

**Γιαννικοπούλου, Αγγελική (2011). Δες και αυτό! Η εικονογράφηση ως διασκευή (σελ. 151-164). Στο *Αφηγήσεις που δεν Τελειώνουν Ποτέ... Κειμενικές και Εικονογραφικές Διασκευές για Παιδιά*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.**

## **Δες και αυτό!** **Η εικονογράφηση ως διασκευή**

Από το πλήθος των εικονογραφημένων βιβλίων που διηγούνται την ίδια ιστορία (π.χ. τις πάμπολλες εκδοχές της Κοκκινοσκουφίτσας) είναι εμφανές ότι, ακόμη και αν το λεκτικό κείμενο παραμένει σε γενικές γραμμές ίδιο, οι εικονογραφήσεις διαφέρουν αισθητά μεταξύ τους και κάθε δημιουργός εκφράζει τις προσωπικές του απόψεις για τα δεδομένα της ιστορίας (π.χ. ήρωας, σκηνικό), το ύφος, τον τόνο, ακόμη και το ιδεολογικό της στίγμα. Κάποιες φορές μάλιστα ο εικονογράφος φαίνεται να επηρεάζεται από τις διάφορες θεωρίες της λογοτεχνίας και να ‘διαβάσει’ τις ιστορίες που εικονογραφεί με γνώμονα μία από αυτές. Σε αυτήν την περίπτωση η δική του προσέγγιση ενθαρρύνει το θεατή να δει το μυθοπλαστικό σύμπαν με άλλο μάτι, από μια άλλη οπτική, αναγνωρίζοντάς του προεκτάσεις που ενδεχομένως μέχρι τότε δεν είχε φανταστεί. Δεν θα ήταν λοιπόν παράδοξο να αντιμετωπίζαμε την εικονογράφηση μιας γνωστής ιστορίας (π.χ. τον υστεροβυζαντινό μύθο *Ο λύκος, η αλεπού και ο γάιδαρος*), ως το καινούργιο ανέβασμα, μια νέα παράσταση ενός χλιοπαυμένου έργου (*Ο Νίκος και ο Λύκος* των Σβετλίν και Πούλου), όπου ο εικονογράφος σε ρόλο σκηνοθέτη παρουσιάζει τη δική του εκδοχή για τα πράγματα και επιχειρεί μια προσωπική ανάγνωση εμπλουτίζοντας τον παραμυθικό κόσμο με μια ακόμη αλήθεια (δες Γιαννικοπούλου, 2007, Οικονομίδου, in press).

Επειδή η λογοτεχνία είναι μια μορφή επικοινωνίας που υπακούει στο τρίπτυχο «πομπός – μήνυμα – δέκτης», με το συγγραφέα να αποτελεί τον πρώτο κρίκο της αλυσίδας, τα λογοτεχνικά έργα, ειδικά την εποχή του ρομαντισμού, θεωρήθηκε ότι εκφράζουν την δική του πραγματικότητα και προσεγγίστηκαν με αναφορά στο δημιουργό τους (Παπαντωνάκης, 2009: 37-78). Έτσι έγινε λόγος για «επαρκή ανάγνωση», που δεν είναι άλλη από εκείνη που απαντά στο βασανιστικό ερώτημα: «Τι θέλει να πει εδώ ο ποιητής;». Γιατί μόνο αν ο αναγνώστης σπάζοντας το κέλυφος των λέξεων απελευθερώσει τα νοήματα που ο συγγραφέας εμπιστεύτηκε στο κείμενό του, θα έχει πετύχει μια σωστή ανάγνωση. Ο συγγραφέας και οι γενικότερες συνθήκες, μέσα στις οποίες συνέθεσε το έργο του, κρατούν το κλειδί της ερμηνείας του κειμένου και ο αναγνώστης οφείλει, προκειμένου να κατανοήσει το κείμενο που έχει μπροστά του, να μελετήσει τη βιογραφία του συγγραφέα και να γνωρίσει την εποχή του.

Αν ο εικονογράφος πρεσβεύει αυτές τις απόψεις, είναι φυσικό να επιλέξει στη δική του οπτική απόδοση μιας παλιάς ιστορίας από τη μια μεριά να δώσει όσον το δυνατόν περισσότερες και πιο ακριβείς πληροφορίες για την εποχή μέσα στην οποία γράφτηκε το έργο και από την άλλη να παρουσιάσει όσο καλύτερα γίνεται το συγγραφέα όχι μόνο ως ιστορικό πρόσωπο αλλά και ως προσωπικότητα δίνοντας μεγάλη έμφαση στο χαρακτήρα, τις εμπειρίες και τα πιστεύω του.

Προς μία οπτική επαναφήγηση ενδεικτική αυτής της τάσης φαίνεται να κλίνει η εικονογράφηση του William Geldart στο βιβλίο της Άννας Σιούελ *Μαύρη Καλλονή* που κυκλοφορεί στα ελληνικά από τις εκδόσεις Ερευνητές. Στο οπισθόφυλλο διαβάζουμε: «*Μια σπουδαία καινοτομία: το γνήσιο εικονογραφικό υλικό και οι συνοδευτικές λεζάντες προσδίδουν στη Μαύρη Καλλονή αξία ντοκουμέντου. Μια πρωτότυπη προσέγγιση, μια αξεπέραστη περιπέτεια*» (η υπογράμμιση δική του).

Πράγματι, το βιβλίο περιλαμβάνει πλούσιο αρχαιακό υλικό οπτικών κειμένων: ζωγραφικοί πίνακες (π.χ. *Διασχίζοντας το ρυάκι* I. Φ. Χένριγκ του νεότερου στη σελίδα 25), εικόνες εποχής (π.χ. του Γκ. Ντορέ για το βιβλίο του *Λονδίνο*, που δημοσιεύτηκε το 1872 στις σελίδες 37, 137), περιοδικά (π.χ. στη σελίδα 33 εικόνα από το *The Animal World*, περιοδικό του 1870 για τα δικαιώματα των ζώων) αλλά και

η σχετική αρθρογραφία τους (π.χ. στη σελίδα 50 αναφορά στην εκστρατεία για την κατάργηση των σταθερών χαλιναριών). Όλα συνοδευόμενα από σχόλια της Suzanne Bosman, με μορφή λεζάντας που επεξηγούν, αιτιολογούν, βρίσκουν επιρροές αλλά και ερμηνεύουν.

Με τη συγγραφέα και την εποχή της συνεχώς παρούσα στις εικόνες του βιβλίου, είναι φυσικό η ανάγνωση να περιστρέφεται διαρκώς γύρω από αυτήν και τις ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούσαν τον καιρό που γράφτηκε το έργο. Θέτοντας, έστω και εμμέσως, ερωτήματα που ανάγουν την προσέγγιση του κειμένου στο δημιουργό του, οι εικόνες επιδρούν στον αναγνώστη ερμηνευτικά ενθαρρύνοντάς τον να διαβάσει το βιβλίο ως έκφραση της προθετικότητας του συγγραφέα. Για την εικονογράφιση της *Μαύρης Καλλονής* η ανασύσταση της εποχής που έζησε η δημιουργός της αλλά και η



