

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΤΟ ΚΩΜΙΚΟ ΤΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ/ΗΡΩΑ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟ ΜΙΚΡΟΑΦΗΓΗΜΑ 1990-2010

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΖΙΤΖΙΑΗ ΕΙΡΗΝΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ

2016

ΣΥΜΒΟΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: **ΣΠΑΝΑΚΗ ΜΑΡΙΑΝΝΑ**

Επίκουρη Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Α΄ ΜΕΛΟΣ: ΓΙΑΝΝΙΚΟΠΟΥΛΟΥ ΑΓΓΕΛΙΚΗ

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Β΄ ΜΕΛΟΣ: ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ ΓΕΩΡΓΙΑ

Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΣΠΑΝΑΚΗ ΜΑΡΙΑΝΝΑ	Επίκουρη Καθηγήτρια του Π.Τ.Ν του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
ΓΙΑΝΝΙΚΟΠΟΥΛΟΥ ΑΓΓΕΛΙΚΗ	Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τ.Ε.Α.Π.Η του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ ΓΕΩΡΓΙΑ	Καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΜΑΡΙΑ	Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Π.Τ.Ν του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
ΤΡΙΑΝΤΟΥ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ	Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Π.Τ.Ν του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
ΚΑΡΠΟΖΗΛΟΥ ΜΑΡΘΑ	τ. Καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
ΜΑΡΑΓΚΟΥΔΑΚΗ ΕΛΕΝΗ	τ. Αναπληρώτρια του Φ.Π.Ψ του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

*Στους αγαπημένους μου γονείς,
στο σύζυγο μου και στους καλύτερους
παραμυθάδες του κόσμου
στη γιαγιά μου
και τον παππού μου.*

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Σε μία εποχή οικονομικής κρίσης και πολύ περισσότερο κρίσης αξιών το χιούμορ, ως λογοτεχνικό φαινόμενο λειτουργεί αφενός ως συναισθηματική διέξοδος των ανθρώπινων ψυχικών εντάσεων αφετέρου με τη σάτιρα και την καυστικότητα του ασκεί κοινωνική κριτική στα κακώς κείμενα της εποχής. Το χιούμορ στενά συνδεδεμένο με το γέλιο και την ψυχαγωγία ως στοιχείο της καθημερινής αλληλεπίδρασης μάλλον σπανίζει όλο και περισσότερο. Για τους λόγους αυτούς θα ήθελα να ευχαριστήσω μια σειρά από ανθρώπους που διευκόλυναν τη ζωή μου με το χαμόγελό τους στην πολυετή αυτή πορεία μαθητείας και σπουδής του χιούμορ.

Πρωτίστως, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσά μου κυρία Μαριάννα Σπανάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, για την πολύτιμη επιστημονική καθοδήγηση, την αμέριστη συμπαράστασή της και τη βοήθεια που μου παρείχε όλα αυτά τα δημιουργικά χρόνια. Θα ήθελα να εκφράσω ακόμα τις ευχαριστίες μου για τον πολύτιμο χρόνο που αφιέρωσαν στη μελέτη της διατριβής μου και για τις εύστοχες παρατηρήσεις και επισημάνσεις που μου έκαναν τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, την κυρία Αγγελική Γιαννικοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και την κυρία Γεωργία Καλογήρου, Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα υπόλοιπα τέσσερα μέλη της Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής, την κυρία Σακελλαρίου Μαρία και την κυρία Τριάντου Ιφιγένεια, Αναπληρώτριες Καθηγήτριες του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, την κυρία Καρπόζηλου Μάρθα, τ. Καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και την κυρία Μαραγκουδάκη Ελένη, τ. Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Φ.Π.Ψ του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην οικογένειά μου, στην αδερφή μου Ελένη, στο σύζυγό μου Ηλία, για την κατανόησή και θερμή υποστήριξή τους, καθώς και στη συνοδοιπόρο μου σε όλη αυτήν την προσπάθεια, τη φίλη και κουμπάρα μου Θεοδώρα Κουτζιακουτζίδου. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλες εκείνες τις νηπιαγωγούς που συνέβαλαν στην έρευνα με τις χιουμοριστικές βιβλιοπροτάσεις τους και φυσικά, την Ιωάννα Περामατζή για τη φιλολογική επιμέλεια των κειμένων μου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή μελετά το χιούμορ σε πενήντα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα της περιόδου 1990-2010, εστιάζοντας στη διερεύνηση του κωμικού στοιχείου των χαρακτήρων. Από το σώμα κειμένων της περιόδου αυτής, σχηματίστηκαν τέσσερις κατηγορίες μελέτης στις οποίες διερευνάται η λειτουργία του χιούμορ με στόχο να καταγράψουμε τις διάφορες όψεις του φαινομένου του. Τα συγκεκριμένα έργα, είναι ενδεικτικά των νεοτερικών τάσεων της περιόδου μελέτης, ενώ η θεματολογία τους είναι εμπνευσμένη από διάφορα πεδία της σύγχρονης εποχής. Η μέθοδος ανάλυσης των έργων είναι μεικτή, καθώς συνδυάζει την *ποιοτική ανάλυση περιεχομένου* με: τις θεωρίες του χιούμορ, τις θεωρίες «μελέτης και αποκάλυψης» των λογοτεχνικών χαρακτήρων και τη λειτουργία της εικονογράφησης. Πρωταρχική επιδίωξη της παρούσας διατριβής, είναι η εξέταση των τεχνικών που μετέρχεται το χιούμορ τόσο στο λεκτικό κείμενο όσο και στην εικονογράφηση προκειμένου να αναδείξουμε τον τρόπο λειτουργίας του μέσα από τη δράση των λογοτεχνικών χαρακτήρων, αναδεικνύοντας παράλληλα τις συγγραφικές τάσεις της περιόδου 1990-2010.

Από την εξέταση των συγκεκριμένων έργων, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι το χιούμορ χρησιμοποιείται ως μηχανισμός που εξυπηρετεί τις ιδεολογικές σκοπιμότητες της εκάστοτε αφήγησης που εγγράφεται. Ως βασικές λειτουργίες του αποδεικνύονται η παιγνιώδης λογική, η πολυεπίπεδη λειτουργία του, η ιδιότητα του να ανατρέπει αναχρονιστικές απόψεις και στερεότυπα και να προκαλεί την κριτική επεξεργασία και τον προβληματισμό. Στο χιουμοριστικό αποτέλεσμα συνεργάζονται εξίσου το λεκτικό κείμενο και η εικονογράφηση, ενώ το χιούμορ συνδυάζεται ποικιλοτρόπως με τις νεοτερικές τεχνικές προκειμένου να επιτελεστεί. Ειδικότερα για τους χαρακτήρες, διαπιστώνεται ότι το χιούμορ εντοπίζεται τόσο μεμονωμένα όσο και συνδυαστικά με τις τεχνικές *άμεσης* και *έμμεσης* παρουσίασης των χαρακτήρων, γεγονός που επιβεβαιώνει τη δυνατότητα της συνδυαστικής προσέγγισης των εν λόγω θεωριών με σκοπό τη διερεύνηση του κωμικού των χαρακτήρων.

Λέξεις-Κλειδιά: Παιδική Λογοτεχνία, μικροαφήγημα, χιούμορ, χαρακτήρες, εικονογράφηση, πολυτροπικότητα, ιδεολογία, στερεότυπα, νεοτερικότητα, μεταμοντερνισμός, έμφυλες ταυτότητες, διαφορετικότητα, οικολογία.

ABSTRACT

The purpose of the present dissertation is to study the humor in fifty illustrated short stories of the 1990-2010 period, focusing on the exploration of the comic element found in characters. From the corpus of texts of this period four categories of studies were formed in which the function of humor is studied, aiming the recording of different aspects of its phenomenon. The stories in question are representative of the modernist trends of the era, while their range of topics is inspired by various fields of contemporary society. A combinational approach was deemed to be the most suitable method. It combines the *qualitative content analysis*, with: theories on humor, theories on “characterization” and the function of illustration. The primary objective of the present dissertation is the examination of the techniques that humor employs in verbal text and in illustration as well in order to highlight how it works through the action of literary characters, highlighting at the same time the author trends of the 1990-2010 period.

From the examination of the specific works, it is gleaned that humor is used as a mechanism fulfilling the ideological purposes of each narrative. Its basic functions turn out to be playful logic, its multilayered function, and its property to subvert outdated views and stereotypes, as well as to invite critical processing and reflection. To achieve humor, there is an equal cooperation between the verbal text and illustration, with humor being interwoven in diverse ways, thanks to modernist techniques. As far as characters are concerned, it is argued that humor is traced individually, as well as in combination with techniques of *external* description and *internal* representation in the creation of characters, which attests to the possibility of a combinatorial approach to the theories in question with a view to exploring the comic element of these characters.

Key words: Children’s Literature, short story, humor, characters, illustration, multimodality, ideology, stereotypes, modernism, post-modernism, gender identities, diversity, ecology.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	13

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Θεωρητικό

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

Θεωρητικές Προσεγγίσεις για το Χιούμορ

1. Το Χιούμορ	19
1.1 Οι Θεωρίες του Χιούμορ	23
1.1.1 Η Θεωρία της Ανωτερότητας/Επιθετικότητας	24
1.1.2 Η Ψυχολογική Θεωρία της Ψυχικής Εκτόνωσης.....	28
1.1.3 Η Γνωστική Θεωρία της Ασυμβατότητας	31
1.1.3.1 Ο Μηχανισμός Λειτουργίας του Κωμικού	34
1.1.3.2 Το Χιούμορ και το Γέλιο	36
1.1.4 Η Θεωρία Ανάπτυξης του Χιούμορ στα Παιδιά.....	38
1.1.5 Κριμινικές Προσεγγίσεις του Χιούμορ	44
1.2 Τα Είδη του Χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία	49
1.2.1 Το Κωμικό	49
1.2.2 Η Σάτιρα	51
1.2.3 Η Ειρωνεία.....	52
1.2.4 Η Παρωδία	54
1.3 Χιούμορ και Εικονογραφημένο Μικροαφήγημα.....	62
1.3.1 Εννοιολογικός Προσδιορισμός και Χαρακτηριστικά του Μικροαφήγηματος	63
1.3.2 Χιούμορ και Μικροαφήγημα. Ιστορική αναδρομή.....	67
1.3.2.1 Το Νεότερικό Μικροαφήγημα. Χαρακτηριστικά	74
1.3.2.1.1 Μεταμυθοπλασία	77
1.3.2.1.2 Διακειμενικότητα.....	80
1.4 Διδασκαλία και Χιούμορ. Η Πρόσληψη του Χιούμορ και η Ένταξη του στην Εκπαιδευτική Διαδικασία	83

Συμπεράσματα	91

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

Χαρακτήρας και Παιδική Λογοτεχνία

2.1 Ο Χαρακτήρας/Ηρώας στην Παιδική Λογοτεχνία	93
2.1.1 Η Έννοια του Χαρακτήρα/Ηρώα	93
2.1.2 Η Σημειωτική, η Μιμητική και η Συνδυαστική Προσέγγιση των Χαρακτήρων	96
2.1.3 Η Οντολογική υπόσταση και η Τυπολογική κατηγοριοποίηση των Χαρακτήρων στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο	103
2.1.3.1 Κεντρικοί/Περιφερειακοί.....	106
2.1.3.2 Επίπεδοι/Σφαιρικοί	108
2.1.3.3 Στατικοί/Δυναμικοί.....	110
2.1.3.4 Στερεοτυπικοί	111
2.2 Η Αποκάλυψη των Ιδιοτήτων του Λογοτεχνικού Χαρακτήρα	113
2.2.1 Χαρακτήρας και Πλοκή	122
2.2.2 Ο Χιουμοριστικός Χαρακτήρας.....	129
Συμπεράσματα	133

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

Η Εικονογράφηση στο Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο

3.1 Προσεγγίσεις και Διερεύνηση των Λειτουργιών και των Χαρακτηριστικών του Σύγχρονου Εικονογραφημένου Παιδικού Βιβλίου	135
3.1.1 Οι Σχέσεις Εικόνων και Λέξεων στην Αφηγηματική Διαδικασία	139
3.2 Χιούμορ και Εικονογράφηση στο Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο	148
3.3 Οι Τεχνικές, οι Ιδιότητες και οι Παρακείμενες Λειτουργίες της Εικόνας για το Χαρακτήρα	153
3.3.1 Οπτική Γωνία, Ανάλυση Πλάνου	156
3.3.2 Η Συνολική Σύνθεση της Εικόνας	159
3.3.2.1 Γραμμές και Σχήματα	166
3.3.2.2 Οι Λειτουργίες του Χρώματος.....	169
3.3.2.3 Η Σχεδιαστική Λειτουργία των Συμβάσεων της Εικόνας στην Κατασκευή	

του Χαρακτήρα και την Παραγωγή Χιουμοριστικών Μηνυμάτων	174
3.4 Το Παρακείμενο.....	176
Συμπεράσματα	182

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Ερευνητικό. Αναλύσεις των Μικροαφηγήσεων

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

Η Μεθοδολογία Της Έρευνας

4.1 Ανάπτυξη της Μεθοδολογίας και Στόχοι της Έρευνας	187
4.2 Ερευνητικά Ερωτήματα	189
4.3 Τα Κριτήρια Επιλογής των Βιβλίων	189
4.4 Ο Τρόπος Συλλογής των Βιβλίων.....	190
4.5 Ανάπτυξη των Συνθηκών κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε το υλικό	191
4.6 Τα Βιβλία	192
4.7 Η Μέθοδος Ανάλυσης των Βιβλίων	196
4.8 Οι Κατηγορίες Μελέτης	197

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:

Το Κωμικό του Χαρακτήρα/Ηρώα Λύκου

5.1 Το Λογοτεχνικό Στερεότυπο του Κακού Λύκου	201
5.2 Θεματικές και Ειδολογικές Κατηγοριοποιήσεις των Μικροαφηγήσεων.....	205
5.2.1 Οικολογία.....	207
5.2.1.1 Τριβιζάς, Ε., <i>Τα Τρία Μικρά Λυκάκια</i> , (1993)	210
5.2.1.2 Παπαθανασοπούλου, Μ., <i>Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου</i> , (2002).....	217
5.2.1.3 Φελεκίδου, Ρ., <i>Ο Άστεγος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο</i> <i>Γουρουνάκι</i> , (2006)	224
5.2.1.4 Μπουλώτης, Χ., <i>Οι 12 Κοκκινοσκουφίτσες και ο Κουρδιστός Λύκος</i> , (2007).....	236
5.2.1.5 Μιχίδη, Α., <i>Ο Λύκος και η Πρασινόφυλλίτσα</i> , (2009).....	248
5.2.1.6 Πίτσον, Λ., <i>Τα Τρία Απαίσια Γουρουνάκια</i> , (2010)	249
5.2.2 Διαφορετικότητα.....	253

5.2.2.1 Μαντουβάλου, Σ., <i>Η Οδοντογλυφίδα που έγινε Ογδοντογλυφίδα</i> , (2004).....	254
5.2.2.2 Gouichoux, R., <i>Ο Πράσινος Λύκος</i> , (2004)	256
5.2.2.3 Παπαδοπούλου, Α., <i>Ο Λύκος που δεν Ήθελε να είναι πια Κακός</i> , (2006) ..	260
5.2.2.4 Τάι-Μαρκ, Τ., <i>Λύκος ο Λουδοβίκος</i> , (2008)	267
5.2.2.5 Ρώσση-Ζαΐρη, Ρ., <i>Ποτέ μη Δώσεις Μπισκοτάκι σε Λυκάκι</i> , (2010)	271
5.2.3 Αγάπη	274
5.2.3.1 Παπανικολάου, Κ., <i>Ο Λύκος ο Νίκος και η Προβατίνα η Ματίνα</i> , (2006).....	275
5.2.4 Μόρφωση	279
5.2.4.1 Μπιε, Π., <i>Ένας Καλλιεργημένος Λύκος</i> , (1998)	279
5.2.4.2 Βαρβαρούση, Λ., <i>Ένας Πολύ Γλυκός Λύκος</i> , (2001).....	281
5.2.4.3 Duval, E., <i>Ο Λύκος Πάει Σχολείο</i> , (2009).....	284
5.2.5 Υπερ-Παραμύθια	290
5.2.5.1 Pennart, G., <i>Ο Λύκος Ξαναγύρισε!</i> , (1994)	292
5.2.5.2 Pennart, G., <i>Ο Καλόκαρδος Λύκος</i> , (1998)	299
5.2.5.3 Pennart, G., <i>Το Γεύμα των Λύκων</i> , (1998).....	303
5.2.5.4 Pennart, G., <i>Να' μαι Ξανά!</i> , (1999).....	307
5.2.5.5 Pennart, G., <i>Η Στρογγυλοσκουφίτσα</i> , (2004).....	315
5.2.5.6 Pennart, G., <i>Ο Λύκος, η Κατσικά και τα 7 Κατσικάκια</i> , (2005).....	317
5.2.5.7 Weisner, D., <i>Τα Τρία Γουρουνάκια</i> , (2002)	321
Συμπεράσματα	327

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ:

Το Κωμικό του Χαρακτήρα/Ηρώα Μάγισσα

6.1 Το Λογοτεχνικό Στερεότυπο της Κακιάς Μάγισσας	335
6.1.1 Τριβιζάς, Ε., <i>Φρικαντέλα, η Μάγισσα που Μισούσε τα Κάλαντα</i> , (1998).....	342
6.1.2 Τριβιζάς, Ε., <i>Φουφήχτρα, η Μάγισσα με την Ηλεκτρική Σκούπα</i> , (1998).....	348
6.1.3 Χατζηδάκη, Τ., <i>Σάντρα, η Άσχημη Μάγισσα</i> , (1998)	351
6.1.4 Τριβιζάς, Ε., <i>Η Δόνα Τερηδόνα και το Μυστικό της Γαμήλιας Τούρτας</i> , (2001).....	353
6.1.5 Τριβιζάς, Ε., <i>Το Γαϊδουράκι που Γκάριζε</i> , (2003).....	355
6.1.6 Όραμ, Χ., <i>Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε</i>	

να είναι Μάγισσα, (2007)	361
6.1.7 Πρωτοψάλτου, Χ., <i>Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι</i> , (2010).....	372
6.1.8 Γιούκ, Ε., <i>Η Μάγισσα</i> , (2010)	380
Συμπεράσματα	387

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ:

Χιούμορ και Έμφυλες Ταυτότητες

7.1 Στερεοτυπικές Αναπαραστάσεις του Φύλου στην Παιδική Λογοτεχνία	391
7.1.1 Τριβιζάς, <i>Η Πριγκίπισσα Δυσκολούλα</i> , (1996).....	395
7.1.2 Cantin, M., <i>Η Πριγκίπισσα Σίφοννας</i> , (2000).	401
7.1.3 Φαλκονερ, Ι., <i>Ολίβια</i> , (2001).....	409
7.1.4 Saux, Al., <i>Ο Μπαμπάς δεν Θέλει</i> , (2001).....	421
7.1.5 Βαρβαρούση, <i>Μια Αράχνη Μόνη.... Ψάχνει!</i> , (2002).	430
7.1.6 Μελλινγκ, Ντ., <i>Σαν τον Μπαμπά μου, φυσικά</i> , (2003).....	437
7.1.7 Τριβιζάς, Ε., <i>Οι Γιαγιάδες με τα Γιο Γιο</i> , (2003)	442
7.1.8 Μαντουβάλου, Σ., <i>Μια Μύγα με Τακούνια Γαργαλάει δυο Ρουθούνια</i> , (2004).....	452
7.1.9 Μαντουβάλου, Σ., <i>Μια Μισότρελη Τσαγιέρα Τραγουδάει στη Μπανιέρα</i> , (2006).....	456
7.1.10 Τριβιζάς, Ε., <i>Η Καιτούλα η Κοτέτα η Κοτούλα</i> , (2007).....	462
7.1.11 Pennart, G., <i>Η Πριγκίπισσα, ο Δράκος και ο Ατρόμητος Ιππότης</i> , (2008).....	470
7.1.12 Κάντζολα-Σαμπατάκου, <i>Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια</i> , (2009).....	480
7.1.13 Παναγιωτόπουλος, Ν., <i>Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγέλαδα</i> , (2009).....	488
Συμπεράσματα	502

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ:

Χιούμορ και Διαφορετικότητα

8.1 Οι Διαστάσεις της Διαφορετικότητας και η Λειτουργία του Χιούμορ στο Σύγχρονο Εικονογραφημένο Μικροαφήγημα	509
8.1.1 Τριβιζάς, Ε., <i>Το Παπάκι που δεν του Αρέσανε τα Ποδαράκια του</i> , (1991).....	511
8.1.2 Βαρβαρούση, Λ., <i>Ένας Καλόκαρδος Καρχαρίας</i> , (2001)	520
8.1.3 Βαρβαρούση, Λ., <i>Προσοχή! Το Πρόβατο... Δαγκώνει!</i> (2002).	525

8.1.4 Βαρβαρούση, Λ., <i>Ένα Ψάρι που δεν Ήξερε να Κολυμπάει</i> , (2004)	530
8.1.5 Μαντουβάλου, Σ., <i>Η Χιονάνη και οι Επτά Νάτοι</i> (2005).....	536
8.1.6 Βαρβαρούση, Λ., <i>Ένα Σκουλήκι με Φτερά</i> , (2006).....	542
8.1.7 Γιούκ, Ε., <i>Ο Γίγαντας</i> , (2010)	549
Συμπεράσματα	554

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	559

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	569

ΠΑΡΤΗΜΑ

Παράρτημα Πέμπτου Κεφαλαίου	610
Παράρτημα Έκτου Κεφαλαίου	619
Παράρτημα Έβδομου Κεφαλαίου.....	623
Παράρτημα Όγδοου Κεφαλαίου	630

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διατριβή μελετά το χιούμορ σε έργα Παιδικής Λογοτεχνίας και εξετάζει το κωμικό στοιχείο των χαρακτήρων σε πενήντα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα (31 στα ελληνικά, 19 από μετάφραση) που κυκλοφόρησαν στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της περιόδου 1990 έως 2010, τα οποία αποτελούν και το σώμα κειμένων της εξέτασής μας.

Σκοπός της έρευνάς μας είναι να εξετάσουμε το φαινόμενο του χιούμορ τόσο στο λεκτικό κείμενο όσο και στην εικονογράφιση προκειμένου να αναδείξουμε τον τρόπο λειτουργίας του μέσα από τη δράση των χαρακτήρων στην αφήγηση, έτσι όπως εγγράφεται σε μία ποικίλη θεματολογία εικονογραφημένων μικροαφηγήσεων της τελευταίας εικοσαετίας. Πιο συγκεκριμένα, εστιάζουμε στο κωμικό του χαρακτήρα, με σκοπό να διερευνήσουμε ενδοκειμενικά και εξωκειμενικά τις λειτουργίες και τα μέσα που μετέρχονται τα κείμενα και καταλήγουν ως χιουμοριστικό αποτέλεσμα στον αναγνώστη.

Η διατριβή αυτή αποτελείται από δύο μέρη: α) Το Θεωρητικό σχετικά με τα θέματα, χιούμορ, χαρακτήρες, εικονογράφιση. Το πρώτο μέρος αποτελείται από τρία κεφάλαια, ένα για κάθε ένα από τα προαναφερθέντα θέματα και β) Το Ερευνητικό σχετικά με τα έργα της Παιδικής Λογοτεχνίας της περιόδου 1990-2010 που εξετάζουμε σε αυτή την εργασία. Το δεύτερο μέρος αποτελείται από πέντε κεφάλαια.

Η μεθοδολογική προσέγγιση που επιχειρούμε στη διατριβή αυτή, προκειμένου να αναδείξουμε τις διάφορες όψεις του φαινομένου του χιούμορ στα έργα της Παιδικής Λογοτεχνίας που μας απασχολούν, συνδυάζει: 1) τις θεωρίες του χιούμορ, στις οποίες θα αναφερθούμε αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο, 2) τις θεωρίες «μελέτης και αποκάλυψης» των λογοτεχνικών χαρακτήρων, που αναλύουμε στο δεύτερο κεφάλαιο, και 3) τη λειτουργία της εικονογράφισης που παρουσιάζουμε στο τρίτο κεφάλαιο. Τα τρία αυτά κεφάλαια συγκροτούν το πρώτο μέρος της διατριβής, όπως προαναφέραμε, το οποίο αποτελεί και το θεωρητικό πλαίσιο που αξιοποιήθηκε για την ανάλυση των αφηγήσεων βραχείας φόρμας, την οποία έχουμε συμπεριλάβει στο δεύτερο μέρος της διατριβής.

Πιο αναλυτικά, το πρώτο κεφάλαιο ασχολείται με τις θεωρίες του χιούμορ. Συγκεκριμένα, εστιάζουμε στη θεωρία της ανωτερότητας/επιθετικότητας, στη θεωρία της ψυχικής εκτόνωσης/ανακούφισης και στη θεωρία της ασυμβατότητας. Επίσης, το πρώτο κεφάλαιο, εξετάζει τους μηχανισμούς λειτουργίας του χιούμορ και τη σχέση του χιούμορ με το γέλιο. Στη συνέχεια, διερευνάται το ζήτημα του χιούμορ σε σχέση με την

ανταπόκριση των παιδιών σε εκείνο, της πρόσληψής του και της ένταξής του κατ' επέκταση στην εκπαιδευτική διαδικασία, σύμφωνα με έρευνες στις οποίες ανατρέξαμε και έχουν πραγματοποιηθεί γι' αυτό το σκοπό σε Ελλάδα και εξωτερικό. Επιπροσθέτως, αναλύονται τα είδη του χιούμορ, ενώ γίνεται μία σύντομη αναδρομή στην ιστορική εξέλιξη του χιούμορ στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα, καθώς και στα ιδιαίτερα του χαρακτηριστικά ως λογοτεχνικό είδος.

Το δεύτερο κεφάλαιο εξετάζει το ρόλο του χαρακτήρα στην αφήγηση. Αρχικά, γίνεται αναφορά στην έννοια του χαρακτήρα/ήρωα, στη σημειωτική, στη μιμητική και στη συνδυαστική προσέγγιση των χαρακτήρων, καθώς και στην τυπολογική και οντολογική υπόστασή τους στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Στη συνέχεια, αναλύονται οι κειμενικές παράμετροι που διευκολύνουν τη μελέτη και αποκάλυψη του λογοτεχνικού χαρακτήρα. Σε συνδυασμό με τα παραπάνω, εξετάζονται η σχέση του χαρακτήρα με την πλοκή και η λειτουργία της δράσης των μυθιστορηματικών προσώπων ακολουθώντας τις μεθοδολογικές επισημάνσεις της Nikolajeva (2002, 2005)¹ και ορισμένων μεταγενέστερων μελετών [Γαβριηλίδου (2008), Γιαννικοπούλου (2008)]².

Το τρίτο κεφάλαιο διερευνά τη λειτουργία της εικονογράφησης. Αρχικά, γίνεται μία σύντομη αναφορά σε λειτουργίες και χαρακτηριστικά του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου. Αναλύουμε το ευρύ φάσμα σχέσεων μεταξύ εικόνων και λέξεων και εστιάζουμε στις σχέσεις των δύο τροπικοτήτων αναφορικά με τη μετάδοση πολυτροπικών και χιουμοριστικών μηνυμάτων. Στη συνέχεια, αναφερόμαστε σε τεχνικές και ιδιότητες της εικονογράφησης για το χαρακτήρα σύμφωνα με σύγχρονες προσεγγίσεις που διερευνούν τις λειτουργίες αυτές, αλλά και τη «γραμματική του οπτικού σχεδιασμού».³ Συγκεκριμένα, στην οπτική γωνία, στη συνολική σύνθεση της εικονογράφησης, καθώς και σε ζητήματα τεχνοτροπίας, όπως γραμμές, σχήματα, χρώματα. Τέλος, αναφερόμαστε στις παρακείμενες λειτουργίες της εικονογράφησης.

Το δεύτερο μέρος της διατριβής περιλαμβάνει τις αναλύσεις των παιδικών λογοτεχνικών βιβλίων, οι οποίες πραγματοποιούνται σύμφωνα με θεωρήσεις και

¹ Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Characters in Children's Literature*, London: Scarecrow Press, 2002. Nikolajeva, M., *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An introduction*, Lanham: The Scarecrow Press, 2005.

² Γαβριηλίδου, Σ., *Το Δύσκολο Επάγγελμα του Κλασσικού Ήρωα*, Θεσ/νίκη: University Press, 2008. Γιαννικοπούλου, Α., *Στη Χώρα των Χρωμάτων. Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008. Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., *Σκηνικό, Χαρακτήρες, Πλοκή*, Αθήνα: Ίων, 2011, σσ. 72-73.

³ Kress, G, van Leeuwen, Th., *Η Ανάγνωση των Εικόνων. Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, (Επιμ.), Παπαδημητρίου, Φ., (Μτφ.), Κουρμεντάλα, Γ., Αθήνα: Επίκεντρο, 1996/2010.

προσεγγίσεις που μας απασχόλησαν στο πρώτο μέρος της διατριβής. Για το σκοπό αυτό το τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζει τη μεθοδολογία που εφαρμόσαμε κατά την ανάλυση των παιδικών λογοτεχνικών έργων. Το σώμα των κειμένων της περιόδου που εξετάζουμε, μας έδωσε μια σειρά από κατηγορίες τις οποίες θα αναλύσουμε σε τέσσερα κεφάλαια, σύμφωνα με τη συνδυαστική μέθοδο που διαμορφώθηκε και βασιζόμενοι στις αρχές της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου.

Η πρώτη κατηγορία αφηγημάτων, εξετάζεται στο πέμπτο κεφάλαιο. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζει το λογοτεχνικό στερεότυπο του «Κακού Λύκου» σε είκοσι δύο (10 ελληνικά, 12 από μετάφραση) μικροαφηγήματα. Το έκτο κεφάλαιο, εξετάζει το λογοτεχνικό στερεότυπο της «Μάγισσας» σε οκτώ μικροαφηγήματα (6 ελληνικά, 2 από μετάφραση). Το έβδομο κεφάλαιο αφορά την τρίτη κατηγορία μελέτης και ασχολείται με τις έμφυλες ταυτότητες, σε δεκατρία εικονογραφημένα μικροαφηγήματα (8 ελληνικά, 5 από μετάφραση). Το όγδοο κεφάλαιο εξετάζει το ζήτημα της διαφορετικότητας, σε επτά (6 ελληνικά, 1 από μετάφραση) λογοτεχνικά έργα. Τέλος παρουσιάζονται τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την ανάλυση των τριών κεφαλαίων. Μετά τη βιβλιογραφία παραθέτουμε το παράρτημα με εικόνες από τα μικροαφηγήματα που εξετάζουμε στη διατριβή αυτή.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Θεωρητικό

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

Θεωρητικές Προσεγγίσεις για το Χιούμορ

Το πρώτο κεφάλαιο ασχολείται με το χιούμορ και χωρίζεται σε τέσσερις ενότητες. Στην πρώτη ενότητα, αναφερόμαστε σε έννοιες και θεωρίες που συσχετίζονται με το φαινόμενο αυτό από διάφορους επιστημονικούς χώρους. Αρχικά, θα αναφερθούμε στις μεθοδολογικές προσεγγίσεις για το χιούμορ, οι οποίες είναι ευρέως αποδεκτές. Στη δεύτερη ενότητα, αναφερόμαστε στα είδη και στις μορφές χιούμορ που εμφανίζονται στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο και θα απασχολήσουν και τη δική μας εξέταση στις επιμέρους κατηγορίες ανάλυσης του δεύτερου μέρους. Στην τρίτη ενότητα, εστιάζουμε στο χιούμορ στο χώρο του εικονογραφημένου μικροαφηγήματος, όπου θα παρουσιάσουμε τα χαρακτηριστικά των βιβλίων βραχείας φόρμας, προκειμένου να διευκολύνουμε την ανάλυση μας η οποία γίνεται σε βιβλία της κατηγορίας αυτής. Στην τέταρτη ενότητα αναλύουμε τις παιδαγωγικές διαστάσεις του χιούμορ, πιο συγκεκριμένα, τη σχέση διδασκαλίας και χιούμορ. Σκοπός μας είναι από το παρόν κεφάλαιο να καταλήξουμε σε ορισμένα συμπεράσματα που αφορούν το χιούμορ και θα συνεισφέρουν στη μεθοδολογική προσέγγιση των μικροαφηγήσεων της εξέτασής μας.

1. Το Χιούμορ

Το χιούμορ έχει απασχολήσει τις επιστήμες της Ανθρωπολογίας, της Ψυχολογίας, της Κοινωνιολογίας, της Παιδαγωγικής και τα τελευταία χρόνια σημειώνεται σημαντική αύξηση του ενδιαφέροντος στο χώρο της Λογοτεχνίας.⁴ Οι επιστήμες αυτές έχουν αναπτύξει θεωρίες για το συγκεκριμένο φαινόμενο, μέσω των οποίων επιδιώκουν να το φωτίσουν πολύπλευρα. Έχοντας ως κοινό σημείο αναφοράς τον άνθρωπο, οι θεωρίες αυτές αλληλοσυμπληρώνονται δεδομένου ότι καθεμία ερμηνεύει διάφορες πτυχές του από τη σκοπιά του εκάστοτε επιστημονικού χώρου. Αν και το χιούμορ αποτελεί

⁴ Το περιοδικό *International Journal of Humor Research*, δημοσιεύει άρθρα που αφορούν τη διεθνή μελέτη και έρευνα του χιούμορ από όλους τους επιστημονικούς χώρους, από το οποίο διαπιστώνεται ότι το χιούμορ αποτελεί αντικείμενο διερεύνησης από μια μεγάλη γκάμα επιστημών με κοινό παρονομαστή τον άνθρωπο. Πιο συγκεκριμένα, από τις επιστήμες: Ανθρωπολογίας, Ψυχολογίας, Φυσιολογίας, Φιλοσοφίας, Βιολογίας, Ιατρικής, Ιστορίας, Κοινωνιολογίας, Λογοτεχνίας, Παιδαγωγικής, Επιστήμες της Τεχνολογίας, Εικαστικών, Μαθηματικών, Γλωσσολογίας. Βλ. σχετικά <http://www.degruyter.com/>.

αντικείμενο συζήτησης και ενδιαφέροντος από την αρχαιότητα, ο ορισμός του παραμένει ακόμη ανοιχτός. Ο λόγος οφείλεται στη ρευστή του φύση απ' όπου αντλεί και την ονομασία του.

Ο όρος *χιούμορ* προέρχεται από την αγγλική λέξη *humor*, η οποία έλκει την καταγωγή της από το λατινικό *humor* ή *umor* που αρχικώς σήμαινε την υγρασία και τους χυμούς του σώματος.⁵ Χρησιμοποιούνταν κατά κόρον στο Μεσαίωνα και στην Αναγέννηση, στην παράδοση της Ιπποκρατικής παθολογίας και φυσιολογίας, για να δηλώσει τα τέσσερα βασικά υγρά του κάθε ανθρώπου (αίμα, φλέγμα, χολή, μελαγχολία), τα οποία, μέσω των συνδυασμών τους, καθορίζουν τη φυσική και διανοητική του κατάσταση, το χαρακτήρα του, το μυαλό του, το ήθος του, την ιδιοσυγκρασία του.⁶ Η λέξη «χιούμορ» πέρασε και στην ελληνική γλώσσα με περίπου ίδια σημασία με την αγγλική. Αντίστοιχα μεταφράστηκε και σε άλλες γλώσσες και απέκτησε πολυποίκιλες σημασιολογικές διαβαθμίσεις, αμβλύνοντας ακόμη περισσότερο το πρόβλημα ορισμού του.⁷

Ο προσδιορισμός του περιεχομένου της λέξης «χιούμορ» εξελίσσεται και τροποποιείται⁸ «από τη μια κοινωνική/λογοτεχνική περίοδο στην άλλη ώστε τα θεωρητικά σχήματα οριοθέτησής του υπόκεινται συχνά σε αναθεώρηση και επανεξέταση».⁹ Την πολυπλοκότητα και πολυσημία του όρου εύκολα διαπιστώνει κανείς μέσα από την προσπάθεια ορισμού του τόσο σε σχετικά μελετήματα όσο και στα λεξικά¹⁰ εξετάζοντας την ετυμολογία της λέξης που έχει δοθεί από το παρελθόν μέχρι σήμερα για την έννοια αυτή.¹¹

⁵ Τζαφεροπούλου, Μ., «Χιούμορ: Ανίχνευση της Φύσης και της Παιδαγωγικής του Διάστασης», στο ΓΛΣ, *Περιπλανήσεις στην Παιδική Λογοτεχνία. Μελετήματα*, Αθήνα, Ακρίτας, 2003, σσ. 106-107.

⁶ Escarpit, R., *Το Χιούμορ*, Γαλανού, Ι., (Μτφ.), Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1963, σσ. 10-22. Λουπασάκης, Α., *Γέλιο. Η Καλύτερη Θεραπεία*, Αθήνα: Κέδρος, 2002, σσ. 78-79.

⁷ Critchley, S., *On Humour. Thinking in Action*, London: Roudledge, 2002, σσ. 71-72. Σύμφωνα με το μελετητή η λέξη «humo(u)r» καταγράφηκε με τη σύγχρονη σημασία της στα αγγλικά λεξικά που την θέλει να είναι συνώνυμη με το «παιγνιώδες» και το «αστείο» για πρώτη φορά το 1682. Η λέξη πέρασε στα αγγλικά ως δάνειο από τα γαλλικά και πιο συγκεκριμένα από το αγγλο-νορμανδικό «humour» και το αρχαίο γαλλικό «humor».

⁸ Κωστίου, Ε., *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής: Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*, Αθήνα: Νεφέλη, 2002, σσ. 231-233.

⁹ Γραβριηλίδου, Σ., «Τιτλοφόρηση και Χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία», *Δια-κείμενα*, τ.12, Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας, Α.Π.Θ, 2010, σ. 33.

¹⁰ Στο *Λεξικό* του Μπαμπινιώτη το χιούμορ ορίζεται ως, «η σύλληψη των πραγμάτων και της ζωής από την αστεία και κωμική πλευρά τους, καθώς και η έκφραση αυτής της όψεως τόσο στον προφορικό όσο και τον γραπτό λόγο με έζυπνο, πνευματώδη τρόπο». Μπαμπινιώτης, Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής*, Αθήνα: Κέντρο Λεξιλογίας, 1998, σ.1977.

¹¹ Ο Ruch διεξήγαγε μία έρευνα σχετικά με το πώς ορίζεται το χιούμορ σε διάφορες γλώσσες του κόσμου (γαλλικά, ιταλικά, αγγλικά, ασιατικά, αραβικά και άλλες). Από την έρευνά του διαπιστώνει ότι, ο όρος του χιούμορ χρησιμοποιείται ως όρος «ομπρέλα» που αναφέρεται σε όλα

Η περιπλοκότητα του φαινομένου αντανακλά μία θεωρητική πολλαπλότητα, εφόσον είναι ελάχιστα τα σημεία στα οποία συγκλίνουν οι απόψεις των μελετητών σε σχέση με τον ορισμό του. Ένα απ' αυτά σύμφωνα με την Τζαφεροπούλου (1995), «είναι η συνειδητή αποφυγή διατύπωσης ορισμού του χιούμορ».¹²

Για το λόγο ότι το χιούμορ παρουσιάζεται με πολλές μορφές, πολλαπλές εκφάνσεις και ποικιλία διακριτών χαρακτηριστικών, παραμένει εν μέρει ανοιχτό το ζήτημα του ορισμού του.¹³ Είναι στενά συνυφασμένο με τις έννοιες του *αστείου*, του *κωμικού*, της *σάτιρας*, της *ειρωνείας*, της *παρωδίας*, με τις οποίες συχνά συγχέεται. Όπως παρατηρεί και η Κανατσούλη (1995), ουσιαστική διάκριση μεταξύ τους δεν είναι εύκολο να γίνει, ιδιαίτερα ανάμεσα στο χιούμορ και κωμικό.¹⁴ Στην ίδια διαπίστωση καταλήγει και η Τσάκωνα (2004) στη διατριβή της για το χιούμορ σημειώνοντας ότι, «*Τα όρια ανάμεσα σε όλες αυτές τις έννοιες δεν είναι καθόλου σαφή, με αποτέλεσμα οι όροι να επικαλύπτονται και να μην μπορούν να προσδιοριστούν με ακρίβεια*».¹⁵ Παρ' όλα αυτά, κοινή εκδήλωση όλων των μορφών χιούμορ είναι η ασυμβατότητα και η πρόθεση πρόκλησης γέλιου.

Η Κωστίου (2002) στη μελέτη της για την *Ποιητική της Ανατροπής στο μυθιστορηματικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα* επιχειρεί μία ιστορική αναδίφηση της ετυμολογίας του όρου του *χιούμορ* και παραθέτει ποικίλους ορισμούς που δόθηκαν ανά τους αιώνες, με σκοπό να αποδείξει ότι κανένας ορισμός δεν είναι λαθεμένος, αλλά και κανένας επαρκής, εφόσον δεν μπορεί να συμπεριλάβει όλα τα χαρακτηριστικά ενός όρου που από τη μια πλευρά εξελίσσεται και από την άλλη πλευρά παρουσιάζει ποικιλία εκδηλώσεων και μορφών. Η ίδια υποστηρίζει ότι στο επίπεδο της λογοτεχνικής κριτικής υπάρχουν τόσοι ορισμοί για το χιούμορ όσοι είναι και οι μελετητές του και καταλήγει

τα φαινόμενα του αστείου ή του κωμικού. Σε επικοινωνιακό επίπεδο το χιούμορ ορίζεται ως την ικανότητα κάποιου ατόμου να αντιλαμβάνεται και να αντιδρά στα φαινόμενα του αστείου, αλλά και να συνθέτει και να παράγει χιουμοριστικά μηνύματα. Η οικουμενική διάσταση του χιούμορ σύμφωνα με τον ίδιο, αφορά στην πρόσληψη αυτού ως τρόπου ζωής και της σύνδεσής του με το γέλιο και τη θετική πλευρά της ζωής. Ruch, W., "Foreword and Overview. Sense of Humor: A new look at an old concept". Στο Ruch, W., (eds.), *The Sense of Humor. Explorations of a Personality Characteristic*, Humor Research 3, Berlin: De Gruyter, 2002, σσ. 3-14.

¹² Τζαφεροπούλου, Μ., *Το Χιούμορ στην Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία (Πεζογραφία 1970-1990)*, Διδακτορική διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε., Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1995, σ. 1.

¹³ Pirandello, L., *Η Αισθητική του Χιούμορ*, Νταρακλίτσα, Ε., (Μτφ., Επιμ.), Αθήνα: Πολύτροπον, 1908/2005, σσ. 88-90, 291.

¹⁴ Κανατσούλη, Μ., *Ο Μεγάλος Περίπατος του Γέλιου. Το Αστείο στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Έκφραση, 1993, σ. 30.

¹⁵ Τσάκωνα, Β., *Το Χιούμορ στο Γραπτό Αφηγηματικό Λόγο: Γλωσσολογική Προσέγγιση*, Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, 2004, σ.10.

πως είναι ουτοπικό να προσπαθεί να περιορίσει κανείς μέσα σε έναν ορισμό όρους, οι οποίοι σύμφωνα με τους φιλοσόφους ονομάζονται «ανοιχτές έννοιες».¹⁶

Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι το πρόβλημα ορισμού του χιούμορ εντοπίζεται αφενός στην ποικιλία των μορφών με τις οποίες εμφανίζεται αφετέρου στα εκάστοτε κοινωνικά και πολιτισμικά δεδομένα της εποχής που επιχειρείται η ερμηνεία του, καθώς αποτελεί μέρος της ιδιοσυγκρασίας και της κουλτούρας των ανθρώπων.¹⁷ Η Τσάκωνα (2013) στην πρόσφατη μελέτη της για το χιούμορ μεταξύ των παραπάνω λόγων, προσθέτει και το “μείζον” ζήτημα της μετάφρασης και της απόδοσης του χιούμορ και των εννοιών που συσχετίζονται με το φαινόμενο αυτό σε άλλες γλώσσες και εν προκειμένω και στα ελληνικά. Συγκεκριμένα, δίνει παραδείγματα από τη μετάφραση των έργων του Pirandello (1905/2005) από διάφορες γλώσσες, μεταξύ αυτών και της ελληνικής και του Freud (1905/2009) αντίστοιχα. Διαπιστώνει ότι, «κάθε γλώσσα οριοθετεί τις έννοιές της με βάση τις ανάγκες των δικών της ομιλητών/τριών και το περιεχόμενο που δίνουν εκείνοι/ες στις έννοιες αυτές». Αποδεικνύει έτσι, «ότι η μεταφορά και η σύγκριση εννοιών από τη μία γλώσσα στην άλλη δεν είναι απλή υπόθεση ούτε διασφαλίζουν τη «σωστή» χρήση τους σε κάθε γλώσσα».¹⁸

Ως εδώ αναφερθήκαμε συνοπτικά σε μελέτες που έχουν γίνει και αφορούν την προσπάθεια οροθέτησης του περιεχομένου της έννοιας χιούμορ. Στις σύγχρονες μελέτες ο όρος τείνει να χρησιμοποιείται ως «ομπρέλα» που αναφέρεται σε όλα τα φαινόμενα του αστείου ή του κωμικού όπως θα δείξουμε στη συνέχεια.¹⁹ Την προσέγγιση αυτή υιοθετούμε και εμείς στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής. Γίνεται αντιληπτό, λοιπόν, ότι η πολλαπλότητα των ερμηνειών οφείλεται στην ποικιλία των μορφών με τις οποίες εμφανίζεται και ενδεχομένως γι’ αυτό δεν υπάρχει μια γενική θεωρία για την έννοια αυτή. Γι’ αυτό το λόγο η συζήτηση για το περιεχόμενο του όρου θα συνεχιστεί και στις επόμενες ενότητες μέσα από την παρουσίαση των θεωριών που έχουν διατυπωθεί για τον ορισμό και τις λειτουργίες του.

¹⁶ Κωστίου, Ε., 2002, ό.π., σσ. 8, 10, 183.

¹⁷ Cross, J., *Humor in Contemporary Junior Literature*, New York & London: Routledge, 2011, σ. 2.

¹⁸ Τσάκωνα, Β., *Η Κοινωνιογλωσσολογία του Χιούμορ: Θεωρία, Λειτουργίες και Διδασκαλία*, Αθήνα: Γρηγόρης, 2013, σσ. 58-59. Οι αναφορές που γίνονται είναι στα έργα των Freud, S., *Το Ευφυολόγημα και η Σχέση του με το Ασυνείδητο. Το Χιούμορ*, Σιπητάνου, Λ., Σαγκριώτης, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Επίμετρο, 1905/2009. Pirandello, L., ό.π.

¹⁹ Ruch, W., ό.π., σσ. 3-13. Χανιωτάκης, Ν., *Το Χιούμορ στη Διδασκαλία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2010, σσ. 34-35. Τσάκωνα, Β., 2013, ό.π., σσ. 28-31.

1.1 Οι Θεωρίες του Χιούμορ

Κατά καιρούς, έχουν σημειωθεί διάφορες θεωρίες για το χιούμορ. Εξαιτίας της στενής του σχέσης με το γέλιο ενίοτε αναφέρονται και ως θεωρίες για το γέλιο.²⁰ Λόγω της πολυμορφίας του φαινομένου έχει προσεγγιστεί από πολλούς επιστημονικούς χώρους (κλινικής-γνωστικής ψυχολογίας, κοινωνιολογίας, φιλοσοφίας, λογοτεχνίας) θέτοντας ως κριτήρια προσέγγισης, παραμέτρους που να συνάδουν με τον εκάστοτε επιστημονικό χώρο που εκπροσωπούν. Ωστόσο, συγκλίνουν ως προς τα φαινόμενα του χιούμορ που μελετούν, καθώς οι πολυποίκιλες προσεγγίσεις που υπάρχουν δεν είναι κατ' ουσία αντιφατικές μεταξύ τους, απεναντίας αλληλοσυμπληρώνονται, δεδομένου ότι καθεμιά επιδιώκει να ερμηνεύσει διαφορετικές πτυχές του. Ανεξαρτήτως σε ποιο πεδίο εφαρμογών εστιάζει ο εκάστοτε ερευνητής, οι θεωρίες του χιούμορ αποτελούν ένα ευρύ πεδίο αναφοράς στη μελέτη του φαινομένου αυτού και είναι αποδεκτές από όλους τους επιστημονικούς χώρους, εφόσον θέτουν ως κοινό παρονομαστή τον άνθρωπο. Για το λόγο αυτό επιλέξαμε να αναφερθούμε στις θεωρίες του χιούμορ με κριτήριο τα φαινόμενα που εξετάζουν και όχι τον επιστημονικό χώρο που ανήκουν, διότι οι ποικίλοι παράγοντες που το προσδιορίζουν υποδεικνύουν, αν όχι απαιτούν, μια πολυπρισματική διερεύνηση.

Οι προσεγγίσεις αυτές μπορούν να ταξινομηθούν σε τρεις γενικότερες θεωρίες²¹ για το χιούμορ: α) η θεωρία της ανωτερότητας/επιθετικότητας, β) η θεωρία της ψυχικής εκτόνωσης και γ) η γνωστική θεωρία της ασυμβατότητας. Οι θεωρίες αυτές θα διευκολύνουν τη μελέτη μας καθώς η ανάλυσή τους μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τους μηχανισμούς συγκρότησης και λειτουργίας του χιούμορ στα παιδικά βιβλία της εξέτασής μας. Επίσης, θα επεκταθούμε στη γνωστικό-αντιληπτική θεωρία πρόσληψης του χιούμορ, με έμφαση στα στάδια ανάπτυξης του χιούμορ στα παιδιά με σκοπό να καταλήξουμε στις παιδαγωγικές διαστάσεις του χιούμορ στην εκπαίδευση αλλά και στη λογοτεχνία.

²⁰ Τσάκωνα, Β., 2013, ό.π., σ. 32.

²¹ Η Cross αναφέρεται σε αυτές ως τις τρεις βασικές θεωρίες για το χιούμορ (The Three Main Theories of Humor). Cross, J., ό.π., σ. 5.

1.1.1 Η Θεωρία της Ανωτερότητας/Επιθετικότητας

Η θεωρία της ανωτερότητας/επιθετικότητας (Superiority Theory) αποτελεί μία προσέγγιση η οποία εξετάζει το χιούμορ κυρίως από κοινωνική σκοπιά. Εξυπηρετεί στο να προσεγγίσει κανείς πολλές μορφές χιούμορ που εντοπίζονται στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα. Λόγω των θέσεων της, ερμηνεύει με εγκυρότητα το *χιούμορ ανωτερότητας* και το *σκατολογικού και ερωτικού περιεχομένου χιούμορ* (*ταμπού χιούμορ*) καθώς και τη *χοντροκομμένη φάρσα*, που αντιστοιχεί στον τύπο χιούμορ γνωστού ως slapstick humor.

Πιο συγκεκριμένα, το *ταμπού χιούμορ* αφορά στη χρήση «κακών» λέξεων σκατολογικού περιεχομένου όπως «πιπί», «κακά» ή λέξεις ερωτικού περιεχομένου. Το *χιούμορ ανωτερότητας* αφορά στις ανθρώπινες ατυχίες και περιλαμβάνει το χιούμορ υπεροχής ή υποβάθμισης (απελευθέρωσης εχθρικών συναισθημάτων) και τις κωμικές δυσχερείς καταστάσεις. Η *χοντροκομμένη φάρσα* (Slapstick humor), διαθέτει το στοιχείο της βίας, της σάτιρας και του γκροτέσκο.

Η θεωρία της ανωτερότητας έλκει την καταγωγή της από την αρχαιότητα. Ο Αριστοτέλης γράφοντας για την κωμωδία, θέτει τα θεμέλια της θεωρίας της ανωτερότητας. Σύμφωνα με τον ορισμό²² που δίδει περιορίζει το κωμικό στοιχείο στα ανθρώπινα σωματικά και ψυχικά ελαττώματα που αποκλίνουν από το σύνηθες, περιλαμβάνοντας μόνο αυτά που δεν έχουν προσβλητικές, σοβαρές και μη αναστρέψιμες συνέπειες για το άτομο που γίνεται αντικείμενο χλεύης και σχολιασμού. Με αφετηρία τις απόψεις του Αριστοτέλη, ο Hobbes (1651/1998) επιδιώκει να ερμηνεύσει το κωμικό στοιχείο και το γέλιο. Σύμφωνα με τον Hobbes το γέλιο είναι αποτέλεσμα μιας «ξαφνικής δόξας» (Sudden glory), η οποία προκύπτει από τη σύγκριση ανάμεσα σε ένα στοιχείο που φανερώνει τη δική μας υπεροχή σε μια «κατώτερη» πράξη των άλλων ή σε μια «ορατή» ή υποτιθέμενη ανεπάρκεια του άλλου και τη διαφαινόμενη δική μας ανωτερότητα.²³

²² Στο έργο του *Περί Ποιητικής* αναφέρει ότι η κωμωδία είναι «μίμησις (ανθρώπων) ταπεινότερων μεν, όχι όμως κατά παν ελάττωμα, αλλά του άσχημου μέρους είναι το κωμικόν. Το κωμικόν δηλαδή είναι λάθος τι ή ασχήμια, η οποία δεν περιέχει ούτε οδύνην, ούτε βλάβην, καθώς έξαφνα το κωμικών προσώπειον είναι άσχημον ή διεστραμμένον, χωρίς πόνον όμως». Το παράθεμα αυτό πήρα από τον Χανιωτάκης, Ν., *Παιδαγωγική του Χιούμορ*, Αθήνα: Πεδίο, 2011, σ. 59. Το πρωτότυπο είναι από το Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, IV, 14-V1, Αθήνα: Εστία, 1991.

²³ Hobbes, T., *Leviathan*, Oxford: Oxford University Press, 1651/1998, σσ. 38, 44-45.

Ο Bakhtin (1984) στο βιβλίο του *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του*, αναφέρεται στο καρναβαλικό στοιχείο, στο γκροτέσκο ρεαλισμό και στην ιστορία του γέλιου.²⁴ Ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του καρναβαλικού στοιχείου είναι η οικουμενική διάσταση του γέλιου. «Ο σατιρίζων, του οποίου το γέλιο είναι αρνητικό, τοποθετεί τον εαυτό του υπεράνω του αντικειμένου της σάτιράς του, το υποτιμά και μάλλον το αντιπαθεί. Το καρναβαλικό γέλιο καταργώντας έναν τέτοιο διαχωρισμό ανάμεσα σε περιγελώντες και περιγελόμενους, προϋποθέτει την ισοτιμία και αγκαλιάζει τους πάντες».²⁵ Το γέλιο σύμφωνα με τον Bakhtin, διαθέτει μία ιδιαίτερη δύναμη να φέρνει πλησιέστερα ένα αντικείμενο, «είναι η καταστροφή κάθε ιεραρχικής απόστασης». Ο Bakhtin εντάσσει το γέλιο στη σφαίρα της λαϊκής δημιουργίας και σε συνδυασμό με το σαρκασμό, έχει τη δυνατότητα να καθαίρει καθετί υψηλό, πνευματικό, ιδανικό και αφηρημένο και να το φέρνει στο επίπεδο της γης, του ανθρώπου. Η υποβάθμιση, σύμφωνα με τον Bakhtin, αποτελεί τη βασική αρχή του γκροτέσκου ρεαλισμού. «Σε αυτή τη διαδικασία της προσγείωσης», γράφει ο Τζιόβας (2002), «συμβάλλει καίρια το γέλιο, το οποίο εν συνόλω υποβαθμίζει, κάνοντας τα πράγματα απτά, υλικά και άμεσα».²⁶

Σύμφωνες με τη θεωρία της ανωτερότητας/επιθετικότητας είναι και οι απόψεις του Γάλλου φιλόσοφου Ανρι Μπερζόν.²⁷ Ο Μπερζόν (1914/1998) υποστηρίζει ότι γελώντας με τα ελαττώματα ή τα παθήματα των άλλων επιβεβαιώνουμε τη δική μας ανωτερότητα. Θεωρεί ότι το γέλιο ασκεί κοινωνικό λειτουργήμα, αφού μέσα από τη διαδικασία της διακωμώδησης τιμωρείται η μη προσαρμογή του ατόμου στη συλλογική ζωή λόγω αδιαλλαξίας, ματαιοδοξίας, αδράνειας ή και απροσεξίας. Το γέλιο επιδρά σωφρονιστικά, λυτρωτικά και κάποιες φορές ενδεχομένως και ταπεινωτικά, επιδιώκοντας έτσι την επανένταξη του ατόμου στην κοινωνία. Απαραίτητη προϋπόθεση για το χιούμορ είναι η

²⁴ Bakhtin, M., *Rabelais and His World*, Iswolsky, M., (Μτφ.), London: Indiana University Press, 1984, σ. 101.

²⁵ Τζιόβας, Δ., *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσέας, 2002, σσ. 144-145.

²⁶ Τζιόβας, Δ., 2002, ό.π., σ. 147.

²⁷ Ο Ανρί Μπερζόν, ήταν εξέχουσα μορφή της γαλλικής φιλοσοφικής σκέψης κατά το ήμισυ του εικοστού αιώνα. Πήρε Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1927 και αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς συγγραφείς. Μεταξύ αυτών η εξέχουσα συγγραφική φυσιογνωμία του Έλληνα συγγραφέα Νίκου Καζαντζάκη. Όπως σημειώνει η Σπανάκη, ο Καζαντζάκης δημοσίευσε το κείμενο μιας διάλεξης του Μπερζόν στο *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου* (2, 4 Οκτ. 1912:310-334) και μετέφρασε το βιβλίο του *Το Γέλιο* (1914). Σπανάκη, Μ., *Ο Καζαντζάκης και η Παιδική Λογοτεχνία. Μύθος και Ιστορία στα Μυθιστορήματα, Ο Μέγας Αλέξανδρος, Στα Παλάτια της Κνωσού*, Κύπρος: Gutenberg, 2011, σσ. 359, 361.

«έλλειψη συμπάθειας προς το διακωμωδούμενο πρόσωπο και η στιγμιαία αναισθησία της καρδιάς».²⁸

Η θεωρία της ανωτερότητας έχει γίνει αντικείμενο εξέτασης τόσο από κοινωνιολογική όσο και από ψυχολογική σκοπιά εξελίσσοντας και διευρύνοντας τις αρχικές φιλοσοφικές θέσεις που σημειώσαμε παραπάνω.

Εξετάζοντας λοιπόν την προτίμηση των παιδιών στο χιούμορ ανωτερότητας, οι θεωρητικοί καταλήγουν στην κοινά αποδεκτή διαπίστωση ότι τα μικρά παιδιά μπορούν και είναι ιδιαίτερα σκληρά με το χιούμορ τους.²⁹ Ο McGhee (1972) διαπιστώνει πόσο πολύ γελάνε τα παιδιά με αδυναμίες και λάθη των άλλων που τα ίδια στο αναπτυξιακό στάδιο που βρίσκονται έχουν υπερβεί.³⁰ Ο Morreall (1983) καταλήγει ότι, τα παιδιά εισπράττουν μια αξιοσημείωτη ικανοποίηση από τη γελοιοποίηση των άλλων.³¹ Ιδιαίτερα, όταν στόχος του χιούμορ είναι οι ενήλικες. Ο Gutwirth (1993) υποστηρίζει ότι, «θα πρέπει να αναγνωρίσουμε τις σκοτεινές διαστάσεις του γέλιου, και το γέλιο έχει τη δική του σκοτεινή πλευρά. Πρόκειται για μία εκπέμπουσα, ελεγχόμενη βία».³² Ο Billig (2005) τοποθετεί τη “γελοιοποίηση” στο επίκεντρο της κοινωνικής ζωής, καθώς παρατηρεί ότι το γέλιο και ειδικότερα ο φόβος της γελοιοποίησης δημιουργεί την επιθυμία στα μέλη κάθε κοινωνίας, γενικότερα ή ομάδας ειδικότερα, να μείνουν εντός των κοινωνικά προσδιορισμένων ορίων.³³

Αυτού του είδους χιούμορ αρέσει ιδιαίτερα στους νεαρούς ανηλίκους, καθώς το γέλιο λειτουργεί ως μέσο αποφόρτισης καταπιεσμένης επιθετικότητας από την πίεση που τους ασκούν οι μεγαλύτεροι. Επίσης, κάθε άνθρωπος και ιδιαίτερα όταν πρόκειται για παιδιά έχει διαφορετική αντίληψη και *αίσθηση του χιούμορ* (sense of humor), ενώ δεδομένου ότι τα παιδιά είναι υπό διαμόρφωση ακόμη προσωπικότητες, δεν έχουν εξοικειωθεί να διαχειρίζονται την επιθετικότητά τους αυτή με συμβατούς κοινωνικά τρόπους, σε αντίθεση με τους ενήλικες οι οποίοι μέσω της διαδικασίας εκπολιτισμού έχουν μάθει να την εξωτερικεύουν με πιο επιτηδευμένα μέσα.

²⁸ Μπερξόν, Α., *Το Γέλιο. Δοκίμιο για τη Σημασία του Κωμικού*, Τομανάς, Β., (Μτφ.), Αθήνα: Εξάντας-Νήματα, 1998/1914, σσ. 5, 15-30.

²⁹ Palmer, J., *Taking Humor Seriously*, London & New York: Routledge, 1994, σ. 103.

³⁰ McGhee, P., “On the Cognitive Origins of Incongruity Humor: Fantasy Assimilation versus Reality Assimilation”, στο Goldstein, J., Mc Ghee, P., (eds.), *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, New York & London: Academic Press, 1972, σσ. 61-80.

³¹ Morreall, J., *Taking Laughter Seriously*, Albany: State University of New York, 1983, σ. 9.

³² Gutwirth, M., *Laughing Matter: An Essay on the Comic*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1993, σ. 8.

³³ Billig, M., *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, London: Sage Publications, 2005, σσ. 37-56.

Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι τόσο από φιλοσοφικής προσέγγισης όσο και από κοινωνιολογικής-ψυχολογικής σκοπιάς, οι θεωρίες της ανωτερότητας συγκλίνουν ότι το χιούμορ έχει κάποιο «στόχο» και αναδύεται από την αδυναμία, την αποτυχία, τη δυσμορφία των «άλλων» και από την αίσθηση της δικής μας υπεροχής, που βιώνουμε συγκριτικά με τον υποτιθέμενο, μη κοινωνικά αποδεκτό «Άλλο». Ο στόχος μπορεί να είναι ένας θεσμός, ένας άνθρωπος ή μία κατάσταση, εις βάρος των οποίων επιδιώκεται να προκληθεί γέλιο· σατιρίζοντας την ανεπάρκεια τους, γεγονός που δρα διορθωτικά. Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται, επίσης, τα ρατσιστικού και σεξιστικού περιεχομένου αστεία.

Οι σύγχρονοι λογοτέχνες, έχοντας επίγνωση των επιστημονικών θέσεων για την ψυχολογία και τη γνωστική ανάπτυξη των παιδιών, γράφουν βιβλία τα οποία συνάδουν με τις ανάγκες τους. Η Κανατσούλη (2004) παρατηρεί ότι το χιούμορ ανωτερότητας βρίσκεται πολύ κοντά στις ανάγκες τους. Είναι το είδος κωμικού με το οποίο ευφραίνονται πολύ περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο, καθώς οι λέξεις «πιπί» και «κακά» τους προκαλούν εξαιρετική ιλαρότητα, αντλώντας ικανοποίηση από την ανωτερότητα που αισθάνονται καθώς έχουν επιβληθεί στις φυσικές τους ανάγκες, κατακτώντας τις παράλληλα.³⁴

Η Γιαννικοπούλου (2004), σε άρθρο της για το χιούμορ στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία διαπιστώνει ότι υπάρχει διάχυτο χιούμορ αυτής της μορφής, καθώς οι εικονογράφοι συμπληρώνουν το έργο των συγγραφέων και «*τολμούν όσα οι λέξεις δεν μπορούν να πουν*». Στο ταμπού χιούμορ που τόσο αγαπούν τα παιδιά, ιδιαίτερα του σκατολογικού περιεχομένου «*εκεί όπου σωπαίνει το κείμενο η εικόνα αποδεικνύεται λαλίστατη*» εικονογραφώντας μπανιέρες και γιογιό, παιδάκια και ζωάκια να κάνουν τη φυσική τους ανάγκη.³⁵

Η Cross (2010) οδηγείται στη διαπίστωση ότι το χιούμορ ανωτερότητας αποτελεί προβολή εκείνων των αφελών σκέψεων και περιπετειών της νεανίζουσας ηλικίας και λογίζεται ως αξιοσημείωτη πηγή ευχαρίστησης για τους νεαρούς αναγνώστες. Η συγγραφέας διαπιστώνει την αναπτυγμένη αίσθηση του εχθρικού χιούμορ στα παιδιά και την ικανοποίηση που εισπράττουν από τη “γελοιοποίηση” των ενηλίκων. Η νέα αυτή

³⁴ Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004, σ. 98.

³⁵ Γιαννικοπούλου, Α., «Το Χιούμορ της Εικόνας στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», *Κείμενα*, τ.1, Νοέμβριος 2004, σσ. 1-20. <http://keimena.ece.yth.gr>.

τάση υπερβατικού/ανατρεπτικού χιούμορ συνδέεται με τα συγγραφικά ενδιαφέροντα του λεγόμενου “comic Gothic”.³⁶

Σύμφωνα με τα παραπάνω, διαπιστώνεται ότι το χιούμορ ανωτερότητας μπορεί να εξελιχθεί σε *εχθρικό-αρνητικό χιούμορ*,³⁷ ανάλογα με την αίσθηση του χιούμορ του δέκτη-αναγνώστη (αντιληπτική ικανότητα και συναισθηματική κατάσταση κατά την οποία συντελείται το χιούμορ, βλ. 1.1.3, σσ. 31-34). Το στοιχείο αυτό αποτελεί το σύνδεσμο της συγκεκριμένης θεωρίας, με τις θεωρίες της ασυμβατότητας και της ψυχικής εκτόνωσης/ανακούφισης, γεγονός που επιβεβαιώνει πως κατανοούμε τα φαινόμενα του χιούμορ καλύτερα με την εισροή της μιας θεωρίας μέσα στην άλλη.

Στην επόμενη υποενότητα θα αναφερθούμε στη θεωρία της ψυχικής εκτόνωσης ή ανακούφισης, με σκοπό να αναδείξουμε τις συναισθηματικές λειτουργίες που διέρχεται το υποκείμενο ως ανταπόκριση στο χιούμορ.

1.1.2 Η Ψυχολογική Θεωρία της Ψυχικής Εκτόνωσης/Ανακούφισης

Η θεωρία της ψυχικής εκτόνωσης ή ανακούφισης (Relief Theory) εστιάζει το ενδιαφέρον της στις ψυχολογικές προεκτάσεις του γέλιου ως αποτέλεσμα *ανταπόκρισης* (response) στο χιούμορ³⁸ και όχι στις τεχνικές ή στη διαδικασία που μετέρχεται αυτό.³⁹

Η πρωτοπορία μελέτης του χιούμορ από ψυχαναλυτική σκοπιά ανάγεται κατά το πλείστον στον Freud (1905, 1927) και στις καινοτόμες θεωρίες του γύρω από τον

³⁶ Cross, J., *Humor in Contemporary Junior Literature*, New York & London: Routledge, 2011, σσ. 9, 19-20. Cross, J., “Frightening and Funny: Humour in Children’s Gothic Fiction”, στο McGillis, R., Jackson, A., Coats, A., (eds.), *The Gothic in Children’s Literature. Haunting The Borders*, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2008, σσ. 57-75.

³⁷ Μέχρι πρότινος οι έρευνες για το χιούμορ εστίαζαν στη θετική του πλευρά και λιγότερο στην αρνητική. Έπειτα από συστηματική διερεύνηση διαπιστώνονται οι θετικές διαστάσεις (κατάλληλο χιούμορ) οι οποίες είναι: α) το κοινωνικό χιούμορ (affiliative humor), β) το αυτοεξυψωτικό (self-enhancing humor). Οι αρνητικές διαστάσεις (ανάρμοστο): α) επιθετικό, εχθρικό χιούμορ (aggressive humor), β) αυτομειωτικό (self-defeating humor). Martin, R., Puhlik-Doris, P., Larsen, G., Gray, J., Weir, K., “Individual Differences in Uses of Humor and their Relation to Psychological Well-being: Development of the Humor Styles Questionnaire”, *Journal of Research in Personality*, vol. 37 (1), 2003, σσ. 48-75.

³⁸ Η Θεωρία της ψυχικής εκτόνωσης αναφέρεται και ως Θεωρία ψυχικής ανακούφισης ή αποφόρτισης. Ωστόσο δε σημειώνονται σημαντικές διαφορές ως προς το βασικό περιεχόμενο των θέσεων που υποστηρίζουν.

³⁹ Morreall, J., *The Philosophy of Laughter and Humor*, Albany: State University of New York Press, 1987, σσ. 6, 167-199.

ψυχισμό του ανθρώπου.⁴⁰ Ενώ άλλοι υποστηρικτές της θεωρίας αυτής, αποδίδουν την προέλευσή της στο αρχαίο δράμα και στην ψυχική ανάταση που διερχόταν ο θεατής με τη συναισθηματική *κάθαρση*.⁴¹

Σύμφωνα με τον Freud, το χιούμορ αποτελεί τη λύση σε μια εσωτερική διαμάχη του ανθρώπου, καθώς στην καθημερινή του ζωή αναγκάζεται να λειτουργεί υπό την πίεση πολλών περιορισμών, προκειμένου να μην αποκλίνει κοινωνικά. Η καταπίεση αυτή δημιουργεί περίσσια ψυχικής ενέργειας και με τη βοήθεια των χιουμοριστικών μηχανισμών, καταφέρνει να παρακάμψει τους περιορισμούς αυτούς.

Μέσα από το γέλιο εκτονώνεται, αποφορτίζεται αυτή η ένταση και το ψυχολογικό άγχος που δημιουργούν οι ηθικοί φραγμοί κι έτσι επέρχεται η *κάθαρση*. Θα υποστηρίξαμε δηλαδή ότι το χιούμορ έχει ένα *μεταβιβαστικό* χαρακτήρα. Σύμφωνα με την Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (2001), «*Ο ενοποιητικός χαρακτήρας των τριών ειδών του κωμικού, δηλ. του κωμικού, του χιούμορ, του ευφρολογήματος είναι ότι αποτελούν την κατεξοχήν γλωσσική και ρητορική μεταβίβαση της λίμπιντο*».⁴²

Σύμφωνα με τα αναπτυξιακά στάδια της ψυχαναλυτικής θεωρίας, το παιδί κατά τη διάρκεια της προσχολικής ηλικίας (3-7 ετών)⁴³ διανύει το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα ή αλλιώς φαλλικό στάδιο. Έχει εξέλθει επιτυχώς από τη φάση του πρωκτικού σταδίου κατά τη διάρκεια του οποίου θριάμβευσε επί του ελέγχου των σφιγκτήρων του. Το γεγονός αυτό του εγείρει συναισθήματα ανωτερότητας/θριάμβου καθώς έχει κυριαρχήσει στις φυσικές του ανάγκες (το παρόν σημείο αποτελεί σύνδεσμο με τις θεωρίες ανωτερότητας). Παρ' όλα αυτά το παιδί γνωρίζει ότι οι λέξεις «κακά» και «πιπί» δεν είναι κοινωνικά αποδεκτές με αποτέλεσμα να μην του επιτρέπεται να πανηγυρίσει τη νίκη του, δημιουργώντας στον εαυτό του ενοχικά συμπλέγματα για τα συναισθήματα αυτά. Η αναφερθείσα προσέγγιση μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε γιατί τα παιδιά προσχολικής ηλικίας έχουν ιδιαίτερα έντονη την αίσθηση του *σκατολογικού χιούμορ* και να αιτιολογήσουμε την αντίδρασή τους, το γέλιο στο άκουσμα «βωμολογιών» ή «σχόλιων σκατολογικού περιεχομένου».

⁴⁰ Σε ελληνική μεταφρασμένη βιβλιογραφία Freud, S., *Μηχανισμοί Άμυνας*, Αθήνα: Καστανιώτη, 1950. Freud, S., *Ψυχανάλυση και Παιδαγωγική*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1960. Freud, S., *Το Υποσυνείδητο και το Χιουμοριστικό Πνεύμα: Η Βαθύτερη Σύνδεση Υποσυνειδήτου-Ονείρου και Αστειολογίας*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη για όλους, 1962. Freud, S., *Το Ευφρολόγημα και η Σχέση του με το Ασυνείδητο. Το Χιούμορ*, Σιπητάνου, Λ., Σαγκριώτης, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Επίμετρο, 2009/1905.

⁴¹ Berger, P., *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*, New York & Berlin: De Gruyter Mouton, 1997, σ. 7.

⁴² Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ν., *Κόμικς και Κωμικό Στοιχείο: Ψυχαναλυτική Προσέγγιση ενός Σημειωτικού Είδους*, Αθήνα: Εξάντας, 2001, σ. 43.

⁴³ Σταλίκας, Α., *Μέθοδοι Έρευνας στην Κλινική Ψυχολογία*, Αθήνα: Τόπος, 2011, σσ. 17-25.

Επίσης, δεδομένου ότι τα παιδιά σ' αυτήν την ηλικία διανύουν το «Οιδιπόδειο σύμπλεγμα ή αλλιώς φαλλικό στάδιο» αντιλαμβάνονται για πρώτη φορά τη διαφορετικότητα του φύλου τους.⁴⁴ Ανακαλύπτουν το σώμα τους και τα αγόρια χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη προσκόλληση στο πρόσωπο της μητέρας, ενώ τα κορίτσια στο πρόσωπο του πατέρα. Η προσκόλληση αυτή σύμφωνα με τις ψυχαναλυτικές θεωρίες οφείλεται στο γεγονός ότι το αγόρι φοβάται τον ευνουχισμό του από τον πατέρα, ενώ το κορίτσι αισθάνεται ότι έχει ήδη ευνουχιστεί και αναζητά αυτό που έχει χάσει στον πατέρα. Τα συναισθήματα των παιδιών σε αυτήν ηλικία είναι αμφιθυμικά προς τους γονείς και αυτό τους δημιουργεί συναισθήματα ενοχής, επιθετικότητας και άγχους.

Έτσι, σύμφωνα με τα προαναφερθέντα μπορούμε να αιτιολογήσουμε τη ροπή των παιδιών στο *χιούμορ ερωτικού περιεχομένου*, αλλά και την επιλογή των συγγραφέων για παραβατικούς χαρακτήρες ως πρωταγωνιστές των ιστοριών τους.

Οι πιο σύγχρονες μελέτες για το χιούμορ, χαρακτηρίζουν τις θέσεις του Freud ως διαφωτιστικές μεν περιορισμένες δε και σε ορισμένες περιπτώσεις ανεπαρκείς, διότι προσεγγίζουν το φαινόμενο του χιούμορ πολύ γενικευμένα.⁴⁵ Υπογραμμίζεται η διαδικασία με την οποία έρχονται στην επιφάνεια καταπιεσμένα συναισθήματα που εδράζονται στο υποσυνείδητο. Το επιχείρημα αυτό έρχεται σε αντίθεση με το συνειδητό, «εμπρόθετο» κανόνα παραγωγής χιούμορ που υποστηρίζει η γνωστική θεωρία της ασυμβατότητας και συχνά παράγεται από επαγγελματίες του είδους (συγγραφείς, εικονογράφους, ηθοποιούς και ούτω καθεξής).⁴⁶

Παρ' όλα αυτά, οι απόψεις του Freud σχετικά με το αστείο και τη σχέση του με το υποσυνείδητο, όπως και το γέλιο ως εκτόνωση της επιθετικότητας που αναδύεται από μύχιες και απαγορευμένες σκέψεις, ασκούν ακόμη την επιρροή τους. Ο Latta (1999) εξετάζει την *ανταπόκριση στο χιούμορ* (humor response)⁴⁷ ως αποτέλεσμα συναισθηματικής και γνωστικής διεργασίας πληροφοριών και υποστηρίζει ότι η θεωρία της ανακούφισης συνεπικουρεί με τη γνωστική θεωρία της ασυμβατότητας στο επίπεδο αυτό. Επίσης, η θεωρία της ανακούφισης/εκτόνωσης και η θεωρία της

⁴⁴ Daniel, S., Daniel, G., Wegner, D., *Ψυχολογία*, Βοσνιάδου, Σ., (Επιμ.), Κοππάση, Ε., (Μτφ.), Αθήνα: Gutenberg, 2012, σσ. 624-628.

⁴⁵ Pye, G., "Comedy Theory and the Postmodern", *Humor: International Journal of Humor Research*, vol. 19 (1), 2006, σσ. 53-70.

⁴⁶ Davies, C., *The Mirth of Nations*, New Brunswick: Transaction Publishers, 2002, σσ. 207-209. Morreall, J., *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, σσ. 20-21.

⁴⁷ Βλ. αναλυτικά 1.1.4. Η Θεωρία Ανάπτυξης του Χιούμορ και η Πρόσληψη του από τα Παιδιά σσ. 38-43.

ανωτερότητας/επιθετικότητας μπορούν να συσχετιστούν μεταξύ τους με την ενδοατομική-συναισθηματική (intra-personal) και διαπροσωπική-κοινωνική (inter-personal) διάσταση του χιούμορ αντίστοιχα.

1.1.3 Η Γνωστική Θεωρία της Ασυμβατότητας

Η γνωστική θεωρία της ασυμβατότητας (Incongruity Theory)⁴⁸ άρχισε να αναδύεται το δέκατο όγδοο αιώνα στελεχώνοντας τις απόψεις του Descartes, του Schopenhauer (1836) και του Kant (1892) για το γέλιο. Ο Descartes πιστεύει ότι το γέλιο «προκαλείται από ένα σοκ, όταν εμφανίζεται κάτι απρόσμενα και κρίνουμε ότι είναι διαφορετικό από ό,τι θα έπρεπε να είναι».⁴⁹ Ο Schopenhauer θεωρεί ότι «αιτία του γέλιου είναι η ξαφνική αντίληψη της ασυμβατότητας ανάμεσα σε μια έννοια και στα πραγματικά αντικείμενα που έχουν συσχετιστεί με αυτή, το γέλιο μάλιστα είναι η έκφραση αυτής της ασυμβατότητας».⁵⁰ Ο Kant υποστηρίζει «ότι το γέλιο έρχεται από μια προσμονή που αιφνιδίως καταλήγει στο μηδέν».⁵¹

Συγγενής με τις προαναφερθείσες θεωρητικές απόψεις είναι και η θεωρία που διατύπωσε ο Koestler (1964, 1967) στα έργα του *The Act of Creation* και *The Ghost in the Machine*. Ο Koestler διερεύνησε την πράξη της Δημιουργίας και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι τα στοιχεία που απαρτίζουν το Τρίπτυχο της Δημιουργίας, είναι το χιούμορ, η επιστημονική ανακάλυψη και η τέχνη και έχουν έναν κοινό παρονομαστή, τον οποίο αποκαλεί *αμφισύνδεση*. Ως «αμφισύνδεση» ορίζει την αντιπαράθεση δύο μέχρι τότε

⁴⁸ Raskin, V., *Semantic Mechanisms of Humour Studies in Linguistics and Philosophy*, vol. 24, Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1985, σσ. 31-36. Davis, M., J., *What's so Funny? The Comic Conception of Culture and Society*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, σσ. 11-16. Attardo, S., "Linguistic Theories of Humor", *Humor Research*, vol. 1, Berlin: Mouton de Gruyter, 1994, σσ. 47-49. Critchley, S., *On Humour. Thinking in action*, London: Routledge, 2002, σ. 3. Κωστήου, Ε., *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής: Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*, Αθήνα: Νεφέλη, 2005, σσ. 232-233. Τσάκωνα, Β., *Το Χιούμορ στο Γραπτό Αφηγηματικό Λόγο: Γλωσσολογική Προσέγγιση*, Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, 2004, σσ. 37-39. Τσάκωνα, Β., *Η Κοινωνιογλωσσολογία του Χιούμορ: Θεωρία, Λειτουργίες και Διδασκαλία*, Αθήνα: Γρηγόρης, 2013, σσ. 34-39.

⁴⁹ Λουπασάκης, Α., *Γέλιο. Η Καλύτερη Θεραπεία*, Αθήνα: Κέδρος, 2002, σ. 64.

⁵⁰ Τον ορισμό του Schopenhauer πήρα από την Τσάκωνα, Β., 2013, ό.π., σ. 34.

⁵¹ Τη μετάφραση της ακριβούς διατύπωσης του Kant πήραμε από το βιβλίο του Μπερζόν, Α., *Το Γέλιο. Δοκίμιο για τη Σημασία του Κωμικού*, Τομανάς, Β., (Μτφ.), Αθήνα: Εξάντας-Νήματα, 1914/1998, σ. 70. Το πρωτότυπο κείμενο στα αγγλικά βρίσκεται στο Kant, I., *Critique of Judgment*, New York: Dover Publication, Inc, 1892/2005.

άσχετων, ασύμβατων, ασύνδετων *γνωστικών σχημάτων* μεταξύ τους, από το συνδυασμό των οποίων προκύπτει μία σύγκρουση.⁵²

Σύμφωνα με τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι η *ασυμβατότητα* αποτελεί τη γνωστική βάση του χιούμορ και προϋποθέτει μία κατάσταση, μία ιδέα, ένα γεγονός να έρχεται σε *αντίθεση* με όσα γνωρίζουμε, αναμένουμε να ακούσουμε ή να διαβάσουμε και σε αυτό που τελικά διαπιστώνουμε να συμβαίνει. Με αυτό τον τρόπο, ανατρέπονται οι προσδοκίες των αποδεκτών και προκαλείται αυτό που κοινώς ονομάζουμε *ανατροπή* ή *έκπληξη*. Η ασυμβατότητα γίνεται αντιληπτή μέσα από γνωστικές διεργασίες που προκαλεί το στοιχείο της «έκπληξης».⁵³

Το γέλιο δεν είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να χαρακτηριστεί μία ασυμβατότητα κωμική ή αστεία, αλλά είναι επιθυμητό αποτέλεσμα. Εάν ο δέκτης του αστείου μηνύματος δεν ανήκει στο δεδομένο κοινωνικό πλαίσιο ή δεν έχει κατακτήσει το γνωστικό υπόβαθρο που χρειάζεται για να επιλύσει το αστείο μήνυμα που φέρει η διαταραχή αυτής της κανονικότητας, τότε η έκπληξη μπορεί να είναι αρνητική. Γι' αυτό μιλάμε για *θετική ή αρνητική έκπληξη*. Οι αντιδράσεις σε μια αρνητική έκπληξη που προκαλείται από την ασυμβατότητα μπορεί να είναι συναισθήματα σύγχυσης, περιέργειας, απορίας, αμηχανίας, φόβου, αγωνίας, απέχθειας, πανικού, οίκτου, αποδοκιμασίας και άλλα.⁵⁴

Σύμφωνα με τον Μπερξόν (1914/1998), το χιούμορ προϋποθέτει μία έστω και προσωρινή συναισθηματική απόσταση από το αντικείμενό του.⁵⁵ Η Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (2001) μας εξηγεί, ότι με τη διαταραχή της κανονικότητας μπορεί να δημιουργηθούν συναισθήματα αγωνίας, εάν όμως η αγωνία ξεπεράσει τα όρια της έκπληξης τότε ο δέκτης δεν θα απολαύσει την ασυμβατότητα.⁵⁶ Διότι, όπως σημειώνει ο Morreall (1983, 2009), «η ουσία του χιούμορ συνίσταται στην απόλαυση της *ασυμβατότητας*».⁵⁷ Η εκάστοτε αντίδραση εξαρτάται όχι μόνο από την ιδιοσυγκρασία και

⁵² Koestler, A., *The Ghost in the Machine*, London: Arkana, 1967, σ. 183.

⁵³ Τσάκωνα, 2013, ό.π., σ. 36.

⁵⁴ Morreall, J., *Taking Laughter Seriously*, Albany: State University of New York, 1983, σ. 19. Lewis, P., *Comic effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in literature*, New York: State University of New York Press, 1989, σσ. 8-11. Schultz, T., "A Cognitive-Developmental Analysis of Humour" στο Chapman, A., Foot, H., (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, London: John Wiley & Sons, 1996, σσ. 26-27.

⁵⁵ Όπως γράφει ο Μπερξόν, «το γέλιο δεν έχει μεγαλύτερο εχθρό από τη συγκίνηση». Μπερξόν, Α., 1914/1998, ό.π. σ. 12.

⁵⁶ Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ν., 2001, ό.π. σσ. 36-37.

⁵⁷ Morreall, J., 1983, ό.π., σ. 47. Και 2009, ό.π., σσ. 49-64.

τη διάθεση (mood) αυτού που αντιλαμβάνεται την ασυμβατότητα αλλά και από τις εκάστοτε συνθήκες που λαμβάνει χώρα το αστείο.

Για να μπορέσει να απολαύσει ο δέκτης την ασυμβατότητα θα πρέπει να υπάρχει ένα ασφαλές και καθησυχαστικό πλαίσιο, ως εγγύηση για τη διατήρηση της κανονικότητας και της ομαλότητας. Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία για τα μικρά παιδιά τα οποία πρέπει να αισθάνονται ότι δεν κινδυνεύει η “ακεραιότητά” τους από την ανατροπή που φέρει το αστείο και μπορούν να γελάσουν και να διασκεδάσουν με την ανατροπή των προσδοκιών τους χωρίς να αισθάνονται ενοχικά ή ότι “απειλούνται” προσβάλλοντας με το γέλιο τους το διακωμωδούμενο πρόσωπο.⁵⁸

Η θεωρία της ασυμβατότητας είναι ευρέως αποδεκτή ως εργαλείο διερεύνησης χιουμοριστικών κειμένων και είναι ικανή να ερμηνεύσει πολλές μορφές και είδη χιούμορ που εντοπίζονται μέσα στο κείμενο. Η επιρροή και η απήχυσή της είναι αρκετά διαδεδομένη στο χώρο μελέτης του χιούμορ, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια μέσα από μια μεγάλη γκάμα αναφορών στη θεωρία αυτή. Η Κωστίου (2005) παρατηρεί ότι με την ανατολή του εικοστού πρώτου αιώνα το σημείο συνάντησης των ορισμών είναι ότι στο χιούμορ υπάρχει πάντα μία *αντίφαση* ή *ασυμβατότητα*.⁵⁹ Ωστόσο, η διαπίστωση ότι η ασυμβατότητα μπορεί να είναι τουλάχιστον ενοχλητική ως αντίκτυπος, υποστηρίζεται ότι αποτελεί το τρωτό σημείο της. Δεδομένου ότι η παράμετρος της *έκπληξης* διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο στο χιούμορ ασυμβατότητας, την αποδυναμώνει από την ικανότητα ερμηνείας άλλων χιουμοριστικών φαινομένων που συναντώνται στα παιδικά βιβλία, όπως αυτό της *καρικατούρας* και της *υπερβολής*, στοιχεία τα οποία βρίσκουν οι νεαροί

⁵⁸ McGhee, P., “Children’s Appreciation of Humor: A Test of the Cognitive Congruency Principle”, *Child Development*, vol. 47 (3), 1976, σσ. 29-30.

⁵⁹ Κωστίου, Ε., ό.π., σ. 233. Τον όρο *ασυμβατότητα* τον οποίο τείνουμε να χρησιμοποιούμε στην παρούσα μελέτη εισήγαγε ο Μπερξόν (1914) στο δοκίμιό του για *Το Γέλιο* ως μετάφραση της έννοιας *dysarmonie*, τον χρησιμοποιεί η Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ν., *Κόμικς και Κωμικό στοιχείο: Ψυχαναλυτική Προσέγγιση ενός Σημειωτικού Είδους*, Αθήνα: Εξάντας, 2001, σ. 34, υποσ.1, προκειμένου να αποδώσει το γαλλικό όρο *incongruité*. Για το *ασύμβατο* κάνει λόγο και ο Λουπασάκης, Α., *Γέλιο. Η Καλύτερη Θεραπεία*, Αθήνα: Κέδρος, 2002, σσ. 56-57, ο οποίος προτείνει και τον όρο *άτοπο*. Η Κωστίου, Ε., *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής: Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2005, χρησιμοποιεί τον όρο *ασυμφωνία* ή *αντίφαση* για να αποδώσει τον όρο *incongruity*. Η Τσάκωνα, Β. σε εργασία της με θέμα *Το Ανέκδοτο στην Επικοινωνία: Πραγματολογική Ανάλυση*, Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2000, σ. 131, μεταφράζει τον όρο ως *ανακολουθία* σε επόμενη εργασία της *Το Χιούμορ στο Γραπτό Αφηγηματικό Λόγο: Γλωσσολογική Προσέγγιση*, Διδακτορική διατριβή, 2004, σ. 37, καταλήγει στη χρήση του όρου *ασυμβατότητα*.

αναγνώστες ως ιδιαίτερα ψυχαγωγικά· αυτά όμως δε βασίζονται στην παράμετρο της έκπληξης ώστε να χαρακτηριστούν χιουμοριστικά.⁶⁰

Η Cross (2011) καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η θεωρία της ασυμβατότητας, έχει σημαντική εφαρμογή στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας, μέσα από το καταστασιακό χιούμορ, το λεκτικό χιούμορ, το κωμικό των χαρακτήρων και πολλά άλλα.⁶¹ Ωστόσο, διαπιστώνει ότι από μόνη της ως μεθοδολογία δεν επαρκεί. Χρειάζεται και τη συμβολή των άλλων θεωριών προκειμένου να υπάρξει μια ολοκληρωμένη και πολύπλευρη διερεύνηση.⁶²

1.1.3.1 Ο Μηχανισμός Λειτουργίας του Κωμικού

Η θεωρία της ασυμβατότητας μπορεί να γίνει περισσότερο κατανοητή μέσα από τη *θεωρία της επικοινωνίας*, σύμφωνα με την οποία το χιούμορ είναι αποτέλεσμα ενός κωμικού μηνύματος ή ερεθίσματος που φέρει ο πομπός. Το γέλιο ως αποτέλεσμα απόλαυσης της ασυμβατότητας προκαλείται όταν κατά τη διάρκεια μεταφοράς του μηνύματος παρουσιάζεται μία εξέλιξη του θέματος (*ανατροπή*) εντελώς διαφορετική από την αναμενόμενη δημιουργώντας συναισθήματα *έκπληξης*.⁶³ Μια ανατροπή που μπορεί να είναι είτε η ξαφνική είσοδος νέων δεδομένων (*ατάκα*) είτε ένας καινούριος τρόπος που ανασυντάσσει τα υπάρχοντα μέχρι εκείνη τη στιγμή επικοινωνιακά στοιχεία και ανατρέπει τον αρχικό προσανατολισμό τους.

Εξετάζοντας τα παραπάνω από ψυχολογική σκοπιά, υπενθυμίζουμε ότι ο Freud (1962) εξηγεί ότι η σημασία της έκπληξης γίνεται αντιληπτή από το γεγονός ότι δε γελάμε για δεύτερη φορά με το ίδιο αστείο ή τουλάχιστον όχι με την ίδια ένταση και διάρκεια στο άκουσμα της πρώτης φοράς.⁶⁴ Ο Λαλούμης (2001) χαρακτηρίζει το χρονικό σημείο κατά

⁶⁰ Clark, M., “Humor and Incongruity”, στο Morreall, J., (eds.), *The Philosophy of Laughter and Humor*, New York: State University of New York Press, 1987, σσ. 139-155. Cross, J., *Humor in Contemporary Junior Literature*, New York & London: Routledge, 2011, σ. 7.

⁶¹ Cross, J., 2011, ό.π. σ. 7-8.

⁶² Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγουν και οι Lewis, P., *Comic Effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*, New York: State University of New York Press, 1989, σσ. 3-4. Davis, M., *What’s so Funny? The Comic Conception of Culture and Society*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, σσ. 6-7.

⁶³ Scruton, R., “Laughter”, *Philosophy of Laughter and Humor*, (eds.), Morreall, J., Albany: State University of New York Press, 1987, σσ. 156-171.

⁶⁴ Freud, S., *Το Υποσυνείδητο και το Χιουμοριστικό Πνεύμα*, Ανδρουλιδάκης, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Βιβλιοθήκη για όλους, 1962, σ. 150.

τη διάρκεια του οποίου παρατηρείται η «αλλαγή πλεύσης» ως κρίσιμη στιγμή.⁶⁵ Η Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (2001) το χαρακτηρίζει ως «πέραςμα» και το πέραςμα αυτό, «είναι μία κίνηση στιγμιαία που λειτουργεί ως διαταραχή της κανονικότητας και δεν σταθεροποιείται». Γιατί η σταθεροποίηση απαιτεί χρονική διάρκεια, ενώ το γέλιο είναι αχρονικό». ⁶⁶

Σύμφωνα με έρευνες⁶⁷ που πραγματοποιήθηκαν για το μηχανισμό λειτουργίας του κωμικού, διαπιστώνεται πως την ασυμβατότητα πρέπει να ακολουθεί μία λύση, εξ ου και εκείνη που αποκαλούν θεωρία επίλυσης της ασυμβατότητας (incongruity- and- resolution theory). Εισηγητής της συγκεκριμένης θεωρίας είναι ο Shultz (1974), ο οποίος μέσα από μία σειρά εμπειρικών μελετών στο Πανεπιστήμιου McGill ανίχνευσε ότι η γνωστική βάση του χιούμορ είναι το άτοπο/παράδοξο και η επίλυσή του.⁶⁸ Ο McGhee (1979) εξετάζοντας το χιούμορ από ψυχοκοινωνιολογική σκοπιά, παρατηρεί ότι είναι μια πνευματική εμπειρία κατά τη διάρκεια της οποίας το άτομο ανακαλύπτει ασύμβατες ιδέες, γεγονότα ή καταστάσεις και τις εκτιμά ως αστείες ή χιουμοριστικές. Το σύνολο των ερευνών του μας κατέδειξε ότι η συνδρομή της φαντασίας αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την εκτίμηση του χιούμορ και ότι εξαρτάται από το 'περιβάλλον' στο οποίο εμφανίζεται το «άτοπο».⁶⁹ Τα συμπεράσματα αυτά μας αποκαλύπτουν το μηχανισμό λειτουργίας του κωμικού, ο οποίος στηρίζεται στο δίπτυχο παράδοξο-επίλυση του παραδόξου.⁷⁰

Οι θεωρητικοί Koestler (1967) και Ziv (1984) υποστηρίζουν το παραπάνω μοντέλο και συγκεκριμένα, ο Koestler αντιλαμβάνεται το παράδοξο ως υπερκείμενη έννοια, ως το αίτιο που κινεί το χιούμορ, τον παράγοντα της σύγκρουσης που προκαλείται από την αμφισύνδεση δύο ασύμβατων πλαισίων αναφοράς. Ο Ziv κινείται στο ίδιο πλαίσιο

⁶⁵ Λαλούμης, Δ., «Ψυχοκοινωνιολογία του Κωμικού: Μια νέα Θεώρηση», *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, Τ. 6ος, τ. 30, 2001, σ. 189-191.

⁶⁶ Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, 2001, ό.π. σ. 36.

⁶⁷ Suls, J., "A Two-Stage Model for Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis", στο Goldstein, J., McGhee, P., (eds.), *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, London & New York: Academic Press, 1972. Suls, J., "Cognitive and Disparagement Theories of Humour: A Theoretical and Empirical Synthesis", στο Chapman, A., Foot, H., (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Oxford Pergamon Press: 1977. McGhee, P., *Humor. It's Origin and Development*, San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1979. Latta, R., *The Basic Humor Process: A Cognitive – Shift Theory and the Case against Incongruity*, Berlin & New York: De Gruyter Mouton, 1999.

⁶⁸ Shultz, T., "Order of Cognitive Processing in Humour Appreciation", *Canadian Journal of Psychology*, vol. 28 (4), 1974, σσ. 409-420.

⁶⁹ McGhee, P., 1979, ό.π., σ. 6.

⁷⁰ Τζαφεροπούλου, Μ., «Το Χιούμορ στο Σχολείο: Θεωρία και Πράξη», *Διαδρομές*, τ. 40, 1995, σ. 318-322.

αναφοράς με τον Koestler και προσθέτει πως στη βάση της δημιουργίας κάθε χιουμοριστικής κατάστασης βρίσκονται η *έκπληξη*, το *παράδοξο* και η *συντομία*.⁷¹

Παρόλο που οι παραπάνω προσεγγίσεις πραγματοποιούνται στο χώρο της αναπτυξιακής ψυχολογίας, στο οποίο μοντέλο στηρίζεται και η Τζαφεροπούλου (1995) στη μελέτη της για το χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία, όπου και η ίδια επιβεβαιώνει τα παραπάνω συμπεράσματα.⁷²

Αναλυτικότερα, η Τζαφεροπούλου (1995) ορίζει το παράδοξο και αναλύει τον παραπάνω μηχανισμό ως εξής: *«Το παράδοξο είναι η ταυτόχρονη παρουσία δύο ή περισσότερων ασύμβατων στοιχείων (αντικειμένων ή γεγονότων). Το παράδοξο προκαλεί αρχικά σύγχυση στον ακροατή/αναγνώστη, καθώς συγκρούονται δύο ασύμβατα στοιχεία. Αυτή η σύγχυση οδηγεί στην αύξηση της έντασης (συναισθηματικής, γνωστικής). Η επίλυση του παραδόξου, η οποία στηρίζεται στη σύνθεση δύο ασύμβατων εννοιών με την εμφάνιση ενός προϋπάρχοντος στοιχείου/πληροφορίας οδηγεί στη μείωση της έντασης και στο αίσθημα της ικανοποίησης, της ευχαρίστησης, της ανακούφισης»*.⁷³

Ωστόσο, το γέλιο όπως σημειώσαμε και παραπάνω και όπως θα δείξουμε και στη συνέχεια, είναι επιθυμητή αλλά όχι απαραίτητη προϋπόθεση ώστε να χαρακτηριστεί ένα κείμενο ή μήνυμα χιουμοριστικό. Το ίδιο ισχύει και για την ασυμβατότητα. Παρόλο που αποτελεί τη γνωστική βάση του χιούμορ και είναι σημαντική παράμετρος δεν αποτελεί και την προϋπόθεση στην κατασκευή χιουμοριστικού αποτελέσματος.

1.1.3.2 Το Χιούμορ και το Γέλιο

Σύμφωνα με τον Freud (1962) η ανταπόκριση του παιδιού καθορίζεται από την προσωπικότητα του ατόμου, είναι ζήτημα “διάθεσης” (“mood”) της λεγόμενης *αίσθησης του χιούμορ* (“sense of humor”). Στο υποσυνείδητο του ατόμου είναι καταγεγραμμένες πληροφορίες οι οποίες επιτρέπουν στο άτομο να φτάσει σε συγκεκριμένα επίπεδα

⁷¹ Koestler, A., *The Ghost in the machine*, London: Arkana, 1967, σσ. 82-86. Ziv, A., “Teaching and Learning with Humor - Experiment and Replication”, *Journal of Experimental Education*, vol. 57, 1984, σσ 5-15.

⁷² Τζαφεροπούλου, Μ., «Το Χιούμορ στο Σχολείο: Θεωρία και Πράξη», *Διαδρομές*, τ. 40, 1995, σσ. 318-322. Τζαφεροπούλου, Μ., *Το Χιούμορ στην Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία (Πεζογραφία 1970-1990)*, Διδακτορική διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε., Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1995, σ. 27.

⁷³ Τζαφεροπούλου, Μ., 1995, ό.π., σ. 320.

κατανόησής του, ενώ η «αίσθηση του χιούμορ» είναι χάρισμα και όχι επίκτητη διαδικασία.⁷⁴

Ο Shultz (1976) στην προσπάθειά του να διακρίνει τι είναι χιούμορ και τι όχι θέτει την αντίδραση στο χιούμορ ως ένα σημαντικό παράγοντα για τον ορισμό του. Θεωρεί ότι το χιούμορ πρέπει να προκαλεί γέλιο ή χαμόγελο ή έστω να έχει παραχθεί με την πρόθεση να προκαλέσει γέλιο ή χαμόγελο.⁷⁵

Η Ross (1998) υποστηρίζει ότι, «το χιούμορ είναι ένα φαινόμενο που κάνει κάποιον να γελά ή να χαμογελά» και έτσι θεωρεί την αντίδραση στο χιούμορ ως ένα σημαντικό παράγοντα για τον ορισμό του.⁷⁶

Η Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (2001), υποστηρίζει ότι το χιούμορ μπορεί να προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις. Τέτοιες αντιδράσεις είναι η περιέργεια, η δράση, η απορία, η αμηχανία, η σύγχυση, ο φόβος, η αγωνία, ο πανικός, ο οίκτος, η αποδοκιμασία, η απέχθεια.⁷⁷

Ο Ruch (2002) διαπιστώνει ότι το χιούμορ γίνεται αντιληπτό ως διάθεση και γενικότερα ως ιδιότητα που προκαλεί γέλιο και γι' αυτό συνδέεται και με άλλα ανθρώπινα χαρακτηριστικά όπως η διάθεση, η στάση ζωής, η ευφυΐα, το ταλέντο.⁷⁸

Ο Attardo (2003) μετά από συστηματική μελέτη και έρευνα διαπιστώνει ότι η σχέση ανάμεσα στο χιούμορ και στο γέλιο δεν είναι συμμετρική. Δηλαδή δεν είναι απαραίτητο το χιούμορ πάντοτε να καταλήγει στο γέλιο ή το γέλιο να είναι πάντοτε αποτέλεσμα χιουμοριστικής προσπάθειας.⁷⁹

Συνεπώς, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι το κωμικό στοιχείο μπορεί να μιλήσει με διαφορετικό τρόπο στα συναισθήματα του κάθε ανθρώπου. Πόσο μάλλον στον ψυχισμό του παιδιού που είναι ακόμη υπό διαμόρφωση τα συναισθήματά που ορίζουν την προσωπικότητά του, αλλά και οι αντιδράσεις του σε ποικίλων ειδών ερεθίσματα είναι

⁷⁴ Freud, S., *Το Υποσυνείδητο και το Χιουμοριστικό Πνεύμα: Η Βαθύτερη Σύνδεση Υποσυνειδήτου-Ονείρου και Αστειολογίας*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη για όλους, 1962, σ. 309-316.

⁷⁵ Shultz, T., "A Cognitive - Developmental Analysis of Humour", στο Chapman, A., Foot, H., (eds.), *Humor and Laughter: Theory Research and Applications*, Chichester: John Wiley & Sons: 1976, σσ. 11-36.

⁷⁶ Ross, A., *The Language of Humor*, London: Routledge, 1998, σ. 1.

⁷⁷ Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ν., *Κόμικς και κωμικό στοιχείο: Ψυχαναλυτική Προσέγγιση ενός Σημειωτικού Είδους*, Αθήνα: Εξάντας, 2001, σσ. 153-160.

⁷⁸ Ruch, W., "Humo(u)r Research". Ανακοίνωση στο 14ο Συνέδριο της Διεθνούς Εταιρίας για την έρευνα του χιούμορ (14th Conference of the International Society for Humor Studies), Bertinoro 3-7 Ιουλίου 2002, Ιταλία.

www.uniduesseldorf.de/www/MathNat/Ruch/HumorSurvey.html.

⁷⁹ Attardo, S., "Introduction: The Pragmatics of Humor", *Journal of Pragmatics*, vol. 35 (9), 2003, σ.128.

απρόβλεπτες. Γι' αυτό το λόγο υπάρχουν και διάφορα είδη γέλιου⁸⁰ που μπορεί να συναντήσουμε σε ανθρώπους διαφόρων ηλικιών και ιδιοσυγκρασίας ακόμη και αν το κωμικό μήνυμα που φέρει ο πομπός είναι ίδιο προς όλους τους δέκτες.

Για τους λόγους ότι η παρούσα διατριβή εστιάζει τη μελέτη της σε βιβλία τα οποία απευθύνονται σε μικρά παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας, στην επόμενη υποενότητα θα αναφερθούμε στη θεωρία ανάπτυξης του χιούμορ, πώς διαμορφώνεται και εξελίσσεται σε αυτά τα αναγνωστικά κοινά που εξετάζουμε.

1.1.4. Η Θεωρία Ανάπτυξης του Χιούμορ στα Παιδιά

Το χιούμορ σύμφωνα με τις γνωστικό-αντιληπτικές θεωρίες (Developmental Theories of Children's Humor) είναι μία πνευματική εμπειρία, αφού η κατανόηση του αστείου ερεθίσματος ως τέτοιου, πρέπει να λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο με ψυχολογική και παιδαγωγική σημασία. Επομένως, το γέλιο που προκύπτει δεν είναι αποτέλεσμα μόνο γνωστικής διεργασίας αλλά και αντίδραση σε δεδομένες συναισθηματικές, κοινωνικές εξαρτήσεις και επιρροές.

Ορισμένες παράμετροι που αφορούν στην προσωπικότητα του δέκτη/αναγνώστη και συμβάλλουν στην αποδοχή του μηνύματος ως κωμικού είναι η κουλτούρα, οι στάσεις ζωής και το σύστημα αξιών, η ευφυΐα, η ψυχολογική κατάσταση, η εκτίμηση του μηνύματος, και άλλα. Εστιασμένες έρευνες⁸¹ που έχουν πραγματοποιηθεί προς αυτήν την κατεύθυνση επιβεβαιώνουν ότι η ανταπόκριση στο χιούμορ (humor response) είναι μία ικανότητα η οποία καλλιεργείται και βελτιώνεται (learned response) και το παιδικό βιβλίο αποτελεί ένα πολύ καλό μέσο εξάσκησης. Σύμφωνα με τους Levine (1980) και Buckingham (1993), οι μικροί αναγνώστες (προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας) μπορούν να ανταποκριθούν στις διάφορες εκδηλώσεις του χιούμορ. Με τις έμφυτες δεξιότητες και δυνατότητες που έχουν και με τη μεσολάβηση της εξοικείωσης με τα

⁸⁰ Ο Παροίκος σε μια φιλοσοφική προσέγγιση για τα φαινόμενα του χιούμορ, «γέλιο, κωμικό, κωμωδία», με σκοπό να ορίσει το γέλιο, να το συσχετίσει και να το διαχωρίσει από τα άλλα χιουμοριστικά φαινόμενα αναφέρεται σε αυτό αναλυτικά. Συγκριμένα, εξετάζει το γέλιο τόσο από κοινωνιολογική άποψη όσο από ψυχολογική και σωματική. Μέσα από αυτή τη διερεύνηση καταλήγει στα είδη γέλιου. Παροίκος, Ν., *Το Γέλιο, το Κωμικό, η Κωμωδία*, Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, 1993, σσ. 45-47.

⁸¹ Μεταξύ άλλων βλ. ενδεικτικά Levine, J., "The Clinical Use of Humour in Work with Children", στο McGhee, P., Chapman, A., (eds.), *Children's Humor*, Chichester: John Wiley & Sons, 1980, σσ. 255-280. Buckingham, D., *Children Talking Television: The Making of Television Literacy*, London: Falmer Press, 1993, σ. 368.

ποικίλα πολιτισμικά χαρακτηριστικά του χιούμορ, μπορούν να αναγνωρίζουν και να απολαμβάνουν τα διάφορα είδη που εντοπίζονται μέσα στο μικροαφήγημα. Οι Levine και Buckingham καταλήγουν ανεξάρτητα στο ίδιο συμπέρασμα, ότι η ανταπόκριση των παιδιών καλλιεργείται και διδάσκεται (*“learned response”*), ενώ σημαντική επιρροή ασκούν οι παράμετροι της νοημοσύνης, του φύλου, του περιβάλλοντος και των βιωματικών εμπειριών του παιδιού. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγουν και η Τζαφεροπούλου (1993) και ο Χανιωτάκης (2011) επιβεβαιώνοντας με τις διερευνήσεις τους τις εν λόγω θεωρίες ανάπτυξης του χιούμορ.⁸²

Οι διάφορες μορφές του χιούμορ, όπως εμφανίζονται και οργανώνονται μέσα στο παιδικό αφήγημα, έχουν ένα συγκεκριμένο αντίκτυπο στην ανταπόκριση του παιδιού. Το χιούμορ δεν είναι πάντα αστείο, μερικές φορές απεναντίας είναι πολύ «σκληρό και αμείλικτο με το θύμα του».⁸³ Γι’ αυτό μιλάμε για *θετική* και *αρνητική* ανταπόκριση στο χιούμορ.⁸⁴

Η Cross (2011) κάνει λόγο για *σοβαρό* (*‘serious’*) και *μη-σοβαρό* (*‘non-serious’*) χιούμορ. Το κριτήριο με το οποίο κάνει αυτό το διαχωρισμό στις διάφορες μορφές του (*“high and low forms of humour”*) είναι η ανταπόκριση. Μία από αυτές είναι το γέλιο και η διασκέδαση. Κυρίως, όμως, εστιάζει το ενδιαφέρον της στην καλλιέργεια ανάπτυξης των γνωστικών δεξιοτήτων.⁸⁵

Οι θεωρίες αυτές εξετάζουν την *αίσθηση του χιούμορ* (*sense of humor*) και πώς αναπτύσσεται σταδιακά στο παιδί παράλληλα με τα συγκεκριμένα κάθε φορά επίπεδα γνωστικής ανάπτυξης. Οι μελέτες που έχουν εκπονηθεί για την ανάπτυξη του χιούμορ στα παιδιά και στελεχώνουν τις θέσεις της συγκεκριμένης θεωρίας αυτής έχουν ως αφετηρία τα εξελικτικά στάδια του Piaget (1926/2002)⁸⁶.

⁸² Τζαφεροπούλου, Μ., 1993, ό.π. σσ. 48-65, 194. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και ο Χανιωτάκης σε άλλο πεδίο εφαρμογών, αυτό της εκπαίδευσης. Ωστόσο, οι διαπιστώσεις του συγκλίνουν με της Τζαφεροπούλου για την Παιδική Λογοτεχνία. Χανιωτάκης, Ν., *Το Χιούμορ στη Διδασκαλία*, Αθήνα: Πεδίο, 2011, σσ. 42-46, 128-130.

⁸³ Μπερξόν, Α., *Το Γέλιο, Δοκίμιο για τη Σημασία του Κωμικού*, Τομανάς, Β., (Μτφ.), Αθήνα: Εξάντας-Νήματα, 1965/1998, σ. 30.

⁸⁴ Ο Χανιωτάκης τη *θετική* και *αρνητική* ανταπόκριση την κατηγοριοποιεί και την εξελίσσει με κριτήριο το είδος χιούμορ και την αντίδραση του αποδέκτη σε *κατάλληλο* και *ανάρμοστο* χιούμορ. Χανιωτάκης, Ν., 2010, ό.π., σσ. 40-42.

⁸⁵ Cross, J., ό.π., σ. 3.

⁸⁶ α) Στάδιο αισθησιοκινητικής νοημοσύνης (0-2 χρονών), β) Στάδιο συμβολικών λειτουργιών (2-7 ετών), γ) Συγκεκριμένων νοητικών λειτουργιών (7-11 ετών), δ) Αφηρημένων νοητικών λειτουργιών (11-15 ετών). Για το δεύτερο στάδιο που απασχολεί την έρευνά μας, σύμφωνα με την ηλικιακή ομάδα των αναγνωστών, βλ. σχετικά Piaget, J., *The Language and Thoughts of the Child*, Trans. Cabain, M. & R. London and New York: Routledge, 1926/2002, σσ.50-73. Η

Οι απόψεις του Piaget για το παιδί διαδραμάτισαν σπουδαίο ρόλο στα ερευνητικά δρώμενα του εικοστού αιώνα, ιδιαίτερα τη δεκαετία 1970-1980.⁸⁷ Οι απόψεις του Piaget για την παιδική ηλικία, ανανέωσαν τις θέσεις της παιδοψυχολογίας και της ψυχοκοινωνιολογίας και κατ' επέκταση τη λειτουργία της Παιδικής Λογοτεχνίας ως προς τον κοινωνικοποιητικό ρόλο που επιτελεί.⁸⁸

Ωστόσο, με την ανατολή του εικοστού πρώτου αιώνα σημειώθηκαν αδυναμίες γύρω από τις θέσεις του Piaget. Συγκεκριμένα, ο Meyrowitz (1987) υποστηρίζει ότι η κοινωνική-ηλικιακή διαστρωμάτωση πρόσβασης στην ενημέρωση (μεταξύ άλλων στο Internet και στην τηλεόραση), δεν είναι σαφής πλέον και δυνατότητες που θεωρούνταν προνόμιο μόνο των ενηλίκων δεν ισχύουν πια στις σύγχρονες κοινωνίες.⁸⁹ Ο Alderson (2000) σημειώνει ότι τα στάδια του Piaget κατακερματίζουν και υποβιβάζουν τα αποτελέσματα μιας σύγχρονης μελέτης στην προσπάθεια να συμπιεστούν και να “χωρέσουν” σε άκαμπτα όρια όπως αυτά. Αντ' αυτού προτείνει να γίνει μία υπέρβαση των θέσεων του Piaget, χωρίς να αγνοούνται φυσικά, δεδομένου ότι αποτελούν μια καινοτόμα προσέγγιση η οποία άνοιξε νέους ορίζοντες μελέτης για την παιδική ηλικία.⁹⁰ Ο Lee (2000) πιστεύει ότι υπάρχει ως ένα βαθμό μία πιστότητα εξέλιξης και ανάπτυξης του χιούμορ, η οποία συνάδει με τα εξελικτικά – γνωστικά στάδια του Piaget, αλλά ποικίλλει ανάλογα με το άτομο.⁹¹ Η John (2003) διαπιστώνει ότι τα εξελικτικά στάδια του Piaget εγείρουν προβλήματα με την αυστηρή οριοθέτηση των σταδίων και των χαρακτηριστικών που τα διέπει, δημιουργώντας κώλυμα στην ανατροφοδότησή τους με νέα δεδομένα, καθώς ο άνθρωπος αποτελεί εξελιζόμενο.⁹²

αντίστοιχη ελληνική έκδοση Piaget, J., *Η Γλώσσα και η Σκέψη του Παιδιού. Μελέτες για τη Λογική του Παιδιού*, Αβαριστιώτη, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Καστανιώτης, 2007.

⁸⁷ Chapman, A., Foot, H., (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Oxford Pergamon Press: 1977, σσ. 199-233.

⁸⁸ Για την επιρροή των απόψεων του Piaget στην Παιδική Λογοτεχνία βλ. σχετικά Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σ. 29.

⁸⁹ Meyrowitz, J., “The Adultlike Child and the Childlike Adult: Socialization in Electronic Age”, στο Graff, H., (eds.), *Growing Up in America: Historical Experiences*: Detroit: Wayne State University Press, 1987, σ. 628.

⁹⁰ Alderson, P., *Young Children's Rights: Exploring Beliefs, Principles and Practice*, London & New York: Jessica Kingsley Publishers, 2000, σ. 52.

⁹¹ Lee, N., *Childhood and Society: Growing Up in an Age of Uncertainty*, Buckingham & Philadelphia: Open University Press, 2001, σ. 80.

⁹² John, M., *Children's Rights and Power: Charging Up for a New Century*, London & New York: Jessica Kingsley Publishers, 2003, σ. 46.

Σύμφωνα με τους ερευνητές⁹³ Kappas (1967), McGhee (1972, 1989), Alberghene (1989) και Wood (1998) διαπιστώνεται μία “εξελισσιμότητα” στην ικανότητα εκτίμησης και ανταπόκρισης στο χιούμορ από παιδιά προσχολικής ηλικίας, η οποία χαρακτηρίζεται από μια σταδιακή επέκταση σε συναισθηματικές και γνωστικές περιοχές που θεωρούνταν προσβάσιμες μόνο από μεγαλύτερους.

Πιο συγκεκριμένα, ο McGhee (1979) βασιζόμενος στα στάδια γνωστικής ανάπτυξης του Piaget (1952) ανέλυσε το «μοντέλο ανάπτυξης χιουμοριστικής συμπεριφοράς» του ατόμου. Σύμφωνα με αυτό προκύπτει ότι η ανταπόκριση στο χιούμορ είναι θέμα ωριμότητας, εμπειριών, γνώσεων και ηλικίας. Το γέλιο είναι μία επιθυμητή αντίδραση στο χιουμοριστικό ερέθισμα και τα πρώτα δείγματα χιουμοριστικής συμπεριφοράς τα έχουμε από το παιδί από τον πρώτο χρόνο ζωής με το χαμόγελο ή το ελαφρό μειδίαμα.⁹⁴

Έτσι, δημιουργήθηκε μία κλίμακα (την οποία παρουσιάζουμε παρακάτω) η οποία διανθίζεται από όλες τις μορφές χιούμορ, από τις πιο χαμηλές στις πιο ψηλές (“*high and low forms of humour*”). Οι μορφές οι οποίες είναι εύκολα εντοπίσιμες από τα παιδιά χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια αφορούν τις *χαμηλές μορφές χιούμορ (low forms of humour)* και είναι η φάρσα, το χοντροκομμένο αστείο, οι αστείοι χαρακτήρες και συμπεριφορές, το γκροτέσκο και το ταμπού χιούμορ, ενώ όσα αφορούν στην εξάσκηση των δεξιοτήτων είναι οι *υψηλές μορφές χιούμορ (high forms of humour)* όπως η ασυμβατότητα, η παρωδία, η ειρωνεία, η σάτιρα, η μετά-αφήγηση, το λογοπαίγνιο.⁹⁵

Η Cross (2011) στη μελέτη της για το χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία, ακολουθώντας την παραπάνω κατηγοριοποίηση και αποδεχόμενη τη διάκριση σε υψηλές και χαμηλές μορφές χιούμορ, διαπιστώνει ότι τα προαναφερθέντα συμπεράσματα για τη σημασία της γνωστικής ανάπτυξης επιβεβαιώνονται και στο χώρο των παιδικών βιβλίων. Πιο συγκεκριμένα, διαπιστώνει ότι οι παραπάνω μορφές χιούμορ, ακόμη και οι πιο σύνθετες εμφανίζονται σε βιβλία για μικρά παιδιά και παραθέτει μία *ιεραρχική κλίμακα*

⁹³ Kappas, K., “A Developmental Analysis of Children’s Responses to Humor”, στο Sara, I., (eds.), *A Critical Approach to Children’s Literature*, Chicago: The University of Chicago Press, 1967, σσ. 67-77. McGhee, P., “On the Cognitive Origins of Incongruity Humor: Fantasy Assimilation versus Reality Assimilation”, στο Goldstein, J., McGhee, P., (eds.), *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, New York & London: Academic Press, 1972, σσ. 61-80. McGhee, P., *Humor and Children’s Development: A Guide to Practical Applications*, Hawthorn Press, 1989, σσ. 1-27, 249-261. Alberghene, J., “Humor in Children’s Literature”, στο McGhee, P., (eds.), *Humor and Children’s Development: A Guide to Practical Application*, London: The Haworth Press, 1989, σσ. 233-245. Wood, D., *How Children Think and Learn*, Oxford: Blackwell, 1998, σσ. 128-130.

⁹⁴ McGhee, P., *Humor: Its Origin and Development*, San Francisco: Freeman, H., & Company, 1979, σ. 3.

⁹⁵ Cross, J., 2011, ό.π., σ. 10-12.

εξέλιξής του χιούμορ. Επισημαίνει, ωστόσο, ότι η κατηγοριοποίηση αυτή, δεν πρέπει να εκλαμβάνεται με απόλυτους όρους, καθώς το χιούμορ εμφανίζει ποικιλία εκδηλώσεων και συνδυασμών εάν το εξετάσει κανείς ενδο-κειμενικά στα παιδικά αφηγήματα.⁹⁶

Σύμφωνα με την Cross η ιεραρχική κλίμακα εξέλιξης του χιούμορ στα παιδιά κινείται από τις χαμηλές στις υψηλές μορφές χιούμορ και αναφέρει τις εξής:⁹⁷

1) Η *χοντροκομμένη φάρσα* (Slapstick Humor), κατά την Cross και τον Alberghene (1989) οι οποίοι υποστηρίζουν ότι εκλαμβάνεται ως οπτικό-χιούμορ και την τοποθετούν στη χαμηλότερη ιεραρχική κλίμακα.

2) Οι *υπερμεγέθεις ήρωες* (Oversize characters) –καρικατούρες, *γκροτέσκο*⁹⁸ και οποιαδήποτε μορφής υπερβολή- αποτελούν σύμφωνα με τους μελετητές⁹⁹ σπουδαία πηγή ευχαρίστησης και διασκέδασης για τους νεαρούς αναγνώστες. Στην κατηγορία αυτή συχνά εντάσσονται και οι στερεοτυπικοί χαρακτήρες.

3) Στην επόμενη θέση η Cross (2011) συσχετίζοντας τη γνωστική εξέλιξη των παιδιών με διαπιστώσεις¹⁰⁰ από τη θεωρία και κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας για το χιούμορ, κατατάσσει το ταμπού *χιούμορ* (taboo humor). (για το είδος αυτό βλ. αναλυτικά 1.1.1, 1.1.2, σσ. 24-31).

4) Στην εξελικτική αυτή κλίμακα καθώς ανεβαίνουμε, συναντώνται το *καταστασιακό χιούμορ* και το *χιούμορ παραλόγου*, με τις απλές γλωσσικές ανατροπές, παιγνιώδους λογικής και “αφελούς-ανόητου” περιεχομένου, που ξαφνιάζουν ευχάριστα τα μικρά παιδιά (nonsense humor). Η κατηγορία αυτή αποτελεί το πλατύσκαλο της κλίμακας και το κατώφλι διέλευσης στις πιο σύνθετες και υψηλές μορφές χιούμορ, οι οποίες είναι το λογοπαίγνιο, το πνεύμα, η σάτιρα, η ειρωνεία και η παρωδία. Στην κορυφή της κλίμακας, επίσης, ανήκουν η ασυμβατότητα και οι μετα-αφηγήσεις. Τις μορφές αυτές είναι σε θέση να αντιλαμβάνονται τα μικρά παιδιά έπειτα από ενασχόληση και εξάσκηση. Σύμφωνα με τις σχετικές έρευνες¹⁰¹ που στελεχώνουν τις θεωρίες ανάπτυξης του χιούμορ, για τις

⁹⁶ Ο.π., σσ. 11.

⁹⁷ Τις μορφές αυτές ο Kappas τις ονομάζει *παιδικό χιούμορ*. Kappas, K., 1967, ό.π., σ. 67.

⁹⁸ Το *γκροτέσκο* ο Τριβιζάς το περιγράφει ως «φαρσικό στοιχείο». Τριβιζάς, Ε., «Τα Νήματα του Χιούμορ στο Μαγικό Χαλί της Φαντασίας», *Διαβάζω*, τ. 336, σσ. 56.

⁹⁹ Για το *γκροτέσκο* βλ. αναλυτικά Thomson, P., *The Grotesque*, London: Methuen, 1972. Siegel, R., “The Little Boy Who Drops His Pants in a Crowd: Tomi Ungerer’s Art of the Comic Grotesque”, *The Lion and the Unicorn*, vol. 1 (1), 1977, σσ. 26-27.

¹⁰⁰ Jalongo, R., “Children’s Literature: There’s Some Sense to Each Humor”, *Childhood Education*, vol. 62 (2), 1985, σσ. 109-114.

¹⁰¹ Μεταξύ άλλων, Shultz, T., Robillard, J., “The Development of Linguistic Humour in Children: Incongruity through Rule Violation”, στο McGhee, P., Chapman, A., (eds.), *Children’s Humour*, Chichester: John Wiley & Son, 1976, σσ. 59-90. Anderson, C., Apseloff, M., *Nonsense Literature for Children: Aesop to Seuss*, Hamden, CT: Library Professional Publication, 1989.

υψηλές μορφές του απαιτούνται από τα παιδιά εκείνες οι γνωστικές ικανότητες, με συνοδά ερεθίσματα τα οποία όλο και περισσότερο αρχίζουν τα τελευταία χρόνια να εγγράφονται στα κείμενα της Παιδικής Λογοτεχνίας με διάφορους μεταμοντέρνους τρόπους,¹⁰² λαμβάνοντας υπόψη τον ιδεατό αναγνώστη – παιδί έχοντας ως στόχο να λειτουργήσουν χιουμοριστικά κατά την πρόσληψή τους από τα παιδικά κοινά.

Ο McGillis (2002) διαπιστώνει ότι, σύμφωνα με τη μεταμοντέρνα σύλληψη της Παιδικής Λογοτεχνίας, η αίσθηση του χιούμορ ποικίλλει στα μικρά παιδιά ανάλογα με τον τόπο που συντελείται η ανάγνωση, τη χρονική στιγμή, τη διάθεση, την ηλικία και την πνευματική κατάσταση που βρίσκονται. Σε μια δεδομένη φάση της ζωής τους μπορεί να αρέσκονται στο σκληρό και χοντροκομμένο χιούμορ (χαμηλές μορφές), σε κάποιες άλλες σε πιο υψηλές μορφές ή και το αντίθετο. Επίσης, για τους λόγους που θα επισημάνουμε και παρακάτω οι συγγραφείς και οι εικονογράφοι επιλέγουν στα βιβλία τους να υπάρχουν ποικίλα είδη χιούμορ, διότι το νεότερο και μετανεότερο παιδικό βιβλίο είναι είδος *δια-ηλικιακό* και *πολυτροπικό*. Με αυτό επιδιώκεται η διαδραστική και συμμετοχική ανάγνωση των γονέων, όχι μόνο για την εξυπηρέτηση των μικρών παιδιών αλλά και για τη δική τους ευχαρίστηση.¹⁰³

Σύμφωνα με τις θεωρίες που αναφέραμε και τις οποίες εύστοχα αποκαλεί ο Billig (2005), «*μνημειώδεις θεωρητικές παραδόσεις προς κατανόηση του χιούμορ*»,¹⁰⁴ διαπιστώνεται ξεκάθαρα ότι προκειμένου να προσεγγίσουμε το φαινόμενο του χιούμορ χρειάζεται η συμβολή όλων των θεωριών. Επίσης, δεδομένου της ρευστής φύσης του χιούμορ κάνουμε λόγο για προσέγγιση και όχι για δογματικούς ορισμούς και μονολιθικά συμπεράσματα. Εξαιτίας του «αφοριστικού» του χαρακτήρα, όπως έχουν επισημάνει μελετητές που έχουν ασχοληθεί με το θέμα, ελλοχεύουν κίνδυνοι. Διότι, όπως γράφει ο Presber, «*Χιούμορ είναι αυτό που δεν έχεις μόλις το ορίσεις*».¹⁰⁵

Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε τις κειμενικές προσεγγίσεις του χιούμορ που έχουν τύχει εφαρμογών, μεταξύ άλλων πεδίων διερεύνησης, και στην Παιδική Λογοτεχνία με

¹⁰² Pye, G., “Comedy Theory and the Postmodern”, *Humor: International Journal of Humor Research*, vol. 19 (1), 2006, σ. 53-70.

¹⁰³ McGillis, R., ‘Captain Underpants Is My Hero’: Things Have Changed – Or Have They?’, *Children’s Literature Association Quarterly*, vol. 27 (2), 2002, σσ. 62-10.

¹⁰⁴ Billig, M., *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, London: Sage Publication, 2005, σ. 5

¹⁰⁵ Το παράθεμα αυτό πήρα από το βιβλίο του Χανιωτάκης, Ν., *Το Χιούμορ στη Διδασκαλία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2010, σ. 53. Το πρωτότυπο βρίσκεται στο Gruntz – Stoll, J., Rißland, B., (Hrsg.), *Lachen macht Schule. Humor in Erziehung und Unterricht*, Klinkhardt: Bad Heilbrunn, 2001, σ. 18.

σκοπό να παρουσιάσουμε τον τρόπο προσέγγισής του στα μικροαφηγήματα τις εξετάσής μας.

1.1.5 Κειμενικές Προσεγγίσεις του Χιούμορ

Προκειμένου να επιτελεστεί το χιούμορ σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η «γλώσσα», σύμφωνα με τις παρανοήσεις, παρεξηγήσεις ή την τεχνική της ασυνεννοησίας που δημιουργείται ανάμεσα σε δυο ή περισσότερους συνομιλητές, αναφορικά με τη διαφορετική χρήση της. Ο Stephens αναφέρει ότι, *«το χιούμορ παράγεται από την εκμετάλλευση της αυθαίρετης σχέσης ανάμεσα στα σημεία και στα πράγματα ή στις πράξεις, και κυρίως των ασταθειών που μπορεί να προκύψουν όταν οι σημασίες ολισθαίνουν, πολλαπλασιάζονται ή αλλάζουν»*.¹⁰⁶

Λαμβάνοντας υπόψη τις θεωρίες για το χιούμορ, προκύπτει μία κατηγοριοποίηση των ειδών του, ανάλογα με την «περιοχή εκφοράς», σύμφωνα με την οποία διακρίνεται σε *καταστασιακό χιούμορ* και σε *λεκτικό*.¹⁰⁷

Ο Attardo (1994) διακρίνει το κειμενικό χιούμορ σε *αναφορικό* (referential) ή *καταστασιακό* (situational) χιούμορ και σε *λεκτικό* (verbal). Σύμφωνα με τη Γενική Θεωρία του Γλωσσικού Χιούμορ (ΓΘΓΧ) του Attardo (1994), η οποία ορίζει το χιούμορ ως ασυμβατότητα,¹⁰⁸ η *γνωστική αντίθεση*¹⁰⁹ αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση ώστε να

¹⁰⁶ Stephens, J., «Η Ανάλυση των Κειμένων. Γλωσσολογία και Υφολογία», στο Hunt, P., *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, Μητσοπούλου, Χρ., (μτφρ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006, σσ.131-152.

¹⁰⁷ Στην κατηγοριοποίηση αυτή προέβησαν οι Koestler (1964) και Kappas (1967) μετά από συστηματικές και πολυετείς μελέτες για το “παιδικό χιούμορ”. Τζαφεροπούλου, Μ., «Το Χιούμορ στην Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία (Πεζογραφία 1970-1990)», *Διαδρομές*, τ.23, 1991, σ. 168.

¹⁰⁸ Στον ορισμό του χιούμορ ως ασυμβατότητα στηρίζονται οι απόψεις του Raskin (1985) και του Attardo (1994) και με βάση αυτή τη θεώρησή τους αναδύθηκαν: η Σημασιολογική-Πραγματολογική Θεωρία του Raskin για τα ανέκδοτα και η Γενική Θεωρία του Γλωσσικού Χιούμορ (ΓΘΓΧ) του Attardo. Raskin, V., *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, D., 1985, ό.π., σσ. 99, 107-114. Attardo, S., Raskin, V., “Scripts Theory Rev(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation”, *Humor: International Journal of Humor Research*, 4 (3/4), 1991, σσ. 293-347. Attardo, S., Hughes-Attardo, D., Baltes P., Petray, M., “The Linear Organization of Jokes: Analysis of Two Thousands Texts”, *Humor: International Journal of Humor Research*, vol. 7 (1), 1994, σσ. 222-229.

¹⁰⁹ Την ορολογία *γνωστική ή γνωσιακή αντίθεση* χρησιμοποιεί η Τσάκωνα για να αποδώσει τον αγγλικό όρο “script opposition” που χρησιμοποιούν οι: Raskin, V., 1985, ό.π., σσ. 80-85, 135 και Attardo, S., *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin: Mouton de Gruyter, 2001a, σσ. 22-28. Τσάκωνα, 2004, ό.π., σσ. 49-53. Τις ορολογίες αυτές με την αντίστοιχη σημασία χρησιμοποιεί και η Γαβριηλίδου σε άρθρο της. Γραβριηλίδου, Σ., «Τιτλοφόρηση και

προκύπτει το χιουμοριστικό αποτέλεσμα. Η γνώση του ατόμου για τον κόσμο δομείται με βάση συγκεκριμένα *σενάρια* (scripts)¹¹⁰ τα οποία τείνουν να δημιουργούν κανονικότητες και δεδομένες προσδοκίες. Ειδικότερα, κατά την ανάγνωση και επεξεργασία του λεκτικού κειμένου, οι πληροφορίες και τα νοήματα που αναδύονται, ανασύρουν στην επιφάνεια γνωσιακές δομές που υπάρχουν ήδη καταγεγραμμένες στον αναγνώστη, ως γνωστικά σχήματα. Τα σχήματα αυτά εφόσον βρίσκονται σε γνωστική αντίθεση με την πραγματική εμπειρία της ζωής ή προηγούμενη αναγνωστική εμπειρία ή κάποιο προσωπικό βίωμα του ατόμου, τότε το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι χιουμοριστικό. Ουσιαστικά πρόκειται για την *αμφισύνδεση* δύο αντιθετικών πλαισίων αναφοράς ή κωδίκων, ενός πραγματικού και ενός μη πραγματικού, ενός πιθανού και ενός απίθανου, ενός δυνατού ή αδύνατου και λογικού ή παραλόγου.¹¹¹ Σύμφωνα με τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι το στοιχείο της διπολικής αντίθεσης των σεναρίων ή των γνωστικών σχημάτων, αποτελεί την πρωτογενή παράμετρο του κωμικού αιτίου.

Ως εκ τούτου, η *γνωστική αντίθεση* αποτελεί τη σημαντικότερη ιεραρχικά *γνωσιακή* (ή γνωστική) *παράμετρο* από το σύνολο των έξι που απαρτίζουν την εν λόγω θεωρία. Άλλη μία παράμετρος είναι η *κατάσταση*, η οποία αφορά στις ιδιαίτερες συνθήκες που εμφανίζονται μέσα σε ένα κείμενο, όπως ο τόπος, ο χρόνος, η δράση, οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες, τα αντικείμενα. Το χιούμορ συχνά διαθέτει κάποιο *στόχο*, ο οποίος μπορεί να είναι ένα πρόσωπο ή ομάδα ατόμων, μία ιδέα ή ένας κοινωνικός θεσμός, κάποιο στερεότυπο ή ακόμη και η ίδια η *γλώσσα*. Η *αφηγηματική στρατηγική* αφορά στον τρόπο παρουσίασης του χιούμορ μέσα στο κείμενο. Ο *λογικός μηχανισμός* σχετίζεται με την «παιγνιώδη λογική» που επικρατεί στην αφήγηση, ενώ η *γλώσσα* αφορά στις ιδιαίτερες γλωσσικές επιλογές και συνδυασμούς του συγγραφέα προκειμένου να κατασκευαστεί το χιουμοριστικό αποτέλεσμα. Από τις παραπάνω παραμέτρους πρωτίστως θα μας απασχολήσει η γνωστική αντίθεση και εν συνεχεία, αυτή της κατάστασης, του στόχου και η παράμετρος της γλώσσας.

Ειδικότερα, όταν η *γνωστική αντίθεση* των σεναρίων αφορά στο νόημα του κειμένου αναφορικά με τον περιγραφόμενο κόσμο, τότε πρόκειται για καταστασιακό ή αναφορικό χιούμορ. Το *καταστασιακό χιούμορ* εντοπίζεται στην πλοκή της αφήγησης, είναι το είδος

Χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία», *Δια-κείμενα*, τ.12, Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας, Α.Π.Θ, 2010, σσ. 33-42,
<http://dia-keimena.frl.auth.gr/site/images/stories/intertextes-12.pdf>.

¹¹⁰ Raskin, V., 1991, ό.π., σ. 135.

¹¹¹ Ο.π.

χιούμορ που προκύπτει από τη *διαταραχή της νόρμας*¹¹² των καταστάσεων και αφορά γεγονότα, πράξεις, ιδέες, θεσμούς. Σύμφωνα με την Τζαφεροπούλου (1991), «*Το καταστασιακό χιούμορ εδρεύει στον παροδικό και περιορισμένης κλίμακας κλωνισμό της κοινωνικής πραγματικότητας και προϋποθέτει με τη σειρά του τη γνώση των κανόνων που διέπουν την κοινωνία, το σύστημα των θεσμών, των αξιών, των συμβάσεων, των απαγορεύσεων κλπ.*».¹¹³

Στα παιδικά αφηγήματα συνήθεις μορφές καταστασιακού χιούμορ είναι:¹¹⁴

Η υπερβολή: Η χρήση υπερβολής ή μείωσης μεγέθους, αριθμών, αναλογιών, γεγονότων, συναισθημάτων, ενεργειών, βιωμάτων. Η υπερβολή στην καθαυτή αξία των αντικειμένων ή ιδεών.

Το χιούμορ ανωτερότητας:

α) Οι ανθρώπινες ατυχίες: Καταστάσεις δυσχερείς για τον ήρωα. Περιλαμβάνει το χιούμορ υπεροχής ή υποβάθμισης (απελευθέρωσης εχθρικών συναισθημάτων) και τις κωμικές δυσχερείς καταστάσεις (η αναποδιά που ταλαιπωρεί τον ήρωα δεν απελευθερώνει εχθρικά συναισθήματα αλλά προκαλεί συμπάθεια στο πρόσωπό του).

β) Το γελοίο: Το πείραγμα ή η κοροϊδία των άλλων ή του ίδιου μας του εαυτού. Στρέφεται εναντίον του μεγέθους, της δύναμης, των αδυναμιών των ενηλίκων, των κοινωνικών θεσμών, κλπ. Το *αρνητικό γελοίο* απελευθερώνει εχθρικά συναισθήματα, ενώ το *παιγνιώδες γελοίο* βασίζεται στην έκφραση συμπάθειας προς τις ανθρώπινες αδυναμίες.

γ) Η περιφρόνηση: Η απελευθέρωση της εχθρικότητας ή της επιθετικότητας μέσω της εξέγερσης. Εκφράζεται με την παραβίαση των συμβάσεων, την έκφραση

¹¹² Λέγοντας «νόρμα» εννοούμε το σύνολο των συμβάσεων είτε της γλώσσας είτε της κοινωνίας και την κανονικότητα που τις διέπει. Όταν η κανονικότητα αυτή διαταράσσεται (ασυμβατότητα) τότε έχουμε τη λεγόμενη «προσβολή της νόρμας». Τόσο για το γλωσσικό χιούμορ όσο και για το καταστασιακό. Κοινων. Το κοινώς αποδεκτό πλαίσιο συμπεριφοράς που επιβάλλει μία κοινωνία στα μέλη της, το οποίο συνδέεται άμεσα με τις διαδικασίες κοινωνικοποίησης του ατόμου. Γλωσσ. Η επίσημη μορφή συγκεκριμένης γλώσσας, αυτή που διδάσκεται στο σχολείο και χρησιμοποιείται από τους κρατικούς φορείς: η ποίηση συχνά παραβιάζει τη γλωσσική. Ετυμολογικά συγγενεύει με το νορμάλ < normal < λατ. normalis «κανονικός» < norma. Μπαμπινιώτης, Γ., «Νόρμα», *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας: με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων: ερμηνευτικό, ετυμολογικό, ορθογραφικό, συνώνυμων-αντιθέτων, κυρίων ονομάτων, επιστημονικών όρων, ακρωνυμίων*, Αθήνα: Κέντρο Λεξιλογίας, 1998., σ.

¹¹³ Τζαφεροπούλου, Μ., 1991, ό.π., σ. 168.

¹¹⁴ Την κατηγοριοποίηση των Koestler και Kappas χρησιμοποιεί και η Τζαφεροπούλου στη μελέτη της για το χιούμορ. Τζαφεροπούλου, Μ., 1991, ό.π., σσ. 167-173. Τζαφεροπούλου, Μ., *Το Χιούμορ στην Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία (Πεζογραφία 1970-1990)*, Αδημοσίευτη Διδακτορική διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε., Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1995, σσ. 28-31.

απαγορευμένων ιδεών, την κριτική εις βάρος της αυθεντίας των ενηλίκων, τη διάπραξη ενεργειών που αντίκεινται στα κοινωνικώς αποδεκτά δεδομένα.

Χοντροκομμένη φάρσα (Slapstick humor):

α) Η φάρσα: Η γρήγορη, θορυβώδης, ανισόρροπη σωματική δραστηριότητα, τα χονδροειδή αστεία, οι γκροτέσκο καταστάσεις.

β) Η βία: Η εκδήλωση ξαφνικής ή ακραίας βίας, εχθρικότητας, επιθετικότητας.

Ταμπού χιούμορ: Αφορά στη χρήση «κακών» λέξεων σκατολογικού περιεχομένου όπως «πιπί», «κακά» ή λέξεις ερωτικού περιεχομένου.

Μεταξύ άλλων, παράμετροι που συμβάλλουν στη σύνθεση του καταστασιακού χιούμορ είναι και αυτές της *έκπληξης* και του *παραλογισμού* (*χιούμορ παραλόγου*). Επιπρόσθετα, το κωμικό μιας κατάστασης αφορά σε ένα σύνολο αλληλοεξαρτώμενων κωμικών γεγονότων, τα οποία βρίσκονται σε συνεχή κλιμάκωση όπως:¹¹⁵ η πλοκή απρόοπτων επεισοδίων, η υιοθέτηση ξένων ρόλων μέσα από το μηχανισμό της μίμησης, η εμμονή σε κάποια άποψη, η εξάρτηση από κάποιο άτομο, η δυσαρμονία ανάμεσα σε αίτιο και αποτέλεσμα.

Το *λεκτικό χιούμορ* αφορά στη διαταραχή της νόρμας των λέξεων, την προσβολή των κανόνων που διέπουν τη γλώσσα ως σύστημα γραφής αλλά και επικοινωνίας. Περιλαμβάνει την ανοησία, την “άνοητη” δηλαδή χρήση της γλώσσας, την *τερατολογία* (ασυμβατότητα πραγματικότητας – φαντασίας), την *παραξενιά* ή *τεχνική του παραξενίσματος* (χρήση παραδόξου ή φανταστικού μηχανισμού). Στην κατηγορία αυτήν ανήκουν τα παιχνιδόλεξα, τα λογοπαίνια, τα λίμερικ, το ευφυολόγημα, οι γλωσσοδέτες.¹¹⁶

Η συγγραφέας Παιδικής Λογοτεχνίας και ποίησης Χορτιάτη (1994) γράφει για το λεκτικό χιούμορ ότι: «Το γλωσσικό παιχνίδι προσανατολίζει το παιδί όχι προς τον αναμασημένο λόγο που αποκοιμίζει το νου, αλλά προς ό,τι καλλιεργεί τη φαντασία, οξύνει την παρατηρητικότητα, προκαλεί την περιέργεια. Ο αναπάντεχος συνδυασμός λέξεων που περιέχει το στοιχείο του παραλογισμού δημιουργεί κάποια πνευματική εγρήγορση, αφύπνιση του, με χιούμορ, λεκτικά αστεία, λεκτικούς ακκισμούς και παράταιρα ταιριάσματα λέξεων. Το παιχνίδι με τις λέξεις μπορεί να είναι παρέκκλιση στη χρήση της γλώσσας, μια ευρηματική χρήση στη φανταστική γραμματική του λόγου, σ’ ένα τρελό παιχνίδι που σπάει

¹¹⁵ Λαλούμης, Δ., «Ψυχοκοινωνιολογία του Κωμικού: Μια Νέα Θεώρηση», *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, τ. 30, 2001, σ. 185-214.

¹¹⁶ Τζαφεροπούλου, Μ., 1991, ό.π., σσ. 167-173. Τζαφεροπούλου, Μ., 1995, ό.π., 41-48

τους φραγμούς της συμβατικής γλώσσας και φτιάχνει λέξεις και εικόνες, φτάνοντας στην υπέρβαση».¹¹⁷

Σύμφωνα με τον Kappas (1967) το λεκτικό χιούμορ διακρίνεται από:¹¹⁸

Την παραδοξολογία ή παράδοξο: Ο συσχετισμός δύο κατά γενική ομολογία ασύμβατων στοιχείων. Η απουσία λογικής σχέσης δύο αντικειμένων, ιδεών κ.λπ. μεταξύ τους ή με το περιβάλλον.

Το παράλογο: Η απουσία κοινής λογικής.

Το λεκτικό χιούμορ ορίζεται ως το είδος χιούμορ που προκύπτει εξαιτίας της λιγότερο ή περισσότερο «αποκλίνουσας» γλωσσικής μορφής του κειμένου, δηλαδή από τις λεξιλογικές επιλογές του συγγραφέα σε επίπεδο φωνολογικό, μορφολογικό, σημασιολογικό, αλλά και σε επίπεδο ύφους.¹¹⁹

Πιο συγκεκριμένα, η Τζαφεροπούλου (1991) το διακρίνει:

- α) Σε φωνολογικό επίπεδο, οι κωμικές καταστάσεις μπορεί να προκληθούν από τη χρήση παραπλήσιων ηχητικά λέξεων. Μια άλλη πηγή χιούμορ σε φωνολογικό επίπεδο είναι η ατελής/ανώριμη άρθρωση που θυμίζει παιδικό λόγο.
- β) Σε μορφολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από την υπερκανονικοποίηση, δηλαδή την τάση των παιδιών να δημιουργούν λέξεις (καταληκτικά μορφήματα δηλωτικά γένους, χρόνου, κλπ.) βάσει των κανόνων της γλώσσας και να συμμορφώνονται πλήρως σ' αυτούς. Στην κατηγορία αυτήν ανήκουν και τα «κορακίστικα».
- γ) Σε σημασιολογικό επίπεδο, το χιούμορ προκύπτει από την ομωνυμία, τη δημιουργία νέων λέξεων ή την παραβίαση των περιορισμών επιλογής. Η ομωνυμία ως αμφισημία αποτελεί πηγή παράδοξου και η λύση του προκαλεί ευθυμία. Η δημιουργία νέων λέξεων (ονοματοποιία) και η παραβίαση των περιορισμών επιλογής είναι μια ακόμη μορφή χιούμορ σε σημασιολογικό επίπεδο.
- δ) Σε πραγματολογικό επίπεδο, εξετάζεται η χρήση της γλώσσας σε πραγματικές συνθήκες, ως όργανο επικοινωνίας. Η γλώσσα δηλαδή αποδίδει την πραγματικότητα της ανθρώπινης κοινωνίας. Είναι φυσικό, λοιπόν, ότι σε άλλους κόσμους η γλώσσα προσαρμόζεται στις συγκεκριμένες συνθήκες που επικρατούν σε αυτούς. Η τεχνική της υπερκυριολεξίας του αντιθέτου της μεταφοράς είναι μια άλλη μορφή χιούμορ σε επίπεδο πραγματολογίας.

¹¹⁷ Χορτιάτη, Θ., «Εισαγωγή», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994.

¹¹⁸ Kappas, K., 1967, ό.π., σσ. 68-69.

¹¹⁹ Τσάκωνα, Β., 2004, ό.π., σ.117.

Οι κατηγορίες αυτές δεν είναι πάντα ευδιάκριτες και σαφώς διαχωρισμένες μεταξύ τους. Πολλές φορές λεκτικό και καταστασιακό χιούμορ συνυπάρχουν το ένα μέσα στο άλλο. Το *υφολογικό χιούμορ* αποτελεί το είδος λεκτικού χιούμορ το οποίο βασίζεται στην ασυμβατότητα μεταξύ του επιπέδου ύφους που υιοθετείται και αυτού που θα ήταν αναμενόμενο ή κατάλληλο να χρησιμοποιηθεί στη συγκεκριμένη επικοινωνιακή περίπτωση. Αντικείμενο της παρούσας διατριβής, αναφορικά με το υφολογικό χιούμορ, δεν αποτελεί η ταξινόμηση και η διάκριση των επιπέδων ύφους, βάσει των γλωσσικών διαλέκτων,¹²⁰ αλλά ο εντοπισμός και η ανάλυσή του ως επιπρόσθετου κειμενικού στοιχείου που μετέρχεται το χιούμορ προκειμένου να επιτελεστεί.

Με βάση τις παραπάνω διακρίσεις θα διερευνήσουμε το λεκτικό και καταστασιακό χιούμορ στα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα της εξέτασής μας. Στην ενότητα που ακολουθεί θα αναφερθούμε στα είδη χιούμορ που εντοπίζονται στην Παιδική Λογοτεχνία, με έμφαση στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. Τα είδη αυτά εντοπίζονται στα μικροαφηγήματα που εξετάσαμε και για τους λόγους αυτούς κρίναμε απαραίτητη την αναφορά μας στις λειτουργίες και στα χαρακτηριστικά τους.

1.2 Τα Είδη του Χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία

1.2.1. Το Κωμικό

Το χιούμορ και το κωμικό είναι τόσο αλληλένδετα μεταξύ τους που ορισμένες φορές ταυτίζονται. Πολλές από τις αντιλήψεις για την εξέλιξη και τη διαμόρφωση του κωμικού αναζητούν ακόμη απαντήσεις. Η αναζήτηση αυτή ξεκινά από τα χρόνια του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη και συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Ωστόσο, αρκετοί μελετητές έχουν δώσει κατά καιρούς διάφορους ορισμούς.

Ο Μπερξόν (1998) διακρίνει τέσσερα είδη κωμικού: το κωμικό των κινήσεων, των καταστάσεων, των λέξεων- φράσεων και των χαρακτήρων, τα οποία αναλύει στα σχετικά κεφάλαια του βιβλίου του.

Ο Ruch (2002) έπειτα από διεθνή έρευνα σε πολυποίκιλο και ανόμοιο δείγμα ανθρώπων, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το χιούμορ εντάσσεται στην ίδια

¹²⁰ Douglas, B., Finagan, E., “Register and Social Dialect Variation: An Integrated Approach”, στο Biber, D., Finegan, E., (eds.), *Sociolinguistic Perspectives on Register*, Oxford: Oxford University Press, 1994, σσ. 315-347.

σημασιολογική κατηγορία με το κωμικό και με το αστείο, το πνεύμα, το πείραγμα, το ευφυολόγημα, το καλαμπούρι, το λογοπαίγνιο, το ανέκδοτο, την ειρωνεία, τη σάτιρα.¹²¹

Ο πιο πρόσφατος ορισμός είναι της Rieger (2004). Διαπιστώνεται ως συγκερασμός πολλών απόψεων και εν προκειμένω για το κωμικό το προσεγγίζει: «ως έναν ενσωματωμένο μηχανισμό στην ανθρώπινη ύπαρξη που αποτελεί ένα φαρμακευτικό αντιστάθμισμα ή μια πολύτιμη μορφή στην αντιμετώπιση της πίεσης, της τραγωδίας ή οποιασδήποτε προκλητικής κατάστασης».¹²² Επιπλέον, για την Rieger, η ανάπτυξη του κωμικού στους ανθρώπους συνδέεται με τις θεραπευτικές ιδιότητες.

Από την πλευρά των κοινωνιολόγων, το κωμικό αποτελεί σπουδαία κοινωνική διάσταση στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου.¹²³ Όπως προκύπτει, σε ορισμένες καταστάσεις έχει άμεσα ανασταλτικά αποτελέσματα και είναι πιθανό να έχει κάποια αξία επιβίωσης στη ζωή του ανθρώπου¹²⁴, αφού οι πτυχές του κωμικού, το χαμόγελο και το γέλιο, θεωρούνται ως μέσα «εγγύτητας» και «επικοινωνίας».¹²⁵

Το κωμικό είναι πολυσύνθετο φαινόμενο και θεωρείται ότι δεν καλύπτεται από μία και μόνο θεωρητική προσέγγιση. Όλες οι προσεγγίσεις φαίνεται να καταλήγουν στο ίδιο συμπέρασμα: το κωμικό συνδέεται άμεσα με το χιούμορ, το αστείο και το γέλιο. Ορισμένες φορές τα όρια μεταξύ τους είναι τόσο συγκεχυμένα που τείνουν να επικαλύπτονται. Στην ελληνική αλλά και διεθνή βιβλιογραφία η χρήση της ορολογίας τους, στην πλειοψηφία, χαρακτηρίζει τις ίδιες καταστάσεις. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και η Κανατσούλη (1993), η οποία δεν εντοπίζει ουσιαστική διαφορά μεταξύ αστείου, χιούμορ και κωμικού και φαίνεται να θεωρεί τα δύο τελευταία ως μορφές του πρώτου.¹²⁶ Στην εργασία της χρησιμοποιεί τις έννοιες του χιούμορ και του κωμικού, αποδίδοντας και στις δύο το ίδιο νόημα, παρομοίως και η Τσάκωνα (2004) και ο Χανιωτάκης (2010) στις δικές τους μελέτες¹²⁷. Η Τζαφεροπούλου (1995) θεωρεί ότι το

¹²¹ Ruch, W., "Humo(u)r Research". Ανακοίνωση στο 14ο Συνέδριο της Διεθνούς Εταιρίας για την έρευνα του χιούμορ (14th Conference of the International Society for Humor Studies), Bertinoro 3-7 Ιουλίου 2002, Ιταλία.
www.uniduesseldorf.de/www/MathNat/Ruch/HumorSurvey.html.

¹²² Rieger, A., "Make it just as Normal as Possible with Humor", *Mental Retardation*, vol. 42 (6), 2004, σσ. 427-444.

¹²³ Kuiperb, N., Olinger, L., "Humor and Mental Helth", στο Friedman, H., *Encyclopedia of Mental Health*, Academic Press, San Diego, vol. 2, 1998, σσ. 445-458.

¹²⁴ Derk's, P., Berkowitz, J., "Some Determinants of Attitudes Towards a Joker", *International Journal of Humor Research*, vol. 2, 1989, σσ. 385-389.

¹²⁵ Rieger, A., 2004, ό.π., σσ. 427-444.

¹²⁶ Κανατσούλη, Μ., *Ο Μεγάλος Περίπατος του Γέλιου. Το Αστείο στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Έκφραση, 1993, σσ. 30, 32.

¹²⁷ Τσάκωνα, Β., ό.π. σ. 26. Χανιωτάκης, Ν., ό.π., σσ. 38-39.

κωμικό είναι προέκταση του χιούμορ και εγκλείεται σε αυτό.¹²⁸ Η Κωστίου (2005) υποστηρίζει ότι το κωμικό εμπεριέχεται στο χιούμορ, είναι συνώνυμες ορολογίες όμως διαφορετικές.¹²⁹

Λαμβάνοντας υπόψη τις παραπάνω διακρίσεις, διαπιστώνεται ότι συγκλίνουν οι προσεγγίσεις των ερευνητών τόσο όσο και οι δύο όροι *χιούμορ* και *κωμικό*. Ωστόσο, στο σημείο αυτό θα θέλαμε να διευκρινίσουμε ότι για τις ανάγκες της δικής μας διατριβής καταλήξαμε σε μια προσέγγιση που υιοθετεί τα παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφερόμαστε στο *χιούμορ* ως όρο «ομπρέλα» όπως σημειώσαμε και στην αρχή του κεφαλαίου (βλ. 1.1, σ. 23). Σε σχέση με τον όρο *κωμικό* θα αναφερόμαστε σε όλα τα παράγωγα αποτελέσματα του χιούμορ.¹³⁰ Ειδικότερα η έμφαση της διατριβής αυτής στο κωμικό του χαρακτήρα/ήρωα εξετάζει τις όψεις του φαινομένου που αναλύσαμε, με αναφορά στο πλαίσιο παραγωγής του χιουμοριστικού κειμένου και στην κατασκευή των στοιχείων αυτών που συνθέτουν το κωμικό του ήρωα.

1.2.2 Η Σάτιρα

Η *σάτιρα* εντάσσεται στις υψηλές και πιο επιτηδευμένες μορφές χιούμορ. Αν και είναι γνωστή από την αρχαιότητα με τον Αριστοφάνη, ακόμη και σήμερα διαπιστώνεται μία σύγχυση στον ορισμό της.¹³¹

Η *σάτιρα* λειτουργεί σαν δικαστήριο, έχει σταθερά μέτρα και σταθμά και έχει πάντοτε συνείδηση του πώς είναι τα πράγματα και πώς θα έπρεπε να είναι. Γι' αυτό πολλές φορές λειτουργεί διορθωτικά, σωφρονιστικά.¹³² Σύμφωνα με την Κανατσούλη (1993), «*Πρόκειται για λεκτική γελοιογραφία με την οποία παραμορφώνονται τα ψυχικά χαρακτηριστικά ενός ατόμου ή μιας κοινωνίας με την υπερβολή ή την απλοποίηση. [...]*

¹²⁸ Τζαφεροπούλου, Μ., 1995, ό.π., 21-22.

¹²⁹ Κωστίου, Ε., *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής: Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2005, σ. 239.

¹³⁰ Την διάκριση αυτή κάνει η Cross, J., 2011, ό.π., σσ. 18-19.

¹³¹ Ετυμολογίες για τη «Σάτιρα», α) (φιλολογικός όρος) λογοτεχνικό είδος (έμμετρο ή πεζό) όπου ασκείται κριτική με τρόπο σκωπτικό σε πρόσωπα και πράγματα και καταστάσεις της κοινωνίας με σκοπό της διόρθωσή τους, (γενικότερα) η διακωμώδηση, η σκωπτική κριτική, στο Μπαμπινιώτης, Γ., *Λεξικό Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 1998, σ. 1592. β) λογοτεχνικό είδος που διακωμωδεί με δημοτικό τρόπο τα δημόσια ή ιδιωτικά ήθη, χαρακτήρων ανθρώπων ή καταστάσεις», στο *Λεξικό Κοινής Νεοελληνικής*, Θεσ/νίκη: Α.Π.Θ., Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ιδρυμα Τριανταφυλλίδη), 1998, σ. 1198.

¹³² Pollard, A., *Σάτιρα*, Παπαμάργαρης, Θ., (Μτφ.), Αθήνα: Ερμής, (σειρά *Η Γλώσσα της Κριτικής*) 1984, σ.13.

*Κυμαίνεται ανάμεσα στο ελαφρό και το σοβαρό, στο εντελώς ασήμαντο και το βαριά δασκαλίστικο».*¹³³

Ειδικότερα, στόχος της σάτιρας είναι να κρίνει, να ανατρέπει και να διασκεδάζει, ενώ βασικά χαρακτηριστικά και όπλα της είναι αφενός η κριτική και το χιούμορ αφετέρου η ειρωνεία.¹³⁴ Σε αντίθεση με το χιούμορ είναι επιθετική και ηθικοπλαστική.¹³⁵

Το χιούμορ στα λογοτεχνικά κείμενα συχνά συγχέεται με τη σάτιρα. Σύμφωνα με τον Attardo (2001α), «*Η σάτιρα δηλαδή χρησιμοποιεί μεταξύ άλλων το χιούμορ για να πετύχει τους στόχους της, άρα δεν ταυτίζεται με αυτό*».¹³⁶

Χαρακτηριστικό κείμενο της ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας στο οποίο παρατηρούνται τα φαινόμενα αυτά, είναι το έργο του Τριβιζά (1984) *Το Όνειρο του Σκιάχτρου*¹³⁷. Όλη η σκηνή όπου δικάζεται και καταδικάζεται το σκιάχτρο από τους κυνηγούς και καλείται να απολογηθεί με το στόμα του κλειστό αποτελεί σάτιρα. Σατιρίζεται το νομοθετικό σύστημα, η κατάχρηση εξουσίας, οι αυθαίρετοι κανονισμοί της φυλακής, κλπ.¹³⁸ Άλλο ένα παράδειγμα σάτιρας από παιδικό βιβλίο είναι από το παραμύθι του Rodari *Περιπέτεια με την τηλεόραση*.¹³⁹ Ο συγγραφέας με τις επιλογές των ηρώων που κάνει, καταδικάζει τα κακώς κείμενα της εποχής του, όπως το εκπαιδευτικό σύστημα, οποιαδήποτε μορφή εξουσίας, την αλόγιστη χρήση της τεχνολογίας, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τον υπερκαταναλωτισμό.¹⁴⁰

1.2.3 Η Ειρωνεία

Η διάκριση μεταξύ *χιούμορ* και *ειρωνείας* δεν είναι πάντοτε σαφής. Ωστόσο ο Attardo (2001α) επισημαίνει ότι το *χιούμορ* και η *ειρωνεία* ενίοτε αλληλεπικαλύπτονται,

¹³³ Κανατσούλη, Μ., 2002, ό.π., σ. 36.

¹³⁴ Κωστίου, Α., 1995, ό.π., σσ.54, 243.

¹³⁵ Τσάκωνα, Β., 2004, ό.π., σσ. 22-23.

¹³⁶ Attardo, S., *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin: Mouton de Gruyter, 2001a, σσ. 123-125.

¹³⁷ Τριβιζάς, Ε., *Το Όνειρο του Σκιάχτρου*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1984.

¹³⁸ Το παράδειγμα είναι από άρθρο του ίδιου του συγγραφέα, στο Τριβιζάς, Ε., «Τα Νήματα του Χιούμορ στο Μαγικό Χαλί της Φαντασίας», *Διαβάζω*, τ. 336, σσ. 55-61, για το παράδειγμα σ. 56.

¹³⁹ Rodari, G., «Περιπέτεια με την Τηλεόραση», στο *Παραμύθια για να Σπάτε Κέφι*, Αθήνα: Κέδρος, 2001.

¹⁴⁰ Παπαντωνάκης, Γ., «Διδάσκοντας Παιδική Λογοτεχνία στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Τζιάνι Ροντάρι *Περιπέτεια με την Τηλεόραση*», *Κείμενα*, τ. 8., Δεκέμβριος 2008, σσ. 1-16, <http://keimena.ece.uth.gr/>. Κανατσούλη, Μ., 2002, ό.π., σσ. 70-75.

ταυτόχρονα όμως τονίζει ότι πρόκειται για δύο διαφορετικά φαινόμενα.¹⁴¹ Η σύγχυση που επικρατεί εντοπίζεται και στα λεξικά λογοτεχνικών όρων, στα οποία συχνά παρατηρείται σύγχυση ανάμεσα στους όρους, καθώς ο ένας χρησιμοποιείται στη θέση του άλλου ή συχνά και οι δύο χρησιμοποιούνται για την αναφορά στο ίδιο φαινόμενο.¹⁴² Το χιούμορ και η ειρωνεία είναι διαφορετικά φαινόμενα που είναι δυνατό να επικαλύπτονται σε ορισμένες περιπτώσεις όχι μόνο στη συνείδηση και στη γλωσσική συνείδηση των ομιλητών, αλλά και στην ουσία τους. Η επικάλυψη αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι και τα δύο φαινόμενα βασίζονται σε κάποιου είδους αντίθεση. Διαφοροποιούνται, όμως, καθαρά ως προς το ότι το μεν χιούμορ στοχεύει στο γέλιο και τη διασκέδαση η δε ειρωνεία αποσκοπεί κατεξοχήν στην κριτική και την επίθεση.

Σύμφωνα με τον Μπερζόν (1998) η *ειρωνεία* γεννιέται από την αντίθεση πραγματικότητας και ιδανικού.¹⁴³ Ο Pirandello υποστηρίζει ότι, «η *διαφορά του χιούμορ από την ειρωνεία συνίσταται στο εξής: παρά το γεγονός ότι και τα δύο στηρίζονται σε μια αντίφαση, η ειρωνεία ως ρητορικό σχήμα υπονοεί μια αντίφαση ανάμεσα σε ό,τι λέγεται και ό,τι εννοείται. Αντίθετα στο χιούμορ η αντίφαση δεν είναι ποτέ προφανής, αλλά ουσιαστική και άλλης φύσεως*».¹⁴⁴

Η Ζερβού (1983) ορίζει την *ειρωνεία* ως εξής: «είναι η αντίφαση ανάμεσα σε δύο καταστάσεις ή δύο γνώμες που συνυπάρχουν».¹⁴⁵

Η Κανατσούλη (1993) σημειώνει για την *ειρωνεία* ότι, «ανήκει στις “μη καθαρές” μορφές κωμικού, έχει στόχο να παίρνει στα σοβαρά τα στοιχεία εκείνα που δεν είναι για να τα παίρνει κανείς στα σοβαρά. Πρόκειται ουσιαστικά για μια αντίθεση ή ασυμφωνία

¹⁴¹ Attardo, S., 2001a, σσ. 123-125.

¹⁴² Ετυμολογίες για την «Ειρωνεία»: α) εμπαιγμός, κοροϊδία των ελαττωμάτων ή των αδυναμιών των άλλων γραπτά ή με λόγια και με τρόπο λεπτό, συνήθως με έκφραση προσποιητής άγνοιας, με χρήση υπονοουμένων και με απόκρυψη ή αναστροφή του πραγματικού νοήματος των λόγων, λεπτός σαρκασμός, στο Κριαράς, Ε., *Νέο Ελληνικό Λεξικό. Λεξικό της Σύγχρονης Ελληνικής Δημοτικής Γλώσσας*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995, σ. 421. β) η χρήση του λόγου κατά τέτοιο τρόπο, ώστε το αποδιδόμενο νόημα να αντιτίθεται στο κυριολεκτικό, η κοροϊδευτική διατύπωση, το σχόλιο που ερμηνεύεται ως έμμεση προσβολή, στο Μπαμπινιώτης, Γ., *Λεξικό Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 1998, σ. 565. γ) περιφρονητικός ή υποτιμητικός αστεϊσμός, εμπαιγμός, χλευασμός ή σαρκασμός σε βάρος άλλου τον οποίο εκφράζει κάποιος με τη διατύπωση μιας γνώμης ή με την έκφραση ενός συναισθήματος διαφορετικών ή αντίθετων από αυτό που νομίζει ή αισθάνεται, σχήμα λόγου με το οποίο ένας ομιλητής χρησιμοποιεί λέξεις ή φράσεις με περιεχόμενο εντελώς αντίθετο από αυτό που εννοεί, για να χλευάσει ή να περιπαίξει ή να εκφράσει έντονη αγανάκτηση κτλ., στο *Λεξικό Κοινής Νεοελληνικής*, Θεσ/νίκη: Α.Π.Θ., Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ιδρυμα Τριανταφυλλίδη), 1998, σ. 423.

¹⁴³ Μπερζόν, Α., 1914/1998, ό.π., σ. 77-78.

¹⁴⁴ Κωστής, Κ., 2002, ό.π., σσ. 241-242.

¹⁴⁵ Ζερβού, Α., «Ειρωνεία και Σαρκασμός. Το Μοτίβο “γάμος-θάνατος” στον Όμηρο (μικρή ιστορική θεώρηση του όρου ειρωνεία)», *Φιλολόγος*, τ. 33, 1983, σσ. 194-207.

φαινομένου και πραγματικότητας όπου, όσο μεγαλύτερη είναι η αντίθεση, τόσο πιο εντυπωσιακή γίνεται η ειρωνεία».¹⁴⁶

Επιπρόσθετα, η Κανατσούλη (1993) υποστηρίζει ότι ο *σαρκασμός* είναι η “κακή” πλευρά της ειρωνείας, χωρίς το μυστήριο και την εκλέπτυνση που διακρίνει την “καθαρή” ειρωνεία. «Είναι περιστασιακός και φραστικός. Πιο χοντροκομμένος από την ειρωνεία, γίνεται αμείλικτος, στερείται γενναιοψυχίας και προέρχεται από μίσος και κακία, από εκδίκηση και πικρό εμπαιγμό που στρέφεται πάντα προς τους άλλους».¹⁴⁷

Το αντίθετο της *κωμικής ειρωνείας* (comic irony) είναι η *τραγική ειρωνεία* (tragic irony). Σύμφωνα με τον Τριβιζά (1994), «Η κωμική ειρωνεία στηρίζεται στην αρχή ότι ο θεατής γνωρίζει περισσότερα από κάποιον ή κάποιους, ή και όλους τους χαρακτήρες του έργου και συνεπώς απολαμβάνει τις παρεξηγήσεις, παρανοήσεις και παρερμηνείες των ηρώων, οι οποίοι αγνοούν κάποιο ζωτικό στοιχείο ή πληροφορία. Ο θεατής για παράδειγμα γνωρίζει ότι το δήθεν σκιάχτρο που πιάνει φιλίες με τον Αχυρούλη είναι στην πραγματικότητα ο μασκαρεμένος κυρ-Δίκανος, ενώ ο ήρωας το αγνοεί».¹⁴⁸

1.2.4 Η Παρωδία

Η *παρωδία*, όπως η σάτιρα και η ειρωνεία, ανήκουν στις υψηλές μορφές χιούμορ.¹⁴⁹ Για την παρωδία ορισμένοι μελετητές κάνουν λόγο για ιδεολογική διαφορά αναφορικά με αυτήν ως «είδος κωμικό» και ως «μηχανισμό λογοτεχνικής αναδημιουργίας», απ’ όπου προκύπτει μία σύγχυση.¹⁵⁰

Η Κανατσούλη (1993) υποστηρίζει ότι η παρωδία αποτελεί «...ιδιόρρυθμη περίπτωση απομυθοποίησης», ενώ ως «απομυθοποίηση» ορίζει την ανώμαλη προσγείωση του ανθρώπινου ιδανικού, τον κατακόρυφο εξευτελισμό του.¹⁵¹

Η *παρωδία* απαιτεί την εγρήγορση, την παρατηρητικότητα και την ενεργητική συμμετοχή του αναγνώστη, γι’ αυτό και θεωρείται «λόγιο» είδος. Είναι ανατρεπτική,

¹⁴⁶ Κανατσούλη, Μ., *Ο Μεγάλος Περίπατος του Γέλιου. Το Αστείο στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Έκφραση, 1993, σ. 37.

¹⁴⁷ Κανατσούλη, Μ., 1993, ό.π., σ. 38.

¹⁴⁸ Τριβιζάς, Ε., «Τα Νήματα του Χιούμορ στο Μαγικό Χαλί της Φαντασίας», *Διαβάζω*, τ. 336, σσ. 55-61. Το παράδειγμα είναι από το βιβλίο του *Το Όνειρο του Σκιάχτρου*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1984.

¹⁴⁹ Βλ. 1.1.4, σσ. 36-42.

¹⁵⁰ Κωστίου, Κ., 2002, ό.π., σσ. 195-198.

¹⁵¹ Κανατσούλη, Μ., 1993, ό.π., σ. 35.

βαθύτητα ειρωνική, επιδιώκει την έκπληξη και εδράζεται στο απροσδόκητο. Τα παρωδιακά στοιχεία ξεχωρίζουν κάθε φορά που ο λόγος των προσώπων φαντάζει *αλλότριος* και *διφωνικός*, το λεγόμενο φαινόμενο του *πολυγλωσσισμού*¹⁵² σύμφωνα με τον Bakhtin (1980). Ο κάθε ήρωας θεωρείται φορέας των δεδομένων ιδεολογικών σκοπιμοτήτων της εποχής του. Ειδικότερα σύμφωνα με τη Ζερβού (1992), η παρωδία χρησιμοποιεί κατά κόρον τον «*αλλότριο και ειλημμένο λόγο*», αφού συνειδητά τον μιμείται.¹⁵³

Η Hutcheon (1985/2000) υποστηρίζει ότι η *παρωδία* είναι βασικό χαρακτηριστικό όλων των τεχνών της μεταμοντέρνας κοινωνίας. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί τον όρο «παρωδία» με την ευρύτερη σημασία της διασκευής και της αναδημιουργίας έργων τέχνης. Μεταξύ αυτών και τα παιδικά εικονογραφημένα βιβλία τα οποία πέραν των διδακτικών και ψυχαγωγικών σκοπιμοτήτων τους επιδιώκουν μέσω της εικόνας και την αισθητική καλλιέργεια του μικρού παιδιού.¹⁵⁴

Ο πιο πρόσφατος ορισμός της *παρωδίας* έτσι όπως εντοπίζεται στη λογοτεχνία για μικρά παιδιά, είναι της Ζερβού (2007) και έχει δύο βασικές σημασίες, «*Η πρώτη θεώρηση προβάλλει την παρωδία ως μηχανισμό λογοτεχνικής (ανα)δημιουργίας που συνεχίζει και ταυτόχρονα ανατρέπει, θεαματικά ή διακριτικά, την παράδοση. Η δεύτερη την ταυτίζει με ένα λογοτεχνικό γένος υβριδικό και δευτερογενές που προκύπτει από μία (διαδικασία) μίμησης με στοιχεία αντίθεσης, συνήθως υπονομευτικά*».¹⁵⁵

Η τεχνική της παρωδίας θα απασχολήσει ιδιαίτερα τη μελέτη μας, καθώς εντοπίζεται σε μεγάλο μέρος του υλικού μας. Η Παιδική Λογοτεχνία, καθώς βρίσκεται σε άμεσο διάλογο με τις ιδεολογικές και καλλιτεχνικές κινήσεις της εποχής από την οποία εμπνέεται και διαμορφώνεται, διακρίνεται από μία ανανεωτική διάθεση, η οποία εκδηλώνεται με συγκεκριμένες τεχνικές – μεταξύ άλλων αυτήν της *μεταμυθοπλασίας* και της *διακειμενικότητας*- που έχουν σκοπό να αμφισβητήσουν παγιωμένες αντιλήψεις και προκαταλήψεις της λογοτεχνίας, αλλά κυρίως να υπονομεύσουν τους δεδομένους τρόπους πρόσληψης της αφήγησης για παιδιά. Συγγραφείς και εικονογράφοι

¹⁵² Bakhtin, M., *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, Σπανός, Γ., (Μτφ), Αθήνα: Πλέθρον, 1980, σ.158.

¹⁵³ Ζερβού, Α., *Λογοκρισία και Αντιστάσεις στα Κείμενα των Παιδικών μας Χρόνων*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1992, σ. 77.

¹⁵⁴ Hutcheon, L., *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth – Century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985/2000, σσ. 1-3.

¹⁵⁵ Ζερβού, Α., «Ευγένιος ο Παρωδός, της Εποχής μας Κληρωτός, ή οι Περιπέτειες των Λέξεων και των Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, Σεπτέμβριος 2007, σσ. 1-26.
<http://keimena.ece.yth.gr>.

σκηνοθετούν διακειμενικές και δια-εικονικές παρωδίες και προσκαλούν το μικρό αναγνώστη να γίνει συμπαίχτης και συν-δημιουργός της αφήγησης. Η παρωδία απαιτεί την ενεργητική συμμετοχή και εμπλοκή του αναγνώστη στην αφήγηση, ωθώντας τον έτσι να σταθεί αποστασιοποιημένα και κριτικά ανάμεσα σε δύο ιδεολογικές συνιστώσες. Της παράδοσης από τη μία και της νεωτερικότητας από την άλλη. Τοιουτοτρόπως, τα παιδιά-αναγνώστες καλούνται να γεμίσουν τα αφηγηματικά «κενά» με την προσωπική τους εμπειρία και βούληση. Οι τεχνικές αυτές αποσκοπούν στην αναγνωστική ωριμότητα και την πνευματική ενηλικίωση των μικρών παιδιών/αναγνωστών. Η Καλογήρου (1999) γράφει ότι, «Μέσω της ενεργητικής του εμπλοκής στο κείμενο ο αναγνώστης γίνεται νοηματοδότης και συνδημιουργός του κειμένου, ανακλώντας γνώσεις, ατομικές εμπειρίες, αναγνωστικές και εικαστικές μνήμες, βιώματα, ψυχικές καταστάσεις».¹⁵⁶ Ως εκ τούτου, γίνεται αντιληπτό ότι η παρωδία αποτελεί βασικό τρόπο θεματικής και μορφικής δόμησης των κειμένων, με πολιτισμικές και ιδεολογικές προεκτάσεις ως προς την ερμηνευτική τους λειτουργία.¹⁵⁷

Η Beckett (2001) υποστηρίζει ότι η παρωδία αποτελεί σημείο αναφοράς της νεωτερικής και μετανεωτερικής λογοτεχνίας για παιδιά. Η ίδια διαπιστώνει ότι τα παιδιά του εικοστού πρώτου αιώνα διαθέτουν ιδιαίτερα αναπτυγμένες μεταγνωστικές ικανότητες¹⁵⁸ κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης των τύπων της παρωδίας, οι οποίες οφείλονται στην εξέλιξη του ανθρώπινου εγκεφάλου και στη χρήση του διαδικτύου. Τα παιδιά αυτής της γενιάς μέσα από τη διαδραστική χρήση¹⁵⁹ του υπολογιστή εξασκούν εκείνες τις δεξιότητες που τα καθιστούν ικανά να μπορούν να αποκωδικοποιήσουν και να απολαύσουν το δια-δραστικό παιχνίδι της παρωδίας με την παράδοση στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. Η συγγραφέας ανάγει την παρωδία στην κορυφή της κλίμακας κατάταξης των μορφών χιούμορ, ως την πιο επιτηδευμένη και εκλεπτυσμένη. Με τις παραπάνω θέσεις της δίδει απάντηση σε συγγραφείς, εικονογράφους και

¹⁵⁶ Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α΄., Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1999, σ. 70.

¹⁵⁷ Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η Νεωτερικότητα στη Λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σσ. 25-30, 37-43, 59-70.

¹⁵⁸ Canestrari, C., "Meta-Communicative Signals and Humorous Verbal Interchanges: A Case Study", *Humor: International Journal of Humor Research*, vol. 23 (3), 2010, 327-349.

¹⁵⁹ Βλ. σχετικά Γιαννικοπούλου, Α. (2004). «Όταν η Λογοτεχνία συναντά την Τεχνολογία: Πολυμεσικά και Υπερκειμενικά στοιχεία σε Βιβλία για Μικρά Παιδιά», στο Κατσίκη-Γκίβαλου, Α., (Επιμ.), *Η Λογοτεχνία Σήμερα: Όψεις, Αναθεωρήσεις, Προοπτικές*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2004, σσ. 362-367. Yannicopoulou, A., "Hypertextual Elements in the Interactive Fiction of Trivizas", *Bookbird*, vol. 45 (1), 2007, 15-22. Φώκιαλη, Ε., «Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο στο σύγχρονο εικονογραφημένο περιβάλλον», *Κείμενα*, τ. 10, 2008, σσ. 1-14.

εκδοτικούς οίκους τους οποίους διακρίνει ένας δισταγμός ως προς τις ικανότητες των μικρών παιδιών να αντιληφθούν και να απολαύσουν την παρωδία.¹⁶⁰

Η παρωδία εντοπίζεται σε διάφορες μορφές, οι οποίες τις περισσότερες φορές συνυπάρχουν μέσα στο κείμενο. Στην Παιδική Λογοτεχνία και κυρίως στα βιβλία της δικής μας μελέτης οι πιο συχνοί τύποι παρωδίας, σύμφωνα με τη Ζερβού (2007) είναι οι εξής παρακάτω:¹⁶¹

α) Η παρωδία των ήχων και των λέξεων (μινιμαλιστική)

Η γλώσσα διαθέτει σπουδαίο μεγαλείο, εκτός από τη γενεσιουργό της δύναμη να γεννά λογοτεχνικότητα, έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί «ακουστικές εικόνες» και *ηχητικά παρετυμολογικά παιχνίδια*. Έτσι μπορεί να επηρεάζει και να καθορίζει τη μορφή και το περιεχόμενο της ιστορίας. Η ανατροπή του συστήματος των κανόνων που διέπουν τη γλώσσα δημιουργεί παρηχήσεις, γλωσσικά παιχνίδια κυρίως αντιστροφής και αντικατάστασης. Για παράδειγμα, η Ζερβού (2007) αναφέρει από το βιβλίο του Ευγένιου Τριβιζά, *Η Τελευταία Μαύρη Γάτα*, η μινιμαλιστική παρωδία βασίζεται «σε πρωτόγνωρες λέξεις που έχουν σχέση με τον κόσμο των γατών». Πιο συγκεκριμένα, «γατάθλιψη», «αγατούλα», «γατεργάρης», «γαταφύγιο» και ούτω καθεξής.¹⁶²

β) Εκ μεταφοράς παρωδία ή αλληγορία

Μία από τις εκδηλώσεις αυτού του τύπου παρωδίας είναι μέσω του *ανθρωπομορφισμού*. Η απώθηση και η μετάθεση στο ζωικό βασίλειο οποιουδήποτε είδους προβληματισμού που δυσκολεύει τους ενήλικες να συζητήσουν με ανώδυνο τρόπο με τα παιδιά είναι συχνό φαινόμενο στην Παιδική Λογοτεχνία. Αυτό οφείλεται κυρίως στις δεδομένες παιδαγωγικές αρχές σύμφωνα με τις οποίες το παιδί προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας διανύει την ηλικιακή-γνωστική φάση της ζωής του, η οποία χαρακτηρίζεται από διάχυτο *ανιμισμό*.¹⁶³

¹⁶⁰ Beckett, S., "Parodic Play with Paintings in Picture Books", *Children's Literature*, vol. 29, 2001, σσ. 175-176.

¹⁶¹ Ζερβού, Α., «Ευγένιος ο Παρωδός, της εποχής μας Κληρωτός, ή οι Περιπέτειες των Λέξεων και των Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, Σεπτέμβριος 2007, σσ. 7-26.
<http://keimena.ece.yth.gr>.

¹⁶² Ο.π., σ. 9.

¹⁶³ Είναι η τάση των παιδιών να δίδουν σε όλα τα ζώα και τα άψυχα αντικείμενα ανθρώπινες ιδιότητες. Βλ. σχετικά Piaget, J., *The Language and Thoughts of the Child*, Trans. Cabain, M. & R. London and New York: Routledge, 2002/1926. Piaget, J., *Η Γλώσσα και η Σκέψη του Παιδιού. Μελέτες για τη Λογική του Παιδιού*, Αβαριστιώτη, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Καστανιώτης, 2007. *The Origins of Intelligence in Children*, Madison: International Universities Press, 1952/1992. Piaget, J., *Η Γλώσσα και η Σκέψη του Παιδιού. Μελέτες για τη Λογική του Παιδιού*, Αβαριστιώτη, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Καστανιώτης, 2007.

Επίσης, είναι η μεταφορά¹⁶⁴ μιας πραγματικότητας που καθορίζεται από συγκεκριμένες συνιστώσες και συγκεκριμένα σ' ένα διαφορετικό χωροχρόνο. Η εκ μεταφοράς παρωδία ή αλληγορία απελευθερώνεται αναγκαστικά από τον κωμικό της χαρακτήρα και συνιστά την τραγική όψη του χιούμορ. Επίσης, είναι βαθιά αλλά έμμεσα διδακτική. Σύμφωνα με τη Ζερβού (2007), «ο καλά μεταμφιεσμένος μέσα στη λογοτεχνικότητα διδακτισμός που έχει χαρακτήρα αφυπνιστικό και προσγειωτικό και γίνεται πραγματικό κατώφλι για τη ζωή, προειδοποιώντας με ειλικρίνεια, χωρίς να εξωραϊζει, αλλά και χωρίς να απογοητεύει».¹⁶⁵ Αυτή η παρωδιακή μορφή απευθύνεται εξίσου σε παιδιά και ενήλικες. Για παράδειγμα, η Ζερβού (1996) αναφέρεται στην περίπτωση του μυθιστορήματος *Η Τελευταία Μαύρη Γάτα*, όπου ο κόσμος των γατών και των ανθρώπων συμφύρονται και αναμειγνύονται. Σύμφωνα με τη Ζερβού (2007), «*Αυθόρμητα το μυαλό του αναγνώστη ανατρέχει σε εποχές, όπως αυτή του ναζισμού, όπου οι αναλογίες είναι απολύτως σαφείς κι αναγνωρίσιμες, αλλά και αντίστοιχοι συνειρμοί μπορεί να ισχύουν και για οποιαδήποτε άλλη εποχή βαρβαρότητας*».¹⁶⁶

γ) Διακειμενική Παρωδία

Η διακειμενικότητα, σύμφωνα με τη Ζερβού (1996) είναι: «η συγχρονική και διαχρονική σχέση συνύπαρξης και διαρκούς επικοινωνίας ανάμεσα στα κείμενα, που διέπει τη δημιουργία τους αλλά και την ανάγνωσή τους».¹⁶⁷ Η διακειμενικότητα αφορά τόσο εξωλογοτεχνικές όσο και εξωκειμενικές παραστάσεις.

Στην περίπτωση της διακειμενικής παρωδίας¹⁶⁸ πρόκειται για συνειδητή επιδίωξη του συγγραφέα να ανατρέψει κυρίαρχα ιδεολογικά στερεότυπα, συσχετίζοντας το ήδη υπάρχον κείμενο με άλλα προϋπάρχοντα. Τα όποια νοήματα κατασκευάζονται, προκύπτουν με την αλληλεπίδραση του αρχικού κειμένου, ώστε να προκύπτει το δευτερογενές. Η παρωδία, επίσης, είναι μία στρατηγική η οποία εξυπηρετεί τους στόχους της μεταμυθοπλασίας, προωθώντας και καλλιεργώντας με τη λειτουργία της την κριτική σκέψη και τον προβληματισμό.

Η παρωδία διαταράσσει τη σχέση μορφής και περιεχομένου, άλλοτε διατηρώντας τις συμβάσεις μιας φόρμας, αλλά ανανεώνοντας το περιεχόμενό της και άλλοτε

¹⁶⁴ Bakhtin, M., 1980, σσ. 232, 451.

¹⁶⁵ Ζερβού, Α., 2007, ό.π., σ. 20.

¹⁶⁶ Ό.π., σ. 14.

¹⁶⁷ Ζερβού, Α., *Στη Χώρα των Θαυμάτων. Το Βιβλίο ως Σημείο Συνάντησης Παιδιών – Ενηλίκων*, Αθήνα: Πατάκης, 1997δ, σ.166.

¹⁶⁸ Για τη διακειμενικότητα και όλες τις μορφές και εκδηλώσεις της θα αναλύσουμε πιο διεξοδικά παρακάτω. Βλ. 1.3.2.1.2, σσ. 80-82.

ανατρέποντας τις αφηγηματικές συμβάσεις σε επίπεδο μορφής και δομής, ενώ διατηρεί ως περιεχόμενο ένα οικείο θέμα, ορισμένες φορές, όπως και το πρωτότυπο.¹⁶⁹

δ) Υβριδική γραφή. Αλλότριος λόγος και διφωνικός

Όπως είπαμε και παραπάνω ο λόγος του ήρωα εκφράζει τη φωνή της κοινωνίας. Δια στόματος των ηρώων ο συγγραφέας άλλοτε σκόπιμα και άλλοτε άθελα, τότε άμεσα και τότε υπαινικτικά εκφράζει τις ιδεολογικές και πολιτισμικές συνιστώσες της εποχής του.¹⁷⁰

Στην περίπτωση παρωδιακής διασκευής, ο αλλότριος λόγος πραγματοποιεί ένα είδος μείξης ανάμεσα στον πραγματικό και το φανταστικό κόσμο. Έτσι τα λόγια ηχούν παράξενα, παράδοξα και αλλαγμένα. Στα *Τρία Μικρά Αυκάκια* του Τριβιζά, η φωνή του Λύκου μεταφέρεται στο λόγο του Ρούνι-Ρούνι, ελαφρώς παραλλαγμένη, παραπέμποντας όμως ξεκάθαρα στην αρχική ιστορία. Σ' αυτήν την περίπτωση διακρίνουμε τη δημιουργία αυτού του είδους που αποκαλούμε *υβριδικό* και δευτερογενές, καθώς προκύπτει από το συνδυασμό δύο διαφορετικών ειδών γραφής.

Η Beckett (2001) εξηγεί ότι στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού έχουν γραφεί *πολυτροπικά* ("multimodal") βιβλία, τα οποία μεταδίδουν *πολυμεσικά* τα μηνύματά τους και ανάγουν τα παιδικά εικονογραφημένα βιβλία σε ένα *δια-ειδολογικό* και *δια-ηλικιακό* είδος.¹⁷¹ Εξετάζει την *δια-εικονική-παρωδία*, έτσι όπως εμφανίζεται σε σύγχρονα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία και παραθέτει τους τρόπους και τους τύπους ("parodic codes") με τους οποίους γίνεται αυτό. Στα βιβλία που επιλέγει να συζητήσει, μία από τις μορφές παρωδίας που εντοπίζει είναι αυτή η οποία εκδηλώνεται μέσα από μία πολυεπίπεδη και σύνθετη διαδικασία ("parodies with multiple codings"), με σκοπό να βρίσκει απήχηση σε πολυποίκιλα αναγνωστικά κοινά. Φυσικά, αυτό δε συμβαίνει τυχαία, σημειώνει η συγγραφέας, αντίθετα οι δημιουργοί αποσκοπούν στη συμμετοχική διαδικασία ανάγνωσης γονιού - παιδιού.

Ένας δεύτερος παρωδιακός τύπος είναι μέσω των *δια-εικονικών παραπομπών* ή *υπαινιγμών* ("allusions", "quotation", "cross-references", "citations"), σύμφωνα με τον οποίο υποκαθίστανται οπτικά, αντικείμενα, έργα τέχνης ή και άνθρωποι με ζώα, τα οποία

¹⁶⁹ Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σ. 86.

¹⁷⁰ Βλ. σχετικά, Stephens, J., *Language and Ideology in Children's Fiction*, Longman, 1992. Hollindale, P., "Ideology and the Children's Book", στο Hunt, P., (eds.), *Literature for Children. Contemporary Criticism*, London & New York: Routledge: 1992.

¹⁷¹ Βλ. επίσης, Γιαννικοπούλου, Α., *Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008, σσ. 27-62.

παραπέμπουν εμφανώς δια-εικονικά σε πρωτογενή έργα.¹⁷² Η μέθοδος αυτή σκοπό έχει να υπονομεύσει, να σατιρίσει και να προκαλέσει την κριτική αξιολόγηση του πρωτογενούς έργου ή να προκαλέσει το νεαρό αναγνώστη να προβεί σε νοητά γενικευτικά σχόλια που αφορούν την κοινωνία, με απώτερο σκοπό να αναγάγει τυχόν στερεότυπα και προκαταλήψεις σε παρωχημένα και να τα υπερβεί. Η Beckett (2001) προκειμένου να καταστήσει σαφή τον παραπάνω τύπο παρωδίας, δίδει ένα παράδειγμα από πολύ γνωστό εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο του Browne το *Piggybook*,¹⁷³ το οποίο συνδέει δια-εικονικά με δημοφιλές πορτρέτο του Gainsborough, *Robert Andrews and His Wife*.¹⁷⁴ Ο Browne έχει επιλέξει ως ιδεολογικό υποκατάστατο να αντικαταστήσει το κεφάλι του συζύγου (Mr. Robert), με κεφάλι γουρουνιού (“mise-en-abyme”).¹⁷⁵ Αντίθετα, τη σύζυγο (Mary Carter) την αποδίδει οπτικά ως μία μαύρη ανθρώπινη φιγούρα, με σκοπό να παρωδήσει το πρότυπο γυναίκας που ζει στη σκιά της. Η Mrs. Piggot, όπως την αποκαλεί ο συγγραφέας, αποφασίζει να εγκαταλείψει “το φαλλοκρατικό γουρούνι” με ένα αποχαιρετιστήριο σημείωμα. Σε αυτό γράφει: «Είστε όλοι γουρούνια» και δεν εννοεί φυσικά μόνο τον άνδρα της, αλλά κάθε είδος αρσενικού που έχει ταυτιστεί με τη συμπεριφορά του Mr. Pig. Ο Browne με τις επιλογές του, επιδιώκει να προκαλέσει τον προβληματισμό για τη θέση της γυναίκας και την κατασκευή της γυναικείας ταυτότητας, δεδομένου ότι το βιβλίο του γράφτηκε σε μία εποχή που ανθούσε το φεμινιστικό κίνημα.

Η Beckett (2001), υποστηρίζει ότι ακόμη και αν ο μικρός αναγνώστης δεν μπορέσει να αποκωδικοποιήσει τα πρόσωπα που παρωδούνται, εξασφαλίζεται η συμμετοχική

¹⁷² Nodelman, P., *Λέξεις για Εικόνες. Η Αφηγηματική Τέχνη του Εικονογραφημένου Παιδικού Βιβλίου*, Πανάου, Π., (Μτφ.), Τσιλιμένη, Γ., (Επιμ.), Αθήνα: Πατάκης, 1988/2009, σ. 84.

¹⁷³ Browne, A., *Piggybook*, New York: Knopf, 1986. Βλ. Beckett, S., 2001, ό.π., σσ. 181, 191.

¹⁷⁴ Gainsborough, *Robert Andrews and His Wife*, 1750. Ο 18^{ος} αι. αιώνας είναι συνδεδεμένος με το Διαφωτισμό. Τη ζωγραφική της εποχής χαρακτηρίζουν προσωπογραφίες και εικαστικές αποδόσεις της κοινωνικής ελίτ σε βασιλικές αυλές ή στην εξοχή και σε προσωπογραφίες αριστοκρατικών οικογενειών (μπαρόκ). Ο *Robert Andrews* και η *Mary Carter*, είναι υπαρκτά πρόσωπα της εποχής των οποίων ο γάμος ήταν λευκός, διότι χαρακτηρίστηκε ως επιχειρηματική συναλλαγή. Πατρικαλάκης, Φ., *Το Μπαρόκ στις ηγεμονικές αυλές της Ευρώπης τον 17ο και 18ο αιώνα*, Αθήνα: Μανδραγόρας, 2006.

¹⁷⁵ Πρόκειται για μία μεταμυθοπλαστική τεχνική, η οποία σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου: «κατορθώνει να εγκιβωτίσει τη φαντασία μέσα στην πραγματικότητα και, από την άλλη να πλαισιώνει συνεχώς τη δεύτερη μέσα στην πρώτη δημιουργώντας ένα κείμενο σαφώς αυτοαναφορικό». Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 298.

ανάγνωση των γονέων.¹⁷⁶ Εναλλακτικά τα παιδιά θα γελάσουν έστω με την παιγνιώδη διάθεση του κειμένου και της εικόνας.¹⁷⁷

Άλλη μία περίπτωση οπτικής παρωδίας είναι όταν στην εικονογράφηση εντοπίζονται *περιθωριακά σχόλια* (“marginal elements”, “peri-text”)¹⁷⁸ -είτε γραπτά είτε οπτικά- ως *υπέρ-σύνδεσμοι* με πρωτογενή έργα (της τέχνης και της λογοτεχνίας). Στις περιπτώσεις αυτές ο αυτοσκοπός δεν είναι πάντα η σάτιρα, αλλά μία στρατηγική με την οποία οι δημιουργοί επισύρουν την προσοχή του αναγνώστη στην εικόνα και τον προσκαλούν να γίνει συμπαίχτης σε ένα κυνήγι κρυμμένων πληροφοριών, ανακαλύπτοντας έτσι και την πολυεπίπεδη λειτουργία της εικονογράφησης. Σε μία ελληνική διασκευή του Αμερικανικού έργου *Ο Μάγος του Οζ*,¹⁷⁹ από τη Μαρία Αγγελίδου, ο εικονογράφος του βιβλίου Βασίλης Παπατσαρούχας, εφαρμόζει την παραπάνω στρατηγική με τέτοιο τρόπο επιτελώντας διπλό σκοπό. Αφενός υποστηρίζει και συμπληρώνει την αφήγηση και αφετέρου η εικονογράφηση αποκτά μία αυτόνομη διαλεκτική σχέση με τον αναγνώστη προσκαλώντας τον να ανακαλύψει συγκαλυμμένες πληροφορίες. Στο περιθώριο αρκετών εικόνων ο Παπατσαρούχας, ανάλογα με το θέμα που απεικονίζεται, σημειώνει διευκρινιστικά σχόλια τα οποία λειτουργούν ως οπτικο-λεκτικοί σύνδεσμοι με την ιστορία ή την τέχνη. Για παράδειγμα, στην εικόνα που τα ποντίκια δένουν το λιοντάρι με σκοπό να το μεταφέρουν μακριά από το λιβάδι με τις παπαρούνες, ο εικονογράφος προσθέτει το εξής σχόλιο: «*Ο μύθος του Αισώπου, το λιοντάρι και το ποντίκι γράφτηκε το 620 π.Χ.*».¹⁸⁰

Όταν η *παρωδία των ήχων και των λέξεων* συναντάται με την εικόνα το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι τα «*οπτικο-λεκτικά παίγνια*» (“visual puns”), όπου λόγος και εικόνα συνεργάζονται στη μετάδοση πολυτροπικών μηνυμάτων.¹⁸¹ Η τεχνική αυτή εκτός από το ευχάριστο ξάφνιασμα του μικρού αναγνώστη-παρατηρητή, κατορθώνει να εγγράψει κρυμμένες πληροφορίες και ιδεολογήματα, τα οποία ο αναγνώστης εύκολα εντοπίζει μέσα από έναν παιγνιώδη τρόπο. Για παράδειγμα, στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο

¹⁷⁶ Beckett, S., ό.π., σ. 191.

¹⁷⁷ McGillis, R., *The Nimble Reader: Literary Theory and Children's Literature*, New York: Twayne, 1996, σ. 124.

¹⁷⁸ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σσ. 263-268.

¹⁷⁹ Αγγελίδου, Μ., (Διασκευή), Παπατσαρούχας, Β., (Εικ.), *Ο Μάγος του Οζ*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2006, σ. 29.

¹⁸⁰ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (1.2.4).1, σ. 609.

¹⁸¹ Γιαννικοπούλου, Α., «Όταν η Εικόνα συναντά τη Λέξη: ‘Οπτικο – Λεκτικά Παίγνια’ στη Μορφή των Γραπτών Κειμένων», στο Γκόβαρης, Χρ., Βρατσάλης, Κ., Καμπουροπούλου, Μ., (Επιμ.) *Επιστήμη και Τέχνη – Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Ατραπός, 2004, σσ. 71-79. Yannicopoulou, A., “The Visual Meanings of Written Texts: The Puns”, *International Journal of Learning*, vol. 10, 2003, σσ. 1-10.

*Ο Καλόκαρδος Λύκος*¹⁸² υπάρχει μία λίστα με λιχουδιές, η οποία διακοσμεί το εξώφυλλο σαν συνοδευτικός τίτλος και συνοδοιπορεί με το Λουκά, τον πρωταγωνιστή Λύκο, στο μονοπάτι της διατροφικής του αυτογνωσίας.¹⁸³ Οι λιχουδιές, που καταγράφονται, είναι τίτλοι κλασικών παραμυθιών με πρωταγωνιστή τον «αμείλικτο θύτη, το Μεγάλο Κακό Λύκο». Οι τίτλοι λειτουργούν στο επίπεδο του οπτικο-λεκτικού-παιγνίου προοικονομώντας ταυτόχρονα την αφήγηση και προλειαίνοντας το έδαφος για την παρωδία των στερεοτύπων που έπεται, την οποία με ιδιαίτερη μαεστρία έχει σκηνοθετήσει ο δημιουργός.

Συνοψίζοντας την ενότητα της παρωδίας διαπιστώνεται η πολυχρηστικότητα των χιουμοριστικών τύπων και υπο-τύπων με τους οποίους εμφανίζεται, καθώς και η ευρεία και πολυποίκιλη παρουσία τους στα νεότερικά και μετανεότερικά αφηγήματα για μικρά παιδιά. Άλλο ένα σημαντικό συμπέρασμα είναι η εξέλιξη του τύπου της παρωδίας στο χρόνο μέσα από την Παιδική Λογοτεχνία, ανάγοντάς την σε “ύψιστη τέχνη και τεχνική”. Πέρα από το ρόλο που επιτελεί στη στρατηγική οργάνωση της μυθοπλασίας και της μετά-μυθοπλασίας, προσαρμόζεται στις αναγνωστικές ανάγκες των παιδιών κάθε εποχής.

1.3 Χιούμορ και Εικονογραφημένο Μικροαφήγημα

Κρίναμε σκόπιμο για τις ανάγκες της διατριβής αυτής, να γίνει μια σχετική αποσαφήνιση του όρου «μικροαφήγημα» και των στοιχείων που διέπουν τα χαρακτηριστικά του, ώστε να οδηγηθούμε σε μια προσέγγιση του είδους, που θα αναδείξει την ποικιλία του. Σκοπός της ενότητας αυτής είναι μέσα από την ανάλυση των παραπάνω, να καταλήξουμε σε ορισμένα συμπεράσματα, που αφορούν τη φύση των αφηγήσεων “βραχείας φόρμας” και των χαρακτηριστικών που απηχούν στη νεότερικότητα, προκειμένου να συνθέσουμε τη μεθοδολογία προσέγγισης και εξέτασης του χιούμορ σε αυτήν την κατηγορία βιβλίων.

¹⁸² Pennart, G., (Κείμε. & Εικ.), Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), *Ο Καλόκαρδος Λύκος*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 1998.

¹⁸³ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.5.2). 1, σ. 615.

1.3.1 Εννοιολογικός Προσδιορισμός και Χαρακτηριστικά του Μικροαφηγήματος

Ήδη από το 1974 και μετά σημειώνεται η κυκλοφορία ποικιλόμορφων και νεότροπων λογοτεχνικών έργων, τα οποία αποκλίνουν (δομικά και μορφολογικά)¹⁸⁴ σημαντικά από τον μέχρι τότε γνωστό λογοτεχνικό κανόνα.¹⁸⁵ Η εμφάνισή τους οφείλεται σε συγκεκριμένες παραμέτρους και αιτίες, οι οποίες συνδέονται με τις εξελίξεις και τα αιτήματα της κοινωνίας, τα οποία ευνοούν την παραγωγή των συγκεκριμένων τρόπων αφήγησης στη μορφή της βραχείας φόρμας. Ένας από τους πιο σημαντικούς λόγους που συντέλεσαν ήταν η αλλαγή των απόψεων για τη φύση του παιδιού, τα δικαιώματα και τις ανάγκες του.¹⁸⁶ Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα μια ριζική θεματολογική ανανέωση, με συνοδές αλλαγές τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή των αφηγήσεων αυτών.¹⁸⁷ Κυρίως, όμως, σημειώνονται αλλαγές στις επιδιώξεις των συγγραφέων, μέσα από τη λογοτεχνική τους έκφραση, οι οποίες αφορούν την κοινωνικοποίηση του νεαρού αναγνώστη και τη μέθεξή του με τα αναγνώσματα.¹⁸⁸

Ωστόσο, η αναζήτηση πάγιων ειδολογικών χαρακτηριστικών που συνθέτουν το χαρακτήρα των αφηγήσεων βραχείας φόρμας χαρακτηρίζεται από δυσκολίες, αν όχι αδυναμίες. Ο λόγος οφείλεται στην πολυσχιδή και «πρωτεύκη φύση» της παιδικής πεζογραφίας στο σύνολό της¹⁸⁹ αλλά και της συνάφειάς της με παλαιότερα λογοτεχνικά είδη σύντομης αφήγησης (σύντομα πεζογραφήματα, νουβέλα, σύντομο μυθιστόρημα και άλλα).¹⁹⁰ Παρόλο που εντοπίζεται σημαντικός αριθμός έκδοσης παιδικών έργων βραχείας φόρμας, η ειδολογική τους προσέγγιση και τα προβλήματα ορισμού προκύπτουν εξαιτίας της ποικιλομορφίας τους, της ασύμμετρης εξέλιξης αλλά κυρίως λόγω της απουσίας επίσημης φιλολογικής κριτικής και μελέτης στα επιμέρους ζητήματα. Σύμφωνα με τον

¹⁸⁴ Τριάντου, Ι., «Η Προσφορά του Γ. Δροσίνη στην Ανανέωση του Νεοελληνικού Αφηγηματικού Λόγου», *Επιστημονική Επετηρίδα Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών*, Τ. 2, 2003, σ. 215.

¹⁸⁵ Βλ. σχετικά: Σακελλαρίου, Χ., *Ιστορία Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Δίπτυχο, 1982. Γιάκος, Δ., *Ιστορία της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Παπαδήμας, 1991. Αναγνωστόπουλος, Β., *Τάσεις και Εξελίξεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Εκδόσεις των Φύλων, 2006.

¹⁸⁶ Βλ. 1.1.4 Η Θεωρία Ανάπτυξης του Χιούμορ και η Πρόσληψη του από τα Παιδιά, σσ. 36-42.

¹⁸⁷ Καρακίτσιος, Α., 2010, ό.π., σσ. 9-12.

¹⁸⁸ Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σσ. 25, 29, 40.

¹⁸⁹ Γιαννικοπούλου, Α., *Στη Χώρα των Χρωμάτων. Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008, σσ. 54-62.

¹⁹⁰ Ντενίση, Σ., «Εισαγωγή», στο Μαρμαρίνου-Πολίτη, Ε., Ντενίση, Σ., (Επιμ.), *Το Διήγημα στην Ελληνική και στις Ξένες Λογοτεχνίες, Θεωρία, Γραφή, Πρόσληψη*, Αθήνα: Gutenberg, 2009, σ. 11.

Καρακίτσιο (2010) αυτό οφείλεται στη συνάφεια, την ομοιότητα και τη ρευστότητα των δομικών χαρακτηριστικών «που προσδιορίζουν ξεχωριστά και εν γένει όλες τις σύντομες παιδικές αφηγήσεις».¹⁹¹

Τα προβλήματα αυτά, που αφορούν τη λογοτεχνική παραγωγή και κριτική έργων βραχείας φόρμας, δεν είναι ελληνικό φαινόμενο μονάχα, συναντώνται και σε λογοτεχνίες άλλων κρατών της Δυτικής Ευρώπης.¹⁹² Στην ελληνική, ο όρος «μικρή ιστορία» χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να χαρακτηρίζει τα εν λόγω έργα, η ορολογία αυτή προέκυψε από το αγγλικό «*short story*»¹⁹³ ως μέτρο κυρίως ποσοτικής διαφοροποίησης από τη νουβέλα σε όλες της χώρες της Δυτικής Ευρώπης.¹⁹⁴ Για τα ελληνικά δεδομένα, ο όρος «μικρή ιστορία» αν και αρχικά φάνηκε να επικρατεί, στην πορεία υποχώρησε για να δώσει την εννοιολογική του θέση στο «*διήγημα*», ενώ σύμφωνα με τις μελέτες κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα και μετά σφράγισε με την ορολογία αυτή όλα τα πεζογραφικά κείμενα. Στη συνέχεια, διαχωρίστηκε σε «*παιδικό διήγημα*» και «*παιδική ιστορία*» με σκοπό να χαρακτηρίσει αφηγηματικά κείμενα μικρού μεγέθους, με δομικές απλουστεύσεις, κατάλληλα για μεγαλύτερα και μικρότερα παιδιά αντίστοιχα.¹⁹⁵

Η πρώτη συστηματική προσπάθεια ειδολογικής ταξινόμησης σημειώνεται το 1991 από τον Αναγνωστόπουλο (1991),¹⁹⁶ ο οποίος εντάσσει τη μικρή ιστορία και τα παραμύθια επώνυμων συγγραφέων στο γενικό όρο «*έντεχνα παιδικά παραμύθια*»¹⁹⁷. Στην πορεία της εργασίας, υιοθετείται ο όρος «μικρή ιστορία», ο οποίος σύμφωνα με τα συμφραζόμενα αντιστοιχεί στα εικονογραφημένα βιβλία, που απευθύνονται αποκλειστικά σε αναγνώστες προσχολικής ηλικίας. Εν κατακλείδι, ο Αναγνωστόπουλος (1996) καταλήγει σε έναν ορισμό με κριτήρια δομής, μορφής και περιεχομένου, «*οι αφηγήσεις και οι ιστορίες για μικρά παιδιά έχουν συνήθως απλή δομή, έκταση περιορισμένη, ύφος απλό και*

¹⁹¹ Καρακίτσιος, Α., 2010, ό.π., σ. 12.

¹⁹² Ντενίση, Σ., 2009, ό.π., σσ. 11-17.

¹⁹³ Bakhtin, M., "Discourse in the Novel", στο Hale, D., (eds.), *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, U.K: Blackwell Publishing, 2006, σσ. 481-511. Child, P., *Modernism*, U.S.A & Canada: Routledge, Taylor & Francis Group, 2008b, σσ. 99-108. Sacido, J., *Modernism, Postmodernism and the Short Story in English*, Amsterdam & New York: Rodori, B., V., 2012, σσ. 1-16.

¹⁹⁴ Reid, J., *Το Διήγημα*, Μεγάλου-Σεφεριάδη, Λ., (Μτφ.), Αθήνα: Ερμής, 1982, σσ. 21-26. Ντενίση, Σ., ό.π. σ.11.

¹⁹⁵ Αναγνωστόπουλος, Β., *Η Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία, κατά τη Μεταπολεμική Περίοδο, 1945-1958*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1991. Αναγνωστόπουλος, Β., *Τάσεις και Εξελίξεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Εκδόσεις των Φύλων, 2006.

¹⁹⁶ Αναγνωστόπουλος, Β., 1991, ό.π., σσ. 104-124.

¹⁹⁷ Ο όρος «έντεχνα ελληνικά παραμύθια», χρησιμοποιείται και από την Κανατσούλη, Μ., στο βιβλίο της *Ο Μεγάλος Περίπατος του Γέλιου. Το Αστείο στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Έκφραση, 1993, σσ. 75-79, για να περιγράψει αντίστοιχα βιβλία με χιουμοριστικό περιεχόμενο για παιδιά.

αφελείς λέξεις με καθαρότητα και συναισθηματικά φορτισμένες, έννοιες συγκεκριμένες, τέλος ευχάριστο, κλπ.».¹⁹⁸ Σε επόμενη εργασία¹⁹⁹ του συγγραφέα, η μικρή ιστορία κατατάσσεται στην ίδια κατηγορία με το παραμύθι.

Σε πρόσφατες εργασίες που δημοσιεύθηκαν για την εξέλιξη της μικρής ιστορίας και της μικρής εικονογραφημένης ιστορίας φαίνεται να επικρατεί η ορολογία «παιδικό μικροαφήγημα»,²⁰⁰ ενώ άλλοι όροι που χρησιμοποιούνταν ενίοτε για να χαρακτηρίσουν τα ίδια έργα είναι: «μικρές ιστορίες»,²⁰¹ «ιστορίες για μικρά παιδιά», «εικονογραφημένες ιστορίες»,²⁰² «ιστοριούλες»,²⁰³ «νηπιακές ιστοριούλες», «ιστοριούλα», «χαρούμενες ιστορίες για τα νήπια», «ιστορίες για νήπια»²⁰⁴. Η παιδική μικροαφήγηση εντοπίζεται σαν υποκατηγορία ή παρακλάδι του διηγήματος ή έστω σαν μια μεταβατική ή παροδική φάση της πορείας και της εξέλιξης του διηγήματος.²⁰⁵

Η Τσιλιμένη (2003) δίνει τον εξής ορισμό για τη μικρή ιστορία, «Μικρή ιστορία είναι μια περιορισμένου μήκους αφήγηση, με απλή πλοκή, λιτότητα ύφους και γλώσσας, που απεικονίζει καθημερινές ρεαλιστικές σκηνές της ζωής του παιδιού και των ενηλίκων, καθώς και πολιτισμικές αξίες. Σκοπό έχει την ψυχαγωγία, την πληροφόρηση και ενημέρωση των μικρών παιδιών σε ηθικοκοινωνικοπολιτισμικά θέματα, την καλλιέργεια της φιλαναγνωσίας και την εισαγωγή της στο χώρο της λογοτεχνίας».²⁰⁶

¹⁹⁸ Αναγνωστόπουλος, Β., 1991, ό.π., σ. 123. Σε επόμενο βιβλίο της η συγγραφέας υιοθετεί τον όρο «μικρές ιστορίες» Κανατσούλη, Μ., *Εισαγωγή στη Θεωρία και Κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Θεσ/νίκη: University Studio Press, 2002β, σσ. 101-102.

¹⁹⁹ Αναγνωστόπουλος, Β., «Η Συμμετοχή του Παιδιού στην Αφήγηση του Παππού!», *Διαβάζω*, τ. 363, 1996, σσ. 99-100.

²⁰⁰ Σιβροπούλου, Ρ., *Ταξίδι στον Κόσμο των Εικονογραφημένων Μικρών Ιστοριών*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003. Τσιλιμένη, Τ., *Οι Μικρές Ιστορίες κατά την Εικοσαετία 1970-1990, Γραμματολογική, Παιδαγωγική και Γλωσσολογική εξέταση*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2003. Καρακίτσιος, Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός, 2010.

²⁰¹ Η χρήση του όρου «μικρές ιστορίες», γίνεται για πρώτη φορά το 1970 από τη Γυναικεία Λογοτεχνική Συντροφιά με προκήρυξη σχετικού βραβείου. Τσιλιμένη, Τ., «Οι Μικρές Ιστορίες και οι Διαγωνισμοί της Γυναικείας Λογοτεχνικής Συντροφιάς», *Διαδρομές*, τ. 41, 1996, σσ. 20-27. Πιο λεπτομερώς βλ. σχετικά Γ.Λ.Σ., *Τα Βραβεία μας 1958-1973*, Αθήνα: Γ.Λ.Σ.

²⁰² Αναγνωστόπουλος, Β., *Τάσεις και Εξελιξείς της Παιδικής Λογοτεχνίας στη Δεκαετία 1970-1980*, Αθήνα: Εκδόσεις Φίλων, 1983, σ. 91-93, 107. Αναγνωστόπουλος, Β., Δελώνης, Α., *Παιδική Λογοτεχνία και Σχολείο*, Αθήνα: Πατάκης, 1984, σ. 44. Δελώνης, Α., *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Ηράκλειτος, 1986, σσ. 33, 123-130.

²⁰³ Στον όρο «ιστοριούλες για μικρά παιδιά» εκτός από τους παραπάνω αναφέρεται και ο Σακελλαρίου, Χ., στο βιβλίο του *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Δίπτυχο, 1982, σ. 235. Με την ίδια σημασία χρησιμοποιεί επίσης, τον όρο «παιδικό παραμύθι».

²⁰⁴ Αναγνωστόπουλος, Β., *Θέματα Παιδική Λογοτεχνίας Α' (Ανιχνεύσεις)*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1987, σσ. 32, 33, 38. Αναγνωστόπουλος, Β., *Γλωσσικό Υλικό για το Νηπιαγωγείο*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1994, σ. 148.

²⁰⁵ Καρακίτσιος, Α., 2010, ό.π., σ. 18.

²⁰⁶ Τσιλιμένη, Τ., 2003, ό.π., σ. 42.

Η “ευρυχωρία” του όρου «παιδική μικροαφήγηση» περιλαμβάνει έργα εικονογραφημένα και μη και τα θέματα που τα απασχολούν έχουν σαφή στόχο και προσανατολισμό στις ανάγκες των μικρών παιδιών. Σε ορισμένα από τα πεζογραφήματα αυτά απουσιάζει εντελώς η παραμυθητική ατμόσφαιρα, ενώ σε άλλα έργα εντοπίζονται στοιχεία που παραπέμπουν δομικά και μορφολογικά είτε στο λαϊκό παραμύθι είτε στη μικρή ιστορία είτε στο διήγημα.²⁰⁷

Το βιβλίο του Καρακίτσιου (2010) *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, αποτελεί την πιο πρόσφατη μελέτη (στα ελληνικά) προσέγγισης του λογοτεχνικού είδους της βραχείας φόρμας. Ο συγγραφέας μέσα από αυτή επιδιώκει να εξετάσει, να εντοπίσει και στη συνέχεια να προσδιορίσει εκείνα τα στοιχεία που συνιστούν τον ειδολογικό χαρακτήρα ή τύπο των βραχείας φόρμας λογοτεχνικών κειμένων για παιδιά.

Καταλήγει σε ορισμένα συμπεράσματα τα οποία αφορούν τη δομή και τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης παιδικής μικροαφήγησης. Στο χώρο της σύγχρονης γραφής για μικρά παιδιά διαπιστώνεται η εμφάνιση πολλών μορφών αφήγησης με συνύπαρξη του εικονιστικού και γλωσσικού κώδικα (εικονογραφημένο βιβλίο). Επιδιώκεται συνειδητά από τους συγγραφείς η εγγραφή του παιδικού βλέμματος, της παιδικής σκέψης και της λογικής και κατ’ επέκταση του τρόπου ομιλίας των παιδιών. Έτσι, ο πρωταγωνιστής-αφηγητής είναι σχεδόν πάντα ένα παιδί ή ένα ζώο, αντικείμενο ή φανταστικό ον με χαρακτηριστικά και ιδιότητες μικρού παιδιού.²⁰⁸ Τη δομή της αφήγησης χαρακτηρίζουν η *συντομία*, η *ενιαία εντύπωση* (λόγω του μικρού μεγέθους του κειμένου), η *αυτοτέλεια* (η απόδοση της εξιστορούμενης ιστορίας με αρχή, μέση και τέλος) και η *επιφάνεια*. Η «επιφάνεια» μας ενδιαφέρει λίγο περισσότερο ως παράμετρος στη δική μας περίπτωση, διότι συνδέεται με την έννοια του απρόοπτου και του κωμικού που ενυπάρχει στο παιδικό κείμενο και αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του νεότερου τρόπου γραφής. Η *επιφάνεια* σύμφωνα με τον Καρακίτσιο (2010), «*συνίσταται στην αιφνιδιαστική προβολή ενός ασήμαντου γεγονότος με τέτοιο τρόπο που να συμβάλλει στην ανακάλυψη άλλων διαστάσεων και πτυχών της πραγματικότητας*». Επιπλέον χαρακτηριστικά είναι αυτά της γραμμικής ροής της αφήγησης, της τριτοπρόσωπης αφήγησης, της απλούστευσης και της αφηγηματικής πλαισίωσης με την παρουσία εξωλογικών και μαγικών στοιχείων.²⁰⁹

²⁰⁷ Δελώνης, Α., 1986, ό.π., σσ. 81-99. Τσιλιμένη, Τ., 2003, ό.π., σσ. 37-45.

Αναγνωστόπουλος, Β., 2006, ό.π., σσ.108-109. Καρακίτσιος, Α., 2010, ό.π., σσ. 13-22, 164, 169.

²⁰⁸ Ο Καρακίτσιος υποστηρίζει ότι αυτό το στοιχείο είναι και η ειδοποιός διαφορά με το μικροαφήγημα για ενήλικες. Καρακίτσιος, Α., ό.π., σ.162.

²⁰⁹ Καρακίτσιος, Α., ό.π., σσ. 160-170. Για τον ορισμό της «επιφάνειας», σ. 168.

Μέσα από την ομαδοποίηση των στοιχείων που χαρακτηρίζουν την παιδική μικροαφήγηση, ο Καρακίτσιος (2010) καταλήγει σε έναν «*πρόχειρο και σχηματικό ορισμό*», σύμφωνα με τον οποίο, «*Το παιδικό αφήγημα είναι μια αφήγηση βραχείας φόρμας επινοημένων ή πραγματικών γεγονότων. Ειδολογικά έχει ως αφετηρία και βάση τα δομικά στοιχεία της γραφής του διηγήματος και του λαϊκού παραμυθιού σε απλουστευμένες και απλοποιημένες μορφές. Τα επεισόδια αρθρώνονται με λιτότητα και χρονολογική ακολουθία, χωρίς πολλούς συνειρμούς και έμμεσα συμφραζόμενα, πάντοτε σε στενή σχέση με τα χαρακτηριστικά του μικρού αναγνώστη*».²¹⁰

1.3.2 Χιούμορ και Μικροαφήγημα. Ιστορική αναδρομή

Το χιούμορ απετέλεσε αντικείμενο συζήτησης και προβληματισμού, ιδιαίτερα μετά το δέκατο ένατο αιώνα. Οι λόγοι για τους οποίους η χιουμοριστική συγγραφή για μικρά παιδιά γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση μετά τον αιώνα αυτό οφείλονται στις ραγδαίες κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις που έλαβαν χώρα σε Ελλάδα και εξωτερικό. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ο εμφύλιος και αργότερα τα κινήματα για τα ανθρώπινα δικαιώματα, το φεμινιστικό κίνημα και άλλοι παράγοντες επηρέασαν τη θεματολογία του παιδικού μικροαφηγήματος.²¹¹ Κυρίως όμως στα χρόνια αυτά μεταβλήθηκαν οι απόψεις της ψυχολογίας και της παιδαγωγικής για τη φύση του παιδιού και την αγωγή του.

Ιδιαίτερα επηρέασαν οι απόψεις του Piaget (1926/2002, 2007)²¹² περί παιδικότητας και παιδικής ηλικίας, οι οποίες συνέβαλαν στη ριζική ανανέωση των απόψεων των επιστημόνων για τα μικρά παιδιά και τις ανάγκες τους. Αυτό είχε με τη σειρά του δεδομένο αντίκτυπο στις αντιλήψεις για τη λειτουργία της Παιδικής Λογοτεχνίας και τον κοινωνικοποιητικό της σκοπό. Έτσι προκύπτει μια θεματολογική ανανέωση, που

²¹⁰ Ο.π., σ. 170.

²¹¹ Η Τριάντου αναφέρεται στην «*προβληματική που σχετίζεται τόσο με την ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού όσο και με την 'αποτύπωσή' της στο αφηγηματικό κείμενο*». Τριάντου, Ι., *Παράδοση και Πρωτοπορία. Μελέτες για τη Νεοελληνική Λογοτεχνία του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος Ίων, 2013, σ. 333.

²¹² α) Στάδιο αισθησιοκινητικής νοημοσύνης (0-2 χρονών), β) Στάδιο συμβολικών λειτουργιών (2-7 ετών), γ) Συγκεκριμένων νοητικών λειτουργιών (7-11 ετών), δ) Αφηρημένων νοητικών λειτουργιών (11-15 ετών). Piaget, J., *The Language and Thoughts of the Child*, Trans. Cabain, M. & R. London and New York: Routledge, 2002/1926, σσ. 56-71. Piaget, J., *Η Γλώσσα και η Σκέψη του Παιδιού. Μελέτες για τη λογική του παιδιού*, Αβαριστιώτη, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Καστανιώτης, 2007. Βλ. επίσης Η Θεωρία Ανάπτυξης του χιούμορ στα παιδιά.

βρίσκεται στον αντίθετο πόλο από το στείο ηθικοδιδασκισμó²¹³ που έρρεε άφθονος στα αναγνώσματα της εποχής, για να τον διαδεχτεί η μεταμυθοπλασία, η οποία αντλεί την έμπνευσή της από τη σύγχρονη πραγματικότητα.²¹⁴

Μέχρι και το 1960 το περιεχόμενο των παιδικών βιβλίων εξαντλούνταν σε διδασκισμούς, οι ήρωες ήταν παιδιά ή ζώα, πρότυπα ηθικά, ειλικρινή, υπέρμαχοι του δικαίου και του κοινωνικά αποδεκτού. Από τις διαπιστώσεις αυτές, αναδύεται ένας προστατευτισμός για τα μικρά παιδιά, ο οποίος οφείλει τις καταβολές του στις αντιλήψεις της ψυχολογίας και της παιδαγωγικής της εποχής, σύμφωνα με τις οποίες η κοινωνικοποιητική λειτουργία της λογοτεχνίας, αλλά και της παιδείας συνολικά ήταν σωφρονιστική. Ο Δελώνης (1990c) διαπιστώνει ότι, πριν το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οι τάσεις και τα ρεύματα που επικράτησαν στον τρόπο γραφής βιβλίων για μικρά παιδιά ήταν, «ο λογοτεχνικός διδασκισμός, ο εθνικο-θρησκευτικός φρονηματισμός, ο συντηρητισμός, ο ιδεαλισμός (κάποιες φορές και ρομαντισμός), η τάση-κατεύθυνση του “Τέρπειν άμα και διδάσκειν”».²¹⁵ Οι συγγραφικές αυτές τάσεις εύλογα συνδέθηκαν με τις κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες της εποχής, αλλά και με τις απόψεις αντίστοιχα για το μικρό παιδί και την αγωγή του.

Η εικονογράφηση είναι ασπρόμαυρη, λιτή, με έντονα και αυστηρά περιγράμματα, καταλαμβάνει περιορισμένη έκταση σε σχέση με το κείμενο και η τεχνοτροπία παρουσιάζει άλλοτε ρεαλιστικές απεικονίσεις και άλλοτε στοιχεία λαϊκής τέχνης. Η λειτουργία που επιτελεί είναι καθαρά διακοσμητική και δεν προσθέτει στην αφήγηση, καθώς η συμπύκνωση των νοημάτων βρίσκεται μόνο στις λέξεις.²¹⁶

Ενώ παλαιότερα, σύμφωνα με τον Καλλέργη (1995), «Στα βιβλία ψυχολογίας και παιδαγωγικής διάχυτες ήταν η νοησιарχία και η ηθικολογία. Τα βιβλία αυτά επέμεναν να θεωρούν την παιδική ηλικία προστατευόμενη περιοχή και να παρουσιάζουν ένα μοντέλο παιδιού αποσυνδεδεμένο από τον ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον και ενταγμένο σε ένα

²¹³ Η Καρπόζηλου αναφέρεται στη διάσταση της έννοιας «διδασκισμός» και επισημαίνει μεταξύ άλλων την «κακομεταχείριση της λέξης» αυτής. «Για ποιόν λόγο θα πρέπει να καταδικάσουμε την παρουσία του διδασκισμó στην παιδική λογοτεχνία; Έτσι κι αλλιώς αυτή καθ΄ εαυτήν η επιλογή των θεμάτων και η αντιμετώπισή τους δεν έχει πάψει να είναι διδασκική, αν όχι πάντοτε ηθικοδιδασκική. Ο διδασκικός τóνος στην παιδική λογοτεχνία είναι μία σταθερά που απαντά στα περισσότερα έργα, παρά τις σχετικά πρόσφατες προσπάθειες για την αποτίναξή του από τα σύγχρονα παιδικά λογοτεχνικά βιβλία». Καρπόζηλου, Μ., *Το Παιδί στη Χώρα των Βιβλίων*, Αθήνα: Πατάκης, 1994, σσ. 168-169.

²¹⁴ Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σ. 28.

²¹⁵ Δελώνης, Α., *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία: 1835-1985. Από τις Πρώτες Ρίζες Μέχρι Σήμερα*, Αθήνα: Ηράκλειτος 1990c, σσ. 27-28.

²¹⁶ Σιβροπούλου, Ρ., 2003, ό.π., σ.11.

χώρο χωρίς σύγχρονους προβληματισμούς και χωρίς συνείδηση ευθύνης». Από το 1970 και μετά στην ελληνική πραγματικότητα διαπιστώνεται «μια ριζική θεματολογική ανανέωση».²¹⁷ Τα ιστορικά γεγονότα που αναφέραμε παραπάνω, τα οποία διαδραματίστηκαν στην Ελλάδα και σε άλλες χώρες, αλλά κυρίως οι εξελισσόμενες απόψεις της παιδαγωγικής δημιούργησαν νέες ανάγκες και προϋποθέσεις στο χώρο της λογοτεχνίας. Σημαντική είναι και η αλλαγή που σημειώνεται σε επίπεδο περιεχομένου, καθώς τα θέματα με τα οποία επιλέγουν να ασχοληθούν οι συγγραφείς εκφράζουν σύγχρονες αντιλήψεις, οι οποίες ανταποκρίνονται στις ανάγκες των παιδιών της σύγχρονης πραγματικότητας. Ο Καλλέργης (1997) σημειώνει ότι, «ενώ η λογοτεχνία παλαιότερα αντλούσε τα θέματά της σχεδόν αποκλειστικά από το πρόσφατο και απώτερο ιστορικό παρελθόν, από το 1970 και εξής εμπνέεται από τη σύγχρονη πραγματικότητα».²¹⁸ Η λογοτεχνία για μικρά παιδιά με τα θέματα που επιλέγει να συζητήσει, αλλά κυρίως ο τρόπος που επιλέγει να τα πει, είναι αποκύημα ενός ευρύτερου πολιτισμικού κινήματος του μεταμοντερνισμού.²¹⁹

Από το 1974 και μετά, οι πολιτικές και πολιτισμικές μεταβολές της χώρας, αλλά κυρίως η στροφή των αντιλήψεων της ψυχολογίας και της παιδαγωγικής, τροφοδοτούν πολλαπλά το χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας, ανάγοντας το παιδί και το βιβλίο για παιδιά σε αντικείμενο μελέτης και ενδιαφέροντος. Σημαντικός παράγοντας στην ανάπτυξη και μελέτη της Παιδικής Λογοτεχνίας αποτέλεσε η ένταξή της το 1986 ως μάθημα στα Π.Τ.Δ.Ε και Π.Τ.Ν της χώρας, καθιστώντας την Παιδική Λογοτεχνία αντικείμενο μελέτης και ενδιαφέροντος. Επίσης, η Γυναικεία Λογοτεχνική Συντροφιά και ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου συνέβαλαν καθοριστικά στην ανάπτυξη και εξέλιξή της προβάλλοντας όλες τις δημιουργικές δυνάμεις του χώρου (συγγραφείς, εικονογράφους, εκδότες, ερευνητές, μελέτες, κλπ.). Το ίδιο κλίμα δραστηριότητας και ενδιαφέροντος σημειώνεται και στον ευρωπαϊκό χώρο, επηρεάζοντας καθοριστικά και τους Έλληνες συγγραφείς, οι οποίοι γίνονται κοινωνοί των τάσεων και εξελίξεων αυτών εξαιτίας της επαφής τους με ομότεχνους τους από όλο τον κόσμο μέσω των δραστηριοτήτων του οργανισμού IBBY (International Board on Books for Young People).²²⁰

²¹⁷ Καλλέργης, Η., *Προσεγγίσεις στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1995, σ. 92.

²¹⁸ Καλλέργης, Η., 1995, ό.π., σ. 91.

²¹⁹ Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σσ. 30-37.

²²⁰ Ελληνικό τμήμα του IBBY είναι ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου. Βλ. σχετικά <http://www.greekibby.gr/>.

Ο Δελώνης (1990c) διαπιστώνει ότι μετά το 1974, σημειώνεται, «Αλλαγή στο ύφος, το οποίο γίνεται πιο οικείο, φιλικό και άμεσο, την εισβολή του χιούμορ και της αισιοδοξίας, τη στροφή σε προβλήματα κοινωνικά και παγκόσμια, την απελευθέρωση του παιδιού, με την εισαγωγή στα βιβλία σύγχρονων ηρώων, την είσοδο της τεχνολογίας, το θεματικό και καθοριστικό ρόλο πλέον της εικονογράφησης, την εισαγωγή μιας γλώσσας μοντέρνας και νεανικής, την απεμπόληση του διδακτισμού».²²¹ Επίσης, ο ίδιος μελετητής, επιχειρεί μια ειδολογική ταξινόμηση των βιβλίων για μικρά παιδιά, τα οποία γράφτηκαν την Ε' περίοδο μελέτης (1974-1985), ανάμεσα στα οποία περιλαμβάνει ως ειδική κατηγορία τα «Χιουμοριστικά Διηγήματα-Αστεία».²²²

Η Τσιλιμένη (2003) στο πλαίσιο της μελέτης της για τη «μικρή ιστορία», κατέγραψε μεταξύ άλλων και τη θεματική εξέλιξη του είδους, κατά τη διάρκεια της εικοσαετίας 1970-1990. Με βάση τα βιβλία που εκδόθηκαν για την περίοδο αυτή, η συγγραφέας επιχειρεί μια θεματική κατηγοριοποίηση του είδους. Μία από τις κατηγορίες αυτές είναι: «οι μικρές ιστορίες με ψυχαγωγικό περιεχόμενο», οι οποίες γράφονται με σκοπό την ψυχαγωγία και ευχαρίστηση του παιδιού. Η Τσιλιμένη υιοθετεί τη χρήση του όρου «ψυχαγωγικό αφήγημα», τονίζει την παιδαγωγική και ψυχολογική σημασία του χιούμορ καθώς και ότι καλλιεργεί την κριτική σκέψη και ικανότητα του ατόμου, το ενδιαφέρον και την αγάπη των παιδιών για το βιβλίο. Με βάση τη θεματική αυτή κατηγοριοποίηση προκύπτουν ορισμένα στατιστικά στοιχεία για την πορεία έκδοσης βιβλίων της εικοσαετίας 1970-1990. Τα αφηγήματα ψυχαγωγικού περιεχομένου που μας ενδιαφέρουν, στο σύνολο βιβλίων (509 σύνολο) που εκδόθηκαν για αυτή την περίοδο μελέτης (ελληνικά: 232, μεταφρασμένα: 277) σημειώνουν το 11,2% για τα ελληνικά και το 49,81% για τα μεταφρασμένα. Τα αποτελέσματα αυτά επιτρέπουν το συμπέρασμα, ότι κατά την εικοσαετία αυτή το χιούμορ αποτέλεσε συνειδητή επιδίωξη των συγγραφέων. Παρόλο που οι ιστορίες «κοινωνικού περιεχομένου» κατέχουν την πρωτιά, οι ψυχαγωγικές ιστορίες σημειώνουν με την πάροδο των ετών τη μεγαλύτερη πρόοδο. Από το σύνολο των εκδόσεων προκύπτει το συμπέρασμα πως η παραγωγή και κυκλοφορία των βιβλίων αυτών σχετίζεται με τη ζήτηση και τα ενδιαφέροντα του αναγνωστικού κοινού.²²³

²²¹ Δελώνης, Α., 1990c., ό.π., σσ. 26-27.

²²² Ό.π., σ. 89.

²²³ Η Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου κρατά μία επιφύλαξη προς αυτό και σχολιάζει πως η κυκλοφορία και μετάφραση βιβλίων με ανάλογο περιεχόμενο δεν εκφράζει πάντα τις προτιμήσεις των αναγνωστών. Ορισμένες φορές πρόκειται για σκοπιμότητες και συμφέροντα των εκδοτικών οίκων. Βλ. Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ., *Η Παιδική Λογοτεχνία στην Εποχή μας*, Αθήνα:

Διαπιστώνεται ότι από το 1970 και έπειτα το χιούμορ απετέλεσε αντικείμενο συστηματικής μελέτης και ενδιαφέροντος προωθώντας έτσι την ανάπτυξή του στα διάφορα είδη της Λογοτεχνίας. Η ιστορία μελέτης του χιούμορ μας κατέδειξε τους λόγους που το χιούμορ παλαιότερα δεν επιδιωκόταν, όχι μόνο στη λογοτεχνία αλλά και στον τρόπο ζωής των ανθρώπων. Αυτή η στάση ζωής, η δυσπιστία, η αρνητική εκτίμηση του κωμικού στη λογοτεχνία και την εκπαίδευση σύμφωνα με τον Τριβιζά (1993) οφειλόταν σε δύο λόγους: «*Πρώτον η Παιδική Λογοτεχνία κατείχε μια υποδεέστερη θέση στην ιεραρχία των λογοτεχνικών ειδών και δεύτερον η κωμωδία και το χιούμορ εκτιμώνται ως κατώτερες εκφραστικές μορφές*», «*το γέλιο και η απόλαυση του κωμικού, έχουν συνδεθεί ιστορικά με την έννοια του βλάσφημου*».²²⁴ Αυτές οι απόψεις οφείλουν τις καταβολές τους στην περίοδο της Αναγέννηση και μετά, όπου η Παιδική Λογοτεχνία είχε διαφοροποιηθεί και διαιρεθεί σε δύο αντίπαλα ιδεολογικά στρατόπεδα. Από τη μία βρίσκονται οι απόψεις των ρομαντικών και από την άλλη οι απόψεις των συντηρητικών, πουριτανών εκπαιδευτικών και φιλοσόφων της Αναγέννησης, οι οποίοι ήθελαν τα παιδιά, να αποτελούν μικρογραφία των ενηλίκων, να διαβάζουν και να διασκεδάζουν με τον αντίστοιχο τρόπο μ' αυτούς. Η Αναγέννηση αντιμετώπιζε τις φανταστικές ιστορίες ως ψευδείς και ηθικά ύποπτες, αχαλίνωτα εκφυλιστικές και διεφθαρμένες.²²⁵

Η Lyrr (1995) σε μία ιστορική επισκόπηση μελέτης του χιούμορ, καταγράφει τους ποικίλους τύπους και συνδυασμούς του χιούμορ που εμφανίζονταν στη λογοτεχνία για παιδιά σε διάφορες ιστορικές στιγμές (17^ο αι. έως 20^ο αι.) και τα αξιολογεί σε συνάρτηση με τις κοινωνικοπολιτισμικές συνιστώσες της κάθε ιστορικής περιόδου στην οποία γράφτηκαν και των εκάστοτε επιστημονικών απόψεων για το παιδί και τις ικανότητές του. Η συγγραφέας διαπιστώνει μία εξέλιξη στους τύπους του χιούμορ στο χρόνο, από τις

Καστανιώτης, 1990, σ. 129. Η Οικονομίδου υποστηρίζει ότι το μάρκετινγκ προφανώς και επηρεάζει τις αναγνωστικές επιλογές των παιδιών και των μεγάλων, αδιαμφισβήτητα όμως μέσα από την προσφορά και την ζήτηση, αποκαλύπτονται οι στάσεις και οι επικρατούσες απόψεις της κοινωνίας για το παιδί και την ανατροφή του. Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σσ. 56-57.

²²⁴ Τριβιζάς, Ε., «Το Χιούμορ και το Παράλογο στην Παιδική Λογοτεχνία», *Λέξη*, τ. 118, 1993, σσ. 667-668.

²²⁵ Σε μία λίστα με τα πιο λογοκριμένα βιβλία, εντοπίζεται μεταξύ άλλων, ο συγγραφέας Roald Dahl, ένας από τους πιο δημοφιλείς και αγαπητούς χιουμοριστικούς συγγραφείς για παιδιά. Foerstel, H., *Banned in the U.S.A: A Reference Guide to Book Censorship in Schools and Public Libraries*, U.S.A: Greenwood Publishing Group, 2002. Επίσης, στο site: «The Most Frequently Banned Books in the 1990s», στο www.cs.cmu.edu/People/spok/most-banned.html. (Τελευταία πρόσβαση 9/9/2014).

πιο χαμηλές στις πιο υψηλές και σύνθετες μορφές, μέχρι και τα τέλη του εικοστού αιώνα.²²⁶

Η John (2001) υπέρμαχος των δικαιωμάτων για τα παιδιά υποστηρίζει ότι δεν μπορούν να υποστούν άλλα ψυχικά και πνευματικά πλήγματα.²²⁷ Οι έρευνες που πραγματοποιήθηκαν στο χώρο των επιστημών της ψυχολογίας και της παιδαγωγικής κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα, ανέδειξαν τη σημασία του χιούμορ σε όλα τα επίπεδα ζωής.²²⁸

Διαπιστώνεται ότι η ανάπτυξη και η επιδίωξη του χιούμορ από την άποψη της αφηγηματικής εγκυρότητας και των τεχνικών με τις οποίες εκφράζεται συνάδει με τα σημεία των καιρών. Το κίνημα του μεταμοντερνισμού όπως προαναφέραμε επέφερε σημαντικές αλλαγές τόσο στο περιεχόμενο, όσο στη μορφή και τη δομή των μικροαφηγήσεων.²²⁹ Ο μεταμοντερνισμός αποτελεί ένα ρεύμα, το οποίο είχε τον αντίκτυπό του σε πολλές πολιτισμικές περιοχές. Όχι μόνο στο χώρο της λογοτεχνίας, αλλά και της αισθητικής γενικότερα, πιο συγκεκριμένα στη γραφιστική και την αρχιτεκτονική.²³⁰ Κάπου εδώ άρχισε να αναπτύσσεται αντίστοιχα ο ρόλος της εικονογράφησης στα έργα για μικρά παιδιά.

Η πρόοδος σε επίπεδο ιδεών συνοδεύεται από ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας, βελτιώνοντας την παραγωγικότητα και την ποιότητα των παιδικών εκδόσεων. Το 1974 είναι πράγματι μία εποχή ορόσημο για το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Σύμφωνα με τον Μπενέκο (1980), «Είναι πράγματι μία εποχή έκρηξης καλλιτεχνικών καινοτομιών στο παιδικό βιβλίο, που χαρακτηρίζεται από πυρετική φαντασία, αδιάκοπο πειραματισμό, ανάδειξη ιδιομορφίας, πρωτοποριακό συμβολισμό».²³¹ Η καλαίσθητη και εντυπωσιακή

²²⁶ Lypp, M., "The Origins and Functions of Laughter in Children's Literature", στο Nikolajeva, M., (eds.), *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*, London: Greenwood Press, 1995, σσ. 183-189. Βλ. αναλυτικά 1.1.4. Η Θεωρία Ανάπτυξης του Χιούμορ και η Πρόσληψη του από τα Παιδιά, σσ. 36-42.

²²⁷ John, M., *Children's Rights and Power: Charging Up for a New Century*, London & New York: Jessica Kingsley Publishers, 2003, σ. 13.

²²⁸ Βλ. την ενότητα για τις Θεωρίες του Χιούμορ.

²²⁹ Σύμφωνα με τους θεωρητικούς δεν μπορούμε να μιλάμε με σιγουριά για μεταμοντερνιστικό κίνημα στην Ελλάδα. Βλ. σχετικά Τζιόβας, Δ., *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσέας, 2002, σσ. 244-275. Οικονομίδου, Α., «Τελικά τα Αγόρια Κλαίνε; Έμφυλες Ταυτότητες στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες: Μια Πρώτη Προσέγγιση», *Κείμενα*, τ.1, Νοέμβριος 2004, <http://keimena.ece.yth.gr>. Ο Καρακίτσιος υποστηρίζει ότι στην ελληνική Παιδική Λογοτεχνία απουσιάζει η παράδοση και ο λογοτεχνικός κανόνας και οι προσεγγίσεις για τις παραπάνω έννοιες γίνονται με τα πρότυπα του εξωτερικού. Καρακίτσιος, Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός, 2010, σσ. 208-209.

²³⁰ Jameson, F., "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate" στο Lodge, D., (eds.), *Modern Criticism and Theory*, London: Longman, 1988, σ. 374.

²³¹ Μπενέκος, Α., «Το Εικονογραφημένο Βιβλίο», *Σύγχρονο Νηπιαγωγείο*, 1980, σ. 461.

εικονογράφηση ανέβασε τα επίπεδα πωλήσεων των βιβλίων διοχετεύοντάς τα έτσι σε ποσότητες στην αγορά και βοηθώντας το αναγνωστικό κοινό να τα γνωρίσει καλύτερα. Η αύξηση των πωλήσεων μεγάλωσε και τη ζήτηση θέτοντας το εικονογραφημένο βιβλίο στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και της μελέτης.²³²

Και ενώ μέχρι το 1960 η εικονογράφηση επιτελούσε απλώς συνοδευτικό και διακοσμητικό σκοπό στα παιδικά διηγήματα, τη δεκαετία του 1980 η εικονογράφηση αλλάζει μορφή. Καθώς εξελίχθηκε στο χρόνο αυτονομήθηκε ως κώδικας, ενώ πλέον αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι στην οργάνωση της δομής της πολυτροπικής αφήγησης. Το σύγχρονο εικονογραφημένο μικροαφήγημα, αποτελεί είδος μεικτό στο οποίο αναμειγνύονται ο λεκτικός με τον εικονιστικό κώδικα και μετατρέπουν το παιδικό αφήγημα από ένα απλό κείμενο σε πολυτροπικό.²³³

Η σύγχρονη εικονογράφηση παιδικών βιβλίων αποκτά έναν «καινοφανή-φανταστικό» χαρακτήρα σύμφωνα με τον Ασωνίτη (2001), «*αναμενόμενο μπρος στις ευνοϊκότερες, συγκριτικά με παλαιότερα, κοινωνικοοικονομικές, πολιτιστικές παιδαγωγικές πρακτικές. Πρόκειται για μια σχεδιαστική αντίληψη η οποία εγκαταλείπει την πλανεμένη πεποίθηση ότι η εικονογράφηση πρέπει να γίνεται στα μέτρα του παιδιού, ακολουθεί το δρόμο της μεταμόρφωσης του πραγματικού και παρέχει στο παιδί τη δυνατότητα της νοητικής διαχείρισης του κόσμου μέσα από πολλαπλές εκδοχές αισθητικής ερμηνείας*».²³⁴

Η σύγχρονη εικονογραφημένη μικροαφήγηση αφορά ένα λογοτεχνικό είδος, το οποίο μεταδίδει πολλαπλά τα μηνύματα με δύο μέσα: την πολυσημία της εικόνας και τη ζωτικότητα του γραπτού λόγου. Σύμφωνα με τη Σιβροπούλου (2003), η εικόνα «*αναδεικνύει ολοζώντανη την πολυδιάστατη ζωή του σύγχρονου παιδιού, επιδιώκει να επιδράσει βαθιά στην κριτική ικανότητά του, θέλει να οξύνει την ευαισθησία του και να ανοίξει νέους ορίζοντες στα ενδιαφέροντα του [...] και να διεισδύσει στις πολλαπλές αποχρώσεις του πραγματικού κόσμου*».²³⁵

²³² Βαλασάκης, Π., «Η Ελληνική Εικονογράφηση από τη Δεκαετία του 50» στο *Σύγχρονες Τάσεις και Απόψεις για την Παιδική Λογοτεχνία*. Πρακτικά του Δ' Σεμιναρίου του «Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου», Αθήνα: Ψυχογιός, 1991, σσ. 38-43. Επίσης, ο Buckingham (2000) υποστηρίζει ότι η αναγνώριση των δικαιωμάτων για το παιδί, η αλλαγή των επιστημονικών απόψεων για το ίδιο και η ανάδειξή του σε καταναλωτή, οδηγεί στην οικονομική χειραφέτηση του. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα μια ανάλογη ανταπόκριση από τους εκδοτικούς οίκους, όπου το παιδί καταναλωτής διαμορφώνει πλέον την προσφορά και την ζήτηση. Buckingham, D., *After the Death of Childhood: Growing Up in the Age of Media*, Cambridge: Polity Press, 2000, σ. 132.

²³³ Σιβροπούλου, Ρ., 2003, σσ. 10, 13-16. Γιαννικοπούλου, Α., 2008, σσ. 54-62. Καρακίσιος, Α., 2010, ό.π., σ. 11.

²³⁴ Ασωνίτης, Π., *Η Εικονογράφηση στο Βιβλίο της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2001, σ. 262.

²³⁵ Σιβροπούλου, Ρ., 2003, ό.π., σ. 13.

Στις υποενότητες που ακολουθούν θα αναλύσουμε τις ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά του νεοτερικού μικροαφηγήματος. Το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο θα αναφερθούμε διευκολύνει την εξέταση των εικονογραφημένων βιβλίων βραχείας φόρμας που αναλύουμε στις επιμέρους κατηγορίες του δεύτερου μέρους.

1.3.2.1 Το Νεοτερικό Μικροαφήγημα. Χαρακτηριστικά

Οι ριζοσπαστικές αλλαγές και οι ανανεωτικές προσπάθειες που σημειώνονται στο χώρο της λογοτεχνίας κυρίως μετά το 1970, έθεσαν στο μικροσκόπιο το «τι» είδους βιβλία γράφονται για τα μικρά παιδιά, αλλά και «πώς» αυτά αξιοποιούνται στην ευρύτερη σχολική διαδικασία και «πώς» συμβάλλουν στη συνολική παιδεία τους. Σύμφωνα με την Οικονομίδου (2000/2011), *«ο μεταμοντερνισμός δημιουργήθηκε ως αντίδραση σε μια πολιτισμική κρίση, σε μία κρίση αξιών. [...] Έτσι, οι μύθοι που δημιουργούνται μέσα σε ένα τέτοιο κλίμα υπερβαίνουν την κεντρική ηθική σύγκρουση μεταξύ καλού και κακού που χαρακτήριζε την προηγούμενη γενιά παιδικών έργων και εγείρουν τώρα για τους αναγνώστες τους άλλου είδους προβληματισμούς»*.²³⁶

Οι τάσεις αυτές διαμόρφωσαν αντίστοιχους προσανατολισμούς στους συγγραφείς για μικρά παιδιά, προσανατολισμούς οι οποίοι τους υποδεικνύουν να ασχοληθούν με νέα θέματα και νέες μορφές λογοτεχνικής έκφρασης. Έτσι, προέκυψε μια άλλου είδους γραφή, η οποία προσφέρεται όχι μόνο για αισθητική απόλαυση, αλλά και για αισθητική καλλιέργεια και κριτική σκέψη. Οι νέες τάσεις που οφείλονται στα μεταμοντέρνα ρεύματα δίδουν το δικαίωμα στο παιδί να διασκεδάσει και να απολαύσει το παιχνίδι των ήχων και των λέξεων.²³⁷ Ο διδακτισμός²³⁸ που διακρινόταν έντονα στα προγενέστερα μορφώματα των αφηγημάτων για μικρά παιδιά, παύει πλέον να απασχολεί, ενώ το χιούμορ στην παιδική μικροαφήγηση αποτελεί συνειδητή επιδίωξη και βασικό συντελεστή στην οργάνωση της μυθοπλασίας.

Όπως σημειώσαμε και παραπάνω, το κίνημα του μεταμοντερνισμού είχε πολλαπλές αντανakλάσεις και στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας, αν και οι θεωρητικοί προβληματίζονται κατά πόσο στην Ελλάδα μπορούμε να κάνουμε λόγο για μοντερνισμό και μεταμοντερνισμό. Ωστόσο, τα τελευταία χρόνια στον τρόπο γραφής βιβλίων για

²³⁶ Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σσ. 27, 33.

²³⁷ Lewis, D., *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, London & New York: Routledge, 2001, σσ. 94-100.

²³⁸ Καρπόζηλου, Μ., 1994, ό.π., σσ. 168-169.

μικρά παιδιά εντοπίζονται εκείνα τα χαρακτηριστικά που παραπέμπουν εμφανώς στο νεότερο τρόπο γραφής και αναλύονται ως τέτοια.²³⁹

Ο Τζιόβας (2002) υποστηρίζει ότι ο μεταμοντερνισμός είναι μία λέξη εύκολη στη χρήση, της οποίας σημαντική κατάχρηση έχει γίνει οδηγώντας την κοινή γνώμη σε μία σύγχυση και εν τέλει στην αυτοϋπονόμευση της ίδιας της σημασίας.²⁴⁰ Ιδιαίτερα για την Ελλάδα συμπληρώνει ο Καρακίτσος (2010), «όπου γενικά απουσιάζει η παράδοση, η παραδοσιακός λογοτεχνικός κανόνας και έννοιες όπως μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός πάνω στις οποίες στηρίζεται (η νεωτερικότητα στα βιβλία για μικρά παιδιά) εισβάλλουν από την Εσπερία χωρίς το τυπικό φίλτρο».²⁴¹ Όπως δείξαμε σε προηγούμενη ενότητα (βλ. 1.3.1, σσ. 63-67) την παραδοσιακή γραφή και τα βασικά χαρακτηριστικά που καθορίζουν το παιδικό μικροαφήγημα στην Ελλάδα, διακρίνει ένας έντονος προβληματισμός επομένως, «ό,τι έχει οριστεί ως μοντέρνο ή μεταμοντέρνο έχει γίνει με όρους υποδείγματα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας»²⁴².

Ο Καρακίτσος (2010) διαπιστώνει ότι, «σ' αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί νεότερο παιδικό αφήγημα, κεντρικά χαρακτηριστικά ή τεχνικές είναι η μείξη φανταστικού-πραγματικού, η διακειμενικότητα, η αυτοαναφορικότητα και η μεταμυθοπλασία, η μείξη λογοτεχνικών ειδών, καθώς και ένα συνεχές άρωμα παρωδίας, [...] ο μύθος του λαϊκού παραμυθιού αναπαράγεται με έντονα στοιχεία ανατροπής, έκπληξης και αποδόμησης της ισχύουσας γνώσης, σε συνδυασμό με ιδιαίτερες προτιμήσεις στις γλωσσικές εκτροπές, στις γλωσσοπλαστικές απόπειρες, τότε το κείμενο συγκλίνει αυτόματα σε μια γραφή που κινείται στους δρόμους της νεωτερικότητας».²⁴³

Βασικό χαρακτηριστικό του νεωτερικού τρόπου γραφής για παιδιά είναι οι πειραματισμοί και οι ανατροπές²⁴⁴ τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο της αφήγησης, τεχνικές στις οποίες λανθάνει μία χιουμοριστική και παιγνιώδης διάθεση

²³⁹ Για παράδειγμα. *Τα Τρία Μικρά Λυκάκια*, Πατάκης: 1994 του Τριβιζά, Ε., όπως και όλα του τα βιβλία χαρακτηρίστηκαν ως νεωτερικά. Βλ., Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σσ. 104-121. Όπως και άλλα κείμενα που έχουν γραφτεί από άλλους συγγραφείς από το 1990 και μετά. Βλ. Καρακίτσος, Α., 2010, ό.π., 236-237.

²⁴⁰ Τζιόβας, Δ., *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσέας, 2002, σσ. 244-245.

²⁴¹ Καρακίτσος, Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός, 2010, σ. 208.

²⁴² Ό.π.

²⁴³ Καρακίτσος, Α., 2010, ό.π., σσ. 231-233.

²⁴⁴ Το χιούμορ, όπως δείξαμε σε προηγούμενη ενότητα στηρίζεται στην ανατροπή της λογικής-κανονικότητας των προσδοκιών του αναγνώστη και ξαφνιάζοντάς τον ευχάριστα προκαλεί την επανεξέταση και ανανοηματοδότηση της αφήγησης. Βλ. Η Θεωρία της ασυμβατότητας. Επίσης, ο Zipes (2012) έχοντας γράψει για την «τέχνη της ανατροπής», υποστηρίζει ότι αποτελεί λέξη «κλειδί», για τον τρόπο γραφής νεωτερικών βιβλίων για μικρά παιδιά. Zipes, J., *Fairy Tales and the Art of Subversion*, U.S.A & Canada: Routledge, 2012, σσ. 107, 134, 105-106.

απέναντι στο μικρό αναγνώστη. Διαπιστώνεται μία συνειδητή προσπάθεια από μέρους των συγγραφέων να εγγράψουν τον παιδικό τρόπο σκέψης (στη γλώσσα, αλλά και με τη συχνή προσφώνηση σε πρώτο ή τρίτο πρόσωπο) και να ανοίξουν ένα γόνιμο διάλογο με τον ανήλικο συν-αναγνώστη, μετατρέποντάς τον από παθητικό δέκτη σε ενεργητικό συν-δημιουργό της αφήγησης σε ένα παιχνίδι ανακάλυψης κρυμμένων νοημάτων.²⁴⁵ Συχνά επιχειρούνται κωμικές ανατροπές παίζοντας διακειμενικά παιχνίδια με μεταγραφές κλασσικών παραμυθιών, όπου σε μία διαλεκτική επικοινωνία με την παράδοση τα μικρά παιδιά απολαμβάνουν λεκτικά και εικονιστικά αστεία, τα οποία εκτός από τη διασκέδαση που προσφέρουν, αυξάνουν την κριτική τους ικανότητα.²⁴⁶

Τα θέματα με τα οποία επιλέγουν να ασχοληθούν οι λογοτέχνες είναι αντιαυταρχικά, αντιρατσιστικά, οικολογικά και αντισεξιστικά ζητήματα. Εκφράζουν σύμφωνα με την Οικονομίδου (2011), μία διάθεση «να προσβάλουν τις κυρίαρχες αντιλήψεις για την παιδικότητα, τη λειτουργία της ανάγνωσης και τη λειτουργία της παιδικής λογοτεχνίας γενικότερα, αλλά και να προσβάλουν επίσης ιδεολογικά στερεότυπα, τα οποία αφορούν στην τάξη, στο φύλο ή στη φυλή, ιδέες περί πατρίδας, θρησκείας, οικογένειας ή φύσης που εγγράφονταν και προβάλλονταν συστηματικά επί δεκαετίες μέσα από το χώρο της παιδικής λογοτεχνίας».²⁴⁷ Έτσι, πολλά κλασσικά παραμύθια μεταγράφηκαν με σκοπό να αναδείξουν ζητήματα που απασχολούν τα παιδιά της σύγχρονης πραγματικότητας και να ανατρέψουν κυρίαρχα ιδεολογικά και κοινωνικά στερεότυπα. Τα παραμύθια στα οποία προβάλλονταν η ομορφιά, η ισορροπία, η αέναη πάλη μεταξύ καλού και κακού, η κατάκτηση της επιτυχίας και της ευτυχίας μέσα από το γάμο αδυνατούν να ανταποκριθούν στις ανάγκες των σημερινών παιδιών. Έτσι, προβάλλονται πιο ρεαλιστικοί προβληματισμοί, το μαγικό στοιχείο δε χάνεται απλώς συρρικνώνεται, ενώ μέσω της τεχνικής της μεταμυθοπλασίας και της διακειμενικότητας, ο αναγνώστης καλείται να ασχοληθεί με τις ίδιες τις δομές της αφήγησης και να αντιληφθεί την ουσία της λογοτεχνίας, η οποία απεικονίζει μία σειρά από τεχνητές και προσωρινές κατασκευές.

²⁴⁵ Nikolajeva, M., "Play and Playfulness", στο Sipe, L., Pantaleo, S., (eds.), *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: Routledge, 2008, σσ. 55-75. Cherie, A., *Playing with Picturebooks: Postmodernism and Postmodernesque*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.

²⁴⁶ Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σσ. 40-78. Καρακίτσιος, Α., 2010, ό.π., σσ. 207-236.

²⁴⁷ Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σ. 41.

1.3.2.1.1 Μεταμυθοπλασία

Η μεταμυθοπλασία είναι μια σειρά από τεχνικές οι οποίες επανεξετάζουν ορισμένες από τις συμβάσεις της λογοτεχνίας για το μικρό παιδί.²⁴⁸ Η μεταμυθοπλασία αποτελεί σύνολο μεταμοντέρνων αφηγηματικών στρατηγικών, οι οποίες μαζί με τη διακειμενικότητα, εξασκούν την κριτική σκέψη του ανήλικου αναγνώστη και τον εξοικειώνουν να προσεγγίζει ένα κείμενο αποστασιοποιημένα, έχοντας συναίσθηση των κανόνων που διέπουν τη λειτουργία του.²⁴⁹ Η «μετα-μυθοπλασία», λειτουργεί ως σχόλιο επί της μυθοπλασίας²⁵⁰ και σύμφωνα με τη Waugh (1984), «είναι ο όρος που αναφέρεται σ' εκείνα τα μυθοπλαστικά έργα τα οποία με αυτό-συνείδηση επισύρουν την προσοχή του αναγνώστη στις συμβάσεις που διέπουν την οργάνωση και τη λειτουργία τους, στο γεγονός δηλαδή, ότι δεν είναι τίποτα άλλο παρά κατασκευές, με σκοπό να εγείρουν ερωτήματα γύρω από τη σχέση μυθοπλασίας και πραγματικότητας».²⁵¹

Η λειτουργία της μεταμυθοπλασίας εντοπίζεται στα νεότερικά μικροαφηγήματα, άλλοτε υπονομεύοντας το ρόλο του παντογνώστη συγγραφέα-αφηγητή, εμφανίζοντας πολλά διηγητικά και υπο-διηγητικά επίπεδα, και άλλοτε καταλύοντας βασικές συμβάσεις, όπως αυτές της έναρξης ή του κλεισίματος και συχνά απευθυνόμενη στον ανήλικο συν-αναγνώστη για να συμπράξει μαζί τους στο παιχνίδι της κατασκευής των νοημάτων.²⁵²

Το μεταμυθοπλαστικό χαρακτηριστικό του ατελούς ή πολλαπλού κλεισίματος προβάλλει το στοιχείο της απροσδιοριστίας των ορίων (πού αρχίζει και πού τελειώνει η αφήγηση) αφήνοντας να διαφανεί μια φαινομενική αντίφαση, ενώ κλονίζεται η ειλικρίνεια του συγγραφέα ως προς την πιστότητα της γραφής του. Αυτή η σκόπιμη απροσδιοριστία των ορίων στοχεύει αφενός στην κατάλυση της μέθεξης του αναγνώστη με αυτό που διαβάζει αφετέρου στην ενεργό συμμετοχή του στην κατασκευή του νοήματος αυτού που διαβάζει. Αυτού του είδους οι αντιφάσεις γίνονται αφορμή για χιουμοριστικές ανατροπές και κωμικές προεκτάσεις, δεδομένης της παραδοξολογίας που προκύπτει από τη θέση στην οποία βρίσκεται ο αναγνώστης. Το παράδοξο αυτό εξηγεί ο

²⁴⁸ Πολίτης, Δ., «Μεταμυθοπλασία και Λογοτεχνία για Παιδιά», στο Κατσίκη-Γκίβαλου, Α., (Επιμ.), *Η Λογοτεχνία Σήμερα. Όψεις, Αναθεωρήσεις, Προοπτικές*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 112-118.

²⁴⁹ Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σ. 78.

²⁵⁰ Καλογήρου, Τζ., *Τέχνες και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α', Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1999, σσ. 183-184.

²⁵¹ Waugh, P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Routledge, 1984/1996, σ. 3.

²⁵² Καρακίτσος, Α., 2010, ό.π., σ. 224.

Τζιόβας (1987) οφείλεται στο γεγονός ότι ο αναγνώστης, «αφενός παροτρύνεται να παραδεχτεί πως ο μυθιστορηματικός κόσμος είναι φανταστικός και τεχνητός, και αφετέρου το ίδιο το κείμενο τον ωθεί να λάβει μέρος φανταστικά, διανοητικά ή θυμικά στην συνδημιουργία του. Τοιουτοτρόπως ο αναγνώστης αποβαίνει ο συνδημιουργός του αυτοαναφορικού κειμένου και ταυτόχρονα αποστασιοποιείται απ' αυτό λόγω της αυτοαναφορικότητας του».²⁵³

Άλλο ένα αφηγηματικό χαρακτηριστικό της μεταμυθοπλασίας είναι «η προβολή των πλαισίων ή επιπέδων αφήγησης» -τόσο του κειμένου όσο και της εικονογράφησης- μέσα στα οποία δομείται μια ιστορία.²⁵⁴ Στα κείμενα αυτά η επίδειξη των ορίων αναδεικνύεται ακριβώς μέσα από τη διάρρηξή τους. Όπως αναφέρει ο Τζιόβας (1987), «Η διάρρηξη του πλαισίου εκφράζει την τάση απελευθέρωσης από ριζωμένες ψευδαισθήσεις, αλλά κυρίως αποκαλύπτει την εξής στρατηγική της μεταμυθοπλασίας: ότι ο καλύτερος τρόπος για να συνειδητοποιήσουμε το ρόλο των λογοτεχνικών συμβάσεων είναι μέσα από τη δυσλειτουργία τους».²⁵⁵

Σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2008), «Ο συγγραφέας/εικονογράφος που εισχωρεί μέσα στο λογοτεχνικό σύμπαν μεταμφιεζόμενος σε έναν απλό χαρακτήρα συχνά παίζει το ρόλο του ιθύνοντος νου, του υπεύθυνου της αφηγηματικής διαδικασίας ή ακόμη και του απλού παρατηρητή, ενώ συγχρόνως αποκτά πρόσβαση σε ένα μυθοπλαστικό περιβάλλον στο οποίο είναι ταυτόχρονα δημιουργός και δημιουργήμα».²⁵⁶

Άλλη μία μεταμυθοπλαστική τεχνική είναι όταν το αφηγηματικό πλαίσιο της μυθοπλασίας διαρρηγνύεται από τη φωνή του σύγχρονου συγγραφέα/αφηγητή, συμμετέχοντας συγχρόνως στο διηγητικό επίπεδο ως αφηγητής ή εσωτερικός ακροατής, αλλά και στο υπο-διηγητικό ως ενεργός ήρωας.²⁵⁷ Άλλοτε πάλι εμφανίζεται ο συγγραφέας να παρέχει πληροφορίες για τον ίδιο του τον εαυτό, καταλύοντας την αυθεντία του και άλλοτε να σχολιάζει με ειρωνικό τρόπο τις συμβάσεις της ρεαλιστικής μυθοπλασίας υπονομεύοντας τη λειτουργία τους. Παρεμφερής σύμφυση επιπέδων παρατηρείται και στην περίπτωση ελεύθερης διακίνησης χαρακτήρων, με οντολογικά άλματα από το ένα οντολογικό επίπεδο (μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η φανταστική-

²⁵³ Τζιόβας, Δ., *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Γνώση, 1987, σ. 293.

²⁵⁴ Waugh, P., 1984/1996, ό.π., σ. 2.

²⁵⁵ Τζιόβας, Δ., 1987, ό.π. σ. 105.

²⁵⁶ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π. σ. 104.

²⁵⁷ Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π. σ. 82-83.

μεταφορική λειτουργία) στο άλλο (όπου ενεργοποιείται η ρεαλιστική-κυριολεκτική λειτουργία).²⁵⁸

Αυτή η ανταλλαγή ανάμεσα στα διαφορετικά επίπεδα και η περιδιάβαση των ηρώων ανάμεσά τους, φέρνει τους μικρούς αναγνώστες αντιμέτωπους με μια μορφή μεταμυθοπλαστικής παραδοξολογίας.

Στην προσπάθεια διάκρισης των δύο κόσμων και μέσα από τη μέθη της μείξης των στοιχείων ρεαλιστικού-μυθοπλαστικού, αναρωτιέται κανείς: Πού σταματά το πραγματικό και αρχίζει το φανταστικό; Στην ουσία και τα δύο επίπεδα ενώ προβάλλονται ότι ανήκουν σε δύο διαφορετικές καταστάσεις πρακτικά αποτελούν και τα δύο τη διττή έκφραση “μίας” μυθοπλαστικής κατασκευής. Έτσι, ο αναγνώστης γίνεται συμπαίχτης στο παιχνίδι μιας αφήγησης, η οποία θυμίζει το παιχνίδι με τις Ρωσικές κούκλες “Babushka”. Και ενώ ο αναγνώστης βρίσκεται αντιμέτωπος με αυτό το ψευδοδίλημμα, πού σταματά η διαχωριστική γραμμή, πού χωρίζεται η πραγματικότητα από τη μυθοπλασία, έχει ήδη εμπλακεί στο παιχνίδι της ανάγνωσης προσπαθώντας να βρει νόημα και απάντηση σε όλα αυτά. Οι απαντήσεις είναι πολυποίκιλες και όλες φέρουν τη δική τους αυθεντία, διότι πηγάζουν από την υποκειμενική θέση του εκάστοτε αναγνώστη. Ο μικρός αναγνώστης προσπαθώντας να ανακαλύψει πώς κατασκευάζεται η «πραγματικότητα» της μυθοπλασίας, διδάσκεται ασυνείδητα πώς να δομεί, να οργανώνει και να κατασκευάζει τη δική του πραγματικότητα. Διότι όπως εύστοχα παρατηρεί η Waugh (1996), «*τα μεταμυθοπλαστικά έργα, παροτρύνουν τον αναγνώστη να ανακαλύψει πώς ο καθένας από μας “παίζει” με τις δικές του πραγματικότητες*».²⁵⁹ Αυτό ίσως είναι και το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό των μεταμυθοπλαστικών έργων «*η παιδαγωγική τους διάσταση και σκοπιμότητα*», καθώς σύμφωνα με τη Nikolajeva (1996), «*η μεταμυθοπλασία είναι ένα συναρπαστικό εύρημα και αποτελεί ριζική απομάκρυνση από τη συμβατικότητα και το διδακτισμό*».²⁶⁰

Τέλος, θα θέλαμε να αναφερθούμε στη σχέση που διέπει την τεχνική της παρωδίας και της μεταμυθοπλασίας. Ήδη σε προηγούμενη ενότητα (βλ. 1.2.4, σσ. 54-62) αναφερθήκαμε στους τύπους με τους οποίους εμφανίζεται η χιουμοριστική τεχνική της παρωδίας και διαπιστώνεται μέσα από τη λειτουργία των σύγχρονων μορφών με τις οποίες εμφανίζεται ότι τόσο η διακειμενικότητα όσο και η μεταμυθοπλασία εξυπηρετούν

²⁵⁸ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π.

²⁵⁹ Waugh, P., 1984/1996, ό.π., σ. 35.

²⁶⁰ Nikolajeva, M., *Children's Literature Comes of Age: Towards a New Aesthetic*, London & New York: Garland, 1996, σσ. 190-191, 206.

τους στόχους της. Ο λόγος της παρωδίας καθώς είναι βαθιά «αυτοαναφορικός», συγγενεύει και συν-λειτουργεί με τις τεχνικές της μεταμυθοπλασίας και της διακειμενικότητας, δεδομένου ότι εξυπηρετούν τους ίδιους λειτουργικούς σκοπούς και αναγάγουν το παιδικό βιβλίο σε ένα πολυτροπικό και πολυμεσικό ανάγνωσμα για μικρά παιδιά. Η παρωδία αποτελεί βασικό συντελεστή της μορφικής δόμησης των κειμένων αυτού του τύπου (του νεοτερικού μικροαφηγήματος), με πολιτισμικές και ερμηνευτικές διαπλοκές ως προς την ερμηνευτική τους προσέγγιση.²⁶¹

1.3.2.1.2 Διακειμενικότητα

Την έννοια της «διακειμενικότητας» εισήγαγε η Julia Kristeva στηριζόμενη σε παρατηρήσεις του Bakhtin και έχει οριστεί ως «*η οριακή σχέση ενός κειμένου με άλλα κείμενα*».²⁶² Η Kristeva υποστηρίζει ότι, «*Κάθε κείμενο συγκροτείται ως μωσαϊκό παραθεμάτων, κάθε κείμενο είναι απορρόφηση και μετασχηματισμός ενός άλλου κειμένου*».²⁶³

Η διακειμενικότητα είναι μία κειμενική στρατηγική, η οποία επισύρει την προσοχή του αναγνώστη-παιδιού στην ίδια τη δομή της αφήγησης και τη λειτουργία της συνεχούς αλληλεπίδρασης του αφετηριακού κειμένου με το μεταγενέστερο. Κατ' αυτόν τον τρόπο δίδεται η δυνατότητα στον αναγνώστη να εμπλακεί στην αφήγηση, με το δικό του υποκειμενικό τρόπο και να αντιληφθεί όχι μόνο πώς σχετικοποιούνται τα κείμενα αλλά πώς σχετικοποιούνται και οι αξίες που διέπουν την ίδια του την πραγματικότητα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να προσκολλάται η προσοχή του νεαρού αναγνώστη στις αρνητικές πλευρές ορισμένων αναχρονιστικών μορφών της Παιδικής Λογοτεχνίας ωθώντας τον ουσιαστικά να ακυρώσει, να μεταθέσει ή να επαναπροσδιορίσει παραδοσιακά μοτίβα, με σκοπό να τα αναγάγει σε παρωχημένα και να τα υπερβεί.²⁶⁴

Η διαρκής συνύπαρξη και σύγκρουση ανάμεσα στα κείμενα, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην προσπάθεια παραγωγής συγκεκριμένων νοημάτων σε βάρος άλλων. Έτσι, η διακειμενικότητα ανάγεται σε τεχνική ανατροπής ιδεολογικών στερεοτύπων,

²⁶¹ Καρακίτσιος, Α., 2010, ό.π., σ. 234.

²⁶² Bauman, R., *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*, Oxford: Blackwell Publishing, 2004, σ. 4.

²⁶³ Delcroix, M., Hallyn, F., *Εισαγωγή στις Σπουδές της Λογοτεχνίας. Μέθοδοι του Κειμένου*, Βασιλαράκης. Ι.Ν. (Μτφ.), Αθήνα: Gutenberg, 1997, σ.146.

²⁶⁴ Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σ. 77.

ανακατασκευάζοντας τα ιδεολογήματα αυτά με τα νοήματα που προκύπτουν από την αλληλεπίδραση του πρωτογενούς με το δευτερογενές έργο.²⁶⁵

Ο Zipes (1991) ο οποίος μελετά την «τέχνη της ανατροπής», διαπιστώνει ότι ο πλέον κλασικός τρόπος αποδόμησης ιδεολογικών στερεοτύπων, είναι με τη μεταγραφή κλασσικών κειμένων για παιδιά, «η μεταγραφή δεν καταργεί αναγκαστικά τα αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά ή τις αξίες των κλασσικών κειμένων, αλλά μπορεί και καταργεί την αρνητική τους διάσταση με το να δείχνει πως ένα διαφορετικό αισθητικό και κοινωνικό πλαίσιο μπορεί να σχετικοποιεί όλες τις αξίες». Οι ανατροπές αυτές στο νεότερο μικροαφήγημα περιστρέφονται γύρω από ζητήματα αναπαραστάσεων, χαρακτηρολογικών στερεοτύπων, ζητήματα ταυτότητας και κοινωνικής δεοντολογίας υπό την επήρεια πάντα συγκεκριμένων πολιτισμικών παραγόντων.²⁶⁶

Σύμφωνα με τη Ζερβού (1996), «*Διακειμενικότητα είναι η συγχρονική και διαχρονική σχέση συνύπαρξης και διαρκούς επικοινωνίας ανάμεσα στα κείμενα, που διέπει τη δημιουργία τους αλλά και την ανάγνωσή τους*». Το νοηματικό περιεχόμενο και ο τρόπος πρόσληψης μιας ιστορίας, δεν είναι μόνο προϊόν του γλωσσικού συστήματος στο οποίο γράφεται, αλλά κυρίως είναι αποτέλεσμα των κοινωνικό-πολιτισμικών παραγόντων που καθορίζουν σε κάθε ιστορική στιγμή την παραγωγή νοημάτων.²⁶⁷

Η Ζερβού (1996) διακρίνει τέσσερις βασικούς τύπους διακειμενικότητας,²⁶⁸ οι οποίοι δεν αφορούν μόνο την Παιδική Λογοτεχνία, αλλά και όλες τις μορφές τέχνης, όπως είναι ο κινηματογράφος, η ζωγραφική, το θέατρο, η μουσική. Σύμφωνα με τη συγγραφέα αυτοί είναι: α) η εγγραφή ενός κειμένου μέσα σε ένα άλλο, υπό μορφή αποσπασμάτων ή αναφορών, β) η διασκευή ενός κειμένου, όπως για παράδειγμα οι διασκευές των επών του Ομήρου για παιδιά, της Αγίας Γραφής ή των μεγάλων κλασσικών μυθιστορημάτων γ) η μεταγραφή του κειμένου, το οποίο μπορεί να υπονομευτεί, να αντικρουστεί ή και να αντιστραφεί εντελώς και δ) η πλήρης μετουσίωση ενός κειμένου, το οποίο μπορεί να γίνει κινηματογραφική ταινία, πολιτική αφίσα, γελοιογραφία ή διαφήμιση.²⁶⁹

²⁶⁵ Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004, σ. 48.

²⁶⁶ Zipes, J., *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, Routledge, 1983, σ. 180. Το παράθεμα πήρα από την Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σσ. 41-42.

²⁶⁷ Ζερβού, Α., *Στη Χώρα των Θαυμάτων: το Βιβλίο ως Σημείο Συνάντησης Παιδιών-Ενηλίκων*, Αθήνα: Πατάκης, 1996, σ. 166.

²⁶⁸ Stephens, J. *Language and Ideology in Children's Fiction*, London & New York: Longman, 1992, σσ. 84-85.

²⁶⁹ Ο.π.

Πιο συγκεκριμένα, για τη διασκευή η Κανατσούλη (2002) υποστηρίζει ότι μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο ευκολότερης πρόσβασης σε πρωτότυπα έργα, γεγονός που είτε θα παρακινήσει το ενδιαφέρον των νεαρών αναγνωστών με σκοπό να το διερευνήσουν περαιτέρω είτε θα αρκεστούν στο διασκευασμένο έργο χωρίς να αναζητήσουν ποτέ το αφηγητικό, πρωτογενές κείμενο.²⁷⁰ Πρόκειται σύμφωνα με την Καλκάνη (2004) για το «παράδοξο της διασκευής, η οποία λειτουργεί ταυτόχρονα συντηρητικά και φυγόκεντρα ως προς το αρχικό, αφηγητικό έργο». Παρ' όλα αυτά, «περιέχουν και μπορούν να μεταδώσουν στα παιδιά συμπυκνωμένη γνώση και σοφία και σημαντικές διαχρονικές αξίες του πολιτισμού μας, πνευματικές ηθικές, κοινωνικές και αισθητικές»²⁷¹

Η Οικονομίδου (2011) συμπληρώνει ότι, «μπορούμε να έχουμε δευτερογενή έργα που να ανήκουν ταυτοχρόνως σε περισσότερες της μίας από τις παραπάνω κατηγορίες, όπως, για παράδειγμα, μία διασκευή, ή και μία μεταγραφή ακόμη ενός αφηγητικού/αρχικού κειμένου η οποία εγγράφει και αποσπάσματα από αυτό».²⁷²

Η «διακειμενικότητα» στα νεότερικά αφηγήματα για μικρά παιδιά, σημειώνει ο Καρακίτσιος (2010), «εμφανίζεται ποικιλότροπα, είτε ως μεταγραφή των κλασικών λαϊκών παραμυθιών είτε ως υπαινικτική αναφορά ή παραπομπή σε βασικά τους μοτίβα είτε ως αφηγηρία και αφορμή ανατροπών και διασκευών, υπό την επήρεια πάντοτε ειδικών πολιτιστικών παραγόντων».²⁷³

Η Σπανάκη (2011) στη μελέτη της για τα παιδικά μυθιστορηματικά έργα του Καζαντζάκη σημειώνει ότι, «Οι πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις, οι αφηγηματικές διαφοροποιήσεις και η τελική μορφή των νέων δημιουργημάτων, που είναι το αποτέλεσμα της διακειμενικής επεξεργασίας, συναρτώνται με τα καλλιτεχνικά ρεύματα και τα ιστορικά και πολιτικοκοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής κατά την οποία γράφονται και διαβάζονται τα έργα αυτά».²⁷⁴

²⁷⁰ Κανατσούλη, Μ., *Εισαγωγή στη Θεωρία και Κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Θες/νίκη: University Studio Press, 2002, σ. 141.

²⁷¹ Καλκάνη, Ε., *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι Διασκευές του Αριστοφάνη*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Πανεπιστήμιο Αιγαίου: Ροδος, 2004, σσ. 61, 11. Με βάση τη σειρά προτεραιότητας των παραθεμάτων στο κείμενο.

²⁷² Οικονομίδου, Σ., «Εισαγωγή-Θεωρητικά» στο Δαμιανού, Δ., Οικονομίδου, Σ., (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν Τελειώνουν Ποτέ....Κειμενικές και Εικονογραφικές Διασκευές για Παιδιά*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2011, σ. 7.

²⁷³ Καρακίτσιος, Α., ό.π., σ. 231.

²⁷⁴ Σπανάκη, Μ., *Ο Καζαντζάκης και η Παιδική Λογοτεχνία. Μύθος και Ιστορία στα Μυθιστορήματα, Ο Μέγας Αλέξανδρος, Στα Παλάτια της Κνωσού*, Κύπρος: Gutenberg, 2011, σ. 34.

Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και η Κανατσούλη (2012) σε μελέτη της, βασισμένη σε τρεις ελληνικές διασκευές του κλασσικού παραμυθιού *Ο Πέτρος και ο Λύκος* (Prokofiev Sergei, Moscow: 1936). Η συγγραφέας εξέτασε την εξέλιξη του παραμυθιού αυτού και των ιδεολογημάτων που φέρει, με κριτήριο την χρονολογία έκδοσης, εν προκειμένω 1977, 1990, 2006, σε συνάρτηση με της κοινωνικοπολιτισμικές συνιστώσες της εκάστοτε εποχής μέσα στην οποία λειτούργησε το κάθε παραμύθι.²⁷⁵

Η τεχνική της διακειμενικότητας θα απασχολήσει ιδιαίτερα την διατριβή μας. Ειδικότερα, θα ασχοληθούμε με τις τεχνικές της *διακειμενικής* και της *δεικονικής παρωδίας* (βλ. 1.2.4, σσ. 54-62) δεδομένου ότι η παρούσα διατριβή εξετάζει το κωμικό στοιχείο των χαρακτήρων σε σύγχρονα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα.

1.4 Διδασκαλία και Χιούμορ. Η Πρόσληψη του και η Ένταξη του στην Εκπαιδευτική Διαδικασία.

Στις προηγούμενες ενότητες παρουσιάσαμε αναλυτικά το θεωρητικό πλαίσιο για τα ζητήματα του χιούμορ που εξυπηρετεί τη μεθοδολογική προσέγγιση των εικονογραφημένων βιβλίων της διατριβής μας. Επίσης, αναφερθήκαμε στη σημασία του χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία και στην ανταπόκριση των παιδιών σε χιουμοριστικά ερεθίσματα και καταλήξαμε ότι είναι μια ανθρώπινη δεξιότητα που καλλιεργείται ως ένα βαθμό, ακόμη και στα μικρά παιδιά. Κάναμε, επιπλέον, μία σύντομη αναφορά στους παράγοντες που επηρεάζουν την πρόσληψη του χιούμορ. Ωστόσο, για το λόγο ότι η διατριβή αυτή εξετάζει το κωμικό σε βιβλία για μικρά παιδιά προσχολικής κυρίως και πρώτης σχολικής ηλικίας και δεδομένου ότι στις αναλύσεις μας λαμβάνουμε υπόψη τη θέση του εννοούμενου αναγνώστη, στο πλαίσιο της ενότητας αυτής θα σταθούμε περισσότερο στο ζήτημα της πρόσληψης με σκοπό να αναλύσουμε την επίδραση του χιούμορ στη διδασκαλία, με έμφαση στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση (νηπιαγωγείο, Α δημοτικού). Αρχικά, θα αναφερθούμε σε μελέτες που έχουν γίνει στα ελληνικά για το ζήτημα αυτό.²⁷⁶

²⁷⁵ Kanatsouli, M., “From Peter and the Wolf to Peter + the Wolf: Translating/Adapting the Fairy Tale in Greece”, *Children’s Literature*, vol. 40, 2012, σσ. 231-250.

²⁷⁶ Στην προκειμένη περίπτωση εστιάζουμε σε μελέτες που έγιναν στα ελληνικά, για το λόγο ότι συσχετίζονται με το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα. Ωστόσο, θα λάβουμε υπόψη μας και

Το ζήτημα του χιούμορ στη διδασκαλία έχει απασχολήσει την παιδαγωγική ψυχολογία και τις επιστήμες της αγωγής στη διεθνή βιβλιογραφία εδώ και αρκετά χρόνια.²⁷⁷ Στην Ελλάδα ωστόσο, το ζήτημα της αξιοποίησης του χιούμορ στην εκπαιδευτική διαδικασία, σπανίζει.²⁷⁸ Παρόλο που έχουν επισημανθεί οι ευρύτερες παιδαγωγικές διαστάσεις του φαινομένου, οι έρευνες εστιάζουν περισσότερο στην ωφελιμότητα του χιούμορ²⁷⁹ και λιγότερο στην αξιοποίηση και τη λειτουργία του στην τάξη-πράξη.²⁸⁰

Συγκεκριμένα, η Τζαφεροπούλου (1995) διαπιστώνει ότι στα προηγούμενα σχολικά εγχειρίδια της *Γλώσσας* και του *Ανθολογίου* που χρησιμοποιούνταν για τη διδασκαλία της Νεοελληνικής Γλώσσας του Δημοτικού, τα χιουμοριστικά πεζά κείμενα κάλυπταν το 11,5% του συνόλου των κειμένων.²⁸¹ Σκοπός της έρευνάς της είναι να εντοπίσει κατά πόσο τα χιουμοριστικά κείμενα προσφέρονται για πολυεπίπεδη ανάγνωση και κυρίως κατά πόσο συμβάλλουν στην καλλιέργεια της κριτικής σκέψης και αποκλίνουσας νόησης των μαθητών. Τα αποτελέσματα της έρευνάς της επαληθεύουν το σκοπό που έθεσε αρχικά,

αποτελέσματα ερευνών από τη διεθνή βιβλιογραφία στο βαθμό που εξυπηρετούν τις ανάγκες της ενότητας αυτής.

²⁷⁷ Πρόκειται για έρευνες που έγιναν στις αναπτυγμένες χώρες του δυτικού κόσμου. Το γεγονός αυτό φυσικά δεν είναι τυχαίο διότι το χιούμορ έχει συνδεθεί με την ποιότητα ζωής. Οι πρώτες διαπιστώσεις για τις θετικές επιδράσεις του χιούμορ σημειώνονται στο χώρο της ιατρικής, πιο συγκεκριμένα στον τομέα της σωματικής και ψυχικής υγείας, αλλά και της κοινωνικής και οικονομικής ζωής. Βλ. σχετικά Powell, H., Andresen, L., "Humor and Teaching in Higher Education", *Studies in Higher Education*, vol. 10 (1), 1979, σσ. 79-90. Από το 1970 και μετά άρχισε να απασχολεί έντονα και τις επιστήμες της αγωγής. Βλ. ενδεικτικά Chapman, A., Foot, H., (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, London: John Wiley & Sons, 1976.

²⁷⁸ Τη διαπίστωση αυτή επισημαίνουν και οι Χανιωτάκης, Ν., *Παιδαγωγική του Χιούμορ*, Αθήνα: Πεδίο, 2011, σσ. 24-25. Τσάκωνα, Β., *Η Κοινωνιογλωσσολογία του Χιούμορ: Θεωρία, Λειτουργίες και Διδασκαλία*, Αθήνα: 2013, σσ. 283-284.

²⁷⁹ Ματσαγγούρας, Η., *Θεωρία και Πράξη της Διδασκαλίας. Η Σχολική Τάξη. Χώρος, Ομάδα, Πειθαρχία, Μέθοδος*, Αθήνα: Γρηγόρης, 1999, σ. 296. Πυργιωτάκης, Ι., *Εισαγωγή στην Παιδαγωγική Επιστήμη*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1999, σ. 228. Χατζηδήμου, Δ., *Εισαγωγή στην Παιδαγωγική. Θέσεις, Αντιθέσεις και Προβληματισμοί*, Θεσ/νίκη: Κυριακίδης, 2000, σ. 64. Κουμάκης, Γ., *Θεωρία και Φιλοσοφία της Παιδείας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2007, σ. 127.

²⁸⁰ Συγκεκριμένα για την πρωτοβάθμια εκπαίδευση με έμφαση στην προσχολική και πρώτη σχολική ηλικία αναφέρουμε Τζαφεροπούλου, Μ., «Το Χιούμορ στο Σχολείο: Θεωρία και Πράξη», *Διαδρομές*, τ. 40, σσ. 318-322. Ταρατόρη, Ε., Κόνσολας, Μ., Κουγιουρούκη, Μ., Κεδράκα, Κ., «Το Χιούμορ στην Εκπαιδευτική Διαδικασία», *Κίνητρο*, 2007, τ. 8, σσ. 55-70.

²⁸¹ Από το σύνολο των 398 κειμένων μόλις τα 47 διέθεταν χιουμοριστικό περιεχόμενο. Τζαφεροπούλου, Μ., *Το Χιούμορ στην Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία (Πεζογραφία 1970-1990)*, Διδακτορική διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε., Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1995, σ. 322. Σε σχέση με τα νέα σχολικά εγχειρίδια, δεν υπάρχουν ερευνητικά δεδομένα που να σχολιάζουν το χιούμορ σε αυτά.

ενθαρρύνοντας τους εκπαιδευτικούς όλων των βαθμίδων να εντάξουν στην εκπαιδευτική διαδικασία χιουμοριστικά λογοτεχνικά έργα.²⁸²

Ο Χανιωτάκης (2011) στη μελέτη του για το χιούμορ στη διδασκαλία, αποδίδει την απουσία του χιούμορ από την εκπαίδευση, τόσο στα βιβλία όσο και ως μέρος της διεπίδρασης εκπαιδευτικών και μαθητών, στις *αρνητικές διαστάσεις* του χιούμορ.²⁸³ Καλλιεργείται ο δισταγμός αυτός και εν μέρει το χιούμορ λειτουργεί στερεοτυπικά. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται στην *κοινωνική-διορθωτική λειτουργία* (βλ. 1.1.1, σσ. 24-28) του χιούμορ, η οποία εμπεριέχει μια επιθετική-μειωτική διάθεση προς το διακωμωδούμενο πρόσωπο και συχνά εκφράζεται με χλευασμό, ειρωνεία, γελοιοποίηση ή σαρκασμό, στοιχεία τα οποία οδηγούν στην προσβολή της προσωπικότητας, στο σχολικό αποκλεισμό και σε συναισθήματα κατωτερότητας. Όλα αυτά προβληματίζουν τους εκπαιδευτικούς, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για μαθητές της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, με αποτέλεσμα να μην επιδιώκουν το χιούμορ στην ευρύτερη εκπαιδευτική διαδικασία.²⁸⁴ Ωστόσο, ο συγγραφέας αναφέρει τις αποδεκτές λειτουργίες του *κατάλληλου* χιούμορ οι οποίες συνάδουν με τους παιδαγωγικούς σκοπούς του σχολείου και προκαλούν γέλιο και θετικά συναισθήματα, ενδυναμώνουν τη συνοχή της ομάδας, μειώνουν το στρες, με αντίκτυπο τη διατήρηση της προσοχής, τη βελτίωση των επιδόσεων και τη δημιουργικότητα.²⁸⁵

Ο Χανιωτάκης, αφενός υποστηρίζει τις θετικές επιδράσεις του χιούμορ στην τάξη, αφετέρου αποθαρρύνει την ένταξή του σχολική ύλη. Σύμφωνα με τον ίδιο, *«Το χιούμορ και το γέλιο ασφαλώς και έχουν θέση στη διδασκαλία, αλλά με περιορισμούς και προϋποθέσεις. Εκείνο το οποίο αμφισβητείται εξ αρχής είναι η επιδίωξη να ενταχθεί επίσημα το χιούμορ στη στοχοθεσία του σχολείου. [...] Αν όμως η ένταξη του χιούμορ συμβάλλει στη διαμόρφωση θετικού κλίματος και αυτό με τη σειρά του οδηγεί σε καλύτερες επιδόσεις και σε μεγαλύτερη ετοιμότητα μάθησης, τότε αυτή μας βρίσκει σύμφωνους»*.²⁸⁶

Η αναφορά στη μελέτη του Χανιωτάκη μπορεί να δώσει το γενικό πλαίσιο και τον παιδαγωγικό προβληματισμό γύρω από το ζήτημα αυτό (διδασκαλία και χιούμορ) και ενδείκνυται ως εργαλείο διαμόρφωσης της διδακτικής στρατηγικής, τόσο για τους ερευνητές όσο και για τους εκπαιδευτικούς όλων των βαθμίδων, με σκοπό να εντάξουν το χιούμορ στην εκπαιδευτική διαδικασία.

²⁸² Ό.π., σσ. 140-141, 175, 183-188.

²⁸³ Χανιωτάκης, Ν., 2011, ό.π., σσ. 37-40.

²⁸⁴ Ό.π., σσ. 84-86.

²⁸⁵ Ό.π., σσ. 169-193.

²⁸⁶ Ό.π., σ. 105.

Η Τσάκωνα (2013) στη μελέτη της *Η Κοινωνιογλωσσολογία του Χιούμορ*, στο τελευταίο κεφάλαιο εστιάζει στο ζήτημα της διδασκαλίας του χιούμορ.²⁸⁷ Συγκριμένα, εξετάζει για ποιους λόγους, σε ποιο εκπαιδευτικό πλαίσιο και με ποιους τρόπους θα μπορούσαν τα χιουμοριστικά κείμενα να αποτελέσουν αντικείμενο επεξεργασίας και γλωσσικής διδασκαλίας στη σχολική τάξη. Η συγγραφέας βασιζόμενη στις παιδαγωγικές διαπιστώσεις του Χανιωτάκη (2011) οργανώνει τη διδακτική της πρόταση, η οποία εστιάζει στην καλλιέργεια του *κριτικού γραμματισμού* και *πολυγλωσσισμού*²⁸⁸ μέσα από την αξιοποίηση χιουμοριστικών κειμένων. Το διδακτικό μοντέλο που προτείνει στηρίζεται στην *επικοινωνιακή-κειμενοκεντρική προσέγγιση*²⁸⁹ της γλωσσικής διδασκαλίας, μέρος της οποίας είναι η επεξεργασία κειμένων με χιούμορ. Το προτεινόμενο μοντέλο αποσκοπεί στην καλλιέργεια της ικανότητας των μαθητών να ανιχνεύουν ιδεολογικές θέσεις που υποβόσκουν στο χιουμοριστικό κείμενο. Στόχος της διδακτικής αυτής πρότασης είναι οι μαθητές να εξοικειωθούν με καλές πρακτικές για το χιούμορ, να μάθουν τις λειτουργίες του, τα είδη του και πώς εξυπηρετεί η τεχνική της ασυμβατότητας στη μετάδοση ή ανατροπή ιδεολογικών μηνυμάτων που φέρει ένα κείμενο.

