

«Η Χιονάτη και οι επτά νάνοι»: μεταμοντέρνοι πειραματισμοί πάνω στο κλασικό παραμύθι από τον Τζάνι Ροντάρι και τον Ευγένιο Τριβιζά.

Άννα Αφεντουλίδου
Υποψήφια διδάκτωρ στο ΔΠΘ, Εκπαιδευτικός στην Πρωτοβάθμια
Εκπαίδευση

Περίληψη

Στο κείμενο αυτό μελετάται η παρωδιακή μεταγραφή του κλασικού παραμυθιού «Η Χιονάτη και οι επτά νάνοι» από τον Τζάνι Ροντάρι και τον Ευγένιο Τριβιζά με στόχο να διερευνηθεί η μεταμοντέρνα διάσταση στη γραφή των δύο συγγραφέων. Αρχικά παρουσιάζονται οι βασικές αρχές και τα μεθοδολογικά εργαλεία της μεταμοντέρνας μυθοπλασίας, ενώ ακολουθεί μια σύντομη γνωριμία με τους δύο συγγραφείς και την εποχή τους. Στη συνέχεια στις δύο μεταγραφές του κλασικού παραμυθιού, στο «Αφεντικό και λογιστής ή Το αυτοκίνητο, το βιολί κι ένα αγωνιστικό τραμ» του Ροντάρι (περιέχεται στη συλλογή παραμυθιών *Ιστορίες φτιαγμένες στη μηχανή*) και στο *Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας* του Τριβιζά, εντοπίζονται οι μεταμοντέρνες τεχνικές που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς, καθώς και η ιδεολογία που εγγράφεται στα κείμενα. Σκοπός είναι να διαπιστωθεί αν οι νεότερες μεθοδολογικές τους επιλογές συμβαδίζουν με τους αντίστοιχους μεταμοντέρνους προβληματισμούς. Αναδεικνύεται τελικά η νεωτερικότητα των δύο συγγραφέων μέσα από το ιδιαίτερο μεταμοντέρνο πάντρεμα που κάνουν ανάμεσα στην παράδοση και τη νεωτερικότητα.

Εισαγωγή

Είναι κοινώς αποδεκτό ότι ο Τζάνι Ροντάρι και ο Ευγένιος Τριβιζάς, με το δικό του μοναδικό και ιδιαίτερο ύφος ο καθένας, εισήγαγαν σε άλλο χρόνο και χώρο -η δράση του Τριβιζά ξεκινά ουσιαστικά μετά το θάνατο του Ροντάρι- πρωτόπρες τεχνικές στον χώρο της λογοτεχνίας για παιδιά. Στα κείμενα και των δύο κυριαρχεί το παιχνίδι και η φαντασία, στοιχεία που συνδέονται με τη μεταμοντέρνα μυθοπλασία, προϊόν των λογοτεχνικών εξελίξεων των τελευταίων πενήντα χρόνων.

Μελετώντας το έργο τους γίνεται φανερό ότι το κλασικό παραμύθι «Η Χιονάτη και οι επτά νάνοι» αποτέλεσε και για τους δύο συγγραφείς γόνιμο υλικό για μεταμοντέρνους πειραματισμούς. Το «Αφεντικό και λογιστής ή Το αυτοκίνητο, το βιολί κι ένα αγωνιστικό τραμ» του Ροντάρι και το *Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας* του Τριβιζά αποτελούν κατά κάποιο τρόπο μεταγραφές του παραπάνω κλασικού παραμυθιού. Το ερώτημα που τίθεται είναι ποιες είναι οι νεότερες μεθοδολογικές επιλογές των δύο συγγραφέων στα παραπάνω παραμύθια και κατά πόσο αυτές εκφράζουν και τους ανάλογους μεταμοντέρνους προβληματισμούς. Για τον λόγο αυτό είναι απαραίτητη, εκτός από την επισήμανση των μεθοδολογικών εργαλείων που χρησιμοποιούν, η διερεύνηση της ιδεολογίας που εγγράφεται στα παραμύθια

τους, καθώς δεν υπάρχει λογοτεχνικό κείμενο στο οποίο να μην υπάρχουν ιδεολογικές εγγραφές συναρτημένες με το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο της εποχής (Κανατσούλη, 2004: 18).

Μεθοδολογία προσέγγισης

Ως καταλληλότερη μέθοδος για την ανίχνευση των μεταμοντέρνων στοιχείων στα παραμύθια του Ροντάρι και του Τριβιζά κρίθηκε η μέθοδος της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου, μία από τις πιο γνωστές μεθόδους στην εξέταση του περιεχομένου ενός βιβλίου, την οποία πρότεινε στις αρχές της δεκαετίας του 1980 ο γερμανός P. Mayring (1983). Αυτό που επιδιώκεται με την ποιοτική ανάλυση περιεχομένου είναι *"η προσεχτική και με κοινωνική ευαισθησία μελέτη του κειμένου σε συνάρτηση με τα ιστορικά δρώμενα"* (Μπονίδης & Χοντολίδου, 1997: 198).

Η επιλογή του συγκεκριμένου μεθοδολογικού εργαλείου εξυπηρετεί τον στόχο της προκειμένης μελέτης, δηλαδή τη διερεύνηση, την ανάδειξη και την παρουσίαση των μεταμοντέρνων στοιχείων στα παραμύθια του Ροντάρι και του Τριβιζά με την παράλληλη εξέταση των ιδεολογικών συμφραζομένων στο έργο τους.

Οι κατηγορίες ανάλυσης με βάση τις οποίες έγινε η προσέγγιση των δύο παραμυθιών είναι η εμφάνιση και η χρήση στοιχείων μεταμοντέρνας γραφής, όπως η διακειμενικότητα, η παρωδία, τα γλωσσικά παιχνίδια, η υπερβολή, ο μαγικός ρεαλισμός, η μείξη ετερόκλητων ειδών και "κειμένων" και η συμμετοχή του αναγνώστη. Καθώς ένα από τα βασικά στάδια της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου αποτελεί και η ανάλυση των συνθηκών κάτω από τις οποίες διαμορφώθηκε το υλικό, είναι αναγκαία η μελέτη της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της εποχής. Για τον λόγο αυτό είναι απαραίτητη η παρουσίαση των συγγραφέων αλλά και η ένταξή τους σε ένα χωροχρονικό πλαίσιο.

Η μεταμοντέρνα μυθοπλασία

Η μεταμοντέρνα μυθοπλασία αποτελεί γέννημα μιας εποχής που αλλάζει. Οι κοινωνικές και ιδεολογικές ανακατατάξεις κυρίως κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70 όχι μόνο θέτουν υπό αμφισβήτηση όλες τις κατεστημένες αξίες αλλά, κυρίως, σχετικοποιούν την ύπαρξή τους. Μέσα σε αυτό το κλίμα της κατάρριψης και της σχετικοποίησης των αξιών, η λογοτεχνία υιοθετεί μια παιγνιώδη διάσταση: παρωδούνται οι συμβάσεις της αφήγησης και των λογοτεχνικών ειδών ή κάποιων λογοτεχνικών έργων, αναμειγνύονται ρεαλιστικά και φανταστικά στοιχεία σε έναν δημιουργικό συνδυασμό φαντασίας και πραγματικότητας, συγχωνεύονται παραδοσιακά σχήματα και σύγχρονες αναφορές, ενώ ιδιαίτερη θέση κατέχει η διακειμενικότητα (Οικονομίδου, 2000: 38-43). Η Καλογήρου παρατηρεί ότι *"Ανοιχτός στην ετερογένεια και την πολλαπλότητα, ο μεταμοντερνισμός υποβάλλει σε παιγνιώδεις δοκιμασίες τις κατακτήσεις του μοντερνισμού [...]"* (Καλογήρου, 2005: 181-182). Και όπως ο μεταμοντερνισμός εξ ορισμού διατηρεί μια *"διαλεκτική αντιπαράθεση"* με τον μοντερνισμό, έτσι και η μεταμυθοπλασία συνδέεται άρρηκτα με τη μυθοπλασία, καθώς έρχεται να την υπερβεί αμφισβητώντας τη σχέση γραφής και πραγματικότητας (Πολίτης, 2002: 112, 113). Στόχος των

μεταμυθοπλαστικών κειμένων είναι να μετατοπίσουν το ενδιαφέρον των αναγνωστών στην αποκάλυψη της σύνθεσης και της δομής τους μέσα από ποικίλα τεχνάσματα "ενώ προβάλλουν μια μη μιμητική σχέση μεταξύ της γραφής τους και της πραγματικότητας, μεταξύ του σημαίνοντος και του σημαίνόμενου" (Πολίτης, 2002: 114).

Μέσα στο πλαίσιο των αλλαγών που πραγματοποιούνται αλλάζει και η θέση που κατέχει ο αναγνώστης στη διαδικασία της λογοτεχνικής επικοινωνίας, καθώς σύμφωνα με τις σύγχρονες θεωρίες πρόσληψης ο αναγνώστης κατακτά μια καθοριστική θέση σε αυτήν. Στη βάση αυτή ο αναγνώστης τίθεται στο επίκεντρο της λογοτεχνικής επικοινωνίας, είναι δηλαδή αυτός που νοσηματοδοτεί το κείμενο μέσα από τις αντιδράσεις που του προκαλεί, τις εικόνες, τις μνήμες, τις αναμνήσεις, τους συνειρμούς, τα συναισθήματα, γεμίζει δηλαδή με τη δική του μοναδικότητα τα κενά του κειμένου (Καλογήρου, 2005: 147-148).

