

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΔΙΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΗ ΦΥΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟΥ ΠΑΙΔΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

1. ΔΥΣΚΟΛΙΕΣ ΟΡΙΣΜΟΥ ΕΝΟΣ ΕΙΔΟΥΣ ΠΡΩΤΕΪΚΟΥ

Τόσο στην καθημερινή ομιλία όσο και στην επιστημονική συζήτηση, είναι φανερό ότι κάτω από το γενικό όρο-ομπρέλα *εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο* συνωστίζεται μια ευρεία γκάμα βιβλίων που μεταξύ τους φαίνεται να έχουν τόσο θεμελιώδεις διαφορές, ώστε να παραμένει μάλλον αδιόρατη η ειδοποιός διαφορά που διαχωρίζει αυτήν την κατηγορία βιβλίων από οποιαδήποτε άλλη. ‘Ηλίου φαεινότερον’ ότι τα βιβλία αυτά σίγουρα δεν κατηγοριοποιούνται σε μια διακριτή ομάδα, καθώς δε συμβαίνει να ανήκουν όλα σε ένα λογοτεχνικό είδος (π.χ. ποιήματα). Τα εικονογραφημένα παιδικά ενδέχεται να είναι κείμενα κάθε είδους από λογοτεχνικά μέχρι βιβλία γνώσεων και από ποιήματα και μύθοι μέχρι μικρές ιστορίες και αλφαβητάρια. Εξαιτίας αυτού το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο αποκτά το πρώτο του χαρακτηριστικό: ξεπερνά τα ασφυκτικά όρια ενός είδους και καθίσταται σαφώς δια-ειδολογικό.

Από την άλλη, ούτε ο προσδιορισμός *παιδικό* φαίνεται να είναι απόλυτα δεσμευτικός, αφού τα εικονογραφημένα βιβλία απευθύνονται, εκ προθέσεως αλλά και θέσεως, σε μια ευρύτατη ηλικιακή γκάμα ακροατηρίου, από νεογέννητα βρέφη μέχρι ασπρομάλληδες παππούδες, και συνομιλούν τόσο με τα μικρά παιδιά όσο και με τους ενήλικους. Και καθώς τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία διακρίνονται και για τη διαφορετικότητά τους, κάποια από αυτά γράφονται για να συναντήσουν τα παιδιά, που άλλοτε, καθώς ωριμάζουν τα αφήνουν πίσω τους (*grow out of them*), και άλλοτε μεγαλώνουν μαζί τους (*grow into them*) (Well, 1991: 193). Συγχρόνως όμως φαίνεται να στοχεύουν και στους ενήλικους, αποδίδοντάς τους την ιδιότητα των αναγνωστών ή των συν-αναγνωστών τους. Και καθώς τα παιδικά εικονογραφημένα ξεπερνούν την παιδική ηλικία του ακροατηρίου τους χαρίζουν στο είδος ένα ακόμη θεμελιώδες χαρακτηριστικό του: το καθιστούν δια-ηλικιακό.

Και είναι απορίας άξιο πώς ένα ‘είδος’ που ονομάζεται *εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο* δέχεται τόσα πολλά πλήγματα στους επιμέρους όρους που το περιγράφουν, ώστε καθένας από αυτούς να αποδεικνύεται είτε καταχρηστικός είτε ανεπαρκής. Καταρχήν αμφισβητείται ο χαρακτηρισμός ‘είδος’, αφού φυσικά δεν πρόκειται για ένα είδος, αλλά για μια πανσπερμία ειδών, καθώς εικονογραφημένα παιδικά ενδέχεται να είναι κείμενα από διάφορα λογοτεχνικά και μη λογοτεχνικά είδη. Και σα να μην έφτανε αυτό, ούτε και ο όρος *παιδικό* αποδεικνύεται επαρκής, αφού ένα βιβλίο που απευθύνεται σε όλες τις ηλικίες δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να χαρακτηρίζεται, και δη επισήμως και στον τίτλο του, ως αυστηρώς *παιδικό*.

Και εκεί που κάποιος θα πίστευε ότι τουλάχιστον ο γενικός χαρακτηρισμός *βιβλίο*, θα παραμείνει το μόνο αδιαμφισβήτητο στοιχείο για να το ορίσει και, παρ’ όλη την αοριστία του, να το διακρίνει, όχι πλέον ως κείμενο αλλά ως αντικείμενο, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο φαίνεται, για μια ακόμη φορά, να αρνείται τη συμμόρφωση με ό,τι το ίδιο

ισχυρίζεται ότι είναι. Γιατί το εικονογραφημένο, σε ορισμένες περιπτώσεις και ιδιαίτερα όταν απευθύνεται σε πολύ μικρά παιδιά, χλευάζει ακόμη και αυτήν την υπόστασή του ως βιβλίο, αφού παραπαίει ανάμεσα σε αυτό και σε άλλα αντικείμενα, κυρίως παιχνίδια ή χνουδωτά υφάσματα. Έτσι κάτω από τον ευρύτερο όρο *εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο* φιλοξενούνται και μια σειρά αντικειμένων που, εξαιτίας κειμενικών παραγόντων, είναι βιβλία, αλλά αντικειμενικά και με βάση τη μορφή τους δύσκολα θα τα κατέτασσε ως τέτοια. Γιατί, ενώ διαβάζονται ως βιβλία, συγχρόνως επιπλέουν ως καράβια, τρέχουν ως τρενάκια, σκεπάζουν ως παπλωματάκια ή πάλι κρεμιούνται ως πολύχρωμα μόμπιλ πάνω από μωρουδιακές κούνιες.

Και μέσα σε αυτό το κλίμα αμφισβήτησης που σάρωσε κάθε στοιχείο του περιφραστικού όρου με τον οποίο δηλώνεται το είδος –το οποίο τελικά δεν είναι και τόσο είδος– το μόνο σταθερό και ακλόνητο σημείο φαίνεται να εντοπίζεται στην υποχρεωτική παρουσία εικόνας, αφού είναι αδύνατο να νοηθεί *εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο* – ακόμη και αν παραδεχθούμε ότι στην πραγματικότητα δεν είναι ούτε τόσο *παιδικό* ούτε τόσο *βιβλίο*– αν δεν είναι οπωσδήποτε *εικονογραφημένο*. Η παρουσία εικόνας φαίνεται τελικά να είναι η αναγκαία εκείνη συνθήκη που θα καταστήσει ένα οποιαδήποτε παιδικό βιβλίο εικονογραφημένο και θα ενώσει στην ίδια ευρεία κατηγορία, έστω και χαλαρά, βιβλία τόσο διαφορετικά μεταξύ τους.

Όμως, και αυτή ακόμη η ύπαρξη εικόνας/ εικόνων σε ένα βιβλίο δεν το καθιστά αυτομάτως *εικονογραφημένο παιδικό*, αφού σε καμιά περίπτωση δεν λειτουργεί ως ειδοποιός διαφορά που θα διακρίνει το είδος από άλλα συναφή. Γιατί, πόσα και πόσα έντυπα –π.χ. περιοδικά, διαφημιστικά φυλλάδια– δεν έχουν εικόνα χωρίς όμως να βρίσκουν και αυτοδικαίως καταφύγιο κάτω από τον όρο *εικονογραφημένο παιδικό*; Η εικόνα φαίνεται να αποτελεί μόνο την αναγκαία αλλά όχι και την ικανή συνθήκη ώστε να χαρακτηριστεί ένα κείμενο ως *εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*.

Από την άλλη, και δεδομένου του γεγονότος ότι η εικόνα αποτελεί για το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο ένα τόσο σημαντικό στοιχείο, για να οριστεί με σαφήνεια το 'είδος' θα έπρεπε να είμαστε σε θέση, εκτός από την ανίχνευση του συγκεκριμένου ποιοτικού χαρακτηριστικού, να ορίσουμε και τα ποσοτικά δεδομένα που, τουλάχιστον ως *minimum*, θα διέκριναν το εικονογραφημένο από το μη εικονογραφημένο βιβλίο. Με άλλα λόγια, για ένα τόσο σημαντικό στοιχείο, μάλλον είναι απαραίτητο να απαντηθεί το ερώτημα που αφορά στον αριθμό, τη συχνότητα ή καλύτερα στην αναλογία των εικόνων προκειμένου να χαρακτηριστεί ένα παιδικό βιβλίο ως εικονογραφημένο. Ιδιαίτερα, μετά τη διαπίστωση της ύπαρξης πάμπολλων βιβλίων, που, ενώ έχουν εικόνες και ακόμη και στο εξώφυλλο φιγουράρει το όνομα του εικονογράφου που τις φιλοτέχνησε, σε καμιά περίπτωση δεν νοούνται ως *εικονογραφημένα*. Για παράδειγμα, ο δημοφιλής *Θείος Πλάτων* της Άλκης Ζέη με εικόνες της Βάσως Ψαράκη, σίγουρα είναι και βιβλίο και παιδικό –το ίδιο ισχυρίζεται στο οπισθόφυλλο ότι απευθύνεται σε αναγνώστες από 8 ετών. Όμως, σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ως εικονογραφημένο. Και για αυτό φυσικά δεν ευθύνεται ούτε η έλλειψη χρώματος, αφού υπάρχουν εικονογραφημένα παιδικά με αποκλειστικά ασπρόμαυρη εικονογράφηση, αλλά ούτε ακόμη και η μικρή αναλογία των εικόνων σε σχέση με το κείμενο, μια και η χρήση ή ακόμη και η κατάχρησή τους –π.χ. κόμικς με περιεχόμενο

κατάλληλο αυστηρώς για ενήλικους– δεν αποτελεί διαβατήριο για την αυτόματη ένταξη κάποιου εντύπου στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου.

Φαίνεται λοιπόν ότι ο χαρακτηρισμός ενός βιβλίου ως *εικονογραφημένου παιδικού* δεν εντοπίζεται στην ποσοτική συμπεριφορά την εικόνων, αλλά μάλλον στη λειτουργία τους μέσα στο κείμενο. Με άλλα λόγια, σε ένα εικονογραφημένο παιδικό επιβάλλεται οι εικόνες να συμμετέχουν μαζί με τις λέξεις, και σε έναν κυμαινόμενο βαθμό, στη διήγηση της ιστορίας. Σε αυτό ακριβώς το σημείο προκύπτει ένα τεράστιο πρόβλημα που, εκτός των άλλων, όπως θα καταδείξει η των σχετικών ονομάτων επίσκεψις, αποκαλύπτει μια συνακόλουθη γλωσσική ένδεια. Καθίσταται αμέσως φανερό ότι η έλλειψη ενός καθολικά αποδεκτού όρου, ο οποίος θα αναφέρεται με ακρίβεια τόσο στο είδος γενικότερα όσο και στα επιμέρους στοιχεία του, σίγουρα θα διευκόλυνε την προσπάθεια ορισμού του.

Τα πρώτα προβλήματα προκύπτουν από την έλλειψη μεταγλώσσας, δηλαδή μιας τεχνικής γλώσσας που επακριβώς θα αναφέρεται στα σχετικά θέματα. Στην Ελλάδα ο όρος *εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο* χρησιμοποιείται αδιάκριτα και για αυτό το βιβλίο που στα αγγλικά ονομάζεται *illustrated book* και για εκείνο που αποκαλείται *picture book* ή *picturebook*, παρά το γεγονός ότι η διαφορά ανάμεσά τους είναι θεμελιώδης. Από αυτά, το μεν *illustrated book* αναφέρεται στο βιβλίο εκείνο όπου το κείμενο υπερέχει τόσο χρονικά, καθώς προηγείται της εικονογράφησης, όσο κυρίως και από άποψη σπουδαιότητας, αφού η ιστορία εκτυλίσσεται ουσιαστικά μέσω των λέξεων, με την οπτική τροπικότητα να έρχεται δεύτερη, σε απόσταση και με μόνο στόχο να μεταφράσει σε έναν άλλο κώδικα κάποιες από τις πληροφορίες του λεκτικού κειμένου. Από την άλλη, με τον όρο *picture book*, ενίοτε *picturebook*, δηλώνονται εκείνα τα βιβλία όπου η ιστορία αποτελεί προϊόν συνεργασίας κειμένου και εικόνας, καθώς η αληθινή εκδοχή της δεν είναι ούτε εκείνη που καταγράφουν οι λέξεις ούτε αυτή που φιλοτεχνούν οι εικόνες, αλλά μια τρίτη που προκύπτει από την αλληλεπίδραση και συν-ανάγνωση αυτών των δύο. Γι' αυτό και σε αυτήν την περίπτωση η ιστορία δεν μπορεί να μεταδοθεί από το ραδιόφωνο ή να μαγνητοφωνηθεί σε κασέτα, μια που, χωρίς την παρουσία του βιβλίου και την 'ανάγνωση' της εικονογράφησης, είναι φύσει αδύνατον να παραμείνει η ίδια.

Έτσι προκειμένου να αποφανθούμε για ένα βιβλίο αν ανήκει στην κατηγορία του *illustrated book* ή σε αυτήν του *picture book* (*picturebook*), η διαδικασία φαντάζει σχετικά απλή: Αρκεί να το διαβάσουμε δυο φορές: πρώτα αποκλειστικά τις λέξεις εν τη απουσία και εν αγνοία των εικόνων, και έπειτα ως συνδυασμό λέξεων και εικόνων. Αν κάθε περίπτωση δίνει μια διαφορετική ιστορία, τότε το βιβλίο σίγουρα ανήκει στη δεύτερη κατηγορία. Έτσι, για παράδειγμα, αν το βιβλίο *Γκοολ!* αποτελέσει αντικείμενο ακρόασης στερώντας από τον αναγνώστη την επαφή με τις εικόνες του αποδεικνύεται όχι απλώς ανεπαρκές αλλά και αποπροσανατολιστικό, αφού ηχεί ως μια κακή περιγραφή ενός μάλλον αδιάφορου ποδοσφαιρικού αγώνα. Γιατί στο *Γκοολ!* (McNaughton, 1997) η πραγματική ιστορία βρίσκεται πολύ λιγότερο στις λέξεις από ό,τι στις εικόνες. Σε βαθμό μάλιστα που να αποδεικνύεται περισσότερο σημαντικό το ενδοεικονιστικό λεκτικό κείμενο, δηλαδή εκείνο που τοποθετείται εντός των εικόνων και, στη συγκεκριμένη περίπτωση, έχει τη μορφή των χαρακτηριστικών, γνωστών κι από τα κόμικς, μπαλονιών λόγου.

Όμως, παρόλο που είναι πλέον σαφές ότι η διαφορά ανάμεσα στις δύο αυτές κατηγορίες βιβλίου δεν είναι ποσοτική αλλά ποιοτική, τα όρια ανάμεσα στο εικονογραφημένο (*illustrated*) και το εικονοβιβλίο (*picture book, picturebook*) δεν είναι καθόλου διακριτά, αφού και ο συγκεκριμένος διαχωρισμός δεν είναι άμοιρος προβλημάτων. Αρχικά, σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να ισχύει η δήλωση που θέλει η δευτερεύουσα σημασία των εικόνων στο πρώτο (*illustrated book*) να έγκειται στο γεγονός ότι αυτές επαναλαμβάνουν σε έναν άλλο κώδικα πληροφορίες που έχει ήδη καλύψει το λεκτικό κείμενο. Γιατί σε καμία περίπτωση, λέξεις και εικονογράφηση, ακόμη και όταν αναφέρονται ακριβώς στα ίδια γεγονότα, δεν είναι δυνατόν να επικοινωνούν ακριβώς τις ίδιες πληροφορίες. Ακόμη και αυτές που θεωρητικά αποτελούν μια οπτική μετεγγραφή των λεκτικών πληροφοριών, ενδέχεται να είναι ωραίες, αλλά δυστυχώς ποτέ τόσο ‘πιστές’, ώστε να μεταφέρουν ακριβώς τόσες και όποιες πληροφορίες επικοινωνεί και το λεκτικό κείμενο (Lewis, 2001: 96).

Για αυτό το σχήμα που έχει προταθεί ώστε να περιγραφούν οι σχέσεις ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες που συμφωνούν μεταξύ τους είναι εκείνο των δύο τεμνόμενων κύκλων. Αν Α ο κύκλος που σχηματοποιεί το εννοιολογικό φορτίο συγκεκριμένου λεκτικού κειμένου και Β εκείνος της αντίστοιχης εικόνας που μετεγγράφει στην οπτική τροπικότητα το περιεχόμενο των λέξεων, υπάρχει τόσο η τομή αυτών των δύο, η οποία περιλαμβάνει τα στοιχεία που επαναλαμβάνονται και στις δύο τροπικότητες, όσο και δύο τμήματα τα οποία δεν συμπίπτουν. Έτσι για παράδειγμα, όταν το λεκτικό κείμενο αναφέρει ‘Μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένα κοριτσάκι που το έλεγαν Κοκκινοσκουφίτσα, γιατί η γιαγιά του του είχε χαρίσει ένα πανωφόρι με κόκκινο σκουφάκι’ και η εικόνα παρουσιάζει την ομώνυμη ηρωίδα να στέκεται χαμογελαστή με το κόκκινο σκουφάκι της μπροστά από το σπίτι της στο δάσος, είναι εμφανές ότι στοιχεία, όπως το κόκκινο σκουφάκι αναφέρονται σε λέξεις και εικόνα. Αντίθετα, άλλα, όπως ‘της το είχε χαρίσει η γιαγιά της’, μόνο στο λεκτικό κείμενο και άλλα, όπως το σπιτάκι στο δάσος και το γλυκό χαμόγελο, μόνο στην εικόνα.

Η μη δυνατότητα πραγματικής ταύτισης λέξεων και εικόνων είναι εμφανής και στις διαφορετικές εικονογραφήσεις μιας ιστορίας που ενώ οι λέξεις παραμένουν ίδιες η εικονογράφηση αλλάζει από βιβλίο σε βιβλίο, συμβάλλοντας αρκετές φορές σε μια άλλη ερμηνεία του κειμένου (Κουζέλη, 2005). Παρατηρείται συχνά οι εικονογραφήσεις των κλασικών παραμυθιών να απέχουν τόσο πολύ μεταξύ τους, όχι μόνο αισθητικά αλλά και ερμηνευτικά, ώστε το ίδιο κείμενο αναβαπτισμένο μέσα στην καινούργια ανάγνωση ενός εικονογράφου, να διηγείται μια ενδιαφέρουσα ιστορία, διαφορετική όμως από εκείνη που είχαμε ως τώρα συνηθίσει. Η αφήγηση της ιστορίας του Hansel και της Gretel από τον Anthony Browne κερδίζει τον αναγνώστη κυρίως εικονογραφικά, αποδεικνύοντας ότι σε αυτήν την περίπτωση η προσθήκη εικονογράφησης δεν κατέληξε στη δημιουργία ενός εικονογραφημένου (*illustrated book*) αλλά ενός γνήσιου εικονοκειμένου (*picturebook*), όπου λεκτικό και οπτικό κείμενο συντέλεσαν καθοριστικά στην κατασκευή της ιστορίας (Lewis, 2001: 66-7).

Σε συνδυασμό με τα προηγούμενα που ελέγχουν ως ανεπαρκείς τους όρους διάκρισης ανάμεσα στις δύο κατηγορίες του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, θα πρέπει να συνυπολογιστεί και η παρατήρηση του Lewis (2001) που καταλογίζει σε αρκετά βιβλία

ασυνέπεια αναφορικά με τις σχέσεις εικόνας κειμένου στις διαφορετικές σελίδες τους. Έτσι, ενώ σε μία από αυτές θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι η εικόνα αποτελεί έναν παράγοντα εξίσου, ή ακόμη περισσότερο, βασικό από ότι οι λέξεις στη δημιουργία της ιστορίας, στην αμέσως επόμενη σελίδα ενδέχεται η σχέση αυτή να ανατραπεί και να καταχωρηθεί μια εντελώς περιγραφική ή ακόμη και διακοσμητική εικόνα. Το αποτέλεσμα είναι ένα βιβλίο που ως σύνολο παλινδρομεί με καταπληκτική άνεση ανάμεσα στο εικονογραφημένο (*illustrated*) και το εικονοκείμενο (*picturebook*). Γιατί, για συνέπεια και ξεκάθαρες καταστάσεις εκλιπαρεί μόνο ο μελετητής, εξαιτίας της εμμονής του να προβαίνει σε ταξινομήσεις και να τοποθετεί ταμπέλες. Αντίθετα, ο αναγνώστης επιζητά την αισθητική απόλαυση και τη μαγεία της ανάγνωσης αδιαφορώντας επιδεικτικά για τον τύπο του βιβλίου που του την χαρίζει.

Από την άλλη, όχι μόνο ο γενικός ορισμός του είδους, αλλά και ο τρόπος ορισμού και διάκρισης του εικονοκείμενου (*picturebook*), που το θέλει να ικανοποιεί το βασικό κριτήριο της συνεργατικής λεκτικής και οπτικής αφήγησης –έτσι όπως αρχικά τέθηκε από την Bader (1976)– αποδεικνύεται ανεπαρκής και αντιφατικός, τουλάχιστον αναφορικά με τα εικονογραφημένα βιβλία χωρίς λόγια (*wordless books*, δεξ Knudsen Lindauer, 1988). Σε παρόμοια βιβλία, αν και αποτελούν μια χαρακτηριστική και ενδιαφέρουσα περίπτωση εικονοβιβλίου (*picturebook*), η ιστορία γνωστοποιείται με μοναδικό όχημα την εικόνα, αφού απουσιάζει παντελώς το λεκτικό κείμενο. Βιβλία όπως *The Snowman* (Raymond Briggs, 1978), το *Sunshine* (Jan Ormerod, 2004) ή ο *Clown* (Quentin Blake, 1998), παρόλο που δεν στηρίζονται στο δημιουργικό διάλογο ανάμεσα στο λεκτικό και οπτικό κείμενο, αδυνατώντας έτσι να ικανοποιήσουν τη βασική απαίτηση του είδους, σίγουρα εντάσσονται στην κατηγορία των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων (*picturebook*) και οι δημιουργοί τους αυτοδικαίως κατατάσσονται ανάμεσα στους κυριότερους εκπροσώπους του είδους.

Φαίνεται ότι το θέμα του ορισμού του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου είναι τόσο περιπεπλεγμένο που ακόμη και στα αγγλικά, όπου η σχετική ορολογία (*illustrated book* και *picture book*) στοχεύει στη διευκρίνιση των διαφορετικών κατηγοριών, η συζήτηση για παρόμοια θέματα είναι ακόμη ζωντανή και έντονη. Έτσι, κατά καιρούς νέοι όροι προτείνονται για να περιγράψουν ένα είδος γνωστό, όπως το επιτυχές *imagetext* του Mitchell, ενώ ακόμη και αυτή η γραφή του όρου *picture book* –είτε ως δυο ανεξάρτητες λέξεις *picture book* (Nodelman) είτε ενωμένες μεταξύ τους *picture-book* (Hunt) είτε ακόμη και ως μία σύνθετη *picturebook* (Lewis, Nikolajeva)– αντιστοιχούν σε θεωρητικές αναζητήσεις ορισμού του είδους και αποδεικνύουν ότι τα σχετικά ζητήματα ορολογίας και ορισμού είναι ακόμη ‘ανοιχτά’.

Μάλιστα, η σχετική συζήτηση δεν περιορίζεται μόνο στο γενικό όρο αναφοράς στο είδος, *εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, καθώς σοβαροί ενδοιασμοί εκφράζονται και αναφορικά με τον όρο *εικόνα* (*picture, image*), αφού και αυτός αποδεικνύεται μάλλον προβληματικός. Ο βασικός λόγος: Ο όρος *εικόνα* δεν είναι σε θέση να συμπεριλάβει το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου είδους, που έγκειται όχι στην ύπαρξη μεμονωμένης/ μεμονωμένων εικόνας/ εικόνων, αλλά στη διαδοχή μιας σειράς εικονογραφικών στιγμιότυπων, τα οποία βρίσκονται σε αδιάρρηκτη σχέση μεταξύ τους. Για το λόγο αυτό η Doonan (2003) αντιπροτείνει την αναφορά σε καθεμία από αυτές ως

εικόνα-σε-σειρά (*picture-in-a-sequence*), αφού, σύμφωνα με μια άλλη άποψη (Schwarcz & Schwarcz, 1991: 5), πρόκειται για μια *σειριακή ζωγραφική* (*serial art form*).

Και ενώ οι παραπάνω αντιρρήσεις αναφορικά με τον όρο *εικόνα*, εντοπίζονται στην αδυναμία του να συμπεριλάβει το στοιχείο της αφηγηματικότητας, που φυσικά είναι βασικό για την *εικόνα* στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, η παρατήρηση του Lewis αφορά στην αδυναμία του όρου να υπαινιχθεί την αλληλοεξάρτηση ανάμεσα σε αυτή και τις λέξεις. Όπως λέει χαρακτηριστικά, στο εικονογραφημένο παιδικό «οι λέξεις ποτέ δεν είναι μόνο λέξεις, αλλά λέξεις-επηρεασμένες-από-τις-εικόνες» και «οι εικόνες ποτέ δεν είναι μόνο εικόνες, αλλά εικόνες-επηρεασμένες-από-τις-λέξεις» (Lewis, 2001: 74). Γι' αυτό και ίσως θα ήταν καλύτερα να αναφερόμαστε στο *οπτικό κείμενο* (*visual text*) που σε αναλογία και συνεργασία με το *λεκτικό* (*verbal text*) συμβάλλει καθοριστικά στην αφηγηματική διαδικασία και στο *συνολικό κείμενο* (*picturebook text*).

Κι αν παρόμοιοι προβληματισμοί ισχύουν διεθνώς, όταν η παρουσία δύο διαφορετικών όρων, *illustrated book* και *picturebook*, επιχειρεί να διευκρινίσει τις διαφορετικές σχέσεις ανάμεσα σε εικόνες και λέξεις σε δύο διακριτά είδη βιβλίων, η κατάσταση σίγουρα διαγράφεται περισσότερο περιπεπλεγμένη αναφορικά με τα ελληνικά δεδομένα, όπου ο ίδιος όρος *εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, στεγάζει μια σειρά από διαφορετικά και ετερογενή κείμενα. Μάλιστα κατά καιρούς έχουν γίνει προσπάθειες και στα ελληνικά για την εύρεση και καθιέρωση μιας ιδιαίτερης ορολογίας που θα μπορούσε να αντιδιαστείλει τα δύο είδη εικονογραφημένων βιβλίων. Έτσι, για να αποδοθεί το αγγλικό *picturebook* έχει χρησιμοποιηθεί ο όρος *εικονοκείμενο* ή *εικονοβιβλίο*, ο οποίος, παρόλο που κατορθώνει να υπογραμμίσει την ιδιαίτερη συμβολή της εικόνας στη μετάδοση του νοήματος, εντούτοις ηχεί ακόμη εξεζητημένος στα αυτιά του μη ειδικού. Ίσως, ακόμη και ο όρος *εικονογραφήμμα*, που προτιμά ο Μαρτινίδης (1990), κυρίως για λόγους ουσίας, σε αντικατάσταση του ξενικού *κόμικς* –αφού εκείνο που προέχει στα συγκεκριμένα κείμενα δεν είναι τόσο η έννοια του κωμικού αλλά η σύμφυση λογοτεχνίας και ζωγραφικής σε μια αφήγηση που γίνεται μέσω παράθεσης εικόνων– να αποτελούσε μια άκρως ενδιαφέρουσα πρόταση για το χώρο των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων.

Φαίνεται λοιπόν ότι τα θέματα που σχετίζονται με την ορολογία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου αποτελούν ακόμη αντικείμενο συζήτησης τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς. Σε αυτό φυσικά συμβάλλει η δυσκολία προσδιορισμού του είδους, καθώς κάτω από το γενικευτικό όρο *παιδικό εικονογραφημένο* 'στριμώνονται' πολλά και διαφορετικά είδη βιβλίου, ώστε να δημιουργούνται σημαντικά προβλήματα ομογενοποίησης. Γιατί, η ετερογένεια αποτελεί συστατικό στοιχείο του είδους και αντιδιαστέλλει το ένα βιβλίο από το άλλο, σε βαθμό που να μην φαντάζει δυνατόν να χωρέσουν όλα σε καμία κατηγοριοποίηση.

Σε αυτό συντελεί και η εξαιρετική ευελιξία του είδους που το ωθεί να υιοθετεί στοιχεία από διάφορες περιοχές, δημιουργώντας ένα ποικίλο δίκτυο από διαφορετικά χαρακτηριστικά και τοποθετώντας το κοντά σε άλλες μορφές τέχνης (π.χ. θέατρο, κινηματογράφο, κόμικς). Με καταπληκτική ευκολία και ιδιαίτερη ταχύτητα, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο απορροφά και ενσωματώνει επιδράσεις ακόμη και από τις πλέον ανοίκειες περιοχές, αλλάζοντας συνεχώς το χαρακτήρα του. Στοιχεία από το χώρο του θεάτρου (π.χ. εικόνες που πλαισιώνονται από κουίντες) του κινηματογράφου

(π.χ. ποικιλία στη γωνία λήψης των εικόνων), των κόμικς (π.χ. τα ‘μπαλόνια’ των λόγων), αλλά και των νέων τεχνολογιών (π.χ. πολυμεσικές και υπερκειμενικές επιρροές, Γιαννικοπούλου, 2004), βρίσκουν στο εικονογραφημένο παιδικό πρόσφορο έδαφος.

Γιατί, η εγγενής ευελιξία του είδους ώθησε το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο να αποδεχτεί τάσεις και στοιχεία από διαφορετικά μέσα, ιδιαίτερα στις μέρες μας όπου παρατηρείται μια έντονη δια-μεσική ανταλλαγή. Έτσι, αρκετές παιδικές αφηγήσεις πέρασαν με τεράστια ευκολία είτε από τη σελίδα του βιβλίου στην οθόνη του κινηματογράφου, της τηλεόρασης, του υπολογιστή ή του video game, είτε αντίστροφα. Ακόμη, στοιχεία που σφραγίζουν ένα άλλο μέσον, π.χ. η υπερκειμενική δομή των υπολογιστών, υιοθετούνται από το παιδικό βιβλίο (π.χ. *Τα 88 Ντολμαδάκια* του Τριβιζά, 1997). Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, βρίσκεται για μία ακόμη φορά αντιμέτωπο με μια έμπρακτη αμφισβήτηση των ορίων (*transcending boundaries*), ως δημιουργία αλλά και ανάγνωση, ως μορφή αλλά και περιεχόμενο. Διαβαίνοντας ξανά τον Ρουβίκωνα, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο όχι μόνο δανείζει ήρωες και δομές του σε άλλα μέσα, αλλά παράλληλα δέχεται και αφομοιώνει τους δικούς του τρόπους έκφρασης τόσο σε επίπεδο πομπού όσο και δέκτη. Σε μια κοινωνία που η πολιτισμική της ταυτότητα δεν υψώνει στεγανά ανάμεσα στις διάφορες μορφές τέχνης, το εικονογραφημένο παιδικό έχει διαμορφώσει έναν ιδιαίτερα πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα, έτοιμο να απορροφήσει στοιχεία από διάφορα μέσα. Σαν μια τεράστια χοάνη, το εικονογραφημένο καταφέρνει να εδραιώσει έναν ιδιαίτερα πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα και έτσι, εκτός από δια-κωδικό, δια-ηλιακό και δια-ειδολογικό αποδεικνύεται και δια-μεσικό.

Όπως και να ειπωθεί το γεγονός είναι ότι η ρευστή μη παγιωμένη μορφή του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου τού δίνει τη δυνατότητα να αποδέχεται και να αφομοιώνει, λογοτεχνικά είδη, αφηγηματικές δομές και διαφορετικούς τρόπους έκφρασης. Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο μοιάζει με «ένα κουστούμι αρλεκίνου, ένα σακί πολύχρωμα κουρελάκια από διαφορετικά λογοτεχνικά είδη, τύπους, και τρόπους έκφρασης (modes), πολλοί εκ των οποίων είναι μη αφηγηματικοί στο είδος. Όλοι όμως συνενώνονται μεταξύ τους κουβαλώντας μαζί τους τις διαφορετικές τους φόρμες και γλωσσικές εγγραφές. Κι όλα βρίσκουν φιλόξενο καταφύγιο στην ευέλικτη κατηγορία του εικονογραφημένου βιβλίου» (Lewis, 1990: 142).

Καθώς η διαλογικότητα και η πολυφωνία αποτελούν αναμφισβήτητα θεμελιακά χαρακτηριστικά του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, η ύπαρξή τους θα πρέπει να αποδοθεί στην ιδιαιτερότητα του είδους, ως φόρμα αλλά και εννοούμενο ακροατήριο. Κατ’ αρχήν η σύμπραξη εικόνας και λόγου προσδίδει στο παιδικό βιβλίο ασυνήθιστη ευελιξία (flexibility) και μια ανοικτή, φιλόξενη διάθεση (openness), καθώς οι δύο τροπικότητες εδραιώνουν ένα αρκετά πολύπλοκο δίκτυο μεταξύ τους σχέσεων που ενδέχεται να κυμαίνεται από την πλήρη συμφωνία μέχρι μια σαφέστατη διαφωνία. Η δυαδικότητα του βιβλίου επιβάλλει έναν αδιάκοπο διάλογο ανάμεσα σε κείμενο και εικόνα τοποθετώντας σταθερά το εικονογραφημένο παιδικό στη θέση όχι του καθιερωμένου και του παγιωμένου, με άλλα λόγια ενός ξεκάθਾਰου ‘είναι’, αλλά σε μια αέναη διαδικασία επανα-προσδιορισμού και σε ένα διαρκώς εξελισσόμενο ‘γίγνεσθαι’ (Lewis, 1990: 142).

Από την άλλη, όχι μόνο ο εγγενώς δυσπρόστατος χαρακτήρας του, λέξεις και εικόνες, αλλά και η επαφή του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου με τον αδιαμόρφωτο κόσμο του αναπτυσσόμενου μικρού παιδιού, στο οποίο κυρίως απευθύνεται, του δίνει το δικαίωμα να αναζητά διαρκώς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, το ύφος του, τα θέματά του, αλλά και κάθε άλλο στοιχείο του. «Πολλά εικονογραφημένα παιδικά βιβλία έχουν τον αέρα της άρνησης να θεωρήσουν οτιδήποτε δεδομένο. Φαίνεται να προϋποθέτουν ένα ακροατήριο για το οποίο το σχήμα και η φύση του κόσμου, και ιδιαίτερα της δραστηριότητας που ονομάζουμε ανάγνωση, είναι ακόμη εν εξελίξει» (Lewis, 1990: 142-3).

