

**Ευγένιος Τριβιζάς:**  
**Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών**

Γεώργιος Παπαντώνης

Α'

Εισαγωγή

«Για να προσφέρει ο συγγραφέας τέρψη», γράφει ο Ευγένιος Τριβιζάς προλογίζοντας το βιβλίο της Σούλας Οικονομίδου, *Χίλιες και μια ανατροπές*, «πρέπει πρώτα ο ίδιος να απολαμβάνει το δημιούργημά του. Η στρατευμένη και κατευθυνόμενη από οποιαδήποτε ιδεολογία λογοτεχνία συνήθως αναστέλλει και δυσχεραίνει το πηγαίο, το πρωτότυπο. Επιπλέον, ιστορίες που γράφονται με συγκεκριμένη πολιτική πρόθεση κινδυνεύουν να καταλήξουν σε ένα είδος διδακτισμού, εξίσου ασφυκτικού και απωθητικού με τον παραδοσιακό»<sup>1</sup>. Οι σκέψεις αυτές αντικατοπτρίζουν και τις θεωρητικές απόψεις του Τριβιζά για το ρόλο της παιδικής λογοτεχνίας, ανεξάρτητα από το πώς αποτυπώνονται στα βιβλία του ως δημιουργού και δεν αφήνουν πολλά περιθώρια για ένα παιδαγωγικό ρόλο της παιδικής λογοτεχνίας, εφόσον φαίνεται ότι ως συγγραφέας δέχεται μόνο την αισθητική απόλαυση του κειμένου. Ο Τριβιζάς βέβαια κάνει λόγο για «στρατευμένη και κατευθυνόμενη από οποιαδήποτε ιδεολογία λογοτεχνία», και αποκλείει τις ιστορίες που γράφονται «με συγκεκριμένη πολιτική πρόθεση», φοβούμενος έναν άλλο ασφυκτικό διδακτισμό. Ο συγγραφέας έχει απόλυτο δίκιο, όταν κάνει λόγο για «πολιτική πρόθεση», επειδή η λογοτεχνία η οποία εγκλείει μέσα της πολιτική, και ιδιαίτερα όταν προπαγανδίζει, είναι λογοτεχνία κακή. Ωστόσο, νομίζουμε ότι δύσκολα θα μπορούσαμε να αποκλείσουμε την ιδιότητα να είναι παιδαγωγικά τα κείμενα για παιδιά, γιατί τότε τα λογοτεχνήματα αυτά στέκονται μόνο στο ένα πόδι. Αισθητική απόλαυση επομένως και παιδαγωγική διάσταση συνυπάρχουν στα παιδικά κείμενα, χωρίς αυτό να σημαίνει και ότι ασφυκτούν από διδακτισμό<sup>2</sup>.

Τοποθετούμενος στον τίτλο του βιβλίου της Οικονομίδου ο Τριβιζάς, αποφαίνεται ότι «Οι ανατρεπτικές ιστορίες, όπως και όλες οι άλλες, μπορεί να είναι επιτυχημένες ή αποτυχημένες, συναρπαστικές ή βαρετές, εμπνευσμένες ή κοινότοπες. Η ανατροπή κατά κανένα τρόπο δεν αποτελεί εχέγγυο ποιότητας ή διαβατήριο επιτυχίας.

<sup>1</sup> Οικονομίδου, *Χίλιες και μια ανατροπές*, σσ. 10-11. Για τη θέση του απέναντι στις ανατρεπτικές ιστορίες, καθώς σχολιάζει τον τίτλο του βιβλίου της Σ. Οικονομίδου, είναι αρκετά ενδιαφέρουσες οι απόψεις του συγγραφέα (*Διαβάζω*, 336, σσ. 57-61 «Τα νήματα του χιούμορ στο μαγικό χαλί της φαντασίας»): «Αυτό οδηγεί», γράφει, «με τη σειρά του, στο σοβαρό-τραγικό θέμα της ετερονομίας, του μεταλλάξιμου της πραγματικότητας και της δυνατότητας ή όχι, ρηξικέλευθης υπέρβασης των κοινωνικών ρόλων και των περιορισμών της ύπαρξης».

<sup>2</sup> Θα είχε μάλιστα ιδιαίτερο ενδιαφέρον μια έρευνα, η οποία θα αποκάλυπτε τους λόγους για τους οποίους γράφει ένας συγγραφέας, ώστε να ακουστεί και η φωνή των ίδιων των συγγραφέων είτε συγκεντρώνοντας τις απαντήσεις τους σε σχετικά ερωτήματα συνεντεύξεων είτε η έρευνα πάρει εξολοκλήρου τη μορφή ερωτηματολογίου με ποσοτική και ποιοτική ανάλυση των στοιχείων που θα προκύψουν από αυτά.

Προσωπικά, όταν γράφω ένα λογοτέχνημα», συνεχίζει, «δεν ξεκινώ από μια θέση, από μια άποψη, κάποια ιδεολογία, αλλά από ένα χρώμα, ένα σχήμα, μια εικόνα. Τα υπόλοιπα αναδύονται αβίαστα. Τα ανακαλύπτω κάποια στιγμή εγώ ο ίδιος, ή μερικές φορές τα ανακαλύπτει πρώτος ο αναγνώστης, ο κριτικός ή ο θεωρητικός σχολιαστής». Για να στηρίξει μάλιστα τις απόψεις του αναφέρει ότι δεν έγραψε τη *Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας*, για να ενθαρρύνει τα παιδιά να πλένουν τα δόντια τους. Ίσως όμως η ίδια η θέση αυτή να αποτελεί μια ανατροπή, η οποία εν πάση περιπτώσει ερείδεται στη δημιουργική φαντασία-έμπνευση του συγγραφέα.

Το φανταστικό στοιχείο στα κείμενα γενικότερα του Τριβιζά δεν αποτελεί ένα απλό και τυπικό εφελτήριο, αλλά ένα βασικό τρόπο έκφρασης και εξωτερίκευσης αυτού που έχει κάποιος να προσφέρει σε ένα παιδί και ένα μέσο για να «προβληθούν αντιλήψεις και μοντέλα ζωής», όπως επισημαίνει και η Οικονομίδου<sup>3</sup>, που δεν αλλοτριώνουν τον άνθρωπο. Αντίθετα, απελευθερώνουν το δυναμικό του και τού προτείνουν τρόπους να το αξιοποιήσει δημιουργικότερα και πληρέστερα<sup>4</sup>.

Παρά το γεγονός ότι τα παιδαγωγικά στοιχεία διαρρέουν τις σελίδες των *Παραμυθιών από τη χώρα των χαμένων χαρταετών*, ο Τριβιζάς «παρακάμπτει» με μεγάλη τέχνη την αντίληψη αυτή, για να εμφανίσει ως πρώτη προτεραιότητα την αισθητική απόλαυση του κειμένου, τόσο με τους μηχανισμούς του χιούμορ και τις τεχνικές ασυναρτησίας που επισωρεύει για να προκαλέσει το γέλιο όσο και με την ιδιαίτερα επιλεγμένη και προσεγμένη εικονογράφηση από τους εικονογράφους των τεσσάρων τευχών. Το χιούμορ<sup>5</sup> του, παρά το γεγονός ότι σπάνια ξεκινάει, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, να γράψει ένα αποκλειστικά χιουμοριστικό κείμενο, οφείλεται τόσο στις καταστάσεις (*καταστασιακό χιούμορ*) όσο και στη ιδιότυπη χρήση λεκτικών στοιχείων και σημείων στίξεων (*λεκτικό χιούμορ*). Ιδιαίτερα το τελευταίο στηρίζεται σε ευφυέστατα

<sup>3</sup> Οικονομίδου ό.π. σ. 25.

<sup>4</sup> Zipes J, 1983.

<sup>5</sup> Το χιούμορ στον Τριβιζά εκφράζεται με όλους τους τόπους και τρόπους του ως *καταστασιακό* με την ασυμβατότητα γεγονότων, καταστάσεων, μεγεθών κ.ά. και ως *λεκτικό*, όπου ως όχημα η γλώσσα κινείται στην περιοχή της λεκτικής ασυμβατότητας και των ιδεών, το οποίο δημιουργεί παραδοξολογία και παράλογο. Η υπερβολή, η οποία δηλώνεται με την *τεχνική της αύξησης* ή της συσσώρευσης λέξεων που φανερώνουν υπερβολή («τετράβαθη σιωπή», «αναρίθμητα ράφια», «αμέτρητες φαλάκρες») ή την παραποιημένη ιεραρχία, προσαρμοσμένη στις απαιτήσεις της ιστορίας (Αρχιξεσκονιστής), η φάρσα, όπως επισημαίνεται στο *Τηγάνι του Δήμιου* ή στις *Χελώνες του Βαρόνου*, το γελοίο, διάχυτο και στα τέσσερα παραμύθια και κυρίως στο *Τηγάνι του Δήμιου* ή στις *Χελώνες του Βαρόνου*, αυξάνουν, σε συνδυασμό με το διάλογο και αποκαλύπτουν ένα χιούμορ, το οποίο ζωντανεύουν η φαντασία, το παιχνίδι με τις λέξεις, η αταξία, η τελική αποκατάσταση της τάξης, η αναγνώριση υπαινιγμών, η διάκριση πραγματικού-φαντασιακού και η αληθοφάνεια. Η παρουσία του δεν είναι μόνο διασκεδαστική με στόχο να κάνουν τα κείμενα πιο απολαυστικά. Οι μηχανισμοί του αποδεικνύουν ότι τα χιουμοριστικά λογοτεχνικά κείμενα γενικά προσφέρονται ιδιαίτερα για μια κριτική προσέγγιση του κειμένου και επομένως και για την ανάπτυξη της κριτικής ικανότητας του παιδιού-αναγνώστη. Το παράδοξο που εμφανίζεται με την ταυτόχρονη παρουσία δύο ή περισσότερων ασυμβίβαστων στοιχείων (αντικειμένων, δράσεων, γεγονότων, προσώπων) είναι δυνατόν να προκαλέσει αρχικά στιγμιαία σύγχυση στον αναγνώστη, καθώς συγκρούονται ασυμβίβαστα στοιχεία (πβ. οι πινακίδες ή το φυλλομέτρημα της μαργαρίτας από τον ποιητή στις *Χελώνες του Βαρόνου*), η οποία όμως αίρεται στη συνέχεια, χωρίς να πλήττεται η χιουμοριστική διάθεση. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες οι απόψεις του συγγραφέα σχετικά με τους «μηχανισμούς» που χρησιμοποιεί για να δημιουργήσει χιούμορ και τη σχέση τους με άλλα βασικά γνωρίσματα του έργου του, όπως το τραγικό και ερωτικό στοιχείο ή με επώδυνα θέματα (*Διαβάζω*, 336, σσ. 57-61 «Τα νήματα του χιούμορ στο μαγικό χαλί της φαντασίας»). Σε άλλο κείμενό του, ο συγγραφέας προσπαθεί να εμβαθύνει και φιλοσοφικά πάνω στη φύση του χιούμορ και το παράλογο, στηριζόμενος σε απόψεις γνωστών μελετητών (η *λέξη*, 118, σσ. 667-677).

