διαφορετικά συνθετικά συστήματα. Το παραμύθι, με άλλα λόγια, είναι προϊόν ενός πιο προηγμένου κόσμου, ο οποίος πια δεν χρησιμοποιεί πια τη μυθολογία σαν ένα είδος "επιστήμης" (Propp V.A., 2009, σελ. 48).

Η γενετική προσέγγιση

Ως προς την προέλευση του παραμυθιού, ειδικότερα, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε καταρχήν τη γενετική του προσέγγιση. Στο πλαίσιο της έχουμε τις λεγόμενες θεωρίες καταγωγής, εκ των οποίων μία είναι η θεωρία των τριών σταδίων. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη και θεωρία: "η ανθρωπότητα χαρακτηρίζεται από ένα είδος ψυχικής ενότητας, γεγονός που επιτρέπει την παράλληλη και σε πολλούς τόπους γένεση πολιτιστικών φαινομένων, όταν δημιουργηθούν σε αυτές τις περιοχές του κόσμου, οι κατάλληλες συνθήκες και προϋποθέσεις" (Καπλάνογλου Μ., σελ. 97).

Από την άλλη, υπάρχει η λεγόμενη θεωρία της μονογένεσης, που είναι μεταγενέστερη της προηγούμενης και που θεωρεί ότι η δυνατότητα δημιουργίας εμφανίζεται αρχικά σε έναν μοναδικό τόπο ή το πολύ σε κάποιες συγκεκριμένες πολιτισμικές και γεωγραφικές ζώνες του πλανήτη. Από αυτές τις ζώνες οι υπόλοιπες περιοχές του πλανήτη σταδιακά δανείζονται τα διάφορα παραμύθια.

Στο σημείο αυτό, χρειάζεται να αναφέρουμε ότι υπο-θεωρίες της θεωρίας της μονογένεσης, είναι οι εξής: α) η ινδοευρωπαϊκή ή άρια θεωρία, που είχε προωθηθεί από τους αδερφούς Grimm κατά τον 19ο αιώνα, περίοδο κατά την οποία ήταν σε έξαρση το κίνημα του ρομαντισμού και η συγκριτική φιλολογία και β) η ινδική θεωρία, η οποία είχε διατυπωθεί από τον ινδολόγο και σανσκριτολόγο Theodor Benfey, ο οποίος θεωρούσε ότι η Ινδία ήταν η αρχική κοιτίδα του

παραμυθιού, το οποίο αργότερα εξόπλισε τις σχετικές παραδόσεις λαϊκών παραμυθιών τόσο στην Ανατολική Ασία όσο και στον ευρωπαϊκό κόσμο.

Σχετικά με την ινδοευρωπαϊκή θεωρία θα μπορούσαμε να τονίσουμε ότι αυτή ήταν συνδεδεμένη με την έντονη κινητικότητα, που σημειώθηκε κατά την εποχή εμφάνισής της στον χώρο της γλωσσολογίας, θεωριών που υιοθέτησαν την ύπαρξη μιας αρχικής κοινής γλώσσας για μια ολόκληρη οικογένεια λαών, τους Ινδοευρωπαίους. Αυτή, παράλληλα, είναι και η εποχή κατά την οποία οι Γερμανοί που πρωταγωνίστησαν ως προς την καλλιέργεια και προβολή αυτής της θεωρίας, αναζήτησαν τη λεγόμενη λαϊκή ψυχή και το λαϊκό πνεύμα του λαού τους, ώστε να μπορέσουν να οριοθετήσουν την ταυτότητά τους και να προστατευθούν από τον επαπειλούμενο κίνδυνο αφομοίωσής τους από τον ορθολογισμό του γαλλικού διαφωτισμού.

Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας ενέταξαν κάθε είδος λαϊκής δημιουργίας, συμπεριλαμβανομένων φυσικά και των παραμυθιών. Οι ίδιοι οι αδερφοί Grimm είχαν τονίσει ενδεικτικά ότι η ομοιότητα που υπάρχει όχι μόνο στις ιστορίες των εθνών, τα οποία είναι πολύ απομακρυσμένα λόγω χρόνου και απόστασης, αλλά επίσης ανάμεσα και σε εκείνα που βρίσκονται κοντά, συνίσταται στη βαθύτερη ιδέα και τη σκιαγράφηση των ιδιαίτερων χαρακτήρων και εν μέρει στη συνύφανση και το ξετύλιγμα των επεισοδίων.

Τόνιζαν, παράλληλα, ότι από την άλλη μεριά, υπάρχουν κάποιες καταστάσεις που είναι τόσο απλές και φυσικές ώστε επανεμφανίζονται παντού, όπως ακριβώς φαίνονται να υπάρχουν και σκέψεις που παρουσιάζονται από μόνες τους, έτσι που είναι πολύ πιθανό ότι οι ίδιες ή πολύ όμοιες ιστορίες, να έχουν εμφανιστεί στις διαφορετικές χώρες αρκετά ανεξάρτητες η μία από την άλλη. Τέτοιες λέξεις είχε θεωρηθεί τότε ότι μπορεί να συγκριθούν με τις απομονωμένες λέξεις, οι οποίες παράγονται σε σχεδόν εντελώς πανομοιότυπη μορφή σε γλώσσες που δεν έχουν σύνδεση η μια με την άλλη, με την απλή μίμηση φυσικών ήχων.

Από την άλλη μεριά, με βάση την ινδική υπο-θεωρία, τα παραμύθια είχαν μεταδοθεί με τρεις τρόπους: μέσω της προφορικής παράδοσης, μέσω των Αράβων,

οι οποίοι κατέγραψαν σε μεγάλο βαθμό αυτά τα παραμύθια και αργότερα μέσω των Μογγόλων, οι οποίοι με τις κατακτήσεις τους, τα έφεραν έως σχεδόν την Ευρώπη.

Η πολυγενετική θεωρία

Πέραν των παραπάνω θεωριών, έχουμε ακόμα τη λεγόμενη πολυγενετική θεωρία. Η θεωρία αυτή "γεννήθηκε στην Αγγλία από τους Άγγλους ανθρωπολόγους και στηρίχτηκε στην εξελικτική θεωρία του E. Tylor...". Σκοπός των επιστημόνων οι οποίοι ακολούθησαν αυτήν τη θεωρία ήταν να συλλέξουν παραμύθια από όλα τα μέρη του κόσμου, ώστε να τα συγκρίνουν και να αποκαταστήσουν μια ευθύγραμμη εξελικτική πορεία, κυρίως σε ό, τι αφορά τα μοτίβα των παραμυθιών.

Εντούτοις, η συγκεκριμένη θεωρία φαίνεται ότι δεν έλαβε υπόψη τα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα και το περιβάλλον εντός του οποίου είχαν γεννηθεί τα παραμύθια. Από τη άλλη, ασφαλώς, προσέφερε στην παραμυθολογία, με την έννοια ότι ανέσυρε μοτίβα άλλων λαών, κατά κανόνα πρωτόγονων, και εμπλούτισε το παραμυθολογικό σώμα. Ωστόσο, οδηγήθηκε σε ακραίες εκτιμήσεις, καθώς αποδέχθηκε την ύπαρξη μια πολύ μεγαλύτερης ομοιομορφίας, μεταξύ των πρωτόγονων λαών, απ' όσο κατά πάσα πιθανότητα υφίσταται στην πράξη.

Ιστορικο-γεωγραφική ή Φινλανδική σχολή

Επίσης, δεν πρέπει να λησμονούμε και την περίπτωση της λεγόμενης ιστορικο-γεωγραφικής ή Φινλανδικής σχολής. Η τελευταία προχώρησε σε μια κατηγοριοποίηση των διαφόρων μοτίβων στο πλαίσιο των παραμυθιών ανά τον κόσμο και χρησιμοποίησε δύο άξονες ως προς την επιστημονική επεξεργασία του υλικού της: τον χρόνο και τον χώρο. Η μέθοδος αυτή «ενδιαφέρεται να αποκαταστήσει το αρχέτυπο», την αρχική μορφή δηλαδή από την οποία προέρχεται το κάθε παραμύθι. Γι' αυτό τα βασικά ερωτήματα που θέτει είναι τα εξής: ποιος ο τρόπος γέννησης, ποιον δρόμο ακολούθησε στη μετανάστευσή του και ποιες αλλαγές υπέστη κατά τη διαδικασία αυτή. Η συγκρότηση, όμως, ενός μεθοδολογικού οργάνου σε παγκόσμιο επίπεδο, είναι μια πολύ δύσκολη υπόθεση. Το υλικό είναι τεράστιο και, την ίδια στιγμή, υπάρχει το εμπόδιο των ξένων γλωσσών.

Έτσι, προκρίνεται ως πιο αποτελεσματικός ο λεγόμενος "κύκλος πολιτισμού". Ο τελευταίος έχει τη δυνατότητα να ταξινομεί τις παραλλαγές ενός παραμυθιού κατά γεωγραφικές περιοχές, χρησιμοποιώντας κατηγορίες όπως το κέντρο από το οποίο ξεκινά το παραμύθι, οι δρόμοι, μέσω των οποίων διαδίδεται η περιφέρεια, όπου κυρίως επιχωριάζει και τα όρια πέραν των οποίων δεν το συναντούμε. Εν συνεχεία, η Φιλανδική σχολή επιχειρεί να απομονώσει τα πιο αρχαϊκά στοιχεία της περιοχής, να τα συγκρίνει με στοιχεία από άλλες περιοχές και να προσπαθήσει να αποκαταστήσει το αρχέτυπο.

Την ίδια στιγμή, υφίστανται κάποιες θεωρίες αναφορικά με το περιεχόμενο του παραμυθιού. Από αυτές μία είναι συνυφασμένη με τη λεγόμενη μυθολογική σχολή. Η σχολή αυτή υποστηρίζει ότι τα παραμύθια προέρχονται από αρχέγονους μύθους για τη νύχτα και τη μέρα. Ο σύγχρονος μελετητής σαφώς και δεν μπορεί να αποκλείσει το ότι μοτίβα τέτοιων μύθων αποτέλεσαν τη βάση για τον κόσμο των παραμυθιών. Η σχολή αυτή, όμως, δεν αποτέλεσε ποτέ μια δογματική προσέγγιση του παραμυθιού.

Μια άλλη σχολή ενταγμένη στο πλαίσιο της προσέγγισης ως προς το περιεχόμενο, είναι η λεγόμενη συμβολιστική σχολή. Αυτή η σχολή συσπειρώνει μια ομάδα επιμέρους απόψεων, που έχουν ως συνδετικό τους ιστό δύο στοιχεία: α) τη σχέση τους με την πολυγενετική προσέγγιση και β) την πίστη τους, που προσπαθούν να αποδείξουν, πως τα παραμύθια προέρχονται από ορισμένες τελετουργίες. Μεταξύ των κυρίων εκπροσώπων της σχολής αυτής ήταν ο Saintyves, που είχε υποστηρίξει ότι τα παραμύθια του Perrault είναι προϊόντα αρχαίας τελετουργίας, που σχετίζονταν με τον εορτασμό των εποχών και με τη μύηση των νέων μελών της κοινότητας.

Στο πλαίσιο της ίδιας σχολής, άτομα, όπως ο Naumann, έχουν υποστηρίξει ότι το παραμύθι πρέπει να γίνει αντιληπτό ως μια από τις τελετουργίες, που ακόμα και σήμερα συνδέονται με στοιχεία, όπως ο θάνατος και που παράλληλα αποβλέπουν σε στόχους, όπως για παράδειγμα, η προστασία του σπιτιού.

Μια άλλη σχολή που μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο της προσέγγισης του περιεχομένου, είναι η λεγόμενη ψυχαναλυτική ή ψυχολογική σχολή ή αλλιώς

θεωρία των ονείρων. Στην κατηγορία αυτή συμποούνται τρεις υπο-ομάδες. Η ψυχολογική θεωρία προσέγγισε και ερμήνευσε το παραμύθι με τρεις διαφορετικούς τρόπους: 1. Με τη κλινική προσέγγιση, τη χρήση δηλαδή μαγικών παραμυθιών για τη διάγνωση και την ψυχαναλυτική θεραπεία των ασθενών. 2. Με τη θεωρητική προσέγγιση, που βασίζεται στη μελέτη του ανθρώπινου ψυχισμού και 3. με την κειμενοαναλυτική προσέγγιση, η οποία μελετά και αναλύει το παραμύθι με ψυχαναλυτικούς όρους. Η θεωρία αυτή δεν μπόρεσε να δώσει ικανοποιητική απάντηση όσον αφορά στην προέλευση του παραμυθιού, πλην όμως προσέφερε νέα διάσταση στη μελέτη του (Zan Z., 1996, σελ. 187).

Η ψυχαναλυτική τάση προσέγγισης είχε ως αφετηρία της το έργο του Jung. Όπως, ακριβώς τα όνειρα ήταν η κύρια πορεία του Freud για να αποκαλύψει το ατομικό υποσυνείδητο, ο Jung και η σχολή του είδαν τα παραμύθια και τον μύθο ως το κύριο μέσο για να αποκαλυφθεί το συλλογικό ασυνείδητο.

Ο Jung και οι σπουδαστές του θεώρησαν ότι στο παραμύθι έχουμε το καθρέφτισμα ή την προδιατύπωση μιας διαδικασίας ανάπτυξης και ειδικότερα τη διαδικασία ενσωμάτωσης η οποία λαμβάνει χώρα στην εφηβική ηλικία. Στον Jung, το ταξίδι του ήρωα ή της ηρωίδας στον κάτω κόσμο ή στον υπερφυσικό κόσμο ή σε κάποιο μαγικό βασίλειο ή ο γάμος του/της με ένα ζώο, είναι σύμβολα μιας στροφής προς το ασυνείδητο που οδηγεί σε μια επικίνδυνη αλλά ζωτική σύγκρουση ανάμεσα στη συνείδηση και το ασυνείδητο. Και αν όλα πάνε καλά, αυτή η σύγκρουση καταλήγει σε σύνθεση και πνευματική ολοκλήρωση. Υπό αυτό το πρίσμα, οι άνθρωποι χαρακτήρες ενός παραμυθιού θεωρούνται συστατικά μέρη της ανθρώπινης προσωπικότητας.

Η ψυχαναλυτική προσέγγιση είναι ενδεικτικό πως τείνει να αποκτά ορισμένες ακραίες τάσεις, από τη στιγμή που τονίζει ενίοτε πως κάποια παραμύθια μπορούν να θεωρηθούν επικίνδυνα για τον παιδικό ψυχισμό. Για παράδειγμα, διατυπώνεται η αντίληψη ότι το παραμύθι του Hans Kristian Andersen, *Το ασημόπαπο*, μπορεί να καταστεί επικίνδυνο από την άποψη ότι μπορεί να κάνει ένα παιδί να νιώσει ότι είναι διαφορετικό και αποκομμένο από το κοινωνικό σύνολο (Αγγελοπούλου Αν., 2017, σελ. 160).

Εδώ, ακόμα, θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για τη λεγόμενη μορφολογική προσέγγιση. Ο κύριος εκπρόσωπός της είναι ο προαναφερόμενος V. Propp. Ο τελευταίος έχει ως αφετηρία του τρόπου σκέψης του τη μορφή (επηρεασμένος σαφώς από τον ρωσικό φορμαλισμό). Ο Propp υπήρξε ένας κατεξοχήν θεωρητικός της λαϊκής λογοτεχνίας και κύριο μέλημά του ήταν "να προσδώσει στην επιστήμη της, αυστηρές επιστημονικές προδιαγραφές και κύρος ανάλογο με εκείνο των φυσικών και βιολογικών επιστημών" (Λαμπρέλλη, Ε., 2004, σελ. 28).

Ο Propp ήταν ο πρώτος που είχε ανατρέψει τα καθιερωμένα δεδομένα, αναφορικά με τον τρόπο προσέγγισης του παραμυθιού. Όπως φαίνεται από τα όσα έχουν επισημανθεί έως τώρα, οι διάφοροι ερευνητές των παραμυθιών ως την εποχή του είχαν αναλύσει με μονόπλευρο τρόπο το ζήτημα της προέλευσης των παραμυθιών. Εντούτοις, ο Propp έχοντας ως κανόνα την άποψη ότι η μελέτη των μορφών είναι μελέτη των μεταβολών, επικέντρωσε την προσοχή του στη σύγχρονική-μορφολογική ανάλυση του παραμυθιού.

Ο Propp δεν απορρίπτει τη γενετική προσέγγιση. Θεωρεί, όμως, ως ασφαλή μέθοδο το να προηγηθεί η μορφολογική εξέταση, προκειμένου να υπάρξει σωστή αντιμετώπιση των φαινομένων. Ισχυρίζεται ότι όσο δεν υφίσταται ορθή μορφολογική επεξεργασία, δεν μπορεί παράλληλα να υπάρξει και σωστή ιστορική επεξεργασία.

Αναφερόμενοι εδώ στο έργο του Propp, θα μπορούσαμε να σημειώσουμε ότι για πρώτη φορά το 1928 ήταν που δημοσιεύτηκε το πολύ σημαντικό του βιβλίο «Μορφολογία του παραμυθιού». Το έργο έχει ως παράδειγμα και αντικείμενο μελέτης 100 παλιά και παραδοσιακά ρωσικά παραμύθια, που είχαν εκδοθεί στη Μόσχα από τον Ρώσο λαογράφο Afanasyev. Ο Propp, προτού προβεί στην ανάλυσή του, εξασφαλίζει πρώτα έναν συγκεκριμένο αριθμό οργάνων (ορισμούς, νόμους κ.λ.π.) και παρατηρεί ότι αυτά τα εργαλεία δεν αφορούν παρά μονάχα τη λαογραφία. Επίσης είναι τέτοια που δεν σχετίζονται με κάποια ιδιαίτερη μορφή και παραλλαγή παραμυθιών, με άλλα λόγια, δεν σχετίζονται με τα λεγόμενα «τεχνητά παραμύθια» (Propp V.A., 2009, σελ. 50).

Είναι χαρακτηριστικό για παράδειγμα, ότι ονομάζει ως «λειτουργία» την ενέργεια ενός προσώπου, όπως αυτή καθορίζεται από την οπτική γωνία της σημασίας της για την εξέλιξη της πλοκής. Εδώ, ο Propp διατυπώνει τρεις παρατηρήσεις υπό τη μορφή κανόνων: 1) οι λειτουργίες είναι τα βασικά και θεμελιώδη συστατικά στοιχεία του παραμυθιού, 2) ο αριθμός των λειτουργιών που περιέχει ένα παραμύθι, είναι περιορισμένος και 3) η διαδοχή των λειτουργιών είναι πάντα απαράλλακτη.

Ο ίδιος ο Propp είχε καταγράψει γύρω στις 31 λειτουργίες εντός των 100 ρωσικών παραμυθιών που είχε εξετάσει, αναλύσει και παραθέσει στο έργο του. Μπορεί κάποιος να διαπιστώσει ότι με την ευκαιρία της αναφοράς σε καθεμιά από αυτές τις λειτουργίες, ο Propp περιγράφει, με τη βοήθεια παράλληλα και αρκετών παραδειγμάτων, τις διαφοροποιημένες μορφές καθεμιάς από αυτές. Κυρίως επισημαίνει, σε έναν σημαντικό βαθμό περιπτώσεων, τις «αντεστραμμένες μορφές» της εν λόγω λειτουργίας. Για παράδειγμα, η λειτουργία που στο σύστημά του φέρει τον αριθμό II, διατυπώνεται ως εξής: «στον ήρωα προβάλλεται μια απαγόρευση».

Στο έργο του Propp ακολουθεί μια σειρά διαφόρων παραδειγμάτων και εν συνεχεία, ακολουθεί η διαπίστωση σύμφωνα με την οποία η αντεστραμμένη μορφή της απαγόρευσης είναι η διαταγή ή η πρόταση. Παρόλα αυτά, ο Propp δεν αρκείται σε αυτήν την παρατήρηση, αλλά διαμορφώνει τον συλλογισμό του διευκρινίζοντας ότι μια διαταγή παίζει σε κάποιες περιπτώσεις τον ρόλο της απαγόρευσης. Αν δώσουμε στα παιδιά την εντολή να πάνε στο χωράφι ή στο δάσος, η εκτέλεση αυτής της εντολής θα έχει τις ίδιες συνέπειες με την άρση της απαγόρευσης να πάνε στο χωράφι ή στο δάσος.

Αυτό το παράδειγμα, όπως και πολλά άλλα, δείχνει ότι η συστηματοποίηση που έκανε ο Propp δεν ήταν τόσο συστηματική και ότι την ίδια στιγμή επιδέχεται μιας πλειάδας ερμηνειών και αποχρώσεων, που μπορούν να οδηγήσουν εν τέλει σε μια πληθώρα λεπτολόγων αναλύσεων. Εξίσου, όμως, δείχνει ότι η προσωπική ερμηνεία της ανάλυσης μπορεί να οδηγήσει τον ερευνητή στην επαναφορά, δηλαδή σε ένα προγενέστερο θεωρητικό μοντέλο στοιχείων, που ενίοτε μπορεί να μην εντάσσονται καν σε αυτό το μοντέλο.

Με άλλα λόγια, ακριβώς επειδή ο Propp διατείνεται ότι η διαταγή είναι η αντεστραμμένη μορφή της απαγόρευσης, είναι που αυτό το στοιχείο της λειτουργίας παίρνει τη θέση του στο σύστημα. Κι αυτό, καθώς κάποιος εξίσου άνετα θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι η διαταγή είναι μια φυσιολογική έκφανση της απαγόρευσης. Η λέξη «απαγορεύω» είναι συνώνυμη με το «δίνω την εντολή κάποιος να μην κάνει κάτι συγκεκριμένο» κ.λ.π.

Αυτός ο τυποποιημένος μηχανισμός, ο οποίος επιτρέπει τόσες δραστηριότητες και δημιουργικές αναλύσεις στο παιδαγωγικό επίπεδο, δεν θα έπρεπε να είναι ο ίδιος τόσο άκαμπτος. Βέβαια, είναι αλήθεια, ότι η προσεκτική και ελαστική χρήση των λειτουργιών στην εκπαιδευτική αφηγηματική διαδικασία μπορεί πραγματικά να βοηθήσει στην κατανόηση, αλλά και την αξιοποίηση των λειτουργιών. Στην πραγματικότητα, καμιά θεωρία δεν είναι απόλυτη. Ο Propp το αντιλαμβανόταν αυτό πολύ καλά και αυτό καταδεικνύει το γεγονός ότι με βάση το σύστημά του, είναι εφικτές λιγότερο «κατακερματισμένες» προσεγγίσεις των μαγικών παραμυθιών. Στην προσπάθειά του να απαντήσει στο ερώτημα: «Πώς κατανέμονται οι λειτουργίες ανάμεσα στα πρόσωπα;», ο Propp καταδεικνύει ότι οι λειτουργίες ομαδοποιούνται με βάση συγκεκριμένες «σφαίρες», εκ των οποίων η καθεμία συνδέεται με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο.

Με αυτόν τον τρόπο, μάλιστα, καταλήγει στον καθορισμό επτά «σφαιρών δράσης» που αντιστοιχούν σε επτά πρόσωπα: 1) η σφαίρα δράσης του κακού (ή του επιτιθεμένου), 2) η σφαίρα δράσης του δωρητή (ή του προμηθευτή), 3) η σφαίρα δράσης του βοηθού, 4) η σφαίρα δράσης της πριγκίπισσας (δηλαδή του αναζητούμενου προσώπου), 5) η σφαίρα δράσης του εντολοδόχου, 6) η σφαίρα δράσης του ήρωα, 7) η σφαίρα δράσης του ψεύτικου ήρωα.

Αυτές όλες οι ομαδοποιήσεις σε «σφαίρες δράσης» καθιστούν πιο κατανοητό το γεγονός ότι η σχετικά σταθερή και καθολική μονιμότητα των αφηγηματικών δομών στα παραμύθια, επιτρέπει σχεδόν άπειρες παραλλαγές στο επίπεδο αυτών που θα αποκαλούσαμε δυνατούς «φωτισμούς» των αφηγήσεων αυτού του είδους. Το «φως» του παραμυθιού, που επιχειρεί να αιχμαλωτίσει με το ύφος του ένας αφηγητής, είτε για να ανταποκριθεί σε μια συγκεκριμένη κατάσταση, είτε για να απευθυνθεί ειδικά σε έναν συγκεκριμένο ακροατή, μεταξύ

όλων των άλλων, αυτό το συγκεκριμένο «φως» θα φανεί ή τουλάχιστον θα εμφανιστεί αχνά και σε κάποιο βαθμό, ανάλογα με τη συγκεκριμένη σφαίρα δράσης, που θα αναδειξεί και θα βγάλει στην επιφάνεια ο αφηγητής.

Στην προκειμένη περίπτωση, και αυτό πρέπει να διασαφηνιστεί, η συγκεκριμένη επιλογή δεν αφορά παρά τις ενέργειες. Εδώ, ωστόσο, δεν μπορούν την ίδια στιγμή να αγνοηθούν και οι ποιητικές ή οι μουσικές παραλλαγές, με άλλα λόγια, το ύφος που χρησιμοποιεί ο αφηγητής, προκειμένου να επαυξήσει το αφηγηματικό αποτέλεσμα, να το μετριάσει ή αντίστοιχα ακόμα και να το αντικρούσει. Δηλαδή, στο εσωτερικό ενός συγκεκριμένου πλαισίου και πεδίου απαιτήσεων και αναμφίβολα και χάρη σε αυτές, ο αφηγητής ακατάπαυστα επινοεί τα παραμύθια του. Αυτό, βέβαια, γίνεται σε διαρκή διαντίδραση ανάμεσα στον αφηγητή και το ακροατήριό του. Αυτός ο παράγοντας είναι σταθερός και αδιαπραγμάτευτος ως προς τη δημιουργία παραλλαγών και την αφηγηματική διαδικασία.

Πρέπει να θεωρήσουμε βασικό, ότι στην πραγματικότητα, η όποια τυποποίηση δεν έχει νόημα και προοπτική και κατά προέκταση, όπως θα φανεί στο επόμενο κεφάλαιο, ούτε και παιδαγωγικές επιπτώσεις παρά στο μέτρο που επιτρέπει να μην περικλείουμε ένα ζήτημα όπως η δημιουργικότητα των παραμυθιών εντός τόσο στενών πλαισίων. Αυτός ο κίνδυνος, άλλωστε, ανέκαθεν έθετε τον ερευνητή των παραμυθιών σε ετοιμότητα, προκειμένου αυτός να μπορεί να σπάει τα δεσμά εκείνα, που υπαγορεύουν συγκεκριμένες και εν τέλει μονόπλευρες αναλύσεις και προσεγγίσεις στον χώρο αυτό.

Αναφορικά με τη μέθοδο του Propp, ένας άλλος μεγάλος ερευνητής στον χώρο της σημειωτικής και της κοινωνιολογίας, ο Claude Bremond, αναρωτήθηκε από παλιά σε ποιο βαθμό θα μπορούσε να γενικευθεί η μέθοδος και γενικότερα η σκέψη του Propp. Διαπίστωσε από τη μεριά του ότι αυτή η μέθοδος, που αναμφίβολα λειτουργεί πολύ καλά στον εξειδικευμένο τομέα μελέτης και ανάλυσης του κόσμου των παραμυθιών, θα αποτύγγανε από την άλλη μεριά να εξηγήσει διάφορα άλλα είδη αφήγησης.

Ο Bremond, κυρίως, είχε μεμφθεί τη συνδυαστική του Propp για την

υπερβολική γραμμικότητά της και προτείνει ένα μοντέλο ανάγνωσης ικανής να αναλύσει σύνθετες αφηγήσεις και χάρη στο οποίο δεν αποκλείονται τα ψυχολογικά μοτίβα δράσης. Ο Bremond τονίζει ότι αντί να αντιληφθούμε τη δομή της αφήγησης με τη γραμμή μιας ευθύγραμμης αλυσίδας όρων που διαδέχονται ο ένας τον άλλον με μια σταθερή τάξη, θα πρέπει κανονικά να τη φανταστούμε ως την παράθεση ενός συγκεκριμένου αριθμού ακολουθιών, που είναι επάλληλες, διαπλέκονται, διασταυρώνονται και αναστομώνονται (Haase D., 2008, σελ. 136).

Το ενδιαφέρον της προσπάθειας του Bremond έγκειται στο γεγονός ότι «αυξάνει επ' άπειρον τις δυνατές δομές, στο γεγονός, δηλαδή, ότι δεν καταδικάζει κάθε νέα απόπειρα σε ένα corpus αφηγήσεων ή παραμυθιών, που δεν είναι τα εκατό μαγικά παραμύθια του Afanasyev». Ο Bremond είναι ενδεικτικό πως δεν απορρίπτει την αρχική άποψη και θέση του Propp, ο οποίος επιλέγει να ξεκινήσει από την ευκρίνεια της μορφής, αλλά από κάποιο σημείο και έπειτα δηλώνει ότι για τις διαφορετικές επιλογές μιας κουλτούρας, πρέπει να ανοίξουμε τη βεντάλια των δυνατοτήτων που θεωρητικά προσφέρονται στον αφηγητή.

Αυτό σημαίνει ότι ο ερευνητής παραμυθιολόγος, οφείλει να αποκαταστήσει τη μέγιστη ευκαμψία και μεταβλητότητα των συνταγμάτων, που αποτελούν την πρώτη ύλη των ρωσικών παραμυθιών για παράδειγμα. Με τον όρο «σύνταγμα», ο Bremond αναφέρεται στο στοιχείο της σύναψης σε περισσότερες της μίας λέξεις, για τη δημιουργία φράσεων, προτάσεων κ.λ.π. Έτσι δεν πρέπει να παραβλεφθεί καμιά απόκλιση από τη συνηθισμένη τάξη των λειτουργιών. Κάθε εξαίρεση πιστοποιεί μια δυνατότητα, η οποία δεν υφίσταται εδώ παρά μονάχα σε εμβρυακό ή σε λειψό και ελλειμματικό στάδιο, η οποία, ωστόσο, στο πλαίσιο μιας άλλης πολιτισμικής παράδοσης, θα μπορούσε κατά βάση να εξελιχθεί και να αποτελέσει τη δεδομένη φόρμα στο χώρο του παραμυθιού.

Ειδικότερα, ο Bremond κάνει το εξής: προτείνει για τον χώρο των παραμυθιών, ένα σχήμα το οποίο βασίζεται σε τρεις βασικές στιγμές, η καθεμιά εκ των οποίων επιτρέπει μια διαφορετική εκδοχή: α) μια κατάσταση που «διανοίγει» τη δυνατότητα μιας συμπεριφοράς ή ενός γεγονότος (με την επιφύλαξη ότι αυτή η δυνατότητα ενεργοποιείται), β) το πέραςμα αυτής της δυνατότητας σε ενέργεια (για παράδειγμα στη συμπεριφορά που ανταποκρίνεται στην προτροπή, η οποία

περιέχεται στη «διανοιγόμενη» κατάσταση) και γ) η κατάληξη αυτής της ενέργειας που «κλείνει» τη διαδικασία με μια επιτυχία ή μια αποτυχία.

Ο Bremond διαπιστώνει ότι αυτή η εναλλακτικότητα ανάμεσα στο να είναι κάτι δυνατό ή να μην είναι, στο να ενεργοποιηθεί ή να παραμείνει μια απλή δυνατότητα, να πετύχει το στόχο του ή όχι, είναι ιδιαίτερα στοιχειώδης. Ωστόσο, αυτή η απλότητα την ίδια στιγμή, δεν είναι μια τεχνητή ιδιότητα, είναι μια αφηγηματική μέθοδος. Και επιπρόσθετα, η διαδικασία, η οποία προκύπτει από τη στοιχειώδη ακολουθία, δεν είναι άμορφη. «Έχει ήδη τη δική της δομή και η οποία τρόπον τινά έχει τη μορφή ενός βέλους. Ακολουθεί την τροχιά του όπως ένα ποτάμι που κατεβαίνει προς τη θάλασσα. Όταν ο αφηγητής την επιλέγει για να φτιάξει την πρώτη ύλη της αφήγησής του, αυτή η διανυσματικότητα είναι κάτι που του επιβάλλεται».

Δεν θα μπορούσε γενικά κάποιος να επιμείνει ακόμα περισσότερο σε αυτή τη θεωρητική τοποθέτηση. Καταρχήν, επειδή τίποτα δεν απαγορεύει στον αναγνώστη ή τον ακροατή να παρασυρθεί από το ακαταμάχητο ρεύμα της αφήγησης (εδώ βλέπει κάποιος ότι επιστρέφουμε στην εικόνα παρομοίωσης με το ρεύμα του ποταμού που κατεβαίνει προς τη θάλασσα). Αυτό δε, κυρίως συμβαίνει επειδή μπορεί να παρασυρθούμε και να ακολουθήσουμε τη δική μας αφηγηματική τροχιά και να επινοήσουμε μαιάνδρους, δίνες, υδατοφράγματα και καταρράκτες υπό την έννοια του τέλους.

Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι αυτή η ελευθερία διαδρομής σε συνδυασμό με τη ματαιότητα της κατάληξης σε έναν «τοίχο», δηλαδή σε ένα δίχως νόημα αδιέξοδο, ορίζει καλύτερα αυτό που θα μπορούσε να είναι για ένα παιδί η αφηγηματική δημιουργικότητα. Κανείς δεν επινοεί τίποτα σε αυτό το πλαίσιο, όταν δεν ξέρει πού πηγαίνει ή πότε περιορίζεται, όπως συχνά μπορεί να συμβεί με τα κείμενα, που αποκαλούνται «ελεύθερα», στην καταφυγή σε τετριμμένες συμβάσεις.

Οι αναλύσεις του Bremond, αναφορικά με τα παραμύθια, συμβάλλουν στη δόμηση ενός συστήματος, το οποίο λειτουργεί πολύ καλά. Ο ίδιος, ξεκινώντας από τη βάση που αναφέραμε παραπάνω, προτείνει τον ακόλουθο τύπο ως ένα είδος κλειδιού για όλα τα παραμύθια: «- Επιδείνωση της τύχης του X (θύμα) = Βελτίωση

της τύχης του X (προνομιούχος), - Ψέξιμο του Z τιμωρία του Z (διώκτης του X) = Αναγνώριση του Y ανταμοιβή του Y (ευεργέτης του X)».

Αυτός ο τύπος γενικότερα είναι απλούστερος σε σύγκριση με την ακολουθία των 31 λειτουργιών του Propp και κυρίως είναι πιο ανοιχτός (με την έννοια ότι επιδεικνύει μεγαλύτερη ευελιξία ως προς τις κατηγοριοποιήσεις και αναλύσεις για τα παραμύθια). Στην πραγματικότητα, ξεκινώντας από αυτά τα δεδομένα, η ελευθερία εδώ του αφηγητή παραμυθιών είναι πλήρης. Και ο Bremond από τη μεριά του επισημαίνει ότι “η απαίτηση ενός αμετάβλητου κειμένου, αντικειμένου ενός λεπτολόγου σεβασμού, δεν εμφανίζεται παρά στα δύο πολιτιστικά όρια του παραμυθιού: το κατώτατο όριο του παιδιού, που ζητάει από τη μητέρα του κάθε βράδυ την ίδια αφήγηση και επαναστατεί αν αυτή αλλάξει έστω και μία λέξη και το ανώτερο όριο ενός μανδαρίνου, που αφιερώνει μια ολόκληρη λατρεία στο έργο και στον συγγραφέα”.

Για να γίνουμε πιο σαφείς, η επαναληπτική τελετουργικότητα της ιστορίας που λέγεται σε ένα παιδί για να κοιμηθεί, διατρέχει μεγάλο κίνδυνο να εγγράψει στο πολιτισμικό υποσυνείδητο των παιδιών μια τόσο άκαμπτη εικόνα σχετικά με ορισμένα παραμύθια, με αποτέλεσμα το παιδί στην πορεία να αρνηθεί οποιαδήποτε άλλη διαφορετική αφηγηματική απόπειρα. Η αντίσταση ορισμένων ακροατών να αποδεχθούν άλλες μορφές και εκδοχές στην αφήγηση κάποιων παραμυθιών είναι ενδεικτική αυτής της πραγματικότητας. Και είναι πολύ γνωστό, επίσης, ότι στη σημερινή εποχή η αποδόμηση και η αναδίφηση άγνωστων αφηγηματικών πεδίων αποτελεί τον καλύτερο τρόπο έκφρασης σεβασμού προς μία παράδοση μέσω της διατήρησής της.

Αυτός ο σεβασμός, ωστόσο, μπορεί ενίοτε να αποδειχθεί στείρος και κυρίως προέρχεται από κύκλους ακαδημαϊκών και ερευνητών επιστημόνων που ασχολούνται με το παραμύθι. Μια τέτοια συμπεριφορά θα μπορούσε να θεωρηθεί και να αποκληθεί πανεπιστημιακή άρνηση της δημιουργικότητας και της δημιουργίας και η οποία μπορεί να διπλασιαστεί από μια τάση θεοποίησης των συγγραφέων. Αυτό το στοιχείο ταυτόχρονα οδηγεί και στο εξής παράδοξο: η προφορικότητα, της οποίας οι πιο επεξεργασμένοι μάρτυρες είναι αναμφισβήτητα τα παραμύθια, να φτάνουν να προορίζονται τελικά ως αντικείμενο μελέτης για τους

λαογράφους, τους εθνολόγους, τους ανθρωπολόγους παρά για αυτούς που ασχολούνται επιστημονικά με τη λογοτεχνία και την ποίηση.

Τα παραμύθια, ακόμα και τα μαγικά παραμύθια, υπό μια έννοια μπορεί να θεωρηθεί ότι έχουν πολλά κοινά με την καθημερινή μας πραγματικότητα. Βασική συνέπεια αυτού του στοιχείου, ωστόσο, είναι ο χωρίς όρια πολλαπλασιασμός των επινοήσεων, οι οποίες υπερβαίνουν τα όρια του δυνατού. Το παραμύθι που μας είναι τόσο οικείο και περιορίζεται σε τέτοιο βαθμό από την απλότητα των τυπικών μηχανισμών του, μαρτυρεί το πόσο τολμηρή είναι εν τέλει η διαδικασία της παράξενης επινόησης. Εδώ, υφίσταται ένα είδος ελεγχόμενου παραληρήματος που χαρακτηρίζει τη μεγαλοφυΐα του παραμυθιού. Αυτή η μεγαλοφυΐα, μάλιστα, είναι συνυφασμένη με τη λιτότητα που χαρακτηρίζει το παραμύθι.

1.4 Τα είδη των παραμυθιών

Ο τεράστιος όγκος του παραμυθιακού υλικού έχει ταξινομηθεί σύμφωνα με τη διεθνή κατάταξη των Aarne–Thompson σε 2.430 παραμυθιακούς τύπους. Παραμυθιακός τύπος είναι η αφηγηματική βάση πάνω στην οποία δομούνται οι παραλλαγές ενός παραμυθιού και απορρέει από τον συνδυασμό μοτίβων . Όταν δύο ή περισσότεροι παραμυθιακοί τύποι συνδυάζονται μεταξύ τους, το φαινόμενο, καθώς και η νέα παραλλαγή που προκύπτει, ονομάζεται συμφυρμός. Με τη δημιουργία μονογραφιών και εθνικών καταλόγων πραγματοποιείται μία εμπειριστατωμένη μελέτη πάνω στο παραμύθι.

Ως προς το ζήτημα της ταξινόμησης, υφίστανται κάποια προβλήματα που επηρεάζουν και τη γενικότερη φιλοσοφία αναφορικά με τον τρόπο προσέγγισης των παραμυθιών. Τα προβλήματα αυτά, εξάλλου, διαπλέκονται και με τα όσα αναφέρθηκαν πιο πάνω, ως προς την καταγωγή του παραμυθιού. Υφίσταται, με άλλα λόγια, μια αλληλεπίδραση ως προς την ταξινόμηση των παραμυθιών και τις θεωρίες για την καταγωγή τους.

Αναφορικά με την ταξινόμηση, έχουν προταθεί οι εξής κατηγορίες παραμυθιών:

A) Μυθολογικά παραμύθια - μύθοι

Β) Καθαρά μαγικά παραμύθια

Γ) Βιολογικά παραμύθια και μύθοι

Δ) Καθαροί μύθοι για τα ζώα

Ε) Παραμύθια για την "προέλευση"

Στ) Αστεία παραμύθια και μύθοι

Ζ) Ηθικοί μύθοι (Propp V.A., 1984, σελ. 84)

Παράλληλα με αυτήν τη μεθοδολογία, προωθήθηκε και μια άλλη, η οποία κυριάρχησε στη διεθνή παραμυθολογία και αποτελεί ακόμα και σήμερα τη μέθοδο που χρησιμοποιούν οι λαογράφοι για την επιστημονική τους επικοινωνία. Πρόκειται για τη διαίρεση κατά υποθέσεις, που είχε ολοκληρώσει και επιβάλλει στη διεθνή επιστημονική κοινότητα ο Φινλανδός λαογράφος Antti Aarne, που ανήκει στην ιστορικό-γεωγραφική σχολή (Παπακώστας, Γ., 1996, σελ. 94). Το έργο του έχει θεωρηθεί θεμέλιο για όλη τη συγκριτική μελέτη του ευρωπαϊκού παραμυθιού. Η ιστορικό-γεωγραφική μέθοδος ενδιαφερόταν να εντοπίσει το παραμυθιακό αρχέτυπο και θεώρησε ως πρόσφορο μέσο την εξέταση των παραλλαγών στο χώρο και τον τόπο. Στόχος είναι να βρεθεί η αρχική μορφή κάθε διήγησης.

Η προσπάθεια του Aarne, που ολοκληρώθηκε αργότερα από τον Thompson, αποτελεί σημείο αναφοράς για όσους ασχολούνται με το παραμύθι. Αυτή η κίνηση, εξάλλου, είχε δώσει ώθηση και στην έρευνα για το παραμύθι στην Ελλάδα, που με επικεφαλής τον Γ. Μέγα οργάνωσε τον σχετικό χώρο και προχώρησε με εντατικό ρυθμό στην καταγραφή και συστηματοποίηση της μελέτης του παραμυθιού.

Η Φινλανδική Σχολή αντιμετώπισε το παραμύθι ως μια ιστορία που μπορεί να τυποποιηθεί και να κατηγοριοποιηθεί. Υπόθεση ή τύπος, όπως έχει επικρατήσει να αναφέρεται, λέγεται η αυτοτελής ιστορία, η οποία είναι αρθρωμένη "εις όλον οργανικών και πεπλεγμένων, έχον αρχήν, μέσον και τέλος". Πολλές φορές είναι χαρακτηριστικό πως διαμορφώνονται διάφοροι τοπικοί τύποι ενός παγκόσμιου παραμυθιακού τύπου, που μπορεί να έχει παρεκκλίνοντα γνωρίσματα, έτσι που αποκτά μια ιδιαίτερη φυσιογνωμία. Αυτοί οι τύποι, τότε, ονομάζονται «υπότυποι» ή

«οικότυποι».

Είναι χαρακτηριστικό, πως υπάρχουν γύρω στους 2000 τύπους παραμυθιών. Από αυτούς οι τύποι 1-299 είναι μύθοι ζώων. Οι τύποι 300-1199 είναι τα καθαρά παραμύθια και οι τύποι 1200-1999 είναι διάφορες ευτράπελες διηγήσεις. Στην πρώτη μεγάλη κατηγορία έχουμε παραμύθια στα οποία συχνά διάφορα ζώα είναι πρωταγωνιστές. Αυτές οι ιστορίες θεωρείται πως είναι πανάρχαιες.

Οι μύθοι του Αισώπου

Οι μύθοι του Αισώπου, άλλωστε, ανήκουν σε αυτήν τη συγκεκριμένη κατηγορία. Η σχέση του ανθρώπου με το ζώο είναι αρχέτυπη. Χρονολογείται από την πρωτόγονη εποχή κατά την οποία ο άνθρωπος δεν είχε συγκροτήσει ακόμα κοινωνία και δεν είχε δημιουργήσει "ανώτερο" πολιτισμό, όπου είχε τη δυνατότητα χρήσης αφηρημένων εννοιών για να εκφράζει τις σκέψεις του. τότε οι σκέψεις εκφράζονταν παραστατικά, και αντλούνταν μεταξύ άλλων και από έναν χώρο τόσο οικείο και καθημερινό, όπως εκείνος των ζώων.

Αν συλλογιστεί κάποιος πόσο διαδεδομένο είναι το παραμύθι με ζώα ανάμεσα στους πιο διαφορετικούς και απόμακρους πληθυσμούς και λαούς του πλανήτη, αλλά και το πόσο ακμάζει ακόμα και σήμερα στο πλαίσιο των τελευταίων φυσικών πληθυσμών του κόσμου, αντανακλώντας έτσι την πρώτη φάση της ζωής της ανθρωπότητας, δεν θα απορήσουμε γι' αυτό το γνώρισμα του μύθου, που μας ανάγει σε ένα πανάρχαιο αίσθημα συνδέσμου του ανθρώπου με τη φύση και ιδιαίτερα με τον κόσμο των ζώων. Όλα τα παραπάνω σχετίζονται και με το ότι κάποτε ο μύθος του ζώου ήταν και εκδήλωση φόβου ή λατρείας. Για παράδειγμα, το λιοντάρι ήταν σεβαστό, η αλεπού υπολογίσιμη λόγω της πονηριάς της, ο λύκος εχθρικός (και γι' αυτόν τον λόγο εξευμενίσιμος). Κάποτε, με τον νόμο της ομοιοπαθητικής μαγείας, τα παθήματα των ζώων έμπαιναν μέσα στους μύθους, για να σώσουν τη γεωργική παραγωγή, για να εξουδετερώσουν τους κινδύνους της κτηνοτροφίας ή για να προστατεύσουν τον άνθρωπο από την απειλή πολλών κακών.

Ταυτόχρονα, όμως, ο μύθος των ζώων, ανέκαθεν ήταν και ένα μέσο με το οποίο οι άνθρωποι έκαναν έστω και σε υπαινικτικό επίπεδο, αναφορές σε

κοινωνικές, πολιτικές κ.λ.π. πραγματικότητες της εποχής τους. Ήταν ένας τρόπος, λοιπόν, να εκφραστούν κοινωνικές σχέσεις, που χαρακτήριζαν πλέον μια κοινωνία πιο σύνθετη, σε σύγκριση με εκείνες που υπήρχαν παλαιότερα. Υπό αυτό το πρίσμα, ο μύθος αποκτά κοινωνική χρησιμότητα και γίνεται φορέας άσκησης κριτικής για αδικίες πολλών ειδών.

Γενικότερα, ο μύθος που αφορούσε τον κόσμο των ζώων αποτέλεσε παραδοσιακά ένα αγαπητό είδος αφηγήματος και ενσωματώθηκε στη ρητορική αλλά και στη διδασκαλία. Αυτό το στοιχείο ήταν που επέτρεψε τη διάσωσή του αλλά και τη μετεξέλιξή του σε παραμύθια.

Οι μύθοι, συνήθως, αποτελούνται από ένα επεισόδιο και είναι σχετικά σύντομες διηγήσεις. Αρχίζουν κατά κανόνα με τη φράση "μια φορά κι έναν καιρό", όπως συμβαίνει και στα παραμύθια, αλλά τελειώνουν με μια παροιμία ή επιμυθίο, που λέγεται "πατινός λόγος". Για αυτόν τον λόγο, ενίοτε ο μύθος σχετικά με ζώα μπορεί να θεωρηθεί πως λειτουργεί ως εργαλείο για την επεξήγηση μιας παροιμίας. Σε αυτήν την περίπτωση, όπως λέμε, έχουμε έναν "παροιμιώδη μύθο".

Ως εκ τούτου, από τη στιγμή που ο αφηγητής ή ο συζητητής, που είναι παράλληλα και άνθρωπος του λαού, αναζητεί μια βιοτική εικόνα (από τους ομοίους του, από τα ζώα ή ακόμα και από άψυχα αντικείμενα) για να στηρίξει τον λόγο του και η εικόνα αυτή μπορεί να σταθεί ανεξάρτητη ή να αναπτυχθεί σε πληρέστερο μύθο, ο μικρός αυτός λόγος, όσο κι αν διατυπώνεται παροιμιακά, είναι μύθος. Στο τέλος, αυτό που υφίσταται από την όλη αφήγηση του μύθου, είναι η αυτονόμηση μεταξύ παροιμίας – επιμυθίου. Αυτό το τελευταίο στοιχείο συχνά λειτουργεί ως εμπόδιο για την αποτελεσματική και λεπτομερή καταγραφή των μύθων, δεδομένου ότι είναι πιο εύκολο για τον πληροφορητή να εκφραστεί με τον παραμυθιόμυθο.

Αναλυτικότερα, αξίζει να αναφερθεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, για να φανεί η σχέση της μυθολογικής αφήγησης και της παροιμίας – επιμυθίου. Παραθέτουμε έναν μύθο από τη Ζάκυνθο: «Μια φορά ένας ποντικός από την εξοχή και τα χωράφια επήγε μέσα εις τη χώρα και εις ένα μπακάλικο βρήκε έναν άλλο ποντικό καλοαναθρεμμένο. Αφού εγνωριστήκανε, τον επήρε ο καμπίσιος τον χωραΐτην και επήγανε περίπατο στην εξοχήν και του έδειξε και την τρούπα του.

«Και πώς περνάς;» του λέει ο χωραΐτης. «Πώς να περάσω;» του λέει ο καμπίσιος, «πότε ελαιάς, πότε ρίζαις, πότε κανένα μπουκούνο ψωμί που κλέβω από τς εργάταις που δουλεύουνε. Αυτή είναι η θροφή μου». –Πάμε μέσα τώρα να ιδής πώς περνάου εγώ, του λέει ο χωραΐτης. Και τον επήρε και επήγανε εις το μπακάλικο, και του έδωσε και έφαγε τυρί, βούτυρο και χοιρομέρι και άλλα πολλά. «Τώρα που γνωριστήκαμε, να έρχεσαι, όποτε θέλεις να καλοπερνάς». Έφυγε ο καμπίσιος και επήγε εις την εξοχή. Την άλλη μέρα επήγε να ξαναβρεί το φίλο του, και άμα μπήκε, τον βλέπει και τον είχε πιασμένο από τη μέση το δόκανο και ήτανε ο κώλος του πεταμένος όξω. «Κάλλιο φίλε μου ελιόκουκο και ρίζαι και νάναι ο κώλος μου μέσα, παρά τυρί και βούτυρο και νάναι ο κώλος μου όξω».

Στον μύθο αυτό, η συμπύκνωση βρίσκεται στην παροιμία, όπου καταγράφεται η λαϊκή κοσμοαντίληψη αναφορικά με την υγεία και την ελευθερία. Εδώ, έχουμε μια πανάρχαιη αντίληψη που τη συναντούμε σε διάφορους Αισώπειους μύθους αλλά και σε πολλές άλλες παραλλαγές. Υπό αυτό το πρίσμα, μπορούμε να έχουμε και τις παροιμίες, οι οποίες μπορούν να βρεθούν αυτόνομες: «κάλια ξυλοκέρατα και μέσα κώλος, παρ' μυζήθρα και τυρί και όξω κώλος» (Χίος) και αντίστοιχα «Παρά τυρομύζυθρον κι όξω κώλους, κάλλιο λιόκκουνα και μέσα κώλους» (Λιβισός).

Εξάλλου, το επιμύθιο ή πατινός λόγος χαρακτηρίζει τους διδακτικούς μύθους. Αυτό είναι, μάλιστα, ένα γνώρισμα, το οποίο προέρχεται από τους Αισώπειους μύθους. Και σε αυτούς βλέπουμε ότι η τελευταία περίοδος μες στο κείμενο είναι το επιμύθιο και με αυτόν τον τρόπο ο αφηγητής συμπυκνώνει την ουσία της αφήγησής του, ώστε να επιδράσει με τρόπο διδακτικό και φρονηματιστικό έναντι του ακροατηρίου του, που συνήθως από παλιά ήταν παιδιά.

Τα καθαρά παραμύθια

Εν συνεχεία, έχουμε τα ψυχαναλυτικής ή ψυχολογικής σχολής παραμύθια ή αλλιώς θεωρίας των ονείρων, που μπορεί να διαχωρίζονται σε τέσσερις κατηγορίες. Η πρώτη από αυτές είναι τα «Μαγικά», στα οποία κυριαρχούν μάγοι, ξωτικά και απίστευτα, ακατόρθωτα πράγματα. Στηριζόμενοι στα βασικά μοτίβα αυτών των ιστοριών, μπορούμε να προβούμε με μεγαλύτερη ευκολία στην κατηγοριοποίηση.

Έτσι, εδώ έχουμε: α) Δρακοκτόνους ήρωες, β) Γονιμοποίηση της γυναίκας μέσω της βρώσεως κάποιου φρούτου, γ) Γάμο με μαγικό σύζυγο, δ) Παιδιά που μικρά έχουν εκτεθεί σε κάποιο δάσος, ε) Τεμπέλη που εν τέλει τα καταφέρνει σε διάφορα ζητήματα, στ) Κατάρα για κάποια ζημιά και αναζήτηση της κόρης με στόχο της λύτρωση, ζ) Κατασκευή άνδρα, η) Αθέτηση υπόσχεσης, θ) Πέτρα της υπομονής, ι) Ιστορία με τις Μοίρες, ια) Θεοκρισία, ιβ) Η μεταμφίεση της κόρης σε άνδρα για να πάει στον πόλεμο και η μονομαχία της με το γιο του αντίπαλου βασιλιά, ιγ) Τα ευγνώμονα ζώα, ιδ) Αναζήτηση ενός αγνώστου τόπου, ιε) Ιστορίες με διάφορα μαγικά αντικείμενα, ιστ) Ιστορίες με αποδιωγμένες συζύγους και κόρες, ιζ) Υιοθεσία από δράκο, ιη) Καλοσύνη και κακία, ιθ) Ιστορίες σχετικά με την τύχη, κ) Η αχαριστία και κα) Οι βοηθοί με θαυμαστές δραστηριότητες.

Θα πρέπει να τονιστεί, ότι αυτά τα μοτίβα δεν είναι τα μοναδικά. Είναι, απλώς, τα πιο σημαντικά και πιο βασικά, που προσδίδουν παράλληλα και το στοιχείο του μαγικού στη συγκεκριμένη κατηγορία. Ακόμα, δεν είναι απαραίτητο κάθε παραμύθι να ξεχωρίζει και να χαρακτηρίζεται αποκλειστικά και μόνο από ένα εκ των προαναφερομένων μοτίβων. Δεν είναι, δηλαδή, λίγες οι φορές, που μπορεί να συμφύονται δύο ή και τρία ή και περισσότερα μοτίβα σε κάθε παραμύθι.

Παράλληλα, πρέπει να αναφερθεί ότι έχουμε επίσης και θρησκευτικά παραμύθια, κοσμικά ή διηγηματικά, νουβέλες καθώς και αινιγματικά. Τα λεγόμενα θρησκευτικά παραμύθια χαρακτηρίζονται, παράλληλα, και ως συναξαρικά και, συχνά, εμπνέονται από βίους αγίων, ιστορίες της Αγίας Γραφής κ.λ.π. Επίσης, μπορεί να συνδέονται με σκηνές σχετικές με τη δράση και τις εμφανίσεις του Χριστού και των Αποστόλων πάνω στη γη. Παραθέτουμε εδώ ενδεικτικά το τέλος ενός τέτοιου παραμυθιού που έχει τον τίτλο «Ο Χριστός και τα τρία αδέρφια», όπου εξιστορείται η εμφάνιση του Χριστού με τη μορφή του γέροντα και η ανταμοιβή της καλοσύνης του μικρού αδερφού.

“Το πρωί πέρασε ώρα, άπλωσε η μέρα, δεν φαίνεται, δεν ακούγεται. Πάνε να τον ξυπνήσουν, οι κουβέρτες ήταν ανασηκωμένες – κι ο γέροντας: Μάτια μου, ματάκια μου, μήπως τον είδατε εσείς;

Σαν βρήκαν στο αχούρι ζωντανά τα δύο μουλάρια, κατάλαβαν.

Ο Χριστός ήταν!

Ο άνδρας και η γυναίκα στεναχωρήθηκαν τότε. Αλήθεια κι απαλήθεια, στεναχωρήθηκαν.

Αχ! Πόσο ευτυχισμένοι θα ήμασταν αν μας χαιρετούσε φεύγοντας!

Μα αυτή η δουλειά έτσι έγινε:

Ο Χριστός είπε: «Τι να τους χαιρετήσω φεύγοντας; Αφού είναι καλοί, κάθε μέρα θα χαιρετιόμαστε!»

Αυτά έγιναν μόνο και μόνο για να διδαχτή ο κόσμος”.

Πολύ σημαντικά, επίσης, είναι και τα λεγόμενα αινιγματικά παραμύθια. Εδώ, ρόλο δεν παίζουν τα ηρωικά κατορθώματα, αλλά η χρήση του μυαλού και της λογικής, ώστε να υπερνικηθούν τα όποια προβλήματα. Μέσα από τα αινιγματικά παραμύθια, όχι σπάνια, έχουμε μια αντιπαράθεση της ωμής, φυσικής δύναμης με το πνεύμα. Τα αινιγματικά παραμύθια στηρίζονται στη γνώση και όχι στην υπερφυσική λειτουργία. Η χρήση του αινίγματος, φυσικά, είναι κάτι που χρονολογείται από πολύ παλιά και αποτελούσε μέσο, όχι μονάχα πνευματικής άσκησης, αλλά και θρησκευτικής, πολιτικής και οικονομικής τελετουργίας.

Το αινιγματικό παραμύθι περισσότερο βασίζεται στη γνώση και λιγότερο στη χρήση κάποιας υπερφυσικής και μαγικής δύναμης. Στις πρώτες ανθρώπινες κοινωνίες το αίνιγμα λειτούργησε ως μέσο για ομοιοπαθητική μαγεία αναφορικά με ποικίλες κοινωνικές δραστηριότητες. Είναι χαρακτηριστικό, ότι σε διάφορους αρχαίους λαούς, γνώστης του αινίγματος γενικότερα, θεωρούνταν κάποιο υπερφυσικό ον, ένας δαίμονας και η επίλυση του αινίγματος είχε κάποια μαγική επίδραση πάνω σε αυτό το ον. Αργότερα, έχασε την τελετουργική του σημασία και αυτονομήθηκε στο πεδίο ενός πνευματικού αγώνα. Είναι προφανές, μάλιστα, ότι το αίνιγμα προϋποθέτει και συνδέεται στενά με μια αφήγηση, απ' όπου προήλθαν τα αινιγματικά παραμύθια.

Επιπρόσθετα, το αινιγματικό παραμύθι εν είδει πνευματικού παιχνιδιού ευθύς εξαρχής βρήκε πολύ μεγάλη απήχηση σε λαούς σε όλον τον κόσμο. Υπάρχουν, για παράδειγμα, πέραν του ευρωπαϊκού κόσμου, παλιές αναφορές για τη χρήση του και μεταξύ λαών όπως οι Άραβες και οι Κινέζοι. Εδώ, παράλληλα,

παραθέτουμε την αρχή και το τέλος από ένα παραμύθι- αίνιγμα:

“Μια φορά και έναν καιρό ήταν ένας βασιλιάς και είχε μια κόρη και ήθελε να την παντρέψει. Για να την καλοπαντρέψει, σκέφτηκε να βάλει ένα αίνιγμα, πήρε δύο αυγά μιας κότας άσπρης και μιας κότας μαύρης και είπε: όποιος ξεχωρίσει ποιο είναι το αυγό της άσπρης κότας και ποιο της μαύρης, εκείνος θα πάρη τη βασιλοπούλα, αν όμως δεν τα ξεχωρίζει, θα του έκοβε το κεφάλι”.

Στον διεθνή κατάλογο των παραμυθιών αναφέρονται επιπλέον και οι λεγόμενες ευτράπελες διηγήσεις. Πρόκειται για παραμύθια που μάλλον προήλθαν από αρχικώς σύντομα ανέκδοτα και που λέγονταν σε ομάδες ανθρώπων, που ακόμα δεν είχαν οργανωθεί σε κοινωνικό επίπεδο. Ο στόχος, ανέκαθεν, ήταν η δημιουργία μιας καλύτερης διάθεσης και ψυχολογίας. Ανεξάρτητα, πάντως, από τη σχέση που έχει το παραμύθι με την ευτράπελη διήγηση, είναι γνωστή διαχρονικά η διάθεση του ανθρώπου να αντιμετωπίζει περιγελαστικά το περιβάλλον του και να σατιρίζει καταστάσεις, που στην πραγματικότητα μπορεί να είναι τραγικές. Η σχέση, άλλωστε, μεταξύ τραγικού και κωμικού είναι συμπληρωματική.

Η ευτράπελη διήγηση έχει ως αφετηρία τον ψυχισμό του ανθρώπου στη σχέση του με το περιβάλλον. Μπορεί να εκφραστεί είτε σαν ανωτερότητα κάποιου ατόμου έναντι κάποιου άλλου (κουταμάρα π.χ.) είτε ως κοινωνική κριτική για την ηθική εκτροπή κάποιων μελών του συνόλου από τις καθιερωμένες κοινωνικές αξίες και κώδικες συμπεριφοράς (παπάς, γριά κ.λ.π.). Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι η ευτράπελη διήγηση εδράζεται σε μια εσωτερική ψυχική ανάγκη του ανθρώπου να οργανώσει τον κόσμο του, αλλά και να τον κατανοήσει στη βάση του αντιθετικού σχήματος: εγώ και ο άλλος (ή εμείς και οι άλλοι).

Υποκατηγορίες του ευτράπελου διηγήματος και παραμυθιού είναι τα σκώμματα εις βάρος ανθρωπίνων τύπων ή ολόκληρων κοινωνικών ομάδων και οι κυρίως ευτράπελες διηγήσεις, που είναι μεγαλύτερες σε έκταση από την προηγούμενη υποκατηγορία. Εδώ το μοτίβο, όσον αφορά το περιεχόμενο, μπορεί να έχει σχέση με θέματα όπως: η συζυγική απιστία, οι κουτοί συγγενείς, οι σχέσεις γενικά άνδρα-γυναίκας, οι σχέσεις νύφης-πεθεράς, οι χήρες, η κακία ή η πονηριά των γεροντότερων κ.λ.π.

Ένα παράδειγμα μέσα από τους διάφορους τύπους παραμυθιών που αναφέραμε παραπάνω, είναι αυτός που σχετίζεται με τις ιστορίες, που έχουν ως μοτίβο τους το άψυχο σώμα ή αλλιώς την "εξωτερική ψυχή". Εδώ έχουμε τον κεντρικό ήρωα, ο οποίος φεύγει από το σπίτι του για να βρει την τύχη του και στον δρόμο συναντά μια βασιλοπούλα αιχμάλωτη δράκων. Σκοτώνει τους δράκους και απελευθερώνει τη βασιλοπούλα, αλλά ένας αντίζηλός του κατορθώνει, αντίστοιχα, να σκοτώσει εκείνον για να παντρευτεί την κοπέλα. Ο ήρωας, όμως, ανασταίνεται με θαυματουργά μέσα και τελικά εξοντώνει αυτόν τον αντίπαλο (που συνήθως μάλιστα απεικονίζεται άσχημος) και παίρνει τη βασιλοπούλα για γυναίκα του.

Αυτή η ιστορία είναι γνωστή και δημοφιλής από την Ιρλανδία έως την Ινδία και έχει φτάσει με το πέρασμα των αιώνων και χιλιετιών να ταξιδεύει έως την Αφρική και τη Βόρεια Αμερική. Ανά τόπους, βέβαια, όπως συμβαίνει και με την ελληνική περίπτωση, έχουμε παραλλαγές στην αρχική ιστορία, αλλά με βάση διάφορες αναλύσεις. Το μοτίβο της εξωτερικής ψυχής μαζί με τα μαγικά δώρα που δίνουν τα ζώα στον ήρωα από ευγνωμοσύνη, αποτελούν την πιο διαδεδομένη μορφή του παραμυθιού.

Ένα άλλο παράδειγμα σχετικό με τις ποικίλες κατηγορίες και τύπους παραμυθιών που είδαμε πιο πάνω, είναι ο παραμυθιακός τύπος που σχετίζεται με τους δύο καμπούρηδες. Εδώ, έχουμε την περίπτωση της ιστορίας που σχετίζεται με τα δώρα που δίνουν οι μικροκαμωμένοι άνθρωποι. Το παραμύθι αυτό είναι ιδιαίτερα δημοφιλές στη Δυτική Ευρώπη. Είναι πολύ γνωστό στη Γαλλία και επίσης λέγεται συχνά στην Ιρλανδία, το Βέλγιο, την Ιταλία και τη Γερμανία. Ο γεωγραφικός χώρος διάδοσής του περιορίζεται, συνεπώς, σε πολύ στενό πλαίσιο.

