

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΑΠΟ ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΟ ΠΑΡΑΚΕΙΜΕΝΟ

5.1. ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΟΡΟ ΠΑΡΑΚΕΙΜΕΝΟ

Επιχειρώντας μια πρώτη διερεύνηση του όρου *παρακείμενο* (*paratext*) θα λέγαμε ότι η πατρότητά του ανήκει στο Genette (1997) που τον χρησιμοποιεί για να δηλώσει ένα ετερογενές σύνολο συνοδευτικών του κειμένου στοιχείων, υπεύθυνων για την παρουσίασή του στο κοινό και σημείο συνάντησης των δημιουργών, των εκδοτών και των αναγνωστών του βιβλίου. Από τον τίτλο του βιβλίου και τη φωτογραφία του συγγραφέα, μέχρι το οπισθόφυλλο και τις υποσελίδες σημειώσεις ή τους αριθμούς των κεφαλαίων, ένα πλούσιο και ενδιαφέρον παρα-κειμενικό υλικό ευθύνεται για τη μετατροπή του κειμένου σε βιβλίο. Στο φιλόξενο χώρο του παρακειμένου στοιχεία διαφορετικά μεταξύ τους αναφορικά με το είδος, τη λειτουργία, το δημιουργό, το χρόνο συγγραφής τους ή τη θέση τους συνιστούν ένα πολυτροπικό και πολυδιάστατο παρακείμενο που επιβάλλει μια πολυγραμματιστική προσέγγιση.

Για όλες αυτές τις συνοδευτικές εγγραφές που διαφέρουν μεταξύ τους σε είδος και έκταση και αποτελούν το παρακείμενο, ο Genette επέλεξε το συγκεκριμένο όρο, επειδή το αρχικό πρόσφυμα, *παρά*, εγγενώς ενέχει αντιθετικές συνυποδηλώσεις, καθώς μετέχει ταυτόχρονα της εγγύτητας αλλά και της απόστασης, της ομοιότητας αλλά και της διαφωνίας. Η προσθήκη του *παρά*- με τη διττή αναφορά στο 'κοντά' (π.χ. *παραδίπλα*) αλλά και στο 'αντίθετα' (π.χ. *παρακούω*, *παρανομά*) παραπέμπει σε κάτι που ανήκει, αλλά συγχρόνως και διαφοροποιείται, ισότιμο και παράλληλα υποδεέστερο, σε εκείνο που την ίδια στιγμή που ακροπατά μέσα στα όρια, κατορθώνει να δραπετεύσει και πέρα από αυτά. Και αυτό γιατί το *παρά* όχι μόνο είναι συγχρόνως και από τις δύο πλευρές των συνόρων, αλλά αποτελεί το ίδιο ένα μεταίχμιο, μια οριακή περιοχή που ενώνει αυτό που βρίσκεται εντός με αυτό που κείται εκτός.

Ο ίδιος ο Genette αρνείται την έννοια του συνόρου (*boundary*) ή του αυστηρώς καθορισμένου περιθωρίου (*sealed border*) και προτιμά να βλέπει το παρακείμενο ως κατώφλι (*threshold*), ως μια ζώνη μεταφοράς (*transition*) αλλά και διεκπεραίωσης (*transaction*) ανάμεσα στο κείμενο (*text*) και τα εκτός κειμένου (*off text*), περιγράφοντάς το ως παρυφές (*fringe*) του τυπωμένου κειμένου, ως χώρο απροσδιόριστο, που, ενώ αιωρείται μετέωρος ανάμεσα στο περιέχον και το περιεχόμενο, κατορθώνει συγχρόνως να συντονίζει και να ελέγχει τη συνολική ανάγνωση. Εισάγοντας μια ακόμη μεταφορά, εκείνη του βεστιαρίου (*vestibule*), προσομοιάζει το παρακείμενο με χώρο υποδοχής που παρέχει τη δυνατότητα στον καθένα είτε να επιχειρήσει την περιήγησή του στο κείμενο είτε να την αναβάλει ή να την ματαιώσει, ανάλογα με την έλξη που ασκεί πάνω του η πρώτη επαφή μαζί του. Μάλιστα ο χώρος του παρακειμένου φαίνεται να λειτουργεί και ως θάλαμος αποσυμπίεσης διευκολύνοντας την ομαλή μετάβαση του αναγνώστη από το εξωκειμενικό στο εσωκειμενικό σύμπαν.

Το παρακείμενο αποτελεί συνοριακή περιοχή ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη, έναν τόπο συνάντησης του συγγραφέα με όσους εμπλέκονται στην εκδοτική διαδικασία,

από τον εκδότη και το γραφίστα ως τον τυπογράφο και τον εικονογράφο, κι έναν χώρο ανοικτό για αυτούς που στέλνουν και αυτούς που λαμβάνουν το κειμενικό μήνυμα. Γιατί η εμπλοκή μιας σειράς ανθρώπων που με τη δουλειά τους καθιστούν το κείμενο προσβάσιμο στον αναγνώστη είναι απαραίτητη, αφού αυτό που ονομάζουμε κυρίως κείμενο δεν θα μπορούσε ποτέ να συναντήσει το αναγνωστικό του κοινό χωρίς τη μεσολάβηση του παρακειμένου με τη μορφή ενός εξώφυλλου, μιας τυπωμένης σελίδας, ενός φιλοτεχνημένου οπισθόφυλλου. Το παρακείμενο καθιστά το κείμενο παρόν με τη μορφή του βιβλίου, ενώ ο προβληματισμός γύρω από αυτό μάλλον αποτελεί τη θεωρητικοποίηση της σχέσης ανάμεσα σε δημιουργικές προσπάθειες, εκδοτικές διαδικασίες και αναγνωστικές προσεγγίσεις.

