



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

*Επιστήμες της Αγωγής: Επαγγελματική Μάθηση και Καινοτομίες στην
Εκπαίδευση*

Διπλωματική εργασία

Κοινωνιογλωσσικές Αναπαραστάσεις του Φύλου στον Παιδικό Κινηματογράφο:

**Μία Συγκριτική Ανάλυση Παλαιότερων και Νεότερων Ταινιών Κινουμένων
Σχεδίων**

της

Τσώτσου Βικτωρίας

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Στάμου Αναστασία, Π.Τ.Ν./ Π.Δ.Μ.

Βαθμολογήτριες:

1. Αυγητίδου Σοφία, Π.Τ.Ν./ Π.Δ.Μ.

2. Γρίβα Ελένη, Π.Τ.Δ.Ε./ Π.Δ.Μ.

Φλώρινα, 2017

ΔΗΛΩΣΗ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΩΝ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΩΝ

Copyright © Τσώτσου Βικτωρία, 2017.

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 στη 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.

ΔΗΛΩΣΗ ΤΗΡΗΣΗΣ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΗΣ ΔΕΟΝΤΟΛΟΓΙΑΣ

Όνοματεπώνυμο: Τσώτσου Βικτωρία

A.E.M.: 639

Ηλεκτρονική διεύθυνση: victoriatsotsou@gmail.com

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: Κοινωνιογλωσσικές Αναπαραστάσεις του Φύλου στον Παιδικό Κινηματογράφο: Μία Συγκριτική Ανάλυση Παλαιότερων και Νεότερων Ταινιών Κινουμένων Σχεδίων

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής και 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.

Ημερομηνία 8-12-2017

Η δηλούσα

Τσώτσου Βικτωρία

Περιεχόμενα

Περίληψη	7
Abstract.....	8
Πρόλογος	9
Εισαγωγή	11
Κεφάλαιο Πρώτο: Θεωρητική Πλαισίωση του Θέματος της Εργασίας.....	13
Η Θέση του Γυναικείου Φύλου στην Κοινωνία.....	13
Βιολογικό Φύλο εν. Κοινωνικό Φύλο ή Γένος	15
Λόγος των Γυναικών εν. Λόγος των Ανδρών	18
Αναπαράσταση του Γυναικείου Φύλου στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης	20
Παιδιά και Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης	21
Παιδιά και Ταινίες Κινουμένων Σχεδίων της Disney	23
Σκοπός και Ερευνητικά Ερωτήματα της Έρευνας	24
Κεφάλαιο Δεύτερο: Η Μέθοδος της Έρευνας	25
Υλικό Μελέτης.....	25
Περίληψεις των Έξι Ταινιών Κινουμένων Σχεδίων της Disney	25
Οι Πρωταγωνίστριες της Disney και τα Χαρακτηριστικά τους	29
Πλαίσιο Ανάλυσης	33
Κεφάλαιο Τρίτο: Διαδικασία Ανάλυσης Παλαιότερων Ταινιών/ Αποτελέσματα.....	37
Ανάλυση της Μεταγλωττισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνου» (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937)	37
Ανάλυση Ρεπερτορίου	37
Ανάλυση Σκηνών.....	41
Ανάλυση της Μεταγλωττισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Σταχτοπούτα» (Cinderella, 1950).....	48
Ανάλυση Ρεπερτορίου	48
Ανάλυση Σκηνών.....	52

Ανάλυση της Μεταγλωττισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Ωραία Κοιμωμένη» (Sleeping Beauty, 1959).....	59
Ανάλυση Ρεπερτορίου	59
Ανάλυση Σκηνών.....	63
Κεφάλαιο Τέταρτο: Διαδικασία Ανάλυσης Νεότερων Ταινιών/ Αποτελέσματα	69
Ανάλυση της Μεταγλωττισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Μουλάν» (Mulan, 1998)	69
Ανάλυση Ρεπερτορίου	69
Ανάλυση Σκηνών.....	74
Ανάλυση της Μεταγλωττισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Η Πριγκίπισσα και ο Βάτραχος» (The Princess and the Frog, 2009).....	81
Ανάλυση Ρεπερτορίου	81
Ανάλυση Σκηνών.....	86
Ανάλυση της Μεταγλωττισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Brave» (2012).....	90
Ανάλυση Ρεπερτορίου	90
Ανάλυση Σκηνών.....	95
Κεφάλαιο Πέμπτο: Συμπεράσματα/ Συζήτηση.....	101
Περιορισμοί της Έρευνας και Προτάσεις για Περαιτέρω Έρευνα	106
Βιβλιογραφικές Αναφορές	107
Ελληνόγλωσσες.....	107
Ξενόγλωσσες.....	111
Παράρτημα.....	119

Ευρετήριο Πινάκων

Πίνακας 1. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία «Η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι».....	39
Πίνακας 2. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία «Σταχτοπούτα».....	50
Πίνακας 3. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία «Ωραία Κοιωμένη».....	62
Πίνακας 4. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία «Μουλάν».....	71
Πίνακας 5. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία «Η Πριγκίπισσα και ο Βάτραχος».....	83
Πίνακας 6. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία «Brave».....	93

Περίληψη

Είναι γεγονός πως οι γυναίκες, από την αρχαία κίόλας εποχή, όχι μόνο θεωρούνται κατώτερες από την κοινωνία σε σχέση με τους άνδρες, αλλά μεγαλώνουν και με αυτήν την ιδέα. Αυτός είναι και ο λόγος, άλλωστε, που η παρουσία τους είναι εμφανής κυρίως στην ιδιωτική και όχι στη δημόσια ζωή, όπου επικρατούν περισσότερο οι άνδρες. Αυτή η κατωτερότητα των γυναικών άρχισε να εμφανίζεται και στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης μέσα από τις σειρές και τις ταινίες που αυτά προβάλλουν. Μερικές από αυτές τις σειρές και τις ταινίες απευθύνονται, μάλιστα, και στην παιδική ηλικία, την πιο σημαντική, δηλαδή, ηλικία για την ανάπτυξη του ατόμου. Σκοπός, λοιπόν, της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση της κατασκευής του φύλου και πιο συγκεκριμένα, των κοινωνιογλωσσικών αναπαραστάσεων αυτού στον παιδικό κινηματογράφο. Για αυτόν τον λόγο, πραγματοποιήθηκε ποιοτική συγκριτική ανάλυση έξι συνολικά ταινιών κινουμένων σχεδίων της Disney, τριών παλαιότερων και τριών νεότερων, μέσα από το μοντέλο του Androutsopoulos, την προσέγγιση των Bucholtz και Hall καθώς και το εθνομεθοδολογικό εργαλείο της Ανάλυσης Κατηγοριοποίησης Μέλους του Sacks. Μέσα από την ανάλυση των παλαιότερων ταινιών προέκυψε ότι γίνεται ξεκάθαρα αναπαραγωγή των παραδοσιακών έμφυλων προτύπων. Βέβαια, και στις νεότερες ταινίες παρατηρούμε ότι παρ' όλο που γίνονται προσπάθειες να εξαλειφθούν τα παραδοσιακά πατριαρχικά πρότυπα μέσα από την ανάδυση των σύγχρονων προτύπων σε κάποιες σκηνές, εντούτοις, αυτά φαίνεται να ενισχύονται ακόμη περισσότερο. Ένα ενδιαφέρον γεγονός αποτελεί το ότι ανάλογα με τις περιστάσεις και την ταυτότητα που κατασκευάζουν οι γυναικείοι και οι ανδρικοί μυθοπλαστικοί χαρακτήρες, αυτοί χρησιμοποιούν και τον «θηλυκό» αλλά και τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί πως, πέραν του ότι οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες στις ταινίες χρησιμοποιούν διάφορους γλωσσικούς κώδικες από την πρότυπη ποικιλία και από μη πρότυπα γλωσσικά ύφη, υπάρχουν πρωταγωνίστριες/ -στές που σε κάποιες σκηνές ή σε ολόκληρη την ταινία δεν μιλούν καθόλου.

Λέξεις-κλειδιά: γλωσσικοί κώδικες, «θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, έμφυλα πρότυπα, ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney

Abstract

It is a fact that women, even from the ancient times, are not only considered inferior by society in relation to men, but they also grow up with this idea. That is why their presence is evident mainly in private and not in public life, where men dominate more. This inferiority of women began to appear in the media through the series and the films that they show. Some of the series and the films address childhood, the most important age for the development of the individual. The aim of the present study is to investigate the construction of gender and more specifically, its sociolinguistic representations in children's cartoon movies. For this reason, a qualitative comparative analysis of six Disney animated films, three older and three contemporary ones, was made through the use of the Androutsopoulos's model, the Bucholtz and Hall's approach as well as the ethnomethodological tool of the Sacks's Membership Categorization Analysis. The analysis of the older films has shown a clear reproduction of traditional gendered stereotypes. In the contemporary films we see that although attempts are made to eliminate traditional patriarchal stereotypes through the emergence of progressive gendered representations in some scenes, yet, the former seem to get even stronger. A notable fact is that depending on the circumstances and the identity that female and male fictional characters construct, they both use the "feminine" and the "masculine" way of speaking. Also, noteworthy is that, apart from the fact that the fictional characters in the movies use different linguistic codes from the standard variety and from non-standard linguistic styles, there are protagonists that do not speak at all in some scenes or in the whole movie.

Keywords: linguistic codes, "feminine" and "masculine" way of speaking, gendered stereotypes, Disney animated films

Πρόλογος

Είναι γενικώς γνωστό πως ανέκαθεν το γυναικείο φύλο αντιμετωπιζόταν ως κατώτερο σε σχέση με το ανδρικό. Αυτός είναι και ο λόγος που οι γυναίκες ασχολούνταν μόνο με τον οικο τους και τις εργασίες αυτού. Επίσης, φρόντιζαν τα παιδιά τους καθώς και τον σύζυγό τους. Με λίγα λόγια, ήταν αναγκαστικά αφοσιωμένες στον ιδιωτικό βίο, ενώ ήταν αποκλεισμένες από τον δημόσιο βίο, αφού αυτός αποτελούσε ξεκάθαρα «ανδρική» υπόθεση.

Στη σημερινή εποχή, μετά από τους αγώνες των γυναικών και του φεμινιστικού κινήματος, οι γυναίκες σε πολλά κράτη απέκτησαν το δικαίωμα στην ψήφο και την ισότητα με τους άνδρες. Βέβαια, και πάλι αυτή η λεγόμενη ισότητα δεν είναι τίποτα παραπάνω από εικονική. Εξακολουθούν να υπάρχουν προκαταλήψεις και στερεότυπα για το τι πρέπει να λέει και τι πρέπει να σκέφτεται το γυναικείο φύλο ως βιολογικό φύλο και όχι ως κοινωνικό καθώς και πώς αυτό πρέπει να συμπεριφέρεται.

Όλες αυτές οι προκαταλήψεις, βέβαια, και όλα αυτά τα στερεότυπα για το γυναικείο φύλο δεν υφίστανται μόνο στην πραγματικότητα, αλλά αναπαρίστανται και στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης. Πιο συγκεκριμένα, εμφανίζονται σε βιβλία, εφημερίδες, περιοδικά. Ακόμη, εμφανίζονται σε διαφημίσεις, σειρές και ταινίες, μερικές εκ των οποίων απευθύνονται, μάλιστα, και σε παιδιά.

Είναι γεγονός ότι τα παιδιά βρίσκονται σε μία πολύ κρίσιμη ηλικία για την ολόπλευρη ανάπτυξή τους είτε αναφορικά με το σώμα τους είτε αναφορικά με την προσωπικότητά τους. Αυτό σημαίνει πως οποιοδήποτε ερέθισμα και οποιαδήποτε πληροφορία μπορεί να έχει μεγάλο αντίκτυπο πάνω τους και κυρίως από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης με τα οποία έρχονται σε επαφή πλέον από πολύ μικρές ηλικίες.

Η επίδραση, λοιπόν, που έχουν τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης στα παιδιά κρίνεται όχι απλώς μεγάλη, αλλά τεράστια. Μέσω αυτών τα παιδιά παρακολουθούν διάφορες ταινίες κινουμένων σχεδίων, μερικές εκ των οποίων αναπαριστούν με συγκεκριμένο τρόπο το γυναικείο φύλο. Τέτοιες ταινίες κινουμένων σχεδίων, για παράδειγμα, είναι αυτές που παράγει η Disney εδώ και αρκετά χρόνια.

Μέσα από τις ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney τα παιδιά είναι σε θέση να παρακολουθήσουν το πώς σκέφτονται, μιλούν και δρουν και οι γυναικείοι αλλά και οι ανδρικοί μυθοπλαστικοί χαρακτήρες. Κρίνεται, λοιπόν, δεσπόζουσας σημασίας να εξετάσουμε, όπως και συμβαίνει στην παρούσα εργασία, το πώς γίνεται η

αναπαράσταση του φύλου κοινωνιογλωσσικά στις ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney.

Αυτή η μελέτη έρχεται να προσθέσει σημαντικά δεδομένα στις λιγοστές έρευνες που έχουν γίνει αναφορικά με την κατασκευή του φύλου σε κοινωνιογλωσσολογικό επίπεδο στον κινηματογράφο και την τηλεόραση (Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 24). Επιπλέον, αυτή η μελέτη θα μας δώσει στοιχεία σχετικά και με τις τυχόν διαφοροποιήσεις στην κατασκευή του φύλου με το πέρασμα των χρόνων.

Οι γυναίκες πρωταγωνίστριες και οι άνδρες πρωταγωνιστές στον παιδικό κινηματογράφο καθώς και τα κοινωνιογλωσσικά χαρακτηριστικά που αυτές και αυτοί προβάλλουν είναι τα ίδια ή αλλάζουν μετά από τις μεταβολές που υφίσταται καθημερινά ο κόσμος; Παρουσιάζονται τα ίδια παραδοσιακά πατριαρχικά πρότυπα που κυριαρχούν εδώ και χιλιάδες χρόνια ή παρουσιάζονται κάποια σύγχρονα πρότυπα μετά τους αγώνες των γυναικών και του φεμινιστικού κινήματος για ίδια δικαιώματα και ευκαιρίες με τους άνδρες; Η παρούσα εργασία θα δώσει κατά το δυνατόν απάντηση στα συγκεκριμένα ερωτήματα.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την κ. Στάμου Αναστασία, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, η οποία, καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας, μου παρείχε την καθοδήγησή της και τις πολύτιμες συμβουλές της, όποτε και αν τις χρειαζόμουν. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την κ. Αυγητίδου Σοφία, καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, καθώς και την κ. Γρίβα Ελένη, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, για τα χρήσιμα σχόλιά τους.

Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω από βάθη καρδιάς τους γονείς μου, Συμέλα και Παρθένη, καθώς και τα αδέρφια μου, Γιώργο και Σοφία, που βρίσκονται πάντοτε δίπλα μου δείχνοντάς μου κάθε φορά την αγάπη τους και τη στήριξή τους. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω από βάθη καρδιάς τη γιαγιά μου, Σοφία, και τη θεία μου, Νόπη, άτομα που, όταν βρίσκονταν στη ζωή, υποστήριζαν κάθε απόφαση μου συμβουλευοντάς με.

Εισαγωγή

Είναι γεγονός ότι από αρχαιοτάτων χρόνων υπήρχε ο διαχωρισμός του γυναικείου από το ανδρικό φύλο. Το κάθε φύλο από τότε κιόλας αναλάμβανε διαφορετικά καθήκοντα, είχε διαφορετικούς ρόλους και έπρεπε να επιδεικνύει συγκεκριμένες συμπεριφορές, που να αρμόζουν σε αυτό. Οι γυναίκες δραστηριοποιούνταν στον ιδιωτικό βίο ως μητέρες, νοικοκυρές και σύζυγοι, ενώ οι άνδρες δραστηριοποιούνταν στον δημόσιο βίο ως εργαζόμενοι και πολίτες. Πέραν των άλλων, μέχρι και ο λόγος του κάθε φύλου έχει λεχθεί ότι διαφέρει.

Όλες αυτές οι διαφορές είτε στον λόγο είτε στους ρόλους των δύο φύλων γίνονται αντιληπτές όχι μόνο στην καθημερινότητα, αλλά και στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης. Πιο συγκεκριμένα, τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης παρουσιάζουν, κάποιες φορές με πολύ έντονο τρόπο, αυτόν τον διαχωρισμό μεταξύ γυναικών και ανδρών σε διαφημίσεις, σειρές και ταινίες, μερικές εκ των οποίων απευθύνονται καθώς και επηρεάζουν την παιδική ηλικία. Αυτές οι σειρές και οι ταινίες είναι τα κινούμενα σχέδια. Μία γνωστή ανά τον κόσμο, εδώ και αρκετά χρόνια, εταιρεία παραγωγής κινουμένων σχεδίων είναι η Disney.

Η παρούσα εργασία διερευνά το πώς κατασκευάζεται και αναπαρίσταται κοινωνιογλωσσολογικά το φύλο σε έξι ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται συγκριτική ανάλυση τριών παλαιότερων με τρεις νεότερες ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney. Επιπλέον, στην παρούσα εργασία διερευνάται το κατά πόσο αναπαράγονται τα παραδοσιακά έμφυλα πρότυπα ή κάνουν την εμφάνισή τους κάποια σύγχρονα πρότυπα μετά τους αγώνες και τις διεκδικήσεις των γυναικών για ίση μεταχείριση με τους άνδρες.

Σε αυτό το σημείο θα αναφερθούν τα περιεχόμενα της παρούσας εργασίας, η οποία χωρίζεται σε πέντε κεφάλαια: το πρώτο κεφάλαιο, που αποτελεί τη θεωρητική πλαισίωση του θέματος της εργασίας, το δεύτερο κεφάλαιο, που περιγράφει τη μέθοδο της έρευνας, το τρίτο κεφάλαιο, που αναφέρεται στη διαδικασία ανάλυσης των παλαιότερων ταινιών, το τέταρτο κεφάλαιο, που περιλαμβάνει τη διαδικασία ανάλυσης των νεότερων ταινιών και το πέμπτο κεφάλαιο, που παρουσιάζει τα συμπεράσματα και τη συζήτηση.

Το πρώτο κεφάλαιο, δηλαδή το θεωρητικό πλαίσιο του θέματος της εργασίας, χωρίζεται σε επτά υποκεφάλαια. Στο πρώτο υποκεφάλαιο γίνεται αναφορά στη θέση που κατέχουν στην κοινωνία οι γυναίκες από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Στο

δεύτερο υποκεφάλαιο γίνεται λόγος στις διαφορές του βιολογικού από το κοινωνικό φύλο ή γένος. Το τρίτο υποκεφάλαιο κάνει αναφορά στις διαφορές που υπάρχουν στον λόγο των γυναικών από αυτόν των ανδρών. Το τέταρτο υποκεφάλαιο κάνει λόγο στην αναπαράσταση των γυναικών στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης.

Στο πέμπτο υποκεφάλαιο γίνεται ανάλυση της σχέσης των παιδιών με τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης. Το έκτο υποκεφάλαιο αναφέρεται στην επίδραση που ασκούν στα παιδιά οι ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney. Τέλος, στο έβδομο υποκεφάλαιο περιγράφονται αναλυτικά ο σκοπός και τα ερευνητικά ερωτήματα της έρευνας.

Το δεύτερο κεφάλαιο, δηλαδή η μέθοδος της έρευνας, χωρίζεται σε δύο υποκεφάλαια. Στο πρώτο υποκεφάλαιο γίνεται περιγραφή του υλικού μελέτης και πιο συγκεκριμένα, των έξι συνολικά ταινιών κινουμένων σχεδίων της Disney όσον αφορά στις περιλήψεις αυτών αλλά και τα χαρακτηριστικά των πρωταγωνιστριών τους. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο γίνεται εκτενής αναφορά στο πλαίσιο ανάλυσης της παρούσας εργασίας.

Στο τρίτο και στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύονται οι παλαιότερες και οι νεότερες ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney αντίστοιχα σε μακρο-επίπεδο και μικρο-επίπεδο και γράφονται τα αποτελέσματα. Τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο εξάγονται τα συμπεράσματα και γίνεται συζήτηση στην οποία γράφονται οι περιορισμοί της έρευνας όπως επίσης και οι προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.

Κεφάλαιο Πρώτο: Θεωρητική Πλαισίωση του Θέματος της Εργασίας

Η Θέση του Γυναικείου Φύλου στην Κοινωνία

Είναι ευρέως γνωστό ότι οι γυναίκες σε αντίθεση με τους άνδρες βρίσκονται σε πιο δυσμενή θέση στην κοινωνία, καθώς δεν θεωρούνται ισάξιές τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι γυναίκες να κάνουν περισσότερες προσπάθειες συγκριτικά με τους άνδρες, ακόμη και αν αυτές είναι πιο μορφωμένες ή κατέχουν περισσότερες ικανότητες από αυτούς, ώστε να αποδείξουν την αξία τους και τη θέση τους μέσα στην κοινωνία. Για να μιλήσουμε για τη χώρα μας, πρέπει να πούμε πως αυτή είναι ξεκάθαρα μία πατριαρχική χώρα (Γκασούκα, 1997: 60), όπου οι άνδρες είναι οι «αρχηγοί» και στο σπίτι τους αλλά και στη δημόσια ζωή (Κακλαμανάκη, 1984: 19).

Οι γυναίκες από την αρχαία Ελλάδα θεωρούνταν σεξουαλικά αντικείμενα που γεννούσαν παιδιά και φρόντιζαν τα του οίκου τους (Mossé, 2002: 12). Παντρεύονταν, για να γεννήσουν γιους έχοντας, βεβαίως, εξασφαλισμένη και την προίκα τους (Mossé, 2002: 58), η οποία ίσχυε μέχρι και πριν από μερικά χρόνια με τη μορφή του πτυχίου (Τάκαρη, 1978: 59). Οι γυναίκες από την αρχαία Ελλάδα κιόλας δεν είχαν λόγο ούτε για τον ίδιο τους τον εαυτό. Οι Αθηναίες της αρχαίας Ελλάδας, για παράδειγμα, είχαν τον πατέρα τους, τον σύζυγό τους, τον γιό τους ή οποιονδήποτε άλλον συγγενή να μιλήσουν για αυτές (Μίσσιου, 1999: 34· Mossé, 2002: 56). Το ίδιο ακριβώς συνέβαινε και στις γυναίκες του Βυζαντίου, αφού και εκείνες θεωρούταν ότι έχρηζαν κηδεμονίας (Ιμβριώτη, 2002: 31).

Στην Τουρκοκρατία, οι εύποροι Τούρκοι έπαιρναν με το ζόρι όποια γυναίκα ήθελαν, ακόμη και αν αυτή είχε ήδη σύζυγο και παιδιά (Καρζής, 1990: 121-122), θεωρώντας την έτσι σεξουαλικό αντικείμενο, όπως ακριβώς, δηλαδή, τη θεωρούσαν και οι άνδρες στην αρχαία Ελλάδα. Ως αντικείμενο έβλεπε τη γυναίκα μέχρι και το σχολείο και πιο συγκεκριμένα, ως αντικείμενο που απλώς προσέφερε τις υπηρεσίες του στο σπίτι. Για αυτόν τον λόγο, το σχολείο στον 19^ο αιώνα στόχευε να μάθει στη γυναίκα τον προορισμό της σε αυτόν τον κόσμο, την ανάληψη, δηλαδή, των οικιακών εργασιών (Μπακαλάκη & Ελεγκίτου, 1987: 28).

Αναμφίβολα, στη σημερινή εποχή εν αντιθέσει με παλαιότερα, οι γυναίκες έχουν περισσότερες ευκαιρίες να σπουδάσουν και να εργαστούν. Παρ' όλα αυτά, κάποια πράγματα δεν έχουν αλλάξει ριζικά. Αρκετές γυναίκες εξακολουθούν να μένουν στο σπίτι τους και να δραστηριοποιούνται μόνο μέσα σε αυτό. Αυτό που κάνουν είναι να κρατούν ενωμένη όλη την οικογένεια (ντε Κερβαντουέ & Μοσού

Λαβώ, 2000: 31) και να φροντίζουν (Paoletti, 2010: 507) το νοικοκυριό τους. Επωμίζονται όλες τις εργασίες του σπιτιού, γεγονός που τις υποβαθμίζει ως γυναίκες, σύμφωνα με τις φιλελεύθερες και ριζοσπάστριες φεμινίστριες (Bryson, 2005: 274). Αυτό, μάλιστα, συμβαίνει, δίχως να απολαύουν οικονομικών αποδοχών (Τάκαρη, 1978: 163).

Όταν βγαίνουν εκτός σπιτιού οι γυναίκες μερικά από τα επαγγέλματα που ακολουθούν είναι αυτό της αγρότισσας (Τάκαρη, 1978: 167), της εργάτριας (Αβδελά, 1990: 17 · Τάκαρη, 1978: 172), της μαίας (Αβδελά, 1990: 17), της υπαλλήλου (Τάκαρη, 1978: 176), της υπηρέτριας (Αβδελά, 1990: 17), της εκπαιδευτικού (Τάκαρη, 1978: 181) και συγκεκριμένα, της δασκάλας (Αβδελά, 1990: 17), καθώς και της δικαστή, γεγονός που μέχρι πριν λίγα χρόνια θα θεωρούταν αδιανόητο (Τάκαρη, 1978: 184). Μερικά από αυτά τα επαγγέλματα, όπως αυτό της δασκάλας και της υπηρέτριας, θεωρούνται ότι είναι συνδεδεμένα με τη γυναικεία φύση, επειδή μέσω αυτών οι γυναίκες προσφέρουν την αγάπη τους και τη φροντίδα τους στην/ στον συνάνθρωπο (Anthias, 1995: 146).

Μπορεί, όπως είδαμε παραπάνω, οι γυναίκες να εργάζονται εκτός σπιτιού, αλλά τα επαγγέλματα που ως επί το πλείστον ακολουθούν δεν προσφέρουν πολλές ευκαιρίες για την προσωπική και επαγγελματική τους εξέλιξη. Μέχρι και στην πολιτική οι ευκαιρίες που τους δίνονται είναι λίγες. Αυτός είναι και ο λόγος που η συμμετοχή τους στα κοινά δεν είναι μεγάλη (Παντελίδου Μαλούτα, 2002: 65).

Βέβαια, και το μικρό ποσοστό γυναικών που συμμετέχει στα κέντρα λήψης αποφάσεων και καταλαμβάνει υψηλές θέσεις στην πολιτική αντιμετωπίζει ένα σημαντικό πρόβλημα. Αυτές οι γυναίκες αν και κατέχουν τα ίδια δικαιώματα με τους άνδρες καθώς και ίδιες ικανότητες στην πολιτική, παρ' όλα αυτά, πρέπει κάθε φορά να μπαίνουν στη διαδικασία να αποδεικνύουν τι αξίζουν, διότι αυτοί εξακολουθούν όχι μόνο να μη δείχνουν πίστη σε ό,τι αυτές κάνουν, αλλά οι ίδιοι παίρνουν τις σημαντικές αποφάσεις (Makri-Tsilipakou, 2016: 257).

Όπως μας αναφέρει η Τάκαρη (1978: 219), οι άνδρες δεν επιθυμούν να έχουν στο πλάι τους έξυπνες γυναίκες, διότι θεωρούν πως τοιούτω τρόπω καταργείται η ανωτερότητά τους. Παύει πια να υφίσταται ο ρόλος των ανδρών ως οι «αρχηγοί» της οικογένειας και της κοινωνίας, αν οι γυναίκες είναι μορφωμένες, καθώς έτσι, είναι σε θέση να υπερασπιστούν τους εαυτούς τους και τα δικαιώματά τους.

Το θέμα, όμως, δεν είναι το πώς βλέπουν οι άνδρες τις γυναίκες, αλλά το πώς βλέπουν οι ίδιες τους εαυτούς τους. Η Τάκαρη (1978: 219-220) εύστοχα σχολιάζει ότι

οι γυναίκες θα μπορούσαν να κατέχουν θέσεις υψηλού κοινωνικού κύρους, αν οι ίδιες πίστευαν στους εαυτούς τους και στις δυνατότητές τους. Όπως μας λέει η Κακλαμανάκη (1984: 95), «...η γυναίκα συναντάει το μεγαλύτερο εχθρό μέσα στον ίδιο τον εαυτό της».

Βιολογικό Φύλο εν. Κοινωνικό Φύλο ή Γένος

Είναι εν γένει γνωστό πως οι άνδρες πιστεύουν ότι υπερέχουν σε όλους τους τομείς της ζωής τους, επειδή υπερέχουν σωματικά σε σχέση με τις γυναίκες (Poulain de La Barre, 1998: 53). Αυτός είναι και ο λόγος που οι γυναίκες δέχονται βία ακόμη και μέσα στην οικογένειά τους καθώς και στην κοινωνία (Παπαρρήγα-Κωσταβάρα, 2008: 126 και 134 αντίστοιχα) μέσα από τη σεξουαλική παρενόχληση (Λαμπράκη, 1999: 52), τη διεθνική σωματεμπορία και την πορνεία (Παπαρρήγα-Κωσταβάρα, 2008: 134 και 148 αντίστοιχα).

Μάλιστα, και οι ίδιες οι γυναίκες αντιλαμβάνονται ότι οι άνδρες είναι πιο δυνατοί σωματικά σε σύγκριση με αυτές (ντε Κερβαντουέ & Μοσύ Λαβώ, 2000: 37, 67). Κατά τα άλλα, οι γυναίκες μπορούν και κάνουν πολλά πράγματα την ίδια στιγμή και χωρίς να αποτυγχάνουν· εργάζονται και προσέχουν και τα παιδιά τους αλλά και τους συζύγους τους (ντε Κερβαντουέ & Μοσύ Λαβώ, 2000: 37) καθώς και το σπίτι τους. Είναι απλώς διαφορετικές και όχι κατώτερες (Δαμανάκη, 1995: 19), δεν υστερούν σε τίποτα από τους άνδρες.

Βέβαια, λόγω έλλειψης σωματικής δύναμης οι γυναίκες ανέκαθεν θεωρούνταν ικανές για συγκεκριμένα πράγματα, όπως η γέννηση και το ανάθρεμμα των παιδιών (Anthias, 1995: 146) και η φροντίδα του νοικοκυριού και του συζύγου. Με λίγα λόγια, ήταν υπεύθυνες για την ιδιωτική ζωή, ενώ δεν είχαν λόγο ούτε καν το δικαίωμα να συμμετέχουν στη δημόσια ζωή, προνόμιο μονάχα των ανδρών.

Από την αρχαιότητα, λοιπόν, υπάρχει ο διαχωρισμός των γυναικών από τους άνδρες και των κοριτσιών από τα αγόρια. Αυτό συμβαίνει ακόμη και πριν τη γέννηση ενός παιδιού μέσα από τη χρήση του υπέρηχου (Weatherall & Gallois, 2003: 487). Έτσι, πριν από τη γέννηση κιόλας του παιδιού, καταλήγουμε σε συγκεκριμένους ρόλους που αυτό καλείται να αποκτήσει, ανάλογα με το φύλο του ('sex roles', Sunderland, 2006: 28) και πιο συγκεκριμένα, το βιολογικό του φύλο.

Τα τελευταία χρόνια, ωστόσο, φύλο δεν θεωρείται μόνο το βιολογικό (sex), αλλά διαχωρίζεται και στο κοινωνικό φύλο ή το γένος (gender). Είναι ένας

διαχωρισμός που γίνεται από το κίνημα του φεμινισμού (Hall, 2003: 373) και ειδικότερα, από Αμερικανίδες φεμινίστριες, αφού αυτές εισήγαγαν τον όρο του κοινωνικού φύλου (ντε Κερβαντουέ & Μοσύ Λαβώ, 2000: 294).

Το βιολογικό φύλο (sex) «αναφέρεται στις φυσικές διαφορές του σώματος» (Giddens, 2009: 153), διαφορές που υφίστανται αφού τα σώματα των γυναικών έχουν διαπλαστεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι σε θέση να φέρουν στον κόσμο παιδιά και να τα θηλάσουν (Σκουτέρη-Διδασκάλου, 1991: 25).

Αντιθέτως, το κοινωνικό φύλο ή το γένος (gender) (Αβδελά & Ψαρρά, 1997: 12) «αφορά τις ψυχολογικές, κοινωνικές και πολιτιστικές διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών» (Giddens, 2009: 153) και «κατασκευάζεται ανάλογα με την επικοινωνιακή περίσταση και τους στόχους των ομιλητών/τριών» (Λαμπροπούλου, 2014: 400). Αυτό σημαίνει πως δεν περιμένουμε «συγκεκριμένη γλωσσική (ανδρική ή γυναικεία) συμπεριφορά» από τα άτομα (Λαμπροπούλου, 2014: 400).

Για το βιολογικό φύλο (sex) χρησιμοποιούμε τα επίθετα «γυναικείος» (female) και «ανδρικός» (male), ενώ για το κοινωνικό φύλο ή το γένος (gender) χρησιμοποιούμε τα επίθετα «θηλυκός» (feminine) και «αρσενικός» (masculine) (Μακρή-Τσιλιπάκου, 2004: 5).

Ανάλογα με το βιολογικό τους φύλο, οι γυναίκες και οι άνδρες, τα κορίτσια και τα αγόρια αναμένεται να επιδεικνύουν διαφορετικές συμπεριφορές (Παπαταξιάρχη, 1992: 13), τις οποίες μαθαίνουν από το κοινωνικο-πολιτισμικό τους πλαίσιο, καθώς αυτό έχει κάποιες συγκεκριμένες προσδοκίες για το κάθε φύλο. Σύμφωνα με τις φεμινίστριες, η κοινωνία στην οποία ζούμε είναι σεξιστική και μαθαίνει στις γυναίκες συγκεκριμένες συμπεριφορές, με στόχο να τις κρατά υποταγμένες (Cameron, 2003: 454), δίχως να μπορούν να διεκδικήσουν τα αυτονόητα δικαιώματά τους ως ισότιμα μέλη αυτής.

Κατά την Sunderland (2006: 29), «τα αγόρια ‘μαθαίνουν’ να είναι γενναία, και τα κορίτσια να είναι καλές ακροάτριες». Τα κορίτσια γίνονται μαζορέτες με σκοπό την εμπύχωση και την υποστήριξη προς τους αθλητές που είναι τα αγόρια (Eckert, 2003: 384). Οι γυναίκες, επίσης, πρέπει να χρησιμοποιούν πλάγιο λόγο, ενώ οι άνδρες πρέπει να χρησιμοποιούν τον ευθύ λόγο (Lakoff, 2003: 162).

Τα παραπάνω αποτελούν μερικά από τα χαρακτηριστικά στα οποία γυναίκες και άνδρες διαφέρουν. Βέβαια, δεν διαφέρουν μόνο οι συμπεριφορές και ο λόγος των ίδιων των γυναικών και των ανδρών, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αναφερόμαστε όλες οι υπόλοιπες και όλοι οι υπόλοιποι σε αυτές και αυτούς.

Παραδείγματος χάριν, όπως αναφέρει η Lakoff (2003: 162), η γυναίκα η οποία κατέχει εξουσία στα χέρια της χαρακτηρίζεται ως «σκύλα» (*bitch*) ή «μέγαιρα» (*shrew*) (σύμφωνα με το αγγλο-ελληνικό λεξικό των Stavropoulos & Hornby, 2005: 48 και 660 αντίστοιχα), ενώ για τους άνδρες δεν υπάρχουν τέτοιες παρόμοιες λέξεις. Αντιθέτως, ο άνδρας που κάνει ό,τι του πει η σύζυγός του χαρακτηρίζεται ως ο άνδρας «που τον τραβά η γυναίκα του από τη μύτη» (*henpecked*) (σύμφωνα με το αγγλο-ελληνικό λεξικό των Stavropoulos & Hornby, 2005: 292), ενώ για τις γυναίκες δεν υπάρχουν τέτοιες παρόμοιες λέξεις.

Όπως βλέπουμε, η γλώσσα που χρησιμοποιείται για τον χαρακτηρισμό των γυναικών τις υποβαθμίζει στο έπακρον. Άλλοι υποτιμητικοί σεξιστικοί όροι που χρησιμοποιούνται για τον χαρακτηρισμό των γυναικών είναι οι λέξεις «γεροντοκόρη» ή «δεσποινίς» (Τσοκαλίδου, 1996: 50) και αυτό διότι δίνουν έμφαση στο αν είναι παντρεμένες ή όχι. Οι παντρεμένες γυναίκες χαρακτηρίζονται ως «κυρίες», ενώ οι ανύπαντρες χαρακτηρίζονται ως «δεσποινίδες» (Τσοκαλίδου, 1996: 33) ή «γεροντοκόρες» (Τσοκαλίδου, 1996: 43), αν «έχουν μείνει στο ράφι», όπως λέει ο ελληνικός λαός. Αντιθέτως, οι άνδρες, είτε είναι παντρεμένοι είτε είναι ανύπαντροι, χαρακτηρίζονται μόνο ως «κύριοι». Αυτός είναι ο λεγόμενος «γλωσσικός σεξισμός» (Τσοκαλίδου, 2001: χ.σ.).

Καταληκτικά, θα λέγαμε ότι αναφορικά με το φύλο, είτε το βιολογικό φύλο (*sex*) είτε το κοινωνικό φύλο (*gender*), επικρατούν δύο προσεγγίσεις: οι ουσιοκρατικές και οι κατασκευαστικές (Λαμπροπούλου, 2014: 399). Με βάση τις ουσιοκρατικές προσεγγίσεις, το βιολογικό φύλο είναι αυτό που διαφοροποιεί τις γυναίκες από τους άνδρες και αντίστροφα (Λαμπροπούλου, 2014: 399-400).

Αντιθέτως, με βάση τις κατασκευαστικές προσεγγίσεις, οι οποίες είναι και πιο σύγχρονες, το κοινωνικό φύλο είναι προϊόν κατασκευής των ατόμων μέσα από τους στόχους αυτών αλλά και την επικοινωνία μεταξύ τους. Αυτό σημαίνει πως οι ομιλήτριες και οι ομιλητές, ανάλογα με τις εκάστοτε γλωσσικές επιλογές που κάνουν κατά τη διάρκεια της γλωσσικής τους αλληλεπίδρασης, χαρακτηρίζονται είτε ως θηλυκά άτομα είτε ως αρσενικά (Λαμπροπούλου, 2014: 400).

Με λίγα λόγια, οι γυναίκες όπως και οι άνδρες, μπορούν να χρησιμοποιήσουν και τον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, με αποτέλεσμα να καθίστανται θηλυκά άτομα, και τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, με αποτέλεσμα να καθίστανται αρσενικά άτομα. Οι δύο αυτοί τρόποι ομιλίας αποτελούν συμβολικά ιδεώδη (Μαρωνίτη & Στάμου, 2014:

1037), από τα οποία αντλούν γυναίκες και άνδρες, ανάλογα με τις περιστάσεις και την ταυτότητα που επιθυμούν κάθε φορά να κατασκευάσουν.

Βέβαια, ο τρόπος με τον οποίο ορίζεται ο «θηλυκός» και ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας προϋποθέτει ότι η οργάνωση της κοινωνίας έχει βασιστεί στην κυριαρχία του ανδρικού φύλου, και πιο συγκεκριμένα, στην πατριαρχία, ενώ οι γυναίκες που δεν αποδέχονται τους παραδοσιακούς πατριαρχικούς ρόλους, οι οποίοι τις αποδίδονται συμβατικά από την κοινωνία, επαναστατούν αντλώντας συνήθως από τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας (Behm, 2009, όπως αναφέρεται στο Μαρωνίτη & Στάμου, 2014: 1028).

Λόγος των Γυναικών εν. Λόγος των Ανδρών

Αρκετά συχνά γίνεται αναφορά όχι μόνο στις διαφορές που παρουσιάζουν οι γυναίκες και οι άνδρες στο σώμα τους και τη συμπεριφορά τους, αλλά και στον λόγο τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα όχι μόνο να αναπαράγονται, αλλά και να διαιωνίζονται παραδοσιακά έμφυλα στερεότυπα. Πιο αναλυτικά, οι γυναίκες θεωρείται ότι όταν συζητούν, συζητούν αρκετή ώρα και για πιο προσωπικά ζητήματα, ενώ οι άνδρες δεν μιλούν καθόλου για προσωπικά τους θέματα (Miettinen & Watson, 2013: 108).

Επιπρόσθετα, οι γυναίκες θεωρείται ότι είναι περισσότερο συνεργατικές στην αλληλεπίδρασή τους με τα άλλα άτομα, ενώ οι άνδρες είναι περισσότερο ανταγωνιστικοί και επιθετικοί σε λεκτικό επίπεδο (Holmes, 1992: 131). Οι γυναίκες επιδιώκουν να καταστήσουν τις/ τους συνομιλήτριες/ -τές τους συμμετέχουσες/ -οντες στη συζήτηση, ενώ οι άντρες προσπαθούν να μιλήσουν πιο πολύ οι ίδιοι, χωρίς να ακούν το τι έχουν να πουν τα υπόλοιπα άτομα στη συζήτηση και εκφράζουν έντονα το τι πιστεύουν για ένα ζήτημα. Επιπλέον, οι γυναίκες αφουγκράζονται με προσοχή το τι έχουν να πουν οι συνομιλήτριες/ -τές τους, ενώ οι άνδρες διακόπτουν απότομα τον λόγο των άλλων ατόμων και εκφράζουν έντονα τη διαφωνία τους σε αυτά (Holmes, 1992: 132).