Ο Τζάνι Ροντάρι και ο Ευγένιος Τριβιζάς φαίνεται να αρέσκονται στα παιχνίδια της μεταμοντέρνας γραφής. Η υπερβολή, ο μαγικός ρεαλισμός, η διακειμενικότητα, η παρωδία, τα γλωσσικά παιχνίδια, το δια-ειδολογικό παιχνίδι, οι συγγραφικές παρεμβάσεις και άλλες τεχνικές που ανιχνεύονται στο ρεπερτόριο των δύο συγγραφέων δίνουν στα έργα τους μεταμοντέρνα διάσταση. Μέσα από το παιχνίδι αυτό ενεργοποιούν τον αναγνώστη ώστε να συμμετέχει άμεσα ή έμμεσα ως συνδημιουργός στο κείμενο, πετυχαίνοντας ταυτόχρονα δύο πράγματα: αποκαλύπτουν τις συμβάσεις του λογοτεχνήματος απομυθοποιώντας τον ρόλο του συγγραφέα και διασκεδάζουν τον μικρό αναγνώστη με τα ευφυή - συχνά παράλογα- τεχνάσματα και τις παιγνιώδεις τεχνικές που χρησιμοποιούν.

Λίγα λόγια για τους συγγραφείς

Ο Τζάνι Ροντάρι, κατέχει μια ξεχωριστή θέση στην παγκόσμια παιδική λογοτεχνία. Συγγραφέας, παιδαγωγός και δημοσιογράφος, από τα μέσα του 20ού αιώνα φέρνει με το έργο του επανάσταση στον χώρο της παιδικής λογοτεχνίας. Ξεκινώντας τη δράση του στην μεταπολεμική Ιταλία, ζυμωμένος με τις αλλαγές που ακολούθησαν κατά τη δεκαετία του '60 σε όλα τα επίπεδα, αφουγκράζεται το πνεύμα της αλλαγής και γίνεται ο ίδιος πρωτοπόρος. Υιοθετώντας το σύνθημα που κυριαρχεί στα γεγονότα του Μάη του '68 «Φαντασία στην εξουσία» το μεταγράφει στην πραγματικότητα της εκπαίδευσης ως «Φαντασία στην Εκπαίδευση» (Καλογήρου, 2003: 253-254). Επηρεασμένος από τον σουρεαλισμό, τη γλωσσική θεωρία του Ferdinand de Saussure και του Ludwig Wittgenstein, δίνει ένα έργο γεμάτο ανατρεπτικά στοιχεία σε όλα τα επίπεδα: θεματική, γλώσσα, αφήγηση (De Angelis: s.d.: 2). Πολιτικοποιημένος, "Στρατευμένος στο Κ.Κ. Ιταλίας αλλά όχι δογματικός" (Κανατσούλη, 1993: 70-71), αποτινάσσει την παράδοση κρατώντας κάποια στοιχεία της στη βάση, για να τα εκμεταλλευτεί δημιουργικά και να παράγει τόσο τη *Γραμματική της Φαντασίας* όσο και ένα πρωτοπόρο μυθοπλαστικό έργο δίνοντας στη δημιουργική φαντασία πρωταγωνιστική θέση. Και ενώ μέχρι τη δεκαετία του '50 ο Ροντάρι είναι άγνωστος στη χώρα του και στους κύκλους της παιδικής λογοτεχνίας, δύο δεκαετίες μετά θα βραβευτεί με το βραβείο

Andersen, το οποίο θα του φέρει την παγκόσμια αναγνώριση (Argilli, 1988: 274).

Μεταφερόμενοι στην ελληνική πραγματικότητα ερχόμαστε στο έργο του Ευγένιου Τριβιζά, ο οποίος θα χαρακτηριστεί ως *"Άξιος διάδοχος του Ροντάρι χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν αυτονομήθηκε κατακτώντας το δικό του ύφος"* (Κανατσούλη, 1993: 77). Ο Ευγένιος Τριβιζάς είναι ένας από τους πιο δημοφιλείς και σημαντικούς συγγραφείς της σύγχρονης λογοτεχνίας για παιδιά. Τα πρώτα του γραπτά δημοσιεύονται στη «Διάπλαση των Παίδων» ήδη από το 1968, ενώ από τη δεκαετία του '90 κατέχει μια ξεχωριστή θέση στον χώρο της παιδικής λογοτεχνίας. Πολυγραφότατος, έχει διακριθεί διεθνώς σε Ευρώπη και Αμερική, ενώ πολλά από τα έργα του έχουν μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες (Βαρελλά, 1998: 143). Οι ιστορίες του χαρακτηρίζονται από αστείρευτο και ανατρεπτικό χιούμορ, που προκαλείται είτε από τις καταστάσεις (καταστασιακό χιούμορ) είτε από τη διαφορετική χρήση των λέξεων (λεκτικό χιούμορ) (Παπαντωνάκης, 2007: 3). Αυτό που επιτυγχάνει ο Τριβιζάς στα παραμύθια του είναι να συνδυάζει αρμονικά το μαγικό στοιχείο με τη σύγχρονη πραγματικότητα και τους προβληματισμούς της, τον ρομαντισμό με τον ορθολογισμό, ενώ το ισχυρότερο όπλο του για όλες τις καταστάσεις είναι το χιούμορ και το συνεχές παιχνίδι σε πολλά επίπεδα (Κανατσούλη, 1993: 77-79). Από το έργο του νεοτερικού συγγραφέα δεν απουσιάζει, λοιπόν, η παιδαγωγική διάσταση και ο πολιτικός -ιδεολογικός γενικότερα- λόγος (Παπαντωνάκης, 2007: 1). Ωστόσο, ο ίδιος ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι δεν ξεκινάει ένα παραμύθι από μία ιδεολογία ή μία άποψη με στόχο να διδάξει (Παπαντωνάκης, 2007: 2).

Η δράση του κάθε συγγραφέα δεν μπορεί να αποκοπεί, όπως ήδη επισημάναμε, από το συγκεκριμένο πολιτικο-οικονομικό, κοινωνικό και λογοτεχνικό πλαίσιο της χώρας και της εποχής του. Οι εκάστοτε συνθήκες μέσα στις οποίες ο καθένας θα παρουσιαστεί στο λογοτεχνικό προσκήνιο θα καθορίσουν τη συμβολή του στον νεοτερισμό και θα διαμορφώσουν την ιδιαίτερη λογοτεχνική ταυτότητά του.

Το πλαίσιο της εποχής

Ο Ροντάρι γράφει τα πρώτα του παραμύθια και ποιήματα για παιδιά το 1947 στην πολιτική εφημερίδα του Μιλάνο «L' unità» και στη συνέχεια στο εβδομαδιαίο περιοδικό «Il Pionero» της Ρώμης. Ταγμένος στην "αριστερά", στο Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα, σε μια Ιταλία που προσπαθεί να κλείσει τις πληγές της από τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, δηλώνει ξεκάθαρα:

«Δεν έγραφα για οποιαδήποτε παιδιά, αλλά για παιδιά που είχαν στα χέρια τους μια πολιτική εφημερίδα. Ήταν σχεδόν υποχρεωτικό να τους συμπεριφερθώ διαφορετικά απ' ό,τι προδιέγραφαν οι κανόνες της Παιδικής Λογοτεχνίας, να μιλήσω μαζί τους για τα καθημερινά πράγματα, τον άνεργο, για τους νεκρούς της Μοντέρνα, για τον πραγματικό κόσμο, κι όχι για ένα κόσμο -για ένα μίνι κόσμο- κατά συνθήκη» (αναφέρεται από τον Γιαννόπουλο, 1998: 266).

Τα άρθρα του και τα πρώτα βιβλία του, που θα αρχίσει να εκδίδει από το 1950, θα αντιμετωπιστούν -μέσα στο κλίμα του ψυχρού πολέμου και του μεγάλου πολιτικού πάθους- με καχυποψία και ο Ροντάρι θα θεωρηθεί "δαχτυλοδεικτούμενος σαν διάβολος και επιπλέον αφορισμένος" (Leo, 2000: 42-43).

Δέκα χρόνια μετά, το έργο του θα αρχίσει να αναγνωρίζεται βαθμιαία μέχρι το 1970, οπότε και θα βραβευτεί με το διεθνές βραβείο Andersen. Μέσα στην εποχή των μεγάλων κινημάτων και αλλαγών, θα συνεχίσει το πρωτοπόρο έργο του μέχρι τον πρόωρο θάνατό του το 1980 (Leo, 2000: 44) .

Το μέγεθος της συνεισφοράς του Τζάνι Ροντάρι, καταρχάς στη χώρα του, δεν μπορεί να γίνει κατανοητό αν δεν εξεταστεί η κατάσταση στη μεταπολεμική Ιταλία. Το 1945, σχεδόν έναν αιώνα μετά την ένωση της Ιταλίας, δεν υπάρχει μια κοινή γλώσσα και η χρήση των διαλέκτων είναι διαδεδομένη σε όλες τις περιφέρειες. Κατά τα έτη αυτά το ποσοστό αναλφαβητισμού είναι πολύ υψηλό και την επίσημη γλώσσα την κατέχει ένα πολύ μικρό ποσοστό των Ιταλών (Leo, 2000: 45). Αυτή η γλωσσική απομόνωση της φασιστικής περιόδου συνοδεύεται στον χώρο της παιδικής λογοτεχνίας από την επικράτηση μιας ηθικοδιδακτικής τάσης, επηρεασμένης από το έργο του Edmondo De Amicis *Η καρδιά*. Το έργο αυτό του De Amicis θα αποτελέσει την κύρια πηγή από την οποία θα αντλήσουν τα θέματά τους λογοτεχνικά έργα της εποχής, όπως τα ποιήματα του Renzo Pezzani Angelo και του Silvio Novaro -που διδάσκονται στο σχολείο την εποχή αυτή- και στα οποίο κυριαρχούν θέματα, όπως οι ομορφιές της δημιουργίας, οι Άγιοι, η Παναγία, οι πράξεις ηρωισμού και καλοσύνης` θεματικές ωστόσο που δεν εμπίπτουν στα πραγματικά ενδιαφέροντα των νεότερων γενεών και τα προβλήματα του παρόντος, σε μια Ιταλία που έβγαινε μισοκατεστραμμένη από τον πόλεμο (Leo, 2000: 46).