Σύμφωνα με την ισοδυναμία που δίνει ο Genette, το παρακείμενο αποτελεί το σύνολο *περικειμένου* και *επικειμένου*. Το *περικείμενο* περιορίζεται αποκλειστικά στα όρια του βιβλίου περιλαμβάνοντας όλα εκείνα τα συνοδευτικά στοιχεία του κυρίως κειμένου που ενυπάρχουν ανάμεσα και πάνω στα δύο εξώφυλλα και αποτελούν τα περί το κείμενο. Αντίθετα, το *επικείμενο*, είτε ως *δημόσιο* (*public epitext*) προερχόμενο από το συγγραφέα ή τον εκδότη (π.χ. συνεντεύξεις, ενημερωτικά φυλλάδια) είτε ως *ιδιωτικό* (*private epitext*) (π.χ. αλληλογραφία του δημιουργού, σχεδιάσματα, προφορικές συνεντεύξεις), συγκροτείται από το εκτός βιβλίου υλικό που το αφορούν, όπως, για παράδειγμα, διαφημιστικά έντυπα, κριτικές, επιστολές, προηγούμενες δουλειές του ίδιου συγγραφέα, ενώ μια περαιτέρω διεύρυνση του όρου θα μπορούσε να συμπεριλάβει και την ευρύτερη έννοια του πλαισίου (*context*).

Με βάση τώρα το είδος των στοιχείων, το παρακείμενο δεν περιλαμβάνει μόνο τμήματα *λεκτικά*, όπως για παράδειγμα τον τίτλο ή τον εκδοτικό οίκο, *οπτικά*, π.χ. τη φωτογραφία του δημιουργού, ή *αριθμητικά*, π.χ. τους αριθμούς που δηλώνουν τα κεφάλαια ή τις σελίδες, αλλά ακόμη και *απτικά*, π.χ. το είδος του δεσίματος, και κάποιες φορές, ιδιαίτερα στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, και *ηχητικά*, π.χ. ένα cd με χριστουγεννιάτικα κάλαντα για κείμενο αναλόγου περιεχομένου.

Με κριτήριο τη θέση τους, στο παρακείμενο εντάσσονται *αρχικά στοιχεία*, όπως πρόλογοι, σελίδες τίτλου, υπότιτλοι, αφιερώσεις, *ενδιάμεσα στοιχεία*, όπως τίτλοι κεφαλαίων, υποσελίδες παραπομπές, αλλά και *στοιχεία τέλους*, όπως σημειώσεις, φωτογραφίες συγγραφέα, οπισθόφυλλα, ακόμη και αποσπάσματα από κριτικές.

Επιπλέον, μια ακόμη κατηγοριοποίηση, με γνώμονα τον γράφοντα/ πομπό (*sender*), θα μπορούσε να αναφερθεί σε *συγγραφικό παρακείμενο* (*authorial paratext*), όταν ευθύνεται ο ίδιος ο συγγραφέας (π.χ. τίτλος), με πιο προσωπική του στιγμή το *ιδιωτικό παρακείμενο* (*intimate paratext*), όπου ο συγγραφέας απευθύνεται στον εαυτό του, *εκδοτικό* (*publisher's paratext*), όταν αυτό καθορίζεται από τον εκδότη, ή *αλληλογραφικό* (*allographic paratext*), όταν η πατρότητά του αποδίδεται σε ένα τρίτο πρόσωπο, όπως συχνά συμβαίνει με τον πρόλογο (Genette, 1997: 8-9).

Μια επιπλέον διάκριση διαχωρίζει το παρακείμενο σε *αυθεντικό* (*authentic*), όταν επιβεβαιώνεται ο ισχυρισμός της ταυτότητας του γράφοντος, *αποκρυπτικό* (*apocryphal*), όταν αποδίδεται λανθασμένα σε άλλο πραγματικό πρόσωπο ή *μυθοπλαστικό* (*fictive*), όταν υπογράφεται από φανταστικό πρόσωπο.

Ανάλογα τώρα με το χρόνο εμφάνισης του παρακειμένου σε σχέση με το κείμενο το πρώτο διακρίνεται σε *αρχικό παρακείμενο (original paratext)*, δηλαδή παρακείμενο που εμφανίζεται την ίδια χρονική στιγμή με το κείμενο, ενώ η απόσταση που χωρίζει το χρόνο εμφάνισης παρακειμενικών και κειμενικών στοιχείων επιτρέπει το χαρακτηρισμό των πρώτων ως *μεταγενέστερο παρακείμενο (later paratext)*, όταν αυτό πρωτοεμφανιστεί σε δεύτερη έκδοση, *καθυστερημένο (delayed paratext)* για τις μετέπειτα επανεκδόσεις ή ακόμη και *μεταθανάτιο (posthumous)* για τις μετά θάνατον εκδόσεις (Genette, 1997: 5-7).

Όμως, επειδή ο Genette στην ενασχόλησή του με το παρακείμενο δεν εξετάζει εικονογραφημένα παιδικά, καλό θα ήταν στην περίπτωση αυτή να επισημανθούν κάποιες διαφοροποιήσεις από το κλασικό ζενέττειο σχήμα. Η σπουδαιότερη διαφορά έγκειται στην εικονογράφηση, που σε καμία περίπτωση δεν περιλαμβάνεται στο παρακείμενο, αφού στο εικονογραφημένο παιδικό οι εικόνες δεν συνοδεύουν απλά το κείμενο αλλά συνιστούν αναπόσπαστο τμήμα του, καθώς λεκτική και οπτική αφήγηση αποτελούν τη διττή έκφραση μίας κειμενικής αφηγηματικής ενότητας. Από την άλλη, εξαιτίας της δυαδικής φύσης του συγκεκριμένου είδους, που προϋποθέτει την ύπαρξη δύο δημιουργών, κάθε αναφορά του Genette στο συγγραφέα (π.χ. το όνομά του στη σελίδα, το βιογραφικό και η φωτογραφία του) οφείλει να πολλαπλασιαστεί επί δύο, ώστε να συμπεριλάβει και τον έτερο δημιουργό, τον εικονογράφο.

Επιπλέον, αναφορικά με το εικονογραφημένο παιδικό αλλά και άλλα πολυτροπικά είδη, έμφαση θα πρέπει να δοθεί στο *περικείμενο*, όχι μόνο με την έννοια των εντός και επί του βιβλίου συνοδευτικών στοιχείων, αλλά και ως μορφή του γραπτού κειμένου. Η διάταξη του κειμένου στη σελίδα –κάτι που αναφέρει και ο ίδιος ο Genette σχετικά με τα ποιήματα και ειδικότερα τα οπτικά– το είδος, το χρώμα και οι αυξομειώσεις στο μέγεθος της γραμματοσειράς καθώς και η γενικότερη εικόνα του γραπτού κειμένου συνιστούν ένα ενδιαφέρον περι-κείμενο που δεν εξαντλείται μόνο σε οπτικό αλλά συμπεριλαμβάνει και άλλα στοιχεία, όπως για παράδειγμα απτικά, π.χ. την υφή του χαρτιού εκτύπωσης, τα οποία περι-βάλλουν και προσδιορίζουν το κείμενο επαναλαμβάνοντας, διευρύνοντας αλλά, και σε κάποιες περιπτώσεις, διαστρέφοντας το κειμενικό μήνυμα.