Ακόμη, οι γυναίκες ρωτούν να μάθουν πράγματα πιο πολύ σε σύγκριση με τους άνδρες και προσπαθούν να ενθαρρύνουν τις/ τους συνομιλήτριες/ -τές τους να εκφραστούν. Βέβαια, κάποιες φορές το απαιτούν (Maltz & Borker, 1983: 197). Άλλα σημεία στον λόγο των γυναικών που διαφέρουν από αυτόν των ανδρών είναι ότι οι γυναίκες εκφράζουν μεν την υποστήριξή τους στις/ στους συνομιλήτριες/ -τές τους,

μπορούν, όμως, κάλλιστα και να τις/ τους κριτικάρουν (Maltz & Borker, 1983: 209) καθώς και να τις/ τους ανταγωνιστούν (Maltz & Borker, 1983: 210). Αντιθέτως, οι άνδρες ανταλλάσσουν μεταξύ τους και αστεία αλλά και προσβολές θεωρώντας το ως κάτι το φυσιολογικό (Maltz & Borker, 1983: 212).

Μέσα στις τόσες διαφορές μία μόνο ομοιότητα παρουσιάζουν οι γυναίκες και οι άνδρες στον λόγο τους. Αυτή η ομοιότητα είναι ότι και οι μιν και οι δε ενδέχεται να μιλούν ταυτόχρονα με τις/ τους συνομιλήτριες/ -τές τους. Βέβαια, και σε αυτήν την ομοιότητα που παρουσιάζουν διαφέρουν: οι γυναίκες μιλούν ταυτόχρονα με τα άλλα άτομα για λόγους υποστήριξης καθώς και συμφωνίας, ενώ οι άνδρες μιλούν ταυτόχρονα με τα άλλα άτομα, είτε για να διαφωνήσουν είτε για να συμφωνήσουν μαζί τους (Makri-Tsilipakou, 1994: 416).

Η Talbot, με τη σειρά της, εκφράζει και άλλα χαρακτηριστικά τα οποία καθιστούν τον λόγο των γυναικών διαφορετικό από αυτόν των ανδρών. Αναλυτικότερα, οι γυναίκες στον λόγο τους χαρακτηρίζονται για τη συμπόνια που δείχνουν, ενώ οι άνδρες είναι αυτοί που δίνουν διάφορες λύσεις στα προβλήματα που προκύπτουν. Επιπροσθέτως, οι γυναίκες στον λόγο τους είναι υποστηρικτικές, ένα χαρακτηριστικό που τις καθιστά καλές μητέρες, ενώ οι άνδρες αντιτίθενται με ό,τι δεν συμφωνούν (Talbot, 2003: 475).

Τέλος, η Talbot, όσον αφορά στη διαφορά που υπάρχει στον λόγο των γυναικών από αυτόν των ανδρών, έκανε τη διάκριση σε «rapport» και «report» αντίστοιχα (Talbot, 2003: 475). Βέβαια, για αυτήν τη διάκριση μίλησε εκτενέστερα η Tannen (1990: 36), η οποία έκανε λόγο για «rapport-talk» καθώς και για «report-talk».

Το «rapport-talk» αφορά στην ομιλία των γυναικών και λαμβάνει χώρα στον ιδιωτικό βίο, ενώ το «report-talk» αφορά στην ομιλία των ανδρών και λαμβάνει χώρα στον δημόσιο βίο. Στην ιδιωτική τους ζωή οι γυναίκες ενδιαφέρονται για το πώς θα δημιουργήσουν σχέσεις με τα άλλα άτομα και στη συνέχεια, για το πώς θα διατηρήσουν αυτές τις σχέσεις. Αντιθέτως, στη δημόσιά τους ζωή οι άνδρες ενδιαφέρονται για την ανεξαρτησία τους καθώς και την κοινωνική τους θέση (Tannen, 1990: 36).

Αναπαράσταση του Γυναικείου Φύλου στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης

Αληθεύει ότι το γυναικείο φύλο ανέκαθεν θεωρούταν κατώτερο σε σχέση με το ανδρικό. Οι γυναίκες από τα αρχαία χρόνια μέχρι και σήμερα θεωρούνται ότι είναι καλές και παράλληλα υποχρεωμένες να αναθρέφουν τα παιδιά τους και να φροντίζουν το σπίτι τους καθώς και τον σύζυγό τους και όχι να ανελίσσονται επαγγελματικά. Αυτή η εικόνα του γυναικείου φύλου δεν ισχύει μόνο στην πραγματικότητα, αλλά αναπαρίσταται και στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης.

Πιο συγκεκριμένα, στην έρευνα της Kartalou (2000: 105, 106) έγινε ανάλυση δύο ταινιών της δεκαετίας του '60, της ταινίας «Δεσποινίς Διευθυντής» με πρωταγωνίστρια τη Τζένη Καρέζη και της ταινίας «Μοντέρνα Σταχτοπούτα» με πρωταγωνίστρια την Αλίκη Βουγιουκλάκη. Η ανάλυση έδειξε ότι και οι δύο πρωταγωνίστριες ήταν επιτυχημένες επαγγελματίες στον χώρο της δουλειάς τους, παρ' όλα αυτά, δεν τα κατάφερναν στην προσωπική τους ζωή. Πίστευαν ότι δεν είχαν την κατάλληλη εξωτερική εμφάνιση που θα έλκυε τους άνδρες (Kartalou, 2000: 109), με αποτέλεσμα να μην είναι σε θέση να βρουν σύντροφο. Έφτασαν, μάλιστα, και στο σημείο να αλλάξουν τους εαυτούς τους και να προσποιηθούν κάτι το οποίο δεν είναι (Kartalou, 2000: 110).

Εν κατακλείδι, στην ταινία «Μοντέρνα Σταχτοπούτα» γίνεται εμφανές ότι η γυναίκα δεν μπορεί να συνδυάσει την επαγγελματική με την οικογενειακή ζωή, πρέπει να εγκαταλείψει το ένα και να αφοσιωθεί στο άλλο. Στην ταινία «Δεσποινίς Διευθυντής», παρ' όλο που δεν γίνεται εμφανές το τι ακριβώς γίνεται στο τέλος, κατά πάσα πιθανότητα θα παραιτούταν από την εργασία της η πρωταγωνίστρια ως γυναίκα και όχι ο σύντροφός της ως άνδρας. Ας μην ξεχνάμε πως η ταινία γυρίστηκε τη δεκαετία του '60 (Kartalou, 2000: 111), τότε που οι γυναίκες έμεναν στο σπίτι και ήταν υπεύθυνες για αυτό.

Στην έρευνα των Στάμου και Μαλέσκου (2007: 188) έγινε ανάλυση δεκαεννέα σίριαλ της ελληνικής τηλεόρασης αναφορικά με την αναπαράσταση των γυναικών σε αυτά. Η ανάλυση έδειξε ότι σε αυτά τα σίριαλ δεν δινόταν έμφαση στην επαγγελματική ζωή των γυναικών (Στάμου & Μαλέσκου, 2007: 188, 193). Βέβαια, και όταν γινόταν αναφορά στην επαγγελματική ζωή των γυναικών, αυτές ως επί το πλείστον είτε δεν εργάζονταν καθόλου είτε ασκούσαν επαγγέλματα που δεν χαρακτηρίζονται για το υψηλό κοινωνικό κύρος τους (Στάμου & Μαλέσκου, 2007: 188, 194).

Αντιθέτως, έμφαση δινόταν στην ομορφιά των γυναικών και γενικότερα, στην εξωτερική τους εμφάνιση (Στάμου & Μαλέσκου, 2007: 189, 193) καθώς και στην ηλικία τους (Στάμου & Μαλέσκου, 2007: 190, 193). Επιπλέον, μεγάλη αναφορά γινόταν και στη συζυγική ιδιότητα των γυναικών, οι περισσότερες εκ των οποίων ήταν παντρεμένες (Στάμου & Μαλέσκου, 2007: 190).

Σε έρευνα των Stamou, Maroniti και Dinas (2012) προέκυψε και μία άλλη διάσταση σχετικά με τις αναπαραστάσεις του γυναικείου φύλου, αυτήν του περιβάλλοντος στο οποίο ζουν και δραστηριοποιούνται οι γυναίκες. Πιο ειδικά, η συγκεκριμένη έρευνα αναφέρει ότι η παραδοσιακή γυναίκα δραστηριοποιείται στον ιδιωτικό τομέα, δηλαδή στο νοικοκυριό του σπιτιού της ως σύζυγος, μητέρα και όχι μόνο (Σταυρούλα, Stamou et al., 2012: 42), ενώ η προοδευτική γυναίκα (Χαρά, Stamou et al., 2012: 42) δραστηριοποιείται στον δημόσιο τομέα ως εργαζόμενη και φεμινίστρια (Stamou et al., 2012: 49). Τέλος, η παραδοσιακή γυναίκα είναι η γυναίκα του χωριού, ενώ η εργαζόμενη γυναίκα είναι η γυναίκα της πόλης (Stamou et al., 2012: 50).

Παιδιά και Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης

Τα παιδιά βρίσκονται σε μία πολύ σημαντική περίοδο της ζωής τους, καθώς η παιδική ηλικία είναι η ηλικία κατά την οποία αρχίζουν να αναπτύσσουν, εκτός των άλλων, την προσωπικότητά τους ως άτομα. Στη σημερινή εποχή, τα παιδιά από τη γέννησή τους κιόλας έρχονται σε επαφή με τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης (Maroniti, Stamou, Dinas & Griva, 2012: 497), με απόρροια να δέχονται πληθώρα πληροφοριών (Tanner, Haddock, Zimmerman & Lund, 2003: 355) και ερεθισμάτων, τα οποία μπορούν κάλλιστα να επηρεάσουν την ανάπτυξη της προσωπικότητάς τους με αποτελέσματα όχι μόνο βραχυπρόθεσμα, αλλά και μακροπρόθεσμα.

Ας μην ξεχνάμε γενικότερα πως ζούμε σε μία κοινωνία, όπου τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης ή Επικοινωνίας (Giddens, 2009: 810) αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι στις ζωές των ανθρώπων. Αυτά είναι σε θέση να ενισχύσουν (Aina & Cameron, 2011: 12) καθώς και να διαιωνίσουν στερεότυπα και ως εκ τούτου, να ασκήσουν μεγάλη επιρροή στις/ στους ανθρώπους. Αυτό συμβαίνει, καθώς στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης εκτίθενται υπέρ το δέον άνθρωποι όλων των ηλικιών, μεταξύ αυτών και παιδιά, και εκτός αλλά και εντός του σπιτιού με διάφορες έρευνες να κάνουν αναφορά σε αυτό.

Μία έρευνα που κάνει αναφορά στο παραπάνω γεγονός είναι η έρευνα των Tsami, Archakis, Fterniati, Papazachariou και Tsakona (2014) με δείγμα παιδιά ηλικίας 11-12 ετών στην Ελλάδα (Tsami et al., 2014: 361, 363). Η έρευνα έδειξε ότι τα παιδιά χρησιμοποιούσαν αρκετά και την τηλεόραση αλλά και το διαδίκτυο, με την τηλεόραση να κατατάσσεται στη δεύτερη θέση και το διαδίκτυο στην τρίτη θέση (Tsami et al., 2014: 365).

Μία έρευνα που έδειξε παρόμοια αποτελέσματα με τα αποτελέσματα της παραπάνω έρευνας είναι αυτή των Maroniti et al. (2012), η οποία πραγματοποιήθηκε με δείγμα παιδιά ηλικίας 4-6 χρονών (Maroniti et al., 2012: 498). Αυτή η έρευνα ανέδειξε τη μεγάλη έκθεση των παιδιών στην τηλεόραση, στην οποία παρακολουθούσαν κινούμενα σχέδια, σειρές καθώς και ταινίες. Ακόμη, τα παιδιά σε αυτήν την έρευνα φάνηκε να χρησιμοποιούν αρκετά και τον Η/Υ αλλά και το διαδίκτυο (Maroniti et al., 2012: 499).

Τα αποτελέσματα των δύο παραπάνω ερευνών συνάδουν και με τα αποτελέσματα της έρευνας των Stamou, Maroniti και Schizas (2014), η οποία πραγματοποιήθηκε με δείγμα παιδιά λίγο μεγαλύτερα σε ηλικία, δηλαδή παιδιά ηλικίας 5-7 ετών, και τους γονείς τους (Stamou et al., 2014: 95). Μέσα από την έρευνα προέκυψε ότι τα παιδιά εκτίθονταν στην τηλεόραση, τον Η/Υ, το διαδίκτυο αλλά και το DVD στο σπίτι τους (Stamou et al., 2014: 96).

Το πιο ενδιαφέρον, βέβαια, αποτέλεσμα της συγκεκριμένης έρευνας είναι ότι ένα πολύ μεγάλο ποσοστό των παιδιών (94%) όχι μόνο παρακολουθούσε κινούμενα σχέδια, αλλά είχε και από μία/ έναν αγαπημένη/ -ο ηρωίδα/ ήρωα (Stamou et al., 2014: 101). Σε αυτό το σημείο, δεσπόζουσας σημασίας είναι η αναφορά στο γεγονός ότι τα κορίτσια και τα αγόρια στην παραπάνω έρευνα διέφεραν ως προς τις επιλογές των αγαπημένων ηρωίδων/ ηρώων τους. Το ίδιο ακριβώς συνέβη και στην έρευνα των Maroniti et al. (2012), αφού τα κορίτσια προτιμούσαν θηλυκούς χαρακτήρες, ενώ τα αγόρια προτιμούσαν αρσενικούς χαρακτήρες (Maroniti et al., 2012: 499).

Πιο συγκεκριμένα, τα κορίτσια θεωρούσαν ως αγαπημένες τους ηρωίδες τη Χιονάτη ή τη Μπάρμπι, πιο «θηλυκές» επιλογές, όπως σχολίασαν οι συγγραφείς, ενώ τα αγόρια θεωρούσαν ως αγαπημένους τους ήρωες τον Σπάιντερμαν ή τον Σούπερμαν, πιο «αρσενικές» επιλογές, όπως επίσης ανέφεραν χαρακτηριστικά οι συγγραφείς (Stamou et al., 2014: 101, 104).

Παιδιά και Ταινίες Κινουμένων Σχεδίων της Disney

Στην παραπάνω ενότητα είδαμε ότι τα παιδιά χρησιμοποιούν τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης μέσα από τα οποία παρακολουθούν διάφορες ταινίες κινουμένων σχεδίων για την ψυχαγωγία τους. Τα κινούμενα σχέδια, ωστόσο, δεν χρησιμεύουν αποκλειστικά για ψυχαγωγικούς λόγους, αλλά σύμφωνα με τον Giroux, αποτελούν και «εκπαιδευτικές μηχανές» (“teaching machines”, Giroux, 1994: 66). Ο ίδιος παρατηρώντας τα παιδιά του συνειδητοποίησε ότι τα κινούμενα σχέδια μπορούν να εμφυσήσουν σε αυτά αρχές και ρόλους περισσότερο σε σχέση με τους βασικότερους φορείς κοινωνικοποίησης¹ του ατόμου, την οικογένεια, τη θρησκεία αλλά και το σχολείο (Giroux, 1994: 66).

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί η επίδραση που ασκεί στα παιδιά μέσα από τις ταινίες κινουμένων σχεδίων της η Disney. Η Disney είναι μία εταιρεία άξια αναφοράς, καθώς τα κινούμενα σχέδιά της παρακολουθούν εδώ και πόσα χρόνια γενιές παιδιών (Giroux, 2014: 72). Από το 1937, μάλιστα, και μετά, από τότε δηλαδή που παρήχθη η ταινία κινουμένων σχεδίων «η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι» (Hurley, 2005: 224), η Disney ασκεί όχι μόνο γενικότερη επιρροή στα παιδιά, αλλά πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με το φύλο, αφού προβάλλει κάποια στερεότυπα που σχετίζονται με αυτό (England, Descartes & Collier-Meek, 2011: 556). Το σημαντικό, βέβαια, στην προκειμένη περίπτωση είναι να δούμε ποιες είναι ακριβώς οι αντιλήψεις των ίδιων των παιδιών που παρακολουθούν τα κινούμενα σχέδια της Disney.

Μία έρευνα που μας δείχνει τις διαφορετικές αντιλήψεις των παιδιών αναφορικά με το φύλο και τον γάμο σε ταινίες της Disney είναι αυτή της Lee (2008). Στη συγκεκριμένη έρευνα το δείγμα αποτέλεσαν δέκα κορίτσια μετανάστριες από την Κορέα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής ηλικίας 5-8 χρονών. Το υλικό προς ανάλυση αποτέλεσαν τέσσερις ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney, «Η Μικρή Γοργόνα» (The Little Mermaid), «Η Πεντάμορφη και το Τέρας» (Beauty and the Beast), «Ο Βασιλιάς των Λιονταριών» (The Lion King) και «Αλαντίν» (Aladdin) (Lee, 2008: 12).

Η ανάλυση έδειξε πως τα κορίτσια εξηγούσαν διαφορετικά τον γάμο των πριγκιπισσών από τον γάμο των πριγκίπων. Πιο συγκεκριμένα, τα κορίτσια διαπίστωσαν ότι οι πριγκίπισσες ως γυναίκες δεν παντρεύονταν, επειδή ήθελαν οι

¹ Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 4/9/2017 από: http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/corpora/pi/content.html?t=3,2204.

ίδιες, αλλά επειδή συνέτρεχαν άλλοι λόγοι, όπως οι απαιτήσεις των γονιών τους καθώς και οι νόμοι του εκάστοτε βασιλείου. Αντιθέτως, οι πρίγκιπες ως άνδρες παντρεύονταν, επειδή οι ίδιοι ήθελαν να παντρευτούν, δίχως να υπάρχει κάτι που να τους αναγκάζει (Lee, 2008: 14). Εν ολίγοις, οι πριγκίπισσες καταπίεζαν τους εαυτούς τους και τις ανάγκες τους, για να παντρευτούν, ενώ οι πρίγκιπες αποφάσιζαν οι ίδιοι το αν θα παντρεύονταν ή όχι (Lee, 2008: 15), χωρίς να καταπιέζονται.

Σκοπός και Ερευνητικά Ερωτήματα της Έρευνας

Σκοπός της παρούσας εργασίας (Creswell, 2011: 147) είναι η διερεύνηση της κατασκευής του φύλου στον παιδικό κινηματογράφο. Πιο αναλυτικά, η συγκεκριμένη εργασία έχει ως σκοπό να διερευνήσει τις κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις του φύλου σε τρεις παλαιότερες (η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι, Σταχτοπούτα, Ωραία Κοιμωμένη) και τρεις νεότερες ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney (Μουλάν, η Πριγκίπισσα και ο Βάτραχος, Brave).

Με βάση τη μελέτη του θεωρητικού πλαισίου για το φύλο και τις κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις αυτού στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, τα τρία ερευνητικά ερωτήματα (Creswell, 2011: 148) που διατυπώνονται είναι τα εξής:

1. Ποιοι είναι οι γλωσσικοί κώδικες που χρησιμοποιούν στις ταινίες κινουμένων σχεδίων οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες;
2. Ποιον τρόπο ομιλίας («θηλυκό» ή «αρσενικό») προτιμούν να χρησιμοποιήσουν στις ταινίες κινουμένων σχεδίων οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες και γιατί;
3. Πώς κατασκευάζουν το φύλο οι υπό μελέτη ταινίες κινουμένων σχεδίων βάσει των έμφυλων προτύπων; Υπάρχουν διαφορές στις έμφυλες αναπαραστάσεις μεταξύ των παλαιότερων και των νεότερων ταινιών;

Κεφάλαιο Δεύτερο: Η Μέθοδος της Έρευνας

Υλικό Μελέτης

Περίληψεις των Έξι Ταινιών Κινουμένων Σχεδίων της Disney

Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας πραγματοποιήθηκε ποιοτική συγκριτική ανάλυση έξι συνολικά μεταγλωττισμένων στα ελληνικά ταινιών κινουμένων σχεδίων της Disney, τρεις παλαιότερες (η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι, Σταχτοπούτα, Ωραία Κοιμωμένη) και τρεις νεότερες (Μουλάν, η Πριγκίπισσα και ο Βάτραχος, Brave).

«Η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι» (Snow White and the Seven Dwarfs) είναι μία ταινία της Disney, που προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1937. Η Χιονάτη είναι μία καλή και όμορφη πριγκίπισσα, που συμπεριφερόταν με όμορφο τρόπο και στις/ στους ανθρώπους αλλά και στα ζώα. Καθώς ασχολούταν με τις εργασίες του σπιτιού, συνάντησε έναν ευγενικό και ρομαντικό πρίγκιπα, ο οποίος της αφιέρωσε ένα τραγούδι. Η μητριά της, όμως, και βασίλισσα, που τη ζήλευε υπέρ το δέον, επειδή ήταν η πιο όμορφη στη χώρα, γεγονός που της το επιβεβαίωνε και ο μαγικός καθρέφτης, διέταξε έναν καλόψυχο κυνηγό να τη σκοτώσει στο δάσος. Εκείνος, ωστόσο, δεν τη σκότωσε. Αντιθέτως, τη συμβούλεψε να φύγει και να μην επιστρέψει ποτέ.

Στο δάσος, η Χιονάτη βρήκε ένα σπίτι και επτά καλόκαρδους νάνους να κατοικούν σε αυτό, ο Γκρινιάρης, ο Ντροπαλός, ο Σοφός, ο Συναχωμένος, ο Υπναράς, ο Χαζούλης και ο Χαρούμενος. Εκείνοι δούλευαν σε ένα ανθρακωρυχείο και εκείνη καθάριζε και φρόντιζε το σπίτι. Μετά από καιρό, η μητριά και βασίλισσα εντόπισε τη Χιονάτη, μεταμορφώθηκε σε γριά, πήγε να τη βρει και τη δηλητηρίασε με ένα κόκκινο μήλο. Η γριά, βέβαια, αφότου οι νάνοι την κυνήγησαν, έπεσε από το βουνό και σκοτώθηκε. Οι νάνοι πενθούσαν για τη Χιονάτη μέχρι που εμφανίστηκε ο πρίγκιπας. Τότε, εκείνος τη φίλησε, εκείνη ξύπνησε και πήγαν να ζήσουν μαζί στο βασίλειο².

Η «Σταχτοπούτα» (Cinderella) είναι μία ταινία της Disney, που προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1950. Η Σταχτοπούτα είναι μία γλυκιά και όμορφη κοπέλα, που φερόταν ευγενικά σε όλες και όλους γύρω της καθώς και στα ζώα, τα καλόκαρδα ποντίκια, Γκας και Τζακ, τον πιστό σκύλο, Μπρούνο, και τον κακόψυχο γάτο, Λούσιφερ. Ζούσε μαζί με τη μητριά της, τη Λαίδη Τρεμέν, και τις κόρες της,

² Για την περίληψη της ταινίας βλέπε/ βλέπετε: <http://princess.disney.gr/snow-whites-story> (ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 28/9/2017).

Αναστασία και Ντριζέλλα, οι οποίες την ανάγκαζαν να κάνει όλες τις οικιακές εργασίες μόνη της σαν να ήταν η υπηρέτριά τους και όχι ένα ισότιμο μέλος της οικογένειας.

Κάποια ημέρα θα γινόταν βασιλικός χορός στο παλάτι και αυτό διότι ο βασιλιάς έψαχνε να βρει τη μέλλουσα νύφη για τον γιό του. Τα ζώα που ήταν οι φίλες και οι φίλοι της Σταχτοπούτας της έφτιαξαν ένα καινούριο φόρεμα στηριζόμενα στο παλιό φόρεμα της μητέρας της και σε υλικά των ετεροθαλών αδερφών της. Εκείνες της έσκισαν το φόρεμα, το οποίο αντικατέστησε με μάγια η καλή νεραϊδονοιά που προστάτευε τη Σταχτοπούτα. Μεταμόρφωσε τα ζώα σε οδηγό και άλογα και μία κολοκύθα σε άμαξα. Τα μάγια, βέβαια, θα διαρκούσαν μέχρι τις δώδεκα τα μεσάνυχτα.

Εν τέλει, η Σταχτοπούτα πήγε στον χορό, χόρεψε με τον πρίγκιπα μέχρι που έφυγε στις δώδεκα τα μεσάνυχτα. Καθώς η Σταχτοπούτα έτρεχε, για να ξεφύγει από τον πρίγκιπα, της βγήκε ένα από τα γυάλινα γοβάκια της. Ο πρίγκιπας μέσω του δούκα έψαχνε για τη Σταχτοπούτα μέχρι που τη βρήκε, όχι μέσα από το χαμένο γοβάκι, καθώς εκείνο είχε σπάσει από την τρικλοποδιά της Λαίδης Τρεμέν στον δούκα, αλλά από το άλλο γοβάκι που η ίδια φύλαγε. Στο τέλος, η Σταχτοπούτα παντρεύτηκε τον πρίγκιπα³.

Η «Ωραία Κοιμωμένη» (Sleeping Beauty) είναι μία ταινία της Disney, που προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1959. Η βασίλισσα Λία και ο βασιλιάς Στέφανος είχαν μία κόρη, που την έλεγαν Αυγούλα. Στη γιορτή που έγινε για τη γέννησή της, τίμησαν με την παρουσία τους το κάστρο ο βασιλιάς Ουμβέρτος και ο μικρός σε ηλικία γιός του, πρίγκιπας Φίλιππος, ο αρραβωνιαστικός της Αυγούλας.

Επίσης, στο κάστρο κατέφτασαν και οι τρεις καλές νεράιδες, η Δώρα, η Φλώρα και η Μαριγούλα, οι οποίες πήγαν να δώσουν στην Αυγούλα τα δώρα τους. Η Φλώρα της έδωσε την ομορφιά και η Δώρα της χάρισε ωραία φωνή. Εκεί που πήγε να της δώσει το δώρο της η Μαριγούλα εμφανίστηκε η Μαγκούφισσα, η οποία καταράστηκε την πριγκίπισσα, όταν μεγαλώσει να τρυπηθεί από ένα αδράχτι και να πεθάνει. Η Μαριγούλα μείωσε, όσο μπόρεσε, την κατάρα. Η Αυγούλα δεν θα πέθαινε, αλλά θα κοιμόταν μέχρι να τη φιλούσε κάποιος που θα την αγαπούσε πραγματικά.

³ Για την περιήληψη της ταινίας βλέπε/ βλέπετε: <http://princess.disney.gr/cinderellas-story> (ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 28/9/2017).

Για να προστατέψουν την Αυγούλα οι τρεις νεράιδες, οι οποίες ήταν μεταμορφωμένες σε αγρότισσες, τη μεγάλωσαν μόνες τους στο δάσος. Η Αυγούλα μετονομάστηκε σε Ρόζα και μεγάλωσε, δίχως να γνωρίζει το ποια πραγματικά είναι. Την ημέρα που θα έκλεινε τα δεκαέξι της χρόνια συνάντησε τον πρίγκιπα Φίλιππο, με τον οποίο ήταν αρραβωνιασμένη από μικρή, αλλά δεν το γνώριζε. Τραγούδησαν και χόρεψαν μέχρι που γύρισε στο σπίτι της, όπου και έμαθε όλη την αλήθεια.

Τότε, η Αυγούλα επέστρεψε στο κάστρο. Το ίδιο, όμως, έκανε και η Μαγκούφισσα, η οποία φρόντισε να πραγματοποιηθεί η κατάρα της. Η Αυγούλα τρύπησε το δάχτυλό της σε ένα αδράχτι και κοιμήθηκε. Για να λυθούν τα μάγια, οι νεράιδες ελευθέρωσαν τον πρίγκιπα Φίλιππο από τις φυλακές της Μαγκούφισσας. Εκείνος πολέμησε εναντίον της και την κέρδισε. Στο τέλος, φίλησε την Αυγούλα, εκείνη ξύπνησε και μετά από αυτό έζησαν μαζί⁴.

Η «Μουλάν» (Mulan) είναι μία ταινία της Disney, που προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1998. Η Φα Μουλάν ζούσε ειρηνικά στην Κίνα μαζί με τους γονείς της, τη μητέρα της, Φα Λι, και τον πατέρα της, Φα Ζου, μέχρι που αυτός κλήθηκε στον πόλεμο ενάντια στους Ούννους με αρχηγό τον αιμοδιψή Σαν Γιου. Αφού ο Φα Ζου δεν είχε γιο, έπρεπε να πολεμήσει ο ίδιος. Τη θέση του, όμως, πήρε κρυφά η Μουλάν, η οποία, κατά τα λεγόμενα της προξενήτρας, δεν θα έφερνε ποτέ τιμή στην οικογένειά της, τους γονείς της, τη γιαγιά της και τις/ τους προγόνους της, ως γυναίκα.

Η Μουλάν, πλέον ως Πινγκ, στο στρατόπεδο και πιο συγκεκριμένα, στην εκπαίδευσή της, προσπαθούσε να σταθεί στο ύψος των περιστάσεων, αλλά δεν τα κατάφερε μέχρι που πείσμωνσε. Προβλήματα της προκαλούσε μέχρι το τέλος ο σύμβουλος του αυτοκράτορα, Τσι Φου, αλλά και κάποιοι στρατιώτες στην αρχή, οι οποίοι, όμως, στο τέλος έγιναν φίλοι της, ο Γιάο, ο Λινγκ και ο Τσιέν Πο. Σε αυτήν της την προσπάθεια τη βοήθησε ένας δράκος, ο Μούσου, ένας γρύλος και το άλογό της.

Η Μουλάν την ώρα της μάχης κατά των Ούννων πολέμησε ανδρεία και θαρραλέα και σημείωσε μεγάλη νίκη για την Κίνα. Παρ' όλα αυτά, τραυματίστηκε και έγινε γνωστό μετά την περιποίηση του τραύματός της από τον γιατρό ότι είναι γυναίκα. Έτσι, εγκαταλείφθηκε στο βουνό από τον λοχαγό Λι Σανγκ, το στράτευμά του και τον Τσι Φου. Εκεί, άκουσε τους Ούννους, προειδοποίησε τον Λι Σανγκ, αλλά

⁴ Για την περίληψη της ταινίας βλέπε/ βλέπετε: <http://princess.disney.gr/auroras-story> (ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 28/9/2017).

εκείνος δεν την άκουγε. Στο τέλος, πολέμησε με τον Σαν Γιου και τον νίκησε. Ο αυτοκράτορας, τον οποίο έσωσε η Μουλάν, την ευχαρίστησε, της πρότεινε να γίνει σύμβουλός του, αλλά εκείνη προτίμησε να γυρίσει στην οικογένειά της με τον Λι Σανγκ να την ακολουθεί⁵.

«Η Πριγκίπισσα και ο Βάτραχος» (The Princess and the Frog) είναι μία ταινία της Disney, που προβλήθηκε για πρώτη φορά το 2009. Η Τιάνα ή χαϊδευτικά Τία (η πριγκίπισσα) ως παιδί ζούσε με τους γονείς της, Ευδώρα και Τζέιμς, στη Νέα Ορλεάνη, όπου και λάτρευε να μαγειρεύει μαζί με τον πατέρα της. Μετά από χρόνια, ο πατέρας της είχε πεθάνει και η ίδια έμενε μόνη της. Εξασφάλιζε τα προς το ζην δουλεύοντας υπέρ το δέον ως σερβιτόρα. Μία ημέρα μαγείρεψε τους περίφημους λουκουμάδες της για το πάρτι της φίλης της, Σάρлот ή χαϊδευτικά Λότι Λα Μπουφ, και του πατέρα της. Έτσι, με τα λεφτά που θα μάζευε θα άνοιγε το εστιατόριο που ανέκαθεν ονειρευόταν μαζί με τον πατέρα της.

Στο πάρτι, η Τιάνα συνάντησε τον ναρκισσιστή και γυναικά πρίγκιπα Ναβίν, ο οποίος ήταν μεταμορφωμένος σε βάτραχο από τον Δόκτορα Φασιλιέ ή αλλιώς τον Άνθρωπο Σκιά, ο οποίος ξεγέλασε αυτόν και τον ακόλουθο του, τον Λόρενς, τάζοντάς τους ένα μέλλον που ποτέ δεν πραγματοποίησε. Εκεί, η Τιάνα φίλησε τον Ναβίν, γιατί της υποσχέθηκε ότι θα τη βοηθούσε με το άνοιγμα του εστιατορίου. Εντούτοις, αντί να μεταμορφωθεί εκείνος σε άνθρωπο μεταμορφώθηκε εκείνη σε βάτραχο.

Για να λύσει η Τιάνα τα μάγια, πήγε μαζί με τον Ναβίν, μία πυγολαμπίδα, τον Ρέι, και έναν αλιγάτορα, τον Λούις, στη Μαμά Όντι. Εκείνη τους υπέδειξε ότι για να ξαναγίνει ο Ναβίν άνθρωπος, έπρεπε να φιλήσει τη Σάρлот ως την πριγκίπισσα του καρναβαλιού. Παρ' όλα αυτά, δεν πρόλαβαν να πάνε πίσω έγκαιρα και έτσι, έμειναν βάτραχοι, αλλά δεν ενοχλήθηκαν, διότι κατάλαβαν ότι αγαπιούνται. Τότε, παντρεύτηκαν ως βάτραχοι και η Τιάνα μέσω του γάμου έγινε πριγκίπισσα. Όταν φιλήθηκαν, λοιπόν, επέστρεψαν στην αρχική τους ανθρώπινη μορφή. Στο τέλος, παντρεύτηκαν και ως άνθρωποι, αγόρασαν τον παλιό μύλο ζάχαρης από τους αδερφούς Φένερ και άνοιξαν το εστιατόριο, στο οποίο εργάζονταν μαζί⁶.

⁵ Για την περίληψη της ταινίας βλέπε/ βλέπετε: <http://princess.disney.gr/mulans-story> (ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 28/9/2017).

⁶ Για την περίληψη της ταινίας βλέπε/ βλέπετε: <http://princess.disney.gr/tianas-story> (ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 28/9/2017).

Η Μέριντα είναι η πρωταγωνίστρια της ταινίας «Brave», ταινία της Pixar σε συνεργασία με τη Disney, που προβλήθηκε για πρώτη φορά το 2012. Η Μέριντα είναι μία ατίθαση και γενναία πριγκίπισσα, που ζούσε στη Σκωτία με τους γονείς της, βασίλισσα Έλινορ και βασιλιά Φέργκους, καθώς και τους μικρότερους τρίδυμους αδερφούς της, Χάμις, Χιούμπερτ και Χάρρις. Η βασίλισσα Έλινορ ανέλαβε να μάθει στη Μέριντα το πώς να αποκτήσει την τελειότητα ως πριγκίπισσα. Η Μέριντα, ωστόσο, ενδιαφερόταν για την τοξοβολία. Κάποια στιγμή, η βασίλισσα Έλινορ την ενημέρωσε σχετικά με την άφιξη τριών μνηστήρων, οι οποίοι θα διεκδικούσαν το χέρι της. Εκείνη, βέβαια, ήταν αντίθετη.

Οι μνηστήρες, ΜακΓκάφιν, Μάκιντος και Ντίνγκγουολ, τελικά, έφτασαν με τους πατεράδες τους και ετοιμάζονταν για την τοξοβολία, στην οποία αν κέρδιζαν, θα παντρεύονταν τη Μέριντα. Η Μέριντα, όμως, έκανε κάτι το οποίο θεωρούταν αδιανόητο. Κέρδισε στην τοξοβολία πετυχαίνοντας και τους τρεις στόχους. Έτσι, κατέληξε να μαλώνει με τη μητέρα της.

Μετά τον τσακωμό, η Μέριντα πήγε στο δάσος, συνάντησε μία μάγισσα, εκείνη της έδωσε ένα μαγεμένο γλύκισμα για τη μητέρα της, με σκοπό αυτή να αλλάξει την άποψή της για το γάμο. Η γνώμη της, ωστόσο, δεν άλλαξε παρά μόνο η εξωτερική της εμφάνιση, αφού μεταμορφώθηκε σε αρκούδα. Μάλιστα, μεταμορφώθηκαν και τα αδέρφια της Μέριντα σε αρκούδες, αφού έφαγαν και εκείνα από το γλυκό. Μετά από την περιπέτεια που έζησαν η Μέριντα με την Έλινορ, η οποία μεταμορφώθηκε και πάλι σε άνθρωπο όπως και τα τρία αγόρια, άλλαξαν και οι δύο όσον αφορά και στο σκεπτικό τους αλλά και στη σχέση τους⁷.

Οι Πρωταγωνίστριες της Disney και τα Χαρακτηριστικά τους

Μετά τις περιλήψεις των έξι ταινιών κινουμένων σχεδίων της Disney, κρίνεται αναγκαίο να εστιάσουμε στις πρωταγωνίστριες αυτών. Μία έρευνα που ασχολήθηκε, εκτός των άλλων, με τις πρωταγωνίστριες της Disney είναι η έρευνα των England et al. (2011). Σε αυτήν την έρευνα αναλύθηκαν εννέα ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney με πρωταγωνίστριες πριγκίπισσες. Πέντε από τις εννέα ταινίες, «η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι» (1937), η «Σταχτοπούτα» (1950), η «Ωραία Κοιμωμένη» (1959), η «Μουλάν» (1998) καθώς και «η Πριγκίπισσα και ο

⁷ Για την περίληψη της ταινίας βλέπε/ βλέπετε: <http://princess.disney.gr/meridas-story> (ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 28/9/2017).

Βάτραχος» (2009) (England et al., 2011: 555-556), εξετάζονται και στην παρούσα εργασία.

Μέσα από αυτήν την έρευνα το ενδιαφέρον στοιχείο που προέκυψε είναι ότι και οι πριγκίπισσες αλλά και οι πρίγκιπες παρουσίαζαν και θηλυκά και αρσενικά χαρακτηριστικά, με τα θηλυκά χαρακτηριστικά να υπερτερούν κατά πολύ στις πριγκίπισσες και για πολύ λίγο στους πρίγκιπες (England et al., 2011: 560). Ένα θηλυκό χαρακτηριστικό των πριγκιπισσών ήταν η στοργικότητα που έδειχναν στις/ στους γύρω τους, ενώ των πριγκίπων ήταν η έκφραση των συναισθημάτων τους. Αντιθέτως, ένα αρσενικό χαρακτηριστικό των πριγκιπισσών ήταν η βεβαιότητά τους, ενώ των πριγκίπων ήταν η σωματική τους δύναμη (England et al., 2011: 561).

Ένα άλλο γεγονός το οποίο είναι άξιο αναφοράς είναι ότι οι πριγκίπισσες σώζονταν περισσότερες φορές από ό,τι έσωζαν οι ίδιες, ενώ οι πρίγκιπες όσες φορές έσωζαν άλλες τόσες φορές σώζονταν κιόλας (England et al., 2011: 560). Η διάσωση, βέβαια, δεν περιλάμβανε απαραίτητα μόνο την πριγκίπισσα και τον πρίγκιπα, αλλά μπορεί να περιλάμβανε και άλλους χαρακτήρες, ακόμη και ζώα (England et al., 2011: 561). Τέλος, το πιο αξιοπρόσεκτο γεγονός είναι ότι οι πριγκίπισσες, όσο περνούν τα χρόνια, από τη Χιονάτη μέχρι την Τιάνα, επιδεικνύουν όλο και περισσότερα αρσενικά χαρακτηριστικά (England et al., 2011: 561-562).

Μέχρι τώρα, αναφέρθηκαν κάποια γενικότερα στοιχεία για τις πριγκίπισσες της Disney. Σε αυτό το σημείο, όμως, αρμόζει να μιλήσουμε και για καθεμία ξεχωριστά. Η πρώτη πριγκίπισσα της Disney, η Χιονάτη, είναι μία όμορφη και στοργική κοπέλα, που έδειχνε σε αρκετά σημεία να φοβάται (England et al., 2011: 562). Τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά προβάλλουν και η Σταχτοπούτα αλλά και η Αυγούλα, η πρωταγωνίστρια της ταινίας «Ωραία Κοιμωμένη» (England et al., 2011: 562).

Όπως βλέπουμε παραπάνω, και στις τρεις ταινίες έμφαση δόθηκε κυρίως στην ομορφιά των τριών πριγκιπισσών. Η Χιονάτη ήταν κατατρεγμένη από τη μητριά της και βασίλισσα λόγω της ομορφιάς της (Towbin, Haddock, Zimmerman, Lund & Tanner, 2004: 30), η οποία την ζήλευε (Craven, 2002: 129 Do Rozario, 2004: 37) για αυτό τόσο πολύ που την κατέστησε υπηρέτριά της (Do Rozario, 2004: 37). Επίσης, στην ταινία «Ωραία Κοιμωμένη» το δώρο που χάρισε η Φλώρα, μία από τις τρεις καλές νεράιδες, στην Αυγούλα ήταν η ομορφιά και μάλιστα, αυτό ήταν και το πρώτο δώρο των τριών νεράιδων σε αυτήν (Towbin et al., 2004: 30).

Ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό τους, πέραν της ομορφιάς τους, είναι ότι και η Χιονάτη και η Σταχτοπούτα αλλά και η Αυγούλα έχρηζαν βοήθειας και προστασίας (Towbin et al., 2004: 31). Και οι τρεις τους περίμεναν παθητικά τους πρίγκιπες να τις σώσουν (Chrismanna, 2016: 207), αφού η Χιονάτη και η Αυγούλα τούς περίμεναν να τις φιλήσουν, για να ξυπνήσουν, ενώ η Σταχτοπούτα περίμενε να σωθεί αποδεικνύοντας στον πρίγκιπα μέσω του δούκα ότι το γοβάκι ήταν δικό της με το να το δοκιμάσει.

Ένα τελευταίο κοινό χαρακτηριστικό της Χιονάτης, της Σταχτοπούτας και της Αυγούλας είναι ότι και οι τρεις τους παρουσιάζονται στις ταινίες να κάνουν εργασίες του σπιτιού (Chrismanna, 2016: 207 · England et al., 2011: 563 · Towbin et al., 2004: 31), στοιχείο που εκφράζει μόνο τις γυναίκες και όχι τους άνδρες, αφού κανένας πρίγκιπας δεν προβάλλεται να κάνει έστω και μία οικιακή εργασία (England et al., 2011: 563). Η Σταχτοπούτα έφτανε και στο σημείο να υποτάσσεται (Baker-Sperry, 2007: 718 · England et al., 2011: 565) όπως και η Χιονάτη (Dundes, 2001: 354), στα θελήματα των άλλων, χωρίς να παραπονιέται (Hoerner, 1996: 223).

Μάλιστα, στην ταινία «Σταχτοπούτα» με τις οικιακές εργασίες δεν ασχολούνταν ούτε η μητριά αλλά ούτε και οι κόρες της παρά μόνο η Σταχτοπούτα (Baker-Sperry, 2007: 718), η οποία ασχολούταν σε τόσο μεγάλο βαθμό κιόλας που δεν φαινόταν η ομορφιά της (Baker-Sperry, 2007: 719). Παρ' όλα αυτά, ό,τι και να γινόταν, η Σταχτοπούτα παρέμενε ευγενική (Henke, Zimmerman & Smith, 1996: 234, 236) και με χάρη σε σύγκριση με τις αδερφές της (O'Brien, 1996: 161) βγάζοντας, έτσι, την εικόνα του «τέλειου κοριτσιού» (Henke et al., 1996: 234, 236). Επίσης, δεν σταματούσε και να ονειρεύεται, όπως ακριβώς έκανε και η Αυγούλα (Henke et al., 1996: 235).

Στον αντίποδα, η Φα Μουλάν δεν αναπαρίσταται μόνο με θηλυκά χαρακτηριστικά, όπως η Χιονάτη, η Σταχτοπούτα και η Αυγούλα. Αντιθέτως, παρουσιάζεται και με αρσενικά χαρακτηριστικά. Πιο συγκεκριμένα, μερικά από τα αρσενικά χαρακτηριστικά της είναι τα εξής: Η Μουλάν είναι μία αθλητική γυναίκα (England et al., 2011: 564), που αναζητούσε την περιπέτεια (Towbin et al., 2004: 31) συμμετέχοντας στον πόλεμο (England et al., 2011: 563) ως στρατιώτης (Do Rozario, 2004: 52) ενάντια στους Ούννους και αποδεικνύοντας ότι μπορεί να σώσει και τον εαυτό της αλλά και τον λοχαγό της (Chrismanna, 2016: 208).

Βέβαια, όπως προαναφέρθηκε, η Μουλάν προβάλλει και κάποια θηλυκά χαρακτηριστικά, μερικά εκ των οποίων είναι τα εξής: Αν και εμφανίζεται να

προκαλεί μπελάδες (England et al., 2011: 564) και να υποτάσσεται (England et al., 2011: 565) στον πατέρα της, για παράδειγμα, εντούτοις, αναγνωρίζεται η αξία της από τον αυτοκράτορα, ο οποίος της πρότεινε να γίνει σύμβουλος του. Παρ' όλα αυτά, εκείνη προτίμησε να γυρίσει στην οικογένειά της (England et al., 2011: 563) δείχνοντας τοιούτω τρόπο την ευαισθησία της (England et al., 2011: 564) καθώς και την αγάπη της για αυτήν και όχι για την καριέρα της. Πάντως, δεν αναπαρίσταται να κάνει τις εργασίες του σπιτιού (England et al., 2011: 563), κάτι που παραδοσιακά αναλαμβάνουν να κάνουν οι γυναίκες ως «στοιχείο της φύσης τους».

Η Τιάνα, η πρώτη (England et al., 2011: 564) Αφρο-Αμερικανή (Lippi-Green, 2012: 124) πριγκίπισσα στην ταινία «Η Πριγκίπισσα και ο Βάτραχος», εμφανίζει και αυτή και θηλυκά αλλά και αρσενικά χαρακτηριστικά. Πιο συγκεκριμένα, εξέφραζε και στοργή αλλά και βεβαιότητα (England et al., 2011: 564). Από τη μία μεριά, ονειρευόταν, αλλά από την άλλη μεριά, αποφάσιζε η ίδια για τον εαυτό της, έθετε στόχους (Chrismanna, 2016: 209) και κυνηγούσε την καριέρα της, χωρίς να βασίζεται στην ομορφιά της (Chrismanna, 2016: 209) και δουλεύοντας σε υπερβολικό βαθμό (England et al., 2011: 564).

Στο τέλος, η Τιάνα έγινε μεν επιτυχημένη επιχειρηματίας, αφού κατάφερε να ανοίξει το εστιατόριο που πάντοτε επιθυμούσε, αλλά παντρεύτηκε και τον πρίγκιπα Ναβίν (England et al., 2011: 563), παρ' όλο που δεν έψαχνε τον έρωτα στη ζωή της (Chrismanna, 2016: 209). Βέβαια, επιτυχημένη έγινε μέσα από τις οικιακές εργασίες που φαίνεται να κάνει. Ειδικότερα, μαγείρευε σε διάφορες σκηές (England et al., 2011: 563-564), ακόμη και όταν ήταν μεταμορφωμένη σε βάτραχο.

Η τελευταία πριγκίπισσα που αναλύεται στην παρούσα εργασία είναι η Μέριντα, η πρωταγωνίστρια της ταινίας «Brave», ταινία της Pixar σε συνεργασία με τη Disney. Η Μέριντα είναι μία πριγκίπισσα, ένας ρόλος καθαρά παραδοσιακός για το γυναικείο φύλο (Pols, 2012: χ.σ.), η οποία από παιδί ενδιαφερόταν για τα τόξα και τα βέλη (Barron, 2012: χ.σ.· Murphy, 2012: χ.σ.) παρά για τα παιχνίδια (Barron, 2012: χ.σ.). Είναι μία ενεργητική πριγκίπισσα (Dargis, 2012: χ.σ.), αφού αποφάσιζε η ίδια για τη ζωή της και έθετε στόχους (Chrismanna, 2016: 209). Ακόμη, δεν στηριζόταν καθόλου στην ομορφιά της και δεν είχε ως αυτοσκοπό την εύρεση του άλλου της μισού (Chrismanna, 2016: 209).

Άλλωστε, στην ταινία δεν φαίνεται πουθενά να είχε κάποιον πρίγκιπα με τον οποίο να ήθελε να μοιραστεί το υπόλοιπο της ζωής της (Chrismanna, 2016: 209). Μάλιστα, ήρθε σε αντιπαράθεση και με τη μητέρα της, η οποία ήθελε να την

παντρέψει (Barron, 2012: χ.σ.). Συν τοις άλλοις, επεδείκνυε θάρρος (Pols, 2012: χ.σ.) καθώς και ικανότητες, που παραδοσιακά θεωρούνται ικανότητες των ανδρών (Chrismanna, 2016: 209). Πιο συγκεκριμένα, ίππευε (Dargis, 2012: χ.σ.) και εξασκούσε την τοξοβολία το ίδιο καλά -αν όχι και καλύτερα- από έναν άνδρα. Ας μην ξεχνάμε ότι όταν έλαβε μέρος στους αγώνες τοξοβολίας για το ίδιο της το χέρι, μόνο η ίδια πέτυχε στο κέντρο και τους τρεις στόχους. Επίσης, στο τέλος της ταινίας, έσωσε η ίδια τη μητέρα της.

Πλαίσιο Ανάλυσης

Για τη μελέτη των κοινωνιογλωσσικών αναπαραστάσεων του φύλου στις έξι συνολικά ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney που επιλέχθηκαν για την παρούσα εργασία, τρεις παλαιότερες (Η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι, Σταχτοπούτα, Ωραία Κοιμωμένη) και τρεις νεότερες (Μουλάν, Η Πριγκίπισσα και ο Βάτραχος, Brave), χρησιμοποιήθηκε το μοντέλο του Androutsopoulos (2012) για την ανάλυση του κοινωνιογλωσσικού ύφους σε μυθοπλαστικά κείμενα (Stamou, 2014: 121). Αυτό το μοντέλο αποτελείται από την «ανάλυση ρεπερτορίου» (repertoire analysis), την «ανάλυση χαρακτήρων» (character analysis) και την «ανάλυση σκηνών» (scene analysis) (Androutsopoulos, 2012: 301).

Πιο αναλυτικά, αυτό το μοντέλο αποτελείται από το μακρο-επίπεδο, που είναι η ανάλυση ρεπερτορίου (Stamou, 2014: 121) μέσω της οποίας εξετάζονται όλοι οι γλωσσικοί κώδικες που έχουν κατανεμηθεί και χρησιμοποιούνται από τους χαρακτήρες (Androutsopoulos, 2012: 301) στις σειρές και τις ταινίες (Stamou, 2014: 121).

Επίσης, το μοντέλο αυτό αποτελείται από το μεσο-επίπεδο, που είναι η ανάλυση χαρακτήρων (Stamou, 2014: 121) μέσω της οποίας εξετάζεται το πώς οι χαρακτήρες χρησιμοποιούν τους διάφορους γλωσσικούς κώδικες (Μαρωνίτη & Στάμου, 2014: 1031 Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 26).

Το συγκεκριμένο επίπεδο δεν θα χρησιμοποιηθεί στην παρούσα εργασία, διότι επιλέχθηκε να γίνει πρώτα η ανάλυση όλων των γλωσσικών κωδίκων των ταινιών και στη συνέχεια, να πραγματοποιηθεί η ανάλυση συγκεκριμένων σκηνών, στις οποίες οι πρωταγωνίστριες και άλλοι βασικοί χαρακτήρες κατασκευάζουν τις ταυτότητές τους.

Τέλος, το συγκεκριμένο μοντέλο αποτελείται και από το μικρο-επίπεδο, που είναι η ανάλυση σκηνών μέσω της οποίας εξετάζονται οι διάλογοι ειδικού

αφηγηματικού ή κοινωνιογλωσσικού ενδιαφέροντος (Μαρωνίτη & Στάμου, 2014: 1031· Maroniti, Stamou, Dinas & Griva, 2013: 26· Stamou, 2014: 121).

Για το μικρο-επίπεδο και πιο συγκεκριμένα, για την ανάλυση σκηνών χρησιμοποιήθηκε η προσέγγιση των Bucholtz και Hall (2005: 585) σχετικά με την κατασκευή των διαφόρων ταυτοτήτων κατά τη γλωσσική αλληλεπίδραση των ατόμων. Μέσα από αυτήν την προσέγγιση προτείνονται πέντε αρχές (principles, Bucholtz & Hall, 2005: 586), μέσω των οποίων θα αναλυθούν οι ποικίλες ταυτότητες που κατασκευάζονται από τα άτομα στον λόγο. Αυτές οι πέντε αρχές είναι οι εξής: ανάδυση, θεσιακότητα, δεικτικότητα, σχεσιακότητα και μερικότητα.

Σύμφωνα με την «αρχή της ανάδυσης» (the emergence principle, Bucholtz & Hall, 2005: 587), η ταυτότητα είναι ένα «προϊόν που αναδύεται» (emergent product, Bucholtz & Hall, 2005: 588) μέσα από την αλληλεπίδραση των ατόμων μεταξύ τους. Αυτό σημαίνει πως ένα άτομο δεν φέρει αναγκαστικά μία μόνο ταυτότητα, αλλά μπορεί να κατασκευάζει περισσότερες και διαφορετικές μεταξύ τους ταυτότητες, ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες επικοινωνίας του με άλλα άτομα.

Σύμφωνα με την «αρχή της θεσιακότητας» (the positionality principle, Bucholtz & Hall, 2005: 591), το ίδιο το άτομο μπορεί να πάρει όχι μόνο μία, αλλά πολλαπλές θέσεις/ ταυτότητες, την ίδια κιόλας στιγμή, κατά την αλληλεπίδρασή του με άλλα άτομα (Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 26· Stamou et al., 2012: 40).

Παραδείγματα τέτοιων θέσεων είναι οι «δημογραφικές κατηγορίες μακρο-επιπέδου» (macro-level demographic categories, Bucholtz & Hall, 2005: 592), όπως η ηλικία, η κοινωνική τάξη στην οποία ανήκει το άτομο καθώς και το φύλο (Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 27· Stamou et al., 2012: 40), «τοπικές, εθνογραφικά προσδιορισμένες πολιτισμικές θέσεις» (local, ethnographically specific cultural positions, Bucholtz & Hall, 2005: 592), καθώς επίσης και προσωρινοί (temporary, Bucholtz & Hall, 2005: 592) ή στιγμιαίοι ρόλοι (Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 27), όπως ακροάτρια/ -τής και ομιλήτρια/ -τής (Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 27· Stamou et al., 2012: 41).

Με την «αρχή της δεικτικότητας» (the indexicality principle, Bucholtz & Hall, 2005: 593) είμαστε σε θέση να δούμε πώς κατασκευάζονται οι ταυτότητες στη συνομιλία μέσω της χρήσης από τα άτομα γλωσσικών τύπων (linguistic forms, Bucholtz & Hall, 2005: 594) ή υφολογικών πόρων (Μαρωνίτη & Στάμου, 2014: 1031· Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 27· Maroniti et al., 2013: 26) (stylistic resources, Stamou et al., 2012: 40).

Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιήθηκαν δύο δεικτικές διαδικασίες, μέσω των οποίων γίνεται εμφανές το πώς κατασκευάζονται οι έμφυλες ταυτότητες. Η πρώτη δεικτική διαδικασία σχετίζεται με τις επικοινωνιακές στρατηγικές του «θηλυκού» (feminine) και του «αρσενικού» (masculine) ομιλιακού ύφους, που χρησιμοποιούν οι γυναίκες και οι άνδρες στον λόγο τους, ανάλογα με την περίπτωση. Για αυτήν τη δεικτική διαδικασία έγινε εστίαση στις κοινωνιογλωσσολογικές μελέτες των Maltz και Borker (1982), της Tannen (1990) καθώς και των Holmes και Meyerhoff (2003), συγγραφείς που περιγράφουν διάφορα χαρακτηριστικά του «θηλυκού» και του «αρσενικού» τρόπου ομιλίας.

Η δεύτερη δεικτική διαδικασία σχετίζεται με τις διάφορες κατηγορίες γυναικών (π.χ. η ανεξάρτητη γυναίκα) και ανδρών (π.χ. ο παραδοσιακός άνδρας), που κατασκευάζουν τα άτομα κατά τη διάρκεια της συνομιλιακής τους αλληλεπίδρασης. Για τη συγκεκριμένη δεικτική διαδικασία χρησιμοποιήθηκε το εθνομεθοδολογικό εργαλείο της «Ανάλυσης Κατηγοριοποίησης Μέλους» (Μαρωνίτη & Στάμου, 2014: 1032 · Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 27) ή της «Ανάλυσης Συμμετοχικής Κατηγοριοποίησης» (Μακρή-Τσιλιπάκου, 2014: 19) (Membership Categorization Analysis, βλ. Sacks, 1992).

Οι «κατηγορίες μελών» (members' categories, Sacks, 1992: 40) ή «κατηγορίες μέλους» (membership categories) βασίζονται σε κοινωνικές κατηγορίες, τους «Μηχανισμούς Κατηγοριοποίησης Μέλους» (Membership Categorization Devices) (Μαρωνίτη & Στάμου, 2014: 1032 · Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 27 · Stamou et al., 2012: 41). Παραδείγματος χάριν, οι κατηγορίες «μαμά» και «μπαμπάς» προέρχονται από την ομοταξία (Μακρή-Τσιλιπάκου, 2014: 22) ή τον μηχανισμό «οικογένεια», οι κατηγορίες «Χριστιανή» και «Βουδίστρια» από τον μηχανισμό «θρησκεία» (Sacks, 1992: 41) και οι κατηγορίες «νηπιαγωγός» και «ψυχολόγος» από τον μηχανισμό «επάγγελμα» (Sacks, 1992: 41).

Σύμφωνα με τον Sacks, αυτές οι κατηγορίες μέλους χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένες δραστηριότητες (Sacks, 1992: 179, 180), όπως πράξεις και συμπεριφορές, οι οποίες ονομάζονται «δεσμευμένα από την κατηγορία κατηγορήματα» (Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 27) ή «κατηγορήματα βάσει κατηγορίας» (Μαρωνίτη & Στάμου, 2014: 1032 · Maroniti et al., 2013: 26) (category-bound predicates, Stamou et al., 2012: 41, ή category-bound activities, Stokoe, 2004: 112). Παραδείγματος χάριν, η κατηγορία «χειρουργός» χαρακτηρίζεται για τις

«επεμβάσεις» της (Μακρή-Τσιλιπάκου, 2014: 25), η «νηπιαγωγός» για τις «δραστηριότητές» της και η «δικηγόρος» για τις «δίκες» της.

Η «αρχή της σχεσιακότητας» (the relationality principle, Bucholtz & Hall, 2005: 598) μάς καθιστά σαφές ότι η ταυτότητα του κάθε ατόμου δεν κατασκευάζεται ποτέ μόνη της, αλλά πάντα σε συνάρτηση με τις ταυτότητες των άλλων ατόμων. Οι Bucholtz και Hall (2005: 598) αναφέρουν τρία ζεύγη συμπληρωματικών σχέσεων ταυτότητας.

Πιο αναλυτικά, το πρώτο ζεύγος είναι η «επάρκεια-διάκριση» (adequation-distinction, Bucholtz & Hall, 2005: 599). Μέσω της επάρκειας τα άτομα κατασκευάζονται ως όμοια, αφού τονίζονται οι ομοιότητές τους (Bucholtz & Hall, 2005: 599), ενώ μέσω της διάκρισης τα άτομα κατασκευάζονται ως διαφορετικά, αφού τονίζονται οι διαφορές τους (Bucholtz & Hall, 2005: 600).

Το δεύτερο ζεύγος είναι η «αυθεντικοποίηση-αποφυσικοποίηση» (authentication-denaturalization, Bucholtz & Hall, 2005: 601). Μέσω της αυθεντικοποίησης η ταυτότητα ενός ατόμου θεωρείται αληθινή από το ίδιο ή/ και τα άλλα άτομα, ενώ μέσω της αποφυσικοποίησης η ταυτότητα ενός ατόμου αντιμετωπίζεται ως ψευδής από το ίδιο ή/ και τα άλλα άτομα (Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 28).

Τέλος, το τρίτο ζεύγος είναι η «νομιμοποίηση-απονομιμοποίηση» (authorization-illegitimation, Bucholtz & Hall, 2005: 603). Αυτό το ζεύγος ασχολείται με τις δομές της θεσμοποιημένης εξουσίας και με το κατά πόσο αυτές επιβεβαιώνουν (νομιμοποίηση) ή όχι (απονομιμοποίηση) τις ταυτότητες. Στην παρούσα εργασία δεν θα χρησιμοποιηθεί αυτό το ζευγάρι σχέσεων, διότι δεν συνάδει με το θέμα αυτής.

Η «αρχή της μερικότητας» (the partialness principle, Bucholtz & Hall, 2005: 605) συνδέει το μικρο-επίπεδο της συνομιλίας των ατόμων με το μακρο-επίπεδο των ευρύτερων κοινωνικών δομών και ιδεολογιών (Σταμου & Δημοπούλου, 2015: 26), δηλαδή τη δράση (agency) με τη δομή (structure) (Bucholtz & Hall, 2005: 607). Πιο συγκεκριμένα, αυτή η αρχή επιχειρεί να μας δείξει τον τρόπο με τον οποίο οι έμφυλες ιδεολογίες που κυριαρχούν στην κοινωνία (δομή), είτε αυτές είναι σύγχρονες είτε αυτές είναι παραδοσιακές, επηρεάζουν τα άτομα στην κατασκευή των έμφυλων ταυτοτήτων τους κατά τη διάρκεια της συνομιλιακής τους αλληλεπίδρασης (δράση).

Κεφάλαιο Τρίτο: Διαδικασία Ανάλυσης Παλαιότερων Ταινιών/ Αποτελέσματα

Ανάλυση της Μεταγλωττισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι» (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937⁸)

Ανάλυση Ρεπερτορίου

Στην ταινία «Η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι», σε γλωσσολογικό επίπεδο, χρησιμοποιήθηκαν από τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες ποικίλοι γλωσσικοί κώδικες. Μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν στην πρότυπη ποικιλία, ενώ μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν σε μη πρότυπα γλωσσικά ύφη (Maroniti et al., 2013: 27). Πιο συγκεκριμένα, στην ταινία εμφανίστηκε η καθομιλουμένη, οι λόγιες λέξεις, ο ποιητικός λόγος, η γλώσσα της πιάτσας, ο «θηλυκός» καθώς και ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας.

Αναφορικά με την καθομιλουμένη (Στάμου, 2012: 27), αυτή γίνεται αντιληπτή μέσα από τη χρήση διαφόρων απλών και καθημερινών λέξεων (π.χ. «ραμολιμέντο») και εκφράσεων (π.χ. «Άντε να χαθείς»). Σε ό,τι σχετίζεται με τις λόγιες λέξεις, αυτές είναι πιο επίσημες λέξεις, που χρησιμοποιούνται σπάνια και όχι σε καθημερινή βάση (π.χ. «ανήλιαγος»).

Όσον αφορά στον ποιητικό λόγο, ο οποίος κάποιες φορές εντοπίζεται μέσα στα τραγούδια των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής: Κατ' αρχάς, ο ποιητικός λόγος γίνεται αντιληπτός μέσα από τη χρήση ομοιοκαταληξιών (π.χ. «Ηρθες και η ζωή μου τώρα έχει σκοπό. Πλέον ένα τραγούδι για 'σένα που αγαπώ») καθώς και παρομοιώσεων (π.χ. «σάρκα ολόλευκη σαν χιόνι»). Πέραν αυτών, γίνεται αξιοποίηση δύο επιθέτων με την ίδια σημασία για τον χαρακτηρισμό ενός και μόνο ουσιαστικού έμφασης ένεκεν (π.χ. «μαύρα μαλλιά εβένινα») καθώς και αντιθέσεων (π.χ. «Ωραίο θάνατο»). Τέλος, γίνεται αλλαγή στη σειρά κάποιων όρων (π.χ. «Χαιρετώ όλους σας» αντί του «Σας χαιρετώ όλους»).

Σε ό,τι αφορά στη γλώσσα της πιάτσας (Στάμου, 2012: 27 · Maroniti et al., 2013: 27), αυτή αναδεικνύεται μέσα από τη χρήση διαφόρων «μάγικων» λέξεων (π.χ. «τέζα») και εκφράσεων, μερικές εκ των οποίων υφίστανται κάποιες αλλαγές κατά την εκφορά τους από τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες (π.χ. «Να ξηγιόμαστε!» αντί του «Να εξηγούμαστε!»).

⁸ Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 18/3/2017 από: http://www.greek-movies.com/view.php?v=_RL-ykY5UhDPFDDCF0zhpA.

Σχετικά με τον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, τον αντιλαμβανόμαστε, κατ' αρχάς, μέσα από τη χρήση επιθέτων (π.χ. «καημένα»), επιθέτων με τη συνοδεία της κτητικής αντωνυμίας (π.χ. «μικρό μου»), υποκοριστικών (Makri-Tsilirakou, 2003: 699 · Stamou, 2011: 338) (π.χ. «καημενούλι»), που εκφράζουν συναισθηματισμό, καθώς και υποκοριστικών, τα οποία σε συνδυασμό με κάποια επίθετα οδηγούν στον πλεονασμό (π.χ. «μικρό σπιτάκι»). Ακόμη, εμφανής γίνεται και η επιμήκυνση κάποιων φωνηέντων (π.χ. «Ι:») καθώς και οι παύσεις για συναισθηματική ένταση (π.χ. «Ήταν του Μάη απομεσήμερο (.) σαν τον πρωτόειδε»).

Επιπρόσθετα, χρησιμοποιούνται επιφωνήματα⁹ (π.χ. «Ωχ») και επιφωνηματικές εκφράσεις (π.χ. «Στο καλό!»), που χρησιμοποιούνται για την έκφραση έντονων συναισθημάτων, επιτατικά (intensifiers, Thimm, Koch & Schey, 2003: 532, 537, π.χ. «τόσο», Maroniti et al., 2013: 27) και επιτατικές εκφράσεις (π.χ. «κατασκότεινα»), που χρησιμοποιούνται για έμφαση, καθώς και επισχετικοί συνομιλιακοί δείκτες (hedges, Stamou, 2011: 338 · Thimm et al., 2003: 537, π.χ. «ίσως»), που εκφράζουν διστακτικότητα.

Συν τοις άλλοις, στον λόγο των μυθοπλαστικών χαρακτήρων εντοπίζονται δεισιδαιμονίες (π.χ. «είναι δουλειά μάγισσας»), εκφραστικές πράξεις λόγου (π.χ. «Να πάρει η οργή!») καθώς και ο πληθυντικός ευγενείας (π.χ. «Θέλω ν' ακούσω τ' όνομά σας»). Επιπλέον, στην ταινία δεν λείπει και η εμπύχωση (π.χ. «Κουράγιο, παιδιά, κουράγιο. Μην το φοβάστε το νερό»), η επίκληση στο συναισθημα (π.χ. «Έχω απομείνει μόνη στη ζωή. Από 'δω πέρα, αν με διώξετε, τι θα γίνω; Δεν έχω πουθενά αλλού να μείνω») καθώς και το παρακλητικό ύφος (π.χ. «Θα με σκοτώσει, αν με διώξετε, γι' αυτό σας παρακαλώ να»).

Επιπροσθέτως, στην ταινία κάνουν την εμφάνισή τους διάφορα είδη ερωτήσεων, όπως οι ερωτήσεις διευκρίνισης (π.χ. «Τι εννοείς, είναι διάβολοι;»), οι ερωτήσεις διστακτικότητας (π.χ. «Τι κάνουμε τώρα;»), οι ερωτήσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «Θα προσέχεις, έτσι;») καθώς και οι ερωτήσεις που δηλώνουν ενδιαφέρον (π.χ. «...μήπως χτύπησες;»). Τέλος, στην ταινία παρατηρείται και άσκοπη επεξήγηση κάποιων ερωτήσεων που τίθενται (π.χ. «Μήπως δεν έχουνε γονείς; Δηλαδή είναι ορφανά.»).

⁹ Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 2/9/2017 από:
<http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-A112/621/4006,17979/>
και <http://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/Yliko/Theoria%20Nea/epifonima.htm>.

Αναφορικά με τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, αυτός αναδεικνύεται μέσα από τις εκφράσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «Αυτός είσαι!»), τις παύσεις για έμφαση (π.χ. «Κι εκεί (.) μαχαίρι βγάλε σύντομα (.) και πάρ' της τη ζωή»), τους χαρακτηρισμούς που σκοπό έχουν να προσβάλλουν (π.χ. «βλάκα»), την απότομη διακοπή ομιλίας ενός ατόμου από κάποιο άλλο (π.χ. «Θα με σκοτώσει, αν με διώξετε, γι' αυτό σας παρακαλώ να// //Ποιος θα σε σκοτώσει;») καθώς και τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου με την προσωπική αντωνυμία (π.χ. «Εγώ τη γνωρίζω καλά!»).

Επίσης, ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας αναδεικνύεται μέσα από τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας (π.χ. «Εμπρός! Γρήγορα στη σκάφη»), τη χρήση της προστακτικής έγκλισης (π.χ. «Πάψε επιτέλους!») καθώς και των κοφτών προτάσεων (π.χ. «Γρήγορα, φεύγα, τρέχα»). Τέλος, τρία ακόμη στοιχεία του «αρσενικού» τρόπου ομιλίας αποτελούν οι ισχυρές αποφαντικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «Αυτό είναι διαόλου δουλειά»), οι δεσμευτικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «αν αποτύχεις, θα πεθάνεις!») αλλά και οι κατευθυντικές πράξεις λόγου (Στάμου, 2015) (π.χ. «Γρήγορα στη σκάφη! Μη σας ξεφύγει!»).

Πίνακας 1. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία «Η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι»

Χαρακτήρας	Φύλο	Αφηγηματική σημαντικότητα	Αφηγηματική αξιολόγηση	Γλωσσικοί κώδικες
Χιονάτη	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (και μέσα από το τραγούδι)
Βασίλισσα/ Μητριά	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Κακή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, λόγιες λέξεις, ποιητικός λόγος

Νάνοι ¹⁰	Αρσενικά	Πρωταγωνιστές	Καλοί	Γλώσσα της πιάτσας, «θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Πρίγκιπας	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Κυνηγός	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, λόγιες λέξεις, ποιητικός λόγος
Πνεύμα στον καθρέφτη	Αρσενικό	Περιφερειακός	Ουδέτερος	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος

¹⁰ Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί πως ο Γκρινιάρης ως ένας από τους εφτά νάνους γίνεται αστείος, εκτός των άλλων, και μέσα από το φαινόμενο της «υφοποίησης» (stylization, Coupland, 2001: 345). Αυτό συμβαίνει, όταν μιμείται τις γυναίκες στη φωνή και μέσα από τις κινήσεις του σώματός του, όταν λέει, δηλαδή, στους υπόλοιπους νάνους «Θα σας φέρω και ένα μάτσο βιόλες» και βάζει το ένα του χέρι μέσα στο άλλο. Το φαινόμενο της υφοποίησης εμφανίζεται και σε έναν άλλο νάνο, τον Σοφό, όταν αυτός μιμείται τον Γκρινιάρη επαναλαμβάνοντας στη Χιονάτη ό,τι λέει αυτός («Κολοκύθια!») με τον ίδιο νευρικό τόνο φωνής.

Ανάλυση Σκηνών

Απόσπασμα 1 (36:47-41:14)

Χιονάτη (X), Γκρινιάρης (Γ), Νάνοι (NA), Ντροπαλός (NT), Σοφός (ΣΟ),
Συναχωμένος (ΣΥ), Υπναράς (Υ), Χαρούμενος (ΧΑ)

1 X: ((Έχει το ένα χέρι της μέσα στο άλλο και μιλάει όντας φοβισμένη)) Θα με
2 σκοτώσει, αν με διώξετε, γι' αυτό (.) σας παρακαλώ να//

3 NA: //Ποιος θα σε σκοτώσει;=

4 X: =Η μητριά μου, η βασίλισσα=

5 NA: =Τί έκανε, λέει;= ((όντας φοβισμένοι))

6 ΧΑ: =Η βασίλισσα;= ((έχει σηκωμένο το δάχτυλό του))

7 ΣΥ: =Είσαι σίγουρη;= ((κουνάει το κεφάλι του))

8 Γ: ((Έχει σηκωμένο το δάχτυλό του)) =Εγώ τη γνωρίζω καλά! Εί:ναι δαιμονικό! Κι

9 αν ξέρει ότι το κορίτσι είναι εδώ ((δείχνει με το δάχτυλό του προς τα κάτω)),

10 (.) τότε όλοι είμαστε χαμένοι. Είναι μά:γισσα, σας λέω!= ((κινεί έντονα τα χέρια
του))

11 X: =Μα:, η βασίλισσα δεν το ξέρει ((μιλάει απαλά και γλυκά και σηκώνει λίγο τα
χέρια της)).

12 Γ: Τι: λες τώρα; ((όντας νευριασμένος)) Αυτή όλα τα ξέρει ((έχει το δάχτυλό του

13 σηκωμένο)). Γνωρίζει πολλά μαγικά ((απευθύνεται στον Σοφό)). Είναι ικανή να

14 γί:νει (.) και α:όρατη ((τρομάζει τον Σοφό)). Ακόμα και 'δω ((δείχνει με το

15 δάχτυλό του προς τα κάτω)) μπορεί να είναι αυτή ((ο Χαζούλης και ο

16 Χαρούμενος τρομάζουν)), (.) μέσα σ' αυτό το δωμάτιο ((ο Χαζούλης ψάχνει να

βρει τη βασίλισσα στα γένια του Χαρούμενου και αυτός τον χτυπάει))

17 X: Ω:, δε θα τα καταφέρ:ει. Δεν ξέρει που είμαι. Τι λέτε, να μεί:νω; ((βάζει το ένα

18 χέρι της μέσα στο άλλο και μιλάει γλυκά)). Εγώ θα συγγυρίζω, θα ετοιμάζω το

19 φαγητό σας= ((μετράει με τα δάχτυλά της τις εργασίες που θα κάνει στο σπίτι))

20 NA: =Φαγητό:;= ((η Χιονάτη σοκάρεται))

21 ΣΟ: =Κάνεις ντομάτες μεγιστές, ε:/, ντεμιστές;

22 Γ και Υ: Γε:-μι-στές.

23 ΣΟ: Ε; Α:, ναι ((έχει σηκωμένο το δάχτυλό του)). Α:π' αυτές.

24 X: Ναι, και πιτούλες και λιχουδιές πολλές=

25 NA: =Λιχουδιές; Ωραία! Ζήτω::! ((αρχίζει να ξεχειλίζει το φαγητό που είναι τοποθετημένο στη φωτιά και η Χιονάτη τρέχει, για να το βγάλει από εκεί. Αφότου βγάλει το φαγητό από τη φωτιά και το δοκιμάσει, η Χιονάτη βλέπει και τους εφτά νάνους να την κοιτάζουν από τις σκάλες και να μυρίζουν το φαγητό που αυτή ετοίμασε))

26 NA: Σούπα::! ((τρέχουν χαρούμενοι προς το τραπέζι, εκτός από τον Χαζούλη, του οποίου κόλλησε το κεφάλι στη σκάλα, κάθονται στο τραπέζι και μαλώνουν για το ποιος θα πάρει τι. Εν τέλει, ο Χαζούλης ξεκολλάει το κεφάλι του, κατεβαίνει από τις σκάλες και κάθεται στο τραπέζι μαζί με τους υπόλοιπους))

27 Γ: Άσ' το! Δικό μου είναι! ((παίρνει το ψωμί και του Ντροπαλού και του 28 Υπναρά)) Θα σας//

29 X: //Μια στιγμή ((απευθύνεται στους νάνους κρατώντας την κουτάλα στο χέρι 30 της)). Ακόμη το φαγητό δεν έγινε, μπορείτε να πλυθείτε πρώτα ((γυρίζει προς το φαγητό)).

31 NA: Όχου:: Κιόλας; Γιατί να πλυθούμε;

32 Γ: Το 'ξερα εγώ! ((πετάει το κουτάλι μακριά και σταυρώνει τα χέρια του όντας 33 νευριασμένος)) Χα=

34 NT: =Μα, γιατί να πλυθούμε;=

35 XA: ((Μιλάει χαμηλόφωνα)) =Δεν ξέρω. Εσύ μήπως ξέρεις;= ((απευθύνεται στον Συναχωμένο, ο οποίος αποκρίνεται αρνητικά))

36 ΣΟ: ((Μιλάει χαμηλόφωνα)) =Λερώθηκε κανείς; ((οι νάνοι κουνούν αρνητικά τα κεφάλια τους))

37 X: ((Γυρίζει προς το μέρος των νάνων)) Α:, μήπως έχετε ξαναπλυθεί από το πρωί;

38 ΣΟ: Τι να πω τώρα; ((μιλάει χαμηλόφωνα και κρατά με το δάχτυλό του το 39 μάγουλο του όντας σκεπτικός. Στη συνέχεια, αρχίζει να γελάει)) Ναι:! ((συνεχίζει 40 να γελάει)) Α:υτό είναι.

41 X: ((Κρατά την κουτάλα)) Μα, πότε;= ((έχει τοποθετημένα τα χέρια της στη μέση της))

42 ΣΟ: =Ε, ορίστε; Όταν, (.) δ- δηλαδή τώρα. Τώρα, ε:, τ- τ- τ- τ- τ- τώρα, τω- τώρα 43 τελευταία. Έτσι; ((απευθύνεται στους υπόλοιπους νάνους και αυτοί συμφωνούν))

44 NA: Τώρα τελευταία.

45 X: ((Κρατά την κουτάλα)) Ω::, τώρα τελευταία ((οι νάνοι συμφωνούν)). Τότε, για 46 να δώ τα χέρια σας ((οι νάνοι κρύβουν τα χέρια τους πίσω από την πλάτη τους και

47 κάνουν βήματα προς τα πίσω)). ((τους πλησιάζει)) Εί:πα, (.) να δω τα χέρια σας
48 ((κουνάει το δεξί της χέρι)). ((ο Σοφός δείχνει τα χέρια του στη Χιονάτη)) Ου:.,
49 χ:άλι. Σαν να μη μου τα είπες καλά ((ο Σοφός κοιτάζει τα χέρια του, τα κρύβει
50 πίσω από την πλάτη του και γελάει)). Για να δούμε τώρα τα δικά σου
51 ((απευθύνεται στον Ντροπαλό και αυτός της δείχνει τα χέρια του)). Ω:.,
52 Ντροπαλέ: ((κρύβει τα χέρια του πίσω από την πλάτη του και κοκκινίζει)).
53 Εσύ; ((απευθύνεται στον Συναχωμένο, αυτός της δείχνει τα χέρια του και εκείνη
54 βγάζει έναν ήχο σαν να μην πιστεύει αυτό που βλέπει)) Α:., χειρότερα απ' ό,τι
55 φανταζόμουν ((απευθύνεται στον Χαρούμενο, ο οποίος της δείχνει τα χέρια του,
αφότου τα έχει σκουπίσει στο παντελόνι του και έπειτα, τα κατεβάζει
απογοητευμένος. Στη συνέχεια, ο Χαζούλης της δείχνει τα χέρια του, αλλά του
56 πέφτουν τα μανίκια και η Χιονάτη γελάει)). Ι:., τι βρωμιά είν' αυτή; ((της δείχνει
τα χέρια του ο Υπναράς μέσα από τα γένια του και στη συνέχεια, τα κρύβει πίσω από
57 αυτά)). Εσύ τι κοιτάς; Τα χ:άλια τους; ((απευθύνεται στον Γκρινιάρη, ο οποίος
58 κοιτάζει το χέρι του και στη συνέχεια, σταυρώνει τα χέρια του)) Εμπρός!
59 Γρή:γορα στη σκάφη ((δείχνει με το δάχτυλό της προς τη σκάφη)). Όποιος δε μ'
60 ακούσει ((κουνάει το δάχτυλό της στους νάνους)), φαΐ δεν έχει ((όλοι οι νάνοι, ο
ένας πίσω από τον άλλον, πέραν του Γκρινιάρη, πηγαίνουν στη σκάφη)).
61 Γ: Χα.
62 Χ: Εσύ:, (.) δεν άκουσες τι σου 'πα; ((απευθύνεται στον Γκρινιάρη)). Μη σου
63 'φαγε: ((βάζει τα χέρια της πίσω)) (.) η γάτα τη γλώσσα; ((λέει περιπαιχτικά
σκύβοντας προς το μέρος του και κρατώντας τα γόνατά της. Ο Γκρινιάρης δείχνει τη
γλώσσα του στη Χιονάτη, η οποία στην αρχή ξαφνιάζεται και μετά, γελάει. Στη
συνέχεια, αρχίζει και αυτός να κατευθύνεται προς τη σκάφη πέφτοντας πάνω στην
64 πόρτα με τη Χιονάτη να γελάει)) Χ: Ωχ, (.) μήπως χτύπη-σες;
65 Γ: Χα ((ο Γκρινιάρης μπαίνει στο δωμάτιο με τη σκάφη κλείνοντας πίσω του
νευριασμένος την πόρτα και κάθεται πάνω σε ένα βαρέλι με τα χέρια σταυρωμένα
66 και σταυροπόδι)). Χα. Γυ-ναί-κες ((απαξιωτικά, υποτιμητικά)).