Κεφάλαιο 2ο: Η Δημιουργική Γραφή

2.1. Ορισμός της Δημιουργικής Γραφής

Η Δημιουργική Γραφή είχε εμφανιστεί κατά τα τέλη του 19ου αιώνα στην Αμερική και είχε αποτελέσει ένα είδος προσπάθειας, προκειμένου να αντιμετωπιστεί με έναν πιο δημιουργικό τρόπο η λογοτεχνία, παρά ως αντικείμενο ερμηνείας. Η φιλολογία, μάλιστα, εκείνη την εποχή αναζητούσε την εφαρμογή μιας επιστημονικής μεθόδου μελέτης της λογοτεχνίας, επιδιώκοντας την εφαρμογή και τη συστηματοποίηση της

γνώσης που περιλαμβάνονταν στον λογοτεχνικό κανόνα, με στοιχεία την παρατήρηση, την βεβαιότητα των ευρημάτων και τον αποκλεισμό του λάθους.

Στην πραγματικότητα, η Δημιουργική Γραφή είχε γεννηθεί τη δεκαετία του 1880 μέσα από την τεχνοτροπία της Έκθεσης Ιδεών, όπως διδασκόταν εκείνη την εποχή στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ (Βασιλάκη Α., & Γιαννακουδάκης Λ., 2007, σελ. 170). Κατόπιν, επρόκειτο να "ωριμάσει" κατά τη δεκαετία του 1930 στο Πανεπιστήμιο της Αϊόβα, όταν συμπεριλήφθηκε στο πρόγραμμα σπουδών του μεταπτυχιακού τμήματος της "Κριτικής Λογοτεχνίας". Και στις δυο περιπτώσεις, κεντρικός στόχος ήταν η ανασύσταση της Λογοτεχνίας ως ολοκληρωμένης διαδικασίας. Η ιδέα, με άλλα λόγια, αφορούσε την επανασύνδεση της κατανόησης της Λογοτεχνίας με τη χρήση της. Η Δημιουργική Γραφή μπορεί να θεωρηθεί ως ένα προϊόν της φαντασίας αλλά και ένα είδος καλλιτεχνικής δημιουργίας, θα μπορούσαμε να πούμε.

Δημιουργική γραφή είναι κάθε είδος γραφής που κινείται έξω από τα στενά όρια και πλαίσια των ακαδημαϊκών, επαγγελματικών, δημοσιογραφικών ή τεχνικών νορμών γραφής και λογοτεχνίας. Είναι κατεξοχήν συνδεδεμένη στενά με το πεδίο της προφορικής αφήγησης και με τη χρήση λογοτεχνικών νορμών που προέρχονται από χώρους, όπως αυτός της ποίησης. Ως όρος, στην ουσία, η Δημιουργική Γραφή αποτελεί μια τυπική μετάφραση ξένων όρων όπως είναι το *creative writing* ή το *écriture creative* και “παραπέμπει σε μία σειρά διφορούμενων νοημάτων που προκαλούν σύγχυση και αμηχανία όχι μόνο λόγω των πολλαπλών σημασιοδοτήσεών τους, αλλά κυρίως για τις αξιολογικές τους προεκτάσεις” (Κωτόπουλος, Βακάλη, Ζωγράφου 2013, σελ. 13). Ο όρος, σήμερα τουλάχιστον, υπονοεί τη διδασκαλία της λογοτεχνικής γραφής, αλλά, από την άλλη μεριά, δεν παύει να εμπεριέχει στην ευρεία του σημασία και το σύνολο των διαφόρων εκπαιδευτικών πρακτικών και τεχνικών που στοχεύουν στην κατάκτηση συγγραφικών και λογοτεχνικών δεξιοτήτων.

Στο έργο της *Foundations of Creativity* (Θεμέλια της Δημιουργικότητας) η Mary Lee Marksberry τονίζει, ότι στο πλαίσιο της διδασκαλίας της δημιουργικής γραφής, ορισμένα κεντρικής σημασίας στοιχεία που αναδύονται είναι τα ακόλουθα: η ανάγκη για την ύπαρξη αρχείων που θα αναφέρονται σε μια σειρά βιωμάτων και εμπειριών του συγγραφέα (μέσα από την καθημερινή του ζωή για παράδειγμα), η

ανάγκη του συγγραφέα να μοιραστεί αυτό το φάσμα εμπειριών του με ένα κοινό που θα επιδείξει ενδιαφέρον και η ανάγκη για ελεύθερη, προσωπική έκφραση, η οποία, άλλωστε, συμβάλλει αποφασιστικά στην πνευματική και ψυχική υγεία του συγγραφέα (Marksberry, M.L., 1963, σελ. 59).

Εδώ, παράλληλα, θα μπορούσε κάποιος να προσθέσει και τον ακόλουθο ορισμό περί Δημιουργικής Γραφής. Σύμφωνα με αυτόν: Δημιουργική Γραφή είναι αυτό το είδος γραφής που πραγματοποιεί τους δικούς της δημιουργικούς στόχους. Είναι ένας προσωπικός τρόπος με τον οποίο αποδίδουμε σκέψεις, ιδέες και ιστορίες. Καταδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε τον κόσμο γύρω μας, όπως και τους ανθρώπους, τα διάφορα πράγματα, αντικείμενα, γεγονότα. Μάλιστα, όλα αυτά με τη Δημιουργική Γραφή εμπλέκονται σε μια δημιουργική διαδικασία κατανόησης και παραγωγής σκέψεων ή κειμένων. Πλέον, η Δημιουργική Γραφή ορίζεται ως ένα αυτόνομο ακαδημαϊκό αντικείμενο, πέραν του ότι είναι μια διαδικασία εκπαιδευτικής μαθητείας.

Με βάση τα παραπάνω, καθίσταται σαφές, ότι στην περίπτωση της Δημιουργικής Γραφής, σε αντίθεση με ό, τι συμβαίνει με την ακαδημαϊκή διδασκαλία της γραφής, όπου ο διδασκόμενος διδάσκεται ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αυστηρών κανόνων, αναδεικνύεται η διάσταση μιας ελεύθερης προσέγγισης ως προς την κειμενική έκφραση. Με αυτόν τον τρόπο θεωρείται περισσότερο εφικτή και η προσπάθεια για μια καθαρά προσωπική έκφραση του συγγραφέα.

Η έννοια περί Δημιουργικής Γραφής μπορεί να θεωρηθεί συνυφασμένη με την προσπάθεια της εξοικείωσης του ατόμου και ειδικότερα των παιδιών στα πλαίσια των σχολικών προγραμμάτων και της σχολικής εκπαίδευσης με συγγραφικές πρακτικές. Μέσα από μια τέτοια εξοικείωση, άλλωστε, είναι δυνατόν να αναπτυχθεί η δημιουργικότητα του παιδιού. Αυτές οι πρακτικές την ίδια στιγμή βοηθούν τα άτομα να συνειδητοποιήσουν και να αντιληφθούν τη διαδικασία της λογοτεχνικής γραφής και γενικά της καλλιτεχνικής έκφρασης. Η διαδικασία αυτή, εξάλλου, κάνει το άτομο να καταλάβει πως οι συγγραφείς ιστοριών, όχι απλά απεικονίζουν τον κόσμο (είτε τον πραγματικό είτε αντίστοιχα έναν φανταστικό κόσμο) αλλά την ίδια στιγμή μπορεί ακόμα και να παρεμβαίνουν δυναμικά σε αυτόν. Με άλλα λόγια, η Δημιουργική Γραφή δίνει τη δυνατότητα στα άτομα να

συνθέσουν τις διάφορες εμπειρίες της ζωής με τις γνώσεις που αποκτούν κατά την εκπαιδευτική διαδικασία.

Την ίδια στιγμή, είναι χαρακτηριστικό, πως η διδασκαλία της Δημιουργικής Γραφής μπορεί να αφορά και τις τρεις βαθμίδες της εκπαιδευτικής διαδικασίας. “Στα σχολεία, στα κολέγια και στα Πανεπιστήμια το πεδίο της Δ. Γ. αναπτύσσεται συνεχώς σε παγκόσμιο επίπεδο, έτσι που η Δ. Γ. αντιμετωπίζεται ως ένα γνωστικό αντικείμενο που μπορεί να διδαχθεί από τις πρώτες μέρες της εκπαίδευσης μέχρι τα υψηλότερα επίπεδα των μεταπτυχιακών και διδακτορικών σπουδών” (Κωτόπουλος, 2012). Είναι ενδεικτικό, άλλωστε, ότι μέσα από τα αναλυτικά προγράμματα των Υπουργείων Παιδείας διαφόρων χωρών του κόσμου, συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας, εδώ και αρκετό καιρό τονίζεται μεταξύ άλλων και η σημασία της δημιουργικής γραφής. Η τελευταία, για παράδειγμα, εδώ και αρκετές δεκαετίες διδάσκεται μέσα από ειδικά μαθήματα σε πανεπιστημιακά ιδρύματα. Στο Ηνωμένο Βασίλειο ενδεικτικά θα μπορούσε να αναφέρει κάποιος την περίπτωση των λογοτεχνών Malcolm Bradbury και Angus Wilson, οι οποίοι το 1970 είχαν συμβάλει στο να καταστεί η Δημιουργική Γραφή αντικείμενο μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών στο πανεπιστήμιο της East Anglia (Engle P., 2009).

Παράλληλα, ως τις μέρες μας φαίνεται να υπάρχουν διχογνωμίες για το κατά πόσο η Δημιουργική Γραφή μπορεί να θεωρηθεί ξεχωριστό αντικείμενο πανεπιστημιακών και ακαδημαϊκών σπουδών. Σε χώρες όπως οι Η.Π.Α., υπάρχει εδώ και καιρό η τάση να θεωρείται ως ένα είδος και επέκταση του μαθήματος της Αγγλικής Φιλολογίας, παρόλο που πλέον διδάσκεται σε πολλές γλώσσες ανά τον κόσμο. Εντούτοις, τόσο στην Αμερική όσο και την Αυστραλία, το Ηνωμένο Βασίλειο και άλλα μέρη του κόσμου, η Δημιουργική Γραφή θεωρείται πλέον ένα ξεχωριστό γνωστικό πεδίο (Menand L., 2009).

Γενικότερα, όσοι είναι υπέρ της Δημιουργικής Γραφής, είτε ως ξεχωριστού μαθήματος, είτε ως τμήματος των μαθημάτων Φιλολογίας διαφόρων γλωσσών ανά τον κόσμο, πιστεύουν ότι, μέσω αυτής, τα άτομα έχουν την ευκαιρία να αναπτύξουν ακόμα καλύτερα τις δυνατότητες τους ως προς τη χρήση τόσο του γραπτού, όσο και του προφορικού λόγου. Μέσα από τη Δημιουργική Γραφή ο μαθητής μπορεί να εντρυφήσει ακόμα βαθύτερα σε ζητήματα της λογοτεχνίας, αλλά και σε όρους της γραμματικής και του συντακτικού. Και πάλι όμως, όπως ήδη

αναφέρθηκε λίγο πιο πάνω, δεν παύει ακόμα και ως τις μέρες μας να συναντά έντονες αντιδράσεις.

Εδώ είναι σκόπιμο να αναφερθεί, πως η εντρύφηση ενός ατόμου στο πεδίο της Δημιουργικής Γραφής μπορεί να λάβει χώρα μέσα από την εξοικείωσή του ως αναγνώστη με διάφορα βασικά είδη του λογοτεχνικού λόγου. Στο πλαίσιο αυτής της εξοικείωσης, ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να διακρίνει τα βασικά γνωρίσματα της λογοτεχνικής αφήγησης και του ποιητικού λόγου, αντίστοιχα. Κατανοεί, επίσης, τη λειτουργία του τίτλου ως στοιχείου του κειμένου. Αντιλαμβάνεται την παρουσία και τον ρόλο του αφηγητή σε πεζά ή σε ποιητικά κείμενα. Συνειδητοποιεί τη σημασία της διαφορετικής οπτικής γωνίας, στοιχείου, εξάλλου, που είναι άρρηκτα συνυφασμένο με την ίδια τη Δημιουργική Γραφή.

Στον ελληνικό χώρο, η Δημιουργική Γραφή έχει ένα σχετικά φτωχό παρελθόν, καθώς αντιμετωπίστηκε αρνητικά ως ένα είδος εισαγόμενης πολυτέλειας. Η διδασκαλία της στην Ελλάδα ξεκίνησε προς τα τέλη της δεκαετίας του 1990, δηλαδή με πολύ μεγάλη καθυστέρηση σε σύγκριση με ξένες κοινωνίες και θεωρούμενη ως ένα είδος μέσου, με το οποίο θα μπορούσε κάποιος να αναπτύξει το συγγραφικό του ταλέντο.

Η Δημιουργική Γραφή εδώ και αρκετό καιρό, άλλωστε, έχει αρχίσει να κάνει δειλά δειλά την εμφάνισή της και στον χώρο των ελληνικών πανεπιστημίων και να αποτελεί, σε κάποιο βαθμό, ξεχωριστό αντικείμενο μελέτης και ακαδημαϊκής ανάλυσης. Εντοπίζεται, κυρίως, στα Παιδαγωγικά Τμήματα σε θεωρητικό και βιωματικό επίπεδο προσέγγισης. Τη συναντάμε, συγκεκριμένα, στο Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης στην Προσχολική Ηλικία του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης. Ο στόχος του μαθήματος, εδώ, είναι διπλός: αφενός, μεν, να εκπαιδεύσει τους μελλοντικούς παιδαγωγούς προσχολικής ηλικίας ώστε να σχεδιάσουν μαθήματα Δημιουργικής Γραφής μες στην τάξη. Αφετέρου, στόχος είναι και αυτοί να μπορούν να εφαρμόσουν στην πράξη αυτά που ζητούν από τους μαθητές τους.

Συμπερασματικά, το μάθημα αυτό κατά προέκταση χωρίζεται σε δυο επιμέρους ενότητες: α) τεχνικές δημιουργίας κειμένων που ανήκουν σε διαφορετικά είδη λόγου: κριτική ανάγνωση κειμένων (λογοτεχνικών και μη), δομή κειμένου, συνοχή, μέθοδοι αφήγησης, περιγραφής, στήσιμο χαρακτήρων,

δημιουργία λογοπαιγνίου, πεζό, ποίηση, ζητήματα ορθογραφίας και στίξης και ομοιοκαταληξία και β) τεχνικές εμπύχωσης εργαστηρίου δημιουργικής γραφής: ομαδική σύνθεση παραμυθιού, ιστορίας, δημιουργία βιβλίου, δημιουργία ιστορίας με δεσμεύσεις, δημιουργία υποθέσεων, καταιγισμός ιδεών, αξιοποίηση διαφορετικών εντύπων, φωτογραφίας, εικόνας, κόμικς κ.λ.π.

Παράλληλα, πρέπει να καταστεί σαφές, πως η διδασκαλία της Δημιουργικής Γραφής στην πραγματικότητα δεν έχει να κάνει με το μάθημα της Γλώσσας καθαυτό. Σίγουρα κι εδώ υπάρχει χρήση της γλώσσας και τα παιδιά παίζουν και πειραματίζονται με αυτήν. Συγχρόνως όμως είναι μια δραστηριότητα που δεν έχει τα χαρακτηριστικά ενός μαθήματος με την στενή έννοια του όρου. Είναι διαδικασία στην οποία δεν υπάρχουν στοιχεία, όπως ο έλεγχος, η διόρθωση, η βαθμολόγηση κ.λ.π.

Η Δημιουργική Γραφή είναι μια διαδικασία κατά τη διάρκεια της οποίας τόσο οι μαθητές στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού συστήματος, όσο και ένα οποιοδήποτε άτομο, μπορούν να καλλιεργήσουν την καλλιτεχνική τους έκφραση, να διασκεδάσουν, να διερευνήσουν τις λειτουργίες και την αξία της γραφής, αλλά και να διεγείρουν τη φαντασία τους. Την ίδια στιγμή, είναι ένα εργαλείο με το οποίο το άτομο μπορεί να αποσαφηνίσει τη σκέψη του, να αναζητήσει την ταυτότητά του και να μάθει, φυσικά, να διαβάζει και να γράφει.

2.2. Τα είδη της δημιουργικής γραφής

Στην κατηγορία της Δημιουργικής Γραφής, εξάλλου, μπορεί να εμπεριέχονται τόσο οι φανταστικές ή μη φανταστικές ιστορίες και αυτή μπορεί να περιλαμβάνει είδη, όπως: η βιογραφία, η ποίηση, οι νουβέλες και οι σύντομες ιστορίες. Κατά τη διαδικασία της εκπαίδευσης πάνω σε συστήματα και μεθόδους Δημιουργικής Γραφής, μια παράμετρος που συχνά τονίζεται εν πολλοίς, είναι η ανάγκη ο συγγραφέας να ακολουθεί ένα πιο ελεύθερο, δικό του στυλ συγγραφής, χωρίς να είναι εξαρτημένος από συγκεκριμένα και προϋπάρχοντα είδη.

Ένα άλλο είδος Δημιουργικής Γραφής είναι και αυτό που σχετίζεται με τη συγγραφή σεναρίων για τον κινηματογράφο ή τα θεατρικά έργα. Μπορεί ακόμα να συναντηθεί στον χώρο των κόμικς ή ακόμα και στο πεδίο της δημοσιογραφίας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η Δημιουργική Γραφή δεν αφορά τόσο πολύ τον χώρο

των κειμένων με ειδήσεις, τα οποία, άλλωστε, οφείλουν να είναι λιτά, δίνοντας τις διασταυρωμένες πληροφορίες, όσο σε διάφορα άρθρα που εκφράζουν απόψεις και προτάσεις σε πτυχές της επικαιρότητας. Τα κείμενα αυτά, συνήθως, δεν έχουν σκοπό να μας τέρψουν, αλλά να μας πείσουν με βάση τα επιχειρήματά τους. Τα τελευταία, άλλωστε, πολλές φορές εκφράζονται με έναν τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδεικνύεται η διάσταση της Δημιουργικής Γραφής ακόμα περισσότερο. Στα δημοσιογραφικά κείμενα, την ίδια στιγμή, μπορεί να εντάσσονται και οι βιβλιοκριτικές, οι επιφυλλίδες και τα αφιερώματα.

Ένα άλλο είδος Δημιουργικής Γραφής που θα μπορούσε να λάβει υπόψη του κάποιος είναι και το κάθε πολιτικό ή διαφημιστικό κείμενο. Η αποτύπωση ενός σλόγκαν ή συνθήματος, για παράδειγμα, οπωσδήποτε απαιτεί την ιδιαίτερη δημιουργικότητα του νου του συγγραφέα. Η ανάδειξη αυτής της δημιουργικότητας μπορεί να έχει σχέση με το ότι μέσα από το περιεχόμενο ενός τέτοιου κειμένου, ο αναγνώστης μπορεί να νιώσει έντονα συναισθήματα (όχι μόνο αποδοχής, χαράς, ενθουσιασμού, ενδιαφέροντος κ.λ.π., αλλά ακόμα και θυμού και απόρριψης). Τέτοια κείμενα μπορεί να αποτελέσουν πηγές έμπνευσης σε πολλαπλά επίπεδα, στοιχείο που φανερώνει τη διάσταση της δημιουργικότητας.

2.3 Το παραμύθι ως προφορική Δημιουργική Γραφή

Ένα πρόσωπο του οποίου η ύπαρξη δεν είναι δυνατόν ως σήμερα να θεωρηθεί ιστορικά επιβεβαιωμένη και που είναι άμεσα συνδεδεμένο και ταυτισμένο με την ιστορία του παραμυθιού στην αρχαία Ελλάδα είναι, αναμφίβολα, ο Αίσωπος. Σύμφωνα με το ηλεκτρονικό βιβλίο “Βίος Αισώπου του Φρυγός”, η γέννησή του τοποθετείται τον 7ο αιώνα π. Χ., η δράση του όμως τον 6ο αιώνα π. Χ. και, όπως ακριβώς και με τον Όμηρο, πολλές πόλεις και χώρες ερίζουν θέλοντάς τον δικό τους: τόπος καταγωγής του αναφέρεται η Φρυγία, ενώ σύμφωνα μ' άλλους γεννήθηκε στη Σάμο ή τη Θράκη, τις Σάρδεις, την Αίγυπτο ή και άλλες περιοχές της Αφρικής, όπως την Αιθιοπία, στηριζόμενοι στο ότι στις ιστορίες του εμφανίζονται ζώα άγνωστα τότε στην Ευρώπη και την Αφρική. Ο μεγάλος αριθμός των τόπων αυτών δικαιολογείται και από τα πολλά ταξίδια που φέρεται να έκανε ο Αίσωπος. Μεταγενέστερες μαρτυρίες τον αναφέρουν να παίρνει μέρος στο συμπόσιο των επτά σοφών και να ελέγχει με την ευφυολογία και τη σοφία του τους

λόγους τους. Επίσης, τον φέρουν στις Σάρδεις στην αυλή του βασιλιά Κροίσου, του οποίου ήταν ευνοούμενος και σύμβουλος. Ο Αίσωπος ήταν ταπεινής καταγωγής και πραγματικό τέρας ασχήμιας: μαυριδερός, καμπούρης, τραυλός, με κοντό λαιμό, στραβοπόδης με μύτη πλακουτσωτή και κεφάλι τριγωνικό, αλλά, παράλληλα, ήταν ευφυέστατος. Παρόλο που όσο ζούσε ήταν δούλος, οι Αθηναίοι του στήσανε αργότερα ανδριάντα, για να δείξουν ότι κάθε άνθρωπος αξίας πρέπει, ανεξάρτητα από τη καταγωγή του, να τιμάται.

Ο Αίσωπος γεννήθηκε, κατά πάσα πιθανότητα, από οικογένεια δούλων το 625 π.Χ., στο Αμόριο της Φρυγίας, ήταν δούλος του φιλόσοφου Ιάδμονα, έζησε στη Σάμο, ταξίδεψε στην Αίγυπτο και την Ανατολή και πέθανε στους Δελφούς, όπου είχε σταλεί από τον βασιλιά Κροίσο για να λάβει χρησμό του μαντείου το 560 π.Χ. Κατηγορήθηκε για ιεροσυλία και καταδικάστηκε σε θάνατο από ιεροδικαστές. Γκρεμίστηκε, ωστόσο, από την κορυφή του Παρνασσού. Σύμφωνα, λοιπόν, με μια εκδοχή, στάλθηκε από τον Κροίσο με προσφορές δώρων στον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς όπου, βλέποντας τις απάτες των εκεί ιερέων και την απληστία τους, τους κατηγόρησε με σαρκαστικό τρόπο. Εκείνοι, τότε, αποφάσισαν να τον θανατώσουν με δόλο.

Πήραν, λοιπόν, από το ιερό του ναού μια χρυσή φιάλη και την έκρυσαν μες στις αποσκευές του. Στη συνέχεια, τον κατηγόρησαν για κλέφτη κι ιερόσυλο. Έτσι, με τη σκηνοθετημένη κατηγορία, τον καταδίκασαν σε θάνατο και τον σκότωσαν ρίχνοντάς τον στον γκρεμό από την κορυφή του Παρνασσού, Υάμπεια. Αμέσως μετά τον θάνατό του, έπεσε πείνα και δυστυχία στον τόπο. Με βάση μία άλλη εκδοχή, ο Αίσωπος ήταν δούλος κάποιου κτηματία που τον χρησιμοποιούσε σαν βοσκό.

Σύμφωνα με την αρχαία παράδοση, μια μέρα, που είδε τον επιστάτη να χτυπά άδικα έναν άλλο δούλο, έτρεξε να τον βοηθήσει κι έτσι ο επιστάτης για να τον εκδικηθεί τον κατηγόρησε στον κτηματία, που τον πήγε στην αγορά της Εφέσου για να τον πουλήσει. Εκεί, τον αγόρασε ο σοφός Ξάνθος από τη Σάμο, που εκτίμησε το έξυπνο βλέμμα του και τον πήρε μαζί του σαν δούλο. Μαζί του άρχισε να ταξιδεύει και να γνωρίζει τον κόσμο. Στη συνέχεια, ο Ξάνθος τον πούλησε στον επίσης Σάμιο σοφό Ιάδμονα. Αυτός, εκτιμώντας τα πνευματικά χαρίσματά του και κυρίως τη σοφία και την ευφυΐα του, τον απελευθέρωσε. Κάποτε, έφτασε και στη

περιοχή των Δελφών κι επισκέφθηκε το περίφημο Μαντείο. Ο Αίσωπος ειρωνεύτηκε τους ιερείς ότι μαντεύουν για να πλουτίζουν, και τους κατοίκους, ότι αντί να καλλιεργούν τα κτήματά τους και να φροντίζουν τα ζώα τους, ζούσαν από τ' αφιερώματα των προσκυνητών. Αυτό του το θράσος εξόργισε τους ιερείς του Μαντείου οι οποίοι τον παγίδεψαν, βάζοντας ένα χρυσό ποτήρι στις αποσκευές του και κατόπιν τον κατηγορήσαν για κλέφτη κι ιερόσυλο. Έτσι, τον δίκασαν άδικα και τον καταδίκασαν σε θάνατο, ρίχνοντάς τον από τις κορυφές των Φαιδριάδων, κάποια απόκρημνα βράχια στον Παρνασσό.

Μολαταύτα, είναι ευρύτατα διαδεδομένη η άποψη ότι ίσως να μην ήταν ο Αίσωπος εκείνος που είχε δημιουργήσει όλα αυτά τα παραμύθια και τις ιστορίες. Υπάρχει ένα βιβλίο ανωνύμου που χρονολογείται από τον δεύτερο αιώνα μ.Χ. και που έχει τον τίτλο «Η Ζωή του Αισώπου» ή «Το Βιβλίο του Ξάνθου του Φιλοσόφου και του σκλάβου του Αισώπου», όπου υποστηρίζεται πως ο Αίσωπος, που ήταν σκλάβος από τη Φρυγία, καθώς είχε επιδείξει ευγένεια και καλοσύνη σε μια ιέρεια της θεάς Ίσιδος, απέκτησε την ικανότητα του λόγου και της δημιουργίας διαφόρων μύθων και ιστοριών. Με βάση το προαναφερόμενο έργο που για αιώνες είχε υπάρξει ένα αρκετά δημοφιλές βιβλίο της ελληνικής λογοτεχνίας και γραμματείας, ο Αίσωπος είχε συγκεντρώσει το σύνολο των ιστοριών του στα αρχεία του βασιλιά Κροίσου της Λυδίας. Είναι χαρακτηριστικό, όμως, πως ως σήμερα δεν έχει διασωθεί κάποιο γραπτό κείμενο του συγκεκριμένου ατόμου που, όπως προαναφέρθηκε, φαίνεται να κινείται μεταξύ ιστορίας και θρύλου.

Ο Σοφοκλής σε ένα ποίημά του με το οποίο απευθυνόταν στον Ευριπίδη, κάνει αναφορά στον θρύλο του Βορέα και του Ήλιου. Αντίστοιχα, ο Σωκράτης, ενώ ήταν στη φυλακή, είχε αναφερθεί σε ιστορίες του Αισώπου χρησιμοποιώντας στίχους. Από τη μεριά του, ο αρχαίος Λατίνος ποιητής Έννιος αναφέρεται σε κάποιους στίχους του σε ιστορία του Αισώπου στο έργο του «Αττικές Νύχτες».

Μια παράμετρος που θα πρέπει να ληφθεί εδώ υπόψη, είναι ότι ιστορίες, όπως αυτές του Αισώπου, κι εν γένει η εξέλιξη και πορεία των παραμυθιών στον ελληνικό χώρο διαχρονικά, μπορεί να συνδεθεί σε κάποιο βαθμό με δάνεια από την ανάλογη παράδοση άλλων περιοχών του πλανήτη. Στην ελληνική περίπτωση και, ειδικότερα, σε ό, τι αφορά τις ιστορίες του Αισώπου, αυτά τα δάνεια πρέπει να αναζητηθούν εν μέρει στη Μέση Ανατολή. Είναι γεγονός, πως ο συγγραφέας της

Ελληνιστικής περιόδου Βάβριος, κατά την έκδοση μιας συλλογής μύθων του Αισώπου, η οποία προοριζόταν για έναν άρχοντα της εποχής, είχε επισημάνει στον πρόλογο του έργου, ότι ο Αίσωπος ήταν εκείνος που είχε καταστήσει γνωστά στους Έλληνες μια σειρά από παραμύθια και ιστορίες που είχαν προέλευση τη Μέση Ανατολή.

Αναντίρρητα, η σημασία των παραμυθιών στον αρχαίο κλασικό χρόνο υπήρξε πολύ μεγάλη και αυτό φαίνεται, εξάλλου, από το ότι αποτελούσε μέρος της αρχικής διδασκαλίας των παιδιών κατά τη νηπιακή τους ηλικία (προγυμνάσματα). Στο πλαίσιο αυτής της εκπαίδευσης, τα παιδιά καλούνταν να μάθουν το περιεχόμενο αυτών των παραμυθιών και στη συνέχεια να τα εμπλουτίσουν με βάση τη δική τους φαντασία και να προβούν σε συζητήσεις και σε μικρούς λόγους, με βάση αυτούς τους εμπλουτισμούς. Αυτό το είδος της εκπαίδευσης, μάλιστα, είχε ως αποτέλεσμα να συγκεντρωθούν σε συλλογές από την αρχαιότητα ακόμα οι διάφορες ιστορίες του Αισώπου.

Σε μια τέτοια περίπτωση, υποστηρίζεται πως φορείς της ανθρώπινης έκφρασης στο χώρο της λογοτεχνίας, όπως το αρχαίο δράμα, το τραγούδι, η παντομίμα επίσης των ρωμαϊκών και των βυζαντινών χρόνων κ.λ.π. υπήρξαν συγγενείς του παραμυθιού. Το τελευταίο συνέχισε να αναπτύσσεται στον ελληνικό χώρο σε όλες τις φάσεις της ελληνικής ιστορίας. Είναι ενδεικτικό, πως και στην περίοδο του Βυζαντίου, το παραμύθι έχει μια δομική συμπεριφορά, η οποία είναι ανάλογη των παραμυθιών της περιόδου της ελληνικής αρχαιότητας. Συγχρόνως, δεν παύει να είναι ο πρόδρομος των παραμυθιών των κατοπινών αιώνων, έως σχεδόν τη σύγχρονη εποχή. Η πλοκή κι εδώ, μπορεί να παρατηρηθεί πως πράγματι έχει υπερφυσικά στοιχεία, αν και σε σύγκριση με παλαιότερα, δεν παύουν να υπάρχουν έντονα και γνωρίσματα της θρησκευτικότητας.

Λέγεται, συχνά, ότι τα παραμύθια διαχρονικά και στον ελληνικό χώρο δεν έπαυαν να έχουν στοιχεία ποιημάτων, ενώ η μετάδοσή τους ανέκαθεν γινόταν μέσα από τον προφορικό λόγο. Είναι πολύ χαρακτηριστικά, τα όσα τονίζει η Margaret Alexiou από την επίσκεψή της σε χωριά της ελληνικής επαρχίας, όπου ερχόταν σε επαφή με ανθρώπους που δεν είχαν σχέση με την επίσημη ελληνική εκπαίδευση και με το σχολικό σύστημα, αλλά που μέσα από τις παραδόσεις των παραμυθιών διατηρούσαν ολοζώντανα διάφορα στοιχεία της αρχαιοελληνικής μυθολογίας. Η

συγγραφέας ισχυρίζεται ότι, όταν είχε βρεθεί πριν από χρόνια σε ένα απόμακρο χωριό του βορειοανατολικού Πηλίου, είχε έρθει σε επαφή με ιστορίες παραμυθιών που ήταν γεμάτες με δράκους, βασιλοπούλες, ιστορίες επίσης σχετικές με στοιχεία κ.λ.π. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, έγινε ένας παραλληλισμός μέσα από την εξιστόρηση μιας χωριάτισσας σχετικά με μια νεράιδα που υποτίθεται πως κυνηγούσε τον μακαρίτη τον άνδρα της. Στη διάρκεια της συγκεκριμένης ιστορίας που ήταν υπό τη μορφή παραμυθιού, η χωριάτισσα έκανε σύγκριση της νεράιδας με την Καλυψώ από την Οδύσσεια. Αυτό το στοιχείο μπορεί να θεωρηθεί ενδεικτικό της συνέχειας που μπορεί να υφίσταται ως προς τους πανάρχαιους θρύλους και ιστορίες διαμέσου των χιλιετιών μέσα από τον κόσμο του παραμυθιού (Alexiou M., 2002).