Κλείνοντας, η συγγραφέας προτείνει την ένταξη του χιούμορ, γενικότερα, στην εκπαιδευτική διαδικασία, διότι αποτελεί ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο διαχείρισης της

²⁸⁷ Τσάκωνα, Β., 2013, ό.π. σσ. 283-332.

²⁸⁸ Ο *γραμματισμός* αποτελεί τη διευρυμένη έννοια του αλφαριθμητισμού, ο οποίος χρησιμοποιούνταν σε σχέση με την εκμάθηση ανάγνωσης και γραφής. Ο γραμματισμός και κατ' επέκταση ο *κριτικός γραμματισμός* και *πολυγλωσσισμός*, συσχετίζεται με τις σύγχρονες επιδιώξεις του εκπαιδευτικού συστήματος να καλλιεργήσει εκείνες τις δεξιότητες στους μαθητές/ομιλητές με σκοπό να λειτουργούν αποτελεσματικά σε ποικίλες επικοινωνιακές περιστάσεις της σύγχρονης κοινωνίας, αντιμετωπίζοντας κριτικά διάφορα είδη λόγου (γραπτού, προφορικού και πολυτροπικών κειμένων). Βλ. ενδεικτικά Μητσικοπούλου, Β., «Γραμματισμός», στο Χριστίδης, Α., Θεοδοροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός. Στην Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα*, Θεσ/νίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2001. http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_e1/. (τελευταία πρόσβαση 12/11/2014). Baynham, Μ., *Πρακτικές Γραμματισμού*, Αραποπούλου, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002. Χατζησαββίδης, Σ., «Η Διδασκαλία της Ελληνικής Γλώσσας στο Πλαίσιο των Πολυγλωσσισμών: Προετοιμασία του Κοινωνικού Μέλλοντος των Μαθητών», *Φιλολόγος*, τ. 113, 2003, σσ. 405-414.

²⁸⁹ Η *επικοινωνιακή-κειμενοκεντρική προσέγγιση* του γλωσσικού μαθήματος, ασχολείται με την εμπλοκή των μαθητών σε γλωσσικές δραστηριότητες οι οποίες αναφέρονται σε ζητήματα (με χιουμοριστική θεματολογία εν προκειμένω), που τους εκφράζουν και τους απασχολούν. Με σκοπό να συνειδητοποιήσουν ότι το λεξιλόγιο, η φρασεολογία, το ύφος και η συνολική δομή προσδιορίζονται από παράγοντες οι οποίοι συνιστούν την εκάστοτε επικοινωνιακή περίσταση. Βλ. σχετικά Αρχάκης, Α., Τσάκωνα, Β., *Ταυτότητες, Αφηγήσεις και Γλωσσική Εκπαίδευση*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σσ. 130-132. Γεωργακόπουλος, Α., Γούτσος, Δ., *Κείμενο και Επικοινωνία*, (ανανεωμένη έκδοση), Αθήνα: Πατάκης, 2011, σσ. 239-241. Τσάκωνα, Β., 2013, ό.π., σσ. 296-300.

τάξης, καθώς συσφίγγει τις διαπροσωπικές σχέσεις, κάνει ευχάριστη και δημιουργική τη μάθηση και προσελκύει το ενδιαφέρον των μαθητών.²⁹⁰

Σύμφωνα με τα παραπάνω, διαπιστώνεται, λοιπόν, μια θετική αντιμετώπιση σε σχέση με το χιούμορ στην εκπαιδευτική διαδικασία. Η πρόταση αυτή ενθαρρύνεται ακόμη περισσότερο, από τα ερευνητικά συμπεράσματα της αναπτυξιακής και παιδαγωγικής ψυχολογίας,²⁹¹ οι οποίες εστιάζουν (μεταξύ άλλων πεδίων διερεύνησης) στην *ανταπόκριση* και την *ικανότητα πρόσληψης* του χιούμορ ακόμη και από τα πολύ μικρά παιδιά της προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας. Επιπλέον, και αυτός είναι και ο στόχος της παρούσας ενότητας, είναι τα μικρά παιδιά να εξοικειώνονται με ένα ευρύ φάσμα χιουμοριστικών κειμενικών ειδών.

Θα μπορούσε να διαμορφωθεί μια εκτενής λίστα πλεονεκτημάτων για τη χρήση του χιούμορ ως εργαλείου, τόσο στη διαμόρφωση θετικού κλίματος στην τάξη όσο και στη διδασκαλία. Για το λόγο, όμως, ότι η ωφελιμότητα του χιούμορ έχει προσδιοριστεί και αναλυθεί εκτενώς,²⁹² θα σταθούμε περισσότερο στα ζητήματα της πρόσληψης και της ένταξής του στην εκπαιδευτική διαδικασία, μέσα από την αξιοποίηση χιουμοριστικών λογοτεχνικών κειμένων για μικρά παιδιά.

Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να διαχωρίσουμε το ζήτημα της πρόσληψης του χιούμορ από τον *πραγματικό αναγνώστη* ή δέκτη, με παράγοντες που το επηρεάζουν βασιζόμενοι σε συμπεράσματα εμπειρικών μελετών και το ζήτημα της πρόσληψης από τον *εννοούμενο αναγνώστη* σύμφωνα με τα μεθοδολογικά εργαλεία από τη Θεωρία της Παιδικής Λογοτεχνίας. Το κοινό σημείο σύγκλισης, όπως θα επιδιώξουμε να δείξουμε στη συνέχεια και αποτελεί και τον προτεινόμενο εκπαιδευτικό στόχο, είναι η ανάπτυξη της κριτικής ικανότητας των μαθητών-αναγνωστών.

²⁹⁰ Τσάκωνα, Β., 2013, ό.π., σσ. 332-333.

²⁹¹ Βλ. σχετικά την υποενότητα, 1.1.4 Η Θεωρία Ανάπτυξης του Χιούμορ και η Πρόσληψη του από τα Παιδιά σσ. 36-42. Και τις σχετικές παραπομπές.

²⁹² Βλ. ενδεικτικά Κάισλερ, Α., *Η Πράξη της Δημιουργίας*, Αθήνα: Χατζηνικολή, 1976. Powell, H., Andresen, L., 1979, ό.π. Davies, A., Apter, M., "Humor and its Effect on Learning in Children", στο McGhee, P., Chapman, A., (eds.), *Children's Humor*, New York: Wiley, 1980, σσ. 237-254. Zillmann, D., Williams, B., Bryant, J., Boynton, K., Wolf, M., "Acquisition of Information from Educational Television Programs as a Function of Differently paced Humorous Inserts", *Journal of Educational Psychology*, vol. 72 (2), 1980, σσ. 170-180. Coleman, G., "All Seriousness Aside: The Laughing Learning Connection" *International Journal of Instructional Media*, vol. 19 (3), 1992, σσ. 269-276. Τζαφεροπούλου, Μ., 1995, ό.π., 63-67, 131-135. Wallinger, L., "Don't Smile Before Christmas: The Role of Humor in Education", *National Association of Secondary School Principals (NASSP) Bulletin*, vol. 81 (589), 1997, σσ. 27-34. Χανιωτάκης, Ν., 2011, ό.π., σσ. 169-193. Τσάκωνα, Β., 2013, ό.π., σσ. 285-290.

Η πρόσληψη, η αποδοχή και η ανταπόκριση στο χιούμορ έχει συνδεθεί με πλήθος παραγόντων. Έχει συνδεθεί άμεσα με τη *νοητική ικανότητα*, τις γνωστικές διεργασίες που είναι ικανό το άτομο να επιτελεί, τη συνδυαστική ικανότητα δηλαδή και την ταχύτητα επεξεργασίας. Η ικανότητα νοητικής επεξεργασίας ποικίλλει με την *ηλικία* και το *φύλο* του υποκειμένου, την *ψυχοσυναισθηματική* κατάστασή του και τον *τόπο* που λαμβάνει χώρα το αστείο. Επίσης, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η *κουλτούρα*, το *σύστημα αξιών* του αποδέκτη και οι *βιωμένες εμπειρίες*.²⁹³

Όπως δείξαμε και σε προηγούμενη ενότητα, η θεωρία που εξετάζει την ανάπτυξη και εξέλιξη του χιούμορ στα παιδιά υποστηρίζει ότι διαπιστώνεται μία εξελικτικότητα στις νοητικές-γνωστικές ικανότητες επεξεργασίας χιουμοριστικών μηνυμάτων στις μικρές ηλικίες.²⁹⁴ Καθιστώντας τα έτσι ικανά να μπορούν να επεξεργαστούν ακόμη και πιο σύνθετες μορφές χιούμορ. Σημαντικό ρόλο σε αυτό διαδραματίζει, αφενός το ότι ο άνθρωπος αποτελεί ένα αναπτυσσόμενο όν και αφετέρου ο σύγχρονος τρόπος ζωής.²⁹⁵ Συγκεκριμένα, η δυνατότητα πρόσβασης στον ηλεκτρονικό υπολογιστή και η ταχύτητα μετάδοσης πληροφοριών από το διαδίκτυο, εξοικειώνουν τα παιδιά με τη χρήση *πολυτροπικών κειμένων*.²⁹⁶

Οι διαπιστώσεις αυτές τροφοδοτούν πολλαπλά και την Παιδική Λογοτεχνία και τις επιστήμες της αγωγής. Οι σύγχρονοι λογοτέχνες έχοντας επίγνωση των δυνατοτήτων αυτών δημιουργούν βιβλία για παιδιά τα οποία συνάδουν με τις δυνατότητες που περιγράψαμε και συχνά διαθέτουν χιούμορ, τόσο για λόγους ψυχαγωγικούς όσο και για λόγους εκπαιδευτικούς. Τα σύγχρονα εικονογραφημένα βιβλία αξιοποιούν

²⁹³ Μεταξύ άλλων, Τζαφεροπούλου, Μ., 1995, ό.π. σσ. 48-65, 194. Χανιωτάκης, Ν., 2011, ό.π., σσ. 42-46, 128-130. Λαλούμης, Δ., «Ψυχοκοινωνιολογία του Κωμικού: Μια Νέα Θεώρηση», *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, τ. 30, 2001, σ. 185-214.

²⁹⁴ Meyrowitz, J., "The Adultlike Child and the Childlike Adult: Socialization in Electronic Age", στο Graff, H., (eds.), *Growing Up in America: Historical Experiences*: Detroit: Wayne State University Press, 1987, σ. 628. Alderson, P., *Young Children's Rights: Exploring Beliefs, Principles and Practice*, London & New York: Jessica Kingsley Publishers, 2000, σ. 52. Lee, N., *Childhood and Society: Growing Up in an Age of Uncertainty*, Buckingham & Philadelphia: Open University Press, 2001, σ. 80.

²⁹⁵ Η καθημερινότητα των παιδιών είναι διαποτισμένη από πολυτροπικά μέσα, αρχής γενομένης από τον ηλεκτρονικό υπολογιστή, τις διαφημίσεις, τα κινητά αφής και τα παιχνίδια μιας προηγμένης ψηφιακής εποχής (3D), στα οποία εθιστικά συμμετέχουν όλες οι ανθρώπινες αισθήσεις. Anstey, M., Bull, G., "Developing New Literacies. Responding to Picturebooks in Multiliterate Ways" στο Evans, J., (eds.), *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London & New York: Routledge, 2009, σ. 34.

²⁹⁶ Buckingham, D., *Children Talking Television: The Making of Television Literacy*, London: Falmer Press, 1993, σ. 368. Beckett, S., "Parodic Play with Paintings in Picture Books", *Children's Literature*, 29, 2001, σσ. 175-176. John, M., *Children's Rights and Power: Charging Up for a New Century*, London & New York: Jessica Kingsley Publishers, 2003, σ. 46.

ποικιλοτρόπως τις λειτουργίες του χιούμορ και μέσω των τεχνικών της *διακειμενικότητας* και της *μεταμυθοπλασίας*, αποσκοπούν στην καλλιέργεια της κριτικής ικανότητας των (πραγματικών) αναγνωστών (βλ. αναλυτικά 1.3 έως 1.3.2.1.2, σσ. 62-80).

Η ερμηνεία του *εννοούμενου αναγνώστη* θα μπορούσε να γίνει περισσότερο κατανοητή από τις θεωρίες της πρόσληψης.²⁹⁷ Οι προσεγγίσεις των θεωριών αυτών επικεντρώνουν την προσοχή τους στο κείμενο, για να εξηγήσουν τον αντίκτυπο που οι διάφορες λογοτεχνικές στρατηγικές του έχουν στον αναγνώστη, στην ερμηνεία του κειμένου. Η έννοια με την οποία χρησιμοποιείται ευρέως ο *εννοούμενος αναγνώστης*, είναι αυτή του υποθετικού αναγνώστη που συγκροτείται ή αλλιώς κατασκευάζεται από τις δομές του κειμένου. Πιο συγκεκριμένα, το θέμα, η γλώσσα, τα υπονοούμενα ή τα «κενά σημεία» της αφήγησης.²⁹⁸ Σύμφωνα με τον Iser (1980), «*Ο εννοούμενος αναγνώστης τοποθετείται σε τέτοια θέση ώστε να μπορεί να συγκροτήσει το νόημα προς το οποίο τον έχουν οδηγήσει αυτές οι δομές. [...] Ο πραγματικός αναγνώστης ταυτίζεται με τον εννοούμενο αναγνώστη προκειμένου να συλλάβει το εγγεγραμμένο στο κείμενο νόημα*».²⁹⁹ Τα κενά σημεία που αναφέραμε παραπάνω, επιτρέπουν στον αναγνώστη να εμπλακεί στη διαδικασία συμπαραγωγής του νοήματος της αφήγησης, στο οποίο συχνά λανθάνει μια παιγνιώδης διάσταση, «γεμίζοντας» τα κενά αυτά με τα δικά του υποκειμενικά κριτήρια. Το παιχνίδι αυτό, πέρα από τον ψυχαγωγικό χαρακτήρα που διαθέτει, τοποθετεί τα παιδιά σε μια απόσταση από αυτό που διαβάζουν, καλώντας τα αφενός να εμπλακούν «αφετέρου να έχουν τη συνείδηση του γεγονός ότι διαβάζουν μία φανταστική ιστορία». Η αποστασιοποίηση αυτή, η οποία ενισχύεται από τις τεχνικές της διακειμενικότητας και της μεταμυθοπλασίας, είναι βασικό χαρακτηριστικό κριτικής αναγνωστικής ωριμότητας.

Η Καρπόζηλου (1994) αναφέρει ότι, «*η συναλλακτική θεωρία της πρόσληψης απαιτεί έναν συναισθηματικά και πνευματικά ενεργό ρόλο εκ μέρους των παιδιών, λειτουργίες που μπορούν να υποστηριχτούν από τους εκπαιδευτικούς ποικιλοτρόπως. Οποσδήποτε η παρατήρηση των παιδιών και η αναγνώριση της ανταπόκρισής τους στην ανάγνωση*

²⁹⁷ Rosenblatt, L., *The Reader the Text, the Poem. The Transaction Theory of the Literary Work*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1978. Iser, W., *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Responses*, London: Routledge, 1980. Jauss, H., *Η Θεωρία της Πρόσληψης*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1995. Αναγνωστοπούλου, Δ., *Λογοτεχνική Πρόσληψη στην Προσχολική και Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα: Πατάκης, 2002/2007.

²⁹⁸ Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σ. 65.

²⁹⁹ Iser, W., 1980, ό.π., σ. 38.

λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών έργων είναι βασική προϋπόθεση για οποιαδήποτε παρέμβαση εκ μέρους των ενηλίκων».³⁰⁰

Η Rosenblatt (1978)³⁰¹ εντοπίζει τέσσερα στάδια αλληλεπίδρασης αναγνώστη-κειμένου:³⁰² 1) ανάπτυξη ενδιαφέροντος, 2) αντίληψη, 3) ερμηνεία, 4) αξιολόγηση. Εάν υποθέσουμε ότι πρόκειται για χιουμοριστικό κείμενο, στο πρώτο στάδιο οι μαθητές-αναγνώστες αναπτύσσουν προσωπικό ενδιαφέρον για το κείμενο, στο δεύτερο στάδιο επεξεργάζονται τα νοήματα που έρχονται σε γνωστική αντίθεση με όσα αναμένουν, πιστεύουν, γνωρίζουν ή υποθέτουν ότι θα συμβεί. Στο τρίτο στάδιο μετατοπίζουν την προσοχή τους από το ενδοκειμενικό περιβάλλον στο εξωκειμενικό, προκαλείται η επανερμηνεία της αφήγησης και στο τέλος, στο τέταρτο στάδιο, οδηγούνται στην τελική νοηματοδότηση.³⁰³ Εάν ο εννούμενος αναγνώστης απολαύσει τη διαδικασία αυτή, τότε ο πραγματικός αναγνώστης θα ανταποκριθεί θετικά και συχνά, πρόκειται για το γέλιο.

Η διδακτική πρόταση που ανακύπτει σύμφωνα με τα παραπάνω, είναι σε σχέση με την ισορροπημένη σύνδεση χιούμορ-Παιδική Λογοτεχνία-διδακτική μεθοδολογία και στηρίζεται στην ανάδειξη κοινού σημείου σύγκλισης, την κριτική ικανότητα. Ο εντοπισμός των προθέσεων του γράφοντος, η συναγωγή συμπερασμάτων και η αξιολόγηση του περιεχομένου (αναγνώριση υπαινιγμών, διάκριση φανταστικού-πραγματικού) αποτελούν καίριες μεθόδους ανάπτυξης της κριτικής σκέψης. Η ανάπτυξη αυτής της ικανότητας αποτελεί και τον προτεινόμενο στόχο. Για την επίτευξη του οποίου απαραίτητη προϋπόθεση είναι η δυνατότητα πολυεπίπεδης προσέγγισης ενός λογοτεχνικού κειμένου. Για να προσφέρεται το κείμενο για πολυεπίπεδη ανάγνωση θα πρέπει στο περιεχόμενό του να διαθέτει ένα ευρύ φάσμα ειδών χιούμορ. Τα εικονογραφημένα βιβλία που εξετάζουμε στις αναλύσεις του δεύτερου μέρους ενδείκνυνται πολλαπλά για αυτού του είδους ανάγνωση.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα παραπάνω προτείνουμε την ένταξη του χιούμορ στην εκπαιδευτική διαδικασία των μικρών τάξεων της πρωτοβάθμιας, όχι μόνο ως εργαλείο διαμόρφωσης ευχάριστης ατμόσφαιρας, αλλά και ως βασικό συντελεστή στη διεκπεραίωση της διδασκαλίας.

³⁰⁰ Καρπόζηλου, Μ., *Το Παιδί στη Χώρα των Βιβλίων*, Αθήνα: Πατάκης, 1994, σ. 37.

³⁰¹ Rosenblatt, L., 1978, ό.π., Τζαφεροπούλου, Μ., 1995, ό.π., σ. 130.

³⁰² Τζαφεροπούλου, Μ., «Το Χιούμορ στο Σχολείο: Θεωρία και Πράξη», *Διαδρομές*, τ. 40, 1995, σ. 318-322.

³⁰³ Πολίτης, Δ., «Ο Ρόλος του Αναγνώστη και η “Συναλλακτική” Θεωρία της L. M. Rosenblatt», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 11, Αθήνα: Πατάκης, 1996, σσ. 21-33.

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας το κεφάλαιο αυτό, διαπιστώνεται ότι το χιούμορ, με δεδομένη τη ρευστότητά του όσον αφορά τα είδη και τις μορφές με τις οποίες εκδηλώνεται, αλλά και τις θεματικές με τις οποίες παρεισδύει στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας, βρίσκει ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος έκφρασης στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα. Όπως δείξαμε στις σχετικές ενότητες, το χιούμορ δεν είναι εύκολο να περιχαρακωθεί σε δογματική κατηγοριοποίηση. Επιπρόσθετα, το χιούμορ ευδοκμεί σε μία εποχή μεταμοντέρνας έκφρασης που φαίνεται να διανύει το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο και τα είδη χιούμορ με τα οποία εμφανίζεται σε αυτό συνιστούν μία πολυποίκιλη τυπολογία.

Στο πλαίσιο της νεότερικότητας το χιούμορ, εκφράζεται τόσο μέσα από γλωσσικές εκτροπές όσο και μέσα από τις μεταμοντέρνες στρατηγικές της διακειμενικότητας και της μεταμυθοπλασίας, που οργανώνουν ή ανατρέπουν τη λογική της δομής της αφήγησης και οι οποίες άλλοτε ξαφνιάζουν ευχάριστα τον ανήλικο συν-αναγνώστη και άλλοτε τον παρασέρνουν σε ένα παιχνίδι ανακάλυψης κρυμμένων νοημάτων.

Το σύγχρονο εικονογραφημένο μικροαφήγημα γένος δια-κωδικό, δια-ηλικιακό και δια-ειδολογικό, αφουγκράζεται τον κοινωνικό παλμό και τροφοδοτείται πολλαπλά, αναδεικνύοντας τον εαυτό του σε ένα είδος πολυτροπικό, όπου ο εικονιστικός και ο κειμενικός κώδικας συμπράττουν στη μετάδοση πολυτροπικών μηνυμάτων. Η θεματολογία με την οποία επιλέγουν να ασχοληθούν οι συγγραφείς φροντίζουν να ανταποκρίνεται στα ενδιαφέροντα και τις ανάγκες του μικρού παιδιού και επιδιώκουν να εγγράψουν ακόμη και στοιχεία από τον κόσμο των νέων τεχνολογιών, μετατρέποντας την απλή ανάγνωση σε διαδραστική υπερκείμενη διαδικασία μάθησης.

Οι σύνθετες μορφές χιούμορ, με τις οποίες εκείνο εκδηλώνεται στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα καλλιεργούν την κριτική σκέψη του μικρού αναγνώστη και προσκαλούν τους ενήλικες σε μία συμμετοχική ανάγνωση, χαρακτηριστικά που αναδεικνύουν την παιδαγωγική διάσταση της λογοτεχνίας και την ποιοτική εξέλιξη του είδους στο χρόνο. Επίσης, το χιουμοριστικό εικονογραφημένο βιβλίο, αποτελεί είναι πολυχρηστικό εργαλείο, καθώς προσφέρεται και ως εργαλείο διδασκαλίας και κριτικής ανάγνωσης.

Στη συνέχεια, ακολουθεί το δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής, το οποίο εστιάζει στο λογοτεχνικό χαρακτήρα, όπου θα αναφερθούμε σε ζητήματα μεθοδολογίας και θεωρητικής προσέγγισης για τα μυθοπλαστικά πρόσωπα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

Χαρακτήρας και Παιδική Λογοτεχνία

2.1 Ο Χαρακτήρας/Ηρώας στην Παιδική Λογοτεχνία

Στο κεφάλαιο αυτό, θα εξετάσουμε το ρόλο των χαρακτήρων, με έμφαση στο ρόλο του πρωταγωνιστή και πώς οι λειτουργίες της δράσης τους εξυπηρετούν και οργανώνουν τους μηχανισμούς λειτουργίας του χιούμορ στα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα που αναλύουμε και εκδόθηκαν κατά τη διάρκεια της εποχής 1990 έως το 2010.

Θα γίνουν αναφορές σε έννοιες και θεωρίες που μας απασχόλησαν και που έχουμε συμπεριλάβει στη μεθοδολογική προσέγγιση του χαρακτήρα στις επιμέρους κατηγορίες ανάλυσης του χιούμορ στα κεφάλαια του δεύτερου μέρους της διατριβής. Στηριζόμενοι σε σχετικές θεωρίες και σε προγενέστερες μελέτες, επιδιώκουμε στις ενότητες που ακολουθούν να απαντήσουμε στα εξής ερευνητικά ερωτήματα:

- Τι και ποιος είναι ο χαρακτήρας/ήρωας;
- Τι αντιπροσωπεύει;
- Πώς κατασκευάζεται και αποκαλύπτεται στον αναγνώστη;
- Ποια η σχέση του με την αφήγηση;

Μέσω των απαντήσεων στα παραπάνω ερωτήματα, αποβλέπουμε στη σύνθεση της απάντησης, του ειδικού ερωτήματος που απασχολεί την έρευνά μας, με σκοπό να οδηγηθούμε στη μεθοδολογική προσέγγιση του χαρακτήρα:

- *Πού* εντοπίζεται το κωμικό του χαρακτήρα και πώς συμβάλλει στην αποκάλυψη του λογοτεχνικού χαρακτήρα;

2.1.1 Η Έννοια του Χαρακτήρα/Ηρώα

Ο *χαρακτήρας* ή *ήρωας* αποτελεί σημαντικό συντελεστή στην οργάνωση της αφήγησης. Λέγοντας *χαρακτήρες* ή *ήρωες* εννοούμε το σύνολο των δρώντων προσώπων που λαμβάνουν μέρος στην εξέλιξη της πλοκής μιας αφήγησης, άλλοτε ως κεντρικά πρόσωπα φέροντας πρωταγωνιστικό ρόλο και άλλοτε ως δευτερεύοντα. Αν και τα

τελευταία χρόνια οι όροι «χαρακτήρας» και «ήρωας» τείνουν να επικαλύπτονται³⁰⁴ οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας από την εποχή ακόμη που έγραφε ο Αριστοτέλης³⁰⁵ έχουν υιοθετήσει διάφορες ονομασίες για να προσδιορίσουν την ταυτότητά του όπως: ήρωας, πρωταγωνιστής, τύπος, χαρακτήρας, αντιήρωας, φιγούρα, πορτρέτο και άλλα.³⁰⁶

Ο προβληματισμός και οι απόψεις γύρω από τις έννοιες που έχουν υιοθετηθεί κατά καιρούς για την οντολογική υπόσταση των δρώντων προσώπων είναι απόρροια των διχασμένων θεωρητικών κατευθύνσεων. Ο προβληματισμός αυτός ταλαντεύεται ανάμεσα στο γνωστό δίπολο *μιμητικός-μη μιμητικός ή σημειωτικός*,³⁰⁷ δίδοντας διαφορετική σημασία στους παραπάνω όρους ανάλογα με τις θέσεις και τις απόψεις των θεωρητικών.

Σύμφωνα με τον James (1984), «*Χαρακτήρας είναι η δράση και δράση είναι η απεικόνιση του χαρακτήρα*».³⁰⁸ Ο Nodelman (1992) επισημαίνει ότι, «*Χαρακτήρας είναι αυτό που βρίσκουμε στη λογοτεχνία όταν αναζητάμε πληροφορίες για την προσωπικότητα αυτών που περιγράφει το κείμενο. Υποθέτουμε ότι η σπουδαιότητα ενός κειμένου εξαρτάται από τους τρόπους που μας επιτρέπουν να δούμε την αλληλουχία των κινήτρων, των δυνάμεων που κινητοποιούν τους ανθρώπους και την ανθρώπινη φύση γενικότερα*».³⁰⁹

Οι θεωρητικές προσεγγίσεις για το χαρακτήρα, έλκουν την καταγωγή τους από την εποχή του Αριστοτέλη, ο οποίος κάνει λόγο για την *πράξη* και το *έθος* (*ήθος*), θέτοντας ουσιαστικά τις βάσεις των δύο θεωριών της *μιμητικής* και της *σημειωτικής* προσέγγισης. Ως προς το *πράττειν*, ο Αριστοτέλης αντιλαμβάνεται το χαρακτήρα ως υποκείμενο

³⁰⁴ Η Nikolajeva (2002) υποστηρίζει ότι αν και ο ήρωας και ο χαρακτήρας αναφέρονται με τον ίδιο σκοπό, να προσδιορίσουν δηλαδή τα μυθοπλαστικά πρόσωπα μιας αφήγησης, ουσιαστικά ως όροι δεν επικαλύπτονται. Ο χαρακτήρας σύμφωνα με τη συγγραφέα είναι η εξέλιξη του ήρωα, μέσα από μία ιστορική προσέγγιση του ρόλου του. Βλ. σχετικά στο Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Characters in Children's Literature*, London: Scarecrow Press, 2002, σσ. 26-27, 47-48. Η Γαβριηλίδου ορίζει ως «ήρωες» τα ισχυρά και αήττητα πρόσωπα της λογοτεχνίας, τα οποία είναι ανώτερα από το μέσο άνθρωπο καμιά φορά και από τη φύση. Σημειώνει ότι οι όροι τείνουν να επικαλύπτονται διότι συχνά οι χαρακτήρες επιδίδονται σε ηρωικές πράξεις μέσα από δυσκολίες και προκλήσεις που κατορθώνουν και ξεπερνούν. Γαβριηλίδου, Σ., *Το Δύσκολο Επάγγελμα του Κλασσικού Ηρώα*, Θεσ/νίκη: University Studio Press, 2008, σσ. 235-236.

³⁰⁵ Λυπουρλής, Δ., («Εισαγωγή», Μτφ. Σχόλια), *Αριστοτέλης Ποιητική*, Θεσ/νίκη: Ζήτρος, 2008, 1450α. Ο Θεόφραστος μαθητής του Αριστοτέλη, στο έργο του *Χαρακτήρες* σημειώνει ορισμένους τύπους χαρακτήρων, που φέρουν ελαττώματα, αδυναμίες, υποφέρουν από τα πάθη τους και με ύφος χιουμοριστικό προβαίνει σε σχολιασμό, ορισμένες φορές και με καυστικό τρόπο, ηθικών ζητημάτων με ανεκδοτολογικό τρόπο και υπονομευτική διάθεση. Βλ. σχετικά Μπρουντζάκης, Ξ., (Επιμ.), *Θεόφραστος, Χαρακτήρες*, Αθήνα: Ποντίκι, 2009.

³⁰⁶ Σιβροπούλου, Ρ., *Ταξίδι στον Κόσμο των Εικονογραφημένων Μικρών Ιστοριών*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, σ. 17.

³⁰⁷ Βλ. σχετικά 2.1.3, σσ. 79-81.

³⁰⁸ James, H., *Η Τέχνη της Μυθοπλασίας*, Παπαδόπουλος, Κ., (Μτφ.), Αθήνα: Άγρα, 1984, σ. 43.

³⁰⁹ Nodelman, P., *The Pleasures of Children's Literature*, New York & London: Longman, 1992, σ. 62.

δράσης, ένα ποιητικό κατασκευάσμα, που δε διαθέτει κανένα ψυχολογικό βάθος. Ενώ, το ήθος, αναγνωρίζει τους χαρακτήρες ως αυτόνομες προσωπικότητες, οι οποίες αποτελούν ρεαλιστικές προβολές του ανθρώπου και της κοινωνίας του.³¹⁰

Παρά τις αποκλίνουσες προσεγγίσεις για το χαρακτήρα, όλοι οι θεωρητικοί συγκλίνουν στην αποδοχή της αναγκαιότητας του χαρακτήρα στην αφήγηση, όποιες θέσεις και αν πρεσβεύουν.³¹¹

Κάνοντας σαφές το αναπόσπαστο πλοκής και χαρακτήρα οι Tomashevsky, Propp και Barthes υποστηρίζουν ότι, «Οι λειτουργίες και οι χαρακτήρες δεν μπορούν να χωριστούν επειδή βρίσκονται πάντα σε αμοιβαία σχέση, προσδιορίζοντας οι μεν τους δε».³¹²

Αντίστοιχες είναι και οι απόψεις της Κανατσούλη (1997), σύμφωνα με την οποία, «Η παρουσίαση των ανθρώπινων χαρακτήρων, δηλαδή των ανθρώπων που δρουν και συνομιλούν σε ένα λογοτεχνικό έργο, είναι αναπόσπαστα δεμένη με την πλοκή της ιστορίας».³¹³

Η Nikolajeva (2005) διαπιστώνει ότι υπάρχει η τάση να κρίνονται οι χαρακτήρες από τους θεωρητικούς ως ανθρώπινες προβολές μέσα στο κείμενο. Παρ' όλα αυτά καταλήγει πως, κάνοντας λόγο για μιμητική ή σημειωτική προσέγγιση των χαρακτήρων στην Παιδική Λογοτεχνία, τα πορίσματα είναι σχετικά. Εντούτοις, η ίδια προτείνει για μία ολοκληρωμένη προσέγγιση τα συμπεράσματα να κυμαίνονται μεταξύ των δύο προσεγγίσεων, λαμβάνοντας υπόψη τις παραμέτρους και των δύο θεωριών.³¹⁴

Τη σημειωτική προσέγγιση των χαρακτήρων, η οποία στηρίζεται στα περί πράξεως του Αριστοτέλη, υιοθέτησαν οι φορμαλιστικές και στρουκτουραλιστικές θεωρίες, σύμφωνα με τις οποίες οι χαρακτήρες αποτελούν βασικό συντελεστή της πλοκής (στην οποία δίνουν και προτεραιότητα), ενώ δε διαθέτουν καμία άλλη υπόσταση πλην της κειμενικής. Τα έργα αυτά χαρακτηρίστηκαν ως *μυθιστορήματα πλοκής/δράσης* και σύμφωνα με τους Παπαντωνάκη και Κωτόπουλο (2011) είναι και τα περισσότερα, τόσο στην Παιδική όσο και στη Νεανική Λογοτεχνία. «Τα τελευταία χρόνια ωστόσο, η θεωρία της λογοτεχνίας

³¹⁰ Nikolajeva, M., *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An introduction*, Lanham: The Scarecrow Press, 2005, σσ. 146-147. Γαβριηλίδου, Σ., *Το Δύσκολο Επάγγελμα του Κλασσικού Ηρώα*, Θεσ/νίκη: University Studio Press, 2008, σ. 43.

³¹¹ Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σ. 73.

³¹² Martini, F., «Personal Style and Period Style: Perspectives on a Theme of Literary Research» στο *Patterns of Literary Style*, The Pennsylvania University Press: University Park and London, 1971, σ. 24.

³¹³ Κανατσούλη, Μ., *Εισαγωγή στη Θεωρία και Κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, University Studio Press, 1997, σ. 31.

³¹⁴ Nikolajeva, M., 2005, ό.π., σ. 146.

αντιμετωπίζει τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες κάτω από μία διαφορετική οπτική και αναγνωρίζει σ' αυτούς μια ψυχολογική διάσταση».³¹⁵

Διαπιστώνεται λοιπόν και μία τρίτη προσέγγιση, η οποία προσπαθεί να συγκεράσει τις δύο αντιτιθέμενες θεωρίες. Βασικοί εκπρόσωποι της οποίας είναι οι Chatman (1978, 1990)³¹⁶ και Rimón-Kenan (1983/2002)³¹⁷. Στην πορεία ακολούθησαν και άλλοι μελετητές που ασπάστηκαν, συνέχισαν και συμπλήρωσαν τις απόψεις των παραπάνω θεωρητικών. Ξεχωρίζουμε αυτήν της Nikolajeva (2002, 2005) την οποία υιοθετούμε και εμείς στη δική μας διατριβή. Στην πορεία θα αναλύσουμε τη σημειωτική και τη μιμητική προσέγγιση, με σκοπό να παρουσιάσουμε την τρίτη συνδυαστική θεωρία των δύο αυτών κατευθύνσεων. Η αναφορά στις προσεγγίσεις αυτές κρίναμε ότι είναι αναγκαία, διότι η μελέτη τους διευκολύνει την αφηγηματική και ερμηνευτική προσέγγιση των χαρακτήρων της εξέτασής μας.

2.1.2 Η Σημειωτική, η Μιμητική και η Συνδυαστική Προσέγγιση των Χαρακτήρων

Η *οντολογική* υπόσταση των χαρακτήρων έχει απασχολήσει έντονα το χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας. Ο προβληματισμός αυτός περιστρέφεται γύρω από το «πώς» πρέπει να αντιμετωπίζονται και να αξιολογούνται οι χαρακτήρες που εγγράφονται στα παιδικά λογοτεχνικά έργα. Ως ανθρώπινη μικρογραφία με ρεαλιστική υπόσταση και ψυχολογικές προεκτάσεις ή ως απλές κειμενικές κατασκευές;

Από τη μία θεωρητική οπτική, οι χαρακτήρες πρέπει να αντιμετωπίζονται ως αληθινοί άνθρωποι, να αξιολογούνται με ρεαλιστικά κριτήρια και να διαθέτουν ψυχικά χαρίσματα, τα οποία να υφίστανται ακόμη και όταν δε φανερώνονται στο κείμενο. Αυτή η προσέγγιση αποκαλείται *μιμητική προσέγγιση*.³¹⁸

³¹⁵ Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., *Σκηνικό, Χαρακτήρες, Πλοκή*, Αθήνα: Ίων, 2011, σσ. 72-73.

³¹⁶ Chatman, S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca & New York: Cornell University Press, 1978. Chatman, S., *Coming to Terms: The Rhetoric of Narration in Fiction and Film*, Ithaca & New York: Cornell University Press, 1990.

³¹⁷ Rimón-Kenan, S., *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London & New York: Routledge, 1983. Rimón-Kenan, S., "The Story of "I": Illness and Narrative Identity", *Narrative*, vol. 10 (1), 2002, σσ. 9-27.

³¹⁸ Nikolajeva, M., 2005, ό.π., σ. 146.

Οι χαρακτήρες αυτοί αντιμετωπίζονται και αναλύονται με «εξω-κειμενικά» κριτήρια, με ερμηνευτικά εργαλεία από το χώρο της ψυχολογίας, της εθνογραφίας, της κοινωνιολογίας και της ιστορίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αυτοβιογραφική προσέγγιση, δεδομένου ότι οι χαρακτήρες είναι λεκτικά κατασκευάσματα κάποιου συγγραφέα και καθώς ο συγγραφέας είναι πραγματικό πρόσωπο, ο χαρακτήρας που παρουσιάζει επαφίεται στην υποκειμενική σύλληψη της πραγματικότητάς του. Οι χαρακτήρες ενδεχομένως αποτελούν λανθάνουσες και έμμεσες προβολές της ζωής και των προσωπικών ιδεολογικών πεποιθήσεων του ίδιου του συγγραφέα.³¹⁹

Ο Bakhtin (1980) σύμφωνα με τη θεωρία του *πολυγλωσσισμού*, υποστηρίζει ότι πίσω από κάθε μυθιστορηματικό χαρακτήρα υπάρχει η «φωνή ομιλούντων προσώπων». Η «γλώσσα» που ομιλεί είναι ιδεολογικά προσδιορισμένη και είναι αυτή που χαρακτηρίζει τη δράση και την υφολογία του χαρακτήρα.³²⁰

Ο Docherty (1983) ερμηνεύει τους χαρακτήρες ως ανθρώπινες προεκτάσεις με ρεαλιστική υπόσταση και παρελθόν, με βιωμένες εμπειρίες, αλλά θα πρέπει να αξιολογούνται ανεξάρτητα από το συγγραφέα.³²¹

Η Hourihan (1997) επισημαίνει την αναγκαιότητα και τη σημασία του ήρωα στην αφήγηση και υποστηρίζει ότι, *«η ακολουθία των γεγονότων είναι η ακολουθία της θέλησής του, της φιλοδοξίας του, του ακτιβισμού του, της λογικότητάς του και της άποψής του για τον κόσμο. Αγωνίζεται για την επίτευξη των στόχων του, χωρίς να αμφιβάλλει για την ορθότητα των επιλογών του. Ο τρόπος του είναι η κυριαρχία στη φύση, στους εχθρούς, στους φίλους, στις γυναίκες, στα συναισθήματα του και στις 'αδυναμίες' του»*. Η Hourihan αντιμετωπίζει τον ήρωα ως αληθινό πρόσωπο και τον συσχετίζει με τη φυλή (race), την τάξη (class), την ηλικία (age), την κυριαρχία (mastery), τη λογικότητα (rationality), τη δράση και τη βία (action and violence) και κυρίως με το φύλο (gender).³²²

Σύμφωνα με την άλλη θεωρητική οπτική, οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες προσλαμβάνονται απλώς ως κειμενικές κατασκευές, ως ένα σύνολο λέξεων, δεν τους αναγνωρίζεται καμία εξω-κειμενική υπόσταση και δε διαθέτουν ψυχικό υπόβαθρο. Η προσέγγιση αυτή αποκαλείται *σημειωτική* και βασίζεται στη θεωρία των σημείων ή

³¹⁹ Για την «αυτοβιογραφική αφήγηση» στην παιδική μικροαφήγηση βλ. σχετικά Καρακίτσιος, Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός, 2010, σσ. 171-179.

³²⁰ Bakhtin, M., *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, Αθήνα: Πλέθρον, 1980, σσ. 145, 198, 202. Τζιόβας, Δ., *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσέας, 2002, σσ. 120-122.

³²¹ Docherty, Th., *Reading (Absent) Character: Toward a Theory of Characterization in Fiction*, Oxford: Clarendon, 1983, σ. 223.

³²² Hourihan, M., *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children's Literature*, London & New York: Routledge, 1997, σ. 58.

συμβόλων (signs). Σύμφωνα με εκείνη, οι χαρακτήρες αποτελούνται από μία ολότητα συμβόλων ή σημείων, δεν οφείλουν να συμπεριφέρονται λογικά, να δείχνουν συνέπεια και λογική συνάφεια στις πράξεις τους. Η οντολογική τους υπόσταση ταλαντεύεται ανάμεσα στο φανταστικό και το ρεαλιστικό.³²³

Οι υποστηρικτές της προσέγγισης της συγκεκριμένης συσχετίζουν τους χαρακτήρες με τις λειτουργίες της πλοκής, με την προώθηση της δράσης και υποστηρίζουν ότι οι χαρακτήρες αποτελούν φανταστικές επινοήσεις του συγγραφέα, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους ιστορικούς, κοινωνικούς, πολιτισμικούς παράγοντες.³²⁴ Η θεώρηση αυτή σημειώνει την εμφάνισή της τον εικοστό αιώνα με τους Ρώσους φορμαλιστές³²⁵ και προεκτείνεται με το δομισμό και τη σημειωτική της δεκαετίας του '60, οπότε εστιάζεται η μελέτη τους στα ενδοκειμενικά κριτήρια, θέτοντας το ζήτημα της αυτονομίας του λογοτεχνικού κειμένου. Πιο συγκεκριμένα, στη μορφή και τη δομή της αφήγησης, καθώς προσεγγίζουν το χαρακτήρα ως ένα σύστημα κλειστό στις εξωκειμενικές επιρροές.³²⁶

Ο Barthes (1968) στην αρχή της μελέτης του,³²⁷ για το «θάνατο του συγγραφέα»³²⁸ εστιάζει το ενδιαφέρον του στις ενδοκειμενικές παραμέτρους και εκλαμβάνει τους χαρακτήρες ως αμιγώς κειμενικές κατασκευές. Στην πορεία των ερευνών του ο συγγραφέας διαπιστώνει την εξάρτηση του χαρακτήρα από την πλοκή και σε συνέχεια της μελέτης του συμπεραίνει την υπεροχή του, συγκριτικά με τη δράση και την πλοκή. Η διαπίστωση αυτή του Barthes (1983) για το χαρακτήρα, αποτελεί και την «ειδοποιό διαφορά του σε σχέση με τους υπόλοιπους δομιστές».

Η θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης³²⁹ και οι απόψεις της Νέας Κριτικής,³³⁰ εισάγοντας τις έννοιες του εννοούμενου αναγνώστη και του εννοούμενου συγγραφέα

³²³ Nikolajeva, M., 2005, ό.π., σσ. 146-147.

³²⁴ Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σ. 77.

³²⁵ Καψωμένος, Ε., *Αφηγηματολογία. Θεωρία και Μέθοδοι Ανάλυσης της Αφηγηματικής Πεζογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης, 1995γ, σσ. 19-28.

³²⁶ Βλ. σχετικά Propp, V., *Μορφολογία του Παραμυθιού*, Παρίση, Α., («Εισαγωγή», Μτφ.), Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2009. Bremond, C., «Η Λογική του Αφηγήματος», Todorov, T., «Η Γραμματική της Φαντασίας και η Ποιητική της Πρόζας», Greimas, J., «Η Δομική Σημαντική», στο Καψωμένος, Ε., *Αφηγηματολογία. Θεωρία και Μέθοδοι Ανάλυσης της Αφηγηματικής Πεζογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης, σσ. 88-133.

³²⁷ Barthes, R., "The Death of the Author". *Image – Music – Text*, London: Fontana, 1977, σσ. 142-148. Lodge, D., (eds.), *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London: Longman, 1988, σσ. 166-172.

³²⁸ Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α΄, Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1999, σ. 152.

³²⁹ Harding, D., "The Role of the Onlooker", *Scrutiny*, vol. 6, 1937, σσ. 247-258. Iser, W., *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University, 1974. Rosenblatt, L., *Literature as Exploration*, New York: Noble Publishers, 1978.

δίδουν προτεραιότητα στο μικρό αναγνώστη, καθώς ανάγεται σε συν-δημιουργός της αφήγησης, μέσα από τα αφηγηματικά «κενά» που καλείται να γεμίσει με τα δικά του υποκειμενικά κριτήρια. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τη Rosenblatt (1978), ο αναγνώστης εμβάλλεται στην αφήγηση καθώς κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης ανακαλεί βιώματα, είτε από τη λογοτεχνική του εμπειρία είτε από την πραγματική ζωή, με σκοπό να τις συσχετίσει με το κείμενο. Έτσι, η ανάγνωση αποκτά μια ατομική/υποκειμενική διάσταση, μέσα από την οποία δίδεται χώρος και στο μυθοπλαστικό χαρακτήρα να ξεδιπλώσει μία πολυποίκιλη γκάμα εκδηλώσεων και μορφών, ανάλογα με τη θέση πρόσληψης του εκάστοτε αναγνώστη.³³¹

Διαπιστώνεται ότι οι θεωρίες που αναφέραμε αποκλίνουν ως προς τις θέσεις που πρεσβεύουν για το χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα χάσμα μεταξύ τους το οποίο στην πράξη δεν επιλύει το πρόβλημα της φύσης του λογοτεχνικού χαρακτήρα.³³² Στην προσπάθεια να γεφυρωθεί το κενό διατυπώθηκαν ενδιάμεσες απόψεις με σκοπό να υπερκεραστεί το εμπόδιο αυτό και να διευκολύνουν τη μελέτη των λογοτεχνικών χαρακτήρων.

Σύμφωνα με την τελευταία προσέγγιση που προσπαθεί να συγκεράσει τις δύο αντιτιθέμενες οπτικές, η λογοτεχνία και οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες επικοινωνούν στοιχεία από ρεαλιστικές καταστάσεις της καθημερινότητας χωρίς όμως να τις μιμούνται και να τις αναπαράγουν με απόλυτη πιστότητα. Η φαντασία και η δημιουργική γραφή ανακατασκευάζουν τα νοήματα που προσλαμβάνουν από τον κόσμο της πραγματικής εμπειρίας και διαμορφώνουν τη δική τους εσωτερική-επικοινωνιακή διάσταση.³³³ Σύμφωνα με την οποία η λογοτεχνία και οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες επικοινωνούν στοιχεία από το κοινωνικό περιβάλλον και μέσα από το ρόλο που καλούνται να υποδυθούν παράγουν *επιλεκτικές οπτικές της πραγματικότητας*.³³⁴

Στο πλαίσιο αυτό, οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες, υιοθετούν αληθοφανείς ρόλους οι οποίοι εκφράζουν ηθικές αξίες και κοινωνικούς προβληματισμούς. Κινούνται, όμως,

³³⁰ Ο Frye (1957) στηριζόμενος στη θεωρία του Jung περί *αρχετύπων*, διακρίνει τέσσερις αφηγηματικούς τύπους, στους οποίους ανάλογα με το *είδος* και το *βαθμό εξέλιξης* κατατάσσονται οι ήρωες αντίστοιχα. Οι τύποι αυτοί είναι το Ρομάντζο, η Τραγωδία, η Κωμωδία και η Ειρωνεία-Σάτιρα. Frye, N., *Ανατομία της Κριτικής*, Αθήνα: Gutenberg 1957/1999.

³³¹ Καρπόζηλου, Μ., 1994, ό.π., σσ. 33-39. Πολίτης, Δ., «Ο Ρόλος του Αναγνώστη και η “Συναλλακτική” Θεωρία της L. M. Rosenblatt», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 11, Αθήνα: Πατάκης, 1996, σσ. 21-33.

³³² Nikolajeva, M., 2002, ό.π., vii.

³³³ McGillis, R., *The Nimble Reader. Literary Theory and Children's Literature*, New York: Twayne Publishers, 1996, σ. 29.

³³⁴ Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σ. 34.

μέσα στο φανταστικό κόσμο των παραμυθιών, ο οποίος διακρίνεται από δικές του συμβάσεις. Σε αυτόν οι χαρακτήρες αναπτύσσονται και λειτουργούν αυτόνομα και ανεξάρτητα σε σχέση με τον πραγματικό κόσμο.³³⁵

Τη συνδυαστική προσέγγιση των λογοτεχνικών χαρακτήρων ως συγκερασμό των δύο προαναφερθέντων αντιτιθέμενων θεωριών, αρχικά επεδίωξαν οι Chatman (1978, 1990)³³⁶ και Rimmon-Kenan (1983, 2002)³³⁷. Στην πορεία ακολούθησαν και άλλοι που είτε βαίνουν παράλληλα με τις αρχικές θέσεις των παραπάνω μελετητών είτε επιδιώκουν να συμπληρώσουν -να επεκτείνουν είτε και να διαφωτίσουν πτυχές της εν λόγω προσέγγισης³³⁸ σε περαιτέρω πεδία εφαρμογών³³⁹.

Ο Chatman (1978) στην πρώτη του μελέτη απελευθερώνει το χαρακτήρα από τις λειτουργίες της πλοκής και τον εξετάζει ως αυτόνομο ον, χωρίς να είναι υποταγμένος στις κειμενικές λειτουργίες της δράσης. Η επιλογή αυτή υποστασιοποιεί την ειδοποιό διαφορά του Chatman από τους φορμαλιστές και τους δομιστές, ανοίγοντας έτσι νέους ορίζοντες προσέγγισης του λογοτεχνικού χαρακτήρα. Ο ίδιος εμβαθύνοντας στη μελέτη του για τη λογοτεχνική υπόσταση των χαρακτήρων, ορίζει αρχικά τη σχέση που διέπει το μυθοπλαστικό χαρακτήρα με το ρεαλιστικό ομόλογό του και εισάγει έννοιες όπως αυτή της ολότητας, της μοναδικότητας και το παράδειγμα των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων

³³⁵ Κουράκη, Χ., *Αφηγήσεις και Λογοτεχνικοί Χαρακτήρες. Τα Μυθοπλαστικά Πρόσωπα στο Πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή (1969-1995)*, Αθήνα: Πατάκης, 2008, σ. 86.

³³⁶ Chatman, S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca & New York: Cornell University Press, 1978. Chatman, S., *Coming to Terms: The Rhetoric of Narration in Fiction and Film*, Ithaca & New York: Cornell University Press, 1990.

³³⁷ Rimmon-Kenan, S., *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London & New York: Routledge, 1983. Rimmon-Kenan, S., "The Story of "I": Illness and Narrative Identity", *Narrative*, vol. 10 (1), 2002, σσ. 9-27.

³³⁸ Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, London: Scarecrow Press, 2002. Nikolajeva, M., *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction*, Lanham: The Scarecrow Press, 2005. Γαβριηλίδου, Σ., 2008, ό.π. Γιαννικοπούλου, Α., *Στη Χώρα των Χρωμάτων. Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008. Κουράκη, Χ., *Αφηγήσεις και Λογοτεχνικοί Χαρακτήρες. Τα Μυθοπλαστικά Πρόσωπα στο Πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή (1969-1995)*, Αθήνα: Πατάκης, 2008. Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π.

³³⁹ Η Nikolajeva υποστηρίζει ότι οι μελέτες που εξετάζουν το λογοτεχνικό χαρακτήρα και τα χαρακτηριστικά του, μπορούν ταξινομηθούν σε τρεις ευρύτερες κατηγορίες: αρχικά, σε αυτές που απαντούν στα ερωτήματα, «ποιος είναι ποιος στη λογοτεχνία», η δεύτερη στους τρόπους με τους οποίους «οι συγγραφείς δημιουργούν αληθοφανείς, πιστευτούς χαρακτήρες» και η τρίτη και πολυπληθέστερη σε αυτές που επιδιώκουν να απαντήσουν στα ερωτήματα, «τι ή ποιοι είναι οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες ή καλύτερα τι αντιπροσωπεύουν περισσότερο, παρά με ποιο τρόπο δομούνται και αποκαλύπτονται στον αναγνώστη». Η ίδια επιδιώκει να συνδυάσει τις μιμητικές και σημειωτικές θεωρίες και να επισημάνει τις διαφορές που υπάρχουν στους τρόπους με τους οποίους δομούνται και αποκαλύπτονται οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες στην Παιδική Λογοτεχνία, σε σχέση με τη Νεανική και τη Λογοτεχνία για Ενήλικες. Nikolajeva, M., 2002, ό.π. "Introduction".

(paradigm of traits).³⁴⁰ Καθώς δέχεται ότι η αφήγηση είναι ένα ανοιχτό σύστημα που προσλαμβάνει και αφομοιώνει στοιχεία του κοινωνικού γίνεσθαι, ο αναγνώστης λειτουργεί ως ισορροπιστής ανάμεσα στο “είναι” και στο “φαίνεσθαι”, ως ενδιάμεσος κρίκος που εξετάζει και φιλτράρει τη γκάμα των ρεαλιστικών δεδομένων που θα επιτρέψει ο ίδιος να εισρεύσουν στην αφήγηση.

Σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2008), «*Η πρόσληψη ενός χαρακτήρα από την πλευρά του αναγνώστη λειτουργεί, κατά κάποιο τρόπο, σωρευτικά και μάλλον διορθωτικά, αφού κάθε καινούριο χαρακτηριστικό έρχεται να προστεθεί και να τροποποιήσει το ήδη υπάρχον πλέγμα ιδιοτήτων, προσδίδοντας του μια άλλη δυναμική και δημιουργώντας αυτό που στην αγγλική βιβλιογραφία αναφέρεται ως “trait paradigm”*». ³⁴¹ Η συγγραφέας εξηγεί ότι αν ως πρώτη ιδιότητα του χαρακτήρα αναδύεται, για παράδειγμα, η «γενναιότητα» και ως δεύτερο χαρακτηριστικό αποκαλυφθεί η «εξυπνάδα» τότε η τελική νοηματοδότηση για το προφίλ του χαρακτήρα θα είναι καθόλα θετική. Εάν όμως το ένα από τα δύο χαρακτηριστικά είναι αρνητικό (για παράδειγμα: γενναιότητα + κουταμάρα= παρακινδυνευμένη αποκοτιά), τότε η νοηματοδότηση για το χαρακτήρα είναι αρνητική.

Οι Παπαντωνάκης και Κωτόπουλος (2011) υποστηρίζουν ότι, «*Όσα λαμβάνουν χώρα στην πλοκή παρουσιάζονται στον οριζόντιο συνταγματικό άξονα με κατεύθυνση από το παρελθόν προς το παρόν και το μέλλον, αλλιώς από το πριν προς το μετά, αλλά τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του λογοτεχνικού χαρακτήρα υπάρχουν ανεξάρτητα από το χρόνο και τα γεγονότα, εφόσον ήδη έχουμε δει ότι βασικά τους γνωρίσματα είναι η σταθερότητα και ότι είναι γενικευτικά, σε αντίθεση με την προσωρινότητα των διαθέσεων, που έχουν περιορισμένη διάρκεια*». ³⁴²

Επιπρόσθετα, ο Chatman (1978, 1990) υποστηρίζει ότι πληροφορίες που προσθέτουν στην αποκάλυψη του λογοτεχνικού χαρακτήρα και συνθέτουν το πλέγμα των ιδιοτήτων του, μπορούν να εντοπιστούν ακόμη στην πλοκή της αφήγησης χωρίς να έχουν ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο εμφάνισης στο λόγο (Ποιος χαρακτηρίζει; Ποιον; Πώς;) ακόμη και σε παραμετρικές λειτουργίες, όπως αυτή του *ονόματος*. ³⁴³ Γενικότερα, ο Chatman αντιλαμβάνεται το χαρακτήρα ως ένα λεκτικό κατασκεύασμα που δεν έχει καμία ρεαλιστική υπόσταση εκτός μυθοπλασίας και ο συγγραφέας αναλαμβάνει να τον

³⁴⁰ Chatman, S., 1978, ό.π., σ. 126. Τις έννοιες αυτές με την παραπάνω απόδοσή τους στα ελληνικά, υιοθετούν η Κουράκη, Χ., 2008, ό.π., σ. 88 και οι Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σ. 87.

³⁴¹ Γιαννικοπούλου, Α., *Στη Χώρα των Χρωμάτων. Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008, σσ. 110-111.

³⁴² Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σ. 87.

³⁴³ Chatman, S., 1978, ό.π., σσ. 107-134.

προικίζει με εκείνο το σύνολο ιδιοτήτων, που πηγάζουν από την πραγματική ζωή προκειμένου να αυξήσει την αληθοφάνεια και την πειστικότητα των πράξεών του.

Η Rimmon-Kenan (1999⁸, 2002), στηριζόμενη στις απόψεις του Chatman, εστιάζει τη μελέτη της στην τρι-πολική σχέση χαρακτήρας, δράση, αναγνώστης. Πιστεύει ότι η γέφυρα ανάμεσα στη σημειωτική και μιμητική προσέγγιση και η διαφωνία ανάμεσα στη *μυθοπλασία πλοκής/δράσης* και στη *μυθοπλασία χαρακτήρων* λύεται, εάν εξετάσουμε τους χαρακτήρες αφενός στο επίπεδο του κειμένου για το πρώτο ζεύγος αφετέρου σε επίπεδο ιστορίας για το δεύτερο. Αντιλαμβάνεται τους χαρακτήρες ως κειμενικές κατασκευές και ο βαθμός αποκάλυψής τους ποικίλλει σύμφωνα με τον εκάστοτε αναγνώστη, ανάλογα με τα προσθετικά στοιχεία που θα επιλέξει να τους αποδώσει ορμώμενος από την εμπειρία της ζωής.³⁴⁴

Η Nikolajeva (2002) καθώς διαπιστώνει τον προβληματισμό και τη διχογνωμία που εντοπίζεται γύρω από τη χαρακτηρολόγηση και την αποκάλυψη των λογοτεχνικών χαρακτήρων, συμπεραίνει ότι τα εργαλεία προσέγγισης που διατίθενται είναι από το χώρο της ενήλικης και νεανικής λογοτεχνίας. Έτσι, αποφασίζει να διευρύνει το πεδίο εφαρμογών σε αυτό για την Παιδική Λογοτεχνία, δανειζόμενη όρους υποδείγματα από θεωρητικές μελέτες για τους χαρακτήρες της ενήλικης λογοτεχνίας.³⁴⁵ Καταλήγει ότι οι χαρακτήρες στην Παιδική Λογοτεχνία δομούνται διαφορετικά από αυτή για τους ενήλικες, ως εκ τούτου επιδιώκει να συντάξει ένα μεθοδολογικό εργαλείο προσέγγισής τους.³⁴⁶

Η Nikolajeva (2002) διερευνά τις οντολογικές διαστάσεις των χαρακτήρων στην Παιδική Λογοτεχνία και στη συνέχεια επιχειρεί την τυπολογική κατηγοριοποίησή τους. Για τους λόγους αυτούς εξετάζει τους χαρακτήρες τόσο στο αφηγηματικό επίπεδο όσο και σε αυτό της ιστορίας. Η ίδια τους αντιλαμβάνεται ως λεκτικές κειμενικές κατασκευές που αντανakλούν ως ένα βαθμό την πραγματικότητα. Το συνδυαστικό μοντέλο που προτείνει για την προσέγγιση των χαρακτήρων, υιοθετούμε και εμείς στην παρούσα διατριβή καθώς κρίναμε ότι εξυπηρετεί περισσότερο τις ανάγκες της εξέτασής μας. Στην προσέγγιση αυτή μας οδήγησαν και οι περιπτώσεις του ήρωα που εξετάσαμε στη μελέτη μας για τα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα της περιόδου 1990 έως 2010.

³⁴⁴ Rimmon-Kenan, S., *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London & New York: Routledge, 1983, σσ. 29-42, 59-70. Rimmon-Kenan, S., "The Story of "I": Illness and Narrative Identity", *Narrative*, vol. 10 (1), 2002, σσ. 9-27.

³⁴⁵ Ειδικότερα, στηρίζεται στον Forster, E., *Aspects of the Novel*, San Diego: Harcourt, Brace, 1927/1985.

³⁴⁶ Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, London: Scarecrow Press, 2002, ix.

2.1.3 Η Οντολογική υπόσταση και η Τυπολογική κατηγοριοποίηση των Χαρακτήρων στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο

Σύμφωνα με τη συνδυαστική προσέγγιση, η *οντολογία* των χαρακτήρων εξετάζει σε ποιο βαθμό οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες με τους ρόλους που υποδύονται, αποκαλύπτουν ρεαλιστικά στοιχεία και επικοινωνούν ιδεολογικούς και ενίοτε διδακτικούς σκοπούς, στο πλαίσιο της φανταστικής ιστορίας. Σύμφωνα με τη Nikolajeva (2002), τα παραπάνω ποικίλλουν ανάμεσα στα λογοτεχνικά γένη αλλά και στις ιστορικές εποχές για τις οποίες γράφονται τα βιβλία.³⁴⁷ Στην Παιδική Λογοτεχνία οι χαρακτήρες οφείλουν σε ένα βαθμό να διαθέτουν ρεαλιστικά στοιχεία, διότι το είδος αυτό απευθύνεται σε μικρά παιδιά των οποίων οι προσωπικότητες υπόκεινται σε εξέλιξη και τείνουν να αξιολογούνται από εκείνα ως αληθινές οντότητες³⁴⁸ γι' αυτό και συχνά λειτουργούν ως πρότυπα (είτε θετικά είτε αρνητικά).³⁴⁹

Η Nikolajeva (2002), υποστηρίζει ότι οι συγγραφείς προκειμένου να αποδώσουν πειστικούς χαρακτήρες χρησιμοποιούν ορισμένες τεχνικές (devices) όπως το υπόβαθρο (background),³⁵⁰ ψυχολογικά αληθοφανή χαρακτηριστικά της προσωπικότητας, χόμπι, σχέσεις και σύμφωνα με αυτά, ο χαρακτήρας μπορεί: να έχει γεννηθεί, να είναι θνητός και μια μέρα να πεθάνει, να έχει οικογένεια, να έχει παιδική ηλικία και βιώματα, να έχει πάει ή να πηγαίνει σχολείο.³⁵¹

Με κριτήριο την *οντολογική* (ontology) υπόσταση³⁵² οι χαρακτήρες στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο μπορεί να είναι «άνθρωποι»: ενήλικες, παιδιά, μεσήλικες, υπερήλικες. «Υπερφυσικά όντα» με ανθρώπινα χαρακτηριστικά, όπως μάγισσες, δράκοι, θεοί, νεράιδες, κλπ. «Εμψυχα (προσωποποιημένα) αντικείμενα» ακόμη και «ζώα» με ανθρώπινη υπόσταση.³⁵³

Στα μικρά παιδιά, εξαιτίας του εξελικτικού σταδίου, που διανύουν³⁵⁴ η σκέψη και η ψυχολογία τους, διέπονται από ορισμένα χαρακτηριστικά αντιληπτικής ικανότητας.

³⁴⁷ Ο.π., σσ. x, 21.

³⁴⁸ Hochman, B., *The Test of Character: From the Victorian Novel to the Modern*, Rutherford, N., J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1983, σσ. 59-60.

³⁴⁹ Γαβριηλίδου, Σ., *Το Δύσκολο Επάγγελμα του Κλασσικού Ήρωα*, Θεσ/νίκη: University Press, 2008, σσ. 101-112.

³⁵⁰ Σύμφωνα με τη Nikolajeva να έχει προϊστορία και βιωμένες εμπειρίες. Ο.π., σ. 22.

³⁵¹ Ο.π., σσ. 22-23.

³⁵² Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., 91, 99-101.

³⁵³ Καρπόζηλου, Μ., *Το Παιδί στη Χώρα των Βιβλίων*, Αθήνα: Πατάκης, 1994, σ. 184.

³⁵⁴ Σύμφωνα με τον Piaget: α) στάδιο αισθησιοκινητικής νοημοσύνης (0-2 χρονών), β) Στάδιο συμβολικών λειτουργιών (2-7 ετών), γ) Συγκεκριμένων νοητικών λειτουργιών (7-11 ετών), δ)

Όπως είναι ο συμβολισμός, ο ανιμισμός και η μαγική σκέψη, σύμφωνα με οποία τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας προβάλλονται ως συγκοινωνούντα δοχεία.³⁵⁵ Έτσι, τα ζώα ή άψυχα αντικείμενα παρουσιάζονται με ανθρώπινες ιδιότητες και χαρακτηριστικά (ανθρωπομορφισμός), προκειμένου να αυξηθεί η αληθοφάνεια των χαρακτηριστικών τους.³⁵⁶ Έχοντας επίγνωση της ανιμιστικής διάθεσης των παιδιών, οι συγγραφείς και οι εικονογράφοι επιτρέπουν σε διάφορες έμβιες μορφές και σε αντικείμενα να δρουν στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, ακόμη και σε πρωταγωνιστικούς ρόλους.³⁵⁷ Η επιλογή αυτή των δημιουργών εκτός των ψυχαγωγικών σκοπιμοτήτων και της εμπλοκής του αναγνώστη, οφείλεται και στην προσπάθεια των συγγραφέων να μιλήσουν ευκολότερα για λεπτά και επώδυνα ζητήματα της ανθρώπινης ζωής (θάνατος, υιοθεσία, διαζύγιο, ρατσισμός, αναπηρία) προβάλλοντάς τα σε ένα ανοίκειο περιβάλλον.³⁵⁸

Η διερεύνηση της οντολογικής υπόστασης των χαρακτήρων αποκαλύπτει τις συνιστώσες, (παιδαγωγικές, κοινωνικές, κ.ό.κ) συνάρτηση των οποίων διαμορφώνονται και διευκολύνει την κατανόηση της δημιουργίας τους.³⁵⁹ Ωστόσο, «διαφορετικές θεωρίες αποδίδουν στους ήρωες διαφορετική υπόσταση».³⁶⁰

Η Nikolajeva (2002, 2005) αναφέρει, ότι μελετώντας τους χαρακτήρες από μια «ιστορικοκοινωνική» σκοπιά, ο αναγνώστης μπορεί να γίνει κοινωνός ιδεολογικών μηνυμάτων και κοινωνικών συνιστωσών μιας εποχής που δεν είχε τη δυνατότητα να γνωρίσει, που έχει ωστόσο μεγάλη σημασία στο κοινωνικό γίγνεσθαι.³⁶¹ Με την άποψη αυτή, οι χαρακτήρες πρέπει να αξιολογούνται με κριτήριο τις κοινωνικές επιταγές για τις

Αφηρημένων νοητικών λειτουργιών (11-15 ετών). Cole, C., Cole, S., *Η Ανάπτυξη των Παιδιών. Γνωστική και Ψυχοκοινωνική Ανάπτυξη Κατά τη Νηπιακή και Μέση Παιδική Ηλικία*, Τ. Β΄, Σόλμαν, Μ., (Μτφ.), Μπαμπλέκου, Ζ., (Επιμ., «Εισαγωγή»), Αθήνα: Τυπωθήτω, 2001, σσ. 127-133. Piaget, J., *The Language and Thoughts of the Child*, Trans. Cabain, M. & R. London and New York: Routledge, 2002/1926. Piaget, J., *Η Γλώσσα και η Σκέψη του Παιδιού. Μελέτες για τη Λογική του Παιδιού*, Αβαριστιώτη, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Καστανιώτης, 2007.

³⁵⁵ Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α΄, Αθήνα: Παναγιωτόπουλος, 1999, σσ. 60, 66.

³⁵⁶ Lukens, R., *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York: Harper Collins College Publishers, 1995⁵, σ. 210.

³⁵⁷ Στίκα, Δ., «Ανιμιστικά Στοιχεία στη Ζωγραφική μου σε βιβλία για Μικρά Παιδιά», στο Τζαφεροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, Τ. Α, Αθήνα: Καστανιώτης, Ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, 2000, σσ. 274-284.

³⁵⁸ Πατέρα, Α., Τσιλιμένη, Τ., «Ο Θάνατος του Παππού στα Σύγχρονα Εικονογραφημένα Παιδικά Βιβλία», *Κείμενα*, τ. 7, Μάρτιος 2008, σσ. 1-18. <http://keimena.ece.uth.gr>.

³⁵⁹ Nikolajeva, M., "Fairy Tales and Fantasy: From Archaic to Postmodern", *Marvels and Tales*, vol. 17 (1), 2003, σσ. 138-159.

³⁶⁰ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π, σ. 88.

³⁶¹ Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σ. 153.

οποίες δημιουργήθηκαν.³⁶² Έτσι, επιθετικοί προσδιορισμοί όπως καλός, ενάρετος, υπάκουος, καλοκάγαθος ερμηνεύονται διαφορετικά από εποχή σε εποχή και από κουλτούρα σε κουλτούρα. Ιδιαίτερα για τα μικρά παιδιά που η κοινωνικοποίησή τους υπόκειται σε διαμόρφωση, οι λέξεις αυτές μπορεί να λανθάνουν μία *ιδεολογία*³⁶³ σύμφωνη με την καλλιέργεια σεξιστικών, φυλετικών και άλλων ειδών στερεοτύπων και προκαταλήψεων.³⁶⁴

Το «φύλο και η φυλή» ως παράγοντες διερεύνησης, μπορεί να αποβούν ιδιαίτερα αποκαλυπτικοί σε σχέση με το πλέγμα ιδιοτήτων που συνθέτουν το χαρακτήρα, αναφορικά με τον άνδρα και τη γυναίκα.³⁶⁵ Συνήθως, υποβόσκουν στερεοτυπικοί χαρακτηρισμοί και ρατσιστικά συμπλέγματα που διαμορφώνουν ανάλογα τη νοηματοδότηση του κειμένου και κατά συνέπεια την πρόσληψη του χαρακτήρα από το μικρό παιδί. Στην προσπάθεια εντοπισμού των παραμέτρων αυτών, ο αναγνώστης ή ο μελετητής θα πρέπει να εστιάσει τόσο στην πλοκή και στις περιγραφές του συγγραφέα όσο και στην εικονογράφηση.

Σε μία «ψυχαναλυτική προσέγγιση» των μυθοπλαστικών προσώπων, η θεώρηση ότι ο ήρωας παραπαίει ανάμεσα στην *αρχή της ευχαρίστησης* και στην *αρχή της πραγματικότητας*, οι πράξεις του ερμηνεύονται ως υποσυνείδητες προβολές του *id* και του *superego*.³⁶⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η περίπτωση του Πήτερ Παν στο δημιουργό του οποίου οφείλεται και η σημασία «Σύνδρομο του Πήτερ Παν».³⁶⁷ Με την αντίστοιχη προσέγγιση μπορεί να ερμηνευθεί το «Σύνδρομο της Σταχτοπούτας»³⁶⁸ ή και το «Σύνδρομο του Οιδίποδα, της Ηλέκτρας, του Χάνσελ και της Γκρέτελ».³⁶⁹

Στις υποενότητες που ακολουθούν θα αναλύσουμε την τυπολογική κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων, με κριτήριο το ρόλο, την εξέλιξη, την πολυπλοκότητα, τη θέση στην αφήγηση και το βαθμό παγίωσης των χαρακτηριστικών, των δρώντων προσώπων που συμμετέχουν στην εξέλιξη της ιστορίας.

³⁶² Nikolajeva, M., *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An introduction*, Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, 2005, σ. 148.

³⁶³ Αυτός είναι, κατά τους Hollindale και Stephens, ο τρίτος τρόπος με τον οποίο η ιδεολογία εγγράφεται σε ένα κείμενο. Stephens, J., *Language and ideology in children's fiction*, London & New York: Longman, 1992, σ. 8. Hollindale, P., *Ideology and the Children's Book*, Thimble Press, 1988, σ. 15.

³⁶⁴ Nikolajeva, M., 2005, ό.π., σσ. 149-152.

³⁶⁵ Nikolajeva, M., 2005, ό.π., σσ.149-154 και 2002, ό.π., σ. 154-155.

³⁶⁶ Βλ. αναλυτικά Bettelheim, B., *Η Γοητεία των Παραμυθιών*, Αστερίου, Ε., (Μτφ.), Αθήνα: Γλάρος, 1995.

³⁶⁷ Nikolajeva, M., 2005, ό.π., σσ. 156-157. Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σσ. 88-89.

³⁶⁸ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 92.

³⁶⁹ Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σ. 105.

2.1.3.1 Κεντρικοί/Περιφερειακοί

Με κριτήριο το ρόλο των ηρώων στην αφήγηση και τη σπουδαιότητα που διαδραματίζουν κατά την εξέλιξη της πλοκής, προκύπτουν οι *κεντρικοί χαρακτήρες/πρωταγωνιστές* και οι *περιφερειακοί/δευτεραγωνιστές ή δευτερεύοντες ή κομπάρσοι*. Οι κεντρικοί χαρακτήρες συνήθως καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης, λεκτικά και εικονιστικά, διαδραματίζοντας καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Σύμφωνα με τη Nikolajeva (2002) «πρωταγωνιστής», «ήρωας» και «χαρακτήρας» είναι όροι οι οποίοι χρησιμοποιούνται εναλλακτικά για να περιγράψουν τα δρώντα πρόσωπα μιας αφήγησης (βλ. 2.1.1, σσ. 93-96). Οι σημασίες τους είναι διαφορετικές ως προς το ρόλο που επιτελούν καθώς και τα προσδιοριστικά όρια μεταξύ τους είναι στενά, ορισμένες φορές συγκεχυμένα και αλληλεπικαλυπτόμενα. Πιο συγκεκριμένα, η συγγραφέας διαχωρίζει τον ήρωα από τον πρωταγωνιστή και το χαρακτήρα εντοπίζοντας τον πρωταγωνιστή στον τίτλο, στη σειρά και στη συχνότητα εμφάνισης, στην πρωτοπρόσωπη οπτική και στον εστιαστή. Ο ήρωας έχει μια πιο συλλογική και ενοποιητική σημασία για την ίδια, ενώ ο χαρακτήρας αφορά πιο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας των δρώντων προσώπων.³⁷⁰ Σύμφωνα με την προσέγγιση της Nikolajeva είναι και η δική μας θεώρηση. Βέβαια, τα αφηγήματα για τα οποία κάνουμε λόγο είναι μικρά σε έκταση και δεν υπάρχει συνήθως η δυνατότητα ανάπτυξης πολυεπίπεδων χαρακτήρων που να μας επιτρέπουν να εντοπίσουμε όλες τις περιπτώσεις που αναφέρει στη μελέτη της.

Επιπρόσθετα, στο ζήτημα του χαρακτήρα η Γιαννικοπούλου (2008) υπογραμμίζει την περίπτωση του *αντιθετικού ή κατ' αντίστιξη χαρακτήρα* (foil character),³⁷¹ ο οποίος σημειώνει η ίδια, «ενισχύει δια της συγκρίσεως, κατά βάση αντιθετικής την προσωπικότητα του κεντρικού ήρωα [...] ο μόνος περιορισμός που τίθεται είναι ότι δεν ανήκουν σ' αυτή

³⁷⁰ Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Lanham, Maryland and London: Scarecrow Press, 2002, σσ. 49-67. Επίσης, Παπαντωνάκης, Γ., «Ευγένιος Τριβιζάς: Παραμύθια από τη Χώρα των Χαμένων Χαρταετών», *Κείμενα*, τ. 6, Σεπτέμβριος 2007, σσ. 7-8 και υποσ. 11. <http://keimena.ece.uth.gr>.

³⁷¹ Τον όρο αυτό χρησιμοποιεί και η Lukens, R., *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York: Harper Collins College Publishers, 1995⁵, σσ. 46-47. Για την ελληνική απόδοση του όρου παραπέμπουμε στους Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σ. 134. Πιο αναλυτικά για τον τύπο αυτό βλ. Galef, D., *The Supporting Cast: A Study of Flat and Mirror Characters*, The Pennsylvania University Press, 1993. Ο Galef εξετάζει τον foil character τόσο σε δομικό επίπεδο, όπου οι χαρακτήρες αυτοί είναι βοηθοί του πρωταγωνιστή και εξυπηρετούν την εξέλιξη της δράσης, όσο και σε μμητικό, όπου αναλαμβάνουν ποικίλους ρόλους ορμώμενοι από την εμπειρία της ζωής.

την κατηγορία οι χαρακτήρες που κατέχουν ρόλο αντιμάχου/αντιήρωα, παρά το γεγονός ότι πολλές φορές οι κακοί της ιστορίας ενσαρκώνουν την αρνητική εκδοχή των θετικών ιδιοτήτων του ήρωα».³⁷²

Οι περιφερειακοί χαρακτήρες ανάλογα με τη σπουδαιότητα και τα χαρακτηριστικά του ρόλου τους, διακρίνονται σε υποστηρικτικούς χαρακτήρες (supportive), των οποίων η συμμετοχή αν και περιορισμένης έκτασης είναι μείζονος σημασίας. Άλλη μία κατηγορία είναι οι δορυφόροι (satellite), οι οποίοι ενισχύουν και φωτίζουν σκοτεινά σημεία της αφήγησης και δίδουν πληροφορίες και στοιχεία της προσωπικότητας του πρωταγωνιστή άγνωστα μέχρι τότε για τον αναγνώστη. Επίσης, υπάρχουν και οι κομπάρσοι (backdrop), όπως στην τηλεόραση ή τον κινηματογράφο, οι οποίοι εισβάλλουν διακριτικά στην αφήγηση και με τον ίδιο τρόπο αποχωρούν. Οι κομπάρσοι δεν προσθέτουν ιδιαίτερα στη νοηματοδότηση της αφήγησης, κυρίως όμως στην εικονογράφηση δίδουν μία ευχάριστη νότα και ενισχύουν την αληθοφάνεια και ρεαλιστικότητα των σκηνών.³⁷³

Οι συλλογικοί χαρακτήρες (collective characters), αποκτούν πολύ ενδιαφέρουσες διαστάσεις στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία για παιδιά (για παράδειγμα: Τα 101 σκυλιά της Δαλματίας, οι 40 κλέφτες του Αλή Μπαμπά, περιπτώσεις ομοζυγωτικών διδύμων και άλλα). Η Γιαννικοπούλου γράφει ότι, «οι ιδιαιτερότητες του καθενός αποτελούν στοιχείο διάκρισης των χαρακτήρων μεταξύ τους, η έλλειψή τους τείνει να δημιουργεί συλλογικούς χαρακτήρες»³⁷⁴ Η Nikolajeva (2002), υποστηρίζει ότι μέχρι πρότινος οι συλλογικοί χαρακτήρες λειτουργούσαν περισσότερο διακοσμητικά και λιγότερο προσθετικά στην οργάνωση της αφήγησης, με καμία δυνατότητα εξέλιξης. Οι χαρακτήρες αυτοί, σε σχέση με τη σημασία του ρόλου που επιτελούν, καθώς εμφανίζονται με μία πανομοιότυπη σειρά ιδιοτήτων, συμπεριφοράς, πολλές φορές και εξωτερικής εμφάνισης, δίδουν την εντύπωση ότι πρόκειται για «πολλούς (αριθμητικά) ηθοποιούς και ένα δρών πρόσωπο» (many actors-one actant). Στο σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο στο πλαίσιο των μεταμοντέρνων πειραματισμών, οι συλλογικοί χαρακτήρες αναρριχώνται από το περιθώριο στο προσκήνιο, αναδεικνύοντας έναν νέο τύπο, αυτό του συλλογικού, πολυεπίπεδου, πρωταγωνιστή (collective, multiple, protagonist).³⁷⁵

³⁷² «Ο όρος foil, που κυριολεκτικά σημαίνει ένα μεταλλικό έλασμα τοποθετημένο κάτω από ένα κόσμημα, προκειμένου να αναδείξει τη λαμπρότητά του, μεταφορικά δηλώνει το μη πρωταγωνιστικό εκείνο χαρακτήρα ο οποίος ενισχύει δια της συγκρίσεως, κατά βάση αντιθετικής, την προσωπικότητα του κεντρικού ήρωα». Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 96.

³⁷³ Την απόδοση των όρων στα ελληνικά πήραμε από τη Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 98.

³⁷⁴ Ό.π., σ. 91.

³⁷⁵ Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σσ. 67-87.

Η συγγραφέας εμβαθύνοντας περισσότερο στη μελέτη των συλλογικών χαρακτήρων, τους συσχετίζει με τη μελέτη του *διακειμενικού χαρακτήρα*. Καθώς, η Nikolajeva υποστηρίζει ότι η διακειμενικότητα και η μεταμυθοπλασία είναι η λύση στο παράδοξο που διέπει τη σχέση ρεαλισμού και μυθοπλασίας, διαπιστώνει ότι στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας γραφής οι χαρακτήρες υποβάλλονται σε μια δια-γένους (cross-gender) περιδιάβαση που δίδει την εντύπωση μιας συλλογικότητας ως προς τα πρόσωπα και τη δράση.³⁷⁶ Το φαινόμενο αυτό μπορεί να προσεγγιστεί με τα μεθοδολογικά εργαλεία του Bakhtin (1980) για την «πολυφωνικότητα» και τον «ετερογλωσσικό» προσδιορισμό, στη δόμηση της «υποκειμενικότητας».³⁷⁷

Οι σκοπιμότητες χρήσης των συλλογικών χαρακτήρων είναι αμιγώς παιδαγωγικές και αποτελούν μία αφηγηματική τεχνική η οποία συνάδει με τις αντιληπτικές ικανότητες του εννοούμενου αναγνώστη. Η χρήση των συλλογικών χαρακτήρων σε πρωταγωνιστικούς ρόλους, δημιουργεί σύμφωνα με τη Nikolajeva (2002) την ψευδαίσθηση ενός υποκειμένου. Γενικά, προκύπτει η διαπίστωση ότι πολλά πρόσωπα μοιράζονται την ίδια εμπειρία με διαφορετική γνωστική και συναισθηματική ανταπόκριση, γεγονός το οποίο αποτελεί και το προϊόν παραγωγής αυτής της βιωμένης εμπειρίας και το συνδετικό κρίκο, μυθοπλασίας και του πραγματικού κόσμου έξω από αυτή.³⁷⁸

2.1.3.2 Επίπεδοι/Σφαιρικοί

Σε σχέση με την *πολυπλοκότητα* (complexity) και τον αριθμό ιδιοτήτων με τα οποία εμφανίζονται οι χαρακτήρες στην αφηγηματική διαδικασία, προκύπτουν δύο τυπολογίες. Οι *επίπεδοι/μονοδιάστατοι* (flat) και οι *σφαιρικοί/πολυδιάστατοι* (round) χαρακτήρες.³⁷⁹

³⁷⁶ Ο.π., σσ. 88-109. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι διασκευές που έχουν γραφεί για τον κακό λύκο. Τα δευτερογενή έργα, μέσω της τεχνικής της διακειμενικότητας παραπέμπουν στα πρωτογενή έργα με σκοπό να ανατρέψουν και να υπονομεύσουν το στερεότυπο αυτό. Καθώς πρόκειται για αρκετές διασκευές και δεδομένου ότι επιτελούν τον παραπάνω κοινό στόχο, δίδουν την εντύπωση πως πρόκειται για ένα πρόσωπο (του λύκου) σε ποικίλους ρόλους. Βλ. αναλυτικά Κεφάλαιο Πέμπτο.

³⁷⁷ Bakhtin, M., *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, Σπανός, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Πλέθρον, 1980. Bakhtin, M., *Ζητήματα Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, Ιωαννίδου, Α., (Μτφ.), Αθήνα: Πόλις, 1929/1963/2000. Επίσης, Τζιόβας, Δ., *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσέας, 2002, σσ.112-222.

³⁷⁸ Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σσ. 87, 108-109.

³⁷⁹ Την κατηγοριοποίηση αυτή εισήγαγε ο Forster (1927/1985) και την ακολούθησε και η Lukens (1990). Forster, E., *Aspects of the Novel*, San Diego: Harcourt, Brace, 1985. Lukens, R., *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York: Harper Collins College Publishers, 1995⁵. Επίσης, από στις πιο πρόσφατες μελέτες Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σσ. 129-151. Nikolajeva, M., 2005, σσ. 158-160. Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σσ.131-133, 135-137.

Οι επίπεδοι χαρακτήρες εμφανίζονται στην αφήγηση με ένα και μοναδικό, σταθερά επαναλαμβανόμενο χαρακτηριστικό. Για παράδειγμα καλός, κακός, τεμπέλης, εργατικός. Επίσης, οι επίπεδοι χαρακτήρες μπορεί να είναι άτομα που ανήκουν σε κάποια ομάδα με ιδιαίτερα κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά.³⁸⁰ Είναι, επιπλέον, ευκολομνημόνευτοι και διαθέτουν διακριτά χαρακτηριστικά, εύκολα εντοπίσιμα από τα μικρά παιδιά. Σύμφωνα με τον Forster (1985) οι χαρακτήρες αυτοί, το δέκατο έβδομο αιώνα, ονομάζονταν «κωμικοί» (humors).³⁸¹ Κατά το δέκατο ένατο αιώνα, όπου η λογοτεχνία είχε κυρίως αν όχι μόνο διδακτικές σκοπιμότητες, στα έργα αυτής της εποχής εμφανίζονται μόνο επίπεδοι χαρακτήρες.³⁸²

Η Rimón– Kenan (1999) στηριζόμενη αρχικά, στις απόψεις των Forster (1985) και Ewens (1971, 1980),³⁸³ διαφοροποιείται, προτείνοντας ωστόσο μία διάκριση ανάμεσα σε μία αδιάσπαστη συνέχεια τριών αξόνων, της *συνθετότητας*, της *εξέλιξης* και της *διείσδυσης*. Ως προς τη «διείσδυση», αναφέρεται σε εκείνες τις ιδιότητες που επιτρέπουν στον αναγνώστη, μέσα από τη συνθετότητα και την εξέλιξη κατά τη διάρκεια της αφήγησης, να παρακολουθήσει την «εσωτερική ζωή»³⁸⁴ (σκέψεις, συναισθήματα, κρυφά χαρίσματα που δεν αποκαλύπτονται, κίνητρα και άλλα) του χαρακτήρα, στοιχεία που βοηθούν στην αποκάλυψη της προσωπικότητάς του.

Οι *επίπεδοι χαρακτήρες* συνήθως είναι και στερεοτυπικοί. Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι, οι εν λόγω χαρακτήρες, εισβάλλουν στην αφήγηση με ένα και μοναδικό χαρακτηριστικό το οποίο και δεν αποβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί η Γιαννικοπούλου (2008), «*η πονηρή αλεπού, ο κακός λύκος ή αργή χελώνα και ο γρήγορος λαγός*».³⁸⁵ Οι επίπεδοι χαρακτήρες, στην Παιδική Λογοτεχνία εμφανίζονται τόσο ως κεντρικοί όσο και ως περιφερειακοί. Πιο συγκεκριμένα, συμβάλλουν στο να γίνει κατανοητή η εξέλιξη της πλοκής και να ξεδιπλωθεί το ταπεραμέντο του κεντρικού ήρωα και οι σχέσεις που αναπτύσσει με το περιβάλλον. Η Γαβριηλίδου (2008) σημειώνει ότι, «*Οι επίπεδοι χαρακτήρες στηρίζουν ουσιαστικά την πλοκή όλων των αφηγημάτων, πολύ περισσότερο αν πρόκειται για παιδικά, επειδή τα*

³⁸⁰ Γαβριηλίδου, Σ., *Το Δύσκολο Επάγγελμα του Κλασσικού Ήρωα*, Θεσ/νίκη: University Press, 2008, σ. 63.

³⁸¹ Forster, E., 1985, ό.π., σ. 73.

³⁸² Nikolajeva, M., 2005, σσ. 158-159.

³⁸³ Ewens, J., “The Theory of Character in Narrative Fiction”, *Hasifrut*, vol. 3, 1971, σ. 7. Ewens, J., *Character in Narration*, Tel Aviv: Sifri’ at Po’ alim, 1980, σσ. 33-44.

³⁸⁴ Cohn, D., *Transparent Minds: Narrative Modes for Resenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton, UP., 1978, σ. 7.

³⁸⁵ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 92.

παιδιά, που λόγω ηλικίας έχουν περιορισμένα αποθέματα γνώσεων, πολύ πιο εύκολα αναγνωρίζουν και κατανοούν ένα επίπεδο από ένα σύνθετο χαρακτήρα».³⁸⁶

Οι σφαιρικοί ή πλήρως ανεπτυγμένοι χαρακτήρες παρουσιάζουν μία ποικιλία χαρακτηριστικών, πολυεπίπεδη δράση η οποία μπορεί να κρύβει εκπλήξεις και να προκαλεί ανατροπές στην εξέλιξη της αφήγησης. Εμφανίζουν ποικιλία διακριτών και μη χαρακτηριστικών και πολυπλοκότητα στο χαρακτήρα όμοια με του ανθρώπου. Οι σφαιρικοί χαρακτήρες διαθέτουν ταυτόχρονα θετικά και αρνητικά χαρακτηριστικά.³⁸⁷ Συχνά, σφαιρικοί χαρακτήρες είναι οι πρωταγωνιστές μιας ιστορίας.³⁸⁸

2.1.3.3 Στατικοί/Δυναμικοί

Με κριτήριο τη *δυναμική της εξέλιξης* (development) των χαρακτήρων, αυτοί διακρίνονται σε *στατικούς* και *δυναμικούς*. Στατικοί ή δυναμικοί μπορεί να είναι εξίσου είτε ο κεντρικός ήρωας είτε κάποιο δευτερεύον πρόσωπο. Οι *στατικοί* (static) χαρακτήρες δεν είναι επαρκώς ανεπτυγμένοι, καθώς δεν εμφανίζουν ιδιαίτερη εξέλιξη στην αφήγηση τόσο στη συμπεριφορά όσο και στην εμφάνιση. Συνήθως οι στατικοί χαρακτήρες είναι και επίπεδοι καθώς εισβάλλουν στο λογοτεχνικό σύμπαν με μία συγκεκριμένη ιδιότητα και δε διαθέτουν ιδιαίτερο ψυχικό βάθος.

Σύμφωνα με τη Nikolajeva (2002), σε προγενέστερα παιδικά λογοτεχνήματα όπου οι σκοποί ήταν αμιγώς διδακτικοί, οι χαρακτήρες ήταν σύνηθες να εμφανίζονται ως επίπεδοι και στατικοί. Στη σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία παρατηρείται ότι συχνά πρωταγωνιστούν σφαιρικοί ήρωες, καθώς στις προθέσεις των συγγραφέων είναι να δημιουργήσουν χαρακτήρες με ψυχολογικό βάθος. Επίσης, η συγγραφέας διαπιστώνει ότι η σφαιρικότητα των χαρακτήρων επηρεάζεται από τη χρονικότητα της ιστορίας.³⁸⁹ Η Γιαννικοπούλου (2008) σημειώνει ότι, «*η διάρκεια του χρόνου φαίνεται να έχει σχέση αντιστρόφως ανάλογη με την ανάπτυξη του χαρακτήρα: όσο μικρότερος ο χρόνος τόσο πιο περίπλοκος, δυναμικός, πολυδιάστατος και απρόβλεπτος ο χαρακτήρας*».³⁹⁰

Στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, παρά τη μικρή τους έκταση οι χαρακτήρες βρίσκουν και το *χώρο* και το *χρόνο* να αναπτυχθούν, πολλές φορές μάλιστα καταφέρνουν

³⁸⁶ Γαβριηλίδου, Σ., 2008, ό.π., σ. 64.

³⁸⁷ Ό.π., σσ. 93-94.

³⁸⁸ Golden, J., *The Narrative Symbol in Childhood Literature: Exploration in the Construction of Text*, Berlin: Mouton, 1990, σσ. 41-52.

³⁸⁹ Nikolajeva, M., 2002, σ. 130.

³⁹⁰ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, σ. 94.

να περάσουν από τη μία ιδιότητα στην άλλη. Οι αλλαγές είτε στα εξωτερικά είτε στα εσωτερικά χαρακτηριστικά υπονοούν μεταξύ άλλων και μια πορεία *εσωτερικής ωρίμανσης* και αυτογνωσίας.³⁹¹

2.1.3.4 Στερεοτυπικοί

Σε σχέση με το «βαθμό παγίωσης ορισμένων ιδιοτήτων»³⁹² οι χαρακτήρες κατηγοριοποιούνται σε *στερεοτυπικούς* (stock characters).³⁹³ Η Γιαννικοπούλου (2008) σημειώνει ότι, «*πριν ακόμη ξεκινήσει την ανάγνωση του βιβλίου, ο αναγνώστης είναι σε θέση να μαντέψει την προσωπικότητα και ορισμένες από τις πράξεις του χαρακτήρα, αμέσως μόλις ακούσει το όνομά του ή καταφέρει να τον εντάξει σε κάποια κατηγορία. Έτσι, ο λαγός είναι γρήγορος, η αλεπού πονηρή, η πριγκίπισσα εύθραυστη και σιωπηλή, ο Σκοτσέζος τσιγκούνης και ο δράκος άγριος και αιμοβόρος*».³⁹⁴

Οι Παπαντωνάκης και Κωτόπουλος (2011) δίδουν τον εξής ορισμό, «Όταν ένας χαρακτήρας συγκεντρώνει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά μιας κοινωνικής ομάδας ή μιας ομάδας με προσδιορισμένο πολιτισμικό πλαίσιο και ηθική πλαισίωση, τότε λέγεται *στερεοτυπικός ή στερεότυπο*».³⁹⁵

Σύμφωνα με τη *θεωρία των αρχετύπων*³⁹⁶ τα δομικά στοιχεία, τα χαρακτηριστικά, τα μοντέλα-υποδείγματα συμπεριφοράς και το σύνολο ιδιοτήτων που συνοδεύουν τα πρόσωπα αυτά είναι αμιγώς προσδιορισμένα και σταθερά επαναλαμβανόμενα μέσα στη λογοτεχνία κάθε εποχής. Οι συγκεκριμένοι ήρωες αγαπήθηκαν τόσο πολύ από γενεές παιδιών, γεγονός που τους ανήγαγε σε «αθάνατους» και τα βιβλία τους σε «κλασσικά».³⁹⁷ Τέτοιοι χαρακτήρες είναι ο Κακός Λύκος, η Κακιά Μάγισσα, η Κοκκινোসκουφίτσα, η Χιονάτη, η Σταχτοπούτα, ο Πινόκιο, η Μητριά, οι όμορφες πριγκίπισσες και τα γενναία παλικάρια.

³⁹¹ «Εσωτερική ωρίμανση» ή «εσωτερική ενηλικίωση», με βάση το σχήμα του Bildungsroman «αναχώρηση-μετάβαση σε άλλο χώρο, είσοδος και εγκλιματισμός στο χώρο αυτό και αναπροσανατολισμός των στόχων του- Ενηλικίωση». Abrams, H., *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Δεληβοριά, Γ., Χατζηιωαννίδου, Σ., (Μτφ.), Αθήνα: Πατάκης, 2005, σ. 291.

³⁹² Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 91.

³⁹³ Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σ. 129.

³⁹⁴ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 94.

³⁹⁵ Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σ. 133.

³⁹⁶ Jung, C., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Vol. 9, London: Routledge, 1957c. Frye, N., *Ανατομία της Κριτικής*, Αθήνα: Gutenberg, 1996. Για την ανάλυση των θεωριών αυτών βλ. Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σσ. 78-82.

³⁹⁷ Nikolajeva, M., 2002, ό.π.

Στη σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία οι στερεοτυπικοί χαρακτήρες προσφέρονται για διακειμενικές συγκρίσεις και αποτελούν συχνά αντικείμενο παρωδίας. Επιχειρούνται κωμικές ανατροπές³⁹⁸ που σκοπό έχουν να υπονομεύσουν ιδεολογικά και χαρακτηρολογικά στερεότυπα, διότι κρίνονται ύποπτα για ρατσιστικά κοινωνικά φαινόμενα, προτείνοντας νέα πρότυπα και εναλλακτικούς τρόπους σκέψης (βλ. 1.3.2.1, σσ. 74-77). Οι στερεοτυπικοί χαρακτήρες θα μας απασχολήσουν ιδιαίτερα, καθώς στα εικονογραφημένα βιβλία της περιόδου 1990-2010 που εξετάζει η παρούσα διατριβή οι χαρακτήρες αυτοί συχνά πρωταγωνιστούν. Σύμφωνα με τη διερεύνησή μας, όπως θα δείξουμε στις αναλύσεις που ακολουθούν στο δεύτερο μέρος της διατριβής, αυτοί άλλοτε εμφανίζονται σε ανατρεπτικούς ρόλους, σε σχέση με την τυποποιημένη συμπεριφορά που τους είχε αποδοθεί στη λαϊκή παράδοση, μέσα από απρόβλεπτες συμπεριφορές και άλλοτε η ανατροπή εντοπίζεται στην ίδια την πλοκή της αφήγησης. Οι συγγραφείς σκοπό έχουν είτε να παρωδήσουν πρόσωπα και καταστάσεις προκαλώντας έτσι την επανερμηνεία, ίσως και αναθεώρηση ορισμένων ζητημάτων που τα αφορούν, είτε να τα αξιοποιήσουν συνειδητά, ως πρόσωπα ιδεολογικά φορτισμένα για την εξυπηρέτηση των σκοπιμοτήτων της αφήγησης.

Οι πολλαπλές ανατροπές που αναφέραμε επιχειρούνται στο πλαίσιο της νεότερης γραφής έχουν και σπουδαία σημασία όχι μόνο για την αποκατάσταση παγιωμένων αντιλήψεων, αλλά κυρίως για το γεγονός ότι προβάλλουν σύγχρονες αντιλήψεις για το κοινωνικό γίγνεσθαι.³⁹⁹ Μέσω της *διακειμενικής παρωδίας* και της *μεταμυθοπλασίας* αίρεται το ηθικό πολωτικό χάσμα ανάμεσα στο καλό και το κακό, διότι αν και η πόλωση αυτή κινείται στο χώρο της μυθοπλασίας έχει συνδεθεί με τα φαινόμενα του ρατσισμού και της ξеноφοβίας της πραγματικής ζωής.

Σύμφωνα με το μηχανισμό λειτουργίας του χιούμορ (βλ.1.1.3.1, σσ. 34-36) ο οποίος στηρίζεται στην ασυμβατότητα που προκύπτει από τη διαταραχή της κανονικότητας (νόρμας) των καταστάσεων και στην *αμφισύνδεση*⁴⁰⁰ δύο αρχικά ασύμβατων γνωστικών σχημάτων, ο αναγνώστης ενώ αναμένει μία δεδομένη δράση από τον κλασικό ήρωα, προς “ευχάριστη” έκπληξή του διαπιστώνει σημαντικές αλλαγές στην καθιερωμένη συμπεριφορά του. Το γεγονός αυτό αφενός παράγει χιουμοριστικό αποτέλεσμα αφετέρου

³⁹⁸ Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004, σσ. 49-62. Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σσ. 41-63.

³⁹⁹ Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σ. 41. Γαβριηλίδου, Σ., 2008, ό.π., σ. 72.

⁴⁰⁰ Η Καλογήρου βασιζόμενη στον Gianni Rodari ορίζει τους «συνδυασμούς σημασιολογικά απομακρυσμένων λέξεων», ως *φανταστικά διώνυμα*. Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α΄, Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1999, σ. 88.

προκαλεί την επανερμηνεία και επανεξέταση των κλασικών μοτίβων και προσκαλεί τον αναγνώστη να αξιολογήσει τις αρνητικές διαστάσεις που αναδύονται, ώστε να τις αναγάγει σε παρωχημένες και να τις υπερβεί.

Ο χαρακτήρας που επιχειρεί ανατροπές είναι υποκινούμενος από μία ιδεολογία που εξυπηρετεί κοινωνικές και παιδαγωγικές αξίες της εποχής στην οποία εγγράφεται. Το χιούμορ αποτελεί το «όχημα», το οποίο έχει πάντα ένα ιδεολογικό στόχο μπορεί να «σπάζει», να μεταθέτει και να ανατρέπει κυρίαρχες ιδεολογικές αντιλήψεις προβάλλοντας ταυτόχρονα την απαραίτητη για την παιδική ηλικία τάση αισιοδοξίας. Ο αντίκτυπος του χαρακτήρα αυτού δεν εξαντλείται στο καταστασιακό και λεκτικό χιούμορ που παράγει, αλλά με τη δράση του συμπαρασύρει και άλλα πρόσωπα και καταστάσεις. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω των νεότερων τεχνικών σύμφωνα με τις οποίες ανοίγει ένας γόνιμος διάλογος με γνώριμες καταστάσεις από τη λογοτεχνική παράδοση. Η τελευταία επηρεάζει και διαμορφώνει τη δράση των σύγχρονων ηρώων, καθώς η γνώση των ιδιαιτεροτήτων των καθιερωμένων λογοτεχνικών χαρακτήρων συμβάλλει στην ερμηνεία των νέων.

Στη διερεύνησή μας, στα κεφάλαια του δεύτερου μέρους εμφανίζονται όλα τα είδη των παραπάνω χαρακτήρων μέσα από μία ευρεία και πολυποίκιλη συνδυαστική γκάμα. Οι συνδυασμοί αυτοί εξαρτώνται κάθε φορά από το λογοτεχνικό είδος, τους διδακτικούς σκοπούς του κειμένου, τις προθέσεις του συγγραφέα και τον τύπο του εννοούμενου αναγνώστη.⁴⁰¹ Η τυπολογική προσέγγιση θα μας επιτρέψει, συνεπικουρικά με άλλες μεθοδολογικές συνιστώσες, να αναδείξουμε τις λειτουργίες που επιτελούνται στην οργάνωση του κωμικού στοιχείου των χαρακτήρων.

2.2 Η Αποκάλυψη των Ιδιοτήτων του Λογοτεχνικού Χαρακτήρα

Σε προηγούμενη ενότητα αναφερθήκαμε στη συνδυαστική προσέγγιση των χαρακτήρων σύμφωνα με την οποία οι χαρακτήρες είναι κειμενικές κατασκευές που απηχούν στην πραγματική ζωή από όπου εμπνέονται και διαμορφώνονται. Η Nikolajeva (2002) η οποία ενστερνίζεται την παραπάνω προσέγγιση, μελετά τους χαρακτήρες τόσο σε επίπεδο *περιεχόμενου* όσο και σε επίπεδο *ιστορίας*. Αναφορικά με τη θέση του χαρακτήρα στην αφήγηση δίδει τις αφηγηματολογικές σχέσεις που διαμορφώνονται κατά

⁴⁰¹ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 92. Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σσ. 63-70.

την εξέλιξη της ιστορίας. Οι σχέσεις αυτές αποκαλύπτουν σημαντικές πληροφορίες για τα δρώντα πρόσωπα που διευκολύνουν την ανάλυσή τους.⁴⁰²

Προκειμένου να οδηγηθούμε στη μεθοδολογική προσέγγιση που θα μας επιτρέψει να αναδείξουμε τις χιουμοριστικές όψεις των χαρακτήρων, θα διευρύνουμε τη συζήτηση για τις θεωρίες *μελέτης και αποκάλυψης των λογοτεχνικών χαρακτήρων* (characterization).⁴⁰³ Η προσέγγιση αυτή επιδιώκει να απαντήσει στα εξής ερωτήματα: Ποιος χαρακτηρίζει; Ποιόν; Πώς χαρακτηρίζει ή χαρακτηρίζεται; Η Γιαννικοπούλου (2008) υποστηρίζει ότι, η προσέγγιση αυτή «...στρέφεται γύρω από τρεις βασικές παραμέτρους –ερωτήσεις που ορίζουν ισάριθμα δίπολα» και επιδιώκουν να απαντήσουν στα παραπάνω ερωτήματα.⁴⁰⁴

α) Ο αφηγητής ή κάποιος χαρακτήρας είναι υπεύθυνος για τις παρεχόμενες πληροφορίες (narrational-figural);

β) Ο ίδιος ο χαρακτήρας ευθύνεται για τις πληροφορίες που αφορούν τον εαυτό του ή κάποιος άλλος αναφέρεται σε αυτόν (self-characterization – alter- characterization);

γ) Οι χαρακτηρισμοί διατυπώνονται άμεσα και σαφώς ή προκύπτουν έμμεσα ως λογικές συνεπαγωγές από τη συμπεριφορά και τις πράξεις του ίδιου ή κάποιου άλλου μυθοπλαστικού προσώπου (explicit-implicit);

Όπως αναλύσαμε και παραπάνω, οι σχετικές θεωρίες αποδίδουν στους ήρωες και διαφορετική υπόσταση. Οι εκάστοτε προσεγγίσεις ποικίλλουν στα συμπεράσματα δεδομένης της επιστημονικής σκοπιάς από την οποία εξετάζουν τους χαρακτήρες κάθε φορά. Οπωσδήποτε όμως, συγκλίνουν οι απόψεις στο γεγονός ότι οι χαρακτήρες που ξεδιπλώνονται κατά τη διάρκεια της αφήγησης είναι «συν-δημιουργήματα», τόσο του αφηγητή με τις παρεχόμενες πληροφορίες που διοχετεύει και κατευθύνει μέσω δεδομένων τεχνικών στη νοηματοδότηση όσο και του αναγνώστη με την άμεση εμπλοκή του στην εξέλιξη της πλοκής, καθώς καλείται να “γεμίσει” σημαντικά κενά (gaps) της

⁴⁰² Πιο αναλυτικά βλ. Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σσ. 3-7. Την απόδοση των όρων στα ελληνικά πήραμε από τον Παπαντωνάκη, Γ., *Θεωρίες Λογοτεχνίας και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις Κειμένων για Παιδιά*, Αθήνα: Πατάκης, 2009, σσ. 367-393.

⁴⁰³ Chatman, S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978, σσ. 107-133. Rimmon-Kenan, S., *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Routledge, 1983, σσ. 59-70. Nikolajeva, M., “Inspirits of the Mind: The Depiction of Consciousness in Children’s Literature”, *Children’s Literature Association Quarterly*, vol. 26 (4), 2002, σσ. 173-187. *The Rhetoric of Characters in Children’s Literature*, London: Scarecrow Press, 2002. “Picture Book Characterization: Text/Image Interaction”, στο Morag, S., *Art Narrative and Childhood*, London: Trentham, 2003, σσ. 37-49. *Aesthetic Approaches to Children’s Literature. An introduction*, Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, 2005, σσ. 145-171.

⁴⁰⁴ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 111.

αφήγησης με τα υποκειμενικά του κριτήρια.⁴⁰⁵ «Επομένως, δημιουργούνται χαρακτήρες οι οποίοι αποτελούν τόσο έσω-κειμενικές όσο και έξω-κειμενικές προβολές».⁴⁰⁶ Ωστόσο, ο βαθμός ανάπτυξης του λογοτεχνικού χαρακτήρα διαφέρει ανάλογα με τον *ορίζοντα προσδοκιών*⁴⁰⁷ του εννοούμενου αναγνώστη.

Η Nikolajeva (2002, 2005) υποστηρίζει ότι, καθώς οι χαρακτήρες είναι λεκτικά κατασκευάσματα κάποιου συγγραφέα, ο οποίος εμπνέεται από την αληθινή ζωή, αυτός είναι που ευθύνεται και για τις παρεχόμενες πληροφορίες. Η συγγραφέας διαπιστώνει ότι υπάρχουν στοιχεία σε κάθε κείμενο, άλλα φανερά και άλλα συγκαλυμμένα, τα οποία λειτουργούν ως *δείκτες του χαρακτήρα*⁴⁰⁸ (indicators of character) στην προσπάθεια γνωριμίας μαζί του. Στηριζόμενη στις διαπιστώσεις της Lukens (1995), ότι δηλαδή οι χαρακτήρες ακολουθούν άλλοτε *εσωτερική* (internal) και άλλοτε *εξωτερική* (external) αποκάλυψη/αναπαράσταση (representation) των ιδιοτήτων τους, η Nikolajeva διευρύνει τους *δείκτες ανάλυσης* σύμφωνα με τους οποίους, οι αρχές που επιστρατεύονται από τους συγγραφείς με σκοπό να παρουσιάσουν ένα χαρακτήρα και να διαμορφώσουν την χαρακτηρολόγησή του (characterization devices)⁴⁰⁹ εντάσσονται σε δύο τύπους.

Ο πρώτος τύπος σχετίζεται με τον *άμεσο προσδιορισμό του χαρακτήρα* από το συγγραφέα. Ο ήρωας χαρακτηρίζεται από μια σειρά επιθέτων, ουσιαστικών (γενικότερα με άμεσο περιγραφικό λόγο). Η *φωνή* του συγγραφέα φέρει σημαντική ιδεολογική βαρύτητα και υποδηλώνει «καθοδηγητική και επεξηγηματική πρόθεση».⁴¹⁰ Η τεχνική αυτή τείνει να θεωρείται ξεπερασμένη και «οπισθοδρομική», καθώς στη σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία οι συγγραφείς δηλώνουν την προτίμησή τους με τις αφηγηματικές επιλογές που επιχειρούν στην έμμεση παρουσίαση των ηρώων.⁴¹¹ Η εξέλιξη αυτή

⁴⁰⁵ Iser, W., *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, London: John Hopkins University, 1993, σσ. 3-6, 32-33. Πολίτης, Δ., «Ο Ρόλος του Αναγνώστη και η “Συναλλακτική” Θεωρία της L. M. Rosenblatt», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 11, Αθήνα: Πατάκης, 1996, σσ. 21-33. Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σσ. 63-70.

⁴⁰⁶ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 89.

⁴⁰⁷ Ο «ορίζοντας προσδοκιών», είναι άμεσα συνδεδεμένος με τις θεωρίες πρόσληψης της αφήγησης, τις απόψεις των ενηλίκων για τα παιδιά και αναφέρεται επίσης στο υφολογικό επίπεδο και στο είδος των αφηγηματικών τεχνικών. Jauss, H., *Η Θεωρία της Πρόσληψης*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1995, σ. 59. Επίσης, βλ σχετικά Αναγνωστοπούλου, Δ., *Λογοτεχνική Πρόσληψη στην Προσχολική και Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα: Πατάκης, 2002/2007.

⁴⁰⁸ Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σ. 156 & 2005, σσ. 160-161.

⁴⁰⁹ Μεταξύ άλλων βλ αντιπροσωπευτικά Lukens, R., *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York: Harper Collins College Publishers, 1995, σσ. 40-42. Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σσ. 153-158 & 2005, σσ. 161-164.

⁴¹⁰ Καρακίτσιος, Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός, 2010, σσ. 96, 152-153.

⁴¹¹ Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σ. 123.

υποστασιοποιεί την παιδοκεντρική διάσταση της σύγχρονης Λογοτεχνίας και αντανακλά τη γενικότερη επιστημονική αντίληψη για το παιδί και την αγωγή του.⁴¹²

Ο δεύτερος τύπος αντιστοιχεί στην *έμμεση παρουσίαση του χαρακτήρα*. Οι δείκτες εξέτασης με σκοπό την αναγνώριση και αποκάλυψη της συνθετότητας των ιδιοτήτων που διέπουν το χαρακτήρα είναι:⁴¹³

α) Τα λόγια και οι σκέψεις.

Συντελούν στην *ερμηνευτική λειτουργία*⁴¹⁴. Οι χαρακτήρες «αυτοπαρουσιάζονται», μιλούν για τον εαυτό τους, ερμηνεύουν τις προθέσεις τους, αναλύουν άλλους χαρακτήρες και τη σχέση τους μαζί τους και προβαίνουν σε χαρακτηρισμούς.

Πολλές φορές διαπιστώνεται μία σκόπιμη *ασυμφωνία και αντίφαση* ανάμεσα σε αυτά που διατείνεται ο ήρωας ότι είναι και σε αυτά που παρατηρούνται στην εικονογράφηση ή δηλώνονται με τις πράξεις του. Η *ειρωνική* αυτή σχέση παράγει μίας μορφής *ασυμβατότητα* που πρόθεση έχει να προκαλέσει άλλοτε το γέλιο και άλλοτε τη σκωπτική διάθεση.⁴¹⁵

β) Η δράση του.

Η δράση των μυθοπλαστικών προσώπων είναι οι πράξεις τους και είναι αυτή που καθορίζει και το είδος της πλοκής κάθε φορά.⁴¹⁶ Σύμφωνα με τον James (1884/1972), «Γιατί τι άλλο είναι ένας χαρακτήρας, παρά ο καθορισμός της δράσης; Και τι άλλο είναι η δράση, παρά η απεικόνιση του χαρακτήρα;».⁴¹⁷ Δεδομένης της ενότητας μεταξύ πλοκής και χαρακτήρα, η αποκάλυψη του δεύτερου ολοκληρώνεται μέσα από τις *συγκρούσεις*.⁴¹⁸ Οι συγκρούσεις που προκύπτουν από τη δράση των ηρώων, αποτελούν ίσως το πιο

⁴¹² Καρακίτσιος, Α., 2008, ό.π., σσ. 179-186.

⁴¹³ Nikolajeva, M., 2002, "Part II", σσ. 153-281.

⁴¹⁴ Σπανάκη, Μ., *Ο Καζαντζάκης και η Παιδική Λογοτεχνία. Μύθος και Ιστορία στα Μυθιστορήματα, Ο Μέγας Αλέξανδρος, Στα Παλάτια της Κνωσού*, Κύπρος: Gutenberg, 2011, σ. 38.

⁴¹⁵ Nikolajeva, M., Scott, M., Chap. 3, «Characterization», *How Picturebooks Work*, New York: Garland Publishing, 2001, σσ. 81-117. Τις παραμέτρους αυτές αναλύουμε πιο διεξοδικά στο Κεφάλαιο 3 για την Εικονογράφηση.

⁴¹⁶ Rimón – Kenan, S., *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London: Routledge, 1983, σσ. 6-42.

⁴¹⁷ Παπαδόπουλος, Κ., *Η Τέχνη της Μυθοπλασίας* (James, H., *Theory of Fiction*), (Μτφ.), Αθήνα: Άγρα, 1984, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1884/1972), σ.37.

⁴¹⁸ Η Lukens (1995) τονίζει το αναπόσπαστο πλοκής και χαρακτήρα και σημειώνει ότι είναι πολύ σημαντική η ενότητα και η συνοχή μεταξύ τους, καθώς οι χαρακτήρες ολοκληρώνονται μέσα από τις συγκρούσεις οι οποίες είναι συνήθως της μορφής: α) πρόσωπο εναντίον του εαυτού του, β) πρόσωπο εναντίον προσώπου γ) πρόσωπο εναντίον της κοινωνίας, δ) πρόσωπο εναντίον της φύσης. Lukens, R., *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York: Harper Collins College Publishers, 1995, σσ. 65-71. Επίσης, για τις συγκρούσεις και τις ανατροπές στην ανάπτυξη του χαρακτήρα βλ. σχετικά Παπαντωνάκης, Γ., «Για μια Δημιουργική Γραφή: Η Περίπτωση των Συγκρούσεων», *Κείμενα*, τ. 15, Ιούλιος 2012, <http://keimena.ece.uth.gr>.

βασικό στοιχείο της πλοκής και μπορεί να είναι *φανερές ή κρυφές και ανομολόγητες*.⁴¹⁹ Το *σασπένς* και η *ένταση* οδηγούν στην *κορύφωση* της δράσης και τη *λύση*.⁴²⁰ Οι λειτουργίες αυτές και οι ποικίλοι τύποι χρήσης της παραστατικής γλώσσας με τους συμβολισμούς που τη διακρίνουν, σκιαγραφούν το πορτρέτο της προσωπικότητας ενός χαρακτήρα. Ενώ, η χαρακτηρισολογία που προκύπτει μέσα από τις πράξεις του ήρωα αποτελεί έμμεσο σχόλιο του αφηγητή και είναι η λιγότερο ιδεολογικά κατευθυνόμενη παρέμβαση, καθώς δίνεται η δυνατότητα στο μικρό αναγνώστη να οδηγηθεί στα δικά του υποκειμενικά συμπεράσματα.

Σύμφωνα με το μηχανισμό λειτουργίας του χιούμορ (βλ. 1.1.3.2, σσ. 36-38) και παρακολουθώντας τη δράση του ήρωα με τις παρεπόμενες συγκρούσεις και ανατροπές διαπιστώνεται η σχέση λειτουργίας δράσης και *καταστασιακού χιούμορ*. Το παράδοξο των πράξεων και της ασύμβατης συμπεριφοράς του ήρωα που βρίσκεται σε *αντίθεση*⁴²¹ με όσα περιμένει και προσδοκά ο αναγνώστης και τελικά προς δική του *έκπληξη* διαπιστώνει να συμβαίνουν, αναθεωρώντας την πορεία νοηματοδότησης του κειμένου αποτελεί συχνή μορφή καταστασιακού χιούμορ και λειτουργεί προσθετικά ή αφαιρετικά στο σύμπλεγμα ιδιοτήτων του ήρωα.

γ) Η εξωτερική εμφάνιση του ήρωα.

Η *εμφάνιση* του χαρακτήρα τόσο στο κείμενο όσο και στην εικονογράφηση αποτελεί σημαντική παράμετρο διερεύνησης η οποία συχνά “κυοφορεί” ιδεολογικά και χιουμοριστικά μηνύματα της μετάδοσης πολυτροπικών μηνυμάτων και μπορεί να συμπληρώσει την εικόνα του μυθιστορηματικού προσώπου. Από τα ρούχα του, την όψη του και το σύνολο των εξωτερικών γνωρισμάτων μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες γι’ αυτόν, ενώ οι παράμετροι αυτές διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη χιουμοριστική εξέλιξη της πλοκής και διαμορφώνουν το ύφος της αφήγησης.

Σύμφωνα με τον Nodelman (1988/2009), η εξωτερική εμφάνιση αντανακλά εσωτερικά συναισθήματα και στάσεις με τα οποία συχνά ταυτίζονται οι μικροί αναγνώστες. Σύμφωνα με τον ίδιο, «*το πώς φαίνονται τα πράγματα αντανακλά σε μεγάλο βαθμό αυτά που σημαίνουν. Οπότε, μέσα από την ίδια την ύπαρξή τους, τα εικονογραφημένα βιβλία*

⁴¹⁹ Burroway, J., *Writing Fiction. A Guide to Narrative Craft*, New York: Longman, 2000⁵, σσ. 29-33.

⁴²⁰ Η λύση δεν πρέπει να συγχέεται με την τελική λύση/ τελική έκβαση της πλοκής όπου αποκαθίσταται η αρχική κατάσταση ή ισορροπία. Βλ. σχετικά Lukens, R., ό.π., σ. 64. Nikolajeva, M., 2005, ό.π., σσ. 100-102.

⁴²¹ Norton, D., *Μέσα από τα Μάτια ενός Παιδιού. Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία*, Σουλιώτης, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Επίκεντρο, 2007, σ. 425.

εκφράζουν την υπόθεση μας για τις μεταφορικές σχέσεις μεταξύ εμφάνισης και σημασίας».⁴²²

Η δεδομένη εμφάνιση του χαρακτήρα στην αφήγηση,⁴²³ αλλά και ο τρόπος που αποδίδεται εικαστικά με το εικονογραφικό στυλ που επιλέγεται, η οπτική γωνία λήψης, η θέση, η στάση, το μέγεθος, το σκηνικό, η υλικότητα του βιβλίου, το είδος χρωμάτων⁴²⁴ έχουν ανάλογο αντίκτυπο στον αναγνώστη. Συχνά η εξωτερική εμφάνιση⁴²⁵ λειτουργεί μετωνυμικά για το αναγνωστικό κοινό⁴²⁶ και αναπαράγει ασυνείδητα υφέρποντα στερεοτυπικά μηνύματα.⁴²⁷ Ιδιαίτερα για τα μικρά παιδιά τα οποία δε διαθέτουν αναπτυγμένη αναγνωστική ικανότητα και η αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων στην πρόσληψη της αφήγησης στηρίζεται κυρίως στο λόγο της εικόνας, η εξωτερική εμφάνιση επηρεάζει καθοριστικά τα συμπεράσματά τους για τον πρωταγωνιστή της ιστορίας.

δ) Τα σχόλια των άλλων.

Εξαιτίας της βραχείας φόρμας των μικροαφηγήσεων, οι συγγραφείς επιλέγουν τεχνικές που συνεισφέρουν στην αποκάλυψη των μυθοπλαστικών χαρακτήρων με εξαιρετική οικονομία χώρου και χρόνου. Παρ' όλα αυτά εάν ο αναγνώστης εστιάσει στο χαρακτήρα μπορεί να εντοπίσει αρκετά στοιχεία για τον κεντρικό ήρωα της ιστορίας. Τα λόγια των περιφερειακών χαρακτήρων, αλλά και η σχέση που αναπτύσσει ο κεντρικός ήρωας μαζί τους λειτουργούν ως έμμεσο σχόλιο για το πορτρέτο του χαρακτήρα. Μέσα από τη σχέση του με το κοινωνικό-κειμενικό περιβάλλον ο ήρωας «αυτοπροσδιορίζεται» και «ετεροπροσδιορίζεται».⁴²⁸ Καθώς τα βιβλία αυτά προσανατολίζουν τον αναγνώστη

⁴²² Nodelman, P., *Λέξεις για Εικόνες. Η Αφηγηματική Τεχνική του Παιδικού Εικονογραφημένου Βιβλίου*, Πανάου, Π., (Μτφ.), Τσιλιμένη, Τ., (Επιμ. «Εισαγωγή»), Αθήνα: Πατάκης, 2009, σ. 91. (Τίτλος πρωτότυπου *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Pictures Books*, London: University of Georgia Press, 1988).

⁴²³ Λέγοντας εμφάνιση δεν εννοούμε μόνο την εξωτερική, καθώς οι λέξεις δημιουργούν εικόνες, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο επιλέγει ο συγγραφέας να τον παρουσιάσει, να τον περιγράψει ακόμη και τη συχνότητα εμφάνισής του στην αφήγηση, στοιχεία τα οποία αποτελούν κριτήρια γνωριμίας με τον ήρωα.

⁴²⁴ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σσ. 120-145.

⁴²⁵ Γαβριηλίδου, Σ., *Το Παιδί και ο Έφηβος στα έργα Beatrice Solinas Donghi, Bianca Pitzorno, Marcello Argilli και Angerlo Petrosin*, Διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσ/νίκη: Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, 2002, σ. 100. *Το Δύσκολο Επάγγελμα του Κλασσικού Ηρώα*, Θεσ/νίκη: University Studio Press, 2008, σ. 156.

⁴²⁶ Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004, σσ. 49-62. Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σσ. 111-112.

⁴²⁷ Γιαννικοπούλου, Α., «Άμεσα και Έμμεσα Ιδεολογικά Μηνύματα στο Διαπολιτισμικό Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», *Κείμενα*, Ιούλιος 2009, τ.9 σσ. 1-15.

<http://keimena.ece.uth.gr>.

⁴²⁸ Νάτσης, Κ., «Ο Πολυπολιτισμικός Ρόλος της Παιδικής Λογοτεχνίας και το κίνημα της Πολιτικής Ορθότητας», (Εισηγήση στο 4^ο Διεθνές Συνέδριο με θέμα: «Διαπολιτισμική Εκπαίδευση – Ελληνικά ως Ξένη Γλώσσα», 2001),

προς την πραγματικότητα της κοινωνίας φέρουν ιδεολογίες με ισχυρή διαμορφωτική ικανότητα στάσεων και πεποιθήσεων.⁴²⁹ Σημαντικό ρόλο, επίσης, διαδραματίζει η «οπτική γωνία» από την οποία μεταφέρονται οι παρεχόμενες πληροφορίες. Καθώς και η τυπολογική κατηγορία (βλ. 2.1.3, σσ. 103-106), στην οποία αντιστοιχεί ο περιφερειακός ήρωας που ευθύνεται για τις παρεχόμενες πληροφορίες.⁴³⁰

Εάν από τη σχέση τους αναδύεται μία *αντίθεση* ή μία ασυμφωνία, τα αντιθετικά ζεύγη που διαμορφώνονται παράγουν χιουμοριστικούς τύπους. Η ασυμφωνία αυτή μπορεί να εντοπίζεται στις πράξεις, στα λόγια του ενός και του άλλου, στο μέγεθος, σε κανονικές-μη κανονικές καταστάσεις, στο παράδοξο της σχέσης *ρεαλιστικού-φανταστικού* (μαγικός ρεαλισμός), στην κωμική διάσταση του δίπτυχου *παρελθοντικός-τωρινός* η οποία εγείρει χιουμοριστικά νοήματα δια της διακειμενικής σύγκρισης όπως και η οντολογική υπόσταση σχέσης *ζώου-ανθρώπου* και η αντίθεση *άψυχων* και *έμψυχων* όντων.⁴³¹

ε) Τα σχόλια του συγγραφέα ή του αφηγητή.

Σε επίπεδο κειμένου οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες εξετάζονται ως λεκτικά στοιχεία. Έτσι τα λόγια και τα σχόλια όχι μόνο του συγγραφέα-αφηγητή, αλλά και του ίδιου του ήρωα ή των άλλων προσώπων έχουν ιδιαίτερη σημασία για την ερμηνευτική προσέγγισή τους. Τα σχόλια των λογοτεχνικών χαρακτήρων («τι») αλλά και ο τρόπος («πώς») που επιλέγονται για να περιγράψουν κάποιον ήρωα δημιουργούν ποικίλα συμπεράσματα και αναδύουν διαφορετικά στοιχεία κάθε φορά εάν η γλώσσα που περιγράφει είναι σε *ευθύ λόγο*, σε *πλάγιο λόγο* ή σε *ελεύθερο πλάγιο λόγο*.⁴³²

Η γλωσσική διατύπωση τόσο σε λεκτικό όσο και σε συντακτικό επίπεδο οδηγεί και διαμορφώνει κρίσεις και συμπεράσματα. Επίσης, η *γλωσσική οικείωση* ή *απομάκρυνση*⁴³³ δημιουργεί μία αντίστοιχη ατμόσφαιρα από τα συναισθήματα που προβάλλουν, είτε ζεστή είτε απόμακρη, τα οποία με τη σειρά τους οδηγούν σε ανάλογες διαπιστώσεις για τους χαρακτήρες.

Στο σύγχρονο εικονογραφημένο μικροαφήγημα η γλώσσα που επιλέγουν οι συγγραφείς για να περιγράψουν και να παρουσιάσουν το χαρακτήρα παράγει λεκτικά

<http://dipe.thesp.sch.gr/polipolitismikosrolos.pdf>. (τελευταία πρόσβαση 28/12/2014).

⁴²⁹ Πρεβεζάνου, Β., *Ιδεολογικές Διαστάσεις του «Άλλου» στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Κέδρος 2007, σ. 23.

⁴³⁰ Nikolajeva, M., 2002, σσ. 110-127.

⁴³¹ Κανατσούλη, Μ., «Χιουμοριστικοί Χαρακτήρες και Τύποι των Παιδικών Αναγνωσμάτων», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994, σσ. 51-56.

⁴³² Genette, G., *Σχήματα III. Ο Λόγος της Αφήγησης: Δοκίμια Μεθοδολογίας και άλλα Κείμενα*, Λυκούδης, Μπ., (Μτφ.), Καψωμένος, Ε., (Επιμ.), Αθήνα: Πατάκης, 239-242. Nikolajeva, M., Scott, C., *How Picturebooks Work*, London & New York: Garland, 2001, σ. 81.

⁴³³ Καρακίτσιος, Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός, 2010, σσ. 40-42.

αστεία. Το λεκτικό χιούμορ δεν περιορίζεται στη διασκεδαστική χρήση της γλώσσας, αλλά διαθέτει την ικανότητα να παράγει μηνύματα ή και να προκαλεί πολλές φορές την ανανοηματοδότηση του περιεχομένου της αφήγησης.

στ) Η σχέση ονόματος-προσώπου.

Το όνομα του ήρωα αποτελεί μία ιδιαίτερα υπολογίσιμη παράμετρο, καθώς αποκαλύπτει σημαντικές πληροφορίες για την προσωπικότητά του.⁴³⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα η περίπτωση των «ομιλούντων ονομάτων», τα οποία «λειτουργούν συνδηλωτικά»,⁴³⁵ καθώς ομολογούν ιδιότητες για το χαρακτήρα του ή ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς του. Από τις λειτουργίες αυτές, τα ομιλούντα ονόματα καλλιεργούν προσδοκίες στον αναγνώστη,⁴³⁶ τον οποίο προδιαθέτουν ανάλογα απέναντι στην αφήγηση. Ιδιαίτερα όταν δηλώνονται από τον τίτλο του βιβλίου λειτουργούν ως προοίμιο για το είδος της αφήγησης που έπεται, προδίδουν το ύφος της και φωτίζουν σημεία της πλοκής.

Η «απουσία ονόματος»⁴³⁷ αποτελεί μια τεχνική η οποία λειτουργεί προσθετικά στη χαρακτηρολόγηση και όχι αφαιρετικά λόγω έλλειψης. Στην περίπτωση που το δρών πρόσωπο αναφέρεται μόνο με την ιδιότητά του για παράδειγμα: ο παππούς, ο πατέρας, ο γιός, η κόρη, το παιδί κλπ., τότε το πρόσωπο αυτό μπορεί να είναι ο ιδεατός αναγνώστης ή μέλος του ευρύτερου περιβάλλοντος (οικογενειακού, κοινωνικού) του πραγματικού αναγνώστη. Η παραπάνω τεχνική, συχνά αποτελεί συνειδητή συγγραφική επιλογή με σκοπό τη συναισθηματική ταύτιση του αναγνώστη με τα συγκεκριμένα πρόσωπα. Επίσης, η απουσία ονόματος αφορά συνήθως και τους στερεοτυπικούς χαρακτήρες της λογοτεχνίας όπως είναι ο λύκος, η μάγισσα, ο δράκος, η αλεπού. Η απλή αναφορά στα πρόσωπα αυτά εξαιτίας της στερεοτυπικής τους διάστασης, λειτουργεί ως γενικευτικό συμπέρασμα καθώς έχουν συνδεθεί με πάγια προσδιορισμένη αρνητικά χαρακτηρολόγηση. Όταν, όμως, αποκτήσουν όνομα, οι χαρακτήρες αυτοί αντιμάχονται των στερεότυπων ιδιοτήτων που τους είχε αποδοθεί από τη λαϊκή παράδοση. Ιδιαίτερα, για την περίπτωση του «κακού λύκου», ο οποίος στη σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία δεν

⁴³⁴ Η Docherty (1983) αναφέρεται σε μια σειρά λειτουργιών που επιτελούν τα κατάλληλα ονόματα (proper names). Docherty, Th., *Reading (Absent) Character: Toward a Theory of Characterization in Fiction*, Oxford: Clarendon, 1983, σσ. 41-86.

⁴³⁵ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 112.

⁴³⁶ Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σ. 269.

⁴³⁷ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 111.

ανήκει πια στο «ανώνυμο πλήθος των πεινασμένων θηρίων», αλλά διαθέτει ταυτότητα και προσωπικότητα.⁴³⁸

Στο χιουμοριστικό παιδικό ανάγνωσμα ιδιαίτερα προσφιλής τεχνική είναι αυτή της ονοματοποιίας,⁴³⁹ της δημιουργίας νέων λέξεων ή ονομάτων. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Ακριτόπουλο (2012), «*Η ονοματοποιία σχετίζεται με τη μυθοποιητική φαντασία και κατά συνέπεια αποκαλύπτει μυστικά της γραφής και αποκωδικοποιεί τις σημασιολογικές δομές των λογοτεχνημάτων. Το όνομα ενός ήρωα, όταν υπάρχει, βρίσκεται στο λογοτεχνικό κείμενο (είτε στον τίτλο είτε στο κυρίως μέρος του κειμένου) κατά συνέπεια αποτελεί μέρος των συστατικών συμβάσεων του*».⁴⁴⁰ Όταν στο μικροαφήγημα το σύστημα γλωσσικών κανόνων και συμβάσεων διαταράσσεται και επιδιώκεται η σύζευξη ασύμβατων στοιχείων τότε αναδύεται το παράδοξο της γραφής.

ζ) Το σκηνικό.

Το περιβάλλον στο οποίο ζει και κινείται ο χαρακτήρας μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε στοιχεία για τον ίδιο. Ο *χώρος* λειτουργεί ως ερμηνευτικό σχόλιο και συχνά παρουσιάζεται από την έναρξη της αφήγησης.⁴⁴¹ Η μελέτη του *χώρου* μπορεί να βελτιώσει τη σκιαγράφηση του λογοτεχνικού προσώπου και λειτουργεί αποκαλυπτικά για τις προθέσεις του μυθοπλαστικού χαρακτήρα. Επιπλέον, ο μυθοπλαστικός χώρος λειτουργεί διαμορφωτικά για την ταυτότητα του ήρωα, όπως συμβαίνει και στην πραγματική ζωή με τους ανθρώπους. Επίσης, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των συναισθημάτων του αναγνώστη, είτε ευχάριστα είτε δυσάρεστα, εάν πρόκειται για ένα ειδυλλιακό τοπίο ή τρομακτικό ή ακόμη και άγνωστο αντίστοιχα.⁴⁴²

⁴³⁸ Γιαννικοπούλου, Α., «Λύκε, λύκε, είσαι εδώ; Το Στερεότυπο του Λύκου σε Ιστορίες για Μικρά Παιδιά», στο Κούρτη, Ε. (Επιμ.), *Η Έρευνα στην Προσχολική Εκπαίδευση*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2001, σ. 134.

⁴³⁹ Η «ονοματοποιία» είναι τεχνική η οποία εντάσσεται στο λεκτικό χιούμορ και αποδίδεται σε σημασιολογικό επίπεδο. Στην ίδια κατηγορία εντάσσεται η ομωνυμία και η παραβίαση των περιορισμών επιλογής. Η ονοματοποιία αντλεί την προέλευσή της από την ποίηση, όπου μας παραπέμπει με το δεύτερο συνθετικό της λέξης το «ποιώ», και στην αναλυτική ποιητική και γενικότερα στη θεωρία και κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας που τη μελετά ως σύστημα σημείων. Ακριτόπουλος, Α., «Ονοματοποιία και Ποιητική: Ονόματα χαρακτήρων σε ένα σύγχρονο παιδικό-εφηβικό μυθιστόρημα», *Διαδρομές*, τ. 106, 2012, σσ. 24-32. Επίσης, βλ. σχετικά Γαβριηλίδου, Σ., 2008, ό.π., σσ. 145-151. Γιαννικοπούλου, Α., *Στη Χώρα των Χρωμάτων. Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008, σσ. 111-113.

⁴⁴⁰ Ακριτόπουλος, Α., 2012, ό.π., σ. 24.

⁴⁴¹ Nikolajeva, M., 2002, σ. 167.

⁴⁴² Σύμφωνα με τη Nikolajeva (2002), το *σκηνικό* (setting), δεν αποτελεί ενδοκειμενική παράμετρο χαρακτηρολόγησης, αλλά η εξέτασή του ενισχύει την κατανόηση των χαρακτήρων. Ό.π., σσ. 272-273.

Στο βιβλίο *Ο Καλόκαρδος Λύκος*,⁴⁴³ η σκηνή γνωριμίας με τον πρωταγωνιστή, διαδραματίζεται στο σαλόνι της οικογένειας και κάθε άλλο παρά απειλητικοί δείχνουν οι λύκοι. Στο συνολικό διάκοσμο του χώρου παρατηρούνται, λαγουδάκια, γουρουνάκια, προβατάκια και αγελαδίτσες να κοσμούν τον περιβάλλοντα χώρο δίπλα σε φωτογραφίες των προγόνων τους ως άν λάφυρα. «Ο σουρεαλιστικός συνδυασμός ετερόκλητων πραγμάτων»⁴⁴⁴ σε αυτή τη σκηνή και η ειρωνεία που προκύπτει από την ασυμφωνία κειμένου-εικόνας λειτουργεί μάλλον χιουμοριστικά και προλειαίνει το έδαφος για επικείμενες χιουμοριστικές ανατροπές και κωμικές καταστάσεις γέλιου.

Όπως σημειώσαμε και παραπάνω η σχέση που διέπει τη δράση και τους χαρακτήρες είναι αμοιβαίας αλληλεξάρτησης και μέσα από εκείνη διευκολύνεται η βαθύτερη κατανόησή τους. Για τους λόγους αυτούς στην επόμενη ενότητα θα αναλύσουμε την παράμετρο της πλοκής.

2.2.1 Χαρακτήρας και Πλοκή

Η κριτική και η θεωρία της Παιδικής Λογοτεχνίας θέτοντας ως κριτήριο την προτεραιότητα που δίνει ο συγγραφέας στην αφήγηση καταλήγουν στη διάκριση δύο τύπων κειμένων. Στις *μυθοπλασίες πλοκής/δράσης* (plot-oriented) και στις *μυθοπλασίες χαρακτήρων* (character-oriented). Για τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες, ανεξαρτήτως ποια θεωρία ενστερνίζονται οι εκάστοτε μελετητές, είτε τη σημειωτική είτε τη μιμητική είτε την τρίτη συνδυαστική προσέγγιση (βλ. 2.1.2, σσ. 96-102), οι απόψεις όλων συγκλίνουν στην κοινή αποδοχή της σημαντικότητας του χαρακτήρα στην αφήγηση και στη στενή σχέση συνύπαρξης με την πλοκή. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τους παρακάτω.

Ο Nodelman (1992) επισημαίνει ότι, «Χαρακτήρας είναι αυτό που βρίσκουμε στη λογοτεχνία, όταν αναζητάμε πληροφορίες για την προσωπικότητα αυτών που περιγράφει το κείμενο».⁴⁴⁵

⁴⁴³ Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.), *Ο Καλόκαρδος Λύκος, (Le Loup Sentimental)*, Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 1998, (Paris: Kaleidoscope, 1998).

⁴⁴⁴ Τη διατύπωση αυτή χρησιμοποιεί η Γιαννικοπούλου σε άρθρο της για το χιούμορ. (Το παράδειγμα είναι δικό μας). Γιαννικοπούλου, Α., «Το Χιούμορ της Εικόνας στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», *Κείμενα*, Νοέμβριος 2004, <http://keimena.ece.uth.gr>.

⁴⁴⁵ Nodelman, P., *The Pleasures of Children's Literature*, New York & London: Longman, 1992, σ. 62.

Η Κανατσούλη (1994) σημειώνει ότι, «οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες στη λογοτεχνία είναι αυτοί που δίνουν σάρκα και οστά στις περιγραφόμενες ιδέες και ενσωματώνουν, με ατομικά χαρακτηριστικά και με επεμβαίνοντα γεγονότα την πλοκή».⁴⁴⁶

Η Lukens (1995) υποστηρίζει ότι, «η πλοκή είναι η ακολουθία των γεγονότων που δείχνουν τη δράση των ηρώων».⁴⁴⁷ Η ακολουθία των γεγονότων στηρίζεται στη σύγκρουση, την ένταση και τη δράση στοιχεία της πλοκής τα οποία αποκαλύπτουν το χαρακτήρα του ήρωα.

Η Καλογήρου (1999) γράφει ότι, «η “πλοκή”, όπως και η “ιστορία”, δεν μπορούν να νοηθούν ανεξάρτητα από τους χαρακτήρες του μυθιστορήματος. Όχι μόνο η δράση διαγράφει ανθρώπινους χαρακτήρες αλλά και τα πρόσωπα του μυθιστορήματος προωθούν τη δράση και δείχνουν την ατομική τους στάση απέναντι στα γεγονότα της ζωής».⁴⁴⁸

Η Nikolajeva (2002) επισημαίνει ότι η λειτουργία της πλοκής αποκαλύπτει το χαρακτήρα και η δράση του χαρακτήρα διαμορφώνει το είδος πλοκής κάθε φορά.⁴⁴⁹

Η Γαβριηλίδου (2008) προσεγγίζει τους χαρακτήρες των παραμυθιών ως μυθοπλαστικά πρόσωπα που παρουσιάζουν αναλογίες με τους πραγματικούς ανθρώπους. Με τη διαφορά, όμως, ότι το πραγματικό πρόσωπο διαθέτει την ελευθερία βούλησης. «Έτσι και το πλασματικό πρόσωπο έχει την ελευθερία να εκδηλώσει συμπεριφορές που υποβάλλονται και επιβάλλονται από την πλοκή, αλλά ταυτόχρονα έχει και τη δυνατότητα να κινεί και να διαμορφώνει την πλοκή».⁴⁵⁰

Η κατάδειξη των ιδιαιτεροτήτων της πλοκής μας ενδιαφέρει αφενός για τους λόγους ότι η Παιδική Λογοτεχνία συχνά δίνει προτεραιότητα στην πλοκή (plot-oriented) αφετέρου γιατί μέσα από τη δράση των ηρώων θα συγκεντρώσουμε εκείνες τις σημαντικές πληροφορίες τις οποίες κρίναμε ότι θα διευκολύνουν τη γνωριμία μας με το χαρακτήρα. Κατ' επέκταση διευκολύνουν την ερμηνευτική προσέγγιση των μηχανισμών λειτουργίας του χιούμορ.

Η έναρξη, η εξέλιξη και το κλείσιμο της ιστορίας, αποτελούν τις τρεις βασικές συμβάσεις της δομής της αφήγησης και η καθεμία φέρει τη δική της σημασία στη συνολική σύνθεση του κειμένου και στην εξέλιξη της πλοκής.⁴⁵¹

⁴⁴⁶ Κανατσούλη, Μ., 1994, ό.π., σ. 51.

⁴⁴⁷ Lukens, R., *A Critical Handbook of Children's Literature*, Miami University: Harper Collins College Publishers, 1995, σ. 63.

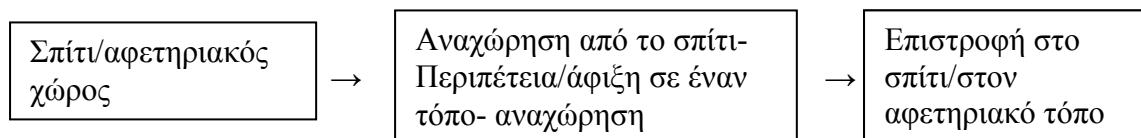
⁴⁴⁸ Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α', Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1999, σ. 23.

⁴⁴⁹ Nikolajeva, Μ., 2002, σ. 159.

⁴⁵⁰ Γαβριηλίδου, Σ., 2008, ό.π., σ. 50.

⁴⁵¹ Nikolajeva, Μ., 2005, σσ. 99-100, 102-104.

Το *βασικό* (basic plot) ή *κυρίαρχο* (master plot) σχήμα πλοκής, κατά τη Nikolajeva (2005), έλκει την καταγωγή του από τις προφορικές ιστορίες και πολλά παιδικά βιβλία το έχουν υιοθετήσει· είναι το τυπικό σχήμα:⁴⁵²



Σύμφωνα με το παραπάνω σχήμα η πορεία του ήρωα ακολουθεί μια κυκλική δομή, καθώς καταλήγει στο αφετηριακό σημείο εκκίνησης. Ένα παράδειγμα ιδιαίτερα δημοφιλές από την Παιδική Λογοτεχνία είναι σύμφωνα με την Κανατσούλη (2004), «*Το μοντέλο του παιδιού που αποχωρεί από το σπίτι ή το εγκαταλείπει αναζητώντας την περιπέτεια*». Συνήθως, εκφράζεται ως διέξοδος από την καταπιεστική γονεϊκή εξουσία, έχοντας βιώσει και υπερβεί δοκιμασίες και συγκρούσεις, επιστρέφει στην ασφάλεια του σπιτιού αποκαθιστώντας την «*ισορροπία της κοινότητας στην οποία ανήκει*».⁴⁵³

Ωστόσο, την τελευταία εικοσαετία, σημειώνονται πειραματισμοί, ανατροπές και μία διάθεση υπονόμησης και αμφισβήτησης της βασικής δομής της πλοκής. Σύμφωνα με τον Καρακίτσιο (2010), «*αμφισβητείται η έννοια της αιτιότητας ανάμεσα στα γεγονότα και στις πράξεις των ηρώων. Στα κείμενα υπάρχουν γεγονότα τα οποία συνδέονται περισσότερο συνειρμικά μεταξύ τους παρά συσχετίζονται αιτιολογικά*».⁴⁵⁴

Τα λογοτεχνικά έργα που θα απασχολήσουν τη μελέτη μας, στην πλειοψηφία τους εμφανίζουν χαρακτηριστικά νεοτερικής γραφής και συχνά πρόκειται για μεταγραφές και παρωδίες προγενέστερων παιδικών βιβλίων (βλ. 1.3.2.1, σ. 74). Τα αρχικά κείμενα διασκευάζονται με τη συνδρομή και άλλων δια-κειμένων τα οποία συμφύρονται και αναμειγνύονται στην οργάνωση της πλοκής στην τελική μορφή των νέων δημιουργημάτων. Έτσι, η ιστορία και πολύ περισσότερο οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες παρομοιάζουν με ένα μωσαϊκό από κειμενικά θραύσματα της λογοτεχνίας στην τελική νοηματοδότηση των οποίων συχνά είναι απαραίτητη η προηγούμενη αναγνωστική

⁴⁵² Πρόκειται για τις λειτουργίες του Propp. Καψωμένος, Ε., 2003, σσ. 37-51. Nikolajeva, Μ., 2005, σ. 101.

⁴⁵³ Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004, σσ. 50-51.

⁴⁵⁴ Καρακίτσιος, Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός, 2010, σ. 213.

εμπειρία. Κατά τον Bakhtin (1980) πρόκειται για μια *πολυφωνική αφήγηση*⁴⁵⁵ η οποία δεν υπακούει στη βασική δομή της γενικής πλοκής για την Παιδική Λογοτεχνία την οποία αποδώσαμε σχηματικά παραπάνω.

Τα βασικά συνθετικά στοιχεία της πλοκής είναι η αρχή της δράσης ή πρώτη δράση (*έκθεση*), τα γεγονότα δηλαδή που πυροδοτούν τη *δράση*, οι *συγκρούσεις*, η *κορύφωση* και η καθοδική πορεία της δράσης που οδηγεί στην *τελική έκβαση* της πλοκής και τη *λύση*.

Η *έκθεση* (exposition) αποτελεί στοιχείο της πλοκής και εμφανίζεται στην έναρξη της αφήγησης όπου οι χαρακτήρες παρουσιάζονται και ένα γεγονός πυροδοτεί τη δράση και προκαλεί την εξέλιξη της πλοκής.⁴⁵⁶

Οι *συγκρούσεις* (conflicts) αποτελούν ίσως και το πιο βασικό συνθετικό στοιχείο της πλοκής, καθώς πυροδοτούν την εξέλιξη της *δράσης* και όπως δείξαμε παραπάνω αποκαλύπτουν το προφίλ του ήρωα. Οι συγκρούσεις σε ένα λογοτεχνικό κείμενο μπορεί να είναι της μορφής: *ο ήρωας συγκρούεται με ένα άλλο πρόσωπο, ο ήρωας συγκρούεται με την κοινωνία, ο ήρωας συγκρούεται με τον εαυτό του, ο ήρωας συγκρούεται με το Θεό και τη φύση*.⁴⁵⁷

Το *σασπένς* και η *ένταση*, κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη και προωθούν την εξελικτική ανοδική πορεία της δράσης, η οποία κορυφώνεται με τις συγκρούσεις.⁴⁵⁸

Τα συνθετικά στοιχεία της πλοκής που αναφέραμε συνοπτικά είναι αυτά που διαμορφώνουν την τυπολογία της κάθε φορά. Η *κλιμακούμενη/προοδευτική* (progressive plot) ή *επική* (epic) πλοκή είναι ο τύπος πλοκής που μέσα από περιπέτειες οδηγείται σε μια κορύφωση και γρήγορα σε μία λύση. Υπάρχουν δύο τύποι *επικής πλοκής*: ο *ρομαντικός* και ο *ηθικός*. Ο ρομαντικός αναπτύσσεται από την «επιθυμία» προς την «εκπλήρωση» και ο ηθικός από «ατέλεια» προς τη «βελτίωση». Σύμφωνα με τη Nikolajeva (2005), αυτά συχνά συγχέονται ενώ η διάκριση μεταξύ τους επαφίεται στην υποκειμενική πρόσληψη. Στην *επεισοδιακή πλοκή* (episodic) το ένα επεισόδιο ακολουθεί το άλλο σε μία αλληλουχία αυτόνομων επεισοδίων. Το καθένα διακρίνει ένας κύκλος

⁴⁵⁵ Ο Bakhtin αντιμετωπίζει τους χαρακτήρες σαν υπαρκτά πρόσωπα, καθώς «ο ομιλών είναι ένα κοινωνικό άτομο ιστορικά συγκεκριμένο και προσδιορισμένο». Σύμφωνα με το Bakhtin, η δράση του απορρέει από την ιδεολογία του η οποία επηρεάζει και την υφολογία της αφήγησης. Bakhtin, M., *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, (Μτφ.), Σπανός, Γ., Αθήνα: Πλέθρον, 1980, σ. 198.

⁴⁵⁶ Nikolajeva, M., 2002, σ. 166.

⁴⁵⁷ Lukens, R., *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York: Harper Collins College Publishers, 1995, σ. 64. Nikolajeva, M., 2005, σσ. 100-102.

⁴⁵⁸ Τυπολογία του σασπένς: του αν θα συμβεί κάτι, τι θα ακολουθήσει στη συνέχεια, πώς θα συμβεί κάτι, πώς θα αντιδράσουν οι υπόλοιποι ήρωες. Nodelman, P., *The Pleasures of Children's Literature*, New York & London: Longman, 1992, σ. 63.

δράσης με κορύφωση και λύση και όλα αυτά συνδέονται με κοινούς χαρακτήρες σε ένα ενιαίο θέμα. Το κάθε επεισόδιο είναι δυνατό να υπακούει στο σχήμα *αναχώρηση-περιπέτεια-επιστροφή*.

Στην *αθροιστική* πλοκή (cumulative) σε κάθε καινούριο επεισόδιο-κεφάλαιο, εισβάλλει στο κειμενικό περιβάλλον και ένας νέος χαρακτήρας. Σύμφωνα με τη Nikolajeva (2005), η πλοκή αυτή αποτελεί προνόμιο της Παιδικής Λογοτεχνίας, καθώς αποτελεί μία τεχνική η οποία παράγει ευκολομνημόνευτους χαρακτήρες και έτσι τυγχάνει σημαντικής ανταπόκριση στα πολύ νεαρά αναγνωστικά κοινά.⁴⁵⁹

Η Nikolajeva (2005) σημειώνει ότι είναι δυνατόν στην ενιαία γραμμή της πλοκής, (*παράλληλη πλοκή*) να υπεισέρθουν και άλλοι τύποι πλοκής (*υποπλοκή ή επιμέρους πλοκή*) και να συνυπάρχουν παρά τη διαφορετική σύνθεσή τους. Πιο συγκεκριμένα, η *επεισοδιακή* πλοκή και η *κλιμακούμενη/προοδευτική* πλοκή δια-συμπλέκονται και συνυπάρχουν σε μία, παρά τη διαφορετική τους υφή. Η αξιοποίηση των δύο αυτών υποτύπων δίδει μια πιο σφαιρική και ολοκληρωμένη εικόνα των καταστάσεων, των δράσεων και της εξέλιξης των χαρακτήρων.

Η *ενσωματωμένη* πλοκή (embedded) αποτελεί μια νεότερη τεχνική η οποία τείνει να εμφανίζεται τα τελευταία χρόνια στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας μέσα από διασκευές, μεταγραφές και παρωδίες και συνυφαίνεται με την τεχνική της *διακειμενικότητας*. Η ενσωματωμένη πλοκή θυμίζει το παιχνίδι με τα «κινέζικα κουτιά», όπου διαμορφώνονται πολλά διηγητικά και υπό-διηγητικά επίπεδα που σκοπό έχουν να προσανατολίσουν τον αναγνώστη στο περιεχόμενο της αφήγησης μέσα από μια παιγνιώδη διαδικασία. Ένας ακόμη μεταμοντέρνος τύπος πλοκής είναι αυτός που αποκαλεί η Nikolajeva (2005) *mise-en-abyme* (“throw into the abyss”, «ρίξε το στην άβυσσο») ή *καθρέφτης πλοκή* (mirror plot).⁴⁶⁰ Πρόκειται για τον εγκλωβισμό μιας αφήγησης μέσα σε μια άλλη μεγαλύτερη, η οποία αντανάκλα και επαναλαμβάνει σε υπο-διηγητικό επίπεδο την ιστορία της αφήγησης-πλαίσιο. Ουσιαστικά καταργεί τις συμβάσεις της πλοκής και την υπονομεύει, καθώς «...έχουμε διπλασιασμό της πλοκής με μία ξεχωριστή υποπλοκή μέσα της, όπως ακριβώς οι εικόνες μέσα σε ένα καθρεπτιζόμενο

⁴⁵⁹ Η Γαβριηλίδου σημειώνει ότι ο τύπος αυτός αποτελεί «ένα ευδιάκριτο παράδειγμα της αλληλεξάρτησης του χαρακτήρα από την πλοκή, καθώς ένας αθροιστικός χαρακτήρας προϋποθέτει μία αθροιστική πλοκή». Γαβριηλίδου, Σ., 2008, ό.π., σ. 52.

⁴⁶⁰ Nikolajeva, M., 2005, σ. 107. Την απόδοση του όρου στα ελληνικά πήραμε από τους Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., *Σκηνικό, Χαρακτήρες, Πλοκή*, Αθήνα: Ίων, 2011, σ. 167.

στον καθρέπτη πρόσωπο που αντανακλά ένα άλλο και εξαφανίζεται μέσα στην αδυναμία του να το δει κανείς».⁴⁶¹

Ο εκάστοτε τύπος πλοκής ή ο συνδυασμός αυτών, εάν εντοπιστεί και εξεταστεί σε σχέση με τα συνθετικά του στοιχεία, μπορεί να προσφέρει σημαντική γνώση τόσο για την οργάνωση και την εξέλιξη της αφήγησης όσο και για την προσωπικότητα του χαρακτήρα. Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να προσθέσουμε ότι στα σύγχρονα παιδικά βιβλία η πλοκή συχνά εμφανίζεται μέσα από ένα *πολύπλοκο* τρόπο (multiple plots) ο οποίος δε συνάδει με την *παράλληλη* πλοκή που αναλύσαμε παραπάνω. Οι πολύπλοκες πλοκές κατά τη Nikolajeva (2005) συσχετίζονται με το θέμα, το σκηνικό και τους χαρακτήρες, χωρίς να έχουν όμως έναν ξεκάθαρο σύνδεσμο μεταξύ τους. Μοιάζουν περισσότερο να συνδέονται μεταξύ τους τυχαία και συνειρμικά παρά μέσα από μία αιτιακή σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου.

Κλείνοντας την ενότητα αυτή, αφού αναφερθήκαμε στα συνθετικά στοιχεία και στους τύπους της πλοκής θα ολοκληρώσουμε με το τελευταίο δομικό στοιχείο της πλοκής, την τελευταία πράξη – τον επίλογο- τη λύση. Ωστόσο, η *λύση* δεν ταυτίζεται με την *τελευταία πράξη* ούτε με τον *επίλογο*. Η λύση επέρχεται με τη *φθίνουσα δράση* ή *δράση με καθοδική πορεία* (falling action) που έπεται της κορύφωσης. Η συμμετοχή-συμβολή του χαρακτήρα στη λύση επιτρέπει θετικά χαρακτηριστικά σχόλια γι' αυτόν.⁴⁶² Η *τελευταία πράξη* συντελείται με την οριστική αποκατάσταση της αρχικής κατάστασης και ισορροπίας και η αφήγηση οδηγείται στο τέλος, στο *κλείσιμο* (closure) της ιστορίας.⁴⁶³

Οι χαρακτηριστικές και ιδεολογικές διαπιστώσεις για το χαρακτήρα που ανακύπτουν από την εξέλιξη της πλοκής, επισφραγίζονται με τον *επίλογο-το τέλος* της ιστορίας.⁴⁶⁴ Ο τρόπος κλεισίματος (*δομικό-ψυχολογικό*) μιας ιστορίας έχει ξεχωριστή ιδεολογική σημασιодότηση,⁴⁶⁵ ιδιαίτερα, όταν οι σκοπιμότητες της αφήγησης είναι διδακτικές. Η Κανατσούλη (2004) σημειώνει ότι, «με το τέλος ενισχύεται η βεβαιότητα του μικρού παιδιού ότι κάποια πράγματα στη ζωή είναι έτσι και όχι αλλιώς. Οι αβεβαιότητες, τα

⁴⁶¹ Η Nikolajeva σημειώνει ότι είναι σπάνιο να συναντήσει κανείς αυτά τα σχήματα πλοκής (mise-en-abyme, mirror plot) στην Παιδική Λογοτεχνία, ωστόσο στο πλαίσιο των μεταμοντέρνων πειραματισμών εννοείται η εμφάνισή τους. Ό.π., σ. 107.

⁴⁶² Nikolajeva, M., 2002, σ. 167.

⁴⁶³ Nikolajeva, M., 2005, σ. 102.

⁴⁶⁴ Stephens, J., *Language and Ideology in Children's Fiction*, London & New York: Longman, 1994, σ. 43, 59. Lukens, R., *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York: Harper Collins College Publishers, 1995⁵, σσ. 66-71.

⁴⁶⁵ Ιδιαίτερα όταν πρόκειται για την ένταξη και την αποδοχή του «Άλλου». Όταν ο «Άλλος» γίνεται αποδεκτός, όταν δε γίνεται αποδεκτός ή γίνεται αποδεκτός υπό προϋποθέσεις. Βλ. αναλυτικά Πρεβεζάνου, Β., *Ιδεολογικές διαστάσεις του «άλλου» στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, Αθήνα: Κέδρος 2007, σσ. 58-70.

συγκεκριμένα όρια, οι απροσδιοριστίες αποφεύγονται. Με τη λογική αυτή επικράτησε και καθιερώθηκε το αίσιο τέλος των παιδικών λογοτεχνημάτων, κυρίως γιατί δι' αυτού επιτυγχάνεται στο μικρό-παιδί η παγίωση κάποιων επιθυμητών συνθηκών ή καταστάσεων της ανθρώπινης ζωής...»⁴⁶⁶

Για τη «νόρμα κλεισίματος»⁴⁶⁷ μιας ιστορίας η οποία αντιστοιχεί στις συμβάσεις και τα δομικά στοιχεία μιας αφήγησης αναφέρεται η Nikolajeva (2002, 2005). Η συγγραφέας κάνει διάκριση του δομικού (structural) από τον ψυχολογικό (psychological) τύπο κλεισίματος (closure) μιας ιστορίας, οι οποίοι συχνά στην Παιδική Λογοτεχνία ταυτίζονται. Στο δομικό κλείσιμο αντιμετωπίζονται οριστικά οι συγκρούσεις και οδηγούνται σε μία επιτυχή λύση χάρη στον ήρωα. Το ψυχολογικό κλείσιμο συσχετίζεται με το συναίσθημα πληρότητας και κάθαρσης που διέρχεται ο αναγνώστης μετά την επερχόμενη λύση και την αποκατάσταση της ισορροπίας. Σύμφωνα με τη συγγραφέα στην αποκάλυψη του ήρωα το ψυχολογικό κλείσιμο μιας ιστορίας αποδεικνύεται πιο ενδιαφέρον από το δομικό. Το ευτυχισμένο τέλος (happy ending), το οποίο συχνά προϋποθέτει το ψυχολογικό και δομικό κλείσιμο αποτελεί εχέγγυο ποιότητας και εμπιστοσύνης καλού βιβλίου. Παρόλα αυτά, όπως επισημάναμε και παραπάνω, στη σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία οι νεότερες αφηγηματικές τεχνικές που σημειώνουν την εμφάνισή τους, μπορούν να επηρεάσουν και την κλασσική λογοτεχνική σύμβαση κλειστού τέλους, του «Ζήσανε αυτοί καλά και εμείς καλύτερα» σύμφωνα με την οποία ο χαρακτήρας είναι πλήρως απεικονισμένος χωρίς να αφήνει ερωτηματικά για περαιτέρω πιθανή εξέλιξη. Έτσι, λοιπόν, εμφανίζονται αναγνώσματα με δομικά ανοιχτό τέλος (aperture) που επιτρέπουν στον αναγνώστη μέσα από μία ποικιλία επιλογών ή διακλαδωτικών υποθέσεων (bifurcational argument)⁴⁶⁸, όπως τις ονομάζει η Nikolajeva, να επιλέξει τους τίτλους τέλους ή να κάνει εικασίες που διεγείρουν τη φαντασία. Μέσα από αυτή τη διαδικασία ο αναγνώστης καλείται να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα τόσο για την υπόθεση της αφήγησης όσο και για το χαρακτήρα.⁴⁶⁹

Το ανοιχτό τέλος αποτελεί μία μεταμυθοπλαστική τεχνική (μεταμυθοπλαστική επιλογή κλεισίματος), η οποία μέσα από τη σκόπιμη απροσδιοριστία των ορίων της,

⁴⁶⁶ Κανατσούλη, Μ., 2004, σσ. 36-37.

⁴⁶⁷ Higonnet, M., "Narrative Fractures and Fragments", *Children's Literature*, vol. 15, 1987, σ. 47. Richardson, A., "Nineteenth Century Children's Satire and Ambivalent Reader", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 15 (3), 1990, σσ. 122-123.

⁴⁶⁸ Την απόδοση του όρου στα ελληνικά, πήραμε από τους Παπαντωκάκη, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σ. 189.

⁴⁶⁹ Κλειστό τέλος και ανοιχτό τέλος για το δομικό τέλος. Κλείσιμο και στενό ανοιχτό τέλος για το ψυχολογικό τέλος. Nikolajeva, Μ., 2002, σσ. 166-171. Ό.π., 2005, σσ. 102-104.

σκοπό έχει «αφενός να καταλύσει τη μέθεξη του αναγνώστη με αυτό που διαβάζει, αφετέρου την ενεργό κατασκευή του νοήματος αυτού»,⁴⁷⁰ εξηγεί η Οικονομίδου (2011). Σύμφωνα με τον Τζιόβα (1987) «ο αναγνώστης αποβαίνει ο συνδημιουργός του αυτοαναφορικού κειμένου και ταυτόχρονα αποστασιοποιείται από αυτό λόγω της αυτοαναφορικότητάς του».⁴⁷¹ Στο παιδικό βιβλίο *Ο Νάνος που αγάπησε τη Χιονάτη*⁴⁷² η συγγραφέας επιλέγει να κλείσει με ένα στενού τύπου ανοιχτό τέλος, καθώς ο αναγνώστης καλείται να διαλέξει ποιον θα παντρευτεί η Χιονάτη, τον Πρίγκιπα Δόκτωρ ή το νάνο Φρέντι, προκειμένου να διαβάσει τη συνέχεια της αφήγησης. Με την τεχνική αυτή η συγγραφέας δίνει την ευκαιρία στα παιδιά-αναγνώστες να επιλέξουν τα ίδια το finale που επιθυμούν, κατορθώνοντας έτσι να μη δυσαρεστήσει κανένα απ' αυτά. Επίσης, το χαρακτηρίζουμε στενό ανοιχτό τέλος, διότι οριοθετεί τις επιλογές σε δύο χωρίς να αφήνει ανεξέλεγκτη την απροσδιοριστία των ορίων τέλους ενδεχομένως γιατί το συγκεκριμένο βιβλίο απευθύνεται σε μικρά παιδιά και δεν είναι αρκετά εξοικειωμένα με αυτές τις τεχνικές.

2.2.2 Ο Χιουμοριστικός Χαρακτήρας

Στην ενότητα αυτή δίδουμε έμφαση στο *κωμικό του χαρακτήρα* που έχει απασχολήσει λιγότερο τις μελέτες της Παιδικής Λογοτεχνίας διότι συχνά υπογραμμίζουν την πλοκή και τα συμβάντα που την αποτελούν. Υπάρχει κατά την άποψή μας στενή σχέση μεταξύ της δράσης και του μυθοπλαστικών χαρακτήρα που επιτελεί κωμικό ρόλο στα παιδικά αφηγήματα που μελετήσαμε.

Η πρώτη αναφορά στο κωμικό του χαρακτήρα ως αυτόνομη κατηγορία μελέτης γίνεται από τον Μπερζόν (1998) στο δοκίμιό του για το *Γέλιο*,⁴⁷³ συγκεκριμένα στο τρίτο κεφάλαιο του βιβλίου, στο οποίο ο Γάλλος φιλόσοφος αναλύει την κωμικότητα των ανθρώπινων χαρακτήρων, βασιζόμενος στο θεμελιώδες αξίωμα ότι το γέλιο επιτελεί κοινωνικό σκοπό και λειτούργημα (βλ. 1.1.1, σσ. 24-28). Σύμφωνα με τον Μπερζόν το

⁴⁷⁰ Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σ. 81.

⁴⁷¹ Τζιόβας, Δ., *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές Δομικές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Γνώση, 1987, σ. 293.

⁴⁷² Κουπάνου, Α., (Κείμεν.) Δενεζάκη, Λ., (Εικ.), *Ο Νάνος που Αγάπησε τη Χιονάτη*, Αθήνα: Μικρή Μίλητος, 2005.

⁴⁷³ Μπερζόν, Α., *Το Γέλιο. Δοκίμιο για τη Σημασία του Κωμικού*, Τομανάς, Β., (Μτφ.), Αθήνα: Εξάντας-Νήματα, 1914/1998, σσ. 48-53.

κωμικό ενός ανθρώπινου χαρακτήρα δεν πηγάζει από την ανηθικότητα των ελαττωμάτων του, αλλά από την ακοινωνικότητα του χαρακτήρα του. Η κοινωνική ακαμψία, ο αυτοματισμός, η ματαιοδοξία, η αδράνεια, η απόκλιση από τη συμβατή κοινωνικά συμπεριφορά, είναι παράμετροι οι οποίες αλληλοσυμπλέκονται και συνθέτουν το κωμικό του χαρακτήρα. Η κωμικότητα του ενισχύεται από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά, τα οποία αφορούν στο *κωμικό της μορφής*, τις σωματικές ιδιαιτερότητες και ελαττώματα, το είδος της ενδυμασίας και η υπερβολή στην *κίνηση*, όταν ο ήρωας κάνει κινήσεις ανεπαρκείς, σπάταλες, χωρίς αρμονία και με έντονη καθυστέρηση.

Βασιζόμενος στις απόψεις του Μπερξόν (1998), ο Λαλούμης (2001), εξετάζει το χιούμορ από ψυχοκοινωνιολογική σκοπιά και παρουσιάζει μία τυπολογία κωμικών χαρακτήρων:⁴⁷⁴

- i. Το χαρακτήρα που παρουσιάζει υπερβολή στη συμπεριφορά.
- ii. Το χαρακτήρα που παρουσιάζει απάθεια στη συμπεριφορά.
- iii. Το χαρακτήρα που παρουσιάζει καθυστέρηση στη συμπεριφορά.
- iv. Το χαρακτήρα που παρουσιάζει ωμή συμπεριφορά.
- v. Το χαρακτήρα που ανταποδίδει σε υπερβολή.
- vi. Το χαρακτήρα που από κεκτημένη ταχύτητα ή από προσήλωση στη συνήθεια, λέει αυτό που δεν ήθελε να πει.
- vii. Το χαρακτήρα που παρουσιάζει εμμονές σε συνήθειες δράσης.
- viii. Το χαρακτήρα που παρουσιάζει εμμονή σε συνήθειες πνεύματος, δηλαδή σε θέσεις, πεποιθήσεις.
- ix. Το χαρακτήρα που παρουσιάζει εμμονή στο επάγγελμα, που εκφράζεται μέσα από την επαγγελματική ματαιοδοξία, επισημότητα, σκληράδα και αυστηρή προσήλωση στην ορολογία.
- x. Το χαρακτήρα που έχει ιδιότροπες αδυναμίες ή ελαττώματα.
- xi. Το χαρακτήρα που αγνοεί τον εαυτό του.
- xii. Το χαρακτήρα που συμπεριφέρεται, εκφράζεται ή σκέπτεται παράδοξα.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, διαπιστώνεται ότι το κωμικό του χαρακτήρα συσχετίζεται με την υπερβολή, είτε στην εμφάνιση είτε στη συμπεριφορά είτε στις κινήσεις είτε και σε αδήλωτα χαρακτηριστικά όπως αυτά της προσωπικότητας.

⁴⁷⁴ Λαλούμης, Δ., «Ψυχοκοινωνιολογία του Κωμικού: Μια νέα Θεώρηση», *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, Τ. 6ος, τ. 30, 2001, σσ. 189-191.

Η Κανατσούλη (1994)⁴⁷⁵ με κριτήριο την πρωτογενή παράμετρο της *αντίθεσης* παρουσιάζει τους *χιουμοριστικούς τύπους και χαρακτήρες*, που εντοπίζονται στην Παιδική Λογοτεχνία, εκθέτοντας παραδείγματα από τον Χανς Κρίστιαν Άντερσεν (*Τα Καινούργια Ρούχα του Αυτοκράτορα*) και τον Lewis Carol (*Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*), μέχρι και τη Ζώη Βαλάση (*Η Επανάσταση των Παραμυθιών*, Αθήνα: Γνώση, 1982). Στους τύπους αυτούς αναφερθήκαμε επιγραμματικά παραπάνω (βλ. 2.2, σ. 113). Πρόκειται για ζεύγη που από την αντίθεση των μελών τους πηγάζει μία ασυμφωνία, η οποία είναι συμφυής με την έννοια του κωμικού και τη γνωστική παράμετρο της ασυμβατότητας. Όπως παρατηρεί η Κανατσούλη:

α) Το πρώτο κωμικό ζεύγος, που προκύπτει από την «ηλικιακή αντίθεση», είναι το *μικρός-μεγάλος*. Το κωμικό αποτέλεσμα αυτού του ζεύγους οφείλεται στην αντιστροφή και ανταλλαγή των συμβατών κανόνων συμπεριφοράς, τόσο για την μία ηλικιακή ομάδα όσο και για την άλλη. Για παράδειγμα, στο κλασικό παραμύθι του Άντερσεν (*Τα Καινούργια Ρούχα του Αυτοκράτορα*), ένα μικρό παιδί τολμά να πει τη «γυμνή αλήθεια» μπροστά σε όλο το έθνος και στον ίδιο το βασιλιά που εθελοτυφλούν.

β) Το δεύτερο ζεύγος, πηγάζει από τη «σωματική-ηλικιακή αντίθεση» και είναι το ζεύγος *τεράστιος-λιλιπούτιος*. Για παράδειγμα, οι αυξομειώσεις της Αλίκης του Lewis Carol. Σύμφωνα με την Κανατσούλη, πρόκειται για ένα είδος κωμικού «που κλονίζει τα κοινά, ανθρώπινα μέτρα, υπονοώντας την ανθρώπινη σχετικότητα και κινείται μεταξύ παραλόγου και γκροτέσκου».

γ) Το τρίτο ζεύγος αφορά ένα ευρύτερο διπολικό σχήμα του *κανονικού – μη-ομαλού*. Πρόκειται για γενική κατηγορία στην οποία εντάσσονται χαρακτήρες που αποκλίνουν από την «κοινωνική-γλωσσική νόρμα είτε σωματικά είτε πνευματικά είτε με τη συμπεριφορά τους».

δ) Η τέταρτη περίπτωση αφορά τη διάζευξη, *ρεαλιστικού-φανταστικού*. Για παράδειγμα, ο Δον Κιχώτης και ο Σάντσο Πάντσα. «*Η ονειροβατική διάθεση του πρώτου τον οδηγεί αναπόφευκτα στη γελιοποίηση, που γίνεται εντονότερη σε σύγκριση με την προσγειωτική τάση του δεύτερου*».

ε) Η άλλη κατηγορία κωμικής διάστασης, που εντοπίζει η Κανατσούλη είναι ο *συνδυασμός ζώο-άνθρωπος*. Όπως εξηγεί η ίδια, «*το ζώο από μόνο του, δεν προκαλεί γέλιο, παρά μόνο εάν συνδεθεί με το σύστημα αναφοράς του που είναι ο άνθρωπος*». Για παράδειγμα, ο Μίκυ, ο Ντοναλντ, ο Σνούπυ, κ.ο.κ. «*είναι οικείοι, γιατί μέσα στο*

⁴⁷⁵Κανατσούλη, Μ., «Χιουμοριστικοί Χαρακτήρες και Τύποι των Παιδικών Αναγνωσμάτων», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994, σσ. 51-56.

ζωόμορφο περίβλημά τους, κρύβουν χαρακτήρες ανθρώπινους και αυτούς σατιρίζουν». Συμφυής προέκταση της κατηγορίας αυτής είναι η αντίθεση ανάμεσα σε *άψυχα-έμψυχα* όντα.

στ) Αφήσαμε τελευταία την κωμική διάσταση του δίπτυχου *παρελθοντικός-τωρινός*, (παραλλάσσοντας ελάχιστα τη σειρά προτεραιότητας που ακολουθεί η Κανατσούλη) διότι η κατηγορία αυτή χαρακτηρίζει πολλές από τις μικροαφηγήσεις που μας απασχολούν. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, πρόκειται για την αντίθεση που αναδύεται δια της διακειμενικής ανάγνωσης. Οι αναγνώστες και εν προκειμένω τα μικρά παιδιά, με σκοπό να κατανοήσουν τα εγγεγραμμένα στο κείμενο νοήματα, συσχετίζουν και συγκρίνουν τους χαρακτήρες του δευτερογενούς έργου, με άλλα πρωτογενή έργα ή με εξωλογοτεχνικούς παράγοντες από την προσωπική τους εμπειρία (βλ. αναλυτικότερα 1.3.2.1.2, σ. 80). Από τις συγκρίσεις αυτές αναδύονται χιουμοριστικά μηνύματα και συχνά δίδονται με τη μορφή της αντιστροφής των ρόλων.

Εν κατακλείδι, η Κανατσούλη υποστηρίζει ότι οι παραπάνω τύποι συνιστούν μια κατηγοριοποίηση η οποία συμπτύσσει την πολυμορφία και πολυσημία των χιουμοριστικών χαρακτήρων. Ωστόσο, βοηθά στην καλύτερη κατανόησή τους και φωτίζει εκείνες τις συμβάσεις που καταλήγουν σε μια εξήγηση της κωμικότητας των χαρακτήρων. Δεν καλύπτει, όμως, όλες τις όψεις λογοτεχνικής υπόστασης των κωμικών διαστάσεων των χαρακτήρων οι οποίες φανερώνονται με ένα μίγμα ποικίλων ιδιοτήτων μέσα στα κείμενα Παιδικής Λογοτεχνίας. Οι κωμικοί χαρακτήρες χρειάζεται να συνεξεταστούν με άλλους ενδοκειμενικούς και εξωκειμενικούς δείκτες του λογοτεχνικού έργου. Η Κανατσούλη αναφέρει κυρίως τη *γλώσσα (το ύφος, τους υπαινιγμούς, τους ιδιωματισμούς, κ.α.), την αμφίεση, την εικόνα*.

Συνοψίζοντας την ενότητα αυτή, θεωρούμε πως το κωμικό του χαρακτήρα, που μας απασχολεί εκτενώς στην παρούσα διατριβή, θα διερευνηθεί πληρέστερα μέσα από το συνδυασμό του με τα αφηγηματικά και μεθοδολογικά εργαλεία που αναλύσαμε στις παραπάνω ενότητες και το θεωρητικό πλαίσιο για το χιούμορ του πρώτου κεφαλαίου. Ωστόσο, δεδομένου ότι πρόκειται για εικονογραφημένα βιβλία βραχείας φόρμας, θα τα εξετάσουμε και εξωγλωσσικά, λαμβάνοντας υπόψη την παράμετρο της εικονογράφησης, την οποία αναλύουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό ασχοληθήκαμε με το λογοτεχνικό χαρακτήρα. Αρχικά, αναφερθήκαμε στην έννοια του όρου «χαρακτήρας» και επισημάνσαμε με τη διάκρισή του «ήρωα» και του «πρωταγωνιστή». Στη συνέχεια, διαπιστώσαμε ότι οι ποικίλες θεωρητικές προσεγγίσεις αποδίδουν στο χαρακτήρα διαφορετική υπόσταση. Συγκεκριμένα, αναλύσαμε τη μιμητική και τη σημειωτική προσέγγιση και εστιάσαμε στη συνδυαστική θεωρία των δύο, ακολουθώντας τις αφηγηματικές επισημάνσεις της Nikolajeva (2002, 2005), σύμφωνα με τις οποίες, οι χαρακτήρες είναι μυθοπλαστικά πρόσωπα που δεν έχουν καμία εξωλογοτεχνική υπόσταση πλην της κειμενικής. Ωστόσο, οι συγγραφείς που τους κατασκευάζουν είναι φυσικά πρόσωπα τα οποία επηρεάζονται από το κοινωνικό γίνεσθαι και δημιουργούν μυθοπλαστικά πρόσωπα, τα οποία βρίσκονται σε άμεσο διάλογο με το ευρύτερο πολιτισμικό γίνεσθαι.

Η προσέγγιση της Nikolajeva διευκολύνει την ανάλυση των εικονογραφημένων μικροαφηγήσεων, που αποτελούν τις κατηγορίες βιβλίων της εξέτασής μας. Έτσι, προβήκαμε σε ορισμένες επισημάνσεις που αφορούν τη λειτουργία και την προώθηση της δράσης των χαρακτήρων, οι οποίοι αναπτύσσονται μέσα από την εξέλιξη της πλοκής. Στη συνέχεια, αναφερθήκαμε στις αφηγηματικές τεχνικές που κρίναμε ότι διευκολύνουν την αποκάλυψη των λογοτεχνικών χαρακτήρων, με έμφαση στο ρόλο του πρωταγωνιστή. Πιο συγκεκριμένα, στους «κειμενικούς δείκτες άμεσου και έμμεσου προσδιορισμού», διότι θεωρήσαμε ότι η ανάλυσή τους μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τους μηχανισμούς συγκρότησης του χιούμορ στα βιβλία της εξέτασής μας. Στην πορεία επιδιώξαμε να συσχετίσουμε τις λειτουργίες αυτές του χιούμορ με την πλοκή και τους χαρακτήρες. Η διερεύνησή μας με έμφαση στην αποκάλυψη των κωμικών διαστάσεων των χαρακτήρων στο συγκεκριμένο είδος παιδικών βιβλίων (εικονογραφημένα μικροαφήγματα), μας κατέδειξε την ανάγκη αναφοράς στην εξωκειμενική παράμετρο της εικονογράφησης.

Το εικονογραφημένο μικροαφήγμα είναι είδος πολυτροπικό και η εξέταση του χιούμορ υποδεικνύει -αν όχι επιβάλλει- τη συνεξέταση κειμένου και εικονογράφησης για τη μετάδοση πολυτροπικών χιουμοριστικών μηνυμάτων. Διότι οι εικόνες λειτουργούν όχι μόνο αισθητικά αλλά και ερμηνευτικά, έτσι συμβάλλουν καθοριστικά στη σύνθεση του πλέγματος των ιδιοτήτων του ήρωα και στην τελική νοηματοδότηση της αφήγησης. Στο πλαίσιο αυτών των συνιστωσών στο επόμενο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στην παράμετρο της εικονογράφησης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

Η Εικονογράφηση στο Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο

Η διατριβή αυτή μελετά το κωμικό των χαρακτήρων στο λογοτεχνικό είδος των εικονογραφημένων μικροαφηγήσεων και για τους λόγους αυτούς εξετάζουμε και την παράμετρο της οπτικής τροπικότητας. Τα ίδια τα βιβλία που αναλύουμε μας οδήγησαν στη συνεξέταση της συγκεκριμένης παραμέτρου, καθώς διακρίνονται όχι μόνο για την αισθητική τους, αλλά και για τους πρωτότυπους τύπους και τρόπους μετάδοσης χιουμοριστικών μηνυμάτων. Η μελέτη της εικονογράφησης συμβάλλει στη διερεύνηση των ποικίλων φαινομένων του χιούμορ και αποτελεί πτυχή της μεθοδολογικής προσέγγισης που επιχειρούμε στις αναλύσεις μας με έμφαση στο κωμικό των χαρακτήρων των παιδικών αφηγημάτων που μας απασχολούν.

Συγκεκριμένα, στο κεφάλαιο αυτό, αρχικά θα αναφερθούμε στον όρο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο και σε βασικά χαρακτηριστικά του είδους, καθώς και σε σύγχρονες προσεγγίσεις που διερευνούν τη σχέση λόγου-εικόνας στα σύγχρονα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. Στη συνέχεια, διευρύνουμε τη συζήτηση για τη σχέση λόγου-εικόνας στη μετάδοση πολυτροπικών μηνυμάτων, εστιάζοντας στα χιουμοριστικά μηνύματα. Έπειτα, θα εξετάσουμε πιο ειδικά, την παράμετρο του χιούμορ στην εικονογράφηση και θα αναφερθούμε στις τεχνικές, στις ιδιότητες και στις παρακαείμενες λειτουργίες της εικόνας για το χαρακτήρα. Πιο συγκεκριμένα, στην οπτική γωνία και ανάλυση πλάνου, καθώς και στις ειδικές συμβάσεις της γραμμής, των χρωμάτων και των σχημάτων. Επίσης, διερευνούμε τη σχεδιαστική λειτουργία των συμβάσεων αυτών στην εικονογραφική απόδοση του χαρακτήρα και την παραγωγή χιουμοριστικών μηνυμάτων. Τέλος, αναλύουμε την πολυτροπική παρακαείμενη λειτουργία του εξώφυλλου.

3.1 Προσεγγίσεις και Διερεύνηση των Λειτουργιών και των Χαρακτηριστικών του Σύγχρονου Εικονογραφημένου Παιδικού Βιβλίου

Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, αφορά ένα γενικό-όρο «ομπρέλα», μια πολυσυλλεκτική υπερκατηγορία η οποία συμπεριλαμβάνει μια πολυποίκιλη σειρά

βιβλίων,⁴⁷⁶ μεταξύ αυτών και τις εικονογραφημένες μικρές ιστορίες βραχείας φόρμας,⁴⁷⁷ τα εικονογραφημένα μικροαφήγηματα.⁴⁷⁸ Ειδικότερα, το εικονογραφημένο μικροαφήγημα, αποτελεί υποκατηγορία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου και διαθέτει κοινά χαρακτηριστικά με αυτό ως προς τη δομή, τη μορφή και τις λειτουργίες που επιτελεί.

Σύμφωνα με τη Σιβροπούλου (2003) η «σύγχρονη εικονογραφημένη μικρή ιστορία» (κατ' επέκταση και η εικονογραφημένη μικροαφήγηση, βλ. 1.3.1, σ. 63) αφορά ένα λογοτεχνικό είδος, *«το οποίο μεταδίδει πολλαπλά τα μηνύματά του με δύο μέσα: την πολυσημία της εικόνας και τη ζωτικότητα του γραπτού λόγου. Ειδικότερα, η εικόνα, που γίνεται φορέας μιας νέας οπτικής, αναδεικνύει ολοζώντανη την πολυδιάστατη ζωή του σύγχρονου παιδιού, επιδιώκει να επιδράσει βαθιά στην κριτική ικανότητά του, θέλει να οξύνει την ευαισθησία του και να ανοίξει νέους ορίζοντες στα ενδιαφέροντά του»*⁴⁷⁹

Η Γιαννικοπούλου (2008) σημειώνει ότι πρόκειται για ένα είδος *δια-ειδολογικό*, διότι *«η ρευστή, μη παγιωμένη μορφή του δίνει τη δυνατότητα να αποδέχεται και να αφομοιώνει λογοτεχνικά είδη, αφηγηματικές δομές και διαφορετικούς τρόπους έκφρασης»*.⁴⁸⁰ Συγχρόνως, αποτελεί ένα είδος *δια-κωδικό*, διότι κατασκευάζει το κειμενικό μήνυμα μέσα από τη δυναμική σχέση δύο κυρίως τροπικοτήτων, της λεκτικής και της οπτικής.⁴⁸¹

Τα βιβλία αυτά διαθέτουν έναν πολυδιάστατο χαρακτήρα, που τους επιτρέπει να εξυπηρετούν ποικίλους στόχους ταυτόχρονα ανάγοντάς τα σε πολυχρηστικά εργαλεία.

Αρχικά, εξυπηρετεί παιδαγωγικούς στόχους, διότι προσφέρεται όχι μόνο για *αισθητική καλλιέργεια*⁴⁸² αλλά και για κριτική ανάγνωση.⁴⁸³ Οι εικονογραφημένες μικρές ιστορίες αναπαριστούν την πραγματικότητα, διητημένη μέσα από προστατευτικά φίλτρα, διότι προσεγγίζει ευαίσθητα ζητήματα της ανθρώπινης ζωής κατάλληλα δοσμένα για τα μικρά παιδιά που λειτουργούν ως συναισθηματικό αντίβαρο στους αγχογόνους

⁴⁷⁶ Η Γιαννικοπούλου ενδεικτικά αναφέρει: βιβλία γνώσεων, εικονοβιβλία, ποιήματα, μύθους, μικρές ιστορίες, παραμύθια, αλφαβητάρια, γουέστερν, αστυνομικές ιστορίες, καθώς και διαφημίσεις. Γιαννικοπούλου, Α., *Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008, σσ. 17, 23, 54-55.

⁴⁷⁷ Βλ. σχετικά Σιβροπούλου, Ρ., *Ταξίδι στον Κόσμο των Εικονογραφημένων Μικρών Ιστοριών*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, σσ. 12-13.

⁴⁷⁸ Για το μικροαφήγημα και τις συνώνυμες ορολογίες βλ. σχετικά 1.3.1 και υποενότητες.

⁴⁷⁹ Σιβροπούλου, Ρ., 2003, ό.π., σ. 13.

⁴⁸⁰ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σσ. 17, 24.

⁴⁸¹ Ό.π., σσ. 27-40.

⁴⁸² Μπενέκος, Α., *Το Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Δίπτυχο, 1981, σ. 31.

⁴⁸³ Rosenblatt, L., "The Literary Transaction: Evocation and Response" στο Huck, Ch., Hickman, J., Zidonis, F., (eds.), *Children's Literature*, vol. 21 (4), 1982, σσ. 268-278.
<http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED227483.pdf#page=34>.

προβληματισμούς των νεαρών αναγνωστών. Οι συγγραφείς ως φορείς πολιτισμού λειτουργούν ως «ρυθμιστές της ‘κοινωνικής, της συναισθηματικής και πνευματικής ζωής’» των παιδιών.⁴⁸⁴ Μέσα από τα έργα τους πλάθουν χαρακτήρες και προτείνουν μοντέλα συμπεριφοράς, πρότυπα, αξίες ηθικά προσανατολισμένες,⁴⁸⁵ εμπλουτίζουν το συναισθηματικό κόσμο των ανηλίκων και υποδεικνύουν εναλλακτικούς τρόπους σκέψης.⁴⁸⁶

Τα σύγχρονα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία διαθέτουν μια ποικιλία χιουμοριστικών ειδών στο περιεχόμενό τους, από λεκτικά αστεία με γλωσσοδέτες και παρηχήσεις μέχρι και σύνθετα παρωδιακά φαινόμενα τόσο στο κείμενο όσο και στην εικονογράφηση.⁴⁸⁷ Ψυχαγωγούν και διασκεδάζουν τα μικρά παιδιά,⁴⁸⁸ ενώ τα προδιαθέτουν θετικά απέναντι στη μάθηση, καλλιεργούν το γραμματισμό και την κριτική σκέψη.⁴⁸⁹

Η Doonan (1993) αναφέρεται στην αξία των εικονογραφημένων βιβλίων επισημαίνοντας την επίδρασή τους: 1) στην απόλαυση των αισθήσεων, ως οπτική εμπειρία (visual experience), 2) στη λεκτική εμπειρία (verbal experience), καθώς η εικονογράφηση ενθαρρύνει τη γλωσσική ανάπτυξη και το γραμματισμό (language and literacy development) και 3) στην αισθητική εμπειρία (aesthetic experience), αφού το εικονογραφημένο βιβλίο λειτουργεί ως έργο τέχνης.⁴⁹⁰

Σε προηγούμενο κεφάλαιο αναφερθήκαμε στα χαρακτηριστικά της νεότερης γραφής, και στο κίνημα του μεταμοντερνισμού για τα οποία σημειώσαμε ότι επέφεραν σημαντικές αλλαγές, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή και τη δομή των μικροαφηγήσεων. Ο μεταμοντερνισμός, ωστόσο, είχε τον αντίκτυπό του σε πολλές πολιτισμικές περιοχές μεταξύ αυτών στο χώρο της αισθητικής γενικότερα,⁴⁹¹ πιο συγκεκριμένα στη γραφιστική και την αρχιτεκτονική, τροφοδοτώντας πολλαπλά και το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Ο Lewis (2001) σημειώνει ότι ο μεταμοντερνισμός

⁴⁸⁴ Σακελλαρίου, Χ., «Ορισμένα Στοιχεία του Κοινωνικού Παιδικού Μυθιστορήματος», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Πατάκης, τ. 10, 1995, σσ. 139-140.

⁴⁸⁵ Γαβριηλίδου, Σ., *Το Δύσκολο Επάγγελμα του Κλασσικού Ήρωα*, Θεσ/νίκη: University Studio Press, 2008, σσ. 91-109.

⁴⁸⁶ Nodelman, P., «Αποκωδικοποιώντας Εικόνες. Πώς Λειτουργούν τα Εικονοβιβλία», στο Hunt, P., (Επιμ.), *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006, σ. 233.

⁴⁸⁷ Βλ. αναλυτικά 1^ο Κεφάλαιο, ιδιαίτερα οι ενότητες 1.1.4 έως 1.4.

⁴⁸⁸ Σιβροπούλου, Ρ., 2003, ό.π., σ. 215.

⁴⁸⁹ Bryant, L., "Using Humor to Promote Learning in the Classroom", *Journal of Children in Contemporary Society*, vol. 20 (1-2), 1989, σσ. 49-78. Garner, R., "Humor in Pedagogy: How Ha-Ha Can Lead to Aha", *College Teaching*, vol. 54 (2), 2006, σσ. 177-180.

⁴⁹⁰ Doonan, J., *Looking at the Pictures in Picturebooks*, Thimble Press: 1993, σ. 7.

⁴⁹¹ Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α', Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1999, σσ. 180-181.

αναδύθηκε ως ανάγκη μέσα από συγκεκριμένες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, από ένα πολιτισμικό πλουραλισμό, ο οποίος εκφράζεται μέσα από την τέχνη με ποικίλους τρόπους.⁴⁹² Ωστόσο, παρατηρεί ότι οι συγγραφείς που έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα του μεταμοντερνισμού, συγκλίνουν σε ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά, που εντοπίζονται στα εικονογραφημένα βιβλία, όπως η «συνεχής αμφισβήτηση και απροσδιοριστία των ορίων» (“boundary breaking, indeterminacy”), η υπερβολή (“excess”), η παρωδία “parody” και η παράσταση/ παραστατικότητα (“performance”).⁴⁹³

Σε αρκετά από τα χαρακτηριστικά αυτά αναφερθήκαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο,⁴⁹⁴ εστιάζοντας στις ενδο-κειμενικές λειτουργίες με τις οποίες εκφράζεται η νεοτερικότητα σε βιβλία για μικρά παιδιά. Στο παρόν κεφάλαιο, θα αναλύσουμε τις στρατηγικές αυτές επεκτείνοντας τις θεωρητικές μας αναφορές, στην οπτική τροπικότητα της εικονογράφησης. Διότι η μελέτη τους θα μας διευκολύνει να εμβαθύνουμε στην εξέταση των στοιχείων που συνθέτουν το χιούμορ στην εικονογράφηση, με έμφαση στο κωμικό των χαρακτήρων.

Αρχικά, αναφέρουμε ότι βασικό δομικό στοιχείο του σύγχρονου εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου αποτελεί το γεγονός ότι, *«αναμειγνύονται ο λεκτικός με τον εικονιστικό κώδικα και μετατρέπουν το παιδικό αφήγημα από ένα απλό κείμενο σε πολυτροπικό»*.⁴⁹⁵ Η πολυτροπικότητα ως όρος, αναφέρεται στη μίξη και τη χρήση πολλών τρόπων για την έκφραση και την αναπαράσταση ενός πολιτισμικού προϊόντος με περισσότερους του ενός σημειωτικούς τρόπους.⁴⁹⁶ Σύμφωνα με τους Kress και Van Leeuwen (2001), η πολυτροπικότητα συνίσταται στη συμβολή πολλών σημειωτικών τρόπων (γραπτός λόγος, εικόνα, σχέδιο, φωτογραφία, ήχος, γραμματοσειρά, χρώμα, μέγεθος και άλλα) στην κατασκευή και απόδοση του κειμενικού μηνύματος και στην τελική κατανόηση και απόλαυσή του από τον αναγνώστη.⁴⁹⁷ Έτσι, αυτό που διακρίνει το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, από άλλα πολυτροπικά είδη σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2008), *«δεν είναι η απλή παρουσία του εικονιστικού κώδικα δίπλα στο λεκτικό, αλλά η ύπαρξη ενός*

⁴⁹² Lewis, D., *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, London & New York: Routledge, 2001, σσ. 88-91.

⁴⁹³ Ο.π., σσ. 94-100.

⁴⁹⁴ Βλ. σχετικά 1.2.4, 1.3.2.1 έως 1.3.2.1.2.

⁴⁹⁵ Καρακίτσιος, Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός, 2010, σ. 11.

⁴⁹⁶ Kress, G., “Multimodality: Changes to Thinking About Language”, *Quarterly*, vol. 34 (2), 2000, σσ. 337-340.

⁴⁹⁷ Kress, G., Van Leeuwen, T., *Multimodal Discourse: The Models and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold. 2001.

αυθεντικού εικονιστικού κειμένου που στέκεται με βάση ισοτιμίας και αμοιβαίας εξάρτησης με το λεκτικό».⁴⁹⁸

Η σχέση συνεργασίας των δύο βασικών τροπικοτήτων, των λέξεων και των εικόνων, επιτυγχάνεται στο πλαίσιο μιας πλουραλιστικής αφήγησης, με σκοπό την κατασκευή και τη μετάδοση του κειμενικού νοήματος. Έτσι, διαμορφώνεται ένα ευρύ φάσμα σχέσεων μεταξύ τους, τις οποίες αναλύουμε επόμενο κεφάλαιο.

3.1.1 Οι Σχέσεις Εικόνων και Λέξεων στην Αφηγηματική Διαδικασία

Στο παρόν κεφάλαιο θα αναλύσουμε τις σχέσεις ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες, καθώς και τη συμβολή τους στην αφηγηματική διαδικασία. Η σχέση που διέπει τους δύο κώδικες δεν είναι απλής συνεργασίας αλλά ουσιαστικής αλληλεξάρτησης για την κατασκευή της ιστορίας.⁴⁹⁹

Ποικίλοι όροι έχουν χρησιμοποιηθεί για να ορίσουν τη *δια-κωδική*⁵⁰⁰ αυτή σχέση. Συχνά κυριαρχεί η *μεταφορά* τους από άλλους επιστημονικούς χώρους, εν προκειμένω της μουσικής τέχνης,⁵⁰¹ με σκοπό να οριστεί η σχέση αυτή στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. Ο Cech (1983) την ορίζει ως *ντουέτο* (duet).⁵⁰² Οι Ward και Fox (1984) υιοθετούν τον όρο “contra-punctual” *αντίστιξη*,⁵⁰³ ενώ ο Pullman (1989) χρησιμοποιεί τον όρο *αντίθεση* (counterpoint)⁵⁰⁴.

⁴⁹⁸ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 27.

⁴⁹⁹ Lewis, D., *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, London & New York: Routledge, 2001, σσ. 66-67.

⁵⁰⁰ Γιαννικοπούλου, Α., *Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008, σσ. 25, 27.

⁵⁰¹ Sipe, L., “Revisiting Relationships Between Text and Pictures”, *Children’s Literature in Education*, vol. 43, 2012, σσ. 4-21. Το άρθρο αυτό δημοσιεύθηκε μετά το θάνατό του, από τη Lee Galda. Ωστόσο, πρόκειται για πρωτότυπες σημειώσεις του ίδιου, μέρος του βιβλίου που σκόπευε να δημοσιεύσει με τον τίτλο *Picturebooks: Visual and Verbal Art*.

⁵⁰² Cech, J., “Remembering Caldecott: ‘The Tree Jovial Huntsmen’ and the Art of the Picturebook”, *The Lion and the Unicorn*, vol. 7, 1983, σσ. 110-119. Για τον όρο “duet”, σ. 118.

⁵⁰³ Ward, J., Fox, M., “A Look at Some Outstanding Illustrated Books for Children”, *Children’s Literature Association Quarterly*, vol. 9 (1), 1984, σσ. 19-21.

⁵⁰⁴ Pullman, P., “Invisible Pictures”, *Signal*, vol. 60, 1989, σσ. 160-186. Για τον όρο “counterpoint”, σ. 167.

Το δια-κωδικό δομικό στοιχείο των βιβλίων αυτών, επιβάλλει ένα συνεχόμενο διάλογο ανάμεσα στις δύο τροπικότητες κατασκευάζοντας μια ευρεία γκάμα σχέσεων μεταξύ τους, από την πλήρη συμφωνία έως την απόλυτη διαφωνία.⁵⁰⁵

Ο Nodelman (1988/2009), με σκοπό να περιγράψει τη σημειολογική διαφορετικότητα μετάδοσης πληροφοριών των δύο τροπικοτήτων, των λέξεων και των εικόνων, την ορίζει ως *ειρωνική σχέση*. Γράφει: «Οι λέξεις μιλάνε για ό,τι οι εικόνες δε δείχνουν, ενώ οι εικόνες δείχνουν αυτό που οι λέξεις δε λένε».⁵⁰⁶ Οι δύο τροπικότητες επικοινωνούν δύο διαφορετικές εκδοχές, παρέχουν διαφορετικές πληροφορίες και έτσι «οι εικόνες καταστρατηγούν την εμπιστοσύνη μας στο νόημα των λέξεων, ενώ οι λέξεις καταστρατηγούν την εμπιστοσύνη μας στα στοιχεία της εικόνας».⁵⁰⁷ Συνεπώς, η ειρωνεία που προκύπτει, είναι αποτέλεσμα αντιθέσεων και γόνιμων αντιπαραθέσεων μεταξύ τους. Η συμπληρωματικότητά τους είναι ζήτημα επίλυσης διαφορών, «Οι λέξεις από μόνες τους είναι ανιαρές και οι εικόνες αποδίδουν επιτυχώς μια ενδιαφέρουσα ακολουθία ενεργειών». Οι εικόνες αποκαλύπτουν περισσότερα απ' όσα λένε οι λέξεις, δε διηγούνται απλά τη δική τους ιστορία, αλλά λειτουργούν ως ειρωνικό σχόλιο για τις λέξεις. «Προσδίδουν ένα κωμικό στοιχείο στις λέξεις και τις κάνουν να φαίνονται εξαιρετικά ανολοκλήρωτες, φανερώνοντας τη μισή αλήθεια και φέρνοντας στην επιφάνεια την έλλειψή τους».⁵⁰⁸

Οι λέξεις δίδουν την αίσθηση της χρονικής ακολουθίας, ενώ οι εικόνες μεταδίδουν αντικειμενικές πληροφορίες για το χώρο. Η λειτουργία των εικόνων αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντική στην ολοκλήρωση της περιγραφής των χαρακτήρων, αφού συχνά το λεκτικό κείμενο προβαίνει σε μια απλή αναφορά για την *εμφάνιση*⁵⁰⁹ του ήρωα και η εικόνα ολοκληρώνει την παρουσίασή του.⁵¹⁰

Σύμφωνα με τον Nodelman, οι λέξεις μεταβιβάζουν πληροφορίες στον αναγνώστη-θεατή και τον ωθούν να διατηρήσει το βλέμμα του σε συγκεκριμένα σημεία της εικονογράφησης, τα οποία γίνονται αντιληπτά υπό την επίδραση των λέξεων. Έτσι, η ειρωνεία δεν είναι ζήτημα επικοινωνιακού περιεχομένου μονάχα, αλλά και πρόσληψης, καθώς οι εικόνες «μεταφέρουν μηνύματα για υιοθέτηση διαφορετικών στάσεων σε όσους

⁵⁰⁵ Lewis, D., "The Constructedness of Texts: Picture Book and Metafiction", *Signal*, vol. 61, 1990, σσ. 131-146.

⁵⁰⁶ Nodelman, P., *Λέξεις για Εικόνες. Η Αφηγηματική Τεχνική του Παιδικού Εικονογραφημένου Βιβλίου*, Πανάου, Π., (Μτφ.), Τσιλιμένη, Τ., (Επιμ. «Εισαγωγή»), Αθήνα: Πατάκης, 2009, σ. 326. (Τίτλος πρωτότυπου *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Pictures Books*, London: University of Georgia Press, 1988).

⁵⁰⁷ Ο.π., σ. 328.

⁵⁰⁸ Ο.π., σ. 329.

⁵⁰⁹ Βλ. σχετικά 2.2.

⁵¹⁰ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σσ. 336-343.

τις κοιτάζουν στο πλαίσιο κάποιου διαφορετικού συγκείμενου».⁵¹¹ Η οπτική τροπικότητα στοχεύει στην αντικειμενική μετάδοση των πληροφοριών, ενώ η λεκτική στοχεύει στην υιοθέτηση υποκειμενικών στάσεων. Έτσι, δημιουργείται μια ειρωνική απόσταση μεταξύ τους η οποία ωθεί τον αναγνώστη να σταθεί κριτικά και να συγκρίνει τις διαφορετικές πληροφορίες που εισπράττει από τις δύο τροπικότητες.⁵¹²

Ο Golden (1990), με κριτήριο το βαθμό σημαντικότητας-παροχής πληροφοριών των δύο τροπικοτήτων στην αφηγηματική διαδικασία, επιχειρεί την ταξινόμηση των σχέσεων τους και καταλήγει σε πέντε τύπους:⁵¹³ 1) Η σχέση εικόνας-κειμένου είναι *συμμετρική* (symmetrical). 2) Το κείμενο επαφίεται στην εικονογράφηση για διευκρινήσεις. 3) Η εικονογράφηση *επαυξάνει* (enhances) το κειμενικό μήνυμα της λεκτικής τροπικότητας. 4) Το κείμενο διαδραματίζει πρωταρχικό ρόλο στις παρεχόμενες πληροφορίες, η εικονογράφηση είναι επιλεκτική. 5) Η εικονογράφηση διαδραματίζει πρωταρχικό ρόλο στις παρεχόμενες πληροφορίες, το κείμενο είναι επιλεκτικό.⁵¹⁴ Η ταξινόμηση του Golden, (με έμφαση στην 3) και 4) κατηγορία) θεωρήθηκε ότι απλοποιεί τις λειτουργίες των δύο τροπικοτήτων από μεταγενέστερους μελετητές,⁵¹⁵ διότι χρήζει εμπλουτισμού επιπλέον κατηγοριών και υπο-κατηγοριών, προκειμένου να αποδοθεί και να αναδειχθεί το ευρύ και ποικίλο φάσμα σχέσεων, που διέπει τις εικόνες και τις λέξεις των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων.

Ο Sipe (1998) επιδιώκει να περιγράψει το είδος της σχέσης των δύο τροπικοτήτων εξετάζοντας το ζήτημα από την οπτική γωνία της πρόσληψης, συγκεκριμένα, όπως σημειώνει ο ίδιος, «*τι συμβαίνει μέσα στο μυαλό των αναγνωστών*». Σε μια σημειολογική προσέγγιση του εικονογραφημένου βιβλίου, περιγράφει τη δυαδική σχέση εικόνας-κειμένου με τον όρο “transmediation”.⁵¹⁶ Η κατασκευή του νοήματος της ιστορίας είναι το αποτελεσματικό προϊόν της *συνέργειας* (synergy) κειμένου και εικόνας. Ο Sipe πιστεύει ότι, η ανάγνωση των σελίδων και τα νοήματα που παράγονται από αυτές λειτουργούν σωρευτικά, σε μια συνεχή διαδικασία *αφομοιώσεων* (accommodation) και *συμμορφώσεων* (assimilation) μέχρι την ολοκλήρωση του βιβλίου. Πιο συγκεκριμένα,

⁵¹¹ Ό.π., σ. 348.

⁵¹² Για την «Υποκειμενικότητα» και την «Αντικειμενικότητα», βλ. σχετικά Ό.π., σσ. 343-352.

⁵¹³ Golden, J., *The Narrative Symbol in Childhood Literature: Explorations in the Construction of Text*, Berlin: Mouton, 1990, σ. 104.

⁵¹⁴ Nikolajeva, M., Scott, C., *How Picturebooks Work*, London: Routledge, 2001, σ. 7

⁵¹⁵ Ό.π., σσ. 7-8. Lewis, D., 2001, ό.π., σ. 42. Sipe, L., 2012, ό.π., σ. 14.

⁵¹⁶ Ο Sipe υιοθετεί τον όρο αυτό από τον Suhor (1984), ο οποίος ορίζει το “transmediation” ως: «*μετάφραση του περιεχομένου από το ένα σημειολογικό σύστημα στο άλλο*». Suhor, C., “Towards a Semiotics-Based Curriculum”, *Journal of Curriculum Studies*, vol. 16, 1984, σσ. 247-257.

σημειώνει ότι, η τροπικότητα που θα αναγνωστεί πρώτη, παράγει ένα συγκεκριμένο νόημα, η ανάγνωση της τροπικότητας που έπεται, παράγει νέες πληροφορίες, οι οποίες ενισχύουν ή τροποποιούν τα προηγούμενα *γνωστικά* (νοηματικά) *σχήματα*⁵¹⁷ -της σκέψης του μικρού αναγνώστη. Έτσι, οι λέξεις καθορίζουν το νόημα των εικόνων και το αντίστροφο. Σε μια συνεχή επικοινωνιακή αλληλεπίδραση και συναλλαγή πληροφοριών, ο αναγνώστης-θεατής στην κάθε διαδοχή των σελίδων που ακολουθεί, παλινδρομεί στις λέξεις και τις εικόνες τροποποιώντας συνεχώς το κειμενικό νόημα, μέχρι την ολοκλήρωση της αναγνωστικής διαδρομής. Για τους λόγους αυτούς, ο Sipe πιστεύει ότι κάθε επόμενη ανάγνωση του ίδιου εικονογραφημένου βιβλίου έχει πάντοτε κάτι καινούριο να προσφέρει.⁵¹⁸

Η Kümmerring-Meibauer (1999) βασιζόμενη στις απόψεις του Nodelman για την *ειρωνεία*, αναφέρει τέσσερις πτυχές της ειρωνικής σχέσης μεταξύ του κειμένου και των εικόνων: (1) Το *σημασιολογικό χάσμα* (semantic gap), στο οποίο λείπει σημαντική πληροφορία από το λεκτικό κείμενο που παρέχεται από τις εικόνες. (2) Την *αντίθεση στο καλλιτεχνικό ύφος* (contrast in artistic style). Στην περίπτωση αυτή συχνά το κείμενο είναι ανιαρό και κοινότυπο αλλά συνοδεύεται από ενδιαφέρουσες και χιουμοριστικές εικόνες. (3) Την *αλλαγή στην οπτική γωνία* (change in point of view), όπου το κείμενο παρουσιάζει μια κατάσταση από μία οπτική γωνία και την οπτική γωνία ενός άλλου χαρακτήρα στην εικονογράφηση και (4) τη *διαδοχική δομή* (sequential structure), η επανάληψη και ο παραλληλισμός στα επεισόδια, καθώς το βιβλίο εξελίσσεται, βοηθά τους αναγνώστες – ακόμη και τους αρκετά νέους αναγνώστες - να αντιληφθούν την ειρωνική σχέση ανάμεσα στο κείμενο και τις εικόνες.⁵¹⁹

Μία ακόμη κατηγοριοποίηση είναι αυτή της Agosto (1999).⁵²⁰ Η ίδια διακρίνει δύο ειδών σχέσεις εικόνων-λέξεων στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. Στη μία κατηγορία ανήκουν ιστορίες στις οποίες το λεκτικό και οπτικό κείμενο αφηγούνται την ίδια ιστορία ταυτόχρονα (parallel storytelling). Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν εκείνες οι ιστορίες όπου λέξεις και εικόνες αλληλεξαρτώνται για την κατασκευή και τη διήγηση της ιστορίας

⁵¹⁷ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 32.

⁵¹⁸ Sipe, L., "How Picture Books Work: A Semantically Framed Theory of Text-Picture Relationships", *Children's Literature in Education*, vol. 29 (2), 1998, σσ. 97-108.

⁵¹⁹ Kümmerring-Meibauer, B., "Metalinguistic Awareness and the Child's Developing Concept of Irony: The Relationship Between Pictures and Text in Ironic Picturebooks", *The Lion and the Unicorn*, vol. 23, 1999, σσ. 153-183.

⁵²⁰ Agosto, D., "One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picturebooks", *Children's Literature in Education*, vol. 30 (4), 1999, σσ. 267-280.

τους (interdependent tales) και σύμφωνα με την Agosto είναι και οι περισσότερες.⁵²¹ Τα “interdependent tales” διαχωρίζονται σε δύο ευρύτερες κατηγορίες, τη μια ονομάζει “augmentation” και την άλλη “contradiction”. Η πρώτη βασική κατηγορία της *αύξησης* (augmentation) βρίσκει εφαρμογή σε κείμενα όπου η μία τροπικότητα συμπληρώνει και επεκτείνει το αφηγηματικό περιεχόμενο της άλλης και διαθέτει τις εξής υποκατηγορίες: *ειρωνεία* (irony), *χιούμορ* (humor), *γνωστοποίηση*-(στενή σχέση λόγου-εικόνας που μπορεί κατά προέκταση να υπονοεί εξοικείωση) (intimation), *φανταστική αναπαράσταση* (fantastic representation), *μεταμόρφωση* ή *μετασχηματισμός* (transformation).⁵²² Η δεύτερη βασική κατηγορία της *αντίφασης* (contradiction) σύμφωνα με την Agosto, όπως προδίδει και η ονομασία του όρου που έχει επιλέξει, αποσκοπεί να οροθετήσει τις σχέσεις εικόνων-κειμένων που φέρουν αντιφατικά μηνύματα (για παράδειγμα οι λέξεις περιγράφουν μια ηλιόλουστη μέρα, ενώ οι εικόνες μια βροχερή). Οι υποκατηγορίες της *αντίφασης* (contradiction) είναι: *ειρωνεία* (irony), *χιούμορ* (humor), *αποκάλυψη* (disclosure), *αύξηση* (augmentation).⁵²³ Σκοπός της συγγραφέως είναι μέσα από την ταξινόμηση αυτή να αποδώσει και να περιγράψει την πολυπλοκότητα και συνθετότητα των σχέσεων αυτών. Ωστόσο, καταλήγει σε μια “δαιδαλώδη” και μάλλον “αινιγματική” διάκριση,⁵²⁴ ενώ αμφισβητήθηκε το επιχείρημα για την παράλληλη και ταυτόχρονη αφήγηση (parallel storytelling) που μπορεί να επιτελούν οι δύο τροπικότητες. Διότι, όπως σημειώνει ο Sipe, (2012) όσο και να συγκλίνει η πιστότητα μετάδοσης πληροφοριών μεταξύ τους, πρόκειται για δύο διαφορετικά σημειολογικά συστήματα τα οποία διαθέτουν προφανείς διαφορές στους τρόπους με τους οποίους επικοινωνούν τα μηνύματά τους.⁵²⁵

Ο Lewis (2001) σχολιάζει τη φύση των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων με τις ιδιότητες *διπλής καταγωγής/κατεύθυνσης* (double orientation), *πολυσυστημικό* (polysystemy) και *interanimation*, με σκοπό να περιγράψει την αλληλεπιδραστική σχέση των δύο τροπικοτήτων και το βαθμό στον οποίο το ένα ορίζει, κινετοποιεί, συναεπικονίζει και δίδει ζωή στο άλλο ως αναπόσπαστη ενότητα. Η προσπάθεια

⁵²¹ Ο.π., σ. 267.

⁵²² Ο.π., σσ. 269-270. Το παράδειγμα είναι από το άρθρο της σ. 275. Την απόδοση των όρων στα ελληνικά πήρα από την Κουζέλη, Χ., *Κείμενο και Εικόνα: Το Παιχνίδι των Αποστάσεων. Η Εικονογράφηση των Βιβλίων της Π. Σ. Δέλτα*, Διδακτορική διατριβή, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος: 2005, σ. 42.

⁵²³ Ο.π., σσ. 275-276.

⁵²⁴ Lewis, D., 2001, ό.π., σ. 41.

⁵²⁵ Sipe, L., 2012, ό.π., σ. 15

αναζήτησης στοιχείων με σκοπό την εξακρίβωση των σχέσεων τους, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι λέξεις προκειμένου να αποδώσουν το νόημά τους, στηρίζονται σε ένα συμβατικό σημειολογικό σύστημα κανόνων, σε αντίθεση με την εικονογράφηση, η οποία επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες.⁵²⁶ Έτσι, εξετάζοντας την αλληλεπίδρασή τους διαπιστώνεται ένας εγγενής δυναμισμός που επιτρέπει σε ένα ευρύ φάσμα σχέσεων να ξεδιπλωθεί ανάμεσά τους.⁵²⁷ Ωστόσο, δηλώνει επιφυλακτικός σε οποιαδήποτε μορφή ταξινόμησης των σχέσεων -λέξεων και εικόνων- διότι το εκάστοτε εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο είναι μοναδικό και στο σύνολό τους διαθέτουν μια αξιοθαύμαστη ποικιλία για τη δυναμική των σχέσεων αυτών, γεγονός που υποβιβάζει την ταξινόμησή τους σε οριοθετημένες κατηγορίες.⁵²⁸

Οι Nikolajeva και Scott (2001) διαπιστώνουν μια ευρεία γκάμα τυπολογικών σχέσεων τόσο ποσοτικής όσο και ποιοτικής διάκρισης. Σκοπός τους είναι το σύστημα κατηγοριών που περιγράφουν να επιτρέπει να αναδειχθεί η ποικιλία των σχέσεων αυτών και να λειτουργήσει ως ευέλικτο εργαλείο εξέτασης των αλληλεπιδραστικών σχέσεων των εικονο-κειμένων, ως διεθνής μεταγλώσσα και εργαλείο μελέτης των σχετικών λειτουργιών.⁵²⁹ Στην ποσοτική ταξινόμηση διαμορφώνεται ένα δίπολο σχέσεων όπου τον έναν πόλο καταλαμβάνουν κείμενα αφηγηματικά χωρίς εικόνες (πεζά κείμενα, ποιήματα, λεξικά) και τον αντίθετο πόλο μη αφηγηματικά βιβλία χωρίς κείμενο (wordless books). Στην ποιοτική ταξινόμηση οι σχέσεις κυμαίνονται σε έναν οριζόντιο άξονα, όπου στο ένα άκρο σημειώνεται η απόλυτη *συμμετρία* (symmetry), καθώς παρατηρείται *συμφωνία* (consonant ή congruency) ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες και μια *ισοδυναμία* στις τροπικότητες (two mutually redundant narratives) με κριτήριο τη συμβολή τους στην αφηγηματική διαδικασία.⁵³⁰ Στο άλλο άκρο εντοπίζεται η πλήρης διαφωνία όπου παρατηρείται *αντίθεση* (counterpoint) σε αυτά που λέγονται στο κείμενο και σε όσα εικονογραφούνται ή και το αντίστροφο⁵³¹. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα επιτηδευμένη κατηγορία, στην οποία τα βιβλία που εντάσσονται απαιτούν αρκετά ανεπτυγμένες

⁵²⁶ Για το λόγο αυτό γίνεται λόγος περισσότερο για ερμηνευτική προσέγγιση της εικονογράφησης και λιγότερο για αντικειμενική ιδιότητα του βιβλίου. Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 32.

⁵²⁷ Lewis, D., 2001, ό.π., σσ. 38-44, 68-75.

⁵²⁸ Ό.π., σ. 44.

⁵²⁹ Nikolajeva, M., Scott, C., 2001, ό.π., σ. 6.

⁵³⁰ Κατ' επέκταση προκύπτει και η *αρμονική* σχέση (harmony) σε απόδοση της ισορροπίας των σχέσεων ανάμεσα στις δύο τροπικότητες. Η αρμονία μας πληροφορεί ο Sipe (2012), αποτελεί μεταφορά από το χώρο της μουσικής επιστήμης. Sipe, L., ό.π., 2012, σ. 6.

⁵³¹ Ωστόσο, οι συγγραφείς επισημαίνουν ότι είναι εξαιρετικά σπάνιο (αν όχι απίθανο) οι λέξεις και οι εικόνες να βρίσκονται σε απόλυτη συμμετρία ή σε απόλυτη αντίθεση μεταξύ τους. Nikolajeva, M., Scott, C., "The Dynamics of Picturebook Communication", *Children's Literature in Education*, vol. 31 (4), 2000, σσ. 225-239.

αντιληπτικές ικανότητες αποκωδικοποίησης από την πλευρά του αναγνώστη-θεατή⁵³² ή τη συμμετοχική ανάγνωση των ενηλίκων (dual audience)⁵³³. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ενδιάμεσες σχέσεις των εικονο-κειμένων (icono-text) μεταξύ των δύο παραπάνω ακραίων θέσεων. Πιο συγκεκριμένα, αυτή της *συμπληρωματικής* σχέσης (complementary) όπου εικόνα και κείμενο σε μία διαλεκτική επικοινωνία «αλληλοσυμπληρώνουν τα κενά τους». Επίσης, η κατηγορία της *επέκτασης* (expanding) ή *επαύξησης/ενίσχυσης* (enhancing), όπου η οπτική αφήγηση υποστηρίζει τη λεκτική και η κειμενική αφήγηση εξαρτάται από την εικονική (αναφορικά με το βαθμό πρόκειται για, *ελάχιστη* minimal enhancement, *υψηλή/σημαντική* significant enhancement).⁵³⁴

Αναλυτικότερα, για την παράμετρο της *αντίθεσης*, σύμφωνα με τις Nikolajeva και Scott πρόκειται για μία τεχνική η οποία διεγείρει τη στοχαστική διάθεση του αναγνώστη-θεατή, λειτουργεί χιουμοριστικά διότι ανατρέπει τους συμβατούς τρόπους αλληλεπίδρασης κειμένου-εικόνας-παιδιού, σε μία σχέση αφενός αντιθέσεων⁵³⁵ αφετέρου *συνέργειας* (synergy) στην κλιμάκωση της αφήγησης και στην τελική σύνθεση της ιστορίας.⁵³⁶ Παρόλο που η παραπάνω κατηγοριοποίηση είναι ιδιαίτερα αφαιρετική (διότι οι ποικιλίες των σχέσεων εικόνων-κειμένων λειτουργούν πιο σύνθετα στο συνολικό περιεχόμενο των εικονογραφημένων βιβλίων),⁵³⁷ εντούτοις η παράμετρος της *αντίθεσης* παρατηρείται σε μία σειρά προσδιορισμένων κειμενικών και παρακείμενων σημείων.⁵³⁸

α) Στο ακροατήριο (counterpoint in address, audience), στην κειμενική και οπτική αφήγηση διαπιστώνονται σημαντικά «κενά», τα οποία τα αναγνωστικά κοινά των πραγματικών αναγνωστών είτε των ενηλίκων είτε των παιδιών είναι ελεύθερα να τα συμπληρώσουν με τα δικά τους υποκειμενικά κριτήρια.

β) Στο στυλ (counterpoint in style), πρόκειται για την *αντίφαση* (contradiction) που παρατηρείται σε αυτά που γράφονται στην κειμενική αφήγηση και σε αυτά που εικονογραφούνται ή και το αντίστροφο. Η σχέση αυτή λειτουργεί *ειρωνικά*, καθώς διαπιστώνεται μία ασυμβατότητα. Οι διπολικές σχέσεις μπορεί να είναι για παράδειγμα *σοβαρό/χιουμοριστικό, ρομαντικό/ρεαλιστικό, ιστορικό/αναχρονιστικό, καλλιτεχνικό/λαϊκό*.

⁵³² Nikolajeva, M., Scott, C., 2001, ό.π., σσ. 8-16.

⁵³³ Ό.π., σσ. 21-23. Επίσης βλ. σχετικά Bullen, E., Nichols, S., “Dual Audiences, Double Pedagogies: Representing Family Literacy as Parental Work in Picture Books”, *Children's Literature in Education*, vol. 42, 2011, σσ. 213-225.

⁵³⁴ Ό.π., σσ. 17-24.

⁵³⁵ Ό.π., σσ. 23-24

⁵³⁶ Sipe, L., “How Picture Books Work: A Semantically Framed Theory of Text-Picture Relationships”, *Children's Literature in Education*, vol. 29 (2), 1998, σσ. 97-108.

⁵³⁷ Nikolajeva, M., Scott, C., ό.π., σ. 11.

⁵³⁸ Ό.π., σσ. 24-26.

Η λειτουργία αυτή, επιτυγχάνεται σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2008), «με την υιοθέτηση διαφορετικού ύφους στο λεκτικό και οπτικό κείμενο [...] Συχνά η κωμική στα όρια του γκροτέσκου, εικονογράφηση εάν συνοδεύει ακόμη και ένα πληροφοριακό λεκτικό κείμενο, κατορθώνει να αλλάζει εντελώς το γενικότερο ύφος του βιβλίου».⁵³⁹

γ) Στο είδος/τροπικότητα (counterpoint in genre or modality), το κείμενο αφηγείται ρεαλιστικές καταστάσεις και η εικονογράφηση υποσκάπτει την αληθοφάνειά του με φανταστικές, ονειρικές εικόνες. Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, γένος *διαειδολογικό*, δέχεται και αφομοιώνει ποικίλα λογοτεχνικά είδη, ενώ παρατηρείται μια *διαμεσική* ανταλλαγή καθώς υιοθετεί τάσεις και στοιχεία από διαφορετικά μέσα (κινηματογράφο, τηλεόραση, θέατρο, διαδίκτυο, κ.ά). Οι λειτουργίες αυτές συχνά διαμορφώνουν μια παρωδιακή διάθεση⁵⁴⁰ και λειτουργούν ως *συγκείμενο* στην τελική νοηματοδότηση της αφήγησης.⁵⁴¹

δ) Στην αντιστοιχία/αντιπαραβολή (counterpoint in juxtaposition), πρόκειται για μια μορφή αντίθεσης που συναντάται στα νεότερικά αφηγήματα, όπου σε μια ιστορία του λεκτικού κειμένου αντιστοιχούν δύο παράλληλες εικονογραφήσεις, σύμφωνα με την αφηγηματική τεχνική της *σύλληψης* (syllepsis).⁵⁴²

ε) Στην οπτική (perspective), πρόκειται για την αφηγηματολογική διάκριση ανάμεσα σε αυτόν που «μιλάει» και αυτόν που «βλέπει». Σύμφωνα με την ιδιότητα των λέξεων να «περιγράφουν» και των εικόνων να «δείχνουν». Η έννοια της οπτικής σύμφωνα με τις Nikolajeva και Scott, δεν περιορίζεται στις διαφορετικές επιλογές εστίασης, αλλά επεκτείνεται στην ιδεολογική αντίφαση των δύο τροπικοτήτων που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους.

στ) Στην χαρακτηρολόγηση/χαρακτήρες (characterization), κάποιοι χαρακτήρες μπορεί να μην εμφανίζονται καθόλου στο λεκτικό κείμενο και να υπάρχουν μόνο στην εικονογράφηση. Επίσης, η αντίφαση, ως έλλειψη πιστότητας μπορεί να εντοπίζεται και στην ασυμφωνία ανάμεσα σε όσα λέγονται στο κείμενο και σε αυτά που απεικονίζονται για τους χαρακτήρες.

ζ) Στη μεταμυθοπλασία (metafictive narrative). Οι λέξεις παράγουν νοήματα τα οποία δεν μπορούν να αποδοθούν εικαστικά λειτουργώντας κωμικά άλλοτε σε επίπεδο *πραγματολογίας* και άλλοτε σε επίπεδο *σημασιολογικών περιορισμών* επιλογής. Για

⁵³⁹ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 29.

⁵⁴⁰ Βλ. σχετικά 1.2.4. με έμφαση στις αναφορές για την Beckett, S., “Parodic Play with Paintings in Picture Books”, *Children’s Literature*, vol. 29, 2001, σσ. 175-176.

⁵⁴¹ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 292.

⁵⁴² Την απόδοση του όρου στα ελληνικά πήρα από τη Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 30.

παράδειγμα, “στρόγγυλα τετράγωνα”,” πράσινες άχρωμες λέξεις”.⁵⁴³ Επίσης, η περίπτωση της «οπτικής μεταφοράς» με τη μορφή *οπτικο-ρηματικών-παίγνιων*, τα οποία εντοπίζονται όχι μόνο στην εικονογράφηση, αλλά και στο παρακείμενο περιβάλλον του εικονογραφημένου βιβλίου.⁵⁴⁴

η) Στο χώρο και το χρόνο (counterpoint in space and time). Η αντίθεση στην κατηγορία αυτή επαφίεται στην ικανότητα των λέξεων να περιγράφουν, εκφράζοντας χρονικές σχέσεις και στις εικόνες να δείχνουν, δημιουργώντας τοπία, αποδίδοντας οπτικά τον περιβάλλοντα χώρο.

Η κατηγοριοποίηση που προτείνουν οι Nikolajeva και Scott, είναι μια ταξινόμηση των δυναμικών σχέσεων που εμφανίζουν τα εικονο-κείμενα στο περιεχόμενο των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων. Η προτεινόμενη τυπολογία επιτρέπει τη διάκριση των ποικιλόμορφων σχέσεων μεταξύ τους με σκοπό τον εντοπισμό και την εξέτασή τους. Ωστόσο, για το λόγο ότι εμφανίζονται σε μια πολλαπλότητα εκδοχών και συνδυασμών, συχνά οι τύποι που προτείνουν διεισδύουν ο ένας μέσα στον άλλο χωλαίνοντας τα όρια διάκρισης μεταξύ τους.⁵⁴⁵ Ο λόγος οφείλεται, αφενός στη ρευστή, ευέλικτη, πολυσυλλεκτική και ανομοιογενή φύση του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου αφετέρου στην έλλειψη σταθερής σχέσης εικόνας-κειμένου σε όλη την έκταση του βιβλίου, ώστε να γίνεται λόγος για θεμελιώδεις κατηγοριοποιήσεις.⁵⁴⁶

Ο Nodelman (2003) υποστηρίζει ότι δεν είναι αρκετά πεπεισμένος για την αναγκαιότητα και τη χρηστικότητα κάποιας ταξινόμησης των σχέσεων συνεργασίας των δύο τροπικοτήτων. Ωστόσο, θεωρεί ότι η κατηγοριοποίηση που προτείνουν οι Nikolajeva και Scott (2001), ενδείκνυται ως εργαλείο εξέτασης των αλληλεπιδραστικών σχέσεων εικόνων/λέξεων που εμφανίζονται στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. Επίσης, προσφέρεται ως εργαλείο εξέτασης των ποικίλων σχέσεων που διαμορφώνονται και βοηθά στη βαθύτερη κατανόηση των εικονογραφημένων βιβλίων, με αποτέλεσμα να αποφεύγονται διαστρεβλωμένες αντιλήψεις και συμπεράσματα.⁵⁴⁷

Η Γιαννικοπούλου (2008) εξηγεί ότι, *«σε ένα είδος που αποδεδειγμένα απεχθάνεται κάθε κανονικότητα, είναι φυσικό να υπάρχει μια ευρεία γκάμα βιβλίων που αντιστέκεται*

⁵⁴³ Τα παραδείγματα είναι από το βιβλίο των Nikolajeva, M., Scott, C., 2001, ό.π., σ. 25.

⁵⁴⁴ Γιαννικοπούλου, Α., «Όταν η Εικόνα συναντά τη Λέξη: ‘Οπτικο – Λεκτικά Παίγνια’ στη Μορφή των Γραπτών Κειμένων», στο Γκόβαρης, Χρ., Βρατσάλης, Κ., Καμπουροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Επιστήμη και Τέχνη – Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Ατραπός, 2004, σσ. 71-79.

⁵⁴⁵ Nikolajeva, M., Scott, C., 2000, ό.π., σ. 226. Nikolajeva, M., Scott, C., 2001, ό.π., σ. 12.

⁵⁴⁶ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 32.

⁵⁴⁷ Nodelman, P., “How, But Not What or Why”, *Children’s Literature*, vol. 31, 2003, σσ. 192-200.

σθεναρά σε όλες τις κατηγοριοποιήσεις. Γι' αυτό εκφράστηκαν διαφωνίες όχι τόσο με συγκεκριμένες κατηγοριοποιήσεις όσο με τη δυνατότητα ή ακόμη και την αναγκαιότητα παρόμοιων εγχειρημάτων».⁵⁴⁸

Ο Sipe (2012) γράφει για τις εν λόγω ταξινομήσεις, ότι φωτίζουν και διακρίνουν τις ποικιλίες των σχέσεων που διέπουν τα δύο σημειολογικά συστήματα, διευκολύνοντας έτσι τη γνωριμία και την κατανόηση των μηχανισμών συγκρότησης των σχέσεων τους.⁵⁴⁹ Ωστόσο, σύμφωνα με τον ίδιο για μια ολοκληρωμένη και πολύπλευρη διερεύνηση θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη και η θέση του εννοούμενου αναγνώστη/θεατή.⁵⁵⁰

Στο κεφάλαιο αυτό επιδιώξαμε να αναλύσουμε τις διάφορες σχέσεις «διεπίδρασης» εικόνων-κειμένων στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, με σκοπό να αναδείξουμε αφενός τις ποικιλίες τους αφετέρου να κατανοήσουμε τους μηχανισμούς κατασκευής της ιστορίας, ως προϊόν συνεργασίας των δύο τροπικότητων. Οι κατηγοριοποιήσεις στις οποίες αναφερθήκαμε (με έμφαση σε αυτές των Nikolajeva και Scott, 2001) προσφέρουν μία ερμηνευτική δυνατότητα και η μελέτη τους μας επιτρέπει να εμβαθύνουμε στην εξέταση των εικονογραφημένων βιβλίων της διατριβής μας. Στη συνέχεια θα διευρύνουμε την ανάλυση του βασικού πλαισίου συνέργειας εικόνων και λέξεων, εμβαθύνοντας στο σημειολογικό υπο-σύστημα κανόνων συνεργασίας των δύο κωδίκων με σκοπό τη μετάδοση πολυτροπικών μηνυμάτων.

3.2 Χιούμορ και Εικονογράφηση στο Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο

Σύμφωνα με όσα αναλύσαμε στην προηγούμενη ενότητα, στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο με τις μεταμοντέρνες επιρροές που δέχεται τροποποιείται και η εικονογράφηση, τόσο ως εικόνα όσο και ως μορφή γραπτού κειμένου καθώς αποκτά όλο και πιο βαρύνουσα σημασία στη μεταβίβαση των αφηγηματικών πληροφοριών. Και ενώ τα μικρά παιδιά ανταποκρίνονται καλύτερα στις εικόνες παρά στις λέξεις, η απόδοση των γραπτών κειμένων εξελίσσεται και πολλαπλασιάζει τις εκφραστικές τους δυνατότητες

⁵⁴⁸ Ό.π., σ. 31.

⁵⁴⁹ Sipe, L., 2012, ό.π., σσ. 5,12.

⁵⁵⁰ Βλ. σχετικά Sipe, L., 1998, ό.π., σσ. 97-108. Sipe, L., “Young Children’s Visual Meaning – Making in Response to Picturebooks” στο James, F., Shirley, B., Lapp, D., (eds.), *Handbook of Research in Teaching Literacy Through the Visual and Communicative Arts*, Vol. II, New York: Lawrence Erlbaum, 2008, σσ. 381-392.

μεταδίδοντας τα μηνύματά τους πολυτροπικά. Στο πλαίσιο αυτό τα χιουμοριστικά μηνύματα, που απασχολούν την εξέτασή μας, αποκτούν μια άλλη επικοινωνιακή διάσταση πιο σύνθετη, με δίαυλο το πολυτροπικό κείμενο και ως πολυτροπικά μηνύματα προσλαμβάνονται και αυτά.

Οι νεότερες τεχνικές (διακειμενικότητα, μεταμυθοπλασία, αμφισβήτηση των ορίων, παρωδία) που οικειοποιείται το παιδικό βιβλίο, επιτρέπουν στις λειτουργίες του χιούμορ να συνυφαίνονται μαζί τους πολλαπλά. Αρχικά, είναι η *απροσδιοριστία των ορίων* (transcending boundaries, indeterminacies) που προβάλλεται έντονα, η οποία όταν γίνει αντιληπτή από τον αναγνώστη-θεατή λειτουργεί για τον ίδιο ως έκπληξη και κατ' επέκταση ως ασυμβατότητα προς στην κανονιστική νόρμα ανάγνωσης (unconventional structure) που αναμένει, η οποία έχει διαταραχθεί. Σύμφωνα με τη *θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης*, που σημειώσαμε παραπάνω, ο ανήλικος αναγνώστης θα ανταποκριθεί προκειμένου να καλύψει τα «κενά» που προκύπτουν και να επιλύσει την ασυμβατότητα που προβάλλει προκλητικά. Τα αφηγηματικά κενά⁵⁵¹ που αναδύονται, συχνά λειτουργούν ως *ειρωνικό* σχόλιο στην αφήγηση,⁵⁵² με σκοπό να υπονομεύσουν και να αμφισβητήσουν την πιστότητα της αφήγησης. Έτσι, ο αναγνώστης συμμετέχει ενεργά σε μια κριτική ανάγνωση μέσα από μία *παιγνιώδη* αναζήτηση κρυμμένων πληροφοριών.⁵⁵³

Σύμφωνα με την Κανατσούλη (2012), τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία επικοινωνούν την έμφυτη ανάγκη των παιδιών για παιχνίδι.⁵⁵⁴ Οι συγγραφείς και οι εικονογράφοι έχοντας επίγνωση της έφεσης αυτής των νεαρών αναγνωστών, αξιοποιούν πολλαπλά τους σημειωτικούς τρόπους, προκειμένου να αποδώσουν την αίσθηση της παιγνιώδους δραστηριότητας.⁵⁵⁵ Για τους λόγους αυτούς, οι θεωρίες της *αναγνωστικής*

⁵⁵¹ Σύμφωνα με τον Iser τα “κενά” (gaps) ή τις “απροσδιοριστίες” (indeterminacies) του κειμένου, καλείται ο αναγνώστης να γεμίσει ή να επιλύσει αντίστοιχα μετατρέποντας την ανάγνωση σε ενεργητική διαδικασία. Iser, W., *The Act of Reading: A Theory Response Theory*, Baltimore: John Hopkins, 1980, σ. 38.

⁵⁵² Σημασιολογικά κενά (semantic gaps) σύμφωνα με τον Kümmerling-Meibauer, B., “Metalinguistic Awareness and the Child’s Developing Concept of Irony: The Relationship Between Pictures and Text in Ironic Picturebooks”, *The Lion and the Unicorn*, vol. 23, 1999, σσ. 153-183. Βλ. 3.1.1. σ.

⁵⁵³ Lewis, D., 2001, ό.π., σσ. 99-100. Nikolajeva, M., “Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks”, στο Sipe, L., Sylvia P., (eds.), *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: 2008, σσ. 55-74.

⁵⁵⁴ Kanatsouli, M., “Games Inside Books for Young Children”, *Bookbird*, vol. 50 (4), 2012, σσ. 33-40.

⁵⁵⁵ Ό.π., σ. 34.

πρόσληψης και ανταπόκρισης (reception theory, reader response theory), προσανατολίζουν το νεαρό αναγνώστη προσχολικής ηλικίας ως *αναγνώστη-παίχτη*.⁵⁵⁶

Η Κανατσούλη (2012) διαπιστώνει ότι όλα τα παιδικά βιβλία είναι σε ένα βαθμό παιγνιώδη,⁵⁵⁷ ωστόσο ορισμένοι τρόποι ενισχύουν την αίσθηση αυτή και διαθέτουν στη βάση τους μια χιουμοριστική πρόθεση. Για παράδειγμα, γλωσσικά παιχνίδια όπως τα λογοπαίγνια, τα λίμερικ, τα λαχνίσματα, οι γλωσσοδέτες. Ακόμη και πιο σύνθετες εκδηλώσεις όπως η τεχνική της διακειμενικότητας. Οι τεχνικές αυτές σύμφωνα με την ίδια διεγείρουν την παρατηρητικότητα και την περιέργεια των παιδιών, διότι επικοινωνούν κάτι από τις δικές τους ανάγκες,⁵⁵⁸ το φανταστικό παιχνίδι.⁵⁵⁹

Ο Cherie (2012) υποστηρίζει, ότι η Παιδική Λογοτεχνία καθώς ανατακτά τις ευρύτερες κοινωνικό-πολιτισμικές συνθήκες από τις οποίες και διαμορφώνεται, τα μοντέλα φανταστικού παιχνιδιού της αφήγησης υπόκεινται σε μία διαμορφούμενη λογική εμπνευσμένη από τα πολυμέσα. Κατά τον Cherie, οι πολιτισμικές συνιστώσες διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην κατανόηση αφενός των ευρύτερων συνθηκών κάτω από τις οποίες διαμορφώνεται το περιεχόμενο των βιβλίων αφετέρου στον τρόπο που προσεγγίζουν και ερμηνεύουν οι αναγνώστες τα κείμενα αυτά.⁵⁶⁰

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, με σκοπό να ανταποκριθεί στο σύγχρονο κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο αλλά και στις νέες αντιλήψεις για την παιδικότητα, πειραματίζεται με τεχνικές και καινούριες ιδέες για τις δυνατότητες της αφήγησης και οικειοποιείται χαρακτηριστικά από τον ψηφιακό κυβερνοχώρο (website).⁵⁶¹ Ανανεώνει με αυτόν τον τρόπο το κειμενικό του περιβάλλον δημιουργώντας μια παιγνιώδη αλληλεπίδραση μεταξύ εικόνων-λέξεων-αναγνωστών/παιχτών, σύμφωνα με τις ψηφιακές αρχές της *διαδραστικότητας* (interactivity), της *συνδεσιμότητας* (connectivity) και της *προσβασιμότητας* (access).⁵⁶²

⁵⁵⁶ Appleyard, J., *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*, Cambridge: Cambridge UP, 1991. Καρπόζηλου, Μ., *Το Παιδί στη Χώρα των Βιβλίων*, Αθήνα: Πατάκης, 1994, σσ. 38-39.

⁵⁵⁷ Sutton-Smith, B., *The Ambiguity of Play*, Cambridge, Massachusetts-London: Harvard UP, 1997.

⁵⁵⁸ Kanatsouli, M., 2012, ό.π., σσ. 35-39.

⁵⁵⁹ Για το φανταστικό παιχνίδι στη λογοτεχνία, βλ. Sutton-Smith, B., *The Ambiguity of Play*, Cambridge, Massachusetts-London: Harvard UP, 1997.

⁵⁶⁰ Cherie, A., *Playing With Picturebooks: Postmodernism and Postmodernesque*, U.K.: MacMillan, 2012, σ. 2.

⁵⁶¹ Yannicopoulou, A., "Hypertextual Elements in the Interactive Fiction of Trivizas", *Bookbird*, vol. 45 (1), 2007, σσ. 15-22.

⁵⁶² Φώκιαλη, Ε., «Το Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο στο Σύγχρονο Ψηφιακό Περιβάλλον», *Κείμενα*, τ. 10, 2010, σσ. 1-14. <http://keimena.ece.uth.gr/>.

Ο αναγνώστης των σύγχρονων εικονογραφημένων βιβλίων, καλείται να προβεί σε μία αρκετά αντισυμβατική ανάγνωση η οποία «αντιτίθεται στις κανονιστικές υποδείξεις ενδεδειγμένης αναγνωστικής πορείας».⁵⁶³ Πιο συγκεκριμένα, καλείται να προβεί σε μία σειρά αλληλεπιδραστικών ενεργειών, με αρκετά στοιχεία *υπερκειμενικών* (hyper textual) και *υπερμεσικών* αναφορών, προκειμένου να αποκωδικοποιήσει τα κρυμμένα νοήματα.⁵⁶⁴

Στην περίπτωση που το βιβλίο απευθύνεται στο *διπλό ακροατήριο* (dual audience), τότε καθεμία από τις ηλικιακές ομάδες «ικανοποιείται» σε διαφορετικά σημεία του. Η *απροσδιοριστία των ορίων* δημιουργεί μια απολαυστική αβεβαιότητα που κάνει το βιβλίο σύνθετο και εντυπωσιακό. Στο πλαίσιο μιας πλουραλιστικής αφήγησης με τη μορφή *δια-εικονικών παραπομπών* ή *υπαινιγμών* (“allusions”, “quotation”, “cross-references”, “citations”), το ενδο-εικονιστικό κείμενο καθίσταται ιδιαίτερα χιουμοριστικό.⁵⁶⁵ Με παρωδιακή πρόθεση παρατηρείται μία σύμφυση λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών κειμενικών ειδών από το χώρο των εικαστικών τεχνών ή ακόμη και των διαφημίσεων.⁵⁶⁶ Με την τεχνική του *συμπλήματος* (pastiche),⁵⁶⁷ του κολάζ, τα ποικίλα είδη διαπλέκονται μεταξύ τους κατασκευάζοντας μια «πολύ-παραμυθική αφήγηση» και ένα εξαιρετικά χιουμοριστικό αποτέλεσμα.⁵⁶⁸

Ευχάριστο ξάφνιασμα για τον αναγνώστη-παρατηρητή αποτελούν και τα «*οπτικο-λεκτικά παιχνίδια της έντυπης επικοινωνίας*». Ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται το γραπτό μήνυμα στη σελίδα, προβαλλόμενο με τη βοήθεια τυπογραφικών στοιχείων, δημιουργεί νέα δεδομένα στην πρόσληψη της έντυπης λεκτικής πληροφορίας. Έτσι, δίδεται η δυνατότητα στον αναγνώστη-θεατή για πολλαπλές αναγνώσεις, παρατηρώντας πώς «γράφεται» και «ακούγεται» το γραπτό μήνυμα, αλλά και πώς εμφανίζεται στη σελίδα, πώς «φαίνεται».

⁵⁶³ Γιαννικοπούλου, Α., «Από την «Κινέζα Κούκλα» στα «88 Ντολμαδάκια» και τα «33 Ροζ Ρουμπίνια»: Η Λογική των Υπερκειμένων στον Παράλογο Κόσμο των Παραμυθιακών Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, 2007, σσ. 1-15. <http://keimena.ece.uth.gr/>.

⁵⁶⁴ Γιαννικοπούλου, Α., «Όταν η Λογο-τεχνία συναντά την Τεχνο-λογία: Πολυμεσικά και Υπερκειμενικά Στοιχεία σε Βιβλία για Μικρά Παιδιά», Εισήγηση στο Συνέδριο: *Η Λογοτεχνία Σήμερα: Όψεις, Αναθεωρήσεις, Προοπτικές*, Αθήνα 29, 30/11- 1/12/2002.

⁵⁶⁵ Βλ. 1.2.4 και Beckett, S., 2001, σσ. 175-195.

⁵⁶⁶ Pantaleo, S., “Exploring Children’s Responses to the Postmodern Picturebook. *Who’s Afraid of the Big Bad Book?*”, στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, 2009, σσ. 44-61.

⁵⁶⁷ Την απόδοση του όρου στα ελληνικά πήραμε από τη Γιαννικοπούλου, Α., 2008, σ. 55. Σύμφωνα με τον Genette (1982), πρόκειται για μια υπο-κατηγορία της παρωδίας. Το παραπέμπει στη στιλιστική μίμηση (stylistic imitation) και τη διαχωρίζει σε “satiric pastiche” και σε “pure, non-satiric pastiche”. Στο Chatman, S., “Parody and Style”, *Poetics Today*, vol. 22 (1), 2001, σσ. 25-39.

⁵⁶⁸ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, σσ. 55, 59.

Σύμφωνα με τον Nodelman (1988/2009), «Οι εικόνες που προβάλλουν γράμματα ως χαρακτήρες ή ως μέρος του τοπίου είναι κάτι σαν λογοπαίγνια. Τα λεκτικά λογοπαίγνια δίνουν έμφαση στη σημασία των τυχαίων ομοιοτήτων μεταξύ ήχων και λέξεων. Έτσι, και αυτά τα οπτικά λογοπαίγνια συνδέουν την οπτική εμφάνιση των χαρακτήρων και των λέξεων με έννοιες που δηλώνουν».⁵⁶⁹

Η Γιαννικοπούλου παρατηρεί (2004) ότι, «Συνηθισμένη περίπτωση οπτικο-λεκτικού παιγνίου που στηρίζεται στο διευρυμένο μήνυμα που παρέχει το οπτικό μέσο να μεταδίδει στον αναγνώστη πολλαπλές πληροφορίες, αποτελεί η ανακάλυψη της κρυμμένης πληροφορίας, η ανίχνευση της λέξης μέσα στη λέξη».⁵⁷⁰

Ορισμένες τεχνικές με τις οποίες επιτυγχάνεται αυτό είναι μέσω της «ορθογραφικής απόκλισης», άλλοτε με τη «σύζευξη δύο αλφαβήτων» και άλλοτε με «τα γράμματα να υπόκεινται σε τυπογραφικές διαφοροποιήσεις» (Για παράδειγμα, χρωματική ποικιλία, ιδιαιτερότητα γραμματοσειράς), παραλλάσσοντας το «σημασιολογικό περιεχόμενο».⁵⁷¹ Σύμφωνα με τη Σιβροπούλου (2003), «Τα σχήματα, τα χρώματα, το παιχνίδι με τις λέξεις, τις συνθέσεις, τις ποικίλες πλοκές και το ανακάτεμα της πραγματικότητας με την φαντασία δημιουργούν ευκαιρίες για ένα χαμόγελο, για ένα χιουμοριστικό διάλειμμα».⁵⁷² Τα παιχνίδια «παρετυμολογίας» αναγκάζουν τον αναγνώστη να εγκαταλείψει τους κανόνες της συμβατής γραμμικής αναγνωσιμότητας του λεκτικού κώδικα και να διαβάσει αποκωδικοποιώντας «οπτικο-λεκτικά παίγνια» που προκύπτουν από τη σύμφυση των δύο κωδίκων.⁵⁷³

Η τεχνική της υπερβολής, αποκτά πολύ ενδιαφέρουσες διαστάσεις στην εικονογράφηση. Συχνά, η υπερβολή καθίσταται κωμικότερη στην εικονογραφική της εκδοχή απ' ότι στη λεκτική της απόδοση. Η υπερβολή στην ενδυμασία, το πρόσωπο που την φορά, όπως και οι εντυπώσεις που αποκομίζει ο αναγνώστης-θεατής από την αμφίεση αυτή, ενισχύουν το κωμικό αποτέλεσμα, διότι οι λέξεις δεν μπορούν να αποδώσουν αυτό που οι εικόνες δείχνουν, αλλά ενισχύεται από τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση ή ασυμφωνία. Στη δεύτερη περίπτωση η εικόνα του κειμένου, σε ένα

⁵⁶⁹ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 100.

⁵⁷⁰ Γιαννικοπούλου, Α., «Όταν η Εικόνα συναντά τη Λέξη: 'Οπτικο – Λεκτικά Παίγνια' στη Μορφή των Γραπτών Κειμένων», στο Γκόβαρης, Χρ., Βρατσάλης, Κ., Καμπουροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Επιστήμη και Τέχνη – Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Ατραπός, 2004, σσ. 71-79.

⁵⁷¹ Ό.π., σσ. 71, 73, 75.

⁵⁷² Σιβροπούλου, Ρ., *Ταξίδι στον Κόσμο των Εικονογραφημένων Μικρών Ιστοριών*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, σ. 215.

⁵⁷³ Yannicopoulou, A., "When the Word Meets the Picture: The Phenomenology of Written Text in Children's Picture Book", *International Journal of Learning*, vol. 8, 2001, σσ.1-11.

παιχνίδι «σημαίνοντος και σημαινομένου», κατασκευάζει μια κωμική σχέση ανάμεσα σε αυτό που το κείμενο αναφέρει και τον τρόπο που είναι γραμμένο.

Ορισμένες φορές επισημαίνει η Γιαννικοπούλου (2004), ολόκληρο το βιβλίο διαπνέεται από μια χιουμοριστική διάθεση. «*Το θέμα της εικόνας, η δομή της σύνθεσης, η επιλογή των αντικειμένων....σουρεαλιστικοί συνδυασμοί ετερόκλητων πραγμάτων, αλλοιώσεις μεγεθών, χωροχρονικές ανακατατάξεις, χρωματικές ανατροπές, επιτείνουν την έννοια του κωμικού σε κάθε σημείο της χιουμοριστικής εικόνας*».⁵⁷⁴

Οι χιουμοριστικές τεχνικές στις οποίες αναφερθήκαμε συνοπτικά παραπάνω, δεν καλύπτουν όλες τις όψεις των χιουμοριστικών φαινομένων της εικονογράφησης που εμφανίζονται στα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα. Το ποικίλο δείγμα των χιουμοριστικών ειδών αποκαλύπτεται στο σύνολο του περιεχομένου της αφήγησης, ως αποτελεσματικό προϊόν της παιγνιώδους συνεργασίας ανάμεσα στο λεκτικό και τον εικονιστικό κώδικα. Την ποικιλία αυτή θα επιδιώξουμε να αναδείξουμε στις κατηγορίες ανάλυσης των παιδικών βιβλίων της εξέτασης στο δεύτερο μέρος της διατριβής αυτής.

3.3 Οι Τεχνικές, οι Ιδιότητες και οι Παρακείμενες Λειτουργίες της Εικόνας για το Χαρακτήρα

Σύμφωνα με όσα αναλύσαμε παραπάνω για τις σχέσεις εικόνων-λέξεων στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, η νοηματοδότηση του κειμένου στηρίζεται εξίσου στη συμβολή των δύο τροπικοτήτων. Ωστόσο, ως διαφορετικά σημειολογικά συστήματα, το καθένα από αυτά διαθέτει το δικό του υποσύνολο ιδιοτήτων που τα απαρτίζει και συνθέτει το σύστημα επικοινωνίας πληροφοριών που τα χαρακτηρίζει εκατέρωθεν.⁵⁷⁵ Στο πλαίσιο αυτό οι εικόνες, ως αυτόνομο σύστημα νοηματοδότησης,⁵⁷⁶ παρέχουν πληροφορίες τις οποίες οι λέξεις δεν μπορούν να μεταδώσουν και αφηγούνται μια ιστορία διαφορετική από αυτή που αφηγείται το λεκτικό κείμενο από μόνο του.⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ Γιαννικοπούλου, Α., «Το Χιούμορ της Εικόνας στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», *Κείμενα*, τ. 1. Νοέμβριος 2004, 1-22. <http://keimena.ece.uth.gr/arthra/tefxos1>.

⁵⁷⁵ Lewis, D., *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, London & New York: Routledge, 2001, σσ. 102-103.

⁵⁷⁶ Sipe, L., "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships", *Children's Literature in Education*, 29 (2), 1998, σσ. 97-108.

⁵⁷⁷ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 67.

Η αποκωδικοποίηση μηνυμάτων τεχνοτροπίας της εικόνας εξαρτάται από συμβάσεις, οι οποίες εάν εντοπιστούν και συσχετιστούν με τα κειμενικά νοήματα, κοινοποιούν στον αναγνώστη πληροφορίες που διευκολύνουν την ερμηνευτική λειτουργία της αφήγησης.⁵⁷⁸ Ιδιαίτερα, στα σύγχρονα εικονογραφημένα βιβλία όπου η γραπτή γλώσσα αξιοποιείται και ως οπτικό υλικό, μετατρέποντας τα κείμενα σε *πολυτροπικά*, η εικόνα εκμεταλλεύεται ποικίλα μέσα μετάδοσης πολυτροπικών μηνυμάτων.⁵⁷⁹ Έτσι, διαμορφώνεται ένα επικοινωνιακό πλαίσιο το οποίο μας καθοδηγεί, αν όχι μας επιβάλλει, να εντρυφήσουμε στο συγκεκριμένο υποσύστημα με σκοπό να μελετήσουμε τις στρατηγικές οργάνωσης που συνθέτουν το βιβλίο ως σύνολο.

Η αναγνωστική εμπειρία με εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, στηρίζεται στην πρόσληψη μηνυμάτων από το κείμενο (text), την εικόνα (image) και από το συνολικό σχεδιασμό (overall design) του βιβλίου⁵⁸⁰ από «μη κειμενικά στοιχεία». Αυτά σύμφωνα με τον Nodelman (1988/2009) διαμορφώνουν τη «διάθεση» και την «ατμόσφαιρα» στα εικονογραφημένα βιβλία, *«Δεν είναι αντικείμενα μέσα σε μία μεμονωμένη εικόνα αλλά, μάλλον, υπερσχύουσες ιδιότητες που χαρακτηρίζουν το βιβλίο ως όλο: θέματα όπως το μέγεθος ή το σχήμα των εικόνων, οι επιλογές του καλλιτέχνη, όσον αφορά το μέσο και το ύφος, την πυκνότητα της σύστασης και τις ιδιότητες των χρωμάτων. Τέτοιες πτυχές των βιβλίων και των εικόνων κατευθύνουν τις προσδοκίες μας προτού ακόμη εξερευνήσουμε τις εικόνες τόσο προσεκτικά ώστε να παρατηρήσουμε τις σχέσεις μεταξύ των λεπτομερειών τους»*.⁵⁸¹

Προκειμένου να αποδοθεί και να περιγραφεί «η σημασιολογική δομή», που ακολουθούν οι συμβάσεις της εικόνας, με σκοπό την οπτική μετάδοση πληροφοριών αναδύθηκε η ανάγκη δημιουργίας μιας σημειωτικής θεωρίας, η οποία μοιάζει με «γραμματική» και επιτρέπει την ενδότερη κατανόηση των σημειωτικών τρόπων που ακολουθούν οι συμβάσεις αυτές.⁵⁸²

Οι Kress και van Leeuwen (1996/2010), εισηγήθηκαν τη «γραμματική του οπτικού σχεδιασμού». Σύμφωνα με την οποία, *«Όπως οι γραμματικές της γλώσσας περιγράφουν*

⁵⁷⁸ Anderson, C., Kauffman, G., Short, K., “Now I Think Like an Artist: Responding to Picture Books”, στο Evans, J., *What’s in the Picture? Responding to Illustrations in Picture Books*, London: Paul Chapman, 1998, σσ. 146-165.

⁵⁷⁹ Yannicopoulou, A., “When the Word Meets the Picture: The Phenomenology of Written Text in Children’s Picture Book”, *International Journal of Learning*, vol. 8, 2001, σσ.1-11.

⁵⁸⁰ Serafini, F., “Understanding Visual Images in Picturebooks”, στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, 2009, σσ. 10-25.

⁵⁸¹ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 80.

⁵⁸² Ό.π., σ. 18.

πως συνδυάζονται οι λέξεις σε περιόδους, προτάσεις και κείμενα, έτσι και η οπτική της γραμματικής θα περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο τα απεικονιζόμενα στοιχεία – οι άνθρωποι, τα μέρη και τα πράγματα- συνδυάζονται σε οπτικές δηλώσεις μεγαλύτερης ή μικρότερης πολυπλοκότητας και έκτασης».⁵⁸³

Οι Kress και van Leeuwen (1996/2010), ορίζουν δύο είδη συμμετεχόντων στη «διεπιδραστική οπτική επικοινωνία»: τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες (ανθρώπους, τόπους, αντικείμενα που απεικονίζονται στην εικόνα) και τους διεπιδραστικούς συμμετέχοντες (τους ανθρώπους που επικοινωνούν μεταξύ τους μέσω των εικόνων, τους παραγωγούς και θεατές των εικόνων).⁵⁸⁴ Οποιασδήποτε μορφής διεπίδραση διαμορφώνεται μεταξύ των παραπάνω, οι Kress και van Leeuwen την ονομάζουν *άνυσμα*. Τα «άνυσματα» είναι φανταστικές νοητές γραμμές μεταξύ των «διεπιδραστικών» και «αναπαριστώμενων συμμετεχόντων». «Αυτό που στη γλώσσα πραγματώνεται με τις λέξεις της κατηγορίας “ρήματα δράσης”, οπτικά πραγματώνεται από στοιχεία που μπορεί τυπικά να οριστούν ως *άνυσματα*».⁵⁸⁵

Τα «άνυσματα» εξυπηρετούν την παρατήρηση και απόδοση (να εκφραστούν γλωσσικά) των λειτουργιών δράσης, των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων.⁵⁸⁶ Οι σχέσεις που διαμορφώνονται μεταξύ των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων είναι οι εξής: ένας χαρακτήρας μπορεί να αλληλεπιδρά (κίνηση) με ένα άλλο δρών πρόσωπο ή απλώς να κοιτάζει ένα άλλο δρών πρόσωπο (ή αντικείμενο) ή μπορεί να κοιτάζει απευθείας στα μάτια τον αναγνώστη-θεατή.⁵⁸⁷

Για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής, θα εστιάσουμε την ανάλυσή μας στις παραμέτρους της οπτικής γωνίας, του πλάνου, των χρωμάτων και της συνολικής σύνθεσης της εικόνας (γραμμές, σχήματα, όγκος), αξιοποιώντας βασικές θέσεις από τη «γραμματική του οπτικού σχεδιασμού», σε συνδυασμό με στρατηγικές και θεωρίες από το χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας. Οι τεχνικές αυτές αποτελούν τις εξωγλωσσικές παραμέτρους ανάλυσης των εικονογραφημένων βιβλίων της διατριβής μας, τις οποίες αναλύουμε στα παρακάτω κεφάλαια.

Ειδικότερα, για την αποκάλυψη των ιδιοτήτων του χαρακτήρα, η εικόνα χρησιμοποιεί τις παραπάνω τεχνικές προκειμένου να επικοινωνήσει πληροφορίες για την

⁵⁸³ Kress, G, van Leeuwen, Th., *Η Ανάγνωση των Εικόνων. Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, Παπαδημητρίου, Φ., (Επιμ.), Κουρμεντάλα, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Επίκεντρο, 1996/2010, σ. 41.

⁵⁸⁴ Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 187.

⁵⁸⁵ Ό.π., σ. 102-103.

⁵⁸⁶ Lewis, D., 2001, ό.π., σ. 119.

⁵⁸⁷ Serafini, F., 2009, ό.π., σσ. 10-25.

προσωπικότητα του ήρωα, τις οποίες αδυνατεί να δώσει το κείμενο. Όπως παρατηρεί ο Nodelman (1988/2009), «*Ακόμη και ο πιο εκτενής κατάλογος δε θα μπορούσε να μεταφέρει όλες τις οπτικές πληροφορίες που, χωρίς κόπο, παρουσιάζει η εικόνα και θα έχει διαφορετικό αποτέλεσμα, μάλιστα. Θα υπονοούσε τις οπτικές πληροφορίες παρά θα τις συγκεκριμενοποιούσε*».

Σύμφωνα με τους Kress και van Leeuwen (1996/2010), «*Ακόμα και όταν μπορούμε να εκφράσουμε κάτι που φαίνεται να έχει το ίδιο νόημα και σε οπτική μορφή και σε γραπτή και σε προφορική, πάλι η πραγμάτωση είναι διαφορετική... αυτό που εκφράζεται στη γλώσσα μέσα από την επιλογή ανάμεσα σε διαφορετικές κατηγορίες λέξεων ή σε δομές προτάσεων, μπορεί στην οπτική επικοινωνία να εκφραστεί μέσα απ' την επιλογή ανάμεσα σε διαφορετικές χρήσεις χρωμάτων ή διαφορετικές δομές σύνθεσης. Και αυτό θα επηρεάσει το νόημα*».⁵⁸⁸

3.3.1 Οπτική Γωνία, Ανάλυση Πλάνου

Η έννοια της «οπτικής γωνίας» της εικόνας αντιστοιχεί σε δύο λειτουργίες. Αφενός της αφηγηματολίας,⁵⁸⁹ σύμφωνα με την οποία η οπτική γωνία ταυτίζεται με την *εστίαση*, όπου τόσο η λεκτική όσο και η εικονιστική αφήγηση αποκαλύπτουν «*ποιος είναι αυτός που «βλέπει» τα αφηγούμενα γεγονότα*». Αφετέρου στην εικαστική λειτουργία, όπου η οπτική γωνία ταυτίζεται με τη «γωνία λήψης της σκηνής», «*με άλλα λόγια τη γωνία από την οποία έχει τραβηχτεί/κινηματογραφηθεί η σχετική σκηνή*».⁵⁹⁰

Η οπτική γωνία, τόσο ως εστίαση όσο και ως γωνία λήψης, επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο κατασκευής και πρόσληψης του νοήματος μιας εικόνας, ενώ ασκεί σημαντική ψυχολογική επιρροή στον αναγνώστη-θεατή.⁵⁹¹ Μεταξύ άλλων, η γωνία λήψης της σκηνής λειτουργεί και ως στοιχείο *χαρακτηρολόγησης* (characterization)⁵⁹² και

⁵⁸⁸ Kress, G, van Leeuwen, Th., *Η Ανάγνωση των Εικόνων. Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, Παπαδημητρίου, Φ., (Επιμ.), Κουρμεντάλα, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Επίκεντρο, 1996/2010, σ. 49.

⁵⁸⁹ Ο Genette (1972), διακρίνει τη λειτουργία του αφηγητή (φωνή) «ποιος μιλάει», από τη λειτουργία του εικονολήπτη (εστίαση/προοπτική) της αφήγησης «ποιος βλέπει». Καρακίτσιος, Α., *Σύγχρονη Εικονογραφημένη Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός, 2010, σ. 42.

⁵⁹⁰ Γιαννικοπούλου, Α., *Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008, σσ. 168-169.

⁵⁹¹ Doonan, J., *Looking at the Pictures in Picturebooks*, Thimble Press: 1993, σσ. 34-35.

⁵⁹² Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Characters in Children's Literature*, London: Scarecrow Press, 2002, σσ. 5, 61-63, 174.

εξυπηρετεί σε μεγάλο βαθμό τη μελέτη ενός χαρακτήρα. Η Nikolajeva (2002), επιχειρεί τη διάκριση ανάμεσα στον *εστιαστή* (focalizer) και στον *εστιασμένο – χαρακτήρα*, δηλαδή ανάμεσα στον *εστιαστή* χαρακτήρα που «βλέπει» (the one who sees) και στο πρόσωπο το οποίο εστιάζει ο εστιαστής (the one who is seen) και καθοδηγεί το βλέμμα του αναγνώστη. Γεγονός που διευκολύνει την αναγνώριση ανάμεσα σε αυτόν που «μιλάει» (αφηγητής, narrator), ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση ταυτίζεται με τον εστιαστή.⁵⁹³ Η λειτουργία αυτή σύμφωνα με την ίδια, δίνει την ψευδαίσθηση στο μικρό αναγνώστη ότι τα γεγονότα πραγματοποιούνται μέσα από τη δική του ματιά.⁵⁹⁴ Έτσι, «ο αναγνώστης βλέπει με τα μάτια του συγκεκριμένου χαρακτήρα, και θα είναι πάντα επιρρεπής να αποδεχθεί τη δική του οπτική».⁵⁹⁵

Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω, η οπτική γωνία ασκεί “εξουσιαστικό έλεγχο” στον αναγνώστη, καθώς καθοδηγεί την αντίληψή του, κατευθύνει την προσοχή του και συντελεί στη «διαμόρφωση θέσεων υποκειμένου». Από τις οποίες ο αναγνώστης (θεατής) σύμφωνα με την Οικονομίδου (2010), «καλείται να διαβάσει, να κατανοήσει, να ερμηνεύσει όσα οι λέξεις και οι εικόνες μαζί αφηγούνται στις σελίδες τους».⁵⁹⁶

Έτσι, λοιπόν, όταν η γωνία λήψης είναι *από πάνω* (the bird’s eye), τότε τόσο ο παρατηρητής όσο και ο χαρακτήρας-εστιαστής κατέχουν μια περίοπτη θέση και ένα αίσθημα ανωτερότητας.⁵⁹⁷ Εάν το πλάνο είναι *από πάνω προς τα κάτω* και το βλέμμα του αναγνώστη-θεατή καταλήγει στο βασικό ήρωα, τότε πρόκειται για θέση υπεροχής και σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2008) προσδίδει μία «ειρωνική διάσταση απέναντι στο βασικό ήρωα».⁵⁹⁸ Εάν η γωνία λήψης της σκηνής είναι *από κάτω* (the worm’s eye), τότε υιοθετείται η «οπτική του σκουληκιού», σύμφωνα με την οποία κυριαρχεί το στοιχείο της υπερβολής, καθώς τα μεγέθη είναι εξαιρετικά διογκωμένα και διαστρεβλωμένα. Η εικονογραφική αυτή επιλογή υποστασιοποιεί την απομόνωση και το αίσθημα κατωτερότητας και μειονεξίας.⁵⁹⁹

Η περίπτωση της φυσικής γωνίας λήψης, *ακριβώς απέναντι* στο επίπεδο του ματιού, λειτουργεί ως μοχλός ταύτισης για τον αναγνώστη-θεατή, με το εικονιζόμενο πρόσωπο,

⁵⁹³ Ο.π., σ. 5

⁵⁹⁴ Ο.π., σ. 61.

⁵⁹⁵ Ball, M., *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press, 1977/1985, σ. 104. Στο Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 205.

⁵⁹⁶ Οικονομίδου, Σ., «“Κοίτα να δεις...”: Η Εξουσία της Εστίασης και της Οπτικής Γωνίας πάνω στο Βλέμμα του Αναγνώστη/Θεατή», στο Παπαντωνάκης, Γ., Αναγνωστοπούλου, Δ., *Εξουσία και Δύναμη στην Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, 2010, σσ. 192-210.

⁵⁹⁷ Lewis, D., 2001, ό.π., σ. 162.

⁵⁹⁸ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 126.

⁵⁹⁹ Ο.π., σ. 191.

καθώς τοποθετείται στο κέντρο της προσοχής του.⁶⁰⁰ Πρόκειται για μία άμεση και ευθεία διεπίδραση, η οποία ωστόσο δεν εξασφαλίζει πάντα την άμεση εμπλοκή. Σε αυτή την περίπτωση τα συμπεράσματα ποικίλλουν ανάλογα με το «βλέμμα» του ήρωα και το «πλάνο».⁶⁰¹ Όταν το «αντικείμενο του βλέμματος» είναι ο αναγνώστης-θεατής, τότε η τεχνική αυτή λειτουργεί ως «(απ)αίτηση»⁶⁰² του ήρωα από το θεατή να εμπλακεί «εκβιαστικά»⁶⁰³ σε κάποιο είδος φανταστικής σχέσης μαζί του. Η απαίτηση αυτή ενισχύεται από χειρονομίες ή όταν το απεικονιζόμενο πρόσωπο καταλαμβάνει όλη την επιφάνεια της σελίδας (γκρο πλάν, πολύ κοντινό).

Εντούτοις, υπάρχει μία θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στις εικόνες που το απεικονιζόμενο πρόσωπο κοιτάζει απευθείας τον αναγνώστη στα μάτια και σε αυτές που είναι γυρισμένος πλάτη.⁶⁰⁴ Η τεχνική αυτή ονομάζεται, *πάνω από τον ώμο* (over the shoulder), με το εικονιζόμενο πρόσωπο είτε σε προφίλ είτε στις κάτω άκρες του εικονογραφικού πλαισίου. Πρόκειται για μια τεχνική «οπτικής ενεργητικής ταύτισης»,⁶⁰⁵ σύμφωνα με την οποία ο θεατής “κρυφοκοιτάζει” πίσω από τον ώμο του χαρακτήρα και παρατηρεί ό, τι και ο ίδιος βλέπει.⁶⁰⁶

Ο Nodelman (1988/2009), διαπιστώνει ότι στα περισσότερα εικονογραφημένα βιβλία, κάθε εικόνα αντιπροσωπεύει και άλλη σκηνή. Συχνά η εξέλιξη της δράσης όταν συνοδεύεται από συναισθηματική αλλαγή κάποιου χαρακτήρα, δίδει την αίσθηση ότι αλλάζει και η οπτική γωνία. Ενώ, «τα εικονογραφημένα βιβλία που περιέχουν περισσότερες ακολουθίες πλάνων της ίδιας δράσης συχνά παρέχουν μεγαλύτερη ποικιλία οπτικών γωνιών».⁶⁰⁷ Προκειμένου να αντιληφθούμε, λοιπόν, την εικονιστική λειτουργία της δράσης στο σύνολο ενός βιβλίου, αυτό πραγματοποιείται με τη βοήθεια των διάφορων τρόπων με τους οποίους η δράση έχει χωριστεί σε υποσύνολα.

Σύμφωνα με τους Kress και van Leeuwen (1996/2010), το «μέγεθος του πλαισίου, με την επιλογή ανάμεσα στο κοντινό πλάνο, στο μεσαίο ή μακρινό πλάνο, κλπ.», διαμορφώνει

⁶⁰⁰ Bang, M., *Picture This. How Pictures Work*, San Francisco: SeaStar Books, 2000, σσ. 20, 54-68.

⁶⁰¹ Nodelman, P., “The Eye and the “I”: Identification and First-Person Narratives in Picture Books”, *Children’s Literature*, vol. 19 (1), 1991, σσ. 1-30.

⁶⁰² Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 192.

⁶⁰³ Doonan, J., 1993, ό.π., σσ. 177-178.

⁶⁰⁴ Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 191.

⁶⁰⁵ Η Γιαννικοπούλου, υποστηρίζει ότι η γυρισμένη πλάτη, ενδέχεται κάποιες φορές να παραπέμπει σε εσωστρέφεια, σε εχθρότητα (όταν δύο ήρωες απεικονίζονται πλάτη με πλάτη) ή κίνηση ενός προσώπου, έτοιμου να αποχωρήσει από τη σκηνή. Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 135, 191.

⁶⁰⁶ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 231.

⁶⁰⁷ Ό.π., σσ. 275-276.

την «απόσταση» του θεατή με τα απεικονιζόμενα αντικείμενα ή πρόσωπα. Όπως στην *«καθημερινή διεπίδραση, οι κοινωνικές σχέσεις καθορίζουν την απόσταση (κυριολεκτικά και μεταφορικά)»*, έτσι και στη λογοτεχνία η τεχνική αυτή υποστασιοποιεί μία αντίστοιχη λειτουργία.⁶⁰⁸

Κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό και σύμφωνα με όσα αναλύσαμε παραπάνω, οι παράμετροι της οπτικής γωνίας και του πλάνου, εκτός από στοιχεία χαρακτηρολόγησης για την προσωπικότητα του χαρακτήρα, διαδραματίζουν και ένα πολυσύνθετο ρόλο στην αφηγηματική διαδικασία. Μεταξύ άλλων, συντελούν στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης ιδεολογικής θέσης και στην ανάδειξη της ψυχολογικής κατάστασης που μετέρχεται ο εικονιζόμενος ήρωας.

3.3.2 Η Συνολική Σύνθεση της Εικόνας

Η συνολική σύνθεση της εικόνας διαμορφώνει την επικοινωνιακή αφηγηματική λειτουργία και τις στάσεις απέναντι στα αφηγούμενα γεγονότα. Ολόκληρος ο σχεδιασμός του βιβλίου, με τις ποικίλες χρήσεις των *χρωμάτων*, των *γραμμών* και των *σχημάτων*, επηρεάζει τα συναισθήματα του αναγνώστη από το εξώφυλλο ακόμη του βιβλίου καθοδηγώντας έτσι τις προσδοκίες του.⁶⁰⁹

Στο πλαίσιο αυτό, το χιούμορ είναι αποτέλεσμα της συνολικής σύνθεσης των παραπάνω σχεδιαστικών συμβάσεων, που διαμορφώνουν το *στυλ* της εικονογράφησης και καταλήγουν στον αναγνώστη-θεατή ως νόημα.⁶¹⁰ Η γνώση των συμβάσεων αφορά τον τρόπο τοποθέτησης των αντικειμένων και των προσώπων στη σύνθεση για την παροχή πληροφορίας στον αναγνώστη. Η ανάλυσή τους μας εξυπηρετεί στο να κατανοήσουμε τους μηχανισμούς συγκρότησης του χιούμορ στην εικόνα και για τους λόγους αυτούς κρίναμε απαραίτητη την αναφορά μας στις συγκεκριμένες λειτουργίες.

Η σύνθεση (composition) της εικόνας, σύμφωνα με τους Kress και van Leeuwen (1996/2010), είναι *«ο τρόπος με τον οποίο τα αναπαραστατικά και τα διεπιδραστικά στοιχεία είναι φτιαγμένα για να συσχετίζονται μεταξύ τους, ο τρόπος που συγκροτούνται σ' ένα ενιαίο νοηματοδοτούμενο σύνολο»*.⁶¹¹

⁶⁰⁸ Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 201.

⁶⁰⁹ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σσ. 81-82, 91.

⁶¹⁰ Ό.π., σσ.130-135.

⁶¹¹ Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 277.

Η σύνθεση, σύμφωνα με τους πρώτους, «*συσχετίζει τα αναπαραστατικά και τα διεπιδραστικά νοήματα της εικόνας μεταξύ τους, μέσω τριών αλληλένδετων συστημάτων*»:

1) Πληροφοριακή αξία. «*Η τοποθέτηση των στοιχείων προσδίδει στα στοιχεία [...] τις συγκεκριμένες πληροφοριακές αξίες που συνδέονται με τις διάφορες «ζώνες» της εικόνας. Αριστερά και δεξιά, πάνω και κάτω, κέντρο και περιθώριο*». 2) Προβολή. «*Τα στοιχεία (συμμετέχοντες, καθώς και αναπαραστατικά και διεπιδραστικά συντάγματα) είναι έτσι τοποθετημένα ώστε να τραβούν την προσοχή του θεατή σε διαφορετικούς βαθμούς, και αυτό πραγματώνεται από παράγοντες όπως η τοποθέτηση στο προσκήνιο ή στο φόντο, το σχετικό μέγεθος, οι αντιθέσεις στην τονικότητα (ή στο χρώμα), οι διαφορές στην ευκρίνεια κλπ.*» 3) Πλαισίωση. «*Η παρουσία ή η απουσία μηχανισμών πλαισίωσης (που πραγματώνεται από στοιχεία που δημιουργούν διαχωριστικές γραμμές ή από πραγματικές γραμμές πλαισίου) αποσυνδέει ή συνδέει τα στοιχεία της εικόνας, δηλώνοντας ότι ανήκουν ή ότι δεν ανήκουν μαζί, κατά μία έννοια*».

Η αναπαραστατική δυναμική των συμβάσεων τεχνοτροπίας ως προς την ιδιαίτερη θέση που καταλαμβάνουν στο χώρο της εικόνας, τόσο ως αυτόνομα «σημεία» όσο και ως σύνολο φέρουν σημασιοδοτικές ιδιότητες που συμβάλλουν στη συνολική νοηματοδότηση της εικόνας. Αρχικά, πρόκειται για υπερισχύουσες συμβάσεις που γίνονται αντιληπτές με το πρώτο κοίταγμα της εικόνας και συχνά αφορούν στα πρόσωπα και τη δράση τους αναφορικά με τρόπο που τα περιγράφει το λεκτικό κείμενο. Σε δευτεροβάθμιο επίπεδο πρόκειται για την ενδότερη παρατήρηση στοιχείων που συνιστούν την εικόνα όσον αφορά τη σύνθεση της. Για παράδειγμα, το πλαίσιο γύρω από την εικόνα, η θέση των χαρακτήρων στο σκηνικό χώρο, το μέγεθος, οι χειρονομίες, η στάση του σώματος, καθώς και το βλέμμα δείχνουν την ιδιαίτερη σχέση που τα συνδέει και αποτελούν στοιχεία χαρακτηρισολόγησης.

Σύμφωνα με τον Moebius (1986), «*Η εικόνα, όταν είναι πλαισιωμένη, παρέχει μια περιορισμένη κλεφτή ματιά “μέσα” σε έναν κόσμο. Χωρίς πλαίσιο, η απεικόνιση αποτελεί μία ολοκληρωμένη εμπειρία, μια άποψη από “μέσα”*».⁶¹² Ο Nodelman (1988/2009) υποστηρίζει ότι, «*ένα πλαίσιο γύρω από μία εικόνα την κάνει να φαίνεται πιο συγυρισμένη και λιγότερο ενεργητική. [...] Επιπλέον, η εξέταση των γεγονότων μέσω αυστηρά καθορισμένων ορίων υπονοεί απόσταση και αντικειμενικότητα, γιατί ο κόσμος που βλέπουμε μέσω ενός πλαισίου είναι έξω από το δικό μας κόσμο*».⁶¹³

⁶¹² Moebius, W., “Introduction to Picturebook Codes”, *Word and Image*, vol. 2 (2), 1986, σσ. 150. Το παράθεμα πήρα από το Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 94.

⁶¹³ Ό.π., σσ. 92-93.

Ο Nodelman (1988/2009) αναφέρει ότι τόσο το *σχήμα* όσο και το *μέγεθος* ενός βιβλίου επηρεάζουν την αντίδραση των αναγνωστών σε αυτό. Πιο συγκεκριμένα εξηγεί ότι ένα εικονογραφημένο βιβλίο που έχει μεγαλύτερο πλάτος παρά ύψος επιτρέπει να αναπτυχθεί περισσότερο το φόντο και ο σκηνικός χώρος δράσης των εικονιζόμενων χαρακτήρων. Από την άλλη, σύμφωνα με τον ίδιο, «στα στενότερα βιβλία ή σε εκείνα τα βιβλία που οι εικονογράφοι έχουν επιλέξει να τοποθετήσουν εικόνες μόνο στη μία πλευρά του δισέλιδου, υπάρχει μικρότερη ευχέρεια απεικόνισης του σκηνικού και, κατά συνέπεια, μεγαλύτερη εστίαση στους χαρακτήρες και στην προώθηση του αισθήματος ταύτισης με αυτούς».⁶¹⁴ Η Κανατσούλη (2004) σημειώνει ότι, «Στη διαμόρφωση του χώρου, δηλαδή του σκηνικού, παίζει καθοριστικό ρόλο η προοπτική απόδοσης των αντικειμένων. Είναι προφανές ότι, όταν σε μία εικόνα απουσιάζει το φόντο, ο θεατής επικεντρώνεται στη δράση των προσώπων και όχι στη σχέση τους με το περιβάλλον». «Το σκηνικό, τόσο ως φυσικό όσο και ως συμβολικό», ενισχύει τη μελέτη και αποκάλυψη ενός λογοτεχνικού χαρακτήρα. Σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2008), «Ο τόπος μέσα στον οποίο απεικονίζονται τα διάφορα πρόσωπα αποτελεί το βασικό καθρέπτη των ασχολιών και των ενδιαφερόντων τους». Συχνά, ο σκηνικός χώρος λειτουργεί «μετωνυμικά ως στοιχείο χαρακτηρισολογίας περιγράφοντας ένα πρόσωπο που εντάσσεται αρμονικά στο περιβάλλον του».⁶¹⁵ Αναφέρουμε το παράδειγμα της Γιαννικοπούλου από το βιβλίο *Cloudy* (King, 1989),⁶¹⁶ όπου παρατηρείται μία αναλογία ανάμεσα στις γραμμές του σκηνικού και στην κεντρική ηρωίδα. «Το βιβλίο αφηγείται την ιστορία της ομώνυμης γάτας να «κρύβεται» μέσα στο περιβάλλον της αποτελώντας κυριολεκτικά μέρος της».

Για τη θέση των χαρακτήρων στην εικόνα, ο Moebius (1986), παρατηρεί ότι, «οι μορφές μπορεί να ενδυναμώνονται ή να αποδυναμώνονται, κάτι που εξαρτάται από το αν ο χαρακτήρας είναι στο κέντρο ή στο περιθώριο, από τον αν είναι μεγάλος (κανονικό πλάνο) ή μικρός (μακρινός) ή από το αν παρουσιάζεται σε μια ή σε περισσότερες σκηνές στην ίδια σελίδα». «Ένας χαρακτήρας που είναι στο περιθώριο «απομακρυσμένος», ή μειωμένος σε σχέση με το μέγεθος της σελίδας και κοντά στη βάση της θα γίνει γενικά κατανοητό πως κατέχει λιγότερα πλεονεκτήματα σε σχέση με αυτόν που είναι μεγάλος και απεικονίζεται στο κέντρο της σελίδας».⁶¹⁷ Επίσης, η τοποθέτηση του ήρωα στο πάνω μέρος της εικόνας συμβολίζει την ελευθερία, την ευτυχία, την ανωτερότητα και το αίσθημα θριάμβου.⁶¹⁸

⁶¹⁴ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σσ. 86-87.

⁶¹⁵ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 137.

⁶¹⁶ King, D., *Cloudy*, U.S.A: Hutchinson, 1989.

⁶¹⁷ Moebius, W., 1986, ό.π. Το παράθεμα πήρα από τη Σιβροπούλου, Ρ., 2003, σ. 127.

⁶¹⁸ Bang, M., *Picture This. How Pictures Work*, San Francisco: SeaStar Books, 1995, σ. 76.

Στον αντίποδα, το κάτω μέρος της εικόνας συμβολίζει τη βαρύτητα,⁶¹⁹ τη συστολή και κατά τον Moebius (1986) αποτελεί σημάδι κοινωνικής θέσης. Δύναμης και θετικής αυτοεικόνας για το πάνω μέρος και συχνά σημάδι «μη ευνοϊκής κοινωνικής θέσης» για το κάτω μέρος.⁶²⁰

Το μέγεθος ενός οπτικού συμβόλου, το οποίο γίνεται αντιληπτό σε σχέση με τα υπόλοιπα απεικονιζόμενα αντικείμενα, όσο πιο μεγάλο είναι, τόσο πιο έντονα συναισθήματα προκαλεί.⁶²¹ Συγκεκριμένα, το μέγεθος στον τρόπο αναπαράστασης των φοβικών αντικειμένων συσχετίζεται με τον κίνδυνο που εκπροσωπούν. Επίσης, σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2008), «*Το μέγεθος ενός χαρακτήρα αποκαλύπτει όχι μόνο το ρόλο στην πλοκή (μεγάλο ανάστημα = κεντρικός ρόλος), αλλά και τη γενικότερη κοινωνική του θέση (μεγάλη φιγούρα = μεγάλο κύρος), τη σχέση του με άλλους χαρακτήρες, την ψυχολογική του κατάσταση (οι φοβισμένες φιγούρες απεικονίζονται συνήθως από ψηλά και μακριά), ενώ αλλαγές στο μέγεθος συνεπάγονται και γενικότερες αλλαγές στη ζωή του*».⁶²²

Η Κανατσούλη (2004) γράφει ότι, «*Η διευθέτηση των χαρακτήρων μέσα στο χώρο και εν γένει η οργάνωση του χώρου ή του σκηνικού πολύ συχνά μαρτυρούν το είδος σχέσεων μεταξύ των μορφών και τις συναισθηματικές αλληλεπιδράσεις τους*».⁶²³ Η στάση του σώματος του χαρακτήρα αποτελεί ένα μέσο μετάδοσης μηνυμάτων αναφορικά με τη συναισθηματική διάθεση του εικονιζόμενου προσώπου ή και της σχέσης του με άλλους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες. Η στάση του σώματος, σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2008) «*φαίνεται να δημιουργεί μία ιδιότυπη σημειολογία, με τη συσπείρωση να αντιστοιχεί σε φόβο, το χοροπηδητό σε χαρά, τα απλωμένα χέρια σε εξωστρέφεια και τη γυρισμένη πλάτη σε μοναχικότητα*».⁶²⁴ Τόσο η μη λεκτική επικοινωνία του σώματος όσο και η γενικότερη απεικόνιση της εξωτερικής εμφάνισης των χαρακτήρων αντανakλά την ψυχική τους κατάσταση. Ιδιαίτερα η εξωτερική εμφάνιση αποτελεί αξιοσημείωτη παράμετρο μελέτης ενός λογοτεχνικού χαρακτήρα. Ο Nodelman (1988/2009) υπογραμμίζει ότι, «*το πώς φαίνονται τα πράγματα μεταδίδει σε μεγάλο βαθμό αυτό που σημαίνουν. Οπότε, μέσα από την ίδια την υπάρξή τους, τα εικονογραφημένα*

⁶¹⁹ Σιβροπούλου, Ρ., 2003, σ. 128.

⁶²⁰ Moebius, W., 1990, σ. 139.

⁶²¹ Bang, M., 1995, ό.π., σ. 133.

⁶²² Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 133.

⁶²³ Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004, σ. 162.

⁶²⁴ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 135.

βιβλία εκφράζουν την υπόθεσή μας για τις μεταφορικές σχέσεις μεταξύ εμφάνισης και σημασίας».⁶²⁵

Σύμφωνα με τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι υπάρχει μία διάκριση ανάμεσα το προφανές και το υποδηλούμενο νόημα μιας εικόνας, αυτό που υπονοείται και συνδέεται με τη γνώση των πολιτισμικών κωδίκων.

Η Κουζέλη (2005) αναφέρει ότι, «σύμφωνα με τον Barthes το προφανές νόημα της εικόνας σχετίζεται με την καταδήλωση (*dénotation*), ενώ το υπονοούμενο με τη συμπαραδήλωση (*connotation*)». Ένα καταδηλούμενο μήνυμα ενέχει την έννοια του αναλόγου της αναπαράστασης της πραγματικότητας, ενώ ένα συμπαραδηλούμενο μήνυμα προκύπτει από τον προσωπικό τρόπο διαχείρισης των συμβάσεων τεχνοτροπίας από μέρους του δημιουργού. Ο τελευταίος συνθέτει μία εικόνα, προσθέτοντας ένα σημαίνόμενο είτε αισθητικό είτε ιδεολογικό που παραπέμπει σε μια ορισμένη κουλτούρα της κοινωνίας προς την οποία απευθύνεται και το μήνυμα.⁶²⁶ «Η ίδια η εικόνα αποτελεί το σημαίνον, το προφανές, ενώ το υπονοούμενο μήνυμα αποτελεί το σημαίνόμενο που αναγιγνώσκεται μέσα από τους πολιτισμικούς κώδικες που έχουν φορτίσει με σημασίες τα ίδια τα αντικείμενα αλλά και τις σχέσεις που τα διέπουν». Η χρήση των όρων σημαίνον-σημαίνόμενο στην παρούσα διατριβή αντλεί στοιχεία από τη γλωσσολογική θεωρία του Saussure,⁶²⁷ ο οποίος ορίζει τη γλωσσολογία ως μια ανοιχτή επιστήμη που επιδέχεται επέκτασης και εφαρμογής και σε άλλα συστήματα. Οι Kress και van Leeuwen (1996/2010), επιχειρούν την διεύρυνση της θεωρίας της γλωσσολογίας, με σκοπό να συμπεριλάβουν και άλλους σημειωτικούς τρόπους. Οι ίδιοι τοποθετούν το έργο τους για την οπτική αναπαράσταση εντός του θεωρητικού πλαισίου της «κοινωνικής σημειωτικής». Σύμφωνα με τη «γραμματική του οπτικού σχεδιασμού», τα «σημαίνοντα», είναι μορφές όπως το σχήμα, η προοπτική και η γραμμή, καθώς και ο τρόπος που αυτές οι μορφές χρησιμοποιούνται για να πραγματωθούν τα νοήματα, τα «σημαίνόμενα», στη δημιουργία των σημείων.⁶²⁸ Το σημαίνον (η μορφή) και το σημαίνόμενο (νόημα) είναι

⁶²⁵ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 91.

⁶²⁶ Barthes, R., Το Φωτογραφικό Μήνυμα, Communications, 1, 1961, στο *Εικόνα - Μουσική Κείμενο*, Σπανός, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Πλέθρον, 1997, σ. 27

⁶²⁷ Το γλωσσικό σημείο σύμφωνα με τον Saussure, συνδέει μία έννοια με μια ακουστική εικόνα. Η Παυλίδου (1987) βασιζόμενη στον Saussure γράφει, «Ανάμεσα στις δύο αυτές πλευρές του γλωσσικού σημείου, γνωστές και ως σημαίνόμενο – σημαίνον, περιεχόμενο – έκφραση, υφίσταται ένας άρρηκτος δεσμός που μπορεί να αιτιολογηθεί με παραπομπή στα χαρακτηριστικά τους: είναι αυθαίρετος, βασίζεται μόνο στην κοινωνική σύμβαση, αλλά και για τον ίδιο ακριβώς λόγο ισχύει δεσμευτικά για κάθε άτομο του κοινωνικού συνόλου». Παυλίδου, Θ., *Γλωσσολογία II. Επίπεδα της Γλωσσικής Ανάλυσης*, Θεσ/νίκη, Υπηρεσία Δημοσιευμάτων, Α.Π.Θ., 1987, σ. 8.

⁶²⁸ Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σσ. 48-51

σχετικά ανεξάρτητα μεταξύ τους και ο δημιουργός του «σημείου» αναλαμβάνει να τα συνταιριάζει κατάλληλα μεταξύ τους με σκοπό το ενιαίο νοηματοδοτούμενο σύνολο.

Η ιδιότητα και η λειτουργία ενός στοιχείου της εικόνας καθορίζεται από τη μορφή του και από τις σχέσεις του με τα άλλα, αφού δε βλέπουμε ποτέ ένα στοιχείο μόνο του αλλά ως σύνολο των νοημάτων των μερών που διεπιδρούν και επηρεάζουν το ένα το άλλο. Μία σύνθεση μπορεί να περιέχει λίγα επιμέρους στοιχεία και να φαίνεται απλή ή περισσότερα και να διακρίνεται από μια ποικιλία. Η απλούστερη σύνθεση σε ένα ζωγραφικό έργο είναι μια μαύρη κουκκίδα στην επιφάνεια (σχέση δυο στοιχείων). Όσο αυξάνονται τα στοιχεία, πολλαπλασιάζονται και οι μεταξύ τους σχέσεις. Οι σχέσεις αυτές μπορεί να παραπέμπουν στους εικονογραφικούς κώδικες που συνδέονται με τη γνώση των σχέσεων από τον πραγματικό κόσμο που βρίσκεται έξω από το κείμενο,⁶²⁹ στο ιστορικό και κοινωνικό *συγκείμενο* της εποχής.

Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να διευκρινίσουμε ότι ο όρος *συγκείμενο* (“context” κατά το Genette (1991))⁶³⁰ στην παρούσα διατριβή αναφέρεται στις εξωκειμενικές αναφορές του κειμένου, δηλαδή, στο ευρύτερο κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο κατά το οποίο συντελείται η δημιουργία του έργου. Επιπροσθέτως, η χρήση του όρου *συγκείμενο* πέρα από τις εξωκειμενικές προβολές στο κοινωνικο-πολιτισμικό *περι-κείμενο*, αναφέρεται και «στο ίδιο το κείμενο». Το πιο είναι και το πιο σημαντικό, όπως άλλωστε υποστηρίζει και ο Nodelman (1988/2009), «Ο βαθμός στον οποίο οι λέξεις επηρεάζουν την κατανόηση των εικόνων».⁶³¹

Τα «οπτικά σύμβολα ή σχήματα» που χρησιμοποιεί η εικόνα προκειμένου να αποδώσει το νόημά της, προσφέρονται όχι μόνο ως «οπτική εμπειρία» για τους αναγνώστες, αλλά αποτελούν μέσα μύησης στον πολιτισμό.⁶³² Διότι ο τρόπος που γίνεται κατανοητό το νόημα ενός βιβλίου, είναι πολιτισμικά και ιστορικά συγκεκριμένος.⁶³³

⁶²⁹ Η Κουζέλη γράφει ότι, «Ο Moebius διαχωρίζει τους εικονογραφικούς (*iconographie*) κώδικες από τους γραφικούς (*graphic*) κώδικες. Προσδιορίζει ως γραφικούς εκείνους τους κώδικες που στοχεύουν στην ενίσχυση της κατανόησης, εκ μέρους του αναγνώστη, των γεγονότων και των συγκινήσεων που λαμβάνουν χώρα μέσα στο κείμενο. Ως εικονογραφικούς δε, προσδιορίζει εκείνους που παραπέμπουν σε σχέσεις γεγονότων και συγκινήσεων που ενυπάρχουν ως προηγούμενη γνώση του αναγνώστη από τον κόσμο που υπάρχει έξω από το κείμενο». Κουζέλη, Χ., *Κείμενο και Εικόνα: Το Παιχνίδι των Αποστάσεων. Η Εικονογράφηση των Βιβλίων της Π. Σ. Δέλτα*, Διδακτορική διατριβή, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος: 2005, σ. 43.