λογοπαίγνια και ευφυολογήματα, σε νεολογισμούς και ονοματοποιίες, σε αποστροφές «ληρολογηματοειδείς»<sup>6</sup>. Βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια άνευ ορίων δημιουργική φαντασία που ενυλώνεται με κάθε μορφολογικό και μη μέσο. Το χιούμορ, η σάτιρα, η παρωδία, οι παραλογικές καταστάσεις που δημιουργεί το εικονοποιητικό σύστημά του, αφενός μας προσανατολίζουν να θεωρήσουμε τον Τριβιζά ως βασικό εκπρόσωπο, αν όχι εισηγητή, του παράλογου στο χώρο της παιδικής πεζογραφίας, αφετέρου ως «ανατροπέα» συμβατικών χρήσεων γλώσσας, η οποία πίσω από μια ενδεχόμενη σοβαροφάνεια οδηγεί σε καταστάσεις grotesco και επομένως μας εισάγει και από τη θύρα (και θήρα) αυτή στην περιοχή ενός ιδιότυπου φαντασιακού παράλογου, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του Μ. Σαχτούρη, παρά την ανομοιογένεια των δημιουργών. Έτσι, μέσα από το παράλογο και το grotesco που εμφανίζει ο λεκτικός και εικονικός κόσμος του Τριβιζά εμφανίζεται ένας κόσμος τυπικά σοβαρός και μεγαλοπρεπής, που προσπαθεί να πλήξει κάθε καταπιεστική λογική, δογματισμό και στερεοτυπικές αντιλήψεις, με τις τεχνικές του μπαχτινιανού καρναβαλισμού.

Μέσα από τις παραμυθιακές διασκεδαστικές ιστορίες των *Παραμυθιών από τη χώρα των χαμένων χαρταετών* περνά η εμπειρία του καλού και του κακού και ο θρίαμβος του πρώτου, για να συνεχιστεί η αρχετυπική πάλη και παράδοση των δύο κοσμογονικών δυνάμεων και μέσα από χιουμοριστικά σχήματα, τα οποία υπερβαίνουν την κεντρική ηθική σύγκρουση. Η εμφάνιση και υπέρβαση κάθε μορφής σύγκρουσης (σε ατομικό, συλλογικό ή κοινωνικό επίπεδο ή και με τη φύση) δημιουργεί στον αναγνώστη νέους προβληματισμούς, όπως εκείνοι σχετικά με την ποσότητα και την ποιότητα της ελευθερίας, την αυταρχικότητα της «κεντρικής» εξουσίας (δηλαδή της εξουσίας των ενηλίκων). Οι κοινωνικές ταξικές διακρίσεις, η μοναδικότητα ενός απολυταρχικού *car c'est mon plaisir*, κοινωνικοπολιτικοοικονομικά θέματα, θέματα υγιεινής, σύγχρονη τεχνολογία με τα θετικά και αρνητικά της, ο γιγαντισμός των αστικών κέντρων και των συναποτελούντων αυτά, όπως οι βιβλιοθήκες και τα παλάτια, τα οποία ουσιαστικά εκπροσωπούν συνεκδοχικά τη γιγάντωση αυτή και απεικονίζουν σατιρίζοντας τις απάνθρωπες συνθήκες, την υπερβολή και την οίηση της σύγχρονης ζωής είναι θέματα, τα οποία συμπεριλαμβάνονται στη συγγραφική ατζέντα του Τριβιζά.

Τα *Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών* δεν είναι οπωσδήποτε μεταγραφές παραμυθιών ή άλλων κειμένων ούτε ο συγγραφέας τους χρησιμοποιεί παραδοσιακούς τρόπους, τουλάχιστον με απόλυτη υιοθέτηση δομικών μοτίβων και ασφυκτική εμμονή σε ιδεολογικά σχήματα. Είναι ωστόσο σύγχρονα παραμύθια που χρησιμοποιούν κάποιες από τις κλασικές συμβάσεις και ιδιαίτερα την κατάργηση της απόστασης που χωρίζει τον πραγματικό από το φαντασιακό, το νεότερο από τον κλασικό κόσμο. Ο δημιουργικός και δυναμογόνος αυτός συγκερασμός φαντασιακού και ρεαλιστικού επιχειρείται με όλους τους δυνατούς τρόπους, για να τονίσει με αμεσότητα και πειστικότητα μια συγκεκριμένη ουτοπία και να την αντιπαραβάλει με μια απογοητευτική πραγματικότητα. Ολόκληρη η τετραλογία, όπως και το σύνολο του έργου του Τριβιζά, διακρίνεται για την αντισυμβατικότητά της, την ανατρεπτική της διάθεση, την τολμηρή μυθοπλασία της με τα απροσδόκητα ποικίλματα τα οποία φαινομενικά εξυπηρετούν μια σκωπτική διάθεση στην πραγματικότητα όμως προωθούν την εξέλιξη του μύθου και ολοκληρώνουν κάθε τολμηρό μυθοπλαστικό εύρημα και κειμενικό μήνυμα.

<sup>6</sup> Ο όρος έχει επινοηθεί από εμάς, προκειμένου να καταδείξουμε ότι τα κείμενα αυτά δεν υπεισέρχονται στην περιοχή του ληρολογήματος, αλλά την προσεγγίζουν σημαντικά, υιοθετώντας πολλά χαρακτηριστικά της.

Κάθε σκηνή διαμορφώνεται από πολύ προσεκτικά επιλεγμένο λεξιλόγιο, το οποίο δημιουργεί ένα αρκετά ευφύες κωμικό στοιχείο. Πρόκειται για σύγχρονες, χιουμοριστικές, εικονογραφημένες ιστορίες, όπου κάποτε αντιστρέφονται οι ρόλοι, όπως στον *Ιγνάτιο και η Γάτα* ή στις *Χελώνες του Βαρώνου*, όπως και στα *Τρία μικρά λυκάκια*. Είναι αναμφίβολα ευδιάκριτη η πρόθεση όλων των συντελεστών του βιβλίου να ανατρέψουν ιδεολογικά στερεότυπα που αναπαράγονται από μια σύγχρονη παραμυθιακή μεταγραφή της *Γαλεομουμαχίας*, της Χιονάτης, του Σκρουτζ Μακ Ντακ ή του *Σκληρόκαρδου Γίγαντα*.

## Β΄ Οι τίτλοι

Αρχικά, ο τίτλος *Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών* υποβάλλει τον παραμυθιακό χαρακτήρα των τεσσάρων κειμένων που απαρτίζουν τη σειρά, αλλά και το φανταστικό στοιχείο που τα διακρίνει. Η χώρα των χαμένων χαρταετών, όπως η *χώρα του Ποτέ* στον Πήτερ Παν, μας παραπέμπει στις *Ιστορίες από το νησί των πυροτεχνημάτων* και υποβάλλει το χώρο γραφής ή προέλευσης των παραμυθιών. Έχουμε δηλαδή στον τίτλο το χώρο και το αποτέλεσμα της γραφής, τα παραμύθια. Θα πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι είναι από τις ελάχιστες φορές σε ολόκληρο το έργο του Τριβιζά, στον οποίο δηλώνεται στον τίτλο ο χώρος, σε αντίθεση με τους τίτλους των κειμένων που απαρτίζουν τη σειρά, από όπου απουσιάζει εντελώς. Στα τέσσερα επιμέρους παραμύθια, τα οποία εικονογραφούν κατά σειρά έκδοσης οι Βαγγέλης Παυλίδης, Κατερίνα Βερούτσου, και Ναταλία Καπατσούλια, οι τίτλοι χαρακτηρίζονται από την παρουσία των χαρακτήρων-ηρώων. Οι χαρακτήρες αυτοί, ανεξάρτητα από το αν είναι τελικά και οι πρωταγωνιστές, παρατίθενται είτε α) με τα ονόματά τους, χωρίς κανένα προσδιοριστικό αλλά με την παρουσία και ενός άλλου ήρωα (*Ο Ιγνάτιος και η Γάτα*), β) είτε με ένα ζώο-κόσμημα ή αντικείμενο-εργαλείο φόνου και τον τίτλο αξιώματος σε ετερόπρωτο κτητικό προσδιορισμό (*Οι Χελώνες του Βαρώνου*, *Το Τηγάνι του Δήμιου*), είτε γ) με ένα παρατσούκλι συνοδευόμενο από τίτλο αξιώματος και μια φράση από τρία ονόματα, δύο ουσιαστικά και ένα επίθετο (*Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας*), η οποία ανακαλεί στη μνήμη μας εν μέρει τίτλο της σειράς του Χάρρυ Πόττερ: *Ο Χάρρυ Πόττερ και η κάμαρα με τα μυστικά*. Οι ήρωες εμφανίζονται βέβαια από τον τίτλο ήδη του παραμυθιού, αποτελούν ωστόσο απλά γλωσσικά σημεία. Αν και δεν επιτρέπουν να μαντεύσει κανείς το περιεχόμενο της ιστορίας, αντίθετα μάλιστα ευνοούν μια *τεχνική του απρόοπτου* και με την παρά προσδοκία τιλική εκφορά τους αυξάνει το ενδιαφέρον, κορυφώνεται συχνά το χιούμορ, προσδιορίζονται έστω και αδρομερώς τα κοινωνικά στρώματα, τα οποία τελικά θα ανατραπούν και θα συνεργαστούν στην πραγμάτωση της απόλαυσης του κειμένου και στη δημιουργική φαντασία.