Η κατάσταση αρχίζει να αλλάζει τη δεκαετία του '60 με την οικονομική άνθηση της Ιταλίας και τις πολιτικοοικονομικές ανακατατάξεις της δεκαετίας του '70. Η μαζική εκβιομηχάνιση της χώρας συνοδεύεται από τη μαζική εκπαίδευση των νέων και την ταχεία εξάπλωση των μέσων μαζικής ενημέρωσης σε όλες τις οικογένειες. Όλοι αυτοί οι παράγοντες βοηθούν στη δημιουργία μιας κοινής γλωσσικής ενότητας της Χερσονήσου (Leo, 2000: 46).

Μέσα σε αυτόν τον κόσμο που αρχίζει να αλλάζει, επιτακτική τίθεται η ανάγκη αλλαγής και στην εκπαίδευση που ακόμα παραμένει ένα σχολείο για την ελίτ σταθερά προσκολλημένο στην παράδοση και στη φασιστική ουτοπία. Στο πλαίσιο αυτό ο Ροντάρι θα καταστεί πρωτεργάτης με το έργο του (Leo, 2000: 46) .

Από την πλευρά του, ο Ευγένιος Τριβιζάς θα δημοσιεύσει τα πρώτα του παραμύθια το 1968 στη «Διάπλαση των Παιδών», ένα περιοδικό που αποτελεί μία φωτεινή εξαίρεση στον χώρο της λογοτεχνίας σε μια εποχή που η Ελλάδα βρίσκεται κάτω από το καθεστώς της δικτατορίας και η παιδική λογοτεχνία είναι στα πρώτα της βήματα. Η εγκαθίδρυση της Δημοκρατίας και η καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας θα αποτελέσουν ορόσημο, εκτός των άλλων, και για τον χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, η οποία από το 1974 μπαίνει σε μια νέα εποχή. Νέοι προβληματισμοί, νέες ιδέες κάνουν την εμφάνισή τους μέσα σε μια κοινωνία που έρχεται αντιμέτωπη με σημαντικές πολιτικοκοινωνικές αλλαγές. Η παιδική λογοτεχνία αποκτά "φωνή" και η θεματογραφία της διευρύνεται.

Θέματα κοινωνικά, αντιπολεμικά και φιλειρηνικά, θέματα προστασίας περιβάλλοντος και οικολογικής συνείδησης, η ζωή στην πόλη και τα προβλήματα της, απασχολούν τα έργα της παιδικής λογοτεχνίας (Δελώνης, 1990: 24-32).

Ο Ευγένιος Τριβιζάς εμφανίζεται μέσα σε ένα περιβάλλον που ήδη έχει αρχίσει να αλλάζει. Ζει στο εξωτερικό και αφουγκράζεται τις αλλαγές που συνεχώς γίνονται εντός και εκτός Ελλάδας σε όλα τα επίπεδα. Παρακολουθεί τις εξελίξεις στον χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, η οποία μεταβάλλεται ακολουθώντας τις γενικότερες αλλαγές. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες ο Τριβιζάς διαμορφώνει τη δική του ιδιαίτερη γραφή, που χαρακτηρίζεται *"από νεοτερισμό, δυναμισμό και ανατρεπτικό προβληματισμό. Τέρπει άμα και διδάσκει"* (Ακριτόπουλος, 2007: 1).

«Η Χιονάτη και οι εφτά νάνοι»: η μεταμοντέρνα μεταγραφή του κλασικού παραμυθιού

Οι δύο συγγραφείς, ο Τζάνι Ροντάρι και ο Ευγένιος Τριβιζάς, "συναντώνται" ως εισηγητές στοιχείων της μεταμοντέρνας γραφής, όπου το παιχνίδι έρχεται να ανατρέψει τις λογοτεχνικές δομές των παλαιότερων χρόνων στη μεταγραφή του κλασικού παραμυθιού «Η Χιονάτη και οι εφτά νάνοι». Κάθε συγγραφέας δίνει μια διαφορετική εκδοχή του κλασικού παραμυθιού, που μαρτυρά ταυτόχρονα το προσωπικό ύφος και τα ιδεολογήματά του.

Τζάνι Ροντάρι, «Αφεντικό και λογιστής ή Το αυτοκίνητο, το βιολί κι ένα αγωνιστικό τραμ»

Ο Ροντάρι ξεκινά το παραμύθι του δίνοντας στους αναγνώστες του δύο τίτλους που φαίνεται να μην έχουν μεταξύ τους κανένα κοινό σημείο αναφοράς. Εξαρχής γίνεται φανερό η διάθεση του συγγραφέα να "παίξει" με τον αναγνώστη του. Επιπλέον, παρατηρεί κανείς, ότι κανένας από τους δύο τίτλους δεν παραπέμπει στο κλασικό παραμύθι, με το οποίο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, παρουσιάζει διακειμενικούς συσχετισμούς.

Η μεταμοντέρνα γραφή διαπλέκεται με τη διακειμενικότητα στο βαθμό που, όπως σημειώνει η Οικονομίδου, η δεύτερη χρησιμοποιείται *"ως ηθελημένη και προβαλλόμενη στρατηγική οργάνωσης μια μυθοπλασίας"* (Οικονομίδου, 2000: 71). Η Hutcheon γράφει ότι η μεταμοντέρνα διακειμενικότητα είναι μια επίσημη εκδήλωση τόσο της επιθυμίας να κλείσει το χάσμα ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν του αναγνώστη, όσο και της επιθυμίας να επανεγγραφεί το παρελθόν σε ένα νέο πλαίσιο/περικείμενο (Hutcheon, 1988: 118).

Η διακειμενικότητα ορίζεται από τη Ζερβού ως *"η συγχρονική και διαχρονική σχέση συνύπαρξης και διαρκούς επικοινωνίας ανάμεσα στα κείμενα, που διέπει τη δημιουργία τους αλλά και την ανάγνωσή τους"* (Ζερβού, 2004: 166). Για την επιτυχή λειτουργία της διακειμενικότητας απαραίτητη είναι η γνώση του αρχικού κειμένου από τον αναγνώστη, ώστε να είναι δυνατή η κατανόηση της όποιας διαπλοκής και διασύνδεσης ανάμεσα στα δύο κείμενα, δηλαδή ανάμεσα στο δευτερογενές και το αρχικό, που στην προκειμένη περίπτωση είναι το κλασικό παραμύθι «Η Χιονάτη και οι εφτά νάνοι».

Οι διακειμενικοί συσχετισμοί του δευτερογενούς κειμένου με το αρχικό γίνονται ξεκάθαροι σχεδόν από την αρχή της ανάγνωσης, όπως εμφανής είναι και η "αριστερή" ιδεολογία του συγγραφέα μέσα από τη μεταγραφή που κάνει. Στο παραμύθι, λοιπόν, τη θέση της "κακιάς" βασίλισσας-μητριάς του κλασικού παραμυθιού που ρωτά κάθε μέρα τον καθρέφτη της για το ποια είναι η ομορφότερη στον κόσμο, την παίρνει ο κύριος Μαμπρέτι, ιδιοκτήτης μιας βιομηχανίας τριμπουσόν στο Κάρπι, ο οποίος ρωτά κάθε πρωί τον καθρέφτη του πολυτελούς αυτοκινήτου που οδηγεί:

*«Καθρέφτη, καθρεφτάκι μου, πες μου, να σε χαρώ,
το πιο όμορφο αυτοκίνητο ποιος το 'χει στο χωριό;»
«Εσείς, κύριε Μαμπρέτι», απαντάει ο καθρέφτης με φωνή που ακούγεται σαν σαξόφωνο
τενόρο» (11).*

Στη συνέχεια της πλοκής τα πράγματα κυλούν αναλογικά του αρχικού παραμυθιού. Έτσι, μια μέρα ο καθρέφτης απαντά στον ιδιοκτήτη του ότι διαλέγει το αυτοκίνητο κάποιου άλλου ως το ομορφότερο, αυτό του εργαζόμενου Τζοβάνι, που έχει το ψευδώνυμο "Χιονάτη" λόγω των λευκών μαλλιών που έχει από μικρό παιδί. Και ο κύριος Μαμπρέτι, όπως η κακιά βασίλισσα-μητριά του παραμυθιού, αφοσιώνεται στην εξαφάνιση του αυτοκινήτου και του κατόχου του, που του κλέβει την πρωτιά. Μέσα σε όλες τις απόπειρες που κάνει ο κύριος Μαμπρέτι για την εξόντωσή του Τζοβάνι, υπάρχει και αυτή που παραπέμπει στο δηλητηριασμένο μήλο που δοκίμασε η Χιονάτη στο κλασικό παραμύθι:

«Τότε περνάει ένας άλλος από το συνεργείο και προσφέρει στο λογιστή Τζοβάνι ένα παγωτό με σαντιγί. Ο λογιστής Τζοβάνι το δέχεται ως ένδειξη συμπαράστασης στην κακοτυχία του, αλλά μέσα στο παγωτό έχουν ρίξει υπνωτικό» (16).

Αξιοσημείωτη είναι βέβαια και η "επαναστατική" διάθεση του καθρέφτη, ο οποίος από τη στιγμή που θα επιλέξει το αυτοκίνητο του Τζοβάνι, θα μείνει πιστός σε αυτή του την επιλογή χωρίς να τη δικαιολογεί:

*«-Καθρέφτη, καθρεφτάκι μου, πες μου να σε χαρώ, το πιο όμορφο αυτοκίνητο ποιος το
'χει στο χωριό;
«Ο λογιστής Τζοβάνι».
«Μα, γιατί;»
«Ο λογιστής Τζοβάνι»
«Αυτό δεν έχει εγκατάσταση για ζεστό και κρύο ντους, δεν έχει σαμοβάρι για το τσάι, δεν
έχει και κασετόφωνο!»
«Ο λογιστής Τζοβάνι» (14).*

Το τέλος της ιστορίας είναι ένα happy end, όπως και στο κλασικό παραμύθι: ο ήρωας δικαιώνεται και ο "κακός" τιμωρείται. Ο λογιστής Τζοβάνι μέσα από τις διάφορες αντιξοότητες που του προκαλεί ο κύριος Μαμπρέτι οδηγείται στην πραγματοποίηση του ονείρου του και γίνεται τενόρος στη Σκάλα του Μιλάνου ενώ ο κύριος Μαμπρέτι μαραζώνει από την κακία του.