– Όχι, το γέφυκο Μαυροπούλι δεν είναι τόσο όμορφο όσο αυτός εδώ.  
 – Πράγματι είναι παντάρρος. Έχει τόσο γλυκό όμορφο και τόσο εξομα μάτια! Τι θα έλεγες να το ποίμε Μαύρη Καλλονή;  
 – Μαύρη Καλλονή; Σε' αλήθεια αυτό το όνομα του πάει καλά. Αν είναι αυτή η επιθυμία σου, σε τον λέμε έτσι.  
 Έτσι ονομάστηκε Μαύρη Καλλονή.  
 Όταν ο Τζόν επήλθε στο στάβλο, ενημέρωσε τον Τζέιμς ότι ο αρέντης και η γυναίκα του είχαν διαλέξει για μένα ένα ωραίο όνομα πραγματικά εγγλέζικο, ένα όνομα που τουλάχιστον σημαίνει κάτι, όχι σαν τα ονόματα Μαρβέγκο ή Πήγασος ή Αρνιτσιούλαχ. Άρχουν να γελάνε και ο Τζέιμς είπε:  
 – Αν δεν υπήρχε το παρελθόν, θα τον είχα ονομάσει Ρομπ Ρόι, γιατί δεν έχω δει ποτέ δυο αλόγα που να μοιάζουν τόσο.  
 – Δεν είναι καθόλου παρζένο, είπε ο Τζόν, δεν ξέρεις πως και οι δυο τους έχουν για μητέρα τη γιο-Δούκισσα του κτηματία Γκρέι.  
 Ποτέ δε μου το είχαν πει αυτό. Έτσι λοιπόν, ο φτωχός Ρομπ Ρόι, που είχε σκοτωθεί σ' εκείνο το κυνήγι, ήταν αδελφός μου! Γι' αυτό η μητέρα μου ήταν τόσο λυπημένη. Φαίνεται ότι τα αλόγα δεν έχουν οικογένεια, άλλοστε από τη στιγμή που θα πουληθούν δε γνωρίζονται πια μεταξύ τους.  
 Ο Τζόν άδειαζε πολύ περισσότερο για μένα. Κατάφερε να κάνει τη χυτή μου και την ουρά μου τόσο μεταξένες όσο και τα μαλλιά μιας γυναίκας, και δε σταμάταγε να μου μιλά. Βέβαια δεν τα καταλάβαινα όλα όσο μου έλεγε, αλλά σιγά σιγά μάθαινα τι ήθελε να κάνει.

Η Άννα Σιούελ έζησε πολύ λίγο στην ύπαιθρο, αλλά η μητέρα της, η Μαίρη, που ήταν επίσης μυθιστοριογράφος, της έλεγε συχνά ιστορίες από τα κενά της πρώιμο στο σπίτι της γονιές της, στο Νάσκορ. Τα επεισόδια αυτού του μυθιστορηματος που καταύλασαν στην ύπαιθρο είναι κατάματα από τη νοσταλγία ενός χαμένου ιδανικού παρελθόντος. Είναι ένα ευλόγιστο σημείωμα απευθυνόμενο στον Νικολάου του Κρον Φρίντερικ Χίλμπερ του Νάσκορ, με τίτλο *Διασχίζοντας το ποτάμι*.

**Εικόνα 1**

επαρκέστερη γνώση της ζωής της

περιστρέφει την ανάγνωση σε ερωτήσεις του τύπου: «Γιατί η Σιούελ αποφάσισε να γράψει ένα βιβλίο για άλογα;». Σε αυτήν την απορία η ειδυλλιακή εικόνα της σελίδας 25, που παρουσιάζει την αγγλική επαρχία του 19<sup>ου</sup> αιώνα και συνοδεύεται από τη λεζάντα «Τα επεισόδια αυτού του μυθιστορηματος που εκτυλίσσονται στην ύπαιθρο είναι κατάμεστα από τη νοσταλγία ενός χαμένου ιδανικού παρελθόντος», φαίνεται να απαντά με αναφορά στην έντονη φυσιολατρική διάθεση της Σιούελ. Σε αυτήν την περίπτωση η πλάστιγγα κλίνει προς μια ανάγνωση μάλλον ... βουκολική, όπου η ομορφιά της φύσης λειτουργεί αντισταθμιστικά και εξωραϊστικά πολλών ανθρώπινων συμπεριφορών (δες Εικόνα 1). Τότε το κείμενο διαβάζεται ως μια νοσταλγική ιστορία που παλινδρομεί από την ουτοπία της ομορφιάς και της ανεμελιάς, που συχνά συνδέεται με την παιδικότητα και τη φύση, στο δυστοπικό σκηνικό της ανθρώπινης εκμετάλλευσης και 'προόδου'.

Αλλά και στην ερώτηση «Τι ήθελε να πετύχει η συγγραφέας με τη *Μαύρη Καλλονή*;», η απάντηση δίνεται στη σελίδα 33, ανατύπωση από περιοδικό εποχής, πάλι μέσα από την εικόνα ενός αλόγου με σταθερό χαλινάρι. Η λεζάντα: «Εικόνα από το περιοδικό *The Animal World* (Ο κόσμος των ζώων), μια έκδοση υπέρ των δικαιωμάτων των ζώων. Αυτό το περιοδικό, που κυκλοφόρησε γύρω στο 1870, έθετε τα σοβαρά προβλήματα που προκύπτουν από τη βάρβαρη μεταχείριση των ζώων. Οι περισσότεροι προβληματισμοί του ξαναβρίσκονται μέσα στα βιβλία της Άννας Σιούελ». Αυτή τη φορά η παρουσία της εικόνας οδηγεί σε μια άλλη προσέγγιση του κειμένου. Πλέον η συγγραφέας δεν κοιτά προς τα πίσω την ανεμελιά της εξοχής και των παιδικών της χρόνων, αλλά πατώντας γερά στο παρόν αναλαμβάνει ενεργή δράση στον αγώνα εναντίον της κακοποίησης των ζώων. Το κείμενό της οφείλει να διαβαστεί ως ένα δριμύ κατηγορώ εναντίον της εκμετάλλευσης των ζώων, που, σαφώς επαναστατικό, επιζητά την αλλαγή μιας νοοτροπίας.

Όμως οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις του κειμένου με αναφορά στη συγγραφέα συνεχίζουν με μια νέα απορία: «Μήπως η Σιούελ επιλέγοντας να πει την ιστορία ενός αλόγου χρώματος μαύρου επιθυμούσε να καταγγείλει την ανθρώπινη δουλεία, οπότε το κείμενο οφείλει να διαβαστεί ως μια πολιτική αλληγορία για τα δεινά των μαύρων

στα σκλαβοπάζαρα της Δύσης;». Στη σελίδα 27, λίγο πριν αρχίσει το έκτο κεφάλαιο που επιγράφεται *Η Ελευθερία* και χωρίς να αναφέρεται τίποτε σχετικό στο λεκτικό κείμενο φιλοξενείται μια εικόνα Αφρικανών διαφόρων ηλικιών που οδηγούνται στη δουλειά (δες Εικόνα 2). Η λεζάντα: «Πολλοί σύγχρονοι κριτικοί του βιβλίου παραλλήλισαν την ιστορία της Μαύρης Καλλονής με την κατάσταση των δούλων

για το κινίγι, που το έλεγαν Σερ Όλιβερ. Τώρα ο Σερ Όλιβερ ήταν πολύ γέρος για δουλειά, επειδή όμως ήταν από τα πιο αγαπημένα άλογα του σπέντη μου, αυτός τον ήπιπε ακόμη όταν ήθελε να κάνει το γύρο του πάρκου. Κάποιες φορές τον έζευαν σε ελαφρά αμάξια ή κουβαλούσε στη ράχη του μια από τις δυο δεσποινίδες, όταν πήγαιναν ημιασία μαζί με τον πατέρα τους. Ήταν τόσο γλυκός που μπορούσε να του εμπιστευτείς ανεπιφύλακτα ακόμη και ένα παιδί, ακριβώς όπως και στον Πηδριχτούλη. Ο Σερ Όλιβερ ήταν γερό άλογο, καλοκαίριον και υπάκουο. Μερικές φορές φλυαρούσαμε μαζί μέσα στο λιβάδι με τις φοβάδες, αλλά δεν είχα την ίδια οικειότητα μαζί του όπως με την Τζίντζερ, που ζούσαμε μαζί στον ίδιο στάβλο.



Πολλοί σύγχρονοι κριτικοί του βιβλίου παραλλήλισαν την ιστορία της Μαύρης Καλλονής με την κατάσταση των δούλων μερικές γενιές νωρίτερα. Η δουλειά είχε καταργηθεί πριν από λίγες δεκαετίες ως αποτέλεσμα μιας μακράς εκστρατείας, στην οποία ήταν πρωτοστατήρι διάφορες οργανώσεις. Οι Κουάκεροι, μια προτεσταντική αίρεση που κέρρισε την ερήνη, τη φιλανθρωπία και τη λιτότητα, συμμετείχαν δραστήρια σε αυτό τον αγώνα. Η Άννα Σιούελ ήταν παιδί Κουάκερων και επομένως γνώριζε πολύ καλά το θέμα.

