

ΕΣΤΙΑΖΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ... ΕΣΤΙΑΣΗ

3.1. ΔΙΑΣΑΦΗΝΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΟΡΟ ΕΣΤΙΑΣΗ

Σε μια εποχή σαν τη δική μας, όπου η εικόνα κυριαρχεί σε κάθε μορφή επικοινωνίας, από τα βιβλία και τα περιοδικά μέχρι τα εικονομηνύματα στα κινητά τηλέφωνα και τα εικονίδια στις οθόνες των ηλεκτρονικών υπολογιστών, είναι πραγματικά πάρα πολύ σημαντικό να εξετάσει κανείς 'ποιος βλέπει'. Ιδιαίτερα όταν 'το οράν' (seeing), στη σύγχρονη κοινωνία, έχει γίνει συνώνυμο 'του κατανοείν' (understanding). Εμείς 'κοιτάμε' το πρόβλημα, 'βλέπουμε' την κατάσταση, 'παρατηρούμε' τις εξελίξεις, 'παρακολουθούμε' τα γεγονότα, 'εστιάζουμε' πάνω σε προβλήματα, υιοθετούμε 'την οπτική'. Εκφράσεις, όπως 'δεν το βλέπεις' (κι όχι 'δεν το ακούς'), συνήθως εκλαμβάνονται ως 'δεν το καταλαβαίνεις' σε μια κοινωνία που η δήλωση 'το είδα με τα μάτια μου' προσλαμβάνει την απολυτότητα μιας αδιαμφισβήτητης αλήθειας (Kress & Van Leeuwen, 1996: 168). Φαίνεται λοιπόν ότι, είτε πρόκειται για την καθημερινή πραγματικότητα είτε για τη λογοτεχνία, η οπτική γωνία μέσω της οποίας παρατηρούνται τα γεγονότα αποκτά βαρύνουσα σημασία.

Για το λόγο αυτό, δεν είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς, ακόμη και αναφορικά με το λογοτεχνικό κείμενο, την ανάγκη διάκρισης ανάμεσα στην ερώτηση 'ποιος μιλάει;' και 'ποιος βλέπει;'. Με άλλα λόγια ανάμεσα σε αυτόν που εκθέτει τα γεγονότα, τη φωνή που τα μεταφέρει, τον αφηγητή (*narrator*), και εκείνον, μέσω του οποίου θεώνται, καθίστανται αντικείμενο παρατήρησης αυτά τα ίδια γεγονότα (*focalizer*). Από τη μια ο αφηγητής, ως φωνή, αναλαμβάνει να διηγηθεί τα γεγονότα και από την άλλη ο *εστιαστής* (*focalizer*), ως ματιά, είναι αυτός που βλέπει το μυθοπλαστικό σύμπαν.

Ίσως η καλύτερη περίπτωση για να γίνει σαφέστερα κατανοητή η πραγματική διαφορά ανάμεσα σε αυτόν που μιλά και αυτόν που βλέπει, να είναι εκείνη όπου ένας τριτοπρόσωπος αφηγητής άλλοτε αντιστοιχεί σε έναν εξωτερικό παρατηρητή της δράσης, που βλέπει τα πάντα από έξω, και άλλοτε σε κάποιον που διηγείται τα γεγονότα από τη σκοπιά ενός μυθοπλαστικού χαρακτήρα, έτσι όπως τα βλέπει και τα αντιλαμβάνεται εκείνος. Στο γνωστό παραμύθι της Χιονάτης, υιοθετείται η σύμβαση του θεού-αφηγητή που παρακολουθεί τα πάντα και γνωρίζει όσα όλοι οι ήρωες μαζί και ίσως κι ακόμη περισσότερα. Αντίθετα, στο βιβλίο των Γιούτα Λανγκρόιτερ (κείμενο) και Βέρα Σόμπατ (εικονογράφηση) *Το μικρό αρκουδάκι έχει αϋπνία*, ο τριτοπρόσωπος αφηγητής, η φωνή του κειμένου, βλέπει μόνο ό,τι βλέπει το αρκουδάκι, είναι όπου είναι εκείνο και αντιλαμβάνεται τα πράγματα με τον τρόπο ενός μικρού παιδιού που αρνείται επίμονα να κοιμηθεί. Είναι φανερό ότι στις δύο περιπτώσεις, παρόλο που η κεντρική κειμενική φωνή ακούγεται ίδια, η εστίαση είναι πολύ διαφορετική: ο πρώτος αφηγητής βλέπει τα πάντα, ενώ ο δεύτερος, σε μια κατάσταση σοβαρά αμφισβητούμενης παντογνωσίας, βλέπει ό,τι και ο πρωταγωνιστής του.

Παρόλο που ούτε η σχετική ορολογία ούτε οι απόψεις του αναφορικά με την εστίαση είναι καθολικά αποδεκτές –δες για παράδειγμα Prince (1982), Stanzel (1984)– ο Gerald Genette μίλησε πρώτος για *εστίαση*, ανατρέχοντας στους Brook και Warren, κυρίως γιατί ο συγκεκριμένος όρος απομακρυνόταν από τις σαφέστατες οπτικές συνυποδηλώσεις της *οπτικής* ή της *οπτικής γωνίας* (Genette, 1972/ 1980) που μέχρι τότε κυριαρχούσαν. Με τον

καιρό ο όρος κέρδισε έδαφος απέναντι σε άλλους συναφείς, αφού από τη μια εύκολα μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως ρήμα (π.χ. *εστιάζω*, εν αντιθέσει με την *οπτική* ή την *οπτική γωνία*), ενώ από την άλλη, όντας τεχνικός όρος στο χώρο της φωτογραφίας, εναρμονίζεται με τον τεχνικό χαρακτήρα της αφηγηματολογίας (Bal, 1983).

Ιδιαίτερα σημαντική είναι και η διευκρίνιση και υιοθέτηση της σχετικής ορολογίας αναφορικά με το εικονογραφημένο βιβλίο. Επειδή στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο βρισκόμαστε μπροστά σε μια πλουραλιστική αφήγηση, η εικονογράφηση αποτελεί τον ένα από τους δύο ουσιαστικούς παράγοντες στην κατασκευή μιας ιστορίας, που στην πραγματικότητα δεν είναι ούτε αποκλειστικά η λεκτική ούτε η οπτική, αλλά μια τρίτη που προκύπτει από τη δυναμική αλληλοεξάρτηση και των δύο. Έτσι, η εικόνα εκτός από ένα εικαστικό προϊόν με αδιαμφισβήτητη αισθητική σημαντικότητα, αποτελεί κι έναν σημαντικό αφηγηματικό παράγοντα με κεφαλαιώδη μυθοποιητική συμβολή. Για αυτό το λόγο, η αναφορά σε *οπτική γωνία* της εικόνας ενδέχεται να αναφέρεται σε δύο διαφορετικές παραμέτρους: από τη μεριά στο χώρο της αφηγηματολογίας και να ισοδυναμεί με την εστίαση, και από την άλλη στο χώρο της εικαστικής δημιουργίας να αντιστοιχεί στη γωνία λήψης της σκηνής.

Για αυτόν τον λόγο προβάλλει ισχυρότερη η ανάγκη υιοθέτησης του όρου *εστίαση*, μια και αυτός βοηθά ώστε να αντιδιασταλούν και να ξεχωρίσουν δύο πράγματα που εκ πρώτης όψεως φαίνονται συναφή και ακούγονται ίδια: Από τη μία η *εστίαση/ οπτική γωνία* ως αφηγηματολογική κατηγορία, τόσο αναφορικά με το λεκτικό κείμενο όσο και με το εικονιστικό, που αποκαλύπτει ποιος είναι αυτός που ‘βλέπει’ τα αφηγούμενα γεγονότα. Από την άλλη, ο ομώνυμος εικαστικός όρος τεχνικής της εικόνας που ταυτίζει την *οπτική γωνία* με τη γωνία λήψης της, με άλλα λόγια τη γωνία από την οποία έχει ‘τραβηχθεί’/ κινηματογραφηθεί η σχετική σκηνή –π.χ. από πάνω, προσφέροντας ένα πανοραμικό πλάνο ή από κάτω, την ‘οπτική του σκουληκιού’, που επιτρέπει σε όλα τα αντικείμενα να αποκτήσουν διαστρεβλωμένες, υπερφυσικές διαστάσεις.