⁶³⁰ Genette, G., “Introduction to the Paratext”, *New Literary History*, Maclean, M., (Μτφ.), vol. 22 (2), 1991, σσ. 261-272.

⁶³¹ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 166.

⁶³² Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 72.

⁶³³ Lewis, D., 2001, ό.π., σ. 120.

Έτσι, «οι σημασίες τους ανήκουν στην κουλτούρα και όχι σε συγκεκριμένους σημειωτικούς τρόπους».⁶³⁴ Βασιζόμενοι σε αυτό θεωρούμε πως η ειδική σύμβαση των οπτικών συμβόλων υποστασιοποιεί συγκριμένες αξίες-ιδεολογίες και η αναγνώριση και η κατανόησή τους καθορίζεται από το συμβατικό κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς στο οποίο ανήκουν. Για παράδειγμα, η προσφορά ενός κόκκινου λουλουδιού στους δυτικούς πολιτισμούς είναι ένδειξη αγάπης και φροντίδας, ο σταυρός ερμηνεύεται ως το χριστιανικό έμβλημα, το κόκκινο χρώμα θυμός και απειλή.⁶³⁵

Τα νοήματα των γραμμών και των σχημάτων προκύπτουν αφενός από ιδιότητες που τους αποδίδονται βάσει του κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου αναφοράς τους αφετέρου από όμοιες ιδιότητες που διακρίνονται σε αντικείμενα του περιβάλλοντος (το φυσικό και το τεχνητό, ως αποτέλεσμα της ανθρώπινης παρέμβασης και πολιτισμού).⁶³⁶ Για παράδειγμα, η μπάλα είναι στρόγγυλη, όπως και ο ήλιος και το φεγγάρι. Η επιφάνεια του τραπεζιού τετράγωνη, ο ουρανοξύστης ορθογώνιος και πολύ ψηλός.⁶³⁷

Εξάλλου, η σχεδιαστική λειτουργία των εικονογραφημένων βιβλίων δεν ακολουθεί το γραμμικό σχέδιο ούτε τη φωτογραφική αναπαράσταση της ορατής πραγματικότητας. Αντιθέτως, κινείται στο πλαίσιο ενός «καινοφανούς φανταστικού χώρου»,⁶³⁸ σύμφωνα με τον οποίο η εικόνα επικοινωνεί στοιχεία από τον πραγματικό κόσμο, χωρίς να τα αναπαράγει με απόλυτη πιστότητα, αλλά φιλοτεχνημένα «με μη πραγματικές συντάξεις σε φανταστικές μεταξύ τους σχέσεις».⁶³⁹ Επιπλέον προκύπτει και μία τρίτη περίπτωση, αναγνώρισης και νοηματοδότησης των εικόνων, σύμφωνα με την οποία η γλώσσα της εικόνας στηρίζεται και σε αυθαίρετες συμβάσεις με τις οποίες ο αναγνώστης-θεατής χρειάζεται να εξοικειωθεί, προκειμένου να καταφέρει να τις αποκωδικοποιήσει.

Σε αυτή την περίπτωση, σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2001), η συναγωγή των συμπερασμάτων προκύπτει από «υπαινιχτικά οπτικά στοιχεία», «η κατανόηση των οποίων προϋποθέτει το συνδυασμό πολλών διαφορετικών σημείων [...] το μέγεθος, το είδος, τη

⁶³⁴ Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 43.

⁶³⁵ Serafini, F., 2009, ό.π., σ. 14.

⁶³⁶ Ρουντζούνη -Μπίκα, Α., «Σχέσεις Εννοιών Χώρου και Αντικειμένων στην Εικονογραφική Πραγματικότητα του Παιδικού Βιβλίου για την Προσχολική Ηλικία», στο Τζαφεροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, Τ. Α., Αθήνα: Καστανιώτης, 2001, σσ. 237-248.

⁶³⁷ Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 117.

⁶³⁸ Ασωνίτης, Α., *Η Εικονογράφηση στο Βιβλίο Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2001, σ. 177-180.

⁶³⁹ Παρμενίδης, Γ., «Η Εικονογράφηση του Φανταστικού Χώρου», *Διαβάζω*, τ. 11, 1988, σσ. 233-236.

θέση, το χρώμα και τις σχέσεις των εικονιστικών στοιχείων». ⁶⁴⁰ Η Γιαννικοπούλου, έπειτα από έρευνα που πραγματοποίησε, με σκοπό να μελετήσει την αναγνωσιμότητα των εικόνων από παιδιά προσχολικής ηλικίας, καταλήγει στο συμπέρασμα, ότι τόσο τα αυθαίρετα όσο και τα συμβατικά στοιχεία των εικόνων, αναγνωρίζονται εύκολα από τα παιδιά. Εντούτοις, «οι κώδικες της εικονογράφησης, λιγότερο ή περισσότερο αυθαίρετοι δημιουργούν μια ολόκληρη αλυσίδα συμβάσεων και απαιτούν, χρόνο, προσοχή, και προσπάθεια». ⁶⁴¹

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, οι εικόνες λειτουργούν ως υπο-σύνολα του αξιακού και ευρύτερου πολιτισμικού περιβάλλοντος. Η νοηματοδότηση του περιεχομένου των ειδικών συμβάσεων τους, στηρίζεται στις ικανότητες των παιδιών να τις αξιολογούν, να τις ανατέμνουν και να τις συσχετίζουν με την «πραγματικότητα», με σκοπό να αναγνωρίσουν σε αυτές το κρυμμένο νόημα. Κατ' επέκταση ένα μεγάλο μέρος αυτής της οπτικής εκμάθησης επέρχεται έπειτα από εξάσκηση και ενασχόληση με τις συμβάσεις αυτές.

3.3.2.1 Γραμμές και Σχήματα

Ιδιαίτερα για τα πολύ μικρά παιδιά, προσχολικής ηλικίας, η λειτουργία της εικόνας διαδραματίζει πρωταρχικό ρόλο στην κατανόηση και ερμηνεία της ιστορίας, καθώς δεν έχουν κατακτήσει ακόμη τους κανόνες γραφής και ανάγνωσης. Η Doonan (1993), αναφέρει ότι στα εικονογραφημένα βιβλία για παιδιά, «κάθε σημάδι έχει τη σημασία του». ⁶⁴² Η σχεδιαστική ιδιότητα της γραμμής αξιοποιείται προκειμένου να αποδοθεί η *κίνηση*, η *σκίαση* ενώ συχνά λειτουργεί ως *περίγραμμα* με σκοπό την οριοθέτηση των αντικειμένων μεταξύ τους ή τη *μοντελοποίηση*. ⁶⁴³

Ο τρόπος με τον οποίο θα χειριστεί ο δημιουργός την ιδιότητα της γραμμής επηρεάζει και τη συνολική νοηματοδότηση καθώς και τα συναισθήματα του αναγνώστη. Έτσι, οι

⁶⁴⁰ Γιαννικοπούλου, Α., «Εικονογραφημένα Παιδικά Βιβλία: Η Αναγνωσιμότητα των Εικόνων Από Παιδιά Προσχολικής Ηλικίας», Τζαφεροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, Τ. Α., Αθήνα: Καστανιώτης, 2001, σσ.249-273.

⁶⁴¹ Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στη Ρόδο το χρονικό διάστημα Νοεμβρίου-Δεκεμβρίου 1998, σε νηπιαγωγεία της πόλης. Με δείγμα ογδόντα τρία νήπια. Για τις ανάγκες της μελέτης χρησιμοποιήθηκαν γνωστά εικονογραφημένα βιβλία της περιόδου 1984-1998.

⁶⁴² Doonan, J., *Looking at the Pictures in Picturebooks*, Thimble Press: 1993, σ. 12.

⁶⁴³ Lewis, D., 2001, ό.π., σσ. 103-104.

ευθείες γραμμές, οι οριζόντιες, οι κάθετες, οι διαγώνιες, οι επίπεδες, οι λεπτές ή οι χοντρές διαμορφώνουν διαφορετικά συναισθήματα.⁶⁴⁴

Οι ευθείες και απαλές γραμμές αποδίδουν «αισθήματα γαλήνης και ηρεμίας».⁶⁴⁵ Τα λεία επίπεδα, τα στρογγυλά και καμπύλα σχήματα, αντίστοιχα. «Τα κάθετα σχήματα είναι πιο ζωντανά και ενεργητικά, δείχνουν μια προσπάθεια να φτάσουν τα ύψη ή τον ουρανό». «Τα διαγώνια είναι δυναμικά και υπονοούν κίνηση ή ένταση».⁶⁴⁶ Οι διακεκομμένες και «τρεμουλιαστές»⁶⁴⁷ γραμμές συμβολίζουν το τρέμουλο της φωνής, τον πόνο, το κρύο ή τον τρόπο.⁶⁴⁸

Η νοηματοδότηση που προκύπτει από τους παραπάνω οπτικούς κώδικες, ποικίλλει ανάλογα με τα συσχετιζόμενα σύμβολα ή αντικείμενα της εικόνας. Σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2001), «*η προσθήκη γραμμών σε ένα ξυπνητήρι δηλώνει ήχο, σε ένα αυτοκίνητο κίνηση, στο φρεσκοψημένο γλυκό ευωδία, στον Αστερίζ που μόλις ήπια το φίλτρο δύναμη, στο μαγνήτη μαγνητική ενέργεια, στο αναμμένο τζάκι θερμότητα και δίπλα στο χτυπημένο γόνατο υποδηλώνει πόνο*».⁶⁴⁹

Εξαιρετικά χρήσιμη αποδεικνύεται η λειτουργία της γραμμής, προκειμένου να αποδοθεί απεικονιστικά η κίνηση, σε μία στατική και δισδιάστατη επιφάνεια χαρτιού. Ο Nodelman (1988/2009) παρατηρεί ότι, «*Συνήθως, διαβάζουμε τις εικόνες, από αριστερά προς τα δεξιά, όπως έχουμε μάθει να διαβάζουμε το έντυπο υλικό*». Υποθέτουμε ότι αν οι φιγούρες των χαρακτήρων που είναι στραμμένες προς τα δεξιά κινούνται εμπρός. Κατ' επέκταση η δράση εξελίσσεται από αριστερά προς τα δεξιά.⁶⁵⁰

Ο Nodelman (1988/2009) χρησιμοποιεί μία ρήση του Barthes (1985) «*Το κωμικό χρειάζεται κίνηση, δηλαδή επανάληψη ή σύμβολα που αναπαριστούν κίνηση. Αυτές τις δύο “συν-υποδηλώσεις” δεν τις διαθέτει η φωτογραφία*».⁶⁵¹ Με σκοπό να τονίσει την αναγκαιότητα της επανάληψης (που δημιουργεί το κωμικό), ως αίσθηση της χρονικής αλληλουχίας των γεγονότων. Ο ίδιος συμπληρώνει πως, «*Η ακολουθία χαρακτηρίζεται από επανάληψη, εικόνες των ίδιων χαρακτήρων σε διαφορετικές στάσεις ή των ίδιων*

⁶⁴⁴ Bang, M., *Picture This. How Pictures Work*, San Francisco: SeaStar Books, 2000, σ. 41-46.

⁶⁴⁵ Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 116.

⁶⁴⁶ Σιβροπούλου, Ρ., *Ταξίδι στον Κόσμο των Εικονογραφημένων Μικρών Ιστοριών*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, σ. 130.

⁶⁴⁷ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 122.

⁶⁴⁸ Doonan, J., 1993, ό.π., σ. 13.

⁶⁴⁹ Γιαννικοπούλου, Α., 2001, ό.π., σ. 252.

⁶⁵⁰ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 210,

⁶⁵¹ Barthes, R., *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Howard, R., (Μτφ.), New York: Hill and Wang-Farrar, Straus and Giroux, 1985, σ. 14. Στο Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σσ. 241-242.

σκηνικών κάτω από διαφορετικές συνθήκες, για να δοθεί η αίσθηση συνεχόμενης δράσης. Και η εικόνα μπορεί να μεταδώσει την κίνηση και το πέρασμα του χρόνου υπονοώντας ό,τι δεν μπορεί να απεικονίσει». Και αυτό επιτυγχάνεται «μέσω της χρήσης συμβάσεων, μέσω «συμβόλων» που αναπαριστούν κίνηση».⁶⁵² Για παράδειγμα, «γραμμές κίνησης», το σύννεφο του καπνού, μαλλιά ή και υφάσματα που κυματίζουν. Καθώς και «μισοτελειωμένες πράξεις», πόδια σηκωμένα ή τεντωμένα στον αέρα, δηλώνουν κίνηση.⁶⁵³

Άρα, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο όπως δείξαμε και παραπάνω, αποτελεί είδος *δια-ειδολογικό*. Χαρακτηρίζεται από μια εξαιρετική ευελιξία στο να δέχεται και να αφομοιώνει στοιχεία από άλλα λογοτεχνικά είδη, εν προκειμένω από το χώρο των κόμικς. Έτσι, παρατηρείται η εμφάνιση συμβάσεων από το χώρο αυτό στο εικονογραφημένο βιβλίο, οι οποίες αποκωδικοποιούνται κατά περίπτωση σύμφωνα με το αρχικό πλαίσιο αναφοράς από όπου και προέρχονται.⁶⁵⁴

Πιο συγκεκριμένα, η κίνηση με τη συνεπικουρική λειτουργία της γραμμής, υπονοεί δράση, ενέργεια και εξέλιξη. Οι γραμμές συνοδεύουν τις χειρονομίες, με έμφαση στις βίαιες *χειρονομίες* ή αυτές που επιδιώκουν να αποδώσουν έντονη δραστηριότητα, ακολουθώντας τη γραμμική πορεία του σώματος. Στο πλαίσιο αυτό, οι ευθείες γραμμές δηλώνουν τρέξιμο, οι σπирάλ (ελικοειδείς) ερμηνεύουν τη βίαιη πτώση και οι κυματοειδείς τα χοροπηδητά.⁶⁵⁵ Επίσης, η χρήση του καπνού, αποτελεί οπτική κινησιολογική αναπαράσταση (με εν δυνάμει κωμικά αποτελέσματα), της λεκτικής μεταφοράς «Έγινε καπνός!».⁶⁵⁶

Καθώς το σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο, χαρακτηρίζεται πλέον για την πολυτροπική μετάδοση πληροφοριών, εκμεταλλεύεται την επικοινωνιακή δύναμη των οπτικών σχημάτων, επιτείνοντας και πολλαπλασιάζοντας την εκφραστική τους δύναμη.⁶⁵⁷ Χαρακτηριστική περίπτωση, αποτελούν τα «μπαλόνια ομιλίας»,⁶⁵⁸ σύμφωνα

⁶⁵² Ο.π., σ. 241-242.

⁶⁵³ Σιβροπούλου, Ρ., 2003, ό.π., σ. 116.

⁶⁵⁴ Lewis, D., 2001, ό.π., σ. 103.

⁶⁵⁵ Γιαννικοπούλου, Α., 2001, ό.π., σ. 263.

⁶⁵⁶ Η Γιαννικοπούλου παρατηρεί ότι, συμβάσεις όπως αυτή (Έγινε καπνός), λόγω συχνής χρήσης, ειδικά στα κόμικς, δεν λειτουργούν χιουμοριστικά, διότι τείνουν να «αποκτήσουν παγιωμένη τυπικότητα των παγωμένων μεταφορών (*frozen metaphor*) της γλώσσας». Γιαννικοπούλου, Α., «Το Χιούμορ της Εικόνας στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», *Κείμενα*, τ. 1. Νοέμβριος 2004, 1-22. <http://keimena.ece.uth.gr/arthra/tefxos1>.

⁶⁵⁷ Η συνεχής ανάπτυξη των τεχνολογικών εξοπλισμών, συνέβαλε καθοριστικά στην εμφάνιση νέων μορφών «πολυγραμματισμού» (*multiliteracies*) στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Anstey, M., Bull, G., “Developing New Literacies. Responding to Picturebooks in Multiliterate Ways” στο Evans, J., (eds.), *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*,

με τα οποία, οι λέξεις μπορούν να λειτουργήσουν ως οπτικά αντικείμενα μέσα στην εικόνα. Σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2004), «*Το οβάλ πλαίσιο πιστοποιεί ότι πρόκειται για απευθείας διάλογο, ενώ τα ορθογώνια παραπέμπουν σε αφηγητή που εκφράζεται σε πλάγιο λόγο*».[...] «*Ο τρόπος σύνδεσης του 'μπαλονιού' με τον ήρωα στον οποίο αποδίδεται, καθορίζει πλήρως αν πρόκειται για εκφρασμένα λόγια ή 'κρυφές σκέψεις' μια σειρά μπουρμπουλήθρες παραπέμπουν σε κρυφούς συλλογισμούς, ενώ μια οξεία απόφυση πιστοποιεί ότι πρόκειται για λόγια και υποδεικνύει το πρόσωπο ή τα πρόσωπα που τα εκφέρουν*».⁶⁵⁹

Ενδιαφέρουσες εικονογραφικές διαστάσεις αποκτά και η «οπτική ακρόαση των ήχων»,⁶⁶⁰ η οποία επιτυγχάνεται τόσο με τη βοήθεια των γραμμών (μεγάλες γραμμές-δυνατός ήχος, τεθλασμένες γραμμές-ενοχλητικός ήχος) όσο και των συσχετιζόμενων συμβόλων. Για παράδειγμα: νότες, μουσικό κλειδί, πεντάγραμμο, μουσικά όργανα. Επίσης, με τη βοήθεια ηχοποιήτων λέξεων (όπως για παράδειγμα: πλάτς, πλούτς, μπάμ, μπούμ, ταρα τα τααα) που έχουν εισχωρήσει και ενταχθεί οργανικά στην εικονογράφηση, ως φυσική προέκταση των ηχογόνων πηγών, μιμούνται ακόμη και τη φορά του ήχου.⁶⁶¹

3.3.2.2 Οι Λειτουργίες του Χρώματος

Οι λειτουργίες των χρωμάτων είναι πολυποίκιλες. Ιδιαίτερα στις σύγχρονες κοινωνίες, όπου οι άνθρωποι δέχονται καταγισμό οπτικών πληροφοριών η σημειολογία του χρώματος διευρύνεται και εξελίσσεται,⁶⁶² με σκοπό να αξιοποιείται πολλαπλά ακόμη και στο χώρο των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων. Το χρώμα αποτελεί μέρος της

London & New York: Routledge, 2009, σσ. 26-43. Το παιδικό βιβλίο, βαλλόμενο από πολυμεσικές και υπερκείμενες επιρροές, αλλάζει μορφή στον έντυπο λόγο (print) και η μέχρι πρότινος απλή σχέση συνεργασίας ή συνύπαρξης κειμένου-εικόνας τροποποιείται και επεκτείνεται. Γιαννικοπούλου, Α., «Όταν η Λογοτεχνία συναντά την Τεχνολογία: Πολυμεσικά και Υπερκειμενικά στοιχεία σε Βιβλία για Μικρά Παιδιά», στο Κατσίκη-Γκίβαλου, Α., (επιμ.), *Η Λογοτεχνία Σήμερα: Όψεις, Αναθεωρήσεις, Προοπτικές*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2004, σσ. 362-367.

⁶⁵⁸ Yannicopoulou, A., "The Visual Meanings of Written Texts: The Puns", *International Journal of Learning*, vol. 10, 2003, σσ.1-10.

⁶⁵⁹ Γιαννικοπούλου, Α., Παπαδοπούλου, Μ., «Η Εικόνα του Γραπτού Μηνύματος σε Κείμενα που Διαβάζουν τα Παιδιά: Παραδείγματα από Βιβλία, Εφημερίδες, Κόμικς και Περιβάλλοντα Γραπτό Λόγο», στο Παπούλια-Τζελέπη, Π., Τάφα, Ε., (Επιμ.), *Γλώσσα και Γραμματισμός στη Νέα Χιλιετία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2004, σσ. 81-98.

⁶⁶⁰ Ο.π., σ. 90.

⁶⁶¹ Γιαννικοπούλου, Α., 2001, ό.π., σ. 264-268.

⁶⁶² Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 352.

συνολικής σύνθεσης της εικόνας ενός βιβλίου και σύμφωνα με τα όσα ορίσαμε αρχικά, διαθέτει την ικανότητα να διαμορφώνει στάσεις και προσδοκίες στον αναγνώστη-θεατή.

Οι «συμβατικές σημασίες των χρωμάτων», κατά τον Nodelman (1988/2009), «είναι δύο ειδών: εκείνες όπως το κόκκινο στα φώτα της τροχαίας, που είναι απλά αυθαίρετες και πολιτισμικές, και εκείνες που συνδέουν συγκεκριμένα χρώματα με συγκεκριμένα αισθήματα».⁶⁶³ Η δίσχημη αφηγηματική λειτουργία των χρωμάτων, λοιπόν, διατελείται ταυτόχρονα σε δύο επίπεδα: 1) στο γνωστικό και 2) στο συγκινησιακό, συντελώντας έτσι στη διαμόρφωση της επικοινωνιακής αφηγηματικής διαδικασίας.⁶⁶⁴

Οι Kress και van Leeuwen (1996/2010), αναφέρονται σε τρεις «επικοινωνιακές λειτουργίες» για το χρώμα:

1) Στην *ιδεολογική/ αναπαραστατική λειτουργία*, όπου «το χρώμα σαφέστατα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να υποδηλώσει ανθρώπους, τόπους, πράγματα καθώς και τάξεις ανθρώπων, τόπων και πραγμάτων και πιο γενικές ιδέες». Για παράδειγμα, τα χρώματα των σημαιών υποδηλώνουν κράτη. Επίσης, ποικίλοι χρωματικοί συνδυασμοί αξιοποιούνται για την αναγνωσιμότητα μεγάλων εταιριών και τη διαμόρφωση της μοναδικής ταυτότητας κάποιου brand name. Στους γεωγραφικούς χάρτες, η σημειολογία του χρώματος χρησιμοποιείται για να διαχωρίσουμε τους ωκεανούς, τα ποτάμια, την καλλιεργήσιμη γη, τις ερήμους, τις ηπείρους και ούτω καθεξής. Επίσης, η *ιδεολογική/ αναπαραστατική λειτουργία* του χρώματος συνδέεται και με τις στολές των εργαζομένων, υποδηλώνοντας το σώμα των ενόπλων δυνάμεων ή το χώρο εργασίας. Για παράδειγμα, το μπλε για την αεροπορία, το λευκό για το ναυτικό, το χακί για το πεζικό, το κόκκινο για την πυροσβεστική, οι λευκές ρόμπες για τους γιατρούς και τις νοσοκόμες.⁶⁶⁵

2) Στη *διαπροσωπική λειτουργία*, η οποία συσχετίζεται πρωταρχικά με την ικανότητα των χρωμάτων να διαμορφώνουν συναισθήματα, επηρεάζοντας τη συνολική νοηματοδότηση της αφήγησης. Ωστόσο, η *διαπροσωπική επικοινωνιακή λειτουργία* του χρώματος, δεν περιορίζεται μόνο στο συναίσθημα. Σύμφωνα με τους Kress και van Leeuwen (1996/2010), «το χρώμα αναπαριστά, προβάλλει, διευκολύνει ή δομεί κοινωνικές σχέσεις –είναι διαπροσωπικό». «Οι άνθρωποι το χρησιμοποιούν για να παρουσιάσουν τον εαυτό τους και τις αξίες που προσβέδουν». Πιο συγκεκριμένα, με τις χρωματικές επιλογές ντυσίματος, η διαπροσωπική λειτουργία που διαμορφώνεται ποικίλλει.⁶⁶⁶

⁶⁶³ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 105.

⁶⁶⁴ Σιβροπούλου, P., 2003, σ. 151.

⁶⁶⁵ Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 349.

⁶⁶⁶ Ό.π., σ. 350.

3) Στην *κειμενική λειτουργία*, η οποία προωθεί τη «συνοχή των κειμένων». Είτε διαχωρίζοντας τις θεματικές ενότητες είτε τα επίπεδα δυσκολίας είτε με σκοπό να επιστήσσει την προσοχή.⁶⁶⁷

Οι λειτουργίες αυτές κατά τους Kress και van Leeuwen (1996/2010), εκπληρώνονται ταυτόχρονα. Ωστόσο, η αποκωδικοποίηση των νοημάτων για τα χρώματα, συσχετίζεται με την κουλτούρα και το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο ανήκουν και από το οποίο παράγονται. Η κουλτούρα λειτουργεί ως διαμεσολαβητικός μοχλός ερμηνείας, ώστε να είναι ευκολότερα προσβάσιμη η πληροφορία αυτή στα αναγνωστικά κοινά.⁶⁶⁸

Ο Sipe (2011), αναφέρεται στη λειτουργία των χρωμάτων, ως πολιτισμικά και κοινωνικά προσανατολισμένα προϊόντα και σύμφωνα με αυτό, παρατηρεί ότι το *μπλε* σχεδόν διεθνώς έχει συνδεθεί με τη μελαγχολία και την ηρεμία. Τα μουντά χρώματα, με έμφαση στο *γκρι* και το *μαύρο*, έχουν συνδεθεί με το πένθος στις κοινωνίες του δυτικού πολιτισμού, σε αντικατάστασή τους με το λευκό σε χώρες της Ασίας.⁶⁶⁹

Η σημειολογία του χρώματος, είτε ακολουθεί συμβατικές είτε αυθαίρετες κοινωνικές συμβάσεις, διαθέτει την πολυσημαντική ιδιότητα να κυριαρχεί στο εικονογραφημένο βιβλίο, με σκοπό να μεταδώσει πολυτροπικά τα μηνύματά του. Άλλοτε διαμορφώνοντας τη συνολική ατμόσφαιρα του βιβλίου, καθοδηγώντας έτσι τη συναισθηματική διάθεση των αναγνωστών και άλλοτε ως στοιχείο χαρακτηρολόγησης λειτουργώντας αποκαλυπτικά για την προσωπικότητα του ήρωα.⁶⁷⁰

Στο πλαίσιο αυτό, το *κόκκινο* συμβατικά παραπέμπει στην ένταση και τη ζεστασιά, άλλοτε πάλι λειτουργεί ως απαγόρευση –από τα κόκκινα φανάρια της οδικής κυκλοφορίας- και άλλοτε λιγότερο συμβατικά στο θυμό.⁶⁷¹ Το *πράσινο*, εύλογα έχει συνδεθεί με τη φύση, την «ανάπτυξη» και τη «γονιμότητα». Αντίστοιχα, το *καφέ* είναι το χρώμα της γης και ο συνδυασμός καφέ – πράσινο, δίδει την αίσθηση της φυσικής ισορροπίας και «αφθονίας».⁶⁷² Το *κίτρινο*, τόσο μονοχρωματικά όσο και συνδυαστικά με το κόκκινο και το πορτοκαλί, «ενσταλάζουν χαρά και πλούτο».⁶⁷³ Τα μουντά χρώματα:

⁶⁶⁷ Ο.π., σ. 351.

⁶⁶⁸ Ο.π., σ. 353.

⁶⁶⁹ Sipe, L., “The Art of Picturebook”, στο Wolf, S., Coats, K., Enciso, P., Jenkins, C., *Handbook of Research on Children’s and Young Adult Literature*, New York & London: Routledge, 2011, σσ. 238-252.

⁶⁷⁰ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, σ. 123.

⁶⁷¹ Ο.π., σσ. 123-124.

⁶⁷² Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 107.

⁶⁷³ Kandinsky, W., *Για το Πνεύμα στην Τέχνη*, Παράσχης, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Νεφέλη, 1981, σ. 80.

μαύρο, γκρι, μωβ, δημιουργούν μία παράξενα μυστηριώδη ατμόσφαιρα.⁶⁷⁴ Πιο συγκεκριμένα, το *γκρι* έχει συνδεθεί με την ερημιά, την απομόνωση και την εγκατάλειψη. Το *μωβ* ή *βιολετί* στα παιδικά βιβλία συνδέεται με τη φαντασία, όπου νεράιδες, ξωτικά, μάγισσες και πλάσματα από κόσμους αλλοτινούς συναντώνται και διαμορφώνεται μία εξαιρετικά υποβλητική ατμόσφαιρα.⁶⁷⁵

Ενώ, το επιβλητικό *μαύρο* και το αγνό *λευκό* είναι στερεοτυπικά συνδεδεμένα με τους καλούς και κακούς, τους ήρωες και αντιήρωες των παιδικών βιβλίων, αντίστοιχα.⁶⁷⁶ Η ίδια στερεότυπη αντίληψη συνοδεύει τη χρωματική επιλογή του *ροζ*, το οποίο λειτουργεί ως σεξιστικό χαρακτηρισολογικό σχόλιο και αναπαράγει «το γνωστό κλισέ της γλυκιάς ξανθιάς πριγκίπισσας». Η εικονογραφική αυτή επιλογή, λειτουργεί ως εμβόλιμο εικονογραφικό σχόλιο, ιδεολογικά κατευθυνόμενο από τις σύγχρονες επιρροές της Barbie.⁶⁷⁷

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες διαστάσεις, αποκτούν οι χρωματικοί συνδυασμοί που καλλιεργούν αντιθέσεις.⁶⁷⁸ Οι *χρωματικές αντιθέσεις*, συχνά παράγουν ενέργεια, ένταση και ενθουσιασμό. Ωστόσο, ο Nodelman (1988/2009) σημειώνει πως «οι εικόνες που χρησιμοποιούν πολλά διαφορετικά χρώματα δεν είναι απαραίτητα ζωντανές».⁶⁷⁹ Η αισθητηριακή επίδραση της εικαστικής δημιουργίας ποικίλλει ανάλογα με τις συνδυαστικές επιλογές των «αποχρώσεων», του «τόνου» και της «έντασης» των χρωμάτων. Η *απόχρωση* (hue), αφορά στις ταξινομήσεις κατά μήκος του χρωματικού φάσματος. Για παράδειγμα, όταν λέμε το μπλε χρώμα, αναφερόμαστε στην απόχρωση. Ο *τόνος* (tone), συσχετίζεται με τη φωτεινότητα ή τη σκοτεινότητα των χρωμάτων, ανοιχτό μπλε ή σκούρο μπλε. Η οποία διαμορφώνεται ανάλογα με την ποσότητα ανάμειξης λευκού ή μαύρου χρώματος.⁶⁸⁰

Τέλος, η *ένταση* (saturation) δημιουργεί τις ζωντανές ή μουντές αποχρώσεις και τα χρώματα με μεγάλη ένταση ονομάζονται «δυναμικά» ή «σκληρά»⁶⁸¹. Ακόμη και χρώματα τα οποία έχουν συνδεθεί με καθόλα θετικές συναισθηματικές επιρροές, όπως το κίτρινο για παράδειγμα, όπου η μεγάλη ένταση μπορεί να έχει ενοχλητική αισθητηριακή

⁶⁷⁴ Doonan, J., *Looking at Pictures in Picture Books*, Great Britain: Thimble Press, 1995, σ. 31.

⁶⁷⁵ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 109.

⁶⁷⁶ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, σ. 95.

⁶⁷⁷ Ό.π., σ. 124.

⁶⁷⁸ Σιβροπούλου, Ρ., 2003, σ. 144 και υποσ. 8.

⁶⁷⁹ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 113.

⁶⁸⁰ Sipe, L., 2011, ό.π., σ. 242.

⁶⁸¹ Doonan, J., 1995, σ. 31.

επίδραση.⁶⁸² Η Doonan (1995), επισημαίνει ότι η ψυχολογική επιρροή των χρωμάτων επαφίεται περισσότερο στην ιδιότητα της έντασης και του τόνου και λιγότερο στο είδος της απόχρωσης.⁶⁸³

Ο Lewis (2001), αναφέρεται στη σχεδιαστική λειτουργία του χρώματος και στην ιδιότητά του να συσχετίζει ή να διαχωρίζει χαρακτήρες και αντικείμενα μεταξύ τους. Η ικανότητα των δημιουργών να προσελκύουν την προσοχή των αναγνωστών-θεατών σε συγκεκριμένα σημεία της εικόνας, με σκοπό να επικοινωνήσουν νευραλγικής σημασίας νοήματα, στηρίζεται σε μια σειρά αντιθέσεων που προκαλούν την αισθητηριακή προσκόλληση σε αυτά.⁶⁸⁴

Το ίδιο διαπιστώνει και ο Serafini (2009), ο οποίος αναλύει τη συμβολική λειτουργία των χρωματικών αντιθέσεων και επισημαίνει ότι οι αντιθέσεις που συνειδητά κατασκευάζουν οι δημιουργοί επισύρουν την προσοχή των αναγνωστών-θεατών σε συγκεκριμένα σημεία της εικόνας. Προκαλώντας τους έτσι να παρατηρήσουν και να εμπλακούν στην εικονιζόμενη αφήγηση με σκοπό να αποκωδικοποιήσουν τα υφέροντα νοήματα.⁶⁸⁵

Στο κεφάλαιο αυτό, αναφερθήκαμε σε ιδιότητες και λειτουργίες των χρωμάτων στο πλαίσιο μιας «πολιτιστικά κωδικοποιημένης εικονογραφικής δομής»,⁶⁸⁶ των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων. Επιδιώξαμε την ερμηνεία τους με βάση συμβατικές αλλά και αυθαίρετες κοινωνικές συμβάσεις, σύμφωνα με τα εργαλεία που διαθέτουμε από τη θεωρία και κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας και της γραμματικής του οπτικού σχεδιασμού. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναφερθούμε στη σχεδιαστική λειτουργία της εικόνας για την κατασκευή του χαρακτήρα και την παραγωγή χιουμοριστικών μηνυμάτων.

⁶⁸² Kandinsky, W., 1981, σ. 104.

⁶⁸³ Doonan, J., 1995, ό.π.

⁶⁸⁴ Lewis, D., 2001, ό.π., σσ. 104-106.

⁶⁸⁵ Serafini, F., “Understanding Visual Images in Picturebooks”, στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, 2009, σ. 19.

⁶⁸⁶ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 105.

3.3.2.3 Η Σχεδιαστική Λειτουργία των Συμβάσεων της Εικόνας στην Κατασκευή του Χαρακτήρα και στην Παραγωγή Χιουμοριστικών Μηνυμάτων.

Όπως αναφέραμε στην αρχή του κεφαλαίου, το νόημα της εικόνας είναι το αποτελεσματικό προϊόν του τρόπου αξιοποίησης από το δημιουργό των ειδικών συμβάσεων της, που διαμορφώνουν τη συνολική σύνθεση της εικόνας. Το «στυλ» του νοήματος που θα προκύψει, εν προκειμένω το χιουμοριστικό, επαφίεται στη σχεδιαστική αλληλεπίδραση που θα προκαλέσει ο δημιουργός αντλώντας από τις κατάλληλες συνδυαστικές επιλογές των προαναφερθέντων συμβάσεων. Αρχικά, θα αναφερθούμε στην κατασκευή του χαρακτήρα ως αποτέλεσμα σχεδιαστικής δημιουργίας και στη συνέχεια θα επιδιώξουμε να φωτίσουμε τις στρατηγικές που μετέρχονται οι εικόνες προκειμένου να αποδώσουν το χιουμοριστικό αποτέλεσμα.

Η γραμμή (βλ. 3.3.2.1, σ. 166) στο σχέδιο διαθέτει την ιδιότητα να λειτουργεί ως *περίγραμμα*: αυτή η χρήση της δημιουργεί το σχέδιο της φιγούρας και σε συνδυασμό με την προσθήκη *χρώματος* οδηγεί στη *μοντελοποίηση* του ήρωα. Ωστόσο, η χρήση της γραμμής που λειτουργεί ως περίγραμμα και διαγράφει το χαρακτήρα (άνθρωπο, ζώο, έμψυχο αντικείμενο) δεν υπάρχει στο φυσικό περιβάλλον.⁶⁸⁷ Διότι, η εικονογράφηση στα σύγχρονα παιδικά βιβλία, υπόκειται στις σχεδιαστικές επιταγές του «φανταστικού ρεαλισμού». Σύμφωνα με τον Ασωνίτη (2001), «*Η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει καινοφανείς σχεδιαστικούς χειρισμούς, οι οποίοι αφορούν στην επινόηση ιδιόμορφων και φανταστικών μορφών ζώων και ανθρώπων. Κυρίως αυτό συντελείται με την παραμόρφωση των ηρώων και του περιβάλλοντος χώρου, με στόχο τη δημιουργία μιας οπτικής διαφοροποιημένης απ' αυτή που συναντάμε στην καθημερινότητα*».⁶⁸⁸

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα παραπάνω, τόσο το σχέδιο όσο και οι χαρακτήρες ως μέρος του σχεδίου, διαθέτουν μια εν δυνάμει κωμική πλευρά.⁶⁸⁹ Έτσι, ο δημιουργός μπορεί χρησιμοποιώντας τις βασικές τεχνικές του χιούμορ, που ισχύουν για τη λεκτική τροπικότητα, να τις αξιοποιήσει κατάλληλα, προκειμένου να τις αποδώσει εικαστικά.⁶⁹⁰ Μία από αυτές είναι η ασυμβατότητα, η διαταραχή της νόρμας των καταστάσεων, η

⁶⁸⁷ Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Μ., *Κόμικς, Παιδί και Αστείο. Μια Ψυχαναλυτική Προσέγγιση ενός Σημειωτικού Είδους*, Αθήνα: Εξάντας, 2001, σ. 90.

⁶⁸⁸ Ασωνίτης, Α., 2001, ό.π., σ. 180.

⁶⁸⁹ Μπερξόν, Α., *Το Γέλιο. Δοκίμιο για τη Σημασία του Κωμικού*, Τομανάς, Β., (Μτφ.), Αθήνα: Εξάντας-Νήματα, 1998/1914, σσ. 23-24.

⁶⁹⁰ Γιαννικοπούλου, Α., 2004, ό.π., σ. 3.

οποία οπτικά μπορεί να αποδοθεί με την αμφισύνδεση δύο (ή και περισσότερων) φαινομενικά αντίθετων οπτικών στοιχείων.⁶⁹¹ Για παράδειγμα, μία γιαγιά που κάνει πατίνι. Το κωμικό αποτέλεσμα σε αυτήν την περίπτωση, προκύπτει από την ασυμβατότητα που αναδύεται εξαιτίας του ετερόκλητου συνδυασμού των δύο «οπτικά αντίθετων σχημάτων». Η νοηματοδότηση είναι κωμική, διότι ο αναγνώστης αξιολογεί αυτό που βλέπει και το συσχετίζει με την «πραγματική» του εμπειρία από τη ζωή, το συμβατικό κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς στο οποίο ανήκει το ίδιο.

Σύμφωνα με όσα δείξαμε στην προηγούμενη υπο-ενότητα, η εικόνα χρησιμοποιεί διάφορες συμβάσεις με σκοπό να μεταδώσει την κίνηση. Όταν η κίνηση συνοδεύεται από *υπερβολή* τότε η εξωτερίκευση της πληροφορίας που προκύπτει είναι κωμική. Το κωμικό αποτέλεσμα, από την υπερβολή αυτή, προβάλλει από τη «σύνδεση του αίτιου με το αιτιατό» η οποία αποδίδεται εικονογραφικά με γκριμάτσες, με χειρονομίες, με ένταση στο βλέμμα⁶⁹² ή όταν ο ήρωας κάνει κινήσεις ανεπαρκείς, σπάταλες, χωρίς αρμονία και με έντονη καθυστέρηση.⁶⁹³

Οι «χρωματικές ανατροπές»,⁶⁹⁴ είναι άλλη μια τεχνική που δημιουργεί χιουμοριστικό αποτέλεσμα. Για παράδειγμα, ο χαρακτήρας της μάγισσας στερεοτυπικά έχει συνδεθεί με μια συγκεκριμένη ενδυματολογική εμφάνιση, στην οποία κυριαρχούν οι σκούρες και μουντές αποχρώσεις. Η εικονογραφική εκδοχή αυτού του προσώπου με εξαιρετικά ζωνρά και ανοιχτά χρώματα αμφίεσης λειτουργεί ως έκπληξη για τους νεαρούς αναγνώστες.

Οι τεχνικές που μετέρχεται η εικονογράφηση προκειμένου να παρουσιάσει την προσωπικότητα (characterization) του χαρακτήρα, είναι ορισμένες φορές τόσο παραστατικές, που λειτουργούν ως «οπτικές μεταφορές». Για παράδειγμα, τα δολάρια στα μάτια από τη γνωστή εικόνα του Σκρουτζ, ερμηνεύεται ως οπτική μεταφορά της απληστίας.⁶⁹⁵

Οι χιουμοριστικές τεχνικές στις οποίες αναφερθήκαμε συνοπτικά παραπάνω, αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα των ποικίλων μέσων που χρησιμοποιούν οι δημιουργοί, με σκοπό να παραγάγουν χιουμοριστικά νοήματα. Σε καμία περίπτωση, δεν καλύπτουν όλες τις όψεις των χιουμοριστικών φαινομένων της εικονογράφησης που

⁶⁹¹ Βλ. σχετικά 1.1.3.

⁶⁹² Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Μ., 2001, ό.π., σ. 84.

⁶⁹³ Λαλούμης, Δ., «Ψυχοκοινωνιολογία του Κωμικού: Μια νέα Θεώρηση», *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, Τ. 6ος, τ. 30, 2001, σσ. 189-191.

⁶⁹⁴ Γιαννικοπούλου, Α., 2004, ό.π., σ. 3.

⁶⁹⁵ Γιαννικοπούλου, Α., 2001, ό.π., σ. 254.

εμφανίζονται στα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα. Τις λειτουργίες αυτές θα επιδιώξουμε να αναδείξουμε στις κατηγορίες ανάλυσης των παιδικών βιβλίων της εξέτασης στο δεύτερο μέρος της παρούσας διατριβής.

3.4 Το Παρακείμενο

Το *παρακείμενο* (paratext) σύμφωνα με το Genette (1991), είναι ένα σύνολο ετερόκλητων στοιχείων ως προς το είδος και τη θέση τους στο βιβλίο, που συνοδεύουν την κειμενική αφήγηση και λειτουργούν μεταξύ άλλων και ως μέσο “γνωριμίας” του αναγνώσματος με το μικρό παιδί.⁶⁹⁶

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με το Genette (1991) το «παρακείμενο», είναι το «κατώφλι» (threshold) ή ο «προθάλαμος» (vestibule) που λειτουργεί ως μέσο «διεκπεραίωσης» (transaction) ανάμεσα στο εξωκειμενικό και εσωκειμενικό περιβάλλον του βιβλίου, γεγονός που διευκολύνει την πρόσβαση του παιδιού σε αυτό.⁶⁹⁷ Στο παρακείμενο συγκαταλέγονται το εξώφυλλο, το οπισθόφυλλο, τα εσώφυλλα (ταπετσαρίες), το βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα και του εικονογράφου, ο τίτλος, τα στοιχεία έκδοσης, πιθανές αφιερώσεις, η σελιδαρίθμηση και ούτω καθεξής.

Η Γιαννικοπούλου (2008), διευκρινίζει ότι η εικονογράφιση δε συμπεριλαμβάνεται στο παρακείμενο, διότι δε συνοδεύει απλώς το κείμενο -όπως αρχικά ορίσαμε τη λειτουργία των παρακείμενων στοιχείων- «καθώς λεκτική και οπτική αφήγηση αποτελούν τη διττή έκφραση μιας κειμενικής αφηγηματικής ενότητας».⁶⁹⁸ Έτσι, η λειτουργία του παρακείμενου σύμφωνα με τον ορισμό του Genette διευρύνεται και εξελίσσεται στο πλαίσιο μιας πολυτροπικής αφήγησης και αποκτά ένα πολυδιάστατο ρόλο που «επιβάλλει μια πολυγραμμιστική προσέγγιση». Σύμφωνα με την οποία το *περικείμενο* (peri-text),⁶⁹⁹ προσεγγίζεται «όχι μόνο με την έννοια των εντός και επί του βιβλίου συνοδευτικών

⁶⁹⁶ Genette, G., “Introduction to the Paratext”, *New Literary History*, Maclean, M., (Μτφ.), vol. 22 (2), 1991, σσ. 261-272.

⁶⁹⁷ Ό.π., σ. 261-262. Την απόδοση των όρων στα ελληνικά πήρα από τη Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 263. Η Κανατσούλη τον όρο ‘transaction’ αναφορικά με τη αναγνωστική θεωρία της πρόσληψης κατά τη Rosenblantt, τον αποδίδει ως «συναλλαγή». Βλ. σχετικά σελίδα 115 της παρούσας διατριβής, υποσ. 581.

⁶⁹⁸ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 263.

⁶⁹⁹ Το «περικείμενο» και το «επικείμενο» κατά το Genette συναποτελούν το παρακείμενο. Το *περικείμενο* που θα μας απασχολήσει, περιλαμβάνει όλα τα συνοδευτικά στοιχεία του κυρίως κειμένου που βρίσκονται ανάμεσα και πάνω στα δύο εξώφυλλα. Genette, G., 1991, ό.π., σ. 262.

στοιχείων, αλλά και ως μορφή γραπτού κειμένου. Πιο συγκεκριμένα συμπεριλαμβάνεται, «Η διάταξη του κειμένου στη σελίδα, το είδος, το χρώμα, και οι αυξομειώσεις στο μέγεθος της γραμματοσειράς καθώς και η γενικότερη εικόνα του γραπτού κειμένου».⁷⁰⁰

Σε ορισμένα από τα παραπάνω περικειμενικά στοιχεία αναφερθήκαμε σε προηγούμενες ενότητες αυτού του κεφαλαίου. Στην ενότητα αυτή θα εστιάσουμε την ανάλυσή μας στις λειτουργίες των περικειμενικών στοιχείων του εξώφυλλου.

Το εξώφυλλο συνδυάζει ποικίλους σημειωτικούς τρόπους, με σκοπό τη μετάδοση των νοημάτων του και καθώς αποτελεί το «κατώφλι» του κειμένου, είναι καθοριστικής σημασίας για την ερμηνευτική προσέγγιση της αφήγησης που ακολουθεί. Διαθέτει την ικανότητα να διαμορφώνει τις βάσεις των στάσεων και των προσδοκιών των μικρών αναγνωστών απέναντι στο υπόλοιπο ανάγνωσμα, καθώς λειτουργεί ως προοίμιο για το είδος της αφήγησης που έπεται και προϋδεάζει τον αναγνώστη για το περιεχόμενό του βιβλίου.⁷⁰¹

Αξίζει να σημειωθεί ότι το εξώφυλλο συνιστά την πρώτη επαφή του αναγνώστη με το εκάστοτε βιβλίο, γεγονός που ενέχει όχι μόνο καθοδηγητική επιρροή για τη συνολική νοηματοδότηση, αλλά αποτελεί συν της άλλης και κριτήριο επιλογής ή απόρριψης.⁷⁰² Είτε από τον ανήλικο αναγνώστη είτε από τον ενήλικο *συν-αναγνώστη*.⁷⁰³ Σύμφωνα με αυτό είναι φανερό ότι το εξώφυλλο διαθέτει μεταξύ άλλων και την ιδιότητα διαμόρφωσης της καταναλωτικής διάθεσης.⁷⁰⁴ Έτσι, η επιμέλεια του εξώφυλλου τίθεται

⁷⁰⁰ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 266.

⁷⁰¹ Nodelman, P., *Λέξεις για Εικόνες. Η Αφηγηματική Τεχνική του Παιδικού Εικονογραφημένου Βιβλίου*, Πανάου, Π., (Μτφ.), Τσίλιμένη, Τ., (Επιμ. «Εισαγωγή»), Αθήνα: Πατάκης, 2009, σ. 91. (Τίτλος πρωτότυπου *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Pictures Books*, London: University of Georgia Press, 1988).

⁷⁰² Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 269.

⁷⁰³ Beckett, S., *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York: Garland, 1999, "Introduction", σσ. 3-5. Nikolajeva, M., "Verbal and Visual Literacy: The Role of Picturebooks in the Reading Experience of Young Children", στο Hall, N., Larson, J., Marsh, J., (eds.), *Handbook of Early Childhood Literacy*, London: Sage, 2003, σσ. 235-248.

⁷⁰⁴ Ο Παπαντωνάκης, αναφέρεται στις εξουσιαστικές δυνάμεις, που ασκούν επιρροή ή και διαμορφώνουν την Παιδική Λογοτεχνία, τόσο ως εξωτερικές όσο και ως εσωτερικές διαμορφωτικές παράμετροι. Μεταξύ πολλών συγκαταλέγεται ο τρόπος προβολής και διάθεσης των παιδικών βιβλίων προς πώληση. Βλ. σχετικά Παπαντωνάκης, Γ., «Σκιαγραφώντας την Εξουσία και τη Δύναμη στο (ελληνικό) Παιδικό/Νεανικό Μυθιστόρημα. Οριοθέτηση μιας Θεματικής», στο Παπαντωνάκης, Γ., Αναγνωστοπούλου, Δ., (Επιμ.), *Εξουσία και Δύναμη στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, 2010, σσ. 19-50.

στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και της προσοχής των δημιουργών (συγγραφέων και εικονογράφων) και όλων όσων εμπλέκονται στην εκδοτική διαδικασία του βιβλίου.⁷⁰⁵

Σύμφωνα με τους Sipe και McGuire (2009), τα σύγχρονα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία εξαιτίας της βραχείας φόρμας που διαθέτουν, αξιοποιούν κάθε συνοριακή περιοχή που ενώνει τα εντός και τα εκτός κειμένου στοιχεία και συνθέτουν το βιβλίο ως όλο, με σκοπό να εμπλουτίσουν το αφηγηματικό περιεχόμενό τους. Τα παρακειμενικά στοιχεία, προσφέρουν την αίσθηση της αφηγηματικής ενότητας και καλλιεργούν την αισθητική πρόσληψη και τον οπτικό γραμματισμό, η γνώση των οποίων καθιστά τους αναγνώστες/θεατές ικανούς να αναλύουν και να ερμηνεύουν πολυτροπικά κείμενα. Οι Sipe και McGuire διαπιστώνουν ότι η εστιασμένη ενασχόληση των ενηλίκων με το παρακείμενο πριν την ανάγνωση του βιβλίου στα παιδιά, επιτείνει το ενδιαφέρον τους και ενισχύει την αντιληπτική και ερμηνευτική ικανότητά τους.⁷⁰⁶

Η πολυτροπικότητα των κειμένων είναι ιδιαίτερα εμφανής σε κείμενα που απευθύνονται σε παιδιά και διαβάζονται με τη βοήθεια των ενηλίκων, γεγονός που θέτει στο επίκεντρο των ερευνών τους τρόπους κατανόησής τους.⁷⁰⁷

Η Beckett (2012) σημειώνει ότι, στο πλαίσιο της *δια-συγγραφής* (cross-writing),⁷⁰⁸ η «απροσδιοριστία των ορίων» (blurred boundaries) σε σχέση με το αναγνωστικό κοινό που απευθύνονται τα νεότερικά βιβλία για παιδιά, συχνά εκφράζεται ή εγκαθιδρύεται από τις παρακείμενες λειτουργίες του βιβλίου. Παρόλο που αναγνωρίζει στα παρακείμενα σημεία τόσο τη λογοτεχνική τους σημασία όσο και την εκδοτική τους πρόθεση. Η ίδια εστιάζει στους τρόπους με τους οποίους εκφράζεται το παρακείμενο με σκοπό να εμβάλλει τον ενήλικα αναγνώστη στη συμμετοχική διαδικασία ανάγνωσης (βλ. 1.2.4, σσ. 54-62) και όχι στην καθοδήγηση της καταναλωτικής του επιλογής.⁷⁰⁹ Καταλήγει, ότι τα πολυτροπικά μέσα που συνδυάζονται με σκοπό τη μετάδοση πολυτροπικών μηνυμάτων, με έμφαση στην «παιγνιώδη λογική», ενισχύει την έννοια του οπτικού γραμματισμού και

⁷⁰⁵ Sipe, L., McGuire, C., "Picturebook Endpapers: Resources for Literary and Aesthetic Interpretation", στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, 2009, σσ. 62-80.

⁷⁰⁶ Sipe, L., McGuire, C., 2009, ό.π., σσ. 76-77.

⁷⁰⁷ Βλ. σχετικά Evans, J., *What's in the Picture? Responding to Illustrations in Picture Books*, London: Paul Chapman, 1998. Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, 2009.

⁷⁰⁸ Ο ίδιος συγγραφέας στοχεύει στο ενήλικο και ανήλικο παιδικό κοινό. Beckett, S., *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York: Garland, 1999, "Introduction", σσ. 3-5.

⁷⁰⁹ Beckett, S., *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*, New York & London: Routledge, 2012, σσ. 7-9.

προσφέρει διαφορετικά επίπεδα ευχαρίστησης στο διπλό αναγνωστικό κοινό (dual audience).

Η Κανατσούλη (2012) υποστηρίζει ότι, το παιχνίδι είναι ο απώτερος στόχος των σύγχρονων εικονογραφημένων βιβλίων για παιδιά, καθώς έλκει την προσοχή των νεαρών αναγνωστών, τους προδιαθέτει θετικά απέναντι στη μάθηση, ενισχύει την κριτική τους σκέψη, μα προπάντων, προσφέρει γέλιο και ευχαρίστηση.⁷¹⁰

Ο τίτλος και η εικονογράφηση του εξώφυλλου, αποτελούν τα πιο διακριτά παρακείμενα σημεία ενός παιδικού βιβλίου και γι' αυτό ίσως θεωρούνται τα πιο σημαντικά.⁷¹¹ Ειδικότερα για τον τίτλο ο Genette (1988) επισημαίνει ότι βασικές λειτουργίες του είναι να προσδιορίσει την ταυτότητα του βιβλίου διευκολύνοντας έτσι τη θεματική και ειδολογική διάκρισή του, να αποκαλύψει πληροφορίες για το περιεχόμενό του και να προσελκύσει την προσοχή του αναγνωστικού κοινού.⁷¹²

Οι Nikolajeva και Scott (2001), υποστηρίζουν ότι η λειτουργία του τίτλου επηρεάζει την ερμηνευτική προσέγγιση και τη συνολική νοηματοδότηση της αφήγησης.⁷¹³ Ωστόσο, σημειώνουν ότι ορισμένοι σημειωτικοί τρόποι, δεν είναι κατανοητοί από τα μικρά παιδιά, όπως για παράδειγμα οι σύνθετες απεικονιστικές μορφές χιούμορ ή δι-εικονικές παραπομπές ή υπαινιγμοί (“allusions”, “quotation”, “cross-references”, “citations”),⁷¹⁴ που διαφεύγουν της αντιληπτικής ικανότητάς τους και προσφέρουν ευχαρίστηση μόνο στους ενήλικες.⁷¹⁵ Το γεγονός αυτό δε μειώνει την αφηγηματική αξία των βιβλίων, απεναντίας ενισχύει τη διαδικασία της συν-ανάγνωσης, καθώς οι ενήλικες διευκολύνουν την πρόσβαση των παιδιών σε επιτηδευμένες μορφές αποκωδικοποίησης των εικόνων.⁷¹⁶ Επίσης, η Nikolajeva (2002) θεωρεί ότι η παρουσία/αναφορά του χαρακτήρα στον τίτλο αποτελεί, μεταξύ άλλων, κριτήριο αξιολόγησης της σημαντικότητας του ρόλου του.⁷¹⁷

⁷¹⁰ Kanatsouli, M., “Games Inside Books for Young Children”, *Bookbird*, vol. 50 (4), 2012, σσ. 33-40.

⁷¹¹ Γαβριηλίδου, Σ., «Τίτλοφόρηση και Χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία», *Δια-Κείμενα*, τ. 13, 2010, σσ. 11-22. <http://dia-keimena.frl.auth.gr/images/stories/intertextes-13.pdf>.

⁷¹² Genette, G., “The Structure and Function of the Title in Literature”, *Critical Inquiry*, Crampe, B., (Μτφ.), vol. 14 (4), 1988, σσ. 692-720.

⁷¹³ Nikolajeva, M., Scott, C., *How Picturebooks Work*, London: Routledge, 2001, σσ. 125-129.

⁷¹⁴ Για τις τεχνικές αυτές βλ. αναλυτικά Beckett, S., “Parodic Play with Paintings in Picture Books”, *Children's Literature*, vol. 29, 2001, σσ. 175-176.

⁷¹⁵ Ο.π., σ. 134.

⁷¹⁶ Ο.π., σ. 186 και Nikolajeva, M., “Verbal and Visual Literacy: The Role of Picturebooks in the Reading Experience of Young Children”, στο Hall, N., Larson, J., Marsh, J., (eds.), *Handbook of Early Childhood Literacy*, London: Sage, 2003, σσ. 235-248.

⁷¹⁷ Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Lanham, Maryland and London: Scarecrow Press, 2002, σσ. 49-67.

Η Γιαννικοπούλου (2008), αναφέρεται στη *«ρυθμιστική λειτουργία των τίτλων»* και επισημαίνει μεταξύ άλλων την ιδιότητά τους, να προτείνουν συγκεκριμένους τρόπους προσέγγισης στους εννοούμενους αναγνώστες, μέσα από τις αφηγηματικές τεχνικές που συνυφαίνονται ή από τον τρόπο εκφοράς τους. Για παράδειγμα, τίτλοι «διακειμενικοί» και «αυτο-αναφορικοί», *«επηρεάζουν την πρόσληψη του κειμένου»* και διαμορφώνουν συγκεκριμένες προσδοκίες στους αναγνώστες.⁷¹⁸ Σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου, «η συχνότερη κατηγορία τίτλων», είναι οι *ονοματικοί*.⁷¹⁹ Εκτός, όμως, από τους ονοματικούς τίτλους, οι οποίοι αποτελούν και την πλειοψηφία, υπάρχουν τίτλοι *αφηγηματικοί, τοπογραφικοί, περιγραφικοί*⁷²⁰, *ερωτηματικοί, επιφωνηματικοί*.⁷²¹

Η Γαβριηλίδου (2010), σε μια εξέταση της «χιουμοριστικής τιτλοφόρησης» βιβλίων για μικρά παιδιά, παρατηρεί ότι *«η εξέταση των πληροφοριών ή ενδείξεων που κομίζουν οι τίτλοι σε μια χρονικά προσδιορισμένη κοινωνική περίοδο μπορεί να προσφέρει γνώση σχετικά με τις αναγνωστικές προσδοκίες, τα λογοτεχνικά ήθη, τους ιδεολογικούς προσανατολισμούς και τις αφηγηματικές τάσεις αυτής της περιόδου»*. Αντικείμενο της εξέτασής της αποτελεί *«η σημασιολογική προσέγγιση των δηλώσεων των χιουμοριστικών τιτλικών φράσεων και η ιδεολογική θέση που συνοψίζουν»*.⁷²² Από την εξέταση σαράντα πέντε χιουμοριστικών τίτλων διαπιστώνει ότι, παρά την ελλειπτική μορφοσυντακτική δομή τους, ως μικρο-κείμενα, διαθέτουν την ικανότητα να συνοψίζουν νοήματα που σκοπό έχουν την αμφισβήτηση, την αναθεώρηση και υπονόμηση «νενομισμένων αξιών και ιδεών». Για παράδειγμα, το ζήτημα των έμφυλων ταυτοτήτων.

Επίσης, *«το νοηματικό περιεχόμενο της τιτλικής φράσης συμπληρώνεται και συνδηλώνεται ή, καλύτερα, προκύπτει από τη σχέση του με την εικονογράφηση του εξώφυλλου, διαμορφώνεται από το μέγεθος των τυπογραφικών στοιχείων ή από άλλα παρακείμενα στοιχεία»*.⁷²³ Η Γαβριηλίδου διαπιστώνει, επίσης, ένα δισταγμό σε σχέση με τη χιουμοριστική και ευρηματική τιτλοφόρηση, καθώς δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις σύμφωνα με την ίδια, όπου ένα βιβλίο με «συμβατικό» τίτλο⁷²⁴ να διαθέτει εξαιρετικά

⁷¹⁸ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, σ. 273

⁷¹⁹ Ο.π., σ. 274.

⁷²⁰ Ο.π., σ. 276.

⁷²¹ Ο.π., σ. 277.

⁷²² Γαβριηλίδου, Σ., 2010, ό.π., σ. 34.

⁷²³ Ο.π., σ. 35.

⁷²⁴ Η Γαβριηλίδου αναφέρει ότι η χιουμοριστική τιτλοφόρηση, καθώς στηρίζεται στην αναγκαία συνθήκη τις ασυμβατότητας, εγκαταλείπει σταδιακά τα τιτλικά στερεότυπα. *«Σε αντίθεση με πρακτικές και λογοτεχνικές συμβάσεις στην τιτλοφόρηση που έτειναν να προδηλώσουν συμβατικά τα αφηγηματικά υποκείμενα και την κατάστασή τους στον μυθοπλαστικό κόσμο τους, τον τόπο ή το πρόβλημα-αφορμή της αφήγησης, ή τη βασική ιδέα αφορμή της αφήγησης»*. Ο.π., σ. 39.

χιουμοριστικό περιεχόμενο και εικονογράφηση. Τέλος, επισημαίνει ότι οι χιουμοριστικοί τίτλοι, εξάπτουν τη φαντασία, καλλιεργούν την αισθητική πρόσληψη και κριτική σκέψη, εντυπωσιάζουν με την «αινιγματική δομή» του νοήματός τους, «η οποία αντιστέκεται στην εύκολη και λογική ερμηνεία».⁷²⁵

Το χιούμορ των τίτλων, λοιπόν, προκύπτει αφενός από την ασυμβατότητα της λεκτικής διατύπωσης ή εκφοράς του μικρο-κειμένου αφετέρου από τη νοηματική σχέση αντίθεσης με την εικονογράφηση. Η πολυτροπική κατασκευή του τίτλου, επιτρέπει την κατανόηση του σημασιολογικού περιεχομένου του, μέσα από την αποκωδικοποίηση πληροφοριών που φέρουν άλλοι τρόποι (χρώμα, γραμματοσειρά, τυπογραφικές παρεκβάσεις).⁷²⁶ Από τους οποίους παρατηρείται μία σειρά ανατροπών σε σχέση με την τυπική νόρμα της γραπτής εκφοράς του λόγου, καθώς η γλώσσα αξιοποιείται και ως οπτικό υλικό.⁷²⁷

Σε μια προφανή *αμφισβήτηση των ορίων* ανάμεσα στους δύο σημειωτικούς τρόπους (λέξεις-εικόνες), δεν είναι λίγες οι φορές που «ο τίτλος κατορθώνει να ενταχθεί οργανικά στην εικονογράφηση» αποτελώντας ταυτόχρονα στοιχείο και των δύο τροπικοτήτων. Ενδιαφέρουσα περίπτωση πολυτροπικότητας αποτελεί, επίσης, η αντικατάσταση γραμμάτων του τίτλου με εικόνες-σύμβολα που τους μοιάζουν, όπου σε μία δια-θεματική χρήση τους δημιουργούν μια «αιτιακή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο».⁷²⁸

Οι τρόποι με τους οποίους κατασκευάζονται τα μηνύματα στο εξώφυλλο των παιδικών βιβλίων λανθάνουν πληροφορίες που γίνονται αντιληπτές από τα παιδιά και συνάδουν με το γνωστικό-αντιληπτικό στάδιο ανάπτυξης που διανύουν. Η πολυτροπικότητα, ωστόσο, δεν υφίσταται μόνο στο εξώφυλλο, αλλά στο σύνολο του βιβλίου όπου ποικίλοι τρόποι αξιοποιούνται κατάλληλα με σκοπό τη μετάδοση νοημάτων. Η διαφορά του εξώφυλλου σε σχέση με το υπόλοιπο βιβλίο, είναι ότι τα διάφορα μέσα που συνενώνονται στο

⁷²⁵ Ο.π.

⁷²⁶ Παπαδοπούλου, Μ., Κούκα, Α., Ποιμενίδου, Μ., «Προσεγγίζοντας το Νόημα σε Εξώφυλλα Παιδικών Βιβλίων: Μία Έρευνα με Παιδιά 4-7 ετών», στο Παπούλια-Τζελέπη, Π., Φτερνιάτη, Α., (Επιμ.), *Γραφή και Γραφές στον 21^ο αιώνα: Η Πρόκληση για την Εκπαίδευση*, Πάτρα: 2009. http://mariapapadopoulou.gr/praktika_synedriwn/43.%20children%20reading%20cover%20books.pdf. (τελευταία πρόσβαση 30/1/2015).

⁷²⁷ Yiannicopoulou, A., “When the Word Meets the Picture: The phenomenology of Written Text in Picture Book”, *International Journal of Learning*, vol. 8, 2001, σσ. 1-11. Yiannicopoulou, A., “The Visual Meaning of Written Texts: The Puns”, *International Journal of Learning*, vol. 10, 2003, σσ. 1-10.

⁷²⁸ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, σ. 278.

παρακείμενο περιβάλλον αποκαλύπτουν με ιδιαίτερα εναλλακτικό τρόπο πληροφορίες για το εσωτερικό περιεχόμενο της αφήγησης στους μικρούς αναγνώστες.

Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό, ασχοληθήκαμε με τη λειτουργία της εικονογράφησης στο σύγχρονο εικονογραφημένο μικροαφήγημα. Αρχικά, αναφερθήκαμε στον όρο «εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο» και στη σχέση του με το εικονογραφημένο μικροαφήγημα, καθώς και στις λειτουργίες και τα χαρακτηριστικά του, σύμφωνα με τα οποία το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο είναι «δια-κωδικό», «δια-ειδολογικό» και «δια-ηλικιακό». Στη συνέχεια, αναφερθήκαμε σε σύγχρονες προσεγγίσεις που διερευνούν και επιδιώκουν την ταξινόμηση των σχέσεων λόγου-εικόνας στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία [Golden (1990), Sipe (1998) Kümmerling-Meibauer (1999), Agosto (1999), Lewis (2001)] με έμφαση στην κατηγοριοποίηση που προτείνουν οι Nikolajeva και Scott (2001). Αφενός για το λόγο ότι η ταξινόμηση αυτή διευκολύνει περισσότερο την εξέτασή μας αφετέρου διότι όπως δείξαμε αξιολογήθηκε πολύ θετικά για τη χρηστικότητά της σε μεταγενέστερες μελέτες [Nodelman (1988/2009), (2003). Sipe (2012)].

Στην πορεία, διευρύνσαμε τη συζήτηση της σχέσης λόγου και εικόνας στη μετάδοση «πολυτροπικών» μηνυμάτων, όπου αναλύσαμε τις εκφραστικές δυνατότητες των γραμμμάτων και τους παιγνιώδεις τρόπους που μετέρχονται και αξιοποιούνται αυτά, ώστε να γίνονται αντιληπτά και ως οπτικό υλικό. Στο πλαίσιο της «πολυτροπικής» αφήγησης, αναφερθήκαμε, στα χιουμοριστικά μηνύματα που μεταδίδονται με τη μορφή των «οπτικο-λεκτικών παιγνίων», καθώς και σε νεότερες τεχνικές (διακειμενικότητα, μεταμυθοπλασία, αμφισβήτηση των ορίων, παρωδία κ.ό.κ.) που οικειοποιείται το παιδικό βιβλίο, για τις οποίες διαπιστώσαμε πως επιτείνουν και πολλαπλασιάζουν τις λειτουργίες του χιούμορ.

Επίσης, εμβαθύνσαμε στην ανάλυση των τεχνικών και ιδιοτήτων της εικονογράφησης, ως αυτόνομο σύστημα νοηματοδότησης, με τη βοήθεια της «γραμματικής του οπτικού σχεδιασμού», των Kress και van Leeuwen (1996/2010). Πιο συγκεκριμένα, εξετάσαμε την «οπτική γωνία» και την «ανάλυση πλάνου», καθώς και τη συνολική σύνθεση της εικόνας (γραμμές, σχήματα, χρώματα), όπου διαπιστώθηκε η σχεδιαστική λειτουργία

τους στη μετάδοση νοημάτων στον αναγνώστη-θεατή, καθώς και οι ποικίλοι τρόποι αξιοποίησής τους από τους δημιουργούς με σκοπό να αποδώσουν οπτικά την αφηγηματική λειτουργία των εικόνων. Τέλος, διερευνήσαμε τη σχεδιαστική λειτουργία των συμβάσεων της εικόνας στην κατασκευή του χαρακτήρα και την παραγωγή χιουμοριστικών μηνυμάτων.

Κρίναμε απαραίτητη την αναφορά μας στις παραπάνω παραμέτρους, διότι θεωρήσαμε ότι αυτές διευκολύνουν και συμπληρώνουν τη μεθοδολογική προσέγγιση που επιχειρούμε στην ανάλυση των εικονογραφημένων μικροαφηγημάτων της εξέτασής μας.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Ερευνητικό. Αναλύσεις των Μικροαφηγήσεων

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

Η Μεθοδολογία της Έρευνας

Προκειμένου να προχωρήσουμε στην ανάλυση των εικονογραφημένων μικροαφηγημάτων της περιόδου 1990-2010, αξιοποιήσαμε τη διερεύνηση των θεωρήσεων και των προσεγγίσεων για το χιούμορ, τους χαρακτήρες και την εικονογράφιση, έτσι όπως αυτά παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος της διατριβής. Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζουμε τη μέθοδο που ακολουθήσαμε στις αναλύσεις στο δεύτερο μέρος της έρευνας.

4.1 Ανάπτυξη της Μεθοδολογίας και Στόχοι της Έρευνας

Για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής αναζητήθηκε μία μεθοδολογία η οποία να προσφέρει ευελιξία στην προσέγγιση και ερμηνεία των κειμένων που θα αναλύσουμε. Ο λόγος οφείλεται στην ίδια τη φύση του χιούμορ που αποτελεί και το αντικείμενο της εξέτασής μας, το οποίο όπως ορίσαμε αρχικά, διακρίνεται για τη «ρευστότητά» του και για την πολυεπίπεδη λειτουργία του μέσα στα κείμενα. Αναζητήσαμε, λοιπόν, μία μέθοδο επιστημονική, αλλά προσαρμοσμένη, ωστόσο, στις ανάγκες της παρούσας διατριβής, που να επιτρέπει αναγνωστική ελευθερία. Ως καταλληλότερη μέθοδος κρίθηκε μία συνδυαστική προσέγγιση, της *ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου* με: 1) τις θεωρίες του χιούμορ, 2) τις θεωρίες «μελέτης και αποκάλυψης» των λογοτεχνικών χαρακτήρων και 3) τη λειτουργία της εικονογράφισης, έτσι όπως αυτά παρουσιάστηκαν στα τρία πρώτα κεφάλαια του θεωρητικού μέρους της έρευνας.

Η επιλογή του συγκεκριμένου μεθοδολογικού εργαλείου εξυπηρετεί το στόχο της διατριβής, ο οποίος είναι η εξέταση των τεχνικών του χιούμορ τόσο στο λεκτικό κείμενο όσο και στην εικονογράφιση προκειμένου να αναδείξουμε τον τρόπο λειτουργίας του μέσα από τη δράση των χαρακτήρων στην αφήγηση. Ειδικότερα, εστιάζουμε στο κωμικό του χαρακτήρα, με σκοπό να διερευνήσουμε στο *ενιαίο κείμενο* –λεκτικό και οπτικό κείμενο- τις λειτουργίες και τα μέσα που μετέρχονται σε αυτό και καταλήγουν ως χιουμοριστικό αποτέλεσμα στον αναγνώστη. Παράλληλα, επιδιώκεται η εξέταση των ιδεολογικών συμφραζομένων που εγγράφονται στο περιεχόμενο των βιβλίων με «όχημα» το χιούμορ. Για τους λόγους αυτούς, τα έργα εξετάζονται και εξωκειμενικά, σύμφωνα με

το κοινωνικο-πολιτισμικό *συγκείμενο πλαίσιο* της εποχής στην οποία γράφτηκαν. Μεταξύ των παραπάνω σκοπός μας είναι, να καταγράψουμε τις συγγραφικές τάσεις της περιόδου μελέτης μας, που είναι η εικοσαετία 1990 έως 2010, κατά την οποία και εκδόθηκαν τα βιβλία της εξέτασής μας.

Στη διαμόρφωση των κατηγοριών της εξέτασής μας αντλήσαμε στοιχεία από την ποιοτική ανάλυση περιεχομένου⁷²⁹ και συγκεκριμένα το παράδειγμα της «δόμησης» και της «εξήγησης» σε μακρο- και μικρο-επίπεδο.⁷³⁰ Χωρίς ωστόσο, να περιοριζόμαστε στη συγκεκριμένη μέθοδο για την ανάλυση των κειμένων μας, όπως σημειώσαμε παραπάνω. Η δική μας διερεύνηση δεν περιορίζεται στη θεματική κατηγοριοποίηση και ποσοτικοποίηση των ευρημάτων, βασικό χαρακτηριστικό της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου, αλλά επεκτείνεται στον εντοπισμό και σχολιασμό λανθανόντων μηνυμάτων, όπως αυτά εγγράφονται στις γλωσσικές επιλογές που παρουσιάζονται στα παιδικά μικροαφηγήματα με διάφορους τρόπους, προκειμένου να επιτελεστεί το χιούμορ. Η εξέταση του χιούμορ μπορεί να κυμαίνεται από μία λέξη έως και αρκετές περιόδους λόγου και συχνά χρειάζεται μεγαλύτερη έκταση κειμένου ώστε να γίνει εμφανής η λειτουργία του. Μία τέτοια ανάλυση μας καθοδηγεί να εντυπώσουμε στη μορφή και την οργάνωση των υπό εξέταση παιδικών λογοτεχνικών κειμένων σε όλα τα επίπεδα: φωνολογικό, μορφολογικό, σημασιολογικό, πραγματολογικό⁷³¹ και σε υψηλότερα επίπεδα κειμενικής οργάνωσης, όπως είναι η δομή, η πολυτροπική διάσταση και η συνεκτικότητα κατά την πρόσληψη των εικονογραφημένων μικροαφηγήσεων, όταν συνδυάζεται λεκτικό και οπτικό κείμενο. Βασικό πλεονέκτημα της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου είναι ότι δημιουργεί ένα σύστημα κατηγοριών το οποίο προκύπτει από το

⁷²⁹ Πάλλα, Μ., «Η Ανάλυση Περιεχομένου», *Φιλολόγος*, τ. 67, 1992, σσ. 44-45. Μπονίδης, Κ., «Έρευνα Σχολικών Εγχειριδίων: από την Ποσοτική Ανάλυση Περιεχομένου σε Ποιοτικές Μεθόδους Ανάλυσης- Το παράδειγμα της Ελλάδας», στο Βαμβουκάς, Μ., Χουρδάκης, Α.(Επιμ.), *Παιδαγωγική Επιστήμη στην Ελλάδα και στην Ευρώπη, Τάσεις και Προοπτικές*. Πρακτικά Ζ' διεθνούς συνεδρίου της Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδας. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1997, σσ. 188-224. Mayring, Ph. "Qualitative Content Analysis", *Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal], vol. 1(2), 2000b. Διαθέσιμο on line:

<http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-00/2-00mayring-e.htm>.

Προσπελάστηκε στις: 11/10/2008.

Μπονίδης, Κ., *Το Περιεχόμενο του Σχολικού Βιβλίου ως Αντικείμενο Έρευνας. Διαχρονική Εξέταση της Σχετικής Έρευνας και Μεθοδολογικές Παρατηρήσεις*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004, σσ. 100-135.

⁷³⁰ Μπονίδης, Κ., 2004, σσ. 137-138.

⁷³¹ Τζαφεροπούλου, Μ., «Το Χιούμορ στην Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία. Πεζογραφία (1980-1990)», *Διαδρομές*, τ. 23, 1991, σσ. 167-173.

ίδιο το υλικό της εξέτασης και στη συνέχεια τα στοιχεία που προκύπτουν ερμηνεύονται βάσει των ερευνητικών ερωτημάτων που τίθενται προς διερεύνηση.⁷³²

4.2 Ερευνητικά Ερωτήματα

Από τις αναλύσεις των παιδικών εικονογραφημένων βιβλίων της περιόδου 1990-2010 που εξετάζουμε επιδιώκουμε να απαντήσουμε στα εξής ερευνητικά ερωτήματα:

- 1) Σε τι είδους θεματολογία εγγράφεται το χιούμορ;
- 2) Ποιους ιδεολογικούς στόχους εξυπηρετεί και πώς;
- 3) Με ποιες αφηγηματικές τεχνικές συλλειτουργεί το χιούμορ προκειμένου να επιτελεστεί;
- 4) Ποια είδη χιούμορ εμφανίζονται στην αφήγηση;
- 5) Ποιοι είναι οι τύποι των χαρακτήρων και τι αντιπροσωπεύουν;
- 6) Πώς κατασκευάζονται και αποκαλύπτονται οι χαρακτήρες στον αναγνώστη;
- 7) Ποιος ο ρόλος του χιούμορ και η σχέση του με τους χαρακτήρες;
- 8) Πού εντοπίζεται το κωμικό του χαρακτήρα;
- 9) Ποια η σχέση του λεκτικού κειμένου με την εικονογράφηση;
- 10) Με ποιους τρόπους επικοινωνεί η εικονογράφηση χιουμοριστικά μηνύματα;

Βασιζόμενοι, λοιπόν, στις αρχές της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου στη συνέχεια παρουσιάζουμε το υπό διερεύνηση υλικό, δηλαδή τα βιβλία της εξέτασής μας, τα κριτήρια και τον τρόπο συλλογής τους, αλλά και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες διαμορφώθηκαν τα συγκεκριμένα έργα.

4.3 Τα Κριτήρια Επιλογής των Βιβλίων

Τα κριτήρια επιλογής των βιβλίων της εξέτασης ήταν: να είναι χιουμοριστικά, να είναι εικονογραφημένα μικροαφηγήματα, να έχουν εκδοθεί και κυκλοφορήσει και στην Ελλάδα (είτε από Έλληνες δημιουργούς είτε από ξένους, μεταφρασμένα στα ελληνικά)

⁷³² Παγκουρέλια, Ε., Παπαδοπούλου, Μ., «Κριτική Ανάλυση Λόγου – Ποιοτική Ανάλυση Περιεχομένου: Μια Πρόταση Συνδυαστικής Αξιοποίησης για την Ανίχνευση της Ιδεολογίας των Σχολικών Εγχειριδίων», *Επιστήμες της Αγωγής*, τ. 4 (40), 2009. Διαθέσιμο on line: http://mariapapadopoulou.gr/ar8ra_periodika/40.%20Tracing%20ideology%20by%20means%20of%20CDA%20and%20QCA%20in%20textbooks%20for%20literacy.pdf.

κατά τη διάρκεια της περιόδου 1990-2010 και να απευθύνονται σε παιδιά προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας. Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να διευκρινίσουμε ότι στα βιβλία της εξέτασης λαμβάνουμε υπόψη την αρχική ημερομηνία έκδοσής τους, είτε από τη χώρα προέλευσης είτε από τη χώρα υποδοχής, ανεξάρτητα από τον αριθμό έκδοσης που εξετάζουμε εμείς.

Η επιλογή τους καθορίστηκε επιπλέον και από τις παρακάτω προϋποθέσεις: θα έπρεπε να είναι καταχωρημένα στους καταλόγους περιοδικών που ασχολούνται με την Παιδική Λογοτεχνία ή τις επιστήμες της προσχολικής αγωγής και εκπαίδευσης. Αυτά είναι το περιοδικό *Διαδρομές* και το *Σύγχρονο Νηπιαγωγείο*, καθώς και να έχουν εκδοθεί από εκδοτικούς οίκους με σειρές στο παιδικό βιβλίο. Επίσης, θα έπρεπε να είναι καταχωρημένα στην ηλεκτρονική βάση δεδομένων του ΕΚΕΒΙ ή σε καταλόγους παιδικών βιβλιοθηκών.

4.4 Ο Τρόπος Συλλογής των Βιβλίων

Για τη συλλογή των παιδικών βιβλίων αρχικά, ανατρέξαμε στις σχολικές βιβλιοθήκες Νηπιαγωγείων της πόλης των Ιωαννίνων, όπου είχαμε τη δυνατότητα να συνομιλήσουμε και με νηπιαγωγούς, οι οποίες μας πρότειναν με τη σειρά τους χιουμοριστικά εικονογραφημένα βιβλία για μικρά παιδιά. Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να διευκρινίσουμε ότι η επιλογή των σχολείων ήταν τυχαία και η έρευνα δε στηρίχθηκε σε κάποιο σταθμισμένο ερωτηματολόγιο, παρά μόνο στα κριτήρια επιλογής του υλικού που είχαμε θέσει εξ αρχής. Επίσης, βασιζόμενοι στις κατηγορίες θεμάτων που είχαν ήδη προκύψει, αναζητήσαμε επιπλέον βιβλία μέσα από το ένθετο υλικό «Βιβλιοπαρουσίαση» των τευχών του περιοδικού *Διαδρομές*, από την ηλεκτρονική βάση δεδομένων του ΕΚΕΒΙ και από ηλεκτρονικούς καταλόγους εκδοτικών οίκων με σειρές παιδικών βιβλίων.

Τα έργα που συγκεντρώθηκαν και παρουσιάζουμε στη συνέχεια είναι πενήντα και είναι ενδεικτικά των συγγραφικών τάσεων, που διαμορφώθηκαν κατά τη διάρκεια της περιόδου 1990-2010. Έτσι, λοιπόν, επιλέξαμε να τα αναλύσουμε με χρονολογική σειρά, από τα παλαιότερα στα πιο πρόσφατα, με σκοπό να διαφανεί η ποιοτική πορεία εξέλιξης του χιούμορ στο χρόνο.

4.5 Ανάλυση των Συνθηκών κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε το υλικό

Η διερεύνηση των φαινομένων του χιούμορ στα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα της εξέτασής μας, συσχετίζεται και συνεξετάζεται με την εποχή στην οποία γράφτηκαν, καθώς η Παιδική Λογοτεχνία αποτελεί κοινωνικό προϊόν, μέσα από αυτήν αντανακλώνεται και αναπαρίστανται διηθημένες επιλεκτικές οπτικές της πραγματικότητας από την οποία επηρεάζεται και διαμορφώνεται. Η μελέτη των πενήντα παιδικών βιβλίων που συγκεντρώθηκαν, μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε τις ιδεολογικές και κοινωνικές συνιστώσες της περιόδου 1990-2010 στην οποία δημιουργήθηκαν τα συγκεκριμένα έργα. Για τους λόγους αυτούς, θα αναλύσουμε το φανερό περιεχόμενο («τι» λέγεται) και το λανθάνον («πώς» λέγεται) των εικονογραφημένων μικροαφηγήσεων, λαμβάνοντας υπόψη μία σειρά από παραμέτρους, όπως για παράδειγμα τις κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες κατά την περίοδο της δημιουργίας και ανάγνωσης των έργων.

Έτσι όπως παρουσιάστηκε στο θεωρητικό μέρος της διατριβής, η εικοσαετία αυτή αποτελεί για την Παιδική Λογοτεχνία μία περίοδο μεταβάσεων. Μεσολαβεί το τέλος ενός αιώνα με σπουδαία και καθοριστικά γεγονότα που έλαβαν χώρα σε κοινωνικό, πολιτικό και επιστημονικό επίπεδο, για να σημάνουν την έναρξη του εικοστού πρώτου αιώνα. Όλες αυτές οι ζυμώσεις και ανακατατάξεις βρήκαν διέξοδο στο χώρο της λογοτεχνικής παραγωγής με τη μορφή της μεταμοντέρνας λογοτεχνικής έκφρασης (βλ. κεφάλαιο 1.3.2, σ. 67).⁷³³ Συγκεκριμένα, εμφανίζουν στοιχεία νεοτερικής γραφής τα οποία ευνοούν τους πειραματισμούς, τόσο στη μορφή όσο και στη δομή των μικροαφηγήσεων, ενώ οι λειτουργίες του χιούμορ συνυφαίνονται μαζί τους πολλαπλά.

⁷³³ Μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου σημειώθηκαν ραγδαίες εξελίξεις τόσο σε επίπεδο ιδεών, προόδου τεχνολογίας και εξοπλισμών όσο και σε κοινωνικο-πολιτισμικό επίπεδο, οι οποίες συνοδεύτηκαν και επισφραγίστηκαν από κινήματα για τα ανθρώπινα δικαιώματα, την Πολιτική Ορθότητα, το Φεμινισμό, την Οικολογία και το ειρηνιστικό κίνημα, προκαλώντας με τη σειρά τους πολυποίκιλες ιδεολογικές ζυμώσεις στο παγκόσμιο γίγνεσθαι. Μεταξύ άλλων, βλ. Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004. Αναγνωστόπουλος, Β., Δ., *Τάσεις και εξελίξεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Εκδόσεις των Φύλων, 2006. Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και Μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σσ. 21-30.

4.6 Τα Βιβλία

Πρόκειται για πενήντα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα, τριάντα ένα ελληνικά και δεκαεννέα μεταφρασμένα της εικοσαετίας 1990-2010. Τα βιβλία αυτά χαρακτηρίζονται για την ποικιλία των χιουμοριστικών ειδών που διαθέτουν στο περιεχόμενό τους και για τις νεότερες τεχνικές με τις οποίες το χιούμορ συλλειτουργεί ποικιλοτρόπως. Βασικά χαρακτηριστικά του νεότερου τρόπου γραφής για παιδιά είναι οι πειραματισμοί και οι ανατροπές τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο της αφήγησης. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τη «διακειμενικότητα/ διεικονικότητα», τη «μεταμυθοπλασία», την «απροσδιοριστία των ορίων» και την «παιγνιώδη διάθεση» απέναντι στο νεαρό αναγνώστη.⁷³⁴

Γενικότερα, η θεματολογία⁷³⁵ των βιβλίων της εξέτασής μας είναι εμπνευσμένη από σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα και επιδιώκει να δια φωτίσει τα παιδιά προτείνοντάς τους λύσεις γι' αυτά, ενώ τα παροτρύνει να τα υπερβαίνουν θετικά και αισιόδοξα μέσα από ένα χιουμοριστικό και ψυχαγωγικό περιεχόμενο. Στο πλαίσιο της παρούσας θεματολογίας, θα επιδιώξουμε να αναδείξουμε τους ιδεολογικούς στόχους που εξυπηρετεί το χιούμορ.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι το θέμα της μικροαφήγησης είναι σημαντικό για τη μελέτη και αποκάλυψη των λογοτεχνικών χαρακτήρων. Πέραν, όμως, της αφηγηματολογικής σημασίας του, η παράμετρος αυτή τίθεται προς διερεύνηση και για ιδεολογικούς λόγους. Διότι στα βιβλία της εξέτασής μας κυριαρχεί η ανατροπή στερεοτυπικών απόψεων αλλά και χαρακτήρων, με σκοπό την αναθεώρηση ζητημάτων κοινωνικής φύσης, καθώς και την καλλιέργεια της κριτικής σκέψης των αναγνωστών.⁷³⁶ Στο πλαίσιο αυτό, αναδύεται ο προβληματισμός του «τι» και του «πώς». Το «τι» αφορά τη θεματολογία των βιβλίων και το «πώς» τις αφηγηματικές τεχνικές με τις οποίες

⁷³⁴ Lewis, D., *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, London & New York: Routledge, 2001, σσ. 88-91.

⁷³⁵ Το «θέμα», η «θεματολογία», το «κύριο θέμα ή ιδέα», το «πραγματικό νόημα», η «βαθύτερη σημασία», το «ουσιαστικό νόημα ή μήνυμα», η «κεντρική ιδέα», κ.α., όλες αυτές οι έννοιες αν και συνώνυμες μεταξύ τους, σημασιολογικά δεν ταυτίζονται. Ωστόσο, αυτά χρησιμοποιούνται εναλλακτικά από τους κριτικούς για να αποδώσουν και να περιγράψουν το ίδιο αφηγηματικό στοιχείο. Βλ. ενδεικτικά, Σιβροπούλου, Ρ., *Ταξίδι στον Κόσμο των Εικονογραφημένων Μικρών Ιστοριών*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, σ. 44.

⁷³⁶ Δρούγκα, Κ., Καρακίτσος, Α., Κωτόπουλος, Τ., «Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας», στα πρακτικά του 1^ο Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου, *Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση*, Βόλος 29/9-1/10 2006. www.eipe.gr.

συλλειτουργεί το χιούμορ.⁷³⁷ Το χιούμορ αποτελεί κοινωνικό προϊόν⁷³⁸ και ο τρόπος με τον οποίο εκφέρεται ή εγκιβωτίζεται στην εκάστοτε θεματολογία επιτρέπει να αναδυθούν διαφορετικές όψεις του φαινομένου του.

Στη συνέχεια παρουσιάζουμε τους τίτλους των μικροαφηγήσεων που θα μας απασχολήσουν στα σχετικά κεφάλαια των αναλύσεων.

Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.), *Ένας Πολύ Γλυκός Λύκος*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2001.

Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.), *Ένας Καλόκαρδος Καρχαρίας*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2001.

Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.), *Προσοχή! Το Πρόβατο Δαγκώνει!*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2002.

Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.), *Μια Αράχνη Μόνη....Ψάχνει!*, Αθήνα, Παπαδόπουλος, 2002.

Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.), *Ένα Ψάρι που δεν Ήξερε να Κολυμπάει*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2004.

Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.), *Ένα Σκουλήκι με Φτερά*, Αθήνα, Παπαδόπουλος, 2006.

Γιούκ, Ε., (Κείμε), Πέρεζ, Ο., (Εικ.), *Η Μάγισσα*, (*The Witch*), Γιαννοπούλου, Α., (Απόδ.), Από τη σειρά: *Το Μπαούλο με τα Τέρατα*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2012 (Alzira: Algar Editorial, 2010).

Γιούκ, Ε., (Κείμε), Μπαρέλα, Σ., (Εικ.), *Ο Γίγαντας*, (*The Ogre*), Γιαννοπούλου, Α., (Απόδ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2012, (Alzira: Algar Editorial, 2010).

Cantin, M., (Κείμε.), Langlois, F., (Εικ.), *Η Πριγκίπισσα Σίφουνας* (*Princesse la Tornade*), Κουλούρης, Ν., (Μτφ.), Μεταίχμιο, 2000, (Milan: Milan poche Benjamin, 2000).

Duval, E., (Κείμε.), Heliot, E., (Εικ.), *Ο Λύκος Πάει Σχολείο*, (*Cherchons Loup Sachant Lire*), Ζωΐδη, Ρ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2009, (Paris: Kaleidoscope, 2008).

Gouichoux, R., (Κείμε.), Gaste, E., (Εικ.), *Ο Πράσινος Λύκος*, (*Le Loup Vert*), Λεπίδα, Σ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008 (Paris: Bayard Editions, 2004).

Κάντζολα-Σαμπατάκου, Β., (Κείμε.), Δήμου, Χ., (Εικ.), *Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009.

⁷³⁷ Nodelman, P., "How, But Not What or Why", *Children's Literature*, vol. 31, 2003, σσ. 192-200.

⁷³⁸ Βλ. ενδεικτικά Chapman, A., Foot, H., *It's a Funny Thing Humor*, New York: Pergamum Press, 1977. Kuiperb, N., Olinger, L., «Humor and Mental Health», in Friedman H., *Encyclopedia of Mental Health*, San Diego: Academic Press, 1998, v. 2, σσ. 445-458. Λαλούμης, Δ., «Ψυχοκοινωνιολογία του Κωμικού: Μια Νέα Θεώρηση», *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, τ. 30, 2001, σσ. 185-215.

- Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Ελευθερίου, Β. (Εικ.), *Η Οδοντογλυφίδα που έγινε Οδοντογλυφίδα*, Αθήνα: Πατάκης, 2004.
- Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ. (Εικ.), *Μια Μύγα με Τακούνια Γαργαλάει δυο Ρουθούνια*, Αθήνα: Κέδρος, 2004.
- Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ. (Εικ.), *Μια Μισότρελη Τσαγιέρα Τραγουδάει στη Μπανιέρα*, Αθήνα: Κέδρος, 2006.
- Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ. (Εικ.), *Η Χιονάνη και οι Επτά Νάτοι*, Αθήνα: Νίκας, 2005.
- Μέλλινγκ, Ντ., (Κείμε.&Εικ.), *Σαν τον Μπαμπά μου, Φυσικά, (Just Like my Dad)*, Κυριαζή, Ε., (Μτφ.), Αθήνα: Πατάκης, 2003, (London: Hodder Children's Books, 2002).
- Μιχίδη, Α., (Κείμε.), Σγουρός, Γ., (Εικ.), *Ο Λύκος και η Πρασινοφυλλίτσα*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2009.
- Μπιε, Π., (Κείμε. & Εικ.), *Ένας Καλλιεργημένος Λύκος, (A Cultivated Wolf)*, Μπλουμ, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Ζεβρόδειλος, 1998, (London: Siphano Picturebooks).
- Μπουλώτης, Χ., (Κείμε.), Παπατσαρούχας, Β., (Εικ.), *Οι 12 Κοκκινোসκουφίτσες και ο Κουρδιστός Λύκος*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2007.
- Όραμ, Χ., (Κείμε.), Γουομπάρτον, Σ., (Εικ.), *Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα, (Rublewick Letters: My Unwilling Witch)*, Ζωΐδη, Ρ., (Απόδ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2007 (London: Orchard Books, 2007).
- Παναγιωτόπουλος, Ν., (Κείμε.), Παπατσαρούχας, Β., (Εικ.), *Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009.
- Παπαδοπούλου, Α., (Κείμε.), Μητρόπουλος, Κ., (Σκίτσα), *Ο Λύκος που δεν Ήθελε να είναι πια Κακός*, Αθήνα: Φερενίκης, 2006.
- Παπανικολάου, Κ., (Κείμε.), Ελευθερίου, Β., (Εικ.), *Ο Λύκος ο Νίκος και η Προβατίνα η Ματίνα*, Αθήνα: Δίπτυχο, 2006.
- Παπαθανασοπούλου, Μ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ., (Εικ.), *Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου*, Αθήνα: Πατάκη, 2002.
- Πρωτοψάλτου, Χ., (Κείμε.), Μορένο, Τζ., (Εικ.), *Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι*, Αθήνα: Μοντέρνοι Καιροί, 2010.
- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.), *Ο Λύκος Ξαναγύρισε!, (Le Loup est Revenu!)*, Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 1994, (Paris: Kaleidoscope, 1994).
- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.), *Ο Καλόκαρδος Λύκος, (Le Loup Sentimental)*, Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 1998, (Paris: Kaleidoscope, 1998).

- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.), *Το Γεύμα των Λύκων*, (*Le Dejeuner des Loups*), Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 1999, (Paris: Kaleidoscope, 1998).
- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.), *Να' μαι Ξανά!*, (*Je Suis Revenu!*), Καπλάνη, Σ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 1999, (Paris: Kaleidoscope, 2000).
- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.), *Η Στρογγυλοσκουφίτσα*, (*Chapeau Rond Rouge*), Μοιρα, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2004, (Paris: Kaleidoscope, 2004).
- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.), *Ο Λύκος, η Κατσίκια και τα 7 Κατσικάκια*, (*Le Loup, La Chevre at les 7 Chevreaux*), Μανδηλαράς, Φ., (Απόδ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2011, (Paris: Kaleidoscope, 2005).
- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.), *Η Πριγκίπισσα, ο Δράκος και ο Ατρόμητος Ιππότης*, (*Le Princesse, le Dragon et le Chevalier Intrepide*), Τριανταφύλλου, Κ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2012, (Paris: Kaleidoscope, 2008).
- Πίτσον, Λ., (Κείμε.&Εικ.), *Τα Τρία Απαίσια Γουρουνάκια*, (*The Three Ugly Pigs and the Big Friendly Wolf*), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2010, (London: Little Tiger Press 2008).
- Ρώσση – Ζαΐρη, Ρ. (Κείμε.), Γούσης, Σπ. (Εικ.), *Ποτέ μη Δώσεις Μπισκοτάκι σε Λυκάκι*, Αθήνα: Άγκυρα, 2010.
- Saux, Al., (Κείμε.&Εικ.), *Ο Μπαμπάς δεν Θέλει*, (*Para ne Veut pas*), Αθήνα: Άγρα, 2001, (Paris: Rivages, 1991).
- Τάι-Μαρκ λε Ταν, (Κείμε.), Ντοτρεμερ, Ρ., (Εικ.), *Λύκος ο Λουδοβίκος*, (*Une Autre Histoire de Seraphin Mouto*), Κύρδη, Π., (Μτφ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008, (Paris: Gautier-Languereau, 2007).
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Ελευθερίου, Β., (Εικ.), *Το Παπάκι που δεν του Αρέσανε τα Ποδαράκια του*, Από τη σειρά: *Ιστορίες από το Νησί των Πυροτεχνημάτων*, Αθήνα: Κέδρος, 1991.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Oxenbury, H., (Εικ.), *Τα Τρία Μικρά Λυκάκια*, Αθήνα: Μίνωας, 1993.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Βερούτσου, Κ. (Εικ.), *Η Πριγκίπισσα Δυσκολούλα*, Αθήνα: Μίνωας, 1996.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Κουντούρης, Μ., (Εικ.), *Φρικαντέλα η Μάγισσα που Μισούσε τα Κάλαντα*, Αθήνα: Άμμος, 1998.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Βερούτσου, Κ., (Εικ.), *Φουφήχτρα η Μάγισσα με την Ηλεκτρική Σκούπα*, Αθήνα: Μίνωας, 1998.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Βερούτσου, Κ., (Εικ.), *Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας*, Αθήνα: Καλέντης, 2001.

Τριβιζάς, Ε., (Κείμε), Ελευθερίου, Β., (Εικ.), *Οι Γιαγιάδες με τα Γιο-Γιο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003.

4.7 Η Μέθοδος Ανάλυσης των Βιβλίων

Για την ανίχνευση του λεκτικού χιούμορ στη λέξη, την πρόταση και το κείμενο, θα επιχειρήσουμε την ανάλυσή τους στηριζόμενοι στις θεωρητικές επισημάνσεις του πρώτου κεφαλαίου. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τις θεωρίες: της ανωτερότητας/επιθετικότητας, της ψυχικής εκτόνωσης και της ασυμβατότητας. Σύμφωνα με τον τρόπο που αναλύονται στα σχετικά κεφάλαια, οι συγκεκριμένες θεωρίες αλληλοσυμπληρώνονται με σκοπό την ερμηνεία των ποικίλων μορφών του χιούμορ. Για το λόγο ότι στις αναλύσεις των μικροαφηγήσεων λαμβάνουμε υπόψη το αναγνωστικό κοινό (πραγματικός αναγνώστης/εννοούμενος αναγνώστης) που απευθύνονται τα έργα, αντλούμε στοιχεία από τη θεωρία της αναγνωστικής πρόσληψης και τη θεωρία ανάπτυξης και πρόσληψης του χιούμορ από τα παιδιά.

Για τη μελέτη και αποκάλυψη των λογοτεχνικών χαρακτήρων θέσαμε προς διερεύνηση τις παρακάτω κατηγορίες, οι οποίες αφορούν τα ενδοκειμενικά κριτήρια της εξέτασης. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για: α) Τους άμεσους προσδιορισμούς του χαρακτήρα από τον αφηγητή, σύμφωνα με τη χρήση επιθέτων και ουσιαστικών. β) Για την έμμεση παρουσίαση και πρόσληψη του χαρακτήρα ελέγχθηκαν: η παρουσία του χαρακτήρα στον τίτλο, τα λόγια και οι σκέψεις του, η δράση του, οι περιγραφές για την εξωτερική του εμφάνιση, τα σχόλια των άλλων χαρακτήρων, τα σχόλια του συγγραφέα ή του αφηγητή, το όνομά του, ο χώρος (το φυσικό ή τεχνητό περιβάλλον). Επίσης, εξετάζεται η χρήση λέξεων, μοτίβων, σχημάτων λόγου. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τη διπλή ανάγνωση, η οποία πραγματοποιείται τόσο οριζόντια –δηλαδή στον άξονα της αφηγηματικής λειτουργίας και των χρονικών ακολουθιών της δράσης- όσο και κάθετα – δηλαδή στον άξονα των μεταφορών, των συμβολισμών και των μύθων που διαπερνούν το κείμενο.

Επιπρόσθετα, θα εξετάσουμε την τυπολογική και οντολογική υπόσταση του χαρακτήρα. Τα είδη του χιούμορ (ειρωνεία, σάτιρα, παρωδία, γκροτέσκο, αστείο, υπερβολή και άλλα), την πλοκή, την οπτική γωνία του αφηγητή, τον εννοούμενο αναγνώστη και στοιχεία νεοτερικής γραφής: διακειμενικότητα, μεταμυθοπλασία,

αυτοαναφορικότητα, μαγικός ρεαλισμός, γλωσσικά παιχνίδια, μείξη λογοτεχνικών ειδών, παρωδία.

Στην εικονογράφηση οι κατηγορίες που διερευνώνται για το κωμικό του χαρακτήρα είναι: α) Ο τρόπος λειτουργίας των φαινομένων του χιούμορ και πώς αυτά συλλειτουργούν στο *ενιαίο κείμενο*. Πιο συγκεκριμένα, πώς τα φαινόμενα που εντοπίζονται στο λεκτικό κείμενο γενικεύονται ή συγκεκριμενοποιούνται σε επίπεδο εικονογράφησης, σύμφωνα με τη σχέση λόγου και εικόνας που διέπει τα δύο συστήματα νοηματοδότησης κάθε φορά. β) Η αναπαράσταση της εξωτερικής εμφάνισης, τα ιδιαίτερα εξωτερικά χαρακτηριστικά, το φύλο, η ενδυμασία, τα συνοδευτικά αξεσουάρ, η υπερβολή στην αμφίεση, η στάση του σώματος, οι χειρονομίες, το βλέμμα, η σχέση μεταξύ των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων. Επίσης, στηριζόμενοι στη «γραμματική του οπτικού σχεδιασμού» θα εξετάσουμε τις παραμέτρους: του πλάνου, της οπτικής γωνίας, των χρωμάτων και της συνολικής σύνθεσης της εικόνας.

4.8 Οι Κατηγορίες Μελέτης

Βασικός σκοπός της διατριβής είναι να εξετάσουμε το φαινόμενο του χιούμορ, με έμφαση στο κωμικό του χαρακτήρα. Ως εκ τούτου, με κριτήριο: α) τους τύπους χαρακτήρων των μικροαφηγήσεων (για παράδειγμα στερεοτυπικοί), β) τη συχνότητα εμφάνισής τους, γ) τον ιδεολογικό στόχο του χιούμορ (για παράδειγμα αποκατάσταση στερεοτυπικών χαρακτήρων) και δ) το είδος της θεματολογίας (για παράδειγμα οικολογία, διαφορετικότητα), που εγγράφονται αυτοί, σχηματίστηκαν τέσσερις κατηγορίες μελέτης. Το σύστημα κατηγοριών που διαμορφώθηκε προέκυψε από τα ίδια τα βιβλία της εξέτασης, σύμφωνα πάντα με τα παραπάνω κριτήρια, και στη συνέχεια αναλύονται βάσει της μεθοδολογικής προσέγγισης που παρουσιάσαμε αναφορικά με το θεωρητικό πλαίσιο της διατριβής στο πρώτο μέρος. Πιο συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε το κωμικό του χαρακτήρα σε τέσσερις κατηγορίες: των λογοτεχνικών στερεοτύπων, του λύκου και της μάγισσας, των έμφυλων ταυτοτήτων και των χαρακτήρων που παρουσιάζονται και εκλαμβάνονται ως διαφορετικοί.

Η πρώτη κατηγορία αφηγημάτων εξετάζεται στο πέμπτο κεφάλαιο και ασχολείται με το λογοτεχνικό στερεότυπο του «Κακού Λύκου». Από το σύνολο των πενήντα παιδικών βιβλίων που εξετάζουμε, οι μικροαφηγήσεις που μας απασχολούν με κύριο

πρωταγωνιστή το λύκο είναι είκοσι δύο (10 ελληνικά, 12 από μετάφραση). Οι λόγοι, για τους οποίους επιλέξαμε να αναφερθούμε πρώτα σε αυτήν την κατηγορία, οφείλονται αφενός στο το ότι ο χαρακτήρας-λύκος εμφανίζεται με τη μεγαλύτερη συχνότητα αφετέρου διότι αποτελεί, όπως θα δείξουμε, τον πιο δημοφιλή και ίσως τον πιο πολυσυζητημένο πρωταγωνιστή ιστοριών για παιδιά. Σε δεύτερο επίπεδο, οι υποκατηγορίες εξέτασης που προέκυψαν με κύριο πρωταγωνιστή το λύκο με κριτήριο τον ιδεολογικό στόχο του χιούμορ, τη θεματολογία και το ειδολογικό περιεχόμενο των έργων που εμφανίζονται, είναι πέντε.

Η δεύτερη κατηγορία εξετάζεται στο έκτο κεφάλαιο και ασχολείται με το λογοτεχνικό στερεότυπο της «Μάγισσας». Η μεθοδολογική προσέγγιση που διαμορφώθηκε, εφαρμόζεται σε οκτώ (6 ελληνικά, 2 από μετάφραση) εικονογραφημένα μικροαφηγήματα, στα οποία πρωταγωνιστεί η μάγισσα. Τόσο ο λύκος όσο και η μάγισσα εμφανίζονται σε μια θεματολογία μέσα από την οποία επιδιώκεται η ανατροπή των στερεοτύπων και η «αποκατάστασή» τους. Στόχος μας είναι να αναδείξουμε τις λειτουργίες του χιούμορ με τις οποίες επιτυγχάνονται οι παραπάνω επιδιώξεις.

Η τρίτη κατηγορία μελέτης εξετάζεται στο έβδομο κεφάλαιο και ασχολείται με τις έμφυλες ταυτότητες. Πρόκειται για ζητήματα τα οποία έχουν απασχολήσει ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια τη θεωρία και κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας και στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε τις λογοτεχνικές αναπαραστάσεις του άνδρα και της γυναίκας σε δεκατρία εικονογραφημένα μικροαφηγήματα (8 στα ελληνικά, 5 από μετάφραση). Μέσα από την ιδεολογική συγκρότηση των συγκεκριμένων κειμένων, μας δίδεται η ευκαιρία να συλλογιστούμε και να ανιχνεύσουμε τις στάσεις της κοινωνίας για την ιδεολογική διαμόρφωση της ταυτότητας και των προτύπων που “καταλήγουν” στους μικρούς αναγνώστες.

Η τελευταία κατηγορία ανάλυσης εξετάζεται στο όγδοο κεφαλαίο και ασχολείται με το ζήτημα της διαφορετικότητας σε επτά (6 ελληνικά, 1 από μετάφραση) λογοτεχνικά έργα. Το ζήτημα αυτό απασχολεί ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια καθώς συνδέεται με την κοινωνική ευαισθητοποίηση απέναντι σε οποιασδήποτε μορφής διαφορετικότητα. Έχει συνδεθεί με ρατσιστικά φαινόμενα τα οποία τείνουν να σχετίζονται με τις μειονότητες και να καταλήγουν σε μορφές κοινωνικού αποκλεισμού. Στο πλαίσιο αυτού, διερευνούμε πώς οι λειτουργίες του χιούμορ μέσα από την ανίχνευση της δράσης των χαρακτήρων ευαισθητοποιούν και γίνονται κινητήριοι μοχλός για κριτική σκέψη και αναστοχασμό. Το χιούμορ επιδιώκει αφενός τον προβληματισμό και αφετέρου την ψυχαγωγία, καθώς λειτουργεί ως ψυχικό αντιστάθμισμα του άγχους και καλλιεργεί την απαραίτητη για την

παιδική ηλικία αισιοδοξία. Μέσω αυτών των όψεων του χιούμορ στην ανάλυσή μας θα επιδιώξουμε να αναδείξουμε ότι το χιούμορ είναι τελικά μία “σοβαρή υπόθεση”.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:

Το Κωμικό του Χαρακτήρα/Ηρώα Λύκου

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσεγγίσουμε το κωμικό του χαρακτήρα λύκου, σε είκοσι δύο (10 ελληνικά, 12 από μετάφραση) μικροαφηγήματα. Τα έργα αυτά παρουσιάζουν διάφορες ιστορίες με ήρωες λύκους και ενίοτε χιουμοριστικά στοιχεία. Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση των αφηγημάτων, θα ασχοληθούμε με το λογοτεχνικό στερεότυπο του κακού λύκου, προκειμένου να γίνουν κατανοητοί οι μηχανισμοί και οι τάσεις του χιούμορ που αξιοποιούνται στα αφηγήματα της περιόδου 1990-2010.

5.1 Το Λογοτεχνικό Στερεότυπο του Κακού Λύκου

Ο λύκος αποτελεί τον πιο δημοφιλή⁷³⁹, ίσως και τον πιο πολυσυζητημένο, πρωταγωνιστή ιστοριών για παιδιά. Οι πρώτες αναφορές για το λύκο, μας είναι γνωστές από τη μυθολογία με την οικεία για εμάς ιστορία του Ρωμύλου και του Ρώμου⁷⁴⁰, ενώ η ίδια εικόνα της φιλόστοργης φυλής των λύκων μας επανέρχεται και στην ιστορία του Μόγλη.⁷⁴¹ Επίσης, ο λύκος έχει λατρευτεί από τους Ινδιάνους⁷⁴² και τους Εσκιμώους ως σύμβολο δύναμης και ελευθερίας.

⁷³⁹ Στην προσπάθεια συλλογής των βιβλίων της εξέτασής μας διαπιστώσαμε ότι ένα μεγάλο ποσοστό βιβλίων, με χιουμοριστικό περιεχόμενο που έχουν γραφτεί για παιδιά στην περίοδο μελέτης μας (1990-2010), είναι για λύκους. (Τα 22 από το σύνολο των 50 βιβλίων είναι με πρωταγωνιστή το λύκο). Επίσης, ο λύκος παραμένει δημοφιλής και στα μυθιστορήματα για ενήλικες. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα έργα της Stephanie Mayer: *Το Λυκόφως* (*Twilight*), Αθήνα: Πλατύπους, 2005, *Νέα Σελήνη*, 2006, *Εκλειψη*, 2007, τριλογία βιβλίων αλλά και ταινιών (*Λυκόφως*, 2008, *Νέα Σελήνη*, 2009, *Εκλειψη*, 2010) για νέους και ενήλικες. Επίσης, την ταινία *Κοκκινοσκουφίτσα* (*Red Riding Hood*), σε σκηνοθεσία της Catherine Hardwicke, 2011.

⁷⁴⁰ Σύμφωνα με το μύθο τα δύο μωρά βρήκε στις όχθες του ποταμού Τίβερη μία μαμά -λύκαινα η οποία τα θήλαζε για αρκετό καιρό, μέχρι που τα βρήκε ένας βοσκός. Τα παιδιά όταν μεγάλωσαν σε ανάμνηση της σωτηρίας τους έχτισαν στον Τίβερη μία πόλη. Η πόλη αυτή είναι η Ρώμη, σύμβολο της οποίας αποτελεί η αναπαράσταση του θηλασμού της λύκαινας με το Ρωμύλο και το Ρώμο.

⁷⁴¹ Κίμπλινγκ, Ράντγιαρτ (Κείμ.), Σπηλιοπούλου, Μ., (Μτφ.), *Το Βιβλίο της Ζούγκλας* (*The Jungle Book*), Αθήνα: Modern Times, 2002, (London: MacMillan Publishers, 1894).

⁷⁴² Υπάρχει μία ινδιάνικη ιστορία σύμφωνα με την οποία, ένας γέρος Ινδιάνος της φυλής Τσερόκι, μίλησε στον εγγονό του για τη μάχη που γίνεται μέσα στην ψυχή των ανθρώπων, και του είπε: «Γιέ μου, η μάχη γίνεται μεταξύ δύο λύκων που υπάρχουν μέσα σε όλους μας. Ο ένας είναι το Καλό: η χαρά, η ειρήνη, αγάπη.....και ο άλλος είναι το Κακό: ο θυμός, η μισαλλοδοξία, η αλαζονεία, το μίσος.....». Τότε ο εγγονός το σκέφτηκε και ρώτησε τον παππού: «Ποιός λύκος νικάει;». Ο γέρος Ινδιάνος του απάντησε απλά... «Αυτός που ταΐζει...». Duncan, B. (eds.), *Living Stories of the Cherokee*, U.S.A: North Carolina Press, 1998, σ. 202.

Παρ' όλα αυτά, οι πιο πολλές και επικρατέστερες αναφορές για το λύκο είναι μονοσήμαντα αρνητικές και σε αυτές οφείλεται το γεγονός ότι τα παιδιά τον έχουν αναγάγει ως τον πιο κακό των ιστοριών. Το αρνητικό αυτό στερεότυπο οφείλει τις καταβολές του στη χριστιανική παράδοση,⁷⁴³ στα κλασσικά παραμύθια⁷⁴⁴ και στους μύθους του Αισώπου⁷⁴⁵. Στις ιστορίες αυτές, οι οποίες μεγάλωσαν γενεές παιδιών και συντρόφεψαν ακόμη περισσότερα στην πορεία τους προς την ενηλικίωση, ο λύκος παρουσιάζεται και προσλαμβάνεται ως το σύμβολο της εχθρότητας, της απειλής, του κινδύνου και της αχαλίνωτης σεξουαλικότητας.⁷⁴⁶ Ακόμη και οι παροιμίες και τα γνωμικά, τα οποία αποτελούν μεταφορικές εκφράσεις, για να περιγράψουν τα αρνητικά χαρακτηριστικά ανθρώπων αναπαράγουν και διαιωνίζουν την αντίληψη της ταύτισης του λύκου με το κακό, ενισχύοντας το στερεότυπο αυτό ακόμη περισσότερο με την προφορική διάδοση.⁷⁴⁷

Ο λύκος στη συνείδηση των παιδιών κατέχει τα "σκήπτρα της κακίας" σε σχέση με τους υπόλοιπους ήρωες του ζωικού βασιλείου,⁷⁴⁸ ενώ τα συνοδευτικά χαρακτηριστικά του κακού του στερεότυπου είναι αυτά του αφελή, του λαίμαργου και του κουτού.⁷⁴⁹ Παλαιότερες έρευνες σε παιδιά προσχολικής ηλικίας έχουν εστιάσει στο πώς σκέφτονται

⁷⁴³ Σύμφωνα με τις παραδόσεις του ελληνικού λαού, που αναφέρει ο Νίκος Πολίτης, ο λύκος δεν πλάστηκε από το Θεό αλλά από το διάβολο με όλα τα χαρακτηριστικά του ζώου εκτός της ζωής, και αυτό στην προσπάθειά του να ανταγωνιστεί το Θεό στη δημιουργία. Ο Θεός όμως, προκειμένου να τιμωρήσει το διάβολο, ενέπνευσε ζωή στο λύκο με την εντολή να κατασπαράξει τον πλάστη του. Έτσι ο λύκος ζωντάνεψε, αλλά δεν πρόλαβε το διάβολο, κατάφερε, όμως, να φάει το ένα πόδι του. Απ' αυτό το γεγονός ο διάβολος παραμένει έκτοτε κουτσός και αποκαλείται "μονοπόδαρος" ή "λυκοφαγωμένος". Βλ. Πολίτης, Ν., *Παραδόσεις*, Τ. Α', Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1994.

⁷⁴⁴ Τα πιο δημοφιλή θεωρούνται των αδελφών Grimm, J & W., *Ο Λύκος και η Κοκκινোসκουφίτσα, Τα Τρία Γουρουνάκια, Ο Λύκος και Επτά Κατσικάκια*, 1812-1857 και Prokofiev, S., *Ο Πέτρος και ο Λύκος*, 1936.

⁷⁴⁵ Τα πιο δημοφιλή θεωρούνται *Ο Λύκος και η Γριά, Ο Λύκος και το Πρόβατο, Ο Λύκος και η Αλεπού, Η Κατσίκια και ο Λύκος, Ο Ψεύτης βοσκός, Το Γαϊδούρι και ο Λύκος*. βλ. ενδεικτικά *Οι Μύθοι του Αισώπου*, Αθήνα: Σαββάλας, 2007. Η χρονολογία γραφής τους τοποθετείται στο 620 π.Χ.

⁷⁴⁶ Μπετελχαϊμ, Μ., «Η Κοκκινোসκουφίτσα», στο *Η Γοητεία των Παραμυθιών*, Αθήνα: Γλάρος, 1995, σσ. 236-259.

⁷⁴⁷ Αυτά που χρησιμοποιούνται πιο συχνά είναι: «Ο λύκος κι αν γέρασε κι έχασε το μαλλί του, μήτε τη γνώμη άλλαξε, μήτε την κεφαλή του». «Λύκος μαύρος και λιανός του πατέρα του καημός». «Έβαλαν το λύκο να φυλάει τα πρόβατα». «Πεινάω σα λύκος». Πολίτης, Ν., *Παραδόσεις*, Τ. Α', Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1994.

⁷⁴⁸ Η αλεπού πονηρή, το παγώνι υπερφίαλο και ωραιοπαθές, το φίδι διαβολικό, το γουρούνι σύμβολο βρομιάς, αθλιότητας, εγωισμού, και ούτω καθεξής. Στο Γιαννικοπούλου, Α., «Ποιός Φοβάται το Μεγάλο Κακό Λύκο; Τα Μικρά Παιδιά Μπροστά στο Λογοτεχνικό του Στερεότυπο», 2002, *Διαδρομές*, τ. 5, σ. 10-16.

⁷⁴⁹ Γιαννικοπούλου, Α., «Λύκε, λύκε, είσαι εδώ; Το Στερεότυπο του Λύκου σε Ιστορίες για Μικρά Παιδιά», στο Κούρτη, Ε. (Επιμ.), *Η Έρευνα στην Προσχολική Εκπαίδευση*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2001, σ. 130, 132.

οι μικροί αναγνώστες και σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2002), «τα παιδιά αυτής της ηλικίας εντάσσουν κάθε προσωποποιημένο ζώο στο διπολικό σχήμα καλός-κακός, ανάλογα με το αν είναι σαρκοφάγο ή φυτοφάγο».⁷⁵⁰ Έτσι, ο λύκος εκπροσωπεί τον αδικαιολόγητα κακό των ιστοριών και χαρακτηρίζεται με πολύ μεγάλη ευκολία ως τέτοιος από τα μικρά παιδιά.

Εξετάζοντας τη λαϊκή παράδοση αλλά και τα λαϊκά και κλασσικά παραμύθια, η Οικονομίδου (2011) διαπιστώνει ότι ο λύκος αποτελεί, «το πιο κοινό σύμβολο της άγριας φύσης,[...]συνιστά το "έξω" από τον πολιτισμό και κατ' επέκταση το σύνολο των αντικοινωνικών παρορμήσεων και ενεργειών τις οποίες ο άνθρωπος επιχειρεί να απωθήσει στο συλλογικό υποσυνείδητο της κοινωνίας», και καταλήγει ότι, «ο λύκος μπορεί να θεωρηθεί το σύμβολο όλων όσων ο άνθρωπος καταπιέζει και φοβάται στον ίδιο του τον εαυτό».⁷⁵¹ Το αρνητικό στερεότυπο του λύκου, το οποίο διαδόθηκε επί σειρά αιώνων μέσα από αφηγήματα για μικρά παιδιά, εξυπηρετούσε την ηθικοδιδασκτική παιδαγωγική δεοντολογία⁷⁵² και την ανάγκη για ένα φοβικό μέσο που σωφρονίζει και χαλιναγωγεί την έμφυτη ροπή των παιδιών στην αταξία και την σκανταλιά. Σύμφωνα με το παραπάνω, λοιπόν, ο λύκος, «υπήρξε για πολύ καιρό βασικό εργαλείο στους κοινωνικοποιητικούς μηχανισμούς της δυτικής κουλτούρας».⁷⁵³

Είναι γεγονός ότι οι μυθοπλαστικές αφηγήσεις, αν και κινούνται στο χώρο της φαντασίας, αντλούν και αφομοιώνουν στοιχεία από την πραγματική ζωή και την καθημερινότητα, ενώ αποτελούν σημαίνον κοινωνικοποιητικό και παιδαγωγικό μέσο για τους νεαρούς αναγνώστες, καθώς είναι εκφραστές ιδεών και πεποιθήσεων της εκάστοτε κοινωνίας στην οποία εγγράφονται.⁷⁵⁴ Σύμφωνα με όσα αναλύσαμε σε προηγούμενες ενότητες, από το 1970 και μετά και για την ελληνική βιβλιοπαραγωγή, κυρίως από το 1990 και έπειτα, διαπιστώνεται μία τεράστια στροφή όχι μόνο στη θεματολογία των

⁷⁵⁰ Γιαννικοπούλου, Α., 2002, ό.π., σ. 11. Η έρευνα αυτή πραγματοποιήθηκε σε νηπιαγωγεία της Ρόδου στα πλαίσια μεταπτυχιακής εργασίας, βλ. Παπαδοπούλου, Σ., Ράπτη, Ν., Ψάρα, Μ., *Το Εικονογραφικό Στερεότυπο του Λύκου*, για το μάθημα του Τμήματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αιγαίου «Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», 2000.

⁷⁵¹ Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και Μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*. Αθήνα: Πατάκης, 2011, σσ. 118-119.

⁷⁵² «Χίλιες και Μία Ανατροπές», πρακτικά από ημερίδα που πραγματοποιήθηκε στην Ηγουμενίτσα 23/10/2003, σ.1.

⁷⁵³ Καρακίτσιος, Α., Δρούγκα, Κ., Κωτόπουλος, Τ., «Ιστορικές Διαδρομές και Ιδεολογικές Αποτυπώσεις του Κινήματος της Πολιτικής Ορθότητας στη Σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία», στα Πρακτικά του 1ου Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου, *Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση*, 2006, σ.3

http://www.eipe.gr/praktika/praktika/drouga_karakitsios_kotopoulos.pdf.

⁷⁵⁴ Ζερβού, Α., *Λογοκρισία και Αντιστάσεις στα Κείμενα των Παιδικών μας Χρόνων*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1992, σσ. 181-199.

βιβλίων που γράφονται για παιδιά, αλλά και στον τρόπο αξιοποίησης του φανταστικού στοιχείου και των αφηγηματικών τεχνικών (βλ. 1.3.2.1, σσ. 74-77).

Οι συγγραφείς, οι οποίοι επηρεάστηκαν από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής,⁷⁵⁵ επιδιώκουν να άρουν το πολωτικό χάσμα που υπήρχε ανάμεσα στο καλό και το κακό, τους ήρωες και τους αντιήρωες, που χαρακτήριζε πολύ έντονα την προηγούμενη γενιά παιδικών βιβλίων. Διαμορφώθηκε, έτσι, ένα τοπίο στο οποίο συνυπάρχουν οι μεν με τους δε. Ανανεώνοντας θεματολογικά το κειμενικό περιβάλλον του αναγνώστη, μέσα από διασκευές, μεταγραφές και παρωδίες, επιδιώκεται η αποκατάσταση και η ανατροπή κοινωνικών και λογοτεχνικών στερεοτύπων. Μέσα σε αυτό το κλίμα ιδεολογικών και χαρακτηρολογικών ανατροπών, ο πολύπαθος και κατά τα άλλα στερεοτυπικά κακός λύκος εντάσσεται σε μία ευρύτερη κατηγορία «μη αποδεκτών στερεοτύπων».⁷⁵⁶

Η διερεύνηση που πραγματοποιήσαμε σε μια μεγάλη ποικιλία παιδικών βιβλίων που γράφονται τη χρονική περίοδο 1990-2010 σε συνδυασμό με τις παραπάνω επισημάνσεις μας οδήγησε σε ορισμένες διαπιστώσεις. Πιο συγκεκριμένα, μας επέτρεψαν να δούμε με ποιο τρόπο συνδέονται τα διάφορα είδη νεότερων παιδικών αναγνωσμάτων των τελευταίων δεκαετιών, ποιο είναι το πνεύμα της ανανέωσης, της ανατροπής, της αποδοχής, των πειραματισμών και της διάθεσης των συγγραφέων να συμπεριλάβουν και να παίξουν με τον ανήλικο συν-αναγνώστη.⁷⁵⁷ Δεδομένου ότι η παρούσα διατριβή εξετάζει τις κωμικές πλοκές και διαστάσεις των χαρακτήρων μέσα από μία θεματολογία

⁷⁵⁵ Σημαντικός ενισχυτής στην προσπάθεια αυτή των συγγραφέων, υπήρξε το Οικολογικό κίνημα και η Διεθνής Αμνηστία. Με νόμο του 1991 οι λύκοι θεωρήθηκαν ως προστατευόμενο είδος, το οποίο απειλείται με εξαφάνιση. Αρωγός στην προσπάθεια αυτή για την ελληνική κοινωνία υπήρξε ο Αρκτούρος, ο οποίος μέσα από μία εκστρατεία ευαισθητοποίησης οργανώνει προγράμματα περιβαλλοντικής αγωγής σε σχολεία, με σκοπό τη δημιουργία ενεργών μελλοντικών πολιτών, με θετική στάση και συμπεριφορά προς το περιβάλλον και την ποιότητα ζωής. Αντιπροσωπευτικά, βλ. Σιαφάρικα, Ε., «Το Παραμύθι ως Μέσο Διαχείρισης του Φόβου. Η Ανατροπή του Λογοτεχνικού Στερεότυπου του Κακού Λύκου», Υπεύθυνη Αγωγής Υγείας, Δ/σης Π.Ε. Β' Αθήνας, *Επιστημονικό Βήμα*, τ.12, 2010.

http://www.ipem-doe.gr/ep_bima/epistimoniko_bima_12/109E120.pdf

⁷⁵⁶ Γιαννικοπούλου, Α., 2002 ό.π., σσ. 9-17.

⁷⁵⁷ Οι πολλαπλές αυτές εκδηλώσεις έτσι όπως οργάνωνται και προκύπτουν μέσα στην Παιδική Λογοτεχνία είναι αποκύημα του ευρύτερου πολιτισμικού κινήματος του *μεταμοντερνισμού*. Τζιόβας, Δ., *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσέας, 2002, σσ. 244-275. Οι συγγραφείς, οι οποίοι επηρεάστηκαν από το κίνημα αυτό, το εκφράζουν μέσα από τα βιβλία τους, τόσο με τη δεδομένη θεματολογία που επιλέγουν, όσο και με τις αφηγηματικές τεχνικές πρόσληψης της αρχικής ιστορίας. Καρακίτσιος, Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός, 2010, σσ. 25-29, 207-213, 217-236. Επίσης, εκφράζουν τη διάθεσή τους να παρέμβουν και να αλλάξουν κυρίαρχες αντιλήψεις για την παιδικότητα και την παιδική ηλικία, τη λειτουργία της ανάγνωσης και τη λειτουργία της Παιδικής Λογοτεχνίας συνολικά. Βλ. σχετικά Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σσ. 30-37.

βιβλίων, η οποία διέπεται από τις νεότερες επιδιώξεις και συνάδει με τους προβληματισμούς που σκιαγραφήσαμε παραπάνω, κατόπιν της βιβλιογραφικής έρευνας που επιχειρήσαμε, διαπιστώνουμε ότι οι πιο κοινοί τρόποι που αξιοποιούνται, όταν γράφονται νεότερα έργα για μικρά παιδιά, και μας επιτρέπουν να εξετάσουμε τα χιουμοριστικά στοιχεία που θέσαμε προς διερεύνηση, είναι αυτοί που συμπίπτουν με την «τέχνη» και την «τεχνική της ανατροπής».⁷⁵⁸

Στο πλαίσιο του παρόντος κεφαλαίου, θα επιδιώξουμε να αναδείξουμε τους τρόπους με τους οποίους εμφανίζεται ο χαρακτήρας/ήρωας λύκος την περίοδο 1990-2010 στις μικροαφηγήσεις που μας απασχόλησαν και πώς διαχειρίζονται το λογοτεχνικό του στερεότυπο οι εκάστοτε συγγραφείς. Θα διερευνήσουμε εάν ανατρέπεται το λογοτεχνικό του στερεότυπο και πώς, σε τι είδους θεματολογία εμφανίζεται, σε ποια είδη αφήγησης και πώς δομείται, πώς κατασκευάζεται και πώς αποκαλύπτεται το κωμικό στοιχείο του χαρακτήρα/ήρωα λύκου στον αναγνώστη. Ο λόγος για τον οποίο επιλέξαμε να συζητήσουμε πρώτα τον ήρωα αυτό, οφείλεται στο γεγονός ότι για το λύκο έχει γραφτεί μία μεγάλη ποικιλία παιδικών βιβλίων μέσα από την οποία μας δίδεται η δυνατότητα να εξετάσουμε την παρουσία του σε μια πολυσχιδή γκάμα εκδηλώσεων και μορφών.

5.2 Θεματικές και Ειδολογικές Κατηγοριοποιήσεις των Μικροαφηγήσεων

Από το σύνολο των παιδικών βιβλίων (50) που συγκεντρώθηκαν για τους σκοπούς της παρούσας διατριβής, οι μικροαφηγήσεις που μας απασχόλησαν με κύριο πρωταγωνιστή το λύκο και χρησιμοποιούνται για τη μελέτη της παρούσας ενότητας είναι είκοσι δύο (10 ελληνικά, 12 από μετάφραση). Τα βιβλία αυτά καλύπτουν, εκδοτικά, την περίοδο της τελευταίας εικοσαετίας και είναι ενδεικτικά των τάσεων της συγκεκριμένης εποχής. Θέλοντας να μιλήσουμε για το χιουμοριστικό περιεχόμενο και τις κωμικές πλοκές των

⁷⁵⁸ Η ιδέα της *ανατροπής* είναι μία λέξη-κλειδί, η οποία συνδέεται άμεσα με το *μεταμοντερνισμό*. Ο τρόπος με τον οποίο εκδηλώνεται διεθνώς στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας, εκφράζει την επαναστατική διάθεση των συγγραφέων απέναντι στο «λογοτεχνικό κατεστημένο»: τη λειτουργία της Παιδικής Λογοτεχνίας γενικά αλλά και πιο ειδικά, τη θεματολογία, τα στερεότυπα, τον τρόπο αξιοποίησης των αφηγηματικών τεχνικών και ούτω καθεξής (βλ. 1.3.2.1, σσ. 58-60). Επίσης, η *ανατροπή*, είναι τεχνική στην οποία βασίζεται το χιούμορ. Η *ανατροπή* (Reversal Theory/Play Theory) και η *ασυμβατότητα* (Incongruity Theory), (βλ. 1.1.3, σσ. 24-28), αποτελούν τις θεμέλιες λίθους πάνω στις οποίες δομείται και οργανώνεται το χιούμορ και είναι ικανές να ερμηνεύσουν διάφορες όψεις του φαινομένου αυτού, έτσι όπως εμφανίζονται στα παιδικά βιβλία.

χαρακτήρων, κρίναμε σκόπιμο να αναφερθούμε προηγουμένως στο είδος θεματολογίας, στο οποίο εμφανίζεται ο ήρωας λύκος.

Η ανάλυση και επεξεργασία των μικροαφηγήσεων της ενότητας, μας έδειξε ότι το σύνολο των είκοσι δύο εικονογραφημένων ιστοριών χαρακτηρίζεται από ένα *συγκεκριμένο θέμα* (explicit theme)⁷⁵⁹, το οποίο περιστρέφεται γύρω από το στερεοτυπικό μύθο του άλλοτε κακού αντί-ήρωα λύκου. Το στερεότυπο αυτό οι συγγραφείς και εικονογράφοι το διαχειρίζονται πολυποίκιλα, ανάλογα με τις σκοπιμότητες της αφήγησης. Άλλοτε το χρησιμοποιούν για να το ανατρέψουν, άλλοτε το εκμεταλλεύονται συνειδητά με σκοπό να μετατοπίσουν τον ιδεολογικό άξονα της αφήγησης και άλλοτε επιδιώκουν να το ανατρέψουν καταλήγοντας, όμως, να το ενισχύουν τελικά.

Εμείς εντοπίσαμε τέσσερις θεματικούς τύπους και με βάση αυτούς προχωρήσαμε στην κατηγοριοποίηση των αφηγημάτων. Η κάθε θεματική κατηγορία διαθέτει και έναν *ιδεολογικό στόχο*⁷⁶⁰ και ένα σύνολο δευτερευόντων θεμάτων,⁷⁶¹ τα οποία υπονοούνται και εμφανίζονται σε υποδιηγητικό επίπεδο. Ωστόσο, προχωρήσαμε σε μία ακόμη κατηγοριοποίηση με κριτήριο την ιδεολογική φύση των έργων από την οποία προέκυψε η πέμπτη κατηγορία ανάλυσης με τίτλο Υπερ-Παραμύθια. Οπωσδήποτε, τα βιβλία της ανάλυσης θα μπορούσαν να ομαδοποιηθούν και με άλλους τρόπους, ωστόσο, η συγκεκριμένη ταξινόμηση κρίναμε ότι εξυπηρετεί περισσότερο τις ανάγκες της δικής μας εξέτασης. Η κεντρική ιδέα του μύθου περιστρέφεται γύρω από το λύκο, ο οποίος αναλαμβάνει με τη δράση του την εξέλιξη της πλοκής. Το χιούμορ αποτελεί το όχημα που μεταφέρει τα εκάστοτε μηνύματα και μέσω των τεχνικών του, προκαλεί τους αναγνώστες να σταθούν κριτικά, να επαναπροσδιορίσουν ορισμένες παρωχημένες απόψεις και να τις υπερβούν.

⁷⁵⁹ Σύμφωνα με τη Lukens, όλα τα παιδικά βιβλία έχουν ένα συγκεκριμένο θέμα, ένα πρωτεύον και ευρύτερο θέμα που διαπραγματεύεται, το οποίο δηλώνεται σαφώς και ξεκάθαρα μέσα στην ιστορία και από την αρχή της αφήγησης είτε από το συγγραφέα είτε από κάποιον άλλο χαρακτήρα. Lukens, R., 1996, ό.π., σσ. 94-95.

⁷⁶⁰ Το χιούμορ σύμφωνα με τις σχετικές θεωρίες έχει πάντοτε έναν *ιδεολογικό στόχο*. Ο στόχος αυτός μπορεί να είναι ένα άτομο, μια ομάδα ανθρώπων, η γλώσσα, οι δομές της κοινωνίας. βλ. 1.1.3.1, σ. 26.

⁷⁶¹ Το «υπονοούμενο θέμα» (implicit theme), έχει τη μέγιστη συναισθηματική επίδραση, επιδιώκει να επικοινωνήσει στο υποσυνείδητο του αναγνώστη και γι' αυτό, σύμφωνα με τη Lukens, οι συγγραφείς δεν εξαντλούνται σε υπεραναλύσεις και γενικευτικά σχόλια, ώστε να μη χαθεί η μαγεία. Σε κάθε αφήγημα υπάρχει ένα σύνολο συνιστωσών παραμέτρων από δευτερεύοντα θέματα, τα οποία υπονοούνται και διυλίζονται γύρω από την κεντρική ιδέα της θεματολογίας και συναποτελούν τη βασική συνισταμένη της αφήγησης, το «συγκεκριμένο θέμα» (explicit theme), το οποίο δηλώνεται ξεκάθαρα μέσα στην ιστορία, είτε από τον συγγραφέα είτε από τον χαρακτήρα. Lukens, R., ό.π., σσ. 94-95.

5.2.1 Οικολογία

Η πρώτη θεματική κατηγορία αφορά ζητήματα οικολογίας.⁷⁶² Τα πρώτα παιδικά βιβλία με οικολογικό περιεχόμενο εμφανίζονται στην ελληνική βιβλιοπαραγωγή μετά το 1970. Στη συγκεκριμένη περίοδο (1970-1990), η οικολογική σκέψη και η κοινωνική πρακτική βρίσκονται στα πρώτα στάδια προσέγγισης και διαλεύκανσης του τοπίου. Τα βιβλία που γράφονται κατά τη διάρκεια αυτής της εικοσαετίας συγκρότησαν τη θεμέλια βάση, όπου στηρίχθηκε η σύγχρονη φιλοσοφία της *οικοκεντρικής αντίληψης*⁷⁶³ για τη φύση, η οποία αποτέλεσε εξελικτική ορίζουσα προς την ποιοτική ανάπτυξη της συγκεκριμένης θεματικής κατηγορίας στην Παιδική Λογοτεχνία, για την εικοσαετία της μελέτης μας (1990-2010).⁷⁶⁴

Στα πρώτα στάδια συγγραφής παιδικών βιβλίων με οικολογική θεματική, το ύφος γραφής τους σε συνδυασμό με την προσέγγιση κάποιων περιβαλλοντικών προβλημάτων, θα χαρακτηριζόταν περισσότερο αφυπνιστικό και περιγραφικό γύρω από την “καταστροφολογική” διάθεση του ανθρώπου απέναντι στη φύση και τον αντίκτυπο της

⁷⁶² Η Οικολογία έχει καταγραφεί στην παρακαταθήκη της λογοτεχνικής γραφής και πιο συγκεκριμένα των έργων της Παιδικής Λογοτεχνίας ως τάση συγγραφής, η οποία εστιάζει στο περιεχόμενο της αφήγησης και όχι στη μορφή και τη δομή της. Η οικολογική θεματολογία εμφανίζεται στην Παιδική Λογοτεχνία τη δεκαετία του '70. Η τάση αυτή σημειώνει ιδιαίτερη αυξητική πορεία για τις ελληνικές εκδόσεις από το 1990 και μετά αγγίζοντας το 38% για το διήγημα και τις μικρές ιστορίες. Η εξέλιξη του μέχρι και το 2010 αξιολογείται με γεωμετρική πρόοδο, ενώ έχουν καθιερωθεί οικολογικές λογοτεχνικές σειρές (Οικοπαραμύθια), πράγμα το οποίο μαρτυρά το ιδιαίτερο καταναλωτικό ενδιαφέρον των αναγνωστών. Ενώ, σύμφωνα με έρευνα, η οποία αφορά τις αναγνωστικές προτιμήσεις των νηπίων σημειώνεται ποσοστό προτίμησης για οικολογικά ζητήματα στο 24,5 %. Βλ σχετικά Αναγνωστόπουλος, Β., «Τάσεις στη Σύγχρονη Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία», στο Κ.Ε.Π.Β., *Σύγχρονες Τάσεις και Απόψεις για την Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Ψυχογιός, 1991, σσ. 100-116. Σαρλή, Μ., «Τι ‘διαβάζουν’ τα νήπια», *Διαδρομές*, τ. 46, 1997, σσ. 129-133. Τσιλιμένη, Τ., *Οι Μικρές Ιστορίες κατά την Εικοσαετία 1970-1990, Γραμματολογική, Παιδαγωγική και Γλωσσολογική Εξέταση*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2003, σσ. 66-67.

⁷⁶³ Τον όρο «οικολογικοποίηση της σκέψης» (οικολογικοποιημένη ή εξοικολογισμένη σκέψη) ή «οικολογικοποιημένη αντίληψη» έχει εισαγάγει ο Γάλλος κοινωνιολόγος Endgar Morin. Βλ. Morin, E., *Η Οικολογικοποιημένη Σκέψη-Η Πρόκληση της Πολυπλοκότητας*, Μπουρλάκης, Π., Καραχάλιος, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Γ.Γ.Ν.Γ., 1990, σσ. 72-80.

⁷⁶⁴ Ο Καρακίτσος σημειώνει ότι τα περιβαλλοντικά ζητήματα κέντρισαν το ενδιαφέρον πολλών συγγραφέων από τη μεταπολίτευση και μετά. Επίσης, διαπιστώνει ότι τα αφηγήματα με οικολογικό περιεχόμενο καταγράφουν τη μεγαλύτερη «ποσοτικά» παρουσία στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας. Καρακίτσος, Α. (2005). «Ανάγνωση Κειμένων Παιδικής Λογοτεχνίας με Οικολογικό Περιεχόμενο», στο Γεωργόπουλος, Α., (Επιμ.), *Περιβαλλοντική Εκπαίδευση*, Αθήνα: Gutenberg, σ. 610.

βίας αυτής.⁷⁶⁵ Οι συγγραφείς, ως φορείς πολιτισμού, επιδιώκουν με τα βιβλία τους να προβάλλουν τα οικολογικά αδιέξοδα που ταλανίζουν τη σύγχρονη κοινωνία σε παγκόσμια κλίμακα και να ευαισθητοποιήσουν τους μικρούς αναγνώστες ως προς τα ζητήματα αυτά, προωθώντας μία *οικοκεντρική συλλογιστική*⁷⁶⁶.

Από το 1990 και μετά, η νεότερη γραφή επιβάλλει νέους κώδικες έκφρασης, σύμφωνα με τους οποίους ευνοούνται οι πειραματισμοί και οι ανατροπές στους δεδομένους τρόπους γραφής και πρόσληψης μιας ιστορίας. Το οικολογικό περιεχόμενο συνεχίζει να υφίσταται ως θεματολογία, καθώς εξακολουθεί να αποτελεί υψίστης και μείζονος σημασίας κοινωνικό προβληματισμό, ο οποίος απασχολεί πολλούς συγγραφείς αλλά και όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης γενικότερα. Η αλλαγή σημειώνεται στη σύνθεση των μικροαφηγήσεων που μας απασχολούν σε επίπεδο αφηγηματικών τεχνικών, καθώς οι περισσότεροι συγγραφείς εκφράζουν μία διάθεση να λειτουργήσουν με έναν παιγνιώδη τρόπο απέναντι στο παιδί και έτσι επιχειρούνται πειραματισμοί τόσο στη μορφή όσο και στη δομή της αφήγησης. Μέσα από τις μεταμυθοπλαστικές τεχνικές, επιδιώκουν να καλλιεργήσουν την κριτική σκέψη των παιδιών, καθώς ζητείται από τους μικρούς αναγνώστες να εμπλακούν στην αφήγηση, να παρακολουθήσουν τον τρόπο οργάνωσής της και να παίζουν με τις συγγραφικές επιλογές που τους δίδονται.⁷⁶⁷

Το νεότερο μικροαφήγημα χαρακτηρίζει μία μείξη φανταστικών και ρεαλιστικών στοιχείων (*μαγικός ρεαλισμός*)⁷⁶⁸. Σύμφωνα με τον οποίο συζητούνται ρεαλιστικά προβλήματα της κοινωνίας, χωρίς όμως να χάνονται στις ναρκισσιστικές χάρες του φανταστικού. Αυτή η επιδίωξη των μεταμοντέρνων συγγραφέων γίνεται για το λόγο ότι τα βιβλία πρέπει να συνάδουν με τον *ορίζοντα προσδοκιών*⁷⁶⁹ των μικρών παιδιών.

⁷⁶⁵ Τα παιδικά βιβλία που γράφτηκαν από 1970-1990 με κεντρικό μύθο κάποιο οικολογικό θέμα ή πρόβλημα δε διαθέτουν χιουμοριστικό περιεχόμενο, αλλά εξαντλούνται σε περιγραφές οι οποίες στοχεύουν στην ευαισθητοποίηση των μικρών αναγνωστών για τα ζητήματα αυτά. Μεταξύ άλλων σε αυτή την περίοδο μελέτης έχουν γράψει οι: Βαρελλά, Α., Σουρέλη, Γ., Γ., Ιωαννίδη, Ι., Δ., Σκιαδά, Ν., Κοντολέων, Μ., Μπουλώτης, Χ., κ.α. Βλ. σχετικό πίνακα στο Παπαδάτος, Γ., «Οικολογία στην Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία» στο Κατσίκη- Γκίβαλου, Α., (Επιμ.), *Παιδική Λογοτεχνία. Θεωρία και Πράξη*, 1993, Τ. Α', Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 116-118.

⁷⁶⁶ Βλ. σχετικά Καρασμάνης, Β., «Το Πρόβλημα των Αξιών στην Οικολογία», *Νέα Οικολογία*, τ. 73, 1990, σσ. 56-90. Μορίν, Ε., ό.π., σσ. 111-120.

⁷⁶⁷ Για τα χαρακτηριστικά του νεότερου αφηγήματος, μεταξύ άλλων βλ. 1.3.2.1, σσ. 58-60.

⁷⁶⁸ Καρακίτσιοι, Α., ό.π., σ. 210.

⁷⁶⁹ Ο «ορίζοντας προσδοκιών», είναι άμεσα συνδεδεμένος με τις θεωρίες πρόσληψης μιας αφήγησης, τις απόψεις των ενηλίκων για τα παιδιά και αναφέρεται επίσης στο υφολογικό επίπεδο και στο είδος των αφηγηματικών τεχνικών. Βλ. σχετικά Jauss, H., *Η Θεωρία της Πρόσληψης*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1995. Αναγνωστοπούλου, Δ., *Λογοτεχνική Πρόσληψη στην Προσχολική και Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα: Πατάκης, 2002β.

Το γεγονός αυτό φαίνεται να προβληματίσει και να οδήγησε τους συγγραφείς των μικροαφηγήσεων που μας απασχολούν στην κριτική αναζήτηση μιας άλλης συλλογιστικής και λογοτεχνικής πρόσληψης, κατά την οποία το οικολογικό παιδικό βιβλίο αποτελεί μέσο διδασκαλίας περιβαλλοντικών αξιών. Ταυτόχρονα, όμως, οι συγκεκριμένες μικροαφηγήσεις διακρίνονται και από ένα “καθησυχαστικό ύφος”, δεδομένου ότι η σύγχρονη προβληματική της οικολογικής καταστροφής, θίγει ζοφερές πλευρές της σύγχρονης πραγματικότητας. Έτσι, επιστρατεύεται το στοιχείο του χιούμορ, το οποίο αποτελεί ένα απαραίτητο αντίβαρο που λειτουργεί ως ψυχικό αντιστάθμισμα του στρες⁷⁷⁰ και κατ’ επέκταση δρα ενθαρρυντικά στην ομαλή ψυχική ανάπτυξη του παιδιού.⁷⁷¹ Το σύγχρονο οικολογικό παιδικό βιβλίο, μυεί τα παιδιά με χιουμοριστικό τρόπο στο αειφόρο πρότυπο διαχείρισης του περιβάλλοντος, εκφράζοντας, όμως, με αυτόν τον τρόπο την απαραίτητη για την παιδική ηλικία τάση αισιοδοξίας. Αυτή η προσέγγιση αποτελεί μία εξόχως σημαντική παιδαγωγική παρακαταθήκη της σύγχρονης Παιδικής Λογοτεχνίας.

Στην ενότητα αυτή εξετάζουμε το λογοτεχνικό στερεότυπο του λύκου από μια οικολογική σκοπιά, έτσι όπως εμφανίζεται σε χιουμοριστικά βιβλία μιας περιόδου (1990-2010). Ο ήρωας λύκος φέρει κυρίως πρωταγωνιστικό ρόλο στα αφηγήματα αυτά, τα οποία επιδιώκουν να αποκαταστήσουν το στερεότυπό του, καθώς έχει τύχει ιδιαίτερης κακομεταχείρισης, εντός και εκτός λογοτεχνίας. Το κοινωνικό στάδιο του πολιτισμικού εκσυγχρονισμού που διανύεται, δε συνάδει με ηθικές κατηγοριοποιήσεις μεταξύ καλών και κακών. Έτσι, δημιουργείται ένα κλίμα, το οποίο υπερβαίνει την ηθική σύγκρουση ανάμεσα στους ήρωες και τους αντί-ήρωες και προβάλλει μία άλλη παιδαγωγική προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία δεν υπάρχουν καλοί και κακοί ήρωες, αλλά καλές και κακές πράξεις.

⁷⁷⁰ Δερμιτζάκης, Μ., «Οικολογία και Παιδική Λογοτεχνία: Μια Περίπτωση Πρόσληψης», Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Τ. Β΄, Έκδοση: Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο, 2002, σσ. 597-602. Εισήγηση σε συνέδριο του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Κρήτης με θέμα *Ψυχοπαιδαγωγική της Προσχολικής Ηλικίας*, Ρέθυμνο 18-20 Οκτωβρίου 2001.

⁷⁷¹ Για τις ευεργετικές ιδιότητες του χιούμορ στον ανθρώπινο ψυχισμό, βλ. ενδεικτικά Βαρελλά, Α., «Το Χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία», στο Κατσίκη- Γκίβαλου, Α., (Επιμ.), *Παιδική Λογοτεχνία. Θεωρία και Πράξη*, Τ. Α΄, Αθήνα: Καστανιώτης, 1993, σ. 95. Λαλούμης, Δ., «Ψυχοκοινωνιολογία του Κωμικού: Μια Νέα Θεώρηση», *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, τ. 30, 2001, σσ. 185-214.

5.2.1.1 Τριβιζάς, Ε., *Τα Τρία Μικρά Λυκάκια*, (1993)

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο *Τα Τρία Μικρά Λυκάκια* του Ευγένιου Τριβιζά, σε εικονογράφηση της Helen Oxenbury⁷⁷², αποτελεί *διακειμενική-παρωδία* του γνωστού παραμυθιού «Τα Τρία Γουρουνάκια». Η πρόθεση του συγγραφέα να αφηγηθεί μία αντεστραμμένη ιστορία, γίνεται ξεκάθαρη από τα παρακείμενα σημεία του *τίτλου* και της εικονογράφησης του *εξώφυλλου*, υποδεικνύοντας έτσι μια διακειμενική προσέγγιση της αφήγησης. Στο εξώφυλλο, οι τρεις πρωταγωνιστές της ιστορίας παρατηρούνται να τρώνε ξέγνοιαστα το κολατσιό τους, με κύριο θέμα το “κρέας”, πάνω σε μία σκαλωσιά οικοδομής, ενώ ελλοχεύει ο κίνδυνος, ο «Ρούνι-Ρούνι το ύπουλο κακό γουρούνι!». Τα στοιχεία αυτά καθοδηγούν τις προσδοκίες του αναγνώστη για το είδος της αφήγησης που έπεται, καθώς αποκαλύπτουν την πρόθεση του συγγραφέα να διηγηθεί μία ιστορία αντεστραμμένη, πιθανόν με σκοπό την αποκατάσταση του «κακού λύκου», χωρίς ωστόσο να αλλάζει τις διατροφικές του συνήθειες.⁷⁷³

Οι τεχνικές αυτές εξάπτουν τη φαντασία των ανήλικων αναγνωστών και κεντρίζουν το ενδιαφέρον τους για την εξέλιξη της πλοκής, ενώ η *ασυμβατότητα* του τίτλου και της εικονογράφησης προλειαίνει το έδαφος για επικείμενες ανατροπές. Ανοίγοντας το σκληρό εξώφυλλο αποκαλύπτεται μία εντυπωσιακή δισέλιδη *ταπετσαρία* (εσώφυλλο),⁷⁷⁴ η οποία απεικονίζει ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο από τσαγέρες και φλιτζάνια, τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος του βιβλίου (αρχική και τελική ταπετσαρία), που καλύπτει όλη την επιφάνεια του βιβλίου. Το οπτικό αυτό παρακείμενο έλκει την προσοχή των αναγνωστών, χάριν εντυπωσιασμού, ωστόσο, η λειτουργία του δεν είναι διακοσμητική αλλά αφηγηματική, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια.⁷⁷⁵

Η διακειμενική σχέση του προκειμένου με το αφετηριακό έργο, γίνεται ακόμη πιο ξεκάθαρη με την έναρξη της ιστορίας,⁷⁷⁶ όπου σε μία εμφανή αντιστροφή ρόλων και

⁷⁷² Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Oxenbury, H., (Εικ.), *Τα Τρία Μικρά Λυκάκια*, Αθήνα: Μίνωας, 1993. Το βιβλίο αυτό μετρά πάνω από 12.000 αντίτυπα.

⁷⁷³ Η αλλαγή στις διατροφικές συνήθειες αποτελεί μεταξύ άλλων, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, μία παράμετρο η οποία διευκολύνει την αποκλιμάκωση της αγριότητας του λύκου.

⁷⁷⁴ Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Β΄, Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, 2003, σσ. 190-213. Sipe, L., McGuire, C., “Picturebooks endpapers. Resources for Literacy and Aesthetic Interpretation”, στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, 2009, σσ. 62-80.

⁷⁷⁵ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.1). 1, σ. 610.

⁷⁷⁶ Για τα βιβλία που δε διαθέτουν σελιδαρίθμηση, αρχίζω να τα αριθμώ από τη σελίδα που εμφανίζεται η πρώτη εικόνα ή σελίδα λεκτικού κειμένου. Στο εξής Τριβιζάς, Ε., 1993, σ. 1.

προτύπων,⁷⁷⁷ η μαμά-λύκαινα ανακοινώνει στα μικρά λυκάκια ότι μεγάλωσαν πια και έφτασε το πλήρωμα του χρόνου να χτίσουν το δικό τους σπίτι. Καθώς το κείμενο τοποθετείται κάτω από την εικονογράφηση, η *διάταξη* αυτή επιβάλλει την ανάγνωση και την πρόσληψη των μηνυμάτων υπό τη βαρύνουσα σημασία της οπτικής τροπικότητας,⁷⁷⁸ σύμφωνα με την οποία, η μαμά-λύκαινα απεικονίζεται στο κρεβάτι με τα λυκάκια σύσσωμα μαζεμένα γύρω της, με ρολά στα μαλλιά και στην ουρά, να βάφει τα νύχια της, ενώ το κείμενο μας πληροφορεί ότι στη σκηνή αυτή ανακοινώνει την καθοριστικής σημασίας απόφαση για τη ζωή των παιδιών της.⁷⁷⁹ Η εικονογραφική αυτή αναπαράσταση της μητέρας λειτουργεί ως ιδεολογική απαξία, σε σχέση με την ηθική δεοντολογία της εργασίας που προβαλλόταν ως αυτοσκοπός της ζωής στο γνωστό κλασικό παραμύθι. Στο τελευταίο, το φυγόπονο γουρουνάκι τιμωρούνταν και το εργατικό ανταμειβόταν. Το χιούμορ *παρωδεί* το στερεότυπο αυτό ως εξής: το κρεβάτι αποτελεί *οξύμωρο* σχήμα σε σχέση με την ανακοίνωση της μαμάς-λύκαινας αφού ως *οπτικό σύμβολο* υποστασιοποιεί την ανάπαυση και η νοηματοδότηση που προκύπτει έρχεται σε *γνωστική αντίθεση* με τα όσα ανακοινώνονται από τη μητέρα για την ιδεολογική αξία της εργασίας. Η συναισθηματική κατάσταση των χαρακτήρων γίνεται αντιληπτή τόσο από τις χειρονομίες και τη θλίψη στα μάτια όσο και από τη στάση του σώματος.

Η σκηνή αυτή γίνεται κωμική αφενός από την *ειρωνική* σχέση εικόνας-κειμένου αφετέρου από την αντίφαση που αναδύεται από την οπτική αμφισύνδεση χαρακτηριστικών της ανθρώπινης ζωής με αυτή των ζώων. Η αίσθηση του χιούμορ επιτείνεται και από το κείμενο, όπου ο συγγραφέας, ενώ ξεκινά με την κλασσική ρήση του «*Μια φορά και έναν καιρό....*», αποκαλύπτοντας την πρόθεσή του να αφηγηθεί μία ιστορία η οποία να συγκλίνει ειδολογικά με την αφετηριακή, στην πορεία την ανατρέπει από το *υπερκείμενο*⁷⁸⁰ στοιχείο της υποσελίδιας παραπομπής, γεγονός που προκαλεί τη μη συμβατική ανάγνωση της αφήγησης. Πρόκειται για το σημείο όπου το κείμενο συστήνει τα τρία λυκάκια: «*Το πρώτο ήταν άσπρο, το δεύτερο ήταν μαύρο και το τρίτο γκρίζο με πράσινη ουρά**». Η επεξήγηση για την πράσινη ουρά ότι: «**Η ουρά του δεν ήταν πάντα*

⁷⁷⁷ Ακριτόπουλος, Α., «Το Σύγχρονο Παραμύθι του Ευγ. Τριβιζά: Μυθοπλασία και Λόγος», *Κείμενα*, τ. 6, 2007, σ. 6. <http://keimena.ece.uth.gr>.

⁷⁷⁸ Nodelman, P., *Λέξεις για Εικόνες. Η Αφηγηματική Τεχνική του Παιδικού Εικονογραφημένου Βιβλίου*, Πανάου, Π., (Μτφ.), Τσιλιμένη, Τ., (Επιμ. «Εισαγωγή»), Αθήνα: Πατάκης, 2009, σ. 98.

⁷⁷⁹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.1). 2, σ. 610.

⁷⁸⁰ Γιαννικοπούλου, Α., «Από την «Κινέζα Κούκλα» στα «88 Ντολμαδάκια» και τα «33 Ρουμπίνια»: Η Λογική των Υπερκειμένων στον Παράλογο Κόσμο των Παραμυθιακών Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, 2007, σ. 3. <http://keimena.ece.uth.gr/>

πράσινη. Ήταν πράσινη μόνο όταν τη βούταγε στην κατσαρόλα με το σπανακόρυζο»,⁷⁸¹ εκτός από το χιουμοριστικό αποτέλεσμα που δημιουργεί, δίδει την αίσθηση της παιγνιώδους διάθεσης του βιβλίου απέναντι στον εννοούμενο αναγνώστη, γεγονός που διαμορφώνει τόσο τη θέση του στη διαδικασία της ανάγνωσης όσο και τις προσδοκίες του, επηρεάζοντας κατ' επέκταση τη συνολική νοηματοδότηση του συγκεκριμένου βιβλίου.

Η ποικιλία χρωμάτων (άσπρο, μαύρο, γκριζο) των αδελφών λύκων, λειτουργεί σε επίπεδο συμβολικό, καθώς μπορεί να θεωρηθεί πως αντανακλά την ευρύτερη πολυπολιτισμική κοινωνία στην οποία ανήκουμε. Ενώ, η αναπαράσταση των πρωταγωνιστών με λιγότερο ανθρώπινα χαρακτηριστικά, όπως είθισται να συμβαίνει στη λογοτεχνία για παιδιά εξαιτίας της *ανιμιστικής* τους διάθεσης, ενισχύει την αληθοφάνεια και τη ρεαλιστικότητα των μηνυμάτων που επιδιώκουν να μεταδώσουν οι δημιουργοί του βιβλίου.

Στη συνέχεια, τα λυκάκια αναλαμβάνουν δράση ομαδικά με σκοπό την ανέγερση της οικοδομής και την περάτωση της ανταπόκρισης του καθήκοντος, σύμφωνα με την κοινωνική υπόδειξη της μητέρας, να πάρουν τη ζωή στα χέρια τους.⁷⁸² Σε κάθε σκηνή χτισίματος εμφανίζονται ζώα-βοηθοί, ως *υποστηρικτικοί χαρακτήρες* που διευκολύνουν με την προμήθεια υλικών τη διαδικασία αυτή. Αρχικά, εμφανίζεται ο «Ζιπ-Ζιπ Ζορό» το καγκουρό, στη συνέχεια ο «μάστορας-κάστορας», ακολουθεί ο «Πόπο Λιμπόμπο» ο ρινόκερος και τέλος ο «Φίγκο-Μίγκο» το φλαμίνγκο (*ομοιοτέλετο*).⁷⁸³ Η ευρηματική *ονοματοποιία* του Τριβιζά, πέραν της χιουμοριστικής πινελιάς που προσδίδει, αποτελεί ηχοποίητη πρόταση *λεκτικής φαντασίας*⁷⁸⁴ που συνάδει με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των προσώπων που αντιπροσωπεύει το κάθε όνομα. Σύμφωνα με την ιδιότητα των λέξεων να παράγουν συμβολισμούς, ο «Πόπο Λιμπόπο», με τη διπλή επανάληψη του επιφωνήματος “πο-πο” σε συνδυασμό με το δεύτερο ομόηχο συνδετικό “μπό-πο”, δίδει την αίσθηση της έκπληξης, της πληρότητας και του κορεσμού και παράγει ένα βαρύγδουπο όνομα, με σκοπό να χαρακτηρίσει ένα ζώο ογκώδες και βαρύ «*σύμβολο δύναμης και σταθερότητας*»⁷⁸⁵.

⁷⁸¹ Τριβιζάς, Ε., 1993, ό.π.

⁷⁸² Τριβιζάς, Ε., 1993, ό.π. σσ. 2-3.

⁷⁸³ Ό.π., σσ. 2, 10, 16, 22.

⁷⁸⁴ Χορτιάτη, Θ., «Εισαγωγή», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994.

⁷⁸⁵ Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σ. 112, υποσ. 8.

Μετά από κάθε επίπονη διαδικασία χτίσιματος στην επόμενη σελίδα απεικονίζεται πάντα το ίδιο θέμα, τα λυκάκια αρχικά να παίζουν και στο βάθος της σκηνής να ελλοχεύει ο «Ρούνι-Ρούνι το ύπουλο κακό γουρούνι». Ο άμεσος προσδιορισμός του χαρακτήρα, με τα επίθετα «ύπουλος» και «κακός» λειτουργεί αποκαλυπτικά για την προσωπικότητα του ήρωα. Το λεκτικό παιχνίδι με την ηχητική επανάληψη του φθόγγου “ου” δημιουργηθεί ένα είδος συνήχησης, η ονοματοποιία: “Ρου” “Ρου” θυμίζει τον ήχο που παράγει το ζώο και ως σύνολο κάνουν το μήνυμα που κυοφορεί η πρόταση πιο εύληπτο και χιουμοριστικό.

Στα σημεία όπου κορυφώνεται η δράση υπό την απειλή του Ρούνι-Ρούνι: «*Λυκάκια μου μικρά, λυκάκια φοβισμένα ανοίξτε μου την πόρτα, ανοίξτε μου κι’ εμένα!*»,⁷⁸⁶ είναι τα σημεία όπου γίνεται προφανής η διακειμενική σύγκριση των δύο ιστοριών και παρωδείται η παράδοση σε αντιδιαστολή, τόσο με το σύγχρονο εξοπλισμό υλικών οικοδόμησης⁷⁸⁷ όσο και με τα μέσα που χρησιμοποιεί ο Ρούνι-Ρούνι για να κατεδαφίσει τα σπίτια. Από άποψη υλικών οικοδόμησης, στο νεότερο παραμύθι το χτίσιμο ξεκινάει από εκεί που σταματάει το παλιό παραμύθι στα τούβλα. Στο πιο ανθεκτικό δηλαδή υλικό, που εξασφάλισε την επιβίωση στα τρία γουρουνάκια. Στη συνέχεια, ακολουθεί το τσιμέντο και καταλήγουν στο ατσάλι.⁷⁸⁸ Η διαπροσωπική λειτουργία του γκρι χρώματος⁷⁸⁹ για το τσιμεντένιο και το ατσαλένιο σπίτι,⁷⁹⁰ επικοινωνεί με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο συναισθήματα ερημιάς, απομόνωσης και εγκατάλειψης. Ενώ, σύμφωνα με την ιδεολογική/ αναπαραστατική λειτουργία⁷⁹¹ το γκρι χρώμα,⁷⁹² συμβολίζει τη γιγάντωση των αστικών κέντρων και τα αποχρωματισμένα κτήρια από τους ρύπους της ατμόσφαιρας.

Τα κατεδαφιστικά όπλα του “εχθρού” είναι απόλυτα συμβατά με τη σύγχρονη τεχνολογία, καθώς επιστρατεύει μέσα όπως κομπρεσέρ και δυναμίτη.⁷⁹³ Η διακειμενική σύγκριση ανάμεσα στο παρελθοντικό μέσο-όπλο κατεδάφισης (το φύσημα) και στο σύγχρονο, καθώς και στα πρότερα υλικά οικοδόμησης (άχυρο, ξύλο, τούβλα) και στα

⁷⁸⁶ Τριβιζάς, Ε., 1993, ό.π., σσ. 6, 12, 19.

⁷⁸⁷ Συνέντευξη του Τριβιζά στην Αγγελική Βαρελλά στο *Διαδρομές*, τ. 50, σσ. 145-149.

⁷⁸⁸ Τριβιζάς, Ε., 1993, ό.π., σσ. 2, 10, 16.

⁷⁸⁹ Kress, G, van Leeuwen, Th., *Η Ανάγνωση των Εικόνων. Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, Παπαδημητρίου, Φ., (Επιμ.), Κουρμεντάλα, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Επίκεντρο, 1996/2010, σ. 350.

⁷⁹⁰ Τριβιζάς, Ε., 1993, ό.π., σσ. 11, 17.

⁷⁹¹ Ό.π., σ. 352.

⁷⁹² Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 108.

⁷⁹³ Τριβιζάς, Ε., 1993, ό.π., σσ. 14, 15.

τωρινά, δημιουργεί μία διπολική *αντίθεση*⁷⁹⁴ από την οποία παράγονται *γκροτέσκο* καταστάσεις. Η εμμονή της αφήγησης στο επαναληπτικό μοτίβο του χτισίματος-γκρεμίσματος, χρησιμοποιώντας υπερβολικά γερά υλικά, φωτίζει ειρωνικά την αλόγιστη χρήση της τεχνολογίας και των προϊόντων της σε ένα «*κλιμακούμενο ανταγωνισμό αντοχής υλικών*»⁷⁹⁵, σατιρίζοντας την υπερκαταναλωτική διάθεση των σύγχρονων καπιταλιστικών κοινωνιών, που παραπαίουν σε ένα αέναο κυνήγι υλικών αγαθών χάνοντας τον αυτοσκοπό της βιωσιμότητας.

Οι παρομοιώσεις που επικαλείται ο συγγραφέας με σκοπό να αποδώσει την υπερφυσική δύναμη με την οποία φυσά ο Ρούνι-Ρούνι διακατέχονται από το στοιχείο της *υπερβολής*: «*Φύσηξε δυνατά σαν σίφουννας, άγρια σαν ανεμοθύελλα, ορμητικά σαν δέκα τυφώνες φύσηξε. Κάπως έτσι δηλαδή: Φουουουουουουου! Φουουουουου! Φουουουουου!*».⁷⁹⁶ Ενώ η ίδια η μορφή του γραπτού κειμένου λειτουργεί παραστατικά και συμβάλλει καθοριστικά στον πολλαπλασιασμό της εκφραστικής δύναμης των λέξεων και κατ' επέκταση στη νοηματοδότηση του περιεχομένου της εικονογράφησης που συνοδεύει το κείμενο αυτό.⁷⁹⁷

Σε κάθε επαναληπτική σκηνή εκκένωσης του σπιτιού,⁷⁹⁸ στην προσπάθεια επιβίωσης από τη λυσσαλέα μανία καταστροφής του Ρούνι-Ρούνι, το μόνο αντικείμενο που επιλέγουν να διασώσουν τα λυκάκια φεύγοντας από το σπίτι είναι μία τσαγέρα.⁷⁹⁹ Πρόκειται για την ίδια τσαγέρα στην οποία αναφερθήκαμε αρχικά και απεικονίζεται στα εσώφυλλα του βιβλίου. Η ερμηνεία του οπτικού αυτού συμβόλου αξιολογείται σύμφωνα με το εξωκειμενικό αξιακό κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς που ανήκει,⁸⁰⁰ σύμφωνα με το οποίο υποστασιοποιεί την παράδοση και «*επανέρχεται στο κείμενο κουβαλώντας μετωνυμικά το βάρος αξιών όπως οικογενειακή θαλπωρή, αγάπη, ασφάλεια*».⁸⁰¹ Άξιο σχολιασμού αποτελεί το γεγονός ότι η τσαγέρα επανεμφανίζεται μόνο στα σημεία έντονης δράσης και αγωνίας και ως *υπερμεσικό* σχόλιο τονίζει το αφηγηματικό πλαίσιο

⁷⁹⁴ Βλ. σχετικά Κανατσούλη, Μ., «Χιουμοριστικοί Χαρακτήρες και Τύποι των Παιδικών Αναγνωσμάτων», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994, σσ. 51-56.

⁷⁹⁵ Τη φράση αυτή χρησιμοποιεί η Οικονομίδου στην ανάλυση του παραμυθιού *Τα τρία Μικρά Λυκάκια* στο *Χίλιες και Μία Ανατροπές*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σ. 112.

⁷⁹⁶ Τριβιζάς, Ε., 1993, ό.π., σσ. 6, 12, 19.

⁷⁹⁷ Τριβιζάς, Ε., 1993, ό.π., σσ. 7, 13, 20.

⁷⁹⁸ Ό.π., σσ. 8-9, 14-15, 20-21.

⁷⁹⁹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.1). 3, σ. 610.

⁸⁰⁰ Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 117.

⁸⁰¹ Γιαννικοπούλου, Α., *Στη Χώρα των Χρωμάτων. Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008, σσ. 287-288.

του βιβλίου, υπενθυμίζοντας με αυτόν τον τρόπο στο μικρό αναγνώστη ότι πρόκειται για μία μυθοπλαστική αφήγηση.

Επίσης, στις σκηνές όπου διαδραματίζεται η κατεδάφιση του εκάστοτε νέο-ανεγερθέντος σπιτιού,⁸⁰² η εικονογράφηση καταλαμβάνει τη δισέλιδη επιφάνεια υπερτερώντας της αφηγηματικότητας του κειμένου, το οποίο “στριμώχνεται” είτε στις δύο εκατέρωθεν γωνίες της δισέλιδης επιφάνειας είτε στο πάνω μέρος αυτής τονίζοντας τον κίνδυνο.⁸⁰³

Τα λυκάκια αναρωτιούνται: *«Πάλι την πάθαμε!... Την πάθαμε δε λες τίποτα!... Κάτι φταίει, αλλά τι; Έλα ντε!»*.⁸⁰⁴ Η λύση που ακολουθεί μετά την κλιμάκωση και την κορύφωση της δράσης αποτελεί μία έκπληξη, σε σχέση με την αναμενόμενη εξέλιξη της πλοκής μέχρι πρότινος. Τα λυκάκια, διαφοροποιούνται στον τρόπο σκέψης τους έπειτα από ωρίμανση και απεγκλωβίζονται από το φαύλο κύκλο του χτισίματος-γκρεμίσματος, προβαίνοντας σε μια φαινομενικά παράλογη επιλογή,⁸⁰⁵ καθώς χτίζουν ένα σπίτι από λουλούδια. Ο Ρούνι-Ρούνι καθώς παίρνει βαθιά ανάσα, εισπνέει τα ευωδιαστά αρώματα της γενναιόδωρης φύσης, τα οποία γαληνεύουν την ψυχή του. Πρόκειται για μία λύση η οποία δε θα έρθει από την τιμωρία, όπως στο γνωστό αρχικό παραμύθι, αλλά μέσα από την *εσωτερική μεταμόρφωση*,⁸⁰⁶ τη μεταστροφή του «κακού» και την αρμονική συμβίωση των πρωταγωνιστών και κατ’ επέκταση των ανθρώπων με τη φύση.⁸⁰⁷

Η σκηνή με το Ρούνι-Ρούνι, *«να χορεύει ταραντέλα»*⁸⁰⁸ με μία μαργαρίτα στο αυτί», δημιουργεί ένα κωμικό αποτέλεσμα που ανατρέπει το στερεότυπο του κακού. Με τον τρόπο αυτό αίρεται το πολωτικό χάσμα ανάμεσα στους καλούς και τους κακούς, ενώ η ιστορία, καθώς λειτουργεί σε επίπεδο *αλληγορικό*, προκαλεί την κριτική σκέψη και τον ηθικό αναστοχασμό για τις οικολογικές αξίες της ανθρώπινης ζωής.

⁸⁰² Τριβιζάς, Ε., 1993, ό.π., σσ. 8-9, 14-15, 20-21.

⁸⁰³ Nodelman, P., 2009, ό.π., σ. 98.

⁸⁰⁴ Τριβιζάς, Ε., 1993, ό.π., σ. 26.

⁸⁰⁵ Η Καρπόζηλου σχολιάζει στην ανάλυση του παραμυθιού ότι, *«τα τρία λυκάκια έχουν οικοδομήσει με νεωτεριστική αντισυμβατικότητα και ουτοπική υψηλοφροσύνη»*. Καρπόζηλου, Μ., *Το Παιδί στη Χώρα των Βιβλίων*, Αθήνα: Πατάκης, 1994, σ. 62.

⁸⁰⁶ Δρίβα, Α., *Λογοτεχνία και Θέατρο για Παιδιά: Η Έννοια της Μεταμόρφωσης στη Γραφή και στα Πρόσωπα των έργων του Ευγένιου Τριβιζά*, Διδακτορική Διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε, Αλεξανδρούπολη: Πανεπιστήμιο Θράκης, 2014, σσ. 163-166.

⁸⁰⁷ Τριβιζάς, Ε., 1993, ό.π., σσ. 22-27.

⁸⁰⁸ Η Ταραντέλα είναι είδος παραδοσιακού χορού της κάτω Ιταλίας και έλκει την καταγωγή του από το Μεσαίωνα. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για είδος χορού με θεραπευτικές ιδιότητες. Οι άνθρωποι τότε πίστευαν ότι με το να χορεύεις στους τρελούς ρυθμούς της Ταραντέλα, θα σωζόσουν από τον “ταραντισμό”, μια ασθένεια που προερχόταν από τσιμπήματα της αράχνης ταραντούλα και προκαλούσε υστερικές αντιδράσεις. «Ταραντέλα Μύθος και Πραγματικότητα» <http://www.inital.gr>. (τελευταία πρόσβαση 27/1/2015).

Η *τελευταία πράξη* συντελείται με τους χαρακτήρες να παίζουν μονιασμένοι σε μία καθόλα ονειρική ατμόσφαιρα που προσδίδουν τα παλ χρώματα του ροζ, κίτρινου, πράσινου και καφέ προσφέροντας ένα συναίσθημα ευφορίας και ψυχικής ανάτασης. Το αίσιο τέλος «και ζήσαν από τότε όλοι μαζί, το θαυμάσιο, καλό γουρούνι και τα τρία μικρά λυκάκια», αποσκοπεί να μεταδώσει όχι μόνο το ιδεολογικό μήνυμα για την οικολογική συνείδηση, γιατί αυτό έχει ήδη επιτευχθεί με τις παραπάνω ανατροπές, αλλά το διαπολιτισμικό μήνυμα της κοινωνικής συνύπαρξης με τον «Άλλο», την αποδοχή και την ένταξή του.⁸⁰⁹ Ο συγγραφέας αντιστρέφοντας τους ρόλους, επιτυγχάνει τη μεταβίβαση των ιδιοτήτων αποδίδοντας χαρακτηριστικά του λύκου, στο οικόσιτο γουρουνάκι. Μέσα από τις κωμικές πλοκές που δημιουργούνται από την αντιστροφή αυτή, ο συγγραφέας κατορθώνει να καθαιρέσει το ιδεολογικό στερεότυπο του κακού λύκου, του «αποδιοπομπαίου τράγου» των λαϊκών παραμυθιών. Αποφασίζει, λοιπόν, αντί να εξολοθρεύσει το κακό, να το εντάξει, προβάλλοντας με αυτό τον τρόπο μια άλλη συλλογιστική, σύμφωνα με την οποία το διαφορετικό δεν είναι απαραίτητα απειλητικό και ο «ξένος», ο «άλλος», ο κακός μπορεί να είναι ο άλλος μας εαυτός.

Συνοψίζοντας την ανάλυσή μας για το συγκεκριμένο εικονογραφημένο μικροαφήγημα, αναφέρουμε ότι πρόκειται για μία ιστορία η οποία διακρίνεται για το ανατρεπτικό χιούμορ και τον παιγνιώδη χαρακτήρα της. Επίσης, έχει ένα αφυπνιστικό χαρακτήρα χωρίς να προπαγανδίζει, καθώς τα ιδεολογήματα που διυλίζονται γύρω από την αφήγηση έχουν στόχο να ταράξουν τον καθεστηκότα τρόπο σκέψης και να ξυπνήσουν από το λήθαργο το σύγχρονο άνθρωπο που ολισθαίνει σαν νάρκισσος στην αυτοκαταστροφή του, μέσα από τον ασφυκτικό εγκλεισμό και την αυτοφυλάκισή του. Ακόμη, ο συγγραφέας μέσα από τη μετάλλαξη του κακού και την αρμονική συνύπαρξη των ανταγωνιστών μεταδίδει διαπολιτισμικά μηνύματα και υποδεικνύει έναν άλλο τρόπο ζωής, ο οποίος επιτάσσει την επανάκτηση της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση. Τέλος, το χιούμορ επιδιώκει να επιδράσει βαθιά και να προκαλέσει την κριτική σκέψη και τον προβληματισμό μέσα από έναν ευχάριστο και αισιόδοξο τρόπο.

⁸⁰⁹ Δρούγκα, Κ., Καρακίσιος, Α., Κωτόπουλος, Α., «Ιστορικές Διαδρομές και Ιδεολογικές Αποτυπώσεις του Κινήματος της Πολιτικής Ορθότητας στη Σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία», στα πρακτικά του 1^ο Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου, *Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση*, Βόλος 29/9-1/10 2006, σ. 4. www.eipe.gr.

5.2.1.2 Παπαθανασοπούλου, Μ., *Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου*, (2002)

Το παιδικό βιβλίο *Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου*⁸¹⁰ της Μαΐρας Παπαθανασοπούλου είναι ένα νεότερικό μικροαφήγημα, το οποίο φέρει ιδιαίτερα προφανή, τα χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας λογοτεχνικής έκφρασης της περιόδου που μελετάμε. Τόσο από άποψη μορφής, δομής αλλά και περιεχομένου, καθώς το θέμα που πραγματεύεται είναι η ανατροπή του στερεότυπου του κακού λύκου και η αποκατάστασή του ως άγριο ζώο της φύσης. Στην ιστορία αυτή, ο αφηγητής διηγείται τα γεγονότα από την *οπτική γωνία* των πολύπαθων λύκων, των γνωστών αντι-ηρώων από τα κλασσικά παραμύθια, με σκοπό να ευαισθητοποιήσει τους μικρούς αναγνώστες απέναντι στο οικολογικό ζήτημα της εξαφάνισής τους.

Ο αινιγματικός τίτλος *Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου*, σε συνδυασμό με την εικόνα ενός γιατρού να περιποιείται τα τραύματα ενός λύκου, υποβάλλει την κεντρική ιδέα του βιβλίου με χιουμοριστικό τρόπο γεγονός που εξάπτει τη φαντασία των αναγνωστών.⁸¹¹ Ωστόσο, δεν αποκαλύπτει ότι πρόκειται να πρωταγωνιστήσουν όλοι μαζί οι λύκοι των κλασσικών παραμυθιών σε μια νέα παραμυθιακή εκδοχή, μία σημαντική πληροφορία που επιφυλάσσεται ως έκπληξη για τη συνέχεια.

Η αφήγηση ξεκινά ακριβώς με τον τρόπο που τελειώνουν τα κλασσικά παραμύθια: «*Και ζήσαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα...*».⁸¹² Η *ασυμβατότητα* που προκύπτει εδώ, αναδύεται από την αντιστροφή των λογοτεχνικών συμβάσεων έναρξης και κλεισίματος των ιστοριών. Η διαταραχή της κανονιστικής νόρμας ανάγνωσης λειτουργεί σε δύο επίπεδα: αφενός ξαφνιάζει ευχάριστα και προλειαίνει το έδαφος για επικείμενες ανατροπές, αφετέρου λειτουργεί ως προθάλαμος, καθώς μυεί τα παιδιά με έναν ιδιαίτερα ευρηματικό τρόπο σε μια ιστορία η οποία ξεκινά από κει που τελειώνουν τα κλασσικά παραμύθια, υποβάλλοντας έτσι την ιδέα της *πολλαπλής χρονικότητας*⁸¹³ κατάλληλα δοσμένη, ώστε να προβάλλει κατανοητή από τα μικρά παιδιά. Το παιχνίδι της διπλής χρονικότητας γίνεται πιο ξεκάθαρο στη συνέχεια, καθώς το κείμενο μας πληροφορεί ότι:

⁸¹⁰ Παπαθανασοπούλου, Μ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ., (Εικ.), *Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου*, Αθήνα: Πατάκη, 2002. Εκδόθηκε με τη συμβολή και υποστήριξη του Αρκτούρου. Συνεχίζει να είναι επίκαιρο καθώς έχει εξαντληθεί πολλές φορές και επανακυκλοφορεί. Επίσης, έχει εισπράξει βραβείο και έπαινο από τον Κύκλο του Ελληνικού Παιδικού βιβλίου για το κείμενο και την εικονογράφηση.

⁸¹¹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.2). 1, σ. 610.

⁸¹² Χωρίς σελιδαρίθμηση του βιβλίου, αρχίζω να αριθμώ από τη σελίδα που εμφανίζεται η πρώτη εικόνα ή σελίδα λεκτικού κειμένου. Στο εξής, Παπαθανασοπούλου, Μ., 2002, ό.π., σ. 1.

⁸¹³ Nikolajeva, M., *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*, London: The Children's Literature Association & The Scarecrow Press, 2000, σσ.126-136.

*«Εκατοντάδες, χιλιάδες, δεκάδες χιλιάδες παιδικά κεφαλάκια σ' όλο τον κόσμο έχουν γείρει ήδη αποκοιμισμένα στα μαξιλάρια τους. Εκατοντάδες, χιλιάδες, δεκάδες χιλιάδες μαμάδες και μπαμπάδες κλείνουν το βιβλίο που κρατούν στα χέρια τους και βγαίνουν νυχοπατώντας από το δωμάτιο».*⁸¹⁴

Στην επόμενη σελίδα, αποκαλύπτεται τι συμβαίνει στο φανταστικό σύμπαν όταν τελειώνει μία ιστορία στον πραγματικό κόσμο, διευκολύνοντας ακόμη περισσότερο τη σύλληψη του διττού χρόνου για τον εννοούμενο αναγνώστη. Το σημείο επιτομής των δύο χρόνων είναι, σύμφωνα με το κείμενο: *«Ακριβώς την ίδια στιγμή στο δάσος των παραμυθιών επικρατεί πανζουρλισμός. Η Κοκκίνοσκουφίτσα, η γιαγιά της και ο ξυλοκόπος πετούν απ' τη χαρά τους. Τα τρία γουρουνάκια, πιασμένα χέρι χέρι, χοροπηδάνε στη μέση του σαλονιού του τούβλινου σπιτιού τους. Η κατσίκα με τα εφτά κατσικάκια γυρίζουν στο σπίτι τους με γέλια, βελάσματα και τραγούδια».*⁸¹⁵ Στο σημείο αυτό, η σχέση κειμένου εικόνας είναι σε *ασυμφωνία*, καθώς η λεκτική τροπικότητα εκφράζεται μεταφορικά, ενώ η οπτική τροπικότητα κυριολεκτεί, αφού τα σώματα των ηρώων εικονογραφούνται να αιωρούνται σχεδόν εξαϋλωμένα. Η απόδοση αυτή, σε συνδυασμό με τα παλ χρώματα με επικρατέστερο αυτό του λευκού, δίδουν μία ονειρική, σχεδόν ουτοπική διάσταση, ανάλογη των φανταστικών κόσμων όπου φαινομενικά ζουν τα πρόσωπα αυτά. Το κείμενο ορίζει τη θέση του εννοούμενου αναγνώστη με έναν ιδιαίτερα παιγνιώδη τρόπο, καθώς σκοπεύει να του αποκαλύψει μοναδικές πληροφορίες, στις οποίες μέχρι πρότινος δεν είχε πρόσβαση, ανάγοντας έτσι την ανάγνωση σε μία προνομιακή εμπειρία, σύμφωνα με την οποία καλείται να εμπλακεί ως μυστικός παρατηρητής και να απολαύσει το παιχνίδι των συμβάσεων. Άξιο σχολιασμού αποτελεί η *απροσδιοριστία των ορίων* ανάμεσα στο φανταστικό και το ρεαλιστικό, μία *μεταμυθοπλαστική* τεχνική που προκαλεί τη σύμμειξη των δύο παραπάνω κόσμων κατάλληλα συνεργασμένων ώστε να παράγουν έναν τρίτο.

Μετά τον παραπάνω πρόλογο, ο αναγνώστης εισέρχεται στο γραμμικό χρόνο της αφήγησης, όπου *λύεται η ασυμβατότητα* που αναδύθηκε αρχικά με την έναρξη της αφήγησης, καθώς μία έκπληξη διαδέχεται στην εξέλιξη της πλοκής, αφού ο αναγνώστης διαπιστώνει ότι πρόκειται για μία ιστορία στην οποία θα πρωταγωνιστήσουν όλοι μαζί οι λύκοι των κλασσικών παραμυθιών. Η ερώτηση *«Και οι λύκοι;»*, στοχεύει απευθείας τον εννοούμενο αναγνώστη και συνοψίζει την ιδεολογική θέση γύρω από την οποία σκοπεύει να προβληματίσει το συγκεκριμένο έργο. Την απάντηση, ωστόσο, δίδει έμμεσα ο

⁸¹⁴ Παπαθανασοπούλου, Μ., 2002, ό.π., σ. 2.

⁸¹⁵ Ο.π., σ. 3.

αφηγητής: «*Αχ αυτοί οι έρημοι οι λύκοι! Του κλότσου και του μπάτσου τους έχουν σ' όλα τα παραμύθια. Ο λύκος της Κοκκινোসκουφίτσας, μαύρος από το ξύλο, μ' ένα καρούμπαλο σαν πορτοκάλι στο κεφάλι, με δύο παιδιά σπασμένα και με το ένα χέρι του στραμπουληγμένο, διασχίζει το δάσος μουρμουρίζοντας: Αυτοί ζήσαν καλά κι εμείς καλύτερα.... πλάκα μας κάνουν;*».⁸¹⁶ Πρόκειται για λογοπαίγνιο της μεταφορικής έκφρασης “Του κλότσου και του μπάτσου”, σε επίπεδο *υπερκυριολεξίας*. Ωστόσο, προκειμένου να αντιληφθεί το χιούμορ της σκηνής αυτής το μικρό παιδί, είναι απαραίτητη η προηγούμενη αναγνωστική εμπειρία των κλασικών παραμυθιών, με τον «κακό λύκο» και τη σωφρονιστική-εκδικητική διαδικασία ξυλοδαρμού στην οποία υποβαλλόταν. Η ρήση «*Αυτοί ζήσαν καλά κι εμείς καλύτερα.... πλάκα μας κάνουν;*», σχολιάζει *ειρωνικά* τη σύμβαση κλεισίματος των παραμυθιών, με σκοπό να υπονομεύσει το ιδανικό τέλος και να προβληματίσει, πως οι “καλοί” μπορεί και να μην έζησαν ευτυχισμένοι και ότι μπορεί οι “κακοί” να είναι αυτοί που υπερίσχυαν τελικά.

«*Πρέπει να μου δώσουν επίδομα ανθυγιεινής εργασίας*»,⁸¹⁷ λέει ο λύκος από «Τα Τρία Γουρουνάκια». Γλωσσικά εξετάζεται η κυριολεκτική χρήση του όρου “επίδομα ανθυγιεινής εργασίας” (γλώσσα ενηλίκων) στον κόσμο της μυθοπλασίας, δημιουργώντας ένα χιουμοριστικό αποτέλεσμα. Το κείμενο αυτό έχει ενταχθεί στην εικονογράφηση και ο τρόπος με τον οποίο είναι τοποθετημένες οι λέξεις πίσω από τον απεικονιζόμενο χαρακτήρα -ο οποίος αναπαρίσταται να αγνίζει από τους ατμούς του βραστού νερού ενώ φλέγεται η ουρά του- αποκτά συμβολικό ρόλο, καθώς μιμείται την κίνηση του σώματός του, αποσκοπεί στην αμεσότητα μετάδοσης πληροφοριών. Το χιούμορ της σκηνής αυτής λειτουργεί διττώς. Αρχικά, πρόκειται για *καταστασιακό χιούμορ* και συγκεκριμένα *χιούμορ ανωτερότητας*, σύμφωνα με την τάση/ανάγκη των παιδιών να εκτονώσουν την επιθετικότητά τους για το φοβικό ερέθισμα του λύκου, αλλά και *χοντροκομμένη φάρσα*, καθώς πρόκειται για την οπτική υπερκυριολεξία της μεταφορικής έκφρασης “πήρε ο ‘ποπός’ του φωτιά”.

Στη συνέχεια, ο αναγνώστης εμπλέκεται σε μία ακόμη διακειμενική συνεύρεση με τον τρίτο σε σειρά πρωταγωνιστή-λύκο, από την κλασική ιστορία «Τα Επτά Κατσικάκια». Σύμφωνα με το κείμενο: «*Ο λύκος που μια ζωή ορέγεται τα εφτά κατσικάκια σέρνει τα βήματά του και τη γεμάτη πέτρες κοιλιά του κλαψουρίζοντας: Χάθηκε ο κόσμος να με αφήσουν μία φορά να φάω τα κατσικάκια;*».⁸¹⁸ Το κωμικό στοιχείο της σκηνής αυτής

⁸¹⁶ Παπαθανασοπούλου, Μ., 2002, ό.π., σ. 6.

⁸¹⁷ Ό.π.

⁸¹⁸ Ό.π., σ. 7.

βρίσκεται στη συνέχεια της αφήγησης, όπου δηλώνεται ο τόπος συνάντησης των τριών λύκων. *«Εκεί πίσω απ’ τις φυλλωσιές των δέντρων, βρίσκεται ένα σπιτάκι με μια ξύλινη ταμπέλα που γράφει: ΣΩΤΗΡΗΣ ΑΠΑΛΟΧΕΡΗΣ ΧΕΙΡΟΥΡΓΟΣ ΛΥΚΟΛΟΓΟΣ»*.⁸¹⁹ Η παραστατικότητα περιγραφής του κειμένου, επισύρει την προσοχή στην εικονογράφηση της σελίδας, με σκοπό να εντοπίσει ο μικρός αναγνώστης την ξύλινη επιγραφή. Το όνομα και η ειδικότητα του γιατρού, παράγει χιούμορ σε σημασιολογικό επίπεδο μέσα από τη δημιουργία σύνθετων λέξεων (“Απαλοχέρης” από το “Απαλός” και “Χέρι,” “Λυκολόγος” από το “Λύκος” και “Λόγος”), που προκαλούν ευθυμία, καθώς ο αναγνώστης συσχετίζει, σε πραγματολογικό επίπεδο, τη γνώση του περί ιατρικών ειδικοτήτων με την καινούρια (“Χειρουργός-Λυκολόγος”) που του δίδεται στο παρόν μικροαφήγημα.

Το κωμικό του χαρακτήρα γιατρού, αφενός οφείλεται στο όνομα και στην επαγγελματική ιδιότητα – ιατρική ειδικότητα που του έχει αποδοθεί, αλλά και στις περιγραφές και τα σχόλια του αφηγητή γι’ αυτόν. *«Ο Σωτήρης Απαλοχέρης έχει τελειώσει την Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου του Ντεπόν και είναι ο καλύτερος λυκολόγος του κόσμου με ειδικότητα στην αστραπιαία φροντίδα και γιατρεία των λύκων των παραμυθιών»*.⁸²⁰ Το κείμενο αποκαλύπτει πληροφορίες για την προσωπικότητα του «λυκολόγου» γιατρού, δημιουργώντας χιούμορ σε πραγματολογικό επίπεδο μέσα από την παράλογη χρήση λέξεων, που σκοπό έχουν να χαρακτηρίσουν το ιατρικό προφίλ του προσώπου αυτού. Πιο συγκεκριμένα, ενώ έχουμε συνηθίσει να συσχετίζουμε ένα Πανεπιστήμιο με την πόλη στην οποία βρίσκεται ή με ένα ιστορικό όνομα, εδώ έχουμε το Πανεπιστήμιο του “Ντεπόν” και “τον καλύτερο λυκολόγο του κόσμου.” Σημασιολογικά, πρόκειται για την παράδοξη χρήση επιθέτων (“αστραπιαία”) που δε συνάδουν με τη συμβατική χρήση τους στις ανθρώπινες κοινωνίες (για παράδειγμα με ουσιαστικά, όπως “φροντίδα” ή “γιατρεία”).

Οι δραστηριότητες που επιτελούνται στο πλαίσιο της ιατρικής φροντίδας και τα αντικείμενα-μέσα που συσχετίζονται με την ίαση στη φανταστική ειδικότητα της “λυκολογίας”, είναι στοιχεία που ενισχύουν το κωμικό του χαρακτήρα γιατρού. *«Μέσα στην τσάντα του υπάρχουν του κόσμου τα γιατροσόφια: πυροσβεστήρας για τα εγκαύματα, σφραγίδα για το σφράγισμα σπασμένων δοντιών, χωνευτικά για τη βαρυστομαχιά....»*.⁸²¹ Κατά την ανάγνωση του χωρίου αυτού αναδύονται στην επιφάνεια γνωσιακές δομές που ήδη υπάρχουν καταγεγραμμένες στο νου του αναγνώστη, ως βιωμένες εμπειρίες από την

⁸¹⁹ Ο.π.

⁸²⁰ Ο.π., σ. 10.

⁸²¹ Ο.π.

πραγματική ζωή ή προηγούμενες αναγνωστικές εμπειρίες και σύμφωνα με αυτές εξετάζεται η πραγματολογική και διακειμενική χρήση τους. Το χιούμορ προκαλείται από την αμφισύνδεση των *γνωστικών σχημάτων* «πυροσβεστήρας-εγκαύματα», «σφραγίδα-σφράγισμα σπασμένων δοντιών» με σκοπό να παράγουν νόημα. Το πρώτο ζεύγος λέξεων διαθέτει ως κοινή σημασιολογική συνισταμένη τη «φωτιά», ωστόσο η χρήση του πυροσβεστήρα για τα εγκαύματα λειτουργεί ως *υπερκυριολεξία*. Οι λέξεις «σφραγίδα» και «σφράγισμα» είναι ετυμολογικά συγγενείς, σημασιολογικά, όμως, διαθέτουν διαφορές τόσο μεταξύ τους όσο και με τα συμφραζόμενα. Ο συσχετισμός της «σφραγίδας για το σφράγισμα σπασμένων δοντιών», λειτουργεί κωμικά, διότι παραβιάζεται ο *σημασιολογικός περιορισμός επιλογής*. Σύμφωνα με το συγκείμενο, τα παραπάνω «γιατροσόφια», παραπέμπουν διακειμενικά στην επίλυση του προβλήματος για τον κάθε λύκο ξεχωριστά.

Ο Σωτήρης Απαλοχέρης διαθέτει ως βοηθό-νοσοκόμο ένα ποντίκι. Πρόκειται για ένα *βωβό πρόσωπο* το οποίο σημειώνει την εμφάνισή του μόνο στην εικονογράφηση δημιουργώντας ένα κωμικό αποτέλεσμα, καθώς τον παρακολουθούμε να προβαίνει σε συσχετιζόμενες ενέργειες ανάλογα με τη σκηνή, που εικονογραφείται κάθε φορά.⁸²² Η τεχνική αυτή αναδεικνύει με ευρηματικό τρόπο τα ιδιαίτερα σημεία της πλοκής και αποκτά μία *ειρωνική* διάσταση σε σχέση με το κείμενο διότι συλλειτουργεί ως παράλληλη ιστορία.⁸²³

Στη συνέχεια της αφήγησης παρακολουθούμε τη διαδοχική εμφάνιση των παραμυθιακών λύκων και την προσωπική περίθαλψη από τον ειδήμονα γιατρό ανάλογα τη διακειμενική φύση “κακοποίησης” που έχει υποστεί ο εκάστοτε λύκος. «*Πρώτος, μπαίνει φουριόζος ο λύκος της Κοκκινοσκουφίτσας...*». Το χιούμορ εντοπίζεται στις συμβουλές που δίδει ο γιατρός στο λύκο αυτό. «*Πάλι κυνηγούσες τη γιαγιά; Δε σου ’χω πει μακριά από κρέατα που έχουν σιτέψει; Ούτε το κοκκινιστό σου κάνει καλό. Μη σε ξαναδώ να τρέχεις πίσω από τη Κοκκινοσκουφίτσα. Γιατί δε δοκιμάζεις επιτέλους καμιά σουπίτσα;*».⁸²⁴ Το αστείο της παραπάνω σκηνής υφίσταται στο γεγονός ότι οι συμβουλές του γιατρού στηρίζονται σε σημασιολογικούς κώδικες σύμφωνα με το επικοινωνιακό περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται. Πιο συγκεκριμένα, σε πραγματολογικό επίπεδο, έχουμε *υπερκυριολεξία*, καθώς γίνεται θέαση ενός ανθρώπου ως προϊόν των μερών που τον αποτελούν, συνεπώς η γιαγιά αναφέρεται ως “κρέας που έχει σιτέψει,” και η

⁸²² Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.2). 2, σ. 610.

⁸²³ Παπαθανασοπούλου, Μ., 2002, ό.π., σσ. 9, 11, 13, 15, 17, 19.

⁸²⁴ Ό.π., σ. 12.

Κοκκινοσκουφίτσα ως “κοκκινιστό”. Όπως ένας γιατρός μπορεί να προτείνει ένα φάρμακο, έτσι κι εδώ ο γιατρός του παραμυθιού, που κουράρει ένα λύκο κι όχι έναν άνθρωπο, προτείνει, εξίσου φυσικά, να αποφεύγει τα κρέατα και το κοκκινιστό και τον συμβουλεύει να φάει και καμιά “σουπίτσα” (που είναι *ομοιοτέλετο*-σε φωνολογικό επίπεδο-με το “Κοκκινοσκουφίτσα”). Στόχος του χιούμορ είναι να σατιρίσει τις διατροφικές συνήθειες του λύκου, επιτυγχάνοντας την αποδόμηση σχημάτων με τα οποία συσχετίζεται το πρόσωπο αυτό και να κατασκευαστεί μια πραγματικότητα διαφορετική από αυτή που συνήθως έχει στο μυαλό του ο εννοούμενος αναγνώστης.

Στο ίδιο μοτίβο, εξελίσσεται και η επόμενη επίσκεψη του λύκου από τα τρία γουρουνάκια. «*Τα άτιμα τα χοιρομέρια πάλι μου την έφεραν....*».⁸²⁵ Πρόκειται για την *παραβίαση των περιορισμών επιλογής*, από την άποψη ότι προσωποποιούνται τα γουρούνια (“τα άτιμα τα χοιρομέρια”), στα οποία μάλιστα αποδίδονται και ύπουλες πράξεις (“μου την έφεραν”). «*Πότε θα καταλάβεις ότι το χοιρινό είναι μόνο λίπος; Τον μάλωσε ο γιατρός*» (όπως πριν για την Κοκκινοσκουφίτσα και τη γιαγιά).⁸²⁶ Σε επίπεδο εικονογράφησης, το χιούμορ λειτουργεί ως *χοντροκομμένη φάρσα*, αφού ο γιατρός απλώνει με μια σπάτουλα την αλοιφή⁸²⁷ στα εγκαύματα του λύκου με σκοπό να τονίσει σε επίπεδο υπερβολής το μέγεθος των τραυμάτων.

Στην πορεία, εμφανίζεται ο λύκος από τα επτά κατσικάκια. Το αστείο εντοπίζεται σε αρκετά σημεία του κειμένου με έμφαση στα λόγια του γιατρού: «*Ποπό. Τι μεγάλη ψαλιδιά έχει κάνει η παλιοκασίκα! Αλλά βέβαια, ήθελες να φας με τη μία και τα εφτά κατσικάκια*» (καταστασιακό χιούμορ). «*Ξέρεις πόσα ράμματα έχω για τη γούνα σου;*». Το κείμενο εκφράζεται μεταφορικώς, ενώ η εικόνα υπερκυριολεκτεί.

Η παρωδιακή διαπραγμάτευση με τα κλασσικά παραμύθια συνεχίζεται και παρακάτω. «*Υγιεινή διατροφή λέει στον ένα, χοιρινή διατροφή ακούει εκείνος*», «*Τραχανά συμβουλεύει στον άλλο, κατσικάκια τραγανά ονειρεύεται εκείνος*», «*Σουπίτσα προτείνει στον τρίτο, Κοκκινοσκουφίτσα καταλήγει στα αυτιά του λύκου*». Σε φωνολογικό επίπεδο, προκαλείται μια κωμική κατάσταση από τη χρήση παραπλήσιων ηχητικά λέξεων «υγιεινή» -«χοιρινή», «τραχανά»-«τραγανά», «σουπίτσα»-«Κοκκινοσκουφίτσα» (*ομοιοτέλετο*) με σκοπό να παραγάγουν χιουμοριστικό νόημα.

Η συγγραφέας επιλέγει ένα *ανοιχτού* τύπου τέλος, με τη μορφή πλάγιου εσωτερικού μονόλογου, όπου ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να παρακολουθήσει τις σκέψεις του

⁸²⁵ Ο.π., σ. 13.

⁸²⁶ Ο.π., σ. 14.

⁸²⁷ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.2). 3, σ. 610.

χαρακτήρα-γιατρού. Πιο συγκεκριμένα, την ανησυχία του για την υπερμεγέθη κακοποίηση των λύκων των παραμυθιών. Στη συνέχεια, τίθεται η εξής ερωταπάντηση: *«Γιατί τι σόι παραμύθια θα ήταν η Κοκκινοσκουφίτσα, τα τρία γουρουνάκια, τα επτά κατσικάκια και τόσα άλλα χωρίς λύκους; Σκέτη πλήξη. Σαν σκορδαλιά χωρίς σκόρδο, ας πούμε. Σαν γλυκό χωρίς ζάχαρη»*. Η ιδέα που υποβάλλει το ερώτημα, να εκλείψουν οι λύκοι από τα παραμύθια, στοχεύει απευθείας στην κρίση του εννοούμενου αναγνώστη και επισύρει την προσοχή του στις συμβάσεις που διέπουν τα παραμύθια, με σκοπό την κριτική επαναξιολόγηση και επανερμηνεία, τόσο της δεδομένης αφήγησης-πλαίσιο όσο και των κλασσικών παραμυθιών που υπογραμμίζονται διακειμενικά.

Συνοψίζοντας την ανάλυσή μας, βασικό χαρακτηριστικό της ιστορίας αυτής είναι οι τεχνικές της μεταμυθοπλασίας και της διακειμενικότητας. Η διακειμενικότητα συσχετίζει το κείμενο με τα προϋπάρχοντα κλασσικά παραμύθια, με στόχο να εγείρει προβληματισμούς στον εννοούμενο αναγνώστη και να σταθεί κριτικά απέναντι στο λογοτεχνικό στερεότυπο του κακού λύκου, να το αξιολογήσει και να το υπερβεί. Η αφηγηματική τεχνική της μεταμυθοπλασίας μέσα από την σκόπιμη προβολή της απροσδιοριστίας των ορίων επιδιώκει την προβολή των συμβάσεων που διέπουν την οργάνωση της αφήγησης, ώστε να προβληματίσει συνειδητά για τη σχέση μυθοπλασίας-πραγματικότητας. Συγκεκριμένα, τίθεται ο προβληματισμός του τι θα συνέβαινε αν οι λύκοι εξαφανίζονταν από τα παραμύθια, γιατί δεν αντέχουν να υποφέρουν, επιτρέποντας κατ' επέκταση στον αναγνώστη να κάνει γενικεύσεις και να συνδέσει το παραμύθι με τους υπαρκτούς κινδύνους που απειλούν το λύκο με εξαφάνιση. Για τους λόγους αυτούς, «η έκδοση του βιβλίου υποστηρίχθηκε από τον Αρκτούρο, εταιρεία για την προστασία και τη διαχείριση της άγριας ζωής και του φυσικού περιβάλλοντος, που συμπλήρωσε το βιβλίο με χρήσιμες πληροφορίες⁸²⁸ και στοιχεία γι' αυτό το απειλούμενο είδος, τα οποία μετέγραψε με χιούμορ η συγγραφέας».⁸²⁹

Επίσης, η *οπτική γωνία* μέσα από την οποία εκφέρεται η αφήγηση προσκαλεί τον αναγνώστη να ταυτιστεί με τον πολύπαθο ήρωα-λύκο, να εξοικειωθεί μαζί του και να ευαισθητοποιηθεί ανάλογα απέναντι στο οικολογικό ζήτημα. Στο πρόσωπο του «Λυκολόγου» γιατρού αντικατοπτρίζονται οι ανησυχίες των οικολόγων για την επιβίωση

⁸²⁸ Παπαθανασοπούλου, Μ., 2002, ό.π., σσ. 21-26.

⁸²⁹ Ντεκάστρο, Μ., *Το Βήμα*, 23/2/2003. <http://www.tovima.gr/>. (τελευταία πρόσβαση 28/2/2015).

του.⁸³⁰ Το χιούμορ, το οποίο βρίσκεται σε κείμενο και εικονογράφηση, λειτουργεί καταπραϋντικά, αλλά και εκπαιδευτικά, καθώς διδάσκει ευχάριστα.

Στην ιστορία αυτή, η συγγραφέας χειρίζεται ιδιαίτερα περίτεχνα το στερεότυπο του κακού λύκου, καθώς το είδος ανατροπής που επιχειρεί, εκτός από τις κωμικές πλοκές που παράγει, μεταδίδει έμμεσα οικολογικά αλλά και διαπολιτισμικά μηνύματα. Η επιλογή της συγγραφέως να παρουσιάσει τα γεγονότα από την πλευρά όλων των εμπλεκομένων λύκων-θύματα των κλασικών ιστοριών, δίδει την αίσθηση πολλαπλών αφηγηματικών επιπέδων. Μέσω της μεταμυθοπλασίας και της διακειμενικότητας συνομιλεί με τα αφετηριακά παραμύθια και καταλήγει αναπόφευκτα στην κατάρριψη του πολωτικού διχασμού ανάμεσα στους καλούς και τους κακούς. Μέσα από τη χρήση των νεοτερικών αφηγηματικών τεχνικών και της *πολυεστιακής αφήγησης (multiple focalizing)*⁸³¹ καταφέρνει να εγγράψει στο κείμενο εναλλακτικές και ποικίλες ιδεολογικές θέσεις. Αφηγούμενη τα παθήματα των λύκων στοχεύει ξεκάθαρα στην καθαρή νόηση του αποδέκτη και με την επίκληση στο συναίσθημα καλλιεργεί την αγάπη, την εξοικείωση με το άγριο και όχι κακό ζώο, την ενσυναίσθηση και τέλος την αποδοχή του «Άλλου».

5.2.1.3 Φελεκίδου, Ρ., *Ο Άστεγος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο Γουρουνάκι*, (2006)

Το χιουμοριστικό βιβλίο *Ο Άστεγος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο Γουρουνάκι*⁸³² της Φελεκίδου, αποτελεί *διακειμενική παρωδία* του γνωστού παραμυθιού, «Ο Λύκος και τα Τρία Γουρουνάκια». Στην αφήγηση αυτή, η συγγραφέας κάνει χρήση των στερεοτύπων του κλασσικού παραμυθιού άλλοτε με σκοπό να τα ανατρέψει και άλλοτε με σκοπό να μετατοπίσει τον ιδεολογικό άξονα της αφήγησης μέσα από ανάλογους χειρισμούς. Η πολυσημία και αμφισημία της παρούσας αφήγησης επιδέχεται πολύπλευρης ανάλυσης.

⁸³⁰ Ετ1, *Η Εκπαιδευτική τηλεόραση*, Πρόγραμμα: «Ιστορίες Χωρίς Τέλος», Αφιέρωμα στο βιβλίο *Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου*. Συμμετέχουν η συγγραφέας Παπαθανασοπούλου Μάϊρα και η εικονογράφος Καραπάνου Δέσποινα.

<http://www.edutv.gr/protobathmia/istories-xoris-telos-exo-rammata-gia-ti-goyna-sou>.

⁸³¹ Γιαννικοπούλου, Α., *Στη Χώρα των Χρωμάτων. Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008, σσ. 151, 178-180.

⁸³² Φελεκίδου, Ρ., (Κείμε.), Λύρης, Π., (Εικ.), *Ο Άστεγος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο Γουρουνάκι*, Αθήνα: Κέδρος, 2006.

Εξετάζοντας το παραμύθι από την οικολογική σκοπιά, διαπιστώνουμε ότι ο μύθος της αφήγησης φέρει διπλή ιδεολογική σημασία. Η μία είναι, η κριτική προσέγγιση και επανερμηνεία του κλασσικού παραμυθιού, προβάλλοντας μία άλλη συλλογιστική προσέγγιση, όπου ο λύκος είναι το θύμα καθώς υφίσταται μια διατροφική μετάλλαξη επικίνδυνη για τη διατήρηση του είδους του. Η άλλη είναι αυτή της επιβίωσης στη φύση και των ανθρώπινων σχέσεων έτσι όπως προβάλλονται συμβολικά από τη συμβίωση μεταξύ των ζώων. Ο τρόπος ζωής και συνύπαρξης στη βιοκοινότητα, αντιπαραβάλλεται αλληγορικά με αυτή του σύγχρονου ανθρώπου στις μεγαλουπόλεις. Πιο συγκεκριμένα, τη γιγάντωση των αστικών κέντρων, την αποξένωση μεταξύ των ανθρώπων, την ξеноφοβία και το ρατσισμό, αλλά και το πρόβλημα στέγασης που αντιμετωπίζουν για οικονομικούς λόγους κάτοικοι των πόλεων. Όλα αυτά τα μηνύματα διαπερνούν την αφήγηση και λειτουργούν σε πολλαπλά αφηγηματικά επίπεδα, το χιούμορ δρα ιδιαίτερα ανακουφιστικά και επουλωτικά, καθώς επιτρέπει να δοθεί στο παιδί τόση δόση ρεαλισμού όση είναι ικανό να διαχειριστεί για το αναπτυξιακό στάδιο που βρίσκεται.

Ξεκινώντας την ανάλυσή μας από τα παρακείμενα σημεία του βιβλίου και συγκεκριμένα τον τίτλο και την εικονογράφηση του εξώφυλλου, διαπιστώνουμε το χιουμοριστικό τρόπο με τον οποίο υπογραμμίζεται διακειμενικά το αφετηριακό παραμύθι. Τα επίθετα “άστεγος” και “χορτοφάγος” για το λύκο και “έξυπνο” για το γουρουνάκι λειτουργούν ως χαρακτηρισολογικά σχόλια του αφηγητή τα οποία εξάπτουν τη φαντασία των ανήλικων αναγνωστών και συνοψίζουν την ιδεολογική θέση γύρω από την οποία σκοπεύει να προβληματίσει το συγκεκριμένο ανάγνωσμα. Πραγματολογικά, το χιούμορ προκύπτει από την αντίφαση ή το οξύμωρο στη χρήση του επιθετικού προσδιορισμού “χορτοφάγος” στο ουσιαστικό “λύκος”. Τα παιδιά τόσο από την πραγματική όσο και από τη λογοτεχνική τους εμπειρία, είναι σε θέση να γνωρίζουν ότι ένας λύκος κάθε άλλο παρά χορτοφάγος είναι, συνεπώς η γνώση αυτή βρίσκεται σε *γνωστική αντίθεση* με τα χαρακτηριστικά που έχουν ήδη υπόψη τους,⁸³³ γεγονός που εγείρει ασυμβατότητα η οποία εφόσον γίνει αντιληπτή προκαλεί ευθυμία. Η οπτική τροπικότητα βρίσκεται σε συμφωνία με τον τίτλο και η εικόνα συμφιλίωσης⁸³⁴ των δύο άλλοτε αντίμαχων-ηρώων ενισχύει τη χιουμοριστική ατμόσφαιρα και διεγείρει την περιέργεια των μικρών παιδιών σε σχέση με την εξέλιξη της ιστορίας.

⁸³³ Σύμφωνα με την Κανατσούλη, πρόκειται για το δίπτυχο «παρελθοντικός-τωρινός», Κανατσούλη, Μ., «Χιουμοριστικοί Χαρακτήρες και Τύποι των Παιδικών Αναγνωσμάτων», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994, σσ. 51-56.

⁸³⁴ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.3). 1, σ. 611.

Η αφήγηση ξεκινάει με τη μορφή ερώτησης: «*Το λύκο που λιγουρευότανε τα τρία γουρουνάκια τον θυμάστε;*»,⁸³⁵ η οποία στοχεύει απευθείας στον εννοούμενο αναγνώστη, με σκοπό να του υπενθυμίσει την αρχική ιστορία και να υποβάλλει την ιδέα της διακειμενικής προσέγγισης της αφήγησης. Η συνέχεια λειτουργεί ως flash back (*ανάληψη ή αναδρομική αφήγηση*),⁸³⁶ καθώς γίνεται αναδρομή σε γεγονότα που συνέβησαν στο πρωτογενές παραμύθι και μέσα από συνοπτικές αναφορές σε αυτό, ξεκαθαρίζει το ιδεολογικό επίπεδο στο οποίο σκοπεύει να προβληματίσει. Επίσης, υποβάλλεται η ιδέα της *πολλαπλής χρονικότητας*.⁸³⁷ Τόσο τα λόγια του αφηγητή όσο και τα σημεία αναφοράς στα οποία εστιάζει είναι ιδεολογικά φορτισμένα, καθώς τονίζουν την κακία του λύκου και την ηθική αξία της εργασίας που προβαλλόταν ως αυτοσκοπός στο αρχικό κείμενο, κατά το οποίο το εργατικό και «έξυπνο» γουρουνάκι ανταμειβόταν και τα «αφελή» και φυγόπονα αδερφάκια του τιμωρούνταν. Η παραπάνω επιλογή έναρξης της αφήγησης, λειτουργεί ως προοίμιο που κατασκευάζει τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης, διευκολύνει την κριτική επεξεργασία των νέων δεδομένων που θα αναδυθούν από την αντιδιαστολή των δύο παραμυθιών και προκαλεί την επικέντρωση του αναγνώστη σε συγκεκριμένα αρνητικές πλευρές του πρωτογενούς έργου με σκοπό να τις υπερβεί.

Στην πορεία, ο αφηγητής καθιστά σαφή τη σχέση ανάμεσα στο αρχικό με το δευτερογενές έργο, συγκεκριμένα γράφεται: «*Αποκλείεται όμως να ξέρετε τι απέγινε ο λύκος αυτός, πως εξελίχθηκε το έξυπνο γουρουνάκι και πως μπλέχτηκαν και άλλα ζώα στη ζωή τους. Γι' αυτό όμως είμαι εγώ εδώ, μαζί με το βιβλίο που κρατάτε στα χέρια σας. Γιατί, όπως ξέρετε –κι αν δεν το ξέρετε, ευκαιρία να το μάθετε–, τα παραμύθια δεν είναι μόνα τους! Όλα τα παραμύθια έχουν συγγενείς! Σαν συγγενείς που είναι λοιπόν, μοιάζουν με τα αγαπημένα σας παραμύθια, άλλα λιγότερο και άλλα περισσότερο*».⁸³⁸ Στο σημείο αυτό παρατηρείται μία γόνιμη σύζευξη ρεαλιστικού και φανταστικού στοιχείου, ενώ η απευθείας αναφορά στο πρόσωπο του αναγνώστη λειτουργεί παιγνιωδώς και χιουμοριστικά. Πρόκειται για μία *μεταμυθοπλαστική* τεχνική, η οποία διαρρηγνύει και ταυτόχρονα διακρίνει τα όρια μεταξύ του φανταστικού στοιχείου της αρχικής μυθοπλασίας και της «μετά»-μυθοπλασίας, που ενώ αποτελεί τη συνέχεια του, την ίδια στιγμή αναφέρεται στο παραμυθητικό στοιχείο του προγενέστερου κειμένου. Η διάθεση

⁸³⁵ Χωρίς σελιδαρίθμηση του βιβλίου, ξεκινάω να αριθμώ από την πρώτη σελίδα κειμένου. Στο εξής: Φελεκίδου, Ρ., 2006, ό.π., σ. 1.

⁸³⁶ Καρακίτσιος, Α., 2010, ό.π., σ. 36.

⁸³⁷ Nikolajeva, M., *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*, London: The Children's Literature Association & The Scarecrow Press, 2000, σσ.126-136.

⁸³⁸ Φελεκίδου, Ρ., 2006, ό.π., σ. 1.

του κειμένου για αναζήτηση ουσιαστικής επικοινωνίας με το μικρό παιδί, πέραν της παιγνιώδους διάστασης που λανθάνει, λειτουργεί αυτοαναφορικά με σκοπό να επικεντρώσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη στις συμβάσεις που το διέπουν.

Το κείμενο παραπαίει συνεχώς ανάμεσα στο δίπολο φαντασίας-ρεαλιστικότητας που συνειδητά έχει κατασκευάσει ο δημιουργός, επιτρέποντας έτσι να διαφανεί μία σκόπιμη απροσδιοριστία των ορίων τους. Με αυτόν τον τρόπο λειτουργεί ανατροφοδοτικά για την κριτική σκέψη του εννοούμενου αναγνώστη την οποία διατηρεί σε εγρήγορση. «*Σαν συγγενείς που είναι λοιπόν, μοιάζουν με τα αγαπημένα σας παραμύθια, άλλα λιγότερο και άλλα περισσότερο. Έτσι, και ο λύκος με τα τρία γουρουνάκια είναι ένα παραμύθι με σσί. Και, αφού έχετε αγαπήσει αυτό το παραμύθι, πιστεύω πως θα σας αρέσει και το.... αγαπημένου του ξαδερφάκι!*».⁸³⁹ Η αφήγηση επιχειρεί μία οντολογική μετατόπιση μέσα από την *προσωποποίηση* των παραμυθιών, σύμφωνα με την οποία διεκδικεί στοιχεία ρεαλιστικότητας. Με παραστατικό τρόπο, λοιπόν, μετατρέπεται σε κατανοητό ένα σύνθετο αφηγηματικό φαινόμενο, αυτό της διακειμενικότητας και της μεταγραφής, κάνοντάς το εύληπτο και χιουμοριστικό, κατάλληλα δοσμένο για το αναπτυξιακό στάδιο επεξεργασίας νοημάτων, που βρίσκεται ο εννοούμενος αναγνώστης.

Και ενώ το κείμενο αγωνίζεται να πείσει για την ειλικρίνειά του, η εικονογράφηση υποσκάπτει τα λεγόμενά του,⁸⁴⁰ καθώς στη συγκεκριμένη σκηνή, απεικονίζεται μία καμηλοπάρδαλη με “διανοουμενίστικα” γυαλιά ανάμεσα σε πλήθος «γραπτών» σημειώσεων, όπου μία διευκρινιστική ταμπέλα αποκαλύπτει την ταυτότητα του ήρωα, σύμφωνα με την οποία πρόκειται για το συγγραφέα του βιβλίου. Το ενδο-εικονιστικό σχόλιο λειτουργεί χιουμοριστικά (*οπτική μετωνυμία*), σε σχέση με το πρόσωπο που χαρακτηρίζει αποδίδοντάς του ιδιότητες οι οποίες δε συνάδουν με αυτό σε πραγματολογικές συνθήκες. Σε ένα παιχνίδι ανάμεσα στο σημαίνον (ταμπέλα/συγγραφέας) και το σημαινόμενο (καμηλοπάρδαλη), επιτυγχάνεται η μεταβίβαση των ιδιοτήτων συγγραφής σε ένα ζώο, προκαλώντας έτσι την αμφισβήτηση του παντογνώστη αφηγητή και την απομυθοποίηση της γραφής του συγγραφέα και κατ’ επέκταση του συνολικού κειμένου, διότι βάλλεται σημαντικά η αντικειμενικότητα των λόγων του. Συνδυαστικά, κείμενο και εικονογράφηση παρέχουν πληροφορίες τόσο για τον τρόπο γραφής του βιβλίου όσο και για τις επιδιώξεις της συγκεκριμένης αφήγησης. Η μεταμυθοπλαστική αυτή τεχνική, προβάλλει τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας εξαιρετικά αδιευκρίνιστα. Αφενός καταλύει τη μέθεξη του αναγνώστη

⁸³⁹ Ο.π.

⁸⁴⁰ Φελεκίδου, Ρ., 2006, ό.π., σ. 2.

αφετέρου επισύρει την προσοχή του στο εσωτερικό της δομής της αφήγησης, με σκοπό να παρατηρήσει και να διευθετήσει με τα δικά του υποκειμενικά κριτήρια τη σχέση μυθοπλασίας και πραγματικότητας.

Ο τρόπο έναρξης της αφήγησης, σύμφωνα με όσα αναλύσαμε παραπάνω, λειτουργεί ως εισαγωγή με σκοπό τη διακειμενική σύνδεση των δύο ιστοριών. Κατά το κείμενο: «*Φτάνουν όμως τα λόγια. [...] Λοιπόν, μικροί μου φίλοι από δω...*»,⁸⁴¹ ο (εξωδιηγητικός) αφηγητής, που κρύβεται πίσω από τη συγγραφέα-καμηλοπάρδαλη, καθοδηγεί την πορεία της ανάγνωσης, απαιτεί την άμεση εμπλοκή των αναγνωστών, τους οποίους μνει σταδιακά στο γραμμικό χρόνο της αφήγησης. Στην επόμενη σελίδα, ο αναγνώστης αντικρίζει μία ασπρόμαυρη δισέλιδη εικονογράφηση χωρίς κείμενο που παραπέμπει σε εσώφυλλο βιβλίου.⁸⁴² Η λειτουργία της συγκεκριμένης εικόνας δεν είναι διακοσμητική, αλλά συνυφαίνεται ως συνοριακή περιοχή που ενώνει το εισαγωγικό μέρος του βιβλίου με την υπόλοιπη αφήγηση. Ως «θάλαμος αποσυμπίεσης» και επεξεργασίας των όσων ειπώθηκαν προηγουμένως, «που διευκολύνει τη μετάβαση του αποδέκτη»⁸⁴³ στον πραγματικό χρόνο της αφήγησης, ο οποίος τη δεδομένη στιγμή έχει “παγώσει”.⁸⁴⁴

Με αυτόν τον τρόπο ο αφηγητής κατορθώνει και εγγράφει ένα επιπλέον αφηγηματικό επίπεδο στην ήδη υπάρχουσα αφήγηση-πλαίσιο. Ο γραμμικός χρόνος της αφήγησης ξεκινάει με τα λόγια του αφηγητή⁸⁴⁵ όπου με *άμεσους χαρακτηρισμούς* παρουσιάζει τον κεντρικό ήρωα-λύκο. Πρόκειται για *τρίτοπρόσωπη αφήγηση*, με *εσωτερική εστίαση* καθώς ο αφηγητής γνωρίζει αρκετά για το πρόσωπο αυτό, τόσο για τα βιώματά του όσο και για τις κρυφές του επιθυμίες, «*Ούτε ήταν χορτοφάγος από δική του επιθυμία*». ⁸⁴⁶ Ο λόγος είναι άμεσος και περιγραφικός, συναισθηματικά και ιδεολογικά φορτισμένος, με σκοπό να ευαισθητοποιήσει τα μικρά παιδιά απέναντι στο λογοτεχνικό στερεότυπο του κακού λύκου, «*Δεν ήταν πάντοτε άστεγος ο λύκος μας. Αντίθετα είχε κάποτε ένα ωραιότατο σπίτι, περιποιημένο και πεντακάθαρο*». Τόσο η περιγραφή του κειμένου όσο και η εικονογράφηση συνδυαστικά αποκαλύπτουν ένα “νοικοκυρεμένο” λύκο -«*Ειδικά η*

⁸⁴¹ Ο.π., σ. 1.

⁸⁴² Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.3). 2, σ. 611.

⁸⁴³ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 286.

⁸⁴⁴ Σύμφωνα με το Nodelman η ασπρόμαυρη εικονογράφηση επιτυγχάνει την επιβράδυνση της δράσης. Επισύρει την προσοχή στα εικονιζόμενα αντικείμενα και μορφές και δημιουργεί νοσταλγικά συναισθήματα. Επίσης, η ασπρόμαυρη απόδοση επιτυγχάνει τον «ειρωνικό ψευδορεαλισμό» των παραμυθιών. Nodelman, P., 1988/2009.

⁸⁴⁵ Στην προκειμένη περίπτωση, όπως σημειώσαμε παραπάνω, ταυτίζεται με τη συγγραφέα-καμηλοπάρδαλη, πίσω από το πρόσωπο αυτό λανθάνει η ιδεολογία του *υπονοούμενου συγγραφέα* (“implied author”). Βλ. σχετικά Nikolajeva, M., 2002, σ. 4.

⁸⁴⁶ Φελεκίδου, Ρ., 2006, ό.π., σ. 6.

κουζίνα του έλαμπε από την πάστρα [...] κυνηγούσε με μανία και το τελευταίο μόριο σκόνης, και το πιο μικρό λεκεδάκι»- με φιλόστοργα συναισθήματα –«Σ’ αυτήν την κατσαρόλα έφτιαχνε ο προκομμένος ο λύκος μας και τις υπέροχες μαρμελάδες για τα μικρανίψια του».⁸⁴⁷ Επίσης, η χρήση του πρώτου πληθυντικού όταν το κείμενο αναφέρεται στο λύκο (ο λύκος μας), στοχεύει στην οικειοποίηση με το φαινομενικά αυτό άγριο ζώο μέσα από την επίκληση στο συναισθήμα του αναγνώστη. Επιπρόσθετα, στο σημείο αυτό τίθεται έμμεσα το ζήτημα της επιβεβλημένης χορτοφαγίας χωρίς να παρουσιάζονται άμεσα τα αίτια, τα οποία επιφυλάσσονται ως έκπληξη για τη συνέχεια της αφήγησης. Με τις παραπάνω τεχνικές θεμελιώνεται η ανατροπή του κακού λύκου.

Στη συνέχεια, λοιπόν, η μετάλλαξη του κεντρικού ήρωα φωτίζεται από τα αίτια της μεταστροφής, διευκολύνοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο την κατανόησή του από τα μικρά παιδιά. Η αφήγηση αποκτά συμβολικό χαρακτήρα, καθώς θίγονται έμμεσα το προβλήματα της διαταραχής της διατροφικής αλυσίδας και της αστικοποίησης του δάσους. Ο λύκος πλήττεται από ασитία, αφού τα θηράματα έχουν εξαφανιστεί και εγκαταλείπει το φυσικό περιβάλλον διαβίωσης για ένα τεχνητό (περιβάλλον), αποτέλεσμα της “επαγγελματικής παρέμβασης”: «*Το Έξυπνο Γουρουνάκι & ΣΙΑ – Οικοδομικές Επιχειρήσεις*».⁸⁴⁸ Ο συγγραφέας επιδιώκει να ανατρέψει το στερεότυπο του κακού λύκου μεταβιβάζοντας σε ένα βαθμό τις αρνητικές ιδιότητες στα τρία γουρουνάκια, τα οποία φαίνονται υπεύθυνα για τις αλλαγές με την καταστροφολογική παρέμβασή τους στη φύση. Ωστόσο, τα θετικά πρόσημα αναμειγνύονται με τα αρνητικά επιφέροντας *αμφιθυμικά*⁸⁴⁹ συναισθήματα για τις επιδιώξεις της συγγραφέως, διότι, ενώ έχει προλειάνει το έδαφος για την ανατροπή του κακού λύκου, καταλήγει να ενισχύει την αντιθετική πόλωση ανάμεσα στον κακό λύκο και τα καλά γουρουνάκια, «*Και να σκεφτεί κανείς πως λίγο έλειψαν να γίνουν ψητό της κατσαρόλας με πατάτες! Αν δεν ήταν το μυαλωμένο αδερφάκι τους να τα σώσει, τώρα θα τα είχα χωνέψει κιόλας*». Στο σημείο αυτό, η συγγραφέας παραπέμπει *διακειμενικά* και *δεικονικά* στην κλασσική ιστορία με άμεσες αναφορές σε σημεία του αρχικού κειμένου. Ταυτόχρονα, επαναφέρει το κεντρικό

⁸⁴⁷ Ο.π.

⁸⁴⁸ Ο.π., σ. 7.

⁸⁴⁹ Η «αμφιθυμία/αμφισημία» αποτελεί πηγή παραδόξου, η οποία αρχικά προκαλεί σύγχυση. Η επίλυση του παραδόξου επιφέρει συναισθήματα ευθυμίας και ευχαρίστησης. Τζαφεροπούλου, Μ., 1995, σ. 16. Η Cross αναφέρει ότι, η *αμφιθυμία* διεγείρει την κριτική σκέψη και ανάγνωση, συνυφαίνεται με όλες τις μορφές χιούμορ και αποτελεί μέσω εξάσκησης των ικανοτήτων των νεαρών αναγνωστών σε πολύπλοκες, αντιφατικές και ορισμένες φορές διφορούμενες καταστάσεις που πρόκειται να αντιμετωπίσει ως εγγράμματος ενήλικας στη μελλοντική του ζωή. Cross, J., *Humor in Contemporary Junior Literature*, New York & London: Routledge, 2011, σσ. 2, 14.

ιδεολόγημα που διαπερνά το αρχικό κείμενο σε σχέση με την ηθική αξία της εργασίας γενικότερα. «Όλα ξεκίνησαν από τη μέρα που τα τρία γουρουνάκια έκλεισαν την πόρτα του τούβλινου σπιτιού στα μούτρα του λύκου και άρχισαν τους χορούς και τα τραγούδια, σκάζοντας στα γέλια για το πάθημά του», (χιούμορ ανωτερότητας). Η επωνυμία της εταιρίας, η οποία έχει ενταχθεί στην εικονογράφηση με τη μορφή επιγραφής σε ταμπέλα, φέρει πολυεπίπεδη χιουμοριστική λειτουργία. Αρχικά, υποβάλλεται η ιδέα της εξέλιξης του μύθου κατά ένα επεισόδιο, σύμφωνα με το οποίο το τρίτο και πιο έξυπνο γουρουνάκι εκμεταλλεύεται τις ικανότητές του και δημιουργεί επιχείρηση ανέγερσης οικοδομών. Συσχετίζοντας την πληροφορία αυτή με την πραγματική εμπειρία από τη ζωή, αναδύεται μία *ασυμβατότητα*, διότι η επαγγελματική ιδιότητα των γουρουνιών δε συνάδει με το ανθρωπογενές περιβάλλον. Σε σημασιολογικό επίπεδο, γίνεται *παραβίαση των περιορισμών επιλογής*, εφόσον το γουρουνάκι δεν είναι απλώς έξυπνο, αλλά επιδίδεται σε δραστηριότητες που αποτελούν προνόμιο μόνο των ανθρώπων. Επίσης, η χρήση του επιθέτου «έξυπνο», φέρει σημαντική ιδεολογική βαρύτητα και υποδηλώνει καθοδηγητική πρόθεση, σε βάρος των φυγόπωνων αδελφών γουρουνιών, τα οποία παρωδούνται έμμεσα με την προσθήκη του ακρωνυμίου «και ΣΙΑ».

Η εξέλιξη της πλοκής σε κειμενικό επίπεδο αφορά τη συγκεκριμενοποίηση της οικολογικής καταστροφής που έχει επέλθει στο δάσος, «Την ίδια εποχή, άρχισαν να ξεφυτρώνουν παντού, μέσα και γύρω από το δάσος, καινούργια σπιτάκια, άλλα μικρά, άλλα μεγάλα...».⁸⁵⁰ Η λειτουργία του χιούμορ αποδεικνύεται ιδιαίτερα ανακουφιστική στο σημείο αυτό, καθώς καταπραΰνει τη θλιβερή ιδέα της αποψίλωσης του δάσους. Ο λύκος εδώ αναλαμβάνει δράση, «Η μύτη του πονηρού λύκου άρχισε να....τον τρώει! Σαν κάτι να μύριζε άσχημα. Μετά τις προειδοποιήσεις του λοιπόν, πήρε τα κιάλια του και άρχισε να κάνει βόλτες γύρω από το σπίτι όπου έμεναν τα τρία γουρουνάκια.....», Σημασιολογικά, η διττή σημασία του ρήματος “τρώω” (“καταναλώνω τροφή” και “προκαλώ κνησμό”) είναι αυτή που προκαλεί το γέλιο. Επίσης, στην επόμενη φράση, “Σαν κάτι να μύριζε άσχημα,” μπορεί να πει κανείς ότι γίνεται *παραβίαση των περιορισμών επιλογής*, μια και γίνεται προσωποποίηση της μύτης, η οποία μπορεί να μυρίζει, συνεκδοχικά, αντί του “κατόχου” της. Στη συνέχεια, υπογραμμίζεται με χιουμοριστικό τρόπο το αφετηριακό παραμύθι. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται χρήση του ιδεολογικού στερεότυπου του έξυπνου και εργατικού γουρουνιού το οποίο τεχνηέντως εκμεταλλεύεται την αποτυχία του λύκου να γκρεμίσει το σπίτι του, μία παράμετρο που του εξασφαλίζει υστεροφημία και επαγγελματική

⁸⁵⁰ Φελεκίδου, Ρ., 2006, σ. 7.

επιτυχία, καθώς αποτελεί εχέγγυο εμπράγματος εμπιστοσύνης για την ποιότητα της δουλειάς του.

Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τη λειτουργία της εικονογράφησης στο συγκεκριμένο σημείο, διότι πρόκειται για την έγχρωμη εκδοχή του ασπρόμαυρου σκίτσου στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω και παραπέμπει στην αρχή της εγκιβωτισμένης-αφήγησης.⁸⁵¹ Η τεχνική αυτή φέρει πολυεπίπεδη λειτουργία: πρωτίστως, λειτουργεί παιγνιωδώς και δημιουργεί συνειρμικά άλματα προκαλώντας τον αναγνώστη να παλινδρομήσει στις πρώτες σελίδες του βιβλίου, υπενθυμίζοντας στον εαυτό του ότι πρόκειται για μία μυθοπλασία. Επίσης, σημειώνεται μία αλλαγή στη *γωνία λήψης* της σκηνής, αφού έχει αντιστραφεί η διάταξη των «αναπαριστώμενων συμμετεχόντων».⁸⁵² Η τεχνική αυτή υπογραμμίζει ειρωνικά την αφήγηση και προκαλεί την κριτική προσέγγισή της. Η προσθήκη χρώματος στο ασπρόμαυρο σκίτσο αποκτά μια οντολογική διάσταση, καθώς λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα σε δύο οντολογικά επίπεδα, της αφήγησης-πλαίσιο και της εγκιβωτισμένης αφήγησης, της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας.

Στην πορεία παρακολουθούμε την προετοιμασία του λύκου για έφοδο, ο οποίος έχοντας μελετήσει κατάλληλα τον αντίπαλό του αποφασίζει μέσα από εντατική προπόνηση να φανεί αντάξιος των προκλήσεων των καιρών.⁸⁵³ Το πρώτο υπονήφιο θύμα είναι μία κότα: *«Νομίζω πως μια ωραία κοτόσουπα θα είναι ό,τι πρέπει για σήμερα το βράδυ, συλλογίστηκε με αισιοδοξία, βλέποντας με τη φαντασία του την Πεταχτή Πλουμιστούλα, την πιο τροφαντή και όμορφη κότα της περιοχής, να κοχλάζει μέσα στην αστραφτερή κατσαρόλα του»*.⁸⁵⁴ Μορφολογικά, τηρώντας τους κανόνες σχηματισμού παράγωγων, η συγγραφέας του κειμένου έχει δημιουργήσει τη λέξη “Πλουμιστούλα,” υποκοριστικό της λέξης “Πλουμιστή”. Επιπλέον, φωνολογικά, έχουμε παρήχηση του “πι”: “Πεταχτή Πλουμιστούλα”, προκειμένου να χαρακτηρίσει μία κότα. Το αστείο συνεχίζεται και στην επόμενη σκηνή, όπου ο λύκος χτυπά το κουδούνι, το οποίο διαθέτει ως ήχο κακαρίσματα.⁸⁵⁵ Επίσης, η εικόνα της εξανθρωπισμένης κοτούλας, της οποίας η αμφίεση συνάδει με το όνομά της, δημιουργεί ένα εξίσου κωμικό αποτέλεσμα.⁸⁵⁶ Ο λύκος

⁸⁵¹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.3). 3, σ. 611.

⁸⁵² Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 187.

⁸⁵³ Φελεκίδου, Ρ., 2006, ό.π., σσ. 11-12.

⁸⁵⁴ Ό.π., σσ. 13-14.

⁸⁵⁵ Ό.π., σ.16.

⁸⁵⁶ Ό.π., σ. 18.

φυσά και ξεφυσά, αλλά δεν κατορθώνει να κατεδαφίσει το απόρθητο κτήριο, με αυτήν την στρατηγική επιτυγχάνεται η *γελοιοποίησή* του.⁸⁵⁷

Η επιδρομή του λύκου γίνεται αφορμή για έκτακτο συμβούλιο των ζώων του δάσους. Τα ζώα εμφανίζονται εξαιρετικά εξανθρωπισμένα, ενώ διατηρούν ελάχιστα στοιχεία από τα φυσικά τους χαρακτηριστικά.⁸⁵⁸ Στο σημείο αυτό η αφήγηση αποκτά μία αλληγορική διάσταση, καθώς τα λόγια του λαγού «Ηλία Αμφιβολία», προκαλούν τη σύνδεση των γεγονότων με τις πραγματικές συνθήκες στις μεγαλουπόλεις. Ο συγγραφέας με την ευρηματική ονοματοποιία που έχει δημιουργήσει, κατορθώνει να περάσει με γλαφυρό τρόπο έμμεσα ιδεολογικά μηνύματα για την αλλοτρίωση των μαζών και την αποξένωση των ανθρώπων παρά την πολυτελή διαβίωσή τους. Η εγγεγραμμένη στο κείμενο ιδεολογία γίνεται περισσότερο κατανοητή από τον ενήλικα συν-αναγνώστη, ωστόσο η περιγραφική επιλογή του ονόματος διευκολύνει σε σημαντικό βαθμό την κατανόηση των μηνυμάτων και από το μικρό παιδί. Σε σχέση λοιπόν, με την *ονοματοποιία*, σε επίπεδο φωνολογικό, έχουμε ομοιοτέλετο, ενώ σε επίπεδο μορφολογικό και σημασιολογικό, προβαίνοντας σε *υπερκανονικοποίηση*, δημιουργείται μια νέα λέξη (“Αμφιβολίας”), που λειτουργεί ως προσωνύμιο, με σκοπό να χαρακτηρίσει ένα πρόσωπο που συνεχώς αμφιβάλλει ή κάνει τους άλλους να αμφιβάλλουν.

«Στο μεταξύ, το τι ανέκδοτα είχαν κυκλοφορήσει για το λύκο δεν περιγράφεται: Ποιο ζώο είναι πιο τρομερό από το λύκο;...Ολα!». ⁸⁵⁹ Επειδή ο λύκος απέτυχε να γκρεμίσει τα σπίτια των θυμάτων του, συνεπώς απέδειξε ότι είναι αδύναμος, περιπαικτικά τον παρουσιάζουν ως λιγότερο τρομερό ακόμη και από ζώα που δεν είναι, αντικειμενικά, τρομερά ή επικίνδυνα. Πρόκειται για *χιούμορ ανωτερότητας* που σκοπό έχει να προκαλέσει *μειωτικό γέλιο* και την απομυθοποίηση του λύκου μέσα από τη γελοιοποίησή του. Τα άλλοτε θύματα του λύκου εισπράττουν ικανοποίηση από την υποτιθέμενη ανεπάρκειά του και τη διαφαινόμενη δική τους ανωτερότητα.⁸⁶⁰ «Ποιο είναι το αγαπημένο φαγητό του λύκου;...Μπουτάκια μαργαρίτας!». Για τον ίδιο λόγο, τον περιπαίζουν, λέγοντας ότι δεν μπορεί να φάει πια κανένα άλλο ζώο, και στην ουσία είναι ένας χορτοφάγος λύκος, που τρώει μάλιστα “μπουτάκια μαργαρίτας.” Πρόκειται για *χοντροκομμένη φάρσα* (slapstick humor) και το κωμικό προκύπτει από τη διαταραχή της νόρμας που προκαλείται από την αμφισύνδεση δύο ασύμβατων πραγμάτων, καθώς ακόμη

⁸⁵⁷ -//- σσ. 19-20.

⁸⁵⁸ -//- σσ. 21-22.

⁸⁵⁹ -//- σ. 23.

⁸⁶⁰ Βλ. αναλυτικά, 1.1.1, σσ. 17-19.

και τα μικρά παιδιά είναι σε θέση να γνωρίζουν ότι κάτι τέτοιο δεν υφίσταται πραγματολογικά. *«Ποιο σπιτάκι μπορεί να γκρεμίσει ο λύκος; ...Μα...το δικό του!»* Στόχος του χιούμορ, τόσο στο συγκεκριμένο ανέκδοτο όσο και στα παραπάνω είναι ο χαρακτήρας λύκος, ο οποίος παρουσιάζεται ως αδύναμος και ανίκανος. Στην περίπτωση αυτή το είδος κωμικού είναι η *ειρωνεία*. Ο αναγνώστης ταυτίζεται με τα ζώα του δάσους και βιώνει ευχαρίστηση για τα παθήματα του λύκου, διότι μέσα από τη διαδικασία αυτή επέρχεται η αποκλιμάκωση της αγριότητας του άλλοτε αιμοβόρου θηρίου.

Τόσο ψυχολογικά για τον εννοούμενο αναγνώστη όσο και κειμενικά, σύμφωνα με τις θέσεις πρόσληψης που κατασκευάζει το κείμενο, η υπόληψη του λύκου ως απειλητικού και άγριου έχει εκλείψει. Καθότι περίγελος πια του δάσους αποφασίζει να δράσει με σκοπό να απεκδυθεί από πάνω του τη “ρετσινιά”.⁸⁶¹ Έτσι, επιδίδεται σε μία παράλογου τύπου προπόνηση αυτοκαταστροφής που παραπέμπει σε *γκροτέσκο* καταστάσεις, κατά την οποία φυσά, γκρεμίζει και ξαναχτίζει το δικό του σπίτι. *«Και τώρα τι κατάφερα με το μυαλό που έχω; Τι άλλαξε τάχα; Πολύ γρήγορα το γκρέμισα! Ούτε πιο δυνατός έγινα, ούτε σπίτι έχω...»*.⁸⁶² Τα ερωτήματα αυτά, σκοπό έχουν να προβληματίσουν και στοχεύουν απευθείας στην κριτική ικανότητα του αναγνώστη, ο οποίος καλείται να απαντήσει σύμφωνα με τη δική του βούληση και τα υποκειμενικά του κριτήρια. Ωστόσο, η ιστορία αποκτά μια αλληγορική διάσταση η οποία επιδέχεται διττής ανάγνωσης και διπλής αξιολόγησης του πρωταγωνιστή και των πράξεων του. Η μία αναγνωστική προσέγγιση συσχετίζεται με τη διακειμενικότητα, σύμφωνα με την οποία παρωδείται ο κακός λύκος και μέσα από την αλληλεπίδραση του αρχικού με το δευτερογενές έργο, ο αναγνώστης καλείται να συγκρίνει και να κατασκευάσει νέα νοήματα. Η δεύτερη και πιο απαιτητική αναγνωστική προσέγγιση από άποψη νοηματοδότησης, μεταδίδει έμμεσα ιδεολογικά μηνύματα που αφορούν ζητήματα της διαφορετικότητας. Ο λύκος του παραμυθιού αποτελεί τον «αποδιοπομπαίο τράγο» του δάσους, ο οποίος βιώνει ύβρεις και εξευτελισμούς που τον οδηγούν στην περιθωριοποίηση και τον κοινωνικό αποκλεισμό. Τα μηνύματα αυτά τα προσλαμβάνουν οι εκάστοτε αναγνώστες και ανάλογα με την αναγνωστική τους εμπειρία τα ανατέμνουν κατά περίπτωση και τα αξιολογούν γενικεύοντάς τα και συγκρίνοντάς τα με το ανθρωπογενές περιβάλλον.

Η εικόνα εξαθλίωσης του λύκου, να ατενίζει τ' αστέρια, αγκαλιά με την άδεια του κατσαρόλα και για κρεβάτι του τα χαμόκλαδα του δάσους, προσδίδει στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα τη διάσταση μιας παραβολής γύρω από τη σύγχρονη

⁸⁶¹ Φελεκίδου, Ρ., 2006, ό.π., σ. 27.

⁸⁶² Ό.π., σ. 28.

πραγματικότητα και το κοινωνικό πρόβλημα των αστέγων, το οποίο εντείνεται τα τελευταία χρόνια τόσο για λόγους οικονομικής κρίσης όσο και παράνομης μετανάστευσης.⁸⁶³ Το μελοδραματικό στοιχείο του κειμένου συνδυαστικά με την εικόνα του λύκου, μετατρέπουν το λύκο σε αξιοθρήνητη καρικατούρα. Στο πρόσωπο του σκίουρου «Σκουρούλη Μουσουδούλη»,⁸⁶⁴ του γιατρού του δάσους, αντικατοπτρίζονται οι ανησυχίες των οικολόγων, καθώς ο ίδιος παρουσιάζεται ανήσυχος για την επικίνδυνη μετάλλαξη του λύκου, ο οποίος ολισθαίνει προς την αυτοκτονία.⁸⁶⁵ Αξίζει να αναφέρουμε ότι το χιούμορ στις παραπάνω περιπτώσεις λειτουργεί κατάλληλα χωρίς να διασπά τη συνέχεια του μύθου. Συνυφαίνεται με τα παραπάνω ιδεολογήματα μετατρέποντάς τα σε πιο εύληπτα, ώστε να γίνονται αφενός πιο εύκολα κατανοητά από τα μικρά παιδιά αφετέρου λειτουργεί ως ψυχικό αντιστάθμισμα των θλιβερών συναισθημάτων που αναδύονται από το κείμενο.⁸⁶⁶

Η συγγραφέας αίρει το πολωτικό χάσμα ανάμεσα στους καλούς και τους κακούς, δίδοντας μία λύση η οποία θα προκύψει μέσα από τη συμφιλίωση και την κοινωνική ένταξη του λύκου στη βιοκοινότητα του δάσους.⁸⁶⁷ Η ικανότητα του λύκου να γκρεμίζει σπίτια με το δυνατό του φύσημα, υπογραμμίζεται από το κείμενο ως πράξη ηρωισμού,⁸⁶⁸ που του εξασφαλίζει την αποδοχή και την ενσωμάτωσή του στην επιχείρηση του «έξυπνου γουρουνιού». Η παράμετρος αυτή λειτουργεί χιουμοριστικά σε δύο επίπεδα. Από τη μία, οφείλεται στη διακειμενική προσέγγιση της ανάγνωσης, σύμφωνα με την οποία τα νοήματα που αναδύονται από την αλληλεπίδραση των κειμένων, βρίσκονται σε σύγκρουση μεταξύ τους, παράγοντας *καταστασιακό χιούμορ*. Από την άλλη, η ιδέα αξιοποίησης της ιδιαιτερότητας αυτής του λύκου ως τεστ αντοχής των υλικών οικοδόμησης, φαντάζει εξαιρετικά παράλογη και ασύμβατη σε σύγκριση με τις πραγματολογικές συνθήκες. Ωστόσο, η ένταξη του πρωταγωνιστή ενέχει την *«αρνητική*

⁸⁶³ Ό.π., σσ.29-30. Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.3). 4, σ. 611.

⁸⁶⁴ Πρόκειται για ονοματοποιία. Σε φωνολογικό επίπεδο πρόκειται για ομοιοτέλετο (-ούλης), από το οποίο προκύπτουν παραπλήσια ηχητικές λέξεις: Σκουρ-ούλης, Μουσουδ-ούλης. Επίσης, υπάρχει συνήχηση του “ου”. Σε μορφολογικό επίπεδο με την προσθήκη της τελικής κατάληξης –ούλης, πραγματοποιείται η υπερκανονικοποίηση των λέξεων “Σκούρος” και “Μουσούδα”, που παραπέμπει στον παιδικό τρόπο ομιλίας, ανώριμη άρθρωση.

⁸⁶⁵ Φελεκίδου, Ρ., 2006, ό.π., σσ.36-38.

⁸⁶⁶ Η Cross αναφέρεται αναλυτικά στη λειτουργία της σοβαρής όψης του χιούμορ (serious humor), γεγονός το οποίο σύμφωνα με την ίδια φαντάζει οξύμωρο, ωστόσο συνιστά την ικανότητά του να συνεπικουρεί με ποικίλα μέσα και τεχνικές, που σκοπό έχουν την πολυεπίπεδη και κριτική προσέγγιση της ανάγνωσης. Cross, J., 2011, σσ. 3, 167-174.

⁸⁶⁷ Φελεκίδου, Ρ., 2006, ό.π., σσ. 41-42.

⁸⁶⁸ Την αποδοχή του «άλλου», ως ξεχωριστό άτομο, μετά από μια πράξη ηρωισμού επισημαίνεται από την Στίκα, Δ., «Η Αποδοχή του Άλλου στο Παραμύθι», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 13, 1999, σσ. 53-58.

κοινωνική υποστασιοποίηση του»,⁸⁶⁹ διότι εντάσσεται στο κοινωνικό σύνολο με προϋποθέσεις. Πιο συγκεκριμένα, τη διατήρηση της επιβεβλημένης χορτοφαγίας, μία επιλογή η οποία σύμφωνα με το κείμενο δεν τον ευχαριστεί απόλυτα, *«Χορτοφάγος; Χορτοφάγος, τι να κάνουμε; Δεν είναι γραφτό μου να γευτώ τρυφερό κρεατάκι, καθώς φαίνεται. Δε μου βγήκαν και σε καλό τόσες προσπάθειες και αγωνίες....., σκεφτόταν ο λύκος σχεδόν καθημερινά»*.⁸⁷⁰

Ο ανατρεπτικός επίλογος του βιβλίου, αποτελεί μια απροσδόκητη έκπληξη για τον αναγνώστη. Ο κεντρικός ήρωας συγκρούεται με τον εαυτό του, διότι προσπαθεί να επιβληθεί στη φύση του που τον θέλει σαρκοφάγο. Η αναγκαστική συμβίωση με το γουρουνάκι αποτελεί για τον ίδιο μεγάλο πειρασμό και αντιμετωπίζει διλήμματα ηθικής φύσεως, *«Χορτοφάγος και άστεγος μαζί είναι πάρα πολύ. Τώρα, δεν ξέρω πως θα ήταν αν παρέμενα άστεγος αλλά έπαυα να είμαι χορτοφάγος [...]». Εξάλλου, το να φάει ένα τόσο έξυπνο και καλό γουρουνάκι θα ήταν κρίμα. Το να φάει τον ευεργέτη του θα ήταν διπλό κρίμα. Το να φάει τον εργοδότη του θα καταντούσε μια τεράστια ανοησία!»*.⁸⁷¹ Τα διλήμματα αυτά σκοπό έχουν να προβληματίσουν τον αναγνώστη σε σχέση με τη ρεαλιστική διάσταση της μετάλλαξης του λύκου. Επίσης, ανακύπτει το ερώτημα: πρόκειται για ουσιαστική αποδοχή ή αλλοτρίωση του προσώπου αυτού; Ο αφηγητής απευθύνεται σε πρώτο πρόσωπο στον αναγνώστη και απαιτεί την άμεση εμπλοκή του, με σκοπό να συμπληρώσει τα κενά της αφήγησης με τα δικά του κριτήρια, *«Πίστεψέ με», «Πιστεύω πως ο λύκος το σκέφτηκε αυτό απλώς και μόνο για αστείο. Εσείς; Μήπως πιστεύετε την παροιμία που λέει πως ο λύκος, κι αν εγέρασε κι άλλαξε το μαλλί του ούτε τη γνώμη άλλαξε ούτε την κεφαλή του»*. Από αναγνώστης, λοιπόν, το μικρό παιδί, αποβαίνει σε συν-δημιουργός της αφήγησης, καθώς καλείται να συνθέσει την προσωπική του επιλογή κλεισίματος της ιστορίας. Η μεταμυθοπλαστική επιλογή ανοιχτού-κλειστού τύπου τέλος προκαλεί την επανερμηνεία και επαναξιολόγηση του συνόλου της αφήγησης. Ωστόσο, η τελευταία περίοδος λόγου, *«Ό, τι και αν πιστεύετε εσείς, ό,τι κι αν έχει κατά νου ο λύκος, εγώ ένα έχω να σας πω: Δε νομίζω να τα καταφέρει!»*, λειτουργεί καθοδηγητικά και προσπαθεί να παρασύρει τον αναγνώστη στην υιοθέτηση συγκεκριμένης ιδεολογικής θέσης μέσα από την τελική επιλογή του.

⁸⁶⁹ Δρούγκα, Κ., Καρακίσιος, Α., Κωτόπουλος, Α., «Ιστορικές Διαδρομές και Ιδεολογικές Αποτυπώσεις του Κινήματος της Πολιτικής Ορθότητας στη Σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία», στα πρακτικά του 1^ο Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου, *Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση*, Βόλος 29/9-1/10 2006, σ. 10.

http://www.eipe.gr/praktika/praktika/drouga_karakitsios_kotopoulos.pdf.

⁸⁷⁰ Φελεκίδου, Ρ., 2006, ό.π., σσ. 43-44.

⁸⁷¹ Φελεκίδου, Ρ., 2006, ό.π., σ.45.

Σύμφωνα με τις παραπάνω στρατηγικές, αποδομείται η σύνθεση της πλοκής, αμφισβητείται η έννοια της αιτιότητας και καταληκτικά λόγω αυτοαναφορικότητας απομυθοποιείται ο συγγραφέας. Οι τεχνικές που εμφανίζονται στο σύνολο της αφήγησης συνθέτουν ένα σύγχρονο νεότερο μικροαφήγημα, το οποίο επιδιώκει με χιουμοριστικό τρόπο να επιδράσει βαθιά στην κριτική ικανότητα του μικρού αναγνώστη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σημειώνει το γεγονός, ότι οι συγκεκριμένες τεχνικές επισύρουν την προσοχή του εννοούμενου αναγνώστη στις δομές της αφήγησης, με σκοπό να ανατρέψει ορισμένα αναχρονιστικά στερεότυπα, χωρίς ωστόσο να γίνεται τροχοπέδη σε βάρος της λογοτεχνικής παράδοσης, αλλά με σεβασμό προς αυτή. Άξιες σχολιασμού, αποτελούν οι εξωλογοτεχνικές και εξωκειμενικές συνιστώσες που διακειμενικά διαρρηγνύουν το σύνολο της αφήγησης, καθορίζουν την παραγωγή νοημάτων και αντανakλούν τις ευρύτερες κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες της εποχής που γράφτηκε το παρόν βιβλίο. Το κωμικό στοιχείο συνυφαίνεται πολλαπλά με τις παραπάνω λειτουργίες και επιτρέπει να διαφανεί η σοβαρή όψη του χιούμορ,⁸⁷² που συνιστά την τραγική πλευρά του κωμικού.⁸⁷³

5.2.1.4 Μπουλώτης, Χ., *Οι 12 Κοκκινοσκουφίτσες και ο Κουρδιστός Λύκος*, (2007)

Η αποψίλωση των δασών, η γιγάντωση των αστικών κέντρων, η διαταραχή της οικολογικής ισορροπίας, η παγκοσμιοποίηση και η αλόγιστη χρήση της τεχνολογίας είναι ζητήματα τα οποία θίγονται έμμεσα, στο παιδικό βιβλίο *Οι 12 Κοκκινοσκουφίτσες και ο Κουρδιστός Λύκος* του Χρήστου Μπουλώτη.⁸⁷⁴ Πρόκειται για ένα σύγχρονο

⁸⁷² Ειδολογικά η Cross τις ιστορίες που εμφανίζουν όλα τα αφηγηματικά και χιουμοριστικά φαινόμενα που εντοπίζουμε και εμείς στην παρούσα ανάλυση, πλην του black humor, η ίδια τις εντάσσει στον τύπο του “Comic Gothic Fiction”. Cross, J., 2011, ό.π., σσ. 167-197.

⁸⁷³ Ο Βασίλης Ραφαηλίδης σε άρθρο του αναφέρει ότι το χιούμορ είναι «πολύ διπλωματικό» και αποτελεί μία «ευγενική μεταμφίεση», «το χιούμορ είναι κωμικό με ακατάσχετη τάση προς το τραγικό-και το αντίστροφο [...] είναι η κωμωδία που δεν έγινε ακόμη τραγωδία, και η τραγωδία που δεν έγινε ακόμη κωμωδία». Ραφαηλίδης, Β., «Η Γέννηση του Χιούμορ από το Πνεύμα του Αστείου», *Διαβάζω*, τ. 124, 1985, σ. 17.

⁸⁷⁴ Μπουλώτης, Χ., (Κείμε.), Παπατσαρούχας, Β., (Εικ.), *Οι 12 Κοκκινοσκουφίτσες και ο Κουρδιστός Λύκος*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2007. Το βιβλίο αυτό βραβεύτηκε το 2007 για την εικονογράφηση του από τον Κύκλο του Ελληνικού Παιδικού βιβλίου. Ενώ, ο συγγραφέας αποτελεί εχέγγυο ποιότητας για τη γραφή του, καθώς μετρά πάνω από δέκα τιμητικές διακρίσεις σε Ελλάδα και εξωτερικό.

εικονογραφημένο μικροαφήγημα με εμφανή τα χαρακτηριστικά της νεοτερικότητας,⁸⁷⁵ αρχής γενομένης από τα παρακείμενα σημεία του εξώφυλλου, καθώς συνδυάζει ποικίλους σημειωτικούς τρόπους με σκοπό τη μετάδοση πολυτροπικών μηνυμάτων, τα οποία είναι καθοριστικής σημασίας για την ερμηνευτική προσέγγιση της αφήγησης που ακολουθεί.

Πιο συγκεκριμένα, ο τίτλος ενέχει πολυεπίπεδη λειτουργία τόσο ως προς το περιεχόμενο του όσο και ως μορφή γραπτού κειμένου, σύμφωνα με την ιδιότητα των γραμμμάτων να λειτουργούν και ως οπτικά σύμβολα.⁸⁷⁶ Αρχικά, πρόκειται για ένα *διακειμενικό* τίτλο, ο οποίος παραπέμπει στο αφετηριακό παραμύθι της «Κοκκινοσκουφίτσας», διεγείροντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη φανταστική και στοχαστική διάθεση των μικρών παιδιών. Επίσης, λειτουργεί χιουμοριστικά διότι διαταράσσεται η νόρμα του συμβατού τιτλικού μικρο-κειμένου σε σχέση με το πρωτογενές έργο που υπογραμμίζει. Το παιχνίδι με τις γραμματοσειρές, όπου παρατηρούνται αυξομειώσεις στο μέγεθος των γραμμμάτων επενδυμένα με χρώμα, σε συνδυασμό με τη διάταξη του κειμένου λειτουργούν ως *οπτικο-λεκτικά παίγνια*. Η ρυθμιστική και χιουμοριστική λειτουργία του τίτλου επιτείνεται και πολλαπλασιάζεται από την επιλογή του συγγραφέα να εντάξει τον αριθμό “12” ως συντομογραφία, σε αντικατάσταση της λεκτικής διατύπωσης “δώδεκα”. Ο αριθμός 12, αποτελεί μέρος της παιγνιώδους αυτής διάστασης του βιβλίου, κατά την οποία οι δημιουργοί του βιβλίου επιδιώκουν να εμβάλλουν τον αναγνώστη στο παιχνίδι της ανάγνωσης. Σύμφωνα με την ιδιότητα των αριθμών να λειτουργούν και ως σύμβολα, ο αναγνώστης επιδιώκει να αντιστοιχίσει την πληροφορία αυτή σε σχέση με το πολιτισμικό περιβάλλον που ο ίδιος ανήκει⁸⁷⁷ ή με προηγούμενη αναγνωστική εμπειρία.⁸⁷⁸ Η σύμμειξη γραμματικών και αριθμητικών συμβάσεων με σκοπό τη μετάδοση του περιεχομένου του τίτλου, ανάγει το βιβλίο αυτό σε *πολυκωδικό* όπου τα συμβολικά συστήματα των μαθηματικών θα

⁸⁷⁵ Ο Καρακίτσιος ορίζει τη διακειμενικότητα, τη μεταμυθοπλασία και την αυτοαναφορικότητα ως τα τρία βασικά αφηγηματικά στοιχεία-χαρακτηριστικά του νεοτερικού αφηγήματος. Σύμφωνα με τον ίδιο, το βιβλίο «Οι 12 Κοκκινοσκουφίτσες και ο Κουρδιστός Λύκος» διαθέτει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Καρακίτσιος, Α., Καλαϊτζή, Χ., «Νεοτερικότητα στις Ελληνικές Παιδικές Αφηγήσεις Βραχείας Φόρμας: Δημιουργική Γραφή και Παιδική Μικροαφήγηση», στα πρακτικά του 1^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Δημιουργικής Γραφής, Αθήνα: 4-6 Οκτωβρίου 2013. cwconference.web.uowm.gr/archives/kalaitzi_karakitsios_article.pdf.

⁸⁷⁶ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.4). 1, σ. 611.

⁸⁷⁷ Σε σχέση με το πολιτισμικό περιβάλλον, 12 είναι οι Θεοί του Ολύμπου, 12 είναι οι μήνες του χρόνου, το 12ωρο είναι το ήμισυ του εικοσιτετράωρου.

⁸⁷⁸ Σύμφωνα με το παραπάνω, ως προηγούμενη αναγνωστική εμπειρία συσχετίζεται με την κλασσική ιστορία των Αδελφών Γκριμ, *Οι Δώδεκα Πριγκίπισσες που Χόρευαν*, Errol Le Cain, (Εικ.), Ρώσση-Ζαΐρη, Ρ., (Μτφ.), Αθήνα: Πατάκης, 2002.

διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο.⁸⁷⁹ Άξιο σχολιασμού είναι η επιφάνεια χαρτιού πάνω στην οποία είναι τοποθετημένα τα γράμματα, φέρνοντάς μας αντιμέτωπους με την παρωδιακή τεχνική του *συμπιλήματος*, καθώς παραπέμπει σε κολάζ από κομματάκια χαρτιών που επελέγησαν από ποικίλες μορφές έντυπου λόγου και συνετέθησαν με κατάλληλο τρόπο ώστε να παράγουν νόημα. Η στρατηγική αυτή λειτουργεί χιουμοριστικά σε πραγματολογικό επίπεδο διότι φέρει μία αυθαίρετη συμβολική σημασία, που παραπέμπει σε απειλητικά σημειώματα “τρομοκρατών ή απαγωγέων”, οι οποίοι αποσκοπούν να αποκρύψουν με αυτόν τον τρόπο το γραφικό τους χαρακτήρα. Η ειδική αυτή σύμβαση διαμορφώνει την ατμόσφαιρα του βιβλίου και καθοδηγεί τη συναισθηματική διάθεση του αναγνώστη. Επίσης, ενισχύεται η οπτική λειτουργία των γραμμάτων, ενώ υπεισέρχεται το ζήτημα της *απροσδιοριστίας των ορίων* σε σχέση με την πραγματικότητα και τη μυθοπλασία. Η αυτοαναφορικότητα του τίτλου σε συνδυασμό με τις παραπάνω νεότερες τεχνικές, προοικονομούν μία πολυτροπική αφήγηση και προτείνουν συγκεκριμένους τρόπους πολυγραμμιστικής προσέγγισης στους εννοούμενους αναγνώστες-θεατές-παίχτες.

Από την ίδια παιγνιώδη λογική με τον τίτλο διακατέχεται και ο τρόπος αναγραφής των ονομάτων των δημιουργών του βιβλίου, τόσο του συγγραφέα Χρήσου Μπουλώτη όσο και του εικονογράφου Βασίλη Παπατσαρούχα. Το *λειτουργικό παρακείμενο*,⁸⁸⁰ υποβάλλει την ιδέα της σπουδαιότητας που πρόκειται να διαδραματίσουν εξίσου τα οπτικά και λεκτικά στοιχεία στη νοηματοδότηση της συγκεκριμένης αφήγησης. Επίσης, οι δημιουργοί καθώς αποτελούν εκπρόσωποι του πραγματικού κόσμου, με αυτήν τους την τεχνική επιχειρούν ένα οντολογικό άλμα από την πραγματικότητα στη μυθοπλασία υποβάλλοντας κατ’ επέκταση στον εννοούμενο αναγνώστη τον προβληματισμό σε σχέση με την πιστότητα της αφήγησης. Πού ξεκινάει η αλήθεια και πού τελειώνει το παραμύθι; Καθώς τα όρια αυτά προβάλλουν εξαιρετικά αδιευκρίνιστα, ο μικρός αναγνώστης καλείται να εμπλακεί ενεργά στη διαδικασία ανάγνωσης, προκειμένου να ανακαλύψει κρυμμένα νοήματα και από παθητικός ωτακουστής να μετατραπεί σε ενεργός συμπαίχτης. Άλλη μία λειτουργία του παρακείμενου, η οποία στοχεύει τον ενήλικα

⁸⁷⁹ Για τη λειτουργία των μαθηματικών συμβόλων σε πολυτροπικά κείμενα βλ. σχετικά Γιαννικοπούλου, Α., «Τα Μαθηματικά στην Κοινωνία της Εικόνας: Μαθηματικά Σύμβολα σε Πολυτροπικά, Μη Μαθηματικά Κείμενα», Στα Πρακτικά 20^{ου} Συνεδρίου Μαθηματικής Παιδείας. *Η Διαδρομή του Παιδιού στα Μαθηματικά από την Προσχολική Ηλικία μέχρι την Ενηλικίωση*. Εκδ. Ελληνικής Μαθηματικής Εταιρείας, 2003, σσ. 443-455.

⁸⁸⁰ Σύμφωνα με το Genette πρόκειται για το *factual paratext*, Genette, G., “Introduction to the Paratext”, *New Literary History*, Maclean, M., (Μτφ.), vol. 22 (2), 1991, σσ. 261-272. Την απόδοση του όρου στα ελληνικά πήρα από τη Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 271.

συναναγνώστη-καταναλωτή, είναι η κίτρινη “βούλα” στο πάνω-δεξιά μέρος του βιβλίου η οποία αναφέρει το βραβείο που απέσπασε το συγκεκριμένο ανάγνωσμα, με σκοπό να κοινοποιήσει την ποιότητά του και να επηρεάσει κατ’ επέκταση την καταναλωτική προτίμηση του ενήλικα.⁸⁸¹

Ωστόσο, η πολυτροπικότητα των παρακείμενων σημείων δεν εξαντλείται στο σημείο αυτό, δεδομένου ότι η εικονογράφηση του εξώφυλλου λειτουργεί *συνδηλωτικά* του τίτλου, συγκεκριμενοποιώντας το περιεχόμενό του. Η συνολική σύνθεση της εικονογράφησης συνδυαστικά με τη διάταξη των γραμμάτων επιβάλλει να αποκωδικοποιήσουμε την εικόνα υπό τη βαρύνουσα σημασία του τίτλου, σύμφωνα με τα οποία η οπτική τροπικότητα λειτουργεί ως οπτική *μετωνυμία ή συνεκδοχή* της λεκτικής τροπικότητας. Πιο συγκεκριμένα, απεικονίζεται το πρόσωπο του υπερ-μεγέθους λύκου⁸⁸² να ξεπροβάλλει κάτω από τον τίτλο ως φυσική προέκταση του ιδίου, διεκδικώντας έτσι στοιχεία ρεαλιστικότητας. Ωστόσο, η λευκή με την κόκκινη επιφάνεια του φόντου,⁸⁸³ που διαχωρίζει το λεκτικό από το εικονογραφικό μέρος μοιάζει με χαρτί που σκίστηκε, υπενθυμίζοντας έτσι στον εννοούμενο αναγνώστη ότι πρόκειται για οφθαλμαπάτη που δίδει την ψευδαίσθηση μιας αληθοφανούς κατάστασης, ενώ λειτουργεί ως παράθυρο που επιτρέπει στον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή να κρυφοκοιτάζει στο εσωτερικό του βιβλίου, τονίζοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο την αφήγηση πλαίσιο.⁸⁸⁴ Η μεταμυθοπλαστική

⁸⁸¹ Η Beckett στο πλαίσιο της *δια-συγγραφής* (cross-writing) αναφέρεται στις λειτουργίες του παρακείμενου και εστιάζει στους τρόπους με τους οποίους εκφράζεται το παρακείμενο με σκοπό να εμβάλλει τον ενήλικα αναγνώστη στη συμμετοχική διαδικασία ανάγνωσης και όχι στην καθοδήγηση της καταναλωτικής του επιλογής. Beckett, S., *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*, New York & London: Routledge, 2012, σσ. 7-9. Επίσης, βλ. σχετικά 3.4, σσ. 32-34.

⁸⁸² Ο Nodelman αναφέρει ότι το μέγεθος των διαφόρων αντικειμένων που καταλαμβάνουν τη δισέλιδη επιφάνεια, επηρεάζει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τις σχέσεις μεταξύ τους. Συχνά τα ογκωδέστερα αντικείμενα επικρατούν των μικρότερων, τα οποία συχνά απειλούνται από τα μεγαλύτερα. Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σσ. 200-201. Οι Kress και Van Leeuwen, σημειώνουν ότι το μέγεθος του αναπαριστώμενου προσώπου γίνεται αντιληπτό, σύμφωνα με τους συσχετιζόμενους *διεπιδραστικούς συμμετέχοντες* της εικονογράφησης. Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 187.

⁸⁸³ Ο συνδυασμός λευκού-κόκκινου-μαύρου που χαρακτηρίζει το σύνολο της εικονογράφησης του βιβλίου δημιουργεί χρωματικές αντιθέσεις. Ο Serafini υποστηρίζει ότι οι χρωματικές αντιθέσεις, αποτελούν μια συνειδητή επιλογή των δημιουργών με σκοπό, να επισύρουν την προσοχή των αναγνωστών-θεατών σε συγκεκριμένα σημεία της εικόνας και να προκαλέσουν την εμπλοκή τους. Serafini, F., “Understanding Visual Images in Picturebooks”, στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, 2009, σ. 19.

⁸⁸⁴ Ο Nodelman αναφέρει ότι, «το λευκό διάστημα γύρω από μια εικόνα μπορεί να λειτουργεί ως πλαίσιο, να δημιουργεί μία αίσθηση περιορισμού και να απαιτεί αποστασιοποίηση, μπορεί να κάνει και ακριβώς το αντίθετο. Μπορεί, δηλαδή, να παρέχει ένα σημείο εστίασης που να απαιτεί την εμπλοκή μας. Αυτό συμβαίνει όταν μια εικόνα σταματά στα άκρα των αντικειμένων που

αυτή τεχνική λειτουργεί διττώς: αφενός εφησυχαστικά για τον αναγνώστη μπροστά στο δέος που προκαλεί το επιβλητικό ζώο αφετέρου χιουμοριστικά αφού πρόκειται για ένα παιχνίδι ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο.

Στην εικόνα του εξώφυλλου αναπαρίστανται, επίσης, οι Κοκκινোসκουφίτσες, τα πρόσωπα των οποίων αποκαλύπτουν έκπληξη και θαυμασμό. Οι μικρές ηρωίδες λειτουργούν ως *οπτικός διεικονικός υπαινιγμός* στο αφετηριακό παραμύθι και βρίσκονται σε αιτιακή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον (μορφή) και το σημαινόμενο (τίτλος). Τα μεγάλα σκουφάκια των ηρωίδων φέρουν συμβολική λειτουργία, καθώς αποτελούν την οπτικοποίηση της «μακραίωνης λογοτεχνικής παράδοσης της Κοκκινোসκουφίτσας».⁸⁸⁵ Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την αφηγηματική λειτουργία των αριθμητικών συμβόλων τα οποία έχουν εγκαταλείψει το συνήθη χώρο και έχουν ενταχθεί στην εικονογράφηση και συγκεκριμένα πάνω στα σκουφάκια των κεντρικών ηρωίδων. Η τεχνική αυτή δημιουργεί κωμικό αποτέλεσμα διότι πρόκειται για την *οπτική μετωνυμία* του μεικτού τίτλου «12 Κοκκινোসκουφίτσες», η οποία εμβάλλει τα μικρά παιδιά σε μια εκπαιδευτική-παιγνιώδη διαδικασία μάθησης. Οι αριθμοί στα σκουφάκια υποβάλλουν την ιδέα της *απαρίθμησης* με σκοπό να κατασκευάσουν μια «συλλογή ορατών αντικειμένων»⁸⁸⁶ (Κοκκινোসκουφίτσες) ενός συγκεκριμένου πλήθους (12).⁸⁸⁷ Από τη διαδικασία αυτή τα μικρά παιδιά ανακαλύπτουν ότι υπολείπονται δύο αριθμοί-αντικείμενα-Κοκκινোসκουφίτσες, συγκεκριμένα οι αριθμοί “10” και “11”. Κατ’ επέκταση εμπλέκονται σε μία ευφάνταστη διαδικασία ανεύρεσης πληροφοριών, σύμφωνα με την οποία διαπιστώνουν ότι το μυστικό κρύβεται στο οπισθόφυλλο του βιβλίου,⁸⁸⁸ όπου μαζί με τις τρομοκρατημένες Κοκκινোসκουφίτσες “δέκα” και “έντεκα”, βρίσκονται αντιμέτωποι με μία πρόσθετη πληροφορία, αυτή ενός δεύτερου λύκου που μόλις ξεπροβάλλει τη μουσούδα του μέσα από το κόκκινο πλαίσιο. Η συγκεκριμένη τεχνική

απεικονίζει». Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στην περίπτωση του συγκεκριμένου εξώφυλλου. Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 96.

⁸⁸⁵ Τα μεγάλα ή μακριά καπέλα/σκουφάκια αποτελούν μια αρκετά γνώριμη εικονογραφική τεχνική του Παπατσαρούχα. Συγκεκριμένα, για την Κοκκινোসκουφίτσα του Παπατσαρούχα και το μακρύ σκούφο κάνει λόγο η Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 145.

⁸⁸⁶ Πρόκειται για την ικανότητα των παιδιών προσχολικής ηλικίας να μπορούν μέσα από τη διαδικασία της αρίθμησης να κατακτήσουν την αίσθηση της ακολουθίας των αριθμών και κατ’ επέκταση να εντοπίσουν πόσα είναι τα αντικείμενα μιας δοσμένης ποσότητας συλλογής ορατών αντικειμένων (Κοκκινোসκουφίτσες), με σκοπό να την αντιστοιχίσουν με ένα συγκεκριμένο πλήθος (12). Βλ. σχετικά Καφούση, Σ., Σκουμπουρδή, Χ., *Τα Μαθηματικά των Παιδιών 4-6: Αριθμοί και Χώρος*, Αθήνα: Πατάκης, 2012, σ. 67.

⁸⁸⁷ Σκουμπουρδή Χρ., «Παιδιά Νηπιαγωγείου Αναπαριστούν Ποσότητες Βοηθώντας τη Χιονάτη», στο Χασάπης, Δ., (Επιμ.), *Μαθηματικά και Λογοτεχνία*, 6ο Διήμερο Διαλόγου για τη Διδασκαλία των Μαθηματικών, Θεσσαλονίκη, 2006, σσ. 105-116.

⁸⁸⁸ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.4). 2, σ. 611.

καθοδηγεί το άνοιγμα του βιβλίου στα δύο, όπου η δισέλιδη επιφάνεια της εικονογράφησης, υποβάλλει συνειρμικά την ιδέα της ανάγνωσης από αριστερά προς τα δεξιά,⁸⁸⁹ προκαλώντας έτσι την επανερμηνεία του συνόλου των πληροφοριών που αποκόμισε μέχρι πρότινος ο αναγνώστης, καθώς αντιλαμβάνεται ότι οι δύο σελίδες αποτελούν μέρος της ίδιας εικόνας. Για άλλη μία φορά, τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας χωλαίνουν, ωστόσο η *γωνία λήψης* της Κοκκινোসκουφίτσας “νούμερο δύο”, η οποία έχει τραβηχτεί από πολύ κοντά και κοιτάζει προς τα πάνω, υποδεικνύει να ακολουθήσουμε το βλέμμα της που καταλήγει στον τίτλο, επισύροντας έτσι την προσοχή στις συμβάσεις που διέπουν την οργάνωση και τη λειτουργία της αφήγησης.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, εύλογο σχολιασμού είναι το γεγονός πως το συγκεκριμένο έργο, κατορθώνει από τα παρακείμενα σημεία του εξώφυλλου να εγγράψει ποικίλες αφηγηματικές τεχνικές. Οι οποίες σύμφωνα με την ιδιότητά τους προϊδεάζουν τον αναγνώστη για το περιεχόμενο της αφήγησης και διαμορφώνουν τόσο τις προσδοκίες του όσο και τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης.

Η αφήγηση ξεκινάει από εκεί όπου τελειώνει η κλασσική ιστορία της Κοκκινোসκουφίτσας, επεκτείνοντάς την κατά ένα «επεισόδιο». Σύμφωνα με το κείμενο: *«Όταν η Κοκκινোসκουφίτσα του γνωστού παραμυθιού μεγάλωσε, παντρεύτηκε το γιο του κυνηγού που την είχε σώσει απ’ τον κακό λύκο. Και γέννησε δώδεκα κόρες –κάθε φορά από δύο, δίδυμες. Και τις ονόμασε και τις δώδεκα Κοκκινোসκουφίτσες, σε ανάμνηση της δικής της περιπέτειας που την έκανε ζακουστή στα πέρατα της γης»*.⁸⁹⁰ Στο σημείο αυτό παρατηρούμε να εφαρμόζονται οι τεχνικές της διακειμενικότητας και της μεταμυθοπλασίας, καθώς η μεταγενέστερη ιστορία “συνομιλεί” με το αφετηριακό παραμύθι μέσα από αναφορές σε στοιχεία και χαρακτηριστικά του. Ταυτόχρονα, πραγματοποιείται η διάρρηξη των βασικών πλαισίων που ορίζουν τη μυθοπλασία, αφού, ενώ αποτελεί τη συνέχειά του, την ίδια στιγμή αναφέρεται στο παραμυθητικό στοιχείο του προγενέστερου κειμένου. Επίσης, πραγματοποιείται μία γόνιμη σύζευξη φανταστικού και ρεαλιστικού στοιχείου, καθώς η Κοκκινোসκουφίτσα υιοθετεί οντολογικά στοιχεία, παντρεύεται με το γιο του κυνηγού και από την ένωση αυτή προκύπτουν δώδεκα κόρες. Η εξέλιξη αυτή λειτουργεί χιουμοριστικά διότι αποτελεί μια αναπάντεχη έκβαση και σε συνδυασμό με το παράδοξο στοιχείο, ότι οι ήρωες συνεχίζουν τη ζωή τους μετά το πέρας της αφήγησης, αφήνει να διαφανεί μία σκόπιμη απροσδιοριστία των ορίων της. Οι

⁸⁸⁹ Ο Nodelman αναφέρεται στις λειτουργίες της διάταξης και πως αυτές επηρεάζουν την αισθητική πρόσληψη της εικονογράφησης. Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σσ. 98-99.

⁸⁹⁰ Με αρίθμηση του βιβλίου. Μπουλώτης, Χ., 2007, ό.π., σ. 4.

παρούσες τεχνικές θέτουν σε εγρήγορση την κρίση του αναγνώστη, ο οποίος καλείται να απολαύσει το παιχνίδι των συμβάσεων, ενώ η έμμεση αναφορά σε μαθηματικές έννοιες,⁸⁹¹ ενισχύει την παιγνιώδη αυτή λογική και τη διάθεση του εννοούμενου αναγνώστη να αποκωδικοποιήσει και να ερμηνεύσει τις κρυμμένες πληροφορίες. Η οπτική τροπικότητα συνεργάζεται με την κειμενική με σκοπό τη μετάδοση των παραπάνω μηνυμάτων, καθώς παρατηρούμε στην εικόνα την εμφάνιση μαθηματικών συμβόλων. Η «οπτική μεταφορά»⁸⁹² και η τοποθέτηση των συμβόλων πάνω σε ένα καροτσάκι, συγκεκριμενοποιώντας ότι πρόκειται για τις δίδυμες κόρες επτά και οκτώ, καθιστούν το ενδο-εικονιστικό αποτέλεσμα χιουμοριστικό, καθώς πρόκειται για τη μη συμβατική χρήση αριθμών σε ανοίκεια περιβάλλοντα.

Η οικολογική θεματική του βιβλίου υπογραμμίζεται στη συνέχεια της αφήγησης, όπου αποκαλύπτεται ότι οι δώδεκα κόρες της Κοκκινοσκουφίτσας επιθυμούν να ζήσουν μία ανάλογη περιπέτεια με αυτή της διάσημης μαμάς τους, αλλά αυτό είναι αδύνατο, καθώς δεν υπάρχει πια δάσος ούτε και λύκοι.⁸⁹³ Ο συγγραφέας επιδιώκει συνειδητά να συνδέσει το οικολογικό με το κοινωνικό πρόβλημα, προβάλλοντας έμμεσα μηνύματα, τα οποία ο αναγνώστης αποκωδικοποιεί κατά περίπτωση, τα ανατέμνει με τα αντίστοιχα του ανθρωπογενούς περιβάλλοντος και τα χρησιμοποιεί κριτικάροντας τη σημερινή πραγματικότητα. Οι δώδεκα κόρες αποφασίζουν να φτιάξουν τη δική τους ιστορία κατασκευάζοντας ένα δάσος από χαρτί και μολύβι και αγοράζοντας ένα Κουρδιστό λύκο από την Κίνα.⁸⁹⁴ Σε μία εξω-κειμενική προσέγγιση της αφήγησης και σύμφωνα με την οπτική τροπικότητα, η ιστορία παρωδεί μεταξύ άλλων την αστικοποίηση των κέντρων,⁸⁹⁵ αλλά και την κινεζική υπερδύναμη στην κατασκευή παιχνιδιών⁸⁹⁶ και υπολογιστών.⁸⁹⁷

Η τεχνική της διακειμενικότητας με συχνές αναφορές στην αρχική ιστορία εγείρει χιουμοριστικές ανατροπές, μέσα από την αλληλεπίδραση του αρχικού με το δευτερογενές έργο. *«Πρέπει οπωσδήποτε να μας φας, να μας καταβροχθίσεις. Τραβάει περιπέτεια η καρδούλα μας!»*.⁸⁹⁸ *Δεν ήθελε με τίποτα να χάσει τέτοια ευκαιρία. Το είχε από μικρός καημό να φάει μία Κοκκινοσκουφίτσα. Να πάρει εκδίκηση για τον αδικοχαμένο θείο του, το*

⁸⁹¹ Συγκεκριμένα στην πράξη του πολλαπλασιασμού, σύμφωνα με το κείμενο: «Και γέννησε δώδεκα κόρες –κάθε φορά από δύο, δίδυμες», $2 \times ? = 12$.

⁸⁹² Γιαννικοπούλου, Α., 2003, ό.π., σ. 443.

⁸⁹³ Μπουλώτης, Χ., 2007, ό.π., σσ. 6.

⁸⁹⁴ Ό.π., σ. 8.

⁸⁹⁵ -//- σ. 7.

⁸⁹⁶ -//- σ. 9

⁸⁹⁷ -//- σ. 13.

⁸⁹⁸ -//- σ. 14.

λύκο του παραμυθιού, που δεν τα είχε καταφέρει. [...] «Περιμένουμε πώς και πώς να μας φάει ο κακός ο λύκος».⁸⁹⁹ «Τ' ορκίζομαι και στη μνήμη του αδικοχαμένου λύκου, του θείου μου, απ' το γνωστό παραμύθι...».⁹⁰⁰

Τόσο ο συγγραφέας όσο και ο εικονογράφος αξιοποιούν πολλαπλά τους σημειωτικούς τρόπους, προκειμένου να αποδώσουν την αίσθηση της παιγνιώδους δραστηριότητας. Ένας από τους τρόπους αυτούς είναι η λειτουργία των μαθηματικών εννοιών η οποία επανέρχεται συχνά στην αφήγηση τόσο στο κείμενο όσο και στην εικονογράφηση, διαμορφώνοντας ένα εξίσου χιουμοριστικό αποτέλεσμα.⁹⁰¹ Πότε με τη μορφή κωδίκων (12K)⁹⁰² και μονάδων μέτρησης (1.5Ω, 24Mf, 100V)⁹⁰³, που εισχωρούν στις εικόνες σε θέση μαγικής πληροφορίας, και πότε με τη μορφή μαθηματικών πράξεων κατορθώνουν και αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της αφήγησης. (πρόσθεση) «Έξι κι έξι, δώδεκα οι θηλιές, δώδεκα Κοκκινোসκουφίτσες, τέρμα ψωμί κι ελιές», (πολλαπλασιασμός) «Τέσσερις ερωτήσεις εξυπνάδας, και η κάθε μια θα αξίζει τρεις Κοκκινোসκουφίτσες».⁹⁰⁴ Ακόμη και η υλικότητα του βιβλίου μετέχει των παραπάνω λειτουργιών,⁹⁰⁵ καθώς το είδος του έντυπου υλικού μιμείται τη σχεδιαστική λειτουργία του μιλιμετρέ χαρτιού.⁹⁰⁶ Η συγκεκριμένη τεχνοτροπία λειτουργεί διττώς: αφενός αφηγηματικά, καθώς εμπλουτίζει τα κειμενικά νοήματα αφετέρου αυτοαναφορικά, διότι αναδεικνύει τη φύση του εικονογραφημένου βιβλίου, σύμφωνα με την οποία δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια λογοτεχνική-εικαστική κατασκευή.

Η αίσθηση του χιούμορ που διαπερνά το σύνολο της αφήγησης είναι η απροσδιοριστία των ορίων μεταξύ φαντασίας και ρεαλισμού, καθιστώντας την ιδιαίτερα ψυχαγωγική. «Κι ο κακός λύκος; Κι αυτός ζωγραφιστός;» αναρωτήθηκαν οι δύο μεγαλύτερες Κοκκινোসκουφίτσες, που λαχταρούσαν να δουν, επιτέλους, έναν ολοζώντανο λύκο.[...] «Τα δέντρα τους ήταν το ένα πιο παράξενο από τ' άλλο. Δέντρα πραγματικά κι άλλα φανταστικά, που δεν υπάρχουν στη φύση, ούτε και στα βιβλία...». «Αυτός ο λύκος ήταν, πράγματι, πιο αληθινός κι απ' τους αληθινούς!». Κάτι τέτοιο, βέβαια, δεν είχε

⁸⁹⁹ -//- σ. 16.

⁹⁰⁰ -//- σ. 22.

⁹⁰¹ Στις λειτουργίες αυτές αναφέρεται μεταξύ άλλων η Kanatsouli, M., “Games Inside Books for Young Children”, *Bookbird*, vol. 50 (4), 2012, σσ. 33-40.

⁹⁰² Μπουλώτης, Χ., 2007, ό.π., σ. 15.

⁹⁰³ Ό.π., σ. 13.

⁹⁰⁴ Ό.π., σσ. 18, 22.

⁹⁰⁵ Ό.π., σ. 11.

⁹⁰⁶ Πρόκειται για το είδος χαρτιού που χρησιμοποιείται για τη χάραξη γραφικών παραστάσεων, τόσο στις επιστήμες των μαθηματικών (γεωμετρία) και των εικαστικών τεχνών όσο και στην επιστήμη της ιατρικής (καρδιογράφημα).

ξαναγίνει, παρά μια ακόμη φορά, σ' ένα παλιό ιρλανδέζικο παραμύθι. [...] κατάλαβαν πια πως το αληθινό και το φανταστικό δεν απέχουν μεταξύ τους και πολύ». «...να σου κι εμφανίστηκε ένας άλλος λύκος. Άγριος, αληθινός αυτός».⁹⁰⁷ Σημαντικό ενδιαφέρον παρουσιάζει πως η τεχνική της *αμφισβήτησης των ορίων*, αποδίδεται εικαστικά ως εμπράγματα διατύπωση του κειμένου.

Ο εικονογράφος κατορθώνει και πραγματοποιεί τη διάρρηξη των βασικών πλαισίων που ορίζουν τη μυθοπλασία, με στοιχεία τεχνοτροπίας (γραμμές και χρώματα) που αποδίδουν ταυτόχρονα σε μία εικόνα, αφενός την ψευδαίσθηση του βάθους⁹⁰⁸ -που επιτρέπει στα απεικονιζόμενα αντικείμενα να μοιάζουν με τρισδιάστατα σε μία δυσδιάστατη επιφάνεια χαρτιού- αφετέρου με τεχνικές που λειτουργούν αφαιρετικά και συνυφαίνονται στην έλλειψη βάθους. Στο σημείο όπου μας πληροφορεί το κείμενο ότι «τα χαρτιά και τα χαρτόνια θυμήθηκαν με νοσταλγία πως ήταν κάποτε δέντρα» και άρχιζαν να ζωντανεύουν και να απλώνουν ρίζες,⁹⁰⁹ ο εικονογράφος υπερκυριολεκτεί. Συγκεκριμένα, η *γωνία λήψης της σκηνής* επιτρέπει να παρακολουθήσουμε τις ρίζες των δέντρων να μεγαλώνουν και να απλώνουν κάτω από το χώμα, ενώ στο φανταστικό σύμπαν οι κορμοί των δέντρων λειτουργούν απλά ως μέρος του σχεδίου.⁹¹⁰ Με αυτόν τον ευρηματικό τρόπο ο δημιουργός διαχωρίζει το πλαίσιο της φαντασίας από το πλαίσιο της πραγματικότητας. Το σημείο επιτομής είναι η επιφάνεια του εδάφους. Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο ευνοούμενος-θεατής βρίσκεται στην προνομιακή θέση, κατά την οποία μπορεί να μετέχει ταυτόχρονα των δύο κόσμων και να παρατηρεί τη γόνιμη σύζευξή τους, όπου μαζί κατασκευάζουν έναν τρίτο.

Στο σημείο αυτό οφείλουμε να διευκρινίσουμε ότι στο μυθοπλαστικό σύμπαν εκτός από τον Κουρδιστό λύκο, σημειώνει την εμφάνισή του και ένας “αληθινός” λύκος, ο οποίος βρίσκει καταφύγιο στο φανταστικό-ρεαλιστικό δάσος των μικρών ηρωίδων που αναφέραμε παραπάνω. Η απροσδιοριστία των ορίων και οι ζυμώσεις μεταξύ ρεαλιστικότητας και μυθοπλασίας είναι, επίσης, προφανείς στην εικονογράφηση της σκηνής αυτής, όπου οι δύο λύκοι συναντώνται και υποβάλλονται σε μία καθόλα πολιτισμένη διαμάχη επίλυσης διαφορών.⁹¹¹ Πιο συγκεκριμένα, στην εικόνα αυτή αναπαρίστανται οι δύο λύκοι, με τα στόματα ανοιχτά. Η μη-λεκτική επικοινωνία του σώματος επιτρέπει να μαντέψουμε ότι πρόκειται για το σημείο δράσης, σύμφωνα με το

⁹⁰⁷ Μπουλώτης, Χ., 2007, ό.π., σσ. 8, 10, 12, 14, 16.

⁹⁰⁸ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 102.

⁹⁰⁹ Μπουλώτης, Χ., 2007, ό.π., σ. 14.

⁹¹⁰ Ό.π., σ. 15. Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.4). 3, σ. 612.

⁹¹¹ Μπουλώτης, Χ., 2007, ό.π., σ. 23. Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.4). 4, σ. 612.