## VI

### Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Ήρουν αρκετά ευτυχισμένοι στην καινούρια μου θέση και δε μου έλειπε παρά μόνο ένα πράγμα για να είμαι ακόμη περισσότερο. Μη νομίζετε ότι δεν ήμουν ικανοποιημένος. Όλοι γύρω μου ήταν καλοί, έχω ένα τροπικό στάβλο και την καλύτερη τροφή. Τι άλλο θα μπορούσα να επιθυμώ; Ένα μόνο πράγμα: την ελευθερία! Τρίαμις χρόνια της ζωής μου έχω απολαύσει όλη την ελευθερία που θα μπορούσα να ευχθώ. Τώρα, βρωμάω με τη βρωμάδα, μίγνα με το μίγνα και χωρίς αμφιβολία χρόνο με το χρόνο, έπρεπε να περνώ τις μέρες και τις νύχτες μου μέσα σε ένα στάβλο, απ' όπου έβγαινα μόνον όταν με χρειαζόνταν. Σε αυτές τις περιπτώσεις έπρεπε πάντα να είμαι ήρεμος και ψύχραιμος σαν γέρικο άλογο με είκοσι χρόνια πείρα. Λουριά από δω, λουριά από κει, στομάχι μέσα στο στόμα και παρωπίδες στα μάτια. Δεν παρανοούμαι, ξέρω ότι

#### Εικόνα 2

διαβάσει σωστά. Εκτός κειμένου, όχι όμως στο δημιουργό αλλά στο κοινωνικο-οικονομικό πλαίσιο, στρέφεται και η *μαρξιστική* κριτική, αφού θεωρεί ότι τα κείμενα αντικατοπτρίζουν τις οικονομικές συνθήκες, την πάλη των τάξεων και τις ισχύουσες πολιτικές δομές. Ειδικά μάλιστα τα λογοτεχνικά κείμενα που καταφέρνουν να επιβιώνουν για αρκετούς αιώνες (π.χ. παραμύθια) αναπροσαρμόζονται συνεχώς και, παρά τα ίχνη παλαιότερων ιστορικών δεδομένων (π.χ. το πλήθος των γαλαζοαιμάτων), εκφράζουν ιδεολογίες που απηχούν τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες άλλοτε με τάσεις κομφορμιστικές και άλλοτε ανατρεπτικές (δες κυρίως Zipes, 1988).

Το ίδιο φαίνεται να συμβαίνει και αναφορικά με την εικονογράφηση, που τότε καταφάσκει και τότε υποσκάπτει, κυρίως μέσω μιας χιουμοριστικής, παρωδιακής διάθεσης, συγκεκριμένες πολιτικές επιλογές. Το ιδεολογικό, και οπωσδήποτε πολιτικό, ενδιαφέρον που αποκτά η διακωμώδηση συγκεκριμένων θεσμικών προσώπων, όπως για παράδειγμα των εκπροσώπων της βασιλικής εξουσίας, αντανακλάται απευθείας στις πολιτειακές δομές που αυτοί αντιπροσωπεύουν. Έτσι, ένας αμήχανος γαλάζιος πρίγκιπας (δες Εικόνα 3), που πίνει φραπέ, ασκείται στα βαράκια για να δείχνει όμορφος και επιλέγει



Εικόνα 3

βιβλιοθήκη σε σχήμα βατράχου –φόρο τιμής σε έναν μακρινό ‘ομότεχνο’ που τα κατάφερε με την εμφάνισή του και με τις επιδιώξεις του– αποτελεί μια ειρωνική ματιά όχι μόνο σε συγκεκριμένα πρόσωπα αλλά και εξουσιαστικές δομές (*Παιχνίδια με Πριγκίπισσες των Κοκορέλη & Καπατσούλια*). Φτάνει ο αναγνώστης-θεατής που η παρωδία τον θέλει ενεργό, να την αναγνωρίσει και να αντιληφθεί το ιδεολογικό μήνυμα που αυτή συνεπάγεται επιτρέποντας στο συγκεκριμένο οπτικό αστείο να λειτουργήσει πολιτικά. «Το θέμα είναι ότι συγγραφείς και εικονογράφοι που χρησιμοποιούν παρωδία δείχνουν μια εκτίμηση για το νεαρό αναγνώστη. Η αίσθηση της δύναμης που πηγάζει από την αναγνώριση της παρωδίας είναι πολιτική πράξη με την έννοια ότι παραχωρείται εξουσία στον αναγνώστη» (McGillis, 1996: 124).

Αφού λοιπόν η μαρξιστική θεωρία της λογοτεχνίας πιστεύει ότι τα κείμενα εκφράζουν κοινωνικο-οικονομικές δομές, η ανάγνωση τους καθίσταται «επαρκής» μόνο όταν ο αναγνώστης τα διαβάσει πολιτικά αποδίδοντας τα επιμέρους γεγονότα του μυθοπλαστικού σύμπαντος στη δράση οικονομικών και κοινωνικών παραγόντων. Μάλιστα οι ίδιοι αυτοί παράγοντες είναι υπεύθυνοι και για τις αντιλήψεις των ανθρώπων μιας εποχής σε τέτοιο βαθμό ώστε ακόμη και η προσωπική τους ιδεολογία –φυσικά αντικατοπτρίζεται και στα κείμενα– να ανάγεται σε πολιτικές συνθήκες. Για αυτό κάθε ανάγνωση οφείλει στο τέλος να είναι πολιτική.

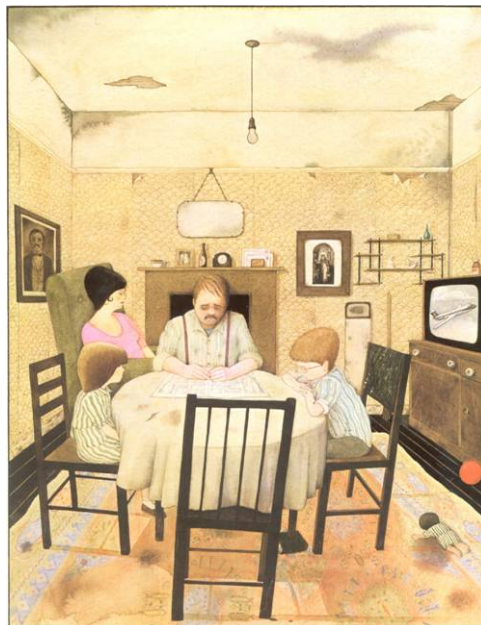
Από αυτήν την άποψη, πολιτική, με γενναίες δόσεις μαρξιστικής ιδεολογίας θα μπορούσε να θεωρηθεί η κατά Anthony Browne οπτική επαναφήγηση του γνωστού κλασικού παραμυθιού *Χάνσελ και Γκρέτελ*. Καθώς σαφείς αναχρονισμοί μεταφέρουν τη δράση στη σύγχρονη εποχή, ο αναγνώστης-θεατής βρίσκεται μπροστά σε ένα ιδιόρρυθμο κράμα πραγματικών και μυθοπλαστικών στοιχείων και μια εικονογραφική μείξη του παλιού με το νέο. Η μεταφορά των παραμυθικών γεγονότων από ένα μακρινό, νεφελώδες παρελθόν σε ένα αναγνωρίσιμο παρόν στοχεύει στην ερμηνευτική προσέγγιση του πρώτου μέσα από στοιχεία του δεύτερου. Τότε το απομακρυσμένο καθίσταται οικείο, το αλλοτινό μετεγγράφεται σε σύγχρονο και το ανοίκειο αποκτά το σύννηθες σχήμα του γνωστού. Και αφού η παρηγορητική αρχή «Μια φορά και έναν καιρό» δεν εξασφαλίζει πια μια απενεχοποιητική απόσταση από το σήμερα, ούτε το τέλος μπορεί πλέον να λειτουργήσει λυτρωτικά. Η ύπαρξη καταπιεστικών δομών, χθες και σήμερα, που απλώς αλλάζουν φόρμα αλλά εξακολουθούν να υφίστανται, μετατρέπει την απομακρυσμένη μοναδικότητα των παραμυθικών γεγονότων σε μια θαμιστική αφήγηση, σε ένα χθες που, σαν την ίδια κακόγουστη φάρσα, επαναλαμβάνεται διαρκώς. Αφού το παραμύθι εκτυλίσσεται πλέον στο τώρα, ο αναγνώστης μεταφέρεται από το βασίλειο της φαντασίας στη σκληρή πραγματικότητα, που προβάλλει αφτιασίδωτη μπροστά του επιζητώντας την αλλαγή, την ανατροπή της. Αλλιώς θα ζουν εσαεί αυτοί άσχημα και εμείς χειρότερα...