Τόσο ο δυαδικός χαρακτήρας του βιβλίου, όσο και η ευέλικτη, διαρκώς διαπραγματεύσιμη, άποψή του για τον κόσμο, το κείμενο και την προσέγγισή του –κάτι που οφείλεται και στο νεαρό της ηλικίας και το περιορισμένο της εμπειρίας του εννοούμενου ακροατηρίου του– συντελούν στη δημιουργία ενός είδους που ρέπει διαρκώς προς μια κατάσταση ευμεταβλησίας και ρευστότητας, μια γόνιμη περιοχή, όπου μπορούν να βρουν πρόσφορο έδαφος κι άλλα λογοτεχνικά είδη μέσα από μια διαλογική σχέση ανάμεσα στον οπτικό και κειμενικό λόγο του βιβλίου (Lewis, 1990: 143). Για το λόγο αυτό και μετά τη διαπίστωση της αναμφισβήτητης δυσκολίας ορισμού του είδους, τείνουμε να δεχθούμε τις απόψεις του Lewis (Lewis, 2001: 27-30) που, ανακαλώντας τη γενικότερη προβληματική του Ludwig Wittgenstein για το περιεχόμενο των λέξεων, αντιτίθεται στην ύπαρξη μιας ιδιότητας-ειδοποιού διαφοράς, η οποία θα ήταν σε θέση να διαχωρίσει με ασφάλεια το παιδικό εικονογραφημένο βιβλίο από κάθε άλλο. Αντίθετα, εκείνος προτιμά να μιλά για βιβλία που μοιάζουν μεταξύ τους επειδή ανήκουν στην ίδια οικογένεια (*family resemblance*). Γι' αυτό και προβαίνει στην παράθεση/ καταγραφή των σχετικών παραδειγμάτων, απλώς ως απτές εφαρμογές ενός ήδη υπάρχοντος όρου, εγκαταλείποντας ουσιαστικά την προσπάθεια ευρέσεως ενός μοναδικού και κοινού – ανύπαρκτου κατά τη γνώμη του– χαρακτηριστικού που να είναι σε θέση να συνενώσει και να ομογενοποιήσει όλα τα επιμέρους βιβλία.

Υπενθυμίζοντας το παράδειγμα του Wittgenstein αναφορικά με τα *παιχνίδια (games)*, έναν εξίσου πολυσυλλεκτικό όρο, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δηλώσει τόσο μια παρτίδα ξερή όσο και τους Ολυμπιακούς Αγώνες (Olympic Games), ο Lewis επαναλαμβάνει τον ίδιο αφορισμό και αναφορικά με το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο: Καμία ειδοποιός διαφορά δε χαρίζει σε όλα τα επιμέρους παραδείγματα, δηλαδή σε ολόκληρο το ετερογενές φάσμα των εικονογραφημένων βιβλίων, μια κοινή ιδιότητα. Μόνο επιμέρους ομοιότητες και συσχετίσεις τα κάνουν, χωρίς να είναι ίδια, να μοιάζουν· ακριβώς, όπως τα μέλη μιας οικογένειας. Έτσι ενδέχεται ένα εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο (Α) να έχει πολλά κοινά στοιχεία με κάποιο άλλο (Β) και αυτό με τη σειρά του με ένα τρίτο (Γ), αλλά η ιδιότητα αυτή δεν είναι μεταβατική και ως εκ τούτου δεν είναι ούτε αυτονόητο ούτε απαραίτητο το (Α) να μοιάζει με το (Γ) (Lewis, 2001: 44).

Η ως τώρα συζήτηση φαίνεται να έδειξε ότι το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο αποδεικνύεται ένα ευέλικτο, εύπλαστο και πολυσυλλεκτικό είδος. Θυμίζοντας την παλιά εκείνη θεϊκή φιγούρα του ενάλιου Πρωτέα, ο οποίος είχε τη δυνατότητα να γλιστράει μέσα από τα χέρια των διωκτών του με τη βοήθεια αλυσιδωτών μεταμορφώσεων, το εικονογραφημένο παιδικό προσλαμβάνει χίλιες μορφές και χίλια πρόσωπα, καθώς ως

είδος επιδεικνύει εγγενώς μια καταπληκτική προσαρμοστικότητα και μια αστείρευτη δημιουργικότητα. Σε μια μεταμοντέρνα εποχή που αντιστέκεται στα κάθε είδους στεγανά το εικονογραφημένο παιδικό φαίνεται ότι εξαιτίας της πρωτεϊκής του φύσης – χαρακτηρισμός που του αποδίδεται αρχικά από τον David Lewis– βρήκε πρόσφορο έδαφος για να υπάρξει και να ακμάσει. Ενσωματώνοντας ως μορφή και ως περιεχόμενο κάθε είδους εκπαιδευτικούς, ιδεολογικούς, αισθητικούς και κοινωνικούς κραδασμούς, το εικονογραφημένο παιδικό απορροφά στοιχεία από διαφορετικά μέσα, τέχνες, ρεύματα, παρουσιάζοντας μια καταπληκτική ποικιλότητα.

Γι' αυτό και αντί ενός στενού ορισμού, θα ήταν καλύτερο απλώς να του αποδοθούν μια σειρά από χαρακτηριστικά που να το περιγράφουν διαπιστώνοντας συγχρόνως την ευελιξία της μορφής του και την πολυμορφία των δειγμάτων του. Για ένα είδος που αρνείται τις ξεκάθαρες ταξινομήσεις και προβάλλει ως κατά βάση δια-κωδικό, δια-ηλικιακό και δια-ειδολογικό, είναι φυσικό ότι κάθε προσπάθεια ορισμού του μοιραία αποβαίνει άκαρπη ή ατυχής.

1.1. ΔΙΑ-ΚΩΔΙΚΟ

Αν θα έπρεπε να ορίσουμε ένα μόνο δομικό στοιχείο, το οποίο να χαρακτηρίζει αδιαμφισβήτητα το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, αυτό σίγουρα εντοπίζεται στην έντονη απέχθειά του για μια μονο-κωδική επικοινωνία. Είδος εγγενώς πολυτροπικό το εικονογραφημένο παιδικό αμφισβητεί έντονα την παντοδυναμία του γραπτού λόγου και στηρίζεται άμεσα όχι μόνο σε αυτόν αλλά και στην εικόνα. Στο εικονογραφημένο, η οπτική τροπικότητα, ως εικονογράφηση αλλά και ως μορφή γραπτού κειμένου (π.χ. ιδιαιτερότητα γραμματοσειράς), αποτελεί τον έναν από τους δύο βασικούς παράγοντες με τους οποίους το κειμενικό μήνυμα συναντά τον αναγνώστη, που καθίσταται πλέον και θεατής.

Γιατί εκείνο που χαρακτηρίζει και διακρίνει το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο από άλλα πολυτροπικά είδη δεν είναι η απλή συμ-παρουσία του εικονιστικού κώδικα δίπλα στο λεκτικό, αλλά η ύπαρξη ενός αυθεντικού εικονιστικού κειμένου που στέκεται σε βάση ισοτιμίας και αμοιβαίας εξάρτησης με το λεκτικό. Έτσι, καθώς απομακρυνόμαστε από το *εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο* (*illustrated book*), όπου η εικόνα μεταφράζει σε μια άλλη τροπικότητα επιλεγμένα μέρη του, και μεταφερόμαστε προς το *εικονοβιβλίο* (*picturebook*), όπου λέξεις και εικόνες συνεργάζονται στην αφήγηση μιας ιστορίας, βρισκόμαστε μπροστά σε μια πλουραλιστική αφήγηση που, προκειμένου να 'χτίσει' μια ιστορία, απαιτεί την ύπαρξη δύο κωδικών, των οποίων οι μεταξύ τους σχέσεις καλύπτουν μια ευρεία γκάμα διαφορετικών δυνατοτήτων.

Η αναγκαστική συμ-παρουσία λέξεων και εικόνων στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο συντέλεσε ώστε ανέκαθεν η ενασχόληση με αυτό να ακολουθήσει δύο γραμμές: Από τη μια, εντοπίζεται στην κοπιώδη προσπάθεια εύρεσης και κατηγοριοποίησης των ποιοτικών και ποσοτικών χαρακτηριστικών της σχέσης λεκτικού και οπτικού κειμένου για το σύνολο των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων. Ερωτήματα όπως, 'Σε ποιο βαθμό λέξεις και εικόνες συμφωνούν μεταξύ τους στην έκθεση της ιστορίας;' ή 'Σε τι κλίμακα διαφωνούν λεκτική και οπτική τροπικότητα, όταν αυτές αποφασίσουν να

μιλήσουν με αλληλοσυγκρουόμενες φωνές;’, φάνηκε να απασχολούν τους μελετητές που αγωνίστηκαν να διαμορφώσουν ένα ευρύ φάσμα διαφορετικών σχέσεων ή αποχρώσεων σχέσεων ανάμεσα στις δύο βασικές παραμέτρους του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου. Από την άλλη, παρατηρήθηκε η ανάπτυξη ενός θεωρητικού προβληματισμού αναφορικά με την εγγενή διαφορετικότητα των λέξεων και των εικόνων καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αυτή βρήκε την έκφρασή της στα πλαίσια του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου. Σε αυτήν την περίπτωση η ενασχόληση με απορίες όπως ‘Τι ακριβώς εκφράζουν με επιτυχία, ή είναι δύσκολο να περιγράψουν, οι εικόνες και τι οι λέξεις;’ ή ‘Πώς οι μεν επηρεάζουν την αντίληψη των δε, οι λέξεις των εικόνων και το αντίστροφο;’ οδήγησαν σε μια δευτερογενή σειρά γόνιμων προβληματισμών στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου.

Στα πλαίσια της πρώτης προσέγγισης ηχεί μάλλον αυτονόητο ότι μια αρχική προσπάθεια ταξινόμησης θα μπορούσε να οριστεί με κριτήριο το βαθμό σημαντικότητας των δύο τροπικότητων στην αφηγηματική διαδικασία. Σε αυτήν την περίπτωση δημιουργείται ένα συνεχές που ξεκινά από τη βαρύνουσα σημασία του λεκτικού κειμένου και περνώντας από τη μεσότητα, όχι αναγκαστικά ‘χρυσή’, της ισόρροπης σχέσης καταλήγει σε βιβλία όπου η εικονογράφηση αναλαμβάνει το ουσιαστικό βάρος της αφήγησης με το λεκτικό κείμενο να συμβάλλει απλώς επιλεκτικά ή περιφερειακά (Golden, 1990: 104). Και αυτό φαίνεται να είναι ανεξάρτητο από την παρουσία ή μη του λεκτικού κειμένου, αφού, όπως δείχνει η περίπτωση των ρωσικών βιβλίων *Picture Stories* (1958), η ιστορία ενδέχεται να επικοινωνείται με αποκλειστικό όχημα το οπτικό κείμενο και όχι τις λέξεις, οι οποίες, παρότι παρούσες, από μόνες τους παραμένουν ακατάληπτες. Γι’ αυτό άλλωστε παραλείφθηκαν εντελώς στις μετέπειτα εκδόσεις (Nikolajeva & Scott, 2001: 12-13).

Επιπλέον, μια από τις πιο συνηθισμένες διακρίσεις κάνει λόγο για *διακοσμητική, διηγητική και ερμηνευτική εικονογράφηση (graphic decoration, narrative illustration interpretive illustration, αντίστοιχα)* (Lanes, 1980), ορίζοντας έτσι μια ανιούσα κλίμακα συμμετοχής των εικόνων στην κατασκευή της ιστορίας. Ακόμη, ιδιαίτερα αναφέρεται και η κατηγοριοποίηση της Agosto (1999) που ξεκινά από μια διχοτόμηση ανάμεσα στις *ιστορίες που λέγονται δυο φορές (twice told stories)*, δηλαδή λεκτική και οπτική τροπικότητα επαναλαμβάνουν την ίδια ιστορία, και εκείνες που λέξεις και εικόνες αλληλοεξαρτώνται κατά τη διήγησή τους (*interdependent tales*). Στη συνέχεια επιπλέον κατηγοριοποιήσεις (*augmentation, contradiction*) δημιουργούν ένα δεντροειδές σχήμα, που συνεχίζει να διακλαδίζεται (*irony, humour, intimation, fantastic representation, transformation* για την πρώτη και *irony, humour, disclosure* για τη δεύτερη αντίστοιχα) σε μια μάλλον απέλπιδα προσπάθεια να συμπεριληφθεί και να περιγραφεί η καταπληκτική πολυμορφία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου.

Γνωστότερο, όχι όμως και ιδιαίτερα σαφές, φαίνεται να είναι το σχήμα των πολλαπλών κατηγοριών που προτείνονται από τις Nikolajeva & Scott (2000, 2001). Αυτές εισηγούνται μια αρκετά περίπλοκη κατηγοριοποίηση που συνδυάζει ποσοτικά με ποιοτικά δεδομένα. Έτσι, διαμορφώνεται ένα συνεχές όπου τους δύο πόλους, τόσο στα αφηγηματικά όσο και στα μη αφηγηματικά βιβλία, καταλαμβάνουν από τη μια μεριά κείμενα χωρίς εικόνες –με την έννοια της δυνατότητας ύπαρξης λεκτικών κειμένων χωρίς

εικονογράφηση, όπως λαϊκά παραμύθια, ποιήματα– και από την άλλη εικόνες χωρίς κείμενα (Nikolajeva & Scott, 2001: 8). Επιπλέον, η παράλληλη εφαρμογή και ποιοτικών κριτηρίων δίνει ένα συνεχές δίπολο σχέσεων, οι οποίες, στο ένα άκρο ορίζονται ως *συμμετρικές (symmetry)*, αφού παρατηρείται συμφωνία ή ισοδυναμία ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες. Με άλλα λόγια, *συμμετρικά* ονομάζονται τα βιβλία στα οποία λέξεις και εικόνες καθίστανται αμοιβαία περιττές, αφού και οι δύο τροπικότητες διηγούνται ακριβώς την ίδια ιστορία (Nikolajeva & Scott, 2001: 12-16). Το αντίπερα άκρο καταλαμβάνει η *αντίθεση*, που αντιστοιχεί, στην ακρότητά της, σε πλήρη διαφωνία μεταξύ των δύο κειμενικών μηνυμάτων, λεκτικού και οπτικού. Ιδιαίτερα σημαντικές όμως είναι και οι ενδιάμεσες σχέσεις/ θέσεις, όπως για παράδειγμα αυτή της *επαύξησης (enhancement)*, όπου, σε διαφορετικό βαθμό (*minimal enhancement, significant enhancement*) οι εικόνες εμπλουτίζουν τις λέξεις. Παρόλο που καμία από τις κατηγορίες του σχήματος δεν έχει αξιολογική ισχύ, εν τούτοις είναι φανερό ότι πολύ συχνά η *αντίθεση (counterpoint)* ανάμεσα σε οπτικό και λεκτικό κείμενο δημιούργησε μια σειρά από πολύ ενδιαφέροντα εικονογραφημένα βιβλία.

Μάλιστα αυτή η διάσταση ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες φαίνεται να εντοπίζεται σε μια σειρά διαφορετικών σημείων (Nikolajeva & Scott, 2001: 24-26):

- Στο ακροατήριο (audience), στις περιπτώσεις που τα κειμενικά, λεκτικά και εικονογραφικά, ‘σημαντικά κενά’ καλύπτονται διαφορετικά από τους ενήλικους και τους ανήλικους αναγνώστες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η ανάγνωση από μικρούς και μεγάλους του βιβλίου *Looking for Atlantis* (Thompson, 1993).

- Στο στυλ (style), κάτι που επιτυγχάνεται με την υιοθέτηση διαφορετικού ύφους στο λεκτικό και το οπτικό κείμενο (π.χ. σοβαρή/ χιουμοριστική, ρομαντική/ ρεαλιστική, ρεαλιστική/ απλοϊκή ιστορική/ αναχρονιστική κ.λπ.). Συχνά η κωμική, στα όρια του γκροτέσκο, εικονογράφηση, αν συνοδεύσει –ακόμη και ένα πληροφοριακό λεκτικό κείμενο– κατορθώνει να αλλάξει εντελώς το γενικότερο ύφος του βιβλίου. Έτσι, στο βιβλίο της Babette Cole *Drop Dead* που αναφέρεται στη ζωή ενός ζεύγους παππούδων από τη γέννησή τους μέχρι τον επερχόμενο θάνατο και τη μεταθανάτια ζωή τους, στη λεκτική εγγραφή «Πηγαίναμε σχολείο», η εικόνα, που τους απεικονίζει κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης πράξης, παρουσιάζει και έναν δεινόσαυρο να καταβροχθίζει το σχολείο μετατρέποντας με αυτόν τον τρόπο μια απλή παράθεση γεγονότων σε χιουμοριστικό πανηγύρι.

- Στο είδος/ τροπικότητα (modality), π.χ. Φανταστικό/ ρεαλιστικό. Έτσι, σε βιβλία που αφηγούνται ονειρικές περιπέτειες, οι λέξεις παραμένουν προσκολλημένες στην πραγματικότητα ενώ η εικονογράφηση μορφοποιεί το όνειρο.

- Στην αντιστοιχία/ αντιπαραβολή (juxtaposition), με διαφορές να παρατηρούνται και στον αριθμό των αφηγηματικών γραμμών. Αυτό συμβαίνει, για παράδειγμα, σε περιπτώσεις *σύλληψης* (< συν + λαμβάνω *syllipsis*), όπου σε μία ιστορία του λεκτικού κειμένου αντιστοιχούν δύο στην εικονογράφηση.

- Στην οπτική (perspective), που εδώ νοείται όχι ως διαφορετικές επιλογές εστίασης ανάμεσα σε λεκτικό και οπτικό κείμενο, αλλά ως εγγενής ιδιότητα των λέξεων να ‘λένε’ και των εικόνων να ‘δείχνουν’.

- Στους χαρακτήρες (characterization), κυρίως ως διαφορά ανάμεσα στους ήρωες των λέξεων και αυτούς της εικόνας. Κάτι τέτοιο ισχύει, για παράδειγμα, στην περίπτωση της *παράλληλης ιστορίας* (*running story*), όπου ενώ απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά στο λεκτικό κείμενο, κάποιοι χαρακτήρες όχι μόνο υπάρχουν στην εικόνα ως βωβά πρόσωπα, αλλά αποτελούν και τους πρωταγωνιστές μιας αποκλειστικά οπτικής ιστορίας. Το αντίθετο ακριβώς συμβαίνει όταν πρόσωπα του κειμένου, π.χ. η μαμά του Max στο *Where the Wild Things Are* (Sendak, 1992), δεν παρουσιάζονται καθόλου στην εικονογράφηση.

- Στη μεταμυθοπλασία (metafictional nature). Χαρακτηριστικό παράδειγμα η περίπτωση μιας οπτικο-ρηματικής υπερκυριολεξίας, όπου ενώ οι λέξεις εκφράζονται μεταφορικά, η εικονογράφηση προτιμά την κυριολεκτική απεικόνιση. Γνωστότερη περίπτωση στα ελληνικά το βιβλίο *Βρέχει καρεκλοπόδαρα* σε κείμενο και σύλληψη της Σοφίας Μαντουβάλου (1993), που υπερκυριολεκτεί εικονογραφικά εκεί που το λεκτικό κείμενο εκφράζεται μεταφορικά. Έτσι μαθαίνουμε ότι στα ιταλικά *βρέχει με τις λεκάνες*, στα αγγλικά *βρέχει γάτες και ποντίκια*, στο Μεξικό *βρέχει καντάρια*, στη Γαλλία *βρέχει σκυλιά*, στην Αραβία *ρίχνει κοτρόνες* και στη Ρωσία *βρέχει καρδάρια*. Σε όλες τις περιπτώσεις, η εικονογράφηση της Υβέτ Παπαδοπούλου βομβαρδίζει τους άτυχους κατοίκους της περιοχής με τα αντίστοιχα υλικά, δημιουργώντας ένα ιδιαίτερα κωμικό αποτέλεσμα.

- Στο χώρο και το χρόνο (space and time), όχι τόσο ως διαφοροποίηση στη χωροχρονική πλαισίωση της ιστορίας, με το λεκτικό κείμενο και την εικονογράφηση να προβαίνουν σε διαφορετικές επιλογές σκηνικού, όσο ως εγγενή διαφορά ανάμεσα στις λέξεις που έχουν τη δυνατότητα να εκφράζουν χρονικές σχέσεις και τις εικόνες που είναι καταλληλότερες για τις τοπικές.

Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι οι Nikolajeva & Scott διατείνονται ότι το σχήμα που προτείνουν αφορά και βρίσκει εφαρμογή όχι μόνο στα αφηγηματικά αλλά και στα μη αφηγηματικά εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, αφού ακόμη και σε αυτά, εκτός από τις αυτονόητες σχέσεις συμφωνίας ανάμεσα σε λέξεις και εικόνα, παρατηρούνται και σχέσεις πλήρους διαφωνίας, με το λεκτικό κείμενο να συνοδεύεται από αντιφατικές εικόνες. Συμβαίνει στο σουηδικό βιβλίο *Little Anna and the Magic Hat*, στο οποίο είναι εμφανέστατη η σύγκρουση ανάμεσα στη λεκτική και την οπτική τροπικότητα. Εδώ οι λέξεις που συνοδεύουν τις εικόνες στη λογική του βιβλίου-εικονογραφημένου λεξικού, επιδιώκουν να χλευάσουν τη συμβατική φύση του γραπτού κώδικα και σφάλλουν συνειδητά, αναγράφοντας ΣΚΥΛΟΣ κάτω από την εικόνα μιας γάτας, ΚΟΥΤΑΛΙ ενώ απεικονίζεται ένα πιρούνι ή ΓΑΝΤΙ για ένα παπούτσι (παράθεμα στο Nikolajeva & Scott, 2001: 9).

Αναφερόμενοι γενικώς στις ‘εξαντλητικές’ ταξινομήσεις των σχέσεων λέξεων και εικόνων στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, θα λέγαμε ότι δεδομένου του γεγονότος ότι το είδος παρουσιάζει μια αξιοθαύμαστη ανομοιογένεια, η οποία μάλιστα αποτελεί θεμελιώδες χαρακτηριστικό του, οποιαδήποτε ταξινόμηση σχεδόν εκβιάζει την τοποθέτηση συγκεκριμένων βιβλίων σε προκρούστεια προϋπάρχοντα σχήματα. Έτσι, για ένα είδος που αποδεδειγμένα απεχθάνεται κάθε κανονικότητα, είναι φυσικό να υπάρχει μία ευρεία γκάμα βιβλίων που να αντιστέκεται σθεναρά σε όλες τις κατηγοριοποιήσεις,

μια και της είναι αδύνατο να ‘βουλευτούν’ μέσα σε απλουστευτικά σχήματα. Γι’ αυτό κατά καιρούς εκφράστηκαν διαφωνίες τόσο με συγκεκριμένες κατηγοριοποιήσεις όσο και με τη δυνατότητα ή ακόμη και την αναγκαιότητα παρόμοιων εγχειρημάτων.

Άλλωστε, όχι μόνο οι ποιοτικές, αλλά και αυτές ακόμη οι ποσοτικές σχέσεις ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες αποδεικνύεται ότι μάλλον δε συμμορφώνονται εύκολα με δεδομένα σχήματα, αφού παρουσιάζουν μια τεράστια ποικιλία διαφορετικών αναλογιών που, κάποιες φορές, καθιστούν ιδιαίτερα προβληματικό τον καθορισμό του είδους των μεταξύ τους σχέσεων. Γιατί, πώς είναι δυνατόν να χωρέσουν στην ίδια κατηγοριοποίηση βιβλία με μια σχετική ποσοτική ισοδυναμία ανάμεσα σε λεκτικό και εικονιστικό κείμενο (π.χ. μία εικόνα και λίγες λέξεις σε κάθε σελίδα) με τα εικονογραφημένα, για παράδειγμα, του Wiesner, που διαπραγματεύονται φανταστικές περιπέτειες και συνοδεύονται από ελάχιστο κείμενο, άλλοτε ενσωματωμένο στις εικόνες –συμβαίνει στο *Sector 7* που παίρνει τη μορφή περιβάλλοντος γραπτού λόγου– κι άλλοτε σε θέση παρακειμένου, όπως παρατηρείται στο *Free Fall*, όπου το μοναδικό ποιητικό κείμενο βρίσκεται στο χώρο του παρακειμένου του βιβλίου (Nodelman, 2001);

Έτσι συχνά διαφωνίες στοχεύουν στην ίδια την ανάγκη κατηγοριοποίησης σε ένα πολυτροπικό είδος που διακρίνεται για τον υπερβολικό πλουραλισμό των δειγμάτων του. Μια βασική αντίρρηση αφορά στην ομαδοποίηση των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων αναφορικά με τη σχέση λεκτικού και οπτικού κειμένου με χαρακτηρισμούς όπως συμφωνία, εμπλουτισμός, αντίθεση. Στην πραγματικότητα, παρόμοια στοιχεία, όπως για παράδειγμα αυτό της αντίθεσης, δεν περιορίζεται μόνο σε κάποια βιβλία, αλλά ενυπάρχει σε όλα, ως πολλαπλότητα εκδοχών, ενδεικτικών μιας δυναμικής που παρουσιάζει η σχέση εικόνων-λέξεων. Γιατί ο περιορισμός του σε μια μόνο κατηγορία μάλλον παρερμηνεύει ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό του είδους προβάλλοντας μια δυνατότητα που εγγενώς χαρακτηρίζει όλα τα εικονογραφημένα ως ιδιότητα ενός περιορισμένου αριθμού δειγμάτων του.

Το εικονογραφημένο παιδικό στηρίζεται σε δύο διαφορετικές τροπικότητες που διεπιδρούν μεταξύ τους μέσα σε ένα περιβάλλον γόνιμης διττότητας, η οποία προσδίδει σε κάθε βιβλίο έναν εγγενή δυναμισμό, που του επιτρέπει να συγκλίνει και συγχρόνως να αποκλίνει, να συμφωνεί και την ίδια στιγμή να διαφωνεί, να θέτει και ταυτόχρονα να αναιρεί. Η εγγενής αυτή ιδιότητα κάθε εικονογραφημένου παιδικού περιγράφεται ως *double orientation* (διπλής/ καταγωγής/ κατεύθυνσης), μια φράση που συγχρόνως αποτελεί αναφορά στην καταγωγή του είδους, ως προερχόμενο από το συγκερασμό δύο τροπικοτήτων, αλλά και υπογραμμίζει την ιδιαίτερη δυνατότητά του να κοιτά ταυτόχρονα προς δύο κατευθύνσεις (Lewis, 2001: 68-75).

Ένα άλλο σημείο αντίρρησης σε οποιαδήποτε προσπάθεια κατηγοριοποίησης των εικονογραφημένων παιδικών με βάση τις σχέσεις εικόνων-λέξεων, εντοπίζεται στο γεγονός ότι το σύνολο σχεδόν των βιβλίων δεν επιδεικνύει σε κάθε του σελίδα μια σταθερή σχέση εικόνας-κειμένου, ώστε να είναι δυνατόν, ως σύνολο πλέον, να καταταγεί σε μια ορισμένη κατηγορία. Έτσι, ενώ σε μια σελίδα ενδέχεται η εικόνα να παρουσιάζει ό,τι και οι λέξεις, στην αμέσως επόμενη τίποτε δεν εμποδίζει τις δύο τροπικότητες να διαφωνήσουν έντονα μεταξύ τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το βιβλίο *Gorilla* του Anthony Browne, όπου στην πρώτη σελίδα που αναφέρεται στην αγάπη του κοριτσιού

για τους γορίλλες και την τάση της να διαβάσει βιβλία για αυτούς, η σχετική εικόνα δείχνει ακριβώς αυτό: τη μικρή καθισμένη στο πάτωμα να διαβάζει ένα βιβλίο για γορίλλες. Αντίθετα, σε εκείνη που αναφέρεται στο ζωντάνεμα του παιχνιδιού-γορίλα η εικόνα συμπληρώνει το λεκτικό κείμενο, ενώ στην τελευταία διαφωνεί μαζί του, αφού πατέρας και κόρη, σε αντίθεση με ό,τι διατείνονται οι λέξεις, δεν είχαν ποτέ καμία οπτική επαφή.

Από την άλλη, επειδή η αντιστοιχία λέξεων και εικόνων δεν είναι ένα προς ένα –σε μια καταφατική πρόταση (π.χ. ‘Βλέπουμε τη γάτα από πίσω’) αντιστοιχούν περισσότερες από μία εικόνες, ενώ η δυνατότητα πολλαπλασιάζεται με ρυθμούς γεωμετρικής προόδου στις αρνητικές (π.χ. ‘Δεν κάθεται ένας ελέφαντας πάνω στο χαλάκι’) (Gombrich, 1972: 82)– η ανίχνευση παρόμοιων σχέσεων ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο αποτελεί περισσότερο ερμηνευτική παρέμβαση του αναγνώστη και λιγότερο αντικειμενική ιδιότητα του βιβλίου. Έτσι, φαίνεται περισσότερο πιθανό η υποτιθέμενη συμφωνία να προκύπτει εξαιτίας της τάσης μας να κατανοούμε την εικόνα κάτω από την καταλυτική επιρροή αυτών που διατείνεται το λεκτικό κείμενο. Προβάλλει λοιπόν εύλογο το ερώτημα (Lewis, 2001: 38-44): Υπήρχε ποτέ περίπτωση να είχε αποδοθεί ένα συγκεκριμένο νόημα σε μια εικόνα, ταυτόσημο με αυτό των λέξεων που το συνοδεύουν, αν αυτές δεν είχαν καθόλου διαβαστεί;

Γιατί, ακόμη και η αναγνώριση των αντικειμένων που εκείνη απεικονίζει φαίνεται να μην είναι μονοσήμαντη και η ίδια εικόνα να επιδέχεται πολλαπλών ερμηνειών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το ιδιότυπο σκίτσο της γνωστής έρευνας (δες εικόνα 1.1), όπου η προσθήκη μιας λεζάντας που το θέλει ποντίκι, κάνει τους θεατές να το βλέπουν ως τέτοιο. Αν όμως αυτή αντικατασταθεί από τη λέξη ‘Παππούς’/ ‘Γέρος’, κανείς δεν αμφιβάλει ότι απεικονίζεται ένας άντρας μεγάλης ηλικίας. Το ίδιο συμβαίνει και στη δημοφιλέστερη εικόνα οπτικής δισημίας (δες εικόνα 1.2), που αν συνοδευτεί από τις λέξεις ‘Πέτρος και Παύλος’ αναγνωρίζεται ως το διπλό προφίλ δύο αντρών, ενώ αν υποτιλισθεί ως ‘Δισκοπότηρο’, πραγματικά θεωρείται ως τέτοιο.

Οι σχέσεις ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες ιδιαίτερα στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο είναι αρκετά περίπλοκες και έχουν κινήσει το ενδιαφέρον πολλών μελετητών. Αν και ο Roland Barthes δεν αναφέρεται συγκεκριμένα στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο αλλά στα κόμικς, πολλές από τις παρατηρήσεις που κάνει για το δεύτερο φαίνεται να ισχύουν και για το πρώτο. Περιγράφοντας τις σχέσεις λέξεων και εικόνων μιλά για μια μορφή ‘αναμεταβίβασης’ στην κατασκευή του μηνύματος (relaying), και θεωρεί ότι η γλώσσα (language) και η εικόνα (image) βρίσκονται μεταξύ τους σε θέση συνταγματική και, παρότι σε πρώτο επίπεδο δείχνουν αποσπασματικές, σε ένα άλλο, εκείνο της ιστορίας, της διήγησης, κατορθώνουν να επιτύχουν την ένωση (Barthes, 1985: 30).

Σε σχέσεις που ορίζονται από μια μπαχτίνεια δυναμική, κάθε προσπάθεια περιγραφής τους αποδεικνύεται ιδιαίτερα δύσκολη και πολλές φορές, όπως συμβαίνει και αναφορικά με το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, κυριαρχεί η μεταφορά. Αρχικά ο παραλληλισμός αναζητείται στη μουσική ορολογία (Lewis, 2001: 33-35) και η σχέση περιγράφεται ως *αντίστιξη* (*counterpoint* ή *contrapunctual*) (Pullman, 1989, Nikolajeva & Scott, 2001 και Ward & Fox, 1984, αντίστοιχα). Πολύ γρήγορα εμπλέκεται και η επιστήμη και τότε γίνεται λόγος για *τευτονικές πλάκες* (*plate tectonics*) (βλέπε Moebius, 1986) αλλά και για

συμβολή (Miller, 1992), ένα δάνειο από την κυματική θεωρία που περιγράφει πώς ένα κύμα ενώνεται με κάποιο διαφορετικό για τη δημιουργία ενός νέου σχηματισμού. Φυσικά και η λογοτεχνική θεωρία δεν ήταν δυνατόν να μείνει έξω από αυτόν τον μη κυριολεκτικό, περιγραφικό οίστρο. Ως *αμοιβαία μετάφραση* την αναφέρει ο Mitchell, ενώ ο Nodelman ανάγκασε τους θεωρητικούς της παιδικής λογοτεχνίας να ασχολούνται με αυτό που ο ίδιος ονόμασε *ειρωνεία*.

Σύμφωνα λοιπόν με το Nodelman, η *ειρωνεία* ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες έγκειται ακριβώς στη σημειολογική διαφορετικότητά τους. «Από τη μια, οι λέξεις χωρίς τις εικόνες είναι ασαφείς and ατελείς, ανίκανες να μεταβιβάσουν σημαντικές οπτικές πληροφορίες. Από την άλλη, οι εικόνες χωρίς τις λέξεις είναι ασαφείς and ατελείς, μη εστιασμένες, χωρίς χρονικές σχέσεις και εσωτερική σημαντικότητα που τόσο εύκολα επικοινωνούνται με τις λέξεις» (Nodelman: 1988: 216). Γι' αυτό και επικοινωνούν διαφορετικά είδη πληροφορίας, «και επειδή δουλεύουν από κοινού, περιορίζοντας η μία τα μηνύματα της άλλης, λέξεις και εικόνες αναγκαστικά διαμορφώνουν μεταξύ τους μια ανταγωνιστική σχέση. Η συμπληρωματικότητά τους είναι θέμα αντιθέσεων, καθώς συμπληρώνουν η μία την άλλη μέσω των διαφορών τους. Ως αποτέλεσμα, οι σχέσεις ανάμεσα σε εικόνες και λέξεις στα εικονογραφικά βιβλία τείνουν να είναι ειρωνικές: η καθεμία μιλά για αυτά για τα οποία η άλλη παραμένει σιωπηλή» (Nodelman, 1988: 221). Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι «οι εικόνες *περιορίζουν* το λεκτικό κείμενο, αλλά και ότι το λεκτικό κείμενο *περιορίζει* τις εικόνες» (Nodelman, 1988: 221).