## Γ΄ Χαρακτήρες

Μια ολοκληρωμένη για τους χαρακτήρες θεωρία δεν έχει ακόμα διαμορφωθεί στις σπουδές της παιδικής λογοτεχνίας<sup>7</sup>. Οι χαρακτήρες των *Παραμυθιών από τη χώρα των χαμένων χαρταετών* δεν έχουν ψυχολογικό βάθος ούτε οντολογική υπόσταση. Είναι απλές φιγούρες, καρικατούρες, οι οποίοι υπάρχουν μόνο στα κείμενα, επινοημένοι από τον συγγραφέα για να τέρψουν τους αναγνώστες του. Για το λόγο αυτό και είναι επίπεδοι, στατικοί και συχνά στερεοτυπικοί. Δε φοβούνται ποτέ και βρίσκουν πάντα λύση.

Η Θεωρία της λογοτεχνίας επίσης θεωρεί ότι ορισμένοι κεντρικοί ήρωες υφίστανται μεταβολή (Foster 1974, Lukens<sup>5</sup>1995, σ. 48, Russell<sup>3</sup>1997, σ. 61). Η Δόνα Τερηδόνα, αν και παρουσιάζει τη μικρότερη μεταβολή, εξελίσσεται σε ηρωίδα με ακόμα χειρότερο χαρακτήρα. Η μεταβολή μάλιστα που υφίσταται είναι και εξωτερική, εφόσον παθαίνει ό,τι ακριβώς επιδίωκε για τη μικρή Λουκία. Αλλάζει η εξωτερική της εμφάνιση και από την ομορφότερη, σύμφωνα με τον καθρέπτη, γυναίκα, γίνεται άσκημη, με την καταστροφή των δοντιών της. Έτσι, ο εδωδιμικού χαρακτήρα παράδεισος που δημιούργησε η ίδια στρέφεται εναντίον της και από αναγεννησιακό στοιχείο μετασχηματίζεται σε φορέα ολέθρου. Η συμβολική σημασία των γλυκισμάτων, παράλληλη με αυτήν της τροφής που συναντούμε στα αρκαδικά και ουτοπικά κείμενα, εμφανίζεται ως ένα ατελεύτητο ταξίδι προς τη φθορά. Ο βασιλιάς Παχουλούτσικος ο Πολύγλωμος, το στερεότυπο των ευμετάβολων ανθρώπων, φαίνεται να περιορίζει τις αλλαγές στις αποφάσεις του, αν και αυτό δεν αναφέρεται ρητά. Δημιουργεί όμως τις συνθήκες ενός έντεχνου αλλά απροσδόκητου κωμικού στοιχείου, αποδεικνύει ανά πάσα στιγμή ότι είναι καρικατούρα και γελοιοποιείται με κάθε αστραπιαία αλλαγή της απόφασης. Δέχεται έτσι πλήγματα κάθε εξουσία, εφόσον εντελώς αβασάνιστα ο βασιλιάς αντιμετωπίζει επιπόλαια και με ναρκισσισμό τα τεκταινόμενα, με μοναδικό ανομολόγητο αιτιολογικό το λουδοβικικό *car' c'est mon plaisir*. Με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας σκώπτει κάθε πολιτική εξουσία που με δημοκρατικό μανδύα θα επιχειρήσει να παραπλανήσει για την πραγματική της ταυτότητα.

Ο βαρώνος, στερεότυπο του τσιγκούνη και εκπρόσωπου καπιταλιστικών ιδεών περί συσσώρευσης πλούτου, είναι εκείνος που μεταβάλλεται πραγματικά, συνειδητοποιώντας με τον εγκλεισμό του στο χρηματοκιβώτιο, την ανάγκη επικοινωνίας και φιλίας, η οποία του «ενσταλάζεται» με ένα εντελώς παιδικό τρόπο που προκαλεί χιούμορ, από το βασικότερο αντίπαλό του. Απεικονίζει ακριβώς την εξόφληση παρεμφερών πολιτικοοικονομικών συστημάτων, τα οποία όσο και να προσπαθούν να επιβιώσουν, συναντούν σθεναρή αντίσταση. Ως alter ego του Σκρουτζ Μακ Ντακ εκπροσωπεί σε πρώτη φάση μια ταξική διάσταση, εντάσσεται επομένως σε ένα κοινωνικό πλέγμα σχέσεων, το οποίο αναπόφευκτα εμπεριέχει και την οικονομική του πλευρά, η οποία επικεντρώνεται σε καπιταλιστικά πρότυπα που στο τέλος θα αποδειχθούν σαθρά. Μην ξεχνούμε ότι οι ταινίες του Ντίσνεϋ είχαν αποθεωθεί και είχαν θεωρηθεί ως αντιμπεριαλιστικές, ωστόσο τη δεκαετία του '70, δέχτηκαν αρνητική κριτική με τη μελέτη των Ariel Dorfman και Armand Mattelart *Ντόναλντ ο απατεώνας ή Η διήγηση του μπεριαλισμού στα παιδιά*,

<sup>7</sup> Μια έρευνα της Maria Nikolajeva (2002, σ. viii) οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το 95% των θεμάτων, σχετικά με τους χαρακτήρες στη λογοτεχνία αναφέρεται σε α) Ποιος είναι ποιος στη λογοτεχνία, β) για τους συγγραφείς: πώς να δημιουργήσετε ένα πειστικό χαρακτήρα και γ) για τους κριτικούς Τι ή ποιο είναι οι χαρακτήρες σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, τι αντιπροσωπεύουν ή πώς κατασκευάζονται και αποκαλύπτονται στον αναγνώστη.

οπότε στα κόμικς της σειράς αυτής προσδίδεται ιμπεριαλιστικό περιεχόμενο<sup>8</sup>. Τέλος, ο Ιγνάτιος, από αδύναμο ποντικάκι μεταβάλλεται κατά την κορύφωση σε τρανό και μέγα γατοφάγο. Η μεταβολή αυτή ωστόσο είναι προσωρινή και εξαφανίζεται με το θάνατό του και είναι η μόνη που εμφανίζεται στο μέσο της εξέλιξης της υπόθεσης. Αποτελεί μάλιστα και το βασικότερο στοιχείο, το οποίο προωθεί την ούτως ή άλλως περιορισμένη εξέλιξη. Ως ήρωας, ο ποντικός οφείλει ενδεχομένως την καταγωγή του στην ευρύτατη αντιπροσώπευσή του στην παγκόσμια λαϊκή παραδοσιακή παιδική λογοτεχνία, όπου εμφανίζεται και ως πρωταγωνιστής και ως συμπαραστάτης. Το ποντίκι μάλιστα σε πολλές αρχαίες μυθολογίες εμφανίζεται ως χθόνιο ζώο, λατρευτικό με δύναμη και καλή θέληση απέναντι στον άνθρωπο<sup>9</sup>, χρήση η οποία επιβεβαιώνεται από τη *Δόνα Τερηδόνα*.

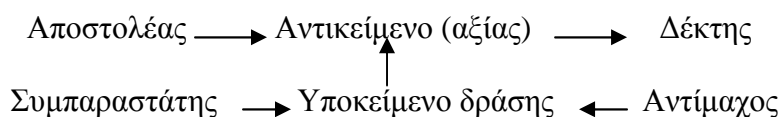
Οι χαρακτήρες δεν έχουν ηλικία, γι' αυτό και δε μεγαλώνουν. Ο βαρώνος φαίνεται αγέραστος, στοιχείο που τονίζεται από την εικονογράφηση. Το ίδιο και όλοι οι χαρακτήρες με εξαίρεση τη Δόνα Τερηδόνα, η οποία υφίσταται μια σωματική επί τα χείρω μεταβολή, χωρίς όμως αυτή να οφείλεται στο πέρασμα του χρόνου. Το χρονικό αυτό απυρόβλητο των ηρώων αποβλέπει να καταστήσει τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες υπερτοπικούς και διαχρονικούς, πάντα επίκαιρους και προσπελάσιμους από κάθε (παιδί-)αναγνώστη, εφόσον οι πρωταγωνιστές εντάσσονται σε αρχετυπικά σχήματα.

#### Δ'

#### Χαρακτήρες και αφήγηση

Διερευνώντας τη θέση των χαρακτήρων στην αφήγηση<sup>10</sup>, διαπιστώνουμε ότι δε συμμετέχουν στον αφηγηματικό λόγο. Την αφήγηση πραγματώνει *δια χειρός (και στόματος) Ευγενίου Τριβιζά* ένας επινοημένος αφηγητής, ο Χάρτινος Ιππότης, ο οποίος «γράφει» τα παραμύθια και τα αναδιηγείται ο συγγραφέας, παρεμβαίνοντας με αποστροφές στον πραγματικό, ουσιαστικά όμως στον υπονοούμενο, αναγνώστη, του οποίου η ηλικία δεν προσδιορίζεται, αλλά είναι εύκολα εντοπίσιμη.

Ως προς τη δράση των παραμυθιακών χαρακτήρων, σύμφωνα με το μοντέλο του V.I. Propp, και γενικότερα των στρουκτουραλιστών, τα παραμύθια δομούνται γύρω από το μοντέλο δράσης



διατηρώντας όμως κάποια αυτοτέλεια, αφού ο *αποστολέας* μπορεί να ταυτίζεται με τον *αντίμαχο* ή να μετασχηματίζεται σε συμπαραστάτη, ανάλογα με τις ανάγκες της ιστορίας, η οποία και δεν επιτρέπει, όπως άλλωστε και στα παραμύθια γενικότερα να αναπτυχθούν οι ήρωες, οι οποίοι, στερούμενοι εσωτερικής ζωής και συναισθημάτων (με μια αμυδρή εξαίρεση τον ποιητή στο *Τηγάνι του Δήμιου*) είναι μονοδιάστατοι και

<sup>8</sup> Γιάννης Σκαρπέλος: 2000. *Ο Ντόναλντ ο απατεώνας...* κυκλοφόρησε στα ελληνικά το 1979 σε μετάφρ. Α. Ζακοπούλου-Ν. Τσαούλα και ανατυπώθηκε το 1982.

<sup>9</sup> Nikolajeva, 2000, σ. 53. Ο Τριβιζάς βέβαια χρησιμοποιεί σε αρκετά κείμενά του και τη γάτα, όπως αποδεικνύουν οι τιτλικές εκφορές πολλών κειμένων του.

<sup>10</sup> Nikolajeva, 2002.