Ο Ροντάρι εκτός από τη χρήση της διακειμενικότητας, αξιοποιεί στο παραμύθι και άλλα εργαλεία της μεταμοντέρνας γραφής, όπως τον μαγικό ρεαλισμό, την υπερβολή, τα γλωσσικά παιχνίδια και δια-ειδολογικό παιχνίδι.

Η Magie Ann Bowers στο βιβλίο της *Magic(al) realism* (2004) υποστηρίζει ότι, όπως ακριβώς ο μεταμοντερνισμός αποσκοπεί στην αποκάλυψη της κατασκευασμένης φύσης της πραγματικότητας, της ιστορίας, της λογοτεχνίας, έτσι και ο μαγικός ρεαλισμός στοχεύει σε αυτό, προσκαλώντας τον αναγνώστη να προβληματιστεί σχετικά με το τι είναι πρόθυμος αυτός να πιστέψει, καθώς και να αναλογιστεί τις δικές του υποθέσεις για την πραγματικότητα (Bowers, 2004: 75).

Στον μαγικό ρεαλισμό το βασικό πλαίσιο αφήγησης είναι ρεαλιστικό και το μαγικό στοιχείο ενσωματώνεται αρμονικά στην πραγματικότητα. Ο Ακριτόπουλος κάνει αναφορά στον προσδιορισμό του μαγικού ρεαλισμού από την A. B. Chanady, σύμφωνα με την οποία "[...] το φυσικό αναπαριστάται με έναν 'προσγειωμένο τρόπο' αποσκοπώντας στην όσο το δυνατόν 'ομαλή' (in a matter-of-fact-manner) συνύπαρξη λογικών και ανορθολογικών καταστάσεων" (αναφέρεται από τον Ακριτόπουλο, χ.χ.).

Ο Ροντάρι, λοιπόν, προσπαθεί να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της αληθοφάνειας στη μυθοπλασία δίνοντας εξαρχής συγκεκριμένες πληροφορίες στον αναγνώστη. Ο αναγνώστης, μόλις εισάγεται στο παραμύθι, κατατοπίζεται από τον συγγραφέα για το όνομα, το επάγγελμα και τον τόπο εργασίας του ήρωα, αλλά και για λεπτομέρειες που αφορούν το χρόνο: "*Ο αξιότιμος κύριος Μαμπρέτι είναι ιδιοκτήτης μιας βιομηχανίας εξαρτημάτων για τριμπουσόν στο Κάπρι, στην επαρχία της Μόντενα...Μια Δευτέρα πρωί, όπως πάντα, ο κύριος Μαμπρέτι...*" (11).

Ο Ροντάρι καθώς συνεχίζει την αφήγηση προσθέτει πολλά γεωγραφικά στοιχεία με αναφορές σε υπαρκτά τοπωνύμια και αξιοθέατα, κυρίως της Ιταλίας:

«Ο κύριος Μαμπρέτι παίρνει ένα αμάξι ... το πιο κίτρινο σε όλη την περιοχή της Εμίλια-Ρομάνια... ο πιο διάσημος βιομήχανος εξαρτημάτων τριμπουσόν σ' όλη την κοιλάδα του Πάδου (11) ...καθρεφτίζοντας στο πέρασμά του μια σκευοφόρο τρένου γεμάτη με γουρούνια, η οποία κατευθύνεται σ' ένα εργοστάσιο αλλαντικών στο Ρέτζιο Εμίλια (12) ...Ο κύριος Μαμπρέτι έχει μια επαγγελματική συνάντηση μ' έναν επιχειρηματία από τη Στοκχόλμη» (15).

Αξιοσημείωτη είναι και η αναφορά σε υπαρκτά μουσικά έργα και συνθέτες, κάτι που στη συλλογή αυτή φαίνεται να κάνει συχνά ο Ροντάρι: "*Τον βλέπει μες την καλή χαρά, έτοιμο να παίξει του Moto perpetuo του Παγκανίνι, ένα κομμάτι αεικίνητο, όπως λέει και ο τίτλος του*" (17). Οι αναφορές αυτές αποτελούν ταυτόχρονα στοιχείο διακειμενικότητας, καθώς η διακειμενικότητα δεν αφορά μόνο κείμενα, αλλά και "*μια σειρά άλλων παραστάσεων και εμπειριών*" και "*επηρεάζεται από εξωλογοτεχνικές και εξωκειμενικές συνιστώσες*" (Ζερβού, 2004: 169, Οικονομίδου, 2000: 70).

Μέσα σε αυτό το ρεαλιστικό πλαίσιο ενσωματώνεται, χωρίς να ξενίζει, το φανταστικό στοιχείο του παραμυθιού, όπως η συνομιλία του κυρίου Μαμπρέτι

με τον καθρέφτη. Το αποτέλεσμα είναι μία αφήγηση μαγικού ρεαλισμού, η οποία δίνει στα έργα μία μεταμοντέρνα διάσταση, εφόσον οδηγεί σε ένα παιχνίδι για τα όρια ανάμεσα στον ρεαλιστικό και τον φανταστικό κόσμο.

Ο David Lewis διακρίνει στα μεταμοντέρνα κείμενα ένα ακόμα χαρακτηριστικό που ονομάζει "υπερβολή" (excess). Η υπερβολή δημιουργείται όταν έχουμε τη συσσώρευση υπερβολικών λεπτομερειών που φέρνουν τον αναγνώστη μπροστά σε ένα χείμαρρο πληροφοριών, οι οποίες συχνά καθιστούν το απόσπασμα δυσνόητο και παράλογο (Lewis, 1996: 261). Ο Ροντάρι δημιουργεί αυτήν τη μεταμοντέρνα υπερβολή με δύο τρόπους: με την ιδιαίτερη χρήση των αριθμών και με την παράθεση παρόμοιων γλωσσικών στοιχείων σε ασύνδετο σχήμα.

Έτσι, τον βλέπουμε να χρησιμοποιεί πολύ συχνά τους αριθμούς στα παραμύθια του με μία υπερβολή.

«Έχει στην κατοχή του τριάντα αυτοκίνητα και στο κεφάλι του τριάντα τρίχες...ο κύριος Μαμπρέτι παίρνει ένα αμάξι που έχει μήκος δώδεκα μέτρα... Και ήδη ετοιμάζεται να γευτεί την απάντηση, σαν σοκολατάκι γεμιστό με σκοτζέζικο ούισκι δώδεκα ετών...να μου εξηγήσει γιατί του αρέσει αυτό το παλιόλογο πιο πολύ από το αυτοκίνητό μου, που δεν έχει ένα, αλλά είκοσι επτά άλογα...Έτσι του απομένουν μόλις είκοσι οχτώ τρίχες...» (11, 17, 18).

Αξιοσημείωτο είναι βέβαια το γεγονός, ότι ο Ροντάρι με την παράδοξη αυτή χρήση των αριθμών στο «Αφεντικό και λογιστής ή Το αυτοκίνητο, το βιολί κι ένα αγωνιστικό τραμ» παράγει και κάποιο ιδεολογικό μήνυμα. Στρέφεται προς ένα πρόσωπο εξουσίας, τον κύριο Μαμπρέτι, και το σατιρίζει: μέσα από την υπερβολή στη χρήση των αριθμών αντιπαραβάλλει την περιουσία και την πολυτελή ζωή του με τα λιγοστά μαλλιά του.

Σε ένα άλλο σημείο της αφήγησης, η υπερβολή και το παράλογο δημιουργείται από την παράθεση παρομοιώσεων σε ασύνδετο σχήμα: *"Μπροστά στο Σινέ Σταρ βρίσκει παρκαρισμένα αυτοκίνητα, στριμωγμένα σαν πεύκα σε πευκώνα, σαν βελανιδιές σε βελανιδόσασος και σαν βύσσινα στο βάζο με το λικέρ της γιαγιάς"* (14).

Εκτός από τη μεταμοντέρνα υπερβολή, τα γλωσσικά παιχνίδια αποτελούν κύριο εργαλείο στα χέρια των μεταμοντέρνων συγγραφέων, καθώς αυτό που επιχειρούν είναι να ενδοσκοπήσουν:

«[...] το μέσο έκφρασής τους για να διερευνήσουν ή για να εγείρουν υποψίες για τη σχέση ανάμεσα στη μυθοπλαστική μορφή και την πραγματικότητα και μ' αυτόν τον τρόπο τα μεταμυθοπλαστικά κείμενα εκθέτουν την ψευδαισθησιολογία της αληθοφάνειας και την κειμενικοποίηση της ιστορίας» (Τζιόβας, 2003: 288-289).

Ο Λυοτάρ στο βιβλίο του *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* ταυτίζει τη λέξη "μυθώ" με τη λέξη "παίζω" (Λυοτάρ, 2008: 45). Στόχος των γλωσσικών παιχνιδιών των μεταμοντέρνων συγγραφέων είναι να παρωδήσουν την ίδια τη γλώσσα αποκαλύπτοντας με τον τρόπο αυτό τη συμβατικότητα της. Πρόκειται για αυτό που η Ζερβού χαρακτηρίζει ως "μινιμαλιστική παρωδία" -δανειζόμενη,

όπως γράφει, τον όρο από το Genette- ή "παρωδία των ήχων και των λέξεων" (Ζερβού, 2007: 7).

Στο επίπεδο, λοιπόν, των γλωσσικών παιχνιδιών ο Ροντάρι αξιοποιεί το παιχνίδι με τα κύρια ονόματα, την ονοματοποιία, και προσδίδει στον ήρωα Τζοβάνι το παρωνύμιο Χιονάτη -το θηλυκό γένος δεν επηρεάζει την επιλογή του- δημιουργώντας έτσι έναν διακειμενικό συσχετισμό με το παραμύθι της Χιονάτης: "Από μικρός που ήταν είχε άσπρα μαλλιά, με αποτέλεσμα οι συμμαθητές του να του δώσουν το παρατσούκλι Χιονάτη" (12).