Ενώ είναι φανερό ότι το παρακείμενο αποτελεί στοιχείο ύψιστης σημασίας για την εμπορική πορεία του βιβλίου, καθώς καθιστά το κείμενο ‘προϊόν’, η σπουδαιότητά του δεν εξαντλείται μόνο σε θέματα ‘κατανάλωσης’. Το παρακείμενο όχι μόνο έχει τη δική του αισθητική αξία αλλά παρουσιάζει και αυξημένο κειμενικό ενδιαφέρον, αφού, με το να περιβάλλει, να προσδιορίζει ή απλώς να αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο κείμενο, δεν παύει να είναι μιας κάποιας κειμενικής υφής, την ίδια ώρα που διευρύνει ουσιαστικά την έννοια της κειμενικότητας.

Ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει και η σχέση ανάμεσα σε κείμενο και παρακείμενο όσον αφορά τις μεταξύ τους χωροταξικές διευθετήσεις, αφού κάποιες φορές οι διακρίσεις ανάμεσά τους καθίστανται ασαφείς και αδιόρατες. Είναι περιπτώσεις (δες για παράδειγμα *Ένας Μικρός Άγγελος*, Brown, 1998) που η ιστορία, παραβιάζοντας τις συνήθειες συμβάσεις και αναπαράγοντας μια τακτική ιδιαίτερα δημοφιλή στον κινηματογράφο, όπου το έργο ξεκινά πριν ακόμη πέσουν οι τίτλοι και τα ονόματα, αρχίζει σε χώρο που τυπικά ανήκει στο παρακείμενο κι ακροβατώντας ανάμεσα στο ‘πριν από’ αλλά και το

κυρίως κείμενο πραγματώνεται σε μια ακαθόριστη διάσταση όπου το εσωκειμενικό καθίσταται συγχρόνως και εξωκειμενικό.

Αξίζει να σημειωθεί ότι όχι μόνο ρευστές χωροταξικές διευθετήσεις ευθύνονται για την απόδοση των όρων κειμενικό - παρακειμενικό, αλλά ακόμη και χρονικοί παράγοντες εμπλέκονται στον καθορισμό των στοιχείων τόσο του ζεύγους κείμενο-παρακείμενο όσο και περικείμενο-επικείμενο. Μάλιστα τα ασαφή όρια ανάμεσα στο κείμενο και στα παρά τω κειμένω αποκαλύπτονται και μέσω αμοιβαίων μετατοπίσεων κάποιων στοιχείων από το ένα στο άλλο σε διαχρονικό επίπεδο. Η σχεδόν ολοκληρωτική απουσία παρακειμένου κατά την Αρχαιότητα και το Μεσαίωνα συντέλεσε ώστε με τον καιρό στοιχεία κειμένου να καθίστανται παρακειμενικά. Για παράδειγμα, το όνομα του συγγραφέα, που υπήρχε ως εναρκτήρια κειμενική πρόταση στην ιστορία του Θουκυδίδη ή του Ηρόδοτου, στη σημερινή εποχή έχει μετατοπιστεί στο παρακείμενο ως ένα από τα βασικότερα στοιχεία του, ενώ μια κριτική εφημερίδας ενδέχεται σε επόμενη έκδοση να ενσωματωθεί στο οπισθόφυλλο και από επικείμενο να γίνει περικείμενο.

Καθώς οι σχέσεις κειμένου και παρακειμένου δείχνουν να επηρεάζονται από πλήθος παραγόντων, ανάμεσά τους και χωροχρονικούς, γίνεται φανερό ότι καμία υπεροχή, ούτε καν χρονική, δεν αντιδιαστέλλει με ασφάλεια τα κειμενικά από τα παρακειμενικά στοιχεία. Και ενώ είναι μάλλον λογικό τα παρά τω κειμένω να ορίζονται σε συνάρτηση και πλήρη εξάρτηση με το κείμενο, προβάλλει αδυσώπητα μια παραδοξολογία: ενώ είναι αδύνατη η ύπαρξη κειμένου άνευ παρακειμένου –αφού κάποια παρα-κειμενικά στοιχεία ενυπάρχουν αναπόφευκτα σε κάθε μορφή κειμενικής πραγμάτωσης, όχι μόνο γραπτής αλλά ακόμη και προφορικής μεταβίβασης– το παρα-κείμενο, αν και ορίζεται δευτερογενώς και με βάση το κείμενο, να μπορεί να υφίσταται και χωρίς αυτό. Όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Νίτσε που συγκροτεί και κοινοποιεί προλόγους για βιβλία που ποτέ δε γράφονται και ποτέ δεν εκδίδονται. Το *Prefaces to Unwritten Works* (Nietzsche, 2005) που ο ίδιος ο Νίτσε έγραψε και έδωσε σε βιβλίο ως χριστουγεννιάτικο δώρο στην Cosima Wagners το 1872 περιελάμβανε πέντε προλόγους ('On the pathos of truth', 'Thoughts on the future of our educational institutions', 'The Greek state', 'The relation of schopenhauerian philosophy to a German culture', 'Homer's contest') για ισάριθμα βιβλία που, παρά την παραίτηση της δωρολήπτριας τουλάχιστον για τα δύο, έμειναν για πάντα ένα παρακείμενο χωρίς κείμενο.

Η 'ζώνη του παρακειμένου', σύμφωνα με την προσφιλή ζενέττεια έκφραση, ορισμένες φορές συναντά τη ζώνη του λυκόφωτος σε μια περιοχή ακαθόριστα ρευστή και αδιαμόρφωτη, όπου τα πάντα καθίστανται δυνατά, καθώς η έννοια της κειμενικότητας εμπλουτίζεται, αμφισβητείται, ανατρέπεται από τα παρά τω κειμένω στοιχεία.