Σε αυτό το απόσπασμα, η Χιονάτη παρακαλεί και στη συνέχεια, διαπραγματεύεται επιτυχώς τη διαμονή της στο σπίτι των νάνων, ώστε να μη μπορέσει να τη βρει η μητριά της και βασίλισσα και τη σκοτώσει. Από πλευρά ανάδυσης και θεσιακότητας, η Χιονάτη κατασκευάζει την κατηγορία της φοβισμένης γυναίκας, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης

μέλους «φύλο», η οποία παρακαλεί τους νάνους να μην την διώξουν, διότι φοβάται για τη ζωή της (σειρές 1-2) και πιο συγκεκριμένα, φοβάται μην τη σκοτώσει η μητριά της, η οποία είναι και η βασίλισσα της χώρας (σειρά 4).

Επιπρόσθετα, η Χιονάτη κατασκευάζει την κατηγορία της διπλωμάτισσας γυναίκας, κατηγορία που προέρχεται και αυτή μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο», η οποία διαπραγματεύεται τη διαμονή της στο σπίτι των νάνων διαβεβαιώνοντάς τους ότι η βασίλισσα δεν γνωρίζει πού βρίσκεται η ίδια (σειρές 11, 17) και μετρώντας τις οικιακές εργασίες που θα κάνει (σειρές 18-19, 24). Μάλιστα, η Χιονάτη πείθει κιόλας τους νάνους μέσα από τη μυρωδιά της σούπας που είχε ήδη φτιάξει, πριν αυτοί επιστρέψουν στο σπίτι από το ανθρακωρυχείο (σειρές 25-26).

Επίσης, η Χιονάτη κατασκευάζει την κατηγορία της νοικοκυράς, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «επάγγελμα», η οποία όχι μόνο απαριθμεί τις εργασίες του σπιτιού που θα κάνει (σειρές 18-19), αλλά έχει ήδη μαγειρέψει σούπα και τρέχει, για να τη βγάλει από τη φωτιά και να τη δοκιμάσει, γεγονός το οποίο αποτελεί δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας (σειρά 25). Ακόμη, δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας αποτελεί και το γεγονός ότι η Χιονάτη κρατάει την κουτάλα της σούπας στο χέρι της (σειρές 29-30, 41, 45), απειλεί (σειρές 59-60) και δίνει διαταγές στους νάνους, που αφορούν στο νοικοκυριό και την καθαριότητα (σειρές 45-47, 58-59). Εν γένει, βλέπουμε ότι την ενδιαφέρει η καθαριότητα (σειρές 30, 37), αφού διατάζει τους νάνους να πλύνουν τα χέρια τους, αλλιώς τους απειλεί ότι δεν θα τους δώσει να φάνε (σειρές 58-60).

Τέλος, η Χιονάτη κατασκευάζει την κατηγορία της γυναίκας που γελάει (σειρές 56, 63, 64), αστειεύεται (σειρές 62-63) και νοιάζεται για τα υπόλοιπα άτομα και εν προκειμένω, για τον Γκρινιάρη (σειρά 64), κατηγορία που προέρχεται μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο».

Όλοι οι νάνοι μαζί κατασκευάζουν την κατηγορία των φοβισμένων ανδρών, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο», οι οποίοι με το που ακούν για πιθανή δολοφονία της Χιονάτης από τη μητριά της και βασίλισσα της χώρας τρομοκρατούνται (σειρές 3, 5-7).

Επιπλέον, οι νάνοι κατασκευάζουν την κατηγορία των παραδοσιακών εργένηδων ανδρών που δεν μαγειρεύουν (σειρές 20-23, 25) και γενικότερα, δεν ασχολούνται με τις οικιακές εργασίες, κατηγορία που προέρχεται μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Αυτός είναι και ο λόγος, άλλωστε, που

όταν ακούν για μαγειρεμένο φαγητό χαίρονται υπέρ το δέον (σειρά 25) και τρέχουν, για να φάνε (σειρά 26).

Επιπροσθέτως, οι νάνοι κατασκευάζουν την κατηγορία των ανδρών που δεν ενδιαφέρονται για την καθαριότητα (σειρές 31, 34-36) και κάνουν ό,τι τους πει η γυναίκα-νοικοκυρά (σειρές 48, 51, 53, 55-56, 60), κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλου».

Τέλος, οι νάνοι κατασκευάζουν την κατηγορία των ανδρών που δεν έχουν τρόπους, κατηγορία που προέρχεται και αυτή μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Δεσμευμένα κατηγορήματα αυτής της κατηγορίας αποτελούν το γεγονός ότι δεν σέβονται τα υπόλοιπα άτομα, όπως όταν αφήνουν μόνο του τον Χαζούλη κολλημένο στις σκάλες (σειρά 26), καθώς και το γεγονός ότι μαλώνουν μεταξύ τους για το φαγητό (σειρές 26-28).

Σε ατομικό επίπεδο, ο Γκρινιάρης κατασκευάζει την κατηγορία του δεισιδαίμονα άνδρα, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο», ο οποίος προσπαθεί να πείσει με τις δεισιδαιμονίες του ότι τα λεγόμενά του είναι αληθή (σειρές 8-10, 12-16). Πιο συγκεκριμένα, προσπαθεί να πείσει τους υπόλοιπους νάνους ότι θα κινδυνέψουν από την οργή της βασίλισσας, αν αφήσουν τη Χιονάτη να μείνει μαζί τους. Είναι ο μοναδικός που δεν επιθυμεί τη Χιονάτη στο σπίτι, για αυτόν τον λόγο, άλλωστε, έρχεται σε «σύγκρουση» μαζί της.

Έτσι, από πλευρά σχεσιακότητας, ο Γκρινιάρης οικοδομεί μία σχέση διάκρισης με τη Χιονάτη, αφού διαφωνεί από την αρχή με τη διαμονή της στο σπίτι. Γενικότερα, ωστόσο, οικοδομείται μία σχέση επάρκειας, αφού, εν τέλει, όχι μόνο μένει η Χιονάτη στο σπίτι, αλλά φτάνει και στο σημείο να πει στους νάνους τι να κάνουν, οι οποίοι την ακούν αυθεντικοποιώντας την ως τη νοικοκυρά πλέον του σπιτιού.

Εκτός από τη Χιονάτη, και ο Σοφός κάποιες φορές αυθεντικοποιείται ως ο «αρχηγός» του σπιτιού και από τον ίδιο αλλά και από τους υπόλοιπους νάνους. Αυτό συμβαίνει, όταν, για παράδειγμα, τους ρωτάει όλους η Χιονάτη αν έχουν πλυθεί και πότε (σειρές 37, 41). Τότε, αναλαμβάνει να απαντήσει μόνος του (σειρές 38-40, 42-43) με τους υπόλοιπους νάνους να συμφωνούν με ό,τι λέει (σειρές 43-44).

Βέβαια, κάποιες άλλες φορές ο Σοφός αποφυσικοποιείται ως ο πιο έξυπνος νάνος και από τον ίδιο του τον εαυτό αλλά και από τους υπόλοιπους νάνους. Αυτό συμβαίνει, όταν, παραδείγματος χάριν, λέει κάτι λαθεμένα, αυτοδιορθώνεται (σειρά

21), ξαναλέει κάτι λανθασμένα και στο τέλος, διορθώνουν τα λεγόμενά του ο Γκρινιάρης και ο Υπναράς (σειρά 22), διόρθωση που τελικά δέχεται ο Σοφός (σειρά 23).

Από πλευρά δεικτικότητας, η Χιονάτη παραπέμπει και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από την επίκληση στο συναίσθημα και το παρακλητικό της ύφος προς τους νάνους (σειρές 1-2), τις παύσεις για λόγους πειθούς (σειρές 1-2) και πειράγματος (σειρές 63, 64), την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρές 11, 17, 37, 45, 51-52, 54, 56, 63), τα υποκοριστικά (σειρά 24), που εκφράζουν συναισθηματισμό, τις λέξεις που εκφράζουν δισταγμό (σειρές 37, 64), τα επιφωνήματα (σειρές 17, 37, 45, 48, 51, 54, 56, 64) καθώς και τις επιφωνηματικές εκφράσεις (σειρά 58), που χρησιμοποιεί, για να εκφράσει τα έντονα συναισθήματά της.

Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της Χιονάτης περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά¹¹, όταν αυτή μιλάει όντας φοβισμένη (σειρές 1-2), όταν μιλάει απαλά και γλυκά (σειρές 11, 17-18) καθώς και περιπαικτικά (σειρές 62-63). Επιπλέον, ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της περικειμενικοποιείται και εξωγλωσσικά¹², όταν τοποθετεί το ένα της χέρι μέσα στο άλλο (σειρές 1-2, 17-18) ή στη μέση της (σειρά 41) ή στο πίσω μέρος του σώματός της (σειρά 63) και όταν σηκώνει τα χέρια της ελάχιστα (σειρά 11), όταν σοκάρεται (σειρά 20) ή ξαφνιάζεται (σειρά 63), όταν βγάζει το φαγητό από τη φωτιά και το δοκιμάζει (σειρά 25) κρατώντας και την κουτάλα στο χέρι της ως «κλασική» νοικοκυρά (σειρές 29-30, 41, 45), όταν γελάει με χάρη (σειρές 56, 63-64) καθώς και όταν σκύβει προς το μέρος του Γκρινιάρη κρατώντας τα γόνατά της, ώστε να μπορέσει να τον προσεγγίσει καλύτερα (σειρά 63).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Χιονάτης εντοπίζεται λεκτικά μέσα από την απότομη διακοπή ομιλίας του Γκρινιάρη από την ίδια (σειρές 28-29), τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας της προς τους νάνους (σειρές 47, 57), ο οποίος επιτυγχάνεται και μέσω της επιμήκυνσης φωνηέντων (σειρές 47, 48-49, 59, 62) αλλά και των παύσεων στον λόγο της για έμφαση (σειρές 47, 62), τις ισχυρές αποφαντικές

¹¹ Στοιχεία που περικειμενικοποιούνται παραγλωσσικά είναι αυτά που σχετίζονται με τον τόνο της φωνής (επιτόνιση, <http://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/Yliko/Theoria%20Nea/epifonima.htm>. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 10/10/2017).

¹² Στοιχεία που περικειμενικοποιούνται εξωγλωσσικά είναι αυτά που σχετίζονται με τους μορφασμούς του προσώπου (<http://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/Yliko/Theoria%20Nea/epifonima.htm>. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 10/10/2017), τις χειρονομίες των χεριών και τις κινήσεις του σώματος.

(σειρές 1-2, 11, 17, 48-49, 54-55), τις κατευθυντικές (σειρές 58-59) καθώς και τις δεσμευτικές πράξεις λόγου (σειρές 59-60).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Χιονάτης περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν ο τόνος της φωνής της γίνεται αυστηρός (σειρές 47, 48-49, 57-60) καθώς και όταν τονίζει εμφατικά κάποιες λέξεις (σειρά 56), και εξωγλωσσικά, όταν πλησιάζει «απειλητικά» τους νάνους (σειρά 47) καθώς και όταν τους κουνάει το χέρι της (σειρά 48) και το δάχτυλό της (σειρές 59-60).

Οι νάνοι παραπέμπουν και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας τους γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από τις διευκρινιστικές ερωτήσεις (σειρές 21, 31, 34), τις ερωτήσεις επιβεβαίωσης (σειρές 7, 42-43) και τις εκφράσεις διστακτικότητας (σειρά 38), την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρές 14, 20, 21, 23, 25, 26, 31, 39-40, 42), τις παύσεις για συναισθηματική ένταση (σειρές 10, 14, 16), τα επιφωνήματα (σειρές 23, 31) και τις επιφωνηματικές εκφράσεις (σειρές 25, 42), που χρησιμοποιούν, για να εκφράσουν τα έντονα συναισθήματά τους, τις λέξεις που εκφράζουν δισταγμό (σειρά 35) καθώς και την επανάληψη της ίδιας λέξης αρκετές φορές (σειρά 42).

Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας των νάνων περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν μιλούν όντας φοβισμένοι (σειρά 5) καθώς και όταν μιλούν χαμηλόφωνα (σειρές 35, 36, 38), και εξωγλωσσικά, όταν τρομάζουν (σειρές 15-16), όταν κοκκινίζουν (σειρά 52), όταν απογοητεύονται (σειρά 55), όταν κρύβουν τα χέρια τους πίσω από την πλάτη τους (σειρές 46, 49-50, 52) ή πίσω από τα γένια τους (σειρές 56-57) και όταν κάνουν βήματα προς τα πίσω, για να μη δείξουν τα χέρια τους στη Χιονάτη (σειρά 47), όταν τελικά της τα δείχνουν (σειρές 48, 51, 53, 55, 56), επειδή αυτή το πρόσταξε, και τέλος, όταν κατευθύνονται προς τη σκάφη, όπως εκείνη τους υπέδειξε (σειρές 60, 63).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας των νάνων εντοπίζεται λεκτικά μέσα από την απότομη διακοπή ομιλίας της Χιονάτης από τους ίδιους (σειρές 2-3), τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου (σειρές 8, 10, 32) και της κτητικής αντωνυμίας (σειρά 27), τις ισχυρές αποφαντικές πράξεις λόγου (σειρές 8, 10, 12-14, 22, 66), τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας μέσω της επιμήκυνσης φωνηέντων (σειρές 12, 22, 27) καθώς και την προστακτική έγκλιση (σειρά 27).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας των νάνων περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν ο τόνος ομιλίας τους είναι νευρικός (σειρά 12) και απαξιωτικός (σειρά 66) καθώς και όταν τονίζουν εμφατικά κάποιες λέξεις (σειρές 8, 10, 20, 22, 25,

26) και εκφράσεις (σειρές 3, 5, 12, 27), και εξωγλωσσικά, όταν χρησιμοποιούν με έντονο τρόπο τα δάχτυλά τους (σειρές 6, 8, 9, 12-13, 14-15, 23) και τα χέρια τους (σειρά 10), όταν μαλώνουν (σειρά 26), πετάνε πράγματα (σειρά 32) και χτυπούν ο ένας τον άλλον (σειρά 16), όταν σταυρώνουν τα χέρια τους (σειρές 32, 58, 65) και κάθονται σταυροπόδι (σειρά 66) καθώς και όταν κλείνουν νευριασμένα την πόρτα (σειρά 65).

Από πλευρά μερικότητας, η Χιονάτη αναπαράγει την παραδοσιακή ταυτότητα της γυναίκας-νοικοκυράς, που νοιάζεται για τα πάντα, που από τη μία πλευρά, φοβάται, ενώ από την άλλη πλευρά, κάνει τις διαπραγματεύσεις της για το συμφέρον της με έξυπνο τρόπο. Και οι νάνοι, βέβαια, με τη σειρά τους, αναπαράγουν την ταυτότητα του παραδοσιακού άνδρα, που δεν ασχολείται με τις εργασίες του σπιτιού και την καθαριότητα, δεν έχει τρόπους, ενώ στο μόνο πράγμα που ακούει τη γυναίκα είναι όταν πρόκειται για το νοικοκυριό.

Ανάλυση της Μεταγλωττισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Σταχτοπούτα» (Cinderella, 1950¹³)

Ανάλυση Ρεπερτορίου

Στην ταινία «Σταχτοπούτα», σε γλωσσολογικό επίπεδο, χρησιμοποιήθηκαν από τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες ποικίλοι γλωσσικοί κώδικες. Μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν στην πρότυπη ποικιλία, ενώ μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν σε μη πρότυπα γλωσσικά ύφη (Maroniti et al., 2013: 27). Πιο συγκεκριμένα, στην ταινία εμφανίστηκε η καθομιλουμένη, οι λόγιες λέξεις, ο ποιητικός λόγος, ο «θηλυκός» καθώς και ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας.

Αναφορικά με την καθομιλουμένη (Στάμου, 2012: 27), αυτή γίνεται αντιληπτή μέσα από τη χρήση διαφόρων απλών και καθημερινών λέξεων (π.χ. «κουρέλια») και εκφράσεων (π.χ. «Ωρα για μάσα»). Όσον αφορά στις λόγιες λέξεις, αυτές είναι πιο επίσημες λέξεις, που χρησιμοποιούνται σπάνια και όχι σε καθημερινή βάση (π.χ. «ερεύνης»).

Σχετικά με τον ποιητικό λόγο, ο οποίος κάποιες φορές εντοπίζεται μέσα στα τραγούδια των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, τον αντιλαμβανόμαστε μέσα από τη

¹³ Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 21/3/2017 από: <http://www.greek-movies.com/movies.php?m=1143>.

χρήση ομοιοκαταληξιών (π.χ. «Φίλε, μην εκπλαγείς. Την άμαξα θα οδηγείς. Θα βρεθείς στη θέση του οδηγού και θα είσαι *αμαζάς* αντί την άμαξα να *τραβάς*»).

Σε ό,τι αφορά στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, τον αντιλαμβανόμαστε, κατ' αρχάς, μέσα από τη χρήση επιθέτων (π.χ. «υπέροχη»), ουσιαστικών και επιθέτων με τη συνοδεία της κτητικής αντωνυμίας (π.χ. «παιδί μου» και «χρυσή μου» αντίστοιχα), υποκοριστικών (Makri-Tsilirakou, 2003: 699 · Stamou, 2011: 338) (π.χ. «Γατούλη»), που εκφράζουν συναισθηματισμό, καθώς και χαϊδευτικών (π.χ. «Θα σε λέμε Οκτάβιο και *χαϊδευτικά Γκας*»).

Επιπρόσθετα, χρησιμοποιούνται επιφωνήματα (π.χ. «Ω») και επιφωνηματικές εκφράσεις (π.χ. «Καημένη Σταχτοπούτα»), επιτατικά (intensifiers, Thimm et al., 2003: 532, 537, π.χ. «τόσο», Maroniti et al., 2013: 27), που χρησιμοποιούνται για έμφαση, καθώς και επισημητικοί συνομιλιακοί δείκτες (hedges, Stamou, 2011: 338 · Thimm et al., 2003: 537, π.χ. «ίσως»), που εκφράζουν διστακτικότητα.

Στην ταινία εμφανής γίνεται και η επιμήκυνση κάποιων φωνηέντων (π.χ. «Α:») καθώς και οι παύσεις για συναισθηματική ένταση (π.χ. «Θέλω (.) να ξανακούσω (.) παιδικά ποδαράκια να τρέχουν»). Ακόμη, την εμφάνισή τους κάνουν οι εκφραστικές πράξεις λόγου (π.χ. «Αι στην ευχή»), οι προσπάθειες δικαιολόγησης (π.χ. «Μα, εγώ προσπαθώ να»), το παρακλητικό (π.χ. «Περίμενε, σε παρακαλώ») καθώς και το υποτακτικό ύφος (π.χ. «Έχω εντολές»).

Συν τοις άλλοις, στον λόγο των μυθοπλαστικών χαρακτήρων εντοπίζονται λέξεις που δηλώνουν σεβασμό (π.χ. «κύριε») και λέξεις φορτισμένες συναισθηματικά (π.χ. «αγάπης»), επαναλήψεις (π.χ. «Μια στιγμή, μια στιγμή»), το α' πρόσωπο πληθυντικού αριθμού (π.χ. «...ας προσπαθήσουμε να συμβιώνουμε αρμονικά») καθώς και ο πληθυντικός ευγενείας (π.χ. «Περάστε, κύριε»).

Επιπροσθέτως, στην ταινία δεν λείπει και η απογοήτευση (π.χ. «Δε μπορώ να ονειρεύομαι, όχι πια»), ο ενθουσιασμός (π.χ. «Παντρευτεί;»), η επίκληση στο συναίσθημα (π.χ. «Όχι, όχι, δεν ξέρεις τι είναι να βλέπεις το μοναχοπαίδι σου ν' απομακρύνεται, ν' απομακρύνεται από 'σένα. Είμαι *ολομόναχος* μέσα σ' αυτό το *έρημο παλάτι*»), ο καθησυχασμός (π.χ. «Μην ανησυχείς»), η κατανόηση (π.χ. «Καταλαβαίνω, κύριε»), οι προλήψεις (π.χ. «Γιατί αν πεις την ευχή σου, δε βγαίνει ποτέ») καθώς και οι συμβουλές (π.χ. «Ξέρετε, Μεγαλειότατε, ίσως αν τον αφήναμε μόνο του»).

Τέλος, στην ταινία κάνουν την εμφάνισή τους και διάφορα είδη ερωτήσεων, όπως οι ερωτήσεις διευκρίνισης (π.χ. «Πώς θα το κάνεις;»), οι ερωτήσεις

διστακτικότητας (π.χ. «Κάνω λάθος;»), οι ερωτήσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «Δεν είναι όμορφο;») καθώς και οι ερωτήσεις που δηλώνουν ενδιαφέρον (π.χ. «Κοιμήθηκες καλά;») αλλά και φόβο (π.χ. «Τι, τι, τι είπατε, κύριε;»).

Σε ό,τι σχετίζεται με τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, αυτός αναδεικνύεται μέσα από την ειρωνεία (π.χ. «Ίσως θα 'πρεπε να διακόψω το μάθημα (.) μουσικής»), την κοροϊδία (π.χ. «Τιμή μου, Υψηλότατε, μου κρατάτε λίγο τη σκούπα;»), τους χαρακτηρισμούς που σκοπό έχουν να προσβάλλουν (π.χ. «ηλίθια») και να υποβαθμίσουν (π.χ. «μικρός»), την απότομη διακοπή ομιλίας (π.χ. «Πολύ σωστά, κύ// // Εσύ θα μείνεις εδώ που είσαι») καθώς και την επικάλυψη ομιλίας ενός ατόμου από κάποιο άλλο (π.χ. «Μα, μα, Μεγαλειότατε, αν υποψιαστεί ο [πρίγκιπας] [Να] υποψιαστεί»).

Επιπλέον, γίνονται αντιληπτές οι εκφράσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «Έτσι μπράβο»), οι παύσεις για έμφαση (π.χ. «Το μεγάλο χαλί στο σαλόνι (.) πλύν' το!»), η χρήση του πρώτου ενικού προσώπου και της προσωπικής αντωνυμίας (π.χ. «Τα χρόνια περνάνε κι εγώ γερνάω, θέλω να δω εγγόνια...») καθώς και η επίκληση στη λογική (π.χ. «Αρκεί ένα αγόρι να γνωρίσει ένα κορίτσι κάτω απ' τις κατάλληλες συνθήκες. Άρα, διαμορφώνουμε τις συνθήκες»).

Επίσης, ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας εντοπίζεται μέσα από τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας (π.χ. «Αρκετά περίμενα!») καθώς και τη χρήση της προστακτικής έγκλισης (π.χ. «Ακούστε όλοι καλά»). Τέλος, τρία ακόμη στοιχεία του «αρσενικού» τρόπου ομιλίας αποτελούν οι αποφαντικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «Και ποτέ δεν παίρνω πίσω το λόγο μου»), οι δεσμευτικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «Δε θα ξανασυμβεί») καθώς και οι κατευθυντικές πράξεις λόγου (Στάμου, 2015) (π.χ. «Γρήγορα, φωνάξτε τον!»).

Πίνακας 2. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία «Σταχτοπούτα»

Χαρακτήρας	Φύλο	Αφηγηματική σημαντικότητα	Αφηγηματική αξιολόγηση	Γλωσσικοί κώδικες
Σταχτοπούτα	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος

				(μέσα από το τραγούδι)
Λαίδη Τρεμέν	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Κακή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Αναστασία	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Κακή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Ντριζέλλα	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Κακή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Τζακ ¹⁴	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Γκας	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	«Θηλυκός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Βασιλιάς	Αρσενικό	Περιφερειακός	Ουδέτερος	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Δούκας	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη,

¹⁴ Ο Τζακ χρησιμοποιεί το φαινόμενο της «υφοποίησης» (stylization, Coupland, 2001: 345), όταν παριστάνει τον γάτο με τις κινήσεις του σώματός του, την ουρά του και τη φωνή του στον Γκας, με αποτέλεσμα να τον τρομάξει. Επίσης, ο Τζακ χρησιμοποιεί την υφοποίηση, όταν μιμείται τη Λαίδη Τρεμέν, την Αναστασία και τη Ντριζέλλα με τον λόγο και τις κινήσεις των χεριών του λέγοντας «Σταχτοπούτα, Σταχτοπούτα», όπως ακριβώς, δηλαδή, φωνάζουν αυτές οι τρεις τη Σταχτοπούτα.

				λόγιες λέξεις
Νεραϊδονονά	Θηλυκό	Περιφερειακή	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος
Πρίγκιπας	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)

Ανάλυση Σκηνών

Απόσπασμα 1 (19:22-22:31)

Σταχτοπούτα (Σ), Λαίδη Τρεμέν (ΛΤ), Αναστασία (Α), Ντριζέλλα (Ν)

((Η μητριά της Σταχτοπούτας, Λαίδη Τρεμέν, και οι κόρες της, Αναστασία και Ντριζέλλα, φωνάζουν τη Σταχτοπούτα χτυπώντας και τα κουδουνάκια που βρίσκονται στην κουζίνα, ώστε αυτή να ετοιμάσει το πρωινό τους και να το πάει στην καθεμία από αυτές ξεχωριστά. Έτσι, η Σταχτοπούτα καταλήγει να κουβαλάει τρεις ξεχωριστούς δίσκους, έναν στο κεφάλι και δύο στα χέρια))

1 Σ: ((Μπαίνει στο δωμάτιο της Ντριζέλλα)) Καλημέρα, Ντριζέλλα! Κοιμήθηκες
2 καλά;=

3 Ν: =Χμ. Να μη σε νοιάζει! ((φωνάζει)) Πάρε αυτά για σιδέρωμα και φέρ' τα σε
4 μια ώρα! Μια ώρα! Άκουσες;

5 Σ: Ναι, Ντριζέλλα ((φεύγει από το δωμάτιο κρατώντας μία λεκάνη γεμάτη ρούχα και τους δύο δίσκους)).

Σ: ((Μπαίνει στο άλλο δωμάτιο κρατώντας τον κουβά με τα ρούχα και τους δύο
6 δίσκους, τον έναν στο κεφάλι και τον άλλον στο χέρι)) Καλημέρα, Αναστασία.

7 Α: ((Φωνάζει)) Επιτέ:λους! Και:ρός ήταν! Μην ξεχάσεις να τα μπαλώσεις! Και μη
8 φας όλη τη μέρα! ((η Σταχτοπούτα φεύγει από το δωμάτιο)) Κατάλαβες;

9 Σ: Ναι, Αναστασία.

((Η Σταχτοπούτα πηγαίνει προς το δωμάτιο της μητριάς της κρατώντας δύο λεκάνες
10 με ρούχα και έχοντας τον δίσκο στο κεφάλι της)) ΛΤ: Εμπρός, παιδί μου, πέ:ρνα.

11 Σ: ((Μπαίνει στο δωμάτιο της μητριάς της)) Καλημέρα, μητέρα.

12 ΛΤ: Μάζεψε τα άπλυτα και στις δουλειές σου.

13 Σ: Μάλιστα, μητέρα ((φεύγει κουβαλώντας και στα χέρια της αλλά και στο κεφάλι
της ρούχα)).

((Αφότου η Σταχτοπούτα έχει σερβίρει το πρωινό στη μητριά της και τις κόρες της,
κατεβαίνει τις σκάλες κρατώντας και στα χέρια αλλά και στο κεφάλι της λεκάνες με
ρούχα. Ξαφνικά, η Αναστασία αρχίζει να τσιρίζει, διότι κάτω από το φλιτζάνι της
υπήρχε ένα ποντίκι, το οποίο αρχίζει να τρέχει και πέφτει στα χέρια του γάτου))

14 Α: Μητέρα, μητέρα, μητέρα, μητέρα::! ((βγαίνει από το δωμάτιό της)) Εσύ το
15 έκανες ((κουνώντας της το δάχτυλο απευθύνεται στη Σταχτοπούτα, η οποία έχει
16 επιστρέψει μετά το άκουσμα της τσιρίδας)), το έκανες επίτηδες! Μητέρα, μητέρα,
17 μητέρα::! ((μπαίνει στο δωμάτιο της μητέρας της))

18 Ν: Τι έκανες πάλι; ((κατευθύνεται και αυτή προς το δωμάτιο της μητέρας της
όντας νευριασμένη))

Α: ((Παραπονιέται στη μητέρα της για το ποντίκι κατηγορώντας τη Σταχτοπούτα για
19 αυτό)) Αυτή το έβαλε εκεί. Ένα τεράστιο, απαίσιο ποντίκι κάτω απ' το φλιτζάνι
20 μου!

21 Σ: ((Απευθύνεται στον γάτο της οικογένειας)) Ε:ντάξει, Λούσιφερ. Τι τον έκανες;
22 ((αναφέρεται στον ποντικό)). Ω, δε με ξεγελάς εμένα ((τον σηκώνει ψηλά)). Καλά,
23 λοιπόν, αφού το θέλεις έτσι. Έλα, (.) ((τον κουνάει πέρα δώθε)) άφησέ τον! Και το
24 άλλο πόδι. Εμπρός! ((ο γάτος σηκώνει και το άλλο πόδι, αφότου τον κουνάει και
25 πάλι η Σταχτοπούτα πέρα δώθε)) Ω:, (.) ω, καημένε μου Γκας ((ο ποντικός τρέχει,
26 για να ξεφύγει)). Ω:, Λούσιφερ, (.) ((τον αφήνει κάτω)) δε θα διορθωθείς=

27 ΛΤ: =Σταχτοπούτα!

28 Σ: Μάλιστα.

29 ((Βγαίνουν από το δωμάτιο της μητέρας τους οι δύο αδερφές)) Α: Θα δεις τι θα
30 πάθεις! ((οι δύο αδερφές δείχνουν την ικανοποίησή τους))

31 ΛΤ: ((Απευθύνεται στη Σταχτοπούτα)) Κλείσε την πόρτα ((οι αδερφές κοιτάζουν
32 από την κλειδαρότρυπα)). ((με γλυκό τόνο φωνής)) Πλησίασε ((η Σταχτοπούτα
πλησιάζει τη μητριά της, που κάθεται στο κρεβάτι και χαϊδεύει τον γάτο)).

33 Σ: Ω, δε φταίω εγώ:=

34 ΛΤ: =Βούλωσέ το! Λοιπό:ν, φαίνεται ότι έχεις αρκετό χρόνο= ((σηκώνει το ποτήρι της)).

35 Σ: =Μα, εγώ προσπαθώ να//

36 ΛΤ: //Σιωπή! Έχεις χρόνο, για να κάνεις φάρσες. Ίσως μπορείς να τον αξιοποιήσεις
37 καλύτερα. Λοιπόν, για να δω ((βάζει τσάι)). Το μεγά:λο χαλί στο σαλόνι (.) πλύν'
38 το! ((αφήνει την τσαγιέρα)) Και τα παράθυρα πάνω και κάτω (.) καθάρισέ τα! Ω,
39 ναι:, και τις ταπετσαρίες ((η Σταχτοπούτα απλώς την κοιτάζει)) και τις κουρτίνες=

40 Σ: =Μα, μόλις τελείωσα=

41 ΛΤ: =Ξανακάν' τα! Να μην ξεχάσεις τον κήπο ((ανακατεύει το τσάι της)), πλύνε
42 τη βεράντα, σκούπισε τα δωμάτια, καθάρισε τις καμινάδες και φυσικά, έχεις
43 μαγείρεμα, ράψιμο και πλύσιμο. Ω, ναι, και κάτι ακόμα. Φρόντισε ο Λούσιφερ
44 να κάνει μπάνιο.

Σε αυτό το απόσπασμα, η Σταχτοπούτα παρουσιάζεται να κάνει ό,τι της αναθέτουν η μητριά της καθώς και οι κόρες της, οι οποίες της μιλούν απότομα και της συμπεριφέρονται με άσχημο τρόπο. Από πλευρά ανάδυσης και θεσιακότητας, η Σταχτοπούτα κατασκευάζει την κατηγορία της καλόκαρδης κοπέλας, που ενδιαφέρεται για όλες και όλους, κατηγορία που προέρχεται μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο».

Αναλυτικότερα, η Σταχτοπούτα δείχνει το ενδιαφέρον της στη μητριά της και στις κόρες της λέγοντάς τις μέχρι και καλημέρα (σειρές 1, 6, 11), παρ' όλο που αυτές της φέρονται σαν υπηρέτριά τους (σειρές 3-4, 7-8, 12, 37-39, 41-44). Επίσης, δείχνει το ενδιαφέρον της και στα ζώα, δηλαδή και στον γάτο αλλά και στον ποντικό, καθώς τα αντιμετωπίζει με όμορφο τρόπο (σειρές 21-26).

Ακόμη, η Σταχτοπούτα κατασκευάζει την κατηγορία της υποταγμένης κοπέλας, που κάνει ό,τι της πουν, δίχως να φέρνει αντιρρήσεις, κατηγορία προερχόμενη και αυτή μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο» (σειρές 5, 9, 13, 28). Πιο συγκεκριμένα, έχει αναλάβει να κάνει όλες τις οικιακές εργασίες μόνη της, χωρίς να παραπονιέται (σειρές 1, 5, 6, 10, 13) και προσπαθώντας να δικαιολογήσει κάποιες φορές τον εαυτό της (σειρά 33). Μόνο κάποιες φορές προσπαθεί να υπερασπιστεί τον εαυτό της, αλλά δεν τα καταφέρνει (σειρές 35, 40).

Η Ντριζέλλα κατασκευάζει την κατηγορία της γυναίκας που δεν σέβεται τα άλλα άτομα και μιλάει σε αυτά με άσχημο τρόπο, κατηγορία που προέρχεται μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Αναλυτικότερα, μιλάει με

επιτακτικό τρόπο στη Σταχτοπούτα, όταν την προστάζει σχετικά με τις οικιακές εργασίες που πρέπει να κάνει για χάρη της (σειρές 1, 3-4).

Επιπρόσθετα, η Ντριζέλλα κατασκευάζει την κατηγορία της άδικης, χαιρέκακης και κουτσομπόλας γυναίκας, κατηγορία προερχόμενη και αυτή μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Αυτό συμβαίνει, καθώς όχι μόνο κατηγορεί τη Σταχτοπούτα μπροστά της (σειρά 18), όχι μόνο δείχνει την ικανοποίησή της, όταν η μητέρα της φωνάζει στο δωμάτιό της τη Σταχτοπούτα, με σκοπό να την τιμωρήσει (σειρά 30), αλλά κοιτάζει και μέσα από την κλειδαρότρυπα, για να δει την εξέλιξη (σειρά 31), δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας.

Η Αναστασία κατασκευάζει την κατηγορία της αγενούς γυναίκας, που συμπεριφέρεται με άσχημο τρόπο στα άλλα άτομα, κατηγορία που προέρχεται μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Πιο αναλυτικά, δίνει διαταγές στη Σταχτοπούτα αναφορικά με το ποιες αγγαρείες της πρέπει εκείνη να κάνει (σειρές 1, 7-8).

Επιπλέον, η Αναστασία κατασκευάζει την κατηγορία της άδικης προς τη Σταχτοπούτα γυναίκας, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Αυτό συμβαίνει, καθώς την κατηγορεί και μπροστά της (σειρές 14-16) αλλά και στη μητέρα της (σειρές 19-20) ότι έβαλε το ποντίκι στο φλιτζάνι της, χωρίς να έχει αποδείξεις. Μάλιστα, δεν την αναφέρει καν με το όνομά της, αλλά την αναφέρει ως «αυτή» (σειρά 19).

Επιπροσθέτως, η Αναστασία κατασκευάζει την κατηγορία της χαιρέκακης και κουτσομπόλας γυναίκας, κατηγορία που προέρχεται και αυτή μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Πιο συγκεκριμένα, χαιρείται που η μητέρα της θα τιμωρήσει τη Σταχτοπούτα σχετικά με το ποντίκι που βρήκε η ίδια στο φλιτζάνι της (σειρές 29-30) και κοιτάζει από την κλειδαρότρυπα, δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας, για να δει τι θα κάνει η μητέρα της στη Σταχτοπούτα (σειρά 31).

Τέλος, η Αναστασία κατασκευάζει και την κατηγορία της κακομαθημένης κόρης, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «οικογένεια». Αυτό συμβαίνει, καθώς τρέχει στη μητέρα της, για να της παραπονεθεί για το ποντίκι που δήθεν έβαλε η Σταχτοπούτα στο φλιτζάνι της, γεγονός το οποίο αποτελεί δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας (σειρές 14, 16-17, 19-20).

Η μητέρα της Αναστασίας και της Ντριζέλλα και μητριά της Σταχτοπούτας, Λαΐδη Τρεμέν, κατασκευάζει την κατηγορία της καλής μητέρας για τα παιδιά της και

της κακιάς μητριάς για τη Σταχτοπούτα, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «οικογένεια». Πιο αναλυτικά, δίνει σημασία σε ό,τι της λένε τα παιδιά της (σειρές 19-20), ενώ στη Σταχτοπούτα μιλάει με επιτακτικό τρόπο (σειρές 1, 27, 34) φτάνοντας και στο σημείο, μάλιστα, να διακόψει σε κάποια στιγμή την ομιλία της (σειρές 35-36), γεγονός που αποτελεί δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας. Μόνο για λίγο της μιλάει ευγενικά και την αποκαλεί «παιδί μου» (σειρά 10).

Κατά τα άλλα, η Λαίδη Τρεμέν ως η «κυρία» και «αρχηγός» του σπιτιού, κατηγορία που κατασκευάζει και προέρχεται μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο», διαχωρίζει τον εαυτό της από τις εργασίες του σπιτιού λέγοντας στη Σταχτοπούτα «...και στις δουλειές σου» (σειρά 12). Όλες τις οικιακές εργασίες τις επωμίζεται, λοιπόν, η Σταχτοπούτα, αφού την προστάζει να τις κάνει απαριθμώντας τες κιόλας μία-μία (σειρές 12, 37-39, 41-44).

Από πλευρά σχεσιακότητας, η μητέρα της Αναστασίας και της Ντριζέλλα, Λαίδη Τρεμέν, οικοδομεί μία σχέση επάρκειας με αυτές ως δικές της βιολογικές κόρες, αφού δίνει βαρύτητα σε ό,τι αυτές της λένε. Οι κατηγορίες, μάλιστα, των παιδιών της εναντίον της Σταχτοπούτας (σειρές 19-20) είναι και ο λόγος που τη φωνάζει στο δωμάτιό της (σειρά 27) και την τιμωρεί αναγκάζοντάς την να φέρει εις πέρας όλα τα καθήκοντα που της αναθέτει σχετικά με το σπίτι (σειρές 37-39, 41-44).

Επίσης, και η Αναστασία με τη Ντριζέλλα ως αδερφές οικοδομούν μία σχέση επάρκειας μεταξύ τους. Πιο συγκεκριμένα, όταν η Αναστασία κατηγορεί τη Σταχτοπούτα ότι εκείνη τοποθέτησε το ποντίκι στο φλιτζάνι της (σειρές 14-16), η Ντριζέλλα, δίχως να γνωρίζει τι ακριβώς έχει συμβεί, υποστηρίζει την αδερφή της κατηγορώντας και αυτή, με τη σειρά της, τη Σταχτοπούτα (σειρά 18). Ακόμη, και οι δύο αδερφές δείχνουν την ικανοποίησή τους (σειρά 30), αφού μετά τις μομφές τους ενάντια στη Σταχτοπούτα η μητέρα τους θα την τιμωρούσε, και κοιτάζουν από την κλειδαρότρυπα, για να δουν τελικά τι θα γίνει (σειρά 31).

Στην αντίπερα όχθη, η μητέρα μαζί με της κόρες της οικοδομούν μία σχέση διάκρισης με τη Σταχτοπούτα. Εκείνες είναι οι «κυρίες» του σπιτιού με «αρχηγό» τη μητέρα, που υποχρεώνουν τη Σταχτοπούτα ως την υπηρέτρια του σπιτιού να ασχοληθεί με όλες τις οικιακές εργασίες. Με τα λεγόμενά τους καθώς και τη συμπεριφορά τους απέναντι στη Σταχτοπούτα την αποφυσικοποιούν ως μία από τις «κυρίες» του σπιτιού και την αυθεντικοποιούν ως το υπηρετικό προσωπικό (σειρές 1, 3-4, 7-8, 12, 27, 29-30, 34, 37-39, 41-44).

Βέβαια, και η ίδια η Σταχτοπούτα αποφυσικοποιεί τον εαυτό της ως ένα ισάξιο μέλος αυτής της οικογένειας και του σπιτιού και αυθεντικοποιεί τον εαυτό της ως την κοπέλα που υπηρετεί τη μητριά της και τις κόρες της, χωρίς να υψώνει το ανάστημά της και χωρίς να διεκδικεί τη θέση της μέσα στο ίδιο της το σπίτι ακούγοντας και κάνοντας ό,τι της λένε (σειρές 1, 5, 6, 9, 10, 13, 28).

Από πλευρά δεικτικότητας, η Σταχτοπούτα παραπέμπει και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από τα επιφωνήματα (σειρές 1, 6, 11, 22, 25, 26, 33) και τις επιφωνηματικές εκφράσεις (σειρά 25), που χρησιμοποιεί, για να εκφράσει τα έντονα συναισθήματά της, το τροπικό επίρρημα «καλά» μέσα στην ερώτηση που θέτει, το οποίο δηλώνει ενδιαφέρον (σειρές 1-2), τα βεβαιωτικά επιρρήματα «ναι» (σειρές 5, 9) και «μάλιστα» (σειρές 13, 28), που δηλώνουν, εν προκειμένω, υποταγή, τη χρήση της λέξης «μητέρα» αντί της λέξης «μαμά», για να δείξει σεβασμό (σειρές 11, 13), την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρές 21, 25, 26, 33) καθώς και τις παύσεις στον λόγο της, για να δηλώσει λύπη (σειρά 25).

Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της Σταχτοπούτας περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν μιλάει γλυκά (σειρές 1-2, 6, 11, 25), και εξωγλωσσικά, όταν φαίνεται να κάνει όλες τις οικιακές εργασίες ως η «κλασική» νοικοκυρά (σειρές 1, 5, 6, 10, 13) καθώς και όταν επιτρέπει την απότομη διακοπή ομιλίας της από τη μητριά της (σειρές 35-36).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Σταχτοπούτας εντοπίζεται λεκτικά μέσα από τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου (σειρά 22) και της προστακτικής έγκλισης (σειρά 23), τις αποφαντικές (σειρά 26) καθώς και τις κατευθυντικές πράξεις λόγου (σειρές 23-24). Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της περικειμενικοποιείται εξωγλωσσικά, όταν σηκώνει ψηλά τον γάτο (σειρά 22) και τον κουνάει πέρα δώθε (σειρές 23, 24-25).

Η Ντριζέλλα παραπέμπει και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της δεν χρησιμοποιείται λεκτικά παρά μόνο εξωγλωσσικά. Πιο συγκεκριμένα, ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της περικειμενικοποιείται εξωγλωσσικά, όταν δείχνει με κακία την ικανοποίησή της που θα τιμωρηθεί η Σταχτοπούτα από τη μητέρα της (σειρά 30) καθώς και όταν κοιτάζει από περιέργεια μέσα από την κλειδαρότρυπα μαζί με την αδερφή της (σειρά 31).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Ντριζέλλα εντοπίζεται λεκτικά μέσα από την προστακτική έγκλιση (σειρά 3) καθώς και την ερώτηση που θέτει στη

Σταχτοπούτα, για να καταλάβει αν οι διαταγές της έγιναν κατανοητές (σειρά 4). Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν φωνάζει (σειρές 1, 3-4) καθώς και όταν τονίζει εμφατικά κάποιες εκφράσεις (σειρές 4, 18), και εξωγλωσσικά, όταν νευριάζει (σειρά 18).

Η Αναστασία παραπέμπει και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρές 14, 17), τα επίθετα (σειρά 19) καθώς και τη χρήση της λέξης «μητέρα» αντί της λέξης «μαμά», για να δείξει σεβασμό (σειρές 14, 16-17).

Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της Αναστασίας περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν τονίζει εμφατικά κάποιες λέξεις, για να δείξει την αηδία της (σειρά 19), και εξωγλωσσικά, όταν τσιρίζει από φόβο για το ποντίκι που βρήκε στο φλιτζάνι της (σειρά 14), όταν φωνάζει τη μητέρα της (σειρές 14, 16-17) και παραπονιέται σε αυτήν (σειρές 19-20), ώστε αυτή να επιληφθεί της κατάστασης, όταν δείχνει τη χαιρεκακία της που θα τιμωρηθεί η Σταχτοπούτα από τη μητέρα της (σειρές 29-30) καθώς και όταν κοιτάζει μέσα από την κλειδαρότρυπα μαζί με την αδερφή της όντας περίεργη για το τι θα συμβεί (σειρά 31).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Αναστασίας εντοπίζεται λεκτικά μέσα από την επιμήκυνση φωνηέντων για έμφαση (σειρά 7), τις ισχυρές αποφαντικές (σειρές 14-16, 19) και τις δεσμευτικές πράξεις λόγου (σειρές 29-30), τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας (σειρές 7-8, 14-16) καθώς και την ερώτηση που θέτει στη Σταχτοπούτα, για να καταλάβει αν οι εντολές της έγιναν κατανοητές (σειρά 8). Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Αναστασίας περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν φωνάζει (σειρές 1, 7-8) καθώς και όταν τονίζει εμφατικά κάποιες λέξεις (σειρά 7), και εξωγλωσσικά, όταν κουνάει το δάχτυλο της στη Σταχτοπούτα κατηγορώντας την (σειρά 15).

Η Λαίδη Τρεμέν παραπέμπει και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από τα επιφωνήματα (σειρές 10, 38, 43), που χρησιμοποιεί, για να εκφράσει τα έντονα συναισθήματά της, την αναφορά της στη Σταχτοπούτα ως «παιδί» της σε συνδυασμό με την κτητική αντωνυμία (σειρά 10), την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρές 10, 34) καθώς και τους επισχετικούς συνομιλιακούς δείκτες, που εκφράζουν διστακτικότητα (σειρά 36). Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά μέσα από τον ήπιο τόνο της φωνής της (σειρές 10, 32, 34, 36-37).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Λαΐδης Τρεμέν εντοπίζεται λεκτικά μέσα από τις ισχυρές αποφαντικές πράξεις λόγου (σειρές 36, 42-43), την προστακτική έγκλιση (σειρές 12, 31, 34, 37-38, 41-43), τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας (σειρά 27), την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρά 37) καθώς και τις παύσεις για έμφαση (σειρές 37-38).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Λαΐδης Τρεμέν περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν τονίζει εμφαιτικά κάποιες λέξεις (σειρά 36) και εκφράσεις (σειρές 34, 37-38, 41), και εξωγλωσσικά, όταν φωνάζει τη Σταχτοπούτα να της πάει το πρωινό στο δωμάτιό της (σειρά 1) καθώς και όταν διακόπτει απότομα την ομιλία αυτής (σειρές 35-36).

Από πλευρά μερικότητας, η Σταχτοπούτα αναπαράγει τα παραδοσιακά έμφυλα πρότυπα, αφού υποτάσσεται στα θελήματα της μητριάς της και των παιδιών της, δίχως να προβάλλει καθόλου αντίσταση. Παρ' όλο που αναγκαστικά αναλαμβάνει όλες τις εργασίες του σπιτιού, δεν διεκδικεί τα δικαιώματά της και δεν παραπονιέται. Αντιθέτως, είναι καλόκαρδη και εξακολουθεί να ενδιαφέρεται και για τη μητριά της και για τις κόρες της αλλά και για τα ζώα του σπιτιού· το ποντίκι, μάλιστα, θεωρεί και θεωρείται ότι είναι φίλος της.

Με τη σειρά τους, και η Λαΐδη Τρεμέν αλλά και οι κόρες της, Αναστασία και Ντριζέλλα, αναπαράγουν και αυτές τα παραδοσιακά έμφυλα πρότυπα. Είναι οι «κυρίες» του σπιτιού, δεν ασχολούνται με την καθαριότητα και τη φροντίδα αυτού, παρά διατάζουν τη Σταχτοπούτα να τα κάνει όλα μόνη της. Όχι μόνο της συμπεριφέρονται άσχημα, αλλά την αντιμετωπίζουν και ως το υπηρετικό προσωπικό, που δεν έχει λόγο μέσα στο σπίτι παρά μόνο υποχρεώσεις.

Ανάλυση της Μεταγλωττισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Ωραία Κοιμωμένη» (Sleeping Beauty, 1959¹⁵)

Ανάλυση Ρεπερτορίου

Στην ταινία «Ωραία Κοιμωμένη», σε γλωσσολογικό επίπεδο, χρησιμοποιήθηκαν από τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες ποικίλοι γλωσσικοί κώδικες. Μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν στην πρότυπη ποικιλία, ενώ μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν σε μη πρότυπα γλωσσικά ύφη (Maroniti et al., 2013: 27).

¹⁵ Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 27/3/2017 από: <http://www.greek-movies.com/movies.php?m=1148>.

Πιο συγκεκριμένα, στην ταινία εμφανίστηκε η καθομιλουμένη, οι λόγιες λέξεις, ο ποιητικός λόγος, ο «θηλυκός» καθώς και ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας.

Αναφορικά με την καθομιλουμένη (Στάμου, 2012: 27), αυτή γίνεται αντιληπτή μέσα από τη χρήση διαφόρων απλών και καθημερινών λέξεων (π.χ. «φαφλατάς») και εκφράσεων (π.χ. «Και πώς θα την ψήσουμε να φύγει από το σπίτι;»). Όσον αφορά στις λόγιες λέξεις, αυτές είναι πιο επίσημες λέξεις, που χρησιμοποιούνται σπάνια και όχι σε καθημερινή βάση (π.χ. «συρφετός»).

Σχετικά με τον ποιητικό λόγο, ο οποίος κάποιες φορές εντοπίζεται μέσα στα τραγούδια των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, τον αντιλαμβανόμαστε μέσα από τη χρήση ομοιοκαταληξιών (π.χ. «Σκούπα, κουβά κι όλα εκείνα, βγείτε να κάνετε φασίνα»), παρομοιώσεων (π.χ. «ξανθιά σαν τον ήλιο») καθώς και την αλλαγή στη σειρά κάποιων όρων (π.χ. «...μια κοπέλα χρονών δεκάξι»).

Σε ό,τι αφορά στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, τον αντιλαμβανόμαστε, κατ' αρχάς, μέσα από τη χρήση επιθέτων (π.χ. «λαμπρή»), ουσιαστικών και επιθέτων με τη συνοδεία της κτητικής αντωνυμίας (π.χ. «μπέμπη μου» και «χρυσή μου» αντίστοιχα) καθώς και υποκοριστικών (Makri-Tsilipakou, 2003: 699 · Stamou, 2011: 338) (π.χ. «κοριτσάκι»), που εκφράζουν συναισθηματισμό.

Επιπρόσθετα, χρησιμοποιούνται επιφωνήματα (π.χ. «Αχ») και επιφωνηματικές εκφράσεις (π.χ. «Ωρα σου καλή»), επιτατικά (intensifiers, Thimm et al., 2003: 532, 537, π.χ. «τόσο», Maroniti et al., 2013: 27), που χρησιμοποιούνται για έμφαση, καθώς και επισχετικοί συνομιλιακοί δείκτες (hedges, Stamou, 2011: 338 · Thimm et al., 2003: 537, π.χ. «ίσως»), που εκφράζουν διστακτικότητα.

Στην ταινία εμφανής γίνεται και η επιμήκυνση κάποιων φωνηέντων (π.χ. «και::») καθώς και οι παύσεις για συναισθηματική ένταση (π.χ. «Συμπάθα με, Ουμβέρτε, (.) μα, μετά από δεκάξι χρόνια αγωνίας (.) δε μπορώ άλλο»). Ακόμη, την εμφάνισή τους κάνουν οι εκφραστικές πράξεις λόγου (π.χ. «Αχρείαστη να 'σαι!»), οι προσπάθειες δικαιολόγησης (π.χ. «Όχι, πίστεψέ με. Εγώ εννοούσα»), το απολογητικό (π.χ. «Συγγνώμη, Ουμβέρτε, φταίει το κρασί») καθώς και το παρακλητικό ύφος (π.χ. «Και τώρα έλα, σε παρακαλώ, κάθισε»).

Συν τοις άλλοις, στον λόγο των μυθοπλαστικών χαρακτήρων εντοπίζονται λέξεις (π.χ. «πατέρα») και εκφράσεις (π.χ. «Τα σέβη μας») που δηλώνουν σεβασμό, λέξεις φορτισμένες συναισθηματικά (π.χ. «αγάπης»), επαναλήψεις (π.χ. «Όχι, όχι, όχι, όχι»), το α' πρόσωπο πληθυντικού αριθμού (π.χ. «Μπορούμε να της μιλήσουμε λογικά») καθώς και ο πληθυντικός ευγενείας (π.χ. «Το είπατε και μόνη σας...»).

Επιπροσθέτως, στην ταινία δεν λείπει και η απογοήτευση (π.χ. «Κι αν η μάγισσα στείλει πα-γε-τό;»), ο ενθουσιασμός (π.χ. «...και αφήστε μου τα κεράκια»), ο καθησυχασμός (π.χ. «Ω, μην απελπίζεστε, η Μαριγούλα δεν έκανε δώρο ακόμα»), τα παράπονα (π.χ. «Μια ζωή μόνη σου αποφασίζεις») καθώς και οι συμβουλές (π.χ. «Μη μιλάς με ξένους»).

Τέλος, στην ταινία κάνουν την εμφάνισή τους και διάφορα είδη ερωτήσεων, όπως οι ερωτήσεις διευκρίνισης (π.χ. «Τι συνταρακτικό διακόπτω;»), οι ερωτήσεις διστακτικότητας (π.χ. «Και τι θα κάνουμε τώρα;»), οι ερωτήσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «Γλυκό χρωματάκι δεν είναι;») καθώς και οι ερωτήσεις που δηλώνουν ενδιαφέρον (π.χ. «Μα, τι έπαθες;»).

Σε ό,τι σχετίζεται με τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, αυτός αναδεικνύεται μέσα από τις εκφράσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «Σωστά!»), την ειρωνεία (π.χ. «Τι κακό που ο πρίγκιπας απουσιάζει. Το γλέντι άναψε. Έλα, πάμε στο μουντρούμι να τον παρηγορήσουμε»), την κοροϊδία (π.χ. «Εσύ, ένας τέλειος ήρωας ζωντανού παραμυθιού») καθώς και τους χαρακτηρισμούς που σκοπό έχουν να προσβάλλουν (π.χ. «Ηλίθιοι!») αλλά και να υποβαθμίσουν (π.χ. «μικρέ»).

Επιπλέον, γίνονται αντιληπτές οι παύσεις για έμφαση (π.χ. «Καρότο (.) δεν έχει»), η χρήση του πρώτου ενικού προσώπου και της προσωπικής αντωνυμίας (π.χ. «Εγώ διάλεξα ετούτο»), η επίκληση στη λογική (π.χ. «Είσαι πρίγκιπας και πρέπει να παντρευτείς μια πριγκίπισσα») καθώς και η απότομη διακοπή ομιλίας ενός ατόμου από κάποιο άλλο (π.χ. «Λοιπόν, εκείνη η καλύβα του ξυλοκόπου η εγκαταλειμμένη, φυσικά, οι βασιλείς θα έχουν αντίρρηση, μα, όταν θα τους εξηγήσουμε, θα// //Τι να εξηγήσουμε;»).

Επίσης, ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας εντοπίζεται μέσα από τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας (π.χ. «Αυτό με προσβάλλει!») καθώς και τη χρήση της προστακτικής έγκλισης (π.χ. «Συλλάβετέ την!»). Τέλος, τρία ακόμη στοιχεία του «αρσενικού» τρόπου ομιλίας αποτελούν οι αποφαντικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «Τώρα, εγώ είμαι ο βασιλιάς...»), οι δεσμευτικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «Και για τα εγγόνια θα διατάξω αύριο μαστόρους να φτιάξουν μια κούνια») καθώς και οι κατευθυντικές πράξεις λόγου (Στάμου, 2015) (π.χ. «Πάμε!»).

Πίνακας 3. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία

«Ωραία Κοιμωμένη»

Χαρακτήρας	Φύλο	Αφηγηματική σημαντικότητα	Αφηγηματική αξιολόγηση	Γλωσσικοί κώδικες
Αυγούλα/ Ρόζα	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Καλή	«Θηλυκός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Δώρα	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Μαριγούλα	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος
Φλώρα	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, λόγιες λέξεις, ποιητικός λόγος
Μαγκούφισσα	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Κακή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, λόγιες λέξεις, ποιητικός λόγος
Φίλιππος	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος

				ομιλίας, καθομιλουμένη
Λία	Θηλυκό	Περιφερειακή	Καλή	«Θηλυκός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Στέφανος	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Ουμβέρτος	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)

Ανάλυση Σκηνών

Απόσπασμα 1 (25:43-31:42)

Αυγούλα (Α), Φίλιππος (Φ)

((Οι καλές νεράιδες στην προσπάθειά τους να ετοιμάσουν την έκπληξη για τα γενέθλια της Αυγούλας, της Ωραίας, δηλαδή, Κοιμωμένης, τη στέλνουν στο δάσος, για να μαζέψει μούρα. Στο δάσος, η Αυγούλα τραγουδάει και μαζί της τραγουδούν και τα πουλιά ενώ εκείνη τη στιγμή περνάει ο Φίλιππος με το άλογό του, την ακούει, του αρέσει και την ψάχνει))

1 Α: Α:χ, Θεέ μου, (.) γιατί μου φέρονται σαν να 'μαι ακόμη παιδί; Η θεία Φλώρα, (.)

2 η θεία Δώρα (.) κι η Μαριγούλα ((κάθεται και μιλάει στα ζώα του δάσους)). Δε

3 θέλουν να γνωρίσω κάποιον. ((γελάει)) Πώς θα σας φανεί; Ακούστε. Έχω γνωρίσει

4 κάποιον. ((σηκώνεται όρθια και περπατάει)) Ω, (.) έναν πρίγκιπα. Ωραίος, καλός,

5 ευαίσθητος και, (.) και τι ρομάντζο. Να, κάναμε μια βόλτα, συζητώντας. Και
6 προτού να πούμε αντίο, (.) μ' αγκάλιασε σφιχτά: ((έδειξε πώς την αγκάλιασε ο
7 πρίγκιπας αγκαλιάζοντας τον εαυτό της)) (.) και τότε..., ξύπνησα ((απογοήτευση και
8 για την ίδια και για τα ζώα που την ακούν)). Ναι, (.) μόνο στον ύπνο μου, (.) αλλά
9 άμα κάτι τ' ονειρεύεσαι συχνά, (.) στο τέλος βγαίνει. Τον ονειρεύομαι τόσο πολύ:
((αρχίζει να τραγουδάει ενώ τα ζώα βλέπουν ένα καπέλο και μία κάπα και πηγαίνουν
να τα πάρουν)).

10 Φ: Ε, λοιπόν, Σαμψών ((το άλογο του)). Πολύ παράξενο πράγμα αυτή η
11 φωνή. Δε μοιάζει για αληθινή. Ίσως να 'ναι κάποιο ον μυστηριώδες ((τα ζώα
παίρνουν μαζί τους την κάπα, τις μπότες και το καπέλο του Φιλίππου, παπούτσια και
12 ρούχα που αυτός έβγαλε και άφησε, για να στεγνώσουν)). Ένα ξωτικό ή... ((το
άλογο βλέπει τα ζώα να φεύγουν με τα παπούτσια και τα ρούχα, χλιμιντρίζει και
13 έτσι, τα βλέπει και ο Φίλιππος)) Σταμάτα! Πού πας; ((τα ζώα χρησιμοποιούν τα
παπούτσια και τα ρούχα, για να παραστήσουν τον πρίγκιπα που θα χορέψει με την
Αυγούλα)).

14 Α: Μα, (.) είναι ο πρίγκιπας των ονείρων μου. ((γελάει)) Υψηλό:τατε
15 ((υποκλίνεται και στη συνέχεια, τραγουδάει)). Δεν πρέπει, λέει, να μιλάω με
16 ξένους. Μα, είμαστε γνωστοί ((τραγουδάει και χορεύει με τα ζώα, που όλα μαζί
αναπαριστούν τον πρίγκιπα. Τότε, εμφανίζεται ο Φίλιππος με το άλογό του, τη
βλέπει, κοιτάζεται με το άλογό του και χαμογελάει. Ο Φίλιππος βάζει στην άκρη τα
ζώα και χορεύει ο ίδιος με την Αυγούλα, χωρίς αυτή να το γνωρίζει. Τότε, αρχίζει να
τραγουδάει μαζί της και αυτή πανικοβάλλεται, διότι ακούει μία άγνωστη φωνή, συν
του ότι βλέπει τα ζώα με τα οποία χόρευε στην άκρη, με αποτέλεσμα να μην
καταλαβαίνει με ποιον χορεύει)).

17 Α: Ω, ω: ((ο Φίλιππος της κρατά το χέρι)).

18 Φ: Να με συγχωρείτε. Δεν ήθελα να σας τρομάξω.

19 Α: Ω, δεν ((τραβά το χέρι της και ο Φίλιππος την ξαναπιάνει)), δεν είν' αυτό. Είν'
20 ότι είστε ένας... ((ξανατραβά το χέρι της και ο Φίλιππος την ξαναπιάνει))

21 Φ: Ένας ξένος; Μα, δε θυμάστε; Έχουμε γνωριστεί.

22 Α: Α, αλήθεια;=

23 Φ: =Α:, βέβαια. Το είπατε και μόνη σας, (.) σε κάποιο όνειρο ((αφήνουν τα χέρια
τους. Στη συνέχεια, χορεύουν, με τον Φίλιππο να τραγουδάει. Αφότου χορέψουν,
στέκονται στο δέντρο και η Αυγούλα ακουμπάει το κεφάλι της στον ώμο του
24 Φιλίππου)). Ποια είσαι; Πώς σε λένε;

25 A: M; A, πώς με λένε. Να, με λένε... Όχι, δεν κάνει. Αντίο ((από αυτό το σημείο αρχίζει να τρέχει και ο Φίλιππος την ακολουθεί)).

26 Φ: Πότε θα σε ξαναδώ;

27 A: Ποτέ. Ποτέ.

28 Φ: Ποτέ;

29 A: Καλά, ίσως μια μέρα.

30 Φ: Πότε; Αύριο;

31 A: A, όχι. Απόψε.

32 Φ: Πού;

33 A: Στο σπιτάκι (.) της ρεματιάς ((έφυγε έχοντας πάρει μαζί και τα πράγματά της, ενώ ο Φίλιππος έμεινε πίσω με το άλογό του)).

Σε αυτό το απόσπασμα, η Αυγούλα περιγράφει στα ζώα του δάσους τα όνειρα που βλέπει, όταν κοιμάται, σχετικά με έναν πρίγκιπα και τις στιγμές που περνούν μαζί, ενώ ο Φίλιππος μιλάει στο άλογό του σχετικά με τη φωνή που ακούει, αλλά δεν βρίσκει. Στο τέλος, η Αυγούλα και ο Φίλιππος συναντιούνται και κανονίζουν την επόμενη συνάντησή τους. Από πλευρά ανάδυσης και θεσιακότητας, η Αυγούλα κατασκευάζει την κατηγορία της ονειροπόλας και ρομαντικής γυναίκας, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο».

Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε την Αυγούλα να τραγουδάει (σειρές 1, 15, 16) και να χορεύει μαζί με τα ζώα (σειρά 16) καθώς και να μιλάει σε αυτά για τον ιδανικό κατά την ίδια σύντροφο, τον οποίο δεν έχει γνωρίσει από κοντά, αλλά ονειρεύεται (σειρές 3-9), δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας. Στη συνέχεια, τη βλέπουμε να χορεύει με τον Φίλιππο (σειρές 16, 23), δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας, και στο τέλος, να συζητά μαζί του (σειρές 17-33) μέχρι τη στιγμή που εκείνη εγκαταλείπει το σημείο (σειρά 33).

Επίσης, η Αυγούλα κατασκευάζει την κατηγορία της αθώας και ευκολόπιστης γυναίκας, κατηγορία που προέρχεται και αυτή μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Αυτό συμβαίνει, καθώς αν και γνωρίζει ότι ο Φίλιππος είναι ένας ξένος, παρ' όλα αυτά, τον πιστεύει, όταν της λέει ότι δεν είναι ξένος, αφού έχουν ξανασυναντηθεί, όχι πραγματικά μεν, αλλά σε κάποιο όνειρο (σειρές 19-23). Ακόμη, η Αυγούλα αν και αποφασίζει να μην ξανασυναντήσει τον Φίλιππο, εκείνος την πείθει εύκολα μέσα από τις ερωτήσεις του και τελικά, κανονίζουν να συναντηθούν για δεύτερη φορά στο σπίτι στη ρεματιά (σειρές 26-33).

Ο Φίλιππος κατασκευάζει τις κατηγορίες του ρομαντικού καβαλιέρου και του «άνδρα-κυνηγού», κατηγορίες προερχόμενες μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Πιο συγκεκριμένα, τον βλέπουμε να ψάχνει τη φωνή που ακούει, τη φωνή, δηλαδή, της Αυγούλας (σειρά 1), και να μη μπορεί να τη βρει, με αποτέλεσμα να κάνει διάφορες εικασίες για αυτήν (σειρές 10-12). Όταν βρίσκει, τελικά, την Αυγούλα, χορεύει μαζί της, δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας, και τραγουδάει (σειρές 16, 23). Ένα ακόμη δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας αποτελεί και το γεγονός ότι ο Φίλιππος εμφανίζεται στη συγκεκριμένη σκηνή με το άλογό του (σειρές 1, 10-13, 16, 33).

Επιπλέον, ο Φίλιππος είναι ευγενικός με την Αυγούλα και με τα λόγια του, αφού της μιλάει, μάλιστα, και στον πληθυντικό αριθμό (σειρές 18, 21, 23), και με τις κινήσεις του, αφού δεν σταματά να της κρατά το χέρι (σειρά 17) και να της το ξαναπιάνει, όταν αυτή τον αφήνει (σειρές 19, 20), δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας, και στο τέλος, την ακολουθεί, όταν αυτή απομακρύνεται (σειρά 25) και τη διεκδικεί έντονα (σειρές 24, 26, 28, 30, 32).

Από πλευρά σχεσιακότητας, η Αυγούλα με τον Φίλιππο οικοδομούν μία σχέση επάρκειας, αφού χορεύουν (σειρά 16) και στη συνέχεια, συζητούν μεταξύ τους (σειρές 17-23). Αφότου ξαναχορέψουν (σειρά 23), κάθονται σε ένα δέντρο και η Αυγούλα από εκεί που ήταν πανικόβλητη, επειδή συνάντησε έναν ξένο (σειρές 16, 17, 19-20), τώρα ακουμπά το κεφάλι της στον ώμο του (σειρές 23-24). Τότε, αρχίζουν να μιλάνε για δεύτερη φορά (σειρές 24-33) μέχρι που η Αυγούλα καταλαβαίνει ότι αυτό που κάνει δεν είναι σωστό, με αποτέλεσμα να μην του λέει το όνομά της και να αρχίζει να απομακρύνεται από κοντά του (σειρά 25). Παρ' όλα αυτά, ο Φίλιππος με τις ερωτήσεις του την πείθει να βρεθούν και πάλι (σειρές 26-33).

Από πλευρά δεικτικότητας, η Αυγούλα παραπέμπει μόνο στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από τα επιφωνήματα (σειρές 1, 4, 17, 19, 22, 25, 31) και τις επιφωνηματικές εκφράσεις (σειρά 1), που χρησιμοποιεί, για να εκφράσει τα έντονα συναισθήματά της, την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρές 1, 6, 9, 14, 17, 31), τις παύσεις για συναισθηματική ένταση (σειρές 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14, 33), τα επίθετα (σειρές 4-5), την επανάληψη λέξεων (σειρές 5, 17, 19, 27), τα επιτακτικά (σειρά 9), που χρησιμοποιεί για έμφαση, τη χρήση του δεύτερου πληθυντικού προσώπου (σειρά 20), που δηλώνει ευγένεια, τις ερωτήσεις επιβεβαίωσης (σειρά 22), τους επισχετικούς συνομιλιακούς δείκτες (σειρά

29), που εκφράζουν διστακτικότητα, καθώς και τα υποκοριστικά (σειρά 33), που εκφράζουν συναισθηματισμό.

Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της Αυγούλας περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν τονίζει εμφατικά κάποιες λέξεις (σειρές 7, 27) και εκφράσεις (σειρές 3-4) φορτισμένες συναισθηματικά (σειρά 5), με σκοπό να δηλώσει συναισθηματική ένταση, και εξωγλωσσικά, όταν τραγουδάει (σειρές 1, 9, 15, 16), μιλάει (σειρές 2, 3-9) και χορεύει με τα ζώα (σειρά 16) και με τον Φίλιππο (σειρές 16, 23), όταν γελάει με χάρη (σειρές 3, 14), όταν αγκαλιάζει τον εαυτό της μιμούμενη πώς την αγκάλιασε ο πρίγκιπας (σειρές 6-7), όταν απογοητεύεται (σειρές 7-8), όταν υποκλίνεται (σειρά 15), όταν πανικοβάλλεται (σειρά 16), όταν ακουμπάει το κεφάλι της στον ώμο του Φιλίππου (σειρές 23-24) καθώς και όταν αρχίζει να απομακρύνεται από κοντά του (σειρές 25, 33).

Ο Φίλιππος παραπέμπει και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας του γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από τα επιφωνήματα (σειρές 10, 23) και τις επιφωνηματικές εκφράσεις (σειρά 18), που χρησιμοποιεί, για να εκφράσει τα έντονα συναισθήματά του, τα επιτακτικά (σειρά 10), που χρησιμοποιεί για έμφαση, τους επισχετικούς συνομιλιακούς δείκτες (σειρά 11), που εκφράζουν διστακτικότητα, τις δεισιδαιμονίες (σειρές 11, 12), τις ερωτήσεις που θέτει (σειρές 26, 28, 30, 32), για να εκφράσει την ανασφάλειά του μήπως δεν ξαναδεί την Αυγούλα, τη χρήση του δεύτερου πληθυντικού προσώπου (σειρές 18, 23), που δηλώνει ευγένεια, την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρές 23, 28, 32) καθώς και τις παύσεις για συναισθηματική ένταση (σειρά 23). Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας του περικειμενικοποιείται εξωγλωσσικά, όταν μιλάει στο άλογό του (σειρές 10-13) καθώς και όταν τραγουδάει (σειρές 16, 23).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας του Φιλίππου εντοπίζεται λεκτικά μέσα από τις ισχυρές αποφαντικές πράξεις λόγου (σειρές 10-11), την προστακτική έγκλιση (σειρά 13) και τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου (σειρά 26). Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας του περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν τονίζει εμφατικά κάποιες λέξεις (σειρές 28, 32), και εξωγλωσσικά, όταν εμφανίζεται με το άλογό του (σειρές 1, 16), όταν ψάχνει την Αυγούλα με το που ακούει τη φωνή της (σειρά 1), όταν χορεύει μαζί της (σειρές 16, 23), όταν της πιάνει το χέρι (σειρές 17, 19, 20) και τέλος, όταν την ακολουθεί, καθώς εκείνη αρχίζει να απομακρύνεται από κοντά του (σειρά 25).

Από πλευρά μερικότητας, η Αυγούλα αναπαράγει τα παραδοσιακά έμφυλα πρότυπα, από τη στιγμή που δεν ονειρεύεται τίποτα άλλο παρά έναν πρίγκιπα με τον

οποίο περνούν ευτυχισμένες στιγμές μαζί. Μιλάει με τα ζώα, γελάει, χορεύει, τραγουδάει. Είναι μία εύθυμη και εύπιστη κοπέλα, η οποία αν και έχει κάποιους φραγμούς σχετικά με την επόμενη συνάντησή της με τον Φίλιππο, παρ' όλα αυτά, τους «σπάει» με μεγάλη ευκολία χάρη στην πειθώ και την επιμονή αυτού.

Με τη σειρά του, και ο Φίλιππος αναπαράγει τα παραδοσιακά πατριαρχικά πρότυπα, αφού κατασκευάζει την ταυτότητα του άνδρα που είναι ευγενικός, ρομαντικός και πολιορκεί έντονα τη γυναίκα που επιθυμεί. Στην αρχή, την ψάχνει και όταν τη βρίσκει, τραγουδάει και χορεύει μαζί της προσφέροντάς της όλο το ρομαντικό σκηνικό που εκείνη ονειρεύεται.

Κεφάλαιο Τέταρτο: Διαδικασία Ανάλυσης Νεότερων Ταινιών/ Αποτελέσματα

Ανάλυση της Μεταγλωτισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Μουλάν» (Mulan, 1998¹⁶)

Ανάλυση Ρεπερτορίου

Στην ταινία «Μουλάν», σε γλωσσολογικό επίπεδο, χρησιμοποιήθηκαν από τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες ποικίλοι γλωσσικοί κώδικες. Μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν στην πρότυπη ποικιλία, ενώ μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν σε μη πρότυπα γλωσσικά ύφη (Maroniti et al., 2013: 27). Πιο συγκεκριμένα, στην ταινία εμφανίστηκε η καθομιλουμένη, ο ποιητικός λόγος, η γλώσσα της πιάτσας, ο «θηλυκός» και ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας καθώς και η στρατιωτική ορολογία.

Αναφορικά με την καθομιλουμένη (Στάμου, 2012: 27), αυτή γίνεται αντιληπτή μέσα από τη χρήση διαφόρων απλών και καθημερινών λέξεων (π.χ. «μπέμπηδες») και εκφράσεων (π.χ. «Την κοπανάει!»). Όσον αφορά στον ποιητικό λόγο, ο οποίος κάποιες φορές εντοπίζεται μέσα στα τραγούδια των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, τον αντιλαμβανόμαστε μέσα από τις ομοιοκαταληξίες (π.χ. «Κορίτσι αν είσαι στη ζωή, μπορείς χίλια καλά, αν έχεις τα μυαλά και παντρευτείς σωστά»), τις μεταφορές (π.χ. «Η γλώσσα της στάζει μέλι») καθώς και τις παρομοιώσεις (π.χ. «ήρεμος σαν δάσος»).

Σχετικά με τη γλώσσα της πιάτσας (Στάμου, 2012: 27 · Maroniti et al., 2013: 27), αυτή αναδεικνύεται μέσα από τη χρήση διαφόρων «μάγικων» λέξεων (π.χ. «μεγάλε») και εκφράσεων (π.χ. «...τους αλλάζεις τα φώτα»). Τέλος, εντοπίζεται και η στρατιωτική ορολογία (Maroniti et al., 2013: 27) μέσα από λέξεις (π.χ. «νεοσύλλεκτους») και εκφράσεις (π.χ. «Παύσατε πυρ!») που εντοπίζονται σε περιβάλλοντα πολέμου.

Σε ό,τι αφορά στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, τον αντιλαμβανόμαστε, κατ' αρχάς, μέσα από τη χρήση λέξεων (π.χ. «φιλίες») και εκφράσεων (π.χ. «...αυτοί που σ' αγαπάν») φορτισμένων συναισθηματικά, λέξεων που δηλώνουν αβεβαιότητα (π.χ. «Μπορεί να σκοτωθεί»), επιθέτων (π.χ. «όμορφα») καθώς και υποκοριστικών (Makri-Tsilirakou, 2003: 699 · Stamou, 2011: 338) (π.χ. «σκυλάκι»), που εκφράζουν συναισθηματισμό.

Επιπρόσθετα, χρησιμοποιούνται επιφωνήματα (π.χ. «Πω») και επιφωνηματικές εκφράσεις (π.χ. «Καλή τύχη, λοχαγέ!»), επιτακτικά (intensifiers,

¹⁶ Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 19/3/2017 από: <http://www.greek-movies.com/movies.php?m=1177>.

Thimm et al., 2003: 532, 537, π.χ. «τόσο», Maroniti et al., 2013: 27) και επιτακτικές εκφράσεις (π.χ. «παρακοιμήθηκε»), που χρησιμοποιούνται για έμφαση, καθώς και επισχετικοί συνομιλιακοί δείκτες (hedges, Stamou, 2011: 338· Thimm et al., 2003: 537, π.χ. «ίσως»), που εκφράζουν διστακτικότητα.

Στην ταινία εμφανείς γίνονται και οι επαναλήψεις (π.χ. «Εντάξει. Εντάξει»), η επιμήκυνση κάποιων φωνηέντων (π.χ. «Α:») καθώς και οι παύσεις για συναισθηματική ένταση (π.χ. «...θα είναι (.) τ' ομορφότερο απ' όλα»). Επιπλέον, την εμφάνισή του κάνει το απολογητικό (π.χ. «*Συγγνώμη, συγγνώμη. Είμαι νευρική, πρώτη φορά ντύνομαι άντρας*») καθώς και το παρακλητικό ύφος (π.χ. «*Πρόγονοί μας, σας παρακαλώ, προστατέψτε τη Μουλάν*»).

Συν τοις άλλοις, στον λόγο των μυθοπλαστικών χαρακτήρων εντοπίζονται προλήψεις (π.χ. «Αυτός ο γρύλος φέρνει τύχη!»), εκφραστικές πράξεις λόγου (π.χ. «*Ελπίζω οι πρόγονοί μας να μας φέρουν τύχη*»), το α' πρόσωπο πληθυντικού αριθμού (π.χ. «*Πάμε να σε πλένουμε τώρα*»), ο πληθυντικός ευγενείας (π.χ. «*Με συγχωρείτε, Μεγαλειότητα...*») καθώς και λέξεις που δηλώνουν οικειότητα (π.χ. «μαμά») αλλά και σεβασμό (π.χ. «κύριε»).

Επιπροσθέτως, στην ταινία δεν λείπει και η απελπισία (π.χ. «Μόνο μ' ένα θαύμα θα μπω εγώ στο στρατό»), η εμψύχωση (π.χ. «...όλα θα πάνε καλά»), η επίκληση στο συναίσθημα (π.χ. «Το έκανα, για να σώσω τον πατέρα μου»), ο καθησυχασμός (π.χ. «*Μην ανησυχείς, πατέρα, δε θα σ' απογοητεύσω*»), η συμπαράσταση (π.χ. «Λυπάμαι»), οι συμβουλές (π.χ. «*Ν' ακούς το δάσκαλό σου...*») καθώς και η υποταγή (π.χ. «*Μάλιστα, Εξοχότατε*»).

Τέλος, στην ταινία κάνουν την εμφάνισή τους και διάφορα είδη ερωτήσεων, όπως οι ερωτήσεις διευκρίνισης (π.χ. «Τι συμβαίνει;»), οι ερωτήσεις διστακτικότητας (π.χ. «Τώρα τι κάνω;»), οι ερωτήσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «Εντυπωσιακό, ε;») καθώς και οι ερωτήσεις που δηλώνουν ενδιαφέρον (π.χ. «*Νιώθεις καλύτερα;*»).

Σε ό,τι σχετίζεται με τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, αυτός αναδεικνύεται μέσα από την ειρωνεία (π.χ. «*Εμπρός, ξύπνα, Ωραία Κοιμωμένη*»), την κοροϊδία (π.χ. «*Σκληρέ*»), τις εκφράσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «*Αυτός είναι ο σκληρός πολεμιστής μου!*»), την υπερηφάνεια (π.χ. «*Πήγαινε, λοιπόν, να με κάνεις περήφανο*»), τον εκφοβισμό (π.χ. «*Ο χειρότερος εφιάλης σας*») καθώς και τους χαρακτηρισμούς που σκοπό έχουν να προσβάλλουν (π.χ. «*γέρο*») και να υποβαθμίσουν (π.χ. «*μικρός*»).

Επιπλέον, γίνονται αντιληπτές οι παύσεις για έμφαση (π.χ. «*η ποινή είναι (.) θάνατος!*»), η χρήση του πρώτου ενικού προσώπου και της προσωπικής αντωνυμίας

(π.χ. «Εγώ, όμως, έχω κάτι που θα μας φέρει τύχη»), η επίκληση στη λογική (π.χ. «Πού να τη βρουν την τύχη; Αφού πέθαναν»), η απότομη διακοπή ομιλίας (π.χ. «Μαμά, είχα να// // Άσε τις δικαιολογίες...») καθώς και η επικάλυψη ομιλίας ενός ατόμου από κάποιο άλλο (π.χ. «Σας παρακαλώ, κύριε, ο πατέρας μου ήδη πολέμησε [για τη χώρα] [Σι-ω-πή!])»).

Επίσης, ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας εντοπίζεται μέσα από τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας (π.χ. «Τι κοιτάς εσύ;») καθώς και τη χρήση της προστακτικής έγκλισης (π.χ. «Στείλε τα στρατεύματά σου να προστατέψουν το λαό»). Τέλος, τρία ακόμη στοιχεία του «αρσενικού» τρόπου ομιλίας αποτελούν οι αποφαντικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «Δεν κάνεις, για να γεννήσεις γιούς»), οι δεσμευτικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «Θα οργανώσουμε την άμυνά μας γύρω από το παλάτι αμέσως») καθώς και οι κατευθυντικές πράξεις λόγου (Στάμου, 2015) (π.χ. «Πάμε!»).

Πίνακας 4. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία «Μουλάν»

Χαρακτήρας	Φύλο	Αφηγηματική σημαντικότητα	Αφηγηματική αξιολόγηση	Γλωσσικοί κώδικες
Φα Μουλάν ¹⁷	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Μούσου ¹⁸	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	Γλώσσα της

¹⁷ Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί πως η Φα Μουλάν χρησιμοποιεί το φαινόμενο της «υφοποίησης» (stylization, Coupland, 2001: 345), όταν προσποιείται τον στρατιώτη με την αμφίεση, τις κινήσεις του σώματός της και τη φωνή της λέγοντας «Με συγχωρείτε. Που υπογράφω; Α, βλέπω πως έχεις ξίφος. Έχω κι εγώ ένα. Το ξίφος κάνει τον άντρα».