στατικοί και στερούνται ψυχολογικού βάθους<sup>11</sup>. Αλλά και οντολογικά, οι χαρακτήρες των παραμυθιών αυτών είναι «νεκρά πρόσωπα», ιστορημένα μόνο για να απεικονίσουν τις προθέσεις του συγγραφέα. Στερούνται την ενότητα, τη συνθετότητα και τη συνοχή των πραγματικών ανθρώπων. Έχουν όμως αξίες και εμφανίζονται σε μια φανταστική σκηνογραφία και σε φανταστικές καταστάσεις. Δεν ξέρουμε και δεν μπορούμε να ξέρουμε τίποτε εκτός από αυτό που διαβάζουμε στο κείμενο. Στην παραμυθιακή πραγματικότητα έχουν γεννηθεί (από την πέννα του συγγραφέα), έχουν γονείς και συγγενείς, όπως ο Ιγνάτιος, είναι παραμυθιακά θνητοί, όπως ο Ιγνάτιος ή ποιητής που παρ' ολίγον να πεθάνει στο *Τηγάνι του Δήμιου*. Ως χαρακτήρες μιας χιουμοριστικής και ειρωνικής αφήγησης είναι κατώτεροι από άλλους χαρακτήρες και προφανώς από τους αναγνώστες (Frye 1973: 33-4, ελλην. μεταφρ. 1996: 25-6).

### Ε'

#### Οι πρωταγωνιστές

Ανάμεσα στα πολλά ερωτήματα που οι δάσκαλοι υποβάλλουν τους μαθητές τους, όταν συζητούν για λογοτεχνικά κείμενα, είναι να βρουν ποιος είναι ο κύριος χαρακτήρας της ιστορίας, ποιος τους αρέσει περισσότερο και με ποιον ήρωα ταυτίζονται.

Ποιος είναι λοιπόν ο πρωταγωνιστής σε κάθε ιστορία. Η Θεωρία της παιδικής λογοτεχνίας ουσιαστικά τώρα μόνο αρχίζει να εμβαθύνει στους χαρακτήρες. Η Maria Nikolajeva<sup>12</sup> διαχωρίζοντας τους ήρωες από τον πρωταγωνιστή προχωρεί σε σχετική ταξινόμηση των χαρακτήρων. Εντοπίζει τον πρωταγωνιστή στον τίτλο, στη σειρά της εμφάνισης, στη συχνότητα μιας σταθερής παρουσίας, στην πρωτοπρόσωπη οπτική, στον *εστιαστή*, ή θέτει άλλα κριτήρια, ανάλογα με τον προσανατολισμό του κειμένου, ενώ κάνει λόγο και για συλλογικό ήρωα. Πάντως, η δυσκολία εντοπισμού ενός πρωταγωνιστή παραμένει πάντα και ιδιαίτερα όταν βρισκόμαστε σε κείμενα, όπως αυτά του Τριβιζά. Στον *Ιγνάτιο και η Γάτα* τα πράγματα είναι πολύ πιο απλά, επειδή ο πρωταγωνιστής Ιγνάτιος, εμφανίζεται βέβαια στον τίτλο, αλλά είναι εκείνος που κυριαρχεί στο κείμενο και κινεί τα νήματα της δράσης, παρά τη χάρτινη και σιωπηλή παρουσία της γάτας. Ο ίδιος ο συγγραφέας άλλωστε με όλες τις τεχνικές εστιάζει στη μορφή του. Στα υπόλοιπα κείμενα όμως νομίζουμε ότι τα πράγματα περιπλέκονται, γιατί στη *Δόνα Τερηδόνα* μπορεί να κυριαρχεί επιφανειακά η μορφή της, ουσιαστικά όμως δεσπόζει η Λουκία, της οποίας η παρουσία είναι αρχικά μόνο φωνητική, για να διατρέξει στη συνέχεια όλο το κείμενο ως το πάσχον υποκείμενο, με συμπαράστατη τον οδοντογιατρό και τα ποντίκια. Στην ίδια διαπίστωση μπορούμε να προβούμε και στο *Τηγάνι του Δήμιου*, όπου τελικά ο πρωταγωνιστής δεν είναι ούτε ο βασιλιάς, ούτε ο δήμιος, ο οποίος εμφανίζεται ως εκτελεστικό όργανο στον τίτλο, αλλά ο παραβατικός ποιητής. Στις *Χελώνες του Βαρώνου* η βασανιστική και χιουμοριστική παρουσία του τιτλούχου δεν υπογράφει και τον πρωταγωνιστικό του ρόλο, τον οποίο υποκλέπτει ο διαρρήκτης που καταφέρνει να μετασηματίσει σε κοινωνικό ον τον Βαρώνο. Εκείνος αισθάνεται πλέον αναγκαία την παρουσία του «ευεργέτη» του, σύμφωνα με την ηθική

<sup>11</sup> Οι περισσότεροι χαρακτήρες στην ελληνική παιδική λογοτεχνία, επειδή και η ιστορία της δεν είναι μακροχρόνια, στερούνται ψυχολογικού βάθους. Ως ψυχολογικές υπάρξεις οι ήρωες άλλωστε, δεν ενδιαφέρουν τα παιδιά. Μόνο τα τελευταία χρόνια, με το διεμβολισμό του κειμένου από τον εσωτερικό μονόλογο ή την επιστολική γραφή ή την ημερολογιακή καταγραφή, εμφανίζονται και ήρωες με ψυχολογικό βάθος, στη περιοχή κυρίως της πρωτοεφηβικής και εφηβικής λογοτεχνίας.

<sup>12</sup> Nikolajeva, 2002.

των ενηλίκων, κατά την οποία όσο διαρκεί ένας εγκλεισμός, τόσο πιο ευγνώμων πρέπει να είναι ο φυλακισμένος προς το άτομο που τον απελευθερώνει<sup>13</sup>. Και ο διαρρήκτης ουσιαστικά απελευθερώνει τον Βαρόνο όχι μόνο από τον εγκλεισμό του στο χρηματοκιβώτιο αλλά και από τα πάθη του και την απομόνωσή του. Τον μετασηματίζει σε κοινωνικό ον, επιφέροντας πλήγμα σε πολιτικά και οικονομικά συστήματα που καταστρατηγούν τον ανθρωπισμό και πλήττουν θανάσιμα κάθε καπιταλιστική τάση. Θέτει όμως έμμεσα και υπαρξιακά θέματα, σχετικά με τη φύση της ζωής και το λόγο ύπαρξης. Από την άποψη αυτή, η ανατροπή που εμφανίζεται στο παραμύθι είναι τυπική, ιδιαίτερα λυσιτελής όμως για το παιδί, που και το ίδιο αναζητά τον απελευθερωτή, τον οποίο ανευρίσκει στη φαντασία του.

### ΣΤ΄

#### Σκηνογραφία και Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών

Σημαντικό ρόλο στην απόδοση του σκηνικού διαδραματίζει η εικονογράφηση, η οποία έτσι εκτός από ένα *επεξηγηματικό χαρακτήρα* έχει και μια *προσθετική λειτουργία*. Γιατί στα περισσότερα *Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών* δεν περιγράφεται ο χώρος, ενώ ο χρόνος υπακούει στις απαιτήσεις του παραμυθιού και είτε δηλώνεται με επιρρήματα: *κάποτε* «(Ζούσε κάποτε ένας βασιλιάς» ή «Ζούσε κάποτε στην Ισπεπονία μια πεντάμορφη κυρά»), είτε αποσιωπάται εντελώς και αφήνεται να τοποθετηθεί η ιστορία σε ένα μακρινό παρελθόν, εγκλωβισμένο μέσα σε ρήματα παρελθοντικού χρόνου («Εκεί, σ' αυτή τη βιβλιοθήκη λοιπόν ζούσε ο Ιγνάτιος» ή «Ο βαρόνος Φλαφφον Φλουφ ήταν πάμπλουτος. *Είχε...*, *είχε...*», «κι *έζησαν* αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα» ή «κι *έζησε* αυτός υγρά κι εμείς στεγνότερα»). Η κλασική παραμυθιακή εισαγωγή «Μια φορά κι έναν καιρό...», καθώς και το κλασικό τέλος του «*ζήσαν* αυτοί καλά...», σε μετασηματισμένες εκδοχές τους επισημαίνονται στα *Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών*, σε συνδυασμό με τις χαρακτηριστικές επαναλήψεις μοτίβων και φράσεων, όπως υποδηλώνει η *πρόθεση*, στο βαθμό που μπορούμε να μιλάμε για αναγνωρίσιμη *συγγραφική προθετικότητα*, του συγγραφέα να συνθέσει μια κειμενική ιστορία, η οποία να συγκλίνει με το πρωτογενές αφηγηματικό κείμενο.

Παρεμφερής είναι και η διαχείριση του χώρου, ο οποίος σπάνια δηλώνεται, όπως στη *Δόνα Τερηδόνα*, στην οποία ο συγγραφέας στέλνει τον αναγνώστη του σε μια φανταστική χώρα, την Ισπεπονία, με τους ποικίλους συνειρμούς που ευνοεί. Πρόκειται ίσως, μαζί με το χώρο στις *Χελώνες του Βαρόνου* για ένα χώρο ουτοπίας. Σε κάθε άλλη περίπτωση εντοπισμού χωρικών στοιχείων, τα τελευταία περνούν μέσα από την αφήγηση, ευνοούν την εξέλιξη της ιστορίας ή τη δημιουργία κωμικού στοιχείου και δεν περιγράφονται. Έτσι, μαθαίνουμε στη *Δόνα Τερηδόνα*, ότι κάτω από το παράθυρό της ο δρόμος έχει μεγάλες τρύπες γεμισμένες με κετσάπ, μαγιονέζα ή σπανακόρυζο, για να διασκεδάξει από την πτώση των περαστικών και ότι άνοιξε ένα ζαχαροπλαστείο, προκειμένου να υλοποιήσει το σατανικό σκοπό της. Στη διάσταση του εξωτερικού χώρου, όπου και πάλι φαίνεται ότι αποτελεί ένα τυπικό στοιχείο, ο συγγραφέας στο *Τηγάνι του Δήμιου* κινείται με την *τεχνική της ατάκας*. «Στην είσοδο του παλατιού βρισκόταν μια κόκκινη πινακίδα που έλεγε...», «Στο γρασίδι του κήπου υπήρχε μια πράσινη πινακίδα που έλεγε», «Στα παρτέρια με τις μαργαρίτες υπήρχε μια κίτρινη

<sup>13</sup> Bettelheim, 1995, σ. 45.