5.2. ΚΑΠΟΙΑ ΠΕΡΙΚΕΙΜΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Καθώς όλα τα περιφερειακά στοιχεία του βιβλίου συνιστούν σημαντικό τμήμα του, το παρακείμενο χρίζει σοβαρότατης προσοχής και προσεκτικότερης μελέτης και στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου (Higonnet, 1990). Από την αδιαμφισβήτητη λειτουργία του εξωφύλλου ή την κεφαλαιώδη σημασία του τίτλου, μέχρι τις ταπετσαρίες και το σχήμα του βιβλίου, η ιδιαιτερότητα των παρακειμενικών στοιχείων δρα

αποκαλυπτικά, όχι μόνο για ζητήματα που αφορούν στη φύση του συγκεκριμένου βιβλίου, αλλά και σε γενικότερες στάσεις και προβληματισμούς πάνω σε ευρύτερα θέματα που σχετίζονται με τη λογοτεχνία, τη λογοτεχνία για παιδιά, ακόμη και την έννοια της παιδικότητας.

Ειδικά στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου φαίνεται ότι, εκτός από τα συνήθη παρα-κειμενικά τμήματα, ενεργοποιούνται και κάποιες ιδιαίτερες παρακειμενικές περιοχές που είθισται να παραμένουν ανενεργές σε άλλα βιβλία. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα οι ταπετσαρίες, ένα σχεδόν καθ' ολοκληρία οπτικό παρακείμενο, που με το πέρασμα του χρόνου, παράλληλα με τον αισθητικό εμπλουτισμό του, διευρύνει καθοριστικά το ρόλο του και το εύρος των λειτουργιών του. Οπτικές διαστάσεις αποκτούν και περικειμενικά στοιχεία που παραδοσιακά ήταν αμιγώς λεκτικά. Όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει σε κάποιες αφιερώσεις, που η λεκτική εκφορά συνοδεύεται από εικόνα, η οποία ενδέχεται να ενέχει τη δική της αυτοτελή λειτουργικότητα. Παρατηρώντας, για παράδειγμα, την εικόνα της αφιέρωσης στο βιβλίο του Τριβιζά (2006) *Ένα Ελατάκι για τον Τάκη* φαίνεται ότι η συγκεκριμένη εικόνα αποτελεί ένα αναγνωρίσιμο διακείμενο και εξυπηρετεί σκοπιμότητες, όπως η (διαφημιστική;) αναφορά σε προηγούμενο βιβλίο του ίδιου συγγραφέα.

Καθώς όλο και περισσότερες τροπικότητες συνεργάζονται στο χώρο του παιδικού βιβλίου για τη μετάδοση του κειμενικού μηνύματος, το παρακείμενο ακολουθεί την ίδια τάση συχνότατα ζητώντας τη συνεργασία ακόμη και των πλέον διαφορετικών τροπικότητων. Σε αρκετά εικονογραφημένα παιδικά βρίσκεται πλέον ενσωματωμένο ένα cd με μουσική, ενώ μετά το τέλος της ιστορίας ακολουθεί παράρτημα με τους στίχους των τραγουδιών. Με δεδομένο τα ασαφή όρια ανάμεσα σε κείμενο και παρακείμενο, είναι άξιο απορίας πού ακριβώς κατατάσσεται το τμήμα του βιβλίου που φιλοξενεί τους στίχους των τραγουδιών. Αυτός ο ιδιαίτερος (παρα)κειμενικός χώρος κάποιες φορές δείχνει να απευθύνεται ειδικά στον ενήλικο συναναγνώστη-συνθεατή με την νέα ιδιότητά του ως (συν)ακροατή. Η χαρακτηριζόμενη (Higonnet, 1990) ως *παιδική χαρά του περικειμένου* (*the playground of peritext*) δίνει κάποτε την εντύπωση ότι του κλείνει πονηρά το μάτι, ακόμη και ερήμην του μικρού αναγνώστη (δες το βιβλίο *Παιχνίδι με Πριγκίπισσες*, Κοκορέλη, 2005).

Φαίνεται λοιπόν ότι το παρακείμενο στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, εκτός από την ανάδειξη νέων περιοχών, καταγράφει και τη μετάλλαξη κάποιων άλλων, ώστε να προσαρμοστούν σε μια 'άλλη' λογοτεχνία, την παιδική, και σε ένα άλλο είδος βιβλίου, το εικονογραφημένο. Αν και κάθε τμήμα του παρακειμένου αποδεικνύεται ότι ενέχει τη δική του σημασία και δυναμική, η αναλυτικότερη ενασχόληση με κάποια από αυτά αποσκοπεί όχι μόνο στην κατάδειξη της σπουδαιότητας αυτών των ιδίων, αλλά κυρίως στην εξαγωγή γενικότερων συμπερασμάτων για τη σημασία και λειτουργία του παρακειμένου στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο.

5.2.1. ΤΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟ

Αν το παρακείμενο, σύμφωνα με την προσφιλή ζενέτεια έκφραση, αποτελεί το «κατώφλι» του κειμένου και της ερμηνείας του, είναι φανερό ότι το πλέον σημαντικό

στοιχείο του είναι το εξώφυλλο. Εκατοντάδες βιβλία καταδικάστηκαν να μην διαβαστούν ποτέ, κρατώντας για πάντα κρυφό κάθε κειμενικό ή παρακειμενικό τους ‘μυστικό’, μόνο και μόνο επειδή το εξώφυλλο, με το σύνολο των λεκτικών και εικονιστικών πληροφοριών του, δεν προσέλκυσε την προσοχή του αναγνώστη, δεν κίνησε το ενδιαφέρον του, δεν τον προέτρεψε ποτέ να διαβάσει, να φυλλομετρήσει, ούτε καν να ανοίξει το βιβλίο. Με δεδομένη την ιδιαίτερη σημασία που έχει το εξώφυλλο στην ανάγνωση ολόκληρου του βιβλίου, εκείνο έτυχε ανέκαθεν της ιδιαίτερης προσοχής και φροντίδας των δημιουργών και των εκδοτών του.