Η διαφορετική ορολογία, *εστίαση* όσον αναφορά την αφηγηματική κατηγορία και *οπτική γωνία*, αναφορικά με την εικαστική δημιουργία, θα συντελούσε στην πληρέστερη διασαφήνιση θεμάτων που μάλλον δεν είναι ιδιαίτερα εύκολα. Στην *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* του Lewis Carroll και εικονογράφηση Anthony Browne, για παράδειγμα, όταν η πρωταγωνίστρια ψηλώνει απότομα (σελ. 21), η εικόνα ισχυροποιεί την αίσθηση της υπερβολής κυρίως τοποθετώντας το θεατή στη θέση του σκουληκιού κι από εκεί που βρίσκεται, βλέπει, ή επί το ορθότερον δεν βλέπει, τίποτε άλλο εκτός από τα πόδια της (δες εικόνα 3.1). Στην αμέσως επόμενη εικόνα η Αλίκη ανακτά το οικείο της μέγεθος και η ‘κινηματογραφική κάμερα’ ξαναγυρίζει στη συνηθισμένη της θέση, απέναντι και στο κέντρο, αποκαθιστώντας μετωπικά, μέσω της επαναφοράς των πλάνων, στην πρότερη κανονικότητά τους τη διαταραγμένη ισορροπία των μεγεθών. Και ενώ η *οπτική γωνία*, νοούμενη ως γωνία λήψης των σκηνών που εικονίζονται αλλάζει, η οπτική γωνία του εικονιστικού κειμένου ως αφηγηματολογική κατηγορία, αυτό που ονομάζουμε *εστίαση*, παραμένει σταθερή, αφού σε όλόκληρο το οπτικό κείμενο ο θεατής του βιβλίου βλέπει κυριολεκτικά τον κόσμο με τα μάτια της Αλίκης. Σταθερά και από εικόνα σε εικόνα, ο θεατής παρατηρεί τη δική της εκδοχή της πραγματικότητας και παρακολουθεί να εκτυλίσσονται τα γεγονότα, όπως ακριβώς τα βλέπει (το ρήμα χρησιμοποιείται και με τη διευρυμένη έννοια της αντίληψης) η ίδια.

Όμως, παρόλο που έχει υποστηριχθεί ότι στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία οι λέξεις «πρέπει να αντιμετωπίζονται ως πρωταρχικοί φορείς της αφηγηματικής φωνής και οι εικόνες ως οι πρωταρχικοί φορείς της εστίασης» (Nikolajeva & Scott, 2001: 117), είναι περισσότερο ακριβές, αντί ενός πολωτικού δυϊσμού (οι λέξεις τη φωνή, η εικόνα την οπτική γωνία) να δεχθούμε ότι το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο απαιτεί τη συνέργεια δύο τροπικοτήτων, λεκτικής και οπτικής, προκειμένου να εδραιωθεί μια εγγενώς διαλογική σχέση που συντελεί ώστε το διττό αφηγηματικό πεδίο να μετατραπεί σε μια γόνιμη «αρένα σύγκρουσης ανάμεσα σε δυο φωνές» (Bahtin, 1973: 106). Ειδικά σε εκείνες τις περιπτώσεις όπου λεκτική και οπτική κειμενική αφήγηση προβαίνουν σε διαφορετικές επιλογές εστίασης, ο πλουραλισμός των κωδίκων αντιστοιχεί σε μια πολύχρωμη και πολύβουη πολλαπλότητα φωνών και οπτικών.

Μια και το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, ένα είδος εγγενώς πλουραλιστικό, κατασκευάζει το νόημά του παλινδρομώντας ανάμεσα στο λεκτικό και το εικονιστικό κείμενο, ορισμένες φορές συνταράσσεται από εντάσεις, πυροδοτημένες από τις μεταξύ τους διαστάσεις και διαφωνίες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός είδους που όχι μόνο δεν αποφεύγει αλλά, αντίθετα, αποδέχεται τις προκλήσεις. Έτσι, παρόλο που για πολλά χρόνια το εικονογραφημένο παιδικό θεωρήθηκε ένα απλό, μάλλον απλοϊκό, είδος, σε κάθε περίπτωση, συμπεριλαμβανομένης και της εστίασης, καθίσταται φανερό ότι δεν περιορίζεται μόνο στις πιο 'εύκολες' από αυτές, αλλά, υπερκαλύπτοντας όλη την γκάμα του ζενέττειου σχήματος, καταλήγει στη δημιουργία ενός πλούσιου αναγνώσματος κατάλληλου για αναγνώστες από ένα ευρύ φάσμα ηλικιών και εμπειριών.

3.2. ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΕΣΤΙΑΣΕΙΣ

Αν και η πατρότητα της ιδέας της οπτικής γωνίας δεν ανήκει στο Genette (Genette, 1972/ 1980, 1988), εντούτοις μεγάλη είναι η συνεισφορά του στην αφηγηματολογία στο θέμα της αφηγηματικής κατηγορίας της *Εστίασης ή Προοπτικής* (από δευτερογενείς πηγές δεξ: Τζιόβας, 1987, 1993, Παγανός, 1983, 1993, Βελουδής, 1994). Εξετάζοντας το «ποιος βλέπει», δηλαδή μέσα από τίνος τα μάτια ο αναγνώστης παρακολουθεί τα τεκταινόμενα, ο G. Genette ορίζει τρία βασικά είδη εστίασης, με κριτήριο τις σχέσεις ανάμεσα στον αφηγητή και τον/ τους κεντρικό/ κεντρικούς χαρακτήρα/ χαρακτήρες.

Σύμφωνα με αυτό, όταν ο αφηγητής γνωρίζει περισσότερα από τους χαρακτήρες, βλέπει τα πάντα σε βαθμό παντογνωσίας και βρίσκεται παντού –δυο ιδιότητες που είθισται να αποδίδονται σε υπερφυσικά όντα καθιστώντας τον αφηγητή θεό– η αφήγηση είναι *μη-εστιασμένη, μηδενική*, και θα μπορούσε να μεταγραφεί μαθηματικά ως αφηγητής > χαρακτήρας/ -ες. Η ακριβώς αντίθετη πρόταση χαρακτήρας, -ες > αφηγητή, με τον/ τους χαρακτήρα/ -ες να γνωρίζει/ γνωρίζουν περισσότερα από όσα ο αφηγητής, σε σημείο μάλιστα που η αφήγηση να αγγίζει τα όρια του αινίγματος, συνιστά την *αφήγηση με εξωτερική εστίαση*. Από την άλλη, η τρίτη δυνατή περίπτωση, εκείνη της ισοδυναμίας, αφηγητής = χαρακτήρας/-ες, όπου η αφήγηση αποκαλύπτει μόνο όσα γνωρίζει κάποιος/ κάποιιοι δεδομένος/ δεδομένοι ήρωας/ ήρωες, αποτελεί την *αφήγηση με εσωτερική εστίαση*. Στην τελευταία μάλιστα τρεις υποκατηγορίες περιγράφουν πληρέστερα τις διαφορετικές περιπτώσεις: α) *Εσωτερική εστίαση σταθερή*, όπου η αφήγηση ακολουθεί συνεχώς την οπτική ενός μόνο μυθοπλαστικού προσώπου β) *Εσωτερική εστίαση μεταβλητή*, με την ιστορία να εκτυλίσσεται ιδωμένη διαδοχικά μέσα από τα μάτια πολλών

χαρακτήρων γ) *Εσωτερική εστίαση πολλαπλή*, όταν το ίδιο γεγονός φωτίζεται πολυπρισματικά μέσα από τις οπτικές διαφορετικών χαρακτήρων.

Διαφορετικές στρατηγικές εστίασης στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο παρέχουν στον αναγνώστη-θεατή διαφορετικές πληροφορίες. Το εικονογραφημένο παιδικό δεν καλύπτει μόνο όλο το εύρος της ζενέττειας κατηγοριοποίησης, αλλά προχωρά και σε άλλες δυνατότητες, όπως στην περίπτωση των διαφορετικών επιλογών εστίασης ανάμεσα στο λεκτικό και το οπτικό κείμενο ή μιας ‘μεταμυθοπλαστικής’ εκδοχής, όπου τα γεγονότα θεώνται μέσω κάποιου που εκ προοιμίου δεν έχει τη δυνατότητα να βλέπει, μια και αποτελεί πλάσμα δεύτερης μυθοπλαστικής τάξης (π.χ. ήρωες βιβλίων μέσα σε βιβλία).

3.2.1. ΜΗΔΕΝΙΚΗ ΕΣΤΙΑΣΗ

Παρόλο που ο όρος *μηδενική εστίαση* δεν είναι καθολικά αποδεκτός, κυρίως γιατί υποδηλώνει την ύπαρξη ενός αληθινά μη εστιασμένου αφηγηματικού κειμένου (Berenden, 1984, Rimmon-Kenan, 1983, O’ Neill, 1992), στις περιπτώσεις της αποκαλούμενης *μηδενικής εστίασης*, ο αφηγητής, πανταχού παρών, με ιδιότητες θεού, γνωρίζει περισσότερα από τους χαρακτήρες του και παρουσιάζει τα παραμυθικά γεγονότα ‘φορτωμένος’ με το αλάθητο εκείνου που δικαιούται την ιδιότητα της παντογνωσίας. Ένας ετεροδιηγητικός αφηγητής (κάποιος που δεν έχει το στάτους του μυθοπλαστικού χαρακτήρα), ολοκληρωτικά αμέτοχος, αφηγείται σε τρίτο πρόσωπο λόγια και έργα άλλων, ενώ η ιστορία, οπτική και λεκτική, εκτυλίσσεται με την αλήθεια κάποιου που τα είδε όλα με τα μάτια του και, όντας έξω από τα γεγονότα, τα παρακολουθεί και τα καταγράφει. Ο κειμενικός ‘θεός’ αφηγητής συναντά τον εικονογραφικό παντογνώστη αφηγητή, που πανταχού παρών και τα πανθ’ ορών, αναλαμβάνει να ζωντανέψει με χρώματα την ίδια ιστορία παρακολουθώντας την από απέναντι, εκεί ακριβώς που αναμένεται να σταθεί ο αναγνώστης του βιβλίου.