Και το στοιχείο του παραλόγου στους γλωσσικούς πειραματισμούς αποτελεί υλικό για τις λογοτεχνικές δοκιμές των μεταμοντέρνων συγγραφέων, καθώς η γλώσσα και πάλι "αποδομείται" πετυχαίνοντας με τον τρόπο αυτό την απομυθοποίηση των συμβάσεων που τη διέπουν. Ο παράλογος λόγος υπάρχει διάσπαρτος στο παραμύθι, όπως όταν ο κύριος Μαμπρέτι εκτοξεύει παράλογες και αστειές κατάρρες στον καθρέφτη του: "Μπα, που να σου φυτρώσει παρανυχίδα...Μπα που να κολλήσεις μαγουλάδες" (14, 18).

Στο πλαίσιο του παιχνιδιού της κατάρριψης των συμβάσεων που διέπουν τα διάφορα λογοτεχνικά είδη οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς καταφεύγουν σε ένα δια-ειδολογικό παιχνίδι, με τη μείξη ειδών και "κειμένων". Σημειώνει ο Τζιόβας:

«Η οικειοποίηση τέτοιων ευρέα διαδεδομένων αφηγηματικών ή κινηματογραφικών ειδών πολλαπλασιάζει τα τεχνάσματα και προσφέρει άπειρα προσχήματα για την απογύμνωση ή και τη γελοιοποίηση παραδοσιακών, αυστηρών και άκαμπτων λογοτεχνικών συμβάσεων» (Τζιόβας, 2003: 292).

Ο συγγραφέας επιδίδεται, λοιπόν, σε ένα ιδιαίτερο παιχνίδι με τις συμβάσεις του κινηματογράφου και της τηλεόρασης. Στοιχεία, όπως εκφράσεις του κινηματογράφου ή η μουσική υπόκρουση που συνοδεύει τις ταινίες (soundtrack), χρησιμοποιούνται από τον συγγραφέα στο παραμύθι. Με τον τρόπο αυτό εκθέτει στον αναγνώστη τις συμβάσεις όχι μόνο της λογοτεχνίας, αλλά της τέχνης εν γένει, παίζοντας με τα υλικά της κατασκευής των έργων της:

«[...] "Στην οργή" λέει ο κύριος Μαμπρέτι, πατώντας απότομα φρένο. Είναι μια έκφραση που έμαθε στον κινηματογράφο... Ο κύριος Μαμπρέτι δε θέλει να υστερεί απέναντι στους ήρωες των τηλεοπτικών σίριαλ, που δε λένε λέξη αν δεν υπάρχει μουσική υπόκρουση: ακόμα και όταν το σκάνε, πάντα έχουν στο κατόπι τους μια ολάκερη ορχήστρα... Στο γραφείο του υπάρχει παραβάν. Όταν έρχεται ένας πελάτης για κάποια εμπορική συμφωνία, ο λογιστής Τζοβάνι πάει πίσω από το παραβάν με το βιολί του. Από τη φωνή του προϊσταμένου καταλαβαίνει αν πρέπει να παίζει ένα "αντάτζιο", ένα "αντάντε" ή ένα "πρέστο μόλτο"» (12).

Πρόκειται ουσιαστικά για ένα είδος παρωδίας καθώς το κλασικό παραμύθι διασκευάζεται με όρους κινηματογραφικούς, έτσι που θα μπορούσε να αποτελεί σενάριο κινηματογραφικής ταινίας: Η υπόθεση, όπου ο διευθυντής Μαμπρέτι, αποδεικνύεται ότι ήταν αρχηγός συμμορίας ληστών, το ανέλπιστα ευτυχές τέλος του ήρωα που πραγματοποιεί το όνειρό του όταν τον ανακαλύπτει

ένας μάεστρος από τη Σκάλα του Μιλάνου, οι αναφορές στις συμβάσεις των ταινιών, ακόμα και οι λεπτομερείς περιγραφές, θυμίζουν εικόνες και σενάριο κινηματογραφικής ταινίας:

«Ο Μαμπρέτι τού ρίχνει ένα παρατεταμένο βλέμμα, μάλλον απαισιόδοξο, κι όταν αποφασίζει να μιλήσει, η φωνή του είναι τόσο θλιμμένη, που ο λογιστής Τζοβάνι νιώθει την υποχρέωση να πιάσει το μουσικό θέμα από το θάνατο της Ιζόλδης» (13).

Ο ίδιος μιλώντας για τις ιστορίες της συλλογής αυτής (*Ιστορίες φτιαγμένες στη μηχανή*) σχολιάζει την επιλογή του να τις γράψει σε χρόνο ενεστώτικο και να τις εμπλουτίσει με στοιχεία από άλλα είδη:

«Τα κόμικς είναι γραμμένα σε ενεστώτα. Τα θεάματα τα τηλεοπτικά συμβαίνουν μπροστά στους θεατές, στο παρόν. Τα ανέκδοτα λέγονται στον ενεστώτα. Στον ενεστώτα δεν μπορείς να κάνεις μακρές προτάσεις και περίπλοκες. Πρέπει να διηγηθείς γρήγορα, να αποφύγεις τα περιττά στολίδια, να προσπεράσεις τις περιγραφές. Το παρόν απαιτεί μία διαρκή δράση. Αυτές οι νουβέλες είναι γραμμένες στο παρόν, με ελάχιστες εξαιρέσεις. Είναι κατά κάποιο τρόπο ένα "κόμικ" που μιλάει αντί να είναι με σκίτσα» (Rodari, s.d.).

Ο Βοεγο υπογραμμίζει ότι ο Ροντάρι χρησιμοποιεί στα παραμύθια της συλλογής αυτής, στην οποία συμπεριλαμβάνεται και το συγκεκριμένο παραμύθι, το ειρωνικό δημοσιογραφικό ύφος, το στοιχείο του γκροτέσκο και την εκλεπτυσμένη σάτιρα των προσώπων, αλλά και το ιδιαίτερο χιούμορ και τα γλωσσικά παιχνίδια, επιχειρώντας με τον τρόπο αυτό να προβοκάρει τους μύθους και τον παραλογισμό των ημερών μας (Βοεγο, 1992: 70). Ο αναγνώστης έρχεται σε επαφή με ένα προϊόν "ολοκληρωμένο" που, αν και δεν αφήνει χώρο για παρεμβάσεις άμεσες, του επιτρέπει να ξανασκεφτεί με κριτικό τρόπο τα χαρακτηριστικά και τους τρόπους της καθημερινής ύπαρξης (Βοεγο, 1992: 70).

Ο Ροντάρι με το «Αφεντικό και λογιστής ή Το αυτοκίνητο, το βιολί κι ένα αγωνιστικό τραμ» μεταγράφει μέσα από την παρωδιακή διακειμενικότητα το κλασικό παραμύθι της Χιονάτης σε ένα αλληγορικό παραμύθι (ή και σενάριο κινηματογραφικής ταινίας) για τις σχέσεις εξουσίας και εργαζόμενων, για την εκμετάλλευση των δεύτερων από τους πρώτους, αλλά και τη δικαίωση στο τέλος της εργατικής τάξης. Στο παραμύθι θίγονται θέματα όπως η διαφθορά της εξουσίας (ο ιδιοκτήτης της βιομηχανίας, ο κύριος Μαμπρέτι, είναι μέλος συμμορίας), οι εργασιακές σχέσεις, συγκεκριμένα η κακομεταχείριση των εργαζομένων από τα αφεντικά (ο εργαζόμενος γίνεται τραπεζάκι για να γράφει πάνω του το αφεντικό). Στην ιστορία μάλιστα υπάρχουν αιχμές για το "κόκκινο χρώμα", σύμβολο του κομμουνισμού. Έτσι, όταν όλοι θαυμάζουν το κόκκινο αυτοκίνητο του υπαλλήλου Τζοβάνι, το αφεντικό, ο κύριος Μαμπρέτι, "μουρμουρίζει": "Ταραχοποιά στοιχεία!... Μη δούνε κόκκινο, τρελαίνονται" (13).

Παρά τα εμφανή ιδεολογικά μηνύματα του συγγραφέα, το παραμύθι διατηρεί έναν παιγνιώδη χαρακτήρα που ξεκινά ήδη από τον τίτλο, προχωράει με τη σύζευξη του φανταστικού και του ρεαλιστικού κόσμου μέσω του μαγικού ρεαλισμού, κορυφώνεται με την παρωδιακή διακειμενικότητα που δημιουργεί με το κλασικό παραμύθι και διανθίζεται με τα γλωσσικά παιχνίδια, το παράλογο

χιούμορ και τη μείξη των ειδών, συνθέτοντας εντέλει ένα βαθιά ιδεολογικό παραμύθι φτιαγμένο από τα υλικά των μεταμοντέρνων συγγραφέων. Η λογοτεχνία απομυθοποιείται, οι συμβάσεις της καταρρίπτονται, ο αναγνώστης καλείται να παίξει με το κείμενο, αλλά όλα αυτά υπό την καθοδήγηση του συγγραφέα που θέλει να περάσει ταυτόχρονα και το δικό του μήνυμα. Ο Ροντάρι ξεσκεπάζει την πλαστή πραγματικότητα, όπως οι μεταμοντέρνοι, αλλά ταυτοχρόνως θέλει να την αντικαταστήσει με μία άλλη, μία ιδανική, όπως οι "αριστεροί". Ο Ροντάρι έχει φανταστεί ακριβώς τη νέα πραγματικότητα που θέλει να ακολουθήσει. Έχει ένα όραμα προς το οποίο, άλλοτε διακριτικά και άλλοτε πιο άμεσα, οδηγεί τον αναγνώστη του.