πινακίδα που έλεγε», «Και στη μέση της λιμνούλας με τα χρυσόψαρα βρισκόταν μια μπλε πινακίδα που έλεγε...».

Τον εξωτερικό, αλλά και τον εσωτερικό χώρο, ο οποίος σπάνια περιγράφεται λεκτικά, όπως το δωμάτιο με τα γλυκίσματα στη *Δόνα Τερηδόνα*, αλλά κυρίως στον *Ιγνάτιο και η Γάτα*, είναι όμως έντονη η παρουσία του, ουσιαστικά αποδίδει η εικονογράφηση. Η εικονιστική παράστασή του εναρμονίζεται πλήρως με τους χαρακτήρες, την πλοκή, τη δομή και την ιστορία και δίνεται ένα ιδιαίτερο ύφος σε κάθε παραμύθι χωριστά. Ο/η εικονογράφος εκμεταλλεύεται όλες τις δυνατότητες που του δίνει το κείμενο και η φαντασία του/της<sup>14</sup>, για να αποδώσει το χώρο μέσα και έξω, «κοσμώντας» τον με τα αναγκαία συστατικά αντικείμενα, προκειμένου να αποδώσει την ατμόσφαιρα του παραμυθιού.

Έτσι, η εικονογράφηση ως προς το χώρο, αλλά και ως προς τους χαρακτήρες, λειτουργεί *παραπληρωματικά* ή *συμπληρωματικά* και ευνοεί τη συμμετοχή του παιδιού στο παιχνίδι μιας διπλής ανάγνωσης, κειμενικής και εικονιστικής, ενώ το κάνει κοινωνό της παραμυθικής ιστορίας και των πολιτιστικών δεδομένων του παραμυθιού. Η λεπτομερής βέβαια εικονογράφηση η οποία προκύπτει περισσότερο, χωρίς να υπαγορεύεται από το κείμενο, δεν ευνοεί τη δημιουργική φαντασία του παιδιού-αναγνώστη, όπως την ευνοεί ο ίδιος ο Τριβιζάς, δεν παύει όμως να «προκαλεί» για προσωπικές εικονιστικές αναπαραστάσεις από το ίδιο το παιδί, έστω και σε μειωμένο βαθμό.

Η εικονιστική απόδοση του χώρου με τα αντικείμενα και τα πρόσωπα, ντυμένα πολυτελώς αντανακλά το πολιτισμικό επίπεδο της εποχής των ιστοριών των παραμυθιών, αποτυπώνει την οικονομική και κοινωνική κατάσταση της κοινωνίας και διαχέει τη γενικότερη ιδεολογία που κυριαρχεί. Αντικατοπτρίζοντας τη *διάθεση*, λειτουργεί για άλλους χαρακτήρες ως φίλιος χώρος (*locus amoenus*), έχει επομένως τοποφιλικό χαρακτήρα, ενώ για άλλους ήρωες, όπως ο οδοντογιατρός ή η Λουκία στη *Δόνα Τερηδόνα...* με τον εγκλεισμό τους σε αραχνιασμένα ανήλια υπόγεια ή σε ελκυστικά δωμάτια με λιχουδιές, παίρνει τη θέση ενός *ανταγωνιστή* και ενός *loci hostilis*.

Παράλληλα, διατηρεί και τη *συμβολική* σημασία του, η οποία εξαρτάται από τους νόμους, οι οποίοι ρυθμίζουν την εξέλιξη της συγκεκριμένης παραμυθιακής ιστορίας. Έτσι, άλλοτε είναι χώρος ανεμελιάς και ελευθερίας, άλλοτε αποκτά αρνητικές αποχρώσεις με τον εκούσιο ή ακούσιο εγκλεισμό των χαρακτήρων στον *έσω* χώρο. Στον *Ιγνάτιο και η Γάτα*, ο εσωτερικός χώρος είναι αφενός χώρος περισυλλογής, αφετέρου χώρος μιας οηματικής ενηλικίωσης και ολέθρου, ενώ παρεμφερή λειτουργία έχει και στη *Δόνα Τερηδόνα*, όπου ο εσωτερικός χώρος (εδώ, δεν προβάλλεται αρκετά ο εξωτερικός χώρος, λόγω της φύσης των χαρακτήρων) δομείται γύρω από το διπολικό ζεύγος *όλεθρος vs ενηλικίωση*<sup>15</sup>. Όλεθρος για την Τερηδόνα, ενηλικίωση για τη Λουκία.

<sup>14</sup> Για την εικονογράφηση του παιδικού βιβλίου από τη σκοπιά του συγγραφέα είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες οι απόψεις που διατυπώνει ο Τριβιζάς: Ν. Βασιλαράκης (επιμ), 1998, σσ. 67-73, όπου, παρά το γεγονός ότι αναγνωρίζει τις δεσμεύσεις του εικονογράφου, τον οποίο αντιπαραβάλλει με τον μουσικοσυνθέτη, και παρά το ότι προβληματίζεται για το είδος της εικονογράφησης –πλούσια και εξαντλητική ή εικονογράφηση-σκελετός, η οποία ενεργοποιεί τη φαντασία του παιδιού– δέχεται ότι η κυριαρχία της εικόνας δεν απειλεί σοβαρά το βιβλίο. Καταλήγει μάλιστα στο συμπέρασμα, σχετικά με το χρόνο που απαιτείται για την εικονογράφηση ενός βιβλίου, ότι «Για μερικούς καλλιτέχνες, φαίνεται, ο χρόνος δεν είναι χρήμα. Είναι χρώμα».

<sup>15</sup> Το διπολικό αυτό ζεύγος προκύπτει από την ισοτοπία *Δόνα τερηδόνα* = *όλεθρος*  
Λουκία ενηλικίωση

Γενικά ο χώρος είναι ένας χώρος εσωτερικός, συχνά σκοτεινός και μυστηριώδης, με ελάχιστες μεταιχμιακές εκφάνσεις, οι οποίες λειτουργούν ως συνθετικοί αρμοί για το πέρασμα από τον ένα εσωτερικό στον άλλο εσωτερικό χώρο ή ακόμα ως χωρική επικοινωνία ανάμεσα στο *έξω* και στο *μέσα*. Αλλά και όταν είναι εσωτερικός (περιγράφει παγίδες αλλά και χαρές) ακόμα και τότε αποτελεί χώρο εγκλεισμού, για να μετασηματιστεί σε χώρο χαράς. Εδώ μάλιστα, ο χρόνος είναι κυκλικός, επαναληπτικός, χωρίς ριζικές αλλαγές, διαρκεί.

Η ανακάλυψη ξανά του παιχνιδιού στις *Χελώνες του Βαρώνου* είναι το σύμβολο της αποκατάστασης του απολεσμένου παραδείσου, η απώλεια του οποίου δε δηλώνεται, υπονοείται όμως με τη μείωση του πλούτου. Ο παράδεισος ξανακερδίζεται. Ο Βαρώνος δημιουργεί αυτόν τον παράδεισο σύμφωνα με μια παιδικότητα, η οποία αναδύεται μέσα από την επαφή του με τον διαρρήκτη. Παράλληλα το «αιώνιο παιδί», σύμφωνα με την εντύπωση που δημιουργεί η απεικόνιση του βαρώνου, γίνεται μέρος μιας αιωνιότητας, εφόσον και οι χαρακτήρες δεν έχουν ηλικία.

### Ζ' Πλοκή

Η πλοκή των *Παραμυθιών...* δεν παρουσιάζει καμιά ιδιαιτερότητα. Η χρονική ακολουθία των γεγονότων είναι γραμμική και καλοδομημένη και ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του θέματος. Αν και η δράση είναι σχετικά περιορισμένη, και αποκαλύπτεται σταδιακά, όπως σε όλα τα παραμύθια, δεν απουσιάζουν οι συγκρούσεις των κεντρικών χαρακτήρων με τον εαυτό τους (*Οι Χελώνες...*, *Το Τηγάνι...*, *Η Δόνα Τερηδόνα...*), ακόμα και αν αυτές δεν είναι ισχυρές, με τους άλλους (*Η Δόνα Τερηδόνα...*, *Ο Ιγνάτιος...*), με την κοινωνία (*Οι Χελώνες...*), με τη φύση του ήρωα (*Ο Ιγνάτιος...*). Δίνουν μάλιστα κάποτε την εντύπωση ότι είναι ψευδοσυγκρούσεις ήρωα με τον εαυτό του και αυτό συντελεί στη δημιουργία και στην επίταση ενός χιουμοριστικού κλίματος (*Το Τηγάνι...*). Η *ένταση* εμφανίζεται συχνά και απροσδόκητα, ακολουθεί όμως μια ευθύγραμμη πορεία, όπως απαιτεί η ηλικία στην οποία απευθύνονται τα παραμύθια. Η μετάβαση από το ένα γεγονός στο άλλο, από το ένα επεισόδιο στο άλλο, συντελείται χωρίς χρονικές ανακολουθίες και διασκελισμούς. Ο συγγραφέας δομεί την ιστορία του με το πιο απλό υπόδειγμα δράσης, γιατί τον ενδιαφέρει να δώσει μια εύκολα κατανοητή χιουμοριστική ιστορία στα παιδιά, να τα οδηγήσει στην απόλαυση του κειμένου και όχι για να προβληματίσει με μια σύνθετη δομή του κειμένου. Γι' αυτό και όταν η εξέλιξη φτάνει στην κορύφωσή της, φροντίζει η αποφόρτιση να γίνει σταδιακά με χιουμοριστικό τρόπο (το παιχνίδι Βαρώνου και διαρρήκτη) ή με τεχνάσματα-τεχνική της εξαπάτησης (την καταβρόχθιση της τούρτας από τους ποντικούς) ή με μαγικό τρόπο (*Το Τηγάνι...*) ή με την τεχνική της παρασιώπησης (*Ο Ιγνάτιος...*).