Όπως συμβαίνει και με άλλα μέρη του κόσμου, έτσι και στον ελληνικό χώρο τα παραμύθια, συχνά, έχουν να κάνουν με τις κοινωνικές πραγματικότητες διαφόρων εποχών της ανθρώπινης ιστορίας. Ακόμα και μέσα από εκείνα στα οποία μπορεί να πρωταγωνιστούν ζώα, υφίσταται ένα είδος ανθρωπομορφισμού μέσα από τον οποίο προβάλλεται ένα πλαίσιο ιδεών, καταστάσεων και σκηνικών που καταδεικνύουν τους προβληματισμούς, την ηθική, τις αγωνίες, τους φόβους, τα άγχη και τις χαρές ή παραδοχές μιας κοινωνίας σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο.

Δεν πρέπει να λησμονούμε και μια άλλη διάσταση, που έχει να κάνει με την ελληνική παράδοση, από την οποία αντλεί το παραμύθι τις εικόνες, τα θέματά του και τις αναπαραστάσεις και αναφορές του στο φαντασιακό. Εξάλλου, μέσα από την περίπτωση των ποικίλων παραμυθιών ανά τόπους, είναι δυνατόν να ανιχνεύσουμε, παράλληλα, επιπλέον στοιχεία όπως οι ιστορικές περιπέτειες αυτού του τόπου, τόσο με τη μεταβίβαση διαφόρων γνωρισμάτων από γενιά σε γενιά ανά τους αιώνες, όσο και με την επαφή με διάφορους άλλους λαούς.

Στην Ελλάδα, ήδη από αιώνες πριν, η ενασχόληση με τα παραμύθια εντάσσεται στο γενικότερο ενδιαφέρον για τα προϊόντα της δημόδους λογοτεχνίας και τα οποία, ιδίως από τον 19ο αιώνα και μετά, είχαν θεωρηθεί πως θα μπορούσαν να συμβάλουν καταλυτικά στην ανάδυση της εθνικής ταυτότητας του λαού. Τον Ιανουάριο του 1888 ο Νικόλαος Πολίτης είχε δημοσιεύσει ένα άρθρο του σε τρεις συνέχειες στο περιοδικό *Εστία*, όπου υπήρχε ο τίτλος «Δημώδη παραμύθια». Το άρθρο εκείνο είχε γραφτεί με αφορμή την έκδοση δύο συλλογών παραμυθιών, που

είχαν γίνει εκείνη την περίοδο από ξένους λογίους. Ο ένας εξ αυτών, συγκεκριμένα, ήταν προξενικός υπάλληλος στα Ιωάννινα και αργότερα στη Σύρο. Επρόκειτο για τον Johann Georg von Hahn, που είχε εκδώσει το 1864 στη Λειψία, στη γερμανική γλώσσα, μια συλλογή ελληνικών παραμυθιών με τον τίτλο «Νεοελληνικά Παραμύθια». Αντίστοιχα, ο δεύτερος ήταν ο Δανός ελληνιστής Jean Pio που το 1879 είχε εκδώσει στην Κοπεγχάγη μια ανάλογη συλλογή, στηριζόμενος σε σημειώσεις του Hahn.

Ευρύτερα, η πιο γόνιμη περίοδος αναφορικά με την καταγραφή και διάσωση του λαϊκού παραμυθιού στον ελληνικό χώρο, μπορεί να θεωρηθεί το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και οι αρχές του 20ου αιώνα. Εδώ, πολύ σημαντικό ρόλο έπαιξαν επιστήμονες που συνδέθηκαν άμεσα με την ανάπτυξη της επιστήμης της Λαογραφίας στην Ελλάδα, όπως ο Νικόλαος Πολίτης και ο Γεώργιος Μέγας. Βέβαια, προς τα τέλη του 19ου αιώνα, επίσης είχε εκδηλωθεί μια εκδοτική δραστηριότητα σε περιοδικά και βιβλία που ασχολούνταν με τον τομέα του παραμυθιού και που κατά καιρούς δημοσίευαν υλικό λαογραφικού ενδιαφέροντος και ύλης. Τέτοια ήταν, για παράδειγμα, η περίπτωση των περιοδικών «Ιλιός» και «Πανδώρα». Το παραμύθι δεν είχε τραβήξει αμέσως το ενδιαφέρον των επιστημόνων.

Οι τελευταίοι ήδη είχαν επιδείξει ενδιαφέρον για άλλες πτυχές του λαϊκού, παραδοσιακού πολιτισμού, όπως για τα δημοτικά τραγούδια ή για την παραδοσιακή τέχνη και αρχιτεκτονική. Αυτό οφειλόταν στο ότι και στο ελληνικό παραμύθι, διαχρονικά, είναι δυνατόν να συναντήσουμε στοιχεία, που είναι κοινά σε παραδόσεις παραμυθιών απ' όλο τον κόσμο (όπως η κατηγοριοποίησή τους ανάλογα με τη θεματολογία τους, με το αν σε αυτά πρωταγωνιστούν ζώα κ.λ.π.). Στο πλαίσιο αυτό, το ελληνικό παραμύθι δεν περιελάμβανε κάποια συγκεκριμένα στοιχεία και γνωρίσματα, με τα οποία θα ήταν δυνατόν να αναδειχθεί η διάσταση περί συνέχειας του Ελληνισμού διαμέσου των χιλιετιών, όπως στόχευαν οι διάφοροι επιστήμονες. Παρόλα αυτά, άτομα όπως ο Νικόλαος Πολίτης, είχαν τονίσει εν πολλοίς στους μαθητές τους την ανάγκη να αποτελέσει και το παραμύθι αντικείμενο μελέτης.

Κατά συνέπεια, η συνδυασμένη προσπάθεια που έλαβε χώρα στις αρχές του 20ου αιώνα, τόσο εκ μέρους διαφόρων περιοδικών, συλλόγων, αλλά και εκ μέρους

του ελληνικού κράτους, είχε ως αποτέλεσμα την ίδρυση Λαογραφικής Εταιρείας από τον Νικόλαο Πολίτη το 1908 και την δημιουργία αντίστοιχα το 1918 του Λαογραφικού Αρχείου, των οποίων η παρουσία έπαιξε σημαίνοντα ρόλο, αναφορικά με τη διαδικασία καταγραφής των παραμυθιών στον ελληνικό χώρο. Στις μέρες μας, αυτή η λαογραφική έρευνα αναφορικά με τον χώρο των παραμυθιών, λαμβάνει χώρα στο Κέντρο Έρευνας Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών (ΚΕΕΛ).

2.4 Το παραμύθι στον ευρωπαϊκό χώρο

Όσον αφορά το παραμύθι στον ευρωπαϊκό χώρο, ξεχωριστός λόγος πρέπει να γίνει για το πλαίσιο παρόμοιων στοιχείων και γνωρισμάτων, όπως συνέβη διαχρονικά και με το ελληνικό παραμύθι. Κι εδώ, διαπιστώνουμε ότι μια βασική διάσταση ήταν η προφορική μετάδοση από γενιά σε γενιά, στη διάρκεια ακόμα και ολόκληρων αιώνων, διαφόρων ιστοριών και παραμυθιών. Ας σημειωθεί ακόμη ότι πολλά παραμύθια στον ευρωπαϊκό χώρο, όπως ακριβώς και στην ελληνική περίπτωση, είχαν προκύψει μέσα από τη θεματολογία και τους κύκλους διαφόρων αρχαίων μυθολογιών.

Από την αρχαιότητα ακόμα, το παραμύθι είχε αρχίσει να αποτελεί αντικείμενο διαφόρων λογοτεχνών και συγγραφέων. Τέτοια ήταν η περίπτωση του Γάιου Ιούλιου Φαίδρου, που έζησε τον 1ο αιώνα μ.Χ. (πιθανόν κατά την εποχή του Τιβερίου και ίσως και την εποχή του Καλιγούλα και του Κλαυδίου). Οι πηγές του ήταν τόσο ο Αίσωπος, όσο και ορισμένες λαϊκές ιστορίες του λατινικού κόσμου, όπως φαίνεται από τους ενδεικτικούς τίτλους παραμυθιών του: «Ο Τιβέριος και ο σκλάβος», «Ο Αύγουστος και η κατηγορούμενη γυναίκα» κ.λ.π. Κατά τον Μεσαίωνα, η δράση του είχε ασκήσει έντονη επιρροή στο πλαίσιο της κυκλοφορίας αρκετών παραμυθιών. Ένα έργο του Μεσαίωνα που ονομάζεται «Ρωμύλος», προέρχεται από τον 10ο αιώνα και εμπεριέχει περί τα 86 παραμύθια του Φαίδρου.

Προχωρώντας, πρέπει να αναφέρουμε και την περίπτωση του Εβραίου Berechiach ha Nakdam που έζησε τον 12ο αιώνα (Μεσαίωνα). Μεγάλωσε και εργάστηκε στην Προβηγκία της Γαλλίας και είναι γνωστός για το έργο του «Τα παραμύθια της Αλεπούς». Το έργο αυτό περιλαμβάνει συνολικά 100 παραμύθια. Οι ιστορίες αυτές ήταν εμπνευσμένες τόσο από τα παραμύθια του Αισώπου, όσο και

από το Ταλμούδ και από αρχαίες ανατολικές παραδόσεις. Μέσα από πολλά εξ αυτών των παραμυθιών, όπως συνέβη και με ανάλογες και αναρίθμητες περιπτώσεις στη διάρκεια των αιώνων, είναι πολύ έντονο το στοιχείο του διδακτισμού.

Μάλιστα, από την περίοδο του Μεσαίωνα και μετά, τα παραμύθια στον ευρωπαϊκό χώρο είχαν αρχίσει σταδιακά να αποτελούν κομμάτι της ίδιας της λογοτεχνίας και μάλιστα στην πιο επίσημη μορφή της. Πολύ σημαντική μορφή στον χώρο αυτό αναμφίβολα είναι ο Charles Perrault. Ήταν αυτός που κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα είχε θέσει τα θεμέλια της εισαγωγής του παραμυθιού στο πεδίο της λογοτεχνίας. Είναι γνωστός για ένα σύνολο πολύ σημαντικών ιστοριών, όπως: «η Κοκκινোসκουφίτσα», «Ο παπουτσωμένος γάτος» και «η Ωραία Κοιμωμένη».

Στην ηλικία των 67 ετών, καθώς είχε χάσει τη δουλειά του στον γαλλικό κρατικό μηχανισμό και τη βασιλική αυλή της Γαλλίας εκείνης της εποχής, αποφάσισε να ξεκινήσει με τη συγγραφή παραμυθιών. Το πρώτο του έργο είχε τίτλο: "Ιστορίες και παραμύθια του παρελθόντος με ηθικά διδάγματα" και υπότιτλο: "τα Παραμύθια της Μαμάς Χήνας". Το "Μαμά Χήνα" είναι όρος που δεν παραπέμπει σε κάποιο πρόσωπο, αλλά είχε γενικότερα τη σημασία της αφήγησης ιστοριών με έναν τρόπο που παρέπεμπε σε γνωμικά.

Είναι ενδεικτικό, ότι ο Perrault σε κάποιο βαθμό είχε καταγράψει και επαναλάβει κάποιες ιστορίες και παραμύθια, που ήδη ήταν γνωστά στο πλαίσιο της γαλλικής λαϊκής παράδοσης. Το έργο του τον κατέστησε πολύ γνωστό εκείνη την περίοδο και επίσης είχε γίνει αρκετά δημοφιλές σε κύκλους των ανώτερων κοινωνικών τάξεων της Γαλλίας. Ορισμένα από τα παραμύθια του, μάλιστα, όπως «η Ωραία Κοιμωμένη» έγιναν τόσο δημοφιλή από τότε που γράφτηκαν από τον Perrault, με αποτέλεσμα να ακούγονται και σήμερα, έτσι όπως είχαν γραφτεί εκείνη την εποχή. Πάντως, ως σήμερα υπάρχουν ορισμένες διασκευές της ιστορίας της «Ωραίας Κοιμωμένης» που βασίζονται σε αλλαγές που είχαν επιφέρει στην ιστορία του Perrault οι αδερφοί Grimm.

Ο Γάλλος συγγραφέας του 17ου αιώνα Jean de la Fontaine, που ασχολήθηκε εν πολλοίς με τον κόσμο των παραμυθιών (υπήρξε και ο ίδιος συγγραφέας παραμυθιών), θεώρησε πως αυτά αποτελούν ιστορίες μέσα από τις οποίες

αναδεικνύεται η διάσταση των ηθικών διδαγμάτων. Δεν είναι τυχαίο, ότι μέσα από τα παραμύθια και τις ιστορίες του συχνά σατίριζε τη γαλλική βασιλική αυλή, τους ευγενείς και την αριστοκρατία, καθώς και τον εκκλησιαστικό κλήρο. Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί, πως συγγραφείς του ευρωπαϊκού παραμυθιού, όπως ο Jean de la Fontaine, είχαν ως πρότυπα για το έργο τους μύθους του Αισώπου.

Στην περίπτωση του Jean de la Fontaine, το έργο του χωρίζεται σε 12 βιβλία που περιέχουν 239 παραμύθια, τα οποία περιλαμβάνουν από μερικούς στίχους ή σειρές, έως κάμποσες εκατοντάδες. Η πρώτη συλλογή του εμφανίστηκε το 1668 και περιελάμβανε 124 παραμύθια. Αυτά ήταν χωρισμένα σε έξι βιβλία και ήταν αφιερωμένα στον γιο του Γάλλου βασιλιά Λουδοβίκου του 14ου και της συζύγου του Μαρίας Τερέζας της Ισπανίας. Οχτώ νέα παραμύθια που δημοσιεύθηκαν για πρώτη φορά το 1671 θα συμπεριλαμβάνονταν στα βιβλία 7,8 και 9 της δεύτερης σειράς του έργου του. Τα βιβλία 9-11 της σειράς είχαν δημοσιευθεί το 1678 και ανάμεσα στο 1682 και το 1685 είχαν κυκλοφορήσει μερικά ακόμα παραμύθια, τα οποία βασίζονταν σε άτομα και πρόσωπα από την αρχαιότητα. Το 12ο και τελευταίο βιβλίο αυτής της σειράς είχε κάνει την εμφάνισή του το 1694 και ήταν αφιερωμένο στον εγγονό του βασιλιά Λουδοβίκου.

Στα πλαίσια της γενικευμένης διαπίστωσης, ότι τα παραμύθια ανά εποχές συνιστούν περισσότερο ή λιγότερο συνέχειες και εμπνεύσεις παλαιότερων ιστοριών, και στην περίπτωση των παραμυθιών του ο Jean de la Fontaine, μπορεί να δει κανείς, ότι οι αρχικές του εμπνεύσεις είχαν βασιστεί σε πολύ μεγάλο βαθμό στα πρότυπα αρχαίων συγγραφέων, όπως ο Αίσωπος, ο Φαίδρος και ο Βάβριος. Είναι χαρακτηριστικό, ότι σε μεταγενέστερα παραμύθια του ο Jean de la Fontaine χρησιμοποίησε ως πηγές, τόσο τις παμπάλαιες παραδόσεις και τις μυθολογίες του ευρωπαϊκού κόσμου, όσο κι εκείνες από άλλες περιοχές του κόσμου, όπως από την Ινδία. Θα πρέπει πάντως να τονιστεί εδώ, ότι ορισμένες πηγές για τον συγκεκριμένο συγγραφέα και τις ιστορίες του είχαν αποτελέσει και τα λογοτεχνικά έργα διαφόρων συγγραφέων της περιόδου εκείνης, όπως του Μακιαβέλι, του Τάσσο, του Αριόστο και του Βοκκάκιου.

Σε ό, τι αφορά τα παραμύθια του Jean de la Fontaine, θα αναφερθούν αναλυτικότερα οι ακόλουθοι τίτλοι: «Το βελανίδι και η κολοκύθα», «Το μυρμήγκι και η ακρίδα», «Ο Γάιδαρος και τα αφεντικά του», «Ο Γάιδαρος μέσα σε δέρμα

λιονταριού», «Ο αστρολόγος που έπεσε μέσα σε ένα πηγάδι (εμπνευσμένο από μια αρχαία ανεκδοτολογική ιστορία για τον φιλόσοφο Θαλή που αναφέρεται στον Πλάτωνα)», «Η αρκούδα και ο κηπουρός», «Η αρκούδα και οι ταξιδιώτες», «Η κοιλιά και τα άκρα», «Η γάτα και ένας γέρος ποντικός», «Η γάτα που έγινε γυναίκα», «Ο κόκορας και η αλεπού», Ο κόκορας και το μαργαριτάρι», «Ο άνδρας με τις δυο ερωμένες», «Η πνιγμένη γυναίκα και ο σύζυγός της», «Ο αετός και το σκαθάρι», «Ο γεωργός και οι γιοι του»,» Ο ψαράς και το ψαράκι», «Ο γεωργός και η οχιά», «Το περιστέρι και το μυρμήγκι» κ.λ.π.

Από την άλλη μεριά, είναι κοινά παραδεκτό ότι οι αδερφοί Grimm και ο Hans Kristian Andersen συνιστούν τεράστια και πολύ σημαντικά κεφάλαια στην ιστορία του παραμυθιού. Στην περίπτωση των αδερφών Grimm, έχουμε να κάνουμε με τη διαδικασία της καταγραφής διαφόρων παλιών παραμυθιών, κατά κύριο λόγο από τον γερμανικό χώρο. Αυτός ο κατάλογος, άλλωστε, ήταν συνυφασμένος στενά με την προσπάθεια τους να αναδείξουν, γενικότερα, εκείνη την εποχή τον γερμανικό λαϊκό πολιτισμό, υπό το βάρος της επιρροής του Ρομαντισμού και του Εθνικισμού.

Στην περίπτωση των αδερφών Grimm, το παραμύθι λειτούργησε ως μέσο και εργαλείο, με το οποίο θα ήταν εφικτό να αναδειχθεί ένας λαϊκός πολιτισμός ανόθευτος από τα στοιχεία και τις παρεμβάσεις της επίσημης φιλολογικής επιστήμης και των επίσημων, επιστημονικών επεξεργασιών του λόγου. Γι' αυτό, λοιπόν, στο πλαίσιο της δημιουργικής τους γραφής, οι αδερφοί Grimm πολλές φορές διατήρησαν τα στοιχεία των διαφόρων τοπικών διαλέκτων των περιοχών από τις οποίες κατάγονταν τα διάφορα παραμύθια.

Μια σημαντική παράμετρος των παραμυθιών των αδερφών Grimm είναι και το ότι πολλές φορές μέσα από το λόγο τους αναδεικνύεται και η διάσταση του διδακτισμού. Δεν θα πρέπει να αγνοούμε, άλλωστε, ότι μέσω των ιστοριών τους, στοιχείο που φαίνεται και στην περίπτωση του Andersen αλλά και σε αυτήν του Perrault, οι συγγραφείς αυτοί είχαν επιχειρήσει, βασικά, να δώσουν κάποιες προειδοποιήσεις και ορισμένα διδάγματα.

Από την άλλη μεριά, στην περίπτωση του μεγάλου Δανού συγγραφέα του 19ου αιώνα Hans Kristian Andersen, βλέπουμε πως η έκφραση και αποτύπωση της δημιουργικής γραφής μέσα από τα παραμύθια του, ήταν ένα μέσο για την

καταγραφή ακόμα και δικών του, προσωπικών βιωμάτων της ζωής του. Όπως θα φανεί σε άλλο κεφάλαιο παρακάτω, η δημιουργική γραφή στον Andersen είχε "τροφοδοτηθεί" εν πολλοίς από τη μοναξιά, την αυστηρότητα και την απόρριψη που είχε γνωρίσει από την παιδική του ηλικία και γι' αυτό στα παραμύθια του πολύ συχνά συναντούμε ήρωες που είναι στο περιθώριο και στο τέλος αναδεικνύονται και καταξιώνονται.

Ο Andersen υπήρξε, αναμφίβολα, ένας ογκόλιθος στον τομέα των παραμυθιών (Bredsdorff El., 1975, σελ. 75). Κι αυτό, επειδή μέσα από τις ιστορίες του, όπως συνέβη και με άλλους συγγραφείς παραμυθιών, αναδεικνύεται η διάσταση της φαντασίας τους και η προσεκτική επεξεργασία της πλοκή τους χωρίς, όμως, ταυτόχρονα να εμπεριέχουν κάποιο στοιχείο ιδιαίτερης εκζήτησης. Εδώ, με άλλα λόγια, αναδεικνύεται το στοιχείο της αυθεντικότητας ως προς τους τρόπους έκφρασης, με την οποία η δημιουργική γραφή του Andersen κατέστησε τα παραμύθια του τόσο αγαπητά σε μικρούς και μεγάλους.

Κατά κοινή ομολογία, ακόμα και στην εποχή της νεωτερικότητας και της μεταβιομηχανικής κοινωνίας, ακόμα και σε αυτήν της σύγχρονης ψηφιακής τεχνολογίας, μια βασική σταθερά, που έχει διατηρηθεί στα πλαίσια του παραμυθιού, είναι το χαρούμενο και αίσιο τέλος (το λεγόμενο Happy End). Πρόκειται για μια αρχή, η οποία παρέμεινε αναλλοίωτη από την εποχή ακόμα των πανάρχαιων, λαϊκών, προφορικών παραδόσεων, του Hans Kristian Andersen και των αδερφών Grimm. Ταυτόχρονα, είναι χαρακτηριστικό, ότι στα σύγχρονα παραμύθια δεν υφίστανται πλέον τόσο πολύ βασιλιάδες, βασιλοπούλες ή κακές μητρίες. Είναι σαφές, πως ο ρομαντισμός άλλων εποχών, έχει δώσει τη θέση του στη διάσταση αυτού που αποκαλούμε "politically correct", με βάση, άλλωστε, το πλαίσιο των ιδεολογημάτων και των κοσμοθεωριών του σήμερα. Το politically correct είναι συνυφασμένο με την προώθηση ιδεών που αφορούν το ευρύτερο ιδεολογικό και κοσμοθεωριακό πλαίσιο της εποχής της νεωτερικότητας. Τέτοιες ιδέες μπορεί να έχουν να κάνουν με την αποσιώπηση για παράδειγμα όλων εκείνων των αναφορών παλαιότερων εποχών, με τις οποίες μπορεί να θεωρείται (με βάση πάντα τα σύγχρονα δεδομένα) ότι προάγονται ιδέες, όπως ο ρατσισμός ή η κατώτερη θέση της γυναίκας ή η βία εις βάρος των παιδιών.

Μια κυρίαρχη τάση στο παραμύθι των αρχών του 21ου αιώνα, τάση που,

άλλωστε, είχε αρχίσει σταδιακά να αναδύεται και κατά τον 20ο αιώνα, είναι αυτή της απομυθοποίησης. Η τεχνολογία είναι αυτή που αντικαθιστά ολοένα περισσότερο τα μαγικά χαλιά και τις ιπτάμενες σκούπες των μαγισσών. Συναφής με το όλο ζήτημα, είναι και η έφεση να αποφεύγονται, πλέον, οι αγριότητες και τα στοιχεία βίας που ήταν εμφανή σε παλαιότερες, λαϊκές, προφορικές παραδόσεις (εδώ μπορούμε να ξαναθυμηθούμε την περίπτωση των παραμυθιών των αδερφών Grimm που αναφέραμε πιο πάνω).

Συγχρόνως, η κοινωνία του παραμυθιού στη σύγχρονη εποχή αποκτά κι έναν χαρακτήρα πολύ πιο αταξικό σε σύγκριση με ό, τι συνέβαινε πριν από χιλιετίες ή αιώνες. Το παραμύθι επιχειρεί να καλλιεργήσει τους προβληματισμούς πάνω σε σύγχρονα κοινωνικά, πολιτικά, πολιτιστικά ή οικονομικά ζητήματα (Joosen V., 2000, σελ. 206). Για παράδειγμα, στο πλαίσιο της γραφής παραμυθιών κατά τον 21ο αιώνα είναι ενδεικτικό, ότι μεταξύ άλλων, μπορεί να προβάλλεται η διάσταση της οικολογίας. Ως εκ τούτου, φαίνεται πως τώρα, πλέον, περιορίζεται η αναφορά σε αρχαίους μύθους και παραδόσεις. Μια άλλη διάσταση που μπορεί να συναντάται συχνά, είναι το χιούμορ, αλλά και η έλλειψη του σεξισμού. Ταυτόχρονα, αποφεύγεται η διάσταση του διδακτισμού σε σύγκριση με τα παλιά παραμύθια.

2.5 Το Παραμύθι σήμερα και η σύνδεσή του με την εκπαίδευση

Το παραμύθι σήμερα παίρνει στα σοβαρά τα υπαρξιακά άγχη και διλήμματα του παιδιού και απευθύνεται άμεσα σε αυτά. Συγκεκριμένα, απευθύνεται στην ανάγκη να μας αγαπούν, στην αγάπη για τη ζωή και στον φόβο του θανάτου, δίνοντας συγχρόνως λύσεις σε πιεστικές δυσκολίες που αντιστοιχούν στο επίπεδο κατανόησης των παιδιών. Για παράδειγμα θέτει το πρόβλημα επιθυμίας για αιώνια ζωή, τελειώνοντας, μερικές φορές, ως εξής: Αν δε πέθαναν, ζουν ακόμα ή κλείνουν με τη φράση: «Και έζησαν αυτοί καλά και εμείς καλύτερα». Δεν ξεγελούν, έτσι, το παιδί ότι η αιώνια ζωή είναι δυνατή, υποδεικνύουν όμως, ταυτόχρονα, ότι ο μόνος τρόπος να ανακουφιστούμε από τον πόνο στη γη είναι η δημιουργία ενός ικανοποιητικού δεσμού με κάποιον άλλον. Αυτός ο δεσμός μπορεί να νικήσει τον φόβο του θανάτου.

Η δομή των παραμυθιών δίνει στο παιδί υλικό με εικόνες που προσφέρουν νέες διαστάσεις στη φαντασία του, τις οποίες στην πραγματικότητα θα ήταν δύσκολο

να ανακαλύψει μόνο του. Με αυτές τις εικόνες το παιδί μπορεί να ονειροπολήσει και να προσανατολιστεί καλύτερα στη ζωή του.

Οι έννοιες της ταύτισης, της προβολής, του παιχνιδιού, της δημιουργικότητας, της ενεργοποίησης φαντασιώσεων και φαντασίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τα παραμύθια. Κατά συνέπεια, μπορούν να γεφυρώνουν τον κόσμο που προβάλλουν με αυτόν της καθημερινής εμπειρίας του παιδιού, να συμφιλιώνουν το αλλότριο με το οικείο. Στην περίπτωση αυτή, τα παραμύθια δεν εισάγουν το παιδί μόνο στην ιστορία του λογοτεχνικού κειμένου αλλά και στην προσωπική του ιστορία, ώστε να αποτελούν εξαιρετική πνευματική τροφή των παιδιών γι' αυτό.

Αυτό το διατύπωσε με τρόπο έξοχο ο Ε.Π. Παπανούτσος, ο οποίος έχει επισημάνει χαρακτηριστικά ότι: "Ό,τι αργότερα θα προσπαθήσει να ενσταλάξει μέσα στην ψυχή του νέου η αγωγή μεθοδικά με μέσα τελειότερα και πολυπλοκότερα, για να οξύνει την αντίληψή του, να πλουτίσει την εμπειρία του, να καλλιεργήσει την ευαισθησία του και γενικά να πλατύνει και να βαθύνει το πνεύμα του-αυτό αρχίζει κιόλας να το κάνει το παραμύθι με το δικό του τρόπο. Και είναι αξιοθαύμαστο, γιατί δοκιμάζει να το κάνει με μια χαριτωμένη στην απλότητά της συγχορδία, που απλώνεται σε ολόκληρη την κλίμακα των πνευματικών απαιτήσεων. Για όλες τις ψυχικές λειτουργίες προνοεί: οδηγεί την αντίληψη, τρέφει τη μνήμη, διεγείρει τη φαντασία, αλλά και την κρίση γυμνάζει και το συναίσθημα καλλιεργεί με απώτερο σκοπό να προπονήσει τη βούληση, καθώς αυτή ετοιμάζεται να αποτολμήσει το μεγάλο άλμα: από το ενστιγματικό να πηδήσει και να κινηθεί στο συνειδητό επίπεδο της ζωής" (McGurl M., 2009, σελ. 158).

Το παραμύθι, επομένως, αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο στα χέρια του εκπαιδευτικού- δυστυχώς όχι ακόμη πλήρως αναγνωρισμένο από όλους- το όχημα ή το μέσο που κάνει τη μάθηση πιο ενδιαφέρουσα και ελκυστική και βοηθά τα παιδιά να προσεγγίσουν τη γνώση και να μαθαίνουν πώς να μαθαίνουν αβίαστα, ευχάριστα, διασκεδαστικά. Γιατί, τελικά, αυτός είναι ο σκοπός μας: να καταστήσουμε τη γνώση ευχάριστη και δημιουργική για το παιδί, έχοντας ως αφετηρία τα ενδιαφέροντα και τις ανάγκες του και στοχεύοντας στη σφαιρική ανάπτυξη της προσωπικότητας και των ικανοτήτων του, αξιοποιώντας όλους τους τύπους της νοημοσύνης του, σύμφωνα με τον Gardner . Ένα σχολείο, δηλαδή, που ξεκινά να μεταδώσει τη γνώση με αφορμή το

παιδί, με το παιδί, για το παιδί.

Κι αυτό επιτυγχάνεται μέσα από το παραμύθι και τη χρήση παραμυθιακών ιστοριών (McGurl M., 2009, σελ. 194). Είναι, επομένως, σκόπιμο να εντάσσεται στο ημερήσιο πρόγραμμα του σχολείου και, κυρίως, του νηπιαγωγείου και των πρώτων τάξεων του δημοτικού, διότι από εκεί ξεκινά η βασική εκπαίδευση των μαθητών και είτε να "διδάσκεται" αυτόνομα ή να χρησιμοποιείται επικουρικά και παρενθετικά στα μαθήματα προκειμένου να κάνει τη γνώση πιο εύληπτη, κατανοητή και προσπελάσιμη.

Εξάλλου, ένα παραμύθι μπορεί να αποτελέσει το έναυσμα για την εκπόνηση διαθεματικών προγραμμάτων και την υλοποίηση σχεδίων εργασίας και διαφόρων καινοτόμων προγραμμάτων (Αγωγής Υγείας, Περιβαλλοντικά, κ.τ.λ.). Κατά συνέπεια, η χρησιμότητά του είναι μεγάλη και η χρήση του εξυπηρετεί πολλαπλούς σκοπούς τόσο γνωστικούς όσο και συναισθηματικούς και ψυχοκινητικούς. Η διδασκαλία του, επομένως, θα πρέπει να είναι συστηματική.

Αυτό που θα πρέπει να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη από τον εκπαιδευτικό, είναι η εκλογή του παραμυθιού, καθώς οφείλει να βρίσκεται σε αντιστοιχία με το πνευματικό επίπεδο των μαθητών από άποψη λεξιλογίου και, προπάντων, από άποψη περιεχομένου. Πρέπει να υπακούει στον ψυχολογικό παράγοντα της διδασκαλίας, πράγμα το οποίο σημαίνει να έχει σχέση με τα καθημερινά βιώματα των παιδιών και να ανταποκρίνεται στην περιέργεια και τα ενδιαφέροντά τους. Έτσι, κερδίζεται η προσοχή τους και επιτυγχάνεται η κατανόησή τους. Με άλλα λόγια, πέρα από τον κοινωνικοποιητικό, επικοινωνιακό και εκπολιτιστικό του χαρακτήρα, το παραμύθι έχει και, ειδικότερα, παιδευτικό και ψυχοκινητικό σκοπό.

Κατά συνέπεια, η ένταξή του στο σχολικό πρόγραμμα και η ενασχόληση με αυτό, όταν γίνεται με ευχάριστο και δημιουργικό τρόπο, μπορεί να βοηθήσει τους μαθητές στην ανάπτυξη γλωσσικής και γραπτής έκφρασης, στην καλλιέργεια της κριτικής και δημιουργικής τους σκέψης, στην εξάσκηση λογικομαθηματικών δεξιοτήτων. Αυτό θα αποτελέσει και το αντικείμενο της επόμενης ενότητας: πώς, δηλαδή, ένα παραμύθι μπορεί να αξιοποιηθεί στα μαθήματα και κυρίως στην καλλιέργεια του προφορικού λόγου, του γραπτού και της μαθηματικής αντίληψης.