Όμως, ακόμη και σε αυτό το είδος της εστίασης υπάρχει μια μικρή, αλλά ιδιαίτερα σημαντική διαβάθμιση: Από τη μία, στέκεται ο θεός-αφηγητής, πραγματικός παντογνώστης επί ‘ορατών τε και αοράτων’ (*omniscient point of view*), εκείνος που έχει πρόσβαση σε όλους τους χαρακτήρες και σε οτιδήποτε τους αφορά είτε εκδηλώνεται με πράξεις και λόγια ή παραμένει κρυφή τους σκέψη και επιθυμία. Έχοντας τη δυνατότητα να βλέπει ό,τι φαίνεται (γεγονότα, πράξεις) αλλά και ό,τι δεν φαίνεται (μύχιες σκέψεις, σχέδια, όνειρα), αυτός ο αφηγητής γνωρίζει τα πάντα και είναι σε θέση να δώσει οποιαδήποτε πληροφορία, η οποία προβάλλεται πλέον με την επίφαση της απόλυτης αντικειμενικότητας. Στην άλλη πλευρά βρίσκεται ένας εξωτερικός αφηγητής που έχει πρόσβαση μόνο σε μια αντικειμενική ή δραματική/ θεατρική οπτική (*objective point of view*), μια και αυτός δεν είναι σε θέση να εισχωρήσει στο μυαλό των χαρακτήρων του, καθώς παρακολουθεί τα λόγια και τις πράξεις τους, όπως ακριβώς ένας θεατής σε μια θεατρική παράσταση, που ξέρει όλα όσα βλέπει με τα μάτια του κι ακούει με τα αυτιά του.

Όπως συνέβη και αναφορικά με το μυθιστόρημα, έτσι, παραδοσιακά, και το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο και στις δύο αφηγηματικές του εκδοχές, εκείνης του λεκτικού αλλά και αυτής του οπτικού κειμένου, υιοθετεί την αφηγηματική κατασκευή του ‘θεού’ αφηγητή που γνωρίζει και, ‘έξω’ από όλα, αναλαμβάνει, με μια έντονη

επίφαση αντικειμενικότητας, να διηγηθεί την ιστορία. Το σύνολο σχεδόν των κλασικών παραμυθιών και ένας μεγάλος αριθμός εικονογραφημένων μικρών ιστοριών υιοθετούν τη μηδενική εστίαση σε κείμενο και εικονογράφηση και διηγούνται την ιστορία με την απέραντη βεβαιότητα και την άφατη σιγουριά κάποιου που τα είδε όλα, τα γνωρίζει όλα και μπορεί να τα πει ή να δείξει όλα. Και ενώ οι ιδιότητες της παντογνωσίας και της απανταχού παρουσίας σε οντολογικό επίπεδο περιγράφουν το πρόσωπο του θεού, ο αφηγητής που του μοιάζει μέσα στο δικό του κειμενικό σύμπαν έχει το ρόλο του απόλυτου επόπτη.

Άλλωστε παρόμοιες αφηγηματικές τεχνικές θεωρήθηκε, και μάλλον όχι άδικα, ότι προσιδιάζουν στην ψυχοσύνθεση, στις γνώσεις και στις περιορισμένες λογοτεχνικές και γενικότερες εμπειρίες των μικρών παιδιών. Η αφήγηση χωρίς εστίαση με τον κειμενικό αφηγητή να γνωρίζει περισσότερα από τα πρόσωπα της ιστορίας και τον εικονογραφικό ομόλογό του να 'κινηματογραφεί' τα γεγονότα δημιουργεί λιγότερα προβλήματα κατανόησης και παραχωρεί στο λογοτεχνικό σύμπαν που περιγράφει σταθερή μορφή, εύπεπτη σαφήνεια και εύκολες βεβαιότητες.

3.2.2. ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΕΣΤΙΑΣΗ

Στην εσωτερική εστίαση –μια κατηγορία όπου ο Genette φαίνεται να στηρίζεται πολύ στον Uspensky (1973: 88)– ο αφηγητής διηγείται τα γεγονότα έτσι όπως τα παρατηρεί με τα μάτια ενός χαρακτήρα/ κάποιων χαρακτήρων. Στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία λεκτική και εικονογραφική αφήγηση συμφωνούν στην ταυτότητα του ήρωα/ των ηρώων που βλέπει/ βλέπουν, ενώ η ίδια οπτική που υιοθετείται από το λεκτικό κείμενο φαίνεται να αποτυπώνεται και στην εικονογράφηση. Το λεκτικό κείμενο βλέπει μέσα από τα μάτια κάποιου ήρωα/ κάποιων ηρώων, ενώ το εικονιστικό παρουσιάζει τις αντίστοιχες σκηνές, που τοποθετούν το συγκεκριμένο χαρακτήρα/ -ες (*focalizer, focalizers*) στο κέντρο του δικού του/ τους σύμπαντος, ενός κόσμου εμποτισμένου με την ιδιαίτερη, υποκειμενική του/ τους ματιά:

3.2.2.1. ΣΤΑΘΕΡΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΕΣΤΙΑΣΗ

Αυτής της μορφής η εστίαση (*fixed internal focalization*) παρατηρείται όταν η παρουσίαση των γεγονότων περιορίζεται στην οπτική ενός και μοναδικού χαρακτήρα. Σε αυτές τις συνθήκες της *σχετικής ή περιορισμένης παντογνωσίας (relevant, restricted)*, ο αφηγητής, λειτουργώντας ως μια περίπτωση μεμονωμένου παρατηρητή, βλέπει το μυθοπλαστικό σύμπαν μέσα από τα μάτια ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα, γνωρίζει ό,τι γνωρίζει, πιστεύει ό,τι πιστεύει και αισθάνεται ό,τι αισθάνεται εκείνος (Rimmon-Kennan, 1983: 77). Ο φανταστικός κόσμος παρουσιάζεται μέσα από την οπτική ενός προσώπου, ανεξάρτητα από το αν έχει υιοθετηθεί η πρωτοπρόσωπη αφήγηση που μάλλον επιτρέπει διαφωνίες ή η τριτοπρόσωπη που τείνει να δημιουργεί μια επίφαση αντικειμενικότητας και κύρους.

Εξαιτίας αυτού, η αφήγηση υπόκειται σε μια σειρά περιορισμών και απαγορεύσεων. Αρχικά δεν παραβιάζονται ποτέ οι νόμοι του χώρου, δηλαδή δεν μπορεί να περιγραφεί κάτι που συμβαίνει συγχρόνως σε δύο διαφορετικά μέρη (*bilocation*). Ακόμη, δεν καθίσταται ποτέ γνωστό τι ακριβώς γίνεται μέσα στο μυαλό άλλων πρωταγωνιστών,

ιδιαίτερα αν αυτοί επιλέγουν να μην το αποκαλύψουν (*the others' person mind*), αφού τα άλλα μυθοπλαστικά πρόσωπα αποκαλύπτονται μόνο στο βαθμό που αυτά αφορούν, επηρεάζουν ή καθίστανται ορατά στο συγκεκριμένο χαρακτήρα μέσα από τα μάτια του οποίου γίνεται αντικείμενο παρατήρησης το μυθοπλαστικό σύμπαν.

Στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού αυτός που βλέπει είναι συνήθως ένα μικρό παιδί, ένα προσωποποιημένο ζώο ή ένα ομιλούν χνουδωτό παιχνίδι, ο μικρός και ο αδύναμος του κόσμου τούτου, με τον οποίο μπορεί άνετα να ταυτιστεί το παιδί-αναγνώστης, να νιώσει τα προβλήματά του, τις αγωνίες του, τη χαρά του και να συναισθανθεί τον ίλιγγο του θριάμβου του, που θα μεταλλαχθεί και στη δική του συμβολική νίκη απέναντι σε όλους τους δυνατούς και τους άδικους όχι μόνο του λογοτεχνικού σύμπαντος αλλά, σε μια επίδειξη ψυχολογικής μετάθεσης, και του δικού του κόσμου. Ακόμη και όταν τη θέση του παιδιού παίρνει ένα προσωποποιημένο μικρό ζώακι αυτό δεν προβάλλεται ως ο Άλλος, αλλά λειτουργεί σταθερά σαν χαριτωμένο παιδί, αφού η αθωότητα της ματιάς παιδιού και ζώου δημιουργεί ανάμεσα τους μια φυσική προσέγγιση, που τους αντιδιαστέλλει από τον ενήλικο. Οι αφηγήσεις με σταθερή εσωτερική εστίαση ευνοούν την ταύτιση του αναγνώστη με τον ήρωα της ιστορίας, αφού το Εγώ του ήρωα ενώνεται με το Εγώ του αφηγητή, ενώ συγχρόνως εκβιάζεται και μια ακόμη ένωση· εκείνη με το Εγώ του αναγνώστη (π.χ. το βιβλίο των Murphy και Firth *Γιατί δεν κοιμάσαι αρκουδάκι μου;*).