Αξίζει να σημειωθεί ότι εκτός από τα σταθερά στοιχεία του εξωφύλλου που συναντώνται πάντοτε, ή σχεδόν πάντοτε, και είναι τα ονόματα των δημιουργών, ο τίτλος, μια εικόνα και ο εκδοτικός οίκος, σε κάποιες περιπτώσεις το εξώφυλλο εμπλουτίζεται και με άλλα λιγότερο συμβατικά στοιχεία, που, ορισμένες φορές, ενέχουν και ιδεολογικές παραμέτρους. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκει το εξώφυλλο του βιβλίου *Μισώ το Διάβασμα!* (Ντελεσέρ & Μάρσαλ, 2001), που φιλοξενεί ένα ανυπόγραφο σημείωμα το οποίο αρχίζει: «Σ’ όλα τα παιδιά αρέσει να διαβάζουν παραμύθια» και φαίνεται να απευθύνεται μάλλον στον ενήλικο συναναγνώστη. Σε ένα κείμενο που διαβάζεται δύσκολα, καθώς διακόπτεται επανειλημμένως από την εικόνα του εξωφύλλου, εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι τα παραμύθια θεωρούνται ένα είδος πνευματικής τροφής, που τόσο στις περιπτώσεις που χορηγούνται σε μεγάλες ποσότητες, όσο και όταν η ποιότητά τους τυγχάνει να είναι πολύ χαμηλή, ακόμη κι όταν δεν προκαλούν σοβαρές βλάβες στην υγεία, επιφέρουν μιας κάποιας μορφής ... δυσπεψία (δες εικόνα 5.1). Καθώς το κειμενικό μήνυμα απευθύνεται σε ανήλικους, το παρακείμενο, ως χώρος ακόμη λιγότερο προσβάσιμος στα παιδιά, αναλαμβάνει να συμβουλευσει τους ενήλικους αναφορικά με τη δική τους ευθύνη στον καθορισμό μιας προσεγμένης αναγνωστικής διαίτας. Σε ένα βιβλίο εμφανώς διδακτικό, το κείμενο ξεκινά με την άρνηση της ανάγνωσης εκ μέρους ενός άτακτου μικρούλη-ήρωα, και κατ’ επέκταση και κάποιων συνομήλικων αναγνωστών του, και καταλήγει με την καταξίωση της ανάγνωσης και την καλλιέργεια της φιλιαναγνωσίας. Όμως, η συμβουλευτική λειτουργία του βιβλίου δεν σταματά στο κείμενο. Επεκτείνεται και στο χώρο του παρακειμένου και σε μια μυστική συνομιλία με τον ενήλικο συναναγνώστη-κηδεμόνα, το εξώφυλλο μετατρέπεται σε έναν ακόμη χώρο ‘διδασχής’, αυτήν τη φορά, με αποδέκτη τον ενήλικο. Φαίνεται ότι, αν το σαράκι του διδακτισμού τρυπώσει στα σπλάχνα του κειμένου, δύσκολα αποφεύγεται η ‘διάβρωση’ και του παρακειμένου. Αν οι δημιουργοί/ εκδότες πιστέψουν ότι γνωρίζουν την αλήθεια και είναι σε θέση να νουθετήσουν τους μικρούς αναγνώστες, ούτε οι ενήλικοι-συναναγνώστες δε ‘γλιτώνουν’ από τον καταγιισμό των συμβουλών τους.

Μάλιστα κάποιες φορές η τάση για έναν ‘μοντέρνο’ διδακτισμό παίρνει τη μορφή ετικετών που αναλαμβάνουν από το χώρο του εξωφύλλου να ενημερώσουν τους επικείμενους αγοραστές-συναναγνώστες για τη ‘λυσιτελή’ ιδεολογική θέση που προβάλλει το βιβλίο. Ολόκληρες σειρές εικονογραφημένων παιδικών από κάποιους ελληνικούς εκδοτικούς οίκους, ξαναγυρίζοντας σε παλιές και ξεπερασμένες πρακτικές, επιδιώκουν να διακηρύξουν από το εξώφυλλο την ωφελιμότητά τους για τις ψυχές των νεαρών αναγνωστών, κομπάζοντας ότι στηρίζονται σε ιδέες που διδάσκουν και διαμορφώνουν συνειδήσεις, με μια λέξη (εκ)παιδεύουν με ό,τι το τελευταίο σημαίνει στα

ελληνικά, αρχαία και νέα. Έτσι προκύπτουν βιβλία που, ανάμεσα στα άλλα και σε έναν κατάλογο που φαίνεται να μην έχει τέλος, διαπλάθουν συνειδήσεις που θα υπηρετήσουν τη ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ, θα αντιμετωπίσουν την ΞΕΝΟΦΟΒΙΑ, την ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ και το ΠΕΝΘΟΣ, θα ενημερωθούν για την ΠΕΙΝΑ, θα ευαισθητοποιηθούν σε ζητήματα ΥΙΟΘΕΣΙΑΣ και ΖΩΟΦΙΛΙΑΣ, θα προστατεύσουν το ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ή θα μισήσουν τον ΠΟΛΕΜΟ και θα αποφύγουν την ΚΛΟΠΗ και τη ΛΑΙΜΑΡΓΙΑ.

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι, εκτός από τις προηγούμενες πρακτικές, που ορίζουν εμφανείς ιδεολογικές θέσεις, ορισμένες φορές το εξώφυλλο του βιβλίου εκφράζει απόψεις για κοινωνικά θέματα μέσω υφερπουσών, σχεδόν, αδιόρατων, ιδεολογικών συνισταμένων. Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι αρκετά βιβλία, όχι μόνο της παιδικής αλλά ακόμη και της εφηβικής λογοτεχνίας για κορίτσια, απευθύνονται στο γκρουπ των προσδοκώμενων αναγνωστριών τους αναπαράγοντας τα χρωματικά στερεότυπα των φύλων. Επιλέγοντας παλ, γλυκερές αποχρώσεις, με αποκορύφωμα μια εμφανέστατη κατάχρηση του ροζ, τα εξώφυλλα των βιβλίων που στοχεύουν σε αναγνώστριες διακρίνονται και οπτικά από εκείνα που καταγίνονται με θέματα που θα διάλεγαν τα αγόρια αναγνώστες. Ακόμη και όταν απευθύνονται σε πολύ μικρά παιδιά, βιβλία που αναφέρεται σε *Ιππότες και Κάστρα* χρωματίζονται σε σκούρα και επιθετικά χρώματα, ενώ αντίθετα *Οι Πριγκίπισσες των Παραμυθιών* προτιμούν σταθερά το ροζ. Με αυτόν τον τρόπο καταδεικνύονται σαφείς αντιλήψεις τόσο σε θέματα που αφορούν τους εννοούμενους αναγνώστες/ αναγνώστριές τους όσο και γενικότερα ιδεολογικά ζητήματα σχετικά με τις έμφυλες ταυτότητες. Γιατί η αναπαραγωγή σεξιστικών στερεοτύπων, όπως είναι αυτός του χρώματος, καταλήγει στην επίρρωσή τους σε ένα φαύλο κύκλο που συντηρεί και διαιωνίζει έναν πανίσχυρο ιδεολογικό μηχανισμό κατάφασης και ενδυνάμωσης παραδοσιακών αντιλήψεων και απόψεων.