Την ίδια στιγμή, είναι προφανές ότι διάφορα στοιχεία, τα οποία συνιστούν

βασικά τμήματα και γνωρίσματα της προσχολικής αγωγής (βαθμίδα η οποία μας απασχολεί άλλωστε στην παρούσα εργασία, αναφορικά με τους τρόπους δραματοποίησης του λαϊκού παραμυθιού κατά τη διάρκεια και διαδικασία της), πρέπει να λαμβάνονται σοβαρά υπόψη, κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας μέσω του λαϊκού παραμυθιού. Θα μπορούσε, εδώ, να σημειωθεί, ότι αυτά τα στοιχεία είναι συνυφασμένα με την αρχή της ικανοποίησης των βασικών αναγκών του παιδιού.

Το τελευταίο αυτό στοιχείο συνιστά καθοριστικό παράγοντα ως προς την αποστολή της Προσχολικής Αγωγής. Το παιδί της προσχολικής ηλικίας χρειάζεται ποσότητα και ποιότητα εμπειριών για να μεγιστοποιήσει τις κάθε μορφής ικανότητές του, για να αποκαλύψει, να γνωρίσει και να αποδεχτεί τον εαυτό του και το κοινωνικό και φυσικό σύνολο που το περιβάλλει και να αναπτύξει μια δημιουργική σχέση αλληλεπίδρασης μαζί του.

Πέραν των παραπάνω, το παραμύθι στο σύγχρονο νηπιαγωγείο και τους παιδικούς σταθμούς και γενικότερα στο χώρο της προσχολικής αγωγής, μπορεί να αποτελέσει το κέντρο και την αφετηρία πολλών συναφών δραστηριοτήτων που υπηρετούν ανάλογους στόχους. Μιλώντας εδώ για τρόπους προσέγγισης του παραμυθιού, ουσιαστικά κάνουμε λόγο για δευτερογενείς μορφές επεξεργασίας και προέκτασης που υπάγονται, βέβαια, στην Ειδική Διδακτική. Την ίδια στιγμή, όμως, ο προφανής και βαθύτερος στόχος είναι η αισθητική απόλαυση και η καλλιέργεια των νηπίων. Και εξυπακούεται, ότι η εφαρμογή των παρακάτω προτάσεων εξαρτάται όχι μόνο από τις αντικειμενικές δυνατότητες που παρέχει το νηπιαγωγείο και ο παιδικός σταθμός, αλλά και από το μεράκι και το κέφι και του ίδιου του νηπιαγωγού.

Μια πρώτη μορφή προσέγγισης, αναμφίβολα, είναι η αφήγηση. Είναι ενδεικτικό, μάλιστα, ότι στο λαϊκό παραμύθι ταιριάζει η τεχνική της αφήγησης, ενώ στο έντεχνο, η ανάγνωση. Εδώ, εν προκειμένω, ο νηπιαγωγός αφηγείται με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο το παραμύθι, που από πριν, φυσικά, έχει φροντίσει να το γνωρίζει καλά. Η αφήγηση του παραμυθιού, τελικά, είναι μια αυτοτελής αισθητική δραστηριότητα και δεν πρέπει να υποτάσσεται σε άλλους σκοπούς. Είναι συνεχής, ενιαία, χωρίς παρεμβάσεις και χωρίς συνακόλουθη επεξεργασία και συζήτηση. Ο επίλογος αυτής της σχολικής αφήγησης έχει έναν χαρακτήρα εξιλέωσης του στυλ: "Εζησαν αυτοί καλά και εμείς καλύτερα". Την αφήγηση και στην προσχολική αγωγή

μπορεί να την έχουμε και να την επιδιώκουμε και από τα ίδια τα παιδιά σε ορισμένες περιπτώσεις.

Μια άλλη τεχνική είναι αυτή της αφήγησης με την επίδειξη εικόνων. Εδώ, και ανάλογα με το συγκεκριμένο παραμύθι, χρησιμοποιούμε εποπτικό υλικό, εικόνες (έγχρωμες ή ασπρόμαυρες) και σκίτσα. Το μέσα αυτά διευκρινίζουν εικονιστικά ορισμένα σημεία της αφήγησης, η οποία ποτέ δεν καταργείται ή υποβαθμίζεται. Οι εικόνες έχουν παραπληρωματικό και βοηθητικό ρόλο. Ο νηπιαγωγός προσέχει και έχει υπόψη του να είναι όμορφες, καλλιτεχνικές, εύλωτες και κατανοητές στα μικρά παιδιά.

Συμπληρωματικά, δεν πρέπει να λησμονούμε την τεχνική της ανάγνωσης. Αυτή, όπως ήδη τονίστηκε παραπάνω, ταιριάζει περισσότερο στα παραμύθια των λογοτεχνών, καθώς είναι: α) αδύνατον και ανώφελο να απομνημονεύσουμε όλο το κείμενο και μάλιστα κατά λέξη και β) με την προφορική αφήγηση απομακρυνόμαστε από το ύφος του συγκεκριμένου συγγραφέα. Η ανάγνωση, είναι χαρακτηριστικό, πως μπορεί να έχει και ένα άλλο πλεονέκτημα για τα παιδιά: δείχνει τον δρόμο τον οποίο οφείλουν να ακολουθήσουν για να ικανοποιούν από μόνα τους τις αναγνωστικές τους ανάγκες. Την ίδια στιγμή, βέβαια, μπορούμε να διαβάζουμε παραμύθια και μέσα και από μια καλή συλλογή λαϊκών παραμυθιών.

Η ανάγνωση, φυσικά, πρέπει να γίνεται με προσοχή, χωρίς διακοπές και με ιδιαίτερους και εναλλασσόμενους χρωματισμούς στη φωνή και έναν υποβλητικό τόνο. Ενίοτε ο εκπαιδευτικός σηκώνει το βλέμμα του, ώστε να παρακολουθεί το παιδικό ακροατήριο, παρατηρώντας έτσι και τις αντιδράσεις των μικρών παιδιών απέναντι στην όλη διαδικασία.

Ακριβέστερα, χρειάζεται να αναφερθεί και η περίπτωση της ανάγνωσης με την επίδειξη εικόνων. Είναι ενδεικτικό, μάλιστα, πως οι επιλογές εικόνων πρέπει να είναι προσεκτικές, καθώς πολλές από αυτές που κυκλοφορούν στο εμπόριο δεν θεωρούνται πάντα κατάλληλες για τη συγκεκριμένη διαδικασία. Ας σημειωθεί, ακόμα, ότι η επίδειξη εικόνων κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης δεν θα πρέπει να διαρκεί πολλή ώρα. Κι αυτό, προκειμένου να μη χαθεί εκ μέρους των παιδιών το ενδιαφέρον για την ιστορία.

Εδώ οφείλουμε να προσθέσουμε και την περίπτωση της τεχνικής της

αναδιήγησης. Συγκεκριμένα, ζητάμε από τα παιδιά να επαναλάβουν το παραμύθι που άκουσαν, συνήθως όχι την ίδια μέρα, με σκοπό την άσκηση της μνήμης τους. Η επανάληψη μπορεί να γίνει από 2 με 3 παιδιά, χωρίς μάλιστα τη δική μας συνδρομή, χωρίς εποπτικό υλικό κ.λ.π. Καλό είναι εδώ το νήπιο να κάνει αναδιήγηση του παραμυθιού και στο σπίτι, με τη μητέρα, τη γιαγιά κ.λ.π.

Ξεχωριστός λόγος πρέπει να γίνει για τη χρήση της τακτικής, η οποία αφορά την αναδιήγηση με τη βοήθεια εικόνων. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, δείχνουμε τις εικόνες ή τα σκίτσα τοποθετημένα σε λογική αλληλουχία και ζητάμε να μας αφηγηθεί το παιδί μόνο του, έως το τέλος και όπως μπορεί, το παραμύθι. Αυτό στην πορεία, μπορεί να επαναληφθεί και από άλλα παιδιά. Η αναδόμηση μιας ιστορίας βασίζεται, όπως είναι φυσικό, σε λέξεις, πρόσωπα, αντικείμενα κ.λ.π., που λειτουργούν για το παιδί ως "σημεία - κλειδιά" κατά την αφήγηση.

Μια άλλη τεχνική είναι αυτή των παιχνιδιών με κάρτες. Εδώ, ο νηπιαγωγός αφαιρεί από τις κάρτες του παραμυθιού τη μία και ζητάει στη συνέχεια από τα παιδιά να βρουν ποια είναι αυτή που λείπει. Αντίστοιχα, μπορεί να προσθέσει μια κάρτα άσχετη, που προέρχεται από άλλο παραμύθι ή να αλλάξει τις θέσεις τους ζητώντας, εν συνεχεία, από τα παιδιά να τις τοποθετήσουν σε μια λογική σειρά.

Εξίσου σημαντική τεχνική είναι και αυτή της εικονογράφησης. Η εικονογραφική αναπαράσταση του παραμυθιού μπορεί να γίνει με διάφορους τρόπους: α) Μετά από την αφήγηση ή την ανάγνωση, ζητάμε από τα παιδιά να ζωγραφίσουν ό, τι τους έκανε εντύπωση. Και πρέπει παράλληλα να έχουμε υπόψη, ότι ο τόνος και ο χρωματισμός της φωνής μας επηρεάζει τη δημιουργική φαντασία τους, β) Τους ζητάμε να κάνουν το ίδιο μετά από αφήγηση ή ανάγνωση με τη χρήση εικόνων. Αν, μάλιστα, επιχειρηθεί η εικονογράφηση και με τους δύο τρόπους πάνω στο ίδιο παραμύθι, θα προκύψουν διαφορετικά αποτελέσματα. Αυτή η διαδικασία μπορεί να λάβει χώρα εντός της ίδιας εβδομάδας και να πραγματοποιηθεί σε πέντε φάσεις: α) Αφήγηση λαϊκού παραμυθιού και εικονογράφηση από τα παιδιά, ημέρα Δευτέρα, β) Αφήγηση του ίδιου λαϊκού παραμυθιού με επίδειξη εικόνων και εικονογράφηση από τα παιδιά, ημέρα Τρίτη, γ) Ανάγνωση ενός παραμυθιού (λαϊκού ή έντεχνου) και εικονογράφηση από τα παιδιά, ημέρα Τετάρτη, δ) Ανάγνωση του ίδιου παραμυθιού με επίδειξη εικόνων και εικονογράφηση από τα παιδιά, ημέρα Πέμπτη

και δ) Συζήτηση με τα παιδιά και σύγκριση των δύο αποτελεσμάτων, ημέρα Παρασκευή.

Κεφάλαιο 3ο: Οι αδερφοί Grimm

3.1 Η οικογενειακή τους ιστορία

Το όνομα των αδερφών Grimm είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη συγγραφή, αλλά και με τη συλλογή πολλών παραδοσιακών παραμυθιών προερχομένων από τον γερμανικό, λαϊκό πολιτισμό. Οι γονείς τους: Φίλιπ Βίλχελμ (Phillip Wilhelm Grimm) και Δωροθέα (Dorothea Zimmer) είχαν συνολικά εννιά παιδιά, από τα οποία τα τρία απεβίωσαν όταν ήταν ακόμα βρέφη (Ashliman D.L.). Όταν ο Γιάκομπ, που ήταν και ο μεγαλύτερος εν ζωή γιος, ήταν έντεκα ετών, ο πατέρας τους πέθανε.

Τελείωσαν το Γυμνάσιο στο Κάσελ και μετά σπούδασαν νομικά στο Πανεπιστήμιο του Μάρμπουργκ. Κατά τη διάρκεια των σπουδών τους είχαν αντιμετωπίσει έντονα οικονομικά προβλήματα, καθώς κάποια χρόνια νωρίτερα είχαν χάσει τον πατέρα τους από πνευμονία. Η απώλεια αυτή είχε ως αποτέλεσμα να μειωθεί δραματικά η περιουσία τους και το χαμηλότερο οικονομικό τους επίπεδο, στην πορεία, συνέβαλε στο να μην αντιμετωπίζονται ισότιμα στα πλαίσια της νομικής σχολής. Ωστόσο, ενώ κατέληξαν να αποκλειστούν από διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις των υπόλοιπων φοιτητών, εντούτοις, μπόρεσαν να αφιερωθούν σε μεγάλο βαθμό στις σπουδές τους.

Αφού εργάστηκαν για ένα διάστημα ως βιβλιοθηκάριοι στο Κάσελ, προσελήφθησαν ως καθηγητές στο Πανεπιστήμιο του Gottingen, ο Γιάκομπ το 1830 και ο αδελφός του πέντε χρόνια αργότερα. Μάλιστα, όταν πέθανε η μητέρα τους, ο Γιάκομπ έφτασε να γίνει οικονομικά υπεύθυνος για όλα τα μικρότερα αδέρφια του. Από τη μια, ανέλαβε τα έξοδα σπουδών του αδερφού του Λούντβιχ σε μια σχολή Καλών Τεχνών και, από την άλλη, κάλυψε τα έξοδα νοσηλείας του Βίλχελμ, που από νεαρή ηλικία είχε προβλήματα με την καρδιά του. Ο Βίλχελμ, λίγο αργότερα, θα ακολουθούσε τον Γιάκομπ στη θέση του βιβλιοθηκάριου στο Κάσελ.

Όμως, το 1837 απολύθηκαν, επειδή διαμαρτυρήθηκαν μαζί με άλλους πέντε συναδέλφους τους κατά του βασιλιά Ερνέστου Αυγούστου Α΄, για την απόφασή του να καταργήσει το φιλελεύθερο σύνταγμα του βασιλείου του Ανόβερου. Η

ομάδα των επτά αυτών διαδηλωτών έγινε γνωστή ως "οι επτά του Γκέτινγκεν" (Göttingen Sieben). Αυτή, άλλωστε, ήταν μια περίοδος έντονων αναταραχών σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο σε πολλά μέρη της Γερμανίας, καθώς είχε αναδυθεί, παράλληλα, και το κίνημα των Νέων Γερμανών, που επεδίωκαν την ενοποίηση των γερμανικών κρατιδίων από τη μια μεριά και την ανάδειξη ενός φιλελεύθερου πολιτικού συστήματος που θα βασιζόταν σε σύνταγμα από την άλλη. Τελικά, θα κατέληγε όλη η οικογένεια στο Κάσελ. Ο Γιάκομπ ήταν ο πρώτος που εγκατέλειψε το Göttingen. Αργότερα τον ακολούθησε και ο αδερφός του Βίλχελμ με την οικογένειά του. Ο Γιάκομπ Grimm δεν παντρεύτηκε ποτέ, αλλά ο Βίλχελμ νυμφεύθηκε τη Henriette Dorothea Wild, με την οποία απέκτησε τέσσερα παιδιά. Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ, ότι η σύζυγος του Βίλχελμ ήταν φίλη των αδερφών Grimm από πολύ παλιά και μάλιστα είχε συμβάλει κι αυτή καθοριστικά στην καταγραφή, από τα δυο αδέρφια, πολλών παραμυθιών που αποτέλεσαν τη συλλογή τους. Ο Βίλχελμ Καρλ Grimm πέθανε στις 16 Δεκεμβρίου του 1859, ενώ ο αδελφός του Γιάκομπ στις 20 Σεπτεμβρίου του 1863 στο Βερολίνο. Και οι δύο είναι θαμμένοι στο κοιμητήριο του Αγίου Ματθαίου στο Βερολίνο.

3.2. Η σχέση τους με τα παραμύθια

Ο Βίλχελμ και ο Γιάκομπ Grimm από νωρίς απομακρύνθηκαν από τις νομικές τους σπουδές, δεδομένου ότι είχαν γοητευτεί ιδιαίτερα από τους παλαιούς θρύλους, τις ιστορίες και τα παραμύθια του λαϊκού, γερμανικού πολιτισμού. Το άτομο που θα έπαιζε καταλυτικό ρόλο στη στροφή τους προς τη Λαογραφία και τον κόσμο των παραμυθιών, ήταν ο καθηγητής τους στο Μάρμπουργκ Friedrich von Savigny, που τους έστρεψε το ενδιαφέρον προς την ιστορία και τη φιλολογία. Έτσι, στράφηκαν προς τη μελέτη της μεσαιωνικής γερμανικής φιλολογίας. Αυτή η ενασχόληση ήταν συνδεδεμένη, μάλιστα, με τα πρώτα σκιρτήματα του γερμανικού εθνικισμού, στοιχείο που απασχολούσε και συγκινούσε εν πολλοίς και τους αδερφούς Grimm (Αυδίκος, 1994, σελ. 115).

Μέσω του von Savigny, δηλαδή του καθηγητή τους από το Πανεπιστήμιο του Μάρμπουργκ, όπως αναφέρθηκε λίγο παραπάνω, τα δυο αδέρφια θα έρχονταν, επίσης, σε επαφή με έναν κύκλο Γερμανών ρομαντικών λογίων της εποχής, όπως οι Ludwig Achim von Arnim και Clemens Brentano. Στο πλαίσιο αυτών των κύκλων

είχαν, άλλωστε, την ευκαιρία να μελετήσουν τις θεωρίες του Γερμανού φιλοσόφου Herder. Ο τελευταίος ήταν της άποψης, πως οι Γερμανοί θα έπρεπε να στραφούν προς τη λαϊκή ποίηση. Το συγκεκριμένο πεδίο, συγχρόνως, ενθουσίασε σε πολύ μεγάλο βαθμό τους αδερφούς Grimm, οι οποίοι άρχισαν να μελετούν παλιά λογοτεχνικά μνημεία του γερμανικού πολιτισμού (Νέστορος – Κυριακίδη).

Ήδη κατά την περίοδο που υπηρέτησαν ως βιβλιοθηκάριοι στο Κάσελ, άρχισαν να επιδεικνύουν μια έντονη ενεργητικότητα, ως προς τη συγκέντρωση υλικού από λαϊκές παραδόσεις, σε ό, τι είχε να κάνει με παραμύθια και θρύλους. Μια σημαντική τους δραστηριότητα, επίσης, μετά από παράκληση του Clemens Brentano, ήταν να συγκεντρώσουν λαϊκά, δημοτικά τραγούδια. Από το 1812 ως το 1830 είχαν εκδώσει μια σειρά από έργα (Zipes J., 1988, σελ. 17). Το 1812 είχε εκδοθεί το έργο τους που περιελάμβανε 86 παλιά γερμανικά παραμύθια και που γρήγορα θα ακολουθούνταν από δυο τόμους παλαιών, γερμανικών μύθων και από έναν τόμο με πρώιμα έργα της γερμανικής φιλολογίας. Αργότερα, και συγκεκριμένα το 1835, ο Γιάκομπ επρόκειτο να εκδώσει κάποιες συλλογές λαϊκών μύθων από την Ιρλανδία, τη Δανία και τη Νορβηγία, ενώ συνέχισε να εκδίδει και συλλογές γερμανικών παραμυθιών (Zipes J., 1988, σελ. 18).

Η αλήθεια είναι, πως οι αδερφοί Grimm δεν είχαν αντιληφθεί τη σημασία όλου αυτού του εγχειρήματός τους. Επιπλέον, για κάποιο χρονικό διάστημα δεν είχαν κινηθεί ιδιαίτερα οργανωμένα και συστηματικά, ως προς τη συλλογή του σχετικού, λαογραφικού υλικού. Αυτό, εξάλλου, είχε συνδυαστεί και με τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζαν κατά καιρούς, αν και η δουλειά του βιβλιοθηκάριου ήταν τέτοια, ώστε να έχουν αρκετό χρόνο για να ασχολούνται με το ενδιαφέρον τους.

Η συλλογή παραδοσιακών ιστοριών και παραμυθιών εκ μέρους των αδερφών Grimm γινόταν με έναν τέτοιο τρόπο, προκειμένου οι δύο τους να αποτυπώσουν την τεχνική, τη φρασεολογία και το πνεύμα που είχαν χρησιμοποιήσει οι αρχικοί δημιουργοί αυτών των ιστοριών, ήδη από πολλούς αιώνες πριν την εποχή των ίδιων. Από αυτές τις αφηγήσεις, οι Grimm είχαν εμπνευστεί τη δημιουργία 200 ιστοριών. Παράλληλα, ο πρώτος τους τόμος που περιελάμβανε 86 παραμύθια, είχε κυκλοφορήσει το 1812 και εν μέσω αντιδράσεων, μάλιστα, καθώς ορισμένα από αυτά είχαν θεωρηθεί ακατάλληλα για

παιδιά.

Αναφορικά με αυτό το τελευταίο ζήτημα είναι απαραίτητο να επισημανθεί, ότι οι αδελφοί Grimm περιελάμβαναν στις ιστορίες τους και στοιχεία που είχαν να κάνουν με έντονη σεξουαλική δραστηριότητα. Στα πλαίσια της ιδιαίτερα συντηρητικής εποχής τους, μια τέτοια διάσταση και μόνο είχε δημιουργήσει αυτές τις έντονες αντιδράσεις που επισημάνθηκαν πιο πάνω. Αυτό θα τους εξανάγκαζε να προβούν στην πορεία σε αλλαγές ως προς το έργο τους, ώστε να καταστούν οι ιστορίες τους πιο προσιτές στο κοινό της εποχής εκείνης. Μια τέτοια αλλαγή, για παράδειγμα, είχε να κάνει με το ότι η κακιά μητέρα των παιδιών που εμφανίζεται αρχικά στα παραμύθια «Χιονάτη» και «Χανς και Γκρέτελ», άλλαξε και έγινε η κακιά μητριά. Επίσης είχαν αφαιρεθεί και λεπτομέρειες με σεξουαλικό υπονοούμενο σε παραμύθια όπως η «Ραπουνζέλ», που στην αρχική έκδοση εμφανιζόταν να ρωτάει γιατί αρχίζει να γίνεται πιο σφιχτό το φόρεμα γύρω από την κοιλιά της. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, στην αρχική έκδοση υπονοούνταν πως η αθώα Ραπουνζέλ είχε μείνει έγκυος, αποκαλύπτοντας έμμεσα τον χαρακτήρα των επισκέψεων του πρίγκιπα του παραμυθιού σε αυτήν (Ihms, S. M., 1975, σελ. 49). Από την άλλη μεριά, πάντως, είναι ενδεικτικό πως στις αλλαγές στα παραμύθια τους οι αδελφοί Grimm είχαν αυξήσει τις τιμωρίες εις βάρος κακών χαρακτήρων των ιστοριών.

Είναι αλήθεια, πως εξ αρχής είχαν εκφραστεί ορισμένες αμφιβολίες για το αν όντως οι ιστορίες των αδερφών Grimm εξέφραζαν τη διάσταση της γερμανικότητας, αλλά οι διάφοροι μελετητές του έργου τους θεώρησαν πως κάτι τέτοιο δεν ίσχυε. Αρκετοί από αυτούς, όπως η Heinz Rolleke, πιστεύουν ότι στην πραγματικότητα τα παραμύθια των Grimm μπορούν να θεωρηθούν μια πιστή αναπαράσταση του πνεύματος και της ουσίας της αρχαίας, λαϊκής γερμανικής παράδοσης. Και αυτό, δεδομένου ότι μέσα από αυτά αναδεικνύονται γνωρίσματα όπως: η απλότητα και ο σεξουαλικός συντηρητισμός. Ένα στοιχείο αυτής της γερμανικότητας, εξάλλου, είναι οι συχνές αναφορές μέσω των παραμυθιών σε σκοτεινά, αδιαπέραστα δάση. Τα τελευταία εν γένει στην λαϊκή γερμανική παράδοση αποτελούν έναν επικίνδυνο και απαγορευμένο χώρο, στοιχείο που βλέπουμε και σε παραμύθια όπως η «Κοκκινোসκουφίτσα».

3.3 Η Δημιουργική Γραφή στα παραμύθια των αδερφών Grimm

Μια βασική παράμετρος της γραφής παραμυθίων από τους αδερφούς Grimm ήταν το ότι προσπάθησαν να δώσουν, καταρχήν, έμφαση στη διατήρηση μες στις ιστορίες τους των διαφόρων στοιχείων της γερμανικής παράδοσης, τόσο ως προς τη διάσταση της χρήσης της γλώσσας όσο και ως προς τη διάσταση των παραδοσιακών μοτίβων. Και δεν είναι τυχαίο ότι έτσι, οι αδερφοί Grimm δεν είχαν ακολουθήσει τον αφηγηματικό τρόπο συγγραφέων και λογίων που ανήκαν στο κίνημα του Ρομαντισμού, όπως ο Brentano.

Έτσι, εξάλλου, είχαν προσπαθήσει να αποφύγουν το επεξεργασμένο αφηγηματικό και φιλολογικό στυλ των τελευταίων. Ήθελαν, με άλλα λόγια, να αναδείξουν τη διάσταση της παλιάς προφορικής παράδοσης των παραμυθίων. Πίστευαν, άλλωστε, ότι το στυλ της λαϊκής παράδοσης αποτελούσε ένα είδος γνήσιας και ανόθευτης ποίησης όπου δεν υφίστατο τίποτα το τεχνητό.

Έχουν σημειώσει διάφοροι μελετητές του έργου τους, ότι οι αδερφοί Grimm είχαν προσπαθήσει να παρεισφρήσουν στις ίδιες τις πηγές των διαφόρων λαϊκών ιστοριών, χωρίς να παραβλέψουν τις αρετές της προφορικής παράδοσης. Με αυτό τον τρόπο θεωρούσαν πως θα ήταν εφικτό να σφυρηλατηθεί το όραμα της ενότητας στους κόλπους του γερμανικού λαού. Για να συμβεί κάτι τέτοιο, θα έπρεπε να υπάρξει πλήρης γνώση και επαφή με τη λαϊκή παράδοση του παρελθόντος.

Έτσι, εργάστηκαν ώστε να αναδείξουν και να αποκρυσταλλώσουν ένα είδος γερμανικότητας στα διάφορα παραμύθια τους και αυτό καθώς πίστευαν πως μέσα από τις ποικίλες ιστορίες που είχαν συλλέξει, υπήρχαν ψήγματα της αρχαίας μυθολογίας και γερμανικής παράδοσης που θα έπρεπε έτσι να έρθουν στην επιφάνεια. Τα παραμύθια αυτά θα αποτελούσαν, συνεπώς, ένα εργαλείο με το οποίο οι αναγνώστες θα μπορούσαν να καταλάβουν την ίδια την ουσία του γερμανικού πολιτισμού.

Η διάσταση της τόνωσης της γερμανικότητας, βεβαίως, είναι συνυφασμένη με ένα ευρύτερο κλίμα που αρχίζει να επικρατεί αυτήν την περίοδο στον ευρωπαϊκό χώρο. Πρόκειται για τη διαδικασία της ανάδυσης των εθνών - κρατών και σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο, το στοιχείο του εθνικισμού, μεταξύ άλλων, υποστηρίζεται και από την διαδικασία της αναφοράς στις διάφορες λαϊκές παραδόσεις και τους θρύλους των διαφόρων λαών της ηπείρου (Kindleberger C.P.,

1993, σελ. 295).

Οι αδελφοί Grimm, παράλληλα, πίστευαν πως στην πορεία των αιώνων οι παραδοσιακές γερμανικές ιστορίες είχαν μολυνθεί από την επίσημη φιλολογία. Αναντίρρητα, τα παραμύθια κατά την περίοδο της έκδοσης των συλλεκτικών τόμων από τους Grimm, επρόκειτο να μεταφραστούν από τις διάφορες τοπικές διαλέκτους στην επίσημη, κοινή, γερμανική γλώσσα. Η τελευταία είχε προκύψει στο διάστημα αιώνων, μέσα από ένα σύνολο διαφόρων τοπικών διαλέκτων των γερμανικών πληθυσμών της Κεντρικής Ευρώπης και η ανάδυσή της κατά τις αρχές ειδικότερα του 19ου αιώνα (μέσα από την φιλολογική επεξεργασία διαφόρων λογίων, συγγραφέων κ.λ.π.) θα έπαιζε καίριο ρόλο, μεταξύ άλλων και στη διάσταση του αιτήματος της γερμανικής ενοποίησης. Ενός αιτήματος που προβλήθηκε και μέσα από τις ιστορίες των αδερφών Grimm.

Είναι χαρακτηριστικό, όμως, πως στη διάρκεια μεταγενέστερων εκδόσεων αλλά και διαφόρων μετατροπών που επέφεραν στις ιστορίες τους αργότερα οι αδελφοί Grimm επιχείρησαν, παράλληλα, να επαναφέρουν στοιχεία των τοπικών γλωσσικών διαλέκτων του γερμανικού λαού. Με αυτόν τον τρόπο, εξάλλου, είχαν φιλοδοξήσει να ανασυστήσουν την αυθεντική γλώσσα, στην οποία είχαν εμφανιστεί αιώνες πριν διάφορες ιστορίες.

Οφείλουμε να τονίσουμε, σ' αυτό το σημείο, ότι παρόλο που σαφώς είχε υπάρξει μια διαφοροποίηση των αδερφών Grimm από στοιχεία όπως η εξεζητημένη λογοτεχνική πρόζα, αναφορικά με τον τρόπο απόδοσης των ιστοριών και παραμυθιών, εντούτοις, μέσα από την προσπάθεια ανάδειξης του στοιχείου της λαϊκής παράδοσης, φάνηκε η επιρροή του κινήματος του Ρομαντισμού στο έργο τους. Αυτή η επίδραση, δεν είχε να κάνει με το στυλ και την υφολογία ως προς τον τρόπο γραφής, αλλά με την ιδεολογική σημασία που είχε το κίνημα του Ρομαντισμού εκείνη την ιστορική περίοδο. Στο πλαίσιο της ανάδυσης κινημάτων, όπως ο Ρομαντισμός και ο Εθνικισμός, λόγιοι σαν τον Herder, είχαν προβάλει το σκεπτικό περί της ενότητας ανάμεσα στον τόπο και την κουλτούρα. Αυτή η ενότητα, άλλωστε, θεωρούνταν πως είχε και έναν διαχρονικό χαρακτήρα. Μαζί με αυτό το σκεπτικό προβλήθηκε και η ιδέα περί έθνους - κράτους. Οι αδελφοί Grimm, φυσικά, ζούσαν σε μια εποχή, κατά τη διάρκεια της οποίας είχε ζωντανέψει και πάλι το ενδιαφέρον για το παραμύθι ως στοιχείο της παράδοσης, μέσα από την

οποία θα μπορούσαν να ενισχυθούν ακόμα περισσότερο κινήματα, όπως ο εθνικισμός. Το ενδιαφέρον εστιάστηκε στο πώς το παραμύθι μπορούσε να αποτελέσει ένα είδος πολιτιστικής παρακαταθήκης, με το οποίο ένα σύνολο ανθρώπων θα μπορούσαν να δομήσουν την ιδέα περί πολιτικής και εθνικής κοινότητας.

Οι ίδιοι οι Grimm, όταν ξεκίνησαν τη συλλογή των διαφόρων παραμυθιών, φαίνεται πως αποσκοπούσαν περισσότερο σε μια παρουσίασή τους, η οποία θα είχε έναν περισσότερο λόγιο χαρακτήρα. Στην πορεία, όμως, αποφάσισαν ο τρόπος παρουσίας των παραμυθιών να είναι τέτοιος, ώστε αυτά να αποδοθούν με έναν πιο παραδοσιακό και αυθεντικό τρόπο. Κεντρικός γνώμονας σε αυτήν την απόφαση ήταν η διάσωση αυτών των στοιχείων της λαϊκής παράδοσης ανόθευτων και να μην χαθούν στην πάροδο των ετών, υπό το βάρος άλλωστε της εποχής της νεωτερικότητας και της εκβιομηχάνισης της κοινωνίας.

Δεν είναι τυχαίο ως προς αυτό το ζήτημα, αυτό που επισημαίνει από τη μεριά της η Maria Tatar η οποία σημειώνει στο έργο της *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*, ότι είναι ακριβώς η διαδικασία της μεταφοράς από γενιά σε γενιά και η διάσταση της προφορικής παράδοσης που συμβάλλουν αποφασιστικά στο να αποκτούν τα παραμύθια τον χαρακτήρα του ευμετάβλητου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα από περιοχή σε περιοχή να σημειώνονται διαφοροποιήσεις σχετικά με κάποια ιστορία, ή ένα συγκεκριμένο παραμύθι. Τέτοιες διαφοροποιήσεις είχαν λάβει υπόψη τους και οι αδερφοί Grimm. Η διαφορετικότητα και σε αυτήν την περίπτωση, όπως συμβαίνει άλλωστε και παγκοσμίως, έγκειτο, επί παραδείγματι, στην αλλαγή φράσεων, στη χρήση στοιχείων που μπορεί να προέρχονταν από κάποια τοπική παράδοση (παραδοσιακά έθιμα φερ' ειπείν) κ.λ.π.