¹⁸ Η υφοποίηση εμφανίζεται και στον Μούσου, όταν παριστάνει τον μεγάλο, πέτρινο δράκο κρατώντας το μαρμάρινο κεφάλι του, το οποίο ο ίδιος έσπασε, και λέγοντας «Ναι, μόλις ξύπνησα! Είμαι ο μεγάλος, πέτρινος δράκος! Καλημέρα! Θα πάω τρέχοντας να φέρω τη Μουλάν! Σας το είπα ότι είμαι ο μεγάλος, πέτρινος δράκος;» και «Μείνετε ήσυχοι. Δε θα το χάσω το πεπρωμένο!». Επίσης, ο Μούσου χρησιμοποιεί την υφοποίηση, όταν θέλοντας να κοροϊδέψει παριστάνει τη Μουλάν με τις κινήσεις του σώματός του και τη φωνή του λέγοντας «Ναι, ναι, κράτα τσίλιες, Μούσου, ενώ εγώ θα ξεσκεπάζω το μυστικό μας με τις κοριτσιίστικες συνήθειές μου». Τέλος, ο Μούσου χρησιμοποιεί την υφοποίηση,

				πίτσας, «θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, στρατιωτική ορολογία
Λι Σανγκ	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι), στρατιωτική ορολογία
Γιάο ¹⁹	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Λινγκ ¹⁹	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Τσιέν Πο ¹⁹	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	«Θηλυκός» τρόπος

όταν παριστάνει με τη βοήθεια του γρύλου τον στρατιώτη μέσα από τις κινήσεις του σώματός του και τη φωνή του λέγοντας «Επείγοντα νέα απ' το στρατηγό...».

¹⁹ Η υποποίηση εμφανίζεται και στους Γιάο, Λινγκ και Τσιέν Πο, όταν παριστάνουν τις παλλακίδες με τα γέλια τους, τη φωνή τους και φορώντας τα φορέματά τους.

				ομιλίας, καθομιλουμένη
Τσι Φου	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Κακός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, στρατιωτική ορολογία
Φα Ζου	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Σαν Γιου	Αρσενικό	Περιφερειακός	Κακός	«Αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Φα Λι	Θηλυκό	Περιφερειακή	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Γιαγιά	Θηλυκό	Περιφερειακή	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (και μέσα από το τραγούδι)
Αυτοκράτορας	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη,

				στρατιωτική ορολογία
Στρατηγός Λι (πατέρας του Λι Σανγκ)	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, στρατιωτική ορολογία
Πρόγονος	Αρσενικό	Περιφερειακός	Ουδέτερος	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Προξενήτρα	Θηλυκό	Περιφερειακή	Ουδέτερη	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη

Ανάλυση Σκηνών

Απόσπασμα 1 (14:59-17:15)

Μουλάν (Μ), Τσι Φου (ΤΦ), Φα Λι (ΦΛ), Φα Ζου (ΦΖ)

((Ερχεται ο σύμβουλος του αυτοκράτορα, Τσι Φου, μαζί με έναν απεσταλμένο, για να ενημερώσουν τον λαό πως οι Ούννοι εισέβαλαν στην Κίνα και να καλέσουν τους άνδρες, έναν από κάθε οικογένεια, στον πόλεμο. Σε αυτό το σημείο, ο Τσι Φου φωνάζει τον άνδρα της κάθε οικογένειας, ώστε αυτός να παραλάβει το χαρτί της επιστράτευσης))

1 ΤΦ: ((Φωνάζει)) Του Φα:: η οικογένεια! =

2 Μ: ((Παρατηρεί πάνω από τον τοίχο του σπιτιού)) =Όχι.

((Ο πατέρας της Μουλάν, Φα Ζου, πάει να πάρει το χαρτί της επιστράτευσης αφήνοντας το μαστούνη με το οποίο στηρίζεται, αφού κουτσαίνει, στη γυναίκα του, Φα Λι, η οποία στενοχωριέται με αυτό που συμβαίνει. Στη συνέχεια, ο Φα Ζου υποκλίνεται στον Τσι Φου και τον απεσταλμένο))

3 ΦΖ: Θα υπηρετήσω τον αυτοκράτορα ((ο απεσταλμένος τού δίνει το χαρτί της επιστράτευσης)).

4 Μ: Πατέρα, δε μπορείς να πας! = ((τρέχει προς το μέρος του))

5 ΦΖ: =Μουλάν=

Μ: ((Τρέχει να μιλήσει στον απεσταλμένο, που δίνει τα χαρτιά της επιστράτευσης))

6 =Σας παρακαλώ, κύριε, ο πατέρας μου ήδη πολέμησε [για τη χώρα]

7 ((Επεμβαίνει)) ΤΦ: [Σι-ω-πή!] ((υψώνει το δάχτυλό του και

8 απευθύνεται στον Φα Ζου)) Καλά θα κάνεις να μάθεις στην κόρη

9 σου να κρατάει το στόμα της κλειστό μπροστά σε έναν άντρα ((δείχνει τον απεσταλμένο, που παρακαλούσε η Μουλάν)).

10 ΦΖ: Μουλάν, (.) ((στρέφει το βλέμμα του αντίθετα από τη Μουλάν)) με ντροπιάζεις ((η Μουλάν κοιτάζει τον Φα Ζου, χαμηλώνει το βλέμμα της και τελικά, έρχεται η γιαγιά της και την παίρνει μακριά)).

11 ΤΦ: Παρουσιαστείτε στο στρατόπεδο Χου Σον! =

12 ΦΖ: =Μάλιστα ((παίρνει το χαρτί της επιστράτευσης και φεύγει)).

13 ΤΦ: ((Φωνάζει)) Η οικογένεια Τσου!! ((η Φα Λι πάει να δώσει το μπαστούνι στον Φα Ζου, ο οποίος όχι μόνο δεν το παίρνει, αλλά δεν την κοιτάζει καν και

14 συνεχίζει να προχωράει)) ((Συνεχίζει να φωνάζει)) Η οικογένεια: Γουέιν! ((μετά

15 από λίγη ώρα)) Η οικογένεια: Τσανγκ!... ((πίσω από τον Φα Ζου μένουν απογοητευμένες η Μουλάν, η γιαγιά της και η Φα Λι. Αφότου ο Φα Ζου μπει στο σπίτι, παίρνει το σπαθί του από τη ντουλάπα και προσπαθεί να ξιφομαχήσει. Στη συνέχεια, όμως, ρίχνει το σπαθί, πέφτει κάτω, σηκώνεται στηριζόμενος σε μία κολόνα και όντας λαχανιασμένος κοιτάζει το χαρτί της επιστράτευσης. Εν τω μεταξύ, η Μουλάν τον παρακολουθεί όντας ανήσυχη, αλλά δεν επεμβαίνει. Αργότερα, η Μουλάν, η γιαγιά της, η Φα Λι και ο Φα Ζου κάθονται στο τραπέζι και γευματίζουν. Η Μουλάν έχει σερβίρει σε όλη την οικογένεια τσάι))

Μ: ((Αφότου κοιτάζει το κάθε μέλος της οικογένειάς της ξεχωριστά, παίρνει το ποτήρι, το αφήνει κάτω με δύναμη, σηκώνεται και απευθύνεται στον Φα Ζου με αποφασιστικό τρόπο)) 16 Δεν πρέπει να πας! =

17 ΦΛ: =Μουλάν; =

18 Μ: ((Έχει το χέρι της σηκωμένο όρθιο)) =Τόσοι άντρες υπάρχουν να πολεμήσουν

19 για την Κίνα! =

20 ΦΖ: =Θα είναι δόξα και τιμή να υπερασπιστώ την πατρίδα και την οικογένειά μου =

21 Μ: =Ωστε θα πεθάνεις για τη δόξα =

22 ΦΖ: ((Σηκώνεται όρθιος)) =Θα πεθάνω κάνοντας το σωστό!

23 Μ: Αν ήξε//

24 ΦΖ: ((Μιλάει όντας νευριασμένος)) //Ξέρω ποια είναι η θέση μου! Καιρός να μάθεις κι εσύ τη δική σου! ((η Μουλάν φεύγει τρέχοντας, ενώ ο Φα Ζου κάθεται πάλι στο τραπέζι))

Σε αυτό το απόσπασμα, βλέπουμε τον πατέρα της Μουλάν, Φα Ζου, να καλείται στον πόλεμο από τον σύμβουλο του αυτοκράτορα, Τσι Φου, και έναν απεσταλμένο και έτσι, να υπάρχει μία αναστάτωση από τη μεριά της Μουλάν. Από πλευρά ανάδυσης και θεσιακότητας, η Μουλάν κατασκευάζει, κατά κύριο λόγο, τις κατηγορίες της γυναίκας και κόρης που υποτάσσεται στο θέλημα των ανδρών, κατηγορίες που προέρχονται μέσα από τους μηχανισμούς κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο» και «οικογένεια» αντίστοιχα. Αυτό συμβαίνει, καθώς περιμένει να ακούσει το τι θα πουν οι άνδρες, όπως ο πατέρας της, και αναλόγως πράττει (σειρά 10). Δεσμευμένα κατηγορήματα αυτής της κατηγορίας αποτελούν τα παρακάλια στον απεσταλμένο (σειρά 6) καθώς και το σερβίρισμα τσαγιού σε όλη την οικογένεια από την ίδια (σειρά 15).

Επίσης, σε μικρότερο βαθμό, η Μουλάν κατασκευάζει και την κατηγορία της επαναστάτριας κόρης, που εκφράζει έντονα την άποψή της σχετικά με τη συμμετοχή του Φα Ζου στον πόλεμο (σειρές 4, 16, 18-19, 21), κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «οικογένεια».

Ο Φα Ζου κατασκευάζει τις κατηγορίες του αυστηρού άνδρα, πατέρα και συζύγου, κατηγορίες που προέρχονται μέσα από τους μηχανισμούς κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο» και «οικογένεια» αντίστοιχα. Πιο συγκεκριμένα, είναι αυστηρός όσον αφορά σε θέματα αξιοπρέπειας και τιμής, αφού δεν θέλει σε καμία περίπτωση ως άνδρας να ντροπιαστεί (σειρές 3, 12, 15, 20, 22). Δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας είναι η παραλαβή του χαρτιού της επιστράτευσης (σειρά 12). Ακόμη, ο Φα Ζου δεν δίνει σημασία στη σύζυγό του, Φα Λι, αφού δεν γυρίζει καν να την κοιτάξει, όταν αυτή του δίνει το μαστούνι, παρά συνεχίζει να περπατά καμαρωτός (σειρά 13), και τέλος, δεν δίνει σημασία σε ό,τι του λέει η κόρη του, Μουλάν, παρά ισχυρίζεται ότι αυτή τον ντροπιάζει (σειρά 10) και πρέπει να μάθει ποια είναι η θέση της μέσα στην οικογένεια (σειρές 24-25).

Η γιαγιά της Μουλάν δεν συμμετέχει λεκτικά στη συγκεκριμένη σκηνή, ενώ η μητέρα της Μουλάν, Φα Λι, μιλάει στιγμιαία (σειρά 17). Μόνο εξωγλωσσικά

μπορούμε να καταλάβουμε ότι και η Φα Λι (σειρές 3, 13, 15) αλλά και η γιαγιά της Μουλάν (σειρές 10, 15) κατασκευάζουν την κατηγορία της υποταγμένης γυναίκας, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλου». Είναι η γυναίκα που δεν συμμετέχει στον δημόσιο βίο, παρά αφήνει τους άνδρες να κανονίσουν τα περί αυτού. Δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας είναι η μη λεκτική συμμετοχή αυτών στη συγκεκριμένη σκηνή.

Ο Τσι Φου κατασκευάζει την κατηγορία του ισχυρού άνδρα και συμβούλου του αυτοκράτορα, κατηγορία που προέρχεται μέσα από τους μηχανισμούς κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο» και «επάγγελμα» αντίστοιχα. Ως σύμβουλος του αυτοκράτορα δίνει διαταγές (σειρά 11), δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας, και απαιτεί την υποταγή των ανθρώπων και κυρίως των γυναικών (σειρές 7-9).

Από πλευρά σχεσιακότητας, η Μουλάν με τον Φα Ζου οικοδομεί μία σχέση διάκρισης, από τη στιγμή που η ίδια δεν επιθυμεί να πολεμήσει αυτός στο πλευρό της Κίνας λόγω της ασθένειάς του (σειρές 2, 4, 16, 18-19, 21), ενώ εκείνος είναι αποφασισμένος να τηρήσει την υπόσχεση που έδωσε στον Τσι Φου και τον απεσταλμένο και να πολεμήσει ενάντια στους Ούννους (σειρές 3, 20, 22). Η σχέση διάκρισης μεταξύ της Μουλάν και του Φα Ζου γίνεται εμφανής και από το γεγονός ότι εκείνος φτάνει στο σημείο να ισχυριστεί μπροστά της πως αυτή τον ντροπιάζει (σειρά 10).

Ο Φα Ζου αυθεντικοποιεί τον Τσι Φου ως τον άνδρα που έχει την εξουσία από τον αυτοκράτορα να δίνει εντολές (σειρές 7-12) και αποφυσικοποιεί τον ρόλο της Μουλάν ως επαναστάτρια, αφού κάθε φορά ακυρώνει τα λεγόμενά της (σειρές 4-5, 18-25). Η Μουλάν, με τη σειρά της, αυθεντικοποιεί και τον Τσι Φου αλλά και τον Φα Ζου ως τους άνδρες που έχουν τη δύναμη στα χέρια τους, από τη στιγμή που επιτρέπει στον πρώτο να επικαλύψει τον λόγο της (σειρές 6-7) και στον δεύτερο να την διακόψει, καθώς ομιλεί (σειρές 23-24), χωρίς να αντιδράσει.

Βέβαια, και η Φα Λι αυθεντικοποιεί την ανωτερότητα των ανδρών, όταν κρατάει το μπαστούνι του συζύγου της (σειρά 3) και προσπαθεί να αποτρέψει τη Μουλάν από το να υψώσει το ανάστημά της μπροστά του (σειρά 17). Τέλος, και η γιαγιά της Μουλάν αυθεντικοποιεί την ανωτερότητα των ανδρών, όταν απομακρύνει τη Μουλάν μετά το σχόλιο του Φα Ζου ότι τον ντροπιάζει (σειρά 10).

Από πλευρά δεικτικότητας, η Μουλάν παραπέμπει και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της γίνεται

αντιληπτός λεκτικά μέσα από τις κλητικές προσφωνήσεις (σειρές 4, 6), που δηλώνουν ευγένεια, το παρακλητικό ύφος (σειρά 6) καθώς και τα επιτακτικά (σειρά 18), που χρησιμοποιεί για έμφαση.

Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της Μουλάν περικειμενικοποιείται εξωγλωσσικά, όταν παρατηρεί τι συμβαίνει πάνω από τον τοίχο του σπιτιού της και όχι από κοντά (σειρά 2), όταν τρέχει προς το μέρος του Φα Ζου όντας ανήσυχη (σειρά 4) και προς τον απεσταλμένο, που μοιράζει τα χαρτιά της επιστράτευσης και τον παρακαλεί να μην πάρει τον Φα Ζου στον πόλεμο (σειρά 6), όταν επικαλύπτεται η ομιλία της από τον Τσι Φου (σειρές 6-7) καθώς και όταν διακόπτεται η ομιλία της από τον Φα Ζου (σειρές 23-24).

Συν τοις άλλοις, ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της Μουλάν περικειμενικοποιείται εξωγλωσσικά, όταν κοιτάζει επίμονα τον Φα Ζου περιμένοντας ένα του νεύμα, όταν τελικά χαμηλώνει το βλέμμα της, τη στιγμή που αντιλαμβάνεται πως τον ντρόπιασε, όταν ακολουθεί τη γιαγιά της παθητικά, η οποία την παίρνει μακριά από εκεί (σειρά 10), όταν κάθεται μετά το συμβάν μαζί με τη γιαγιά της και τη Φα Λι όντας απογοητευμένη, όταν παρακολουθεί τον Φα Ζου να ξιφομαχεί όντας ανήσυχη, δίχως να επεμβαίνει, όταν σερβίρει τσάι σε όλη της την οικογένεια (σειρά 15) καθώς και όταν φεύγει από το σπίτι τρέχοντας (σειρά 25) μετά τη διαφωνία της με τον Φα Ζου (σειρές 16-25).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Μουλάν εντοπίζεται λεκτικά μόνο μέσα από τις ισχυρές αποφαντικές πράξεις λόγου (σειρές 18-19). Επίσης, ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν μιλάει με αποφασιστικό τρόπο (σειρές 16, 18-19, 21), και εξωγλωσσικά, όταν αφήνει το ποτήρι της με δύναμη στο τραπέζι και σηκώνεται όρθια, για να μιλήσει (σειρά 16), καθώς και όταν χρησιμοποιεί έντονα το χέρι της, για να εκφράσει αυτά που σκέφτεται (σειρά 18).

Ο Φα Ζου παραπέμπει μόνο στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας του εντοπίζεται λεκτικά μέσα από τις δεσμευτικές (σειρά 3) και τις ισχυρές αποφαντικές πράξεις λόγου (σειρές 10, 20, 22, 24), τις παύσεις (σειρά 10) για να δείξει τη ντροπή που νιώθει ως άνδρας και πατέρας, τις λέξεις με βαρύνουσα σημασία (σειρά 20), τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου (σειρές 3, 20, 22, 24) καθώς και τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας (σειρές 24-25).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας του Φα Ζου περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν τονίζει εμφατικά κάποιες λέξεις (σειρά 22), και εξωγλωσσικά,

όταν αφήνει το μπαστούνι του στη Φα Λι, περπατά υπερήφανος και υποκλίνεται στον Τσι Φου και τον απεσταλμένο ως ένδειξη τιμής (σειρά 3) καθώς και όταν παίρνει το χαρτί της επιστράτευσης και αρχίζει να περπατά για ακόμη μία φορά υπερήφανος (σειρά 12) μη δίνοντας σημασία στη Φα Λι, η οποία του προσφέρει το μπαστούνι του (σειρά 13). Ακόμη, ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας του Φα Ζου περικειμενικοποιείται εξωγλωσσικά, όταν ξιφομαχεί (σειρά 15), όταν πέφτει στο πάτωμα και ξανασηκώνεται (σειρά 15), όταν σηκώνεται όρθιος από το τραπέζι (σειρά 22) και μιλάει όντας νευριασμένος (σειρές 24-25) και τέλος, όταν μετά τον τσακωμό του με τη Μουλάν κάθεται ατάραχος στο τραπέζι σαν να μη συνέβη τίποτα (σειρά 25).

Η γιαγιά της Μουλάν δεν παραπέμπει καθόλου στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας λεκτικά παρά μόνο εξωγλωσσικά. Ειδικότερα, ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της περικειμενικοποιείται εξωγλωσσικά, όταν απομακρύνει τη Μουλάν από το μέρος, όπου της έγινε παρατήρηση από τον Φα Ζου (σειρά 10), καθώς και όταν μετά το συμβάν στέκεται απογοητευμένη, δίχως να μιλήσει (σειρά 15).

Η Φα Λι παραπέμπει λεκτικά στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας στιγμιαία μέσα από την ερώτησή της προς τη Μουλάν (σειρά 17), ερώτηση που γίνεται για να την αποθαρρύνει από το να εκφράσει αυτό που σκέφτεται μπροστά στον Φα Ζου. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της περικειμενικοποιείται εξωγλωσσικά, όταν κρατάει το μπαστούνι του Φα Ζου όντας στενοχωρημένη (σειρά 3), όταν στέκεται όντας απογοητευμένη (σειρά 15) καθώς και όταν περιμένει στωικά τον Φα Ζου να πάρει το μπαστούνι του, ο οποίος δεν της δίνει σημασία και αυτή δεν αντιδρά καθόλου (σειρά 13).

Ο Τσι Φου παραπέμπει μόνο στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας του γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρές 1, 13, 14), καθώς φωνάζει, τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας (σειρές 7-9) και τέλος, την προστακτική έγκλιση και άρα, τις κατευθυντικές πράξεις λόγου (σειρά 11).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας του Τσι Φου περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά μέσα από τον αυστηρό τόνο της φωνής του (σειρές 1, 7-9, 11, 13, 14, 15), την έμφαση που δίνει σε κάποιες λέξεις (σειρές 1, 9) και εκφράσεις (σειρές 13, 14, 15) καθώς και όταν φωνάζει (σειρές 1, 13, 14, 15), και εξωγλωσσικά, όταν διακόπτει την ομιλία της Μουλάν απότομα (σειρές 6-7), όταν υψώνει το δάχτυλό του (σειρά 7) καθώς και όταν απευθύνεται στον πατέρα της Μουλάν και όχι στην ίδια (σειρές 8-9).

Από πλευρά μερικότητας, η Μουλάν παρ' όλο που προσπαθεί να κατασκευάσει την ταυτότητα της σύγχρονης γυναίκας, η οποία εκφράζει τη γνώμη της με όποιο κόστος, εντούτοις, αυτή της η εικόνα καταρρίπτεται και από την ίδια αλλά και από άλλα άτομα, όπως τον Φα Ζου και τον Τσι Φου. Ως επί το πλείστον, η Μουλάν αναπαράγει τα παραδοσιακά έμφυλα πρότυπα, αφού κατασκευάζει την ταυτότητα της παραδοσιακής γυναίκας και κόρης, η οποία ανησυχεί τόσο για τον πατέρα της που φτάνει ακόμη και στο σημείο να παρακαλάει τον απεσταλμένο του αυτοκράτορα να μην τον πάρει στον πόλεμο και να στενοχωριέται, όταν ο πρώτος υποστηρίζει ότι τον ντροπιάζει.

Επίσης, και η Φα Λι αλλά και η γιαγιά της Μουλάν αναπαράγουν την ταυτότητα της παραδοσιακής γυναίκας, αφού δεν παίρνουν καν τον λόγο στη συγκεκριμένη σκηνή και στενοχωριούνται για ό,τι συμβαίνει. Η γιαγιά της Μουλάν, μάλιστα, την απομακρύνει από το μέρος, όπου της έγινε παρατήρηση από τον Φα Ζου, ενώ η Φα Λι την αποθαρρύνει από το να πει ξεκάθαρα αυτό που πιστεύει σχετικά με τη συμμετοχή του Φα Ζου στον πόλεμο.

Ο Φα Ζου αναπαράγει τα παραδοσιακά πατριαρχικά πρότυπα, αφού κατασκευάζει την ταυτότητα του υπερήφανου άνδρα, πατέρα και συζύγου, που δεν δέχεται τη ντροπή και τον εξευτελισμό προς το πρόσωπό του. Αν και δεν είναι σε θέση να πολεμήσει, γεγονός που το καταλαβαίνει και ο ίδιος, αφού πέφτει στο πάτωμα και λαχανιάζει, όταν προσπαθεί να ξιφομαχήσει, παρ' όλα αυτά, εξακολουθεί να θέλει να λάβει μέρος στον πόλεμο κατά των εχθρών της χώρας του.

Τέλος, και ο Τσι Φου αναπαράγει τα παραδοσιακά πατριαρχικά πρότυπα, αφού δεν απευθύνεται καν στην ίδια τη Μουλάν, αλλά στον πατέρα της, ο οποίος, κατά τον ίδιο, πρέπει να της μάθει τρόπους και πιο συγκεκριμένα, να της μάθει ότι δεν έχει το δικαίωμα να ανακατεύεται σε ζητήματα που αφορούν αποκλειστικά στους άνδρες.

Ανάλυση της Μεταγλωττισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Η Πριγκίπισσα και ο Βάτραχος» (The Princess and the Frog, 2009²⁰)

Ανάλυση Ρεπερτορίου

Στην ταινία «Η Πριγκίπισσα και ο Βάτραχος», σε γλωσσολογικό επίπεδο, χρησιμοποιήθηκαν από τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες ποικίλοι γλωσσικοί κώδικες. Μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν στην πρότυπη ποικιλία, ενώ μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν σε μη πρότυπα γλωσσικά ύφη (Maroniti et al., 2013: 27). Πιο συγκεκριμένα, στην ταινία εμφανίστηκε η καθομιλουμένη, ο ποιητικός λόγος, το φαινόμενο του βόρειου φωνηεντισμού, η γλώσσα των νέων, η γλώσσα της πιάτσας, ο «θηλυκός» καθώς και ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας.

Αναφορικά με την καθομιλουμένη (Στάμου, 2012: 27), αυτή γίνεται αντιληπτή μέσα από τη χρήση διαφόρων απλών και καθημερινών λέξεων (π.χ. «μπουρδουκλωθήκατε») και εκφράσεων (π.χ. «Τα έκανα θάλασσα»). Όσον αφορά στον ποιητικό λόγο, ο οποίος κάποιες φορές εντοπίζεται μέσα στα τραγούδια των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, τον αντιλαμβανόμαστε μέσα από τις ομοιοκαταληξίες (π.χ. «Χαρτιά, χαρτιά, αυτά θα μας *πουν*. Το πριν, το τώρα και το μέλλον θα *δουν*»), τις παρομοιώσεις (π.χ. «*Ιδρώνω σαν αμαρτωλή στην εκκλησία*») καθώς και την αλλαγή στη σειρά κάποιων όρων (π.χ. «... πόσα χρυσά φοράς δαχτυλίδια;»).

Ακόμη, εντοπίζεται και το φαινόμενο του βόρειου φωνηεντισμού (Maroniti et al., 2013: 27) μέσα από τη στένωση του άτονου [e] σε [i] (Maroniti et al., 2013: 27) (π.χ. «μιγάλωσα» [«μεγάλωσα»]) και του άτονου [o] σε [u] (Maroniti et al., 2013: 27) (π.χ. «πουτέ» [«ποτέ»]). Επιπλέον, έγινε αντιληπτή και η αποβολή των άτονων [i] (Maroniti et al., 2013: 27) (π.χ. «Με πιάνας;» [«Με πιάνεις;»]) και [u] (π.χ. «μάναμ'» [«μάνα μου»]).

Σχετικά με τη γλώσσα των νέων (Maroniti et al., 2013: 27), αυτή γίνεται εμφανής μέσα από λέξεις (π.χ. «αδερφέ») και εκφράσεις (π.χ. «Μ' έστειλες») που εντοπίζονται στον λόγο της νεολαίας. Την εμφάνισή της κάνει και η γλώσσα της πιάτσας (Στάμου, 2012: 27 · Maroniti et al., 2013: 27), η οποία αναδεικνύεται μέσα από τη χρήση διαφόρων «μάγικων» λέξεων (π.χ. «μάγκες») και εκφράσεων (π.χ. «Γουστάρεις, κοπελιά;»).

²⁰ Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 28/3/2017 από: <http://www.greek-movies.com/movies.php?m=2952>.

Σε ό,τι αφορά στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, τον αντιλαμβανόμαστε, κατ' αρχάς, μέσα από τη χρήση λέξεων (π.χ. «αγάπη») και εκφράσεων (π.χ. «Να εύχεσαι και να ονειρεύεσαι με όλη σου την καρδούλα») φορτισμένων συναισθηματικά, επιθέτων (π.χ. «τρυφερής»), ουσιαστικών και επιθέτων σε συνδυασμό με την κτητική αντωνυμία (π.χ. «μωρό μου» και «χρυσό μου» αντίστοιχα), υποκοριστικών (Makri-Tsilirakou, 2003: 699 · Stamou, 2011: 338) (π.χ. «μικρούλη»), που εκφράζουν συναισθηματισμό, καθώς και χαϊδευτικών (π.χ. «Τία»).

Επιπρόσθετα, χρησιμοποιούνται επιφωνήματα (π.χ. «Ω») και επιφωνηματικές εκφράσεις (π.χ. «Τέλος πάντων»), επιτατικά (intensifiers, Thimm et al., 2003: 532, 537, π.χ. «τόσο», Maroniti et al., 2013: 27), που χρησιμοποιούνται για έμφαση, καθώς και επισχετικοί συνομιλιακοί δείκτες (hedges, Stamou, 2011: 338 · Thimm et al., 2003: 537, π.χ. «ίσως»), που εκφράζουν διστακτικότητα.

Στην ταινία εμφανείς γίνονται και οι επαναλήψεις (π.χ. «Ωπα, ώπα, ώπα, ώπα»), η επιμήκυνση κάποιων φωνηέντων (π.χ. «Ναι::») καθώς και οι παύσεις για συναισθηματική ένταση (π.χ. «Λοιπόν, γλυκιά μου, (.) αυτό είναι (.) το καλύτερο στιφάδο που έχω φάει»). Επίσης, την εμφάνισή της κάνει και η πειθώ (π.χ. «...δε μπορούμε να σε βοηθήσουμε με τ' όνειρό σου. Αν ήσουν πιο μικρός, χωρίς δόντια, θα έπαιζες τζαζ σε πλήθη που θα σε λάτρευαν, χωρίς να τα τρομάζεις. Τέλος πάντων. Απόλαυσε τη μοναξιά σου, φίλε»).

Συν τοις άλλοις, στον λόγο των μυθοπλαστικών χαρακτήρων εντοπίζονται εκφραστικές πράξεις λόγου (π.χ. «Που να πάρει!»), το απολογητικό (π.χ. «Συγγνώμη. Σου φώναξα») και το παρακλητικό ύφος (π.χ. «Βοήθησέ με, σε παρακαλώ»), το α' πρόσωπο πληθυντικού αριθμού (π.χ. «Δε θέλουμε ν' αργοπορήσουμε...»), ο πληθυντικός ευγενείας (π.χ. «Γεια σας, κύριε Φένερ...») καθώς και λέξεις που δηλώνουν οικειότητα (π.χ. «μπαμπά») αλλά και σεβασμό (π.χ. «κύριε»).

Επιπροσθέτως, στην ταινία δεν λείπει και η απογοήτευση (π.χ. «Τα πουρμπουάρ δεν πήγαν καλά σήμερα...»), η εξυπηρέτηση (π.χ. «Αμέσως, Βιργίλιε»), η επίκληση στο συναίσθημα (π.χ. «Ξέρεις τι κάνει το καλό φαγητό; Ενώνει ανθρώπους από διάφορα κοινωνικά στρώματα, τους ζεσταίνει την ψυχή και βάζει ένα χαμόγελο στο πρόσωπό τους...»), ο καθησυχασμός (π.χ. «Έλα, ηρέμησε»), η παρακίνηση (π.χ. «Τότε, κάνε μία ευχή στο αστέρι, Τιάνα») καθώς και οι συμβουλές (π.χ. «Μια μικρή συμβουλή. Η μαμά μου πάντα έλεγε, ο δρόμος για την καρδιά ενός άντρα περνάει απ' το στομάχι»).

Τέλος, στην ταινία κάνουν την εμφάνισή τους και διάφορα είδη ερωτήσεων, όπως οι ερωτήσεις διευκρίνισης (π.χ. «Είναι αρκετά αυτά;»), οι ερωτήσεις διστακτικότητας (π.χ. «Τι θα κάνουμε τώρα;»), οι ερωτήσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «Ω, δεν είναι γλύκας;») καθώς και οι ερωτήσεις που δηλώνουν ενδιαφέρον (π.χ. «Πώς είναι η γιαγιά σου;»).

Σε ό,τι σχετίζεται με τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, αυτός αναδεικνύεται μέσα από την ειρωνεία (π.χ. «Ξύπνα, Ωραία Κοιμωμένη»), την κοροϊδία (π.χ. «Για κάποιον που δε μπορεί να δει τα πόδια του, είσαι ευκίνητος»), τις εκφράσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «Έτσι σας θέλω!») καθώς και τους χαρακτηρισμούς που σκοπό έχουν να προσβάλλουν (π.χ. «χοντρέ») και να υποβαθμίσουν (π.χ. «μικρέ»). Επιπλέον, γίνονται αντιληπτές οι παύσεις για έμφαση (π.χ. «Είσαι φτωχός, (.) κι έχεις το θράσος να μ' αποκαλείς ψεύτρα;») καθώς και η χρήση του πρώτου ενικού προσώπου και της προσωπικής αντωνυμίας (π.χ. «Κι εγώ κουράστηκα να σ' αποφεύγω»).

Ακόμη, ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας εντοπίζεται μέσα από τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας (π.χ. «Πιάσε αυτά τα βατράχια!») καθώς και τη χρήση της προστακτικής έγκλισης (π.χ. «Πρόσεχέ το!»). Τέλος, τρία ακόμη στοιχεία του «αρσενικού» τρόπου ομιλίας αποτελούν οι αποφαντικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «Ποτέ δεν ξεχνούσε τι ήταν πραγματικά σημαντικό...»), οι δεσμευτικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «...κι εσείς θα έχετε όλες τις χαμένες ψυχές που ποθούν οι μαύρες καρδούλες σας») καθώς και οι κατευθυντικές πράξεις λόγου (Στάμου, 2015) (π.χ. «Γρήγορα! Γρήγορα! Ανέβασέ με!»).

Πίνακας 5. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία «Η Πριγκίπισσα και ο Βάτραχος»

Χαρακτήρας	Φύλο	Αφηγηματική σημαντικότητα	Αφηγηματική αξιολόγηση	Γλωσσικοί κώδικες
Τιάνα/ Τία	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το

				τραγούδι)
Ναβίν	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	Γλώσσα των νέων, γλώσσα της πιάτσας, «θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Σάρλοτ/ Λότι Λα Μπουφ ²¹	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος
Ρέι	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	Φαινόμενο του βόρειου φωνηεντισμού, γλώσσα των νέων, γλώσσα της πιάτσας, «θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Λούις	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	Γλώσσα της πιάτσας, «θηλυκός» και «αρσενικός»

²¹ Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί πως η Σάρλοτ και ο Λόρενς ως πρίγκιπας Ναβίν χρησιμοποιούν το φαινόμενο της «υφοποίησης» (stylization, Coupland, 2001: 345), όταν παριστάνουν τον πάνθηρα με τις κινήσεις των χεριών τους και τη φωνή τους.

				τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Λόρενς ²¹	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Κακός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος
Δόκτωρ Φασιλιέ/ Άνθρωπος Σκιά	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Κακός	Γλώσσα της πιάτσας, «θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (και μέσα από το τραγούδι)
Μαμά Όντι	Θηλυκό	Περιφερειακή	Καλή	Γλώσσα της πιάτσας, «θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, ποιητικός λόγος (μέσα από το τραγούδι)
Ευδώρα	Θηλυκό	Περιφερειακή	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Πατέρας Λα Μπουφ	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας,

				καθομιλουμένη
Τζέιμς	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Αδερφοί Φένερ	Αρσενικοί	Περιφερειακοί	Ουδέτεροι	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Κυνηγός	Αρσενικό	Περιφερειακός	Κακός	Φαινόμενο του βόρειου φωνηεντισμού, «θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Γιός του κυνηγού	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	«Θηλυκός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη

Ανάλυση Σκηνών

Απόσπασμα 1 (51:17-51:58)

Βάτραχος Τιάνα (BT), Βάτραχος Ναβίν (BN)

((Η Τιάνα με ένα ξύλο διώχνει τα χόρτα, για να μπορέσουν να διασχίσουν με τον Ναβίν το δάσος, ενώ εκείνος την ακολουθεί με τα χέρια από πίσω του)) 1 BN: Ξέρεις, 2 σερβιτόρα, κατάλαβα επιτέλους ποιο είναι το πρόβλημά σου! =

3 BT: ((Όντας νευριασμένη)) =Τι κατάλαβες; = ((συνεχίζει να διώχνει τα χόρτα))

4 BN: =Πως δεν ξέρεις πώς να διασκεδάζεις. Ορίστε. Κάποιος έπρεπε να στο πει =

5 BT: =Ευχαριστώ, γιατί κι εγώ κατάλαβα ποιο είναι το δικό σου πρόβλημα =

6 BN: =Είμαι: (.) ((αλλάζει ο τόνος της φωνής του)) πολύ ωραίος; ((κοιτάζει τα δάχτυλα του χεριού του μέχρι που τον χτυπάει η Τιάνα))

7 BT: ((Μιλάει γλυκά)) Όχι, ((μιλάει νευριασμένα)) είσαι ένας τιποτένιος γυναικάς
8 και τεμπελόσκυλο ((τον δείχνει με το ξύλο της)).

9 BN: ((Γελώντας και στη συνέχεια, βήχοντας)) Ξινή.

10 BT: ((Μιλάει γλυκά)) Τι είπες;

11 BN: Ε, τίποτα.. ((βήχοντας)) Στριμμένη.

12 BT: Άκου να σου πω, κύριε ((ακουμπάει το δάχτυλό της στο στήθος του)). Αυτή η

13 στριμμένη έπρεπε να δουλεύει σε δύο δουλειές ((δείχνει με τα δάχτυλά της τον

14 αριθμό δύο)) σ' ολόκληρη τη ζωή της, ενώ εσύ πιπίλαγες ένα ασημένιο κουτάλι

15 ((πετάει το ξύλο)) και κυνηγούσες καμαριέρες γύρω απ' τον φιλντισένιο πύργο

16 σου! ((έχει σηκωμένα τα χέρια της ψηλά))

17 BN: Βασικά, είναι μαρμάρινος ((ξαφνικά τον πιάνουν κυνηγοί και η Τιάνα τρομάζει)).

Σε αυτό το απόσπασμα, η Τιάνα όντας μεταμορφωμένη σε βάτραχο διαπληκτίζεται με τον, επίσης, μεταμορφωμένο σε βάτραχο Ναβίν. Από πλευρά ανάδυσης και θεσιακότητας, η Τιάνα κατασκευάζει την κατηγορία της δυναμικής γυναίκας, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Η ίδια όχι μόνο υπερασπίζεται τον εαυτό της στον Ναβίν (σειρές 12-16), δεσμευμένο κατηγορήματα αυτής της κατηγορίας, φτάνοντας, μάλιστα, και στο σημείο να τον χτυπήσει (σειρά 6), αλλά ανοίγει και τον δρόμο από τα χόρτα με ένα ξύλο, για να περάσουν μαζί (σειρές 1, 3), κάτι που θεωρείται ότι κάνουν παραδοσιακά οι άνδρες και όχι οι γυναίκες.

Επιπρόσθετα, η Τιάνα κατασκευάζει και την κατηγορία της ευγενικής και τρομαγμένης κοπέλας, κατηγορία που προέρχεται και αυτή μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Αυτό συμβαίνει, καθώς αν και νευριάζει με τα λεγόμενα του Ναβίν (σειρές 3, 7-8) και του ανταπαντά (σειρές 12-16), παρ' όλα αυτά, δεν παύει να είναι ευγενική (σειρές 5, 7, 10) και να τρομάζει στο τέλος, όταν τον πιάνουν οι κυνηγοί (σειρά 17), δεσμευμένα κατηγορήματα αυτής της κατηγορίας.

Ο Ναβίν κατασκευάζει την κατηγορία του γόη, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Αυτό γίνεται εμφανές, καθώς εστιάζει μόνο στην εξωτερική του εμφάνιση θεωρώντας τον εαυτό του ωραίο (σειρά 6). Δεσμευμένο κατηγορήματα αυτής της κατηγορίας είναι η αλλαγή στον τόνο της φωνής του και το κοίταγμα στα δάχτυλα του χεριού του (σειρά 6).

Επιπροσθέτως, ο Ναβίν κατασκευάζει την κατηγορία του χαλαρού άνδρα, ο οποίος σκέφτεται μόνο τον εαυτό του και την καλοπέρασή του (σειρά 4), κατηγορία που προέρχεται μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας είναι το ότι τοποθετεί τα χέρια του πίσω στην πλάτη του και προχωρά χαλαρός ακολουθώντας απλώς την Τιάνα, που καθαρίζει τον δρόμο, χωρίς να τη βοηθήσει (σειρά 1).

Ακόμη, ο Ναβίν κατασκευάζει την κατηγορία του είρωνα άνδρα, κατηγορία προερχόμενη και αυτή μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Ειδικότερα, ο Ναβίν υποβαθμίζει την Τιάνα χαρακτηρίζοντάς την «σερβιτόρα» (σειρά 2) και φαίνεται σαν να της κάνει χάρη λέγοντας πως το πρόβλημά της είναι η έλλειψη καλοπέρασης (σειρές 1-2, 4). Επιπλέον, ο Ναβίν κοροϊδεύει την Τιάνα αποδίδοντάς της τους χαρακτηρισμούς «ξινή» (σειρά 9) και «στριμμένη» (σειρά 11) γελώντας (σειρά 9) και βήχοντας (σειρές 9, 11), για να μην τον ακούσει, και τέλος, αν και εκείνη του εκφράζει με νεύρα το παράπονό της, αυτός την ειρωνεύεται (σειρά 17).

Από πλευρά σχεσιακότητας, η Τιάνα οικοδομεί μία σχέση αποφυσικοποίησης με τον Ναβίν ως ωραίο άνδρα. Αυτό γίνεται εμφανές, όταν στην ερώτηση του Ναβίν προς την Τιάνα αν είναι ωραίος, εκείνη του απαντά αρνητικά (σειρές 6-8). Επίσης, η Τιάνα και ο Ναβίν οικοδομούν μία σχέση διάκρισης, αφού η πρώτη ανταπαντά στα λεγόμενα του δεύτερου και τούμπαλιν (σειρές 1-8, 12-17). Η Τιάνα έχει ένα πιο αυστηρό και σοβαρό ύφος και μιλάει όντας νευριασμένη (σειρές 3, 7-8, 12-16), ενώ ο Ναβίν έχει ένα πιο σαρκαστικό ύφος και μιλάει με πιο ανάλαφρο τόνο (σειρές 6, 9, 11, 17).