Όμως, αν η εστίαση μέσω του χαρακτήρα που είναι παιδί ή λειτουργεί σαν παιδί αποτελεί τον κανόνα για το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, η αποτύπωση του κόσμου μέσα από τα μάτια του Άλλου φαίνεται να είναι η εξαίρεση. Σπάνια, ένα ζώο φορτώνεται την ετερότητα της φύσης του και εκφράζει το διαφορετικό, το αλλότριο, το ασυνήθιστο. Σε αυτές τις περιπτώσεις, το ζώο δεν μετέχει στην ανθρώπινη κουλτούρα, με αποτέλεσμα το χάσμα που το χωρίζει από τον εννοούμενο αναγνώστη να είναι τόσο ευρύ ώστε να βαθαίνει την απόσταση ανάμεσα σε αυτόν και το αφηγούμενο υλικό.

Ας πάρουμε ως παράδειγμα το βιβλίο του Μάικλ Φόρμαν *Μια Νύχτα στη Φάτνη* όπου μια γάτα παρακολουθεί ως αυτόπτης μάρτυρας και αφηγείται το θαύμα της Γέννησης. Παρά την παράθεση των γνωστών γεγονότων (π.χ. μωρό γεννιέται μέσα στη φάτνη, βοσκοί και μάγοι προσκυνούν), η υιοθέτηση της ματιάς της γάτας δημιουργεί μια λεκτική αφήγηση που απομακρύνει τον αναγνώστη από την ταυτοποίηση της συγκεκριμένης διήγησης με τη γνωστή του χριστουγεννιάτικη ιστορία. Η παράλειψη κύριων ονομάτων και σχεδόν στερεοτυπικών λεκτικών σχημάτων, καθώς και η περιορισμένη κατανόηση των συμβάντων εκ μέρους του αφηγητή-γάτας καταλήγει σε μια λεκτική μαρτυρία ενός αυτόπτη μάρτυρα που ως *αλληλοδιηγητικός αφηγητής* (παρακολουθεί και διηγείται τα γεγονότα που παρακολουθεί ως αυτόπτης μάρτυρας) μεταδίδει ως πρώτη, ακατέργαστη, αφιλτράριστη ύλη εκείνο που είδε με τα μάτια του. Ακόμη και οι συνέπειες του γεγονότος –η γάτα δεν πείραξε από τότε ποντίκια αφού δέθηκε με μια σχέση αγάπης με όλους– παρατίθενται ασχολίαστες και αναιτιολόγητες. Και εκεί που ο αναγνώστης αγωνίζεται και αγωνιά να κατανοήσει περί τίνος πρόκειται, ο θεατής των εικόνων μέσω της οικειώσης που εγκαθιστά ένα γνωστό οπτικό κείμενο, αναγνωρίζει την κλασική φάτνη, το φωτεινό αστέρι, την προσκύνηση των βοσκών και των μάγων και την ιστορία της Γέννησης (δες εικόνα 3.2). Σε ένα παιχνίδι ανάμεσα στη λεκτική και την οπτική τροπικότητα, η μεν πρώτη αρέσκειται να δημιουργεί την ανοικειώση, όταν η δεύτερη σταθερά επιδιώκει την ταύτιση και την αναγνώριση. Κι ένας αποδέκτης με τη διπλή

ιδιότητα του αναγνώστη των λέξεων αλλά και του θεατή των εικόνων ακροβατεί συνεχώς πάνω στην ειρωνεία της ταυτόχρονης άγνοιας και γνώσης, της απορίας και της κατανόησης, της απομάκρυνσης και της προσέγγισης.

Στην ίδια λογική έχει δομηθεί και το πολύ ενδιαφέρον βιβλίο του Van Allsberg (1988) *Two Bad Ants*, όπου το γνώριμο σκηνικό μιας κουζίνας και ενός στρωμένου για το πρωινό τραπέζιού καθίσταται μη αναγνωρίσιμο, αφού παρουσιάζεται λεκτικά και οπτικά μέσα από τα μάτια των μυρμηγκιών. Αρχίζοντας με την επιθυμία της βασίλισσας της φωλιάς να έχει όσο το δυνατόν περισσότερους από εκείνους τους νοστιμότετους κρυστάλλους που δοκίμασε, οργανώνεται μια ολόκληρη επιχείρηση μυρμηγκιών από τον κήπο στην κουζίνα, αν μετρηθεί με ανθρώπινα μέτρα, κι από την ασφάλεια ενός οικείου περιβάλλοντος στην επικινδυνότητα μιας τρομερής περιπέτειας, όταν ιδωθεί με κλίμακα λιλιπούτειων εντόμων. Το λεκτικό κείμενο παρουσιάζει σταθερά σε τρίτο πρόσωπο τον γνωστό κόσμο που ξαφνικά καθίσταται ανοίκειος μέσω μιας διαστρέβλωσης μεγεθών και προοπτικών. Όταν το γρασίδι περιγράφεται με λέξεις ως αδιαπέραστο δάσος, η ανάβαση στο τραπέζι ως αναρρίχηση σε δυσθεώρητο βουνό και το πέσιμο μέσα στο φλιτζάνι του καφέ ως ατύχημα σε μια μυστηριώδη, χλιαρή, σκουρόχρωμη λίμνη, τότε ο γνώριμος κόσμος των ανθρώπων καθίσταται μη αναγνωρίσιμος. Στο ίδιο ύφος και η σχεδόν ασπρόμαυρη εικονογράφηση, όπου κυρίως το υπερβολικό ζουμάρισμα μέσω ευφών χειρισμών στην γωνία λήψης παρουσιάζει έναν κόσμο άγνωστων μεγεθών και περιεργων προοπτικών. Μέσω λέξεων και εικόνων το βιβλίο καθίσταται ένα πραγματικό οπτικό παζλ για τον αναγνώστη-θεατή, ιδιαίτερα τον ανήλικο, που οφείλει να υιοθετήσει την οπτική του μυρμηγκιού προκειμένου να ξανα-αναγνωρίσει το γνώριμο, να επαν-αντιληφθεί το συνηθισμένο και να συμφιλιωθεί πάλι με το οικείο και το ήδη γνωστό.

Ένα άλλο σημείο που αξίζει να σημειωθεί αναφορικά με την εσωτερική εστίαση είναι το γεγονός ότι ενώ τις περισσότερες φορές η εστίαση παραμένει εσωτερική και για τις δύο αφηγήσεις, λεκτική και οπτική, συχνότατα παρατηρείται διάσταση ανάμεσά τους ως προς το βαθμό συμμετοχής του αφηγητή στην αφηγούμενη ιστορία. Ενώ δηλαδή ο λεκτικός αφηγητής αποφασίζει να μετέχει ο ίδιος στην ιστορία που αφηγείται συνήθως ως *αυτοδιηγητικός* (αφηγείται γεγονότα που συμβαίνουν στον ίδιο), και σπανιότατα *αλλοδιηγητικός* (παρακολουθεί και διηγείται τα γεγονότα που παρακολουθεί ως αυτόπτης μάρτυρας) ξεδιπλώνοντας την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, ο εικονογραφικός αφηγητής καθίσταται *ετεροδιηγητικός* (δεν μετέχει στην ιστορία ως μυθοπλαστικός χαρακτήρας), δίνοντας την ιστορία από την οπτική γωνία κάποιου που θεάται τις καταστάσεις όντας έξω από αυτές (δες Γκουτμάν & Μπλοκ *Η Πρώτη Μέρα στο Σχολείο*, **δες εικόνα 3.3**). Ενώ δηλαδή η λεκτική αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη η εικονογραφική παρουσιάζεται τριτοπρόσωπη, μια και ο αναγνώστης-θεατής δε βλέπει ό,τι και ο ήρωας, αλλά σαν κινηματογραφιστής, ακολουθεί και παρακολουθεί τον ήρωα εντάσσοντάς τον ως κεντρικό πρόσωπο σε κάθε πλάνο, σε κάθε σκηνή, σε κάθε εικόνα του έργου του (Nodelman, 1991, Γιαννικοπούλου, 2006).

3.2.2.2. ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ ΕΣΤΙΑΣΗ

Οι επιλογές των εικονογραφημένων βιβλίων δεν περιορίζονται μόνο στην περίπτωση της αφήγησης με σταθερή εσωτερική εστίαση σε κάποιον χαρακτήρα. Εικονογραφημένα παιδικά ‘φλερτάρουν’ και με δυσκολότερες αφηγηματικές τεχνικές, όπως εκείνη της

μεταβλητής εστίασης (*variable focalization*), όπου μια σειρά συμβάντων παρουσιάζονται μέσα από τα μάτια διαφορετικών ηρώων, που 'βλέπουν' διαφορετικά γεγονότα (*focalized objects*). Γνωστή και ως *μετατοπιζόμενη εστίαση* (*shifting focalization*) (Randall, 1991) – όρος που τοποθετεί την έμφαση, ακριβώς εκεί που ταιριάζει, δηλαδή στους χαρακτήρες– η υιοθέτησή της από το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο δείχνει ότι το είδος 'αντέχει' να πειραματιστεί με απαιτητικές μορφές εστίασης επιτρέποντας στα κείμενα «να διδάξουν ό,τι οι αναγνώστες οφείλουν να γνωρίζουν» (όπως διατείνεται η Meek στο σχεδόν ομότιτλο βιβλίο της, 1988).

Στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου ενδιαφέρον παρουσιάζει το δίδυμο των βιβλίων του Pennart *Ο Λύκος ξαναγύρισε* και *Να 'μια ξανά*, όπου δύο διαφορετικά βιβλία συνεργάζονται ισόρροπα στη διήγηση της ίδιας ιστορίας, θυμίζοντας πολύ τα τέσσερα βιβλία του Lawrence Durrell *Αλεξανδρινό Κουατρέτο*, όπου τέσσερα διαφορετικά πρόσωπα, ένα για κάθε βιβλίο (*Ιουστίνη, Βαλτάσαρ, Μαουντόλιβ, Κλέα*), εκθέτουν τη δική τους εκδοχή της πραγματικότητας, συμμετέχοντας ισόρροπα στην κατασκευή της. Το σύνολο παίρνει τη μορφή ενός παζλ που συναρμολογείται βαθμιαία, μιας μαγικής εικόνας που αναδύεται σταδιακά, καθώς σε κάθε καινούργιο βιβλίο ένας νέος χαρακτήρας εκθέτει κάποια γεγονότα που συνεισφέρουν στη δημιουργία του μυθοπλαστικού σύμπαντος.

Στο βιβλίο του Pennart *Ο Λύκος ξαναγύρισε*, σε τρίτοπρόσωπη αφήγηση αναφέρεται η αγωνία και ο τρόμος των παραδοσιακών θυμάτων του μεγάλου κακού λύκου να οργανώσουν την άμυνά τους απέναντι στην επικείμενη επάνοδο του θανάσιμου εχθρού τους. Από την άλλη, στο *Να 'μια ξανά* μέσα από την οπτική του ίδιου του λύκου, περιγράφονται συμπληρωματικά τα γεγονότα εκείνα που σχετίζονται με την προετοιμασία της επίθεσης και την προσπάθεια σύλληψης των θυμάτων. Στο πρώτο βιβλίο τα αθώα θύματα, αφού πληροφορηθούν από τον τύπο ότι ο λύκος επανακάμπτει δριμύτερος και αγριεμένος, εγκαταλείπουν τις εστίες τους για να σωθούν. Στο δεύτερο οι μισοτελειωμένες εικόνες του παζλ συμπληρώνονται και ολοκληρώνονται, καθώς ο αναγνώστης ενημερώνεται για την πηγή των δημοσιεύσεων και το ανελέητο κυνηγητό που λαμβάνει χώρα.

Παρόλο που κάθε βιβλίο διατηρεί την αυθυπαρξία του και η διαδοχική ανάγνωσή τους δεν είναι απαραίτητη, είναι προφανές ότι και τα δύο διηγούνται την ίδια ιστορία καταλήγοντας όμως σε διαφορετικές επιλογές αναφορικά με την εστίαση. Εστιάζοντας το ένα στα θύματα και το άλλο στο θύτη συμβάλλουν στην περιγραφή του ίδιου επεισοδίου συνεισφέροντας το καθένα τις ψηφίδες των γεγονότων που οι αντίστοιχοι ήρωες είναι σε θέση να γνωρίζουν. Η εικονογραφική ομοιότητα των πρωταγωνιστών, οι κοινοί διάλογοι που ηχούν ηχογραφημένοι, καθώς ακούγονται απαράλλαχτα και στα δύο βιβλία, και οι πανομοιότυπες καταληκτικές εικόνες υπογραμμίζουν την ταύτιση των δύο σε μία ιστορία. Σε αυτήν εμπλέκονται όλοι, αθώοι και ένοχοι, κυνηγοί και κυνηγημένοι επικοινωνώντας ο καθένας τη δική του αλήθεια και τη δική του πραγματικότητα. Και μόνο ο αναγνώστης κατορθώνει να βγει έξω από τις επιμέρους οπτικές, να δει άνωθεν τι συμβαίνει και να κερδίσει μια σαφή εποπτεία των πάντων. Και αυτήν τη γνώση δεν του τη μεταβιβάζει ανώδυνα ένας παντογνώστης-θεός-αφηγητής, αλλά τη συλλέγει μόνος του μέσα από τα λόγια και τις πράξεις των ηρώων, όταν διαδοχικά παρακολουθεί, ακούει και συμπάσχει με κάποιον από αυτούς. Και καθώς ο παραδοσιακός παντογνώστης αφηγητής ξεθωριάζει

μέσα στα μεταμυθοπλαστικά τερτίπια της μεταβλητής αφήγησης, ο μόνος που φαίνεται να κερδίζει σε γνώση και εμπειρίες είναι πλέον ο ίδιος ο αναγνώστης.

Δείγμα μεταβλητής εστίασης αποτελεί και το οπτικό κείμενο στο ευφύες βιβλίο του Philippe Durasquier *Αγαπημένε μου μπαμπά ...*, όπου ενώ ο λεκτικός αφηγητής παραμένει σταθερά ομοδιηγητικός με σταθερή εσωτερική εστίαση στο μικρό κοριτσάκι της ιστορίας, αντίθετα, η εικονιστική αφήγηση διαιρείται στα δύο προβάλλοντας παράλληλα δύο αφηγηματικές γραμμές: από τη μια εστιάζοντας στην κόρη και από την άλλη στον πατέρα. Κάθε άνοιγμα του βιβλίου (σαλόνι) φιλοξενεί σταθερά: α) ένα τμήμα ενός επιστολικού κειμένου, το γράμμα μιας μικρής στο ναυτικό πατέρα της και β) δύο παράλληλες εικονιστικές αφηγήσεις: στο πάνω μέρος της σελίδας, τη ζωή του πατέρα στη θάλασσα, και στο κάτω, τα γεγονότα που βιώνει η οικογένεια όλων αυτών τον καιρό που τον περιμένει να γυρίσει (δες εικόνα 3.4). Η σύμβαση παραμένει ίδια και στην τελευταία σελίδα, όπου το λεκτικό κείμενο πλέον δεν υπάρχει, αφού η επιστροφή του πατέρα μετατρέπει την επικοινωνία από έμμεση σε άμεση, και αναγκάζει τον εικονιστικό αφηγητή να παραθέσει την ίδια εικόνα δύο φορές. Καθώς ο χώρος της θυγατέρας ταυτίζεται με εκείνον του πατέρα το ίδιο φιλί και οι ίδιοι εναγκαλισμοί σφραγίζουν τη ζωή και τις παράλληλες εικονιστικές καταγραφές και των δύο.

3.2.2.3. ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΕΣΤΙΑΣΗ

Όταν τα ίδια ακριβώς γεγονότα θεώνται μέσα από διαφορετικούς χαρακτήρες, τότε βρισκόμαστε μπροστά στην περίπτωση της *πολλαπλής εστίασης (multiple focalization)*. Η διαφορά της με την μεταβλητή εστίαση, με την οποία έχει και πάρα πολλά κοινά σημεία, σε βαθμό μάλιστα που από κάποιους (Chatman, 1986) να θεωρείται ως μια ιδιαίτερη υποκατηγορία της, έγκειται στο αντικείμενο παρατήρησης (focal object). Ενώ στην μεταβλητή εστίαση διαφορετικοί χαρακτήρες ‘βλέπουν’ διαφορετικά, συμπληρωματικά θα έλεγε κανείς, μυθοπλαστικά γεγονότα, στην πολλαπλή οι διάφοροι χαρακτήρες ‘βλέπουν’ το ίδιο γεγονός, το οποίο παρουσιάζεται πολλαπλώς και κάθε φορά από μια άλλη οπτική, ώστε να καθίσταται δυνατή μια πολυπρισματική αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Αν και γενικά το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο φαίνεται φύσει να ευνοεί την τεχνική της πολυπρισματικής παρουσίασης των γεγονότων, εξαιτίας των δύο τροπικοτήτων, λεκτική και οπτική, στις οποίες στηρίζεται, συμβαίνει ορισμένα από αυτά να επιλέγουν να διηγηθούν την ίδια ιστορία από διαφορετικές οπτικές γωνίες, οι οποίες σε κάποιες περιπτώσεις είναι απλώς διαφορετικές, ενώ άλλοτε αντιδιαμετρικά αντίθετες μεταξύ τους. Σε βιβλία που αμφισβητούν τη γραμμικότητα των αφηγηματικών γραμμών και στη θέση της μιας οπτικής προτιμούν τη σφαιρική θέαση των γεγονότων, ο ίδιος ο μυθοπλαστικός κόσμος τοποθετείται στο κέντρο της παρατήρησης, ενώ μια σειρά από χαρακτήρες ακροβολίζονται περιμετρικά γύρω του συνεισφέροντας ο καθένας τη δική του άποψη για τα πράγματα. Έτσι, στη θέση της μιας εκδοχής, ένας πλουραλισμός απόψεων και θέσεων συνεισφέρει μια πανοραμική θέαση των γεγονότων (Yannicopoulou, 2004).