Τριβιζάς, *Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας*

Το παραμύθι *Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας* αποτελεί μια ακόμα περίπτωση παρωδιακής μεταγραφής του κλασικού παραμυθιού «Η Χιονάτη και οι εφτά νάνοι». Το παραμύθι τοποθετείται σε ένα σύγχρονο πολιτισμικό συγκείμενο διατηρώντας παράλληλα χαρακτηριστικά του πρωτογενούς κειμένου. Ο Τριβιζάς δανείζεται στοιχεία του κλασικού παραμυθιού «Η Χιονάτη και οι εφτά νάνοι» και τα φιλτράρει μέσα από το προσωπικό του ύφος γραφής με στόχο τη δημιουργία ενός παραμυθιού που μιλάει για τη στοματική υγεία ενώ ταυτόχρονα εγείρει το ζήτημα της αντίστασης στους καμουφλαρισμένους κινδύνους της κοινωνίας μας. Η βασική "κακιά" του παραμυθιού είναι ένα πρόσωπο στο οποίο αποδίδονται μαγικές ιδιότητες. Πρόκειται για τη Δόνα Τερηδόνα, "*μια πεντάμορφη κυρά*", που ζούσε στην "*Ισπεπονία*", η οποία -όπως η κακιά μητριά της Χιονάτης στο κλασικό παραμύθι- έχει την ικανότητα να μιλάει με τον καθρέφτη της. Έτσι, η Δόνα Τερηδόνα κοιτάζεται στον καθρέφτη ζητώντας επιβεβαίωση, όχι για την ομορφιά της, όπως στο κλασικό παραμύθι, αλλά για το χαμόγελό της: «*Καθρέφτη, καθρεφτάκι, ποια στον κόσμο αυτό έχει το χαμόγελο το πιο γλυκό;*».

Ο καθρέφτης ανταποκρίνεται στην αυταρέσκεια της Δόνας Τερηδόνας μέχρι τη μέρα που θα ξεστομίσει ένα άλλο όνομα αντί του δικού της. Ο καθρέφτης θα ονομάσει τη Λουκία ως την κάτοχο του ομορφότερου χαμόγελου του κόσμου.

Το δευτερογενές έργο θα ακολουθήσει στη συνέχεια άλλη πορεία για τη μεθόδευση της εξόντωσης της Λουκίας από την αντίστοιχη της ηρωίδας του πρωτογενούς παραμυθιού: το μοτίβο του φαγητού ωστόσο παραμένει και στα δύο παραμύθια. Έτσι, όπως η κακιά βασίλισσα-μητριά προσπαθεί να δηλητηριάσει τη Χιονάτη με ένα μήλο, αντίστοιχα η Δόνα Τερηδόνα θέλει να καταστρέψει το χαμόγελο της Λουκίας με τα γλυκά.

Αναλογίες παρατηρούνται και στο τέλος των δύο παραμυθιών. Το happy end, του κλασικού παραμυθιού προέρχεται από έναν άντρα που σώζει τη Χιονάτη, τον πρίγκιπα που τη φιλάει. Και στην περίπτωση του δευτερογενούς παραμυθιού, η ηρωίδα, η Λουκία, σώζεται από έναν άντρα, τον οδοντίατρό της, του οποίου τον γιο θα παντρευτεί στη συνέχεια. Επιπλέον, το τέλος του σύγχρονου παραμυθιού περιλαμβάνει και την τιμωρία της "κακιάς" Δόνας Τερηδόνας. Παρατηρούμε εδώ ότι στα δύο αυτά σημεία δεν υπάρχουν ανατροπές σε σχέση με τα ιδεολογήματα των κλασικών παραμυθιών. Η κακιά

Δόνα Τερηδόνα δεν αλλάζει συμπεριφορά, αλλά τιμωρείται. Έτσι, όταν για να παρηγορηθεί, αρχίζει να τρώει ακατάπαυστα τα γλυκά με τα οποία πήγε να εξοντώσει τη Λουκία και να καπνίζει χωρίς μέτρο, τα δόντια της καταστρέφονται: *"Άλλα μαύρισαν, άλλα κιτρίνισαν, άλλα ξεφλούδισαν κι άλλα πέσανε. Άνοιξε το στόμα της και νόμιζες ότι έβλεπες σκουριασμένη τσουγκράνα. Από τότε της έμεινε και το όνομα Δόνα Τερηδόνα"*.

Η Λουκία σώζεται από έναν άντρα που θα αποδειχτεί όχι ο μελλοντικός της άντρας, ωστόσο ο μελλοντικός της πεθερός. Το μοτίβο της τιμωρίας του κακού και της αποκατάστασης του κοριτσιού μέσω του γάμου παραμένουν στο νεότερο κατά τα άλλα παραμύθι.

Ο Τριβιζάς, όπως και ο Ροντάρι, δεν αρκείται στα διακειμενικά παιχνίδια. Το παιχνίδι εμπλουτίζεται καταρχάς με το στοιχείο της μεταμοντέρνας υπερβολής, η οποία συνηγορεί στην υπενθύμιση του αναγνώστη ότι η μυθοπλασία είναι μια κατασκευή και όχι ένα κάτοπτρο ή μια απεικόνιση της πραγματικότητας (Lewis, n.d.). Ο Τριβιζάς πετυχαίνει αυτή την υπερβολή με την μορφή παράθεσης ομοειδών στοιχείων σε ασύνδετο σχήμα. Ένα τέτοιο παράδειγμα στο συγκεκριμένο παραμύθι συναντάμε όταν η Λουκία φυλακίζεται από τη Δόνα Τερηδόνα, με στόχο να της καταστρέψει τα υγιή δόντια που της δημιουργούν ένα υπέροχο χαμόγελο. Για τον σκοπό αυτό οι γορίλλες, υπήκοοι της Δόνας Τερηδόνας, της πηγαίνουν στο κελί της μια τεράστια ποικιλία από γλυκά:

«Λόφους μουςτουκούλουρα, λαχταριστά προφιτερόλ, ταψιά με γαλακτομπούρεκα, σκάφες με λουκουμόσκονη, σοκολατάκια τυλιγμένα σε χρωματιστά χρυσόχαρτα με γέμιση κεράσι, φουντούκι, πραλίνα και δαμάσκηνο, μπομπονιέρες με ροζ και γαλάζια κουφέτα, μυρωδάτες χαλβαδόπιτες, τρεμουλιαστούς ζελέδες, πάστες με ολοκόκκινα ζαχαρωμένα κερασάκια, γλυκοπατάτες με γλυκάνισο και λαχταριστά μελομακάρονα που στάζανε σιρόπι».

Οι λίστες αυτές υπερβολής, χαρακτηριστικές του γλωσσικού ύφους του συγγραφέα, αφενός λειτουργούν σαν μεταμοντέρνες τεχνικές που καταλύουν και απομυθοποιούν τις συμβάσεις της μυθοπλασίας, αφετέρου παραβιάζοντας τη λογική δημιουργούν ένα κωμικό αποτέλεσμα βασισμένο στο στοιχείο του παραλόγου.

Στο σημείο αυτό παρατηρούμε ότι ενώ πρόκειται για ένα παραμύθι που συνδέεται με την προώθηση της στοματικής υγείας, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί στο παραμύθι του μια λίστα με ένα πλήθος γλυκών. Στόχος του συγγραφέα δεν είναι να προβεί σε απαγορεύσεις, αλλά να προάγει τη φροντίδα των δοντιών μετά την απόλαυση των γλυκών. Εξάλλου τα γλυκά, ως απόλαυση, κατέχουν μια ιδιαίτερη θέση στα παραμύθια του Τριβιζά. Η απόλαυση των γλυκών δεν είναι απαγορευτική στον παραμυθικό κόσμο του Τριβιζά, αλλά συμβαδίζει με τον κόσμο του παιδιού.

Οι μεταμοντέρνοι πειραματισμοί του Τριβιζά συνεχίζονται με το λεκτικό γλωσσικό χιούμορ του Τριβιζά, που αποτελεί βασικό τρόπο έκφρασης του ανατρεπτικού του χιούμορ και στο οποίο *"ως όχημα η γλώσσα κινείται στην περιοχή*

της λεκτικής ασυμβατότητας και των ιδεών, το οποίο δημιουργεί παραδοξολογία και παράλογο" (Παναντωνάκης, 2007: 2).

Τα γλωσσικά παιχνίδια στο παραμύθι ξεκινούν με την ονοματοποιία και στο *Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας*, όπου η κακιά "πανέμορφη κυρά" έχει αριστοκρατικό όνομα, που σχετίζεται και με τη θεματική του παραμυθιού. Ανάλογο είναι και το όνομα του γιου του οδοντίατρου, του Λεοπόλδου, ενώ η καλοσυνάτη ηρωίδα διαθέτει ένα λαϊκό και κοινό όνομα, δηλαδή Λουκία. Ο οδοντογιατρός που θα τη σώσει, ο Θανάσης Πολφός, διαθέτει ένα μικρό όνομα λαϊκό, ενώ το επίθετό του παραπέμπει στον πολφό του δοντιού. Στο ίδιο παραμύθι το γλωσσικό παιχνίδι συνεχίζεται με ονόματα που, ενώ οι καταλήξεις τους παραπέμπουν σε αριστοκρατικά γυναικεία ονόματα, αποτελούν ωστόσο τοπωνύμια ή πρόσωπα της μυθολογίας: η Ελιγολάνδη (γερμανικό νησί), η Πενθεσίλα (βασίλισσα των αμαζόνων), η Ελσινόρη (πόλη της Δανίας). Στο παιχνίδι της γλώσσας συμμετέχουν πολυσύνθετες λέξεις και ονόματα που βασίζονται σε μια "ποιητική παρετυμολογία" όπως το ποντίκι Ποντικοσουρταφέρτας και ο τσάρος Τσατσάροβιτς (Παναντωνάκης, 2007: 17). Τα γλωσσικά παιχνίδια συνεχίζονται με τις νέες λέξεις που δημιουργεί ο Τριβιζάς, όπως όταν η Δόνα Τερηδόνα προσπαθώντας να χαλάσει τα δόντια της Λουκίας ζυμώνει τα γλυκά με "υπερζάχαρη" και "σούπερ-σιρόπι".