5.2.1.1. ΤΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ

Αρχίζοντας από τα ονόματα των δημιουργών αξίζει να αναφέρουμε ότι αυτά συνιστούν ένα είδος *λειτουργικού παρακειμένου (factual paratext)*, αφού, ενώ φαίνεται να αποτελούν ένα μάλλον ουδέτερο στοιχείο, υπαινίσσονται μια σαφή στάση για τον τρόπο πρόσληψης του κειμένου. Και ενώ ως κλασικότερη περίπτωση λειτουργικού παρακειμένου θα αναφέραμε το λογοτεχνικό βραβείο με τη μορφή πρόσθετης ταινίας στο βιβλίο –λειτουργεί ως εγγύηση ποιότητας (Genette, 1997: 7)– και το αριθμητικό παρακείμενο της έκδοσης, όπου η αύξησή του (56^η έκδοση) υποδηλώνει δημοφιλία και κατά συνέπεια ποιότητα, και τα ονόματα συγγραφέα/ εικονογράφου έχουν και αυτά τη δική τους συμβολή στην πράξη της αγοράς και ανάγνωσης του βιβλίου.

Ανέκαθεν, η παρουσία ή απουσία του ονόματος του δημιουργού είχε ιδιαίτερη σημασία, τουλάχιστον ως μηχανισμός προώθησης του βιβλίου. Ένας γνωστός και καταξιωμένος συγγραφέας/ εικονογράφος ‘πουλάει’ περισσότερο, ενώ όνομα δημιουργού συνοδευόμενο από λογοτεχνικά ή επαγγελματικά εχέγγυα (π.χ. Dr., Prof.) μάλλον υπαινίσσεται μια κάποια ποιοτική φερεγγυότητα. Αντίθετα, η απουσία του ονόματος του δημιουργού δίνει την εντύπωση ότι κανείς δεν θέλει να ‘εκτεθεί’ διεκδικώντας την πατρότητα των συγκεκριμένων κειμένων, ενώ η ‘εξαπάτηση’ με τη χρήση ψευδωνύμου –

εκτός εκείνης του λογοτεχνικού, που μετωνυμικά παραπέμπει στην ίδια τη λογοτεχνικότητα του κειμένου— δρα μάλλον μειωτικά για το συνολικό έργο. Ακόμη, και η συχνότητα εμφάνισης του ονόματος του δημιουργού σε διάφορες παρακειμενικές θέσεις (πολλαπλή αναφορά στο αρχικό εξώφυλλο, οπισθόφυλλο, σελίδα τίτλου, ράχη κ.λπ.) αποτελεί δείκτη της υποτιθέμενης συγγραφικής του ικανότητας και ως τούτου λειτουργεί ως αποδεικτικό ποιότητας.

Το ονοματεπώνυμο του συγγραφέα ενέχει σαφώς ρόλο *λειτουργικού παρακειμενικού στοιχείου* στις περιπτώσεις που θα αποφασίσει να εγκαταλείψει τη συνηθισμένη φύση του ως λεκτικό και να μετατοπιστεί προς μια μικτή κατηγορία, συνδυάζοντας λέξεις, το όνομα και εικόνες, τη φωτογραφία του συγγραφέα, συνήθως γνωστού στο ευρύ κοινό. Καταξιωμένοι επαγγελματίες σε άλλους χώρους, όπως για παράδειγμα ο αθλητισμός, όταν πλέον αποσυρθούν από την ενεργό δράση αποφασίζουν να γράψουν βιβλία για μικρά παιδιά με περιεχόμενο κυρίως αυτοβιογραφικό. Συνέβη στην περίπτωση της Άννας Βερούλη, του τέως προπονητή - νυν συζύγου της και του βιβλίου τους *Το Όνειρο της Άννας* (2006), που διηγείται τα πραγματικά γεγονότα της ζωής της Ελληνίδας ακοντίστριας ως την κατάκτηση του χρυσού μεταλλίου. Τα ονόματα των συγγραφέων συνοδευόμενα από τη φωτογραφία τους αποτελούν σίγουρα το μεγαλύτερο πλεονέκτημα ενός βιβλίου στο οποίο περισσότερο από την ιστορία που αφηγείται φαίνεται να βραβαίνει η ιστορία που έγραψε η δημιουργός του στον ελληνικό αθλητισμό (δες εικόνα 5.2).

Από την άλλη, το όνομα του δημιουργού συχνά λειτουργεί ως *λειτουργικό παρακείμενο (factual paratext)* και εξαιτίας της ιδιότητάς του να αποκαλύπτει το φύλο και την εθνικότητα του γράφοντος, στοιχεία που συχνά αποδεικνύονται σημαντικά στην διαδικασία της πρόσληψης του κειμένου. Σε θέματα έμφυλων ταυτοτήτων, για παράδειγμα, η ύπαρξη μιας γυναίκας συγγραφέως δημιουργεί προσδοκίες στον αναγνώστη, τουλάχιστον για μια γυναικεία οπτική. Για το λόγο αυτό κάποιες φορές η συγγραφέας αποφεύγει συνειδητά να ‘αποκαλύψει’ το φύλο της μέσα από την αναγραφή ολόκληρου του ονόματός της και καταφεύγει στο τέχνασμα της παράθεσης των αρχικών της –χαρακτηριστική περίπτωση η J. K. Rowling. Από την άλλη, η αναγνώριση ενός ξενικού ονόματος σε ιστορίες που φαντάζουν πολυπολιτισμικές δείχνουν να εγγυώνται τον πλουραλισμό της άποψης του Άλλου. Σε παρόμοιες περιπτώσεις, και πριν ακόμη διαβαστεί το κείμενο, ο επικείμενος αναγνώστης δείχνει προαποφασισμένος για τη στάση που θα τηρήσει απέναντί του, αφού το φύλο και η εθνικότητα του συγγραφέα, έτσι όπως έμμεσα διατυπώνονται στο παρακείμενο, τον κάνουν επιφυλακτικό ή ένθερμο υποστηρικτή μιας ιδεολογίας που προσδοκά να βρει εγγεγραμμένη μέσα στη συγκεκριμένη διήγηση.