κείμενο, όπου τίθεται το ζήτημα της δοκιμασίας σε «αγώνα εξυπνάδας». Οι γωνίες που σχηματίζουν οι οστικοί δίοδοι των άνω και κάτω γνάθων των δύο θηρίων, εκατέρωθεν, αντανακλά το μέγεθος θυμού του εκάστοτε απεικονιζόμενου ήρωα. Η *γωνία λήψης* της σκηνής, η οποία είναι από πολύ κοντά, δίδει τη δυνατότητα να παρατηρήσουμε τα μεγάλα δόντια, που αναδύονται από τα ορθάνοιχτα στόματα. Ο ένας λύκος αντί για δόντια καθότι κουρδιστός, διαθέτει βίδες. Σε περίπτωση που δεν έχει καταστεί εφικτός ο συσχετισμός των προσώπων, ο εικονογράφος έχει τοποθετήσει δύο οπτικά σύμβολα δίπλα σε κάθε λύκο με σκοπό να διευκολύνει την αντιστοίχιση των προσώπων. Στο μεν κουρδιστό χρησιμοποιεί το συμβατικό σύμβολο του μοχλού κουρδίσματος και ένα βέλος-άνυσμα που υποδεικνύει τη χρήση του, στο δε “αληθινό” λύκο αποβαίνει σε μια φαινομενικά μη συμβατή επιλογή μιας παραμάνας με κόκκινη κλωστή. Ωστόσο, η παραμάνη αυτή φέρει πολυεπίπεδη λειτουργία: αρχικά, λειτουργεί ως *υπερ-μεσικό σχόλιο*, καθώς παραπέμπει στα εσώφυλλα του βιβλίου όπου και πρωτοεμφανίζεται, υποδεικνύοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο στον αναγνώστη να παλινδρομήσει στις αρχικές σελίδες του βιβλίου. Επιπρόσθετα, φέρει αφηγηματική λειτουργία, καθώς σε σημείο του κειμένου αναφέρεται ότι: *«Οι δώδεκα Κοκκινোসκουφίτσες φορούσαν πάντα κόκκινα σκουφιά που έραβε και κένταγε με πολύ μεράκι η μαμά Κοκκινোসκουφίτσα»*.⁹¹² Η πληροφορία που λανθάνει στο σημείο αυτό θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή μόνο από τον ενήλικα συν-αναγνώστη, αφού διακειμενικά παραπέμπει στο: *«Ντίλι ντίλι το καντήλι, που έφεγγε και κένταγε η κόρη το μαντήλι»*⁹¹³ και η κόκκινη κλωστή στη γνωστή ρήση: *«Κόκκινη κλωστή δεμένη στην ανέμη τυλιγμένη, δώστης κλώτσο να γυρίσει παραμύθι ν’ αρχινίσει»*. Σε κάθε μία από τις παραπάνω περιπτώσεις ο εικονογράφος υπενθυμίζει στον αναγνώστη με παιγνιώδη τρόπο ότι πρόκειται για μια φανταστική ιστορία.

Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την αντεστραμμένη γραφή της λέξης «Δέχομαι» που εικονογραφείται με πορφυρά γράμματα πάνω στη σελίδα.⁹¹⁴ Πρόκειται για μια τεχνική η οποία παραπέμπει στις επιστήμες της φυσικής, συγκεκριμένα στον «κατοπτρισμό των ειδώλων»⁹¹⁵ και στην «ανάκλαση του φωτός»⁹¹⁶. Στην προκειμένη

⁹¹² Ο.π., σ. 6.

⁹¹³ Πρόκειται για γνωστό Λίμερικ από το Ανθολόγιο του Νηπιαγωγείου, το οποίο περιγράφει εν είδει παίγνιου την κλιμακωτή εξέλιξη δύναμης και ισχύος. Σύμφωνα με τη λειτουργία της διακειμενικότητας παρωδεί αφενός το δίπολο καλός-κακός αφετέρου υπογραμμίζει το σημείο τέλους του ποιήματος όπου εμφανίζεται: *«ο κυνηγός και σκότωσε το λύκο, που έφαγε το βόδι, που ρούφηξε το ποτάμι, που ’σβησε τη φωτιά....»*.

⁹¹⁴ Μπουλώτης, Χ., 2007, ό.π., σ. 23.

⁹¹⁵ Η Γιαννικοπούλου και η Πρεβεζάνου, στο βιβλίο αυτό αναφέρονται σε διαθεματικές προσεγγίσεις που μπορούν να πραγματοποιηθούν στο χώρο του νηπιαγωγείου, μέσα από

περίπτωση οι μικροί αναγνώστες χρειάζεται να επιστρατεύσουν εκτός από τον *οπτικό γραμματισμό* και τον *επιστημονικό γραμματισμό*⁹¹⁷ προκειμένου να αποκωδικοποιήσουν τόσο τη λεκτική πληροφορία όσο και το φυσικό φαινόμενο που έχει εγγράψει τεχνηέντως ο εικονογράφος. Η στρατηγική αυτή γίνεται αφορμή τόσο για προβληματισμό όσο και για πειραματισμό. Ωστόσο, η λειτουργία της δε στοχεύει στην εκμάθηση της επιστήμης, αλλά σκοπό έχει μέσα από το πείραμα που στηρίζεται στην αντικειμενικότητα και την αδιαμφισβήτητη αλήθεια της επιστήμης, ο εννοούμενος αναγνώστης να οδηγηθεί στην κατανόηση και πρόσληψη της μαγείας του παραμυθιού. Η μη συμβατική πορεία ανάγνωσης στην οποία υποβάλλεται το μικρό παιδί λειτουργεί χιουμοριστικά διότι έχει διαταραχθεί η κανονιστική νόρμα ανάγνωσης. Ο αναγνώστης καλείται να χρησιμοποιήσει έναν καθρέφτη και τοποθετώντας τον μπροστά στην εικόνα των δύο λύκων, ανακαλύπτει την ορθή γραφή της λέξης. Ταυτόχρονα, επιτυγχάνεται η κατάλυση των ορίων που διαχωρίζει τη μυθοπλασία από την πραγματικότητα σε σχέση με τους δύο λύκους, διότι τα απεικονιζόμενα πρόσωπα «*παλινδρομούν αναπόφευκτα ανάμεσα στην πραγματικότητα και την αναπαράστασή της, την αλήθεια και το είδωλό της*».⁹¹⁸ Συγκεκριμένα, πρόκειται για μια ευρηματική εικονογραφική *mise-en-abyme* (“throw into the abyss”, «ρίξε το στην άβυσσο») ή *καθρέφτης πλοκή* (mirror plot),⁹¹⁹ η οποία παρωδεί τα αφηγούμενα πρόσωπα αλλά λόγω αυτοαναφορικότητας επισύρει την προσοχή του αναγνώστη στις συμβάσεις που διέπουν την οργάνωση και τη λειτουργία της, με σκοπό τον προβληματισμό γύρω από τη σχέση μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο αποδέκτης του βιβλίου εμβάλλεται σε μία διαδραστική-παιγνιώδη διαδικασία μάθησης και ανάγνωσης, η οποία απαιτεί την ενεργητική εμπλοκή του και από αναγνώστη-θεατή, ανάγεται σε «*παίχτης-χρήσης*».⁹²⁰

συγκεκριμένες ιστορίες οι οποίες διαθέτουν επιστημονικές συνιστώσες στη βάση του μύθου τους. Συγκεκριμένα, για τον «κατοπτρισμό των ειδώλων» αναφέρονται στον άθλο του Περσέα με τη Μέδουσα και στο βιβλίο της Μαντουβάλου, Σ., *Ο Μαγικός Καθρέφτης*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2004. Στο Γιαννικοπούλου, Α., Πρεβεζάνου, Β., *Λογοτεχνία και Φυσικές Επιστήμες*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2010, σσ. 32-33.

⁹¹⁶ Ο.π., σ. 30.

⁹¹⁷ Σύμφωνα με τις Γιαννικοπούλου και Πρεβεζάνου, η φυσική αιχμαλωτίζει την προσοχή των παιδιών και αποτελεί πηγή θαυμασμού που τους παρακινεί σε μία διαδικασία επίλυσης του μυστηρίου. Η γόνιμη σύζευξη λογοτεχνίας και επιστήμης με τη μορφή πολυτροπικών κειμένων, καλλιεργεί ταυτόχρονα τον *λεκτικό* και *επιστημονικό γραμματισμό*. Γιαννικοπούλου, Α., Πρεβεζάνου, Β., ό.π., σσ. 7, 9.

⁹¹⁸ Ο.π., σ. 33.

⁹¹⁹ Nikolajeva, M., 2005, σ. 107. Την απόδοση του όρου στα ελληνικά πήραμε από τους Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., *Σκηνικό, Χαρακτήρες, Πλοκή*, Αθήνα: Ίων, 2011, σ. 167.

⁹²⁰ Γιαννικοπούλου, Α., «Εικονογραφημένα Λογοτεχνικά Βιβλία στην Προσέγγιση Φυσικών Εννοιών: Διδακτικές Παρεμβάσεις στην Προσχολική Εκπαίδευση», στο Καλογήρου, Τζ.,

Στη συνέχεια της αφήγησης μεταφερόμαστε στο χώρο δράσης, όπου λαμβάνει χώρα ο «αγώνας εξυπνάδας», ανάμεσα στους δύο λύκους. Στο σημείο αυτό σατιρίζεται το λογοτεχνικό στερεότυπο του λύκου, σύμφωνα με το οποίο εκτός από κακός φέρει και τις ιδιότητες του λαίμαργου και αφελή.⁹²¹ Η πολωτική αντίθεση που έχει προκύψει ανάμεσα στους δύο λύκους με τον ένα να ενσαρκώνει τις αρετές (Κουρδιστός) και τον άλλο να οικειοποιείται μία σειρά από ελαττώματα αίρεται στην πορεία της αφήγησης. Για την ακρίβεια μέσα από την ήττα του «κακού» λύκου των παραμυθιών παράγεται *χιούμορ ανωτερότητας* αλλά χρησιμοποιώντας μια πανανθρώπινη και πολιτισμένη διαδικασία πάλης, αυτή της λεκτικής. Επίσης, μέσα από τα ερωτήματα που υποβάλλει «η γριά, σοφή Κουκουβάγια» το κείμενο διδάσκει ευχάριστα χωρίς, ωστόσο, το γνωστικό στοιχείο να διασπά τη συνέχεια του μύθου.

Η αφήγηση διατηρεί μέχρι τέλους το σύνολο των στοιχείων της νεότερης γραφής, καθώς ο συγγραφέας επιλέγει ένα ανοιχτού τύπου κλείσιμο της ιστορίας. Σύμφωνα με το κείμενο, ο συγγραφέας αφήνει την υπόνοια της συνέχειας, ενώ δίδει ορισμένες πληροφορίες οι οποίες λειτουργούν ανατροφοδοτικά με σκοπό να παρακινήσουν τον αναγνώστη να φανταστεί την εξέλιξη της μεταμυθοπλασίας. Συγκεκριμένα γράφεται: *Η ιστορία με τις δώδεκα Κοκκινোসκουφίτσες έχει και συνέχεια, που όμως δε χωράει σε τούτο το βιβλίο [...] Μεγάλωσαν κι αυτές. Οι έξι έμειναν ανύπαντρες κι αφοσιώθηκαν με πάθος στη ζωγραφική [...] ο πανέξυπνος κουρδιστός λύκος αρνήθηκε με πείσμα να τον βάλουν στο τοπικό Μουσείο, όπως πρότεινε ο δήμαρχος της πόλης. Προτίμησε να ζήσει ελεύθερος σαν αληθινός στο δάσος, γιατί κάποιος έπρεπε, τέλος πάντων, να φυλάει τα άμυαλα κοριτσάκια απ' τις κακοτοπιές.[...] Οι άλλες τέσσερις Κοκκινোসκουφίτσες έφυγαν σε χώρα μακρινή για να συναντήσουν τον ξενιτεμένο τους μπαμπά [...] Οι δύο μικρότερες πήγαν στην Κίνα κι έμαθαν την τέχνη των κουρδιστών παιχνιδιών[...] Άγνωστο αν παντρεύτηκαν κι αν έκαναν παιδιά.[...] Η μαμά Κοκκινোসκουφίτσα[...] γερνούσε μόνη στο πατρικό της σπίτι, παρέα με τη φήμη της.[...]*.⁹²²

Λαλαγιάννη, Κ., *Η Λογοτεχνία στο Σχολείο: Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Διδακτικές Εφαρμογές στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005, σσ. 329-352.

⁹²¹ Γιαννικοπούλου, Α., «Λύκε, λύκε, είσαι εδώ; Το στερεότυπο του λύκου σε ιστορίες για μικρά παιδιά», στο Κούρτη, Ε. (Επιμ.), *Η Έρευνα στην Προσχολική Εκπαίδευση*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2001, σ. 130, 132.

⁹²² Μπουλώτης, Χ., 2007, ό.π., σ. 30.

5.2.1.5 Μιχίδη, Α., *Ο Λύκος και η Πρασινοφυλλίτσα*, (2009)

Το εικονογραφημένο μικροαφήγημα *Ο Λύκος και η Πρασινοφυλλίτσα*⁹²³ της Ρίας Μιχίδη αποτελεί σημείο συνάντησης του άλλοτε κακού αντι-ήρωα λύκου, με τα θύματά του: την «Κοκκινοσκουφίτσα», «Τα Τρία Γουρουνάκια», την «Κατσίκα και τα Επτά Κατσικάκια» σε μια παραμυθοσαλάτα, ειδικά διαμορφωμένη στο πλαίσιο αποκατάστασης του στερεοτυπικού λύκου.

Τα παρακείμενα σημεία του βιβλίου διαμορφώνουν τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης και προκαλούν τους αναγνώστες να ανακαλύψουν τα σημεία σύνδεσης νέου και παλαιότερου κειμένου, μέσα από μια παιγνιώδη και εποικοδομητική διαδικασία. Πιο συγκεκριμένα, ο τίτλος του βιβλίου σε συνδυασμό με την εικονογράφηση του εξώφυλλου, αποκαλύπτουν την πρόθεση της συγγραφέως να αφηγηθεί μια ιστορία η οποία να αποκλίνει ειδολογικά σε σχέση με το κλασικό παραμύθι που υπογραμμίζει, χωρίς, ωστόσο, να προμηνύει την παρουσία των άλλων προσώπων. Τόσο ο τίτλος όσο και η εικονογράφηση λειτουργούν χιουμοριστικά. Σε πραγματολογικό επίπεδο, η οπτική αναπαράσταση των δύο άλλοτε ανταγωνιστών πιασμένων χέρι-χέρι σε ένδειξη απόλυτης συμφιλίωσης,⁹²⁴ δημιουργεί *καταστασιακό χιούμορ*. Σε γλωσσικό επίπεδο, διαταράσσεται η κανονιστική νόρμα λεκτικής εκφοράς του πρωτότυπου τίτλου. Η *ονοματοποιία* «Πρασινοφυλλίτσα», προκύπτει ως *υπερκανονικοποίηση* από το συνδυασμό λέξεων “πράσινο” και “φύλλα”. Σε φωνολογικό επίπεδο, υπάρχει ομοιοτέλετο της κοινής κατάληξης “-ίτσα” με το «Κοκκινοσκουφίτσα». Στην περίπτωση που δε γίνει αντιληπτή η διακειμενική σύνδεση από τον τίτλο, η εικόνα λειτουργεί *συνεκδοχικά* αυτού, καθώς η οπτική αναπαράσταση της ηρωίδας με τα κόκκινα μαλλιά και το καλάθι, αποτελούν *δεικνικόν υπαινιγμό* στην ομολογή της.⁹²⁵ Το πράσινο χρώμα ως υποκατάστατο του κόκκινου λειτουργεί ως έκπληξη που θέτει σε εγρήγορση την ευρηματικότητα και εξάπτει την περιέργεια του μικρού παιδιού σε σχέση με την έκβαση της πλοκής.

⁹²³ Μιχίδη, Α., (Κείμε.), Σγουρός, Γ., (Εικ.), *Ο Λύκος και η Πρασινοφυλλίτσα*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2009.

⁹²⁴ Βλ. Παράσρημα, Εικ. (5.2.1.5). 1, σ. 612.

⁹²⁵ Η Beckett αναφέρει ότι σε σύγχρονες διασκευές του παραμυθιού, το κόκκινο χρώμα έχει εγκαταλείψει το άμεσα συσχετιζόμενο σύμβολο που παραπέμπει στη διάσημη ηρώida, το οποίο είναι η κάπα της γιαγιάς και εντοπίζεται πλέον σε ποικίλα σημεία της εξωτερικής εμφάνισης της πρωταγωνίστριας της επαναφήγησης. Μεταξύ αυτών που σημειώνει είναι τα μαλλιά και τα παπούτσια. Επίσης, επισημαίνει την προτίμηση των συγγραφέων στο πράσινο και το κίτρινο χρώμα σε αντικατάσταση του κόκκινου. Beckett, S., 2002, ό.π., σσ. 81-98.

Η βασική αίσθηση του χιούμορ που διαπερνά το βιβλίο είναι η περιδιάβαση του λύκου στο δάσος των Γκριμ, όπου σε κάθε συνάντησή του με τα εκάστοτε παραμυθιακά πρόσωπα προκύπτουν μικρά *διακειμενικά* σενάρια συνομιλίας, του μετέπειτα κειμένου με τα αφετηριακά έργα. Ωστόσο, σε μια γενικότερα χιουμοριστική αποτίμηση του παραμυθιού, η οποία υποδηλώνεται από τις παρακείμενες συμβάσεις που αναλύσαμε παραπάνω, δε βρίσκει την αναμενόμενη συνέχεια. Παρόλο που ο λύκος εμφανίζεται σε ανατρεπτικό ρόλο σε σχέση με τη λογοτεχνική παράδοση, η γλώσσα του κειμένου δε χαρακτηρίζεται κωμική, διότι επιδιώκει να ευαισθητοποιήσει τον αναγνώστη προσανατολίζοντάς τον συναισθηματικά να ταυτιστεί με το χαρακτήρα λύκο, με σκοπό την εξοικείωση με το πρόσωπο αυτό και εν τέλει την πρόσληψή του ως άγριο και όχι κακό ζώο της φύσης.

5.2.1.6 Πίτσον, Λ., *Τα Τρία Απαίσια Γουρουνάκια*, (2010)

Το εικονογραφημένο βιβλίο *Τα Τρία Απαίσια Γουρουνάκια*,⁹²⁶ της Λίζ Πίτσον αποτελεί *διακειμενική παρωδία* του γνωστού παραμυθιού *Τα Τρία Μικρά Γουρουνάκια*.⁹²⁷ Η πρόθεση της συγγραφέως να αφηγηθεί μία αντεστραμμένη ιστορία, γίνεται αντιληπτή από τις παρακείμενες συμβάσεις του τίτλου και της εικονογράφησης του εξώφυλλου.⁹²⁸ Η λέξη «μικρά» αναφορικά με το αφετηριακό παραμύθι, που υπογραμμίζεται, έχει αντικατασταθεί από το επίθετο «απαίσια». Το συγκεκριμένο σχόλιο λειτουργεί χαρακτηριστικά και δεδομένου ότι ο τίτλος συνιστά το πρώτο μέσο γνωριμίας των πρωταγωνιστών με τον εννοούμενο αναγνώστη, η συγκεκριμένη λέξη καθοδηγεί την αρνητική πρόσληψη του χαρακτήρα τους. Το κίτρινο χρώμα γραμματοσειράς της λέξης «απαίσια», έναντι του μπλε των υπολοίπων γραμμάτων του τίτλου επιβάλλει να επιστήσουμε την προσοχή μας σε αυτό. Η εικονογράφηση σε άμεση συσχέτιση με τον τίτλο σκιαγραφεί *συνδηλωτικά* τον αρνητικό χαρακτήρα των τριών γουρουνιών. Οι απεικονιζόμενοι ήρωες αναπαρίστανται να κοιτάζουν κατάματα τον αναγνώστη

⁹²⁶ Πίτσον, Λ., (Κείμε. & Εικ.), *Τα Τρία Απαίσια Γουρουνάκια*, (*The Three Ugly Pigs and the Big Friendly Wolf*), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2010, (London: Little Tiger Press 2008).

⁹²⁷ Σύμφωνα με την Tatar αναφέρει ότι «Τα Τρία Μικρά Γουρουνάκια» συμπεριλαμβάνονταν στο βιβλίο με τίτλο *The Nursery Rhymes of England* (London & New York, 1886c), από τους James Orchard και Halliwell-Phillips. Η ιστορία έγινε περισσότερο γνωστή μετά την έκδοσή της από το Joseph Jacobs, σε βιβλίο του με λαϊκά παραμύθια της Αγγλίας το 1890 (*English Fairy Tales*, Oxford University, σσ. 68–72). Tatar, M., *The Annotated Classic Fairy Tales*, New York: Norton, 2002, σσ. 206–211.

⁹²⁸ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.6).1, σ. 612.

μοιάζοντας να τον εμπαίζουν, λαμβάνοντας υπόψη τις γκριμάτσες του προσώπου τους, ενώ το συνοφρυωμένο *βλέμμα* αποκαλύπτει θυμό. Επίσης, επισημαίνεται το θέμα της λαιμαργίας και της ανθυγιεινής διατροφής. Το γουρουνάκι που αναπαρίσταται πασπαλισμένο με σοκολάτα από το ντόνατ που τρώει επιδεικτικά, λειτουργεί ως *οπτική υπερκυριολεξία* του αντιθέτου της μεταφορικής ρήσης, «Έγινες σαν γουρούνι». Πρόκειται για ειρωνικό σχόλιο της καθομιλουμένης με σκοπό να χαρακτηρίσει κάποιον βρώμικο.⁹²⁹ Η παρουσία του λύκου στο σκηνικό χώρο της εικονογράφησης είναι διακριτική, αλλά ενδεικτική, καθώς αναπαρίσταται στο βάθος της σκηνής με εργαλεία ανά χείρας, ενώ η αμφίεσή του παραπέμπει σε επαγγελματία οικοδόμο.

Η έναρξη της αφήγησης, «Μια φορά και έναν καιρό...», παραπέμπει στη γνωστή εισαγωγή των κλασικών παραμυθιών με σκοπό να καταστεί σαφής η διακειμενική σύνδεση των ιστοριών. Το *μειωτικό κωμικό* της σκηνής αυτής, καθίσταται στα αίτια που οδηγούν τη μητέρα να διώξει τα παιδιά της από το σπίτι. Η μη οριοθετημένη και απρεπής συμπεριφορά απέναντι στη μητέρα και ο βανδαλισμός του σπιτιού, είναι μερικά από αυτά που την ωθούν να τους υποδείξει την έξοδο. Οι χαρακτηρισμοί της μητέρας, «παλιόπαιδα», αλλά και οι επιθετικοί προσδιορισμοί του αφηγητή, «τεμπέλικα» και «απαίσια», καθοδηγούν την εξαιρετικά αρνητική πρόσληψη του χαρακτήρα τους. Είναι, όμως, οι ίδιες τους οι πράξεις που προβληματίζουν πολύ περισσότερο και προκαλούν τον αναγνώστη μέσα από διακειμενικές συγκρίσεις να επανεξετάσει κριτικά το λογοτεχνικό στερεότυπο του κακού λύκου.

Η ηθική αξία της εργασίας που συνιστά τον κεντρικό ιδεολογικό σκοπό του αφετηριακού κειμένου παρατηρούμε να επαναλαμβάνεται και στο προ-κείμενο έργο. Το μοτίβο του χτισίματος επαναχρησιμοποιείται υπό τη μορφή αναζήτησης στέγης, εισβάλλοντας στον προσωπικό χώρο της βιοκοινότητας άλλων έμβιων όντων και παραβιάζοντάς τον, δια της βίας, ζουν παρασιτικά σε βάρος τους. Η χρήση μοτίβων και φράσεων που παραπέμπουν υπαινικτικά στο κλασικό έργο, διευκολύνουν το διακειμενικό συσχετισμό με σκοπό να προβληθεί δια της *υπερβολής*, αφενός η αντιστροφή των ρόλων των πρωταγωνιστών αφετέρου η αξία της εργασιακής προσφοράς. Στο κλασικό παραμύθι παρακολουθούμε τις δράσεις χτισίματος – γκρεμίσματος, με κλιμακούμενη εξέλιξη από το πιο τεμπέλικο στο πιο εργατικό γουρουνάκι, με το τελευταίο να ανταμείβεται. Στην ιστορία αυτή, η αντιστροφή των ρόλων δεν εντοπίζεται μόνο στο «ενάρετο» πορτραίτο

⁹²⁹ Η Γιαννικοπούλου σημειώνει ότι το «γουρουνάκι» ως λογοτεχνική παρουσία, «εκφράζει μεταφορικά την αναισχυντία. Στην κοινή ομολογία ταυτίζεται με τη λαιμαργία, την ακόρεστη όρεξη, τη βρόμα, την αθλιότητα και τον εγωισμό». Γιαννικοπούλου, Α., 2002, ό.π., σ. 10.

του λύκου και των “απαίσιων” γουρουνιών, αλλά και στη κλιμακούμενη εξέλιξη από το πιο τεμπέλικο, στο φυγόπονο με τελική κατάληξη στο πιο ράθυμο γουρουνάκι. Αντίστοιχης μορφής εξέλιξη ακολουθεί και το είδος τιμωρίας που εισπράττει το κάθε γουρουνάκι ξεχωριστά, ως αντίκτυπο των πράξεών τους σύμφωνα με το επίπεδο σοβαρότητας της παράβασης που έχουν διαπράξει.

Στα είδη χιούμορ, που εντοπίζονται, είναι κατά βάση αυτό της *παρωδίας* δημιουργώντας αστείους συνειρμούς εξαιτίας της αντιστροφής των ρόλων. Αστείοι συνειρμοί δημιουργούνται, επίσης, από τη χρήση δύο εκ των τριών παραδοσιακών και γνώριμων υλικών οικοδόμησης, τα οποία υφαρπάζουν οι πρωταγωνιστές από άλλα ζώα προκειμένου να εξυπηρετηθούν. Χωρίς καν να περιέλθουν της κοπιώδους διαδικασίας χτισίματος, απλώς επιζητούν τα έτοιμα, ο εννοούμενος αναγνώστης διδάσκεται με εύληπτο τρόπο, ότι η φύση, όταν διαταράσσεται η ισορροπία της, «εκδικείται». Το χιούμορ που εντοπίζεται σε αυτές τις σκηνές είναι *ανωτερότητας* με έντονη τάση προς το *γκροτέσκο*. Σύμφωνα με τη φράση, «*Γουρουνάκι, γουρουνάκι, άνοιξέ μου λιγουλάκι!*», σε φωνολογικό επίπεδο το χιούμορ πηγάζει από τη διπλή επανάληψη της λέξης «γουρουνάκι» και το ομοιοτέλετο –άκι της λέξης «λιγουλάκι». Σε μορφολογικό επίπεδο, σύμφωνα με το καταληκτικό –άκι, πρόκειται για *υπερκανονικοποίηση* λέξεων, με τρόπο που προσιδιάζει στον παιδικό τρόπο ομιλίας. Σε σημασιολογικό και πραγματολογικό επίπεδο, το χιούμορ εναπόκειται στην *παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής*, καθώς ο αναγνώστης σύμφωνα με την πραγματική του εμπειρία από τη ζωή, γνωρίζει ότι δεν υπάρχει πόρτα στην αυτοσχέδια και υποτυπώδη αυτή κατοικία. Η αγριότητα του λύκου αποκλιμακώνεται μέσα από το *χιούμορ επιθετικότητας* που προκύπτει, -«*Για τόλμα να πλησιάσεις και μουνιές/κλωτσιές θα χορτάσεις*»- λειτουργώντας καταπραϋντικά για τα συναισθήματα των αναγνωστών αναφορικά με το φοβικό ερέθισμα του λύκου. Η διαταραχή της κανονιστικής νόρμας του παραμυθιού ανατρέπεται, εξαιτίας των διακειμενικών συνειρμών, καθώς στο τούβλινο σπιτάκι κατοικεί πια ο λύκος. Στη συνέχεια, η αφήγηση υιοθετεί την εξέλιξη της πλοκής του παραδοσιακού παραμυθιού, με τα γουρουνάκια σε αντίστροφο ρόλο να προσπαθούν να εισβάλουν από την καμινάδα. Η αγωνία κορυφώνεται για τον αναγνώστη που είναι σε θέση να γνωρίζει την έκβαση της πλοκής στο εξής. Η διακειμενική σύνδεση πραγματοποιείται σύμφωνα με το κείμενο, «*Ο λύκος άκουσε τα τρία γουρουνάκια και έβαλε να βράζει ένα μεγάλο, τεράστιο καζάνι...*». Ωστόσο, μια αναπάντεχη έκπληξη διαδέχεται τον αναγνώστη στη συνέχεια, με το λύκο απλώς να ετοιμάζει μια σούπα να προσφέρει στους ταραχοποιούς. Οι προσδοκίες των αναγνωστών διαψεύδονται και

εξαιτίας της αντίθεσης των σεναρίων αναδύεται *ασυμβατότητα*, συνεπιφέροντας *καταστασιακό χιούμορ*.

Στη διαμόρφωση της χιουμοριστικής ατμόσφαιρας συνεισφέρει και η λειτουργία της εικονογράφησης. Συγκεκριμένα, τα γράμματα γίνονται αντιληπτά και ως οπτικά σύμβολα «διπλασιάζοντας την εκφραστική δύναμη των λέξεων». Αυτό επιτυγχάνεται πότε με τη χρήση κεφαλαίων, πότε με τη χρήση έντονης γραφής (bold) και άλλοτε σύμφωνα με τη διάταξή τους στην εικονογραφημένη επιφάνεια. Για παράδειγμα, όταν ο κόκορας τσίμπησε την ουρά του καταχραστή γουρουνιού, η φορά πορείας του σώματός του σχετικά με το πώς εκτινάχτηκε αποδίδεται από την πορεία γραφής του επιφωνήματος «ουιιι». ⁹³⁰ Με αποτέλεσμα, ενώ η εκτίναξη αυτή να μην εικονογραφείται, να είμαστε σε θέση να εικάσουμε την πορεία εξέλιξης της συγκεκριμένης δράσης. Επίσης, το κείμενο επαναστατεί έναντι του συμβατικού χώρου που το έχουμε συνηθίσει να βρίσκεται δημιουργώντας αστείους συνειρμούς. Κυρίως λαμβάνοντας υπόψη τα οπτικά σύμβολα στα οποία τοποθετείται το κείμενο, με τα οποία τυγχάνει να έχει μια αιτιακή σχέση. Για παράδειγμα, το άχυρο που καταχράστηκε το ένα γουρουνάκι, όπου δίπλα σε αυτό είναι τοποθετημένη μία ταμπέλα στην οποία αναγράφεται «ΑΧΥΡΟ ΓΙΑ ΑΓΕΛΑΔΕΣ». Αντίστοιχα, στο σπίτι του λύκου εντοπίζεται, σε επίπεδο εικονογράφησης, μια ανίδα η οποία διευκρινίζει ότι πρόκειται για το σπίτι του λύκου, ενώ στην πόρτα του σπιτιού υπάρχει χαλάκι «Καλώς Ήρθατε».

Η ισορροπία αποκαθίσταται με το ιδανικό τέλος του παραμυθιού, όπου οι άλλοτε αντίμαχοι αποδίδονται με μία εικόνα απόλυτης συμφιλίωσης. Με τη μεταστροφή του χαρακτήρα των γουρουνιών και με όλα τα ζώα του δάσους, παρουσία και του λύκου, να συνυπάρχουν αρμονικά κάτω από την ίδια στέγη, η εικόνα αποκτά μία συμβολική διάσταση, σύμφωνα με την οποία υπογραμμίζεται η πολυπολιτισμική ιδεολογία της εποχής που διανύεται. Το κωμικό της σκηνής αυτής εντοπίζεται στην εικονογράφηση, όπου σύμφωνα με τη *γωνία λήψης* της σκηνής, μας επιτρέπεται να παρατηρήσουμε τη μαμά γουρούνα να κάνει μπάνιο. Το χιούμορ οφείλεται στην αντίθεση που αναδύεται εξαιτίας του αταίριαστου του προσώπου με τη δραστηριότητα στην οποία επιδίδεται, γουρούνι/βρώμικο vs μπάνιο/καθαριότητα. Η πληροφορία αυτή επιτρέπει το συμπέρασμα της συμφιλίωσης των “παιδιών” με τη μητέρα τους.

⁹³⁰ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.1.6).2, σ. 612.

5.2.2 Διαφορετικότητα

Η δεύτερη θεματική κατηγορία που σχηματίσαμε μελετώντας τις μικροαφηγήσεις έγινε με το πρίσμα που αφορά ζητήματα της διαφορετικότητας. Ο λύκος αποτελεί τον πιο δυσφημισμένο «Άλλο» των λαϊκών παραμυθιών. Όπως δείξαμε και παραπάνω για πολλά χρόνια επιλέγονταν και προσλαμβάνονταν ως ένας χαρακτήρας με πάγια και σταθερά αρνητικά επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά, τα οποία τον καθιέρωσαν ως τον πιο “κακό” ήρωα των παιδικών παραμυθιών. Οι ηθικές κατηγοριοποιήσεις των ηρώων σε καλούς-κακούς, ήρωες-αντιήρωες, όμορφους-άσχημους, αντιβαίνει πλέον στην παιδαγωγική και κοινωνική δεοντολογία της σύγχρονης εποχής.⁹³¹ Τα στερεότυπα αυτά κρίθηκαν ύποπτα για φαινόμενα ρατσισμού, ξενοφοβίας, κοινωνικής απομόνωσης και αποκλεισμού και έτσι επιδιώκεται η αποκατάστασή τους μέσα σε ένα κλίμα το οποίο υπερβαίνει το πολωτικό αυτό χάσμα, όπου συνυπάρχουν οι μεν με τους δε. Η επιδίωξη αυτή έχει συγκεκριμένη εκπαιδευτική στόχευση, τη διαπολιτισμική συνείδηση.

Σύμφωνα με τους επιστήμονες,⁹³² οι διπολικές κατηγοριοποιήσεις αν και εξυπηρετούν τον παιδικό τρόπο σκέψης (άσπρο vs μαύρο = επιτρεπτό vs απαγορευμένο) και βοηθούν στην οριοθέτησή τους, όταν αναπαράγονται και διαιώνίζονται λειτουργούν αρνητικά. Σύμφωνα με την Αμπατζοπούλου (2001),⁹³³ «Τα λογοτεχνικά στερεότυπα, μέσω της ταύτισης του παιδιού με τους λογοτεχνικούς ήρωες που τα εκφράζουν, διαιώνίζουν μια αίσθηση απόλυτης διαφοράς ανάμεσα στον «εαυτό» και στον «άλλο», χαράζοντας ανάμεσά τους μια φανταστική διαχωριστική γραμμή με μεγάλη προσαρμοστικότητα και μεταμορφωτική δύναμη. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η κυρίαρχη ομάδα μέσα από την αναπαραγωγή των λογοτεχνικών χαρακτήρων, στην προκειμένη περίπτωση των παιδικών έργων, κατασκευάζει έναν «άλλο» για να επιβεβαιώσει και να εδραιώσει τη δική της ταυτότητα στον κοινωνικό της χώρο. Και επειδή η ταυτότητα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την ετερότητα, προβάλλονται ως αντιτιθέμενες διπολικές κατασκευές με αντίστοιχες θετικές και αρνητικές στερεοτυπικές εικόνες, κρατώντας για την ταυτότητα τον θετικό και για την

⁹³¹ Βλ. ενδεικτικά Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και Μία Ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000, Πατάκης, 2011. Νάτσης, Κ., «Ο Πολυπολιτισμικός Ρόλος της Παιδικής Λογοτεχνίας και το Κίνημα της Πολιτικής Ορθότητας», (Εισήγηση στο 4^ο Διεθνές Συνέδριο με θέμα: «Διαπολιτισμική Εκπαίδευση – Ελληνικά ως Ξένη Γλώσσα», 2001), <http://dipe.thesp.sch.gr/polipolitismikosrolos.pdf>, επίσης υποσημείωση: 10, 13, 14.

⁹³² Gilman, S., *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, New York: Cornell University Press, 1985.

⁹³³ Αμπατζοπούλου, Φ., «Η Πολιτισμική Εικονολογία και οι Στόχοι της», *Διαβάζω*, τ. 417, 2001, σσ. 92-95.

ετερότητα τον αρνητικό πόλο. Παράγονται και αναπαράγονται έτσι, τα κακά στερεότυπα τα οποία με τη σειρά τους δημιουργούν μειονότητες και τελικά γίνονται επικίνδυνα»

Στα νεότερικά αφηγήματα, που εξετάζει η παρούσα ενότητα, επιδιώκεται ποικιλότροπα η ανατροπή του στερεότυπου για τον κακό λύκο. Η ανατροπή αυτή άλλοτε αφορά τη λογοτεχνική υπόσταση του χαρακτήρα/ήρωα λύκου και άλλοτε αφορά την ανατροπή στο δεδομένο τρόπο πρόσληψης της ιστορίας, προτείνοντας νέους τρόπους σκέψης, διαφορετικούς από τους κυρίαρχους και καθιερωμένους. Αν και τα συγκεκριμένα μικροαφήγματα δεν είναι εν γένει διαπολιτισμικά,⁹³⁴ μέσω της αφήγησης μεταδίδονται έμμεσα ιδεολογικά μηνύματα, τα οποία απηχούν στο χώρο της πολυπολιτισμικότητας και αφορούν την τάξη, το φύλο, τη φυλή και την κοινωνική συνύπαρξη.

Πολλά από τα κλασσικά παιδικά παραμύθια, μεταγράφηκαν με σκοπό να ανατρέψουν κυρίαρχα ιδεολογικά και κοινωνικά στερεότυπα, προβάλλοντας νέα μηνύματα στα μικρά παιδιά, αλλά και πρότυπα χαρακτήρων και συμπεριφοράς, τα οποία να συνάδουν με την ιδεολογία της σύγχρονης εποχής. Στα νεότερικά αφηγήματα το φανταστικό και χιουμοριστικό στοιχείο λειτουργεί απελευθερωτικά, προτείνοντας νέες αντιλήψεις και μοντέλα ζωής.

5.2.2.1 Μαντουβάλου, Σ., *Η Οδοντογλυφίδα που έγινε Ογδοντογλυφίδα* (2004)

Την κοινωνική απομόνωση, εξαιτίας της διαφορετικότητάς του, βιώνει το λυκάκι στο εικονογραφημένο βιβλίο της Μαντουβάλου *Η Οδοντογλυφίδα που έγινε Ογδοντογλυφίδα*⁹³⁵. Το βιβλίο αυτό εξετάζει πολλά από τα κοινωνικά και λογοτεχνικά στερεότυπα με ένα εξαιρετικά εύληπτο και χιουμοριστικό τρόπο. Η αφήγηση κινείται σε δύο ιδεολογικά επίπεδα. Το ένα επίπεδο είναι η παχυσαρκία, το οποίο τείνει να θεωρείται κοινωνικό φαινόμενο και αφορά κυρίως τα νεαρά άτομα.⁹³⁶ Το άλλο ιδεολογικό επίπεδο

⁹³⁴ Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο μπορεί να γίνει αντικείμενο πολύπλευρων προσεγγίσεων. Η πολυσημία, η πολυσυλλεκτικότητα και η πολυτροπικότητα που το διακρίνει, το καθιστά ικανό να συμπυκνώνει πολλά δεδομένα προς κριτική ανάλυση και σχολιασμό, παρά τη μικρή του έκταση, γεγονός το οποίο μαρτυρά την ποιοτική εξέλιξη του είδους.

⁹³⁵ Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Ελευθερίου, Β. (Εικ.), *Η Οδοντογλυφίδα που έγινε Ογδοντογλυφίδα*, Αθήνα: Πατάκης, 2004.

⁹³⁶ Σύμφωνα με έρευνες η Ελλάδα είναι η δεύτερη χώρα παγκοσμίως σε φαινόμενα παιδικής παχυσαρκίας. Εξαιτίας αυτού του φαινομένου το Υπουργείο Παιδείας οργανώνει εκστρατείες ενημέρωσης σε σχολεία μέσα από προγράμματα του ΕΥΖΗΝ.

<http://eyzin.minedu.gov.gr/Pages/Parents/ChildObesity.aspx>

πραγματεύεται ζητήματα διαφορετικότητας. Η λαίμαργη Οδοντογλυφίδα, που έγινε Ογδοντογλυφίδα, υποστασιοποιεί συμβολικά το διαφορετικό «Άλλο» και το καταθλιπτικό συναίσθημα που βιώνει κάποιος εξαιτίας της αδυναμίας του να αποδεχτεί τον «Άλλο» του εαυτό και του ανένταχτου χαρακτήρα του αναφορικά με τη κοινωνία που τον πλαισιώνει. Έτσι, η Ογδοντογλυφίδα επισκέπτεται άλλους ήρωες, οι οποίοι φέρουν ιδεολογικά στερεότυπα και τους προσφέρει το πλεονάζον «γ», με σκοπό να ξαναβρεί τον εαυτό της, αλλά και οι υπόλοιποι ήρωες αποδεχόμενοι την προσφορά αυτή να μετατραπούν σε κάτι διαφορετικό από εκείνο που υφίστανται ήδη και να πάνσουν να είναι στιγματισμένοι. Έτσι, το φίδι θα μπορούσε να γίνει γίδι, το λυκάκι-γλυκάκι, η κουρούνα-γουρούνα, και ούτω καθεξής. Με το *λεκτικό* και *φραστικό χιούμορ*, που κατασκευάζει η συγγραφέας, σύμφωνα με το παιχνίδι «κρυμμένων λέξεων»,⁹³⁷ υπερβαίνει θετικά τα συναισθήματα θλίψης που αναδύονται από τις καταστάσεις που αντιμετωπίζουν τα ζώα. Μέσω της τεχνικής της *φωνιμικής αντικατάστασης* ή *απάληψης*, τα ζώα δεν αλλάζουν μόνο όνομα αλλά και ιδιότητα. Τα ζώακια δε δέχονται την πρόταση της Ογδοντογλυφίδας, ακόμη και το λυκάκι, το οποίο κλαίει απελπισμένα γιατί δεν έχει φίλους, «*Όλοι νομίζουν πως θα τους φάω και φεύγουν μίλια μακριά*»,⁹³⁸ ακόμη και έτσι δε δέχεται να αλλάξει γιατί «*..εγώ θέλω να με αγαπάνε γι' αυτό που είμαι και όχι για κάτι που δεν είμαι*».⁹³⁹ Αυτά τα μηνύματα ο αναγνώστης, αν και κινούνται στο χώρο της φαντασίας, τα ανατέμνει γενικεύοντάς τα, τα αντιστοιχεί με αυτά της κοινωνικής πραγματικότητας και τα χρησιμοποιεί κριτικάροντας το ανθρωπογενές περιβάλλον.

Η λύση θα έρθει από τον ιατρό, ένα διαφορετικό ιατρό από τους συνηθισμένους ακριβώς γιατί γιατρεύει αυτούς που δε διέθεταν καμία αυτοεκτίμηση, μετατράπηκαν σε κάτι διαφορετικό και τώρα ψάχνουν να βρουν τη χαμένη τους ταυτότητα. Έτσι η Ογδοντογλυφίδα έγινε και πάλι Οδοντογλυφίδα γιατί πήρε το πλεονάζον «γ» και ο ιατρός έγινε γιατρός. «*Γιατί τι ιατρός, τι γιατρός*».⁹⁴⁰

⁹³⁷ βλ. σχετικά, Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α΄, Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1999, σ. 46.

⁹³⁸ Χωρίς σελιδαρίθμηση του βιβλίου, αρχίζω να μετρώ από την πρώτη σελίδα κειμένου. Στο εξής, Μαντουβάλου, Σ., 2004, σ. 5.

⁹³⁹ Ο.π., σ. 6.

⁹⁴⁰ Ο.π., σ. 20.

5.2.2.2 Gouichoux, R., *Ο Πράσινος Λύκος*, (2004)

Το ίδιο πρόβλημα με την Ογδοντογλυφίδα, που αναλύσαμε παραπάνω, αντιμετωπίζει και ο Ραούλ, στο βιβλίο *Ο Πράσινος Λύκος*⁹⁴¹ του Gouichoux. Ο τίτλος συνυφαίνεται μετωνυμικά της εικονογράφησης του εξώφυλλου, καθώς αναπαρίσταται σε επίπεδο (οπτικής) *υπερκυριολεξίας* ένας καθόλα πράσινος λύκος. Σύμφωνα με την αναγνωστική εμπειρία των παιδιών, από τα παραπάνω αναδύεται *ασυμβατότητα*, εφόσον ο συγκεκριμένος λύκος βρίσκεται σε *γνωστική αντίθεση* με το λύκο των κλασικών παραμυθιών. Οι παρακείμενες συμβάσεις του βιβλίου, εξάπτουν τη φαντασία των αναγνωστών για το είδος της αφήγησης που ακολουθεί και θεμελιώνεται η ανατροπή του λογοτεχνικού στερεότυπου του κακού λύκου, αφού έχει ήδη απομακρυνθεί από το γνώριμα αρνητικό του προφίλ.

Ο Ραούλ, ο οποίος βιώνει αισθήματα ντροπής και κοινωνικής απαξίωσης εξαιτίας της διαφορετικότητάς του, υποστασιοποιεί το *μειονεκτικό άλλο*.⁹⁴² Με αιτία τον αποκλεισμό του από την αγέλη των λύκων, εξαιτίας της αποκλίνουσας εξωτερικής του εμφάνισης, οδηγείται στην περιθωριοποίηση. Το κείμενο υπογραμμίζει με χιουμοριστικό τρόπο την προσπάθειά του να ενταχθεί στη μικροκοινωνία του δάσους μέσα από κλιμακούμενα αστείες μεταμορφώσεις.

Αρχικά, απευθύνεται σε κατάσταση ρούχων, όπου η ευγενική πωλήτρια του προτείνει: «*Μήπως κάτι σε πράσινο....για να ταιριάζει με το χρώμα του προσώπου σας;*».⁹⁴³ Στο σημείο αυτό η πρόταση της πωλήτριας λειτουργεί *ειρωνικά* καθότι πρόκειται για την *υπερκυριολεξία* του αντιθέτου μιας κατά τα άλλα *μεταφορικής* φράσης, που χρησιμοποιείται σε πραγματολογικές συνθήκες προκειμένου να υποδείξουμε σε κάποιον ευγενικά μια ενδυματολογική επιλογή που να αναδεικνύει δια της χρωματικής αντίθεσης την ομορφιά του προσώπου του. Τελικά, ο λύκος ντύνεται πατόκορφα στα γκρι, «*γκρι σκούφο, γκρι φόρμες, γκρι αθλητικά....γκρι μάσκα*».⁹⁴⁴ Το εικονιστικό αποτέλεσμα της αμφίεσης παραπέμπει σε μασκάρεμα καθώς μοιάζει με ληστή.⁹⁴⁵ Το συγκεκριμένο *φαρσικό* στοιχείο λειτουργεί χιουμοριστικά επιτυγχάνοντας τη *γελοιοποίησή* του, η οποία

⁹⁴¹ Gouichoux, R., (Κείμε.), Gaste, E., (Εικ.), *Ο Πράσινος Λύκος*, (*Le Loup Vert*), Λεπίδα, Σ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008 (Paris: Bayard Editions, 2004).

⁹⁴² Πρεβεζάνου, Β., *Ιδεολογικές διαστάσεις του «άλλου» στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, Αθήνα: Κέδρος 2007

⁹⁴³ Χωρίς σελιδαρίμηση του βιβλίου, αρχίζω να μετρώ από την πρώτη σελίδα κειμένου. Στο εξής, Gouichoux, R., 2004, ό.π., σ. 5.

⁹⁴⁴ Ό.π., σ. 7.

⁹⁴⁵ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.2.2).1, σ. 613.

εντείνεται από την αποτυχία του να πείσει, διότι παρέλειψε “να ντύσει την ουρά του”. Πρόκειται για *χιούμορ ανωτερότητας*, διότι η παράμετρος αυτή τον καθιστά αντικείμενο χλεύης από τους γκρίζους λύκους για λόγους αφέλειας.

Στη συνέχεια, βάφεται με στάχτη και το αποτέλεσμα είναι αρκετά ικανοποιητικό, αλλά για κακή του τύχη τον ξεπλένει η βροχή.⁹⁴⁶ «*Ο Ραούλ είχε ξαναγίνει πράσινος, πιο πράσινος από ποτέ, πράσινος σαν ένα ωραίο πράσινο μήλο κάτω από τη βροχή*».⁹⁴⁷ Η παραστατικότητα γραφής του κειμένου, σύμφωνα με την οποία παρομοιάζεται με πράσινο μήλο, περιγράφει καθ’ υπερβολή τον τόνο και την ένταση της απόχρωσης⁹⁴⁸ της γούνας του, διαμορφώνοντας ένα κωμικό αποτέλεσμα που σημασιολογικά προκύπτει από την *καταστράγγιση των περιορισμών επιλογής*. Δεδομένης της κατάστασης, ο χαρακτήρας προβαίνει σε μια μόνιμη επιλογή που είναι η μπογιά. Το επεξηγηματικό σχόλιο που βρίσκεται στην παρένθεση και διευκρινίζει το χρώμα της μπογιάς (γκρι ασφαλώς) λειτουργεί περιπαιχτικά και ενισχύει την ήδη υπάρχουσα χιουμοριστική ατμόσφαιρα, διότι τονίζει ειρωνικά την ειδοποιό διαφορά του Ραούλ από τους υπόλοιπους λύκους. «*Αλείφτηκε, πασαλείφτηκε, πέρασε κάθε σημείο, μέχρι που βάφτηκε ολόκληρος: στο κεφάλι, στα αυτιά, στα πόδια, ακόμη και στον ποπό του*».⁹⁴⁹ Πρόκειται για *ταμπού χιούμορ*. Το άκουσμα λέξεων που περιγράφουν σημεία του σώματος με τα οποία πραγματοποιούνται οι φυσικές λειτουργίες προκαλεί εξαιρετική ιλαρότητα στα μικρά παιδιά. Το *γκροτέσκο χιούμορ* της συνέχειας, σύμφωνα με το οποίο ο λύκος άρχισε να πνίγεται από τις αναθυμιάσεις της μπογιάς δεν αποσκοπεί στο γέλιο, παρόλο που εικονιστικά έχει μετατραπεί σε καρικατούρα, αλλά στην ενεργοποίηση της κριτικής σκέψης του μικρού αναγνώστη. Σύμφωνα με το παραπάνω, καλείται να προβληματιστεί αν πραγματικά αξίζει κάποιος να διακινδυνεύσει τη ζωή του, προκειμένου να είναι αρεστός και αποδεκτός από την εκάστοτε μικροκοινωνία που επιθυμεί να ανήκει. Μέσω της τεχνικής αυτής τα παιδιά καλούνται να επανεξετάσουν όχι μόνο το λογοτεχνικό στερεότυπο του κακού λύκου, αλλά να προβούν και σε διαδικασία αυτοκριτικής. Η ιδεολογική θέση που λανθάνει στην αφήγηση είναι ότι οποιοσδήποτε κάτω από συγκεκριμένα ερμηνευτικά και κοινωνικά πλαίσια μπορεί να εκλαμβάνεται ως διαφορετικός.

⁹⁴⁶ Το είδος αυτό της μεταμπίσης παραπέμπει στο αλεύρι που χρησιμοποίησε ο λύκος στο παραμύθι της «Κατσίκας με τα Επτά Κατσικάκια», προκειμένου να ξεγελάσει τα μικρά και να του ανοίξουν την πόρτα.

⁹⁴⁷ Gouichoux, R., 2004, ό.π., σ. 15.

⁹⁴⁸ Ο *τόνος*, η *απόχρωση* και η *ένταση* είναι σύμφωνα με το Nodelman οι τρεις τρόποι με τους οποίους μπορούμε να διακρίνουμε τα χρώματα. Nodelman, P., 1988/2009, σ. 113.

⁹⁴⁹ Gouichoux, R., 2004, ό.π., σ. 17.

Η εξέλιξη της πλοκής αποτελεί μια ευχάριστη έκπληξη για τον αναγνώστη, καθώς στην κρίσιμη αυτή στιγμή για τη ζωή του λύκου εμφανίζεται ένας χαρακτήρας *βοηθός*, μια καλή νεράιδα.⁹⁵⁰ Το κείμενο *σατιρίζει* το εξωλογικό αυτό όν, αφηγούμενο, «*Ευτυχώς εκείνη την ώρα περνούσε από εκεί μια νεράιδα*».⁹⁵¹ Η καλή νεράιδα αφού σώζει το λύκο τον ρωτά αν χρειάζεται κάτι άλλο. Ο Ραούλ παρά την περιπέτεια που βίωσε συνεχίζει να επιθυμεί την αλλαγή της εξωτερικής του εμφάνισης. Ακολουθώντας, λαμβάνουν χώρα οι προσπάθειες μεταμόρφωσης του λύκου, από τις οποίες προκύπτει *καταστασιακό χιούμορ* εξαιτίας του ερασιτεχνισμού της νεράιδας, η οποία δεν κατορθώνει να φέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα, το γκρι. Αρχικά, τον μετατρέπει σε ψάρι και στη συνέχεια σε πουλί.⁹⁵² Η νεράιδα ως αρχετυπικό πρόσωπο λειτουργεί ως *διακειμενικός υπαινιγμός* στη λογοτεχνική παράδοση, σύμφωνα με την οποία διαθέτει υπερφυσικές ικανότητες.⁹⁵³ Στο πλαίσιο αυτό, το αστείο δεν προκύπτει από το λάθος αποτέλεσμα της μεταμόρφωσης, αλλά συνίσταται στην αδυναμία της να ανταποκριθεί επάξια της φήμης της. Στη συνέχεια, μια νέα ανατροπή πολλαπλασιάζει την ήδη υπάρχουσα ατμόσφαιρα, διότι λύεται η *ασυμβατότητα* που αναδύθηκε αρχικά, αφού το κείμενο αποκαλύπτει το αίτιο στο οποίο οφείλεται η “*δυσλειτουργία*” της. Ο λόγος είναι, ότι βρίσκεται στο προπτυχιακό στάδιο, ακόμη, των σπουδών της και δεν έχει πάρει το δίπλωμα.⁹⁵⁴ Μάλιστα, αποκαλύπτει στο Ραούλ ότι θα προτιμούσε να ήταν χορεύτρια στην όπερα. Ο αναγνώστης συσχετίζει το *παράλογο* στοιχείο του κειμένου, τόσο με προηγούμενες αναγνωστικές του εμπειρίες όσο και με την πραγματική του εμπειρία από τη ζωή και αντιλαμβάνεται την *ασυμβατότητα* του κειμένου.

Η επιλογή του συγγραφέα να υποβάλει το λύκο σε επιπλέον αστείες μεταμορφώσεις, δεν αποσκοπεί στην ανατροπή του στερεότυπού του, διότι αυτό έχει ήδη επιτευχθεί από τις προηγούμενες δοκιμασίες. Αλλά, σκοπό έχει την άρση του πολωτικού χάσματος ανάμεσα στους καλούς και τους κακούς. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χιουμοριστική παρουσία της νεράιδας, η οποία σύμφωνα με τη μακραίωνη λογοτεχνική παράδοση υποστασιοποιεί ένα σύνολο θετικών χαρακτηριστικών. Η κωμική *διακειμενική* παρουσία

⁹⁵⁰ Σύμφωνα με το μοντέλο ανάλυσης του Propp, η νεράιδα είναι ο *δωρητής* και το ραβδάκι το *βοηθητικό αντικείμενο* με το οποίο πραγματοποιεί της μεταμορφώσεις, αναφέρει η Ντούλια, Α., *Το Παραμύθι της Σταχτοπούτας στις Ελληνικές και Ξένες Παραλλαγές: Προεκτάσεις Παιδαγωγικές, Λαογραφικές – Ανθρωπολογικές, Ψυχαναλυτικές και άλλες*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: 2008, σ. 158, υποσ. 255.

⁹⁵¹ Gouichoux, R., 2004, ό.π., σ. 19.

⁹⁵² Gouichoux, R., 2004, ό.π., σσ. 21, 23.

⁹⁵³ Οι πιο δημοφιλείς ίσως περιπτώσεις νεράιδων, είναι αυτών από τα παραμύθια του Πινόκιο και της Σταχτοπούτας.

⁹⁵⁴ Gouichoux, R., 2004, ό.π., σ. 25.

της, παρωδεί το στερεότυπο αυτό και αυτοπαρωδείται μέσα από την ακύρωση της ίδιας της υπόστασης, όχι τόσο με τις αποτυχημένες μεταμορφώσεις όσο με την αναγγελία της προτίμησής της στο χορό. Η παρούσα ανατροπή ενέχει και άλλη μια ιδεολογική συνισταμένη, αυτή του γυναικείου φύλου, σύμφωνα με την οποία η νεράιδα παύει να εκπροσωπεί το «αξιοζήλευτο» πρότυπο θηλυκότητας.⁹⁵⁵ Αξίζει να αναφέρουμε ότι το κείμενο βρίσκεται σε *ειρωνική αντίστιξη* με την εικονογράφηση, καθώς στη λεκτική τροπικότητα σκιαγραφείται το ανατρεπτικό της προφίλ, ενώ στην οπτική τροπικότητα ανακυκλώνεται το «γνωστό κλισέ της γλυκιάς ξανθιάς»,⁹⁵⁶ που οφείλει τις καταβολές του στις Barbie της Disney. Η ιδεολογική τομή που επιτυγχάνει την εξίσωση των δύο προσώπων, υφίσταται στο κοινό σημείο σύγκλισης που είναι η απόκλισή τους από τα συμβατά πλαίσια “επαγγελματικών” προτιμήσεων για τη μεν νεράιδα και της εξωτερικής εμφάνισης για τον δε λύκο, σύμφωνα με το στερεοτυπικό κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς τους που διαγράφεται από το παραμύθι.

Με την παραπάνω στρατηγική επιτυγχάνεται η συναισθηματική αποδοχή του Ραούλ από τον αναγνώστη. Ωστόσο, σύμφωνα με την επιλογή κλεισίματος ο συγγραφέας δεν επιλέγει μία αντίστοιχη αποκατάσταση του λύκου στο παραμυθιακό σύμπαν η οποία θα επέλθει μέσα από την ένταξή του στην αγέλη των λύκων, αλλά εκείνος αποφασίζει να πορευτεί μόνος του. Ο Ραούλ, μέσα από τις δοκιμασίες στις οποίες υπέβαλε τον εαυτό του οδηγείται στην ωρίμανση και στην αποδοχή του εαυτού του. Από τη σύγκρουση με τον εαυτό του υπερνικά τους φόβους του και μεταπηδά στη σύγκρουση με την κοινωνία, κατά την οποία αποφασίζει να μείνει απαράλλακτος και σε ένδειξη ανωτερότητας περνά περιπαιχτικά μπροστά από τους γκρίζους λύκους λέγοντας: «Ναι, είμαι πράσινος, τι να κάνουμε;».⁹⁵⁷ Με αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης προεκτείνει αρμονικά τους παραπάνω συμβολισμούς και διδάσκεται έμμεσα ότι ο «κακός», ο «Άλλος» κατοικεί μέσα του, ότι δεν ωφελεί να καμουφλάρει τους φόβους και τα πάθη του εξορίζοντας τον «Άλλο» του εαυτό, αλλά να επιδιώκει να συμφιλιώνεται και να συμβιώνει με τον «καλό» του εαυτό.

Ο «Πράσινος λύκος» του Gouichoux, οδηγείται στην υπέρβαση χωρίς τη βοήθεια του μαγικού μέσου και προβαίνει σε μία πράξη ηρωισμού σύμφωνα με τις επικρατούσες

⁹⁵⁵ Η Κανατσούλη αναφέρει ότι οι νεράιδες στις λαϊκές παραδόσεις ανάγονται από τις γυναίκες «σε αξιοζήλευτα αλλά αντιρεαλιστικά, πρότυπα μιας υποτυπώδους ή ανύπαρκτης γυναικείας χειραφέτησης, ενώ για τους άνδρες σε πολυπλόητα ερωτικά σύμβολα, μοιραίες γυναίκες, άξιες να κατακτηθούν εξίσου για την ωραιότητά τους και την ανυπότακτη θέλησή τους». Κανατσούλη, Μ., *Πρόσωπα Γυναικών σε Παιδικά Λογοτεχνήματα: Όψεις και Απόψεις*, Αθήνα: Πατάκης, 1996, σ. 182.

⁹⁵⁶ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, σσ. 94-95

⁹⁵⁷ Gouichoux, R., 2004, ό.π., σ. 29.

συνθήκες. Ο ηρωισμός του⁹⁵⁸ ανάγεται στην ικανότητά του να επικρατήσει των πολλών, υπερασπιζόμενος την ιδιαιτερότητά του και εκπροσωπώντας την ηθική του άρνηση να ενταχθεί σε μια ομάδα «λύκων» με προϋποθέσεις.

5.2.2.3 Παπαδοπούλου, Α., *Ο Λύκος που δεν Ήθελε να είναι πια Κακός*, (2006)

Το παιδικό βιβλίο της Αγγελικής Παπαδοπούλου *Ο Λύκος που δεν Ήθελε να είναι πια Κακός*,⁹⁵⁹ αποτελεί ένα χιουμοριστικό μικροαφήγημα με αρκετά εμφανή τα χαρακτηριστικά της νεοτερικότητας σε όλη την έκταση της αφήγησης. Στο πλαίσιο της θεματολογίας του επιδιώκεται να ανατραπεί το λογοτεχνικό στερεότυπο του κακού λύκου, καθώς πραγματεύεται την επιθυμία του συγκεκριμένου προσώπου να αποκαταστήσει τη φήμη του.

Ο τίτλος είναι ενδεικτικός του περιεχομένου της αφήγησης, διότι συνοψίζει την ιδεολογική θέση γύρω από την οποία σκοπεύει να προβληματίσει. Σε επίπεδο εικονογράφησης, ο λύκος αναπαρίσταται να υπογράφει αυτόγραφα σε μικρά παιδιά, μία πληροφορία που κεντρίζει το ενδιαφέρον του αναγνώστη σε σχέση με το τι επιφυλάσσει για εκείνον η εξέλιξη της πλοκής. Ειδικότερα, για την εικόνα των χαρακτήρων, οι υπερσχύουσες ιδιότητες είναι αυτές των γραμμών που διαγράφουν το περίγραμμα των προσώπων του εξώφυλλου, επιτρέποντας να παρατηρήσουμε τη σχεδιαστική λειτουργία και πορεία της συγκεκριμένης σύμβασης με σκοπό την κατασκευή του απεικονιζόμενου αποτελέσματος. Το λευκό φόντο που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της σελίδας, τονίζει τις φιογούρες που εικονογραφούνται παράγοντας χρωματικές αντιθέσεις που αναδεικνύουν την πλαστότητα της κατασκευής των προσώπων. Η συγκεκριμένη σύμβαση επηρεάζει την κατανόηση του βιβλίου που την υιοθετεί και σε συνδυασμό με την πληροφορία του *λειτουργικού παρακείμενου*, όπου διευκρινίζεται ότι πρόκειται για σκίτσα, κατασκευάζονται οι θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης. Τα καρτουνίστικα σχέδια παραπέμπουν στον παιδικό τρόπο ζωγραφικής, καθώς η σχηματοποίηση των οπτικών συμβόλων είναι απλή χωρίς σύνθετα στοιχεία τεχνοτροπίας, ενώ σημειώνεται έλλειψη

⁹⁵⁸ «Ηρώες και Ηρωισμός» στο Γαβριηλίδου, Σ., *Το Παιδί και ο Έφηβος στα έργα Beatrice Solinas Donghi, Bianca Pitzorno, Marcello Argilli και Angerlo Petrosin*, Διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσ/νίκη: Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, 2002, σσ. 170-176.

⁹⁵⁹ Παπαδοπούλου, Α., (Κείμε.), Μητρόπουλος, Κ., (Σκίτσα), *Ο Λύκος που δεν Ήθελε να είναι πια Κακός*, Αθήνα: Φερενίκη, 2006.

φυσικής αρμονίας μεταξύ των μορφών και των ρεαλιστικών ομολόγων τους. Η εικόνα του λύκου, λειτουργεί ως *οπτικός υπαινιγμός* στις κλασσικές ιστορίες, συγκριτικά με τις οποίες η γελοιογραφική απόδοση του λύκου, παρότι διατηρεί τη στερεότυπη σύνδεση του μαύρου χρώματος μαζί του, αδυνατεί να εμπνεύσει τρόμο. Η παραμόρφωση των χαρακτηριστικών του λύκου προκαλεί την αποκλιμάκωση της αγριότητάς του και αποτελεί μια παράμετρο που συνιστά την κωμική του πλευρά, όπου σύμφωνα με την οντολογική μετατόπιση που επιχειρείται έχει μετατραπεί σε *καρικατούρα*.

Γυρίζοντας σελίδα ο αναγνώστης βρίσκεται αντιμέτωπος με μια έκπληξη αναφορικά με τις προσδοκίες που διαμορφώθηκαν από το εξώφυλλο του βιβλίου, καθώς διαπιστώνει ότι πρόκειται για ένα ανάγνωσμα με ασπρόμαυρη εικονογράφηση.⁹⁶⁰ Η τεχνική αυτή επιτρέπει να παρατηρήσουμε με ευκολία τα γραφικά χαρακτηριστικά των σχεδίων, ενώ λειτουργεί ως έμμεσο χαρακτηριστικό σχόλιο αφού αναδεικνύει τη χάρτινη κατασκευή των προσώπων, τα οποία στερούνται βάθους και συνυφαίνονται ως άψυχα αντικείμενα που χρειάζονται την παρέμβαση του καλλιτέχνη προκειμένου να ζωντανέψουν. Ο λύκος, ενώ στο εξώφυλλο εικονογραφείται σε όρθια στάση μιμούμενος την ανθρώπινη συμπεριφορά, στη σκηνή αυτή αναπαρίσταται ως τετράποδο ζώο παλινδρομώντας στην πρωτόγονη φύση του.

Εξετάζοντας τη σχέση ανάμεσα στην κειμενική και την οπτική τροπικότητα, κρίνουμε ότι η ασπρόμαυρη απόδοση υποσκάπτει ειρωνικά τα λεγόμενα του κειμένου. Με μορφή *πλάγιου εσωτερικού μονόλογου*, ο αναγνώστης είναι σε θέση να παρακολουθήσει τις σκέψεις και τα διλήμματα ηθικής φύσεως που καλείται να επιλύσει ο κεντρικός ήρωας μέσα από τη σύγκρουση με τον εαυτό του σε σχέση με τη δύσκολη απόφασή του να μεταμορφωθεί, διότι «*Σε αυτό το χαρακτηριστικό του άλλωστε είχε βασιστεί όλη η καριέρα του*».⁹⁶¹ Στο σημείο αυτό προκαλείται η διακειμενική σύνδεση με τα αφετηριακά έργα στα οποία οφείλει τις καταβολές του το αρνητικό στερεότυπο του κακού λύκου με σκοπό να παρωδήσει τις συγκεκριμένες αντιλήψεις. Η σκηνή καθίσταται κωμική, διότι συσχετίζοντας την παραπάνω πληροφορία (καριέρα) με τις πραγματικές συνθήκες αναδύεται *ασυμβατότητα*, σύμφωνα με την αντίφαση που προκύπτει από την αμφισύνδεση χαρακτηριστικών της ανθρώπινης ζωής με αυτή των ζώων. Επίσης,

⁹⁶⁰ Ο Nodelman αναφέρει ότι βιβλία με ασπρόμαυρη εικονογράφηση συχνά επιζητούν «*ειδική ανταπόκριση από το ακροατήριό τους*». Προσθέτει ότι οι εικονογράφοι που οικειοποιούνται αυτή τη σύμβαση, «*σε ένα μέσο που χαρακτηρίζεται για τη χρήση του χρώματος, συχνά θέλουν να περάσουν παρόμοια μηνύματα*». Nodelman, P., 1988/2009, σσ. 115-116.

⁹⁶¹ Με αρίθμηση του βιβλίου. Στο εξής, Παπαδοπούλου, Α., 2006, ό.π., σ. 6.

υπογραμμίζεται *ειρωνικά* το στερεότυπο των αρνητικών του ιδιοτήτων, στο οποίο, ωστόσο, οφείλει την επιβίωσή του στο χρόνο.

Στη συνέχεια, το κείμενο αποκαλύπτει τα αίτια της μεταστροφής, συγκεκριμένα την κοινωνική περιθωριοποίηση που υφίσταται ο “κακός λύκος”, *«Κάθε φορά που πήγαινε μέχρι το περίπτερο, ο περιπτεράς τον κοιτούσε με καχυποψία. Κάθε φορά που πήγαινε κινηματογράφο κανείς δεν ήθελε να κάτσει δίπλα του. Αλλά το χειρότερο ήταν αυτό: Κάθε φορά που πλησίαζε κάποιο παιδάκι στο δρόμο, εκείνο έβαζε τις φωνές και έτρεχε να κρυφτεί στα φουστάνια της μαμάς του»*. Η αφήγηση των γεγονότων μέσα από την οπτική γωνία του λύκου, προκαλεί τον αναγνώστη να ταυτιστεί μαζί του και να διακρίνει εναλλακτικούς τρόπους σκέψης, ενώ η αφήγηση μετακινείται ιδεολογικά σε σχέση με την παραδοσιακή προοπτική και αναδεικνύει μέσα από τη δράση και τις επιλογές του χαρακτήρα, τις δυνατότητες αλλαγής καθορισμένων και οριοθετημένων από χρόνια διαπροσωπικών σχέσεων. Επίσης, πραγματοποιείται μια γόνιμη σύζευξη φανταστικών και ρεαλιστικών στοιχείων, καθώς ο λύκος υιοθετεί οντολογικά στοιχεία σύμφωνα με τα οποία η ζωή του συνεχίζεται με το πέρας της αφήγησης και διαθέτει καριέρα ανάλογη ενός ηθοποιού.

Η λειτουργία της ασπρόμαυρης εικονογράφησης διαφαίνεται πλέον πως υποστασιοποιεί μία συμβολική λειτουργία σύμφωνα με την οποία παρωδείται η διπολική διάκριση ανάμεσα σε άσπρο-μαύρο, καλό-κακό και επιζητά μια ειδική ανταπόκριση από το αναγνωστικό κοινό, σύμφωνα με την οποία προβάλλει επιτακτικά η ανάγκη αποδοχής οποιασδήποτε μορφής ετερότητας. Η μορφή του γραπτού κειμένου εκμεταλλεύεται την οπτική διάσταση των λέξεων και με εναλλαγές στο είδος και το μέγεθος της γραμματοσειράς πολλαπλασιάζεται η επικοινωνιακή διάσταση του περιεχομένου τους, κατασκευάζοντας ένα παιγνιώδες αποτέλεσμα. Συγκεκριμένα, το είδος γραφής μιμείται τη χειρόγραφη ή το Comic Sans MS. Η εικονογράφηση αποκτά διαστάσεις παράλληλης ιστορίας, καθώς στην οπτική τροπικότητα έχουν ενταχθεί κειμενικά αποσπάσματα με κεφαλαία γράμματα και σε συνδυασμό με την εικόνα είναι αρκετά αντιπροσωπευτικά του περιεχομένου της αφήγησης.

Στην πορεία του κειμένου, αναδύεται μια ασυμβατότητα σε σχέση με την παραδοσιακή νόρμα, καθώς ο πρωταγωνιστής προβαίνει σε απρόσμενες επιλογές. Αρχικά, εξομολογείται την αγάπη του για τα μικρά παιδιά, στη συνέχεια ενημερώνει τον «ατζέντη» του, *«που του έβρισκε όλους αυτούς τους ρόλους του κακού στα παραμύθια [...] ότι δεν ήθελε να είναι πια κακός»* και με τη σύμφωνη γνώμη του δικηγόρου του και με την παρουσία δημοσιογράφων ανακοινώνει την επιθυμία του να ξαναγραφτούν τα

παραμύθια στο πλαίσιο αποκατάστασης του κακού του προφίλ. Το κωμικό του χαρακτήρα λύκου, συνίσταται στην περιδιάβαση ανάμεσα στα αφηγηματικά επίπεδα. Πιο συγκεκριμένα, ο λύκος δραπετεύει από το υπο-διηγητικό επίπεδο των κλασσικών παραμυθιών και μεταπηδά στο διηγητικό επίπεδο της αφήγησης-πλαίσιο, όπου με τη δράση και τα λόγια του παρωδεί τα αφετηριακά κείμενα και λόγω αυτοαναφορικότητας ακυρώνει την υπόστασή του, καθώς αυτοπροσδιορίζεται ως ηθοποιός υπονομεύοντας ταυτόχρονα την αλήθεια των παραμυθιών συσχετίζοντάς τα με ταινίες. Αναφορικά με τις θέσεις πρόσληψης που κατασκευάζει η αφήγηση η ιδεολογική συνισταμένη που λανθάνει, σύμφωνα με τα παραπάνω, αφορά στην οικειοποίηση της άποψης πως ο λύκος που υποδύεται το ρόλο του κακού, δεν είναι “πραγματικά” κακός. Η τεχνική αυτή σκοπό έχει να προκαλέσει την κριτική σκέψη των αναγνωστών με σκοπό να οδηγηθούν στη διάκριση των κακών πράξεων στο πλαίσιο μιας μυθοπλασίας και των ρεαλιστικά κακών πράξεων στις ανθρώπινες κοινωνίες.

Έτσι, λοιπόν, ο λύκος δηλώνει περίτρανα την αγανάκτησή του, *«Δε θέλω να είμαι πια κακός. Φτάνει!»*,⁹⁶² και απαιτεί να ξαναγραφτούν τα παραμύθια. Εύλογα οι δημοσιογράφοι θέτουν το ερώτημα, *«Με συγχωρείτε, αλλά τι θα γίνει με τα παραμύθια που σας έχουν ήδη μέσα;»*.⁹⁶³ Η ερώτηση που τίθεται στο λύκο, στοχεύει άμεσα στο αναγνωστικό κοινό, με σκοπό να προκαλέσει τον προβληματισμό μιας μόνιμης αλλαγής των κλασσικών παραμυθιών και την ιδέα να εκλείψει από αυτά η παρουσία του «κακού λύκου». Από τα παραπάνω, αναδύεται μια ασυμβατότητα, διότι η πληροφορία αυτή βρίσκεται σε *γνωστική αντίθεση* με τη γνώση που έχουν ήδη υπόψη τους τα παιδιά από προηγούμενες αναγνωστικές εμπειρίες παράγοντας *καταστασιακό χιούμορ*, που οφείλεται στη διαταραχή της νόρμας των παραμυθιών. Στην εξέλιξη της πλοκής παρακολουθούμε τα παραμύθια με πρωταγωνιστή τον «κακό λύκο» να ξαναγράφονται και συγκεκριμένα δύο εκ των «δημοφιλέστερων», σύμφωνα με το κείμενο,⁹⁶⁴ της «Κοκκινοσκουφίτσας» και «Των Τριών Γουρουνιών». Η *απροσδιοριστία των ορίων* μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας είναι ιδιαίτερα εμφανής στο σημείο αυτό, καθώς τα διηγητικά επίπεδα αλληλοσυμπλέκονται μετατρέποντας την αφήγηση σε μια ψυχαγωγική διαδικασία. Ο λύκος του παραμυθιού στην προσπάθειά του να δραπετεύσει από τις οντολογικές του δεσμεύσεις παραμένει εγκλωβισμένος στη χάρτινη υπόστασή του. Πρόκειται για μια *μεταμυθοπλαστική* τεχνική που επιτρέπει τη *διαμεσική* περιδιάβαση των ηρώων μεταξύ

⁹⁶² Παπαδοπούλου, Α., 2006, ό.π., σσ. 16-17.

⁹⁶³ Ο.π., σσ. 18-19.

⁹⁶⁴ Ο.π., σ. 22.

των μυθοπλαστικών έργων, δίδοντας την ψευδαίσθηση της υπέρβασης της λογοτεχνικής τους υπόστασης αλλά λόγω αυτοαναφορικότητας να παραμένουν δέσμιοι της κειμενικής τους φύσης. Σε μια εξωκειμενική προσέγγιση της αφήγησης και σύμφωνα με την εποχή που γράφεται το ανάγνωσμα, η ιδεολογία που εγγράφεται αντανακλά τη συγγραφική τάση της εποχής η οποία χαρακτηρίζεται από διασκευές, μεταγραφές και επαναφηγήσεις γνωστών παραμυθιών που κατακλύζουν το εμπόριο βιβλίων, αλλά κυρίως υπογραμμίζει το ιδεολογικό κίνημα της Πολιτικής Ορθότητας και των επιρροών του στην Παιδική Λογοτεχνία.⁹⁶⁵

Σύμφωνα με την αποκάλυψη του λογοτεχνικού χαρακτήρα, πρόκειται για ένα πρόσωπο που φλερτάρει με τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας, δίδοντας την εντύπωση πως οδηγείται σε μια διαφορετική οντολογική διάσταση, τη ρεαλιστική, η οποία ακυρώνεται στην πορεία καθώς διαπιστώνεται ότι θα είναι πάντοτε το μυθοπλαστικό πρόσωπο, μιας φανταστικής ιστορίας. Ο πρωταγωνιστής λύκος σύμφωνα με τις πράξεις του καταλήγει ως ο ήρωας του παραμυθιού και ο δημιουργός της αφήγησης. Ως αποτέλεσμα της ίδιας μεταμυθοπλαστικής διαδικασίας, σε ένα παιχνίδι ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, ο λύκος μετέχει ταυτόχρονα δύο οντολογικών διαστάσεων του δημιουργού και του δημιουργήματος. Η λύση του παραδόξου αλλά όχι της αφήγησης, θα έλθει ως απάντηση από τα μικρά παιδιά, τους υποτιθέμενους αναγνώστες, για τους οποίους προορίζονται οι μεταγραφές των παραμυθιών με πρωταγωνιστή τον «καλό λύκο». Στο σημείο αυτό διαφαίνεται η πρόθεση του συγγραφέα να εγγράψει τον παιδικό τρόπο σκέψης, καθώς οι νεαροί αναγνώστες διαδηλώνουν σε ένδειξη της πλήξης τους σε σχέση με την ανατροπή των κλασικών παραμυθιών.⁹⁶⁶ Η έκβαση αυτή λειτουργεί χιουμοριστικά διότι αποτελεί μια αναπάντεχη εξέλιξη για τους πραγματικούς αναγνώστες.

⁹⁶⁵ Για τις αντιλήψεις, τις δράσεις της Πολιτικής Ορθότητας και την επιρροή του στην Παιδική Λογοτεχνία, βλ. ενδεικτικά Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Πολιτικής Ορθότητας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004, σσ. 201-219. Παρόλο που το παραπάνω κίνημα λειτούργησε αφυπνιστικά και επηρέασε την Παιδική Λογοτεχνία τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενό της, λογοκρίθηκε σε σχέση με την ιδεολογική χειραγώγηση και τις διδακτικές παραινήσεις που λανθάνει. Βλ. σχετικά Καρακίτσιος, Α., Δρούγκα, Κ., Κωτόπουλος, Τ., «Ιστορικές Διαδρομές και Ιδεολογικές Αποτυπώσεις του Κινήματος της Πολιτικής Ορθότητας στη Σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία», στα Πρακτικά του 1ου Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου, «Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση», 2006, σ. 1.

http://www.eipe.gr/praktika/praktika/drouga_karakitsios_kotopoulos.pdf.

Η Γαβριηλίδου αναφέρεται στα πλεονεκτήματα της επιρροής των παραπάνω ιδεολογικών συνιστωσών, ωστόσο η ίδια επισημαίνει ότι το ζήτημα των ανατροπών στην Παιδική Λογοτεχνία τείνει να προσλάβει στερεοτυπικές διαστάσεις. Γαβριηλίδου, Σ., 2008, σ. 71.

⁹⁶⁶ Παπαδοπούλου, Α., 2006, ό.π., σσ. 28-35.

Ωστόσο, η μεγαλύτερη ανατροπή συντελείται στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου, όπου μια έκπληξη επιφυλάσσεται για τον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή. Ο αφηγητής σε άμεση προσφώνηση σε πρώτο πρόσωπο απαιτεί επιτακτικά την εμπλοκή του παιδιού, καθώς γράφεται «*Κι έτσι, μια ωραία ημέρα, μια αντιπροσωπία παιδιών με αρχηγό ΕΣΕΝΑ (ναι, εσένα γιατί σου φαίνεται περίεργο;)*».⁹⁶⁷ Η τεχνική αυτή λανθάνει μια παιγνιώδη διάσταση σύμφωνα με την οποία ο αναγνώστης αποβαίνει σε συν-δημιουργό της αφήγησης και σύμφωνα με την προτροπή της εικονογράφησης, «να ζωγραφίσει τον εαυτό του ή να κολλήσει μια φωτογραφία του»,⁹⁶⁸ συνυφαίνεται ως μέλος του μυθοπλαστικού σύμπαντος. Από τα παραπάνω ο αναγνώστης μετέχει σε δύο οντολογικά επίπεδα, σύμφωνα με τα οποία ανάγεται σε συμπρωταγωνιστής και χρήστη του βιβλίου. Η απουσία χρώματος, λοιπόν, από τις εικόνες αποδεικνύεται ότι φέρει τόσο ρυθμιστική όσο και αφηγηματική λειτουργία, καθώς καταδεικνύεται ότι αποτελεί μια ασπρόμαυρη επιφάνεια που αναζητά ένα αναγνώστη που θα τη χρωματίσει. Η σύμβαση των ασπρόμαυρων σκίτσων τείνει να παγιωθεί σε σχέση με το πέρας της αφήγησης και για το λόγο αυτό η συγκεκριμένη εξέλιξη λειτουργεί χιουμοριστικά, διότι διαταράσσεται η νόρμα της αφήγησης καθοδηγώντας τον αναγνώστη σε μια μη συμβατική πορεία ανάγνωσης σε σχέση με την αναμενόμενη μέχρι πρότινος. Το γεγονός αυτό προκαλεί την επανερμηνεία του συνόλου της αφήγησης.⁹⁶⁹ Στο σημείο αυτό βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια τεχνική μεταμυθοπλαστικής τάξεως, σύμφωνα με την οποία ο αναγνώστης διαθέτει το δικαίωμα παρέμβασης στο μυθοπλαστικό σύμπαν. Η κατάργηση των ορίων ανάμεσα στον αναγνώστη και το δημιουργό προκαλεί αφενός την εμπλοκή του αφετέρου την

⁹⁶⁷ Ο.π., σ. 36.

⁹⁶⁸ Ο.π., σ. 37. Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.2.3). 1, σ. 613.

⁹⁶⁹ Ο Anstey σε έρευνά του για την αναγνωστική ανταπόκριση των παιδιών σε ασπρόμαυρη εικονογράφηση, διαπίστωσε ότι οι νεαροί αναγνώστες εξ αρχής αντιλήφθηκαν ότι πρόκειται για ένα παιχνίδι των συμβάσεων, προκαλώντας έτσι την ενεργοποίησή τους. Την αποκλίνουσα αυτή τεχνοτροπία σε σχέση με τις συμβατικές προσδοκίες, τα ίδια τα παιδιά τη βρήκαν αστεία και διασκεδαστική, ωστόσο η “απαίτηση” του αφηγητή να εμπλακούν και να παρέμβουν ζωγραφίζοντας τα σκίτσα σε ορισμένους λειτούργησε αρνητικά. Σε αυτό το σημείο συνίσταται όμως και η μαγεία του βιβλίου «*It’s not all about Black and White*», που χρησιμοποίησε ως εργαλείο, διότι η τεχνική αυτή προκάλεσε την ενστικτώδη αποστασιοποίηση του παιδιού από τα αφηγούμενα γεγονότα. Anstey, M., “*It’s not all about Black and White: Postmodern Picturebooks and New Literacies*”, *Journal of Adolescence & Adult Literacy*, vol. 45 (6), 2002, σσ. 444-457. Δε διευκρινίζεται η ηλικιακή ομάδα των παιδιών στα οποία παραγοντοποιήθηκε η έρευνα. Υποθέτουμε σύμφωνα με τον τίτλο του περιοδικού που δημοσιεύθηκε το άρθρο ότι υπογραμμίζει την εφηβική ηλικία. Ωστόσο, αναφέρεται στο *λειτουργικό παρακείμενο* του βιβλίου, ότι το συγκεκριμένο ανάγνωσμα προσφέρεται για μια μεγάλη ηλικιακή γκάμα αναγνωστών, προσφέροντας διαφορετικά επίπεδα ευχαρίστησης στο καθένα από αυτά. Άλλωστε, πρόκειται για ένα βιβλίο που διαβάζεται και ξαναδιαβάζεται, βιώνοντας μια διαφορετικού είδους αναγνωστική εμπειρία κάθε φορά. Macaulay, D., *Black and White*, Boston: Houghton Mifflin, 1990.

αποστασιοποίησή του διότι αντιλαμβάνεται ότι η συγκεκριμένη ιστορία δεν είναι τίποτα παραπάνω από μια μυθοπλαστική κατασκευή. Η ελευθερία παρέμβασης και προσθήκης χρώματος επιτρέπει στον αναγνώστη να δώσει νέα οπτική διάσταση στο βιβλίο ανάλογη των δικών του προτιμήσεων, ενώ τίθεται το δίλημμα αναφορικά με τη διευθέτηση των ορίων της μυθοπλασίας και της αναπαράστασης της πραγματικότητας. Η χρωματική παλέτα του δημιουργού στην ασπρόμαυρη επιφάνεια συνεπιφέρει την άρση του πολωτικού χάσματος ανάμεσα στους καλούς και τους κακούς, ως εμπράγματα διατύπωση της μονοδιάστατης διάκρισης σε άσπρο-μαύρο.

Το συγκεκριμένο βιβλίο αποτελεί μια πρωτότυπη αναγνωστική εμπειρία, σύμφωνα με την οποία τα παιδιά έρχονται σε επαφή με μια ιδιαίτερη μορφή *λογοτεχνικού* και *οπτικού γραμματισμού*.⁹⁷⁰ Αποτελεί ένα χρηστικό εργαλείο που προσφέρεται για πολυεπίπεδη ανάγνωση και ένα μέσο μύησης στην πολυπολιτισμικότητα και στην κουλτούρα των σύγχρονων κοινωνιών, όπου το μικρό παιδί διδάσκεται έμμεσα την αισιόδοξη οπτική της ζωής, σύμφωνα με την οποία τα βιώματα δεν είναι μονοδιάστατα, μαύρα ή άσπρα, αλλά πολύχρωμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο ανατρέπεται το τετριμμένο σχόλιο «καλός-κακός» και έτσι οι αναγνώστες ωθούνται να μεταβούν από τη θέση στην αντί-θεση. Επίσης, καλλιεργείται ο *κριτικός γραμματισμός*, διότι η απουσία χρώματος είναι μέρος ενός παιχνιδιού της ανάγνωσης. Εφόσον γίνουν αντιληπτοί οι κανόνες του συγκεκριμένου παιχνιδιού, ο εννοούμενος αναγνώστης είναι σε θέση να συλλάβει και να επεξεργαστεί τα βαθύτερα νοήματα της αφήγησης.

Η επιλογή κλεισίματος της ιστορίας θέτει το ζήτημα της διαχρονικότητας των κλασικών παραμυθιών και τον προβληματισμό σε σχέση με τη διατήρηση του αρνητικού προφίλ του χαρακτήρα λύκου. Η επιβίωση της εκδοχής του «Μεγάλου Κακού Λύκου» στους αιώνες υποστασιοποιεί ενδεχομένως ορισμένους συμβολισμούς που εξυπηρετούν τα ανθρώπινα ένστικτα και στα οποία οφείλεται η διαιώνιση της ύπαρξής του στην Παιδική Λογοτεχνία. Συνοψίζοντας την ανάλυσή μας, διαπιστώνεται ότι ο συγγραφέας αξιοποιεί το λογοτεχνικό στερεότυπο του κακού λύκου με σκοπό να μετατοπίσει τον ιδεολογικό άξονα της αφήγησης και να προκαλέσει τον αναγνώστη να διακρίνει εναλλακτικούς τρόπους σκέψης και την αναθεώρηση ζητημάτων κοινωνικής φύσης απελευθερωμένων από προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες.

⁹⁷⁰ Ο «οπτικός γραμματισμός» (*visual literacy*) συνίσταται στην ικανότητα του αναγνώστη/θεατή να ερμηνεύει και να αποκωδικοποιεί το σημειολογικό σύστημα που απαρτίζει τα πολυτροπικά κείμενα. Βλ. σχετικά Anderson, C., Kauffman, G., Short, K., “Now I Think Like an Artist: Responding to Picture Books”, στο Evans, J., *What's in the Picture? Responding to Illustrations in Picture Books*, London: Paul Chapman, 1998, σσ. 146-165.

5.2.2.4 Τάι-Μαρκ λε Ταν, *Λύκος ο Λουδοβίκος*, (2008)

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο *Λύκος ο Λουδοβίκος*⁹⁷¹ του Τάι-Μαρκ λε Ταν αποτελεί μια χιουμοριστική ιστορία, που πλαισιώνει μια τρυφερή σχέση φιλίας ανάμεσα σε ένα λύκο και ένα πρόβατο.

Το χιουμοριστικό ύφος του βιβλίου γίνεται ξεκάθαρο από τον τίτλο κιόλας της αφήγησης, όπου με την τεχνική της *ονοματοποιίας* εισάγεται η παρουσία του λύκου πρωταγωνιστή. Πιο συγκεκριμένα, σε φωνολογικό επίπεδο πρόκειται για *ομοιοτέλετο* της ομόηχης κατάληψης –ύκος και –ίκος, δημιουργώντας κωμικές καταστάσεις από λέξεις που είναι παραπλήσιες ηχητικά αλλά γράφονται διαφορετικά. Σε σημασιολογικό επίπεδο, το όνομα Λουδοβίκος παραπέμπει σε βασιλικό αξίωμα της Αναγεννησιακής εποχής και σύμφωνα με την ιδιότητα των ονομάτων να αποτελούν στοιχείο χαρακτηρολόγησης, η επιλογή του συγκεκριμένου για ένα στερεοτυπικά αρνητικά φορτισμένο πρόσωπο, λειτουργεί ανατρεπτικά. Ειδικότερα, ο τρισδιάστατος τρόπος αναγραφής του πρώτου τιτλικού μέρους «Λύκος» με το δεύτερο «ο Λουδοβίκος» που συνυφαίνεται οπτικά ως λεζάντα, σύμφωνα με την ιδιότητα των γραμμάτων να λειτουργούν και ως οπτικά σύμβολα,⁹⁷² επιβάλλει να διαβαστούν ως δυο διαφορετικοί τίτλοι, κατασκευάζοντας ένα παιχνίδι ανάμεσα στο «σημαίνον και στο σημαινόμενο». Οι συγκεκριμένες τεχνικές επιτείνουν τη χιουμοριστική διάθεση του βιβλίου και αισθητοποιούν με τρόπο εμφανή τη σημαντικότητα των οπτικών στοιχείων αναφορικά με το είδος του βιβλίου.

Η εξανθρωπισμένη εικονογραφική αναπαράστασή του λύκου, παραπέμπει σύμφωνα με τη σωματοδομή του σε μικρό παιδί, ενδεχομένως της αντίστοιχης ηλικίας με του αναγνωστικού κοινού, προσχολικής ηλικίας στο οποίο στοχεύει το συγκεκριμένο μικροαφήγημα. Το συνοφρυωμένο πρόσωπο σε συνδυασμό με τη μη λεκτική επικοινωνία του σώματος (ανασκουμπωμένα χέρια στη θέση της μέσης) παραπέμπει, προφανώς, σε ένα θυμωμένο λύκο, ο οποίος παρ' όλα αυτά είναι αδύνατον να εμπνεύσει φόβο, διότι, σύμφωνα με τις παραπάνω πληροφορίες, αποκλίνει σημαντικά από το προφίλ του άλλοτε κακού αντι-ήρωα, του «μεγάλου κακού λύκου». Έκπληξη για τον αναγνώστη αποτελεί η εικονογραφική παρουσία στο εξώφυλλο ενός μικρού πρόβατου, του οποίου η *γωνία*

⁹⁷¹ Τάι-Μαρκ λε Ταν, (Κείμε.), Ντοτρεμερ, Ρ., (Εικ.), *Λύκος ο Λουδοβίκος*, (*Une Autre Histoire de Seraphin Mouto*), Κύρδη, Π., (Μτφ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008, (Paris: Gautier-Languereau, 2007).

⁹⁷² Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.2.4). 1, σ. 613.

λήψης επιτρέπει να το παρακολουθήσουμε από πολύ κοντά. Πιο συγκεκριμένα, αναπαρίσταται να κοιτάζει κατάματα τον αναγνώστη και να του γνέφει με το χέρι του αινιγματικά, σαν να πρόκειται να του πει κάποιο μυστικό. Εύλογο απορίας είναι τα κόκκινα μάγουλα του πρόβατου, τα οποία σε σχέση με τις πραγματολογικές συνθήκες, της ανθρώπινης εμπειρίας συμβολίζουν το αίσθημα ντροπής.

Η ειρωνική αντίστιξη αυτών των ζώων, λύκου και πρόβατου, τα οποία σύμφωνα με τη λογοτεχνική παράδοση⁹⁷³ βρίσκονται σε ανταγωνιστική σχέση μεταξύ τους, σε συνδυασμό με την καρτουνίστικη απόδοση των εξωτερικών τους χαρακτηριστικών διαταράσσουν τη νόρμα. Σε σχέση με την απόδοση της εξωτερικής τους εμφάνισης, το κωμικό των χαρακτήρων συνίσταται στην ασυμμετρία μεταξύ της μεγάλης κεφαλής και του μικρού σώματος, αλλά και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του προσώπου. Συγκεκριμένα, της απόστασης μεταξύ των ματιών, τα οποία είναι εξαιρετικά μικρά για τις αναλογίες του προσώπου, καθώς και του στόματος και των φρυδιών. Οι παρακείμενες συμβάσεις στις οποίες αναφερθήκαμε, προδιαθέτουν ευνοϊκά τον αναγνώστη και εξάπτουν τη φαντασία του σε σχέση με την εξέλιξη της πλοκής.

Η χιουμοριστική διάθεση του βιβλίου πολλαπλασιάζεται από τα εσώφυλλα, όπου στο πρώτο συγκεκριμένα, απεικονίζονται τα δύο γνώριμα πρόσωπα του εξώφυλλου και δύο επιπλέον, άγνωστοι μέχρι στιγμής σε εμάς χαρακτήρες. Γυρίζοντας σελίδα, ο αναγνώστης ανακαλύπτει ότι πρόκειται για δύο χαρακτήρες από άλλα βιβλία της σειράς «Οι ιστορίες του Μπάμπη του Μπε», οι οποίοι επιδίδονται σε μια *διαμεσική* περιδιάβαση μεταξύ των βιβλίων του συγγραφέα. Στο πλαίσιο αυτό, οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες λειτουργούν ως *υπερ-μεσικά* σχόλια, διαρρηγνύουν το βασικό πλαίσιο της αφήγησης και τονίζουν κατ' αυτόν τον τρόπο ότι πρόκειται για μυθοπλαστικές κατασκευές.

Στο δεύτερο εσώφυλλο του βιβλίου επαναλαμβάνεται το πρώτο μέρος του τιτλικού μικρο-κειμένου, «Λύκος» σε ασπρόμαυρη μεγάλου μεγέθους γραμματοσειρά, κατασκευάζοντας μια χρωματική αντίθεση μεταξύ γραμμάτων και φόντου το οποίο είναι μαύρο. Η σκόπιμη παράλειψη του δεύτερου μέρους του τίτλου, «Ο Λουδοβίκος» μοιάζει να υποσκάπτει την ειλικρίνεια του εξώφυλλου, σύμφωνα με την οποία το σημαίνουν (Λύκος) κατορθώνει να ακυρώσει το σημαινόμενο (ο Λουδοβίκος). Η αφηγηματική λειτουργία των παρακείμενων σημείων συνεχίζεται και σε επόμενο εσώφυλλο, η ιδιαιτερότητα των οποίων δρα αποκαλυπτικά για το περιεχόμενο της αφήγησης. Η συγκεκριμένη σελίδα, λειτουργεί ως δεύτερο εξώφυλλο, καθώς σημειώνεται η

⁹⁷³ Ο μύθος του Αισώπου για το «Λύκο και το Πρόβατο». Πιπίνη, Α., (Κείμε.), Παπαφωτίου, Α., (Είκ.), *100 Μύθοι του Αισώπου*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2009.

επανάληψη του τίτλου, των δημιουργών και των στοιχείων έκδοσης, υπερτερώντας αφηγηματικότητας του αρχικού, διότι αποκαλύπτονται πληροφορίες για το περιεχόμενο της αφήγησης, καθοριστικής σημασίας για την ερμηνευτική προσέγγιση του κειμένου.⁹⁷⁴ Συγκεκριμένα, με μορφή εικονό-λεξου γράφεται ότι πρόκειται για: «Μια ιστορία με ένα πρόβατο, ένα λύκο και ένα ψεματάκι». Τα πρόσωπα του εξώφυλλου αποτελούν την αντικειμενική επανάληψη της λεκτικής πληροφορίας, ωστόσο, η συμβολική αναπαράσταση των λέξεων «ένα ψεματάκι» είναι αρκετά αυθαίρετη, διότι απεικονίζεται ως ένα σύννεφο με νότες. Το στοιχείο αυτό παρακινεί την περιέργεια και την ευρηματικότητα των μικρών παιδιών και τα προσκαλεί σε ένα παιχνίδι αποκωδικοποίησης μηνυμάτων.

Στο παρόν βιβλίο η σχέση κειμένου εικονογράφησης είναι άνιση, με τη δεύτερη να καταλαμβάνει τη μεγαλύτερη έκταση της σελίδας. Η αφήγηση ξεκινά με την παρουσίαση των δύο χαρακτήρων, οι οποίοι αναπαρίστανται σε μια καθόλα ανθρώπινη δραστηριότητα, να παίζουν ανέμελα με τα αυτοκινητάκια τους (*ανθρωπομορφισμός*). Το κωμικό στο συγκεκριμένο σημείο συνίσταται στη διαταραχή της νόρμας των καταστάσεων, καθώς υφίσταται μια ασύμβατη σχέση φιλίας μεταξύ πρόβατου και λύκου, συνεπιφέροντας *καταστασιακό χιούμορ*, εξαιτίας του αταίριαστου των προσώπων αλλά και των συνηθειών στις οποίες επιδίδονται. Σε λεκτικό επίπεδο, το χιούμορ οφείλεται στο όνομα του χαρακτήρα πρόβατου, ο οποίος αποκαλείται «Μπάμπης ο Μπε».⁹⁷⁵ Το λεκτικό παιχνίδι με την ηχητική επανάληψη του φθόγγου “μπ” δημιουργεί ένα είδος συνήχησης, η *ονοματοποιία*: “Μπε” θυμίζει τον ήχο που παράγει το ζώο και ως σύνολο κάνουν το μήνυμα που κυοφορεί η πρόταση πιο εύληπτο και χιουμοριστικό. Οι παραπάνω τεχνικές θεμελιώνουν την ανατροπή του λογοτεχνικού στερεότυπου για τον κακό λύκο.

Στη συνέχεια ανατρέπεται η συμβατική πορεία ανάγνωσης, καθώς η οπτική τροπικότητα φαίνεται να μιμείται την πορεία ανάγνωσης των κόμικς. Πιο συγκεκριμένα, η εικόνα διαιρείται σε τμηματικά υπο-σύνολα, δίδοντας την αίσθηση αποσπασματικών σκηνών ενός συγκεκριμένου σημείου δράσης. Οι εικόνες διαχωρίζονται η μια από την άλλη με λευκά πλαίσια που παρεμβάλλονται μεταξύ τους, τα οποία ενισχύουν τη χρωματική αντίθεση και καθοδηγούν την εμπλοκή του αναγνώστη με τις απεικονιζόμενες σκηνές. Η εναλλαγή εικονογραφικών κομματιών και κειμενικών αποσπασμάτων αντίστοιχα για την κάθε μία, καταδεικνύεται ως το βασικό δομικό στοιχείο του

⁹⁷⁴ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.2.4). 2, σ. 613.

⁹⁷⁵ Χωρίς σελιδαρίθμηση του βιβλίου, αρχίζω να μετρώ από την πρώτη σελίδα κειμένου. Στο εξής, Τάι-Μαρκ λε Ταν, 2008, ό.π., σ. 1.

συγκεκριμένου έργου. Ωστόσο, στην πρώτη αποσπασματική εικόνα δεν υπάρχει συνοδευτική κειμενική περιγραφή με αντίκτυπο την προσκόλληση του αναγνώστη στην οπτική τροπικότητα, όπου σημειώνει την εμφάνισή του ένα σύννεφο με νότες. Το στοιχείο αυτό λειτουργεί ως *υπερ-μεσικό* σχόλιο και ο αναγνώστης αναγκάζεται να παλινδρομήσει στα εσώφυλλα του βιβλίου, όπου και το πρωτοσυνάντησε με τη μορφή οπτικο-λεκτικού σχόλιου. Η συγκεκριμένη τεχνική λειτουργεί παιγνιωδώς αλλά και χιουμοριστικά, διότι το μυστικό αναφορικά με το σχόλιο του αφηγητή, συνίσταται στην αποκωδικοποίηση της σύμβασης με τις νότες συσχετίζοντάς την με την ηχογόνο πηγή, συγκεκριμένα το προβάτακι. Η *λύση της ασυμβατότητας* θα προκληθεί από τη συνέχεια της αφήγησης, καθώς γράφεται «*Τι στο καλό, ποιος έκανε πριτς;*».⁹⁷⁶ Στο σημείο αυτό ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι η σύμβαση με τις νότες αποσκοπεί να προσδιορίσει την ηχηρή έξοδο εντερικών αερίων από τον πρωκτό του ζώου. Η εύστοχη αποκωδικοποίηση των παραπάνω συμβάσεων αποκαλύπτει το «μυστικό» που λανθάνει η αφήγηση, σύμφωνα με τις συμβάσεις πρόκειται για την πληροφορία ενός πρόβατου που “πέρδετα” συνεχώς. Το *ταμπού/σκατολογικού* περιεχομένου χιούμορ προκαλεί την ανατροπή του λογοτεχνικού στερεότυπου για τον κακό λύκο, καθώς απομυθοποιείται ως φοβικό ερέθισμα.

Όταν σημειώνεται αλλαγή επεισοδίου ή τόπου δράσης, η εικόνα βαθμιαία μεγαλώνει και η παρουσία του λευκού πλαισίου γύρω από αυτήν περιορίζεται με την πρώτη να καταλαμβάνει τη μεγαλύτερη επιφάνεια της σελίδας, χωρίς συνοδεία κειμένου. Τα σημεία αυτά είναι σκηνές ανέμελου παιχνιδιού ανάμεσα στους άλλοτε αντίμαχους σε ένδειξη παραδειγματικής συμφιλίωσης και κατάργησης διακρίσεων πάσης φύσεως διαφορετικότητας. Σε σχέση με το τελευταίο, θα θέλαμε να αναφερθούμε στη λειτουργία του χρώματος και να επισημάνουμε την επιλογή του εικονογράφου για τη διατήρηση των χρωματικών επιλογών σε μαύρο για το λύκο και λευκό για το πρόβατο. Με τον τρόπο αυτό και στο πλαίσιο συνύπαρξης των ηρώων η αφήγηση υπογραμμίζει με χιουμοριστικό το ζήτημα των φυλετικών στερεοτύπων. Οι εναλλαγές στις *γωνίες λήψης* των σκηνών σε κοντινά και μακρινά πλάνα για τον εκάστοτε ήρωα ή και πανοραμικά για τις σκηνές παιχνιδιού, προσφέρουν μια πολυπρισματική προσέγγιση και συναισθηματικές εναλλαγές, οι οποίες καθοδηγούν κάθε φορά τον αναγνώστη σε διαφορετικά σημεία εμπλοκής και θέσης ταύτισης. Με αυτόν τον τρόπο η εικονογράφηση με τη συνδρομή του *ταμπού χιούμορ* του κειμένου, ανατρέπει το στερεότυπο του κακού λύκου, διατηρώντας,

⁹⁷⁶ Τάι-Μαρκ λε Ταν, 2008, ό.π., σ. 2.

ωστόσο, τις ισορροπίες χωρίς να γέρνει ο ιδεολογικός “ζυγός” σε βάρος του άλλου χαρακτήρα.

Το κωμικό αποτέλεσμα ενισχύεται από τις παράλογου τύπου δικαιολογίες που μηχανεύεται το προβατάκι, με σκοπό να αποκρύψει την υπαιτιότητά του για την αφόρητη δυσοσμία και το συνοδευτικό ήχο που παράγει. Αρχικά, επικαλείται την ταπετσαρία τοίχου που ξεκόλλησε, έπειτα τα λουλούδια που ανθίζουν και στη συνέχεια έναν τυφλοπόντικα που σκάβει στο χώμα. Το χιούμορ εντοπίζεται σε λεκτικό επίπεδο, καθώς πρόκειται για την «*παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής*», δεδομένου ότι η αμφισύνδεση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο αίτιο βρίσκονται σε ασύμβατη σχέση μεταξύ τους. Το κωμικό επιτείνεται από τα στοιχεία *υπερβολής* στην εικονογραφική απόδοση των κινήσεων των χαρακτήρων και τη συνύπαρξη συμβάσεων από τα κόμικς, όπως αστεράκια για τα χτυπήματα, ελικοειδείς και τεθλασμένες γραμμές για τα χοροπηδητά και ευθείες για την κίνηση.

Η *επιλογή κλεισίματος* της ιστορίας αποτελεί μια αναπάντεχη εξέλιξη, καθώς ο «Λύκος ο Λουδοβίκος» αντιλαμβανόμενος τι του συμβαίνει αισθάνθηκε την οικειότητα να πράξει το ίδιο με το φίλο του. Η αντίδραση, όμως, του «Μπάμπη του Μπε» αποτελεί *έκπληξη*, διότι θίγεται με τη συμπεριφορά του φίλου του και σε μια προσπάθεια υπόδειξης καλών τρόπων αυτοαναιρείται, καθώς αποβάλλει εντερικά αέρια. Σε αντικατάσταση τίτλων τέλους, οι δημιουργοί του βιβλίου επιλέγουν την εικονογράφιση μιας σκηνής που αναπαριστά τους δυο ήρωες σε διαμάχη “εκκένωσης αερίων”. Με αυτήν την *σκατολογικού* τύπου επιλογή σε ένδειξη απαξίωσης κάθε είδους διαμάχης, παρωδείται τόσο το λογοτεχνικό στερεότυπο του κακού λύκου όσο και αυτό του καλοκάγαθου λευκού πρόβατου.

5.2.2.5 Ρώσση – Ζαΐρη, Ρ., *Πότε μη Δώσεις Μπισκοτάκι σε Λυκάκι*, (2010)

Το χιουμοριστικό εικονογραφημένο βιβλίο της Ρένας Ρώσση-Ζαΐρη *Πότε μη Δώσεις Μπισκοτάκι σε Λυκάκι*,⁹⁷⁷ αποτελεί ένα είδος σύγχρονης παιδικής ποίησης.⁹⁷⁸ Η συγγραφέας μέσω του ποιητικού λόγου αποσκοπεί να διασκεδάσει τα παιδιά και από το

⁹⁷⁷ Ρώσση – Ζαΐρη, Ρ. (Κείμε.), Γούσης, Σπ. (Εικ.), *Πότε μη Δώσεις Μπισκοτάκι σε Λυκάκι*, Αθήνα: Άγκυρα, 2010.

⁹⁷⁸ Για τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης παιδικής ποίησης, βλ. αναλυτικά, Καρακίτσιος, Α., *Σύγχρονη Παιδική Ποίηση*, 2002γ, Αθήνα & Θεσ/νίκη: Σύγχρονοι Ορίζοντες, σσ. 309-335.

παιχνίδι των ήχων και των λέξεων⁹⁷⁹ να τα ευαισθητοποιήσει απέναντι στο λογοτεχνικό στερεότυπο του «κακού» λύκου.

Ξεκινώντας την ανάλυσή μας από τις παρακείμενες συμβάσεις του τίτλου, της εικονογράφησης, του εξώφυλλου, αλλά και του οπισθόφυλλου γίνεται ξεκάθαρο το θεματικό μήνυμα του ποιήματος. Πιο συγκεκριμένα, από τον τίτλο πληροφορούμαστε ότι πρόκειται για μια ιστορία με ένα μικρό λυκάκι. Το παράλογο στοιχείο ενός “μπισκότου” εξάπτει τη φαντασία των ανήλικων αναγνωστών, αναφορικά με το τι είδους συνέπειες μπορεί να έχει στο μυθοπλαστικό σύμπαν ένα “μπισκοτάκι”. Επίσης, γίνεται χρήση *υποκοριστικών*, λυκ-άκι, μπισκοτ-άκι, που παραπέμπουν στον παιδικό τρόπο ομιλίας και το *ομοιοτέλετο* της κοινής κατάληξης -άκι, μετατρέπει το μήνυμα της πρότασης σε πιο εύληπτο και χιουμοριστικό. Στην εικονογράφηση του εξώφυλλου, παρατηρούμε την παρουσία γνώριμων λογοτεχνικών προσώπων, όπως της «Κοκκινোসκουφίτσας» και των «Τριών Γουρουνιών». Οι χαρακτήρες αυτοί λειτουργούν ως *δι-εικονικοί υπαινιγμοί* στα κλασσικά παραμύθια από τα οποία οφείλει της καταβολές του το αρνητικό στερεότυπο του κακού λύκου. Τι σχέση, όμως, μπορεί να έχει ο «Μεγάλος, Κακός Λύκος», με ένα «μικρό λυκάκι»; Από τις παραπάνω συμβάσεις κατασκευάζονται οι θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης και γίνεται αντιληπτό το χιουμοριστικό ύφος του ποιήματος. Η πρόθεση της συγγραφέως να αφηγηθεί ένα ποίημα με σκοπό την αποκατάσταση του «κακού λύκου, επιβεβαιώνεται από το *λειτουργικό παρακείμενο* του οπισθόφυλλου, το οποίο φαίνεται να στοχεύει στον ενήλικα συν-αναγνώστη, ενδεχομένως, και καταναλωτή. Στο σημείο αυτό συνοψίζεται τόσο το περιεχόμενο της αφήγησης όσο και η πολυχρηστικότητα του συγκεκριμένου βιβλίου, καθώς σημειώνεται πως περιέχει CD, «*Διασκεδαστικές λυκο-ασκήσεις*» και συμβουλές για γονείς.

Η ποιητική γραφή είναι σε τρίτο και πρώτο πρόσωπο. Σημειώνεται παράλογη χρήση των λέξεων, με κύριο χαρακτηριστικό αυτό της ομοιοκαταληξίας σε -άκι και -ίτσα, που σε φωνολογικό επίπεδο παραπέμπουν στην ατελή και ανώριμη άρθρωση του παιδικού λόγου. Η παιδοκεντρική διάσταση του ποιήματος, υπογραμμίζεται από την άμεση αναφορά του αφηγητή στον αναγνώστη, «*άκουσε καλό παιδάκι*» ή και με την υποβολή ερωτήσεων προβληματισμού: «*Ξέρεις τι να κάνεις, καλό παιδάκι, για να βοηθήσεις το λυκάκι;*». «*Είναι άδικο, τι φταίει ο φτωχός, σε κάθε παραμύθι να είναι ο κακός;*». «*Γιατί λύκος να φάει τη γιαγιά, κι όχι μια αλεπού πορτοκαλιά;*». Τα ερωτήματα που τίθενται λειτουργούν *διακειμενικά*, με σκοπό να διεγείρουν την κριτική σκέψη του αναγνώστη και

⁹⁷⁹ Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α΄, Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1999, σσ. 43-54.

να παρωδήσουν το στερεότυπο του πιο δυσφημισμένου «Άλλου» των παραμυθιών, του «κακού» λύκου, *«Γιατί τα Κατσικάκια λύκος να καταπιεί.....Έχει φάει λύκος παραμυθά; Γιατί τόση αδικία πια;»*.⁹⁸⁰

Το χιούμορ βασίζεται στη λειτουργία της παρωδίας και στο αστείο περιεχόμενο ενός μπισκότου, που αν γευθεί το καλό λυκάκι, θα προκαλέσει ασύμβατες, σε πραγματολογικό επίπεδο, συνέπειες, *«Θα τραβάς τα σγουρά σου τα μαλλιά»*. Το συνεχές παιχνίδισμα των λέξεων και η ανάπτυξη ηχητικών και ρυθμικών διαστάσεων της γλώσσας, καταλύει τη δυνατότητα ερμηνείας της αιτιακής σχέσης ανάμεσα στο «λυκάκι» και το «μπισκοτάκι». Τα συγκεκριμένα *γνωστικά σχήματα* βρίσκονται σε ασύμβατη σχέση μεταξύ τους και η τεχνική αυτή διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον των μικρών παιδιών, ελπίζοντας στις επόμενες σελίδες να καταφέρουν να την επιλύσουν. Ωστόσο, η ασυμβατότητα δεν επιλύεται απλώς, αλλά ενισχύεται, πολλαπλασιάζοντας τη χιουμοριστική και περιπαιχτική διάσταση του βιβλίου, διότι κατά το κείμενο *«Κι αν θες να μάθεις το γιατί, το βιβλίο διάβασε από την αρχή!»*.⁹⁸¹

Το συγκεκριμένο ανάγνωσμα χαρακτηρίζεται για την πολυεπίπεδη ευχαρίστηση που προσφέρει, όπου κάθε επόμενη ανάγνωση αποτελεί και μια νέα, πρωτότυπη εμπειρία. Πιο συγκεκριμένα, προσφέρεται για ακρόαση, χωρίς τη διαμεσολάβηση του ενήλικα συναναγνώστη, αφού η αγορά του βιβλίου συνοδεύεται από CD, το οποίο περιέχει τρία είδη διαφορετικής ακρόασης του ποιήματος (1.αφήγηση, 2.τραγούδι, 3.μουσική χωρίς λόγια-πρόσκληση για προσωπική τραγουδιστική ερμηνεία του παιδιού). Επίσης, από ακροατής, ο ανήλικος αναγνώστης ανάγεται και σε συμπαίκτης αναφορικά με τις δραστηριότητες που διαθέτει το βιβλίο, με τίτλο *«Παίζοντας με τους λύκους»*.⁹⁸² Οι συγκεκριμένες δραστηριότητες υποβάλλουν τον αναγνώστη σε μια διαπροσωπική σχέση αλληλεπίδρασης με το μικρό λυκάκι, τον πρωταγωνιστή της ιστορίας. Από την παιγνιώδη αλληλεπίδραση με το πρόσωπο αυτό και με διακειμενικές συνδέσεις με τη λογοτεχνική παράδοση, ο εννοούμενος αναγνώστης-παίχτης, κατορθώνει να απομυθοποιήσει το φοβικό ερέθισμα του «κακού» λύκου.

Στο τέλος του βιβλίου, παρατίθενται σημαντικές πληροφορίες για τη λογοτεχνική και παιδαγωγική αξία της ποίησης, που στοχεύουν στο *διττό αναγνωστικό κοινό*, συγκεκριμένα τους γονείς και τους εκπαιδευτικούς. *«Η ποίηση αγγίζει το παιδί και μπορεί*

⁹⁸⁰ Χωρίς σελιδαρίθμηση του βιβλίου, αρχίζω να μετρώ από την πρώτη σελίδα κειμένου. Στο εξής, Ρώσση – Ζαΐρη, Ρ., 2010, ό.π., σσ. 6, 10, 13, 14.

⁹⁸¹ Ο.π., σ. 16.

⁹⁸² Ο.π., σ. 19-29.

να το ευαισθητοποιήσει οικολογικά, να το βοηθήσει να απενοχοποιήσει αρνητικά πρότυπα (λύκος), να ανατρέψει το ρόλο του κακού, συμβάλλει στην κατανόηση της διαφορετικότητας».⁹⁸³

5.2.3 Αγάπη

Η παρούσα τρίτη θεματική κατηγορία που διαμορφώθηκε, πραγματεύεται το ζήτημα της αγάπης και του έρωτα ως παράμετρο της διαπροσωπικής σχέσης των δύο φύλων. Ο λύκος αποτελεί τον πιο δυσφημισμένο λογοτεχνικό χαρακτήρα και γι' αυτό πιστεύουμε έχουν γραφτεί τόσα βιβλία αποκατάστασης του στερεοτυπικού του χαρακτήρα.⁹⁸⁴ Μεταξύ των άλλων αρνητικών ιδιοτήτων που του έχουν αποδοθεί καταφάσκει και αυτό του «αχαλίνωτα σεξουαλικού», του επικίνδυνου αρσενικού και ως εκ τούτου τον «εκτός πολιτισμού» που διέπεται από «σεξουαλικές παρορμήσεις»⁹⁸⁵ και ζώωδη ένστικτα.⁹⁸⁶

Οι απόψεις αυτές οφείλουν τις καταβολές τους στις απαρχές της προφορικής διάδοσης του παραμυθιού της *Κοκκινোসκουφίτσας*, ενός παραμυθιού που γράφτηκε, μεταγράφηκε και προσαρμόστηκε πάμπολλες φορές στις ιδεολογικές και παιδαγωγικές σκοπιμότητες της εκάστοτε εποχής.⁹⁸⁷ Ο Delarue (1956) διέσωσε καταγράφοντας μία προφορική παραλλαγή του παραμυθιού της *Κοκκινোসκουφίτσας* το 1885, υπό τον τίτλο *Το Παραμύθι της Γιαγιάς*.⁹⁸⁸ Στην ιστορία αυτή μεταξύ του κανιβαλιστικού μοτίβου της ανθρωποφαγίας⁹⁸⁹ καταγράφεται και αυτό της εκούσιας ερωτικής συνεύρεσης της

⁹⁸³ Ό.π., σ. 30.

⁹⁸⁴ Beckett, S., *Recycling Red Riding Hood*, New York & London: Routledge, 2002, σ. 156.

⁹⁸⁵ Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σσ. 118-119.

⁹⁸⁶ Η Beckett αναφέρεται σε παραδείγματα διασκευών της *Κοκκινোসκουφίτσας*, μέσα από τα οποία κάνει λόγο για κακοποίηση (abuse) και βιασμό (rape) της νεαρής ηρωίδας. Beckett, S., 2002, ό.π., σσ. 43, 49, 52-53, 151.

⁹⁸⁷ Ό.π., «Introduction», σσ. xv-xxii.

⁹⁸⁸ Delarue, P., Austin, E., Warren, Ch., *The Borzoi Book of French Fairy Tales*, New York: Alfred A. Knopf, 1956/1968, στο Zipes, J., *Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, New York: Routledge, 1993b, σ. 21.

⁹⁸⁹ Η Κοκκινোসκουφίτσα τρώει από το κρέας της γιαγιάς, πίνει από το αίμα της και επιβάλλεται από το λύκο σε τελετουργική διαδικασία αφαίρεσης των ρούχων της. Ξεπερνά τις αναστολές της, αφού η μαμά και η γιαγιά δεν την βλέπουν πια και εν συνεχεία, πλαгиάζει εκούσια με το λύκο, από τον οποίο ζητά να τη «φάει». Delarue, P., 1956/1968, ό.π. Ο Zipes εξετάζοντας την εικονογράφηση της σκηνής, με το λύκο και την Κοκκινোসκουφίτσα ξαπλωμένους στο κρεβάτι της γιαγιάς, από το παραμύθι του Perrault, σε εικονογράφηση του Montresor, διαπιστώνει ότι υπάρχει ένας υπονοούμενα διάχυτος ερωτισμός στη συγκεκριμένη σκηνή. Zipes, J., «A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations», *The Lion and the Unicorn*, vol. 7/8, 1983/1984, σσ. 84, 90.

Κοκκινοσκουφίτσας με το λύκο. Παρόλο που τα συγκεκριμένα μοτίβα δεν ενσωματώθηκαν στις παραμυθιακές εκδοχές των Perrault (1697) και Grimm (1812),⁹⁹⁰ που είναι και οι πιο διαδεδομένες, οι σεξουαλικοί συμβολισμοί, αποτελούν αντικείμενο ψυχαναλυτικής προσέγγισης, ως στοιχεία κωδικοποιημένης πρωτόγνωρης ερωτικής εμπειρίας μιας έφηβης. Ο Bettelheim (1995) υποστηρίζει ότι πίσω από το συμβολικό παραπέτασμα της εξαπάτησης της αφελούς παιδούλας από τον πονηρό λύκο, λανθάνει η παράμετρος της σεξουαλικότητας. Η απειλή του «καταβροχθισμού» και ο κίνδυνος για την *Κοκκινοσκουφίτσα* είναι η ερωτική αποπλάνηση για την οποία δεν είναι αρκετά ώριμη συναισθηματικά.⁹⁹¹ Σε όποια μεταγραφή και διασκευή, αν ανατρέξει κανείς, των παρελθόντων ετών το ηθικό δίδαγμα ήταν κοινό, «τα μικρά κορίτσια πρέπει να ακούνε πάντα τη μαμά τους».⁹⁹²

Στο υποκεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε ένα εικονογραφημένο μικροαφήγημα της πρόσφατης εποχής και θα ιχνηλατήσουμε τις παραμέτρους της αγάπης και του ερωτικού στοιχείου και πώς αυτές εκφράζονται ως ιδεολογικές συνιστώσες των έμφυλων συμπεριφορών. Επίσης, θα εξετάσουμε εάν οι θέσεις που εκπροσωπούν απηχούν στις σύγχρονες απόψεις των έμφυλων ταυτοτήτων, εάν ανατρέπεται ή ενισχύεται το λογοτεχνικό στερεότυπο του κακού λύκου και ποιες είναι οι λειτουργίες του χιούμορ στο περιεχόμενό τους.

5.2.3.1 Παπανικολάου, Κ., *Ο Λύκος ο Νίκος και η Προβατίνα η Ματίνα*, (2006)

Στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο της Κατερίνας Παπανικολάου, *Ο Λύκος ο Νίκος και η Προβατίνα η Ματίνα*⁹⁹³ τα θετικά πρόσημα αναμειγνύονται με τα αρνητικά προκαλώντας μία σύγχυση αναφορικά με τις σκοπιμότητες του πρωταγωνιστή λύκου. Η αφήγηση παραπέμπει υπαινικτικά στο μύθο του Αισώπου, *Ο Λύκος και το Πρόβατο*, όπου

⁹⁹⁰ Zipes, J., 1993, ό.π., σσ. 21-37.

⁹⁹¹ Bettelheim, *Η Γοητεία των Παραμυθιών*, Αθήνα: Γλάρος, 1995, σσ. 245-250.

⁹⁹² Μουλά, Ε., «Όταν η Κοκκινοσκουφίτσα Ξεστράτισε από το Μονοπάτι... των Αδελφών Grimm και Ακολούθησε Εκείνο των Κόμικς – Συμβατικές και Ανατρεπτικές Πορείες του Γνωστού Παραμυθιού σε Σύγχρονα Κόμικς», *Διαδρομές*, 2014, σσ. 8-26.

⁹⁹³ Παπανικολάου, Κ., (Κείμε.), Ελευθερίου, Β., (Εικ.), *Ο Λύκος ο Νίκος και η Προβατίνα η Ματίνα*, Αθήνα: Δίπτυχο, 2006.

ο λύκος αν και τραυματισμένος συνεχίζει να αποτελεί απειλή για το πρόβατο.⁹⁹⁴ Ακόμη και στην περίπτωση που τα παιδιά δεν αποτελούν γνώστες του παραπάνω μύθου, είναι σε θέση να γνωρίζουν ότι ο λύκος και το πρόβατο βρίσκονται σε ανταγωνιστική σχέση μεταξύ τους.

Η αφήγηση χαρακτηρίζεται από αρκετές μεταφορές και σε ορισμένες περιπτώσεις καθίστανται εξαιρετικά αδιευκρίνιστες οι αντικειμενικές προθέσεις του λύκου για την προβατίνα. Τα λεγόμενα του λύκου αμφιταλαντεύονται μεταξύ σφοδρού έρωτα και αβάσταχτης πείνας, κατασκευάζοντας ένα αντιθετικό δίπολο μεταξύ άγριου, σαρκοβόρου θηρίου και ερωτευμένου ανθρωπόμορφου λύκου. Λαμβάνοντας υπόψη τα όσα αναφέραμε νωρίτερα στην εισαγωγή της ενότητας αυτής, πιθανόν οι παραπάνω αντιθετικές απόψεις να αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Η *οπτική γωνία* της προβατίνας είναι πιο ξεκάθαρη σε σχέση με του λύκου, καθώς η ίδια τον αντιμετωπίζει αποκλειστικά ως απειλή. Ο προβληματισμός και ο στιγμιαίος κλονισμός της αβεβαιότητας φαίνεται πως είναι στη συνειδητή πρόθεση του αφηγητή, καθώς οι ερωτήσεις που θέτει στο κείμενο φαίνεται να υπογραμμίζουν απευθείας την κρίση του εννοούμενου αναγνώστη. *«Ποια είναι η αλήθεια και ποιο το ψέμα;»*⁹⁹⁵ Τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας είναι ασαφή, ωθώντας τον αναγνώστη να παρατηρήσει τη γόνιμη σύζευξη των δύο κόσμων που μαζί κατασκευάζουν έναν τρίτο. Έτσι, ο αναγνώστης εμβάλλεται σε ένα παιχνίδι διευθέτησης και διεκπεραίωσης των συγκεκριμένων ορίων. Κατά αυτόν τον τρόπο ωθείται να αντιληφθεί τη σχετικότητα που διέπει τόσο τις δομές της αφήγησης όσο και τις αξίες της πραγματικότητας.⁹⁹⁶ Η ανατροπή του ιδεολογικού στερεότυπου για το λύκο, ενδεχομένως επιτυγχάνεται μέσα από τον ίδιο τον κλονισμό των μυθοπλαστικών πραγματικοτήτων.

Το λεκτικό και το οπτικό παρακείμενο γνωστοποιούν την παρουσία των δύο προσώπων, παρακινώντας την περιέργειά τους αναφορικά με το είδος σχέσης που μπορεί να συνδέει τους συγκεκριμένους χαρακτήρες. Τα οπτικά σύμβολα της καρδούλας, που απεικονίζονται εγγύτερα του λύκου, συνιστούν μία αυθαίρετη σύμβαση την οποία, ωστόσο, είναι σε θέση να αποκωδικοποιήσουν οι νεαροί αναγνώστες, ως οπτικό υπαινιγμό εκδήλωσης αγάπης. Τα πρόσωπα απεικονίζονται στραμμένα προς αντίθετες

⁹⁹⁴ Ο συγκεκριμένος μύθος καταλήγει στο εξής ηθικό δίδαγμα: *«Κακούργο (άνδρα) που υποκρίνεται το θύμα μη λυπάσαι! Αλλιώς προτού το αντιληφθείς εσύ το θύμα θα'σαι»*. Κυριαζής, Ι., *100 Μύθοι του Αισώπου: Έμμετρη Απόδοση*, Αθήνα: 2013 (e-book). <http://100mythoi.blogspot.gr>.

⁹⁹⁵ Με αριθμηση του βιβλίου. Στο εξής, Παπανικολάου, Κ., 2006, σ. 22.

⁹⁹⁶ Οικονομίδου, Σ., 2011, ό.π., σ. 39.

κατευθύνσεις, οπτικοποιώντας το διπολικό χάσμα μεταξύ τους και το ασύμβατο μιας πιθανής «ερωτικής» σχέσης, που η φύση τους θέλει να αποτελούν μέρος της διατροφικής αλυσίδας. Η σημειολογία του χρώματος διευκολύνει στη χαρακτηρισολογική πρόσληψη των ηρώων, με το λευκό της προβατίνας να εκλαμβάνεται ως *οπτική μεταφορά* της αγνότητας και αντίστοιχα, το μαύρο για το λύκο να καταφάσκει το αρνητικό του στερεότυπο. Το όνομα του λύκου λειτουργεί, επίσης, ως χαρακτηρισολογικό σχόλιο. Αφενός το όνομα Νίκος διαχωρίζει το λύκο του παραμυθιού από τον ανώνυμο ομόλογό του, το «Μεγάλο Κακό Λύκο», αφετέρου οι λαϊκές παραδόσεις θέλουν το συγκεκριμένο όνομα να αποτελεί συνώνυμο του πρώτου.⁹⁹⁷

Η αφήγηση, αρχικά, δίνει την εντύπωση ότι ο λύκος επιδιώκει να θηρεύσει πρόβατα. Ωστόσο, στη συνέχεια ερωτεύεται την προβατίνα και εξομολογείται την επιθυμία του να την παντρευτεί. Η Ματίνα-η προβατίνα εκλαμβάνει την πρόταση γάμου ως πρόταση σε δείπνο, με κυρίως πιάτο τον εαυτό της. Πιστεύει πως ο λύκος χρησιμοποιεί το γάμο ως δέλεαρ προκειμένου να την παραπλανήσει και μετά να τη φάει. Ο λύκος του παραμυθιού, σύμφωνα με τα λεγόμενά του και τις πράξεις του εκλαμβάνεται περισσότερο ως ερωτευμένος άνδρας, «Έλα, δώσε μου το χέρι να σε σώσω. Σ' αγαπώ! Και βασίλισσα θα γίνεις μες το πράσινο το δάσος αν εγώ σε παντρευντώ». Ωστόσο, η *φωνή* του αφηγητή υποσκάπτει την ειλικρίνεια των λεγόμενων του, «Και τα σάλια τρέχανε κι απ' την πείνα την πολύ, η κοιλιά του σαν τρελή έπαιζε το μαντολίνο».⁹⁹⁸ Τελικά, ο λύκος είναι αυτός που γίνεται θύμα εξαπάτησης, πιστεύοντας ότι η Ματίνα αφήνοντάς την ελεύθερη σκοπεύει να ετοιμαστεί για νύφη. Η σκηνή όπου ο ίδιος την περιμένει ντυμένος σαν γαμπρός συνοδεύει ανθοδέσμης,⁹⁹⁹ με τη νύφη να μην καταφτάνει ποτέ, παραπέμπει σε στήσιμο στα σκαλιά της εκκλησίας. Η παρούσα σκηνή επιτυγχάνει τη *γελοιοποίηση* του λύκου καθοδηγώντας την πρόσληψή του, περισσότερο ως ευκολόπιστου και αφελή παρά κακού λύκου.

Η αφήγηση φέρει μία αλληγορική διάσταση που απηχεί στις σύγχρονες φεμινιστικές απόψεις για τη γυναίκα. Συγκεκριμένα, η Ματίνα υποστασιοποιεί τη δυναμική και

⁹⁹⁷ Στις λαϊκές αφηγήσεις και στους μύθους του Αισώπου το στερεότυπο του λύκου παρουσιάζεται ως του αλόγιστα κακού και αργόστροφου ζώου. Η Γιαννικοπούλου αναφέρει ότι, «Ακόμη, κι ο χαρακτηρισμός κάποιου ως λύκου μόνο κολακευτικός δεν μπορεί να θεωρηθεί ή κακό τον λένε ή κουτό». Γιαννικοπούλου, Α., 2001, ό.π., σ. 132. Η ίδια παραπέμπει στην Κλιάφα, η οποία σημειώνει ότι στα καμποχώρια της Θεσσαλίας, αποκαλούν κυρ-Νικολό όποιον άνδρα είναι «κουτός και μπουταλάς». Κλιάφα, Μ., (Κείμε.), Βαλάσης, Δ., (Εικ.), *Παραμύθια της Θεσσαλίας*, Αθήνα: Κέδρος, 1986, σ. 33. Γιαννικοπούλου, Α., 2001, ό.π., υποσ. 12.

⁹⁹⁸ Παπανικολάου, Κ., 2006, σ. 20.

⁹⁹⁹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.3.1). 1, σ. 613.

ανεξάρτητη γυναίκα, που επιλέγει τις χαρές της ελευθερίας. Απομακρύνεται από το κοπάδι, το οποίο πιθανόν συμβολίζει την αμόρφωτη μάζα, χωρίς να φοβάται αν εκτίθεται σε κινδύνους,¹⁰⁰⁰ «μα δεν είναι και κουτή, καμιά χαζοπροβατίνα».¹⁰⁰¹ Η θηλυκή εκπρόσωπος δεν αποσκοπεί σε ένα γάμο προκειμένου να καταξιωθεί, αλλά περνά στον αντίποδα, καθώς αντιλαμβάνεται τον εαυτό της μέσα σ' αυτόν, ως «πρόβατο επί σφαγής». Σύμφωνα με την προσέγγιση, όμως, αυτή η ιδεολογική μετακίνηση είναι σε βάρος του ανδρικού φύλου. Γεγονός που ενισχύεται από τα χαρακτηριστικά σχόλια του αφηγητή, σύμφωνα με τα οποία σημειώνεται μία φανερή διάκριση εξύψωσης της γυναίκας/προβατίνας έναντι του άνδρα/λύκου. Πιο συγκεκριμένα, για τη γυναίκα σημειώνεται: «άσπρη», «αφράτη», «τσαχπίνα», «έξυπνη», τολμηρή, «φίνα», «νόστιμη». Ενώ για τον άνδρα, ο μοναδικός και στερεοτυπικός προσδιορισμός είναι αυτός του «κακάσχημου».

Ο έμμετρος ποιητικός λόγος που χαρακτηρίζει την αφήγηση και τα λεκτικά παιχνίδια του κειμένου επισκιάζουν τις σκηνές τρόμου και εκφοβισμού. Διακρίνουμε *ομοιοτέλετο* σε ποικίλους λεκτικούς συνδυασμούς που παράγουν ηχητικότητα και έτσι τα μηνύματα μεταδίδονται αποφορτισμένα και με χιουμοριστική διάθεση. Διαπιστώνεται, επίσης, η κυριολεκτική πρόσληψη μεταφορικών εκφράσεων, «*αφού την τελευταία τη στιγμή απ' του λύκου τις δοντάρες γλίτωσε η καψερή*».¹⁰⁰² Ο λύκος σε ένδειξη φλερτ και κολακείας αποκαλεί τη Ματίνα, «*νόστιμή μου προβατίνα*». Πρόκειται για μία μεταφορική έκφραση της καθομιλουμένης, η οποία χρησιμοποιείται εδώ σε επίπεδο *υπερκυριολεξίας* καταστρατηγώντας, έτσι, *τους σημασιολογικούς περιορισμούς επιλογής*. Επίσης, διακρίνεται η τεχνική της *υπερβολής*, με τη *συσσώρευση παραπλήσιων σημασιολογικά λέξεων*, «*Σουρούπωσε και νύχτωσε, έφεξε και ξαναβράδιασε, ξημέρωσε και έδυσε και βγήκε το φεγγάρι*».¹⁰⁰³ Εν προκειμένω, η τεχνική της υπερβολής χρησιμοποιείται με σκοπό να αποδοθεί το μεγάλο χρονικό διάστημα που χρειάστηκε να περιμένει, μάταια, ο λύκος την προβατίνα να φανεί. Αξίζει να επισημάνουμε ότι η εικονογράφηση της σκηνής αυτής, έχει περιοριστεί και συρρικνωθεί στο κάτω μέρος της σελίδας εντός ενός πολύ μικρού πλαισίου. Με αυτόν τον τρόπο ο εικονογράφος, προσπαθεί να αποδώσει οπτικά την αποδυνάμωση του φοβικού ερεθίσματος του λύκου και την αίσθηση ανωτερότητας του

¹⁰⁰⁰ Γνώστη η μεταφορική ρήση από την Αγία Γραφή, «*Ιδού σας αποστέλλω ως πρόβατα εν μέσω των λύκων*», Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, 10:16. Μεταφορικές εκφράσεις της καθομιλουμένης «*Το προβατάκι που απομακρύνεται από το κοπάδι το τρώει ο λύκος*» ή το «*Μαύρο πρόβατο*», ο περιθωριακός και αντισυμβατικός χαρακτήρας.

¹⁰⁰¹ Παπανικολάου, Κ., 2006, σ. 22.

¹⁰⁰² Παπανικολάου, Κ., 2006, ό.π., σ. 33.

¹⁰⁰³ Ο.π., σ. 31.

αναγνώστη απέναντι στο απεικονιζόμενο πρόσωπο. Η αποκλιμάκωση της αγριότητας του «κακού» λύκου, επιτυγχάνεται με τη *διακωμώδησή* και εν συνεχεία τη *γελοιοποίησή* του.

Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τον *Πρίγκιπα Βάτραχο* που εικονογραφείται εντός της λίμνης, όταν ο λύκος ζητά σε γάμο τη Ματίνα. Το συγκεκριμένο οπτικό σύμβολο λειτουργεί ως *δεικονικός* υπαινιγμός στο γνωστό παραμύθι και εν προκειμένω, χρησιμοποιείται με σκοπό να *παρωδήσει* το λύκο και, συγκεκριμένα, τη σκηνή του φιλιού. Πολύ σύντομα διαπιστώνεται ότι δεν πρόκειται για μαγεμένο λύκο, αλλά για πραγματικό λύκο, καταλήγοντας σε *ειρωνεία*. Ο τρόπος κλεισίματος της ιστορίας, με τη Ματίνα να επιστρέφει στο μαντρί, «*αφού την τελευταία τη στιγμή απ' του λύκου τις δοντάρες γλίτωσε η καπερή*», καθοδηγεί την αρνητική πρόσληψη των προθέσεων του λύκου. Ωστόσο, κρίνουμε ότι η ανατροπή έχει ήδη επιτευχθεί από την απομυθοποίηση που έχει προηγηθεί.

5.2.4. Μόρφωση

Η τέταρτη θεματική κατηγορία που προέκυψε και αναλύεται στην παρούσα υποενότητα αφορά στην αξία της μόρφωσης και της γενικότερης παιδείας ενός ατόμου, προκειμένου να ενταχθεί και να λειτουργήσει επιτυχώς στην ενήλικη κοινωνία ως εγγράμματος πολίτης. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται το λογοτεχνικό στερεότυπο του λύκου σε τρία χιουμοριστικά εικονογραφημένα μικροαφηγήματα της πρόσφατης εποχής (1998, 2001, 2009). Κοινή ιδεολογική συνισταμένη της θεματικής αυτής είναι η κατάδειξη του πολιτισμού ως μέσου απαγκίστρωσης από στερεότυπα και προκαταλήψεις, που κηλιδώνουν την αντικειμενική κριτική αξιολόγηση. Οι απόψεις αυτές απηχούν στη σύγχρονη κοινωνία, προβάλλοντας αντιλήψεις και μοντέλα ζωής που υπερβαίνουν την πολωτική σύγκρουση μεταξύ καλού και κακού.

5.2.4.1 Μπιε, Π., *Ένας Καλλιεργημένος Λύκος*, (1998)

Στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα του Πασκάλ Μπιε *Ένας Καλλιεργημένος Λύκος*,¹⁰⁰⁴ θίγεται με άμεσο και χιουμοριστικό τρόπο το ζήτημα της κοινωνικής καταξίωσης κάποιου μέσω της μόρφωσης.

¹⁰⁰⁴ Μπιε, Π., (Κείμε. & Εικ.), *Ένας Καλλιεργημένος Λύκος*, (A Cultivated Wolf), Μπλουμ, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Ζεβρόδειλος, 1998, (Montpellier: Siphano Picturebooks).

Ο τίτλος συνδυαστικά με την εικονογράφηση του εξώφυλλου, αποκαλύπτει το ενάρτετο πορτραίτο ενός εξανθρωπισμένου λύκου, ο οποίος εικονογραφείται να φοράει γιλέκο και “διανοουμενίστικα γυαλιά”, ενώ διαβάζει βιβλίο. Η συγκεκριμένη εικονογραφική αναπαράσταση λειτουργεί ως *δι-εικονική παρωδία* του άλλοτε κακού αντιήρωα. Αξίζει να αναφέρουμε ότι τα εκδοτικά στοιχεία του βιβλίου, έχουν ενταχθεί οργανικά στην εικονογράφηση του εξώφυλλου και συγκεκριμένα πάνω στο βιβλίο που διαβάζει ο κεντρικός ήρωας. Η συγκεκριμένη σύμβαση λειτουργεί παιγνιωδώς και χιουμοριστικά, καθώς μετέχει ταυτόχρονα δύο επιπέδων, του βιβλίου-πλαίσιου και του βιβλίου-ένθετου.

Η αφήγηση ξεκινά με το λύκο να βρίσκεται σε απεγνωσμένη αναζήτηση για τροφή. Σε μια εξωκειμενική προσέγγιση της αφήγησης στο σημείο αυτό τίγεται έμμεσα το ζήτημα της διαταραχής της οικολογικής ισορροπίας, εξαιτίας της οποίας απειλείται με εξαφάνιση το συγκεκριμένο άγριο ζώο. Σύμφωνα με τις θέσεις πρόσληψης που κατασκευάζει η αφήγηση σε συνδυασμό με την εικονογραφική αναπαράσταση του λύκου στην παρούσα σκηνή, ο κεντρικός ήρωας υποστασιοποιεί τον «Άλλο», το διαφορετικό.¹⁰⁰⁵ Ο λύκος του παραμυθιού ζει στο περιθώριο και βιώνει την κοινωνική απομόνωση εξαιτίας των προκαταλήψεων σε βάρος του, *«Οι άνθρωποι βλέπεις, είχαν γίνει καχύποπτοι....Δεν εμπιστεύονταν πια κανέναν πόσο μάλλον έναν πεινασμένο λύκο. Όχι φαγητό δεν του δίνανε, ούτε καλημέρα, δεν του λέγανε.»*.¹⁰⁰⁶ Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο λύκος της αφήγησης έχει μετατραπεί σε καρικατούρα που είναι αδύνατον να εμπνεύσει τρόμο. Στο πλαίσιο αυτό θεμελιώνεται η ανατροπή του αρνητικού στερεότυπού του.

Στη συνέχεια της αφήγησης, επιφυλάσσεται μια έκπληξη τόσο για το χαρακτήρα λύκο όσο και για τον εννοούμενο αναγνώστη. Ο λύκος σε αναζήτηση τροφής επισκέπτεται την πιο κοντινή φάρμα, *«Όταν έφτασε στο κτήμα πλησίασε πολύ προσεκτικά στο φράχτη και...είδε ένα γουρούνι, ένα παπί και μία αγελάδα να διαβάζουν στη λιακάδα»*.¹⁰⁰⁷ Το κωμικό στο συγκεκριμένο σημείο συνίσταται στην ασυμβατότητα που αναδύεται εξαιτίας της αντίφασης ζώου και ανθρώπινης ζωής, σύμφωνα με τις πραγματολογικές συνθήκες. Η συνέχεια καθίσταται κωμικότερη, καθώς ο λύκος στην προσπάθειά του να φάει κάποιο από τα ζώακια της φάρμας *γελοιοποιείται*, όχι τόσο επειδή δεν καταφέρνει να φάει κάποιο από τα θύματά του όσο από την απαξίωση των ζώων τα οποία «ατάραχα» συνεχίζουν τη

¹⁰⁰⁵ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.4.1). 1, σ. 614.

¹⁰⁰⁶ Χωρίς σελιδαρίθμηση του βιβλίου, αρχίζω να μετρώ από την πρώτη σελίδα κειμένου. Στο εξής, Μπιε, Π., 1998, ό.π., σ. 1.

¹⁰⁰⁷ Ο.π., σ. 4.

μελέτη τους. Πρόκειται για *χιούμορ ανωτερότητας*, καθώς η συμπεριφορά των ζώων γεμίζει το λύκο με αισθήματα κατωτερότητας από το οποίο αντλεί ευχαρίστηση το μικρό παιδί, διότι προκαλεί την αποκλιμάκωση της αγριότητάς του.

Το κωμικό του χαρακτήρα λύκου, αφορά στο γεγονός ότι δεν εκμεταλλεύεται τη σωματική του υπεροχή έναντι των αντιπάλων του, αλλά παρακάμπτει την πείνα του με σκοπό να μορφωθεί, γιατί αυτό που τον ενοχλεί περισσότερο είναι το γεγονός ότι πλήττεται η υπόληψή του ως άγριου κυνηγού. Στη συνέχεια, ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, επιδίδεται σε ένα αγώνα εγγραμματισμού, ο οποίος θα του εξασφαλίσει την κοινωνική του καταξίωση. Από «απαίδευτο» ζώο θα μετατραπεί σε ένα «Καλλιεργημένο Λύκο», ένα αξιοζήλευτο πρότυπο παραμυθά, που αφηγείται ιστορίες, που διασκεδάζει τα άλλα ζώα. Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της αφήγησης, παρακολουθούμε τη σταδιακή μεταμόρφωση του λύκου, ο οποίος εγκαταλείπει την πρωτόγονη απολίτιστη φύση του και καθώς μορφώνεται και εισέρχεται σταδιακά στον πολιτισμένο κόσμο, υφίσταται μετάλλαξη και η εξωτερική του εμφάνιση. Αρχικά, φοράει γυαλιά, στη συνέχεια γιλέκο και τέλος καπέλο. Ωστόσο, η τελευταία εικονογράφηση παραμένει ανοιχτή σε διφορούμενα μηνύματα, καθώς η συγκεκριμένη εικονογραφική αναπαράσταση παραπέμπει στους πρωτόπλαστους. Συγκεκριμένα, η προσφορά ενός κόκκινου μήλου από το γουρουνάκι στο λύκο φέρει συμβολική λειτουργία, σύμφωνα με την οποία υποστασιοποιεί τον πειρασμό αφού παραπέμπει *μετωνυμικά* στο προπατορικό αμάρτημα.

Θα θέλαμε να κλείσουμε την ανάλυση αυτή, με την αναφορά στα εσώφυλλα του συγκεκριμένου βιβλίου, τα οποία επιτελούν αφηγηματική λειτουργία και επηρεάζουν τη συνολική νοηματοδότηση της αφήγησης. Πιο συγκεκριμένα, η αρχική και η τελική ταπετσαρία παρουσιάζουν το πριν και το μετά της ιστορίας, με τη διαφορά, όμως, ότι, ενώ το σκηνικό παραμένει το ίδιο, οι ήρωες αποτυπώνονται σε εντελώς διαφορετικούς ρόλους, αφού η μεσολάβηση της κειμενικής αφήγησης συντελεί στην οριστική αλλαγή της συμπεριφοράς τους.

5.2.4.2 Βαρβαρούση, Λ., *Ένας Πολύ Γλυκός Λύκος*, (2001)

Στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα *Ένας πολύ γλυκός λύκος*,¹⁰⁰⁸ η συγγραφέας Λήδα Βαρβαρούση *επαναχρησιμοποιεί* το αρνητικό στερεότυπο του κακού λύκου, χωρίς,

¹⁰⁰⁸ Βαρβαρούση, Λ. (Κείμε. & Εικ.), *Ένας Πολύ Γλυκός Λύκος*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2001.

ωστόσο, να παραπέμπει σε κάποιο συγκεκριμένο αφετηριακό κείμενο, με σκοπό να το ανατρέψει. Αυτό επιτυγχάνεται μετατοπίζοντας το ιδεολογικό βάρος, που φέρει *μετωνυμικά* ο χαρακτήρας του λύκου, και περνώντας από τη θέση στην αντίθεση κατορθώνει να τον αποκαταστήσει ανάγοντάς τον σε θετικό πρότυπο μάθησης. Η ανατροπή της στερεότυπης εικόνας του πραγματώνεται με τις τεχνικές του χιούμορ, μέσω των οποίων η δημιουργός κατορθώνει να σκιαγραφήσει το ανανεωμένο προφίλ του σε μια διασκεδαστική ιστορία για μικρά παιδιά.

Η απόκλιση του καλού του χαρακτήρα δηλώνεται από τον τίτλο της αφήγησης, γεγονός το οποίο προδιαθέτει θετικά το μικρό αναγνώστη και προλειαίνει το έδαφος για επερχόμενες ανατροπές. Ο «Πολύ Γλυκός Λύκος», όπως και παρουσιάζεται από το λεκτικό παρακείμενο, λειτουργεί ως χαρακτηρολογικό σχόλιο που «διεκδικεί» την εμπιστοσύνη των εννοούμενων αναγνωστών. Στην εικονογράφηση του εξώφυλλου αναπαρίσταται μόνο το πρόσωπο του λύκου σε προφίλ, καταλαμβάνοντας σχεδόν όλη την επιφάνεια της σελίδας. Η *γωνία λήψης* της σκηνής είναι από *πολύ κοντά*, γεγονός που επιτρέπει να παρατηρήσουμε με κάθε λεπτομέρεια το εικονιζόμενο πρόσωπο.¹⁰⁰⁹ Η τεχνική αυτή γεφυρώνει την απόσταση μεταξύ του χαρακτήρα - λύκου και του εννοούμενου αναγνώστη, επιτυγχάνοντας μία εγγύτερη σχέση με σκοπό την οικειοποίηση του δεύτερου με το ζώο αυτό. Ο απεικονιζόμενος χαρακτήρας αναπαρίσταται με μισάνοιχτο στόμα, ενώ η άκρη της γλώσσας του καταλήγει σε ένα γλυκό. Εξετάζοντας την εικόνα υπό τη βαρύτητα του τίτλου, διαπιστώνεται η *αιτιακή* σχέση ανάμεσα στο *σημαίνον* (λύκος) και στο *σημαινόμενο* (πολύ γλυκός). Επιβεβαιώνεται, λοιπόν, η ελκρινεία του αφηγητή αναφορικά με το θετικό χαρακτήρα του λύκου, κερδίζοντας έδαφος εμπιστοσύνης στο αναγνωστικό κοινό. Το οπτικό σύμβολο του γλυκού λειτουργεί ως *σημείο εστίασης*. Η έμφαση της εικονογράφησης στο στόμα του λύκου κρίνουμε ότι αποσκοπεί στην *εξοικείωση* των παιδιών με το φοβικό ερέθισμα των κοφτερών του δοντιών.

Η αφήγηση ξεκινάει με αναδρομή σε παρελθόντα γεγονότα, προκειμένου να επιτευχθεί η σύγκριση του παρελθόντος χαρακτήρα με το σύγχρονο ομόλογό του. «*Πριν πολύ πολύ καιρό, σ' ένα μακρινό βουνό ζούσε λύκος μοναχός, άγριος και δυνατός! Τα δόντια του ήτανε πολλά κάτασπρα και κοφτερά!*». Ο λύκος που εικονογραφείται στο σημείο αυτό δεν παραπέμπει καθόλου σε αυτόν του εξώφυλλου. Ο συγκεκριμένος δε διαθέτει κανένα ανθρωπόμορφο χαρακτηριστικό και απεικονίζεται με τις ρεαλιστικές

¹⁰⁰⁹ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.4.2). 1, σ. 614.

λεπτομέρειες της ανατομίας του. Στη συνέχεια, το κείμενο μας ενημερώνει για την πείνα που τον θερίζει και γι' αυτό σκοπεύει να «περάσει από το μαντρί». Στο σημείο αυτό φαίνεται να αμφισβητείται η ειλικρίνεια του αφηγητή και η αντικειμενικότητα των λεγομένων του σε σχέση με το εξώφυλλο. Ακολούθως, μεταφερόμαστε στον εσωτερικό χώρο του στάβλου, όπου παρακολουθούμε τον πανικό των ζώων, τα οποία ψυχανεμίζονται τον κίνδυνο και τρέχουν να σωθούν. Η *χωρική* μετατόπιση της *εστίασης* ισοδυναμεί με την επιτομή των δύο χρόνων και την είσοδο στο *γραμματικό χρόνο* της αφήγησης. Η αναπάντεχη *έκπληξη* της συνέχειας, λειτουργεί ως *ασυμβατότητα* που διαταράσσει τη νόρμα της αφήγησης, που είχε διαμορφωθεί μέχρι πρότινος.

Όταν ο λύκος εισβάλλει στο μαντρί, «τον πιάνει φαγούρα τρομερή». Το χιούμορ που προκύπτει είναι *ανωτερότητας*, καθώς ο αναγνώστης αισθάνεται ανακούφιση αναφορικά με την εξέλιξη αυτή. Η ιδέα της καταβαράθρωσης του «αιμοσταγούς σχεδίου» εξαιτίας των μικροσκοπικών ψύλλων, επιτυγχάνει τη *διακωμώδηση* και τη *γελοιοποίηση* του χαρακτήρα αυτού. Ο λύκος στην παρούσα σκηνή, αναπαρίσταται με εξανθρωπισμένα χαρακτηριστικά σε αντίθεση με το ζώομορφο πρόγονό του, της εισαγωγής. Η μεταβολή στην απεικόνιση του χαρακτήρα από την πρωτόγονη φύση του σε μια πιο πολιτισμένη και φιλική εκδοχή, συμπίπτει και με τη μεταστροφή του χαρακτήρα του. Στη συνέχεια, φωτίζονται τα αίτια της μεταστροφής προκειμένου να γίνει ευκολότερα αποδεκτό το θετικό του προφίλ. Η αγάπη του για το διάβασμα και η δίψα για μάθηση είναι οι λόγοι που σκιαγραφούν το καλλιεργημένο πορτραίτο του λύκου αυτού. Η μόρφωση και η παιδεία που διέπουν το χαρακτήρα του αποτελούν και τους λόγους της πολιτισμικής του εξέλιξης από αιμοβόρο θηρίο σε ένα φιλικό, φυτοφάγο λύκο. Η επίσκεψή του στο μαντρί οφείλεται στην αδυναμία του για τα παγωτά και γι' αυτό σπεύδει στην πηγή του γάλατος με σκοπό να παρασκευάσει το αγαπημένο του γλυκό.

Η αφήγηση χαρακτηρίζεται από έμμετρο ποιητικό λόγο, από *συνηχήσεις*, κατά βάση του «α» και του «ο», *ομοιοκαταληξίες* και *ομοιοτέλευτα*. Το λεκτικό περιεχόμενο διέπεται από *γλωσσικά παιχνίδια* σύμφωνα με την εναλλαγή των λέξεων και των συνδυασμών που ομοιοκαταληκτούν. Τα στοιχεία αυτά προσδίδουν μία ηχητικότητα στην αφήγηση και μία ευχάριστη και χιουμοριστική νότα στη συνολική ατμόσφαιρα του βιβλίου. Η εικονογράφηση ενισχύει τη χιουμοριστική διάθεση του κειμένου και την εκπαιδευτική στόχευση που είναι ο «εγγραμματισμός». Αυτό επιτυγχάνεται με την ένταξη του λεκτικού κειμένου στην εικονογράφηση και συγκεκριμένα πάνω σε βιβλία, κεντρίζοντας έτσι το ενδιαφέρον των αναγνωστών να πληροφορηθούν για το περιεχόμενό τους. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον τίτλο ενός βιβλίου του λύκου: «Λυξικό Λύκων Λυκείου». Σε

φωνολογικό επίπεδο, διαπιστώνεται η συνήχιση του «λυ». Το χιούμορ εντοπίζεται, σε σημασιολογικό επίπεδο, στη συσσώρευση λέξεων με καμία ετυμολογική ή σημασιολογική συνισταμένη, οι οποίες συνενώνονται αυθαίρετα με σκοπό να αποδώσουν τον τίτλο κάποιου βιβλίου. Επίσης, διακρίνεται η τεχνική της *υπερκανονικοποίησης*, όπου το «λεξικό» γίνεται «λυξικό», δημιουργώντας μία καινούρια λέξη που ακούγεται παρόμοια με την πρώτη, αλλά γράφεται τελείως διαφορετικά, με σκοπό να προσιδιάζει στο είδος του αναγνωστικού κοινού που υπογραμμίζει.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, επιτυγχάνεται η αποκατάσταση του αρνητικού στερεότυπου του λύκου ανάγοντάς τον ταυτόχρονα σε φορέα γνώσης και πολιτισμού. Το θετικό πρότυπο του λύκου εκφράζει τις ιδεολογικές θέσεις της σύγχρονης εποχής, σύμφωνα με τις οποίες η μόρφωση είναι η μοναδική διέξοδος από δεισιδαιμονίες και προκαταλήψεις, που διανοίγει ορίζοντες προς την αυτογνωσία και τη συγκρότηση μιας απελευθερωμένης ύπαρξης.

5.2.4.3 Duval, E., *Ο Λύκος Πάει Σχολείο*, (2009)

Στο χιουμοριστικό μικροαφήγημα *Ο Λύκος Πάει Σχολείο*¹⁰¹⁰ της Elizabeth Duval, το βασικό ιδεολογικό μήνυμα που εξυπηρετούν οι λειτουργίες του χιούμορ, αφορά στο ζήτημα της *παρώθησης των κινήτρων*¹⁰¹¹ για μάθηση. Τα κίνητρα του λύκου για σχολικές επιδόσεις, αποτελούν τους μηχανισμούς που θέτουν σε εγρήγορση τον πρωταγωνιστή και εξυπηρετούν τη δράση του αναφορικά με την εξέλιξη της πλοκής.

Τα παρακείμενα σημεία του βιβλίου φέρουν πολυτροπική λειτουργία και υποβάλλουν με χιουμοριστικό τρόπο την κεντρική ιδέα της αφήγησης. Πιο συγκεκριμένα, ο τίτλος του βιβλίου λειτουργεί διττώς: αφενός ερμηνευτικά και καθοδηγητικά, διότι αποκαλύπτει πληροφορίες για το περιεχόμενο της αφήγησης, αφετέρου παιγνιωδώς, σύμφωνα με την πολύχρωμη γραμματοσειρά από την οποία ενισχύεται η οπτική διάσταση των λέξεων. Ο τίτλος λειτουργεί χιουμοριστικά σε σημασιολογικό επίπεδο, διότι γίνεται *παραβίαση των περιορισμών επιλογής*, παρουσιάζοντας ένα λύκο με ανθρώπινα χαρακτηριστικά και συνήθειες, όπως το να πηγαίνει στο σχολείο.

¹⁰¹⁰ Duval, E., (Κείμε.), Heliot, E., (Εικ.), *Ο Λύκος Πάει Σχολείο*, (Cherchons Loup Sachant Lire), Ζωΐδη, P., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2009, (Paris: Kaleidoscope, 2008).

¹⁰¹¹ Η «παρώθηση των κινήτρων» αφορά σε όρο της ψυχολογίας, που προσδιορίζει τις ψυχικές μεταβλητές, που ενεργοποιούν το άτομο με σκοπό τη δραστηριοποίησή του σε σχέση με ποικίλων ειδών επιδόσεις της ζωής του.

Οι παραπάνω τεχνικές διαμορφώνουν τις προσδοκίες του εννοούμενου αναγνώστη και τον προδιαθέτουν ευνοϊκά απέναντι στο συγκεκριμένο ανάγνωσμα. Ιδιαίτερης προσοχής αξίζει η εικονογραφική απόδοση του λύκου, ο οποίος αναπαρίσταται να διαβάζει ένα βιβλίο όπου τα αναποδογυρισμένα γράμματα αποκαλύπτουν τη μη ορθή πορεία ανάγνωσης την οποία επιχειρεί. Το πρόσωπο του απεικονιζόμενου ήρωα αποκαλύπτει ενθουσιασμό, καθώς οι διεσταλμένοι βολβοί των ματιών σε συνδυασμό με το ορθάνοιχτο στόμα επιτρέπουν το συμπέρασμα αυτό. Ωστόσο, η συγκεκριμένη αντίδραση δε συνάδει με την αντεστραμμένη προσπάθεια ανάγνωσης, καθιστώντας το εικονιστικό αποτέλεσμα χιουμοριστικό. Το κωμικό του χαρακτήρα λύκου εντείνεται από τις επιλογές απεικόνισης της εξωτερικής του εμφάνισης, τόσο από την έλλειψη αρμονίας μεταξύ των μελών του σώματος όσο και του τρόπου αμφίεσης. Συγκεκριμένα, το ασύμμετρα μεγάλο κεφάλι είναι σχεδόν όσο και το υπόλοιπο σώμα, ενώ η αμφίεση διέπεται από το στοιχείο του *παραλόγου* και της *υπερβολής*, αφού το κόκκινο ρούχο που ενδύεται συνιστά μπλούζα-παντελόνι μαζί. Η σημειολογία του χρώματος θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια. Ο δημιουργός στην προσπάθειά του να κατασκευάσει ένα ανθρωπόμορφο λυκάκι, με την ενδυματολογική επιλογή που επιχειρεί το κάνει να μοιάζει με καρικατούρα. Το οπτικό σύμβολο του ρούχου υφίσταται κάποιας μορφής *υπερκανονικοποίηση*, με την ουρά του λύκου να αναδύεται από το πίσω μέρος του ενδύματος, στην προσπάθεια να προσαρμοστεί στο συγκεκριμένο τύπο, σύμφωνα με τις δικές του ιδιαίτερες ανάγκες. Η σκόπιμη αυτή απόκλιση κινητοποιεί το ενδιαφέρον και εφιστά την προσοχή στην υλικότητα του ρούχου.¹⁰¹² Σύμφωνα με την πραγματική εμπειρία οι συμμετρικοί κύβοι που προσιδιάζουν στο καρό και διέπουν τη σχεδιαστική του συγκεκριμένου ενδύματος λειτουργούν ως *αυτοαναφορικό* σχόλιο στην υλικότητα του βιβλίου.¹⁰¹³ Πιο συγκεκριμένα, το φόντο της εικονογραφημένης επιφάνειας που μιμείται τη σχεδιαστική λειτουργία του μιλιμετρέ χαρτιού,¹⁰¹⁴ υπογραμμίζει τη χάρτινη υπόσταση του λογοτεχνικού χαρακτήρα, αναδεικνύοντας έτσι την πλαστότητα της κατασκευής του. Η *μεταμυθοπλαστική* αυτή τεχνική λειτουργεί ως στοιχείο χαρακτηρολογίας για ένα στερεοτυπικά αρνητικά προσδιορισμένο πρόσωπο, θεμελιώνοντας την ανατροπή του από τις ίδιες τις συμβάσεις που διέπουν τη δημιουργία

¹⁰¹² Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.4.3). 1, σ. 614.

¹⁰¹³ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 145.

¹⁰¹⁴ Πρόκειται για το είδος χαρτιού που χρησιμοποιείται για τη χάραξη γραφικών παραστάσεων, τόσο στις επιστήμες των μαθηματικών (γεωμετρία) και των εικαστικών τεχνών όσο και στην επιστήμη της ιατρικής (καρδιογράφημα). Βλ. αντίστοιχα παρόμοια εφαρμογή τεχνικής αυτής, στην ανάλυση του μικροαφηγήματος Μπουλώτης, Χ., (Κείμε.), Παπατσαρούχας, Β., (Εικ.), *Οι 12 Κοκκινοσκουφίτσες και ο Κουρδιστός Λύκος*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2007.

του. Από το οπτικό παρακείμενο γίνεται αντιληπτό ότι η συγκεκριμένη σύμβαση επηρεάζει την κατανόηση του βιβλίου που την υιοθετεί και διαμορφώνει τις θέσεις πρόσληψης της εν λόγω μυθολογούμενης προσωπικότητας.

Γυρίζοντας το σκληρό εξώφυλλο, ο αναγνώστης αντικρίζει μία εντυπωσιακή δισέλιδη ταπετσαρία, όπου εικονογραφούνται διαφόρων ειδών αγγελίες προσφοράς εργασίας.¹⁰¹⁵ Η πολυτροπικότητα του εσώφυλλου, συνίσταται στους ποικίλους σημειωτικούς τρόπους που συνδυάζει με σκοπό τη μετάδοση των μηνυμάτων του. Η τοποθέτηση του κειμένου στην εικονογραφημένη επιφάνεια, καθώς και η θέση του εντός πολύχρωμων πλαισίων, πολλαπλασιάζουν τις εκφραστικές δυνατότητες του λεκτικού κειμένου. Με ποικιλία γραμματοσειράς και τυπογραφικών στοιχείων, καθώς και την παραβίαση της γραμμικής πορείας ανάγνωσης επιτείνεται η χιουμοριστική και περιπαιχτική διάθεση του βιβλίου. Η συνολική σύνθεση της εικονογράφησης, είναι σύμφυτη με την τεχνική του *συμπιλήματος* (κολάζ). Χιούμορ εντοπίζεται και στο λεκτικό περιεχόμενο των αγγελιών. Ο λόγος του κειμένου μιμείται αυτόν της διαφήμισης προσδίδοντας ένα ψευδορεαλισμό στην αντικειμενικότητα της αφήγησης, επιθυμώντας έτσι να διαμορφώσει μια μυθοπλαστική πραγματικότητα σταθερή και αξιόπιστη όσο και αυτή εκτός παραμυθιού. Η λειτουργία του χιούμορ στο σημείο αυτό φέρει πολυεπίπεδη λειτουργία. Αρχικά, το περιεχόμενο του έντυπου λόγου λειτουργεί ως *υπαινιγμός* στη λογοτεχνική παράδοση του λύκου, δημιουργώντας αστείους συνειρμούς στον τρόπο με τον οποίο το κείμενο μετουσιώνεται τα στοιχεία αυτά. Τα κριτήρια που θέτουν οι εργοδότες λειτουργούν *συνδηλωτικά* του χαρακτήρα - λύκου των παραμυθιών. Επίσης, εκλαμβάνονται ως *μετωνυμικά σχόλια*, καθώς υπογραμμίζουν μία ιδιαίτερη ικανότητα του συγκεκριμένου χαρακτήρα. Σε όλες τις αγγελίες στόχος του χιούμορ είναι η υπονόμηση της αρνητικής ιδιότητας του λύκου, μέσα από *παρωδιακά* σχόλια που καταλήγουν στην *ειρωνεία* και το *γκροτέσκο*.

Αναφέρουμε μερικά ενδεικτικά παραδείγματα των αγγελιών. «*Το περιοδικό Οδοντίατρος αναζητά συντάκτη για το διαφημιστικό τμήμα, μορφωμένο λύκο με μεγάλα δόντια. Φωτογραφία επιθυμητή*». Το χιούμορ πηγάζει από την ανατροπή της προσδοκίας των αναγνωστών σχετικά με το τι αναμένει κανείς να διαβάσει στις αγγελίες περιοδικών. Η δεδομένη προσαρμογή της διαφημιστικής ορολογίας στις ανάγκες του παραμυθιού, συνεπάγεται την παραβίαση συγκεκριμένων κοινωνιογλωσσολογικών κανόνων μέσω του υφολογικού χιούμορ. Η αντισυμβατικότητα εκφράζεται τόσο σε επίπεδο περιεχομένου όσο και μορφής, επιτυγχάνοντας την *παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών*

¹⁰¹⁵ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.4.3). 2, σ. 614.

επιλογής. «Ζητούμε λύκο που να ξέρει ανάγνωση. Ζητούμε ανάγνωση που να ξέρει λύκο». Πρόκειται για λογοπαίγνιο, μέσω του οποίου επιτυγχάνεται το ζωντάνεμα/προσωποποίηση της «ανάγνωσης», παρουσιάζοντάς την ως άτομο που διαθέτει γνώσεις. «Από το ταχυδρομείο ζητείται αλήτης για να φτύνει γραμματόσημα. Απαραίτητη αργκό». Σε πραγματολογικό επίπεδο, πάνω στο σχήμα της αγγελίας, το οποίο έχει συγκεκριμένα γλωσσικά χαρακτηριστικά και ακολουθεί τις δικές της συμβάσεις, ως προς το τι προσόντα μπορεί να απαιτούνται, χτίζεται μια νέα πραγματικότητα μέσα στο παραμύθι, όπου οι αλήτες είναι το ζητούμενο, και μάλιστα η ικανότητά τους να φτύνουν τα γραμματόσημα θεωρείται απαραίτητο προσόν, όπως άλλωστε και η δημόδης ή υβριστική γλώσσα τους (“αργκό”). «Ζητείται λύκος που να ξέρει να πετάει αερόστατο. Γερά πνευμόνια». Πρόκειται για υπαινικτική αναφορά στο παραμύθι, *Τα Τρία Μικρά Γουρουνάκια* και στην ικανότητα του φύσηματος. Πρόκειται για ένα παρωδιακό παιχνίδι ανάμεσα στο αίτιο και το αιτιατό, όπου το φύσημα υπογραμμίζει μετωνυμικά την απειλή του λύκου. Εν προκειμένω μεταθέτοντας την ιδιότητα αυτή, στο φύσημα του αερόστατου, μιας δραστηριότητας, που δεν εκλαμβάνεται ως κίνδυνος, επιτυγχάνεται η απομυθοποίηση του κακού λύκου. «Ξύλινο χερούλι αναζητάει όμορφο κεφάλι λύκου για ξεσκόνισμα». Πρόκειται για ένα παιχνίδι αντιστροφής ανάμεσα σε έμψυχο και άψυχο, από την αντίθεση των οποίων αναδύεται χιούμορ ασυμβατότητας. Πιο συγκεκριμένα, αυτό επιτυγχάνεται με την προσωποποίηση, με την απόδοση χαρακτηριστικών που διαθέτουν έμψυχα όντα σε άψυχα αντικείμενα και το αντίστροφο. Η εξαντικειμενοποίηση του λύκου σε συνοδό αξεσουάρ πόρτας, λειτουργεί ως αποξένωση από τη συμβατική και γνώριμη λειτουργία του ως μυθοπλαστικό πρόσωπο, επιτυγχάνοντας την υπονόμηση του αρνητικού του χαρακτήρα. Σε σημασιολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από την καταστρατήγηση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής.

Το σύνολο των παραπάνω αποτελούν γλωσσικά παιχνίδια, ένα είδος παρωδίας που στοχεύει στην παραβίαση των γλωσσικών κανόνων αποκαλύπτοντας έτσι τη συμβατικότητα της γλώσσας. Η ανατροπή του στερεότυπου του λύκου επιτυγχάνεται μέσα από τις λειτουργίες που διέπουν την παρωδία των λέξεων, καταδεικνύοντας ότι ο κακός λύκος δεν είναι παρά ένα γλωσσοπλαστικό δημιούργημα. Η παρωδία των λέξεων εξυπηρετεί διτώς, τόσο την εκπαιδευτική στόχευση όσο και την αφηγηματική σκοπιμότητα του παρόντος μικροαφηγήματος, που είναι ο «εγγραμματισμός». Το οπτικό-λεκτικό παρακείμενο αφηγηματικά λειτουργεί ως προοίμιο που θέτει την κεντρική ιδέα της πλοκής και συνοψίζει τον ιδεολογικό άξονα γύρω από τον οποίο σκοπεύει να προβληματίσει. Εκείνος είναι η μόρφωση και η ανάγκη κατάκτησης του «εγγραμματισμού»

προκειμένου να εισέλθει το ενήλικο άτομο αξιοπρεπώς στην αγορά εργασίας. Έτσι, λοιπόν, ο λύκος του παραμυθιού αποφασίζει να πάει σχολείο. *«Το μοναδικό σχολείο που βρίσκει όμως είναι για πρόβατα»*. Τα κίνητρά του, όμως, είναι υψηλά και γι' αυτό καταφεύγει σε μεθόδους εξαπάτησης προκειμένου να καμουφλάρει τη 'λυκίσια' φύση του. Η παράμετρος αυτή σε συνδυασμό με τη συνεχή συνύπαρξη των δύο άλλοτε αντίμαχων, δημιουργούν ένα αντιθετικό/ασύμβατο συνδυασμό δεδομένων που λειτουργούν ως διαταραχή της νόρμας συνεπιφέροντας *καταστασιακό χιούμορ*. Η διαδικασία του μασκαρέματος θυμίζει καλοστημένη φάρσα, με το λύκο, αρχικά, να βάφεται πατόκορφα με λευκή μπογιά, να βάζει ρόλεϊ στα μαλλιά και εν συνεχεία να κόβει τα νύχια του. Το αστείο αποτέλεσμα που διαμορφώνεται αδυνατεί να εμπνεύσει τρόμο, καθώς η αντισυμβατική αναπαράστασή του δε συνάδει με τον αρνητικό ομολόγό του. Η χρήση της λευκής μπογιάς και το κόκκινο του ρούχου, λειτουργούν ως *οπτικοί υπαινιγμοί* στα κλασσικά παραμύθια της *Κατσίκας με τα επτά Κατσικάκια* και της *Κοκκινοσκουφίτσας*, αντίστοιχα.

Το παιχνίδι με τα ονόματα των δευτερευόντων χαρακτήρων που συμμετέχουν στην αφήγηση, λειτουργεί εξίσου χιουμοριστικά. Το κωμικό που αναδύεται από τις *ονοματοποιίες* εναπόκειται στο συσχετισμό αυτών με την οντολογική φύση των προσώπων που χαρακτηρίζουν, ενώ λειτουργούν *συνδηλωτικά* του ρόλου τους. Για παράδειγμα, ο «επιστάτης» του σχολείου είναι ο πιστός φύλακας σκύλος. Ο καθηγητής του σχολείου είναι «Ο Κύριος Προβατάκης». Σε μορφολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από την αμφισύνδεση της κατάληξης “-άκης” στο ουσιαστικό «πρόβατο», δημιουργώντας μία καινούρια λέξη. Σε σημασιολογικό επίπεδο, πρόκειται για υπερκανονικοποίηση, σύμφωνα με την προσαρμογή των λέξεων στους κώδικες των συγκεκριμένων μορφών ζωής. Ωστόσο, το χιούμορ δεν οφείλεται στην παραβίαση των κανόνων της γλώσσας, αλλά στην κατασκευή μιας καινούριας, εύθυμης πραγματικότητας σύμφυτης προς τη δομή του παραμυθιού. Αντίστοιχα με παραπάνω, ισχύει και για τον επιθεωρητή του σχολείου τον «Κύριο Αρνίκο».

Η *ονοματοποιία* του σχολείου «Τα Πράσινα Βοσκοτόπια», μετέχει της *παραδοξότητας* των μορφών που δρουν και λειτουργούν στον εν λόγω μυθοπλαστικό σκηνικό χώρο. Σε σημασιολογικό επίπεδο, το χιούμορ οφείλεται στο παιχνίδι της γλώσσας και στην υιοθέτηση συμβάσεων που προσιδιάζουν σε κάτι ρεαλιστικό και οικείο, με σκοπό τη γλωσσική κατασκευή της μυθοπλαστικής πραγματικότητας (*μαγικός ρεαλισμός*). «Ιδρυτικό μέλος της Ακαδημίας ‘Χρυσόμαλλο Δέρας’». Το κωμικό εν προκειμένω, οφείλεται στην *αμφισύνδεση* ετερόκλητων δεδομένων και στη *διακειμενική αναφορά* σε

ένα σύμβολο της μυθολογίας. Ιδιαίτερα, λαμβάνοντας υπόψη ότι το ‘Χρυσόμαλλο Δέρας’ ήταν δέρμα, μία χρυσή προβιά από κριάρι, ενώ εδώ χρησιμοποιείται ως γλωσσική σύμβαση για να προσδιορίσει το δημιουργό ενός σχολείου που φοιτούν πρόβατα λειτουργεί ως *ασυμβατότητα*. Η επίλυση της ασυμβατότητας με τη συνειδητοποίηση ή τη γνώση αυτού του γεγονότος δημιουργεί εξαιρετικά αστείους συνειρμούς.

Η χρήση ερωτήσεων που παραπέμπουν *διακειμενικά* σε αυτές της *Κοκκινοσκουφίτσας* προς τη γιαγιά, το μεταμφιεσμένο λύκο, δηλαδή, από το γνωστό παραμύθι, καθιστούν σαφή την αλληλεπίδραση του αρχικού έργου με το δευτερογενές. Με σκοπό να επιστήσουν την προσοχή των αναγνωστών σε συγκεκριμένες αναχρονιστικές απόψεις για το λύκο και παρωδώντας τον να τις υπερβούν. Από την αλληλεπίδραση των κειμένων δημιουργείται μία αντίστροφη πόλωση, με το θετικό να αποδίδεται στο λύκο και το αρνητικό στον αυταρχικό τύπο της οδοντογιατρού. Ο μεταμφιεσμένος λύκος του παρόντος μικροαφηγήματος σε πρόβατο, υποβάλλει σε ένα βαθμό την ιδέα της *«πιστότητας της εξέλιξης της πλοκής, γεγονός που με τη σειρά του θεμελιώνει την έκπληξη του απροσδόκητου τέλους»*. Τα δόντια του λύκου γίνονται αντικείμενο επιστημονικής πρόκλησης για τη γιατρό, η οποία, μεταξύ άλλων πρακτικών λύσεων σκέπτεται να του τα αφαιρέσει. *«Θα ήταν μία λύση...» σκέφτεται η οδοντίατρος σκύβοντας... στο στόμα του λύκου!*». Στη σκηνή αυτή η σχέση λόγου - εικόνας είναι άνιση, διότι σε επίπεδο εικονογράφησης παρατηρούμε το λύκο να καταβροχθίζει την οδοντίατρο.¹⁰¹⁶ Στο σημείο αυτό τα αρνητικά πρόσημα αναμειγνύονται με τα θετικά, προκαλώντας μια στιγμιαία διαταραχή.

Ωστόσο, μία νέα έκπληξη που επιφυλάσσεται για τη συνέχεια, προκαλεί την επανανοηματοδότηση των ιδεολογικών συνιστωσών. Στην άδεια αίθουσα του ιατρείου βρίσκεται μόνο ένα σημείωμα, όπου ο λύκος εξομολογείται την πραγματική του ιδιότητα.¹⁰¹⁷ Στο σημείωμα αυτό συνοψίζει, εν ολίγοις, ότι «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα» για μάθηση. Το γραπτό λειτουργεί ως επιβεβαίωση της εξέλιξης αυτής, ενώ η προσφώνηση των συσχετιζόμενων προσώπων με τη διαδικασία της μαθητείας ως «φίλους» συνιστά την ιδεολογική μετακίνηση του μεταγενέστερου κειμένου. Η θέση του κειμένου εντός εικονογραφημένου πλαισίου που μιμείται τη σχεδιαστική του τετραδίου διαμορφώνει μία αιτιακή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον (λύκος) και στο σημαινόμενο (κατάκτηση της γραφής). Πρόκειται για μία μεταμυθοπλαστική τεχνική που υπενθυμίζει την υλικότητα κατασκευής του μυθοπλαστικού χαρακτήρα. Ωστόσο, τα όρια μεταξύ

¹⁰¹⁶ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.4.3). 3, σ. 614.

¹⁰¹⁷ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.4.3). 4, σ. 614.

μυθοπλασίας και πραγματικότητας χωλαίνουν εναποθέτοντας στον ορίζοντα προσδοκιών του εκάστοτε αναγνώστη τη διευθέτηση της σχέσης αυτής. Τόσο το οπτικό παρακείμενο της σελίδας όσο και ο επιστολικός λόγος του γραπτού σημειώματος, προσδίδουν στοιχεία ρεαλισμού. Ο λύκος από το αφηγηματικό επίπεδο της μυθοπλασίας σημειώνει μία οντολογική μετατόπιση όπου μπορεί να εκφωνεί ως εκπρόσωπος δύο κόσμων του φανταστικού και του ρεαλιστικού. Οι κόσμοι αυτοί συμφύονται και αναμειγνύονται κατασκευάζοντας έναν τρίτο που εκφράζεται μέσω της επιστολικής γραφής. Το σημείωμα, λοιπόν, συνιστά ένα *μετωνυμικό* υποκατάστατο του λύκου, αντιπαραβάλλοντας τους δύο τύπους χαρακτήρων. Του απαίδευτου και αναίτια κακού του αφετηριακού κειμένου και του μορφωμένου άγριου ζώου της φύσης του μεταγενέστερου κειμένου. Ο διευθυντής και ο επιθεωρητής του σχολείου λίγο πριν αποχωρήσουν από το ιατρείο, αποκάλεσαν την οδοντίατρο «σκληρή» αναφορικά με τον τρόπο συμπεριφοράς της απέναντι στο μαθητή-λύκο. Ο λύκος στο γράμμα του κάνει *λογοπαίγνιο* με τη λέξη αυτή (σκληρή), αφήνοντας υπονοούμενα για το τι απέγινε τελικά η οδοντίατρος. Εν είδει υστερόγραφου επισημαίνει το εξής, «*Η οδοντίατρος δεν ήταν καθόλου σκληρή, αντίθετα ήταν πολύ μαλακή*». Πρόκειται για ειρωνικό σχόλιο με τάση προς το *γκροτέσκο*.

5.2.5 Υπερ-Παραμύθια

Η πέμπτη θεματική κατηγορία θα μπορούσε να συνοψιστεί ως η κατηγορία με τα *υπερ-παραμύθια*¹⁰¹⁸, όπως ορίζει τις μικροαφηγήσεις αυτές η Γιαννικοπούλου (2001) και σύμφωνα με το περιεχόμενο της αφήγησης κατά τον Ροντάρι, ως *παραμυθοσαλάτες*¹⁰¹⁹. Οι μικροαφηγήσεις, που εντάσσονται σε αυτήν την κατηγορία κειμένων, είναι εν γένει χιουμοριστικές και έχουν ως στόχο να ψυχαγωγήσουν τον ανήλικο αναγνώστη μυώντας τον σε πολυποίκιλα είδη χιούμορ. Στην πλειοψηφία τους κάνουν κατάχρηση του λογοτεχνικού στερεότυπου του λύκου και όχι πάντα με σκοπό να τον ανατρέψουν και να

¹⁰¹⁸ Ως *υπερ-παραμύθια* αναφέρει η Γιαννικοπούλου ότι ονομάζουμε τα διηγήματα, όπου στην ίδια ιστορία εμφανίζονται ήρωες γνωστοί από πολλά και διαφορετικά παραμύθια. Ο όρος αυτός είναι χρήσιμος γιατί περιγράφει εύστοχα το είδος της αφήγησης που διαθέτουν. Βλ. σχετικά στο Γιαννικοπούλου, Α., «Λύκε, λύκε, είσαι εδώ; Το στερεότυπο του λύκου σε ιστορίες για μικρά παιδιά», στο Κούρτη, Ε. (Επιμ.), *Η Έρευνα στην Προσχολική Εκπαίδευση*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2001, σ. 137.

¹⁰¹⁹ Ροντάρι, Τζ., *Γραμματική της Φαντασίας*, Βερτσώνη, Μ., Αγγουρίδου, Λ., (Μτφ.), Αθήνα: Τεκμήριο, 1994.

τον αποκαταστήσουν, αλλά τον χρησιμοποιούν ως εργαλείο για να κατασκευάσουν καταστασιακό χιούμορ και μέσα από αυτό κάποιες φορές να επιτύχουν και την ανατροπή του.

Ο λύκος, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, για πολλά χρόνια εμφανιζόταν στα παιδικά βιβλία με αρνητικές ιδιότητες και χαρακτηριστικά, μέσα από επαναλαμβανόμενα και προβλέψιμα μοτίβα συμπεριφοράς. Τα κλασσικά λαϊκά παραμύθια εξαιτίας των ευκολομνημόνευτων χαρακτήρων και των εύληπτων μορφολογικών σχημάτων που διαθέτουν προσφέρονται για διακειμενικές αντιστοιχίες αναδεικνύοντας το απρόβλεπτο της ανατροπής, ένα στοιχείο έκπληξης που συχνά απολαμβάνουν οι μικροί αναγνώστες.

Αρχικά, θα εξετάσουμε μία σειρά¹⁰²⁰ από ορισμένα παραμύθια του ίδιου συγγραφέα και εικονογράφου, του Geoffroy de Pennart. Το σύνολο των αφηγημάτων αυτών, όπως διαπιστώνεται από την ανάλυση που ακολουθεί, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως συλλογικός τόμος «παρωδίας κλασσικών παραμυθιών». Τα έργα του Pennart, χαρακτηρίζονται για την πολυεπίπεδη λειτουργία του χιούμορ, για την παιγνιώδη αλληλεπίδραση με τον εννοούμενο-αναγνώστη-θεατή, αλλά για την εκπαιδευτική στόχευση που εξυπηρετούν. Άλλωστε όπως και ο ίδιος σε συνέντευξη του έχει δηλώσει,¹⁰²¹ οι συνέχειες των βιβλίων του γράφτηκαν έπειτα από προτροπή εκπαιδευτικών, οι οποίοι αξιοποίησαν τα βιβλία του για ποικίλους διδακτικούς σκοπούς στην τάξη τους.¹⁰²²

Η δομή της αφήγησης των βιβλίων του συγγραφέα διαρθρώνεται γύρω από αυτή την αλληλοσυνεννόηση (συγκάλυψη) ανάμεσα στο συγγραφέα και τον υποτιθέμενο αναγνώστη του. Το υπονοούμενο κυριαρχεί τόσο καλά που η κατανόηση μοιάζει με

¹⁰²⁰ Ο δημιουργός των βιβλίων αναφέρεται στο σύνολο των έργων του με τον όρο album. Η Beckett υιοθετεί τον όρο σειρές (series) ή συνέχειες (sequels). Beckett, S., 2002, σσ. 285-288.

¹⁰²¹ Beckett, S., ό.π, σ. 298, υποσ. 8.

¹⁰²² Βλ ενδεικτικά Αξιοποίηση στην τάξη του άλμπουμ «Ο Καλόκαρδος Λύκος», «Le Loup Sentimental» de G. de Pennart par une enseignantede GS. Enligne: <http://lire-ensemble.ouvaton.org/article>.

Εκπαιδευτικές ασκήσεις για το βιβλίο «Ο Καλόκαρδος Λύκος», «Le Loup Sentimental» de G. de Pennart. En ligne: http://litteraturecycle3.free.fr/fichiers_acrobat/loup_sentimental.pdf. Φυλλάδιο εκπαιδευτικού για το βιβλίο «Ο Καλόκαρδος Λύκος», «Le Loup Sentimental » de G. de Pennart. Enligne:

http://www.acamiens.fr/inspections/60/pont_saintemaxence/documents/LITTERATURE/loup_sentimental.doc.

Πίνακας ανάλυσης του βιβλίου, «Ο Καλόκαρδος Λύκος», «Le Loup Sentimental» de G.de Pennart. En ligne:

<http://www.ielandivisiau.acrennes.fr/litteratureC1C2/analyseswebbb/leloup sentimental.htm>.

Εργασίες γύρω από το βιβλίο, «Ο Καλόκαρδος Λύκος», «Le Loup Sentimental »de G. de Pennart. En ligne:

http://webinstitut.net/album/loup_sentimental/presentation_loup_sentimental.htm.

παιχνίδι κρυμμένου θησαυρού. Με αυτόν τον τρόπο ο παθητικός αναγνώστης ανάγεται σε συμπαίχτη και συνκατασκευαστή της αφήγησης.¹⁰²³ Η ανάγνωση του άλμπουμ του Pennart, αποτελεί μια καλή πρακτική εξάσκησης του κριτικού γραμματισμού,¹⁰²⁴ σύμφωνα με την οποία οφείλει να διατηρεί κάποιες αποστάσεις σε σχέση με τα αφηγούμενα γεγονότα. Ο συγγραφέας βασίζεται στη δημιουργία αναγνωστών πολιτισμικά ενημερωμένων και κοινωνικά προσδιορισμένων, απαλλαγμένων από προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες. Βασικά, ειδολογικά χαρακτηριστικά των βιβλίων του συγγραφέα είναι: η διακειμενικότητα, η μεταμυθοπλασία, η αυτοαναφορικότητα, η παρωδία, η απροσδιοριστία των ορίων η μείξη λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών συμβάσεων.¹⁰²⁵ Τα χαρακτηριστικά αυτά, σε συνδυασμό με την εικονογράφηση που ίδιος ο Pennart έχει φιλοτεχνήσει στα έργα του, ανάγουν το άλμπουμ του σε μοναδικό είδος μεταμοντέρνας λογοτεχνικής έκφρασης.

Στην ενότητα αυτή αναλύουμε επίσης, ένα ακόμη έργο άλλου συγγραφέα, *Τα Τρία Γουρουνάκια* του David Weisner (2002), το οποίο χαρακτηρίζεται για πρωτότυπους τύπους και τρόπους μεταμοντέρνας λογοτεχνικής έκφρασης.

5.2.5.1 Pennart, G., *Ο Λύκος Ξαναγύρισε*, (1994).

Το εικονογραφημένο βιβλίο του Geoffroy de Pennart *Ο Λύκος Ξαναγύρισε*,¹⁰²⁶ είναι ένα νεότερο μικρο-αφήγημα, το οποίο διακρίνεται για τους πρωτότυπους τύπους και τρόπους μετάδοσης χιουμοριστικών μηνυμάτων και είναι το πρώτο της σειράς ανατρεπτικών βιβλίων του συγγραφέα. Το χιουμοριστικό ύφος του βιβλίου γίνεται

¹⁰²³ Οι Manzoni και Noirot, αναφέρονται σε προτάσεις αξιοποίησης της Παιδικής Λογοτεχνίας ως συνοδευτικό εργαλείο του γλωσσικού εγχειριδίου στις πρώτες τάξεις του Δημοτικού. Μεταξύ άλλων επισημαίνουν το σύνολο των έργων του Peannart. Manzoni, N., Noirot, P., *La Lécuré Au CP Entre Manuel et Albums: Quelles Pratiques?*, France: Scéren, 2009, σσ. 131, 197.

¹⁰²⁴ Robichaud, G., Carleton, O., “La Litteratie Critique” *Journal de l’immersion*, vol. 29 (3), 2007, Automne-Hiver, σσ. 35-37.

¹⁰²⁵ Η Coeur-Joly, στο πλαίσιο της διατριβής της προβληματίστηκε πάνω στα χαρακτηριστικά της Παιδικής Λογοτεχνίας που επιτρέπουν σε ένα παιδί οποιασδήποτε κοινωνικής καταγωγής να έχει πρόσβαση στην κουλτούρα. Πώς να βοηθήσουμε τους μαθητές να κτίσουν μια πρώτη λογοτεχνική μόρφωση-κατάρτιση. Η ίδια διαπιστώνει ότι τα χαρακτηριστικά των λογοτεχνικών φαινομένων που εμφανίζονται στα έργα του Pennart, προσφέρονται για τους παραπάνω σκοπούς. Η ίδια αναφέρεται και σε δραστηριότητες σε σχέση με τη διδακτική αξιοποίηση ορισμένων βιβλίων του συγγραφέα. Coeur-Joly, S., *Le Ole et la Place de la Littérature de Jeunesse*, Thèse de Doctorat, Université D’Orléans, 2012, σσ. 16-20, 37-39, 46-47.

¹⁰²⁶ Pennart, G., (Κείμε. & Εικ.), Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), *Ο Λύκος Ξαναγύρισε!*, (*Le loup est revenu!*) Αθήνα: Παπαδόπουλος, 1994.

ξεκάθαρο από το εξώφυλλο του βιβλίου, όπου τα όρια ανάμεσα στο «τιτλικό μικρο-κείμενο»¹⁰²⁷ και στην εικονογράφηση είναι εξαιρετικά δυσδιάκριτα (*απροσδιοριστία των ορίων*). Καθώς ο *τίτλος* έχει ενσωματωθεί στην εικονογράφηση και συγκεκριμένα στο εξώφυλλο μιας εφημερίδας,¹⁰²⁸ φέρει πολυεπίπεδη λειτουργία υποδεικνύοντας έτσι μια πολυγραμμιστική προσέγγιση, με σκοπό την κατανόηση και αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων.

Ο *αυτοαναφορικός* τίτλος λειτουργεί καθοδηγητικά για την ερμηνευτική προσέγγιση που θα υιοθετηθεί στη συνολική νοηματοδότηση του βιβλίου, σύμφωνα με τον οποίο ο απεικονιζόμενος ενημερωτικός τύπος θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο σ' αυτό. Πιο συγκεκριμένα, στο εξώφυλλο διαμορφώνεται μια *κωμική σχέση* ανάμεσα σε αυτό που μας πληροφορεί το κείμενο του τίτλου (Ο Λύκος Ξαναγύρισε!) και στον τρόπο αλλά και στη θέση που είναι γραμμένο (στο πρωτοσέλιδο της εφημερίδας). Σε ένα παρωδιακό παιχνίδι συμβάσεων, ανάμεσα στο «σημαίνον και στο σημαινόμενο» αφενός αποκαλύπτονται πληροφορίες για το περιεχόμενο του βιβλίου αφετέρου διαμορφώνονται προσδοκίες για μια χιουμοριστική ανάγνωση.

Αξιο σχολιασμού αποτελεί η *γωνία λήψης της σκηνής*, η οποία είναι φυσική, στο επίπεδο του ματιού, γεγονός που μας επιτρέπει να παρατηρήσουμε τον απεικονιζόμενο χαρακτήρα που διαβάζει την εφημερίδα, χωρίς όμως να βλέπουμε το πρόσωπό του, καθώς «έχει χωθεί μέσα σ' αυτήν». Η τεχνική αυτή επιτείνει το ενδιαφέρον και τη διατήρηση της προσοχής στο εξώφυλλο, διότι η μη λεκτική επικοινωνία του σώματος επιβάλλει να αποκωδικοποιήσουμε το μήνυμα του τίτλου ώστε να ερμηνεύσουμε τη *στάση* (του σώματος) του ήρωα, η οποία αποκαλύπτει αγωνία, αφού «Ο Λύκος Ξαναγύρισε!». Ωστόσο, τα εντυπωσιακά μεγάλα αυτιά που αναδύονται πάνω από την εφημερίδα επιτρέπουν στον εννοούμενο αναγνώστη να αντιληφθεί ότι πρόκειται για ένα κουνέλι. Το συμπέρασμα αυτό ενισχύεται από την ταπετσαρία τοίχου, στο φόντο της επιφάνειας του βιβλίου, όπου εικονίζεται ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο από καρότα. Η εικονογραφική αυτή επιλογή λειτουργεί διττώς: αφενός ερμηνευτικά σύμφωνα με τα παραπάνω αφετέρου χιουμοριστικά, διότι τα καρότα στον τοίχο λειτουργούν ως μεταφορά συμβάσεων και κωδίκων σε ανοίκειο περιβάλλον, όπου η αποκωδικοποίηση του σημαίνοντος (καρότα) οδηγεί στην ερμηνεία του σημαινομένου (κουνέλι).

¹⁰²⁷ Γαβριηλίδου, Σ., «Τίτλοφόρηση και Χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία», *Δια-Κείμενα*, τ. 13, 2010, σσ. 11-22. <http://dia-keimena.frl.auth.gr/images/stories/intertextes-13.pdf>.

¹⁰²⁸ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.5.1). 1, σ. 615.

Η πολυτροπική, όμως, μετάδοση χιουμοριστικών μηνυμάτων του εξώφυλλου δε σταματάει εδώ. Η εικόνα του λύκου κάτω από τον τίτλο της εφημερίδας, να κρατάει μαχαιροπίρουνο και να φοράει πετσέτα στο λαιμό, έχει διπλή αφηγηματική λειτουργία. Πρώτον, λειτουργεί ως *δεικνικη παραπομπή* η οποία προσκαλεί τον αναγνώστη σε ένα δια-δραστικό παρωδιακό παιχνίδι με τα κλασσικά παραμύθια. Δεύτερον, πρόκειται για την οπτικοποίηση της λεκτικής πληροφορίας σε επίπεδο *υπερκυριολεξίας*, καθώς «ο Λύκος Ξαναγύρισε και είναι πεινασμένος».

Το εσώφυλλο του βιβλίου, επιβεβαιώνει τα παραπάνω συμπεράσματα καθώς εικονογραφείται η ίδια σκηνή του εξώφυλλου, από άλλη *οπτική γωνία*. Η χωρική μετατόπιση της γωνίας λήψης της ίδιας χρονικής στιγμής από μέσα-έξω δείχνει το λύκο να περπατάει μες τη νύχτα και το φως που εκπέμπεται από ένα μικρό παράθυρο αποκαλύπτει το πρόσωπο έκπληξη. Πιο συγκεκριμένα, το εμβρόντητο πρόσωπο του κούνελου από τα σοκαριστικά νέα της εφημερίδας ότι, «Ο Λύκος Ξαναγύρισε!». Το αποτέλεσμα που διαμορφώνεται είναι χιουμοριστικό, διότι η εικόνα λειτουργεί ως οπτική *μετωνυμία* ή *συνεκδοχή* της λεκτικής πληροφορίας του τίτλου.

Η αφήγηση ξεκινάει με την τελική αποκάλυψη της ταυτότητας του προσώπου έκπληξη:¹⁰²⁹ «*Απόψε ο κυρ-Κούνελος φοβάται να πάει για ύπνο. Τα νέα της εφημερίδας είναι τρομερά! Ο ΛΥΚΟΣ ΞΑΝΑΓΥΡΙΣΕ!*».¹⁰³⁰ Ωστόσο, το αστείο της σκηνής αυτής βρίσκεται αποκλειστικά στην εικόνα, πιο συγκεκριμένα, στην ονομασία της εφημερίδας: «*ΤΟ ΛΑΧΑΝΟ-ΦΥΛΛΟ*». Πρόκειται για ένα οπτικο-λεκτικό-παίγνιο, το οποίο προκύπτει από την αμφισύνδεση της λέξης «λάχανο» -αγαπημένη τροφή για κουνέλια- και την πολυσημία της λέξης «φύλλο» με σκοπό να ονοματίσει σε επίπεδο *υπερκυριολεξίας* τον ενημερωτικό τύπο για κουνέλια.

Η συνέχεια της αφήγησης είναι εξίσου χιουμοριστική και πάλι στον τίτλο άρθρου της εφημερίδας, καθώς γράφει: «*Η Συνταγή μου για Κουνέλι Στιφάδο*».¹⁰³¹ Το χιούμορ στην προκειμένη περίπτωση αναδύεται από την οπτικο-λεκτική αμφισύνδεση δύο ασύμβατων στοιχείων. Την προσωποποίηση του λύκου σε θέση μάγαιρα και του αναγνωστικού κοινού που απευθύνεται το άρθρο (κουνέλια).

Οι λέξεις ήχου TOK, TOK, TOK δίπλα στην ηχογόνο πηγή (πόρτα), συνδέονται με τρεις τεθλασμένες γραμμές, οι οποίες αποκαλύπτουν την ένταση με την οποία χτυπά ο

¹⁰²⁹ Η Beckett υποστηρίζει ότι ο κυρ-Κούνελος αποτελεί *οπτικός υπαινιγμός* του διάσημου λευκού κούνελου από την ιστορία της «Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων». Beckett, S., 2002, ό.π., σ. 287.

¹⁰³⁰ Με αρίθμηση του βιβλίου, Pennart, G., 1994, ό.π., σ. 7.

¹⁰³¹ Pennart, G., 1994, ό.π., σσ. 8-9.

επισκέπτης την πόρτα.¹⁰³² Το γεγονός αυτό ερμηνεύει τον τρόμο του κυρ-Κούνελου, ο οποίος απεικονίζεται κυριολεκτικά στον αέρα και σύμφωνα με όσα έχει ενημερωθεί από τον τύπο μέχρι στιγμής είναι εύλογη η αντίδρασή του: «*Θεούλη μου! Είναι ο ΛΥΚΟΣ*». Η συνέχεια της αφήγησης επιφυλάσσει μία έκπληξη για τον αναγνώστη-θεατή, αφού τα τρία ΤΟΚ, ΤΟΚ, ΤΟΚ της πόρτας είναι από τα τρία γουρουνάκια: «*ΑΝΟΙΞΕ ΑΝΟΙΞΕ ΑΜΕΣΩΣ! ΚΑΝΕ ΓΡΗΓΟΡΑ! Εμείς είμαστε τα Τρία Μικρά Γουρουνάκια*». Τα οποία, επίσης, έχουν πληροφορηθεί από την εφημερίδα για την απειλητική επιστροφή του λύκου. Η εφημερίδα που απευθύνεται στο δικό τους αναγνωστικό κοινό ονομάζεται «*Η ΧΟΙΡΙΝΗ*». Το λογοπαίγνιο της κοινής κατάληξης “ΑπογευματΙΝΗ”—“ΧοιρΙΝΗ”, δημιουργεί κωμικό αποτέλεσμα που επισκιάζει το συναίσθημα φόβου της συγκεκριμένης σκηνής.¹⁰³³

Ένα στοιχείο του βιβλίου το οποίο αξίζει προσοχής είναι το παιχνίδι με τις γραμματοσειρές, τόσο στο κείμενο όσο και στην εικονογράφηση. Οι λέξεις που θέλουν να τονίσουν τον κίνδυνο ή την αγωνία γράφονται στα κεφαλαία, ενώ οι λέξεις ήχου αποκτούν οπτική διάσταση και διευρύνουν το σημασιολογικό τους περιεχόμενο. Επίσης, τα ονόματα των κλασσικών ηρώων γράφονται με πεζο-κεφαλαίο (Τρία Μικρά Γουρουνάκια), όπως οι τίτλοι των παραμυθιών με σκοπό να παραπέμψουν συνειδητά σε αυτά.

Την εξέλιξη της πλοκής διακρίνει ένα επαναλαμβανόμενο θέμα, το οποίο είναι η διαδοχική εμφάνιση όλων των ηρώων-θύματα των κλασσικών παραμυθιών που αναζητούν καταφύγιο στο σπίτι του κυρ-Κούνελου.¹⁰³⁴ Η Κατσίκια και τα Επτά Κατσικάκια,¹⁰³⁵ το Μικρό Αρνάκι,¹⁰³⁶ ο Πέτρος και τέλος η Κοκκινোসκουφίτσα. Η ηχητική επανάληψη του ΤΟΚ! ΤΟΚ! ΤΟΚ! της πόρτας διαιρεί το κείμενο σε μικρά αυτόνομα επεισόδια, δίδοντας έναν αξιοσημείωτο ρυθμό στην πλοκή, σύμφωνα με τον οποίο ο μικρός αναγνώστης, κάθε φορά που ανοίγει η πόρτα εισέρχεται σε ένα αντίστοιχο

¹⁰³² Γιαννικοπούλου, Α., «Εικονογραφημένα Παιδικά Βιβλία: Η Αναγνωσιμότητα των Εικόνων Από Παιδιά Προσχολικής Ηλικίας», Τζαφεροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, Τ. Α΄, Αθήνα: Καστανιώτης, 2001, σσ. 249-273.

¹⁰³³ Pennart, G., 1994, ό.π., σσ. 10-11.

¹⁰³⁴ Η περίπτωση αυτή μας υπενθυμίζει την πρόκειται για *αθροιστική πλοκή* (cumulative), όρο που χρησιμοποιεί η Nikolajeva, Μ., 2005, σ. 106.

¹⁰³⁵ Η οπτική αναπαράσταση της κυρίας Κατσίκας ντυμένης στα κόκκινα σε συνδυασμό με το καλάθι, παραπέμπει χιουμοριστικά στην Κοκκινোসκουφίτσα. Beckett, S., 2002, σσ. 5, 285.

¹⁰³⁶ Το κωμικό του χαρακτήρα Αρνιού σε σχέση με την εξωτερική του εμφάνιση, συνίσταται στο πανωφόρι από προβιά που φοράει. Αφενός γιατί οι υπόλοιποι ήρωες είναι ανοιξιτιάτικα-καλοκαιρινά ντυμένοι αφετέρου γιατί λειτουργεί αυτοαναφορικά. Μοιάζει να αυτοπαρωδείται και ως έμμεσο αυτοσαρκαστικό σχόλιο, αυτοακυρώνεται, καθώς αποτελεί την οπτική υπερκυριολεξία της γνωστής έκφρασης: «Είμαστε ό, τι φοράμε».

διακειμενικό σενάριο σύμφωνα με το πρόσωπο-επισκέπτη του ήρωα κάθε φορά. Η συνύπαρξη όλων αυτών των ηρώων με αφορμή τις τρομοκρατικές δηλώσεις επιστροφής του λύκου, καθιστά μία χιουμοριστική πολύ-παραμυθική αφήγηση. Η περιήγηση στον κόσμο των κλασσικών ιστοριών με τη βοήθεια των εφημερίδων αποκτά μία *πολυφωνική* διάσταση,¹⁰³⁷ με τη μορφή *διακειμενικών/δεικονικών παραπομπών*. Με κάθε ανάγνωση του τίτλου της εφημερίδας των εκάστοτε επισκεπτών, ο αναγνώστης-θεατής βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα αντίστοιχο σενάριο εμπλοκής του θύματος σε σχέση με την επιβλαβή επιστροφή του λύκου και εμβάλλεται στο διακειμενικό παιχνίδι που αναπτύσσεται ανάμεσα στην ιστορία-πλαίσιο και τους συγκεκριμένους χαρακτήρες των κλασσικών παραμυθιών.

Σε σχέση με την Κατσίκα και τα Επτά Κατσικάκια, η εφημερίδα λέγεται: «*ΤΟ ΠΑΡΔΑΛΟ ΚΑΤΣΙΚΙ*».¹⁰³⁸ Το χιούμορ εντοπίζεται σε επίπεδο πραγματολογίας, καθώς πρόκειται για την κυριολεκτική χρήση μιας κατά τα άλλα ιδιωματικής φράσης (“Θα γελάσει και το παρδαλό κατσίκι”). Το ίδιο ισχύει και για το Μικρό Αρνάκι, όπου ο τίτλος της εφημερίδας λέγεται «*ΤΟ ΚΟΥΡΕΜΕΝΟ ΓΙΑΙ*».¹⁰³⁹ Οι αστείοι-σατιρικοί τίτλοι, έρχονται σε *γνωστική αντίθεση* με τις τρομοκρατικές δηλώσεις του λύκου στα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων: «*Χρωστάω μία επίσκεψη στη φίλη μου την κυρία Κατσίκα*»,¹⁰⁴⁰ «*Γυμνάζομαι Μέρα-Νύχτα*»,¹⁰⁴¹ «*Μ’ αρέσει το Αρνάκι Φούρνου*»,¹⁰⁴² «*Είμαι Αχόρταγος. Πεινάω!*»,¹⁰⁴³ «*Δε Φοβάμαι τον Πέτρο!*».¹⁰⁴⁴ Σε κάθε μία από τις παραπάνω περιπτώσεις το ενδο-εικονιστικό κείμενο καθίσταται χιουμοριστικό.

Τέλος, καταφτάνει η Κοκκινোসκουφίτσα. Η μη αναμενόμενη σε σχέση με το κείμενο εμφάνισή της, αποσκοπεί να υπογραμμίσει ειρωνικά τη σημαντικότητα της, καθώς οι υπόλοιποι παραμυθιακοί ήρωες ετοιμάζονται να βγάλουν μια ομαδική φωτογραφία σε ανάμνηση της στιγμής. Στη σκηνή αυτή, η παρωδιακή διαπραγμάτευση σε σχέση με το κλασικό παραμύθι, συνίσταται στο γεγονός ότι ανακυκλώνεται το στερεότυπο της αφελούς παιδούλας και όχι με σκοπό να ανατραπεί, αλλά να προκαλέσει γέλιο. Η Κοκκινোসκουφίτσα βρίσκεται από λάθος εκεί, καθώς αφηρημένη χτυπά την πόρτα του

¹⁰³⁷ Bakhtin, M., *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, Σπανός, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Πλέθρον, 1980, σ. 198.

¹⁰³⁸ Pennart, G., 1994, ό.π., σ. 13.

¹⁰³⁹ Ό.π., σ. 16.

¹⁰⁴⁰ Ό.π., σ. 13.

¹⁰⁴¹ Ό.π., σ. 14.

¹⁰⁴² -//- σ. 16.

¹⁰⁴³ -//- σ. 18.

¹⁰⁴⁴ -//- σ. 20.

κυρ-Κούνελου και όχι της γιαγιάς. Το τεράστιο λευκό χαμόγελο της είναι ασύμβατο σε σχέση με την τρομοκρατημένη διάθεση των υπολοίπων. Προς έκπληξη των αναγνωστών είναι το μοναδικό πρόσωπο που δεν έχει εφημερίδα. Το μυστικό βρίσκεται στην εικονογράφηση, διότι, ως συσχετιζόμενος παραλήπτης εφημερίδας για την Κοκκινοσκουφίτσα υπογραμμίζεται η γιαγιά. Το σπίτι της γιαγιάς αναπαρίσταται στο φόντο της εικονογράφησης, όπου μια “ταμπέλα” διευκρινίζει ότι πρόκειται γι’ αυτό. Η πολυσημία της ξύλινης επιγραφής συνίσταται στη σύζευξη του φανταστικού-ρεαλιστικού, καθώς λειτουργεί ως οπτικό σύμβολο της ρεαλιστικής πραγματικότητας που μεταφέρει πληροφορίες και στο πλαίσιο της αφήγησης αυτής επιτρέπει να αποκωδικοποιήσουμε τη συναισθηματική κατάσταση του απεικονιζόμενου προσώπου το οποίο παρατηρείται να διαβάζει έκπληκτο μία εφημερίδα.¹⁰⁴⁵

Το συναπάντημα του δάσους γίνεται αφορμή για ένα μεγάλο γεύμα που θυμίζει περισσότερο γιορτή, ενώ ο φόβος της επανεμφάνισης του λύκου μοιάζει να έχει ξεχαστεί.¹⁰⁴⁶ Το γεγονός αυτό προκαλεί τον προβληματισμό, μήπως τελικά πρόκειται για προπαγάνδα των εφημερίδων ή για μια σειρά από μυθοπλαστικές τεχνικές. Σε κάθε περίπτωση προβάλλει το χαρακτηριστικό *της απροσδιοριστίας των ορίων*.

Η λειτουργία της *επανάληψης* στις προηγούμενες σκηνές που αναλύσαμε, με την πόρτα να χτυπά και τα πρόσωπα των κλασσικών ηρώων να καταφτάνουν το ένα μετά το άλλο έχει επιφέρει μια κατάσταση «μονιμοποίησης και μια τάση αυτοματισμού».¹⁰⁴⁷ Έτσι, ενώ «*όλη η παρέα είχε καθίσει στο τραπέζι*», ΜΠΟΥΜ, ΜΠΟΥΜ, ΜΠΟΥΜ, χτυπάει η πόρτα. «*Ποιος να είναι άραγε*», είπε ο κυρ-Κούνελος απορημένος. «*Δεν περιμένουμε πια κανέναν!*». Μια νέα έκπληξη διαδέχεται την εξέλιξη της πλοκής, καθώς: «*Είναι Ο ΛΥΚΟΣ. Και πεινάει, σαν λύκος!*».¹⁰⁴⁸ Η εμφάνιση του λύκου, θα ανατρέψει τη μέχρι πρότινος κατάσταση κανονικότητας, ωστόσο το χιούμορ στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι σε επίπεδο πραγματολογίας, καθώς πρόκειται για την *υπερκυριολεξία του αντιθέτου της μεταφοράς*.

¹⁰⁴⁵ -//- σσ. 24-25.

¹⁰⁴⁶ -//- σσ. 26-27.

¹⁰⁴⁷ Σύμφωνα με τη Σέμογλου, η λειτουργία της επανάληψης προκαλεί ευχαρίστηση στα μικρά παιδιά και τα στοιχεία της μονιμοποίησης και του αυτοματισμού είναι εν δυνάμει κωμικά. Εάν ανατραπεί αυτή η στερεότυπη ρουτίνα που έχει προκληθεί από τη συστηματική επανάληψη τότε η εισβολή νέων στοιχείων που ανατρέπει την κανονικότητα αυτή λειτουργεί χιουμοριστικά. Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ν., *Κόμικς και κωμικό στοιχείο: Ψυχαναλυτική Προσέγγιση ενός Σημειωτικού Είδους*, Αθήνα: Εξάντας, 2001, σσ. 104-106, 114-115.

¹⁰⁴⁸ Ο.π., σσ. 29, 31.

Στη συνέχεια, τα υποψήφια θύματα μετατρέπονται σε τιμωροί, αφού πριν καν προλάβει να μιλήσει ο λύκος του επιτίθενται όλοι μαζί και τον σωριάζουν καταγής. Το *χιούμορ ανωτερότητας* της σκηνής αυτής στην εικονογράφηση, λειτουργεί λυτρωτικά για τους φόβους των ανήλικων αναγνωστών, καθώς η γελοιοποίηση του λύκου μέσα από τη βία προκαλεί την αποκλιμάκωση της αγριότητάς του.¹⁰⁴⁹ Η έκφραση στα πρόσωπα των χαρακτήρων, η στάση του σώματός τους και οι γραμμές κίνησης αποκαλύπτουν το μένος με το οποίο επιτίθενται στο “άγριο θηρίο”. Η προετοιμασία της αφήγησης, σε μέγεθος *υπερβολής* για την αιμοσταγή άφιξη του λύκου και τον ξυλοδαρμό που ακολουθεί λειτουργεί ως *χοντροκομμένη φάρσα*, ενώ η πετσέτα κάτω από το λαιμό που μέχρι πρότινος συνόδευε όλες τις εικόνες του λύκου δίπλα από τις τρομακτικές δηλώσεις του, τώρα τη φορούν τα άλλοτε θύματα των παραμυθιακών ιστοριών (*οζύμωρο*).

Η *λύση* που ακολουθεί αποτελεί την πιο απρόβλεπτη εξέλιξη, καθώς ο κυρ-Κούνελος καλεί το λύκο, σε γεύμα με την προϋπόθεση ότι θα τους διηγηθεί ιστορίες με “κακούς λύκους”. Η μεταμυθοπλαστική αυτή επιλογή προβάλλει έντονα το στοιχείο της *απροσδιοριστίας των ορίων* σε σχέση με τη μυθοπλασία και την πραγματικότητα. Η τεχνική αυτή προκαλεί την κριτική σκέψη και την επανεξέταση της αφήγησης για την πιστότητά της. Έτσι λοιπόν, η *τελευταία πράξη* της πλοκής με όλους τους ήρωες να γευματίζουν ευτυχισμένοι, σηματοδοτεί ένα αίσιο τέλος μεν, το οποίο, ωστόσο, αντιμετωπίζεται με δυσπιστία σύμφωνα με όσα έχουν προηγηθεί. Για τους λόγους αυτούς, ο συγγραφέας επιλέγει ένα *αίσιο-κλειστού τύπου τέλος*, το οποίο επισφραγίζεται από την εφημερίδα που κείται κάτω η οποία γράφει για το λύκο: «ΚΑΤΑ ΒΑΘΟΣ ΕΙΜΑΙ ΚΑΛΟΣ».

Ολοκληρώνοντας την ανάλυσή μας, αναφέρουμε ότι πρόκειται για ένα νεότερικό μικροαφήγημα του οποίου βασικά χαρακτηριστικά είναι η διακειμενικότητα και η μεταμυθοπλασία. Οι αφηγηματικές και εικονογραφικές στρατηγικές που εφαρμόζονται εδώ, καθώς και η σύμμιξη κειμενικών ειδών από τον περιβάλλοντα γραπτό λόγο των εφημερίδων με σκοπό την πολυτροπική μετάδοση πληροφοριών, καθιστούν το βιβλίο αυτό χιουμοριστικό, σύνθετο και εντυπωσιακό. Μελετώντας, όμως, το παραμύθι από τη διαπολιτισμική σκοπιά, ο λύκος βιώνει μία αναγκαστική διατροφική μετάλλαξη, ενσωματώνεται στο κοινωνικό σύστημα αξιών δια της βίας καθώς είναι αδύνατον να τον αποδεχτούν οι συμπρωταγωνιστές του όπως είναι, με αποτέλεσμα να απαρνιέται τη διαφορετική του φύση, γεγονός που ενέχει την *«αρνητική κοινωνική υποστασιοποίηση*

¹⁰⁴⁹ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.5.1).2, σ. 615.

του»¹⁰⁵⁰. Η ιδεολογική βαρύτητα που φέρει η επιλογή ενός τέλους με την αποδοχή του Άλλου (λύκος), αλλά υπό προϋποθέσεις,¹⁰⁵¹ δεν μπορεί να αγνοηθεί, καθώς δεν είναι ικανή να περάσει μηνύματα ανοχής, σεβασμού, κατανόησης, επομένως και ουσιαστικής αποδοχής.¹⁰⁵²

5.2.5.2 Pennart, G., *Ο Καλόκαρδος Λύκος*, (1998)

Ο Καλόκαρδος Λύκος,¹⁰⁵³ είναι ένα ακόμη βιβλίο της σειράς με τα ανατρεπτικά βιβλία του συγγραφέα και εικονογράφου Geoffroy de Pennart.

Η απόκλιση του καλού του χαρακτήρα δηλώνεται από τον τίτλο¹⁰⁵⁴ της αφήγησης, γεγονός, το οποίο προδιαθέτει θετικά το μικρό αναγνώστη και προλειαίνει το έδαφος για επερχόμενες ανατροπές. Ο καλόκαρδος λύκος, όπως και αυτοσυστήνεται από το εξώφυλλο, διεκδικεί με αυτή του τη δήλωση την εμπιστοσύνη των παιδιών. Ωστόσο, το ενδο-εικονιστικό κείμενο του εξώφυλλου, βρίσκεται σε *γνωστική αντίθεση* με τον τίτλο του βιβλίου, καθώς ο λύκος απεικονίζεται να κρατά μία λίστα με «ΛΙΧΟΥΔΙΕΣ».¹⁰⁵⁵ Πρόκειται για έναν κατάλογο, ο οποίος λειτουργεί ως *οπτικός υπαινιγμός* στα κλασσικά παραμύθια, καθώς αναγράφονται οι τίτλοι αυτών, με τα οποία συσχετίζεται και ο ίδιος σε ρόλο «κακού». Τα παρακείμενα σημεία του εξώφυλλου κατορθώνουν να υπογραμμίσουν τη διακειμενική προσέγγιση της αφήγησης, υποβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την κεντρική ιδέα του βιβλίου.

¹⁰⁵⁰ Καρακίτσιος, Α., Δρούγκα, Κ., Κωτόπουλος, Τ., «Ιστορικές Διαδρομές και Ιδεολογικές Αποτυπώσεις του Κινήματος της Πολιτικής Ορθότητας στη Σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία», στα Πρακτικά του 1ου Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου, «Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση», 2006, σ. 10.

http://www.eipe.gr/praktika/praktika/drouga_karakitsios_kotopoulos.pdf.

¹⁰⁵¹ Για την ιδεολογική βαρύτητα του τέλους και την αποδοχή του Άλλου βλ. Πρεβεζάνου, Β., *Ιδεολογικές διαστάσεις του «άλλου» στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, Αθήνα: Κέδρος 2007, σσ. 58-82. Γιαννικοπούλου, Α., «Άμεσα και Έμμεσα Ιδεολογικά Μηνύματα στο Διαπολιτισμικό Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», *Κείμενα*, τ.9, 2009.

<http://keimena.ece.uth.gr>.

¹⁰⁵² Έτσι, διαφαίνεται μία στάση απέναντι στην ετερότητα «που χαρακτηρίζεται τελικά από ανισότητα, μιας και ουσιαστικά αρνείται την αυτονόητη αναγνώριση και αξία κάθε ταυτότητας, άρα και της διαφορετικής». Πρεβεζάνου, Β., ό.π. σ. 128.

¹⁰⁵³ Pennart, G., (Κείμε. & Εικ.), Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), *Ο Καλόκαρδος Λύκος*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 1998.

¹⁰⁵⁴ Για τη σημασία του τίτλου ως αφηγηματική τεχνική στην πρόσληψη της αφήγησης, βλ. 2.1.6.1.

¹⁰⁵⁵ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.5.2). 1, σ. 615.

Ο πρωταγωνιστής λύκος της ιστορίας αυτής έχει *όνομα* (Λουκάς), όπως και τα μέλη της οικογένειάς του. Επομένως, διαθέτει προσωπικότητα, αφού δεν ανήκει πλέον στο ανώνυμο πλήθος των σαρκοβόρων θηρίων και με αυτόν τον τρόπο αντιμάχεται την υπεραπλουστευτική γενίκευση ότι «όλοι οι λύκοι είναι κακοί».¹⁰⁵⁶ Από αυτά τα χαρακτηριστικά και μόνο ο λύκος έχει ήδη απομακρυνθεί πολύ από το κακό του στερεότυπο, σύμφωνα με το οποίο δε χρειαζότανε να συστηθεί, αλλά τα παιδιά γνώριζαν ότι πρόκειται για τον ίδιο λύκο, το «Μεγάλο, Κακό Λύκο»¹⁰⁵⁷.

Η πρώτη εικόνα,¹⁰⁵⁸ με την οποία ξεκινά η αφήγηση, είναι αρκετά συμβατή με τον τίτλο του βιβλίου, όπου ο Λουκάς εικονογραφείται με την οικογένειά του σύσσωμη μαζεμένη γύρω του.¹⁰⁵⁹ Τα έντονα ανθρωπομορφικά στοιχεία,¹⁰⁶⁰ τόσο στην εμφάνιση όσο και στην ιδέα μιας δεμένης οικογένειας προκαλούν την *αποκλιμάκωση της αγριότητάς* του. Επίσης, οι χρωματικές επιλογές της συγκεκριμένης εικόνας προσδίδουν μία ηρεμία και ασφάλεια αντάξια της οικογενειακής θαλπωρής.¹⁰⁶¹ Τα απεικονιζόμενα πρόσωπα είναι γλυκά και χαμογελαστά, χωρίς αυστηρές γωνίες¹⁰⁶² κατασκευάζοντας έτσι ένα αποτέλεσμα που παραπέμπει περισσότερο σε χαρακτήρες βγαλμένους από κινούμενα σχέδια.¹⁰⁶³

Η συνέχεια της αφήγησης επιφυλάσσει μία έκπληξη σε επίπεδο εικονογράφησης, καθώς απεικονίζεται ο προσωπικός *χώρος*¹⁰⁶⁴ διαμονής της οικογένειας. Το τεχνητό περιβάλλον, στο οποίο ζουν οι συγκεκριμένοι λύκοι, παραπέμπει σε ένα αντίστοιχο της

¹⁰⁵⁶ Το *όνομα* του ήρωα, πόσο μάλλον όταν πρόκειται για ένα στερεοτυπικό ήρωα αποδεικνύεται καθοριστικό για τη σκιαγράφηση της προσωπικότητάς του. βλ. 2.2, σσ. 92-93 και Γιαννικοπούλου, Α., 2001, ό.π., σ.134. Γιαννικοπούλου, Α., *Στη Χώρα των Χρωμάτων. Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008 σσ. 111-113.

¹⁰⁵⁷ Η φράση αυτή λογοκρίθηκε ως μη Πολιτικά Ορθή και οι φανατικοί υποστηρικτές του κινήματος ζήτησαν την αποκατάσταση της. Γκάρνερ, Τζ., *Πολιτικώς Ορθά Παραμύθια*, Εξαρχοπούλου, Λ., (Μτφ.), Αθήνα: Διάυλος, 1995. Μπαμπινιώτης, Γ., «Η Κατάχρηση της Γλώσσας», *Το Βήμα*, 4/5/1997, ΒΟ5.

¹⁰⁵⁸ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.5.2). 2, σ. 615.

¹⁰⁵⁹ Χωρίς σελιδαρίθμηση του βιβλίου, αρχίζω να αριθμώ από την πρώτη σελίδα κειμένου και εικονογράφησης. Στο εξής, Pennart, G., 1998, ό.π., σ. 1.

¹⁰⁶⁰ Στίκα, Δ., «Ανιμιστικά Στοιχεία στη Ζωγραφική μου σε βιβλία για μικρά παιδιά», στο Τζαφεροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, Τ. Α, Αθήνα: Καστανιώτης, Ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, 2000, σσ. 274-284.

¹⁰⁶¹ Πρόκειται για την αφηγηματική λειτουργία των χρωμάτων σε συγκινησιακό επίπεδο. Βλ. σχετικά Σιβροπούλου, Ρ., 2003, σ. 151. και 3.3.2.2, σ. 127.

¹⁰⁶² Doonan, J., *Looking at Pictures in Picture Books*, Great Britain: Thimble Press, 1995, σσ. 23-26.

¹⁰⁶³ Η αλλιώς καρτούν (cartoon). Για την ανατροπή στερεοτύπων μέσω της τεχνικής αυτής, βλ. Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Μ., *Κόμικς, Παιδί και Αστείο. Μια Ψυχαναλυτική Προσέγγιση ενός Σημειωτικού Είδους*, Αθήνα: Εξάντας, 2001, σσ. 91-94.

¹⁰⁶⁴ Nikolajeva, M., *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An introduction*, Lanham: The Scarecrow Press, 2005, σσ. 128-130.

ανθρώπινης κοινωνίας και απέχει πολύ από την πραγματικότητα και το φυσικό περιβάλλον συμβίωσης των συγκεκριμένων ζώων. Η διαδικασία εκπολιτισμού που έχει υπεισέλθει στην αγέλη αυτή, λειτουργεί αποκαλυπτικά για την προσωπικότητα των χαρακτήρων, ωστόσο, σε επίπεδο εικονογράφησης η ασυμβατότητα που αναδύεται είναι κωμική, εγείροντας ταυτόχρονα προβληματισμούς. Ο λόγος οφείλεται στα συσχετιζόμενα *αντικείμενα*¹⁰⁶⁵ που κοσμούν τον περιβάλλοντα χώρο του σαλονιού και συγκεκριμένα στη σχέση των ηρώων με τα αυτά, καθώς πρόκειται για την εξαντικειμενοποίηση των φιγούρων των κλασσικών ηρώων με τους οποίους ο λύκος των παραμυθιών, ως διακειμενική οντότητα, διατηρεί μια αρνητικά ιδεολογικά φορτισμένη λογοτεχνική προϊστορία.

Οι μικροί αναγνώστες από την έναρξη της αφήγησης, αντιλαμβάνονται ότι δεν έχουν να κάνουν με ένα “τυπικό λύκο”, αλλά με ένα αφοπλιστικά καλόκαρδο “παιδί”, το οποίο σχοινοβατεί διχασμένο ανάμεσα στα πρέπει της οικογένειας και τα δικά του θέλω. Ο Λουκάς φεύγοντας από το σπίτι μαζί με τις ευχές της οικογένειας παίρνει μαζί του και μία λίστα από λιχουδιές. Παρόλο που δεν αναφέρεται το περιεχόμενο της λίστας στο κείμενο, ο αναγνώστης είναι σε θέση να το γνωρίζει από το ενδο-εικονιστικό κείμενο του εξώφυλλου. Τα φαγητά αυτά είναι παραδοσιακά εδέσματα που αγαπήθηκαν πολύ από τους προγόνους του και δεν είναι άλλα από: την Κοκκινοσκουφίτσα, τα γουρουνάκια, τα κατσικάκια, τον Πέτρο. Το γεγονός αυτό δημιουργεί *καταστασιακό χιούμορ*, καθώς το μενού με τα υποψήφια θηράματα, εγείρει μια *ασυμβατότητα* και μια *ειρωνεία*, με αρκετή δόση *χοντροκομμένου χιούμορ*, σε σχέση με αυτά που δηλώνει ο Λουκάς για τις προθέσεις του και εκείνα που εικονογραφούνται. Το συμβάν αυτό, εξάπτει την περιέργεια του αναγνώστη για την έκβαση της πλοκής. Στο δρόμο ο Λουκάς συναντά ένα-ένα τα υποψήφια αυτά μεζεδάκια, αλλά δεν καταφέρνει να τα φάει διότι τα συναισθήματα συγκίνησης που τον κατακλύζουν είναι πιο ισχυρά από την πείνα του. Μέσα από την πορεία του στο δάσος, ο ήρωας υπερβαίνει έναν-έναν τους πειρασμούς και οδηγείται στην αυτογνωσία.

Η έκπληξη, όμως, του απροσδόκητου τέλους δημιουργεί συναισθήματα σύγχυσης και αμφιβολίας για την απόλυτη πιστότητα της καλοσύνης του λύκου, διότι τρώει το γίγαντα

¹⁰⁶⁵ Τόσο ο χώρος διαμονής όσο και τα συσχετιζόμενα με τον ήρωα αντικείμενα του χώρου αποτελούν στοιχεία αποκάλυψης της ταυτότητας του. Στην προκειμένη περίπτωση αποκαλύπτει ένα δομημένο οικογενειακό περιβάλλον συμβίωσης, ισάξιο του ανθρώπινου πολιτισμού. Βλ. σχετικά, Ρουντζούνη - Μπίκα, Α., «Σχέσεις Εννοιών Χώρου και Αντικειμένων στην Εικονογραφική Πραγματικότητα του Παιδικού Βιβλίου για την Προσχολική Ηλικία», στο Τζαφεροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, Τ. Α., Αθήνα: Καστανιώτης, 2001, σσ. 237-248.

και ελευθερώνει τα φυλακισμένα παιδιά. Η επιλογή αυτού του τρόπου κλεισίματος της ιστορίας, ενέχει δύο αντίθετες ιδεολογικές συνισταμένες πρόσληψης. Ο αναγνώστης τις αποκωδικοποιεί κατά περίπτωση και σύμφωνα με τη δική του προτίμηση και προσωπικότητα ταυτίζεται ανάλογα. Η μία επιλογή πρόσληψης είναι ότι ο αναγνώστης θα χαρεί με την επιλογή του λύκου να φάει το γίγαντα καθώς ηρωοποιείται στα μάτια του, που ελευθερώνει τα παιδιά. Ενώ, αν ταυτιστεί με την άλλη επιλογή, θα αισθανθεί απογοητευμένος και αφελής που τον εμπιστεύτηκε και αυτό θα λειτουργήσει ενισχυτικά για το κακό του στερεότυπο.

Η διαταραχή της «νόρμας του κλεισίματος» της ιστορίας, αφήνει να διαφανεί μια φαινομενική αντίφαση σε σχέση με την ειλικρίνεια των συγγραφικών επιδιώξεων, προκαλώντας έτσι την επανερμηνεία της αφήγησης. Η στρατηγική αυτή, λανθάνει έναν παιγνιώδη χαρακτήρα, σύμφωνα με τον οποίο γίνεται μια σκόπιμη προβολή της απροσδιοριστίας των ορίων της αφήγησης και προσκαλεί τον αναγνώστη να εμπλακεί και να δώσει τη δική του εκδοχή τίτλων τέλους.¹⁰⁶⁶

Το *παράδοξο*¹⁰⁶⁷ του τέλους επισφραγίζεται με την τελευταία εικόνα του λύκου, όπου ο αναγνώστης-θεατής τίθεται σε θέση που μοιάζει να κρυφοκοιτάζει πίσω από τον ώμο (γωνία λήψης: over the shoulder) του λύκου να σβήνει από τη λίστα με τα εδέσματα τα πρόσωπα που συνάντησε στο δάσος (~~Κοκκινοσκουφίτσα, γουρουνάκια, κατσικάκια, Πέτρος~~) και να προσθέτει το Γίγαντα.¹⁰⁶⁸ Η επιλογή αυτή ενέχει μία χιουμοριστική χροιά, διότι το κείμενο έχει εγκαταλείψει το συνήθη χώρο και βρίσκεται στην εικόνα, δημιουργώντας μια μορφή *εικονο-λεκτικού παίγνιου*¹⁰⁶⁹. Εν κατακλείδι, άσχετα με ποια επιλογή θα ταυτιστεί τελικά ο αναγνώστης, για το Λουκά, τον πρωταγωνιστή λύκο της ιστορίας, έχει επέλθει η κάθαρση διότι βρίσκει λύση στο υπαρξιακό του δίλημμα που παραπαίει ανάμεσα στην κληρονομιά των προγόνων του και τις δικές του ευαισθησίες.

¹⁰⁶⁶ Το τέλος, ως αφηγηματική παράμετρος ενέχει σημαντική ιδεολογική σημασιοδότηση. Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004, σσ. 36-39. Οικονομίδου, Σ., *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεότερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σσ. 80-82.

¹⁰⁶⁷ Το *παράδοξο* που εγείρεται από τη μεταμυθοπλαστική στρατηγική κλεισίματος της ιστορίας εντοπίζει και ο Τζιόβας (1987), σύμφωνα με τον οποίο ο αναγνώστης ταυτίζεται με την παράδοξη αυτή κατάσταση και «...αποβαίνει ο συνδημιουργός του αυτοαναφορικού κειμένου και ταυτόχρονα αποστασιοποιείται απ' αυτό λόγω της αυτοαναφορικότητάς του» στο Τζιόβας, Δ., *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Γνώση, 1987, σ. 293.

¹⁰⁶⁸ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.5.2). 3, σ. 615.

¹⁰⁶⁹ Γιαννικοπούλου, Α., «Όταν η Εικόνα συναντά τη Λέξη: 'Οπτικο – Λεκτικά Παίγνια' στη Μορφή των Γραπτών Κειμένων» Στο Γκόβαρης, Χρ., Βρατσάλης, Κ., Καμπουροπούλου, Μ. (Επιμ.), *Επιστήμη και Τέχνη – Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Ατραπός, 2004, σσ. 71-79.

5.2.5.3 Pennart, G., *Το Γεύμα των Λύκων*, (1998)

Στο επόμενο βιβλίο της σειράς *Το Γεύμα των Λύκων*,¹⁰⁷⁰ πρωταγωνιστεί ο ίδιος ήρωας, «Ο Καλόκαρδος Λύκος» Λουκάς, που γνωρίσαμε στο ομότιτλο βιβλίο, όπου το τέλος της ιστορίας έμεινε ανοιχτό σε διφορούμενα μηνύματα. Στο συγκεκριμένο βιβλίο θα επανέρθει ο προβληματισμός που γεννήθηκε στο προηγούμενο κείμενο, ο οποίος περιστρέφεται γύρω από την αντικειμενικότητα του τίτλου και την έκταση της καλοσύνης του λύκου, η οποία επιδέχεται κριτικού σχολιασμού.¹⁰⁷¹

Το εξώφυλλο του βιβλίου δημιουργεί προσδοκίες για το περιεχόμενο της αφήγησης και εξάπτει τη φαντασία των ανήλικων αναγνωστών, καθώς εικονογραφείται η οικογένεια του Λουκά και ένα γουρουνάκι με εμφανή τα στοιχεία της μαγειρικής δραστηριότητας. Χωρίς να κρίνεται απαραίτητη η διαδοχική ανάγνωση των δύο βιβλίων, η εικόνα του εξώφυλλου λειτουργεί ως *οπτικός υπαινιγμός* που παραπέμπει συνειρμικά στην κλασσική ιστορία των Γκριμ, *Τα Τρία Γουρουνάκια*.

Οι συγγενείς του Λουκά είναι τα ίδια πρόσωπα που γνωρίσαμε στην ιστορία του *Καλόκαρδου Λύκου*. Ο συγγραφέας με αυτή του την επιλογή ανοίγει ένα γόνιμο διάλογο, όχι μόνο με την παράδοση και τα κλασσικά παραμύθια, αλλά επιτρέπει στους ήρωες των δικών του παραμυθιών να συνομιλούν και μεταξύ τους, μεταπηδώντας από τη μία αφήγηση στην άλλη. Έτσι, δημιουργείται μία *διακειμενική παρωδία* η οποία λειτουργεί σε πολλαπλά αφηγηματικά επίπεδα. Η στρατηγική αυτή, παράγει εξαιρετικά χιουμοριστικό αποτέλεσμα, διότι σε κάθε σελίδα ελλοχεύει η έκπληξη και μια νέα ανατροπή διαδέχεται την προηγούμενη. Στα εσώφυλλα του βιβλίου εικονογραφούνται τα πορτραίτα των συγγενών του Λουκά-λύκου, με συνοδευτικές ονομαστικές επιγραφές.¹⁰⁷² Κατ' αυτόν τον τρόπο ο εικονογράφος συστήνει τα πρόσωπα του εξώφυλλου. Η *δεικνικότητα* στην παρουσίαση των χαρακτήρων λειτουργεί διττώς: αφενός ερμηνευτικά, διότι αποκαλύπτει στοιχεία της ταυτότητας των συγκεκριμένων προσώπων αφετέρου καθοδηγητικά, αφού παραπέμπει στην αρχική γνωριμία μαζί τους, εάν υποθέσουμε ότι ο εννοούμενος αναγνώστης έχει υπόψη του την ιστορία του *Καλόκαρδου Λύκου*. Παρόλο που τα ονόματα των λύκων θεμελιώνουν την ψυχολογική αποκλιμάκωση

¹⁰⁷⁰ Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.), *Το Γεύμα των Λύκων*, (*Le Dejeuner des Loups*), Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 1999, (Paris: Kaleidoscope, 1998).

¹⁰⁷¹ Να θυμίσουμε ότι στο βιβλίο *Ο Καλόκαρδος Λύκος*, που αναλύσαμε παραπάνω ο λύκος στο τέλος τρώει το γίγαντα και σώζει τα φυλακισμένα παιδιά.

¹⁰⁷² Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.5.3).1, σ. 616.

της αγριότητας των χαρακτήρων αυτών, η εικόνα του έντρομου γουρουνιού παράγει διαφορούμενα μηνύματα.

Η αφηγηματική λειτουργία των παρακείμενων σημείων συνεχίζεται και στη δεύτερη σελίδα, η ιδιαιτερότητα των οποίων δρα αποκαλυπτικά για το περιεχόμενο της αφήγησης. Η συγκεκριμένη σελίδα,¹⁰⁷³ λειτουργεί ως δεύτερο εξώφυλλο, καθώς σημειώνεται η επανάληψη του τίτλου, του δημιουργού και των στοιχείων έκδοσης, με τη μόνη διαφορά ότι έχει αντικατασταθεί η εικόνα του εξώφυλλου από το γουρουνάκι πρωταγωνιστή και ορισμένα οπτικά σύμβολα του κώδικα οδικής κυκλοφορίας, δημιουργώντας έτσι ένα χιουμοριστικό αποτέλεσμα. Εξετάζοντας τη συμβατή λειτουργία των συμβόλων σε πραγματολογικό επίπεδο και σε συνδυασμό με την εικόνα που εμπεριέχεται μέσα σ' αυτά διαμορφώνεται μια πολυτροπική επικοινωνία. Πιο συγκεκριμένα, δημιουργείται μία αιτιακή σχέση ανάμεσα στη γραπτή λέξη «ΚΙΝΔΥΝΟΣ», τα σήματα της τροχαίας¹⁰⁷⁴ (προσοχή, απαγόρευση, υποχρέωση) και των εικόνων (λύκος, γουρουνάκι, μανιτάρι) που παρεμβάλλονται, τα οποία, εάν γίνουν αντιληπτά από τον εννοούμενο αναγνώστη, αποκαλύπτουν σημαντικές πληροφορίες για την εξέλιξη της αφήγησης. Επίσης, το γουρουνάκι εικονογραφείται με κλειστά τα μάτια, ενώ οι οριζόντιες-κυματιστές γραμμές¹⁰⁷⁵ σε συνάρτηση με τα αναπαριστώμενα αντικείμενα-σύμβολα,¹⁰⁷⁶ αποκαλύπτουν τις ευωδίες που αναδύονται και λειτουργούν ως πειρασμός¹⁰⁷⁷ για το μικρό-ήρωα, ο οποίος εν υπνώσει παραβλέπει τις προειδοποιητικές πινακίδες και οδηγείται απευθείας “στο στόμα του λύκου”. Αξιοσημείωτος είναι ο τρόπος με τον οποίο η εικονογράφηση του συγκεκριμένου βιβλίου έχει καταφέρει να υποβάλλει την κεντρική ιδέα της αφήγησης και να διαμορφώσει τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης από τα παρακείμενα σημεία του βιβλίου.

Η πλοκή εξελίσσεται ως εξής: ο Λουκάς, ο κεντρικός ήρωας της ιστορίας, απαγάγει ένα γουρουνάκι το Μενέλαο, με σκοπό να το μαγειρέψει για το οικογενειακό γεύμα της Κυριακής. Επειδή, όμως, είναι μικρό και αδύνατο, “δεν φτάνει να ταΐσει τόσα στόματα”,

¹⁰⁷³ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.5.3).2, σ. 616.

¹⁰⁷⁴ Γιαννικοπούλου, Α., «Το Χιούμορ της Εικόνας στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», *Κείμενα*, τ. 1. Νοέμβριος 2004, 1-22. <http://keimena.ece.uth.gr/arthra/tefxos1>.

¹⁰⁷⁵ Γιαννικοπούλου, Α., «Εικονογραφημένα Παιδικά Βιβλία: Η Αναγνωσιμότητα των Εικόνων Από Παιδιά Προσχολικής Ηλικίας», στο Τζαφεροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, Τ. Α., Αθήνα: Καστανιώτης, 2001, σ. 254.

¹⁰⁷⁶ Οι Kress και van Leeuwen, χρησιμοποιούν τον όρο «αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες», Kress, G, van Leeuwen, Th., *Η Ανάγνωση των Εικόνων. Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, Παπαδημητρίου, Φ., (Επιμ.), Κουρμεντάλα, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Επίκεντρο, 1996/2010, σ. 41. Επίσης, βλ. σχετικά στο 3.3, σ. 123.

¹⁰⁷⁷ Hyneyman, S., “Gingerbread Wishes and Candy (land) Dreams: The Lure of Food in Cautionary Tales of Consumption”, *Marvels and Tales*, vol. 21 (2), 2007, σσ. 195-215.

έτσι αποφασίζει να το θρέψει, με σκοπό να το παχύνει.¹⁰⁷⁸ Σε όλη την έκταση της αφήγησης, επανέρχεται το ζήτημα της τροφής, τόσο ως αναγκαιότητα όσο και ως δραστηριότητα, ενισχύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την οντολογική διάσταση των χαρακτήρων.¹⁰⁷⁹ Ιδιαίτερα, προβάλλεται η αναζήτηση της τροφής (το γουρουνάκι ψάχνει για μανιτάρια, αρπαγή του γουρουνιού), των (διατροφικών) συνηθειών (το οικογενειακό γεύμα της Κυριακής), των προτιμήσεων (τα φαγητά που μαγειρεύει ο Μενέλαος), καθώς και της ευχαρίστησης. Επίσης, υπογραμμίζεται και το ζήτημα του πειρασμού τονίζοντας έτσι την απαγόρευση, την εγκράτεια και τον έλεγχο.¹⁰⁸⁰

Στις μέρες που ακολουθούν εξαιτίας της αναγκαστικής συμβίωσης αναπτύσσεται μία πρωτόγνωρη φιλία μεταξύ τους, γεγονός που δυσχεραίνει την αρχική επιλογή του Λουκά. «*Κρίμα που είναι λύκος....*» σκέφτηκε ο Μελέτης. «*Κρίμα που είναι γουρουνάκι...*»¹⁰⁸¹ σκέφτηκε ο Λουκάς. Το κείμενο αποκαλύπτει τις παράλληλες σκέψεις των χαρακτήρων, θέτοντας τον αναγνώστη σε προνομιακή θέση, καθώς είναι ικανός να γνωρίζει ακόμη και το τι σκέφτονται οι κεντρικοί ήρωες. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτονται στοιχεία για τους χαρακτήρες, τα οποία διευκολύνουν τον αναγνώστη να κατανοήσει την προσωπικότητά τους.¹⁰⁸² Προς στιγμήν τα θετικά πρόσημα αναμειγνύονται με τα αρνητικά και τα διαδέχονται συναισθήματα σύγχυσης και αμφιβολίας, ώσπου να δοθεί η λύση στις επόμενες σελίδες. Μία λύση,¹⁰⁸³ η οποία θα προκύψει από την εξομολόγηση του λύκου: «*Έπρεπε να σε είχα φάει αμέσως μόλις σε είδα. Τώρα δεν μπορώ να σε φάω πια, γιατί έγινε φίλος μου*».¹⁰⁸⁴

Οι ψυχαγωγικές δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα ανάμεσα στο λύκο και το γουρουνάκι κατά τη διάρκεια της συμβίωσης, δημιουργούν *καταστασιακό χιούμορ*

¹⁰⁷⁸ Σύμφωνα με το συγκεκριμένο πρόκειται για διακειμενική αναφορά στην ιστορία του Χάνσελ και της Γκρέτελ, όπου τα γλυκίσματα λειτουργούν ως πειρασμός-δόλωμα και αποβλέπει στην πρόκληση κακού. Hyneyman, S., 2007, ό.π., σσ. 195-215.

¹⁰⁷⁹ Η Nikolajeva υποστηρίζει ότι η τροφή και οι διατροφικές συνήθειες στην Παιδική Λογοτεχνία, αποτελούν στοιχεία χαρακτηρολόγησης των προσώπων. Επίσης, η τροφή και οι συσχετιζόμενες ενέργειες γύρω από αυτό λειτουργούν ως κώδικες και κατ' επέκταση υποστασιοποιούν μία συμβολική λειτουργία. Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σσ. 201, 276.

¹⁰⁸⁰ Albon, D., "Approaches to Study of Children, Food and Sweet Eating: a Review of the Literature, *Early Child Development and Care*, vol. 175 (5), 2005, σσ. 407-417.

¹⁰⁸¹ Με δική μας σελιδαρίθμηση, αρχίζω να αριθμώ από την πρώτη σελίδα κειμένου και εικονογράφησης. Στο εξής, Pennart, G., 1998, ό.π., σ. 12.

¹⁰⁸² Πρόκειται για κειμενικό δείκτη *εσωτερικής αποκάλυψης* του χαρακτήρα, σύμφωνα με τον οποίο ο χαρακτήρας καθίσταται διαφανής (transparent). Lukens, R., *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York: Harper Collins College Publishers, 1995, σσ. 40-42. Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σσ. 153-158 & 2005, σσ. 161-164.

¹⁰⁸³ Σύμφωνα με τη θεωρία επίλυσης της ασυμβατότητας ή σύμφωνα με το σχήμα παράδοξο-λύση του παραδόξου. Βλ. σχετικά 1.1.3.2, σσ. 28-30.

¹⁰⁸⁴ Pennart, G., 1998, ό.π., σ. 15.

εξαιτίας της αντίφασης, του αταίριαστου των προσώπων (λύκος vs γουρούνι = θύτης vs θύμα). Ωστόσο, δεν πρόκειται απλώς για μία χιουμοριστική ανατροπή, αλλά για μια ιδεολογική ανατροπή με συμβολικό χαρακτήρα, καθώς προβάλλεται το ζήτημα της φιλίας και της κοινωνικής κατ' επέκταση συμβίωσης. Σύμφωνα με την παραπάνω όλα τα έμβια όντα είναι ισότιμα και αλληλοεξαρτώμενα, ενώ μέσω της εξοικείωσης με την άγρια φύση αίρεται η ηθική κατηγοριοποίηση ανάμεσα σε «καλούς» και «κακούς».

Η ιδεολογική ανατροπή του στερεότυπου του κακού λύκου, πιστεύουμε ότι πραγματοποιείται από την ίδια την εξέλιξη της πλοκής. Οι στρατηγικές οργάνωσης της μυθοπλασίας υπογραμμίζουν τη μεταμόρφωση του λύκου μέσα από μία πολιτισμική εξέλιξη που έχει υπεισέλθει στην προσωπικότητά του.¹⁰⁸⁵ Αρχικά, συμπεριφέρεται ως άγριο αρπακτικό που αναζητά τροφή,¹⁰⁸⁶ στη συνέχεια γεύεται τις τροφές, δηλώνει προτιμήσεις, προβάλλεται η επεξεργασία του μαγειρέματος της τροφής και όλη η διαδικασία που περιστρέφεται γύρω από την ικανοποίηση των γευστικών απολήξεων με ποικίλους τρόπους.¹⁰⁸⁷ Ιδιαίτερα για το οικογενειακό τραπέζι με τους πραγματολογικά αταίριαστους συνδαιτυμόνες λειτουργεί χιουμοριστικά.¹⁰⁸⁸ Επίσης, η οπτική διεπίδραση (γεύμα-τραπέζι) ανάμεσα στους *αναπαριστώμενους συμμετέχοντες*¹⁰⁸⁹ (λύκοι-γουρουνάκι) αποκτά μια συμβολική λειτουργία, καθώς αντανακλά μετωνυμικά συγκεκριμένες αξίες-ιδεολογίες του ευρύτερου πολιτισμικού περιβάλλοντος.¹⁰⁹⁰

Ο συγγραφέας πιστεύουμε ότι επιλέγει συνειδητά να φωτίσει τη σταδιακή αυτή μεταβολή, διότι έτσι δίδει τον απαραίτητο χρόνο επεξεργασίας και πρόσληψης που απαιτείται από πλευράς του εννοούμενο αναγνώστη, ώστε να επεξεργαστεί τα νοήματα που αναδύονται κάθε φορά, με σκοπό να τα αξιολογήσει και να τα αιτιολογήσει μέσα από τη δράση και τις συγκρούσεις που προκύπτουν για την αλλαγή αυτή. Ο *πολυδιάστατος* χαρακτήρας του λύκου δεν εξαντλείται στην πολωτική συσσώρευση θετικών και

¹⁰⁸⁵ Σύμφωνα με τη Nikolajeva οι προτιμήσεις στην τροφή και οι συνήθειες που συσχετίζονται με το φαγητό αποτελούν στοιχεία χαρακτηρολόγησης του ήρωα, ενώ η αλλαγή στις διατροφικές συνήθειες με τρόπο που να παραπέμπει στον ανθρώπινο πολιτισμό υποστασιοποιεί την πολιτισμική εξέλιξη του ήρωα. Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σσ. 276-277.

¹⁰⁸⁶ Η συμπεριφορά απέναντι στην τροφή και ο τρόπος ανεύρεσής της αποτελεί κατά τον Levi-Strauss την ειδοποιό διαφορά του πρωτόγονου ανθρώπου με τον πολιτισμένο ομόλογό του. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται στις διπολικές αντιθέσεις: *ωμή τροφή vs μαγειρεμένη τροφή, ζωική τροφή vs φυτική τροφή* και ούτω καθεξής. Στο Nikolajeva, M., 2000, ό.π., σ. 13.

¹⁰⁸⁷ Kelting, K., Pallard, S., *Critical Approaches to Food in Children's Literature*, London & New York: Routledge, 2009, σ. 132.

¹⁰⁸⁸ Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σ. 276.

¹⁰⁸⁹ Kress, G., van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 187.

¹⁰⁹⁰ Nodelman, P., 1988/2009, ό.π., σ. 72.

αρνητικών χαρακτηριστικών, αλλά συγκεντρώνει μια σειρά από χαρακτηριστικά όμοια ενός πραγματικού ανθρώπου.

Ο έντονα επικριτικός λόγος του πατέρα-λύκου για την αφύσικη φιλία του γιού του με ένα γουρούνι, λειτουργεί ως τη ρεαλιστική φωνή που προκαλεί τον κριτικό αναστοχασμό, σε σχέση με τα πραγματολογικά όρια φιλίας που μπορεί να υπάρξουν αντικειμενικά στη φύση ανάμεσα στα δύο ζώα. Το γουρουνάκι και ο λύκος είναι μέρος της διατροφικής αλυσίδας στο φυσικό περιβάλλον και η αλυσίδα αυτή αν σπάσει τότε χάνεται η ισορροπία. Επίσης, τα λόγια του πατέρα, προκαλούν τη σύγκρουση με το γιό του και κατ' επέκταση την εξέλιξη της πλοκής, με το Λουκά να αναγκάζεται να υπερασπιστεί τις επιλογές του μεταδίδοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μηνύματα για την υπεράσπιση των ατομικών ιδεωδών.

Το αισιόδοξο, σχεδόν ουτοπικό τέλος, όπου οι προαιώνιοι εχθροί συνυπάρχουν αρμονικά, αποκτά μια συμβολική διάσταση ενότητας, αγάπης και συμφιλίωσης.

5.2.5.4 Pennart, G., *Να' μαι ξανά*, (1999)

Τα εικονογραφημένα βιβλία *Ο Λύκος ξαναγύρισε*¹⁰⁹¹, στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, και το *Να' μαι ξανά*¹⁰⁹² που αναλύουμε παρακάτω, είναι δύο έργα του ίδιου συγγραφέα και εικονογράφου του Geoffroy de Pennart και πρόκειται για την ίδια ιστορία αφηγούμενη από δύο διαφορετικές *οπτικές γωνίες*. Από τη μία (στο *Να' μαι ξανά*) του επίδοξου θύτη που καταφάσκει το αρνητικό του στερεότυπο και από την άλλη (*Ο Λύκος ξαναγύρισε*) των υποψήφιων θυμάτων των γνωστών από τα κλασσικά παραμύθια. Η βασική αίσθηση του χιούμορ που διαπερνά τα δύο βιβλία είναι το παιχνίδι, αφενός με τις *οπτικές γωνίες* αφετέρου με τα κείμενα των εφημερίδων που εντοπίζονται στο επίπεδο της εικονογράφησης.

Ο τίτλος του βιβλίου *Να' μαι ξανά* λειτουργεί *συνεκδοχικά ή μετωνυμικά* με την εικονογραφική απόδοση του λύκου να δείχνει τον εαυτό του. με το πρώτο. Το εξώφυλλο προϋδεάζει τον αναγνώστη ότι πρόκειται για τη δριμύτερη επιστροφή του λύκου στο παραμυθιακό σύμπαν, γεγονός το οποίο επιβεβαιώνεται στην πορεία αρχής γενομένης από τα εσώφυλλα, όπου εικονογραφείται μία σειρά από αραδιασμένες επιστολές, σε

¹⁰⁹¹ Pennart, G., (Κείμε. & Εικ.), Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), *Ο Λύκος Ξαναγύρισε!*, (*Le loup est revenu!*) Αθήνα: Παπαδόπουλος, 1994.

¹⁰⁹² Pennart, G., (Κείμε. & Εικ.), Καπλάνη, Σ., (Μτφ.), *Να' μαι Ξανά!*, (*Je suis Revenu!*), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 1999.

μορφή κολάζ, προς τις εφημερίδες με σκοπό την κοινοποίηση της επιστροφής του.¹⁰⁹³ Το οπτικό παρακείμενο της ταπετσαρίας, μας φέρνει αντιμέτωπους με την τεχνική του *συμπλήματος* (pastiche),¹⁰⁹⁴ σύμφωνα με την οποία το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο διαθέτει την ικανότητα να οικειοποιείται χαρακτηριστικά από τον περιβάλλοντα γραπτό λόγο,¹⁰⁹⁵ με σκοπό την πολυτροπική μετάδοση των νοημάτων του.¹⁰⁹⁶ Έτσι, ο αναγνώστης/θεατής καλείται να αποκωδικοποιήσει το σύνολο των συμβάσεων που απαρτίζουν τον επιστολικό γραπτό λόγο της δισέλιδης επιφάνειας της ταπετσαρίας, ώστε να εκλάβει το εγγεγραμμένο στο εικονο-κείμενο νόημα. Η νεότερη αυτή τεχνική, εφόσον γίνει αντιληπτή, ξαφνιάζει ευχάριστα τον εννοούμενο αναγνώστη και σύμφωνα με το περιεχόμενο των επιστολών, παράγεται ένα χιουμοριστικό αποτέλεσμα, το οποίο επισκιάζει τη φαινομενική επικινδυνότητα των δηλώσεων του λύκου.

Στο σημείο αυτό παρατηρείται μία σύμμιξη λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών συμβάσεων, καθώς πρόκειται για γράμματα προς εφημερίδες, όπου ο γραπτός λόγος διατηρεί τις συμβάσεις που άπτονται αυτού του είδους γραφής. Κατ' αυτόν τον τρόπο οι συννοριακές γραμμές μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας προβάλλουν αδιευκρίνιστες και το αποτέλεσμα που συνθέτουν κωμικό. Πιο συγκεκριμένα, το αστείο εντοπίζεται στη σύσταση των στοιχείων των εκάστοτε παραληπτών. «Προς ΝΕΑ ΣΤΟ ΠΙΑΤΟ, Οδός Φρικασέ 3, ΜΠΙΦΤΕΚΟΥΠΟΛΗ. Προς ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΑ ΜΑΝΤΑΤΑ, Οδός Αρνάκι Ραγού. Προς ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΠΟΛΥΛΟΓΙΑ, Οδός Ζαμπόν 32» και ούτω καθεξής.

Η ασυμβατότητα που αναδύεται από τα παραπάνω προκύπτει εξαιτίας της διαταραχής της νόρμας των καταστάσεων σύμφωνα με τις πραγματολογικές συνθήκες. Η ονοματοποιία των οδών των εφημερίδων και του τόπου αποστολής (Μπιφτεκούπολη), βρίσκεται σε *γνωστική αντίθεση* με τα όσα γνωρίζουμε γι' αυτά στις ανθρώπινες κοινωνίες. Πιο συγκεκριμένα, επιτυγχάνεται η ευθυμία με τη μείξη δύο φαινομενικά αντίθετων ή άσχετων τομέων, όπως αυτός της ιστορικής χρήσης των ονομάτων στις οδούς και αυτός της ονομασίας φαγητών, όπως “φρικασέ.” Η σύμφυση αυτών των δύο

¹⁰⁹³ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.5.4). 1, σ. 616.

¹⁰⁹⁴ Chatman, S., “Parody and Style”, *Poetics Today*, vol. 22 (1), 2001, σσ. 25-39.

¹⁰⁹⁵ Γιαννικοπούλου, Α., Παπαδοπούλου, Μ., «Η Εικόνα του Γραπτού Μηνύματος σε Κείμενα που Διαβάζουν τα Παιδιά: Παραδείγματα από Βιβλία, Εφημερίδες, Κόμικς και Περιβάλλοντα Γραπτό Λόγο», στο Παπούλια-Τζελέπη, Π., Τάφα, Ε., (Επιμ.), *Γλώσσα και Γραμματισμός στη Νέα Χιλιετία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2004, σσ. 81-98.

¹⁰⁹⁶ Anderson, C., Kauffman, G., Short, K., “Now I Think Like an Artist: Responding to Picture Books”, στο Evans, J., *What's in the Picture? Responding to Illustrations in Picture Books*, London: Paul Chapman, 1998, σσ. 146-165.

γνωστικών σχημάτων, σε σημασιολογικό και πραγματολογικό επίπεδο, δημιουργεί την αίσθηση μιας διαφορετικής πραγματικότητας, τόσο σταθερής και αξιόπιστης όσο και αυτής εκτός του παραμυθιού. Τα ονόματα των εφημερίδων που είναι και οι παραλήπτες των επιστολών, διαθέτουν χιούμορ τόσο σε σημασιολογικό όσο και σε πραγματολογικό επίπεδο, καθώς αντικαθίσταται το όνομα ενός προορισμού, που περιμένει κανείς να δει μετά το τοπικό επίρρημα “προς” με τη φράση “Νέα στο Πιάτο”, που παραπέμπει σε τροφή. Τέλος, η ονοματοποιία του τόπου-προορισμού Μπιφτεκούπολη, είναι, επίσης, κωμική καθώς πρόκειται για τη σύνθεση πρωτότυπων λέξεων “Μπιφτέκι” – “πόλη”.

Το παιχνίδι των λέξεων με θέμα την τροφή, σκοπό έχει να σατιρίσει τις διατροφικές συνήθειες του λύκου. Το λογοτεχνικό στερεότυπο του λύκου ως κακού οφείλεται σύμφωνα με την παράδοση των κλασικών παραμυθιών στη μοχθηρία και τη λαιμαργία του.¹⁰⁹⁷ Στο σημείο αυτό ο συγγραφέας κάνει κατάχρηση του συγκεκριμένου στερεοτύπου, με σκοπό να προκαλέσει γέλιο και όχι την ηθική αποκατάστασή του ως άγριο ζώο της φύσης.

Η αφήγηση ξεκινά με το λύκο να αυτοσυστήνεται: *«Με θυμάσαι; Είμαι ο Λύκος!»*.¹⁰⁹⁸ Η διατύπωση της ερώτησης λειτουργεί *ειρωνικά*, διότι δείχνει να εμπαίζει το μικρό αναγνώστη, καθώς οι ιδιότητες του προσώπου αυτού είναι παγιωμένες και οι συστάσεις μάλλον περιττές. Παρόλα αυτά το κείμενο εμμένει στην αποκάλυψη της ταυτότητάς του: *«Να’ μαι ξανά στη γειτονιά, πιο δυνατός, πιο πανούργος. Ο Μεγάλος Κακός Λύκος, μπροστά σου ολοζώντανος»*.¹⁰⁹⁹ Η emphatic παρουσίαση του λύκου με τον άμεσο αυτοπροσδιορισμό του και τη χρήση των επιθέτων “δυνατός”, “πανούργος” “μεγάλος” και “κακός”, δεν αφήνει περιθώρια διφορούμενων σκέψεων και ερμηνειών. Ωστόσο τα λεγόμενα του στη συνέχεια προβληματίζουν σε σχέση με την αντικειμενικότητα της αφήγησης, καθώς ο λύκος συμπληρώνει *«μπροστά σου ολοζώντανος!»*.

Η *αμφισημία* της τελευταίας φράσης προκαλεί την επανερμηνεία και επαναξιολόγηση του συνόλου της πρότασης, καθώς από τα παραπάνω γνωστικά σχήματα αναδύεται μια ασυμβατότητα σύμφωνα με τη νοηματική σύγκρουση, που προκύπτει ανάμεσα σε *πραγματικές/μη πραγματικές καταστάσεις*. Για το λόγο ότι τη σκέψη των παιδιών προσχολικής ηλικίας (που απευθύνεται το συγκεκριμένο βιβλίο) διακρίνει ο *μαγικός*

¹⁰⁹⁷ Γιαννικοπούλου, Α., «Ποιος Φοβάται το Μεγάλο Κακό Λύκο; Τα μικρά παιδιά απέναντι στο λογοτεχνικό του στερεότυπο», *Διαδρομές*, τ. 5, 2002, σσ. 9-16.

¹⁰⁹⁸ Με δική μας σελιδαρίθμηση, αρχίζω να αριθμώ από την πρώτη σελίδα κειμένου και εικονογράφησης. Στο εξής, Pennart, G., 1999, ό.π., σ. 1.

¹⁰⁹⁹ Pennart, G., 1999, ό.π., σ. 2.

ρεαλισμός,¹¹⁰⁰ επαφίεται στον ορίζοντα προσδοκιών του εκάστοτε αναγνώστη πως θα προσλάβει το εγγεγραμμένο στο κείμενο νόημα, είτε με την κυριολεκτική σημασία είτε με τη μεταφορική.

Οφείλουμε να σχολιάσουμε ότι το κείμενο δείχνει καθ' υπερβολή ότι προσπαθεί να πείσει δημιουργώντας μία *ειρωνική απόσταση* ανάμεσα σε αυτά που διατείνεται ο λύκος ότι είναι και σε αυτά που εικονογραφούνται. Η εικαστική απόδοση του λύκου υποσκάπτει την αληθοφάνεια των λεγόμενων του κειμένου, δημιουργώντας έτσι μία πόλωση στις δύο τροπικότητες. Ο κεντρικός χαρακτήρας απεικονίζεται με εξαιρετικά ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά και η ειδική αμφίεση της γυμναστικής δραστηριότητας στην οποία με ζήλο επιδίδεται δε συνάδει με την τρομολαγνεία του κειμένου. Επίσης, ο λύκος αναπαρίσταται χαμογελαστός και η στάση του σώματός του, δεν αποκαλύπτει απειλή, περισσότερο μοιάζει θα έλεγε κανείς με πόζα σε φωτογράφιση αθλητικού περιοδικού.

Η αφήγηση παραπέμπει σε μονόλογο, διότι δεν υπεισέρχεται πουθενά η αφηγηματική φωνή, και ο λόγος είναι ευθύς και άμεσος. Τα γεγονότα παρουσιάζονται μέσα από την υποκειμενική ματιά του λύκου, ένα στοιχείο το οποίο, όπως σημειώσαμε και παραπάνω, προβληματίζει σε σχέση με την έκτασή του για την αντικειμενικότητα των λόγων του. Στην περίπτωση αυτή, ο *χαρακτήρας-εστιαστής* (focalizer), που είναι και ο *αφηγητής* (narrator), και ο *εστιασμένος-χαρακτήρας* (focalized character) ταυτίζονται.¹¹⁰¹ Κατ' αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης καλείται να ταυτιστεί με την υποκειμενική ματιά του λύκου.

Η διακειμενική προσέγγιση της αφήγησης υπογραμμίζεται στην επόμενη σελίδα όπου ο λύκος αναφέρει: *«Και δεν κρατιέμαι, θέλω να συναντήσω τους παλιόφιλους, για να τους αποδείξω πόσο πιο κακός έγινα»*.¹¹⁰² Στο σημείο αυτό οι δύο τροπικότητες συνεργάζονται με σκοπό τη μετάδοση πληροφοριών. Η οπτική τροπικότητα συμπληρώνει και συγκεκριμενοποιεί τα λεγόμενα του κειμένου, καθώς ο λύκος υποδεικνύει σε επίπεδο εικονογράφησης τις εικόνες των κλασσικών παραμυθιακών ηρώων, που συσχετίζονται μαζί του από τη λογοτεχνική παράδοση, τους οποίους στοχεύουν οι απειλές σε λεκτικό επίπεδο. Η μεταμυθοπλαστική αυτή τεχνική φέρει πολυεπίπεδη λειτουργία, καθώς

¹¹⁰⁰ Η Κανατσούλη αναφέρεται στο χαρακτηριστικό αυτό και σημειώνει ότι αποτελεί μία παιγνιώδη τεχνική. Το παιδί της ηλικίας αυτής δυσκολεύεται να διακρίνει τα όρια μυθοπλασίας-πραγματικότητας και όταν καταστρατηγείται η ισορροπία αυτή η αφήγηση γίνεται αστεία και απολαυστική γιατί επικοινωνεί κάτι από τις δικές του ανάγκες. Kanatsouli, M., "Games Inside Books for Young Children", *Bookbird*, vol. 50 (4), 2012, σσ. 33-40.

¹¹⁰¹ Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σσ. 4-5.

¹¹⁰² Pennart, G., 1999, ό.π., σ. 3.

εγκιβωτίζει υποσύνολα εικόνων μέσα στη μεγαλύτερη εικόνα. Η συγκεκριμένη στρατηγική λειτουργεί ως *δεικονική παραπομπή* η οποία κατορθώνει και εγγράφει πολλά υπο-διηγητικά επίπεδα στην ήδη υπάρχουσα αφήγηση-πλαίσιο. Σύμφωνα με το περιεχόμενό τους παραπέμπουν εμφανώς στα πρωτογενή έργα και στην περίπτωση αυτή κατασκευάζεται μια *δεικονική-παρωδία*.

Μεταξύ των παραπάνω, στην εικονογράφηση παρατηρείται, ακόμη, η ευλαβική προετοιμασία της εφόδου του λύκου. Τα συνοδευτικά κείμενα που έχουν ενταχθεί στην εικονογράφηση επιτρέπουν το συμπέρασμα αυτό, αφού πρόκειται για κείμενα που συνοψίζουν το ζήτημα του αθλητισμού, διεκδικώντας έτσι στοιχεία ρεαλισμού με σκοπό την πειστικότητα της απειλητικής επανεμφάνισης:¹¹⁰³ *«Πρόγραμμα: Άρση Βαρών, Ποδήλατο, Τρέξιμο, Κολύμπι», «Πως θα κρατηθείτε σε φόρμα»*. Ωστόσο, η προσπάθεια αυτή αίρεται στην πορεία, στο αντίκρισμα του εξειδικευμένου άρθρου που προτείνει *«Σπορ για λύκους»*, καθιστώντας το ενδο-εικονιστικό κείμενο χιουμοριστικό. Αξίζει να σχολιάσουμε ότι η οπτική τροπικότητα διατηρεί τη δική της αφηγηματική αυτοτέλεια, καθώς δεν αναφέρεται τίποτα στο κείμενο για τα παραπάνω.

Στη συνέχεια, ο αφηγητής-λύκος μας ενημερώνει για τις προωθητικές κινήσεις στις οποίες προέβη με σκοπό τη γνωστοποίηση της επανόδου του. *«Έγραψα σε όλες τις εφημερίδες και τους ανακοίνωσα πως δεν πρόκειται να δείξω τον παραμικρό οίκτο πια...»*.¹¹⁰⁴ Το κείμενο γνωστοποιεί και συγκεκριμενοποιεί τις πληροφορίες που έχει ήδη αποκομίσει σε ένα βαθμό ο αναγνώστης από τα εσώφυλλα (ταπετσαρία). Η τεχνική αυτή λειτουργεί ως *υπερ-κείμενη αναφορά*, σύμφωνα με την οποία ο αναγνώστης παλινδρομεί στην αρχή του βιβλίου ώστε να θυμίσει στον εαυτό του το περιεχόμενο των επιστολών. Η στρατηγική αυτή υποβάλλει τον αναγνώστη σε μία διαδικασία *αφομοιώσεων* και *συμμορφώσεων*,¹¹⁰⁵ οι οποίες ενισχύουν ή τροποποιούν τις πληροφορίες που εισέπραξε αρχικά, καθώς στην παρούσα σκηνή αποκαλύπτεται η εξέλιξη των ενεργειών που συσχετίζονται με την επιστολογραφία, ένα θέμα το οποίο τέθηκε από το οπτικό παρακείμενο της ταπετσαρίας.¹¹⁰⁶ Η πρόσκληση του αναγνώστη για εμπλοκή σε μια μη συμβατική πορεία ανάγνωσης, με σκοπό τη σειροθέτηση των ενεργειών και την

¹¹⁰³ Pennart, G., 1999, ό.π., σσ. 3-4.

¹¹⁰⁴ Ό.π., σ. 5.

¹¹⁰⁵ Sipe, L., "How Picture Books Work: A Semantically Framed Theory of Text-Picture Relationships", *Children's Literature in Education*, vol. 29 (2), 1998, σσ. 97-108. Για τη λειτουργία αυτή, βλ. σχετικά 3.1.1, σ. 108.

¹¹⁰⁶ Βλ. Παράρτημα (5.2.5.4).2, σ. 616.

αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων, συνιστά τη διαδικασία αυτή *δια-δραστική*, παιγνιώδη και χιουμοριστική.

Η περίοδος λόγου (*«Έγραψα σε όλες τις εφημερίδες και τους ανακοίνωσα πως δεν πρόκειται να δείξω τον παραμικρό οίκτο πια...»*) ολοκληρώνεται στην επόμενη σελίδα (της ίδιας επιφάνειας), σύμφωνα με το κείμενο *«...γιατί μας αρέσει να τους τρομάζω όλους!»*.¹¹⁰⁷ Η επιλογή του συγγραφέα να αποδώσει αποσπασματικά τα χωρία αυτά, ενώ σημασιολογικά ανήκουν στην ίδια περίοδο λόγου και αξιολογούνται υπό τη βαρύνουσα σημασία δύο διαφορετικών εικόνων, καθοδηγεί την πρόσληψή τους ως δύο διαφορετικά-αντικρουόμενα μηνύματα. Η καταληκτική ατάκα *«...γιατί μου αρέσει να τους τρομάζω όλους!»*, σε συνδυασμό με την εικόνα του λύκου να χαμογελά και να κλείνει το μάτι στον αναγνώστη, έρχεται σε *αντίθεση* με την προηγούμενη πρόταση και προκαλεί την επανερμηνεία του κειμένου. Έτσι, το σημαίνον ακυρώνει το σημαινόμενο και επηρεάζει κατ' επέκταση τη συνολική νοηματοδότηση της παραγράφου, σύμφωνα με την οποία διαμορφώνεται το χιουμοριστικό αποτέλεσμα της *χοντροκομμένης φάρσας*. Αξίζει, επίσης, να αναφερθούμε στη δίσημη λειτουργία των αποσιωπητικών στο συγκεκριμένο σημείο που ενώνει τις δύο προτάσεις. Αφενός πρόκειται για τη συμβατική χρήση τους, ότι το κείμενο συνεχίζεται, αφετέρου για τη συμβολική λειτουργίας τους, καθώς εδώ υφίσταται το μεσοδιάστημα που παρεμβάλλεται για την παλινδρόμηση του αναγνώστη στα εσώφυλλα του παρακειμένου. Στην περίπτωση αυτή, το «πώς» γράφεται-τοποθετείται το κείμενο στην επιφάνεια της σελίδας υπερτερεί του «τι» γράφεται, του περιεχομένου.

Οι πολυτροπικές αυτές τεχνικές υποσκάπτουν τη ρεαλιστικότητα του κειμένου και θεμελιώνουν την επιτυχή ανατροπή της στερεότυπης ταυτότητας του λύκου.

Η πλοκή της αφήγησης εξελίσσεται με τη μετάβαση του ήρωα από την προετοιμασία στην ετοιμασία, όπου παρακολουθούμε σε επίπεδο εικονογράφησης το λύκο να ντύνεται με σκοπό να δράσει. Ωστόσο, η ενδυματολογική επιλογή σε συνδυασμό με τις ενέργειες που συνοδεύουν τη διαδικασία ετοιμασίας (τραγούδι), δε συνάδουν με τις προθέσεις του, περισσότερο παραπέμπουν σε αμφίεση εξόδου και λιγότερο σε απειλητική έφοδο.

Η πλοκή εξελίσσεται με τη διαδοχική επίσκεψη του λύκου στα σπίτια των γνωστών παραμυθιακών ηρώων, όπου ο αναγνώστης εισέρχεται κάθε φορά σε ένα αντίστοιχο σενάριο διακειμενικού/διεικονικού συσχετισμού με τη λογοτεχνική παράδοση και το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι ιδιαίτερα αστείο τόσο στο κείμενο όσο και στην

¹¹⁰⁷ Pennart, G., 1999, ό.π., σ. 6.

εικονογράφηση. Αρχικά, επισκέπτεται τα τρία γουρουνάκια, στη συνέχεια την κατσικά και τα επτά κατσικάκια, τον Πέτρο και τέλος την Κοκκινোসκουφίτσα. Σε μία παρωδιακή διαπραγμάτευση με τα κλασσικά παραμύθια, η αντιπαραβολή του πάλαι ποτέ κακού λύκου με το σύγχρονο υποκατάστατο και τις συσχετιζόμενες ενέργειες, που λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο της εκάστοτε επίσκεψης, διαμορφώνουν ένα δίπολο ανάμεσα σε παρελθοντικές και τωρινές καταστάσεις¹¹⁰⁸ και καλούν τον εννοούμενο αναγνώστη να σταθεί κριτικά και να κατασκευάσει νέα νοήματα μέσα από τη συγκεκριμένη αλληλεπίδραση των αρχικών κειμένων και του δευτερογενούς έργου.

Το κωμικό στις παραπάνω σκηνές υφίσταται στον τρόπο με τον οποίο οργανώνονται ο λόγος και οι εικόνες, στο πλαίσιο της εκάστοτε περιήγησης του λύκου με σκοπό να υπογραμμίσει την αφετηριακή ιστορία. Η εικονογράφηση ισορροπεί τα στερεότυπα χαρακτηριστικά με τα νεότερικά, ώστε να παράγει *καταστασιακό χιούμορ*. Πιο συγκεκριμένα, ο λύκος επιχειρεί μία οντολογική μετατόπιση καθώς συσσωρεύει στο πρόσωπό του τη γνώση από τα παθήματα του παρελθόντος, ως βιωμένη εμπειρία στο χωροχρονικό πλαίσιο της παρούσας αφήγησης, φέρνοντας αντιμέτωπους τους αναγνώστες με το παράδοξο της μεταμυθοπλαστικής τεχνικής. Για παράδειγμα, στην επίσκεψή του στα τρία γουρουνάκια, ο λύκος προσπερνά τα κατεδαφισμένα σπίτια από ξύλο και άχυρο¹¹⁰⁹ και κατευθύνεται απευθείας στο τούβλινο, ενώ το φύσημα έχει αντικατασταθεί με σύγχρονα εργαλεία διάρρηξης. Όταν πάει στο σπίτι της κατσίκας, βάφεται απευθείας με αλεύρι γιατί φέρει τη γνώση της προηγούμενης εμπειρίας.¹¹¹⁰

Τα παρακείμενα σημεία της εικονογράφησης λειτουργούν ως *οπτικοί υπαινιγμοί* που εντείνουν και πολλαπλασιάζουν τη χιουμοριστική διάσταση του βιβλίου και επιτρέπουν στον εννοούμενο αναγνώστη να αναγνωρίσει σε ποιο έργο παραπέμπει κάθε φορά ο συγγραφέας και ο εικονογράφος. Για παράδειγμα, στην επίσκεψη στην κατσικά, πάνω από την πόρτα εικονογραφείται μία επιγραφή που ενημερώνει για ποιο σπίτι πρόκειται. Επίσης, έξω από την πόρτα υπάρχει ένα γραπτό σημείωμα το οποίο γράφει: «*Πάμε για*

¹¹⁰⁸ Κανατσούλη, Μ., «Χιουμοριστικοί Χαρακτήρες και Τύποι των Παιδικών Αναγνωσμάτων», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994, σσ. 51-56.

¹¹⁰⁹ Πρόκειται για *οπτική μετωνυμία*, καθώς τα υλικά ξύλο, άχυρο χρησιμοποιούνται με σκοπό εκφράσουν ζωντανά και παραστατικά ένα συγκεκριμένο νόημα. Το οποίο είναι, σύμφωνα με το συγκείμενο, τα δύο πρώτα σπίτια που γκρέμισε ο λύκος στην προσπάθειά του να φάει τα γουρουνάκια.

¹¹¹⁰ Σύμφωνα με την κλασσική ιστορία των αδελφών Γκριμ, ο λύκος μιμείται τη μαμά-κατσικά με σκοπό να παραπλανήσει τα κατσικάκια και να του ανοίξουν την πόρτα. Επιχειρεί δύο προσπάθειες μεταμόρφωσης, η μία με τη φωνή και η άλλη με το καμουφλάρισμα των μαύρων ποδιών. Η δεύτερη σε συνδυασμό με την πρώτη του εξασφαλίζει την προσωπική επιτυχία, να ξεγελάσει τα κατσικάκια.

ψώνια», καθώς και μία χαραμάδα με συνοδευτική περιγραφή: «Δείξε άσπρο ποδαράκι εδώ».¹¹¹¹ Το γουρουνάκι που απεικονίζεται στο κάδρο δίπλα από την πόρτα του σπιτιού παρατηρείται να ζωντανεύει και να σοκάρεται με την εισβολή του λύκου. Ο απεικονιζόμενος ήρωας, επιχειρεί ένα οντολογικό άλμα, σύμφωνα με το οποίο εγκαταλείπει την ακινησία, αλλά ταυτόχρονα παραμένει εγκλωβισμένος μέσα στο χώρο του κάδρου, το οποίο πλαισιώνει την αφετηριακή ιστορία από την οποία προέρχεται το συγκεκριμένο πρόσωπο.

Επιπρόσθετα, στο βιβλίο αυτό υιοθετείται και η σύμβαση των «μπαλονιών ομιλίας»,¹¹¹² τα οποία χρησιμοποιούνται μόνο για τα λόγια των δευτερευόντων προσώπων. Όπως σημειώσαμε και παραπάνω, στο επίπεδο της κειμενικής αφήγησης αναφέρονται μόνο τα λόγια και οι σκέψεις του κεντρικού χαρακτήρα. Το βιβλίο αυτό κατορθώνει και εγγράφει τους διαλόγους των χαρακτήρων με ένα εναλλακτικό τρόπο φέρνοντας τα μικρά παιδιά σε επαφή και με άλλους κώδικες γραφής.

Έκπληξη αποτελεί στη συνέχεια η εμφάνιση ενός αντρικού προσώπου το οποίο παραπέμπει μάλλον στον μπαμπά της Κοκκινোসκουφίτσας.¹¹¹³ Ωστόσο, το αστείο της σκηνής αυτής βρίσκεται στην εφημερίδα που κρατά ο άνδρας, η οποία αποτελεί την έμπρακτη διαπίστωση του αποτελέσματος των ενεργειών στις οποίες προέβη ο λύκος με σκοπό την κοινοποίηση της επιστροφής του. Η πληροφορία αυτή, προκαλεί τη *λύση του παραδόξου*, καθώς αιτιολογεί το γεγονός, ότι ο λύκος δεν κατάφερε να συναντηθεί με κανέναν από τους κλασσικούς ήρωες.

Στην πορεία ο λύκος καταλήγει στο σπίτι του κυρ-Κούνελου, η συνέχεια και το τέλος σύμφωνα με το αφετηριακό εν προκειμένω έργο *Ο Λύκος Ξαναγύρισε*, είναι δεδομένη. Η εικονογράφηση είναι απaráλλακτη, όπως και οι διάλογοι. Ωστόσο, το χιούμορ της σκηνής αυτής επαφίεται στη *μεταβλητή εστίαση*,¹¹¹⁴ καθώς το μόνο που αλλάζει είναι η γωνία λήψης της σκηνής.¹¹¹⁵ «Με αυτόν τον τρόπο και μέσω μιας χωρικής μετατόπισης στη γωνία λήψης δηλώνεται εικονογραφικά μία αντίστοιχη μετακίνηση από τη ματιά ενός προσώπου στην οπτική κάποιου άλλου».¹¹¹⁶

¹¹¹¹ Pennart, G., 1999, ό.π., σ. 12.

¹¹¹² Yannicopoulou, A., “Visual Aspects of Written Texts: Preschoolers View Comics”, *Educational Studies in Language and Literature*, vol. 4, 2004, σσ. 169-181.

¹¹¹³ Οι Anderson και Hamilton αναφέρονται στην υπο-εκπροσώπηση του πατέρα στην Παιδική Λογοτεχνία. Anderson, D., Hamilton, M., “Gender Role Stereotyping of Parent’s in Children’s Picturebooks: The Invisible Father”, *Sex Roles*, vol. 52, 2005, σσ. 145-151.

¹¹¹⁴ Γιαννικοπούλου, Α., ό.π., σ. 176.

¹¹¹⁵ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.5.4). 3, σ. 617.

¹¹¹⁶ Ο.π., σ. 192.

Το *ευτυχισμένο τέλος* της ιστορίας, όπως δείξαμε και στην ανάλυση του προηγούμενου βιβλίου με την αναγκαστική διατροφική μετάλλαξη του λύκου υποστασιοποιεί την κοινωνική προσαρμογή του λύκου στη μικρο-κοινωνία του παραμυθιού. Το είδος της τροφής (λαχανικά) και το γεύμα στο τραπέζι με συνδαιτυμόνες, τα διατροφικά σημαινόμενα του λύκου μέχρι πρότινος φέρουν συμβολική σημασία, καθώς τονίζουν τη διάκριση ανάμεσα στην άγρια φύση και τον πολιτισμό.¹¹¹⁷ Έτσι, λοιπόν, καθώς ο λύκος είναι ένας αρχετυπικός χαρακτήρας¹¹¹⁸ ο οποίος είναι συνδεδεμένος με συγκριμένες αρνητικά φορτισμένες διατροφικές συνήθειες, η αλλαγή αυτή καθιστά και την επιτυχή ανατροπή του.

5.2.5.5 Pennart, G., *Η Στρογγυλοσκουφίτσα*, (2004)

Το επόμενο βιβλίο της σειράς του Pennart, που επιλέξαμε να συζητήσουμε, είναι *Η Στρογγυλοσκουφίτσα*.¹¹¹⁹ Το συγκεκριμένο βιβλίο αποτελεί μία χιουμοριστική μεταγραφή του κλασσικού παραμυθιού της *Κοκκινοσκουφίτσας* του Perrault. Η λεκτική εκφορά του τίτλου, η οποία στηρίζεται στη χιουμοριστική σύνθεση πρωτότυπων λέξεων,¹¹²⁰ λειτουργεί ως διακειμενική αναφορά στο αφετηριακό παραμύθι. Η λειτουργία αυτή γίνεται εύκολα αντιληπτή από τα μικρά παιδιά και επηρεάζει την πρόσληψη της αφήγησης που ακολουθεί.

Η Στρογγυλοσκουφίτσα αντιμάχεται το συμβατικό ρόλο της ευάλωτης παιδούλας του αφετηριακού παραμυθιού και υποστασιοποιεί ένα σύγχρονο μοντέλο παιδιού. Πρόκειται για ένα ζωηρό παιδάκι, το οποίο λόγω παιδικής αφέλειας και έμφυτης ροπής προς την αταξία και τη σκανταλιά θέτει σε κίνδυνο τη ζωή ανυπεράσπιστων ζώων που

¹¹¹⁷ Κατά το Levin-Strauss και η Nikolajeva (2000) υποστηρίζουν ότι: «*Η τυπολογία των πολιτισμών δομείται πάνω στη συμπεριφορά απέναντι στην τροφή....Η απαγόρευση μάλιστα ανθρώπινου κρέατος είναι ένα πρώτο βήμα προς τον ανθρώπινο πολιτισμό*». Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σ. 112, υποσ. 43. Η αναφορά είναι από το βιβλίο της Nikolajeva, Μ., 2000, ό.π., σ. 13.

¹¹¹⁸ Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., 2011, ό.π., σσ. 78-82

¹¹¹⁹ Pennart, G., (Κείμε. & Εικ.), Μοιρα, Μ., (Μτφ.), *Η Στρογγυλοσκουφίτσα*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2004.

¹¹²⁰ Πρόκειται για γλωσσικό χιούμορ σε μορφολογικό επίπεδο, από τη σύνθεση πρωτότυπων λέξεων, “Στρογγυλός” και “Κοκκινοσκουφίτσα”. Από απόψεως μορφημάτων, χρησιμοποιείται η κατάληξη του υποκοριστικού “-ίτσα,” που σε επίπεδο φωνολογικό προσιδιάζει στην ανώριμη άρθρωση του παιδικού λόγου. Με αυτόν τον τρόπο, γίνεται η αφήγηση πιο προσιτή στα παιδιά.

κινδυνεύουν με εξαφάνιση.¹¹²¹ Η ασυμβατότητα που αναδύεται στη συγκεκριμένη περίπτωση, οφείλεται σε *γνωσιακές δομές* που υπάρχουν ήδη καταγεγραμμένες στο νου του μικρού παιδιού από την προηγούμενη αναγνωστική εμπειρία του παραμυθιού και καταλήγουν να βρίσκονται σε *γνωστική αντίθεση* με τις παρούσες. Εξαιτίας της συγκεκριμένης ασυμφωνίας κατασκευάζεται ο χιουμοριστικός τύπος της ηρωίδας, σύμφωνα με το δίπτυχο *παρελθοντικός-τωρινός*, το οποίο εγείρει χιουμοριστικά νοήματα.¹¹²²

Η ιστορία αυτή προσφέρεται για διακειμενικές αντιστοιχίες και συγκρίσεις με έκδηλη την πρόθεση του συγγραφέα να ανατρέψει το ιδεολογικό στερεότυπο του κακού λύκου και να προβάλλει σύγχρονες οικολογικές αντιλήψεις. Προκειμένου να επιτύχει την ανατροπή, υποβάλλει το λύκο σε δοκιμασίες – παθήματα, μέσα από τα οποία παρωδείται το αρνητικό του στερεότυπο και από υποψήφιος θύτης μετατρέπεται σε αξιοθρήνητο θύμα (*χιούμορ ανωτερότητας*). Η Στρογγυλοσκουφίτσα με τα βασανιστήρια στα οποία υποβάλλει το λύκο, αποτελεί συνώνυμο της συμφοράς. Αρχικά, τον τρομάζει με μία τρομπέτα (*φάρσα*), έπειτα τον *γελοιοποιεί* λέγοντάς τον σκυλάκι, στην πορεία τον χτυπά με ένα σιδερένιο κηροπήγιο (*χοντροκομμένο αστείο*) και λίγο πριν ανοίξει την κοιλιά του με μαχαίρι για να απελευθερώσει τη γιαγιά (*γκροτέσκο*), εμφανίζεται ο γιατρός. Σε επίπεδο εικονογράφησης υιοθετούνται συμβάσεις από το χώρο των κόμικς, όπως γραμμές κίνησης με σκοπό να δοθεί έμφαση στις βίαιες *χειρονομίες* και σπιράλ (ελικοειδείς) για τη βίαιη πτώση. Ενίοτε οι γραμμές κίνησης συνοδεύονται και από ηχοποιητές λέξεις, όπως ΤΙΚ ΤΑΚ, ΓΚΟΥΠ. Τα παραπάνω στοιχεία πολλαπλασιάζουν τη χιουμοριστική διάθεση που διαπνέει το βιβλίο.

Η *ασυμβατότητα* που αναδύεται εξαιτίας των γνωστικών σχημάτων (κυνηγός – γιατρός) έρχεται σε σύγκρουση με τα νοηματικά διακειμενικά συμφραζόμενα, τα οποία αλληλεπικαλύπτονται και εκτός από τους χιουμοριστικούς συνειρμούς που δημιουργούν, γίνονται αφορμή για προβληματισμό των μικρών αναγνωστών σε σχέση με τους ρεαλιστικούς κινδύνους που υφίσταται το ζώο αυτό. Το πρόσωπο του γιατρού αποκτά συμβολική σημασία, διότι λειτουργεί ως ιδεολογικό υποκατάστατο του κυνηγού και

¹¹²¹ Η Beckett εξετάζοντας επαναφήγησεις της «Κοκκινোসκουφίτσας» διαπιστώνει, ότι οι περιπτώσεις των ηρωίδων που απηχούν στο προφίλ των έξυπνων και τολμηρών γυναικών, ενώ οι λύκοι παρουσιάζονται ως στερεοτυπικά αφελή ανθρωπόμορφα ζώα, σύμφωνα με τη φεμινιστική προσέγγιση της αφήγησης ο λύκος μπορεί να θεαθεί ρατσιστικά ως τον αλλοεθνή άνδρα. Beckett, S., *Recycling Red Riding Hood*, New York & London: Routledge, 2002, σ. 119.

¹¹²² Κανατσούλη, Μ., «Χιουμοριστικοί Χαρακτήρες και Τύποι των Παιδικών Αναγνωσμάτων», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994, σσ. 51-56.

προκαλεί ένα οντολογικό άλμα από τη μυθοπλασία στην πραγματικότητα, διευκολύνοντας έτσι την αντικειμενική προσέγγιση της αφήγησης.

Το κακό συναπάντημα του δάσους, θα γίνει έναυσμα για την κεντρική ηρωίδα, αλλά και για τον κακό λύκο για ηθικό ανα-στοχασμό. Έτσι, η Στρογγυλοσκουφίτσα με βαθιά οικολογική συνείδηση πια, αποφασίζει να γίνει κτηνίατρος και ο λύκος «...αφού η υπόληψή του ως άγριος λύκος είχε σβήσει για πάντα», επιλέγει να περάσει όλη του τη ζωή μαζί με την ηλικιωμένη κυρία που τον έσωσε από βέβαιο θάνατο.¹¹²³

Η μετάλλαξη των χαρακτήρων και τα γνωστικά σχήματα που προκύπτουν από τις διακειμενικές συγκρίσεις, προκαλούν την επανερμηνεία της αφήγησης, σύμφωνα με την οποία υπονομεύονται ιδεολογικά και κοινωνικά στερεότυπα, συμπαρασύροντας και το ζήτημα των έμφυλων ταυτοτήτων. Η αντισυμβατική εικόνα της Στρογγυλοσκουφίτσας, της μαμάς και της γιαγιάς, αντιδιαστέλλεται με το παραδοσιακό πρότυπο γυναικών και οι χιουμοριστικές ανατροπές της αφήγησης αυτής μαζί με την ηθική αποκατάσταση του λύκου, επιτυγχάνουν ανατροπή και στη στερεότυπη ταυτότητα των γυναικών.

5.2.5.6 Pennart, G., *Ο Λύκος, η Κατσίδα και τα 7 Κατσικάκια*, (2005)

Η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στους ήρωες και τα παραμύθια του Pennart συνεχίζεται και σε επόμενο βιβλίο της σειράς *Ο Λύκος, η Κατσίδα και τα 7 Κατσικάκια*¹¹²⁴. Στην ιστορία αυτή πρωταγωνιστεί ο Ιγκόρ, ο μπαμπάς του Λουκά του *Καλόκαρδου Λύκου*. Ο Ιγκόρ, σε προηγούμενες ιστορίες¹¹²⁵ έχει ξεκαθαρίσει τις διατροφικές του συνήθειες και προτιμήσεις. Είναι ο κληρωτός της δεύτερης γενιάς λύκων, ένα υβρίδιο του «Μεγάλου Κακού Λύκου» και του σύγχρονου εξανθρωπισμένου τετράποδου. Ο λύκος της δεύτερης γενιάς, φέρει μαζί του αρκετές από τις ιδιότητες που είχαν αποδοθεί στον πρόγονό του, με πιο χαρακτηριστική αυτή της αφέλειας, διότι η εμπειρία που κληρονόμησε δεν τον

¹¹²³ Βλ. Παράρτημα Εικ. (5.2.5.5). 1, σ. 611.

¹¹²⁴ Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.), *Ο Λύκος, η Κατσίδα και τα 7 Κατσικάκια*, (*Le Loup, La Chevre at les 7 Chevreaux*), Μανδηλαράς, Φ., (Απόδ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2011, (Paris: Kaleidoscope, 2005).

¹¹²⁵ Στην ιστορία του *Καλόκαρδου Λύκου*, είναι αυτός που χαρίζει στο Λουκά τη λίστα με τα εδέσματα και στο *Γεύμα των Λύκων*, είναι αυτός που δυσκολεύεται πιο πολύ απ' όλους να αποδεχθεί το Μενέλαο, το γουρουνάκι.

καθιστά και πιο έξυπνο.¹¹²⁶ Ο Ιγκόρ επιδίδεται στο κυνήγι, όχι όμως με σκοπό την αναζήτηση της τροφής, γιατί πλέον υπάρχουν όλα έτοιμα στα σουπερμάρκετ, αλλά για την εμπειρία της περιπέτειας. Το γεγονός αυτό λειτουργεί ενισχυτικά για το κακό του στερεότυπο διότι από θύτης μετατρέπεται σε αναίτιο τιμωρό.