Καθώς ο αναγνώστης-θεατής φυλλομετρά το βιβλίο του Anthony Browne δεν μπορεί παρά να μην παρατηρήσει δύο κατηγορίες στοιχείων που διατρέχουν το σύνολο του οπτικού κειμένου:

Πρώτα πρώτα ιδιαίτερα ξενίζει, αφού άλλωστε έχει αναλάβει και την αποκλειστική ευθύνη κάθε είδους αναχρονισμών, το πανηγύρι καταναλωτικής μανίας στο οποίο επιδίδεται η μητριά της ιστορίας. Σε ένα σπίτι βαριά χτυπημένο από τη φτώχεια και την ανέχεια η οικοδέσποινα φροντίζει σκανδαλωδώς αποκλειστικά τη δική της καλοπέραση. Στη σκηνή του δάσους η καπνίζουσα μητριά με γούνινο καπέλο, λεοπαρδαλέ παλτό και μακριές μπότες στέκεται στον αντίποδα των φτωχοντυμένων παιδιών και του συζύγου της. Προσεγμένο χτένισμα, ακριβό ντύσιμο και ένα τραπέζι γεμάτο καλλυντικά δημιουργούν μια σκληρή αντίθεση ανάμεσα στην καταναλωτική μανία μιας γυναίκας και την πλήρη ένδεια που αυτή συνεπάγεται για τους

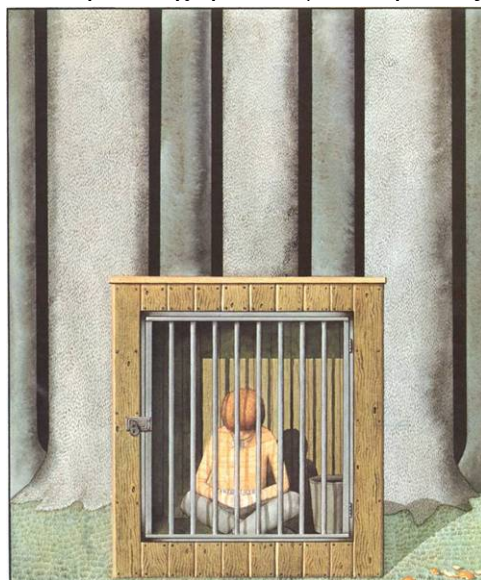


υπόλοιπους. Γιατί, για να μπορεί η μητριά να κυκλοφορεί πάντα καλοντυμένη και να απολαμβάνει τα αγαθά που προσφέρει η καπιταλιστική κοινωνία, πολλαπλάσιοι άνθρωποι ζουν κάτω από το όριο της φτώχειας και στερούνται ακόμη και των αναγκαίων. Στο οπτικό κείμενο, και μάλιστα ερήμην του λεκτικού, διαγράφεται έντονα ένας ωμός παραλογισμός ανισότητας που ειδικά στην αρχική εικόνα παίρνει τη μορφή ενός ανοιχτού τηλεοπτικού δέκτη – μεταδίδεται η απογείωση ενός αεροπλάνου (δες Εικόνα 4) – στο άθλιο σπίτι της οικογένειας. Ίσως αυτή η σκηνή να υπαινίσσεται τη βασική παγίδα του καπιταλιστικού συστήματος, που ενώ βροντοφωνάζει την αισιόδοξη διακήρυξη «Όλοι είναι ελεύθεροι να απολαύσουν τα υλικά αγαθά», πάντα αποσιωπά τη σκληρή συνέχεια: «Πολύ λίγοι όμως είναι σε θέση να το κάνουν. Και για να το καταφέρουν, καταδικάζουν όλους τους άλλους σε μεγάλη φτώχεια».



Εικόνα 4

Το δεύτερο σύνολο στοιχείων που δεν περνά απαρατήρητο είναι η προσήλωση, σε βαθμό εμμονής, στο οπτικό μοτίβο του κάγκελου. Άλλοτε σαφέστατα, όπως στην εικόνα του πουλιού στο κλουβί στην εσωτερική σελίδα του τίτλου, αλλά και στη ρέπλικά της, στη φυλάκιση του Χάνσελ στο σπιτάκι του δάσους (δες Εικόνα 5), και άλλοτε υπαινιχτικά, ως μια σειρά κάθετων γραμμών, η αποπνικτική ατμόσφαιρα της φυλακής κυριαρχεί σε κάθε εικόνα. Έτσι εκτός από αρκετά σιδερόφραχτα παράθυρα, μέσα από τα οποία κοιτά ο ήρωας (παιδί, μητριά, μάγισσα), στις σκηνές του δάσους, ακόμη και σε εκείνη του εξωφύλλου, οι κάθετοι κορμοί των δέντρων υψώνονται απειλητικοί εγκλωβίζοντας τους ήρωες σε ένα επικίνδυνο, κλειστοφοβικό τοπίο. Τα κάγκελα δε λείπουν ούτε από τις απεικονίσεις εσωτερικών χώρων, αφού καρέκλες, κρεβάτια ή ακόμη και οι ασπρόμαυρες ρίγες των υφασμάτων (π.χ. το μαξιλάρι που ακουμπά ο Χάνσελ ή το φόρεμα της Γκρέτελ) λειτουργούν ως το αποπνικτικό οπτικό ισοδύναμο μιας πανταχού παρούσας, πανίσχυρης φυλακής.



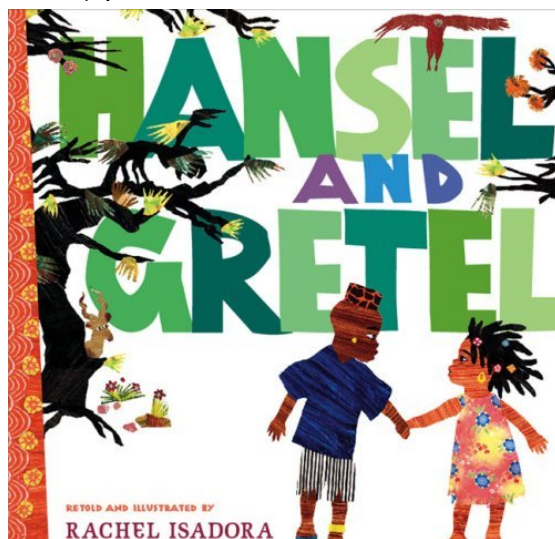
Εικόνα 5

Η συνανάγνωση των δύο αυτών τύπων στοιχείων, από τη μια η καταναλωτική μανία, έτσι όπως εκφράζεται στην αντιθετική συμπαρουσία της μητριάς και της υπόλοιπης οικογένειας, και από την άλλη η έντονη αίσθηση της φυλακής που διαπνέει όλο το οπτικό κείμενο, εκβιάζει σχεδόν μια μαρξιστική, νέα προσέγγιση του ήδη γνωστού παραμυθιού (Paul, 1998: 34): Το καπιταλιστικό σύστημα επέβαλε ψεύτικες ανάγκες περιττών υλικών αγαθών, και η ικανοποίησή τους δημιούργησε στρατιές εξαθλιωμένων φτωχών. Η αλλοτρίωση οδήγησε σε έναν τέτοιο ευτελισμό την ανθρώπινη ζωή, ώστε η μεν νέα γενιά

θυσιάζεται στο βωμό της υπερκατανάλωσης, οι δε μεγαλύτεροι χάνουν τα ίδια τους τα παιδιά. Σε μια κοινωνία όπου οι υλικές, επίπλαστες ανάγκες βάρυναν περισσότερο από τις πραγματικές, οι άνθρωποι στερήθηκαν τα βασικότερα ανθρώπινα δικαιώματα, εκείνα της ζωής και της μητρότητας/ πατρότητας.