Φαίνεται όμως να υπάρχουν αντιρρήσεις σχετικά με τον όρο *ειρωνεία* (*irony*) προκειμένου να χαρακτηριστούν οι σχέσεις ανάμεσα στο λεκτικό κείμενο και την εικόνα στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Από κάποιους (δες Lewis, 2001: 68) ο όρος θεωρήθηκε ατυχής, κυρίως εξαιτίας των ισχυρών συσχετίσεων της λέξης με έννοιες όπως η σάτιρα ή ο σαρκασμός. Όμως, εκείνο που καταφέρνει να τονίσει ο Nodelman με το περιεχόμενο του όρου *ειρωνεία* είναι η μεγάλη διαφορά των δύο τροπικοτήτων τόσο στις επικοινωνιακές τους δυνατότητες όσο και στην πρόσληψή τους.

Γιατί είναι γενικά παραδεκτό ότι οι εικόνες μεταδίδουν καλύτερα πληροφορίες χώρου ενώ οι λέξεις χρόνου, και ενώ από τη μια οι εικόνες αντίκεινται στη γενικότητα των λέξεων (π.χ. ένας άνθρωπος) και έχουν την τάση να συγκεκριμενοποιούν καταστάσεις, δίνοντάς τους χρώμα, σχήμα και φόρμα (π.χ. αυτός ο συγκεκριμένος άνθρωπος που παρουσιάζεται στην εικόνα), από την άλλη οι λέξεις επικεντρώνουν την προσοχή σε ορισμένα μόνο σημεία των εικόνων, τα οποία και 'διαβάζονται' κάτω από τη δική τους επίδραση. Αλλά και στο θέμα της πρόσληψης φαίνεται να υπάρχει διαφορά, αφού «η κατανόηση στη γλώσσα αρχίζει από τα επιμέρους και προχωρά στο σύνολο, ενώ η κατανόηση στις εικόνες αρχίζει από το σύνολο και επιμερίζεται στις επιμέρους λεπτομέρειες» (Nodelman, 1988: 202). Θα λέγαμε λοιπόν ότι «οι εικόνες δείχνουν (show) και οι λέξεις λένε (tell). Όμως, φυσικά, η διάκριση αυτή απέχει πολύ από το να είναι άμεση (straightforward). Εικόνες και λέξεις δεν είναι όπως το λάδι και το νερό' δεν αντιστέκονται, δεν απωθούν το ένα το άλλο» (Lewis, 2001: 95).

Οι λέξεις παραχωρούν στις εικόνες την αφηγηματική συνέχεια, κι ενώ εκείνες εμφανίζονται μεμονωμένες και εντελώς ασύνδετες, οι λέξεις τις βοηθούν να χτίσουν μια ιστορία (Nodelman, 1988 :194). Γιατί οι εικόνες από μόνες τους, γίνονται περισσότερο

αντιληπτές ως αισθητικό προϊόν και λιγότερο ως αφηγηματικός ιστός. «Χωρίς το πλαίσιο των λέξεων, η οπτική επιρροή των εικόνων ως πηγή αισθητικής απόλαυσης είναι περισσότερο σημαντική από ειδικές λεπτομέρειες πλοκής ή αφηγηματικές πληροφορίες, που ενδεχομένως μεταβιβάζουν» (Nodelman, 1988: 195).

Σε αυτό το σημείο έγκειται και μια βασική διαφορά λέξεων και εικόνων, ακόμη και κατά την ανάγνωση του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου. Από τη μια η φυγόκεντρη δύναμη του λεκτικού κειμένου, ο *αφηγηματικός πόθος* (*narrative lust*), κατά την προσφιλή έκφραση του C. S. Lewis, των λέξεων ωθούν τον αναγνώστη να επιθυμεί να κινηθεί διαρκώς προς τα εμπρός, σε μια ευθύγραμμη πορεία που οδηγεί προς το τέλος του βιβλίου και της αναγνωστικής εμπειρίας. Από την άλλη η εικονογράφηση και ιδιαίτερα ο εμπλουτισμός της εικόνας με ποικίλες και ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες αναστέλλει την προωθητική διάθεση του λεκτικού κειμένου με μια κεντρομόλο αντίδραση παραμονής στην ίδια σελίδα. Το αποτέλεσμα είναι η προσωρινή, έστω, ανακοπή του ρου της ανάγνωσης και η αναστολή της αναγνωστικής ροπής προς το 'τέλος', μιας κατάκτησης που θα σημάνει το τέρμα-στόχο της αναγνωστικής διαδρομής.

Με την προσθήκη των λέξεων, αρχικά η εικόνα θα αποκτήσει αφηγηματικότητα, αφού αν την ίδια εικόνα, για παράδειγμα εκείνη που παρουσιάζει τη φυσική μητέρα της Χιονάτης στην αρχή της ιστορίας της, τη συναντήσουμε σε μια γκαλερί με τίτλο 'Γυναικείο Πορτρέτο' θα δούμε εντελώς διαφορετικά πράγματα, από ό,τι αν την κοιτάξουμε ενσωματωμένη σε ένα παιδικό βιβλίο (Nodelman, 1988: 211). Στην πρώτη περίπτωση ο πίνακας φαντάζει στατικός· στη δεύτερη, διηγείται ένα ολόκληρο επεισόδιο για μια βασίλισσα που τρύπησε το χέρι της και ευχήθηκε για μια κόρη άσπρη σαν το χιόνι.

Όμως, οι λέξεις δεν δίνουν στις εικόνες μόνο την ώθηση της αφηγηματικής ενότητας, αλλά τους χαρίζουν και την εστίαση, το κεντράρισμα, αφού σύμφωνα με τη χαρακτηριστική έκφραση του Nodelman –δάνειο από τον Barthes– οι λέξεις *σταθεροποιούν* (*anchor*) το μήνυμα των εικόνων. Καθώς το ίδιο σημαίνουν ενδέχεται να παραπέμπει σε μια σειρά από σημειώματα η παρουσία των λέξεων *κατευθύνει* (*directs*) προς κάποιο από αυτά (Barthes, 1985: 29). Γιατί βλέπεις διαφορετικά την εικόνα του Max με το πιρούνι και το σκύλο, όταν παρατίθεται ένα κείμενο που αναφέρει ότι το παιδί κυνηγά το σκυλί, διαφορετικά όταν δηλώνεται ότι το παιδί και το φοβισμένο του σκυλί τρέχουν στο σαλόνι για να αντιμετωπίσουν ένα τέρας και πολύ διαφορετικά όταν αναφερθεί ότι το πιρούνι είναι μαγικό και δίνει τη δυνατότητα στο παιδί να πετάξει, την ίδια ώρα που το σκυλί βιάζεται να φύγει μαζί του. Όλες οι παραπάνω εκδοχές 'ενυπάρχουν' εν δυνάμει στην εικόνα. Όμως, μόνο η προσθήκη λεκτικού κειμένου θα οδηγήσει τον αναγνώστη κατευθείαν σε κάποια από αυτές αποκλείοντας τις υπόλοιπες (Nodelman, 1988: 214).

Ακόμη και ο τίτλος του βιβλίου μας οδηγεί στο να βλέπουμε τις εικόνες διαφορετικά, αφού η χαρακτηριστική εικόνα του εξωφύλλου στο *Where the Wild Things Are* (Sendak, 1992), θα 'διαβαζόταν' πολύ διαφορετικά αν ο τίτλος ήταν Καρναβάλι ή Νεραϊδοχώρα. Μάλιστα, ο Nodelman (2001) αναφέρει το χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας φωτογραφίας που παρουσιάζει έναν νέο άντρα να αγκαλιάζει ένα παιδάκι. Κάτω από την ερμηνευτική καθοδήγηση δύο διαφορετικών λεζάντων, 'Πορτρέτο ενός τρυφερού

πατέρα' ή 'Το σκάνδαλο της παιδεραστίας', η ανάγνωση της ίδιας εικόνας ενδέχεται να λάβει δυο πολύ αντικρουόμενες μορφές.

Με αυτόν τον τρόπο, φαίνεται ότι «οι λέξεις αλλάζουν το μήνυμα των εικόνων και οι εικόνες στη συνέχεια αλλάζουν το μήνυμα των λέξεων, μερικές φορές επιβεβαιώνοντας τις προσδοκίες μας και άλλοτε αιφνιδιαζοντάς μας» (Nodelman, 1988: 219). Ιδιαίτερα σε ένα είδος, όπως το εικονογραφημένο βιβλίο, στο οποίο η ιστορία θα πρέπει να αρχίσει και να αναπτυχθεί με τη βοήθεια λίγων λέξεων, απλών και εύηχων, η εικόνα προσφέρει σημαντική βοήθεια καλύπτοντας κάποια 'σημαντικά' –με τη διπλή του έννοια ως: το σχετικό με τη σημασία, αλλά και σπουδαία– κενά στο λεκτικό κείμενο. Έτσι, είναι μάλλον προφανές πόσο σημαντική είναι η λειτουργία των εικόνων στην περιγραφή χαρακτήρων και σκηνικών, αφού τις περισσότερες φορές το λεκτικό κείμενο προβαίνει σε μια απλή αναφορά αφήνοντας την παρουσίασή τους εξολοκλήρου στο οπτικό.

Από την άλλη και η ανάγνωση των λέξεων επηρεάζεται καθοριστικά από τις εικόνες. Έχει αναφερθεί (Nodelman, 1988: 196-197) μάλιστα η περίπτωση του *Where the Wild Things Are* (Sendak, 1992), που μάλλον θα ήταν μια πολύ τρομαχτική ιστορία αν το λεκτικό κείμενο δεν συνοδευόταν από το οπτικό, που εξαιτίας του χιουμοριστικού, καρτουνίστικου ύφους του απαλύνει λεκτικές περιγραφές που αναφέρονται σε τρομερά νύχια και φρικιαστικά δόντια. Στη συγκεκριμένη περίπτωση φαίνεται ότι οι εικόνες όχι μόνο περιορίζουν το εύρος των πιθανών αναγνώσεων του λεκτικού κειμένου, αλλά και το εύρος των πιθανών προσεγγίσεων του αναγνώστη, συμπεριλαμβανομένων και των συναισθηματικών του αντιδράσεων (Nodelman, 1988: 221). Από ένα φάσμα που θα εκτεινόταν από το φόβο και την αγωνία μέχρι την ευχαρίστηση και το γέλιο, η παρουσία των συγκεκριμένων εικόνων συντελεί ώστε η πλάστιγγα να γύρει προς τα δεύτερα.

Πόσο όμως το νόημα των λέξεων θα επηρεαστεί και ενδεχομένως θα ανατραπεί από την προσθήκη των εικόνων, αυτό καθορίζεται από πλήθος παραγόντων, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται και το μέσον (modality judgement). Έχει παρατηρηθεί ότι ο βαθμός στον οποίο ένα κείμενο (με την ευρύτερη έννοια) θα θεωρηθεί ως αληθινό εξαρτάται και από το μέσον στο οποίο παρουσιάζεται, αφού δεν έχουν όλα τον ίδιο βαθμό αληθοφάνειας. Για παράδειγμα, ένα λεκτικό κείμενο που υποδεικνύει το δολοφόνο στο πρόσωπο ενός άντρα υπεράνω πάσης υποψίας, γίνεται πιστευτό όταν συνοδεύεται από μια φωτογραφία που παρουσιάζει το εν λόγω άτομο τη στιγμή του φόνου, ενώ μάλλον θεωρείται ειρωνικό –ορισμένες φορές έμμεσος καυστικός υπαινιγμός του αποπροσανατολισμού των αστυνομικών ερευνών– όταν η ίδια σκηνή παρουσιάζεται ως γελοιογραφική καρικατούρα. Κατά τρόπον ανάλογο και ένα κείμενο που βεβαιώνει για ένα ταξίδι στη χώρα κάποιων άγριων τεράτων γίνεται αυτομάτως δεκτό ως πραγματικό αν συνοδεύεται από το σχετικό αρχειακό υλικό (π.χ. φωτογραφία), ενώ ως φανταστικό όταν καλύπτει τις εικόνες ενός εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου. Ο αποδέκτης της πληροφορίας δέχεται τη σημασία των λέξεων κάτω από το πρίσμα της εικόνας, με το στυλ της δεύτερης να αποδεικνύεται καθοριστικό για την πρόληψη των πρώτων.

Όμως, και παρά τη δογματική ρήση 'μια εικόνα χίλιες λέξεις' που κυκλοφορεί ευρέως υποδηλώνοντας μια σημειολογική ανωτερότητα της πρώτης σε σχέση με τη δεύτερη, καλό θα ήταν να επανεξετασθούν οι εκφραστικές δυνατότητες της εικόνας στη μετάδοση του συνολικού κειμενικού μηνύματος. Γιατί, αν η παραπάνω πρόταση είναι σωστή, γιατί

θα πρέπει αυτή να αποτελεί λεκτική διατύπωση και έτσι κάτι που αφορά στην επικοινωνιακή ανωτερότητα της εικόνας σε σχέση με τις λέξεις να εκφράζεται με λέξεις; Ίσως, επειδή απλούστατα μια εικόνα αξίζει χίλιες λέξεις κάτω από ορισμένες συνθήκες, οι οποίες συνήθως συμπεριλαμβάνουν και μια λεκτική πλαισίωση μέσα στην οποία τοποθετείται και γίνεται αντικείμενο θέασης (Ong, 1982: 7).

Έτσι, σε καμία περίπτωση, η ερμηνεία του συνολικού κειμένου δεν είναι a priori προϊόν των εικόνων, αφού κάποιες φορές ο αναγνώστης δεν φαίνεται να παρασύρεται από αυτό που βλέπουν τα μάτια του. Σε όλες τις περιπτώσεις βιβλίων που αναφέρονται σε φανταστικά ταξίδια ή όνειρα, οι εικόνες επιλέγουν να περιγράφουν το ταξίδι που στην πραγματικότητα δεν έγινε, τις χώρες που πουθενά δεν υπήρξαν, τα όντα που ποτέ δεν υφίστανται (Nioti & Yannicorouliou, 2003). Εικόνες και λέξεις εκπροσωπούν δυο εντελώς διαφορετικές εκδοχές, καθώς οι λέξεις ως πολιτισμική κατάκτηση του ανθρώπου 'σηκώνουν' το βάρος της λογικής και της τάξης, ενώ οι εικόνες δίνουν τη δυνατότητα έκφρασης σε ένα ανήσυχο, ακατέργαστο ασυνείδητο. Αποκορύφωμα το *Where the Wild Things Are* του Maurice Sendak, όπου η κυριαρχία του ονειρικού σύμπαντος εκδηλώνεται με την αποκλειστική παρουσία της οπτικής τροπικότητας στο μέσον του βιβλίου, ενώ το λεκτικό κείμενο εμφανίζεται μόνο στις σκηνές που συνδέονται με την πραγματικότητα. Και σε αυτήν την περίπτωση το αντικειμενικά πραγματικό δεν είναι αυτό που ο θεατής του βιβλίου βλέπει με τα μάτια του.

Ο ίδιος ο Sendak (συνέντευξη Otten, 1992) μάλιστα θεωρεί ότι η διάσταση, που ορισμένες φορές φτάνει στα όρια της έντονης ασυμφωνίας μεταξύ λεκτικού και εικονιστικού κειμένου έχει τις ρίζες της στην ίδια τη φύση του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου ως πολυτροπικής συνάντησης. Γιατί, ποτέ ο σκοπός μιας εμπνευσμένης εικονογράφησης δεν είναι η επανάληψη, η συμπλήρωση, η βελτίωση ή έστω ο γενικότερος ευπρεπισμός ενός ήδη 'κακού' κειμένου. Αντίθετα, στο σύνολο των καλών εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων, η εικόνα συνοδεύει ένα επαρκές κείμενο, προκειμένου να προσφέρει μια άλλη εκδοχή μιας πολυσχιδούς πραγματικότητας. Ο λεκτικός φορέας είναι σε θέση να διηγηθεί επαρκώς όχι μία αλλά πολλές ιστορίες. Μια από αυτές, τη λιγότερο ίσως φανερή, αναλαμβάνει να αποτυπώσει οπτικά και ο εικονογράφος, ο οποίος ούτε επαναλαμβάνει πιστά το λεκτικό κείμενο αλλά ούτε και λειτουργεί ανεξάρτητα από εκείνο. Για το λόγο αυτό, ακόμη και όταν η εικονογράφηση δίνει την εντύπωση ότι απομακρύνεται από το κείμενο ή διαφωνεί μαζί του, στην πραγματικότητα προσθέτει μια άλλη διάσταση στα όσα λέγονται, φωτίζει τα γεγονότα από μια άλλη οπτική, αποκαλύπτει εκδοχές που δεν γίνονται εμφανείς με την πρώτη ματιά.

Για ένα είδος που είναι εγγενώς πολυτροπικό και στο οποίο το νόημα προκύπτει από τη διαλεκτική σχέση λεκτικής και οπτικής τροπικότητας, είναι ορθότερο λέξεις και εικόνες να μην αντιμετωπίζονται αυτοτελώς και μεμονωμένα, σαν η καθεμία τους να κουβαλά εκ των προτέρων ένα σαφές και καθορισμένο νόημα, το οποίο και θα αποτελέσει την αδιαμφισβήτητη βάση πάνω στην οποία θα οριστούν οι μεταξύ τους σχέσεις. Καθώς το συνολικό κειμενικό νόημα δεν προκύπτει από μία απλή πρόσθεση του νοήματος των λέξεων και εκείνου της εικόνας, αλλά από το δυναμισμό που συνεπάγεται μια διαλογική σχέση αυτών των δύο, στην περίπτωση του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου είναι

φανερό ότι και οι εικόνες γίνονται αντιληπτές μέσω των λέξεων, αλλά και οι λέξεις μέσω των εικόνων. Έτσι, το γενικότερο κειμενικό μήνυμα αποδεικνύεται διαφορετικό αν διαβαστούν μεμονωμένα οι λέξεις ή οι εικόνες και άλλο αν συν-αναγνωστεί λεκτικό και οπτικό κείμενο.

Για το λόγο αυτό, ο Lawrence Sipe (1998) περιγράφει τη σχέση ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο με τον όρο *συνέργεια* (*synergy*), που, σύμφωνα με τον ορισμό της έννοιας, έτσι όπως παρατίθεται στα σχετικά λεξικά, διαφορετικοί παράγοντες παράγουν συνολικό αποτέλεσμα μεγαλύτερο από την απλή πρόσθεση των επιμέρους αποτελεσμάτων. Μεταφέροντας την έννοια στο εικονογραφημένο παιδικό και μεταγράφοντας την πρόταση μαθηματικά θα λέγαμε ότι: Το κειμενικό μήνυμα του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου > Κειμενικό μήνυμα της λεκτικής τροπικότητας + Κειμενικό μήνυμα της οπτικής τροπικότητας.

Εκείνο όμως που ενδιαφέρει περισσότερο τον Sipe δεν είναι τόσο να ορίσει το είδος της σχέσης αλλά να εξηγήσει «τι συμβαίνει μέσα στο μυαλό των αναγνωστών» (Sipe, 1998: 99), και σε μια ερμηνεία που προφανώς θα έβρισκε σύμφωνο και το Vygotsky, διατείνεται ότι σε κάθε γύρισμα της σελίδας η δυναμική λέξεων και εικόνων τροποποιεί τις παλιότερες ερμηνείες του αναγνώστη-θεατή. Υιοθετώντας από τη σημειολογική θεωρία και συγκεκριμένα από τον Charles Suhor τον όρο *transmediation*, για να περιγράψει τη δια-κωδική επικοινωνία στην κατασκευή του νόηματος, ο Sipe πιστεύει ότι, κατά την ανάγνωση και της τροπικότητας που χρονικά ακολουθεί (π.χ. διαβάζονται πρώτα λέξεις και μετά οι εικόνες), το μήνυμα προκύπτει ενισχυμένο, αφού εσωκλείει μέσα του και το νόημα έτσι όπως προέκυψε από την τροπικότητα που διαβάστηκε πρώτη. Και ενώ την πρώτη φορά, ας υποθέσουμε, ότι ο αναγνώστης-θεατής διάβασε τις λέξεις του κειμένου, τη δεύτερη διάβασε τις εικόνες επηρεασμένες όμως από την ανάγνωση των λέξεων.

Με απλά λόγια και αναφορικά με το ένατο άνοιγμα (σαλόνι) του βιβλίου *Where the Wild Things Are* (Sendak, 1992), αυτό σημαίνει ότι ο αναγνώστης που διαβάζει πρώτα τις λέξεις (π.χ. Άγρια Πράγματα) και ‘κατανοεί’ το νόημά τους (π.χ. φρικτά, επικίνδυνα όντα), όταν θα κοιτάξει τη συγκεκριμένη εικόνα του Sendak, το περιεχόμενό τους θα επηρεαστεί καθοριστικά από το λεκτικό κείμενο, αφού αυτό αποτελεί μια βασική παράμετρο του καινούργιου σημασιολογικού τριγώνου. Σε αυτήν την περίπτωση θα διαβάσει τελικώς τα Άγρια πράγματα ως ακίνδυνες, χαριτωμένες φιγούρες, οι οποίες δεν μπορούν να προξενήσουν πραγματικό κακό στο Max. Αντίστροφα, αν ο θεατής αρχίσει πρώτα από τις εικόνες (χαριτωμένα όντα) και προχωρήσει στις λέξεις, θα δει ότι τα Άγρια Πράγματα μπορεί να μην είναι ιδιαίτερα επικίνδυνα, δεν είναι όμως και εντελώς ακίνδυνα, κι έτσι θα ήταν πιο φρόνιμο για το Max να κρατάει ... αποστάσεις ασφαλείας.

Σε πραγματικές όμως συνθήκες, υπογραμμίζει ο ίδιος ο Sipe, ο αναγνώστης-θεατής, ακόμη και αναφορικά με κάθε σελίδα του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, δεν τελειώνει με τις εικόνες για να αρχίσει με τις λέξεις ή αντίστροφα, αλλά χτίζει το νόημα του κειμένου παλινδρομώντας συνεχώς ανάμεσα στις λέξεις και στις εικόνες, δομώντας και αναδομώντας διαρκώς το κειμενικό νόημα σε μια πιαζετιανή διαδικασία συνεχών *συμμορφώσεων* (*accommodation*) και *αφομοιώσεων* (*assimilation*), όπου οι νέες πληροφορίες ενσωματώνονται και τροποποιούν παλιότερα γνωστικά σχήματα. Έτσι ούτε

οι λέξεις καθορίζονται από τις εικόνες ούτε εκείνες από τις λέξεις, αλλά και οι δύο αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους στην κατασκευή του κειμενικού νοήματος, που τροποποιείται συνεχώς καθώς ο αναγνώστης-θεατής μετακινείται από τις μεν στις δε σε μια θεωρητικά αέναη διαδικασία, που κολακεύεται να πιστεύει ότι καθρεπτίζει την ίδια τη γνωστική διαδικασία.

Στην ίδια ‘διαλεκτική’ λογική και οι απόψεις του David Lewis (1996b) που κάνει λόγο για την *πολυσυστηματική* φύση (*polysystemy*) του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, μια και το κειμενικό νόημα προκύπτει από τη συνδρομή διαφορετικών σημειολογικών συστημάτων. Μάλιστα ο ίδιος (Lewis, 2001: 47-60) προτείνει μια *οικολογική θεώρηση* του εικονογραφημένου βιβλίου (*ecology of the picturebook*) και του αναγνωστικού του γεγονότος. Όπως λοιπόν η οικολογία μελετά τις σχέσεις των διαφορετικών οργανισμών και του περιβάλλοντός τους μέσα σε μια θαυμαστή βιοποικιλότητα, η ίδια έννοια, αν μεταφερθεί στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού, αναδεικνύει την ετερογένεια του είδους και υπογραμμίζει τις μεταξύ των βιβλίων καθοριστικές διαφορές. Εντάσσοντας το εικονογραφημένο παιδικό μέσα στα όρια μιας ιδιότυπης οικολογίας εικόνας και λέξεων δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην αλληλοεξάρτηση (*interanimation*) λεκτικής και οπτικής τροπικότητας, την ευελιξία (*flexibility*) που διαμορφώνει μια ενδιαφέρουσα δυναμική εικόνων και λέξεων όχι μόνο από βιβλίο σε βιβλίο αλλά και από σελίδα σε σελίδα του ίδιου βιβλίου και της πολυπλοκότητας (*complexity*) του περιεχομένου και της μορφής έτσι όπως εκδηλώνεται σε πάρα πολλά βιβλία (π.χ. *The Jolly Postman*, Ahlberg, 1984).

Γιατί, είναι φανερό ότι οτιδήποτε αφορά στο εικονογραφημένο παιδικό, συμπεριλαμβανομένων και των σχέσεων ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες οφείλει περισσότερο από την σταθερότητα των ξεκάθαρων σχέσεων και κατηγοριοποιήσεων να σέβεται την πολυμορφία ενός είδους πρωτεύου, που αρνείται να υποταχθεί σε οποιαδήποτε κανονικότητα.

1.2. ΔΙΑ-ΗΛΙΚΙΑΚΟ

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο έχει καθιερωθεί στη συνείδηση του κόσμου ως ένα είδος που απευθύνεται σε πολύ μικρά παιδιά, τα οποία στο μεγαλύτερο μέρος τους δεν γνωρίζουν ακόμη ανάγνωση. Για το λόγο αυτό, εκτός από τους μικρούς έμμεσους αναγνώστες, εμπλέκεται και μια σειρά από ‘ενδιάμεσους’-αναγνώστες, συνήθως τους ενήλικους του άμεσου περιβάλλοντος του παιδιού. Καθίσταται λοιπόν φανερό ότι το κοινό του διαμορφώνεται ως ιδιαίτερα ευρύ και ανομοιογενές. Υπέρτης δύο αφεντάδων, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο βρίσκεται στην ‘καρδιά’ της συζήτησης αναφορικά με ένα πολύπλοκο θεωρητικό ζήτημα που απασχολεί την παιδική λογοτεχνία και σχετίζεται με την αμφισβήτηση των ορίων (ενδεικτικός ο τίτλος *Transcending Boundaries* της Beckett, 1999a). Εντασσόμενη σε μια γενικότερη προβληματική, η συζήτηση για το αναγνωστικό κοινό του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου επικαιροποιεί θεμελιώδη ερωτήματα της παιδικής λογοτεχνίας σχετικά με τη φύση της, το αναγνωστικό της κοινό και τη θέση της στο γενικότερο πολιτισμικό γίγνεσθαι.

Σε συζητήσεις και προβληματισμούς, όπου ακόμη και η ορολογία που χρησιμοποιείται διεθνώς δεν κατέχει την παγιωμένη ασφάλεια μιας γενικής αποδοχής, αλλά, μάλλον

αδόκιμη, προβάλλει σχεδόν πιλοτική/ πειραματική, έννοιες αναφερόμενες στο κείμενο, το παιδί και τον ενήλικο αναγνώστη, όπως αυτές της *δια-συγγραφής* (*cross-writing child and adult*), της *δια-ανάγνωσης* (*cross-reading*), του *διπλού και διττού ακροατηρίου* (*double and dual audience*) και της *συνοριακής κίνησης* (*border traffic*), κάποιες φορές αντιμετωπίζονται ως σχεδόν συνώνυμες, άλλες σηματοδοτούν διαφορετικές όψεις του ίδιου φαινομένου και άλλοτε ακούγονται σχεδόν ακατάληπτες (Beckett, 1999a). Λογοτέχνες που ξεκίνησαν ως συγγραφείς λογοτεχνίας για ενήλικους και κάποια στιγμή στην καριέρα τους άρχισαν να γράφουν για παιδιά (π.χ. Roald Dahl), άλλοι που ακολούθησαν την ακριβώς αντίστροφη πορεία (π.χ. Russell Hoban) και κάποιοι που υπήρξαν εξ αρχής *πολύγραφοι* (*polygraphy*), αφού έγραφαν συγχρόνως για μικρούς και μεγάλους (π.χ. A. A. Milne), δυναμιτίζουν τα σύνορα ανάμεσα στη λογοτεχνία για παιδιά κι εκείνη για ενήλικους (Galef, 1995).

Ορίζοντας την έννοια της *δια-συγγραφής* (*cross-writing*) θα λέγαμε ότι αυτή χρησιμοποιείται όταν ο ίδιος συγγραφέας απευθύνεται σε ενήλικο και παιδικό κοινό. Πρώτη, μάλλον συχνότερη, περίπτωση, αυτή που αφορά διαφορετικά βιβλία του· άλλα για μεγάλους κι άλλα για μικρούς –π.χ. Μάνος Κοντολέων για τα ελληνικά δεδομένα. Μια δεύτερη αναφέρεται, όταν το ίδιο βιβλίο του διαβάζεται από ένα διττό ακροατήριο ανηλικών και ενηλικών αναγνωστών (*double audience, dual audience*). Και μια τρίτη, αυτή όπου κάποιο βιβλίο για μεγάλους ξαναγράφεται για παιδικό ακροατήριο ή το αντίθετο (Knoepflmacher & Myers, 1997: vii-xvii). Σε μια συνοριακή ζώνη, όπου ούτε τα βιβλία των μεγάλων είναι τόσο ακατάληπτα δύσκολα ούτε τα παιδικά τόσο ‘αφελή’ και ‘παιδαριώδη’, όχι μόνο κείμενα από την πλευρά της λογοτεχνίας για ενήλικους μαγνητίζουν ένα ανήλικο κοινό (π.χ. Ροβινσόνας Κρούσος), αλλά και βιβλία παιδικά αποδεικνύονται ιδιαίτερα αγαπητά στους ενήλικους, αυξάνοντας την ανταλλαγή και την επικοινωνία και από τις δυο μεριές των συνόρων που χωρίζουν;/ ενώνουν; τη λογοτεχνία για παιδιά και εκείνη για ενήλικες (*border traffic*).

Αξίζει να σημειωθεί ότι στην περίπτωση που το ίδιο βιβλίο απευθύνεται συγχρόνως σε μικρούς και μεγάλους, τόσο ο ανήλικος όσο και ο ενήλικος αποτελούν γνήσιους αναγνώστες, καθώς ούτε το παιδί καθίσταται κατά τύχη ‘ωτακουστής’-αναγνώστης (π.χ. συνοδεύει τον ενήλικο σε μια μεγάλωφωη ανάγνωση) ούτε ο ενήλικος ‘κατ’ ανάγκη’ συν-αναγνώστης, αφού λειτουργεί ως ο απαραίτητος ενδιάμεσος κρίκος για έναν μικρό που ‘διαβάζει’ ενώ ακόμη δεν γνωρίζει να διαβάζει. Έτσι, σύμφωνα με ορισμό που δίνει η Wall (1991) ως *διττό κοινό* (*dual address*) ενός βιβλίου νοείται εκείνο όπου και το παιδί και ο ενήλικος λειτουργούν σε διαφορετικά επίπεδα, αλλά στην ίδια βάση ισότητας, αφού κανενός η ερμηνευτική προσέγγιση δεν βαραίνει αξιολογικά έναντι του άλλου. Αντίθετα, σε αυτό αντιδιαστέλλεται το *διπλό* αναγνωστικό κοινό (*double audience*), όπου ενώ, και εδώ, το ίδιο βιβλίο απευθύνεται συγχρόνως σε ενήλικους και ανήλικους αναγνώστες, η καθεμία από τις δύο ηλικιακές ομάδες ‘ικανοποιείται’ σε διαφορετικά σημεία του. Κλασικότερο παράδειγμα οι στιγμές ειρωνείας, που φαίνεται να απευθύνονται αποκλειστικά και να ψυχαγωγούν μόνο τους ενήλικους, την ίδια στιγμή που καθίστανται ‘αόρατες’ από τα μικρά παιδιά.

Καθώς το αναγνωστικό κοινό του εικονογραφημένου παιδικού διευρύνεται, το βιβλίο όχι μόνο κερδίζει σε κύρος, αλλά συγχρόνως βρίσκεται αντιμέτωπο με αναγνώστες τόσο

ανόμοιους μεταξύ τους, τους οποίους οφείλει όλους να ικανοποιήσει. Έτσι, διακηρύξεις ιδίως όταν διατυπώνονται από εικονογραφημένα παιδικά βιβλία χωρίς λόγια, όπως εκείνη που διαβάζουμε στο οπισθόφυλλο του *Ζουμ* –«ξετυλίγει το μαγικό του παιχνίδι, που θα καταγοητεύσει και θ' αφήσει άφωνους μικρούς και μεγάλους» (Μπάνιαϊ, 2000)– αποτελούν, μέσα στην υπερβολή τους, συγχρόνως το 'ισχυρότερο' επιχείρημα για έναν ενήλικο όταν διαλέγει βιβλία για τα παιδιά του, αλλά και μια καταδίκη, στην περίπτωση που κάποιος από τους δύο δηλώσει τελικά μη ικανοποιημένος· ο μικρός γιατί το βρήκε 'μεγαλίστικο' και ο ενήλικος γιατί του φάνηκε 'παιδαριώδες'.