Κλασικό παράδειγμα συνιστά το βιβλίο του Anthony Browne *Voices in the Park*, όπου η ίδια βόλτα στο πάρκο παρουσιάζεται μέσα από τα μάτια τεσσάρων διαφορετικών προσώπων που βλέπουν όχι μόνο τα γεγονότα αλλά και τον ίδιο τον περιβάλλοντα χώρο εντελώς διαφορετικά. Σε έναν πλουραλισμό χρωμάτων και τόνων μια συνηθισμένη βόλτα

δύο ενηλίκων, των παιδιών τους και των σκυλιών τους εγγράφεται οπτικά με τη βοήθεια τεσσάρων εποχών/ συναισθηματικών καταστάσεων σε ένα βιβλίο όπου η διαφορετική αντίληψη του κόσμου επηρεάζει/ μορφοποιεί τον ίδιο τον κόσμο. Κλασικό παράδειγμα τα δέντρα του πάρκου: Στην πρώτη ιστορία της κυριαρχικής μητέρας ντύνονται στα χρώματα του φθινοπώρου και μεταλλάσσονται σε στόματα που ουρλιάζουν. Στην τέταρτη της κόρης βρίσκονται σε πλήρη ωριμότητα καθώς παίρνουν τη μορφή τεράστιων καρπών. Στην αφήγηση του πατέρα κυριαρχεί ο χειμώνας των γυμνών κλαδιών, ενώ λίγο αργότερα μάλλον αμφισβητείται η αισιοδοξία των αναμμένων λαμπιονιών, μεταστροφή που οφείλεται στη χαρούμενη φλυαρία της κόρης του. Τέλος, στην ιστορία του μικρού αγοριού, τα δέντρα περνούν από τη μουντάδα των χειμερινών τοπίων που επιβάλλει η καταπιεστική παρουσία της μητέρας του, στην ανοιξιότικη ανθοφορία που υπόσχεται η συνάντησή του με τη μικρή συνομήλική του (δες εικόνα 3.5).

Ίσως όμως, το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα πολυεστιακής αφήγησης να προέρχεται από τη σειρά των *Ανάποδων Βιβλίων (Upside down)* όπου κλασικά παραμύθια λέγονται από την πλευρά του γνωστού αντιήρωα των ιστοριών, ο οποίος μετά από αιώνες σιωπής κερδίζει το δικαίωμα να μιλήσει για όσα του καταλογίζονται και να κοινοποιήσει και τη δική του εκδοχή των γεγονότων, αποδομώντας και αναδομώντας τη γνωστή ιστορία και αναγκάζοντας τον αναγνώστη να αναρωτηθεί και να επανεξετάσει τις παλιές του βεβαιότητες. Έτσι, αφού ο αναγνώστης διαβάσει την ιστορία της Χιονάτης (Heller, *The Untold Story of Snow White*) όπως συνήθως λέγεται αντικατοπτρίζοντας την άποψη της ομώνυμης, κεντρικής ηρωίδας για τα πράγματα, γυρίζοντας ανάποδα το βιβλίο βρίσκεται μπροστά στην αφήγηση της μητριάς της, που αποκαλύπτει τις δυσκολίες στην ανατροφή μιας ανυπάκουης και κακοαναθρεμμένης προγονής, που τη δέχθηκε με την εχθρότητα που συνήθως επιδεικνύουν τα παραχαϊδεμένα κοριτσάκια, όταν μια καινούργια ‘μαμά’ εισβάλει στο σπίτι τους, στη ζωή τους και στην αγάπη του πατέρα τους. Μέσα από τη διήγηση της νέας συζύγου προσφέρονται προφανείς δικαιολογίες για κάθε γεγονός που αναφέρεται στο παραδοσιακό παραμύθι: Γιατί η μητριά μεταμφιέστηκε σε μάγισσα και πήγε στο σπίτι των επτά νάνων; Μόνο και μόνο για να αποκαλύψει η ίδια, αποφεύγοντας έτσι το κοινωνικό σκάνδαλο, τι συμβαίνει με το παιδί που έφυγε κρυφά από το σπίτι για να πάει στη μέση του πουθενά να ζήσει με επτά(!!!) άντρες που κανείς δεν ξέρει τι είδους δουλειές κάνουν και τι γίνεται μέσα σε εκείνο το σπίτι! Με τέτοιες εστιάσεις, η μονοδιάστατη πραγματικότητα των παραμυθιών κλυδωνίζεται, ο αναγνώστης αποκτά πρόσβαση σε στοιχεία που μέχρι πρότινος δεν είχε υπολογίσει και αρχίζει να αναρωτιέται για ό,τι παραδοσιακά θεωρούσε αδιαμφισβήτητη αλήθεια και αναντίρρητη πραγματικότητα.

3.2.3. ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΕΣΤΙΑΣΗ

Φαίνεται λοιπόν ότι το παιδικό βιβλίο συμμετέχει ισότιμα σε όλους σχεδόν τους αφηγηματικούς πειραματισμούς μηδέ εξαιρουμένης της *αφήγησης με εξωτερική εστίαση (external focalization)*, όπου οι χαρακτήρες γνωρίζουν περισσότερα από τον ίδιο τον αφηγητή, και κατά συνέπεια και τον αναγνώστη. Σε εικονογραφημένα παιδικά βιβλία που θυμίζουν αινίγματα και μαγικές εικόνες, συνήθως μια έκπληξη περιμένει, κρυμμένη κάπου στις τελευταίες σελίδες, τον αναγνώστη-θεατή, που τελικά αποδεικνύεται ότι δεν μπόρεσε να μαντεύσει και να αξιολογήσει σωστά μια σειρά από τεχνηέντως

αποπροσανατολιστικές ενδείξεις, οπτικές και λεκτικές, που τον οδήγησαν σε αλυσιδωτές παρενοήσεις. Σε μια αφήγηση όπου παραβιάζεται το βασικό σχήμα που θέλει τον αφηγητή κύριο και διαχειριστή της κειμενικής πληροφορίας, καθώς αυτός γνωρίζει, στην καλύτερη περίπτωση, περισσότερα, και στη χειρότερη, όσα ακριβώς και οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες, ο αναγνώστης-θεατής του βιβλίου εγκλωβίζεται μέσα σε ύποπτες παρανοήσεις με ενδιαφέρουσες σημειολογικές συνέπειες για τη μυθοπλασία και τη ζωή· στο τέλος κανένας δεν μπορεί να είναι απόλυτα βέβαιος για το τι ακριβώς σημαίνουν τα πράγματα.

Σε βιβλία με εξωτερική εστίαση, η πορεία που ακολουθεί ο αναγνώστης μάλλον περιγράφεται ως αμφίδρομη, ως ένα ταξίδι μετ' επιστροφής, αφού αμέσως μετά την ολοκλήρωση της πρώτης ανάγνωσης και της αποκάλυψης της έκπληξης του τέλους, επιχειρείται και μια δεύτερη περιδιάβαση του κειμένου και της εικονογράφησης επαναξιολογώντας και επανοηματοδοτώντας στοιχεία της ιστορίας, τα οποία, καθώς πλέον φωτίζονται μέσα από τα νέα δεδομένα, επαναδιαρθρώνουν το μυθοπλαστικό σύμπαν. Με στρατηγικές ανάλογες με αυτές που αντιμετωπίζεται ο *Θάνατος του Ρότζερ Ακρόντ* (Christie, 1986), όπου ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής κρατά για τον εαυτό του την εξιχνίαση του μυστηρίου, ο αναγνώστης επανεξετάζει σχολαστικά το κείμενο και την εικονογράφηση του εικονογραφημένου βιβλίου με εξωτερική εστίαση με τη βεβαιότητα ότι θα ανακαλύψει ασυνέπειες και 'αθώες απάτες' υπεύθυνες για την αδυναμία του να μαντεύσει τι ακριβώς συνέβαινε. Όμως, γρήγορα διαπιστώνει ότι ούτε το κείμενο ούτε η εικονογράφηση δεν παραπλάνησαν, δεν εξαπάτησαν· οι ενδείξεις υπήρχαν εξ αρχής, απλώς ο αναγνώστης-θεατής δεν τις κατενόησε επαρκώς, δεν τις μετέφρασε ορθώς.

Διαβάζοντας το βιβλίο των Willis και Ross *H Αργυρώ Γελάει*, τόσο ο λεκτικός όσο και ο εικονογραφικός αφηγητής δείχνει να μην γνωρίζει ή να μην αποκαλύπτει κάτι το οποίο όλα τα πρόσωπα της ιστορίας γνωρίζουν καλά. Όπως αναφέρουν οι λέξεις και συνηγορεί και η εικονογράφηση η Αργυρώ είναι σε θέση να κάνει ό,τι και ένα οποιοδήποτε άλλο παιδί της ηλικίας της: να χορεύει, να παίζει, να επισκέπτεται μουσεία, να πηγαίνει στο σχολείο και γενικά να συμμετέχει ισότιμα σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής. Μόνο η τελευταία σελίδα αποκαλύπτει αυτό που πραγματικά συμβαίνει και γνωρίζουν όλοι οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες, αλλά αγνοούν αφηγητής και αναγνώστης· η Αργυρώ είναι ένα παιδί με κινητικά προβλήματα που αναγκάζεται να μένει καθηλωμένη σε ένα αναπηρικό καροτσάκι.