Ταυτόχρονα, όμως, οι αδερφοί Grimm δεν είχαν πάψει να θεωρούν πως όλα αυτά τα παραμύθια και οι ιστορίες, πέραν των αναμφισβήτητων τοπικών στοιχείων και χαρακτηριστικών τους, θα έπρεπε να θεωρηθούν πως φέρουν μέσα τους έναν καθαρά παγγερμανικό χαρακτήρα. Αυτό, κατά τη γνώμη τους, ίσχυε με ιστορίες όπως η «Κοκκινοσκουφίτσα», ασχέτως αν ήταν ένα παραμύθι που από αιώνες πριν συναντιόταν σε πολλές περιοχές της Ευρώπης, κι αυτό καθώς κάτι τέτοιο καταδείκνυε την πανευρωπαϊκή επιρροή της γερμανικής κουλτούρας. Μέσα από πολλά από αυτά τα παραμύθια, οι Grimm θεώρησαν, παράλληλα, πως υπήρχαν και

αρκετά υπολείμματα από αρχαίες θρησκευτικές πεποιθήσεις, που θα μπορούσαν να θεωρηθούν πως ανήκαν ακόμα και στην προχριστιανική περίοδο των Γερμανών.

Η ιχνηλάτηση της σχέσης των Grimm με τον τρόπο διαχείρισης του παραμυθιακού υλικού τους μπορεί να φωτιστεί αν λάβουμε υπόψη μας την επίδραση που άσκησαν διάφορα χειρόγραφα από καταγραφές παραμυθιών στη διαμόρφωση της δικής τους γραφής. Πιο συγκεκριμένα, με τη βοήθεια και του Brentano, το 1810 ήδη είχαν συγκροτήσει μια πρώτη συλλογή που περιελάμβανε δεκάδες παραμύθια. Οι ίδιοι συχνά καλούσαν διάφορους παραμυθάδες, άνδρες και γυναίκες, που τους έλεγαν τις ιστορίες και τις οποίες εκείνοι στη συνέχεια κατέγραφαν. Πάντως, κατά τη διάρκεια της καταγραφής, οι Grimm είχαν προβεί συχνά σε μια έντονη διαδικασία τροποποίησης αυτών των ιστοριών, στοιχείο άλλωστε που καταδεικνύει πως είχαν υπόψη ήδη υπάρχουσες παλαιότερες γραπτές πηγές. Μετά, μάλιστα, από αίτημα του Brentano, του είχαν αποστείλει τις πρώτες 53 ιστορίες που είχαν συγκεντρώσει, προκειμένου εκείνος να τις συμπεριλάβει στο προαναφερόμενο έργο του με τον τίτλο *Des Knaben Wunderhorn* (Robinson O.W., 2004, σελ. 57). Μάλιστα, ο Brentano στην πορεία είχε ξεχάσει αυτά τα χειρόγραφα, τα οποία περιείχαν τα συγκεκριμένα παραμύθια και που βρέθηκαν το 1920 σε μια εκκλησία στην Αλσατία.

Μια σημαντική πηγή για τη συλλογή των παραμυθιών, στοιχείο που καταδεικνύει τη σημασία που επέδειξαν στην πορεία οι αδερφοί Grimm σχετικά με την αυθεντικότητα της λαϊκής παράδοσης στο συγκεκριμένο πεδίο, ήταν διάφοροι χωρικοί. Εκτός αυτού, συνέλεξαν παραμύθια και από άτομα της μεσαίας τάξης, αλλά και από ορισμένους κύκλους αριστοκρατών. Η ίδια η Dorchten Wild που ήταν σύζυγος του Wilhelm Grimm, καθώς και η οικογένειά της, υπήρξαν πηγές για ορισμένα από τα σημαντικότερα παραμύθια, όπως τα: «Χανς και Γκρέτελ» και «η Ωραία Κοιμωμένη» (Zipes J., 1998, σελ. 83).

Ο Wilhelm Grimm, παράλληλα, είχε συγκεντρώσει αρκετές ιστορίες και από τον φίλο του August von Haxthausen, Γερμανό οικονομολόγο, βοτανολόγο, νομικό, συγγραφέα και γνωστό συλλέκτη παραμυθιών, τον οποίο είχε επισκεφτεί στη Βεστφαλία το 1811 (Robinson O.W., 2004, σελ. 59). Εκεί, επρόκειτο να καταγράψει αρκετές από αυτές που άκουσε και από φίλους του August von Haxthausen. Πολλοί από εκείνους που είχαν διηγηθεί τα παραμύθια στους

αδερφούς Grimm εκείνη την περίοδο ήταν Ουγενότοι στην καταγωγή (Προτεστάντες από την Γαλλία) και αυτό σήμαινε πως στην πραγματικότητα, πολλές ιστορίες είχαν προέλευση από λαϊκές παραδόσεις της Γαλλίας. Δεν αποκλείεται, υπό αυτό το πρίσμα, ένα μέρος αυτών των ιστοριών να είχε σχέση με τα παραμύθια που είχαν συμπεριληφθεί στο έργο του Perrault *Histoires ou contes du temps passe* (Ιστορίες από την παλιά εποχή), γεγονός που υπονομεύει τη γερμανικότητα και, ταυτόχρονα, αναδεικνύει την αφηγηματικό πολιτισμική παράδοση της Ευρώπης. Άλλα παραμύθια είχαν συγκεντρωθεί από την Dorothea Viehman σύζυγο ενός ράφτη από τη μεσαία κοινωνική τάξη. Πάντως, είναι χαρακτηριστικό, πως στην έκδοση της πρώτης αγγλικής μετάφρασης των παραμυθιών των αδερφών Grimm η ίδια εμφανιζόταν ως προερχόμενη από την τάξη των χωρικών. Αυτό είχε τη σημασία του, επειδή με αυτόν τον τρόπο οι αδερφοί Grimm ήθελαν να καταδείξουν πως οι ιστορίες που παρέθεταν, ήταν αυθεντικές και πιο αξιόπιστες ως προς την αρχική τους μορφή. Γενικότερα άλλωστε, για τους ιδρυτές της γερμανικής λαογραφίας, ο απλός γερμανικός λαός, ειδικότερα αυτός της υπαίθρου, θεωρούνταν πιο αξιόπιστος.

Παράλληλα, εξετάζοντας το ζήτημα των πηγών των παραμυθιών στις συλλογές των αδερφών Grimm, έχει διατυπωθεί και η άποψη, ότι κάποιες από αυτές τις πηγές ίσως ήταν γραπτά κείμενα που υπήρχαν ήδη από την περίοδο του Μεσαίωνα. Δεν έχει αποκλειστεί, μάλιστα, να είχαν εν μέρει λειτουργήσει ως πηγές και έργα του Βοκκάκιου και άλλων λογίων της μεσαιωνικής περιόδου (Zipes J., 1988, σελ. 68). Φαίνεται, ωστόσο, πως αυτές οι αρχικές, παλαιές πηγές είχαν τροποποιηθεί κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα και πως οι αδερφοί Grimm είχαν κάνει χρήση των τελευταίων. Είναι ενδεικτικό, ότι η συλλογή όλου αυτού του υλικού από τους Grimm είχε γίνει την περίοδο που τα διάφορα γερμανικά κρατίδια βρισκόνταν υπό γαλλική κατοχή, στοιχείο που είχε προσδώσει ακόμα μεγαλύτερη σημασία, ως προς τη διασύνδεση του έργου τους με την τόνωση της εθνικής, γερμανικής συνείδησης.

Αφετηρία, όπως σημειώθηκε και πιο πάνω, των αφηγηματικών αλλαγών που οι αδερφοί Grimm έκαναν, με την αφαίρεση και την προσθήκη παραμυθιακών μοτίβων, ήταν η πρόθεσή τους να τα καταστήσουν πιο κατάλληλα, κατά την άποψή τους, για τη δημιουργία της γερμανικότητας στα παιδιά, που θα ήταν το

ακροατήριο αυτών των ιστοριών. Προς αυτή την κατεύθυνση ήταν ενδιαφέρουσα η παρέμβαση φίλων και συνεργατών του. Ένας από αυτούς ήταν ο Von Arnim, ο οποίος είχε εκφράσει έντονες αντιρρήσεις για την ύπαρξη μοτίβων, στα οποία παιδιά εμφανίζονταν θύματα κανιβαλισμού. Εντούτοις όμως, είναι χαρακτηριστικό, ότι εξ αρχής οι Grimm είχαν έντονες αντιρρήσεις στο να προβούν σε τροποποιήσεις, θεωρώντας πως σε κάθε περίπτωση οι ιστορίες θα έπρεπε να παραμείνουν ανόθευτες. Οι ίδιοι, στην πορεία, είχαν προσθέσει κάποια εισαγωγικά σημειώματα στην αρχή των συλλογών τους, όπου επεσήμαναν πως οι γονείς θα όφειλαν να λάβουν υπόψη την ηλικία των παιδιών τους, προτού τα αφήσουν να διαβάσουν αυτά τα παραμύθια. Μια άλλη παράμετρος που είχε καθοριστικό ρόλο για τη διατήρηση αυτών των παραμυθιών στις συλλογές από τους Grimm, ήταν και ότι τέτοιες ιστορίες θα μπορούσαν να έχουν έναν έντονα διδακτικό χαρακτήρα. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, ίσχυε σε μεγάλο βαθμό με ιστορίες όπως: «η Κοκκινοσκουφίτσα» και το «Χανς και Γκρέτελ».

Στην αυθεντική ιστορία της «Κοκκινοσκουφίτσας» είναι χαρακτηριστικό, πως η ηρωίδα εμφανίζεται αρχικά να έχει μητέρα και όχι μητριά και πως η ίδια η μητέρα της στέλνει μες στο δάσος έναν κυνηγό για να τη βρει και να τη δολοφονήσει (Ihms, S, M., 1975, σελ. 50). Στη συνέχεια, του ζητάει να της φέρει τους πνεύμονες και το σκύωτι της «Κοκκινοσκουφίτσας» για να τα φάει. Η ιστορία τελειώνει με τη μητέρα της (που αργότερα έγινε μητριά της) να χορεύει έχοντας παπούτσια που γίνονται πυρωμένο σίδερο, με αποτέλεσμα να καεί ζωντανή. Στην περίπτωση αντίστοιχα της ιστορίας «το Κορίτσι με τις Χήνες», υπάρχει μια σκηνή, όπου ένας υπηρέτης γδύνεται εντελώς και στη συνέχεια υποχρεώνεται να μπει σε ένα βαρέλι με καρφιά, των οποίων οι αιχμές είναι στραμμένες προς τα μέσα. Το βαρέλι με τον ίδιο μέσα, στη συνέχεια, κατρακυλούν σε μια κατηφόρα. Από την άλλη μεριά, στην περίπτωση του παραμυθιού με την «Πριγκίπισσα και τον Βάτραχο», στην αρχική ιστορία των αδερφών Grimm, η Πριγκίπισσα παρουσιάζεται να πετάει τον βάτραχο πάνω σε έναν τοίχο, αντί να τον φιλήσει. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί πως όλη αυτή η βία ίσως ήταν συνδεδεμένη με το ότι πολλές εξ αυτών των ιστοριών είχαν προέλθει από την εποχή του Μεσαίωνα, δηλαδή από μια ιστορική περίοδο, όπου η βία αποτελούσε απτή καθημερινότητα των ανθρώπων. Δεν είναι έτσι τυχαίο, ότι στο παραμύθι των «Έξι Κύκνων»,

υπάρχει σκηνή με κάψιμο μαγισσών.

Ακόμα, είναι κοινά παραδεκτό, πως στη διαδικασία της αφηγηματικής διαφοροποίησης και της δημιουργικής αναγραφής τους, οι αδερφοί Grimm προβάλλουν στο πλαίσιο της συλλογής των ιστοριών τους και έναν μεγάλο αριθμό παραμυθιών με μοτίβο γυναίκες που γνέθουν. Φυσικά, τέτοιες ιστορίες υπήρχαν ανέκαθεν σε παραμύθια των διαφόρων λαών. Όμως, εκείνοι έδωσαν βαρύτητα σε ιστορίες με αυτό το μοτίβο. Αυτή η εικόνα έχει θεωρηθεί συνυφασμένη με αυτήν που υπήρχε εν γένει για το γυναικείο φύλο, την ενασχόληση δηλαδή με οικιακές εργασίες, τόσο κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα και κατά την εποχή των Grimm, όσο και σε παλαιότερους αιώνες. Και ήταν μια γνωστή, καθημερινή και συνηθισμένη εικόνα, όχι μόνο για τον κόσμο της υπαίθρου, αλλά ακόμα και για τον κόσμο των αστικών κέντρων της εποχής των αδερφών Grimm.

Γενικότερα, μέσα από τη γραφή τους, είναι δυνατόν να "ανιχνεύσει" κάποιος την ύπαρξη ενός ολόκληρου πλέγματος ιδεών και κοσμοθεωριών που διέκριναν την ευρωπαϊκή κοινωνία των αρχών του 19ου αιώνα. Πολλές φορές, επίσης, παρατηρεί κανείς, ότι τα παραμύθια ξεκινούν με την αναφορά στο επάγγελμα κάποιου ατόμου που είναι ένας εκ των κεντρικών χαρακτήρων της ιστορίας. Αυτό όμως, από την άλλη, ποτέ δεν συμβαίνει με το γνέσιμο, σημάδι του ότι οι αδερφοί Grimm δεν θεωρούσαν εργασία μιας τέτοια ασχολία. Εδώ, ωστόσο, είναι σημαντικό να τονιστεί, ότι η διαδικασία του γνεσίματος γινόταν σε χώρους, όπου κατά τους προηγούμενους αιώνες οι γυναίκες διατηρούσαν σημαντικά στοιχεία των παμπάλαιων, λαϊκών, προφορικών παραδόσεων διαφόρων λαών.

Στα παραμύθια, είναι γνωστό, πως αποτυπώνεται η κοσμολογία, δηλαδή ο τρόπος σκέψης και οι αντιλήψεις για τον κόσμο, την κοινωνία, τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, τις στάσεις τους απέναντι σε όλες τις πτυχές του ανθρώπινου βίου και πολιτισμού, κι αυτό συμβαίνει και σε αυτά των αδελφών Grimm. Ενδεικτικό της αναφοράς μέσω των παραμυθιών των κοσμοθεωριών της εποχής εκείνης, αναφορικά με τον ρόλο των φύλων στην κοινωνική σφαίρα, είναι το ότι μέσα από αυτές τις ιστορίες προβάλλεται ο χαρακτήρας μιας γυναίκας και το πόσο κατάλληλη μπορεί να θεωρηθεί αυτή, ανάλογα με το πώς συμπεριφέρεται κατά τη διάρκεια της εργασίας της στον αργαλειό (Zipes J., 1998, σελ. 111). Σε ορισμένα παραμύθια, ως προς το συμβολισμό του γνεσίματος, το σκεπτικό είναι πως η

δραστηριότητα αυτή μπορεί να θεωρηθεί συνυφασμένη με κάποια απειλή. Αντίστοιχα, σε άλλα παραμύθια, η μη εργασία κάποιας γυναίκας στον αργαλειό, μπορεί να είναι ένδειξη της τεμπελιάς της ή να είναι δείγμα του ότι ανήκει σε ανώτερη κοινωνική τάξη, με αποτέλεσμα να μην της αξίζει αυτό το είδος εργασίας.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα επισήμανση γίνεται από τους Alister και Hauke, βασισμένη σε αναλύσεις του μεγάλου Αυστριακού ψυχιάτρου Γιουνγκ, θεωρεί πως μέσα από πολλά παραμύθια τους, όπου υφίσταται η εξιδανίκευση της πατρικής φιγούρας, οι αδερφοί Grimm παράλληλα εξέφραζαν τα συναισθήματά τους για την πρόωγη απώλεια του πατέρα τους (Zipes J., 1988, σελ. 63). Είναι χαρακτηριστικό, εν τω μεταξύ, πως μέσα στα διάφορα παραμύθια τους, όπως συμβαίνει με την «Κοκκινοσκουφίτσα» και τη «Σταχτοπούτα», εμφανίζονται συχνά κακές μητρίδες και κακές ετεροθαλείς αδερφές. Εντούτοις, αυτή η τελευταία επισήμανση της Alistair Hauke δεν φαίνεται να έχει ιδιαίτερη σημασία, αν λάβει υπόψη του κάποιος, ότι οι Grimm ήταν συλλέκτες και όχι συγγραφείς όλων αυτών των ιστοριών (Bottingheimer, R., 1982, σελ. 147).

Μια άλλη περίπτωση παραμυθιού, στο οποίο φαίνεται να αναδύεται ένα πλαίσιο προβολών προερχομένων από την οικογενειακή ιστορία των αδερφών Grimm, ίσως είναι το παραμύθι: «Τα Δώδεκα Αδέρφια». Όπως συμβαίνει και με αυτή την ιστορία, έτσι και οι Grimm προέρχονταν από μια πολυμελή οικογένεια και ίσως η αφηγηματική και δημιουργική αναγραφή γνωστών μοτίβων να ήταν μια διαδικασία, μέσω της οποίας επιχείρησαν να αναπληρώσουν την απώλεια της οικογενειακής ζωής μετά από τον θάνατο του πατέρα τους. Στη συλλογή των παραμυθιών τους υπολογίζεται, μάλιστα, ότι περί τα σαράντα ένα περιλαμβάνουν ιστορίες με αδέρφια, που θεωρείται πως ίσως σε κάποιο βαθμό και κατά κάποιο τρόπο εκπροσωπούν τους ίδιους τους Grimm.

Εκτός από όλα αυτά, ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει και στην εισαγωγή στοιχείων γερμανικών μύθων στα παραμύθια τους. Παρόλο που εξ αρχής οι αδερφοί Grimm είχαν σημειώσει τη σχέση πολλών παραμυθιών με αρχαίους γερμανικούς θρύλους ή ακόμα και με στοιχεία της προχριστιανικής γερμανικής θρησκείας, στην πορεία φρόντισαν να προσθέσουν και ορισμένα στοιχεία του χριστιανισμού. Αυτή η διαδικασία, άλλωστε, ήταν άμεσα συνυφασμένη με την προσπάθειά τους να εντάξουν τις διάφορες ιστορίες και τα παραμύθια τους στο πλαίσιο του

κοσμοθεωριακού και ιδεολογικού πλαισίου εκείνης της εποχής. Για παράδειγμα, σε κάποια από τις μεταγενέστερες εκδόσεις των παραμυθιών, μπορεί να δει κάποιος πως η μητέρα της «Σταχτοπούτας» εμφανίζεται ως άγγελος, ενώ δίπλα στο κρεβάτι της γιαγιάς της «Κοκκινοσκουφίτσας» εικονίζεται η Βίβλος.

3.4 Τα παραμύθια των αδερφών Grimm και η χρήση τους

Η πρώτη έκδοση των παραμυθιών έγινε το 1812 και περιελάμβανε 86 παραμύθια περίπου. Αντίστοιχα, η δεύτερη έκδοση ακολούθησε το 1814 και περιελάμβανε 70 παραμύθια. Οι δυο αυτές πρώτες συλλογές περιελάμβαναν 156 παραμύθια σύνολο. Μια δεύτερη και πιο μεγάλη έκδοση επρόκειτο να ακολουθήσει το 1819 και περιελάμβανε συνολικά 170 ιστορίες. Ακολούθησαν 5 ακόμα μεγάλες εκδόσεις το 1837, το 1840, το 1843, το 1850 και το 1857. Η τελευταία, περιελάμβανε ένα σύνολο διακοσίων έντεκα ιστοριών. Από αυτές, τα διακόσια ήταν παραμύθια και οι υπόλοιπες έντεκα ιστορίες ήταν παλαιοί, γερμανικοί θρύλοι.

Ήδη από το 1870 τα παραμύθια των αδερφών Grimm είχαν καταστεί πολύ δημοφιλή στον γερμανικό χώρο και, μάλιστα, εκείνη τη χρονιά εντάχθηκαν στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα της Πρωσίας. Η δημοφιλία του έργου στην ίδια τη Γερμανία κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα υπήρξε αναμφισβήτητη, αν λάβει κάποιος υπόψη του πως το έργο ερχόταν δεύτερο σε πωλήσεις μετά την Αγία Γραφή. Σημαντική παράμετρος για την υψηλή δημοτικότητα του έργου, εν γένει, είχε υπάρξει η προσπάθειά τους στην πάροδο των ετών να καταστήσουν αυτές όλες τις ιστορίες πιο ελκυστικές για τα μικρά παιδιά.

Σε ιδεολογικό επίπεδο, κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα, τα παραμύθια των Grimm αποτέλεσαν αντικείμενο εκμετάλλευσης από τους Εθνικοσοσιαλιστές. Οι Ναζί επέβαλαν την ύπαρξη του έργου τους σε κάθε γερμανικό σπίτι, θεωρώντας πως αυτό θα μπορούσε να προωθήσει την ιδέα του γερμανικού εθνικισμού (Ihms, S., M., 1975, σελ. 72). Πάντως, μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, το έργο τους είχε απαγορευθεί για κάποιο χρονικό διάστημα.

Μια πολύ σημαντική διάσταση που καταδεικνύει, άλλωστε, την τεράστια επιρροή και παρακαταθήκη που άφησαν πίσω τους τα παραμύθια των αδερφών Grimm, ήταν το ότι μεγάλες βιομηχανίες του θεάματος και της μαζικής κουλτούρας κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα αλλά και ως τις μέρες μας, επηρεάστηκαν από

αυτά σε καθοριστικό βαθμό. Η πιο χαρακτηριστική και ενδεικτική περίπτωση, διαχρονικά, μπορεί να θεωρηθεί πως ήταν εκείνη της Disney στην Αμερική. Σε ένα μεγάλο βαθμό, η συγκεκριμένη εταιρεία κατά τον 20ο αιώνα ουσιαστικά στηρίχτηκε στις ιστορίες των Grimm. Ενδεικτικές είναι οι ταινίες «Η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι»(1937) και «Η Ωραία Κοιμωμένη»(1959), επίσης της Disney, που προώθησαν σε μεγάλο βαθμό το συνηθισμένο μοτίβο της νίκης του καλού έναντι του κακού. Αντίστοιχα, στην περίπτωση ταινιών όπως «η Σταχτοπούτα», προωθήθηκε το σκεπτικό του θριάμβου και της ανέλιξης της φτωχής κοπέλας και της υπερνίκησης όλων των δυσκολιών. Αυτό το μοτίβο, που προήλθε από τα παραμύθια των Grimm, επρόκειτο να επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό την παγκόσμια βιομηχανία του κινηματογράφου.

Πάντως, μεταξύ διαφόρων παιδαγωγών και εκπαιδευτικών κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα αλλά και ως σήμερα έχουν υπάρξει αρκετές συζητήσεις και αντεγκλήσεις, αναφορικά με την παιδαγωγική αξία αυτών των παραμυθιών (Ihms, S, M., 1975, σελ. 84). Οι αντεγκλήσεις αφορούσαν εξ αρχής το πώς είναι δυνατόν να συμπεριληφθούν σε κείμενα που προορίζονται για το χώρο της εκπαίδευσης, σκηνές βίας και τρόμου και το πώς είναι δυνατόν μάλιστα τέτοια στοιχεία να καταξιωθούν (με το σκεπτικό πως περιλαμβάνονται σε παραμύθια).

Από την άλλη μεριά, ωστόσο, διάφοροι εκπαιδευτικοί, παιδαγωγοί και ψυχολόγοι θεωρούν πως αυτό δεν αποτελεί πρόβλημα, από την άποψη πως τα παιδιά ήδη από αρκετά νωρίς έχουν τη δυνατότητα να κάνουν τη διάκριση ανάμεσα σε ό, τι ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα και ό, τι αποτελεί φαντασία. Εν τω μεταξύ η έκδοση το 1976 του έργου του Bruno Bettelheim «Η χρήση της Γοητείας», επρόκειτο να δημιουργήσει ένα νέο ενδιαφέρον για τον κόσμο των παραμυθιών. Μέσα από την προσέγγιση του Bruno Bettelheim προβλήθηκε, ειδικότερα, η θεραπευτική διάσταση που μπορεί να έχουν τα παραμύθια για τα παιδιά.

3.5 Συμπερασματικά στοιχεία

Σύμφωνα με τις παραπάνω επισημάνσεις, είναι δυνατόν να λεχθεί εδώ ως συμπέρασμα, ότι οι αδελφοί Grimm προσπάθησαν σε μεγάλο βαθμό να διαχειριστούν αφηγηματικά τα παραμύθια που συγκέντρωσαν επί σειρά ετών με

έναν τέτοιο τρόπο, ώστε να υφίστανται γνωρίσματα της παλαιάς λαϊκής παράδοσης. Τέτοια στοιχεία ήταν οι λεξιλογικοί τύποι που προσιδίαζαν, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, σε παλιά τοπικά διαλεκτικά ιδιώματα του γερμανικού χώρου, παρόλο που έπρεπε όλη η προσπάθεια να συνδυαστεί με την επίσημη γερμανική γλώσσα της εποχής που πλέον είχε πολλαπλώς διαμορφωθεί από την επίσημη φιλολογία του καιρού τους.

Σε κάθε περίπτωση, η δημιουργική τους γραφή είχε καθοριστεί από την πρόθεσή τους να αναδείξουν τον πλούτο και την πολιτιστική παρακαταθήκη του γερμανικού παραδοσιακού πολιτισμού μέσω των παραμυθιών τους. Αυτό, ίσως, εξηγεί και το ότι θέλησαν κατά τη διαδικασία της συλλογής των διαφόρων ιστοριών τους να είναι πιστοί και σε ό, τι είχε να κάνει με το αυθεντικό περιεχόμενο αυτών των παραμυθιών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να συναντά κανείς, ακόμα μέχρι σήμερα, κάποιες ιστορίες με έντονα στοιχεία βίας και τρόμου, αν και εκείνη την εποχή οι αδερφοί Grimm, πιεσμένοι και από την κοινή γνώμη, αναγκάστηκαν να καταστήσουν πολλά από αυτά τα παραμύθια πιο ανάλαφρα και πιο κατάλληλα για τα μικρά παιδιά. Ακόμη, θα πρέπει να επισημανθεί, πως με γνώμονα τη διάδοση αυτών των παραμυθιών και σε μικρά παιδιά, απέδωσαν τις υποθέσεις των διαφόρων παραμυθιών έτσι ώστε να αναδύεται από αυτά όσο το δυνατόν περισσότερο το στοιχείο του διδακτισμού (το καλό πάντα ανταμείβεται και κερδίζει, το κακό πάντα τιμωρείται).

Δεν είναι τυχαίο πως ταυτόχρονα, κατά την επεξεργασία των ιστοριών που συγκέντρωσαν, είχαν επιχειρήσει να προβάλουν και ορισμένα στοιχεία παρμένα από τη χριστιανική κοσμοθεωρία και συμβατά με το κλίμα ευλάβειας της εποχής τους. Κάτι τέτοιο, βέβαια, πάλι εξυπηρετούσε τον στόχο της ηθικολογικής διάστασης που εκφράστηκε μέσα από τα παραμύθια των αδερφών Grimm. Σε κάθε περίπτωση όμως, φαίνεται πως συχνά στον πυρήνα των ιστοριών αυτών, διαφαίνεται ένα μοτίβο που μερικές φορές είναι πιο σκοτεινό. Εξάλλου, η διάθεσή τους για έναν τρόπο δημιουργικής γραφής που θα αποτύπωνε με γνησιότητα την παλιά γερμανική λαϊκή παράδοση, τους οδήγησε και στην διαδικασία της συλλογής υλικού από παλαιότερες συλλογές ή αντίστοιχα από άτομα, όπως παραδοσιακοί, περιφερόμενοι παραμυθάδες.

Κεφάλαιο 4ο: Ο Hans Kristian Andersen

4.1 Ιστορικά στοιχεία του Andersen

Ο Hans Kristian Andersen γεννήθηκε στην πόλη Οντένσε της Δανίας στις 2 Απριλίου του 1805 και υπήρξε μοναχοπαίδι. Ο πατέρας του, που επίσης λεγόταν Χανς, πίστευε πως η οικογένεια Andersen είχε μακρινή καταγωγή από ευγενείς, κάτι που μάλλον δεν φαίνεται να ευσταθεί. Από παλιά, επίσης, υπήρχε μια έντονη φημολογία πως ο Hans Kristian Andersen ήταν νόθος γιος του βασιλιά Χριστιανού του Όγδοου αλλά και αυτή η άποψη, κατά πάσα πιθανότητα, δεν ισχύει.

Ο Andersen είχε εισαχθεί στον κόσμο της λογοτεχνίας και των παραμυθιών από μικρή ηλικία από τον ίδιο του τον πατέρα, ο οποίος συχνά του διάβαζε το έργο «Χίλιες και μια Νύχτες». Τόσο ο πατέρας όσο και η μητέρα του Andersen ήταν άτομα με στοιχειώδη μόρφωση (ο πατέρας του μόλις είχε τελειώσει το δημοτικό). Όταν πέθανε ο πατέρας του, η μητέρα του ξαναπαντρεύτηκε το 1818 και ο Andersen στάλθηκε σε ένα σχολείο για φτωχά παιδιά, όπου έλαβε τη βασική εκπαίδευση και μέσω του οποίου αργότερα θα γινόταν βοηθός διαφόρων τεχνιτών, όπως ενός ράφτη. Στην ηλικία των 14 ετών βρέθηκε στην Κοπεγχάγη, όπου επεδίωξε να ακολουθήσει το επάγγελμα του ηθοποιού. Καθώς διέθετε, μάλιστα, εξαιρετική φωνή σοπράνο, έγινε δεκτός στο Βασιλικό Θέατρο της Δανίας, σύντομα όμως η φωνή του άλλαξε και δεν μπόρεσε να ακολουθήσει ανάλογη καριέρα. Πάντως, ένας φίλος του από το θέατρο είχε επισημάνει από τότε, ότι ο Andersen θα μπορούσε να ασχοληθεί με την ποίηση.

Ο Andersen, εντωμεταξύ, έλαβε σοβαρά υπόψη αυτήν την επισημάνση του φίλου και αποφάσισε να ασχοληθεί με τη συγγραφή. Ο τότε διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου της Κοπεγχάγης Jonas Collin, ο οποίος είχε σε πολύ μεγάλη εκτίμηση τον Andersen, τον βοήθησε να σπουδάσει σε ένα σχολείο ανώτερης μόρφωσης και μάλιστα έπεισε τον βασιλιά Φρειδερίκο τον ΣΤ΄ να πληρώσει ένα μέρος των διδάκτρων. Εκείνη την περίοδο επρόκειτο να εκδώσει, μάλιστα, το πρώτο του κείμενο (1822) που είχε τον τίτλο "Το Φάντασμα του Τάφου Palnatokke".

Ο ίδιος είχε σημειώσει πως τα μαθητικά του χρόνια είχαν υπάρξει τα πιο άσχημα και μουντά όλης του της ζωής (Zipes J., 26). Για κάποια περίοδο έμενε στο σπίτι του διευθυντή του σχολείου, όπου σπούδαζε και συχνά ήταν θύμα κακομεταχείρισης και βίας με το σκεπτικό, πως έτσι θα μπορούσε να γίνει ένας ακέραιος και ηθικός χαρακτήρας. Η ζωή στο σχολείο του είχε δημιουργήσει εκείνο το διάστημα τέτοια κατάθλιψη, ώστε ο ίδιος για ένα σημαντικό διάστημα δεν είχε την διάθεση για συγγραφή.

Πέραν της παραπάνω ιστορίας, μια άλλη πρόιμη ιστορία του Andersen ήταν και μια που γράφτηκε το 1827 και που μάλιστα γνώρισε σημαντική επιτυχία στην πορεία. Ο τίτλος της είναι "Το Λιπαρό Κερί". Εδώ γίνεται λόγος για ένα κερί που νιώθει πως δεν το εκτιμούν. Η ιστορία ήταν αφιερωμένη σε ένα άτομο που είχε βοηθήσει τον συγγραφέα την εποχή που εκείνος ακόμα σπούδαζε, ώσπου κατέληξε στο αρχείο της οικογένειάς του. Το 1829 ο Andersen θα γνώριζε σημαντική επιτυχία με την ιστορία του "Ένα ταξίδι με τα πόδια από το Κανάλι Holmen στο Ανατολικό Σημείο του Amager". Ο πρωταγωνιστής της ιστορίας συναντά διάφορους χαρακτήρες, από τον Άγιο Πέτρο ως μια γάτα που μιλάει. Η συγκεκριμένη επιτυχία του Andersen είχε ακολουθηθεί από ένα σημαντικό θεατρικό του έργο με τον τίτλο "Αγάπη στον πύργο της Εκκλησίας του Αγίου Νικολάου, αλλά και από έναν μικρό τόμο με ποιήματά του.