Σε μια τάση καταστρατήγησης των ορίων, από την πλευρά των συγγραφέων γράφονται βιβλία για ευρύτερα ηλικιακά ακροατήρια ή ξαναγράφονται κείμενα, είτε των ίδιων είτε άλλων, κυρίως ανώνυμων, δημιουργών (π.χ. ιστορίες από τη μυθολογία, λαϊκά παραμύθια), στοχεύοντας σε ένα διευρυμένο αναγνωστικό κοινό. Από την πλευρά των εκδοτών, το διευρυμένο κοινό φαίνεται να υλοποιείται κυρίως με την έκδοση σειρών που απευθύνονται σε ένα ευρύ φάσμα ηλικιών, όπως η Ισπανική *Las Tres Edades* (= *Oi Tρεις Ηλικίες*) των Ediciones Siruela ή την προσθήκη μιας σχετικής σαφούς δήλωσης στο οπισθόφυλλο. Συμβαίνει στον εκπληκτικό *Ψεύτη Παππού* της Άλκης Ζέη (2007), όταν το βιβλίο, και χωρίς να λέει ψέματα, προτείνεται για ηλικίες «από 11 έως 111». Άλλες φορές πάλι, παρόμοια φαινόμενα (*crossover*) συμβαίνουν, όταν μετέπειτα επανεκδόσεις του ίδιου βιβλίου περνούν από την 'άλλη' πλευρά των συνόρων αναζητώντας αναγνωστικό κοινό σε μια διαφορετική της αρχικής ηλικιακή ομάδα. Συνέβη στον *Κόσμο της Σοφίας* του Γιοστέιν Γκάρντερ (2007), ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον βιβλίο, που ξεκίνησε από τη Νορβηγία και κατέκτησε την Ευρώπη ως παιδικό, ενώ όταν πέρασε τον ωκεανό και έφτασε στην Αμερική, εκτός από ήπειρο, άλλαξε και διάσταση· από παιδικό έγινε ενηλίκων.

Παρόμοιες τάσεις αμφισβήτησης των συνόρων σε σχέση με τον εννοούμενο αναγνώστη φαίνεται να δένουν τη λογοτεχνία με μια μακραίωνη παράδοση, τότε που δεν υπήρχε ακόμη διάκριση ανάμεσα στα κείμενα που διάβαζαν/ άκουγαν τα παιδιά και εκείνα που απολάμβαναν οι ενήλικοι. Θεωρώντας για πολλούς αιώνες το παιδί μια μικρογραφία ενήλικου, ο ανήλικος, ζώντας στις ίδιες συνθήκες με αυτόν, φορώντας τα ίδια ρούχα, κάνοντας τις ίδιες δουλειές, μοιραζόμενος τα πάντα μαζί του και μην έχοντας τίποτε μόνο δικό του, ήταν φυσικό να στερείται και μιας δικής του λογοτεχνίας. Αντίθετα, σε μετέπειτα εποχές, όταν υπογραμμίσθηκαν έντονες διαφορές ανάμεσα σε ανήλικους και ενήλικους, οι μικροί, εκτός από μια διακριτή θέση στο κοινωνικό γίνεσθαι, απέκτησαν και μια αυτόνομη δική τους λογοτεχνία (Αριές, 1990).

Τότε ήταν που όχι απλώς χωρίστηκαν τα κείμενα σε εκείνα για παιδιά και άλλα για ενήλικες, αλλά μέσα στο corpus των παιδικών βιβλίων παρατηρήθηκε μια περαιτέρω κατηγοριοποίηση με κριτήριο την ηλικία (π.χ. για παιδιά 2-5χρόνων), δημιουργώντας τα συνήθη προβλήματα που συνεπάγονται όλες οι ταξινομήσεις· αποσιωπώνται οι μεταξύ τους διαφορές και δίνεται η εντύπωση ότι πρόκειται για ένα κατά βάση αδιαφοροποίητο σύνολο. Αυτό ενέχει και ιδεολογικές διαστάσεις, αφού υπονοείται ότι οι ανήλικοι μιας συγκεκριμένης ηλικίας στους οποίους απευθύνονται τα βιβλία είναι ίδιοι μεταξύ τους, φυσικά ταυτιζόμενοι με τα λευκά παιδιά της μέσης αστικής τάξης και της κυρίαρχης εθνικής και θρησκευτικής ομάδας (Mallan, 2003, Bradford, 1995).

Όμως, ακόμη και σε εποχές εντονότερης διάκρισης των δύο λογοτεχνιών, κάποια παιδικά βιβλία, ακόμη και παλιότερα, ‘διέσχισαν’ τα σύνορα και έγιναν αποδεκτά και από ενήλικους. Κλασικά βιβλία προηγούμενων εποχών, όπως η *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* του Lewis ή το *Πινόκιο* του Collodi, απευθύνονται συγχρόνως σε ένα διττό ακροατήριο ενηλίκων και παιδιών (*dual audience*). Οι λόγοι πάντως που το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο αφορά ένα ευρύτατο ηλικιακό φάσμα αναγνωστών είναι πολλοί και διαφορετικοί:

Αρχικά θα πρέπει να υπογραμμισθεί ότι τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, ακόμη και όταν τα ίδια διατείνονται ότι απευθύνονται σε παιδιά προσχολικής ηλικίας, δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά, αλλά καλύπτουν ένα αναγνωστικό κοινό ευρέως ηλικιακού φάσματος. Το εικονογραφημένο βιβλίο για μικρά παιδιά, και για καθαρώς πρακτικούς λόγους, απευθύνεται σε ένα τριπλό ηλικιακό ακροατήριο: Αρχικά, τα μικρά παιδιά που συνήθως δηλώνονται ως οι μοναδικοί εννοούμενοι αναγνώστες στο σημείωμα του εκδότη και το οπισθόφυλλο της έκδοσης. Αμέσως μετά έρχονται οι γονείς ή κάποιος άλλος σημαντικός ενήλικος που θα τους ‘δανείσει’ την ικανότητα ανάγνωσης λειτουργώντας ως ενδιάμεσος-αναγνώστης προκειμένου να φτάσει το κειμενικό μήνυμα σε έναν αποδέκτη που ακόμη δεν έχει μάθει να διαβάζει. Σε αυτούς τους δύο προστίθενται και τα παιδιά πρώτης σχολικής ηλικίας, που το επίπεδο της αναγνωστικής τους ικανότητα τα στέλνει πάλι πίσω στα παλιά αγαπημένα τους εικονογραφημένα. Βιβλία με σύντομο κείμενο, που διευκολύνει τους ‘μαθητευόμενους’ αναγνώστες, και ενδιαφέρουσα εικονογράφηση, που μαγνητίζει την προσοχή των ‘θεατών’, διαβάζονται, χωρίς να προσβάλλουν από τα παιδιά των δύο πρώτων τάξεων του δημοτικού σχολείου. Σε εικονογραφημένα παιδικά βιβλία σαν το *Μπαμπά μου* (Browne, 2000) ένα γνωστό κείμενο με συνεχείς επαναλήψεις γλωσσικών μοτίβων και σταθερή δομή («Έμένα ο μπαμπάς μου είναι απίθανος»), προσεγγίζονται πολύ εύκολα από αυτούς που τώρα μαθαίνουν ανάγνωση προσφέροντας την απόλαυση ενός βιβλίου που ακόμη κατορθώνει να προκαλεί και να ευχαριστεί τους αναγνώστες του (Γιαννικοπούλου, 2003).

Το ίδιο βιβλίο έρχεται στα χέρια του ίδιου ανθρώπου σε τρεις διαφορετικές στιγμές της ζωής του: Για πρώτη φορά, όταν μικρό παιδί καθισμένο στην αγκαλιά της μαμάς του χαίρεται τις εικόνες και ακούει την ιστορία. Μετά, όταν στην πρώτη τάξη του δημοτικού, αγωνίζεται με γράμματα και φωνήματα να ‘σπάσει’ τον κώδικα, να πει σωστά τις λέξεις και να ακούσει από το δικό του στόμα την ίδια παλιά αγαπημένη ιστορία. Και για μια τρίτη φορά, όταν ενήλικος πια θα πάρει στην αγκαλιά του τα δικά του παιδιά και πιάνοντάς τα απαλά από το χέρι θα τα οδηγήσει στο μαγικό κόσμο της λογοτεχνίας μέσα από γνώριμα, νοσταλγικά μονοπάτια.

Το ‘άνοιγμα’ των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων προς ένα ενήλικο αναγνωστικό κοινό οφείλεται και σε καθαρώς πρακτικούς λόγους. Συγγραφείς, εικονογράφοι, αλλά και όλοι όσοι εμπλέκονται στη δημιουργική αλλά και εκδοτική διαδικασία ενός βιβλίου γνωρίζουν πολύ καλά ότι ο ενήλικος όχι μόνο διαβάζει –και δη ‘άπειρες’ φορές– τα βιβλία των παιδιών του που δεν γνωρίζουν ακόμη να διαβάζουν, αλλά και τα επιλέγει και τα αγοράζει. Έτσι, όταν οι συγγραφείς ερωτηθούν αν κατά τη δημιουργία τους λαμβάνουν υπόψη τους και τον ενήλικο-συναγνώστη, αρκετοί απαντούν θετικά. Συνέβη και αναφορικά με τον Browne που ομολόγησε σε συνέντευξή του ότι επιδιώκει μια τέτοια

επικοινωνία συνειδητά και ως το σημείο που η συνομιλία μεταξύ ενηλίκων δε λαμβάνει χώρα «πίσω από την πλάτη των παιδιών» (Agizpe & Styles, 2003: 205).

Αυτή η ιδιαίτερη επικοινωνία μεταξύ ενηλίκων, πομπού και δεκτών, είναι έκδηλη σε πάρα πολλά στοιχεία και κυρίως στο είδος του αστείου (Γιαννικοπούλου, 2004) που ενυπάρχει στο λεκτικό κείμενο, την εικονογράφηση, ακόμη και το παρακείμενο. Έτσι, ενώ τα παιδιά, εκτιμούν το *καταστασιακό χιούμορ* –γνωστό στα αγγλικά και ως *banana skin humour*, από τη γνωστή εικόνα κάποιου που γλιστρά πάνω σε μια μπανανόφλουδα και πέφτει– συχνά τα εικονογραφημένα βιβλία βρίθουν από περιπτώσεις *λεκτικού χιούμορ* που απολαμβάνουν οι ενήλικοι. Χώρες όπως το Πιπερού και το Αβγατηγανιστάν, αν και προκαλούν το μειδίαμα των μικρών, εκτιμώνται κυρίως από τους μεγάλους που γνωρίζοντας τις αντίστοιχες του χάρτη θεωρούν ελκυστική τη φωνολογική παραφθορά στην οποία χρωστούν την ύπαρξή τους.

Ακόμη και νύξεις για την τρέχουσα επικαιρότητα, καθώς και εκφράσεις του συρμού συνήθως αναγνωρίζονται αποκλειστικά από τον ενήλικο. Το κοινό των λαζοπουλικών *Δέκα Μικρών Μήτσων* ξεχωρίζει ατάκες της σειράς στα λόγια της Αγγελικής Βαρελλά που ομολογεί ότι αν υποψιασθεί ότι οι διασκευές της δεν αρέσουν στον αρχαίο μυθοποιό ... θα πεθάνει (*Ένα πρωί με τον Αίσωπο*, Βαρελλά, 1995). Από την άλλη, όχι τόσο αθώα υπονοούμενα αποτελούν την εκδήλωση μιας *μικρής συνωμοσίας* (Γιαννικοπούλου, 1998) ανάμεσα στον ενήλικο συγγραφέα και τον ενήλικο συν-αναγνώστη. Έτσι, όταν η Ζαραμπούκα (*Μυθολογία 2*, 1985:) αναφέρει τη σκληρή τιμωρία του Αγχίση που πλαγιάζοντας με τη θεά Αφροδίτη δεν είχε τη διακριτικότητα να μη το διαλαλήσει, καταλήγει: «Από τότε κανείς δε λέει με ποιον κοιμήθηκε το βράδυ. Είναι κάτι που όλοι το κρατάνε μυστικό», και φυσικά, κάτι, που σίγουρα ούτε αφορά ούτε γράφτηκε για τα παιδιά.

Επιπλέον, χιουμοριστικά στοιχεία διακειμενικότητας/ διεικονικότητας φαίνεται κάποιες φορές να στοχεύουν περισσότερο στον ενήλικο συν-αναγνώστη - συν-θεατή των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων. Όταν ο Anthony Browne στο πολυαγαπημένο *Ο μπαμπάς μου*, ισχυρίζεται στο λεκτικό κείμενο ότι εκείνος είναι «και καταπληκτικός τραγουδιστής», ο δημοφιλής Παβαρότι ως δεύτερη φωνή σίγουρα δεν αναμένεται να αναγνωριστεί από το μικρό παιδί.

Όμως, το είδος του αστείου όπου ο ενήλικος δημιουργός κλείνει πονηρά το μάτι στον ενήλικο συν-αναγνώστη, δεν είναι το μόνο σημάδι ενός διπλού αναγνωστικού κοινού (*double audience*). Ακόμη και η θεματική των εικονογραφημένων βιβλίων μερικές φορές φαίνεται να υπολογίζει στη συνδρομή του ενήλικου-συναναγνώστη. Παιδικά βιβλία συχνά εντάσσονται σε αυτό που έχει ονομαστεί (Postman, 1994: 125) *ενηλικιοποίηση* (*adultification*) της παιδικής λογοτεχνίας, αφού πλέον και τα μικρά παιδιά αποκτούν *πρόσβαση* (*access*) (Dresang, 1999) σε θέματα που ως τότε θεωρούνταν ακατάλληλα για αυτά. Φαίνεται ότι ο σημερινός *ψηφιακός πολιτισμός* (*digital culture*) έχει επιφέρει στον κόσμο του παιδικού βιβλίου *ραγδαίες αλλαγές* (*radical changes*), συμπεριλαμβανομένης και της *πρόσβασης* (*access*), μιας παραμέτρου που περιγράφει την κατάρριψη πολύχρονων ενδοιασμών-φραγμών της λογοτεχνίας για παιδιά σχετικά με συγκεκριμένα 'δύσκολα' θέματα (π.χ. ναρκωτικά), χαρακτήρες, απαιτητικά λογοτεχνικά στυλ και μη συμβατικές επιλογές στη γλώσσα των κειμένων (Dresang, 1999). Όπως έχει ήδη

υποστηριχθεί (Scott, 2005), η ύπαρξη του ενήλικου διαμεσολαβητή-αναγνώστη δικαιώνει και την ύπαρξη βιβλίων που καταγίνονται με τις σκληρές όψεις της ανθρώπινης ζωής, αφού εκείνος θα λειτουργήσει ως το συναισθηματικό αντίβαρο και το απαραίτητο φίλτρο μέσα από το οποίο παρόμοια θέματα θα προσεγγίσουν με ασφάλεια τα παιδιά.

Από την άλλη, και ο άκρατος διδακτισμός κάποιων βιβλίων, που πολλές φορές αισθητοποιείται με την προσθήκη της σχετικής ετικέτας στο οπισθόφυλλό του (π.χ. «Κατάλληλη για την αντιρατσιστική εκπαίδευση»), σίγουρα στοχεύει στον ενήλικο με την ιδιότητα, αυτή τη φορά, του αγοραστή. Μάλιστα σε αυτήν την περίπτωση έχει υποστηριχθεί (Harper, 2001) ότι βρισκόμαστε μπροστά σε ένα 'κρούσμα' *διαπολιτισμικής ανταλλαγής (transculturation)*, όρος που, παρά τις δυσκολίες μετάφρασης, χρησιμοποιείται όταν μια μειωτική, περιθωριακή ή θεωρούμενη υποδεέστερη ομάδα αντιμετωπίζει υλικό που απευθύνεται σε αυτούς από την κυρίαρχη κουλτούρα.

Και ενώ μέχρι τώρα αναφερόμαστε στη διεύρυνση του κοινού του εικονογραφημένου βιβλίου με την προσθήκη μιας δεύτερης κατηγορίας (συν)αναγνωστών, λόγοι και πάλι πρακτικοί σε συνδυασμό με παράγοντες εξωλογοτεχνικούς, όπως είναι για παράδειγμα, τα ανελεύθερα καθεστάτα, δημιουργούν ένα ιδιότυπο σκηνικό όπου το ίδιο βιβλίο γράφεται για ένα προσδοκώμενο ακροατήριο, αυτή τη φορά όχι δύο αλλά τριών κατηγοριών: το παιδί που διαβάζει μια ιστορία, τον ευαισθητοποιημένο ενήλικο συναναγνώστη που αναζητά ένα πολιτικό υπονοούμενο και τον καχύποπτο εκπρόσωπο της λογοκρισίας που θα διαβάσει αλλά θα πρέπει να μην υποψιαστεί. Με τη βοήθεια αντικρουόμενων στοιχείων, από τη μια *παραπετασμάτων (screens)*, που καλύπτουν το λανθάνον πολιτικό καυστικό σχόλιο από τα όργανα της λογοκρισίας, αλλά και *δεικτών (markers)*, που προσελκύουν επιλεκτικά την προσοχή των συναναγνωστών σε αυτό, παιδικά βιβλία κατορθώνουν να επικοινωνήσουν με μικρούς και μεγάλους σε πολλά διαφορετικά επίπεδα. Στις καλύτερες μάλιστα στιγμές του το *αισώπειο κείμενο (aesopian text)*, όπως είθισται να λέγεται εξαιτίας της δυνατότητάς του μέσα από ανώδυνες ιστορίες σε ένα πρώτο επίπεδο να αναδεικνύει έντονες πολιτικές νύξεις σε ένα δεύτερο, κατορθώνει να ενώσει στο ίδιο στοιχείο *δείχτες και παραπετάσματα*, καθιστώντας το ίδιο γεγονός συγχρόνως ανάδειξη αλλά και απόκρυψη, υπογράμμιση αλλά και διαγραφή (Tumanov Klein, 1999, Loseff, 1984). Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η χωροχρονική τοποθέτηση της ιστορίας, όπου η μετατόπισή της σε ένα ανελεύθερο παρελθόν (π.χ. τουρκοκρατία, ναζιστική κατοχή για τα ελληνικά δεδομένα), μπορεί να λειτουργήσει ως *παραπέτασμα*, μια και όσα διαδραματίζονται δεν σχετίζονται με το σήμερα, αλλά και ως *δείκτης*, αφού προβάλλει αναγνώ(ρι)σιμη η παραλληλία με ένα σημερινό καταπιεστικό παρόν (π.χ. περίοδος Χούντας).

Ενδέχεται όμως, ειδικά όταν δε συντρέχουν ιδιαίτεροι, αντικειμενικοί λόγοι, η συγγραφή κειμένων για ευρύτερα κοινά (*crosswriting*), να αποτελεί μια προσπάθεια, λιγότερο ή περισσότερο συνειδητή, διαφυγής από την υποτιθέμενη 'μειονεξία' που συνεπάγεται η αποκλειστική ενασχόληση με την παιδική λογοτεχνία. Έτσι, ενώ ο παιδίατρος δε θεωρείται λιγότερο γιατρός από έναν παθολόγο, ο λογοτέχνης συχνά βιώνει την απαξιωτική διάσταση άμεσων σχολίων όπως: «Διάβασα το τελευταίο σου. Τώρα νομίζω πια ότι μπορείς να γράφεις και ένα πραγματικό βιβλίο (εννοείται για μεγάλους)». Δείγμα μάλιστα αυτής της ασύνειδης νοοτροπίας θεωρεί η Shavit (1986: 39-

40) την εμμονή των καταξιωμένων συγγραφέων της παιδικής λογοτεχνίας να διακηρύσσουν με κάθε ευκαιρία ότι δεν γράφουν για παιδιά, συνήθως μέσω μιας ομολογίας που τους θέλει να απευθύνονται σε ένα ευρύτερο κι εντέχνως μη καθορισμένο κοινό: «Δε γράφω αποκλειστικά για παιδιά, αλλά για όποιον ενδιαφέρεται και θέλει να διαβάσει, όσο χρόνων και αν είναι». Ίσως αυτό να αποτελεί και μια εκδήλωση του φαινομένου που έχει ονομαστεί και *σύνδρομο της Σταχτοπούτας*, ενός ‘κόμπλεξ κατωτερότητας’, από το οποίο φαίνεται να πάσχει η παιδική λογοτεχνία (Kareland: 1999: 218).

Από την άλλη, και η στάση των ‘ειδικών’ συχνά δείχνει να συμφωνεί με την κοινή γνώμη, αφού όχι μόνο η Παιδική Λογοτεχνία δε βρίσκει θέση στους Οδηγούς Σπουδών των Τμημάτων Λογοτεχνίας (π.χ. Φιλοσοφική Σχολή), αλλά ακόμη και η αντιμετώπισή της από τους λογοτεχνικούς κριτικούς διαφέρει αισθητά. Η παρουσία κριτικής έργων παιδικής λογοτεχνίας στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο είναι αριθμητικά περιορισμένη και μάλλον ευκαιριακή. Επιπλέον, διαφορά έχει παρατηρηθεί και στο ύφος των κριτικών που γράφονται για λογοτέχνες που άλλοτε γράφουν για παιδιά και άλλοτε για ενήλικους. Οι πρώτες είναι λιγότερες και εμφανώς συνοπτικότερες από τις δεύτερες, ενώ το μεγαλύτερο μέρος τους είναι αφιερωμένο στην απόδοση του περιεχομένου της ιστορίας, μια και θέματα γραφής θίγονται εντελώς ευκαιριακά. Στο παιδικό βιβλίο, εν αντιθέσει με εκείνο για ενήλικους, φαίνεται να θεωρείται επαρκής η ιδιότητα του συγγραφέα-‘παραμυθά’, ενώ λαμβάνεται σοβαρά υπόψη και η παιδαγωγούσα διάσταση του κειμένου. Όλα αυτά κρύβουν μια λανθάνουσα υποτίμηση της παιδικής λογοτεχνίας. Γι’ αυτό δεν εκπλήττει το γεγονός ότι στις κριτικές των παιδικών βιβλίων αναφέρεται σχεδόν πάντα ότι ο ίδιος δημιουργός γράφει και για μεγάλους’ το αντίθετο συνήθως δεν συμβαίνει (Van Lierop-Debrauwer, 1999).

Προφανώς, για αυτό το λόγο, οι συγγραφείς που κατόρθωσαν να περάσουν μια φορά τα σύνορα που χωρίζουν τις δύο λογοτεχνίες (*crossover*) και απευθύνθηκαν με επιτυχία σε διευρυμένο κοινό δεν ξαναγύρισαν ποτέ πλέον πίσω γράφοντας αποκλειστικά μόνο για παιδιά (Beckett, 1999b: 53). Ίσως, με αυτόν τον τρόπο θεωρούν ότι καταφέρνουν να ξεπεράσουν τα όρια ενός *πολιτισμικού γκέτο* (*cultural Ghetto*), που τους περιχαράκωνει στην αποπνιχτική μοναξιά της συνομιλίας μόνο με μικρούς (Shavit, 1999: 90).

Στην αμφισβήτηση των ορίων ανάμεσα στα κείμενα που διαβάζονται από παιδιά και εκείνα που απολαμβάνουν οι ενήλικες φάνηκε να συντελεί και η αλλαγή των αντιλήψεων σχετικά με τη φύση του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου. Έτσι, ενώ μέχρι τώρα το εικονογραφημένο θεωρείτο ένα είδος αποκλειστικά για μικρά παιδιά, που μάλιστα η ανάγνωσή του προσέβαλλε τα μεγαλύτερα, που συχνότατα αντιδρούσαν με μειωτικούς χαρακτηρισμούς, όπως ‘μπεμπεδίστικα’, στις μέρες μας κάποια βιβλία δανείζονται τη φόρμα του εικονογραφημένου για να απευθυνθούν ακόμη και αποκλειστικά σε ενήλικο κοινό. Αναφέρεται ότι στην Ταϊβάν τα εικονογραφημένα για μεγάλους είναι τόσο δημοφιλή ώστε έχουν ιδρυθεί και τα σχετικά *fun clubs* (*The Picture Book Club, We Are Fun*), ενώ ειδικά *café* λειτουργούν ως χώροι έκθεσης της τέχνης της εικονογράφησης βιβλίων αποκλειστικά για ενήλικους (Desmet, 2004: 68).

Όμως, παρόλο που η ηλικιακή μετακίνηση των εννοούμενων αναγνωστών του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου από ανήλικους σε ενήλικους είναι η εξαίρεση, το

διπλό (*double*) και στην καλύτερη περίπτωση το διττό (*dual*) ακροατήριο φαίνεται να είναι η διαμορφούμενη νέα κανονικότητα. Κείμενα που κατορθώνουν να ικανοποιήσουν συγχρόνως αναγνώστες από ένα ευρύτατο ηλικιακό φάσμα εμμέσως κρίνονται θετικά, αφού ‘αντέχουν’ ακόμη και στην εφαρμογή πολλών, διαφορετικών αξιολογικών κριτηρίων. Βιβλία-σταθμοί στη λογοτεχνία, όπως ο *Μικρός Πρίγκιπας*, που αντιτίθενται έμπρακτα στην ηλικιακή κατηγοριοποίηση των αναγνωστών τους –η ηλικιακή πολυμορφία του εννοούμενου αναγνώστη εμμέσως δηλώνεται και στην αφιέρωση «στον Leon Werth» και «στον Leon Werth όταν ήταν μικρό αγόρι»– ικανοποιούν όχι μόνο το θεωρούμενο ‘εύκολο’ παιδικό κοινό, αλλά και τον απαιτητικό ενήλικο.

Με την προσέγγιση του κρεμμυδιού όπου ο κάθε αναγνώστης ‘εισχωρεί’ σε όποιο βάθος επιθυμεί και δύναται, βιβλία για ευρέα κοινά λειτουργούν σε πολλαπλά επίπεδα εξασφαλίζοντας και στον ενήλικο αναγνώστη τη δυνατότητα να διαβάσει χωρίς να νιώθει ότι υποτιμάται, την πρόσκληση σε ένα αναγνωστικό ταξίδι που μπορεί συγχρόνως να λειτουργεί και ως πρόκληση για όλους. Μια σειρά βιβλίων με ασύλληπτα γραφικά και ενδιαφέρουσες αφηγηματικές τεχνικές (π.χ. μεταμυθοπλασία, μη γραμμική αφήγηση) κινούν το ενδιαφέρον του ενήλικου αναγνώστη (π.χ. *Black and White*), ενώ η ύπαρξη πλούσιας εικονογράφησης προτρέπει τα μικρά παιδιά να τα θεωρήσουν δικά τους, να τα ξεφυλλίσουν, να τα διαβάσουν, να τα χαρούν.

Άλλωστε, η ίδια η φύση του εικονογραφημένου βιβλίου, ως είδους πολυτροπικού, που αμφισβητεί την παντοδυναμία του γραπτού λόγου εισάγοντας σε θέση ισότιμη και την οπτική τροπικότητα, ως εικονογράφηση και εικόνα γραπτού κειμένου, αποτελεί μια μοναδική ευνοϊκή προϋπόθεση για ένα βιβλίο που θέλει να αμφισβητήσει τα όρια και αναφορικά με τον εννοούμενο αναγνώστη του (Scott, 1999: 101). Μάλιστα, η συμπαρουσία δύο τροπικότητων, λεκτικής και οπτικής, ενδέχεται να διευκολύνει την ύπαρξη και δύο ηλικιακών ομάδων εννοούμενων αναγνωστών, αφού ενδέχεται με τη μία τροπικότητα να στοχεύει κυρίως στη μια ομάδα και με την άλλη στην άλλη.

Η ίδια η Beckett (Beckett, 1999b: 46) θεωρεί ότι το υψηλό επίπεδο αισθητικής των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων έχει εξελιχθεί σε σημείο αιχμής αναφορικά με την αμφισβήτηση των ορίων ανάμεσα στο ενήλικο και ανήλικο κοινό των βιβλίων· ένα είδος που ταιριάζει στους μικρούς αναγνώστες και από την άλλη, μια άψογη έκδοση στην οποία δεν μπορεί να αντισταθεί ο ενήλικος. Βιβλία όπως *Ο Διγενής Ακρίτας* (Αντα & Σβετλίν, 2000), που μαγεύουν με τις εικόνες τους, συμ-παρασύρουν σε ένα απίστευτο ταξίδι απόλαυσης και τον ενήλικο αναγνώστη που βρίσκει ικανοποίηση όχι μόνο στην καθησυχαστική νοσταλγία μιας γνωστής ιστορίας, αλλά και στην εκπληκτική εικονογράφηση που δεν χορταίνει να παρατηρεί.

Και σε άλλες περιπτώσεις η εικονογράφηση, παρόλο, που στην κοινή συνείδηση έχει ταυτιστεί με τον ανήλικο αναγνώστη, φαίνεται να στοχεύει περισσότερο στον ενήλικο συν-αναγνώστη από ό,τι το κείμενο που γράφεται/ διασκευάζεται για μικρά παιδιά. Βιβλία, όπως το γνωστό *Looking for Atlantis* (Thomson, 1993), στο οποίο, σε αντιδιαστολή με τη σοβαρότητα του λεκτικού κειμένου, ο χιουμοριστικός τόνος της εικονογράφησης, που στηρίζεται σε μια εναλλαγή οπτικών γωνιών, σκηνών εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, κοντινών και μακρινών πλάνων (π.χ. βιβλία πάνω σε τραπέζι και η θάλασσα αντίστοιχα) και αντικειμενικών και υποκειμενικών στοιχείων στην ίδια

εικόνα, ‘συνομιλεί’ κυρίως με τον ενήλικο συν-αναγνώστη (Nikolajeva & Scott, 2001: 21-24). Ακόμη, τόσο η ασπρόμαυρη εικονογράφηση του Gilles Raparport στο *Cervante’s Don Quixote* (Paris: Albin Michel, 1993), όσο κυρίως οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες της διάσημης Sarah Moon, που μάλλον αποσκοπούν σε μια ψυχαναλυτική παρουσίαση του γνωστού παραμυθιού της Κοκκινোসκουφίτσας, στο *Perrault’s Le Petit Chaperon Rouge* (Grasset/Monsieur Chat, 1983), συγκινούν περισσότερο τους ενήλικους αναγνώστες τους παρά τα παιδιά που μάλλον γοητεύονται από το γνωστό, αγαπημένο παραμύθι (τα παραδείγματα παρμένα από τα γαλλικά έτσι όπως αναφέρονται στο Parmegiani, 1994).

Και φυσικά όλα τα εικονογραφημένα βιβλία που απευθύνονται σε μικτό κοινό παιδιών και ενηλίκων, παρόλο που δεν υποτιμούν την ανάγνωση καμίας ηλικιακής ομάδας, δεν απαιτούν την ίδια προσέγγιση και από τις δύο. Σύμφωνα με την ανάλυση της Scott (1999), η ανάγνωση κάποιων από αυτά χρειάζεται την καθοδηγητική ερμηνευτική του ενήλικου (π.χ. *Atlantis*, Thomson, 1993), άλλα εξαίρουν την καθαρότητα της ματιάς του μικρού παιδιού έναντι της εξεζητημένης πολυπλοκότητας εκείνης του ενήλικου (π.χ. *The Red Thread*, Nygren, 1987), ενώ κάποια άλλα δίνουν την εντύπωση ότι γράφτηκαν πρωταρχικά για τους μεγάλους και δευτερευόντως για τους μικρούς (π.χ. *We’re in the Dumps*, Sendak, 1993) (Scott, 1999).

Η αίσθηση ότι το παιδικό βιβλίο απευθύνεται και σε αυτούς, δίνει στους ενήλικους αναγνώστες την ψευδαίσθηση μιας νοσταλγικής επιστροφής στο χαμένο παράδεισο της παιδικής ηλικίας, της βίωσης μιας εμπειρίας, στην πραγματικότητα, ουτοπικής, αφού τους προσφέρει όχι την παιδικότητα, αλλά το είδωλό της, που οι ίδιοι οι ενήλικοι έχουν κατασκευάσει με μια διαστρεβλωτική, λόγω απόστασης, διάθεση εξωραϊσμού (Shavit, 1999: 95). Σαν τον πατέρα που παίζει με το ηλεκτρικό τρενάκι του γιου του προσπαθώντας αδίκως να ξαναζωντανεύσει το χαμένο όνειρο των παιδικών του χρόνων, έτσι και οι ενήλικοι αναγνώστες παιδικών βιβλίων μάταια αγωνίζονται να ξαναβρούν – κάποιες φορές και σε βάρος των παιδιών αναγνωστών– τα παιδικά τους χρόνια που όμως έχουν περάσει ανεπιστρεπτί (Shavit, 1999: 90). Όμως, συμβαίνει συχνά, όταν παρατηρείται χάσμα ανάμεσα στην παιδικότητα, έτσι όπως τη ‘γνωρίζει’ ο ενήλικος συγγραφέας και σε εκείνη που βιώνει το παιδί αναγνώστης, το βιβλίο που εκφράζει την πρώτη να υπερεκτιμάται από τον ενήλικο συν-αναγνώστη και να αφήνει μάλλον αδιάφορο τον ανήλικο.

Στο σημείο αυτό τίθεται ένας ευρύτερος προβληματισμός αναφορικά με την ηλικία του αναγνώστη που αξιολογεί την παιδική λογοτεχνία γενικότερα και το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο ειδικότερα. «Όταν ορίζουμε μια λογοτεχνία με βάση το ακροατήριό της, το οποίο μάλιστα εξ ορισμού θεωρούμε ανώριμο, μήπως υποστηρίζουμε ότι για οποιαδήποτε ευχαρίστηση προσφέρει σε έναν ώριμο ενήλικο ευθύνεται η απόλυτη αξία της λέξης ‘λογοτεχνία’ η οποία καθιστά τον προσδιορισμό ‘παιδική’ σιωπηρά μειωτικό;» (Hollindale, 1997: 9). Τίνος η γνώμη βαραινεί περισσότερο του μεγάλου ή του μικρού; Ένα εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο καταξιώνεται όταν ικανοποιεί τον ενήλικο, και με την ιδιότητά του ως συν-αναγνώστη, ή η κρίση του ανήλικου αναγνώστη θεωρείται ‘εγκυρότερη’; Αυτό ακριβώς το σημείο φαίνεται να θίγει και η Wall (1991) που υποστηρίζει ότι αν προσπαθήσουμε να ορίσουμε τι είναι παιδικό βιβλίο και τι είναι καλό παιδικό βιβλίο, εντελώς παραδόξως το δεύτερο, εν αντιθέσει με το πρώτο, αποδεικνύεται

ιδιαίτερα εύκολο, αφού συνήθως θεωρούμε καλό παιδικό βιβλίο αυτό που επαινεί ο ενήλικος αναγνώστης και η ενήλικη κριτική. Απόψεις που συνοψίζονται στη γνωστότατη ρήση «Κανένα βιβλίο δεν αξίζει πραγματικά να διαβάζεται στην ηλικία των δέκα αν δεν αξίζει εξίσου (και συχνά και περισσότερο) να διαβαστεί στην ηλικία των πενήντα» (Lewis, 1947: 100) ή η γνωστή βεβαιότητα «μια παιδική ιστορία που την χαίρονται μόνο τα παιδιά είναι μια κακή παιδική ιστορία» (Lewis, 1952/1969: 210) αποδέχονται ότι ένα παιδικό βιβλίο ‘ζυγίζει’ όσο και η εντύπωση που προκαλεί στους ενήλικους.