Η πρόθεση του συγγραφέα να αφηγηθεί μία σύγχρονη παραλλαγή της κλασσικής ιστορίας των Γκριμ, γίνεται ξεκάθαρη από τις παρακείμενες συμβάσεις του τίτλου και της εικονογράφησης του εξώφυλλου, υποδεικνύοντας έτσι τη διακειμενική προσέγγιση της αφήγησης. Στο εξώφυλλο η Κατσίκα εικονογραφείται να οδηγεί ένα μηχανάκι, ενώ ο λύκος παραμονεύει πίσω από ένα δέντρο. Η συγκεκριμένη εικόνα λειτουργεί ως *δεικνικη παραπομπή* επιφέροντας μία σύγκριση ανάμεσα στο αφετηριακό παραμύθι και το δευτερογενές έργο, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα χιουμοριστικό αποτέλεσμα το οποίο συμπαρασύρει και το ζήτημα των έμφυλων ταυτότητων.¹¹²⁷ Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με μία χειραφετημένη γυναίκα, ένα σύγχρονο υποκατάστατο της μαμάς-Κατσίκας των αδελφών Γκριμ. Τα στοιχεία αυτά εξάπτουν τη φαντασία των μικρών παιδιών, διαμορφώνουν την ατμόσφαιρα και τις θέσεις πρόσληψης της αφήγησης καθώς προλειαίνουν το έδαφος για τις επικείμενες ανατροπές.

Σε μία εξω-κειμενική προσέγγιση της αφήγησης και σύμφωνα με την οπτική τροπικότητα, η ιστορία τοποθετείται στις καπιταλιστικές κοινωνίες του σήμερα.¹¹²⁸ Ο λύκος μένει σε πολυτελές διαμέρισμα, διαθέτει υψηλού κυβισμού αυτοκίνητο, ενώ η εικονογραφική απόδοση της πόλης αναδεικνύει χιουμοριστικά και δια της υπερβολής το γιγαντισμό των αστικών κέντρων. Η εικονογράφηση φέρει πολυεπίπεδη λειτουργία: αρχικά, τα πρόσωπα που εικονογραφούνται είναι ανθρωπόμορφα ζώα ποικίλων ειδών, οικόσιτα ή και της ζούγκλας¹¹²⁹ καθώς και ήρωες των παραμυθιών του συγγραφέα. Η τεχνική αυτή αποτελεί μία γνώριμη στρατηγική του Pennart, σύμφωνα με την οποία οι ήρωες των δικών του παραμυθιών εισβάλλουν στην αφήγηση, άλλοτε με ρόλους και άλλοτε ως βωβά πρόσωπα μέσω της εικονογράφησης. Τα πρόσωπα αυτά σύμφωνα με τα

¹¹²⁶ Γιαννικοπούλου, Α., «Λύκε, λύκε, είσαι εδώ; Το Στερεότυπο του Λύκου σε Ιστορίες για Μικρά Παιδιά», στο Κούρτη, Ε. (Επιμ.), *Η Έρευνα στην Προσχολική Εκπαίδευση*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2001, σ. 130.

¹¹²⁷ Η *ασυμβατότητα* που αναδύεται εδώ οφείλεται στη γνωστική αντίθεση που υφίσταται ανάμεσα στο πρότερο και το μεταγενέστερο έργο. Η δεικνικότητα φέρει στην επιφάνεια γνωσιακές δομές που υπάρχουν καταγεγραμμένες στο νου του αναγνώστη από προηγούμενες αναγνωστικές εμπειρίες. Βλ. σχετικά 1.1.3.1, σσ. 24-28.

¹¹²⁸ Σύμφωνα με τη χρονολογία έκδοσης του βιβλίου, δεν είχε ξεσπάσει ακόμη η οικονομική κρίση στην Ευρώπη.

¹¹²⁹ Πρόκειται για οπτική μεταφορά σε επίπεδο υπερ-κυριολεξίας «της ζούγκλας που κυριαρχεί στα αστικά κέντρα». Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.5.6).1, σ. 617.

αφετηριακά κείμενα προέλευσής τους είναι κλασσικοί ήρωες που οφείλουν την επανεμφάνισή τους στις χιουμοριστικές διασκευές του Pennart. Πρόκειται για μία εικονογραφική *mise en abyme*¹¹³⁰, όπου ο δημιουργός κατορθώνει και εγγράφει πολλά διηγητικά και υπό-διηγητικά επίπεδα που σκοπό έχουν να προσανατολίσουν τον αναγνώστη στο περιεχόμενο της αφήγησης μέσα από μια παιγνιώδη διαδικασία, που θυμίζει το παιχνίδι με τα «κινέζικα κουτιά», καθιστώντας έτσι εξαιρετικά δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ τους.¹¹³¹

Άξιο σημείο σχολιασμού αποτελεί η *γωνία λήψης* της σκηνής αυτής, η οποία έχει τραβηχτεί από ψηλά. Έτσι, επιτρέπει στον αναγνώστη-θεατή να έχει μια πανοραμική αντίληψη των πραγμάτων και ενώ ο ίδιος βρίσκεται σε θέση ανωτερότητας, προσδίδεται μία ειρωνική διάσταση απέναντι σε αυτά που εικονογραφούνται.

Σε μια παρωδιακή διαπραγμάτευση, λοιπόν, με την κλασσική ιστορία της «Κατσίκας με τα επτά κατσικάκια», ο λύκος του Pennart δεν αποφεύγει την *γελοιοποίηση*, διότι από ευυπόληπτος θύτης για τους προγόνους του, θα μετατραπεί σε αξιοθρήνητο θύμα. Αρχικά, ο συγγραφέας το επιτυγχάνει αυτό, φωτίζοντας έντονα τη σκηνή της μεταμφίεσης¹¹³² (η οποία θυμίζει περισσότερο ιεροτελεστία, διότι το παρακολουθούμε να συμβαίνει σε οχτώ σελίδες από το σύνολο των τριάντα).¹¹³³ Ο λύκος φοράει φουστάνι, γόβες, μαντίλι, βάζει άρωμα και πασπαλίζεται με αλεύρι. Η εμμονή της περιγραφής και της εικονογράφησης στο μασκάρεμα, παραπέμπει περισσότερο σε καλοστημένη *φάρσα*, παρά σε οργανωμένη απόπειρα βιαιότητας.¹¹³⁴ Ο θηλυπρεπής λύκος δεν αποτελεί πλέον απειλή για τα μικρά παιδιά, καθώς έχει μετατραπεί σε καρικατούρα.¹¹³⁵

¹¹³⁰ Πρόκειται για είδος διεικονικής παρωδίας, όπως σημειώνει στην κατεύθυνση αυτού του τύπου εικονογράφησης η Beckett, S., “Parodic Play with Paintings in Picture Books”, *Children’s Literature*, vol. 29, 2001, σσ. 175-176. Επίσης βλ. αναλυτικά 1.2.4 σσ. 41-43.

¹¹³¹ Πρόκειται για μία τεχνική η οποία παρουσιάζει «ακτινωτή πορεία διασκευής», σύμφωνα με τη Ζερβού: «δεν υπάρχει σαφές πρωτότυπο κείμενο μιας συγκεκριμένης αφήγησης που παρουσιάζεται σε πολλές παράλληλες παραλλαγές διασκευής και αναδιασκευής, μερικές από τις οποίες λειτουργούν ως αφετηριακά κείμενα για πολλά διαφορετικά παράγωγα». Ζερβού, Α., «Η Διασκευή AD USUM DELPNI: Στοιχεία Ιστορία και Θεωρία», στο Δαμιανού, Δ., Οικονομίδου, Σ., (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν Τελειώνουν Ποτέ....Κειμενικές και Εικονογραφικές Διασκευές για Παιδιά*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2011, σ. 31.

¹¹³² Δρίβα, Α., *Λογοτεχνία και Θέατρο για Παιδιά: η Έννοια της Μεταμόρφωσης στη Γραφή και στα Πρόσωπα των Έργων του Ευγένιου Τριβιζά*, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Σχολή Επιστημών Αγωγής, Π.Τ.Δ.Ε, Αλεξανδρούπολη: 2014, σσ. 101-115.

¹¹³³ Με δική μας αρίθμηση, από την πρώτη σελίδα λεκτικού κειμένου και εικόνας. Στο εξής, Pennart, G., 2005, σσ. 6-14.

¹¹³⁴ Η ενδυμασία των χαρακτήρων αποτελεί ισχυρή παράμετρο χαρακτηρισμού. Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σσ. 274-276.

¹¹³⁵ Η υπερβολή στον τρόπο αμφίεσης δημιουργεί χιουμοριστικό αποτέλεσμα. Μπερξόν, Α., *Το Γέλιο. Δοκίμιο για τη Σημασία του Κωμικού*, Τομανάς, Β., (Μτφ.), Αθήνα: Εξάντας-Νήματα,

Σατιρίζοντας το λύκο με τη γυναικεία ενδυμασία,¹¹³⁶ μαζί με τα παθήματα που θα ακολουθήσουν, επιτυγχάνεται η μείωση του φοβικού ερεθίσματος και η ψυχολογική αποκλιμάκωση της αγριότητάς του. Το *χιούμορ ανωτερότητας*, που αναδύεται με αποκορύφωμα τη σκηνή της πτώσης, λειτουργεί ως καταπραϋντικό των ψυχικών εντάσεων, καθώς με το γέλιο απομειώνονται οι φόβοι των μικρών παιδιών και η καταπιεσμένη επιθετικότητα.¹¹³⁷

Στην επόμενη σκηνή, με χιούμορ που αγγίζει το *γκροτέσκο*, ο λύκος σκοντάφτει στο χαλί, σπάει το τακούι και μετά το κεφάλι του και έτσι γίνεται θύμα της ανοησίας του. Τη λύση του τέλους, αλλά όχι του *παραδόξου*, θα δώσει ο μπαμπάς τράγος, ο οποίος σαν από μηχανής θεός σπεύδει να σώσει τα παιδιά του. Αυτός, όμως, που χρειάζεται πραγματικά βοήθεια είναι ο λύκος. Λιπόθυμος στην αγκαλιά του «Τάκη» (το όνομα του τράγου) ο λύκος θυματοποιείται διπλά, διότι από “θύμα ανοησίας” γίνεται πρωταγωνιστής σε σκηνή ζηλοτυπίας ανάμεσα στον τράγο και τη σύζυγό του, την κυρία-Κατσίκα. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τη σημειωτική του λαϊκού ονόματος και τη μειωτική συνυποδήλωση στην οποία παραπέμπει. Η ευρηματική ονοματοποιία αποτελεί μία τεχνική ιδιαίτερα προσφιλή στα έργα του Pennart, επομένως κρίνουμε συνειδητή την επιλογή του συγγραφέα (και κατ’ επέκταση του μεταφραστή) να προκαλέσει θυμηδία, μέσα από κοινωνικούς συσχετισμούς του ονόματος με την πραγματικότητα.

Στη συνέχεια εμφανίζεται η κυρία Κατσίκα,¹¹³⁸ η οποία αντικρίζει λιπόθυμο το μεταμφιεσμένο λύκο στην αγκαλιά του συζύγου της και τον νομίζει για ερωμένη. Η σκηνή ζηλοτυπίας που στήνεται είναι μια απροσδόκητη ανατροπή, η οποία έρχεται να ενισχύσει την ήδη χιουμοριστική ατμόσφαιρα. Στο μεταξύ ο Ιγκόρ βρίσκει την ευκαιρία και τρέπεται σε φυγή. Η αστεία εικόνα του λύκου με τη θηλυπρεπή εμφάνιση να τρέχει να σωθεί, επιτυγχάνει τη *γελοιοποίηση* και την απομυθοποίηση του απειλητικού του στερεότυπου σε αυτή τη μικροαφήγηση.

1998, σσ. 48-53. Λαλούμης, Δ., «Ψυχοκοινωνιολογία του Κωμικού: Μια νέα Θεώρηση», *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, Τ. 6ος, τ. 30, 2001, σσ. 189-191.

¹¹³⁶ Η γυναικεία αμφίεση στους άνδρες προκαλεί τη γελοιοποίηση, ενώ στις γυναίκες λειτουργεί απελευθερωτικά. Flanagan, V., “Reframing Masculinity: Female-to-Male Cross Dressing”, στο Stephens, J., (eds.) *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children’s Literature and Film*, New York & London: Routledge, 2002, σσ. 78-95.

¹¹³⁷ Για την καταπιεσμένη επιθετικότητα, βλ. σχετικά 1.1.1, σσ. 17-20.

¹¹³⁸ Η αναπαράσταση της Κατσίκας υποστασιοποιεί το πρότυπο της σύγχρονης γυναίκας, η οποία είναι χειραφετημένη και ανεξάρτητη. Ο σουρεαλιστικός συνδυασμός ετερόκλητων πραγμάτων σε επίπεδο εικονογράφησης θυμίζει περισσότερο παρωδία.

5.2.5 7 Weisner, D., *Τα Τρία Γουρουνάκια*, (2003)

Το βιβλίο του συγγραφέα και εικονογράφου David Weisner *Τα Τρία Γουρουνάκια*,¹¹³⁹ αποτελεί μια εξαιρετικά ανατρεπτική διασκευή του κλασσικού παραμυθιού των αδελφών Γκριμ «Τα Τρία Μικρά Γουρουνάκια». Τα ειδολογικά χαρακτηριστικά που απαρτίζουν το εσωτερικό της δομής της αφήγησης το ανάγουν σε ένα ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό δείγμα μεταμοντέρνας γραφής. Τόσο από άποψη κειμένου όσο και εικονογράφησης, το συγκεκριμένο ανάγνωσμα χαρακτηρίζεται για τη ριζοσπαστική καλλιτεχνική πρωτοπορία του και για τα πολυτροπικά μέσα που οικειοποιείται προκειμένου να μεταδώσει τα μηνύματά του.

Ο τίτλος του βιβλίου λειτουργεί *συνεκδοχικά ή μετωνυμικά* της εικονογράφησης, καθώς βρίσκονται σε άμεση αιτιακή σχέση μεταξύ τους. Πιο συγκεκριμένα, το τιτλικό μικρο-κείμενο λειτουργεί ως *διακειμενικός υπαινιγμός* με μικρή απόκλιση σε σχέση με το κλασικό παραμύθι που υπογραμμίζει, διότι σημειώνεται η παράλειψη του «Μικρά» αναφορικά με τα «Τρία Γουρουνάκια». Σε άμεση συσχέτιση, λοιπόν του τίτλου με την οπτική τροπικότητα, με τη δεύτερη να λειτουργεί αντίστοιχα ως *δεικονική παραπομπή*, διαπιστώνεται ότι τα τρία γουρουνάκια “μεγάλωσαν”, επομένως, εύλογα απουσιάζει ο συγκεκριμένος επιθετικός προσδιορισμός από την παρακείμενη σύμβαση του τίτλου. Με αυτόν τον τρόπο υποβάλλεται η ιδέα της εξέλιξης του μύθου.

Ειδικότερα, για την εικονογράφηση του εξώφυλλου η *γωνία λήψης της σκηνής*, η οποία είναι φυσική, στο επίπεδο του ματιού, λειτουργεί ως μοχλός ταύτισης για τον αναγνώστη-θεατή με τα εικονιζόμενα πρόσωπα, καθώς τοποθετείται στο κέντρο της προσοχής του. Η ταύτιση ενισχύεται σύμφωνα με την τεχνική του *γκρο πλάν*, της λήψης δηλαδή της εικόνας από πολύ κοντινή απόσταση, σύμφωνα με την οποία οι *αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες* καταλαμβάνουν όλη την επιφάνεια της σελίδας. Σε αυτήν την περίπτωση το «αντικείμενο του βλέμματος», είναι ο αναγνώστης-θεατής, αφού τα τρία γουρουνάκια τον κοιτάζουν κατάματα προκαλώντας διαφορούμενα συναισθήματα σε σχέση με την εμπλοκή του.¹¹⁴⁰ Η συγκεκριμένη *γωνία λήψης*, μας επιτρέπει να

¹¹³⁹ Weisner, D., (Κεί. & Εικ.), *Τα Τρία Γουρουνάκια*, (*The Three Pigs*), Δάρτζαλη, Σ., (Μτφ.), Αθήνα: Λιβάνη, 2003, (Boston: Houghton Mifflin, 2001). Για το έργο αυτό, ο δημιουργός απέσπασε Caldecott Metal, είδος βραβείου για τα "πιο διακεκριμένα αμερικανικά εικονογραφημένα βιβλία για παιδιά".

¹¹⁴⁰ Οι Kress και Van Leeuwen, αναφέρουν πως όταν το «αντικείμενο του βλέμματος» είναι ο αναγνώστης-θεατής, τότε η τεχνική αυτή λειτουργεί ως «(απ)αίτηση» του ήρωα από το θεατή να εμπλακεί «εκβιαστικά» σε κάποιο είδος φανταστικής σχέσης μαζί του. Στο πλαίσιο αυτό η εικόνα είναι ανοιχτή σε κάθε ερμηνεία και τα συναισθήματα που αναδύονται ποικίλουν σύμφωνα με την

παρακολουθήσουμε την κάθε λεπτομέρεια των απεικονιζόμενων ηρώων. Συγκεκριμένα, αναπαρίστανται τα τρία γουρουνάκια σε τρεις διαφορετικές χρωματικές απεικονίσεις τόσο του δέρματός τους όσο και των ματιών τους. Η σημασιολογία του χρώματος αποκτά μια συμβολική διάσταση, διότι πιστεύουμε ότι αντανακλά τις ευρύτερες πολυπολιτισμικές συνθήκες και υπογραμμίζει έμμεσα το ζήτημα της διαφορετικότητας. Τα γουρουνάκια διατηρούν ρεαλιστικές λεπτομέρειες της φυσικής τους ανατομίας, μια τεχνική που λειτουργεί ως έκπληξη σε σχέση με τη συνήθη τακτική του ανθρωπομορφισμού, που υιοθετεί το εικονογραφημένο βιβλίο για μικρά παιδιά.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο δημιουργός του βιβλίου κατασκευάζει τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης, κατά τις οποίες υποβάλλεται η διακειμενική προσέγγιση της αφήγησης και διαμορφώνονται ανάλογες προσδοκίες σε σχέση με την εξέλιξη της πλοκής. Ανοίγοντας το βιβλίο ο αναγνώστης αντικρίζει ένα εσώφυλλο το οποίο λειτουργεί ως δεύτερο εξώφυλλο, καθώς επαναλαμβάνονται οι παρακείμενες συμβάσεις του τίτλου, του δημιουργού και των εκδοτικών στοιχείων. Η ειδοποιός διαφορά σε σχέση με το εξώφυλλο εναπόκειται στην εικονογράφιση, η οποία λανθάνει ιδεολογικές θέσεις που στοχεύουν περισσότερο τον ενήλικα συν-αναγνώστη, σύμφωνα με τη λειτουργία της *δια-συγγραφής*. Στο σημείο, αυτό τα τρία γουρουνάκια παρουσιάζονται ως ζώα που εκτελούν “καταναγκαστικά” έργα, σύμφωνα με τη ρεαλιστική απόδοση της φύσης τους να κουβαλάνε στις πλάτες τους τα υλικά οικοδόμησης. Τα οπτικά σύμβολα του άχυρου, του ξύλου και των τούβλων λειτουργούν ως *δεικονικοί υπαινιγμοί*, διότι παραπέμπουν στο αφετηριακό παραμύθι στο οποίο αναδεικνυόταν ως αυτοσκοπός της ζωής η ηθική αξία της εργασίας. Η δουλοπρεπής αναπαράσταση των ζώων παρωδεί το στερεότυπο αυτό, με σκοπό να προκαλέσει και τον ηθικό αναστοχασμό και τον επαναπροσδιορισμό του ιδεολογικού άξονα σε σχέση με την αντικειμενική αξία της εργασίας. Η ρεαλιστική απόδοση αποκτά συμβολική διάσταση, διότι παραπέμπει στο ανθρωπογενές περιβάλλον και στην εκμετάλλευση της εργατικής τάξης και των ζώων από τον άνθρωπο.

Η αφήγηση ξεκινά με την κλασσική ρήση των παραμυθιών, «*Μια φορά και έναν καιρό....*»¹¹⁴¹ και σύμφωνα με τη διακειμενική προσέγγιση της αφήγησης τοποθετείται χρονικά στο σημείο χτισίματος των σπιτιών, από τα τρία γουρουνάκια. Σε επίπεδο εικονογράφισης σημειώνει την εμφάνισή του ο «κακός» λύκος, ο οποίος αναπαρίσταται

υποκειμενική θέση πρόσληψης του εκάστοτε αναγνώστη. Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 192.

¹¹⁴¹ Χωρίς αρίθμηση του παραμυθιού, αρχίζω να μετρώ από την πρώτη σελίδα κειμένου και εικονογράφισης. Στο εξής, Weisner, D., 2003, ό.π., σ. 1.

να αγναντεύει από ψηλά τη διαδικασία ανέγερσης των σπιτιών. Σε σχέση με την εξωτερική του εμφάνιση ο λύκος, όπως και τα γουρουνάκια, διατηρεί εξίσου τα φυσικά του ζωώδη χαρακτηριστικά. Γυρίζοντας σελίδα, η εικονογράφηση διαιρείται σε τμηματικά υποσύνολα, τα οποία πλαισιώνονται από μια λεπτή μαύρη γραμμή και διαχωρίζονται μεταξύ τους από λευκές λωρίδες. Η τεχνική αυτή υπονοεί *«απόσταση και αντικειμενικότητα, γιατί ο κόσμος που βλέπουμε μέσω ενός πλαισίου είναι έξω από το δικό μας κόσμο»*.¹¹⁴² Μία έκπληξη διαδέχεται την εξέλιξη της πλοκής, αφού στο σημείο που εμφανίζεται ο «κακός» λύκος και σύμφωνα με το αφηγηρικό παραμύθι φυσά με σκοπό να γκρεμίσει το αχυρένιο σπιτάκι, το γουρουνάκι εξοβελίζεται από το αφηγηματικό πλαίσιο της εικονογράφησης προς το λευκό χώρο, που αναφέραμε παραπάνω ότι περιγράφει την περίμετρο των συγκεκριμένων εικόνων. Πρόκειται για οπτική *υπερκυριολεξία*, αφού ο λύκος υποτίθεται πως φύσηξε τόσο δυνατά που το γουρουνάκι μετατοπίστηκε από την ιστορία, *«Αμάν, αυτός με φύσηξε έξω απ' το παραμύθι»*.¹¹⁴³ Η ανενεργή λευκή περιοχή, αποκτά τόσο λειτουργική όσο και αφηγηματική διάσταση, αφού η μετάβαση του γουρουνιού στον απροσδιόριστο αυτό λευκό χώρο αποτελεί την έναρξη μιας νέας αφήγησης, συνεπιφέροντας τη μετατόπιση των ορίων της αρχικής ιστορίας και καθιστώντας έτσι δύσκολη τη διάκριση ανάμεσα στο διηγητικό και στο υπο-διηγητικό επίπεδο. Με μορφή μπαλονιών ομιλίας διαχωρίζονται τα διαλογικά μέρη της αρχικής ιστορίας από τον ευθύ και άμεσο λόγο των ηρώων της νέας αφήγησης-πλαίσιο, προσδίδοντας μια παιγνιώδη και χιουμοριστική διάσταση στο βιβλίο αυτό. Άξιο σχολιασμού αποτελεί το γεγονός ότι η σχέση λόγου εικόνας στο υπο-διηγητικό επίπεδο είναι *αντιφατική*, διότι το κείμενο περιγράφει *«...και μια χασιά το έκανε το πρώτο γουρουνάκι»*,¹¹⁴⁴ ενώ στην οπτική τροπικότητα ο λύκος εμφανίζεται απορημένος με την παράλογη εξαφάνιση του γουρουνιού. Η νόρμα σε σχέση με τη συνήθη εξέλιξη του παραμυθιού ανατρέπεται παράγοντας *καταστασιακό χιούμορ*. Το *φαρσικό* στοιχείο της εξαφάνισης του γουρουνιού λειτουργεί ως *ειρωνεία* και εμπαιγμός για τον «κακό λύκο», από τα οποία αναδύεται *χιούμορ ανωτερότητας*, καθώς ο εννοούμενος θεατής βρίσκεται στην προνομιακή θέση να γνωρίζει που πήγε το μικρό γουρουνάκι.

Παρόμοιος είναι ο κύκλος δράσης και για τα άλλα δύο γουρουνάκια, ακριβώς στο σημείο της κορύφωσης, σύμφωνα με τη γραμμική ροή της αφήγησης του κλασσικού παραμυθιού, όπου και τα άλλα δύο γουρουνάκια εγκαταλείπουν το μυθοπλαστικό

¹¹⁴² Nodelman, P., 1988/2009, σ. 93.

¹¹⁴³ Weisner, D., 2003, ό.π., σ. 2. Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.5.7). 1, σ. 617.

¹¹⁴⁴ Ο.π., σ. 3.

σύμπαν και προχωρούν στη δράση της κύριας αφήγησης. Οι ήρωες επιχειρούν ένα οντολογικό άλμα, μεταπηδώντας έξω από τον περιορισμένο χώρο του παραμυθιού και δραπετεύουν από μια προδιαγεγραμμένη εξέλιξη γι' αυτούς, δίδοντας την ψευδαίσθηση στους εννοούμενους αναγνώστες πως διαθέτουν στα χέρια τους τον έλεγχο της “λογοτεχνικής” τους ύπαρξης. Η αντισυμβατική αυτή επιλογή, εκπλήσσει ευχάριστα τον αναγνώστη-θεατή, όπου φλερτάροντας με τα όρια μεταξύ *μυθοπλασίας και πραγματικότητας* εγείρονται προβληματισμοί σε σχέση με το τι είναι αληθινό τόσο στο μυθοπλαστικό σύμπαν όσο και στην πραγματική ζωή. Ο προβληματισμός αυτός συμπαρασύρει και το λογοτεχνικό στερεότυπο του κακού λύκου αναφορικά με τους υπαρκτούς κινδύνους του φαινομενικά αυτού απειλητικού ζώου.

Τα τρία γουρουνάκια σκαρφαλώνοντας σε μια άλλη μυθοπλαστική πραγματικότητα, με τη συνδρομή της τρισδιάστατης εικονογράφησης, αποφασίζουν να ζήσουν την περιπέτεια. Η εξέλιξη της δεδομένης αφήγησης-πλαίσιο ξεδιπλώνεται όταν σε επίπεδο *οπτικής υπερκυριολεξίας*, τα τρία αδερφάκια διπλώνουν τη σελίδα, που σημειώνει την εμφάνισή του ο κακός λύκος και την μετατρέπουν σε χάρτινο αεροπλανάκι με σκοπό να «εξερευνήσουν το μέρος». Η μεταμυθοπλαστική αυτή τεχνική, αναδεικνύει σε επίπεδο εικονογράφησης ότι τα παραμύθια δεν είναι τίποτα παραπάνω παρά ένα φανταστικός, τεχνητός κόσμος και οι ήρωες χάρτινες κατασκευές. Ο κακός λύκος, παιχνίδι πια στα «χέρια» των κεντρικών χαρακτήρων, επιτρέπει στον εννοούμενο αναγνώστη να απολαύσει το παιχνίδι των συμβάσεων και να διασκεδάσει με τους φόβους του. Λόγω *αυτοαναφορικότητας* αναδεικνύονται οι κανόνες που διέπουν τη δομή της αφήγησης και αποδομώντας τις λειτουργίες αυτές, ο αναγνώστης καλείται να εμπλακεί σε ένα παιχνίδι με σκοπό να «παίξει με τις δικές του πραγματικότητες».¹¹⁴⁵

Στη συνέχεια, τα γουρουνάκια απολαμβάνουν το ταξίδι στο λευκό “παρθένο” χώρο του παραμυθιού, ο οποίος συνυφαίνεται ως συνοριακή περιοχή που ενώνει τα εντός και τα εκτός μυθοπλασίας. Το ταξίδι πάνω στη χάρτινη σαΐτα, με τα επιφωνήματα ξέφρενης χαράς μέσα σε μπαλόνια ομιλίας, όπως «Γιούπυι!», «Γιούχουουου!» λειτουργούν χιουμοριστικά. Το κωμικό των χαρακτήρων πολλαπλασιάζεται από τις ποικίλες *οπτικές γωνίες*, που έχει κατασκευάσει ο δημιουργός του βιβλίου σε συνδυασμό με τις *γωνίες λήψης των σκηνών*, πολύ κοντά, πολύ μακριά, από πάνω, από κάτω, προσφέρουν μια

¹¹⁴⁵ Οικονομίδου, Σ., 2011, σ. 85.

πολυεπίπεδη και πολυπρισματική διάσταση της αφήγησης, καθώς και διάφορες επιλογές εμπλοκής ή αποστασιοποίησης από τους εικονιζόμενους ήρωες.¹¹⁴⁶

Ακολούθως, οι πρωταγωνιστές του μικροαφηγήματος, αναζητώντας μια ιστορία που να τους ικανοποιεί επιδίδονται σε *δια-μεσική* περιδιάβαση, δια-ειδολογικής τάξης, φέρνοντας μας αντιμέτωπους με ποικίλα είδη παιδικών βιβλίων. Το κωμικό στις σκηνές αυτές συνίσταται στον τρόπο με τον οποίο οι τρεις ήρωες εντάσσονται οργανικά στο εκάστοτε παραμύθι, με την εξωτερική τους εμφάνιση να μιμείται την εικονογραφική αναπαράσταση των χαρακτήρων του κάθε παραμυθιού. Ιδιαίτερα αστεία είναι η περίπτωση που τα τρία γουρουνάκια εισβάλλουν στο παραμυθιακό σύμπαν ενός βιβλίου για πολύ μικρά παιδιά, με ρομαντικές εικόνες που παραπέμπουν σε καρτούν της Disney. Το συγκεκριμένο βιβλίο, σύμφωνα με τα συσχετιζόμενα πρόσωπα της εικονογράφησης αποτελεί μία ακόμη διασκευή του κλασσικού παραμυθιού, όπου οι ήρωες της αφήγησης-πλαίσιο έρχονται αντιμέτωποι με τους μυθοπλαστικούς ομόλογούς τους της ιστορίας που τους φιλοξενεί. Τόσο η μεταμφίεση των χαρακτήρων, τους οποίους παρακολουθούμε να αλλάζουν όψη δέρματος, όσο και η αναπάντεχη συνάντηση με μια ακόμη εκδοχή της ατομικότητάς τους, λειτουργούν εξίσου ανατρεπτικά και κατ' επέκταση χιουμοριστικά. Η σύμφυση λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών συμβάσεων, διαπιστώνεται αντίστοιχα σε κείμενο και εικονογράφηση. Συγκεκριμένα, στο κείμενο περιγράφεται με έμμετρο ποιητικό λόγο, η αναστάτωση που έχει προκληθεί από την ξαφνική εισβολή των επισκεπτών πολλαπλασιάζοντας την χιουμοριστική ατμόσφαιρα του βιβλίου. Ακόμη, το ύφος του κειμένου παραπέμπει σε παιδικό τραγουδάκι, αλλά και το χρώμα των γραμμάτων που είναι παλ αποχρώσεις του λιλά, αποτελούν ειδολογικά χαρακτηριστικά βιβλίου για πολύ μικρά παιδιά.

Η διακειμενική περιδιάβαση, συνεχίζεται με επόμενη ιστορία “υποδοχής”, με το μύθο ενός τρομερού δράκου που προστατεύει έναν πολύτιμο θησαυρό στην κορυφή ενός βουνού. Στο σημείο που απειλείται η ζωή του συγκεκριμένου χαρακτήρα από το «θαρραλέο» ιππότη, τα γουρουνάκια ταυτίζονται μαζί του (ως εν δυνάμει θύματα και τα ίδια από το λύκο) και τον σώζουν υποδεικνύοντάς του να τους ακολουθήσει στο λευκό περιθώριο του βιβλίου, σύμφωνα με το κείμενο *«Έλα, φιλαράκο, γρήγορα»*, *«Ευγενικό γουρούνι μου, έσωσες τη ζωή μου!»*.¹¹⁴⁷ Η επιβλητική εμφάνιση του δράκου σε συνδυασμό με την οντολογική μετατόπιση από το ασπρόμαυρο βιβλίο σε μια έγχρωμη εικονογραφική απόδοση, μετατρέπει σε ακόμη πιο επιβλητικό τον εξωλογικό αυτό

¹¹⁴⁶ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.5.7). 2, 3, 4 σσ. 617-618.

¹¹⁴⁷ Weisner, D., 2003, ό.π., σσ. 27, 29.

χαρακτήρα. Ωστόσο, σύμφωνα με τις θέσεις πρόσληψης που κατασκευάζει η αφήγηση οι εννοούμενοι αναγνώστες καλούνται να ταυτίσουν την περίπτωση του δράκου με την αντίστοιχη των συμπαθητικών γουρουνιών, διότι και στις δύο περιπτώσεις υφίσταται η απειλή του θανάτου. Στο πλαίσιο αυτό και σύμφωνα με την διπολική αντίθεση, δράκος vs άνθρωπος (ιππότης), γουρουνάκια vs λύκος, εάν υποθέσουμε ότι ο θετικός πόλος αφορά τα γουρουνάκια και το δράκο, τότε ο αρνητικός πόλος συσχετίζεται με τον άνθρωπο και το λύκο. Η στρατηγική αυτή σε συνδυασμό με την *απροσδιοριστία των ορίων* αναφορικά με την μυθοπλασία και την πραγματικότητα αίρει το πολωτικό χάσμα, διότι ο αναγνώστης και εν προκειμένω ο ενήλικας, καλείται να συσχετίσει τη συγκεκριμένη πληροφορία αυτή με τις πραγματολογικές συνθήκες κατά τις οποίες ο άνθρωπος και μόνο φέρει ρεαλιστική υπόσταση, πλην της λογοτεχνικής. Στο πλαίσιο αυτό κανένα ζώο δεν είναι πιο απειλητικό από τον άνθρωπο.

Στην πορεία, τα τρία γουρουνάκια ακολουθούμενα από τα πρόσωπα των παραμυθιών “υποδοχής” -το “δράκο” και τη “γάτα με το βιολί”- βρίσκονται σε ένα χώρο που λειτουργεί εικονογραφικά ως οφθαλμαπάτη τρισδιάστατης βιβλιοθήκης.¹¹⁴⁸ Τα στοιχεία τεχνοτροπίας της παρούσας εικονογράφησης, που με μαεστρία φιλοτέχνησε ο δημιουργός του βιβλίου, παράγουν ένα πολύ συγκεκριμένο οπτικό αποτέλεσμα, το οποίο παραπέμπει σε *διαδραστικούς* πίνακες της προηγμένης ψηφιακής εποχής που διανύουμε. Στις λειτουργίες αυτών συγκαταλέγεται η αλληλεπίδραση του χρήστη με τα εικονιζόμενα αντικείμενα, χρησιμοποιώντας την αφή. Το σύνολο του συγκεκριμένου βιβλίου συνυφαίνεται με αφηγηματικές τεχνικές που ερμηνεύονται στο πλαίσιο του μεταμοντέρνου πολιτισμού και ειδικότερα με βάση τις ψηφιακές αρχές, της *διαδραστικότητας* (“interactivity”), της *συνδεσιμότητας* (“connectivity”) και της *πρόσβασης* (“access”).¹¹⁴⁹ Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι σημειωτικοί τρόποι που εμφανίζονται στο έργο αυτό, δεν συνυπάρχουν απλά, αλλά αλληλεπιδρούν τόσο μεταξύ τους όσο και με τον αναγνώστη-θεατή.¹¹⁵⁰

¹¹⁴⁸ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (5.2.5.7). 5, σ. 618.

¹¹⁴⁹ Τα παραπάνω χαρακτηριστικά αποτελούν μεταξύ άλλων κριτήριο της βράβευσης του συγκεκριμένου βιβλίου με Caldecott Medal. Επίσης, ο συγκεκριμένος θεσμός βραβείων χαρακτηρίζεται για την ανάδειξη βιβλίων, σύμφωνα με το περιεχόμενο των οποίων εκπροσωπούν τη “Ριζοσπαστική Αλλαγή” στην Παιδική Λογοτεχνία.

Caldecott Medal Books:

<http://www.ala.org/ala/mgrps/divs/alsc/awardsgrants/bookmedia/caldecottmedal/caldecotthonors/caldecottmedal.cfm>

Caldecott Medal Awards: <http://lib.mansfield.edu/caldecott.cfm>

¹¹⁵⁰ Η Φώκιαλη σε εμπειρική διερεύνηση που πραγματοποίησε σε είκοσι πέντε ελληνικά και αμερικάνικα βραβευμένα βιβλία για παιδιά που αντανακλούν τις ψηφιακές επιδράσεις της

Τελικά, μετά από ποικίλες οντολογικές μεταβάσεις, ξαναγυρίζουν στην ασφάλεια του σπιτιού τους, της δικής τους αυτή τη φορά ιστορίας. Στην προσπάθειά τους να χωρέσουν σε επίπεδο *οπτικής υπερκυριολεξίας* με τους νέους “συγκάτοικους” στον εικονογραφημένο χώρο του σπιτιού, καταλύουν κάθε σύμβαση γραμμικής πορείας της ανάγνωσης του κειμένου, αφού τα γράμματα του κειμένου επαναστατούν της σημειολογικής τους διάστασης και σκορπίζουν στην εικονογραφημένη επιφάνεια του βιβλίου.

Συμπεράσματα

Η ανάλυση των μικροαφηγήσεων που έγινε παραπάνω μας οδήγησε σε ορισμένα συμπεράσματα σχετικά με το εννοιολογικό περιεχόμενο που προτείνουν αναφορικά με τον τρόπο που διαχειρίζονται κάθε φορά το λογοτεχνικό στερεότυπο του κακού λύκου.

Στη θεματική κατηγορία της οικολογίας, οι συγγραφείς εκμεταλλεύονται δημιουργικά το στερεότυπο του λύκου με σκοπό να μετατοπίσουν τον ιδεολογικό άξονα της αφήγησης. Μέσα από τις δράσεις των χαρακτήρων λύκων επιτυγχάνεται η ανατροπή των στερεοτυπικών πεποιθήσεων, η απομυθοποίηση του τετριμμένου γενικευτικού σχολίου ότι ο λύκος είναι κακός και η αποκατάστασή του ως άγριου ζώου της φύσης. Επίσης, η *οικοκεντρική συλλογιστική* υπερβαίνει τις ηθικές κατηγοριοποιήσεις ανάμεσα σε καλούς και κακούς και δηλώνει έμμεσα αξίες, πρότυπα και μοντέλα συμπεριφοράς, τα οποία συνάδουν με τις σύγχρονες κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής. Επίσης, παρέχουν πληροφορίες που ιεραρχούν το φιλικό προς το περιβάλλον σύστημα αξιών σύμφωνα με το οποίο πρεσβεύουν την αλληλοκατανόηση, την αλληλοσυσχέτιση, τη συνεργασία και τη συνύπαρξη μεταξύ των πολυπολιτισμικών κοινωνιών υποδεικνύοντας τα παραπάνω ως θετικά πρότυπα συμπεριφοράς.

Ως προς τις τεχνικές της απομυθοποίησης του κακού λύκου, οι επικρατέστερες είναι αυτές της θυματοποίησης, της οικειοποίησης και της αλλαγής των διατροφικών του συνηθειών που μετατρέπεται σε χορτοφάγο, άλλοτε κατ’ επιλογήν και άλλοτε επιβεβλημένα. Ο παράγοντας του χιούμορ στο πλαίσιο αυτής της θεματολογίας των μικροαφηγήσεων διαδραματίζει καθαρά αντισταθμιστικό ρόλο στις ψυχικές εντάσεις

εποχής, μεταξύ άλλων αναφέρεται και στο συγκεκριμένο βιβλίο του David Weisner. Φώκιαλη, Ε., «Το Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο στο Σύγχρονο Ψηφιακό Περιβάλλον», *Κείμενα*, τ. 10, 2010, σσ. 1-14. <http://keimena.ece.uth.gr/>.

που αναδύονται, με κύριες εκδηλώσεις αυτές του *καταστασιακού χιούμορ*. Σχετικά με το σύνολο των ιδιοτήτων που αποδίδονται στους λύκους πρωταγωνιστές προκύπτουν ορισμένοι τύποι. Αυτοί είναι: ο μεταμορφωμένος λύκος, ο μεταλλαγμένος λύκος, ο άγριος λύκος.

Στη θεματική κατηγορία της διαφορετικότητας, οι συγγραφείς επιλέγουν να αποκαταστήσουν το δυσφημισμένο «Άλλο» των παραμυθιών, τον κακό λύκο. Μετατοπίζοντας την οπτική γωνία της αφήγησης επιτυγχάνουν την καλλιέργεια της ενσυναίσθησης και μέσω της ταύτισης την ουσιαστική αποδοχή του Άλλου. Στα αφηγήματα αυτά δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στη λήξη της αφήγησης και στον τρόπο αποδοχής του Άλλου, με ή χωρίς προϋποθέσεις, προτείνοντας πρακτικές και γενικευτικά σχόλια που σκιαγραφούν το σύγχρονο πολυπολιτισμικό περιβάλλον. Η προσφιλέστερη τεχνική, με την οποία επιτυγχάνεται η αποκατάσταση και αποδοχή του λύκου, ως διαφορετικού «Άλλου», γίνεται κυρίως μέσω της αντιστροφής των ρόλων, καλός-κακός, καθώς και από τις διακειμενικές αντιστοιχίες και συγκρίσεις με τα κλασσικά παραμύθια. Επίσης, με την αφηγηματική τεχνική της *πολυεστιακής αφήγησης*, δίδεται η δυνατότητα να εγγραφούν πολλές και εναλλακτικές θέσεις διαφωτίζοντας τις αιτίες της μεταμόρφωσης.

Ο ρόλος του χιούμορ στο πλαίσιο της συγκεκριμένης θεματολογίας είναι να εγείρει προβληματισμούς και να προκαλέσει την επανερμηνεία και κριτική προσέγγιση της αφήγησης και μέσω της *διακειμενικής-παρωδίας* να ξεκινήσει ένα γόνιμο διάλογο με τα αφετηριακά κλασσικά παραμύθια. Σχετικά με το σύνολο των ιδιοτήτων που αποδίδονται στα πρόσωπα των λύκων/ηρώων αυτής της θεματικής κατηγορίας προκύπτει ο τύπος του ήρωα: ο «Άλλος» λύκος.

Σε σχέση με τα βιβλία που αποτελούν το σώμα κειμένων των δύο παραπάνω θεματικών κατηγοριοποιήσεων, διαπιστώνουμε ότι συγκλίνουν ως προς τη σκόπιμη προδιάθεσή τους να καλλιεργήσουν στους μικρούς αναγνώστες εναλλακτικούς τρόπους σκέψης, με σκοπό να προβληματιστούν και να προβούν σε μια κριτική προσέγγιση της αφήγησης.

Στην τρίτη θεματική κατηγορία διερευνήσαμε τη λειτουργία της «αγάπης» σε ένα μικροαφήγημα με πρωταγωνιστή το λύκο με σκοπό να καταδείξουμε, ότι η έλλειψη αυτής ως αξία γενικότερα των διαπροσωπικών είναι η αιτία που καλλιεργεί τους «(παρά)ξενούς» της ζωής και τους επικίνδυνους της λογοτεχνίας. Επίσης, εξετάσαμε τις γυναικείες και τις ανδρικές αναπαραστάσεις, αναφορικά με την (ερωτική) σχέση του λύκου με την συμπρωταγωνίστρια, σύμφωνα με τους κοινωνικούς ρόλους που

εμφανίζονται στο συγκεκριμένο έργο. Από τη εξέταση αυτή, διαπιστώνουμε την ιδεολογική μετακίνηση της παθητικής ηρωίδας σε χειραφετημένη και ανεξάρτητη γυναίκα, ενώ η ανατροπή του αρνητικού στερεότυπου για το λύκο, επιτυγχάνεται μέσα από τη θυματοποίησή του.

Στην τέταρτη θεματική κατηγορία η ιδεολογική ανατροπή του αρνητικού στερεότυπου για το λύκο, επιτυγχάνεται μέσα από διακειμενικές αναφορές σε κλασσικά έργα της λογοτεχνίας. Ο λύκος ανάγεται σε θετικό χαρακτήρα μέσω της εκπολιτιστικής διαδικασίας μάθησης και φωτεινό παράδειγμα προς μίμηση. Η επαφή του με τα γράμματα και τις τέχνες επιτυγχάνουν τη μεταστροφή της πρωτόγονης και άγριας φύσης του σε ένα αξιοζήλευτο πρότυπο παιδείας και «εγγραμματισμού».

Στην πέμπτη θεματική-ειδολογική κατηγορία με τα λεγόμενα «υπέρ-παραμύθια», διαπιστώνουμε ότι στα αφηγήματα αυτά εντοπίζεται ξεκάθαρα η πρόθεση των συγγραφέων να παρέμβουν με σκοπό την αποκλιμάκωση της αγριότητάς του λύκου. Κυρίως οι συγγραφείς αποσκοπούν στην απομυθοποίηση του φοβικού ερεθίσματος και αυτό τείνουν να το επιτυγχάνουν με την κατάλληλη επιλογή των αφηγηματικών τεχνικών της διακειμενικότητας, της μεταμυθοπλασίας και της πολλαπλής εστίασης. Σε μια παρωδιακή διαπραγμάτευση με τα κλασσικά παραμύθια, ο λύκος από αμείλικτος θύτης μετατρέπεται σε αξιοθρήνητο θύμα και μέσω του *καταστασιακού χιούμορ* και του *χιούμορ ανωτερότητας* επιδιώκεται ο καυτηριασμός και η διακωμώδησή του.

Το είδος των αφηγήσεων αυτών λειτουργεί ως καταπραυντικό των ψυχικών εντάσεων, καθώς ο φόβος ξορκίζεται μέσα από το γέλιο της καταπιεσμένης επιθετικότητας. Καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι τα αφηγήματα αυτής της κατηγορίας έχουν στόχο να ψυχαγωγήσουν και να διασκεδάσουν τους φόβους των ανήλικων αναγνωστών, τείνουν όμως να εξυπηρετούν το λογοτεχνικό στερεότυπο του λαίμαργου και αφελή, με καταληκτική διαπίστωση αυτή, που θέλει το λύκο να είναι κακός και εν τέλει να γίνεται θύμα της ανοησίας του, όπως στα λαϊκά παραμύθια και τους μύθους του Αισώπου. Η κατηγορία αυτών των βιβλίων διαφοροποιείται σημαντικά σε σχέση με τις τέσσερις προηγούμενες θεματικές κατηγορίες ως προς τον ιδεολογικό στόχο και τις παιδαγωγικές πρακτικές που το καθένα εξυπηρετεί. Επίσης, επιτυγχάνεται η *ανοικείωση* του λύκου, καθώς ο τόπος και ο χρόνος που εκτυλίσσονται οι αφηγήσεις έχουν μεγάλη απόσταση από τις πραγματικές συνθήκες στις οποίες ζει πραγματικά.

Όπως εξηγήσαμε και παραπάνω, ο λύκος συσσωρεύει όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά του κακού, με αρνητικές ιδιότητες που είναι *a priori* καθορισμένες. Ίσως και γι' αυτό το λόγο κατέχει την πλειοψηφία των βιβλίων που γράφονται γι' αυτόν με

σκοπό την αποκατάστασή του “τιμής ένεκεν” του πιο αδικημένου. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι, ο λύκος, αν και διάσημος για τις αρνητικές του ιδιότητες, παραμένει δημοφιλής στα παιδιά και έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς πως ένα τόσο πολυχρησιμοποιημένο θέμα όπως αυτό αντέχει, όχι μόνο στο χρόνο αλλά και σε νέες διασκευές και μεταμυθοπλασίες.

Στην ανάλυση που προηγήθηκε στο κεφάλαιο αυτό, διαπιστώθηκε πως ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζονται οι λογοτέχνες το στερεότυπο του κακού λύκου στα αφηγήματα που μελετήσαμε λειτουργεί κυρίως σε δύο ιδεολογικά επίπεδα. Το ένα είναι η αποκατάσταση του κακού λύκου σε άγριο ζώο της φύσης και κατ’ επέκταση η απελευθέρωση του ανθρώπου από προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες. Το δεύτερο ιδεολογικό επίπεδο συνίσταται στο γεγονός ότι ο λύκος¹¹⁵¹ ανάγεται σε χρηστικό αφηγηματικό εργαλείο που μεταφέρει έμμεσα ιδεολογικά μηνύματα που απηχούν στη σύγχρονη κοινωνία.

Το θεματικό περιεχόμενο των βιβλίων, που μελετήσαμε με κεντρικό χαρακτήρα το λύκο, προσφέρεται για παιδαγωγικό και συναισθηματικό προσανατολισμό των παιδιών. Δεδομένου ότι ο ήρωας αυτός έχει συνδεθεί με όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά και υποστασιοποιεί «όλα όσα ο άνθρωπος καταπιέζει και φοβάται στον ίδιο του τον εαυτό», ενδείκνυται για συναισθηματική αγωγή και ψυχική ανάταση μέσω της κάθαρσης που βιώνει το παιδί. Διότι ο λύκος δεν είναι η αιτία του φόβου, αλλά το σύμπτωμα που επιτρέπει να αναδυθούν στην επιφάνεια αυτά τα συναισθήματα.¹¹⁵²

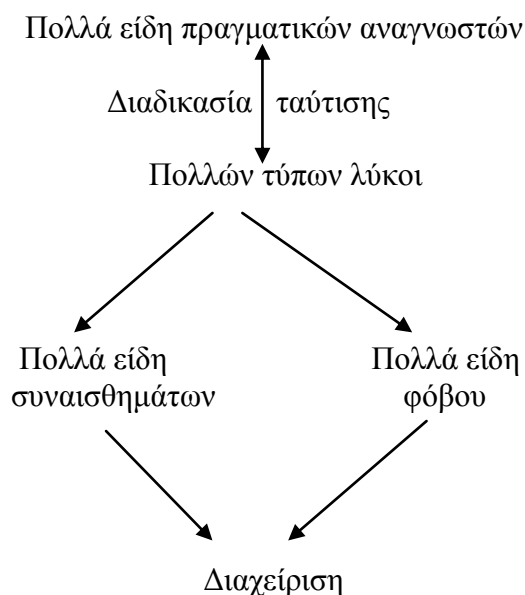
«Πώς χαρακτηρίζεται και πώς εξηγείται ο φόβος του λύκου;» Αναμφισβήτητα, ένας από τους επανερχόμενους φόβους παραμένει αυτός του λύκου: έγινε μυθικός, ευρέως χρησιμοποιήθηκε στα άλμπουμ της Παιδικής Λογοτεχνίας, στα παραμύθια, στις ιστορίες, στα κινούμενα σχέδια. Χάρη σε αυτά τα ποικίλα υποστηρίγματα, το παιδί είναι διαρκώς «σε επαφή» με αυτή τη μορφή του λύκου και το φόβο που προκαλείται από αυτόν τον

¹¹⁵¹ Αναφερόμενοι στον ήρωα λύκο αναφερόμαστε και στο σύνολο ιδιοτήτων, χαρακτηριστικών αλλά και της ιστορίας που φέρει πλέον ως ιστορικό πρόσωπο.

¹¹⁵² Ροντάρι, Τζ., *Γραμματική της Φαντασίας*, Βερτσώνη-Κοκόλη, Μ., Αγγουρίδου-Στρίντζη, Λ., (Μτφ.), Αθήνα: Τεκμήριο, 1985, σ. 173. Επίσης στη διαπίστωση αυτή καταλήγει και η Τόλη η οποία επιχείρησε να διερευνήσει μέσα από την επαφή των παιδιών με πολλά είδη παραμυθιών όπου πρωταγωνιστεί ο λύκος (με και χωρίς ανατροπές) με ποια κριτήρια προτίμησης οι μικροί αναγνώστες επέλεξαν να ταυτιστούν με τους εκάστοτε λύκους. Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η ιδιοσυγκρασία του κάθε παιδιού ταίριαζε σε διαφορετικό προφίλ λύκου, διότι σύμφωνα με τη δική της εκτίμηση μέσα από αυτή τη διαδικασία το κάθε παιδί επικοινωνούσε και τους ατομικούς δικούς του κρυμμένους φόβους και πόθους. Τόλη, Π., «Ο Γλυκατζής λύκος και το κοριτσάκι με τα κόκκινα γυαλιά. Ένα παραμύθι για την ενσυναίσθηση» εισήγηση στο συνέδριο *Δεξιότητες Ζωής. Προσωπική – Κοινωνική Ανάπτυξη στην Προσχολική και Πρώτη Σχολική Ηλικία*, Ιωάννινα: 2013.

τελευταίο. Ο συλλογισμός μας προσανατολίζεται, επομένως, γύρω από το φόβο των παιδιών, και πιο ιδιαίτερα γύρω από αυτόν του λύκου, αφού αυτή η φιγούρα παραμένει αναπόφευκτη, και μάλιστα εμβληματική, στη ζωή του κάθε παιδιού. Η παιγνιώδης αλληλεπίδραση που προσφέρουν τα κείμενα μεταμυθοπλασίας με τον πρωταγωνιστή λύκο σε εναλλακτικούς ρόλους, δίδουν τη δυνατότητα στο νεαρό αναγνώστη να απομυθοποιήσει τους φόβους αυτούς και να κυριαρχήσει πάνω στις φοβίες του παίζοντας. Το παιχνίδι με το φόβο συνιστά μία μέθοδο διαχείρισης των συναισθημάτων και της επιθετικότητας που αναδύεται εξαιτίας του αρνητικού ερεθίσματος του λύκου. Το χιούμορ προσφέρει αυτή τη δυνατότητα, εκτόνωσης καταπιεσμένων συναισθημάτων με τρόπους που ο νεαρός αναγνώστης να μην αισθάνεται ενοχικός. Ωστόσο, το συναίσθημα του φόβου παραμένει απαραίτητο ως υγιής παράμετρος αυτορρύθμισης και προστασίας από τον κίνδυνο, καθώς επιτρέπει στο άτομο να πορεύεται στη ζωή του και να ξεπερνάμε πολυάριθμα εμπόδια. Για τους λόγους αυτούς, η αίσθηση κινδύνου σε πολλά παιδιά δεν είναι αρκετά ανεπτυγμένη και η καλλιέργεια του φόβου εξυπηρετεί τους παραπάνω σκοπούς, αρκεί ο φόβος με την έννοια αυτή να μη γίνεται φοβία. Αυτό εξηγεί το γεγονός ότι δεν πρέπει συστηματικά να εξελίσσουμε θετικά τους φόβους των μικρών παιδιών, αρκεί ο λύκος να μην ανάγεται σε καταχρηστικό εργαλείο χειραγώγησης των ανηλίκων. Το μικρό παιδί αισθάνεται την ανάγκη να επιβεβαιώσει την κυριαρχία του πάνω στους φόβους του και έτσι αρχίζει να δομεί την αίσθηση ελέγχου της ζωής και της αυτοκυριαρχίας. Τα παραπάνω συνιστούν μερικές από τις πιθανές ερμηνείες της επαναλαμβανόμενης λογοτεχνικής παρουσίας του λύκου, η οποία, αν και δυσάρεστη και αρνητική, πολλές φορές διεγείρει τη διάθεση των παιδιών, καθώς «αρέσκονται στο να τους τρομάζει».

Τα πολυποίκιλα προφίλ λύκων που συναντήσαμε στο πλαίσιο μιας ευρύτερης θεματολογίας μας επιτρέπουν την εξής διαπίστωση την οποία θα αποδώσουμε σχηματικά



Σε σχέση με τα έργα που μελετήσαμε, τα οποία γράφτηκαν κατά την περίοδο 1990-2010 και εξετάζοντάς τα σε σχέση με το χρόνο παραγωγής της περιόδου αυτής, οδηγούμαστε σε ορισμένα συμπεράσματα. Τα πρώτα χρόνια διαπιστώνεται ότι γράφονται βιβλία με πρωταγωνιστή το λύκο με ιδιαίτερα ξεκάθαρη και προφανή την πρόθεση των συγγραφέων να διασκεύασουν τα κλασικά παραμύθια, με σκοπό να ανατρέψουν το στερεότυπο του κακού λύκου. Το θέμα αυτό παρουσιάζει μία αυξητική πορεία στο χρόνο. Μετά το 2000 γράφονται βιβλία με χιουμοριστικές ανατροπές, αλλά με λιγότερο έκδηλο και περισσότερο συγκαλυμμένο τρόπο, εγγράφοντας ταυτόχρονα και άλλες ιδεολογικές θέσεις στο πλαίσιο μιας ευρύτερης θεματολογίας που απηχεί σε κοινωνικούς θεσμούς και παγκόσμιες αξίες.

Ανάλογη είναι και η διαπίστωση για τα είδη και τις μορφές χιούμορ που εντοπίσαμε. Στα πρώτα χρόνια, οι μορφές χιούμορ που επιστρατεύονται για τις ανάλογες ανατροπές κατά την αφήγηση, περιορίζονται στις *χαμηλές μορφές χιούμορ (low forms of humour)* και είναι η φάρσα, το χοντροκομμένο αστείο, οι αστείοι χαρακτήρες και συμπεριφορές, το γκροτέσκο. Με την πάροδο των ετών, στα πλαίσια των ιδεολογικών και θεματικών συνιστωσών που αναφέραμε παραπάνω, εντοπίζονται όλο και περισσότερο οι *υψηλές μορφές χιούμορ (high forms of humour)*: η ασυμβατότητα, η παρωδία, η ειρωνεία, η σάτιρα, η μετά-αφήγηση, το λογοπαίγνιο, γεγονός το οποίο επιτρέπει την διαπίστωση της ποιοτικής εξέλιξης του είδους.¹¹⁵³

¹¹⁵³ Cross, J., *Humor in Contemporary Junior Literature*, Routledge: New York and London, 2011, σ. 3.

Οι λύκοι πρωταγωνιστές των κλασσικών παραμυθιών οι οποίοι περνούν διακειμενικά στην αφήγηση των μικροαφηγήσεων που μας απασχολούν, τείνουν να δημιουργούν ένα *συλλογικό χαρακτήρα (collective character)*¹¹⁵⁴. Στην ουσία, πρόκειται για ένα χαρακτήρα με πολλά πρόσωπα. Σύμφωνα με τη Nikolajeva (2002), όταν οι συγγραφείς επιλέγουν αυτή την τεχνική, ο σκοπός είναι ιδεολογικός και διδακτικός. Είτε γίνεται για να επανερμηνεύσουν οι αναγνώστες την αρχική ιστορία και να την προσαρμόσουν στις σύγχρονες κοινωνικές συνιστώσες της εποχής, είτε επιλέγεται με σκοπό να μεταδώσουν στα μικρά παιδιά την αίσθηση του χρόνου και της πολιτισμικής κληρονομιάς που κουβαλάνε οι ήρωες μαζί τους.¹¹⁵⁵ Η λογοτεχνική παράδοση επηρεάζει το σχηματισμό και τη δράση νέων ηρώων και η γνώση των ιδιαιτεροτήτων των καθιερωμένων λογοτεχνικών χαρακτήρων συντελεί στην ερμηνεία των νέων.¹¹⁵⁶

Καταλήγοντας, θα θέλαμε να σημειώσουμε ότι η τάση συγγραφής βιβλίων με πρωταγωνιστή το λύκο εγγράφοντας την ανατρεπτική του αυτή υπόσταση, που αναλύσαμε παραπάνω, συνεχίζει να βρίσκεται σε εκρηκτική εξέλιξη ακόμη και τώρα, τείνοντας να προσλάβει στερεοτυπικές διαστάσεις από μόνη της. Γεγονός που εγείρει προβληματισμούς σε σχέση με την αντοχή στο χρόνο του νέου αυτού προφίλ, διότι ο παραμυθιακός και μεταμυθοπλαστικός λύκος οφείλει την επιβίωσή του στο σύνολο όλων αυτών των στερεότυπων ιδιοτήτων που του έχουν αποδοθεί. Η απάντηση θα έρθει πιστεύουμε από τους μικρούς αναγνώστες, καθώς αυτοί είναι που έχουν τον τελευταίο λόγο μέσα από τις αναγνωστικές τους προτιμήσεις.

¹¹⁵⁴ Ένας χαρακτήρας, πολλοί ηθοποιοί σύμφωνα με τη συγγραφέα στο Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Lanham, Maryland, Oxford: The Scarecrow Press, 2002, σσ. 67-109.

¹¹⁵⁵ Ο.π. σ. 87.

¹¹⁵⁶ Γαβριηλίδου, Σ., *Το παιδί και ο έφηβος στα έργα των Beatrice Solinas Donghi, Bianca Pitzorno, Marcello Argilli και Angelo*, Διδακτορική Διατριβή ΑΠΘ, 2002, σσ. 53-57.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ:

Το Κωμικό του Χαρακτήρα/Ηρώα Μάγισσα

Στο κεφάλαιο αυτό θα διερευνήσουμε το κωμικό του χαρακτήρα της μάγισσας σε οκτώ μικροαφηγήματα (6 ελληνικά, 2 από μετάφραση). Στα έργα αυτά εμφανίζεται σε ποικίλους πρωταγωνιστικούς ρόλους η μάγισσα και στο πλαίσιο της θεματολογίας τους επιδιώκεται με χιουμοριστικούς τρόπους η ανατροπή του λογοτεχνικού στερεότυπού της. Προτού εμβαθύνουμε στην ανάλυση των μικροαφηγήσεων, θα αναφερθούμε συνοπτικά στο λογοτεχνικό στερεότυπο της μάγισσας, με σκοπό να γίνουν περισσότερο κατανοητές οι λειτουργίες του χιούμορ που εμφανίζονται στα βιβλία της εργασίας μας.

6.1 Το Λογοτεχνικό Στερεότυπο της Κακιάς Μάγισσας

Η μάγισσα της λογοτεχνίας ανήκει στην κατηγορία των γυναικών με *υπερφυσικές δυνατότητες*.¹¹⁵⁷ Η Κανατσούλη (1997) αναφέρει ότι, «*Τα υπερφυσικά στοιχεία αποτελούν υπέρβαση της ανθρώπινης φύσης, πρόκειται δηλαδή για δυνάμεις εγγενείς ή επίκτητες, αποκτημένες είτε με τη μεσολάβηση διάμεσων προσώπων είτε με χρήση μαγικών μέσων, ώστε να κατορθώνει η μυθολογούμενη προσωπικότητα, το ακατόρθωτο, το αδύνατο*».¹¹⁵⁸

Στη συγκεκριμένη κατηγορία γυναικών ανήκουν, επίσης, «οι νεράιδες», «οι δράκισσες», «οι μοίρες», «οι λάμιες», «οι στρίγγλες», «οι αραπίνες».¹¹⁵⁹ Πρόκειται για όντα απίθανα και εξωλογικά, στενά συνδεδεμένα με τη λαϊκή παράδοση¹¹⁶⁰ και τον ανθρώπινο πολιτισμό από αρχαιοτάτων χρόνων.¹¹⁶¹ Η φιγούρα της μάγισσας είναι

¹¹⁵⁷ Αυδίκος, Ε., *Το Λαϊκό Παραμύθι*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1997β, σ. 91.

¹¹⁵⁸ Κανατσούλη, Μ., *Πρόσωπα Γυναικών σε Παιδικά Λογοτεχνήματα. Όψεις και Απόψεις*, Αθήνα: Πατάκης, 1997ε, σ. 168.

¹¹⁵⁹ Αναγνωστόπουλος, Β., *Τέχνη και Τεχνική του Παραμυθιού*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1997, σ. 86.

¹¹⁶⁰ Ο Μερακλής στο βιβλίο του εξετάζει τα χαρακτηριστικά των λαογραφικών φαινομένων του ελλαδικού πολιτισμού και αναφέρεται στη χρήση της «μαγείας», τόσο ως «άλογο» τρόπο σκέψης όσο και ως μέρος των τελετουργικών εθίμων, του γάμου και των νεκρικών εθίμων. Συγκεκριμένα, στις νεκρικές δοξασίες γινόταν χρήση της «μαγείας» με κύριο σκοπό τη διατήρηση της τύχης του θανόντα εντός της οικείας του και την απώθηση του Χάρου από άλλα μέλη της οικογένειας. Μερακλής, Μ., *Ελληνική Λαογραφία*, Αθήνα: Οδυσσέας, 2004, σσ. 14-15, 197-198.

¹¹⁶¹ Θερμού, Μ., «Μάγοι, Μάγισσες και δεισιδαιμονίες στην Αρχαία Ελλάδα», *Το Βήμα*, 27/07/2008. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=190179>. (τελευταία πρόσβαση 22/05/2015)

γνωστή διεθνώς, από τη Δύση μέχρι και τα βάθη της Ανατολής.¹¹⁶² Ο χαρακτήρας αυτός έχει δεχθεί ποικίλες προσαρμογές ανάλογα με τον τόπο και τον εκάστοτε πολιτισμό της λογοτεχνικής περιόδου των έργων που εγγράφεται, με κοινό σημείο σύγκλισης αυτό της κατοχής και χρήσης υπερφυσικών δυνάμεων.¹¹⁶³ Άλλοτε με αγαθοεργή σκοπό ως «καλή νεράιδα»¹¹⁶⁴ και άλλοτε με καταχρηστικό σκοπό ως «κακιά μάγισσα» σε βάρος των κοινών θνητών/ηρώων.¹¹⁶⁵ Σε καθεμία από τις παραπάνω περιπτώσεις η μάγισσα αποκλίνει από τον τύπο του συμβατικού ανθρώπου και εξαιτίας αυτού είναι στενά συνδεδεμένη με δεισιδαιμονίες και προκαταλήψεις, που στερεοτυπικά έχουν συνδεθεί με το γυναικείο φύλο και αναβιώνουν ανά τους αιώνες μέσα από τη μυθολογία, τις λαϊκές αφηγήσεις και την κλασσική λογοτεχνία.

Δημοφιλείς μάγισσες της αρχαιότητας σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία είναι μεταξύ άλλων η Πυθία, η Κασσάνδρα, η Σύλβια, η Μήδεια και η Κίρκη.¹¹⁶⁶ Γυναίκες θρυλικές, που έχουν καταγραφεί για τις ειδικές πράξεις τους και τις συνδιαλλαγές τους με τον κάτω κόσμο του Άδη.¹¹⁶⁷ Γνωστές και ως «φαρμακίδες» κατασκεύαζαν φίλτρα (μαντζούνια) από βοτάνια¹¹⁶⁸ και πραγματοποιούσαν τελετουργικές επικλήσεις με συνοδεία μαγικών λόγων.¹¹⁶⁹ Τα λόγια αυτά αφορούσαν κατάρες και συνδυάζονταν με τη

¹¹⁶² Στην Ανατολή όπως προκύπτει από τη συλλογή των ιστοριών *Χίλιες και Μια Νύχτες* ή *Παραμύθια της Χαλιμάς*, το στοιχείο της μαγείας κυριαρχούσε πολύ έντονα, τόσο σε άντρες όσο και σε γυναίκες. Γίνονται αναφορές για ποικίλα είδη μαντειών (για παράδειγμα: χαρτιά, χειρομαντεία), για καλή και κακή χρήση των μαγικών δυνάμεων και οι κάτοχοι των μυστικών της μαγείας εξασκούσαν τέχνη και αμείβονταν γι' αυτό το σκοπό. Τρικογλίδης, Κ., (Μτφ.), *Χίλιες και Μια Νύχτες*, Αθήνα: Ηριδανός, 1910/χχ.

¹¹⁶³ Ο John Campbell υποστηρίζει ότι η συσχέτιση της γυναίκας με την κατοχή υπερφυσικών δυνάμεων εκπηγάζει αρχικά από την ικανότητά της να γεννά μυστηριωδώς ζωή. Στο Daniel, C., *Voracious Children: Who Eats Whom in Children's Literature*, New York & London: Routledge, 2006, σ. 116.

¹¹⁶⁴ Ζαν, Ζ., *Η Δύναμη των Παραμυθιών*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1996, σσ. 56-61.

¹¹⁶⁵ Κανατσούλη, Μ., «Το Υπερφυσικό Στοιχείο στη Γυναίκα των Ελληνικών Παραδοσιακών Παραμυθιών», στο Αναγνωστόπουλος, Β., Λιάπης, Κ., (Επιμ.), *Λαϊκό Παραμύθι και Παραμυθάδες στην Ελλάδα*, Καστανιώτης 1995β, σ. 179-187.

¹¹⁶⁶ Βλ. αναλυτικά *Η Μαγεία στην Αρχαία Ελλάδα*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008. <http://helios-eie.ekt.gr/>.

¹¹⁶⁷ Οι υποχθόνιοι θεοί Εκάτη, Ερμής, Περσεφόνη, Δήμητρα, Ερινύες και γενικά οι δαίμονες του Κάτω Κόσμου ήταν αυτοί που επικαλούνταν οι κατασκευαστές των «καταδέσμων». Θέρμου, Μ., ό.π.

¹¹⁶⁸ Εξου και «φαρμακεία» για τη μαγεία. Βακαλούδη, Α., «Θεότητες και Μαγεία», στο *Η Μαγεία στην Αρχαία Ελλάδα*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008, σ. 159.

¹¹⁶⁹ Το «Άμπρα κατάμπρα» που συχνά εμφανίζεται στη λογοτεχνία για παιδιά πρόκειται κατά τον Χανιώτη για παραφθορά των μαγικών λόγων ή λέξεων που λέγονταν κατά τη διάρκεια των τελετουργικών, όπως το όνομα του δαίμονα «Αβρασάξ» και η παλινδρομική φράση «ΑΒΛΑΝΑΘΑΝΑΛΒΑ». Χανιώτης, Α., «Σαν την Άδικη Κατάρα. Η Αρχαιολογία μιας Παρομοίωσης», στο *Η Μαγεία στην Αρχαία Ελλάδα*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008, σ. 49.

χρήση ανθρώπινων ομοιωμάτων στα οποία τοποθετούσαν αιχμηρά αντικείμενα με σκοπό την «κατάδεση» του αντιπάλου τους.¹¹⁷⁰

Το φαινόμενο της πίστης στη μαγεία, όχι μόνο στην αρχαιότητα αλλά και στους μεταγενέστερους χρόνους, αποτελούσε μέρος των πρακτικών των κοινωνιών,¹¹⁷¹ γαλουχώντας προκαταλήψεις σε βάρος των γυναικών. Ο Μεσαίωνας έχει συνδεθεί με «το κυνήγι των μαγισσών»,¹¹⁷² όπου τα θρησκευτικά κείμενα της εποχής συνηγορούσαν στην κατασκευή του δαιμονοποιημένου στερεότυπου της μάγισσας, σύμφωνα με το οποίο οι συγκεκριμένες γυναίκες που κατηγορούνταν ως μάγισσες αποτελούσαν τους ανθρωπόμορφους εκπροσώπους του σατανά στον επίγειο κόσμο.¹¹⁷³ Κατόπιν απόφασης της Ιεράς Εξέτασης, του αρμόδιου εκτελεστικού οργάνου του Ιερατείου, κακοποιούνταν βάνουσα και καίγονταν δημοσίως στην πυρά. Το κυνήγι των μαγισσών και η παραδειγματική τιμωρία που έπονταν αποτελούσε μηχανισμό υποταγής των γυναικών και κοινωνικού ελέγχου των μαζών.¹¹⁷⁴ Οι μάγισσες του Μεσαίωνα διέθεταν γνώσεις που παραπέμπουν σύμφωνα με τη σύγχρονη οπτική στην πρακτική άσκηση της ιατρικής επιστήμης της βοτανολογίας, της ομοιοπαθητικής και σε γνώσεις της μαιευτικής και της ανατομίας.¹¹⁷⁵ Πρόκειται για εμπειρικές γνώσεις και επίκτητες ικανότητες “μυστηριακού” περιεχομένου, που διέθεταν κυρίως ηλικιωμένες γυναίκες της επαρχίας και αδυνατούσαν οι άνθρωποι της Μεσαιωνικής εποχής να ερμηνεύσουν με λογικά επιχειρήματα.¹¹⁷⁶

Σύμφωνα με τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι ο τύπος της μάγισσας αποτελεί μια αρχέγονη μορφή και μια σταθερή παρουσία στη λογοτεχνική παράδοση, γι’ αυτό και αποτελεί τον εκφραστή ποικίλων ιδεολογικών συνιστωσών στα εκάστοτε έργα της περιόδου που εγγράφεται. Η φιγούρα της μάγισσας, εξαιτίας των υπερφυσικών

¹¹⁷⁰ Ο.π., σ. 51.

¹¹⁷¹ Ο Zipes (2002) αναφέρει ότι η μάγισσα και η πρόσληψή της ως κοινωνικό παράσιτο (parasite) στην εποχή του Μεσαίωνα, αντανακλά το πολιτικό σύστημα της εποχής που συσχετίζεται με τη φεουδαρχία, την αριστοκρατία και τη συσσώρευση πλούτου από λίγα πρόσωπα. Κατ’ επέκταση αντανακλά την ανάγκη ελέγχου των γυναικών αναφορικά με την οικονομική και κοινωνική ανεξαρτησία τους, η οποία αποτελούσε απειλή για το τότε αναδυόμενο κοινωνικό καθεστώς. Zipes, J., *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, University Press of Kentucky, 2002, σ. 38.

¹¹⁷² Federici, S., “Witch-Hunting, Globalization and Feminist Solidarity in Africa Today”, *Journal of International Women’s Studies*, vol. 10 (1), 2008, σσ. 21-35.

¹¹⁷³ Federici, S., *Ο Κάλιμπαν και η Μάγισσα. Γυναίκες, Σώμα και Πρωταρχική Συσσώρευση*, (*The Caliban and the Witch. The Body and Primitive Accumulation*), (Μτφ.), Γραμμένου, Ι., Γυιόκα, Α., Μπίκας, Π., Θεσ/νίκη: Εκδόσεις Ξένων, 2004/2014, σσ. 169-170.

¹¹⁷⁴ Ο.π., σ. 238.

¹¹⁷⁵ Καριζώνη-Χεκίμογλου, Κ., «Οι Μάγισσες», *Λέξη*, τ. 13, 1993, σσ. 739-743.

¹¹⁷⁶ Σκαρτσής, Σ., *Εισαγωγή στη Λαϊκή Λογοτεχνία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1994, σ. 62.

ικανοτήτων που διαθέτει, έλκει το θαυμασμό αλλά ταυτόχρονα προκαλεί δέος και τρόμο μπρος στο αλλόκοτο και ανεξιχνίαστο των ιδιοτήτων που εκπροσωπεί.¹¹⁷⁷ Η γυναίκα¹¹⁷⁸ που διαθέτει μαγικές ικανότητες αξιολογείται και προσλαμβάνεται θετικά ή αρνητικά, ως καλή ή κακή αντίστοιχα, σύμφωνα με τον τρόπο αξιοποίησης των συγκεκριμένων δυνάμεων κάθε φορά.¹¹⁷⁹ Συγκεκριμένα, η μάγισσα εξυπηρετεί το ρόλο του «κακού» μια απαραίτητη σύμβαση, ωστόσο,¹¹⁸⁰ στην εξέλιξη της πλοκής των φανταστικών ιστοριών. Το λογοτεχνικό στερεότυπο της κακιάς μάγισσας, οφείλει τις καταβολές του στην πολιτισμική πορεία της μέσα από τη λαϊκή παράδοση και τα κλασσικά παραμύθια, τα οποία της έχουν αποδώσει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, εμφάνισης και συμπεριφοράς.¹¹⁸¹

Το προφίλ της μάγισσας σκιαγραφείται ως μιας ηλικιωμένης γυναίκας που επιδίδεται σε ξόρκια και διαθέτει την ικανότητα να μεταμορφώνει και να μεταμορφώνεται. Σύμφωνα με τις πράξεις της στα έργα που εμφανίζεται ενσαρκώνει την επιθετικότητα, την αγριότητα και τη μοχθηρία και από τα παραπάνω αξιολογείται και προσλαμβάνεται ως μία υπερβολικά άσχημη,¹¹⁸² πονηρή και μισητή γριά.¹¹⁸³ Η εμφάνισή της αντανakλά τον αρνητικό της χαρακτήρα, καθώς συσσωρεύει ένα σύνολο ιδιοτήτων που δεν της επιτρέπουν να είναι όμορφη.¹¹⁸⁴ Η αντίληψη της ασχήμιας ως ένδειξη κακίας¹¹⁸⁵ ίσως αποτελεί και την πιο παγιωμένη άποψη για το πρόσωπο της συγκεκριμένης ηρωίδας.

¹¹⁷⁷ Γαβριηλίδου, Σ., «Το Πρόσωπο της Μάγισσας σε Σύγχρονα Παιδικά Αφηγήματα», *Επετηρίδα*, Τμήματος Ιταλικής Φιλολογίας και Γλωσσολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Θεσ/νίκη: Α.Π.Θ., Τ. 3, 2008, σ. 1.

<http://www.itl.auth.gr/1/epetirida/01-GAVRIILIDOU.pdf>

¹¹⁷⁸ Αναγνωστοπούλου, Δ., «Γυναικεία Πρόσωπα Μέσα στο Λαϊκό Παραμύθι», στο Αυδίκος, Ε, *Από το Παραμύθι στα Κόμικς. Παράδοση και Νεοτερικότητα*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1996, σ. 380.

¹¹⁷⁹ Κανατσούλη, Μ., 1995, ό.π., σ. 180.

¹¹⁸⁰ Κεφάλας, Η., «Οι Ήρωες και τα Μοτίβα στο Ελληνικό Λαϊκό Παραμύθι», *Διαβάζω*, 1985, τ. 130, σ. 22.

¹¹⁸¹ Αδικημένη, Μ., *Η Εικονογράφηση των Ελληνικών Παραδοσιακών Παραμυθιών*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης, Α.Π.Θ, Θεσ/νίκη: 2004, σσ. 90-100.

¹¹⁸² Μαραγκουδάκη, Ε., *Εκπαίδευση και Διάκριση των δύο Φύλων. Παιδικά Αναγνώσματα στο Νηπιαγωγείο*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1993, σ. 323.

¹¹⁸³ Η Beckett αναφέρεται σε μια κατηγορία “ανατριχιαστικών γιαγιάδων” (gruesome grannies) της Κοκκινοσκουφίτσας έτσι όπως εμφανίζονται σε ανατρεπτικά παραμύθια της πρόσφατης περιόδου (1974 και έπειτα), οι οποίες υποσκιάζουν το προφίλ της “άπορης” και παθητικής γριούλας του πρωτότυπου παραμυθιού. Οι ηλικιωμένες αυτές γυναίκες σύμφωνα με το προφίλ που σκιαγραφείται υποστασιοποιούν το ρόλο «της κακόβουλης και αποκρουστικής» (malicious and repulsive), «άσχημης και γριάς μάγισσας» (ugly and old witch) των παραμυθιών. Beckett, S., 2002, σσ. 145-146.

¹¹⁸⁴ Griffin, A., Langlois, J., “Stereotype Directionality and Attractiveness Stereotyping: Is beauty Good or is Ugly Bad?” *Social Cognition*, vol. 24(2), 2006, σσ. 187-206.

¹¹⁸⁵ Baker-Sperry, L., Grauerholz, L., “The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children’s Fairy Tales”, *Gender & Society*, vol. 17 (5), 2003, σσ. 711-726.

Κυρίαρχα χαρακτηριστικά σε σχέση με την εξωτερική της εμφάνιση είναι, το ρυτιδιασμένο πρόσωπο (με κρεατοελιές), η γαμψή μύτη¹¹⁸⁶ και τα μυτερά νύχια, οι μανδύες σε μουντές αποχρώσεις, τα μακριά 'εβένινα' μαλλιά και το μεγάλο, κονιώδους σχήματος, καπέλο.¹¹⁸⁷ Επίσης, έχει στη διάθεσή της μαγικά αντικείμενα προς εξυπηρέτηση των κακών της προθέσεων, τα πιο αναγνωρίσιμα εκ των οποίων είναι το σκουπόξυλο, τα φίλτρα και το μαγικό ραβδί. Κατοικεί σε κάστρα ή σε απομονωμένα μέρη και «η προέλευσή»¹¹⁸⁸ της σε σχέση με την οντολογική της υπόσταση παραμένει αδιευκρίνιστη. Στο πλαίσιο αυτό καταργείται η ρεαλιστικότητα και η πρακτική σημασία του χρόνου γι' αυτό και η ηλικία της δεν μπορεί να ελεγχθεί με την αντικειμενική της αξία, ανάγοντάς την σε αιωνόβια¹¹⁸⁹ ή και αθάνατη.¹¹⁹⁰

Το χαρακτηριστικό στερεότυπο της κακιάς μάγισσας έχει συνδεθεί σημαντικά με τα κλασσικά παραμύθια. Στις ιστορίες αυτές γνωρίσαμε ποικίλων ειδών μάγισσες, αναφορικά με τους ρόλους και τα χαρακτηριστικά, πάντα όμως αποτελούσαν πηγή φόβου και μυστηρίου. Συγκεκριμένα, στο παραμύθι της *Χιονάτης*¹¹⁹¹ η γυναίκα που κατέχει τα μυστικά της μαγείας είναι η μητριά της πρωταγωνίστριας. Πίσω από την ανθρωποφάγο

¹¹⁸⁶ Η Κανατσούλη, αναφέρεται στην «απεικονισμένη ασχήμια» και πως αυτή κωδικοποιείται και εκλαμβάνεται από το μικρό παιδί ως συνώνυμο της «κακίας». Συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί το παράδειγμα της εικονογραφικής απόδοσης της μητριάς της *Χιονάτης* από τη Hyman και σημειώνει μεταξύ άλλων, ότι «η χοντρή μύτη σύμβολο του άνδρα αποδίδεται στην κακή μητριά. Η μητριά, με την εμφάνισή της αυτή, συμβολοποιείται σε υπόδειγμα ανδρικής επιθετικότητας». Κανατσούλη, Μ., *Ο Ηρώας και η Ηρώίδα με τα Χίλια Πρόσωπα: Νέες Απόψεις για το Φύλο στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Gutenberg, 2008, σ. 134.

¹¹⁸⁷ Creed, B., "The Monstrous Feminine: Stereotyping Against the Grain", *Contemporary Visual Art and Culture Broadsheet*, vol. 41(1), 2012, σσ. 30-31.

¹¹⁸⁸ Σύμφωνα με την Κανατσούλη, «αν δηλαδή είναι όντα γεννημένα ή ανήκοντα σ' έναν εντελώς εξανθρωπισμένο χώρο ή αν πρόκειται για θνητές γυναίκες προικισμένες με δυνάμεις υπερφυσικές». Κανατσούλη, Μ., 1995, ό.π., σσ. 179-180.

¹¹⁸⁹ Ο Cooper αναφέρει ότι ο φανταστικός τόπος που κατοικούν τα άλογα όντα είναι «αχρονικός» και κυριαρχεί η «παραίσθησιακή φύση του χρόνου». Cooper, C., *Ο Θαυμαστός Κόσμος των Παραμυθιών*, Αθήνα: Θυμάρι, 1983δ, σσ. 113-116.

¹¹⁹⁰ Στο ίδιο μοτίβο με το χρόνο, η σημασία της γέννησης και του θανάτου στα παραμύθια δεν μπορούν να ελεγχθούν, καθώς δε φέρουν την αντικειμενική σημασία αναφορικά με τη ρεαλιστική πραγματικότητα. Cooper, C., 1983δ, ό.π., σσ. 116-123.

¹¹⁹¹ Το παραμύθι των αδελφών Grimm, *Η Χιονάτη και οι Επτά Νάνοι*, είναι άγνωστο σύμφωνα με τον Zipes (2007b) εάν αντανάκλα την αυθεντική προφορική ιστορία. Ωστόσο, η εκδοχή που είναι ευρέως γνωστή και στην οποία κάνουμε την αναφορά μας καταγράφηκε και δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά από τους Grimm το 1812. Zipes, J., *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*, New York: Routledge, 2007b, σσ. 1-2. Για τις «πολλαπλές διασκευές, μεταγραφές και επανερμηνείες ή ανατροπές του παραμυθιού στην πορεία των αιώνων», βλ. σχετικά, Καλογήρου, Τζ., Ιορδανάκη, Λ., Αριστοδήμου-Ιακωβίδου, Ντ., «Εικονογραφώντας τη Χιονάτη των Αδελφών Grimm: Η Χιονάτη και οι Επτά (και περισσότερες) Εικονογραφικές Εκδοχές της», *Κείμενα*, τ. 16, 2013, σσ. 1-46.

<http://keimena.ece.uth.gr/>.

μάγισσα του παραμυθιού του *Χάνσελ και της Γκρέτελ*¹¹⁹² λανθάνει ο ρόλος της θετής μητέρας των παιδιών. Από τις παραπάνω, ενδεικτικές αναφορές, διαφαίνεται η στερεοτυπική σύνδεση και ταύτιση της «κακιάς μάγισσας» με τον υποφαινόμενο ρόλο της «μητριάς»,¹¹⁹³ ενσωματώνοντας τις αντίθετες όψεις όλων των θετικών αξιών που σχετίζονται με τη μητρότητα.¹¹⁹⁴

Πολυάριθμες, όμως, είναι και οι εξωτερικές «μεταμορφώσεις»¹¹⁹⁵ των ηρώων στα παραμύθια, οι οποίες αποτελούν συχνό φαινόμενο εκδήλωσης των υπερφυσικών ικανοτήτων των μαγισσών. Σύμφωνα με τα παραπάνω, διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι δεν είναι τυχαίο που η μάγισσα στην αντίληψη των παιδιών ταυτίζεται με τον τύπο της «κακιάς» και «άσχημης» γυναίκας.¹¹⁹⁶ Στη στερεοτυπική σύνδεση των εσωτερικών και εξωτερικών χαρακτηριστικών που αναφέραμε, συμβάλλει καθοριστικά η δομή των

¹¹⁹² Η Τσιλιμένη σε άρθρο της διερευνά και αναλύει είκοσι δύο ελληνικές εκδοχές του παραμυθιού των Grimm, *Χανσελ και Γκρέτελ*, σύμφωνα με αγγλικό κείμενο της Maria Tatar. Η Tatar (2002), όπως μας πληροφορεί η Τσιλιμένη μετέφρασε και σχολίασε στην αγγλική γλώσσα το συγκεκριμένο έργο σύμφωνα με την έβδομη και τελευταία έκδοση του *Kinder- und Hausmärchen* (Grimm, 1857). Η Τσιλιμένη αναφέρει ότι, «*Η Tatar μας πληροφορεί ότι η κακιά μητριά του παραμυθιού δεν υπήρξε ανέκαθεν «κακιά», ούτε καν «μητριά».* Στις πρώτες εκδοχές του παραμυθιού, ο ξυλοκόπος και η γυναίκα του είναι οι βιολογικοί γονείς των παιδιών. Στην τέταρτη έκδοση του βιβλίου τους το 1840, οι Grimm μετατρέπουν τη «γυναίκα» σε «μητριά» και την φωτογραφίζουν ως τον «κακό» της υπόθεσης. Κι ενώ σε παλαιότερες εκδοχές της ιστορίας ο πατέρας φέρει μερίδιο ευθύνης για την εγκατάλειψη των παιδιών, στις νεότερες εκδοχές διαφωνεί, αν και χωρίς αποτέλεσμα, με τις σχετικές προτάσεις και πράξεις της δεύτερης γυναίκας του». Tatar, M., *The Annotated Classic Fairy Tales*, New York: Norton, 2002, σ. 45. Στο Τσιλιμένη, Τ., «Ο Χάνσελ και η Γκρέτελ στην Ελλάδα: Ένα Συγκριτικό Μωσαϊκό της Διασκευής, Μετάφρασης και Υποδοχής του Κλασικού Παραμυθιού των Grimm στον Ελληνόφωνο Χώρο», *Κείμενα*, τ. 16, 2013, σ. 3.

<http://keimena.ece.uth.gr/>.

¹¹⁹³ Το αρνητικό αρχέτυπο της μητέρας κατά τον Jung, C., *Τέσσερα Αρχέτυπα*, Μπαρούξης, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1988, σσ. 25-29.

¹¹⁹⁴ Ο Zipes (2002), σημειώνει πως η εγκατάλειψη των παιδιών για βιοποριστικούς λόγους αντανakλά ρεαλιστικά κοινωνικά ζητήματα της εποχής που γράφτηκε/καταγράφηκε το παραμύθι. Συγκεκριμένα, το απολυταρχικό φεουδαρχικό σύστημα της εποχής ωθούσε πολλές γυναίκες κατά βάση των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων, στην εγκατάλειψη των παιδιών τους, συχνό φαινόμενο στις δυτικές κοινωνίες του δέκατου όγδοου αιώνα. Στο πλαίσιο αυτό η συγκεκριμένη συνιστώσα, αντανakλά τους ρεαλιστικούς φόβους των παιδιών εκείνης της εποχής και η εξολόθρευση της μάγισσας αλλά και η επιστροφή στο σπίτι συνοδεύει λαφύρων αποτελεί την αισιόδοξη διάσταση του παραμυθιού που οδηγεί στη συναισθηματική λύτρωση των αναγνωστών. Zipes, J., 2002, ό.π., σσ. 38-39.

¹¹⁹⁵ Για τις μεταμορφώσεις των ηρώων στα παραμύθια, σύμφωνα με τη μαγική παρέμβαση κάποιου προσώπου βλ. σχετικά Δρίβα, Α., *Λογοτεχνία και Θέατρο για Παιδιά: Η Έννοια της Μεταμόρφωσης στη Γραφή και στα Πρόσωπα των έργων του Ευγένιου Τριβιζά*, Διδακτορική Διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε, Αλεξανδρούπολη: Πανεπιστήμιο Θράκης, 2014, σσ. 27-32.

¹¹⁹⁶ Γιαννικοπούλου, Α., «Πως Βλέπουν τα Νήπια τους Ήρωες των Παραδοσιακών Παραμυθιών», στο Αναγνωστόπουλος, Β., Λιάπης, Κ., 1995β, ό.π., σσ. 147-158.

παραμυθιών,¹¹⁹⁷ δεδομένου ότι χαρακτηρίζονται για τη διπολικότητα των σχημάτων καλός-κακός, όμορφος-άσχημος, ήρωας-αντιήρωας,¹¹⁹⁸ με το θετικό πόλο να υπερισχύει πάντα του αρνητικού.¹¹⁹⁹

Συνοψίζοντας τα όσα σημειώσαμε παραπάνω για τον τύπο της μάγισσας, προκύπτει ότι σε όλες τις περιπτώσεις αναφορικά με τους ρόλους ή και τις ιδιότητες του μυθοπλαστικού αυτού προσώπου ενυπάρχουν υποδόριες ιδέες που υπογραμμίζουν αρνητικά το γυναικείο φύλο. Οι συγκεκριμένες ιδεολογικές συνιστώσες κρίθηκαν «αναχρονιστικές» και σχολιάστηκαν ποικιλοτρόπως σε σχέση με τη «διατήρηση σεξιστικών προκαταλήψεων».¹²⁰⁰ Ωστόσο, σκοπός του παρόντος κεφαλαίου είναι η διερεύνηση των ιδεολογικών θέσεων σε σχέση με την (ανα)κατασκευή της γυναικείας ταυτότητας της μάγισσας στις μικροαφηγήσεις της περιόδου που μας απασχολεί. Θα εξετάσουμε ιδιαίτερα τα φαινόμενα του χιούμορ και των λειτουργιών του, στην ανατροπή και αποκατάσταση του λογοτεχνικού στερεότυπου για τον τύπο της «κακιάς» μάγισσας, σε μια θεματολογία μικροαφηγήσεων της περιόδου 1990 έως 2010. Παρ' όλα αυτά, όπως θα δείξουμε και στη συνέχεια, οι συγκεκριμένες ανατροπές ενίοτε συμπαρασύρουν και το ζήτημα των γυναικείων απεικονίσεων στην Παιδική Λογοτεχνία. Στο πλαίσιο αυτό, και σύμφωνα με τις συγγραφικές τάσεις της νεότερικότητας, στις οποίες αναφερθήκαμε εκτενώς σε προηγούμενα κεφάλαια (1.3 έως 1.3.2.1.2, σσ. 50-63), επιδιώκεται η ανατροπή ιδεολογικών και χαρακτηρολογικών στερεοτύπων, που δε συνάδουν με τις σύγχρονες αντιλήψεις της εποχής που διανύουμε.¹²⁰¹

Μέσα σ' αυτήν την προσπάθεια γράφει η Οικονομίδου (1996), *«εντάσσεται να επανεξεταστούν και να αποκατασταθούν μυθικές ηρωίδες και ηρωίδες παραμυθιών που επειδή διετάρασαν, ανέτρεπαν ή υπέσκαπταν τα πατριαρχικά στερεότυπα γίνονταν μάγισσες ή λάμιες, όπως για παράδειγμα η Πανδώρα ή η Εύα που από φορείς του κακού*

¹¹⁹⁷ Κανατσούλη, Μ., «Παλίμψηστα των Λαϊκών, Προφορικών Παραμυθιών: Μορφές Επιβίωσής τους στον Σύγχρονο Πολιτισμό της Εικόνας και του Γραπτού Λόγου», *Σύγκριση*, τ. 16, 2005, σσ. 119-138.

<http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngri16/16.kanatsouli.pdf>.

¹¹⁹⁸ Τη διπολικότητα αυτών των σχημάτων αναλύει εκτενώς η Οικονομίδου, Σ., «Τα 'Καλά' Κορίτσια πάνε στον Παράδεισο: Απεικονίσεις Θηλυκότητας στα Παραμύθια των Αδελφών Γκριμ», *Κείμενα*, τ. 16, 2013, σσ. 1-19.

<http://keimena.ece.uth.gr/>.

¹¹⁹⁹ Meyer, W., "Bruno Bettelheim and His Window to the Soul", *Critical Social Work Journal*, vol. 38 (3), 2010, σσ. 275-285.

¹²⁰⁰ Κανατσούλη, Μ., 1997ε, ό.π., σ. 153.

¹²⁰¹ Η Κανατσούλη σημειώνει ότι, οι ήρωες και οι ηρωίδες προσλαμβάνονται με διαφορετικούς κάθε φορά τρόπους και αξιολογούνται ως 'στερεοτυπικοί' ή 'εναλλακτικοί', ανάλογα με τα εκάστοτε σημεία αναφοράς που θέτουμε προς διερεύνηση και το ευρύτερο κοινωνικο πολιτισμικό πλαίσιο των αναγνωστών που απευθύνονται τα παραμύθια. Κανατσούλη, Μ., 2008, ό.π., σ. 65.

αποκαθίστανται τώρα ως φορείς γνώσεις και προόδου».¹²⁰² Στις σύγχρονες ιστορίες για μικρά παιδιά, επιδιώκεται η ανατροπή ή η απομυθοποίηση του λογοτεχνικού στερεότυπου της μάγισσας. Στις διάφορες αυτές εναλλακτικές απεικονίσεις της φιγούρας της μάγισσας, εγγράφονται, τόσο οι λειτουργίες του χιούμορ, όσο και η σύγχρονη παιδαγωγική διάσταση της Παιδικής Λογοτεχνίας. Στις αναλύσεις που ακολουθούν επιδιώκουμε να αναδείξουμε τις όψεις και τις τεχνικές που μετέρχονται οι συγγραφείς των μικροαφηγήσεων μέσα από το χιούμορ με σκοπό την ανατροπή του εν λόγω στερεότυπου σε οκτώ εικονογραφημένα μικροαφηγήματα της περιόδου 1990 έως 2010.

6.1.1 Τριβιζάς, Ε., *Φρικαντέλα, Η Μάγισσα που Μισούσε τα Κάλαντα*, (1998)

Το βιβλίο με τίτλο, *Φρικαντέλα, η Μάγισσα που Μισούσε τα Κάλαντα*¹²⁰³ του Ευγένιου Τριβιζά, είναι ένα σύγχρονο εικονογραφημένο μικροαφήγημα με εμφανή τα χαρακτηριστικά της νεοτερικότητας, τόσο από άποψη μορφής και δομής, αλλά και περιεχομένου. Η πολυτροπική μετάδοση των μηνυμάτων του γίνεται αντιληπτή από τα παρακείμενα σημεία του βιβλίου, καθώς στο εξώφυλλο αξιοποιούνται και συνενώνονται ποικίλοι σημειωτικοί τρόποι που αποκαλύπτουν πληροφορίες για το περιεχόμενο του βιβλίου στους μικρούς αναγνώστες.

Ο τίτλος του βιβλίου λειτουργεί πολυεπίπεδα τόσο ως λόγος όσο και ως μορφή γραπτού κειμένου και επικοινωνεί πληροφορίες για το περιεχόμενο της αφήγησης, οι οποίες διαμορφώνουν τις προσδοκίες των αναγνωστών και εξάπτουν την περιέργειά τους σε σχέση με την εξέλιξη της πλοκής. Ως λεκτικό περιεχόμενο, πρόκειται για ονομαστικό τίτλο που γνωστοποιεί την παρουσία της μάγισσας του παραμυθιού και ομολογεί ιδιότητες, οι οποίες συσχετίζονται με το χαρακτήρα της. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για την τιτλική παρουσία του «ομιλούντος ονόματος» *Φρικαντέλα*, το οποίο λειτουργεί *συνδηλωτικά* του χαρακτήρα της ηρωίδας, αλλά και χιουμοριστικά, καθώς αφορά στην πρωτότυπη σύνθεση λέξεων. Του πρώτου συνθετικού «φρίκη», που σημασιολογικά παραπέμπει στην αποστροφή, στη δυσαρέσκεια, αλλά και στο φόβο και του καταληκτικού μορφήματος «-έλα», που παραπέμπει συνειρμικά σε όνομα γνωστής

¹²⁰² Οικονομίδου, Σ., «Ούτε Κακιά Μάγισσα ούτε Ωραία Κοιμωμένη: Το Άλλοτε και το Τώρα στις Προσεγγίσεις Γυναικείων Απεικονίσεων στο Ξένο Παραμύθι» στο Αυδίκος, Ε., 1996, ό.π., σ. 342.

¹²⁰³ Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Κουντούρης, Μ., (Εικ.), *Φρικαντέλα, Η Μάγισσα που Μισούσε τα Κάλαντα*, Αθήνα: Καλέντης, 1998.

μάγισσας της Disney, της «Κρουέλα ντε Βιλ».¹²⁰⁴ Η οπτική διάσταση των γραμμάτων του ονόματος «Φρικαντέλα», διαμορφώνει τη μυστηριακή υπόσταση του εξωλογικού αυτού όντος, καθώς τα γράμματα γίνονται αντιληπτά και ως σχήματα με μυτερές, οξείες γωνίες που απολήγουν σε τόσο λεπτά άκρα, ικανά να διαπεράσουν ένα στέρεο “σώμα”, όπως το ανθρώπινο.¹²⁰⁵ Οι συγκεκριμένες ιδιότητες των σχημάτων διακρίνονται σε αντικείμενα του φυσικού περιβάλλοντος και σύμφωνα με το συγκεκριμένο πλαίσιο αξιολογούνται και προσλαμβάνονται από τα μικρά παιδιά.

Η αναπαράσταση της ηρωίδας σε συνδυασμό με τα συσχετιζόμενα σύμβολα-αντικείμενα της εικονογράφησης του εξώφυλλου επιτρέπουν το συμπέρασμα, ότι πρόκειται για τη μάγισσα του παραμυθιού. Συγκεκριμένα, η γαμψή μύτη, το σκουπόξυλο και το μυτερό καπέλο είναι μερικά από τα στοιχεία αυτά, τα οποία λειτουργούν ως *οπτικοί υπαινιγμοί* στο λογοτεχνικό στερεότυπο της μάγισσας. Στην εικονογράφηση του εξώφυλλου, αναπαρίστανται, επίσης, δίσκοι pickup, όπου το ενδο-εικονιστικό κείμενο των εξώφυλλων τους αποκαλύπτει ότι πρόκειται για μουσικά ακούσματα καλάντων από διαφορετικά μέρη της Ελλάδας. Η θέση της πρωταγωνίστριας η οποία απεικονίζεται να κάθεται αναπαυτικά σε μια πολυθρόνα σε συνδυασμό με τη μη λεκτική επικοινωνία του σώματός της (χαμόγελο και το ένα χέρι ακουμπάει στο πρόσωπο) επιτρέπουν το συμπέρασμα ότι απολαμβάνει τη διαδικασία της ακρόασης. Στο πλαίσιο αυτό, η σχέση που διαμορφώνεται ανάμεσα στο λεκτικό κείμενο του τίτλου και την εικονογράφηση είναι *αντιφατική*, διότι ο τίτλος μας ενημερώνει ότι η Φρικαντέλα ήταν μια μάγισσα, που μισούσε τα κάλαντα, ενώ η οπτική τροπικότητα φαίνεται να υποσκάπτει την ειλικρίνεια του πρώτου.

Γυρίζοντας το σκληρό εξώφυλλο, ο εννοούμενος αναγνώστης βρίσκεται αντιμέτωπος με μια έκπληξη, καθώς στη δισέλιδη ταπετσαρία, εικονογραφείται η μάγισσα η Φρικαντέλα, σε ποικίλων ειδών πόζες, εν μέσω χριστουγεννιάτικων τριγώνων. Ωστόσο, η έκπληξη αφορά στην αντίφαση που εντοπίζεται ανάμεσα στη γλυκερή απόδοση της ηρωίδας στο εξώφυλλο και τη μοχθηρία του βλέμματος της στο υπό συζήτηση σημείο. Η τεχνική αυτή θέτει σε απόσταση τον εννοούμενο αναγνώστη σε σχέση με την

¹²⁰⁴ Η «Κρουέλα» είναι η πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος της Smith, D., *The Hundred and one Dalmatians*, United Kingdom: Heinemann, 1956. Το βιβλίο διασκευάστηκε σε παιδική ταινία της Disney και ανέβηκε στη μεγάλη οθόνη για πρώτη φορά το 1961, υπό τον τίτλο *101 Σκυλιά της Δαλματίας*. Η Cruella de vil (λογοπαίγνιο με το devil), είναι μια γυναίκα με υπερφυσικές ικανότητες η οποία χρησιμοποιεί τις δυνάμεις της προκειμένου να απαγάγει και να σκοτώσει τα σκυλάκια, με απώτερο σκοπό να χρησιμοποιήσει το δέρμα τους και να το κάνει γούνα σε ικανοποίηση της υπέρμετρης γυναικείας φιλαρέσκειάς της.

¹²⁰⁵ Βλ. Παράρτημα Εικ. (6.1.1). 1, σ. 619.

αντικειμενικότητα της αφήγησης, διότι βάλλεται η κλασική απεικόνιση της μάγισσας μόνο με τα αναγνωρίσιμα σύμβολα σκουπόξυλο, ραβδί, καπέλο. Το κωμικό της σκηνής αυτής συνίσταται στις υπερμεγέθους ωτοασπίδες στα αυτιά της μάγισσας, δείχνοντας καθ' υπερβολή την προσπάθειά της να απομονώσει ανεπιθύμητους ήχους. Οι ωτοασπίδες καθώς αποτελούν ένα σύγχρονο μέσο προστασίας από την ηχορύπανση που διευκολύνουν τον ύπνο, η χρήση τους από μια μάγισσα διαταράσσει τη νόρμα προκαλώντας αστείους συνειρμούς. Από τις παραπάνω τεχνικές θεμελιώνεται η ανατροπή του στερεότυπου της κακιάς μάγισσας.

Η αφήγηση ξεκινά με την παρουσίαση της κεντρικής ηρωίδας, με άμεσους χαρακτηρισμούς από τον αφηγητή που λειτουργούν αποκαλυπτικά για την προσωπικότητά της. *«Ήταν κάποτε μια μάγισσα που τη λέγανε Φρικαντέλα Ζαρζουέλα Σαλμονέλα Στρυφνίνη»*.¹²⁰⁶ Πρόκειται για ονοματοποιία η οποία στηρίζεται στην πρωτότυπη σύνθεση ή και άλογη χρήση (Ζαρζουέλα) λέξεων με σκοπό τη δημιουργία νέων, που προκαλούν κωμικούς συνειρμούς. Η τελευταία λέξη δε, η “Στρυφνίνη,” σε σημασιολογικό επίπεδο, προέρχεται από την σύμπτυξη δύο υπαρχόντων λέξεων, παρόμοιων μεταξύ τους: “στρυφνός” και “στρυχνίνη,” για να παραγάγουν τη λέξη “στρυφνίνη,” η οποία έχει συμπαραδηλώσεις θανάσιμης κακίας. Ακολούθως, συνεχίζεται η αποκάλυψη του λογοτεχνικού χαρακτήρα με αρνητικά κλιμακούμενους επιθετικούς προσδιορισμούς, με σκοπό τον τονισμό του κακού της χαρακτήρα. *«Η Φρικαντέλα ήταν κακιά. Πολύ κακιά. Πάρα πολύ κακιά»*.¹²⁰⁷ Η υπερβολή των περιγραφόμενων χαρακτηριστικών, δημιουργεί προσδοκίες για την αφήγηση τρομερά αποτρόπαιων πράξεων, αλλά η συνέχεια λειτουργεί ως *ασυμβατότητα* αφού δε βρίσκει την αναμενόμενη εξέλιξη, διότι *«Ακόμη και τις λέξεις που είχανε τις συλλαβές “καλά” και αυτές τις μισούσε»*, δημιουργώντας νέες με ένα τρόπο που θυμίζει τα ‘κορακίστικα’. *«Για να καταλάβετε δεν έτρωγε ποτέ καλαμαράκια. Έτρωγε κακαμαράκια...Δεν είχε καλάθια ούτε μπουκαλάκια. Είχε κακάθια και μπουκακάκια...Και δεν πήγαινε ποτέ για εκδρομή στα Καλάβρυτα πήγαινε κάθε χρόνο στα Κακάβρυτα...Και δεν χόρευε ποτέ καλαματιανό χόρευε μόνο κακαματιανό...Και δεν έπινε ποτέ την πορτοκαλάδα της με καλαμάκι....Έπινε πάντα την πορτοκακάδα της με κακαμάκι»*.¹²⁰⁸ Πρόκειται για λογοπαίγνια σε φωνολογικό και σημασιολογικό επίπεδο, που κατασκευάζονται αντικαθιστώντας το πρώτο συνθετικό της

¹²⁰⁶ Με δική μας αρίθμηση από την πρώτη σελίδα λεκτικού κειμένου και εικόνας. Στο εξής, Τριβιζάς, Ε., 1998, ό.π., σ. 1.

¹²⁰⁷ Ο.π.

¹²⁰⁸ Ο.π., σσ. 3-4

λέξης “καλαμαράκια” (“καλα-“) με το αντώνυμο του “κακα-”. Το χιουμοριστικό αποτέλεσμα που προκύπτει από τη δημιουργία των νέων λέξεων αποσκοπεί να σατιρίσει το στερεότυπο της κακιάς μάγισσας. Η εικονογράφηση επιτείνει το λεκτικό χιούμορ, καθώς παρατηρείται στα παραπάνω χωρία η συνοδεία συγκεκριμένων εικόνων που συσχετίζονται με τα περιγραφόμενα αντικείμενα ή ενέργειες του κειμένου, δημιουργώντας καταστάσεις ανοικείωσης σύμφωνα την εξαντικειμενοποίηση της γλώσσας του λεκτικού κειμένου. Παραβιάζοντας τους σημασιολογικούς περιορισμούς επιλογής, δημιουργείται ένα παιχνίδι ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, που συνυφαίνεται ως οπτικο-λεκτικό-παίγνιο, διότι ενώ το λεκτικό κείμενο εκφράζεται μεταφορικώς η οπτική τροπικότητα υπερ-κυριολεκτεί, εικονογραφώντας “κακαμαράκια”, “κακάθια” και “μπουκακάκια”, αλλά και το χορό τον “κακαματιανό”.

Η “κακιά” της μάγισσας Φρικαντέλας αξιολογείται, λοιπόν, σύμφωνα με το πλαίσιο που διαμορφώνεται από τις θέσεις πρόσληψης της αφήγησης. Συσχετίζοντας, όμως, τις παραπάνω πληροφορίες με τις ρεαλιστικές συνθήκες, αναδύεται ασυμβατότητα δημιουργώντας χιούμορ σε πραγματολογικό επίπεδο. Συγκεκριμένα, η Φρικαντέλα ήταν τόσο “κακιά” που, «...δεν της αρέσανε καθόλου τα παραμύθια με καλό τέλος. Της αρέσανε τα παραμύθια μόνο με κακό τέλος. Έκλεβε από τα παιδιά τα βιβλία με καλό τέλος, έκοβε την τελευταία σελίδα και στη θέση της έβαζε ένα κακό τέλος. Δηλαδή, έκοβε τη σελίδα που έλεγε “και ζήσαν αυτοί καλά” και στη θέση της έβαζε μια σελίδα που έλεγε “και ζήσαν αυτοί κακά κι εμείς χειρότερα”».¹²⁰⁹ Με την παραπάνω τεχνική ο συγγραφέας αποσκοπεί να παρωδήσει τη σύμβαση κλεισίματος των ιστοριών και να προκαλέσει την κριτική αξιολόγηση των αναγνωστών αναφορικά με το πραγματικά αισιόδοξο τέλος των παραμυθιών.

«Αλλά πιο πολύ απ’ όλα η μάγισσα Φρικαντέλα μισούσε τα κάλαντα [...] Ήθελε να ακούει μόνο κάκαντα».¹²¹⁰ Στο σημείο αυτό η εξιστόρηση των γεγονότων εισέρχεται στον γραμμικό χρόνο της αφήγησης, προσδιορίζοντάς τον στην παραμονή της Πρωτοχρονιάς, όταν τα παιδιά ψάλλουν τα κάλαντα. «Σκασμός σκασμένα σκουπιδοσκουπιδένια σκουπιδόπαιδα».¹²¹¹ Στην πρόταση αυτή σημειώνεται παρήχηση του σίγμα, και συγκεκριμένα της συλλαβής “σκα-” και “σκου-,” ενώ παράλληλα δημιουργούνται καινούριες λέξεις, όπως “σκουπιδόπαιδα”. Το σύνολο της πρότασης μοιάζει με

¹²⁰⁹ Τριβιζάς, Ε., 1998, ό.π., σ. 4

¹²¹⁰ Ο.π., σ. 5.

¹²¹¹ Ο.π., σ. 6.

γλωσσοδέτη μετατρέποντας το μήνυμα που κυοφορεί η πρόταση σε χιουμοριστικό εξαιτίας της απρόσμενης και ασύμβατης χρήσης των λέξεων.

Στη συνέχεια η μάγισσα του παραμυθιού κάνει χρήση των υπερφυσικών της δυνάμεων και μεταμορφώνει τα παιδάκια σε διάφορα ζώα, σε βατραχάκια, σε γάτες, σε κατσικάκια, σε παπάκια, σε αγελάδες και τέλος σε γαϊδουράκια. Οι κλιμακούμενες μεταμορφώσεις προκαλούν τη γελοιοποίηση της μάγισσας και όχι τόσο εξαιτίας του ανεπιθύμητου αποτελέσματος όσο εξαιτίας του γεγονότος ότι τα μεταμορφωμένα παιδάκια συνεχίζουν να ψάλλουν τα κάλαντα σύμφωνα με τους φυσικούς ήχους (φώνημα) που παράγουν τα συγκεκριμένα ζώα. «*Αρχιμηνιάξ κι Αρχιχρονιάξ ψιλή μου δέντρο κουάξ κουάξ κουάξ*». «*Αρχιμηνιάρ κι Αρχιχρονιάρ ψιλή μου δέντρο νιαρ νιαρ νιαρ*» . «*Αρχιμπεμπέ κι αρχιμπεμπέ ψιλή μου δέντρο μπε μπε μπεεεεε*». «*Αρχιπιπί αρχιπαπά ψιλή μου δέντρο πάπαπαπα*». «*Αρχιμουμου κι αρχίμουμού ψηλή μου δέντρο μου-μου μουουουου*». «*Αρχιγκαγκα κι αρχιγκαγκα ψηλή μου δέντρο γκαργκααρ*».¹²¹² Η αντιστοίχιση της φωνολογικής εκφοράς των συγκεκριμένων ήχων στη γραπτή γλώσσα προκαλεί ένα είδος γλωσσικής ανοικείωσης συνεπιφέροντας χιουμοριστικό αποτέλεσμα, ενώ διατηρείται ο ρυθμός των καλάντων της Πρωτοχρονιάς. Σε μορφολογικό και σημασιολογικό επίπεδο, γίνεται χρήση καταληκτικών μορφημάτων, τα οποία “γεννούν” νέα νοήματα, σε ένα γενικότερο πλαίσιο ονοματοποιητικής σημασιοδότησης που αφορά σε βατραχάκια, γατάκια, παπάκια και ούτω καθεξής.

Τελικά η μάγισσα επιτυγχάνει το στόχο της κλέβοντας τις φωνές των παιδιών. Στη συνέχεια οι ήρωες αναλαμβάνουν δράση με σκοπό να «...βρούνε τα μπαλόνια με τις κλεμμένες τους φωνές».¹²¹³ Η περιδιάβαση των ηρώων στο κάστρο της μάγισσας και η υπέρβαση των εμποδίων που εμφανίζονται ώστε να φτάσουν στο στόχο τους, λειτουργεί χιουμοριστικά σύμφωνα με τις γλωσσικές εκτροπές που οικειοποιείται το λεκτικό κείμενο, αλλά κυρίως η σύλληψη μιας σειράς παράλογων αντικειμένων που διαθέτει στην κατοχή της η μάγισσα, τα οποία περιγράφονται σύμφωνα με τις συμβάσεις της γλωσσικής κοινότητας της “κακιάς” μάγισσας. Για παράδειγμα, το τραπεζομάντιλό της είναι φτιαγμένο από πανί ταυρομάχου και το ρολόι της αντί για κούκο έχει μια νυχτερίδα, που κάθε δώδεκα λεπτά βγαίνει, για να σημάνει μεσάνυχτα, τρώει νυχτερουδόσουπα και σπαγγέτι από ροζ ουρές αρουραίων. Επίσης, γεμίζει τη μπανιέρα της με νερό από βούρκο

¹²¹² Ο.π., σσ. 7-12.

¹²¹³ Τριβιζάς, Ε., 1998, ό.π., σ. 15.

και νερόφιδα, για να βρομίζεται και φυσικά δε διαθέτει είδη καλλωπισμού αλλά “κακό”-πισμού, συγκεκριμένα, *«μπουκακάκια με κακυντικά μάγισσας»*.¹²¹⁴

Η γλώσσα περιγραφής των αντικειμένων και των συμβόλων που συσχετίζονται με την προσωπικότητα και τον τρόπο ζωής του συγκεκριμένου εξωλογικού όντος, σκιαγραφούν το χιουμοριστικό πορτραίτο της ηρωίδας και συνεπιφέρουν την αποκλιμάκωση της αγριότητας της κακιάς μάγισσας. Στο λεκτικό κείμενο σημειώνουν, επίσης, την εμφάνισή τους *υπερμεσικά* σχόλια με τη μορφή υποσημειώσεων, τα οποία αποτελούν μια μορφή αμφισβήτησης της γραμμικής ανάγνωσης, αφού λειτουργούν ως ενεργές περιοχές, που οδηγούν σε αναγνωστικές παρακάμψεις.¹²¹⁵

Τα μικρά παιδιά κατορθώνουν και φτάνουν στο στόχο τους, που είναι το δωμάτιο της μάγισσας, όπου βρίσκονται τα μπαλόνια με τις κλεμμένες φωνές. Από τη φασαρία όμως ξυπνάει η μάγισσα και εξοργισμένη τα ρωτάει τι θέλουν, *«Θέλουμε να σου τα ψάλλουμε. Τι να μου ψάλετε, δηλαδή; Τα κάλαντα»*.¹²¹⁶ Στην προκειμένη περίπτωση, σε σημασιολογικό επίπεδο, γίνεται λογοπαίγνιο με τη διττή σημασία της φράσης “να σου τα ψάλλουμε.” Η πρώτη σημασία, η κυριολεκτική, αφορά στα κάλαντα, ενώ η δεύτερη, η μεταφορική, αφορά στην επίπληξη, στο μάλωμα. Το χιούμορ συνίσταται στην αναγνώριση της διττής σημασίας εν μέρει, καθώς και στην απάντηση (“Τα κάλαντα”), η οποία έρχεται να διαψεύσει τη μεταφορική ερμηνεία, προβάλλοντας σε πρώτο πλάνο την κυριολεκτική σημασία της φράσης.

Στην εξέλιξη της αφήγησης τα παιδιά την εξαναγκάζουν να ακούει συνεχώς κάλαντα. Το συγκεκριμένο σημείο αποτελεί και το σημείο εκκίνησης της μεταστροφής της. Αυτό δηλώνεται με ρήματα τοποθετημένα με χρονική σειρά ως εξής: «ρέκαξε, έσκουξε, τσίριξε, ξίνισε (τα μούτρα της), κλαψούρισε, είπε παρακαλετά, γκρίνιαξε». Βρίζει τα παιδιά συνέχεια, αλλά καθώς γίνεται ηπιότερη, αποκλιμακώνει και τις βρισιές της: «σκασμένα σκουπιδοσκουπιδένια σκουπιδόπαιδα, σκουπιδοσκουπιδένια σκουπιδόπαιδα, σκουπιδένια σκουπιδόπαιδα, σκουπιδάκια, σκουπιδούλικά μου σκουπιδάκια». Χρειάστηκε να της τραγουδούν ένα ολόκληρο βράδυ για να πετύχουν τη μεταστροφή της. Με την επιλογή του συγγραφέα να μεταστρέψει τον κακό χαρακτήρα της μάγισσας - ενώ έχει ήδη επέλθει η κάθαρση, αφού τα παιδιά έχουν πάρει πίσω τις κλεμμένες τους φωνές- επιτυγχάνεται η αποκατάσταση και η ένταξη του συγκεκριμένου προσώπου μέσα

¹²¹⁴ Ο.π., σ. 25.

¹²¹⁵ Γιαννικοπούλου, Α., «Από την «Κινέζα Κούκλα» στα «88 Ντολμαδάκια» και τα «33 Ροζ Ρουμπίνια»: Η Λογική των Υπερκειμένων στον Παράλογο Κόσμο των Παραμυθιακών Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, 2007, σσ. 1-15. <http://keimena.ece.uth.gr/>.

¹²¹⁶ Τριβιζάς, Ε., ό.π, σ. 32.

από την άρση της πολωτικής διάκρισης ανάμεσα σε καλούς και κακούς, σε ήρωες και αντι-ήρωες.

6.1.2 Τριβιζάς, Ε., *Φουφήχτρα, η Μάγισσα με την Ηλεκτρική Σκούπα*, (1998)

Στο εικονογραφημένο βιβλίο του Ευγένιου Τριβιζά, *Φουφήχτρα η Μάγισσα με την Ηλεκτρική Σκούπα*,¹²¹⁷ ο τίτλος σε συνδυασμό με την εικονογράφηση προϋποθέτουν τον αναγνώστη με χιουμοριστικό τρόπο, σε σχέση με το περιεχόμενο της αφήγησης.

Πιο συγκεκριμένα, το όνομα της μάγισσας το οποίο εμπεριέχεται στον τίτλο, αποτελεί, μαζί με την εικονογράφηση του εξωφύλλου, ένα πρώτο επίπεδο εξοικείωσης μαζί της και ένα πεδίο αναγνώρισης των χαρακτηριστικών της. Στο συγκεκριμένο ανάγνωσμα το όνομα της μάγισσας “Φουφήχτρα” συνδέεται με ένα γνώρισμά της, την ιδιότητά της να διαθέτει για χρήση αντί για ένα ξεπερασμένο σκουπόξυλο μια τεχνολογικά εξελιγμένη ηλεκτρική σκούπα. Η *ονοματοποιία* της λέξης “Φουφήχτρα”, προκύπτει ως αποτέλεσμα μέσω της διαδικασίας του *συμφυρμού*, όπου το πρώτο συνθετικό “Φου-” παραπέμπει στον ήχο της ηλεκτρικής σκούπας, ενώ το δεύτερο -σε επίπεδο μορφολογικό- αποτελείται από το καταληκτικό μόρφημα “-ήχτρα,” δηλωτικό γένους, αλλά και προερχόμενο από τη λέξη “ρουφήχτρα.” Με άλλα λόγια το όνομα της μάγισσας του παραμυθιού λειτουργεί *συνδηλωτικά ή μετωνυμικά* της μεθόδου της, να “ρουφά” τα πάντα στο διάβα της. Από τα *παρακειμενικά* σημεία του βιβλίου γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για μια σύγχρονη μάγισσα, ενώ η ηλεκτρική σκούπα αποτελεί την ειδοποιό διαφορά της συγκεκριμένης από την αρχέγονη πρόγονή της.¹²¹⁸ Η ασυμβατότητα που αναδύεται από την αντίφαση ανάμεσα σε παρελθοντικές και τωρινές καταστάσεις, λειτουργεί χιουμοριστικά και θεμελιώνει την ανατροπή του κακού της στερεότυπου.

Η αφήγηση ξεκινά με την άμεση παρουσίαση της πρωταγωνίστριας, η οποία περιγράφεται από το λεκτικό κείμενο να καθαλάει τη σκούπα της και να ρουφάει παράλογες ποσότητες αντικειμένων, σύμφωνα με τις ρεαλιστικές δυνατότητες μιας ηλεκτρικής σκούπας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικονογραφική απόδοση της ηρωίδας, η οποία φαίνεται να διατηρεί αρκετά από τα χαρακτηριστικά της εξωτερικής εμφάνισης που στερεοτυπικά έχουν συνδεθεί μαζί της. Συγκεκριμένα, απεικονίζεται με μεγάλη και

¹²¹⁷ Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Βερούτσου, Κ., (Εικ.), *Φουφήχτρα η Μάγισσα με την Ηλεκτρική Σκούπα*, Αθήνα: Καλέντης, 1998.

¹²¹⁸ Βλ. Παράρτημα Εικ. (6.1.2). 1, σ. 619.

γαμπνή μύτη στην άκρη της οποίας εντοπίζεται μια τεράστια κρεατοελιά με τρίχες. Έχει μεγάλα και μυτερά νύχια, μακριά κατσαρά μαλλιά και φοράει ένα μαύρο μανδύα με ποικίλων ειδών μπαλώματα. Το κωμικό της εξωτερικής της εμφάνισης συνίσταται στην αντικατάσταση του αναγνωρίσιμου καπέλου με ένα σύγχρονο προστατευτικό κράνος μηχανής.

Το λεκτικό κείμενο σύμφωνα με τον τρόπο που επιλέγει να περιγράψει τη δράση της Φουφήχτρας, σκιαγραφεί το πορτραίτο μιας άπληστης γυναίκας που εξαφανίζει έμβια όντα και άψυχα αντικείμενα είτε για να διασκεδάσει είτε για να ικανοποιήσει τη φιλαρέσκειά της. Για παράδειγμα, ρούφηξε όλες τις πεταλούδες με σκοπό να φτιάξει από το χνούδι τους σκιές για να μακιγιάρει τα βλέφαρά της.¹²¹⁹

Εκπληξη αποτελεί το γεγονός ότι ένα εξωλογικό πρόσωπο, όπως αυτό της μάγισσας, μπορεί να διαθέτει προβλήματα οράσεως ανάλογα των ανθρώπων. Σύμφωνα με το κείμενο, *«Έκοψε ταχύτητα, πάτησε το κόκκινο κουμπί και βρρρρομ! ρούφηξε όλες τις πεταλούδες, εκτός από τρεις, που δεν τις πρόσεξε, επειδή είχε μυωπία»*.¹²²⁰ Περιπαιχτική αλλά και εκπαιδευτική αποδεικνύεται η χρήση των αριθμών, οι οποίοι εμφανίζονται στο κείμενο με διαφορετικό χρώμα γραμματοσειράς με σκοπό να επισύρουν την προσοχή του εννοούμενου αναγνώστη-θεατή και να προβεί στην κατάλληλη πράξη συσχετισμού των αριθμών με τα αντικείμενα που εικονογραφούνται κάθε φορά.

Η πρωταγωνίστρια της ιστορίας, η Μυρτώ, αντιλαμβάνεται την οικολογική καταστροφή που έχει προκαλέσει η μάγισσα και αποφασίζει να δράσει με σκοπό να απελευθερώσει τους φίλους της και τα ζώακια που η Φουφήχτρα είχε ρουφήξει με την ηλεκτρική της σκούπα. Το κοριτσάκι στην προσπάθειά της αυτή, θα πρέπει να διασχίσει το λόφο με τις μαύρες παπαρούνες, εκεί *«....Πάτησα όμως μια μαύρη παπαρούνα και μου έφυγε το «ιτς» κι από κοριτσάκι έγινα κοράκι!* Πρόκειται για λογοπαίγνιο ανάμεσα στις λέξεις “κοριτσάκι” και “κοράκι”. Το κωμικό, ωστόσο, εντοπίζεται στις δοκιμασίες που υποβάλλεται η πρωταγωνίστρια προκειμένου να λυθούν τα μάγια. Έπρεπε, να χαϊδέψει πέντε κύκνους, να ποτίσει έξι γαρδένιες, να σκαρφαλώσει σε εφτά λεύκες, να φιλήσει οχτώ χιονάνθρωπους και ούτω καθεξής. Η στρατηγική αυτή φέρει διττή λειτουργία, αφενός σατιρίζεται το φαινόμενο της μαγείας και των μεταμορφώσεων αφετέρου ενέχει εκπαιδευτική στόχευση, καθώς ο αναγνώστης καλείται να απαριθμήσει και να ταυτίσει τους συγκεκριμένους αριθμούς με μια συλλογή ορατών αντικειμένων.

¹²¹⁹ Με δική μας αρίθμηση από την πρώτη σελίδα λεκτικού κειμένου και εικόνας. Στο εξής, Τριβιζάς, Ε., 1998, ό.π., σ. 5

¹²²⁰ Ο.π.

Τελικά, η μικρή ηρωίδα φέρνει σε πέρας τις δοκιμασίες από τις οποίες λύνονται τα μάγια και επανέρχεται στην αρχική της κατάσταση. Με τη βοήθεια ενός ποδηλάτου αυτή τη φορά, προκειμένου να μην ξαναπατήσει άλλη παπαρούνα και σύμφωνα με τα οικολογικά ενδιαφέροντα που εγγράφονται στο σημείο αυτό της αφήγησης σπεύδει να σώσει τους φίλους της. Από το σημείο της αφήγησης όπου η Μυρτώ καβαλάει τη σκούπα και αναλαμβάνει δράση αποκατάστασης της φύσης, ο αφηγητής απευθύνεται με άμεσες προσφωνήσεις στο πρόσωπο του εννοούμενου αναγνώστη-θεατή. Ωστόσο, στην προκειμένη περίπτωση κρίνουμε ότι ο στόχος δεν είναι εκπαιδευτικός αλλά αφηγηματικός, σύμφωνα με την παρωδιακή τεχνική μεταμυθοπλασίας, να επισύρει την προσοχή του αναγνώστη στις συμβάσεις που διέπουν τη λειτουργία της πλοκής. Κατ' επέκταση η αφήγηση επιδέχεται διττής ανάγνωσης σύμφωνα με τα υποκειμενικά κριτήρια του εκάστοτε πραγματικού αναγνώστη που καλείται να εμπλακεί. Από τη μία ο αναγνώστης, θα προβληματιστεί και θα αντιληφθεί ότι πρόκειται για μια μυθοπλαστική κατασκευή και θα κληθεί να συσχετίσει το πρόσωπο της μάγισσας με τις ρεαλιστικές συνθήκες. Από την άλλη, θα απολαύσει το παιχνίδι των συμβάσεων και το *χιούμορ ανωτερότητας* που ακολουθεί, σύμφωνα με τα παθήματα της μάγισσας και θα επέλθει κάθαρση μέσα από γέλιο εκτόνωσης και ανακούφισης, συνεπιφέροντας την απομυθοποίηση του φοβικού ερεθίσματος.

Η Μυρτώ λέει στη μάγισσα ότι, «*Αν δείξεις καλή διαγωγή, μπορεί να σ' ελευθερώσω σε πέντε-έξι χρόνια*». Ωστόσο, η εικονογράφηση βρίσκεται σε *ειρωνική* σχέση με το λεκτικό κείμενο, διότι σε επίπεδο οπτικής τροπικότητας αναπαρίσταται η Μυρτώ να έχει μεγαλώσει και η μάγισσα να βρίσκεται ακόμη μέσα στη σκούπα.¹²²¹ Η συγκεκριμένη εικόνα επιδέχεται εξίσου διττής ερμηνείας: Αφενός η μάγισσα δεν υπέδειξε αρκετά καλή διαγωγή αφετέρου η Μυρτώ δεν είχε ποτέ σκοπό να την απελευθερώσει. Η επιλογή επαφίεται στον ορίζοντα προσδοκιών του πραγματικού αναγνώστη.

¹²²¹ Βλ. Παράρτημα Εικ. (6.1.2). 2, σ. 619.

6.1.3 Χατζηδάκη, Τ., *Σάντρα η Άσχημη Μάγισσα*, (1998)

Στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα της Τόνιας Χατζηδάκη, *Σάντρα η Άσχημη Μάγισσα*,¹²²² η αφήγηση πραγματεύεται το στερεότυπο δίπτυχο της κακίας και της ασχήμιας των μαγισσών.

Η αφηγηματική περιγραφή, όπως και η εικονογραφική απόδοση της Σάντρας,¹²²³ στηρίζουν το χιουμοριστικό ύφος της εξιστόρησης, καθώς θέλουν τη συγκεκριμένη μάγισσα να πλησιάζει εξωτερικά και εσωτερικά, με τη γνωστή κακιά μάγισσα των λαϊκών παραμυθιών: «άσχημη» και «κακιά», με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της να συνδέονται με επίβουλες διαθέσεις. Το λεκτικό κείμενο τονίζει με έμφαση το διπολικό δίπτυχο της «ασχήμιας» ως συνώνυμο της «κακίας». «*ζούσε μια μάγισσα άσχημη και κακιά. Ήταν δηλαδή κακάσχημη. Μπορεί να ήταν η πιο άσχημη μάγισσα στον κόσμο, ποιος ξέρει; [...] Είχε μια σουβλερή μύτη, πεταχτά δόντια, μάτια γουρλωτά, πρόσωπο γεμάτο μιμπίκια. Και επιπλέον χαιρόταν αφάνταστα να παιδεύει τους ανθρώπους*».¹²²⁴ Σύμφωνα με τις θέσεις πρόσληψης που κατασκευάζει η αφήγηση, ο αναγνώστης αναμένει την περιγραφή τρομερών πράξεων από μέρους της μάγισσας. Ωστόσο, η αναπάντεχη εξέλιξη λειτουργεί ως ασυμβατότητα, καθώς το κείμενο περιγράφει ότι «*Κάθε πρωί που ξυπνούσε έλεγε καλημέρα στη σκούπα της, κοιταζόταν στον καθρέφτη και ζούμπαγε κανένα σπυράκι*». Η συγκεκριμένη επιλογή λειτουργεί χιουμοριστικά, διότι παραπέμπει σε ανθρώπινες συνήθειες επιτυγχάνοντας έτσι τη γελοιοποίησή της μάγισσας που δεν εμφανίζεται παντοδύναμη, αλλά παρουσιάζεται να έχει εφηβικές αντιδράσεις ακμής του προσώπου.

Ο τρόπος με τον οποίο αξιοποιεί τις μαγικές της ικανότητες λειτουργεί εξίσου χιουμοριστικά, καθώς όσα αναφέρονται παραπέμπουν σε παιδική φάρσα. «*Χαλούσε τα φανάρια στους δρόμους της πόλης, έκρυβε τα γυαλιά από τις γιαγιάδες που έπλεκαν, έχανε τα τετράδια των μαθητών στην τάξη, γαργαλούσε τα μωρά στη μύτη όταν κοιμόνταν....*».¹²²⁵ Από το καταστασιακό χιούμορ που αναδύεται θεμελιώνεται η ανατροπή του κακού της στερεότυπου, καθώς γίνεται δυσάρεστη στο ανθρώπινο περιβάλλον αλλά δεν προκαλεί οριακή μεταμόρφωση ή θάνατο.

Το κωμικό του χαρακτήρα της μάγισσας, πολλαπλασιάζεται από το γεγονός ότι το συγκεκριμένο πρόσωπο συμπεριφέρεται σύμφωνα με τους κώδικες και τις συμβάσεις του

¹²²² Χατζηδάκη, Τ., (Κείμε.), Ανδρικόπουλος, Ν., (Εικ.), *Σάντρα η Άσχημη Μάγισσα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998.

¹²²³ Βλ. Παράρτημα Εικ. (6.1.3). 1, σ. 619.

¹²²⁴ Χωρίς αριθμηση του βιβλίου. Χατζηδάκη, Τ., 1998, ό.π., σ. 2.

¹²²⁵ Ο.π.

δικού της τρόπου ζωής. Η Σάντρα «είχε αποφοιτήσει με άριστα από τη Σχολή Μαγικής Τέχνης: “Το Γρήγορο Σκουπόξυλο”».¹²²⁶ Πρόκειται για χιούμορ σε πραγματολογικό επίπεδο, καθώς γίνεται χρήση της σύμβασης της παράθεσης πληροφοριών σχετικά με τις σπουδές κάποιου προσώπου. Στο σημείο αυτό, αντί να έχει σπουδάσει σε κάποιο γνωστό πανεπιστήμιο, παρουσιάζεται να έχει αποφοιτήσει από τη Σχολή Μαγικής Τέχνης, και εν προκειμένω με το όνομα “Το Γρήγορο Σκουπόξυλο.” Η υπερφυσική ικανότητα των μαγισσών να διαθέτουν στη χρήση τους μαγικά σκουπόξυλα και να μεταφέρονται από το ένα μέρος στο άλλο, αποτελεί μια δεδομένη γνώση. Από το παραπάνω, υποδηλώνεται η μαγική δεινότητα της μάγισσας Σάντρας. Παρόλο που είχε αποφοιτήσει με άριστα, τα μάγια δεν έπιαναν στον εαυτό της: «Α, στο καλό. Τόσα δίδακτρα, τόσα χρόνια στα θρανία χαμένα. Θα κάνω παράπονα στον υπεύθυνο της Σχολής, στο Υπουργείο Παιδείας».¹²²⁷ Το χιούμορ εντοπίζεται τόσο σε πραγματολογικό όσο και σε σημασιολογικό επίπεδο, καθώς πρόκειται για την *παραβίαση των περιορισμών επιλογής*.

Η μάγισσα υποστασιοποιεί το μειονοτικό «Άλλο», καθώς υφίσταται περιθωριοποίηση και αποκλεισμό από την κοινωνία των μαγισσών, εξαιτίας της υπερβολικής της ασχήμιας. Το *χιούμορ ανωτερότητας* που αναδύεται από τις φάρσες που σκαρώνουν οι υπόλοιπες μάγισσες σε βάρος της προκαλεί την απομυθοποίηση του φοβικού της ερεθίσματος. Μια μέρα έλαβε ένα περίεργο γράμμα, «...Την ενημέρωναν πως την είχαν ανακηρύξει όλες οι άλλες μάγισσες της χώρας σαν την πιο άσχημη μάγισσα της χρονιάς. Της έστειλαν μάλιστα ταχυδρομικώς και τον τίτλο και το στέμμα της Μις Κακάσχημη Μάγισσα».¹²²⁸ Συσχετίζοντας την παραπάνω πληροφορία με τις συνήθεις περιστάσεις των καλλιστείων αναδύεται μια ασυμβατότητα, η οποία οφείλεται στη διαταραχή της νόρμας απονομής βραβείων ομορφιάς.

Η Σάντρα γνωρίζει έναν ορνιθολόγο, τον οποίο και ερωτεύεται. Από το σημείο αυτό έπεται η μεταμόρφωση της ηρωίδας, η οποία εξαιτίας της αγάπης της αποβάλλει τον κακό της εαυτό και μεταπηδά από τη μια ιδιότητα στην άλλη. «Πως γίνεται να μ’ αγαπάς. Είμαι τόσο άσχημη. Κοίταξέ με.» «Τι κουτή που είσαι. Δεν υπάρχουν άσχημοι άνθρωποι στον κόσμο. Υπάρχουν μόνο άνθρωποι που δεν είμαστε ικανοί να δούμε την ομορφιά που κρύβουν».¹²²⁹

¹²²⁶ Ο.π., σ. 3.

¹²²⁷ Ο.π.

¹²²⁸ Ο.π., σ. 6.

¹²²⁹ Ο.π., σ. 21.

Το τέλος της αφήγησης επισφραγίζει τη μετάλλαξη της Σάντρας, καθώς αποκαλύπτεται με χιουμοριστικές περιγραφές ο καλοπροαίρετος τρόπος αξιοποίησης των μαγικών της ικανοτήτων στο εξής. «Έβρισκε τα χαμένα σκυλάκια, έκανε καλά τις γριούλες που είχαν συνάχι, έλυνε τα μαθηματικά των παιδιών....».¹²³⁰ Από τα παραπάνω η υπόληψη της Σάντρας ως κακιάς μάγισσας έχει ανατραπεί.

6.1.4 Τριβιζάς, Ε., *Η Δόνα Τερηδόνα και το Μυστικό της Γαμήλιας Τούρτας*, (2001)

Ο ονοματικός τίτλος του εικονογραφημένου βιβλίου η *Δόνα Τερηδόνα και το Μυστικό της Γαμήλιας Τούρτας*¹²³¹ του Ευγένιου Τριβιζά, λειτουργεί χιουμοριστικά, διότι πρόκειται για την προσωποποίηση της τερηδόνας, μιας πάθησης των δοντιών. Σε σημασιολογικό επίπεδο, θα λέγαμε ότι αποτελεί *παραβίαση των περιορισμών επιλογής*, εφόσον ένα άψυχο πράγμα ή μια αφηρημένη έννοια, όπως αυτή της τερηδόνας, αποκτά ονοματεπώνυμο. Παρότι ο τίτλος δηλώνει το γένος, δε διευκρινίζει ότι αποσκοπεί να χαρακτηρίσει το πρόσωπο της μάγισσας, ούτε καν προοικονομεί την παρουσία ενός τέτοιου προσώπου. Ωστόσο, η τερηδόνα ως έννοια και ο συσχετισμός της με ένα πρόσωπο παράγει αρνητικές συμπαραδηλώσεις, διότι είναι συνδεδεμένη με την καταστροφή των δοντιών και κατ' επέκταση με τον πόνο ή την αλλοίωση ενός υγιούς χαμόγελου.

Η εικονογραφική αναπαράσταση της πρωταγωνίστριας σε συνδυασμό με τα συσχετιζόμενα σύμβολα της οπτικής τροπικότητας, λειτουργούν ως *δεικονικοί υπαινιγμοί*, που επιτρέπουν στον εννοούμενο αναγνώστη να εικάσει το σημασιολογικό περιεχόμενό τους και να συσχετίσει τις πληροφορίες αυτές με το πρόσωπο της μάγισσας.¹²³² Η εικονιζόμενη γυναίκα διατηρεί αρκετά από τα χαρακτηριστικά που είναι πάγια συνδεδεμένα με την εξωτερική εμφάνιση των μαγισσών. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη γαμψή μύτη και τα μεγάλα νύχια, την κρεατοελιά και τα μακριά μαύρα μαλλιά. Η αμφίεσή της είναι με μακρύ φόρεμα σε μουντές αποχρώσεις του μωβ, το οποίο αποτελεί και το κυρίαρχο χρώμα της εικόνας κατασκευάζοντας μια υποβλητική ατμόσφαιρα

¹²³⁰ Ο.π., σ. 22.

¹²³¹ Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Βερούτσου, Κ., (Εικ.), *Η Δόνα Τερηδόνα και το Μυστικό της Γαμήλιας Τούρτας*, Αθήνα: Καλέντης, 2001.

¹²³² Βλ. Παράρτημα Εικ. (6.1.4). 1, σ. 619.

μυστηριακού περιεχομένου. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την κατάλευκη οδοντοστοιχία της, καθώς το μακιγιάζ στα χείλη της σε πορφυρές αποχρώσεις αναδεικνύει δια της χρωματικής αντίθεσης το σαρδόνιο χαμόγελό της. Επίσης, οι εντυπωσιακές βλεφαρίδες που αγγίζουν την *υπερβολή*, σε συνδυασμό με τη βεντάλια ανά χείρας αποκαλύπτουν την ωραιοπάθεια της συγκεκριμένης γυναίκας. Μυστήριο, ωστόσο, παραμένει που εξάπτει τη φαντασία και την περιέργεια των αναγνωστών, το πρόσωπο του μικρού κοριτσιού που εικονογραφείται στο φόντο του εξώφυλλου.

Η αφήγηση ξεκινά με την παρουσίαση του φανταστικού χώρου, όπου σύμφωνα με τις περιγραφές του κειμένου κατασκευάζεται μια μυθοπλαστική πραγματικότητα ως τόπος κατοικίας της Δόνας Τερηδόνας. Ο τόπος αυτός είναι η «Ισπεπονία», που μορφολογικά παραπέμπει στην παράλογη σύνθεση των λέξεων “Ισπανία” και “πεπόνι”, δημιουργώντας κωμικούς συνειρμούς. Το λεκτικό κείμενο με *άμεσους προσδιορισμούς* που λειτουργούν ως χαρακτηριστικά σχόλια, σκιαγραφούν το προφίλ του αρνητικού χαρακτήρα, της πεντάμορφης κατά τα άλλα κυράς, Δόνα Τερηδόνα. «*Η Δόνα Τερηδόνα είχε το πιο γλυκό και φωτεινό χαμόγελο του κόσμου. Όσο γλυκό και φωτεινό όμως ήταν το χαμόγελό της, τόσο μοχθηρή και ύπουλη ήταν η ψυχή της*».¹²³³ Στη συνέχεια, η αφήγηση με τη γνωστή ρήση, «*Καθρέφτη, καθρεφτάκι μου*», παραπέμπει διακειμενικά στο κλασσικό παραμύθι της *Χιονάτης*. Από το διακειμενικό συσχετισμό προκύπτει ότι η Δόνα Τερηδόνα αποτελεί ένα σύγχρονο υποκατάστατο της μάγισσας-μητριάς της Χιονάτης, κατά το οποίο η Δόνα Τερηδόνα διεκδικεί τα πρωτεία του πιο όμορφου χαμόγελου.

Οι συμβάσεις των οδών ενός φανταστικού κόσμου, όπως της Ισπεπονίας, δεν μπορούσαν παρά να απηχούν σε ένα περιεχόμενο ανάλογο του είδους αυτού. Η Λουκία, η ανταγωνίστρια της Τερηδόνας έμενε «*Στην οδό Ουράνιου Τόξου. Αριθμός 7 και τέταρτο*».¹²³⁴ Ωστόσο, συσχετίζοντας την πληροφορία αυτή με τις πραγματολογικές συνθήκες το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι χιουμοριστικό, διότι πρόκειται για τη σύμφυση συμβάσεων από το πεδίο της ώρας με την ονοματοθεσία των οδών.

Στο λεκτικό κείμενο δεν αναφέρεται σε κανένα σημείο ο προσδιορισμός του προσώπου με τον τίτλο της μάγισσας. Η εικονογράφηση είναι εκείνη που επιτρέπει το συμπέρασμα αυτό και οι ενέργειες στις οποίες προβαίνει το συγκεκριμένο πρόσωπο. Πιο συγκεκριμένα, στη σκηνή όπου σύμφωνα με το κείμενο η Δόνα Τερηδόνα καταστρώνει το σχέδιο εξολόθρευσης της αντιπάλου της, εικονογραφείται το εργαστήρι της με ποικίλων ειδών αντικείμενα, που είναι πάγια συνδεδεμένα με το λογοτεχνικό στερεότυπο

¹²³³ Ο.π., σ. 2.

¹²³⁴ Ο.π., σ. 5.

της κακιάς μάγισσας. Το κωμικό στο σημείο αυτό συνίσταται στο βατραχάκι το οποίο συνοδεύει μιας καρδιάς λειτουργεί ως *δεικονικός υπαινιγμός* στο κλασικό παραμύθι του *Πρίγκιπα Βάτραχου*. Με αυτό τον τρόπο η εικονογράφηση κατορθώνει και εγγράφει ένα επιπλέον αφηγηματικό επίπεδο στην ήδη υπάρχουσα αφήγηση-πλαίσιο της εικονογράφησης.

Η ιδέα να καταδολιεύσει την αντίπαλό της με τον πειρασμό των γλυκών, λειτουργεί, επίσης, τόσο σε επίπεδο κειμένου όσο και εικονογράφησης ως διακειμενική αναφορά στο παραμύθι του *Χάνσελ και της Γκρέτελ*. Από το διακειμενικό συσχετισμό παρωδείται το στερεότυπο της κακιάς μάγισσας, διότι η Λουκία δεν είναι μια αφελής παιδούλα, αλλά ένα έξυπνο κοριτσάκι που βουρτσίζει τα δόντια μετά από κάθε γεύμα, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για γλυκά. Δεν παρωδείται, όμως, μόνο το πρόσωπο της μάγισσας αλλά και το μαγικό αντικείμενο του καθρέπτη, «*Τι να πρωτοπώ κι εγώ; Καθρέπτης είμαι. Δεν είμαι πρακτορείο ειδήσεων*».¹²³⁵

Μετά από επανειλημμένες προσπάθειες να καταστρέψει το χαμόγελο της Λουκίας δεν τα καταφέρνει με αποτέλεσμα να την κλειδώνει στο υπόγειο του κάστρου της, όπου την υποβάλλει σε ασιτία, ώστε λιμοκτονώντας πια να υποκύψει στον πειρασμό των γλυκών. Η Λουκία, πριν ενδώσει στη λαχταριστή «γαμήλια τούρτα», λαμβάνει ένα γράμμα από τον συγκρατούμενό της, τον οδοντογιατρό, με τη βοήθεια του «ποντικοσουρταφέρτα». Το όνομα του μαγικού βοηθού, προκύπτει από τη σύνθεση των λέξεων “ποντικός” και “σούρτα φέρτα”, παράγοντας μια νέα και πρωτότυπη λέξη. Τελικά, η Λουκία με τη βοήθεια του οδοντογιατρού και του ποντικού, κατορθώνει να ξεγελάσει τη Δόνα Τερηδόνα και να την αφήσει ελεύθερη. Η ανατροπή του στερεότυπου της κακιάς μάγισσας δεν επιτυγχάνεται με τη μεταστροφή του χαρακτήρα αλλά μέσω του *καταστασιακού χιούμορ* που προκαλεί την απομυθοποίησή της ως φοβικό ερέθισμα.

6.1.5 Τριβιζάς, Ε., *Το Γαϊδουράκι που Γκάριζε*, (2003)

Στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα του Ευγένιου Τριβιζά, *Το Γαϊδουράκι που Γκάριζε*,¹²³⁶ η μάγισσα φέρει το ρόλο του αντι-ήρωα. Η συγκεκριμένη καταφάσκει στο αρνητικό της στερεότυπο και ως εκ τούτου εξυπηρετεί το μοτίβο του αναγκαίου κακού

¹²³⁵ Ο.π., σ. 18.

¹²³⁶ Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Ηλιού, Λ., (Εικ.), *Το Γαϊδουράκι που Γκάριζε*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003/Μεταίχμιο, 2012.

της λογοτεχνίας. Με σκοπό, τη λειτουργική εξέλιξη της πλοκής αφενός μέσω συγκρούσεων με τον κεντρικό ήρωα αφετέρου μέσω της τιμωρίας της, να αποδοθεί το αισιόδοξο και καθαρτήριο τέλος. Ο ιδεολογικός στόχος που συνυφαίνεται με τις λειτουργίες του κωμικού έχει χαρακτήρα αφυπνιστικό, χωρίς, ωστόσο, να προπαγανδίζει ή να απογοητεύει τους νεαρούς αναγνώστες. Αντίθετα, επιδιώκει να επιδράσει βαθιά στην κριτική σκέψη των ανήλικων και ενήλικων συν-αναγνωστών, να προβληματίσει και να ταρακουνήσει τη σύγχρονη αλλοτριωμένη μάζα ανθρώπων σε πολλά συλλογιστικά επίπεδα. Η μάγισσα υποστασιοποιεί τον κακόβουλο άνθρωπο, «κάθε εποχής», που κατέχει εξουσία και την οποία εκμεταλλεύεται καταχρηστικά σε βάρος είτε των συνανθρώπων του είτε και των ζώων της φύσης. Η επιβολή αυταρχισμού από τη μάγισσα στο υποτακτικό γαϊδουράκι εκφράζεται εξίσου με συναισθηματική βία, σε λεκτικό επίπεδο, καθώς και με σωματική βία με μορφή χειροδικίας. Σύμφωνα με τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι η αφήγηση φέρει μια αλληγορική διάσταση και γι' αυτό οι μεταφορές που εγγράφονται απηχούν διαχρονικά στην κοινωνική καταπίεση των ανθρώπων. Το χιούμορ αποτελεί το όχημα που εξυπηρετεί τον υφέρποντα διδακτισμό της αφήγησης και συνιστά την απαραίτητη συναισθηματική δικλείδα που επιτρέπει να συζητηθούν ευαίσθητα κοινωνικά ζητήματα, όπως αυτό της ιδιοτελούς και αθέμιτης χρήσης προσώπων ή πραγμάτων.¹²³⁷ Το ηθικό δίδαγμα αφορά στην απαξία της «γαϊδουρινής υπομονής» και στην επισήμανση των ηθικών ορίων της ανοχής που ισοπεδώνουν την αξιοπρέπεια του υποκειμένου.

Η συγγραφική επιλογή στερεοτυπικών χαρακτήρων κρίνουμε ότι είναι συνειδητή για τους λόγους ότι οι συγκεκριμένοι εμφανίζουν μία προβλέψιμη συμπεριφορά και κατέχουν τυποποιημένους ρόλους ως προς τη δράση τους γι' αυτό και είναι ευκολότερα αντιληπτή η ανατροπή και οι εναλλακτικοί τρόποι σκέψης που επιδιώκεται να μεταδοθούν. Το γαϊδουράκι φέρει συμβολική λειτουργία, καθώς το ίδιο υποστασιοποιεί *μετωνυμικά* την υπομονή, την ανεκτικότητα, την αφέλεια, την οκνηρία, το χοντροκομμένο και απολίτιστο ως προς τη συμπεριφορά άνθρωπο.¹²³⁸ Ο στερεότυπος χαρακτήρας του γαϊδάρου οφείλει τις καταβολές του αμφότερα στη λαϊκή παράδοση¹²³⁹

¹²³⁷ Για την «τραγική όψη του χιούμορ». Βλ. σχετικά, Τριβιζάς, Ε., «Τα Νήματα του Χιούμορ στο Μαγικό Χαλί της Φαντασίας», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994, σσ. 55-61.

¹²³⁸ Στις ανθρώπινες κοινωνίες όταν κάποιος παρομοιάζεται με γαϊδάρo, εκλαμβάνεται ως βρισιά και εξαιρετικά μειωτικό σχόλιο.

¹²³⁹ Για παράδειγμα, οι *Μύθοι του Αίσωπου*, «Ο Γαΐδαρος και το Σκυλάκι», «Ο Γαΐδαρος που Έκανε τον Κουτσό και ο Λύκος», *100 Μύθοι του Αίσωπου*, Αθήνα Παπαδόπουλος, 2006. *Λαϊκό παραμύθι*, «Ο Παπάς, η Αλεπού κι ο Γαΐδαρος», *Ανθολόγιο Δημοτικού*, Μέρος Β', Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, 1975. <http://www.snhell.gr>

και στις παροιμιώδεις εκφράσεις¹²⁴⁰ της καθομιλουμένης. Μέσω της τεχνικής του *ανθρωπισμού* επιτυγχάνεται η προβολή των αρνητικών σημείων της κοινωνίας στον κόσμο των ζώων.¹²⁴¹

Η μάγισσα του παραμυθιού αποκαλύπτεται, αρχικά, από τα σχόλια του αφηγητή, ο οποίος την συστήνει ως εξής, «*μια μάγισσα κακή με μια μύτη σουβλερή*».¹²⁴² Η αναφορά στο πρόσωπο της «κακιάς μάγισσας», προκαλεί τον αναγνώστη να ανασύρει στη μνήμη του προηγούμενες αναγνωστικές εμπειρίες και να προβεί στις σχετικές διακειμενικές συνδέσεις για τον αντίκτυπο του ρόλου της στους μυθοπλαστικούς ήρωες των παραμυθιών που πρωταγωνιστεί. Επίσης, η «*σουβλερή μύτη*» συμβολίζει την επιθετικότητα¹²⁴³ που διέπει το χαρακτήρα της,¹²⁴⁴ η οποία αντικατοπτρίζεται και σε επίπεδο εξωτερικής εμφάνισης.¹²⁴⁵ Η μάγισσα του παραμυθιού αποκαλύπτεται, επίσης, από τις πράξεις της, οι οποίες φέρουν τη μορφή επιβολής: «*Αλλά η μάγισσα δεν το λυπόταν και το έβαζε*»: «να σφουγγαρίζει», «να καθαρίζει», «να τσιγαρίζει», «να της λουστράρει», «να τρατάρει», «να τη μακιγιάρει», «να της παρκάρει», «να της μαντάρει». Οι επιταγές της εκλαμβάνονται ως αρνητικές σύμφωνα με τον αντίκτυπο που έχουν στο δέκτη-γαϊδουράκι που καλείται να τις διεκπεραιώσει. Ο αποδέκτης δεν τις πραγματοποιεί

¹²⁴⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε, «*Άνθρωπος κοιμώμενος γάιδαρος δεμένος*», «*Όταν ψοφήσουν τ' άλογα, έχουν τιμή τα γαϊδούρια*», «*Είπε ο γάιδαρος τον πετεινό κεφάλι*», «*Από γάιδαρο, γαϊδουριά να περιμένεις*» και πολλά άλλα, βλ. σχετικά <http://www.gnomikologikon.gr>.

¹²⁴¹ Στο διήγημα *Μουλαροπαρέλαση* του Νίκου Κάσδαγλη (περιοδικό *Πρόσκοπος*, 1952/ συλλογή διηγημάτων *Σπιλιάδες*, Κέδρος, 1997), παρωδείται η στρατιωτική ηγεσία και οι μορφές εξουσίας του αμυντικού συστήματος μιας χώρας, μέσω της προβολής ανθρώπινων συμπεριφορών στον κόσμο των μουλαριών. Βλ. αναλυτικά, Νικολουδάκη-Σούρη, Ε., «*Νίκος Κάσδαγλης, «Μουλαροπαρέλαση»: Ένα Παιδικό Διήγημα «Μύησης» σε Κωμικές Ανατροπές της Στρατιωτικής Εξουσίας*», στο Παπαντωνάκης, Γ., Αναγνωστοπούλου, Δ., *Εξουσία και Δύναμη στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, 2010, σσ. 249-268.

¹²⁴² Χωρίς σελιδαρίθμηση του βιβλίου. Αρχίζω να αριθμώ από την πρώτη σελίδα λεκτικού κειμένου και εικονογράφησης. Στο εξής, Τριβιζάς, Ε., 2003, ό.π., σ. 3.

¹²⁴³ Κανατσούλη, Μ., 2008, ό.π., σ. 135.

¹²⁴⁴ Ο Lemley, ότι οι άνθρωποι έχουν αναπτύξει το κριτήριο εκμάθησης, που ορίζεται ως ένας μηχανισμός, ο οποίος επιτρέπει στο άτομο να έλκεται και να προδιατίθεται θετικά από άτομα που ταιριάζουν οπτικά με εκείνα που συναντά στην κουλτούρα και στο περιβάλλον του. Οτιδήποτε αποκλίνει από τον ορίζοντα προσδοκιών του ατόμου, συνιστά τον εκτός πολιτισμού του και εκλαμβάνεται ως απειλή. Lemley, B., «*Isn't she lovely?*», *Discover*, Vol. 21(2), 2000, σσ. 43-49. Ο Holland υποστηρίζει ότι η μεγάλη μύτη αποτελεί στοιχείο αρρενωπότητας, ενώ για τη γυναίκα αποτελεί στοιχείο παραδοξότητας παρά ελκυστικότητας. Holland, E., «*Marquardt's Phi Mask: Pitfalls of Relying on Fashion Models and the Golden Ratio to Describe a Beautiful Face*», *Aesthetic Plastic Surgeries*, vol. 32, 2008, σσ. 200-208.

¹²⁴⁵ Λόγω της αντίληψης των εικόνων ως προέκταση του πραγματικού κόσμου, οι άνθρωποι αισθάνονται φόβο, απειλή για αντικείμενα που διαθέτουν σχήματα ικανά να τους βλάψουν. Τα μυτερά αντικείμενα μπορούν εύκολα να το διαπεράσουν ένα στέρεο σώμα όπως το ανθρώπινο και να του προκαλέσουν κακό. Serafini, F., «*Expanding Perspectives for Comprehending Visual Images in Multimodal Texts*», *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, vol. 54 (5), 2011, σσ. 242-350.

με ευχαρίστηση, αλλά αναγκάζεται να πειθαρχήσει από φόβο. «*Και την ώρα που*»: «σφουγγάριζε, καθάριζε, τσιγάριζε, λουστράριζε, τρατάριζε, μακιγιάριζε, παρκάριζε, μαντάριζε», *γκάριζε παραπονεμένα το καημένο γκάριζε*». Η συγκεκριμένη αντίδραση του γαϊδάρου συνιστά μία μεταφορά του ανθρώπινου γοερού κλάματος, στους φυσικούς ήχους που παράγει το συγκεκριμένο ζώο. Οι πράξεις βίας και η διάσταση της επιβολής των διαταγών υπονοούνται σε επίπεδο εικονογράφησης. Η μάγισσα αναπαρίσταται να κρατά ένα καμουτσίκι με αγκάθια και βαρίδια, ενώ το τεντωμένο πόδι με τη μυτερή μπότα που εικονίζεται εγγύτερα των οπισθίων του γαϊδάρου επιτρέπει να εικάσουμε την πράξη βίας της κλωτσιάς.¹²⁴⁶ Επίσης, σε κάθε εικόνα καταναγκαστικού έργου όπου η μάγισσα απαγγέλει εντολές στο γαϊδουράκι, αυτή εικονογραφείται με την ίδια χειρονομία του τεντωμένου δαχτύλου. Μάλιστα σε μία από αυτές τις εικόνες το δάχτυλό της απολήγει σε στόμα φιδιού. Η συγκεκριμένη μη λεκτική επικοινωνία του σώματος, σε άμεση συσχέτιση με τις γκριμάτσες και το βλοσυρό ύφος του προσώπου αξιολογούνται σύμφωνα με την ανθρώπινη εμπειρία της ζωής και προσλαμβάνονται ως αμιγώς αρνητικές.

Αντίστοιχα, τα λόγια του γυναικείου χαρακτήρα σκιαγραφούν το αρνητικό της προφίλ και συγκεκριμένα το ύφος των λόγων της, το οποίο διέπεται από εκβιαστική αυστηρότητα και επιθετικότητα: «*Μην τεμπελιάζεις, μην ξεχνιέσαι, μη ρεμβάζεις*», «*Λουστράριζε με ζήλο, αν δε θες να φας ένα μπερντάχι ζύλο!*», «*θα βρεις γαϊδουράκι το μπελά σου*», «*παρκάριζε γαϊδουράκι προσεκτικά, αλλιώς θα σου μαδήσω τρίχα, τρίχα την ουρά*», «*μαντάριζε με ψιλοβελονιά, αλλιώς θα σου δέσω κόμπο τα αυτιά*».¹²⁴⁷ Ο εξουσιαζόμενος χαρακτήρας δέχεται παθητικά τη βία της μάγισσας η οποία διεκδικεί την απόλυτη υποδούλωση του ζώου και απομυζά από αυτόν οτιδήποτε μπορεί να της προσφέρει. Ο αναγνώστης αξιολογεί τις πληροφορίες αυτές και τις συσχετίζει με το ανθρωπογενές περιβάλλον, όπου επισημαίνεται παραβολικά, τόσο η κακομεταχείριση των ζώων όσο και των ευάλωτων κοινωνικών ομάδων που γίνονται θύματα βίας, εξουσιαστικού ελέγχου και συναισθηματικών επιρροών. Στο παρόν σημείο η παρωδία της μάγισσας επιτυγχάνεται με τη διπλή αντιστροφή, όπου ένα ζώο ως προς την οντολογική του υπόσταση είναι πολύ πιο ανθρώπινο από ένα ανθρωποειδές με ζωώδη συμπεριφορά. Το *οξύμωρο* συνίσταται στο γεγονός, ότι ο χαρακτηρισμός «γάιδαρος» στις ανθρώπινες κοινωνίες συνιστά μειωτικό και υβριστικό σχολιασμό, με σκοπό να χαρακτηρίζει κάποιο άτομο που διέπεται από πρωτόγονη συμπεριφορά. Επίσης, στο

¹²⁴⁶ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (6.1.5). 1 και Εικ. (6.1.5). 2 σ. 620.

¹²⁴⁷ Τριβιζάς, Ε., 2003, ό.π., σσ. 13, 21, 23.

μυαλό του ενήλικα δημιουργούνται αστείοι συνειρμοί αναφορικά με την πρόσληψη, σε επίπεδο *υπερκυριολεξίας* του παραπάνω μεταφορικού σχόλιου της καθομιλουμένης. Το βαθιά ρεαλιστικό και το μεταφυσικά φανταστικό (*μαγικός ρεαλισμός*), διαπλέκονται έτσι που είναι δύσκολο ο αναγνώστης να διακρίνει τα όρια της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας.

Το χιούμορ χρησιμοποιείται για να καυτηριάσει, με έμμεσο τρόπο, δυσάρεστες ανθρώπινες συμπεριφορές, το χαρακτηριστικό της υποταγής και την αμφισβήτηση της εξουσίας. Το κωμικό εντοπίζεται στην *υπερβολή* της γλώσσας με τη συσσώρευση συγγενών σημασιολογικά λέξεων, «*Μην τεμπελιάζεις, μην ξεχνιέσαι, μη ρεμβάζεις*». Τα τρία αυτά ρήματα, επαναλαμβάνονται κάθε φορά στη διάρκεια της δραστηριότητας που οφείλει να εκτελέσει το γαϊδουράκι. Επίσης, σημειώνονται *ομοιοτέλευτα* και *ομοιοκαταληξίες*, μετατρέποντας τα αρνητικά μηνύματα που κυοφορεί η πρόταση σε πιο εύληπτα εξισορροπώντας τη συναισθηματική φόρτιση. Για παράδειγμα, «*Βάλε κι άλλο μακιγιάζ, αλλιώς θα σε κλειδώσω στο μαγικό γκαράζ, για να σου κάνουν τα φαντάσματα μασάζ!*», «*...σούπα από βρομούσες, σοτέ ποδαράκια από σαρανταποδαρούσες και ποταπό πατέ από ιπποποτάμων πατούσες!*». Χιούμορ εντοπίζεται και από τα συσχετιζόμενα αντικείμενα που διέπουν τους ιδιαίτερους κώδικες του τρόπου ζωής ενός άλογου όντος, όπως αυτό της μάγισσας. Πρόκειται για σύμφυση κωδίκων ή και αφηρημένων εννοιών από την πραγματική ζωή με το μυθοπλαστικό εξωπραγματικό κόσμο του συγκεκριμένου υπερφυσικού όντος, δημιουργώντας αστείες συνειρμικές συμπαραδηλώσεις μυστηριακού περιεχομένου. Σε σημασιολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από την *υπερκανονικοποίηση* λέξεων που οδηγεί στην *παραβίαση των ερμηνευτικών περιορισμών επιλογής*. Για παράδειγμα, «*να σφουγγαρίζει με βαλτόνερο πηχτό, μύξα από δράκο βδελυρό και αμίλητο νερό!*», «*καθάριζε καυτές πατάτες και κρεμμύδια, άγρια παντζάρια και αγκαθωτά καρύδια!*», «*τσιγάριζε από βατραχάκια γλώσσες, αβγά κλεμμένα από κλώσες, από νυχτερίδες παιδάκια και μαγικά κακαμαράκια!*», «*λουστράριζε με δάκρυα από ακρίδα και χυμό από τσουκνίδα το τραπέζι, τον μπουφέ, το κομοδίνο και τον καναπέ!*». Τα φαγητά είναι εξίσου αλλόκοτα με τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες που τα γεύονται, «*τρατάριζε τις φιλενάδες της με λιχουδιές απαίσιες και αποκρουστικές: κροκέτες από κατσαρίδες, φακές που όταν τις τρως, βγάζεις εφτά φακίδες, σούπα από βρομούσες, σοτέ ποδαράκια από σαρανταποδαρούσες και ποταπό πατέ από ιπποποτάμων πατούσες!*».¹²⁴⁸ Επίσης, πρόκειται για απρόοπτους και τολμηρούς συνδυασμούς λέξεων που συνεπιφέρουν

¹²⁴⁸ Τριβιζάς, Ε., 2003, ό.π., σσ. 5, 7, 11, 13, 15, 19, 21, 24.

χιούμορ τόσο σε σημασιολογικό όσο και σε πραγματολογικό επίπεδο, οδηγώντας έτσι τον αναγνώστη σε νοηματικούς «ακροβατισμούς». Για παράδειγμα, *«μακιγιάριζε από γύρη μαύρων λουλουδιών και φαρμακερό κραγιόν από σάλιο πράσινων φιδιών!»*, *«μαντάριζε το τρύπιο της φουλάρι και το μαύρο της καλσόν με κλωστές φαρμακερών κανταϊφιών!»*. Επιπροσθέτως, πρόκειται για ένα παιχνίδι με το *χωροχρόνο*, όπου η λογοτεχνική προσωπικότητα της μάγισσας είναι συνδεδεμένη με μία συγκεκριμένη μορφή ζωής. Η τοποθέτηση των πράξεών της σε ένα νεότερο μυθοπλαστικό σύμπαν παράγει αντιθέσεις εξαιτίας της αμφισύνδεσης, παρελθοντικών vs νεοτερικών δεδομένων, συμβάσεων και αντικειμένων. Για παράδειγμα, *«παρκάριζε το ιπτάμενο ποδήλατό της, το μαγικό σκουπόξυλο της και την παρκετέζα της την αεροδυναμική του γκρίζου κάστρου τη σκεπή!»*.

Η διαπροσωπική σχέση μεταξύ μάγισσας και γαϊδάρου είναι εξαιρετικά άνιση. Η πρώτη διαθέτει την παντοδυναμία των υπερφυσικών δυνάμεων και το δεύτερο διαθέτει το προφίλ του αδύναμου και υποτακτικού ζώου, του ανθρώπου έρμαιο εξουσιαστικών βουλήσεων. Ωστόσο, το γαϊδουράκι του παραμυθιού βρίσκει την εσωτερική δύναμη και μεταπηδά από την παθητική στάση στην ενεργητική αντίδραση. Τολμά να υψώσει ανάστημα στην τυραννία της μάγισσας και να ξεφύγει από το πεπρωμένο του όταν κλωτσά τη μάγισσα κατά τη διάρκεια των «επικύψεων». Το γαϊδουράκι μέσα από την καταπίεση και τις αντιξοότητες βρίσκει τη δική του ταυτότητα και γι' αυτό οδηγείται στη δική του πορεία διεκδίκησης της αυτόνομης διαβίωσης και ανεξαρτησίας.¹²⁴⁹ Στο σημείο αυτό σημειώνεται η υπερπήδηση των ορίων της οντολογικής του υπόστασης, η οποία αισθητοποιείται όχι μόνο από την αντίδρασή του, αλλά και από το γεγονός ότι ο *μεταφερόμενος λόγος* των συναισθημάτων και των σκέψεών του αντικαθίσταται από τη δική του ενεργητική φωνή και ανθρώπινη ομιλία. Η μετάβαση του συγκεκριμένου χαρακτήρα από τη θέση (παθητική φωνή, πλάγιος λόγος) στην αντίθεση (ευθύς λόγος) εκλαμβάνεται περισσότερο ως εξέλιξη ωριμότητας και λιγότερο ως μεταστροφή. Η λύση επέρχεται και η ισορροπία αποκαθίσταται με την τιμωρία του αρνητικού χαρακτήρα, όπου η μάγισσα εξοβελίζεται στη «μακρινή Γουαδελούπη». Ο συγγραφέας τονίζει με *υπερβολή* την απόσταση μέχρι την οποία έφτασε η μάγισσα από το δυνατό χτύπημα, με σκοπό να καταστεί σαφές από το μικρό παιδί ότι το γαϊδουράκι δε διατρέχει πια κανένα

¹²⁴⁹ Ο Μπέτελχαϊμ γράφει, *«Τα μαγικά παραμύθια μας λένε ότι, παρά τις αντιξοότητες, μια καλή ζωή, γεμάτη παρηγοριά, είναι εφικτή, υπό τον όρο ότι δεν θα αποφύγουμε μ' επιδεξιότητα τους αγώνες που είναι γεμάτοι κίνδυνο και χωρίς τους οποίους δεν θα βρούμε ποτέ την πραγματική μας ταυτότητα»*. Μπέτελχαϊμ, Μπ., 1995, ό.π., σ. 36.

κίνδυνο. Το κωμικό που εντοπίζεται εδώ είναι *επιθετικότητας/ανωτερότητας*, εξαιτίας του χτυπήματος που λειτουργεί καταπραϋντικά των συναισθηματικών εντάσεων. Επίσης, πρόκειται για ταμπού χιούμορ, καθώς η αναφορά σε προσωπικά σημεία του σώματος όπως «πισινά» προκαλεί εξαιρετική ιλαρότητα. Τέλος, διακρίνεται *σκατολογικού περιεχομένου χιούμορ*, «*Και από τότε τα πουλιά την κουτσουνάνε και οι γατούλες που και που την πιτσιλάνε!*».

6.1.6 Όραμ, Χ., *Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα*, (2007)

Στο εικονογραφημένο βιβλίο, *Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα*,¹²⁵⁰ της Όραμ Χιέουνιν η πολυτροπικότητα της αφήγησης γίνεται αντιληπτή από τις παρακείμενες συμβάσεις του εξώφυλλου κατασκευάζοντας έτσι τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης. Η πλοκή αφορά σε μία αντισυμβατική μάγισσα η οποία αποκλίνει από τα συνήθη πρότυπα μαγισσών και αρνείται συνειδητά να πειθαρχήσει σε ενδεδειγμένες πράξεις με τα προκαθορισμένα για το ρόλο της στερεοτυπικά χαρακτηριστικά. Η βασική αίσθηση του χιούμορ πηγάζει από την αντιστροφή του χαρακτήρα της και ενός γάτου-βοηθού σε ρόλο αφηγητή που προσπαθεί εν αγνοία της να την επαναφέρει στη συνάδουσα συμπεριφορά αναφορικά με την ιδιότητά της, να κατέχει υπερφυσικές ικανότητες και να τις θέτει σε εφαρμογή με σκοπό να γίνεται δυσάρεστη. Τα γεγονότα της αφήγησης μεταδίδονται μέσω του επιστολικού γραπτού λόγου, όπου ο γάτος σε ρόλο συντάκτη αλλά και παραλήπτη, επικοινωνεί με συγγενικό πρόσωπο προκειμένου να βρει λύση στην «παραβατική» συμπεριφορά της “αφέντρας” του. Ο γάτος-βοηθός λειτουργεί ως ο ιδεολογικός άξονας προσδιορισμού και διακειμενικών συσχετισμών των στερεοτυπικών ιδιοτήτων της κακιάς μάγισσας των παραμυθιών με την πρωταγωνίστρια του εν λόγω μικροαφήγηματος. Με σκοπό να προβληθεί με έμφαση η αντιστροφή και η μετακίνηση της κεντρικής ηρωίδας από τη θέση στην αντίθεση των παραδοσιακών ομολόγων της. Στο συγκεκριμένο μικροαφήγημα κατασκευάζεται μία μυθοπλαστική πραγματικότητα, όπου η συγγραφέας «παίζει με τις πραγματικότητες του αναγνώστη», καθώς παρακολουθούμε το ασύμβατο να προβάλλει ως συμβατό και το

¹²⁵⁰ Όραμ, Χ., (Κείμε.), Γουομπάρτον, Σ., (Εικ.), *Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα*, (Rublewick Letters: My Unwilling Witch), Ζωΐδη, Ρ., (Απόδ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2007 (London: Orchard Books, 2007).

θετικό ως αρνητικό, προκαλώντας μία τεράστια σύγχυση στην προσπάθεια να διακρίνουμε ποιος πόλος εκ των δύο υπερισχύει τελικά.

Ο τίτλος ως λόγος είναι ενδεικτικός του περιεχομένου της αφήγησης, καθώς συνοψίζει την κεντρική ιδέα του βιβλίου. Σύμφωνα με την οπτική διάσταση των λέξεων και τον τρόπο διάταξής τους στην εικονογραφημένη επιφάνεια του εξώφυλλου, καθοδηγείται η ανάγνωσή τους ως δύο τίτλοι. Το πρώτο τιτλικό μέρος «*Γράμματα & ξόρκια*», έχει ενταχθεί σε ένα πλαίσιο το οποίο παραπέμπει σε ταχυδρομικό φάκελο, συνοδεύει των γνωστών συμβάσεων από το συγκεκριμένο περιβάλλοντα γραπτό λόγο. Για την ακρίβεια, πρόκειται για τα οπτικά σύμβολα του «γραμματόσημου» και της «σφραγίδας», τα οποία υφίστανται προσαρμογές στους κώδικες των συγκεκριμένων παραμυθιακών συνθηκών, προσδίδοντας μια πινελιά μυστηριακού και χιουμοριστικού περιεχομένου. Για παράδειγμα, «*Μαγικά Ταχυδρομεία. Υπόκοσμος*».¹²⁵¹ Οι παραπάνω συμβάσεις αναδεικνύουν την αιτιακή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο. Επίσης, η χρήση του συμβόλου «&» σε αντικατάσταση του λεκτικού συνδέσμου «και», επηρεάζει την κατανόηση του βιβλίου που την υιοθετεί, καθώς τα οπτικά σύμβολα και οι συμβάσεις του ρεαλιστικού περιβάλλοντος θα διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο στην αποκωδικοποίηση των νοημάτων της παρούσας αφήγησης. Στο δεύτερο τιτλικό μέρος «*για μια μάγισσα που δεν ήθελε να είναι μάγισσα*», παρατηρούμε τη χρήση της σύμβασης του «βέλους»,¹²⁵² με σκοπό την υπόδειξη του προσώπου που υπογραμμίζεται από το γραπτό λόγο. Η συγκεκριμένη σύμβαση διευκολύνει την κατανόηση της σχέσης αιτιότητας ανάμεσα στο σημαίνον (μάγισσα) και στο σημαινόμενο (που δεν ήθελε να είναι μάγισσα). Εν προκειμένω, ο λεκτικός και ο οπτικός κώδικας συνεργάζονται με σκοπό την αποκωδικοποίηση μιας κοινής πληροφορίας, αφού καταλήγουν στην επανάληψη του ίδιου μηνύματος με εναλλακτικό τρόπο. Το κωμικό εντοπίζεται αφενός στην περιπαιχτική λειτουργία των συμβάσεων αφετέρου στον τρόπο με τον οποίο η εικόνα «δείχνει»,¹²⁵³ συγκεκριμενοποιώντας τις πληροφορίες του λεκτικού μικρο-κειμένου. Η αντισυμβατικότητα της συγκεκριμένης μάγισσας γίνεται αντιληπτή από τον τρόπο απόδοσης της εξωτερικής της εμφάνισης, καθώς φοράει ροζ

¹²⁵¹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (6.1.6).1, σ. 620.

¹²⁵² Για τη χρήση της σύμβασης του «βέλους», καθώς και άλλων οπτικών συμβόλων της πραγματικότητας στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, βλ. Γιαννικοπούλου, Α., «Εικονογραφημένα Παιδικά Βιβλία: Η Αναγνωσιμότητα των Εικόνων Από Παιδιά Προσχολικής Ηλικίας», στο Τζαφεροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, Τ. Α', Αθήνα: Καστανιώτης, 2001, σσ. 249-273.

¹²⁵³ Lewis, D., *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, London & New York: Routledge, 2001, σ. 95.

φόρεμα με εντυπωσιακούς φραμπαλάδες, ενώ αναπαρίσταται χαμογελαστή επιτρέποντας το χαρακτηρισμό της «γλυκιάς» παρουσίας. Τα οπτικά αντικείμενα της σκούπας και του κονιώδους σχήματος καπέλου λειτουργούν ως *δι-εικονικοί υπαινιγμοί* στο λογοτεχνικό στερεότυπο της κακιάς μάγισσας, προκαλώντας έτσι την αντιφατική σύγκριση και σύγκρουση των σχημάτων που αναδύονται. Από τα παραπάνω προκύπτει *καταστασιακό χιούμορ*, ενώ παράλληλα θεμελιώνεται η ανατροπή του αρνητικού στερεότυπου της μυθολογούμενης προσωπικότητας. Σε πρώτο πλάνο και σε εγγύτερη απόσταση από τον αναγνώστη-θεατή απεικονίζεται ένας ασπρόμαυρος γάτος.¹²⁵⁴ Η στάση του σώματός του, με τα σταυρωμένα «χέρια» σε άμεση συσχέτιση με το συνοφρυωμένο πρόσωπο επιτρέπουν το συμπέρασμα της ενόχλησής του αναφορικά με το αντικείμενο του βλέμματός του, την απεικονιζόμενη μάγισσα. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε, το γεγονός ότι ο εικονιζόμενος γάτος βρίσκεται σε διαφορετικό εικονογραφικό πλαίσιο από αυτό της μάγισσας, αισθητοποιώντας την οντολογική του μετατόπιση, σύμφωνα με την ιδιότητά του να μετέχει δύο αφηγηματικών επιπέδων. Πρόκειται για μία εικονιστική μεταμυθοπλαστική τεχνική χαρακτηρολογίας, όπου ο συγκεκριμένος χαρακτήρας (όπως θα δείξουμε στη συνέχεια) είναι υπεύθυνος για τη μετάδοση των αφηγηματικών πληροφοριών, ενώ ο ίδιος υιοθετεί το ρόλο του αφηγητή, του συντάκτη των κειμένων αλλά και αναγνώστη των επιστολών που λαμβάνει. Γίνεται αντιληπτό ότι ο συγκεκριμένος χαρακτήρας μετέχει ταυτόχρονα πολλών αφηγηματικών επιπέδων και ως εκ τούτου έλκει την προσοχή στην πλαστότητα κατασκευής της μυθοπλαστικής πραγματικότητας.

Γυρίζοντας το σκληρό εξώφυλλο ο αναγνώστης αντικρίζει μία δισέλιδη ταπετσαρία, η οποία προσιδιάζει σε τοπογραφικό χάρτη. Ο συγκεκριμένος χάρτης και δεδομένης της θέσης που βρίσκεται (εσώφυλλα) λειτουργεί ως προθάλαμος μύησης στο μυθοπλαστικό κόσμο του παραμυθιού.¹²⁵⁵ Το «κίτρινο-μπεζ» χρώμα της εικονογραφημένης επιφάνειας του χαρτιού λειτουργεί ως σκηνικό *φόντο* και μιμείται την τεχνική του *σέπια*¹²⁵⁶ ως

¹²⁵⁴ Ο αναγνώστης δεν είναι σε θέση να γνωρίζει εξ αρχής το φύλο του συγκεκριμένου προσώπου. Ωστόσο, θα θέλαμε να επισημάνουμε ότι γενικότερα η «γάτα» συνιστά ένα σεξιστικό σύμβολο, το οποίο έχει συνδεθεί με την έγκλειστη ζωή της γυναίκας και τη μοναξιά, «σε αντίθεση με τον αρσενικό αντίπαλό της, το σκύλο», γράφει η Κανατσούλη, κατά την Turin, A., “Children’s and Young People’s Literature and its Contribution to Sexual Equality”, στα πρακτικά του 24th International IBBY Congress on Books for Young People – Proceedings, 1994. Για το σχετικό παράθεμα βλ. Κανατσούλη, Μ., 2008, σ. 130.

¹²⁵⁵ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (6.1.6).2, σ. 620.

¹²⁵⁶ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 259.

οπτικός υπαινιγμός ενός απομακρυσμένου και εξωπραγματικού *χωροχρόνου*.¹²⁵⁷ Η άλογη αίσθηση του χρόνου που χαρακτηρίζει την οντολογική υπόσταση των αλλόκοτων όντων τα οποία κατοικούν στο μαγικό αυτό κόσμο συνυφαίνεται με την εικονογραφική λειτουργία του παλαιωμένου χαρτιού και των αλλιότικων κτηρίων, που αναπαρίστανται, επηρεάζοντας τόσο την πρόσληψη των χαρακτήρων όσο και των μυθοπλαστικών συμβάντων. Η παραδοξότητα του χρόνου διακατέχει εξίσου και τις έννοιες του χώρου στο παρόν σκηνικό περιβάλλον, καθώς μία ταμπέλα που φέρει τη λειτουργία της σήμανσης και τη διεκπεραιωτική λειτουργία της καθοδήγησης προκαλεί μία ευχάριστη σύγχυση. Συγκεκριμένα, τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα, αναγράφονται ως εξής: «Γι' αλλού», «Παραπέρα», «Προς τα δω», «Προς τα κει». Τα σχήματα από τις σκεπές των σπιτιών που εικονογραφούνται διαθέτουν το σχήμα του καπέλου της μάγισσας, προσδίδοντας μία ατμόσφαιρα μυστηρίου. Η απουσία χρώματος, επιτρέπει να παρακολουθήσουμε τη σχεδιαστική λειτουργία της γραμμής με το συνολικό αποτέλεσμα της σύνθεσης να παραπέμπει σε σκίτσο. Με τη χρήση της σύμβασης του «βέλους» δίδονται ορισμένα διευκρινιστικά σχόλια των μυθοπλαστικών όντων και του πολιτισμικού περιβάλλοντος στο οποίο διαδραματίζεται η ιστορία της αφήγησης που έπεται. Το κωμικό της σκηνής αυτής, εντοπίζεται στην παραδοξότητα των μορφών και στην προσαρμογή των συμβάσεων της γλώσσας στους κώδικες των συγκεκριμένων όντων, σύμφωνα με την τεχνική της *υπερκανονικοποίησης*. Για παράδειγμα, «Κεντρικό Κτήριο Ανωτάτου Συμβουλίου Μαγισσών». Το σπιτάκι από τα βατραχάκια, λέγεται «Βατραχέτσι», το οποίο οπτικά και φωνολογικά παραπέμπει στο «κοτέτσι». Επίσης, σύμφωνα με τα ενδο-εικονιστικά σχόλια αναπαρίσταται μία «Λιωμένη Μύγα», μία παράμετρος που λειτουργεί χιουμοριστικά καθώς παραπέμπει οπτικά σε μετωπική σύγκρουση του εντόμου με το “φακό” από τον οποίο έχει γίνει η *λήψη* της σκηνής αυτής. Σε άμεση συσχέτιση της συγκεκριμένης πληροφορίας με το αποτύπωμα μιας πατούσας, που εικονογραφείται στον “αέρα”, αισθητοποιείται η αποστασιοποιημένη ματιά από την οποία καλείται να προσλάβει ο αναγνώστης-θεατής τα αφηγούμενα γεγονότα. Πρόκειται για μία οπτική μεταφορά όπου η «αποστασιοποιημένη ματιά»¹²⁵⁸ εκφράζεται με τρόπο που ο εννοούμενος θεατής μοιάζει να παρατηρεί τα γεγονότα πίσω από ένα προστατευτικό «τζάμι», ως αδιόρατη συνοριακή γραμμή μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας.

¹²⁵⁷ Ο.π., σσ. 226-227.

¹²⁵⁸ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 198.

Η αφήγηση ξεκινά με την παρουσίαση των πρωταγωνιστών της ιστορίας, *«Αυτός είναι «Αριστοτέλης Μαγέλης Γουργούρης (Αρίστος Μ. για συντομία). Δεν είναι τυχαίος γάτος. Είναι Στοιχειό Μάγισσας, δηλαδή εξειδικευμένος βοηθός μάγισσας»*.¹²⁵⁹ Το κωμικό του χαρακτήρα-γάτου εντοπίζεται, αρχικά, στην ονοματοποιία, καθώς το ομιλών όνομα «Γουργούρης» φέρει τη μετωνυμική λειτουργία της αξιοπρόσεκτης ιδιότητας των γατών να γουργουρίζουν όταν επιθυμούν χάδια. Επίσης, η ιδιότητα της εξειδίκευσης ενός γάτου σε ρόλο βοηθού μάγισσας συνιστά μία απροσδόκητη εξέλιξη που ξαφνιάζει ευχάριστα τον αναγνώστη, δημιουργώντας αστείους συνειρμούς. Οι παραπάνω πληροφορίες καθίστανται ακόμη πιο χιουμοριστικές με τη συνύπαρξη των παραπάνω συμβάσεων σε επίπεδο εικονογράφησης, καθώς έχουν ενταχθεί σε ένα πλαίσιο που παραπέμπει σε επαγγελματική ταυτότητα. *«Αυτή είναι η Αγάθη Αγκάθη. Είναι η Μάγισσα του Αρίστου για τα επόμενα επτά χρόνια και ο Αρίστος είναι ο Γάτος της»*. Το κωμικό της μάγισσας οφείλεται στο *λογοπαίγνιο* του ονόματός της με τις *ομόηχες* λέξεις «Αγκάθη» και «Αγκάθι», με σκοπό να υπαινιχτεί μετωνυμικά τον αρνητικό της χαρακτήρα, καταλήγοντας εν τέλει σε αστεϊσμό. Το ήττα στο τέλος συμμορφώνεται με τη σύμβαση που θέλει τα γυναικεία ονόματα να γράφονται με αυτόν τον τρόπο, κατασκευάζοντας ένα *παρετυμολογικό παιχνίδι* ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο.

Εν συνεχεία, παρουσιάζονται τα γεγονότα που σκιαγραφούν το πορτραίτο της αντισυμβατικής μάγισσας του παραμυθιού και εξαιτίας αυτού ο γάτος-βοηθός δεν μπορεί να επιτελέσει το έργο για το οποίο έχει προσληφθεί. Η παραπομπή στο τέλος του βιβλίου όπου παρατίθεται το «επταετές συμβόλαιό» του,¹²⁶⁰ καταστρατηγεί τη γραμμική πορεία της ανάγνωσης¹²⁶¹ μία τεχνική που λειτουργεί ως *ασυμβατότητα* και αποδεσμεύει τον εννοούμενο αναγνώστη από τις συνήθεις αναγνωστικές κανονικότητες, συνεπιφέροντας εξίσου *λεκτικό* και *καταστασιακό χιούμορ*. Ακολουθώντας, η αφήγηση μεταδίδεται, όπως αναφέραμε και παραπάνω, μέσω του επιστολικού λόγου. Ο αναγνώστης ανάγεται σε χρήστη του βιβλίου, καθώς καλείται να ξεδιπλώσει κυριολεκτικά σελίδες και να ανοίξει γράμματα, κάρτες και επιστολές με σκοπό να προβεί σε μία *διεπιδραστική ανάγνωση*.¹²⁶² Μία σειρά από επιστολές λειτουργούν ως «ενεργές περιοχές» που εμβάλλουν το μικρό

¹²⁵⁹ Χωρίς αρίθμηση του βιβλίου. Αρχίζω να μετρώ από την πρώτη σελίδα κειμένου. Στο εξής, Όραμ, Χ., 2007, ό.π., σ. 1.

¹²⁶⁰ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (6.1.6).3, σ. 621.

¹²⁶¹ Γιαννικοπούλου, Α., «Από την «Κινέζα Κούκλα» στα «88 Ντολμαδάκια» και τα «33 Ροζ Ρουμπίνια»: Η Λογική των Υπερκειμένων στον Παράλογο Κόσμο των Παραμυθιακών Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, 2007, σσ. 1-15. <http://keimena.ece.uth.gr/>.

¹²⁶² Φώκιαλη, Ε., «Το Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο στο Σύγχρονο Ψηφιακό Περιβάλλον», *Κείμενα*, τ. 10, 2010, σσ. 1-14. <http://keimena.ece.uth.gr/>.

παιδί στο παιχνίδι της ανάγνωσης.¹²⁶³ Κάθε επιστολή συνιστά και ένα επιπλέον ξάφνιασμα αλλά και μία προνομιακή εμπειρία ανάγνωσης, με πρόσθετες πληροφορίες που λαμβάνουν διαστάσεις μυστικισμού. Ο λόγος οφείλεται στο γεγονός ότι η αλληλογραφία ενώ αφορά στη μάγισσα του παραμυθιού, συντελείται εν αγνοία εκείνης. Κάθε φορά που ο αναγνώστης καλείται να ανοίξει φακέλους, να ξεδιπλώσει σελίδες και να διαβάσει το γράμμα μοιάζει να παραβιάζει την ιδιωτική ζωή του παραλήπτη και να γίνεται συνένοχος με το γάτο ενός μυστικού περιεχομένου. Η εικονογράφηση διευκολύνει τη θέση πρόσληψης της ανάγνωσης, άλλοτε με άμεσες προσφωνήσεις στον αναγνώστη να προβεί στην ενδεδειγμένη πορεία ανάγνωσης και άλλοτε σύμφωνα με τη *γωνία λήψης* της σκηνής. Σε ορισμένες περιπτώσεις που το γράμμα έχει ήδη ανοιχτεί, τότε ο αναγνώστης καλείται να ενημερωθεί για το περιεχόμενό του κρυφοκοιτάζοντας *πάνω από τον ώμο* του αναγνώστη-παραλήπτη γάτου. Στο περιεχόμενο των γραπτών σημειώσεων διαπιστώνεται η συνύπαρξη συμβάσεων από διαφορετικά είδη έντυπου λόγου, που παρεισδύουν στις λέξεις και στις εικόνες δημιουργώντας ένα κολάζ διαφορετικών γραφών και ύφους. Το κωμικό συνίσταται τόσο στο λεκτικό περιεχόμενο όσο και στο αναμενόμενο ύφος, σύμφωνα με τις επικοινωνιακές περιστάσεις του παραμυθιού. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για κειμενικά είδη, όπως συνταγές μαγικών φίλτρων που προσιδιάζουν σε αυτές της μαγειρικής, «1) Γεμίστε μια σκουριασμένη μπανιέρα με γλίτσα γυμνοσάλιαγκα (καμία μάγισσα δεν μπορεί να αντισταθεί). 2) Όταν η μάγισσά σας μουλιάσει στην μπανιέρα (ντυμένη και παπουτσωμένη), ζύστε την πλάτη της μ' ένα σκαντζόχοιρο...» και ξόρκια με απροσδόκητο και παράλογο συνδυασμό λέξεων που καταστρατηγούν τους σημασιολογικούς περιορισμούς επιλογής, «Μια μύτη πρώτα ίσια, τώρα είναι γαμψή, το μάγουλο το λείο, γεμάτο είναι σπυρί. Χέρια, Πόδια κι Νύχια ατελείωτα μακραίνουν και οι ωραίες μπούκλες σου τζίβα τώρα θα γένουν...».¹²⁶⁴

Εξίσου χιουμοριστικά λειτουργεί η *υπερκανονικοποίηση* των συμβάσεων της επιστολογραφίας, με την προσαρμογή τους στους κώδικες των συγκεκριμένων χαρακτήρων. Για παράδειγμα, στις οδούς και στις τοπωνυμίες: «*Δεκατρείς Καμινάδες Υπόκοσμος. Χοροπηδούπολη*», «*Μουχλιασμένο Αγροτόσπιτο. Οδός Ιπτάμενων Πιάτων*». Στις ημερομηνίες: «*Δευτέρα Λέρα 15, Τρίτη βρόμικη μύτη 26, Τετάρτη Γδάρ'τη, Πέμπτη με Πουνέντη, Παρασκευή χωρίς επισκευή, Κυριακή Κοντή Γιορτή*». Οι λέξεις φέρουν διττή

¹²⁶³ Γιαννικοπούλου, Α., «Όταν η Λογο-τεχνία συναντά την Τεχνο-λογία: Πολυμεσικά και Υπερκειμενικά Στοιχεία σε Βιβλία για Μικρά Παιδιά», στα πρακτικά του συνεδρίου: *Η Λογοτεχνία Σήμερα: Όψεις, Αναθεωρήσεις, Προοπτικές*, Αθήνα 29, 30/11- 1/12/2002.

¹²⁶⁴ Οραμ, Χ., 2007, ό.π., σ. 5.

λειτουργία, ως λόγος και ως εικόνα. Σε σχέση με το πρώτο, διαμορφώνουν τη μυστηριακή ατμόσφαιρα της ιστορίας και είναι υπεύθυνες για τη μεταβίβαση των γεγονότων της αφήγησης. Σε σχέση με το δεύτερο, πρόκειται για το σχεδιασμό των γραμμάτων, την υπογράμμιση των λέξεων, τις εναλλαγές στα είδη και τα μεγέθη γραμματοσειράς, άλλοτε με σκοπό να δοθεί έμφαση και άλλοτε καθοδηγώντας την ένταση της φωνής του αναγνώστη.

Η εικονογράφηση διέπεται από ένα πλουραλισμό αισθητικών χαρακτηριστικών που ως συνολική σύνθεση παραπέμπουν στην τεχνική του *συμπιλήματος* και διαμορφώνουν ένα πολυτροπικό αποτέλεσμα οπτικο-λεκτικού κολάζ.¹²⁶⁵ Για την ακρίβεια, πρόκειται για τη μεταφορά συμβάσεων από το χώρο της διαφήμισης και της μόδας σε ανοίκεια περιβάλλοντα με περικείμενες εγγραφές εντός οπτικών αντικειμένων με τα οποία βρίσκονται σε αιτιακή σχέση. Για παράδειγμα, «*Ο παράδεισος των παπουτσιών*», «*Τσάντα με κουμπιά ραμμένα στο χέρι. 19,99 ευρώ. ΚΩΔ. ΤΜΚ887657639987*», «*Ριγέ Παπούτσια-Τιμή Προσφοράς 9,99 ευρώ. Ροζ/Κίτρινο*». Το κωμικό αναδύεται αφενός από το ξάφνιασμα που επιφέρουν τα εξωλογοτεχνικά αυτά κείμενα αφετέρου εναπόκειται στον καταναλωτή που υπογραμμίζουν, καθώς πρόκειται για τη μάγισσα του παραμυθιού. Τα γνωστικά σχήματα που αναδύονται έρχονται σε σύγκρουση αναφορικά με το στερεοτυπικό χαρακτήρα της κακιάς μάγισσας, συνεπιφέροντας *καταστασιακό χιούμορ*. Πρόκειται για ένα *παιχνίδι με το χωροχρόνο*, σύμφωνα με το οποίο προκύπτει μία αντίθεση ανάμεσα σε παρελθούσες καταστάσεις και τυπολογικά χαρακτηριστικά της μάγισσας μιας άλλης εποχής με το προφίλ της νεότερης μάγισσας του παραμυθιού και των συνοδών χαρακτηριστικών που συνεπάγεται αυτός ο εκσυγχρονισμός. Η απόκλιση του χαρακτήρα της μάγισσας επισφραγίζεται από τις ενδυματολογικές της επιλογές καθοδηγώντας την πρόσληψή της ως νεαρής κοπέλας που πειραματίζεται με τη θηλυκότητά της.

Η παραπάνω αλλαγή είναι αποτέλεσμα μίας σειράς μεταμυθοπλαστικών τεχνικών που παρουσιάζει η αφήγηση στο σύνολό της και δημιουργούν μία έντονα *παρωδιακή* ατμόσφαιρα. Αρχικά, αυτό επιτυγχάνεται με *διακειμενικές* και *δεικονικές παραπομπές*¹²⁶⁶ στο μαγικό κόσμο των κλασσικών παραμυθιών, κατορθώνοντας έτσι να εγγράψουν οι δημιουργοί πολλαπλά αφηγηματικά επίπεδα μέσα στην ήδη υπάρχουσα αφήγηση-

¹²⁶⁵ Pantaleo, S., "Exploring Children's Responses to the Postmodern Picturebook. *Who's Afraid of the Big Bad Book?*", στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, 2009, σσ. 44-61.

¹²⁶⁶ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (6.1.6).4, σ. 621.

πλαίσιο. Η Άθη Αγκάθη επισκέπτεται βιβλιοθήκες και λέσχες ανάγνωσης και δηλώνει την αναγνωστική της προτίμηση σε παραμύθια που «μιλούν για πριγκίπισσες που παντρεύονται όμορφους πρίγκιπες».¹²⁶⁷ Γίνεται αντιληπτό ότι η γενικότερη αμφισβήτηση του λογοτεχνικού στερεότυπου της μάγισσας κατορθώνει να ανατρέψει και αυτό της έμφυλης ταυτότητάς της ως γυναίκα. Αυτό πραγματοποιείται μέσω των διακειμενικών αναφορών σε γνωστά παραμύθια της λογοτεχνίας όπου κυριαρχεί το μαγικό στοιχείο, προκαλώντας τον αναγνώστη να προβεί σε συγκρίσεις με σκοπό να καταστεί σαφής η αντιστροφή των ρόλων. Η μάγισσα του παραμυθιού στην προσπάθειά της να οικειοποιηθεί τους θετικούς ρόλους των «όμορφων» πριγκιπισσών επιτυγχάνει τη διακωμώδηση της ταυτότητάς της αλλά και των ιδανικών προτύπων θηλυκότητας των συγκεκριμένων γυναικών που υπογραμμίζονται διακειμενικά. Η *παρωδία* των συμβάσεων κορυφώνεται μέσα από τις μεταμυθοπλαστικές τεχνικές, με την απόφαση της μάγισσας να γράψει στον «πρίγκιπα» προσκαλώντας τον σε μυστικό ραντεβού. Το κωμικό στο υπό συζήτηση σημείο φέρει πολυεπίπεδη λειτουργία. Αρχικά, οι αναφορές στη «γυαλιστερή τουαλέτα», στα «γυάλινα γοβάκια χορού» και στη μεταμορφωμένη «κολοκύθα» καθιστούν σαφές ότι πρόκειται για το παραμύθι της *Σταχτοπούτας*. Το χιούμορ εντοπίζεται στην ανατρεπτική μεταγραφή της ιστορίας που επιθυμεί να βιώσει η Άθη Αγκάθη ως εμπειρία, με το γάτο-βοηθό σε ρόλο νεραϊδονονάς να αποτυγχάνει να μεταμορφώσει την κολοκύθα σε άμαξα. Τελικά, η Αγάθη μεταβαίνει στο χώρο του ραντεβού με ξύλινο αλογάκι. Το χιούμορ, ωστόσο, δεν εναπόκειται τόσο στο *φαρσικό στοιχείο* των αποτυχημένων μεταμορφώσεων όσο στην υπογράμμιση της συγκεκριμένης επιλογής ως πλήρως συμβατής με τις σύγχρονες επιταγές της μόδας. Σύμφωνα με το κείμενο, «*Με το ξόρκι του μετέτρεψα την κολοκύθα σε ξύλινο αλογάκι, αλλά είπα στην Αγάθη αυτό χρησιμοποιούν οι πιο μοδάτες πριγκίπισσες για να συναντήσουν τους πρίγκιπες*».¹²⁶⁸ Επιπροσθέτως, στο συγκεκριμένο σημείο της αφήγησης σημειώνει τη διακριτική παρουσία του ένα ακόμη πρόσωπο, ο Γκρίζης, ο γάτος-βοηθός της μάγισσας της Κατωσκάλας. Σύμφωνα με το *περικείμενο* της εικόνας, η τελευταία απέσπασε το βραβείο «Μάγισσα της Χρονιάς». Παρ' όλα αυτά το κωμικό εναπόκειται στην αναγνωστική παράκαμψη που λαμβάνει χώρα με τον αναγνώστη να παλινδρομεί στις πρώτες σελίδες του εσώφυλλου, όπου και πρωτοεμφανίζεται το όνομα του Γκρίζη.

Η μάγισσα της αφήγησης-πλαίσιο επιδίδεται σε μία *δια-μεσική περιδιάβαση* μεταξύ άλλων ιστοριών, με τον εαυτό της σε πρωταγωνιστικούς ρόλους ως δημιουργήμα αλλά

¹²⁶⁷ Όραμ, Χ., 2007, ό.π., σ. 8.

¹²⁶⁸ Όραμ, Χ., 2007, ό.π., σ. 13.

και ως δημιουργός της δικής της εναλλακτικής παρουσίας. Το χιουμοριστικό αποτέλεσμα επιτείνεται από το περιεχόμενο της κάρτας-πρόσκλησης στον «Πρίγκιπα», όπου διακωμωδείται και σατιρίζεται το ιδανικό πρότυπο άνδρα των παραμυθιών. Συγκεκριμένα, γράφεται «*μη φέρεις τη μαμά σου ή τον σωματοφύλακά σου*».¹²⁶⁹ Σύμφωνα με το τελευταίο, παρωδείται η γενναιότητα του συγκεκριμένου ανδρικού χαρακτήρα, ενώ η πιθανή χειραγωγήσή του από μια παρεμβατική μητέρα επιτυγχάνει τη γελοιοποίησή του. Χιούμορ αναδύεται, επίσης, από τη σύγκρουση της Άθης Αγκάθη με τον εαυτό της, η οποία παραπαίει ανάμεσα στο θετικό χαρακτήρα της πριγκίπισσας-πρότυπο και τον αρνητικό χαρακτήρα της κακιάς μάγισσας, επιτυγχάνοντας την υπονόμηση του διχαστικού δίπολου και την πρόσληψη των δύο οπτικών ως στοιχείων μίας προσωπικότητας. Η στρατηγική αυτή καλεί τον εννοούμενο αναγνώστη να αντιληφθεί ότι το καλό και το κακό συνυπάρχουν αδιαίρετα μέσα σε όλους και έτσι να επανεξετάσει το ζήτημα της μαγείας από μία άλλη οπτική γωνία, πιο ανθρώπινη. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τη σύμφυση των δύο κωδίκων του λεκτικού και του οπτικού στο εξώφυλλο της κάρτας,¹²⁷⁰ όπου με τη χρήση λέξεων και οπτικών συμβόλων από το ρεαλιστικό περιβάλλον επιτυγχάνεται το οπτικό αποτέλεσμα μιας υβριδικής μαθηματικής εξίσωσης. Το νομοτελειακό αποτέλεσμα της οποίας λειτουργεί ως παρωδία του ιδανικού γάμου, μεταξύ πρότυπων χαρακτήρων αναφορικά με τα έμφυλα στερεότυπα που εγγράφονται. Συγκεκριμένα, πρόκειται για την εξίσωση, Άθη + Π=  η οποία απηχεί στον κόσμο των παραμυθιών ως εξής, Πριγκίπισσες (όμορφες, μειλίχιες, υπομονετικές) + Πρίγκιπες (γενναίοι, τολμηροί, σώζουν τη γυναίκα)= ιδανικός βασιλικός γάμος. Ο αναγνώστης καλείται να εμπλακεί στην παιγνιώδη αποκωδικοποίηση των σχετικών συμβόλων, προκειμένου να γίνει κοινωνός του μηνύματος που εγγράφεται στο κρυπτόλεξο. Η τεχνική αυτή υποδεικνύει στο μικρό παιδί μία ανατρεπτική και εναλλακτική πορεία ανάγνωσης που καταλήγει σε μία δομική ρευστότητα της μυθοπλαστικής κατασκευής. Πρόκειται για πολυτροπικά μέσα που συνδυάζονται με σκοπό τη μετάδοση πολυτροπικών μηνυμάτων, με έμφαση στην «παιγνιώδη λογική» η οποία ενισχύει την έννοια του *οπτικού εγγραμματισμού* και προσφέρει διαφορετικά επίπεδα ευχαρίστησης στο *διττό αναγνωστικό κοινό*.¹²⁷¹

¹²⁶⁹ Ο.π., σ. 9.

¹²⁷⁰ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (6.1.6).5, σ. 621.

¹²⁷¹ Beckett, S., *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*, New York & London: Routledge, 2012, σσ. 7-9.

Η μη αναμενόμενη έκβαση της πλοκής συνεπιφέρει νέες ανατροπές που επιτείνουν και πολλαπλασιάζουν την ήδη υπάρχουσα χιουμοριστική ατμόσφαιρα. Ο γάτος-βοηθός, σε αντίθεση με τη φιλική παρέμβαση των μαγικών βοηθών των παραμυθιών προσπαθεί να σαμποτάρει το ραντεβού με τον πρίγκιπα. Το *φαρσικό* στοιχείο που διακρίνει τις πράξεις του Αρίστου επιτυγχάνει την απομυθοποίηση του αρνητικού στερεότυπου της κακιάς μάγισσας των παραμυθιών, διότι μεταμορφώνοντας την Άθη σε μία εκδοχή που μορφολογικά παραπέμπει περισσότερο στην πρότερη μορφή της κατορθώνει τη διακωμώδησή τους. Η ερωτική ανταπόκριση του πρίγκιπα παρά την τρομακτική παρουσία της μάγισσας, συνιστά μια απροσδόκητη εξέλιξη που επιφέρει *καταστασιακό χιούμορ*. Η συγκεκριμένη επιλογή ενέχει δύο ιδεολογικές συνισταμένες. Αφενός τη γελοιοποίηση του πρίγκιπα, λόγω αφέλειας, αφετέρου την αμφισβήτηση των ιδανικών προτύπων περί ομορφιάς. Η συμπεριφορά του πρίγκιπα υπακούει στην μεταφορική ρήση της καθομιλουμένης ότι, «ο έρωτας δεν έχει μάτια». Είναι προφανές ότι ο συγκεκριμένος άνδρας είναι τόσο απορροφημένος, όπου τα δοχεία με το τρομακτικό περιεχόμενο που κοσμούν τον περιβάλλοντα χώρο του σπιτιού δεν τον αποσπούν. Συγκεκριμένα, πάνω στα συγκεκριμένα οπτικά αντικείμενα διακρίνονται ετικέτες που αναφέρουν το περιεχόμενό τους και αφορούν σε, «βολβοί ματιών, μάτια, φτερά, φτερά μύγας». Η πολυπολιτισμική ιδεολογία του λεκτικού κειμένου επισημαίνεται με τα εξής σχόλια, «*Είπε ότι δεν ξανάδε ποτέ τόσο διαφορετική πριγκίπισσα. Είπε: «Κρεατοελιές; Ποιες κρεατοελιές;» Είπε ότι τα νύχια των ποδιών που μεγαλώσουν τόσο γρήγορα ώστε να τρυπάνε τα γοβάκια είναι «περίεργα». Είπε ότι το χτένισμα – ηλεκτροπληξία είναι «φοβερό»*».¹²⁷²

Η επόμενη αφήγηση-πλαίσιο που προβάλλεται και εγγράφεται στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας, αφορά στο παραμυθι η *Πριγκίπισσα και το Μπιζέλι*. Η μάγισσα του παραμυθιού υποπτεύεται ότι ο πρίγκιπας δεν είναι αυτός που διατείνεται και αποφασίζει έχοντας υπόψη το παραπάνω παραμύθι να βάλει ένα μπιζέλι κάτω από δέκα στρώματα. Ο τρόπος με τον οποίο υπογραμμίζεται το αφετηριακό έργο λειτουργεί χιουμοριστικά, καθώς προκύπτει μία σύγκρουση ανάμεσα σε παρελθοντικές και νεότερες καταστάσεις. Σύμφωνα με την οπτική τροπικότητα, ο εκσυγχρονισμός της μάγισσας είναι φανερός, καθώς παρατηρούμε, σε επίπεδο εικονογράφησης, ότι τα μπιζέλια που χρησιμοποιήθηκαν ήταν κατεψυγμένα. Η αναπαράσταση του πρίγκιπα με πιτζάμες συνοδεία ενός λούτρινου αρκούδου, δείχνει «πόσο παιδί είναι ακόμα» προκαλώντας ασυμβατότητα αναφορικά με

¹²⁷² Οραμ, Χ., 2007, ό.π., σ. 15.

τους παραδοσιακούς και γενναίους ομολογούς του που εκπροσωπεί διακειμενικά. Η πράξη του γάτου να παρακάμψει την επιταγή της Άθης, μη βάζοντας το μπιζέλι κάτω από τα στρώματα, διαταράσσει τη νόρμα εξέλιξης του παραμυθιού. Φυσικά, ο πρίγκιπας δε νιώθει τίποτα στην πλάτη του και τότε η Άθης εξοργίζεται γιατί αισθάνεται εξαπατημένη και θέτει σε εφαρμογή τις υπερφυσικές της ικανότητες μεταμορφώνοντας τον πρίγκιπα σε κολοκύθα. Ωστόσο, σύμφωνα με όσα έχουν προηγηθεί της αφήγησης και την ανθρωπόμορφη εκδοχή κολοκύθας που απεικονίζεται, η σκηνή αυτή αδυνατεί να εμπνεύσει τρόπο, διότι η ανατροπή του στερεότυπου της κακιάς μάγισσας και γενικότερα της κατοχής και χρήσης μαγείας έχει ήδη επιτευχθεί. Παρ'όλα αυτά οι δημιουργοί του βιβλίου επιλέγουν ένα μεταμυθοπλαστικού τύπου κλείσιμο της ιστορίας, με τη μάγισσα του παραμυθιού σε ένα νέο αντισυμβατικό ρόλο, αυτή τη φορά επνευσμένο από το παραμύθι του *Καρυοθραύστη*, σε μπαλετική εκτέλεση της μικρής οθόνης (τηλεόραση). Με τη συγκεκριμένη επιλογή υπενθυμίζει στον αναγνώστη ότι πρόκειται για μία μεταμυθοπλαστική κατασκευή όπου τόσο η κεντρική ηρωίδα όσο και άλλοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες μετέρχονται *δια-μεσικών* ανταλλαγών και μεταγραφών από βιβλίο σε βιβλίο ή και στην τηλεόραση αντίστοιχα. Παράλληλα εγγράφεται και ένα επιπλέον αφηγηματικό επίπεδο αφήνοντας ανοιχτό το τέλος στον ορίζοντα προσδοκιών του εννοούμενου αναγνώστη να φανταστεί τη συνέχεια έχοντας ως σημείο αναφοράς το παραπάνω παραμύθι αυτή τη φορά.

Κλείνοντας την ανάλυσή μας θα επισημάνουμε ότι πρόκειται για ένα νεότερικό μικροαφήγημα με ανατρεπτικά χαρακτηριστικά εξίσου στο συνολικό σχεδιασμό, στη δομή και στη θεματολογία που εγγράφει. Σπάζει, μεταθέτει και προκαλεί τον επαναπροσδιορισμό ποικίλων παραδοσιακών μοτίβων με τρόπους που αποδεσμεύουν τον αναγνώστη από στερεοτυπικούς τρόπους ανάγνωσης και πρόσληψης μιας ιστορίας. Μία σειρά πρωτότυπων χαρακτηριστικών σύμφυτων με την παράμετρο της *διαδραστικότητας* συμπαρασύρουν τον αναγνώστη σε μια παιγνιώδη αλληλεπίδραση και μία συνεχή αναζήτηση και αποκωδικοποίηση πληροφοριών. Αυτά είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά που ανάγουν το συγκεκριμένο ανάγνωσμα σε ένα μοναδικό και ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό δείγμα νεότερικής γραφής.

6.1.7 Πρωτοψάλτου, Χ., *Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι*, (2010)

Στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα της Χρυσάνθης Πρωτοψάλτου, *Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι*,¹²⁷³ θίγεται με χιουμοριστικό τρόπο το ζήτημα της κατοχής και χρήσης μαγείας ως μορφής δύναμης και εξουσίας για θετικό και για αρνητικό σκοπό αντίστοιχα. Η συγγραφέας με την τεχνική της *παρωδίας* επιδιώκει να ανατρέψει το διχαστικό δίπολο μεταξύ καλών και κακών δυνάμεων, ωθώντας τους νεαρούς αναγνώστες να αντιληφθούν ότι η χρήση μαχητικών εξοπλιστικών δεν είναι ζήτημα ασφάλειας αλλά φιλοπολεμικών πεποιθήσεων. Το χιούμορ εξυπηρετεί τον ιδεολογικό σκοπό της αμφισβήτησης των γυναικείων εξουσιαστικών μορφών που διαθέτουν μαγικές ικανότητες και οι οποίες ενίοτε προσλαμβάνονται ως αντικείμενο τρόμου ή και θαυμασμού, ανάλογα με τον τρόπο αξιοποίησης των δυνάμεών τους κάθε φορά.¹²⁷⁴ Μέσα από την υπονόμηση της παραπάνω διάκρισης, η συγγραφέας επιδιώκει να αποκαταστήσει στερεοτυπικές πεποιθήσεις για το φύλο της γυναίκας και να καταδείξει πανανθρώπινες αξίες, όπως αυτές της συμφιλίωσης, της ειρήνης και της ελευθερίας των πολιτισμών.

Η πλοκή εν συντομία, αφορά στην ενδοφυλική αντιπαράθεση μεταξύ δύο μαγισσών, της «Κρεμμυδομπιζέλω» και της «Καρλότας». Η Κρεμμυδομπιζέλω είναι ο αντι-ήρωας του παραμυθιού, καθώς διαθέτει μαγικές ικανότητες τις οποίες θέτει σε εφαρμογή αρνητικά και αναίτια, καθώς δεν επισημαίνεται βασικός λόγος στο λεκτικό κείμενο, με σκοπό να βλάψει την ανταγωνίστριά της και το λαό της Καροτιστάνδης. Στον αντίποδα, η Καρλότα προσλαμβάνεται ως θετικός χαρακτήρας, διότι αξιοποιεί τις δικές της ικανότητες ως άμυνα στις επιθέσεις της πρώτης και για την ασφάλεια των υπηκόων της. Οι χαρακτήρες αποκαλύπτονται από τις πράξεις τους και από τα σχόλια του αφηγητή με τη χρήση επιθετικών προσδιορισμών, όπως «καλή», «κακή» και «απαίσια εχθρός» αντίστοιχα. Ο τρόπος αναπαράστασης της εξωτερικής τους εμφάνισης λειτουργεί, επίσης, χαρακτηριστικά, καθώς μεταφέρει αφηγηματικές πληροφορίες που συλλειτουργούν εξίσου στην πρόσληψη του θετικού και αρνητικού χαρακτήρα. Η Καρλότα αναπαρίσταται με τα φυσικά χαρακτηριστικά ενός καρότου στις αποχρώσεις του πορτοκαλί και πράσινου.¹²⁷⁵ Ο σκηνικός χώρος όπου απεικονίζεται είναι γεμάτος ζωνή

¹²⁷³ Πρωτοψάλτου, Χ., (Κείμε.), Μορένο, Τζ., (Εικ.), *Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι*, Αθήνα: Μοντέρνοι Καιροί, 2010.

¹²⁷⁴ Βλ. σχετικά στην εισαγωγή του παρόντος κεφαλαίου.

¹²⁷⁵ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (6.1.7).1, σ. 621.

χρώματα που δημιουργούν μία ευχάριστη ατμόσφαιρα, ενώ τα πρόσωπα που την περιβάλλουν είναι πάντοτε χαμογελαστά, όπως και η ίδια. Ακόμη και τη στιγμή της κορύφωσης κατά την επίθεση της Κρεμμυδομπιζέλω, η Καρλότα δε χάνει το χαμόγελο της απόλυτης αισιοδοξίας καταλήγοντας σε καρικατούρα εξαιτίας του άτοπου της αντίδρασής της. Κατ' αντιδιαστολή, η Κρεμμυδομπιζέλω αναπαρίσταται σε μουντές αποχρώσεις του πράσινου και στο σκηνικό χώρο της εικονογράφησης της κυριαρχούν οι αποχρώσεις του μωβ, του γκρι και του μαύρου κατασκευάζοντας μία υποβλητική ατμόσφαιρα μυστηριακού περιεχομένου.¹²⁷⁶ Η σημειολογία του χρώματος κρίνουμε ότι δεν είναι τυχαία, καθώς το πράσινο φέρει διττή λειτουργία. Αφενός λειτουργεί *μετωνυμικά* της οντολογικής διάστασής της ως έμψυχο λαχανικό αφετέρου ως *εικονιστική υπερκυριολεξία* της μεταφορικής ρήσης «πρασίνισε από το κακό του». Ζει σε κάστρο και η μοναδική της συντροφιά είναι μία γάτα, σύμβολο έγκλειστης ζωής και κοινωνικής απομόνωσης.¹²⁷⁷ Τα ονόματα που έχουν επιλεγεί λειτουργούν εξίσου χαρακτηριστικά αισθητοποιώντας την έμφυλη και ταξική διάκριση μεταξύ των γυναικών. Για το θετικό χαρακτήρα έχει επιλεγεί ένα αριστοκρατικό και υπαρκτό όνομα στις βασιλικές κοινότητες, το Καρλότα. Το Κρεμμυδομπιζέλω από την άλλη, αν και λειτουργεί χιουμοριστικά, διότι πρόκειται για μία πρωτότυπη σύνθεση λέξεων από το «κρεμμύδι» και το «μπιζέλι», το καταληκτικό «ωμέγα» ως προς την εκφορά του ονόματος αλλά και του τρόπου γραφής προσιδιάζει στο λαϊκότροπο «Μαγδάλω». Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται μειωτικές συμπαραδηλώσεις για αυτήν τη γυναίκα, καθώς το συγκεκριμένο όνομα προσλαμβάνεται ως ειρωνικό σχόλιο στις ανθρώπινες κοινωνίες. Επίσης, η Κρεμμυδομπιζέλω συνιστά μία ερμαφρόδιτη φύση, καθώς δεν είναι ούτε κρεμμύδι ούτε μπιζέλι. Λεκτικά και οπτικά αποτελεί ένα λαχανικό υβρίδιο που παραπέμπει σε αποτελεσματικό προϊόν ανθρώπινης παρέμβασης και επιστημονικής κατάχρησης ανάλογο του «Φράνκενσταϊν». Σε σχέση με τον τρόπο απόδοσης της εξωτερικής εμφάνισης των γυναικών, η εικόνα εγγράφει ένα σύνολο στερεοτυπικών χαρακτηριστικών με σκοπό να κωδικοποιήσει την ασχήμια και την ωραιότητα. Η Καρλότα πέρα από τα χρώματα που αναφέραμε, διαθέτει μεγάλες και γυριστές βλεφαρίδες, κόκκινο κραγιόν, καλλίγραμμη σιλουέτα και η συνολική σχεδίαση επιτρέπει το χαρακτηρισμό της όμορφης και γλυκιάς παρουσίας. Η δε Κρεμμυδομπιζέλω, αναπαρίσταται ως υπέρβαρο μπιζέλι, με ανασηκωμένα πράσινα μαλλιά, κωδικοποιώντας έτσι εξωτερικά την αταξία που τη διέπει εσωτερικά. Τα μαλλιά της Κρεμμυδομπιζέλω

¹²⁷⁶ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (6.1.7).2, σ. 621.

¹²⁷⁷ Κανατσούλη, Μ., 2008, ό.π., σ. 131.

οπτικά παραπέμπουν στο φυσικό σχήμα και χρώμα των πράσων, ενός λαχανικού που συγγενεύει με το κρεμμύδι. Επίσης, αναπαρίσταται με μωβ κραγιόν και πράσινη γλώσσα, ενώ τα ρούχα της είναι ανδρικά σε αντίθεση με το θηλυκό φόρεμα της Καρλότας. Η Κρεμμυδομπιζέλω, με τη συγκεκριμένη εμφάνιση φέρει μία συμβολική λειτουργία που υπογραμμίζει ειρωνικά και σεξιστικά την «ανδρική επιθετικότητα».¹²⁷⁸

Ο τίτλος του βιβλίου σε άμεση συσχέτιση με την εικονογράφηση του εξώφυλλου δεν είναι αρκετά ενδεικτικά στοιχεία του περιεχομένου της αφήγησης, καθώς οι δύο μάγισσες αναπαρίστανται χαμογελαστές και συμφιλιωμένες. Ωστόσο, ο τίτλος, ως λεκτικό περιεχόμενο, ξαφνιάζει ευχάριστα τον εννοούμενο αναγνώστη σύμφωνα με τις *ονοματοποιίες* «Κρεμμυδομπιζέλω» και «Καροτίνοι». Εντύπωση προκαλούν τα ανθρωποποιημένα λαχανικά, ενώ τα παραπάνω ονόματα λειτουργούν ως *ασυμβατότητα* αναφορικά με τη γνώση μας από την πραγματική ζωή. Με τους παραπάνω τρόπους επισημαίνεται το χιουμοριστικό περιεχόμενο της αφήγησης. Το ανατρεπτικό ύφος του βιβλίου γίνεται ξεκάθαρο από την έναρξη της αφήγησης με τη γνωστή παραμυθιακή εισαγωγή «*Μια φορά και έναν καιρό...*», η οποία παραπέμπει στις λαϊκές αφηγήσεις ανασύροντας μνήμες διαψεύδοντας, ωστόσο, τις προσδοκίες των αναγνωστών αναφορικά με τη συνέχεια, «*...ή μήπως δυο καιρούς;*». «*Ας αρχίσει η ιστορία αλλιώς...*»,¹²⁷⁹ με αυτόν τον τρόπο υπονομεύεται η νόρμα έναρξης των ιστοριών, συνεπιφέροντας *καταστασιακό χιούμορ*. Επίσης, πρόκειται για μία *μεταμυθοπλαστική τεχνική*, καθώς παραπέμπει *διακειμενικά* στις κλασικές ιστορίες και υποβάλλει την πρόθεση της συνέχειας, ενώ παράλληλα βάλλεται η αξιοπιστία του παντογνώστη αφηγητή λόγω «*αναποφασιστικότητας*».

Τελικά, η αφήγηση αρχίζει ως εξής, «*Μια φορά, λοιπόν, πριν από πολλά χρόνια **στη μακρινή χώρα Ζαρζαβάτη** υπήρχε ένα φιλήσυχο χωριό που λέγονταν **Καροτιστάνδη**...*».¹²⁸⁰ Σύμφωνα με τα παραπάνω η αφήγηση των γεγονότων τοποθετείται σε ένα «*αόριστο και απομακρυσμένο χωροχρόνο*» και αντίστοιχα εκλαμβάνεται η δράση των χαρακτήρων σε «*έναν κόσμο μακρινό και εξωπραγματικό*».¹²⁸¹ Το χιούμορ εντοπίζεται στις τοπωνυμίες «Ζαρζαβάτη» και «Καροτιστάνδη», οι οποίες συνιστούν πρωτότυπες συνθέσεις με κοινή σημασιολογική συνισταμένη τα λαχανικά. Οι

¹²⁷⁸ Cashdan, S., *The Witch must Die. How Fairy Tales Shape our Lives*, New York: Basic Books, 1999, σ. 30.

¹²⁷⁹ Χωρίς αρίθμηση του βιβλίου. Αρχίζω να μετρώ από την πρώτη σελίδα κειμένου. Στο εξής, Πρωτοψάλτου, Χ., 2010, ό.π., σ. 1.

¹²⁸⁰ Ο.π

¹²⁸¹ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σσ. 226-227.

συγκεκριμένες ονοματοθεσίες λειτουργούν *συνδηλωτικά* της οντολογικής διάστασης των ανθρωποποιημένων λαχανικών που κατοικούν στο μέρος αυτό συνεισφέροντας στην *παραδοξότητά* του χαρακτήρα τους. Σε μορφολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από την *υπερκανονικοποίηση* των λέξεων «ζαρβατικά» και «καρότα» με την προσθήκη των καταληκτικών μορφημάτων –άτη και –άνδη -που σε φωνολογικό επίπεδο παραπέμπουν στη Βαγδ-άτη και Ταϋλ-άνδη- με σκοπό να προσιδιάζουν στους κώδικες των μορφών ζωής του παραμυθιού. Η οπτική διάσταση των λέξεων που αφορούν στον ιδιαίτερο τρόπο ζωής των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, βρίσκεται σε αιτιακή σχέση με το σημαίνον λεκτικό περιεχόμενο. Πιο συγκεκριμένα, όταν το λεκτικό κείμενο αναφέρεται στους Καροτινούς, τα γράμματα είναι επενδυμένα με πορτοκαλί χρώμα και με πράσινο αντίστοιχα για τον κόσμο της «Κρεμμυδομπιζέλω». Επίσης, το μέγεθος γραμματοσειράς των συγκεκριμένων λέξεων είναι μεγαλύτερο των υπόλοιπων της πρότασης, με σκοπό να επιστήσουν την προσοχή.

Οι κάτοικοι της συγκεκριμένης μυθοπλαστικής χώρας είναι οι «Καροτίνοι» και στη «Γιορτή του Ώριμου Καρότου» στολίζουν τον περιβάλλοντα χώρο με «Καροτογυρλάντες» και «Καροτοσημαίες». Ο «Καροτολαός» τρέφεται με, «καρότα ζελέ», «καροτομέλες», «καροτίνη», «καρότα γιαχνί» και η απασχόλησή τους είναι στα «καροτοχώραφα». Ακόμη και οι ημερολογιακοί μήνες του χρόνου υφίστανται *υπερκανονικοποίησης*, για παράδειγμα «37 του μήνα Καροτάρη», καθώς και οι μονάδες μέτρησης αποστάσεων «597 καρότων βόρεια». Εν προκειμένω, το είδος παρωδίας που εντοπίζεται είναι της *μινιμαλιστικής ή των ήχων και των λέξεων*,¹²⁸² καθώς κατασκευάζουν ένα παρετυμολογικό παιχνίδι που οδηγεί στην *παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής*. Τα παραπάνω συνεπιφέρουν εξίσου λεκτικό και εικονιστικό χιούμορ, διότι η εικονογράφηση εμφανίζεται να *υπερκυριολεκτεί* των λεγόμενων του κειμένου. Αυτό επιτυγχάνεται με το λεκτικό κείμενο να αφηγείται μια σειρά «ακουστικών εικόνων» και η οπτική τροπικότητα να τις συγκεκριμενοποιεί. Ακόμη και τα δέντρα μοιάζουν με καρότα έως και τα ζώα, όπως ο σκύλος και το άλογο που εμφανίζονται να συμμορφώνονται οπτικά στους “καροτικούς” κώδικες του μυθοπλαστικού αυτού κόσμου. Αξίζει να σταθούμε και να σχολιάσουμε το σχήμα του πύργου της καλής μάγισσας.¹²⁸³ Σύμφωνα με το κείμενο, «ο πύργος της καλής μάγισσας

¹²⁸² Ζερβού, Α., «Ευγένιος ο Παρωδός, της Εποχής μας Κληρωτός, ή οι Περιπέτειες των Λέξεων και των Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, Σεπτέμβριος 2007, σσ. 7-13.

<http://keimena.ece.yth.gr>.

¹²⁸³ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (6.1.7).3, σ. 621.

που κυβερνούσε το χωριό... έμοιαζε μ' ένα τεράστιο καλοποτισμένο καρότο».¹²⁸⁴ Το συγκεκριμένο οπτικό σύμβολο συνιστά ένα σεξουαλικό υπαινιγμό στην πατριαρχική ηγεμονία, καθώς παραπέμπει σε «φαλλικό σύμβολο»¹²⁸⁵. Στο πλαίσιο αυτό ο πύργος εκλαμβάνεται ως το συμβολικό υποκατάστατο του ανδρικού υποκειμένου. Η κατοχή της θέσης εξουσίας από την Καρλότα εκλαμβάνεται ως κυριαρχία της γυναίκας στο ηγεμονικό πρότυπο ανδρισμού. Η Καρλότα προστατεύει ταυτόχρονα τη θέση αυτή από την εισβολέα, τη γυναίκα-φορέα του κακού, διαφυλάσσοντας έτσι την καλή εικόνα του πατέρα και της ανδρικής φιγούρας, γενικότερα. Ωστόσο, ο θυμός προσωποποιείται και διοχετεύεται στον αρνητικό χαρακτήρα της Κρεμμυδομπιζέλως.¹²⁸⁶

Η ίδια τεχνική χαρακτηρίζει και τη γλωσσική νόρμα της μυθοπλαστικής κοινότητας της «Κρεμμυδομπιζέλως», επιτυγχάνοντας μία σειρά από παρετυμολογικά γλωσσικά παίγνια. Με τη μόνη διαφορά ότι η συσώρευση λέξεων με κοινή ετυμολογική ή σημασιολογική συνισταμένη διαθέτουν, επιπλέον, συμπαραδηλώσεις θανάσιμης κακίας. Για παράδειγμα, «μπιζελοβόλα», «μπιζελοβίδες», «κρεμμυδοβόμβες», «κρεμμυδοδακρυγόνα». Αντίστοιχα με παραπάνω, οι ημερολογιακοί μήνες υφίστανται προσαρμογής με σκοπό να ταιριάζουν στους κώδικες της συγκεκριμένης ηρωίδας, «32 του μήνα Κρεμμυδάρη». Σε εικονογραφικό επίπεδο, τα οπτικά αντικείμενα που διαμορφώνουν το σκηνικό περιβάλλοντα χώρο της «Κρεμμυδομπιζέλως», υφίστανται *υπερκανονικοποίησης*. Για παράδειγμα, τα ποντίκια είναι πράσινα και στρογγυλά “σα μπιζέλια”, το ίδιο και ο θηλυκός αντίπαλος του καροτο-σκύλου της Καροτιστάνδης εν προκειμένω έχει αντικατασταθεί από μία ολοστρόγγυλη και καταπράσινη μπιζελο-γάτα.

¹²⁸⁴ Πρωτοψάλτου, Χ., 2010, ό.π., σ. 1.

¹²⁸⁵ Πρόκειται για μία ψυχαναλυτική προσέγγιση των μυθοπλαστικών στοιχείων και προσώπων. Σύμφωνα με την *αρχή της ευχαρίστησης* και *αρχή της πραγματικότητας*, όπου οι πράξεις και τα σύμβολα ερμηνεύονται ως υποσυνείδητες προβολές του Εγώ (id) και του Υπερ-Εγώ (superego), κατά τον Freud. Βλ. σχετική ανάλυση για το παραμύθι του Maurice Maurice Sendak, *In the Night Kitchen*, London: Bodley Head, 1971. Bassin, D., “I’m in the Milk and the Milk is in Me Writing In the Night Kitchen”, *Studies in Gender and Sexuality*, vol. 3 (3), 2002, σσ. 297-308. Στο παραμύθι αυτό, το φανταστικό ταξίδι του πρωταγωνιστή Mickey, ένα σύνολο περιγραφών οπτικών αντικειμένων συνιστούν μία σειρά σεξουαλικών υπαινιγμών, μια μορφή έκφρασης και συνειδητοποίησης της παιδικής σεξουαλικότητας. Adams, V., Rabkin, E., “Psyche and Society in Sendak’s *In the Night Kitchen*”, *Children’s Literature in Education*, vol. 38 (4), 2007, σσ. 233-241.

¹²⁸⁶ Ο Cashdan υποστηρίζει πως οι αρνητικοί χαρακτήρες αποτελούν μία απαραίτητη σύμβαση των παραμυθιών που βοηθά τα παιδιά να διοχετεύουν το θυμό τους χωρίς να αισθάνονται ενοχή για την εκδήλωση αυτή. Τα παραμύθια μέσα από τις συγκρούσεις των καλών και των κακών δυνάμεων βοηθούν τους νεαρούς αναγνώστες να ανταπεξέλθουν το άγχος τους, που αναδύεται εξαιτίας δικών τους εσωτερικών διαίρεσεων και δοκιμασιών. Ο θάνατος της μάγισσας και η τιμωρία του κακού στο τέλος, ενώ για τον ενήλικα αποτελεί εκδήλωση βίας για το μικρό παιδί συνιστά κάθαρση. Cashdan, S., 1999, ό.π., σσ. 30-35.

Με την τεχνική αυτή η εικονογράφηση κατορθώνει και εγγράφει ένα επιπλέον επίπεδο αντιπαλότητας των δύο γυναικών, μεταξύ σκύλου και γάτας. Το αντίστοιχο παιχνίδισμα των λέξεων, σε σημασιολογικό επίπεδο, αξιοποιείται με σκοπό να παρωδήσει η συγγραφέας και να αποδυναμώσει μέσω της υπερβολής των λέξεων τους αμυντικούς μηχανισμούς της Καρλότα. Στην περίπτωση αυτή η παρωδία των λέξεων στοχεύει στην υπονόμηση των οπλικών συστημάτων και στη γελοιοποίηση των χαρακτήρων που τα χρησιμοποιούν ως ένδειξη πολεμικής απαξίας. Για παράδειγμα, η Καρλότα διαθέτει «αναχαίτιση μπιζελοβίδων», «σούπερ-έξτρα φίλτρο κρεμμυδοβόμβων», «ανηθοβόλο» και «αμυντικά ντοματάκια». Το κωμικό εντοπίζεται στη σύλληψη μιας σειράς απίθανων πολεμικών προϊόντων και στην αμφισύνδεση απόλυτα εξελιγμένων μεθόδων με την τροφή των λαχανικών. Ο ετερόκλητος αυτός συνδυασμός δημιουργεί μία λεκτική αμφισημία που σατιρίζει και αμφισβητεί τις υπερφυσικές ικανότητες των δύο μαγισσών. Τα συγκεκριμένα λογοτεχνικά πρόσωπα, καθώς είναι συνδεδεμένα με ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής και χαρακτηριστικών, εξαιτίας της γνωστικής αντίθεσης μεταξύ παρελθοντικών και νεότεριών σχημάτων αναδύουν *ασυμβατότητα* που ανατρέπει το στερεότυπο χαρακτήρα τους.

Κατά τη διάρκεια της εναέριας σύγκρουσης των δύο γυναικών στον επίγειο αλλόκοτο κόσμο της Καροτιστάνδης ετοιμάζεται το «παραδοσιακό φαγητό καρότα γιαχνί», για την ετήσια γιορτή του «Ωριμου Καρότου». Το άτομο που έχει αναλάβει την προετοιμασία του δείπνου είναι η καλύτερη μαγείρισσα του χωριού, «η γιαγιά Καροτένια». Το κωμικό του συγκεκριμένου χαρακτήρα οφείλεται σε ένα σύνολο ανθρώπινων χαρακτηριστικών και στον τρόπο προσαρμογής τους στη φύση ενός καρότου. Για παράδειγμα, η οπτική αναπαράσταση χαρακτηριστικών γήρανσης, όπως τα γκρίζα μαλλιά για τους ανθρώπους, εδώ αποδίδονται στις αποχρώσεις του λαχανι δεδομένου ότι οι Καροτινοί έχουν σκούρα πράσινα μαλλιά.¹²⁸⁷ Επίσης, τα εμφανή ίχνη του χρόνου που αναπαρίστανται ως ρυτίδες μιμούνται το οπτικό αποτέλεσμα ενός «ώριμου καρότου» που έχει αρχίσει να χάνει τους χυμούς του. Τα παραπάνω συνιστούν μεταφορές από τον κόσμο των ανθρώπων και στο πλαίσιο αυτό το χιούμορ εντοπίζεται σε πραγματολογικό επίπεδο. Η σύμφυση έμψυχων και άψυχων χαρακτηριστικών, συνιστούν την πρωτογενή *αντίφαση* ετερόκλητων δεδομένων εξαιτίας των οποίων αναδύεται *ασυμβατότητα*. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τα μεγάλου μεγέθους γυαλιά οράσεως που η συγκεκριμένη γιαγιά διαθέτει, δημιουργώντας αστείους συνειρμούς, αφενός λόγω της *υπερβολής* της

¹²⁸⁷ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (6.1.7).4, σ. 622.

εικονογράφησης αφετέρου της *ασυμβατότητας* που αναδύεται ότι και τα καρότα μπορεί να αποκτήσουν προβλήματα οράσεως, όπως οι ηλικιωμένοι άνθρωποι. Η γιαγιά Καροτένια φέρει *συνδηλωτική* λειτουργία του ονόματος της γιορτής και έτσι η εικόνα της εκλαμβάνεται ως οπτικό μετωνυμικό υποκατάστατο αυτού. Με το συγκεκριμένο τρόπο δημιουργείται ένα χιουμοριστικό ετυμολογικό παιχνίδι μεταξύ της γιαγιάς (σημαίνουν) και του τίτλου της γιορτής (σημαινόμενο). Λεκτικός και εικονιστικός κώδικας συνεργάζονται στη μετάδοση ενός μηνύματος, το οποίο συνοψίζεται ως εξής: η γιαγιά Καροτένια είναι το Ώριμο Καρότο. Χιουμοριστικά λειτουργεί, επίσης, το γεγονός ότι η γιαγιά παρουσία του όχλου της Καροτιστάνδης, αποκοιμήθηκε στην κουνιστή της καρέκλα. Τα οπτικά σύμβολα από το τσουκάλι και το μπουκάλι ανά χείρας, που θυμίζει αυτά των μαγικών φίλτρων, παραπέμπουν *δεικνικά* στα συνοδευτικά αξεσουάρ της «κακιάς γριάς μάγισσας» της λογοτεχνίας. Η οποία εν προκειμένω αντικαθίσταται από ένα ιδιαίτερα συμπαθητικό πρόσωπο, μιας μικροκαμωμένης και γλυκιάς γιαγιάς. Στην πρόσληψή της ως μάγισσα, μεταξύ των παραπάνω συμβάλλουν και τα μαγικά λόγια που εκφωνεί: «*η γιαγιά Καροτένια είπε το μαγικό ξόρκι: Καρότουμ-καρότι πιπέρι και αλάτι, καρότα και λάδι, φτιάξτε ωραίο γιαχνί γιατί είναι μέρα γιορτινή...*».¹²⁸⁸ Το κωμικό εντοπίζεται στους “καροτικούς” κώδικες που προβάλλονται ως γλωσσική νόρμα της συγκεκριμένης κοινότητας έμψυχων λαχανικών. Η προσαρμογή των μαγικών λόγων που εκφωνεί στα συγκεκριμένα γλωσσικά πρότυπα, συνεπιφέρουν την απομυθοποίηση της μαγείας ως υπερδύναμη, γεγονός που συμπαράσχει στην ανατροπή και το αρνητικό στερεότυπο των μαγισσών. Από τις γλωσσοπλαστικές τεχνικές, το ιδεολογικό βάρος της μαγείας ως υπερδύναμη μετατοπίζεται στους λόγους που εκφωνούν οι μυθοπλαστικοί ήρωες, ωθώντας τους αναγνώστες να αντιληφθούν ότι η μαγεία συνίσταται στην απεραντοσύνη της γλώσσας να παράγει νοήματα. Στο πλαίσιο αυτό η αφήγηση ενθαρρύνει έμμεσα το μικρό παιδί να μετεξελιχθεί από παθητικός αναγνώστης σε μύστη της μαγείας της γλώσσας και πειραματιζόμενος να δημιουργήσει νέες λέξεις και να γίνει κοινωνός της ικανότητάς του να παράγει πρωτότυπα νοήματα.

Πιο συγκριμένα, κατά τη διάρκεια της εναέριας σύγκρουσης τα απόβλητα από τις «μπιζελοβίδες» και τις «κρεμμυδοβόμβες» κατέληξαν, ηχητικά «πλοπ πλοπ πλοπ», στο τσουκάλι με το γιαχνί. Οι ηχοποίητες λέξεις καθοδηγούν την πρόσληψη της ανώδυνης πτώσης των λαχανικών, σύμφωνα με το φώνημα που παράγεται κατά τη διάρκεια εκφοράς τους. Διότι το «πλοπ» παράγει διαφορετική ηχητική ένταση από το «πλατς

¹²⁸⁸ Πρωτοψάλτου, Χ., 2010, ό.π., σ. 23.

πλατς». Στη σύλληψη του τρόπου εκφοράς συμβάλλουν ο συνολικός σχεδιασμός των γραμμάτων, και το μέγεθος, το χρώμα και το είδος της γραμματοσειράς. Για παράδειγμα, τα κεφαλαιογράμματα ΜΠΟΥΜ ΜΠΟΥΜ, για την ένταση του ήχου των οπλικών μηχανισμών και τα ΧΑ ΧΑ ΧΑ, για το σαρδόνιο γέλιο της «Κρεμμυδομουζέλως». Στην πρόσληψη των παραπάνω δεδομένων συμβάλλουν και οι χαρακτηρισμοί του αφηγητή, ο οποίος σχολιάζει τους ήχους ως «χαριτωμένα πλοπ πλοπ», καθώς και τα συσχετιζόμενα οπτικά σύμβολα που συνιστούν την ηχογόνο πηγή.

Τέλος, το υπερμεγέθους τσουκάλι αποτελεί το *δεικονικό* συνδετικό κρίκο μεταξύ των δύο αντίμαχων γυναικών, καθώς από το “μαγικό” περιεχόμενο που μαγειρεύτηκε θα προκύψει η άρση της σύγκρουσης. Οι δύο γυναίκες θα λύσουν τις διαφορές τους, όταν γευτούν το αποτελεσματικό προϊόν της μείξης των λαχανικών τους. Το γευστικό πιάτο ωθεί τις πρωταγωνίστριες να αντιληφθούν ότι είναι πολύ περισσότερα αυτά που τις ενώνουν από εκείνα που μπορεί να τις χωρίζουν. Σε ένδειξη απόλυτης συμφιλίωσης οι δύο άλλοτε αντίμαχοι δίδουν τα χέρια και κηρύσσουν την έναρξη μιας νέας εποχής, *«ειρηνικής, χαρούμενης και γευστικής.... της Εποχής του Μπιζελιού»*.¹²⁸⁹ Τα μικρά παιδιά μεταξύ άλλων προδιατίθενται θετικά απέναντι στην υγιεινή διατροφή και ότι ο πόλεμος των λαχανικών μπορεί καμιά φορά να αποβεί σε ένα πολύ γευστικό και υγιεινό έδεσμα. Κλείνοντας, θα θέλαμε να επισημάνουμε ότι η ισορροπία αποκαθίσταται χωρίς τη διαμεσολάβηση τρίτου προσώπου¹²⁹⁰ και χωρίς την τιμωρία του αρνητικού χαρακτήρα. Η επιλογή αυτή απηχεί στις σύγχρονες κοινωνικοπολιτισμικές αντιπολεμικές και αντιαυταρχικές απόψεις της σημερινής εποχής. Ο νεαρός αναγνώστης αναγνωρίζει στο ψυχαγωγικό κείμενο όψεις της κοινωνικής ζωής και μέσω του μηχανισμού της ανάγνωσης οδηγείται στη σύνδεση των ιδεολογιών αυτών με την πραγματικότητα.

¹²⁸⁹ Πρωτοψάλτου, Χ., 2010, ό.π., σσ. 35-36.

¹²⁹⁰ Η Γκασούκα επισημαίνει ότι οι ανταγωνισμοί και οι συγκρούσεις στο εσωτερικό του φύλου των γυναικών των παραμυθιών, λύνονται από την παρέμβαση τρίτου προσώπου και αποκλειστικά ανδρικού χαρακτήρα. Ο τελευταίος απονέμει τη δικαιοσύνη και τιμωρεί τον αρνητικό γυναικείο χαρακτήρα. Γκασούκα, Μ., «Οι Τρομερές Νύξεις της Πατριαρχίας στο Πλαίσιο της Λαϊκής Παραμυθολογίας: Γυναικείοι Ανταγωνισμοί, Συγκρούσεις και Διαιρέσεις στο Εσωτερικό του Φύλου», στο Αναγνωστοπούλου, Δ., Παπαδάτος, Γ., Παπαντωνάκης, Γ., (Επιμ.), *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2013, σσ. 221-231.

6.1.8 Γιουκ, Έ., *Η Μάγισσα*, (2010)

Στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα της Ένρικ Γιουκ, *Η Μάγισσα*,¹²⁹¹ η ανατροπή του αρνητικού στερεότυπου της «κακιάς μάγισσας» επιτυγχάνεται μέσω των νεοτερικών τεχνικών της *διακειμενικότητας* και της *μεταμυθοπλασίας*. Επίσης, η αφήγηση υιοθετεί την *οπτική γωνία* της κεντρικής ηρωίδας, καθοδηγώντας τον αναγνώστη να παρατηρήσει τα αφηγούμενα γεγονότα από τη δική της υποκειμενική ματιά προσφέροντας μία εναλλακτική άποψη του λογοτεχνικού της προφίλ. Η βασική αίσθηση του χιούμορ οφείλεται στο «παιχνίδι με το «*χωροχρόνο*», αφού ο μυθοπλαστικός χαρακτήρας της μάγισσας έχει διαμορφωθεί υπό την καταλυτική επίδραση συγκεκριμένων *χωροχρονικών* συνιστωσών της λογοτεχνικής παράδοσης. Ως λογοτεχνικό πρόσωπο, λοιπόν, λειτουργεί ως *διακειμενικός υπαινιγμός* σε συγκεκριμένα πολιτισμικά περιβάλλοντα τα οποία αποτελούν το σημείο αναφοράς και προέλευσής της και σύμφωνα με αυτά αξιολογείται η ταυτότητά της. Η οντολογική μετατόπιση του συγκεκριμένου λογοτεχνικού χαρακτήρα από έναν αόριστο και άλογο *χωροχρόνο* στη σύγχρονη πραγματικότητα, προκαλεί μία *αντιθετική σύγκρουση* ανάμεσα σε παρελθοντικές και νεοτερικές καταστάσεις. Ως εκ τούτου, αναδύεται *ασυμβατότητα*, η οποία συνεπιφέρει *καταστασιακό χιούμορ* που λειτουργεί υπονομευτικά για το ιδεολογικό στερεότυπο της μάγισσας.

Ο συνοπτικός τίτλος γνωστοποιεί την παρουσία μιας γυναίκας με υπερφυσικές ικανότητες, ενώ λειτουργεί χαρακτηριστικά, αφού η συγκεκριμένη επισημαίνεται μόνο με την ιδιότητά της. Η *απουσία ονόματος* υπογραμμίζει τη στερεότυπη φιγούρα της και προκαλεί τον αναγνώστη να ανακαλέσει στο μυαλό του τη μονοσήμαντα αρνητική φυσιογνωμία της «κακιάς» μάγισσας, ένα γενικευτικό σχόλιο με το οποίο έχει καταχωρηθεί στη συνείδηση των αναγνωστών. Σε άμεση συσχέτιση με τον τίτλο, η οπτική τροπικότητα αναπαράγει το εικονογραφικό στερεότυπό της, καθώς η συγκεκριμένη αναπαρίσταται με το σύνολο των παγιωμένων χαρακτηριστικών και αναγνωρίσιμων οπτικών συμβόλων που συνιστούν μέρος της ταυτότητάς της. Συγκεκριμένα, παρουσιάζεται να διασχίζει μεταμεσονύχτια τους αιθέρες συνοδεία της μαγικής σκούπας, η αμφίεσή της είναι σε μουντές αποχρώσεις, με επικρατέστερες αυτές του γκρι και του μαύρου.¹²⁹² Επίσης, διακρίνεται το οπτικό σύμβολο του καπέλου και

¹²⁹¹ Γιουκ, Έ., (Κείμε), Πέρεζ, Ο., (Εικ.), *Η Μάγισσα*, (*The Witch*), Γιαννοπούλου, Α., (Απόδ.), Από τη σειρά: *Το Μπαούλο με τα Τέρατα*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2012 (Alzira: Algar Editorial, 2010).

¹²⁹² Βλ. Παράρτημα Εικ. (6.1.8).1, σ. 622.

παρόλο που η *γωνία λήψης* της σκηνής είναι από απόσταση, μπορούμε να παρατηρήσουμε τη μεγάλη και γαμψή μύτη της. Από τις παραμέτρους αυτές, ο αναγνώστης αναμένει από το συγκεκριμένο χαρακτήρα να προβεί σε μία σειρά αρνητικά προσδιορισμένων και προβλέψιμων πράξεων. Η γυαλιστερή επιφάνεια των παρακείμενων σημείων του τίτλου και της εικόνας της μάγισσας, εμβάλλει τον αναγνώστη σε μία απτική αλληλεπίδραση μαζί τους. Η τεχνική αυτή επιτυγχάνει αφενός την *οικείωση* του αναγνώστη με το συγκεκριμένο άλογο πρόσωπο αφετέρου αισθητοποιεί την υλικότητα των οπτικών αντικειμένων ωθώντας τον αναγνώστη να αντιληφθεί ότι ο χαρακτήρας αυτός δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα τεχνητό, μυθοπλαστικό δημιούργημα.

Στο εσώφυλλο του βιβλίου αναπαρίσταται ένα χέρι με γαμψά νύχια να κρατάει ένα μήλο. Το μήλο λειτουργεί ως *δεικονικός υπαινιγμός* στο παραμύθι της *Χιονάτης*, επιτρέποντας να εικάσουμε ότι πρόκειται για τη συγκεκριμένη μάγισσα-μητριά, κατασκευάζοντας έτσι τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης. Ωστόσο, στην επόμενη σελίδα, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μία *έκπληξη*, καθώς διαπιστώνεται ένα παιχνίδι με τις παρακείμενες συμβάσεις.¹²⁹³ Η συγκεκριμένη εικονογραφημένη σελίδα προσιδιάζει σε εναλλακτικό εξώφυλλο, καθώς σημειώνεται η επανάληψη του τίτλου, των εκδοτικών στοιχείων και των δημιουργών του παραμυθιού. Στο υπό ανάλυση σημείο, η εικονογράφιση μετέρχεται τεχνικών που δημιουργούν την ψευδαίσθηση της σχισμένης σελίδας που επιτρέπει στον αναγνώστη να κρυφοκοιτάζει στο εσωτερικό του παραμυθιού. Πρόκειται για μία οφθαλμαπάτη που παραπέμπει σε τρύπα μέσα από την οποία διακρίνεται το πρόσωπο της γυναίκας του εξώφυλλου, ενώ τα χέρια που καλύπτουν το πρόσωπό της παραπέμπουν στην προσπάθεια κάποιου να κρυφτεί ή να προστατεύσει τα μάτια του από τη βίαιη έκθεση στο φως. Η τεχνική αυτή οδηγεί σε αποκάλυψη ή «ξεμασκάρεμα» του μυθοπλαστικού χαρακτήρα, ενώ διαταράσσεται ο οντολογικός διαχωρισμός ανάμεσα σε υπαρξιακά επίπεδα. Η συγκεκριμένη γυναίκα μοιάζει να αναρριχάται από το εσωκειμενικό περιβάλλον και να μεταπηδά από μία συγκεκριμένη μυθοπλαστική πραγματικότητα σε μία άλλη οντολογική διάσταση. Η μεταμυθοπλαστική αυτή τεχνική προκαλεί τη ρήξη των ορίων της μυθοπλασίας και εξαιτίας αυτού επισύρει την προσοχή του αναγνώστη στις ίδιες της δομές της αφήγησης. Με τον τρόπο αυτό αισθητοποιείται απτικά, οπτικά και λεκτικά η ιδεολογική μετακίνηση του εν λόγω μεταμυθολαστικού χαρακτήρα από την παραδοσιακή ομολογό της.

¹²⁹³ Βλ. Παράρτημα Εικ. (6.1.8).2, σ. 622.

Από τις παρακαείμενες συμβάσεις του εξώφυλλου έχει διαμορφωθεί μία νόρμα προσδοκιών τις οποίες η έναρξη της αφήγησης διαψεύδει, αφενός λόγω της *ονοματοποιίας* αφετέρου λόγω της ανατροπής της γνώσης μας περί δια-κοσμικών ταξιδιών της μάγισσας με τη χρήση του μαγικού σκουπόξυλου. Πιο συγκεκριμένα, η μάγισσα του παραμυθιού διαθέτει όνομα και ακούει στο «Σαψαλία». Πρόκειται για ένα *ομιλών όνομα* που μορφολογικά παραπέμπει στο «σάψαλο» όπου η προσθήκη του καταληκτικού -ία λειτουργεί δηλωτικά του θηλυκού γένους. Το κωμικό αναδύεται από τη λεκτική αμφισημία, καθώς το ετυμολογικά και σημασιολογικά συγγενές «σάψαλο», αφορά σε μειωτικό σχολιασμό ηλικιωμένου προσώπου, καταπονημένου από το γήρας, χωρίς σωματικές δυνάμεις με εμφανή ίχνη του χρόνου στην εξωτερική εμφάνιση (συνών. ζαρωμένος, χούφταλο).¹²⁹⁴ Σε σημασιολογικό επίπεδο, δημιουργούνται αστείοι συνειρμοί αναφορικά με το υποκείμενο που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο όνομα. Επίσης, η πληροφορία ότι η μάγισσα του παραμυθιού μετακινείται με τη δημόσια συγκοινωνία *παραβιάζει τους σημασιολογικούς περιορισμούς επιλογής* για ένα πρόσωπο το οποίο είναι συνυφασμένο με ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής.

Ο μυθοπλαστικός χαρακτήρας αποκαλύπτεται τόσο από τα σχόλια του αφηγητή, «πολύ άσχημη», όσο και τα σχόλια άλλων χαρακτήρων, όπως «κακάσχημη μάγισσα». Σε σχέση με το δεύτερο, αφορά σε σχόλιο ανθρώπων που μόλις την αντικρίζουν, σύμφωνα με το οποίο υπογραμμίζεται το ιδεολογικό δίπτυχο, όπου η κακία κωδικοποιείται και ως ασχήμια. Η άποψη που θέλει την κακία να αποτελεί συνώνυμο της απεικονισμένης ασχήμιας, συνιστά συναισθηματική απόρροια καταπιεσμένου άγχους και φόβου. Η συγγραφέας συνειδητά αναμοχλεύει τις παραμέτρους αυτές με σκοπό ανασύροντάς τες, να τις παρωδήσει και τις ανατρέψει, συνεπιφέροντας τη συναισθηματική αποκλιμάκωση της αγριότητας του συγκεκριμένου φοβικού ερεθίσματος. Οι ιδεολογικές συνιστώσες που αναδύονται από την επαφή της Σαψαλίας με τους ανθρώπους αφορούν σε ζητήματα διαφορετικότητας, καθώς η συγκεκριμένη εκλαμβάνεται ως μειονεκτικός «Άλλος», σε μία κοινωνία ανθρώπων που αποκλίνει από συνήθη πρότυπα εξωτερικής εμφάνισης. Ιδιαίτερα στην περίπτωση που διώκεται από την αστυνομία η διάκριση της ετερότητάς της γίνεται ακόμη περισσότερο αντιληπτή. «*Κύριε αστυνόμε είδαμε με τα μάτια μας μια αληθινή και κακάσχημη μάγισσα*».¹²⁹⁵ Σύμφωνα με τις θέσεις πρόσληψης που

¹²⁹⁴ Πύλη της Ελληνικής Γλώσσας, *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, «σάψαλο». <http://www.greek-language.gr>.

¹²⁹⁵ Χωρίς αρίθμηση του μικροαφηγήματος. Αρχίζω τη σελιδαρίθμηση από την πρώτη σελίδα λεκτικού κειμένου και εικόνας. Στο εξής, Γιούκ, Ε., 2012, ό.π., σ. 8.

διαγράφονται, ο αναγνώστης καλείται να προβληματιστεί και να αξιολογήσει το χαρακτήρα της μάγισσας ως ανθρώπινο. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η οικείωση του «Άλλου», ενώ ο αναγνώστης ωθείται να αντιληφθεί τις κοινωνικές συμβατικότητες και ότι κάτω από συγκεκριμένες κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες μπορεί και ο ίδιος να εκληφθεί εξίσου ως αποκλίνων.

Η πρωταγωνίστρια αποκαλύπτεται, επίσης, από τις πράξεις της και τα λόγια της. Συγκεκριμένα, παρουσιάζει ανθρώπινες ανάγκες, όπως η πείνα, με την ιδιαίτερη προτίμηση στην τροφή του σάντουιτς να αποτελεί ευχάριστο ξάφνιασμα. Η πληροφορία αυτή λειτουργεί ως *ασυμβατότητα* αναφορικά με το λογοτεχνικό της προφίλ να κατασπαράζει ανθρώπινα όντα, όπως παιδιά. Επίσης, η Σαψαλία δεν επιλέγει απλώς την τροφή της, αλλά εμφανίζεται να απολαμβάνει τη διαδικασία της κατανάλωσης, δύο παράμετροι που ενισχύουν τον οντολογικό χαρακτήρα της ηρώιδας.¹²⁹⁶ «Μιαμ μιαμ, τι νόστιμο που είναι! Μου τρέχουν τα σάλια!». ¹²⁹⁷ Επίσης, αποτελεί μέλος μιας οργανωμένης κοινότητας, καθώς το λεκτικό κείμενο αποκαλύπτει ότι η Σαψαλία είχε ραντεβού με τη «Μεγάλη Μάγισσα». Επιπρόσθετα, σε επίπεδο εικονογράφησης διακρίνονται οπτικά σύμβολα τα οποία παραπέμπουν σε πινακίδες «οδών» και ταμπέλες «γραφείων». Το ενδο-εικονιστικό κείμενο καθίσταται χιουμοριστικό σε πραγματολογικό επίπεδο, διότι έρχεται σε αντίθεση με την οργανωμένη εικόνα που έχει ο αναγνώστης για τις ρεαλιστικές κοινωνικές συμβάσεις της ονοματοθεσίας των οδών. Σε σημασιολογικό επίπεδο, το χιούμορ αναδύεται εξαιτίας της σύμφυσης των κωδίκων της ανθρώπινης πραγματικότητας με αυτών που διέπουν το μύθο της μάγισσας, *καταστρατηγώντας του σημασιολογικούς περιορισμούς επιλογής*. Πιο συγκεκριμένα, «Κεντρικά Γραφεία Μαγισσών», «Οδός Άμπρα Κατάμπρα».

Η συνέχεια καθίσταται χιουμοριστική εξαιτίας των *αναχρονισμών* που εμφανίζονται στην αφήγηση, με έμφαση στην οπτική τροπικότητα. Οι *αναχρονίες* που διαπιστώνονται αφορούν στην αναδρομή μέσω της εικονογράφησης σε παρελθόντα γεγονότα, αναφορικά με το συγκεκριμένο που διέπει το συγκεκριμένο μυθοπλαστικό χαρακτήρα και με προβολές των ενεργειών αυτών στο παρόν. Πιο συγκεκριμένα, η Σαψαλία, επισκέπτεται το μανάβη

¹²⁹⁶ Η Nikolajeva υποστηρίζει ότι η διατροφή των χαρακτήρων, το είδος αλλά και η συμπεριφορά τους απέναντι στην τροφή διαδραματίζει βασικό δομικό ρόλο στη μελέτη και αποκάλυψη του λογοτεχνικού χαρακτήρα. Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Characters in Children's Literature*, London: Scarecrow Press, 2002, σσ. 199, 201, 276. Επίσης, η Beckett αναφέρει ότι το είδος της τροφής όταν πρόκειται για διακειμενικούς χαρακτήρες συχνά φέρει χιουμοριστική λειτουργία. Παράλληλα αποκαλύπτει διατροφικές συνήθειες που είναι συνδεδεμένες με τις πολιτισμικές συνθήκες της εποχής που γράφεται το ανάγνωσμα. Beckett, S., 2002, ό.π., σ. 35.

¹²⁹⁷ Γιούκ, Ε., 2012, ό.π., σ. 3.

με σκοπό να αγοράσει ένα μήλο, το οποίο σκοπεύει να γεμίσει με «επτά δηλητήρια». Το χιούμορ αναδύεται εξαιτίας της αμφισύνδεσης δύο *αντιθετικών σχημάτων*. Του εκσυγχρονισμού, σύμφωνα με την επίσκεψη στο μανάβη και της σύνδεσής του με ένα διακειμενικό χαρακτήρα, ο οποίος φέρει *μετωνυμικά* το βάρος της αρνητικής του λογοτεχνικής παράδοσης. Το *οπτικό σύμβολο* του μήλου φέρει διττή λειτουργία, αφενός λειτουργεί ως διεικονική παραπομπή αφετέρου ως *υπερ-σύνδεσμος* που παραπέμπει στο εσώφυλλο του βιβλίου, όπου πρωτοεμφανίζεται το συγκεκριμένο σύμβολο. Η παραβίαση της γραμμικής ανάγνωσης συντελεί στην υπενθύμιση του αναγνώστη ότι πρόκειται για μία μυθοπλαστική αφήγηση. Εν συνεχεία, επισκέπτεται το χασάπη με σκοπό να αγοράσει «αίμα κουνελιού». Το *γκροτέσκο* χιούμορ εντοπίζεται στην απάντηση του χασάπη, «*Το αίμα μου τελείωσε. Έχω μόνο ένα ζωντανό κουνέλι σε κλουβί*».¹²⁹⁸ Προς στιγμήν, τα αρνητικά πρόσημα φαίνεται να κυριαρχούν αφού οι συγκεκριμένες πράξεις είναι διακειμενικά συνδεδεμένες με επίβουλες προθέσεις. Ως εκ τούτου, η έκβαση της πλοκής καθίσταται χιουμοριστική διότι η νόρμα ανατρέπεται και οι προσδοκίες του αναγνώστη που είχαν διαμορφωθεί μέχρι πρότινος διαψεύδονται. Η επίσκεψη της Σαψαλίας στο σπίτι της Μεγάλης Μάγισσας οφείλεται στην επιθυμία της να πάρει «μεταγραφή» από το παραμύθι που υπογραμμίζεται *διακειμενικά*, διότι «*δεν άντεχε άλλο τη Χιονάτη ούτε τα δηλητηριασμένα μήλα της*».¹²⁹⁹

Στο συγκεκριμένο σημείο, η υψηλή διεπίδραση/συνέργεια λόγου και εικόνας φέρει πολυεπίπεδη λειτουργία στην παραγωγή του χιούμορ (*κειμενικός και τοπικός υπερπροσδιορισμός*).¹³⁰⁰ Αρχικά, το κωμικό οφείλεται στον τρόπο που υπογραμμίζεται *διακειμενικά* το γνωστό παραμύθι. Η νόρμα ανατρέπεται και ο αναγνώστης καλείται να προβεί σε συγκεκριμένες διακειμενικές συνδέσεις που παράγουν εξαιρετικά αστείους συνειρμούς. Η τεχνική της *μεταμυθοπλασίας*, προβάλλει τα αφηγηματικά επίπεδα της αφήγησης, υποβάλλοντας το «μετά» της μυθοπλασίας, ότι δηλαδή οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες επιτελούν επαγγελματικά καθήκοντα και μπορούν να επιδίδονται σε *διαμεσικές* ανταλλαγές μεταξύ των παραμυθιών. Αντίστοιχα, η εικονογράφηση κατορθώνει και εγγράφει ένα επιπλέον αφηγηματικό επίπεδο στο ήδη υπάρχον. Συγκεκριμένα, η μάγισσα Σαψαλία αναπαρίσταται να διαβάζει το νέο παραμύθι στο οποίο σκοπεύει να μεταβεί. Σύμφωνα με το ενδο-εικονιστικό σχόλιο που είναι τοποθετημένο στο οπτικό

¹²⁹⁸ Γιούκ, Ε., 2012, ό.π., σ. 12.

¹²⁹⁹ Ο.π., σ. 15.

¹³⁰⁰ “textual-punctual hyperdetermination”, Attardo, S., *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin: Mouton de Gruyter, 2001, σσ. 100-101.

αντικείμενο του βιβλίου, πρόκειται για το παραμύθι του *Χάνσελ και της Γκρέτελ*. Επίσης, η συνειδητοποίηση της γνώσης ότι οι μάγισσες των παραμυθιών επιτελούν επαγγελματικά καθήκοντα, λειτουργεί ως *ασυμβατότητα*, η οποία συνεπιφέρει την αμφισβήτηση του λογοτεχνικού στερεότυπου της κακιάς μάγισσας. Με τις θέσεις πρόσληψης που αναδεικνύονται ο αναγνώστης καλείται να αντιληφθεί ότι η μάγισσα υποδύεται ένα ρόλο και στο πλαίσιο αυτό κανένα παιδί δε διατρέχει υπαρκτό κίνδυνο από το συγκεκριμένο πρόσωπο.

Χιούμορ αναδύεται, επίσης, σε υφολογικό επίπεδο, το οποίο βασίζεται στην *ασυμβατότητα* του επιπέδου ύφους που υιοθετείται μεταξύ Μεγάλης Μάγισσας και Σαφαλίας στο πλαίσιο ενός “επαγγελματικού ραντεβού” και αυτού που θα ήταν αναμενόμενο στη δεδομένη επικοινωνιακή περίσταση ενός παραμυθιού μεταξύ δύο λογοτεχνικών χαρακτήρων. Στο πλαίσιο αυτό καθοδηγείται η πρόσληψη της πρώτης ως εργοδότης της δεύτερης, αποκλιμακώνοντας την επιβλητικότητα και αγριότητα του ύψους της. Αναφορικά με τη Μεγάλη Μάγισσα, το κωμικό εντοπίζεται στη σχέση λόγου-εικόνας σύμφωνα με την πολυσημία του επιθέτου «μεγάλη». Το λεκτικό κείμενο προσανατολίζει την πρόσληψη του συγκεκριμένου επιθέτου ως συνδηλωτικό της ιεραρχίας στον κόσμο των μαγισσών, ενώ η οπτική τροπικότητα *υπερκυριολεκτεί* της μεταφορικής σημασίας του ονόματος, καθώς προσανατολίζει την πρόσληψη του επιθέτου σύμφωνα με τις σωματικές διαστάσεις του συγκεκριμένου προσώπου. Προκειμένου να γίνει αντιληπτό το μέγεθος του χαρακτήρα, η εικονογράφηση αναπαριστά καθ’ *υπερβολή* τη συγκεκριμένη να χωρά μετά βίας στο εικονογραφικό πλαίσιο της σελίδας.¹³⁰¹ Από τα παραπάνω διαμορφώνεται ένα *παρετυμολογικό παιχνίδι* μεταξύ του σημαίνοντος (Μεγάλη) και του σημαινόμενου (Μάγισσα), σύμφωνα με το οποίο απομυθοποιείται η συγκεκριμένη μάγισσα, λόγω ουτοπικής διόγκωσης των φυσικών χαρακτηριστικών.

Στη συνέχεια, η μάγισσα Σαφαλία μεταβαίνει συνοδεία της μαγικής σκούπας στο χώρο του παραμυθιού του *Χάνσελ και της Γκρέτελ* και συγκεκριμένα στο σημείο σύμφωνα με το αφηγητικό κείμενο των Grimm,¹³⁰² λίγο πριν μαγειρέψει τα παιδιά στο φούρνο. Με αυτόν τον τρόπο ένα επιπλέον *διακειμενικό* σενάριο κατορθώνει και εγγράφεται στο ήδη υπάρχον αφηγηματικό πλαίσιο της ιστορίας. Σύμφωνα με τον τρόπο που υπογραμμίζεται *διακειμενικά* το αφηγητικό παραμύθι, ο αναγνώστης καλείται να

¹³⁰¹ Βλ. Παράρτημα Εικ. (6.1.8).3, σ. 622.

¹³⁰² Τσιλιμένη, Γ., «Ο Χάνσελ και η Γκρέτελ στην Ελλάδα: Ένα Συγκριτικό Μωσαϊκό της Διασκευής, Μετάφρασης και Υποδοχής του Κλασικού Παραμυθιού των Grimm στον Ελληνόφωνο Χώρο», *Κείμενα*, τ. 16, 2013.

προβεί στις σχετικές νοηματικές συνδέσεις, με σκοπό να επαναφέρει στη μνήμη του το χαρακτήρα και το ρόλο της «κακιάς μάγισσας» του παραμυθιού. Κατά εκείνο οι όψεις της μητρικής φιγούρας που ενσαρκώνονται στη συγκεκριμένη μάγισσα-μηtriά, αφορούν στο αρνητικό τρίπτυχο, της κακίας, της απειλής και του κανιβαλισμού.¹³⁰³ Το κωμικό εδώ πηγάζει από την επιτομή των δύο ιστοριών, όπου ο αναγνώστης καλείται να προβεί σε συγκρίσεις και διαπιστώσεις. Η μάγισσα Σαψαλία, καθότι επιρρεπής στα γλυκά, αρχίζει να τρώει από το σοκολατένιο σπίτι, το οποίο είχε αρχίσει να λιώνει από τη ζέστη του φούρνου και έτσι οι δύο μικροί ήρωες δραπετεύουν. Το κωμικό εναπόκειται στην αντιστροφή των ρόλων αναφορικά με τη λαιμαργία, ενώ γίνεται αντιληπτό ότι η συγκεκριμένη επαναφήγηση εστιάζει στο ζήτημα της τροφής. Ο προφανής λόγος οφείλεται στις επίβουλές και κανιβαλιστικές διαθέσεις των μαγισσών να τρώνε ανθρώπους, οι οποίες εν προκειμένω ανατρέπονται. Στην παρούσα περίπτωση το γλυκό δεν εκλαμβάνεται ως απειλή με σκοπό την πρόκληση του κακού αλλά ως ψυχικό αναλγητικό.¹³⁰⁴ Η μεγαλύτερη έκπληξη συνίσταται στον τρόπο κλεισίματος της ιστορίας, όπου η μάγισσα Σαψαλία μονολογεί την επιθυμία της να αλλάξει δουλειά, «*Ουφ, τα βαρέθηκα τα παραμύθια... Θα πω στη Μεγάλη Μάγισσα να μου αλλάξει δουλειά!*».¹³⁰⁵

Στο τέλος του βιβλίου, σε μορφή παραρτήματος, εναποτίθενται σχόλια που αφορούν στην εξωτερική εμφάνιση της μάγισσας, καθώς και οπτικά σύμβολα τα οποία είναι στερεοτυπικά συνδεδεμένα με τις αρνητικές διαθέσεις της. Πιο συγκεκριμένα για την εξωτερική εμφάνιση γράφεται, «Καπέλο σκληρό, ν' αντέχει τη βροχή και το χαλάζι»,

¹³⁰³ Η Carolyn Daniel στηριζόμενη στο αφετηριακό παραμύθι των Grimm, αναφέρει ότι η μάγισσα του παραμυθιού ενσαρκώνει το δίπτυχο της καλής και κακής μητέρας. Σύμφωνα με την ίδια, ο συγκεκριμένος χαρακτήρας επιτελεί μία σειρά από λειτουργίες κατά τις οποίες παραπαίει ανάμεσα στο συγκεκριμένο μητρικό δίπολο. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η διάκριση αυτή γίνεται αντιληπτή με έμφαση στο μοτίβο της τροφής. Αρχικά, ως καλή μητέρα προσφέρει θαλπωρή στα πεινασμένα και εγκαταλελειμμένα παιδιά και στη συνέχεια, ως κακιά μάγισσα γίνονται βορά των ανθρωποφαγικών της διαθέσεων. Daniel, C., *Voracious Children: Who Eats Whom in Children's Literature*, New York & London: Routledge, 2006, σ. 119.

¹³⁰⁴ Η Daniel μεταξύ άλλων αναλύει το μοτίβο της τροφής και επισημαίνει ότι το γλυκό στις αφηγήσεις για παιδιά, φέρει ποικίλες λειτουργίες. Μία από αυτές είναι να «μαγεύει» και να συμπαρασύρει εξίσου τους πρωταγωνιστές, αλλά και τους αναγνώστες. Επίσης, συνιστά εκδήλωση αγάπης και σημαντικό ρόλο στα παραμύθια διαδραματίζει τόσο το είδος της τροφής όσο και του προσώπου που το προσφέρει. Σε σχέση με την ικανοποίηση και την απόλαυση της τροφής το συσχετίζει σημαντικά με τις βιοποριστικές συνθήκες, καθώς η ανέχεια και η δυσπραγία σπάνια επιτρέπει την απόλαυση και ανάγει τον άνθρωπο σε μία πρωτόγονη αρπακτική διάσταση. Επίσης, το είδος της τροφής αντανακλά ευρύτερες κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες της εποχής που γράφεται το παραμύθι. Συγκεκριμένα, η ζάχαρη στην εποχή που καταγράφηκε το παραμύθι του Χάνσελ και της Γκρέτελ, ήταν τροφή των πλουσίων και πολυπόθητο αγαθό για τα παιδιά εκείνης της εποχής που δεν μπορούσαν να το γευτούν, σε αντίθεση με την αφθονία του γλυκού στη σύγχρονη εποχή που διανύουμε. Daniel, C., 2006, ό.π., σσ. 13-20, 63-75, 83, 125.

¹³⁰⁵ Γιούκ, Ε., 2012, ό.π., σ. 23.

«Μεγάλη και γαμψή μύτη για να μυρίζει μαγικά φίλτρα», «Μυτερά παπούτσια για να τρομάζουν τα βατράχια και τα φίδια». Επίσης, «Περούκα ειδική για μάγισσες», «Τεράστιο καζάνι μάγισσας», «βότανα αρωματικά για τα μαγικά φίλτρα», «Ποντίκι τρομαγμένο (με το δίκιο του)», και ούτω καθεξής. Προκειμένου να γίνει αντιληπτό από τον αναγνώστη ποιο σχόλιο υπογραμμίζει το εκάστοτε οπτικό σύμβολο, αυτό πραγματοποιείται με τη χρήση της σύμβασης του βέλους. Από την παραπάνω τεχνική επιτυγχάνεται η αποδόμηση του χαρακτήρα της μάγισσας, καθώς το σύνολο των προαναφερθέντων κατορθώνουν την *οικειοποίηση* και το ξεμασκάρεμα της ηρωίδας καθιστώντας την πιο προσιτή. Το κωμικό της σκηνής αυτής εναπόκειται στο *φαρσικό* στοιχείο εξίσου του λόγου και της εικόνας και στην προσγειωτική τάση του *γκροτέσκου*,¹³⁰⁶ που υποστέλλουν το χαρακτήρα της μάγισσας από την οντολογική διάσταση του υπερφυσικού στο υλικό επίπεδο της πραγματικότητας.

Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάσαμε το λογοτεχνικό στερεότυπο της μάγισσας σε οκτώ εικονογραφημένα μικροαφηγήματα των τελευταίων ετών (1990-2010). Διαπιστώσαμε την *επαναχρησιμοποίηση* του αρνητικού στερεότυπού της, με κυριότερο σκοπό την ανατροπή του, αλλά και την εξυπηρέτηση του μοτίβου του αναγκαίου κακού της λογοτεχνίας [Τριβιζάς, Ε., *Το Γαϊδουράκι που Γκάριζε*, (2003)]. Οι πρωταγωνιστές αναφορικά με την τυπολογία τους είναι επίπεδοι και δυναμικοί χαρακτήρες, καθώς διακρίνονται μεταβολές στην προσωπικότητά τους επιτυγχάνοντας την ένταξή τους στην κοινωνία των ανθρώπων ή τη συναισθηματική αποδοχή τους από τους εννοούμενους αναγνώστες. Σπανιότερα τιμωρούνται [Τριβιζάς, Ε., *Φουφήχτρα, η Μάγισσα με την Ηλεκτρική Σκούπα*, (1998), *Το Γαϊδουράκι που Γκάριζε*, (2003)] εξαιτίας της αδυναμίας μεταστροφής τους και η τιμωρία τους προβάλλεται ως αντίκτυπος των δικών τους πράξεων [Τριβιζάς, Ε., *Η Δόνα Τερηδόνα*, (2001)]. Σε σχέση με την όψη της εξωτερικής τους εμφάνισης, οι μάγισσες των παραμυθιών διατηρούν αρκετά από τα χαρακτηριστικά που τους έχουν αποδοθεί από τη λογοτεχνική παράδοση, με επικρατέστερα αυτά της γαμψής μύτης με κρεατοελιές και τα μυτερά νύχια. Η ενδυμασία τους είναι σε μουντές

¹³⁰⁶ Σύμφωνα με τον Bakhtin, «στη διαδικασία της προσγείωσης συμβάλλει καίρια το γέλιο, το οποίο εν συνόλω υποβαθμίζει, κάνοντας τα πράγματα απτά, υλικά και άμεσα». Βλ. σχετικά Τζιόβας, Δ., *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσέας, 2002β, σ. 147.

αποχρώσεις και τα συμπληρωματικά αντικείμενα στην εμφάνισή τους είναι τα οπτικά σύμβολα του σκουπόξυλου και του ψηλού καπέλου. Η εξωτερική εμφάνιση των μυθοπλαστικών προσώπων και τα οπτικά σύμβολα-αντικείμενα που είναι πάγια συνδεδεμένα μαζί τους μεταφέρουν αφηγηματικές πληροφορίες και ως εκ τούτου λειτουργούν ως *δεικονικοί υπαινιγμοί* κωδικοποιημένης ασχήμιας και κακίας. Ωστόσο, στην περίπτωση της Άθης Αγκάθης η μάγισσα της μυθοπλασίας αντιμάχεται τα συμβατικά πρότυπα των ‘κλασσικών’ μαγισσών τόσο στην εξωτερική της εμφάνιση, σύμφωνα με την ανατρεπτική οπτική μέσω της οποίας παρουσιάζεται, όσο και στη συμπεριφορά, σύμφωνα με τις απρόσμενες επιλογές στις οποίες προβαίνει.

Οι χαρακτήρες παρουσιάζονται με τα ονόματά τους, όπως Φρικαντέλα, Φουφήχτρα, Δόνα Τερηδόνα, Σάντρα, Σαψαλία, Άθη Αγκάθη, Κρεμμυδομπιζέλω, Καροτένια. Όπως γίνεται αντιληπτό, εκτός από τη Σάντρα, πρόκειται για μια σειρά *ομιλούντων ονομάτων*, τα οποία αποκαλύπτουν στοιχεία της προσωπικότητας και αποδίδουν ρόλους. Συνδυαστικά με το συγκεκριμένο λειτουργούν χιουμοριστικά, ενώ ως παράμετροι μελέτης του χαρακτήρα δομούν και αποδομούν σημασίες, γεγονός που απομακρύνει τις μάγισσες από την ανώνυμη και αρνητική ομολογή τους. Στον αντίποδα η μάγισσα που παρουσιάζεται μόνο με την ιδιότητά της είναι και η περίπτωση που η συγκεκριμένη εκπροσωπεί τον αρνητικό χαρακτήρα του παραμυθιού που εμφανίζεται. Σε εκείνο εξυπηρετεί τις ιδεολογικές σκοπιμότητες της αφήγησης που είναι η κατάχρηση εξουσίας (*Το Γαϊδουράκι που Γκάριζε*). Στο σύνολό τους οι μάγισσες της μυθοπλασίας κατέχουν υπερφυσικές ικανότητες τις οποίες είτε θέτουν σε εφαρμογή, αρχικά, με αρνητικό σκοπό είτε μέσω εκείνων εκφράζουν την εναντιωματική τους διάθεση να συμμορφωθούν με τα κανονιστικά πρότυπα των μαγισσών [Οραμ, Χ., *Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα*, (2007)]. Σε μεγάλο βαθμό, συνεπώς, διατηρούν τα εξωτερικά αλλά και εσωτερικά στερεοτυπικά χαρακτηριστικά της προσωπικότητας της «κακίας μάγισσας», αλλά και μέρος των δραστηριοτήτων που την προσδιορίζουν. Ζουν απομονωμένες σε κάστρα και εξωλογικά σύμπαντα, όπως Ισπεπονία, Χοροπηδούπολη, Κατωσκάλα, Καροτιστάνδη, Υπόκοσμος. Μοναδική τους συντροφιά είναι το αγαπημένο τους αйлουροειδές, η γάτα.

Αρχικά, τα είδη χιούμορ που εντοπίζονται είναι της *παρωδίας*, της *σάτιρας* και της *ειρωνείας*, καθώς και του *καταστασιακού* και *λεκτικού* χιούμορ. Επίσης, διακρίνεται η τεχνική της *διακωμώδησης* και της *γελοιοποίησης*, της κατοχής υπερφυσικών δυνάμεων επιτυγχάνοντας την αποκλιμάκωση της παντοδυναμίας της μάγισσας. Χιούμορ εντοπίζεται στην αντιστροφή των ρόλων (*Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν*

Ήθελε να είναι Μάγισσα) και στον τρόπο ζωής των συγκεκριμένων μορφών ζωής. Πιο συγκεκριμένα, διαπιστώνουμε ένα παιχνίδι με το χωροχρόνο δεδομένου ότι ο λογοτεχνικός χαρακτήρας της μάγισσας είναι συνδεδεμένος με συγκεκριμένες πολιτισμικές συνιστώσες και υπό την καταλυτική επίδραση αυτών αξιολογείται η ταυτότητά της. Η τοποθέτηση των πράξεών της σε ένα νεότερο μυθοπλαστικό σύμπαν παράγει αντιθέσεις εξαιτίας της αμφισύνδεσης, παρελθοντικών vs νεοτερικών δεδομένων, συμβάσεων και αντικειμένων. Για παράδειγμα, το παρωχημένο ιπτάμενο σκουπόξυλο έχει αντικατασταθεί από «ηλεκτρική σκούπα», «ιπτάμενο ποδήλατο», «παρκετέζα με αεροδυναμική», «σκούπα τριών ταχυτήτων» και ούτω καθεξής. Παιχνίδι με το χωροχρόνο με στοιχεία *ειρωνείας*, εντοπίζεται στην αντικατάσταση και άλλων μαγικών αντικειμένων, όπως αυτού του μαγικού ραβδιού με εξελιγμένα οπλικά συστήματα. Για παράδειγμα, «μπιζελοβόλα», «μπιζελοβίδες», «κρεμμυδοβόμβες», «κρεμμυδοδακρυγόνα», [Πρωτοψάλτου, Χ., *Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι*, (2010)]. Χιούμορ εντοπίζεται από την *υπερκανονικοποίηση* λέξεων οικείων από το ανθρωπογενές περιβάλλον, ειδικά προσαρμοσμένων στο εξωλογικό σύμπαν του υπερφυσικού. Από τα προσωπικά τους αντικείμενα, όπως «κακυντικά» (*Φρικαντέλα*), τη διατροφή (*Το Γαϊδουράκι που Γκάριζε*) ακόμη και τις επιστολικές συμβάσεις (*Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα*). Χιούμορ εντοπίζεται και στους μαγικούς λόγους που εκφωνούν τα συγκεκριμένα εξωλογικά όντα, προσανατολίζοντας το ενδιαφέρον των αναγνωστών στη μαγεία της γλώσσας να παράγει νοήματα (*Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι*).

Η επιστράτευση της απτικής τροπικότητας και οι αναγνωστικές παρακάμψεις διαμορφώνουν μια παιγνιώδη αλληλεπίδραση του εννοούμενου αναγνώστη με το βιβλίο-αντικείμενο που επιτείνει και πολλαπλασιάζει τη χιουμοριστική ατμόσφαιρα των συγκεκριμένων μικροαφηγήσεων. Τα έργα τα οποία αναλύσαμε ενδείκνυται για κριτική ανάγνωση και πολυεπίπεδη επεξεργασία νοημάτων, καθώς σε αυτά διακρίνουμε την τεχνική της *διακειμενικότητας* και της *μεταμυθοπλασίας* προσφέροντας παράλληλα μια εναλλακτική ανάγνωση των αφετηριακών κειμένων που υπογραμμίζονται. Τα κλασσικά κείμενα με τα οποία διαπλέκονται και αλληλεπιδρούν τα μεταγενέστερα παραμύθια είναι, της *Χιονάτης*, του *Χάνσελ και της Γκρέτελ*, της *Σταχτοπούτας* και τέλος του παραμυθιού, *Η Πριγκίπισσα και το Μπιζέλι*. Καταληκτικά, διαπιστώσαμε ότι σε ένα κλίμα γενικότερης αμφισβήτησης και ανατροπής, η υπονόμηση των γνωστικών σχημάτων που διέπουν το λογοτεχνικό στερεότυπο της μάγισσας συμπαρασύρει και το ζήτημα των έμφυλων ταυτοτήτων και της διαφορετικότητας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ:

Χιούμορ και Έμφυλες Ταυτότητες

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε τις αναπαραστάσεις του φύλου για τον άνδρα και τη γυναίκα, σε δεκατρία εικονογραφημένα μικροαφηγήματα (8 ελληνικά, 5 από μετάφραση) και πώς οι λειτουργίες του χιούμορ συνυφαίνονται στην ανατροπή και κατασκευή νέων και εναλλακτικών μοντέλων θηλυκότητας και ανδρισμού. Προτού εμβαθύνουμε στην ανάλυση των κειμένων που θα μας απασχολήσουν, θα αναφερθούμε στη στερεοτυπική αναπαράσταση των δύο φύλων στην Παιδική Λογοτεχνία με σκοπό να γίνουν περισσότερο κατανοητές οι τεχνικές που μετέρχεται το χιούμορ για την ανατροπή και τον επαναπροσδιορισμό των ρόλων για το ανδρικό και γυναικείο φύλο αντίστοιχα.

7.1 Στερεοτυπικές Αναπαραστάσεις του Φύλου στην Παιδική Λογοτεχνία

Η Παιδική Λογοτεχνία, καθώς αντανakλά το ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον και εσωκλείει ιδεολογικές αξίες της κάθε περιόδου, στην οποία εγγράφεται, διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην κοινωνικοποίηση του ατόμου εξασκώντας το να ενταχθεί ομαλά στις δομές της ενήλικης κοινωνίας και να λειτουργήσει επιτυχώς μέσα σ' αυτές ως ολοκληρωμένο άτομο. Ιδιαίτερα στην περίπτωση όπου οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες προβάλλονται ως ιδανικοί τύποι, ως πρότυπα αξία μίμησης επηρεάζουν σημαντικά στη διαμόρφωση στάσεων και αντιλήψεων του παιδιού για το «κοινωνικό φύλο» (gender).¹³⁰⁷ Τόσο στον αυτοπροσδιορισμό του, κατασκευάζοντας την εικόνα του εαυτού του, όσο και στον ετεροπροσδιορισμό του αναφορικά με το άλλο φύλο.

Ο προηγούμενος αιώνας με έμφαση τη δεκαετία του εβδομήντα συνδέθηκε με το φεμινιστικό κίνημα για τα δικαιώματα της γυναίκας, το οποίο είχε τον αντίκτυπό του και στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας.¹³⁰⁸ Ο προβληματισμός για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία οδήγησε στην επαναφήγηση παρελθοντικών ιστοριών με σκοπό τον

¹³⁰⁷ Ο όρος αυτός αφορά σε μια κοινωνική πρακτική που συσχετίζεται με τα δύο φύλα το γυναικείο και του ανδρικό, αναφέρει η Κανατσούλη, Μ., *Πρόσωπα Γυναικών σε Παιδικά Λογοτεχνήματα. Όψεις και Απόψεις*, Αθήνα: Πατάκης, 1997, σσ. 19-23.

¹³⁰⁸ Βλ. αναλυτικά ειδικό αφιέρωμα του περιοδικού *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 7 (4), 1982.

επαναπροσδιορισμό του κοινωνικού της ρόλου και την ανάδειξη νέων πολιτισμικών αξιών γενικότερα για το φύλο.¹³⁰⁹ Στο επίκεντρο του σχολιαστικού ελέγχου της φεμινιστικής κριτικής τέθηκαν τα λαϊκά παραμύθια και η συλλογή των αδελφών Grimm.¹³¹⁰ Συγκεκριμένα, η Κανατσούλη (2008) αναφέρει ότι, «Οι ιδέες και αξίες αναφορικά με το γυναικείο φύλο κρίθηκαν αναχρονιστικές από πλειάδα κριτικών και το περιεχόμενο των παραμυθιών σχολιάστηκε ποικιλότροπα για τη διατήρηση σεξιστικών προκαταλήψεων».¹³¹¹

Τόσο τα λαϊκά όσο και τα κλασικά παραμύθια, εξετάστηκαν από τη φεμινιστική κριτική ως προς τα παραδοσιακά πρότυπα ρόλων, σύμφωνα με τα οποία προβάλλονταν συγκεκριμένα μοντέλα θηλυκότητας και ανδρισμού. Κυρίαρχα χαρακτηριστικά των ηρωίδων είναι η μειλιχιότητα, η ταπεινότητα, η παθητικότητα, ο αλτρουισμός και η απουσία γνώμης,¹³¹² ενώ η προσφορά τους έξω από την οικογενειακή εστία είναι ανύπαρκτη.¹³¹³ Στο πλαίσιο μιας συμβατικής ηθικής εναρμονισμένης με την πατριαρχική ιδεολογία της εποχής,¹³¹⁴ η γυναίκα φαίνεται να φέρει τις ιδιότητες της αφοσιωμένης συζύγου και μητέρας και οι μοναδικές της ασχολίες αφορούν στα οικιακά και στη φροντίδα των παιδιών.¹³¹⁵ Γυναίκες ενεργητικές ενίοτε και εξουσιαστικές σκιαγραφούν το αρνητικό πρότυπο θηλυκότητας,¹³¹⁶ είναι κακές και άσχημες,¹³¹⁷ μάγισσες ή μητρίες

¹³⁰⁹ Paul, L., "Feminist Criticism: From Sex-Role Stereotyping to Subjectivity", στο Hunt, P., (eds.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London & New York: 1996, σσ. 101-112. Paul, L., *Reading Other-Ways*, Woodchester: The Thimble Press, 1998, σσ. 16-17.

¹³¹⁰ Βλ. σχετικά, Bottigheimer, R., *Grimm's Bad Girls and Bold Boys, The Moral and Social Vision of Tales*, London: Yale University Press, 1987. Tatar, M., *Off with their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*, Princeton: Princeton University Press, 1992.

¹³¹¹ Κανατσούλη, Μ., *Ο Ηρώας και η Ηρωίδα με τα Χίλια Πρόσωπα*, Αθήνα: Gutenberg, 2008, σ. 93.

¹³¹² Οικονομίδου, Σ., *Ούτε Κακιά Μάγισσα ούτε Ωραία Κοιμωμένη: Το Άλλοτε και το Τώρα στις Προσεγγίσεις Γυναικείων Απεικονίσεων στο Ξένο Παραμύθι*, στο Αυδίκος, Ε., 1996, ό.π., σ. 339.

¹³¹³ Μαραγκουδάκη, Ε., *Εκπαίδευση και Διάκριση των δύο Φύλων. Παιδικά Αναγνώσματα στο Νηπιαγωγείο*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1993, σσ. 320-329.

¹³¹⁴ Ο Zipes αναφέρει ότι η εξέταση των έμφυλων αναπαραστάσεων στα έργα των Grimm πρέπει να λαμβάνει υπόψη τις ιστορικοκοινωνικές συνθήκες της εποχής που γράφτηκαν/καταγράφηκαν τα παραμύθια προκειμένου να μην αγνοούνται οι βαθύτερες αξίες τους, διότι αποτελούν μέρος της πολιτισμικής μας κληρονομιάς. Zipes, J., *Don't Bet on the Price Contemporary Fairy Tales in North America and England*, New York: Routledge, 1988, σ. 3-5.

¹³¹⁵ Μαραγκουδάκη, Ε., 1993, ό.π., σσ. 174-184.

¹³¹⁶ Baker-Sperry, L., Grauerholz, L., "The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales", *Gender & Society*, vol. 17 (5), 2003, σσ. 711-726.

¹³¹⁷ Οικονομίδου, Σ., «Τα 'Καλά' Κορίτσια πάνε στον Παράδεισο: Απεικονίσεις Θηλυκότητας στα Παραμύθια των Αδελφών Γκριμ», *Κείμενα*, τ. 16, 2013, σσ. 1-19.