Η σχέση διάκρισης εντοπίζεται και μέσα από τους προσβλητικούς χαρακτηρισμούς της Τιάνα προς τον Ναβίν, όπως «τιποτένιος γυναικάς» (σειρά 7) και «τεμπελόσκυλο» (σειρά 8), καθώς και τους ειρωνικούς χαρακτηρισμούς του Ναβίν προς την Τιάνα, όπως «σερβιτόρα» (σειρά 2), «ξινή» (σειρά 9) και «στριμμένη» (σειρά 11). Τέλος, η σχέση διάκρισης μεταξύ της Τιάνα και του Ναβίν εντοπίζεται και στον τρόπο ζωής τους. Πιο συγκεκριμένα, η Τιάνα εργαζόταν σκληρά σε δύο δουλειές, ενώ ο Ναβίν απασχολούσε τον εαυτό του με ασήμαντα πράγματα, αφού ως πρίγκιπας είχε εξασφαλίσει τα προς το ζην (σειρές 12-17).

Από πλευρά δεικτικότητας, η Τιάνα παραπέμπει και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από τη χρήση λέξεων που δηλώνουν ευγένεια (σειρές 5, 12) καθώς και

τα επίθετα (σειρές 7, 14, 15). Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν μιλάει με γλυκό τόνο φωνής (σειρές 7, 10).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Τιάνα εντοπίζεται λεκτικά μέσα από τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου (σειρές 5, 12) και της προσωπικής αντωνυμίας (σειρά 5), τις ισχυρές αποφαντικές πράξεις λόγου (σειρές 7-8, 12-16), τους προσβλητικούς χαρακτηρισμούς (σειρές 7-8), την προστακτική έγκλιση και άρα, τις κατευθυντικές πράξεις λόγου (σειρά 12) καθώς και τον ειρωνικό αυτοχαρακτηρισμό της ως «στριμμένης» (σειρά 13) επαναλαμβάνοντας ουσιαστικά την λέξη με την οποία την κορόιδεψε ο Ναβίν (σειρά 11).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Τιάνα περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν μιλάει με νευρικό τόνο φωνής (σειρές 3, 7-8), και εξωγλωσσικά, όταν απομακρύνει τα χόρτα από τον δρόμο με ένα ξύλο (σειρές 1, 3), το οποίο χρησιμοποιεί και για να δείξει τον Ναβίν, καθώς τον προσβάλλει (σειρές 7-8), όταν τον χτυπάει (σειρά 6) και τέλος, όταν χρησιμοποιεί έντονα τα δάχτυλα (σειρές 12, 13-14) καθώς και τα χέρια της (σειρά 16).

Ο Ναβίν παραπέμπει και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας του γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρές 6, 11), τις παύσεις για συναισθηματική ένταση (σειρά 6), τα επιτακτικά (σειρά 6), που χρησιμοποιεί για έμφαση, τα επίθετα (σειρές 6, 9, 11, 17), τις ερωτήσεις επιβεβαίωσης (σειρά 6) καθώς και τα επιφωνήματα (σειρά 11), για να εκφράσει τα συναισθήματά του.

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας του Ναβίν εντοπίζεται λεκτικά μέσα από τη χρήση λέξεων με υποτιμητική χροιά (σειρά 2), τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου (σειρές 2, 6) καθώς και τις ισχυρές αποφαντικές πράξεις λόγου (σειρές 4, 17). Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας του περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν αλλάζει ο τόνος της φωνής του, για να δείξει ότι είναι γόης (σειρά 6), και εξωγλωσσικά, όταν τοποθετεί τα χέρια του από πίσω του (σειρά 1), όταν τα κοιτάζει με αυταρέσκεια (σειρά 6), όταν γελάει (σειρά 9) καθώς και όταν βήχει ειρωνικά (σειρές 9, 11).

Από πλευρά μερικότητας, η Τιάνα απηχεί τα σύγχρονα πρότυπα, αφού κατασκευάζει την ταυτότητα της ανεξάρτητης γυναίκας. Πιο συγκεκριμένα, ανοίγει μόνη της τον δρόμο από τα χόρτα χρησιμοποιώντας ένα ξύλο, δίχως να περιμένει τη βοήθεια του Ναβίν, εκφράζει χωρίς δισταγμό και φόβο την άποψή της για αυτόν και υπερασπίζεται τον εαυτό της με σθένος αναφέροντας πως έκανε όχι μία, αλλά δύο

δουλειές, για να μπορέσει να επιβιώσει. Βέβαια, η Τιάνα αναπαράγει και τα παραδοσιακά έμφυλα πρότυπα, όταν απαντά με ευγένεια σε ό,τι και να της πει ο Ναβίν καθώς και όταν τρομάζει τη στιγμή που τον αρπάζουν οι κυνηγοί.

Με τη σειρά του, και ο Ναβίν αναπαράγει τα παραδοσιακά πατριαρχικά πρότυπα, αφού κατασκευάζει την ταυτότητα του γόη. Πιο συγκεκριμένα, είναι ένας άνδρας που τον ενδιαφέρει εξ ολοκλήρου η εξωτερική του εμφάνιση και η ευκολία του, αφού περιμένει την Τιάνα να απομακρύνει τα χόρτα από τον δρόμο και δεν τη βοηθά. Είναι ένας αυτάρεσκος άνδρας, που υποτιμά, κοροϊδεύει και ειρωνεύεται τα άτομα και εν προκειμένω, την Τιάνα, αδιαφορώντας για τα βιώματα καθώς και τα συναισθήματά τους.

Ανάλυση της Μεταγλωττισμένης στα Ελληνικά Ταινίας «Brave» (2012²²)

Ανάλυση Ρεπερτορίου

Στην ταινία «Brave», σε γλωσσολογικό επίπεδο, χρησιμοποιήθηκαν από τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες ποικίλοι γλωσσικοί κώδικες. Μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν στην πρότυπη ποικιλία, ενώ μερικοί γλωσσικοί κώδικες ανήκουν σε μη πρότυπα γλωσσικά ύφη (Maroniti et al., 2013: 27). Πιο συγκεκριμένα, στην ταινία εμφανίστηκε η καθομιλουμένη, οι λόγιες λέξεις, η ειδική ορολογία των προσκόπων, η ειδική ορολογία των πωλητριών/ -τών, η στρατιωτική ορολογία, ο «θηλυκός» καθώς και ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας.

Αναφορικά με την καθομιλουμένη (Στάμου, 2012: 27), αυτή γίνεται αντιληπτή μέσα από τη χρήση διαφόρων απλών και καθημερινών λέξεων (π.χ. «μούφα») και εκφράσεων (π.χ. «...τη βγάζουν καθαρή»). Όσον αφορά στις λόγιες λέξεις, αυτές είναι πιο επίσημες λέξεις, που χρησιμοποιούνται σπάνια και όχι σε καθημερινή βάση (π.χ. «είθε»).

Σχετικά με την ειδική ορολογία των προσκόπων, αυτή εντοπίζεται μεν στην ταινία, αλλά σε μικρό βαθμό (π.χ. «Είναι καρποί μελαντόνας. Δηλητηριώδεις»). Το ίδιο συμβαίνει και με την ειδική ορολογία των πωλητριών/ -τών (π.χ. «Όλα έχουν έκπτωση 50%»). Τέλος, εντοπίζεται και η στρατιωτική ορολογία μέσα από λέξεις (π.χ. «κατατρόπωσε») και εκφράσεις (π.χ. «το μέτωπο του εχθρού») που εντοπίζονται σε περιβάλλοντα πολέμου.

²² Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 26/3/2017 από: <http://www.greek-movies.com/movies.php?m=4675>.

Σε ό,τι αφορά στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, τον αντιλαμβανόμαστε, κατ' αρχάς, μέσα από τη χρήση λέξεων (π.χ. «αγάπη») και εκφράσεων (π.χ. «Σ' αγαπώ») φορτισμένων συναισθηματικά, επιθέτων (π.χ. «αγαπημένο»), υποκοριστικών (Makri-Tsilirakou, 2003: 699 · Stamou, 2011: 338) (π.χ. «παιδάκι»), που εκφράζουν συναισθηματισμό, καθώς και ουσιαστικών και υποκοριστικών με τη συνοδεία της κτητικής αντωνυμίας (π.χ. «Κυρά μου» και «αγαπούλα μου» αντίστοιχα).

Επιπρόσθετα, χρησιμοποιούνται επιφωνήματα (π.χ. «Ωχ») και επιφωνηματικές εκφράσεις (π.χ. «Μα, την πίστη μου!»), επιτατικά (intensifiers, Thimm et al., 2003: 532, 537, π.χ. «πολύ»²³) και επιτατικές εκφράσεις (π.χ. «παραμπορείς»), που χρησιμοποιούνται για έμφαση, καθώς και επισχετικοί συνομιλιακοί δείκτες (hedges, Stamou, 2011: 338 · Thimm et al., 2003: 537, π.χ. «ίσως»), που εκφράζουν διστακτικότητα.

Στην ταινία εμφανείς γίνονται και οι επαναλήψεις (π.χ. «Έλα 'δω, έλα 'δω»), η επιμήκυνση κάποιων φωνηέντων (π.χ. «και:»») καθώς και οι παύσεις για συναισθηματική ένταση (π.χ. «Ξέρεις, κάποιοι λένε (.) ότι τα ξωτικά του δάσους (.) σε οδηγούν στη μοίρα σου»). Ακόμη, την εμφάνισή του κάνει το απολογητικό (π.χ. «Δεν το ξεκίνησα εγώ. Αυτός. Αρχόντισσα βασίλισσα, νιώθω φριχτά, ζητώ ταπεινά συγγνώμη») καθώς και το παρακλητικό ύφος (π.χ. «Να ρίξω ένα βέλος; Μπορώ; Μπορώ; Μπορώ; Σε παρακαλώ»).

Συν τοις άλλοις, στον λόγο των μυθοπλαστικών χαρακτήρων εντοπίζονται δεισιδαιμονίες (π.χ. «ξωτικό»), εκφραστικές πράξεις λόγου (π.χ. «Μα, πώς στην ευχή;»), το α' πρόσωπο πληθυντικού αριθμού (π.χ. «...δε μπορούμε ν' απαρηθούμε τη θέση μας»), ο πληθυντικός ευγενείας (π.χ. «Δε θέλαμε να σας προσβάλλουμε») καθώς και λέξεις που δηλώνουν οικειότητα (π.χ. «μπαμπάς») αλλά και σεβασμό (π.χ. «μητέρα»).

Επιπροσθέτως, στην ταινία δεν λείπει και η εμφύχωση (π.χ. «Μπορείς και παραμπορείς»), ο ενθουσιασμός (π.χ. «Τέλεια ιδέα!»), η επίκληση στο συναίσθημα (π.χ. «Μέριντα, τόση προσπάθεια, τόσο χρόνο ξοδέψαμε στην προετοιμασία σου, τη μόρφωσή σου προσφέροντάς σου όλα όσα εμείς δεν είχαμε. Και σε ρωτώ. Τι περιμένεις να κάνουμε, κόρη μου;»), ο καθησυχασμός (π.χ. «Μην ανησυχείς, καλά είμαι») καθώς και οι συμβουλές (π.χ. «Μίλησέ της»).

²³ Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 31/7/2017 από: <https://learnenglish.britishcouncil.org/en/english-grammar/adjectives/intensifiers>.

Τέλος, στην ταινία κάνουν την εμφάνισή τους και διάφορα είδη ερωτήσεων, όπως οι ερωτήσεις διευκρίνισης (π.χ. «Και πώς σκοπεύεις να πληρώσεις γι' αυτά, δεσποινίς;»), οι ερωτήσεις διστακτικότητας (π.χ. «Τι να κάνω μ' αυτό το κορίτσι;»), οι ερωτήσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «Σου φαίνεται αστείο, ε;») καθώς και οι ερωτήσεις που δηλώνουν ενδιαφέρον (π.χ. «Είσαι καλά, γλυκιά μου;»).

Σε ό,τι σχετίζεται με τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, αυτός αναδεικνύεται μέσα από την ειρωνεία (π.χ. «Ελάτε, πάμε να φύγουμε, πριν δούμε και το σκιάχτρο που χορεύει ή κανένα γίγαντα να μπεκροπίνει στο λιβάδι»), τους χαρακτηρισμούς που σκοπό έχουν να προσβάλλουν (π.χ. «άχρηστοι») και να υποβαθμίσουν (π.χ. «μικρές»), την απότομη διακοπή ομιλίας (π.χ. «Εσύ είσαι αυτή που θες να// //Τους γελοιοποίησες!») καθώς και την επικάλυψη ομιλίας ενός ατόμου από κάποιο άλλο (π.χ. «Δε σε [ενδιαφέρει καθόλου] [Οι επιπτώσεις] θα 'ναι φοβερές, αν δεν επανορθώσουμε»).

Επιπλέον, γίνονται αντιληπτές οι παύσεις για έμφαση (π.χ. «Μέριντα, (.) είσαι πριγκίπισσα (.) και απαιτώ...»), οι εκφράσεις επιβεβαίωσης (π.χ. «Έτσι μπράβο»), η χρήση του πρώτου ενικού προσώπου (π.χ. «...αλλά φέρθηκα εγωιστικά, δημιουργήσα μεγάλο σχίσμα...»), η ανάληψη ευθύνης (π.χ. «...δε φταίει άλλος μόνο εγώ») καθώς και η επίκληση στη λογική (π.χ. «Αρκούδα στο κάστρο. Είναι παράλογο. Δε μπορεί ν' ανοίξει πόρτες, έχει τεράστιες πατούσες»).

Επίσης, ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας εντοπίζεται μέσα από τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας (π.χ. «Δε με νοιάζει!») καθώς και τη χρήση της προστακτικής έγκλισης (π.χ. «Ελινor, τρέξε!»). Τέλος, τρία ακόμη στοιχεία του «αρσενικού» τρόπου ομιλίας αποτελούν οι αποφαντικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «Τέρμα τα λόγια. Τέρμα οι παραδόσεις. Η απόφαση θα παρθεί τώρα»), οι δεσμευτικές (Στάμου, 2015) (π.χ. «Στ' ορκίζομαι, Άνγκους, δεν πρόκειται να συμβεί αυτό») καθώς και οι κατευθυντικές πράξεις λόγου (Στάμου, 2015) (π.χ. «Πάμε!»).

Πίνακας 6. Το γλωσσικό ρεπερτόριο του κάθε μυθοπλαστικού χαρακτήρα στην ταινία
«Brave»

Χαρακτήρας	Φύλο	Αφηγηματική σημαντικότητα	Αφηγηματική αξιολόγηση	Γλωσσικοί κώδικες
Μέριντα ²⁴	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, ειδική ορολογία των προσκόπων, καθομιλουμένη, στρατιωτική ορολογία
Έλινορ ²⁵	Θηλυκό	Πρωταγωνίστρια	Καλή	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, λόγιες λέξεις
Φέργκους ²⁶	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Καλός	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
ΜακΓκάφιν	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Ουδέτερος	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος

²⁴ Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί πως η Μέριντα χρησιμοποιεί το φαινόμενο της «υφοποίησης» (stylization, Coupland, 2001: 345), όταν προσποιείται ένα «τέρας» με τη φωνή της και τα χέρια της. Επιπλέον, η Μέριντα χρησιμοποιεί την υφοποίηση, όταν λέει στη μητέρα της «Πώς ξέρεις ότι δεν σου αρέσει, αν δεν το δοκιμάσεις;», την ίδια φράση που έλεγε και εκείνη στα τρίδυμα.

²⁵ Βέβαια, και η Έλινορ χρησιμοποιεί την υφοποίηση δείχνοντας, έτσι, το γλυκό της πρόσωπο ως μητέρα. Αυτό συμβαίνει, όταν μιμείται ένα «τέρας» με τη φωνή και μέσα από τις κινήσεις του σώματός της λέγοντας για τη μικρή Μέριντα «Θα την κάνω μια μπουκιά, μόλις τη βρω» και στη συνέχεια, όταν την πιάνει και της λέει «Θα σε φάω».

²⁶ Η υφοποίηση εμφανίζεται και στον Φέργκους, όταν θέλοντας να κοροϊδέψει λέει «Ελάτε, πάμε να φύγουμε, πριν δούμε και το σκιάχτρο που χορεύει...» παριστάνοντας με τις κινήσεις του σώματός του ένα σκιάχτρο που χορεύει. Επίσης, ο Φέργκους χρησιμοποιεί την υφοποίηση, όταν παριστάνει τη Μέριντα με τη φωνή του, τους μορφασμούς του προσώπου του και τις κινήσεις των χεριών του λέγοντας στην Έλινορ «Θέλω να μείνω ανύπαντρη και ν' ανεμίζουν τα μαλλιά μου στον άνεμο, καθώς καλπάζω με τ' άλογό μου στις ρεματιές και ρίχνω τα βέλη μου στο ηλιοβασίλεμα».

				ομιλίας, καθομιλουμένη, στρατιωτική ορολογία
Μάκιντος	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Ουδέτερος	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, στρατιωτική ορολογία
Ντίνγκγουολ	Αρσενικό	Πρωταγωνιστής	Ουδέτερος	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη, στρατιωτική ορολογία
Μάγισσα	Θηλυκό	Περιφερειακή	Ουδέτερη	«Θηλυκός» και «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, ειδική ορολογία των πωλητριών/ -τών, καθομιλουμένη
Μόντυ	Θηλυκό	Περιφερειακή	Καλή	«Θηλυκός» τρόπος ομιλίας, καθομιλουμένη
Νεαρός ΜακΓκάφιν	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	Καθομιλουμένη
Νεαρός Μάκιντος	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	Καθομιλουμένη
Νεαρός Ντίνγκγουολ	Αρσενικό	Περιφερειακός	Καλός	Καθομιλουμένη

Ανάλυση Σκηνών

Απόσπασμα 1 (24:55-27:38)

Μέριντα (M), Έλινορ (E)

((Η Μέριντα ως πριγκίπισσα διάλεξε την τοξοβολία ως άθλημα για τους επίδοξους μνηστήρες της. Όποιος θα κέρδιζε στην τοξοβολία, θα την παντρευόταν. Η ίδια, όμως, αποφάσισε να αγωνιστεί για το ίδιο της το χέρι, ώστε να μην παντρευτεί κανέναν από τους μνηστήρες. Έτσι, τη βλέπουμε να κατευθύνεται προς το μέρος που διεξάγεται η τοξοβολία, να καρφώνει στο χώμα τη σημαία, να βγάζει την κουκούλα της και να φωνάζει))

1 M: Είμαι η Μέ-ρι-ντα, πρωτότοκο παιδί, απόγονη της οικογένειας Ντανβρώ, (.

2 και θα αγωνιστώ και εγώ (.) για το ίδιο μου το χέρι! ((ο κόσμος έχει σοκαριστεί))

3 E: ((Σηκώνεται από τη θέση της και μιλάει στον εαυτό της)) Μα, τι κάνεις,

4 M: Μέριντα; ((η Μέριντα προσπαθεί να ρίξει με το τόξο της, αλλά το φόρεμα που
5 φοράει τη δυσκολεύει)) Μέριντα!

6 M: Αυτό το παλιοφόρεμα! ((σκίζει το φόρεμα που φοράει και ως αποτέλεσμα, ο
κόσμος σοκάρεται. Στη συνέχεια, ρίχνει ένα βέλος στον πρώτο στόχο, τον οποίο και
πετυχαίνει))

7 E: Μέριντα, σταμάτα! ((πηγαίνει προς το μέρος της Μέριντα, η οποία ρίχνει ένα
βέλος και στον δεύτερο στόχο, τον οποίο, επίσης, πετυχαίνει))

8 Μην τολμήσεις να ρίξεις άλλο βέλος! ((η Μέριντα παίρνει την κατάλληλη θέση

9 ενώ την πλησιάζει η Έλινορ)) Μέριντα, σ' το απαγορεύω! ((η Μέριντα ρίχνει και το
τελευταίο βέλος, πετυχαίνει και τον τρίτο στόχο σκίζοντας, μάλιστα, στη μέση το
βέλος που είχε ρίξει προηγουμένως ένας από τους μνηστήρες. Έτσι, έρχεται
αντιμέτωπη με την Έλινορ πρόσωπο με πρόσωπο, αφότου έχει σοκάρει αυτήν, τους
πατεράδες των τριών μνηστήρων και τον Φέργκους))

10 Μα, την πίστη μου! ((έχει ανοίξει την πόρτα του δωματίου και σπρώχνει μέσα
11 τη Μέριντα)) Μ' έχεις βγάλει απ' τα ρούχα μου, νεαρή! =

12 M: =Εσύ είσαι αυτή που θες να//

13 E: //Τους γελοιοποίησες! ((δείχνει με το δάχτυλό της προς το μέρος των
14 μνηστήρων)) Μ' έκανες ρεζίλι! =

15 M: =Ακολούθησα τους νόμους! =

16 E: ((Της κουνάει το δάχτυλο και μετά, κλείνει την πόρτα)) =Δεν ξέρεις τι έκανες!

17 M: Δε σε [ενδιαφέρει καθόλου]

18 E: [Οι επιπτώσεις] θα 'ναι φοβερές, αν δεν επανορθώσουμε= ((κουνάει το δάχτυλό της))

19 M: =Μα:, άκουσέ με!= ((κουνάει τα χέρια της))

20 E: =Είμαι η βασίλισσα! Εσύ θ' ακούσεις εμένα!=

21 M: =A::, είναι πολύ άδικο= ((χτυπάει τα χέρια της στο τραπέζι))

22 E: =Χα. A:δικο;=

23 M: =Δε σε νοιάζει τι σκέφτομαι. Η υπόθεση του γάμου είναι αυτό που θες εσύ.

24 Αναρωτήθηκες τι θέλω εγώ; Όχι! Όλη μέρα μου λες τι πρέπει να κάνω ((κουνάει

25 το σπαθί της)) και τι δεν πρέπει να κάνω, προσπαθώντας να με κάνεις ίδια με

26 σένα. Ε, λοιπόν, σαν κι εσένα δε θα γίνω!=

27 E: =Α, φέρεσαι σαν παιδάκι= ((τοποθετεί τα χέρια της στη μέση της))

28 M: =Και εσύ είσαι έ:να: κτήνος! ((δείχνει με το σπαθί της την ταπεσαρί που απεικονίζει τα αδέρφια της και την ίδια να κρατάει το χέρι της Έλινορ και του

29 Φέργκους)) Δε σ' αντέχω!= ((πάει να σκίσει με το σπαθί της την ταπεσαρί, ώστε να χωρίσει την Έλινορ από την υπόλοιπη οικογένεια))

30 E: ((Σοκάρεται)) =Μέριντα!:=

31 M: =Δε θα γίνω σαν εσένα= ((πιέζει όλο και περισσότερο με το σπαθί της την ταπεσαρί))

32 E: =Όχι! Μην το κάνεις!:=

33 M: =Προτιμώ να πεθάνω ((κόβει στη μέση την ταπεσαρί)) παρά να σου μοιάσω!

34 E: Ω:;! ((δεν μπορεί να πιστέψει αυτό που μόλις έγινε και στη συνέχεια,

35 κατευθύνεται θυμωμένη προς το μέρος της Μέριντα)) Μέριντα, (.) είσαι

36 πριγκίπισσα (.) ((παίρνει το σπαθί από το χέρι της Μέριντα και το πετάει κάτω))

37 και απαιτώ...

38 M: [Μαμά]

39 E: [Να] φέρεσαι ανάλογα ((βγάζει πάνω από τη Μέριντα το τόξο και το πετάει στη φωτιά)).

40 M: Α:!! ((έχει τα χέρια της στο στόμα της μη μπορώντας να πιστέψει τι έχει συμβεί και τρέχει κλαίγοντας))

41 E: Μέριντα! Μέριντα! ((βλέπει το τόξο να καίγεται)) Ωχ, Θεέ μου! ((προσπαθεί

42 να βγάλει το τόξο από τη φωτιά και καίγεται)) Όχι, (.) τι έκανα; ((κλαίει και τρέμει η φωνή της))

Σε αυτό το απόσπασμα, η Μέριντα και η Έλινορ διαφωνούν κάθετα με το θέμα το γάμου, με αποτέλεσμα να έρχονται σε σύγκρουση. Από πλευρά ανάδυσης και θεσιακότητας, η Μέριντα κατασκευάζει την κατηγορία της επαναστάτριας γυναίκας, κατηγορία που προέρχεται μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «φύλο». Αυτό συμβαίνει, αφού, μη θέλοντας να παντρευτεί, αγωνίζεται και η ίδια για το χέρι της στην τοξοβολία (σειρές 1-2), δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας, σχίζοντας κιόλας το φόρεμα που τη δυσκολεύει και ρίχνοντας με επιτυχία τα βέλη της και στους τρεις στόχους (σειρές 6, 7, 9).

Επιπλέον, η Μέριντα κατασκευάζει την κατηγορία της επαναστάτριας κόρης, κατηγορία προερχόμενη μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «οικογένεια». Αυτό συμβαίνει, καθώς έρχεται σε αντιπαράθεση με τη μητέρα της (σειρές 26, 28-29, 31, 33), δεσμευμένο κατηγορήμα αυτής της κατηγορίας, η οποία θέλει και κάνει τα πάντα, για να την παντρέψει, ενώ η ίδια διαφωνεί με αυτήν της την απόφαση.

Βέβαια, η παραπάνω κατηγορία συγκρούεται με την άλλη κατηγορία που κατασκευάζει η Μέριντα, αυτήν της κόρης που προσπαθεί απεγνωσμένα να εξηγήσει στη μητέρα της για ποιο λόγο κάνει ό,τι κάνει, χωρίς, ωστόσο, να το πετυχαίνει (σειρές 17, 19, 21, 23-26), κατηγορία που προέρχεται και αυτή μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους «οικογένεια». Φτάνει σε σημείο, μάλιστα, να κλαίει και να εγκαταλείπει το δωμάτιο τρέχοντας (σειρά 40).

Η Έλινορ κατασκευάζει τις κατηγορίες της αυστηρής βασίλισσας και μητέρας, κατηγορίες προερχόμενες μέσα από τους μηχανισμούς κατηγοριοποίησης μέλους «αξίωμα» και «οικογένεια» αντίστοιχα. Η Έλινορ ως βασίλισσα φοβάται για την αξιοπρέπειά της και πιο συγκεκριμένα, τη σπίλωσή αυτής (σειρά 14). Ακόμη, φοβάται και για τις επιπτώσεις που θα έχει η απόφαση της πριγκίπισσας Μέριντα να μην παντρευτεί κερδίζοντας στο άθλημα που η ίδια επέλεξε για το χέρι της, την τοξοβολία (σειρές 16, 18).

Επίσης, η Έλινορ ως βασίλισσα αλλά και μητέρα στην προκειμένη περίπτωση απαγορεύει στη Μέριντα να ρίξει με τα βέλη της (σειρές 7, 8, 9) και στη συνέχεια, απαιτεί από αυτήν να συμπεριφέρεται, όπως αρμόζει σε μία πριγκίπισσα (σειρές 35-37, 39). Δεσμευμένα κατηγορήματα αυτής της κατηγορίας αποτελούν οι διαταγές που δίνει η Έλινορ στη Μέριντα ως βασίλισσα και μητέρα της (σειρές 7, 8, 9, 20, 37, 39).

Τέλος, η Έλινορ κατασκευάζει την κατηγορία της μετανιωμένης μητέρας, κατηγορία που προέρχεται μέσα από τον μηχανισμό κατηγοριοποίησης μέλους

«οικογένεια». Αυτό συμβαίνει, καθώς αντιλαμβάνεται ότι έκανε λάθος που πέταξε το τόξο της κόρης της στη φωτιά και προσπαθεί να το βγάλει από εκεί καίγοντας, μάλιστα, και τον εαυτό της (σειρές 41-42). Ακόμη, τη βλέπουμε να κλαίει και να τρέμει η φωνή της, όταν μιλάει (σειρά 42). Δεσμευμένα κατηγορήματα αυτής της κατηγορίας αποτελούν η μετάνοια της Έλινορ και το κλάμα της (σειρές 41-42).

Από πλευρά σχεσιακότητας, η Μέρντα και η Έλινορ οικοδομούν μία σχέση διάκρισης, από τη στιγμή που μαλώνουν έντονα για το θέμα του γάμου, με την Έλινορ να ωθεί τη Μέρντα σε γάμο και τη Μέρντα να μην την υπακούει (σειρές 10-11, 13-14, 17, 23-26, 28-29, 31, 33). Με αυτόν τον τρόπο, η Μέρντα αποφυσικοποιεί την Έλινορ ως μητέρα της και βασίλισσα (σειρές 7, 9, 26, 28-29, 31, 33) αποδίδοντάς της, μάλιστα, και τον χαρακτηρισμό «κτήνος» (σειρά 28) καθώς και υποστηρίζοντας ότι σαφώς και θα προτιμούσε τον θάνατο από το να της μοιάσει (σειρά 33). Η αποφυσικοποίηση της Έλινορ από τη Μέρντα πραγματοποιείται και μέσα από το γεγονός ότι η τελευταία κόβει με το σπαθί της την ταπεσαρί στη μέση χωρίζοντας την Έλινορ από την υπόλοιπη οικογένεια (σειρά 33).

Από πλευρά δεικτικότητας, η Μέρντα παραπέμπει και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από τους ήπιους χαρακτηρισμούς που σκοπό έχουν να θίξουν (σειρά 6), την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρές 19, 21, 24, 40), το παρακλητικό ύφος (σειρά 19), τα επιφωνήματα (σειρές 21, 40) καθώς και τα επιτακτικά (σειρά 21), που χρησιμοποιεί για έμφαση.

Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της Μέρντα περικειμενικοποιείται εξωγλωσσικά, όταν διακόπτεται (σειρές 12-13) ή όταν επικαλύπτεται η ομιλία της από τη μητέρα της (σειρές 17-18, 38-39), όταν κουνάει τα χέρια της από αγανάκτηση (σειρά 19) ή το σπαθί της απαλά (σειρές 24-25) και τέλος, όταν φεύγει από το δωμάτιο τρέχοντας και κλαίγοντας (σειρά 40).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Μέρντα εντοπίζεται λεκτικά μέσα από την ισχυρή αποφαντική πράξη λόγου (με απουσία επιστημικής τροπικότητας, σειρά 1), τις υπόλοιπες ισχυρές αποφαντικές (σειρές 15, 23-26, 28-29, 33) και τις δεσμευτικές πράξεις λόγου (σειρές 2, 26, 31), τις παύσεις (σειρές 1-2) και την επιμήκυνση φωνηέντων για έμφαση (σειρά 28), τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου (σειρές 1-2, 15, 23-26, 29, 31, 33) και της προσωπικής αντωνυμίας (σειρές 2, 24) καθώς και τους βαρείς χαρακτηρισμούς που σκοπό έχουν να προσβάλλουν (σειρά 28).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Μέριντα περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά μέσα από την έμφαση που δίνει σε κάποιες λέξεις (σειρές 6, 23, 24) και εκφράσεις (σειρές 1-2, 12, 17, 19, 21, 26, 28, 29, 33), και εξωγλωσσικά, όταν καρφώνει τη σημαία στο χώμα με πυγμή (σειρά 1), όταν σκίζει το φόρεμά της προκαλώντας τις αντιδράσεις του κόσμου (σειρά 6), όταν ρίχνει τα βέλη της και πετυχαίνει και τους τρεις στόχους (σειρές 6, 7, 9), όταν κοιτάζει τη μητέρα της όντας νευριασμένη (σειρά 9), όταν χτυπάει τα χέρια της στο τραπέζι (σειρά 21) και τέλος, όταν κόβει με το σπαθί της την ταπεσαρί στη μέση (σειρά 33).

Η Έλινορ παραπέμπει και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας. Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της γίνεται αντιληπτός λεκτικά μέσα από τις ερωτήσεις που θέτει και απευθύνονται στην ίδια (σειρές 3-4, 42), την επιμήκυνση φωνηέντων (σειρές 22, 34, 42), τις εκφραστικές πράξεις λόγου (σειρές 10-11), τα επίθετα (σειρά 18), τη χρήση του πρώτου πληθυντικού προσώπου (σειρά 18), τις παρομοιώσεις (σειρά 27), τα υποκοριστικά (σειρά 27), που εκφράζουν συναισθηματισμό, τα επιφωνήματα (σειρές 34, 41) και τις επιφωνηματικές εκφράσεις (σειρές 10, 41), που χρησιμοποιεί, για να εκφράσει τα έντονα συναισθήματά της, καθώς και τις παύσεις για συναισθηματική ένταση (σειρά 42).

Ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας της Έλινορ περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά, όταν τρέμει η φωνή της (σειρά 42), και εξωγλωσσικά, όταν τοποθετεί τα χέρια της στη μέση της (σειρά 27), όταν σοκάρεται (σειρά 30), όταν μετανιώνει που έριξε το τόξο της Μέριντα στη φωτιά και προσπαθεί να το βγάλει από εκεί (σειρές 41-42) και τέλος, όταν κλαίει (σειρά 42).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Έλινορ εντοπίζεται λεκτικά μέσα από τον επιτακτικό τρόπο ομιλίας (σειρές 5, 8, 9, 20, 30, 32, 35-37, 39), την προστακτική έγκλιση (σειρά 7), τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου (σειρές 20, 37, 42), την ισχυρή αποφαντική πράξη λόγου (με απουσία επιστημικής τροπικότητας, σειρά 20), τις υπόλοιπες ισχυρές αποφαντικές (σειρές 13-14, 35-37) και τις κατευθυντικές πράξεις λόγου (σειρά 20) καθώς και τις παύσεις για έμφαση (σειρές 35-36).

Ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας της Έλινορ περικειμενικοποιείται παραγλωσσικά μέσα από την έμφαση που δίνει σε κάποιες εκφράσεις (σειρές 35-36), και εξωγλωσσικά, όταν πηγαίνει προς το μέρος της Μέριντα όντας νευριασμένη (σειρές 7, 35), όταν έρχεται αντιμέτωπη με τη Μέριντα (σειρά 9), όταν τη σπρώχνει μέσα στο δωμάτιο (σειρές 10-11), όταν χρησιμοποιεί έντονα τα δάχτυλά της (σειρές 13, 16, 18), όταν κλείνει με νεύρα την πόρτα (σειρά 16), όταν διακόπτει (σειρές 12-

13) και επικαλύπτει τον λόγο της Μέριντα (σειρές 17-18, 38-39), όταν παίρνει απότομα το σπαθί από το χέρι της Μέριντα και το πετάει κάτω (σειρά 36) και τέλος, όταν βγάζει πάνω από τη Μέριντα το τόξο και το πετάει στη φωτιά (σειρά 39).

Από πλευρά μερικότητας, και η Έλινορ αλλά, σε μικρότερο βαθμό, και η Μέριντα αναπαράγουν τα παραδοσιακά έμφυλα πρότυπα. Η Έλινορ κατασκευάζει την ταυτότητα της παραδοσιακής μητέρας και βασίλισσας, που προσπαθεί να επιβληθεί στην κόρη της, δίχως να την ενδιαφέρει τι επιθυμεί η ίδια θεωρώντας τον γάμο πολύ σημαντικό, για αυτόν τον λόγο, άλλωστε, την κατευθύνει προς τα εκεί. Επίσης, ως παραδοσιακή μητέρα μετανιώνει για τη συμπεριφορά της απέναντι στην κόρη της και αυτό φαίνεται, όταν κλαίει και τρέμει η φωνή της, καθώς μιλάει.

Με τη σειρά της, η Μέριντα κατασκευάζει την ταυτότητα της παραδοσιακής συναισθηματικής κόρης, που προσπαθεί να κάνει τη μητέρα της να την ακούσει, κλαίει και φεύγει τρέχοντας από το δωμάτιο. Βέβαια, η Μέριντα, κατά κύριο λόγο, κατασκευάζει τις ταυτότητες της σύγχρονης επαναστάτριας γυναίκας και κόρης, η οποία παλεύει για το δικαίωμά της να μείνει ανύπαντρη μη θεωρώντας το γάμο ως αυτοσκοπό της ζωής της.

Κεφάλαιο Πέμπτο: Συμπεράσματα/ Συζήτηση

Στην παρούσα εργασία πραγματοποιήθηκε ποιοτική συγκριτική ανάλυση έξι συνολικά ταινιών κινουμένων σχεδίων της Disney, τριών παλαιότερων και τριών νεότερων, αναφορικά με τις κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις του φύλου σε αυτές. Η ανάλυση πραγματοποιήθηκε με βάση την προσέγγιση των Bucholtz και Hall, το εθνομεθοδολογικό εργαλείο της Ανάλυσης Κατηγοριοποίησης Μέλους του Sacks όπως επίσης και το μοντέλο του Androutsopoulos σε μακρο-επίπεδο, που είναι η ανάλυση του συνολικού γλωσσικού ρεπερτορίου, καθώς και σε μικρο-επίπεδο, που είναι η ανάλυση σκηνών.

Σε μακρο-επίπεδο, η ανάλυση του γλωσσικού ρεπερτορίου των έξι ταινιών κινουμένων σχεδίων της Disney έδειξε πως στις τρεις παλαιότερες ταινίες χρησιμοποιούνται ποικίλοι γλωσσικοί κώδικες, οι οποίοι ανήκουν και στην πρότυπη ποικιλία αλλά και σε μη πρότυπα γλωσσικά ύφη.

Αναλυτικότερα, χρησιμοποιήθηκε η καθομιλουμένη, δηλαδή το απλό και καθημερινό λεξιλόγιο. Επιπλέον, εντοπίστηκαν και λόγιες λέξεις, δηλαδή πιο επίσημες λέξεις, που δεν χρησιμοποιούνται συχνά. Τέλος, εμφανίστηκε και ο ποιητικός λόγος, κάποιες φορές μέσα στα τραγούδια των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, μερικά στοιχεία του οποίου αποτελούν οι αντιθέσεις, οι ομοιοκαταληξίες καθώς και οι παρομοιώσεις.

Ακόμη, χρησιμοποιήθηκε η γλώσσα της πιάτσας, δηλαδή ένα πιο «μάγκικο» λεξιλόγιο. Επίσης, εντοπίστηκε ο «θηλυκός» τρόπος ομιλίας, μέσω του οποίου οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες εκφράζουν τον συναισθηματικό τους κόσμο. Τέλος, εμφανίστηκε και ο «αρσενικός» τρόπος ομιλίας, μέσω του οποίου οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες εκπέμπουν δυναμισμό.

Αναφορικά με τις τρεις νεότερες ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney, η ανάλυση έδειξε ότι, όπως και στις παλαιότερες ταινίες έτσι και σε αυτές, χρησιμοποιούνται ποικίλοι γλωσσικοί κώδικες, οι οποίοι ανήκουν και στην πρότυπη ποικιλία αλλά και σε μη πρότυπα γλωσσικά ύφη.

Πιο αναλυτικά, χρησιμοποιήθηκε η καθομιλουμένη, δηλαδή απλές και καθημερινές λέξεις και εκφράσεις. Επιπρόσθετα, εντοπίστηκαν και λόγιες λέξεις, δηλαδή πιο επίσημες λέξεις, που χρησιμοποιούνται σπάνια. Τέλος, εμφανίστηκε και ο ποιητικός λόγος, κάποιες φορές μέσα στα τραγούδια των μυθοπλαστικών

χαρακτήρων, μερικά στοιχεία του οποίου αποτελούν οι μεταφορές, οι ομοιοκαταληξίες καθώς και οι παρομοιώσεις.

Συν τοις άλλοις, εντοπίστηκε μία γεωγραφική ποικιλία από τις βόρειες διαλέκτους (Maroniti et al., 2013: 27) και πιο συγκεκριμένα, το φαινόμενο του βόρειου φωνηεντισμού, η γλώσσα των νέων, δηλαδή λέξεις και εκφράσεις που ανήκουν στον λόγο της νεολαίας, καθώς και η γλώσσα της πιάτσας, δηλαδή «μάγικες» λέξεις και εκφράσεις.

Επιπροσθέτως, εμφανίστηκε η ειδική ορολογία των προσκόπων, λέξεις και εκφράσεις που χρησιμοποιούν οι πρόσκοποι, η ειδική ορολογία των πωλητριών/ -τών, λέξεις και εκφράσεις που χρησιμοποιούν οι πωλήτριες/ -τές, καθώς και η στρατιωτική ορολογία, λέξεις και εκφράσεις που συναντώνται σε περιβάλλοντα πολέμου.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί το γεγονός πως υπάρχουν μυθοπλαστικοί χαρακτήρες που, αν και είναι πρωταγωνίστριες/ -στές, δεν μιλούν καθόλου σε κάποιες σκηνές ή σε ολόκληρη την ταινία. Οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες που σε κάποιες σκηνές δεν μιλούν καθόλου είναι η Αυγούλα, όταν κοιμάται, και ο Φίλιππος, όταν σώζεται από τις τρεις καλές νεράιδες και παλεύει με την Μαγκούφισσα, μυθοπλαστικοί χαρακτήρες της ταινίας «Ωραία Κοιμωμένη», ενώ δεν μιλάει καθόλου ο Χαζούλης, μυθοπλαστικός χαρακτήρας της ταινίας «Η Χιονάτη και οι Εφτά Νάνοι».