### Η' Θέμα

Στα *Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών* παρατηρείται μια ετεροθάλεια μηνυμάτων, τα οποία όμως συσπειρώνονται πάντα γύρω από το διπολικό άξονα *καλό vs κακό*. Τα κείμενα του Τριβιζά θέτουν ουσιαστικά ηθικά προβλήματα και επιτρέπουν τη νοηματοδότηση του κειμένου από το παιδί-αναγνώστη. Ιδιαίτερα, οι *Χελώνες του*

*Βαρώνου* αποδεικνύουν την ανασφάλεια στις καπιταλιστικές κοινωνίες, πώς μπορούμε να διασφαλίσουμε τη συσσώρευση πλούτου και κατά πόσο αυτή όχι απλώς είναι θεμιτή αλλά οδηγεί και στην ευτυχία, εφόσον και ο ίδιος ο εγκλεισμός για τη διαφύλαξή του δεν τη διασφαλίζει. Ο λόγος του έτσι γίνεται κριτικός. Πρόκειται για μια επιμελώς καλυμμένη κριτική κατά της αλαζονείας, της ματαιοδοξίας, της συσσώρευσης πλούτου, του άκρατου ατομικισμού και εγωκεντρισμού και τελικά ένας λόγος για την πορεία προς την ωρίμαση.

Στον *Ιγνάτιο* και η *Γάτα* προβάλλεται η ηθική αξία της αυταξίας και η τιμωρία της έπαρσης. Ο *Ιγνάτιος*, μη έχοντας επίγνωση των ενεργειών του και συγχέοντας την πραγματικότητα με το βιβλιακό ηρωισμό του, τιμωρείται. Εδώ, υποκρύπτεται ακούσια μια «πολιτική» αλληγορία. Οι αδύναμοι ορθώνουν το ανάστημά τους στους ισχυρούς και τιμωρούνται. Είναι πολύ πιθανόν ωστόσο η βουλιμία του *Ιγνατίου* να παραλληλιστεί με την περιπέτεια της ανάγνωσης, και μάλιστα της παρανάγνωσης. Ο *Ιγνάτιος* καταβροχθίζει τις σελίδες των βιβλίων (λογοτεχνικών και μη), χωρίς να εισχωρεί στο λογοτεχνικό χώρο. Έχουμε επομένως την επιφανειακή επαφή με τη λογοτεχνία ανθρώπων, οι οποίοι δεν έχουν σχέση με αυτήν και αδυνατούν να συνειδητοποιήσουν αξία και περιεχόμενο, όπως ακριβώς και ο *Ιγνάτιος* δε διακρίνει την εικονική από την πραγματική γάτα. Γι' αυτό και όταν βρεθεί αντιμέτωπος με την πραγματικότητα, κατασπαράσσεται απ' αυτήν. Όπως και οι άνθρωποι, οι οποίοι αντιμετωπίζουν ένα [λογοτεχνικό] βιβλίο επιπόλαια, δεν επεξεργάζονται τις πληροφορίες (αισθητικές, γνωστικές) που εμπεριέχουν τα κείμενα, γελοιοποιούνται και «καταβροχθίζονται» από την πραγματικότητα. Στη *Δόνα Τερηδόνα* καταδικάζεται η εγωπάθεια, ο ναρκισσισμός και η αλαζονεία, η ματαιοδοξία, ενώ στις *Χελώνες του Βαρώνου*, κυριαρχεί η γελοιοποίηση του ευμετάβολου, η αδυναμία να χειραγωγήσει κανείς τα πάθη του και η δύναμη της τέχνης. Παραπέμπει στο Σκρουτζ Μακ Ντακ και στους κακούς λύκους. Είναι χαρακτηριστική η μεταστροφή του *Βαρώνου* με τη δαψίλεια που τον διακρίνει απέναντι στο διαρρήκτη αλλά και στους υπηκόους του, η οποία μας παραπέμπει στο *Σκληρόκαρδο Γίγαντα* του Όσκαρ Ουάιλντ Πρόκειται για μια ιδεολογική ανατροπή, με χιουμοριστικό χαρακτήρα, εφόσον προβάλλει τη δύναμη της τέχνης, η οποία είναι δυνατό να ανατρέψει τη δύναμη, θέμα που το συναντούμε συχνά στην παραδοσιακή περισσότερο παιδική λογοτεχνία και αποτελεί ένα μέτρο κατά της βίας.

Σε τελευταία ανάλυση τα κείμενα των *Παραμυθιών από τη χώρα των χαμένων χαρταετών* είναι κείμενα ενηλικίωσης. Ο *Βαρώνος* ενηλικιώνεται με την απαλλαγή τους από το πάθος της απληστίας και της φιλαργυρίας και την ανάπτυξη κοινωνικής συνείδησης. Ο *Ιγνάτιος* υφίσταται μια γρήγορη και πλασματική (οιηματική) ενηλικίωση με το ψευδοκατόρθωμα της καταβρόχθισης μιας γάτας. Εδώ όμως, η ψευδο-ενηλικίωση υπακούει στις επιταγές ενός κυκλικού χρόνου, κατά στο σχήμα: *γέννηση-«ενηλικίωση»-θάνατος*, έστω και αν ο θάνατος οφείλεται σε βίαιη ενέργεια, η οποία βρίσκεται σε άμεση σχέση με την ψευδο-ενηλικίωση. Ο βασιλιάς Παχουλούτσικος ο Πολύγυμνος «ενηλικιώνεται» με την τελική απόφασή του να αποδεχτεί το γάμο της κόρης του με τον ποιητή, ενώ στη *Δόνα Τερηδόνα* η μικρή Λουκία, ο μόνος παιδικός χαρακτήρας των *Παραμυθιών από τη χώρα των χαμένων χαρταετών*, υφίσταται τόσο ηλικιακή όσο και κοινωνική και ψυχολογική ενηλικίωση.

Να λάβουμε υπόψη και το χρόνο παραγωγής των *Παραμυθιών...*, τα οποία τοποθετούνται στην καμπή του 21<sup>ου</sup> αιώνα, όταν τόσο στο χώρο της Εκπαίδευσης όσο και στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο διακινούνται ιδεολογήματα Αγωγής Υγείας, οικολογικού ενδιαφέροντος κ.ά., ενώ διαρκώς καταβάλλεται προσπάθεια να πληγεί η αλαζονεία

και η έλλειψη αυτογνωσίας, σε μια εποχή τεχνολογικής έκρηξης και επιστημονικής απογοήτευσης. Έρχονται λοιπόν οι ήρωες του Τριβιζιά μέσα από την κωμικότητά τους να καταγράφουν το παράλογο και το τραγικό της ζωής. Η απεικόνισή τους υποκρύπτει ξεκάθαρα μια κριτική στάση του συγγραφέα απέναντι στη ζωή και στην κοινωνία, έστω κι αν αυτή υπεισέρχεται ακούσια, ενώ παράλληλα ευνοεί πολυεπίπεδες αναγνώσεις, μέσα από ένα διάχυτο λυρισμό και μια μουσική ποιητικότητα, η οποία τείνει να καταργήσει τα όρια του πεζογραφικού λόγου, ως μια άλλη εσωτερική περισσότερο παρά μορφολογική αφηγηματικότητα.

## Θ' Ύφος

Τα *Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρτατετών* ως κείμενα μεταμυθοπλασίας<sup>16</sup> υπακούουν στην ανασυγκειμενοποίηση (recontextualization), η οποία εμφανίζεται, όταν η γλώσσα χρησιμοποιείται αισθητικά, όταν η γλώσσα χρησιμοποιείται κατά τρόπο «παιγνιώδη»<sup>17</sup>. Η παιγνιώδης αυτή διάστασή τους και η παρωδιακότητα που «υποβόσκει» ενισχύουν περισσότερο τον κριτικό χαρακτήρα τους, ο οποίος εκδηλώνεται και μέσα από τη χρήση της γλώσσας. Ο Ευγένιος Τριβιζιάς επινοεί λέξεις και δημιουργεί δικό του λόγο. Τα ονόματα των χαρακτήρων βασίζονται σε μια ποιητική παρετυμολογία, όπως ο *τσάρος Τσατσάροβιτς*. Δημιουργεί ακόμα ποικίλα γλωσσολεξικά φαινόμενα, πολυσύνθετες λέξεις, όπως *Ποντικοσουρταφέρτας*, παρηχητικές ετυμολογίες (*Λουμ Λουμ Μασουλούμ, Τιραντώ, Πιζ Λαζ-Πιζπιζ Λαζλάζ-Πιζπιζπιζ Λαζαλαζλάζ, Πιζπιζπιζπιζ Λαλαζλαζλαζλάζ, Φον φον Φλου*), παραφθορά τοπωνυμίων λ.χ. *Ισπεπονία, Φουρφουρεμβέργη* που κάνουν εμφανέστερο τον παρωδιακό λόγο. Η λεξιμαργική αυτή τάση του Τριβιζιά, γνωστή ήδη από προηγούμενα κείμενά του, δημιουργεί ένα προσωπικό, χιουμοριστικό και στιλβωτικό ύφος, ενώ γίνεται συχνά φορέας του μύθου.

Ο διεμβολισμός των παραμυθιών από ποιητικά κείμενα στο *Τηγάνι του Δήμιου* ανανεώνει τους παράγοντες διεξαγωγής και επέκτασης της δράσης, διεγείρει το ενδιαφέρον του παιδιού-αναγνώστη, ευνοεί την εμφάνιση χιουμοριστικών στοιχείων και προλαβαίνει μια ενδεχόμενη κόπωση. Έτσι, ο ποιητής Ουμβέρτος Σμακαρού, με την απαγγελία στίχων αφενός προκαλεί συναισθηματική αποφόρτιση, η οποία ενισχύεται και από την εικονογράφηση<sup>18</sup> και αφετέρου δίνει την άνεση στο συγγραφέα να συνεχίσει την ιστορία του.

<sup>16</sup> Ο όρος επινοήθηκε το 1973 από τον Raymond Federman και σημαίνει τη μυθοπλασία που καταβάλλει λίγες ή και καθόλου προσπάθειες να είναι ρεαλιστική ή νατουραλιστική και δίνει έμφαση στη μυθοπλαστική της κατάσταση. Ίσως δεν έχει κανένα νοηματικό στόχο (*The Penguin...* σ. 882). Το μεταμυθοπλαστικό μυθιστόρημα ως αποτέλεσμα μιας αυτο-συνείδητης γραφής ορίζεται, ανάλογα με τα χαρακτηριστικά του, ποικιλότροπα: ως *εσωστρεφές μυθιστόρημα*, ως *αντιμυθιστόρημα*, ως *αντιρρεαλιστική μυθοπλασία*, ως *υπερμυθοπλασία* (surfiction), ως *αυτογεννώμενο μυθιστόρημα* (the self-begetting novel) ή ως *fabulation*. Ο όρος χρησιμοποιείται για να καταγράψει το αντιμυθιστόρημα, περιλαμβάνει *αλληγορία, λεκτικές ακροβασίες, και υπερρεαλιστικά στοιχεία*. Δεν είναι βέβαια ένας όρος καινούριος στη θεωρία της λογοτεχνίας, γιατί ο Saxton τον χρησιμοποίησε από τα 1484 ήδη (Fabulator) (*The Penguin...*, σ. 302), ενώ μεταμυθοπλαστικά κείμενα έχουμε ήδη από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα (λ.χ. Nesbit 1913 κ.ά.).