Το στοιχείο του παραλόγου δε θα μπορούσε να λείπει από το παραμύθι του συγγραφέα. Μιλώντας ο Τριβιζάς για το χιούμορ σε άρθρο του με τίτλο «Το χιούμορ και το παράλογο στην παιδική λογοτεχνία» παραπέμπει σε έρευνες για να δείξει την προτίμηση των παιδιών στο χιούμορ του παραλόγου. Σύμφωνα λοιπόν με την Sue Ann Martin, αναφέρει ο Τριβιζάς, το παράλογο και το λογοπαίγνιο βρίσκονται στην πρώτη θέση της λίστας με τα στοιχεία που προκαλούν διασκέδαση στο παιδί-αναγνώστη. Τα παιδιά δηλαδή, όπως αποδεικνύουν και άλλες έρευνες, στην πλειοψηφία τους προτιμούν το χιούμορ του παραλόγου από όλα τα άλλα είδη. Εξάλλου, πρόκειται για ένα είδος χιούμορ που και τα ίδια χρησιμοποιούν όχι μόνο στο παιχνίδι, αλλά και στην καθημερινότητά τους (Τριβιζάς, 1993: 670-671). Ο Τριβιζάς υπογραμμίζει επιπλέον ότι: "Το χιούμορ του παραλόγου είναι πάντα προοδευτικό, γιατί έχει για στόχο του κάθε τι παραδεδομένο, κάθε τι το δεδομένο, περιλαμβανομένου του εννοιολογικού συστήματος της γλώσσας" (Τριβιζάς, 1993: 672).

Χαρακτηριστικό απόσπασμα παράλογου λόγου αποτελεί ο παρακάτω διάλογος στο παραμύθι:

«-Οι τρούφες; Για να δω τον τιμοκατάλογο...Δωρεάν!

-Αλήθεια; Βάλτε μου τότε μισό κιλό ή μάλλον ενάμισι...και αυτές εδώ οι πελώριες σοκολατίνες, οι πασπαλισμένες με τριμμένη σοκολάτα, πόσο κάνουνε;

-Εξαρτάται.

-Από τι εξαρτάται;

-Από το όνομά σου. Αν σε λένε Ελιγολάνδη, κάνουν πενήντα δραχμές. Αν σε λένε Πενθεσίλα, κάνουν εκατό και αν σε λένε Ελσινόρη, κάνουν εκατόν πενήντα.

-Δεν με λένε ούτε Ελιγολάνδη ούτε Πενθεσίλα ούτε Ελσινόρη.

-Πώς σε λένε;

-Λουκία.

-Και δε μου το λες τόσην ώρα; Στις Λουκίες τις σοκολατίνες τις δίνουμε δωρεάν...».

Τα μεταμοντέρνα τεχνάσματα δεν αφήνουν τον αναγνώστη αμέτοχο. Αντίθετα η ιδιορρυθμία των μεταμοντέρνων κείμενων αποτελεί πρόσκληση για τον αναγνώστη ώστε να εμπλακεί ενεργά στη διαδικασία της λογοτεχνικής συγγραφής και "να συμπράξει" μαζί με τους συγγραφείς "στο παιχνίδι της κατασκευής των νοημάτων" (Οικονομίδου, 2000: 79).

Ο Τριβιζάς, λοιπόν, κλείνει το μάτι στον αναγνώστη, όταν αναπτύσσει το τέλος της αφήγησης κατά τέτοιο τρόπο, αφήνοντας ένα παράθυρο ανοιχτό για να συμμετέχει ενεργά ο αναγνώστης στη συγγραφική διαδικασία πλάθοντας νοερά τη δική του ιστορία:

«Κι ο καθρέφτης; Τι απόγινε ο καθρέφτης; Θα ρωτήσετε.

Ο καθρέφτης έτυχε να πέσει στο κάρο που κουβαλούσε ένα φορτίο σανό στο παλάτι του τσάρου Τσατσάροβιτς. Κάτω από το σανό ήταν κρυμμένος ένας τυμπανιστής κι ένας παπαγάλος. Όταν το κάρο έφτασε στο παλάτι του Τσάρου Τσατσάροβιτς...Αλλά αυτό είναι μια άλλη ιστορία».

Ο Τριβιζάς φαίνεται να χρησιμοποιεί τα εργαλεία της μεταμοντέρνας γραφής στη δική του εκδοχή της Χιονάτης. Με την παρωδιακή διακειμενικότητα ξαναζωντανεύει μεταγράφοντας με νέους όρους το κλασικό παραμύθι. Ακόμα, μέσα από την υπερβολή και το παράλογο, τα ποικίλα γλωσσικά παιχνίδια και το ανοιχτό τέλος πετυχαίνει σαν ένας μεταμοντέρνος συγγραφέας να ξεσκεπάσει τη συμβατικότητα της γλώσσας και κατ' επέκταση την επίπλαστη φύση της λογοτεχνικής γραφής. Ταυτόχρονα όμως, υπηρετώντας τον ιδιαίτερο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, ο Τριβιζάς έχει ως στόχο, διακριτικά πάντα, "τέρπειν άμα και διδάσκειν": "Μέσα από τις σελίδες του, ο συγγραφέας προσδοκά όχι μόνο να ψυχαγωγήσει απλώς τον αναγνώστη, αλλά και να τον διαμορφώσει ηθικά και πολιτικά επί τα βελτίω" (Ακριτόπουλος, 2007: 2).

Στο σημείο ακριβώς αυτό τίθεται το ερώτημα για την περίπτωση και των δύο συγγραφέων: μπορούν τα έργα τους παρά την εμφανή χρήση των μεταμοντέρνων εργαλείων να χαρακτηριστούν ως μεταμοντέρνα εφόσον είναι φορείς μια συγκεκριμένης ιδεολογίας τη στιγμή που "η μεταμοντερνιστική μυθοπλασία εντρυφεί στις πιθανότητες του νοήματος και όχι στην ύπαρξη ενός αποκλειστικού νοήματος και ιδεολογίας"; (Τζιόβας, 2003: 290).

Συμπεράσματα

Και οι δύο συγγραφείς επιχειρούν μια μεταγραφή του κλασικού παραμυθιού «Η Χιονάτη και οι εφτά νάνοι», χρησιμοποιώντας τα παιγνιώδη μεθοδολογικά εργαλεία της μεταμοντέρνας γραφής. Παράλληλα όμως το πρωτογενές κείμενο επανατοποθετείται σε ένα νέο πλαίσιο εμβαπτισμένο από τις ιδεολογικές αντιλήψεις του κάθε συγγραφέα και της εποχής του. Ας μην ξεχνάμε ότι κάθε συγγραφέας είναι κατά κάποιο τρόπο "κληρωτός της εποχής του" (Σεφέρης, 2012), καθώς:

«Κάθε λογοτεχνικό κείμενο αντανακλά, οικειοποιείται ή ανατρέπει ιδεολογικά κυρίαρχες κοινωνικές και πολιτικές αντιλήψεις, και καθορίζεται συνειδητά ή ασυνείδητα και από τις προσωπικές προτιμήσεις, από τις πολιτικές ή ηθικές στάσεις του συγγραφέα» (Κατσίκη-Γκίβαλου, 2010: 215).

Η μεταγραφή του Ροντάρι χαρακτηρίζεται από την "αριστερή" ιδεολογία του συγγραφέα, διαθέτει στοιχεία του μαγικού ρεαλισμού που δίνουν μια αληθοφάνεια στην αφήγηση ενώ το παράλογο χιούμορ είναι διάσπαρτο στον λόγο και τις καταστάσεις. Ας μην ξεχνούμε ότι γενικότερος στόχος του συγγραφέα είναι να αλλάξει τον κόσμο. Για τον σκοπό αυτό χρειάζεται τον ρεαλισμό και την ουτοπία μαζί. Θέλει να απελευθερώσει το παιδί από τις κοινωνικές συμβάσεις των "πρέπει" και των "μη", να το αφήσει να χαρεί τις ιδιαιτερότητες της ηλικίας του, ενώ ταυτόχρονα ενεργοποιώντας τη φαντασία του προσδοκά να το φέρει αντιμέτωπο με το όραμα για έναν καλύτερο κόσμο.

Στο παραμύθι του Τριβιζά με έντονο το μαγικό στοιχείο, τα εργαλεία της μεταμοντέρνας γραφής, η διακειμενικότητα, η υπερβολή και τα γλωσσικά παιχνίδια, λειτουργούν και εδώ ως ένα όχημα για να θιχτούν διακριτικά θέματα, όπως οι κίνδυνοι της σύγχρονης κοινωνίας και η αφύπνιση των παιδιών απέναντι σε αυτούς, η αξία της φιλίας, η στοματική υγεία και το δικαίωμα στην απόλαυση. Ο ίδιος ο Τριβιζάς ορίζει τον ρόλο του συγγραφέα ως εξής: *"Ο συγγραφέας προσφέρει στα παιδιά μηνύματα αισιοδοξίας και οράματα φανταστικών κόσμων που μπορεί να αποτελέσουν τα πρότυπα αλλαγής του δικού τους κόσμου, τρόπους ξεπεράσματος των δικών τους προβλημάτων"* (Τριβιζάς, 2011: 83).

Αν όμως έχουμε δυο κείμενα βαθιά ιδεολογικά, μπορούμε να τα χαρακτηρίσουμε μεταμοντέρνα εφόσον ο μεταμοντερνισμός αμφισβητεί τη μοναδικότητα του ενός νοήματος *"συχύζει και αναστατώνει τον αναγνώστη με τις αντιφάσεις, τις υπερβολές και τις ανακολουθίες του αφαιρώντας το έδαφος κάτω από τα πόδια του και αφήνοντάς τον ουσιαστικά χωρίς ερείσματα"*; (Τζιόβας, 2003: 296-297).