Ανατρέχοντας πίσω στο βιβλίο ο αναγνώστης-θεατής διαπιστώνει ότι όλες οι ενδείξεις, κατά βάση οπτικές, που θα τον έκαναν να συνειδητοποιήσει εξ αρχής το κρυμμένο μυστικό της ιστορίας ήταν εκεί. Σε ένα βιβλίο που υπογραμμίζει την ομοιότητα των ανθρώπων με προβλήματα κίνησης και αναφέρεται σε όλα όσα αυτοί μπορούν να κάνουν, η 'ιδιαιτερότητα' που καθιστά τη μικρή Αργυρώ διαφορετική αποκαλύπτεται μέσα από την εικονογράφηση και είναι εμφανέστατη για όποιον αποφασίσει να προσεγγίσει το βιβλίο κυρίως μέσω αυτής. Αρκετές φορές η σιωπηλή γλώσσα του σώματος φάνερωνε ότι υπάρχει κάποιο πρόβλημα. Τώρα πλέον ο αναγνώστης-θεατής είναι σε θέση να επαναξιολογήσει στοιχεία που πριν κοίταζε αλλά δεν έβλεπε, παρατηρούσε αλλά δεν κατανοούσε: Ποτέ η μικρή Αργυρώ δεν εικονογραφήθηκε όρθια. Για ένα παιδί που δεν είναι πια μωρό είναι μάλλον περίεργο να επισκέπτεται το μουσείο στους ώμους του πατέρα της. Ακόμη κι όταν χορεύει δεν στηρίζεται μόνη της, αλλά κρατιέται προστατευτικά από τον ενήλικο που την στριφογυρίζει (δες εικόνα 3.6). Αρκετές φορές

τα πόδια της δείχνουν να ‘κρέμονται’ ανίσχυρα, τη ώρα που διάφοροι ενήλικοι του περιβάλλοντός της την κρατούν στην αγκαλιά τους.

Ένα άλλο πολύ ιδιαίτερο βιβλίο με εξωτερική εστίαση είναι *Ο μικρός Άγγελος* της Ruth Borwn, όπου μια περιέργη κατάληξη φανερώνει ότι συχνότατα τα πράγματα δεν είναι ακριβώς όπως φαίνονται. Σε αυτό μια απρόσμενη αλλαγή της υπόθεσης επανατοποθετεί την ιστορία σε ένα διαφορετικό χώρο και χρόνο, από τον ουρανό στη γη και από τις μέρες της Γέννησης δύο χιλιάδες χρόνια μετά, στο σήμερα. Καθώς οι βεβαιότητες του αναγνώστη-θεατή αναφορικά με το θέμα της ιστορίας διαψεύδονται, αποδεικνύεται ότι το βιβλίο δεν αναφέρεται στη Γέννηση του Χριστού, όπως νομίζει ο αναγνώστης μέχρι την τελευταία σελίδα, αλλά σε μια σχολική παράσταση με θέμα τη Γέννηση. Αρχίζοντας με το παρακείμενο και συγκεκριμένα με την αρχική ταπετσαρία που αποφασίζει να παίξει έναν ιδιαίτερα αποπροσανατολιστικό ρόλο, ο αναγνώστης-θεατής εγκλωβίζεται να πιστεύσει ότι παρακολουθεί ένα στιγμιότυπο από τη ζωή των ουράνιων αγγέλων. Στην πραγματικότητα όμως βρίσκεται μπροστά σε μια αντιδικία μεταξύ μικρών παιδιών που παίζουν το ρόλο των αγγέλων λίγο πριν την έναρξη μιας σχολικής θεατρικής παράστασης. Σε λεκτικό επίπεδο ο αναγνώστης έχει παγιδευτεί από μια σειρά από λέξεις με διπλό περιεχόμενο, με κυριότερη την αναφορά στο Γαβριήλ που, ενώ αφήνεται να εννοηθεί ότι πρόκειται για το γνωστό αρχάγγελο, στο τέλος αποκαλύπτεται ότι αυτός ο Γαβριήλ δεν είναι άλλος από το δάσκαλο της τάξης. Σε εικονογραφικό επίπεδο οι ‘παγίδες’ αποδεικνύονται περισσότερες: Αρχικά, τα ζεστά χρώματα σε τόνους του χρυσού χαρίζουν θεϊκό μεγαλείο και απόκοσμη αύρα σε φιγούρες γήινες, ευάλωτες και χαριτωμένες. Μετά, η έλλειψη σκηνικού συμβάλλει ώστε τα συνηθισμένα, πρόχειρα και κακοφωτισμένα παρασκήνια να εκληφθούν ως ο μεγάλος, άγιος ουρανός. Κυρίως όμως οι γωνίες λήψης των εικόνων, άλλοτε ιδιαίτερα κοντινά πλάνα, όπως στο πρόσωπο του μικρού αγγέλου, και άλλοτε πολύ μακρινά, κατορθώνουν να αποσιωπήσουν τη διαφορά όχι μόνο ανάμεσα σε έναν αληθινό άγγελο και ένα ξανθό παιδάκι ντυμένο άγγελο, αλλά και μεταξύ ενός πραγματικού φωτοστέφανου και της συρμάτινης απομίμησής του.

3.3. ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΕΣ, ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΕΣΤΙΑΣΕΙΣ

Ανακαλώντας τον προβληματισμό που σχετίζεται με την εστίαση, θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι αυτή δεν αποτελεί ένα απλό αισθητικό ζήτημα, αφού οι (εν)αλλαγές στον τρόπο εστίασης συνιστούν ενσυνείδητη αποτύπωση μιας πλουραλιστικής εκδοχής της πολυσχιδούς πραγματικότητας. Η διττή αφήγηση, λεκτική και οπτική, ιδιαίτερα όταν καταλήγει στην επιλογή διαφορετικών εστιάσεων, κατορθώνει να φωτίσει πρισματικά τα ίδια γεγονότα, να ξεδιπλώσει μια πολύπλοκη πραγματικότητα περνώντας από τη μία στις πολλές προσωπικές αλήθειες. Μάλιστα η εκ προοιμίου παρουσία δύο παράλληλων κειμενικών αφηγήσεων, μιας λεκτικής και μιας εικονογραφικής, κάποιες φορές δίνει πολύ ενδιαφέροντα βιβλία, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις που αυτές οι δύο αποφασίζουν να κρατήσουν διαφορετικές στάσεις και αποστάσεις απέναντι στο αφηγούμενο υλικό και στις αφηγηματικές τεχνικές του χρόνου, της έγκλισης και της φωνής. Τότε είναι που το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο ξεφεύγει από τη λογική των ‘εύκολων’, εύπεπτων αναγνωσμάτων. Ένας έντονα ειρωνικός τόνος διαπνέει το βιβλίο, που αποδεικνύεται ιδιαίτερα ελκυστικό ακόμη και για τον ενήλικο αναγνώστη. Και καθώς το βιβλίο βαθαίνει

το χάσμα ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες, ο αναγνώστης-θεατής του αναγκάζεται να «εργαστεί σκληρά για να σφυρηλατήσει τη σχέση ανάμεσά τους» (Lewis, 1990: 141).

Μια από τις περιστάσεις όπου παρατηρείται ουσιαστική διάσταση στις επιλογές αναφορικά με την εστίαση ανάμεσα στο λεκτικό κείμενο και το οπτικό είναι εκείνη όπου η εικονιστική αφήγηση δεν συμμερίζεται την επιλογή του λεκτικού κειμενικού για εσωτερική εστίαση και μεταπηδά στη μηδενική. Έτσι ενώ η λεκτική αφήγηση βλέπει τα παραμυθικά γεγονότα μέσα από τα μάτια κάποιου ήρωα, η εικονιστική, αναλαμβάνοντας ρόλο παντογνώστη αφηγητή, θεάται έξωθεν μια κατάσταση γνωρίζοντας όσα είναι αδύνατο να γνωρίζει ο πρωταγωνιστής.

Από τα πρώτα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία στα οποία η λεκτική αφήγηση παρουσιάζει, αν και τριτοπρόσωπη, τα γεγονότα μέσα από τα μάτια του κεντρικού ήρωα, τη στιγμή που η οπτική δίνει μια πανοραμική άποψη της κατάστασης αποκαλύπτοντας στο θεατή ό,τι δεν είναι σε θέση να γνωρίζει ο αναγνώστης αποτελεί το γνωστό *Rosie's Walk* (Hutchins, 1968). Σε αυτό ο περίπατος μιας κότας στην αυλή [\(δες εικόνα 3.9\)](#) και γύρω από τη λίμνη και κοντά στις θημωνιές και δίπλα στο μύλο και μέσα από το φράχτη και κάτω από τις κυψέλες δίνεται λεκτικά από την πλευρά της φτερωτής ηρωίδας, που αγνοεί ότι ακριβώς πίσω της και σε απόσταση αναπνοής καιροφυλακτεί μια πεινασμένη αλεπού, που, εξαιτίας αλυσιδωτών ατυχιών και ατυχημάτων, αποτυγχάνει να υλοποιήσει τα πονηρά της σχέδια. Σε αυτήν την περίπτωση η λεκτική αφήγηση που εστιάζει στην κότα αντιπαραβάλλεται με μια οπτική αφήγηση με μηδενική εστίαση δημιουργώντας ένα βιβλίο στο οποίο η σχέση ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες είναι σαφέστατα ειρωνική.