Όμως, ακόμη και αυτή η κοινωνία φαίνεται να έχει ελπίδα, φτάνει να αποφασίσει να λυτρωθεί από τις μάγισσες που τη στοιχειώνουν. Εικονογραφικά το υπόσχεται η πλουραλιστική παρουσία των πλασμάτων του αέρα, των μόνων που μπορούν να αμφισβητήσουν τον περιορισμό του κλουβιού τους και να δραπετεύσουν πάνω από τα σίδερα της φυλακής προς την ελευθερία. Όχι μόνο το μικρό λευκό πουλάκι που έρχεται και ξανάρχεται σε διάφορες σκηνές και η χαρούμενη πάπια της προτελευταίας εικόνας, αλλά και αυτή ακόμη η παρηγορητική παρουσία μιας λευκής κουκουβάγιας στο φως του φεγγαριού, και η διακριτική σκιά, υπογία πουλιού, στο ταβάνι του ρημαγμένου σπιτικού της πρώτης εικόνας (δες Εικόνα 4) δημιουργούν μια ευχάριστη διάθεση και προοιωνίζουν ένα τέλος καλό. Διότι τα πάσης φύσεως πετούμενα σε συνδυασμό με τα αισιόδοξα εικονογραφικά στοιχεία των τελευταίων σελίδων, την υπόσχεση που αντιπροσωπεύει το ουράνιο τόξο και τα μαγκρίτεια σύννεφα στο τζάμι της πόρτας –μέχρι τώρα σε αυτό το μέρος υπήρχαν μόνο κάγκελα– κρατούν ζωντανή την ελπίδα για αλλαγή.

Το ίδιο όμως παραμύθι του Χάνσελ και της Γκρέτελ, εκτός από τη μαρξιστική ανάγνωση, που του προσέδωσε ένα μήνυμα σαφώς πολιτικό, θα μπορούσε, με τη βοήθεια αποκλειστικά της εικονογράφησης, να διαβαστεί και διαφορετικά αποκτώντας κάθε φορά ένα άλλο ιδεολογικό περιεχόμενο. Γιατί, αν ο αναχρονισμός του Browne εξασφάλισε διαχρονικότητα σε μια παλιά ιστορία, επικαιροποιώντας πολλά από τα στοιχεία της, η καινοτομία της Rachel Isadora, που, καθώς αντικατέστησε τους γνωστούς πρωταγωνιστές με εκπροσώπους της μαύρης φυλής και το συνηθισμένο



Εικόνα 6

δάσος με αφρικανική ζούγκλα, κατάφερε να μετατοπίσει το ιδεολογικό κέντρο βάρους του παραμυθιού προς μία πολυπολιτισμική κατεύθυνση (δες Εικόνα 6). Και σε αυτή την περίπτωση σε αντίθεση με άλλες ανάλογες κινήσεις –π.χ. στην ταινία του Ντίσνεϋ *Αλλαντίν*, η πριγκίπισσα παρά το σκουρόχρωμο δέρμα της έχει καθαρά δυτικά χαρακτηριστικά, ενώ, ντυμένη κατ' επίφαση ανατολικά, μάλλον προσβάλλει πολλούς μουσουλμάνους (Nodelman & Reimer, 2003: 143)– η εικονογράφος σεβάστηκε το αφρικανικό φυσικό και πολιτισμικό τοπίο και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του λαού της μαύρης ηπείρου. Στα πλαίσια ενός φυλετικού πλουραλισμού σκουρόχρωμοι χαρακτήρες ανέλαβαν ρόλο κεντρικού ήρωα και τα κλασικά παραμύθια (π.χ. *Η Ραπουνζέλ*, *Η πριγκίπισσα και το ρεβίθι*, ακόμη και το *Ασχημόπαπο* που μεταμορφώθηκε σε έναν εντυπωσιακό μαύρο κύκνο) κυκλοφόρησαν σε εικονογράφηση ... αφρικανική, ενθαρρύνοντας τον αναγνώστη-θεατή να αναλογιστεί ότι η κουλτούρα δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο συγκεκριμένων φυλετικών ομάδων.

Γίνεται λοιπόν φανερό ότι η εικονογράφηση είναι σε θέση να προσδώσει στο ίδιο λεκτικό κείμενο διαφορετικό ιδεολογικό χαρακτήρα, προτρέποντας άλλες φορές σε

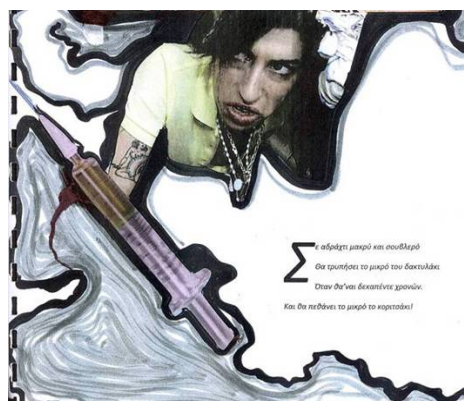
πολιτικές αναγνώσεις, άλλοτε οικολογικές και άλλοτε ιστορικές. Αν στο εξώφυλλο ενός εφηβικού μυθιστορήματος που τιλοφορείται (*The True Story of Hansel and Gretel: A Novel of War and Survival*) Χάνσελ και Γκρέτελ και διηγείται μια ιστορία Πολέμου και Επιβίωσης απεικονίζονται δυο παιδιά που παραπέμπουν σαφώς στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και στους εβραϊκούς διωγμούς, το παλιό γνωστό παραμύθι διαβάζεται πλέον ως μια ιστορική αλληγορία με κατατρεγμένους ανθρώπους που αγωνίζονται να γλυτώσουν από φούρνους/κρεματόρια.

Αν πάλι το γνωστό απόσπασμα που αναφέρεται στην απογοήτευση των δυο αδελφιών όταν δεν βρήκαν τα ψιχουλάκια που θα τους εξασφάλιζαν την επιστροφή στην πατρική οικία, συνοδευτεί από μια εικόνα που παρουσιάζει την ανθρώπινη παρέμβαση στο δάσος, καθώς μέρα με τη μέρα το σκηνικό αλλάζει και λεωφόροι ξεφυτρώνουν στη θέση των παλιών μονοπατιών<sup>1</sup>, το παραμύθι ζητά να διαβαστεί ως μια οικολογική καταγγελία. Και αν το γλυκόσπιτο της μάγισσας αποδοθεί εικονογραφικά με έμφαση στην ανθυγιεινή διατροφή που αντιπροσωπεύει, σε αυτήν την περίπτωση ο αναγνώστης θεατής των εικόνων κατανοεί ποιες είναι οι σύγχρονες μάγισσες της καταστροφής και πώς αυτές καταφέρνουν να δελεάσουν με γεύσεις γλυκές τα ανυποψίαστα θύματά τους.



Εικόνα 7

Φαίνεται λοιπόν ότι οι εικονογραφικοί αναχρονισμοί οδηγούν σε νέες αναγνώσεις φέρνοντας στα παλιά παραμύθια νέες απροσδόκητες διαστάσεις, απόλυτα σημερινές. Έτσι το γνωστό παραμύθι της *Ραπουνζέλ* που εγκλωβισμένη μέσα στον πύργο περιμένει τον πρίγκιπά της, μπορεί, με τη βοήθεια της εικονογράφησης, να μιλήσει για τον αγώνα των ανθρώπων με κινητικά προβλήματα που φυλακισμένοι στα σύγχρονα αφιλόξενα κτίρια βιώνουν ατελείωτες συμπληγάδες περιορισμών και στερούνται τις χαρές της πιο αυτονόητης καθημερινότητας (δες Εικόνα 7). Από την άλλη η σημερινή εικονογράφηση στο ήδη γνωστό λεκτικό κείμενο της *Ωραίας Κοιμωμένης* μεταγράφει το καταστροφικό τρύπημα του αδραχτιού στη σύγχρονη μάστιγα των ναρκωτικών και τον θερμό ασπασμό του πρίγκιπα-σωτήρα στο λυτρωτικό ‘φιλί της ζωής’ μιας ομάδας απεξάρτησης (δες Εικόνα 8).