Ο Τζάνι Ροντάρι και ο Ευγένιος Τριβιζάς είναι αναμφίβολα δύο συγγραφείς ανατρεπτικοί και νεοτετικοί και οι όροι αυτοί ενέχουν και το στοιχείο του μεταμοντερνισμού, καθώς οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς σύμφωνα με τον Barth, *"εκφράζουν τη σύνθεση του παλιού με το νέο"* (αναφέρεται από τον Τζιόβα, 2000). Αυτό που κάνουν δηλαδή οι δύο συγγραφείς είναι να χρησιμοποιούν τα μεθοδολογικά εργαλεία της μεταμοντέρνας γραφής σε ένα παράδοξο πάντρεμα μορφής και ιδεολογίας. Παίζουν με τη μορφή των κειμένων και ξεσκεπάζουν τους κώδικες και τις συμβάσεις της μυθοπλασίας, ενώ ταυτόχρονα επιδίδονται σε ένα παιχνίδι με τις ιδεολογικές σημάνσεις: ανατρέπουν τις παλιές και παράγουν καινούριες. Καθώς μιλάμε για λογοτεχνία για Παιδιά, η έννοια της μεταμοντέρνας γραφής και της μεταμυθοπλασίας ως *"μέρος του μεταμοντέρνου πειραματισμού"* (Καλογήρου, 2005: 184) "επανεγγράφεται" στον ιδιαίτερο χώρο της. Όπως επισημαίνει και ο Πολίτης:

«Εξάλλου, στο χώρο της Λογοτεχνίας για Παιδιά [...] δεν κάνουμε συχνά λόγο για αμιγή μεταμυθοπλαστικά κείμενα ή για μεταμυθοπλάστες συγγραφείς. Αναφερόμαστε, ωστόσο, σε συγγραφείς που προθετικά ή μη διοχετεύουν μέσα στη μοντερνιστική τους γραφή

μεταμυθοπλαστικές διαθέσεις, “ανοίκειους” ή “ανοικειωτικούς” τρόπους...» (Πολίτης, 2002: 114).

Βιβλιογραφία

- Agrilli, Mario (1988). "Gianni Rodari, ο διάβολος που έγινε άγγελος" (μετ. Ζ. Μπέλλα-Αρμάου), στο Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας Νο 3, Αφιέρωμα στο παραμύθι και τους παραμυθάδες, Αθήνα, Καστανιώτης, σσ. 264-278.
- Ακριτόπουλος, Αλέξανδρος (χ.χ.) "Ένα Bildungsroman του μαγικού ρεαλισμού: Δομήνικος του Μάνου Κοντολέοντος". Ανακτήθηκε στις 30/11/2013 από <http://www.kontoleon.gr/13-gr> .
- Ακριτόπουλος, Αλέξανδρος Ν. (2007). "Το σύγχρονο Παραμύθι του Ευγένιου Τριβιζά: Μυθοπλασία και Λόγος". Ανακτήθηκε στις 6/7/2014 από <http://keimena.ece.uth.gr/main/t6/arthra/tefxos6/downloads/akritopoulos..pdf> .
- Βαρελλά, Αγγελική (1998). "Συνέντευξη με τον Ευγένιο Τριβιζά", Διαδρομές, τ. 50: 143-149.
- Boero, Pino (1992). Una storia, tante storie. Guida all' opera di Gianni Rondari, Torino, Einaudi.
- Γιαννόπουλος, Νίκος (1998). "Μια φορά κι έναν καιρό, ο Rodari και εγώ", στο Ι.Ν. Βασιλαράκης, (επιμ.), Σύγχρονες οπτικές και προοπτικές της Λογοτεχνίας για παιδιά και νέους, Αθήνα, Τυπωθήτω/Γ. Δαρδανός, σσ. 263-277.
- Γιαννικοπούλου, Αγγελική (2008). Στη χώρα των χρωμάτων. Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, Αθήνα, Παπαδόπουλος.
- Bowers, Magie Ann (2004). Magic(al) realism, London & New York, Routledge.
- De Angelis, Barbara (s.d.). "Fantasia e fantastica in Rodari" . Ανακτήθηκε στις 20-11-2009 από <http://www.ilpianetalibro.it/upload/documenti/ FOCUS%20%20d%20Fant.%20inf.%20De%20Angelis.pdf?l=it> .
- Δελώνης, Αντώνης (1990). Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία. 1835-1985. Από τις πρώτες ρίζες μέχρι σήμερα, Αθήνα, Ηράκλειτος.
- Ζερβού, Αλεξάνδρα (2004). Στη χώρα των θαυμάτων: το παιδικό ανάγνωσμα ως σημείο συνάντησης παιδιών και ενηλίκων, Αθήνα, Πατάκης.
- Ζερβού, Αλεξάνδρα (2007). "Ευγένιος ο παρωδός, της εποχής μας ο κληρωτός ή οι περιπέτειες των λέξεων και των κειμένων". Ανακτήθηκε στις 5/10/2009 από <http://keimena.ece.uth.gr/main/t6/arthra/tefxos6/downloads/zervou.pdf> .
- Hutcheon, Linda (1988). A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction, New York and London, Routledge.
- Καλογήρου, Τζίνα (2003). Τέρψεις και ημέρες ανάγνωσης. Β' τόμος, Αθήνα, Εκδόσεις Σχολής Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου.
- Καλογήρου, Τζίνα (2005). Τέρψεις και ημέρες ανάγνωσης. Α' τόμος, Αθήνα, Εκδόσεις Σχολής Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου.
- Κανατσούλη, Μένη (1993). Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου, Αθήνα, Έκφραση.
- Κανατσούλη, Μένη (2004). Ιδεολογικές διαστάσεις της παιδικής λογοτεχνίας, Αθήνα, Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος.
- Κατσίκη-Γκίβαλου, Άντα (2010). "Τα εξουσιαστικά πρότυπα και η ανατροπή τους σε σύγχρονα λογοτεχνικά βιβλία για παιδιά", στο Γ. Παπαντωνάκης & Δ.

Αναγνωστοπούλου (επιμ.), Εξουσία και δύναμη στην παιδική και νεανική λογοτεχνία, Αθήνα, Πατάκης, σσ. 215-223.

Leo, Gerardo (2000). "Rodari nella scuola e nella cultura italiana", in G. Leo (cura), Gianni Rodari, maestro di creatività, Napoli, Graus Edizioni, pp. 40-60.

Lewis, David (n.d.). READING C: Extracts from "Postmodernism and the picturebook". Ανακτήθηκε στις 9/2/2013 από http://dspace.jorum.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/10949/748/Items/e301_1reading_c.pdf.

Lewis, David (1996). "The constructedness of texts: picture books and the metafictional", στο R. Ashley & S. Egoff & G. Stubbs & W. Sutton (ed), Only Connect: Readings on Children's Literature, Oxford, Oxford University Press, pp. 259-275.

Λυοτάρ, Ζαν Φρανσουά (2008). Η μεταμοντέρνα κατάσταση (μετ. Κ. Παπαγιώργης), Αθήνα, Γνώση.

Mayring, Philipp (1983). Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. Weinheim, Beltz Verlag.

Μπονίδης, Κυριάκος & Χοντολίδου, Ελένη (1997). "Έρευνα σχολικών εγχειριδίων: από την ποσοτική ανάλυση περιεχομένου σε ποιοτικές μεθόδους ανάλυσης- Το παράδειγμα της Ελλάδας", στο Μ.Ι. Βαμβουκάς & Α.Γ. Χουρδάκης (επιμ.), Παιδαγωγική Επιστήμη στην Ελλάδα και στην Ευρώπη, τάσεις και προοπτικές, Πρακτικά Ζ' διεθνούς συνεδρίου της Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδας, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, σσ. 188- 224.

Οικονομίδου, Σούλα (2000). Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.

Παπαντωνάκης, Γεώργιος (2007). "Ευγένιος Τριβιζάς: Παραμύθια από τη χώρα των χαμένων χαρταετών". Ανακτήθηκε στις 5/10/2009 από <http://keimena.ece.uth.gr/main/t6/arthra/tefxos6/downloads/papantonakis.pdf>.

Πολίτης, Δημήτρης (2002). "Μεταμυθοπλασία και λογοτεχνία για παιδιά", στο Η λογοτεχνία σήμερα, όψεις, αναθεωρήσεις, προοπτικές, Πρακτικά ομώνυμου συνεδρίου (Αθήνα, 29-30/11, 1/12/2002), εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σσ. 112-118.

Rodari, Gianni (s.d.). La torta in rete. Sito realizzato da BDP (biblioteca di documentazione pedagogica Firenze). Ανακτήθηκε στις 25/4/2009 από <http://www.bdp.it/Rodari/>.

Ροντάρι, Τζάνι (2004). "Αφεντικό και λογιστής ή Το αυτοκίνητο, το βιολί κι ένα αγωνιστικό τραμ", στο Ιστορίες φτιαγμένες στη μηχανή (μετ. Σ. Βλαζάκη), Αθήνα, Μεταίχμιο, σσ. 9-18.

Σεφέρης, Γιώργος (2012). «Η Τέχνη και η Εποχή» από τις "Δοκιμές". Ανακτήθηκε στις 2/2/2013 από <http://www.poein.gr/archives/18140/index.html>

Τζιόβας, Δημήτρης (2000), Ο μυθιστοριογράφος και τα παιχνίδια με τον μεταμοντερνισμό. Ανακτήθηκε στις 22/3/2014 από <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=120240>.

Τζιόβας, Δημήτρης (2003). Μετά την Αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Αθήνα, Οδυσσέας.

Τριβιζάς, Ευγένιος (1993). "Το χιούμορ και το παράλογο στην παιδική λογοτεχνία", Η λέξη, τ.118: 667-677.

Τριβιζάς, Ευγένιος (2001). Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας, Αθήνα, Καλέντης.
Τριβιζάς, Ευγένιος (2011), "Τα παιδιά δεν είναι πάντα αθώα", Διαδρομές, τ. 519, 82-86.