Παρόλο που εκείνο το διάστημα είχε σημειώσει μικρή πρόοδο αναφορικά με το ζήτημα της συγγραφής, εντούτοις, θα κέρδιζε σύντομα από τον βασιλιά της χώρας μια χορηγία με την οποία είχε την δυνατότητα να ταξιδέψει στο εξωτερικό. Αυτό θα ήταν, άλλωστε, το πρώτο από μια σειρά ταξιδιών του Andersen. Παράλληλα, σε εκείνο το πρώτο ταξίδι, είχε επισκεφτεί την Ελβετία και την Ιταλία (Prince Al., 1998, σελ. 26). Η σύντομη διαμονή του στην Ιταλία τον είχε εμπνεύσει ως προς την ιστορία του με τον τίτλο "Ο Κόλπος των Παραμυθιών". Τον Οκτώβριο του 1834 αντίστοιχα έφτασε στη Ρώμη και μάλιστα τα ταξίδια του στην Ιταλία επρόκειτο να αποτυπωθούν σε μια φανταστική αυτοβιογραφία του που είχε τον τίτλο Improvisatore που σύντομα θα σημείωνε πολύ μεγάλη επιτυχία.

Σημαντικός σταθμός στη ζωή και το έργο θα αποτελούσε η επίσκεψή του στη Σουηδία το 1837 και θα έπαιζε σημαντικό ρόλο στο να ενταχθεί στο κίνημα του λεγόμενου "σκανδιναβισμού", κίνημα που έδινε βαρύτητα στην κοινή

καταγωγή και πολιτιστική παράδοση των λαών της Σκανδιναβίας. Γι' αυτόν τον σκοπό, άλλωστε, είχε γράψει ένα ποίημα, με το οποίο καταδεικνυε την σχέση μεταξύ των Νορβηγών, Σουηδών και Δανών. Αυτό ήταν το ποίημα με τον τίτλο "Jeg er en Skandinavian" δηλαδή "Είμαι Σκανδιναβός" (Prince Al., 1998, σελ. 41), που είχε μελοποιηθεί και προοριζόταν εν είδει ενός κοινού σκανδιναβικού εθνικού ύμνου. Αργότερα, όμως, το ποίημα και το τραγούδι ξεχάστηκαν.

Εντωμεταξύ, γύρω στο 1838 ο Andersen επρόκειτο να στραφεί και πάλι στη συγγραφή παραμυθιών. Επανήλθε, μάλιστα, με μια συλλογή ιστοριών που είχε τον τίτλο "Παραμύθια για Παιδιά: Νέα Συλλογή". Είναι χαρακτηριστικό, ότι κατά το 1845 το σχετικό έργο του Andersen είχε σημειώσει πολύ μεγάλη επιτυχία και είχε καταστεί πολύ δημοφιλές, καθώς μεταφράστηκε σε τέσσερις γλώσσες. Κατά το συγκεκριμένο έτος είχε κάνει την εμφάνισή της μια δεύτερη συλλογή ιστοριών του με τον τίτλο "Απίθανες Ιστορίες για παιδιά". Δυο άλλες συλλογές που έγιναν δεκτές με μεγάλο ενθουσιασμό το κοινό, ήταν αυτή με τον τίτλο "Ένα Βιβλίο με Ιστορίες από τη Δανία" και "Δανέζικα Παραμύθια και Θρύλοι". Είναι ενδεικτικό, ότι ο Andersen είχε ασχοληθεί με τη συγγραφή και την έκδοση παραμυθιών ως το 1872.

Ένα σημαντικό κομμάτι του έργου του, επίσης, ήταν διάφορα ταξιδιωτικά ημερολόγια. Πολύ γνωστό ήταν αυτό με τον τίτλο "Στη Σουηδία". Σε αυτά τα έργα του περιλαμβάνονταν και πολλά σκίτσα του από τους τόπους που είχε επισκεφθεί και τα τοπία τους. Πέραν της Σουηδίας, σημαντικές είναι οι αναφορές του Andersen και στη Γερμανία, την Ελβετία, την Ισπανία, την Πορτογαλία, την Ιταλία, αλλά και την Ελλάδα. Στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στην Αθήνα, ο Andersen βρέθηκε το 1841. Έμεινε στην πόλη για ένα μήνα και κατά τη διάρκειά του είχε επισκεφτεί την Ακρόπολη, όπως και τον Πειραιά. Παράλληλα, είχε διαβάσει κείμενά του στους λογοτεχνικούς κύκλους των Αθηνών και έγινε δεκτός από τον βασιλιά Όθωνα. Σε πολλά από αυτά τα κείμενά του, ο συγγραφέας την ίδια στιγμή αναφερόταν και σε φιλοσοφικής φύσεως ζητήματα, αλλά και σε θέματα που είχαν να κάνουν με το στυλ και το ύφος του προσωπικού του έργου.

Τον Ιούνιο του 1847 ο Andersen είχε επισκεφτεί για πρώτη φορά την Αγγλία και επρόκειτο να γνωρίσει μεγαλειώδη υποδοχή από την εκεί κοινή γνώμη. Μάλιστα, σε μια από τις κοινωνικές εκδηλώσεις που διοργάνωσε τότε η Δούκισσα

του Blessington, γνώρισε τον Charles Dickens (Prince Al., 1998, σελ. 35). Ο Andersen και ο Dickens θαύμαζαν και εκτιμούσαν ο ένας τον άλλο και ένα κοινό τους ενδιαφέρον ήταν η προσπάθειά τους να αποτυπώσουν μέσα από το έργο τους τη ζωή των κατώτερων κοινωνικών τάξεων και το πώς αυτή είχε επηρεαστεί από ιστορικά φαινόμενα της εποχής, όπως η Βιομηχανική Επανάσταση. Ο Andersen επισκέφτηκε τον Dickens 10 χρόνια αργότερα, αλλά στην πορεία ο Άγγλος συγγραφέας αραίωσε τις επαφές του με τον Andersen. Αυτή η στάση εκ μέρους του Dickens οφειλόταν στο ότι στην πορεία ο Άγγλος συγγραφέας είχε αντιμετωπίσει πολλά προβλήματα με την οικογένειά του, καθώς χώρισε με την πρώτη του γυναίκα, λόγω της σχέσης του με μια νεώτερη σε ηλικία κοπέλα.

Είναι ενδεικτικό, ότι ο Andersen στη διάρκεια της ζωής του είχε ερωτευτεί αρκετές γυναίκες. Αυτοί οι έρωτες είχαν αποτελέσει για τον ίδιο παράγοντα έμπνευσης ως προς διάφορα παραμύθια, ιστορίες, αλλά και ποιήματά του. Επίσης, φαίνεται πως έτρεφε ερωτικά συναισθήματα και για κάποιους άνδρες, συναισθήματα όμως που ποτέ δεν είχαν καταλήξει σε ομοφυλοφιλική σεξουαλική ζωή. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, ήταν εντελώς αντίθετο προς το πλαίσιο των ηθικών και θρησκευτικών κοσμοθεωριών που είχε ο Andersen στη διάρκεια της ζωής του.

Ο Andersen είχε τραυματιστεί σοβαρά σε ένα ατύχημα το 1872 με αποτέλεσμα να αποκτήσει τέτοια τραύματα που ήταν δύσκολο να επουλωθούν. Εκείνο το διάστημα, επίσης, είχε εμφανίσει και καρκίνο στο συκώτι. Τελικά, πέθανε τρία χρόνια αργότερα, το 1875, ενώ ζούσε στο σπίτι ενός φιλικού ζεύγους. Μάλιστα, λίγο πριν το θάνατό του, είχε ζητήσει από έναν φίλο του συνθέτη να γράψει μουσική για την κηδεία του, την οποία επιθυμούσε να είναι έτσι οργανωμένη, ώστε να μπορούν να την παρακολουθήσουν τα μικρά παιδιά, στα οποία ούτως ή άλλως ήταν γνωστός από τα παραμύθια του.

4.2 Τα παραμύθια του Andersen

Όπως επισημάνθηκε και πιο πάνω, ο Hans Kristian Andersen έγραψε γύρω στα 3.381 παραμύθια, εκ των οποίων ένα μεγάλο ποσοστό έχει μεταφραστεί σε πάνω από 125 γλώσσες. Αυτό, εξάλλου, είχε ως αποτέλεσμα από τον 19ο αιώνα ήδη τα παραμύθια του να ενταχθούν δυναμικά στο πλαίσιο της πολιτιστικής συνείδησης του δυτικού κόσμου. Ορισμένα από τα πιο γνωστά του είναι: «Τα Καινούργια Ρούχα του

Αυτοκράτορα», «Η μικρή Γοργόνα», «Το Αηδόνι», «Το Ασχημόπαπο», «η Βασίλισσα του Χιονιού» και «Η Τοσοδούλα». Μάλιστα πολλά από τα παραμύθια του ως τις μέρες μας έχουν εμπνεύσει πλήθος θεατρικών έργων, λογοτεχνικών κειμένων, ποιημάτων, κινηματογραφικών ταινιών κ.λ.π.

Όπως προαναφέρθηκε, το πρώτο παραμύθι που είχε γράψει ο Andersen, ήταν αυτό με τον τίτλο "Το Λιπαρό Κερί". Η πλοκή εδώ έχει ως ακολούθως: ένα κερί που γονείς του ήταν ένα πρόβατο και ένα χυτήριο μετάλλων, γίνεται όλο και πιο απογοητευμένο, καθώς δεν έχει κανένα σκοπό και ρόλο στη ζωή του. Τελικά θα συναντήσει ένα τενεκεδάκι με φιτίλι και το οποίο θα το βοηθήσει να ανάψει για πρώτη φορά στη ζωή του, με αποτέλεσμα έτσι να ανακαλύψει το ρόλο του στη ζωή που είναι το να προσφέρει ζωή, φως και χαρά στο ίδιο, αλλά και σε άλλα πλάσματα και αντικείμενα τριγύρω του.

Σε ό, τι αφορά την πρώτη του συλλογή με παραμύθια που είχε εκδοθεί το 1835-1837, αυτή περιελάμβανε τα παραμύθια: «Το τενεκεδάκι», «Η Πριγκίπισσα και το Φασόλι», «Τοσοδούλα», «Η μικρή Γοργόνα» και «Τα Νέα Ρούχα του Αυτοκράτορα». Η πρώτη αυτή συλλογή είχε εκδοθεί σε τρία μικρά βιβλιαράκια και είχε τον τίτλο "Παραμύθια για Παιδιά". Το 1838 επρόκειτο να ακολουθήσει η δεύτερή του συλλογή και που είχε τον τίτλο "Παραμύθια για Παιδιά. Νέα Συλλογή, πρώτο βιβλιαράκι", σε αυτήν περιλαμβάνονται οι ιστορίες «Η Μαργαρίτα», «το Μολυβένιο Στρατιωτάκι» και «Οι Άγριοι Κύκνοι».

Σε ό, τι αφορά την ιστορία «Το τενεκεδάκι», η υπόθεση έχει ως ακολούθως: ένας στρατιώτης, καθώς επιστρέφει στην πατρίδα του, συναντά μια μάγισσα που τον προτρέπει να μπει μέσα στην κουφάλα ενός δέντρου. Εκεί, ανακαλύπτει τρεις υπόγειες μεγάλες κρύπτες που φυλάσσονται από τρία τρομερά σκυλιά με τεράστια μάτια. Στις κρύπτες κρύβονται τεράστιοι θησαυροί. Η μάγισσα του έχει δώσει ένα τενεκεδάκι, με το οποίο ο στρατιώτης κατορθώνει να θέσει τους σκύλους υπό την υπηρεσία του, αποκτώντας μεγάλα πλούτη που ξοδεύει σε μια πόλη, ενώ μαθαίνει για την ύπαρξη μιας πανέμορφης, νεαρής πριγκίπισσας. Επιθυμεί να γνωρίσει από κοντά την πριγκίπισσα, την οποία όντως καταφέρνει να συναντήσει και να φιλήσει. Οι γονείς της, που είναι βασιλείς στην πόλη, θα καταφέρουν να ανακαλύψουν την κατοικία του νεαρού στρατιώτη, τον οποίο θα συλλάβουν και θα φυλακίσουν. Εν τέλει, την ημέρα της εκτέλεσής του, ο στρατιώτης θα ζητήσει ως τελευταία

επιθυμία του να του φέρουν το τενεκεδάκι που του είχε δώσει κάποτε η μάγισσα. Θα καλέσει, αμέσως, τότε τους τρεις φοβερούς σκύλους που θα εξοντώσουν τους εχθρούς του νεαρού στρατιώτη και ο οποίος θα παντρευτεί την νεαρή αγαπημένη του πριγκίπισσα.

Σε ό, τι αφορά μια άλλη πολύ γνωστή ιστορία του, τη «Μικρή Γοργόνα», κεντρικός χαρακτήρας είναι μια μικρή γοργόνα, η οποία βλέποντας από μακριά έναν νεαρό πρίγκιπα, τον ερωτεύεται και επιδιώκει να τον προσεγγίσει (Zipes J., 2005, σελ. 53). Το πλοίο πάνω στο οποίο είναι ο πρίγκιπας, βυθίζεται σε μια θύελλα, αλλά αυτός σώζεται από τη μικρή γοργόνα που τον μεταφέρει στη στεριά. Ο ίδιος νομίζει πως έχει σωθεί από μια νεαρή πριγκίπισσα, αλλά, σύντομα, θα παντρευτεί την γοργόνα που έχει πάρει τη μορφή ανθρώπου, αν και γνωρίζει πως αν τη χωρίσει ο πρίγκιπας θα χαθεί για πάντα και ότι δεν θα μπορέσει να ξαναγίνει γοργόνα και να επιστρέψει στον τόπο της. Ο πρίγκιπας, πράγματι, θα την προδώσει και ενώ αυτή πεθαίνει, εν τέλει, λόγω της τεράστιας αγάπης που του έδειξε και λόγω των θυσιών της, θα γίνει πνεύμα του αέρα και θα έχει ως αποστολή να κάνει καλά για τους ανθρώπους για 300 χρόνια, ώσπου να αποκτήσει αθάνατη ψυχή και να πάει στον Παράδεισο.

Το συγκεκριμένο παραμύθι, ήδη, στην εποχή του είχε δημιουργήσει κάποιες αντιδράσεις εκ μέρους ορισμένων κριτικών της λογοτεχνίας. Και αυτό, επειδή είχε θεωρηθεί πως με την ιστορία αυτή, δινόταν η εντύπωση του διδακτισμού και της έντονης ηθικολογίας. Η μικρή γοργόνα, φερ' ειπείν, θα έπρεπε να περιμένει για 300 χρόνια κάνοντας καλές πράξεις, ώστε να κερδίσει την αθανασία της ψυχής. Ο ίδιος ο Andersen, όμως, σε επιστολή προς φίλο του, είχε τονίσει, ότι με αυτόν τον τρόπο, ήθελε να αναδείξει τη διάσταση της προσωπικής ευθύνης του καθενός, αναφορικά με την προσωπική ηθική καταξίωση (Prince Al., 1998, σελ. 117).

Μια άλλη πολύ γνωστή και αγαπημένη ιστορία του Andersen είχε υπάρξει αυτή με τον τίτλο «Τα Νέα Ρούχα του Αυτοκράτορα». Κεντρικό πρόσωπο είναι ένας ματαιόδοξος βασιλιάς, που δεν ενδιαφέρεται για τίποτα άλλο, παρά μονάχα για να φοράει φανταχτερά, ακριβά και καινούργια ρούχα. Μια μέρα, εμφανίζονται μπροστά του δύο απατεώνες που υποτίθεται πως είναι ράφτες και που τον πείθουν πως μπορούν να του φτιάξουν μια φορεσιά που είναι αόρατη για όλους εκείνους που δεν έχουν τη δική του θέση ή που είναι ανόητοι. Οι υπουργοί του, εν τω

μεταξύ, υποκρίνονται πως μπορούν να δουν τα νέα του ρούχα, προκειμένου να μη θεωρηθούν κατώτεροι της θέσης τους και ενώ οι δυο απατεώνες υποκρίνονται, στο τέλος, πως έχουν ολοκληρώσει το έργο τους και πως τον ντύνουν κανονικά. Ο βασιλιάς παρουσιάζεται σε πομπή ενώπιον όλων των πολιτών με την υποτιθέμενη νέα φορεσιά του, ενώ στην πραγματικότητα είναι γυμνός. Το πλήθος δεν λείπει τίποτα προκειμένου να μην φανεί πως είναι ηλίθιο, αλλά, ένα μικρό παιδί, που είναι απαλλαγμένο από αυτήν την υποκρισία, αποκαλύπτει πως ο βασιλιάς είναι γυμνός. Τελικά, όλο το πλήθος αρχίζει να παραδέχεται αυτήν την αλήθεια, όπως και ο ίδιος ο βασιλιάς που, παρά τη χλεύη, συνεχίζει να παρελαύνει μες στην πόλη, λόγω της ματαιοδοξίας του.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, ότι πηγή για αυτό το παραμύθι του Andersen είχε υπάρξει ένα έργο του 13ου αιώνα από την Ισπανία, που είχε γραφτεί από τον Juan Manuel, πρίγκιπα της Βιλένα και όπου περιλαμβάνονταν 51 παραμύθια διδακτικού και ηθικοπλαστικού χαρακτήρα. Ο ίδιος δεν γνώριζε την αρχική προέλευση της ιστορίας, την οποία είχε διαβάσει σε μια γερμανική μετάφραση και είναι ενδεικτικό, πως αυτή η αρχική ιστορία τόνιζε πως τα ρούχα του αυτοκράτορα ήταν αόρατα για όλους εκείνους που ήταν νόθοι γιοι στο υποτιθέμενο βασίλειο (Prince Al., σελ. 125). Ο Andersen, όμως, άλλαξε αυτήν την εκδοχή, κάνοντας λόγο για την αποκάλυψη μέσα από την ειλικρίνεια του μικρού παιδιού. Μάλιστα, αυτή η διάσταση είχε υπάρξει εκ μέρους του αλλαγή της τελευταίας στιγμής, λίγο πριν τυπωθεί το έργο του και με αυτήν ο συγγραφέας στόχευε στο να αναδείξει την υποκρισία των αστών και των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων που είχε γνωρίσει στην Κοπεγχάγη, ήδη από τη νεανική του ηλικία.

Ιδιαίτερα σημαντικό θεωρείται, πως μετά την έκδοση της συγκεκριμένης ιστορίας καθώς και άλλων παραμυθιών, η βασιλική οικογένεια της Κοπεγχάγης είχε χαρίσει στον Andersen ένα πανάκριβο δαχτυλίδι, παρόλο που είχε καταστεί στους κύκλους της βασιλικής αυλής, εξ αρχής, αντιληπτό, πως αυτό το παραμύθι αποτελούσε έμμεσα σάτιρα και για τους ίδιους. Ο στόχος τους, όμως, ήταν το να τον πείσουν, έτσι, να σταματήσει την εις βάρος τους πολιτική σάτιρα. Ο ίδιος, όντως, δεν επρόκειτο να προβεί σε τέτοιου είδους κριτική μέσω των παραμυθιών του. Επίσης έχει τονιστεί, πως το συγκεκριμένο παραμύθι συνιστούσε μια από τις σημαντικότερες του ιστορίες, αναφορικά με το ζήτημα της αξίας της αθωότητας και

της ειλικρίνειας που εκφράζεται εκ μέρους των παιδιών.

Μια πολύ σημαντική και ενδιαφέρουσα ανάλυση για αυτό το παραμύθι του Andersen έχει γίνει από την Hollis Robbins, που θεωρεί πως μέσα από αυτήν την ιστορία, ο συγγραφέας είχε αναδείξει τη διάσταση του φιλελευθερισμού, της λαϊκής κυριαρχίας και της επέκτασής της έναντι των παλαιών μοναρχιών του ευρωπαϊκού κόσμου (Zipes J., 2005, σελ. 83). Συγχρόνως, είναι σαφές, ότι μέσα από αυτήν την ιστορία ο Andersen είχε επιδιώξει να περάσει το μήνυμα, πως τα παιδιά και, εν γένει οι νεώτερες γενιές, οφείλουν να είναι επικριτικές έναντι της υποκρισίας και της αλαζονείας των πολιτικών εξουσιών.

Ένα άλλο πολύ δημοφιλές παραμύθι του Andersen είναι «Το ασχημόπαπο», ιστορία στην οποία -όπως και σε άλλες δικές του- αναδεικνύεται το μοτίβο της τελικής δικαίωσης χαρακτήρων που στην αρχή, τουλάχιστον, της υπόθεσης εμφανίζονται να είναι στο περιθώριο. Σε αυτήν την ιστορία, ο αναγνώστης παρακολουθεί την πορεία και τις περιπέτειες ενώ μικρού ασχημόπαπου που γεννιέται σε έναν αχυρώνα και που συνεχώς καθίσταται θύμα πειραγμάτων από άλλα ζώα. Θα καταλήξει στο σπίτι ενός χωρικού που θα το λυπηθεί και θα το μαζέψει στο σπίτι του, αλλά αυτό, τρομαγμένο από τις φωνές των παιδιών του χωρικού, θα φύγει. Θα βιώσει έναν πολύ δύσκολο χειμώνα σε μια παγωμένη λίμνη, ενώ στο τέλος θα συναντήσει ένα κοπάδι κύκνων που αμέσως θα τον δεχτούν με χαρά. Τότε, το ασχημόπαπο θα ανακαλύψει, ότι τελικά ήταν ένας κύκνος που πλέον έχει αναπτυχθεί πλήρως και είναι γεμάτος χάρη και ομορφιά.

Το παραμύθι αυτό θεωρείται πως εκφράζει σε μεγάλο βαθμό βιογραφικά στοιχεία και προσωπικά βιώματα του ίδιου του Andersen. Ο τελευταίος εμφανισιακά είχε υπάρξει ένα, μάλλον, άσχημο άτομο και κατά τη διάρκεια της παιδικής του ηλικίας είχε αντιμετωπίσει πολλές φορές τη χλεύη άλλων παιδιών για την εμφάνισή του. Στην πορεία της ζωής του είχε γνωρίσει τη δημόσια αναγνώριση για το έργο του, όχι μόνο στη Δανία, αλλά και στο εξωτερικό. Υπό αυτό το πρίσμα, η εν λόγω ιστορία θεωρείται πως εκφράζει και συμβολίζει την τελική καταξίωση του ίδιου του συγγραφέα.

Εδώ, παράλληλα, έχει θεωρηθεί πως ο κεντρικός χαρακτήρας αυτού του παραμυθιού δεν έχει να αντιμετωπίσει τις δοκιμασίες, τις περιπέτειες, τα καθήκοντα κ.λ.π. άλλων χαρακτήρων και πρωταγωνιστών που συναντούμε στα

παραμύθια του Andersen. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα πλάσμα, το οποίο διακρίνεται μάλλον για την παθητικότητά του και του οποίου η τύχη, κατά κάποιο τρόπο, είναι προδιαγεγραμμένη. Επίσης, ο κεντρικός ήρωας είναι ένα πλάσμα του οποίου η χάρη, η ομορφιά, η ευγένεια κ.λ.π., είναι ποιοτικά στοιχεία που προκύπτουν εκ φύσεως και που δεν αποκτώνται μετά από προσπάθεια. Είναι, δηλαδή, κάτι το προκαθορισμένο.

4.3 Η δημιουργική γραφή στα παραμύθια του Andersen

Αναφορικά με το ζήτημα της δημιουργικής γραφής στα παραμύθια του Hans Kristian Andersen, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη, καταρχάς, ότι η ίδια η ζωή του συγγραφέα τους είχε υπάρξει βασική πηγή έμπνευσης για όλες αυτές τις ιστορίες. Ενδεικτικά, σ' αυτό το σημείο, θα πρέπει να λάβει κάποιος υπόψη του την περίπτωση του προαναφερόμενου παραμυθιού «Το Λιπαρό Κερί», αλλά και του «Ασχημόπαπου». Μέσα από τα παραμύθια του, ένα βασικό γνώρισμα και μοτίβο που αναδεικνύεται πολλές φορές, είναι ότι ο κεντρικός ήρωας και χαρακτήρας της ιστορίας ζει μες στην καταφρόνια και την ταπεινότητα, αντιμετωπίζει καταστάσεις, όπως η φτώχεια, η χλεύη, η αδιαφορία, διάφορες δυσκολίες που έχουν να κάνουν με την προσωπική του επιβίωση, αλλά στο τέλος κατορθώνει να αναδειχθεί και να φτάσει σε ένα είδος αναγνώρισης και καταξίωσης. Μια τέτοια χαρακτηριστική περίπτωση μπορεί να θεωρηθεί αυτή του παραμυθιού «Το ασχημόπαπο».

Αυτό το μοτίβο είναι άρρηκτα συνυφασμένο με την πορεία της ζωής που είχε ο ίδιος Hans Kristian Andersen. Άλλωστε, με βάση και ό, τι επισημάνθηκε πιο πάνω, ο ίδιος είχε πολύ δύσκολα παιδικά χρόνια και μέσα από τα σκληρά βιώματα αυτής της περιόδου της ηλικίας του (όπως συνέβη για παράδειγμα με άλλους πολύ σημαντικούς συγγραφείς του 19ου αιώνα, όπως ο Charles Dickens, αναδύθηκε μια ψυχοσύνθεση, η οποία, κατά προέκταση, εκφράστηκε και μέσα από τα παραμύθια του. Εδώ, συγχρόνως, σημαντικό είναι και το ότι ο Andersen, όπως μπορεί να διαπιστώσει κάποιος μέσα από μια πληθώρα κειμένων του και μέσα από τα διάφορα ημερολόγιά του, τις επιστολές του κ.λ.π., αναδεικνύεται ως ένα άτομο με βαθύτητα σκέψης και αντίληψης. Επιπλέον, διακρινόταν από γνωρίσματα, όπως η σοβαρότητα και η σύνθετη σκέψη αναφορικά με τον τρόπο ανάλυσης και διάπλασης των διαφόρων χαρακτήρων στις ιστορίες του. Είναι χαρακτηριστικό,

εξάλλου, εδώ ότι αν διαβάσει κάποιος τα πρωτότυπα κείμενα των παραμυθιών του στη δανέζικη γλώσσα - ή εν πάσει περιπτώσει σε μετάφραση, η οποία δεν κινείται πολύ μακριά από το πρωτότυπο - θα διακρίνει αυτό το στοιχείο. Ο ίδιος ο Andersen, παράλληλα, μέσα από κείμενά του και εν μέρει έμμεσα και από τα παραμύθια του, αποκαλύπτεται ως ένας άνθρωπος με βασανισμένη ψυχή, που είχε έντονες φιλοσοφικές και λογοτεχνικές ανησυχίες και που δεν έπαυε να αποζητά την αναγνώριση της κοινωνίας και ειδικότερα των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων.

Είναι χαρακτηριστικό, ότι, όπως είχε συμβεί, για παράδειγμα, με την περίπτωση του βιβλίου του J.M. Barrie “Πήτερ Παν”, έτσι κι εδώ ο Hans Kristian Andersen μέσα από τα παραμύθια του, ασχέτως αν αυτά προορίζονταν για τα παιδιά, δεν έπαυε να περιλάβει με έξυπνο και διακριτικό τρόπο και γνωρίσματα, όπως η σάτιρα, η κοινωνική κριτική, η κωμικότητα και διάφορα φιλοσοφικά ζητήματα που αφορούσαν πρωτίστως τους ενήλικες (Manning - Sanders R., 1949, σελ. 142).

Μια άλλη σημαντική παράμετρος ως προς τη Δημιουργική Γραφή στα παραμύθια του Andersen και που συνδεόταν με τα διάφορα βιώματα που είχε ήδη από τα πρώτα χρόνια της ζωής του, είναι το ότι από νωρίς είχε έρθει στην γενέτειρά του, σε επαφή με διάφορες παλαιές, λαϊκές και παραδοσιακές ιστορίες. Η πόλη που γεννήθηκε στη Δανία, εκείνη την εποχή ακόμα ήταν μια περιοχή που δεν είχε αφήσει πίσω της το αγροτικό παρελθόν άλλων αιώνων και εποχών και αυτό αντικατοπτριζόταν στις συλλογές των τοπικών μύθων, δοξασιών και ιστοριών. Στο έργο του, *Η Αληθινή Ιστορία της ζωής μου*, επισημαίνει πως όταν ήταν μικρός σύχναζε σε ένα κλωστήριο, όπου εργάζονταν η γιαγιά του και άλλες ηλικιωμένες γυναίκες. Εκείνες οι γυναίκες τον θεωρούσαν ήδη από τότε, ως ένα πολύ έξυπνο παιδί και συνεχώς του διηγούνταν διάφορες ιστορίες και παραμύθια. Ο ίδιος αναφέρει πως ήδη από τότε είχε ανοίξει ενώπιον του ένας ολόκληρος φανταστικός και μαγικός κόσμος (Manning - Sanders R., 1949, σελ. 143).

Δεν είναι, έτσι, τυχαίο ότι ειδικότερα τα πρώτα του παραμύθια που είχαν δημοσιευθεί γύρω στο 1835 είχαν έντονες επιρροές από τη δανέζικη λαϊκή, προφορική παράδοση αιώνων. Επίσης και σε αυτά τα πρώτα παραμύθια, αλλά και σε μεταγενέστερα είναι ενδεικτικό, ότι μπορούμε να δούμε ορισμένες επιρροές από παλιές συλλογές παραμυθιών που ήδη υφίσταντο από αιώνες πριν, όπως από το

έργο “Χίλιες και Μια Νύχτες” Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, ο ίδιος ο Andersen είχε μπει στη διαδικασία της μετάπλασης του λαϊκού αφηγηματικού υλικού σε μια δική του, προσωπική δημιουργία.

Ένα άλλο στοιχείο που αποτέλεσε βασικό κομμάτι της δημιουργικής γραφής του Andersen ήταν το ότι οι ιστορίες και τα παραμύθια του ήταν γραμμένα με τέτοια ζωντάνια και ζεστασιά, με αποτέλεσμα να ενθουσιάζουν μικρούς και μεγάλους. Ας σημειωθεί πως κατά το 19ο αιώνα η λογοτεχνία για παιδιά είχε υπάρξει ακόμα στα σπάργανά της μάλιστα ως την εποχή του, η τάση, η οποία υπήρχε σε διάφορες παιδικές ιστορίες (αυτό σε κάποιο βαθμό, μπορούμε να το "ανιχνεύσουμε" στην περίπτωση των παραμυθιών των αδερφών Grimm) είχαν έναν έντονα ηθικοπλαστικό χαρακτήρα. Με άλλα λόγια η δημιουργική γραφή στα παραμύθια του Andersen καλλιεργήθηκε με τέτοιο τρόπο, ώστε τα παιδιά (αλλά και οι μεγάλοι αντίστοιχα) να νοιώθουν τη διάσταση της οικειότητας.

Την ίδια στιγμή βέβαια, είναι ενδεικτικό, ότι και ο Hans Kristian Andersen είχε ενσωματώσει σε κάποιο βαθμό μες στις ιστορίες του στοιχεία, όπως η ανάδειξη του χριστιανικού πνεύματος και κοσμοθεωρίας, διάσταση που με βάση τα ευρύτερα ιδεολογικά δεδομένα της κοινωνίας της εποχής εκείνης θα μπορούσε να θεωρηθεί κάτι το φυσιολογικό. Από την άλλη μεριά όμως, είναι αλήθεια πως στα πλαίσια αρκετών εκ των παραμυθιών του θα συναντήσουμε και μια διάθεση για την έλλειψη ηθικοπλαστικών αναφορών και προθέσεων (όπως ήδη σημειώθηκε και πιο πάνω).

Οι ιστορίες του Andersen ενίοτε φαίνεται πως εμπεριέχουν και τη διάθεση της κωμικότητας, ακόμα και του κυνισμού. Επίσης, η πορεία των υποθέσεων σε αρκετά από τα παραμύθια του, φαίνεται να καθορίζεται περισσότερο από τον παράγοντα τύχη, παρά από τον ηθικό κανόνα για επικράτηση του καλού έναντι του κακού. Και σε αντίθεση με τους αδερφούς Grimm που είχαν συγκεντρώσει ιστορίες και παραμύθια που λάμβαναν χώρα σε φανταστικούς και μακρινούς τόπους ή αντίστοιχα σε κάποιο μακρινό παρελθόν. τα παραμύθια του Andersen βλέπουμε πως λαμβάνουν χώρα σε πραγματικά μέρη, όπως η ίδια η Κοπεγχάγη, η πρωτεύουσα της χώρας καταγωγής του, ενώ διάφορα αντικείμενα της καθημερινότητας, όπως παιχνίδια, πιατικά κ.λ.π. ζωντανεύουν και αποκτούν προσωπικότητα σε αυτές τις ιστορίες. Με άλλα λόγια, ο Andersen ιστορικοποιεί τον χώρο. Πρόκειται για επιρροή από την

επώνυμη λογοτεχνία, το μυθιστόρημα που θέτει τέτοια πλαίσια αλλά σίγουρα είναι και επιρροή από τις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις, όπου ο συγκεκριμένος χώρος είναι υπαρκτός.