Ένας πρώτος αντίλογος επικεντρώνει στον υπερπλουστευτικό χαρακτήρα παρόμοιων βαρύγδουπων γενικεύσεων, όπως: Ένα παιδικό παιχνίδι που παίζεται μόνο από παιδιά είναι ένα κακό παιχνίδι και ένα παιδικό ρούχο που φοριέται μόνο από παιδιά είναι ένα κακό παιδικό ρούχο. «Τα λόγια του Lewis δεν υποδεικνύουν μόνο –κάτι που συμβαίνει πάντα όταν οι ενήλικοι αναφέρονται στην παιδική κουλτούρα– αλλά αρνούνται και στα παιδιά κάθε δικαίωμα να έχουν τις δικές τους απόψεις και προτιμήσεις» (Shavit, 1999: 87). Το παιδικό κοινό δεν είναι ένα εκ προοιμίου ‘εύκολο’ κοινό, αφού τα παιδιά λειτουργούν ως *ανένδοτοι* (*unyielding*, Chambers) αναγνώστες, που αξιώνουν από το συγγραφέα να τα συναντήσει και να τα παρασύρει στο μαγικό κόσμο του ονείρου και της φαντασίας.

Από την άλλη εξίσου ακραία προβάλλει και η τάση δικαίωσης ενός λογοτεχνικού έργου μέσω των γνωστών θέσεων του Tournier που προσάπτει σε λογοτεχνικά μεγέθη της τάξης του Σαίξπηρ, του Γκαίτε και του Μπαλζάκ το «ασυγγώρητο» μειονέκτημα ότι «τα παιδιά δεν μπορούν να τους διαβάσουν». Με δογματικές διακηρύξεις του στυλ «όσο περισσότερο ένα βιβλίο διαβάζεται από νεαρό κοινό τόσο καλύτερο είναι», με άλλα λόγια κάποιος γράφουν τόσο καλά ώστε να μπορούν να διαβαστούν από «οποιοδήποτε, ακόμη και από παιδιά» (παράθεμα στο Beckett, 1999b: 33), το κέντρο βάρους της λογοτεχνικής αξίας μετατοπίζεται από τον ενήλικο στον ανήλικο αναγνώστη.

Μάλλον το καλύτερο θα ήταν αν ένα βιβλίο, και ειδικά αυτά που απευθύνονται σε διευρυμένο αναγνωστικό κοινό, ικανοποιούσε συγχρόνως και τα παιδιά και τους ενήλικους. Όμως, ακόμη και σε αυτήν την περίπτωση, προκύπτει το ερώτημα τι ακριβώς διαβάζουν μικροί και μεγάλοι, αφού ενδέχεται ενήλικος και παιδί να μην διαβάσουν το ίδιο κείμενο, ακόμη και όταν διαβάζουν τις ίδιες λέξεις (Hollindale, 1997: 21). Γι’ αυτό σε παρόμοια βιβλία έχει πολύ μεγάλη σημασία να γνωρίζουμε ανά πάσα στιγμή ποιος διαβάζει και μέσα από τα (παραμορφωτικά;) γυαλιά ποιας θεωρητικής κατεύθυνσης βλέπει και ερμηνεύει το κείμενο (Paul, 1998: 32).

Παίρνοντας ως παράδειγμα την κατά Browne εκδοχή του παραμυθιού του *Hansel και της Gretel* αντιλαμβανόμαστε ότι η ανάγνωση των παιδιών συνήθως διαφέρει αισθητά από εκείνη των ενηλίκων. Αν μικροί και μεγάλοι επιχειρήσουν μια ‘ψυχολογική’ προσέγγιση του παραμυθιού, είναι φανερό ότι τα παιδιά θα διαβάσουν την ιστορία ως μια ισχυρή προβολή του άγχους της εγκατάλειψης. Το μοτίβο των μικρών παιδιών μόνων τους στο μεγάλο, αφιλόξενο δάσος αποτελεί την πεμπτουςία των παιδικών φόβων μήπως εγκαταλειφθούν από τους γονείς τους, μήπως χαθούν κάπου και δεν βρουν το δρόμο της επιστροφής. Από την άλλη, στη σύγχρονη εποχή των πολυάσχολων γονιών, πολλοί ενήλικοι εξακολουθούν να βλέπουν στο παραμύθι τη φρίκη της εγκατάλειψης, αλλά

αυτήν την φορά ... από την πλευρά εκείνου που ‘εγκαταλείπει’ και συγχρόνως υποφέρει από φοβερές ενοχές (Paul, 1998: 32).

Επιπλέον, το παραμύθι προσφέρεται και για μια ενήλικη, μαρξιστική ανάγνωση, αφού φαίνεται να αποτελεί εμμέσως ένα δριμύ κατηγορώ εναντίον της κοινωνικής αδικίας και της φτώχειας που δεν επιτρέπει στους εργαζόμενους γονείς να συντηρήσουν τα παιδιά τους. Μια τέτοια ερμηνεία στηρίζει και η εικονογραφική παρέμβαση του Browne που τοποθετεί οπτικά την ιστορία στο σήμερα, σε μια σύγχρονη μορφή οικονομικής εξαθλίωσης, μακριά από την παρηγορητική απόσταση του «Μια φορά και έναν καιρό». Στην εικόνα, όπου η κοιμισμένη οικογένεια παρουσιάζεται μέσα από τον καθρέπτη της τουαλέτας της μητριάς (δες εικόνα 1.3), η σειρά των καλλυντικών ‘εκβιάζει’ μια αναπόφευκτη σύγκριση: ανάμεσα στα ακριβά καταναλωτικά αγαθά και τη φτηνή ανθρώπινη ζωή. Ο παραλογισμός του καπιταλιστικού συστήματος σε όλο του το μεγαλείο· ψεύτικες ανάγκες περιττών υλικών αγαθών δημιουργούν στρατιές φτωχών και ευτελίζουν την ανθρώπινη ζωή (Paul, 1998: 34).

Μάλιστα, στην παραπάνω εικόνα, η επώνυμη παρουσία στο τραπέζι της τουαλέτας του *Oil of Ulay*, μάρκα γνωστών καλλυντικών που υπόσχονται αιώνια νεότητα ωθεί και προς μία ακόμη ενήλικη ανάγνωση, τη φεμινιστική. Το διπλό πρόσωπο της μητριάς-μάγισσας, όπου και η πιο επιπόλαιη ματιά βεβαιώνει ότι πρόκειται για την ίδια γυναίκα σε δύο ρόλους και σε δύο ηλικίες, ενθαρρύνει τον αναγνώστη-θεατή να αναρωτηθεί και για τη θέση της μικρής Γκέτελ στη γυναικεία αλυσίδα, επιτρέποντας στο εικονογραφημένο παραμύθι να μιλήσει για τρεις διαφορετικές φάσεις της γυναικείας ανάπτυξης σε μια κοινωνία όπου το εσθάνς της νεότητας σε συσκευασία μπουκαλιού –αντιπροσωπεύεται από το *Oil of Ulay*– εκτιμάται περισσότερο από την πραγματική νέα γενιά που κοιμάται για τελευταία φορά δίπλα του, πριν εγκαταλειφθεί για πάντα στο δάσος (Paul, 1998: 34-5).

Όμως οι διαφορετικές αναγνώσεις δεν σταματούν εδώ καθώς τίποτε δεν εμποδίζει τους ενήλικους συναναγνώστες να επιχειρήσουν ερήμην των παιδιών και μια ακόμη, αυτή τη φορά, πολιτική, ιστορική ερμηνεία. Ο εγκλεισμός του μικρού αγοριού στο κλουβί και η παρουσία ενός φούρνου έτοιμου να κατακάψει ανθρώπινες σάρκες αθών θυμάτων ζωντανεύει τον εφιάλτη του ναζισμού και φέρνει στο νου τα κρεματόρια. Παρόλο που το παραμύθι του Χάνσελ και της Γκρέτελ προηγείται του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, σε επίπεδο ανάγνωσης και όχι δημιουργίας, ο πόλεμος ενδέχεται να αποτελέσει, σύμφωνα με τη θεωρία του Rifaterre, το οδυνηρό διακείμενο μιας σύγχρονης προσέγγισης της παλιάς ιστορίας (Paul, 1998: 36).

Το παραμύθι του Χάνσελ και της Γκρέτελ σίγουρα δεν είναι το μόνο όπου οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις ενηλίκων και ανηλίκων παρουσιάζουν παρόμοια χαώδη διάσταση. Και στα σύγχρονα εικονογραφημένα βιβλία ενήλικοι και παιδιά, καθώς διαβάζουν ‘με αυτό που είναι’ καταλήγουν σε διαφορετικές ιστορίες. Στο *The Visitors who Came to Stay* (McAfee & Browne, 1984), για παράδειγμα, μια παιδική ανάγνωση θα μπορούσε να ήταν ψυχολογική και να έβλεπε σε αυτό το άγχος και την αγωνία ενός παιδιού διαζευγμένων γονιών μπροστά σε μια νέα σύντροφο του μπαμπά που μαζί με το γιο της εισβάλλουν στη ζωή και στο σπίτι τους διαταράσσοντας τη σιγουριά μιας μονότονης καθημερινότητας που όμως προσδίδει ασφάλεια και σταθερότητα.

Αντίθετα μια ενήλικη ανάγνωση θα μπορούσε να ήταν και πολιτισμική, αφού θα αξιολογούσε λεκτικά, μα κυρίως οπτικά στοιχεία και θα 'διάβαζε' την αντίθεση ανάμεσα στη βρετανική νοοτροπία που εκπροσωπείται από τη μονογονεϊκή οικογένεια του πατέρα και της Katy και την αμερικάνικη ιδιοσυγκρασία των επισκεπτών. Ο υπερβολικός καταναλωτισμός τους (το κείμενο αναφέρεται στην πλουσιότετη γκαρνταρόμπα της κοπέλας), το πλήθος και το είδος των τρυκ που κουβάλησε μαζί του ο γιος της Sean αλλά και το ντύσιμό τους παραπέμπουν στην αμερικάνικη καταγωγή των επισκεπτών. Αλλά και οι εικόνες ισχυροποιούν την εκτεταμένη μεταφορά της εθνικότητάς τους με την εισβολή αναγνωρίσιμων συμβόλων που συνεκδοχικά παραπέμπουν στις ΗΠΑ: Η αμερικάνικη σημαία που κυματίζει ψηλά εν αντιθέσει με τη μεσίστια βρετανική στο καρουσέλ, το Κτίριο Εμπορίου στην άμμο στη σκηνή της παραλίας και κυρίως ο Λευκός Οίκος στην αυλή του σπιτιού μητέρας και γιου, παραπέμπουν άμεσα σε επισκέπτες που ήρθαν από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Κουβαλώντας μαζί τους την πολύχρωμη, νέα, δυναμική τους προκαλούν την αποστειρωμένη βρετανική κανονικότητα προσκαλώντας την παράλληλα για μία νέα πολιτισμική επικοινωνία που θα λειτουργήσει ως αισιόδοξη πρόκληση για μια δυναμική σύνθεση, κάτι που στην εικόνα αναλαμβάνει να θέσει εμμέσως η οπτική μεταφορά του αρκούδου της μικρής Katy με τα γυαλιά Crouch Marx που λατρεύει ο Sean (Schwarcz & Schwarcz, 1991: 78).

1.3. ΔΙΑ-ΕΙΔΟΛΟΓΙΚΟ

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο θα μπορούσε να θεωρηθεί η αιχμή μιας έμπρακτης αντίδρασης στο δόγμα της καθαρότητας των ειδών, αφού είναι αδιαμφισβήτητα σίγουρο ότι αν σε κάτι αντιτίθεται σθεναρά αυτό είναι η αφοσίωσή του σε ένα και μόνο είδος. Από παραμύθια και μικρές ιστορίες μέχρι ποιήματα και έμμετρες αποδόσεις, από βιβλία γνώσεων και εννοιών –γνωστά διεθνώς ως *concept books*, π.χ. βιβλία για τα αντίθετα και τους αριθμούς– μέχρι φιλοσοφικές αλληγορίες και λογοτεχνικές διασκευές, κι από κόμικς και επιστολές μέχρι βιογραφίες, μύθους και λαϊκές παραδόσεις ένα ετερόκλητο υλικό διαφορετικό σε είδος και ύφος, φόρμα και περιεχόμενο, συγκεντρώθηκε στο φιλόξενο χώρο του εικονογραφημένου. Ένα μαγικό συνονθύλευμα, μια συναρπαστική ποικιλότητα βρήκε καταφύγιο κάτω από τον όρο-ομπρέλα *εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, δημιουργώντας μια αξιοθαύμαστα πολυσυλλεκτική υπερκατηγορία που έκλεισε μέσα της τη μαγεία του παραμυθιού και την αλήθεια της γνώσης, συμβίβασε τη λογοτεχνία με τη θεωρούμενη παρα-λογοτεχνία, συνταίριαξε τη λογοτεχνική γραφή με πληροφοριακά κείμενα και πολλαπλασίασε τα σημεία τομής ενός αρκετά νεότερου είδους για παιδιά με μακραίωνες μορφές τέχνης, που ανέκαθεν υπήρξαν σεβαστές από όλους (όπως η ζωγραφική και το θέατρο).

Φαίνεται ότι τόσο ο δυαδικός χαρακτήρας του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, όσο και η μη παγιωμένη άποψη για τον κόσμο, το βιβλίο και το διάβασμα που επιβάλλει η νεαρή ηλικία και η περιορισμένη εμπειρία του αναγνωστικού του κοινού «τείνουν να ωθούν το παιδικό βιβλίο προς μια κατάσταση ευμεταβλησίας και ρευστότητας όπου κι άλλα λογοτεχνικά είδη μπορούν να γίνουν αποδεκτά και αφομοιωθούν, καθένα ερχόμενο

σε επαφή με τη διαλογική επιρροή της εικόνας και, συχνά, και με άλλες ανάλογα ενσωματούμενες, φόρμες» (Lewis, 1990: 143).

Η τάση του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου για σύμμιξη των ειδών εντάσσεται σε μια γενικότερη απέχθεια της σύγχρονης εποχής απέναντι στα στεγανά, τους φραγμούς και τους άτεγκτους διαχωρισμούς. Η μεταμοντέρνα εποχή μας δεν ευνοεί τη διάκριση ανάμεσα σε σοβαρά και μη σοβαρά λογοτεχνικά είδη, και απεχθάνεται την περιχαράκωση των διαφόρων κειμενικών μορφών και τη δογματική αφοσίωση σε συγκεκριμένα αισθητικά στυλ. Καθώς λατρεύει τη λογική του συμπλήματος (*pastiche*), του κολλάζ και της δημιουργίας ως *παλίμψηστου*, μια γενικευμένη ρευστότητα ανάμεσα σε είδη, υλικά, φόρμες και θεματικές παρεισδύει στο χώρο της λογοτεχνίας και βρίσκει πρόσφορο έδαφος έκφρασης και στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο.

Σαν «τις βραδινές ειδήσεις, όπου τα συνεχή cuts της κάμερας φέρνουν δίπλα δίπλα εικόνες διεθνούς βίας με μαλακτικές κρέμες και χάπια για τον πονοκέφαλο, η μεταμοντέρνα εμπειρία θα περιγραφόταν καλύτερα σαν ένα αντιληπτικό μοντάζ» (Solomon, 1988: 212). Η έννοια του πολιτισμικού διαλόγου με τη μορφή αλληπάλληλης διαστρωμάτωσης και ενσωμάτωσης υπαρχόντων έργων αλλά και άλλων μορφών τέχνης μέσα σε νέες δημιουργίες, στη μεταμοντέρνα εποχή παίρνει διαστάσεις κατακλυσμιαίες υπογραμμίζοντας όχι μόνο την αναγκαιότητα, αλλά και την ουτοπία, του ιδεώδους του καθαρού, του πρωτότυπου και της παρθενόγενεσης στη δημιουργική διαδικασία. Η συνύπαρξη συμβάσεων από διαφορετικά δημοφιλή είδη, όπως παραμύθια, αστυνομικές ιστορίες, κόμικς, γουέστερν ή ακόμη και διαφημίσεων που παρατίθενται, παρωδούνται, ή απλώς συμπλέκονται, καθώς και η υιοθέτηση εικαστικών τεχνικών, όπως το κολλάζ, που μεταφέρουν μαζί κομμάτια από παλιές εφημερίδες, λουλούδια και μια συλλογή από διαφορετικά υλικά, φέρνουν στο χώρο του παιδικού βιβλίου κάτι από την αύρα του μεταμοντέρνου πολιτισμικού πλουραλισμού (Rabus, 2004). Σε έναν κόσμο που δομεί ένα πολύπλοκο δίκτυο ανταλλαγών και πολλαπλών δανείων, σε έναν πολιτισμό που επιτρέπει την επικοινωνία ανάμεσα σε είδη, μέσα, περιοχές, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, με μια εγγενή τάση απορρόφησης αισθητικών, παιδαγωγικών, κοινωνικών κραδασμών, αναδεικνύει έναν ιδιαίτερα δεκτικό χαρακτήρα που, εκτός από δια-κωδικός και δια-ηλικιακός, είναι και δια-ειδολογικός.

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο όχι μόνο δεν φιλοξενεί κείμενα ενός ορισμένου λογοτεχνικού είδους, π.χ. παραμύθια, ποιήματα, μικρές ιστορίες, αλλά συχνότατα σε ένα βιβλίο βρίσκουν πρόσφορο έδαφος μικτές αφηγήσεις που συνδυάζουν στο ίδιο κείμενο μια πλειάδα λογοτεχνικών ή μη ειδών. Εικονογραφημένα παιδικά βιβλία μπορεί να είναι συγχρόνως λογοτεχνικά και γνώσεων, ιστορίες αλλά και χάρτες, κόμικς αλλά και αστυνομικά αναγνώσματα, ποιήματα αλλά και πεζογραφήματα. Σε μια συναρπαστική επίδειξη πολυσυλλεκτικότητας το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, είδος μικτό που στηρίζεται εξίσου στη λεκτική και οπτική τροπικότητα, ευνοεί τις υβριδικές δημιουργίες φιλοξενώντας κείμενα που μπορεί να μετέχουν σε περισσότερα από ένα κειμενικά είδη.

Ίσως, το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα δια-ειδολογικού εικονογραφημένου βιβλίου να είναι το *We are in the Dumps with Guy and Jack* του Maurice Sendak. Αρχικά σ' αυτό φιλοξενούνται δύο αναγνωρίσιμα λαϊκά παιδικά τραγουδάκια (*nursery rhymes*), που αποτελούν και το μοναδικό λεκτικό κείμενό του. Ακόμη, το ίδιο βιβλίο ενδέχεται να

θεωρηθεί κι ως σύγχρονη ιστορία, μια και διαδραματίζεται στη σημερινή Νέα Υόρκη, ή έντεχνο παραμύθι αφού βρίθεται από υπερφυσικά, μαγικά στοιχεία με χαρακτηριστικότερο το ρόλο του φεγγαριού. Και σαν να μην έφταναν όλα αυτά, στο βιβλίο υπάρχουν σαφείς αναφορές σε μη λογοτεχνικά είδη, όπως ο δημοσιογραφικός λόγος, αποκλειστικά μέσω του ενδο-εικονικού τύπου (τίτλοι των άρθρων στις εφημερίδες), ή σε άλλες μορφές τέχνης, όπως η ζωγραφική ή ακόμη παραστάσεις όπερας, κυρίως μέσω του διαλόγου που καθίσταται χορικός, οπερετικός. Συγχρόνως βέβαια επιχειρούνται και οπτικές αναφορές σε συγκεκριμένα έργα, όπως το χαρτοπαίγνιο των αρουραίων που θυμίζει την *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* ή τα ρούχα των Jack και Gay που παραπέμπουν απευθείας στον Dickens (Nikolajeva & Scott, 2001: 79-80). Παραφράζοντας το γνωστό ‘μόνος του μια ορχήστρα’, θα λέγαμε για το βιβλίο του Sendak που κατορθώνει μέσα στη φόρμα του εικονογραφημένου παιδικού να χωρέσει μια γκάμα λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών ειδών και έναν πλουραλισμό διαφορετικών τεχνών: ‘μόνο του μια πολιτισμική συντομογραφία’.

Από την άλλη, το εικονογραφημένο παιδικό με μια καταπληκτική μαεστρία μπορεί να συνδυάζει στο ίδιο βιβλίο ένα ποιητικό λογοτεχνικό κείμενο κι ένα βιβλίο γνώσεων. Σε υβριδικά βιβλία το σύννηθες δίπολο λογοτεχνία-γνώση ελέγχεται ως υπεραπλουστευτικό, αφού η συνύπαρξη και των δύο σε μια μοναδική ενότητα αποδεικνύει ότι η αλήθεια απεχθάνεται τα στεγανά και τις αβασάνιστες κατηγοριοποιήσεις. Ίσως, το ευτυχέστερο παράδειγμα να είναι το ελκυστικό βιβλίο της Βούλας Μάστορη (1997) *Οι Χώρα με τις Δύο Πολιτείες και τις Μυγδαλένιες Κούνιες*, που αναφέρεται στο θαύμα της σύλληψης, της κυοφορίας και της γέννησης. Στο βιβλίο της Μάστορη συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο δύο κειμενικές γραμμές: η μία φιλοξενεί μια ευαίσθητη λυρική εξομολόγηση και η άλλη, αποτελεί μια αντικειμενική καταγραφή των ίδιων γεγονότων. Η ανάγνωσή τους καταλήγει σε απανωτά σταυροδρόμια από τη μια η μαγεία του παραμυθιού και από την άλλη τα πραγματικά γεγονότα, έτσι όπως σαφώς εκφράζονται και με τη βοήθεια παρενθέσεων που μεταγράφουν τις ποιητικές συνιστώσες σε επιστημονικούς όρους (π.χ. μενεξελί σάρκινη κούνια = ωοθήκη, διάφανο, λαμπερό αβγό = ωάριο, ασημένια βροχή = σπερματικό υγρό). Στην ίδια γραμμή και η εικονογράφηση που ενιαία σε κάθε δισέλιδο θα συγκεράσει την αλήθεια με το ψέμα, το ποίημα με την επιστήμη, ενοποιώντας δυο τάσεις και ισορροπώντας με ξεχωριστή επιτυχία ανάμεσα στο βιβλίο γνώσεων και το λογοτεχνικό.

Διαφορετική αλλά εξίσου ενδιαφέρουσα αποδεικνύεται η παράθεση αφηγηματικών και πληροφοριακών κειμένων στο βιβλίο *Snowflake Bentley* (Martin, 1998, Caldecott Medal 1999), όπου, παράλληλα με τη μυθιστορηματική εξιστόρηση της ζωής του αυτοδίδακτου φωτογράφου και φυσιοδίφη Wilson Bentley, σε ιδιαίτερα τμήματα της σελίδας φιλοξενούνται και καθαρώς πληροφοριακά κείμενα σε ανάλογο ύφος. Και καθώς η λογοτεχνική αφήγηση απηχεί τη μαγεία μιας ζωής σαν μυθιστόρημα, άλλα κείμενα με τρόπο αντικειμενικό δίνουν στοιχεία για τη ζωή του βιογραφούμενου προσώπου (π.χ. «Ο Wilson Bentley γεννήθηκε στις 9 Φεβρουαρίου 1885...»), διασαφηνίζουν επιστημονικά δεδομένα αναφορικά με το έργο του (εν προκειμένω τις χιονονιφάδες), ενώ συγχρόνως εκθέτουν και φωτογραφίες του ίδιου. Σε επίπεδο σελίδας κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται με την συν-ύπαρξη μιας σειράς διαφορετικών ‘παραθύρων’ που επιτρέπουν τον εμπλουτισμό

της κύριας αφηγηματικής γραμμής με σχετικό πληροφοριακό υλικό θέτοντας, με αυτόν τον τρόπο, σε σοβαρή αμφισβήτηση τη γραμμική ανάγνωση του βιβλίου. Για ένα μεταιχμιακό είδος, όπως η βιογραφία, που παλινδρομεί ανάμεσα στο παραμύθι και την αλήθεια, η εναλλαγή αφηγηματικών κομματιών και πληροφοριακών αποσπασμάτων καταδεικνύεται ως το δομικό ανάλογο ενός είδους που οφείλει να γοητεύει αλλά και να πείσει, να πληροφορήσει αλλά και συναρπάσει, να συνδυάσει την αισθητική απόλαυση με τη γνώση.

Από την άλλη, κειμενικά είδη σαφώς μη λογοτεχνικά κατορθώνουν να παρεισδύσουν στις λέξεις και τις εικόνες του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, δημιουργώντας ένα ενδιαφέρον κολλάζ διαφορετικών γραφών και υφών. Καθώς η πολυμορφία των ειδών του περιβάλλοντος γραπτού λόγου εισβάλλει κυρίως στην εικονογράφηση των βιβλίων, σε παιδικά, όπως ο *Γκρινιάρης Κουραμπιές* (Κώττη, 2005), τα *Παιχνίδια και Ψιλικά* (Ανδρικόπουλος, 2006) ή η *Σοφία, η Αγελαδίτσα Τραγουδίστρια* (Pennart, 2000) συσσωρεύονται συνταγές, εφημερίδες, αγγελίες, συσκευασίες προϊόντων, όλες διατηρώντας τα λεκτικά και οπτικά χαρακτηριστικά του είδους τους και προκαλώντας τον αναγνώστη σε έναν πλουραλισμό διαφορετικών προσεγγίσεων. Ενταγμένο μέσα σε μια αφήγηση που επιζητά μια *αισθητική (aesthetic)* (χοντρικά νοείται ως διάβασμα για ευχαρίστηση), κατά Rosenblatt (1978), *ανάγνωση*, ένα μωσαϊκό από ψήγματα ποικίλου έντυπου υλικού απαιτεί μια *επαγωγική προσέγγιση (efferent)* (δηλαδή ανάγνωση για να αποκομίσει κάτι, όπως, για παράδειγμα, χρήσιμες πληροφορίες), που όμως σε ένα δεύτερο επίπεδο θα αποδειχθεί και αυτή *αισθητική*, αφού η ανάγνωση όλου αυτού του υλικού γίνεται όχι αυτοδύναμα, αλλά με σκοπό την ενδυνάμωση της λογοτεχνικής εμπειρίας.

Επιπλέον, η επέλαση εξωλογοτεχνικών κειμένων στο παιδικό βιβλίο συντελείται με τη μορφή διακειμενικών/ διεικονικών υπαινιγμών, όπως, για παράδειγμα η επιγραφή Walker Boots στο κατάστημα ενός παπουτσή στο *Guess Who's Just Moved in Next Door?* του Colin McNaughton (1991) που παραπέμπει κατευθείαν στο Walker Books, το γνωστό εκδοτικό οίκο. Σε αυτήν την περίπτωση το ενδο-εικονιστικό κείμενο καθίσταται χιουμοριστικό, κάτι που συμβαίνει και στο *The Jolly Postman* (Ahlberg, 1984), όπου ο τίτλος της εφημερίδας *Mirror Mirror* (= Καθρέπτης), που δημοσιεύει την ιστορία της Χιονάτης έχει διπλή αναφορά και στη δημοφιλή παραμυθική ηρωίδα και στη γνωστή βρετανική ταμπλόιντ.

Μια ενδιαφέρουσα σύμφυση λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών κειμενικών ειδών, όχι μόνο σε επίπεδο κειμένου, ως λεκτική και οπτική τροπικότητα, αλλά και σε επίπεδο αντικειμένου, ως απτική τροπικότητα, επιτυγχάνεται στο βιβλίο *Παραμυθένια Νέα* (Χόκινς & Χόκινς, 2004), όπου σε 'συσκευασία' ενός διατίθενται δύο έντυπα: το βιβλίο με τη διακειμενική αφήγηση και η ομότιτλη εφημερίδα. Μια περιήγηση στον κόσμο γνωστών παραμυθιών συντελείται με τη βοήθεια ενός μικρού εφημεριδοπώλη, ενώ η διακριτική παρουσία ενός ρεπόρτερ εξηγεί την ύπαρξη της ένθετης εφημερίδας στην καταληκτική ταπετσαρία, που έχει τη μορφή μιας τσέπης παντελονιού (συγκεκριμένα του γίγαντα από το γνωστό παραμύθι με τη Φασολιά). Μάλιστα, η εφημερίδα, που μπορεί να αφαιρεθεί από την τσέπη και να ξεφυλλιστεί όπως κάθε εφημερίδα ενδέχεται να διαβαστεί και ανεξάρτητα από το υπόλοιπο βιβλίο. Με κύριο άρθρο «Στα πράσα! Ο

κακός λύκος συνελήφθη με νυχτικό» και εσωτερικό θέμα, ανάμεσα στα άλλα, «Είναι τέρας αλλά τον λατρεύω», αλλά και στήλες όπως αθλητικά, ωροσκόπια, μικρές αγγελίες και άλλα, η εφημερίδα εξακολουθεί να σέβεται τα μη λογοτεχνικά κειμενικά της χαρακτηριστικά, ακόμη και όταν περιδιαβαίνει τον κόσμο της λογοτεχνίας.

Στην ίδια λογική, αλλά αυτή τη φορά ανάμεσα σε μια πολυ-παραμυθική αφήγηση και μια σειρά επιστολών κινείται και το γνωστό βιβλίο των Ahlbergs *The Jolly Postman*, για το οποίο οι ίδιοι οι δημιουργοί υπογραμμίζουν ότι χρωστά τη γέννησή του στην ικανοποίηση μιας επιθυμίας της κόρης τους που ήθελε να λαβαίνει γράμματα (Lewis, 2001: 82). Και σε αυτό, μια σειρά μη λογοτεχνικών κειμένων (π.χ. απολογητική επιστολή, διαφημιστική μπροσούρα) έρχονται με τη μορφή αλληλογραφίας στα σπίτια διαφόρων παραμυθικών ηρώων δημιουργώντας ένα ιδιότυπο οπτικορηματικό κολλάζ που κατορθώνει μέσα από το σεβασμό των κειμενικών χαρακτηριστικών και των συμβάσεων γραφής να δημιουργήσει ένα έντονο παρωδιακό αποτέλεσμα. Και καθώς η γλώσσα των μη λογοτεχνικών κειμενικών ειδών ενσωματώνεται μέσα σε μια ιστορία-πλαίσιο που αφορά έναν χαρούμενο ταχυδρόμο, το βιβλίο, ως σύνολο, αποκτά μια χαρακτηριστική, κατά Bahtin, *πολυφωνική* διάσταση (Οικονομίδου, 2000: 89-104).

Φαίνεται ότι συχνά στο χώρο του παιδικού βιβλίου ευνοείται μια παιγνιώδης, μεταμοντέρνα 'συνομιλία' ανάμεσα στις διάφορες κειμενικές κατηγορίες, ακόμη και μπολιάζοντας είδη, όπως είναι το λογοτεχνικό βιβλίο, με τη λογική της αγοράς. Άλλωστε, όπως έχει ήδη αναφερθεί (Susina, 1993: vii), το παιδικό βιβλίο συμπεριλαμβανομένου και του εικονογραφημένου, αποτελεί μια μίξη αισθητικών, παιδαγωγικών και καταναλωτικών ιδεολογιών. Αρχίζοντας από το πολυσυζητημένο *Black and White* (Macaulay, 1990), όπου η προσθήκη ενός Warning εντός πλαισίου ακριβώς στην εσωτερική σελίδα του τίτλου παραπέμπει κατευθείαν σε προϊόν και φτάνοντας μέχρι το μάλλον αμφιλεγόμενο *Arlene Sardine* (Raschka, 1998) και τη μετατροπή του εξωφύλλου σε ... ένα κουτί σαρδέλας (δες εικόνα 1.4), το εικονογραφημένο παιδικό ξαφνιάζει επιχειρώντας ανοικτά ευρείς συμμείξεις ειδών. Με τη συνδρομή όχι μόνο του σχήματος της έκδοσης και των χρωμάτων (*Arlene Sardine*), αλλά και λεκτικών εγγραφών, όπως Easy-open Books (=βιβλία που ανοίγουν εύκολα) ή της καταγραφής του βάρους του (NET. WT. 12 oz), παρόμοια βιβλία αναδεικνύουν χιουμοριστικά, και δια της υπερβολής, τη σχέση του βιβλίου με τη νοοτροπία της αγοράς και καταδεικνύουν τη μικρή απόσταση που το χωρίζει από άλλα καταναλωτικά αγαθά.

Ανάλογη περίπτωση και το εκπληκτικό *The Stinky Man Cheese* (Scieszka, 1992), στο οποίο υιοθετείται μια διαφημιστική ρητορική σε ένα παιχνίδι δια-ειδολογικής τάξης με τη μεταφορά συμβάσεων σε ανοίκεια περιβάλλοντα. Κι ενώ κανείς δεν περιμένει ότι ένα βιβλίο θα επιχειρήσει να 'αλιεύσει πελάτες' με τους τρόπους που χρησιμοποιεί ένα σαμπουάν ή ένα απορρυπαντικό, στο *The Stinky Man Cheese* υπάρχουν περικειμενικές εγγραφές του τύπου: «Μόνο 16\$» ή «56 σελίδες γεμάτες δράση, 75% περισσότερο από τα 36σέλιδα βιβλία». Μάλιστα, για τους ίδιους λόγους, επιστρατεύεται ακόμη και ο αφηγητής που καλείται να συνεισφέρει στη μεγιστοποίηση των πωλήσεων του βιβλίου του. Κρατώντας ένα μετάλλιο που πληροφορεί ότι οι ιστορίες είναι «NEES! BEΛΤΙΩΜΕΝΕΣ! ΑΣΤΕΙΕΣ!» προτρέπει τους υποψήφιους αγοραστές να το αγοράσουν ΤΩΡΑ! Σε μια παρωδιακή διαπραγμάτευση, το συγκεκριμένο βιβλίο δείχνει να

συμμορφώνεται υποκύπτοντας στους σκληρούς νόμους μιας καπιταλιστικής οικονομίας, διατυμπανίζοντας την υπόστασή του ως καταναλωτικού προϊόντος (McGillis, 1999: 121-122).