Ειδικότερα τώρα για το χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, ιδιαίτερη σπουδαιότητα φαίνεται να ανακτά η θέση και ο τρόπος αναγραφής του ονόματος του εικονογράφου. Μια σειρά από διαφορετικές δυνατότητες, που αρχίζουν με τον πλήρη διαχωρισμό ανάμεσα στο λεκτικό δημιουργό που φιγουράρει στο εξώφυλλο, και όχι μόνο, και τον οπτικό που έχει στριμωχτεί στην εσωτερική σελίδα του τίτλου, αισθητοποιούν με τρόπο εμφανή και ανάγλυφο προβληματισμούς σχετικά με το είδος του βιβλίου, τη σημαντικότητα οπτικών και λεκτικών στοιχείων και τη συζήτηση σχετικά με τη φύση του εικονογραφημένου παιδικού. Αντιθέτως, η πρόταξη του ονόματος του

εικονογράφου σε σχέση με εκείνο του συγγραφέως – μια πρακτική που ακόμη είναι ιδιαίτερα σπάνια (δες Paul & Carter, 1990, *Ο Καπετάν Αντάρας κι ο Κρυμμένος Θησαυρός του*)– αποτελεί μια έμμεση διακήρυξη της σημασίας της εικόνας στη δόμηση του κειμενικού νοήματος.

Φαίνεται λοιπόν ότι η παρουσία ή μη του ονόματος του εικονογράφου στο εξώφυλλο του βιβλίου, η θέση του δίπλα ή κάτω από το όνομα του συγγραφέα ή η χρήση ίσων ή μικρότερων τυπογραφικών στοιχείων καθίστανται όχι μόνο ένα αξιολογικό σχόλιο ανάμεσα στους δύο δημιουργούς, αλλά και ένας χώρος αντι-παράθεσης απόψεων για την σχέση εικονικού και λεκτικού κειμένου και τη σπουδαιότητα που αναλαμβάνει καθένα από αυτά στη μετάδοση του κειμενικού μηνύματος. Κυρίως όμως αποτελούν την απτή επικαιροποίηση και ίσως και μια έμμεση απάντηση στα θεμελιώδη, θεωρητικά ερωτήματα που στοιχειώνουν τη μελέτη του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου: Τίνος είναι επιτέλους αυτό το βιβλίο, του συγγραφέα ή του εικονογράφου; και Ποιου οι επιλογές βαραίνουν περισσότερο πάνω του;

5.2.1.2. Ο ΤΙΤΛΟΣ

Παραμένοντας στον πολύ σημαντικό παρακειμενικό χώρο του εξωφύλλου, ιδιαίτερη μνεία αξίζει στους τίτλους των βιβλίων που σύμφωνα με το Genette (1997:76-79) εξυπηρετούν τον τριμερή σκοπό: α) της διάκρισης και της αντιδιαστολής από το σύνολο των έργων –για το λόγο αυτό αποτελούν περιθωριακή μειονότητα τα ομότιτλα βιβλία, β) του θεματικού ή ειδολογικού προσδιορισμού (π.χ. *Αισώπειοι μύθοι*, *Λαϊκά Παραμύθια*), και γ) της προσέλκυσης της προσοχής του αναγνωστικού κοινού. Μάλιστα, ο τίτλος φαίνεται να προδιαθέτει ευνοϊκά συγκεκριμένους προσδοκώμενους αναγνώστες. Συμβαίνει, για παράδειγμα, με την αναφορά σε ένα γυναικείο όνομα, που προσελκύει περισσότερο τα κορίτσια από ό,τι τα αγόρια.

Στα προηγούμενα θα πρέπει να προστεθεί και η ρυθμιστική, κατά κάποιον τρόπο, λειτουργία του τίτλου, όπου όχι μόνο τίτλοι που παραπέμπουν στην παρουσία συγκεκριμένων αφηγηματικών τεχνικών, όπως για παράδειγμα τίτλοι διακειμενικοί (π.χ. *Τα τρία μικρά λυκάκια*, Τριβιζάς, 1993) και αυτοαναφορικοί (*Η Χριστουγεννιάτικη Ιστοριούλα που Γράφτηκε από Μόνη της*, Μπουλώτης, 1991), αλλά και μια σειρά από άλλους (π.χ. ο ανώδυνος *Μια αστεία ιστορία*) προτείνουν τρόπους προσέγγισης των βιβλίων από τους εννοούμενους αναγνώστες. Ο ίδιος ο Genette αναφέρει την περίπτωση του *Οδυσσέα* του Joyce, όπου η λεκτική εκφορά του λειτουργεί ως μια διακειμενική αναφορά που φαίνεται να επηρεάζει την πρόσληψη του κειμένου σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο ίδιος να αναρωτηθεί: «Πώς θα διαβάζαμε τον *Οδυσσέα* του Joyce, αν δεν τιτλοφορείτο ως τέτοιος;» (Genette, 1997: 2). Από το χώρο του παιδικού βιβλίου έχει ήδη αναφερθεί (Nikolajeva & Scott, 2001: 125-129) η σημασία του τίτλου στην ερμηνευτική προσέγγιση του κειμένου στο βιβλίο *Come into my night, Come into my Dream* (Mahlqvist & Nygren, 1978). Η διατύπωσή του καθοδηγεί τον αναγνώστη ώστε να θεωρήσει ότι όλες οι εξωτικές φιγούρες που αναφέρονται δεν υπάρχουν παρά μόνο μέσα στο όνειρο του κεντρικού χαρακτήρα.

Η σημασία του τίτλου ως ένα πολύ σημαντικό παρακειμενικό στοιχείο υπογραμμίζεται και από τη θέση του στη σελίδα, που αναντίρρητα και λόγω μεγέθους προβάλλει ως η πλέον προνομιακή. Ενδιαφέρον όμως παρουσιάζουν και εκείνες οι περιπτώσεις όπου ο τίτλος καταφέρνει να ενταχθεί οργανικά στην εικονογράφηση αποτελώντας ένα στοιχείο που, γεφυρώντας το χάσμα ανάμεσα στη λέξη και την εικόνα, μετέχει συγχρόνως και των δύο (π.χ. *Ζητείται πειρατής για περιπέτεια*, Glitz, 1998). Μια από τις ευτυχέστερες περιπτώσεις αποτελεί *Ο Λύκος Ξαναγύρισε* (Pennart, 1998), όπου, σε ένα βιβλίο στο οποίο ο ημερήσιος τύπος παίζει ιδιαίτερο ρόλο στην ιστορία, καθώς εντάσσεται με τρόπο αναμφισβήτητα ευφυή και χιουμοριστικό στο εικονιστικό κείμενο, ο τίτλος του βιβλίου δίνεται ως κεντρικός τίτλος σε πρωτοσέλιδο εφημερίδας (δες εικόνα 5.3).