και πεθερές, οι οποίες, ωστόσο, βρίσκουν τραγική κατάληξη.¹³¹⁸ Στο πλαίσιο αυτό ο γάμος και η μητρότητα προσλαμβάνονται ως το μοναδικό μέσο κοινωνικής καταξίωσης και αποδοχής από την ευρύτερη πολιτισμική κοινότητα που ανήκουν, προσφέροντας μονόπλευρα αρνητικά πρότυπα στις νεαρές αναγνώστριες σύμφωνα με τα οποία αποθαρρύνονταν να ολοκληρωθούν ως προσωπικότητες έξω από το γάμο ή την οικογένεια, γαλουχώντας ταυτόχρονα ένα συγκεκριμένο πρότυπο άνδρα και συζύγου.¹³¹⁹

Η κριτική ενασχόληση με το γυναικείο φύλο και ο επαναπροσδιορισμός των πατριαρχικών ιδεολογιών και αξιών¹³²⁰ οδήγησε στην κατασκευή νέων οπτικών και για το ανδρικό φύλο.¹³²¹ Σε καμία περίπτωση ο λόγος που γίνεται για την εικόνα του άνδρα και του αγοριού δεν αγγίζει τις διαστάσεις της φεμινιστικής κριτικής για το φύλο της γυναίκας. Ωστόσο, η επιδίωξη της ανατροπής του «ηγεμονικού ανδρισμού»¹³²² συνεπέφερε αλλαγές και στην απεικόνιση των ανδρικών χαρακτήρων στη λογοτεχνία για παιδιά. Πιο συγκεκριμένα, στις σύγχρονες αφηγήσεις η συγκίνηση και οι ευαισθησίες δεν αποτελούν προνόμιο μόνο των γυναικών ή ενός θηλυπρεπούς άνδρα, αντιθέτως,

¹³¹⁸ Γκασούκα, Μ., «Οι Τρομερές Νύξεις της Πατριαρχίας το Πλαίσιο της Λαϊκής Παραμυθολογίας: Γυναικείοι Ανταγωνισμοί, Συγκρούσεις και Διαιρέσεις του Εσωτερικού Φύλου», στο Αναγνωστοπούλου, Δ., Παπαδάτος, Γ., Παπαντωνάκης, Γ., (Επιμ.), *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2013, σσ. 221-243.

¹³¹⁹ Η Rowe εξετάζει τα κλασικά παραμύθια υπό το πρίσμα του φεμινιστικού κινήματος και αναφέρεται στο δελεαστικό ρομάντζο των παραμυθιών που σαγηνεύει τα μικρά κορίτσια και αποβλέπει στη διαμόρφωση ενήλικων γυναικών με συγκεκριμένα προκαθορισμένους ρόλους και στάσεις απέναντι στο γάμο, σύμφωνα με τα κανονιστικά πρότυπα της πατριαρχικής ιδεολογίας. Rowe, K., "Feminism and Fairy Tales", *Women's Studies: An Inter-Disciplinary Journal*, vol. 6 (3), 1979/ published online 2010, σσ. 237-257.

¹³²⁰ Crew, H., "Spinning New Tales from Traditional Texts: Donna Jo Napoli and the Rewriting of Fairy Tale", *Children's Literature in Education*, vol. 32 (2), 2002, σσ. 77-95.

¹³²¹ Ο Stephens κάνει λόγο περί εναλλακτικών ανδρικών ταυτοτήτων στις αφηγήσεις για παιδιά και νέους, οι οποίες αντανakλούν το αμφιλεγόμενο κανονιστικό ετεροφυλικό σύστημα. Ο φεμινισμός είχε ποικίλες αντανakλάσεις στη λογοτεχνική παραγωγή και για το λόγο ότι τα πρώτα χρόνια διαπνέονται από ριζοσπαστικές αλλαγές και μαχητικές διεκδικήσεις περί των γυναικείων αναπαραστάσεων το ζήτημα της ανδρικής ταυτότητας παραγκωνίστηκε ή μελετήθηκε αποσπασματικά και επανέρχεται δριμύτερο στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα χρίζοντας περαιτέρω μελέτης και διερεύνησης από τους θεωρητικούς. Stephens, J., "Preface", "A Page Just Waiting to be Written On: Masculinity Schemata and the Dynamics of Subjectivity Agency in Junior Fiction" στο Stephens, J. (eds.), *Ways of Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, New York & London: Routledge, 2002, ix –xiv, 164-184.

¹³²² Η Κανατσούλη βασιζόμενη στις απόψεις του Connell, ενός σύγχρονου επιστήμονα και μελετητή για τον ανδρισμό αναφέρει ότι, ο όρος «ηγεμονικός ανδρισμός», «αντιστοιχεί στην ανδρική ταυτότητα σύμφωνα με τις πατριαρχικές απόψεις. [...] είναι η απεικόνιση, η οποία εξασφαλίζει ή θεωρείται ότι εξασφαλίζει την κυρίαρχη θέση των ανδρών και τον υποβιβασμό των γυναικών». Και συμπληρώνει ότι, «είναι ο τύπος που συνήθως χαρακτηρίζεται από θάρρος, σκληράδα και μυσ, αλλά επίσης επιθετικότητα, βία, μισογυνισμό και ομοφυλοφοβία». Connell, R., *Masculinities*, Berkley-Los Angeles: University of California Press, 1995, σ. 76. Κανατσούλη, Μ., 2008, ό.π., σ. 206.

παρουσιάζονται και προσλαμβάνονται ως τμήματα της ανθρώπινης συμπεριφοράς.¹³²³ Η «αρρενωπότητα» δε συνάδει με τη βία και την επιθετικότητα ούτε η παραβατική συμπεριφορά είναι αποκλειστικό χαρακτηριστικό των ανδρικών ηρώων.¹³²⁴

Στο πλαίσιο αυτό δημιουργήθηκε αφενός η ανάγκη αποδόμησης λογοτεχνικών στερεοτύπων, που συσχετίζονται με τη διαιώνιση προκαταλήψεων σε βάρος των γυναικών, αφετέρου η προοπτική για την κατασκευή εναλλακτικών μοντέλων θηλυκότητας και ανδρισμού, που να συνάδουν με τις σύγχρονες αντιλήψεις για τους ρόλους και τις συμπεριφορές των δύο φύλων.¹³²⁵ Από τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι οι μεταβολές που σημειώθηκαν στα παιδικά αφηγήματα ως προς τη συγκρότηση των κοινωνικών ρόλων των δύο φύλων επιβεβαιώνει τη σύνδεση της κοινωνίας και της ιδεολογίας με το παιδικό βιβλίο. Οι παρατηρήσεις αυτές υποδηλώνουν το βασικό σκοπό των νεότερων διασκευών και παραλλαγών που ακολούθησαν,¹³²⁶ όπου οι συμβάσεις και τα μοτίβα των παραδοσιακών παραμυθιών δέχθηκαν τροποποιήσεις ως προς την απόδοση των δύο φύλων για την ανάδειξη και προβολή της ισότητας μεταξύ τους σε κατάρριψη των κοινωνικών διακρίσεων, ύποπτων για τη μεταβίβαση ρατσιστικών προκαταλήψεων που καλλιεργούν το σεξισμό.

Στόχος του παρόντος κεφαλαίου είναι ο γενικότερος προβληματισμός αναφορικά με τις αναπαραστάσεις των έμφυλων ταυτοτήτων σε δεκατρία χιουμοριστικά εικονογραφημένα μικροαφηγήματα των τελευταίων ετών (1990-2010). Αναλυτικότερα, δεν εστιάζουμε αποκλειστικά στις λογοτεχνικές απεικονίσεις του φύλου, αλλά επιδιώκουμε να διερευνήσουμε πώς το χιούμορ εξυπηρετεί τις αφηγηματικές λειτουργίες της πλοκής στην ανατροπή ή κατασκευή εναλλακτικών μοντέλων για το φύλο, λαμβάνοντας υπόψη τις θέσεις του εννοούμενου αναγνώστη εναρμονισμένες με τις σύγχρονες απόψεις για το παιδί, τα δικαιώματά του και την αγωγή του. Πιο

¹³²³ Οικονομίδου, Α., «Τελικά τα Αγόρια Κλαίνε; Έμφυλες Ταυτότητες στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες: Μια Πρώτη Προσέγγιση», *Κείμενα*, τ. 1, 2004, σ. 1-10.

¹³²⁴ Nodelman, P., "Making Boys Appear. The Masculinity of Children's Literature", στο Stephens, J. (eds.), 2002, ό.π., σσ. 1-14.

¹³²⁵ Ο Zipes αναφέρει ότι τα κλασικά παραμύθια υπόκεινται σε συνεχείς μεταγραφές και επεξεργασίες ανά τους αιώνες και το περιεχόμενό τους αντανάκλα την πνευματική ζωή και κουλτούρα ανθρώπινων κοινωνιών, άλλων εποχών και σύμφωνα με αυτές πρέπει να αξιολογούνται. Επίσης, σημειώνει ότι τα κλασικά παραμύθια αποτελούν μέρος του εαυτού μας διότι μεγαλώσαμε με αυτά και υπό το πρίσμα αυτό αξιολογούνται ως διαχρονικά. Ο ίδιος αδυνατεί να ερμηνεύσει σε όλη τους τη διάσταση τους λόγους για τους οποίους η κλασική λογοτεχνία συνεχίζει να συναρπάζει τα παιδικά κοινά παρόλο που σε μεταγενέστερους χρόνους σημειώνουν την εμφάνισή τους εξίσου αξιόλογες αφηγήσεις. Zipes, J., *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, New York: Routledge, 2006, σσ. 1-2.

¹³²⁶ Stephens, J., McCallum, R., *Retelling Stories, Framing Culture*, New York & London: Garland Publishing, 1998, σ. 201.

συγκεκριμένα, ποιες όψεις του χιούμορ συνδυάζονται κατάλληλα στην κατασκευή της γυναικείας και ανδρικής ταυτότητας και προσφέρονται για κριτική επεξεργασία των κειμένων αυτών.

7.1.1. Τριβιζάς, *Η Πριγκίπισσα Δυσκολούλα*, (1996)

Το εικονογραφημένο μικροαφήγημα του Ευγένιου Τριβιζά, *Η Πριγκίπισσα Δυσκολούλα*¹³²⁷ αποτελεί μία σύγχρονη μετα-αφήγηση, στην οποία παρωδούνται ποικιλοτρόπως βασικοί τύποι και μοτίβα των παραδοσιακών παραμυθιών, με έμφαση στο ιδανικό πρότυπο θηλυκότητας των γυναικών της άρχουσας τάξης. Το μικροαφήγημα αυτό πραγματώνεται με τις νεότερες αφηγηματικές τεχνικές της μεταμυθοπλασίας και της διακειμενικότητας, ενώ το θέμα του εμπίπτει στις φεμινιστικές απόψεις για το σύγχρονο τύπο γυναίκας της εποχής που διανύουμε. Ωστόσο, σύμφωνα με τις θέσεις πρόσληψης που κατασκευάζει η αφήγηση δεν υπογραμμίζει μόνο το γυναικείο αναγνωστικό κοινό, αλλά επιδιώκει να προβληματίσει εξίσου και τα δύο φύλα, σχετικά με τους ευρύτερους κοινωνικούς ρόλους και των δύο. Το χιούμορ είναι πλούσιο και διακριτό σε όλη την έκταση της αφήγησης, μετατρέποντας την ανάγνωση σε μία απολαυστική διαδικασία μάθησης. Μεταξύ των παραπάνω, το παρόν μικροαφήγημα διακρίνεται και για την εκπαιδευτική του στόχευση, της εξάσκησης των μικρών παιδιών προσχολικής ηλικίας με τις μαθηματικές έννοιες των συνόλων και των υποσυνόλων.

Ο ονοματικός τίτλος είναι ενδεικτικός του περιεχομένου της αφήγησης που ακολουθεί, καθώς γνωστοποιεί την πρωταγωνιστική παρουσία μιας πριγκίπισσας και μιας αξιοπρόσεκτης ιδιότητάς της. Σε σημασιολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από την τεχνική της ονοματοποιίας, «Δυσκολούλα», που σε μορφολογικό επίπεδο πρόκειται για υπερκανονικοποίηση, την πρωτότυπη δηλαδή σύνθεση της λέξης «Δύσκολος ή Δυσκολία» με το καταληκτικό μόρφημα –ούλα, που θυμίζει τον παιδικό τρόπο ομιλίας. Η αφήγηση ξεκινά με την παρουσίαση της αναφερόμενης από το εξώφυλλο πριγκίπισσας, με άμεσους χαρακτηρισμούς, όπως «πολυχαϊδεμένη» και «τρισχαριτωμένη». Επίσης, συγκεκριμενοποιείται το είδος της δυσκολίας της, το οποίο υπογραμμίζεται από το

¹³²⁷ Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Βερούτσου, Κ. (Εικ.), *Η Πριγκίπισσα Δυσκολούλα*, Αθήνα: Μίνωας, 1996¹⁹. Η παρούσα έκδοση είναι η δέκατη ένατη ανατύπωση του πρωτότυπου και εκδόθηκε το Νοεμβρίου 2013. Το σύνολο των βιβλίων που έχουν τυπωθεί και κυκλοφορήσει αριθμεί πάνω από 55.000.

κείμενο ως «ελάττωμα» και πρόκειται για τη δυσκολία της να επιλέγει. Η ανακοίνωση της προθυμίας του πατέρα να την παντρέψει, καθοδηγεί την ηλικιακή πρόσληψη της «Δυσκολούλας» ως μιας ώριμης γυναίκας.¹³²⁸ Ωστόσο, οι πράξεις της δε συνάδουν ούτε με την κοινωνική της θέση ούτε με την ηλικία της, πολύ περισσότερο με τη μελιχλιότητα και την καρτερικότητα των θηλυκών προτύπων των λαϊκών παραμυθιών. Η συμπεριφορά της σκιαγραφεί το προφίλ μιας αργόσχολης και «κακομαθημένης» νεόπλουτης παιδούλας, που εκμεταλλεύεται την υπέρμετρη επιείκεια του πατέρα της. Το κωμικό του χαρακτήρα της Δυσκολούλας, πέραν του ονόματός της, συνίσταται στις πράξεις της που προκαλούν τεράστια αναστάτωση στην κοινότητα του παλατιού. Η αναποφασιστικότητά της γίνεται αφορμή για πλήθος περιπτώσεων *καταστασιακού χιούμορ* το οποίο πολλαπλασιάζεται από τα γλωσσικά παιχνίδια του συγγραφέα.

Το χιούμορ εντοπίζεται αποκλειστικά στο λεκτικό κείμενο, αφού η εικονογράφηση σε απόλυτη *ασυμφωνία* με το πρώτο, διατηρεί μια άλλη *φωνή* που αντίκειται της ανατρεπτικότητας του κειμένου. Πιο συγκεκριμένα, η οπτική τροπικότητα διατηρεί τα χαρακτηριστικά της λαϊκής τέχνης των παραμυθιών¹³²⁹, που υπογραμμίζονται *διεικονικά* και *διακειμενικά*. Η αναπαράσταση της κεντρικής ηρώιδας αναπαράγει αρκετά από τα σεξιστικά στερεότυπα της λογοτεχνικής παράδοσης με σκοπό να τα ανασύρει και αντιπαραβάλλοντάς τα με τις ιδεολογικές συνιστώσες της σύγχρονης αφήγησης να προκαλέσει την ανατροπή τους. Η απεικόνιση της πρωταγωνίστριας στερείται βάθους και προοπτικής, κατασκευάζοντας έτσι ένα επίπεδο χαρακτήρα. Ο ρουχισμός είναι εντυπωσιακός, καθώς απεικονίζεται να φορά μακρύ φόρεμα με φραμπαλάδες και γιακά, με κυρίαρχη απόχρωση αυτή του ροζ. Επίσης, διακρίνονται κοσμήματα τόσο στο χέρι της όσο και στα μακριά, ξανθά της μαλλιά.¹³³⁰ Η *θέση* στο σκηνικό χώρο της εικονογράφησης είναι δίπλα στο θρόνο του πατέρα της ή μπροστά και κάτω, κοντά στο ύψος των ποδιών του, ένδειξη σεβασμού και υποταγής στην πατριαρχική ηγεμονία, το εντελώς αντίθετο από αυτό που παρουσιάζεται στο λεκτικό κείμενο. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του

¹³²⁸ Όταν η Δυσκολούλα εισπράττει την απόρριψη από τον πρίγκιπα που καταλήγει να διαλέξει, σε παρηγοριά της ο πατέρας της ζητά να του πει ένα δώρο που θα την έκανε ευτυχισμένη. Εξαιτίας της αναποφασιστικότητάς της απαντά μία σειρά από επιθυμίες που ταιριάζουν περισσότερο στο προφίλ ενός μικρού παιδιού, πιθανόν της αντίστοιχης ηλικιακής ομάδας με του αναγνωστικού κοινού που υπογραμμίζει το παρόν μικροαφήγημα. Σύμφωνα με το λειτουργικό παρακείμενο, «για παιδιά από 5».

¹³²⁹ Δεληβοριά, Β., «Η Εικονογράφηση των Ελληνικών Παραμυθιών» στο Αυδίκος, Ε., *Από το Παραμύθι στα Κόμικς. Παράδοση και Νεοτερικότητα*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1996, σσ.549-566.

¹³³⁰ Για τα σεξιστικά στερεότυπα της εικονογράφησης βλ. αναλυτικά. Γιαννικοπούλου, Α., «Γυναικεία Πρόσωπα στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», στο Καΐλα, Μ., Berger, G., Θεοδωροπούλου, Ε., (Επιμ.), *Ελληνοτουρκικές Προσεγγίσεις. Επαναπροσδιορίζοντας τη Γυναικεία Ταυτότητα*. Τ. IV. Ατραπός, 2004, σσ. 73-85.

πατέρα διακρίνονται από ακαμψία και εμπνέουν σοβαρότητα και αυστηρότητα, ενώ συνιστά μια εξαιρετικά γνώριμη φυσιογνωμία αυτή της απεικόνισης του Ρήγα στα τραπουλόχαρτα.¹³³¹

Οι ονομασίες των χωρών απ' όπου καταφθάνουν οι υποψήφιοι γαμπροί του παραμυθιού, αποτελούν μέρος της *παραδοξότητας* των χαρακτήρων που προέρχονται από εκεί. Οι *ονοματοποιίες* των φανταστικών αυτών χωρών μιμούνται φωνολογικά και μορφολογικά τις τοπωνυμίες αυτών που υφίστανται στην πραγματικότητα δημιουργώντας έτσι εξαιρετικά αστείους συνειρμούς. Για παράδειγμα, «Αβγατηγανιστάν». Σε σημασιολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από τη δημιουργία νέων λέξεων από τη σύμπτυξη δύο ήδη υπάρχουσών που ακούγονται παρόμοια, αλλά γράφονται εντελώς διαφορετικά. Η *ονοματοποιία* της λέξης «Αβγατηγανιστάν», είναι αποτέλεσμα της σύνθεσης και παραφθοράς των λέξεων 'Αβγά', 'τηγανιτά' και του καταληκτικού μορφήματος -ιστάν, που συνδυαστικά σε φωνολογικό επίπεδο παραπέμπει στο Αφγανιστάν. Αξίζει να επισημάνουμε ότι οι φανταστικές αυτές χώρες αποτελούν *διακειμενικές* αναφορές στα έργα του ίδιου συγγραφέα. Η τεχνική αυτή λειτουργεί *αυτοαναφορικά* προβάλλοντας έτσι τις συμβάσεις που διέπουν την ίδια τη δομή της αφήγησης.

Η συνάθροιση των υποψηφίων γαμπρών, προς επιλογή τους ενός πρίγκιπα για άνδρα της Δυσκολούλας, συνιστά την αντιστροφή του μοτίβου των λαϊκών παραμυθιών, της «*παράταξης των καλλονών για την εκλογή βασιλικού συζύγου*».¹³³² Το δεδομένο αυτό ενέχει την εξής διακειμενική συμπαραδήλωση, αυτήν της έκθεσης των γυναικών στο ανδρικό βλέμμα.¹³³³ Στην προκειμένη περίπτωση παρατηρούμε να συμβαίνει το αντίθετο, αφού τίθενται οι αρσενικοί χαρακτήρες σε θέση αντικειμένων παρατήρησης. Μάλιστα, η διαδικασία εκλογής είναι τόσο σχολαστική εξαιτίας του «ελαττώματος» της Δυσκολούλας, που προσλαμβάνεται ως μέρος ενός παιχνιδιού, με σκοπό να διασκεδάσει

¹³³¹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.1). 1, σ. 623.

¹³³² Με το μοτίβο αυτό έχει ασχοληθεί η Ντούλια σε παραλλαγές παραμυθιών της *Σταχτοπούτας*. Το μοτίβο αυτό σημειώνει οφείλει τις καταβολές του στην εποχή του Βυζαντίου. Ντούλια, Α., *Το Παραμύθι της Σταχτοπούτας στις Ελληνικές και Ξένες Παραλλαγές: Προεκτάσεις Παιδαγωγικές, Λαογραφικές-Ανθρωπολογικές, Ψυχαναλυτικές και άλλες*, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ), Π.Τ.Δ.Ε., Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2008, σ. 179.

¹³³³ Γιαννικοπούλου, Α., «'Κι Έζησαν Αυτοί/ές Καλά και Εμείς Καλύτερα' Θέσεις και Αντιθέσεις για τη Γυναίκα των Εικονογραφημένων Παραμυθιών», στο Βιτσιλάκη, Χ., Γκασούκα, Μ., Παπαδόπουλος, Γ., (Επιμ.), *Φύλο και Πολιτισμός*, Αθήνα: Ατραπός, 2007, σσ.190-191.

την ανία της.¹³³⁴ Εξωκειμενικά, σε σχέση με την πραγματική εμπειρία της ζωής, παραπέμπει στα καλλιστεία ομορφιάς.

Η αναποφασιστικότητα της Δυσκολούλας να διαλέξει από το πλήθος των εκατό ανδρών τον έναν και μοναδικό γίνεται αφορμή για μικρά σενάρια *καταστασιακού* και *λεκτικού χιούμορ*, αναφορικά με την παράμετρο ‘διαλογής’ που θέτει κάθε φορά. Η παράμετρος αυτή αφορά σε στοιχεία εξωτερικής εμφάνισης, ψυχικών αρετών (γενναίος), ηλικίας (νέος), αξεσουάρ (κορώνα), υλικότητας αντικειμένων (χρυσό) και ούτω καθεξής. Η συνισταμένη που τίθεται κάθε φορά ως κριτήριο αξιολόγησης φέρει διττή λειτουργία. Αφενός τη μαθηματική, σύμφωνα με τις έννοιες των συνόλων-υποσυνόλων, αφετέρου την αφηγηματική, στην τελική κατασκευή και πρόσληψη του χαρακτήρα, του ενός και εκλεκτού πρίγκιπα. Πρόκειται για τη *σωρευτική λειτουργία* (trait paradigm), «όπου κάθε καινούργιο χαρακτηριστικό έρχεται να προστεθεί και να τροποποιήσει το ήδη υπάρχον πλέγμα ιδιοτήτων, προσδίδοντας του μια άλλη δυναμική» κάθε φορά.¹³³⁵ Το καταληκτικό αποτέλεσμα είναι αυτό του «νέου, ψηλού, γαλανομάτη, γενναίου, με σγουρά μαλλιά και ολόχρυση κορώνα» πρίγκιπα. Στο σημείο αυτό, παρωδούνται τα σεξιστικά στερεότυπα αναφορικά με τα κριτήρια πρόσληψης της ομορφιάς ενός άνδρα, τα οποία, αν και κινούνται στο χώρο της φαντασίας, τείνουν να γενικεύονται στις ανθρώπινες κοινωνίες. Η ιδεολογική μετακίνηση του κειμένου συνίσταται στην απόρριψη της Δυσκολούλας από τον πρίγκιπα που διαθέτει το παραπάνω προφίλ, επιλέγοντας για σύντροφό του την Κούλα, την κόρη του κηπουρού. Η Κούλα, καθώς αποτελεί την εκπρόσωπο της λαϊκής τάξης γυναικών, λειτουργεί ως παρωδιακή ανατροπή, αφενός του ταξικού διαχωρισμού αφετέρου του ιδανικού ανδρόγυνου προτύπου.

Όπως προαναφέραμε, από το κριτήριο επιλογής που τίθεται κάθε φορά δημιουργούνται κωμικά αυτοτελή σενάρια γύρω από την παράμετρο αυτή, με σκοπό τη διακωμώδηση τόσο της ιδεολογικής αυτής παραμέτρου όσο και την υπονόμηση της όλης διαδικασίας των ‘καλλιστείων’. Το πρώτο σενάριο που αφορά στην παράμετρο του ύψους, οι κοντοί και νάνοι πρίγκιπες που αποχώρησαν από τη διαδικασία, έφυγαν, «μουρμουρίζοντας το κοντό τους και το μακρύ τους». «Ψηλομούτα, παιδί μου. Τι περιμένεις

¹³³⁴ Χαρακτηριστικό και βαθύτατα ειρωνικό, είναι το σχόλιο ενός προσώπου που απορρίπτεται από τη διαδικασία διότι δεν εμπίπτει στα πρότυπα, όταν ρωτάει εάν μπορεί να παραμείνει στον επόμενο «γύρο». Με δική μας αρίθμηση από την πρώτη σελίδα κειμένου. Στο εξής, Τριβιζάς, Ε., 1996¹⁹, ό.π., σ. 10.

¹³³⁵ Η ορολογία είναι του Chatman (1978) και την απόδοση και λειτουργία αυτής στα ελληνικά πήραμε από τη Γιαννικοπούλου, Α., *Στη Χώρα των Χρωμάτων. Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2008, σ. 110.

από ψηλομύτα, να παντρευτεί κοντό να της κοντύνει η μύτη;». ¹³³⁶ Αρχικά, πρόκειται για λογοπαίγνιο με τη λέξη/παράμετρο «κοντός» και του αντώνυμου «ψηλός». Επίσης, αποτελούν την κυριολεκτική χρήση μεταφορικών εκφράσεων της καθομιλουμένης δημιουργώντας έτσι ένα παρετυμολογικό παιχνίδι εκφράσεων. Σε σημασιολογικό επίπεδο, πρόκειται για την *υπερκανονικοποίηση* των λέξεων αυτών με την «αποξένωσή» τους από τη συνήθη χρήση τους και την προσαρμογή τους στις επικοινωνιακές περιστάσεις των συγκεκριμένων προσώπων, σύμφωνα με τους κώδικες των δικών τους μορφών ζωής. Αντίστοιχα, στην παράμετρο «γαλάζια μάτια», το κωμικό εναπόκειται στην κυριολεκτική πρόσληψη της ερώτησης κάποιου πρίγκιπα. «Οι γαλανομάτηδες που τους δείρανε και τους μαυρίσανε το μάτι τι να κάνουν;». ¹³³⁷ Η απάντηση του βασιλιά, «Να βάλουν κομπρέσες» καθίσταται κωμικότερη της ερώτησης, διότι *καταστρατηγούνται οι σημασιολογικοί περιορισμοί επιλογής*. Επίσης, δεν απουσιάζουν οι *συνηγήσεις* και τα *ομοιοτέλευτα*, όπου οι λέξεις συνδυάζονται αυθαίρετα μεταξύ τους, κατασκευάζοντας παράλογους και εξαιρετικά αστείους συνειρμούς. Για παράδειγμα, «Κούλες και σακούλες και κουραφέξελα. Πάρε την Κούλα, βαλ' τη σε καμιά σακούλα και πηγαίνετε στο καλό». ¹³³⁸

Αντίστοιχα, χιουμοριστικά επεισόδια με την επιλογή γαμπρού προκύπτουν και στη συνέχεια σχετικά με την επιλογή φορέματος. Από το σύνολο των ρούχων που έχουν συγκεντρωθεί προκειμένου να αποκλείσει ορισμένα, με σκοπό να καταλήξει στο υποσύνολο του ενός, η πριγκίπισσα «Δυσκολούλα», θέτει και ακόμη ένα κριτήριο. Το κωμικό στις σκηνές αυτές καθίσταται στη συσσώρευση λέξεων ¹³³⁹ με κοινή σημασιολογική ή ετυμολογική συνισταμένη την παράμετρο που τίθεται κάθε φορά. Για παράδειγμα, στην παράμετρο «μεταξωτό ύφασμα» γράφεται: «Όλοι οι ράφτες με ολόμαλλα, βαμβακερά, δερμάτινα ή αραχνοῦφанта φορέματα ή από τούλι, ερμίνα, κασμίρι, πολυεστέρ, τουλπάνι.... ή οτιδήποτε άλλο ύφασμα εκτός από μετάξι να αποσυρθούν». ¹³⁴⁰ Εξίσου χιουμοριστικές είναι και οι απαντήσεις των μόδιστρων που αποβάλλονται από τη διαδικασία επιλογής, αφού αισθάνονται προσβεβλημένοι για την υψηλή ραπτική τους η οποία δεν εκτιμήθηκε αναλόγως. Για παράδειγμα, όταν η «Δυσκολούλα» θέτει το κριτήριο του μήκους «μακρύ», οι ράφτες με μίνι και μπλου τζιν ψιθύριζαν μεταξύ τους,

¹³³⁶ Τριβιζάς, Ε., 1996¹⁹, ό.π., σ. 6.

¹³³⁷ Ό.π., σ. 11.

¹³³⁸ Ό.π., σ. 13.

¹³³⁹ Η τεχνική αυτή σύμφωνα με τη Ζερβού αποτελεί μορφή παρωδίας. Συγκεκριμένα πρόκειται για τη «μινιμαλιστική ή παρωδία των ήχων και των λέξεων». Ζερβού, Α., «Ευγένιος ο Παρωδός, της Εποχής μας Κληρωτός, ή οι Περιπέτειες των Λέξεων και των Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, Σεπτέμβριος 2007, σσ. 7-13. <http://keimena.ece.yth.gr>.

¹³⁴⁰ Τριβιζάς, Ε., 1996¹⁹, ό.π., σ. 18.

«Να δείτε που έχει πόδια κατσίκας». Πρόκειται για μια μεταφορική έκφραση των καθημερινών επικοινωνιακών περιστάσεων με σκοπό να σχολιάσει ειρωνικά τα στραβά πόδια μιας γυναίκας. Αντίστοιχα, στην παράμετρο «κουμπιά», ένας ράφτης που είχε φερμουάρ στο φόρεμά του αντί για κουμπιά της επιλογής της Υψηλοτάτης, αποκρίθηκε, «Αν ήταν κόρη μου θα της έβαζα φερμουάρ στο στόμα». Η φράση αυτή αποτελεί, επίσης, μεταφορική έκφραση της καθομιλουμένης και στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιείται σε επίπεδο υπερκυριολεξίας, με σκοπό να υπογραμμίσει ειρωνικά την αγένεια και την άτοπη φιλαρέσκεια της πριγκίπισσας του παραμυθιού. Το τέλειο φόρεμα που υπακούει στα χαρακτηριστικά, «μακρύ, μεταξωτό, με μαργαριταρένιο γιακά, κουμπιά σε σχήμα καρδιάς, ζώνη από ουράνιο τόξο και φτερό παγωνιού» διαθέτει συμβολικό χαρακτήρα και παρωδεί αυτά των γυναικών από τα λαϊκά παραμύθια.¹³⁴¹ Ωστόσο, το φόρεμα αυτό δεν προορίζεται για τη Δυσκολούλα, αλλά για την Κούλα, την κόρη του κηπουρού. Το κωμικό της σκηνής αυτής συνίσταται στη σύμμιξη μεταξύ φανταστικών και ρεαλιστικών καταστάσεων, όταν ο Φρειδερίκος Φραμπαλάς, ο δημιουργός του ρούχου, ζητά τη νέα διεύθυνση κατοικίας της Κούλας.

Το ανατρεπτικό τέλος, με την πριγκίπισσα να παντρεύεται το γιο του κηπουρού συνιστά μια απροσδόκητη έκπληξη και μία ένδειξη μεταστροφής χωρίς, ωστόσο, να εξασφαλίζεται αυτό, αφού το τέλος μένει ανοιχτό σε διφορούμενα μηνύματα. Ο τρόπος κλεισίματος της ιστορίας αποτελεί μία μεταμυθοπλαστική τεχνική, από την οποία παρωδείται τόσο ο παντογνώστης αφηγητής όσο και ο τρόπος κλεισίματος των λαϊκών παραμυθιών. Συγκεκριμένα, αυτό επιτυγχάνεται με το λογοπαίγνιο της λέξης «τέλος» και την προσπάθεια του συγγραφέα να προσαρμόσει τη λέξη αυτή στους κώδικες που διέπουν την αναποφασιστικότητα της Δυσκολούλας, μία σύμβαση που προβάλλεται ως κανονικότητα του παραμυθιού. «**ΤΕΛΟΣ. Η ΜΑΛΛΟΝ ΌΧΙ ΤΕΛΟΣ, ΔΗΛΑΔΗ ΣΧΕΔΟΝ ΤΕΛΟΣ, ΟΧΙ! ΕΝΤΕΛΩΣ ΤΕΛΟΣ! ΕΚΤΟΣ ΑΝ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΒΕΒΑΙΑ ΤΕΛΟΣ. ΟΧΙ, ΕΙΝΑΙ ΤΕΛΕΙΩΤΙΚΟ ΚΑΙ ΤΕΛΕΙΟ ΤΕΛΟΣ**». Μέσα από την παρωδία των λέξεων καταλύεται, λοιπόν, και η δομή της σύνθεσης του παραμυθιού.

¹³⁴¹ Βλ. σχετικά Ντούλια, Α., 2008, ό.π., σσ. 174-178.

7.1.2 Cantin, M., *Η Πριγκίπισσα Σίφουνας*, (2000)

Το εικονογραφημένο μικροαφήγημα του Marc Cantin, *Η Πριγκίπισσα Σίφουνας*¹³⁴² αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα προσαρμογής των μοτίβων των λαϊκών παραμυθιών με σκοπό την προβολή μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας που αφορά στις έμφυλες ταυτότητες και στις κοινωνικές συμπεριφορές. Πιο συγκεκριμένα, στο παρόν μικροαφήγημα προβάλλεται μια εικόνα θηλυκότητας και ανδρισμού, η οποία επιδιώκει να προβληματίσει αναφορικά με τα παραδοσιακά πρότυπα ρόλων των λαϊκών αφηγήσεων.

Σε μια συνολική χιουμοριστική αποτίμηση της αφήγησης, το κωμικό συνίσταται στην αντιστροφή των ρόλων των δύο κεντρικών ηρώων, σύμφωνα με την παραδομένη ηθική της λαϊκής παράδοσης, με σκοπό την υπονόμηση των στερεοτύπων για το πρότυπο του άνδρα και της γυναίκας. Εξετάζοντας διακειμενικά το παραμύθι, θα υποστηρίζαμε ότι γενικότερα υπογραμμίζει τα λογοτεχνικά στερεότυπα της παθητικής πριγκίπισσας και του ενεργητικού πριγκιπόπουλου των παραμυθιών.

Ξεκινώντας την ανάλυσή μας από τις παρακείμενες συμβάσεις του βιβλίου, ο περιγραφικός τίτλος σε συνδυασμό με την εικονογράφηση του εξώφυλλου¹³⁴³ προϊδεάζουν τον αναγνώστη για το χιουμοριστικό περιεχόμενο της αφήγησης. Συγκεκριμένα, η επιλογή του συγγραφέα να αντικαταστήσει το όνομα της πριγκίπισσας με το ουσιαστικό “σίφουνας” σε χρήση επιθετικού προσδιορισμού λειτουργεί διτώς. Αφενός χιουμοριστικά, διότι παράγει χιούμορ σε πραγματολογικό επίπεδο εξετάζοντας την κυριολεκτική χρήση της λέξης αυτής σε ρεαλιστικές συνθήκες, αφετέρου χαρακτηρολογικά, διότι γνωστοποιεί μια αξιοπρόσεκτη ιδιότητα του προσώπου αυτού, να κινείται με ταχύτητα και ορμητικότητα προκαλώντας αναστάτωση και αναταραχή. Η εικονογραφική αναπαράσταση της ηρώιδας λειτουργεί *μετωνυμικά* του τίτλου, καθώς η λέξη “σίφουνας”, σύμφωνα με την ιδιότητα των γραμμάτων να λειτουργούν και ως οπτικά σύμβολα, διαθέτει άλλο χρώμα γραμματοσειράς σε σχέση με την υπόλοιπη πρόταση, αντίστοιχο του φορέματος της απεικονιζόμενης ηρώιδας. Πρόκειται για ένα παιχνίδι ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, όπου η αποκωδικοποίηση του πρώτου οδηγεί στην ερμηνεία του δεύτερου.

¹³⁴² Cantin, M., (Κείμε.), Langlois, F., (Εικ.), *Η Πριγκίπισσα Σίφουνας (Princesse la Tornade)*, Κουλούρης, Ν., (Μτφ.), Μεταίχμιο, 2000, (Milan: Milan poche Benjamin, 2000).

¹³⁴³ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.2). 1, σ. 623.

Η *γωνία λήψης* της σκηνής, η οποία είναι φυσική στο επίπεδο του ματιού, μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε με κάθε λεπτομέρεια τον απεικονιζόμενο χαρακτήρα. Αρχικά, αξίζει να τονισθεί ότι η εξωτερική εμφάνιση της συγκεκριμένης πριγκίπισσας βρίσκεται σε αντίθεση με τις παραδοσιακές ομόλογές της, καθώς η αμφίεσή της με ένα φόρεμα που της προσδίδει ελευθερία κινήσεων σε αντικατάσταση του πολυτελούς και εντυπωσιακού ρουχισμού, δε συνάδει με την αριστοκρατική καταγωγή της. Επίσης, δε διαθέτει στέμμα και τα μαλλιά της είναι πιασμένα σε κοτσίδες. Το μοναδικό χαρακτηριστικό που στερεοτυπικά είναι συνδεδεμένο με τις γαλαζοαίματες καταβολές της είναι τα ξανθά μαλλιά. Η στάση του σώματος με τα ευθυτενώς σταυρωμένα χέρια στο μπροστινό μέρος της λεκάνης επιδιώκουν να σκιαγραφήσουν ένα ενάρετο πορτραίτο το οποίο, ωστόσο, ανατρέπεται, εάν συνεξεταστεί με τα συσχετιζόμενα αναπαριστώμενα αντικείμενα πολεμικής τέχνης (ρόπαλο, σπαθιά), αλλά και τη γκριμάτσα του προσώπου της ηρωίδας. Πιο συγκεκριμένα, το ένα φρύδι του προσώπου της είναι ανασηκωμένο και το άλλο απεικονίζεται συνοφρυωμένο ενώ το *σημείο φυγής* όπου καταλήγει το βλέμμα της ηρωίδας είναι ο τίτλος, επιτρέποντας το συμπέρασμα της εναντιωματικής άποψης της πρωταγωνίστριας και κατ' επέκταση της *ειρωνικής* αμφισβήτησής του. Στην προκειμένη περίπτωση, υπεισέρχεται το ζήτημα της *απροσδιοριστίας των ορίων* σε σχέση με τη μυθοπλασία και την πραγματικότητα, η οποία ενισχύεται από τη λεζάντα που βρίσκεται στο πάνω μέρος του εξώφυλλου, όπου αναγράφεται με κίτρινα γράμματα εν μέσω κόκκινου φόντου η πρόταση «*Τι πλάκα!*». Η μεταμυθοπλαστική αυτή τεχνική φέρει πολυεπίπεδη λειτουργία: πρωτίστως, πρόκειται για ένα παρωδιακό παιχνίδι συμβάσεων, κατά το οποίο αμφισβητείται η ειλικρίνεια των δημιουργών. Δευτερευόντως, συνυφαίνεται ως δεύτερος τίτλος και εάν προσληφθεί από τον εννοούμενο αναγνώστη ως τέτοιος, προκαλείται η επανερμηνεία και η επαναξιολόγηση του συνόλου της πρότασης, αναφορικά και με το πρώτο τιτλικό μικρο-κείμενο με σκοπό την τελική νοηματοδότηση της πρότασης αυτής. Τέλος, λειτουργεί ως *υπερμεσικό σχόλιο*, όπως θα δείξουμε και στη συνέχεια της ανάλυσης. Σε καθεμία από τις παραπάνω περιπτώσεις διαμορφώνονται προσδοκίες για μια χιουμοριστική ανάγνωση, κατασκευάζοντας έτσι τις θέσεις πρόσληψης, κατά τις οποίες απαιτείται η ενεργητική εμπλοκή του αναγνώστη, ενώ παράλληλα θεμελιώνεται η ανατροπή του ιδανικού πρότυπου θηλυκότητας για τις πριγκίπισσες.

Γυρίζοντας σελίδα, ο αναγνώστης βρίσκεται αντιμέτωπος με μια έκπληξη, καθώς σε συνέχεια του μαλακού εξώφυλλου, υπάρχει μια τσακισμένη σελίδα¹³⁴⁴ η οποία προεκτείνεται προς το εσωτερικό του εσώφυλλου και αρχικά φαίνεται να φέρει τη χρηστική λειτουργία του “σελιδοδείκτη”. Ωστόσο, η λειτουργία της αποδεικνύεται παιγνιώδης και αφηγηματική. Αφηγηματική διότι στην εξωτερική επιφάνεια εικονογραφούνται τα τέσσερα πρόσωπα που συμμετέχουν στο παραμύθι συνοδεία των ονομάτων τους. Η τεχνική αυτή αποτελεί ένα μέσο πρώτης γνωριμίας του εννοούμενου αναγνώστη με τους χαρακτήρες που εμφανίζονται στο συγκεκριμένο διήγημα¹³⁴⁵. Στο παρόν σημείο πληροφορούμαστε για το όνομα της απεικονιζόμενης ηρωίδας του εξώφυλλου, η οποία ακούει στο όνομα Καρλότα. Η λειτουργία του υποφαινομένου σελιδοδείκτη χαρακτηρίζεται ως παιγνιώδης, διότι ο αναγνώστης καλείται να ξεδιπλώσει την πλεονάζουσα επιφάνεια χαρτιού, προκειμένου να παρατηρήσει με ευκολία τη δισέλιδη ταπετσαρία, αφού οι δύο αντικριστές σελίδες αποτελούν τμήματα της ίδιας απεικονιζόμενης σκηνής και τα πρόσωπα που εικονογραφούνται βρίσκονται σε άμεση συσχέτιση μεταξύ τους. Στο πλαίσιο αυτό ο αναγνώστης εμβάλλεται σε μια παιγνιώδη διαδικασία ταύτισης των χαρακτήρων που του συστήνονται από το “σελιδοδείκτη” με τα αντίστοιχα του οπτικού παρακείμενου των εσώφυλλων. Οι παραπάνω τεχνικές κατασκευάζουν τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης κατά τις οποίες ο αναγνώστης ανάγεται σε παίκτης, αλλά και χρήστη του βιβλίου, καθώς καλείται να παρέμβει σε αυτό με σκοπό την αναζήτηση κρυμμένων πληροφοριών.

Στη σκηνή της ταπετσαρίας εικονογραφείται η πριγκίπισσα Καρλότα να κρατάει ένα σπαθί, ενώ το βλέμμα της καταλήγει σε εξωτερικό σημείο του βιβλίου, υποδεικνύοντας την περιδιάβαση στο εσωτερικό της αφήγησης. Στην αριστερή σελίδα απεικονίζεται ένα ιππότης φανερά τραυματισμένος, ο οποίος παρατηρείται να κοιτάζει εμφανώς φοβισμένος την Καρλότα. Σύμφωνα με τις πληροφορίες του “σελιδοδείκτη”, ο απεικονιζόμενος άνδρας είναι ο Φραγκίσκος και από ιδεολογικής σκοπιάς υπογραμμίζεται η κυριαρχία της γυναίκας έναντι του ανδρός. Πρόκειται για μια καθαρά «γυναικοκετρική» εικονογράφιση, κατά την οποία καταρρίπτεται το προγενέστερο μοντέλο ή θεμελιώνεται η ανατροπή περί ισχυρού και ασθενούς φύλου. Το κωμικό της παρούσας σκηνής συνίσταται στην *υπερβολή* της εικονογράφισης, να υποδείξει το μέγεθος του τραυματισμού του αρσενικού ήρωα αφού είναι γεμάτος με τσιρότα, ακόμα

¹³⁴⁴ Βλ. Παράρτημα Εικ. (7.1.2). 2, σ. 623.

¹³⁴⁵ Κάνουμε χρήση του όρου «διήγημα», διότι ως τέτοιο προσδιορίζεται το συγκεκριμένο έργο από τους δημιουργούς του, σύμφωνα με επεξήγηση του λειτουργικού παρακείμενου.

και σε σημεία που δεν υφίσταται ζήτημα αιμορραγίας όπως τα μαλλιά, η πανοπλία και σε επιφάνειες των ρούχων του. Η επανάληψη του τίτλου και των ονομάτων των δημιουργών στη δεξιά σελίδα του εσώφυλλου, υπενθυμίζει στον αναγνώστη ότι πρόκειται για μια μυθοπλαστική κατασκευή και στο πλαίσιο αυτό καλείται να διατηρήσει μια κριτική αποστασιοποίηση. Ωστόσο, η σκηνή αυτή καθότι αποτελεί θεματολογικό υπαινιγμό του περιεχομένου της αφήγησης είναι καθοριστική για την ερμηνευτική προσέγγιση των χαρακτήρων που πρωταγωνιστούν.

Η αφήγηση ξεκινάει με την παρουσίαση του Φραγκίσκου με άμεσους προσδιορισμούς από τον αφηγητή, όπως «παράξενος» και «Πρίγκιπας της πλάκας!». ¹³⁴⁶ Οι πράξεις και η συμπεριφορά του Φραγκίσκου περιγράφονται από τη ματιά ενός παντογνώστη αφηγητή του οποίου, ωστόσο, η αντικειμενικότητα βάλλεται, διότι η πρόταση «...της πλάκας», που επαναλαμβάνεται και στη συνέχεια, εκτός από *λογοπαίγνιο*, λειτουργεί και ως *υπερ-μεσικό* σχόλιο που παραπέμπει στο εξώφυλλο του βιβλίου. Τόσο η συγκεκριμένη τεχνική όσο και η μεσολάβηση λέξεων που λειτουργούν ως ενεργές περιοχές και οδηγούν με τη σειρά τους στο τέλος του βιβλίου, όπου παρατίθεται η ετυμολογία τους, προκαλούν την παραβίαση της αναγνωστικής πορείας και λανθάνουν μια παιγνιώδη και χιουμοριστική λειτουργία, που διατηρεί σε εγρήγορση την κριτική σκέψη του αναγνώστη.

Ο πρίγκιπας Φραγκίσκος αδυνατεί να ανταποκριθεί στα τυπικά κανονιστικά ανδρικά στάνταρ της πατριαρχικής ιδεολογίας και γι' αυτό συγκρούεται με τον πατέρα του, ο οποίος τον παρομοιάζει με «βασιλίσκο» ¹³⁴⁷. Το προφίλ του συγκεκριμένου λογοτεχνικού ήρωα αποτελείται από ιδιότητες, που αποδίδονται κυρίως στο γυναικείο φύλο, και σκιαγραφείται ως ενός ευάλωτου και ευαίσθητου άνδρα, ο οποίος απαρνιέται κάθε συνήθεια που συνάδει με τις συμπεριφορές του ανδρικού κόσμου του παραμυθιού. Σύμφωνα με το κείμενο, «Ο Φραγκίσκος βαρέθηκε να πολεμά με το ξίφος του. Βαρέθηκε να πίνει ένα βαρέλι κρασί και μετά να ροχαλίζει πολύ δυνατά. Βαρέθηκε να κυνηγά λύκους, αρκούδες ή ελάφια. ΑΡΚΕΤΑ! Οι μάχες το πιστό και το κυνήγι ΤΕ-ΛΕΙ-Ω-ΣΑΝ!». ¹³⁴⁸ Η εναλλακτική ταυτότητα που οικειοποιείται ο πρίγκιπας βρίσκεται στον αντίθετο πόλο του ηγεμονικού ανδρισμού, που εκπροσωπεί ο πατέρας βασιλιάς, ¹³⁴⁹ συνεπιφέροντας την αρνητική διόγκωση των χαρακτηριστικών του δεύτερου. Ο ιδεολογικός

¹³⁴⁶ Με αρίθμηση του βιβλίου, Cantin, M., σ. 3.

¹³⁴⁷ Cantin, M., σ. 9. Πρόκειται για μία από τις λέξεις που αναφέραμε παραπάνω ότι λειτουργούν ως υπερ-μεσικά σχόλια και δίδεται η ετυμολογία τους στο τέλος του βιβλίου. Συγκεκριμένα, για τη λέξη «βασιλίσκος» γράφεται: Ασήμαντος βασιλιάς.

¹³⁴⁸ Cantin, M., σσ. 3-4.

¹³⁴⁹ Μαραγκουδάκη, Ε., 1993, ό.π., σ. 320.

προσανατολισμός του κειμένου σε συνδυασμό με την παρωδιακή απεικόνιση του ανδρικού φύλου των αυλικών, προκαλεί τη γελοιοποίηση των ακραίων έμφυλων χαρακτηριστικών που στερεοτυπικά είναι συνδεδεμένα με τις αρετές της γενναιότητας, της τόλμης και της αρρενωπότητας. Η διακωμώδηση των χαρακτηριστικών αυτών προκαλεί την ανατροπή ή τον προβληματισμό αναφορικά με τα πρότυπα ανδρισμού τόσο της αφήγησης-πλαίσιο όσο και των κειμένων που υπογραμμίζονται διακειμενικά. Η φαινομενικά «θηλυπρεπής» συμπεριφορά του Φραγκίσκου, δε θέτει σε αμφισβήτηση την ανδρική του ταυτότητα, περισσότερο λειτουργεί ως απαξία στο εξουσιαστικό έλεγχο του πατέρα του, προκαλώντας έτσι την υπονόμευση των χαρακτηριστικών της άρχουσας τάξης και την αμφισβήτηση του πατριαρχικού ιδεώδους. Η υιοθέτηση της υποκειμενικής ματιάς του Φραγκίσκου προκαλεί τη συμπάθεια των αναγνωστών, καθώς ο βασιλιάς αδυνατώντας να μυήσει το γιο του σε συνήθειες του ανδρικού κόσμου, κατά τα δικά του πρότυπα, στερεί την ελευθερία του παιδιού του επιβάλλοντάς του ασφυκτικό εγκλεισμό συνοδεία ελάχιστης τροφής και νερού.¹³⁵⁰

Η πριγκίπισσα Καρλότα επιδεικνύει μια σειρά χαρακτηριστικών που δεν προσιδιάζουν σε “κλασικές” πριγκίπισσες. Πιο συγκεκριμένα, «...λατρεύει να πολεμά με το ξίφος και πολύ περισσότερο με το δόρυ. Λατρεύει να πίνει ένα βαρέλι κρασί σε κάθε γέυμα και μετά να ροχαλίζει πιο δυνατά απ’ όλους τους παρευρισκόμενους. Λατρεύει να κυνηγά αρκούδες, λύκους ή ελάφια με γυμνά χέρια».¹³⁵¹ Το προφίλ της λογοτεχνικής ηρωίδας σκιαγραφείται ως μιας δυναμικής γυναίκας η οποία απεγκλωβίζεται από τις στενά προαπαιτούμενες για το φύλο της και τον τίτλο της (πριγκίπισσας) προσδοκίες και συμπεριφορές. Η ανατροπή των προσδοκιών αυτών λειτουργεί χιουμοριστικά διότι η αντισυμβατική αναπαράσταση της συγκεκριμένης πριγκίπισσας βρίσκεται σε γνωστική αντίθεση με της παραδοσιακές ομολογές της. Η Καρλότα παραβιάζει βασικούς κανόνες ηθικής και σεμνότητας, καθώς επαναστατεί στα ασφυκτικά πατριαρχικά πλαίσια της βασιλικής κοινότητας στην οποία ανήκει. Όπως χαρακτηριστικά γράφει το κείμενο: «*Το κέντημα κι οι άλλες χαζομάρες ΤΕ-ΛΕΙ-Ω-ΣΑΝ!*».¹³⁵² Με τις πράξεις και τις επιλογές στις οποίες αποβαίνει, επιδιώκει να παρωδήσει το πρότυπο της παθητικής και υποτακτικής βασιλοπούλας και γι’ αυτό υιοθετεί έναν κόντρα ρόλο διεκδικώντας έτσι μία ισότιμη θέση στην ανδροκρατούμενη

¹³⁵⁰ Η φυλάκιση του Φραγκίσκου από τον πατέρα στον πιο ψηλό πύργο του κάστρου παραπέμπει στο παραμύθι των Grimm, *Ραπουνσέλ*. Για το σχόλιο αυτό βλ. σχετικά Γιαννικοπούλου, Α., «Κι Έζησαν Αυτοί/ές Καλά και Εμείς Καλύτερα» Θέσεις και Αντι-θέσεις για τη Γυναίκα των Εικονογραφημένων Παραμυθιών», στο Βιτσιλάκη, Χ., Γκασούκα, Μ., Παπαδόπουλος, Γ., (Επιμ.), *Φύλο και Πολιτισμός*, Αθήνα: Ατραπός, 2007, σ. 206.

¹³⁵¹ Cantin, M., σ. 6.

¹³⁵² Cantin, M., σ. 7.

κοινότητα του βασιλείου. Η οικειοποίηση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών της κοινότητας αυτής χαρακτηρίζεται από την υπερβολή με σκοπό να σατιρίσει ακραίες συμπεριφορές του ανδρικού φύλου, προκαλώντας παράλληλα την αμφισβήτηση και την κριτική επαναξιολόγηση ορισμένων παρωχημένων μορφών θηλυκότητας και ανδρισμού. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικονογραφική απόδοση των παραπάνω, όπου κυριαρχεί το στοιχείο της υπερβολής και της διόγκωσης ορισμένων χαρακτηριστικών, καθώς η Καρλότα απεικονίζεται να πίνει κρασί και σύμφωνα με τη μη λεκτική επικοινωνία του σώματός της, επιτρέπει την ηχηρή έξοδο στομαχικών αερίων από τη στοματική δίοδο (“ρέψιμο”).¹³⁵³ Σε επόμενη σκηνή, όπου σύμφωνα με το κείμενο η πριγκίπισσα αντιμάχεται τρεις πάνοπλους ιππότες με τις τρεμάμενες γραμμές γύρω από τις φηγούρες τους να αντανακλούν το φόβο τους, γίνεται χρήση της εικονογραφικής παρωδίας. Με σκοπό να οδηγήσει τον εννοούμενο αναγνώστη στην πρόσληψη συγκεκριμένων αντιεξουσιαστικών ιδεολογιών. Αξίζει να αναφέρουμε ότι στο συγκεκριμένο σημείο η γωνία λήψης της σκηνής είναι *πάνω από τον ώμο* (“over the shoulder”), προσκαλώντας έτσι τον αναγνώστη να υιοθετήσει την υποκειμενική θέση της κεντρικής ηρωίδας και να παρατηρήσει το μυθοπλαστικό σύμπαν από τη δική της ματιά.¹³⁵⁴

Ο διακειμενικός υπαινιγμός στη λογοτεχνική παράδοση αναφορικά με τα πρότυπα θηλυκότητας και εν προκειμένω της άρχουσας τάξης, γίνεται ιδιαίτερα ξεκάθαρος στο σημείο που τίθεται ο προβληματισμός του βασιλιά, ο οποίος σε αντίθεση με τον βίαιο πατέρα του Φραγκίσκου εμφανίζεται απλώς προβληματισμένος και ανήσυχος για την κόρη του: *«Ποιος πρίγκιπας θα ήθελε να παντρευτεί μια πριγκίπισσα που δεν έχει τίποτ’ άλλο στο μυαλό της παρά τη μάχη, το πιστό και το κυνήγι;»*.¹³⁵⁵ Η πρόταση αυτή καθώς είναι και από τις ελάχιστες του κειμένου σε ευθύ λόγο υπογραμμίζει την κριτική νόηση του τελικού αποδέκτη του κειμένου. Προκαλώντας τον έτσι να συσχετίσει την πληροφορία αυτή με προηγούμενες αναγνωστικές εμπειρίες ή ακόμη με την πραγματική ζωή και από την αλληλεπίδραση αυτή να οδηγηθεί στη σύλληψη νέων στάσεων και ιδεών σε σχέση με το γάμο και την ολοκλήρωση της γυναίκας ως άτομο μέσω εναλλακτικών ρόλων. *«Η πριγκίπισσα Καρλότα έχει βαρεθεί να τον ακούει να επαναλαμβάνει πως δε θα βρει σύζυγο. Έχει βαρεθεί αυτόν τον πατέρα που τη θέλει ντροπαλή και φρόνιμη.*

¹³⁵³ Cantin, M., σ. 6.

¹³⁵⁴ Ο.π., σ. 7.

¹³⁵⁵ Ο.π., σ. 14.

APKETAI!». ¹³⁵⁶ Σε μια παρωδιακή διαπραγμάτευση της αφήγησης, θα υποστηρίζαμε ότι η Καρλότα, καθότι αντιδραστική, “λαλίστατη” και εξουσιαστική, υποστασιοποιεί το «αρνητικό» πρότυπο γυναίκας των παραμυθιών που τιμωρούνταν βρίσκοντας τραγική κατάληξη στο τέλος. ¹³⁵⁷ Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, δε συμβαίνει αυτό, αντιθέτως το θύμα αποδεικνύεται ότι είναι ο άνδρας του παραμυθιού. Σύμφωνα με τη λειτουργία της παρωδίας, να συλλειτουργεί σε ποικίλα ιδεολογικά επίπεδα ανάλογα με την ηλικία και την κριτική ικανότητα των αναγνωστών, η θυματοποίηση του άνδρα επιδιώκει να προβληματίσει σε σχέση με τις ανθρώπινες ανάγκες και τα δικαιώματα ανεξαρτήτως φύλου. Και όπως η γυναίκα, έτσι και ο άνδρας διέπονται από τις ίδιες συναισθηματικές ανάγκες και το δικαίωμα στην ελευθερία και την αξιοπρεπή διαβίωση. Στο πλαίσιο αυτό η πριγκίπισσα σπεύδει να σώσει το Φραγκίσκο, που «...είναι φυλακισμένος στον ψηλότερο πύργο του κάστρου και τον φυλάνε...Παίρνει το άλογο στην πλάτη και φεύγει καλπάζοντας γοργά». ¹³⁵⁸ Στην παρούσα σκηνή το κείμενο περιγράφει καθ’ υπερβολή τη γενναιότητα, την τόλμη και τη δύναμη της συγκεκριμένης ηρωίδας, προκαλώντας, ωστόσο, χιουμοριστικό αποτέλεσμα τόσο σε πραγματολογικό επίπεδο (συσχετίζοντας την πληροφορία αυτή με τις πραγματολογικές συνθήκες) όσο και σε σημασιολογικό επίπεδο προβαίνοντας στην παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής, καθώς και σε επίπεδο εικονογράφησης, με την οπτική τροπικότητα να υπερκυριολεκτεί. Η τεχνική αυτή επιτυγχάνει τη διακωμώδηση των πράξεων της ηρωίδας, ενώ η χιουμοριστική ατμόσφαιρα επιτείνεται και πολλαπλασιάζεται στην επόμενη σκηνή όπου η Καρλότα απεικονίζεται ως “σίφουνας” υπερκυριολεκτώντας του λεκτικού κειμένου που εκφράζεται μεταφορικώς, «...βλέπει αρχικά ένα σύννεφο καπνού. Νομίζει πως είναι σίφουνας. Είναι όμως πολύ πιο γρήγορο από ένα σίφουνα». ¹³⁵⁹ Στο συγκεκριμένο σημείο η εικονογράφηση υιοθετεί στοιχεία από το χώρο των κόμικς, όπως αστεράκια, σπειροειδείς γραμμές, αλλά και ηχοποίητες λέξεις όπως, Παφ-Πουφ! Παφ! Προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο επιπλέον κωμικές πινελιές. Η σκηνή πάλης της Καρλότας με τους τρεις ιπότες και την τελική κατάληξή τους μαζί με το βασιλιά στην τάφρο του κάστρου, παράγει χιούμορ ανωτερότητας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικονογραφική απόδοση της σκηνής αυτής, όπου τα άλλοτε πρότυπα εξουσίας και θαυμασμού έχουν μετατραπεί σε καρικατούρες. Το παρωδιακό ύφος της εικονογράφησης επιτείνεται από το

¹³⁵⁶ Ο.π.

¹³⁵⁷ Γκασούκα, Μ., 2013, ό.π., σσ. 225-228.

¹³⁵⁸ Cantin, M., σ. 15.

¹³⁵⁹ Ο.π., σ. 17.

βάτραχο που βρίσκεται πάνω στο κεφάλι του βασιλιά, ένα οπτικό σύμβολο που λειτουργεί ως *δεικονικός υπαινιγμός* στο κλασικό παραμύθι του «Βασιλιά Βάτραχου».¹³⁶⁰ Πρόκειται για ένα παιχνίδι ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο από το οποίο ο αναγνώστης καλείται να σταθεί κριτικά και αποστασιοποιημένα, ενώ διαπιστώνεται μια σκόπιμη προβολή των ορίων της μυθοπλασίας. Σύμφωνα με τα παραπάνω, η εικονογράφηση κατορθώνει να εγγράψει ένα επιπλέον αφηγηματικό επίπεδο στην ήδη υπάρχουσα αφήγηση-πλαίσιο.

Η συνέχεια καθίσταται κωμική, όχι τόσο εξαιτίας της αντιστροφής των ρόλων, αφού η Καρλότα σώζει τον πρίγκιπα, όσο του άτοπου σχόλιου του Φραγκίσκου, «*Φοβίσате τις πάπιες μου...*».¹³⁶¹ Η επόμενη σκηνή, όπου η Καρλότα μεταφέρει στην αγκαλιά της τον πρίγκιπα και τον οδηγεί στο θρόνο, θα μπορούσε να προσληφθεί με δύο τρόπους, ανάλογα με τα υποκειμενικά κριτήρια του πραγματικού αναγνώστη: είτε ως θετική αναπαράσταση του γυναικείου φύλου, που απεγκλωβίζεται από τα προκαθορισμένα κοινωνικά στερεότυπα του ρόλου της, είτε αρνητικά ως άνιση κατανομή κοινωνικών ευθυνών και βαρών, κατά την οποία πιο ευνοημένο είναι το ανδρικό φύλο αφού κατέχει τη θέση του θρόνου. Σε σχέση με την τελική κατάληξη, ενδεχομένως και αναπάντεχη συγκριτικά με την ανατρεπτική έκβαση της πλοκής που προηγήθηκε, κρίνουμε ότι παρόλο που το πριγκιπικό ζεύγος οδηγείται σε ένωση, η επιλογή αυτή έχει επέλθει έπειτα από δική τους πρωτοβουλία. Σύμφωνα με το κείμενο ότι, «*ο πρίγκιπας Φραγκίσκος και η πριγκίπισσα Καρλότα δημιουργούν ένα παράξενο ζευγάρι βασιλιάδων, τιμημένο και καταχειροκροτημένο απ' όλους τους υπηκόους τους*»,¹³⁶² επισφραγίζεται η ιδεολογική μετακίνηση του κειμένου σε σχέση με τα παραδοσιακά πρότυπα ρόλων που υπογραμμίζει. Επίσης, λανθάνει το ιδεολογικό μήνυμα περί της αποδοχής των εναλλακτικών έμφυλων ταυτοτήτων ακόμη και όταν εκείνες είναι «παράξενες» και λιγότερο κατανοητές. Η εξέλιξη της αφήγησης διαφαίνεται ως πορεία προς την ωριμότητα, ως πορεία αυτογνωσίας και αναζήτησης της ατομικής ταυτότητας για τον κάθε ήρωα χωριστά, με τελική κατάληξη αυτή της ισότητας μεταξύ των δύο.

¹³⁶⁰ Η πιο δημοφιλής εκδοχή του συγκεκριμένου παραμυθιού, αφορά σε αυτή με την οποία έχει καταγραφεί από τους αδελφούς Grimm το δέκατο-ένατο αιώνα. Έκτοτε ακολούθησαν πολλές μεταγραφές ανάλογα με τον τόπο υποδοχής και τις εκάστοτε κοινωνικές και παιδαγωγικές συνθήκες της εποχής για την οποία διασκευάζεται. Tatar, M., 1992, ό.π., σ. 101. Zipes, J., *Creative Storytelling*, New York & London: Routledge, 1995, σσ. 39-43.

¹³⁶¹ Cantin, M., σ. 20.

¹³⁶² Ο.π., σ. 23.

7.1.3 Φάλκονερ, Ί., Ολίβια, (2001)

Το εικονογραφημένο βιβλίο *Ολίβια*¹³⁶³, του Ίαν Φάλκονερ είναι το πρώτο βιβλίο του συγγραφέα για μικρά παιδιά. Έχει τύχει αξιολογής απήχησης από τα πολύ νεανικά αναγνωστικά κοινά γι' αυτό και ακολούθησε του αρχικού μια σειρά βιβλίων με την ομώνυμη πρωταγωνίστρια σε διάφορες εκφάνσεις της ζωής της. Το χιούμορ εντοπίζεται κατά βάση στην εικονογράφηση, για την οποία και έχει λάβει «Caldecott Honor»¹³⁶⁴ από διεθνή οργανισμό βραβείων το 2001. Το θέμα που πραγματεύεται αφορά στις συμπεριφορές ενός μικρού παιδιού, πιθανόν αντίστοιχες με αυτές των παιδιών προσχολικής ηλικίας που υπογραμμίζει το παρόν μικροαφήγημα.

Η ανακάλυψη και κατασκευή της ταυτότητας του φύλου από τη μικρή ηρωίδα αναδύεται με τρόπο που να μην παρακάμπει το αγορίστικο κοινό, αντιθέτως προσεγγίζεται και προσλαμβάνεται ως στάδιο γνωστικής ανάπτυξης της νηπιακής ηλικίας, που διέπεται από συγκεκριμένα ανθρώπινα χαρακτηριστικά ανεξαρτήτως φύλου.¹³⁶⁵ Στο πλαίσιο αυτό τα νοήματα που προκύπτουν λειτουργούν αυτογνωσιακά για το μικρό παιδί και διαχειριστικά για τον ενήλικα, ως διαφωτιστικό εργαλείο κατανόησης του κόσμου που ανήκουν τα παιδιά τους. Σύμφωνα με την τεχνική της *δια-συγγραφής*,¹³⁶⁶ ο ενήλικας συν-αναγνώστης θα μπορέσει να ερμηνεύσει τον «εγωκεντρισμό», που διακατέχει τη νοητική σκέψη των νηπίων, αντλώντας ευχαρίστηση σε προσωπικό επίπεδο, αναφορικά με την κόπωση και άλλων μαμάδων να ανταπεξέλθουν στην εξαντλητική καθημερινότητα ανατροφής ενός υπερδραστήριου παιδιού και εν προκειμένω με ασυναγώνιστες φυσικές αντοχές. Η κεντρική θέση της αφήγησης προσανατολίζεται στην έμφυτη περιέργεια των μικρών παιδιών και στην ανάγκη ανακάλυψης του κόσμου με παιγνιώδεις τρόπους που τους έχει προικοδοτήσει η φύση γι' αυτό το σκοπό. Η παιγνιώδης αυτή λογική εκφράζεται στο συγκεκριμένο βιβλίο με την

¹³⁶³ Φάλκονερ, Ί., (Κείμε. & Εικ.), *Ολίβια*, (Olivia), (Μτφ.), Ηλιόπουλος, Β., Αθήνα: Πατάκης, 2001, (New York: Simon & Schuter, 2000).

¹³⁶⁴ Querly-Gainer, K., “Reading the Art in Caldecott Award Books: A Guide to the Illustrations by Heidi K. Hammond and Gail D. Nordstrom (review)”, *Bulletin of the Center for Children’s Books*, vol. 68 (1), 2015, σ. 527.

¹³⁶⁵ Σύμφωνα με τα εξελικτικά στάδια του Piaget πρόκειται για το στάδιο της «προ-λογικής νόησης». Βασικά χαρακτηριστικά είναι: «ο εγωκεντρισμός», «η έλλειψη της προοπτικής στο χώρο», «η σύγχυση φαινομενικού και πραγματικότητας», «προ-αιτιώδης συλλογισμός». Piaget, J., *Η Γλώσσα και η Σκέψη του Παιδιού*, (*The Language and the Thoughts of the Child*) Αβαριτσιώτη, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Καστανιώτης, 2007, (New York: Meridian Books, 1926).

¹³⁶⁶ “Cross-writing”, σύμφωνα με την Beckett. Την απόδοση του όρου στα ελληνικά πήρα από τη Γιαννικοπούλου. Βλ. σχετικά Γιαννικοπούλου, Α., 2008, όπ., σ. 41.

επιθυμία της πρωταγωνίστριας να πειραματίζεται συνεχώς δοκιμάζοντας τον εαυτό της σε νέες εμπειρίες. Με τη σειρά του ο νεαρός αναγνώστης ανατέμνει τις πληροφορίες αυτές και γενικεύοντας, ενθαρρύνεται να ανακαλύψει την υποκειμενικότητά του με το να επιδίδεται σε ποικίλες βιωματικές δραστηριότητες, από τις οποίες αντιλαμβάνεται τόσο τον κόσμο που τον περιβάλλει όσο και τις δικές του ιδιαίτερες ικανότητες και ταλέντα.¹³⁶⁷ Έτσι, οδηγείται σταδιακά στην κατάκτηση της αίσθησης του εαυτού του, στην κατασκευή της ατομικής του ταυτότητας, σύμφωνα με τη δική του μοναδικότητα, απαλλαγμένη από προδιαγεγραμμένους ρόλους και συμπεριφορές.

Εξετάζοντας την *οντολογική* υπόσταση της πρωταγωνίστριας, κρίνουμε ότι η συγγραφική επιλογή ενός γουρουνιού στο ρόλο της Ολίβια, ενέχει συμβολική λειτουργία. Πιο συγκεκριμένα, το γουρουνάκι ως έμβιο όν, καθώς έχει συνδεθεί με το υποδεέστερο, το επαίσχυντο, το οικόσιτο ζώο που χρειάζεται τη συμβολή του ανθρώπου να επιβιώσει, εκτρέφεται για να καταναλωθεί, επομένως, διαθέτει περιορισμένο ορίζοντα πιθανών “εμπειριών” σε σχέση με τη ριψοκίνδυνη, αλλά ωστόσο ενδιαφέρουσα και ελεύθερη επιβίωση ενός ζώου του δάσους και πολύ περισσότερο της ζούγκλας. Στο πλευρό της Ολίβια βρίσκεται η στοργική, υπομονετική και συγκαταβατική μητέρα της, η οποία εμφανίζεται σε ένα συμβατικό ρόλο, αναφορικά με τις σύγχρονες απόψεις για τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας. Τα μοναδικά της ενδιαφέροντα εξαντλούνται “μαζί με τις σωματικές της αντοχές”, στη διαπαιδαγώγηση των παιδιών της και μαζί με το νοικοκυριό είναι τα επικρατέστερα χαρακτηριστικά που συνθέτουν το πορτραίτο της «τέλειας μητρότητας».¹³⁶⁸ Ακόμη και τα ρούχα της αποπνέουν ένα συντηρητισμό, ενώ ο πατέρας

¹³⁶⁷ «Η Θεωρία των Πολλαπλών Τύπων Νοημοσύνης», (“Theory of Multiple Intelligence) του Howard Gardner, υποστηρίζει ότι, σύμφωνα με τις σύγχρονες παιδαγωγικές απόψεις για το παιδί και την αγωγή του, διαπιστώνεται ότι το καθένα γεννιέται με ιδιαίτερες ικανότητες, ταλέντα και κλίσεις και με διαφορετικούς τύπους νοημοσύνης που τίθενται σε λειτουργία και συνδυάζονται ποικιλοτρόπως ανάλογα με την εκάστοτε προσωπικότητα. Ο μοναδικός τρόπος να ανακαλύψει το παιδί τα δικά του ταλέντα και να εξασκηθεί στους τρόπους με τους οποίους το ίδιο μαθαίνει και διεκπεραιώνει λειτουργικότερα είναι μόνο θέτοντας σε εφαρμογή τους έμφυτους τύπους νοημοσύνης που διαθέτει. Gardner, H., *Πως το Παιδί Αντιλαμβάνεται τον Κόσμο*, Βεργιούπουλου, Α., (Μτφ.), Αθήνα: Ατραπός, 2006, σσ. 13-16, 44-47. Το νέο εκπαιδευτικό μαθητοκεντρικό σύστημα ενδείκνυται γι’ αυτούς τους σκοπούς, αλλά εξίσου σημαντική οφείλει να είναι και η αρωγή της οικογένειας. Κακανά, Δ., Μητσιούλη, Β., «Η Θεωρία του Gardner στο Νηπιαγωγείο: Μια Πειραματική Εφαρμογή», στο Κακανά, Δ., Σιμούλη, Γ., (Επιμ.), *Η Προσχολική Εκπαίδευση στον 21ο αιώνα: Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Διδακτικές Πρακτικές*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2008, σσ.199-208.

¹³⁶⁸ Ο Greenstone υποστηρίζει ότι, ο συγγραφέας του βιβλίου Ίαν Φαλκονερ πραγματεύεται μέσω του έργου του μία θεματική, άποψη που την υιοθετεί και η Κανατσούλη, «νεοεμφανιζόμενης κουλτούρας περί τέλειας μητρότητας και περί αποτυχίας “φεμινιστικών” μαπαμάδων να αντεπεξέλθουν ικανοποιητικά στο ρόλο του εξίσου συμμετοχού γονιού». Ο Greenstone προσεγγίζει το βιβλίο της Ολίβια, ως σατιρικό έργο που ασκεί κοινωνική κριτική στις σύγχρονες απόψεις για

πέραν ενός άψυχου οικογενειακού φωτογραφικού στιγμιότυπου, απουσιάζει εξίσου από την αφήγηση και την οικογενειακή καθημερινότητα. Εντούτοις, η μητέρα της Ολίβια διαφυλάσσει την εικόνα της καλής μάνας,¹³⁶⁹ ως σύμβολο σταθερής αξίας, «αληθινής ζωής», ανιδιοτελούς αγάπης και πηγής αλήθειας.¹³⁷⁰ Η μητέρα της Ολίβια, θυσιάζει τη δική της αυτονομία¹³⁷¹ προκειμένου να ενθαρρύνει τη μικρή της κόρη να ανακαλύψει το φάσμα των ικανοτήτων της. Διαμορφώνει ένα πλούσιο σε ερεθίσματα οικογενειακό περιβάλλον και επιλέγει να μυήσει το παιδί της στον ιδιαίτερο πολιτισμό της τέχνης με επισκέψεις στην πινακοθήκη. Αν και η γνωστική ψυχολογία¹³⁷² έχει καταδείξει τη μείζονος σημασίας διαπροσωπική σχέση των γονιών με τα παιδιά τους, είτε του ιδίου είτε του αντίθετου φύλου, στην ολόπλευρη ανάπτυξη της ταυτότητάς τους, το παραμύθι της Ολίβια αντιμάχεται την άποψη αυτή, καθώς ο *ελλείποντας πατέρας*¹³⁷³ δεν αναστέλλει τη δημιουργική ανάπτυξη της προσωπικότητάς της. Η Ολίβια δεν οικειοποιείται τα παραδοσιακά πρότυπα συμπεριφοράς της μαμάς της, αλλά διανοίγει δικούς της ορίζοντες για την ατομική της πορεία προς την αυτογνωσία. Σύμφωνα με τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι ο τύπος χαρακτήρα της μητέρας είναι *αντιθετικός ή κατ' αντίστιξη χαρακτήρας*,¹³⁷⁴ που ενισχύει δια της (αντιθετικής) συγκρίσεως, την προσωπικότητα της πρωταγωνίστριας.

τους ρόλους των δύο φύλων και μέσω της ανάλυσής του υπογραμμίζει τις μεγάλες προσδοκίες και «ανεκπλήρωτες υποσχέσεις του φεμινισμού». Greenstone, D., “The Sow in the House: The Unfulfilled Promises of Feminism in Ian Falconer’s *Olivia Books*”, *Children’s Literature Association Quarterly*, vol. 33 (1), 2008, σσ. 26-40. Για το παράθεμα, βλ. Κανατσούλη, Μ., «Εναλλακτικές Μορφές Οικογένειας στη Σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες Παιδιών», *Κείμενα*, τ. 14, 2011, σ. 4.

¹³⁶⁹ Για τον Cashdan η καλή μάνα και η κακή μητριά-μάγισσα, συνιστούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Cashdan, S., *The Witch Must Die. How Fairy Tales Shape our Lives*, New York: Basic Books, 1990, σ. 35.

¹³⁷⁰ Η «κακή μάνα» και όλα τα πρόσωπα της μητρικής σειράς (μητριά, πεθερά, ζηλόφθονη γυναίκα, κακιά μεγαλύτερη αδερφή, μάγισσα) εξυπηρετούν τις ψυχικές ανάγκες του παιδιού να διοχετεύει με απενοχοποιητικές μεθόδους την επιθετικότητα και το θυμό του προς το πρόσωπο αυτό, χωρίς ωστόσο να αμφισβητείται το πρόσωπο της καλής μητέρας. Αναγνωστοπούλου, Δ., *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σσ. 106-108.

¹³⁷¹ Ο Flynn υποστηρίζει ότι η ανατροφή ενός υπερ-δραστήριου παιδιού, με ιδιαίτερες ικανότητες και περιέργεια για τον κόσμο όπως η Ολίβια, γίνεται αναπόφευκτα σε βάρος της αυτονομίας της μητέρας του παραμυθιού, καθώς αναλαμβάνει αποκλειστικά την ανατροφή των παιδιών της. Flynn, R., “Childhood, Power, and ‘Symbolic Plenitude’ ”, *Children’s Literature Association Quarterly*, vol. 33 (1), 2008, σσ. 1-3.

¹³⁷² Cole, M., Cole, S., *Η Ανάπτυξη των Παιδιών: Γνωστική και Ψυχοκοινωνική Ανάπτυξη κατά τη Νηπιακή και Μέση Παιδική Ηλικία*, Σόλμαν, Μ., (Μτφ.), Τ. Β΄, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2001, σσ. 189-211.

¹³⁷³ Βλ. σχετικά Κανατσούλη, Μ., *Ο Ηρώας και η Ηρώίδα με τα Χίλια Πρόσωπα: Νέες Απόψεις για το Φύλο στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Gutenberg, 2008, σ. 274.

¹³⁷⁴ “foil character”, πρόκειται για τυπολογία που εισήγαγε η Lukens, R., *A Critical Handbook of Children’s Literature*, New York: Harper Collins College Publishers, 1995⁵, σσ. 46-47. Την

Από το παρακείμενο περιβάλλον του βιβλίου επισημαίνεται η *πολυτροπικότητά* του, καθώς η γλώσσα αξιοποιείται και ως οπτικό υλικό. Ο ονοματικός τίτλος χαρακτηρίζεται για την εξαιρετική συντομία του, αφού ως λεκτικό περιεχόμενο αποκαλύπτει μόνο το κύριο όνομα ενός θηλυκού προσώπου. Εξαιτίας αυτού το ενδιαφέρον εφίσταται στη σχεδιαστική δυναμική των γραμμάτων.¹³⁷⁵ Το μέγεθος της γραμματοσειράς και η σκίαση που εντοπίζεται πίσω από τα οπτικά σύμβολα των γραμμάτων συνεπιφέρουν την ψευδαίσθηση των τριών διαστάσεων, διαμορφώνοντας ένα οπτικό αποτέλεσμα βαρύγδουπου ονόματος, που επηρεάζει στην πρόσληψη του λεκτικού περιεχομένου του. Σύμφωνα με την πραγματική εμπειρία της ζωής και τα ερεθίσματα από τον περιβάλλοντα γραπτό λόγο η οπτική διάσταση του ονόματος παραπέμπει σε μαρκίζα του Hollywood. Το λευκό φόντο που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της σελίδας, παράγει μεγάλες χρωματικές αντιθέσεις και τονίζει τη φιγούρα που εικονογραφείται αναδεικνύοντας την πλαστότητα της κατασκευής του προσώπου. Ο τίτλος, σύμφωνα με το εικονογραφικό αποτέλεσμα που κατασκευάζει, επιβάλλει να αποκωδικοποιήσουμε το πρόσωπο που αναπαρίσταται υπό τη βαρύνουσα σημασία του πρώτου. Σε ένα παιχνίδι ανάμεσα στο *σημαίνον* και στο *σημαινόμενο* ο αναγνώστης είναι σε θέση να εικάσει ότι το όνομα που επισημαίνεται υπογραμμίζει το απεικονιζόμενο πρόσωπο. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μία εξανθρωπισμένη γουρουνίτσα και σύμφωνα με την αναπαράσταση της εξωτερικής της εμφάνισης, η σωματοδομή της παραπέμπει σε μικρό παιδί, ενδεχομένως της αντίστοιχης ηλικίας με του αναγνωστικού κοινού που εγγράφει το συγκεκριμένο μικροαφήγημα (προσχολικής ηλικίας). Το κόκκινο χρώμα του φορέματος επαναστατεί στη μονοτονία και την αίσθηση ακινησίας της ασπρόμαυρης εικονογράφησης προσδίδοντας μία ενεργητικότητα στο χαρακτήρα που το φορά. Η μπέρτα, που συνοδεύει την αμφίεση της ηρωίδας, σε άμεση συσχέτιση με την οπτική διάσταση του τίτλου παραπέμπουν σε σούπερ ήρωα του κινηματογράφου, εν προκειμένω το Superman ή το Batman. Την άποψη αυτή ενισχύει η *στάση* του σώματος και το ατενίζον *βλέμμα* προς τα πάνω, προσιδιάζοντας είτε σε ήρωα της Ντίσνεϋ είτε σε ζωγραφικά πορτραίτα σπουδαίων πολιτικών προσώπων ή ευεργετών,¹³⁷⁶ σε προσπάθεια των σχεδιαστών τους να αποδώσουν και οπτικά το όραμα των συγκεκριμένων ανθρώπινων μορφών. Το λευκό φόντο ενισχύει τη σημειολογία της γραμμής και σύμφωνα με τη χρωματική αντίθεση που

απόδοση και ερμηνεία του όρου στα ελληνικά πήρα από τη Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σσ. 96-97.

¹³⁷⁵ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.3). 1, σ. 623.

¹³⁷⁶ Για παράδειγμα, μεταξύ άλλων οι ζωγραφικοί πίνακες του Ελευθέριου Βενιζέλου ή του Γεώργιου Αβέρωφ, που εκτίθενται στη Δημόσια Πινακοθήκη του Μετσόβου.

διαμορφώνεται επιτρέπει να παρακολουθήσουμε τη σχεδιαστική λειτουργία της, στην κατασκευή της εικονιζόμενης φιγούρας. Σύμφωνα με τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι η σημειολογία του χρώματος και της γραμμής θα διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο στην αποκωδικοποίηση των νοημάτων της αφήγησης, κατασκευάζοντας με αυτόν τον τρόπο τις θέσεις πρόσληψης.

Μία σειρά ποικίλων ειδών κόκκινου χρώματος ενδύματα και αξεσουάρ κοσμούν τη δισέλιδη ταπετσαρία του εσώφυλλου.¹³⁷⁷ Τα συγκεκριμένα οπτικά σύμβολα αρχικά δίδουν την αίσθηση της διακοσμητικής ιδιότητας, ωστόσο η λειτουργία τους αποδεικνύεται αφηγηματική. Πιο συγκεκριμένα, λαμβάνοντας υπόψη τον τρόπο που είναι παρατεταγμένα τα οπτικά αντικείμενα, το ένα πίσω από το άλλο και στο κάτω μέρος της εικόνας κατασκευάζουν μία νοητή γραμμή που προσιδιάζει σε μονοπάτι, που ενώνει το εξωκειμενικό με το εσωκειμενικό περιβάλλον. Με αυτόν τον τρόπο ο εννοούμενος αναγνώστης προσκαλείται να εμπλακεί στην εικονιστική αφήγηση και ιχνηλατώντας το μονοπάτι που του υποδεικνύεται να γυρίσει σελίδα. Στη διαμόρφωση της παιγνιώδους αυτής διάθεσης συμβάλλει η χρωματική αντίθεση λευκού-κόκκινου καταδεικνύοντας το σημείο φυγής που είναι και το «σημείο εστίασης».¹³⁷⁸ Το παρακείμενο οπτικό περιβάλλον λειτουργεί υπαινικτικά ως ανοικτή πρόσκληση περιδιάβασης στο εσωκειμενικό σύμπαν. Ο λευκός απροσδιόριστος χώρος φέρει εξίσου λειτουργική σημασία στη συνολική σχεδίαση του βιβλίου, καθώς παρακινεί τους αναγνώστες να φανταστούν, ότι πίσω από αυτόν «υπάρχουν πολύ ενδιαφέροντα πράγματα προς εξέταση».¹³⁷⁹ Γυρίζοντας σελίδα η νόρμα ανατρέπεται, αντικρίζοντας μία αναπάντεχη εικόνα, αυτή της Ολίβια να βγάζει τα ρούχα με τα οποία μας συστήθηκε από το εξώφυλλο. Στο σημείο αυτό ενισχύεται η εντύπωση της *δια-μεσικής ανταλλαγής* από τον κόσμο των κινούμενων σχεδίων, αφού παραπέμπει στη διπλή ζωή του Κλαρκ Κεν. Επίσης, αισθητοποιείται με τρόπο εμφανή η σπουδαιότητα των οπτικών στοιχείων αναφορικά με το είδος του βιβλίου.

Η αφήγηση ξεκινά με την άμεση παρουσίαση της πρωταγωνίστριας και μαζί με τη γνωστοποίηση του ονόματός της, αποκαλύπτονται και μερικές από τις αξιοπρόσεκτες ικανότητές της, προϊδεάζοντας έτσι τον αναγνώστη για την ιδιαιτερότητά της. Το χιούμορ εντοπίζεται στην υπερβολή της οπτικής τροπικότητας να αποδώσει ζωγραφικά το ταλέντο της μουσικής ικανότητας της Ολίβια. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τη διόγκωση

¹³⁷⁷ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.3). 2, σ. 623.

¹³⁷⁸ Nodelman, P., *Λέξεις για Εικόνες. Η Αφηγηματική Τεχνική του Παιδικού Εικονογραφημένου Βιβλίου*, Πανάου, Π., (Μτφ.), Τσιλιμένη, Τ., (Επιμ. «Εισαγωγή»), Αθήνα: Πατάκης, 1988/2009, σ. 103.

¹³⁷⁹ Ο.π.

των ρεαλιστικών χαρακτηριστικών του προσώπου και των φυσικών αναλογιών του στόματος. Ο αναγνώστης-θεατής προκειμένου να αποκωδικοποιήσει το ταλέντο που επισημαίνεται οπτικά θα πρέπει να αντιστοιχήσει τη δραστηριότητα στην οποία επιδίδεται η Ολίβια με το ενδο-εικονιστικό κείμενο του βιβλίου που εμφανίζεται να κρατά. Έτσι, λοιπόν, το μικρό παιδί καλείται να πληροφορηθεί για το λεκτικό περιεχόμενο του μικρο-κειμένου, το οποίο γράφει, «ΑΡΙΕΣ ΓΙΑ ΑΡΧΑΡΙΟΥΣ». Μόλις αποκομίσει την πληροφορία αυτή αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για τη μουσική έφεση στην όπερα. Σε φωνολογικό επίπεδο, η *συνήχηση* του ‘α’, του ‘ρ’ και του ‘σ’ μετατρέπεται το μήνυμα της πρότασης σε εύληπτο και χιουμοριστικό.

Στη συνέχεια, μία νέα πληροφορία έρχεται να διαταράξει την πορεία νοηματοδότησης που είχε διαμορφωθεί μέχρι στιγμής. Ενώ αρχικά, αναφέρεται, «*Αυτή είναι η Ολίβια. Έχει πολλά ταλέντα κι είναι καλή σε πολλά πράγματα...*»,¹³⁸⁰ ο αναγνώστης αναμένει να ακούσει μια σειρά από αντίστοιχου περιεχομένου δεδομένα που αφορούν σε ιδιαίτερες ικανότητες του συγκεκριμένου παιδιού. Ωστόσο, η νόρμα ανατρέπεται όταν ο αφηγητής διακρίνει ως επικρατέστερο των ταλέντων της το να εξαντλεί «*όλους όσους είναι γύρω της*».¹³⁸¹ Το στοιχείο αυτό προκαλεί την επανανοηματοδότηση του συνόλου της πρότασης, ενώ η λειτουργία των αποσιωπητικών ευνοεί την υπονόμηση του νοήματος του κειμένου. Στη δισέλιδη εικονογράφηση αναπαρίσταται το επαναληπτικό μοτίβο της Ολίβια, να επιδίδεται σε *σωματικο-κινησθητικές*,¹³⁸² κατασκευαστικές, μαγειρικές και γενικότερα παιγνιώδεις δραστηριότητες. Το χιούμορ της εικόνας συνίσταται στην *υπερβολή* της με σκοπό να συνοψίσει τη διάσταση ενεργητικότητας του συγκεκριμένου παιδιού. Ο περιορισμός του κειμένου στις δύο εκατέρωθεν γωνίες εφιστά την προσοχή στη δράση της εικονιζόμενης ηρωίδας. Ως υπερισχύουσα ιδιότητα της ασπρόμαυρης εικόνας αναδεικνύεται αυτή της γραμμής, η οποία διαγράφει το περίγραμμα των σχεδίων της Ολίβια με σκοπό την κατασκευή του απεικονιζόμενου αποτελέσματος. Με τον τρόπο

¹³⁸⁰ Με δική μας σελιδαρίθμηση, αρχίζω να αριθμώ από την πρώτη σελίδα κειμένου και εικόνας. Φάλκονερ, I., 2001, ό.π., σ. 1

¹³⁸¹ Φάλκονερ, I., 2001, ό.π., σ. 2.

¹³⁸² «Σωματική/Κινησθητική Νοημοσύνη» (Bodily Intelligence), υπογραμμίζει την ικανότητα των παιδιών να χρησιμοποιούν και να ελέγχουν τις κινήσεις του σώματος (αδρή κινητικότητα) με ιδιαίτερη επιδεξιότητα, για εκφραστικούς αλλά και κατευθυνόμενους σκοπούς. Να εκτελούν κινήσεις λεπτής κινητικότητας, των χεριών και των δαχτύλων με εξαιρετική ακρίβεια, να κατανοούν τις σωματικές ενέργειες άλλων ανθρώπων και το λειτουργικό σκοπό χρήσης αντικειμένων (κιναίσθηση). Gardner, H., 2006, ό.π.

αυτό ο χαρακτήρας παρουσιάζεται ως καρτούν, όμοιο με αυτά των κόμικς.¹³⁸³ Είναι πραγματικά αξιοσημείωτο σε μια εικόνα που στερείται βάθους, πώς κατορθώνει ο δημιουργός να εγγράψει κινητική δραστηριότητα παρά τη στατικότητα των μορφών. Αυτό επιτυγχάνεται αφενός με τη μέθοδο της *σκίασης* και της *στάσης* του σώματος και αφετέρου με τις μικρές κόκκινες πινελιές παιχνιδιών-αντικειμένων, που διεγείρουν τον αμφιβληστροειδή αδένα, δίδοντας ενεργητική διάσταση στη «μηχανική ακαμψία των μορφών». Όταν η μηχανικότητα προσκρούει στο ζωντανό, τότε ο χαρακτήρας γίνεται αστείος και «το γελοίο από τη σκιά βγαίνει στο φως».¹³⁸⁴ Η διάταξη των φιγούρων της Ολίβια στην επιφάνεια της εικονογράφησης προσδίδει την αίσθηση της αλληλουχίας των γεγονότων, σύμφωνα με την τάση των εννοούμενων θεατών να παρατηρούν τις εικόνες από αριστερά προς τα δεξιά.¹³⁸⁵ Στη διαμόρφωση της διάθεσης αυτής συνεπικουρεί και η θέση του κειμένου διαγράφοντας την πορεία αυτή και κλείνοντας το συγκεκριμένο κύκλο δράσης, σύμφωνα με το κείμενο κάτω δεξιά «*Μερικές φορές εξαντλεί ακόμη και τον ίδιο της τον εαυτό*».¹³⁸⁶ Η αφήγηση της παρούσας σκηνής συνοψίζει την ανάγκη των μικρών παιδιών για παιχνίδι και την απόκτηση της αίσθησης του σώματος μέσω *κιναισθητικών* δραστηριοτήτων.

Ακολούθως, μια νέα έκπληξη διαδέχεται την αφήγηση, με την Ολίβια να υιοθετεί πειραματιζόμενη με τη θηλυκή της ταυτότητα, μία ακραία και στερεότυπη εκδοχή της συμπεριφοράς του ρόλου των ενήλικων γυναικών. Με εμφανή διάθεση γνωριμίας με το γυναικείο φύλο, εμφανίζεται με τακούνια, κραγιόν, φιογκάκι στα “μαλλιά” και κοσμήματα. Τα οπτικά αυτά σύμβολα που προσδιορίζουν στο γυναικείο φύλο, επενδύονται με ζωηρό κόκκινο χρώμα, έλκοντας την προσοχή μας σε αυτά. Το χιούμορ οφείλεται αφενός στην οπτική αμφισύνδεση ετερόκλητων πραγμάτων αφετέρου στο μικρό Ίαν, τον αδερφό της Ολίβια, ο οποίος αναπαράγει τη συμπεριφορά αυτή. Όντας μικρότερος ο Ίαν υπολείπεται της λεπτής κινητικότητας της αδερφής του και έτσι δεν κατορθώνει να βάψει τα χείλη του εντός του περιγράμματος, ενός στόματος που ρεαλιστικά στερείται χειλιών, συνεπιφέροντας χιούμορ σε πραγματολογικό και σε σημασιολογικό επίπεδο. Η αναπαραγωγή της συμπεριφοράς από τον Ίαν προσλαμβάνεται αφενός ως *παρωδία* της γυναικείας φιλαρέσκειας αφετέρου ως ζωγραφική δραστηριότητα

¹³⁸³ «Χαρακτήρας και Σχηματοποίηση» στο Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ν., *Κόμικς και Κωμικό Στοιχείο: Ψυχαναλυτική Προσέγγιση ενός Σημειωτικού Είδους*, Αθήνα: Εξάντας, 2001, σσ. 102-104.

¹³⁸⁴ Ο.π., σ. 43.

¹³⁸⁵ Nodelman, P., 1988/2009, σσ. 53, 210-211.

¹³⁸⁶ Φάλκονερ, Ι., 2001, ό.π., σ. 3.

και όχι ως θηλυπρεπής συμπεριφορά του αγοριού. Ταυτόχρονα, όμως, γεννιούνται ερωτηματικά αναφορικά με την απουσία του πατέρα και την ανάγκη προσεταιρισμού του αγοριού στο γονεϊκό πρότυπο του ιδίου φύλου. Αντ' αυτού ταυτίζεται μέσω παρατήρησης και μίμησης με τη μεγαλύτερή του αδερφή την οποία και προφανώς θαυμάζει. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την *αυτοαναφορική* λειτουργία του ονόματος του μικρού αγοριού το οποίο είναι ίδιο με του δημιουργού του βιβλίου. Ο Ίαν Φάλκονερ στο λειτουργικό *παρακείμενο* των αφιερώσεων υπογραμμίζει υπαρκτά πρόσωπα με τα συγκεκριμένα ονόματα των χαρακτήρων, γράφοντας «Στην πραγματική Ολίβια, στον Ίαν...». Γίνεται αντιληπτό ότι ο συγγραφέας παίζει τόσο με τις συμβάσεις της αφήγησης, διαμορφώνοντας μια απολαυστική *απροσδιοριστία των ορίων* μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας, ωθώντας, έτσι, τον αναγνώστη να παίζει και ο ίδιος και να πειραματιστεί με τις ίδιες τις δομές της αφήγησης. Ο εννοούμενος αναγνώστης ανάγεται από συν-αναγνώστη σε συμπαίκτη και συν-κατασκευαστή της ίδιας της μυθοπλασίας. Έτσι, λοιπόν, επιτυγχάνεται η προβολή των πλαισίων της αφήγησης, όπου ο συγγραφέας και εικονογράφος του βιβλίου μετέχει ταυτόχρονα δύο επιπέδων, του εξωκειμενικού, ως ρεαλιστικός εκπρόσωπος των ανθρώπων, και του ενδοκειμενικού, καθώς μετέχει της αφήγησης ως δευτερεύον πρόσωπο.

Το χιούμορ της επόμενης σκηνής θυμίζει παιδική *φάρσα*. Σύμφωνα με το κείμενο, η Ολίβια αναγκάζεται να διαφύγει σε «σκληρές» μεθόδους στην προσπάθειά της να απαλλαγεί από την παρουσία του αδελφού της. Συγκεκριμένα, η Ολίβια χρησιμοποιεί με φαντασία μία χαρτοσακούλα την οποία με τη μέθοδο της χαρτοκοπτικής τη μετατρέπει σε 'τέραρ'. Ο Ίαν απεικονίζεται να τρέχει με το ένα μέρος του προσώπου του να έχει 'βγει' από το εικονογραφημένο πλαίσιο της σκηνής. Πρόκειται για μία μεταμυθοπλαστική τεχνική όπου παρωδούνται οι συμβάσεις και τα όρια που διέπουν την αφηγηματική δομή της εικονογράφησης. Στη σκηνή αυτή επισημαίνεται υπαινικτικά η έφεση της πρωταγωνίστριας στις εικαστικές τέχνες. Στη συνέχεια αποκαλύπτονται πληροφορίες που αφορούν στην καθημερινότητα της Ολίβια. Το *παράλογο* των πράξεων της ξαφνιάζει απροσδόκητα και γίνεται αφορμή για *καταστασιακό χιούμορ*. Σύμφωνα με το κείμενο, «*Το πρωί, μόλις ξυπνήσει, φέρνει μέσα το γάτο... πλένει τα δόντια της, βουρτσίζει τα αυτιά της.... και παίρνει πάλι έξω το γάτο*».¹³⁸⁷ Πρόκειται για αστείες περιγραφές πράξεων που αφορούν στην καθημερινότητα κάθε παιδιού, προσαρμόζοντάς τις λειτουργίες αυτές στους κώδικες των συγκεκριμένων μορφών ζωής. Η έλλειψη

¹³⁸⁷ Φάλκονερ, Ι., 2001, ό.π., σ. 7.

αιτιακής σχέσης μεταξύ των γεγονότων συνιστά τη λειτουργία των αποσιωπητικών ύποπτη για την παράλειψη πληροφοριών με σκοπό την υπονόμευση του νοήματος του κειμένου. Στη συνέχεια, σατιρίζεται, σε επίπεδο εικονογράφησης, η αναποφασιστικότητα της Ολίβια να διαλέξει ρούχα. Το κωμικό της σκηνής αυτής συνίσταται στις επιλογές όχι μόνο των ρούχων αλλά και υποδημάτων και αξεσουάρ υιοθετώντας κάθε φορά και διαφορετικό στυλ. Ιδιαίτερα κωμική αποδεικνύεται η προσπάθεια της εικονιζόμενης ηρωίδας να φορέσει αποτυγχάνοντας ακόμη και καλσόν. Στο επαναληπτικό μοτίβο απεικόνισης της πρωταγωνίστριας ο αναγνώστης-θεατής έχει τη δυνατότητα να παρακολουθήσει τη μεταμόρφωση της ηρωίδας και μάλιστα από διαφορετικές *οπτικές γωνίες*, όπου μαζί με την εξωτερική της εμφάνιση η σημειολογία της γραμμής φέρει και διαφορετική λειτουργία στην τελική σύνθεση του οπτικού αποτελέσματος.

Στην εξέλιξη του παραμυθιού η αφήγηση προσανατολίζεται φανερά προς τις εικαστικές τέχνες. Η Ολίβια ήταν τόσο καλή στο να φτιάχνει πύργους, που κατασκεύασε το Empire State Building.¹³⁸⁸ Η ασπρόμαυρη εικονογράφηση της σκηνής αυτής αναδεικνύει τη γραφιστική διάσταση του οπτικού σχεδιασμού. Το στυλ της εικονογράφησης παραπέμπει στην αρχιτεκτονική ζωγραφική αναπαράσταση του γραμμικού σχεδίου.¹³⁸⁹ Σύμφωνα με τη *γωνία λήψης* της σκηνής, *ακριβώς απέναντι*, το δημοφιλές αξιοθέατο της Νέας Υόρκης τοποθετείται στο κέντρο της προσοχής μας. Το πλάνο είναι μακρινό με σκοπό να μπορέσει ο θεατής να συλλάβει τις γεωμετρικές διαστάσεις του όγκου και του ύψους του συγκεκριμένου κτηρίου. Στην πρόσληψη των παραπάνω δεδομένων συμβάλλουν και οι *αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες*, Ολίβια, Ίαν, μαμά, λειτουργώντας ως οπτικό μέσο σύγκρισης μεγεθών. Η συνολική σύνθεση της εικόνας προσφέρεται για την αποκωδικοποίηση μηνυμάτων τεχνοτροπίας, σύμφωνα με το σημειολογικό σύστημα των γραμμών, των χρωμάτων και των σχημάτων. Το οπτικό σύμβολο του ουρανοξύστη προσφέρεται ως «οπτική εμπειρία» για τα παιδιά και λειτουργεί ως *δεικονικός υπαινιγμός* στην πολιτισμική και κοινωνική κληρονομιά άλλων εθνών. Κοντολογίς, συνιστά ένα μέσο μύησης στον ιδιαίτερο πολιτισμό και στις τέχνες.

¹³⁸⁸ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.3). 3, σ. 624.

¹³⁸⁹ Η Evans γράφει για την ανταπόκριση των παιδιών ηλικίας δέκα, σε εικονογραφημένα βιβλία που περιέχουν αναφορές στην τέχνη. Η ίδια σημειώνει, μεταξύ άλλων, ότι η συγκεκριμένη τεχνική ενεργοποιεί την παρατηρητικότητα, καλλιεργεί την αισθητική πρόσληψη και αποτελεί εναλλακτικό μέσο διδασκαλίας και μύησης στον κόσμο της τέχνης. Evans, J., “Reading Visual: Creative and Aesthetic Responses to Picturebooks and Fine Art”, στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, 2009, σσ. 99-117.

Αναφορικά με την Ολίβια, το είδος του ταλέντου που υπογραμμίζεται εν προκειμένω είναι της *χωροαντιληπτικής* νοημοσύνης.¹³⁹⁰

Η επόμενη σκηνή καθίσταται χιουμοριστική, διότι όπως με τους ανθρώπους που ενεργοποιείται η μελανίνη με την υπερβολική έκθεση στον ήλιο προκαλώντας χρωματικές αλλαγές στο δέρμα, έτσι και η ανθρωπόμορφη γουρουνίτσα έχει γίνει ροζ. Το οπτικό αποτέλεσμα προσιδιάζει περισσότερο στα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά του ζώου αυτού και γι' αυτό συνιστά μια μορφή *οπτικής υπερκανοκοποίησης*. Δεδομένου ότι η απουσία χρώματος των χαρακτήρων έχει διαμορφώσει μία κανονικότητα στην πορεία της αφήγησης, η εξέλιξη αυτή αποτελεί μια απροσδόκητη έκπληξη που ξαφνιάζει ευχάριστα. Η αναπαράσταση της Ολίβια χωρίς μαγικό όπου διαγράφεται το σχήμα του, επισύρει την προσοχή στη σημειολογία του χρώματος, αναδεικνύοντας την πλαστότητα κατασκευής του χαρακτήρα. Γίνεται φανερό ότι ο δημιουργός εκφράζει με παιγνιώδη αναπαραστατικά μέσα τη διάθεση να παρακινήσει την παρατηρητικότητα των εννοούμενων θεατών με σκοπό να παίζουν και να πειραματιστούν με τα *χρώματα*, την *ένταση* και την *τονικότητα* και παίζοντας να ανακαλύψουν τον τρόπο με τον οποίο μαθαίνουν καλύτερα.

Η μύηση στον κόσμο της τέχνης και του πολιτισμού, εκφράζεται στο σύνολο των επόμενων σκηνών που ακολουθούν. Η Ολίβια αντί για το μεσημεριανό 'υπνάκο', σύμφωνα με τις υποδείξεις της μητέρας, πειραματίζεται με τις μπαλετικές της δεξιότητες. Το κωμικό της σκηνής αυτής εναπόκειται στη μυστικότητα με την οποία πραγματοποιείται η συγκεκριμένη δραστηριότητα εν αγνοία της μητέρας. Συγκεκριμένα, πρόκειται για *χιούμορ ανωτερότητας*, προσφέροντας την αίσθηση στο παιδί ότι η Ολίβια κατάφερε να εξαπατήσει τη μαμά της. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τεχνική που μετέρχεται η εικονογράφηση με σκοπό να αποδώσει την αίσθηση της μπαλετικής κίνησης, σε "slow motion". Συγκεκριμένα, περιέχει περισσότερες ακολουθίες πλάνων της ίδιας δράσης, με την τελευταία να έχει χωριστεί σε υποσύνολα.

Ένα παράθυρο στον κόσμο της ζωγραφικής τέχνης¹³⁹¹ διανοίγεται στα μάτια των εννοούμενων θεατών στις επόμενες σελίδες, προσφέροντας μια προνομιακή εμπειρία

¹³⁹⁰ Η «χωροαντιληπτική νοημοσύνη», σχετίζεται με τις έννοιες του χώρου και την έφεση ορισμένων παιδιών να φτιάχνουν μια νοητή εικόνα και να κινούνται σύμφωνα με αυτή. Αφορά την ιδιαίτερη ικανότητα παιδιών να σχεδιάζουν αλλά και να οικοδομούν με υλικά κτήρια και εντυπωσιακές κατασκευές. Τα παιδιά που σημειώνουν μία τέτοια έφεση τα διακρίνει η τάση να μαθαίνουν καλύτερα οπτικά. Gardner, H., *Πως το Παιδί Αντιλαμβάνεται τον Κόσμο*, Βεργιπούλου, Α., (Μτφ.), Αθήνα: Ατραπός, 2006, σσ. 13-16.

¹³⁹¹ Ο Bell αναφέρεται στη νεότερη τεχνική ένταξης έργων τέχνης σε εικονογραφημένα βιβλία για παιδιά και προτείνει επτά τρόπους, προς αξιοποίησή τους από τον ενήλικα (γονιού ή

εξάσκησης του «οπτικού γραμματισμού»¹³⁹² μέσω της γνωριμίας με δημοφιλείς πίνακες σπουδαίων ζωγράφων. Η τεχνική αυτή αποτελεί είδος *πολυτροπικότητας*, η οποία αναδεικνύει την απορροφητικότητα και την ευελιξία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, να δέχεται και να αφομοιώνει στοιχεία από ποικίλες πολιτισμικές περιοχές. Η αποκωδικοποίηση των πληροφοριών σχετικά με την ονομασία και τους δημιουργούς των έργων αυτών, πραγματώνεται σύμφωνα με τις επιταγές της *διαδραστικότητας* (interactivity), της *συνδεσιμότητας* (connectivity) και της *προσβασιμότητας* (access).¹³⁹³ Ο εκάστοτε πίνακας λειτουργεί ως ενεργή περιοχή που παραπέμπει τον εννοούμενο αναγνώστη να παλινδρομήσει στα εσώφυλλα του βιβλίου, προκειμένου να αποκωδικοποιήσει το επικοινωνιακό σύστημα πληροφοριών, που εγγράφεται εμπρός του, εντός του πίνακα ζωγραφικής.¹³⁹⁴

Η παιγνιώδης αυτή λειτουργία παραπέμπει σε παιχνίδι¹³⁹⁵ κρυμμένου θησαυρού ή σε εναλλακτική μορφή πάζλ. Και στους δύο πίνακες που απεικονίζονται εντός του βιβλίου, παρατίθενται αποσπάσματα από τα έργα των Edgar Degas, “Ballet Rehearsal on the Set”¹³⁹⁶ και Pollock Jackson, “Autumn Rhythm”.¹³⁹⁷ Σε ένα παιχνίδι ανάμεσα στο *σημαίνον* και στο *σημαινόμενο* ο αναγνώστης καλείται να εντοπίσει και να ταυτίσει τις παραπάνω λεπτομέρειες των έργων με το ενιαίο σύνολο. Ο Φάλκονερ προκειμένου να εγγράψει το ενδιαφέρον των αναγνωστών γράφει, «*Τις βροχερές ημέρες της αρέσει να πηγαίνει στο μουσείο. Πηγαίνει κατευθείαν στον αγαπημένο της πίνακα. Τον παρατηρεί αφοσιωμένη για πολύ ώρα. Τι να σκέφτεται άραγε;*».¹³⁹⁸ Η επόμενη σελίδα απεικονίζει την Ολίβια να έχει εισέλθει εντός του πίνακα και να φαντάζεται τον εαυτό της στη θέση της

εκπαιδευτικού), ενθαρρύνοντας το παιδί να μιλήσει, να εκφραστεί και να δημιουργήσει με αφορμή τα έργα αυτά. Bell, D., “Seven Ways to Talk about Art: One Conversation and Seven Questions for Talking about in Early Childhood Setting”, *International Journal of Education Through Art*, vol. 7 (1), 2011, σσ. 41-54.

¹³⁹² O’Nei, K., “Reading Pictures: Developing Visual Literacy for Greater Comprehension”, *The Reading Teacher*, Vol. 65 (3), 2011, σσ. 214–223.

¹³⁹³ Φώκιαλη, Ε., «Το Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο στο Σύγχρονο Ψηφιακό Περιβάλλον», *Κείμενα*, τ. 10, 2010, σσ. 1-14. <http://keimena.ece.uth.gr/>.

¹³⁹⁴ Η Beckett υποστηρίζει ότι ο διεικονικός υπαινιγμός σε πραγματικούς πίνακες ζωγραφικής συνιστά μια μορφή παιγνιώδους αλληλεπίδρασης των συγγραφέων και εικονογράφων με το παιδικό αναγνωστικό κοινό, με σκοπό να παρακινήσουν την περιέργειά τους και να μάθουν με έναν τρόπο που επικοινωνεί κάτι από τις δικές του ανάγκες, το παιχνίδι φαντασίας-πραγματικότητας. Beckett, S., “Parodic Play with Paintings in Picture Books”, *Children’s Literature*, vol. 29, 2001, σ. 175.

¹³⁹⁵ Kanatsouli, M., “Games Inside Books for Young Children”, *Bookbird*, vol. 50 (4), 2012, σσ. 33-40.

¹³⁹⁶ Βλ. Παράρτημα, Είκ (7.1.3). 4, σ. 624.

¹³⁹⁷ Βλ. Παράρτημα, Είκ (7.1.3). 5, σ. 624.

¹³⁹⁸ Φάλκονερ, Ι., 2001, ό.π., σσ. 26-27.

μπαλαρίνας,¹³⁹⁹ του Edgar Degas. Έχοντας επισημάνει ο συγγραφέας ότι το έργο αυτό είναι το «αγαπημένο» της Ολίβια και εν συνεχεία μεταγράφοντας και προσαρμόζοντας τον πίνακα στα μέτρα της φαντασίας της πρωταγωνίστριας, ο αναγνώστης διδάσκεται, πως μια σπουδαία όψη της τέχνης είναι η φανταστική-αισθητηριακή ανταπόκριση που προκαλεί στο θεατή. Ο Falconer υιοθετώντας και διασκευάζοντας τη λεπτομέρεια του Degas, στη φανταστική πρόσληψη της Ολίβια αναδεικνύει τις συμβάσεις της γραμμής, του χρώματος και του τόνου, στοιχεία τεχνοτροπίας που διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη ζωγραφική του Degas. Εκείνος χρησιμοποιεί στη ζωγραφική του απαλά χρώματα, την κατεύθυνση του φωτός και τη λειτουργία της σκίασης με σκοπό να αποδώσει στο έργο του ένα τόνο μελαγχολίας. Ο Falconer, μιμείται την τεχνική αυτή χρησιμοποιώντας τη σύμβαση της γραμμής και της σκίασης στην απόδοση της Ολίβια στη θέση της μπαλαρίνας του Degas.¹⁴⁰⁰ Αντιστοίχως, για το έργο του Pollock, ο συγγραφέας παρακινεί τον αναγνώστη γράφοντας, «Υπάρχει, όμως, κι ένας πίνακας που δεν της πάει. Πώς να φανταστεί τον εαυτό της σ' αυτόν; «Αυτό μπορώ να το ζωγραφίσω σε πέντε λεπτά», λέει στη μαμά της».¹⁴⁰¹ Στην επόμενη σελίδα, απεικονίζεται η Ολίβια να προσπαθεί να οικειοποιηθεί την αφηρημένη τεχνική του Pollock. Η σκηνή αυτή καθίσταται χιουμοριστική για το νεαρό αναγνώστη, διότι ενέχει το φαρσικό στοιχείο της σκανταλιάς, καθώς η Ολίβια χρησιμοποιεί ως καμβά τον τοίχο του δωματίου τους. Επίσης, τα χρώματα μαύρο και κόκκινο, παρουσία λευκού φόντου συνιστούν μια μορφή υπερκανονικοποίησης, δεδομένου ότι η τεχνοτροπία του πίνακα έχει προσαρμοστεί στους κώδικες και των συγκεκριμένων μορφών ζωής του παραμυθιού, διαμορφούμενων κατά τις ίδιες συμβάσεις.

¹³⁹⁹ Η Miskec υποστηρίζει ότι, οι μπαλαρίνες πριγκίπισσες των παραμυθιών, σκιαγραφούν το πορτραίτο της ιδανικής θηλυκότητας η οποία τείνει να αναπαράγεται, διαμορφώνοντας “princess manias” αναγνώστριες. (με δική μας μετάφραση) «Ακόμα και από τη σκοπιά της θεωρίας του χορού, το μπαλέτο συνεχίζει να γίνεται αντιληπτό ως μια θηλυκή τέχνη, ειδικά όταν συσχετίζεται με τη μουσική, τη ζωγραφική ή ποίηση. Η κυρίαρχη εικόνα του χορευτή μπαλέτου είναι “εύθραυστη, αιθέρια, παρθενική, και υποτακτική». Τα θηλυκά σύμβολα του μπαλέτου, πουνέντ, κορμάκι, φούστα, καλσόν, συνιστούν αναγνωρίσιμα πολιτισμικά σύμβολα από τα παιδιά και προσλαμβάνονται ειδικότερα, από το κοριτσίστικο αναγνωστικό κοινό, ως στοιχεία ιδανικής θηλυκότητας. Στο άρθρο της εξετάζει τις λογοτεχνικές αναπαραστάσεις της Ολίβια, ως *Fairy Princesses* (2012), που είναι και ο τίτλος ενός εκ της σειράς βιβλίων του Ian Falconer που ακολούθησαν μετά την επιτυχία του πρώτου. Miskec, J., “Pedi-Files: Reading the Foot in Contemporary Illustrated Children’s Literature”, *Children’s Literature*, vol. 42, 2014, σσ. 224-245.

¹⁴⁰⁰ Genevieve, V., “Degas and Seurat and Magritte! Oh My! Classical Art in Picturebooks”, *The Looking Glass : New Perspectives on Children's Literature*, vol 10 (3), 2006.

¹⁴⁰¹ Φάλκονερ, Ι., 2001, ό.π., σ. 29.

Η αφήγηση τελειώνει με πολύ τρυφερό τρόπο, με την Ολίβια μέσα στην αγκαλιά της μαμάς της να διαβάζουν παραμύθια. Από την εικονογράφηση και το ενδο-εικονιστικό κείμενο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι το περιεχόμενο του βιβλίου αφορά στη ζωή της Κάλλας. Το τελευταίο εσώφυλλο συνιστά την εξέλιξη της αφηγούμενης ιστορίας, που διακόπηκε στο αρχικό εσώφυλλο με την Ολίβια να ξεντύνεται.¹⁴⁰² Εδώ, παρατηρούμε την ηρωίδα στην πρωτόγονη φύση της να χορεύει, σύμφωνα με το συσχετιζόμενο οπτικό σύμβολο του ραδιοφώνου.

7.1.4 Saux, Al., *Ο Μπαμπάς δεν Θέλει*, (2001)

Στο εικονογραφημένο βιβλίο του Alain Le Saux, *Ο Μπαμπάς δεν Θέλει*¹⁴⁰³ υπογραμμίζονται με καυστικό χιούμορ πενήντα πέντε απαγορεύσεις του γονεϊκού προτύπου του πατέρα. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε το γεγονός ότι το συγκεκριμένο βιβλίο γράφτηκε και δημοσιεύθηκε στη Γαλλία στις αρχές του 1991 και μεταφράστηκε στα ελληνικά μία δεκαετία αργότερα. Ο ανδρισμός και κατά βάση η γονεϊκή εξουσία του πατέρα που παρωδείται, είναι αρκετά τολμηρή και πιθανόν για ορισμένους γονείς προκλητική και άσεμνη. Κάθε κανόνας της «αυθεντίας» του ανδρικού προτύπου συνοδεύεται από μια ολοσέλιδη εικονογράφηση, η οποία απεικονίζει την παραβατική συμπεριφορά του παιδιού και τις αντιδράσεις των αποδεκτών των ενεργειών του, καθώς και τις συνέπειες των πράξεών του στον κόσμο των ενηλίκων. Οι εικόνες αυτές είναι σουρεαλιστικές και κάθε άλλο παρά ωραιοποιούν, απεναντίας σατιρίζουν ασκώντας αυστηρή κριτική εξίσου σε ενήλικες και παιδιά.

Από τις παρακείμενες συμβάσεις του τίτλου και της εικονογράφησης του εξώφυλλου επισημαίνεται το ιδεολογικό περιεχόμενο της αφήγησης, κατά τις οποίες πρόκειται για τη διαπροσωπική σχέση μεταξύ πατέρα και γιού. Σύμφωνα με το λεκτικό περιεχόμενο του τιτλικού μικρο-κειμένου επισημαίνεται το στοιχείο της απαγόρευσης από το δηλωτικό άρνησης «δεν», προϊδεάζοντας για το περιεχόμενο της αφήγησης, που αφορά σε κανόνες, κατασκευάζοντας έτσι τις θέσεις πρόσληψης των εννοούμενων αναγνωστών. Στην εικονογράφηση απεικονίζεται ο κεντρικός ήρωας και σύμφωνα με τις επιλογές απόδοσης της εξωτερικής του εμφάνισης επιτρέπεται το συμπέρασμα ότι ο συγκεκριμένος

¹⁴⁰² Βλ. Παράρτημα, Είκ (7.1.3). 6, σ. 624.

¹⁴⁰³ Saux, Al., (Κείμε. & Εικ.), *Ο Μπαμπάς δεν Θέλει*, (*Papa ne Veut pas*), Αθήνα: Άγρα, 2001, (Paris: Rivages, 1991).

αποκλίνει από τα συμβατικά και συνήθη πρότυπα για την παιδική του ηλικία.¹⁴⁰⁴ Εντύπωση προκαλούν τα αχτένιστα μαλλιά, η υπερβολικά μεγάλη μύτη και τα γουρλωτά μάτια. Το κεφάλι του είναι μεγαλύτερο αναλογικά της σωματοδομής του και η μη λεκτική επικοινωνία του σώματος, με τα χέρια στις τσέπες αποδεικνύει άνεση. Η *γωνία λήψης* της σκηνής είναι από κοντά και στο επίπεδο του ματιού επιτρέποντας με αυτόν τον τρόπο να παρακολουθήσουμε με κάθε λεπτομέρεια τον απεικονιζόμενο χαρακτήρα. Έτσι, λοιπόν είμαστε σε θέση να διακρίνουμε τα περιττά κιλά του παιδιού, καθώς απεικονίζεται με κοιλιά, επιτρέποντας να εικάσουμε την «παιδική ιδιότητα της λαιμαργίας».¹⁴⁰⁵ Σύμφωνα με τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι ο δημιουργός του βιβλίου επιδιώκει να επιστήσει την προσοχή των αναγνωστών μέσω της γελοιογραφικής διόγκωσης των φυσικών χαρακτηριστικών του συγκεκριμένου χαρακτήρα.

Η *εστίαση* της αφήγησης είναι σταθερά σε όλη την έκταση του κειμένου *εσωτερική* και παραπέμπει σε εσωτερικό μονόλογο ή σε εξομολόγηση πράξεων και εμπειριών του παιδιού που συνοψίζονται σε μορφή κανόνων. Τα αφηγούμενα γεγονότα μεταφέρονται από την *οπτική γωνία* του παιδιού-αφηγητή, ωθώντας έτσι τους εννοούμενους αναγνώστες να ταυτιστούν μαζί του. Η παντογνωστική εικονιστική αφήγηση, προσφέρει μία τελείως διαφορετική *οπτική θέασης* των αφηγούμενων γεγονότων του κειμένου, «με τον *εστιαστή*, ως ματιά» να αντιστοιχεί σε έναν εξωτερικό αντικειμενικό παρατηρητή, που ασκεί κριτική στα λεγόμενα του κειμένου βάλλοντας έτσι την αξιοπιστία του.¹⁴⁰⁶ Η εικονιστική αφήγηση υιοθετεί, λοιπόν, μια πιο ενήλικη ματιά επιτρέποντας στον εννοούμενο αναγνώστη/θεατή να έχει πρόσβαση σε πληροφορίες και πράξεις του μυθοπλαστικού χαρακτήρα που αποσιωπώνται, ωραιοποιούνται ή διαστρεβλώνονται από τη φωνή του παιδιού-αφηγητή του λεκτικού κειμένου. Σύμφωνα με τα παραπάνω, η σχέση λόγου- εικόνας είναι *ειρωνική* δημιουργώντας μία απόσταση ανάμεσα σε αυτά που λέγονται και εικονογραφούνται. Η ειρωνική αυτή σχέση γίνεται το μέσο με το οποίο το παρόν μικροαφήγημα, κριτικάρει κεντρικά ιδεολογήματα που αφορούν στον τρόπο διαπαιδαγώγησης, στον τρόπο διάχυσης πληροφοριών από τους ενήλικες στα παιδιά και

¹⁴⁰⁴ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.4). 1, σ. 624.

¹⁴⁰⁵ Η Γαβριηλίδου αναφέρει ότι σε παλαιότερες αφηγήσεις ηθικοδιδασκτικού περιεχομένου, «η λαιμαργία, η ανυπακοή και η τεμπελιά –οι οποίες ωστόσο είναι ιδιότητες που είχαν και έχουν πάντα τα παιδιά- αποτυπώνονταν ως εξαιρετικής βαρύτητας ελαττώματα. Για τα ελαττώματά τους αυτά, [...] τιμωρούνταν σκληρά και έφταναν ακόμη και στο θάνατο». Μεταξύ άλλων αναφέρεται στο παράδειγμα βιβλίου με τίτλο *Πετροτσουλούφης*, «το όνομα ενός αγοριού με αχτένιστα μαλλιά και μακριά νύχια». «Μια ολόκληρη παρέα από «κακά» παιδιά, άτακτα, ανυπάκουα και άτυχα», φιλοξενούνται στο βιβλίο υπό τον τίτλο *Πετροτσουλούφης*. Γαβριηλίδου, Σ., *Το Δύσκολο Επάγγελμα του Κλασσικού Ήρωα*, Θεσ/νίκη: University Studio Press, 2008, σ. 101, υπόσ. 191.

¹⁴⁰⁶ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σσ. 167, 171.

γενικότερα σχολιάζει την έννοια της παιδικότητας. Ειδολογικά, η αφήγηση στηρίζεται σε δύο είδη συμβάσεων: στο μαγικό κόσμο της παιδικής ονειροπόλησης που διέπει το λόγο του κειμένου και στο ρεαλιστικό κόσμο της μυθοπλασίας που χαρακτηρίζει το λόγο της εικόνας.¹⁴⁰⁷ Η *αντίστιξη των οπτικών*¹⁴⁰⁸ χτίζει το συνολικό νόημα του κειμένου παλινδρομώντας συνεχώς ανάμεσα στο πραγματικό και στο φανταστικό, στον ενήλικα και στο παιδί, στις λέξεις και στην εικόνα. Στη λειτουργία των παραπάνω αφηγηματικών τρόπων συμβάλλει και η συνολική σχεδίαση του βιβλίου, χωρίζοντας οπτικά σε διακριτά μέρη τα λόγια του κειμένου αριστερά με κόκκινη γραμματοσειρά παρουσία λευκού φόντου και η εικονογράφηση δεξιά, χωρίς πλαίσια καλύπτοντας όλη την επιφάνεια της σελίδας. Έτσι, λοιπόν, κατασκευάζονται δύο διαφορετικοί κόσμοι/όψεις, που αντιδιαστέλλονται μεταξύ τους, όπου η παρακείμενη σύμβαση της γραμμής που ενώνει τα γλωσσικά από τα οπτικά μέρη της αφήγησης, λειτουργεί ως συνοριακή περιοχή, «ως ψυχολογικό σύνορο» μεταξύ διαφορετικών καταστάσεων και συναισθημάτων.¹⁴⁰⁹ Η σχέση *ασυμφωνίας* που κτίζεται μεταξύ των τροπικοτήτων επιτρέπει την εμπλοκή του αναγνώστη-θεατή σε ρόλο διαμεσολαβητικό και διεκπεραιωτικό μεταξύ της αριστερής και της δεξιάς σελίδας, προκειμένου να κατασκευάσει τα δικά του νοήματα και να οδηγηθεί στα δικά του συμπεράσματα.

Πιο συγκεκριμένα, κάθε φορά που το παιδί-αφηγητής αναφέρει και μία απαγόρευση του πατέρα, ο εννοούμενος θεατής της εικονογράφησης βρίσκεται αντιμέτωπος και με μια επιπλέον πληροφορία που προκαλεί την επαναξιολόγηση των δεδομένων. Οι απαγορεύσεις του πατέρα, μεταφράζονται σε κανόνες «καλής» και «κακής» συμπεριφοράς και αφορούν μεταξύ άλλων, σε κοινωνικούς κανόνες τυπικής ευγένειας και ευπρεπισμού. Για παράδειγμα, «*Ο μπαμπάς δεν θέλει ν' ακούω μουσική όταν μου μιλάει/ να φτύνω τα κουκούτσια από τα κεράσια μου όπου να' ναι/ να ξύνω το κεφάλι μου με το πιρούνι μου, να πετάω μπαλάκια από ψίχα ψωμιού/ να σερβίρομαι περνώντας το χέρι μου μπροστά από τη γειτόνισσά μου/ να μιλάω με το στόμα μου γεμάτο/ να δείχνω την*

¹⁴⁰⁷ Βλ. σχετικά αντίστοιχο παράδειγμα από την ανάλυση του παραμυθιού, *Πάτυ, Στρώσε το Κρεβάτι* (Κλωτίντ Μπερνός, 1998), του Μητροφάνης, Γ., «“Πώς να Κρυφτείς απ’ τα Παιδιά; Έτσι κι αλλιώς τα Ξέρουν όλα”»: Κώδικες Υπακοής και Αμφισβήτησης στο Παιδικό Βιβλίο», στο Παπαντωνάκης, Γ., Αναγνωστοπούλου, Δ., (Επιμ.), *Εξουσία και Δύναμη στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, 2010, σσ. 83-85.

¹⁴⁰⁸ “perspectival counterpoint” Nikolajeva, M., Scott, C., “The Dynamics of Picturebook Communication”, *Children’s Literature in Education*, vol. 31 (4), 2000, σ. 226. Την απόδοση του όρου στα ελληνικά πήρα από τη Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 190.

¹⁴⁰⁹ Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 329.

απογοήτευσή μου όταν ένα δώρο δεν μου αρέσει/....».¹⁴¹⁰ Από τα παραπάνω αναδύεται χιούμορ, καθώς πρόκειται για αταξίες και σκανταλιές που αρκετά παιδιά θα αναγνωρίσουν τον εαυτό τους σε αυτές. Επίσης, αναφέρονται κανόνες καθαριότητας και υγιεινής. Για παράδειγμα, «Ο μπαμπάς δεν θέλει να ξεφυλλίζω τα βιβλία του όταν στάζει η μύτη μου/ να σκουπίζω τα χέρια μου στο τραπεζομάντηλο/ να βγάζω τη μύξα μου με τις κουρτίνες/ να γυαλίζω τα παπούτσια μου με τις κουβέρτες/ ν' αφήνω το σιρόπι της τάρτας μου να στάζει/ να σκουπίζω τα πόδια μου στη μοκέτα και τα χέρια μου στον τοίχο/ να με βλέπει αχτένιστο/να πετάω την τσίχλα μου όπου νά' ναι...». Το χιούμορ βρίσκεται κατά βάση στην υπερβολή της εικονογράφησης, από τον τρόπο απόδοσης και οπτικής συγκεκριμενοποίησης των παραπάνω απαγορεύσεων.

Δεδομένου ότι οι αναγνώστες προσχολικής ηλικίας που υπογραμμίζει το μικροαφήγημα αυτό, διακατέχονται από το άγχος της πίεσης προκειμένου να φανούν συνεπείς στα κανονιστικά πρότυπα των ενηλίκων, το γέλιο που αναδύεται από τις παραπάνω μορφές χιούμορ λειτουργεί λυτρωτικά.¹⁴¹¹ Το άγχος της καταπιεσμένης επιθετικότητας, όταν βρίσκει ερέθισμα αντίστοιχου περιεχομένου λειτουργεί χιουμοριστικά για το παιδί, ως μέσο αποφόρτισης. Για παράδειγμα, «Ο μπαμπάς δεν θέλει να φτύνω από το παράθυρο/ να κάνω γκριμάτσες πίσω από την πλάτη των μεγάλων/ να κάνω χειρονομίες στους επιβάτες των άλλων αυτοκινήτων/ να χαράζω τα αρχικά μου πάνω στα αυτοκίνητα/να γράφω στους τοίχους/να διασκεδάζω σκάζοντας τα λάστιχα των αυτοκινήτων/ να περπατάω πάνω στα πόδια του/ να τον χτυπάω/να τον δαγκώνω».¹⁴¹² Ορισμένες μορφές επιθετικότητας από τις παραπάνω που ομαδοποιήσαμε φαίνονται ακραίες και υπερβολικές με σκοπό να ανασύρουν καταπιεσμένα συναισθήματα προς επίλυση. Ωστόσο, αν και καυστικό το χιούμορ που προκύπτει, οπτικοποιεί με γελοιογραφικό τρόπο την ασυνείδητα εχθρική συμπεριφορά των παιδιών προς τους ενήλικες, με σκοπό να τη διακωμωδήσει και να την αποδυναμώσει. Στις περιπτώσεις αυτές το χιούμορ εντοπίζεται στην εικονογράφηση, όπου ο γονιός γίνεται αντικείμενο *σάτιρας* ή και *γελοιοποίησης*, καθώς είναι ο βασικός αποδέκτης των συνεπειών της παραβατικής συμπεριφοράς του γιού του. Οι πράξεις επιθετικότητας με θύμα τον πατέρα, φέρουν κλιμακωτή εξέλιξη αναφορικά με τη σειρά που παρουσιάζονται: *χιούμορ*

¹⁴¹⁰ Με δική μας αρίθμηση, από την πρώτη σελίδα κειμένου. Στο εξής, Saux, Al., 2001, ό.π., σ. 1.

¹⁴¹¹ Σύμφωνα με τις θέσεις της Θεωρίας Ανωτερότητας/Επιθετικότητας για το χιούμορ, βλ. σχετικά 1.1.1. Για αντίστοιχα παραδείγματα χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία, βλ. σχετικά Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004, σσ. 97-101.

¹⁴¹² Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.4). 2, σ. 624.

ανωτερότητας, χοντροκομμένου αστείου και αγγίζουν τα όρια του γκροτέσκο και της φάρσας.

Οι εναντιωματικές πράξεις αμφισβήτησης της γονεϊκής εξουσίας, εκφράζονται μεταξύ άλλων, από τον κεντρικό ήρωα μέσω ακάθαρτων πράξεων, που προκαλούν εξαιρετική ιλαρότητα στα μικρά παιδιά. Πρόκειται για το σκατολογικού περιεχομένου χιούμορ, σύμφωνα με τη χρήση λέξεων που σχετίζονται με τις φυσικές λειτουργίες και ήχους του σώματος, όταν μάλιστα αυτές συνοδεύονται από αντίστοιχου περιεχομένου εικονογράφηση το αποτέλεσμα που δημιουργείται είναι ιδιαίτερα κωμικό. Για παράδειγμα,¹⁴¹³ «Ο μπαμπάς δεν θέλει ν' αμολάω πορδές/να κάνω πιπί όπου νά' ναι/ να σκαλίζω τη μύτη μου/ να ξεφορτώνομαι τα κακάδια της μύτης μου όπου νά' ναι/ να κάνω πιπί πάνω μου/ να κάνω συστηματικά πιπί πάνω στα γόνατά του/ να αμολάω πορδές μέσα στην μπανιέρα για να κάνω μπουρμπουλήθρες/ να αφήνω το σκύλο μου να κάνει πιπί οπουδήποτε...». Τους ηθικούς περιορισμούς που προσπαθεί να δημιουργήσει ο πατέρας στο γιό και μεταδίδονται από το λεκτικό κείμενο με τη μορφή απαγορεύσεων, όταν αποδίδονται οπτικά και μάλιστα, το περιεχόμενό τους αφορά σε προσωπικά σημεία του σώματος,¹⁴¹⁴ τότε πρόκειται για ταμπού/ερωτικού περιεχομένου χιούμορ.¹⁴¹⁵ Για παράδειγμα, «Ο μπαμπάς δεν θέλει να δείχνω το πουλάκι μου/ να ζητάω από τις φίλες μου να μου δείξουν την κιλότα τους/να κοιτάζω κάτω από τις φούστες». Επίσης, επισημαίνονται κοινωνικές συμβάσεις, «ο μπαμπάς δεν θέλει να γρυλίζω όταν κάποιος θέλει να μου χαιδέψει το κεφάλι, να φωτογραφίζω τους ανθρώπους χωρίς να σέβομαι τις ιδιωτικές στιγμές τους/ να κρύβομαι πίσω από τα πόδια του όταν είναι με ξένους». Ακόμη καταγράφονται ομαδικοί κανόνες/παιχνιδιού, όπως «Ο μπαμπάς δεν θέλει να τον κερδίζω στο σκάκι». Όπως και στις παραπάνω περιπτώσεις, έτσι και εδώ, το χιούμορ βρίσκεται στην εικονογράφηση που ξαφνιάζει απροσδόκητα και προκαλεί την επαναξιολόγηση των λεγόμενων του κειμένου. Εν προκειμένω, το παιδί πιστεύει ότι ο μπαμπάς του δε θέλει να τον κερδίζει, ενώ η εικονογράφηση υποσκάπτει τα λεγόμενα του κειμένου

¹⁴¹³ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.4). 3, σ. 625.

¹⁴¹⁴ Η Γιαννικοπούλου χρησιμοποιεί ένα παράδειγμα από το βιβλίο του Maurice Sendak, *In the Night Kitchen*, (1970), όπου ο κεντρικός ήρωας Mickey εμφανίζεται γυμνός, με σκοπό να σχολιάσει την έλλειψη ρούχων ως στοιχείο χαρακτηρισμού. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι, «η γυμνή απεικόνιση του κεντρικού ήρωα ενδέχεται να παραπέμπει στην ψυχολογική ανασφάλεια που επιφέρουν το έντονο στρες και τα βίαια συναισθήματα. Για άλλους, πάλι....αυτές οι εικόνες αν και φαινομενικά αθώες, ενέχουν ευδιάκριτους σεξουαλικούς υπαινιγμούς». Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σσ. 132-133.

¹⁴¹⁵ Γιαννικοπούλου, Α., «Το Χιούμορ της Εικόνας στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», *Κείμενα*, τ. 1, 2004, σ. 15. www.keimena.ece.uth.gr.

παρουσιάζοντας το παιδί να καταστρατηγεί τους κανόνες του παιχνιδιού.¹⁴¹⁶ Εκεί που το παιδί αντιλαμβάνεται την απαγόρευση, κάποια σύμβαση λανθάνει που το ίδιο προφανώς δεν κατανοεί ή αμφισβητεί συνειδητά με τις αντίθετες πράξεις του, παρωδώντας έτσι την αυθεντία του πατέρα. Επίσης, καταγράφονται προσωπικοί/ οικογενειακοί κανόνες, όπως «Ο μπαμπάς δεν θέλει να χρησιμοποιώ το διάδρομο για γκαράζ/ να χοροπηδάω πάνω στο κρεβάτι του την Κυριακή το πρωί». Το συγκεκριμένο παιδί πειραματίζεται με τα όρια του κινδύνου είτε λόγω άγνοιας (έλλειψη αίσθησης κινδύνου) «Ο μπαμπάς δεν θέλει να τρομάζω τη μαμά», (ενώ αναπαρίσταται να αιωρείται στο περβάζι του τρίτου ορόφου) είτε λόγω παιδικής αφέλειας,¹⁴¹⁷ «Ο μπαμπάς δεν θέλει να του κάνω αστειόκια μέσα στο αυτοκίνητο», (το παιδί κλείνει τα μάτια του πατέρα ενώ αυτός οδηγεί).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το συγκεκριμένο παιδί σκιαγραφεί το «αρνητικό πρότυπο παιδιού»,¹⁴¹⁸ που έρχεται σε σύγκρουση με την κοινωνική ομαλότητα και την εξουσία του ενήλικα-πατέρα.¹⁴¹⁹ Μπλέκει σε περιπέτειες και θέτει τόσο τον εαυτό του όσο τους τρίτους σε κίνδυνο. Διαθέτει το προφίλ του «τρομερού παιδιού»,¹⁴²⁰ του ανυπάκουου και σκανταλιάρικου, που αμφισβητεί τις οικογενειακές και κοινωνικές συμβάσεις, ενίοτε επιθετικού που ξεφεύγει από την κυριαρχία του ενήλικα. Εναντιώνεται με τις πράξεις του στους κανόνες της οικογενειακής εξουσίας: πότε συνειδητά, χρησιμοποιώντας ως πρόσφαση την παιδική του ηλικία και πότε ασυνείδητα λόγω παιδικής αφέλειας. «Χλευάζει την εξουσία των ενηλίκων», παραβιάζει περιορισμούς εν γνώσει του και θέτει σε κίνδυνο τον εαυτό του με σκοπό να παίξει και να πειραματιστεί με τον κόσμο. Οι χαρακτήρες τόσο του πατέρα όσο και του παιδιού δεν είναι πλήρως ανεπτυγμένοι και δεν υφίστανται μία ενιαία ιστορία υπό την έννοια της πλοκής, ώστε να είμαστε σε θέση να ερμηνεύσουμε αντικειμενικά τη μη-οριοθετημένη συμπεριφορά του παιδιού. Δεδομένου ότι δε γνωρίζουμε τις αφηγηματικές/περιβαλλοντικές συνθήκες που διαμορφώνουν το συμπεριφοριστικό αυτό αποτέλεσμα, γεννιούνται πολλά ερωτηματικά. Ποιο είναι το αίτιο

¹⁴¹⁶ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.4). 4, σ. 625.

¹⁴¹⁷ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.4). 5, σ. 625.

¹⁴¹⁸ Γαβριηλίδου, Σ., 2008, ό.π., σσ. 101-108.

¹⁴¹⁹ Το παιδί που απεικονίζεται με αυτό το λογοτεχνικό τρόπο, αναφέρει η Κανατσούλη «προσπαθεί να αποενοχοποιήσει το πραγματικό παιδί από όλα αυτά τα «συμπτώματα αγριότητας», τις αταξίες του, τα λάθη του, τις ζαβολιές του που, ενώ είναι τόσο φυσικά για την ηλικία του, οι ενήλικοι συνεχώς προσπαθούν να του τα διορθώσουν». Κανατσούλη, Μ., «Ήταν ένα Παιδάκι τοσοδούλι,... δεν ήταν Μεγαλύτερο από Δάκτυλο, και γι' αυτό το Είχαν βγάλει Δακτυλάκη»: Μικροί Λογοτεχνικοί Ήρωες σε Μικρές Ιστορίες», *Σύγχρονο Νηπιαγωγείο*, τ. 41, 2004, σ. 24.

¹⁴²⁰ Μίσιου, Μ., «Η Αναπαράσταση του «Τρομερού Παιδιού» στα Κόμικς: Το Παράδειγμα της Μαφάλντα», στο Αναγνωστοπούλου, Δ., Παπαδάτος, Γ., Παπαντωνάκης, Γ., (Επιμ.), *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2013, σσ. 195-205.

στο αιτιατό αποτέλεσμα, λοιπόν; Γονείς ιδιαίτερα επιεικείς και ανεκτικοί; Ή μήπως γονείς υπέρμετρα αυστηροί ωθώντας στη συμπεριφοριστική ασφυξία το παιδί; Γονείς σε απόγνωση ή παιδί πραγματικός «μπελάς»; Πρόκειται για εύλογα ερωτήματα τα οποία προβάλλουν αδιευκρίνιστα και πιθανόν σκοπίμως, προκείμενου ο εκάστοτε αναγνώστης και συν- αναγνώστης να οδηγηθεί στα δικά του υποκειμενικά συμπεράσματα. Σε κάθε μία από τις προ-αναλυθέντες περιπτώσεις απαγορεύσεων, το μικροσκόπιο της εξέτασης υπογραμμίζει κατά βάση τον ενήλικα, διότι οι τεχνικές που μετέρχεται το χιούμορ λειτουργούν ως κριτική στον κόσμο των ενηλίκων και διαχειριστικά και λυτρωτικά για τον κόσμο των ανηλίκων.

Η αφήγηση των κανόνων που μεταφέρονται από το παιδί- αφηγητή με τη μορφή απαγορεύσεων, εξαιτίας της αποσπασματικότητάς τους λειτουργούν ως μικρά θεματικά σενάρια. Έτσι, λοιπόν, κάθε εικόνα που συνοδεύει το κείμενο είναι ιδιαίτερα εκφραστική στην προσπάθεια εγγραφής και μετάδοσης πλήθους πληροφοριών και μιας πιο σφαιρικής άποψης για τα μυθοπλαστικά συμβάντα. Οι *θέσεις* που τοποθετούνται οι φιγούρες του πατέρα και του παιδιού στον εικονογραφημένο σκηνικό χώρο της σελίδας αποκαλύπτουν πληροφορίες για τις μεταξύ τους σχέσεις. Η έλλειψη εγγύτητας περιγράφει την αδυναμία επικοινωνίας και ουσιαστικής συνεννόησης ανάμεσα στα «πρέπει» του πατέρα και τα «θέλω» ή «μπορώ» του παιδιού. Η μοναδική σωματική επαφή μεταξύ τους είναι αυτή της εκδήλωσης επιθετικότητας και σωματικής βίας. Δεν αγγίζονται, δεν αγκαλιάζονται και κάθονται σε απόσταση μεταξύ τους. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλούν τα *μεγέθη* των μορφών, τα οποία είναι ιδιαίτερα άνισα μεταξύ τους. Ο υπερμεγέθης μπαμπάς παραπέμπει σε γίγαντα δίπλα στο μικροσκοπικό παιδί, με τον πρώτο να αδυνατεί να χωρέσει ορισμένες φορές στον εικονογραφημένο χώρο της σελίδας, επιτρέποντας να διαφανούν μόνο τα κάτω άκρα ή το τεράστιο χέρι του σε ένδειξη υπόδειξης ή επίπληξης. Η υπέρμετρη αυτή αντίθεση λειτουργεί ως υπερτονισμός της άνισης μεταξύ τους σχέσης, υπογραμμίζοντας τη γονεϊκή εξουσία του πατέρα στο παιδί και την αδυναμία του ανήλικου να αντεπεξέλθει και να αναμετρηθεί με τον κόσμο των ενηλίκων.¹⁴²¹ Η απόδοση των εξωτερικών χαρακτηριστικών του παιδιού είναι όμοια με αυτή του πατέρα, δημιουργώντας ένα εικαστικό αποτέλεσμα όπου ο γιος προσιδιάζει σε μικρογραφία του ενήλικα, ένα ανδρικό πρόσωπο με σώμα παιδιού. Στη σκηνή όπου το μικρό παιδί

¹⁴²¹ Γιαννικοπούλου, Α., Μακρή, Μ., «Πως Ο ΠΑΤΕΡΑΣ έγινε ΜΠΑΜΠΑΣ: Παρατηρώντας την Εικόνα του στα Παιδικά Βιβλία», στο Χατζηδήμου, Δ., Μπίκος, Κ., Στραβάκου, Π., Χατζηδήμου, Κ., (Επιμ.), 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο: Ελληνική Παιδαγωγική και Εκπαιδευτική Έρευνα. Πρακτικά, Τ. Α΄, Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, 2007, σσ. 513-519.

απεικονίζεται γυμνό να επιδεικνύει τα γεννητικά του όργανα, «αντί το σώμα του παιδιού να γίνεται αντικείμενο θέασης από τον άνδρα γίνεται ο άνδρας αντικείμενο θέασης από το παιδί».¹⁴²² Ο πατέρας δεν απεικονίζεται ποτέ χαμογελαστός, παρά μόνο όταν κοιτάει τηλεόραση ή μιλάει σε αγνώστους. Ο κεντρικός ήρωας δε δραπετεύει ποτέ από το εξουσιαστικό βλέμμα του πατέρα, αφού σε εικονιστικό επίπεδο αποκαλύπτεται ότι τον παρακολουθεί ακόμη και μέσα από μία φωτογραφία. Το βλέμμα του πατέρα αποκαλύπτει τις περισσότερες φορές οργή και σπάνια απορία ή απογοήτευση. Αντίστοιχα, το βλέμμα του μικρού παιδιού αντανακλά θυμό και πονηριά (όταν για παράδειγμα κοιτάζει κάτω από τις φούστες, ενώ γνωρίζει ότι απαγορεύεται αυτό). Η μητέρα είναι σχεδόν ανύπαρκτη στο μυθοπλαστικό χώρο του παραμυθιού, εμφανίζεται ελάχιστες φορές και όταν το κάνει είναι για να επιπλήξει με τη σειρά της και αυτή το παιδί. Η μοναδική αναφορά σε επίπεδο κειμένου για τη μητρική φιγούρα και αυτή έμμεση, είναι «*«Ο μπαμπάς δεν θέλει να τρομάζω τη μαμά»*», ενώ σε επίπεδο εικονογράφησης αναπαρίσταται η μητέρα να τρέχει έντρομη να σώσει το παιδί από βέβαιη πτώση του τρίτου ορόφου της οικοδομής.

Σκοπίμως αφήσαμε προς εξέταση την τελευταία απαγόρευση, διότι επιδέχεται πολυεπίπεδης ανάλυσης, καθώς πρόκειται για τον τρόπο κλεισίματος της ιστορίας αυτής. Πιο συγκεκριμένα, γράφεται «*Ο μπαμπάς δεν θέλει να διασκεδάζω όταν μου δίνει μία στον πισινό»*». Η εικονογράφηση της σκηνής αυτής πιθανόν δημιουργεί αμηχανία, διότι ο πατέρας απεικονίζεται να βιαιοπραγεί σωματικά στο παιδί.¹⁴²³ Καθότι πρόκειται για την τελευταία πράξη της αφήγησης, η συγκεκριμένη εικόνα προκαλεί τον προβληματισμό αναφορικά με τα επίπεδα αυστηρότητας του συγκεκριμένου γονιού, συνεπιφέροντας έτσι την επαναανοηματοδότηση του συνόλου της αφήγησης. Πιθανόν λανθάνει και μία ακόμη εκδοχή, αυτή του νευρικού κλονισμού του ενήλικα, εξαιτίας της αδυναμίας διαχείρισης της ιδιαιτερότητας του συγκεκριμένου παιδιού. Ο μυθοπλαστικός χαρακτήρας του παιδιού, με το σύνολο της παραβατικής συμπεριφοράς που εμφανίζει και εν προκειμένω με την αντίδραση του γέλιου στην πράξη βίας του πατέρα, λειτουργεί ως παρωδία της γονεϊκής εξουσίας και ασκεί κριτική στις αυστηρές παιδαγωγικές μεθόδους που διέπονται από αυταρχισμό και πειθαναγκασμό. Το χιούμορ της σκηνής αυτής εναπόκειται τόσο στην παράλογη αντίδραση του παιδιού, όπου τα γέλια του λειτουργούν ως απαξία και

¹⁴²² Η Κανατσούλη, αναφέρει ότι η παραπάνω επιλογή συνιστά «*ένα είδος διακωμώδησης ή εν πάση περιπτώσει έκπτωσης του παραδοσιακού ανδρισμού*». Κανατσούλη, Μ., 2008, όπ., σ. 283.

¹⁴²³ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.4). 6, σ. 625.

αποδυνάμωση του εξουσιαστικού ελέγχου του πατέρα όσο και στην εικονογράφηση των γυμνών οπίσθιων του ήρωα (*ταμπού χιούμορ*).

Τα συναισθήματα των εννοούμενων αναγνωστών και συν-αναγνωστών είναι αμφιθυμικά και διφορούμενα, διότι η εξέλιξη των μικρο-σεναρίων επιβολής-υποταγής προκαλούν συναισθηματικές εναλλαγές μεταξύ γέλιου, κλαυσίγελου, σοβαρού προβληματισμού ενίοτε και 'αηδίας'. Η διαπροσωπική σχέση μεταξύ πατέρα - γιού, προβάλλεται ως αποτυχημένη προσπάθεια του ενήλικα άλλοτε να μυήσει το παιδί του στον ανθρώπινο πολιτισμό, άλλοτε ως σχέση αυταρχισμού μεταξύ εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου και άλλοτε ως σχέση πειθαναγκασμού με τη χρήση βίας. Ο ενήλικας ήρωας αξιολογείται και αμφισβητείται. Αξίες και πρότυπα που συγκεντρώνονται στο πρόσωπο του πατέρα μιας άλλοτε συντηρητικής κοινωνίας επανεξετάζονται.¹⁴²⁴ Οι απρόβλεπτες συγκρούσεις ρόλων που αφορούν σε εξουσιαστικές σχέσεις, ανατρέπονται και επαναξιολογούνται. Τρόποι αναμενόμενης συμπεριφοράς από το παιδί που αφορούν στην τάξη, στην ατομική καθαριότητα, στην υγιεινή, στη διατροφή ακόμη και στο ωράριο ύπνου επαναπροσδιορίζονται. Οι ενήλικοι συν-αναγνώστες ωθούνται να αντιληφθούν πως τίποτα δεν είναι αυτονόητο για τα μικρά παιδιά και ότι ο τρόπος σκέψης τους αποκλίνει σημαντικά από το δικό τους. Η γονεϊκή βία, αν και δίδεται αποφορτισμένα και με χιουμοριστική διάθεση, συνιστά ένα κοινωνικό φαινόμενο που προκαλεί αμηχανία στον ενήλικα συν-αναγνώστη, διότι φαινόμενα ενδο-οικογενειακής βίας συνεχίζουν να απασχολούν ακόμη και στη σύγχρονη εποχή. Ακόμη και αν πρόκειται για μία απεγνωσμένη προσπάθεια του ενήλικα να χειραγωγήσει το μικρό αυτό «τερατάκι», δε συνίσταται ως μια ενδεδειγμένη λύση, σύμφωνα με την ισχύουσα εκπαιδευτική πολιτική και παιδαγωγική αντίληψη της σύγχρονης εποχής. Τα δυσάρεστα συναισθήματα χάνουν την έντασή τους εξαιτίας των χιουμοριστικών στοιχείων, ωστόσο προβληματίζουν και γίνονται σίγουρα αφορμή για συζήτηση, περί «ανθρώπινων δικαιωμάτων των παιδιών».¹⁴²⁵ Πιθανόν ο συγκεκριμένος τρόπος κλεισίματος να έχει επιλεγεί συνειδητά από το δημιουργό του βιβλίου, με σκοπό να προκαλέσει την κριτική επεξεργασία. Ωστόσο, αντιβαίνει στο «παιχνίδι της παραβίασης των κανόνων και των συμμορφώσεων»¹⁴²⁶ σύμφωνα με το οποίο αποκαθίσταται η ισορροπία και η

¹⁴²⁴ Αναγνωστόπουλος, Β., «Μορφές και μέσα Άσκησης της Γονεϊκής Βίας στα Λαϊκά Παραμύθια», στο Παπαντωνάκης, Γ., Αναγνωστοπούλου, Δ., 2010, ό.π., σσ. 125-148.

¹⁴²⁵ Διεθνής Αμνηστία για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα σε όλον τον κόσμο. Άρθρο 5: συνοπτικά αναφέρουμε «Κανείς δεν έχει το δικαίωμα να κάνει κακό ή να μας βασανίσει». www.amnesty.org.gr

¹⁴²⁶ Μητροφάνης, Γ., 2010, ό.π., σ. 82.

συναισθηματική ασφάλεια των αναγνωστών.¹⁴²⁷ Στην προκειμένη περίπτωση δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για την αποκατάσταση των συγκρούσεων και της ισορροπίας, που προϋποθέτει ένα ευτυχισμένο τέλος.¹⁴²⁸ Παρά τα αμφιλεγόμενα συναισθήματα και συμπεράσματα που προκύπτουν, οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι το συγκεκριμένο ανάγνωσμα τολμά και αποκαλύπτει με σουρεαλισμό οικογενειακές σχέσεις και γονεϊκά πρότυπα που η ίδια η πραγματικότητα αναδεικνύει. Τέλος, αποτελεί ευχάριστη κοινωνική και κατ' επέκταση συγγραφική εξέλιξη, το γεγονός ότι η λογοτεχνική μορφή του πατέρα απασχολεί και είναι παρούσα στην οικογενειακή μυθοπλαστική πραγματικότητα.¹⁴²⁹

7.1.5 Βαρβαρούση, Λ., *Μια Αράχνη Μόνη....Ψάχνει!*, (2002)

Στο χιουμοριστικό ποιητικό μικροαφήγημα της Λήδας Βαρβαρούση, *Μια Αράχνη Μόνη....Ψάχνει!*,¹⁴³⁰ σατιρίζεται η γυναικεία αναπαράσταση της ανύπαντρης γυναίκας. Μέσα από τον ηχοποίητο λόγο και τους συμβολισμούς που διακρίνουν τη γλώσσα του κειμένου, διακωμωδείται χωρίς ωστόσο να προσβάλλεται το κοινωνικό στερεότυπο της γυναίκας μιας περασμένης ηλικίας που δεν έχει ενωθεί με τα δεσμά του γάμου. Το ζήτημα του γάμου στις λαϊκές αφηγήσεις και στα διαχρονικά κλασικά παραμύθια, προβαλλόταν ως αυτοσκοπός της γυναίκας και απαραίτητο κριτήριο κοινωνικής καταξίωσης.¹⁴³¹ Το φαινόμενο αυτό αποτελεί πολιτισμική αγκύλωση που καλλιεργεί προκαταλήψεις και στερεότυπα υπεύθυνα για τη ρατσιστική περιθωριοποίηση των γυναικών, οι οποίες οδηγούνται στη δυστυχία ή στη νευρωτική αναζήτηση συντρόφου.

¹⁴²⁷ Nikolajeva, M., *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An introduction*, Lanham: The Scarecrow Press, 2005, σ. 102.

¹⁴²⁸ Οι Παπαντωνάκης και Κωτόπουλος αναφέρουν ότι το ευτυχισμένο τέλος αποτελεί μια αναγκαία συνθήκη για την Παιδική Λογοτεχνία. Ωστόσο, στη σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία διαπιστώνεται μια απόκλιση από το υποχρεωτικό ευτυχισμένο τέλος. Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ., *Σκηνικό, Χαρακτήρες, Πλοκή*, Αθήνα: Ίων, 2011, σ. 188.

¹⁴²⁹ Οι Anderson και Hamilton, αναφέρονται στον «απόντα πατέρα» ή στην υποεκπροσώπησή του ως λογοτεχνική παρουσία στην Παιδική Λογοτεχνία. Anderson, D., Hamilton, M., "Gender Role Stereotyping of Parent's in Children's Picturebooks: The Invisible Father", *Sex Roles*, vol. 52, 2005, σσ. 145-151. Η Κανατσούλη εξετάζοντας τη σχέση πατέρα-γιού στην Παιδική Λογοτεχνία, αναφέρεται σε πορίσματα της ψυχαναλυτικής θεωρίας των φύλων και επισημαίνει μεταξύ άλλων ότι, «Αυτό όμως για το οποίο παραπονιούνται οι γιοι, περισσότερο ακόμη και από τη βία, είναι η πατρική απουσία». Κανατσούλη, Μ., 2008, ό.π., σ. 273.

¹⁴³⁰ Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.& Εικ.), *Μια Αράχνη Μόνη....Ψάχνει!*, Αθήνα, Παπαδόπουλος, 2002.

¹⁴³¹ Μαραγκουδάκη, Ε., *Εκπαίδευση και Διάκριση των δύο Φύλων. Παιδικά Αναγνώσματα στο Νηπιαγωγείο*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1993, σσ. 326-327.

Μέσα από τη διαδικασία λογοτεχνικής αναπαράστασης της κοινωνίας η κεντρική ηρωίδα του παραμυθιού εκλαμβάνεται ως η κοινωνικά «Άλλη».

Ο τίτλος, ως λεκτικό περιεχόμενο, προϊδεάζει τον αναγνώστη σχετικά με το περιεχόμενο της αφήγησης και θέτει το χιουμοριστικό ύφος του βιβλίου προδιαθέτοντας με αυτόν τον τρόπο θετικά το αναγνωστικό κοινό απέναντι σε αυτό. Η εκφορά του τίτλου παραπέμπει υπαινικτικά στην κοινότυπη έκφραση της καθομιλουμένης “Γυναίκα μόνη ψάχνει”. Μία ρήση που ενέχει αρνητικές συνυποδηλώσεις, διότι υπογραμμίζει ειρωνικά το είδος της ανύπαντρης γυναίκας που αναζητά σύντροφο μέσω αγγελίας γνωριμιών ή γραφείου συνοικεσίων. Στόχος του χιούμορ αναδεικνύεται η διακωμώδηση κυρίαρχων κοινωνικών στερεοτύπων για το φύλο της γυναίκας. Το χιούμορ συνίσταται στην παραποίηση της πρότασης αυτής με την αντικατάσταση της λέξης «γυναίκα» από «μια αράχνη». Η παράλογη χρήση της λέξης αράχνη αντί του ουσιαστικού γυναίκα δημιουργεί αστείους συνειρμούς, καθώς πρόκειται για την αμφισύνδεση δύο αντίθετων δεδομένων, γυναίκα vs αράχνη, διαμορφώνοντας μια τελική πρόταση που θυμίζει κάτι οικείο αλλά αντιτίθεται στα γνωστικά, γλωσσικά και πραγματολογικά δεδομένα. Σε φωνολογικό επίπεδο, διαπιστώνεται η συνήχηση του ‘α’ και της τελικής κατάληξης των λέξεων, αράχνη, μόνη, ψ-άχνει. Η οπτική διάσταση των γραμμάτων, όπως και τα σημεία στίξης με τη χρήση αποσιωπητικών και θαυμαστικού, μετέχουν της περιπαιχτικής διάθεσης του τίτλου. Με σκοπό να προβληθεί η έμφυλη διάσταση του χαρακτήρα της αράχνης σημειώνεται μια οντολογική μετατόπιση από τον κόσμο των εντόμων στον ανθρώπινο, δεδομένου ότι η «αράχνη» λειτουργεί μετωνυμικά του «γυναίκα». Το τιτλικό μικροκείμενο, καθώς αποτελεί το πρώτο μέσο γνωριμίας με το μυθοπλαστικό ήρωα και σύμφωνα με όσα αναφέραμε προηγουμένως οι λέξεις, «μόνη» και «ψάχνει» εκλαμβάνονται ως χαρακτηριστικά σχόλια, που κατασκευάζουν τις θέσεις πρόσληψης του συγκεκριμένου χαρακτήρα.

Η εικονογράφηση σε άμεση συσχέτιση με τον τίτλο συγκεκριμενοποιεί τα εξωτερικά γνωρίσματα του αναφερόμενου από τον τίτλο προσώπου.¹⁴³² Η εξωτερική εμφάνιση της αράχνης μεταφέρει αφηγηματικές πληροφορίες που συνάδουν με τα υπαινικτικά σχόλια του τίτλου και κωδικοποιεί συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας αυτής. Πιο συγκεκριμένα, η ευθυγραμμισμένη χωρίστρα που διαιρεί το τριχωτό της κεφαλής στη μέση και καταλήγει σε δύο ολοστρόγγυλες κοτσίδες, σε συνδυασμό με τα υπερμεγέθη γυαλιά οράσεως αποκαλύπτουν τη συντηρητική φύση της γυναίκας αυτής.

¹⁴³² Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.5). 1, σ. 625.

Το κωμικό της εξωτερικής εμφάνισης, συνίσταται στην ασυμβατότητα που αναδύεται από την οπτική αμφισύνδεση των χαρακτηριστικών αυτών με μία αράχνη. Επίσης, η πρωταγωνίστρια της ιστορίας αναπαρίσταται να πλέκει, μια δραστηριότητα που έχει στερεοτυπικά συνδεθεί με τη μοναχική έγκλειστη ζωή των γυναικών. Πρόκειται για τη μεταφορά μιας πραγματικότητας, δηλαδή την αντικειμενική ιδιότητα μιας αράχνης να υφαίνει τον ιστό της. Ωστόσο, η χρήση βελόνων πλεξίματος οδηγεί στην οπτική παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής, δημιουργώντας αστείους συνειρμούς. Τα γυαλιά οράσεως σε συνδυασμό με τη συσχετιζόμενη ενέργεια του πλεξίματος επιτρέπουν να εικάσουμε ότι πρόκειται για μια ώριμη ηλικιακά γυναίκα που διανύει τη δεύτερη φάση νεότητας αφού το χρώμα των μαλλιών της διατηρείται ακόμη φυσικό. Η υπαινικτική αναφορά της οπτικής τροπικότητας στην ηλικία¹⁴³³ της ηρώιδας διευκολύνει το νεαρό αναγνώστη να αντιληφθεί και να αιτιολογήσει τα κίνητρα και τη συμπεριφορά της πρωταγωνίστριας στη συνέχεια.

Η αφήγηση ξεκινά με την άμεση προτροπή του αφηγητή για εμπλοκή των αναγνωστών, η οποία επιτυγχάνεται με προσφώνηση σε πρώτο πληθυντικό. Η φωνή καθοδηγεί την ενεργητική συμμετοχή των εννοούμενων αναγνωστών προσκαλώντας τους να εισέλθουν στο μυθοπλαστικό σύμπαν, προσπαθώντας να εντοπίσουν σε επίπεδο εικονογράφησης την αράχνη. Η εστίαση, αρχικά, είναι εξωτερική δομώντας μια αληθοφανή πρόσληψη των αφηγούμενων γεγονότων. Στην υιοθέτηση της συγκεκριμένης οπτικής, συνεπικουρεί και η γωνία λήψης της παρούσας σκηνής η οποία έχει τραβηχτεί από κάτω δεξιά, προσφέροντας μια προοπτική του χώρου που θυμίζει σε πλάνο κοντινό όπου ο φακός ανοίγει σταδιακά, κατασκευάζοντας ως σημείο φυγής το βλέμμα του αναγνώστη να καταλήγει στο επιθυμητό εστιαζόμενο αντικείμενο, που είναι η αράχνη. Η θέση θέασης του μυθοπλαστικού χώρου και το αποτελεσματικό προϊόν απόδοσης των οπτικών αντικειμένων που βρίσκονται στο χώρο αυτό, μας παραπέμπει στον τρόπο που ατενίζει τον κόσμο ένα μικρό παιδί συγκριτικά με το ύψος θέασης ενός ενήλικα. Γίνεται σαφές, λοιπόν, η παιδοκεντρική διάσταση του εν λόγω αφηγήματος. Στο σημείο αυτό ο αφηγητής παρουσιάζει στοιχεία του συγκεκριμένου χαρακτήρα απευθυνόμενος στις ρεαλιστικές ανησυχίες ενός μικρού παιδιού που φοβάται τις αράχνες. Ο περιγραφόμενος λόγος και η χρήση επιθετικών προσδιορισμών όπως «μαλλιαρό», «άγριο στόμα»,¹⁴³⁴ μιλά

¹⁴³³ Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Characters in Children's Literature*, London: Scarecrow Press, 2002, σ. 270.

¹⁴³⁴ Χωρίς αρίθμηση του βιβλίου, ξεκινώ τη μέτρηση από την πρώτη εικονογραφημένη σελίδα. Στο εξής: Βαρβαρούση, Λ., 2002, ό.π., σ. 2.

απευθείας στις φοβίες των παιδιών με σκοπό ανασύροντάς τις να τις διακωμωδήσει και να τις ανατρέψει. Η ομοιοκαταληξία των λέξεων δημιουργεί μια ευχάριστη ηχητικότητα και μουσικότητα προκαλώντας κατ' επέκταση μια εύθυμη διάθεση που μετατρέπει το μήνυμα της πρότασης σε εύληπτο, ενώ παράλληλα ορίζει τόσο το ύφος και το είδος της μικροαφήγησης όσο τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης.

Ο πρόλογος της αφήγησης λειτουργεί ως προθάλαμος μετάβασης από τον πραγματικό κόσμο στον κόσμο της μυθοπλασίας. Αυτό επιτυγχάνεται με τη μετατόπιση της οπτικής γωνίας της αφήγησης από εξωτερική σε εσωτερική υιοθετώντας την υποκειμενική ματιά της αράχνης. Σε άμεση συμπληρωματική σχέση συμφωνίας με το κείμενο, η οπτική τροπικότητα διευκολύνει στη μετάβαση της εσωτερικής οπτικής, καθώς έχουμε τη δυνατότητα να παρατηρούμε από πολύ κοντά τη φιλική αράχνη. Η αποκάλυψη του χαρακτήρα της αράχνης επιτυγχάνεται με άμεσους χαρακτηρισμούς από τη χρήση επιθετικών προσδιορισμών, όπως «νοικοκυρά», «προκομμένη», «προικισμένη». Επίσης, με την περιγραφή ιδιαίτερων ικανοτήτων, όπως το γεγονός ότι έχει σπουδάσει ραπτική, διαθέτει πτυχίο και είναι πολύ εργατική. Η αναφορά του κειμένου στο «ράφι» που ξεσκονίζει και συγυρίζει με επιμέλεια, λειτουργεί ως μεταφορά που παραπέμπει ειρωνικά στη γνωστή ρήση: «θα μείνεις στο ράφι». Πρόκειται για μειωτική έκφραση της καθομιλουμένης που υπογραμμίζει σκωπτικά ένα συγκεκριμένο είδος ανύπαντρης γυναίκας, της 'γεροντοκόρης'.

Το κωμικό του κειμένου συνίσταται στις ηχοποίητες προτάσεις που ερεθίζουν τη λεκτική φαντασία και δημιουργικότητα των αναγνωστών. Το χιούμορ της εικονογράφησης συνίσταται αφενός στην *υπερβολή*, αφού παρατηρούμε την νοικοκυρά αράχνη να επιδίδεται με υπερβάλλοντα ζήλο σε δραστηριότητες υγιεινής χρησιμοποιώντας και τα έξι χέρια της, αφετέρου στην *καταστρατήγηση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής*, καθώς διακρίνουμε την απεικονιζόμενη ηρωίδα *υπερκυριολεκτώντας* του κειμένου να ξαραχνιάζει. Το κωμικό αποτέλεσμα προκύπτει εξαιτίας της διαταραχής της νόρμας μέσω της σύνδεσης ετερόκλητων και μη αναμενόμενων στοιχείων. Η πράξη του ξαραχνιάσματος ακυρώνει μια σημαντική ιδιότητα του συγκεκριμένου εντόμου που το προσδιορίζει και το χαρακτηρίζει και είναι να δημιουργεί ιστό. Η πληροφορία των σπουδών σκιαγραφεί το πορτραίτο της σύγχρονης και χειραφετημένης γυναίκας που ωστόσο δε συνάδει με το παρωχημένο και συντηρητικό παρουσιαστικό, δημιουργώντας έτσι μια σειρά αντιθέσεων και αστείων συνειρμών. Άλλη μία αντίθεση που λειτουργεί χιουμοριστικά και διενεργείται με την αρχή της ασυμβατότητας, οφείλεται στην αμφισύνδεση αντιθετικών σεναρίων, ανάμεσα σε

παρελθοντικές vs τωρινές και σε πραγματικές vs παράλογες καταστάσεις. Πιο συγκεκριμένα, η αράχνη του παραμυθιού παρά το συντηρητικό παρουσιαστικό της προσθέτει στο ενεργητικό της δραστηριότητες που φέρουν τα σημάδια της εξέλιξης, όπως μια ραπτομηχανή σε αντικατάσταση της επαίσχυντης διαδικασίας έκκρισης ιστού δια της στοματικής οδού. Στο σημείο αυτό, διακωμωδείται η αρχική αναφορά του κειμένου στο «*άγριο στόμα, που όλο βγαίνει διαρκώς ο αραχνοϋφαντος ιστός*».¹⁴³⁵ Η τεχνική αυτή που διενεργείται σε επίπεδο εικονογράφησης κατασκευάζει ένα εξαιρετικά αστείο αποτέλεσμα. Το χιούμορ της οπτικής τροπικότητας ενισχύεται από την παρουσία παραπάνω του ενός σημειωτικών τρόπων. Συγκεκριμένα στο σημείο της αφήγησης όπου πληροφορούμαστε ότι η αράχνη διαθέτει πτυχίο, σε άμεση συμπληρωματική σχέση με το πρώτο αναπαρίσταται σε επίπεδο εικονογράφησης εν μέσω κάδρου το πτυχίο ραπτικής, υπό τον τίτλο «*Η Καλύτερη Βελόνα!!!*».¹⁴³⁶ Εν προκειμένω το κωμικό φέρει πολυεπίπεδη λειτουργία. Πρωτίστως, το ενδο-εικονιστικό κείμενο καθίσταται χιουμοριστικό ως εμπράγματη επιβεβαίωση της εγκυρότητας του κειμένου, συνεπικουρώντας στη δημιουργία μιας μυθοπλαστικής πραγματικότητας, όπου τα όρια μεταξύ αλήθειας και παραλόγου προβάλλουν αδιευκρίνιστα.¹⁴³⁷ Ως λεκτικό περιεχόμενο, ο τίτλος σπουδών «*Η Καλύτερη Βελόνα*» και ακολούθως η μετάφραση «*The Best Needle...*», λειτουργεί χιουμοριστικά διότι επιδιώκει να κατασκευάσει μια πραγματικότητα σταθερά αξιόπιστη όσο και αυτή εκτός παραμυθιού. Ο αριθμός “ένα” σε συνδυασμό με το παράσημο, εάν συνεξεταστούν με τη θέση που είναι τοποθετημένο, πάνω στο απεικονιζόμενο πτυχίο εκλαμβάνεται ως *υπερβολή*, στην προσπάθεια απόδοσης της αριστείας της αράχνης-μοδίστρας.

Στην πορεία της αφήγησης παρακολουθούμε το μεράκι της αράχνης με το οποίο περιποιείται τον ιστό της, αφού «*τον πλέκει, τον απλώνει και μετά τον σιδερώνει*».¹⁴³⁸ Ο ποιητικός λόγος του κειμένου συμμετέχει στην παραγωγή χιουμοριστικών νοημάτων, με ομοιοκαταληξίες και συνηχήσεις, καθώς και με τη συσσωρευμένη χρήση συγγενών σημασιολογικά και ετυμολογικά λέξεων. Η κατασκευή και πρόσληψη της γυναικείας ταυτότητας διαμορφώνεται τόσο από τις αφηγηματικές πληροφορίες και προηγούμενες αναγνωστικές εμπειρίες όσο και από τις εξωκειμενικές γνώσεις και εμπειρίες της πραγματικής ζωής των αναγνωστών. Η υπαινικτική αναφορά στο «*ράφι*», που

¹⁴³⁵ Βαρβαρούση, Λ., 2002, ό.π., σ. 2.

¹⁴³⁶ Ο.π., σ. 6.

¹⁴³⁷ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.5). 2, σ. 625.

¹⁴³⁸ Ο.π., σ. 8.

επισημάνουμε προηγουμένως, συγκεκριμενοποιείται στη συνέχεια με απευθείας ερώτηση προβληματισμού στην κριτική νόηση του αποδέκτη της αφήγησης, «*Λες να μείνει αυτή στο ράφι και να πάει η ζωή της στράφι;*».¹⁴³⁹ Στο σημείο αυτό και με τις επιπλέον παρεχόμενες πληροφορίες για τις δραστηριότητες της αράχνης, ο ιστός που υφαίνει με τόση μαεστρία εκλαμβάνεται ως 'προίκα'. Η προίκα αποτελεί ένα ξεπερασμένο κοινωνικό στερεότυπο αναφορικά με το γυναικείο φύλο, ένα κυρίαρχο παραδοσιακό γνώρισμα σε παλαιότερες κοινωνίες, όπου η προίκα λειτουργούσε ως κίνητρο ή και παγίδα για τον υποψήφιο γαμπρό. Στο παρόν σημείο, το κοινωνικό φαινόμενο της προίκας, αν και υπογραμμίζεται με σκοπό τη διακωμώδηση καταλήγει να σατιρίζει το ανδρικό φύλο ή τουλάχιστον το συγκεκριμένο είδος υποψήφιων γαμπρών που εκπορεύονται από υστεροβουλία και όχι από αγαθοεργή πρόθεση αγάπης. Επίσης, η μεταφορική έκφραση της καθομιλουμένης «*Τον τύλιξε τον γαμπρό*», οικειοποιείται το λεκτικό κείμενο κυριολεκτώντας και η εικονογράφηση το αποδίδει *υπερκυριολεκτώντας*. Η φράση, «*Έχουν μπλέξει στον ιστό μου για να φάνε τον μισθό μου!*»¹⁴⁴⁰ σε άμεση συσχέτιση με το συγκεκριμένο και τη γελοιογραφική απεικόνιση των προικοθήρων, προσλαμβάνεται ως κωμικό μειωτικό εξίσου για τα δύο φύλα.

Στην εξέλιξη της πλοκής η πρωταγωνίστρια του παραμυθιού αναλαμβάνει δράση, αποφασίζοντας να παραβρεθεί σε ένα χορό. Το αστείο στο σημείο αυτό εναπόκειται στο χώρο που πραγματοποιείται η εκδήλωση, που είναι ένα ντουλάπι, δημιουργώντας κωμικούς συνειρμούς αναφορικά με τις ρεαλιστικές συνθήκες διαβίωσης μιας αράχνης. Επίσης, παραπέμπει διακειμενικά στους πριγκιπικούς χορούς των κλασικών παραμυθιών με σκοπό να παρωδήσει το μοτίβο αυτό.¹⁴⁴¹ Μεταξύ άλλων παραπέμπει στο γνωστό παραμύθι της *Σταχτοπούτας*,¹⁴⁴² απ' όπου γνωρίζουμε τις πιο δημοφιλείς ανύπαντρες γυναίκες της λογοτεχνίας, τις αδελφές της Σταχτοπούτας. Οι συγκεκριμένες αδελφές καθότι 'άσχημες' και 'κακές', δεν έχουν καμία τύχη σε ένα μυθοπλαστικό σύμπαν όπου μόνο η ομορφιά και η καλοσύνη επιβραβεύονται με τον ιδανικό βασιλικό γάμο. Με αυτή την τεχνική η εικονογράφηση κατορθώνει να εγγράψει ένα επιπλέον αφηγηματικό επίπεδο στην ήδη υπάρχουσα αφήγηση- πλαίσιο. Η *παραδοξότητα* της πρότασης, «*Στο*

¹⁴³⁹ Ο.π.

¹⁴⁴⁰ Βαρβαρούση, Λ., 2002, ό.π., σ. 10.

¹⁴⁴¹ Για το «μοτίβο της παράταξης καλλονών για την εκλογή βασιλικού συζύγου»,

¹⁴⁴² Για τις παραλλαγές του παραμυθιού της *Σταχτοπούτας* από Perrault, Basile και Grimm, βλ. σχετικά, Ντούλια, Α., *Το Παραμύθι της Σταχτοπούτας στις Ελληνικές και Ξένες Παραλλαγές: Προεκτάσεις Παιδαγωγικές, Λαογραφικές-Ανθρωπολογικές, Ψυχαναλυτικές και άλλες*, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ), Π.Τ.Δ.Ε., Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2008, σσ. 325-344.

χορό θέλω να πάω ό, τι κι ό, τι θα φοράω»,¹⁴⁴³ οδηγεί σε ένα γλωσσολογικό παιχνίδι ανάμεσα σε ό, τι λέγεται και εικονογραφείται. Συγκεκριμένα, το χιούμορ εναπόκειται στην εικονογράφιση και στις τεχνικές που μετέρχεται αυτή, προκειμένου να αποδώσει εικαστικά την πρόσληψή του, 'ό, τι', δηλαδή, 'οτιδήποτε' *υπερκυριολεκτώντας* του κειμένου. Αυτό επιτυγχάνεται με την τεχνική της διόγκωσης των χαρακτηριστικών, την υπερβολή απόδοσης των εξωτερικών γνωρισμάτων που χαρακτηρίζονται από ετερόκλητους συνδυασμούς κατασκευάζοντας ένα σουρεαλιστικό αποτέλεσμα. Συγκεκριμένα, παρατηρείται η συσσώρευση οπτικών-συμβόλων, γυναικείων αξεσουάρ και αντικειμένων/προϊόντων καλλωπισμού.¹⁴⁴⁴ Η αναπαράσταση της αράχνης σε άμεση συσχέτιση με το οπτικό σύμβολο μιας αφίσας που απεικονίζει μια ξανθιά γυναίκα και το ενδο-εικονιστικό σχόλιο «Μόδα», λειτουργεί ως *δι-εικονικός υπαινιγμός* στο χώρο της ομορφιάς και ως οπτικό μέσο σύγκρισης της εξωτερικής εμφάνισης των δύο γυναικών. Η προσπάθεια της κεντρικής ηρωίδας να μιμηθεί το απεικονιζόμενο μοντέλο επιτυγχάνει τη *γελοιοποίησή* της, διότι το αποτελεσματικό προϊόν συνιστά ένα κακέκτυπο της πρώτης. Η διαταραχή της νόρμας προκαλεί τον κριτικό προβληματισμό του θηλυκού γένους των αναγνωστών, να αξιολογήσουν την πληροφορία αυτή με την πραγματική εμπειρία από τη ζωή και γενικεύοντας να προβληματιστούν όσον αφορά τα πρότυπα μίμησης που προβάλλονται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και κοινωνικής δικτύωσης.

Ακολουθώς, η πρωταγωνίστρια μεταβαίνει στο χώρο που πραγματοποιείται ο χορός. Εκεί, πληροφορούμαστε από το κείμενο ότι γνωρίζει τον «ιδανικό γαμπρό».¹⁴⁴⁵ Η αράχνη προκειμένου να προκαλέσει το βλέμμα του υποψήφιου γαμπρού και να φανεί διαθέσιμη επιδίδεται σε χορευτικές τεχνικές με αποτέλεσμα τη βίαιη πτώση της. Πρόκειται για *χοντροκομμένο χιούμορ*, ένα είδος κωμικού που αρέσκονται τα μικρά παιδιά, διότι επιβεβαιώνουν τη δική τους φαινομενική ανωτερότητα. Ωστόσο, από τον ενήλικα συν-αναγνώστη πιθανόν εκλαμβάνεται ως *γκροτέσκο*, διότι προσβάλλει την αξιοπρέπεια της διακωμωδούμενης γυναικειάς προσωπικότητας. Η αναπάντεχη συνέχεια λειτουργεί ως έκπληξη, καθώς στο μυθοπλαστικό σύμπαν εισβάλλει ένα ξεσκονόπανο που καταστρέφει το «πάρτι», με αντίκτυπο την επικίνδυνη πτώση όλων των παρευρισκόμενων εντόμων. Η αναφορά της λεκτικής τροπικότητας στη «μαύρη χήρα»,¹⁴⁴⁶ φέρει συμβολική λειτουργία

¹⁴⁴³ Βαρβαρούση, Λ., 2002, ό.π., σ. 11.

¹⁴⁴⁴ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.5). 3, σ. 626.

¹⁴⁴⁵ Για το «μοτίβο της παράταξης καλλωνών για την εκλογή βασιλικού συζύγου», βλ. σχετικά, Ντούλια, Α., 2008, ό.π., σσ. 179-180.

¹⁴⁴⁶ Πρόκειται για ένα είδος αράχνης που με το πέρας της σεξουαλικής πράξης, το αρσενικό γίνεται βορά του θηλυκού, αν δεν προλάβει να απομακρυνθεί αμέσως μετά το ζευγάρωμα. Βλ.

επιτρέποντας να λάβουμε υπόψη και την παράμετρο της σεξουαλικότητας. Στη συνέχεια, η πρωταγωνίστρια της ιστορίας σώζει τον υποψήφιο γαμπρό πλέκοντας έναν ιστό ο οποίος λειτουργεί ως δίκτυο προστασίας για τον ίδιο. Η διάσωση του άνδρα από τη γυναίκα ανατρέπει το μοτίβο της λογοτεχνικής παράδοσης που θέλει τη γυναίκα να είναι το θύμα και η ευτυχία της να εναπόκειται στην παρέμβαση του άνδρα. Η ισορροπία αποκαθίσταται μέσα από την ένωσή τους σε γάμο. Η κατάληξη αυτή, αν και αναπαράγει το κλασικό μοτίβο ευτυχισμένου τέλους των παραμυθιών, αποκαθιστά την τάξη πραγμάτων αναφορικά με το είδος γυναικών που αποκλίνουν από τα προπαρασκευασμένα πρότυπα ομορφιάς και οι οποίες έχουν αναφαίρετο δικαίωμα στην ευτυχία, στο γάμο και στα παιδιά ανεξαρτήτως ηλικίας και εξωτερικής εμφάνισης. Κλείνοντας την ανάλυσή μας, θα θέλαμε να επισημάνουμε ότι οι χαρακτηρισμοί του αρσενικού ήρωα ως «μαύρος», «άραχνος» και «μοναδικός», προκαλούν την κριτική επεξεργασία σχετικά με ιδανικά πρότυπα συντρόφου και τον προβληματισμό αναφορικά με τον τρόπο που εκλαμβάνουμε και αντιλαμβανόμαστε την ομορφιά.

7.1.6 Μέλλινγκ, Ντ., *Σαν τον Μπαμπά μου, Φυσικά*, (2003)

Το εικονογραφημένο βιβλίο του Ντέιβιντ Μέλλινγκ, *Σαν το Μπαμπά μου, Φυσικά*,¹⁴⁴⁷ πραγματεύεται με χιουμοριστικό τρόπο τη διαπροσωπική σχέση μεταξύ πατέρα και γιού. Σύμφωνα με την εναπόθεση των κοινωνικών αυτών ρόλων στο ανθρωποποιημένο κόσμο των λιονταριών, γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για μία μορφή παρωδίας, της ηγεμονικής πατριαρχίας. Καθότι σύμβολο δύναμης και εξουσίας, το λιοντάρι¹⁴⁴⁸ διευκολύνει σημαντικά τους νεαρούς αναγνώστες στη σύλληψη της ιδεολογικής μετακίνησης, που επιχειρείται στο παρόν μικροαφήγημα από αναχρονιστικά και στερεότυπα μοντέλα για

σχετικά Κούρτοβικ, Δ., *Συγκριτική Ψυχολογία (ηθολογία)*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998, σ. 67. Στις ανθρώπινες κοινωνίες χρησιμοποιείται συμβολικά με σκοπό να χαρακτηρίσει το είδος της επικίνδυνης και αδίστακτης γυναίκας που αποσκοπεί να υφαρπάξει πλούτο και δόξα από τον άνδρα που παντρεύεται, είτε ευνουχίζοντάς τον είτε και σκοτώνοντάς τον ακόμη.

¹⁴⁴⁷ Μέλλινγκ, Ντ., (Κείμε. & Εικ.), *Σαν τον Μπαμπά μου, Φυσικά*, (Just Like my Dad), Κυριαζή, Ε., (Μτφ.), Αθήνα: Πατάκης, 2003, (London: Hodder Children's Books, 2002).

¹⁴⁴⁸ Γιαννικοπούλου, Α., Μακρή, Μ., «Πως Ο ΠΑΤΕΡΑΣ έγινε ΜΠΑΜΠΑΣ: Παρατηρώντας την Εικόνα του στα Παιδικά Βιβλία», στο Χατζηδήμου, Δ., Μπίκος, Κ., Στραβάκου, Π., Χατζηδήμου, Κ., (Επιμ.), 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο: Ελληνική Παιδαγωγική και Εκπαιδευτική Έρευνα. Πρακτικά, Τ. Α', Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, 2007, σσ. 513-519.

τον άνδρα, καταδεικνύοντας μια εναλλακτική ταυτότητα,¹⁴⁴⁹ αυτή του στοργικού πατέρα.¹⁴⁵⁰

Η μονόδρομη αφήγηση παραπέμπει σε μορφή ημερολογιακής εξομολόγησης, αφού ξεκινά και ολοκληρώνεται με το μικρό λιονταράκι σε ρόλο αφηγητή να παρουσιάζει τον μπαμπά του. Η υιοθέτηση της υποκειμενικής ματιάς του παιδιού καθιστά αδιευκρίνιστο το είδος του φύλου του. Ωστόσο, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε από την έναρξη ότι πρόκειται για το ανδρικό, σύμφωνα με την τάση των παιδιών από τριών ετών και πάνω να προσκολλώνται στο γονιό του αντίστοιχου φύλου με εκείνα.¹⁴⁵¹ Η παράμετρος αυτή αποκαλύπτεται στην εξέλιξη της αφήγησης, παρά μόνο όταν υπεισέρχεται σε μεταφερόμενο λόγο η φωνή της μαμάς λιονταρίνας, κατά το κείμενο «Φτυστός ο μπαμπάς σου, φυσικά».¹⁴⁵² Το σύνολο της περιγραφής των γεγονότων που αφορούν σε ιδιότητες και χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου πατέρα επιτρέπουν το συμπέρασμα του εξιδανικευμένου ανδρικού προτύπου για το μικρό παιδί. Αρχικά, η αφήγηση εστιάζει στην παρουσίαση των εξωτερικών χαρακτηριστικών του υποκειμένου ταύτισης και αφορά στα δόντια, στη χαίτη και στην ουρά. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται γνωρίσματα συμπεριφοράς που υιοθετεί και το παιδί, όπως αθόρυβο περπάτημα, σκαρφάλωμα, γλείψιμο, αλλά και γελοιογραφικές ακρότητες που στερεοτυπικά έχουν συνδεθεί με το ανδρικό φύλο, όπως η χώνεψη και το ρέψιμο. Ακολούθως, αποκαλύπτονται συμβουλές ψυχολογικού περιεχομένου του πατέρα προς το γιό, όπως το ζήτημα του φόβου, ενώ περιγράφονται στιγμιότυπα αλληλεπίδρασης μεταξύ τους, όπως παιχνίδι και ψυχαγωγία.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για ένα αντισυμβατικό πρότυπο πατέρα αναφορικά με τα πατριαρχικά ιδεώδη. Το μοντέλο σχέσης που διαμορφώνεται μεταξύ τους προσλαμβάνεται ως διαδικασία μεταβίβασης γνωρισμάτων

¹⁴⁴⁹ Οι «σύγχρονου τύπου λογοτεχνικοί μπαμπάδες», που διαθέτουν το προφίλ της πατρότητας που σκιαγραφείται και στο παρόν μικροαφήγημα, η Κανατσούλη τους συνοψίζει σύμφωνα με τον Greenstone με τον όρο «φεμινιστικοί» μπαμπάδες. Greenstone, D. "The Sow in the House: The Unfulfilled Promises of Feminism in Ian Falconer's *Olivia Books*", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 33 (1), 2008, σσ. 26-40. Κανατσούλη, Μ., «Εναλλακτικές Μορφές Οικογένειας στη Σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες», *Κείμενα*, τ. 14, 2011, σ. 4. <http://keimena.ece.uth.gr>.

¹⁴⁵⁰ Η Μαραγκουδάκη διαπιστώνει ότι, «οι γυναίκες -μητέρες ή γιαγιά- καθώς και τα ζώα-μητέρες είναι κυρίως που παρουσιάζονται να εκδηλώνουν στοργικότητα προς τα παιδιά, ανεξάρτητα μάλιστα από το αν είναι αγόρια ή κορίτσια. Αντίθετα, οι εκδηλώσεις στοργικότητας από τους άνδρες -μπαμπά, παππού- ή ζώα-πατέρες, είναι ελάχιστες και απευθύνονται προς τα κορίτσια και όχι προς τα αγόρια». Μαραγκουδάκη, Ε., 1993, ό.π., σσ. 226-227.

¹⁴⁵¹ Cole, M., Cole, S., *Η Ανάπτυξη των Παιδιών: Γνωστική και Ψυχοκοινωνική Ανάπτυξη κατά τη Νηπιακή και Μέση Παιδική Ηλικία*, Σόλμαν, Μ., (Μτφ.), Τ. Β', Αθήνα: Τυπωθήτω, 2001, σσ. 190, 196.

¹⁴⁵² Χωρίς σελιδαρίμηση του βιβλίου, αρχίζω να αριθμώ από την πρώτη σελίδα κειμένου. Μελλινγκ, Ντ., 2003, ό.π., σ. 16.

και συμπεριφοράς που δε διέπεται από χαρακτηριστικά *ηθικού εξαναγκασμού*¹⁴⁵³ του ενήλικα γονιού και αντιβαίνουν στις αρχές του αυταρχισμού, της επιβολής-υποταγής και του εξουσιαστή-εξουσιαζόμενου.¹⁴⁵⁴ Η σχέση τους παρουσιάζεται ως σχέση ανιδιοτελούς αγάπης και αλληλοανταλλαγής συναισθημάτων, ενεργούς αλληλεπίδρασης και γνωριμίας με το ρόλο του φύλου με τρόπο που καλλιεργεί θετικά κίνητρα γνώσης και εμπέδωσης χαρακτηριστικών. Επίσης, η σχέση τους δεν αποτελεί μήυση στον ανδρικό κόσμο αλλά, ένα στάδιο *δευτερογενούς ταύτισης*¹⁴⁵⁵ του μικρού παιδιού στη δόμηση της ταυτότητάς του φύλου, σύμφωνα με τον ενήλικα γονιό που εκλαμβάνει ως πρότυπο. Το μικρό παιδί δεν είναι ένα παθητικό προϊόν κοινωνικής εκπαίδευσης, αλλά ένας ενεργός δέκτης πληροφοριών και ερεθισμάτων. Η συνεχής επανάληψη του επιρρηματικού προσδιορισμού «φυσικά», σε όλη την έκταση του σύντομου αυτού κειμένου λειτουργεί ως επιτονισμός που καταλήγει σε *υπερβολή* και εν τέλει στην αυτοαναίρεσή του. Όπως σημειώσαμε και παραπάνω, το συγκεκριμένο πρότυπο πατέρα σύμφωνα με τον τρόπο που το αντιλαμβάνεται το παιδί και ερμηνεύει το ρόλο της ταυτότητάς του αγγίζει την εξιδανίκευση. Ωστόσο, η εξομολογητική πορεία της αφήγησης μέσα από την ενεργητική ακρόαση των χαρακτηριστικών ταύτισης λειτουργεί ως πορεία αυτογνωσίας, αφού στο τέλος το μικρό λιονταράκι επιτυγχάνει την υγιή απομυθοποίηση της πατρικής φιγούρας, μία απαραίτητη συναισθηματική εξέλιξη για την ομαλή ψυχική ανάπτυξη κάθε παιδιού, ανεξαρτήτως φύλου. Η ανατροπή της ιεροποιημένης διάστασης της εξιδανίκευσης συνιστά τη θεμέλιο βάση δόμησης της υποκειμενικότητας ακολουθώντας «προδιαγεγραμμένους ρόλους».¹⁴⁵⁶ Πιο συγκεκριμένα, το μικρό παιδί διερχόμενο από τα εξελικτικά στάδια της μίμησης και της ταύτισης με τον πρότυπο γονέα αποκτά την αίσθηση του εαυτού και της αυτό-αντίληψης. Τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο

¹⁴⁵³ Ο Piaget αναφέρεται στο είδος αυτού του ηθικού συλλογισμού, σύμφωνα με τον οποίο επιβάλλεται από τους ενήλικες. Έτσι μια πράξη είναι παραβατική σύμφωνα με τους κανόνες που διατυπώνουν εκείνοι. Cole, M., Cole, S., 2001, ό.π., σ. 494.

¹⁴⁵⁴ Το παραδοσιακό σχήμα που στηρίζεται στην οικογενειακή δομή, βάση αυταρχισμού και εξουσιαστικού ελέγχου του άνδρα στη γυναίκα, του ενήλικα στο παιδί αποτελεί ένα εξαιρετικά άκαμπτο σχήμα, μη δεκτικό στην καινοτομία που αναπαράγει τους κοινωνικούς ρόλους με απόλυτη πιστότητα στην παράδοση. Μουσούρου, Λ., Η Κοινωνιολογία της Σύγχρονης Οικογένειας, Αθήνα: Gutenberg, 2006, σ. 24.

¹⁴⁵⁵ Σύμφωνα με τον Freud μόλις το παιδί εισέρθει στον τρίτο χρόνο της ζωής, οι εκδηλώσεις έντονης προσκόλλησης στη μητέρα που χαρακτηρίζει την *πρωτογενή ταύτιση* μειώνεται. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, η αίσθηση «*θέλω να είμαι κοντά*», που επικρατεί στη βρεφική ηλικία, αντικαθίσταται από την αίσθηση «*θέλω να είμαι σαν*». Στη διάρκεια του τρίτου έτους της ζωής, εμφανίζεται η *δευτερογενής ταύτιση*, την οποία ο Freud ορίζει ως «*την προσπάθεια του ατόμου να πλάσει το εγώ του σύμφωνα με κάποιον τον οποίο έχει εκλάβει ως πρότυπο*». Cole, M., Cole, S., 2001, ό.π., σ. 192.

¹⁴⁵⁶ Κανατσούλη, Μ., *Ο Ηρώας και η Ηρώδα με τα Χίλια Πρόσωπα: Νέες Απόψεις για το Φύλο στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Gutenberg, 2008, σ. 278.

αντιλαμβάνεται τον εαυτό του σε σχέση με τους άλλους (ετεροπροσδιορισμός) και εν συνεχεία μέσω της υπέρβασης οδηγείται σταδιακά στον αυτοπροσδιορισμό του βάσει της δικής του ταυτότητας και μοναδικότητας, διανοίγοντας νέους ορίζοντες εξελικτικής πορείας, ως ολοκληρωμένη πια ενήλικη προσωπικότητα.¹⁴⁵⁷

Το χιούμορ εντοπίζεται στην εικονογράφηση και στη σχέση νοηματοδότησης μεταξύ λεκτικού κειμένου και οπτικής τροπικότητας. Η εικονογράφηση υποσκάπτει τα λεγόμενα του κειμένου διαμορφώνοντας έτσι μια ειρωνική σχέση μεταξύ τους. Η αντιφατική αλληλεπίδραση μεταξύ των παραπάνω δημιουργεί μία απόσταση ανάμεσα στην εσωτερική οπτική του λεκτικού κειμένου και την οπτική θέασης των αφηγούμενων γεγονότων. Κάθε φορά που το παιδί-αφηγητής παρουσιάζει και μία αξιοζήλευτη ιδιότητα του πατέρα, η εικονογράφηση τη διακωμωδεί επιλέγοντας να παρουσιάσει μια άλλη όψη των γεγονότων ή μια πρόσθετη πληροφορία που προκαλεί την επανερμηνεία των δεδομένων αναφορικά με το πρότυπο του συγκεκριμένου πατέρα. Χωρίς να υπεισέρχεται πουθενά η διαθρωτική ματιά του παντογνώστη αφηγητή, ο εννοούμενος αναγνώστης καταλήγει στα δικά του υποκειμενικά συμπεράσματα, σύμφωνα με το δικό του ορίζοντα προσδοκιών. Πιο συγκεκριμένα, εκεί που το κείμενο λέει, «*Κάποια μέρα θα έχω δόντια κοφτερά...*»,¹⁴⁵⁸ ο μπαμπάς εικονογραφείται να τρώει μετά δυσκολίας ένα μήλο, ενώ η έκφραση του προσώπου σε άμεση συσχέτιση με τη μη λεκτική επικοινωνία του σώματος αποκαλύπτει πονόδοντο. «*Και καρφάκια τα μαλλιά...σαν το μπαμπά μου, φυσικά*»,¹⁴⁵⁹ η εικονογράφηση παρωδεί το πρότυπο δύναμης που συμβολίζει το λιοντάρι, παρουσιάζοντάς τον να έχει ανατριχιάσει, σε επίπεδο οπτικής *υπερκυριολεξίας*, από φόβο εξαιτίας ορισμένων μικροσκοπικών ασβών.¹⁴⁶⁰ Το είδος κωμικού που αναδύεται στην προκειμένη περίπτωση, οφείλεται στην αντίθεση των μελών μεταξύ του ζεύγους λιοντάρι vs ασβός, μεγάλο vs μικρό. Στο ίδιο ύφος χιούμορ κινείται και το επόμενο ζεύγος τεράστιος vs λιλιπούτειος, που αναδύεται εξαιτίας του φόβου του λιονταριού για μικροσκοπικά έντομα, ενώ το λεκτικό κείμενο διατείνεται ακριβώς το αντίθετο. Ιδιαίτερα κωμική αποδεικνύεται η εικονογραφική απόδοση του μικρού λιονταριού να σκαρφαλώνει με άνεση στα δέντρα, ενώ ο μπαμπάς, που συγκεντρώνει πλήθος θαυμασμού, παρουσιάζεται να τα καταφέρνει με δυσκολία. Η πτώση από χαμηλό ύψος, σε συνδυασμό

¹⁴⁵⁷ Οι επιστήμες της γνωστικής ψυχολογίας υποστηρίζουν ότι η απόκτηση της έννοιας του εαυτού σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την κατάκτηση της γνώσης του ρόλου του φύλου. Cole, M., Cole, S., 2001, ό.π., σ. 205.

¹⁴⁵⁸ Μελλινγκ, Ντ., 2003, ό.π., σ. 3.

¹⁴⁵⁹ Μελλινγκ, Ντ., 2003, ό.π., σ. 5.

¹⁴⁶⁰ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.6). 1, σ. 626.

με τη σπατάλη ενέργειας του ενήλικα να σκαρφαλώσει, συγκριτικά με το μικρό και φαινομενικά αδύναμο παιδί, αποτελεί μια εικονογραφική εκδοχή του *χιούμορ ανωτερότητας*. Ο εννοούμενος αναγνώστης που ταυτίζεται με το μικρο-λιονταράκι βιώνει ικανοποίηση από την κυριαρχία του παιδιού επί των επιδόσεων του πατέρα. Εξίσου κωμική είναι η σκηνή όπου ο νεαρός πρωταγωνιστής ξεκολλάει τα τσιρότα από τη γούνα του μπαμπά και το ίδιο ερμηνεύει την αντίδρασή του στον πόνο ως ευχαρίστηση. Η συγκεκριμένη σκηνή καθίσταται κωμική διότι ενέχει το φαρσικό στοιχείο της ζαβολιάς, σύμφωνα με τη ροπή των μικρών παιδιών στην αταξία και τη σκανταλιά, ενώ παράλληλα εγγράφεται και το στοιχείο της παιδικής αφέλειας λόγω άγνοιας κινδύνου. Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να προσθέσουμε και το στοιχείο της *υπερβολής* της εικονογράφησης, στην προσπάθεια να αποδοθεί οπτικά το μέγεθος του τραυματισμού που υφίσταται ο πατέρας εξαιτίας της επίθεσης από σμήνος μελισσών. Πιο συγκεκριμένα, ο ίδιος εικονογραφείται με πλήθος τσιρότων κολλημένων σε όλο του το σώμα.¹⁴⁶¹ Η απόδοση των εξωτερικών χαρακτηριστικών της πατρικής φιγούρας συνθέτουν ένα οπτικό αποτέλεσμα που παραπέμπει σε καρτουνίστικο σχέδιο.

Σύμφωνα με όσα προαναφέραμε, το ηγεμονικό πρότυπο γελοιοποιείται και ανατρέπεται μέσα από την ίδια τη δράση του πατέρα, υιοθετώντας συμπεριφορές που αντιβαίνουν στα στερεότυπα και αναχρονιστικά μοντέλα για το φύλο του. Ιδιαίτερα χιουμοριστική καθίσταται η σκηνή που παίζουν κρυφτό και ο ίδιος τρέχει βιαστικός και κρύβεται τελικά πίσω από ένα κλαδί.¹⁴⁶² Η υπερβολή στην κίνηση σε συνδυασμό με την αφελή κρυψώνα, διαμορφώνουν ένα ξεκαρδιστικό εικονογραφικό αποτέλεσμα. Ο συγκεκριμένος πατέρας μέσα από τη δράση του εξισώνεται με το μικρό παιδί, παίζει μαζί του και από τη διαπροσωπική τους σχέση καθίσταται εφικτή η υπέρβασή του. Η απομυθοποίηση του ιδανικού του προτύπου έχει επέλθει για το μικρό παιδί, με τη θριάμβυσή του επί των ικανοτήτων του πατέρα, όταν πια το ίδιο εξομολογείται, «*Αλλά σ' αυτό, αλήθεια, δεν είναι και πολύ καλός!*».¹⁴⁶³ Ο τρόπος επιλογής κλεισίματος της ιστορίας, «*Οι φίλοι μου παρ' όλα αυτά θέλουν να γίνουν... σαν τον μπαμπά μου φυσικά!*»,¹⁴⁶⁴ επισφραγίζει την καλοπροαίρετη σάτιρα του κειμένου και την ευγενή απομυθοποίηση του πατρικού προτύπου ως μέσο κατάδειξης νέων μορφών ανδρικής ταυτότητας. Η τελευταία εικόνα,¹⁴⁶⁵ με το πολυποίκιλο δείγμα νεαρών αιλουροειδών να

¹⁴⁶¹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.6). 2, σ. 626.

¹⁴⁶² Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.6). 3, σ. 626.

¹⁴⁶³ Μελλινγκ, Ντ., 2003, ό.π., σ. 25.

¹⁴⁶⁴ Μελλινγκ, Ντ., 2003, ό.π., σ. 27.

¹⁴⁶⁵ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.6). 4, σ. 626.

παίζουν στην αγκαλιά του λιονταριού, λειτουργεί ως *δεικονικός υπαινιγμός* στην πολυπολιτισμική ιδεολογία της σύγχρονης εποχής που διανύουμε.

Συνοψίζοντας την ανάλυσή μας, θα θέλαμε να επισημάνουμε ότι το μικροαφήγημα αυτό ανατρέπει το ηγεμονικό πρότυπο χωρίς να προσβάλλει την ηθική αξία του ρόλου του πατέρα. Γίνεται αντιληπτό ότι η φυσική παρουσία του πατέρα και η αλληλεπίδραση με το παιδί προβάλλει καθοριστική για το σχηματισμό της έμφυλης ταυτότητας στον ανήλικο γιο. Η παρούσα ιστορία διευκολύνει τον ενήλικα συναναγνώστη/γονιό να ετεροπροσδιοριστεί μέσα από τη σχέση του με το παιδί του, να εξοικειωθεί με καινούριους ρόλους και μοντέλα για το ανδρικό φύλο, να συλλάβει τον τρόπο που αντιλαμβάνεται το ρόλο του το παιδί ατενίζοντάς τον κόσμο μέσα από τα δικά του αθώα μάτια, να γελάσουν παρέα και να βιώσει τελικά τη χαρά του να είσαι γονιός και εν προκειμένω πατέρας.

7.1.7 Τριβιζάς, Ε., *Οι Γιαγιάδες με τα Γιο Γιο*, (2003)

Οι αναπαραστάσεις της τρίτης ηλικίας στην Παιδική Λογοτεχνία, συμβάλλουν στη διαμόρφωση στάσεων, αντιλήψεων και προσδοκιών των μικρών παιδιών απέναντι σε αυτές τις κοινωνικές ομάδες ανθρώπων.¹⁴⁶⁶ Η εξοικείωση των νεαρών αναγνώστών με τις συγκεκριμένες αναπαραστάσεις, τους διευκολύνει να συνειδητοποιήσουν το ρόλο του παππού και της γιαγιάς στη διαμόρφωση της δικής τους ταυτότητας,¹⁴⁶⁷ αλλά και να αντιληφθούν τη θέση αυτών τόσο στην οικογένειά τους όσο και στις ευρύτερες κοινωνικές ομάδες που εκείνοι εντάσσονται.¹⁴⁶⁸ Στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα του Ευγένιου Τριβιζά, *Οι Γιαγιάδες με τα Γιο Γιο*,¹⁴⁶⁹ θίγονται με χιουμοριστικό τρόπο στερεότυπες αντιλήψεις για τους κοινωνικούς ρόλους των ατόμων της τρίτης ηλικίας. Από το χιουμοριστικό περιεχόμενο της αφήγησης οι μικροί αναγνώστες ωθούνται να επεξεργαστούν παγιωμένες πεποιθήσεις που σχετίζονται με τα άτομα αυτά και να συνδέσουν βασικές χρονικές έννοιες γενικότερα για τον κύκλο της ζωής του ανθρώπου

¹⁴⁶⁶ McElroe, Jasine, S., "Images of Grandparents in Children's Literature", *New Advocate*, vol. 12 (3), 1999, σσ. 249-258.

¹⁴⁶⁷ Roberto, K., Stroes, J., "Grandchildren and Grandparents Roles, Influence and Relationships", *International Journal of Aging and Human Development*, vol. 34 (3), 1992, σσ. 227-239.

¹⁴⁶⁸ Αναγνωστοπούλου, Δ., «Κοινωνικές Αναπαραστάσεις της Τρίτης Ηλικίας», στο *Λογοτεχνική Πρόσληψη στην Προσχολική και Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα: Πατάκης, 2002, σσ. 124-135.

¹⁴⁶⁹ Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Ελευθερίου, Β., (Εικ.), *Οι Γιαγιάδες με τα Γιο-Γιο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003.

και ειδικότερα για τη δική τους βιολογική εξέλιξη. Οι αναπαραστάσεις της τρίτης ηλικίας στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας λειτουργούν ως μηχανισμός προβολής της κυρίαρχης κουλτούρας και ιδεολογίας ολόκληρης της κοινωνίας της εκάστοτε λογοτεχνικής περιόδου που εγγράφονται.¹⁴⁷⁰ Στο πλαίσιο αυτό, στο παρόν μικροαφήγημα επιδιώκεται ο προβληματισμός, ακόμη και η ανατροπή, των καθιερωμένων απόψεων για την τρίτη ηλικία, διότι αυτές τείνουν να γενικεύονται αυθαίρετα και να καταλήγουν σε πολιτιστικά στερεότυπα¹⁴⁷¹ και ως τέτοια αντιβαίνουν στην πολυπολιτισμική ιδεολογία της σύγχρονης εποχής που διανύουμε.¹⁴⁷²

Ξεκινώντας την ανάλυσή μας από τις παρακείμενες συμβάσεις του βιβλίου και συγκεκριμένα από τον τίτλο, διαπιστώνεται ότι στο σημείο αυτό συνενώνονται ποικίλοι σημειωτικοί τρόποι με σκοπό τη μετάδοση των νοημάτων του.¹⁴⁷³ Αρχικά, πρόκειται για το λεκτικό περιεχόμενο του τίτλου, από όπου και γνωστοποιείται η κεντρική ιδέα του μικροαφηγήματος, η πρωταγωνιστική παρουσία των θηλυκών εκπροσώπων της τρίτης ηλικίας, καθώς και μία αξιοπερίεργη πληροφορία, αυτή του «γιο-γιο». Σε σημασιολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από τη διττή ερμηνεία της λέξης «γιο-γιο» στο ουσιαστικό γιαγιά. Από τη μία το «γιο-γιο» αποτελεί ένα είδος παιχνιδιού αποτελούμενο από δύο δίσκους, οι οποίοι συνδέονται με έναν άξονα, πάνω στον οποίο είναι δεμένο ένα κορδόνι. Από την άλλη το «γιο-γιο» αποτελεί ένα είδος πλαστικού δοχείου όπου το παιδί πρτάττει τη φυσική του ανάγκη, ένα τεχνητό υποκατάστατο της λεκάνης και λειτουργεί ως μεταβατικό στάδιο από την πάνα ακράτειας στη λεκάνη της τουαλέτας. Αναφορικά με

¹⁴⁷⁰ Η Nikolajeva διαπιστώνει ότι τα άτομα της τρίτης ηλικίας, σε παλαιότερες αφηγήσεις για μικρά παιδιά, συχνά φέρουν το ρόλο του υποκατάστατου γονέα (*loco parentis*, 'instead of parents'). Το προφίλ του χαρακτήρα του παππού ή της γιαγιάς είναι σχεδόν παγιωμένα θετικό και υποστηρικτικό. Η ίδια υποστηρίζει ότι η διερεύνηση της σχέσης των παππούδων με τα εγγόνια αποκαλύπτει σημαντικές πληροφορίες για τη σχέση των ίδιων των παιδιών με τους γονείς. Επιπροσθέτως, οι λογοτεχνικές αναπαραστάσεις των παππούδων αποκαλύπτουν πληροφορίες ιστορικοκοινωνικής και παιδαγωγικής φύσεως, σύμφωνα με τις κυρίαρχες απόψεις της εποχής που γράφεται το εκάστοτε αφήγημα, για το παιδί και την ευρύτερη ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξή του. Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, London: Scarecrow Press, 2002, σσ. x, 120-121.

¹⁴⁷¹ Καρακίτσιος, Α., «Αναπαραστάσεις της Τρίτης Ηλικίας στα Παιδικά Εικονογραφημένα Βιβλία», στο Αναγνωστοπούλου, Δ., Παπαδάτος, Γ., Παπαντωνάκης, Γ., (Επιμ.), 2013, ό.π., σσ. 184-194.

¹⁴⁷² Ο Zipes στο εισαγωγικό μέρος του βιβλίου του εκθέτει τον προβληματισμό του για την κατακλυσμιαία επίδραση της βιομηχανοποιημένης κουλτούρας του διαδικτύου και της τηλεόρασης στη μετάδοση και διάπλαση διαστρεβλωμένων απόψεων για την κουλτούρα και την αντικειμενική πολιτισμική πραγματικότητα. Τα μέσα αυτά είναι ιδεολογικά κατευθυνόμενα με σκοπό την καταστολή της κριτικής σκέψης και της διαδικασίας κατασκευής της υποκειμενικότητας. Zipes, J., *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature From Slovenly Peter to Harry Potter*, Great Britain: Rutledge, 2001, σσ. ix-xi.

¹⁴⁷³ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.7). 1, σ. 627.

την πρώτη ερμηνεία, σε πραγματολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από τη διαταραχή της νόρμας, εξαιτίας της αμφισύνδεσης των πληροφοριών «γιαγιάδες» και παιχνίδι «γιο-γιο». Τα άτομα της τρίτης ηλικίας αποτελούν τους γηραιότερους ενήλικες εκπροσώπους της ηθικής εξουσίας, βάσει κοινωνικής και οικογενειακής ιεραρχίας και ως τέτοιοι αναμένεται να προβούν σε πράξεις που σχετίζονται με τη 'σοβαρότητα'. Το παιχνίδι από την άλλη, οποιασδήποτε μορφής αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της ταυτότητας κάθε παιδιού σχολικής ηλικίας¹⁴⁷⁴ και η εναπόθεση μιας τέτοιας δραστηριότητας σε ενήλικα άτομα, καθίσταται χιουμοριστική εξαιτίας της αντιστροφής των ρόλων, αλλά και εξαιτίας της αμφισβήτησης της σοβαροφάνειας των κοινωνικά και ηθικά αποδεκτών ορίων. Αναφορικά, με τη δεύτερη ερμηνεία τόσο σε σημασιολογικό όσο και σε πραγματολογικό επίπεδο δημιουργούνται κωμικοί συνειρμοί, καθώς πρόκειται για τον ευφημισμό του *ταμπού (σκατολογικού) περιεχομένου χιούμορ*. Σύμφωνα με την πραγματική εμπειρία της ζωής, τα άτομα της τρίτης ηλικίας συχνά πάσχουν από ακράτεια και δεδομένου ότι τα παιδιά προσχολικής ηλικίας έχουν κατακτήσει τον έλεγχο των σφιγκτήρων τους, τους προκαλεί εξαιρετική ιλαρότητα η υπαινικτική αναφορά στις φυσικές λειτουργίες του σώματος. Σύμφωνα με τα παραπάνω, η λέξη «γιο-γιο» συνιστά ένα είδος λογοπαίγνιου που λειτουργεί ως παρετυμολογικό παιχνίδι ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο. Η λύση του παραδόξου που έχει προκληθεί εξαιτίας της προσωρινής διαταραχής της κανονικότητας αίρεται στη συνέχεια από την εικονογράφηση και από την αντικατάσταση του γράμματος 'ο', της λέξης «γιο-γιο», από το οπτικό σύμβολο του παιχνιδιού «γιο-γιο» που προσιδιάζει στο σχήμα του γράμματος, δημιουργώντας έτσι μια αιτιακή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο. Η αποκωδικοποίηση του οπτικού συμβόλου καθοδηγεί στην αρχική νοηματοδότηση της πρότασης, σύμφωνα με την οποία το συγκεκριμένο οπτικό αντικείμενο εκλαμβάνεται ως παιχνίδι και όχι ως δοχείο ενούρησης. Η στιγμιαία διαταραχή της συμβατικής πορείας ανάγνωσης και η άμεση αποκατάσταση της ισορροπίας, λειτουργεί παιγνιωδώς και χιουμοριστικά, ενώ παράλληλα κατασκευάζονται οι θέσεις πρόσληψης της αφήγησης, σύμφωνα με τις οποίες απαιτείται η ενεργητική εμπλοκή του αναγνώστη. Αξίζει να επισημάνουμε ότι οι δημιουργοί του βιβλίου φροντίζοντας για την άμεση αποκατάσταση της ισορροπίας αναιρώντας τη δεύτερη πιθανή ερμηνεία της λέξης «γιο-γιο», αποκαλύπτουν την παιδαγωγική-ανθρωποκεντρική διάσταση του μικροαφηγήματος αυτού. Διότι θα μπορούσαν κάλλιστα να εναποθέσουν στον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη να

¹⁴⁷⁴ Πανταζής, Σπ., *Παιδαγωγική και το Παιχνίδι-Αντικείμενο στο Χώρο του Νηπιαγωγείου*, Αθήνα: Gutenberg, 2004, σσ. 19-26.

εικάζει την πιθανή ερμηνεία ή να το εκμεταλλευτούν ως τεχνική παρατείνοντας την αγωνία του μικρού παιδιού σχετικά με την εξέλιξη του παραμυθιού. Ωστόσο, εκείνοι το αξιοποιούν δημιουργικά, μέσα από τη στιγμιαία διαταραχή παρά μονάχα για να προιδεάσουν τους νεαρούς αναγνώστες για το χιουμοριστικό περιεχόμενο. Ειδάλλως θα έφερε αρνητικές συνυποδηλώσεις για τα άτομα της τρίτης ηλικίας που θίγει, διότι κατά τη δεύτερη νοηματοδότηση θα επρόκειτο για *κωμικό μειωτικό*, σύμφωνα με το οποίο θα παρωδούταν η φυσική ακράτεια των συγκεκριμένων ενήλικων προσώπων.

Η πολυτροπικότητα, όμως, του τίτλου δεν εξαντλείται στο σημείο αυτό, αλλά πολλαπλασιάζεται από την αντικατάσταση του γράμματος 'ο' του δηλωτικού του αριθμητικού γένους 'οι' από το οπτικό σύμβολο μιας μπάλας. Σύμφωνα με την οπτική διάσταση των γραμμάτων, παρατηρούμε στον τρόπο γραφής του τίτλου διαφορετικούς τύπους γραμματοσειράς, κεφαλαία και πεζά αλλά και διαφορετικού χρώματος, κόκκινο και κίτρινο. Στην εικονογράφηση εντοπίζουμε μια ομάδα παλιμπαιδίζουσών γιαγιάδων να απολαμβάνουν το χειροκίνητο παιχνίδι των γιο-γιο. Επίσης, διακρίνεται η παρουσία ενός άνδρα της τρίτης ηλικίας, σύμφωνα με τη στερεότυπη αναπαράσταση των εξωτερικών χαρακτηριστικών των συγκεκριμένων προσώπων. Συγκεκριμένα, πρόκειται για το μουστάκι σε αποχρώσεις του γκρι-λευκού και του αραιού τριχωτού της κεφαλής (φαλάκρα). Η εικονογράφηση όπου αναπαρίστανται τα συγκεκριμένα πρόσωπα πλαισιώνεται από μια σειρά κάδρων και λεζάντων, ποικίλων χρωματικών επιλογών παράγοντας έτσι χρωματικές αντιθέσεις. Η χρωματική αντίθεση προκαλεί τον επιτονισμό των πλαισίων αυτών και ως συνολική σύνθεση παραπέμπουν σε κάδρα μέσα σε άλλα κάδρα. Πρόκειται για μια οπτική μεταμυθοπλαστική τεχνική, όπου οι απεικονιζόμενοι χαρακτήρες μετέχουν ταυτόχρονα σε παραπάνω του ενός αφηγηματικών πλαισίων. Έτσι, ο αναγνώστης ωθείται να παρατηρήσει τις ίδιες τις δομές της εικονογράφησης που συνθέτουν τη μυθοπλασία ως σύνολο, η οποία διαρρηγνύεται από τα οπτικά σύμβολα των γιο-γιο, μιας γάτας που μοιάζει να κρυφοκοιτάζει πίσω από την απεικονιζόμενη σκηνή της αφήγησης-πλαίσιο, ενός μικρού παιδιού που μετέχει ταυτόχρονα δύο αφηγηματικών επιπέδων και ενός χεριού που απολήγει στο γιο-γιο της λέξης 'ο' και μοιάζει να ξεπετάγεται από το εσωτερικό του βιβλίου. Στο σημείο αυτό τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας προβάλλουν εξαιρετικά αδιευκρίνιστα, ενισχύοντας έτσι τόσο την παρατηρητικότητα του αναγνώστη όσο και την περιέργειά του όσον αφορά την εξέλιξη της αφήγησης που έπεται.

Γυρίζοντας το σκληρό εξώφυλλο ο αναγνώστης αντικρίζει μια εντυπωσιακή δισέλιδη ταπετσαρία, στην οποία απεικονίζεται το επαναληπτικό μοτίβο των γιο-γιο εν μέσω των

οποίων αναπαρίστανται χαμογελαστοί παππούδες και γιαγιάδες. Επίσης, διακρίνονται διάφορα αντικείμενα-παιχνίδια, όπως μπαλόνια, αλογάκια και μπάλες. Η αφήγηση ξεκινά με τη μορφή ερωτήσεων σε πρώτο πρόσωπο, οι οποίες απευθύνονται στον αναγνώστη με σκοπό να εμπλακεί ενεργά στην αφήγηση. Το περιεχόμενο των ερωτήσεων αυτών αφορά στον προβληματισμό σχετικά με το «πού» μπορεί να πηγαίνουν οι «παππούδες» και οι «γιαγιάδες» κάθε παιδιού, όταν απουσιάζουν από το σπίτι. Προκειμένου να απαντηθούν οι ερωτήσεις που τίθενται, ο αφηγητής προτείνει στον εννοούμενο αναγνώστη να κατασκοπεύσει τα συγκεκριμένα πρόσωπα με σκοπό να λύσει το μυστήριο. Η εναπόθεση των ιδιοτήτων μιας παρακολούθησης στην αφήγηση, δίδει την ψευδαίσθηση στο νεαρό αναγνώστη ότι συμμετέχει σε μυστική αποστολή ανάγοντας έτσι τη διαδικασία της ανάγνωσης σε μια προνομιακή εμπειρία, σύμφωνα με την οποία διαθέτει την ικανότητα πρόσβασης σε αποκλειστικές πληροφορίες. Η ιδέα της εισβολής στη μυστική και προσωπική ζωή αγαπημένων προσώπων διεγείρει την προσοχή του αναγνώστη και εξάπτει τη φαντασία του σχετικά με το «τι» μπορεί να επιφυλάσσεται για τη συνέχεια. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση και η οπτική γωνία θέασης και αναπαράστασης γίνεται μέσα από τα μάτια του πρωταγωνιστή παιδιού, τεχνικές που αναδεικνύουν την παιδοκεντρική διάσταση του εν λόγω μικροαφηγήματος. Τα πρόσωπα των ηλικιωμένων χαρακτήρων δε διαθέτουν ονόματα, αλλά υπογραμμίζονται μόνο με το προσηγορικό «παππούς» και «γιαγιά», αφού ενδέχεται να είναι ο «παππούς» και η «γιαγιά» κάθε αναγνώστη.¹⁴⁷⁵

Η αποκάλυψη των μυθοπλαστικών προσώπων πραγματοποιείται μέσα από τη δράση τους, τις περιγραφές και τους άμεσους χαρακτηρισμούς του αφηγητή. Άμεσοι χαρακτηρισμοί: «σεβάσμια γιαγιά/ ηλικιωμένος κύριος/ αθεόφοβος/ γερούλης/ αγαθούλης/ κατεργαρούλης/ ύποπτος/ ύποπτη». Περιγραφές εμφάνισης: «παχουλή/ παχουλός/ μαλλιά χιονάτα/ μάγουλα αφράτα/ στρογγυλά γυαλιά/ κατάλευκη γενειάδα/ σκυφτός/ σκυφή/ ασπρομάλλα». Χώρος, μέρη που υποτίθεται ότι πηγαίνουν οι ηλικιωμένοι αυτοί άνθρωποι όταν απουσιάζουν από το σπίτι είναι: «καθαριστήριο/ βόλτα τη γάτα/ μανάβικο/ φαρμακείο/ καφενείο/ γαλακτοπωλείο/ βιβλιοπωλείο». Οι δραστηριότητες που πραγματοποιούνται στα παραπάνω μέρη, σε ένα βαθμό αναπαράγουν βασικά στερεότυπα που σχετίζονται με την ταυτότητα και το ρόλο της γυναίκας και αφορούν στο νοικοκυριό. Για παράδειγμα, καθαριστήριο και μανάβικο. Ωστόσο, ο συγγραφέας ανασύρει τα

¹⁴⁷⁵ Η Γιαννικοπούλου αναφέρεται στη λειτουργία της απουσίας του ονόματος και συγκεκριμένα για το προσηγορικό «παππούς» με σκοπό να μιλήσει με έμμεσο τρόπο στην καρδιά κάθε αναγνώστη, σχετικά με το επώδυνο ζήτημα της απώλειας αγαπημένου προσώπου. Γιαννικοπούλου, Α., 2008, ό.π., σ. 111.

στερεότυπα αυτά με σκοπό να τα παρωδήσει και αυτό επιτυγχάνεται με την καθοδήγηση της πρόσληψής τους ως δικαιολογίες και προφάσεις των ηλικιωμένων με σκοπό να φύγουν από το σπίτι. Η διατροφή αλλά και τα ροφήματα, που γεύονται η συγκεκριμένη κατηγορία μυθοπλαστικών χαρακτήρων, είναι απολύτως συμβατά με τα ρεαλιστικά δεδομένα μιας ομάδας ανθρώπων που φροντίζουν για την υγεία τους. Συγκεκριμένα, αναφέρεται το «γιαούρτι» και το «χαμομήλι». Οι παραπάνω πληροφορίες σκιαγραφούν το πορτραίτο των μυθοπλαστικών προσώπων της τρίτης ηλικίας και πρόκειται για πληροφορίες που συμβαδίζουν με τα ρεαλιστικά δεδομένα κατασκευάζοντας μια μυθοπλαστική πραγματικότητα, τόσο αντικειμενική και αξιόπιστη όσο και αυτή εκτός του παραμυθιού. Από τα παραπάνω δεδομένα, καθώς πρόκειται για πληροφορίες που παρέχονται από το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης του παραμυθιού, διαμορφώνεται μία κανονικότητα.

Στην εικονογράφηση σημειώνουν την εμφάνισή τους πολυάριθμα πρόσωπα της τρίτης ηλικίας και των δύο φύλων. Η απόδοση της εξωτερικής τους εμφάνισης χαρακτηρίζεται από στερεότυπα γνωρίσματα, αυτά των άσπρων ή γκρίζων μαλλιών και του αραιού τριχωτού της κεφαλής με σκοπό να αποδοθεί οπτικά η γήρανση. Οι γιαγιάδες έχουν πιασμένα τα μαλλιά τους σε κότσο και συνοδευτικά αξεσουάρ της εξωτερικής εμφάνισης τους είναι η τσάντα χειρός και το καροτσάκι της λαϊκής αγοράς. Βασικά χαρακτηριστικά της εικόνας του παππού είναι το μουστάκι, η γενειάδα και συμπληρωματικό αντικείμενο της εμφάνισης είναι αυτό της «μαγκούρας». Τα ρούχα τους είναι συντηρητικά (ντεμοντέ) με κυρίαρχο γνώρισμα αυτό της ρίγας των ενδυμάτων ή του floral μοτίβου για τα φουστάνια των γιαγιάδων. Κάθε σκηνικό διακρίνεται για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του εκάστοτε προσώπου που απεικονίζει, δημιουργώντας έτσι μικρά σενάρια υποπλοκής σε επίπεδο εικονογράφησης που προσδίδουν στους χαρακτήρες αυτούς μια μοναδικότητα. Δεν απουσιάζουν, επίσης, οι υπαινικτικές αναφορές της οπτικής τροπικότητας σε ζητήματα υγείας μέσω διακριτών αντικειμένων, όπως η θερμοφόρα αλλά και η ρόμπα και οι πιτζάμες σε συμβολική ένδειξη κατάκλισης και κοινωνικής απόσυρσης από την πολυετή προσφορά εργασίας. Το κωμικό της εικονογράφησης, συνίσταται μεταξύ άλλων στην *υπερβολή*. Για παράδειγμα, στη σκηνή απεικόνισης ενός βαρήκοου γέροντα (συχνό φαινόμενο στα άτομα της τρίτης ηλικίας), με σκοπό να αποδοθεί το μέγεθος της διαταραχής του ακουστικού οργάνου να προσλαμβάνει ήχους, ο παππούλης χρησιμοποιεί ένα μεγάλο χωνί. Ιδιαίτερα χιουμοριστική είναι η αναπαράσταση του Μαθουσάλα, σύμφωνα με την τεχνική που μετέρχεται η εικονογράφηση με σκοπό να αποδώσει οπτικά τη μακροβιότητα του συγκεκριμένου

βιβλικού προσώπου. Συγκεκριμένα, πρόκειται για με την υπερβολικού μήκους γενειάδα¹⁴⁷⁶ που την πλακώνουν τόμοι βιβλίων. Τα συγκεκριμένα βιβλία σύμφωνα με τους τίτλους που διακρίνονται σε αυτά, λειτουργούν ως *δεικονικοί υπαινιγμοί* στα έργα του ίδιου του συγγραφέα. Η *αυτοαναφορικότητα* του μικροαφηγήματος αναδεικνύει την πλαστότητα της αφήγησης και ωθεί τον αναγνώστη να αντιληφθεί τις δομές που διέπουν τη μυθοπλαστική κατασκευή και να 'παίξει' μαζί τους. Με την νεότερη αυτή στρατηγική η εικονογράφηση κατορθώνει να εγγράψει επιπλέον του ενός αφηγηματικά επίπεδα, καθώς τα έργα που υπογραμμίζονται από το ενδο-εικονιστικό κείμενο αποτελούν μεταμυθοπλασίες αρχικών έργων του ίδιου συγγραφέα με το παρόν μικροαφήγημα. Εκτός από το παραμύθι, *Ο Μικρός Ερμής*, που διατηρεί τον πρωτότυπο τίτλο, τα υπόλοιπα έργα υφίστανται αλλαγές και τροποποιήσεις αναφορικά με τη λεκτική εκφορά του τίτλου. Σε σημασιολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από την αντικατάσταση μιας λέξης του αρχικού τίτλου από μια συγγενή ετυμολογικά ή σημασιολογικά. Για παράδειγμα, «Τα 88 Μπουρεκάκια» αντί του «Τα 88 Ντολμαδάκια». Μεταξύ άλλων η εικονογράφηση παρωδεί και το κλασικό παραμύθι, «Ο Παπουτσωμένος Γάτος» αντικαθιστώντας το πρωταγωνιστικό πρόσωπο με τον αιώνιο ανταγωνιστή του γένους των αιλουροειδών, το σκύλο. Έτσι, ο τίτλος παραλλάσσεται και μετατρέπεται σε «Ο Παπουτσωμένος Σκύλος». Σύμφωνα με τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτό, ότι ο συγγραφέας του μικροαφηγήματος αυτού, παρωδεί ορισμένα κλασικά λογοτεχνικά έργα και εξαιτίας της αυτοαναφορικότητάς του γίνεται και ο ίδιος αντικείμενο παρωδίας.

Στο σημείο όπου η αφήγηση ολοκληρώνει την παρουσίαση των προσώπων και προσανατολίζεται στην περιγραφή χώρων και τοποθεσιών από τα οποία πρέπει να διέλθει ο αναγνώστης, προκειμένου να μυηθεί στο μυστικό κόσμο των παππούδων και των γιαγιάδων, μια άλλη μυθοπλαστική πραγματικότητα ξεδιπλώνεται μπροστά του τόσο από

¹⁴⁷⁶ Οι Kress και van Leeuwen, υποστηρίζουν ότι ειδική σύμβαση των οπτικών συμβόλων υποστασιοποιεί συγκριμένες αξίες-ιδεολογίες και η αναγνώριση και η κατανόησή τους καθορίζεται από το συμβατικό κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς στο οποίο ανήκουν και από όμοιες ιδιότητες που διακρίνονται σε αντικείμενα του περιβάλλοντος. Kress, G, van Leeuwen, Th., *Η Ανάγνωση των Εικόνων. Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, Παπαδημητρίου, Φ., (Επιμ.), Κουρμεντάλα, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Επίκεντρο, 1996/2010, σ. 43. Το μήκος της λευκής γενειάδας αποτελεί ένα είδος εικονογραφικού στερεότυπου, που σχετίζεται με την ηλικία και τη σοφία. Σύμφωνα με τα παραπάνω, πιθανόν η ταύτιση της σοφίας με τη γενειάδα να αποτελεί ένα γενικευτικό σχόλιο που εκπηγάζει από τις χριστιανικές εικόνες των αγίων και του Ιησού Χριστού, οι οποίοι διακατέχονται από τη σοφία της επιφώτισης του Αγίου Πνεύματος. Το στερεότυπο αυτό παρατηρούμε να αναπαράγεται από τα κόμικς και την τηλεόραση. Συγκεκριμένα, στη σειρά κόμικς *Αστερίξ*, ο «Πανοραμίζ» αναπαρίσταται με μεγάλου μήκους λευκή γενειάδα και είναι ο σοφός δρυΐδης που κατέχει τα μυστικά των μαγικών φίλτρων που προσφέρουν υπερφυσικές δυνάμεις στους Γαλάτες. Γκοσίνι, Ρ., (Κείμε.), Ουντέρζο, Α., (Εικ.), *Οι Περιπέτειες του Αστερίξ*, η σειρά δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο γαλλο-βελγικό περιοδικό-κόμικ *Pilote* το 1959.

το λεκτικό κείμενο όσο από την αφήγηση της εικονογράφησης. Το κωμικό της σκηνής αυτής εντοπίζεται στη συσώρευση λέξεων, με κοινή σημασιολογική συνισταμένη και αφορούν σε «γειτονιές», «δρόμους» και «σοκάκια», «στοές», «καλντερίμια», «πλατείες» και ούτω καθεξής. Όπως σημειώσαμε και παραπάνω, από τις παρεχόμενες πληροφορίες της αφήγησης έχει διαμορφωθεί μια κανονικότητα η οποία διαταράσσεται στη συνέχεια, καθώς ο αναγνώστης/μικρό παιδί, πρωταγωνιστής ανακαλύπτει ότι πρόκειται για μια παιδική χαρά. Θα θέλαμε να επισημάνουμε ότι στην κορύφωση της πλοκής, όπου ο αναγνώστης είναι έτοιμος να εισέλθει στο μυστικό κόσμο των χαρακτήρων της τρίτης ηλικίας, η εικονογράφηση παρωδεί τον ίδιο της τον εαυτό. Συγκεκριμένα, παρατηρούμε το μικρό παιδί/πρωταγωνιστή, να γυρίζει τη σελίδα της αφήγησης -πλαίσιο της εικονογράφησης. Τότε, ο αναγνώστης και το μικρό παιδί, του οποίου η υποκειμενική ματιά υιοθετείται, βρίσκονται αντιμέτωποι με μία έκπληξη. Σύμφωνα με το κείμενο «*Ωχ αυτό είναι λάθος τυπογραφικό! Η σελίδα αυτή δεν έπρεπε να βρίσκεται εδώ! Αν και είναι πολύ ωραία, η θέση της είναι στην Κορέα ή στην Κίνα ή κάπου αλλού, δηλαδή στην Ιαπωνία ή το Περού! Χωρίς καθόλου να καθυστερήσεις γύρισε άλλη μια σελίδα για να δεις τι θα αντικρίσεις!*».¹⁴⁷⁷ Πρόκειται για μια μεταμυθοπλαστική τεχνική, σύμφωνα με την οποία παρωδείται και αμφισβητείται η αντικειμενικότητα και η ειλικρίνεια του παντογνώστη αφηγητή. Η αναφορά στην υλικότητα του βιβλίου με την επισημάνση «τυπογραφικό λάθος», υπενθυμίζει στον αναγνώστη ότι πρόκειται για μία μυθοπλαστική κατασκευή. Το αφηγηματικό πλαίσιο της μυθοπλασίας διαρρηγνύει η φωνή του αφηγητή, με την προτροπή του για άμεση παρέμβαση του αναγνώστη γυρίζοντας τη σελίδα. Η στρατηγική αυτή λειτουργεί αυτοαναφορικά και σε άμεση συσχέτιση με την απεικόνιση του Ρούνι-Ρούνι, που λειτουργεί ως υπερ-μεσικό σχόλιο σε άλλο έργο του ίδιου του συγγραφέα, θέτουν τον αναγνώστη σε απόσταση από τα αφηγούμενα γεγονότα.

Ακολούθως ο αναγνώστης γίνει μύστης του φανταστικού κόσμου χάριν του οποίου οι ηλικιωμένοι χαρακτήρες μηχανεύονται λογιών δικαιολογίες με σκοπό να παραβρεθούν εκεί. Φυσικά πρόκειται για μία παιδική χαρά, όπου τόσο το λεκτικό κείμενο όσο και η εικονογράφηση καθοδηγούν τη σύλληψη των συγκεκριμένων χαρακτήρων ως μικρών παιδιών. Συγκεκριμένα, οι άμεσοι χαρακτηρισμοί που σημειώνονται είναι: «*χαρωπές/ σκανταλιάρες/ λιχούδες γιαγιάδες/ ανέμελοι παππούδες/ αιωνόβιος/ μαθουσάλες/ ζωηροί παππούδες/ όμορφη γιαγιά/ παππούλης/ μπούλης*». Το κωμικό εναπόκειται στην αντιστροφή των ρόλων, παιδιού-υπερήλικα και στην αμφισύνδεση αντίθετων δεδομένων,

¹⁴⁷⁷ Χωρίς σελιδαρίθμηση του βιβλίου, αρχίζω να αριθμώ από την πρώτη σελίδα εικόνας και κειμένου. Στο εξής, Τριβιζάς, Ε., 2003, ό.π., σ. 25.

σύμφωνα με την πραγματική εμπειρία της ζωής. Οι δραστηριότητες στις οποίες επιδίδονται είναι: «τραμπάλες/ μπάλες/ κούνιες/ κρυφτό/ μπαλόνια/ τσουλήθρα/ χτίζει πύργους από άμμο/ γιο-γιο/ σβούρες/ σπάνε κουμπάρδες/ κάνουν κουτρουβάλες (τούμπες)/ ποδόσφαιρο/ χορεύει ροκ εν ρολ/ κυνηγάνε πεταλούδες». Ακόμη και η διατροφή τους έχει υποστεί τροποποιήσεις, αφού το γιαουρτάκι και το χαμομήλι αντικαθίστανται από «παγωτό», «μπουγάτσες», «μαλλί της γριάς» και «τοστ». Δεν παραλείπονται και τα σχόλια παραβατικής συμπεριφοράς αντίστοιχα με αυτά που διαπιστώνονται και στις πραγματικές κοινωνίες των μικρών παιδιών, όπως «*δύο πεισματάρηδες μαλώνουν ποιος θα πρωτοκάνει κούνια*».¹⁴⁷⁸

Μέσα από το πλούσιο εικονογραφικό και λεκτικό χιούμορ αναδύεται εν είδει μεταφοράς η τραγική όψη της σύγχρονης πραγματικότητας με την οποία καλούνται να αντιπαλέψουν οι ηλικιωμένοι άνθρωποι της ελληνικής κοινωνίας. Πίσω από το συμβολικό παραπέτασμα του χιούμορ διακρίνονται τα αντικειμενικά προβλήματα που ταλανίζουν τις ομάδες των ατόμων της τρίτης ηλικίας και αφορούν σε συντάξεις, υγειονομική περίθαλψη και γραφειοκρατία. Σύμφωνα με το κείμενο, ένας «θαλερός» παππούς αψηφά τους ρευματισμούς, σκαρφαλώνει σε ένα δέντρο και σε ένδειξη ειρωνικής απαξίωσης του λιμνάζοντος δημοσίου, πετά σύκα στο κτίριο του ΥΚΑ.¹⁴⁷⁹ Σε φωνολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από την *παρονομασία* της λέξης ΥΚΑ με το αρκτικόλεξο ΙΚΑ, που ακούγονται όμοια αλλά γράφονται διαφορετικά. Σε μορφολογικό επίπεδο, το χιούμορ οφείλεται στην τροποποίηση των λέξεων που διαμορφώνουν το ακρωνύμιο ΥΚΑ. Η εικόνα λειτουργεί *μετωνυμικά ή συνδηλωτικά* του λεκτικού κειμένου και έτσι, ο νεαρός αναγνώστης προκειμένου να αποκωδικοποιήσει τα αρχικά της γραφής ΥΚΑ, παρακινείται να παρατηρήσει την εικονογράφιση με σκοπό να εντοπίσει το περιεχόμενο των λέξεων, από τα αρχικά των οποίων παράγεται η παραπάνω συντομογραφία. Το *οπτικο-λεκτικό παίγνιο* που προκύπτει εφόσον εντοπισθεί και ο αναγνώστης γίνει κοινωνός του ιδεολογικού μηνύματος που λανθάνει πίσω από αυτό, το συνειρμικό αποτέλεσμα είναι ιδιαίτερα χιουμοριστικό. Ολογράφως, πρόκειται για τη φράση «Υπέροχοι Και Απίθανοι», που ως συντομογραφία συνιστά την *παρήχηση* των αρχικών γραμμάτων του «Ίδρυμα Κοινωνικών Ασφαλίσεων». Το συγκεκριμένο είδος *παρήχησης*, φυσικά δεν είναι τυχαίο, καθώς το ΙΚΑ αποτελεί ένα δημόσιο οργανισμό που υφίσταται στην πραγματικότητα και αποτελεί το στόχο της παρωδίας εν προκειμένω. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τους εργαζόμενους που διακρίνονται πίσω από το

¹⁴⁷⁸ Τριβιζάς, Ε., 2003, ό.π., σ. 37.

¹⁴⁷⁹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.7). 2, σ. 627.

τζάμι του κτηρίου να κοιμούνται σε επίπεδο *υπερκυριολεξίας* της εικονογράφησης πάνω στα γραφεία τους. Όπως γίνεται φανερό η αφήγηση αποκτά μία αλληγορική διάσταση και οφείλουμε να επισημάνουμε ότι το μικροαφήγημα αυτό, αν και γράφτηκε σε μια περίοδο που το ζήτημα της οικονομικής κρίσης δεν απασχολούσε την ελληνική κοινωνία, ωστόσο ακόμη και τότε οι δυσλειτουργίες του δημοσίου ήταν αρκετές, δέκα χρόνια και πλέον αργότερα συνεχίζει να είναι πιο επίκαιρο από ποτέ. Σε μια εποχή οικονομικών, ηθικών και κοινωνικών κρίσεων το συγκεκριμένο μικροαφήγημα συνεχίζει να εμπνέει εξίσου τα μικρά παιδιά και τους ενήλικες συν-αναγνώστες. Σε μια εποχή οικονομικών αδιεξόδων όπου το ΙΚΑ έγινε ΕΟΠΥΥ και εν συνεχεία ΠΕΔΥ, φωτογραφίζει με σουρεαλιστικό και βαθύτατα τραγικό τρόπο τα μελανά σημεία της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας.

Τα θλιβερά συναισθήματα που αναδύονται κατά βάση από τον ενήλικα συναναγνώστη, εν συνεχεία καταπραΰνονται από τις χιουμοριστικές εναλλαγές που σημειώνονται σε επίπεδο πλοκής. Ακολουθώντας, πληροφορούμαστε από το κείμενο ότι οι ηλικιωμένοι χαρακτήρες ζητάνε από τα περαστικά παιδιά να τους διαβάσουν παραμύθια. Σε επίπεδο εικονογράφησης, σε μια χιουμοριστική αντιστροφή ρόλων παρατηρούμε το νεαρό 'κατάσκοπο', να διαβάζει ένα βιβλίο σε μία ομήγυρη ηλικιωμένων, οι οποίοι αναπαρίστανται να παρακολουθούν αποσβολωμένοι -σύμφωνα με τις εκφράσεις του προσώπου τους και τη μη λεκτική επικοινωνία του σώματός τους- την αφήγηση του μικρού παιδιού. Ο τρόπος κλεισίματος της ιστορίας, παρωδεί τον τρόπο κλεισίματος των κλασικών παραμυθιών, αφού οι τίτλοι τέλους του συγκεκριμένου παραπέμπουν στον τρόπο έναρξης των κλασικών και λαϊκών αφηγήσεων. «*Μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένα όμορφο μωρό που μεγάλωσε παρακαλώ, κι έγινε μια όμορφη γιαγιά, αλλά πού και πού ξαναγεννά σ' εκείνη την αξέχαστη εκείνη την παλιά των ονείρων της την παιδική χαρά....*».¹⁴⁸⁰ Αντίστοιχα για τον «παππού»: «*Μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένα όμορφο μωρό που μεγάλωσε παρακαλώ κι έγινε παππούλης, αλλά πού και πού αισθάνεται σαν μπούλης και τρέχει σ' εκείνη την παλιά των ονείρων του την παιδική χαρά....*».¹⁴⁸¹ Στο σημείο αυτό συνοψίζεται απλά με τη μορφή σύντομου και έμμετρου ποιητικού λόγου το ιδεολογικό περιεχόμενο της αφήγησης, που είναι ο κύκλος ζωής κάθε ανθρώπου. Σύμφωνα με το τελευταίο, ο αναγνώστης καλείται να αντιληφθεί ότι όλα τα άτομα ανεξαρτήτως γένους και φύλου ή φυλής, διακατέχονται από τις ίδιες ανθρώπινες ανάγκες, μεταξύ άλλων αυτών της αγάπης, της αξιοπρεπούς διαβίωσης και της ψυχαγωγίας.

¹⁴⁸⁰ Τριβιζάς, Ε., 2003, ό.π., σ. 43.

¹⁴⁸¹ Ο.π., σ. 45.

7.1.8. Μαντουβάλου, Σ., *Μια Μύγα με Τακούνια Γαργαλάει δυο Ρουθούνια*, (2004)

Το χιουμοριστικό περιεχόμενο του νεότερικού μικροαφηγήματος, *Μια Μύγα με Τακούνια Γαργαλάει δυο Ρουθούνια*¹⁴⁸² της Σοφίας Μαντουβάλου, γίνεται άμεσα αντιληπτό από την περιπαιχτική λειτουργία του τίτλου. Το νοηματικό περιεχόμενο της τιτλικής φράσης υποβάλλει το χιουμοριστικό ύφος του βιβλίου και προϋδεάζει για την πρωταγωνιστική παρουσία μιας μύγας.

Η ανθρωπόμορφη διάσταση της μύγας που αρέσκεται στα φετιχιστικά αξεσουάρ, όπως «τακούνια», σε συνδυασμό με το δηλωτικό γένους «μία» καθοδηγεί την αρχική πρόσληψη της γυναικείας διάστασης του συγκεκριμένου χαρακτήρα. Σε σημασιολογικό επίπεδο, το κωμικό αποτέλεσμα οφείλεται στην *παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής* εξαιτίας της παράλογης σύνδεσης των λέξεων, «τακούνια», «γαργαλάει» και «ρουθούνια» προκειμένου να εισαγάγει και να συστήσει στο αναγνωστικό κοινό τον εν λόγω χαρακτήρα. Η πράξη που μεταβαίνει η ηρωίδα και δηλώνεται με το ενεργητικό ρήμα «γαργαλάει» προσδιορίζει χιουμοριστικά μία βασική ιδιότητα του συγκεκριμένου χαρακτήρα/εντόμου και βρίσκεται σε άμεση αιτιακή σχέση με τα «δύο ρουθούνια». Ωστόσο, η παράλογη σύνδεση των «δύο ρουθουνιών» που είναι οι αποδέκτες της αλληλεπιδραστικής ενέργειας του «γαργαλήματος», λειτουργεί ως *μετωνυμικό* υποκατάστατο του όλου (αντί για τον άνθρωπο ή το ζώο που διαθέτει ρουθούνια), προκαλώντας έτσι ένα ευχάριστο ξάφνιασμα που αντίκειται στη συνήθη χρήση της γλώσσας. Επίσης, προσδίδει στα ρουθούνια μια προσωποποιημένη διάσταση και κατ' επέκταση εξάπτει τη φαντασία και παρατείνει την περιέργεια των αναγνωστών αναφορικά με την εξέλιξη της αφήγησης. Σε φωνολογικό επίπεδο, διαπιστώνεται η συνήχηση του 'ού' και η ομοιοκαταληξία των λέξεων «τακ-ούνια», «ρουθ-ούνια» προσδίδοντας μια ηχητικότητα στο σύνολο της τιτλικής πρότασης. Σε πραγματολογικό επίπεδο, το χιούμορ προκύπτει εξαιτίας της *διαταραχής της νόρμας* των καταστάσεων από την αμφισύνδεση δύο ετερόκλητων δεδομένων, μιας «μύγας» που φοράει «τακούνια». Τα «τακούνια» δημιουργούν ένα *παρετυμολογικό παιχνίδι* ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο. Διότι, όπως τα «ρουθούνια», που προαναφέραμε, έτσι και τα «τακούνια» φέρουν *μετωνυμική* λειτουργία του «παπούτσια με τακούνια».

¹⁴⁸² Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ. (Εικ.), *Μια Μύγα με Τακούνια Γαργαλάει δυο Ρουθούνια*, Αθήνα: Κέδρος, 2004. Το μικροαφήγημα αυτό αποτελεί το πρώτο της πολυάριθμης σειράς με τον ομώνυμο τίτλο, *Μια Μύγα με Τακούνια*.

Η εικονογράφηση του εξώφυλλου¹⁴⁸³ λειτουργεί *συνδηλωτικά* του τιτλικού μικροκειμένου, καθώς αναπαρίσταται η περιγραφόμενη από τον τίτλο ηρωίδα, ενώ συγκεκριμενοποιείται η αναφορά «τακούνια» κατασκευάζοντας έτσι ένα οπτικο-λεκτικό παίγνιο αντιστοίχισης της λέξης με το οπτικό σύμβολο των κόκκινων παπουτσιών. Η μύγα του παραμυθιού εικονογραφείται να παίζει σαν παιδί, αφού την παρατηρούμε να λικνίζεται σε μία κούνια. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόδοση της εξωτερικής της εμφάνισης, αφού ετερόκλητοι συνδυασμοί χαρακτηριστικών παράγουν ένα αστείο οπτικό αποτέλεσμα. Πιο συγκεκριμένα, το κωμικό αποτέλεσμα οφείλεται στην οπτική αμφισύνδεση ανθρώπινων χαρακτηριστικών που αναμειγνύονται, συνενώνονται και προσαρμόζονται στη ρεαλιστική φύση και ανατομία του συγκεκριμένου εντόμου. Η εξανθρωπισμένη μύγα, διαθέτει τέσσερα χέρια και δύο πόδια, τα οποία σχηματικά παραπέμπουν εμφανώς στα ανθρώπινα αφού διαθέτουν το καθένα από πέντε δάχτυλα. Τόσο οι πατούσες όσο και τα μάτια της απεικονιζόμενης ηρωίδας διακρίνονται από υπερβολή και διόγκωση των ρεαλιστικών χαρακτηριστικών, με αποτέλεσμα να βρίσκονται σε δυσαρμονία με το υπόλοιπο σώμα διαμορφώνοντας έτσι ένα ιδιαίτερα κωμικό, εικαστικό αποτέλεσμα. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τα κόκκινα γοβάκια, τα οποία εικονογραφούνται στον 'αέρα' με την κεντρική ηρωίδα να προσπαθεί φανερά λυπημένη να τα πιάσει.

Γυρίζοντας σελίδα, ο αναγνώστης αντικρίζει ένα εσώφυλλο όπου αναγράφονται ορισμένα διευκρινιστικά σχόλια της συγγραφέως για το συγκεκριμένο μικροαφήγημα. Τα γράμματα είναι επενδυμένα με κόκκινο χρώμα και εν μέσω λευκού φόντου, παράγουν μια έντονη χρωματική αντίθεση που εφιστά την προσοχή του αναγνώστη, να σταθεί και να ενημερωθεί για το περιεχόμενό του. Το αφηγηματικό περιεχόμενο του σύντομου αυτού κειμένου φέρει τόσο αφηγηματική όσο και ρυθμιστική λειτουργία. Αφενός αφηγηματική, διότι λειτουργεί ως προοίμιο κατασκευάζοντας έτσι τις θέσεις πρόσληψης της αφήγησης και αφετέρου ρυθμιστική, αφού εκλαμβάνονται ως οδηγίες που καθοδηγούν τον αναγνώστη αναφορικά με τον τρόπο ανάγνωσης της αφήγησης που έπεται και παρακινώντας τον, τίθεται σε πνευματική εγρήγορση και παρατηρητικότητα. Η βασική αίσθηση του χιούμορ που διαπερνά το κείμενο αυτό, οφείλεται στην προσωποποίηση της «γλώσσας» γραφής μέσα από μεταφορές και παρομοιώσεις. Συγκεκριμένα, η «γλώσσα» χαρακτηρίζεται ως «έξυπνη» και με ανθρώπινες ιδιότητες, «μιλά», «γελά». Η προσωποποίηση των γλωσσικών στοιχείων, αποκαλύπτει τις

¹⁴⁸³ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.8). 1, σ. 627.

αυθαίρετες συμβάσεις και τους κώδικες που ενυπάρχουν στη «γλώσσα, ως μέσο επικοινωνίας και παραγωγής νοημάτων».¹⁴⁸⁴ Η «οικειοποίηση» των συγκεκριμένων γλωσσικών παιχνιδιών καλλιεργεί τη φαντασία των μικρών παιδιών και αναδεικνύει την *απροσδιοριστία των ορίων* της γλώσσας.

Η αφήγηση ξεκινάει με την επανάληψη του τίτλου, όπου πληροφορούμαστε για το αίτιο που λειτουργεί ως ερέθισμα για τη μύγα και προκύπτει το αιτιατό αποτέλεσμα «γαργαλάει δυο ρουθούνια». Πρόκειται για μία τούρτα, που ως τρόφιμο σύμφωνα με την πραγματική εμπειρία από τη ζωή έλκει τα έντομα, όπως και εν προκειμένω τη μύγα του παραμυθιού. Η προσωποποίηση των «ρουθουνιών», ενισχύεται σύμφωνα με το κείμενο, «που έχουν πέσει με τα μούτρα σε σοκολατένια τούρτα».¹⁴⁸⁵ Το χιούμορ οφείλεται, στη μετωνυμική λειτουργία των ρουθουνιών, αντί του ατόμου και στην κυριολεκτική πρόσληψη¹⁴⁸⁶ της μεταφορικής ρήσης, «Έχω πέσει με τα μούτρα ή αυτός έχει πέσει με τα μούτρα», με την οπτική τροπικότητα της σκηνής αυτής να *υπερκυριολεκτεί* του κειμένου. Πιο συγκεκριμένα, εικονογραφείται μια γυναίκα με τεράστια μύτη, αναλογικά των χαρακτηριστικών του υπόλοιπου προσώπου, να είναι τοποθετημένη πάνω στην τούρτα, καλύπτοντας μάλιστα όλη την επιφάνεια του γλυκού. Τα συσχετιζόμενα αναπαριστώμενα αντικείμενα του χώρου και σύμφωνα με τη *θέση* που είναι τοποθετημένη η μύτη, πάνω στην τούρτα, συνιστούν την *υπερβολή* της εικονογράφησης συνεπιφέροντας τη διόγκωση των χαρακτηριστικών της απεικονιζόμενης γυναίκας. Η εξέλιξη της πλοκής πυροδοτείται από την αντίδραση των «ρουθουνιών» στο «γαργάλημα» της μύγας, προκαλώντας τεράστια αναστάτωση στο μυθοπλαστικό σύμπαν. «*Φταρνίζονται τα ρουθούνια, αψου και ψου, αψού και ψου της φεύγουν τα τακούνια*».¹⁴⁸⁷ Η υπερβολή της σκηνής αυτής καθίσταται κωμικότερη σε επίπεδο εικονογράφησης, στην προσπάθεια απόδοσης του έντονου φτερνίσματος, αφού παρατηρούμε τόσο την απεικονιζόμενη γυναίκα όσο και τα αναπαριστώμενα αντικείμενα, να εξοβελίζονται από τη θέση τους με βία. Οι γραμμές κίνησης που διακρίνονται γύρω από τα οπτικά σχήματα διευκολύνουν την πρόσληψη της ταχύτητας και την κατεύθυνσης προς την οποία μετατίθενται αυτά. Επίσης, διαπιστώνεται μία συσσώρευση γραμμάτων να αναβλύζουν από το στόμα της εικονιζόμενης γυναίκας. Εξετάζοντας τα συγκεκριμένα γράμματα ως οπτικά σύμβολα,

¹⁴⁸⁴ Stephens, J., *language and Ideology in Children's Fiction*, England: Longman, 1992, σ. 8.

¹⁴⁸⁵ Χωρίς σελιδαρίθμηση του βιβλίου, αρχίζω να αριθμώ από την πρώτη σελίδα κειμένου και εικονογράφησης. Στο εξής, Μαντουβάλου, Σ., 2004, σ. 2.

¹⁴⁸⁶ Η Καλογήρου αναφέρεται στα «παράλογα της καθημερινής ομιλίας», Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α', Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1999, σσ. 45-46.

¹⁴⁸⁷ Μαντουβάλου, Σ., 2004, σ. 4.

σύμφωνα με την τοποθέτησή τους εντός της εικόνας, το μακρόσυρτο «ου ου ου ου...», μιμείται την κίνηση πτώσης του σώματός της. Η τεχνική αυτή επικοινωνεί κάτι από τη μαγική σκέψη των παιδιών, μεγάλη μύτη - μεγάλο φτέρνισμα. Η εκφραστική δύναμη του δίφθογγου 'ου', ενισχύει την πρόσληψη της έντασης του φτερνίσματος και ως λεκτικό περιεχόμενο λειτουργεί χιουμοριστικά, καθώς συνιστά τη φωνολογική-εικαστική απόδοση ενός ηχητικού μηνύματος.

Η στέρηση των παπουτσιών της μύγας, ένα αγαπημένο αξεσουάρ της πρωταγωνίστριας, όπως θα διαφανεί στη συνέχεια, κινητοποιεί τη δράση της με σκοπό την ανεύρεσή τους. Τα επακόλουθα γεγονότα της πλοκής δε συσχετίζονται αιτιολογικά μεταξύ τους, καθώς κυριαρχεί το *άλογο στοιχείο* και η παιγνιώδης χρήση της γλώσσας που καταλύει τη δυνατότητα λογικής ερμηνείας των αιτιατών αποτελεσμάτων. Ο περιγραφόμενος λόγος χαρακτηρίζεται από μια μείξη αφηγηματικότητας και ποιητικότητας, με κυρίαρχο χαρακτηριστικό αυτό της παραβίασης των γλωσσικών κανόνων. Το είδος και το ύφος της γραφής παραπέμπει στα nonsense poems, αφού η προσπάθεια λογικής ερμηνείας των παραγόμενων νοημάτων καθίσταται αδύνατη. Η συνύπαρξη απρόβλεπτων δεδομένων (*καταστασιακό χιούμορ*) και γλωσσικών κωδίκων (*λεκτικό χιούμορ*) που παράγουν τολμηρούς νοηματικούς ακροβατισμούς, παίρνουν ρόλο πρωτοκαθεδρίας καθιστώντας την πλοκή δευτερεύουσας σημασίας. Ο *άλογος* στίχος επιτυγχάνει την αποδόμηση του συνολικού νοήματος και της θεματικής συνεκτικότητας, με τον αναγνώστη να οδηγείται στη σύλληψη της συμβατικής χρήσης της γλώσσας. Σε φωνολογικό επίπεδο, σημειώνεται η *συνήχηση* του 'ου', η διατήρηση της *ομοιοκαταληξίας* - ούνια, σε όλη την έκταση της αφήγησης και η χρήση ηχοποιήτων λέξεων, όπως «αψού» (φτέρνισμα), «φρουστ» (λίκνισμα στην κούνια), «ου, ου» (πόνος), κατασκευάζοντας έτσι ηχητικά-ακουστικά γλωσσικά παιχνίδια. Το έντονο είδος γραφής (**bold**) του δίφθογγου –ου, συνιστά μια μορφή *οπτικού γραμματισμού*, αφού διευκολύνει τον αναγνώστη αφενός στη διατήρηση του ρυθμού και της τονικότητας των λέξεων αφετέρου συμβάλλει στην οπτική κατάκτηση και αναγνώριση της γραφής λέξεων που το διαθέτουν ως λεκτικό στοιχείο της γραφής τους.

Η μύγα του παραμυθιού, είναι ένας επίπεδος χαρακτήρας αφού διακρίνεται για ένα και μοναδικό χαρακτηριστικό, αυτό της αγάπης στα «τακούνια». Η εμμονική αναζήτηση των παπουτσιών, τα οποία συνεχώς της φεύγουν από τα πόδια αλλά η ίδια επιμένει να τα φορά μέχρι που στο τέλος σπάει και τα δυο της πόδια, υπογραμμίζει ειρωνικά με σκοπό να σατιρίσει την άτοπη γυναίκεια φιλαρέσκεια. Στην εικονογράφηση σημειώνουν την εμφάνισή τους ποικίλων ειδών ψηλοτάκουνα παπούτσια και μια σειρά εντόμων

εκπροσώπων του γυναικείου φύλου να τα υιοθετούν ως στυλ αμφίεσης. Το κωμικό εναπόκειται στους απεικονιζόμενους χαρακτήρες που τα φορούν, καθώς πρόκειται για την αμφισύνδεση ετερόκλητων δεδομένων σύμφωνα με την πραγματική εμπειρία της ζωής, επιτυγχάνοντας έτσι ένα σουρεαλιστικό εικονογραφικό αποτέλεσμα. Ωστόσο, στόχος του χιούμορ δεν είναι να προβληματίσει μέσα από τη διαταραχή της κανονικότητας, αλλά σύμφωνα με τις αρχές της ασυμβατότητας να προκαλέσει αποκλειστικά το γέλιο και την ευχαρίστηση.

Η τελευταία πράξη της αφήγησης με τη μύγα να απεκδύεται μετά τον τραυματισμό τα τακούνια, δίδει την ψευδαίσθηση της μεταστροφής. Η εικονογράφηση, όμως, είναι αυτή που έχει τον τελευταίο λόγο και ορίζει τον *ορίζοντα προσδοκιών* των αναγνωστών, αφού η κεντρική ηρωίδα απεικονίζεται να μεν με παντόφλες αλλά οπωσδήποτε πολύ μεγαλύτερου μεγέθους από αυτό των ποδιών της. Η εικονογράφηση της σκηνης αυτής φέρει συμβολική λειτουργία και εγγράφει περιπαιχτικά τις διαθέσεις των ανήλικων αναγνωστών προσχολικής ηλικίας. Οι τελευταίοι σύμφωνα με το αναπτυξιακό στάδιο που διανύουν αρέσκονται στη μίμηση της συμπεριφοράς του ενήλικα γονιού του ίδιου φύλου, υιοθετώντας στοιχεία τόσο της συμπεριφοράς όσο και της εξωτερικής εμφάνισης και πειραματιζόμενοι ανακαλύπτουν την ταυτότητά τους και εξοικειώνονται με το δικό τους φύλο.

7.1.9 Μαντουβάλου, Σ., *Μια Μισότρελη Τσαγίερα Τραγουδάει στη Μπανιέρα*, (2006)

Το έμμετρο ποιητικό μικροαφήγημα, *Μια Μισότρελη Τσαγίερα Τραγουδάει στη Μπανιέρα*,¹⁴⁸⁸ της Σοφίας Μαντουβάλου, αποτελεί ένα ακόμη βιβλίο της σειράς *Μια Μύγα με Τακούνια*. Το χιουμοριστικό ύφος της αφήγησης επισημαίνεται από τον τίτλο του εξώφυλλου, προδιαθέτοντας ευχάριστα τον αναγνώστη απέναντι σε αυτό. Βασικό χαρακτηριστικό της παρούσας μικροαφήγησης, ως προς τα πρόσωπα που συμμετέχουν, είναι τα ανιμιστικά στοιχεία που διακρίνονται σε όλη την έκτασή του. Η απόδοση ανθρώπινων χαρακτηριστικών σε άψυχα αντικείμενα οικιακής χρήσης αποτελεί την πρωτογενή χιουμοριστική παράμετρο από την οποία θεμελιώνεται το κωμικό των

¹⁴⁸⁸ Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ. (Εικ.), *Μια Μισότρελη Τσαγίερα Τραγουδάει στη Μπανιέρα*, Αθήνα: Κέδρος, 2006.

χαρακτήρων. Στο ανιμιστικό αποτέλεσμα συνηγορούν εξίσου το λεκτικό κείμενο και η οπτική τροπικότητα, αρχής γενομένης από τις παρακείμενες συμβάσεις.

Ο τίτλος γνωστοποιεί την παρουσία μιας τσαγιάρας και δύο αξιοπρόσεκτων χαρακτηριστικών της, όπως «μισότρελη» και «τραγουδάει». Η χρήση του επίθετου «μισότρελη» και του ενεργητικού ρήματος «τραγουδάει» στο ουσιαστικό «τσαγιάρα» κατασκευάζουν την οντολογική διάσταση του συγκεκριμένου αντικειμένου. Το δηλωτικό θηλυκού γένους «μια» και ο άμεσος χαρακτηρισμός «μισότρελη» που ενέχει αρνητικές συνυποδηλώσεις στις ανθρώπινες κοινωνίες, καθοδηγούν την πρόσληψη της γυναικείας ταυτότητας του συγκεκριμένου άψυχου όντος. Σε φωνολογικό επίπεδο, σημειώνεται η συνήχηση του 'ε' και η ομοιοκαταληξία των λέξεων «τσαγ-ιέρα», «μπαν-ιέρα», μετατρέποντας το μήνυμα που κυοφορεί η πρόταση σε εύηχο και χιουμοριστικό. Σε πραγματολογικό επίπεδο, το χιούμορ οφείλεται στις παράλογες ιδιότητες που αποδίδονται σε ένα σερβίτσιο καφέ ή τσαγιού, διαταράσσοντας τη νόρμα των καταστάσεων. Η πράξη «τραγουδάει στην μπανιέρα» εξάπτει τη φαντασία των ανήλικων αναγνωστών σε σχέση με το τι επιφυλάσσεται για τη συνέχεια.

Καθότι τα παρακείμενα σημεία του βιβλίου αποτελούν το πρώτο μέσο γνωριμίας με τον εκάστοτε πρωταγωνιστή, διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο ως προς την ιδεολογία που εγγράφουν και τις θέσεις πρόσληψης που προτείνουν. Εξετάζοντας, λοιπόν, την εικονογράφηση του εξώφυλλου¹⁴⁸⁹ υπό τη βαρύνουσα σημασία του τίτλου, η χρήση του επιθέτου «μισότρελη» εκλαμβάνεται ως αρνητικό χαρακτηρολογικό σχόλιο. Η απόδοση της εξωτερικής της εμφάνισης χαρακτηρίζεται από *υπερβολή* και επικοινωνεί αφηγηματικές πληροφορίες για την ίδια και σε άμεση συσχέτιση με τα σχόλια του αφηγητή συνιστούν τα πρώτα δεδομένα σύνθεσης του προφίλ της συγκεκριμένης γυναικείας προσωπικότητας. Συγκεκριμένα, παρωδείται ποικιλοτρόπως το είδος της γυναίκας που δίδει μεγάλη έμφαση στον καλλωπισμό. Στην παρούσα εικονογράφηση αναπαρίσταται η αναφερόμενη από τον τίτλο ηρωίδα να θαυμάζει το είδωλό της σε έναν καθρέφτη. Το τεράστιο χαμόγελο που σχηματίζεται στο 'πρόσωπό' της, επιτρέπει να διακρίνουμε την ευχαρίστηση που εισπράττει από το θέαμα που αντικρίζει. Το οπτικό σύμβολο του καθρέφτη αναδεικνύει τη ναρκισσιστική διάθεσή της και λειτουργεί ως *δεικονικός υπαινιγμός* στο γνωστό παραμύθι της Χιονάτης και της φιλάρεσκης μητριάς. Αντίστοιχα, το κόκκινο μήλο που εικονογραφείται θα μπορούσε να εκληφθεί ως *δεικονική παραπομπή* στο φονικό μέσο της μάγισσας-μητριάς. Το σκουλήκι που

¹⁴⁸⁹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.9). 1, σ. 627.

αναδύεται από το εσωτερικό του φρούτου, συνιστά μια χιουμοριστική πινελιά που ενισχύει το γελοιογραφικό αποτέλεσμα της ακραίας εμφανισιακής επιλογής της «τσαγιέρα». Τα απεικονιζόμενα φρούτα, σύμφωνα με τη θέση στην οποία βρίσκονται (‘κεφάλι’), το τελικό οπτικό αποτέλεσμα που κατασκευάζουν λειτουργεί ως οπτική μεταφορά, καθώς μιμείται το σχήμα των αριστοκρατικών καπέλων. Ως συνολική σύνθεση οπτικών σχημάτων δημιουργούν ένα σουρεαλιστικό αποτέλεσμα, καθώς παραπέμπουν περισσότερο σε φρουτιέρα, παρά σε καλλονή. Πιθανόν οι ενήλικες συναναγνώστες να το εκλάβουν και ως κινηματογραφική μεταφορά των καπέλων της *Μαντάμ Σουσού*.¹⁴⁹⁰ Ως κινηματογραφική μεταφορά εκλαμβάνεται, επίσης, η ζωγραφισμένη ελιά του προσώπου, καθώς παραπέμπει στο δημοφιλές σύμβολο ομορφιάς της τηλεόρασης και του κινηματογράφου, τη Marilyn Monroe. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τεχνικές και οι ιδιαίτερες πινελιές που μετέρχεται η εικονογράφηση προκειμένου να αποδοθεί εικαστικά η υπεροψία του εν λόγω γυναικείου χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, απεικονίζεται να κοιτά από ψηλά με μισόκλειστα και φυσικά, βαμμένα μάτια, σε συνδυασμό με την απόλυτη φетиχιστική πινελιά των γυριστών βλεφαρίδων. Η Δέσποινα Καραπάνου που φιλοτέχνησε τις εικόνες, εκμεταλλεύεται δημιουργικά τη φυσική χοάνη που αντικειμενικά διαθέτει μια τσαγιέρα σερβιρίσματος απ’ όπου αναβλύζει ο καφές και το μετατρέπει σε ‘μύτη’. Η προοπτική που προσδίδει στο συγκεκριμένο σύμβολο, που μοιάζει να κοιτάζει από ψηλά με ένα βλέμμα υπερφίαλης ανωτερότητας συνιστά την οπτική *υπερκυριολεξία* και *υπερκανονικοποίηση* της μεταφορικής ρήσης «ψηλομύτα γυναίκα». Μιας κοινότυπης έκφρασης που χρησιμοποιείται στην καθομιλουμένη, ώστε να χαρακτηρίσει ειρωνικά κάποιος τη ‘σνομπ’ γυναίκα. Η γελοιοποίηση της ακραίας γυναικείας συμπεριφοράς την ανάγει σε καρικατούρα. Το συνολικό κωμικό αποτέλεσμα εναπόκειται στα ανιμιστικά στοιχεία, στην αμφισύνδεση αντίθετων δεδομένων, άψυχα vs έμψυχα όντα, αλλά κυρίως στην

¹⁴⁹⁰ Μυθιστόρημα του Δημήτρη Ψαθά (1907), διασκευάστηκε σε τηλεοπτική σειρά το 1972 και το 1986-1987. Πρόκειται για την ιστορία μιας ματαιόδοξης γυναίκας που ονειρεύεται πλούτη και μεγάλη ζωή. Όταν το όνειρό της γίνεται πραγματικότητα, καθότι νεόπλουτη και ευάλωτη εξαιτίας της ανέχειας πολλών ετών, γίνεται λεία επίδοξου προικοθήρα και χάνει όλη της την περιουσία. Τα ιδεολογικά μηνύματα που επιδιώκει να μεταδώσει το βιβλίο και κατ’ επέκταση η κωμική σειρά απασχολούν τις ανθρώπινες κοινωνίες κάθε εποχής γι’ αυτό κρίθηκε διαχρονική. Σε σκηνοθεσία του Παπαγεωργίου Θανάση, στο ρόλο της πρωταγωνίστριας η Παναγιωτοπούλου Άννα. Η στερεοτυπική απόδοση των χαρακτηριστικών της Μαντάμ Σουσού πέρασε ως κοινότυπο σχόλιο στην καθομιλουμένη και χρησιμοποιείται με σκοπό να σχολιάσει ειρωνικά την άτοπη φιλαρέσκεια των γυναικών. Γραφικό στοιχείο στην εμφάνιση της Μαντάμ Σουσού ήταν τα καπέλα.

προσαρμογή των γυναικείων αξεσουάρ στους κώδικες και στον ‘τρόπο ζωής’ της συγκεκριμένης μορφής. Αφενός με τα φρούτα-καπέλο αφετέρου με την κούπα-τσάντα.

Η αφήγηση ξεκινάει με την αναφορά στη «*Μύγα με τα τακούνια*», η οποία φαίνεται να φέρει φιλικές σχέσεις με την τσαγιέρα του παραμυθιού αφού πληροφορούμαστε ότι παίζουν σκάκι. Η αναφορά στο συγκεκριμένο χαρακτήρα λειτουργεί ως υπερ-μεσικό σχόλιο στο αρχικό παραμύθι της σειράς, *Μια Μύγα με Τακούνια Γαργαλάει δυο Ρουθούνια*,¹⁴⁹¹ απ’ όπου γνωρίζουμε την πρωταγωνίστρια μύγα της σειράς βιβλίων με τον ομώνυμο τίτλο. Το θεματικό περιεχόμενο της μικροαφήγησης αφορά στον ‘τρόπο ζωής’ μιας «τσαγιέρας». Η παρουσίαση του χαρακτήρα-τσαγιέρα πραγματοποιείται από τα άμεσα σχόλια του αφηγητή, όπως «ζουρλοπαντιέρα» και «μισότρελη» με το τελευταίο επίθετο να τείνει να επαναλαμβάνεται συνεχώς με σκοπό τη διατήρηση της ρίμας. Επίσης, πραγματοποιείται από τη δράση της και το σύνολο των πράξεών της. Πιο συγκεκριμένα, διαθέτει υπηρετικό προσωπικό, είναι μια αφοσιωμένη καριερίστας της όπερας και ο τρόπος περιγραφής των πράξεών της, σκιαγραφούν το πορτραίτο μιας ντίβας της σκηνής. Η αγενής συμπεριφορά της τσαγιέρας απέναντι στην καμαριέρα της καθοδηγεί στην αρνητική πρόσληψη του χαρακτήρα της και ενέχει αρνητικές συνυποδηλώσεις στις ανθρώπινες κοινωνίες σύμφωνα με τις οποίες εκλαμβάνεται ως εκμετάλλευση του ανθρώπινου και δη εργατικού δυναμικού, ενώ παράλληλα εγγράφει ένα είδος ταξικού διαχωρισμού. Η εμμονή της τσαγιέρας με τον καλλωπισμό μεταδίδεται μέσα από την αναστάτωση που προκαλεί στο φανταστικό σύμπαν προκειμένου να εντοπίσει την «πουδριέρα» της. Το γεγονός ότι προτιμά να καθυστερήσει στην παράστασή της στην όπερα, όπου κάνει καριέρα, για να βαφτεί συνιστά την εμμονή της στον καλλωπισμό και τη σχολαστική ενασχόλησή της με την εξωτερική της εμφάνιση. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε σε ποιο βαθμό είναι σε θέση ο αναγνώστης να αντιληφθεί την έμμεση και συγκαλυμμένη παραπάνω ιδεολογία, διότι το κείμενο προσανατολίζει το ενδιαφέρον του στις λεξιλογικές ‘σκανταλιές’ και στην παρατήρηση της απεραντοσύνης της γλώσσας να κατασκευάζει νοήματα. Άλλωστε η αιτιακή σχέση μεταξύ των γεγονότων χάνεται, η αφηγηματολογική έννοια της πλοκής, επίσης, τα ίδια τα γεγονότα συνδέονται περισσότερο μεταξύ τους συνειρμικά και λιγότερο αιτιολογικά.¹⁴⁹²

Η σουρεαλιστική σύνθεση, ασύνδετων μεταξύ τους δεδομένων και ιδιοτήτων, λειτουργεί χιουμοριστικά τόσο σε σημασιολογικό επίπεδο όσο και σε πραγματολογικό.

¹⁴⁹¹ Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ. (Εικ.), *Μια Μύγα με Τακούνια Γαργαλάει δυο Ρουθούνια*, Αθήνα: Κέδρος, 2004.

¹⁴⁹² Καλογήρου, Τζ., 1999, ό.π., σ. 37.

Εξίσου χιουμοριστικά λειτουργεί η χρήση και συσσώρευση λέξεων ή κωδίκων που αφορούν στο χώρο όπου αντικειμενικά μπορεί να βρίσκεται μία τσαγιέρα σε πραγματικές συνθήκες, δημιουργώντας έτσι μία μυθοπλαστική κοινωνία χαρακτήρων, έμψυχων αντικειμένων συσχετιζόμενων με τα κουζίνα. Τέτοιοι χαρακτήρες είναι η «αλατιέρα», η «τυριέρα», η «γραβιέρα», η «ψωμιέρα», συγγάτοικοι της κουζίνας και της “τρέλας” της τσαγιέρας, αφού παρατηρούμε σε επίπεδο *υπερκυριολεξίας* της εικονογράφησης να ζωντανεύουν και να αλληλεπιδρούν με την κεντρική ηρωίδα. Η γλώσσα του κειμένου χαρακτηρίζεται από ένα συνεχές παιχνίδισμα εξαιτίας της ηχητικότητας και μουσικότητας των λεξιλογικών επιλογών. Το νοηματικό περιεχόμενο της αφήγησης αποδομείται σταδιακά από την *άλογη* χρήση και τους παράταιρους συνδυασμούς των λέξεων που διακρίνονται για το στοιχείο του παραλογισμού. Η αποξένωση των λέξεων από τη συνήθη χρήση τους ξαφνιάζει ευχάριστα το νεαρό αναγνώστη κατασκευάζοντας ένα σουρεαλιστικό αποτέλεσμα που υπακούει στις επιταγές του nonsense.¹⁴⁹³ Η έμμετρη ποιητική γραφή χαρακτηρίζεται από συνηχήσεις και τη σταθερή ομοιοκαταληξία –ιέρα, σε όλη την έκταση του κειμένου. Η έντονη (bold) γραφή των γραμμάτων –ιέ, διευκολύνει τους νεαρούς αναγνώστες στη διατήρηση της τονικότητας και του ρυθμού των λέξεων.

Τελικά, η τσαγιέρα προλαβαίνει την πρεμιέρα και καταληκτικά παρακολουθούμε να οδηγείται σε γάμο με έναν οδηγό μπετονιέρας. Ο συγκεκριμένος τρόπος κλεισίματος της ιστορίας παραμένει ανοιχτός σε διφορούμενα μηνύματα. Αρχικά, τόσο ο γάμος ως τελική κατάληξη όσο και η συνολική αναπαραγωγή στερεότυπων ιδιοτήτων που σχετίζονται με την υπέρμετρη γυναικεία φιλαρέσκεια στο παρόν μικροαφήγημα κρίνεται ύποπτη για τη διαιώνιση στερεοτύπων και προκαταλήψεων που αντίκεινται στη φεμινιστική κριτική.¹⁴⁹⁴ Εντούτοις, η επιλογή του γάμου και η διατήρηση της καριέρας αντίκεινται στην πατριαρχική ιδεολογία. Επίσης, το παράλογο στοιχείο του χιούμορ και οι γλωσσικές εκτροπές του λεκτικού περιεχομένου της αφήγησης προσανατολίζουν, όπως επισημάναμε και προηγουμένως, το ενδιαφέρον του αναγνώστη στη γλώσσα και στις συμβάσεις που τη διέπουν. Άλλωστε η συνολική αποδόμηση του νοήματος μέσω τις αποξένωσης των λέξεων από τη συνήθη χρήση τους, οδηγεί στη σύλληψη των παραγόμενων νοημάτων ως

¹⁴⁹³ Βλ. σχετικά Καρακίτσιος, Α., *Σύγχρονη Παιδική Ποίηση*, Αθήνα & Θεσ/νίκη: Σύγχρονοι Ορίζοντες, 2006γ, σ. 191-195.

¹⁴⁹⁴ Η Γαβριηλίδου σχολιάζει ότι, «*πρόκειται τελικά για μία καθόλα αντιφεμινιστική προσέγγιση επειδή, αναπαράγοντας στερεότυπους προσδιορισμούς και ιδιότητες, τείνει να προτείνει την εσωτερίκευση και αναπαραγωγή της στερεότυπης εικόνας*». Γαβριηλίδου, Σ., «Τίτλοφόρηση και Χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία», *Δια-κείμενα*, τ. 12, 2010, σσ. 33-42. Το παράθεμα είναι από τη σελίδα 38.

<http://dia-keimena.frl.auth.gr/images/stories/intertextes-12.pdf>.

λεκτικά παιχνιδίσματα της φαντασίας που δεν έχουν καμία ρεαλιστική υπόσταση στην πραγματική ζωή. Η απομυθοποίηση των αρνητικών στερεοτύπων και ιδιοτήτων της γυναικείας αναπαράστασης της «τσαγιάρας», πιστεύουμε ότι επιτυγχάνεται μέσα από το παιχνίδι της γραφής που ωθεί τον αναγνώστη να αντιληφθεί και να παίξει και ο ίδιος με τις συμβάσεις που τη διέπουν. Τα λεκτικά παιχνίδια του κειμένου λειτουργούν ως παρωδία της ίδιας της γλώσσας θέτοντας έτσι σε απόσταση τον αναγνώστη και καταλύοντας κάθε είδους μέθεξη.

Η κατάληξη στην επιλογή του συγκεκριμένου συντρόφου αποτελεί ένα «κενό» σημείο της αφήγησης που δε σχετίζεται αιτιολογικά με κανένα προηγούμενο δεδομένο. Το «κενό» αυτό επαφίεται στον ορίζοντα προσδοκιών του εκάστοτε πραγματικού αναγνώστη πώς θα το συμπληρώσει, σύμφωνα πάντοτε με τα δικά του υποκειμενικά κριτήρια. Ωστόσο, το καταληκτικό αποτέλεσμα, αυτό της ένωσης με τα δεσμά του γάμου μιας ματαιόδοξης «τσαγιάρας» με έναν οδηγό μπετονιέρας, λειτουργεί χιουμοριστικά εξαιτίας του αταίριαστου των χαρακτήρων. Τόσο αναφορικά με την οντολογική τους διάσταση, έμψυχο vs άψυχο ον, παράγοντας καταστασιακό χιούμορ σύμφωνα με την πραγματική εμπειρία από τη ζωή, όσο και εξαιτίας του αταίριαστου των προσωπικοτήτων, κατασκευάζοντας ένα αντιθετικό ζεύγος γυναίκα/τσαγιάρα/καριέρα vs άνδρας/οδηγός/βιοπαλαιστής. Από την αντίθεση των μελών τους παράγεται το κωμικό των χαρακτήρων τους και πρόκειται για την αμφισύνδεση ετερόκλητων χαρακτηριστικών, ανάμεσα στην ονειροπόληση της πρώτης και την προσγειωτική τάση του δεύτερου.¹⁴⁹⁵ Δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την υπερμεγέθη μύτη του απεικονιζόμενου άνδρα, μία τεχνική που καθίσταται κωμική εξαιτίας της διόγκωσης των φυσικών χαρακτηριστικών. Ωστόσο, θα θέλαμε να επισημάνουμε τη συμβολική λειτουργία που πιθανόν φέρει, καθώς ως στερεοτυπικό οπτικό σύμβολο πιθανόν παραπέμπει στη μύτη του *Πινόκιο*¹⁴⁹⁶ από το γνωστό παραμύθι του Collodi που μεγάλωνε

¹⁴⁹⁵ Το διπολικό αυτό ζεύγος συμπίπτει με το κωμικό των χαρακτήρων, που προτείνει η Κανατσούλη στην ταξινόμησή της. Συγκεκριμένα το ζεύγος «ρεαλιστικό-φανταστικό», σύμφωνα με το παράδειγμα του Δον Κιχώτη και του Σάντσο Πάντσα, από το διάσημο έργο του Θερβάντες, 1605. Κανατσούλη, Μ., «Χιουμοριστικοί Χαρακτήρες και Τύποι των Παιδικών Αναγνωσμάτων», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994, σσ. 51-56.

¹⁴⁹⁶ Το παραμύθι του *Πινόκιο* δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά περίπου το 1884. Η Γαβριελίδου στη διατριβή της αναφέρει ότι το, «*Οι περιπέτειες του Πινόκιο αποκτά διεθνή αναγνώριση και αποδοχή 30 χρόνια μετά την πρώτη του δημοσίευση, μετά από το γνωστό άρθρο του Γάλλου Paul Hazard, δημοσιευμένο το 1914 στο Revue des deux Mondes, και μετά από το άλλο τόσο γνωστό Elogio di Pinocchio του Pietro Pancrazi*. Βλ. Daniela Marcheschi, «Da Collodi a Lorenzini. Sulla fortuna critica», στο *Carlo Lorenzini oltre l'ombra di Collodi*, Ρώμη (Istituto della Enciclopedia Italiana) 1990, 55». Βλ. σχετικά στο Γαβριελίδου, Σ., *Το Παιδί και ο Έφηβος στα έργα Beatrice Solinas Donghi, Bianca Pitzorno, Marcello Argilli και Angerlo Petrosin*, Διδακτορική διατριβή,

όποτε έλεγε ψέματα. Στο πλαίσιο αυτό, ο άνδρας του παραμυθιού εκλαμβάνεται ως τυχοδιώκτης προικοθήρας.

Πού αρχίζει η αλήθεια και πού τελειώνει το μυθοπλαστικό ονειροπόλημα; Πραγματικά αυτό φαντάζει αναπάντητο για το συγκεκριμένο μικροαφήγημα, καθώς τα όρια προβάλλουν συγκεχυμένα και αδιευκρίνιστα. Άλλωστε αυτή είναι και η λειτουργία των *άλογων* στοιχείων που κυριαρχούν σε όλη την έκταση της προκείμενης αφήγησης, η κατάλυση «κάθε λογικής του κοινού νου».¹⁴⁹⁷

7.1.10. Τριβιζάς, Ε., *Η Καιτούλα η Κοτέτα η Κοτούλα*, (2007)

Στο χιουμοριστικό εικονογραφημένο μικροαφήγημα του Ευγένιου Τριβιζά, *Η Καιτούλα η Κοτέτα η Κοτούλα*,¹⁴⁹⁸ μέσα από τον έμμετρο ποιητικό λόγο που χαρακτηρίζει την αφήγηση, θίγεται το θέμα των έμφυλων σχέσεων και συγκεκριμένα το ζήτημα της «ομορφιάς» ως μέρος της γυναικείας ταυτότητας. Το παραμυθιακό μοτίβο της ομορφιάς συνιστά μια ιδεολογική παράμετρο που διαμορφώνει στερεότυπα μοντέλα ιδανικής θηλυκότητας, τα οποία τείνουν να προβάλλονται και να αναπαράγονται και στην ανθρώπινη κοινωνία. Ειδικά στην εποχή που διανύουμε κατά την οποία ο υπολογιστής αποτελεί τρόπο ζωής, ο σύγχρονος άνθρωπος συνιστά ένα οπτικά προσανατολισμένο ον, όπου η εικόνα μεταφέρει ευρύτερα απεικονίσεις των έμφυλων ταυτοτήτων, οι οποίες διαμορφώνουν τάσεις αλλά και προσδοκίες. Δεδομένης της πραγματικότητας αυτής, η εξωτερική εμφάνιση αποτελεί ιδιαίτερα υπολογίσιμη παράμετρο ως κριτήριο επιλογής συντρόφου, διότι εναποτίθεται στο αισθητήριο της οράσεως το μεγαλύτερο μέρος των προσλαμβανόμενων πληροφοριών, οι οποίες κατασκευάζουν την ατομική και συλλογική ιδεολογία της έμφυλης διάστασης του ανθρώπου, καθώς και τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την ομορφιά.

Σύμφωνα με τη λογοτεχνική παράδοση, το ζήτημα της ομορφιάς υπογραμμίζει κατά βάση το φύλο της γυναίκας και είναι πάγια συνδεδεμένο με συγκεκριμένα στοιχεία της

Α.Π.Θ., Θεζ/νίκη: Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, 2002, σ. 54, υποσημείωση 174.

¹⁴⁹⁷ Καρακίτσιος, Α., 2006γ, ό.π., σ. 195.

¹⁴⁹⁸ Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Γκεοργκιεφ, Σ. (Εικ.), *Η Καιτούλα η Κοτέτα, η Κοτούλα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2007, Μεταίχμιο, 2012.

προσωπικότητας, όπως η «καλοσύνη»,¹⁴⁹⁹ αλλά και εξωτερικής εμφάνισης, όπως «λευκό δέρμα», «μακριά ξανθά μαλλιά».¹⁵⁰⁰ Οι στερεοτυπικές αυτές αντιλήψεις, αν και υφίστανται στο χώρο της μυθοπλασίας, μεταδίδουν μονοδιάστατα και μονολιθικά συμπεράσματα, κατά τα οποία η παντοδυναμία της ομορφιάς αποτελεί συνώνυμο των ψυχικών αρετών και εχέγγυο εξασφάλισης πλούσιου συζύγου.¹⁵⁰¹ Η συσχέτιση της ωραιότητας με συγκεκριμένες αναπαραστάσεις θηλυκότητας¹⁵⁰² αποτελεί μια συλλογική γνώση ύποπτη για τη μεταβίβαση και διαίωνιση σεξιστικών προτύπων και προκαταλήψεων που δε συνάδουν με την πολυπολιτισμική ιδεολογία της εποχής που διανύουμε. Το μοτίβο της ομορφιάς, εκμεταλλεύονται οι βιομηχανοποιημένες κοινωνίες θέτοντας τις γυναίκες επιρρεπείς στη σπατάλη χρημάτων και σε ένα ναρκισσιστικό κυνήγι καλλυντικών προϊόντων και ρουχισμού που τις εγκλωβίζει σε μια διαστρεβλωμένη αντίληψη της αντικειμενικής ομορφιάς. Αυτό είναι και το βαθύτερο νόημα που λανθάνει πίσω από το χιουμοριστικό λόγο του Τριβιζά στο παρόν μικροαφήγημα.

Ξεκινώντας την ανάλυσή μας από τις παρακείμενες συμβάσεις του βιβλίου, ο χιουμοριστικός τίτλος προοικονομεί το περιεχόμενο της αφήγησης που έπεται και ορίζει τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης. Πιο συγκεκριμένα, το τιτλικό μικρο-κείμενο, ως λεκτικό περιεχόμενο αποκαλύπτει την πρωταγωνιστική παρουσία μίας «κοτούλας», εν ονόματι «Καιτούλα». Η σύνδεση κυρίων ονομάτων και συγκεκριμένα του υποκοριστικού ονόματος, «Καίτη», χαϊδευτικό και συνώνυμο του «Κατίνα»,¹⁵⁰³ -που ενέχουν μειωτικές

¹⁴⁹⁹ Γιαννικοπούλου, Α., «'Κι Έζησαν Αυτοί/ές Καλά και Εμείς Καλύτερα' Θέσεις και Αντιθέσεις για τη Γυναίκα των Εικονογραφημένων Παραμυθιών», στο Βιτσιλάκη, Χ., Γκασούκα, Μ., Παπαδόπουλος, Γ., (Επιμ.), *Φύλο και Πολιτισμός*, Αθήνα: Ατραπός, 2007, σσ.189-190.

¹⁵⁰⁰ Το χρώμα αλλά και το μήκος των μαλλιών στα έργα των Γκριμ αλλά και γενικότερα στα λαϊκά παραμύθια προβάλλονται ως στοιχεία απόλυτης θηλυκότητας. Η Warner διαπιστώνει ότι οι «όμορφες» ηρωίδες των παραμυθιών παρουσιάζονται κατά βάση αν όχι κατ' αποκλειστικότητα ξανθές. Η συγγραφέας υποστηρίζει ότι η λευκότητα της επιδερμίδας φέρει συμβολική λειτουργία και συσχετίζεται με ένα ολόκληρο σύστημα αξιών. Το λευκό είναι συνδεδεμένο με την αγνότητα και την καθαριότητα καθώς είναι το απόλυτο αντίθετο του μαύρου, δηλαδή του βρόμικου. Επίσης, η λευκότητα συνεπάγεται λιγότερη ή καθόλου έκθεση του δέρματος στον ήλιο (εσώκλειστος βίος) κατ' επέκταση και στα βλέμματα των ανδρών (αγνότητα/παρθενία). Warner, M., *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, London: Vintage, 1995, σσ. 364-368.

¹⁵⁰¹ Γιαννικοπούλου, Α., 2007, ό.π., σ. 191.

¹⁵⁰² Γαβριηλίδου, Σ., «Εμφυλές Απεικονίσεις στις Εκδοχές της Ντίσνεϊ», στο Αναγνωστοπούλου, Δ., Παπαδάτος, Γ., Παπαντωνάκης, Γ., (Επιμ.), *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2013, σσ. 206-218.

¹⁵⁰³ Βλ. αναλυτικά, Μπαμπινιώτης, Γ., «Κατερίνα», «Κατίνα», «Καίτη», *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 1998, σ. 870

συνδηλώσεις στην ανθρώπινη κοινωνία- με μία «κοτούλα»,¹⁵⁰⁴ λειτουργούν χιουμοριστικά και υπογραμμίζουν ειρωνικά το γυναικείο φύλο. Ο επιθετικός προσδιορισμός «κοκέτα» λειτουργεί ως χαρακτηρισολογικό σχόλιο και αποκαλύπτει πληροφορίες για ένα χαρακτήρα που αρέσκεται στα λούσα και τον καλλωπισμό. Πραγματολογικά το χιούμορ προκύπτει από την αντίφαση ή το οξύμωρο στη χρήση του επιθετικού προσδιορισμού «κοκέτα» στο ουσιαστικό «κοτούλα». Το λεκτικό παιχνίδι με την ηχητική επανάληψη του “κο” και το ομοιοτέλετο της κοινής κατάληξης -ούλα, που θυμίζει τον παιδικό τρόπο ομιλίας, δημιουργούν ένα είδος συνήχησης που μετατρέπει το μήνυμα της συγκεκριμένης πρότασης σε χιουμοριστικό. Η εικονογράφηση λειτουργεί συνδηλωτικά του τίτλου αφού συγκεκριμενοποιείται οπτικά το περιγραφόμενο πρόσωπο, αλλά και συμπληρωματικά, καθώς προμηνύει την παρουσία ενός ακόμη μυθοπλαστικού προσώπου.¹⁵⁰⁵ Συγκριμένα, πρόκειται για έναν εξανθρωπισμένο κόκορα, με κοστούμι, ο οποίος αναπαρίσταται να προσφέρει ένα κόκκινο τριαντάφυλλο στην κεντρική ηρωίδα. Το οπτικό σύμβολο του λουλουδιού υποστασιοποιεί στις ανθρώπινες κοινωνίες ευγενική χειρονομία εκδήλωσης αγάπης.¹⁵⁰⁶ Συνεξετάζοντας την πληροφορία αυτή με τη θέση και στάση σώματος των *αναπαριστώμενων συμμετεχόντων* της εικονογράφησης μας δίνεται η δυνατότητα να διακρίνουμε και τον παράγοντα του φλέρτ και της σεξουαλικότητας.