Φυσικά, μετά από αυτά, δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο το λογοτεχνικό είδος συμφύεται με το αποκαλούμενο και ως παραλογοτεχνικό και δη με τα κόμικς, με τα οποία δείχνει να έχει πολλά κοινά σημεία. Η υιοθέτηση των επικρατέστερων συμβάσεων του είδους, όπως είναι το οπτικό στοιχείο του ‘μπαλονιού των λόγων’, χρόνο με το χρόνο αποκτά μεγάλη κανονικότητα και στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού, ενώ βιβλία, όπως η *Φρουτοπία* (Τριβιζάς, 2000-4), τοποθετούν το λογοτεχνικό εικονογραφημένο στα σύνορα ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη θεωρούμενη παραλογοτεχνία, αφού σε αυτή τη σειρά του Τριβιζά το εικονογραφημένο συναντά το κόμικς και το αστυνομικό μυθιστόρημα.

Μάλιστα, μερικές φορές οι σχετικές συμμείξεις των ειδών λαμβάνουν μεταληπτικές διαστάσεις, με την οπτική σύμβαση να καθίσταται συγχρόνως οντολογικό και αφηγηματικό στοιχείο. Συμβαίνει στην περίπτωση που η ενσωμάτωση μιας έντονα συμβατικής λέξης των κόμικς μεταφέρεται στο εικονογραφημένο παιδικό διατηρώντας όμως την ιδιαίτερη λειτουργία που εξυπηρετούσε στο είδος από το οποίο προήλθε. Μια δια-ειδολογική ανταλλαγή μεταμυθοπλαστικής τάξεως παρατηρείται στο βιβλίο με το χαρακτηριστικό τίτλο *MEANWHILE...* (*‘Εν τω μεταξύ...’*), που παραπέμπει στα κόμικς και την λέξη-κλειδί για την αλλαγή της σκηνής και τη μεταφορά της δράσης σε διαφορετικό χωροχρόνο. Στο βιβλίο του Feiffer η λέξη *MEANWHILE...* (*‘Εν τω μεταξύ...’*) λαμβάνει μαγικές διαστάσεις, καθώς καθίσταται το μυστικό σχέδιο απόδρασης του μικρού Raymond κάθε φορά που επιθυμεί να αποφύγει κάτι από τις καθημερινές του μικρο-ευθύνες μέχρι πειρατικές εκδικήσεις, κυνήγι ληστών και επιθέσεις οργισμένων Αρειανών. Σε μια ιστορία που αρχίζει όταν η μητέρα ζητά από τον απορροφημένο στα αγαπημένα του κόμικς γιο της να διακόψει το διάβασμα για να κάνει κάποιες από τις συνηθισμένες μικροδουλειές του σπιτιού, εκείνος αντιδρά γράφοντας αριστερά, πάνω ψηλά στον τοίχο του δωματίου του *‘Εν τω μεταξύ...’* (*MEANWHILE...*), πειραματιζόμενος με μια σύμβαση των κόμικς στο εικονογραφημένο βιβλίο που διηγείται την ιστορία στην οποία πρωταγωνιστεί. Η ενέργειά του αυτή αποδεικνύεται σωτήρια, αφού τον στέλνει κατευθείαν σε ένα διαφορετικό κόσμο και σε μια αλησμόνητη πειρατική εμπειρία. Τη στιγμή όμως που μια ατυχής τροπή των γεγονότων θα τον φέρει κοντά στο θάνατο, ένα άλλο *‘Εν τω μεταξύ...’* (=MEANWHILE...), θα σημάνει την έναρξη μιας νέας περιπέτειας, αλλά και μιας καινούργιας αντιξοότητας. Το μοτίβο θα επαναληφθεί με μαθηματική ακρίβεια κάμποσες φορές ωσότου ο τελευταίος κίνδυνος μιας διαστημικής περιπέτειας θα ωθήσει το αγόρι να πρωτοτυπήσει γράφοντας μόνος του *THE END* (=ΤΕΛΟΣ). Αυτό το τελευταίο θα επαναφέρει το μικρό ταραξία στην ασφάλεια του δωματίου του και της μητρικής αγάπης.

Στο συγκεκριμένο βιβλίο η υιοθέτηση των λεκτικών –συγκεκριμένες λέξεις– καθώς και των οπτικών συμβάσεων –το *MEANWHILE...* είναι τυπωμένο με κεφαλαία, έντονα γράμματα και μέσα σε πλαίσιο– ενός είδους λειτουργούν ως μεταμυθοπλαστική τεχνική σε ένα διαφορετικό, αποκαλύπτοντας ότι σε μια εποχή πολυγραμματισμών η μορφή του κειμένου αποκτά βαρύνουσα σημασία στην κατασκευή του νοήματος. Τα όρια ανάμεσα

στα είδη καθίστανται ασαφή και δυσδιάκριτα, ενώ σε ένα παρωδιακό παιχνίδι μείξεων των συμβάσεων ένα αυτοαναφορικό κείμενο ενδέχεται να λειτουργήσει διτώς όχι μόνο ως καθρέπτης μέσα στον οποίο αντικατοπτρίζεται η ίδια η λογοτεχνική κατασκευή, αλλά και ως παράθυρο για την παρατήρηση των πιο δημοφιλών συμβάσεων δόμησης άλλων κειμένων, π.χ. κόμικς. Η σύμμιξη των ειδών, όχι τόσο σε επίπεδο μορφής, αλλά ως σημαντικό στοιχείο δημιουργίας μιας ιστορίας, επιτρέπει στον αναγνώστη να συνειδητοποιήσει μέσα από μια μυθοπλαστική διαδρομή το ρόλο που οι συμβάσεις διαδραματίζουν στα διάφορα κειμενικά είδη.

Είναι φανερό ότι το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο αποτελεί ένα μικτό πολυτροπικό είδος, ιδιαίτερα δεκτικό σε μια ευρεία γκάμα διαφορετικών κειμένων, οπτικών και λεκτικών. Η ιδιαιτερότητά του, κυρίως ως δια-κωδική κειμενική κατασκευή, φέρνει το εικονογραφημένο βιβλίο πολύ κοντά σε άλλες μορφές τέχνης, από τη ζωγραφική ως το θέατρο, τον κινηματογράφο και γενικά κάθε είδος που δε στηρίζεται αποκλειστικά στο λόγο. Και αν η σχέση ζωγραφικής και εικονογράφησης φαίνεται αυταπόδεικτη –ακόμη και στο βαθμό που καταξιωμένοι ζωγράφοι εικονογραφούν παιδικά βιβλία– η εγγύτητα της έβδομης τέχνης ή του θεάτρου, για παράδειγμα, με το εικονογραφημένο μάλλον προξενεί εντύπωση. Όμως, ακόμη και σε αυτές τις περιπτώσεις, η αφομοιωτική ικανότητα του εικονογραφημένου παιδικού ενδέχεται να καταπλήξει, αφού δεν είναι λίγες οι φορές που και στην εικονογράφηση υιοθετούνται κινηματογραφικές τεχνικές (αξίζει κανένας να δει τα σχετικά με τις γωνίες λήψης) και στον περιορισμένο χώρο ενός βιβλίου για παιδιά εκτυλίσσεται και ολοκληρώνεται μία ολόκληρη θεατρική παράσταση.

1.3.1. ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Από την εποχή ακόμη του Αριστοτέλη το θέατρο συνδέθηκε άρρηκτα με τη μίμηση πράξεως και εξαιτίας αυτής διαφοροποιήθηκε από τα λογοτεχνικά είδη που προτίμησαν τη διήγησή της. Και ενώ, ακόμη και το θεατρικό έργο στηρίζεται, τις περισσότερες φορές, σε ένα γραπτό κείμενο, μόνο η ανάγνωσή του, εν αντιθέσει με το λογοτεχνικό, συνήθως δεν επαρκεί, αφού απαιτείται το ανέβασμα, η παράσταση, που θα ζωντανεύσει το λόγο και θα μετουσιώσει το κείμενο σε πράξη επί σκηνής. Γιατί στο θέατρο η πράξη λαμβάνει χώρα μπροστά στα μάτια του θεατή, ενώ στη λογοτεχνία φτάνει στον αναγνώστη ‘διαμεσολαβημένη’ από τη φωνή του αφηγητή. Και αυτή η κρίσιμη διαφορά της φωνής αλλά και της οπτικής γωνίας φαίνεται να διακρίνει τα δύο είδη, αφού η αφήγηση, σε αντιδιαστολή με το δράμα, σχηματοποιείται κάτω από την καταλυτική παρουσία –παρά τις εναλλακτικές της πολυεστιακής αφήγησης και του διαλόγου– μιας φωνής και μιας οπτικής, εκείνης του αφηγητή (Bottoms, 1996).

Η βασική αυτή διάσταση ανάμεσα στη μίμηση και τη διήγηση ενίοτε αμφισβητείται στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, που ως είδος ενδέχεται να εκφραστεί με **όρους θεάτρου**. Καθώς αποτελεί ένα μικτό είδος που απαιτεί τη *συνέργεια* (synergy) λόγου και εικόνας (Sipe, 1998), το εικονογραφημένο παιδικό διαφωνεί έμπρακτα με το δόγμα της καθαρότητας των ειδών και των αδιαφιλονίκητων ορίων ανάμεσα στις τέχνες. Επειδή η εικόνα αποτελεί το ένα από τα δύο βασικά μέσα με τα οποία επικοινωνείται η ιστορία, το εικονογραφημένο παιδικό προσιδιάζει περισσότερο στο θέατρο, τον

κινηματογράφο, τα κόμικς, τα φωτορομάντζα και γενικά σε κάθε είδος που δεν στηρίζεται αποκλειστικά στο λόγο.

Μάλιστα αυτή η αίσθηση της θεατρικής παράστασης καθίσταται εντονότερη σε βιβλία με κείμενα κατά κύριο λόγο διαλογικά, στα οποία η εγκατάλειψη του ‘αφηγηματοποιημένου λόγου’ και η εκτεταμένη χρήση διαλόγου, δίνει την εντύπωση στον αναγνώστη-θεατή ότι παρακολουθεί την εξέλιξη ενός θεατρικού έργου, όπου ο εικονογράφος, σε ρόλο σκηνοθέτη, ζωντανεύει τις συνθήκες μιας παράστασης. Τότε η εικονογράφηση ενδέχεται να λειτουργήσει ως σκηνή θεάτρου –σκηνικό και ήρωες– ενώ το γραπτό κείμενο ως θεατρικός λόγος εκφωνούμενος πάνω σε αυτήν. Άλλωστε και η υιοθέτηση από το εικονογραφημένο παιδικό τεχνικών γνωστών από τα κόμικς μετατρέπουν το βιβλίο σε μια θεατρική σκηνή όπου η δράση εκτυλίσσεται ενώπιον του θεατή, οι διάλογοι των πρωταγωνιστών, έστω και εγκλωβισμένοι μέσα σε προστατευτικά μπαλονάκια, ακούγονται καθαρά, ενώ η κυρίαρχη φωνή του αφηγητή έχει μάλλον σιωπήσει. Και καθώς σειρές εικόνων παρακολουθούν στενά τη δράση και οι διάλογοι εκφωνούνται με την ακρίβεια ενός άμεσου λόγου, η θεατρική παραλληλία καθίσταται ιδιαίτερα ευδιάκριτη.

Μάλιστα η ίδια διαμεσική σύγκλιση καθίσταται εντονότερη αν προσμετρηθεί και η εγγενής θεατρικότητα που ενέχει κάθε μορφής μεγαλόφωνη ανάγνωση από τον ενήλικο συναναγνώστη προς έναν ανήλικο ‘αναγνώστη’. Ως μικρογραφία μιας θεατρικής παράστασης, η ανάγνωση-παράσταση εμπλουτισμένη με στοιχεία φωνής ή στάσης του σώματος, ως λόγος αλλά και φυσική παρουσία του συναναγνώστη, ενδέχεται να επιδράσει ερμηνευτικά πάνω στο κείμενο. Ιδιαίτερα όταν αυτό εκφέρεται σε πρώτο πρόσωπο ως μονόλογος ενός παιδιού-ήρωα-αφηγητή, με την παιδική φωνή του κειμένου να υλοποιείται μέσω του ενήλικου που το διαβάζει. Και καθώς το παιδί αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι η ενήλικη φωνή προσποιείται, αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι ούτε το παιδί-Εγώ της κειμενικής αφήγησης αλλά ούτε κι εκείνο της εικόνας, ένα είδος μεταμυθοπλαστικής αμφιβολίας διαπνέει την αναγνωστική διαδικασία επιβάλλοντας μιας μορφής θεατρική σημειολογία, όπου οι ηθοποιοί παριστάνουν ότι είναι, αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι, οι ρόλοι που έχουν αναλάβει να παίξουν (Parsons, 2004).

Άλλωστε στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου το χάσμα ανάμεσα στη μίμηση πράξεως και τη διήγησή της φαίνεται να γεφυρώνεται και στην περίπτωση όπου επιλέγεται πρωτοπρόσωπη λεκτική αφήγηση και τριτοπρόσωπη εικονογραφική, δηλαδή ένας ομοδιηγητικός λεκτικός αφηγητής που διηγείται σε πρώτο πρόσωπο μια ιστορία (π.χ. Πήγα, είδα, ξάπλωσα) αντιπαραβάλλεται με μια εικόνα που δεν παρουσιάζει αυτό που θα έβλεπε ο ήρωας-αφηγητής (ομοδιηγητικός εικονιστικός αφηγητής), αλλά, σε κάθε εικονογραφική σκηνή, περιλαμβάνει/ απεικονίζει και τον ίδιο (ετεροδιηγητικός εικονιστικός αφηγητής). Σα μέσα από κινηματογραφική κάμερα που παρακολουθεί τον ήρωα από σελίδα σε σελίδα, το Εγώ του κειμένου μετατρέπεται σε έναν σαφώς καθορισμένο Άλλον της εικόνας, δημιουργώντας μια πλουραλιστική αφήγηση που παλινδρομεί ανάμεσα στο πρωτοπρόσωπο κείμενο και την τριτοπρόσωπη εικονογράφηση. Σε παρόμοια βιβλία «παρατηρούμε πάλι και πάλι, η παρουσία των εικόνων να μεταλλάσσουν την πρωτοπρόσωπη αφήγηση σε ετεροδιηγητικό θεατρικό έργο, διαμορφώνοντας έτσι την τάση η ανάγνωση ενός εικονογραφημένου βιβλίου να

μοιάζει περισσότερο με παρακολούθηση θεατρικής παράστασης παρά με διάβασμα νουβέλας» (Nodelman, 1991: 21). Η υιοθέτηση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης ισοδυναμεί με την αυτοπαρουσίαση του ηθοποιού στο κοινό του ή με έναν θεατρικό μονόλογο που ο αναγνώστης-θεατής 'κρυφακούει', ακόμη και στις περιπτώσεις που αυτός καθίσταται εσωτερικός, αφού κατορθώνει να εισχωρήσει στις σκέψεις, τα όνειρα και τις μύχιες επιθυμίες του ήρωα.

Από την άλλη, η παρουσία ενός αλληλοδιηγητικού αφηγητή που διηγείται κάποια περιστατικά που ο ίδιος παρακολούθησε ως αυτόπτης μάρτυρας εδραιώνει μιας άλλης μορφής θεατρική αναλογία ανάμεσα στο εικονογραφημένο παιδικό και το θέατρο, προσθέτοντας στους θεατές και τον ίδιο τον αφηγητή. Με τη διπλή του ιδιότητα ως αφηγητής αλλά και ακροατής, ως πομπός αλλά και δέκτης, ο αλληλοδιηγητικός αφηγητής ενώνει την οπτική του με εκείνη των αναγνωστών και, αποχωρώντας από το χώρο της σκηνής, κατεβαίνει στην πλατεία και αναζητεί θέση ανάμεσα στους θεατές. Το βιβλίο του Charles Keeping (1970) *Through the Window*, διηγείται τα συμβάντα του δρόμου που ένας μικρός παρατήρησε κρυφοκοιτάζοντας πίσω από την κουρτίνα του παράθυρού του. Και καθώς ο θεατής-αφηγητής και οι θεατές-αναγνώστες αποκτούν δικαίωμα θέασης στις ζωές των άλλων, η εικονογράφηση του βιβλίου αναδίδει μια έντονη θεατρικότητα εκφρασμένη κυρίως μέσω μιας εμφανούς οπτικής παραλληλίας ανάμεσα στην κουρτίνα του παραθύρου και την αυλαία του θεάτρου (δες εικόνα 1.5). Και οι δύο θα παραμείνουν τραβηγμένες επιτρέποντας την πρόσβαση για όσο διάστημα διαρκεί το περιστατικό που διαδραματίζεται μπροστά στα μάτια των θεατών· αφηγητή αλλά και αναγνωστών.

Αίσθηση θεατρικότητας μεταδίδουν, περισσότερο ή λιγότερο, και κάποιες εικονογραφικές τεχνικές. Από την ίδια την πλαίσιωση των εικόνων, που συγκρατεί τη δράση στον περιορισμένο χώρο της σκηνής μέχρι την υιοθέτηση εμφανών θεατρικών στοιχείων πλαίσιωσης (π.χ. η χρήση αψίδων και κουρτινών) ή την απεικόνιση σκηνικών που αναγνωρίζονται ως θεατρικά, η εικόνα συχνά δίνει την εντύπωση μιας σκηνής θεάτρου που έχει ανοίξει μπροστά στα μάτια των θεατών-αναγνωστών.

Επιπλέον, και η παρουσίαση επί σκηνής των πρωταγωνιστών, έτσι όπως απεικονίζονται αν φας, κάποιες φορές μπροστά σε ένα μινιμαλιστικό σκηνικό (π.χ. *Aldo* του Burningham, 1991) δίνει την εντύπωση ότι όχι μόνο όλοι τους απευθύνονται/ στρέφονται προς την πλευρά του ακροατηρίου, αλλά και ότι ενδιαφέρονται περισσότερο να αλληλοεπιδράσουν μαζί του παρά μεταξύ τους. Ήρωες, κάποιες φορές σε πόζες σαφώς θεατρικές, που εικονογραφούνται ολόσωμοι από μια σταθερή, αμετάβλητη απόσταση, χωρίς γκρο πλαν και αλλαγές στη γωνία λήψης (π.χ. *Ιησούς Μπετζ* των Μπερνάρ & Ροκά, 2004), μετατρέπουν την εικονογράφηση σε μια θεατρική σκηνή και τον αναγνώστη σε θεατή μιας παράστασης που διαδραματίζεται μπρος στα μάτια του.

Από αυτήν την θεατρική σκηνή, συχνά δεν λείπουν ούτε πρόσωπα, που, αν και βωβά, σε ρόλο χορού κωδικοποιούν τις αντιδράσεις του ακροατηρίου και υποβάλλουν, με τη στάση του σώματός τους και τις εκφράσεις του προσώπου τους, την εντύπωση που προκαλούν τα τεκταινόμενα στον απλό θεατή (Wesseling, 2004: 326). Ένα πρώτο παράδειγμα υπάρχει στο *Hector Protector and As I Went Over the Water* (Sendak, 1965), όπου δύο ποιήματα, που δεν οργανώνονται σε μια ενιαία αφήγηση, απαρτίζουν το λεκτικό κείμενο. Εκεί ένα μαύρο πουλί αποτελεί το συνδετικό οπτικό στοιχείο και των

δύο ποιημάτων-ιστοριών και εκφράζει;/ κατευθύνει; τις αντιδράσεις των αποδεκτών της αφήγησης (Doonan, 1994). Χαρακτηριστικότερο όμως αποδεικνύεται ένα άλλο βιβλίο του Maurice Sendak (1993) το *We're All in the Dumps with Jack and Guy*, κυρίως στη σκηνή της αρπαγής των γατιών, όπου το σύνολο των άστεγων παιδιών συγκεντρωμένα και με τα στόματα ανοιχτά θρηνούν για τη νέα δυσάρεστη τροπή της ιστορίας αναπαράγοντας στάσεις και λειτουργίες που θυμίζουν χορό σε αρχαίο δράμα (Doonan, 1994).

Ορισμένες φορές μάλιστα η σύγκλιση ανάμεσα στο εικονογραφημένο βιβλίο και το θέατρο επιτείνεται από μια άμεση θεατρική αναφορά, όπως η παρουσίαση των ηρώων της ιστορίας/ παράστασης στο χώρο του παρακειμένου. Συμβαίνει στη δεύτερη εσωτερική σελίδα του τίτλου για τη διασκευή του σαιξπηρικού *Ιουλίου Καίσαρα* (Τασάκου, 2004) αλλά και στην ταπετσαρία του βιβλίου *Η Σοφή Ελιά* (Καμαράτου-Γιαλλούση, 2005) (δες **εικόνα 1.6**), όπου η απεικόνιση των *dramatis personae* τοποθετούν εξ αρχής τη δράση στο σανίδι ενός θεάτρου (Καλογήρου, 2003: 202), ενώ η προσθήκη λεκτικού, λακωνικού χαρακτηρισμού διασαφηνίζει το θεματολογικό και ιδεολογικό πλαίσιο της ιστορίας. Η ίδια θεατρική παραλληλία ενδέχεται να εκδηλωθεί και αποκλειστικά λεκτικά, στην περίπτωση που οι χαρακτήρες μιας ιστορίας αναφέρονται σαφώς ως πρωταγωνιστές, όπως συμβαίνει στο βιβλίο με τίτλο: *Ποτέ, μα ΠΟΤΕ στη ζωή μου δε θα φάω ντομάτα. Πρωταγωνιστούν ο Τσάρλι και η Λόλα*. (Τσάλντ, 2003).

Άλλωστε, αρκετές φορές οι χαρακτήρες των εικονογραφημένων βιβλίων δίνουν την εντύπωση ηθοποιών που έχουν αναλάβει συγκεκριμένους ρόλους για όσο χρόνο διαρκεί η ιστορία/ παράσταση. Στο χαριτωμένο βιβλίο *All About Me: A Hundred Things that Happened to Me Between 0 and 3* (Young, 2005), ο Alfred, ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής της ιστορίας, κοινωνοποιεί στο αναγνωστικό κοινό του βιβλίου τη μαγεία των γεγονότων που ένα παιδί αντιμετωπίζει καθώς βαδίζει προς τα τρίτα του γενέθλια. Και όταν η διήγησή του τελειώσει, στην τελευταία σελίδα, ένα κινηματογραφικό 'Τέλος' (The End) αιωρείται πάνω από το κεφάλι του, ενώ αυτός, ο πρωταγωνιστής του βιβλίου/ παράστασης/ ταινίας, κρυφοκοιτά από το κάτω δεξί άκρο της σελίδας χαιρετώντας το κοινό του. Ενώνοντας το ενδο-κειμενικό με το εξω-κειμενικό και εισάγοντας μια μεταμυθοπλαστική αμφιβολία, που διερωτάται για τα όρια ανάμεσα στη λογοτεχνία και την πραγματικότητα, οι ηθοποιοί/ χαρακτήρες απεκδύονται τους ρόλους τους τη στιγμή ακριβώς που η αφήγηση τελειώνει, η παράσταση ολοκληρώνεται και το βιβλίο είναι έτοιμο να κλείσει.

Κάποτε άλλοτε πάλι η δια-μεσική μεταφορά είναι τόσο απτή και καταφανής, ώστε το βιβλίο υποστηρίζει ένθερμα μια έκδηλη θεατρικότητα μέσω της υιοθέτησης εμφανών δραματικών στοιχείων, όπως τη μετατροπή των εικόνων σε αναγνωρίσιμη σκηνή θεάτρου, των χαρακτήρων σε ηθοποιούς και του λεκτικού κειμένου σε θεατρικές ατάκες. Σε παρόμοια βιβλία η διαμεσική παραλληλία είναι τόσο έκδηλη ώστε διακηρύσσεται και από τον τίτλο του βιβλίου Συμβαίνει στο εκπληκτικό αλφαβητάρι του Van Allsburg (1987), *The Z was Zapped* που αποτελεί, όπως διατείνεται ο υπότιτλος, *A play in twenty-six acts, performed by the Caslon players*, με το είδος της γραμματοσειράς (Caslon) να δίνει το όνομά της σε έναν από τους πιο ιδιότυπους θιάσους. Σε μια σκηνή θεάτρου, εν μέσω ανοιχτής αυλαίας, τρισδιάστατα γράμματα υποφέρουν βασανιστήρια που

συνδέονται μαζί τους δια της ... παρηγήσεως. Έτσι το Α πέφτει θύμα λιθοβολισμού (The A was in Avalanche) το Β χάνει το πάνω μέρος του κάτω από ένα τεράστιο στόμα σκύλου που χάσκει από πάνω του (The B was badly Bitten), ενώ για όλα τα άλλα γράμματα καταμαρτυρούνται πνιγμοί, ξεριζωμοί, ακρωτηριασμοί και γενικά κάθε είδους καταστροφή, ώσπου να ολοκληρωθεί η παράσταση σε ένα μίνι θέατρο ενός υπέροχου αλφαβηταρίου (δες εικόνα 1.7).

Από την άλλη, σε ορισμένα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία η θεατρική αναλογία λειτουργεί ως μια δια-μεσική μεταφορά που εστιάζει όχι στη συγγένεια ενός συγκεκριμένου είδους βιβλίου με μια άλλη τέχνη, αλλά μάλλον υπογραμμίζει τη φιλοσοφική θέση που βλέπει τη ζωή με τους όρους μιας θεατρικής παράστασης. Σε έναν τριπλό παραλληλισμό ανάμεσα στο ανέβασμα ενός έργου, το διάβασμα ενός βιβλίου και τη διάρκεια μιας ζωής, οι άνθρωποι παρουσιάζονται, στη σκηνή του δικού τους έργου, πρωταγωνιστούν στις δικές τους ιστορίες και αποχωρούν από το έργο τους/ την ιστορία τους/ τη ζωή τους όταν εκείνη ολοκληρωθεί. Σε κάποια εικονογραφημένα, θυμίζοντας το Σαίξπηρ, η ζωή παρουσιάζεται ως παράσταση, ο άνθρωπος ως ηθοποιός και η πορεία του πάνω στη γη σα ρόλος τον οποίο οφείλει να υποστηρίξει:

Όλος ο κόσμος μια σκηνή

Και όλοι οι άντρες και όλες οι γυναίκες απλά ηθοποιοί

Όλοι έχουν την είσοδό τους και την έξοδό τους

Και κάθε άνθρωπος στον καιρό του παίζει πολλούς ρόλους

(*As You Like It*, Act II, Scene VII, lines 139-142)

Μια τέτοια έντονη θεατρική παραλληλία εντοπίζεται και στο βιβλίο *Μότσαρτ, ο αγαπημένος των Θεών* (Lin, 2006), αφού εδώ η εικονογράφηση στήνει μια σειρά υπέροχων σκηνικών και μετατρέπει τη βιογραφία σε θεατρική παράσταση. Άλλοτε με την αποκάλυψη ακόμη και των βαρούλκων που σηκώνουν τα σκηνικά (σκηνή Παρισιού) ή των σκοιινιών που τα συγκρατούν πάνω στη σκηνή (σκηνή Βιέννης), η εικόνα γίνεται σκηνή και το βιβλίο θεατρική παράσταση. Μάλιστα, η θεατρική αναλογία φτάνει στο ζενίθ στην τελευταία εικόνα όπου ο Μότσαρτ κατεβαίνει από τη σκηνή της ζωής του και κατευθύνεται προς το άγνωστο δάσος της μετά θάνατον ύπαρξης/ ανυπαρξίας (δες εικόνα 1.8). Σε ανάμνηση της σαιξπηρικής ρήσεως που συλλαμβάνει τη ζωή ως παράσταση και τον κόσμο ως μια θεατρική σκηνή, το τέλος μοιραία έρχεται με το πέσιμο της αυλαίας.

Στον παρακειμενικό χώρο του καταληκτικού εσωφύλλου (ταπετσαρίας) ο Μότσαρτ πεθαίνει, η αυλαία κλείνει και το βιβλίο τελειώνει. Σε μια τριπλή αναλογία ανάμεσα στη ζωή, το θέατρο και την πράξη της ανάγνωσης, το σταμάτημα μιας ζωής, το τράβηγμα της αυλαίας και το κλείσιμο του βιβλίου λειτουργούν ως αφετηρία προβληματισμών αναφορικά με τα όρια της πραγματικότητας και της μυθοπλασίας, του είναι και του φαίνεσθαι, του αληθινού και του φανταστικού. Στο βιβλίο του Μότσαρτ, το άνοιγμα και το κλείσιμο της αυλαίας ενυπάρχει όχι μόνο στην τελική και την αρχική ταπετσαρία, αλλά και εμβόλιμα στο κείμενο προκειμένου να σηματοδοτηθούν αλλαγές στο χώρο δράσης, όπως η εγκατάσταση του συνθέτη στη Βιέννη. Καθώς η σχετική εικόνα (δες εικόνα 1.9) φαίνεται να αποκαλύπτεται με το τράβηγμα μιας κουρτίνας, όπως ακριβώς συμβαίνει στην αλλαγή σκηνικού σε μια θεατρική παράσταση, στοιχεία θεάτρου

εγγράφονται στο χώρο του κειμένου και η αίσθηση μιας ζωής μοιρασμένης σε Πράξεις υποβάλλεται έμμεσα στον αναγνώστη-θεατή του βιβλίου.

Όμως, ιδιαίτερη έκπληξη προκαλεί το γεγονός ότι η ενδιαφέρουσα ιδέα της ζωής ως παράστασης υποστηρίζεται σε μια βιογραφία, ένα είδος που, κινούμενο μεταξύ πραγματικότητας και λογοτεχνίας, μάλλον αναμένεται να χρησιμοποιήσει την εικονογράφηση για να υπογραμμιστεί η αλήθεια των γεγονότων (Το είδα με τα μάτια μου) και όχι η μυθοπλαστική τους διάσταση (Ήταν μόνο θέατρο). Έτσι παρόλο που πρόκειται για βιογραφία, ένα είδος που υποστηρίζει την αλήθεια των αφηγούμενων γεγονότων και ενδιαφέρεται να εκληφθούν ως αληθινά, η εικονογράφηση δεν ακολουθεί τις συνήθειες εικονογραφικές συμβάσεις που ωθούν τον αναγνώστη να δεχθεί ως αληθινό τον χάρτινο κόσμο των βιβλίων. Αντίθετα, αντί να αφήσει τον αναγνώστη-θεατή να δει με τα μάτια του την αλήθεια των αφηγούμενων γεγονότων, στο *Μότσαρτ* (Lin, 2006) η θεατρική αναλογία, κατασκευασμένη αποκλειστικά από την οπτική τροπικότητα, επιμηκύνει την απόσταση ανάμεσα στο πραγματικό και το φαινομενικό, την αλήθεια και το επίπλαστο, την πραγματικότητα και τη λογοτεχνία. Σε αυτήν την περίπτωση η διαμεσική μεταφορά φαίνεται να ενδιαφέρεται περισσότερο να υποστηρίξει μια φιλοσοφική θέση παρά να δημιουργήσει ένα αληθοφανές πλαίσιο για τα αφηγούμενα γεγονότα μιας βιογραφίας.

Όμως, η πιο ενδιαφέρουσα και επιτυχής περίπτωση της θεατρικής μεταφοράς αποδεικνύεται εκείνη κατά την οποία **η επαναδιήγηση γνωστών παραμυθιών** κατορθώνει να εδραιώσει μια θεατρική παραλληλία δίνοντας **την αίσθηση του καινούργιου ανεβάσματος ενός ήδη γνωστού και αγαπημένου θεατρικού έργου**. Κάθε νέα επαναδιήγηση ενός γνωστού κειμένου, αποτελεί μια νέα ερμηνεία του διασκευαστή/σκηνοθέτη, παίρνοντας εξίσου σοβαρά όχι μόνο το ‘παρελθόν’ του κειμένου, αλλά και το παρόν της διασκευής. Η νέα επαναφήγηση μιας παλιάς ιστορίας φαίνεται να αντιμετωπίζει ένα αλληλοσυγκρουόμενο σχήμα, το οποίο την ίδια στιγμή που επιβάλλει τη συμμόρφωση με τα δεδομένα του πρωτότυπου, αποδεικνύεται απελευθερωτική εξαιτίας της μεταγενέστερης χρονικότητας του διασκευαστή.

Αυτή η έντονη θεατρικότητα κυριαρχεί στην εικονογράφηση τόσο με την τοποθέτηση της δράσης πάνω σε μεταλλαγμένες θεατρικές σκηνές όσο και με το γενικότερο στήσιμο των λογοτεχνικών χαρακτήρων ως παγωμένα στιγμιότυπα θεατρικής παράστασης. Στην *Cinderella* του Montresor η ανάμνηση της ομώνυμης όπερας του Rossini καθίσταται ιδιαίτερα σαφής εξαιτίας κυρίως της υιοθέτησης εκ μέρους του εικονογράφου ευανάγνωστων στοιχείων θεατρικής παραλληλίας. Από τη σελίδα του τίτλου, όπου η παρουσία μιας αψίδας –οπτική ένδειξη μιας θεατρικής σκηνής αλλά και στοιχείο πολλών εικονογραφημένων βιβλίων που ξεκινούν ανοίγοντας πόρτες και παράθυρα ως μια συμβολική πράξη εισόδου στον κόσμο της φαντασίας– μέχρι την τοποθέτηση των χαρακτήρων πάνω σε παλκοσένικα σε πόζες σαφώς θεατρικές, αυτή η Σταχτοπούτα δείχνει να πηγαίνει πίσω στον Περώ μέσω ... Rossini (παράθεμα Nodelman, 1988: 81).

Ακόμη, θεατρικές, κυρίως μέσω των επιλογών κουστουμιών και σκηνικών, φαντάζουν και οι επαναδιηγήσεις της ίδιας ιστορίας από Brown και Le Cain, μόλο που δείχνουν να διαφωνούν μεταξύ τους αναφορικά με την επιλογή του χωροχρόνου της δράσης. Ενώ η πρώτη φαίνεται να τοποθετείται στο τέλος του 17^{ου} αιώνα, κατευθείαν στην εποχή του

Περώ, δημιουργώντας έτσι μια ατμόσφαιρα γοητευτικής ευαισθησίας, η δεύτερη, επιλέγοντας την ελισαβετιανή Αγγλία, αναδίδει μια αίσθηση παρακμής. Όπως συμβαίνει με τα καινούργια ανεβάσματα θεατρικών έργων, η επιλογή δεδομένου χωροχρόνου και η εκδήλωσή του κυρίως μέσω της *όψεως* (αριστοτελικός όρος) αισθητοποιεί μια άλλη αποκάλυψη μιας γνωστής ιστορίας. Οι διαφορετικές επιλογές στη χρονική περίοδο αντιστοιχούν σε διαφορετικές αναγνώσεις της ίδιας ιστορίας (παράθεμα Nodelman, 1988: 82).