Εικόνα 8

Όμως, οι διαφορετικές αναγνώσεις των παραμυθιών δεν έχουν τέλος και οι εκδοχές του Χάνσελ και της Γκρέτελ δεν εξαντλούνται σε όσα έχουν ήδη αναφερθεί, αφού το ίδιο παραμύθι θα μπορούσε από τους θασιώτες της ψυχαναλυτικής λογοτεχνικής κριτικής να διαβαστεί ως μια καθήλωση στο στοματικό στάδιο. Γιατί, η σχέση της λογοτεχνίας με την ψυχανάλυση, ενώ ξεκίνησε ως δάνειο από την

<sup>1</sup> Αυτό σε συνδυασμό με τα επόμενα τρία παραδείγματα που ακολουθούν αποτελούν ισάριθμα δείγματα από φοιτητικές εργασίες στο ΓΕΑΠΗ, ΕΚΠΑ. Στο εαρινό εξάμηνο του 2010 στα πλαίσια του μαθήματος «Ιδεολογία στην Παιδική Λογοτεχνία» δόθηκε στις φοιτήτριες άσκηση που τους ζητούσε να εγγράψουν μια σαφή, ‘σημερινή’, ιδεολογική θέση σε γνωστά, παλιά παραμύθια, με μόνο μέσο την αλλαγή στην εικονογράφηση. Το λεκτικό κείμενο θα παρέμεινε όπως ήταν.



πρώτη προκειμένου η δεύτερη να περιγράψει κάποια κλινικά περιστατικά, τα συμπτώματα των οποίων θύμιζαν γνωστούς ήρωες της λογοτεχνίας (π.χ. το Οιδιπόδειο σύνδρομο, το σύνδρομο του Πήτερ Πάν, το σύνδρομο της Σταχτοπούτας), κατέληξε στη θεώρηση των λογοτεχνικών κειμένων ως χώρο έκφρασης του ασυνειδήτου. Μάλιστα μέχρι το 1950 η ψυχαναλυτική λογοτεχνική κριτική αποσκοπούσε κυρίως στην ψυχανάλυση των συγγραφέων, μέσα από τα έργα τους, ώστε να αποκαλυφθούν οι καταπιεσμένες επιθυμίες και οι ασυνείδητες διεργασίες που τους οδήγησαν στη συγγραφή των συγκεκριμένων έργων. Αργότερα, το ενδιαφέρον άρχισε να μετατοπίζεται προς τον αναγνώστη αναλύοντας τους τρόπους με τους οποίους τα κείμενα, επειδή εκφράζουν τις δικές του απωθημένες επιθυμίες, καταφέρνουν να τον γοητεύσουν (δες Norman Holland).

Αναφορικά με τα παραμύθια η ψυχαναλυτική θέση υποστηρίχθηκε κυρίως από τον Μπρούνο Μπετελχάιμ. Στο βιβλίο του *Η Γοητεία των Παραμυθιών: Μια Ψυχαναλυτική Προσέγγιση* ο Μπετελχάιμ απέδωσε τη μακροβιότητα και την γοητεία τους στην εγγενή ικανότητά τους να επιτρέπουν στο παιδί «να απελευθερωθεί από τις παιδικές επιθυμίες εξάρτησης και να πετύχει μια πιο ικανοποιητική, ανεξάρτητη ζωή» (Μπετελχάιμ, 1995: 22). Τα παραμύθια, ιστορίες απόλυτα αληθινές, όχι με την έννοια των αντικειμενικών συνθηκών αλλά εξαιτίας της γνησιότητάς τους σε σχέση με την εσωτερική πραγματικότητα, γεμίζουν τα παιδιά αισιοδοξία στον αγώνα τους προς την ενηλικίωση.

Μια ψυχαναλυτική ανάγνωση του παραμυθιού της *Κοκκινοσκουφίτσας*, για παράδειγμα, θα έβλεπε σε αυτό την πρώτη σεξουαλική επαφή του κοριτσιού. Η μικρή φορώντας κόκκινα (χρώμα που συμβολίζει το ερωτικό πάθος) εγκαταλείπει το σπίτι της και, παρά τις σαφείς οδηγίες της μητέρας της που επιθυμεί να την προστατεύσει (αναγνωρίσιμες επιταγές του υπερεγώ), πηγαίνει στο δάσος (ένα χώρο όπου ατονούν οι ανθρώπινοι κανόνες και κυριαρχούν τα ένστικτα) και συναντά το λύκο (πλάσμα ‘απολίτιστο’, ‘ακατέργαστο’, την ενσάρκωση της γενετήσιας ορμής). Ποθώντας να αποπλανηθεί του υποδεικνύει το σπιτάκι του δάσους και πάει με την κρυφή ελπίδα να τον βρει εκεί. Μετά από το γνωστό διάλογο στο κρεβάτι για τα διάφορα σωματικά του χαρακτηριστικά, δέχεται επίθεση από το λύκο που την τρώει ολόκληρη -μια ποιητική μετεγγραφή της σεξουαλικής πράξης, που απηχεί συγχρόνως και την αντίληψη των παιδιών για την συνουσία ως μια πράξη βίας.

Παρόλο που για πολλούς ενήλικους αναγνώστες παρόμοια ψυχαναλυτική θεώρηση φαντάζει απίστευτα ‘παρατραβηγμένη’, ενίοτε η ανάγνωση του καλλιτέχνη, έτσι όπως καταγράφεται στο έργο τέχνης που δημιουργεί, δίνει την εντύπωση ενός δημιουργού που, στη θέαση του παραμυθικού κόσμου, υιοθετεί μια ματιά μάλλον ψυχαναλυτική. Τι θα μπορούσε κανείς να πει για το γλυπτό της Kiki Smith, με τον ενδεικτικό τίτλο *Daughter* (=Θυγατέρα) (1999), όπου απεικονίζεται ένα τετράποδο σε όρθια στάση με μαλλιαρό πρόσωπο και κόκκινη κάπα; Η *Daughter* (=Θυγατέρα) φαίνεται να είναι η αδιάγνυστη απόδειξη της σεξουαλικής ένωσης της μικρής Κοκκινοσκουφίτσας με το μεγάλο, κακό λύκο (δες Εικόνα 9).



Εικόνα 9

Κάποιες φορές η ψυχαναλυτική προσέγγιση του παραμυθιού της *Κοκκινοσκουφίτσας* από τον εικονογράφο υποβάλλεται με τη σπατάλη του κόκκινου σε μια ιστορία όπου το χρώμα του πάθους έχει ιδιαίτερη θέση. Κι ενώ φαινομενικά

δεν παίζει κανένα απολύτως ρόλο στην πλοκή (τίποτε δεν γίνεται επειδή η ηρωίδα φορά κόκκινα ρούχα) η παρουσία του κόκκινου είναι τόσο καταλυτική ώστε να κυριαρχεί ακόμη και στον τίτλο της ιστορίας. Ο λόγος δια στόματος Καντίνσκυ: «Το ζεστό κόκκινο επενεργεί διεγερτικά, μπορεί το κόκκινο αυτό να φτάσει μέχρι και σε ένα οδυνηρό βασανισμό, και μέσω ίσως της ομοιότητας με το αίμα που κυλάει. Ευπνά επομένως το χρώμα αυτό μία ανάμνηση ενός άλλου φυσικού αρχέγονου κινήτρου, το οποίο ασκεί απαραίτητα μια βασανιστική επίδραση πάνω στην ψυχή» (Kandinsky, 1912/ 1981: 75). Προαιώνιοι συνειρμοί δένουν το κόκκινο με το αίμα, που, πάντα παρόν, ως έμμηνος ρύση και από τη ρήξη του παρθενικού υμένα ως την πράξη του τοκετού, σφραγίζει τη γυναικεία σεξουαλικότητα.

Υπεύθυνη κυρίως για μια ψυχαναλυτική ανάγνωση του παραμυθιού φαίνεται να είναι η ηλικία της βασικής ηρωίδας, μια λεπτομέρεια που ποτέ δεν αποκάλυψε το λεκτικό κείμενο. Γι' αυτό και η Κοκκινোসκουφίτσα, που γνώρισε πλήθος εικονογραφικών αποτυπώσεων, έφτασε να καλύπτει μια ευρεία γκάμα ηλικιών από το πολύ μικρό κοριτσάκι μέχρι την έφηβη κοπέλα, χωρίς βέβαια να αποκλείονται και οι νεαρές ενήλικες των κόμικς (π.χ. *Grimm Fairy Tale*, 6/ 2005, εκδ. Zenescope Entertainment, δες Εικόνα 10) ή της διαφήμισης (δες την Estella Warren για το Chanel no5, 1998) οι οποίες, επειδή απευθύνονται σε ενήλικο κοινό, παρουσιάζονται ως ιδιαίτερα ελκυστικές και ηδυπαθείς. Ειδικά όμως για τα παιδικά βιβλία, η παρουσία μιας έφηβης Κοκκινোসκουφίτσας ενδέχεται να αποτελεί την πρώτη σοβαρή ένδειξη μιας ενδεχόμενης ψυχαναλυτικής εικονογραφικής ανάγνωσης. Μια σεξουαλικά ώριμη



Εικόνα 10

Κοκκινোসκουφίτσα που παρακούει τη μητέρα της και αφήνεται να ξεγελαστεί από το λύκο περιπλανιέται στα δαιδαλώδη δάση του ασυνειδήτου και στα ανεξερεύνητα μονοπάτια της λίμπιντο ευκολότερα από ένα αθώο, χαριτωμένο κοριτσάκι, που αμέτοχο σε κάθε είδους 'πονηριά', δε συνειδητοποιεί την επικινδυνότητα της κατάστασης που αντιμετωπίζει.