Η πολυτροπικότητα του εξώφυλλου συνίσταται κατά βάση στα οπτικά σύμβολα- αντικείμενα όπως καπέλα, γεωμετρικά σχήματα, ρολόγια, αλλά και νότες τα οποία διαμορφώνουν τη διάθεση των αναγνωστών και συνθέτουν την παιγνιώδη ατμόσφαιρα του βιβλίου. Τα πολύχρωμα και εντυπωσιακά καπέλα λειτουργούν μετωνυμικά του περιεχομένου της αφήγησης και υπαινικτικά του γυναικείου χαρακτήρα που τα φορά.¹⁵⁰⁷ Αντίστοιχα, το χρυσό ρολόι γιλέκου λειτουργεί συνδηλωτικά του αρσενικού χαρακτήρα, αφού συνιστά ένα οπτικό σύμβολο που συνοδεύει την εμφάνιση του άνδρα. Το ρολόι μάλιστα έχει ενταχθεί στον τίτλο ως μέρος της οπτικής διάστασης των γραμμάτων και συγκεκριμένα καθοδηγεί τον τονισμό της λέξης «Καιτούλα». Τα παραπάνω «μη

¹⁵⁰⁴ Ο Μπαμπινιώτης στο λήμμα «κότα» αναφέρει μεταξύ άλλων: 3.(α) «*γυναίκα ανόητη, με επιτηδευμένη εμφάνιση, που συνήθως χαρακτηρίζεται από έπαρση, υποκρισία και έλλειψη προσωπικότητας*». Για το υποκοριστικό «κοτούλα» σημειώνει: «*γενικότερα υβριστικό σχόλιο για γυναίκα*». Μπαμπινιώτης, Γ., ό.π., σ. 939.

¹⁵⁰⁵ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.10). 1, σ. 627.

¹⁵⁰⁶ Serafini, F., “Understanding Visual Images in Picturebooks”, στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, 2009, σ. 14.

¹⁵⁰⁷ Αξίζει να αναφέρουμε ότι στην αρχική έκδοση του παρόντος βιβλίου από Ελληνικά Γράμματα, το γράμμα ‘ο’ των τριών λέξεων του τίτλου αντικαθίσταται από εικόνες που του μοιάζουν σχηματικά. Συγκεκριμένα από καπέλα όπως αυτά που εικονογραφούνται περιμετρικά του εξώφυλλου, τα οποία βρίσκονται σε άμεση αιτιακή σχέση με το σημαίνον πρόσωπο που υπογραμμίζεται από τον τίτλο του βιβλίου.

κειμενικά στοιχεία» διαμορφώνουν το συνολικό σχεδιασμό του βιβλίου ο οποίος χαρακτηρίζεται από πληθωρικότητα και ορίζουν το χιουμοριστικό ύφος της αφήγησης προδιαθέτοντας θετικά τον αναγνώστη απέναντι σε αυτό.

Η αφήγηση ξεκινά με την *εμφατική* παρουσίαση της πρωταγωνίστριας από την επανάληψη του περιγραφικού τίτλου και την προσθήκη δύο επιπλέον χαρακτηριστικών, αυτά της «χαριτωμένης» και της «αφρατούλας».¹⁵⁰⁸ Ο αναγνώστης βρίσκεται στην πλεονεκτική θέση να γνωρίζει τις σκέψεις και τα συναισθήματα της «Καιτούλας» και έτσι του αποκαλύπτεται πως πρόκειται για μια “γυναίκα” ερωτευμένη με το «Νούλη τον Πετεινούλη». Σύμφωνα με την οντολογική μετατόπιση των χαρακτήρων, από το ζωικό κόσμο στον ανθρώπινο, η πρόσληψη και αξιολόγηση των χαρακτήρων τους γίνεται με ρεαλιστικά κριτήρια. Δηλαδή, προσλαμβάνονται και αξιολογούνται υπό το πρίσμα του άνδρα και της γυναίκας, με σκοπό να προβληθούν οι έμφυλες ταυτότητες των συγκεκριμένων χαρακτήρων. Στο πλαίσιο αυτό ο «Νούλης» υποστασιοποιεί το αντικείμενο κρυφού πόθου της «Καιτούλας». Η αποκάλυψη των χαρακτηριστικών που συνθέτουν το πλέγμα ιδιοτήτων του Νούλη προκύπτουν άμεσα από τον αφηγητή από πληροφορίες που παρέχονται από τον ίδιο. Για παράδειγμα, με τη χρήση επιθέτων, όπως «δυσκολούλης», «σκληρός», αλλά και από περιγραφές του τύπου, «με την πλουμιστή ουρά».¹⁵⁰⁹ Το νοηματικό περιεχόμενο του κειμένου μεταδίδεται μέσα από την έμμετρη και αφηγηματική χρήση της γλώσσας, με παρηχήσεις, συνηχήσεις, ομοιοτέλευτα και ομοιοκαταληξίες. Σε μορφολογικό επίπεδο, σημειώνεται η *υπερκανονικοποίηση* λέξεων, που θυμίζουν τον παιδικό τρόπο ομιλίας. Το κωμικό του ανδρικού χαρακτήρα συνίσταται αρχικά στην *ονοματοποιία* «Νούλης», δημιουργώντας ένα είδος συνήχησης με το «Πετεινούλης» (*ομοιοτέλευτο*). Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας προκειμένου να σκιαγραφήσει το πορτραίτο του “πολυπόθητου εραστή” χαρακτηρίζεται από περιγραφές οικείων πραγμάτων με κατάλληλη προσαρμογή στον τρόπο ζωής των συγκεκριμένων ζώων. Για παράδειγμα, στην εξωτερική εμφάνιση «πλουμιστή ουρά», «τέλειο λειρί» και με αποκάλυψη ιδιαίτερων ικανοτήτων, όπως «κακάρισμα» το οποίο όποτε άκουγε η Καιτούλα «ένιωθε την καρδιά της να ραγίζει».¹⁵¹⁰ Η απόδοση της εξωτερικής εμφάνισης επικοινωνεί αφηγηματικές πληροφορίες και ο περιγραφόμενος λόγος καθοδηγεί την πρόσληψη των χαρακτηριστικών αυτών ως κριτήρια πρόσληψης της

¹⁵⁰⁸ Χωρίς αρίθμηση του βιβλίου, ξεκινάω την αρίθμηση από τη σελίδα που εμφανίζεται η πρώτη εικόνα και κείμενο. Τριβιζάς, Ε., 2012, ό.π., σ. 2.

¹⁵⁰⁹ Ο.π.

¹⁵¹⁰ Ο.π.

ομορφιάς και της αρρενωπότητας του συγκεκριμένου προσώπου μέσα από τα οποία δομείται σταδιακά η ανδρική ταυτότητα. Άλλωστε η επιλογή του κόκορα ή πετεινού στο συγκεκριμένο ρόλο κρίνουμε ότι δεν είναι τυχαία, διότι το συγκεκριμένο ζώο συνιστά μια μεταφορά στις ανθρώπινες κοινωνίες κατά τις οποίες λειτουργεί ως χαρακτηριστικό, ενδεχομένως και σεξιστικό σχόλιο, για το ανδρικό φύλο με σκοπό να περιγράψει την έντονη σεξουαλική ζωή κάποιου.¹⁵¹¹ Η παραστατική γλώσσα του κειμένου με τους συμβολισμούς που τη διακρίνουν παραπέμπει υπαινικτικά στο ανθρωπογενές περιβάλλον κατασκευάζοντας έτσι ένα αντιθετικό ζεύγος χαρακτηριστικών από το συνδυασμό *ζώο-άνθρωπος*. Η σουρεαλιστική σύνθεση, ασύνδετων μεταξύ τους γνωστικών σχημάτων παράγουν *ασυμβατότητα* τόσο σε σημασιολογικό όσο και σε πραγματολογικό επίπεδο. Η τεχνική αυτή ορίζει τις θέσεις πρόσληψης της αφήγησης και το επίπεδο στο οποίο σκοπεύει να προβληματίσει, καθώς πίσω από το ζωόμορφο συμβολισμό λανθάνουν ανθρώπινοι χαρακτήρες, τους οποίους υπογραμμίζει η αφήγηση με σκοπό να σατιρίσει.

Ο συγγραφέας κατασκευάζει το μυθοπλαστικό χώρο του μικροαφηγήματος αναμειγνύοντας διάφορα επίπεδα πραγματικότητας και φαντασίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μείξη μυθοπλασίας και πραγματικότητας στον τρόπο απόδοσης της εξωτερικής εμφάνισης των ηρώων. Η μείξη αυτή αφορά στο συνδυασμό ετερόκλητων στοιχείων, μεταξύ της ρεαλιστικής αναπαράστασης της ανατομίας των ζώων-πρωταγωνιστών και των ανθρώπινων συνηθειών, όπως ρούχα και επιδεικτική συμπεριφορά, διαμορφώνοντας έτσι ένα σουρεαλιστικό εικονογραφικό αποτέλεσμα. Από το κείμενο πληροφορούμαστε ότι η Καιτούλα χάριν εντυπωσιασμού επιδίδεται σε μια ενδυματολογική υπερβολή προκειμένου να προκαλέσει το βλέμμα του άνδρα/Πετεινούλη. Στα λαϊκά παραμύθια, η γυναίκα καθίσταται το «αντικείμενο της παρατήρησης»,¹⁵¹² ενώ στην προκειμένη περίπτωση οι ρόλοι αντιστρέφονται με την Καιτούλα να είναι το «υποκείμενο» δράσης και παρατήρησης. Η πρωταγωνίστρια αυθυποβάλλεται σε ένα συνεχή “διαγωνισμό ομορφιάς” μετατρέποντας τις εικονογραφημένες σελίδες του βιβλίου σε πασαρέλα. Η ψυχαναγκαστική εμμονή της να φανεί ομορφότερη κάθε φορά αλλάζοντας συνεχώς ρούχα προκαλεί τη γελοιοποίησή της μετατρέποντάς την σε καρικατούρα. Η υπερβολή και το καρναβαλικό στοιχείο της

¹⁵¹¹ Μπαμπινιώτης, Γ., «κόκορας», ό.π., σ. 915. Η μεταφορική χρήση της λέξης αυτής οφείλεται στις αντικειμενικές ικανότητες ενός κόκορα, σύμφωνα με τις οποίες το συγκεκριμένο ζώο μπορεί να γονιμοποιήσει μέχρι και 17 με 20 κότες.

¹⁵¹² Βλ. σχετικά Γιαννικοπούλου, Α., 2013, ό.π., σσ. 190-191.

εικονογράφησης συνοδεύεται από πλούσιο λεξιλόγιο συνώνυμων εκφράσεων ή σημασιολογικά και ετυμολογικά συγγενών λέξεων που αφορούν στον καλλωπισμό, όπως αρώματα, καλλυντικά προϊόντα, καθώς και σε ορολογίες της ενδυματολογικής τέχνης. Η συσσώρευση των συνώνυμων αυτών λέξεων σε συνδυασμό με την ηχητικότητα και τη μουσικότητα που παράγεται διαμορφώνουν ένα χιουμοριστικό αποτέλεσμα που καταδεικνύει τις δυνατότητες της γλώσσας να παράγει νοήματα, παρακινώντας έτσι τη λεκτική φαντασία των παιδιών. Οι περιγραφές οικείων πραγμάτων από το ανθρωπογενές περιβάλλον με αντικατάσταση ή προσαρμογή τους στον τρόπο ζωής των πουλερικών παράγει *καταστασιακό χιούμορ*. Για παράδειγμα, προκείμενου να γίνει θελκτική η Καιτούλα φόρεσε μέχρι και «κολιέ από σπυριά ροδιού».¹⁵¹³ Το χιούμορ προκύπτει εάν συσχετίσουμε την πληροφορία αυτή με τις ρεαλιστικές διατροφικές προτιμήσεις των πουλερικών, κατά τις οποίες τα σπυριά ροδιού συνιστούν αγαπημένη τροφή των συγκεκριμένων ζώων. Η «εξαντικειμενοποιημένη» χρήση τους ως κολιέ με πρόθεση την ερωτική ανταπόκριση του «Νούλη», επιτρέπει πίσω από το κωμικό αποτέλεσμα να διακρίνουμε και την παράμετρο της σεξουαλικότητας. Η συνώνυμη έκφραση των γυναικών «Πουδράρω τη μύτη μου!», στο κείμενο αντικαθίσταται από το «Πουδράρισε το ράμφος της», καταστρατηγώντας με αυτή την τεχνική τους *σημασιολογικούς περιορισμούς επιλογής*. Οι ακριβείς περιγραφές γεγονότων και η παράλογη αιτιολόγησή τους αποτελούν πηγή παραδόξου στο εν λόγω παραμύθι, προκαλώντας έτσι εύθυμο αποτέλεσμα. Για παράδειγμα, όντας συνεπαρμένη από τις πρόβες η κοτούλα του παραμυθιού έκαψε τον «πιτουροσουφλέ».¹⁵¹⁴ Σε μορφολογικό επίπεδο, πρόκειται για, *υπερκανονικοποίηση*, την πρωτότυπη δηλαδή σύνθεση των λέξεων «πίτουρα» και «σουφλέ», κατασκευάζοντας μια νέα λέξη η οποία δεν υφίσταται σε πραγματολογικές συνθήκες αλλά συμμορφώνεται πλήρως με τους κώδικες των συγκεκριμένων μορφών ζωής.

Οι πληροφορίες που παρέχονται από τον αφηγητή για τον Πετεινούλη και η αποκάλυψη των χαρακτηριστικών που συνθέτουν το πλέγμα ιδιοτήτων του συγκεκριμένου μυθοπλαστικού χαρακτήρα σκιαγραφούν το πορτραίτο ενός αλαζόνα και υπερόπτη άνδρα. Στο συμπέρασμα αυτό συνηγορεί και η οπτική τροπικότητα, όπου ο «Νούλης», αναπαρίσταται εξαιρετικά αδιάφορος σε πράξεις της Καιτούλας οι οποίες αντικειμενικά προκαλούν την προσοχή κάποιου, όπως η καντάδα και ο χορός. Η στάση απαξίωσης που διατηρεί ο κόκορας ωθεί την Καιτούλα σε απεγνωσμένες προσπάθειες να

¹⁵¹³ Τριβιζάς, Ε., 2012, ό.π., σ. 8.

¹⁵¹⁴ Ό.π., σ. 5.

μαγνητίζει το βλέμμα του άνδρα, παράγοντας έτσι *μειωτικό χιούμορ* και *γκροτέσκο* καταστάσεις. Το υπερμέγεθες ράμφος του Πετεινούλη σε άμεση συσχέτιση με τη συμπεριφορά του, επιτρέπει το συμπέρασμα του “ψηλομούτη” άνδρα σε επίπεδο *υπερκυριολεξίας*. Η αφήγηση υπογραμμίζει το διττό αναγνωστικό κοινό, καθώς πίσω από την παιγνιώδη γραφή ο ενήλικας συν-αναγνώστης θα αντιληφθεί πολλές εύστοχες αναφορές στο σύγχρονο τρόπο ζωής. Η ιδεολογική σκοπιμότητα της αφήγησης ελέγχει και σατιρίζει τα κορίτσια της σύγχρονης εποχής τα οποία εγκλωβίζονται σε εξιδανικευμένα ανδρικά πρότυπα με κίνδυνο την (αυτό-) θυματοποίησή τους και τον κοινωνικό εξευτελισμό.

Η τελική ανταπόκριση του Πετεινούλη στις ερωτικές προκλήσεις της Καιτούλας, δεν προσλαμβάνεται ως επιβράβευση αλλά ως εν δυνάμει ερωτική αποπλάνηση. Σύμφωνα με το κείμενο, *«Για μια νύχτα μόνο ονειρική, πέρα για πέρα μαγική, μαζί σου θα χορέψω, θα σε χαρώ, θα σε πλανέψω»*.¹⁵¹⁵ Το ζήτημα της ομορφιάς και της υπέρμετρης φιλαρέσκειας ασκεί ιδεολογική πίεση στο θέμα των έμφυλων ταυτοτήτων, δομώντας τη σχέση μεταξύ των δύο φύλων σε μη αντικειμενικές, μη υγιείς και με διάρκεια στο χρόνο βάσεις. Οι θέσεις πρόσληψης της παραπάνω οπτικής γωνίας διαμορφώνονται από το λεκτικό κείμενο προς υιοθέτηση με την επιλογή του συγγραφέα να απογυμνώσει την εξωτερική εμφάνιση της ηρωίδας από καθετί τεχνητό κατασκευάσμα καλλωπισμού. Το φόρεμά της καίγεται, τα παπούτσια της χάνονται, το ομπρέλινο το παίρνει ο αέρας, το μακιγιάζ ξεβάφει από τη βροχή. Όταν πια η Καιτούλα μένει έκθετη στη φυσική της ομορφιά, γνωρίζει το «Γαλάζιο Γύπα», ο οποίος την ερωτεύεται «σκέτη», σύμφωνα με το κείμενο *«Καίτη είσαι πιο ωραία σκέτη! Άλλωστε τα υπερβολικά τα λούσα καταλήγουν μια αηδία»*.¹⁵¹⁶ Στο σημείο αυτό διαπιστώνεται η συνήχηση της κοινής κατάληξης των λέξεων «Καίτη» και «σκέτη», που ακούγονται παρόμοια αλλά γράφονται διαφορετικά. Η λέξη «σκέτη» φέρει περιπαικτική και χιουμοριστική λειτουργία, διότι μετέχει ταυτόχρονα δύο λειτουργιών. Αφενός υπογραμμίζει την έλλειψη ρούχων και μακιγιάζ αφετέρου την αλλαγή του ονόματος, αφού από «Καιτούλα» μετονομάζεται σε «Καίτη». Πρόκειται για ένα ευρηματικό λεκτικό παιχνίδι ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο μετατρέποντας το μήνυμα της πρότασης σε χιουμοριστικό. Η μεταμόρφωση της εξωτερικής εμφάνισης συνιστά τη μεταμόρφωση του χαρακτήρα της, η οποία γίνεται ακόμη περισσότερο αντιληπτή από την αλλαγή του ονόματος, μια επιλογή που λειτουργεί ως χαρακτηρολογικό σχόλιο. Σε μια αλληγορική προσέγγιση της ιστορίας, ο μύθος θα

¹⁵¹⁵ Ο.π., σ. 18.

¹⁵¹⁶ Ο.π., σ. 34.

μπορούσε να αναγνωσθεί ως μια προτροπή απαλλαγής από οτιδήποτε τεχνητό του επιβάλλεται έξωθεν χωρίς πραγματικά να το χρειάζεται.

Ο Γαλάζιος Γύπας¹⁵¹⁷ φέρει συμβολική λειτουργία σύμφωνα με την οποία συσχετίζεται μεταφορικά με τις πολυπολιτισμικές κοινωνίες της σύγχρονης εποχής που διανύουμε. Η διαπολιτισμική διάσταση της αφήγησης επισφραγίζεται από τις αναφορές του κειμένου σε διάφορες πόλεις και χώρες του κόσμου που ταξιδεύουν μαζί. Ο Γύπας υποστασιοποιεί τον «Άλλο», τον διαφορετικό ο οποίος αποκλίνει από τα συμβατικά πρότυπα ανδρισμού και συντρόφου των δυτικών πολιτισμών που προβάλλονται στον Πετεινούλη. Η πρόσληψη και κειμενική κατασκευή του «Άλλου» επιτυγχάνεται αφενός από τις αφηγηματικές πληροφορίες αφετέρου από τις εξωκειμενικές γενικεύσεις και ατομικές κρίσεις. Αναλυτικότερα, σύμφωνα με την πραγματική εμπειρία ο Γύπας είναι ένα σαρκοβόρο ζώο, άγριο αρπακτικό που βρίσκεται στον αντίποδα από το φιλήσυχο και οικόσιτο κόκορα. Ως τόπος εγκατάστασης, πιθανόν και προέλευσης αποκαλύπτεται η Υεμένη, μια χώρα διαφορετικής κουλτούρας και πολιτισμικών αξιών σε σχέση με τη δυτική Ευρώπη. Μια χώρα που ταλανίζεται από φαινόμενα πολέμων και εξαιτίας αυτού τα τελευταία χρόνια σημειώνονται σημαντικά μεταναστευτικά ρεύματα με χώρες υποδοχής μεταξύ άλλων της Ευρώπης και την Ελλάδα.

Η κοινή πορεία συντροφικότητας με την «Καίτη», η οποία αναπαρίσταται ευτυχισμένη, να απολαμβάνει θαλπωρή στη μεγάλη αγκαλιά του Γύπα, προκαλεί την κριτική επεξεργασία και τον προβληματισμό των αναγνωστών αναφορικά με τα ουσιαστικά κριτήρια επιλογής συντρόφου. Μεταξύ των οποίων είναι ο σεβασμός στον «Άλλο» και η ανιδιοτελής αγάπη. Ως πρότυπο προβάλλεται το είδος του άνδρα που προσφέρει ευτυχία και πνευματική και ψυχική ανάταση διανοίγοντας νέους ορίζοντες και εναλλακτικά μέσα θέασης του κόσμου. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από τη δυνατότητα που προσφέρει ο Γύπας στην Καίτη να δει πετώντας τον κόσμο από ψηλά, καθώς η κότα, αν και διαθέτει φτερά, δε διακρίνεται από το προνόμιο του πετάγματος. Με άλλα λόγια, η ανάγνωση του μύθου επιδέχεται πολυεπίπεδης ανάλυσης προσφέροντας διαφορετικά επίπεδα ευχαρίστησης και συγκίνησης ανάλογα με το ποιος είναι ο πραγματικός αναγνώστης.

¹⁵¹⁷ Η Δρίβα υποστηρίζει ότι ο Γαλάζιος Γύπας πιθανόν παραπέμπει στον 'γαλάζιο πρίγκιπα'. Δρίβα, Α., 2014, υποσ. 173, σ. 111.

7.1.11 Pennart, G., *Η Πριγκίπισσα, ο Δράκος και ο Ατρόμητος Ιππότης*, (2008)

Το εικονογραφημένο βιβλίο του Geoffroy de Pennart, *Η Πριγκίπισσα, ο Δράκος και ο Ατρόμητος Ιππότης*¹⁵¹⁸ αποτελεί ένα νεότερικό μικροαφήγημα για μικρά παιδιά το οποίο επιδιώκει με χιουμοριστικό τρόπο να προβληματίσει σε σχέση με το πρότυπο θηλυκότητας και ανδρισμού που συναντάται συχνά στα παραμύθια, καθώς και επιτελέσει την ιδεολογική αποκατάσταση της μυθολογούμενης προσωπικότητας του δράκου. Το τρίπτυχο πριγκίπισσα-δράκος-ιππότης, αποτελεί ένα γνώριμο μοτίβο¹⁵¹⁹ των παραμυθιών,¹⁵²⁰ όπου οι χαρακτήρες αυτοί εμφανίζονται σε ένα συγκεκριμένο κύκλο δράσης¹⁵²¹ που τους ανάγει σε προβλέψιμους και στερεοτυπικούς. Σύμφωνα με τα παραπάνω, το παρόν ανάγνωσμα υπογραμμίζει διακειμενικά τη λογοτεχνική παράδοση, χωρίς να παραπέμπει (απ' όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε)¹⁵²² σε ένα συγκεκριμένο αφηγηματικό παραμύθι.¹⁵²³

Ο τίτλος ως λεκτικό περιεχόμενο, αποκαλύπτει την παρουσία των τριών αυτών προσώπων, τα οποία φέρουν αναγνωρίσιμες διακειμενικές διαστάσεις, ως προς τις ιδιότητες που εκπροσωπούν, διαμορφώνοντας έτσι συγκεκριμένες προσδοκίες στο

¹⁵¹⁸ Pennart, G., (Κείμε. & Εικ.), *Η Πριγκίπισσα, ο Δράκος και ο Ατρόμητος Ιππότης*, (*Le Princesse, le Dragon et le Chevalier Intrepide*), Τριανταφύλλου, Κ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2012, (Paris: Kaleidoscope, 2008).

¹⁵¹⁹ Καψωμένος, Ε., *Αφηγηματολογία. Θεωρία και Μέθοδοι Ανάλυσης της Αφηγηματικής Πεζογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης, 2004, σσ. 30-35.

¹⁵²⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε, «Το Βασιλόπουλο που ήταν ταγμένο στο Δράκο», «Ο Μορφονιός και ο Δράκος», «Ο Σπανός και ο Δράκος» στο Hahn, J., G., *Ελληνικά Παραμύθια*, Αθήνα: Opera, 1991β, σσ. 33-37, 59-62, 115-119.

¹⁵²¹ Προπ, Β., *Μορφολογία του Παραμυθιού*, Παρίση, Α., (Μτφ.), Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου, Καρδαμίτσα, Μ., 1987, σσ. 87-91.

¹⁵²² Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μετάφραση από τα γαλλικά και σύμφωνα με την ευρωπαϊκή ιστορία περί της προέλευσης και της δράσης των ιπποτών, εκείνοι αποτελούν σημαντικό μέρος της πολιτισμικής κληρονομιάς και εξέλιξης των κοινωνιών της Δυτικής Ευρώπης. Γίνεται αντιληπτό, λοιπόν, ότι η λογοτεχνική παρουσία ενός ιππότη σε ένα νεότερικό αφήγημα όπως και αυτό, λανθάνει πολυποίκιλες εξωκειμενικές ιδεολογικές προεκτάσεις. Στην Ελλάδα γνωρίζουμε για τη δράση των ιπποτών στα Δωδεκάνησα όπου και έχουν καταγραφεί αληθινές ιστορίες με έμφαση τη Ρόδο, εξού και αποκαλούμενη ως «Πόλη των Ιπποτών». Οι ιππότες της Ρόδου γνωστοί και ως «Ιωαννίτες» είχαν εγκατασταθεί στο νησί το 1309 μ.Χ. Κόλλιας, Η., *Οι Ιππότες της Ρόδου: Το Παλάτι και η Πόλη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991. Φαροσόν, Α., *Οι Ιππότες της Ρόδου και της Μάλτας*, Δρόσος, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 2011.

¹⁵²³ Η δομή της αφήγησης στηρίζεται στην επαναχρησιμοποίηση (reutilization) αφηγηματικών μοτίβων που εμφανίζονται στα έργα των Grimm και σχετίζονται με τη συχνή παρουσία όντων, όπως δράκων και άλλων όντων, με καταστροφικές δυνάμεις που θέτουν σε κίνδυνο το “status quo” της εποχής που γράφονταν τα παραμύθια. Αντίμαχοι των παραπάνω όντων και προστάτες του “status quo” της Μεσαιωνική εποχής ήταν οι ιππότες, γόνιμοι ευγενών οικογενειών και στρατιωτικοί εκπρόσωποι των βουλήσεων της κυρίαρχης δύναμης της πατριαρχικής ηγεμονίας. Zipes, J., *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York & Great Britain: Routledge, 2006, σσ. 74-75.

αναγνωστικό κοινό σε σχέση με την εξέλιξη της πλοκής. Ιδιαίτερα, η χρήση του επιθετικού προσδιορισμού «ατρόμητος»¹⁵²⁴ για τον ιπότη, αν και πλεονάζον διότι λειτουργεί *συνδηλωτικά* του προσώπου που υπογραμμίζει, συνυφαίνεται ως χαρακτηριστικό σχόλιο που ενισχύει τις προσδοκίες των αναγνωστών αναφορικά με τη λειτουργία του στο περιεχόμενο της αφήγησης. Τα παρακείμενα σημεία του εξώφυλλου συνδυάζουν μια ποικιλία σημειωτικών τρόπων με σκοπό τη μετάδοση των νοημάτων τους, τα οποία είναι καθοριστικής σημασίας για την ερμηνευτική προσέγγιση της αφήγησης που ακολουθεί. Αρχικά, η πολυτροπικότητα του τίτλου συνίσταται στα τυπογραφικά στοιχεία της γραμματοσειράς, όπου σημειώνεται η παραβίαση της νόρμας που αφορά στη χρήση ενός χρώματος σε ένα ενιαίο κομμάτι λόγου.¹⁵²⁵ Πιο συγκεκριμένα, κάθε λέξη του 'τιτλικού μικροκειμένου' που περιγράφει το χαρακτήρα που συμμετέχει στην αφήγηση διαθέτει και εναλλακτική χρωματική απόδοση. Πρόκειται για ένα παιχνίδι ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο όπου ο αναγνώστης καλείται να συσχετίσει το χρώμα της λέξης με τον εκάστοτε απεικονιζόμενο ήρωα. Στην αποκωδικοποίηση των πληροφοριών αυτών, διευκολύνουν τα οπτικά σύμβολα που διακρίνονται στο εσωτερικό της γλωσσικής πληροφορίας του τίτλου και βρίσκονται σε άμεση αιτιακή σχέση με τα απεικονιζόμενα πρόσωπα του εξώφυλλου. Πιο συγκεκριμένα, ο τόνος της λέξης «πριγκίπισσα» έχει αντικατασταθεί από μία κορώνα, το πρώτο γράμμα της λέξης «δράκος» απολήγει σε μία ουρά, την αντίστοιχη του απεικονιζόμενου δράκου. Ενώ το γράμμα 'α' της λέξης «ατρόμητος» βρίσκεται εντός μιας περικεφαλαίας. Πρόκειται, για *οπτικές μετωνυμίες* όπου η αποκωδικοποίησή των οπτικών αντικειμένων, οδηγεί στον κάτοχό τους και κατ' επέκταση στην ερμηνεία του λεκτικού κειμένου. Τα 'μη λεκτικά' αυτά στοιχεία σε συνδυασμό με την περιπαιχτική λειτουργία του χρώματος, διευκολύνουν τα μικρά παιδιά να εικάσουν το σημασιολογικό περιεχόμενο των λέξεων, ώστε να οδηγηθούν κατ' επέκταση στη συνολική νοηματοδότηση της πρότασης του τίτλου, χωρίς την παρέμβαση παρά μόνο την καθοδήγηση του ενήλικα συν-αναγνώστη. Ταυτόχρονα, κατασκευάζονται οι θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης σύμφωνα με τις οποίες απαιτείται η ενεργητική εμπλοκή του αναγνώστη.

Στην εικονογράφηση του εξώφυλλου αναπαρίστανται τα τρία αναφερόμενα από τον τίτλο πρόσωπα, όπου παρατηρούμε τον ιπότη να προσφέρει μια ανθοδέσμη στην

¹⁵²⁴ *ατρόμητος*: «αυτός που δεν αισθάνεται τρόμο, που έχει γενναίο φρόνημα», Συνώνυμα: «άφοβος, ανδρείος, γενναίος, θαρραλέος». Μπαμπινιώτης, Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 1998, σ. 316.

¹⁵²⁵ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.11). 1, σ. 627.

πριγκίπισσα. Η απόδοση της εξωτερικής εμφάνισης του ήρωα σε συνδυασμό τόσο με τα κόκκινα λουλούδια όσο και τις κατακόκκινες καρδιές, τα οποία δεδομένα φέρουν μια συγκεκριμένη συμβολική λειτουργία, αυτή της εκδήλωσης αγάπης,¹⁵²⁶ επιτρέπουν το συμπέρασμα της απεικόνισης ενός ερωτευμένου άνδρα. Η πριγκίπισσα φανερά κολακευμένη, αν κρίνουμε από τα κόκκινα μάγουλα, αρκείται σε ένα χαμόγελο σεμνότητας αφού τα χείλη της επισκιάζονται από το χέρι της. Τα σταυρωμένα 'χέρια' του δράκου σε άμεση συσχέτιση με τα συνοφρυωμένα φρύδια του προσώπου του αντανakλούν το θυμό του. Η θέση της πριγκίπισσας στο πλάι του δράκου με το ένα της χέρι να ακουμπά στο 'πόδι' του, αποκαλύπτει τη φιλική τους σχέση και ένα αρκετά εξανθρωπισμένο θηρίο λιγότερο απειλητικό, τουλάχιστον για τη ζωή της πριγκίπισσας, διότι το οργισμένο βλέμμα του δράκου φαίνεται να καταλήγει στον 'καρδιοχτυπημένο' ιππότη. Τα χρώματα είναι έντονα και ζωηρά με επικρατέστερα αυτά του γαλάζιου, του ροζ-μωβ, του κόκκινου και του πράσινου, κατάλληλα συνταιριασμένα ώστε να παράγουν ευχάριστα συναισθήματα. Η φανταστική αναπαράσταση των εξωτερικών χαρακτηριστικών των ηρώων, παραπέμπει σε καρτουνίστικα σχέδια με έμφαση στον ιππότη, ο οποίος αντί για κόρες ματιών διαθέτει δύο τελείες (κουκίδες).¹⁵²⁷ Η σχεδιαστική λειτουργία των παραπάνω συμβάσεων και οι εκφραστικοί τρόποι που αξιοποιούνται ως συνολική σύνθεση της εικονογράφησης, προκειμένου να γίνονται αντιληπτά τα νοήματα από τα μικρά παιδιά, διαμορφώνουν το χιουμοριστικό ύφος του βιβλίου και καθοδηγούν τη συναισθηματική διάθεση των αναγνωστών.

Πριν την έναρξη της αφήγησης υπάρχει μια σελίδα η οποία συνυφαίνεται ως δεύτερο εξώφυλλο, καθώς σημειώνεται η επανάληψη του τίτλου, του δημιουργού του βιβλίου και των εκδοτικών στοιχείων, με μόνη διάκριση αυτή της εικονογράφησης, όπου αναπαρίσταται ο ιππότης του εξώφυλλου να αγναντεύει από ψηλά και να δείχνει με το χέρι του ένα φτερωτό δράκο. Η συγκεκριμένη εικόνα λειτουργεί ως *δεικονικός υπαινιγμός* στη λογοτεχνική παράδοση,¹⁵²⁸ κατά την οποία οι έφιπποι ήρωες

¹⁵²⁶ Όπως εξηγήσαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, τα «οπτικά αντικείμενα ή σύμβολα», υποστασιοποιούν συγκεκριμένες αξίες-ιδεολογίες του ανθρώπινου πολιτισμού και ερμηνεύονται σύμφωνα με το συμβατικό κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς στο οποίο ανήκουν. Βλ. σχετικά Kress, G, van Leeuwen, Th., 1996/2010, ό.π., σ. 43.

¹⁵²⁷ Η Beckett αναφέρεται σε ορισμένες ιδιότητες απεικόνισης των χαρακτήρων, οι οποίες διαμορφώνουν το χιουμοριστικό ύφος ενός βιβλίου, όπου επισημαίνεται και αυτή της οπτικής απόδοσης των ματιών με δυο τελείες ('dots for eyes'). Beckett, S., *Recycling Red Riding Hood*, New York & London: Routledge, 2002, σ. 35.

¹⁵²⁸ Το ιπποτικό αυτό προφίλ γνωρίζουμε από το κλασικό έργο του Θεοβάντες, *Ο Λον Κιχώτης*, 1605 και 1615.

«περιπλανιόντουσαν σε αναζήτηση της περιπέτειας, της δόξας ή και του έρωτα».¹⁵²⁹ Πρόκειται για μία στερεοτυπική απεικόνιση ανδρισμού, όπου το πλαίσιο της εικόνας με το λευκό χώρο γύρω από αυτήν υποδεικνύουν να διατηρήσουμε μια αποστασιοποιημένη θέση αντικειμενικότητας.¹⁵³⁰ Η χρωματική αντίθεση που παράγεται από το περιεχόμενο της εικόνας και του λευκού πλαισίου, κατασκευάζουν το οπτικό αποτέλεσμα του καδραρίσματος που συνυφαίνεται ως παράθυρο και επιτρέπει μια ‘κλεφτή’ ματιά στις ανθρώπινες κοινωνίες και παραδόσεις μιας άλλης εποχής. Η συγκεκριμένη εικόνα λειτουργεί ως προθάλαμος που προοικονομεί το περιεχόμενο της αφήγησης και μια πρώτη ιδέα αναφορικά με το χώρο και το χρόνο δράσης των ηρώων.

Η αφήγηση ξεκινάει με την παρουσίαση του φανταστικού τόπου όπου λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα της ιστορίας. Το συγκεκριμένο σκηνικό επηρεάζει σημαντικά τη διακειμενική προσέγγιση της αφήγησης και πρόσληψης των λογοτεχνικών χαρακτήρων. *«Πέρα απ’ τα ψηλά βουνά υπάρχει ένα μικρό βασίλειο στο οποίο βασιλεύει μια πριγκίπισσα που τη λένε Μαρία. Η ίδια είναι και δασκάλα στο μικρό σχολείο της χώρας αυτής».*¹⁵³¹ Εξετάζοντας την παράδοση των λαϊκών αλλά και λογοτεχνικών παραμυθιών, η βασιλοπούλα παρουσιάζεται να ζει σε τόπους μακρινούς και απροσδιόριστους, απομονωμένη ή και φυλακισμένη, όπου τον τόπο αυτό φυλάει ένα μαγικό πρόσωπο, όπως ένας δράκος.¹⁵³² Η απόκλιση της πριγκίπισσας Μαρίας από τον κλασικό τύπο της βασιλοπούλας, γίνεται φανερή από την έναρξη της αφήγησης, καθώς πρόκειται για μια χειραφετημένη γυναίκα που εργάζεται και δραστηριοποιείται στον τομέα της εκπαίδευσης. Η εικονογράφηση συνηγορεί στην ανατροπή του στερεότυπου της παθητικής βασιλοπούλας, καθώς η πριγκίπισσα του παραμυθιού σε αντίθεση με τις ξανθιές ομόλογές της απεικονίζεται μελαχρινή. Τα σκουρόχρωμα μαλλιά αποτελούν και την οπτική ειδοποιό διαφορά ανάμεσά τους, ενώ τα υπόλοιπα στοιχεία της εξωτερικής εμφάνισης διατηρούν τη στερεότυπη απεικόνισή της. Από τα παραπάνω αναδύεται μια ασυμβατότητα η οποία οφείλεται στη γνωστική αντίθεση ανάμεσα σε παρελθοντικές και νεότερες καταστάσεις, δημιουργώντας ένα χιουμοριστικό αποτέλεσμα ετερόκλητων συνδυασμών. Συγκεκριμένα, το κωμικό του χαρακτήρα της πριγκίπισσας συνίσταται στην άτοπη αμφίεσή της, η οποία δε συνάδει με το χώρο εργασίας και βρίσκεται σε

¹⁵²⁹ Ο «απότοης» στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* ερμηνεύεται και ως *περιπλανώμενος*, (που περιπλανιόταν αναζητώντας την περιπέτεια, τη δόξα, τον έρωτα κ.λπ.). Μπαμπινιώτης, Γ., 1998, ό.π., σ. 784.

¹⁵³⁰ Nodelman, P., 1988/2009, σ. 93.

¹⁵³¹ Pennart, G., 2008, με αρίθμηση του βιβλίου, σ. 8.

¹⁵³² Δαμιανού, Δ., «Η Γυναίκα στο Μαγικό Παραμύθι. Μια Περίπτωση Απομόνωσης της Πεντάμορφης», στο Αναγνωστόπουλος, Β., 1995, ό.π., σ. 42.

αντίφαση με το σύγχρονο προφίλ του χαρακτήρα της που σκιαγραφείται από το λεκτικό κείμενο. Επίσης, με διάθεση *ειρωνική* το οπτικό σύμβολο της κορώνας υπόκειται σε μια διαστρεβλωτική κατάχρηση, αφού έχει ενταχθεί στην προέκταση της πινακίδας του σχολείου σε μορφή ασπίδας, ενώ το σχήμα της θυμίζει περισσότερο καπέλο ζογκλέρ και λιγότερο βασιλικό στέμμα. Στο πλαίσιο αυτό τόσο η κορώνα όσο και η πολυτελής τουαλέτα ανάγονται σε παρωχημένα υποκατάστατα της άρχουσας εξουσίας και σεξιστικά σύμβολα μιας άλλοτε καταπιεστικής πατριαρχικής ιδεολογίας.

«Για φύλακα έχουν έναν γέρο δράκο, τον Αργύρη. Απ' όσο παλιά κανείς θυμάται, ο Αργύρης ήταν στην υπηρεσία της βασιλικής οικογένειας».¹⁵³³ Το λεκτικό κείμενο υπογραμμίζει διακειμενικά τη λογοτεχνική παράδοση, απ' όπου οφείλει τις καταβολές του η εξωλογική οντότητα του δράκου.¹⁵³⁴ Συνομιλώντας με τα αφετηριακά παραμύθια στα οποία ο δράκος παρουσιάζεται ως ένα «προικισμένο ον με δύναμη και τερατώδεις βουλημίες»,¹⁵³⁵ ο αναγνώστης καλείται να κάνει συγκρίσεις και να προβεί σε μια γενικευμένη κριτική που αφορά στους ρεαλιστικούς κινδύνους ενός τέτοιου πλάσματος. Καθότι, λοιπόν, πρόκειται για ένα μυθικό πρόσωπο¹⁵³⁶ που κουβαλά *μετωνυμικά* το 'βάρος' της λογοτεχνικής παράδοσης, η πρόσληψη του κωμικού του χαρακτήρα του, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις προηγούμενες γνώσεις και εμπειρίες των αναγνωστών. «Κάθε πρωί ο Αργύρης ανάβει τη μικρή καρβουνόσομπα του σχολείου μ' ένα φύσημα».¹⁵³⁷ Τα καινούρια χαρακτηριστικά του δράκου, έρχονται να προστεθούν στη στερεοτυπική φυσιογνωμία του και σε συνδυασμό με το παιχνίδι του χωροχρόνου, ανατρέπουν το πλέγμα ιδιοτήτων του προσώπου αυτού και προκαλούν την αποκλιμάκωση της αγριότητας ενός επί αιώνες τρομερού φοβικού όντος. Η μετάθεση των ιδιοτήτων του δράκου από την υπηρεσία της βασιλικής οικογένειας σε φύλακα του σχολείου, σύμφωνα με τις διακειμενικές συμπαραδηλώσεις της πρότασης και σε

¹⁵³³ Pennart, G., ό.π.

¹⁵³⁴ Η Ψαράκη αναφέρεται στην εικαστική απόδοση του δράκοντα: από το μύθο, στις λαϊκές δοξασίες και από τις παλαιότερες στις πιο σύγχρονες εικονογραφικές αποδόσεις των παραμυθιών απ' όπου και διαφαίνεται τόσο η εξέλιξη της ζωγραφικής τέχνης όσο και οι αντιλήψεις των κοινωνιών για τη μυθολογούμενη προσωπικότητα του δράκου. Επίσης, αναφέρεται στα είδη των δράκων: του αέρα, του νερού, πολυκέφαλοι. Ψαράκη, Β., «Η Εικαστική Απόδοση του Δράκοντα στο Μύθο και στο Παραμύθι», στο Αυδίκος, Ε., *Από το Παραμύθι στα Κόμικς. Παράδοση και Νεοτερικότητα*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1996, σσ. 567-581.

¹⁵³⁵ Ζαν, Ζ., *Η Δύναμη των Παραμυθιών*, 1996, σ. 56.

¹⁵³⁶ Ο Ζορζ Ζαν αναφέρεται στην προέλευση των δράκων και υποστηρίζει ότι η αρνητική παρουσία τους στα λαϊκά παραμύθια προέρχεται από τελετουργικές δοξασίες και διαθέτει θρησκευτικές, μεταφυσικές και μυθικές συγγένειες. Μυθολογικά αντλεί τις ρίζες του από το θρύλο του «Κρόνου» που τρώει τα παιδιά του, ενώ θρησκευτικά ο δράκος είναι συνώνυμο της «κολάσεως» και των δαιμόνων. Ζαν, Ζ., 1996, ό.π., σσ. 61-65.

¹⁵³⁷ Pennart, G., σ. 8.

συνδυασμό με την οντολογική μετατόπιση που επιχειρείται, αφού ο δράκος υιοθετεί ανθρώπινες ιδιότητες, όπως όνομα και ηλικία, θεμελιώνουν την ανατροπή του στερεότυπού του. Η αξιοποίηση της σωματικής του υπεροχής με σκοπό την προστασία των μικρών μαθητών, τον ανάγει από έναν ανώνυμο φτερωτό δράκο συνώνυμο των αδηφάγων προθέσεων του σε φύλακα άγγελο του σχολείου. Το κωμικό του χαρακτήρα του συνίσταται, αρχικά στην εικονογράφηση με την αντιστροφή των ρόλων, ανάμεσα σε δράκο και σκύλο. Ο σκύλος υποστασιοποιεί μια συγκεκριμένη συμβολική λειτουργία σύμφωνα με τον ανθρώπινο πολιτισμό, αυτή της φύλαξης, της πίστης, της υπακοής και της αφοσίωσης. Στην προκειμένη περίπτωση, παρατηρούμε ένα εντυπωσιακού μεγέθους αλλά φιλικό δράκο και ένα λιλιπούτειου μεγέθους σκυλάκι να του γρυλίζει εξαγριωμένο. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η μεταβίβαση των ιδιοτήτων του δράκου στο σκύλο διαταράσσοντας έτσι τη νόρμα των προσδοκιών των αναγνωστών. Η αντίθεση των μεγεθών σε συνάρτηση της αντιστροφής των ιδιοτήτων προκαλεί την παραβίαση της κανονικότητας και την υπονόμηση της δεδομένης πραγματικότητας των παραμυθιών, εισάγοντας το είδος του κωμικού που κινείται μεταξύ *παραλόγου* και *γκροτέσκου*.¹⁵³⁸ Επίσης, η υπερφυσική του ικανότητα να πετά φλόγες από το στόμα αξιοποιείται με χρηστικό σκοπό, να ανάβει τη σόμπα, παράγοντας έτσι *καταστασιακό χιούμορ*.

Στη συνέχεια, εμφανίζεται ο 'ατρόμητος' κατά τον τίτλο ιππότης. Στο σημείο αυτό, ο παντογνώστης αφηγητής υποχωρεί και δίδει τη θέση του στο υποκείμενο δράσης, τον ιππότη, ο οποίος εισβάλλει στο λογοτεχνικό σύμπαν καβάλα στο λευκό του άλογο προκειμένου να σώσει τα θύματα, καθώς παρερμηνεύει την παρουσία του δράκου ως απειλή. Η εμμονή του ιππότη, σύμφωνα με το κείμενο, για εύρεση ενός δράκου επισκιάζει την αγαθοεργή πρόθεσή του και αφήνεται να διαφανεί ως ανάγκη εμπλοκής σε βίαιες πράξεις.¹⁵³⁹ Στην επόμενη σκηνή εικονογραφείται η μανία με την οποία χτυπά, το

¹⁵³⁸ Για το ζεύγος «τεράστιος-λιλιπούτειος» που από την αντίθεση των μελών του παράγεται χιούμορ, βλ. Κανατσούλη, Μ., «Χιουμοριστικοί Χαρακτήρες και Τύποι των Παιδικών Αναγνωσμάτων», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994, σσ. 51-56.

¹⁵³⁹ Ο Braudy (2005) διερευνά την ταυτότητα του άνδρα και της αρρενωπότητας (masculinity) μέσα από την παγκόσμια ιστορία πολέμων. Ο ίδιος αναφέρει ότι η εκδήλωση βίας από τη χρήση όπλων, η εμπλοκή σε μάχες και η συνάδουσα ιδεολογία των εκάστοτε κοινωνιών αναφορικά με τη στάση και τη συμμετοχή των ανδρών στον πόλεμο αποτέλεσαν από αρχαιότερων χρόνων μέσα δόμησης και προβολής της ανδρικής ταυτότητας. Braudy, L., *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*, New York: Vintage Books, 2005, σσ. xi - xxiv. Κατά το δωδέκατο έως και το δέκατο-τέταρτο αιώνα, οι ιππότες συγκέντρωναν το θαυμασμό και το σεβασμό των κοινωνιών όπου αποτελούσαν σημαίνοντα κοινωνικά πρόσωπα και πρότυπα ηθικά. Braudy, L., 2005, ό.π., σσ. 69-70. Στην προκειμένη περίπτωση ο ιππότης του παραμυθιού, σύμφωνα με τη ρήση του κειμένου: «*Μα την πίστη μου...*», (Pennart, G., 2009, ό.π., σ. 9) υποστασιοποιεί τον περιπλανώμενο «Χριστιανό-Ιππότη» (Christian Knight), που ωθήθηκε στην

«δύστυχο Αργύρη».¹⁵⁴⁰ Η σκηνή αυτή λανθάνει δύο αποκλίνουσες ιδεολογικές συνισταμένες πρόσληψης, τις οποίες αποκωδικοποιεί κατά περίπτωση ο αναγνώστης και ταυτίζεται ανάλογα με τα υποκειμενικά του κριτήρια. Αφενός ο αναγνώστης μπορεί να ταυτιστεί με τα παθήματα του δράκου, ο οποίος από τρομερό τέρας έχει μετατραπεί σε αξιολύπητη καρικατούρα, αφήνοντας τον αρνητικό πόλο για τον βίαιο ιππότη. Αφετέρου για τους πιο διστακτικούς αναγνώστες, αναφορικά με την έκταση της καλοσύνης του δράκου, η σκηνή αυτή λειτουργεί χιουμοριστικά και συγκεκριμένα το είδος χιούμορ που εισάγεται είναι *ανωτερότητας*.

Η δυναμική παρέμβαση της πριγκίπισσας προκειμένου να σώσει τον Αργύρη αποκλίνει από τα ισχύοντα πρότυπα κοριτσιών των παραμυθιών, σε αντίθεση με τον ιππότη που διατηρεί τα στερεότυπα χαρακτηριστικά που απηχούν στα τυπικά κανονιστικά ανδρικά στάνταρ της «ιπποτικής ιδιοσυγκρασίας».¹⁵⁴¹ Ακόμη και το όνομά του, Ιούλιος¹⁵⁴² είναι αμιγώς συνδεδεμένο με την αριστοκρατική καταγωγή του και δεν είναι τόσο κοινότυπο όσο της πριγκίπισσας Μαρίας.¹⁵⁴³ Ο δράκος ξεσπάει σε αναφιλητά και αυτή του η αντίδραση βρίσκεται σε *ασυμβατότητα* συγκριτικά με την παρουσία του στα παραμύθια, καθώς παραπέμπει σε παιδιάστικη-μωρουδίστικη συμπεριφορά. Στη συνέχεια, ο ιππότης αναλαμβάνει δράση, την ανεύρεση «θεραπευτικών βοτάνων άρνικα» με σκοπό να καταπραΰνει τα τραύματα του Αργύρη. Μια τόσο ρεαλιστική παρέμβαση που αφορά στις αντικειμενικές ιδιότητες του φυτού άρνικα για την ίαση φλεγμονών και μολώπων, διασπά το φανταστικό στοιχείο και υπονομεύει το μοτίβο των παραμυθιών που αφορά στη μαγική παρέμβαση κάποιου προσώπου με υπερφυσικές ικανότητες. Η

αυτόνομη ζωή και απομόνωση εξαιτίας της παρακμής των ιδανικών και των ιδεωδών που ακολούθησε μετά τις Σταυροφορίες. Στις περιπλανήσεις τους προσέφεραν κοινωνικό έργο σε όσους το είχαν ανάγκη, παιδιά, γυναίκες, ηλικιωμένους. Πρόκειται για μια προσπάθεια της εκκλησίας να διασώσει την πολιτισμική της κληρονομιά και να επαναφέρει την αίγλη που χάθηκε στη διάρκεια των πολέμων, επαναπροσδιορίζοντας το ρόλο των ιπποτών σε ένα νέο σύστημα αξιών. Braudy, L., ό.π., σσ. 91-102.

¹⁵⁴⁰ Pennart, G., 2009, ό.π., σ. 11.

¹⁵⁴¹ Η ιπποτική ιδιοσυγκρασία σχετίζεται με τον «ιπποτισμό (chivalry)» και αποτελεί ένα σύνθετο οργανωμένο σύστημα κωδίκων, αξιών και συμπεριφοράς των ιπποτών και αφορά στην πίστη, στη γενναιότητα, στην αυτοθυσία, στον αλτρουισμό, στην ευγένεια και ούτω καθεξής. Τα παραπάνω συνδέθηκαν με τη δράση και το κοινωνικό έργο των συγκεκριμένων προσώπων και σχετίζονται με το ιδανικό πρότυπο περί ανδρείας, ανδρισμού και αρρενωπότητας. Braudy, L., 2005, ό.π., σσ. 82-91. Επίσης, βλ. «ιππότης», «ιπποτισμός», «ιπποτικός», στο Μπαμπινιώτης, Γ., 1998, ό.π., σ. 784.

¹⁵⁴² Συνηθισμένο όνομα Ρωμαίων αξιωματούχων με γνωστότερο τον Ιούλιο Καίσαρα (101-44 π.Χ), μια από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες του ρωμαϊκού κόσμου. Μπαμπινιώτης, Γ., ό.π., σσ. 787, 812.

¹⁵⁴³ Ενδεχομένως το όνομα Μαρία φέρει συμβολική λειτουργία, πιθανόν παραπέμπει στην Παρθένο Μαρία τη μητέρα του Ιησού Χριστού, η οποία ήταν και η προστάτιδα των περιπλανώμενων και μοναχικών ιπποτών του Μεσαίωνα. Braudy, L., 2005, ό.π., σ. 105.

καταστρατήγηση της απόστασης ανάμεσα στο φανταστικό και στο ρεαλιστικό, στον κλασικό και στο νεότερο κόσμο τονίζει με αμεσότητα την ουτοπική διάσταση του ιπποτικού χαρακτήρα.

Η πριγκίπισσα Μαρία εκφράζει την αγανάκτησή της για τους παρορμητικούς ιππότες, «*Αμάν πια με αυτούς τους ιππότες [...] Όλο ορμή και φασαρία, δεν τους αντέχω καθόλου*»,¹⁵⁴⁴ επιτρέποντας ταυτόχρονα να διαφανεί η απαξίωσή της για το συγκεκριμένο πρότυπο άνδρα. Στο σημείο αυτό παρωδούνται στοιχεία συμπεριφοράς του άλλοτε ιδανικού ανδρισμού, όπου με τη χρήση *μειωτικού κωμικού* επιτυγχάνεται η γελοιοποίησή του. Πιο συγκεκριμένα, είναι τόσο τα λόγια της πριγκίπισσας όσο και του διαφαινόμενου αντίζηλου δράκου, που προκαλούν τη γελοιοποίησή του. Για την ακρίβεια γίνεται χρήση επιθέτων όπως, “χαζός”, “μυρλό”, “θεόμυρλος”, προκειμένου να χαρακτηρίσουν τη συμπεριφορά του. Είναι όμως και οι πράξεις του Ιούλιου που λειτουργούν χαρακτηριστικά σε βάρος του. Συγκεκριμένα, ο ιππότης βρίσκεται σε δίλημμα να διαλέξει ανάμεσα σε δύο δρόμους όπου και οι δύο ενέχουν ιδεολογικές συνυποδηλώσεις, καθώς ο αριστερός δρόμος είναι για «*Ηρώες και Τρελούς*» και ο δεξιός για «*Γενναίους*». Ο Ιούλιος επιλέγει με ευκολία τον αντίθετο δρόμο από αυτόν που αρχικά του υπέδειξε η πριγκίπισσα και είναι ο δρόμος των «*Ηρώων και των Τρελών*». Συγκεκριμένα, μονολογεί τη φράση: «*Ναι, βέβαια: Ο αριστερός δρόμος είναι για μένα. Φύγαμε*».¹⁵⁴⁵ Η δυνατότητα παρατήρησης των σκέψεων του ιππότη επιτρέπει να αντιληφθούμε το μέγεθος του παρορμητισμού του και της άτοπης αυτοπεποίθησής του. Το κωμικό της σκηνής αυτής συνίσταται στα διευκρινιστικά σχόλια που αναγράφονται στην ξύλινη πινακίδα, όπου κυριαρχεί το στοιχείο της *υπερβολής* και του *παράλογου*. Για παράδειγμα, «*Προσοχή! Δρόμος Μόνο για Ηρώες και Τρελούς: Αναρίθμητοι κίνδυνοι, δράκοι, μάγισσες, τέρατα, σαρκοφάγα φυτά, σεισμοί, λοιμοί καταποντισμοί, εκρήξεις ηφαιστειών*».¹⁵⁴⁶ Σημασιολογικά πρόκειται για την *παραβίαση των περιορισμών επιλογής*. Η *υπερβολή* της πρότασης συνίσταται στη *συσσώρευση λέξεων (τεχνική της αύξησης)*¹⁵⁴⁷ που αφορούν σε κοσμογονικά φαινόμενα μετά την αναφορά μαγικών όντων με υπερφυσικές δυνάμεις που συναντώνται σε λαϊκές αφηγήσεις. Η ταυτόχρονη παρουσία των ασυμβίβαστων αυτών στοιχείων προκαλεί την αλλαγή πορείας στη νοηματοδότηση της πρότασης και τη στιγμιαία σύγχυση στον αναγνώστη, με σκοπό την κριτική επεξεργασία των νοημάτων. Η

¹⁵⁴⁴ Pennart, G., 2009, ό.π., σ. 15.

¹⁵⁴⁵ Ο.π., σ. 16.

¹⁵⁴⁶ Ο.π.

¹⁵⁴⁷ Βλ. σχετικά Παπαντωνάκης, Γ., «Ευγένιος Τριβιζάς: Παραμύθια από τη Χώρα των Χαμένων Χαρταετών», *Κείμενα*, τ. 6, 2007, σ. 2, υποσ. 5.

επαναξιολόγηση της πρότασης και η λύση της ασυμβατότητας παράγει το χιουμοριστικό αποτέλεσμα, ενώ ταυτόχρονα πλήττεται η κινδυνολογία του σημασιολογικού περιεχομένου των λέξεων.

Η *διακειμενική/δεικονική αναφορά* σε μαγικά στοιχεία των παραμυθιών σε άμεση συσχέτιση με την ονοματοδοσία του δρόμου (δρόμος των Ηρώων και των Τρελών), καθοδηγεί την πρόσληψη της επιλογής του Ιούλιου ως παιχνίδι ρόλων, ως μίμηση πράξεων ηρωισμού ή τρέλας και όχι πραγματικών γεγονότων. Πρόκειται για μια παρωδιακή τεχνική που προκαλεί την υπονόμηση ορισμένων αναχρονιστικών στερεοτύπων με σκοπό την κριτική επαναξιολόγησή τους. Αξίζει να αναφέρουμε ότι το σχήμα της πλαισίωσης στη συγκεκριμένη σκηνή,¹⁵⁴⁸ όπως και σε όλες τις επόμενες όπου διαδραματίζεται η εκάστοτε δοκιμασία του ήρωα, παραπέμπει σε ζευγάρι κιάλια, μέσα από τα οποία καλείται ο αναγνώστης να παρατηρήσει τα επισυμβαίνοντα γεγονότα. Σύμφωνα με το λεκτικό κείμενο, την οπτική αυτή υιοθετεί η πριγκίπισσα η οποία αγωνιά για την τύχη του ιππότη. Σύμφωνα με τις αφηγηματικές συνιστώσες που αναφέραμε παραπάνω, κρίνουμε ότι πρόκειται για μια μεταμυθοπλαστική τεχνική που επιδιώκει αφενός την υποκειμενική ταύτιση του αναγνώστη με τον *εστιαστή* και τον *εστιασμένο χαρακτήρα* αφετέρου τη δυνατότητα παρατήρησης της μυθοπλαστικής διαδρομής και δομής των μαγικών παραμυθιών. Στην προκειμένη περίπτωση, τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας καθίστανται ασαφή και δυσδιάκριτα.

Οι μάχες που λαμβάνουν χώρα ανάμεσα στον ιππότη και τα εξωλογικά όντα παρωδούν την αρχετυπική πάλη ανάμεσα στο καλό και το κακό των παραμυθιών. Η ανατροπή της σύμβασης αυτής επέρχεται αφενός από τη διόγκωση των χαρακτηριστικών των αλλόκοτων όντων, που αντιμάχεται κάθε φορά ο Ιούλιος, αφετέρου από τις εικονογραφικές λεπτομέρειες που αφορούν σε γνώριμες συμβάσεις από το χώρο των κόμικς. Το κωμικό των αλλόκοτων όντων αφορά στην ονοματοποιία που υιοθετείται ως τεχνική, όπως “βατραχαγιάνθρωπος”, “μυρμηγκανθρωποφάγος” “αραχνοδοντιασμένες”, “φαγανόσαυρος”. Σε μορφολογικό επίπεδο, πρόκειται για χιούμορ που πηγάζει από την *υπερκανοκοποίηση*, την πρωτότυπη σύνθεση λέξεων με σκοπό να κατασκευάσουν μια νέα. Η λεκτική αμφισημία που προκύπτει αποτελεί πηγή παραδόξου και η επίλυσή του συνεπιφέρει αστείους συνειρμούς και εύθυμη διάθεση. Το χιούμορ ανωτερότητας που αναδύεται προσφέρει συναισθήματα ανωτερότητας και ικανοποίησης στους εννοούμενους αναγνώστες και στο πλαίσιο αυτό ο ιππότης κερδίζει τη συμπάθειά τους. Η

¹⁵⁴⁸ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.11). 2, σ. 628.

ανατροπή του λογοτεχνικού στερεότυπου του ιππότη έχει επέλθει από την ίδια την εξέλιξη της πλοκής, ενώ η υπέρβαση των συγκρούσεων με τα 'τέρατα' αποτελεί για τον Ιούλιο μια πορεία προς την ωριμότητα. Στο μεταξύ αποκαλύπτεται ο σφετερισμός του δράκου σε βάρος του Ιούλιου, αφού αποκαλύπτεται ότι είχε ήδη στη διάθεσή του άρνικα και υπέβαλε συνειδητά τον ιππότη στη διαδικασία των δοκιμασιών, διότι αντελήφθη ότι διεκδικεί την αγάπη της προστατευόμενης του. Από το παραπάνω, συνεπιφέρεται το ξεμασκάρεμα του χαρακτήρα/δράκου πίσω από το προσωπείο του οποίου λανθάνει ο ρόλος του άλλοτε εξουσιαστικού πατέρα-βασιλιά. Τα μηνύματα αυτά αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης, τα αποκωδικοποιεί κατά περίπτωση και τα συσχετίζει με την πραγματική εμπειρία της ζωής.

Το ευτυχισμένο τέλος λειτουργεί ως αποκατάσταση της ισορροπίας με την πριγκίπισσα να ανταποκρίνεται στην εκδήλωση αγάπης του ιππότη παραμένοντας, ωστόσο, ανοιχτό στην υποκειμενική φαντασία του εκάστοτε αναγνώστη να εικάσει εάν η σχέση αυτή θα έχει την ιδανική κατάληξη του γάμου. Το γεγονός ότι η πριγκίπισσα ενδίδει στον ιππότη δεν ακυρώνει την εναλλακτική ταυτότητα θηλυκότητας που εκπροσωπεί αντιθέτως επισφραγίζεται, διότι είναι αποτέλεσμα δικής της πρωτοβουλίας και όχι εξουσιαστικού ελέγχου. Ο Ιούλιος έχει και ο ίδιος απομακρυνθεί από το παρωχημένο πρότυπο ανδρισμού, αφενός από τις ανατροπές που προηγήθηκαν σε επίπεδο πλοκής αφετέρου από την αλλοίωση της εξωτερικής του εμφάνισης, αφού απεικονίζεται με σπασμένο δόντι, μαυρισμένο μάτι, καμένο λοφίο και στραπατσαρισμένη πανοπλία, πλήττοντας έτσι οριστικά το άλλοτε μονοσήμαντο ερωτικό πρότυπο, ομορφιάς και ανδρείας. Διατηρώντας, παρ' όλα αυτά, τις αρετές του «ιπποτικού πνεύματος» που αφορούν μεταξύ άλλων στην ευγενή συμπεριφορά, στον αλτρουισμό, στην αυτοθυσία, προβάλλοντάς τα ως αξίες του ανθρώπινου πολιτισμού κάθε εποχής, ανεξαρτήτως γένους ή φύλου χωρίς να αποτελούν αποκλειστικό στερεοτυπικό προνόμιο μιας συγκεκριμένης τάξης ανθρώπων, ενίοτε πλουσίων.

Κλείνοντας την ανάλυσή μας αναφέρουμε ότι το συγκεκριμένο παραμύθι, μέσα από την πολυεπίπεδη λειτουργία της παρωδίας, οδηγεί τον αναγνώστη στη σύλληψη νέων και μετεξελιγμένων απόψεων για τις έμφυλες ταυτότητες. Παράλληλα προσφέρει διαφορετικά επίπεδα ευχαρίστησης και κριτικής επεξεργασίας νοημάτων σε ποικίλα είδη αποδεκτών-αναγνωστών ανάλογα με τη δυνατότητα πρόσβασής τους στις λανθάνουσες ιδεολογικές συνιστώσες του κειμένου.

7.1.12 Κάντζολα-Σαμπατάκου, Β., *Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια*, (2009)

Η λογοτεχνική αναπαράσταση του πατέρα σε εναλλακτικούς ρόλους, εναρμονισμένους με τις σύγχρονες κοινωνικές και παιδαγωγικές αντιλήψεις για το οικογενειακό πρότυπό του, αποτελούν μία συγγραφική επιλογή που φαίνεται να απασχολεί και να κερδίζει έδαφος στο χώρο της λογοτεχνικής παραγωγής βιβλίων για μικρά παιδιά. Στο μικροαφήγημα της Βεατρίκης Κάντζολα-Σαμπατάκου, *Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια*,¹⁵⁴⁹ το γονεϊκό πρότυπο του πατέρα αποκλίνει από τους παραδοσιακούς ρόλους¹⁵⁵⁰ που κοινωνικά και λογοτεχνικά για πολλά χρόνια του είχαν αποδοθεί και γι' αυτό βρίσκεται πιο κοντά στην πραγματικότητα της σύγχρονης εποχής. Η παρουσία του πατέρα της μυθοπλασίας αυτής συνδυάζεται με τη συμμετοχική προσφορά του, τόσο στην ανατροφή των παιδιών όσο και στα οικογενειακά καθήκοντα της καθημερινότητας. Το προφίλ του συγκεκριμένου πατέρα συνιστά ένα ανδρικό πρότυπο που διέπεται από συναισθηματική εγγύτητα εξίσου προς τη σύντροφο και τα παιδιά.

Το ιδεολογικό ζήτημα των έμφυλων ταυτοτήτων που πραγματεύεται το παρόν μικροαφήγημα επισημαίνεται από τον τίτλο του βιβλίου, όπου γνωστοποιείται τόσο η παρουσία του πατέρα όσο και μια αξιοπρόσεκτη ικανότητά του, να αφηγείται ιστορίες. Από τις συμβάσεις του παρακείμενου, λοιπόν, γίνεται αντιληπτό ότι ο μυθοπλαστικός πατέρας αποκλίνει από τα συμβατικά πρότυπα για το φύλο του, αμφισβητώντας, έτσι, τις παραδοσιακές αντιλήψεις περί προδιαγεγραμμένων ρόλων και συμπεριφορών. Σύμφωνα με εκείνες τη βασική ευθύνη ανατροφής διέθετε η μητέρα ή η *υποκατάστατη μητέρα*,¹⁵⁵¹ η ευγενική φιγούρα της γιαγιάς, με επικρατέστερη η δεύτερη να μονοπωλεί τη δραστηριότητα της αφήγησης παραμυθιών ως απαρέγκλιτο στοιχείο της ταυτότητάς της. Η εικονογράφηση του εξώφυλλου λειτουργεί *συνδηλωτικά* του τίτλου, συγκεκριμενοποιώντας οπτικά το περιεχόμενό του. Αναλυτικότερα, αναπαρίσταται ένας άνδρας και σύμφωνα με τους *αναπαριστώμενους συμμετέχοντες* επιτρέπεται το συμπέρασμα ότι ο συγκεκριμένος είναι ο αναφερόμενος από τον τίτλο «πατέρας». Τα

¹⁵⁴⁹ Κάντζολα-Σαμπατάκου, Β., (Κείμε.), Δήμου, Χ., (Εικ.), *Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009.

¹⁵⁵⁰ Μαραγκουδάκη, Ε., 1993, ό.π., σσ. 171-174.

¹⁵⁵¹ Βλ. σχετικά “*loco parentis*”, “*instead of parents*”, “*the substitute figure*”, grandparents. Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Characters in Children's Literature*, London: Scarecrow Press, 2002, σσ. 118-121.

συσχετιζόμενα πρόσωπα που εικονογραφούνται είναι γνώριμες φιγούρες από το μαγικό κόσμο των παραμυθιών, καθώς πρόκειται για ένα φτερωτό δράκο, τον πρίγκιπα βάτραχο και έναν αυλικό, δεδομένης της αμφίεσης του τελευταίου.¹⁵⁵² Ο ανδρικός χαρακτήρας απεικονίζεται να κρατάει ένα ροζ ύφασμα, ένα οπτικό σύμβολο το οποίο δεν είμαστε σε θέση να αποκωδικοποιήσουμε με ακρίβεια. Η πληροφορία αυτή επιφυλάσσεται ως έκπληξη για τη συνέχεια της αφήγησης, καθώς πρόκειται για μια ποδιά οικιακής χρήσης. Στο πρόσωπο του πατέρα αντικατοπτρίζεται έκφραση λύπης ή απορίας, κεντρίζοντας έτσι την προσοχή των αναγνωστών, με σκοπό να ερμηνεύσουν τα παραπάνω δεδομένα. Οι απεικονιζόμενοι παραμυθιακοί χαρακτήρες λειτουργούν ως *δεικονικοί υπαινιγμοί* στη λογοτεχνική παράδοση, μία παράμετρος που εξάπτει την περιέργεια των μικρών παιδιών αναφορικά με την εξέλιξη της πλοκής.

Το συγκεκριμένο μικροαφήγημα απευθύνεται σε παιδιά πρωτοσχολικής ηλικίας και γι' αυτό η σχέση λόγου εικόνας είναι άνιση, με το πρώτο να υπερτερεί αφηγηματικότητας του δεύτερου. Η εικονογράφηση επιτελεί συνοδευτικό σκοπό και είναι ενδεικτική και ελάχιστη, συγκριτικά των μικροαφηγήσεων για μικρότερα παιδιά προσχολικής ηλικίας. Η πλοκή αφορά σε έναν μπαμπά που αποφασίζει να εμπλακεί στη μαγειρική δραστηριότητα επιλέγοντας συνταγές από τη διεθνή κουζίνα, με σκοπό να εντυπωσιάσει τόσο τη σύζυγό του, την οποία βλέπει ανταγωνιστικά ως προς το συγκεκριμένο θέμα, όσο και τα ίδια του τα παιδιά. Το χιούμορ είναι πλούσιο και σε όλη την έκταση του κειμένου. Ο βασικός μοχλός γέλιου συνίσταται στις αποτυχημένες προσπάθειες του πατέρα να οικειοποιηθεί τις μαγειρικές δεξιότητες καταξιωμένων σεφ από όλον τον κόσμο. Επτά γκουρμέ συνταγές διαμορφώνουν επτά αυτοτελή σενάρια, όπου το ένα ακολουθεί το άλλο και τα διακρίνει ένας κύκλος δράσης με κορύφωση και λύση και ενώ όλα αυτά μαζί συνδέονται με κοινούς χαρακτήρες σε ένα ενιαίο θέμα. Όπως γίνεται φανερό, τα παραπάνω χαρακτηριστικά παραπέμπουν στην *επεισοδιακή πλοκή*, ωστόσο πρόκειται για τον τύπο της *ενσωματωμένης πλοκής*, διότι σε κάθε επεισόδιο εγγράφονται *διακειμενικά* επιπλέον αφηγηματικά επίπεδα στην ήδη υπάρχουσα αφήγηση-πλαίσιο. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μεταμυθοπλασίες κλασικών παραμυθιών που εφευρίσκει ο μπαμπάς, σε αποζημίωση των παιδιών του. Αδυνατώντας να ικανοποιήσει την οικογένεια γευστικά με τις μαγειρικές του απόπειρες, επιλέγει “να ταΐσει το πνεύμα και την ψυχή τους με νόστιμες” «παραμυθολασάτες», σύμφωνα με την ενδεδειγμένη και ασφαλή, ως προς το αποτέλεσμα, “συνταγή” του Τζάνι Ροντάρι.

¹⁵⁵² Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.12). 1, σ. 622.

Αρχικά, θα αναφερθούμε στις τεχνικές που μετέρχεται το χιούμορ και ως επικρατέστερη αναδύεται αυτή της *ασυνεννοησίας* που οδηγεί σε πλήθος λεκτικού και καταστασιακού χιούμορ. «*Το περίεργο βέβαια ήταν πως στο καλό συνεννοήθηκαν, αφού τα ιταλικά του μπαμπά είναι για γέλια και τα αγγλικά του σεφ ήταν για κλάματα*».¹⁵⁵³ Η εκτέλεση της συνταγής σε αφηγηματικό επίπεδο, λαμβάνει διαστάσεις που προσιδιάζουν στο γνωστό παιχνίδι, «σπασμένο τηλέφωνο». Η ονομασία του πρώτου πιάτου που παρασκεύασε ο πατέρας, απηχεί στον τίτλο «η μακαρονάδα του Μεγάλου Δούκα», ένα εντυπωσιακό όνομα που δημιουργεί προσδοκίες για ένα αντίστοιχο αποτέλεσμα που σίγουρα θα συνταράξει τις γευστικές απολήξεις αυτών που θα το γευτούν. Το αποτελεσματικό προϊόν, ωστόσο καθόλου δεν παραπέμπει σε βασιλικό γεύμα, διαψεύδοντας έτσι τις προσδοκίες των αναγνωστών. Σε πρώτο επίπεδο το χιούμορ εντοπίζεται στην *εξαντικεμενοποίηση*, στη χρήση, δηλαδή, του βασιλικού αξιώματος, με σκοπό να χαρακτηρίσει ένα πιάτο ή το άτομο που το τρώει, ως καλοφαγά, σύμφωνα με τη ρήση «Αυτός τρώει σα βασιλιάς». Το χιούμορ ενισχύεται από τις αντιδράσεις των αποδεκτών της τροφής, «*τώρα ξέρουμε πως τα τίναξε τα πέταλα ο Μεγάλος Δούκας [...] Πέθανε από πείνα!*».¹⁵⁵⁴ Πρόκειται για *μαύρο χιούμορ*, σύμφωνα με τις επιθανάτιες αναφορές του κειμένου. Σε πραγματολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από την *αντίθεση σεναρίων*, πέθανε της πείνας/ασιτία vs Δούκας/πλούσιος, δημιουργώντας αστείους συνειρμούς, διότι τα παιδιά γνωρίζουν από την πραγματική εμπειρία της ζωής ότι κάτι τέτοιο δεν ευσταθεί. Επίσης, πρόκειται για υφολογικό χιούμορ, καθώς η λαϊκότροπη ρήση (μάγκικα) «*τα τίναξε τα πέταλα*», για κάποιον που πέθανε, ξαφνιάζει αναφορικά με τις επικοινωνιακές περιστάσεις που χρησιμοποιείται, ιδιαίτερα ως προς το άτομο που το υιοθετεί, εν προκειμένω το μικρό παιδί. Σε σημασιολογικό επίπεδο, το χιούμορ οφείλεται στην κυριολεκτική πρόσληψη της μεταφορικής ρήσης, «Πέθανε της πείνας».

Το επόμενο πιάτο είναι εμπνευσμένο από τη γαλλική κουζίνα και απηχεί στο όνομα, «*ρατατούιγ αλά νισουάζ*». Η επισημότητα του ονόματος και ο τρόπος παρουσίασης του συγκεκριμένου πιάτου διαμορφώνουν ανάλογες προσδοκίες γευστικής πανδαισίας. Ωστόσο, οι προσδοκίες των αναγνωστών διαψεύδονται και εδώ, δημιουργώντας αστείους συνειρμούς. Η βασική αίσθηση του χιούμορ αναφύεται από τα σχόλια αυτών που γεύονται το πιάτο, όπως: άνοστο «*Σαν μπουγαδόnero από άπλυτες κάλτσες*» ή «*νιανιά*», δηλαδή παραβρασμένο, «μπλιάχ» ηχοποίητη λέξη σε ένδειξη αηδίας. Σε μορφολογικό

¹⁵⁵³ Με αρίθμηση του βιβλίου. Στο εξής, Κάντζολα-Σαμπατάκου, Β., 2009, ό.π., σ. 5.

¹⁵⁵⁴ Ο.π., σ. 6.

επίπεδο, το χιούμορ εναπόκειται στην τάση των παιδιών να δημιουργούν καινούριες λέξεις, ενώ σε σημασιολογικό επίπεδο, πρόκειται για την *παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής*, σύμφωνα με το ουσιαστικό «μπουγαδόνερο» στο «άπλυτες κάλτσες». Οι ίδιοι προσπαθώντας να ανταποκριθούν ευγενικά στην προσπάθεια του μπαμπά, καταλήγουν να το διακωμωδούν προσιδιάζοντάς το με «γιαχνί», «μπριάμ», «τουρλού». Με αποκορύφωμα την *παρήχηση* «ραν-ταν-πλαν». Σε φωνολογικό επίπεδο, χιούμορ αναδύεται από την *παρονομασία* των δύο πιάτων, που ακούγονται παρόμοια αλλά γράφονται τελείως διαφορετικά και φυσικά σημαίνουν και εντελώς διαφορετικά πράγματα. Επίσης, πρόκειται για *δια-μεσική* μεταφορά από το χώρο των κόμικς και συγκεκριμένα του ονόματος του σκύλου του Λούκυ Λούκ, ως μετονομασία του πιάτου, από «ρατατούιγ» σε «ραν-ταν-πλαν». Σε σημασιολογικό επίπεδο, δημιουργούνται εξαιρετικά αστείοι συνειρμοί, εξαιτίας της παραπάνω «αντίθεσης σεναρίων», γαλλικό πιάτο vs σκύλος, καταστρατηγώντας τους *σημασιολογικούς περιορισμούς επιλογής* και παραβιάζοντας την αρχική πορεία νοηματοδότησης, τα μικρά παιδιά ωθούνται να φανταστούν «ένα σκύλο στο πιάτο ή το πιάτο στο σκύλο».

Παραδοσιακό έδεσμα, η «παέγια» από τη χώρα της Ισπανίας, είναι η επόμενη μαγειρική απόπειρα του πατέρα. Τα παιδιά που καλούνται να το καταναλώσουν όχι μόνο δεν ανταποκρίνονται, αλλά αποστρέφουν το πρόσωπό τους μετά βδελυγμίας όταν συνειδητοποιούν ότι το πιάτο συνδυάζει κρέας, με θαλασσινά και λαχανικά. Το χιούμορ δεν συνίσταται τόσο στην *παρήχηση* «παέλια», όσο στην τεχνική της *ασυνεννοησίας* που κυριαρχεί μεταξύ του πατέρα και των παιδιών να τα πείσει, ότι δεν πρόκειται για συνωμοτικό σχέδιο εξαπάτησης των προτιμήσεών τους να μην αρέσκονται στα θαλασσινά. Η νόρμα διαταράσσεται, όταν ο γιός αντιλαμβάνεται τη “συγκάλυψη” των θαλασσινών, λέγοντας «*Καλά το κατάλαβα ότι κάποιο λάκκο έχει η φάβα*».¹⁵⁵⁵ Το χιούμορ επεκτείνεται από την *κυριολεκτική πρόσληψη* της μεταφορικής ρήσης, απαντώντας η κόρη σοβαρά και μάλιστα με *παρονομασία*, «*Δεν είναι φάβα....Παπαρδέλα*». Αντίστοιχο μαγειρικό Βατερλό, συνεπάγεται και στην κινεζική κουζίνα με το «γλυκόξινο χοιρινό». Το χιούμορ εντοπίζεται στην προσπάθεια του πατέρα να μετριάσει το πιπέρι προσθέτοντας ζάχαρη, τότε δεν αλλάζει μόνο η σύσταση της γεύσης αλλά και η ιδιότητα του πιάτου. Από «γλυκόξινο» με την τεχνική της *υπερκανονικοποίησης* μετατρέπεται σε «γλυκόγλυκο». Σε *παρετυμολογικά παιχνίδια* επαφίεται το χιούμορ του επόμενου μαγειρικού επεισοδίου, με αφορμή το γερμανικό πιάτο «Γκούλας». Όταν με περηφάνια

¹⁵⁵⁵ Κάντζολα-Σαμπατάκου, Β., 2009, ό.π., σ. 20.

συστήνει το πιάτο του ο πατέρας, τόσο οι δικές του προσδοκίες για θαυμασμό ανατρέπονται όσο και των αναγνωστών, δεδομένης της αναπάντεχης απάντησης του παιδιού, «*Ποιανής Κούλας;*».¹⁵⁵⁶ *Ηχητικά παρετυμολογικά παιχνίδια, παρωνομασίες και παρηχήσεις* συνιστούν τις τεχνικές του χιούμορ που καθορίζουν την πλοκή από το μαγειρικό επεισόδιο, με θέμα την αραβική κουζίνα. Δεν απουσιάζουν και λέξεις που θυμίζουν τον παιδικό τρόπο ομιλίας, με το χιούμορ να συνίσταται στον ενήλικα που το υιοθετεί στο λόγο του, όπως «μια φορίτσα», «λιγουλάκι», αλλά και πράξεις παλιμπαιδίζουσας συμπεριφοράς, που προκαλούν κωμική αντιστροφή ρόλων, με το παιδί να βρίσκεται σε αυτόν του ενήλικα, συνεπιφέροντας την απομυθοποίηση του γονεϊκού προτύπου. Συγκεκριμένα, αναφερόμαστε στην κατάδειξη εναλλακτικής ανθυγιεινής διατροφής από τον πατέρα, όταν αποτυγχάνει να χορτάσει τα παιδιά του. Για την ακρίβεια, γίνεται αναφορά σε πίτσα, σουβλάκια, πατάτες τηγανιτές και πατατάκια.

Όπως αναφέραμε και παραπάνω, στα υποφαινόμενα επεισόδια της πλοκής εγκιβωτίζονται και επιπλέον αφηγηματικά επίπεδα, που αφορούν σε διακειμενικές αναφορές σε έργα της κλασικής λογοτεχνίας. Σύμφωνα με το *συγκείμενο* της αφήγησης-πλαίσιο, που αφορά στην επαναδιαπραγμάτευση των έμφυλων ρόλων και συμπεριφορών, οι επαναφηγήσεις των κλασσικών παραμυθιών προσφέρουν τη δυνατότητα επαναξιολόγησης αναχρονιστικών στερεοτύπων για τον άνδρα και τη γυναίκα των παραμυθιών. Τα εν προκειμένω στερεότυπα που υπογραμμίζονται υπό το ιδεολογικό πρίσμα των νέων οπτικών που αναδύονται στο αφηγηματικό επίπεδο του παρόντος βιβλίου. Η διαταραχή της νόρμας των παραμυθιών μέσω του ανακατέματος προσώπων που επιδίδονται σε διαμεσική ανταλλαγή, η ανατροπή της έναρξης και του τρόπου κλεισίματος, κατασκευάζουν μια απολαυστική απροσδιοριστία, που ενέχει το στοιχείο της παιγνιώδους αλληλεπίδρασης και της κριτικής εμπλοκής. Ο κακός «Λύκος» της *Κοκκινοσκουφίτσας*, αποκαθίσταται με βάση το νέο προφίλ που παρουσιάζει, καθώς τρώει κουλουράκια με τη γιαγιά και ανταλλάσσουν συνταγές για γλυκά. Η Χιονάτη αποφασίζει με συνοπτικές διαδικασίες να φάει το μήλο, γιατί ξέρει πως στο τέλος θα τη φιλήσει ένας όμορφος πρίγκιπας, τον οποίο και ανυπομονεί να παντρευτεί. Η νόρμα ανατρέπεται και το γέλιο εξασφαλίζεται, όταν η μεταμορφωμένη μητριά σε γριά μάγισσα αρνείται να της προσφέρει το μήλο, επιθυμώντας να το καταναλώσει η ίδια, διότι γνωρίζοντας πια την έκβαση της πλοκής, επιθυμεί να υφαρπάξει την προνομιακή ευκαιρία να οδηγηθεί σε γάμο, με έναν όμορφο και αρκετά νεότερο άνδρα. Οι αιώνιες

¹⁵⁵⁶ Ο.π., σ. 29.

αντίζηλες διακωμωδούνται και γελοιοποιούνται μέσα από την αξιογέλαστη διαμάχη τους, αποδυναμώνοντας ταυτόχρονα το φοβικό ερέθισμα της κακιάς μάγισσας. Το πρόσωπο της κακής-μητριάς-μάγισσας, προκαλεί την επανεξέταση της φιγούρας αυτής, «σε μια βάση που επικεντρώνεται στη σχέση μεταξύ γυναικών».¹⁵⁵⁷ Το κωμικό της παρούσας σκηνής, εντοπίζεται εξίσου και στην εικονογράφηση και συγκεκριμένα στον τρόπο αναπαράστασης της «γριάς μάγισσας», αφού η εξωτερική της εμφάνιση παραπέμπει σε ηλικιωμένη γυναίκα της ελληνικής επαρχίας.¹⁵⁵⁸ Πιο συγκεκριμένα, απεικονίζεται να φοράει ρόμπα με ποδιά και μαντήλι (τσεμπέρι) στο κεφάλι. Πρόκειται για μια ζωγραφική παρωδία, σύμφωνα με την οποία ο εικονογράφος επιδιώκει να υπογραμμίσει την έλλειψη παιδείας, από την οποία χαρακτηρίζονται πολύ περισσότερο «οι γυναίκες του χωριού» σε σχέση με τους άνδρες,¹⁵⁵⁹ με σκοπό να εγγράψει αφενός την κοινωνική διάκριση αλλά κυρίως τη συμβολή της μόρφωσης στη διαμόρφωση απελευθερωμένης σκέψης, απαλλαγμένης από δεισιδαιμονίες και προκαταλήψεις.

Η «Σταχτοπούτα» οδηγείται από λάθος αντί για το παλάτι που πραγματοποιούταν ο χορός, στο παλάτι που ζούσε το «Τέρας» από το παραμύθι της *Πεντάμορφης*, το οποίο μάλιστα είχε στήσει η ομώνυμη πρωταγωνίστρια, σύμφωνα με την επίσκεψή της στον πατέρα της. Τότε το «Τέρας» εκμεταλλεύεται την ευκαιρία και ζητά από τη Σταχτοπούτα να του δώσει ένα φιλί, ενώ ο ίδιος αποκαλύπτει την έκβαση λέγοντας ότι θα μεταμορφωθεί σε «κούκλο». Το χιούμορ συνίσταται στις διαπραγματευτικές ερωτήσεις της Σταχτοπούτας με σκοπό να εξιχνιάσει το μέγεθος της ομορφιάς που θα αποκαλυφθεί. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί ως μέσο σύγκρισης γνωστό σταρ του κινηματογράφου τον «Μπραντ Πιτ», ενώ σε ένδειξη πεισματικής άρνησης αποκαλεί το φιλί «ψυχικό». Το πριγκιπόπουλο από το παραμύθι της *Σταχτοπούτας* απεκδύεται το συμβατικό του προφίλ και απαξιωτικά γυρίζει την πλάτη του στις «θεοπάλαβες», όπως αποκαλεί πριγκίπισσες, επιλέγοντας εργένικη 'βατραχίσια' ζωή, να τσαλαβουτάει στα ανέμελα νερά της λιμνούλας, παρουσία «όμορφων βατραχίνων». Ο «Κοντορεβιθούλης» υποστασιοποιεί τον *μειονοτικό άλλο*, ο οποίος εξαιτίας της ιδιαιτερότητάς του ύψους του οδηγείται στην κοινωνική περιθωριοποίηση, μη χωρώντας στα τυπικά γενικευτικά πλαίσια περί ιδανικού συντρόφου. Η επαναφήγηση του παραμυθιού σκοπό έχει να προβληματίσει αναφορικά με τα ιδανικά πρότυπα συντρόφων και ομορφιάς που γαλουχήθηκαν επί σειρά ετών από τα

¹⁵⁵⁷ Κανατσούλη, Μ., 2008, ό.π., σ. 138.

¹⁵⁵⁸ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.12). 2, σ. 628.

¹⁵⁵⁹ Βλ. σχετικά Κανατσούλη, Μ., *Πρόσωπα Γυναικών στα Παιδικά Λογοτεχνήματα*, Αθήνα: Πατάκης, 1999⁵, σ. 61.

κλασικά παραμύθια και να επανεξετάσει τον τρόπο πρόσληψης και αντίληψης της ομορφιάς. Τα θλιβερά συναισθήματα επισκιάζονται από το χιούμορ που αναδύεται, χωρίς να διασπάται η κεντρική ιδεολογική θέση του μύθου, όταν επιδιώκει φιλική συνεύρεση με το «Γίγαντα», με σκοπό να του υποβάλλει την εξής ερώτηση, «*Τι στο καλό έτρωγε και ψήλωσε τόσο;*».¹⁵⁶⁰ Ωστόσο, μια ευχάριστη έκπληξη διαδέχεται στη συνέχεια με την οποία σίγουρα θα μειδιάσουν οι νεαροί αναγνώστες, όταν ο «Κοντορεβιθούλης», συναντά τον παραπληρωματικό του «Άλλο», ο οποίος δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από την «Τοσοδούλα». Το χιούμορ πολλαπλασιάζεται από την *υπερκανονικοποίηση* λέξεων, με σκοπό να προσαρμοστούν στο δικό τους «μικροσκοπικό» μυθοπλαστικό κόσμο ζωής. Συγκεκριμένα, «*Έζησαν ευτυχισμένοι και έκαναν πολλά τοσοδούλικά κοντορεβιθάκια, που όταν δεν τους άρεσε το φαγητό το έτριβαν ψιχουλάκια και το σκόρπιζαν πίσω τους*».¹⁵⁶¹ Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τις γλωσσικές ποικιλίες που εμφανίζονται στον κειμενικό λόγο, δίδοντας μια ιδιαίτερη χιουμοριστική πινελιά ύφους και συγκεκριμένα αναφερόμαστε στα «λαϊκότροπα», αλλά και τα αγγλικά. Σύμφωνα με τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι μέσω των τεχνικών και της διακειμενικότητας και της μεταμυθοπλασίας, παραδοσιακοί τύποι και μοτίβα των κλασικών παραμυθιών που αφορούν στις έμφυλες ταυτότητες παρωδούνται με σκοπό την ανατροπή και τον τονισμό της ανάγκης εκ νέου οριοθέτησης των δύο φύλων με σκοπό να επιτευχθεί η ισότητα. Από την εκ παραλλήλου σύγκριση των διακειμένων, προβάλλεται μια ποικιλία ανδρικών και γυναικείων τύπων που οδηγούν στην προβολή και κατασκευή νέων πολιτισμικών αξιών για τις έμφυλες ταυτότητες, εναρμονισμένων με τις σύγχρονες κοινωνικές επιταγές της πολυπολιτισμικής ιδεολογίας.

Η αναπαράσταση των μελών της οικογένειας επικοινωνεί αφηγηματικές πληροφορίες και συγκεκριμένα η απεικόνιση των θηλυκών προσώπων είναι αρκετά συντηρητική και παραπέμπει, σύμφωνα με τη σχεδίαση, σε αυτά των αναγνωστικών του δημοτικού σχολείου,¹⁵⁶² πριν την πρόσφατη αλλαγή τους (1990-2003). Αναλυτικότερα, μαμά και κόρη μοιάζουν εκπληκτικά μεταξύ τους, αποδίδοντας οπτικά τη διαιώνιση όχι μόνο των φυσικών χαρακτηριστικών, αλλά και την αναπαραγωγή των ταυτοτήτων μέσω της σχηματικής αναπαράστασης της εξωτερικής εμφάνισης. Διαθέτουν καλοχτενισμένα μαλλιά σε γήινες αποχρώσεις, τα οποία είναι αυστηρά τακτοποιημένα σε δύο κοτσίδες. Το στερεότυπο της γυναικείας ταυτότητας κωδικοποιείται μέσω της αμφίεσης,

¹⁵⁶⁰ Κάντζολα-Σαμπατάκου, Β., 2009, ό.π., σ. 37.

¹⁵⁶¹ Ο.π., σ. 39.

¹⁵⁶² Ο.π., σσ. 24-29. Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.12). 3, σ. 628.

παράγοντας οπτικά τυποποιημένες μορφές έμφυλης συμπεριφοράς μεταξύ μάνας και κόρης, αφού πρόκειται για παρωχημένο ντύσιμο, με κουμπάκια μέχρι το ύψος του λαιμού, λευκούς γιακάδες και μακριά μανίκια. Σε αντίθεση με τα θηλυκά μέλη, οι άνδρες της οικογένειας εμφανίζονται πιο εκσυγχρονισμένοι, διαθέτουν ατημέλητο χτένισμα και το ντύσιμό τους είναι πιο χαλαρό και άνετο. Συγκεκριμένα, ο μπαμπάς αναπαρίσταται με το πουκάμισο έξω από το παντελόνι και ο γιός με κοντομάνικο πάνω από μακριά μπλούζα, παραπέμποντας στο μοντέρνο και αντισυμβατικό. Σε αντίθεση με την εικονογράφηση στο λεκτικό κείμενο, η μητέρα παρουσιάζεται ενεργητική και δραστηριοποιημένη εκτός σπιτιού, εργάζεται και συνεισφέρει με τον οβολό της στον οικογενειακό προϋπολογισμό. Ωστόσο, η ίδια αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο σύγχρονο και χειραφετημένο πρότυπο θηλυκότητας και σε παραδοσιακούς γυναικείους ρόλους που κληρονόμησε ως πεπρωμένο.¹⁵⁶³ Εμφανίζεται φορτισμένη και καταπονημένη εξαιτίας των ευθυνών που επωμίζεται ως εργαζόμενη γυναίκα, σύζυγος, μητέρα και νοικοκυρά, ματαιοπονώντας να τα συνδυάσει άψογα, αγγίζει τα όρια της συναισθηματικής και σωματικής υπερκόπωσης. Το κείμενο υπογραμμίζει τη μεταβολή των κοινωνικών ρόλων για τη γυναίκα με σκοπό να επιστήσει την προσοχή των αναγνωστών στην εξουθενωτική καθημερινότητα που βιώνει μια σύγχρονη μητέρα. Η *ειρωνική* σχέση μεταξύ λόγου και εικόνας, αναφορικά με την αναπαράσταση της μητέρας, δημιουργεί μια απόσταση μεταξύ τους, με σκοπό την εμπλοκή του αναγνώστη και τον κριτικό προβληματισμό. Παρωδούνται και επανεξετάζονται οι ρόλοι των δύο φύλων στην οικογενειακή καθημερινότητα και στον καταμερισμό ευθυνών, ενώ ο αναγνώστης ωθείται να επεξεργαστεί τις υπερτιμημένες ικανότητες της μητέρας.¹⁵⁶⁴

Ο πατέρας πειραματίζεται με πρωτόγνωρους ρόλους, όπως αυτόν του νοικοκυριού και τον καταμερισμό οικογενειακών υποχρεώσεων. Μόνο όταν αναλαμβάνει ορισμένες από το σύνολο των υποχρεώσεων που μέχρι στιγμής επωμιζόταν αποκλειστικά και μόνο η γυναίκα του, αντιλαμβάνεται το μέγεθος της δυσκολίας. Ο πατέρας του παραμυθιού, τόσο σε σχέση με τον εαυτό του όσο και στη διαπροσωπική του σχέση με τους άλλους, σκιαγραφεί το πορτραίτο του σύγχρονου και αντισυμβατικού πατέρα που απαγκιστρώνεται από τους στενά για το φύλο του ρόλους και διαψεύδοντας τις

¹⁵⁶³ Η Αναγνωστοπούλου στη μελέτη για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις της οικογένειας στα αναγνωστικά του δημοτικού (1982-1983), οδηγείται στο συμπέρασμα ότι σημειώνεται μία προσπάθεια να απαλλαγεί η γυναίκα από παραδοσιακά στερεότυπα, ωστόσο «παλινωδεί στην παρελθούσα μορφή και στη σύγχρονη». Αναγνωστοπούλου, Δ., *Λογοτεχνική Πρόσληψη στην Προσχολική και Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα: Πατάκης, 2002, σ. 123.

¹⁵⁶⁴ Κανατσούλη, Μ., 1999⁵, σ. 28.

προσδοκίες των αναγνωστών ξαφνιάζει ευχάριστα. Η μετάβαση του ανδρικού γονεϊκού προτύπου από παλαιότερους ρόλους, σε νέους και εναλλακτικούς επισημαίνεται και από την εικονογράφηση, απεικονίζοντάς τον με ροζ ποδιά -«αυτή με τα ροζ καρό και τις δαντελίτσες στην τσέπη»-¹⁵⁶⁵ ένα σεξιστικό σύμβολο που αναδεικνύει το στερεότυπο γυναικείο ρόλο της νοικοκυράς και οικειοποιούμενος την αμφίεση αυτή παρωδεί το συγκεκριμένο ρόλο και ταυτόχρονα γίνεται και ο ίδιος αντικείμενο παρωδίας.

Συνοψίζοντας την ανάλυσή μας, το μικροαφήγημα αυτό συνιστά ένα εξαιρετικό παράδειγμα νεοτερικής γραφής, τόσο σε σχέση με τις αφηγηματικές τεχνικές και τα είδη χιούμορ που παρουσιάζει στο περιεχόμενό του όσο και σε σχέση με τη θεματολογία της εξέτασης των έμφυλων αναπαραστάσεων. Καταδεικνύει νέους και εναλλακτικούς ρόλους για τα δύο φύλα που ανταποκρίνονται περισσότερο στις ανάγκες της σύγχρονης εποχής.

7.1.13 Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα (2009)

Στο νεοτερικό μικροαφήγημα του Νίκου Παναγιωτόπουλου *Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα*,¹⁵⁶⁶ παρατηρούμε ότι το θέμα του φύλου ζυμώνεται ιδεολογικά και με άλλα ζητήματα, όπως αυτό της διαφορετικότητας και της οικολογικής συνείδησης. Η ιστορία αφορά σε ένα ζωόμορφο ιππότη που εγκαταλείπει το ρεαλιστικό τρόπο ζωής ενός ιπποπόταμου προκειμένου να βρει τη νεράιδα του. Η πολυσημία της αφήγησης επιδέχεται πολυεπίπεδης ανάλυσης τόσο σε σχέση με την επικοινωνία του με άλλα κείμενα όσο και εξωκειμενικά σύμφωνα με τους κοινωνικούς συμβολισμούς που εγγράφονται.. Η διακειμενική αναφορά σε παλαιότερες αφηγήσεις συνίσταται στην ιδεολογική μεταφορά και χρήση του μοτίβου του μοναχικού, περιπλανώμενου¹⁵⁶⁷ ιππότη. Ο συγκεκριμένος ανδρικός τύπος φέρει κωδικοποιημένες συμβάσεις μοντέλων δράσης, συμπεριφοράς και χαρακτηριστικών, διαμορφώνοντας έτσι ανάλογες προσδοκίες στο αναγνωστικό κοινό. Η βασική αίσθηση του χιούμορ που διαπερνά την αφήγηση έγκειται στην προσμονή και την έκπληξη μέσα από το παρωδιακό παιχνίδι που καλλιεργεί την αίσθηση του οικείου και του γνώριμου.

¹⁵⁶⁵ Κάντζολα-Σαμπατάκου, Β., 2009, ό.π., σ. 9.

¹⁵⁶⁶ Παναγιωτόπουλος, Ν., (Κείμε.), Παπατσαρούχας, Β., (Εικ.), *Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009.

¹⁵⁶⁷ Stephens, J., *Language and Ideology in Children's Fiction*, London & New York: Longman, 1992, σ. 85.

Ξεκινώντας την ανάλυσή μας από τις παρακείμενες συμβάσεις του εξώφυλλου, ο τίτλος συνοψίζει το ιδεολογικό περιεχόμενο της αφήγησης που αφορά στο θέμα των έμφυλων ταυτοτήτων και υποβάλλει το χιουμοριστικό ύφος του βιβλίου. Πιο συγκεκριμένα, η *ονοματοποιία* του τίτλου συνίσταται στο *συμφυρμό* των λέξεων «ιππότης» και «ιπποπόταμος», «νεραΐδα» και «αγελάδα», κατασκευάζοντας καινούριες λέξεις που ακούγονται παρόμοια αλλά έχουν διαφορετική σημασία. Οι τιτλικές αναφορές σε όντα που απηχούν σε κάτι οικείο προκαλούν αστείους συνειρμούς και ενεργοποιούν τη λεκτική φαντασία των ανήλικων αναγνωστών προκειμένου να επιλύσουν την ασυμβατότητα που έχει προκληθεί από τη διαταραχή της κανονικότητας των λέξεων αναφορικά με την ορθή χρήση τους σε ρεαλιστικά περιβάλλοντα. Η εικονογράφηση σε άμεση αιτιακή σχέση με τον τίτλο του βιβλίου αφήνει να διαφανεί ότι πρόκειται για μία σχέση ισότητας των δύο φύλων καθώς τα δύο σώματα έχουν γίνει ένα, ενώ τα πρόσωπα διαθέτουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά ως προς την απόδοση της εξωτερικής τους εμφάνισης.¹⁵⁶⁸

Η έναρξη της αφήγησης διατηρεί τον κλασικό τύπο έναρξης των λαϊκών παραμυθιών με σκοπό να προβληθεί η άμεση διαλογική σχέση με τη λογοτεχνική παράδοση. Τόσο το κείμενο όσο και η εικονογράφηση συνηγορούν στην παρουσίαση και αποκάλυψη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του «ιπποπότη» με σκοπό την οικείωση του «Άλλου»,¹⁵⁶⁹ η οποία επιτυγχάνεται μέσα από αντικειμενικές αναφορές στο ρεαλιστικό τρόπο διαβίωσης ενός ιπποπόταμου στη βιοκοινότητα που ανήκει, καθώς και με την προσφώνηση του κειμένου στον αναγνώστη σε τρίτο πρόσωπο. *«Όπως ξέρει καθένας που 'χει φορέσει πανοπλία, η ζωή του ιπποπότη μόνο εύκολη δεν ήταν».*¹⁵⁷⁰ Ο κεντρικός ήρωας του παραμυθιού υποστασιοποιεί το μειονεκτικό «Άλλο», καθώς η ειδοποιός του διαφορά από τους υπόλοιπους, «κανονικούς» κατά το κείμενο, ιπποπόταμους αφορά στην πανοπλία που διαθέτει, η οποία δεν του επιτρέπει να έχει μια φυσιολογική ζωή όπως τα υπόλοιπα ζώα. Τόσο η πανοπλία όσο και το όνομά του συνιστούν την ετερότητά του. Μη χωρώντας, λοιπόν, στα τυπικά γενικευτικά πλαίσια της ομάδας που βιολογικά εντάσσεται, καταφεύγει στη μοναχική ζωή του ιππότη, *«...όπου είχε πάρει το αυτί του, στα παραμύθια που άκουγε μικρός, ότι συχνάζουν οι ιππότες. Κι ονειρεύονταν ξυπνητός ότι εκεί μπορεί να συναντούσε καμιά νεραΐδα... Κι ονειρεύονταν ακόμα ότι η νεραΐδα του θα*

¹⁵⁶⁸ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.13). 1, σ. 628.

¹⁵⁶⁹ Για την «οικείωση του Άλλου», βλ αναλυτικά Αμπατζοπούλου, Φ, *Ο Άλλος Εν Διωγμώ*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1998, σσ. 252-258.

¹⁵⁷⁰ Παναγιωτόπουλος, Ν., με αρίθμηση του βιβλίου, σ. 9.

μπορούσε ίσως να τον απαλλάξει από την πανοπλία, γιατί αυτές τις νεράιδες για όλα τις είχε ικανές».¹⁵⁷¹ Στο σημείο αυτό, διευκρινίζεται η διακειμενική σύνδεση του «προκείμενου» έργου με τα αφετηριακά παραμύθια και συγκεκριμένα τους θρύλους της μεσαιωνικής εποχής, κατά τους οποίους η αναζήτηση της ιπποτικής περιπέτειας στα «*όρη και τα άγρια βουνά*» προϋποθέτει και την παρουσία μιας νεράιδας¹⁵⁷² είτε σε ρόλο μαγικού βοηθού είτε σε ρόλο ερωτικού πειρασμού,¹⁵⁷³ με σκοπό την παραγωγή συγκεκριμένων νοημάτων, ιδεών και αντιλήψεων που αφορούν στο ζήτημα των έμφυλων αναπαραστάσεων. Πιο συγκεκριμένα, ο ιππότης του παραμυθιού απεκδύεται το συμβατικό κοινωνικό του προφίλ και προδιαγράφει τη δική του πορεία. Μια πορεία αναζήτησης, αναγνώρισης, γνώσης και γνωριμίας με τον «Άλλο», αλλά και συμφιλίωσής του με τον εσωτερικό και τον εξωτερικό του κόσμο. Η ολοκλήρωση θα επέλθει μέσα από την ανακάλυψη και αναγνώριση της ετερότητας του «Άλλου».

Στη συνέχεια, ο ήρωας αναλαμβάνει δράση, όπου παρατηρούμε την τριτοπρόσωπη αφήγηση να διακόπτεται από διαλόγους μεταξύ του κεντρικού ήρωα και των περιεργών πλάσμάτων που συναντά στην πορεία αναζήτησης της καλής του νεράιδας. Αρχικά, συναντά το «σκουликаτσίκι», πρόκειται για λογοπαίγνιο ανάμεσα στη λέξη ‘σκουλήκι’ και ‘κατσίκι’, δύο οικείων λέξεων που η σύνθεσή τους κατασκευάζει μια τρίτη. Η λεκτική αυτή *αμφισημία* σε σημασιολογικό επίπεδο αποτελεί πηγή *παραδόξου*, διότι διαταράσσεται ο γλωσσικός κανόνας της ορθής χρήσης των λέξεων και εξαιτίας αυτού καταστρατηγείται ο *σημασιολογικός περιορισμός επιλογής*. Το σημασιολογικό παιχνίδι του λεκτικού κειμένου λειτουργεί εξίσου χιουμοριστικά σε επίπεδο εικονογράφησης, καθώς η οπτική τροπικότητα παρουσιάζεται να *υπερκυριολεκτεί* του κειμένου. Η αναπαράσταση του αλλόκοτου όντος (σκουликаτσίκι) συνεπιφέρει *καταστασιακό χιούμορ* εξετάζοντας την αντικειμενική παρουσία ενός τέτοιου πλάσματος σε πραγματικές

¹⁵⁷¹ Ο.π.

¹⁵⁷² Magiru, A., “The Construction of Gender: Knights and Fairies or Animus and Anima in the Arthurian Legends”, *Journal of Research in Gender Studies*, vol. 4 (2), 2014, σσ.1151-1160.

¹⁵⁷³ Η Κανατσούλη (1995) μελετώντας τα γυναικεία πρότυπα των παραμυθιών αναφέρει ότι, «*Τα παραμύθια των Νεράιδων επικεντρώνουν ανάγλυφα το θέμα τους στη διαμάχη των δύο φύλων για την κυριαρχία του ενός επάνω στον άλλο και αποτελούν περίτρανη –και απογοητευτική– απόδειξη ότι ακόμη και η υπερφυσική παντοδυναμία δεν γλιτώνει τη γυναίκα από την τελική υποταγή*». Κανατσούλη, Μ., «Το Υπερφυσικό στοιχείο στη Γυναίκα των Ελληνικών Λαϊκών Παραμυθιών», στο Αναγνωστόπουλος, Β., 1995, ό.π., σσ. 182-183. Σε μεταγενέστερη μελέτη της (1998) για το γυναικείο φύλο συμπληρώνει ότι, οι Νεράιδες «*προσφέρουν εικόνες διπλής συναισθηματικής φόρτισης για τις γυναίκες ανάγονται σε αξιοζήλευτα, αλλά αντιρεαλιστικά, πρότυπα μιας υποτυπώδους ή ανύπαρκτης γυναικείας χειραφέτησης, ενώ για τους άντρες σε ποθητά ερωτικά σύμβολα, μοιραίες γυναίκες άξιες να κατακτηθούν εξίσου για την ωραιότητά τους και την ανυπότακτη θέλησή τους*». Κανατσούλη, Μ., 1998, ό.π., σ. 182.

συνθήκες. Στο σημείο αυτό, ο ‘ιπποπότης’ ανάγεται διπλά σε «Άλλον», διότι εισέρχεται σε ένα φανταστικό σύμπαν όπου η γλώσσα δεν εξετάζεται με την αντικειμενική χρήση της αλλά εξυπηρετεί τις ανάγκες της παραμυθιακής κοινότητας, που διαμορφώνεται, αδυνατώντας τόσο ο ιπποπότης όσο και ο εννοούμενος αναγνώστης να ερμηνεύσουν.¹⁵⁷⁴

Στο πλαίσιο αυτό απαιτείται η κριτική εγρήγορση και παρατηρητικότητα του αναγνώστη προκειμένου να γίνει δικός της κοινωνός. Αξίζει να αναφέρουμε ότι, ενώ το κείμενο υιοθετεί την υποκειμενική ματιά του ιπποπότη, ωθώντας με αυτόν τον τρόπο την ιδεολογική ταύτιση του εννοούμενου αναγνώστη μαζί του, *η γωνία λήψης* της σκηνής αυτής έχει τραβηχτεί από ψηλά θέτοντας σε μειονεκτική θέση τον κεντρικό ήρωα.

Η γλώσσα που οικειοποιείται το κείμενο προκειμένου να περιγράψει τη μυθοπλαστική πραγματικότητα που μεταφέρονται οι χαρακτήρες δημιουργεί καταστάσεις *ανοικείωσης*. Έτσι, στον ουτοπικό αυτό χώρο δράσης τα συσχετιζόμενα αντικείμενα αποτελούν προέκταση της *παρετυμολογικής παραδοξότητας* των μορφών ζωής που κατοικούν εκεί. Όπως ‘βελανιτιά’, ‘συκομηλιά’, ‘βατοφλαμουριά’, ‘αχλαροδιά’, ‘πορτοκαμηλιά’, καθώς και των παραγώγων τους ‘φιστιρίκια’, ‘μπαμιανάνα’, ‘πορτοκαμηλιά’. Σε μορφολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από την *υπερκανονικοποίηση*, την πρωτότυπη δηλαδή σύνθεση λέξεων, οι οποίες σε σημασιολογικό επίπεδο διαθέτουν ως κοινή σημασιολογική συνισταμένη τις οικογένειες φυτών, δέντρων και φρούτων. Οι λέξεις αυτές αποτελούν χιουμοριστικές επιμειξίες δύο ήδη υπάρχουσών από το ανθρωπογενές περιβάλλον λέξεων με το αποτελεσματικό προϊόν, ωστόσο, να μην υφίσταται αντικειμενικά. Η σύμφυση αυτών των δύο τομέων ή σχημάτων, σε σημασιολογικό και πραγματολογικό επίπεδο, δημιουργεί την αίσθηση μιας διαφορετικής πραγματικότητας που προβάλλεται ως νόρμα τόσο γλωσσική όσο και καταστασιακή, σταθερή και αξιόπιστη όσο και αυτή εκτός του παραμυθιού.

Το ‘σκουликаτσίκι’ αδυνατεί να προσφέρει πληροφορίες στον ‘ιπποπότη’ που να διευκολύνουν την ανεύρεση της καλής του νεράιδας γεγονός που απογοητεύει τον κεντρικό ήρωα. Από οίκτο περισσότερο τον παραπέμπει σε ένα άλλο πρόσωπο, το

¹⁵⁷⁴ Η δυνατότητα σύλληψης των νοημάτων που υποβόσκουν πίσω από τους κανόνες του «παιχνιδιού» της ανάγνωσης αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό των νεοτερικών και δη πολυτροπικών κειμένων. Στα έργα αυτά στον εκάστοτε αναγνώστη προσφέρονται διαφορετικά επίπεδα ευχαρίστησης και πρόσβασης στις σύνθετες αφηγηματικές δομές του κειμένου. Τα νεοτερικά αυτά χαρακτηριστικά αποτελούν μέσα εξάσκησης της κριτικής επεξεργασίας που αναπτύσσουν την αναγνωστική ωριμότητα. Οικονομίδου, Σ., 2011, σσ. 59-60. Το χιούμορ διαθέτει στη βάση του μια *παιγνιώδη λογική* που επικοινωνεί κάτι από τις ανάγκες των μικρών παιδιών που διεγείρει τη σκέψη τους και τα κινητοποιεί. Kanatsouli, M., “Games Inside Books for Young Children”, *Bookbird*, vol. 50 (4), 2012, σσ. 33-40.

‘κουνουπαπί’, που ενδεχομένως να γνωρίζει κάτι περισσότερο από το ίδιο. Η συμβολική αυτή κίνηση, όπου το ένα πρόσωπο οδηγεί στο «Άλλο», συνιστά την τεχνική της περιπλάνησης¹⁵⁷⁵ που προσιδιάζει στην παιδική σκέψη, της αφελούς εμπιστοσύνης στο τυχαίο. Η γνωστική αντίθεση δεν αφορά μόνο στην πραγματικότητα που περιγράφεται ως τόπος δράσης του παραμυθιού αλλά και στη γλώσσα που υιοθετείται στο λεκτικό κείμενο ως ευθύς λόγος των δευτερευόντων προσώπων. Συγκεκριμένα, για το ‘σκουληκατσίκι’ το γλωσσικό ύφος¹⁵⁷⁶ της ομιλίας του θα χαρακτηριζόταν ως λαϊκότροπο διότι τα χαρακτηριστικά της ομιλίας του παραπέμπουν στη χαμηλού κύρους κοινωνική ιδιόλεκτο των «μάγκικων»,¹⁵⁷⁷ σύμφωνα με το κείμενο: «*Άδικος κόπος. Οι νεράιδες μας τελειώσανε!*».¹⁵⁷⁸ Το υφολογικό χιούμορ συνίσταται στη διάψευση των προσδοκιών των αναγνωστών αναφορικά με το επίπεδο ύφους που είναι αναμενόμενο στη δεδομένη επικοινωνιακή περίπτωση να χρησιμοποιηθεί και τελικά υιοθετείται. Η ασυμβατότητα που αναδύεται εξαιτίας της αδυναμίας του υποπότη να αντιληφθεί και να εκφραστεί σύμφωνα με τις συμβάσεις της γλωσσικής κοινότητας που διαμορφώνεται βαθαίνει το χάσμα ανάμεσα σε αυτόν και τη γλώσσα του «Άλλου».

Η συνέχεια καθίσταται ακόμη πιο χιουμοριστική αφού ο ‘υποπότης’ ενώ ψάχνει για το ‘κουνουπαπί’ συναντά τον ‘κροκόσκυλο’. Πρόκειται για την ίδια τεχνική ονοματοποιίας με τις προηγούμενες, σύμφωνα με τις οποίες ο συγγραφέας κάνει κατάχρηση των μηχανισμών της γλώσσας με τρόπο ευφάνταστο και δημιουργικό, πραγματοποιώντας μια σειρά από γλωσσικά παίγνια. Στη σκηνή διαλόγου με τον ‘κροκόσκυλο’ το γλωσσικό παιχνίδι δεν αφορά μόνο στην ονοματοποιία, αλλά και σε μια διαδοχή συγγενών από σημασιολογική και ετυμολογική άποψη λέξεων που στηρίζεται στο πρωτογενές ασύνδετο σχήμα της λέξης ‘κροκόσκυλος’ προκαλώντας εύθυμο

¹⁵⁷⁵ Η Καλογήρου γράφει για το «ταξίδι» και τη «γοητεία της περιπλάνησης» ότι, «*Εκφράζουν τη διάθεση της φυγής από την αποπνικτική πραγματικότητα, τη νοσταλγία μακρινών τόπων και παλαιότερων εποχών (π.χ του ιπποτικού Μεσαίωνα), την ασίγαστη επιθυμία του ποιητή για πρωτόγνωρες εμπειρίες και νέες ερωτικές συγκινήσεις*». Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α΄, Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1999, σ. 114.

¹⁵⁷⁶ Σύμφωνα με την κοινωνιογλωσσολογία, τα επίπεδα ύφους αφορούν στη διαφοροποίηση της γλώσσας βάσει της περίπτωσης επικοινωνίας και διακρίνονται από τις διαλέκτους οι οποίες αφορούν στη γλωσσική ποικιλία του λόγου του ομιλητή. Τα επίπεδα ύφους ως γλωσσικές ποικιλίες προκύπτουν από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της επικοινωνιακής περίπτωσης, «πεδίο», «τόνος», «τρόπος». Stamou, A., “Representations of Linguistic Variation in Children’s Books: Register Stylisation as a Resource for (critical) Language Awareness”, *Language Awareness*, vol. 21 (4), 2012, σσ. 313-329.

¹⁵⁷⁷ Βλ. σχετικά Στάμου, Α., «Μια Κοινωνιογλωσσολογική Ανάλυση του Υφολογικού Χιούμορ: Ανατροπές (;), Διδακτισμός και «Συν-απόλαυση» στα Παιδικά Βιβλία του Ευγένιου Τριβιζά», *Θέματα Παιδικής Λογοτεχνίας*, Δημερίδα 21-22/01/2011, Θεσ/νίκη: 2011, σσ. 291-305.

¹⁵⁷⁸ Παναγιωτόπουλος, Ν., 2009, σ. 10.

αποτέλεσμα. Για παράδειγμα, «*Τώωωωρα το κουνουπαπί! Έκανε ο κροκόσκυλος, χύνοντας ένα κροκοσκύλιο δάκρυ*».¹⁵⁷⁹ Στην προκειμένη περίπτωση ο συγγραφέας με την τεχνική της *υπερκανονικοποίησης* κάνει χρήση της *μεταφορικής* έκφρασης «Κροκοδείλια δάκρυα» σε ανοίκεια περιβάλλοντα οδηγώντας στην *παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής*. Ωστόσο, λύοντας τη στιγμιαία σύγχυση από την *παραδοξολογία* της πρότασης αυτής και συνεξετάζοντάς την με τα συμφραζόμενα της αφήγησης, η ανάγνωσή της προσλαμβάνεται με την αντίστοιχη σημασία που υιοθετείται στις επικοινωνιακές περιστάσεις του καθημερινού λόγου. Η γλώσσα που υιοθετείται για να περιγράψει ή να αιτιολογήσει γεγονότα και συμπεριφορές που συσχετίζονται με τη μορφή ζωής του ‘κροκόσκυλου’, όπως «*Εγώ εδώ κροκοσκυλιάζω όλη μέρα*»,¹⁵⁸⁰ συνιστούν τη διαφορετικότητά του και λειτουργούν ως γλωσσικό πρότυπο της κοινότητας αυτής. Στο πλαίσιο αυτό η *παρωδία των λέξεων*¹⁵⁸¹ σκοπό έχει να χαρακτηρίσει αυτόν που την προφέρει, ενώ ο λόγος του αποδεικνύεται *αλλότριος* και *διφωνικός* υποκινούμενος από ιδεολογική πρόθεση, όπως διαφαίνεται στη συνέχεια, αφού σκοπό έχει να εξαπατήσει το υποκείμενο της αναζήτησης. Το *παράλογο* στοιχείο των λόγων του ‘κροκόσκυλου’ οδηγεί σε σύγχυση και ασυνεννοησία η οποία επιτείνεται από την αναφορά ενός ακόμη άλογου όντος του ‘βάτραγου’, που ευθύνεται για την εξαφάνιση του “κουνουπαπιού”, από το οποίο ήλπιζε ο ‘ιπποπότης’ να αποσπάσει πληροφορίες για τις νεράιδες του δάσους σύμφωνα με τις υποδείξεις του “σκουληκατσικιού”. Γίνεται αντιληπτό, λοιπόν, ότι αμφισβητείται η έννοια της αιτιότητας ανάμεσα στα γεγονότα και τις συνέπειες των πράξεων των ηρώων.¹⁵⁸² Έτσι, ακυρώνεται η συμβατική πορεία ανάγνωσης του κειμένου με το μικρό αναγνώστη να αδυνατεί να παρακολουθήσει τη διαδοχική πορεία των γεγονότων, αφού οι συσχετίσεις μεταξύ του αίτιου και αιτιατού μοιάζουν ανεξήγητες. Ο συγγραφέας μέσα από τη χρήση του χιούμορ, του παράλογου, των γλωσσικών πειραματισμών, των απρόσμενων λεκτικών συνδυασμών, καθώς και του ‘ερωτικού’ στοιχείου που συνιστά την ονειρική επιθυμία της

¹⁵⁷⁹ Ο.π., σ. 12

¹⁵⁸⁰ Ο.π., σ. 13.

¹⁵⁸¹ Βλ. αναλυτικά Ζερβού, Α., «Ευγένιος ο Παρωδός, της Εποχής μας Κληρωτός, ή οι Περιπέτειες των Λέξεων και των Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, 2007, σσ. 7-13.

¹⁵⁸² Η νεότερη γραφή κατά τον Καρακίτσιο (2010) συνδέεται με «τα κινήματα της γενιάς του ’30» και «τις δεσπόμενες τεχνικές, του υπερρεαλισμού, του νεοσυμβολισμού, της συνειρμικής γραφής» και ούτω καθεξής. Καρακίτσιο, Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός, 2010, σ. 212.

αναζήτησης, οδηγούν στη σύλληψη της μυθοπλαστικής «υπερ-πραγματικότητας»¹⁵⁸³ του εν λόγω παραμυθιού. Πρόκειται για τη σύμμιξη του ονείρου με την πραγματικότητα, του υποσυνείδητου με τη λογική και της φαντασίας που βρίσκει διέξοδο μέσω της καλλιτεχνικής έκφρασης και της αισθητικής πρόσληψης του κειμένου.

Η πρόσληψη του κειμένου καθότι συνυφαίνεται με τις αφηγηματικές τεχνικές της παρωδίας προσφέρεται για πολυεπίπεδη ανάγνωση και κριτική επεξεργασία. Ένα από τα επίπεδα αυτά αφορά στη μεταφορά μιας ρεαλιστικής παραμέτρου, αυτής της οικολογικής καταστροφής στο δεδομένο χωροχρόνο του παραμυθιού. Σύμφωνα με το κείμενο, «*Μη μου κρατήσεις κακία γι' αυτό που θα σου πω, αλλά νομίζω πως οι νεράιδες την κοπάνησαν από το δάσος στην τελευταία μεγάλη πυρκαγιά, του φώναζε ο κροκόσκυλος*».¹⁵⁸⁴ Ο ιππότης, αν και απογοητεύεται προσωρινά από τις δηλώσεις αυτές, δεν εγκαταλείπει την προσπάθεια, βρίσκει την εσωτερική δύναμη και συνεχίζει απτόητος την αναζήτηση. Η επιθυμία για εκπλήρωση του ονείρου αποτελεί το ανώτερο κίνητρο του κεντρικού ήρωα από το οποίο αντλεί δύναμη που τον θέτει σε διαρκή κίνηση. Με άλλα λόγια η επιθυμία αποτελεί την κινητήρια δύναμη της πλοκής. Η αναζήτηση της αγαπημένης γυναίκας-νεράιδας φωτίζει την αλήθεια του «Εγώ» και ως εκ τούτου αποτελεί μια πορεία μαθητείας και εξάσκησης στον τόπο του «Άλλου» μέσα από την οποία διδάσκεται να αφουγκράζεται τον «Άλλο» λόγω των διαφορετικών αυτών προσώπων. Με την αμεσότητα του λόγου και τη διαδοχή των αλλόκοτων όντων η αφήγηση καθοδηγεί το παιδί στο να συναισθανθεί την ύπαρξη πολλών και διαφορετικών συνιστωσών που συνθέτουν τον κόσμο γύρω του, καθώς και τη δύναμη της υπέρβασης με σκοπό την πραγματοποίηση του ονείρου.

Η περιπλάνηση στον υπερρεαλιστικό τόπο του «Άλλου»¹⁵⁸⁵ συνίσταται τόσο στην συνένωση με τα αλλόκοτα όντα τα οποία συμπεριφέρονται σύμφωνα με τους κώδικες των δικών τους μορφών ζωής όσο και στη συνομιλία του ιπποπότη μαζί τους, καθώς τα λόγια τους αποφορτίζονται από τη συνήθη χρήση τους. Η παράλογη σύζευξη λέξεων που αφορούν εξίσου στην απόδοση ιδιοτήτων των μυθοπλαστικών προσώπων, των λόγων τους αλλά και των συσχετιζόμενων αντικειμένων που αλληλεπιδρούν με τα υποκείμενα δράσης διέπονται από μια άλογη (ασύμβατη) χρήση της γλώσσας (σύμφωνα με την κοινή

¹⁵⁸³ Αθανασοπούλου, Α., «Ο Υπερρεαλισμός από Σημερινή Σκοπιά», *Φιλολόγος*, τ. 138, 2009, σσ. 1209-1222. <http://users.sch.gr/afroath/downloads/YPERREALISMOS.pdf>

¹⁵⁸⁴ Ο.π.,

¹⁵⁸⁵ Βλ. σχετικά, Αναγνωστοπούλου, Δ., «Η Αναζήτηση της Ετερότητας του Άλλου ως Αναγκαία Προϋπόθεση Διαμόρφωσης της Ταυτότητας σε Γαλλικά και Ελληνικά Υπερρεαλιστικά Λογοτεχνικά Κείμενα», στο *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σσ. 253-272.

λογική). Η τελευταία προκαλεί την «αποδόμηση του συνολικού νοήματος» και παράγει ένα άλλο νόημα «συνειρμικής» περισσότερο φύσεως, καταστρατηγώντας σε πραγματολογικό επίπεδο την αιτιακή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο. Για παράδειγμα, σύμφωνα με το κείμενο, «*Σαν το πελαγό! συμφώνησε το γουρουμαμούνι. Τι έπαθε ο πελαργός; Ενδιαφέρθηκε ο ιπποπότης Δεν είπα πελαργός! Πε-λα-γός, είπα. Έψαχνε και αυτός να βρει καμιά νεράιδα, καλή ώρα, και ρωτούσε από δω, ρωτούσε από κει, άλλα του' λεγαν εδώ, άλλα του' λεγαν εκεί, ώσπου, στο τέλος, πελάγωσε κι ησύχασε, είπε χαιρέκακα το γουρουμαμούνι*». Η ταύτιση ετερόκλητων μεταξύ τους σχημάτων και στοιχείων που βρίσκονται αμφότερα σε γνωστική αντίθεση λειτουργεί χιουμοριστικά, σε φωνολογικό, μορφολογικό και πραγματολογικό επίπεδο. Οι τολμηροί συνδυασμοί ανάμεσα σε στοιχεία παράταιρα ή άσχετα μεταξύ τους που αποκλίνουν από το προσδοκώμενο και σύνηθες παράγουν *ειρωνεία*. Ως εκ τούτου διεγείρουν τη σκέψη και ξαφνιάζοντας τη δραστηριοποιούν. Η ουτοπία των μυθοπλαστικών προσώπων είναι αποτέλεσμα της ετερότητας των στοιχείων που συνάπτονται και αναμειγνύονται με σκοπό να προβληθεί η ετερότητα του «Άλλου». Η τελευταία δε γίνεται απευθείας αντιληπτή αλλά ενσταλάζεται μέσα από τον αλλότριο λόγο των προσώπων ώστε να προβληθεί η διάκριση του «Άλλου» μέσα από τη διχοτόμηση των λέξεων. Στα λόγια των προσώπων αυτών λανθάνει η αδιαφορία, η καχυποψία απέναντι στον ξένο (ιπποπότης) και πιο συγκεκριμένα στο 'γουρουμαμούνι', όπου αφήνεται να διαφανεί υπαινικτικά «ο τυπικά αλλοτριωμένος άνθρωπος» χωρίς αξίες και ιδανικά. Η αποκάλυψη των ιδιοτήτων του χαρακτήρα 'γουρουμαμούνι' από τις πράξεις του και τα λόγια του σε συνδυασμό με τα επεξηγηματικά και χαρακτηρολογικά σχόλια του αφηγητή καθοδηγούν την πρόσληψη του χαρακτήρα του ως αρνητική. Ο λόγος του διέπεται από συμβάσεις και παγιωμένες εκφράσεις που παραπέμπουν σε *λαϊκή ιδιόλεκτο (μάγκικα)*¹⁵⁸⁶ και το ύφος του είναι βαθύτατα *ειρωνικό* με σκοπό να προβληθεί η άτοπη ανωτερότητά του απέναντι στο μειονεκτικό ιπποπότη. Ο κεντρικός ήρωας διατηρεί τα ιπποτικά του χαρακτηριστικά¹⁵⁸⁷

¹⁵⁸⁶ Στάμου, Α., 2011, ό.π.

¹⁵⁸⁷ Στα λεξικά της νέας ελληνικής ο «ιππότης» και ο «ιπποτισμός» είναι συνώνυμα της ευγένειας και της χάρης. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον τέταρτο και πέμπτο ορισμό του λήμματος «ιππότης» από το λεξικό του Μπαμπινιώτη που αφορά στη μεταφορική έννοια του όρου: 4. ο άνδρας με ευγενικούς και περιποιητικούς τρόπους, κυρ. απέναντι στις γυναίκες [...] ΣΥΝ. τζεντλεμαν 5. ο άνδρας που συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά του ρομαντικού εραστή (νέος, ωραίος και ευγενής). «ιπποτισμός»: το σύνολο των ιδιοτήτων που αποδίδονται στους ιππότες (κυρ. η ευγένεια, η αξιοπρέπεια, η γενναιότητα, κ.λ.π.). Μπαμπινιώτης, Γ., 1998, ό.π., σ. 784.

(ιπποτισμός/ευγένεια),¹⁵⁸⁸ τα οποία ενισχύονται από τα σχόλια του αφηγητή, καθώς γράφεται, «...ζήτησε ιπποτικά συγγνώμη, κι ας μην ήταν μονάχα δικό του λάθος». Από τα παραπάνω προκύπτει μια αντίθεση ανάμεσα στον επικοινωνιακό λόγο των ηρώων η οποία καταλήγει στην παρώδηση του αρνητικού χαρακτήρα. Τόσο το ‘γουρουνομαμούνι’ όσο και τα υπόλοιπα δευτερεύοντα πρόσωπα προσπαθούν να καταδολιεύσουν τον ιπποπότη, παρασύροντάς τον σε καταστάσεις παραλόγου και σύγχυσης με σκοπό να υπονομεύσουν το ιδανικό της αναζήτησης και να μεταβάλουν βασικά χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του. Η εν δυνάμει αλλοτρίωση του πρωταγωνιστή συνιστά και την ένταξή του στην παραμυθιακή κοινότητα.

Στη συνέχεια, η περιπέτεια συνείδησης του ιπποπότη βρίσκει τέλος με την παρέμβαση του ‘λυπίθηκου’, του ανθρώπου υβρίδιο (homo sapiens), καθότι σε πρωτόγονη μορφή. «Γιατί τον παιδεύεται; Τους ρώτησε ο λυπίθηκος, καθώς πλησίαζαν. Γιατί δεν του λέτε ότι ο καθένας βρίσκει μόνος του τη νεράιδα του κι ότι κανείς δεν μπορεί να τον βοηθήσει; [...] Απλώς, ετούτοι εδώ οι τεμπέληδες κουράστηκαν να ψάχνουν κι έχουν βαλθεί να πείσουν τους πάντες ότι νεράιδες δεν υπάρχουν...».¹⁵⁸⁹ Οι μεταφορές, οι συμβολισμοί και ο μύθος του «ιπποτικού χαρακτήρα» και «έρωτα»¹⁵⁹⁰ διατρέχουν το κείμενο και το διαποτίζουν με σημασίες. Η εκπλήρωση της επιθυμίας προβάλλεται ως

¹⁵⁸⁸ Μέσα από μια ιστορικο-κοινωνικού περιεχομένου προσέγγιση, ο Michele Cohen διερευνά την έννοια του ανδρισμού (masculinity) και της ανδρικής ταυτότητας ως συνώνυμο του ιπποτισμού (chivalry) και της ιπποτικής ευγένειας, καθώς και μερικών ακόμη συνοδών χαρακτηριστικών που στερεοτυπικά συνδέθηκαν με το ιπποτικό πνεύμα και λειτούργησαν ως μέσα χειραγώγησης και διαμόρφωσης προτύπων τόσο για τα άτομα του ίδιου φύλου όσο και των γυναικών, ως ιδανικό πρότυπο συζύγου. Η ευγένεια και ο ιπποτισμός αναφέρει ο Cohen, αποτελούν αξιακές συνισταμένες των ανδρικών προσώπων που διέθεταν ιπποτικό αξίωμα και μέρος της ανδρικής τους ταυτότητας ως αναπόσπαστη συνέχεια της λεβεντιάς και ανδρείας που υπεδείκνυν στον πόλεμο. Το δέκατο-όγδοο αιώνα η αξία της ευγένειας προσλαμβάνονταν και ως μέρος της περιποιητικής ευχαρίστησης των γυναικών και συνώνυμο της αγάπης και της αφοσίωσης. Cohen, M., ““Manners” Make the Man: Politeness, Chivalry and the Construction of Masculinity, 1750-1830”, *The Journal of British Studies*, vol. 44 (2), 2012, σσ. 312-329.

¹⁵⁸⁹ Παναγιωτόπουλος, Ν., 2009, σσ. 18-21.

¹⁵⁹⁰ Η αγάπη και η αφοσίωση των ιπποτών στο Θεό και στις γυναίκες, αναφέρει ο Cohen σύμφωνα με ιστορικές πηγές, αποτελούσαν ιδιότητες τόσο του αρρενωπού τους προφίλ όσο και συνιστάμενες δυνάμεις γαλούχησης του πάθους των γυναικών. Το πάθος αυτό αποτελούσε την κεντρομόλο δύναμη, το μέσο ώσης των σωμάτων του ιπποτικού τάγματος να επιδίδονται με υπερβάλλοντα ζήλο στις μάχες υπέρ της διατήρησης των ιδανικών. Το πάθος αυτό εξωραίστηκε με το διακαή πόθο της νίκης που ενέπνεε τους ιπότες πολεμιστές και διατηρούσε άσβεστη τη λατρεία των γυναικών στο πρόσωπό τους. Με άλλα λόγια επρόκειτο για ένα μέσο χειραγώγησης των σκέψεων και των δύο φύλων, μια ψευδαίσθηση χωρίς αντικειμενική βάση, ένα ιδανικό περιτύλιγμα που καμουφλάριζε την αιμοδιψή φύση τους. Απογυμνώνοντας λοιπόν, το «ιπποτικό πνεύμα», αναφέρει ο Cohen από την ουτοπική και ρομαντική του διάσταση, το πάθος αυτό αποτελούσε ένα μέσο μαζοποίησης και εξουσιαστικού ελέγχου του ιπποτικού όχλου προς εξυπηρέτηση συμφερόντων είτε της εκκλησίας είτε της άρχουσας τάξης της εποχής. Cohen, M., 2012, ό.π., σσ. 319-325.

ελπίδα που ανάγει τη νεράιδα σε ιεροποιημένη γυναίκα-σύμβολο και όχι αντικείμενο πόθου. Πίσω από το ρομαντικό υπόβαθρο της εξιδανίκευσης υποβόσκει μια αλληγορία με πολλαπλούς συμβολισμούς για τη φύση και τον πολιτισμό, τον άνδρα και τη γυναίκα, την κρίση αξιών και την αγνή αναζήτηση του έρωτα. Πέρα από το δύσκολο δρόμο της ζωής, υπάρχει ένας κόσμος παρθένος, ο κόσμος της φύσης και των ενστίκτων, των ονείρων και των μύθων, εκείνος που χάνεται μαζί με την παιδική ηλικία και οδηγείται στη λήθη με την απώλεια του ανθρωπισμού. Στο συγκεκριμένο παραμύθι, η τέχνη της παρωδίας αποτελεί τη βασική τεχνική που χρησιμοποιούν οι δημιουργοί του παραμυθιού, με σκοπό να προσφέρουν μία πολυπρισματική και πολυεπίπεδη ερμηνεία των ανθρώπινων πραγματικοτήτων μέσα από τα δεδομένα της γλώσσας και της εικόνας ακυρώνοντας τη στερεοτυπία. Στο πλαίσιο αυτό, η αφήγηση αφήνει περιθώρια διείσδυσης του διττού κοινού, παιδιών και ενηλίκων συν-αναγνωστών, προσφέροντας διαφορετικά επίπεδα ευχαρίστησης και αναγνωστικής εμπειρίας.

Η περιπλάνηση του ιππότη και οι δοκιμασίες στις οποίες υποβάλλεται αποτελεί ένα μέσο γνωριμίας με τον εαυτό του, μια πορεία, λοιπόν, αυτογνωσίας, ωριμότητας και προετοιμασίας για τη συνάντηση με την αγαπημένη γυναίκα. Τελικά, ο κεντρικός ήρωας αγγίζει το ανεκπλήρωτο και δικαιώνεται με την ανεύρεση της καλής του νεράιδας. Στο σημείο αυτό, οι προσδοκίες των αναγνωστών ανατρέπονται καθώς η νεράιδα του παραμυθιού αποκλίνει από τα συνήθη πρότυπα αυτών των γυναικών γνωστών από τα λαϊκά παραμύθια. Η ανατροπή της συμβατικότητας συνίσταται αφενός στο *όνομα*, 'νεραϊγελάδα' το οποίο λειτουργεί μετωνυμικά του χαρακτήρα της αλλά και χιουμοριστικά, καθώς πρόκειται για το *συμφυρμό* δύο ασύνδετων και άσχετων μεταξύ τους λέξεων, 'νεράιδα' και 'αγελάδα'. Το λεκτικό χιούμορ δημιουργεί μια σειρά από παρετυμολογικά παιχνίδια καθορίζοντας με αυτόν τον τρόπο την κατασκευή, την αποκάλυψη και την πρόσληψη του συγκεκριμένου χαρακτήρα. Η αντισυμβατικότητα της συγκεκριμένης νεράιδας δεν εκφράζεται μόνο σε επίπεδο κειμενικού νοήματος αλλά και σε επίπεδο εικονογράφησης.¹⁵⁹¹ Η οπτική τροπικότητα *υπερκυριολεκτώντας* του κειμένου διαπνέεται από ένα «σουρεαλιστικό» συνδυασμό ετερόκλητων χαρακτηριστικών αντίστοιχου αντιθετικού περιεχομένου με τη λεκτική αμφισημία που εντοπίζεται στο κειμενικό επίπεδο. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για την οπτική απόδοση του αντιθετικού ζεύγους νεράιδα vs αγελάδα που συνεπάγεται σύμφωνα με την αναγνωστική και πραγματική εμπειρία των παιδιών το δίπολο, μυθικό πρόσωπο vs ζώο. Οι αντιθέσεις

¹⁵⁹¹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (7.1.13). 2, σ. 628.

αυτές εφόσον γίνουν αντιληπτές εξυπηρετούν ταυτόχρονα πολλά νοήματα σε διαφορετικά επίπεδα. Η νεραϊγελάδα απεικονίζεται με ρεαλιστικές λεπτομέρειες της ανατομίας μιας πραγματικής αγελάδας και το μοναδικό χαρακτηριστικό που λειτουργεί ως *δεικονικός υπαινιγμός* στη λογοτεχνική παράδοση και θα μπορούσε να συσχετιστεί με τις νεράιδες, είναι το κονιώδους σχήματος καπέλο που καταλήγει σε ένα λευκό «πέπλο».¹⁵⁹²

Καθότι ο μύθος του «ιπποτικού έρωτα» και της αναζήτησης¹⁵⁹³ διατρέχουν την αφήγηση, τα μυθικά πρόσωπα οδηγούνται στην εξιδανίκευση και την αλληγορία. Έτσι, λοιπόν, σε αφηγηματικό επίπεδο βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια σειρά μεταφορών που συνυφαίνονται με το «ιπποτικό πνεύμα»¹⁵⁹⁴ και όραμα για ένα κόσμο καλύτερο και ειρηνικό όπου η γυναίκα-αντικείμενο αναζήτησης, εν προκειμένω η νεραϊγελάδα, αγγίζει την «ιεροποιημένη»¹⁵⁹⁵ διάσταση μιας «παραδεισιακής γυναικείας μορφής».¹⁵⁹⁶ Στην πρόσληψη αυτής της διάστασης συνηγορούν τα αγγελικά φτερά που απεικονίζονται στην πλάτη της, καθώς και η συμβολική λειτουργία της αγελάδας, η οποία ως οπτικό σύμβολο υποστασιοποιεί συγκριμένες αξίες-ιδεολογίες και η αναγνώριση και η κατανόησή τους

¹⁵⁹² Στεφανίδης, Μ., *Η Νεράιδα και το Πέπλο*, Αθήνα: Σίγμα, 1995. Το πέπλο ή κεφαλομάντηλο διαθέτει υπερφυσικές δυνάμεις, ο άνδρας που το κατέχει, διεκδικεί και την υποταγή της κατόχου του. Τις πρώτες καταγραφές του παραμυθιού αυτού σε διάφορες παραλλαγές γνωρίζουμε από τον Πολίτη, Ν., *Παραδόσεις*, Τ. Β', Ιστορική Έρευνα, Αθήνα: χ. χ., σσ. 462-464.

¹⁵⁹³ Ο Braudy βασιζόμενος στο μυθιστορηματικό έργο του Geoffrey Chaucer, *Knight Tales*, αναφέρει ότι ο μοναχικός/μοναχός ιππότης που ακολούθησε την ασκητική ζωή της περιπλάνησης εκπορεύονταν από τον όρκο πίστης στο Θεό και την «ευγενή αγάπη» (courtliness and courtly love) και αγνή αφοσίωση στην Παρθένο Μαρία. Braudy, L., ό.π., σσ. 91-102. Η «αγάπη» αυτή συνιστά ένα σύνθετο πολιτισμικό φαινόμενο αναφορικά: με την αντικειμενική δράση των ιπποτών, τα λογοτεχνικά κινήματα και τις μυθοπλασίες των ιπποτών, τη χριστιανική Θεολογία, την ιδεολογία και το εξουσιαστικό σύστημα ελέγχου της Μεσαιωνικής εποχής. Roger, B., *The Origins and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester: Manchester University Press, 1977, σσ. 129-130.

¹⁵⁹⁴ Η αγάπη, η αφοσίωση, το πάθος και η ανδρεία αποτελούν μερικά από τα χαρακτηριστικά που ενσωματώθηκαν και συνδέθηκαν ανά τους αιώνες με το «ιπποτικό πνεύμα». Οι γυναίκες που θεωρούνταν αδύναμα και ντελικάτα όντα και έχρηζαν προστασίας την οποία ανιδιοτελώς προσέφεραν οι «πραγματικοί» ιππότες της εποχής συνιστά το είδος σχέσης ανάμεσα στα δύο φύλα από την οποία αναδύθηκε η «ιπποτική συμπεριφορά» και στην οποία λανθάνουν υποδόριες απόψεις και εξελικτικές ορίζουσες του ιδανικού ανδρισμού, μια άποψη η οποία τείνει να επιβιώνει έως και τις μέρες μας. Ωστόσο, ο ιπποτισμός και ιδιαίτερα οι αρετές και οι αξίες που συσχετίζονται με αυτό, οπωσδήποτε δεν είναι αρνητικός. Το πρόβλημα συνίσταται στην ουτοπική εξιδανίκευση αναφορικά με το φύλο του άνδρα που καλλιεργεί ουτοπικές και αναχρονιστικές προσδοκίες στις γυναίκες για το ιδανικό πρότυπο άνδρα και αρρενωπότητας, χωρίς καμία αντικειμενική βάση. Cohen, M., 2012, ό.π., σσ. 325-329.

¹⁵⁹⁵ Αναγνωστοπούλου, Δ., «Η Λειτουργία της Ιεροποιημένης Γυναίκας στο Υπερρεαλιστικό Πεδίο», 2006, ό.π., σσ. 273-287.

¹⁵⁹⁶ Ο Ζορζ Ζαν αναφέρεται στις θρησκευτικές και μυθικές συγγένειες των νεραϊδων στα λαϊκά παραμύθια. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι, «*Ακόμη και η Παρθένος του χριστιανισμού αντιμετωπίζεται πολύ συχνά στις λαϊκές πίστεις όπως οι νεράιδες*». Ζαν, Ζ., *Η Δύναμη των Παραμυθιών*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1996, σσ. 56, 58.

καθορίζεται από το συμβατικό κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς στο οποίο ανήκουν οι αναγνώστες. Η υβριδική φύση της νεραϊγελάδας, με τα «μικρά φτερά» και το βαρύ σώμα που την κρατά στη γη -«το μεγάλο βάρος της δεν της επέτρεπε να πετάζει και πολύ μακριά»-¹⁵⁹⁷ διαμορφώνουν ένα δίπολο που παραπαίει ανάμεσα στο υψηλό και το άπιαστο και το απόλυτα ρεαλιστικό.

Σύμφωνα με την πραγματική εμπειρία η αγελάδα αποτελεί πηγή ζωής και ωφελιμότητας για τον άνθρωπο, τόσο για το γάλα της όσο και για την εργατικότητα της, διότι στις αγροτικές κοινωνίες αποτελούσε το μοναδικό μέσο καλλιέργειας της γης και γι' αυτό επρόκειτο για αξιοσέβαστο έμβιο ον. Δεδομένου ότι το παρόν αφήγημα πραγματώνεται με τα ζητήματα της διαφορετικότητας και των έμφυλων ταυτοτήτων κρίνουμε ότι η επιλογή του συγκεκριμένου ζώου δεν είναι τυχαία. Ορμώμενοι από την πραγματική εμπειρία της ζωής η «αγελάδα» ταυτίζεται με την υπέρβαρη και παχύσαρκη γυναίκα και αποτελεί έκφραση περιφρόνησης, ταπείνωσης, χλευασμού και εξευτελισμού. Επίσης, είναι σεξιστικού περιεχομένου σχόλιο διότι υπογραμμίζει την ταύτιση της γυναίκας με την εικόνα του υποτελούς, κατά την πατριαρχική ιδεολογία, εκτρεφόμενου ζώου. Σύμφωνα με τις θέσεις πρόσληψης της αφήγησης η 'νεραϊγελάδα' υποστασιοποιεί το διαφορετικό «Άλλο» της κοινότητας, που η ίδια ανήκει, «*Η φτερωτή αγελάδα του εξήγησε πως οι ξαδέρφες της, οι νεράιδες απογοητεύτηκαν που δεν τις έψαχνε κανείς κι έφυγαν γι' άλλα δάση. Εκείνη, αν και θα το 'θελε δεν μπόρεσε να τις ακολουθήσει. Δεν την βοηθούσαν τα φτερά της, βλέπεις. Έτσι, είχε αποφασίσει να κάνει πρώτα μια γερή δίαιτα και μετά να πάει να τις βρει*».¹⁵⁹⁸ Το κωμικό του χαρακτήρα της συνίσταται στο συσχετισμό της δίαιτας, μιας ανθρώπινης επιπόνησης, με ένα ζώο, αλλά κυρίως η αδυναμία της να πειθαρχήσει σε λιγότερη τροφή αναβάλλοντάς την συνεχώς. Στο παρόν σημείο παρωδείται το ζήτημα της παχυσαρκίας με ένα εξαιρετικά εύσχημο τρόπο, κατάλληλα δοσμένο προκειμένου να γίνεται αντιληπτό από τα μικρά παιδιά, χωρίς να πληγώνει και χωρίς να διασπάται η συνέχεια του μύθου. Το χιούμορ λειτουργεί αντισταθμιστικά και καταπραϋντικά των ψυχικών εντάσεων (σύμφωνα με το είδος του πραγματικού αναγνώστη που πιθανόν να ταυτιστεί με τη μειονεκτική θέση της αγελάδας), αλλά σατιρίζοντας το θέμα βάρους και της δίαιτας, να οδηγηθούν στην υπέρβαση ενδεχομένως και την απομυθοποίηση του στερεότυπου αυτού. «*Ο ιπποπότης, κολακευμένος, συμφώνησε πως καλό είναι να προσέχει κανείς τη σιλουέτα του, ιδίως αν*

¹⁵⁹⁷ Παναγιωτόπουλος, Ν., σ. 22.

¹⁵⁹⁸ Παναγιωτόπουλος, Ν., σ. 25.

φοράει εφαρμοστή πανοπλία».¹⁵⁹⁹ Το χιούμορ, λοιπόν, συνιστά ένα ευγενικά καμουφλαρισμένο διδακτισμό, που έμμεσα αποσκοπεί να προβληματίσει και να διεγείρει την κριτική σκέψη χωρίς να εξωραΐζει αλλά κυρίως χωρίς να απογοητεύει. Αντιθέτως, αφυπνίζει και διανοίγει νέους ορίζοντες για μια πιο απελευθερωμένη ύπαρξη, απαλλαγμένη από προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες για τον «Άλλο», τον διαφορετικό.

Στον υπερρεαλιστικό τόπο του «Άλλου», η νεραϊγελάδα αντιπροσωπεύει μία κατάσταση θηλυκότητας ως αξία, τον παραπληρωματικό «Άλλο» που ξεφεύγει από το κοινότυπο και αγγίζει τον απόλυτο «Άλλο». Εξαιτίας της ανατρεπτικής ή αντισυμβατικής πρόσληψης της ομορφιάς και του σωματικού κάλλους, κατά τα συνήθη πρότυπα, το μοντέλο θηλυκότητας που εκπροσωπεί η νεραϊγελάδα προτείνει εναλλακτικές όψεις και νέους ορίζοντες κριτικού προβληματισμού αναφορικά με το φύλο της γυναίκας στην πραγματική ζωή. Η ερωτική-φιλική συνάντηση γίνεται ένα μέσο ετεροπροσδιορισμού που οσμώνεται με τη διαμόρφωση της ταυτότητας¹⁶⁰⁰ και της υποκειμενικότητας του εκάστοτε ήρωα, μέσα από τη διάσταση της «διυποκειμενικότητας».¹⁶⁰¹ Αυτή η ετερότητα που διακηρύσσεται ως ελπίδα διαθλάται μέσα από την ουτοπία του μύθου και από το παράλογο της τέχνης του χιούμορ. Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι η ‘νεραϊγελάδα’ υποστασιοποιεί τη «γυναίκα-παιδί»,¹⁶⁰² η οποία διανύει το πρώτο στάδιο της ερωτικής ωρίμανσης, αφενός διότι απεικονίζεται χωρίς “στήθος” αφετέρου διότι το λεκτικό κείμενο χαρακτηρίζει τη σχέση μεταξύ των ηρώων ως «φιλική»,¹⁶⁰³ αφήνοντας, ωστόσο, τόσο το είδος της θηλυκότητας που αναδύεται στη συνέχεια όσο και την εξέλιξη της σχέσης αυτής, στον ορίζοντα προσδοκιών του εκάστοτε αναγνώστη. Η εικονογράφηση της σκηνής, όπου οι δύο ήρωες έχουν φανερά έρθει πολύ κοντά, αφού τα πρόσωπά τους ακουμπάνε το ένα στο άλλο, επιδέχεται διττής ερμηνείας: αφενός της φιλικής κατά την οποία εκλαμβάνεται ως σύσφιξη σχέσεων αφετέρου της ερωτικής, όπου το απεικονιζόμενο ‘αχλαρόδι’ λειτουργεί ως μετωνυμικό υποκατάστατο του μήλου της Εύας κατά το προπατορικό αμάρτημα. Μας δίνεται, λοιπόν, η δυνατότητα και πίσω από το παραπέτασμα του συγκεκριμένου συμβολισμού να λάβουμε υπόψη και την παράμετρο

¹⁵⁹⁹ Ο.π.

¹⁶⁰⁰ Σύμφωνα με τη θεωρία της «διαλογικότητας» του Mikhail Bakhtin, γράφει ο Τζιόβας ότι, «*Η ταυτότητα εντέλει είναι μία διαλογική σχέση και η διαλογικότητα η αποθέωση της ετερότητας*». Τζιόβας, Δ., *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσέας, 2002, σ. 121.

¹⁶⁰¹ Παπαδημητρίου, Α., «Η Διαδικασία Μέσω της οποίας το Παιδί αποκτά της Αίσθηση του Εαυτού και Δομεί τόσο την Ταυτότητα του όσο και τις Σχέσεις του με τον Κόσμο», *Εκπαιδευτική Επικαιρότητα*, Τ. Α, τ. 3, 2012, σσ. 26-32.

¹⁶⁰² Για το μοντέλο αυτό βλ. σχετικά Αναγνωστοπούλου, Δ., 2006, ό.π., σσ. 259-266.

¹⁶⁰³ Παναγιωτόπουλος, Ν., σ. 25.

της σεξουαλικότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η συνέχεια όπου τα δύο πρόσωπα εγκαταλείπουν τις παραδείσιες συνθήκες του λιβαδιού για το δάσος των περιέργων όντων, ενισχύει την πρόσληψη της δεύτερης ιδεολογικής συνισταμένης που αναφέραμε, με τα κεντρικά πρόσωπα να μετουσιώνονται σε έκπτωτους πρωτόπλαστους ή σε πεφωτισμένα από το Άγιο Πνεύμα πρόσωπα, ανάλογα των μαθητών του Ιησού Χριστού. Όπου η μετάδοση της αγάπης του χριστιανισμού παραλληλίζεται με την ελπίδα της ευτυχίας και της παρηγοριάς στο παρόν ανάγνωσμα. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του κειμένου στα περίεργα όντα του δάσους αποκαλώντας τους ως «άπιστους Θωμάδες».¹⁶⁰⁴

Ένα ακόμη μυθικό υπόβαθρο, στο οποίο εδράζεται η αναζήτηση του «Άλλου» στο υπερρεαλιστικό πεδίο, είναι το *πλατωνικό ανδρόγυνο*.¹⁶⁰⁵ Κατά την Πλατωνική φιλοσοφία τα ανδρόγυνα «όντα ήταν ερμαφρόδιτα και στρογγυλά», η διάσπασή τους σε δύο κομμάτια συνιστά την αέναη και αμφοτέρη αναζήτηση του «έτερου ήμισυ». Ο μύθος αυτός φαίνεται να ανταποκρίνεται στην εικονογράφηση της τελευταίας σελίδας, όπου τα αιωρούμενα σώματα αναπαρίστανται σε απόλυτη ταύτιση και ένωση. Η θαρραλέα αυθυπέρβαση του ιπποπότη και η μετάβαση σε ανώτερα επίπεδα πνευματικότητας, όπου χαρακτηρίζεται από την επιθυμία επιστροφής στον αλλότριο κόσμο του δάσους με σκοπό τη μετάδοση της γνώσης αυτής συγκλίνει ιδεολογικά με την παιδαγωγική παρακαταθήκη της «Αλληγορίας του Σπηλαίου».¹⁶⁰⁶ Η μετατόπιση στο δάσος όπου κατοικούν τα αλλόκοτα όντα συνιστά την καθοδική πορεία του Πλάτωνα στο Σπήλαιο και την προσπάθεια μύησης των δεσμοτών στον κόσμο του Αγαθού και των Ιδεών.

Το τελευταίο χωρίο του κειμένου, με την άμεση αναφορά στο χώρο της ποίησης, αφενός λειτουργεί *αυτοαναφορικά* αφετέρου υπογραμμίζει αν όχι υποδεικνύει τα υπερρεαλιστικά λογοτεχνικά κείμενα ως τόπο αναζήτησης της ετερότητας του «Άλλου», οτιδήποτε και αν σημαίνει αυτό σε υποκειμενικό επίπεδο για τον εκάστοτε πραγματικό αναγνώστη. «Κάθε ιπποπότης και η νεράϊγελάδα του», αποτελεί χιουμοριστική παραφθορά της παροιμιώδους έκφρασης «Κάθε ιππότης και η νεράιδα του». Η ιδεολογική θέση που λανθάνει της πρότασης αυτής συνιστά τη συνεχή αναζήτηση του ανθρώπου μέσα από την οποία αφουγκράζεται και ανακαλύπτει τον εαυτό του καλύτερα, καθώς και τη σημασία της πίστης και αφοσίωσης σε ανώτερες αξίες και ιδανικά, είτε

¹⁶⁰⁴ Ο.π., σ. 26.

¹⁶⁰⁵ Πλάτωνος, *Συμπόσιον*, XIV, XVI. Για την ανάλυση του μύθου βλ. σχετικά Λίμπις, Ζ., *Ο Μύθος του Ανδρόγυνου*, Παρίσι, Α., (Μτφ.), Αθήνα: Ολκός, 1989.

¹⁶⁰⁶ Πλάτωνος, *Πολιτεία*, 514a-515a

αυτά απηχούν στη θρησκεία του χριστιανισμού είτε στον κόσμο της φιλοσοφίας είτε και στο χώρο της λογοτεχνίας και της ποίησης. Σύμφωνα με όσα προηγήθηκαν της ανάλυσης επαφίεται στην υποκειμενική σύλληψη του εκάστοτε αναγνώστη πώς θα εκλάβει και θα οικειοποιηθεί τον ιδιαίτερο αυτό τρόπο κλεισίματος της ιστορίας. Άλλωστε αυτή ακριβώς είναι η «ύψιστη τέχνη και η τεχνική της παρωδίας», η δυνατότητα πολυεπίπεδης επεξεργασίας νοημάτων, τα οποία οδηγούν τον αναγνώστη στη σύλληψη νέων και μετεξελιγμένων ιδεών, προσφέροντας διαφορετικά επίπεδα ιδεολογικών περιπλοκών ανάλογα με το γνωστικό και ηλικιακό επίπεδό του.¹⁶⁰⁷

Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάσαμε τις έμφυλες ταυτότητες σε δεκαπέντε χιουμοριστικά εικονογραφημένα μικροαφηγήματα. Αναλύσαμε εξίσου το ρόλο και του άνδρα και της γυναίκας και πώς αυτοί εμφανίζονται τόσο σε σχέση με τον εαυτό τους όσο και στη διαπροσωπική τους σχέση με τρίτους. Οι τύποι γυναικών που προέκυψαν είναι της ανύπαντρης γυναίκας, της μητέρας, της συζύγου, της πεθεράς, της κόρης και της γιαγιάς. Αντίστοιχα, οι ανδρικοί τύποι είναι του εργένη, του πατέρα, του συζύγου, του γιού, του παππού. Σε σχέση με την οντολογική τους υπόσταση είναι άνθρωποι, έμβια όντα (ζώα) και άψυχα αντικείμενα. Σε σχέση με την κοινωνική τους θέση διακρίνονται σε αυτήν της άρχουσας τάξης, βασιλιάδες, βασίλισσες, πριγκίπισσες, καθώς και σε άτομα της μεσαίας και λαϊκής τάξης. Στην πλειοψηφία τους οι χαρακτήρες είναι επίπεδοι και δυναμικοί και γι' αυτό εμφανίζουν ελάχιστες μεταβολές στο χαρακτήρα και στη συμπεριφορά. Ειδολογικά, πρόκειται για εικονογραφημένα βιβλία, σε πεζό αλλά και έμμετρο ποιητικό λόγο με εμφανή τα χαρακτηριστικά της παιδοκεντρικής αφήγησης. Τα βιβλία αυτά διακρίνονται για το χιούμορ και για τις νεότερες τεχνικές που εμφανίζουν στο περιεχόμενό τους, με επικρατέστερες αυτές, της *διακειμενικότητας*, της *παρωδίας*, της *μεταμυθοπλασίας*, της *αυτοαναφορικότητας*, του *μαγικού ρεαλισμού*, της *παιγνιώδους διάθεσης* και της *μείξης* λογοτεχνικών ειδών και κωδίκων. Σε σχέση με τα θέματα που πραγματεύονται το ζήτημα του φύλου συνυφαίνεται με αυτό της διαφορετικότητας, της οικολογικής συνείδησης, της ενδο-οικογενειακής βίας, του κύκλου της ζωής, της οικονομικής κρίσης και κρίσης αξιών. Παράλληλα θίγονται ανθρώπινα ελαττώματα όπως

¹⁶⁰⁷ Beckett, S., "Parodic Play with Paintings in Picture Books", *Children's Literature*, 29, 2001, σσ. 175-176.

αυτό της λαιμαργίας, της αναποφασιστικότητας, της χαμηλής αυτοπεποίθησης, της άτοπης φιλαρέσκειας, του ψεύδους και της έλλειψης πειθαρχίας. Τα παραπάνω ζητήματα προσεγγίζονται με ανατρεπτική διάθεση με όχημα το χιούμορ και σκοπό έχουν να προβληματίσουν δημιουργικά, χωρίς να στερούν την απαραίτητη για την παιδική ηλικία, τάση αισιοδοξίας.

Αναλυτικότερα, για τις γυναικείες αναπαραστάσεις, σημειώνεται μία προσπάθεια να απαλλαγούν από στερεότυπα και παρωχημένες απόψεις για το φύλο τους. Τα ιδανικά πρότυπα θηλυκότητας επανεξετάζονται και μέσω των τεχνικών της *διακειμενικότητας* και της *παρωδίας*, ο αναγνώστης ενθαρρύνεται να σταθεί σε αναχρονιστικές απόψεις για τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας, με σκοπό να τις υπερβεί [Τριβιζάς, Ε., *Η Πριγκίπισσα Δυσκολούλα*, (1996)]. Θίγεται το ζήτημα της εξωτερικής ομορφιάς και με οδηγό το χιούμορ, το μικρό παιδί καλείται να προβληματιστεί αναφορικά με τους τρόπους που του έχουν επιβληθεί να αντιλαμβάνεται την ωραιότητα [Τριβιζάς, Ε., *Η Καιτούλα, η Κοκέτα, η Κοτούλα*, (2007), Παναγιωτόπουλος, Ν., *Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα*, (2009)]. Γυναίκες θύματα της άτοπης φιλαρέσκειας [Μαντουβάλου, Σ., *Μια Μισότρελη Τσαγιέρα*, (2006)] και υποταγμένες στα αξεσουάρ [[Μαντουβάλου, Σ., *Μία Μύγα με Τακούνια*, (2004)], διακωμωδούνται και σατιρίζονται. Επίσης, επανεξετάζεται το ζήτημα του ιδανικού γάμου, ανατρέποντας το κοινωνικό στερεότυπο που θέλει τη γυναίκα να καταξιώνεται κοινωνικά μόνο μέσα από αυτόν, ωθώντας στην κοινωνική περιθωριοποίηση άτομα που δεν καταφέρνουν να ενωθούν με τα δεσμά της αιώνιας συμβίωσης [Βαρβαρούση, Λ., *Μια αράχνη μόνη ψάχνει...*(2002)]. Πρόκειται για ένα κοινωνικό στερεότυπο που υπογραμμίζει ρατσιστικά μόνο το φύλο της γυναίκας, διότι για τον εργένη άνδρα δε φαίνεται να ισχύει το ίδιο. Το στερεότυπο της ανύπαντρης γυναίκας, μεταφράζεται υπό τον μειωτικό όρο της ‘γεροντοκόρης’, ενώ για τον ανύπαντρο άνδρα, στου μοιραίου ‘γόη’ (*Νούλης ο Πετεινούλης*). Το ζήτημα της κοινωνικής αυτής διάκρισης, θίγεται στα βιβλία της ανάλυσής μας, με σκοπό την αποκατάσταση και την ανατροπή τους, συμπαρασύροντας και αυτό του ιδανικού πρότυπου συζύγου (*Ο Γαλάζιος Γύπας*), συντρόφου ή συνοδοιπόρου της ζωής (*Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα*). Άλλωστε όλες οι «ανδρόγυνες» σχέσεις που αναλύονται δεν καταλήγουν πάντοτε σε επίπεδο αφήγησης σε γάμο, ορισμένες φορές υπονοείται, ενώ άλλες φορές επαφίεται στον *ορίζοντα προσδοκιών* των αναγνωστών να εικάσουν την κατάληξη του ζεύγους. Διαγράφεται υπαινικτικά η ελεύθερη συμβίωση κάποιων ανθρώπων, χωρίς ωστόσο ο γάμος να αποτελεί την αναγκαία συνθήκη. Στα παραμύθια που αναλύσαμε γνωρίσαμε γυναίκες δυναμικές, (*Καρλότα, πριγκίπισσα Μαρία*) που

αναλαμβάνουν την τύχη στα χέρια τους, χειραφετημένες και ανεξάρτητες, ενίοτε εξουσιαστικές (*Πριγκίπισσα Σίφουνας*). Το αξιοζήλευτο πρότυπο των ατόμων της άρχουσας τάξης (*Η Πριγκίπισσα Δυσκολούλα*), διακωμωδείται και ανατρέπεται. Το στερεότυπο της κακής πεθεράς, της ζηλόφθονης γριάς γυναίκας, της μάγισσας παύει να ισχύει [Κάντζολα-Σαμπατάκου, Β., *Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια*, (2009)]. Από το σύνολο των βιβλίων της ανάλυσης γίνεται φανερό η ιδεολογική μετακίνηση αναφορικά με το ρόλο της γυναίκας, ωστόσο παρουσιάζονται και ορισμένες παλινωδίες ανάμεσα στην παρελθούσα μορφή και στην πιο σύγχρονη. Στο βιβλίο, *Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια*, εντοπίσαμε την καταπονημένη μητέρα, η οποία μεταξύ των παραδοσιακών ρόλων της νοικοκυράς και της ανατροφής των παιδιών επιβαρύνεται και αυτόν της εργαζόμενης γυναίκας. Στο μικροαφήγημα αυτό επιδιώκεται ο προβληματισμός, με σκοπό μέσω του χιούμορ να επιτευχθεί η ισότητα και ο ισότιμος καταμερισμός ευθυνών μεταξύ συζύγων. Υπάρχει βέβαια και μια άλλη άποψη, που θέλει τη μητέρα στον παραδοσιακό ρόλο της καλής και στοργικής μάνας, διαφυλάσσοντας την αξία του πρότυπου αυτού ρόλου. Το συναντήσαμε να συμβαίνει στο παραμύθι της *Ολίβια*, όπου η μητέρα της πρωταγωνίστριας θυσιάζει τη δική της αυτονομία για χάρη των παιδιών της. Στο βιβλίο αυτό, ο πατέρας είναι απών με τη μητέρα να αναλαμβάνει την αποκλειστική φροντίδα ανατροφής των παιδιών τους.

Ωστόσο, στα νεότερα βιβλία της εξέτασης, εμφανίζεται και μια σειρά «φεμινιστικών» μπαμπάδων, σε εναλλακτικούς ρόλους για το φύλο τους. Πρόκειται για το πρότυπο του σύγχρονου και αντισυμβατικού πατέρα, αναφορικά με τα πρότυπα του ηγεμονικού ανδρισμού. Οι μπαμπάδες εμφανίζονται ως συμμετοχοί γονείς στην οικογενειακή καθημερινότητα και στη φροντίδα των παιδιών τους (*Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια*). Προβάλλουν το πρότυπο της ενωμένης οικογένειας και ικανής να οργανώνεται κατάλληλα, προς όφελος όλων των μελών που την αποτελούν, μέσα από τις διαπροσωπικές σχέσεις μεταξύ τους. Υιοθετούν ρόλους που διαφεύγουν από τις στενά προδιαγεγραμμένες για το φύλο τους συμπεριφορές και εμφανίζονται στοργικοί και προσιτοί [Saux, ΑΙ., *Σαν τον Μπαμπά μου, φυσικά*, (2001)], συμβάλλοντας, έτσι, καθοριστικά στη διαμόρφωση της ενήλικης προσωπικότητας των παιδιών τους. Σημειώνεται μια φανερό ιδεολογική μετακίνηση αναφορικά με το σύγχρονο ρόλο του άνδρα και την ανδρική ταυτότητα. Καταγράφεται μία σαφής πρόθεση ανατροπής της ηγεμονικής πατριαρχίας (Ο πατέρας της «Δυσκολούλας», ο «Δράκος» από το παραμύθι του Pennart, ο πατέρας της «Καρλότας» και του «Φραγκίσκου») και του γονεϊκού αρχηγικού προτύπου που διεκδικεί το αλάθητο (*Ο Μπαμπάς δεν θέλει*). Τίθεται προς

εξέταση και επαναπροσδιορισμό το ζήτημα της ανδρικής ταυτότητας και της αρρενωπότητας (ο ιππότης *Ιούλιος*) και γίνεται λόγος περί πολλών και εναλλακτικών ανδρικών ταυτοτήτων (μεταξύ αυτών, ο ευαίσθητος και θηλυπρεπής πρίγκιπας *Φραγκίσκος*). Οι σχέσεις μεταξύ γονιών και παιδιών, εν προκειμένω πατέρα-γιου, επανεξετάζονται και αμφισβητούνται, παρωδώντας το εξουσιαστικό και αυταρχικό γονεϊκό πρότυπο, αντιπροτείνοντας εναλλακτικά μοντέλα περισσότερο συμβατά με την ισχύουσα εκπαιδευτική πολιτική και παιδαγωγική αντίληψη της σύγχρονης εποχής που διανύουμε. Στο μικροαφήγημα, *Ο Μπαμπάς δεν Θέλει*, ο συγγραφέας τολμά και αποκαλύπτει με την τεχνική του μαγικού ρεαλισμού οικογενειακές σχέσεις και μορφές που η ίδια η πραγματικότητα αναδεικνύει. Τολμά να μιλήσει και να αναμοχλεύσει ευαίσθητα κοινωνικά ζητήματα που συχνά προκαλούν αμηχανία, όπως η χειροδικία. Ωστόσο, θέτει υπό λογοτεχνική διαπραγμάτευση το συγκεκριμένο οικογενειακό πρότυπο και την πεποίθηση ότι τα παιδιά, πιθανόν, διαθέτουν περισσότερη αυτονομία έναντι του εξουσιαστικού ελέγχου των γονιών. Ο γιος του παραμυθιού αυτού, όπως και ο πατέρας, αποκλίνουν από τα συνήθη πρότυπα που συναντά κανείς στην Παιδική Λογοτεχνία και γι' αυτό βρίσκονται πιο κοντά στην πραγματικότητα.

Τα γονεϊκά πρότυπα που προβάλλονται στα παιδικά βιβλία της ανάλυσης της τελευταίας εικοσαετίας, έχουν απομακρυνθεί σημαντικά από τα παραδοσιακά και εμφανίζουν μία ποικιλία ρόλων και συμπεριφορών τόσο των γονιών όσο και των ίδιων των παιδιών. Ως επικρατέστερο μοντέλο οικογένειας είναι το σχήμα της πυρηνικής και επικρατέστερη πατρική φιγούρα, αυτή που εναρμονίζεται με τις παιδαγωγικές απόψεις της σύγχρονης εποχής. Η τελευταία επιθυμεί τον άνδρα εξίσου συμμετόχο των οικογενειακών ευθυνών και παρόντα στην οικογενειακή καθημερινότητα, με σκοπό την ομαλή κοινωνικοποίηση και ένταξη του παιδιού, ως ολοκληρωμένη προσωπικότητα στην ενήλικη πολυπολιτισμική κοινωνία ανθρώπων, διαγράφοντας εκεί τη δική του πορεία σύμφωνα με τη δική του μοναδικότητα και υποκειμενικότητα. Η παιδοκεντρική διάσταση των μικροαφηγήσεων που εξετάζουν τη σχέση γονιών-παιδιών, διέπονται από την τεχνική της *δια-συγγραφής* κατορθώνοντας έτσι να εγγράψουν εξίσου το ενήλικο και ανήλικο αναγνωστικό κοινό, προσφέροντας διαφορετικά μηνύματα και επίπεδα ευχαρίστησης στο καθένα ξεχωριστά. Οι γονείς διευκολύνονται να αντιληφθούν πως ένα μικρό παιδί προσπαθεί να αντεπεξέλθει στον κόσμο των ενηλίκων και το άγχος που βιώνει εξαιτίας αυτού. Οι γονείς ενθαρρύνονται και απομακρύνονται από την αντίληψη του «κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση», διευκολύνοντας τα παιδιά τους να ανακαλύψουν τον εαυτό τους και να διαγράψουν τη δική τους πορεία αυτοπραγμάτωσης (*Ολίβια*, *Σαν*

τον *Μπαμπά μου*, φυσικά). Το παιδί θα διαβάσει τον εαυτό του στις αταξίες και τις σκανταλιές των πρωταγωνιστών και μέσα από το παιχνίδι των *παραβιάσεων* και των *συμμορφώσεων* θα τεθεί προ των ευθυνών του και σε θέση αυτοκριτικής.

Τα άτομα της τρίτης ηλικίας τοποθετούνται σε μία νέα τάξη πραγμάτων, σύμφωνα με την οποία δεν αποτελούν ιδιόκτητο των μικρών απογόνων τους. Συχνά, επικρατούν στα παιδικά βιβλία σε ρόλο υποκατάστατου γονέα ή με σκοπό να εισάγουν το ευαίσθητο κοινωνικό ζήτημα της απώλειας. Στο, *Οι Γιαγιάδες με τα Γιο-Γιο*, οι προσδοκίες των αναγνωστών ανατρέπονται, διότι εμφανίζονται σε ρόλους αυτόνομους και ανεξάρτητους, με ποικίλα ψυχαγωγικά ενδιαφέροντα απαλλαγμένα από το μέγαλωμα και το ντάντεμα των μικρών εγγονών τους. Ειδικότερα, για τη γιαγιά η οποία αποτελεί τη γηραιότερη εκπρόσωπο της μητρικής σειράς, υιοθετώντας ανατρεπτικούς και αντισυμβατικούς ρόλους συγκριτικά με τα συνήθη πρότυπα, υποσκάπτει τη διαιώνιση προκαταλήψεων που αφορούν στο γυναικείο φύλο και σχετίζονται με τη μητρότητα και το νοικοκυριό.

Το χιούμορ στα μικροαφηγήματα της ανάλυσης, κατέχει πρωτεύοντα ρόλο με επικρατέστερη την τεχνική της *παρωδίας*. Οι μορφές παρωδίας που εντοπίζονται είναι των ήχων και των λέξεων (*μινιμαλιστική*), η *διακειμενική* και *δι-εικονική παρωδία*, η εκ μεταφοράς παρωδία ή αλληγορία. Στόχος του χιούμορ είναι πρόσωπα, κοινωνικές ομάδες ανθρώπων, παγιωμένες αντιλήψεις και στερεότυπα ρόλων και συμπεριφορών είτε για τον άνδρα είτε για τη γυναίκα. Παρωδούνται: ο ηγεμονικός ανδρισμός και η πατριαρχία, ιδανικά πρότυπα θηλυκότητας, η γονεϊκή εξουσία, η άρχουσα τάξη, το ελληνικό δημόσιο. Επίσης, εντοπίζεται η τεχνική της *υπερβολής*, η οποία εκφράζεται κειμενικά με τη συσσώρευση λέξεων με κοινή ή συγγενή ετυμολογική ή σημασιολογική συνισταμένη. Σε επίπεδο εικονογράφησης, η *υπερβολή* εκφράζεται με τη διόγκωση των εξωτερικών φυσικών χαρακτηριστικών των ηρώων. *Υπερβολή* εντοπίζεται στην αμφίεση, στα αξεσουάρ και στην κίνηση με την μορφή σπατάλης ενέργειας για δραστηριότητες που απαιτούν λιγότερη καταπόνηση. Άλλα είδη χιούμορ είναι η *ειρωνεία*, η *σάτιρα*, το *γκροτέσκο*, η *χοντροκομμένη φάρσα*, το *χιούμορ ανωτερότητας*, το *χιούμορ επιθετικότητας*, το *ταμπού χιούμορ* είτε με τη μορφή *σκατολογικού* είτε με τη μορφή *ερωτικού* περιεχομένου, καθώς και μία περίπτωση *μαύρου χιούμορ*. Κυρίαρχη θέση κατέχει η *έκπληξη* και το ευχάριστο *ζάφνιασμα*, ανατρέποντας τις προσδοκίες των αναγνωστών, συνεπιφέροντας *καταστασιακό* και *λεκτικό χιούμορ*. Σε φωνολογικό επίπεδο, γίνεται χρήση της *ομοιοκαταληξίας*, του *ομοιοτέλετου*, της *παρήχησης*, της *συνήχησης*, της *παρονομασίας*. Σε σημασιολογικό επίπεδο, συχνά το χιούμορ πηγάζει από την *υπερκανονικοποίηση λέξεων*, προσιδιάζοντας στον παιδικό τρόπο ομιλίας, με

προσαρμογές και συμμόρφωση των λέξεων στους τρόπους ζωής των εκάστοτε μυθοπλαστικών χαρακτήρων. Εντοπίζεται η *παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής* και η κυριολεκτική πρόσληψη μεταφορικών εκφράσεων, με την εικονογράφηση συχνά να *υπερκυριολεκτεί* μέσω της εικαστικής απόδοσης του *αντιθέτου της μεταφοράς*. Επίσης, γίνεται *παράλογη* χρήση των λέξεων με τη μορφή του nonsense και την καταστρατήγηση της συνειρμικής λογικής, με τη συνεχή υπονόμηση των νοημάτων του κειμένου συμπαρασύροντας τον αναγνώστη σε μία αίσθηση *ασυνεννοησίας*. Επίσης, σημειώνονται *παρετυμολογικά παιχνίδια*, ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, στο αίτιο και στο αιτιατό. Γλωσσολογικά παίγνια εκφράζονται με τις *ονοματοποιίες*, τις *τοπωνυμίες* και το ζωντάνεμα των λέξεων ή και άψυχων αντικειμένων. Το υφολογικό χιούμορ συνιστά ένα ευχάριστο ξάφνιασμα, όταν είναι ασύμβατο αναφορικά με τις επικοινωνιακές περιστάσεις που εμφανίζεται ή στο άτομο που το υιοθετεί στο λόγο του (για παράδειγμα, παιδικός τρόπος ομιλίας από ενήλικα ή το αντίστροφο). Οι γλωσσικές ποικιλίες που εντοπίζονται είναι των λαϊκότροπων και δημοφιλών εκφράσεων της αγγλικής με σκοπό να αποδοθεί μία άτοπη και υπερφίαλη άνεση στον ομιλούντα ('No problem', 'I do'-δέχομαι σε πρόταση γάμου, στο *Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια*). Στόχος του υφολογικού χιούμορ είναι να σατιρίσει αυτόν που το υιοθετεί στο λόγο καθιστώντας ο ίδιος τον εαυτό του αντικείμενο γέλωτος.

Χιούμορ αναδύεται πολλές φορές εξαιτίας της αντιφατικής σχέσης μεταξύ λόγου και εικόνας, υποσκάπτοντας αμφότερα την παντογνωσία και την ειλικρίνεια των λόγων τους. Χιουμοριστικές διαστάσεις ενέχουν οι τεχνικές της *δι-εικονικότητας*, της εικονιστικής *μεταμυθοπλασίας* και της *παρωδίας*. Οι χαρακτήρες καθίστανται χιουμοριστικοί εξαιτίας ετερόκλητων οπτικών συνδυασμών ή αναφορικά με τον τρόπο απόδοσης των εξωτερικών τους γνωρισμάτων. Το λεκτικό κείμενο, όταν εγκαθίσταται στην εικονογράφηση, επιτείνει ή πολλαπλασιάζει τη χιουμοριστική διάθεση. Ο σκηνικός χώρος της εικονογράφησης και οι συσχετιζόμενοι αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες προσθέτουν στην παραδοξότητα των μορφών, ενώ η τεχνική της *υπερκανονικοποίησης* και της *υπερκυριολεξίας*, λαμβάνουν εξίσου χιουμοριστικές διαστάσεις σε επίπεδο εικονογράφησης. Ιδιαίτερα κωμική συνίσταται η απόδοση της ανιμιστικής διάθεσης έμβιων όντων ή και άψυχων αντικειμένων, σύμφωνα με το επικοινωνιακό σύστημα της σημειολογίας του *χρώματος*, της *γραμμής* και της *συνολικής σύνθεσης* των οπτικών αντικειμένων. Εξίσου αστεία καθίσταται η *γελοιογραφική* απόδοση ακραίων χαρακτηριστικών των δύο φύλων. Τα αντιθετικά ζεύγη χαρακτήρων, όταν συγκεκριμενοποιούνται οπτικά, λαμβάνουν εξαιρετικά ενδιαφέρουσες χιουμοριστικές

διαστάσεις (για παράδειγμα, η τσαγιέρα και ο οδηγός μπετονιέρας από το, *Μια Μισότρελη Τσαγιέρα*). Πολλές φορές, είναι η συνολική σύνθεση της εικονογράφησης που διαμορφώνει την περιπαιχτική διάθεση και τη χιουμοριστική ατμόσφαιρα, σύμφωνα με το *στυλ* που υιοθετείται. Ως επικρατέστερο, σύμφωνα με τα βιβλία της εξέτασης, αναδεικνύεται το *σουρεαλιστικό* στυλ, το οποίο συνεισφέρει στη διαμόρφωση και παραγωγή χιουμοριστικών μηνυμάτων. Τα εικονιστικά παιχνίδια με τις ζωγραφικές τέχνες (*Ολίβια*), σύμφωνα με τις επιταγές της *παιγνιώδους λογικής* επιτείνουν τη χιουμοριστική διάθεση, ακόμη και όταν δεν είναι το ίδιο το χιούμορ ο αυτοσκοπός της αφήγησης.

Συνοψίζοντας, σύμφωνα με τη χρονολογική εξέλιξη των παραμυθιών της περιόδου μελέτης μας, διαπιστώνεται ότι τα πρώτα χρόνια της εικοσαετίας η πρόθεση των συγγραφέων να παρέμβουν και να ανατρέψουν παραδεδομένες απόψεις και νεομισμένες αξίες αλλοτινών καιρών είναι ιδιαίτερα έκδηλη και εκφράζεται άμεσα από τις ιδεολογικές συνιστώσες των κειμένων. Στην πορεία εξέλιξης των ετών σημειώνεται μία πιο συγκαλυμμένη πρόθεση με λιγότερο έκδηλα τα χαρακτηριστικά της «μεταφεμινιστικής» ηθικής, ενώ στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τοποθετείται το μικρό παιδί και οι δικές του ανάγκες. Διαπιστώνεται, γενικότερα, η πρόθεση τόσο των συγγραφέων όσο και των εικονογράφων να υπερβούν τα κατάλοιπα των πατριαρχικών στερεοτύπων που αφορούν στις έμφυλες ταυτότητες και να στηρίξουν από κοινού τις ιδέες της ισότητας μεταξύ των δύο φύλων. Για άλλη μία φορά επιβεβαιώνεται η διαχρονικότητα των κλασικών παραμυθιών, που συνιστούν εύπλαστη ύλη στα χέρια των εκάστοτε δημιουργών, με σκοπό να καταστούν πιο εύκολες και προσιτές για τα μικρά παιδιά οι συσχετίσεις μεταξύ παρελθόντων αξιών και σύγχρονων κοινωνικών ιδεολογιών, τόσο για τα δύο φύλα όσο και το ίδιο το παιδί ανεξαρτήτως φύλου. Κλείνοντας, θα θέλαμε να επισημάνουμε ότι οι αναλύσεις των μικροαφηγήσεων, τις οποίες εκθέσαμε εκτενώς στο κεφάλαιο αυτό, είναι μερικές από τις ερμηνευτικές δυνατότητες για τις οποίες προσφέρονται τα συγκεκριμένα κείμενα. Στόχος μας ήταν να αναδείξουμε τις νεότερες τεχνικές και τις τεχνικές που μετέρχεται το χιούμορ σε σύγχρονα εικονογραφημένα βιβλία των τελευταίων χρόνων, στη θεματολογία των οποίων παρεισφρεί το ζήτημα των έμφυλων ταυτοτήτων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ:

Χιούμορ και Διαφορετικότητα

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε τις αναπαραστάσεις της ετερότητας, σε επτά εικονογραφημένα μικροαφηγήματα (6 ελληνικά, 1 από μετάφραση), με έμφαση στις λειτουργίες του χιούμορ και πώς αυτές συνυφαίνονται στο πλαίσιο μια ευρύτερης θεματολογίας για τη διαφορετικότητα και την αποδοχή της. Το ζήτημα της διαφορετικότητας εξαιτίας της εννοιολογικής του ευρύτητας μας απασχόλησε και σε προηγούμενα κεφάλαια ως έμμεση ιδεολογική συνισταμένη. Με τη διαφορά ότι τα βιβλία της εξέτασης του κεφαλαίου θα χαρακτηρίζονταν ως άμεσα διαπολιτισμικά, καθώς διακρίνονται για τη βασική ιδεολογική στόχευση που είναι η μετάδοση διαπολιτισμικών μηνυμάτων.¹⁶⁰⁸ Προτού εμβαθύνουμε στην ανάλυση των κειμένων που θα μας απασχολήσουν, θα αναφερθούμε συνοπτικά σε ορισμένες θεωρητικές επισημάνσεις για τον «Άλλο», τον διαφορετικό, τον «ξένο».

8.1 Οι Διαστάσεις της Διαφορετικότητας και η Λειτουργία του Χιούμορ στο Σύγχρονο Εικονογραφημένο Μικροαφήγημα

Η έννοια της διαφορετικότητας είναι σύμφυτη με αυτή της μοναδικότητας και του ανεπανάληπτου που διέπει κάθε ανθρώπινη ύπαρξη και γι' αυτό χαρακτηρίζεται από μία εννοιολογική πολυπλοκότητα αναφορικά με τα δεδομένα που την απαρτίζουν ως ορισμό.¹⁶⁰⁹ Ως διαφορετικότητα ορίζουμε τα στοιχεία εκείνα που διαφοροποιούν ένα άτομο σε σχέση με την κοινωνικο-οικονομική κατάσταση, το φύλο, τη γλώσσα, τον πολιτισμό που φέρει ο καθένας, τις θρησκευτικές και πολιτικές πεποιθήσεις και ιδεώδη,

¹⁶⁰⁸ Η διάκριση των βιβλίων της εξέτασης ως «διαπολιτισμικά» έγινε με βασικό κριτήριο τη θεματική τους, αφού όπως γράφει η Γιαννικοπούλου, «η ύπαρξη του Άλλου δεν αποτελεί απλώς στοιχείο της ιστορίας, αλλά τον πυρήνα του μυθοπλαστικού της ιστού», Γιαννικοπούλου, Α., «Άμεσα και Έμμεσα Ιδεολογικά Μηνύματα στο Διαπολιτισμικό Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», *Κείμενα*, τ. 9, 2009, σ. 2.

¹⁶⁰⁹ Γκότοβος, Α., *Εκπαίδευση και Ετερότητα: Ζητήματα Διαπολιτισμικής Παιδαγωγικής*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002, σ. 59.

και ως προς τις σωματικές ιδιαιτερότητες οι οποίες και θα μας απασχολήσουν έντονα στις αναλύσεις του παρόντος κεφαλαίου.¹⁶¹⁰

Ως «Άλλος» ορίζεται αυτός που παρεκκλίνει είτε στη μορφή είτε σε χαρακτηριστικά της προσωπικότητας από εκείνα της κυρίαρχης ομάδας, στην οποία επιθυμεί την ένταξή του.¹⁶¹¹ Η μη αποδοχή των συγκεκριμένων ατόμων, τους οδηγεί στην περιθωριοποίηση, ενώ συχνά αντιμετωπίζονται από τις κυρίαρχες ομάδες ως εχθροί, ως εισβολείς, ως κοινωνικά παράσιτα και γι' αυτό ωθούνται στην κοινωνική απομόνωση. Ο λόγος οφείλεται στους στερεότυπους τρόπους σκέψης και πρόσληψης της ετερότητας του «Άλλου», ως τον εκτός πολιτισμού («ξένο») από τα μέλη της ενδο-ομάδας και γι' αυτό επικίνδυνου για τον κλονισμό της απόλυτης διάστασης των αξιών και της ταυτότητάς τους. Σύμφωνα με την Αμπατζοπούλου (2001), *«Η ταυτότητα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την αντίπαλη ετερότητα. Γι' αυτό η ταυτότητα και η ετερότητα κατασκευάζονται από το κοινωνικό φανταστικό πάντα αντιτιθέμενες και δρομολογούν αντίστοιχες θετικές και αρνητικές στερεότυπες εικόνες, τις οποίες χρησιμοποιούν οι συγγραφείς στα έργα τους»*.¹⁶¹²

Η διάκριση του κόσμου ανάμεσα στην εικόνα του εαυτού και του «Άλλου», τείνει να αναπαράγει στερεότυπα και αυθαίρετες γενικεύσεις ύποπτων για την ξενοφοβία, την ξενομανία, το φανατισμό και το ρατσισμό.¹⁶¹³ Το χιούμορ, εξαιτίας της ιδιότητας του να παραβιάζει τη λογική των προσδοκιών των αναγνωστών και να διαταράσσει τη νόρμα της κοινωνικής πραγματικότητας, επιτυγχάνει τον κλονισμό αυθαίρετων γενικεύσεων και έτσι ο αναγνώστης ωθείται να αντιληφθεί τη σχετικότητα τόσο των κανονιστικών προτύπων όσο και της έννοιας της απόκλισης γενικότερα.

Η θεματολογία των μικροαφηγήσεων της εξέτασης και οι μορφές ετερότητας που ανιχνεύονται σε αυτές, απηχούν στην ευρύτερη πολυπολιτισμική ιδεολογία της εποχής που διανύουμε.¹⁶¹⁴ Με βασικό «όχημα» το χιούμορ, τα συγκεκριμένα έργα πραγματεύονται το ευαίσθητο κοινωνικό ζητήματα της διαφορετικότητας, που άλλωστε η

¹⁶¹⁰ Η Κανατσούλη γράφει ότι, «κάθε ανθρώπινο ον, είναι πολυπολιτισμικό και, ως εκ τούτου, κάθε λογοτεχνία είναι αναπόφευκτα πολυπολιτισμική και πρέπει να διαβάζεται ως τέτοια». Κανατσούλη, Μ., *Αμφίσημα της Παιδικής Λογοτεχνίας. Ανάμεσα στην Ελληνικότητα και την Πολυπολιτισμικότητα*, Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, 2002, σ. 30.

¹⁶¹¹ Πρεβεζάνου, Β., *Ιδεολογικές Διαστάσεις του «Άλλου» στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Κέδρος, 2007, σσ. 13-14.

¹⁶¹² Αμπατζοπούλου, Φ., «Η Πολιτισμική Εικονολογία και οι Στόχοι της», *Διαβάζω*, τ. 417, 2001, σσ. 92-95.

¹⁶¹³ Αμπατζοπούλου, Φ., *Ο Άλλος εν Διωγμώ. Η Εικόνα του Εβραίου στη Λογοτεχνία. Ζητήματα Ιστορίας και Μυθοπλασίας*, Αθήνα: Θεμέλιο, Αθήνα 1998, σσ. 244-247.

¹⁶¹⁴ Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2000, σ.23.

ίδια η πραγματικότητα αναδεικνύει. Με κεντρικό θέμα τον «Άλλο», θα ιχνηλατήσουμε τις τεχνικές που μετέρχεται το χιούμορ με σκοπό τη μετάδοση μηνυμάτων ανοχής, σεβασμού και αποδοχής της ετερότητας.¹⁶¹⁵ Επίσης, θα διερευνήσουμε τη λειτουργία του χιούμορ αναφορικά με την ιδιότητά του να ανατρέπει και εξαιτίας αυτού να κινητοποιεί την κριτική σκέψη των νεαρών αναγνωστών. Τα κείμενα της ανάλυσης προσφέρονται για προβληματισμό και ηθικό αναστοχασμό των μικρών παιδιών, τόσο στον ετεροπροσδιορισμό τους σε σχέση με τους «Άλλους»¹⁶¹⁶ όσο και στον αυτοπροσδιορισμό τους σε σχέση με την επίγνωση, τη συμφιλίωση και την αποδοχή της εικόνας του εαυτού τους.¹⁶¹⁷

Ιδιαίτερη έμφαση θα δώσουμε στη μελέτη και αποκάλυψη των λογοτεχνικών χαρακτήρων, οι οποίοι διακρίνονται για ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία συνθέτουν την ετερότητά τους. Άλλωστε, η διαφορετικότητα του κάθε ήρωα είναι καθοριστική στην κατασκευή και πρόσληψη της ταυτότητάς του από τους αναγνώστες, ως ιδιαίτερο άτομο. Θα διερευνήσουμε με ποιο τρόπο εκφράζεται και εκλαμβάνεται η ετερότητα του εκάστοτε μυθοπλαστικού χαρακτήρα, πώς ερμηνεύεται και για ποιο λόγο δε γίνεται αποδεκτός από άλλα άτομα της κοινωνικής ομάδας στην οποία επιθυμεί την ένταξή του. Θα εξετάσουμε τα κυρίαρχα κανονιστικά πρότυπα ομάδων που παρακωλύουν την ένταξη των χαρακτήρων που παρεκκλίνουν από τα συγκεκριμένα τυπικά σχήματα. Επίσης, θα καταγράψουμε τους κυρίαρχους τύπους χαρακτήρων που διακρίνονται ως τελείως διαφορετικοί από άλλα πρόσωπα της μυθοπλαστικής κοινότητας.

8.1.1 Τριβιζάς, Ε., *Το Παπάκι που δεν του Αρέσανε τα Ποδαράκια του*, (1991)

Το δικαίωμα στη διαφορετικότητα, η οποία εκφράζεται ως επιθυμία της αλλαγής της εικόνας του εαυτού και της διεκδίκησης του ονείρου, πραγματεύεται το χιουμοριστικό εικονογραφημένο μικροαφήγημα του Ευγένιου Τριβιζά, *Το Παπάκι που δεν του Αρέσανε*

¹⁶¹⁵ Γκόβαρης, Χ., «Διαπολιτισμική Εκπαίδευση και το δίλημμα των Πολιτισμικών Διαφορών», *Φιλολογική*, τ.109, 2009, σ.212.

¹⁶¹⁶ Χοντολίδου, Ε., «Ο Ξένος: Εικόνες για τον Άλλο», στο Αποστολίδου, Β., Καπλάνη, Β., Χοντολίδου Ε., (Επιμ.), *Διαβάζοντας Λογοτεχνία στο Σχολείο... Μια Νέα Πρόταση Διδασκαλίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2000, σσ.259-268.

¹⁶¹⁷ Χοντολίδου, Ε., «Ξένος ο Άλλος μου Εαυτός», στο Αποστολίδου, Β., Καπλάνη, Β., Χοντολίδου Ε., ό.π., σσ.111-122.

τα *Ποδαράκια του*.¹⁶¹⁸ Η πλοκή, όπως άλλωστε προϋδεάζει και ο περιγραφικός τίτλος του βιβλίου, αφορά σε ένα ανθρωποποιημένο παπάκι που αδυνατεί να συμφιλιωθεί με τη συμβατική εικόνα των κίτρινων ποδιών του. Η έλλειψη αποδοχής της ‘‘φυσιολογικής’’ απόχρωσης των κάτω άκρων οδηγεί τον κεντρικό ήρωα στην απόσχιση από την κοινωνική ομάδα που βιολογικά εντάσσεται. Πρόκειται για μια συνειδητή επιλογή ανίχνευσης των ατομικών του επιθυμιών και συνειδητοποίησης της ταυτότητάς του, καθώς και της θέσης του στο περιβάλλον που ο ίδιος ανήκει.

Οι υπερισχύουσες ιδιότητες των παρακείμενων συμβάσεων είναι εκείνες των πολύχρωμων και τακτοποιημένων πλαισίων που αφορούν εξίσου στο λεκτικό και οπτικό παρακείμενο του βιβλίου. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τον τίτλο, τα ονόματα των δημιουργών, των στοιχείων έκδοσης, της σειράς βιβλίων που συγκαταλέγεται, καθώς και της εικόνας του εξώφυλλου. Η παραπάνω τεχνική διαμορφώνει ένα ενδιαφέρον οπτικο-λεκτικό κολάζ, ποικίλων χρωμάτων, τυπογραφικών στοιχείων και γραφών. Ως συνολική σύνθεση επηρεάζει την πρόσληψη του βιβλίου που υιοθετεί τις παρούσες συμβάσεις και διαμορφώνει την ατμόσφαιρα και τις προσδοκίες των αναγνωστών αναφορικά με το εύθυμο περιεχόμενο της αφήγησης. Η εικονογράφηση παρακινεί το ενδιαφέρον των αναγνωστών, καθώς αναπαρίσταται ένα παπάκι, πιθανόν ο αναφερόμενος από τον τίτλο χαρακτήρας, να προβαίνει σε μία αξιοπερίεργη πράξη περισυλλογής ενός καμένου σπύρτου.¹⁶¹⁹

Η αφήγηση ξεκινά με την παρουσίαση του πρωταγωνιστή και την έκθεση της συναισθηματικής του κατάστασης, «*Ζούσε κάποτε ένα παπάκι που ήταν πάντα λυπημένο. Όλη μέρα κάτι μούτρα, να!*».¹⁶²⁰ Αναφορικά με την τελευταία πρόταση, το χιούμορ εναπόκειται στο ξάφνιασμα που επιτυγχάνει η χρήση μιας ανεπίσημης έκφρασης της καθομιλουμένης και αφορά στο δεικτικό προσδιορισμό του «να» προκειμένου να χαρακτηρίσει το μέγεθος της θλίψης του ήρωα. Δεδομένου ότι πρόκειται για τον τρόπο έναρξης της αφήγησης επισημαίνεται ευθύς εξ αρχής το χιουμοριστικό ύφος του βιβλίου γεγονός που διαμορφώνει τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης. Στη συνέχεια, το λεκτικό κείμενο με μορφή διαλόγου παρουσιάζει εναλλακτικά την οπτική γωνία της μητέρας-πάπιας και του πρωταγωνιστή μία στρατηγική που διευκολύνει την πρόσληψη της ετερότητας του «Άλλου» και την κατανόηση της συμπεριφοράς του ως απόρροια της

¹⁶¹⁸ Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Ελευθερίου, Β., (Εικ.), *Το Παπάκι που δεν του Αρέσανε τα Ποδαράκια του*, Από τη σειρά: *Ιστορίες από το Νησί των Πυροτεχνημάτων*, Αθήνα: Κέδρος, 1991.

¹⁶¹⁹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (8.1.1).1, σ. 629.

¹⁶²⁰ Με αρίθμηση του βιβλίου. Στο εξής, Τριβιζάς, Ε., 1991, ό.π., σ. 4.

ψυχολογικής πίεσης που βιώνει αναφορικά με τη σύγκρουση με τον εαυτό του. Από τα παραπάνω κατασκευάζεται ένα δίπολο ανάμεσα στη φωνή της συνείδησης και της κοινωνικής τάξης που εκπροσωπεί η μητέρα-πάπια και της παιδικής σκέψης του νεαρού παπιού. Ενδεικτικά αναφέρουμε, μερικά από τα λόγια της μητέρας-πάπιας: *«Τι έχουν τα ρημάδια τα ποδαράκια σου και δεν σου αρέσουνε;»*, *«Όλα τα παπάκια κίτρινα πόδια έχουν!»*, *«Βρε, δεν είσαι στα καλά σου άσε τις παραξενιές και βούτηξε στη λίμνη.»*, *«Ωσπου θύμωνε η μαμά πάπια και του πάταγε μια δυο τσιμπιές»*. Τα επιχειρήματα που προβάλλει ο πρωταγωνιστής αναφορικά με την άρνηση αποδοχής του φυσικού χρώματος των ποδιών του από μια ενήλικη οπτική παραπέμπει σε μορφή παιδικού “καπρίτσιου”. Με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας κατορθώνει να εγγράψει τον τρόπο σκέψης και ομιλίας των μικρών παιδιών, πιθανόν αντίστοιχης ηλικίας (προσχολικής) με του αναγνωστικού κοινού που υπογραμμίζει το παρόν μικροαφήγημα, *«Εμένα δε μου αρέσει το κίτρινο. Είναι κιτρινιάρικο»*, *«Θέλω άλλο χρώμα ποδαράκια»*. Στο πρόσωπο της κυρίας «Παπιαπίδου» διαβάζουμε τις ρεαλιστικές ανησυχίες κάθε μητέρας που το παιδί της αποκλίνει από τα συμβατικά πρότυπα της εκάστοτε κοινωνικής ομάδας στην οποία εντάσσονται, *«Αυτό το παπί είναι για δέσιμο, μονολογούσε η κυρία Παπιαπίδου. Σαλμί θα καταντήσσει, και να μου το θυμηθείτε!»*.¹⁶²¹

Το χιούμορ είναι πλούσιο και διακριτό σε όλη την έκταση της αφήγησης. Αρχικά, πρόκειται για τα *λεκτικά παιχνίδια* που κατασκευάζει ο συγγραφέας με τη λέξη «κίτρινο» και την προσαρμογή λέξεων στον κόσμο των παπιών με σκοπό να προσιδιάζουν στους κώδικες των δικών τους μορφών ζωής.¹⁶²² Το «κιτρινιάρικο» χρώμα που χρησιμοποιεί ο πρωταγωνιστής ως χαρακτηριστικό σχόλιο της τονικής απόχρωσης των ποδιών του δημιουργεί αστείους συνειρμούς, διότι παραπέμπει στη μεταφορική χρήση της λέξης από την καθομιλουμένη, με σκοπό να χαρακτηρίσει το χλωμό παρουσιαστικό κάποιου άρρωστου από παθολογικά αίτια. Συχνά χρησιμοποιείται και ως ειρωνικό-απαξιωτικό σχόλιο για την όψη της επιδερμίδας των σχιστομάτιδων Ασιατών. Σε φωνολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από τη χρήση της παραπλήσιας ηχητικά λέξης «παπιοπαράδοτο» με το «πατροπαράδοτο». Σε μορφολογικό επίπεδο, το κωμικό σε σχέση με την *ονοματοποιία* «Παπιαπίδου», πηγάζει από την πρωτότυπη σύνθεση λέξεων «παπί» και του καταληκτικού μορφήματος –ίδου, με σκοπό να προσιδιάζει σε επίθετα από το ανθρωπογενές περιβάλλον. Η γλώσσα προσαρμόζεται στις συμβάσεις της

¹⁶²¹ Τριβιζάς, Ε., 1991, ό.π., σ. 8.

¹⁶²² Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α΄, Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1999, σσ. 43-44, 76.

μυθοπλαστικής κοινωνίας των παπιών και έτσι το παπάκι, αντί για 'μαύρη πέτρα', «*Έριξε κίτρινο βότσαλο πίσω του*». Το χιούμορ εντοπίζεται εξίσου σε σημασιολογικό και πραγματολογικό επίπεδο, αφενός οδηγώντας σε ερμηνευτικές παρακάμψεις αφετέρου ανατρέποντας τη λογική της εμπειρίας των αναγνωστών αναφορικά με τη γνώση τους από τη ρεαλιστική πραγματικότητα.

Η αφήγηση χαρακτηρίζεται από εναλλαγές πεζού και έμμετρου ποιητικού λόγου. Ο τελευταίος διέπεται από πλούσια ρίμα ποικίλων λεκτικών συνδυασμών που παράγουν *ομοιοκαταληξία* σε διάφορες παραλλαγές και ρυθμούς και ως εκ τούτου προσδίδουν μία μουσικότητα και ηχητικότητα στην εκφορά των προτάσεων. Πιο συγκεκριμένα, *ομοιοκαταληξία* και *ομοιοτέλετο*: «*Πράσινοι είναι οι Κινέζοι και πικρό το πετιμέζι. Θαλασιές οι πασχαλίτσες και ριγέ οι κουτσουλίτσες, κόκκινο είναι το γκαζόν κι εμπριμέ τα πόδια των παπιών*».¹⁶²³ Επίσης, διαπιστώνεται *συνήχηση* του «ό», «ώ» και του «έ». Το λεκτικό περιεχόμενο των συνοπτικών ποιημάτων υπακούει στις επιταγές του nonsense, καθώς κυριαρχεί το *παράλογο* στοιχείο ασύνδετων αιτιολογικά μεταξύ τους δεδομένων. Επίσης, σημειώνεται *σκατολογικού περιεχομένου χιούμορ*, σύμφωνα με τη χρήση της λέξης «κουτσουλίτσες» που αφορά στην ευγενική διατύπωση ακάθαρτων ουσιών, όπου το καταληκτικό -ίτσες θυμίζει τον παιδικό τρόπο ομιλίας. Η διπλή επανάληψη της συγκεκριμένης ταμπού λέξης στο πλαίσιο στιχομυθίας μαμάς-παιδιού, με περιεχόμενο μεταξύ άλλων τη χρωματική διαφωνία των περιττωμάτων των ζώων, απογειώνει το χιουμοριστικό στίχο και προκαλεί εξαιρετική ιλαρότητα στους νεαρούς αναγνώστες.

Στην εξέλιξη της πλοκής το παπάκι εναντιώνεται στην ισοπεδωτική ομοιομορφία της «παπιοπαράδοσης» και αποφασίζει να δράσει εκτός της κοινωνικής ομάδας που βιολογικά εντάσσεται. «*Πάω να βρω την τύχη μου!*», χαρακτηριστικά διακηρύσσει εκφράζοντας τη διάθεσή του να μη συμβιβαστεί. Το μικρό παπάκι υπερασπίζεται τις αξίες και τα πιστεύω του. Η αυτόνομη πορεία αναζήτησης με σκοπό την εκπλήρωση του ονείρου που αφορά στην αλλαγή της εικόνας του, θα το βοηθήσει να κατανοήσει τον εαυτό του και το μέγεθος της επιθυμίας του. Το «παπιοπαράδοτο» χρώμα αποτελεί ένα μόνιμο χαρακτηριστικό στην εξωτερική εμφάνιση του κεντρικού ήρωα και εξαιτίας αυτού το όνειρό του μοιάζει με ουτοπία.

Η είσοδος του νεαρού χαρακτήρα στο μυθοπλαστικό κόσμο των ανθρώπων προκαλεί μια σειρά από χιουμοριστικές καταστάσεις. Η πρωτογενής παράμετρος παραγωγής χιούμορ οφείλεται στην «*τεχνική του αφελούς ήρωα*» ή στον παιδικό τρόπο σκέψης ενός

¹⁶²³ Τριβιζάς, Ε., 1991, ό.π., σ. 6.

παπιού που προσπαθεί να ανταπεξέλθει στον κόσμο των ενηλίκων. Το μικρό παπάκι αγνοεί τις γλωσσικές συμβάσεις της κοινωνίας αυτής, τους όρους επικοινωνίας, τους κανόνες συμπεριφοράς, τη χρηματική συναλλαγή, την προσφορά και παροχή υπηρεσιών με κωμικά αποτελέσματα. Η λύση στην αλλαγή της εξωτερικής εμφάνισης των κίτρινων ποδιών αποτελεί ένα ζευγάρι βατραχοπέδιλα. Η συγκεκριμένη λύση του *παραδόξου* αποτελεί μια απροσδόκητη εξέλιξη για μία κατάσταση που μέχρι πρότινος φαινόταν αναπόδραστη, γεγονός που διαταράσσει τη νόρμα των προσδοκιών των αναγνωστών. Ως συνέπεια των παραπάνω ο διάλογος με τους ανθρώπινους εκπροσώπους που επιχειρεί το παπάκι κάθε φορά, διέπεται από την «τεχνική της ασυνεννοησίας». Συγκεκριμένα, στη σκηνή που επισκέπτεται το κατάστημα «ΜΑΚΡΟΒΟΥΤΗΣ – ΣΠΟΡ», το παπάκι ρωτάει τον ιδιοκτήτη: *«Παπουτσάκια για παπάκια είναι αυτά; Ακριβώς! Απάντησε με μεγάλη εγκαρδιότητα ο κύριος Μενέλαος Μακροβούτης, γιατί ο πελάτης έχει πάντα δίκιο! Κι άμα τα φορέσω, θα έχω ποδαράκια μπλε; Όσο πιο μπλε γίνεται!...Ωραία. Μου τα δίνεται παρακαλώ; Τρία κατοστάρικα είπε ο καταστηματάρχης. Όχι ευχαριστώ! Είπε ευγενικά το παπάκι. Δε θέλω τρία κατοστάρικα. Τα παπουτσάκια ζήτησα. Εσύ θα μου δώσεις τρία κατοστάρικα, όχι εγώ! Γιατί; Από πού κι ως που; Τόσο κάνουν τα βατραχοπέδιλα.*¹⁶²⁴

Αρχικά, το χιούμορ εναπόκειται στην *παρομοίωση* των βατραχοπέδινων με παπουτσάκια για ένα υποκείμενο που αντικειμενικά δε διέπεται από ανάγκη υπόδησης. Σε μορφολογικό επίπεδο, πρόκειται για την προσθήκη του καταληκτικού μορφήματος –άκια, στις λέξεις «παπάκια» και «παπουτσάκια», με σκοπό να προσιδιάζουν στον παιδικό τρόπο ομιλίας. Σε υφολογικό επίπεδο, διακρίνουμε την *ασυμβατότητα* που αναδύεται ανάμεσα στον παιδικό λόγο που εκφωνεί το παπάκι και ο οποίος βρίσκεται σε *γνωστική αντίθεση* με την εμπορική ορολογία του καταστηματάρχη. Επίσης, με την έλλειψη γνώσης των συγκεκριμένων γλωσσικών συμβάσεων από τον κεντρικό ήρωα κατά την εμπορική συνδιαλλαγή, προσφοράς χρημάτων και παροχής προϊόντος, σύμφωνα με τις απαντήσεις που δίδει *καταστρατηγούνται οι σημασιολογικοί περιορισμοί επιλογής. Έχεις λεφτά επάνω σου; Το παπάκι ψάχτηκε καλά καλά. Όχι απάντησε. Δεν έχω λεφτά ούτε πάνω μου ούτε κάτω μου*». Εν προκειμένω, πρόκειται για την κυριολεκτική πρόσληψη μιας μεταφορικής έκφρασης της καθομιλουμένης. Επιπρόσθετα, διακρίνουμε την τεχνική της *ονοματοποιίας*, «Μενέλαος Μακροβούτης» του ιδιοκτήτη του καταστήματος, όπου το επίθετο λειτουργεί *μετωνυμικά* της επαγγελματικής του ιδιότητας. Ο τίτλος της επωνυμίας του καταστήματος φέρει διττή λειτουργία: αφενός αποτελεί μία γενίκευση της

¹⁶²⁴ Τριβιζάς, Ε., 1991, ό.π., σ. 10.

ετυμολογικής παραδοξότητας που διέπει την *ονοματοποιία* αφετέρου πρόκειται για την προσαρμογή οικείων από το ανθρωπογενές περιβάλλον συμβάσεων στους κώδικες της μυθοπλαστικής κοινότητας του παραμυθιού.

Η συνέχεια καθίσταται ακόμη πιο χιουμοριστική, καθώς το παπάκι αδυνατεί να βρει χρήματα και προβαίνει σε μία *παράλογη* πρόταση αντιπραγματισμού με σκοπό να αποκτήσει τα πολυπόθητα βατραχοπέδιλα. Σε υποκατάστατο των χρημάτων προσφέρει μερικά ευτελή αντικείμενα τα οποία έχει περισυλλέξει από το δρόμο. Ωστόσο, το κωμικό εντοπίζεται στον τρόπο προώθησης των συγκεκριμένων σκουπιδιών με σκοπό να πείσει τον καταστηματάρχη. Σύμφωνα με το κείμενο, *«Μου δίνετε τα βατραχοπέδιλα, πρότεινε, αν σας δώσω αυτό εδώ το μασημένο καλαμάκι πορτοκαλάδας, ένα καμένο σπίρτο, τούτο το δυσεύρετο ξυλάκι παγωτού και αυτό το ανεπανάληπτο και στρογγυλό κουκούτσι βύσσινου;»*.¹⁶²⁵ Στο συγκεκριμένο σημείο, σύμφωνα με τις πληροφορίες που παρέχονται από το λεκτικό κείμενο, ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής είναι σε θέση να αποκωδικοποιήσει την εικονογράφηση του εξώφυλλου και παλινδρομώντας στις αρχικές σελίδες να ερμηνεύσει το εγγεγραμμένο στην εικόνα νόημα. Στη συνέχεια, το λεκτικό κείμενο περιγράφει καθ' *υπερβολή* την αντίδραση γέλιου του κύριου Μακροβούτη στην πρόταση ανταλλαγής προϊόντων του πρωταγωνιστή, *«άρχισε να γελάει τόσο τρανταχτά που έσπασαν τα τζάμια της βιτρίνας, λύθηκαν τα κορδόνια των παπουτσιών του και η ταμπέλα που έλεγε «ΜΑΚΡΟΒΟΥΤΗΣ-ΣΠΟΡ» παραλίγο να του πέσει στο κεφάλι!»*.¹⁶²⁶ Το λεκτικό χιούμορ οφείλεται τόσο στο είδος της *υπερβολής* όσο και στην αμφισύνδεση ασύμβατων αιτιολογικά δεδομένων μεταξύ τους, γέλιο vs κορδόνια/παπούτσια. Η αδυναμία συνεννόησης σε ένα εναλλακτικό περιβάλλον από αυτό που μεγάλωσε το παπάκι, σε συνδυασμό την απαξιωτική συμπεριφορά του ιδιοκτήτη απέναντι στο πρόβλημα που τον απασχολεί, ανάγει τον πρωταγωνιστή της ιστορίας σε «διπλά Άλλο». *«Μα αφού δεν έχω λεφτά! Είπε το παπάκι έτοιμο να βάλει τα κλάματα. Τι θέλετε να κάνω; Να μείνω σε όλη μου τη ζωή με κίτρινα ποδαράκια; Δε με απασχολούν καθόλου τα ποδαράκια σου, το αποπήρε ο κύριος Μενέλαος Μακροβούτης. Έχω άλλες σκοτούρες. Σήμερα παίζει η ομάδα μου και ίσως χάσει»*.¹⁶²⁷ Σύμφωνα με τα παραπάνω γίνεται αντιληπτή η απόκλιση της κουλτούρας και του συστήματος αξιών, αναγκών και του συνόλου της δράσης των μυθοπλαστικών προσώπων που τους διέπει εκατέρωθεν.

¹⁶²⁵ Τριβιζάς, Ε., 1991, ό.π., σ. 12.

¹⁶²⁶ Ο.π.

¹⁶²⁷ Ο.π., σσ. 13-14.

Επίσης, επισημαίνεται συμβολικά η διαμεσολάβηση του χρήματος ως παράμετρο διαμόρφωσης των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων.

Στην εξέλιξη της πλοκής παρακολουθούμε τη διαδικασία ανεύρεσης εργασίας του νεαρού πρωταγωνιστή με σκοπό να εξασφαλίσει μερικά χρήματα. Σε ένα πρωτοβάθμιο επίπεδο, το χιούμορ συνίσταται τόσο στην *ασυμφωνία* μεταξύ του λόγου που εκφωνούν τα μυθοπλαστικά πρόσωπα όσο και στη δράση του κεντρικού ήρωα. Πρόκειται για τον τύπο της *επεισοδιακής πλοκής*, καθώς τέσσερα επαγγελματικά εγχειρήματα διαμορφώνουν τέσσερα αυτοτελή μικρο-σενάρια, όπου το ένα ακολουθεί το άλλο και τα διακρίνει ένας κύκλος δράσης με κορύφωση και λύση. Σε δευτεροβάθμιο επίπεδο, το χιούμορ εναπόκειται στις επικοινωνιακές περιστάσεις που λαμβάνει χώρα ο διάλογος μεταξύ του πρωταγωνιστή και των δευτερευόντων προσώπων. Ο εκάστοτε επαγγελματικός χώρος δράσης και τα πρόσωπα, με τα οποία καλείται να συνεργαστεί το παπάκι, διακρίνονται από διαφορετικές γλωσσικές ποικιλότητες σύμφυτων με το αντικείμενο που εκπροσωπούν κάθε φορά. Το παπάκι στην προσπάθειά του να συμμορφωθεί στα κριτήρια και τις προϋποθέσεις της εργασίας προβαίνει σε πράξεις που βρίσκονται σε αντίφαση με τον επαγγελματικό χώρο που δραστηριοποιείται κάθε φορά. Επίσης, προσπαθεί να συμμορφωθεί με τους κοινωνιογλωσσικούς κανόνες που απαιτούν οι περιστάσεις με κωμικά αποτελέσματα. Χιουμοριστική λειτουργία ενέχει και το λεκτικό περιεχόμενο των αγγελιών με τις οποίες έρχεται σε επαφή ο πρωταγωνιστής. Μια σειρά κειμενικών ειδών, τόσο ως γραπτός λόγος όσο και ως οπτικά σύμβολα, παρεισδύουν στη μονότονη λευκή σελίδα και δημιουργούν μία ενδιαφέρουσα εναλλαγή αφηγηματικών κομματιών και πληροφοριακού έντυπου υλικού. Ο εννοούμενος αναγνώστης διακρίνει εναλλακτικά μοντέλα προφορικού και γραπτού λόγου και αντιλαμβάνεται τη χρήση της γλώσσας ως διαμορφούμενου κώδικα ανάλογα με τις επικοινωνίες που την επηρεάζουν και τη διαμορφώνουν.

Η πρώτη αγγελία γράφει: «ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΜΙΚΡΟΣ ΤΟΥ ΑΣΑΝΣΕΡ. ‘ΠΡΩΤΟ ΜΠΟΪ’». Πρόκειται για λαϊκότροπη ιδιόλεκτο της καθημερινότητας, όπου το «μικρός» δεν υπογραμμίζει το ηλικιακό κριτήριο, αλλά χρησιμοποιείται μεταφορικά και ενέχει μειωτικές συμπαραδηλώσεις. Συγκεκριμένα, λειτουργεί *μετωνυμικά* μιας σειράς προϋποθέσεων και κριτηρίων χαμηλού κύρους που περιγράφουν ένα επάγγελμα κατά το οποίο δεν απαιτούνται ιδιαίτερα προσόντα. Η δεύτερη πρόταση, αποτελεί, επίσης, μεταφορική έκφραση της καθομιλουμένης με ειρωνικές συνυποδηλώσεις, ωστόσο προκαλεί την επανανοηματοδότηση του συνόλου της πρότασης κατά την οποία γίνεται αντιληπτό ότι η λέξη «μικρός» αξιολογείται ως παράμετρος ύψους. Επίσης, σε

φωνολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από τις ομόηχες λέξεις «ΜΠΟΪ» και 'boy'. Γίνεται αντιληπτό ότι ο συγγραφέας λογοπαίζει με τις πολυσημίες των λέξεων δημιουργώντας εξαιρετικά αστείους συνειρμούς οι οποίοι συγκεκριμενοποιούνται και ενισχύονται από τους διαλόγους της παρούσας σκηνής. Το μικρό ηλικιακά και σε ύψος παπάκι, αδυνατεί να φτάσει τα κουμπιά του ασανσέρ και τότε ρωτάει, *«Δεν έχει τίποτα πιο χαμηλά; Όχι. Δεν έχουμε τίποτα πιο χαμηλά. Πολυκατοικία είναι δεν είναι ορυχείο. Δεν κάνεις για μικρός του ασανσέρ. Μήπως κάνω για μεγάλος;»*.¹⁶²⁸ Το χιούμορ εντοπίζεται σε σημασιολογικό επίπεδο, καθώς πρόκειται για την αυθαίρετη συσχέτιση ανόμοιων πραγμάτων μεταξύ τους με πρωτογενές κωμικό αίτιο την παράμετρο του ύψους και των μεγεθών, τόσο των φυσικών προσώπων όσο και του τεχνητού περιβάλλοντος (ορυχείο/υπέδαφος/χαμηλά vs πολυκατοικία/ έδαφος/ψηλά). Στην τελευταία πρόταση της παραπάνω περιόδου λόγου το χιούμορ προκύπτει εξαιτίας της *παραβίασης των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής*. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την *ονοματοποιία* που αφορά στο επίθετο του θυρωρού και ακούει στο «Σεκλέτης». Σε σημασιολογικό επίπεδο, πρόκειται για την κοινή σημασιολογική συνισταμένη που είναι το «σεκλετίζω» και αφορά σε ανεπίσημη λέξη της καθημερινότητας ως συνώνυμο της ιδιότητας κάποιου να γίνεται δυσάρεστος και να προκαλεί λύπη. *«Έξω φύγε ξεκουμπίσου! Η ντροπή όλη δική σου! Είσαι άχρηστο παπί ούτε μία σπιθαμή»*. Το συγκεκριμένο επίθετο φέρει περιπαιχτική λειτουργία, ωστόσο σύμφωνα με το συγκεκριμένο προσλαμβάνεται ως *ειρωνικό παραγλωσσικό μετασχόλιο*.

Στη δεύτερη αγγελία προσφοράς εργασίας αναγράφεται, «ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΧΟΡΕΥΤΗΣ ΜΠΑΛΕΤΟΥ». Το κωμικό στη σκηνή αυτή αφορά στην αδυναμία του παπιού να ανταποκριθεί στις μπαλετικές δεξιότητες που απαιτούνται για το ρόλο που έχει προσληφθεί. *«Το παπάκι δοκίμασε να χορέψει το φινάλε από τη «Λίμνη των κύκνων», αλλά χόρεψε άτσαλα και στο τέλος έπεσε μέσα στο τρομπόνι της ορχήστρας»*. Το χιούμορ, αρχικά, συνίσταται στο άτοπο της επιλογής του να καταπιαστεί με ένα επάγγελμα που απαιτεί εξειδίκευση, σημαντική ενασχόληση ετών και λεπτεπίλεπτα πέλματα που βρίσκονται σε αντίθεση με τα πόδια-κουπιά των παπιών. Επίσης, πρόκειται για *χοντροκομμένο αστείο* (banana skin humor), αναφορικά με την αναστάτωση που δημιουργείται στη μουσική σκηνή από τις τούμπες και τις ζημιές εξαιτίας της αδεξιότητάς του. Η έλλειψη μουσικής και βημάτων από ένα είδος που χαρακτηρίζεται για τις συγκεκριμένες ιδιότητες, *καταστρατηγεί τους σημασιολογικούς περιορισμούς επιλογής*,

¹⁶²⁸ Τριβιζάς, Ε., 1991, ό.π., σ. 16.

σύμφωνα με τα λόγια του πρωταγωνιστή: *«Μήπως έχετε μπαλέτο χωρίς βήματα και χωρίς μουσική; Με μπερδεύουν τα βήματα και η μουσική δε με αφήνει να συγκεντρωθώ»*.¹⁶²⁹ Στα λόγια του μαέστρου διακρίνουμε την ιδιόλεκτο της καθαρεύουσας, *«Άδικα ασχολούμεθα μαζί σου!»*. Ο «Πελοπίδας Πιτσικάτος» είναι ο μαέστρος της ορχήστρας. Σε σημασιολογικό επίπεδο, το κωμικό πηγάζει από την ονοματοποιία του επιθέτου, η οποία λειτουργεί συνδηλωτικά των ιδιοτήτων του προσώπου που υπογραμμίζει. Συγκεκριμένα, το «πιτσικάτο» (pizzicato) αποτελεί τρόπο παιξίματος έγχορδων μουσικών οργάνων. Προκειμένου να απολαύσει το κωμικό του ονόματος, ο εννοούμενος αναγνώστης θα πρέπει να γνωρίζει τις παραπάνω ορολογίες, γεγονός που μας επιτρέπει το συμπέρασμα ότι το συγκεκριμένο είδος κωμικού φαίνεται πως υπογραμμίζει τον ενήλικα συναναγνώστη. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τους *διακειμενικούς* συνειρμούς που δημιουργούνται στο υπό ανάλυση σημείο, αναφορικά με την ονομασία του έργου η «Λίμνη των Κύκνων». Γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για μία *διασημειακή διασκευή* (version intersemiotique)¹⁶³⁰ του δημοφιλούς παραμυθιού του Άντερσεν το *Ασχημόπαπο*. Σύμφωνα με το κειμενικό και ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο εγγράφεται η συγκεκριμένη διασκευή, υπογραμμίζεται το ζήτημα της ετερότητας και της αποδοχής της.

Στην τρίτη αγγελία σημειώνεται, *«ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΔΑΚΤΥΛΟΓΡΑΦΟΣ. ‘ΕΜΠΕΙΡΟΣ’*». Η βασική αίσθηση του χιούμορ στη σκηνή αυτή συνίσταται στο δοκιμαστικό έλεγχο που πραγματοποιεί ο προσωπάρχης με σκοπό να επιβεβαιώσει τις δακτυλογραφικές δεξιότητες που διατείνεται ο πρωταγωνιστής ότι διαθέτει. Συγκεκριμένα του ζητά να συντάξει τη λέξη «Ταψί». Το χιούμορ στο σημείο αυτό λειτουργεί σε δύο επίπεδα. Πρωτίστως, εντοπίζεται στο ασυνάρτητο περιεχόμενο της μακρόσυρτης λέξης που συνέταξε, σε μια προσπάθεια ανάγνωσής της *«χζεσΘΥΗδξεσφσζωνξεσηΗΞΕΚγη...»*. Δευτερευόντως, ο εννοούμενος αναγνώστης προκειμένου να γίνει κοινωνός του κωμικού μηνύματος χρειάζεται να προβεί σε μία οπτική αντιστοίχιση των δύο σημαινομένων. Από τη διαδικασία αυτή ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται αφενός την ασυμβατότητα που εγγράφεται αφετέρου τη σχεδιαστική λειτουργία των γραμμάτων. Τα λόγια του προσωπάρχη πολλαπλασιάζουν τη χιουμοριστική διάθεση και παράλληλα καθοδηγούν τον εννοούμενο αναγνώστη να προβεί στην παραπάνω διαδικασία οπτικής σύγκρισης των

¹⁶²⁹ Τριβιζάς, Ε., 1991, ό.π., σ. 18.

¹⁶³⁰ Ζερβού, Α., «Η Διασκευή Ad Usum Delphini: Στοιχεία Ιστορία και Θεωρία», στο Δαμιανού, Δ., Οικονομίδου, Σ., (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν Τελειώνουν Ποτέ....Κειμενικές και Εικονογραφικές Διασκευές για Παιδιά*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2011, σ. 31.

μεγεθών των δύο λέξεων, «*Ταψί λέει εδώ; Ρώτησε απορημένος ο προσωπάρχης. Πρώτη φορά βλέπω τόσο μεγάλο ταψί!*».¹⁶³¹

Η τέταρτη και τελευταία αγγελία γράφει, «*ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΠΑΤΗΤΗΣ ΣΤΑΦΥΛΙΩΝ. ‘ΜΙΣΘΟΣ ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΤΙΚΟΣ’*». Από τη συγκεκριμένη δουλειά το μικρό παπάκι θα μπορέσει να εξασφαλίσει με αξιοπρέπεια το απαραίτητο χρηματικό ποσό για να αγοράσει τα πολυπόθητα βατραχοπέδιλα, τα οποία θα συνεπιφέρουν τη λύση στο πρόβλημά του. Η ιδιαιτερότητα των ποδιών του είναι αυτή που τον κάνει ξεχωριστό και μοναδικό στο επάγγελμα με το οποίο θα καταπιαστεί. Το χιούμορ εντοπίζεται στα σχόλια του δημάρχου του κυρίου, «*Παναγιώτη Πελεκούδη, «Μπράβο! [...] Βλέπω έχεις μια αξιέπαινη πλατυποδία*». Συγκεκριμένα, το χιούμορ πηγάζει από την αμφισύνδεση ετερόκλητων μεταξύ τους γλωσσικών στοιχείων, σύμφωνα με τη χρήση του επιθετικού προσδιορισμού «*αξιέπαινη*» για να χαρακτηρίσει την πλατυποδία, μια ιδιαιτερότητα των ανθρώπινων ποδιών.

Το παπάκι αγγίζει το όνειρό του και ανατρέπει τη λογική και την κανονικότητα της μυθοπλαστικής κοινότητας που βιολογικά εντάσσεται. Οι δοκιμασίες στις οποίες υποβλήθηκε αποτέλεσαν αφορμή να αναμετρηθεί με τα όρια του και να κατανοήσει την ταυτότητά του. Η περιπλάνηση στο μυθοπλαστικό κόσμο των ανθρώπων αποτελεί την ατομική του πορεία προς την ωριμότητα. Με επιμονή και υπομονή υπερβαίνει τους περιορισμούς της φυσικής του μορφής. Τα βατραχοπέδιλα υποβοηθούν την αίσθηση της δύναμης και της υπεροχής αυτού που τα φορά. Η μεταμφίεσή του δεν ισοδυναμεί με μεταμόρφωση της προσωπικότητάς του, καθώς δεν αλλάζει ρόλο, ταυτότητα, συμπεριφορά και τόπο διαβίωσης. Απεναντίας, επιστρέφει ισχυρότερο στη δική του κοινωνία πραγμάτων, με αίσθημα αυτογνωσίας και αυτοπεποίθησης.

8.1.2 Βαρβαρούση, Λ., *Ένας Καλόκαρδος Καρχαρίας*, (2001)

Στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα της Λήδας Βαρβαρούρη, *Ένας Καλόκαρδος Καρχαρίας*,¹⁶³² η σωματική υπεροχή του επιβλητικού αυτού ζώου συνιστά και την ειδοποιό του διαφορά από τα υπόλοιπα έμβια όντα της βιοκοινότητας της θάλασσας. Τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της ογκώδους σωματικής διάπλασης σε άμεση συσχέτιση με

¹⁶³¹ Ο.π., σ. 20.

¹⁶³² Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε. & Εικ.), *Ένας Καλόκαρδος Καρχαρίας*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2001.

τα μεγάλα σαγόνια και τη διάταξη της πριονωτής οδοντοστοιχίας είναι μερικές από τις ιδιότητες που διαφοροποιούν το συγκεκριμένο θαλάσσιο πλάσμα από τα υπόλοιπα ψάρια της μυθοπλαστικής κοινότητας. Το είδος της διαφορετικότητάς του δημιουργεί επιφυλακτικότητα εξίσου στο ανθρωπογενές περιβάλλον με αυτό της βιοκοινότητας του θαλάσσιου οικοσυστήματος του παραμυθιού.

Ο τίτλος γνωστοποιεί το θετικό χαρακτήρα του συγκεκριμένου ζώου, με τη χρήση του επιθετικού προσδιορισμού «καλόκαρδος». Δεδομένου ότι οι παρακείμενες συμβάσεις συνιστούν το πρώτο μέσο γνωριμίας του αναγνώστη με τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες, το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό σχόλιο προσανατολίζει τη θετική πρόσληψη του πρωταγωνιστή. Άξιο σχολιασμού είναι το γεγονός ότι η εικονογράφος διατηρεί τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά της ανατομίας του καρχαρία, γεγονός που διευκολύνει τη σύλληψη της ετερότητάς του.¹⁶³³

Η αφήγηση ξεκινάει με την παρουσία του κεντρικού ήρωα από τον παντογνώστη αφηγητή και την έκθεση των προσδιοριστικών χαρακτηριστικών που συνθέτουν τη διαφορετικότητά του. «Ξέρω ένα καρχαρία που δε χάνει ευκαιρία για ν' αρχίσει φασαρία! Όλοι πάντα τον φοβούνται και στη θάλασσα ενοχλούνται. Έτσι, όταν κολυμπάνε γύρω τους καλά κοιτάνε!»,¹⁶³⁴ Στο υπό ανάλυση σημείο η φυσική ιδιότητα του συγκεκριμένου ζώου να κυνηγάει και να θηρεύει παρουσιάζεται υπό την ευγενική διατύπωση της «φασαρίας». Επίσης, επισημαίνεται το συναίσθημα του φόβου ως κριτήριο μη αποδοχής. Είναι ξεκάθαρο ότι τα υπόλοιπα ψάρια τον αποφεύγουν σύμφωνα με το ένστικτο της αυτοσυντήρησης. Εντύπωση προκαλεί η εικονογράφηση της σκηνής, καθώς ο καρχαρίας παρουσιάζεται ως πότης, αφού κρατά, πιθανόν, αλκοολούχο ποτό στο περύγιό του και πούρο στο στόμα. Τα συγκεκριμένα οπτικά σύμβολα ενέχουν το στοιχείο της *ειρωνείας*, καθώς υπογραμμίζονται ακραίες και στερεοτυπικές συμπεριφορές των ανθρώπων και συγκεκριμένα του ανδρικού φύλου. Αν και εικονίζεται άγριος και θυμωμένος, σύμφωνα με τα κόκκινα μάτια,¹⁶³⁵ το συνοφρυωμένο πρόσωπο και την προκλητική επίδειξη των δοντιών, η συγκεκριμένη σκηνή δεν προκαλεί τρόπο εξαιτίας της οπτικής αμφισύνδεσης ετερόκλητων χαρακτηριστικών, ζώου vs ανθρώπου. Το χιούμορ εντοπίζεται σε πραγματολογικό επίπεδο, αφού ο αναγνώστης είναι σε θέση να γνωρίζει ότι κάτι τέτοιο

¹⁶³³ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (8.1.2). 1, σ. 629.

¹⁶³⁴ Με δική μας αρίθμηση από την πρώτη σελίδα λεκτικού κειμένου και εικόνας. Στο εξής, Βαρβαρούση, Λ., 2001, ό.π., σ. 1.

¹⁶³⁵ Η Molly Bang σχολιάζει ότι τα κόκκινα μάτια παραπέμπουν στο αίμα και συνιστά χαρακτηριστικό σχόλιο, καθώς παραπέμπει σε αιμοδιψή πρόσωπα, όπως βαμπίρ και μάγισσες. Bang, M., *Picture This: Perception and Composition*, Boston: Little Brown and Company, 1991, σ. 42.

δε δύναται να ισχύει στο φυσικό περιβάλλον του βυθού. Σύμφωνα με το παραπάνω και εξαιτίας των ανιμιστικών στοιχείων, κατασκευάζονται οι θέσεις πρόσληψης του χαρακτήρα, καθώς η αφήγηση συνιστά μία μεταφορά των ανθρώπινων κοινωνιών στον κόσμο των ζώων.

Ο χώρος του «Άλλου» είναι ο βυθός, ένα ανοίκειο περιβάλλον για το νεαρό αναγνώστη, διότι βρίσκεται πολύ μακριά από τις συνθήκες που ζει ο ίδιος. Η παράμετρος αυτή διευκολύνει τη σύλληψη της ετερότητας του συγκεκριμένου χαρακτήρα, διότι ο καρχαρίας αποτελεί τον εκτός πολιτισμού των ανθρώπινων κοινωνιών. Ως εκ τούτου συνθέτει τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ του «Εμείς» και του «Άλλου» κατασκευάζοντας έτσι την παραπάνω διπολική διάκριση, με σκοπό να την ανατρέψει στη συνέχεια.

Ο καρχαρίας του παραμυθιού αυτοπροσδιορίζεται ως «τέρας φοβερό», «τρομακτικό», «κακό» και «νταής». Η *εσωτερική εστίαση* μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε τα συναισθήματα και τις σκέψεις του λογοτεχνικού ήρωα, διευκολύνοντας έτσι την ταύτιση του αναγνώστη μαζί του. *«Όλα τα ψάρια γρήγορα εμένα προσπερνούν, κάνουν πως δε με βλέπουν και γι' άλλον με περνούν! [...] τέρας με νομίζουνε εμένα φοβερό! Ντρέπομαι πολύ γι' αυτό που με βλέπουν σαν κακό».*¹⁶³⁶ Ο αφηγητής με «μεταφερόμενο» λόγο παρουσιάζει τις αντιδράσεις, τα λόγια και τις σκέψεις των άλλων μυθοπλαστικών προσώπων. Σε ευθύ λόγο αναφέρονται τα λόγια μόνο του μειονεκτικού «Άλλου». Η αφήγηση κατασκευάζει την ετερότητα, παρουσιάζοντας εναλλακτικά την οπτική γωνία των πολλών (ομάδα) και του ενός. Η ιδιότητά του να είναι τρομακτικός αποδίδεται ως ρόλος στο πλαίσιο επαγγελματικού καθήκοντος και όχι ως στοιχείο ιδιοσυγκρασίας. Σύμφωνα με το κείμενο, *«Και δεν είμαι σαν τους άλλους τους τρανούς και τους μεγάλους».*¹⁶³⁷ Η ιδεολογική μετακίνηση του καρχαρία από τη θέση στην αντίθεση είναι το στοιχείο της μόρφωσης και της πολιτισμένης του φύσης. Γεγονός που τον διαφοροποιεί από τον απαίδευτο και αιμοβόρο θύτη του βυθού συνεπιφέροντας την αποκλιμάκωση της αγριότητάς του.

Η αφήγηση είναι σε έμμετρο ποιητικό λόγο και χαρακτηρίζεται από *ομοιοτέλευτα* και *ομοιοκαταληξίες*, γεγονός που προσδίδει μια μουσικότητα και ηχητικότητα στις προτάσεις μετατρέποντας τα μηνύματα του λεκτικού κειμένου σε πιο εύληπτα. Χωρίς, ωστόσο, να επισκιάζει τον επιθυμητό συναισθηματισμό που επιδιώκει να ευαισθητοποιήσει και να προβληματίσει τον εννοούμενο αναγνώστη απέναντι στο

¹⁶³⁶ Βαρβαρούση, Λ., 2001, ό.π., σ. 5.

¹⁶³⁷ Ο.π., σ. 10.

ζήτημα της ετερότητας. Η γνωστική αντίθεση ανάμεσα στο ζώο και τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά λειτουργεί χιουμοριστικά εξαιτίας της *ασυμβατότητας* που αναδύεται. Το χιούμορ εντοπίζεται κυρίως στην εικονογράφηση.¹⁶³⁸ Αρχικά, πρόκειται για το σκηνικό χώρο όπου διαμένει ο συγκεκριμένος χαρακτήρας αποκαλύπτοντας με χιούμορ στοιχεία της προσωπικότητάς του. Συγκεκριμένα, πρόκειται για *δεικονικούς υπαινιγμούς*, αφενός σε δημοφιλή έργα της λογοτεχνίας αφετέρου στο χώρο του κινηματογράφου. Σε σχέση με το πρώτο, ο πρωταγωνιστής αναπαρίσταται να διαβάζει ιστορίες του «Κουστό» και σε σχέση με το δεύτερο πρόκειται για το θρίλερ τα «Σαγόνια του Καρχαρία». Για να απολαύσει ο αναγνώστης την *ασυμβατότητα* που εγγράφεται από το εικονιστικό σχόλιο, θα πρέπει να έχει επίγνωση του περιεχομένου τόσο της πλοκής της ταινίας όσο και της μυθοπλασίας θαλάσσιων περιπετειών που εγγράφονται. Πρόκειται για εικονιστική *παρωδία*, η οποία φαίνεται ότι υπογραμμίζει περισσότερο τον ενήλικα συν-αναγνώστη, ενώ το μικρό παιδί θα απολαύσει περισσότερο την εκδοχή της *διακωμώδησης*. Η πρόσληψη του «Καλόκαρδου Καρχαρία» επιτυγχάνεται από αφίσες που δηλώνουν απαγόρευση αυτονόητων συμπεριφορών για τον τρόπο ζωής του συγκεκριμένου άγριου ζώου. Όπως το να θηρεύει και υπό προϋποθέσεις να επιτίθεται σε ανθρώπους κολυμβητές, εφόσον εισβάλλουν στο φυσικό του περιβάλλον. Το επιβλητικό **X**, σε απόχρωση του κόκκινου συνιστά μία σύμβαση, γνωστή από το ανθρωπογενές περιβάλλον και γι' αυτό ικανή να αποκωδικοποιηθεί από τα μικρά παιδιά ως ένδειξη του μη επιθυμητού και αυστηρώς ακατάλληλου. Επίσης, διακρίνονται και λέξεις που δηλώνουν την απαγόρευση, όπως «Μη», «Ούτε αυτό», «Ποτέ αυτό», «Απαγορεύεται», οι οποίες έχουν ενταχθεί ως οπτικά σύμβολα πάνω στις αφίσες. Οι απαγορεύσεις αυτές βρίσκονται σε αιτιακή σχέση με το σημαίνον πρόσωπο του παραμυθιού και εφόσον γίνει ο απαραίτητος συσχετισμός, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται την *ασυμβατότητα* που εγγράφεται εξαιτίας της αντιστροφής των ρόλων του καρχαρία της μυθοπλασίας από των υπόλοιπων ομολόγων του. Χιούμορ, επίσης, αναδύεται από τα οπτικά σύμβολα που κοσμούν τον περιβάλλοντα χώρο του δωματίου και τα οποία αποτελούν προέκταση της *παραδοξότητας* του κατόχου τους, διότι υφίστανται προσαρμογής στον τρόπο ζωής του συγκεκριμένου χαρακτήρα. Πιο συγκεκριμένα, για σελιδοδείκτη διαθέτει ένα φύκι, το καλαμάκι του ροφήματος απολήγει σε σχήμα χταποδιού, ένα σεντούκι που παραπέμπει σε βυθισμένους θησαυρούς πειρατών και τον τοίχο κοσμούν αστερίες.

¹⁶³⁸ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (8.1.2). 2, σ. 629.

Ο «Καλόκαρδος Καρχαρίας» αποκαλύπτεται, επίσης, από τις πράξεις του, οι οποίες σκιαγραφούν το πορτραίτο ενός φυσιολάτρη. «Στο βυθό παντού πηγαίνω και μ' αρέσει να μαθαίνω πως χορεύουνε τα ψάρια και που παν τα καλαμάρια».¹⁶³⁹ Στην εξέλιξη του παραμυθιού το είδος της ετερότητας συγκεκριμενοποιείται στο ζήτημα της εξωτερικής εμφάνισης. Συγκεκριμένα, καθοδηγείται η σύλληψη της αγριότητάς του να είναι συνώνυμη της ασχήμιας και της κακίας. Αν και ο καρχαρίας γνωρίζει την ιδιαιτερότητα της φύσης του και πώς την εκλαμβάνει η κοινότητα του βυθού, αποφασίζει να συμμετάσχει σε καλλιστεία. «Μοναδική για μένα ευκαιρία. Τέρμα πια η δυστυχία! Με τους άλλους να βρεθώ, μήπως και δικαιωθώ!».¹⁶⁴⁰ Το χιούμορ και εδώ εντοπίζεται στην εικονογράφηση, σύμφωνα με το λεκτικό περιεχόμενο της αφίσας-πρόσκληση για δήλωση συμμετοχής σε «Ψαροκαλλιστεία». Αρχικά, το κωμικό αναδεικνύεται σε κοινωνιογλωσσολογικό επίπεδο, σύμφωνα με την υιοθέτηση συμβάσεων και ύφους αντίστοιχων με αυτών της διαφήμισης και της συμμόρφωσής τους στον κόσμο της «ψαροκοινωνίας». Σε μορφολογικό επίπεδο, πρόκειται για την πρωτότυπη σύνθεση λέξεων, «ψάρι» και «καλλιστεία». Σύμφωνα με το ενδο-εικονιστικό σχόλιο το έπαθλο κερδίζουν, «Το ομορφότερο και καλύτερο ψάρι». Εν προκειμένω, υπογραμμίζεται το στερεότυπο της ομορφιάς και της καλοσύνης αφήνοντας για την ετερότητα τον αρνητικό πόλο, της ασχήμιας και της κακίας. Στην εξέλιξη του παραμυθιού παρακολουθούμε την παράταξη των υποψήφιων για το έπαθλο χαρακτήρων, αισθητοποιώντας την πόλωση των χαρακτηριστικών ανάμεσα στις ομάδες κοινού μεγέθους “ψαριών” και του μεγάλου καρχαρία. Η αφήγηση αποκτά μια συμβολική διάσταση κατά την οποία υπογραμμίζεται ο τρόπος με τον οποίο έχει διδαχθεί η πλειοψηφία του κόσμου να αντιλαμβάνεται την ωραιότητα. Η εμφάνιση του καρχαρία με μαγιό, γυαλιά, πετσέτα θαλάσσης και σωσίβιο αποτελεί μία έκπληξη που ξαφνιάζει και λειτουργεί χιουμοριστικά. Ωστόσο, το αστραφτερό χαμόγελο που στις ανθρώπινες κοινωνίες συνιστά προνόμιο, «για τα θαλασσινά είναι κακό σημάδι!». Τότε ακολουθεί ο πανικός και η απόλυτη απομόνωση και δυστυχία για τον πρωταγωνιστή του παραμυθιού. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την υπερβολή της εικονογράφησης, αναπαριστώντας μία λιμνούλα γύρω από το πρόσωπο του κεντρικού ήρωα με σκοπό να αποδοθεί οπτικά η ποσότητα των δακρύων που χύθηκαν.

Η λύση που θα προκύψει αποτελεί ένα ευχάριστο ξάφνιασμα για τις προσδοκίες των αναγνωστών. Ένα μικρό, πολύ μικρό ψαράκι αποτελεί τον παραπληρωματικό «Άλλο», το

¹⁶³⁹ Βαρβαρούση, Λ., 2001, ό.π., σ. 7.

¹⁶⁴⁰ Ο.π., σ. 10.

οποίο αντίστοιχα με τον κεντρικό ήρωα αποτελεί το μειονεκτικό «Άλλο» εξαιτίας της σωματικής του μειονεξίας. Οι δυο τους φτιάχνουν μία υπέροχη ομάδα, όπου ο ένας συμπληρώνει τον «Άλλο» γεγονός που παρακινεί την περιέργεια και το ενδιαφέρον των υπόλοιπων ψαριών. Το μεγάλο ψάρι δεν τρώει το μικρό, επομένως ότι είναι μεγαλόσωμο δε συνιστά και απειλή. Το μικρό αντλεί ανωτερότητα, ασφάλεια και σιγουριά από τον καρχαρία, ενώ επιτέλους γίνεται αντιληπτή η παρουσία του δίπλα σε ένα τόσο μεγαλόσωμο πλάσμα. Τελικά, οι δύο ήρωες γίνονται αποδεκτοί από την «ψαροκοινωνία», διότι «Στο βυθό κατάλαβαν αυτό που έχει αξία. Δεν είναι η εμφάνιση που έχει σημασία, αλλά η ψυχή, τα αισθήματα και η ευαισθησία!». ¹⁶⁴¹

8.1.3 Βαρβαρούση, Λ., *Προσοχή! Το Πρόβατο... Δαγκώνει!* (2002)

Στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο της Λήδας Βαρβαρούση, *Προσοχή!* ¹⁶⁴² *Το Πρόβατο... Δαγκώνει*, θίγεται με έμμεσο και χιουμοριστικό τρόπο το ζήτημα της παραβατικής συμπεριφοράς. Το μαύρο προβατάκι στην προσπάθειά του να διαφοροποιηθεί από τη μάζα του κοπαδιού αποβαίνει σε πράξεις βίας, με σκοπό να έλκει την προσοχή και να αποτελεί συνεχώς αντικείμενο παρατήρησης. Η δυσάρεστη συμπεριφορά του το ωθεί στο κοινωνικό περιθώριο του στάβλου και εν συνεχεία στην έξοδό του από αυτό. Μία επιλογή, ωστόσο, όχι επιβολής και εξαναγκασμού με παραδειγματικές διαστάσεις, αλλά ελευθερίας, σεβασμού και προσωπικών ευθυνών, καθώς το προβατάκι αποχωρεί με δική του απόφαση και με τη συγκατάβαση του βοσκού.

Τα τυπικά προσδιοριστικά χαρακτηριστικά που συνθέτουν την ετερότητα του «Άλλου», είναι του χρώματος και της επιθετικής συμπεριφοράς. Εξαιτίας του δεύτερου δε γίνεται αποδεκτός από την κοινωνική ομάδα των λευκών προβάτων γεγονός που ενισχύει την αντισυμβατική του συμπεριφορά. Η αφήγηση λαμβάνει αλληγορικές διαστάσεις, καθώς παραπέμπει υπαινικτικά στην παραβολή του Ιησού Χριστού για το «απολωλός πρόβατο». ¹⁶⁴³ Το ηθικό δίδαγμα της παραβολής και το ιδεολογικό μήνυμα

¹⁶⁴¹ Βαρβαρούση, Λ., 2001, ό.π., σ. 24.

¹⁶⁴² Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε. & Εικ.), *Προσοχή! Το Πρόβατο Δαγκώνει!*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2002.

¹⁶⁴³ Η παραβολή του «χαμένου προβάτου», αφορά στον παραστρατημένο άνθρωπο, που έχει ξεστρατίσει και απομακρυνθεί από τον καλό Ποιμένα, τον Ιησού Χριστό. Σύμφωνα με την Καινή Διαθήκη, την παραβολή αυτή είχε πει ο Χριστός στους Φαρισαίους σε απάντηση της

της μυθοπλασίας καταλήγουν σε κοινό επιμύθιο που αφορά στην επανένταξη και αποδοχή των ατόμων που για οποιοδήποτε λόγο έχουν παρεκκλίνει από τη συμβατική πορεία του κοινωνικού συνόλου.

Ο επιφωνηματικός τίτλος ως προς την εκφορά “διεκδικεί” την «Προσοχή» των αναγνωστών. Ως προς το λεκτικό περιεχόμενο, λειτουργεί χιουμοριστικά διότι παραπέμπει σε οικεία σήμανση από τον περιβάλλοντα γραπτό λόγο, που αφορά σε προειδοποιητική πινακίδα φύλαξης ιδιωτικού χώρου. Το χιούμορ αρχικά εντοπίζεται σε πραγματολογικό επίπεδο, διότι το ρήμα «δαγκώνει» με το ουσιαστικό «πρόβατο» βρίσκεται σε *γνωστική αντίθεση* με την εμπειρία της ζωής, κατά την οποία το συγκεκριμένο ζώο αποτελεί ένα φιλήσυχο έμβιο ον. Η νόρμα αναφορικά με τη λογική της εμπειρίας των αναγνωστών ανατρέπεται, συνεπιφέροντας *καταστασιακό χιούμορ*. Η φραστική διατύπωση, «Προσοχή...δαγκώνει» χρησιμοποιείται στα ρεαλιστικά περιβάλλοντα κατά κύριο λόγο για σκύλους. Η αντικατάσταση του συγκεκριμένου υποκειμένου, που βρίσκεται σε αιτιακή σχέση με το δαγκώνει, από ένα πρόβατο *καταστρατηγεί τους σημασιολογικούς περιορισμούς επιλογής*. Το παιχνίδι ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο ενισχύεται από την εικονογράφηση, η οποία λειτουργεί *συνδηλωτικά* του λεκτικού παρακείμενου.¹⁶⁴⁴ Συγκεκριμένα, αναπαρίσταται ένα «μαύρο πρόβατο», γεγονός που δημιουργεί αστείους συνειρμούς αναφορικά με τη μεταφορική ρήση της καθομιλουμένης, που υπογραμμίζεται υπαινικτικά, σε επίπεδο *υπερκυριολεξία* της οπτικής τροπικότητας. Στις ανθρώπινες κοινωνίες η ρήση «το μαύρο πρόβατο», χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει κάποιον κοινωνικά στιγματισμένο και ηθικά υπόλογο για μεμπτή συμπεριφορά. Οι παρακείμενες συμβάσεις, εξαιτίας του ανατρεπτικού στοιχείου που τις διακρίνει, παρακινούν το ενδιαφέρον των αναγνωστών σε σχέση με την έκβαση της πλοκής, ενώ επισημαίνεται το χιουμοριστικό ύφος της αφήγησης. Επίσης, κατασκευάζονται οι θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης και θεμελιώνεται η ανατροπή στερεότυπων τρόπων πρόσληψης της πραγματικότητας, με έμφαση ότι τα «φαινόμενα καμιά φορά απατούν».

Ο χώρος του «Άλλου» είναι το μαντρί και η μυθοπλαστική κοινότητα από την οποία αποκλίνει εξίσου για λόγους εξωτερικής εμφάνισης και συμπεριφοράς είναι τα λευκά πρόβατα. Η σημειολογία του χρώματος διευκολύνει στη χαρακτηρολογική πρόσληψη της ετερότητας, με επικρατέστερο αυτό του λευκού το οποίο εκλαμβάνεται ως *οπτική*

περιποιητικής του φροντίδας απέναντι σε άτομα αμαρτωλά που είχαν διαπράξει σοβαρά κοινωνικά αδικήματα. Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο, 10: 1-21. Κατά Λουκάν Ευαγγέλιο, 15: 1-8.

¹⁶⁴⁴ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (8.1.3) 1, σ. 629.

μεταφορά της αγνότητας και αντίστοιχα του μαύρου, για τη μειοψηφία του ενός, του μειονεκτικού «Άλλου». Ωστόσο, ο κεντρικός ήρωας δεν οδηγείται στο κοινωνικό περιθώριο εξαιτίας της χρωματικής του απόκλισης αλλά εξαιτίας της αναίτιας βίαιης συμπεριφοράς. Η αντίδραση αγανάκτησης, που εισπράττει ο «Άλλος» από την κοινωνική ομάδα ως συνέπεια των δικών του πράξεων, συσχετίζεται με τον τρόπο που αυτοπροσδιορίζεται και τη γενικότερη αίσθηση της εικόνας του εαυτού του. Ο πρωταγωνιστής αντιλαμβάνεται την ιδιαιτερότητά του και ως εκ τούτου αδυνατεί να συνυπάρξει αρμονικά με τους «Άλλους», διότι αισθάνεται ότι δεν ανήκει πολιτισμικά στο ίδιο περιβάλλον. Τα λευκά πρόβατα παρομοιάζουν το μαύρο με «το λύκο τον κακό» και εκφράζουν την επιφυλακτικότητά τους, γεγονός που καθοδηγεί την πρόσληψή του ως «εχθρού». Η μη συνάδουσα συμπεριφορά του πρωταγωνιστή αποτελεί για την ομάδα κριτήριο της οντολογικής του κατηγοριοποίησης. Χαρακτηριστικά γράφεται, *«Αυτό το πρόβατο δαγκώνει είναι ο λύκος ο κακός!!!», «Πρόβατο αυτό δεν είναι, το φοβόμαστε πολύ. Κάνε κάτι κυρ βοσκέ μας βγάλ' το έξω απ' το μαντρί!»*.¹⁶⁴⁵ Τα λόγια των προβάτων καθοδηγούν την πρόσληψη των χαρακτήρων του παραμυθιού ως μικρών παιδιών, που διαφωνούν στο πλαίσιο των διαπροσωπικών σχέσεων της καθημερινότητας, *«Δεν τον παίζουμε εμείς άλλο, συνεχώς μας κυνηγά, μας δαγκώνει, μας πονά. Δεν τον θέλουμε λεπτό, δεν τον παίζουμε κρυφτό!»*.¹⁶⁴⁶ Η τυπολογική αξιολόγηση των προβάτων εμπίπτει στην κατηγορία των *συλλογικών χαρακτήρων* (collective characters), καθώς δρουν συνολικά, διαθέτουν μια φωνή σε αφηγηματικό επίπεδο, κοινή γραμμή συμπεριφοράς και λειτουργίας στο μυθοπλαστικό σύμπαν και δε διαφέρουν καθόλου μεταξύ τους, τόσο εξωτερικά όσο εσωτερικά.¹⁶⁴⁷ Έτσι, λοιπόν, η ιδιαιτερότητα του ενός γίνεται ιδιαίτερα αισθητή και αποτελεί στοιχείο διάκρισης που λειτουργεί προσθετικά στην κατασκευή και πρόσληψη της ετερότητάς του.

Ο κεντρικός ήρωας εκτός από τη δράση του αποκαλύπτεται και από τα λόγια του. Σύμφωνα με τα οποία, οι επιθυμίες και το αξιακό του σύστημα δε συγκλίνει με αυτό της ομάδας των προβάτων. *«Όσο θέλω εγώ δαγκώνω και ποτέ δε μετανιώνω... Δε με νοιάζει αν χαθώ, κανέναν δε θα φοβηθώ...»*. *«Άφησε με ήσυχο πια είναι πρόβατα χαζά...»*.¹⁶⁴⁸ Ο

¹⁶⁴⁵ Με δική μας αρίθμηση από την πρώτη σελίδα λεκτικού κειμένου και εικόνας. Βαρβαρούση, Λ., 2002, ό.π., σ. 4.

¹⁶⁴⁶ Ο.π., σ. 7.

¹⁶⁴⁷ Η Nikolajeva αναφέρει, ότι οι συλλογικοί χαρακτήρες, συχνά εξυπηρετούν παιδαγωγικές σκοπιμότητες και δίδουν την εντύπωση ότι πρόκειται για «πολλούς (αριθμητικά) ηθοποιούς και ένα δρών πρόσωπο» (many actors-one actant). Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Characters in Children's Literature*, London: Scarecrow Press, 2002, σσ. 67-87.

¹⁶⁴⁸ Βαρβαρούση, Λ., 2002, ό.π., σ. 5.

κεντρικός ήρωας ειρωνεύεται τη συμβατική ζωή των προβάτων και ορίζει τη δική του φαινομενική ανωτερότητα, απαγγέλλοντάς τους χαρακτηρισμούς, όπως «χαζά» και «τούβλα». Η αφήγηση αποκτά μια συμβολική διάσταση διότι επισημαίνεται μεταφορικά η ισοπεδωτική ομοιομορφία και η έλλειψη κριτικής σκέψης από τη μάζα των ανθρώπων, γεγονός που τους καθιστά πειθήνια όργανα καταχρηστικών βουλήσεων εξουσιαστικών χαρακτήρων. Ο κεντρικός ήρωας διακρίνεται μεταξύ των παραπάνω και για τη συνειδητή του εναντίωση στο ορθολογικό πρόσωπο του βοσκού, του ηγέτη της κοινωνίας με την οποία συνδιαλέγεται. *«Και ο βοσκός με εκνευρίζει που συνέχεια σφυρίζει κι μου λέει τι θα φάω ακόμη κι όταν δεν πεινάω!», Ό, τι λέει ο βοσκός κάνετε όλοι συνεχώς! Θα καταλήξετε στη σούβλα, ξυπνήστε λίγο, τούβλα».*¹⁶⁴⁹

Η πολυεστιακή αφήγηση προσφέρει μια πολυπρισματική πρόσληψη των μυθοπλαστικών γεγονότων, εγγράφοντας τις εναλλακτικές ιδεολογικές θέσεις, αφενός της μειοψηφίας του μαύρου πρόβατου αφετέρου της κοινωνικής ομάδας των πολλών. Η αφήγηση κατασκευάζει ένα δίπολο απόψεων παρουσιάζοντας εναλλακτικά την οπτική γωνία της εκάστοτε πλευράς. Η τεχνική αυτή προσφέρει αμφότερα την κατανόηση των χαρακτήρων, γεγονός που διευκολύνει την εμπέδωση της συγκρουσιακής συμπεριφοράς του πρωταγωνιστή με τη μυθοπλαστική κοινότητα. Επίσης, καταρρίπτεται η γενικευτική διάκριση σε καλούς και κακούς, διότι φωτίζοντας τα αίτια της συναισθηματικής και ιδιοσυγκρασιακής απόκλισης του πρωταγωνιστή από την κανονικότητα της ποιμενικής ζωής, ο αναγνώστης αφήνεται να οδηγηθεί στα δικά του υποκειμενικά συμπεράσματα. Επίσης, παρουσιάζοντας τα αίτια της αποκλίνουσας συμπεριφοράς του μειονεκτικού «Άλλου» και φωτίζοντας τα αίτια της μεταστροφής του, το μικρό παιδί θα μπορέσει να αποδεχθεί ευκολότερα τη μεταστροφή του χαρακτήρα του, καθώς και την τελική επανένταξή του στη μυθοπλαστική κοινότητα της στάνης.

Η αφήγηση χαρακτηρίζεται από έμμετρο ποιητικό λόγο. Διακρίνουμε *ομοιοτέλετο* σε ποικίλους λεκτικούς συνδυασμούς που παράγουν ηχητικότητα και έτσι τα μηνύματα μεταδίδονται αποφορτισμένα και με χιουμοριστική διάθεση. Χιούμορ, επίσης, αναδύεται από τη σχέση λόγου-εικόνας. Πιο συγκεκριμένα, η εικονογράφηση εμφανίζεται να *υπερκυριολεκτεί* των μεταφορικών εκφράσεων του λεκτικού κειμένου κατασκευάζοντας μια σειρά από ενδιαφέροντα *οπτικο-ρηματικά παίγνια*. Για παράδειγμα, όταν το μαύρο πρόβατο αποκαλεί «τούβλα» τα άλλα ζώα, σε επίπεδο εικονογράφησης παρατηρούμε τα κεφάλια των προβάτων να έχουν αντικατασταθεί από το συγκεκριμένο οπτικό

¹⁶⁴⁹ Ο.π., σσ. 10, 12.

αντικείμενο.¹⁶⁵⁰ Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την αφίσα με την εικόνα του λύκου, η οποία σημειώνει την εμφάνισή της στην έναρξη της αφήγησης και συγκεκριμένα στη σκηνή κατά την οποία τα πρόβατα παρομοιάζουν τον «Άλλο» με τον «κακό λύκο». Σύμφωνα με την εξέλιξη της πλοκής στην εκάστοτε απεικονιζόμενη σκηνή του συγκεκριμένου χώρου, τα ενδο-εικονιστικά σχόλια που συνοδεύουν την αφίσα τροποποιούνται, καθώς και το εικονιζόμενο πρόσωπο του λύκου.¹⁶⁵¹ Τα περιθωριακά αυτά στοιχεία, βρίσκονται σε αιτιακή σχέση με τις συσχετιζόμενες ενέργειες δράσης του μαύρου προβάτου, φωτίζοντας έτσι τα συγκεκριμένα σημεία της πλοκής. Αρχικά, γράφεται «Ζητείται Λύκος» με τη δεύτερη λέξη να είναι επενδυμένη με κόκκινο χρώμα, ενώ ο λύκος της εικόνας αναπαρίσταται να δείχνει τα δόντια του. Όταν αποχωρεί το πρόβατο από το μαντρί, σημειώνεται «Καταζητείται Λύκος», ενώ το απεικονιζόμενο πρόσωπο του λύκου είναι παρόμοια θλιμμένο με του προβάτου. Τέλος, όταν το πρόβατο επιστρέφει στην εστία του το πρόσωπο του λύκου σε άμεση συσχέτιση με του εικονιζόμενου προβάτου είναι φανερά πιο γλυκό και χαμογελαστό, ενώ στο ενδο-εικονιστικό σχόλιο γράφεται, «Βρέθηκε Λύκος». Το πρόσωπο του λύκου, καθώς αποτελεί *δι-εικονικό υπαινιγμό* στη λογοτεχνική παράδοση κατά την οποία μάλιστα ο λύκος και το πρόβατο βρίσκονται σε ανταγωνιστική σχέση μεταξύ τους, εκλαμβάνεται ως *οπτική παρωδία*. Με *ειρωνική*, αρχικά, διάθεση, *σατιρική* εν συνεχεία και με τελική διαπίστωση της περιπαιχτικής λειτουργίας. Επίσης, η τεχνική της *υπερβολής* της εικονογράφησης λειτουργεί εξίσου χιουμοριστικά, ιδιαίτερα στην περίπτωση που η οπτική τροπικότητα προσπαθεί να εγγράψει τη διάσταση της επιθετικότητας του κεντρικού ήρωα. Συγκεκριμένα, τα προβατάκια-θύματα απεικονίζονται με κόκκινα τσιρότα πάνω από το λευκό τρίχωμά τους. Το χιούμορ πηγάζει από την οπτική αμφισύνδεση ετερόκλητων δεδομένων, πρόβατο vs τσιρότο, και την ανατροπή της λογικής της εμπειρίας των αναγνωστών αναφορικά με τη γνώση τους από την πραγματική ζωή, συνεπιφέροντας *καταστασιακό χιούμορ*.

Το προβατάκι από τη σύγκρουση με την κοινωνία μεταπηδά στη σύγκρουση με τον εαυτό του και τα στοιχεία της φύσης. Εγκαταλείπει τη στάνη και ελεύθερο πια να διαχειριστεί κατά βούληση το συγκεκριμένο προνόμιο θα αναμετρηθεί με τις αντοχές του, γεγονός που θα το βοηθήσει να συνειδητοποιήσει τα αντικειμενικά του όρια και την αξία της “οικογενειακής” θαλπωρής. Η δύσβατη πορεία στο σκοτεινό δάσος, με το κρύο και την πείνα να το θερίζει, καθώς και ο δρόμος της επιστροφής συνιστούν την ατομική

¹⁶⁵⁰ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (8.1.3) 2, σ. 629.

¹⁶⁵¹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (8.1.3). 3, σ. 629.

του πορείας προς την αυτογνωσία και την ωριμότητα. Με συναίσθημα μεταμέλειας και συνειδητοποίησης του αντίκτυπου των πράξεών του ζητά ταπεινά συγγνώμη. Η τελευταία εικόνα της απόλυτης συμφιλίωσης, με τα προβατάκια σύσσωμα μαζεμένα γύρω του, συνιστά την αποδοχή του «Άλλου» και μεταδίδει μηνύματα ανοχής, αγάπης και αλληλοκατανόησης.

Η επιστροφή του «Άσωτου Υιού», πιθανόν δεν αποτελεί ευχάριστη εξέλιξη για όλα τα ζώα της κοινότητας. Μπροστά από το μαύρο προβατάκι απεικονίζεται ένα φανερά θυμωμένο κριαράκι, γεγονός που υποσκάπτει την ουτοπική διάσταση της απόλυτης και ιδανικής συμφιλίωσης.¹⁶⁵² Τα κέρατα του συγκεκριμένου ζώου, επιτρέπουν να εικάσουμε το ώριμο της ηλικίας του, ενώ το τσιρότο του προσώπου υπογραμμίζει υπαινικτικά ότι υπήρξε θύμα βίας του άλλοτε επιθετικού προβάτου. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό παρακινεί την προσοχή των εννοούμενων θεατών, διότι συνιστά την ειδοποιό διαφορά του από τα υπόλοιπα ζώα της στάνης. Η σκηνή αυτή, καθότι αποτελεί και τον τρόπο κλεισίματος της ιστορίας, επιδέχεται διττής ερμηνείας και ως εκ τούτου επαφίεται στον ορίζοντα των προσδοκιών των εκάστοτε αναγνωστών πως θα αξιολογήσουν και προσλάβουν το χαρακτήρα αυτό. Σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία, το θυμωμένο κριαράκι εξαιτίας της απόκλισης της εξωτερικής του εμφάνισης συνιστά τον εν δυνάμει μειονεκτικό «Άλλο». Η δεύτερη ερμηνεία και πιο σύνθετη, υπογραμμίζει τον ενήλικα συν-αναγνώστη, καθώς φέρει συμβολική λειτουργία κατά την οποία η επιστροφή του «Άσωτου Υιού» προϋποθέτει κατά την παραβολή και μία σπονδή, «τη θυσία του μόσχου του σιτευτού».

8.1.4 Βαρβαρούση, Λ., *Ένα Ψάρι που δεν Ήξερε να Κολυμπάει*, (2004)

Στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα της Λήδας Βαρβαρούρη, *Ένα Ψάρι που δεν Ήξερε να Κολυμπάει*,¹⁶⁵³ το ζήτημα της διαφορετικότητας διαπλέκεται με αυτό της οικολογικής συνείδησης. Το μικρό χρυσόψαρο μεγαλώνει σε μία γυάλα στην οποία χαίρει ιδιαίτερης φροντίδας και προνομίων, όπως ασφάλειας και πλειάδας πρωτότυπων παιχνιδιών. Παρ' όλα αυτά το ίδιο αισθάνεται δυστυχισμένο εξαιτίας της έντονης μοναξιάς και της έλλειψης παιγνιώδους αλληλεπίδρασης με άλλα έμβια όντα του είδους

¹⁶⁵² Βλ. Παράρτημα, Εικ. (8.1.3). 4, σ. 630.

¹⁶⁵³ Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε. & Εικ.), *Ένα Ψάρι που δεν Ήξερε να Κολυμπάει*, Αθήνα, Παπαδόπουλος, 2004.

του. Η αφήγηση αποκτά μία συμβολική διάσταση κατά την οποία υπογραμμίζεται μεταξύ των παραπάνω και το φαινόμενο του υπερπροσταυτευτισμού των ενηλίκων προς τα μικρά παιδιά.

Ο περιγραφικός τίτλος του βιβλίου θέτει την κεντρική ιδέα της αφήγησης και γνωστοποιεί την αξιοπερίεργη ιδιότητα της έλλειψης κολυμβητικών δεξιοτήτων ενός ψαριού. Ο τίτλος προκαλεί αστείους συνειρμούς λόγω της σύνδεσης αντιφατικών δεδομένων αναφορικά με την οντολογική διάσταση του έμβιου όντος που υπογραμμίζει. Κάθε ψάρι ταυτίζεται και προσδιορίζεται μέσω της συγκεκριμένης ικανότητας και η έλλειψή τους βρίσκεται σε ασυμβατότητα με την πραγματική εμπειρία της ζωής. Η εικόνα καθίσταται ακόμη πιο χιουμοριστική συγκεκριμενοποιώντας τα λεγόμενα του λεκτικού παρακειμένου.¹⁶⁵⁴ Πιο συγκεκριμένα, αναπαρίσταται ένα χρυσόψαρο με σωσίβιο-κουλούρα και βατραχοπέδιλα. Ο συνδυασμός ετερόκλητων χαρακτηριστικών ξαφνιάζει και ως τούτου διεγείρει την περιέργεια σε σχέση με την έκβαση της πλοκής.

Η αφήγηση ξεκινάει με την παρουσίαση του πρωταγωνιστή και του τεχνητού περιβάλλοντος που διαμένει. Εντύπωση προκαλούν τα παιχνίδια με τα οποία απασχολείται, όπως τρενάκια, πλοία και μπάλα μετατρέποντας τον, έτσι κι αλλιώς, μικρό χώρο της γυάλας σε ασφυκτικά περιοριστικό. Η *εσωτερική εστίαση* υιοθετεί την υποκειμενική ματιά του μικρού ψαριού, γεγονός που μας επιτρέπει να γνωρίζουμε τη συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται και αυτό με τη σειρά του διευκολύνει την ταύτιση και την οικείωση του «Άλλου». *«Όλη μέρα γύρω γύρω, με τη γυάλα μου τριγύρω, όλο μόνο μου μιλά κι όλο μόνο κολυμπώ. Νιώθω σαν να'μαι σε κλουβί, δεν είναι, βλέπεις, και άλλοι εκεί! Τι να κάνω πια δεν ξέρω είμαι μόνο και υποφέρω. Θέλω κάποιον για να παίξω και να βγω στη λίμνη έξω»*.¹⁶⁵⁵ Η εικονογράφηση σε επίπεδο *υπερκυριολεξίας* με τη χρήση της σύμβασης των γραμμών δημιουργεί ένα οπτικό αποτέλεσμα το οποίο παραπέμπει φανερά σε κλουβί-γυάλα.¹⁶⁵⁶ Σε γενίκευση της εικονογραφικής *παραδοξότητας* το χρυσόψαρο κατά το ήμισυ της εξωτερικής του

¹⁶⁵⁴ Βλ. Παράρτημα Εικ. (8.1.4). 1, σ. 630.

¹⁶⁵⁵ Με δική μας αρίθμηση από την πρώτη σελίδα κειμένου και εικόνας. Στο εξής Βαρβαρούση, Λ., 2004, σσ. 1-3.

¹⁶⁵⁶ Ο Serafini αναφέρεται στην κοινωνικοπολιτισμική διάσταση των οπτικών συμβόλων και συγκεκριμένα, αναλύει το παράδειγμα του κλουβιού από το βιβλίο του Browne, *Gorilla*, 1983. Ο Serafini σημειώνει ότι το κλουβί και οι μπάρες που θυμίζουν κάγκελα φυλακής χρησιμοποιούνται μεταφορικά για να αποδοθεί η κοινωνική απομόνωση, η μελαγχολία, η μοναξιά. Serafini, F., "Understanding Visual Images in Picturebooks", στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, 2009, σσ. 15-16.

εμφάνισης είναι ριγέ, στις αποχρώσεις του άσπρου-μαύρου.¹⁶⁵⁷ Η συγκεκριμένη επιλογή κρίνουμε ότι δεν είναι τυχαία, καθώς παραπέμπει οπτικά στα σίδερα της φυλακής και των ρούχων που ενδύονται οι τρόφιμοι των σωφρονιστικών ιδρυμάτων.¹⁶⁵⁸ Στο συγκεκριμένο σημείο, επισημαίνεται συμβολικά η εξουσιαστική παρέμβαση του ανθρώπου στη φύση και η καταπάτηση των δικαιωμάτων της ελεύθερης διαβίωσης των ζώων τη φύσης. Το μικρό ψαράκι βρίσκει την εσωτερική δύναμη και οδηγείται στην ατομική του υπέρβαση, καθώς εγκαταλείπει τη σιγουριά του οικείου και «*Παίρνει φόρα και ότι γίνει και τη γυάλα του αφήνει*».¹⁶⁵⁹

Η επανένταξη, όμως, στο φυσικό του περιβάλλον δεν θα είναι εύκολη, εξαιτίας του ασφυκτικού εγκλεισμού και του περιορισμένου χώρου σωματικο-κινησθητικής λειτουργίας που έχει συνεπιφέρει δυσλειτουργίες στην κανονικότητα της ομαλής του σωματικής ανάπτυξης. «*Τώρα όμως που θα πάω; Ξέχασα να κολυμπάω... Κινδυνεύω να πνιγώ! Ζαλίζομαι, λιποθυμώ! Το κεφάλι μου γυρίζει και η μύτη μου σφυρίζει! Πέφτω, πέφτω τι θα κάνω; Νόμιζα πως ξέρω μπάνιο!*».¹⁶⁶⁰ Η αποστέρηση του ρυθμού ζωής του φυσικού περιβάλλοντος που αντιστοιχεί στο κάθε είδος της φύσης, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για ένα ζώο σε ανάπτυξη, παρακωλύει την κανονική εξέλιξη και είναι ικανή να προκαλέσει επίκτητες σωματικές αναπηρίες, όπως ατροφία και αδυναμία στα άκρα. Αντίστοιχα, η έλλειψη παιγνιώδους αλληλεπίδρασης, όπως στα μικρά ζώα έτσι και στα παιδιά, αναστέλλει το φυσιολογικό ρυθμό ψυχοσωματικής και πνευματικής ανάπτυξης και την ομαλή ένταξη του ατόμου στην κοινωνία.¹⁶⁶¹ Η παιγνιώδης λειτουργία της εικονογράφησης της σκηνής αυτής, αποφορτίζει την ένταση των δυσάρεστων συναισθημάτων που αναδύονται από το λεκτικό κείμενο, σύμφωνα με τον τρόπο που συγκεκριμενοποιούνται οπτικά τα λεγόμενά του.¹⁶⁶² Ακριβέστερα, η εικονογράφηση αποδίδει τη δράση της εξέλιξης των παραπάνω ψυχοσωματικών αντιδράσεων από τη βίαιη αλλαγή περιβάλλοντος, με κλιμακωτή παρουσίαση του πρωταγωνιστή σε δεδομένες στάσεις σύμφωνες με την ενέργεια που δηλώνεται από το αναφερόμενο ρήμα

¹⁶⁵⁷ Βλ. Παράρτημα Εικ. (8.1.4). 2, σ. 630.

¹⁶⁵⁸ Συγκεκριμένα θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως *δεικονικός υπαινιγμός* στο χώρο των κόμικς και συγκεκριμένα στα ρούχα των φυγάδων αδελφών Ντάλτον. Ο *Λούκυ Λούκ* είναι δημιουργήμα του Βέλγου Morris, το έργο του οποίου συνέχισε ο δημοφιλής σεναριογράφος Ρενέ Γκοσίνι, που έγραψε και τις *Ιστορίες του Ασπερίτζ*. Η πρώτη ιστορία, της πολυάριθμης σειράς, του μοναχικού καουμπού εκδόθηκε το 1946 στο περιοδικό *Spirit*.

¹⁶⁵⁹ Βαρβαρούση, Λ., 2004, σ. 4.

¹⁶⁶⁰ Ο.π., σσ. 5-6.

¹⁶⁶¹ Πανταζής, Σπ., *Η Παιδαγωγική και το Παιχνίδι-Αντικείμενο στο Χώρο του Νηπιαγωγείου*, Αθήνα: Gutenberg, 2004, σσ. 19-26.

¹⁶⁶² Βλ. Παράρτημα Εικ. (8.1.4). 3, σ. 630.

κάθε φορά. Στην οπτική απόδοση των ρημάτων κίνησης συμβάλλει η σύμβαση της γραμμής, με ευθείες, διακεκομμένες, τεθλασμένες, ελικοειδείς και τρεμουλιαστές γραμμές, αντίστοιχα. Επίσης, οι λέξεις γίνονται αντιληπτές και ως σχήματα, καθώς ακολουθούν την κίνηση του σώματος του πρωταγωνιστή ενισχύοντας το σημασιολογικό περιεχόμενό τους και την εκφραστική δύναμη των λέξεων. Το είδος χιούμορ που εντοπίζεται στο υπό ανάλυση σημείο είναι σύμφωνα με τις επιταγές της *ασυμβατότητας*, με τάση προς το *γκροτέσκο*, ενώ παρωδείται έμμεσα ο άνθρωπος αναφορικά με τον αντίκτυπο των πράξεών του σε σχέση με την παρέμβασή του στη φύση.

Γίνεται αντιληπτό ότι η έλλειψη ή δυσλειτουργία του τυπικού προσδιοριστικού χαρακτηριστικού της κολύμβησης κατασκευάζει το είδος της ετερότητάς του. Εξαιτίας της απόκλισής του από την κοινωνία των “φυσιολογικών” ψαριών ο πρωταγωνιστής εκλαμβάνεται ως μειονεκτικός. Η διαφορετικότητά του δημιουργεί ανοικείωση στη βιοκοινότητα της λίμνης και ο «Άλλος» γίνεται αντικείμενο χλεύης και μειωτικών σχολιασμών.¹⁶⁶³ Το χιούμορ εντοπίζεται σε φωνολογικό επίπεδο, καθώς σημειώνονται γλωσσικά και ηχητικά παιχνίδια με τη χρήση *ομοιοτέλετου* και παραπλήσιων ηχητικά λέξεων. Για παράδειγμα, «*Τον εβλέπανε τα χέλια και χτυπιόντουσαν στα γέλια*». Επίσης, σε σημασιολογικό επίπεδο, διακρίνουμε την *παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής*, εξαιτίας της κυριολεκτικής χρήσης της μεταφορικής έκφρασης, «*Το κοιτούσανε τα βρύα και λέγανε αστεία κρύα!*».¹⁶⁶⁴ Το είδος χιούμορ που εντοπίζεται είναι του *χοντροκομμένου αστείου*, του *σαρκασμού* και της *ειρωνείας*. Χιούμορ εντοπίζεται, ακόμη, από την *υπερκυριολεξία*, του αντιθέτου της μεταφορικής έκφρασης, «*Ει, ψάρι, μην ψαρώνεις!*», σε σχέση με το υποκείμενο που υπογραμμίζεται, αφού πρόκειται όντως για ψάρι.

Η ειδοποιός διαφορά του πρωταγωνιστή από τα υπόλοιπα ψάρια είναι ιδιαίτερα προφανής, ασυνήθιστη και μη αναμενόμενη για ένα είδος, που όπως σημειώσαμε και παραπάνω, αυτοπροσδιορίζεται μέσω αυτού και γι’ αυτό η κοινωνία του βυθού το αντιμετωπίζει ως αλλόκοτο και «ξένο». Συγκεκριμένα, το παρομοιάζουν με εξωγήινο, «*Του γλυκού νερού το ψάρι... που μας ήρθε απ’ το φεγγάρι!!*».¹⁶⁶⁵ Σύμφωνα με τις

¹⁶⁶³ Ο Χανιωτάκης, κάνει λόγο για «κατάλληλο» και «ανάρμοστο χιούμορ». Μια μορφή ανάρμοστου χιούμορ είναι το *επιθετικό, εχθρικό χιούμορ* (aggressive humor). Χανιωτάκης, Ν., *Το Χιούμορ στη Διδασκαλία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2010, σσ. 40-42. Ο ίδιος γράφει για το συγκεκριμένο ότι, «*Χαρακτηρίζεται από την τάση να προσβάλλει, να υποβιβάζει και να πληγώνει. Συνδέεται με τη χλεύη, την ειρωνεία και το σαρκασμό ή ακόμη και την υπαινισσόμενη απειλή γελοιοποίησης*». Χανιωτάκης, Ν., 2010, ό.π., σ. 41.

¹⁶⁶⁴ Ό.π., σ. 9

¹⁶⁶⁵ Βαρβαρούση, Λ., 2004, σ. 10.

κοινωνικές συνθήκες του παραμυθιού το είδος χιούμορ που ευφραίνονται οι κάτοικοι της λίμνης, από τη μυθοπλαστική πραγματικότητα που βιώνουν, είναι αυτό της *ανωτερότητας*.¹⁶⁶⁶ Συγκεκριμένα αντλούν ευχαρίστηση από τη σωματική μειονεξία του «Άλλου» και επιβεβαιώνοντας τη δική τους ταυτότητα αντλούν συναισθήματα ανωτερότητας. Στην ανταπόκριση του δέκτη στο χιούμορ, όπως έχουμε επισημάνει και νωρίτερα, υπεισέρχεται σημαντικά η υποκειμενική παράμετρος¹⁶⁶⁷ και γι' αυτό δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν ο πραγματικός αναγνώστης μειδιάσει ή ενοχληθεί.¹⁶⁶⁸ Στόχος, ωστόσο, του κειμένου είναι να κατασκευάσει ένα δίπολο με σκοπό να το ανατρέψει στη συνέχεια. Το μικρό παιδί που πιθανόν ταυτιστεί με τα αστεία και γελάσει, θα εισπράξει ικανοποίηση από την εκτόνωση της καταπιεσμένης επιθετικότητας μέσα σε ένα ασφαλές περιβάλλον γι' αυτό, χωρίς να αισθάνεται ενοχικό ή ότι προσβάλλει.¹⁶⁶⁹ Επίσης, οι μικροί αναγνώστες έρχονται σε επαφή με ποικίλες συναισθηματικές αποχρώσεις των πολυπολιτισμικών κοινωνιών και έτσι διδάσκονται πως οι άνθρωποι δεν είναι όλοι ίδιοι, εξίσου στην όψη αλλά και στα συναισθήματα, στον τρόπο σκέψης ακόμη και στην αίσθηση του χιούμορ. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τη συμβολική λειτουργία της ομάδας ψαριών που δεν αποδέχονται τον «Άλλο» και συγκεκριμένα πρόκειται για το είδος των χελιών. Το σχήμα των χελιών παραπέμπει οπτικά σε αυτό των φιδιών, γεγονός που διευκολύνει τη σύλληψη και τη μεταβίβαση των αρνητικών ιδιοτήτων σε ένα ερπετό το οποίο κατά τη λαϊκή παράδοση και τις θρησκευτικές δοξασίες συμβολίζει τον κακό, το δαίμονα.

¹⁶⁶⁶ Το χιούμορ δεν είναι πάντα αστείο, μερικές φορές απεναντίας είναι «πολύ σκληρό και αμείλικτο με το θύμα του», γράφει ο Μπερξόν, Α., *Το Γέλιο, Δοκίμιο για τη Σημασία του Κωμικού*, Τομανάς, Β., (Μτφ.), Αθήνα: Εξάντας-Νήματα, 1998/1965, σ. 30. Για το λόγο αυτό σύμφωνα με τις γνωστικο-αντιληπτικές θεωρίες μιλάμε για *θετική* και *αρνητική* ανταπόκριση στο χιούμορ. Βλ αναλυτικά στο Πρώτο Μέρος της διατριβής, 1.1.4. Η Θεωρία Ανάπτυξης του Χιούμορ στα Παιδιά.

¹⁶⁶⁷ Ενδεικτικά αναφέρουμε, σημαντική επιρροή ασκούν οι *παράμετροι* της νοημοσύνης, του φύλου, του περιβάλλοντος και των βιωματικών εμπειριών του παιδιού. Τζαφεροπούλου, Μ., *Το Χιούμορ στην Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία (Πεζογραφία 1970-1990)*, Διδακτορική διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε., Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1995, σσ. 48-65, 194.

¹⁶⁶⁸ Η Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (1998), υποστηρίζει ότι το χιούμορ μπορεί να προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις. Τέτοιες αντιδράσεις είναι η περιέργεια, η δράση, η απορία, η αμηχανία, η σύγχυση, ο φόβος, η αγωνία, ο πανικός, ο οίκτος, η αποδοκιμασία, η απέχθεια. Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ν., *Κόμικς και κωμικό στοιχείο: Ψυχαναλυτική Προσέγγιση ενός Σημειωτικού Είδους*, Αθήνα: Εξάντας, 1998/2001, σσ. 153-160.

¹⁶⁶⁹ Ο McGhee εξετάζοντας το χιούμορ από ψυχοκοινωνιολογική σκοπιά, υποστηρίζει ότι για να απολαύσει ο δέκτης το αστείο θα πρέπει να υπάρχει ένα ασφαλές και καθησυχαστικό πλαίσιο γι' αυτόν, χωρίς να αισθάνεται ότι «απειλείται» ή προσβάλλει με την αντίδρασή του γέλιου του. McGhee, P., "Children's Appreciation of Humor: A Test of the Cognitive Congruency Principle", *Child Development*, vol. 47 (3), 1976, σσ. 29-30.

Εξαιτίας της διαφορετικότητάς του, το μικρό ψαράκι δε γίνεται αποδεκτό από την πλειοψηφία της ομάδας των ψαριών. Ωστόσο, στο βυθό της λίμνης, παρόμοια με τις κοινωνίες των ανθρώπων, υπάρχουν και οι φωτεινές εξαιρέσεις ατόμων έτοιμων να προσφέρουν μια χείρα βοήθειας σε αυτούς που πραγματικά το έχουν ανάγκη, χωρίς να ανήκουν απαραίτητα και οι ίδιοι σε κάποια μειονότητα. Έτσι, λοιπόν, μια σειρά από ψάρια-βοηθούς σπεύδουν να βοηθήσουν το νεαρό ήρωα, τόσο ψυχολογικά και ηθικά όσο και με πρακτικές ιδέες. Το χιούμορ εντοπίζεται στην εικονογράφηση, όπου ένα ψάρι-βοηθός απεικονίζεται να διαβάζει οδηγίες κολύμβησης. Η μεγαλύτερη έκπληξη συνίσταται στο *αυτοαναφορικό* σχόλιο, κατά το οποίο το κείμενο των οδηγιών υπογράφει η συγγραφέας του βιβλίου με το μικρό της όνομα, Λήδα.¹⁶⁷⁰ Η συνέχεια είναι μάλλον ξεκαρδιστική, χωρίς ωστόσο να προσβάλλει, καθώς σε επίπεδο εικονογράφησης παρατηρούμε τον πρωταγωνιστή να ενδύεται μια σειρά από βοηθητικά-αξεσουάρ κολύμβησης για αρχάριους ή και επαγγελματίες. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μάσκα με αναπνευστήρα, κουλούρα-σωσίβιο, μπρατσάκια, βατραχοπέδιλα. Το κωμικό της εικόνας, οφείλεται στην ασυμβατότητα που αναδύεται εξαιτίας της αμφισύνδεσης αντιθετικών στοιχείων. Αφενός εξαιτίας του χρήστη που τα οικειοποιείται αφετέρου της λάθος χρήσης τους. Για παράδειγμα, τα βατραχοπέδιλα τα βάζει στα “χέρια” του. Επίσης, το μικρό ψαράκι μπορεί να έχει «μνήμη χρυσόψαρου» και να ξέχασε να κολυμπάει τόσο καιρό στη γυάλα, αλλά δε στερείται βραγχίων. Στο πλαίσιο αυτό ο αναπνευστήρας είναι τουλάχιστον *υπερβολή* και γι’ αυτό αποτελεί αιτία *καταστασιακού χιούμορ*.

Δυστυχώς, η αδυναμία του να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της επανένταξης το καθιστούν ευάλωτο σε κινδύνους και ανεπαρκές να αυτοσυντηρηθεί. Τα ψάρια-βοηθοί τον παραπέμπουν στην αράχνη της λίμνης, η οποία φτιάχνει «φουσκάλες», *«Και του φτιάχνει μια φουσκάλα που του θύμισε... τη γυάλα. Μπαίνει μέσα με χαρά, στα δικά του νερά»*.¹⁶⁷¹ Στο συγκεκριμένο σημείο το χιούμορ εναπόκειται στην κυριολεκτική πρόσληψη της μεταφορικής ρήσης της καθομιλουμένης, «κολυμπάω σε γνώριμα νερά», με σκοπό να χαρακτηρίσει την ασφάλεια και τη σιγουριά του οικείου. Επίσης, πρόκειται για *τραγική ειρωνεία*, καθώς η ανάγκη επιστροφής σε μία κατάσταση εγκλεισμού εξαιτίας της οποίας αντιμετωπίζει την παρούσα δυσλειτουργία, σύμφωνα με τα εργαλεία της ψυχολογίας μας παραπέμπει στο «Σύνδρομο της Στοκχόλμης».¹⁶⁷² Η φουσκάλα

¹⁶⁷⁰ Βλ. Παράρτημα Εικ. (8.1.4). 4, σ. 631.

¹⁶⁷¹ Βαρβαρούση, Λ., 2004, *ό.π.*, σ. 15.

¹⁶⁷² Συγκεκριμένα, πρόκειται για το συναισθηματικό παράδοξο που διακατέχει την ψυχολογία των θυμάτων που συμβιβάζονται και συμφιλιώνονται με μία ανεπιθύμητη, ωστόσο κατάσταση

υποστασιοποιεί το κοινωνικό περιθώριο του βυθού, όπου ωθείται ο πρωταγωνιστής εξαιτίας της μη αποδοχής του. Τα έμβια όντα της θάλασσας που αντιμετωπίζουν με στοργή και κατανόηση το μικρό χρυσόψαρο συνθέτουν ένα πολυπολιτισμικό περιβάλλον, καθώς αποτελούν ένα εξαιρετικά ανομοιογενές σύνολο ποικίλων μορφικών χαρακτηριστικών και χρωματικών αποκλίσεων. Συγκεκριμένα πρόκειται για το Γριβάδι, το Γλυνάρι, το Γουλιανό, το βάτραχο. Ο βάτραχος λειτουργεί ως *διεικονικός υπαινιγμός* στο κλασικό παραμύθι του *Πρίγκιπα Βάτραχου*, γεγονός που εγγράφει μια λανθάνουσα μορφή διαφορετικότητας. Το μικροαφήγημα υπογραμμίζει το συγκεκριμένο αφετηριακό παραμύθι, με σκοπό να προβάλει τη δική του ιδεολογική θέση. Σύμφωνα με την οποία η αποδοχή του «Άλλου» δε θα επέλθει μέσα από κάποιου είδους εξωτερική μεταμόρφωση και έτσι απορρίπτεται η αλλαγή της ταυτότητας με σκοπό να γίνει αποδεκτή η ετερότητά του. Τα ψάρια τον προσκαλούν σε παιχνίδι και του θέτουν μια σειρά από κίνητρα ενθαρρύνοντάς το να απεγκλωβιστεί από τις συναισθηματικές του ανασφάλειες. Η παραμονή του μέσα στη φουσκάλα, η οποία συνιστά το μετωνυμικό υποκατάστατο της γυάλας, αποτελεί μια ευκαιρία για αναστοχασμό, ανασυγκρότηση ψυχικών κυρίως δυνάμεων, αλλά περισσότερο συμφιλίωση με τον εαυτό του. Η αφήγηση, καθώς υιοθετεί την υποκειμενική ματιά του πρωταγωνιστή, επιτρέπει στους αναγνώστες να γνωρίζουν κάθε του σκέψη και συναίσθημα, καθώς και την εσωτερική πάλη που βιώνει με τον εαυτό του, με σκοπό να ξεπεράσει τις φοβίες του. Ο πρωταγωνιστής μέσα από μια πορεία αυτογνωσίας και ωριμότητας, μεταμορφώνεται ψυχικά και έτσι βρίσκει την εσωτερική δύναμη και οδηγείται στην υπέρβαση, «*Παίρνει φόρα χωρίς σκέψη, δε φοβάται μη μουσκέψει!*». «*Κοίτα τώρα κολυμπάω και σε γυάλα δε χωράω!!*».¹⁶⁷³

8.1.5 Μαντουβάλου, Σ., *Η Χιονάνη και οι Επτά Νάτοι* (2005)

Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο της Σοφίας Μαντουβάλου, *Η Χιονάνη και οι Επτά Νάτοι*,¹⁶⁷⁴ αποτελεί μία πρωτότυπη *μεταγραφή*¹⁶⁷⁵ του κλασικού παραμυθιού

μακρόχρονης διαρκείας, με έμφαση στους συναισθηματικούς δεσμούς που αναπτύσσονται από ανάγκη επιβίωσης με το θύτη ή τον εξουσιαστικό χαρακτήρα. Δοϊρανλής, Ν., «Το Σύνδρομο της Στοκχόλμης», *Η Πύλη της Ψυχολογίας*, <http://www.e-psychology.gr/violence-abuse2/256-stockholm-syndrome.html>.