Όσον αφορά στο μικρο-επίπεδο, από την ανάλυση έξι συγκεκριμένων σκηνών από τις έξι ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney προέκυψε πως στις τρεις παλαιότερες ταινίες γίνεται ξεκάθαρα αναπαραγωγή των παραδοσιακών πατριαρχικών προτύπων.

Αναλυτικότερα, οι γυναικείοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες κατασκευάζουν τις ταυτότητες των τρομαγμένων γυναικών, των διπλωματισσών γυναικών, που καταφέρνουν να πετύχουν τον στόχο τους μέσω της επίκλησης στο συναίσθημα και διαφόρων άλλων ανταλλαγμάτων, καθώς και των νοικοκυρών, οι οποίες διατάζουν τους άνδρες μόνο σε ό,τι έχει σχέση με το νοικοκυριό. Άλλες ταυτότητες που κατασκευάζουν είναι αυτές των συμπονετικών γυναικών, που νοιάζονται για όλες και όλους και πράττουν τα πάντα, για να τις/ τους ευχαριστήσουν, καθώς και των υποτελών γυναικών, που δεν έχουν «φωνή», δεν αντιδρούν και δεν διεκδικούν τα δικαιώματά τους.

Ακόμη, οι γυναικείοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες κατασκευάζουν τις ταυτότητες των γυναικών που εκφράζουν έντονα τη χαιρεκακία τους και

κουτσομπολεύουν τα πάντα, είναι απότομες και άδικες με τις/ τους γύρω τους καθώς και κακομαθημένες. Επιπρόσθετα, κατασκευάζουν τις «κλασικές» ταυτότητες της καλής μητέρας, που φροντίζει για το μέλλον των βιολογικών παιδιών της, αλλά και της κακής μητριάς, που κακομεταχειρίζεται τα παιδιά που δεν είναι δικά της προς όφελος της ίδιας και των δικών της παιδιών. Εκτός αυτού, ενδύονται και τον ρόλο των «κυριών» και «αρχηγών» του σπιτιού, οι οποίες δεν ασχολούνται με τις οικιακές εργασίες, αλλά έχουν άλλα άτομα για αυτό.

Επιπλέον, οι γυναικείοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες κατασκευάζουν και την ταυτότητα των ρομαντικών γυναικών, που το μόνο που κάνουν είναι να ονειρεύονται τον πρίγκιπα του παραμυθιού και τίποτα άλλο, χάρη στον οποίο είναι ευτυχισμένες και θεωρούν τους εαυτούς τους πλήρεις. Τέλος, κατασκευάζουν και την ταυτότητα των αφελών γυναικών, που εμπιστεύονται άγνωστα άτομα και πείθονται εύκολα από αυτά, δίχως να διατηρούν τις στοιχειώδεις επιφυλάξεις.

Αντιθέτως, οι ανδρικοί μυθοπλαστικοί χαρακτήρες κατασκευάζουν τις ταυτότητες των φοβισμένων και δεισιδαιμόνων ανδρών καθώς και των παραδοσιακών ανύπαντρων ανδρών, οι οποίοι δεν ασχολούνται καθόλου με τα του οίκου και είναι άξεστοι. Πέραν αυτού, κατασκευάζουν και την ταυτότητα των «κλασικών ιπποτών» πάνω στο άλογο, οι οποίοι συμπεριφέρονται με αβρότητα στις γυναίκες που αγαπούν και κάνουν τα πάντα, όπως το να στήσουν ένα ρομαντικό σκηνικό, προκειμένου να τις κατακτήσουν.

Σχετικά με τους τρόπους ομιλίας των μυθοπλαστικών χαρακτήρων στις τρεις παλαιότερες ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney, διαπιστώθηκε ότι και οι γυναικείοι και οι ανδρικοί μυθοπλαστικοί χαρακτήρες παραπέμπουν και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, ανάλογα με την κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει.

Πιο αναλυτικά, από τη μία μεριά, οι γυναικείοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες παραπέμπουν στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, για να παρακαλέσουν, να πείσουν, να δηλώσουν ευγένεια, να εκφράσουν τη διστακτικότητά τους, τα παράπονά τους καθώς και τον συναισθηματικό τους κόσμο. Εκτός αυτών, αντλούν από τον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, όταν δείχνουν απογοήτευση και λύπη, πανικό και φόβο, γλυκύτητα και χάρη, αηδία, ενδιαφέρον, σεβασμό, υποταγή, κακία και περιέργεια καθώς και όταν επιζητούν διευκρίνιση σε κάποια απορία τους. Μερικά από αυτά τα χαρακτηριστικά, όπως η ευγένεια και ο φόβος, βρέθηκαν σε θηλυκούς χαρακτήρες κινουμένων σχεδίων και στην έρευνα των Leaper, Breed, Hoffman και Perlman (2002: 1660).

Με τη σειρά τους, οι ανδρικοί μυθοπλαστικοί χαρακτήρες παραπέμπουν στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, όταν επιζητούν διευκρινίσεις σε κάποια ερώτησή τους καθώς και επιβεβαίωση. Πέραν αυτών, αντλούν από τον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, όταν επιθυμούν να δείξουν την απογοήτευσή τους, τη ντροπαλοσύνη τους και τον φόβο τους, να δηλώσουν ευγένεια και συναισθηματική ένταση στον λόγο τους καθώς και να εκφράσουν τις δεισιδαιμονίες τους, τη διστακτικότητά τους και τα συναισθήματά τους.

Από την άλλη μεριά, οι γυναικείοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες παραπέμπουν στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, όταν φωνάζουν, όταν διατάζουν καθώς και όταν απειλούν. Επιπροσθέτως, αντλούν από τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, όταν επιθυμούν να δείξουν αυστηρότητα και επιτακτικότητα καθώς και για να δώσουν έμφαση.

Με τη σειρά τους, οι ανδρικοί μυθοπλαστικοί χαρακτήρες παραπέμπουν στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, για να δείξουν επιτακτικότητα, να δηλώσουν την απαξίωση και την επιμονή τους καθώς και να εκφράσουν τα νεύρα τους. Επίσης, αντλούν από τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, όταν μαλώνουν και ασκούν σωματική βία καθώς και όταν διατάζουν.

Αναφορικά με τις τρεις νεότερες ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney, παρατηρήθηκε ότι γίνονται κάποιες προσπάθειες, ώστε να εξαιρεθούν τα παραδοσιακά έμφυλα πρότυπα με το να απηχούν οι γυναικείοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες τα σύγχρονα πρότυπα. Ωστόσο, αυτές οι προσπάθειες δεν είναι αρκετά ισχυρές, με αποτέλεσμα τα παραδοσιακά πατριαρχικά πρότυπα όχι μόνο να μην εξαλείφονται, αλλά να ενισχύονται κιόλας. Παρόμοια αποτελέσματα έδειξε και η έρευνα των Μαρωνίτη και Στάμου (2014: 1037).

Αναλυτικότερα, οι γυναικείοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες προσπαθούν να κατασκευάσουν την ταυτότητα των γυναικών που επαναστατούν μπροστά σε γυναίκες και άνδρες και εκπέμπουν αυστηρότητα. Κατά κύριο λόγο, όμως, αυτή η ταυτότητα επισκιάζεται από τις ταυτότητες των υποτελών γυναικών, των γυναικών που προσπαθούν απεγνωσμένα να δικαιολογήσουν τις πράξεις τους αλλά και των γυναικών που μετανιώνουν για αυτές. Άλλη μία ταυτότητα που κατασκευάζουν είναι αυτή των δυναμικών και αυτόνομων γυναικών οι οποίες, όμως, ό,τι και να γίνει, παραμένουν ευγενικές και καταλήγουν στο τέλος της σκηνης να είναι φοβισμένες.

Αντιθέτως, οι ανδρικοί μυθοπλαστικοί χαρακτήρες κατασκευάζουν την ταυτότητα των αυστηρών και ισχυρών ανδρών, που δίνουν εντολές, απαιτούν υπακοή

και δεν δέχονται την κηλίδωση της τιμής τους καθώς και την αμαύρωση του ονόματός τους στην οικογένειά τους και στην κοινωνία. Ακόμη, κατασκευάζουν την ταυτότητα των αυτάρεσκων και γοητευτικών ανδρών, που ενδιαφέρονται έντονα για το γυναικείο φύλο, επιδιώκουν να περνούν καλά και εμπαιίζουν τα υπόλοιπα άτομα.

Όσον αφορά στους τρόπους ομιλίας των μυθοπλαστικών χαρακτήρων στις τρεις νεότερες ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney, διαπιστώθηκε ότι και οι γυναικείοι και οι ανδρικοί μυθοπλαστικοί χαρακτήρες παραπέμπουν και στον «θηλυκό» αλλά και στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, ανάλογα με την εκάστοτε περίπτωση. Με αυτόν τον τρόπο, οι γυναικείοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες αντιμετωπίζονται και ως θηλυκά αλλά και ως αρσενικά άτομα. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τους ανδρικούς μυθοπλαστικούς χαρακτήρες.

Η διαφορά, βέβαια, στη χρήση του «αρσενικού» τρόπου ομιλίας από τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες των παλαιότερων ταινιών σε σχέση με τη χρήση του «αρσενικού» τρόπου ομιλίας από τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες των νεότερων ταινιών είναι ότι οι τρεις πρωταγωνίστριες των νεότερων ταινιών δεν χρησιμοποιούν τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, για να δείξουν απλώς αυστηρότητα και επιτακτικότητα, αλλά και για να επαναστατήσουν βγάζοντας έτσι, την εικόνα των σύγχρονων δυναμικών γυναικών, εικόνα, βέβαια, που κάποιες φορές επισκιάζεται από την εικόνα των παραδοσιακών γυναικών που βγάζουν.

Πιο αναλυτικά, από τη μία πλευρά, οι γυναικείοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες παραπέμπουν στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, όταν μετανοούν και κλαίνε για κάτι που έχουν κάνει, όταν παρακαλάνε καθώς και όταν σοκάρονται. Επίσης, αντλούν από τον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, για να δείξουν γλυκύτητα, παθητικότητα και στωικότητα, να δηλώσουν ευγένεια και συναισθηματική ένταση καθώς και να εκφράσουν τα συναισθήματά τους, όπως αγανάκτηση, ανησυχία, απογοήτευση και στενοχώρια.

Με τη σειρά τους, οι ανδρικοί μυθοπλαστικοί χαρακτήρες παραπέμπουν στον «θηλυκό» τρόπο ομιλίας, όταν επιθυμούν να δηλώσουν συναισθηματική ένταση στον λόγο τους, όταν επιζητούν την επιβεβαίωση των άλλων ατόμων καθώς και όταν εκφράζουν τα συναισθήματά τους.

Από την άλλη πλευρά, οι γυναικείοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες παραπέμπουν στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, για να δείξουν αποφασιστικότητα, αυστηρότητα, επιτακτικότητα, θάρρος, πυγμή και σοβαρότητα καθώς και για να δώσουν έμφαση. Ακόμη, αντλούν από τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, όταν ανακοινώνουν τα σχέδιά τους, χωρίς να τα διαπραγματεύονται, όταν διατάζουν, όταν προσβάλλουν και

σαρκάζονται καθώς και όταν νευριάζουν με τα υπόλοιπα άτομα φτάνοντας, μάλιστα, και στο σημείο να ασκήσουν σωματική βία πάνω τους.

Με τη σειρά τους, οι ανδρικοί μυθοπλαστικοί χαρακτήρες παραπέμπουν στον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, όταν δίνουν εντολές, όταν δίνουν τον λόγο τους καθώς και όταν υποβαθμίζουν τα άλλα άτομα και φωνάζουν σε αυτά. Τέλος, αντλούν από τον «αρσενικό» τρόπο ομιλίας, για να δείξουν αυστηρότητα, δύναμη, επιτακτικότητα και υπερηφάνεια, να δώσουν έμφαση, καθώς και να εκφράσουν τα νεύρα τους.

Περιορισμοί της Έρευνας και Προτάσεις για Περαιτέρω Έρευνα

Η παρούσα εργασία έχει έναν περιορισμό. Ο περιορισμός (Creswell, 2011: 237) είναι ότι αναλύθηκαν μόνο ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney, ενώ υπάρχουν και άλλες ταινίες κινουμένων σχεδίων με πρωταγωνίστριες γυναικείους χαρακτήρες, όπως οι ταινίες Μπάρμπι (Barbie) καθώς και Μπρατζ (Bratz), που θα μπορούσαν να αναλυθούν.

Οι προτάσεις για περαιτέρω έρευνα στην παρούσα εργασία (Creswell, 2011: 238) είναι δύο. Η πρώτη πρόταση είναι να αναλυθούν και άλλες ταινίες κινουμένων σχεδίων, όπως οι ταινίες Μπάρμπι (Barbie) και Μπρατζ (Bratz), και έτσι, να γίνει συγκριτική ανάλυση όλων των παραπάνω ταινιών, από τις παλαιότερες μέχρι τις πιο σύγχρονες, αναφορικά με το πώς προβάλλεται το φύλο σε αυτές.

Η δεύτερη πρόταση είναι να διερευνηθούν οι αντιλήψεις των παιδιών για τις κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις του φύλου σε όλες τις ταινίες κινουμένων σχεδίων που αναφέρθηκαν παραπάνω. Αυτό θα μπορούσε να γίνει μέσα από ερωτηματολόγια (Cohen, Manion & Morrison, 2008: 414) και συνεντεύξεις (Ζαφειρόπουλος, 2005: 169 · Cohen & Manion, 1994: 373), ανάλογα με το αναπτυξιακό επίπεδο των παιδιών. Έτσι, με βάση τα παραπάνω αποτελέσματα θα μπορούν να παραχθούν εκπαιδευτικά προγράμματα κριτικού γραμματισμού με σκοπό την αποδόμηση και αμφισβήτηση των παραδοσιακών έμφυλων αναπαραστάσεων καθώς και ταινίες κινουμένων σχεδίων με έμφαση στη γυναίκα ως ενεργητικό και όχι ως παθητικό άτομο.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ελληνόγλωσσες

- Αβδελά, Ε. (1990). *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού. Καταμερισμός τής εργασίας κατά φύλα στον δημόσιο τομέα, 1908-1955*. Αθήνα: Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος.
- Αβδελά, Ε. & Ψαρρά, Α. (1997). Πρόλογος. Στο Ε. Αβδελά & Α. Ψαρρά (Επιμ.), *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Γκασούκα, Μ. (1997). Η κοινωνική ομάδα των γυναικών της ελληνικής υπαίθρου ως διαχρονικός φορέας του λαϊκού πολιτισμού (Μία προσέγγιση απ' τη σκοπιά του gender). In Ε. Georgoudaki & D. Pastourmatzi (Eds), *Women, Creators of Culture* (pp. 59-72). Thessaloniki: STEP Publications, Hellenic Association of American Studies (HELAAS).
- Δαμανάκη, Μ. (1995⁵). *Το θηλυκό πρόσωπο της εξουσίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Ζαφειρόπουλος, Κ. (2005). *Πώς γίνεται μια επιστημονική εργασία; Επιστημονική έρευνα και συγγραφή εργασιών*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική ΑΕ.
- Ιμβριώτη, Ρ. (2002). *Η γυναίκα στο Βυζάντιο. Τιμητική έκδοση για τα 25 χρόνια από το θάνατό της*. Αθήνα: Εκδόσεις Περίπλους.
- Κακλαμανάκη, Ρ. (1984²). *Η θέση της Ελληνίδας στην οικογένεια, στην κοινωνία, στην πολιτεία*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Καρζής, Θ. (1990). *Η γυναίκα της νέας εποχής. Αναγέννηση-Τουρκοκρατία. Γαλλική Επανάσταση-Ελληνική Επανάσταση*. Αθήνα: Εκδόσεις Φιλιππότη.
- Λαμπράκη, Ε. Α. (1999). *Η αρχή της ισότητας των δύο φύλων στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Από τη συνθήκη της Ρώμης ως τη Συνθήκη του Άμστερνταμ*. Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη.
- Λαμπροπούλου, Σ. (2014). Κοινωνικό φύλο: Μέθοδοι και προσεγγίσεις. Στο Μ. Γεωργαλίδου, Μ. Σηφianού & Β. Τσάκωνα (Επιμ.), *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και εφαρμογές* (σσ. 399-440). Αθήνα: Εκδόσεις νήσος.

- Μακρή-Τσιλιπάκου, Μ. (2004). «Η 'γυναικεία' γλώσσα & η γλώσσα των γυναικών». *Πρακτικά διημερίδας «Το φύλο, τόπος συνάντησης των διαφορετικών επιστημών: Ένας πρώτος ελληνικός απολογισμός», 11-12 Οκτωβρίου 2003* (σσ. 1-20). Μυτιλήνη: Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών «Γυναίκες και Φύλα: Ανθρωπολογικές και Ιστορικές προσεγγίσεις», Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 18/9/2017 από: http://www1.aegean.gr/gender-postgraduate/documents/Praktika_Synedriou/%ce%ba%ce%b5%ce%af%ce%bc%ce%b5%ce%bd%ce%bf%20%ce%9c%ce%b1%ce%ba%cf%81%ce%ae-%ce%a4%cf%83%ce%b9%ce%bb%ce%b9%cf%80%ce%ac%ce%ba%ce%bf%cf%85.pdf.
- Μακρή-Τσιλιπάκου, Μ. (2014). Πρακτικές κοινωνι(ογλωσσικής) κατηγοριοποίησης: Κατηγορίες μέλους. In G. Kotzoglou, K. Nikolou, E. Karantzola, K. Frantzi, I. Galantomos, M. Georgalidou, V. Kourti-Kazoullis, C. Papadopoulou & E. Vlachou (Eds), *Selected Papers of the 11th International Conference on Greek Linguistics, 26-29 September 2013* (pp. 19-45). Rhodes: University of the Aegean.
- Μαρωνίτη, Κ. & Στάμου, Α. Γ. (2014). Κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις του φύλου σε κείμενα μαζικής κουλτούρας για παιδιά: Η περίπτωση των κινουμένων σχεδίων. In G. Kotzoglou, K. Nikolou, E. Karantzola, K. Frantzi, I. Galantomos, M. Georgalidou, V. Kourti-Kazoullis, C. Papadopoulou & E. Vlachou (Eds), *Selected Papers of the 11th International Conference on Greek Linguistics, 26-29 September 2013* (pp. 1027-1039). Rhodes: University of the Aegean.
- Μίσιου, Α. (1999). Γυναίκες και πολίτες στην κλασική Αθήνα. Στα *Πρακτικά Ευρωπαϊκού Συνεδρίου του Κέντρου Γυναικείων Μελετών και Ερευνών ΔΙΟΤΙΜΑ «Το φύλο των δικαιωμάτων. Εξουσία, γυναίκες και ιδιότητα του πολίτη», 9-10 Φεβρουαρίου 1996* (σσ. 31-43). Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Μπακαλάκη, Α. & Ελεγκίτου, Ε. (1987). *Η εκπαίδευση «εις τα του οίκου» και τα γυναικεία καθήκοντα. Από την ίδρυση τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους ἕως τὴν ἐκπαιδευτικὴ μεταρρύθμιση τοῦ 1929*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο της Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις

26/9/2017

από:

http://eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/SEAB113/9_Bakalaki_Elegmitou_1987.pdf.

ντε Κερβαντουέ, Α. & Μοσύ Λαβώ, Ζ. (2000). *Οι γυναίκες δεν είναι σαν τους άλλους* (επιμ. Στρατής Μπουρνάζος, μτφ. Μαρία Οικονομάκη). Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.

Παντελίδου Μαλούτα, Μ. (2002). *Το φύλο της δημοκρατίας. Ιδιότητα του πολίτη και έμφυλα υποκείμενα*. Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλα.

Παπαρρήγα-Κωσταβάρα, Κ. (2008). Διεθνείς και ευρωπαϊκές πολιτικές για την καταπολέμηση της βίας κατά των γυναικών: ενδοοικογενειακή βία και διεθνική σωματεμπορία. Στο Μ. Στρατηγάκη (Επιμ.), *Πολιτικές ισότητας των φύλων: Ευρωπαϊκές κατευθύνσεις και εθνικές πρακτικές* (σσ. 125-158). Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Παπαταξιάρχης, Ε. (1992). Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου. Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας. Στο Ε. Παπαταξιάρχης & Θ. Παραδέλλης (Επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα* (σσ. 11-98). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ν. (1991²). *Ανθρωπολογικά για τό γυναικείο ζήτημα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ο Πολίτης.

Στάμου, Α. Γ. (2012). Αναπαραστάσεις της κοινωνιογλωσσικής πραγματικότητας στα κείμενα μαζικής κουλτούρας: Αναλυτικό πλαίσιο για την ανάπτυξη της κριτικής γλωσσική επίγνωσης. *Γλωσσολογία/ Glossologia, Vol. 20*, σσ. 19-38.

Στάμου, Α. Γ. (2015). Ποιοτική έρευνα στην εκπαίδευση. Παραδόσεις στο Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Επιστήμες της Αγωγής: Επαγγελματική Μάθηση και Καινοτομίες στην Εκπαίδευση», Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.

Στάμου, Α. Γ. & Δημοπούλου, Α. Δ. (2015). Κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις της κατασκευής του φύλου στον τηλεοπτικό λόγο: Η περίπτωση της σειράς *Εργαζόμενη Γυναίκα*. *Γλωσσολογία/ Glossologia, Vol. 23*, σσ. 23-44.

- Στάμου, Α. Γ. & Μαλέσκου, Χ. (2007). Η αναπαράσταση της γυναίκας στην ελληνική τηλεόραση: Η περίπτωση των ελληνικών σήριαλ. *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών, Τόμος ΙΓ'* (Τεύχος 49), σσ. 181-198.
- Τάκαρη, Ν. (1978). *Η κοινωνική και επαγγελματική θέση της σημερινής γυναίκας (στην Ελλάδα και στο εξωτερικό)*. Αθήνα: αυτοέκδοση.
- Τσοκαλίδου, Ρ. (1996). *Το φύλο της γλώσσας. Οδηγός μη-σεξιστικής γλώσσας για τον δημόσιο ελληνικό λόγο*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνίδων Επιστημόνων-Βιβλιοπωλείο της Εστίας. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 26/9/2017 από: http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_b8/04.html και http://www.pi.ac.cy/pi/files/epimorfosi/isotita_fylou/dimgymn/arxeia/filoglosa/Biblia/TsakalidouP_to_fylo_tis_glosas.pdf.
- Τσοκαλίδου, Ρ. (2001). *Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός. Γλώσσα και φύλο [B8]*. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 26/9/2017 από: http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_b8/index.html.
- Anthias, F. (1995). Έθνος, γυναίκα και ρατσισμός. Στο Σ. Βωβού, Α. Μπομπόλου & Ε. Παμπούκη (Επιμ.), *Εθνικισμός, Ρατσισμός, Κοινωνικό φύλο. Διήμερη συνάντηση γυναικών, 11 και 12 Νοεμβρίου 1994* (σσ. 141-151). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Παρατηρητής.
- Bryson, V. (2005). *Φεμινιστική Πολιτική Θεωρία. Εισαγωγή* (μτφ. Ελεάννα Πανάγου). Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.
- Cohen, L. & Manion, L. (1994⁴). *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας* (μτφ. Χρυσούλα Μητσοπούλου, Μάνια Φιλοπούλου). Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.
- Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K. (2008). *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας. Νέα συμπληρωμένη και αναθεωρημένη έκδοση* (μτφ. Σταύρος Κυρανάκης, Ματίνα Μαυράκη, Χρυσούλα Μητσοπούλου, Παναγιώτα Μπιθάρα, Μάνια Φιλοπούλου). Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.
- Creswell, J. W. (2011). *Η έρευνα στην εκπαίδευση. Σχεδιασμός, Διεξαγωγή και Αξιολόγηση της Ποσοτικής και Ποιοτικής Έρευνας* (επιμ. Χαράλαμπος Τσορμπατζούδης, μτφ. Νάνσυ Κουβαράκου). Αθήνα: Ίων/ Εκδόσεις Έλλην.

- Giddens, A. (2009²). *Κοινωνιολογία. Το Βοήθημα του Φοιτητή* (μτφ.-επιμ. Δ. Γ. Τσαούσης). Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Mossé, C. (2002³). *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα* (μτφ. Αθαν. Δ. Στεφανής). Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Paoletti, I. (2010). Παροχή φροντίδας στα άτομα μεγαλύτερης ηλικίας: Μια έμφυλη πρακτική (μτφ. Χρυσούλα Μεντζαλίρα). Στο Μ. Λεοντσίνη (Επιμ. και εισαγωγή), *Φύλο και κοινωνικό κεφάλαιο* (μτφ. Λιόπη Αμπατζή, Χρυσούλα Μεντζαλίρα) (σσ. 491-513). Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Poulain de La Barre, F. (1998). *De l' égalité des deux sexes. Για την ισότητα των δύο φύλων* (μτφ. Κωνσταντίνα Α. Μόσχου/ πρόλογος-επιμ. Ι. Σ. Χριστοδούλου). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτρος.

Ξενόγλωσσες

- Aina, O. E. & Cameron, P. A. (2011). Why Does Gender Matter? Counteracting Stereotypes With Young Children. *Dimensions of Early Childhood, Vol. 39* (No. 3), pp. 11-19.
- Androutsopoulos, J. (2012). Repertoires, characters and scenes: Sociolinguistic difference in Turkish-German comedy. *Multilingua, Vol. 31*, pp. 301-326. DOI: 10.1515/multi-2012-0014.
- Baker-Sperry, L. (2007). The Production of Meaning through Peer Interaction: Children and Walt Disney's *Cinderella*. *Sex Roles, Vol. 56*, pp. 717-727. DOI: 10.1007/s11199-007-9236-y.
- Barron, C. (2012, June 19). Pixar's 'Brave' features a girl, Merida, as the hero. *The Washington Post*. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 8/9/2017 από: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/kidspost/pixars-brave-features-a-girl-merida-as-the-hero/2012/06/19/gJQAaUeQoV_story.html?utm_term=.fb60e4966f93.
- Bucholtz, M. & Hall, K. (2005). Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach. *Discourse Studies, Vol. 7* (No. 4-5), pp. 585-614. DOI: 10.1177/1461445605054407.

- Cameron, D. (2003). Gender and Language Ideologies. In J. Holmes & M. Meyerhoff (Eds), *The Handbook of Language and Gender* (pp. 447-467). Maiden, Oxford, Melbourne, Berlin: Blackwell Publishing Ltd. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 16/9/2017 από: http://www.linguisticsnetwork.com/wp-content/uploads/Handbook_of_Language_and_Gender.pdf.
- Chrismanna, D. G. (2016). The Transformation of Woman's Portrayal and Gender Roles in Disney Princess Movies. *Proceedings of International Conference on Language, Literary and Cultural Studies (ICON LATERALS), 29 October 2016* (pp. 198-211). Malang: Widyaloka Auditorium, Universitas Brawijaya, Jl. Veteran. DOI: 10.217716/ub.icon_laterals.2016.001.1.13. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 6/9/2017 από: <http://fib.ub.ac.id/iconlaterals/wp-content/uploads/2016/12/Dias-Gita-Chrismanna.pdf>.
- Coupland, N. (2001). Dialect Stylization in Radio Talk. *Language in Society, Vol. 30* (No. 3), pp. 345-375.
- Craven, A. (2002). Beauty and the Belles. Discourses of Feminism and Femininity in Disneyland. *The European Journal of Women's Studies, Vol. 9* (No. 2), pp. 123-142.
- Dargis, M. (2012, June 21). Who Needs a Prince When Fun's Afoot? *The New York Times*. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 8/9/2017 από: <http://www.nytimes.com/2012/06/22/movies/brave-pixars-new-animated-film.html?mcubz=0>.
- Do Rozario, R.-A. C. (2004). The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess. *Women's Studies in Communication, Vol. 27* (No. 1), pp. 34-59.
- Dundes, L. (2001). Disney's modern heroine Pocahontas: revealing age-old gender stereotypes and role discontinuity under a façade of liberation. *The Social Science Journal, Vol. 38*, pp. 353-365.
- Eckert, P. (2003). Language and Gender in Adolescence. In J. Holmes & M. Meyerhoff (Eds), *The Handbook of Language and Gender* (pp. 381-400). Maiden, Oxford, Melbourne, Berlin: Blackwell Publishing Ltd. Ανακτήθηκε

τελευταία φορά στις 16/9/2017 από: http://www.linguisticsnetwork.com/wp-content/uploads/Handbook_of_Language_and_Gender.pdf.

England, D. E., Descartes, L. & Collier-Meek, M. A. (2011). Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex Roles, Vol. 64*, pp. 555-567. DOI: 10.1007/s11199-011-9930-7.

Giroux, H. A. (1994). *Animating Youth: the Disneyfication of Children's Culture*. Reprinted from *Socialist Review, Vol. 24* (No. 3), pp. 65-79. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 4/9/2017 από: <https://www.riverdell.org/cms/lib05/NJ01001380/Centricity/Domain/125/Animating%20Youth.pdf>.

Hall, K. (2003). Exceptional Speakers: Contested and Problematized Gender Identities. In J. Holmes & M. Meyerhoff (Eds), *The Handbook of Language and Gender* (pp. 353-380). Maiden, Oxford, Melbourne, Berlin: Blackwell Publishing Ltd. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 16/9/2017 από: http://www.linguisticsnetwork.com/wp-content/uploads/Handbook_of_Language_and_Gender.pdf.

Henke, J. B., Zimmerman, D. U. & Smith, N. J. (1996). Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine. *Women's Studies in Communication, Vol. 19* (No. 2), pp. 229-249. DOI: 10.1080/07491409.1996.11089814.

Hoerrner, K. L. (1996). Gender Roles in Disney Films: Analyzing Behaviors from Snow White to Simba. *Women's Studies in Communication, Vol. 19* (No. 2), pp. 213-228. DOI: 10.1080/07491409.1996.11089813.

Holmes, J. (1992). Women's talk in public contexts. *Discourse & Society, Vol. 3* (No. 2), pp. 131-150.

Hurley, D. L. (2005). Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess. *The Journal of Negro Education, Vol. 74* (No. 3), pp. 221-232.

Kartalou, A. (2000). Gender, Professional, and Class Identities in Miss Director and Modern Cinderella. *Journal of Modern Greek Studies, Vol. 18* (No. 1), pp. 105-118. DOI: <https://doi.org/10.1353/mgs.2000.0011>.

- Lakoff, R. (2003). Language, Gender, and Politics: Putting "Women" and "Power" in the Same Sentence. In J. Holmes & M. Meyerhoff (Eds), *The Handbook of Language and Gender* (pp. 161-178). Maiden, Oxford, Melbourne, Berlin: Blackwell Publishing Ltd. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 16/9/2017 από: http://www.linguisticsnetwork.com/wp-content/uploads/Handbook_of_Language_and_Gender.pdf.
- Leaper, C., Breed, L., Hoffman, L. & Perlman, C. A. (2002). Variations in the Gender-Stereotyped Content of Children's Television Cartoons Across Genres. *Journal of Applied Social Psychology, Vol. 32* (No. 8), pp. 1653-1662.
- Lee, L. (2008). Understanding Gender through Disney's Marriages: A Study of Young Korean Immigrant Girls. *Early Childhood Education Journal, Vol. 36*, pp. 11-18. DOI: 10.1007/s10643-008-0260-5.
- Lippi-Green, R. (2012²). *English with an Accent. Language, Ideology, and Discrimination in the United States*. London and New York: Routledge. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 15/6/2017 από: <http://www.govtedu.com/wp-content/uploads/ebooks/english/accent-english.pdf>.
- Makri-Tsilipakou, M. (1994). Interruption revisited: Affiliative vs. disaffiliative intervention. *Journal of Pragmatics, Vol. 21*, pp. 401-426.
- Makri-Tsilipakou, M. (2003). Greek diminutive use problematized: gender, culture and common sense. *Discourse & Society, Vol. 14* (No. 6), pp. 699-726.
- Makri-Tsilipakou, M. (2016). The category (Greek) 'woman': Some current predicates. In M. Mattheoudakis & K. Nicolaidis (Eds), *Selected Papers of the 21st International Symposium on Theoretical and Applied Linguistics (ISTAL 21), 5-7 April 2013* (pp. 239-261). Greece: Aristotle University of Thessaloniki. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 20/9/2017 από: <https://ejournals.lib.auth.gr/thal/article/view/5228>.
- Maltz, D. N. & Borker, R. A. (1983). A cultural approach to male-female miscommunication. In J. J. Gumperz (Ed.), *Language and Social Identity* (pp. 196-216). Cambridge: Cambridge University Press. Chapter DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511620836.013>. Διαθέσιμο στο:

<https://www.cambridge.org/core/books/language-and-social-identity/cultural-approach-to-malefemale-miscommunication/95E749D42E2A6CD897E13DE1E7B36027>. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 11/9/2017 από: https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/95E749D42E2A6CD897E13DE1E7B36027/9780511620836_c11_p196-216_CBO.pdf/cultural_approach_to_malefemale_miscommunication.pdf.

Maroniti, K., Stamou, A., Dinas, K. & Griva, E. (2012). Tracing (dis)continuities between children's literacy practices at home and in the kindergarten: A case study. *Proceedings of the 1st International Conference «Education Across Borders», 5-7 October 2012* (pp. 496-503). Florina: University of Western Macedonia, Faculty of Education. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 4/9/2017 από: http://www.edu.uowm.gr/site/sites/default/files/crossborder_proceedings_2012_issn.pdf.

Maroniti, K., Stamou, A. G., Dinas, K. D. & Griva, E. (2013). The sociolinguistic style of cartoons: The case of the TV movie Merry Madagascar. *Multilingual Academic Journal of Education and Social Sciences* (Issue 2), pp. 25-33. DOI: 10.6007/MAJESS/v1-i2/455.

Miettinen, H. & Watson, G. (2013). "Sort of" in British Women's and Men's Speech. *English Language Teaching*, Vol. 6 (No. 3), pp. 108-115. doi: 10.5539/elt.v6n3p108.

Murphy, M. (2012, June 15). Evolution of a Feisty Pixar Princess. *The New York Times*. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 8/9/2017 από: <http://www.nytimes.com/2012/06/17/movies/pixars-brave-how-the-character-merida-was-developed.html?mcubz=0>.

O'Brien, P. C. (1996). The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's *Cinderella* and *The Little Mermaid*. *Women's Studies in Communication*, Vol. 19 (No. 2), pp. 155-183. DOI: 10.1080/07491409.1996.11089811.

- Pols, M. (2012, June 22). Why Pixar's Brave Is a Failure of Female Empowerment. *Time*. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 8/9/2017 από: <http://ideas.time.com/2012/06/22/why-pixars-brave-isa-failure-of-female-empowerment/>.
- Sacks, H. (1992). *Lectures on Conversation. Volumes I & II*. Edited by Gail Jefferson. With an Introduction by Emanuel A. Schegloff. Oxford: Blackwell Publishing. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 15/9/2017 από: [https://ia801307.us.archive.org/20/items/HarveySacksLecturesOnConversationVolumesIIITheEstateOfHarveySacks1995/Harvey%20Sacks-Lectures%20on%20Conversation,%20Volumes%20I,%20II-The%20Estate%20of%20Harvey%20Sacks%20\(1995\).pdf](https://ia801307.us.archive.org/20/items/HarveySacksLecturesOnConversationVolumesIIITheEstateOfHarveySacks1995/Harvey%20Sacks-Lectures%20on%20Conversation,%20Volumes%20I,%20II-The%20Estate%20of%20Harvey%20Sacks%20(1995).pdf).
- Stamou, A. G. (2011). Speech style and the construction of social division: Evidence from Greek television. *Language & Communication, Vol. 31*, pp. 329-344. doi: 10.1016/j.langcom.2011.02.002.
- Stamou, A. G. (2014). A literature review on the mediation of sociolinguistic style in television and cinematic fiction: Sustaining the ideology of authenticity. *Language and Literature, Vol. 23* (No. 2), pp. 118-140. DOI: 10.1177/0963947013519551.
- Stamou, A. G., Maroniti, K. S. & Dinas, K. D. (2012). Representing “traditional” and “progressive” women in Greek television: The role of “feminine”/“masculine” speech styles in the mediation of gender identity construction. *Women's Studies International Forum, Vol. 35*, pp. 38-52. doi: 10.1016/j.wsif.2011.10.004.
- Stamou, A. G., Maroniti, K. & Schizas, D. (2014). Greek Young Children's Engagement with Media in the Home: Parents' and Children's Perspectives. *Studies in Media and Communication, Vol. 2* (No. 2), pp. 93-106. doi: 10.11114/smc.v2i2.572.
- Stavropoulos, D. N. & Hornby, A. S. (2005). *Oxford English-Greek Learner's Dictionary. Second Edition*. Oxford: Oxford University Press.

- Stokoe, E. H. (2004). Gender and discourse, gender and categorization: current developments in language and gender research. *Qualitative Research in Psychology, Vol. 1* (No. 2), pp. 107-129. DOI: 10.1191/1478088704qp007oa.
- Sunderland, J. (2006). *Language and Gender: An advanced resource book*. London and New York: Routledge. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 15/9/2017 από: http://www.npu.edu.ua/e-book/book/djvu/A/iif_kgpm_0415311039.pdf.
- Talbot, M. (2003). Gender Stereotypes: Reproduction and Challenge. In J. Holmes & M. Meyerhoff (Eds), *The Handbook of Language and Gender* (pp. 468-486). Maiden, Oxford, Melbourne, Berlin: Blackwell Publishing Ltd. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 16/9/2017 από: http://www.linguisticsnetwork.com/wp-content/uploads/Handbook_of_Language_and_Gender.pdf.
- Tannen, D. (1990). *You Just Don't Understand*. New York: Ballantine Books. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 18/9/2017 από: <https://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiznLbM7q7WAhVDPPhQKHdIpDmAQFggsMAA&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Ffile.PostFileLoader.html%3Ffiled%3D585a3d30217e2019bd148321%26assetKey%3DAS%253A441649743568898%25401482308912690&usg=AFQjCNGkv5DJiMlvdcDGi-awKE8uDumAOQ>.
- Tanner, L. R., Haddock, S. A., Zimmerman, T. S. & Lund, L. K. (2003). Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films. *The American Journal of Family Therapy, Vol. 31*, pp. 355-373. DOI: 1080/01926180390223987.
- Thimm, C., Koch, S. C. & Schey, S. (2003). Communicating Gendered Professional Identity: Competence, Cooperation, and Conflict in the Workplace. In J. Holmes & M. Meyerhoff (Eds), *The Handbook of Language and Gender* (pp. 528-549). Maiden, Oxford, Melbourne, Berlin: Blackwell Publishing Ltd. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 16/9/2017 από: http://www.linguisticsnetwork.com/wp-content/uploads/Handbook_of_Language_and_Gender.pdf.

- Towbin, M. A., Haddock, S. A., Zimmerman, T. S., Lund, L. K. & Tanner, L. R. (2004). Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. *Journal of Feminist Family Therapy, Vol. 15* (No. 4), pp. 19-44. DOI: 10.1300/J086v15n04_02.
- Tsami, V., Archakis, A., Fterniati, A., Papazachariou, D. & Tsakona, V. (2014). Mapping elementary school students' preferences for masscultural literacy practices. *Proceedings of the 1st International Conference «Education Across Borders», 5-7 October 2012* (pp. 361-371). Florina: University of Western Macedonia, Faculty of Education. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 4/9/2017 από:
http://www.edu.uowm.gr/site/sites/default/files/crossborder_proceedings_2012_issn.pdf.
- Weatherall, A. & Gallois, C. (2003). Gender and Identity: Representation and Social Action. In J. Holmes & M. Meyerhoff (Eds), *The Handbook of Language and Gender* (pp. 487-508). Maiden, Oxford, Melbourne, Berlin: Blackwell Publishing Ltd. Ανακτήθηκε τελευταία φορά στις 16/9/2017 από:
http://www.linguisticsnetwork.com/wp-content/uploads/Handbook_of_Language_and_Gender.pdf.

Παράρτημα

Συμβάσεις για την καταγραφή συνομιλιών

Σύμβολα	Επεξηγήσεις
κείμενο:	το φωνήεν που προηγείται προφέρεται ως μακρό
<u>κείμενο</u>	έμφαση
((κείμενο))	μεταγλωσσικά ή άλλα σχόλια της/ του ερευνήτριας/ -τή
(.)	μικρή παύση
/	αυτοδιόρθωση
//	διακοπή
[]	υπερκάλυψη ομιλίας
= =	συγκόλληση εκφωνημάτων