Όμως η ηλικία δεν είναι από μόνη της επαρκής ώστε να υπαινιχθεί μια ψυχαναλυτική ερμηνεία. Οφείλει να συνδυαστεί με την εικαστική αποτύπωση ενός κλίματος διάχυτου ερωτισμού ανάμεσα στην

Κοκκινোসκουφίτσα και το λύκο. Άλλοτε, αρκεί η διάταξη των σωμάτων στο χώρο και ένα βλέμμα γεμάτο υποσχέσεις (π.χ. η εικονογράφηση του Dore). Άλλοτε, ευθύνεται η έμφαση στην αποπλανητική δύναμη του λύκου που στιλπνός και υπέροχος τυλίγεται σαηγευτικά γύρω από το κορίτσι σε ένα σκηνικό δάσους όπου οι φόρμες των δέντρων παραπέμπουν σε γυναικεία και αντρικά κορμιά,



Εικόνα 11

όπως συμβαίνει στις εικόνες της Nicoletta Ceccoli, που συνοδεύουν το κείμενο της Josephine Evetts-Secker, αναλύτριας της Σχολής του Jung. Και άλλοτε, κλιμακώνεται με την απεικόνιση της κλασικής σκηνής του κρεβατιού (η εικονογράφηση του Dore), όπου η Κοκκινোসκουφίτσα ξαπλώνει μαζί με το λύκο στο σπιτάκι του δάσους (δες Εικόνα 11). Η συγκεκριμένη εικόνα μάλιστα αναφέρεται από τον ίδιο τον Μπετελχάιμ ως ενδεικτική της αμφιθυμίας που επιδεικνύουν τα παιδιά, φόβος αλλά και γοητεία, απέναντι στη σεξουαλική πράξη:

«Ένας άλλος καλλιτέχνης εξέφρασε τα ίδια κρυμμένα αλλά ανιχνεύσιμα αισθήματα. Ο Γκιστάβ Ντορέ, σε μια από τις περίφημες εικονογραφήσεις του παραμυθιών, δείχνει την Κοκκινোসκουφίτσα και το λύκο μαζί στο κρεβάτι. Ο λύκος απεικονίζεται μάλλον ατάραχος, αλλά το κορίτσι φαίνεται αναστατωμένο από έντονα αμφιθυμικά αισθήματα καθώς κοιτάζει το λύκο που είναι ξαπλωμένος στο πλάι της. Δεν κάνει καμιά κίνηση να φύγει. Μοιάζει πολύ μπερδεμένη με την κατάσταση, που την ελκύει και την απωθεί ταυτόχρονα. Ο συνδυασμός των αισθημάτων που μαρτυρά το πρόσωπο και το σώμα της, μπορεί καλύτερα να περιγραφεί σαν μάγεμα. Είναι το ίδιο μάγεμα που ασκεί στο μυαλό του παιδιού το σεξ και όλα όσα το περιβάλλουν. ... αυτό που νιώθουν τα παιδιά για την Κοκκινোসκουφίτσα και το λύκο καθώς και για τη σχέση τους, αλλά δεν μπορούν να το πουν και τούτος είναι ο λόγος που η ιστορία αιχμαλωτίζει τόσο πολύ». (Μπετελχάιμ, 1995: 248).

Αφού κάθε εικονογράφηση της ίδιας ιστορίας προβαίνει σε μια νέα επαναφήγησή της, φαίνεται ότι η ανάγνωση είναι αυτό που ισχυρίζεται ο Iser: μια συνεχής διαπραγμάτευση ανάμεσα στο κείμενο που έχει προδιαγράψει τον τύπο του αναγνώστη που χρειάζεται (*implied reader*) και τον πραγματικό αναγνώστη, εδώ με την ιδιότητα του εικονογράφου, που με τις δικές του εμπειρίες και τη δική του προσωπικότητα αντιμετωπίζει το ρόλο που κλήθηκε να παίξει. Ή ακόμη θα μπορούσε να ισχύει αυτό που διατείνεται η Rosenblatt: Το κείμενο δεν υπάρχει παρά ως μαύρα σημάδια πάνω στη σελίδα μέχρι που ο αναγνώστης –συμπεριλαμβανομένου και του εικονογράφου– θα τα μετατρέψει σε ιστορία. Σε μια πορεία αμφίδρομη ο αναγνώστης, ακόμη και όταν εικονογραφεί, ενσταλάζει νόημα στο κείμενο· και εκείνο προσανατολίζει τις σκέψεις και τα αισθήματά του προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις. Έτσι, θεωρητικά το κείμενο επιδέχεται τόσες ερμηνευτικές προσεγγίσεις όσες και οι αναγνώστες του, ή καλύτερα οι αναγνώσεις του. Γι' αυτό και όταν ένας εικονογράφος επιχειρεί οποιαδήποτε επαναδιήγηση μιας γνωστής ιστορίας, σχεδόν νομοτελειακά, λειτουργεί ως ένας επιπλέον διασκευαστής της οπτικοποιώντας τη δική του, μοναδική εκδοχή.

Συμβαίνει όμως κάποιες φορές ο εικονογράφος να προβαίνει σε μια οπτική αποτύπωση της ιστορίας η οποία να απηχεί τις απόψεις των *αναγνωστικών θεωριών* και να θέτει στο επίκεντρό της τον αναγνώστη. Τότε το κείμενο προβάλλεται σαν να μην έχει εγγενώς ένα (σωστό) νόημα, το οποίο ο αναγνώστης οφείλει να ανακαλύψει, ανασύροντάς το στην επιφάνεια, όπως εξορύσσονται τα πολύτιμα διαμάντια από τα σπλάχνα της γης, αλλά το νόημά του συνδιαμορφώνεται ως μια *συναλλαγή* (*transaction*, σύμφωνα με τη Rosenblatt) ανάμεσα στο τυπωμένο χαρτί και τον αναγνώστη του. Σε αυτήν την περίπτωση ο εικονογράφος δίνει ιδιαίτερη έμφαση όχι στην προβολή της δικής του ανάγνωσης του κειμένου, αλλά στην υπογράμμιση των διαφορετικών προσεγγίσεων που υιοθετούν οι αναγνώστες όταν διαβάζουν το συγκεκριμένο λεκτικό κείμενο.

Έτσι, αφού δύο αναγνώστες δεν θα καταλήξουν ποτέ σε μια απόλυτα πανομοιότυπη προσέγγιση του ίδιου κειμένου, ακόμη και στην περίπτωση που ένας αφηγητής διηγείται σε ένα ακροατήριο την ίδια ιστορία, καθένας από τους ακροατές του θα την προσλάβει με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο καταλήγοντας σε





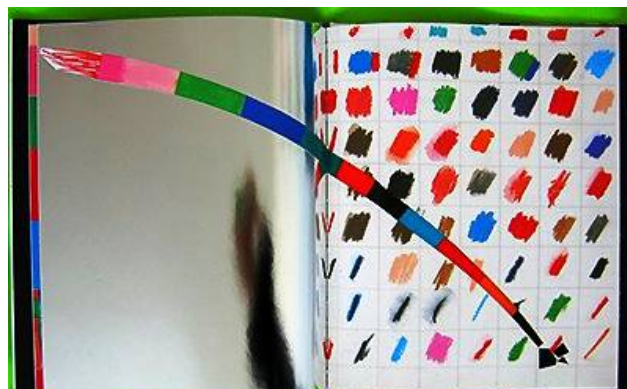
Εικόνα 12

μοτίβο διαμορφώνει μια μεταλλαγμένη εκδοχή της Κοκκινোসκουφίτσας (δες Εικόνα 12). Και το αποτέλεσμα είναι πραγματικά αστείο και ενδιαφέρον...