Καθώς ο χώρος του βιβλίου μετατρέπεται σε σκηνή θεάτρου εικονογραφικοί υπαινιγμοί επιβάλλουν μια θεατρική παραλληλία που ενίοτε ξεπερνά τα όρια του κειμένου και ξεχειλίζει προς το φιλόξενο χώρο του παρακειμένου. Η σημειολογική αναλογία ανάμεσα σε ένα βιβλίο που πρόκειται να διαβαστεί και μια παράσταση που ετοιμάζεται να αρχίσει εδραιώνεται κυρίως μέσω της εικονογραφικής αναπαράστασης μιας αυλαίας που ανοίγει μαζί με το βιβλίο και κλείνει λίγο πριν το οπισθόφυλλο. Οι κόκκινες θεατρικές κουρτίνες των ταπετσαριών –στοιχείο που φαίνεται να αποκωδικοποιούν και τα παιδιά αναγνώστες (Sipe & McGuire, 2006)– λειτουργούν ως οπτικές αναφορές θεατρικότητας που ενώνουν το παιδικό βιβλίο με το θέατρο. Συμβαίνει στα τρία μικρά γουρουνάκια, που στο εξώφυλλο του βιβλίου του Marshall (1989) *The Three Little Pigs*, οι τρεις πρωταγωνιστές εμφανίζονται στη σκηνή πίσω από μια κόκκινη κουρτίνα, ενώ στο οπισθόφυλλο υποκλίνονται μπροστά στο κοινό τους πάνω στην ίδια σκηνή, αναδεικνύοντας έτσι ένα οπτικό διακείμενο που λειτουργεί ως προειδοποίηση ότι ο αναγνώστης-θεατής στέκεται αντιμέτωπος με μια νέα επαναδιήγηση μιας ιστορίας που ήδη γνωρίζει, με ένα καινούργιο ανέβασμα ενός έργου που έχει ξαναδεθεί.

Ενδεχομένως, αυτή η συνάφεια ανάμεσα στο θέατρο και το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο να υπήρξε η βάση πάνω στην οποία στηρίχθηκε η πρόσφατη επαναδιήγηση του υστεροβυζαντινού, δημώδους ποιήματος *Γαδάρου, λύκου κι αλεπούς διήγησις ωραία* στο εικονογραφημένο βιβλίο των Πούλου-Σβετλίν *Ο Νίκος και ο Λύκος*. Η έντονη θεατρικότητα του βιβλίου υποστηρίζεται ιδιαίτερα στο οπτικό κείμενο που δίνει την αίσθηση σκηνικού ζωγραφισμένου και στημένου για τις ανάγκες μιας θεατρικής παράστασης. Από την παρατήρηση της θάλασσας που θυμίζει τα κινούμενα γαλάζια πανιά εκατοντάδων παραστάσεων, η υποψία για την ύπαρξη εικονογράφου σε ρόλο σκηνογράφου καθίσταται βεβαιότητα με την προβολή των μέσων που κρατούν στη θέση του το σκηνικό. Επειδή τα 'σύννεφα' και οι 'πεταλούδες' μιας παράστασης χρειάζεται κάπου να στηρίζονται, τα πρώτα κρέμονται με εμφανή σκοινιά από ψηλά και οι δεύτερες έχουν δεθεί με σύρματα από κάτω (δες εικόνα 1.10). Σε εικόνες όπου ο μεγάλος ουρανός αποδείχθηκε ... ταβάνι και το έδαφος ... παλκοσένικο, το βιβλίο έγινε θέατρο, η επαναδιήγηση καινούργιο ανέβασμα και ο αναγνώστης θεατής.

Παρόλο που το λεκτικό κείμενο φαίνεται να μην υποστηρίζει πλήρως την ιδέα της 'παράστασης' που στήνει το οπτικό και εμμένει στην ύπαρξη ενός αφηγητή που διηγείται τα γεγονότα και μεταφέρει το διάλογο των κεντρικών ηρώων, το παρακείμενο, αντίθετα, δεν αφήνει καμία αμφιβολία στον αναγνώστη-θεατή ότι αυτό που παρακολουθεί είναι ένα θεατρικό έργο που ζωντανεύει μπρος στα μάτια του. Από το αρχικό εσώφυλλο (ταπετσαρία) ακόμη, βρίσκεται αντιμέτωπος με κάποιον που τρέχει κουβαλώντας στην πλάτη του ένα κομμάτι του σκηνικού, που όμως θα ξαναβρεθεί στη θέση του αμέσως

μόλις αρχίσει το κείμενο. Στην εσωτερική σελίδα του τίτλου, που έχει τη μορφή αφίσας καθίσταται πλέον εμφανές ότι δεν πρόκειται για βιβλίο αλλά για μια ομότιτλη θεατρική παράσταση, όπου οι λογοτεχνικοί ήρωες γίνονται ρόλοι και ηθοποιοί και ο εκδότης χορηγός. Η ίδια θεατρική ‘εμμονή’ επαναλαμβάνεται και στο τελικό εσώφυλλο με την προσθήκη μιας ανακοίνωσης εκ μέρους της παραγωγής που βεβαιώνει ότι στην παράσταση που προηγήθηκε δεν σημειώθηκε κανένα σοβαρό ατύχημα.

Είναι φανερό ότι το βιβλίο δομήθηκε στη λογική του ανεβάσματος ενός γνωστού έργου, όπου ο μεν συγγραφέας-διασκευαστής έπαιξε το ρόλο του μεταφραστή-διασκευαστή, ο δε εικονογράφος λειτούργησε εμφανώς ως σκηνογράφος-ενδυματολόγος αλλά και ως σκηνοθέτης. Σαφώς υπεύθυνος όχι μόνο για την *όψιν*, ο εικονογράφος διεκδίκησε επάξια και το ρόλο του σκηνοθέτη και ‘μπόλιασε’ με μια σύγχρονη οπτική ένα κείμενο που γράφτηκε στο παρελθόν. Το καινούργιο κείμενο, λεκτικό και οπτικό, επιχείρησε, με την παρείσδυση σύγχρονων προβληματισμών, επίκαιρων σχολίων και ετεροχρονισμένων, σε σχέση με την εποχή εμφάνισης της ιστορίας, λογοπαιγνίων, μια επικαιροποίηση της ιστορίας επιφέροντας συγχρόνως μια μετακίνηση του ιδεολογικού της πλαισίου.

Σε επίπεδο λεκτικού κειμένου τίγονται θέματα κοινωνικά, όπως η εκτός γάμου συγκατοίκηση και συντροφικότητα, ή σύγχρονες διατροφικές αντιλήψεις, όπως ο έπαινος της χορτοφαγίας και η στηλίτευση της παχυσαρκίας. Από την άλλη, οι εικόνες ως σκηνικό δρᾶττονται της ευκαιρίας να προβούν σε άλλους είδους επικαιροποιήσεις. Όταν η ιστορία διαδραματίζεται στο δάσος τίθενται εικονογραφικά θέματα περιβαλλοντικά, που αφορούν στην καταστροφή και οικοπεδοποίηση των δασών και τη χρήση γούνας για ενδυματολογικούς σκοπούς, ενώ, όταν η δράση μεταφέρεται στη θάλασσα, στοιχεία μεταγενέστερα της υστεροβυζαντινής εποχής στην οποία δημιουργήθηκε η ιστορία, π.χ. ένα σωσίβιο από το βυθισμένο «Τιτανικό», ή λογοπαίγνια, π.χ. τα ελαστικά BADYEAR – ηθελημένη παράφραση της γνωστής φίρμας GOODYEAR- λειτουργούν άμεσα ως στοιχείο εκσυγχρονισμού, αλλά και έμμεσα ως οικολογικό σχόλιο κατά της μόλυνσης των θαλασσών και των ‘κακών’ (bad) χρόνων (year) που πρόκειται να την ακολουθήσουν (δες εικόνα 1.11).

Στο βιβλίο *Ο Λύκος και ο Νίκος* (Πούλος, 2006), κυρίως σε σχέση με την οπτική τροπικότητα, επιχειρήθηκε μια ιδιαίτερα ευφυή παραλληλία ανάμεσα στην επαναφήγηση μιας παλιάς ιστορίας και το ανέβασμα μιας καινούργιας παράστασης βασισμένης σε ένα ήδη γνωστό κείμενο. Όπως ο σκηνοθέτης μιας παράστασης θεωρεί ότι κάθε καινούργιο ανέβασμα μεταφέρει μια νέα οπτική, μια και ο ρόλος του είναι σαφώς ερμηνευτικός, έτσι και ο αφηγητής μιας επαναδιήγησης επαναλαμβάνει αλλά και δημιουργεί, σέβεται αλλά και τροποποιεί, αναπαράγει αλλά και καινοτομεί. Η καινούργια παράσταση-αφήγηση διαμορφώνεται διττώς κάτω από την επίδραση ενός αντιφατικού σχήματος, το οποίο, την ίδια στιγμή που λειτουργεί δεσμευτικά εξαιτίας του περιοριστικού ναρκισσισμού μιας παγιωμένης κειμενικής εκδοχής, συγχρόνως δέχεται την καταλυτική επιρροή των φυγόκεντρων δυνάμεων της μεταγενέστερης πραγματικότητας του δημιουργού-διασκευαστή, που επενεργούν απελευθερωτικά πάνω στη δέσμευση που επιβάλλει το πρωταρχικό κείμενο.

Καθώς η θεατρική αναλογία αναδεικνύει τη συνάφεια ανάμεσα στην αναδιήγηση μιας παλιάς ιστορίας και το ανέβασμα ενός γνωστού έργου, ο σκηνοθέτης-εικονογράφος νομιμοποιεί το δικαίωμα επανανάγνωσης-ερμηνείας ενός γνωστού κειμένου. Ακόμη κι αν η λεκτική τροπικότητα καμώνεται πως παραμένει προσκολλημένη στο παρελθόν, κουβαλώντας στο παρόν το πνεύμα του, η οπτική, που μπορεί και αυτή να θεωρηθεί ως ένα είδος διασκευής και μάλιστα *προσθήκης* (*augmentation*), σύμφωνα με τη ζενέτεια ορολογία (Genette, 1997), διαταράσσει τη φιλόρεσκη αυταρέσκεια του παρελθόντος εμπλουτίζοντας ένα παλιό κείμενο με σύγχρονα στοιχεία. Καθώς κάθε νέο ανέβασμα-αναδιήγηση μιας παλιάς ιστορίας ισορροπεί πάνω σε μια ιδιόρρυθμη, μετέωρη χρονικότητα που συμφιλιώνει το παρελθόν με το παρόν, το χθες με το σήμερα και ενδεχομένως και το αύριο, η σύγχρονη φωνή του σκηνοθέτη-αφηγητή διασπάει το μονόλογο του παρελθόντος και εισάγοντας μια διάσταση παροντική καταλήγει σε έναν σταθερά *διφωνικό λόγο* (*double voice discourse*) (Bahtin, 1973) που απεχθάνεται την αλαζονεία της μιας άποψης.

Σαν σκηνοθέτης μιας νέας παράστασης ενός χιλιοπαιγμένου έργου, ο καινούργιος δημιουργός, συγγραφέας και εικονογράφος, μπολιάζει την παλιά ιστορία με μια σύγχρονη οπτική αλλάζοντας αρκετές φορές το ίδιο το ιδεολογικό της πλαίσιο καθώς στις μέρες μας το σύνολο των μετααφηγήσεων φαίνεται να προσαρμόζεται σε ένα είδος *‘δυτικής μεταηθικής’* (*western metaethics*) (Stephens & McCallum, 1998). Συχνά προβαίνοντας σε μια, κατά Zipes (2002: 102) *μόλυνση* (*contamination*) με την προσθήκη ξένων στοιχείων που διαφοροποιούν τη νέα εκδοχή από μια ομοιογενή αφηγηματική παράδοση, η γνωστή ιστορία που δημιουργήθηκε στο παρελθόν καταφέρνει ως ασύγχρονο θραύσμα να προσαρμόζεται και να επιβιώνει στο παρόν.

Κάποιες φορές μάλιστα αυτή η θεατρική αναλογία φαίνεται να λειτουργεί σχεδόν αποστασιωποιοτικά για τον αναγνώστη-θεατή, αφού η διάρρηξη των συμβάσεων που θέλουν τον αναγνώστη να δέχεται το χάρτινο κόσμο του βιβλίου ως αληθινό, η προβολή όχι της ίδιας της πράξεως αλλά της πράξης της μίμησης της λαμβάνει χαρακτήρα σχεδόν αυτοαναφορικό. Με την ελαφρά συνδρομή και λεκτικών νύξεων –π.χ. αποσιωπητικά και ακολουθεί σε αγκύλη η διευκρίνιση: «[εδώ λείπουν δύο στίχοι και μία κότα]»– το οπτικό κείμενο και το παρακείμενο υπενθυμίζουν διαρκώς στον αναγνώστη του βιβλίου την ιδιότητά του ως θεατή μιας παράστασης που διαδραματίζεται μπρος στα μάτια του. Ενώ στο ίδιο το θέατρο η ύπαρξη σκηνικού και κουστουμιών λειτουργεί ως καταλύτης *μέθεξης*, η υιοθέτηση αυτών των στοιχείων στο εικονογραφημένο παιδικό αναδεικνύουν την ίδια τη μυθοπλαστική διαδικασία και μακραίνουν την απόσταση από την αλήθεια, αφού τοποθετούν το συγκεκριμένο βιβλίο –αν συμπεριλάβουμε και τον πλατωνικό κόσμο των ιδεών– ως τέταρτο απ’ αληθείας, ως μίμηση μιμήσεως πράξεως.

Με αυτήν την θεατρική παραλληλία, το βιβλίο καταφέρνει να εισαγάγει στο χώρο της έντυπης λογοτεχνίας, που εξ ορισμού απεχθάνεται τις αλλαγές, μιας και βασιζείται στην παγιωμένη ακινησία του γραπτού λόγου, την έννοια της ευμεταβλησίας και της αλλαγής. Αμφισβητώντας ένα βασικό χαρακτηριστικό της έντυπης επικοινωνίας, τη σταθερότητα, το βιβλίο *Ο Λόκος και ο Νίκος*, σε ένα πρώτο εμφανές επίπεδο, προσομοιάζει την κάθε αναδιήγηση με ένα καινούργιο ανέβασμα. Σε ένα δεύτερο όμως, η επιτυχής αναλογία κατορθώνει να δέσει μια παλιά ιστορία με το παρελθόν και ίσως και το μέλλον της

αφήγησης. Από τη μια, ο μεταβυζαντινός μύθος ξανα-εντάσσεται στη μακραίωνη προφορική του παράδοση, όταν ακόμη η αφήγηση έμοιαζε με παράσταση (performance) και σε κάθε εκφορά της ιστορίας εκείνη προέκυπτε διαφορετική, σχεδόν αναβαπτισμένη (Ong, 1982). Από την άλλη, η διήγηση φαίνεται να προβάλλεται στο μέλλον, σε έναν ηλεκτρονικό πολιτισμό διαδικτυακής λογοτεχνίας, όπου το κείμενο παύει να είναι στατικό και αποκτά ένα δυναμικό χαρακτήρα, καθώς η υπερκειμενική λογοτεχνία προσιδιάζει περισσότερο στην προσωρινότητα μιας παράστασης παρά στην αδιαμφισβήτητη μονιμότητα του γραπτού κειμένου (Marsh, 2001: 11- 17).

1.4 Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ

Καθώς το επικοινωνιακό τοπίο αλλάζει και το κείμενο καθίσταται πλέον πολυτροπικό, οι παλιές λογοκεντρικές τακτικές προσέγγισής του αποδεικνύονται ανεπαρκείς. Ιδιαίτερα στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, όπου, εκτός από τη λεκτική και την οπτική τροπικότητα και μια σειρά άλλες συνεργάζονται στην κατασκευή της ιστορίας. Γιατί στην ανάγνωση ενός εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου μεγάλη είναι η σημασία των λέξεων, αλλά εξίσου σημαντική και η εικόνα, που αποτελεί βασικό παράγοντα μετάδοσης του κειμενικού μηνύματος. Όμως σήμερα που η τεχνολογική πρόοδος επέτρεψε όχι μόνο την ενσωμάτωση ηχητικών στοιχείων στο βιβλίο, αλλά και μια ευρεία ποικιλία απτικών ερεθισμάτων, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο εκφράζεται και με τον τρόπο που ακούγεται ή συλλαμβάνεται από την αίσθηση της αφής.

Το νέο αυτό βιβλίο, που μεταδίδει το κειμενικό μήνυμα με κάθε μέσον επιζητά έναν διαφορετικό αναγνώστη, που θα καθίσταται επαρκής σε καθένα από αυτά. Αρχικά ο αναγνώστης, με την κυριολεκτική σημασία της λέξης, θα φέρει εις πέρας το πρωτογενές καθήκον της αποκωδικοποίησης του γραπτού κώδικα, που θα του δώσει τη δυνατότητα να διαβάσει τα γράμματα. Κυρίως όμως οφείλει να κατακτήσει τις δευτερογενείς εκείνες ικανότητες που θα τον κάνουν να κατανοήσει το νόημα του λεκτικού και του οπτικού κειμένου και να συλλάβει την πλοκή. Αλλά και πάλι δεν θα σταματήσει εδώ, αφού η ανάγνωση ενός βιβλίου απαιτεί και μια τριτογενή προσέγγιση, όπου ο αναγνώστης θα διαβάσει κριτικά και θα ανακαλύψει τι κρύβεται πίσω από τις γραμμές και τις λέξεις. Σε μια ανιούσα πορεία από την ανάγνωση των κωδίκων, στην ανάγνωση της ιστορίας και από κει στην ανάγνωση του κόσμου, ο αναγνώστης οφείλει να είναι επαρκής σε πολλαπλά επίπεδα διαφορετικής υφής και τάξης.

Και ίσως μόνο, στο πρώτο-πρώτο, εκείνο της αποκωδικοποίησης της γραπτής γλώσσας, να είναι ευκολότερο να του συγχωρηθεί η οποιαδήποτε ανεπάρκεια, αφού ο ανήλικος εννοούμενος αναγνώστης του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου είναι ο μόνος ο οποίος δε διαβάζει με την συμβατική έννοια του όρου. Αν και πάντοτε αναφέρεται ως αναγνώστης, και ποτέ μέσα στη χαριστική επιείκεια των εισαγωγικών, ο αναγνώστης του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου βρίσκεται μπροστά σε μια παραδοξολογία: είναι αναγνώστης χωρίς όμως ο ίδιος να ξέρει να διαβάζει.

Γνωστός ως αναγνώστης-ακροατής, για λόγους καθαρά πρακτικούς, ο ανήλικος αναγνώστης των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων προσεγγίζει το λεκτικό κείμενο με την ενδιάμεση παρέμβαση του ενήλικου-συναναγνώστη. Μέσω της ζωντανής

μεγαλόφωνης ανάγνωσης ή με τη μορφή κασέτας, που μάλιστα συχνά συμπεριλαμβάνει ηχητικά εφέ και μουσική, το βιβλίο μεταμορφώνεται και σε ακουστική εμπειρία. Συχνά δε η προσθήκη ηχητικών στοιχείων όχι μόνο δημιουργεί μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα, αλλά αναλαμβάνει ρόλο ανάλογο των εικόνων· ‘σταθεροποιεί’ (*anchor*), σύμφωνα με έκφραση του Nodelman, το μήνυμα των λέξεων, και το αντίστροφο (Clark, 2003).

Μα κι αν ακόμη παρατηρούνται ‘εκπτώσεις’ στην έννοια του αναγνώστη ως αποκωδικοποιητή της γραπτής γλώσσας, αφού δεν είναι απαραίτητο για αυτόν να προφέρει τις λέξεις, ο ρόλος του αναγνώστη στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο είναι ιδιαίτερα αναβαθμισμένος. Σε μια εποχή και μια γλώσσα που μας επιτρέπει να διαβάζουμε τα πάντα, από τον καιρό, τα μάτια του και την αντίπαλη ομάδα ως το μέλλον στο φλιτζάνι, τα χαρτιά και την παλάμη, κάτω από τον όρο-ομπρέλα *αναγνώστης* συμπεριλαμβάνεται μια ευρεία γκάμα διαφορετικών ιδιοτήτων που καθίστανται απαραίτητες για την ανάγνωση ενός πολυτροπικού κειμένου.

Σε έναν πολιτισμό που η ‘μετάβαση’ από το ένα μέσον στο άλλο καθίσταται όλο και πιο εύκολη, η κατάργηση των στεγανών ανάμεσά τους φαίνεται να κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος. Ακόμη και όταν δεν πρόκειται για την ίδια ιστορία μεταφερμένη σε περισσότερα μέσα (π.χ. *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* σε βιβλίο, κινηματογράφο, θέατρο ή cd rom), στοιχεία από το ένα μέσον συναντιούνται στο άλλο γκρεμίζοντας τα μεταξύ τους φράγματα. Τα διακειμενικά δίκτυα ανάμεσα σε βιβλία, κινηματογραφικές ταινίες, τηλεοπτικές εκπομπές, video games και παιχνίδια γίνονται διαρκώς ευρύτερα και πολυπλοκότερα, αρκετές φορές για λόγους, εκτός από αισθητικούς, και καταναλωτικούς (Kinder, 1991).

Σε μια κοινωνία που η πολιτισμική της ταυτότητα δεν υψώνει στεγανά ανάμεσα στις διάφορες μορφές τέχνης, ο νέος αναγνώστης, απεγκλωβισμένος από την απομόνωση του ενός μέσου, συνήθισε όχι μόνο να μην παραξενεύεται από απρόσμενες συναντήσεις παλιών γνώριμων σε καινούργιους χώρους (π.χ. ο ήρωας ενός βιβλίου στον κινηματογράφο), αλλά συνάμα αποδέχθηκε μια νέα πραγματικότητα που εδραιώνει έναν πλουραλισμό διαμεσικών δανείων. Με τον καιρό ο αναγνώστης συνήθισε τη δια-μεσική ανταλλαγή, όχι μόνο σε επίπεδο περιεχομένου (π.χ. ήρωες από την τηλεόραση στο βιβλίο), αλλά και προσεγγίσεων, αφού τώρα πλέον πλησιάζει το αφηγηματικό υλικό ανάλογα με τις απαιτήσεις που εκείνο θέτει, ανεξάρτητα από το μέσον στο οποίο παρουσιάζεται στη δεδομένη στιγμή.

Ο αναγνώστης συναντά το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο με ολόκληρο τον ερμηνευτικό οπλισμό που έχει κατακτήσει από όλα τα άλλα μέσα. Ανάλογα με τις κειμενικές απαιτήσεις, που πολλές φορές καλύπτουν ένα ευρύτατο φάσμα, συχνά ο αναγνώστης εφαρμόζει στα κείμενα προσεγγίσεις που, ενώ ξεκίνησαν από κάπου αλλού, φαίνεται να βρίσκουν εφαρμογή και στο βιβλίο. Ο νέος αναγνώστης έμαθε να μην υψώνει φραγμούς ανάμεσα στα μέσα και να παραμένει ‘ανοιχτός’ σε μια πολυ-μεσική προσέγγιση. Γι’ αυτό και όταν απλώς κρατά στα χέρια του ένα βιβλίο, μεταφέροντας εμπειρίες και από άλλα μέσα, ενεργεί ως *αναγνώστης* και διαβάζει τις λέξεις, ως *θεατής* και παρακολουθεί την αφηγηματική εκδοχή που διηγούνται οι εικόνες, ως *παίχτης* και ως *χρήστης* όταν επιδρά πάνω στο βιβλίο είτε σε επίπεδο αντικειμένου (π.χ. να ανοίξει παράθυρα, να ξεδιπλώσει σελίδες) είτε σε επίπεδο κειμένου (π.χ. να επιλέξει από διάφορες

κειμενικές εκδοχές). Ο νέος αναγνώστης εφαρμόζει και προσαρμόζει τρόπους προσπέλασης του αφηγηματικού υλικού που έμαθε από διάφορους χώρους και ποικίλα μέσα: τις καλές τέχνες, το θέατρο και τον κινηματογράφο (η ιδιότητα του θεατή, *viewer*), τα παιχνίδια του και τα video games (η ιδιότητα του παίχτη, *player*), τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές και το διαδίκτυο (η ιδιότητα του χρήστη, *user*).

Έτσι, συχνά τον βλέπουμε άλλοτε να διαβάζει ως *θεατής* μια ενδιαφέρουσα γραμματοσειρά, όπως συμβαίνει στην περίπτωση που οι εντάσεις των φωνών των ηρώων (π.χ. **ΑΓΡΙΟΦΩΝΑΡΕΣ**, ψίθυροι) αντικατοπτρίζονται στο μέγεθος των γραμμμάτων· άλλοτε να διαβάζει ως *παίχτης* μια αφήγηση που τον προκαλεί, σε κάθε σελίδα, να ανακαλύψει πού κρύβεται ο Σποτ· και άλλοτε τον παρατηρούμε να δια-επι-δρά ως χρήστης, πάνω σε ένα κειμενικό υλικό που τον φέρνει διαρκώς μπροστά σε κειμενικά σταυροδρόμια, τον ‘αναγκάζει’ να επιλέγει ανάμεσα σε διαφορετικές αφηγηματικές εκδοχές και να δομεί τη δική του ιστορία (π.χ. *Τα 88 Ντολμαδάκια*, Τριβιζάς, 1997). Ο αναγνώστης σήμερα αντιμετωπίζει το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο κουβαλώντας μια πολυ-μεσική εμπειρία που την ενεργοποιεί κάθε φορά που οι κειμενικές απαιτήσεις το επιβάλλουν. Και καθώς μαθαίνει να διαβάζει τον κόσμο και τον πολιτισμό, κατορθώνει να διαβάζει και τα βιβλία του.

1.4.1. Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ-ΘΕΑΤΗΣ

Δυστυχώς, έχουμε συνηθίσει να εστιάζουμε το ενδιαφέρον μας στο λεκτικό κείμενο και όχι στο εικονιστικό, γι’ αυτό και η προσέγγιση του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου φαίνεται να διακατέχεται από έναν έντονο *λογοκεντρισμό* (*logocentricity*) (Nodelman, 2003). Ακόμη και τις στιγμές που επικεντρώνουμε στην οπτική τροπικότητα, πάλλι επιδεικνύουμε μια λογοκεντρική προκατάληψη –κι εδώ η χρήση των λέξεων αποδεικνύεται ενδεικτική– αφού *διαβάζουμε* τις εικόνες, *μιλάμε* για το οπτικό κείμενο, *γράφουμε* για τον εικονιστικό κώδικα. Επαναλαμβάνοντας γνωστούς προβληματισμούς (Benson, 1986) αναρωτιόμαστε αν οι λέξεις, γραπτές ή προφορικές, είναι ο καλύτερος τρόπος για να αναφερθούμε στις εικόνες, και αν δεν είναι άτοπο ή παράδοξο να χρησιμοποιούμε αποκλειστικά μια τροπικότητα για να περιγράψουμε μια άλλη. Συνήθως, όλοι εμείς οι άνθρωποι των λέξεων ως δημιουργοί, κριτικοί, μελετητές, αναγνώστες και συναγνώστες προσεγγίζουμε το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο με μια τάση, σύμφωνα με τη χαρακτηριστική έκφραση του Mitchell, *λεκτικού ιμπεριαλισμού* (*linguistic imperialism*).

Για αυτό και ο Macaulay (1990) επιγράφει το πρώτο τμήμα του σπονδυλωτού του λόγου κατά την απονομή του Caldecott Medal στο *Black and White*, κατ’ αναλογία με το τιμώμενο βιβλίο, *Seeing Things*, καθώς επιδιώκει να τονίσει την ανάγκη να μάθουμε να βλέπουμε και όχι απλώς να κατευθύνουμε το βλέμμα μας χωρίς να αντιλαμβανόμαστε πραγματικά αυτό που κοιτάμε. Σημειώνει μάλιστα ότι η ανικανότητα του σύγχρονου ανθρώπου να βλέπει κριτικά τον οδηγεί σε μια επικίνδυνη, γενικευμένη αποδοχή του οπτικού του περιβάλλοντος. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι πολλοί από εμάς τελούν υπό το καθεστώς μίας *οπτικής νάρκωσης*, από την οποία θα πρέπει να ξυπνήσουμε, ιδιαίτερα

όταν έχουμε την τύχη ή την ατυχία να ζούμε σε έναν πολιτισμό που στηρίζεται στην οπτική πληροφορία.

Ενταγμένο μέσα στο σύγχρονο επικοινωνιακό κλίμα της πολυτροπικότητας, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο στηρίζεται για την κατασκευή της ιστορίας συγχρόνως στη λεκτική και την οπτική τροπικότητα. Για ένα κειμενικό μήνυμα που δομείται τόσο από τις λέξεις όσο και από την εικόνα, ο αποδέκτης του οφείλει να καταστεί *αναγνώστης-θεατής*. Η ανάγνωση κάθε εικόνας ξεχωριστά, π.χ. η κατανόηση των συμβάσεων της προοπτικής ή της απόδοσης της χρονικής αλληλουχίας, η ανάγνωση του οπτικού κειμένου ως αφηγηματικού φορέα που διηγείται τη δική του εκδοχή της ιστορίας, αλλά και η ανάγνωση της μορφής του γραπτού κειμένου, των οπτικών δηλαδή δυνατοτήτων της γραπτής γλώσσας (π.χ. επιλογή γραμματοσειράς που μοιάζει με χειρόγραφο γράψιμο) αποτελούν τις τρεις βασικές παραμέτρους που υποχρεώνουν τον αναγνώστη να καταστεί και *θεατής* του βιβλίου.

Καθώς όλο και περισσότερο η οπτική τροπικότητα συνεργάζεται στη μετάδοση του κειμενικού μηνύματος (Kress & van Leeuwen, 1996, 2001), ο αποδέκτης του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου δεν αρκεί μόνο να διαβάσει τα γράμματα (λεκτική τροπικότητα), αλλά οφείλει συγχρόνως και την εικονογράφιση να παρατηρήσει και τον τρόπο που έχει γραφεί η σελίδα να δει (οπτική τροπικότητα). Έτσι, καθώς αναπτύσσεται μια οπτική γλώσσα και συνδυασμοί λέξεων, εικόνων, χρωμάτων και σχημάτων συγχωνεύονται σε μια «αδιαφοροποίητη επικοινωνιακή ενότητα» (Horne, 1999: 27), για την ανάγνωση των κειμένων στα εικονογραφημένα βιβλία είναι απαραίτητη τόσο η ανάγνωση των λέξεων όσο και η αναγνώριση των συλλειτουργούντων με τη γραφή μη λεκτικών σημειωτικών συστημάτων (π.χ. μέγεθος γραμμμάτων). Αυτό συνάδει με το γενικότερο πνεύμα της εποχής μας που παρουσιάζει μια αυξανόμενη εικονοποίηση του έντυπου αλλά και του ηλεκτρονικού μηνύματος. Στη σημερινή κοινωνία που είθισται να θεωρείται 'κοινωνία της εικόνας' τα γραπτά κείμενα, είτε συναντώνται σε έντυπα πληροφοριακά και επιστημονικά (Καραντζόλα & Ιντζίδης, 2000, Lemke, 1998, van Leeuwen, 1992) είτε σε βιβλία λογοτεχνικά (Υαννικούρου, 2003), έχουν αποκτήσει μια έντονη οπτική διάσταση καθώς εκφράζονται πλέον και με τον τρόπο που φαίνονται.

Είναι αυτονόητο ότι ο αναγνώστης του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου οφείλει να το προσεγγίζει και ως *θεατής*. Καταρχήν ο αναγνώστης-θεατής της εικόνας πρέπει να διαβάσει κάθε εικόνα ξεχωριστά, να την παρατηρήσει, να αναγνωρίσει τι παρουσιάζει, να την αποκωδικοποιήσει. Γιατί η ανάγνωση των εικόνων είναι κάτι παραπάνω από μια απλή παράθεση αντικειμένων, αφού απαιτούνται, εκτός από την αναγνώρισή τους, και η γνώση πολιτισμικών αξιών (π.χ. η σημειολογία των χρωμάτων, μαύρα ρούχα για το πένθος) και εικαστικών συμβάσεων (π.χ. προοπτική), αλλά και ο εντοπισμός και η αποκωδικοποίηση αφηγηματικών τεχνικών, γνωστών και από τον κινηματογράφο, όπως είναι η σημασία της παρουσίαση της σκηνής πάνω από τον ώμο του αφηγητή.

Αναλυτικότερα έχει αναφερθεί (Nodelman, 1988) ότι η εικόνα σε ένα εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο μεταφέρει έξι διαφορετικά είδη πληροφοριών. Με αφορμή την αρχική εικόνα της Χιονάτης, όπου παρουσιάζεται η βασίλισσα να κεντά ευχόμενη για ένα μωρό, αυτά κατηγοριοποιούνται ως εξής:

♦ Η εικόνα επιβεβαιώνει το λεκτικό κείμενο και δείχνει ό,τι λένε οι λέξεις. Π.χ. η βασίλισσα κάθεται μπροστά στο παράθυρο.

♦ Επεξηγεί τις βασικές έννοιες του κειμένου. Π.χ. Τι είναι βασίλισσα, τι είναι κέντημα.

♦ Επικοινωνεί το πλήθος των λεπτομερειών που οι λέξεις δεν μπορούν να μεταδώσουν. Π.χ. όλες τις λεπτομέρειες του σκηνικού (Nodelman, 1988: 205).

♦ Παρουσιάζει στοιχεία για τα οποία σχεδόν δεν έχουμε λέξεις γι' αυτά ή, αν έχουμε, δεν είναι εύκολο να τα γνωρίζουμε. Π.χ. το περίεργο καπέλο ή το ιδιαίτερο χτένισμα της βασίλισσας (Nodelman, 1988: 206).

♦ Μέσω εικαστικών συμβάσεων οδηγεί τον αναγνώστη σε συμπεράσματα, π.χ. για το χαρακτήρα του εικονιζόμενου προσώπου. Για παράδειγμα, η Χιονάτη της Burkert δείχνει αθώα, ενώ της Hyman, αισθησιακή (Nodelman, 1988: 206).