Ένα άλλο πολύ σημαντικό στοιχείο της δημιουργικής γραφής του Andersen, όπως φαίνεται από τα κείμενα των παραμυθιών του, είναι και το είδος της γλώσσας που χρησιμοποιεί. Όπως τονίστηκε πιο πάνω, εξάλλου, ήδη από τις πρώτες του ιστορίες είχε χρησιμοποιήσει έναν λόγο που διακρινόταν για τη ζωντάνια και την αμεσότητά του. Αυτό για παράδειγμα, είναι εμφανές από την ιστορία του Ασημόπαπου ή αντίστοιχα μέσα από παραμύθια του, όπως Μικρή Γοργόνα, Η βασίλισσα του χιονιού, Τα κόκκινα παπούτσια, Το μολυβένιο στρατιωτάκι κ.λ.π. Και είναι χαρακτηριστικό, ότι ο λόγος του εκείνη την εποχή, αρχικά τουλάχιστον, είχε αντιμετωπιστεί με κάποια αρνητικότητα, καθώς η τάση στο χώρο της λογοτεχνίας ήταν συνυφασμένη με τη χρήση σύνθετου λόγου. Μάλιστα, ο Andersen εξαρχής σε αυτό το πεδίο είχε φροντίσει να κινηθεί μακριά από τα λεξιλογικά και εκφραστικά πρότυπα που είχαν προβληθεί από το κίνημα του Ρομαντισμού εκείνη την εποχή. Σε αντίθεση όμως με εκείνο το πρότυπο, ο Andersen είχε χρησιμοποιήσει μια γλώσσα λιγότερο επίσημη και πομπώδη (γνώρισμα που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη σχεδόν άμεση επιτυχία των παραμυθιών του).

Την ίδια στιγμή, ο Andersen είχε δουλέψει πολύ προσεκτικά με την αφήγηση των ιστοριών των παραμυθιών του, προκειμένου να μπορέσει να τελειοποιήσει τη δυναμικότητα του προφορικού λόγου. Με αυτόν τον τρόπο παράλληλα, είχε αναδυθεί ένα προσωπικό ύφος που ως τότε άλλωστε, δεν διέκρινε το πεδίο των παραμυθιών.

Μια τακτική που είχε ο Andersen εν τω μεταξύ, ήταν αυτή του να διαβάσει τις ιστορίες του στη διάρκεια κοσμικών συγκεντρώσεων σε σαλόνια των ανώτερων κοινωνικών τάξεων της Δανίας, αλλά και άλλων χωρών της Ευρώπης. Η συγκεκριμένη διαδικασία είχε αποτελέσει για τον ίδιο ένα μέσο, με το οποίο κατόρθωνε να επιφέρει στην πορεία ορισμένες αλλαγές σε παραμύθια του, όπου βέβαια το θεωρούσε ο ίδιος απαραίτητο. Σε αυτό μάλιστα, τον είχε βοηθήσει σε μεγάλο βαθμό και η θητεία του κατά τη διάρκεια της νεότητάς του στο Βασιλικό Θέατρο της Κοπεγχάγης, ασχέτως αν ο ίδιος τελικά δεν επρόκειτο να γίνει ποτέ του ηθοποιός. Ας σημειωθεί πως το φαινόμενο της ανάγνωσης λογοτεχνικών έργων σε

βασιλικές αυλές, υφίστατο ήδη από αιώνες πριν, όπως συνέβαινε για παράδειγμα στη γαλλική αυλή την εποχή του Λουδοβίκου ΙΔ'. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία παράλληλα, φαίνεται, ότι είχε διαμορφωθεί βαθμιαία ένας πιο έντεχνος λόγος, επειδή η αφήγηση έδινε κύρος στους συγγραφείς. Το ίδιο είχε γίνει εκείνη την εποχή και με τους μουσουργούς.

Ένας Αμερικανός διπλωμάτης της εποχής εκείνης, ο George Griffen είχε αναφέρει πως ο Andersen ήταν ένας πραγματικά εξαιρετος αναγνώστης και σε αυτό το ζήτημα μάλιστα συχνά των συνέκριναν με τον Dickens (Tatar, 2008, σελ. 210). Την ίδια στιγμή ωστόσο, είναι ενδεικτικό, πως η όλη κινησιολογία και το στυλ του θεωρούνταν πολύ περισσότερο εντυπωσιακά και παραστατικά, σε σύγκριση με εκείνα του Dickens, συμβάλλοντας ακόμα περισσότερο με τη θεατρικότητά τους στο να καταστούν οι ιστορίες του αρκετά δημοφιλείς. Ο Griffen περιγράφει ότι, ενώ από τη μια αναμφίβολα είχε συγκινηθεί πολύ με τον τρόπο που ο Dickens κάποτε είχε περιγράψει τον θάνατο ενός κεντρικού χαρακτήρα από κάποιο βιβλίο του, από την άλλη είχε κλάψει, ακούγοντας τον Andersen να διαβάζει το παραμύθι του “Το κοριτσάκι με τα σπίρτα”.

Εδώ θα πρέπει να ληφθεί υπόψη, ότι στα πλαίσια της λογοτεχνίας του 19ου αιώνα ένα αρκετά προσφιλές θέμα είχε υπάρξει η προβολή των αδύνατων και των κατατρεγμένων, των νέων ή αντίστοιχα των φτωχών και των ηλικιωμένων, με έναν τέτοιο τρόπο, ώστε στο τέλος να αναδύεται το στοιχείο της εξιλέωσης και δικαίωσής τους (Tatar, 2008, σελ. 129). Αυτό συνέβη μέσα από τα παραμύθια του Andersen και συγχρόνως η δημιουργική του γραφή σε αυτά τονίστηκε και ενδυναμώθηκε από το ότι μπόρεσε να συνδέσει με αριστοτεχνικό, έξυπνο και αρμονικό τρόπο όλους αυτούς τους χαρακτήρες και με τον κόσμο της φύσης. Μια τέτοια διάσταση, δηλαδή η προβολή μέσω των παραμυθιών ιστοριών που σχετίζονται με περιθωριοποιημένα στοιχεία του κοινωνικού συνόλου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με ένα πλαίσιο πραγματικοτήτων που αναδύονται στην περίοδο εκείνη, την εποχή δηλαδή της Βιομηχανικής Επανάστασης. Σε μια εποχή, κατά την οποία με την άνοδο των μεγάλων βιομηχανικών κέντρων και το ρεύμα της επερχόμενης αστικοποίησης, θα κάνει παράλληλα την εμφάνισή του και το φαινόμενο της ύπαρξης μεγάλων εξαθλιωμένων και προλεταριοποιημένων πληθυσμιακών στρωμάτων που κατοικούν στα αστικά κέντρα. Πρόκειται για

εργάτες των βιομηχανιών και τις οικογένειές τους, που ζουν κάτω από πολύ άσχημες συνθήκες ζωής και υγιεινής. Ο Andersen, εξάλλου, ως προς αυτή τη διάσταση, υπήρξε πολύ επηρεασμένος από τον Dickens που επίσης μέσα από τα έργα του (ενδεικτικό το παράδειγμα του έργου Όλιβερ Τουίστ) προέβαλλε τον κόσμο των φτωχότερων και περιθωριοποιημένων στρωμάτων της κοινωνίας.

Αυτό το τελευταίο γνώρισμα θεωρήθηκε ήδη από εκείνο τον καιρό, ως μια πρόθεση του Andersen να ασκήσει μέσα από τα παραμύθια του ένα είδος κριτικής στην τότε αναδυόμενη βιομηχανική κοινωνία της Ευρώπης του 19ου αιώνα. Ο αναγνώστης βλέπει για παράδειγμα την Γκέρντα να αντιμετωπίζει την αντίπαλή της Βασίλισσα του Χιονιού, η οποία διακρίνεται μεν για τη μόρφωση και την εξυπνάδα της, χωρίς όμως να είναι ζεστά ανθρώπινη, με τα νιάτα της και με την αγάπη και το ειλικρινές ενδιαφέρον της για τους άλλους. Αντίστοιχα στο παραμύθι Τα Νέα Ρούχα του Αυτοκράτορα, βλέπουμε, πως ένα μικρό παιδί φτάνει να είναι πιο έξυπνο από τον ίδιο τον βασιλιά.

Εδώ, με άλλα λόγια, η αγνότητα, η γνησιότητα και η αμεσότητα υπερσχύουν έναντι του πλούτου, της επιφανειακής δύναμης και της υποκρισίας. Κάτι τέτοιο βέβαια είχε αποτελέσει ένα σύνηθες μοτίβο σε παραμύθια ήδη από πολύ καιρό πριν, καθώς πολλές φορές μπορεί να δει κάποιος, ότι φτωχά αγόρια ή κορίτσια από ταπεινές οικογένειες χωρικών, φτάνουν να κερδίσουν ολόκληρα βασίλεια, αλλά με τον Andersen αυτές οι ιστορίες και υποθέσεις έφτασαν να τοποθετηθούν σε περιβάλλοντα πιο οικεία και καθημερινά (και συγχρόνως και πιο αληθοφανή) και ταυτόχρονα απέκτησαν πιο έντονα και το στοιχείο της κοινωνικής κριτικής.

Πάντως, αν και όπως τονίστηκε πιο πάνω, τα παραμύθια του Andersen ως προς το στυλ, το ύφος, τους τρόπους έκφρασης αλλά και τις ιστορίες τους δεν κινήθηκαν αυστηρά στο πνεύμα του Ρομαντισμού, εντούτοις μερικές φορές δεν παύουν να εκφράζουν το πνεύμα του εν λόγω κινήματος. Αυτό φαίνεται από τις αναφορές στον κόσμο της φύσης, ο οποίος αναδύεται την ίδια στιγμή, ως μια δύναμη καθάρσης και αγνότητας. Βέβαια από την άλλη, δεν πρέπει να αγνοηθεί εδώ και η κατάδειξη ιδεολογιών που θα σταδιακά μες στον 19ο αιώνα θα καθίστανται ολοένα και πιο έντονες και πειστικές προς την καθεστηκυία τάξη πραγμάτων, όπως το δημοκρατικό πνεύμα και η δυναμική ανάδυση των κατώτερων

κοινωνικών τάξεων στο πολιτικό, κοινωνικό κ.λ.π. γίνεσθαι του δυτικού κόσμου. Αυτή η τάση άλλωστε είχε σχέση με το τότε κίνημα της πολιτιστικής αποκέντρωσης.

Για παράδειγμα, εκείνο το διάστημα στη Δανία ο Blicher, σημαντικός ποιητής και συγγραφέας, μέσα από το έργο του είχε δώσει βαρύτητα στη ζωή και τις ιστορίες των χωρικών της ιδιαίτερης πατρίδας του. Το παράδειγμά του είχε αποτελέσει σε κάποιο βαθμό σημαντική πηγή έμπνευσης και επιρροής για τον Andersen. Ο ίδιος ο Blicher, για παράδειγμα, είχε επηρεάσει τον Andersen, ως προς το στυλ και το ύφος της αφήγησης της ιστορίας, αλλά και ως προς τη διάσταση της ανάδειξης των φτωχών, καταφρονεμένων και απλών ανθρώπων. Ο Blicher μάλιστα, είχε συνδυάσει στοιχεία του Διαφωτισμού που αναδύθηκε κατά τον 18ο αιώνα με τον φιλελευθερισμό της εποχής του.

Γενικότερα αυτή ήταν μια εποχή, κατά την οποία, στα πλαίσια της λογοτεχνίας, τέτοιοι χαρακτήρες είχαν αρχίσει να καθίστανται ολοένα και πιο δημοφιλείς. Εδώ, επί παραδείγματι, θα ήταν δυνατόν να λάβει κάποιος υπόψη του την περίπτωση των νουβελών του Sir Walter Scott που σε μεγάλο βαθμό είχε διαμορφώσει το στυλ του είδους της νουβέλας στη βικτωριανή Αγγλία ή αντίστοιχα την περίπτωση του James Fennimore στην Αμερική που είχε προβάλει μέσα από τα έργα του τη ζωή των αγροτών και κτηνοτρόφων αποίκων των δυτικών συνόρων των τότε Η.Π.Α., αλλά και τη ζωή των Ινδιάνων (Prince Al., 1998, σελ. 58). Εδώ είναι δυνατόν να προστεθεί, πως συγγραφείς, όπως ο Andersen και ο Dickens επίσης είχαν δώσει βαρύτητα και στην προβολή των παιδιών στο χώρο της λογοτεχνίας, μιας πληθυσμιακής μάζας πως ως τότε περίπου, φαινόταν να είναι αόρατη στο πεδίο αυτό.

4.4 Συμπερασματικά στοιχεία

Συμπερασματικά είναι δυνατόν να λεχθεί πως ο Andersen έπαιξε έναν πραγματικά επαναστατικό ρόλο στο πεδίο της παιδικής λογοτεχνίας και του παραμυθιού. Ο ρόλος αυτός έγκειται, όπως φάνηκε πιο πάνω, στο ότι το περιβάλλον των παραμυθιών του πολλές φορές είναι συμβατό με αυτό της πραγματικής και καθημερινής ζωής. Έτσι σε διάφορες ιστορίες του βλέπουμε πως ο τρόπος θυμίζει εν πολλοίς αυτόν της Κοπεγχάγης. Παράλληλα, είναι ενδεικτικό, ότι μια πολύ

σημαντική παράμετρος του έργου του είναι η γλώσσα και το ύφος που χρησιμοποιεί. Η γλώσσα του διακρίνεται από αμεσότητα και ζωντάνια, με αποτέλεσμα οι ιστορίες του να καθίστανται άμεσα αγαπητές και προσιτές σε μικρούς και μεγάλους.

Αυτό το τελευταίο γνώρισμα ίσως είχε αποτελέσει τη σημαντικότερη διάσταση και προσφορά του Andersen στον χώρο του παραμυθιού. Θα έλεγε κανείς, ότι εδώ κάποιο ρόλο εν μέρει είχε παίξει ότι ο ίδιος από νεαρή ηλικία είχε ασχοληθεί με τον χώρο του θεάτρου. Μέσω του τελευταίου, δηλαδή, είχε δοθεί το στοιχείο της ζωντάνιας και της προαναφερόμενης αμεσότητας. Υπό αυτό το πρίσμα, εξάλλου, η γλώσσα του μπορεί να θεωρηθεί πως ήταν πιο ευχάριστη σε πληθυσμούς και ομάδες, όπως αυτή των παιδιών. Υπήρξε έτσι κι ένα εργαλείο, με το οποίο τα παραμύθια του δεν απέπνεαν τόσο πολύ τη διάσταση του αυστηρού ηθικισμού και του διδακτισμού, αν και δεν έπαυαν να εμπεριέχουν μια σειρά κοινωνικών μηνυμάτων.

Εδώ, παράλληλα, θα πρέπει να τονιστεί και κάτι άλλο πολύ σημαντικό: ότι η ίδια η ζωή του Andersen είχε υπάρξει μια πολύ σημαντική πηγή των ιστοριών και ίσως μέσα και από μια τέτοια διάσταση να απέκτησαν εξ αρχής τα παραμύθια του το στοιχείο μιας τέτοιας αμεσότητας, ζωντάνιας και ζεστασιάς. Ταυτόχρονα, δεν υπήρχε το στοιχείο της αναφοράς τόσο σε φανταστικούς τόπους.

5. Συμπεράσματα - Σύγκριση μεταξύ Grimm και Andersen

Υπό το πρίσμα, λοιπόν, των παραπάνω στοιχείων και αναλύσεων, είναι δυνατόν να σημειωθεί πως τόσο οι αδερφοί Grimm, όσο και ο Hans Kristian Andersen, είχαν υπάρξει καινοτόμοι αναφορικά με το ζήτημα της ανάδειξης των παραμυθιών στο πεδίο της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Για τους μεν Grimm, αυτή η πρωτοτυπία θα λέγαμε πως είχε να κάνει με το ότι έπαιξαν πρωταγωνιστικό ρόλο ως προς τη διαδικασία της συλλογής διαφόρων παλαιών λαϊκών ιστοριών, παραμυθιών και θρύλων από όλη τη Γερμανία. Ο ρόλος τους αυτός, δηλαδή, είχε να κάνει με το στοιχείο της λαογραφικής έρευνας, όπου πρωτοτύπησαν. Εδώ, όμως, είναι που αναδύεται μια βασική τους διαφοροποίηση έναντι του Andersen. Αυτό, με άλλα λόγια, σημαίνει ότι οι Grimm έδωσαν βαρύτητα σε παλιές ιστορίες, τις οποίες βέβαια είχαν επεξεργαστεί σε κάποιο βαθμό, προκειμένου στη συνέχεια να αναδείξουν τις αξίες και τη διάσταση του παγερμανισμού. Οι Grimm, συνεπώς,

δημιούργησαν σε ένα εντελώς διαφορετικό ιστορικό περιβάλλον σε σύγκριση με τον Andersen. Διαμορφώθηκαν μες στο κίνημα του Ρομαντισμού, τον οποίο υπηρέτησαν. Έτσι επίσης, υπηρέτησαν και το εθνικό κίνημα των Γερμανών για τη συγκρότηση της εθνικής τους ταυτότητας.

Ως προς τη Δημιουργική Γραφή στα παραμύθια τους, ακολούθησαν ένα ύφος, το οποίο σε μεγάλο βαθμό βασικά προσπάθησε να κινηθεί στην παλιά, λαϊκή γλώσσα, ώστε να καταδειχθεί το γνώρισμα της γνησιότητας. Γνώμονας δηλαδή ήταν το να μην έχουν οι ιστορίες αυτές ένα τεχνητό και επεξεργασμένο με βάση τους λογοτεχνικούς κανόνες της εποχής στυλ. Ακριβώς σε αυτήν την ίδια ρότα εν μέρει μπορούμε να πούμε πως είχε κινηθεί και ο Hans Kristian Andersen. Και εκείνος, δηλαδή, προώθησε μέσα από τα παραμύθια του ένα είδος λόγου που διακρινόταν για την αμεσότητα και τη ζωντάνια του, αν και σε ένα μικρό βαθμό, τόσο αυτός, όσο και οι Grimm είχαν επεξεργαστεί τον λόγο τους μερικές φορές. Αυτή η αμεσότητα, εξάλλου, είχε καταστήσει το έργο του Andersen εξαρχής πολύ αγαπητό και δημοφιλές σε όλο τον ευρωπαϊκό και γενικά τον δυτικό κόσμο. Ταυτόχρονα, όμως, θα πρέπει να ληφθεί εδώ υπόψη το ότι αν και ο Andersen και οι Grimm είχαν την ίδια αφετηρία και χρησιμοποίησαν την ίδια γλώσσα, εντούτοις, ο στόχος τους ήταν διαφορετικός. Με άλλα λόγια ο Andersen ήταν παιδί του Διαφωτισμού και της εποχής της Βιομηχανικής Επανάστασης, ενώ οι Grimm συνδέθηκαν άμεσα με το χώρο της λαϊκής λογοτεχνίας.

Ένα άλλο στοιχείο κοινό και στις δυο περιπτώσεις ήταν ότι και οι Grimm και ο Andersen είχαν βασιστεί σε παλιές πηγές. Εδώ, άλλωστε, και το κίνημα του Ρομαντισμού αναμφίβολα είχε παίξει κάποιο ρόλο, αλλά από την άλλη μεριά, ο Andersen είχε γράψει ο ίδιος τις ιστορίες του, σε αντίθεση με τους Grimm που απλά, σε μεγάλο βαθμό, έκαναν συλλογή παλαιών ιστοριών και θρύλων. Με άλλα λόγια, μια βασική διαφορά ανάμεσά τους ήταν ότι τα παραμύθια του Andersen είχαν αποτελέσει προσωπικές δημιουργίες. Και υπό το βάρος αυτής της διαφοροποίησης, μάλιστα, είναι χαρακτηριστικό, ότι τα παραμύθια του Andersen, σε σύγκριση με εκείνα των αδερφών Grimm, είχαν αναδείξει το στοιχείο των προσωπικών βιωμάτων που είχε ο συγγραφέας ήδη από τα πρώτα χρόνια της ζωής του (η καταφρόνια, οι αποτυχίες, η χλεύη, η ανατροφή σε αυστηρά και καταθλιπτικά περιβάλλοντα, η κατοπινή αναγνώριση και επιτυχία κ.λ.π.).

Ταυτόχρονα, στον Andersen, σε σύγκριση με τους Grimm, αναδείχθηκε πολύ περισσότερο το στοιχείο της σάτιρας, αλλά και της πολιτικής και κοινωνικής κριτικής, παρόλο που και στις δυο περιπτώσεις τα παραμύθια έδιναν βαρύτητα στην τελική νίκη των ταπεινών, των φτωχών, των περιθωριακών στοιχείων κ.λ.π.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αγγελοπούλου, Αν., *Το Παραμύθι από τους αδερφούς Grimm στην εποχή μας*, εκδόσεις Gutenberg - Γιώργος και Κώστας Δάρδανος, Αθήνα, 2017
- Ακριτόπουλος, Α.Ν., *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι ως λογοτέχνημα: τα παραμύθια της Χαλδίας*, εκδόσεις Ηρόδοτος, Αθήνα, 2011
- Alexiou, M., *Τί είναι και που βαδίζει η (ελληνική) Λαογραφία*, Πρακτικά Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης: αφιέρωμα στο δημοτικό τραγούδι, επιμέλεια Σκαρτσής Σωκράτης, Πάτρα, 1984
- Αυδίκος, Ευ., *Το Λαϊκό Παραμύθι - Θεωρητικές Προσεγγίσεις*, εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1994
- Βασιλάκη, Α., & Γιαννακουδάκης Λ., *Η Δημιουργική Γραφή στο σχολείο - Δραστηριότητες Δημιουργικής Γραφής*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 2007
- Γεωργίου - Νίλσεν Μ., *Η Ελλάδα του Andersen: από τα ημερολόγια του Hans Kristian Andersen*, εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα, 1997
- Ζαν Ζ., *Η δύναμη των παραμυθιών*, μτφ. Τζαφεροπούλου, Μ., εκδόσεις Κατανιώτη, Αθήνα, 1996
- Καπλάνογλου Μ., *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*, εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα, 2002
- Κωνσταντινίδης, Α., *Βίος Αισώπου του Φρυγός*, Τυπογραφείο Καταστημάτων, Αθήνα, 1890
<http://www.ebooks4greeks.gr/forum/viewtopic.php?p=91#p91>
- Κωτόπουλος, Τ., Η., Βακάλη, Α., Π., Ζωγράφου, Μ., *Η δημιουργική γραφή στο νηπιαγωγείο*, εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2013.
- Κωτόπουλος, Τ., Η., : Η «νομιμοποίηση» της Δημιουργικής Γραφής, Κείμενα 15 (2012), ανακτήθηκε Απρίλιος 2018 από το διαδίκτυο: <http://keimena.ece.uth.gr/main/index.php?view=article&catid=59%3Atefxos15&id=257>
- Λαμπρέλλη, Ε., "Λαϊκά Παραμύθια. Μύηση στην αποδοχή της ζωής", στο περιοδικό *Διαδρομές*, τεύχος 17, σελ. 26-34
- Μέγας, Γ., Α., *Εισαγωγή εις την Λαογραφίαν*, Αθήνα 1967

- Μερακλής, Μ.Γ. *Έντεχνος Λαϊκός Λόγος*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1993
- Μερακλής, Μ.Γ., *Τα Παραμύθια μας*, εκδόσεις Εντός, Αθήνα, 2001
- Μπέτελχαϊμ, Μπ., *Η γοητεία των παραμυθιών. Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση*, μτφ. Αστερίου, Ε., εκδόσεις Γράμματα, Αθήνα, 2003
- Νιτσιάκος, Β., "Αντί Εισαγωγής" στο *Οι ορεινές κοινότητες της Βόρειας Πίνδου στον απόηχο της μακράς διάρκειας*, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 1995
- Παπακώστας, Γ., "Πρώτες προσπάθειες συγκέντρωσης παραμυθιών. Η περίπτωση του Νικόλαου Πολίτη", στο *Από το Παραμύθι στα Κόμικς*, εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1996
- Propp V.A., *Μορφολογία του Παραμυθιού: η διαμάχη του Κ. Λεβί - Στρως με τον Β.Γ. Προππ και άλλα κείμενα*, μετάφραση Α. Παρίση, εκδόσεις ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2009
- Τζάκης, Δ., "Για την Ιστορία της Ελληνικής Λαογραφίας" στο Γ. Αικατερινίδης κ.α. *Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος στην Ελλάδα II: Οι Νεότεροι Χρόνοι - Ο Νεότερος Λαϊκός Βίος, Α' Τόμος*, εκδόσεις Ε.Α.Π., Πάτρα, 2002

Ξενόγλωσση

- Alexiou M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Second Ed. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2002
- Alister I., Hauke Ch., (eds), *Contemporary Julian Analysis*, Routledge Editions, London, 1998
- Altmann A.E., & Gail, De V., *Tales, Then and Now: More Folktales as literary fictions for young adults*, Libraries Limited, 2001
- Andersen, H.C., *The True Story of my Life*, translation Mary Howitt, Echo Library, 2006
- Andersen J., *Hans Christian Andersen: A New Life*, Overlook Duckworth, New York - London, 2005
- Ashliman D.L., "Grimm Brothers Home Page", in <http://www.pitt.edu/~dash/Grimm.html>
- Birberick A., *Refiguring la Fontaine: Tercentenary Essays*, Rookword Press Publications, 1996
- Bottingheimer, R., (1982). "Tale Spinners: Submerged Voices in Grimm's Fairy Tales", in *New German Critique*, 27(27): 141-150
- Bredsdorff El., *Hans Christian Andersen: The Story of His Life and Work*, Phaidon, London, 1975
- Bremond, C., *Η λογική των αφηγηματικών πιθανοτήτων*, μτφ. Καίτη Παπουτσά, στο Βασίλης Καλλιπολίτης (επιμ.), *Θεωρία της αφήγησης*, Αθήνα, Εξάντας, 1991, σσ. 125-57.

- Brix H., "Steen Steensen Blicher" in *The American Scandinavian Review*, Vol. 15, No. 10, 1928
- Bryant M., *Private Lives*, Orion Publishing, London, 2001
- Bubandt M., *Local Historian Finds Hans Christian Andersen's first Fairy Tale*, <http://politiken.dk/newsinenglish/art5435657/Local-historian-finds-Hans-Christian-Andersenrsquo-s-first-fairy-tale>
- Bucher J., *Three Models on a Rocking Horse: A comparative study in Narratology*, Gunter Narr Verlag, 1999
- Burkert W., *The Near Eastern Influence Orientalizing on Greek Culture. Revolution in the Early Archaic Age*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1992
- Carrey B., *Fairy Tales in the 21st Century*, Routledge, London, 2009
- Chrisholm A., "The tale of an ugly duckling:", 2006, in <http://www.telegraph.co.uk/culture/?xml=/arts/2005/06/05/boand05.xml>
- Coppeland L., "Are Fairy Tales out of Fashion?", in http://www.slate.com/articles/double_x/doublex/2012/02/why_i_don_t_want_to_read_fairy_tales_to_my_daughter_.html
- Degh L., "Grimm's Household Tales and its Place in the Household", in *Western Folklore*, 38(2): 85-103
- Engle P., "The Writer and the Place", in *A Community of Writers: Paul Engle and the Iowa Writers' Workshop*, University of Iowa Press, Iowa City, 1999
- Haase D., "Literary Fairy Tales", in Donald Haase, *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairytales*, Greenwood Publishing Group, Westport - Connecticut, 2008
- "Hans Christian Andersen - Childhood and Education" in www.danishnet.com
- "Hans Christian Andersen: The Little Mermaid", in http://www.andersen.sdu.dk/vaerk/register/info_e.html?vid=16
- Henderson, J., *Telling Tales on Caesar*, Oxford University Press, Oxford, 2001
- Holzberg N., *The Ancient Fable: An Introduction*, translated by Christine Jacobson - Holzberg, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2002
- Ihms, S. M., (1975). "The Brothers Grimm and their collection of "Kinder und Hausmarchen", in *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, 45: 41-54
- Jean L., (2007). "Charles Perrault's Paradox: How Aristocratic Fairy Tales became synonymous with folklore conversation" in *Trames*, 11(61): 276-283
- Joosen V., *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*, Oxford University Press, London, 2000
- Kindleberger C.P., *A Financial History of Western Europe*, Oxford University Press, Oxford, 1993

- Kurke L., *Aesopic Conversations: Popular Tradition, Cultural Dialogue and the Invention of Greek Prose*, Princeton University Press, 2010
- Lobban R., "Aesop", in *Historical Dictionary of ancient and medieval Nubia*, Scarecrow Press, London, c2004
- Manning - Sanders R., *Swan of Denmark: The Story of Hans Christian Andersen*, Heinemann, 1949
- Marksberry, M.L., *Foundation of Creativity*, Harper and Row, New York - London, 1963
- Mayvis A., *The Legendary life and fables of Aesop*, Mayant Press, 2006
- McGurl M., *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Harvard University Press Harvard, 2009
- Menand L., "Show or Tell - Should Creative Writing be Taught?", 8 June 2009, in <http://www.newyorker.com/magazine/2009/06/08/show-or-tell>
- Metz, J., *The Fables of La Fontaine, a critical edition of the 18th century settings*, New York, 1986
- Murphy R., *The Owl, the Raven and the Dove*, Oxford University Press, Oxford, 2000
- O' Neill, T., "Guardians of the Fairy Tale: The Brothers Grimm", in <https://es.scribd.com/document/139272012/Guardians-of-the-Fairy-Tale>
- Opie I., & Opie P., *The Classic Fairy Tales*, Oxford University Press, New York & Oxford, 1974
- Prince Al., *Hans Christian Andersen: The Fan Dancer*, Allison & Busby Co., London, 1998
- Propp V.A., *Theory and History of Folklore*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1984
- Renan E., & Neubauer, A., *Le Rabbins francais du commencement du quatorzieme siecle*, Imprimerie Nationale, Paris, 1877
- Robbins H., (2003). "The Emperor's New Critique", in *New Literary History*, 34(4): 670
- Robinson O.W., (2004). "Rhymes and Reasons in the Grimm's Kinder und Hausmarchen", in *The German Quarterly*, 77(1): 47-58
- Rossel S.H., *Hans Christian Andersen: Danish Writer and Citizen of the World*, Rodopi Editions, 1996
- Stockmann C., "Local Historian finds Hans Christian Andersen's first fairy tale", in <http://politiken.dk/newsinenglish/art5435657/Local-historian-finds-Hans-Christian-Andersenrsquos-first-fairy-tale>
- Swander, M., Leahy, A., & Cantrell, M. , *Theories of Creativity and Creative Writing Pedagogy*. In S. Earnshaw (Ed.), *The Handbook of Creative Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007
- Tatar M., *The Hard Facts of the Grimm's FairyTales*, Princeton University Press, 1987

- Tatar M., *The Annotated Hans Christian Andersen*, W.W. Norton and Company, New York & London, 2008
- Tatar M., (2010). "Why Fairy Tales matter: The Performative and the Transformative", in *Western Folklore* 69(1): 55-64
- Tatar M., (2004). "Reading the Grimm's Children Stories and Household Tales", in *The Annotated Brothers Grimm*, W.W. Norton and Company, London, 2012
- Temple R., & Temple Ol., *Aesop: the complete fables*, Penguin Books, New York - London, 1998
- Wenande Ch., "Unknown Hans Christian Andersen fairy tale discovered", in <https://web.archive.org/web/20121214223500/http://cphpost.dk/news/international/unknown-hans-christian-andersen-fairy-tale-discovered>
- Wulfschlager, J., *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller*, University of Chicago Press, Chicago, 2002
- Zipes J., *Hans Christian Andersen: The misunderstood storyteller*, Routledge, New York - London, 2005
- Zipes J., *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*, Routledge, London, 1988
- Zipes J., *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, Oxford, 2000
- Zipes J., *Myth as Fairy Tale*, Kentucky University Press, 1994