Ανάλογη αλλά σαφώς πιο ενδεικτική μιας οπτικής προσέγγισης πλησιέστερα στις αναγνωστικές θεωρίες, θα μπορούσε να θεωρηθεί η εικονογράφηση της Κβέτα Πατσόφσκα στο παραμύθι του Χάνς Κρίστιαν Άντερσεν *Το Κοριτσάκι με τα Σπίρτα*. Σε μια εικονογράφηση που απέχει πολύ από το να είναι ρεαλιστική, ο κόσμος του παραμυθιού μετασχηματίζεται σε μια καταιγίδα χρωμάτων, σε ένα χορό πολύχρωμων πινελιών που στα μάτια κάθε αναγνώστη-θεατή αποκτά διαφορετικό βάρος και νόημα. Με κυρίαρχο αφηγηματικό αντικείμενο τα σπύρτα, η εικόνα, κάποιες φορές σχεδιασμένη πάνω σε χαρτί οικονομικών ισολογισμών –πώς να μετρηθεί ο πόνος και η αδικία!–, συχνά μεταλλάσσεται σε ένα πανδαιμόνιο χρωμάτων που, σαν τις χρωματιστές ψηφίδες ενός καλειδοσκοπίου, αρνούνται να υπακούσουν στον ερμηνευτικό περιορισμό της μίας εκδοχής. Ενθαρρύνοντας τον πλουραλισμό των διαφορετικών προσεγγίσεων η αφηρημένη ζωγραφική φαίνεται να προκαλεί τον αναγνώστη-θεατή για μια ποιο ενεργητική συμμετοχή στην κατασκευή του νοήματος.

Επιπλέον, στο ίδιο βιβλίο μικρότεροι και μεγαλύτεροι καθρέφτες, κάποια φορά ολοσέλιδοι, επιτρέπουν στον κάθε αναγνώστη-θεατή να προβάλλει, κυριολεκτικά, τον εαυτό του μέσα στο κείμενο. Με μια εικονογράφηση που καταφέρνει να διαφοροποιείται σε κάθε ανάγνωση, αφού το οπτικό κείμενο παίρνει τη μορφή του αναγνώστη του, *Το Κοριτσάκι με τα Σπίρτα* της Πατσόφσκα ενέχει και ιδεολογική σημαντικότητα: Τώρα πλέον κανένας δεν μπορεί να καμώνεται τον αθώο, τον αμέτοχο. Η παρουσία του καθρέφτη, που αναπόφευκτα

διαφοροποιημένες προσεγγίσεις του ίδιου αφηγηματικού υλικού. Προς αυτήν την κατεύθυνση θεωρούμε ευρηματικό το αργεντίνικο βιβλίο *Caperucita Roja: Tal Como Se Lo Contaron a Jorge*, που σε εικονογράφηση Ο' Κίφ οπτικοποιεί με τρόπο ευφάνταστο τη διάσταση ανάμεσα σε όσα λέει ο αφηγητής και εκείνα που προσλαμβάνει ο αναγνώστης. Στις σελίδες του βιβλίου όχι μόνο παρουσιάζεται ο μικρός Χόρχε να απολαμβάνει την ιστορία της Κοκκινোসκουφίτσας, αλλά συγχρόνως απεικονίζονται, με συννεφάκια σκέψης, γνωστή τεχνική των κόμικς, οι νοητικές εικόνες, που δημιουργούνται στο δικό του μυαλό, όταν ακούει τα λόγια του παραμυθιού. Η αναφορά σε κόκκινη μπέρτα φέρνει αναπόφευκτα στο νου ενός μικρού αγοριού αρχικά ... τον Spiderman, και εκείνος ως κυρίαρχο πολιτισμικό



Εικόνα 13



μεταφέρει τον αναγνώστη μέσα στο κείμενο, τον καθιστά συγχρόνως συνυπεύθυνο όσων διαδραματίζονται εκεί (δες Εικόνα 13). Ένα μικρό κοριτσάκι θα πεθάνει μόνο του μια παραμονή Χριστουγέννων γιατί κανένας δεν το βοήθησε. Και όμως ήμασταν ΟΛΟΙ εκεί!!!

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Iser, W. (1974). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University.
- McGillis, R. (1996). *The Nimble Reader: Literary Theory and Children's Literature*. New York: Twayne Publishers.
- Nodelman, P. & Reimer, M. (2003<sup>3</sup>). *The Pleasures of Children's Literature*. New York: Allyn and Bacon.
- Οικονομίδου, Α. (in press). From didacticism to playfulness: An illustrated adaptation of a medieval Greek narrative poem. *Imagetext*.
- Paul, L. (1998). *Reading Other-Ways*. Woodchester: Thimble Press.
- Γιαννικοπούλου, Α. Α. (2007). Παλινδρομώντας ανάμεσα στη διήγηση και τη μίμηση: Θεατρικές εικονογραφήσεις στο παιδικό βιβλίο. *Διαδρομές*, 86, 8-14.
- Παπαντωνάκης, Γ. (2009). *Θεωρίες Λογοτεχνίας και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις Κειμένων για Παιδιά και για Νέους*. Αθήνα: Πατάκης.
- Μπετελγάιμ, Μπρ. (1995). *Η Γοητεία των Παραμυθιών: Μια Ψυχαναλυτική Προσέγγιση*. Μτφ. Ε. Αστερίου. Αθήνα: Γλάρος.
- Kandinsky, W. (1912/ 1981). *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*. Μτφ. Μ. Παράσχης. Πρόλογος Δ. Δεληγιάννης. Εισαγωγή V. I. Stoichita. Αθήνα: Νεφέλη.
- Rosenblatt, L. M. (1978). *The Reader, the Text and the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*. Corbodale: Southern Illinois Press.
- Zipes, J. (1988). *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. London, New York: Routledge.

### **Παιδικά Βιβλία**

- Browne, A. (Illustrator), Grimm, J. & Grimm, W. (Text) (2003). *Hansel and Gretel*. London: Walker Books.
- Evetts-Secker, J. (Text) & Ceccoli, N. (Images) (2004). *Little Red Riding Hood*. Cambridge: Barefoot Books Inc.
- Murphy, L. (2003). *The True Story of Hansel and Gretel: A Novel of War and Survival*. Harmondsworth: Penguin.
- Pescett, L. M. (Text) & O' Kif (Images) (1998). *Caperucita Roja: Tal Como Se Lo Contaron a Jorge*. Doral, Fl.: Santillana USA Pub Co Inc.
- Rachel, I. (2009). *Hansel and Gretel*. New York : Putnam.
- Rachel, I. (2009). *The Princess and the Pea*. New York : Putnam.
- Rachel, I. (2009). *The Ungly Duckling*. New York : Putnam.
- Rachel, I. (2008). *Rapunzel*. New York : Putnam.
- Άντερσεν, Χ. Κ. (2005). *Το Κοριτσάκι με τα Σπίρτα*. Εικόνες Κβ. Πασόφσκα. Μτφ. Δ. Σίμου. Αθήνα: Καλειδοσκόπιο.
- Κοκορέλη, Α. (2005). *Παιχνίδι με Πριγκίπισσες*. Εικ. Ν. Καπατσούλια. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κοντολέων, Μ. (2009). *Το 33*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαδοπούλου, Α. (2006). *Ο Λύκος που δεν Ήθελε να Είναι πια Κακός. Σκίτσα Κ. Μητρόπουλος*. Εκδ. Φερενίκη.
- Πούλος, Κ. (Κείμε.) & Σβετλίν (Εικ.). *Ο Νίκος και ο Λύκος*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

- Σιούελ, Α. (2001). *Μαύρη Καλλονή*. Εικ. W. Geldart. Μτφ. Γ. Μαρκάκης. Αθήνα: Ερευνητές.
- Τριβιζάς, Ε. (2003). *Τα 33 Ροζ Ρομπίνια*. Εικονογράφηση Ρ. Βαρβάκη. Αθήνα: Καλέντης.