♦ Διαμορφώνει τη στάση του αναγνώστη απέναντι στα πρόσωπα της ιστορίας. Χαρακτηριστικό το παράδειγμα της μητέρας της Χιονάτης σε δύο διαφορετικές εικονογραφήσεις. Με τη βοήθεια της οπτικής γωνίας η εικονογράφηση της Burkert με λήψη από έξω προς τα μέσα και το παράθυρο να καδράρει μια εικόνα της που στερείται βάθους ωθεί τον αναγνώστη να κρατήσει ασυνείδητα αποστάσεις απέναντι στο εικονιζόμενο πρόσωπο. Αντίθετα στην άλλη, της Hyman, ο αναγνώστης τείνει να ταυτιστεί μαζί της, κυρίως επειδή την παρουσιάζει από μέσα ταυτίζοντας τη ματιά του αναγνώστη με εκείνη του εικονιζόμενου ήρωα (Nodelman, 1988: 208). Επιπλέον, και το στυλ της εικονογράφησης υποβάλλει τη στάση μας απέναντι σε αυτά που περιγράφουν οι λέξεις. Για παράδειγμα, η πρόταση «Το αγόρι έπεσε από τις σκάλες», αν εικονογραφηθεί ρεαλιστικά επιδιώκει έναν αναγνώστη που συμπάσχει. Όταν όμως επιλεγεί ένα καρτουνίστικο στυλ, αναζητά έναν αναγνώστη που θα γελάσει (Nodelman, 1988: 220-221).

Φαίνεται ότι στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, οι εικόνες στέκονται μετέωρες ανάμεσα στο γενικό και το ειδικό, την έννοια και το συγκεκριμένο παράδειγμα. Έτσι, για παράδειγμα, στην απεικόνιση ενός χαρακτήρα, η εικόνα δεν θα δείξει μόνο πώς είναι μια βασίλισσα, αλλά και πώς είναι αυτή η συγκεκριμένη βασίλισσα, όχι μόνο τι σημαίνει να είναι κάποιος κακός αλλά και πώς ακριβώς μοιάζει αυτός ο συγκεκριμένος κακός. Δείχνοντας η εικόνα το συγκεκριμένο δημιουργεί ένα παραμυθικό σύμπαν. Αποτυπώνοντας όμως τη γενική έννοια δίνει σχήμα στον κόσμο. Οι ιδεολογικές συνέπειες του τελευταίου είναι εμφανείς.

Από την άλλη, ως σύνθετη δυναμική διαδικασία, η ανάγνωση μιας εικόνας απαιτεί μια κινητοποίηση των αναμνήσεων και των εμπειριών του αναγνώστη-θεατή για τον ορατό κόσμο, αφού, είτε ανακαλώντας τη σοφόκλεια ρήση «νους ορά και νους ακούει» είτε τις απόψεις του Gombrich για το *αθώο μάτι* (*innocent eye*) και το *διερευνητικό πνεύμα* (*inquiring mind*), η αποκωδικοποίηση της εικόνας αποτελεί ενεργητική πνευματική λειτουργία και όχι ασύνειδη αισθητηριακή πράξη (Gombrich, 1960). «Ό,τι βλέπουμε δεν είναι απλώς δεδομένο, αλλά είναι προϊόν περασμένων εμπειριών και μελλοντικών προσδοκιών» (Gombrich, 1982: 28-29). Οι εικόνες απαιτούν έναν αναγνώστη-θεατή με αρκετές γνώσεις, ευαισθησίες, προσοχή που θα τις νοηματοδοτήσει, αφού συμβαίνει συχνότατα διαφορετικοί άνθρωποι να διαβάζουν διαφορετικά την ίδια εικόνα. Ενδεικτικά

και από το χώρο της ψυχολογίας αναφέρουμε τα προβολικά τεστ που αποτελούν σαφέστερες περιπτώσεις για το πώς η ερμηνευτική ματιά εκείνου που παρατηρεί επηρεάζει την ίδια την πράξη της ανάγνωσης εικόνων.

Ακόμη, η ανάγνωση της εικόνας εξαρτάται πολύ και από το είδος του κειμένου στο οποίο βρίσκεται. Ακόμη και στην αναγνώριση του θέματός της, δηλαδή τι παρουσιάζει, το είδος του εντύπου συμβάλλει καθοριστικά. Ανακαλώντας το παράδειγμα του Nodelman (1988: 104), όταν η εικόνα δείχνει ένα παιδί κι ένα σκυλί να κατεβαίνουν τρέχοντας τις σκάλες: Σε μια παιδική βιογραφία το παιδί είναι το θέμα, σε ένα βιβλίο ζωολογίας το σκυλί και σε ένα περιοδικό διακόσμησης εσωτερικών χώρων, οι σκάλες. Επιπλέον, αν και τα τρία αυτά στοιχεία εμφανιστούν σε ένα παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο *Where the Wild Things Are* (Sendak, 1992), τότε η έμφαση δεν εντοπίζεται στο πρόσωπο, το ζώο ή το πράγμα, αλλά στην ίδια την δράση, στην εξελικτική διαδικασία μιας πράξης, μια και στο συγκεκριμένο είδος η λειτουργία των εικόνων δεν συνίσταται στο να καταδείξουν αντικείμενα αλλά στο να διηγηθούν ιστορίες.

Μάλιστα οι ιδέες του αναγνώστη-θεατή για το τι είναι παιδικό βιβλίο επηρεάζουν καθοριστικά και την ερμηνευτική διαδικασία των εικόνων. Έτσι, για παράδειγμα, από ένα τέτοιο είδος εξοβελίζεται κάθε σεξουαλική νύξη (Nodelman, 1988: 195) και εξομαλύνεται κάθε βιαιότητα. Με άλλα, λόγια όταν σε ένα εικονογραφημένο βιβλίο υπάρχει η εικόνα ενός άντρα που πλησιάζει ένα χαριτωμένο αρνάκι το οποίο παίζει αμέριμνο στο λιβάδι, ο αναγνώστης-θεατής ποτέ δεν θα δει έναν άνθρωπο που πάει να σφάξει ένα αρνί. Αν και σε πραγματικές συνθήκες κάτι τέτοιο φαντάζει πολύ λογικό, στο πλαίσιο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου η προσέγγιση ανθρώπου-ζώου είναι πιο πιθανό να ιδωθεί ως η αρχή μιας συνομιλίας, μιας συνεργασίας ή ακόμη και μιας δια βίου φιλίας. Κατά ανάλογο τρόπο, αν στη θέση του αρνιού βρίσκεται ένα παιδί σε καμιά περίπτωση ο θεατής του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου δεν θα δει (με την κυριολεκτική σημασία της λέξης) σεξουαλική απειλή, μια και τέτοιες προθέσεις απουσιάζουν από τον κόσμο του παιδικού βιβλίου.

Φαίνεται λοιπόν ότι η προσέγγιση ακόμη και της ίδιας εικόνας ποικίλει ανάλογα με το έντυπο στο οποίο βρίσκεται. Αρκεί να αναλογισθούμε τη διαφορετική αντιμετώπιση ενός πορτρέτου όταν αυτό θεωρηθεί ζωγραφικός πίνακας με θέμα 'Προσωπογραφία' και όταν ενταχθεί στα πλαίσια της εικονογράφησης ενός παιδικού βιβλίου. Στην πρώτη περίπτωση προέχει η αισθητική απόλαυση' στη δεύτερη κρίνεται μέσα σε ένα συγκεκριμένο αφηγηματικό πλαίσιο.

Οι 'υποχρεώσεις' όμως του αναγνώστη ως θεατή δεν σταματούν απλώς στην ανάγνωση της μορφής των λέξεων και των μεμονωμένων εικόνων, καθώς ο αποδέκτης του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου οφείλει να διαβάσει το οπτικό κείμενο ως σύνολο. Αυτό είναι και ιδιαίτερα σημαντικό για ένα είδος που διηγείται τις ιστορίες του και μέσω της οπτικής τροπικότητας. Για αυτό και κατά καιρούς έχει προταθεί η αντικατάσταση του όρου *αναγνώστης* από άλλους που θεωρούνται ακριβέστεροι. Πρόταση της Doonan (1993: 9) αποτελεί ο όρος *παρατηρητής* (*beholder*), αφού ο όρος *αναγνώστης* (*reader*) είναι ιδιαίτερα συνδεδεμένος με το λεκτικό κείμενο και υποδηλώνει μια λεκτική εγγραμματοσύνη. Αντίθετα ο *παρατηρητής* (*beholder*) αναφέρεται σε έναν οπτικό

γραμματισμό και φανερώνει ικανότητα στην κατανόηση μιας σειράς εικόνων που αφηγούνται ιστορίες, κάτι που οπωσδήποτε συμβαίνει στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. Μάλιστα η ίδια η έννοια του *παρατηρητή* (*beholder*) που υποδεικνύει ότι ο θεατής των εικόνων δεν ενδιαφέρεται αποκλειστικά για τις αισθητικές τους αρετές καθιστά τον αποδέκτη ιδιαίτερα ενεργητικό, καθώς είναι υποχρεωμένος να κατανοήσει, να συνδέσει, να ανακαλύψει ‘βαθύτερα νοήματα’ και λειτουργίες (Doonan, 1993: 11). Μάλιστα η ίδια προχωρά σε μια επιπλέον διάκριση ανάμεσα στον *παρατηρητή εικόνων* (*picture viewer*) και τον *παρατηρητή σκηνών* (*scene viewer*) (Doonan, 1997: 177-8), που όχι μόνο βλέπει αλλά εμπλέκεται (συναισθηματικά) σε αυτό που παρατηρεί.

Όλα αυτά είναι ιδιαίτερα εμφανή σε περιπτώσεις όπου οι λέξεις δε συμφωνούν με τις εικόνες, με τον αναγνώστη να δέχεται διαφορετικές, και κάποτε αντιφατικές πληροφορίες, από εκείνες που απευθύνονται στο θεατή. Αρκετές φορές παρόμοιες διαφωνίες ανάμεσα στις δύο τροπικότητες συνεπάγονται και έντονες ιδεολογικές διαστάσεις. Έτσι στο βιβλίο *Την πλήρωνε ο Πάρης* του Τόνυ Ρος (2001), όπου, ενώ το κείμενο δείχνει να υποστηρίζει σταθερά την παιδική οπτική και άποψη, η εικονογράφηση μετακινείται σταδιακά από την ενήλικη ηθική των πρώτων σελίδων στην αλήθεια του παιδιού στις τελευταίες. Σε μια κατιούσα πορεία, το λεκτικό κείμενο σταθερά εκφράζει την θέση του παιδιού, ενώ η εικόνα εμφανώς μετακινείται από την ανάδειξη της ενήλικης άποψης προς εκείνη των παιδιών (Γιαννικοπούλου, 2006β). Σε ένα βιβλίο που το νόημα συντίθεται μέσα από την διαλεκτική σχέση εικόνας και λέξεων και μέσω αυτής εκφράζει και την ιδεολογική του θέση, ο *αναγνώστης* έχει την απόλυτη ανάγκη του *θεατή* προκειμένου να το προσεγγίσει, να το κατανοήσει, να το χαρεί.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι παρόμοιες εικονογραφικές ανατροπές των ιδεολογικών θέσεων του κειμένου, οι οποίες καθιστούν απαραίτητο τον αναγνώστη-θεατή, δεν αποτελούν καινούργιο φαινόμενο, αλλά συναντώνται και σε πολύ παλιότερες εκδόσεις. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το βιβλίο του Heinrich Hoffmann *Der Struwwelpeter* (1858/1845) (= *Ο Πετροτσουλούφης*, Χόφμαν, 2003), που η αλληλοεπίδραση κειμένου και εικόνων υποσκάπτει σοβαρά τον έντονο διδακτισμό του πρώτου. Ενώ δηλαδή το κείμενο ακολουθεί τον κανόνα των βιβλίων της εποχής του προτείνοντας σοβαρότατες τιμωρίες-συνέπειες πράξεων, που φτάνουν ακόμη και στο θάνατο, για συνηθισμένες παιδικές αταξίες, η εικονογράφηση, με διάφορες τεχνικές –π.χ. περιπτώσεις υπερκυριολεκτικής απόδοσης (για παράδειγμα η μεταφορική έκφραση ‘το ποτάμι των δακρύων’ απεικονίζεται κυριολεκτικά ως ποτάμι)– υπερβολικών απεικονίσεων, ανατροπής των καθιερωμένων συμβάσεων σύνθεσης, παρουσίασης οπτικών ρυθμικών μοτίβων ή υιοθέτησης μεταμυθοπλαστικών εικονιστικών τακτικών (π.χ. το ιδιότυπο καθράρισμα κάποιων εικόνων που παραπέμπει σε κορνιζαρισμένους πίνακες) ειρωνεύεται τον έντονο διδακτισμό της κειμενικής αφήγησης υποβάλλοντας ιδέες του τύπου: Μην παίρνεις πολύ σοβαρά τις απειλές της ενήλικης εξουσίας. Γέλα μαζί τους και όλα θα πάνε καλά (Wesseling, 2004). Έτσι, εκεί που ο αναγνώστης υποτάσσεται στα καθιερωμένα πρότυπα συμπεριφοράς, ο θεατής αντιδρά, κι όταν ο πρώτος φοβάται και συμφωνεί ο δεύτερος δε διστάζει να διαφωνήσει και να γελάσει.

Οι παραπάνω περιπτώσεις καθίστανται ενδεικτικές της ανάγκης ύπαρξης ενός αναγνώστη-θεατή που θα διαβάσει τις λέξεις και θα δει τις εικόνες. Σε ένα είδος που

βασίζεται εξίσου σε δύο διαφορετικές τροπικότητες, η επάρκεια του αποδέκτη του και στις δύο είναι μάλλον αυτονόητη. Ο αναγνώστης του εικονογραφημένου διαβάζει εξίσου τις εικόνες και τις λέξεις και οφείλει να επιδεικνύει επάρκεια και ευαισθησία τόσο στο λεκτικό όσο και στον οπτικό γραμματισμό προκειμένου να προσεγγίσει το γενικότερο κειμενικό μήνυμα.

1.4.2. Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ-ΠΑΙΧΤΗΣ

Είναι φανερό ότι στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, η έννοια του παιχνιδιού εισβάλλει κυριαρχική, αφού η σύνδεση ανάμεσά τους αποδεικνύεται ισχυρή. Οι περιπτώσεις όπου ακόμη και κυριολεκτικά ο αναγνώστης παίζει με το βιβλίο δεν είναι καθόλου λίγες. Ακόμη και αν δεν σταθούμε στον εντοπισμό της συνάφειας της παιγνιώδους δραστηριότητας με τη διαδικασία της ανάγνωσης, κάτι που ισχύει γενικά για όλα τα λογοτεχνικά βιβλία, και περιοριστούμε αποκλειστικά στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που παρουσιάζουν συγκεκριμένα βιβλία, σύντομα θα διαπιστώσουμε την κατάργηση των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία και τα παιχνίδια, είτε ως αντικείμενα (toys) είτε ως δραστηριότητες (games) (Lewis, 2001: 76-75).

Ξεκινώντας από εκδοτικές καινοτομίες, η ύπαρξη της υβριδικής κατηγορίας των βιβλιοπαιχνιδιών κάνει αρκετούς να αναρωτηθούν: Είναι βιβλία που παίζονται ή παιχνίδια που διαβάζονται; Σε μια ποικιλία σχεδίων και μορφών, βιβλία με ρόδες σε σχήμα τρένου, αεροπλάνου ή αυτοκινήτου, βιβλία που προχωρούν, πετάνε ή επιπλέουν, διαβάζονται με την ίδια ευκολία που σέρνονται πάνω σε ράγες. Εταιρείες παιχνιδιών ειδικεύονται στην έκδοσή τους, καταστήματα παιχνιδιών αλλά και βιβλιοπωλεία τα τοποθετούν στα ράφια τους, ενήλικοι τα προμηθεύονται με το σκεπτικό μιας έξυπνης αγοράς που συνδυάζει ‘δύο σε ένα’ και τα παιδιά-αναγνώστες-παίχτες άλλοτε τα ανοίγουν για να τα διαβάσουν και άλλοτε τα κλείνουν για να παίξουν μαζί τους.

Παρόμοια βιβλία που κατόρθωσαν να συνδυάσουν το βιβλίο και το παιχνίδι σε ένα αντικείμενο, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως ο χειροπιαστός κρίκος που με τρόπο απτό συνδέει το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο με την ιστορικότητά του. Σύμφωνα με τον Lewis (1995a,b, 1996c) που επιχειρεί μια αναδρομή στη λαϊκή κουλτούρα του δεκάτου εβδόμου, δεκάτου όγδοου και δεκάτου ενάτου αιώνα, το εικονογραφημένο παιδικό διατηρεί άρρηκτους δεσμούς με το παιχνίδι (toys αλλά και games), ενώ τα σύγχρονα ‘πρωτότυπα’ βιβλία βρίσκουν τα ιστορικά τους ανάλογα σε μια σειρά παιγνιωδών κατασκευών, που ξεκινούν από αναδιπλούμενα θέατρα (toy theaters) και view masters και φτάνουν μέχρι τα βιβλία που ξεδιπλώνουν (folding books) ή εκείνα με μετακινούμενα τμήματα (flap books).

Από την άλλη, μια ολόκληρη σειρά βιβλίων, συμβατικών αυτή τη φορά, κυκλοφορούν στην ίδια συσκευασία με παιχνίδια όλων των λογίων και των γούστων. Η φρικτή μάγισσα *Φρικαντέλα. Η Μάγισσα που Μισούσε τα Κάλαντα* (Τριβιζάς, 1999) μπορεί να μισεί τα κάλαντα, χαρίζει όμως μαζί με το βιβλίο, ένα χριστουγεννιάτικο τρίγωνο, ίσως ως μια χειροπιαστή ενθάρρυνση προς τους μικρούς αναγνώστες για την τήρηση

πατροπαράδοτων εθίμων. Παρόμοια δώρα συνήθως μένουν ανενεργά την ώρα της ιστορίας ενώ αργότερα χρησιμεύουν ως υπόμνηση, εμπέδωση και συνέχειά της.

Όμως, συχνά παιχνίδια ή προσθήκες με παιγνιώδεις λειτουργίες βρίσκονται ενσωματωμένες πάνω στο βιβλίο-αντικείμενο, έτοιμα να λάβουν ενεργό μέρος κατά την αναγνωστική διαδικασία. Παρόμοιες επινοήσεις φαίνεται να είναι πολλές και διαφορετικές, αφού επιστρατεύονται ερεθίσματα από ένα ευρύτατο φάσμα δυνατοτήτων, ικανές να εξασφαλίσουν ακόμη και συνθήκες κίνησης ή ήχου. Κάποιες φορές το βιβλίο-παιχνίδι συμπεριλαμβάνει και ηχητικά εφέ. Συμβαίνει στην περίπτωση του *Gary the Grasshopper* (n.a., 1991) που το πάτημα ενός κουμπιού αναπαράγει το κελάδημα του κεντρικού ήρωα της ιστορίας που αγωνιά για την ποιότητα της φωνής του και τις πιθανότητες να κερδίσει σε ένα σχετικό διαγωνισμό. Από την άλλη στο βιβλίο του Μόουλ (*Ο Μόουλ στη Θάλασσα*, Γουντ, 1997) που έχασε το καπέλο του σε ένα θαλασσίνο ταξίδι, μια αποσπώμενη φιγούρα του ομώνυμου πρωταγωνιστή δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη-παίκτη να τον περάσει μέσα από τις διαδοχικές εγκοπές των σελίδων, σεργιανώντας τον, κυριολεκτικά, από τόπο σε τόπο και από σελίδα σε σελίδα σε μια αναζήτηση του καπέλου του. Έτσι τη συμβολική περιπλάνηση του αναγνώστη μέσα στο κείμενο αντιστοιχεί σε μια πραγματική κίνηση του κεντρικού ήρωα στο βιβλίο-αντικείμενο.

Εκτός όμως από τα βιβλία που προσιδιάζουν στη μορφή και τη λειτουργία ενός αντικειμένου-παιχνιδιού (toy), υπάρχουν και τα άλλα που καλούν τους αναγνώστες τους να παίξουν μια δραστηριότητα-παιχνίδι (game). Ας πάρουμε για παράδειγμα το ιδιαίτερα αγαπητό στα παιδιά κρυφτό, μια παιγνιώδη ενασχόληση που εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι είναι αδύνατον να χωρέσει στα περιορισμένα όρια ενός βιβλίου. Ένα κλασικό βιβλίο για μικρά παιδιά το *Πού είναι ο Σπότη* (Hill, 1994), προτρέπει, από τον τίτλο ακόμη, τον αναγνώστη του να σηκώσει μια σειρά από κινητά παράθυρα προκειμένου να ανακαλύψει που έχει κρυφτεί το δημοφιλές σκυλάκι. Βασισμένο σε ένα παιδικό παιχνίδι που είθισται να παίζεται στις αλάνες, το βιβλίο του Σπότη κατορθώνει να το μεταφέρει στις σελίδες του και να εμπλέξει σε αυτό το λογοτεχνικό αλλά και το εξωλογοτεχνικό σύμπαν. Από την άλλη, τα βιβλία της σειράς του Γουόλλυ (Χάντφορντ, 1996), όπου ο ομώνυμος πρωταγωνιστής, όπως δηλώνει και ο τίτλος του, κρυμμένος «καλά μέσα στο πλήθος» προτρέπει προσωπικά τον αναγνώστη-θεατή του βιβλίου να ψάξει να τον βρει σε κάθε εικόνα, παρουσιάζουν μια άλλη, ‘οπτική’ θα λέγαμε, εκδοχή του γνωστού κρυφτού.

Με τον αναγνώστη σε ρόλο εκείνου που αναλαμβάνει να βρει τους κρυμμένους και μια σειρά από ήρωες να κρύβονται πίσω από χάρτινα παράθυρα ή μέσα στους πολύχρωμους, πολύβουους συνωστισμούς των εικόνων, ο χώρος του βιβλίου μετατρέπεται σε χώρο παιχνιδιού, οι αναγνώστες και οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες σε χαρούμενους παίκτες και η ανάγνωση γίνεται ένα διασκεδαστικό παιχνίδι. Και καθώς αρχίζει ένα συναρπαστικό κυνηγητό ανάμεσα στον αναγνώστη που κάθεται στην αγκαλιά του γονιού του και τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες που στέκονται ασάλευτοι, εγκλωβισμένοι μέσα στην ακινησία των εικόνων τους, οι αντιθέσεις συμβιβάζονται, οι αντινομίες καταργούνται, ο χώρος ενδοκειμενικός και εξωκειμενικός ενοποιείται και αυτοί που βρίσκονται μέσα στο βιβλίο και εκείνοι που υπάρχουν έξω από αυτό κατορθώνουν να συμμετέχουν όλοι μαζί στο ίδιο παιχνίδι. Το βιβλίο υπήρξε απλώς η πρόφαση για μια παιγνιώδη ανάγνωση για

ένα αναγνωστικό κρυφτό, για μια συγκρητική δραστηριότητα όπου οι παίχτες διάβασαν και οι αναγνώστες έπαιξαν.

Από την άλλη, κάποιες φορές, το παιχνίδι μεταβάλλεται με τη βοήθεια του βιβλίου σε καθαρώς πνευματικό, καλώντας τον αναγνώστη-παίχτη να συμμετάσχει στην επίλυση γρίφων και οπτικών αινιγμάτων. Εμφανής, από τον τίτλο ακόμη, είναι η τάση του βιβλίου *What's Wrong with This Book?*, να κινητοποιήσει τον αναγνώστη σε ένα παιχνίδι μαντεμάτων και ανατροπών. Το βιβλίο ουσιαστικά προσφέρει ένα λεύκωμα οπτικών γρίφων, όπου η παρουσία ενός προσώπου (κλόουν) και μιας θεματικής (τσίρκο) αγωνίζονται να διασφαλίσουν την συνεκτικότητα μιας αφήγησης. Το λεκτικό κείμενο συνίσταται από μια σειρά σχολιασμών, που καταφέρνουν να λειτουργήσουν διττά: ως υπομνηματισμός των οπτικών παιγνίων αλλά και ως μεταμυθοπλαστικά σχόλια για την ίδια τη φύση της αφήγησης.

Σε ένα βιβλίο δομικά τριχοτομημένο, το πρώτο μέρος περιλαμβάνει μια σειρά από πραγματικές τρύπες που δίνουν τη δυνατότητα στον αναγνώστη-θεατή να δει στοιχεία από τις επόμενες σελίδες και να παίζει μαντεύοντας το θέμα τους. Όμως, σε κάθε νέο γύρισμα της σελίδας διαψεύδεται πανηγυρικά, αφού μια απρόσμενη εικόνα αποκαλύπτεται. Το δεύτερο μέρος καλύπτεται από ένα ανατρεπτικό παιχνίδι με σκιές, όπου ο αναγνώστης παγιδεύεται σε λανθασμένα συμπεράσματα για την ταυτότητα αυτού που κάθε φορά αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη σκιά. Έτσι ενώ αναγνωρίζει στη σκιά τη βαριά σιλουέτα ενός ελέφαντα, το γύρισμα της σελίδας αποκαλύπτει ότι πρόκειται για φίδι σε νούμερο τσίρκου. Τέλος, στο τρίτο μέρος παρουσιάζεται μια ενδιαφέρουσα γκαλερί πορτρέτων που εξακολουθούν να είναι αναγνωρίσιμα, με διαφορετική όμως έκφραση, ακόμη και όταν το βιβλίο γυρίσει κυριολεκτικά ανάποδα.

Στο βιβλίο φαίνεται να δίνεται έμφαση στη σχετικότητα των εντυπώσεων όχι μόνο όσον αφορά το χώρο της μυθοπλασίας αλλά και εκείνον της πραγματικότητας. Ενδεικτικό αυτής της τάσης είναι το κείμενο του τρίτου μέρους «Which side is up? I don't have a clue! There're two sides to each story, and both of them true» (=Ποια πλευρά είναι πάνω; Δεν έχω ιδέα! Υπάρχουν δύο όψεις κάθε ιστορίας και οι δύο αληθινές) που συνοδεύει τα πορτρέτα διπλής όψης και επιχειρεί μια μετάβαση από το οπτικό παίγνιο (οι ιδιόρρυθμοι πίνακες) στην αφηγηματική διαδικασία (δυο οπτικές για κάθε ιστορία) και από κει στη διατύπωση γενικών κανόνων (όλες οι εκδοχές είναι αληθινές). Σε αυτήν την περίπτωση η οπτική τροπικότητα οδηγεί σε φιλόδοξες αναγωγές στο χώρο της αφήγησης και αυτή με τη σειρά της σε φιλοσοφικές θεωρήσεις για τον κόσμο και τη ζωή. Σε μια ακόμη επίδειξη κατάργησης των στεγανών ανάμεσα στην οπτική αναπαράσταση, τη μυθοπλασία και την πραγματικότητα, ακόμη και τα 'ανάλαφρα' βιβλία-παιχνίδια, μέσα από διασκεδαστικές αναγνωστικές περιπλανήσεις, φαίνεται να ανταμείβουν τον αναγνώστη-παίχτη, εκτός από την ανέφελη χαρά του παιχνιδιού και με εμβριθείς παρατηρήσεις για τη φύση της αφηγηματικής διαδικασίας και του κόσμου.

Στη λογική του παιχνιδιού, αυτή τη φορά όμως με τη μορφή ενός αστυνομικού θρίλερ, κινείται και το πολύ ενδιαφέρον βιβλίο *The Eleventh Hour: A Curious Mystery* (Base, 1993), στο οποίο το πάρτυ του ελέφαντα για τα ενδέκατα γενέθλιά του καταστρέφεται εξαιτίας μιας περίεργης κλοπής, που ενοχοποιεί, μέχρι αποδείξεως τουναντίον, όλους τους καλεσμένους του. Σε ένα παιχνίδι μυστηρίου ο αναγνώστης-θεατής οφείλει να

παρατηρήσει προσεκτικά τις εικόνες και να ανακαλύψει τις κρυμμένες ενδείξεις που υπάρχουν σε μέρη τόσο απίθανα όσο το πλαίσιο τους, να αποκωδικοποιήσει κωδικοποιημένα μηνύματα και να οδηγηθεί στον πραγματικό ένοχο. Σε ένα βιβλίο όπου η ανάγνωση των λεκτικών κειμένων παίρνει τη μορφή εισαγωγής στους κανόνες του παιχνιδιού και η παρατήρηση των εικόνων αποτελεί τη συμμετοχή στο ίδιο παιχνίδι, ο αναγνώστης-θεατής του εικονογραφημένου παιδικού μεταβάλλεται σε παίχτη και ως τέτοιος περιηγείται στις σελίδες του και απολαμβάνει την αναγνωστική διαδικασία.

Άλλωστε, σε κάθε λογοτεχνική ανάγνωση ενυπάρχει, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο φανερή, η έννοια του παιχνιδιού, αφού, όπως και αυτό, έτσι και η λογοτεχνία καταλαμβάνει μια συνοριακή ζώνη ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία, το όνειρο και την αλήθεια. Παιχνίδι και λογοτεχνική ανάγνωση, ευνοημένα από την ευλογία του αυτοσκοπού, καταξιώνονται μέσα από τη χαρά που χαρίζουν τα ίδια, και, ενώ και τα δύο ωφελούν πολλαπλώς, ποτέ δεν καθίστανται, ή δεν πρέπει να καθίστανται, μέσα για την επίτευξη αλλότριων στόχων. Ακόμη και όταν η εκπαιδευτική διαστρέβλωση δίδαξε λογοτεχνία με σκοπό να μάθουν τα παιδιά τη γλώσσα (π.χ. γραμματική, συντακτικό) ή προσποιήθηκε ότι θα παίζει για να διδάξει στα παιδιά τομείς του αναλυτικού προγράμματος, αμέσως μόλις χάθηκε η μαγεία και το όνειρο, ανάγνωση και παιχνίδι γλίστρησαν έξω από τις σχολικές αίθουσες, αφήνοντας μέσα τα ομώνυμα εξαμβλώματά τους και δείχνοντας ότι η χρήση τόσο της λογοτεχνίας όσο και του παιχνιδιού αντίκειται στην ίδια τους τη φύση, αφού, λειτουργώντας ως αλληλοαποκλειόμενες εκδοχές, είναι αδύνατον να συνυπάρξουν.

Ως εθελοντική, ελεύθερη δραστηριότητα η ανάγνωση συναντά το παιχνίδι σε πολλά, διαφορετικά σημεία: Όταν προσφέρει ευχαρίστηση και ψυχαγωγία (με την κυριολεκτική σημασία του όρου), όταν εκλείπει ο καταναγκασμός –μια και το ρήμα *διαβάζω*, όπως και το ρήμα *αγαπώ*, παρά τη διαφωνία μιας τυπικής γραμματικής, φαίνεται να μην παίρνουν από προστακτικές (*αγάπα, διάβαζε*)– όταν λειτουργεί ως δραστηριότητα διακριτή από την καθημερινότητα, όταν δοκιμάζει με την ασφάλεια του μη τετελεσμένου, του αυτομάτως αναστρέψιμου ή όταν άδολα προτρέπει για μια ατέλειωτη διασκέδαση με υλικό τις λέξεις, τις φράσεις, τα νοήματα, τότε η ανάγνωση προσομοιάζει με παιχνίδι και ο αναγνώστης καθίσταται παίχτης.

Αλλά ακόμη και σε επίπεδο δημιουργίας ενός λογοτεχνικού κειμένου εμπλέκεται η έννοια του ‘παιχνιδιού’, καθώς η δημιουργική διαδικασία αποζητά κάποιον που, ακολουθώντας, αλλά και παραβιάζοντας τους κανόνες, δημιουργεί ένα φανταστικό σύμπαν, που, αν και γνωρίζει ότι δεν είναι πραγματικό, το παίρνει σοβαρά υπόψη του. «Ο καλλιτέχνης, όπως το παιδί που παίζει με το παζλ ή με τα Lego συνδέοντας κομμάτια και φτιάχνοντας σύνολα ή διάφορα αντικείμενα, ορίζοντας μάλιστα το ίδιο τι λογής αντικείμενα είναι, ‘παίζει’ με τις λέξεις, τους συνειρμούς, τα βιώματα, τις φαντασιώσεις, τους ήχους, τις σημασίες, την ‘αποθηκευμένη βιβλιοθήκη’ του, δημιουργώντας νέα αντικείμενα» (Αναγνωστοπούλου, 2002: 38). Ακόμη και όταν δεν αναφερόμαστε σε καλλιτεχνικά κινήματα, όπως η ΟυLiPo, που ‘παίζοντας’ προσπάθησε να ανακαλύψει νέους τρόπους έκφρασης, σε κάθε περίπτωση η λογοτεχνική παραγωγή ‘παίζει’ με τις λέξεις, τις γραφές, τους ήχους, τα κείμενα. Ορισμένες μάλιστα ιστορίες ξεχωρίζουν για τον παιγνιώδη χαρακτήρα της ίδιας τους της δομής, αφού ο τρόπος κατασκευής τους

θυμίζει έντονα παιχνίδια. Χαρακτηριστικότερη περίπτωση φαίνεται να είναι τα κλιμακωτά λεγόμενα παραμύθια (π.χ. *Η ιστορία ενός καλοψημένου τηγανόψωμου*), που μάλλον δημιουργούνται και να διαβάζονται με τη λογική των λέγγο ή τα ντόμινο.

Σχεδόν με τον ίδιο τρόπο, και σε μια αντίστροφη ίσως πορεία, το ίδιο παιχνίδι παίζεται και από τον αναγνώστη κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης. Πάντα το ίδιο, αλλά και πάντοτε καινούργιο, σαν από πάντα βυθισμένο στην κολυμπήθρα του Σιλβάμι, το παιχνίδι της ανάγνωσης ενδέχεται να επαναληφθεί άπειρες φορές αποτελώντας κάθε φορά μια ανεπανάληπτη, μοναδική εμπειρία. Το βιβλίο-παιχνίδι υποστηρίζει τη συνέχιση, την επανάληψη αλλά και τη δοκιμή, τον πειραματισμό με άλλα κείμενα στο παιχνίδι της ανάγνωσης. Ο αναγνώστης-παίχτης αναζητά και απολαμβάνει τη χαρά μιας παιγνιώδους ενασχόλησης και αποκτά ένα ισχυρό κίνητρο για μια δραστηριότητα που είναι κατά βάση ευχάριστη και δημιουργική.