<sup>17</sup> Waugh: 2001, σ. 36.

<sup>18</sup> Μια σύγκριση της εικονογράφησης ανάμεσα στις δύο προηγούμενες σελίδες, στις οποίες ο δήμιος είναι έτοιμος να εκτελέσει τον ποιητή είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτική: το πλήθος απεικονίζεται να απολαμβάνει

Η γραμματική του λόγου του προσεγγίζει τη γραμματική της φαντασίας του Τζιάνι Ροντάρι, ώστε να δικαιολογείται ο χαρακτηρισμός που του έχει αποδοθεί «άξιος διάδοχος του Ροντάρι» (Κανατσούλη). Οι επιλογές του τόσο σε λεκτικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο πλοκής, χαρακτήρων και αφηγηματικών μεθόδων στα *Παραμύθια...* αποκαλύπτουν ένα χαρακτήρα φαντασιακά λυτρωτικό, ο οποίος αμφισβητεί τις παραδεδεγμένες τεχνικές των παραμυθιών. Ο Τριβιζιάς έχει συνειδητοποιήσει τις άπειρες δυνατότητες της γλώσσας στη λογοτεχνική κατασκευή της σύγχρονης πραγματικότητας και την αναδεικνύει σε ένα αυτόταρκες γλωσσικό σύστημα αναπαραγωγής ενός αντικειμενικού κόσμου και «η αφήγηση και η εμπειρία είναι μερικώς συνέπεια μιας αυξανόμενης κοινωνικής και πολιτισμικής αυτοσυνείδησης»<sup>19</sup>.

### Γ'

#### Τεχνικές στα *Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών*

Μια από τις θεωρίες που αφορούν στην «κατασκευή» ενός λογοτεχνικού κειμένου επιμένει ότι ένα κείμενο δεν μπορεί να υπάρξει ως ένα ερμητικά κλειστό κειμενικό σύστημα, επειδή και ο ίδιος ο συγγραφέας ήταν και είναι αναγνώστης κειμένων (πολλοί άλλωστε διαβάζουν πριν γράψουν ένα κείμενο) και επομένως η προηγούμενη αναγνωστική εμπειρία του συγγραφέα διαπερνά συνειδητά ή ασυνείδητα το κείμενό του. Ένα κείμενο που παράγεται από τον συγγραφέα δεν είναι παρά μια γονιμοποίηση πολλών στοιχείων που είχαν ήδη οικειωθεί σε ανύποπτο χρόνο, από την παιδική ίσως ηλικία, και βρισκόταν σε κατάσταση «ύπνωσης». Έτσι, καθώς συγ-γράφει το κείμενο ουσιαστικά αναδιηγείται αναπροσαρμοσμένα στις απαιτήσεις του νέου κειμένου παλαιότερες αναγνώσεις, οι οποίες αποσιωπώνται ως αφετηριακό κείμενο, είναι όμως αναγνωρίσιμες, εφόσον η παιδική λογοτεχνία, όπως σωστά υποστηρίζει ο John Stephens «είναι ριζικά διακειμενική, διότι δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο δικό της λόγο»<sup>20</sup>.

Και στα *Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών* ο συγγραφέας δεν αφίσταται από τις προσφιλείς του τεχνικές. Χρησιμοποιεί κατά κόρο την *τεχνική της ανατροπής*. Η αντιστροφή ή ανατροπή είναι άλλωστε από τα πλέον συνηθισμένα φαινόμενα στην αναδιήγηση μιας ιστορίας<sup>21</sup>. Ανατρέπονται θεματολογικά και χαρακτηριστικά στερεότυπα ή ρεαλιστικοί τρόποι αφήγησης. Ο συγγραφέας εγγράφει ασυνείδητα τη διάθεσή του, καθώς «παρεμβαίνει» ακούσια στις κοινωνικές λειτουργίες, να προσβάλει κυρίαρχες αντιλήψεις για την παιδικότητα, τη λειτουργία της ανάγνωσης και

---

το γεγονός, κάτι που μας παραπέμπει σε ανάλογες ρωμαϊκές εκδηλώσεις, κατά τις οποίες ο ρωμαϊκός λαός απολαμβάνει το θέαμα, καθώς στο θέατρο ορισμένοι κατάδικοι είναι υποχρεωμένοι να αντιμετωπίσουν θηρία ή ισχυρότερους μονομάχους, και ζητωκραυγάζει. Στις δύο σελίδες που ακολουθούν το συγκεντρωμένο πλήθος παρακολουθεί σοβαρό, συγκινημένο και σκεπτικό τον ποιητή να απαγγέλλει.

<sup>19</sup> Waugh, ό.π., σ. 3. Είναι χαρακτηριστικές οι απόψεις που διατυπώνει η Waugh για την παθητική χρήση της γλώσσας, η οποία δεν ισχύει πλέον σε μεταμυθοπλαστικές διηγήσεις, στις οποίες η γλώσσα είναι ένα ανεξάρτητο αυτοπεριεκτικό (self-contained) σύστημα που δημιουργεί τα δικά του «περιεχόμενα» και η σχέση του με το φαινομενικό κόσμο είναι ιδιαίτερα σύνθετη, προβληματική και διέπεται από συμβάσεις. Έτσι, ο όρος «Μετα-» χρειάζεται για να εξερευνήσει τη σχέση ανάμεσα στο αυθαίρετο γλωσσικό σύστημα και στον κόσμο στον οποίο αναφέρεται ολοφάνερα. Στη μυθοπλασία είναι αναγκαία για να εξερευνήσει τη σχέση ανάμεσα στον κόσμο του μυθιστορήματος και στον έκτός της μυθοπλασίας κόσμο.

<sup>20</sup> Stephens, 1992, σ. 41

<sup>21</sup> Stephens, 1998, σ. 4.

της παιδικής λογοτεχνίας. Επιθυμεί παράλληλα να προσβάλει ιδεολογικά στερεότυπα που αφορούν στην ηθική τάξη, στην κοινωνική ιεραρχία, στην κατανομή του πλούτου, στη συνείδηση του Εγώ, αναφορικά με τους άλλους, στην οικογένεια (*Στον Ιγνάτιο και η Γάτα*, ο Ιγνάτιος συνδιαλέγεται με τη γιαγιά και όχι με τους γονείς), όπως είχαν εγγραφεί στα μέχρι τώρα κείμενα για παιδιά.

Η διακειμενικότητα ως τρόπος γραφής γενικότερα της παιδικής λογοτεχνίας, στην περίπτωση των *Παραμυθιών από τη χώρα των χαμένων χαρταετών* εντοπίζεται από λεκτικά παρεφθαρμένα δάνεια («τρανόκαρδος»/ *Ο Ιγνάτιος και η Γάτα* /κατά το Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος, «Ιγνάτιος ο μέγας» κατά το Αλέξανδρος ο Μέγας) ως τη χρήση κειμένων (παραμυθιών, αρχαιοελληνικών επιδράσεων) και κόμικς. Έτσι, ο συγγραφέας προσποιείται ότι ακολουθεί το πρωτογενές κείμενο, για να το παρακάμψει και να δώσει τη δική του εκδοχή και τα επιθυμητά ιδεολογήματα, πέρα από την αισθητική απόλαυση του κειμένου και το χιούμορ. Για το νεαρό αναγνώστη βέβαια τα περισσότερα πρωτογενή κείμενα είναι άγνωστα, όπως η *Γαλεομνομαχία* ή *Κατομνομαχία*, η παραμυθική όμως εκδοχή του μαγικού καθρέπτη, από τις αφηγήσεις ενηλίκων τού είναι οικεία από το παραμύθι της Χιονάτης. Ο ορίζοντας των προσδοκιών του τείνει να ταυτιστεί ενμέρει τουλάχιστον με την αναπαραγωγική πρόθεση του συγγραφέα, ο οποίος καταθέτει τη δική του εκδοχή, προσαρμοσμένη στα ιδεολογήματα που εγκλείει στο δευτερογενές κείμενό του. Έτσι, η προγενέστερη αφηγηματική ή αναγνωστική εμπειρία του παιδιού-αναγνώστη αποκτά στην αρχή ένα συγκεκριμένο προσανατολισμό, για να αποπροσανατολιστεί στη συνέχεια, καθώς βρίσκεται αντιμέτωπος με μια αρκετά διαφοροποιημένη και εκσυγχρονισμένη ιστορία. Μάλιστα, όπως παρατηρεί ο Jacques Zipes<sup>22</sup> «η μεταγραφή δεν καταργεί αναγκαστικά τα αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά ή τις αξίες των κλασικών κειμένων, αλλά μπορεί να καταργεί την αρνητική τους διάσταση με το να δείχνει πώς ένα διαφορετικό αισθητικό και κοινωνικό πλαίσιο μπορεί να σχετικοποιήσει όλες τις αξίες» και τα ιδεολογήματα.

Ένα λογοτεχνικό κείμενο άλλωστε δεν αποτελεί ένα απλό και παθητικό φορέα μιας ιδεολογίας. Ο δημιουργός ως φορέας της την επεξεργάζεται και τη μετασηματίζει σε αισθητική μορφή. Κατά το μετασηματισμό αυτό παρεμβαίνουν οι κανόνες και οι συμβάσεις της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής<sup>23</sup>.