Στην ίδια λογική και το γαλλικό *Les Fantomes au Loch Ness* του Jacques Duquennou που κυκλοφορεί μεταφρασμένο και στα ελληνικά από τις εκδόσεις Άγρα ως *Τα Φαντάσματα στο Λοχ Νες*. Σε αυτό σε μια τριτοπρόσωπη λεκτική αφήγηση με εσωτερική εστίαση στα τρία φαντάσματα –παρά τον αριθμό τους απολαμβάνουν ένα ήθος, λειτουργούν δηλαδή ως ένας χαρακτήρας– αντιπαρατίθεται με μια εικονιστική αφήγηση όπου ένας αφηγητής-θεός βλέπει από πάνω (το επίρρημα έχει όχι μόνο τοπική αλλά και αξιολογική χροιά) ό,τι διαδραματίζεται και αποτυπώνει όχι μόνο αυτά που συμβαίνουν μπροστά στα μάτια τους αλλά και όσα λαμβάνουν χώρα κυριολεκτικά πίσω από την πλάτη τους. Ενώ οι τρεις πρωταγωνιστές γυρίζουν από μια περιήγηση στη λίμνη του Λοχ Νες σίγουροι ότι δεν συνάντησαν το ομώνυμο τέρας, σε μια σειρά από εικόνες ένα οπτικό κείμενο με μηδενική εστίαση αποκαλύπτει ό,τι αυτοί αγνοούν· το τέρας βρίσκεται δίπλα τους αρκετές φορές [\(δες εικόνα 3.10\)](#). Γι' αυτό ενώ δεν το είδαν κατάφεραν τουλάχιστον, αν και εντελώς τυχαία, να το φωτογραφίσουν.

Και στις δύο περιπτώσεις η ειρωνική διάσταση των βιβλίων δεν πηγάζει ούτε αποκλειστικά από τις λέξεις ούτε μόνο από τις εικόνες (Nodelman, 1988). Εκείνο που την δημιουργεί εντοπίζεται στη σχέση ανάμεσα στο λεκτικό κείμενο και το οπτικό, και ειδικότερα στις διαφορετικές εστιάσεις που επιλέγουν οι δύο αφηγήσεις. Καθώς ο λεκτικός κειμενικός αφηγητής περιορίζεται στην οπτική της κότας ή των τριών φαντασμάτων, ο εικονογραφικός εταίρος του κρυφογελά δίπλα του βλέποντας από ψηλά ό,τι ο πρώτος αδυνατεί να παρατηρήσει.

Το ίδιο σχήμα αναφορικά με την εστίαση (σταθερή εσωτερική versus μηδενική), αλλά και με επιπλέον διαφοροποίηση όσον αφορά τη συμμετοχή του αφηγητή (ομοδιηγητικός versus ετεροδιηγητικός) υιοθετεί και το ιδιαίτερα ενδιαφέρον βιβλίο της Ellen Raskin *Nothing Ever Happens on My Block*. Σε αυτό ο λεκτικός πρωτοπρόσωπος αφηγητής, που

παραπονιέται διαρκώς για τη μονοτονία της ζωής του, η οποία τον αναγκάζει να ζει μια άχρωμη καθημερινότητα χωρίς προκλήσεις και ενδιαφέρον, αντιδιαστέλλεται με την εικονογραφική εκδοχή της ιστορίας, όπου ο 'τρίτοπρόσωπος' εικονιστικός αφηγητής καταγράφει το σύνολο των 'συγκλονιστικών' γεγονότων (π.χ. ληστείες, πυρκαγιές) που λαμβάνουν χώρα στο μικρό σύμπαν της γειτονιάς του κυριολεκτικά πίσω από την πλάτη του και ανατρέπουν τα λεγόμενα του ήρωα.

Παρόμοια βιβλία φαίνεται να επιδεικνύουν αξιοθαύμαστες δυνατότητες απαιτητικών αφηγηματικών τεχνικών που 'εκπαιδεύουν' τον αναγνώστη, καθώς τον αναγκάζουν την ίδια στιγμή που εισχωρεί στο φανταστικό σύμπαν, κυρίως μέσω της ταύτισης, ('εκβιάζεται' συνήθως σε περιπτώσεις ομοδιηγητικού αφηγητή), συγχρόνως να θεάται άνωθεν την κειμενική κατασκευή. Καθώς ένα 'τρίτοπρόσωπο' οπτικό κείμενο με μηδενική εστίαση που αποκαλύπτει ολόκληρο το μυθοπλαστικό σύμπαν αντιπαραβάλλεται με έναν ομοδιηγητικό λεκτικό αφηγητή που δανείζεται την περιορισμένη όραση ενός και μόνο χαρακτήρα, η αντικειμενική γενική εποπτεία συμπλέκεται με τον υποκειμενισμό της προσωπικής ματιάς επιτρέποντας στον αναγνώστη-θεατή του βιβλίου την ίδια στιγμή, που θεάται έξωθεν, να βυθίζεται μέσα στη μαγεία του φανταστικού σύμπαντος (Nodelman, 1991).

Από την άλλη, ενδέχεται κάποια βιβλία να αναφέρονται στα ίδια παραμυθικά γεγονότα μέσα από δύο διαφορετικές οπτικές δύο διαφορετικών χαρακτήρων. Έτσι ενώ το γραπτό κείμενο εκφράζει σταθερά τον τρόπο που ένα λογοτεχνικό πρόσωπο βλέπει τα πράγματα, η εικονογράφηση επιλέγει τη ματιά ενός άλλου, διαφορετικού, χαρακτήρα. Καθώς ο αναγνώστης γνωρίζει την εκδοχή κάποιου παραμυθικού χαρακτήρα και ο θεατής ενός άλλου, συχνά αντικρουόμενη, ο αναγνώστης-θεατής του βιβλίου βρίσκεται αντιμέτωπος με δυο αλληλοσυγκρουόμενες αφηγηματικές γραμμές της ίδιας ιστορίας, με δύο αντίθετες όψεις της ίδιας πραγματικότητας. Για μια φορά ακόμη το λεκτικό κείμενο διαφωνεί με το οπτικό εδραιώνοντας μεταξύ τους μια σχέση ειρωνική, ανακαλώντας την άποψη του Lewis για τη διττότητα του εικονογραφημένου βιβλίου που εξασφαλίζει «την ικανότητά του να κοιτάζει την ίδια στιγμή προς δυο κατευθύνσεις και να παίζει και με τις δύο οπτικές στρέφοντας τη μία εναντίον της άλλης» έτσι ώστε το εικονογραφημένο παιδικό «να μην είναι απλώς ένα είδος κειμένου, αλλά μια διαδικασία, ένας τρόπος που ωθεί τα πράγματα να εξελίσσονται στις λέξεις και τις εικόνες» (Lewis, 1996: 109-110).

Στο γνωστό βιβλίο του Satoshi Kitamura *Lily Takes a Walk*, οι λέξεις απηχούν την εκδοχή ενός μικρού κοριτσιού για μια βόλτα στην πόλη, ενώ οι εικόνες εκφράζουν την άποψη του σκύλου του για αυτή. Έτσι ενώ το λεκτικό κείμενο μιλά για έναν ευχάριστο περίπατο, όπως τον βίωσε η χαμογελαστή Lily, το οπτικό το συμπληρώνει με την εικονογραφική ιστορία της αγχωμένης Nicky που συναντά μια σειρά από φρικιαστικά τέρατα. Το δέντρο με το σατανικό χαμόγελο, το στόμα του αιμοσταγή καρχαρία στο γραμματοκιβώτιο, ο δράκος που караδοκεί στις λάμπες φωτισμού ή τα απειλητικά μάτια που σχηματίζουν το φεγγάρι με τον πύργο του ρολογιού αποτελούν τον ιδιαίτερο προσωπικό τρόπο όχι απαραίτητα και αντικειμενικό, με τον οποίο ο σκύλος είδε τον κόσμο και βίωσε τον περίπατο. Μάλιστα η διάσταση των απόψεων παιδιού-σκύλου παραμένει σταθερή όχι μόνο καθόλη τη διάρκεια της περιήγησής τους, αλλά ακόμη και μετά το γυρισμό τους στο σπίτι όταν η Lily διηγείται στους γονείς της τι είδε στη διαδρομή (λεκτική τροπικότητα) και η Nicky ανακαλεί μέσω μιας σύμβασης γνωστής από τα κόμικς, εκείνης του μπαλονιού λόγων/ σκέψεων, τις επικίνδυνες συναντήσεις της

(οπτική τροπικότητα). Σε μία κλασική περίπτωση της ονομαζόμενης *αντίστιξης των οπτικών* (*perspectival counterpoint*, σύμφωνα με Nikolajeva & Scott, 2000: 226), μια ευφυή παλινδρόμηση ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, τον άνθρωπο και το σκύλο, τις λέξεις και την εικόνα, συντελούν ώστε το βιβλίο να προσλάβει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Καθώς μια ιδιαίτερη δυναμική αναπτύσσεται ανάμεσα στο λεκτικό και το εικονογραφικό κείμενο, δομείται μια σχέση κατά βάση ειρωνική βεβαιώνοντας τον αναγνώστη-θεατή ότι όταν ο κόσμος παρουσιάζεται μέσα από τα μάτια διαφορετικών χαρακτήρων, κανένας πλέον δεν μπορεί να είναι βέβαιος ούτε για αυτά που βλέπει.