¹⁶⁷³ Βαρβαρούση, Λ., 2004, σσ. 22-24.

¹⁶⁷⁴ Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ. (Εικ.), *Η Χιονάνη και οι Επτά Νάτοι*, Αθήνα: Νίκας, 2005.

των αδελφών Grimm, *Η Χιονάτη και οι Επτά Νάνοι*.¹⁶⁷⁶ Η συγγραφέας επαναχρησιμοποιεί¹⁶⁷⁷ το αφετηριακό παραμύθι με σκοπό την ιδεολογική φόρτιση του αναγνώστη αναφορικά με τα ζητήματα της ετερότητας και της αποδοχής του «Άλλου». Μέσα από την αλληλεπίδραση του αρχικού με το δευτερογενές έργο παράγονται συγκεκριμένα νοήματα με ιδεολογική στόχευση τον προβληματισμό και την ανατροπή στερεοτυπικών αντιλήψεων για τη διαφορετικότητα. Κυρίως, όμως, η λειτουργία της *διακειμενικότητας* επιτυγχάνει την κριτική επεξεργασία και την αμφισβήτηση του στερεοτυπικού τρόπου σκέψης και πρόσληψης νοημάτων, τόσο στην αναγνωστική διαδικασία που συντελείται όσο και στον τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας που βιώνει ο εννοούμενος αναγνώστης. Το τελευταίο πραγματώνεται, σύμφωνα με την ιδιότητα της *απορροφητικότητας*¹⁶⁷⁸ που διακρίνει την τεχνική της *διακειμενικότητας* να διεισδύει σε παλαιότερες λογοτεχνικές μορφές και ταυτόχρονα να καθρεπτίζει τις εξωκειμενικές συνιστώσες από τις οποίες επηρεάζεται και διαμορφώνεται.¹⁶⁷⁹ Σύμφωνα με τις κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες που συντελούν κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης αλλά και των προσωπικών βιωμάτων και αναγνωστικών εμπειριών του κάθε πραγματικού αναγνώστη, η ιδεολογική φόρτιση του δια-κείμενου λαμβάνει ποικίλες και εναλλακτικές διαστάσεις σύμφωνα με την ιδεολογική αξιοποίησή του κάθε φορά.¹⁶⁸⁰ Ο αναγνώστης αποκωδικοποιεί τα νοήματα που παράγονται και προεκτείνοντάς τα αρμονικά τα αντιπαραβάλλει με την κοινωνική ή προσωπική πραγματικότητα που βιώνει. Το παρόν μικροαφήγημα προσφέρεται για πολυεπίπεδη επεξεργασία, καθώς εγγράφει ποικίλες μορφές διαφορετικότητας και ως εκ τούτου κατορθώνει να μιλήσει με εναλλακτικούς τρόπους στα αναγνωστικά κοινά που υπογραμμίζει.

¹⁶⁷⁵ Ζερβού, Α., *Στη Χώρα των Θανμάτων. Το Παιδικό Βιβλίο ως Σημείο Συνάντησης Παιδιών-Ενηλίκων*, Αθήνα: Πατάκης, 1996, σ. 172.

¹⁶⁷⁶ Το παραμύθι της Χιονάτης δημοσιεύθηκε στην πρώτη συλλογή των αδελφών Grimm το 1812, στη συλλογή *Children's and Household Tales*. Η τελευταία παραλλαγή του παραμυθιού και πιο δημοφιλής από τους ίδιους δημιουργούς εκδόθηκε το 1854. Η αλλαγή μεταξύ των κειμένων σημειώνεται στο ρόλο της μητριάς και στην τιμωρία της, καθώς και στις δοκιμασίες που υποβάλλει τη Χιονάτη. Βλ. σχετικά Tatar, M., *The Annotated Classic Fairy Tales*, New York: Norton, 2002, σσ. 75, 139-143. Στο ευρύ κοινό η πιο δημοφιλής διασκευή είναι αυτή της Disney, 1930. McClathery, J., (eds.), *The Brother Grimm and Folktale*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1991, σ. 52.

¹⁶⁷⁷ 'reutilization', Zipes, J., *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York & Great Britain: Routledge, 2006, σσ. 74-75.

¹⁶⁷⁸ Ζερβού, Α., «Ευγένιος ο Παρωδός, της Εποχής μας Κληρωτός, ή οι Περιπέτειες των Λέξεων και των Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, Σεπτέμβριος 2007, σσ. 3-4.

<http://keimena.ece.yth.gr>.

¹⁶⁷⁹ Οικονομίδου, Σ., 2011, σσ. 70-71.

¹⁶⁸⁰ Stephens, J., McCallum, R., *Retelling Stories, Framing Culture*, New York & London: Garland Publishing, 1998, σ. 201.

Οι παρακείμενες συμβάσεις του μικροαφηγήματος κατασκευάζουν τις θέσεις πρόσληψης της αφήγησης, καθώς λειτουργούν ως *διακειμενικοί υπαινιγμοί* στο αφετηριακό κείμενο. Ο ανατρεπτικός τίτλος διαταράσσει τη νόρμα της λογικής της εμπειρίας των αναγνωστών αναφορικά με τον τρόπο που υπογραμμίζει τον πρωτότυπο. Συγκεκριμένα, διακρίνεται η τεχνική της *ασυμβατότητας*, καθώς πρόκειται για την παραφθορά των λέξεων «Χιονάτη» και «Νάνοι». Σε φωνολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από την *παρονομασία* των λέξεων, που ακούγονται όμοια (Χιονάτη-Χιονάνη/Νάνοι-Νάτοι) και έχουν ετυμολογική συγγένεια με τα αφετηριακά ονόματα που υπογραμμίζουν, αλλά γράφονται διαφορετικά. Σε μορφολογικό επίπεδο, πρόκειται για πρωτότυπη σύνθεση, αποτέλεσμα του *συμφυρμού* μεταξύ των λέξεων «Χιονάτη» και «Νάνοι». Πιο συγκεκριμένα, σημειώνεται ανταλλαγή και αντικατάσταση γραμμάτων μεταξύ, του «τ» της Χιονάτης και του «ν» του «Νάνοι». Η εικονογράφηση του εξώφυλλου¹⁶⁸¹ λειτουργεί *μετωνυμικά* του τιτλικού μικρο-κειμένου, όπου διαπιστώνουμε μία γενίκευση της ετυμολογικής *παραδοξότητας* που διέπει τη λεκτική αμφισημία να τηρείται και σε επίπεδο οπτικής *υπερκυριολεξίας*. Συγκεκριμένα, παρατηρούμε η μεταμόρφωση των λέξεων να επαναλαμβάνεται στον τρόπο αναπαράστασης της εξωτερικής εμφάνισης των γνωστών παραμυθιακών ηρώων, δημιουργώντας έτσι μία αιτιακή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον (Χιονάτη-Νάνοι) και στο σημαινόμενο (Χιονάνη-Νάτοι). Ακριβέστερα, παρατηρούμε ότι η ανταλλαγή γραμμάτων συνοδεύεται από αντίστοιχη ανταλλαγή μεγεθών μεταξύ των κλασικών χαρακτήρων. Οι νάνοι, οι οποίοι αντλούν το όνομά τους από το δεδομένο παρουσιαστικό τους, απεικονίζονται ψηλότεροι, ενώ η Χιονάτη, σύμφωνα με το συσχετιζόμενο οπτικό σύμβολο της γάτας δίπλα της, εικονίζεται αρκετά μικροκαμωμένη. Σε σημασιολογικό επίπεδο, σύμφωνα με τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο τροπικοτήτων πρόκειται για την *παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής*.

Η αφήγηση ξεκινάει από το σημείο που η Χιονάτη σύμφωνα με το αφετηριακό κείμενο έχει εγκατασταθεί στο σπίτι των νάνων. Οι διακειμενικοί συσχετισμοί και η διασύνδεση με το αρχικό κείμενο πραγματοποιούνται με ευκολία, καθώς το δευτερογενές κείμενο διατηρεί αρκετά από τα παραδοσιακά μοτίβα, όπως αυτό των κεντρικών χαρακτήρων. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον τρόπο αποκάλυψης του λογοτεχνικού χαρακτήρα της Χιονάτης, η πρωταγωνίστρια ενσαρκώνει το αρχέτυπο της γυναικείας αγνότητας και ομορφιάς. «*Τριγύριζε ντυμένη με ένα μακρύ άσπρο φόρεμα με τη μέση του*

¹⁶⁸¹ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (8.1.5). 1, σ. 626.

ψηλά σφιγμένη με μια κόκκινη κορδέλα και έλαμπε από χαρά και καλοσύνη. Τα μαλλιά της ήταν μαύρα, όπως τα μάτια της, και η φωνή της θύμιζε μέλι και τρεχούμενο νερό».¹⁶⁸² Το λεκτικό κείμενο παραπέμπει έμμεσα και σχηματικά στο χρωματικό τρίπτυχο,¹⁶⁸³ του λευκού της αγνότητας, του κόκκινου του αίματος και του μαύρου του εβένου.¹⁶⁸⁴ Σύμφωνα με τα παραπάνω υπογραμμίζεται η νόρμα των αφετηριακών κειμένων και ανασύροντας τις λογοτεχνικές μνήμες επιτυγχάνει στη συνέχεια την ανατροπή και την ιδεολογική μετακίνηση του δευτερογενούς κειμένου. Το λεκτικό κείμενο καθοδηγεί την πρόσληψη της Χιονάτης ως της φιλόστοργης μητέρας που ενδιαφέρεται για τη σωματική και ψυχική διάπλαση της ανάπτυξης των παιδιών της. Στη σύλληψη του παραπάνω νοήματος συμβάλλουν τα μεγέθη, μεγάλος-μικρός, καθώς και οι παρομοιώσεις και οι μεταφορές που διατρέχουν το κείμενο και το διαποτίζουν με σημασίες. Για παράδειγμα, παίζουν ένα παιχνίδι ρόλων που ονομάζεται «Γιατί-γιατί;», «Διότι-διότι». Η Χιονάτη εξηγεί του κανόνες και αυτοπροσδιορίζεται ως «Εγώ θα είμαι η μαμά».¹⁶⁸⁵ Η διατύπωση των ερωτήσεων και οι απαντήσεις που ακολουθούν, χαρακτηρίζονται από το σχήμα λόγου, επάνοδος ή επαναφορά, καθώς σε κάθε φράση σημειώνεται η επανάληψη των δύο διαδοχικών λέξεων. Για παράδειγμα, «Γιατί-γιατί γκρινιάζεις;», «Γιατί-διότι με κάνουν οι άλλοι να γκρινιάζω». Η συσώρευση και η πολλαπλή επανάληψη των παραπάνω λέξεων σε επαναλαμβανόμενες προτάσεις του κειμένου χαρακτηρίζεται από υπερβολή. Επίσης, η συγκεκριμένη τεχνική λαμβάνει διαστάσεις γλωσσικού παιχνιδιού που “δένει” και “λύνει” τη γλώσσα των αναγνωστών δημιουργώντας μια χιουμοριστική ατμόσφαιρα. Επιπρόσθετα, η οριζόντια κατάταξη των συναισθηματικών ιδιαιτεροτήτων που επισημαίνονται κάθε φορά, κατά την παραπάνω στιχομυθία, φέρουν μια κλιμακωτή διαδοχή όπου η κάθε μια είναι πιο έντονη από την προηγούμενη της, γεγονός που λειτουργεί «σωρευτικά» και εν τέλει «διορθωτικά». «Κάθε νέο χαρακτηριστικό έρχεται να

¹⁶⁸² Με δική μας αρίθμηση από την πρώτη σελίδα λεκτικού κειμένου και εικόνας. Στο εξής, Μαντουβάλλου, Σ., 2005, σ. 1.

¹⁶⁸³ Οι και McCallum παρατηρούν το βαθμό παγίωσης του χρωματικού μοτίβου λευκό-κόκκινο-μαύρο, ως υπαινιγμό στο παραμύθι της Χιονάτης. Οι ίδιο διαπιστώνουν τη μεταφορά και τη χρήση του στερεότυπου αυτού και στο χώρο του κινηματογράφου σύμφωνα με τηλεοπτικές διασκευές που έχει λάβει το παραμύθι. Stephens, J., McCallum, R., “Utopia, Dystopia, and Cultural Controversy in Ever After and The Grimm Brothers’ Snow White”, *Marvels and Tales: Journal of fairy-tale studies*, Vol. 16 (2), 2002, σσ. 204-206.

¹⁶⁸⁴ Κατά το αυθεντικό κείμενο, τα λόγια της βασίλισσας όταν τρύπησε το δάχτυλό της με τη βελόνα του κεντήματος και έβαψε με το αίμα της το λευκό χιόνι, «If only I had a daughter that had skin as white as snow, lips as red as blood, and hair as black as ebony». Grimm, J., Grimm, W., “Little Snow White”, vol. 1, (53), στο Zipe, J., (eds.), *The Original Folk and Fairy Tales of Brother Grimm: The Complete First Edition*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2014, σ. 170.

¹⁶⁸⁵ Μαντουβάλλου, Σ., 2005, ό.π., σ. 4.

*προστεθεί στο ήδη υπάρχον πλέγμα ιδιοτήτων, προσδίδοντάς του μια άλλη δυναμική»,*¹⁶⁸⁶ με καταληκτικό και επικρατέστερο να σημειώνεται το ιδανικό και το επιθυμητό που είναι η συναισθηματική καλλιέπεια στην οποία εναπόκειται και η εκτέμπουσα ομορφιά κάθε ανθρώπου. Το στοιχείο της ιδιαιτερότητας του κάθε νάνου-χαρακτήρα τους διακρίνει τόσο μεταξύ τους γεγονός που συνιστά την ιδεολογική μετακίνησή τους από τους στερεότυπους και συλλογικούς ως προς το ρόλο τους, παραδοσιακούς ομόλογούς τους. Σε σχέση με την αναπαράσταση της εξωτερικής τους εμφάνισης, πέρα από τα πολύχρωμα σκουφάκια οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες είναι πανομοιότυποι μεταξύ τους και αρκετές φορές το κείμενο συνοψίζει το λόγο των πολλών σε μία «φωνή». Γεγονός που δίδει την εντύπωση πολλών (αριθμητικά) ηθοποιών και ενός δρώντος προσώπου (many actors-one actant). Σύμφωνα με τα παραπάνω και καθότι οι νάνοι είναι *διακείμενοι (συλλογικοί) χαρακτήρες*, θα μπορούσαν να ενταχτούν στον τύπο *συλλογικού, πολυεπίπεδου, πρωταγωνιστή* (collective, multiple, protagonist),¹⁶⁸⁷ γεγονός που διευκολύνει την παιδαγωγική και ιδεολογική πρόσληψη των μηνυμάτων που εκφράζονται μέσω της λειτουργίας των παραπάνω μυθοπλαστικών προσώπων.

Το αφετηριακό κείμενο τροποποιείται και μεταλλάσσεται, αποκτά νέες σημασίες ενώ υποβάλλεται το «μετά» της «μυθοπλασίας», γεγονός που κινητοποιεί το ενδιαφέρον και την παρατηρητικότητα του εννοούμενου αναγνώστη. Οι ερωτήσεις του παιχνιδιού μοιάζουν να υπογραμμίζουν τον ίδιο τον αναγνώστη, καθώς πρόκειται για ερωτήσεις αυτοκριτικής και συναισθηματικής διαχείρισης, όπως η ζήλια, η ντροπή, ο εγωισμός, ο ύπνος, η γκρίνια, η αφέλεια, η καλοσύνη. Ο κάθε νάνος διέπεται και από μία εκ των προαναφερθέντων συναισθηματικών ιδιαιτεροτήτων. Η συζήτηση και ο διάλογος διευκολύνει τους νάνους, αντίστοιχα και τον εννοούμενο αναγνώστη, αρχικά στη συνειδητοποίηση του κυρίαρχου χαρακτηριστικού τους και εν συνεχεία στον ετεροπροσδιορισμό τους μέσα στην ομάδα βάσει της διαφορετικότητάς τους. Πώς δηλαδή οι υπόλοιποι νάνοι αντιλαμβάνονται τον «Άλλο» και πώς αισθάνονται αναφορικά με το στερεότυπο χαρακτηριστικό της ετερότητάς του. Σύμφωνα με τα παραπάνω, η συγγραφέας προσανατολίζει το ενδιαφέρον των αναγνωστών από το στερεότυπο χαρακτηριστικό της σωματικής μειονεξίας στον ψυχικό κόσμο, τόσο των πρωταγωνιστών όσο και των ίδιων των ανθρώπων. Το διάβασμα, ο διάλογος και η αγάπη είναι οι πρακτικές λύσεις που προτείνει η Χιονάτη για την αντιμετώπιση των συναισθηματικών

¹⁶⁸⁶ Το παραπάνω ορίζεται ως “trait paradigm”, κατά τον Chatman, 1978, σ. 126. Βλ. σχετικά, Γιαννικοπούλου, Α., 2008, σ. 110.

¹⁶⁸⁷ Nikolajeva, M., 2002, ό.π., σσ. 67-87.

αγκυλώσεων του κάθε παιδιού. Η αφήγηση αποκτά μια συμβολική διάσταση κατά την οποία υπογραμμίζεται μεταφορικά το ζήτημα της αυτοπεποίθησης. Η ενίσχυση του αυτοσεβασμού και της ατομικότητας του «Άλλου», οδηγεί στη συναισθηματική και πνευματική ανάταση τους νάνους, γεγονός που τους κάνει να δείχνουν ψηλότεροι και ακμαιότεροι. «*Σας αγαπώ και σας καμαρώνω! Είσαστε ξεχωριστοί. Τους έλεγε και τους ξανάλεγε η Χιονάτη*». « *“Νάτοι, Νάτοι”, τιτίβιζαν τα πουλιά. “Νάτοι, Νάτοι”, φώναζαν τα ζώα. “Νάτοι, Νάτοι”, γιόρταζαν οι μέλισσες*». ¹⁶⁸⁸

Στην εξέλιξη του παραμυθιού σημειώνει την εμφάνισή της η μητριά της Χιονάτης. Η διευκρίνιση ότι πρόκειται για τη συγκεκριμένη δεν επισημαίνεται αλλά με τη συμβολή του *συγκείμενου* είναι προφανής ο δεδομένος διακειμενικός συσχετισμός των προσώπων. Όπως στο αφετηριακό κείμενο έτσι και στο προκείμενο έργο η μητριά-μάγισσα εκπροσωπεί το ρόλο του αρνητικού χαρακτήρα. Στο παρόν μικροαφήγημα η μητριά φέρει τη συμβολική λειτουργία της διχόνοιας και της ανασφάλειας. Στα λόγια του συγκεκριμένου χαρακτήρα διαβάζουμε το σύνολο των τρωτών σημείων που απασχολεί τον ψυχισμό των νάνων, γεγονός που διαλύει τη συνοχή, την ομόνοια, και την αυτενέργεια των ευάλωτων μυθοπλαστικών προσώπων. Έκτοτε αρχίζει η διάσπαση της ομάδας και η Χιονάτη από το πολύ κλάμα και την αδιαφορία των νάνων αρχίζει να μικραίνει και γίνεται μία «Χιονάνη», μικροσκοπική και αόρατη. Πρόκειται για μια *μεταφορά* η οποία χρησιμοποιείται σε επίπεδο κυριολεξίας στο υπό ανάλυση σημείο, σύμφωνα με την οποία *παρωδείται* η αμεριμνησία, η έλλειψη προσοχής και η αποστροφή του βλέμματος από την αρετή και την καλοσύνη που εκπροσωπεί με την ομορφιά της η Χιονάτη. Η ελλείπουσα παρουσία της Χιονάτης-σύμβολο αρετής, αναπληρώνεται από τη μελαγχολία και την αυτοκαταστροφική διάθεση των νάνων, οι οποίοι παλινδρομούν στις ανασφάλειές τους και οδηγούνται σε κατάθλιψη. Η διχόνοια κυριαρχεί και το μίσος φωλιάζει στις καρδιές των νάνων. Χιούμορ εντοπίζεται στα λόγια του Συναχωμένου ο οποίος διαπιστώνει, «*Σίγουρα πέρασε από δω η κακιά βασίλισσα μάγισσα και μητριά της*». Πρόκειται για *υπερβολή*, σύμφωνα με τη συσσώρευση λέξεων που αποτελούν συνώνυμα χαρακτηριστικά του ίδιου αρνητικού προσώπου.

Λίγο πριν εκλείψει εντελώς η «Χιονάνη», «*πέρασε από το σπιτάκι του δάσους ένα παλικάρι όμορφο σαν βασιλόπουλο*». ¹⁶⁸⁹ Πρόκειται για παρομοίωση που παραπέμπει στο κλασικό παραμύθι με σκοπό να τονιστεί η εναλλακτική ιδεολογική σημασία των λέξεων «όμορφο» και «παλικάρι» που είναι αντίστοιχες της ιδεολογικής φόρτισης των λέξεων

¹⁶⁸⁸ Μαντουβάλλου, Σ., 2005, ό.π., σσ. 15-16.

¹⁶⁸⁹ Ο.π., σ. 22.

«όμορφη» και «καλή» που συγκεντρώνει η Χιονάτη, όχι ως φυσική παρουσία αλλά ως ψυχική αρετή. Χιούμορ εντοπίζεται στο λόγο των νάνων, οι οποίοι ρωτάνε το παλικάρι, «Μήπως μπορείς να μας βοηθήσεις να γίνει η Χιονάνη πάλι Χιονάτη;». Το χιούμορ εντοπίζεται στο ασύμβατο των λόγων και των προσώπων που το εκφωνούν, καθώς πρόκειται για ώριμους ηλικιακά άνδρες (νάνοι), αλλά ο λόγος τους παραπέμπει στον παιδικό τρόπο σκέψης και ομιλίας ανάλογου της ηλικίας των αναγνωστών που εγγράφει το παρόν μικροαφήγημα.

Η λύση θα προκύψει μέσα από την ανασυγκρότηση της κοινωνικής ομάδας της μυθοπλασίας και της εκδήλωσης αγάπης και σεβασμού στο πρόσωπο της Χιονάτης, μια ενέργεια η οποία εκλαμβάνεται ως ισοδύναμη πράξη αυτοκυριαρχίας και σεβασμού στον ίδιο μας τον εαυτό. Η Χιονάτη και η «Χιονάνη» υποστασιοποιούν τις δύο όψεις του συναισθηματικού μας κόσμου και είναι στη συναισθηματική ευχέρεια του εκάστοτε πραγματικού αναγνώστη, ποια από τις δύο θα επιτρέψει να διαφανεί περισσότερο.

8.1.6 Βαρβαρούση, Λ., *Ένα Σκουλήκι με Φτερά*, (2006)

Στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα *Ένα Σκουλήκι με Φτερά*,¹⁶⁹⁰ η συγγραφέας Λήδα Βαρβαρούση αξιοποιεί με ιδιαίτερα ευρηματικό τρόπο τον κύκλο ζωής της πεταλούδας με σκοπό να πραγματευτεί το ζήτημα της ετερότητας. Η πλοκή αφορά σε μια κάμπια, η οποία αποκλίνει τόσο στην όψη όσο και στη συμπεριφορά από την «οικεία ομάδα» των σκουληκιών. Η πραγματική ταυτότητα του ήρωα δεν αποκαλύπτεται από την αρχή της αφήγησης, γεγονός που θεμελιώνει την έκπληξη του απροσδόκητου τέλους. Ο εννοούμενος αναγνώστης είναι σε θέση να γνωρίζει τόσα όσα ξέρει και ο πρωταγωνιστής για τον ίδιο του τον εαυτό. Η συγκεκριμένη στρατηγική εξυπηρετεί την πλοκή καθώς και τη διαδικασία της ταύτισης με την πορεία αυτογνωσίας του ήρωα και του μη ανένταχτου που βιώνει από την κοινωνία του υπεδάφους.

Ο τίτλος γνωστοποιεί την παρουσία ενός σκουληκιού και της αξιοπερίεργης ιδιότητάς του να διαθέτει φτερά, γεγονός που προκαλεί μια σύγχυση αναφορικά με τη λογική της εμπειρίας της ζωής. Οι παρακείμενες συμβάσεις δεν είναι αρκετά ενδεικτικές, ώστε ο αναγνώστης να μπορέσει να διαβάσει πίσω από την έξυπνη διατύπωση του τίτλου, ότι η

¹⁶⁹⁰ Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε. & Εικ.), *Ένα Σκουλήκι με Φτερά*, Αθήνα, Παπαδόπουλος, 2006. Το συγκεκριμένο μικροαφήγημα έχει λάβει βραβείο εικονογράφησης από το Κέντρο Παιδικής Λογοτεχνίας ΝΑ Ευρώπης Bankya.

μυστική πληροφορία που λανθάνει είναι μία πεταλούδα. Μόνο με την *τελευταία πράξη* της αφήγησης ο αναγνώστης θα μπορέσει να προβεί στο συγκεκριμένο συσχετισμό και παλινδρομώντας στο εξώφυλλο του βιβλίου να αποκωδικοποιήσει τον τίτλο του και να ερμηνεύσει την εικονογραφική παρουσία της πεταλούδας στο βάθος της εικονιζόμενης σκηνής του εξώφυλλου.

Η αφήγηση ξεκινάει με τον πρωταγωνιστή να αυτοσυστήνεται, *«Είμαι σκουλήκι ταπεινό, πράσινο και ντροπαλό»*,¹⁶⁹¹ και να παρουσιάζει τον τόπο δράσης του, *«Γεννήθηκα εδώ, παιδιά, σε μια τρύπα βαθιά. Και από τότε που είμαι εδώ, να βρω άκρη προσπαθώ»*. Ο χώρος δράσης είναι το υπέδαφος και η αναλυτική περιγραφή των συν-ένοικων της γης διευκολύνει την κατανόηση της μυθοπλαστικής πραγματικότητας και την πρόσληψη της διαφορετικότητας του «Άλλου». Τα τυπικά προσδιοριστικά χαρακτηριστικά που συνθέτουν την ετερότητά του είναι το σχήμα, το χρώμα και οι συνήθειές του, το σύνολο των οποίων αντίκεινται στα κανονιστικά πρότυπα της «οικείας ομάδας». Η σωματική του μειονεξία είναι και η βασικότερη αιτία για την κοινωνική του περιθωριοποίηση και η ιδιαιτερότητά του αυτή, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή από τη μυθοπλαστική κοινότητα των σκουληκιών γι' αυτό και προκαλεί την αντίδρασή τους. *«Καλέ, τι σκουλήκι είσαι εσύ;! Χάλασε η συνταγή;; Είναι πράσινο σκουλήκι και μοιάζει με φιστίκι! Δε θα πρόσεξε καλά και έπεσε μες στη μπογιά! Έχει και περίεργο σχήμα και κουνιέται σαν το κύμα. Σκουλήκι μοιάζεις, μα σκουλήκι δεν είσαι! Φιστίκι μοιάζεις, μα φιστίκι δεν είσαι! Τι είσαι, τι είσαι; [...] Είσαι εσύ σκουλήκι μισή μερίδα; Μοιάζεις με πράσινη γαρίδα»*.¹⁶⁹² Γίνεται αντιληπτό ότι η ενδο-ομάδα προσπαθεί να ερμηνεύσει τη διαφορετικότητα του πρωταγωνιστή θέλοντας να τον κατατάξει σε μία εξω-ομάδα που να χαρακτηρίζει την ταυτότητά του. Μην μπορώντας να ερμηνεύσουν την αιτία της παρέκκλισής του ή να βρουν έστω μια κατηγορία έμψυχων όντων ή και άψυχων (φιστίκι) ειδών να συνοψίζει τα χαρακτηριστικά του, τον αντιμετωπίζουν ως στιγματικό. Το κωμικό που αναδύεται εν προκειμένω είναι μειωτικό και αποσκοπεί μέσω των *παρομοιώσεων* και *μεταφορών*, που διέπει τον ειρωνικό λόγο της κυρίαρχης ομάδας, να προκαλέσει τη *διακωμώδηση* και τη *γελοιοποίηση* του «Άλλου».

Η οικείωση της ετερότητας του επιτυγχάνεται τόσο από τα λόγια των «Άλλων» μυθοπλαστικών προσώπων όσο και των σκέψεων και συναισθημάτων του κεντρικού ήρωα. *«Νιώθω διαφορετικός, μα δεν ξέρω πως;! Τους άλλους κοιτάω και δεν ξέρω που*

¹⁶⁹¹ Με δική μας αρίθμηση από την πρώτη σελίδα λεκτικού κειμένου και εικόνας. Στο εξής, Βαρβαρούση, Λ., 2006, ό.π., σ. 1.

¹⁶⁹² Βαρβαρούση, Λ., 2006, ό.π., σσ. 9-10.

πάω». *«Νιώθω μέσα στην ψυχή μου πως σ' αυτούς εγώ δε μοιάζω. Και δεν τους νοιάζει αν με τρώει το μαράζι, αν η καρδούλα μου σπαράζει.*¹⁶⁹³ Ο «Άλλος» δεν αποκλίνει μόνο στην εξωτερική εμφάνιση, αλλά σκέφτεται και συμπεριφέρεται διαφορετικά. Όταν η ομάδα των σκουληκιών εργάζεται στο εσωτερικό της γης, διανοίγοντας τρύπες και ρουφώντας χυμούς από την ενόργανη ύλη του υπεδάφους, ο πρωταγωνιστής κάνει βόλτες, ανακαλύπτει τον κόσμο και διαβάζει. Η επιθυμία του να ερμηνεύσει τη διαφορετικότητά του μελετώντας, τον καθιστά ανήσυχο πνεύμα. Παράλληλα, εξερευνώντας τη γη για να βρει διέξοδο και να αναδυθεί στην επιφάνεια με σκοπό να ατενίσει τον ουρανό, ανακαλύπτει πολιτισμούς και άλλα έμβια όντα με δικές τους ιδιαιτερότητες. Για παράδειγμα, συναντά τον τυφλοπόντικα. Η ταυτότητα του συγκεκριμένου χαρακτήρα δεν αποκαλύπτεται από την αρχή, αλλά η εξωτερική του εμφάνιση και η χιουμοριστική περιγραφή των ιδιαιτεροτήτων του καθοδηγούν την πρόσληψη αυτού. *«Δεν είμαι σκέτος ποντικός, τη μύτη μου δε βλέπω, είμαι όμως πολύ καλός, μπορώ και παραβλέπω».* Το χιούμορ εντοπίζεται στο λογοπαίγνιο του λεκτικού κειμένου με τη λέξη «βλέπω» και την πολυσημία της λέξης «παραβλέπω». Οι πράξεις του συγκεκριμένου χαρακτήρα, ωθούν την αξιολόγησή του, ως ενός όντος που αρέσκεται να ανακαλύπτει, ένα φυσιολάτρη, ένα συλλέκτη πολύτιμων αντικειμένων, έναν αρχαιολόγο με αγάπη και θαυμασμό προς τους αρχαίους πολιτισμούς, *«Τη ζωή μου την περνώ μες στα σκοτάδια. Ψάχνω για αρχαία σημάδια. Βρίσκω και αγγίζω πολιτισμούς, κοντινούς ή μακρινούς, που δε σου πάει ο νους».* Η αισθητηριακή του μειονεξία δεν τον καθιστά ανάπηρο, καθώς διακρίνεται από αυτοπεποίθηση, είναι απόλυτα συμφιλιωμένος με την ιδιαιτερότητά του και είναι εξίσου λειτουργικός στην καθημερινότητά του με όσους διαθέτουν όραση. Ο τυφλοπόντικας δεν έχει προσαρμόσει τη ζωή στα μέτρα της αναπηρίας του, αλλά την ιδιαιτερότητά του στα μέτρα της ζωής, *«Μπορεί τυφλός να μοιάζω, μα ακούω και διαβάζω. Το έδαφος είναι σχολείο».*, παίζει πιάνο και τραγουδάει. Σύμφωνα με τα παραπάνω η αφήγηση επιχειρεί ένα ιδεολογικό άλμα σε σχέση με τη φύση και τις διαστάσεις που μπορεί να λάβει η ετερότητα.

Η αφήγηση διακρίνεται από μεταφορές και συμβολισμούς που διατρέχουν το κείμενο και το διαποτίζουν με σημασίες. Αρχικά, διαπιστώνεται η τεχνική της *παρωδίας* της άρχουσας τάξης, καθώς ο κεντρικός ήρωας παρομοιάζει ειρωνικά τα μυθοπλαστικά πρόσωπα της κοινωνίας του με βασιλιάδες. Τους τελευταίους διακρίνει αλαζονεία, ύφος υπεροψίας και κτητικότητα, *«λες και η γη όλη τους ανήκει».* Επίσης, διαπιστώνεται η

¹⁶⁹³ Βαρβαρούση, Λ., 2006, ό.π., σσ. 7, 11.

τεχνική της *παρωδίας των λέξεων*, καθώς τα σκουλήκια-‘βασιλιάδες’ χαρακτηρίζονται και ως «υπόγειοι τύποι». Στο σημείο αυτό σατιρίζεται ο εξουσιαστικός έλεγχος των συγκεκριμένων προσώπων, δημιουργώντας αστείους συνειρμούς αναφορικά με την κυριολεκτική πρόσληψη των μεταφορικών εκφράσεων, «σκουλήκι» και «υπόγειοι τύποι», που στις ρεαλιστικές κοινωνίες χρησιμοποιούνται αμφότερα για να χαρακτηρίσουν χαμερπείς και τιποτένιους ανθρώπους. Αντίστοιχα, ερμηνεύεται το μειωτικό σχόλιο που απευθύνουν στον κεντρικό ήρωα, «*Σκουλήκι είσαι και σκουλήκι θα μείνεις, όπου κι’ αν πας ό, τι κι αν γίνεις*», με αρκετή δόση *ειρωνείας* και τάση προς το *γκροτέσκο*. Επίσης, *σατιρίζεται* το ζήτημα της άτοπης φιλαρέσκειας, «*Ενώ είναι απλά σκουλήκια, έχουνε ύφος σοβαρό, φοράν και σκουλαρίκια!*»¹⁶⁹⁴ και της ματαιοδοξίας, «*Να βρούμε θησαυρούς, να ρουφήξουμε χυμούς. Ποτέ δε σταματάμε, όλο πιο βαθιά θα πάμε*».¹⁶⁹⁵ Η αφήγηση χαρακτηρίζεται από τον έμμετρο ποιητικό λόγο και συγκεκριμένα διακρίνουμε τη χρήση *ομοιοτέλετου* και *ομοιοκαταληξίας* σε ποικίλους λεκτικούς συνδυασμούς που παράγουν ηχητικότητα και έτσι τα μηνύματα μεταδίδονται αποφορτισμένα και με χιουμοριστική διάθεση.

Χιούμορ εντοπίζεται από τη σχέση λόγου-εικόνας, αναφορικά με την ιδιότητα του πρώτου να περιγράφει και του δεύτερου να δείχνει.¹⁶⁹⁶ Για παράδειγμα, «*Ξέρω έναν που είναι δύτης, λέγεται... σκωληκοειδίτης*». Το λεκτικό κείμενο «λογοπαίζει» με το καταληκτικό μόρφημα -δίτης και του ουσιαστικού «δύτης», δημιουργώντας αστείους συνειρμούς διότι δημιουργούν ρίμα μεταξύ τους και ακούγονται το ίδιο, αλλά γράφονται τελείως διαφορετικά. Επίσης, χιούμορ εντοπίζεται σε σημασιολογικό επίπεδο, καθώς η φλεγμονή της σκωληκοειδίτιδας παρουσιάζεται με ανιμιστικές ιδιότητες παραβιάζοντας τους σημασιολογικούς περιορισμούς επιλογής. Το χιούμορ πολλαπλασιάζεται από την εικονογράφηση, η οποία σε επίπεδο υπερκυριολεξίας απεικονίζει ένα σκουλήκι μεταμφιεσμένο σε δύτη, με μάσκα, αναπνευστήρα και βατραχοπέδιλα. Το ενδο-εικονιστικό σχόλιο της ταμπέλας που κρατάει ο απεικονιζόμενος ήρωας, βρίσκεται σε αιτιακή σχέση με το σημαίνον πρόσωπο που υπογραμμίζει δημιουργώντας ένα ιδιαίτερα απολαυστικό παρετυμολογικό παιχνίδι. Συγκεκριμένα, γράφεται «*ΣκωληκοειδΎτης*». Σε μορφολογικό επίπεδο, το χιούμορ εναπόκειται στην υπερκανονικοποίηση της λέξης, «σκωληκοειδίτιδα», με την προσθήκη του καταληκτικού μορφήματος -δύτης, με σκοπό να προσιδιάζει στα τυπολογικά χαρακτηριστικά που προσώπου που υπογραμμίζει.

¹⁶⁹⁴ Βαρβαρούση, Λ., 2006, ό.π., σ. 4.

¹⁶⁹⁵ Ο.π., σ. 6.

¹⁶⁹⁶ Βλ. Παράρτημα Εικ. (8.1.6). 1, σ. 631.

Χιούμορ εντοπίζεται από πλήθος εικονογραφικών σχολίων αναφορικά με το αντικείμενο ή πλαίσιο στο οποίο είναι τοποθετημένα, όπου συχνά το οπτικό κείμενο βρίσκεται σε αιτιακή σχέση μαζί τους και η αποκωδικοποίηση του ενός οδηγεί στην ερμηνεία του δεύτερου. Για παράδειγμα, η ονοματοποιία «μετροσκώληκας», για το μετρό της μυθοπλαστικής κοινότητας των σκουληκιών, που σε φωνολογικό επίπεδο παραπέμπει στο «μετροπόντικα». Σε μορφολογικό επίπεδο, πρόκειται για *υπερκανονικοποίηση* της τελευταίας λέξης με σκοπό να προσιδιάζει στους κώδικες των συγκεκριμένων μορφών ζωής. Σε επίπεδο εικονογράφησης, πρόκειται για *υπερκυριολεξία* μιας κατά τα άλλα παράλογης σύνθεσης λέξεων, «μετρό» και «σκώληκας», που βρίσκονται εξίσου σε λεκτική και οπτική αμφισημία μεταξύ τους. Επίσης, χιούμορ εντοπίζουμε αποκλειστικά στην εικονογράφηση αναφορικά με τα αναγνωστικά ενδιαφέροντα του πρωταγωνιστή.¹⁶⁹⁷ Συγκεκριμένα πρόκειται για τους τίτλους βιβλίων, «Ο Γητευτής των Σκουληκιών», «Ιστορίες για προχωρημένα σκουλήκια». Επίσης, χιούμορ διακρίνεται στους τίτλους εφημερίδων, «Εφημερίδα Νύχτας. Το Σκουλήκι», τίτλους άρθρων, «Βρέθηκε Σκουλήκι να Κοιτάει Ταινία», «Έκτακτο! Μυρμήγκια και Σκουλήκια Εγκαινιάζουν Νέες Τρύπες». Χιούμορ εντοπίζεται και στο περιεχόμενο των άρθρων που είναι προσαρμοσμένο στα αναγνωστικά ενδιαφέροντα του κοινού των σκουληκιών που υπογραμμίζει. Για παράδειγμα, «*Νέες κατασκευές σ' όλη τη χώρα του κάτω κόσμου. Τα σκουλήκια... Η χορωδία μυρμηγκιών τραγούδησε άριες*». Ευχάριστο ξάφνιασμα και μόνο για τον εννοούμενο θεατή αποτελούν τα αυτοαναφορικά σχόλια, καθώς η συγγραφέας του βιβλίου υπογράφει ως συντάκτης με το μικρό της όνομα, Λήδα, μία στήλη της εφημερίδας. Επίσης, στην οπτική τροπικότητα διακρίνουμε τον τίτλο «Άπαντα» που υπογραμμίζει τα έργα αρχαίων φιλοσόφων, του Σωκράτη, του Πλάτωνα και του Πυθαγόρα. Ωστόσο, μέσα από μία τρύπα του βιβλίου αναδύεται ένα σκουλήκι να κρατά τηλέφωνο και μολύβι και από κάτω να αναγράφεται «δεν απαντά». Το κωμικό οφείλεται στο λογοπαίγνιο των δύο τονικά παρώνυμων λέξεων «Άπαντα» και «απαντά», που γράφονται το ίδιο, εκφέρονται διαφορετικά και φυσικά σημαίνουν εντελώς διαφορετικά πράγματα.

Επιπρόσθετα, χιούμορ εντοπίζουμε στα μπαλόνια ομιλίας των εικονιζόμενων χαρακτήρων, εγγράφοντας με αυτόν τον τρόπο επιπλέον αφηγηματικά επίπεδα της ήδη υπάρχουσας αφήγησης-πλαίσιο. Το κωμικό εναπόκειται στα σχόλια των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων σε άμεση συσχέτιση με το σκηνικό χώρο της

¹⁶⁹⁷ Βλ. Παράρτημα Εικ. (8.1.6). 2, σ. 631.

εικονογράφησης και της απόδοσης της εξωτερικής τους εμφάνισης.¹⁶⁹⁸ Για παράδειγμα, ο γιατρός της μυθοπλαστικής κοινότητας των σκουληκιών είναι με ειδικότητα «Σκουληκολόγου». Σε μορφολογικό επίπεδο, το κωμικό της λέξης οφείλεται στην πρωτότυπη σύνθεση λέξεων, «σκουλήκι» και του καταληκτικού μορφήματος –λόγου, που σε φωνολογικό επίπεδο παραπέμπει σε υπαρκτές από το ανθρωπογενές περιβάλλον ιατρικές ειδικότητες, όπως γαστρεντερολόγος. Επίσης, χιούμορ αναδύεται από τη μείξη κωδίκων από τις επιστήμες της ιατρικής και της προσαρμογής τους στους κώδικες των μορφών ζωής των σκουληκιών. Για παράδειγμα, “Sculicologist”, ενώ ο βασικός τίτλος του διπλώματος είναι «Σκουλήκι με δίπλωμα». Το τελευταίο εκλαμβάνεται ως *οξύμωρο* ή *τραγική ειρωνεία*. Επίσης, πρόκειται για την κυριολεκτική πρόσληψη μιας μεταφορικής έκφρασης της λαϊκής διαλέκτου, με την οπτική τροπικότητα να *υπερκυριολεκτεί*, καθώς απεικονίζει ένα σκουλήκι με ιατρική ρόμπα. Στην ουρά αναμονής του ιατρού ένα απεικονιζόμενο σκουλήκι λέει, «Έχω σκολίωση» και ένα άλλο έχει κρεμασμένη μία διευκρινιστική ταμπέλα στο λαιμό του που γράφει, «Σκουληκοφαγώμενος», ενώ, παράλληλα, ο γιατρός εξετάζει μία «Σκουληκαντέρα». Πρόκειται για *οπτικές μεταφορές* οι οποίες εκλαμβάνονται ως τέτοιες με τη συνδρομή του οπτικού κειμένου και οι οποίες καταστρατηγούν τους σημασιολογικούς περιορισμούς επιλογής. Πρόκειται για συσώρευση λέξεων που διαθέτουν ως κοινή σημασιολογική ή ετυμολογική συνισταμένη τη λέξη «σκουλήκι» και οι οποίες δημιουργούν αστείους συνειρμούς αναφορικά με τον τρόπο που οπτικοποιούνται. Επίσης, κατασκευάζουν μία μυθοπλαστική πραγματικότητα τόσο σταθερή και αξιόπιστη όσο και αυτή εκτός παραμυθιού. Επιπρόσθετα, χιούμορ εντοπίζεται στα οπτικά αντικείμενα που κοσμούν τον περιβάλλοντα χώρο του ιατρού και τις διευκρινιστικές ετικέτες που διακρίνονται σε αυτά, αναφορικά με το περιεχόμενό τους. Πρόκειται για «Άτυχα σκουλήκια» και «Τυχερά σκουλήκια». Τα πρώτα απεικονίζονται συνωστισμένα εντός γυάλινου βάζου να παλεύουν να διαφύγουν, ενώ τα δεύτερα να παίζουν τένις. Ένα περαστικό σκουλήκι, εύχεται «Περαστικά! Κι εγώ περαστικό είμαι».

Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την *εικονιστική διακειμενική αναφορά*, στο *Ασχημόπαπο* του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν,¹⁶⁹⁹ καθώς το προκείμενο έργο με το

¹⁶⁹⁸ Βλ. Παράρτημα Εικ. (8.1.6). 3, σ. 631.

¹⁶⁹⁹ Γράφτηκε και δημοσιεύθηκε στην Κοπεγχάγη το 1843, στην πρώτη συλλογή έργων του με άλλα τρία παραμύθια, υπό τον τίτλο *New Fairy Tales*, εκδόσεις, C.A. Reitzel. Στην Ελλάδα μεταγράφηκε από τον Πέτρο Πυργιωτό και δημοσιεύθηκε με τον τίτλο, *Το Παπάκι που Έγινε Κύκνος*, στο περιοδικό, *Διάπλασις των Παίδων*, 4 Οκτωβρίου 1903, αρ. 40. Σύμφωνα με τη διασκευή που έλαβε το πρωτότυπο έργο στα ελληνικά, μία νεράιδα μεταμορφώνει το

αφετηριακό κείμενο που υπογραμμίζεται διαθέτουν ως κοινή ιδεολογική συνισταμένη το ζήτημα της ετερότητας και της έλλειψης αποδοχής της. Σύμφωνα με την αλληλεπίδραση των δύο έργων, στον κεντρικό ιδεολογικό άξονα της παρούσας αφήγησης προστίθεται και αυτό της «ασχήμιας». Η *δεικονική αναφορά* στο συγκεκριμένο έργο φέρει πολυεπίπεδη λειτουργία: αρχικά, λειτουργεί ως καθρέπτης που αντανακλά το συναισθηματικό τέλμα στο οποίο βρίσκεται ο αναγνώστης αναζητώντας παρηγοριά και αισιοδοξία στις μυθοπλασίες για μια καλύτερη ζωή. Δευτερευόντως, όπως το ασχημόπαπο έτσι και το σκουλήκι του παραμυθιού αδυνατούν να ερμηνεύσουν τη διαφορετικότητά τους, καθώς αγνοούν τη βιολογική τους καταγωγή. Καταληκτικά, προμηνύεται το τέλος της αφήγησης-πλαίσιο, διότι, όπως το ασχημόπαπο που ήταν κύκνος εν αγνοία του, έτσι και το σκουλήκι της μυθοπλασίας είναι μία κάμπια, που θα μεταμορφωθεί σε πεταλούδα.

Προτού, όμως, πραγματοποιηθεί η μεταμόρφωση προϋποτίθεται το στάδιο του κουκουλιού, «*Τυλίχτηκα λοιπόν κι εγώ στα όνειρά μου κι άρχισα να κάνω στροφές μες στα δάκρμά μου. Σε κουκούλι χώθηκα και μεταμορφώθηκα. Κοιμήθηκα, ξεχάστηκα πολύ καιρό και πιάστηκα. Ξαφνικά, μια τρύπα ανοίγει και η ζέστη με τυλίγει*».¹⁷⁰⁰ Η οντολογική μετατόπιση που συνεπιφέρει η μεταμόρφωσή του σε πεταλούδα τον ανάγει σε χαρισματικό «Άλλο», καθώς πλέον ατενίζει από ψηλά τον κόσμο και αποτελεί μια όμορφη και αέρινη ύπαρξη. Ωστόσο, η εξωτερική του μεταμόρφωση δε συνεπάγεται και εσωτερική μετάλλαξη, καθώς παραμένει ταπεινός και μετριόφρων, «*Έτσι που τους βλέπω τώρα από ψηλά, κατάλαβα πως είχα πάντα διαφορά! Τους λυπήθηκα στ' αλήθεια... μου 'χαν γίνει μια συνήθεια!*». Στον αντίποδα, η ομάδα των σκουληκιών τον αντιμετωπίζει ως προδότη, «*Έγινες μια πεταλούδα!! Αχ, βρε άτιμε Ιούδα!!*».¹⁷⁰¹

δυστυχισμένο παπάκι σε κύκνο με σκοπό να το απαλλάξει από τα βάσανά του. Το παπάκι βιώνει περιφρόνηση εξίσου από τους συγγενείς αλλά και από τους κύκνους και έτσι αποφασίζει να επιστρέψει στην αρχική του κατάσταση. Καπλάνογλου, Μ., *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998, σσ. 178-184, 203-205. Στο αφετηριακό κείμενο του Άντερσεν το παπάκι γεννήθηκε από αυγό κύκνου, αλλά εκκολάφθηκε από μια πάπια. Μέχρι να συναντηθεί με τους βιολογικούς του συγγενείς που ενστικτωδώς θαυμάζει και προσεταιρίζεται σε αυτούς αγνοεί τη φύση του. Άντερσεν, *Παραμύθια*, «Το Ασχημόπαπο», Ελευθερουδάκης, 1931, σσ. 109-125. Υποστηρίζεται ότι το *Ασχημόπαπο* αποτελεί μία παραβολή που αντικατοπτρίζει τη διφορούμενη φύση του συγγραφέα. Ο Zipes (1986/2012) αναφέρει ότι ήταν ιδιαίτερα ταπεινής καταγωγής, συναναστρεφόταν με ευγενείς και πλουσίους, ιδιαίτερα από όταν δέχτηκε αναγνώρισης, αλλά δεν μπόρεσε ποτέ να ισορροπήσει ανάμεσα στους δύο κόσμους. Αφενός του αστού και εξουσιαζόμενου ατόμου αφετέρου της επιθυμίας του να διαφέρει και να ανήκει σε ανώτερη κοινωνική τάξη. Zipes, J., *Fairy Tales and the Art of Subversion*, Heinemann Educational Books, 1983/ Routledge, 2012, σσ. 94-98.

¹⁷⁰⁰ Βαρβαρούση, Λ., 2006, ό.π., σ. 19.

¹⁷⁰¹ Ο.π., σ. 22.

8.1.7 Γιούκ, Ε., *Ο Γίγαντας*, (2010)

Στο εικονογραφημένο μικροαφήγημα της Ενρικ Γιούκ, *Ο Γίγαντας*,¹⁷⁰² όπως γίνεται αντιληπτό από τον τίτλο του παραμυθιού, το προσδιοριστικό χαρακτηριστικό που συνθέτει την ετερότητα του πρωταγωνιστή είναι αυτό του μεγάλου ύψους και της ογκώδους σωματικής διάπλασης. Πρόκειται για *διακειμενικό* τίτλο, ο οποίος παραπέμπει εμφανώς στη λογοτεχνική παράδοση του συγκεκριμένου στερεοτυπικού χαρακτήρα, όπου και μόνο η αναφορά της ιδιότητάς του από το λεκτικό παρακείμενο λειτουργεί *μετωνυμικά* μιας σειράς αρνητικών χαρακτηρισολογικών σχολίων. Ο βαθμός παγίωσης των χαρακτηριστικών του γίγαντα και η *απουσία ονόματος* διευκολύνουν σημαντικά τους εννοούμενους αναγνώστες να προβούν στους σχετικούς διακειμενικούς συσχετισμούς και να επαναφέρουν στη μνήμη τους τα όσα συνεπάγεται στο μυθοπλαστικό σύμπαν η παρουσία του συγκεκριμένου προσώπου.¹⁷⁰³

Ο γίγαντας της λογοτεχνίας αποτελεί ένα τεράστιο ως προς τις διαστάσεις εξωλογικό ον, με ανθρωποφαγικές διαθέσεις και υπερφυσικές δυνάμεις που αποκλίνουν σημαντικά από τον τύπο του συμβατικού ανθρώπου. Εκπροσωπεί το “αδηφάγο” τέρας, το αναίτια κακό ον,¹⁷⁰⁴ που ενίοτε ταυτίζεται με το δράκο ή τον πατέρα που καταβροχθίζει τα παιδιά του.¹⁷⁰⁵ Ο πρωτότυπος τίτλος του παρόντος μικροαφήγματος, καθότι πρόκειται για μεταφρασμένο έργο από τα ισπανικά, είναι *The Ogre*, που στα ελληνικά σημαίνει

¹⁷⁰² Γιούκ, Ε., (Κείμε.), Μπαρέλα, Σ., (Εικ.), *Ο Γίγαντας*, (*The Ogre*), Γιαννοπούλου, Α., (Απόδ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2012, (Alzira: Algar Editorial, 2010).

¹⁷⁰³ Ο Zipes αναφέρεται σε μια σειρά λογοτεχνικών μοτίβων και στερεοτυπικών χαρακτήρων και τη δυνατότητά τους να μεταφέρουν εξίσου τον αναγνώστη και τον ακροατή με ευκολία σε φαντασιακές ουτοπίες. Μεταξύ πολλών άλλων αναφέρει και τα εξωλογικά όντα με υπερφυσικές ικανότητες, όπως μάγισσες, δράκους, γίγαντες. Zipes, J., *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and their Tradition*, New York: Routledge, 2007, σσ. 4-5.

¹⁷⁰⁴ Ο Zipes υποστηρίζει ότι κάθε λογοτεχνικό έργο θα πρέπει να τοποθετείται στη σωστή ιστορική του βάση και να αξιολογείται σύμφωνα με τις κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες της εποχής για την οποία γράφτηκε. Το δέκατο όγδοο και αρχές του δέκατου ένατου αιώνα εξωλογικά όντα όπως αυτά των νεράιδων, των μαγισσών, των δράκων, των γιγάντων και των τεράτων ήταν υπαρκτά στη συνείδηση των ανθρώπων και εξυπηρετούσαν συγκεκριμένες πολιτικές και πολιτισμικές σκοπιμότητες της εποχής. Η καταγραφή προφορικών λαϊκών αφηγήσεων από τους Grimm, που αφορούν στην οικονομική εξαθλίωση, σε ανθρωποφαγίες, θυσίες και εγκατάλειψη τέκνων αποτελούν υπαρκτά γεγονότα της μεσαιωνικής εποχής. Το καθαρτήριο τέλος, αντανακλά την ανάγκη των ανθρώπων από τις φτωχοποιημένες κοινωνίες για ένα αισιόδοξο και καλύτερο μέλλον. Zipes, J., *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, (revised and expanded edition), Kentucky: The University Press of Kentucky, 2002, σ. 8.

¹⁷⁰⁵ Για παράδειγμα στον *Κοντορεβιθούλη*, ο γίγαντας τρώει τις κόρες του ως συνέπεια βέβαια της πανουργίας του κεντρικού ήρωα. Ο Κοντορεβιθούλης αποτελεί παραδοσιακό παραμύθι της κεντρικής Ευρώπης και είχε καταγραφεί για πρώτη φορά από τον Charles Perrault το 1697.

«δράκος» και αποτελεί παραφθορά του λατινικού όρου “orcus” που σημαίνει «κόλαση» ή θεότητα του κάτω κόσμου.¹⁷⁰⁶ Η Tatar (1987) στο συλλογικό έργο των Grimm (1812), *Nursery and Household Tales*, διαπιστώνει τρεις τύπους δράκων στο σύνολό τους αρνητικοί και οι οποίοι εκπροσωπούν το κανιβαλιστικό μοτίβο της ανθρωποφαγίας. Ο πρώτο τύπος σχετίζεται με το τέρας, τον άνδρα-γίγαντα, που απειλεί να καταβροχθίσει τον ήρωα.¹⁷⁰⁷ Ο Bettelheim (1989/2010) βασιζόμενος στο βρετανικό λαϊκό παραμύθι, *Jack the Giant Killer*, υποστηρίζει ότι ο γίγαντας εξυπηρετεί το μηχανισμό ανταπόδοσης του κακού. Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας καθρεπτίζει τον τρόπο που αντιλαμβάνονται τα παιδιά τους ενήλικες και η σύγκρουση του ήρωα με το γίγαντα αντανακλά την αναμέτρηση των ανηλίκων με τον κόσμο των ενηλίκων. Η εξολόθρευση του κακού και ο θρίαμβος που βιώνει το παιδί σε σχέση με την έκβαση αυτή, εκτονώνει το άγχος που εκλύεται στον ψυχισμό του στην προσπάθειά του να ανταπεξέλθει στην εξουσιαστική κυριαρχία των μεγαλύτερων.¹⁷⁰⁸ Η Warner (1994), υποστηρίζει ότι η μάχη ηρωικών ανδρών με γίγαντες και τέρατα, για να σώσουν τη ζωή γυναικών, τροφοδοτεί τον ορισμό του άνδρα της εποχής για τον οποίο γράφονταν τα έργα.¹⁷⁰⁹

Στο παρόν μικροαφήγημα ο γίγαντας του παραμυθιού επιχειρεί ένα οντολογικό άλμα, καθώς διέπεται από ένα σύνολο ανθρωπίνων χαρακτηριστικών και ιδιοτήτων. Δεν εμφανίζεται παντοδύναμος, γίνεται θύμα επιθετικών ενεργειών και σκιαγραφεί το προφίλ ενός αφελούς μεγάλωσμου άνδρα παρά ενός τέρατος με υπερφυσικές ικανότητες. Το δεύτερο εσώφυλλο του βιβλίου προσιδιάζει σε εναλλακτικό εξώφυλλο, καθώς σημειώνεται η επανάληψη του τίτλου, των δημιουργών και των στοιχείων έκδοσης.¹⁷¹⁰ Ωστόσο, η λειτουργία του οπτικού παρακείμενου είναι αφηγηματική και παιγνιώδης. Στο υπό ανάλυση σημείο η εικονογράφηση μετέρχεται τεχνικών που δημιουργούν την ψευδαίσθηση της σχισμένης σελίδας που επιτρέπει στον αναγνώστη να κρυφοκοιτάζει στο εσωτερικό του παραμυθιού. Πρόκειται για μία οφθαλμαπάτη που παραπέμπει σε

¹⁷⁰⁶ Ζαν, Ζ., *Η Δύναμη των Παραμυθιών*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1996, σ. 61.

¹⁷⁰⁷ Ο δεύτερος τύπος απηχεί στο κοινωνικό δίπολο, μεταξύ ανδρών-εγκληματιών και ανυποψίαστων γυναικών-θυμάτων, οι οποίες δολοφονούνται, τεμαχίζονται και μαγειρεύονται σε τσουκάλι. Ο τρίτος τύπος απαρτίζεται από γυναίκες-δράκισσες, μάγισσες και μητρίες. Στην πρώτη έκδοση του παραμυθιού της Χιονάτης η μητριά της πρωταγωνίστριας δε σκοτώνεται αλλά μεταμορφώνεται σε δράκο και οργανώνει τη δολοφονία της κόρης της απαιτώντας να φάει το συκώτι και τον πνεύμονά της. Tatar, M., *The Hard Facts of the Grimms' Tales*, Princeton & New Jersey: Princeton University Press, 1987, σσ. 139-143.

¹⁷⁰⁸ Bettelheim, B., *Uses and Enchantments: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York: Vintage Books, 1989/2010, σσ. 27-32.

¹⁷⁰⁹ Warner, M., *Managing Monsters Six Myths of our Time*, England: Vintage Books, 1994, σσ. 19-20.

¹⁷¹⁰ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (8.1.7). 1, σ. 632.

τρύπα μέσα από την οποία διακρίνεται το πρόσωπο του γίγαντα του εξώφυλλου. Η τεχνική αυτή επισύρει την προσοχή στην υλικότητα του βιβλίου, γεγονός που ωθεί τον αναγνώστη να αντιληφθεί ότι το εικονιζόμενο πρόσωπο είναι μέρος μιας χάρτινης μυθοπλαστικής πραγματικότητας και δε διατρέχει κανένα υπαρκτό κίνδυνο από το συγκεκριμένο χαρακτήρα. Επίσης, ο γίγαντας μοιάζει να αναρριχάται από το εσωκειμενικό περιβάλλον και να μεταπηδά από μία συγκεκριμένη μυθοπλαστική πραγματικότητα σε μία άλλη οντολογική διάσταση. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του παραπέμπουν στα ανθρώπινα, αλλά διακρίνονται από αλλόκοτες αναλογίες μεταξύ τους, ενώ η έκφρασή του αναδεικνύει έκπληξη και απορία.

Μία νόρμα προσδοκιών έχει διαμορφωθεί από το σύνολο των παρακείμενων συμβάσεων, οι οποίες στην εξέλιξη της πλοκής διαψεύδονται συνεπιφέροντας *καταστασιακό χιούμορ*. Η αφήγηση ξεκινά με την παρουσίαση του γίγαντα και τη γνωστοποίηση του ονόματός του, το οποίο ακούει στο «Βροντοπόδας». Πρόκειται για *ονοματοποιία*, η οποία δημιουργείται από την αμφισύνθεση των λέξεων «βροντή» ή «βροντερός» και της λέξης «πόδι» που ως αποτέλεσμα παράγουν ένα βαρύγδουπο όνομα, με σκοπό να χαρακτηρίσει ένα αρχετυπικό πρόσωπο, σύμβολο δύναμης και επιβλητικότητας. Ωστόσο, το χιούμορ εντοπίζεται στην *ασυμβατότητα* που αναδύεται εξαιτίας της *γνωστικής αντίθεσης* ανάμεσα σε παρελθοντικές και νεότερες καταστάσεις. Σύμφωνα με το λεκτικό κείμενο, «*βρήκε μια σπηλιά πολύ φτηνή και μετακόμισε!*».¹⁷¹¹ Πιο συγκεκριμένα, ο γίγαντας ως λογοτεχνικό πρόσωπο είναι συνδεδεμένο με ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής και η μεταφορά του στη σύγχρονη πραγματικότητα λειτουργεί ως διαταραχή της λογικής της εμπειρίας των αναγνωστών. Σε πραγματολογικό επίπεδο, το χιούμορ οφείλεται στο μίσθωμα που καλείται να καταβάλει ο γίγαντας για μία σπηλιά. Η σπηλιά αφενός δημιουργεί συνειρμούς μυστηριακού περιεχομένου σύμφυτων με το αλλόκοτο του προσώπου που υπογραμμίζεται, ωστόσο ως δεδομένο βρίσκεται σε *αντίφαση* με την πραγματική εμπειρία της ζωής, διότι αποτελεί φυσικό χώρο του περιβάλλοντος που δε δύναται να αποτελεί ιδιόκτητο προς εκμετάλλευση, πόσο μάλλον για ενοικίαση. Οι πληροφορίες «*φτηνή*» και «*μετακόμισε*» παραπέμπουν στις πραγματικές κοινωνίες και συνεισφέρουν στη σύλληψη της ανθρώπινης οντολογικής διάστασης του συγκεκριμένου χαρακτήρα, που εμφανίζεται να αντιμετωπίζει μάλιστα, οικονομικές δυσκολίες.

¹⁷¹¹ Με δική μας σελιδαρίθμηση από την πρώτη σελίδα λεκτικού κειμένου και εικόνας. Στο εξής, Γιούκ, Ε., 2012, ό.π., σ. 1.

Η πληροφορία, ότι ο γίγαντας σκοπεύει να μεταβεί στο χωριό προκειμένου «να πιάσει κάνα παιδί και για να το μαγειρέψει»,¹⁷¹² λειτουργεί ως χαρακτηριστικό σχόλιο που καταφάσκει στο αρνητικό του στερεότυπο. Με τη συγκεκριμένη επιλογή η συγγραφέας επιτυγχάνει να ανασύρει το σύνολο των αρνητικών ιδιοτήτων, που διέπουν το συγκεκριμένο λογοτεχνικό χαρακτήρα, με σκοπό να ανατραπούν στη συνέχεια. Ο γίγαντας εξαιτίας του τρομακτικού του παρουσιαστικού γίνεται αντικείμενο πολλαπλών επιθετικών ενεργειών, τόσο από ζώα που συναντά στην πορεία του για το χωριό όσο και από ανθρώπους στην προσπάθεια ανεύρεσης ανθρώπινης σάρκας. Τα χτυπήματα συνεπιφέρουν *χιούμορ ανωτερότητας και επιθετικότητας*, καθώς λειτουργούν καταπραϋντικά των ψυχικών εντάσεων που προκύπτουν εξαιτίας του συγκεκριμένου φοβικού ερεθίσματος που απειλεί τη ζωή παιδιών. Τα χτυπήματα που δέχεται ο γίγαντας επιτυγχάνουν την αποκλιμάκωση της αγριότητάς του και σε συνδυασμό με τα λόγια και τις πράξεις του την απόλυτη *γελοιοποίησή* του. Ο γίγαντας όταν έφτασε στο χωριό αρχίζει τις απεγνωσμένες προσπάθειες ανεύρεσης ενός συγκεκριμένου αγοριού που ορεγόταν από την πρώτη στιγμή που αντίκρισε. Για το λόγο ότι τον απέφευγαν όλοι οι κάτοικοι μόλις τον αντίκριζαν και δεν προλάβαινε να υποβάλει την ερώτησή του, «*φώναζε τότε, για να τον ακούσουν όλοι, ότι ήθελε μόνο το αγόρι*». Η συγκεκριμένη ενέργεια σκιαγραφεί το προφίλ ενός αφελή μεγαλόσωμου άνδρα, που διατυμπανίζει τις προθέσεις του, οι οποίες σε κάθε κοινωνία ανθρώπων θα ήταν τουλάχιστον καταδικαστέες. Το *οξύμωρο* βρίσκεται στην απάντηση του δημάρχου, ο οποίος πιθανόν αναθάρρησε αποκαλύπτοντας ο γίγαντας τις προθέσεις του, καθώς οι ενήλικες δε συγκαταλέγονταν στις διατροφικές του προτιμήσεις. Συγκεκριμένα του λέει, «*Αποκλείεται... Το αγόρι μας είναι άρρωστο. Έχει τις αμυγδαλές του. Αν το φας, θα σε πιάσει το στομάχι σου*».¹⁷¹³ Το χιούμορ εντοπίζεται στην *παραδοξότητα* των λόγων του δημάρχου, καθώς συσχετίζονται ασύνδετα μεταξύ τους αιτιολογικά πράγματα και εξαιτίας αυτού καταστρατηγούνται οι σημασιολογικοί περιορισμοί επιλογής. Επίσης, πρόκειται για *οξύμωρο*, διότι αν υποθέσει κανείς ότι το παιδί ήταν υγιές, ο δήμαρχος θα το παρέδιδε προς ικανοποίηση των κανιβαλιστικών ορέξεων του γίγαντα; Σε κάθε περίπτωση, ο διάλογος μεταξύ των δύο προσώπων διέπεται από ασυνεννοησία και από το στοιχείο του *παραλόγου*. Η παραδοξότητα των λόγων του δημάρχου ενισχύεται από τη λύση που αντιπροτείνει στο γίγαντα και είναι, «*ένα κάστρο γεμάτο τρυφερές νεαρές πριγκίπισσες*». Το χιούμορ, αρχικά, εντοπίζεται σε κοινωνιογλωσσολογικό επίπεδο, αναφορικά με το διάλογο

¹⁷¹² Ο.π.

¹⁷¹³ Γιούκ, Ε., 2012, ό.π., σ. 13.

ανάμεσα σε ένα εξωλογικό όν και έναν ανθρώπινο εκπρόσωπο, το δήμαρχο, και σε σημασιολογικό επίπεδο, αναφορικά με το περιεχόμενο των λόγων τους, διαταράσσοντας τις προσδοκίες των αναγνωστών. Πιο συγκεκριμένα, σε σημασιολογικό επίπεδο το χιούμορ εναπόκειται στην πολυσημία της λέξη «τρυφερές» στο ουσιαστικό «πριγκίπισσες», κατασκευάζοντας ένα *παρετυμολογικό παιχνίδι* ανάμεσα στο *σημαίνον* και στο *σημαινόμενο*. Το «τρυφερές» εν προκειμένω χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει το είδος της τροφής που καταναλώνεται με ευκολία, γεγονός που καθιστά τις «πριγκίπισσες», σε προϊόν προς βρώση. Το συγκεκριμένο επίθετο ξαφνιάζει ως προς τη χρήση του σε σχέση με τα υποκείμενα που υπογραμμίζει, διότι πρόκειται για μια λέξη συνώνυμη της θηλυκότητας των συγκεκριμένων λογοτεχνικών γυναικείων χαρακτήρων.

Στη συνέχεια, παρωδείται το αρνητικό στερεότυπο του γίγαντα αφού καταφτάνει στο κάστρο και λέει στο βασιλιά με λόγο ανώριμο και αφελή ¹⁷¹⁴ ότι θέλει, σύμφωνα με το κείμενο, «*Μια πριγκίπισσα για το τσουκάλι μου*». ¹⁷¹⁵ Ο γίγαντας του παραμυθιού διακωμωδείται σύμφωνα με τις πράξεις του και γι' αυτό είναι αδύνατον να εμπνεύσει τρόμο, καθώς τόση συσσωρευμένη αφέλεια παραπέμπει περισσότερο σε καλοστημένη *φάρσα*. Ο γίγαντας αντί για πριγκίπισσα θα «φάει» μια πέτρα στο κεφάλι και στο δρόμο της επιστροφής τον αναμένει πάλι μια σειρά από βίαιες πράξεις με κίνδυνο τη σωματική του ακεραιότητα. Ο άλλοτε τρομακτικός θύτης έχει μετατραπεί πλέον σε αξιολύπητη *καρικατούρα*. Στην εξέλιξη της αφήγησης σημειώνεται μια ιδεολογική μετακίνηση, καθώς ο λόγος του κειμένου προσανατολίζεται περισσότερο στο συναίσθημα, αφού ο αφηγητής χρησιμοποιεί επιθετικούς προσδιορισμούς, όπως «καημένος», ενώ περιγράφει με *υπερβολή* την πείνα του. Στο σημείο αυτό επιτυγχάνεται η οικείωση του «Άλλου», καθώς πλέον ο γίγαντας αντιμετωπίζεται ως ο «ξένος» που απλά πεινάει και γυρεύει τροφή καταπατώντας την περιουσία των ανθρώπων και κλέβοντας τις τροφές από τα δέντρα τους. Ο «Άλλος» δε γίνεται αποδεκτός από την κοινωνία των ανθρώπων, ενώ καταληκτικά σημειώνεται μια μεταστροφή στο χαρακτήρα αφού έχει μεταλλαχθεί πλέον σε χορτοφάγο.

¹⁷¹⁴ Πρόκειται σύμφωνα με τον Τριβιζά για την «*τεχνική του αφελούς ήρωα*» (innocent outsider), «*που αγνοεί τους φυσικούς νόμους, τις δεδομένες γλωσσικές συμβάσεις, τους όρους επικοινωνίας, τους γενικά αποδεκτούς θεσμούς, ρόλους και κανόνες συμπεριφοράς με κωμικά αποτελέσματα*». Τριβιζάς, Ε., «Τα Νήματα του Χιούμορ στο Μαγικό Χαλί της Φαντασίας», *Διαβάζω*, τ. 336, 1994, σ. 60.

¹⁷¹⁵ Γιούκ, Ε., 2012, σ. 18.

Η μεγαλύτερη έκπληξη επιφυλάσσεται στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου οι οποίες προσιδιάζουν σε παράρτημα.¹⁷¹⁶ Στο συγκεκριμένο σημείο εναποτίθενται σχόλια που αφορούν στην εξωτερική εμφάνιση του γίγαντα, στις διατροφικές του προτιμήσεις, στον τρόπο ζωής του, καθώς και οπτικά σύμβολα τα οποία είναι στερεοτυπικά συνδεδεμένα με τις αρνητικές διαθέσεις του. Ο αφηγητής με τη χρήση της σύμβασης του βέλους κατορθώνει να εγγράψει τα σχετικά επεξηγηματικά σχόλια και να υποδείξει στους αναγνώστες-θεατές το οπτικό σύμβολο που υπογραμμίζεται κάθε φορά. Ακριβέστερα, για την εξωτερική εμφάνιση γράφεται, «Αστεία μικρά αυτιά-ραντάρ, που πιάνουν τους κινδύνους», «Αχτένιστα μαλλιά για να τρομάζουν όσους τους βλέπουν», «Άγρια γένια, λόγω έλλειψης γενναίου μπαρμπέρη», «Τρίχες για προστασία από γρατσουνιές γάτας», «Μεγάλα δόντια για να μασάει ότι βρίσκει μπροστά του». Για τα συνοδευτικά αξεσουάρ της εμφάνισής του σημειώνεται, «Τσουκάλι-κράνος για προστασία από ιπτάμενες πέτρες», «Μπότες για μεγάλα βήματα», «Επιγονατίδες για προστασία από κλοτσιές γαιδάρων». Για τις διατροφικές του προτιμήσεις εικονίζονται φρούτα υπό το σχόλιο, «Φαγητό για ώρα ανάγκης». Ωστόσο, το ενδο-εικονιστικό σχόλιο «Αγαπημένο φαγητό», συνοδεύει την εικόνα του αγοριού της αφήγησης. Συντροφιά του έχει, ένα «κοράκι» και το τσουκάλι που μαγειρεύει το φαγητό είναι «άδειο». Το χιούμορ εντοπίζεται στο περιεχόμενο των συνοπτικών κειμένων και στο *φαρσικό* στοιχείο εξίσου του λόγου και της εικόνας αλλά και στην προσγειωτική τάση του *γκροτέσκου*, που υποστέλλει το χαρακτήρα του γίγαντα από την οντολογική διάσταση του υπερφυσικού στο υλικό επίπεδο της πραγματικότητας.

Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάσαμε τις αναπαραστάσεις της ετερότητας σε επτά εικονογραφημένα μικροαφηγήματα. Διερευνήσαμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που συνθέτουν τη διαφορετικότητα των χαρακτήρων και διαπιστώσαμε ότι τα τυπικά προσδιοριστικά χαρακτηριστικά εξαιτίας των οποίων και αποκλίνουν από την κοινωνική ομάδα των παραμυθιών που εμφανίζονται είναι της σωματικής μειονεξίας, της αποκλίνουσας συμπεριφοράς και της έλλειψης αποδοχής της εικόνας του εαυτού τους. Βάσει των κανονιστικών προτύπων των ομάδων όπου επιθυμούν την ένταξή τους. Οι

¹⁷¹⁶ Βλ. Παράρτημα, Εικ. (8.1.7). 2,3,4, σ. 632.

τύποι των ηρώων σε σχέση με την πολυπλοκότητα των χαρακτηριστικών τους είναι επίπεδοι και δυναμικοί με μεταβολές στο χαρακτήρα και στα εξωτερικά χαρακτηριστικά. Σε σχέση με την οντολογική τους υπόσταση είναι άνθρωποι (Χιονάνη), υπερφυσικά και εξωλογικά όντα (γίγαντας, νάνοι), έμβια όντα (ζώα) με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά, της ξηράς (πρόβατο, παπάκι) του υπεδάφους (σκουλήκι) ή και του νερού (καρχαρία, ψάρια).

Οι τύποι του «Άλλου» που εντοπίστηκαν είναι του μειονεκτικού και του χαρισματικού «Άλλου». Οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες αναγνωρίζονται και προσλαμβάνονται ως τελείως διαφορετικοί εξαιτίας της μη αποδοχής τους από τις μυθοπλαστικές κοινωνίες ή ομάδες όπου επιθυμούν την ένταξή τους και βιολογικά εντάσσονται. Η διαφορετικότητά τους δημιουργεί στις ενδο-ομάδες των παραμυθιών ανοικείωση ή επιφυλακτικότητα και ως εκ τούτου συχνά ωθούνται στο κοινωνικό περιθώριο. Οι αφηγήσεις κατασκευάζουν ένα δίπολο ανάμεσα στο μειωτικό και τους «τυπικούς-φυσιολογικούς» χαρακτήρες, με σκοπό να καταστεί σαφής η διάκριση του πρώτου. Εξετάσαμε τα λόγια τόσο του «Άλλου» όσο και των χαρακτήρων που εκπροσωπούν τις κοινωνικές ομάδες των πολλών. Ο λόγος του «Άλλου» είναι συναισθηματικά φορτισμένος και η υιοθέτηση της υποκειμενικής του ματιάς μας επιτρέπει να γνωρίζουμε τα συναισθήματα και τις σκέψεις του, μία παράμετρος που διευκολύνει την οικειοποίηση της θέσης πρόσληψης που εκπροσωπεί ο διαφορετικός. Τα λόγια των κυρίαρχων ομάδων συχνά διέπονται από χλεύη, ρατσιστικά σχόλια και μειωτικούς χαρακτηρισμούς. Ο διαφορετικός χαρακτήρας γίνεται αποδεκτός έπειτα από κάποια μεταβολή που σημειώνεται στη συμπεριφορά του. Υπήρξαν και περιπτώσεις που ο «Άλλος» δε γίνεται αποδεκτός (γίγαντας) ή μεταλλάχθηκε και μεταπήδησε σε μία άλλη κοινωνία όντων, όπως το *Σκουλήκι με Φτερά* που έγινε πεταλούδα. Επίσης, στην περίπτωση με *Το Παπάκι που δεν του Αρέσανε τα Ποδαράκια του*, ο πρωταγωνιστής διατηρεί την ταυτότητά του και επιστρέφει στη δική του μυθοπλαστική και βιολογική κοινωνία έπειτα από μια πορεία αυτογνωσίας και ωριμότητας στο μυθοπλαστικό κόσμο των ανθρώπων.

Ειδολογικά, πρόκειται για εικονογραφημένα βιβλία, σε πεζό αλλά και έμμετρο ποιητικό λόγο με εμφανή τα χαρακτηριστικά της παιδοκεντρικής αφήγησης. Τα βιβλία αυτά διακρίνονται για το χιούμορ και για τις νεότερες τεχνικές που εμφανίζουν στο περιεχόμενό τους, με επικρατέστερες αυτές, της *διακειμενικότητας*, της *παρωδίας*, της *μεταμυθοπλασίας*, της *αυτοαναφορικότητας*, του *μαγικού ρεαλισμού* και της *παιγνιώδους διάθεσης* με σκοπό να εγγράψουν και να συμπεριλάβουν τον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή. Τα είδη χιούμορ που εντοπίσαμε είναι της *παρωδίας*, της *ειρωνείας* και ειδικότερα

της τραγικής ειρωνείας, της σάτιρας, του γκροτέσκο, της υπερβολής. Επίσης, εντοπίσαμε τη χρήση του κωμικού μειωτικού, του χιούμορ ανωτερότητας και επιθετικότητας, της ασυμβατότητας, του καταστασιακού και λεκτικού χιούμορ. Ακόμη διαπιστώσαμε την τεχνική του αφελούς ήρωα και της ασυνεννοησίας. Σε φωνολογικό επίπεδο, το χιούμορ πηγάζει από ομοιοκαταληξίες και ομοιοτέλευτα που προσδίδουν μια ηχητικότητα στις προτάσεις και ως εκ τούτου μεταδίδουν αποφορτισμένα τα μηνύματά τους. Ακόμη, στο συγκεκριμένο επίπεδο διαπιστώσαμε συνηχήσεις, παρηχήσεις και χρήση ομώνυμων λέξεων που ακούγονται παρόμοια αλλά γράφονται και φυσικά σημαίνουν εντελώς διαφορετικά πράγματα. Το παιχνίδι των ήχων και των λέξεων λαμβάνει ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες διαστάσεις στον τρόπο οπτικοποίησης των λέξεων δημιουργώντας συχνά ένα παρετυμολογικό παιχνίδι ανάμεσα σε αυτά που λέγονται (γράφονται), ακούγονται και αποδίδονται οπτικά. Άλλες φορές το χιούμορ βρίσκεται αποκλειστικά στην εικόνα, εξισορροπώντας έτσι συναισθηματικά τα φορτισμένα μηνύματα που μεταδίδονται μέσω του λεκτικού κειμένου. Η εικονογράφηση ορισμένες φορές κλονίζει τη σοβαροφάνεια του κειμένου. Κατά συνέπεια, λειτουργεί αντισταθμιστικά και καταπραϋντικά των ψυχικών εντάσεων του λεκτικού κειμένου εξαιτίας της μη αποδοχής του «Άλλου» ή των ρατσιστικών λεκτικών επιθέσεων που δέχεται ο στιγματισμένος χαρακτήρας.

Σε μορφολογικό επίπεδο, οι επικρατέστερες μορφές χιούμορ που εντοπίσαμε είναι αυτές της υπερκανονικοποίησης, της ονοματοποιίας και της πρωτότυπης σύνθεσης λέξεων με σκοπό να προσιδιάζουν στους κώδικες των μορφών ζωής της εκάστοτε μυθοπλαστικής κοινότητας του παραμυθιού. Σε σημασιολογικό επίπεδο, διακρίνουμε την παραβίαση των σημασιολογικών περιορισμών επιλογής και την κυριολεκτική πρόσληψη μεταφορικών εκφράσεων. Επίσης, εντοπίσαμε λογοπαίγνια και λεκτικά παιχνίδια ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο της πρότασης, με την οπτική τροπικότητα να υπερκυριολεκτεί του λεκτικού κειμένου. Σε πραγματολογικό επίπεδο, εντοπίσαμε την τεχνική του παραξενίσματος, σύμφωνα με την οποία διαταράσσεται η λογική της εμπειρίας των αναγνωστών δημιουργώντας αστείους συνειρμούς, κλονίζοντας κατ' επέκταση τις βεβαιότητες αναφορικά με την απολυτότητα της κοινωνικής πραγματικότητας που βιώνουν οι εννοούμενοι αναγνώστες. Σε υφολογικό επίπεδο, το χιούμορ συνίσταται στην ασυμβατότητα που προκύπτει εξαιτίας της χρήσης μη αναμενόμενου ύφους από του αναμενόμενου δεδομένης της επικοινωνιακής περίπτωσης. Οι γλωσσικές ποικιλίες που εντοπίζονται είναι των λαϊκότροπων και της καθαρευουσιάνικης ομιλίας. Ως εκ τούτου τα μικρά παιδιά ενθαρρύνονται σε κριτική επεξεργασία και αναστοχασμό αναφορικά με την πρόσληψη της ανάγνωσης και τον

τρόπο σκέψης τους γενικότερα. Τα κείμενα που εμφανίζουν τις τεχνικές της *διακειμενικότητας* και της *μεταμυθοπλασίας* προσφέρονται για πολυεπίπεδη επεξεργασία και παρακινούν τους αναγνώστες να προεκτείνουν αρμονικά τα ιδεολογικά νοήματα που αναδύονται από την αφήγηση στις κοινωνίες των ανθρώπων.

Καταληκτικά, τα κυριότερα θέματα των βιβλίων της εξέτασης είναι της διαφορετικότητας και γενικά οι διαπολιτισμικές αξίες, της ανοχής, της συμφιλίωσης και του σεβασμού της ετερότητας. Τα ιδεολογικά μηνύματα που μεταδίδονται αφορούν στην αποδοχή, την αξία της συμφιλίωσης, της δημιουργικότητας, της δύναμης της αγάπης, καθώς και της μόρφωσης ως συναισθηματική διέξοδο και ως μέθοδο αυτογνωσίας και πνευματικής ενηλικίωσης.

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στη διατριβή αυτή ασχοληθήκαμε με τη μελέτη του χιούμορ και εστιάσαμε στη διερεύνηση του κωμικού των χαρακτήρων σε πενήντα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα της περιόδου 1990-2010. Στόχος μας ήταν η εξέταση των τεχνικών του χιούμορ τόσο στο λεκτικό κείμενο όσο και στην εικονογράφηση προκειμένου να αναδείξουμε τον τρόπο λειτουργίας του μέσα από τη δράση των λογοτεχνικών χαρακτήρων στην αφήγηση. Η εξέταση των πενήντα μικροαφηγήσεων πραγματοποιήθηκε σύμφωνα με τη συνδυαστική μέθοδο, της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου και των θεωρητικών προσεγγίσεων για το χιούμορ, τους χαρακτήρες και την εικονογράφηση, σύμφωνα με τον τρόπο που μας απασχόλησαν στο θεωρητικό μέρος της έρευνας.

Ειδικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο η έρευνα επιβεβαιώνει τη «ρευστότητα» του χιούμορ, σύμφωνα με την αδυναμία των θεωρητικών να το ορίσουν. Η ανάλυση των τριών θεωριών για το χιούμορ, μας οδήγησε στο συμπέρασμα ότι οι συγκεκριμένες αλληλοσυμπληρώνονται μεταξύ τους, ενώ συχνά προτείνεται ο συνδυασμός τους με σκοπό την ερμηνεία του. Στο δεύτερο κεφάλαιο, η εστιασμένη έρευνα για το κωμικό των χαρακτήρων σε προηγούμενες μελέτες στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας, κατέδειξε ότι έχει απασχολήσει λιγότερο συγκριτικά με άλλες πτυχές του χιούμορ, όπως διαπιστώθηκε στο πρώτο κεφάλαιο. Στο τρίτο κεφάλαιο, βασιζόμενοι στη «γραμματική του οπτικού σχεδιασμού», οδηγηθήκαμε σε ορισμένα συμπεράσματα αναφορικά με τη μεθοδολογική προσέγγιση της εικονογράφησης των έργων της εξέτασης. Σύμφωνα με τη συνδυαστική μεθοδολογία που διαμορφώθηκε και παρουσιάσαμε αναλυτικά στο τέταρτο κεφάλαιο, εξετάσαμε σε τέσσερα κεφάλαια, τα πενήντα εικονογραφημένα μικροαφηγήματα, ένα για την κάθε κατηγορία μελέτης που σχηματίστηκε. Στη συνέχεια, παρουσιάζουμε τα συμπεράσματα που προκύπτουν βάσει των ερευνητικών ερωτημάτων που είχαμε θέσει προς διερεύνηση.

Σύμφωνα με τα βιβλία της εξέτασης, το είδος της θεματολογίας που το χιούμορ εντοπίστηκε είναι εμπνευσμένη από διάφορα πεδία της σύγχρονης εποχής. Ειδικότερα, αφορά σε ζητήματα της διαφορετικότητας, της οικολογίας, της οικονομικής κρίσης, της κρίσης των αξιών, της ισότητας των δύο φύλων, της βίας, είτε λεκτικής είτε σωματικής, της εκμετάλλευσης του ανθρώπινου δυναμικού, του κύκλου της ζωής, του πολέμου και γενικότερα των διαπροσωπικών σχέσεων. Στη βασική θεματολογία των έργων διαπιστώθηκε και μία ποικιλία υποθεμάτων και ενδεικτικά αναφέρουμε αυτό της

ομορφιάς, της αξιολόγησης και πρόσληψης της ωραιότητας των ατόμων, της πνευματικής ελευθερίας και της ελευθερίας των επιλογών. Επίσης, μεταδίδονται μηνύματα πανανθρώπινης αξίας, όπως η μόρφωση, η αγάπη, η ειρήνη, τα ανθρώπινα δικαιώματα, η συμφιλίωση, η ανοχή και ο σεβασμός σε οποιαδήποτε μορφή ζωής. Οι συγκεκριμένες θεματικές αφενός επιβεβαιώνουν τη σύνδεση της κοινωνίας με την Παιδική Λογοτεχνία αφετέρου αποτελούν τον αντίκτυπο του μεταμοντέρνου προβληματισμού, καθώς στο περιεχόμενό τους επιδιώκεται η ανατροπή κοινωνικών και λογοτεχνικών στερεοτύπων. Επίσης, προκύπτει το συμπέρασμα ότι το παιδί-αναγνώστης δεν είναι αποσυνδεδεμένο από τον ευρύτερο κοινωνικό προβληματισμό, αλλά είναι ενταγμένο σε αυτό και τροφοδοτείται με τους συγκεκριμένους προβληματισμούς στο μέτρο που δύναται να διαχειριστεί.

Το χιούμορ χρησιμοποιήθηκε ως ιδεολογικός μηχανισμός που εξυπηρετεί τις ιδεολογικές σκοπιμότητες της θεματολογίας που εγγράφεται. Πιο συγκεκριμένα, στο πέμπτο κεφάλαιο εξετάσαμε το λογοτεχνικό στερεότυπο του λύκου σε είκοσι δύο μικροαφηγήματα όπου συμπεράναμε ότι ο βασικός ιδεολογικός στόχος του χιούμορ είναι η ανατροπή του συγκεκριμένου στερεοτύπου. Αντίστοιχα, στο έκτο κεφάλαιο, εξετάσαμε το λογοτεχνικό στερεότυπο της «Μάγισσας» σε οκτώ μικροαφηγήματα, όπου διαπιστώθηκε ότι το χιούμορ χρησιμοποιείται με σκοπό να παρωδήσει το συγκεκριμένο στερεότυπο. Στο έβδομο κεφάλαιο, εξετάσαμε σε δεκατρία μικροαφηγήματα τις έμφυλες ταυτότητες, όπου συμπεράναμε ότι το χιούμορ χρησιμοποιείται ως ιδεολογικός μηχανισμός ανατροπής παρωχημένων προτύπων θηλυκότητας και ανδρισμού, με σκοπό τον επαναπροσδιορισμό των κοινωνικών ρόλων για τον άνδρα και τη γυναίκα. Στο όγδοο κεφάλαιο εξετάσαμε τις αναπαραστάσεις της ετερότητας, σε επτά εικονογραφημένα μικροαφηγήματα όπου διαπιστώσαμε ότι το χιούμορ λειτουργεί αντισταθμιστικά και αξιοποιείται ως αρραγής συναισθηματική δικλείδα, καθώς επιτρέπει στους συγγραφείς να πλησιάσουν τα παραπάνω επώδυνα ζητήματα χωρίς να στερούν την απαραίτητη για την παιδική ηλικία τάση αισιοδοξίας.

Το χιούμορ διαπιστώσαμε ότι συλλειτουργεί με τις νεότερες τεχνικές της *παρωδίας*, της *διακειμενικότητας* και της *μεταμυθοπλασίας* και γι' αυτό διεγείρει την κριτική σκέψη των αναγνωστών χωρίς, ωστόσο, να απογοητεύει ή να εξωραΐζει τα πάθη τους. Βασική λειτουργία του χιούμορ αποδεικνύεται η παιγνιώδης διάθεση και λογική είτε μέσω των παραπάνω νεότερων αφηγηματικών τεχνικών είτε και μέσω της ιδιότητάς του να προκαλεί μία στιγμιαία σύγχυση. Αφενός σε λεκτικό επίπεδο με την παραβίαση των κανόνων που διέπουν τη γλώσσα αφετέρου με την ανατροπή των προσδοκιών των

αναγνωστών συνεπιφέροντας *καταστασιακό χιούμορ*. Αρκετές φορές το παιχνίδι της μείξης μυθοπλασίας και πραγματικότητας και η *απροσδιοριστία των ορίων* μεταξύ των δύο διαμορφώνει μια παιγνιώδη λογική που προκαλεί την εύθυμη αίσθηση της χιουμοριστικής ατμόσφαιρας. Χιούμορ διαπιστώσαμε και σε επίπεδο ύφους, τόσο λεκτικά, αναφορικά με το λόγο των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, όσο και εικονογραφικά, ως συνολική σύνθεση τεχνοτροπίας.

Αναφορικά με τις αφηγηματικές τεχνικές, ως επικρατέστερη διαπιστώνεται αυτή της *διακειμενικότητας*. Η πλειοψηφία των έργων που εξετάσαμε εμφανίζουν τη χρήση της διακειμενικής λειτουργίας, καθώς αρκετά από αυτά αφορούν σε μεταγραφές και διασκευές δημοφιλών έργων της κλασικής λογοτεχνίας. Με έμφαση στις συλλογές των αδελφών Grimm. Τα είδη της διακειμενικότητας που εντοπίσαμε είναι των *ήχων και των λέξεων* (μινιμαλιστική), της *εκ μεταφοράς ή αλληγορίας*, της *υβριδικής γραφής* και της *διασημειακής διασκευής*. Επίσης, γίνεται χρήση γνωστών μοτίβων των λαϊκών παραμυθιών, όπως η διπολική διάκριση μεταξύ καλού και κακού, καθώς και η *επαναχρησιμοποίηση* ('reutilization') κωδίκων και προσώπων που παραπέμπουν εμφανώς στη λαϊκή παράδοση χωρίς, ωστόσο, να υπογραμμίζουν κάποιο συγκεκριμένο αφετηριακό κείμενο. Διαπιστώνεται η *δια-μεσική* περιδιάβαση των ηρώων είτε της κλασικής λογοτεχνίας είτε με *αυτοαναφορική* διάθεση, ηρώων από τα έργα των ίδιων των δημιουργών, του Ευγένιου Τριβιζά και της συλλογής του Geoffroy de Pennart. Επίσης, διαπιστώνονται μεταφορές από το χώρο της ποίησης (*Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα*, (2009), των κινούμενων σχεδίων [Barbie της Disney, στο Gouichoux, R., *Ο Πράσινος Λύκος*, (2004), της «Κρουέλα ντε Βιλ» στο Τριβιζά, Ε., *Φρικαντέλα, Η Μάγισσα που Μισούσε τα Κάλαντα*, (1998)] και του ελληνικού και ξένου κινηματογράφου (Μαντουβάλλου, Σ., *Μια Μισότρελη Τσαγιέρα*, (2006), αλλά και από το χώρο των εικαστικών τεχνών [Φάλκονερ, Ι., *Ολίβια*, (2001) και του μπαλέτου (Οραμ, Χ., *Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα*, (2007)]. Η αφήγηση αρκετές φορές αποκτά συμβολική διάσταση και συνδέεται με εξωκειμενικές συνιστώσες, προτείνοντας στον αναγνώστη να προβεί σε σχετικές γενικεύσεις με την πραγματική ζωή και συγκρίνοντας να οδηγηθεί σε δικά του συμπεράσματα. Στα έργα που αναλύσαμε παρατηρείται μία αξιοσημείωτη *απορροφητικότητα* των κειμένων με την οποία μετουσιώνουν και εκφράζουν τις κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες που απασχολούν την εποχή, αναφορικά με τη στιγμή που συντελείται η ανάγνωση. Στο μικροαφήγημα της Ρίας Φελεκίδου, *Ο Άστεργος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο Γουρουνάκι*, (2006) υπογραμμίζεται αλληγορικά το ζήτημα της έλλειψης στέγης. Αντίστοιχα, στο

μικροαφήγημα του Ευγένιου Τριβιζά, *Οι Γιαγιάδες με τα Γιο-Γιο*, (2003) υπογραμμίζεται παραβολικά το ζήτημα της οικονομικής κρίσης, της συγχώνευσης των ασφαλιστικών ταμείων και του λιμνάζοντος δημοσίου, αναφορικά με το χωροχρονικό στίγμα που συντελείται η ανάγνωσή του. Επίσης, στο εικονογραφημένο βιβλίο του Νίκου Παναγιωτόπουλου, *Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα*, (2009) εγγράφεται η τυπική αλλοτρίωση των ανθρώπων, καθώς και η αξία της αγάπης και των ονείρων στην πορεία του ατόμου γενικότερα στη ζωή του.

Ειδολογικά, πρόκειται για εικονογραφημένα βιβλία, σε πεζό αλλά και έμμετρο ποιητικό λόγο, με εμφανή τα χαρακτηριστικά της παιδοκεντρικής αφήγησης, η οποία εκφράζεται με τη διάθεση των συγγραφέων να εγγράψουν παιγνιωδώς τους νεαρούς αναγνώστες. Η διάθεση αυτή καταγράψαμε ότι εκφράζεται είτε με άμεσες προσφωνήσεις, σε πρώτο ή δεύτερο πρόσωπο, είτε με την εγγραφή του παιδικού τρόπου σκέψης, ακόμη και στον τρόπο ομιλίας των χαρακτήρων προσαρμόζοντάς τον κατάλληλα, ώστε να προσιδιάζει σε αυτό των μικρών παιδιών προσχολικής ηλικίας. Επίσης, ανιχνεύσαμε τη χρήση της τεχνικής του *μαγικού ρεαλισμού*, ενώ ο εννοούμενος αναγνώστης μέσω της *πολυτροπικής* λειτουργίας των έργων, της χρήσης *υπερ-μεσικών* σχολίων και *δεικονικών υπαινιγμών* ανάγεται σε παίκτης και χρήστης του βιβλίου, ενώ επισημαίνεται η επιστράτευση της απτικής τροπικότητας προκειμένου να αποκωδικοποιήσει πληροφορίες με σκοπό τη συνολική νοηματοδότηση της αφήγησης. Άξιο σχολιασμού είναι μια σειρά πρωτότυπων χαρακτηριστικών που εντοπίστηκαν σύμφυτων με την παράμετρο της *διαδραστικότητας* που μετατρέπουν την ανάγνωση σε μια παιγνιώδη αναζήτηση κρυμμένων πληροφοριών. Αυτό εκφράζεται με την παράκαμψη της γραμμικής πορείας της ανάγνωσης και με τη διαπλοκή ποικίλων σημειωτικών τρόπων που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους. Ο αναγνώστης προσκαλείται να απαριθμήσει και να ταυτίσει αριθμούς με συλλογή ορατών αντικειμένων, προκειμένου να αποκτήσει πρόσβαση (access) σε κρυμμένες πληροφορίες που δεν είναι αρχικά αντιληπτές, όπως το μικροαφήγημα του Χρήστου Μπουλώτη, *Οι 12 Κοκκινοσκουφίτσες και ο Κουρδιστός Λύκος*, (2007). Επίσης, καλείται να ξεδιπλώσει γράμματα τα οποία είναι κυριολεκτικά κολλημένα πάνω στο βιβλίο (Πρωτοψάλτου, Χ., *Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα*, (2010), να ανοίξει κάρτες και μια σειρά άλλων ενεργειών που αφενός επικοινωνούν κάτι από το παιχνίδι φαντασίας αφετέρου φέρνουν το παιδί αντιμέτωπο με ποικίλες μορφές έντυπου λόγου.

Η *τυπολογία* των χαρακτήρων της εξέτασης αφορά κατά βάση σε *επίπεδους* και *στερεοτυπικούς* χαρακτήρες, αλλά και *δυναμικούς* που μεταλλάσσονται εξωτερικά ή

μεταστρέφουν τον τρόπο σκέψης τους. Καταλήγουμε, λοιπόν, στο συμπέρασμα, ότι η *ασυμβατότητα* αποτελώντας τη γνωστική βάση του χιούμορ, και οι στερεοτυπικοί χαρακτήρες που διέπονται από μία νόρμα αναφορικά με το προσδόκιμο και προβλέψιμο της συμπεριφοράς τους, όταν αυτοί εμφανίζονται σε εξαιρετικά αντισυμβατικούς ρόλους από τα συνήθη πρότυπα, τότε οι προσδοκίες του εννοούμενου αναγνώστη ανατρέπονται, καθώς παραβιάζεται η κανονικότητα που αφορά στη λογική της αναγνωστικής του εμπειρίας συνεπιφέροντας χιουμοριστικά αποτελέσματα. Γεγονός που επιβεβαιώνει τη συχνότητα εμφάνισης των στερεοτυπικών χαρακτήρων στα μικροαφηγήματα που μας απασχόλησαν. Επίσης, οι χαρακτήρες που εξετάσαμε αφορούν σε (μετα)μυθοπλαστικές κατασκευές με ανθρώπινες προβολές μέσα στο κείμενο, ανάλογα με τον ιδεολογικό στόχο που εξυπηρετούν και το είδος της θεματολογίας που εγγράφονται κάθε φορά.

Το κωμικό των χαρακτήρων, διαπιστώσαμε ακόμη, ότι διακρίνεται στη *δράση* των μυθοπλαστικών προσώπων, καθώς η συγκεκριμένη συχνά εξυπηρετεί τον ιδεολογικό στόχο του χιούμορ προβάλλοντας στάσεις απέναντι σε γεγονότα της ζωής. Επίσης, το χιούμορ εντοπίζεται σε *παράλογες* πράξεις χωρίς καμία αιτιολογική σύνδεση μεταξύ τους [Μαντουβάλου, Σ., *Μια Μισότρελη Τσαγιέρα Τραγουδάει στη Μπανιέρα*, (2006), Μαντουβάλου, Σ., *Μια Μύγα με Τακούνια Γαργαλάει δυο Ρουθούνια*, (2004)] ή σε πράξεις που δε συνάδουν με το ρόλο των χαρακτήρων [Τριβιζάς, Ε., *Οι Γιαγιάδες με τα Γιο Γιο*, (2003), Κάντζολα-Σαμπατάκου, *Και οι Μπαμπάδες ξέρον Παπαμύθια*, (2009)], ή που βρίσκονται σε *ασυμβατότητα* με το στερεοτυπικό τους χαρακτήρα, [Πρωτοψάλτου, Χ., *Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι*, (2010), Γιούκ, Ε., *Η Μάγισσα*, (2010), Γιούκ, Ε., *Ο Γίγαντας*, (2010), Pennart, G., *Η Πριγκίπισσα, ο Δράκος και ο Ατρόμητος Ιππότης*, (2008)] και την κοινωνική τους τάξη [Cantin, M., *Η Πριγκίπισσα Σίφοννας*, (2000), Τριβιζάς, *Η Πριγκίπισσα Δυσκολούλα*, (1996)]. Χιούμορ εντοπίσαμε στην *υπερβολή* των κινήσεών τους [Μελλινγκ, Ντ., *Σαν τον Μπαμπά μου, φυσικά*, (2003)] και στην αλληλεπίδρασή τους με άλλους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες.

Χιούμορ εντοπίστηκε στα *ονόματα* των ηρώων τα οποία συχνά λειτουργούν *συνδηλωτικά* κάποιας αξιοπερίεργης ιδιότητάς τους, καθώς πρόκειται για *ομιλούντα ονόματα* ή για την τεχνική της *ονοματοποιίας*. Το χιουμοριστικό ύφος των βιβλίων ενίοτε επισημαίνεται από το τιτλικό μικρο-κείμενο ή από την εικονογράφηση του εξώφυλλου. Το κωμικό των χαρακτήρων εντοπίστηκε, επίσης, στην *εξωτερική* τους *εμφάνιση*. Συγκεκριμένα πρόκειται για την οπτική αμφισύνδεση ετερόκλητων χαρακτηριστικών που έρχονται σε σύγκρουση με την αναγνωστική μας εμπειρία ή τη γνώση μας από την πραγματική ζωή. Επιπρόσθετα, καταγράφηκε η *τεχνική του αφελούς ήρωα*, της *υπερβολής*

και της διόγκωσης των φυσικών χαρακτηριστικών των προσώπων. Χιούμορ εντοπίστηκε στα λόγια των χαρακτήρων, στο λόγο που εκφέρουν οι ίδιοι, άλλοι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες ή από το διάλογο μεταξύ των χαρακτήρων σύμφωνα με την *τεχνική της ασυνεννοησίας* [Τριβιζάς, Ε., *Το Παπάκι που δεν του Αρέσανε τα Ποδαράκια του*, (1991)], καθώς και στα σχόλια του αφηγητή.

Σε *φωνολογικό* επίπεδο, παρατηρείται η ατελής και ανώριμη άρθρωση που θυμίζει παιδικό λόγο. Η χρήση παραπλήσιων ηχητικά λέξεων, *ομοιοτέλευτα*, *ομοιοκαταληξίες*, *παρηχήσεις*, *παρονομασίες* και *συνηχήσεις*. Στο επίπεδο αυτό, το χιούμορ συνίσταται στην τροποποίηση, την αφαίρεση ή την προσθήκη γραμμάτων ή καταληκτικών μορφημάτων με αποτέλεσμα οι λέξεις να παραμορφώνονται και να δημιουργούνται νέες.

Σε *μορφολογικό* επίπεδο, κατά το πλείστον εντοπίσαμε την *τεχνική της υπερκανονικοποίησης*, η οποία εκδηλώνεται με τη μορφή πολυσύνθετων και πρωτότυπων λέξεων. Οι πρωτότυπες λέξεις που συχνά δημιουργούνται παραπέμπουν σε κάτι οικείο από το ανθρωπογενές περιβάλλον δημιουργώντας εξαιρετικά αστείους συνειρμούς. Επίσης, η παραποίηση και η τροποποίηση των λέξεων γίνεται με σκοπό να προσιδιάζουν στους κώδικες των συγκεκριμένων μορφών ζωής των παραμυθιών.

Σε *σημασιολογικό* επίπεδο, η συχνότερη τεχνική που διακρίνεται είναι της *παραβίασης των σημασιολογικών περιορισμών* επιλογής. Επίσης, εντοπίσαμε *λογοπαίγνια*, *πολυσημίες* και *πολυτυπίες*, καθώς και *παραπλήσιες* σημασιολογικά και ετυμολογικά λέξεις. Σε σημασιολογικό επίπεδο, διαπιστώσαμε ότι το χιούμορ συχνά πηγάζει από τις *ονοματοποιίες* των χαρακτήρων είτε του κυρίως ονόματος είτε και του επιθέτου γνωστοποιώντας παράλληλα στοιχεία και ιδιότητες των λογοτεχνικών προσώπων. Οι τοπωνυμίες διακρίνονται από χιούμορ και ενίοτε αποτελούν γενίκευση της ετυμολογικής παραδοξότητας των μυθοπλαστικών προσώπων που κατοικούν εκεί. Ακόμη διακρίνουμε τη μείξη γλωσσικών κωδίκων και συμβάσεων από ποικίλες μορφές προφορικού και έντυπου λόγου από το χώρο της διαφήμισης, της επιστολικής γραφής, της επαγγελματικής ορολογίας. Συχνά οι συγγραφείς δημιουργούν εύθυμα παρετυμολογικά παιχνίδια μεταξύ του σημαίνον και του σημαινόμενου. Πολλές φορές μία αλλαγή στο σημαίνον συνεπιφέρει αλλαγές και στο σημαινόμενο. Τέλος, η *κυριολεκτική πρόσληψη μεταφορικών και παροιμιωδών εκφράσεων* της καθομιλουμένης αποτελεί μία συχνή περίπτωση χιούμορ σε σημασιολογικό επίπεδο.

Στο επίπεδο της *πραγματολογίας*, το χιούμορ εναπόκειται στην παραβίαση ή την ανατροπή της λογικής της εμπειρίας των αναγνωστών αναφορικά με την γνώση τους από την πραγματική ζωή. Μεταξύ άλλων περιπτώσεων πρόκειται για τον ανθρωπομορφισμό

και το ζωντάνεμα άψυχων αντικειμένων ακόμη και των γλωσσικών στοιχείων δημιουργώντας μία σειρά αστείων καταστάσεων.

Σχετικά, με τη σχέση των δύο τροπικοτήτων διαπιστώσαμε ότι μεταδίδουν εξίσου χιουμοριστικά μηνύματα τόσο ως αυτόνομα συστήματα νοηματοδότησης όσο και στην από κοινού συνεργασία τους. Αναλύσαμε τις «πρότυπες» εικόνες, αυτές που διαπιστώθηκε κατά την εξέταση των μικροαφηγήσεων ότι διαθέτουν χιούμορ, περιπαιχτική λειτουργία, εμφανίζουν νεοτερικά στοιχεία και συμβάλλουν στη μελέτη του κωμικού των χαρακτήρων. Ειδικότερα, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, αναφορικά με το χιούμορ, παρουσιάζεται στον τρόπο που το λεκτικό κείμενο περιγράφει και η εικόνα συγκεκριμενοποιεί τα λεγόμενα του κειμένου. Μερικές φορές διαπιστώθηκε ότι δημιουργείται μία σκόπιμη *απόσταση* ή και *αντίφαση* μεταξύ τους, με σκοπό αφενός την εμπλοκή και την παρατηρητική-κριτική ενεργοποίηση του αναγνώστη-θεατή, αφετέρου την πρόκληση *ασυμφωνίας* όπου διαπιστώθηκε ότι παράγεται *ασυμβατότητα*. Για την ακρίβεια, εκεί όπου το λεκτικό κείμενο εκφράζεται *μεταφορικώς* η εικονογράφηση *υπερκυριολεκτεί* των λεγόμενων του πρώτου. Επίσης, διαπιστώσαμε τη χιουμοριστική λειτουργία των *οπτικών μεταφορών* και των *οπτικο-ρηματικών-παίγνιων*, καθώς και τη *μετωνυμική* λειτουργία της εικόνας να λειτουργεί *συνδηλωτικά* του λεκτικού κειμένου. Ενίοτε η εικονογράφηση υποσκάπτει την ειλικρίνεια του λεκτικού κειμένου και την αντικειμενικότητα του παντογνώστη αφηγητή παρουσιάζοντας μια εναλλακτική θέαση των γεγονότων. Ο αναγνώστης διαπιστώσαμε ότι συχνά εμπλέκεται σε μία συνεχή διαδικασία *αφομοιώσεων* (accommodation) και *συμμορφώσεων* (assimilation) μέχρι την ολοκλήρωση του βιβλίου. Κάθε επόμενη σελίδα επιφυλάσσει και μία νέα *έκπληξη*, που ανατρέπει τις προσδοκίες των αναγνωστών και πολλαπλασιάζει τη χιουμοριστική ατμόσφαιρα.

Τα έργα που εξετάσαμε χαρακτηρίζονται από την πολυτροπική λειτουργία της εικονογράφησης όπου σημειώνεται η διαπλοκή ποικίλων σημειωτικών τρόπων με σκοπό τη μετάδοση μηνυμάτων. Διαπιστώσαμε τη χρήση της τεχνικής του *συμπιλήματος* (κολάζ) και την υιοθέτηση συμβάσεων από το χώρο των κόμικς. Με επικρατέστερες συμβάσεις αυτές του βέλους, των ελικοειδών και σπειροειδών γραμμών, των πλαισίων (κάδρα), των μπαλονιών ομιλίας, των νοτών, καθώς και ηχοποιήτων λέξεων. Επίσης, το λεκτικό κείμενο συχνά εγκαταλείπει το συνήθη χώρο του και εντάσσεται στην εικόνα, μέσα σε πλαίσια, όπως ξύλινες επιγραφές ή πινακίδες σήμανσης της κυκλοφορίας, δημιουργώντας ένα *ετυμολογικό παιχνίδι* ανάμεσα στο *σημαίνον* και στο *σημαινόμενο*, ενώ συχνά το λεκτικό περιεχόμενο βρίσκεται σε αιτιακή σχέση με το οπτικό αντικείμενο

το οποίο χαρακτηρίζει ή και το μυθοπλαστικό χαρακτήρα που απευθύνεται. Ενδεικτικά θυμίζουμε, οι τίτλοι των εφημερίδων που διαβάζουν οι ήρωες του Geoffroy de Pennart, *Ο Λύκος Ξαναγύρισε*, (1994), και ο περιβάλλων έντυπος λόγος στα έργα της Λήδας Βαρβαρούση, *Ένας Καλόκαρδος Καρχαρίας* (2001), *Ένα Σκουλήκι με Φτερά*, (2006) τα συσχετιζόμενα οπτικά σύμβολα με τον τρόπο ζωής της Άθης Αγκάθης [Όραμ, Χ., *Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα*, (2007)], το βραβείο της *Αράχνης* [Βαρβαρούση, Λ., *Μια Αράχνη Μόνη....Ψάχνει!*, (2002)], το *Λυξικό Λύκων Λυκείου* [Βαρβαρούση, Λ., *Ένας Πολύ Γλυκός Λύκος*, (2001)] και πολλών άλλων όπως καταγράψαμε αναλυτικά στα σχετικά κεφάλαια των αναλύσεων.

Ο σκηνικός χώρος της εικονογράφησης, συνέβαλε σημαντικά στη μελέτη και αποκάλυψη του κωμικού των λογοτεχνικών χαρακτήρων. Καταλήγουμε στο συμπέρασμα, ότι ο τόπος και ειδικότερα ο προσωπικός χώρος όπου απεικονίζονται τα πρόσωπα, αποκαλύπτει πληροφορίες για τις ασχολίες και τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα των χαρακτήρων. Το χιούμορ εντοπίζεται με έμφαση, στο *σουρεαλιστικό συνδυασμό ετερόκλητων πραγμάτων* και στη *μετωνυμική* λειτουργία του σκηνικού χώρου, παρουσιάζοντας καθ' *υπερβολή* χαρακτήρες που εντάσσονται αρμονικά στο μυθοπλαστικό σύμπαν που εκείνοι ανήκουν. Επίσης, διαπιστώσαμε τα προσωπικά αντικείμενα των χαρακτήρων τα οποία παραπέμπουν σε όμοια με εκείνα του ανθρώπινου περιβάλλοντος να προσαρμόζονται στους ιδιαίτερους κώδικες των συγκεκριμένων μορφών ζωής συνεπιφέροντας χιουμοριστικά αποτελέσματα σε επίπεδο εικονογράφησης.

Διαπιστώνεται η συχνή χρήση της *μεταμυθοπλασίας* και της *απροσδιοριστίας των ορίων*, μέσω των οποίων επιτυγχάνεται η διάρρηξη και η προβολή των πλαισίων της αφήγησης, ωθώντας συχνά τους αναγνώστες να αντιληφθούν ότι πρόκειται για μυθοπλαστικές κατασκευές. Πιο συγκεκριμένα, διαπιστώνεται η *οντολογική μετατόπιση* των ηρώων μεταπηδώντας από το αφηγηματικό επίπεδο της αφήγησης-πλαίσιο σε υποδιηγητικό επίπεδο ή και το αντίστροφο. Παρατηρήσαμε εικονιζόμενα πρόσωπα κάδρων να ζωντανεύουν και να εκφράζονται, (Pennart, G., *Να' μαι Ξανά!*, (1999) με μορφή μη λεκτικής επικοινωνίας για τα γεγονότα που διαδραματίζονται στο σκηνικό χώρο της εικονογράφησης. Εκφράζοντας φόβο, έκπληξη ή και θυμό (Saux, ΑΙ., *Ο Μπαμπάς δεν Θέλει*, (2001). Η σημειολογία της γραμμής (Παπαδοπούλου, Α., *Ο Λύκος που Δεν Ήθελε να είναι πια Κακός*, (2006), καθώς και η υλικότητα του βιβλίου (Duval, Ε., *Ο Λύκος Πάει Σχολείο*, (2009) υπενθυμίζουν στον αναγνώστη ότι πρόκειται για μυθοπλαστικές κατασκευές.

Ιδιαίτερα μας απασχόλησαν τα εσώφυλλα των βιβλίων της εξέτασης. Από την επεξεργασία και ανάλυση του οπτικού παρακείμενου της ταπετσαρίας οδηγούμαστε στη διαπίστωση της αφηγηματικής και χιουμοριστικής λειτουργίας τους. Συγκεκριμένα, διαπιστώσαμε την αξιοποίησή τους ως σημείο αναφοράς της αφήγησης που έπεται. Εκεί όπου ο αναγνώστης συχνά ενθαρρύνεται να παλινδρομήσει στις αρχικές σελίδες με σκοπό να αποκωδικοποιήσει πληροφορίες, να συνδέσει και να συσχετίσει με δεδομένα που ανακύπτουν στην εξέλιξη της μυθοπλασίας (Pennart, G., *Το Γεύμα των Λύκων*, (1998) *Να' μια Ξανά*, (1999), Τριβιζάς, Ε., *Τα Τρία Μικρά Λυκάκια*, (1993) ή με το τέλος της αφήγησης προκαλώντας την επανανοηματοδότησή της (ενδεικτικά αναφέρουμε, Φαλκονερ, Γ., *Ολίβια*, (2001), Pennart, G., *Το Γεύμα των Λύκων*, (1998). Επίσης, διαπιστώσαμε τη λειτουργία της μύησης στο μυθοπλαστικό σύμπαν της αφήγησης που ακολουθεί, (Οραμ, Χ., *Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα*, (2007). Τα εσώφυλλα άλλοτε κατασκευάζουν τις θέσεις πρόσληψης της ανάγνωσης (Φελεκίδου, Ρ., *Ο Άστεργος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο Γουρουνάκι*, (2006) και άλλοτε επισημαίνουν την κεντρική ιδέα της αφήγησης (Τριβιζάς, Ε., *Φρικαντέλα η Μάγισσα που Μισούσε τα Κάλαντα*, (1998), *Οι Γιαγιάδες με τα Γιο Γιο*, (2003).

Τα μικροαφηγήματα που απασχόλησαν τη συγκεκριμένη μελέτη διαπιστώσαμε ότι είναι ενδεικτικά των νεότερων τάσεων της περιόδου 1990-2010 και σχετίζονται με τις τάσεις και τα ενδιαφέροντα που διαμορφώνονται στο παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο για αναγνώστες προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας. Από την αξιολόγηση των έργων σε σχέση με το χρόνο παραγωγής τους (1990-2010) από τα παλαιότερα στα πιο πρόσφατα προκύπτει, ότι στην πρώτη δεκαετία της περιόδου μελέτης μας η ανατροπή των αρνητικών και μη αποδεκτών στερεοτύπων (λύκος, μάγισσα, κοινωνικοί ρόλοι: γυναίκα, άνδρας) είναι πιο έκδηλη και προφανής. Στην πορεία των ετών διαπιστώνεται η έμμεση ανατροπή τους μέσα από τον κριτικό προβληματισμό και τη χρήση των στερεοτύπων από τους συγγραφείς με σκοπό να μετατοπίσουν τον ιδεολογικό άξονα της αφήγησης σε άλλα κοινωνικά ζητήματα, όπως αυτό της διαφορετικότητας, της οικολογικής καταστροφής, της βίας, των πολεμικών εξοπλισμών.

Σχετικά με τους συγγραφείς, αρκετοί είναι αυτοί που έχουν εκδώσει έργα με παρόμοια θεματική και αξιοποιούν το χιούμορ στο περιεχόμενό τους. Πιο συγκεκριμένα, για την κατηγορία μελέτης του λογοτεχνικού στερεότυπου για το λύκο, ο Pennart, G., για το λογοτεχνικό στερεότυπο της μάγισσας, ο Τριβιζάς, Ε., για τις έμφυλες ταυτότητες, η Μαντουβάλου, Σ., και για την ετερότητα, η Βαρβαρούση, Α. Επίσης, μερικά ακόμη έργα

της σειράς των παραπάνω συγγραφέων, μας απασχόλησαν σε παραπάνω από μία κατηγορία μελέτης, γεγονός που αντανακλά τη γενικότερη συγγραφική διάθεση και προτίμηση των συγκεκριμένων να ανατρέψουν με χιουμοριστικούς τρόπους αναχρονιστικές απόψεις και στερεότυπα. Σχετικά με τους εικονογράφους, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον αναφορικά με το χιούμορ και τις νεότερες τεχνικές, παρουσιάζουν εκείνα τα έργα των οποίων, συγγραφέας και εικονογράφος είναι το ίδιο πρόσωπο. Πιο συγκεκριμένα, οι Pennart, G., Weisner, D., Saux, Al., Φάλκονερ, I., και από Έλληνες ή πολυβραβευμένη Βαρβαρούση, Λ. Επίσης, άξιο σχολιασμού αποτελεί το γεγονός ότι τα έργα των David Weisner, *Τα Τρία Γουρουνάκια*, (2002) και Ιαν Φάλκονερ *Ολίβια*, (2001) που συμπεριλάβαμε στην έρευνά μας απέσπασαν Caldecott Honor, είδος βραβείου για τα "πιο διακεκριμένα αμερικανικά εικονογραφημένα βιβλία για παιδιά". Επίσης, η συλλογή έργων του Pennart χρησιμοποιείται στη Γαλλία στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, με εκπαιδευτική στόχευση τη γλωσσική εξοικείωση των μαθητών με χιουμοριστικά κείμενα. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε το έργο του, επίσης, πολυβραβευμένου Βασίλη Παπατσαρούχα, το οποίο μας απασχόλησε σε δύο βιβλία της εξέτασης, *Οι 12 Κοκκινোসκουφίτσες και ο Κουρδιστός Λύκος*, (2007), *Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα*, (2009), και αντικατοπτρίζει το μεταμοντέρνο ρεύμα και την τάση των εικονογράφων να πειραματίζονται με πρωτότυπες τεχνικές που θέτουν την εικόνα στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και της μελέτης. Επιπρόσθετα, αξίζει να σημειώσουμε και την τάση νεοεμφανιζόμενων συγγραφέων και εικονογράφων, το έργο των οποίων αντανακλά τα μείζονα κοινωνικά φαινόμενα της σύγχρονης εποχής, όπως αναφέραμε και προηγουμένως.

Την περίοδο 1990-2010 που μελετάμε, παρατηρήθηκε αξιοσημείωτη αύξηση στην παραγωγή παιδικών βιβλίων με χιουμοριστικό περιεχόμενο, τα οποία διαθέτουν συγκεκριμένη ιδεολογική και εκπαιδευτική στόχευση, με την ψυχαγωγία, ωστόσο, να μην αποτελεί τον αυτοσκοπό του χιούμορ. Αντιθέτως, σημειώνεται η εμφάνιση *υψηλών μορφών χιούμορ*, όπως η *παρωδία*. Η χρήση της στο λεκτικό κείμενο αλλά και στην εικονογράφηση, επιτρέπει να διαφανεί η «σοβαρή όψη του χιούμορ», καθώς υπογραμμίζει αλληγορικά και ευγενικά καμουφλαρισμένες ζοφερές πτυχές της κοινωνικής πραγματικότητας και της ιστορίας. Το χιούμορ δεν εγκαταλείπει τον κοινωνικό προσανατολισμό ούτε αποτελεί αποκλειστικά ψυχαγωγική εμπειρία, αλλά ενισχύει την κριτική σκέψη και τον προβληματισμό. Γεγονός που επιτρέπει το συμπέρασμα ότι το χιούμορ, τελικά, είναι μία «σοβαρή υπόθεση».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσσα Παιδικά Βιβλία

- Αγγελίδου, Μ., (Διασκευή), Παπατσαρούχας, Β., (Εικ.) (2006). *Ο Μάγος του Οζ*, Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.) (2001). *Ένας Πολύ Γλυκός Λύκος*, Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.) (2001). *Ένας Καλόκαρδος Καρχαρίας*, Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.) (2002). *Προσοχή! Το Πρόβατο Δαγκώνει!*, Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.) (2002). *Μια Αράχνη Μόνη....Ψάχνει!*, Αθήνα, Παπαδόπουλος.
- Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.) (2004). *Ένα Ψάρι που δεν Ήξερε να Κολυμπάει*, Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Βαρβαρούση, Λ., (Κείμε.&Εικ.) (2006). *Ένα Σκουλήκι με Φτερά*, Αθήνα, Παπαδόπουλος.
- Γκριμ, (2002). *Οι Δώδεκα Πριγκίπισσες που Χόρευαν*, Errol Le Cain, (Εικ.), Ρώσση-Ζαΐρη, Ρ., (Μτφ.), Αθήνα: Πατάκης.
- Γιούκ, Ε., (Κείμε), Πέρεζ, Ο., (Εικ.) (2012). *Η Μάγισσα, (The Witch)*, Γιαννοπούλου, Α., (Απόδ.), Από τη σειρά: *Το Μπαούλο με τα Τέρατα*, Αθήνα: Μεταίχμιο, (Alzira: Algar Editorial, 2010).
- Γιούκ, Ε., (Κείμε.), Μπαρέλα, Σ., (Εικ.) (2012). *Ο Γίγαντας, (The Ogre)*, Γιαννοπούλου, Α., (Απόδ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, (Alzira: Algar Editorial, 2010).
- Cantin, M., (Κείμε.), Langlois, F., (Εικ.) (2000). *Η Πριγκίπισσα Σίφουνας (Princesse la Tornade)*, Κουλούρης, Ν., (Μτφ.), Μεταίχμιο, (Milan: Milan poche Benjamin, 2000).
- Duval, E., (Κείμε.), Heliot, E., (Εικ.) (2009). *Ο Λύκος Πάει Σχολείο, (Cherchons Loup Sachant Lire)*, Ζωΐδη, Ρ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, (Paris: Kaleidoscope, 2008).
- Gouichoux, R., (Κείμε.), Gaste, E., (Εικ.) (2008). *Ο Πράσινος Λύκος, (Le Loup Vert)*, Λεπίδα, Σ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, (Paris: Bayard Editions, 2004).
- Κάντζολα-Σαμπατάκου, Β., (Κείμε.), Δήμου, Χ., (Εικ.) (2009). *Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κίμπλινγκ, Ράντγιαρτ (Κείμε.), Σπηλιοπούλου, Μ., (Μτφ.) (2002). *Το Βιβλίο της Ζούγκλας (The Jungle Book)*, Αθήνα: Modern Times, (London: MacMillan Publishers, 1894).

- Κλιάφα, Μ., (Κείμε.), Βαλάσης, Δ., (Εικ.) (1986). *Παραμύθια της Θεσσαλίας*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κουπάνου, Α., (Κείμε.), Δενεζάκη, Λ., (Εικ.) (2005). *Ο Νάνος που Αγάπησε τη Χιονάτη*, Αθήνα: Μικρή Μίλητος.
- Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Ελευθερίου, Β. (Εικ.) (2004). *Η Οδοντογλυφίδα που έγινε Ογδοντογλυφίδα*, Αθήνα: Πατάκης.
- Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ. (Εικ.) (2004). *Μια Μύγα με Τακούνια Γαργαλάει δυο Ρουθούνια*, Αθήνα: Κέδρος.
- Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ. (Εικ.) (2006). *Μια Μισότρελη Τσαγιέρα Τραγουδάει στη Μπανιέρα*, Αθήνα: Κέδρος.
- Μαντουβάλου, Σ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ. (Εικ.) (2005). *Η Χιονάνη και οι Επτά Νάτοι*, Αθήνα: Νίκας.
- Μέλλινγκ, Ντ., (Κείμε.&Εικ.), (2003). *Σαν τον Μπαμπά μου, Φυσικά, (Just Like my Dad)*, Κυριαζή, Ε., (Μτφ.), Αθήνα: Πατάκης, (London: Hodder Children's Books, 2002).
- Μιχίδη, Α., (Κείμε.), Σγουρός, Γ., (Εικ.) (2009). *Ο Λύκος και η Πρασινοφυλλίτσα*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Μπιε, Π., (Κείμε.&Εικ.) (1998). *Ένας Καλλιεργημένος Λύκος, (A Cultivated Wolf)*, Μπλουμ, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Ζεβρόδειλος, (Montpellier: Siphano Picturebooks, 1998).
- Μπουλώτης, Χ., (Κείμε.), Παπατσαρούχας, Β., (Εικ.) (2007). *Οι 12 Κοκκινοσκουφίτσες και ο Κουρδιστός Λύκος*, Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Όραμ, Χ., (Κείμε.), Γουομπάρτον, Σ., (Εικ.) (2007). *Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα, (Rublewick Letters: My Unwilling Witch)*, Ζωΐδη, Ρ., (Απόδ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, (London: Orchard Books, 2007).
- Παναγιωτόπουλος, Ν., (Κείμε.), Παπατσαρούχας, Β., (Εικ.) (2009). *Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Παπαδοπούλου, Α., (Κείμε.), Μητρόπουλος, Κ., (Σκίτσα) (2006). *Ο Λύκος που δεν Ήθελε να είναι πια Κακός*, Αθήνα: Φερενίκης.
- Παπανικολάου, Κ., (Κείμε.), Ελευθερίου, Β., (Εικ.) (2006). *Ο Λύκος ο Νίκος και η Προβατίνα η Ματίνα*, Αθήνα: Δίπτυχο.
- Παπαθανασοπούλου, Μ., (Κείμε.), Καραπάνου, Δ., (Εικ.) (2002). *Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου*, Αθήνα: Πατάκη.
- Πρωτοψάλτου, Χ., (Κείμε.), Μορένο, Τζ., (Εικ.) (2010). *Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι*, Αθήνα: Μοντέρνοι Καιροί.

- Pennart, G., (Κείμε.&Είκ.) (1994). *Ο Λύκος Ξαναγύρισε!*, (*Le Loup est Revenu!*), Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, (Paris: Kaleidoscope, 1994).
- Pennart, G., (Κείμε.&Είκ.) (1998). *Ο Καλόκαρδος Λύκος*, (*Le Loup Sentimental*), Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, (Paris: Kaleidoscope, 1998).
- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.) (1999). *Το Γεύμα των Λύκων*, (*Le Dejeuner des Loups*), Παπαδόπουλος, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, (Paris: Kaleidoscope, 1998).
- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.) (1999) *Να' μαι Ξανά!*, (*Je Suis Revenu!*), Καπλάνη, Σ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, (Paris: Kaleidoscope, 2000).
- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.) (2004). *Η Στρογγυλοσκουφίτσα*, (*Chapeau Rond Rouge*), Μοιρα, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, (Paris: Kaleidoscope, 2004).
- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.) (2011). *Ο Λύκος, η Κατσίκα και τα 7 Κατσικάκια*, (*Le Loup, La Chevre at les 7 Chevreaux*), Μανδηλαράς, Φ., (Απόδ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, (Paris: Kaleidoscope, 2005).
- Pennart, G., (Κείμε.&Εικ.) (2012). *Η Πριγκίπισσα, ο Δράκος και ο Ατρόμητος Ιππότης*, (*Le Princesse, le Dragon et le Chevalier Intrepide*), Τριανταφύλλου, Κ., (Μτφ.), Αθήνα: Παπαδόπουλος, (Paris: Kaleidoscope, 2008).
- Πίτσον, Λ., (Κείμε.&Εικ.) (2010). *Τα Τρία Απαίσια Γουρουνάκια*, (*The Three Ugly Pigs and the Big Friendly Wolf*), Αθήνα: Παπαδόπουλος, (London: Little Tiger Press 2008).
- Ρώσση – Ζαΐρη, Ρ. (Κείμε.), Γούσης, Σπ. (Εικ.) (2010). *Ποτέ μη Δώσεις Μπισκοτάκι σε Λυκάκι*, Αθήνα: Άγκυρα.
- Saux, Al., (Κείμε.&Εικ.) (2001). *Ο Μπαμπάς δεν Θέλει*, (*Para ne Veut pas*), Αθήνα: Άγρα, (Paris: Rivages, 1991).
- Τάι-Μαρκ λε Ταν, (Κείμε.), Ντοτρεμερ, Ρ., (Εικ.) (2008). *Λύκος ο Λουδοβίκος*, (*Une Autre Histoire de Seraphin Mouto*), Κύρδη, Π., (Μτφ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, (Paris: Gautier-Languereau, 2007).
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Ελευθερίου, Β., (Είκ.) (1991). *Το Παπάκι που δεν του Αρέσανε τα Ποδαράκια του*, Από τη σειρά: *Ιστορίες από το Νησί των Πυροτεχνημάτων*, Αθήνα: Κέδρος.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Oxenbury, H., (Εικ.) (1993). *Τα Τρία Μικρά Λυκάκια*, Αθήνα: Μίνωας.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Βερούτσου, Κ. (Εικ.) (1996). *Η Πριγκίπισσα Δυσκολούλα*, Αθήνα: Μίνωας.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Κουντούρης, Μ., (Εικ.) (1998). *Φρικαντέλα η Μάγισσα που Μισούσε τα Κάλαντα*, Αθήνα: Άμμος.

- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Βερούτσου, Κ., (Εικ.) (1998). *Φουφήχτρα η Μάγισσα με την Ηλεκτρική Σκούπα*, Αθήνα: Μίνωας.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Βερούτσου, Κ., (Εικ.) (2001). *Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας*, Αθήνα: Καλέντης.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε), Ελευθερίου, Β., (Εικ.) (2003). *Οι Γιαγιάδες με τα Γιο-Γιο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Γκεοργκιεφ, Σ. (Εικ.) (2012). *Η Καιτούλα η Κοκέτα, η Κοτούλα*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Τριβιζάς, Ε., (Κείμε.), Ηλιού, Λ., (Εικ.) (2012). *Το Γαϊδουράκι που Γκάριζε*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003/Μεταίχμιο, 2012.
- Φάλκονερ, Ι., (Κείμε.&Εικ.) (2001). *Ολίβια*, (Olivia), Ηλιόπουλος, Β., (Μτφ.), Αθήνα: Πατάκης, (New York: Simon & Schuter, 2000).
- Φελεκίδου, Ρ., (Κείμε.), Λύρης, Π., (Εικ.) (2006). *Ο Άστεγος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο Γουρουνάκι*, Αθήνα: Κέδρος.
- Weisner, D., (Κεί.&Εικ.) (2003). *Τα Τρία Γουρουνάκια*, (The Three Pigs), Δάρτζαλη, Σ., (Μτφ.), Αθήνα: Λιβάνη, (Boston: Houghton Mifflin, 2001).
- Χατζηδάκη, Τ., (Κείμε.), Ανδρικόπουλος, Ν., (Εικ.) (1998). *Σάντρα η Άσχημη Μάγισσα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ξενόγλωσσα Παιδικά Βιβλία

- Browne, A. (1986). *Piggybook*, New York: Knopf.
- Macaulay, D. (1990). *Black and White*, Boston: Houghton Mifflin.
- Sendak, M. (1971). *In the Night Kitchen*, London: Bodely Head.

Ελληνόγλωσσα και από Μετάφραση

- Αδικημένη, Μ. (2004). *Η Εικονογράφηση των Ελληνικών Παραδοσιακών Παραμυθιών*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης, Α.Π.Θ, Θεσ/νίκη.

- Αθανασοπούλου, Α. (2009). «Ο Υπερρεαλισμός από Σημερινή Σκοπιά», *Φιλόλογος*, τ. 138, σσ. 1209-1222. <http://users.sch.gr/afroath/downloads/YPERREALISMOS.pdf>.
- Ακριτόπουλος, Α. (2007). «Το Σύγχρονο Παραμύθι του Ευγ. Τριβιζά: Μυθοπλασία και Λόγος», *Κείμενα*, τ. 6, σ. 6. <http://keimena.ece.uth.gr>.
- Ακριτόπουλος, Α. (2012). «Ονοματοποιία και Ποιητική: Ονόματα χαρακτήρων σε ένα σύγχρονο παιδικό-εφηβικό μυθιστόρημα», *Διαδρομές*, τ. 106, σσ. 24-32.
- Αμπατζοπούλου, Φ. (1998). *Ο Άλλος εν Διωγμώ. Η Εικόνα του Εβραίου στη Λογοτεχνία. Ζητήματα Ιστορίας και Μυθοπλασίας*, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Αμπατζοπούλου, Φ. (2001). «Η Πολιτισμική Εικονολογία και οι Στόχοι της», *Διαβάζω*, τ. 417, σσ. 92-95.
- Αναγνωστόπουλος, Β., Δελώνης, Α. (1984). *Παιδική Λογοτεχνία και Σχολείο*, Αθήνα: Πατάκης.
- Αναγνωστόπουλος, Β. (1987). *Θέματα Παιδική Λογοτεχνίας Α' (Ανιχνεύσεις)*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αναγνωστόπουλος, Β. (1991). *Η Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία, κατά τη Μεταπολεμική Περίοδο, 1945-1958*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αναγνωστόπουλος, Β. (1991). «Τάσεις στη Σύγχρονη Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία», στο Κ.Ε.Π.Β., *Σύγχρονες Τάσεις και Απόψεις για την Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Ψυχογιός, σσ. 100-116.
- Αναγνωστόπουλος, Β. (1994). *Γλωσσικό Υλικό για το Νηπιαγωγείο*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αναγνωστόπουλος, Β., Λιάπης, Κ., (Επιμ.) (1995). *Λαϊκό Παραμύθι και Παραμυθάδες στην Ελλάδα*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αναγνωστόπουλος, Β. (1996). «Η Συμμετοχή του Παιδιού στην Αφήγηση του Παππού!», *Διαβάζω*, τ. 363, σσ. 99-100.
- Αναγνωστόπουλος, Β. (1997). *Τέχνη και Τεχνική του Παραμυθιού*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αναγνωστόπουλος, Β. (2006). *Τάσεις και εξελίξεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Εκδόσεις των Φίλων.
- Αναγνωστόπουλος, Β. (2010). «Μορφές και μέσα Άσκησης της Γονεϊκής Βίας στα Λαϊκά Παραμύθια», στο Παπαντωνάκης, Γ., Αναγνωστοπούλου, Δ., *Εξουσία και Δύναμη στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, σσ. 125-148.
- Αναγνωστοπούλου, Δ. (1996). «Γυναικεία Πρόσωπα Μέσα στο Λαϊκό Παραμύθι», στο Αυδίκος, Ε, *Από το Παραμύθι στα Κόμικς. Παράδοση και Νεοτερικότητα*, Αθήνα: Οδυσσέας, σσ. 374-384.

- Αναγνωστοπούλου, Δ. (2002β). *Λογοτεχνική Πρόσληψη στην Προσχολική και Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα: Πατάκης.
- Αναγνωστοπούλου, Δ. (2006). *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης.
- Αυδίκος, Ε. (1997). *Το Λαϊκό Παραμύθι*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Αρχάκης, Α., Τσάκωνα, Β. (2011). *Ταυτότητες, Αφηγήσεις και Γλωσσική Εκπαίδευση*, Αθήνα: Πατάκης.
- Ασωνίτης, Π. (2001). *Η Εικονογράφηση στο Βιβλίο της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Bakhtin, M., (1980). *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, Σπανός, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Πλέθρον.
- Bakhtin, M. (2000). *Ζητήματα Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, Ιωαννίδου, Α., (Μτφ.), Αθήνα: Πόλις.
- Βακαλούδη, Α. (2008). «Θεότητες και Μαγεία», στο *Η Μαγεία στην Αρχαία Ελλάδα*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, σσ. 145-169. <http://helios-eie.ekt.gr/>.
- Βαλασάκης, Π. (1991). «Η Ελληνική Εικονογράφηση από τη Δεκαετία του 50» στο *Σύγχρονες Τάσεις και Απόψεις για την Παιδική Λογοτεχνία*. Πρακτικά του Δ' Σεμιναρίου του «Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου», Αθήνα: Ψυχογιός, σσ. 38-43.
- Βαρελλά, Α. (1993). «Το Χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία», στο Κατσίκη- Γκίβαλου, Α., (Επιμ.), *Παιδική Λογοτεχνία. Θεωρία και Πράξη*, Τ. Α', Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 95-103.
- Benoist, L. (1992). *Σημεία, Σύμβολα και Μύθοι*, Παρίση, Α., (Μτφ.), Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Baynham, M. (2002). *Πρακτικές Γραμματισμού*, Αραποπούλου, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Γαβριηλίδου, Σ. (2002). *Το Παιδί και ο Έφηβος στα έργα Beatrice Solinas Donghi, Bianca Pitzorno, Marcello Argilli και Angerlo Petrosin*, Διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσ/νίκη: Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας.
- Γαβριηλίδου, Σ. (2008). *Το Δύσκολο Επάγγελμα του Κλασσικού Ήρωα*, Θεσ/νίκη: University Press.
- Γαβριηλίδου, Σ. (2008). «Το Πρόσωπο της Μάγισσας σε Σύγχρονα Παιδικά Αφηγήματα», *Επετηρίδα*, Τμήματος Ιταλικής Φιλολογίας και Γλωσσολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Θεσ/νίκη: Α.Π.Θ., Τ. Γ', σσ. 1-11.
<http://www.itl.auth.gr/1/epetirida/01-GAVRIILIDOU.pdf>

- Γαβριηλίδου, Σ. (2010). «Τιτλοφόρηση και Χιούμορ στην Παιδική Λογοτεχνία», *Δια-Κείμενα*, τ. 13, σσ. 11-22.
<http://dia-keimena.frl.auth.gr/images/stories/intertextes-13.pdf>.
- Γαβριηλίδου, Σ. (2013). «Εμφυλες Απεικονίσεις στις Εκδοχές της Ντίσνεϊ», στο Αναγνωστοπούλου, Δ., Παπαδάτος, Γ., Παπαντωνάκης, Γ., *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, σσ. 206-218.
- Γαλίτη, Λ. (1996). «Η Γλώσσα του Αστείου: Χαρακτηριστικά του Χιουμοριστικού Λόγου», *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα*, τ. 16, σσ. 505-516.
- Γεωργακόπουλος, Α., Γούτσος, Δ. (2011). *Κείμενο και Επικοινωνία*, Αθήνα: Πατάκης.
- Γεωργόπουλος, Α., (Επιμ.) (2005). *Περιβαλλοντική Εκπαίδευση*, Αθήνα: Gutenberg.
- Γιάκος, Δ. (1991). *Ιστορία της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Γιαννικοπούλου, Α. (1995). «Πως Βλέπουν τα Νήπια τους Ήρωες των Παραδοσιακών Παραμυθιών», στο Αναγνωστόπουλος, Β., Λιάπης, Κ. (Επιμ.), *Λαϊκό Παραμύθι και Παραμυθάδες στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, σσ. 147-158.
- Γιαννικοπούλου, Α. (1995). «Κριτήρια Ταύτισης του Νηπίου με τους Ήρωες της Λογοτεχνίας», *Διαδρομές*, τ. 37, σσ. 55-59.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2001). «Λύκε, λύκε, είσαι εδώ; Το Στερεότυπο του Λύκου σε Ιστορίες για Μικρά Παιδιά», στο Κούρτη, Ε. (Επιμ.), *Η Έρευνα στην Προσχολική Εκπαίδευση*, Αθήνα: Τυπωθήτω, σσ. 129-138.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2001). «Εικονογραφημένα Παιδικά Βιβλία: Η Αναγνωσιμότητα των Εικόνων από Παιδιά Προσχολικής Ηλικίας», Τζαφεροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφιση*, Τ. Α΄, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 249-273.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2002). «Ποιος Φοβάται το Μεγάλο Κακό Λύκο; Τα Μικρά Παιδιά Απέναντι στο Λογοτεχνικό του Στερεότυπο», *Διαδρομές*, τ. 5, σσ. 9-16.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2003). «Τα Μαθηματικά στην Κοινωνία της Εικόνας: Μαθηματικά Σύμβολα σε Πολυτροπικά, Μη Μαθηματικά Κείμενα», Στα Πρακτικά 20^{ου} Συνεδρίου Μαθηματικής Παιδείας. *Η Διαδρομή του Παιδιού στα Μαθηματικά από την Προσχολική Ηλικία μέχρι την Ενηλικίωση*. Εκδ. Ελληνικής Μαθηματικής Εταιρείας, σσ. 443-455.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2003). «Από το «Μμμμμ όπως Αγελάδα» στο «Μμμμμ όπως Μαμά»: Η Φωνολογική Εξάσκηση στην Προσχολική Εκπαίδευση», στο Ταμουρίδου, Ε., (Επιμ.), *Ανάδυση του Γραμματισμού και Προσχολική Εκπαίδευση: Συμπεριφορές, Χειρισμοί, Δημιουργικές Λύσεις*, Θεσσαλονίκη: Βιβλιοκίνηση, σσ. 10-18.

- Γιαννικοπούλου, Α. (2004). «Το Χιούμορ της Εικόνας στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», *Κείμενα*, τ.1, σσ. 1-20. <http://keimena.ece.yth.gr>.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2004). «Όταν η Εικόνα συναντά τη Λέξη: 'Οπτικο – Λεκτικά Παίγνια' στη Μορφή των Γραπτών Κειμένων», στο Γκόβαρης, Χρ., Βρατσάλης, Κ., Καμπουροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Επιστήμη και Τέχνη – Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Ατραπός, σσ. 71-79.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2004). «Όταν η Λογο-τεχνία συναντά την Τεχνο-λογία: Πολυμεσικά και Υπερκειμενικά Στοιχεία σε Βιβλία για Μικρά Παιδιά», στο Κατσίκη-Γκίβαλου, Α., (Επιμ.), *Η Λογοτεχνία Σήμερα: Όψεις, Αναθεωρήσεις, Προοπτικές*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 362-367.
- Γιαννικοπούλου, Α., Παπαδοπούλου, Μ. (2004). «Η Εικόνα του Γραπτού Μηνύματος σε Κείμενα που Διαβάζουν τα Παιδιά: Παραδείγματα από βιβλία, εφημερίδες, κόμικς και περιβάλλοντα γραπτό λόγο», στο Παπούλια – Τσελέπη, Π., Τάφα, Ε., *Γλώσσα και Γραμματισμός στη Νέα Χιλιετία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 81-98.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2004). «Όταν η Λογοτεχνία συναντά την Τεχνολογία: Πολυμεσικά και Υπερκειμενικά στοιχεία σε Βιβλία για Μικρά Παιδιά», στο Κατσίκη-Γκίβαλου, Α., (Επιμ.), *Η Λογοτεχνία Σήμερα: Όψεις, Αναθεωρήσεις, Προοπτικές*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 362-367.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2004). «Γυναικεία Πρόσωπα στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», στο Καΐλα, Μ., Berger, G., Θεοδωροπούλου, Ε., (Επιμ.), *Ελληνοτουρκικές Προσεγγίσεις. Επαναπροσδιορίζοντας τη Γυναικεία Ταυτότητα*. Τ. IV, Αθήνα: Ατραπός, σσ. 73-85.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2005). «Εικονογραφημένα Λογοτεχνικά Βιβλία στην Προσέγγιση Φυσικών Εννοιών: Διδακτικές Παρεμβάσεις στην Προσχολική Εκπαίδευση», στο Καλογήρου, Τζ., Λαλαγιάννη, Κ., (Επιμ.), *Η Λογοτεχνία στο Σχολείο: Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Διδακτικές Εφαρμογές στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα: Τυπωθήτω, σσ. 329-352.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2007). «Από την «Κινέζα Κούκλα» στα «88 Ντολμαδάκια» και τα «33 Ροζ Ρουμπίνια»: Η Λογική των Υπερκειμένων στον Παράλογο Κόσμο των Παραμυθιακών Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, σσ. 1-15. <http://keimena.ece.uth.gr/>.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2007). «'Κι Έζησαν Αυτοί/ές Καλά και Εμείς Καλύτερα' Θέσεις και Αντι-θέσεις για τη Γυναίκα των Εικονογραφημένων Παραμυθιών», στο Βιτσιλάκη, Χ., Γκασούκα, Μ., Παπαδόπουλος, Γ., (Επιμ.), *Φύλο και Πολιτισμός*, Αθήνα: Ατραπός, σσ.190-191.

- Γιαννικοπούλου, Α., Μακρή, Μ. (2007). «Πως Ο ΠΑΤΕΡΑΣ έγινε ΜΠΑΜΠΑΣ: Παρατηρώντας την Εικόνα του στα Παιδικά Βιβλία», στο Χατζηδήμου, Δ., Μπίκος, Κ., Στραβάκου, Π., Χατζηδήμου, Κ., (Επιμ.), 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο: Ελληνική Παιδαγωγική και Εκπαιδευτική Έρευνα. Πρακτικά, Τ. Α΄, Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, σσ. 513-519.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2008). *Στη Χώρα των Χρωμάτων. Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2009). «Άμεσα και Έμμεσα Ιδεολογικά Μηνύματα στο Διαπολιτισμικό Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο», *Κείμενα*, τ. 9 σσ. 1-15.
<http://keimena.ece.uth.gr>.
- Γιαννικοπούλου, Α., Πρεβεζάνου, Β. (2010). *Λογοτεχνία και Φυσικές Επιστήμες*, Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Γκάρνερ, Τζ. (1995). *Πολιτικώς Ορθά Παραμύθια*, Εξαρχοπούλου, Λ., (Μτφ.), Αθήνα: Διάυλος.
- Γκασούκα, Μ. (2013). «Οι Τρομερές Νύξεις της Πατριαρχίας το Πλαίσιο της Λαϊκής Παραμυθολογίας: Γυναικείοι Ανταγωνισμοί, Συγκρούσεις και Διαιρέσεις του Εσωτερικού Φύλου», στο Αναγνωστοπούλου, Δ., Παπαδάτος, Γ., Παπαντωνάκης, Γ., (Επιμ.), *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, σσ. 221-243.
- Γκόβαρης, Χ. (2009). «Διαπολιτισμική Εκπαίδευση και το Δίλημμα των Πολιτισμικών Διαφορών», *Φιλολογική*, τ. 109, σσ. 78-82.
- Γκότοβος, Α., *Εκπαίδευση και Ετερότητα: Ζητήματα Διαπολιτισμικής Παιδαγωγικής*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002.
- Cole, C., Cole, S. (2001). *Η Ανάπτυξη των Παιδιών. Γνωστική και Ψυχοκοινωνική Ανάπτυξη Κατά τη Νηπιακή και Μέση Παιδική Ηλικία*, Τ. Β΄, Σόλμαν, Μ., (Μτφ.), Μπαμπλέκου, Ζ., (Επιμ.), Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Cooper, C. (1983). *Ο Θανμαστός Κόσμος των Παραμυθιών*, Αθήνα: Θυμάρι.
- Crew, H. (2002). “Spinning New Tales from Traditional Texts: Donna Jo Napoli and the Rewriting of Fairy Tale”, *Children’s Literature in Education*, vol. 32 (2), σσ. 77-95.
- Δαμιανού, Δ. (1995). «Η Γυναίκα στο Μαγικό Παραμύθι. Μια Περίπτωση Απομόνωσης της Πεντάμορφης», στο Αναγνωστόπουλος, Β., Λιάπης, Κ., (Επιμ.), *Λαϊκό Παραμύθι και Παραμυθάδες στην Ελλάδα*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 41-46.

- Δαμιανού, Δ., Οικονομίδου, Σ., (Επιμ.) (2011). *Αφηγήσεις που δεν Τελειώνουν Ποτέ....Κειμενικές και Εικονογραφικές Διασκευές για Παιδιά*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2011.
- Daniel, S., Daniel, G., Wegner, D. (2012). *Ψυχολογία*, Βοσνιάδου, Σ., (Επιμ.), Κοππάση, Ε., (Μτφ.), Αθήνα: Gutenberg.
- Delcroix, M., Hallyn, F. (1997). *Εισαγωγή στις Σπουδές της Λογοτεχνίας. Μέθοδοι του Κειμένου*, Βασιλαράκης. I.N. (Μτφ.), Αθήνα: Gutenberg.
- Δεληβοριά, Β. (1996). «Η Εικονογράφηση των Ελληνικών Παραμυθιών» στο Αυδίκος, Ε., (Επιμ.), *Από το Παραμύθι στα Κόμικς. Παράδοση και Νεότερικότητα*, Αθήνα: Οδυσσέας, σσ. 549-566.
- Δελώνης, Α. (1986). *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Ηράκλειτος.
- Δελώνης, Α. (1990c). *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία: 1835-1985. Από τις Πρώτες Ρίζες Μέχρι Σήμερα*, Αθήνα: Ηράκλειτος.
- Δερμιτζάκης, Μ. (2002). «Οικολογία και Παιδική Λογοτεχνία: Μια Περίπτωση Πρόσληψης», Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Τ. Β΄, Έκδοση: Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο, σσ. 597-602.
- Δρίβα, Α. (2014). *Λογοτεχνία και Θέατρο για Παιδιά: Η Έννοια της Μεταμόρφωσης στη Γραφή και στα Πρόσωπα των έργων του Ευγένιου Τριβιζά*, Διδακτορική Διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε, Αλεξανδρούπολη: Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Δρούγκα, Κ., Καρακίσιος, Α., Κωτόπουλος, Α. (2006). «Ιστορικές Διαδρομές και Ιδεολογικές Αποτυπώσεις του Κινήματος της Πολιτικής Ορθότητας στη Σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία», στα πρακτικά του 1^ο Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου, *Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση*, Βόλος 29/9-1/10 2006, 1-15. www.eipe.gr.
- Escarpit, R. (1963). *Το Χιούμορ*, Γαλανού, Ι., (Μτφ.), Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Ζαν, Ζ. (1996). *Η Δύναμη των Παραμυθιών*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ζερβού, Α. (1983). «Ειρωνεία και Σαρकाσμός. Το Μοτίβο “γάμος-θάνατος” στον Όμηρο (μικρή ιστορική θεώρηση του όρου ειρωνεία)», *Φιλολόγος*, τ. 33, σσ. 194-207.
- Ζερβού, Α. (1992). *Λογοκρισία και Αντιστάσεις στα Κείμενα των Παιδικών μας Χρόνων*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Ζερβού, Α. (1997δ). *Στη Χώρα των Θαυμάτων. Το Βιβλίο ως Σημείο Συνάντησης Παιδιών – Ενηλίκων*, Αθήνα: Πατάκης.
- Ζερβού, Α. (2007). «Ευγένιος ο Παρωδός, της Εποχής μας Κληρωτός, ή οι Περιπέτειες των Λέξεων και των Κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6, σσ. 1-26.
<http://keimena.ece.yth.gr>.

- Ζερβού, Α. (2011). «Η Διασκευή AD USUM DELPNI: Στοιχεία Ιστορία και Θεωρία», στο Δαμιανού, Δ., Οικονομίδου, Σ., (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν Τελειώνουν Ποτέ....Κειμενικές και Εικονογραφικές Διασκευές για Παιδιά*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, σσ. 17-34.
- Gardner, H. (2006). *Πως το Παιδί Αντιλαμβάνεται τον Κόσμο*, Βεργιοπούλου, Α., (Μτφ.), Αθήνα: Ατραπός.
- James, H. (1984). *Η Τέχνη της Μυθοπλασίας*, Παπαδόπουλος, Κ., (Μτφ.), Αθήνα: Άργα, 1984.
- Jauss, H. (1995). *Η Θεωρία της Πρόσληψης*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Jung, C. (1988). *Τέσσερα Αρχέτυπα*, Μπαρούξης, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Ιάμβλιχος.
- Hahn, J. (1991). *Ελληνικά Παραμύθια*, Αθήνα: Opera.
- Κάισλερ, Α. (1976). *Η Πράξη της Δημιουργίας*, Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Κακανά, Δ., Μητσιούλη, Β. (2008). «Η Θεωρία του Gardner στο Νηπιαγωγείο: Μια Πειραματική Εφαρμογή», στο Κακανά, Δ., Σιμούλη, Γ., (Επιμ.), *Η Προσχολική Εκπαίδευση στον 21ο αιώνα: Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Διδακτικές Πρακτικές*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, σσ. 199-208.
- Καλκάνη Ε. (2004). *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι Διασκευές του Αριστοφάνη*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Πανεπιστήμιο Αιγαίου: Ροδος.
- Καλλέργης, Η. (1995). *Προσεγγίσεις στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Καλογήρου, Τζ. (1999). *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Α΄, Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος.
- Καλογήρου, Τζ. (2003). *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τ. Β΄, Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος.
- Καλογήρου, Τζ., Ιορδανάκη, Λ., Αριστοδήμου-Ιακωβίδου, Ντ. (2013). «Εικονογραφώντας τη Χιονάτη των Αδερφών Grimm: Η Χιονάτη και οι Επτά (και περισσότερες) Εικονογραφικές Εκδοχές της», *Κείμενα*, τ. 16, σσ. 1-46.
<http://keimena.ece.uth.gr/>.
- Κανατσούλη, Μ. (1993). *Ο Μεγάλος Περίπατος του Γέλιου. Το Αστείο στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Έκφραση.
- Κανατσούλη, Μ. (1994). «Χιουμοριστικοί Χαρακτήρες και Τύποι των Παιδικών Αναγνωσμάτων», *Διαβάζω*, τ. 336, σσ. 51-56.

- Κανατσούλη, Μ. (1995). «Το Υπερφυσικό στοιχείο στη Γυναίκα των Ελληνικών Λαϊκών Παραμυθιών», στο Αναγνωστόπουλος, Β., Λιάπης, Κ., (Επιμ.), *Λαϊκό Παραμύθι και Παραμυθάδες στην Ελλάδα*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 179-188.
- Κανατσούλη, Μ. (1996). *Πρόσωπα Γυναικών σε Παιδικά Λογοτεχνήματα: Όψεις και Απόψεις*, Αθήνα: Πατάκης.
- Κανατσούλη, Μ. (2002β). *Εισαγωγή στη Θεωρία και Κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Θεσ/νίκη: University Studio Press.
- Κανατσούλη, Μ. (2002). *Αμφίσημα της Παιδικής Λογοτεχνίας. Ανάμεσα στην Ελληνικότητα και την Πολυπολιτισμικότητα*, Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες.
- Κανατσούλη, Μ. (1997). *Πρόσωπα Γυναικών σε Παιδικά Λογοτεχνήματα. Όψεις και Απόψεις*, Αθήνα: Πατάκης.
- Κανατσούλη, Μ. (2004). *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Κανατσούλη, Μ. (2004). «Ήταν ένα Παιδάκι τοσοδούλι,... δεν ήταν Μεγαλύτερο από Δάκτυλο, και γι' αυτό το Είχαν βγάλει Δακτυλάκη»: Μικροί Λογοτεχνικοί Ήρωες σε Μικρές Ιστορίες», *Σύγχρονο Νηπιαγωγείο*, τ. 41, σσ. 20-26.
- Κανατσούλη, Μ. (2005). «Παλίμψηστα των Λαϊκών, Προφορικών Παραμυθιών: Μορφές Επιβίωσής τους στον Σύγχρονο Πολιτισμό της Εικόνας και του Γραπτού Λόγου», *Σύγκριση*, τ. 16, σσ. 119-138.
- Κανατσούλη, Μ. (2008). *Ο Ήρωας και η Ηρωίδα με τα Χίλια Πρόσωπα*, Αθήνα: Gutenberg.
- Κανατσούλη, Μ. (2011). «Εναλλακτικές Μορφές Οικογένειας στη Σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες Παιδιών», *Κείμενα*, τ. 14, σσ. 1-11.
<http://keimena.ece.yth.gr>.
- Kandinsky, W. (1981). *Για το Πνεύμα στην Τέχνη*, Παράσχης, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Καπλάνογλου, Μ. (1998). *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Καρακίτσος, Α. (2005). «Ανάγνωση Κειμένων Παιδικής Λογοτεχνίας με Οικολογικό Περιεχόμενο», στο Γεωργόπουλος, Α., (Επιμ.), *Περιβαλλοντική Εκπαίδευση*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 607-618.
- Καρακίτσος, Α., Δρούγκα, Κ., Κωτόπουλος, Τ. (2006). «Ιστορικές Διαδρομές και Ιδεολογικές Αποτυπώσεις του Κινήματος της Πολιτικής Ορθότητας στη Σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία», στα Πρακτικά του 1ου Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου, *Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση*.

http://www.eipe.gr/praktika/praktika/drouga_karakitsios_kotopoulos.pdf.

- Καρακίτσιος, Α. (2006). *Σύγχρονη Παιδική Ποίηση*, Αθήνα & Θεσ/νίκη: Σύγχρονοι Ορίζοντες.
- Καρακίτσιος, Α. (2010). *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσ/νίκη: Ζυγός.
- Καρακίτσιος, Α., Καλαϊτζή, Χ. (2013). «Νεότερικότητα στις Ελληνικές Παιδικές Αφηγήσεις Βραχείας Φόρμας: Δημιουργική Γραφή και Παιδική Μικροαφήγηση», στα πρακτικά του 1^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Δημιουργικής Γραφής, Αθήνα: 4-6 Οκτωβρίου. cwconference.web.uowm.gr/archives/kalaitzi_karakitsios_article.pdf.
- Καρακίτσιος, Α. (2013). «Αναπαραστάσεις της Τρίτης Ηλικίας στα Παιδικά Εικονογραφημένα Βιβλία», στο Αναγνωστοπούλου, Δ., Παπαδάτος, Γ., Παπαντωνάκης, Γ., (Επιμ.), *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, σσ. 184-194.
- Καρασμάνης, Β. (1990). «Το Πρόβλημα των Αξιών στην Οικολογία», *Νέα Οικολογία*, τ. 73, σσ. 56-90.
- Καριζώνη-Χεκίμογλου, Κ. (1993). «Οι Μάγισσες», *Λέξη*, τ. 13, σσ. 739-743.
- Καρπόζηλου, Μ. (1994). *Το Παιδί στη Χώρα των Βιβλίων*, Αθήνα: Πατάκης.
- Καφούση, Σ., Σκουμπουρδή, Χ. (2012). *Τα Μαθηματικά των Παιδιών 4-6: Αριθμοί και Χώρος*, Αθήνα: Πατάκης.
- Καψωμένος, Ε. (1995). *Αφηγηματολογία. Θεωρία και Μέθοδοι Ανάλυσης της Αφηγηματικής Πεζογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης.
- Κεφάλας, Η. (1985). «Οι Ήρωες και τα Μοτίβα στο Ελληνικό Λαϊκό Παραμύθι», *Διαβάζω*, τ. 130, σσ. 21-25.
- Κεχαγιά, Α. (1993). «Λεξιλογική Ανάλυση ενός Χιουμοριστικού Κειμένου. Μια πρώτη προσέγγιση», *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα*, τ. 14, σσ. 207-221.
- Κουζέλη, Χ. (2005). *Κείμενο και Εικόνα: Το Παιχνίδι των Αποστάσεων. Η Εικονογράφηση των Βιβλίων της Π. Σ. Δέλτα*, Διδακτορική διατριβή, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος.
- Κόλλιας, Η. (1991). *Οι Ιππότες της Ρόδου: Το Παλάτι και η Πόλη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Κουμάκης, Γ. (2007). *Θεωρία και Φιλοσοφία της Παιδείας*, Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Κουράκη, Χ. (2008). *Αφηγήσεις και Λογοτεχνικοί Χαρακτήρες. Τα Μυθοπλαστικά Πρόσωπα στο Πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή (1969-1995)*, Αθήνα: Πατάκης.
- Κούρτοβικ, Δ. (1998). *Συγκριτική Ψυχολογία (ηθολογία)*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

- Κιουρτσάκης, Γ. (2008). *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι Ρίζες και οι Μεταμορφώσεις του Λαϊκού Γέλιου*, Αθήνα: Κέδρος.
- Kress, G, van Leeuwen, Th. (1996/2010). *Η Ανάγνωση των Εικόνων. Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, Παπαδημητρίου, Φ., (Επιμ.), Κουρμεντάλα, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Επίκεντρο.
- Κριαράς, Ε. (1995). *Νέο Ελληνικό Λεξικό. Λεξικό της Σύγχρονης Ελληνικής Δημοτικής Γλώσσας*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ν. (2001). *Κόμικς και Κωμικό Στοιχείο: Ψυχαναλυτική Προσέγγιση ενός Σημειωτικού Είδους*, Αθήνα: Εξάντας.
- Κωστήου, Ε. (2002). *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής: Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Λαλούμης, Δ. (2001). «Ψυχοκοινωνιολογία του Κωμικού: Μια νέα Θεώρηση», *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, Τ. 6ος, τ. 30, σ. 189-191.
- Λουπασάκης, Α. (2002). *Γέλιο. Η Καλύτερη Θεραπεία*, Αθήνα: Κέδρος.
- Λυπουρλής, Δ. (2008). («Εισαγωγή», Μτφ., Σχόλια), *Αριστοτέλης Ποιητική*, Θεσ/νίκη: Ζήτρος.
- Μανικάρου, Μ. (2015). «Ο Παιδαγωγικός Χαρακτήρας ενός Παιδικού Εικονογραφημένου Παραμυθιού και ενός Νεανικού Μυθιστορήματος», *Διαδρομές*, τ. 117, σσ. 19-30.
- Μαραγκουδάκη, Ε. (1993). *Εκπαίδευση και Διάκριση των δύο Φύλων. Παιδικά Αναγνώσματα στο Νηπιαγωγείο*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μαρμαρίνου-Πολίτη, Ε., Ντενίση, Σ., (Επιμ.) (2009). *Το Διήγημα στην Ελληνική και στις Ξένες Λογοτεχνίες, Θεωρία, Γραφή, Πρόσληψη*, Αθήνα: Gutenberg.
- Μαστόπουλος, Α. (2009). «Επιθετικότητα και Βία στα Σχολεία: Στρατηγικές Αντιμετώπισης», *Εργαστήριο Ποινικών και Εγκληματολογικών Ερευνών*, τ. 11. <http://www.theartofcrime.gr/>
- Ματσαγγούρας, Η. (1999). *Θεωρία και Πράξη της Διδασκαλίας. Η Σχολική Τάξη. Χώρος, Ομάδα, Πειθαρχία, Μέθοδος*, Αθήνα: Γρηγόρης.
- Μερακλής, Μ. (2004). *Ελληνική Λαογραφία*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μητσκοπούλου, Β. (2001). «Γραμματισμός», στο Χριστίδης, Α., Θεοδωροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός. Στην Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα*, Θεσ/νίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_e1/.
- (τελευταία πρόσβαση 12/11/2014).

- Μητροφάνης, Γ. (2010). «‘Πώς να Κρυφτείς απ’ τα Παιδιά; Έτσι κι αλλιώς τα Ξέρουν όλα’»: Κώδικες Υπακοής και Αμφισβήτησης στο Παιδικό Βιβλίο», στο Παπαντωνάκης, Γ., Αναγνωστοπούλου, Δ., (Επιμ.), *Εξουσία και Δύναμη στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, σσ. 83-85.
- Μίσσιου, Μ. (2013). «Η Αναπαράσταση του «Τρομερού Παιδιού» στα Κόμικς: Το Παράδειγμα της Μαφάλντα», στο Αναγνωστοπούλου, Δ., Παπαδάτος, Γ., Παπαντωνάκης, Γ., (Επιμ.), *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, Αθήνα: Παπαδόπουλος, σσ. 195-205.
- Morin, E. (1990). *Η Οικολογικοποιημένη Σκέψη-Η Πρόκληση της Πολυπλοκότητας*, Μπουρλάκης, Π., Καραχάλιος, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Γ.Γ.Ν.Γ..
- Μουλά, Ε. (2014). «Όταν η Κοκκινোসκουφίτσα Ξεστράτισε από το Μονοπάτι...των Αδελφών Grimm και Ακολούθησε Εκείνο των Κόμικς – Συμβατικές και Ανατρεπτικές Πορείες του Γνωστού Παραμυθιού σε Σύγχρονα Κόμικς», *Διαδρομές*, σσ. 8-26.
- Μουσούρου, Λ. (2006). *Η Κοινωνιολογία της Σύγχρονης Οικογένειας*, Αθήνα: Gutenberg.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1998). *Λεξικό Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Μπενέκος, Α. (1981). *Το Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Δίπτυχο.
- Μπερζόν, Α. (1914/1998). *Το Γέλιο. Δοκίμιο για τη Σημασία του Κωμικού*, Τομανάς, Β., (Μτφ.), Αθήνα: Εξάντας-Νήματα.
- Μπετελχάιμ, Μ. (1995). *Η Γοητεία των Παραμυθιών*, Αθήνα: Γλάρος.
- Μπονίδης, Κ. (1997). «Έρευνα Σχολικών Εγχειριδίων: από την Ποσοτική Ανάλυση Περιεχομένου σε Ποιοτικές Μεθόδους Ανάλυσης- Το παράδειγμα της Ελλάδας», στο Βαμβουκάς, Μ., Χουρδάκης, Α., (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.
- Μπονίδης, Κ. (2004). *Το Περιεχόμενο του Σχολικού Βιβλίου ως Αντικείμενο Έρευνας. Διαχρονική Εξέταση της Σχετικής Έρευνας και Μεθοδολογικές Παρατηρήσεις*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Νάτσης, Κ. (2001). «Ο Πολυπολιτισμικός Ρόλος της Παιδικής Λογοτεχνίας και το κίνημα της Πολιτικής Ορθότητας», (Εισηγήση στο 4^ο Διεθνές Συνέδριο με θέμα: «Διαπολιτισμική Εκπαίδευση – Ελληνικά ως Ξένη Γλώσσα»), <http://dipe.thesp.sch.gr/polipolitismikosrolos.pdf>. (τελευταία πρόσβαση 28/12/2014).
- Νικολουδάκη-Σούρη, Ε. (2010). «Νίκος Κάσδαγλης, «Μουλαροπαρέλαση»: Ένα Παιδικό Διήγημα «Μύησης» σε Κωμικές Ανατροπές της Στρατιωτικής Εξουσίας», στο

- Παπαντωνάκης, Γ., Αναγνωστοπούλου, Δ., (Επιμ.), *Εξουσία και Δύναμη στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, σσ. 249-268.
- Nodelman, P. (2009). *Λέξεις για Εικόνες. Η Αφηγηματική Τεχνική του Παιδικού Εικονογραφημένου Βιβλίου*, Πανάου, Π., (Μτφ.), Τσιλιμένη, Τ., (Επιμ. «Εισαγωγή»), Αθήνα: Πατάκης. (Τίτλος πρωτότυπου *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Pictures Books*, London: University of Georgia Press, 1988).
- Norton, D. (2007). *Μέσα από τα Μάτια ενός Παιδιού. Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία*, Σουλιώτης, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Επίκεντρο.
- Ντούλια, Α. (2008). *Το Παραμύθι της Σταχοπούτας στις Ελληνικές και Ξένες Παραλλαγές: Προεκτάσεις Παιδαγωγικές, Λαογραφικές – Ανθρωπολογικές, Ψυχαναλυτικές και άλλες*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Οικονομίδου, Σ. (1996). «Ούτε Κακιά Μάγισσα ούτε Ωραία Κοιμωμένη: Το Άλλοτε και το Τώρα στις Προσεγγίσεις Γυναικείων Απεικονίσεων στο Ξένο Παραμύθι» στο Αυδίκος, Ε., *Από το Παραμύθι στα Κόμικς. Παράδοση και Νεοτερικότητα*, Αθήνα: Οδυσσέας, σσ. 338-346.
- Οικονομίδου, Α. (2004). «Τελικά τα Αγόρια Κλαίνε; Έμφυλες Ταυτότητες στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες: Μια Πρώτη Προσέγγιση», *Κείμενα*, τ.1, <http://keimena.ece.yth.gr>.
- Οικονομίδου, Σ. (2010). «“Κοίτα να δεις...”: Η Εξουσία της Εστίασης και της Οπτικής Γωνίας πάνω στο Βλέμμα του Αναγνώστη/Θεατή», στο Παπαντωνάκης, Γ., Αναγνωστοπούλου, Δ., (Επιμ.), *Εξουσία και Δύναμη στην Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης.
- Οικονομίδου, Σ. (2011). *Χίλιες και Μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*, Αθήνα: Πατάκης.
- Οικονομίδου, Σ. (2013). «Τα ‘Καλά’ Κορίτσια πάνε στον Παράδεισο: Απεικονίσεις Θηλυκότητας στα Παραμύθια των Αδελφών Γκριμ», *Κείμενα*, τ. 16, σσ. 1-19.
- Παγκουρέλια, Ε., Παπαδοπούλου, Μ. (2009). «Κριτική Ανάλυση Λόγου – Ποιοτική Ανάλυση Περιεχομένου: Μια Πρόταση Συνδυαστικής Αξιοποίησης για την Ανίχνευση της Ιδεολογίας των Σχολικών Εγχειριδίων», *Επιστήμες της Αγωγής*, τ. 4 (40). Διαθέσιμο on line: http://mariapapadopoulou.gr/ar8ra_periodika/40.%20Tracing%20ideology%20by%20means%20of%20CDA%20and%20QCA%20in%20textbooks%20for%20literacy.pdf.
- Πάλλα, Μ. (1992). «Η Ανάλυση Περιεχομένου», *Φιλολόγος*, τ. 67, σσ. 44-45.

- Πανταζής, Σπ. (2004). *Παιδαγωγική και το Παιχνίδι-Αντικείμενο στο Χώρο του Νηπιαγωγείου*, Αθήνα: Gutenberg.
- Παπαδάτος, Γ. (1993). «Οικολογία στην Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία» στο Κατσίκη-Γκίβαλου, Α., (Επιμ.), *Παιδική Λογοτεχνία. Θεωρία και Πράξη*, Τ. Α΄, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 116-118.
- Παπαδημητρίου, Α. (2012). «Η Διαδικασία Μέσω της οποίας το Παιδί αποκτά της Αίσθηση του Εαυτού και Δομεί τόσο την Ταυτότητα του όσο και τις Σχέσεις του με τον Κόσμο», *Εκπαιδευτική Επικαιρότητα*, Τ. Α΄, τ. 3, σσ. 26-32.
- Παπαδόπουλος, Κ. (1984). *Η Τέχνη της Μυθοπλασίας* (James, H., *Theory of Fiction*), (Μτφ.), Αθήνα: Άγρα, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1884/1972).
- Παπαδοπούλου, Μ., Κούκα, Α., Ποιμενίδου, Μ. (2009). «Προσεγγίζοντας το Νόημα σε Εξώφυλλα Παιδικών Βιβλίων: Μία Έρευνα με Παιδιά 4-7 ετών», στο Παπούλια-Τζελέπη, Π., Φτερνιάτη, Α., (Επιμ.), *Γραφή και Γραφές στον 21^ο αιώνα: Η Πρόκληση για την Εκπαίδευση*, Πάτρα.
http://mariapapadopoulou.gr/praktika_synedriwn/43.%20children%20reading%20cover%20books.pdf. (τελευταία πρόσβαση 30/1/2015).
- Παπαντωνάκης, Γ. (2008). «Διδάσκοντας Παιδική Λογοτεχνία στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Τζιάνι Ροντάρι *Περιπέτεια με την Τηλεόραση*», *Κείμενα*, τ. 8, σσ. 1-16, <http://keimena.ece.uth.gr/>.
- Παπαντωνάκης, Γ. (2007). «Ευγένιος Τριβιζάς: Παραμύθια από τη Χώρα των Χαμένων Χαρταετών», *Κείμενα*, τ. 6, σσ. 1-17. <http://keimena.ece.uth.gr>.
- Παπαντωνάκης, Γ. (2009). *Θεωρίες Λογοτεχνίας και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις Κειμένων για Παιδιά*, Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαντωνάκης, Γ., Αναγνωστοπούλου, Δ. (2010). *Εξουσία και Δύναμη στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ. (2011). *Σκηνικό, Χαρακτήρες, Πλοκή*, Αθήνα: Ίων.
- Παπαντωνάκης, Γ. (2012). «Για μια Δημιουργική Γραφή: Η Περίπτωση των Συγκρούσεων», *Κείμενα*, τ. 15, σσ. 1-19. <http://keimena.ece.uth.gr>.
- Παρμενίδης, Γ. (1988). «Η Εικονογράφηση του Φανταστικού Χώρου», *Διαβάζω*, τ. 11, σσ. 233-236.
- Παροίκος, Ν. (1993). *Το Γέλιο, το Κωμικό, η Κωμωδία*, Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο.
- Πατέρα, Α., Τσιλιμένη, Τ. (2008). «Ο Θάνατος του Παππού στα Σύγχρονα Εικονογραφημένα Παιδικά Βιβλία», *Κείμενα*, τ. 7, σσ. 1-18. <http://keimena.ece.uth.gr>.

- Πατρικαλάκης, Φ. (2006). *Το Μπαρόκ στις ηγεμονικές αυλές της Ευρώπης τον 17ο και 18ο αιώνα*, Αθήνα: Μανδραγόρας.
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (1990). *Η Παιδική Λογοτεχνία στην Εποχή μας*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Pirandello, L. (1908/2005). *Η Αισθητική του Χιούμορ*, Νταρακλίτσα, Ε., (Μτφ., Επιμ.), Αθήνα: Πολύτροπον.
- Πολίτης, Ν. (1994). *Παραδόσεις*, Τ. Α', Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πολίτης, Ν., *Παραδόσεις*, Τ. Β', Ιστορική Έρευνα, Αθήνα: χ. χ.
- Πολίτης, Δ. (1996). «Ο Ρόλος του Αναγνώστη και η “Συναλλακτική” Θεωρία της L. M. Rosenblatt», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 11, Αθήνα: Πατάκης, σσ. 21-33.
- Πρεβεζάνου, Β. (2007). *Ιδεολογικές Διαστάσεις του «Άλλου» στο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*, Αθήνα: Κέδρος.
- Πυργιωτάκης, Ι. (1999). *Εισαγωγή στην Παιδαγωγική Επιστήμη*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Ραφαηλίδης, Β. (1985). «Η Γέννηση του Χιούμορ από το Πνεύμα του Αστείου», *Διαβάζω*, τ. 124, σσ. 16-19.
- Piaget, J. (2007). *Η Γλώσσα και η Σκέψη του Παιδιού*, (*The Language and the Thoughts of the Child*) Αβαριτσιώτη, Μ., (Μτφ.), Αθήνα: Καστανιώτης, (New York: Meridian Books, 1926).
- Pollard, A. (1984). *Σάτιρα*, Παπαμάργαρης, Θ., (Μτφ.), (σειρά *Η Γλώσσα της Κριτικής*), Αθήνα: Ερμής.
- Ροντάρι, Τζ. (1994). *Γραμματική της Φαντασίας*, Βερτσώνη, Μ., Αγγουρίδου, Λ., (Μτφ.), Αθήνα: Τεκμήριο.
- Propp, V. (2009). *Μορφολογία του Παραμυθιού*, Παρίση, Α., («Εισαγωγή», Μτφ.), Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Reid, J. (1982). *Το Διήγημα*, Μεγάλου-Σεφεριάδη, Λ., (Μτφ.), Αθήνα: Ερμής.
- Rodari, G. (2001). «Περιπέτεια με την Τηλεόραση», στο *Παραμύθια για να Σπάτε Κέφι*, Αθήνα: Κέδρος.
- Ρουντζούνη-Μπίκα, Α. (2001). «Σχέσεις Εννοιών Χώρου και Αντικειμένων στην Εικονογραφική Πραγματικότητα του Παιδικού Βιβλίου για την Προσχολική Ηλικία», στο Τζαφεροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, Τ. Α', Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 237-248.
- Σαρή, Μ. (1997). «Τι ‘Διαβάζουν’ τα Νήπια», *Διαδρομές*, τ. 46, σσ. 129-133.
- Σακελλαρίου, Χ. (1982). *Ιστορία Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Δίπτυχο.

- Σακελλαρίου, Χ. (1995). «Ορισμένα Στοιχεία του Κοινωνικού Παιδικού Μυθιστορήματος», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Πατάκης, τ. 10, σσ. 139-140.
- Σιβροπούλου, Ρ. (2003). *Ταξίδι στον Κόσμο των Εικονογραφημένων Μικρών Ιστοριών*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Σετάτος, Μ. (1997). «Η Παιγνιώδης Χρήση της Γλώσσας», *Εφαρμοσμένη Γλωσσολογία /Journal of Applied Linguistics*, τ. 13, σσ. 85-98.
- Σιαφαρίκα, Ε. (2010). «Το Παραμύθι ως Μέσο Διαχείρισης του Φόβου. Η Ανατροπή του Λογοτεχνικού Στερεότυπου του Κακού Λύκου», *Υπεύθυνη Αγωγής Υγείας, Δ/σης Π.Ε. Β' Αθήνας, Επιστημονικό Βήμα*, τ.12.
http://www.ipem-doe.gr/ep_bima/epistimoniko_bima_12/109E120.pdf
- Σκαρτσής, Σ. (1994). *Εισαγωγή στη Λαϊκή Λογοτεχνία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σκουμπουρδή Χρ. (2006). «Παιδιά Νηπιαγωγείου Αναπαριστούν Ποσότητες Βοηθώντας τη Χιονάτη», στο Χασάπης, Δ., (Επιμ.), *Μαθηματικά και Λογοτεχνία*, 6ο Διήμερο Διαλόγου για τη Διδασκαλία των Μαθηματικών, Θεσσαλονίκη, σσ. 105-116.
- Σπανάκη, Μ. (2011). *Ο Καζαντζάκης και η Παιδική Λογοτεχνία. Μύθος και Ιστορία στα Μυθιστορήματα, Ο Μέγας Αλέξανδρος, Στα Παλάτια της Κνωσού*, Κύπρος: Gutenberg.
- Σταλίκας, Α. (2011). *Μέθοδοι Έρευνας στην Κλινική Ψυχολογία*, Αθήνα: Τόπος.
- Στάμου, Α. (2011). «Μια Κοινωνιογλωσσολογική Ανάλυση του Υφολογικού Χιούμορ: Ανατροπές (;), Διδακτισμός και «Συν-απόλαυση» στα Παιδικά Βιβλία του Ευγένιου Τριβιζά», *Θέματα Παιδικής Λογοτεχνίας*, Δημερίδα 21-22/01/2011, Θεσ/νίκη, σσ. 291-305.
- Stephens, J. (2006). «Η Ανάλυση των Κειμένων. Γλωσσολογία και Υφολογία», στο Hunt, P., *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, Μητσοπούλου, Χρ., (μτφ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 131-152.
- Στίκα, Δ. (1999). «Η Αποδοχή του Άλλου στο Παραμύθι», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 13, σσ. 53-58.
- Στίκα, Δ. (2000). «Ανιμιστικά Στοιχεία στη Ζωγραφική μου σε Βιβλία για Μικρά Παιδιά», στο Τζαφεροπούλου, Μ., (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, Τ. Α', Αθήνα: Καστανιώτης, Ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, σσ. 274-283.
- Ταρατόρη, Ε., Κόνσολας, Μ., Κουγιουρούκη, Μ., Κεδράκα, Κ. (2007). «Το Χιούμορ στην Εκπαιδευτική Διαδικασία», *Κίνητρο*, τ. 8, σσ. 55-70.
- Τζαφεροπούλου, Μ. (1991). «Το Χιούμορ στην Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία. Πεζογραφία (1980-1990)», *Διαδρομές*, τ. 23, σσ. 167-173.

- Τζαφεροπούλου, Μ. (1995). «Το Χιούμορ στο Σχολείο: Θεωρία και Πράξη», *Διαδρομές*, τ. 40, σσ. 318-322.
- Τζαφεροπούλου, Μ. (1995). *Το Χιούμορ στην Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία (Πεζογραφία 1970-1990)*, Διδακτορική διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε., Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης.
- Τζαφεροπούλου, Μ. (2000). (Επιμ.), *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, Τ. Α', Αθήνα: Καστανιώτης, Ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου.
- Τζαφεροπούλου, Μ. (2003). «Χιούμορ: Ανίχνευση της Φύσης και της Παιδαγωγικής του Διάστασης», στο ΓΛΣ, *Περιπλανήσεις στην Παιδική Λογοτεχνία. Μελετήματα*, Αθήνα, Ακρίτας, σσ.105-129.
- Τζιόβας, Δ. (1987). *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Γνώση.
- Τζιόβας, Δ. (2002). *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Τριάντου, Ι. (2003). «Η Προσφορά του Γ. Δροσίνη στην Ανανέωση του Νεοελληνικού Αφηγηματικού Λόγου», *Επιστημονική Επετηρίδα Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών*, Τ. 2.
- Τριάντου, Ι. (2013). *Παράδοση και Πρωτοπορία. Μελέτες για τη Νεοελληνική Λογοτεχνία του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος Ίων.
- Τριβιζάς, Ε. (1994). «Τα Νήματα του Χιούμορ στο Μαγικό Χαλί της Φαντασίας», *Διαβάζω*, τ. 336, σσ. 55-61.
- Τριβιζάς, Ε. (1993). «Το Χιούμορ και το Παράλογο στην Παιδική Λογοτεχνία», *Λέξη*, τ. 118, σσ. 667-668.
- Τρικογλίδης, Κ. (1910/χχ). (Μτφ.), *Χίλιες και Μια Νύχτες*, Αθήνα: Ηριδανός.
- Τσάκωνα, Β. (2004). *Το Χιούμορ στο Γραπτό Αφηγηματικό Λόγο: Γλωσσολογική Προσέγγιση*, Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο.
- Τσάκωνα, Β. (2013). *Η Κοινωνιογλωσσολογία του Χιούμορ: Θεωρία, Λειτουργίες και Διδασκαλία*, Αθήνα: Γρηγόρης.
- Τσιαγκάνη, Θ. (2011). *Η Παιδική Λογοτεχνία στην Πρωτοσχολική Εκπαίδευση (Πρώτη και Δεύτερη τάξη) ως Μέσο της Λογοτεχνικής Εξοικείωσης και της Γλωσσικής Ανάπτυξης του Παιδιού*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου: Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Ρόδος.
- Τσιλιμένη, Τ. (1996). «Οι Μικρές Ιστορίες και οι Διαγωνισμοί της Γυναικείας Λογοτεχνικής Συντροφιάς», *Διαδρομές*, τ. 41, σσ. 20-27.

- Τσιλιμένη, Τ. (2003). *Οι Μικρές Ιστορίες κατά την Εικοσαετία 1970-1990, Γραμματολογική, Παιδαγωγική και Γλωσσολογική εξέταση*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Τσιλιμένη, Τ. (2013). «Ο Χάνσελ και η Γκρέτελ στην Ελλάδα: Ένα Συγκριτικό Μωσαϊκό της Διασκευής, Μετάφρασης και Υποδοχής του Κλασικού Παραμυθιού των Grimm στον Ελληνόφωνο Χώρο», *Κείμενα*, τ. 16. <http://keimena.ece.uth.gr/>.
- Φαροσόν, Α. (2011). *Οι Ιππότες της Ρόδου και της Μάλτας*, Δρόσος, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Federici, S. (2004/2014). *Ο Κάλιμπαν και η Μάγισσα. Γυναίκες, Σώμα και Πρωταρχική Συσσωρευση*, (*The Caliban and the Witch. The Body and Primitive Accumulation*), Γραμμένου, Ι., Γυιόκα, Α., Μπίκας, Π., (Μτφ.), Θεσ/νίκη: Εκδόσεις Ξένων.
- Freud, S. (1950). *Μηχανισμοί Άμυνας*, Αθήνα: Καστανιώτη.
- Freud, S. (1960). *Ψυχανάλυση και Παιδαγωγική*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Freud, S. (1962). *Το Υποσυνείδητο και το Χιουμοριστικό Πνεύμα: Η Βαθύτερη Σύνδεση Υποσυνειδήτου-Ονείρου και Αστειολογίας*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη για όλους.
- Freud, S. (2009/1905). *Το Ευφυολόγημα και η Σχέση του με το Ασυνείδητο. Το Χιούμορ*, Σιπητάνου, Α., Σαγκριώτης, Γ., (Μτφ.), Αθήνα: Επίμετρο.
- Frye, N. (1957/1999). *Ανατομία της Κριτικής*, Αθήνα: Gutenberg.
- Φώκιαλη, Ε. (2010). «Το Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο στο Σύγχρονο Ψηφιακό Περιβάλλον», *Κείμενα*, τ. 10, σσ. 1-14. <http://keimena.ece.uth.gr/>.
- Χανιωτάκης, Ν. (2010). *Το Χιούμορ στη Διδασκαλία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Χανιωτάκης, Ν. (2011). *Παιδαγωγική του Χιούμορ*, Αθήνα: Πεδίο.
- Χανιώτης, Α. (2008). «Σαν την Άδικη Κατάρα. Η Αρχαιολογία μιας Παρομοίωσης», στο *Η Μαγεία στην Αρχαία Ελλάδα*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, σσ. 49-81. <http://helios-eie.ekt.gr/>.
- Χατζηδήμου, Δ. (2000). *Εισαγωγή στην Παιδαγωγική. Θέσεις, Αντιθέσεις και Προβληματισμοί*, Θεσ/νίκη: Κυριακίδης.
- Χατζησαββίδης, Σ. (2003). «Η Διδασκαλία της Ελληνικής Γλώσσας στο Πλαίσιο των Πολυγραμματισμών: Προετοιμασία του Κοινωνικού Μέλλοντος των Μαθητών», *Φιλολόγος*, τ. 113, σσ. 405-414.
- Χοντολίδου, Ε. (2000). «Ξένος ο Άλλος μου Εαυτός», στο Αποστολίδου, Β., Καπλάνη, Β., Χοντολίδου Ε., (Επιμ.), *Διαβάζοντας Λογοτεχνία στο Σχολείο... Μια Νέα Πρόταση Διδασκαλίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, σσ. 111-122.

- Χοντολίδου, Ε. (2000). «Ο Ξένος: Εικόνες για τον Άλλο», στο Αποστολίδου, Β., Καπλάνη, Β., Χοντολίδου Ε., (Επιμ.), *Διαβάζοντας Λογοτεχνία στο Σχολείο... Μια Νέα Πρόταση Διδασκαλίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, σσ. 259-268.
- Winnicott, W. (1980). *Το Παιδί, το Παιχνίδι και η Πραγματικότητα*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Winnicott, W. (1988). *Το Παιδί, η Οικογένεια και ο Εξωτερικός Κόσμος*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Winnicott, W. (1994). *Συζητήσεις με τους Γονείς*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Ψαράκη, Β. (1996). «Η Εικαστική Απόδοση του Δράκοντα στο Μύθο και στο Παραμύθι», στο Αυδίκος, Ε., (Επιμ.), *Από το Παραμύθι στα Κόμικς. Παράδοση και Νεοτερικότητα*, Αθήνα: Οδυσσέας, σσ. 567-581.

Ξενόγλωσση

- Adams, V., Rabkin, E. (2007). “Psyche and Society in Sendak’ s *In the Night Kitchen*”, *Children’s Literature in Education*, vol. 38 (4), σσ. 233-241.
- Agosto, D. (1999). “One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picturebooks”, *Children’s Literature in Education*, vol. 30 (4), σσ. 267-280.
- Alberghene, J. (1989). “Humor in Children’s Literature”, στο McGhee, P., (eds.), *Humor and Children’s Development: A Guide to Practical Application*, London: The Haworth Press, σσ. 23-245.
- Alderson, P. (2000). *Young Children’s Rights: Exploring Beliefs, Principles and Practice*, London & New York: Jessica Kingsley Publishers.
- Albon, D. (2005). “Approaches to Study of Children, Food and Sweet Eating: a Review of the Literature, *Early Child Development and Care*, vol. 175 (5), σσ. 407-417.
- Anderson, C., Apseloff, M. (1989). *Nonsense Literature for Children: Aesop to Seuss*, Hamden, CT: Library Professional Publication.
- Anderson, C., Kauffman, G., Short, K. (1998). “Now I Think Like an Artist: Responding to Picture Books”, στο Evans, J., *What’s in the Picture? Responding to Illustrations in Picture Books*, London: Paul Chapman, σσ. 146-165.
- Anderson, D., Hamilton, M. (2005). “Gender Role Stereotyping of Parent’s in Children’s Picturebooks: The Invisible Father”, *Sex Roles*, vol. 52, σσ. 145-151.

- Anggard, E. (2006). "Barbie Princess and Dinosaur Dragons: Narration as Way of Doing Gender", *Gender Education*, vol. 17 (5), σσ. 539-553.
- Anstey, M., Bull, G. (2000). *Reading the Visual: Written and Illustrated Children's Literature*, Sydney: Harcourt.
- Anstey, M. (2002). "It's not all about Black and White: Postmodern Picturebooks and New Literacies", *Journal of Adolescence & Adult Literacy*, vol. 45 (6), σσ. 444-457.
- Anstey, M., Bull, G. (2009). "Developing New Literacies. Responding to Picturebooks in Multiliterate Ways" στο Evans, J., (eds.), *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London & New York: Routledge, σσ. 26-43.
- Appleyard, J. (1991). *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*, Cambridge: Cambridge UP.
- Attardo, S., Raskin, V. (1991). "Scripts Theory Rev(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation", *Humor: International Journal of Humor Research*, 4 (3/4), σσ. 293-347.
- Attardo, S. (1994). "Linguistic Theories of Humor", *Humor Research*, vol. 1, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. Hughes-Attardo, D., Baltes P., Petray, M., (1994). "The Linear Organization of Jokes: Analysis of Two Thousands Texts", *Humor: International Journal of Humor Research*, vol. 7 (1), σσ. 222-229.
- Attardo, S. (2001). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*, Iswolsky, M., (Μτφ.), London: Indiana University Press.
- Bakhtin, M. (2006). "Discourse in the Novel", στο Hale, D., (eds.) *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, U.K: Blackwell Publishing, σσ. 481-511.
- Baker-Sperry, L. (2003). Grauerholz, L., "The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales", *Gender & Society*, vol. 17 (5), σσ. 711-726.
- Ball, M. (1977/1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*", Toronto: University of Toronto Press.
- Bang, M. (1991). *Picture This: Perception and Composition*, Boston: Little Brown and Company.
- Bang, M. (2000). *Picture This. How Pictures Work*, San Francisco: SeaStar Books.

- Barthes, R. (1977). "The Death of the Author". *Image – Music – Text*, London: Fontana.
- Barthes, R. (1985). *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Howard, R., (Μτφ.), New York: Hill and Wang-Farrar, Straus and Giroux.
- Bassin, D. (2002). "I'm in the Milk and the Milk is in Me Writing In the Night Kitchen", *Studies in Gender and Sexuality*, vol. 3 (3), σσ. 297-308.
- Bauman, R. (2004). *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Beckett, S. (1999). *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York: Garland.
- Beckett, S. (2001). "Parodic Play with Paintings in Picture Books", *Children's Literature*, vol. 29, σσ. 175-195.
- Beckett, S. (2002). *Recycling Red Riding Hood*, New York & London: Routledge.
- Beckett, S. (2012). *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*, New York & London: Routledge.
- Bell, D. (2011). "Seven Ways to Talk about Art: One Conversation and Seven Questions for Talking about in Early Childhood Setting", *International Journal of Education Through Art*, vol. 7 (1), σσ. 41-54.
- Berger, P. (1997). *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*, New York & Berlin: De Gruyter Mouton.
- Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, London: Sage Publications.
- Bottigheimer, R. (1987). *Grimm's Bad Girls and Bold Boys, The Moral and Social Vision of Tales*, London: Yale University Press.
- Braudy, L. (2005). *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*, New York: Vintage Books.
- Bryant, L. (1989). "Using Humor to Promote Learning in the Classroom", *Journal of Children in Contemporary Society*, vol. 20 (1-2), σσ. 49-78.
- Buckingham, D. (1993). *Children Talking Television: The Making of Television Literacy*, London: Falmer Press.
- Buckingham, D. (2000) *After the Death of Childhood: Growing Up in the Age of Media*, Cambridge: Polity Press.

- Bullen, E., Nichols, S. (2011). "Dual Audiences, Double Pedagogies: Representing Family Literacy as Parental Work in Picture Books", *Children's Literature in Education*, vol. 42, σσ. 213-225.
- Burroway, J. (2000⁵) *Writing Fiction. A Guide to Narrative Craft*, New York: Longman.
- Canestrari, C. (2010). "Meta-Communicative Signals and Humorous Verbal Interchanges: A Case Study", *Humor: International Journal of Humor Research*, vol. 23 (3), 327-349.
- Cashdan, S. (1999). *The Witch Must Die. How Fairy Tales Shape our Lives*, New York: Basic Books.
- Cech, J. (1983). "Remembering Caldecott: 'The Tree Jovial Huntsmen' and the Art of the Picturebook", *The Lion and the Unicorn*, vol. 7, σσ. 110-119.
- Chapman, A., Foot, H., (eds.) (1976). *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, London: John Wiley & Sons.
- Chapman, A., J., Foot, H. (1977). *It's a Funny Thing Humor*, New York: Pergamum Press.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca & New York: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narration in Fiction and Film*, Ithaca & New York: Cornell University Press.
- Chatman, S. (2001). "Parody and Style", *Poetics Today*, vol. 22 (1), σσ. 25-39.
- Cherie, A. (2012). *Playing with Picturebooks: Postmodernism and Postmodernesque*, New York: Palgrave Macmillan.
- Child, P. (2008b). *Modernism*, U.S.A & Canada: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Clark, M. (1987). "Humor and Incongruity", στο Morreall, J., (eds.), *The Philosophy of Laughter and Humor*, New York: State University of New York Press, σσ. 139-155.
- Coeur-Joly, S. (2012). *Le Ole et la Place de la Littérature de Jeunesse*, Thèse de Doctorat, Université D'Orléans.
- Cohen, M., (2012). "'Manners' Make the Man: Politeness, Chivalry and the Construction of Masculinity, 1750-1830", *The Journal of British Studies*, vol. 44 (2), σσ. 312-329.
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Resenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton, UP.
- Coleman, G. (1992). "All Seriousness Aside: The Laughing Learning Connection" *International Journal of Instructional Media*, vol. 19 (3), σσ. 269-276.
- Conell, R. (1995). *Masculinities*, Berkley-Los Angeles: University of California Press.

- Creed, B. (2012). "The Monstrous Feminine: Stereotyping Against the Grain", *Contemporary Visual Art and Culture Broadsheet*, vol. 41(1), σσ. 30-31.
- Cross, J. (2011). *Humor in Contemporary Junior Literature*, New York & London: Routledge.
- Critchley, S. (2002). *On Humor. Thinking in action*, London: Routledge.
- Gruntz-Stoll, J., Reißland, B., (Hrsg.) (2001). *Lachen macht Schule. Humor in Erziehung and Unterricht*, Klinkhardt: Bad Heilbrunn.
- Daniel, C. (2006). *Voracious Children: Who Eats Whom in Children's Literature*, New York & London: Routledge.
- Davies, C. (2002). *The Mirth of Nations*, New Brunswick: Transaction Publishers.
- Davies, A., Apter, M. (1980). "Humor and its Effect on Learning in Children", στο McGhee, P., Chapman, A., (eds.), *Children's Humor*, New York: Wiley, σσ. 237-254.
- Davis, M. (1993). *What's so Funny? The Comic Conception of Culture and Society*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Delarue, P., Austin, E., Warren, Ch. (1956/1968). *The Borzoi Book of French Fairy Tales*, New York: Alfred A. Knopf,.
- Derk's, P., Berkowitz, J. (1989). "Some Determinants of Attitudes Towards a Joker", *International Journal of Humor Research*, vol. 2, σσ. 385-389.
- Docherty, Th. (1983). *Reading (Absent) Character: Toward a Theory of Characterization in Fiction*, Oxford: Clarendon.
- Doonan, J. (1993). *Looking at the Pictures in Picturebooks*, Thimble Press.
- Douglas, B., Finagan, E. (1994). "Register and Social Dialect Variation: An Integrated Approach", στο Biber, D., Finegan, E., (eds.), *Sociolinguistic Perspectives on Register*, Oxford: Oxford University Press, σσ. 315-347.
- Duncan, B. (eds.) (1998). *Living Stories of the Cherokee*, U.S.A: North Carolina Press.
- Evans, J. (1998). *What's in the Picture? Responding to Illustrations in Picture Books*, London: Paul Chapman.
- Evans, J. (2001). *The Writing Classroom: Aspects of Writing and the Primary Child*, London: David Fulton.
- Evans, J. (2009). *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge.
- Ewens, J. (1971). "The Theory of Character in Narrative Fiction", *Hasifrut*, vol. 3, σσ. 1-30.
- Ewens, J. (1980). *Character in Narration*, Tel Aviv: Sifri' at Po' alim.

- Federici, S. (2008). "Witch-Hunting, Globalization, and Feminist Solidarity in Africa Today", *Journal of International Women's Studies*, vol. 10 (1), σσ. 21-35.
- Flanagan, V. (2002). "Reframing Masculinity: Female-to-Male Cross Dressing", στο Stephens, J., (eds.), *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, New York & London: Routledge, σσ. 78-95.
- Flynn, R. (2008). "Childhood, Power, and 'Symbolic Plenitude' ", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 33 (1), σσ. 1-3.
- Foerstel, H. (2002). *Banned in the U.S.A: A Reference Guide to Book Censorship in Schools and Public Libraries*, U.S.A: Greenwood Publishing Group.
- Forman, R. (2011). "Humorous Language Play in a Thai EFL Classroom", *Applied Linguistics*, vol. 32 (5), σσ. 541-565.
- Forster, E. (1927/1985) *Aspects of the Novel*, San Diego: Harcourt, Brace.
- Foucault, M. (1979). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Vintage.
- Galef, D. (1993). *The Supporting Cast: A Study of Flat and Mirror Characters*, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.
- Garner, R. (2006). "Humor in Pedagogy: How Ha-Ha Can Lead to Aha", *College Teaching*, vol. 54 (2), σσ. 177-180.
- Genette, G. (1988). "The Structure and Function of the Title in Literature", *Critical Inquiry*, Crampe, B., (Μτφ.), vol. 14 (4), σσ. 692-720.
- Genette, G. (1991). "Introduction to the Paratext", *New Literary History*, Maclean, M., (Μτφ.), vol. 22 (2), σσ. 261-272.
- Genevieve, V. (2006). "Degas and Seurat and Magritte! Oh My! Classical Art in Picturebooks", *The Looking Glass : New Perspectives on Children's Literature*, vol 10 (3).
- Gilman, S. (1985). *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, New York: Cornell University Press.
- Golden, J. (1990). *The Narrative Symbol in Childhood Literature: Exploration in the Construction of Text*, Berlin: Mouton.
- Goldstein, J., Mc Ghee, P., (eds.) (1972). *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, New York & London: Academic Press, σσ. 61-80.
- Greenstone, D. (2008). "The Sow in the House: The Unfulfilled Promises of Feminism in Ian Falconer's *Olivia Books*", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 33 (1), σσ. 26-40.

- Griffin, A., Langlois, J. (2006). "Stereotype Directionality and Attractiveness Stereotyping: Is beauty Good or is Ugly Bad?" *Social Cognition*, vol. 24(2), σσ. 187-206.
- Grotjahn, M. (1957). *Beyond Laughter*, New York: McGraw – Hill.
- McGhee, P. (1972). "On the Cognitive Origins of Incongruity Humor: Fantasy Assimilation versus Reality Assimilation", στο Goldstein, J., Mc Ghee, P., (eds.), *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, New York & London: Academic Press, σσ. 61-80.
- Gutwirth, M. (1993). *Laughing Matter: An Essay on the Comic*, Ithaca & London: Cornell University Press.
- Harding, D. (1937). "The Role of the Onlooker", *Scrutiny*, vol. 6, σσ. 247-258.
- Henderson, R. (2008). "It's a Digital Life! Digital Literacies. Multiliteracies and Multimodality", *Literacy Learning: The Middle Years*, vol. 16 (2), σσ. 11-15.
- Higonnet, M. (1987). "Narrative Fractures and Fragments", *Children's Literature*, vol. 15, σσ. 37-54.
- Hobbes, T. (1998/1651) *Leviathan*, Oxford: Oxford University Press.
- Hochman, B. (1983). *The Test of Character: From the Victorian Novel to the Modern*, Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.
- Holland, E. (2008). "Marquardt's Phi Mask: Pitfalls of Relying on Fashion Models and the Golden Ratio to Describe a Beautiful Face", *Aesthetic Plastic Surgeries*, vol. 32, σσ. 200-208.
- Hollindale, P. (1992). "Ideology and the Children's Book", στο Hunt, P., (eds.), *Literature for Children. Contemporary Criticism*, London & New York: Routledge, σσ. 19-40.
- Houriham, M. (1997). *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children's Literature*, London & New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1985/2000). *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth – Century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Hyneyman, S. (2007). "Gingerbread Wishes and Candy (land) Dreams: The Lure of Food in Cautionary Tales of Consumption", *Marvels and Tales*, vol. 21 (2), σσ. 195-215.
- Iser, W. (1974). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University.
- Iser, W. (1980). *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Responses*, London: Routledge.

- Iser, W. (1993). *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, London: John Hopkins University.
- Jalongo, R. (1985). "Children's Literature: There's Some Sense to Each Humor", *Childhood Education*, vol. 62 (2), σσ. 109-114.
- John, M. (2003). *Children's Rights and Power: Charging Up for a New Century*, London & New York: Jessica Kingsley Publishers.
- Jung, C. (1957c). *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Vol. 9, London: Routledge.
- Kalantzis, M., Cope, B. (2001). "Multiliteracies: A Framework for Action", στο Kalantzis, M., Cope, B., (eds.), *Transformations in Language and Learning: Prospectives on Multiliteracies*, Australia: Common Ground Publishing, σσ. 19-31.
- Kanatsouli, M. (2012). "From Peter and the Wolf to Peter + the Wolf: Translating/Adapting the Fairy Tale in Greece", *Children's Literature*, vol. 40, σσ. 231-250.
- Kanatsouli, M. (2012). "Games Inside Books for Young Children", *Bookbird*, vol. 50 (4), σσ. 33-40.
- Kant, I. (1892/2005). *Critique of Judgment*, New York: Dover Publication, Inc.
- Kappas, K. (1967). "A Developmental Analysis of Children's Responses to Humor", στο Sara, I., (eds.), *A Critical Approach to Children's Literature*, Chicago: The University of Chicago Press, σσ. 67-77.
- Keling, K., Pallard, S. (2009). *Critical Approaches to Food in Children's Literature*, London & New York: Routledge.
- Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*, London: Arkana.
- Koestler, A. (1967). *The Ghost in the machine*, London: Arkana.
- Kress, G. (2000). "Multimodality: Changes to Thinking About Language", *Quarterly*, vol. 34 (2), σσ. 337-340.
- Kress, G. (2000). "Multimodality", στο Kalantzis, M., Cope, B., (eds.), *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures*, Melbourne: MacMillan, σσ. 182-202.
- Kress, G., Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Models and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Kuiperb, N., Olinger, L. (1998). "Humor and Mental Helth", στο Friedman, H., *Encyclopedia of Mental Health*, Academic Press, San Diego, vol. 2, σσ. 445-458.

- Kümmerling-Meibauer, B. (1999). "Metalinguistic Awareness and the Child's Developing Concept of Irony: The Relationship Between Pictures and Text in Ironic Picturebooks", *The Lion and the Unicorn*, vol. 23, σσ. 153-183.
- Latta, R. (1999). *The Basic Humor Process: A Cognitive – Shift Theory and the Case against Incongruity*, Berlin & New York: De Gruyter Mouton.
- Lemley, B. (2000). "Isn't she lovely?", *Discover*, Vol. 21(2), σσ. 43-49.
- Lee, N. (2001). *Childhood and Society: Growing Up in an Age of Uncertainty*, Buckingham & Philadelphia: Open University Press.
- Levine, J. (1980). "The Clinical Use of Humour in Work with Children", στο McGhee, P., Chapman, A., (eds.), *Children's Humor*, Chichester: John Wiley & Sons, σσ. 255-280.
- Lewis, P. (1989). *Comic effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in literature*, New York: State University of New York Press.
- Lewis, D. (1990). "The Constructedness of Texts: Picture Book and Metafiction", *Signal*, vol. 61, σσ. 131-146.
- Lewis, D. (2001). *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, London & New York: Routledge.
- Lodge, D., (eds.) (1988). *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London: Longman.
- Lukens, R., (1995⁵). *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York: Harper Collins College Publishers.
- Lypp, M. (1995). "The Origins and Functions of Laughter in Children's Literature", στο Nikolajeva, M., (eds.), *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*, London: Greenwood Press, σσ. 183-189.
- Magiru, A. (2014). "The Construction of Gender: Knights and Fairies or Animus and Anima in the Arthurian Legends", *Journal of Research in Gender Studies*, vol. 4 (2), σσ.1151-1160.
- Manzoni, N., Noirot, P. (2009). *La Lécure Au CP Entre Manuel et Albums: Quelles Pratiques?*, France: Scéren.
- Martini, F. (1971). "Personal Style and Period Style: Perspectives on a Theme of Literary Research" στο *Patterns of Literary Style*, The Pennsylvania University Press: University Park and London.
- Martin, R., Puhlik-Doris, P., Larsen, G., Gray, J., Weir, K. (2003). "Individual Differences in Uses of Humor and their Relation to Psychological Well-being:

- Development of the Humor Styles Questionnaire”, *Journal of Research in Personality*, vol. 37 (1), σσ. 48-75.
- Marshall, E. (2004). “Striping for the Wolf: Rethinking Representations of Gender in Children’s Literature”, *Reading Research Quarterly*, vol. 39 (3), σσ. 256-270.
- Mayring, Ph. (2000b). “Qualitative Content Analysis”, *Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal], vol. 1(2), Διαθέσιμο on line: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-00/2-00mayring-e.htm>. Προσπελάστηκε στις: 11/10/2008.
- McElroe, Jasine, S. (1999). “Images of Grandparents in Children’s Literature”, *New Advocate*, vol. 12 (3), σσ. 249-258.
- Meyrowitz, J. (1987). “The Adultlike Child and the Childlike Adult: Socialization in Electronic Age”, στο Graff, H., (eds.), *Growing Up in America: Historical Experiences*: Detroit: Wayne State University Press, σσ. 612-631.
- Morreall, J. (1983). *Taking Laughter Seriously*, Albany: State University of New York.
- Morreall, J. (2009). *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*, Chichester: Wiley – Blackwell.
- McGhee, P. (1972). “On the Cognitive Origins of Incongruity Humor: Fantasy Assimilation versus Reality Assimilation”, στο Goldstein, J., Mc Ghee, P., (eds.), *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, New York & London: Academic Press, σσ. 61-80.
- McGhee, P. (1976). “Children’s Appreciation of Humor: A Test of the Cognitive Congruency Principle”, *Child Development*, vol. 47 (3), σσ. 29-30.
- McGhee, P. (1979). *Humor. It’s Origin and development*, San Francisco: W. H. Freeman and Company.
- McGhee, P., Chapman, A., (eds.) (1980). *Children’s Humor*, Chichester: John Wiley & Sons.
- McGhee, P. (1989). *Humor and Children’s Development: A Guide to Practical Applications*, Hawthorn Press.
- McGillis, R. (1996). *The Nimble Reader: Literary Theory and Children’s Literature*, New York: Twayne.
- McGillis, R. (2002). ‘Captain Underpants Is My Hero’: Things Have Changed – Or Have They?”, *Children’s Literature Association Quarterly*, vol. 27 (2), σσ. 62-10.
- McGillis, R., Jackson, A., Coats, A., (eds.) (2008). *The Gothic in Children’s Literature. Haunting The Borders*, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

- McClathery, J., (eds.) (1991). *The Brother Grimm and Folktale*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press.
- Meyer, W. (2010). "Bruno Bettelheim and His Window to the Soul", *Critical Social Work Journal*, vol. 38 (3), σσ. 275-285.
- Meyrowitz, J. (1987). "The Adultlike Child and the Childlike Adult: Socialization in Electronic Age", στο Graff, H., (eds.), *Growing Up in America: Historical Experiences*: Detroit: Wayne State University Press, σσ. 612-631.
- Miscec, J. (2014). "Pedi-Files: Reading the Foot in Contemporary Illustrated Children's Literature", *Children's Literature*, vol. 42, σσ. 224-245.
- Morreall, J. (1983). *Taking Laughter Seriously*, Albany: State University of New York.
- Morreall, J. (1987). *The Philosophy of Laughter and Humor*, Albany: State University of New York Press.
- Morreall, J. (2009). *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Nikolajeva, M. (1996). *Children's Literature Comes of Age: Towards a New Aesthetic*, London & New York: Garland.
- Nikolajeva, M. (2000). *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*, London: The Children's Literature Association & The Scarecrow Press.
- Nikolajeva, M., Scott, C. (2000). "The Dynamics of Picturebook Communication", *Children's Literature in Education*, vol. 31 (4), σσ. 225-239.
- Nikolajeva, M., Scott, M. (2001). *How Picturebooks Work*, New York: Garland Publishing.
- Nikolajeva, M. (2002). *The Rhetoric of Characters in Children's Literature*, London: Scarecrow Press.
- Nikolajeva, M. (2002). "Inspirits of the Mind: The Depiction of Consciousness in Children's Literature", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 26 (4), σσ. 173-187.
- Nikolajeva, M. (2003). "Picture Book Characterization: Text/Image Interaction", στο Morag, S., *Art Narrative and Childhood*, London: Trentham, σσ. 37-49.
- Nikolajeva, M. (2003). "Verbal and Visual Literacy: The Role of Picturebooks in the Reading Experience of Young Children", στο Hall, N., Larson, J., Marsh, J., (eds.), *Handbook of Early Childhood Literacy*, London: Sage, σσ. 235-248.
- Nikolajeva, M. (2003). "Fairy Tales and Fantasy: From Archaic to Postmodern", *Marvels and Tales*, vol. 17 (1), σσ. 138-159.

- Nikolajeva, M. (2005). *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An introduction*, Lanham: The Scarecrow Press.
- Nikolajeva, M. (2008). "Play and Playfulness", στο Sipe, L., Pantaleo, S., (eds.), *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: Routledge, σσ. 55-74.
- Nodelman, P. (1991). "The Eye and the "I": Identification and First-Person Narratives in Picture Books", *Children's Literature*, vol. 19 (1), σσ. 1-30.
- Nodelman, P. (1992). *The Pleasures of Children's Literature*, New York & London: Longman.
- Nodelman, P. (2002). "Making Boys Appear. The Masculinity of Children's Literature", στο Stephens, J. (eds.), *Ways of Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, New York & London: Routledge, σσ. 1-14.
- Nodelman, P. (2003). "How, But Not What or Why", *Children's Literature*, vol. 31, σσ. 192-200.
- O'Nei, K. (2011). "Reading Pictures: Developing Visual Literacy for Greater Comprehension", *The Reading Teacher*, Vol. 65 (3), σσ. 214-223.
- Nordtug, B. (2004). "Subjectivity as an Unlimited Semiosis: Lacan and Peirce", *Studies in Philosophy and Education*, vol. 23 (2), σσ. 87-102.
- Palmer, J. (1994). *Taking Humor Seriously*, London & New York: Routledge.
- Pantaleo, S. (2009). "Exploring Children's Responses to the Postmodern Picturebook. *Who's Afraid of the Big Bad Book?*", στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, σσ. 44-61.
- Paul, L. (1996). "Feminist Criticism: From Sex-Role Stereotyping to Subjectivity", στο Hunt, P., (eds.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London & New York: Routledge, σσ. 101-112.
- Paul, L. (1998). *Reading Other-Ways*, Woodchester: The Thimble Press.
- Piaget, J. (1926/2002). *The Language and Thoughts of the Child*, Trans. Cabain, M. & R. London and New York: Routledge.
- Powell, H., Andresen, L. (1979). "Humor and Teaching in Higher Education", *Studies in Higher Education*, vol. 10 (1), σσ. 79-90.
- Powell, C., Paton, G. (1988). *Humor in Society: Resistance and Control*, London: Macmillan.
- Pullman, P. (1989). "Invisible Pictures", *Signal*, vol. 60, σσ. 160-186.

- Pye, G. (2006). "Comedy Theory and the Postmodern", *Humor: International Journal of Humor Research*, vol. 19 (1), σσ. 53-70.
- Querly-Gainer, K. (2015). "Reading the Art in Caldecott Award Books: A Guide to the Illustrations by Heidi K. Hammond and Gail D. Nordstrom (review)", *Bulletin of the Center for Children's Books*, vol. 68 (1), σ. 527.
- Rapp, A. (1951). *The Origins of Wit and Humor*, New York: Dutton, E., P.
- Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humour Studies in Linguistics and Philosophy*, vol. 24, Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- Richardson, A. (1990). "Nineteenth Century Children's Satire and Ambivalent Reader", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 15 (3), σσ. 122-123.
- Rieger, A. (2004). "Make it just as Normal as Possible with Humor", *Mental Retardation*, vol. 42 (6), σσ. 427-444.
- Rimon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London & New York: Routledge.
- Rimon-Kenan, S. (2002). "The Story of "I": Illness and Narrative Identity", *Narrative*, vol. 10 (1), σσ. 9-27.
- Roberto, K., Stroes, J. (1992). "Grandchildren and Grandparents Roles, Influence and Relationships", *International Journal of Aging and Human Development*, vol. 34 (3), σσ. 227-239.
- Robichaud, G., Carleton, O. (2007). "La Litteratie Critique", *Journal de l'immersion*, vol. 29 (3), Automne-Hiver, σσ. 35-37.
- Roger, B. (1977). *The Origins and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester: Manchester University Press.
- Rosenblatt, L. (1978). *The Reader the Text, the Poem. The Transaction Theory of the Literary Work*, Southern Illinois UP: Carbondale and Edwardsville.
- Rosenblatt, L. (1982). "The Literary Transaction: Evocation and Response" στο Huck, Ch., Hickman, J., Zidonis, F., (eds.), *Children's Literature*, vol. 21 (4), σσ. 268-278. <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED227483.pdf#page=34>.
- Ross, A. (1998). *The Language of Humor*, London: Routledge.
- Rowe, K. (2010). "Feminism and Fairy Tales", *Women's Studies: An Inter-Disciplinary Journal*, vol. 6 (3), 1979/ published online 2010, σσ. 237-257.
- Ruch, W., (eds.) (2002). *The Sense of Humor. Explorations of a Personality Characteristic*, Humor Research 3, Berlin: De Gruyter.

- Ruch, W. (2002). "Humo(u)r Research". Ανακοίνωση στο 14ο Συνέδριο της Διεθνούς Εταιρίας για την έρευνα του χιούμορ (14th Conference of the International Society for Humor Studies), Bertinoro 3-7 Ιουλίου 2002, Ιταλία.
www.uniduesseldorf.de/www/MathNat/Ruch/HumorSurvey.html.
- Sacido, J. (2012). *Modernism, Postmodernism and the Short Story in English*, Amsterdam & New York: Rodori, B., V.
- Serafini, F. (2009). "Understanding Visual Images in Picturebooks", στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, σσ. 10-25.
- Serafini, F. (2011). "Expanding Perspectives for Comprehending Visual Images in Multimodal Texts", *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, vol. 54 (5), σσ. 242-350.
- Shultz, T. (1974). "Order of Cognitive Processing in Humour Appreciation", *Canadian Journal of Psychology*, vol. 28 (4), σσ. 409-420.
- Shultz, T., Robillard, J. (1976). "The Development of Linguistic Humour in Children: Incongruity through Rule Violation", στο McGhee, P., Chapman, A., (eds.), *Children's Humour*, Chichester: John Wiley & Son, σσ. 59-90.
- Schultz, T. (1996). "A Cognitive-Developmental Analysis of Humour" στο Chapman, A., Foot, H., (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, London: John Wiley & Sons, σσ. 26-27.
- Scruton, R. (1987). "Laughter", *Philosophy of Laughter and Humor*, Morreall, J., (eds.), Albany: State University of New York Press, σσ. 156-171.
- Siegel, R. (1977). "The Little Boy Who Drops His Pants in a Crowd: Tomi Ungerer's Art of the Comic Grotesque", *The Lion and the Unicorn*, vol. 1 (1), σσ. 26-32.
- Simpson, P. (2003). *On the Discovery of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company.
- Sipe, L. (1998). "How Picture Books Work: A Semantically Framed Theory of Text-Picture Relationships", *Children's Literature in Education*, vol. 29 (2), σσ. 97-108.
- Sipe, L. (2008). "Young Children's Visual Meaning – Making in Response to Picturebooks" στο James, F., Shirley, B., Lapp, D., (eds.), *Handbook of Research in Teaching Literacy Through the Visual and Communicative Arts*, Vol. II, New York: Lawrence Erlbaum, σσ. 381-392.
- Sipe, L., McGuire, C. (2009). "Picturebooks endpapers. Resources for Literacy and Aesthetic Interpretation", στο Evans, J., *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, London: Routledge, σσ. 62-80.

- Sipe, L. (2012). "Revisiting Relationships Between Text and Pictures", *Children's Literature in Education*, vol. 43, σσ. 4-21.
- Stamou, A. (2012). "Representations of Linguistic Variation in Children's Books: Register Stylistic as a Resource for (critical) Language Awareness", *Language Awareness*, vol. 21 (4), σσ. 313-329.
- Stephens, J. (1992). *Language and Ideology in Children's Fiction*, Longman.
- Stephens, J., McCallum, R. (1998). *Retelling Stories, Framing Culture*, New York & London: Garland Publishing.
- Stephens, J., McCallum, R. (2002). "Utopia, Dystopia, and Cultural Controversy in Ever After and The Grimm Brothers' Snow White", *Marvels and Tales*, Vol. 16 (2), σσ. 201-213.
- Stephens, J. (2002). "Preface", "A Page Just Waiting to be Written On: Masculinity Schemata and the Dynamics of Subjectivity Agency in Junior Fiction" στο Stephens, J. (eds.), *Ways of Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, New York & London: Routledge, ix –xiv, 164-184.
- Suhor, C. (1984). "Towards a Semiotics-Based Curriculum", *Journal of Curriculum Studies*, vol. 16, σσ. 247-257.
- Suls, J. (1972). "A Two-Stage Model for Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis", στο Goldstein, J., McGhee, P., (eds.), *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, London & New York: Academic Press.
- Suls, J. (1977). "Cognitive and Disparagement Theories of Humour: A Theoretical and Empirical Synthesis", στο Chapman, A., Foot, H., (eds.) *It's a Funny Thing Humour*, Oxford: Pergamon Press.
- Sutton-Smith, B. (1997). *The Ambiguity of Play*, Cambridge, Massachusetts-London: Harvard U P.
- Tapley, R. (2013). "On Morreall: A Failure to Distinguish Between Play and Humor ", *The Journal of Value Inquiry*, Springer, vol. 47, σσ.147-162.
- Thomson, P. (1972). *The Grotesque*, London: Methuen.
- Tatar, M. (1987). *The Hard Facts of the Grimms' Tales*, Princeton & New Jersey: Princeton University Press.
- Tatar, M. (1992). *Off with their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*, Princeton: Princeton University Press.
- Tatar, M. (2002). *The Annotated Classic Fairy Tales*, New York: Norton.

- Trepanier-Street, M., Romatowski, J. (1999). "The Influence of Children's Literature on Gender Role Perceptions: A Reexamination", *Early Childhood Education Journal*, vol. 26 (3), σσ. 155-159.
- Turin, A. (1994). "Children's and Young People's Literature and its Contribution to Sexual Equality", στα πρακτικά του 24th *International IBBY Congress on Books for Young People – Proceedings*.
- Waller, L. (1997). "Don't Smile Before Christmas: The Role of Humor in Education", *National Association of Secondary School Principals (NASSP) Bulletin*, vol. 81 (589), σσ. 27-34.
- Ward, J., Fox, M. (1984). "A Look at Some Outstanding Illustrated Books for Children", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 9 (1), σσ. 19-21.
- Warner, M. (1994). *Managing Monsters Six Myths of our Time*, London: Vintage Books.
- Warner, M. (1995). *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, London: Vintage.
- Waugh, P. (1984/1996). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London: Routledge.
- Wolfenstein, M. (1954/1978). *Children's Humor: A Psychological Analysis*, Bloomington & London: Indiana University Press.
- Wood, D. (1998). *How Children Think and Learn*, Oxford: Blackwell.
- Yannicopoulou, A. (2001). "When the Word Meets the Picture: The Phenomenology of Written Text in Children's Picture Book", *International Journal of Learning*, vol. 8, σσ. 1-11.
- Yannicopoulou, A. (2003). "The Visual Meanings of Written Texts: The Puns", *International Journal of Learning*, vol. 10, σσ. 1-10.
- Yannicopoulou, A. (2004). "Visual Aspects of Written Texts: Preschoolers View Comics", *Educational Studies in Language and Literature*, vol. 4, σσ. 169-181.
- Yannicopoulou, A. (2007). "Hypertextual Elements in the Interactive Fiction of Trivizas", *Bookbird*, vol. 45 (1), σσ. 15-22.
- Zillmann, D., Williams, B., Bryant, J., Boynton, K., Wolf, M. (1980). "Acquisition of Information from Educational Television Programs as a Function of Differently paced Humorous Inserts", *Journal of Educational Psychology*, vol. 72 (2), σσ. 170-180.
- Zipes, J. (1983/1984). "A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations", *The Lion and the Unicorn*, vol. 7/8, σσ. 78-109.

- Zipes, J. (1983). *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, London: Routledge.
- Zipes, J. (1988). *Don't Bet on the Price Contemporary Fairy Tales in North America and England*, New York: Routledge.
- Zipes, J. (1993b). *Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, New York: Routledge.
- Zipes, J. (1995). *Creative Storytelling*, New York & London: Routledge.
- Zipes, J. (2001). *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature From Slovenly Peter to Harry Potter*, New York & London: Routledge.
- Zipes, J. (2002). *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Kentucky: University Press of Kentucky.
- Zipes, J. (2006). *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, New York & London: Routledge.
- Zipes, J. (2006). *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York & London: Routledge.
- Zipes, J. (2007). *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*, New York: Routledge.
- Zipes, J. (2012). *Fairy Tales and the Art of Subversion*, U.S.A & Canada: Routledge.
- Zipes, J., (eds.) (2014). *The Original Folk and Fairy Tales of Brother Grimm: The Complete First Edition*, Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Ziv, A. (1984). *Personality and sense of humor*, New York: Springer.
- Ziv, A. (1984). "Teaching and Learning with Humor - Experiment and Replication", *Journal of Experimental Education*, vol. 57, σσ. 5-15.

Ηλεκτρονικοί Σύνδεσμοι

Ετ1, *Η Εκπαιδευτική τηλεόραση*, Πρόγραμμα: «Ιστορίες Χωρίς Τέλος», Αφιέρωμα στο βιβλίο *Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου*. Συμμετέχουν η συγγραφέας Παπαθανασοπούλου Μάϊρα και η εικονογράφος Καραπάνου Δέσποινα.

<http://www.edutv.gr/protobathmia/istories-xoris-telos-exo-rammata-gia-ti-goyna-sou>.

Η «Οικουμενική Διακήρυξη των Δικαιωμάτων για τα Ζώα», περιλαμβάνει 14 άρθρα για την προάσπισή τους και συντάχθηκε στο Παρίσι τον Οκτώβριο του 1978.

<http://www.naturagraeca.com>

Προγράμματα του Υπουργείου Παιδείας ΕΥΖΗΝ.

<http://eyzin.minedu.gov.gr/Pages/Parents/ChildObesity.aspx>

Κυριαζής, Ι., *100 Μύθοι του Αισώπου: Έμμετρη Απόδοση*, Αθήνα: 2013 (e-book).

<http://100mythoi.blogspot.gr>.

Αξιοποίηση στην τάξη του άλμπουμ «Ο Καλόκαρδος Λύκος», «Le Loup Sentimental» de G. de Pennart par une enseignantede GS.

Enligne: <http://lire-ensemble.ouvaton.org/article>.

Εκπαιδευτικές ασκήσεις για το βιβλίο «Ο Καλόκαρδος Λύκος», «Le Loup Sentimental» de G. de Pennart.

En ligne: http://litteraturecycle3.free.fr/fichiers_acrobat/loup_sentimental.pdf.

Φυλλάδιο εκπαιδευτικού για το βιβλίο «Ο Καλόκαρδος Λύκος», «Le Loup Sentimental » de G. de Pennart.

Enligne:http://www.acamiens.fr/inspections/60/pont_saintemaxence/documents/LITTERATURE/lousentim.doc.

Πίνακας ανάλυσης του βιβλίου, «Ο Καλόκαρδος Λύκος», «Le Loup Sentimental» de G.de Pennart. En ligne:

<http://www.ielandivisiau.acrennes.fr/litteratureC1C2/analyseswebbb/louloupsentimental.htm>.

Εργασίες γύρω από το βιβλίο, «Ο Καλόκαρδος Λύκος», «Le Loup Sentimental »de G. de Pennart. En ligne:

http://webinstit.net/album/loup_sentimental/presentation_loup_sentimental.htm.

Μπαμπινιώτης, Γ., «Η κατάχρηση της γλώσσας», *Το Βήμα*, 4/5/1997, ΒΟ5.

www.tobimaonline.gr

Μπαμπινιώτης, Γ., «Η Αποξένωση από την Εικόνα της Λέξης- Τα Greeklish και οι Επιπτώσεις τους», *Το Βήμα*, Ημ. Δημοσίευσης: 5/10/2014.

<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=638044&wordsinarticle=greeklish>.

(τελευταία πρόσβαση: 15/4/2015).

Θερμού, Μ., «Μάγοι, Μάγισσες και δεισιδαιμονίες στην Αρχαία Ελλάδα», *Το Βήμα*, 27/07/2008. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=190179>.

(τελευταία πρόσβαση 22/05/2015)

Ντεκάστρο, Μ., *Το Βήμα*, 23/2/2003. <http://www.tovima.gr/>. (τελευταία πρόσβαση 28/2/2015).

Caldecott Medal Books:

http://www.ala.org/ala/mgrps/divs/alsc/awardsgrants/bookmedia/caldecottmedal/caldecott_honors/caldecottmedal.cfm

Caldecott Medal Awards: <http://lib.mansfield.edu/caldecott.cfm>

Διεθνής Αμνηστία για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα

www.amnesty.org.gr

«The Most Frequently Banned Books in the 1990s», στο www.cs.cmu.edu/People/spok/most-banned.html. (Τελευταία πρόσβαση 9/9/2014).

Η Μαγεία στην Αρχαία Ελλάδα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008.

<http://helios-eie.ekt.gr/>.

Δαϊκό παραμύθι, «Ο Παπάς, η Αλεπού κι ο Γάϊδαρος», *Ανθολόγιο Δημοτικού*, Μέρος Β΄, Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, 1975. <http://www.snhell.gr>

Γνωμικά για το Γάϊδαρο

<http://www.gnomikologikon.gr>.

Πύλη της Ελληνικής Γλώσσας, *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, «σάψαλο».

<http://www.greek-language.gr>.

Δοϊρανλής, Ν., «Το Σύνδρομο της Στοκχόλμης», *Η Πύλη της Ψυχολογίας*, <http://www.e-psychology.gr/violence-abuse2/256-stockholm-syndrome.html>.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Στη συνέχεια, παραθέτουμε ενδεικτικές εικόνες από τις αναλύσεις των μικροαφηγήσεων που προηγήθηκαν κατά κεφάλαιο. Η αρίθμηση των εικόνων είναι συμφωνεί με την αντίστοιχη του κεφαλαίου ανάλυσης του κάθε εικονογραφημένου βιβλίου.

Πιο συγκεκριμένα, η σύμβαση ακολουθεί την εξής διαδοχή:

Τίτλος Βιβλίου, Εικόνα, (αρίθμηση του κεφαλαίου ανάλυσης), αριθμός εικόνας, σελίδα παραπομπής στο σχετικό κεφάλαιο ανάλυσης.

Για παράδειγμα, *Τα Τρία Μικρά Λυκάκια*, Εικ. (5.2.1.1). 1, σ. 203.

Αντίστροφα, στα σχετικά κεφάλαια της εκάστοτε ανάλυσης οι σελίδες παραπέμπουν, στο Παράρτημα.

Παράρτημα Πρώτου Κεφαλαίου

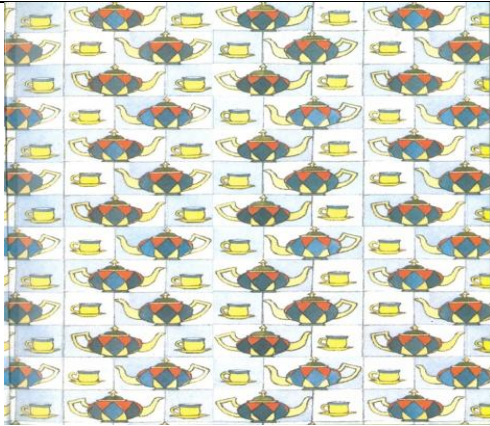
Περιθωριακά σχόλια (“marginal elements”, “peri-text”) της εικονογράφησης ως *υπέρ-σύνδεσμοι* με πρωτογενή έργα.



Ο Μάγος του Οζ, Εικ. (1.2.4).1, σ. 61.

Παράρτημα Πέμπτου Κεφαλαίου Το Κωμικό του Χαρακτήρα/Ηρώα Λύκου

5.2.1 Οικολογία



Τα Τρία Μικρά Λυκάκια,
Εικ. (5.2.1.1). 1, σ. 210.



Τα Τρία Μικρά Λυκάκια,
Εικ. (5.2.1.1). 2, σ. 211.



Τα Τρία Μικρά Λυκάκια
Εικ. (5.2.1.1). 3, σ. 214.



Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου,
Εικ. (5.2.1.2). 1, σ. 217.



Στην προκειμένη περίπτωση το ποντικάκι χρησιμοποιεί τη φωτιά από τη φόρμα του Λύκου, από *Τα Τρία Γουρουνάκια* να ανάψει τη σόμπα. *Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου*, Εικ. (5.2.1.2). 2, σ. 221.



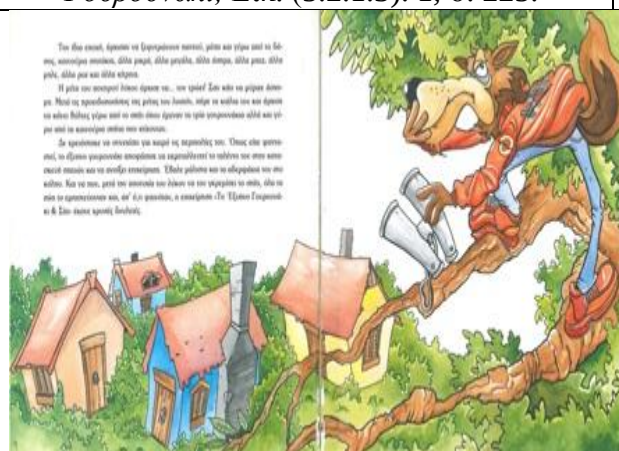
Έχω Ράμματα για τη Γούνα σου,
Εικ. (5.2.1.2). 3, σ. 222.



Ο Άστεγος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο Γουρουνάκι, Εικ. (5.2.1.3). 1, σ. 225.



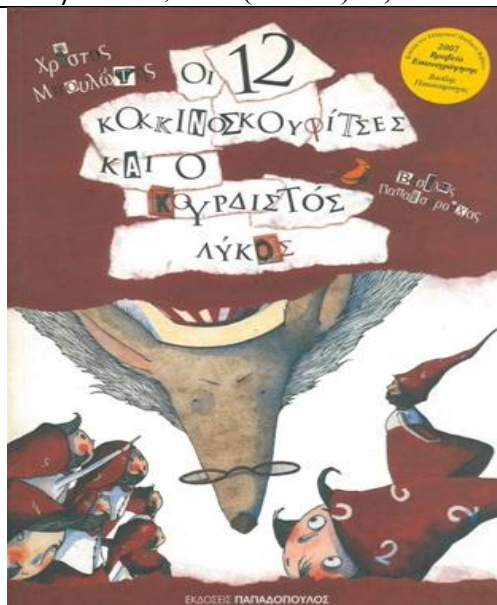
Ο Άστεγος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο Γουρουνάκι, Εικ. (5.2.1.3). 2, σ. 228.



Ο Άστεγος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο Γουρουνάκι, Εικ. (5.2.1.3). 3, σ. 231.



Ο Άστεγος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο Γουρουνάκι, Εικ. (5.2.1.3). 4, σ. 234.



Οι 12 Κокκινoσκoυφίτςeς και o Κoυρδιστός Λύκος, Εικ. (5.2.1.4). 1, σ. 237.



Οι 12 Κокκινoσκoυφίτςeς και o Κoυρδιστός Λύκος, Εικ. (5.2.1.4). 2, σ.240.



Οι 12 Κοκκινοσκουφίτσες και ο Κουρδιστός
Λύκος, Εικ. (5.2.1.4). 3, σ. 244.



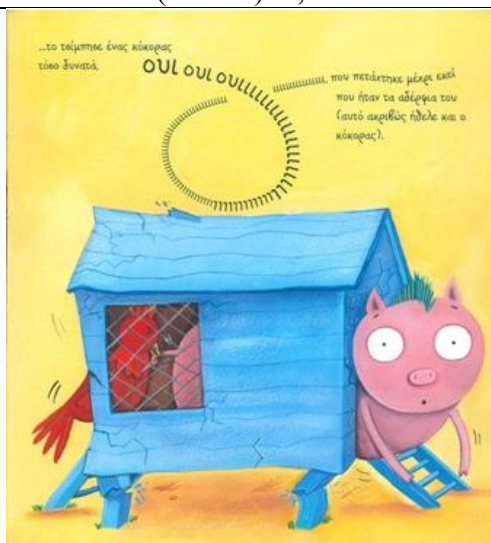
Οι 12 Κοκκινοσκουφίτσες και ο Κουρδιστός
Λύκος, Εικ. (5.2.1.4). 4, σ. 244.



Ο Λύκος και η Πρασινοφυλλίτσα,
Εικ. (5.2.1.5). 1, σ. 248.



Τα Τρία Απαίσια Γουρουνάκια,
Εικ. (5.2.1.6).1, σ. 249.

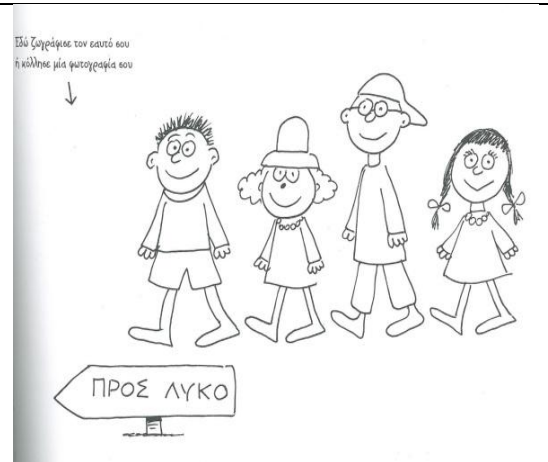


Τα Τρία Απαίσια Γουρουνάκια,
Εικ. (5.2.1.6).2, σ. 252.

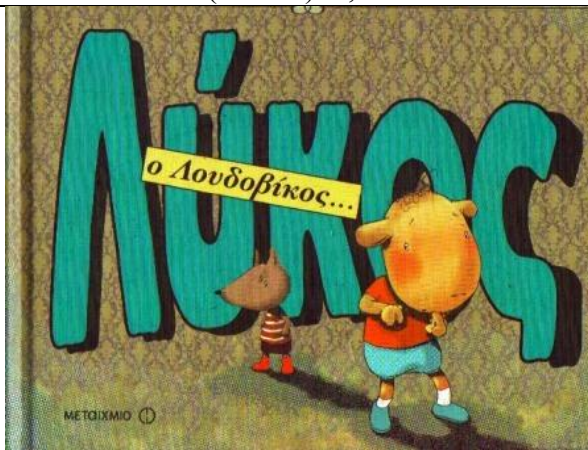
5.2.2 Διαφορετικότητα



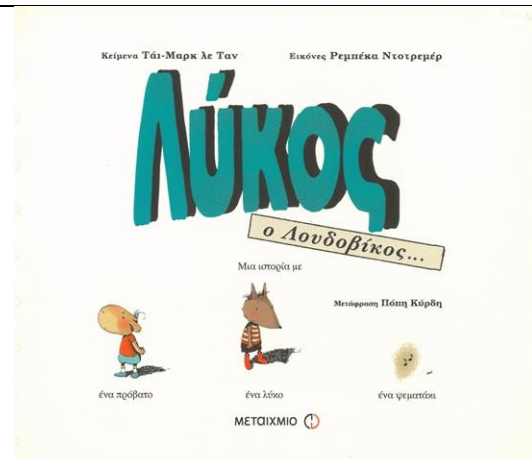
Ο Πράσινος Λύκος,
Εικ. (5.2.2.2). 1, σ. 256.



Ο Λύκος που δεν Ήθελε να είναι πια Κακός,
Εικ. (5.2.2.3). 1, σ. 265.



Λύκος ο Λουδοβίκος,
Εικ. (5.2.2.4). 1, σ. 267.



Λύκος ο Λουδοβίκος,
Εικ. (5.2.2.4). 2, σ. 269.

5.2.3 Αγάπη

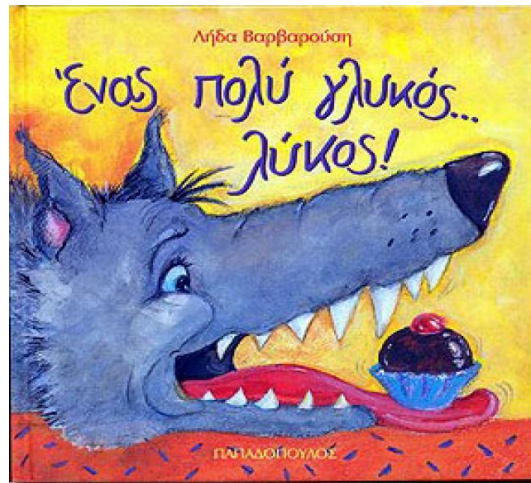


Ο Λύκος ο Νίκος και η Προβατίνα η Ματίνα,
Εικ. (5.2.3.1). 1, σ. 277.

5.2.4. Μόρφωση



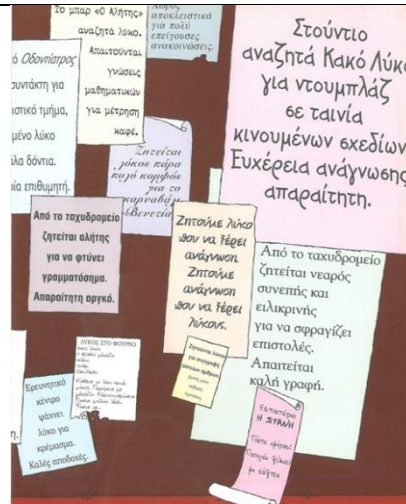
Ένας Καλλιεργημένος Λύκος,
Εικ. (5.2.4.1). 1, σ. 280.



Ένας Πολύ Γλυκός Λύκος,
Εικ. (5.2.4.2). 1, σ. 282.



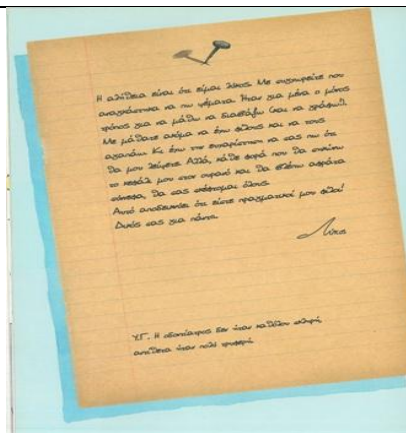
Ο Λύκος Πάει Σχολείο,
Εικ. (5.2.4.3). 1, σ. 285.



Ο Λύκος Πάει Σχολείο,
Εικ. (5.2.4.3). 2, σ. 286.



Ο Λύκος Πάει Σχολείο,
Εικ. (5.2.4.3). 3, σ. 289.



Ο Λύκος Πάει Σχολείο,
Εικ. (5.2.4.3). 4, σ. 289.

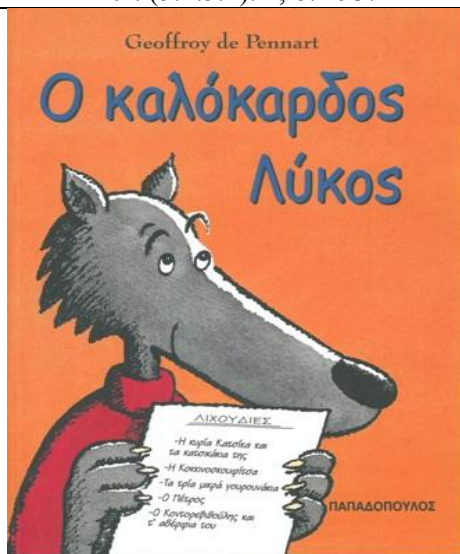
5.2.5 Υπερ-Παραμύθια



Ο Λύκος Ξαναγύρισε,
Εικ. (5.2.5.1). 1, σ. 293.



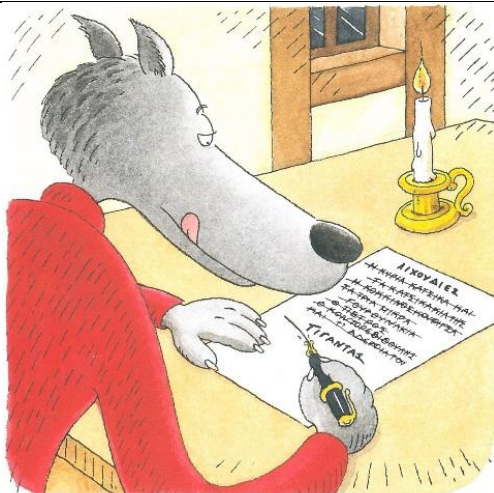
Ο Λύκος Ξαναγύρισε,
Εικ. (5.2.5.1). 2, σ. 298.



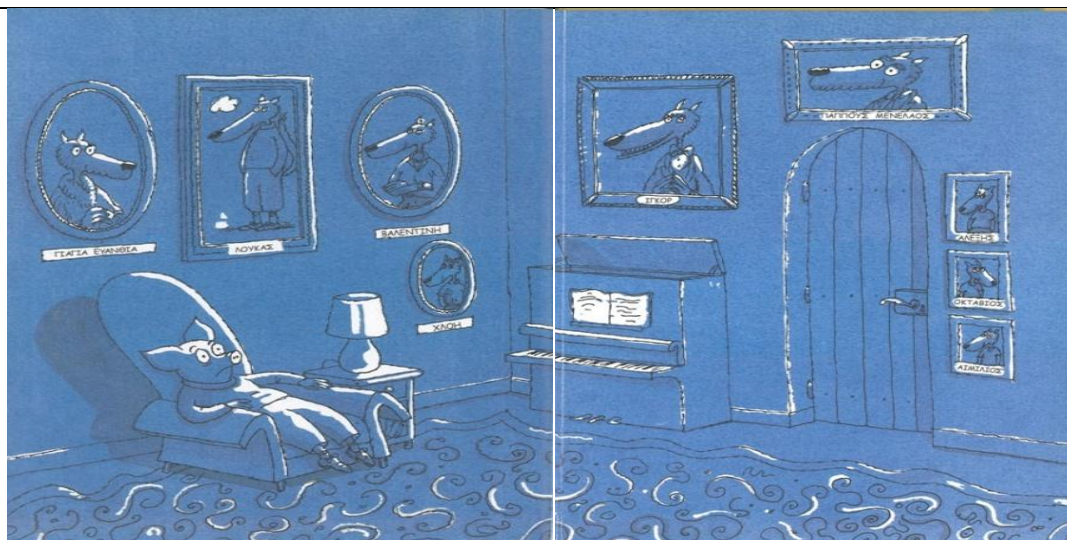
Ο Καλόκαρδος Λύκος,
Εικ. (5.2.5.2). 1, σ. 299.



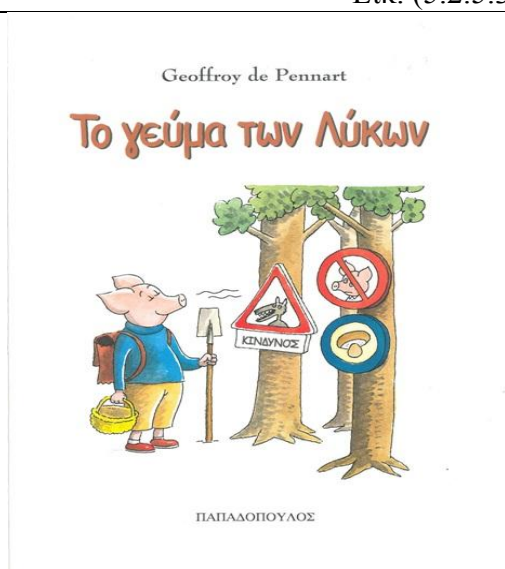
Ο Καλόκαρδος Λύκος,
Εικ. (5.2.5.2). 2, σ. 300.



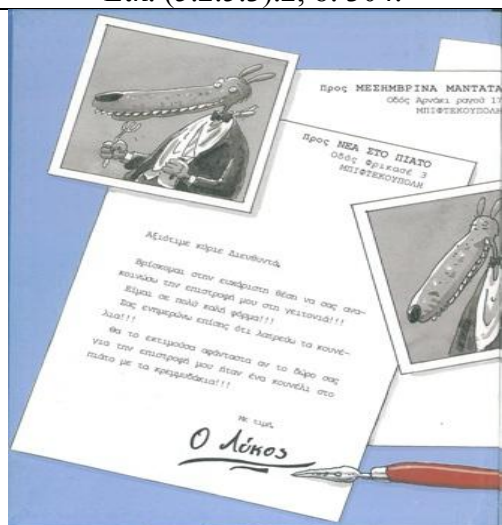
Ο Καλόκαρδος Λύκος,
Εικ. (5.2.5.2). 3, σ. 302.



Το Γεύμα των Λύκων,
Εικ. (5.2.5.3).1, σ. 303.



Το Γεύμα των Λύκων,
Εικ. (5.2.5.3).2, σ. 304.



Να' μαι Ξανά!,
Εικ. (5.2.5.4). 1, σ. 308.

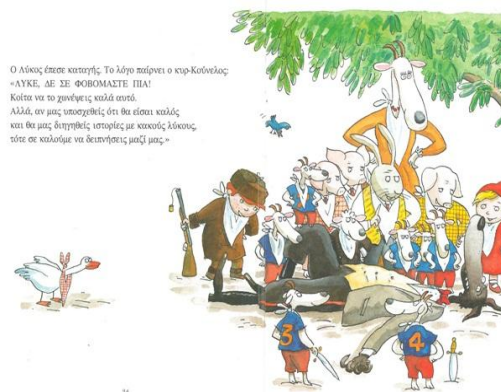


...γιατί μ' αρέσει να τους τρομάζω όλους!

Να' μαι Ξανά!,
Εικ. (5.2.5.4). 2, σ. 311.



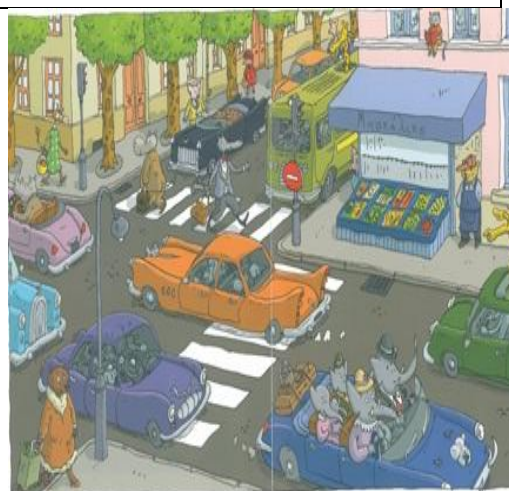
*Να' μαι Ξανά!,
Εικ. (5.2.5.4). 3, σ. 314.*



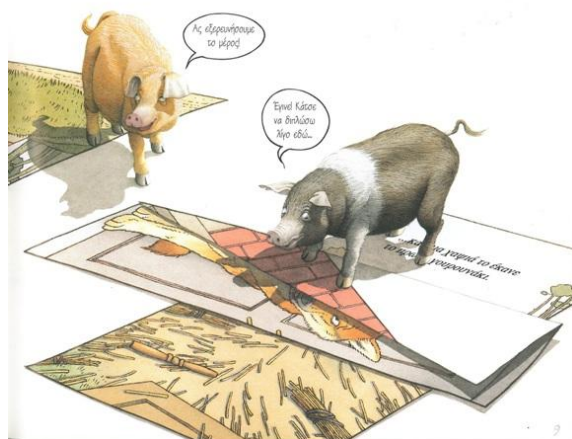
Ο Λύκος Ξαναγύρισε



*Η Στρογγυλοσκουφίτσα,
Εικ. (5.2.5.5). 1, σ. 317.*



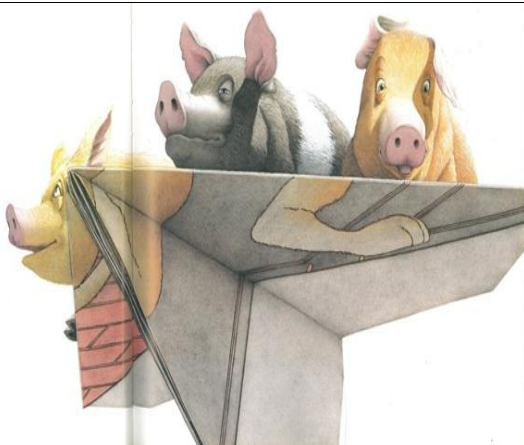
*Ο Λύκος, η Κατσίκια και τα 7
Κατσικάκια,
Εικ. (5.2.5.6).1, σ. 318.*



*Τα Τρία Γουρουνάκια,
Εικ. (5.2.5.7). 1, σ. 323.*



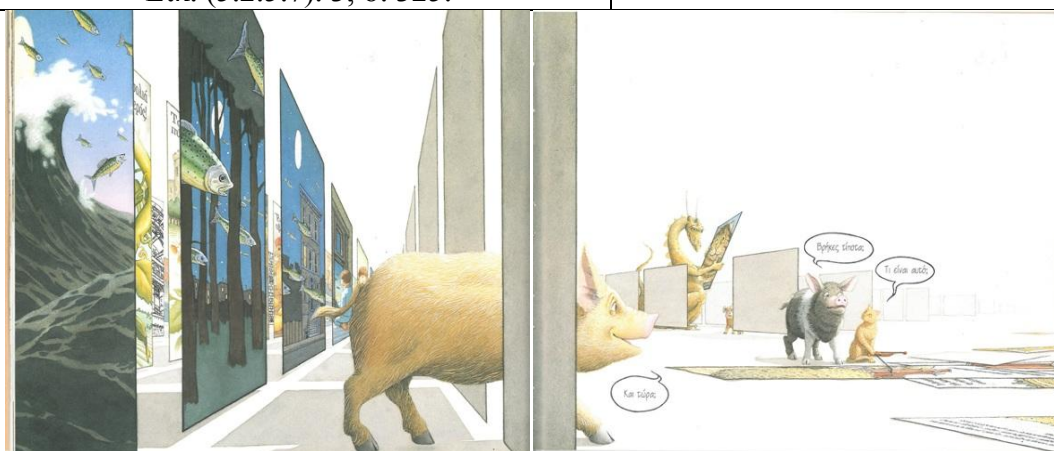
*Τα Τρία Γουρουνάκια,
Εικ. (5.2.5.7). 2, σ. 325.*



Τα Τρία Γουρουνάκια,
Εικ. (5.2.5.7). 3, σ. 325.



Τα Τρία Γουρουνάκια,
Εικ. (5.2.5.7). 4, σ. 325.



Τα Τρία Γουρουνάκια, Εικ. (5.2.5.7). 5, σ. 326.

Παράρτημα Έκτου Κεφαλαίου
Το Κωμικό του Χαρακτήρα/Ηρώα Μάγισσα



Φρικαντέλα, Η Μάγισσα που Μισούσε τα Κάλαντα,
 Εικ. (6.1.1). 1, σ. 343.



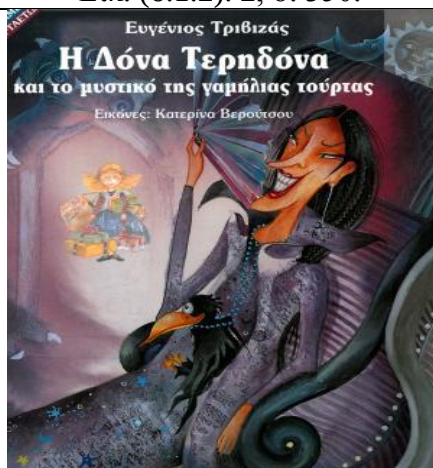
Φουφήχτρα η Μάγισσα με την Ηλεκτρική Σκούπα,
 Εικ. (6.1.2). 1, σ. 348.



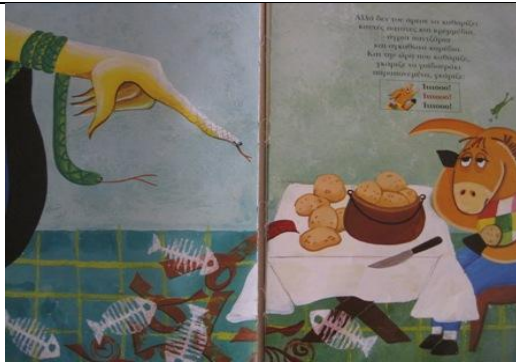
Φουφήχτρα η Μάγισσα με την Ηλεκτρική Σκούπα
 Εικ. (6.1.2). 2, σ. 350.



Σάντρα η Άσχημη Μάγισσα
 Εικ. (6.1.3). 1, σ. 351.



Η Δόνα Τερηδόνα και το Μυστικό της Γαμήλιας Τούρτας
 Εικ. (6.1.4). 1, σ. 353.



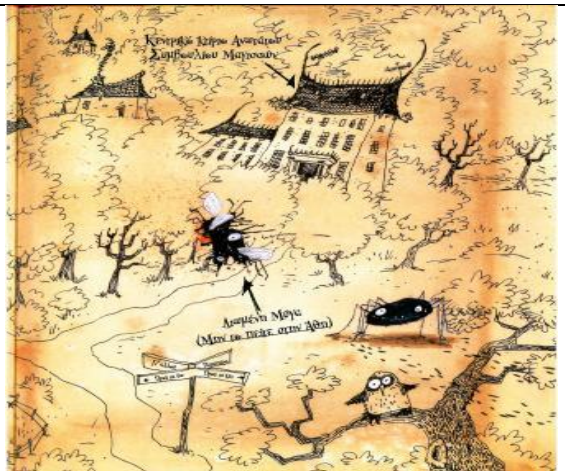
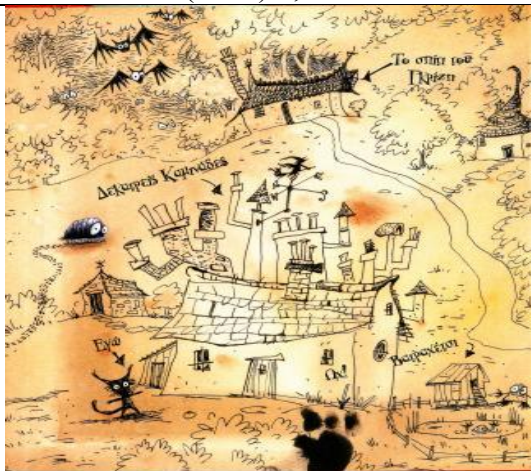
Το Γαϊδουράκι που Γκάριζε
Εικ. (6.1.5). 1, σ. 358.



Το Γαϊδουράκι που Γκάριζε
Εικ. (6.1.5). 2, σ. 358.



Γράμματα και Εόρκια για μια Μάγισσα
που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα
Εικ. (6.1.6).1, σ. 362.



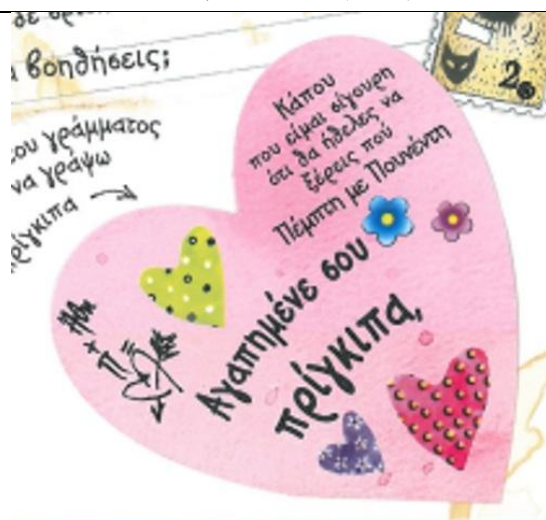
Γράμματα και Εόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα
Εικ. (6.1.6).2, σ. 363.



Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα, Εικ. (6.1.6).3, σ. 365.



Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα, Εικ. (6.1.6).4, σ. 367.



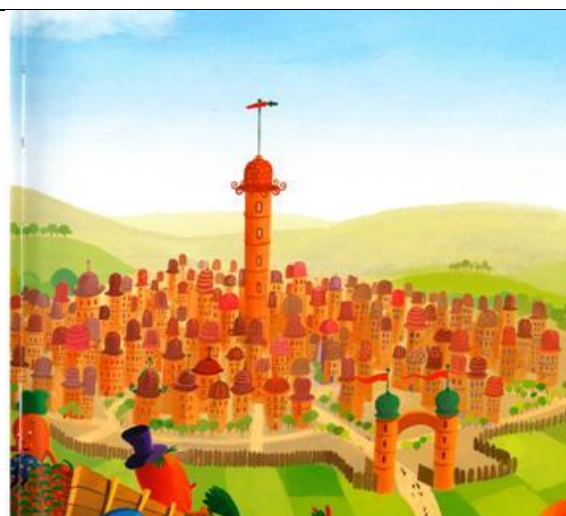
Γράμματα και Ξόρκια για μια Μάγισσα που Δεν Ήθελε να είναι Μάγισσα, Εικ. (6.1.6).5, σ. 369.



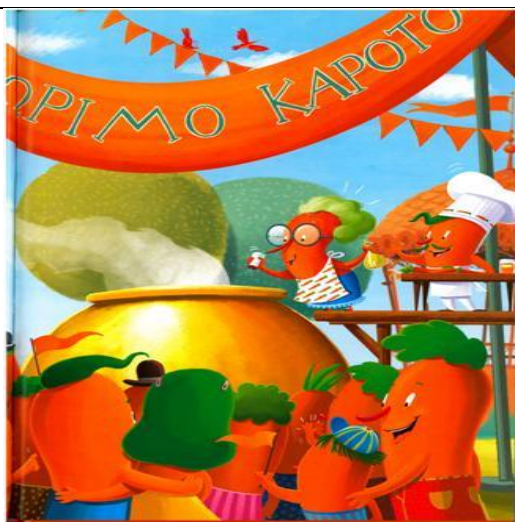
Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι, Εικ. (6.1.7).1, σ. 372.



Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι, Εικ. (6.1.7).2, σ. 373.



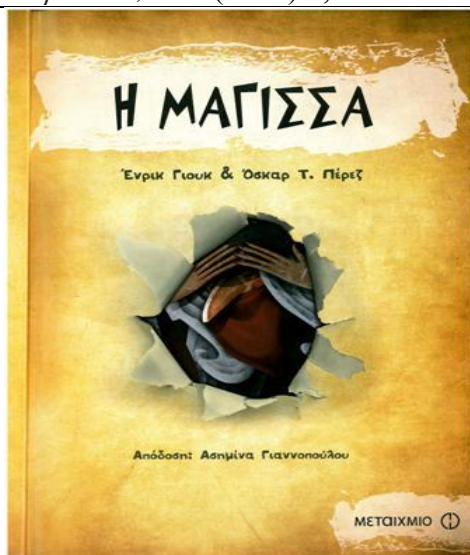
Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι Καροτίνοι, Εικ. (6.1.7).3, σ. 375.



*Η Μάγισσα Κρεμμυδομπιζέλω και οι
Καροτίνοι, Εικ. (6.1.7).4, σ. 377.*



*Η Μάγισσα
Εικ. (6.1.8).1, σ. 380.*

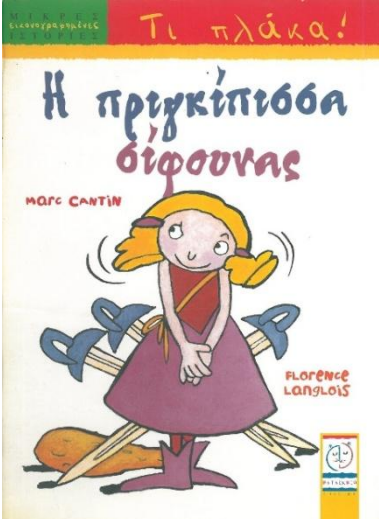


*Η Μάγισσα
Εικ. (6.1.8).2, σ. 381.*



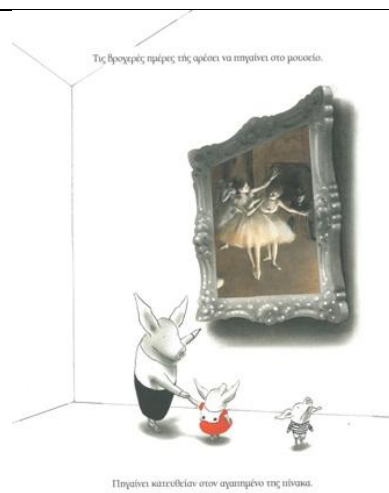
*Η Μάγισσα
Εικ. (6.1.8).3, σ. 385.*

Παράρτημα Έβδομου Κεφαλαίου Χιούμορ και Έμφυλες Ταυτότητες

Ζούσε κάποτε μια πολυκαιδεμένη και τρισκαριτωμένη πριγκίπισσα που τη λέγανε Δυσκολούλα. Η Δυσκολούλα είχε ένα μικρό ελάττωμα: της άρεσε να διαλέγει. Και όχι μόνο της άρεσε να διαλέγει, αλλά αργούσε πολύ να αποφασίσει τι ακριβώς προτιμούσε. Μια μέρα την κάλεσε ο βασιλιάς και της είπε αυτά τα λόγια: —Κόρη μου Δυσκολούλα, έφτασε ο καιρός να παντρευτείς. — Αλήθεια; Τι ωραία! — Ναι. Πες μου λοιπόν: ποιον θέλεις; — Μμμμμμμμμ... — Τι θα πει μμμμμμμμμ; — Δεν ξέρω. Θέλω να μαζευτούνε πάρα πάρα πολλοί πρίγκιπες στο παλάτι και να διαλέξω.  <i>Η Πριγκίπισσα Δυσκολούλα,</i> Εικ. (7.1.1). 1, σ. 397.	Τι πλάκα! Η πριγκίπισσα σίφουνας MARG CANTIN  FLORENCE LANGLOIS <i>Η Πριγκίπισσα Σίφουνας,</i> Εικ. (7.1.2). 1, σ. 401.
 <i>Η Πριγκίπισσα Σίφουνας</i> Εικ. (7.1.2). 2, σ. 403.	ΟΛΙΒΙΑ  <i>Ολίβια,</i> Εικ. (7.1.3). 1, σ. 412.
	 <i>Ολίβια,</i> Εικ. (7.1.3). 2, σ. 413.



Ολίβια
Εικ. (7.1.3). 3, σ. 417.



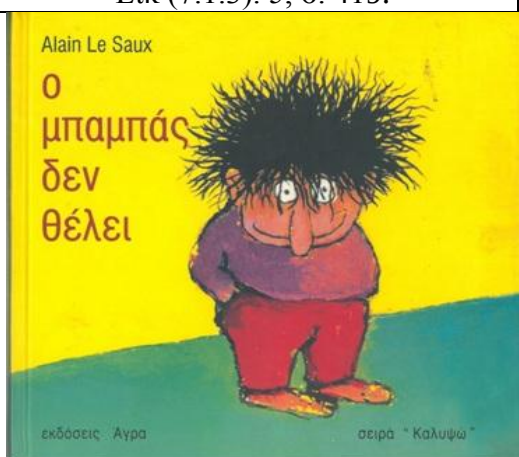
Ολίβια
Εικ. (7.1.3). 4, σ. 419.



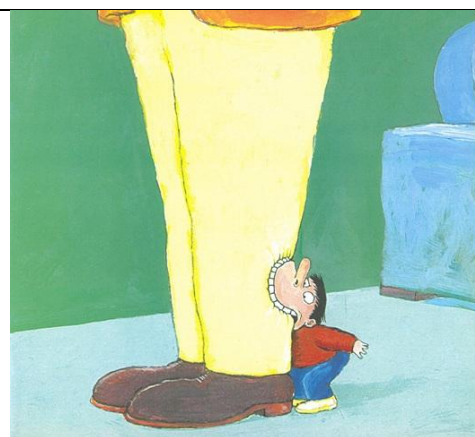
Ολίβια
Εικ (7.1.3). 5, σ. 419.



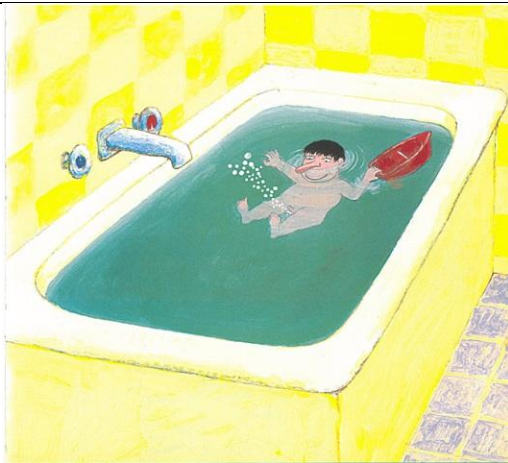
Ολίβια
Εικ. (7.1.3). 6, σ. 421.



Ο Μπαμπάς δεν Θέλει
Εικ. (7.1.4). 1, σ. 422.



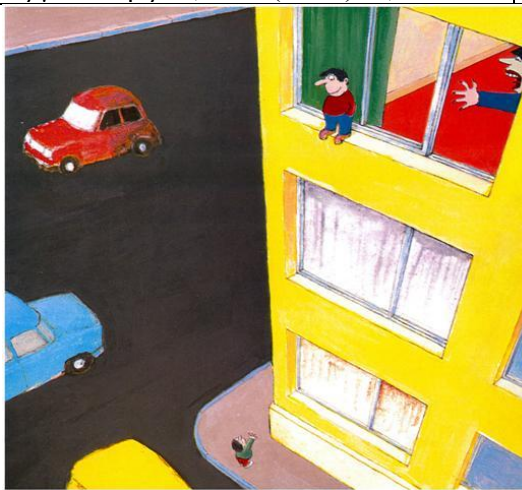
«Ο μπαμπάς δεν θέλει να τον δαγκώνω»,
Εικ. (7.1.4). 2, σ. 424.



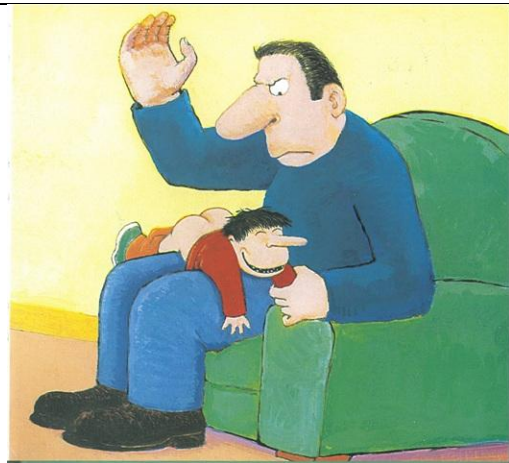
«Ο μπαμπάς δεν θέλει να αμολάω πορδές μέσα στην μπανιέρα για να κάνω μπουρμπουλήθρες, Εικ. (7.1.4). 3, σ. 425.



«Ο μπαμπάς δεν θέλει να τον κερδίζω στο σκάκι», Εικ. (7.1.4). 4, σ. 426.



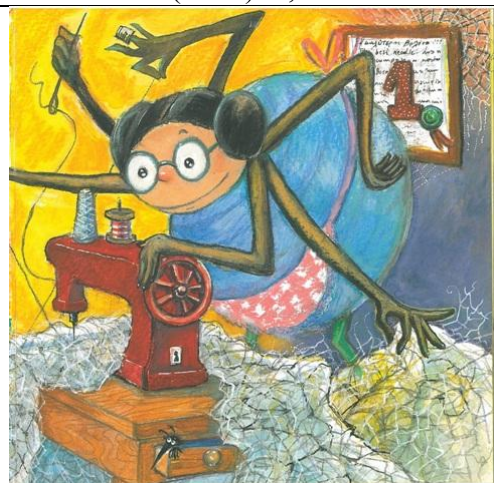
«Ο μπαμπάς δεν θέλει να τρομάζω τη μαμά», Εικ. (7.1.4). 5, σ. 426.



«Ο μπαμπάς δεν θέλει να διασκεδάζω όταν μου δίνει μία στον πισινό», Εικ. (7.1.4). 6, σ. 428.



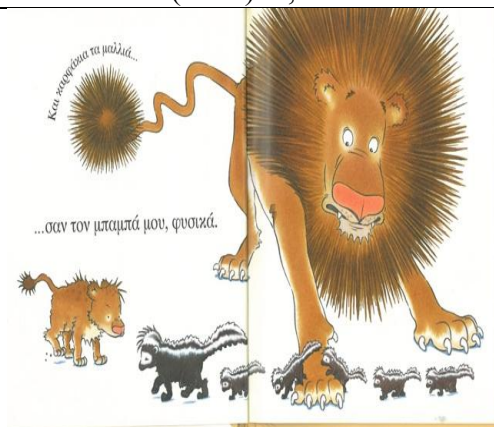
Μια Αράχνη Μόνη....Ψάχνει!, Εικ. (7.1.5). 1, σ. 431.



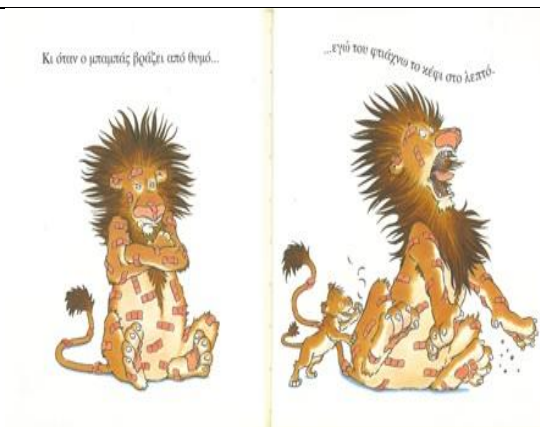
Μια Αράχνη Μόνη....Ψάχνει!, Εικ. (7.1.5). 2, σ. 434.



Μια Αράχνη Μόνη....Ψάχνει!,
Εικ. (7.1.5). 3, σ. 436.



Σαν τον Μπαμπά μου, φυσικά
Εικ. (7.1.6). 1, σ. 440.



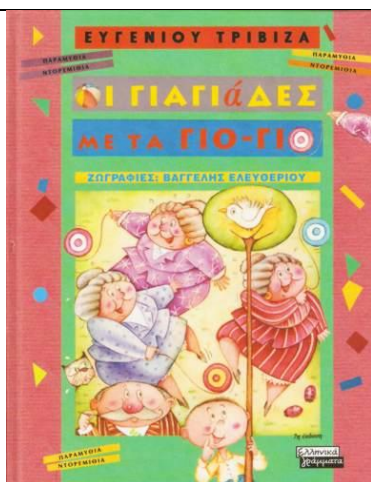
Σαν τον Μπαμπά μου, φυσικά
Εικ. (7.1.6). 2, σ. 441.



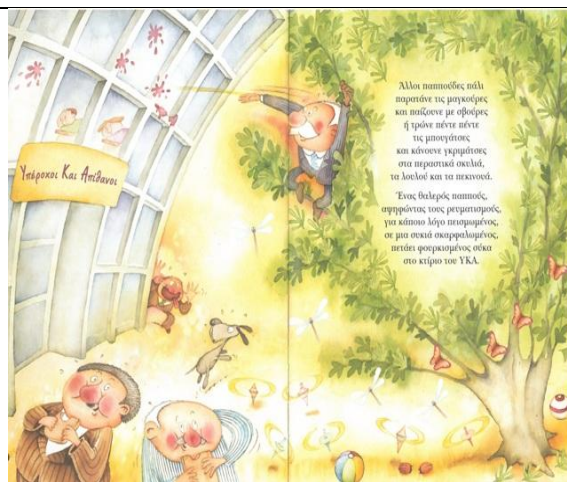
Σαν τον Μπαμπά μου, φυσικά,
Εικ. (7.1.6). 3, σ. 441.



Σαν τον Μπαμπά μου, φυσικά
Εικ. (7.1.6). 4, σ. 441.



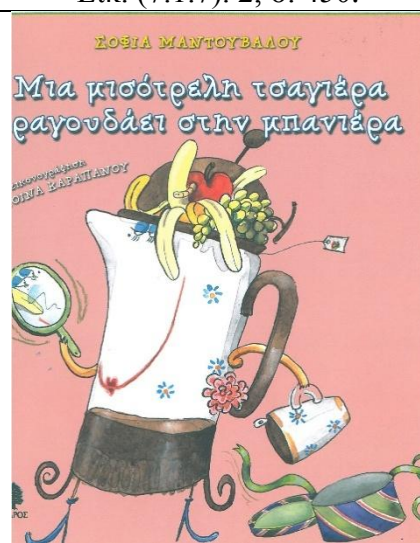
Οι Γιαγιάδες με τα Γιο-Γιο,
Εικ. (7.1.7). 1, σ. 443.



Οι Γιαγιάδες με τα Γιο-Γιο,
Εικ. (7.1.7). 2, σ. 450.



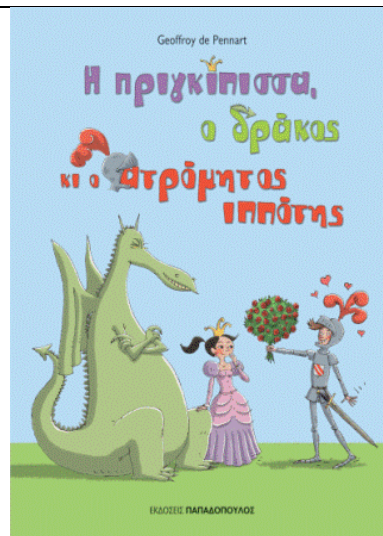
Μια Μύγα με Τακούνια Γαργαλάει δυο Ρουθούνια, Εικ. (7.1.8). 1, σ. 453.



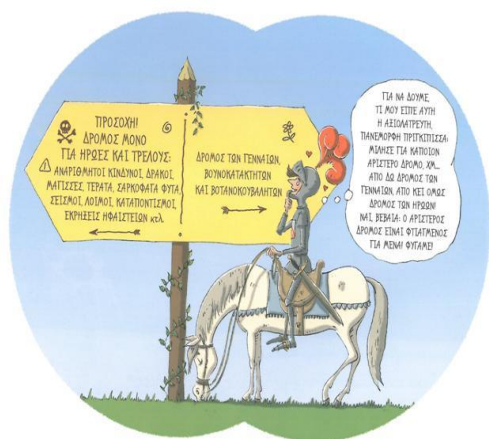
Μισότρελη Τσαγιέρα Τραγουδάει στη Μβανιέρα, Εικ. (7.1.9). 1, σ. 457.



Η Καιτούλα η Κοτέτα η Κοτούλα
Εικ. (7.1.10). 1, σ. 464.



Η Πριγκίπισσα, ο Δράκος και ο Ατρόμητος Ιππότης, Εικ. (7.1.11). 1, σ. 471.



Η Πριγκίπισσα, ο Δράκος και ο Ατρόμητος Ιππότης, Εικ. (7.1.11). 2, σ.478.



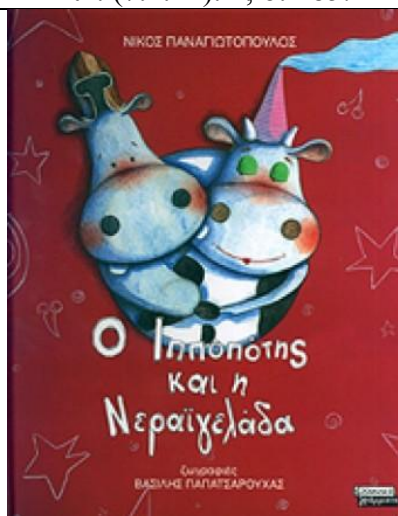
Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια Εικ. (7.1.12). 1, σ. 481.



Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια Εικ. (7.1.12). 2, σ. 485.



Και οι Μπαμπάδες ξέρουν Παραμύθια Εικ. (7.1.12). 3, σ. 486.

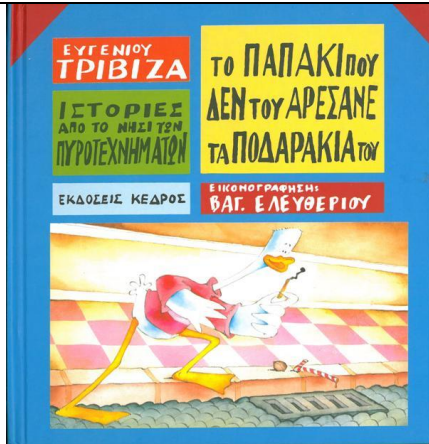


Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα Εικ. (7.1.13). 1, σ. 489.

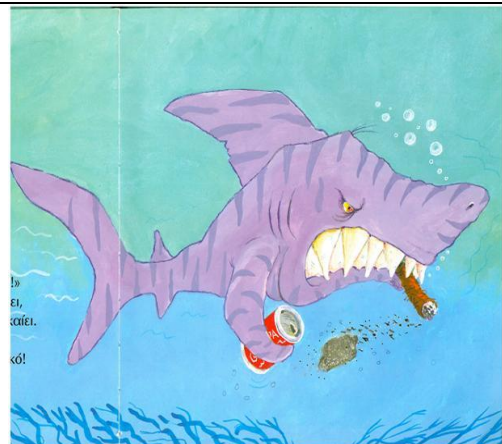


Ο Ιπποπότης και η Νεραϊγελάδα Εικ. (7.1.13). 2, σ. 497.

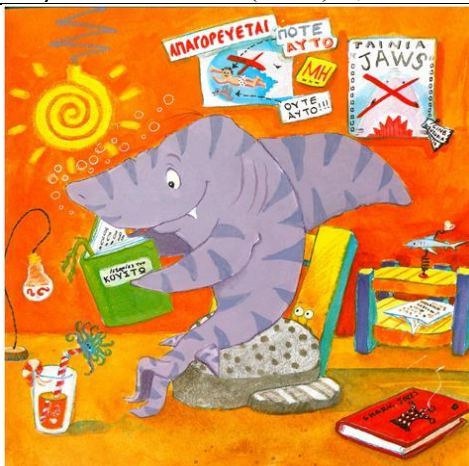
Παράρτημα Όγδοου Κεφαλαίου
Χιούμορ και Διαφορετικότητα



Το Παπάκι που δεν του Αρέσανε τα Ποδαράκια του, Εικ. (8.1.1).1, σ. 512.



Ένας Καλόκαρδος Καρχαρίας, Εικ. (8.1.2).1, σ. 521.



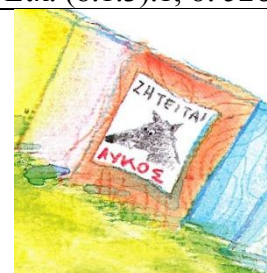
Ένας Καλόκαρδος Καρχαρίας, Εικ. (8.1.2).2, σ. 523.



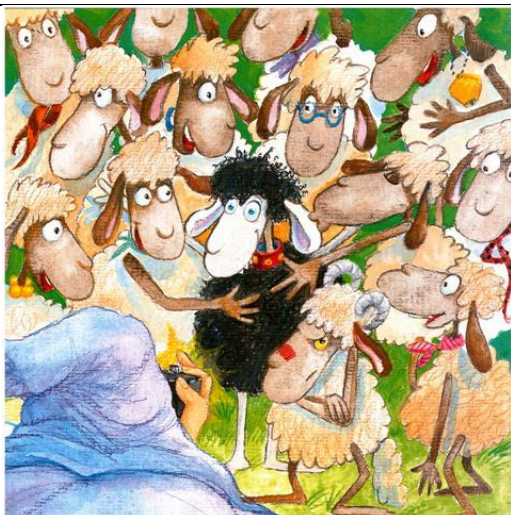
Προσοχή! Το Πρόβατο Δαγκώνει!, Εικ. (8.1.3).1, σ. 526.



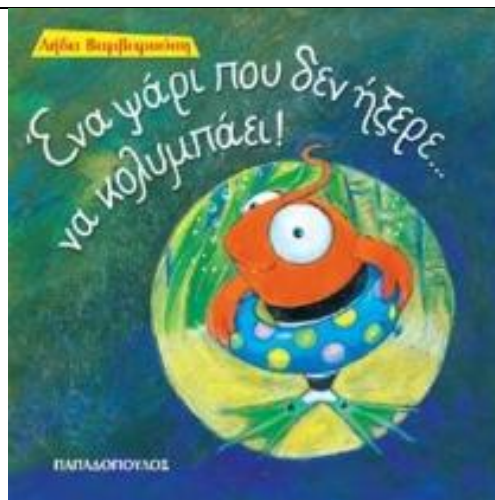
Προσοχή! Το Πρόβατο Δαγκώνει!, Εικ. (8.1.3).2, σ. 529.



Προσοχή! Το Πρόβατο Δαγκώνει!, Εικ. (8.1.2).3, σ. 529.



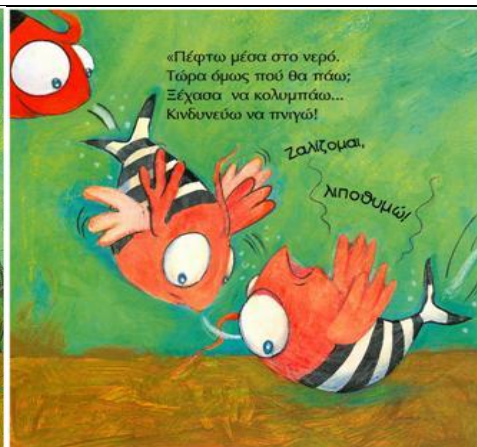
Προσοχή! Το Πρόβατο Δαγκώνει!,
Εικ. (8.1.3).4, σ. 530.



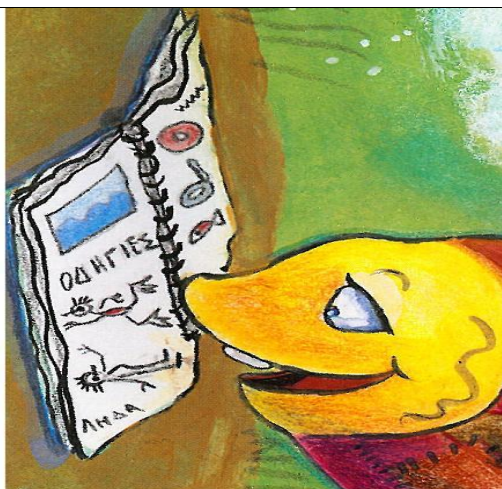
Ένα Ψάρι που δεν Ήξερε να Κολυμπάει,
Είκ. (8.1.4). 1, σ. 531.



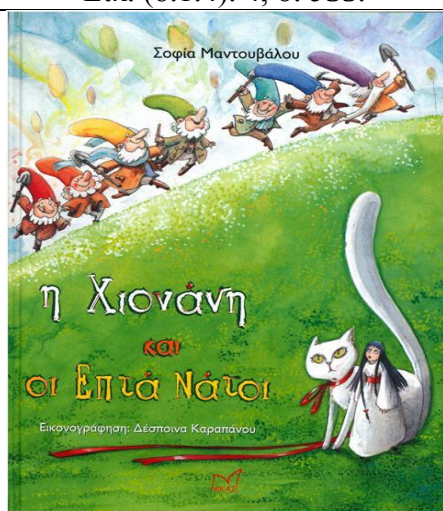
Ένα Ψάρι που δεν Ήξερε να Κολυμπάει,
Είκ. (8.1.4). 2, σ. 532.



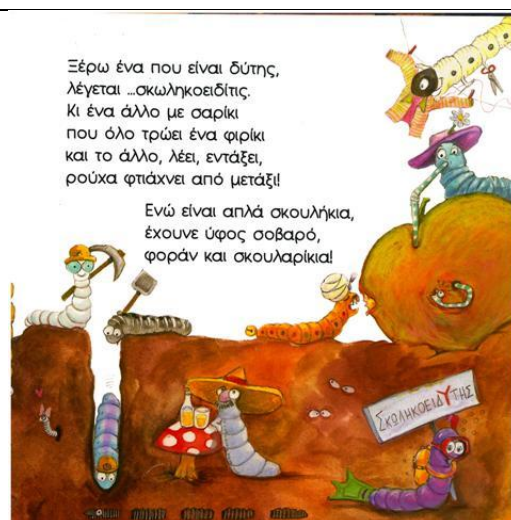
Ένα Ψάρι που δεν Ήξερε να Κολυμπάει,
Είκ. (8.1.4). 3, σ. 532.



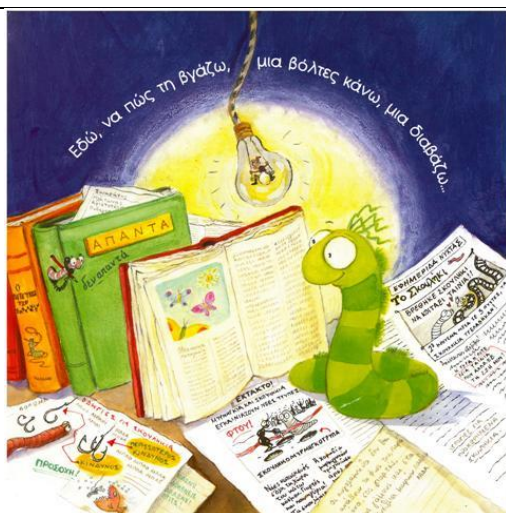
Ένα Ψάρι που δεν Ηξερε να Κολυμπάει,
Εικ. (8.1.4). 4, σ. 535.



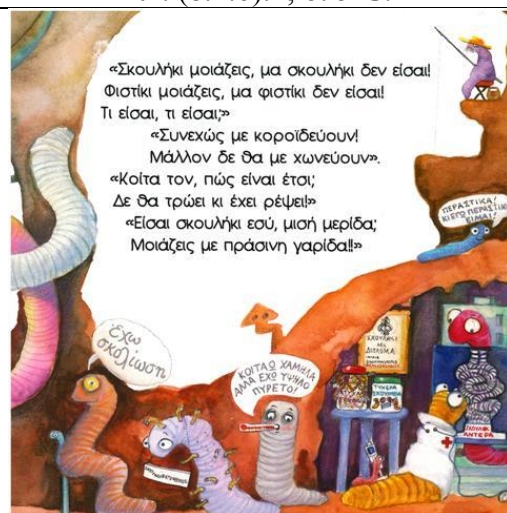
Η Χιονάνη και οι Επτά Νάτοι,
Εικ. (8.1.5).1, σ. 538.



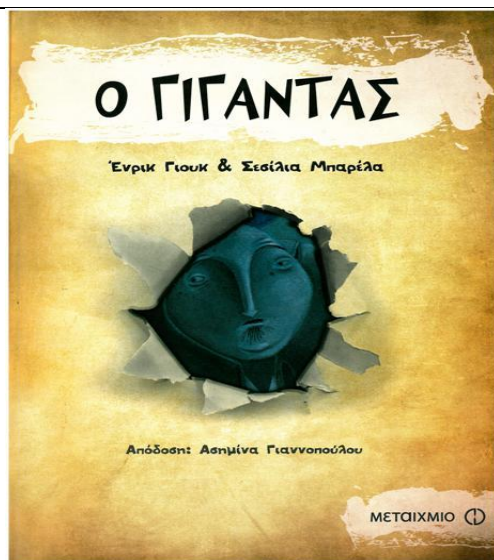
Ένα Σκουλήκι με Φτερά,
Εικ. (8.1.6).1, σ. 545.



Ένα Σκουλήκι με Φτερά,
Εικ. (8.1.6).2, σ. 546.



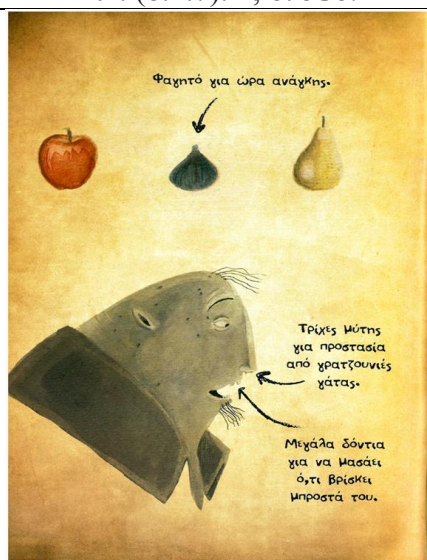
Ένα Σκουλήκι με Φτερά,
Εικ. (8.1.6).3, σ. 547.



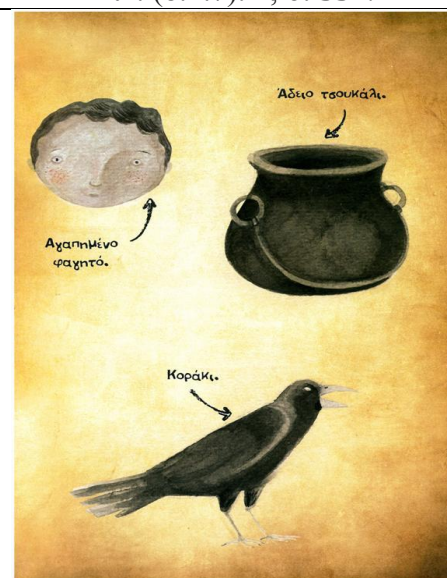
Ο Γίγαντας
Εικ. (8.1.7). 1, σ. 550.



Ο Γίγαντας
Εικ. (8.1.7). 2, σ. 554.



Ο Γίγαντας
Εικ. (8.1.7). 3, σ. 554.



Ο Γίγαντας
Εικ. (8.1.7). 4, σ. 554.