## ΙΑ΄

### Τα Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών μέσα στην τάξη

Τα λογοτεχνικά κείμενα δεν υπάρχουν μόνο για να απολαμβάνονται με μια κατά μόνας ανάγνωση. Συνειδητά ή ασυνειδητά, ιδεολογήματα εγκλωβισμένα στις λεκτικές συνθέσεις του τα κάνει κτήμα του ο αναγνώστης. Η οικείωση πλέον αυτή αποκτά μεγαλύτερο βάρος, εφόσον γίνεται με συστηματικό τρόπο και αυτό μπορεί να γίνει μόνο στο σχολείο, μέσα στην τάξη, όσο και αν η οικογένεια έχει τις καλύτερες προθέσεις. Η σχέση γονιού-παιδιού και δασκάλου-παιδιού/μαθητή διαφέρουν αισθητά. Εφόσον ο δάσκαλος ακολουθεί ένα πρόγραμμα<sup>24</sup> διδασκαλίας ολόκληρου λογοτεχνικού

<sup>22</sup> Zipes, ό.π. σ. 180.

<sup>23</sup> Hollindale, 1998.

<sup>24</sup> Για τα ελληνικά δεδομένα, δεν υφίσταται ακόμα πρόγραμμα διδασκαλίας ολόκληρου λογοτεχνικού κειμένου στη Στοιχειώδη Εκπαίδευση, αλλά αναφερόμαστε στο ενδεχόμενο ο δάσκαλος από ζέση να έχει αναπτύξει ιδιαίτερη πρωτοβουλία. Ελπίζουμε σύντομα οι αρμόδιοι φορείς να αποφασίσουν τη διδασκαλία ολόκληρου λογοτεχνικού κειμένου και στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση.

κειμένου στις μικρότερες τάξεις του Δημοτικού σχολείου, μπορεί να διδάξει την τετραλογία, με τη σειρά έκδοσης, στην οποία αναφερόμαστε ή και κάποια μόνο από τα τέσσερα, για να διδάξει και άλλους συγγραφείς. Ο Τζιάννι Ροντάρι θα του είναι ιδιαίτερα χρήσιμος με τα παιχνίδια φαντασίας που προτείνει στη *Γραμματική της Φαντασίας*, αφού άλλωστε και τα *Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών* είναι τα ίδια ένα παιχνίδι φαντασίας. Το φανταστικό διώνυμο θα φανεί ιδιαίτερα χρήσιμο και για τα τέσσερα κείμενα, προκαλώντας τους μαθητές να σχηματίσουν τυχαίους συνδυασμούς λέξεων με μια σημασιακή απόσταση ανάμεσά τους<sup>25</sup>. Τα ίδια τα κείμενα άλλωστε πολύ συχνά κατά τρόπο υπερρεαλιστικό προσφέρονται για φαντασιακές διωνυμικές δομές. Οι *φανταστικές υποθέσεις* επίσης είναι ιδιαίτερα πρόσφορες για την καλλιέργεια όχι μόνο της φαντασίας αλλά και της κριτικής σκέψης, εφόσον η φανταστική ερώτηση-υπόθεση «Τι θα συνέβαινε, αν λ.χ. η γάτα αγνοούσε τον Ιγνάτιο;» ή «Τι θα συνέβαινε, αν η κόρη του Βαρόνου δεν ερωτευόταν τον ποιητή;» ενεργοποιεί τους μυθοπλαστικούς μηχανισμούς του μαθητή και τον ωθεί στην παραγωγή νέου (φαντασιακού) κειμένου, ώστε από αναγνώστης να μετασχηματιστεί σε παραγωγό κειμένου. Όταν μάλιστα ολοκληρώσει την τετραλογία μπορεί να προχωρήσει στη «Παραμυθοσαλάτα», όπου μπορεί να υπάρξει σύνθεση ενός παραμυθιού με ήρωες και από τα τέσσερα κείμενα. Λ.χ. Ο ποιητής δε συναντά την Τιραντώ μέσα στον κήπο αλλά τη Δόνα Τερηδόνα και κλείνονται για δέκα χρόνια στο χρηματοκιβώτιο, παρέα με τον Ιγνάτιο και τη Γάτα, ωστόσο ο διαρρήκτης πείσει τον Βαρόνο να τους ελευθερώσει και να εξορίσει τον Δήμιο. Καλό είναι βέβαια όλες οι φαντασιακές δημιουργικές δραστηριότητες να εμπεριέχουν παραγωγή κειμένου, ώστε να εξασκηθεί η μυθοπλαστική ικανότητα των μαθητών, εφόσον και τα τέσσερα κείμενα προσφέρονται ιδιαίτερα για το σκοπό αυτό. Έτσι, ο δάσκαλος μπορεί να ορίσει στους μαθητές του να γράψουν φαντασιακά ημερολόγια των ηρώων ή να παίξουν τα ίδια το ρόλο του Ιππότη που έγραφε τα παραμύθια.

Πάντως, ο δάσκαλος καλό είναι να εκμεταλλευτεί τα στοιχεία που προσφέρουν τα *Παραμύθια*... σχετικά με το χιούμορ και το παράλογο και να μυήσει τα παιδιά, ώστε να είναι ικανά να απολαμβάνουν και να εκμεταλλεύονται τα στοιχεία αυτά.

## ΙΒ΄ Επιλογικά

Ολοκληρώνοντας, διαπιστώνουμε ότι και τα τέσσερα παραμύθια αρθρώνονται γύρω από τον αρχετυπικό άξονα *καλό vs κακό*. Μάλιστα, όλες οι αρνητικά αποδιδόμενες μορφές, ο Βαρόνος, η Δόνα Τερηδόνα, ο άρχοντας στο *Τηγάνι του Δήμιου* και ο Ιγνάτιος, αποτελούν μεταμορφώσεις του κακού λύκου, εκδοχές του κακού, γι' αυτό και βλέπουμε στο τέλος είτε να μετασχηματίζονται από αντίμαχοι σε συμπαραστάτες είτε να εξουδετερώνονται. Ουσιαστικά πρόκειται για μια έκφραση του κακού εαυτού μας, με τα αρχέγονα πάθη, την επιθετικότητα την αχαλίνωτη απληστία και ματαιοδοξία που τελικά εξουδετερώνεται από το καλό μέρος του. Το ζητούμενο επομένως είναι η ανάγκη να εξοβελίζει τα πάθη του ο σύγχρονος άνθρωπος και να προεκτείνει τον εαυτό του σε μια κοσμική αρμονία, ώστε να απαλλαγεί από κάθε αντικοινωνικότητα και απανθρωπιά. Κάτω από την οπτική αυτή και τα τέσσερα κείμενα των παραμυθιών αποπνέουν την

<sup>25</sup> Βλ. και Καλογήρου, 1999, σ. 83 κεξ.. Εδώ, η συγγραφέας προσεγγίζει, ανάμεσα σε άλλα κείμενα, και τα *Μαγικά Μαξιλάρια* του Τριβιζά, εφαρμόζοντας τα παιχνίδια της φαντασίας που προτείνει ο Ροντάρι.

αισιοδοξία και συμβολίζουν την τελική νίκη του καλού και την αρμονία, η οποία θα επέλθει με την επικράτηση της λογικής και της Τέχνης.

Κυριαρχούν οι ελκυστικές εικόνες, το κωμικό στοιχείο που ενισχύεται από την εικονογράφηση, από ανατροπές και εκπλήξεις, παρά το γεγονός ότι κάποτε προοικονομείται η συνέχεια και τα κείμενα γίνονται απολαυστικά, συνδυάζοντας την αισθητική και την παιδαγωγική λειτουργία, ενώ εξισορροπεί το χιούμορ με τον κριτικό προβληματισμό, την ψυχαγωγία με την ωφέλεια και, παρά το γεγονός ότι είναι απαλλαγμένα από κάθε ίχνος διδακτισμού, συνείρουν με αξιοθαύμαστο τρόπο την επιταγή *τέρπειν άμα και διδάσκειν*.



## Βιβλιογραφία

- Βασιλαράκης Ιωάννης (επιμ), 1998, *Σύγχρονες οπτικές και προοπτικές της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Καλογήρου Τζίνα, 1999, *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Αθήνα: ΙΜΠ.
- Ματλάρ Αρμαν-Αριέλ Ντορφμάν, <sup>2</sup>1982, *Ντόναλτ ο απατεώνας ή Η διήγηση του ιμπεριαλισμού στα παιδιά*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Οικονομίδου Σούλα, 2000, *Χίλιες και μια ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σκαρπέλος Γιάννης, 2000, *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*. Αθήνα: Κριτική.
- Τριβιζάς Ευγένιος, «Το χιούμορ και το Παράλογο στην Παιδική Λογοτεχνία», *η λέξη*, 118/1993.
- Τριβιζάς Ευγένιος, «Τα νήματα του χιούμορ στο μαγικό χαλί της φαντασίας», *Διαβάζω*, 336/94.
- Chambers, Aidan, <sup>2</sup>2000, *Booktalk. Occasional Writing on Literature and Children*. Great Britain: The Thimble Press.
- Cuddon. J.A (ed.), <sup>4</sup>1999, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Foster, Roger, 1974, *Aspects of Novel*. Harmondworth: Penguin.
- Frye, Northrop, <sup>3</sup>1973, *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton. [Μεταφρ. στα ελληνικά, *Η Ανατομία της Κριτικής*, 1996, Μ. Γεωργούλια. Αθήνα: Gunenberg.]
- Gillespie, John, J.- Naden Corinne, J., 1997, *Characters in Young Adult Literature*. Detroit-New York-Toronto-London: Gale.
- Hollindale, Peter, 1988, *Ideology and the Children's Book*, Great Britain: The Thimble Press.
- Jones, Raymond J., 1997, *Characters in Children's Literature*. Detroit-New York-Toronto-London: Gale.
- Lukens, Rebecca, <sup>5</sup>1995, *A Critical Handbook of Children's Literature*. New York: HarpeCollins.
- Nebit, E., (1913/2001) *Wet Magic*. New York: Books of Wonder.
- Nikolajeva Maria, 2002, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham, Maryland, and London: Scarecrow Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, <sup>9</sup>1999, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London and New York: Routledge.
- Russel, David, <sup>3</sup>1997, *Literature for Children. A Short Introduction*. New York: Longman
- Stephens, John, 1992, *Language and Ideology in Children's Fiction*. Longman.
- Stephens, John & McCallum Robyn, 1998, *Retelling Stories, Framing Culture*. New York & London: Garland.
- Waugh, Patricia, <sup>7</sup>2001, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Routledge.
- Zipes, J., 1983, *Fairy Tales and the Art of Supervision. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. London & New York: Routledge.