Όσον αφορά τώρα τη λεκτική του διατύπωση, θα λέγαμε ότι γενικά η συχνότερη κατηγορία τίτλων περιλαμβάνει αυτούς που θα ονομάζαμε *ονοματικούς*, αφού αρκετά παιδικά βιβλία επιλέγουν ως τίτλο τα ονόματα του πρωταγωνιστή/ πρωταγωνιστών. Από την *Κοκκινοσκουφίτσα* και τη *Σταχτοπούτα* μέχρι το *Winnie the Pooh* και τον *Πήτερ Παν* μια ατελείωτη σειρά από χαρακτήρες κάνουν αισθητή την παρουσία τους στον τίτλο, κάποιες φορές και με ολόκληρο το ονοματεπώνυμό τους (π.χ. *Ιησούς Μπετς*, Μπερνάρ & Ροκά, 2004). Μάλιστα ορισμένοι χαρακτήρες αναφέρονται στον τίτλο είτε γνωστοποιώντας ένα αξιοπρόσεκτο χαρακτηριστικό τους (π.χ. *Ο Καλόκαρδος Λύκος*, Pennart, 1998) είτε αποκαλύπτοντας τη σχέση τους με ένα σημαντικό αντικείμενο της ιστορίας (π.χ. *Η Πριγκίπισσα και η Κολοκύθα*, Γιάνις & Βόλφσγκρουμπερ, 1999).

Άλλες φορές πάλι, σε μια γενναιόδωρη χειρονομία δημοκρατικής ισονομίας, στον τίτλο συνωστίζονται όλοι οι βασικοί πρωταγωνιστές, π.χ. ο αισώπειος μύθος που τιτλοφορείται *Το λιοντάρι, ο λύκος και η αλεπού* –από αυτόν προέκυψε και ο γνωστός παροιμυθιόμυθος για τη ‘μερίδα του λέοντος’. Όταν όμως λόγιοι, ακόμη και πρακτικοί, δεν επιτρέπουν την καταγραφή όλων των προσώπων στον τίτλο της ιστορίας, είναι πολύ πιθανόν η παρουσία ενός ήρωα εκεί να συνηγορεί υπέρ της σημαντικότητας του ρόλου του. Υποδεικνύοντας το πρακτικά δρων υποκείμενο της ιστορίας και όχι το φαινομενικό πρωταγωνιστή της, στον *Παπουτσωμένο Γάτο*, για παράδειγμα, ο τίτλος κυριαρχείται από την απόλυτη παρουσία του πανέξυπνου αιλουροειδούς, αφού ο Γιάννης, ή όπως αλλιώς αναφέρεται κατά καιρούς ο ανθρώπινος χαρακτήρας, κατευθύνεται και καθοδηγείται από το γάτο, το μόνο ιθύνοντα νου της ιστορίας.

Η τάση αυτή όμως δεν έχει την απολυτότητα κανόνα αφού η παρουσία κάποιου χαρακτήρα στον τίτλο δεν τον καθιστά πάντοτε πρωταγωνιστή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εκείνο της Μαίρης Πόππινς, για την οποία υπάρχουν διαφωνίες αν αυτή αποτελεί τη βασική ηρωίδα του μυθιστορήματος ή έναν απλό καταλύτη που θέτει σε κίνηση ένα απίθανο, μαγικό σύμπαν και δημιουργεί φανταστικές καταστάσεις (Nikolajeva, 2002: 51). Από την άλλη, και ο κεντρικός ήρωας στο Μικρό Πρίγκιπα μπορεί να θεωρηθεί προβληματικός, παρά την κυριαρχική παρουσία του στον τίτλο, αφού και για αυτόν υπάρχουν δύο δυνατότητες: στην μεν πρώτη ο Μικρός Πρίγκιπας είναι ο πρωταγωνιστής και ο πιλότος ένας εξωτερικός αφηγητής· στη δεύτερη, ο πιλότος είναι ο πρωταγωνιστής και ο μικρός ήρωας εκφράζει ή το παιδί που κρύβει μέσα του ή απλώς αποτελεί προϊόν της δικής του φαντασίας (Nikolajeva, 2002: 104-106).

Εκείνο όμως που διαφαίνεται αναφορικά με τα πρόσωπα της ιστορίας που κατορθώνουν να σκαρφαλώσουν στον τίτλο είναι μια έντονη μεροληψία υπέρ των καλών σε βάρος των κακών. Οι δεύτεροι συνήθως απουσιάζουν από το εξώφυλλο, τίτλο και εικόνα, караδοκώντας απειλητικά κρυμμένοι μέσα στη διήγηση. Στα *Τρία γουρουνάκια* ο λύκος, αν και βασικότατος πρωταγωνιστής, λείπει εντελώς, ενώ στο παραμύθι της *Χιονάτης και των 7 Νάνων* δεν αναφέρεται καθόλου η κακιά μητριά. Σε μια επίδειξη σεξιστικής αντιμετώπισης, το κλασικό παραμύθι επέτρεψε την αναρρίχηση των μικρόσωμων αντρών στον τίτλο, εξοστρακίζοντας προς χάριν τους τη μητριά, το μόνο σαφώς δρών πρόσωπο της ιστορίας. Μάλιστα, στη συγκεκριμένη περίπτωση η τακτική αποδείχθηκε ιδιαίτερα ατυχής, γιατί δεν έδωσε τη δυνατότητα να διαφανεί εξ αρχής η πεμπτοσύνη του παραμυθιού που έγκειται στη συγκρουσιακή δυναμική των κεντρικών γυναικείων προσώπων. Καθώς οι δύο γυναίκες ορίζονται με βάση μια μεταξύ τους πανίσχυρη αντιθετική σχέση, που αντιδιαστέλλει τη μία από την άλλη, μάνα-κόρη, νεότερη-μεγαλύτερη, ανοιχτόχρωμη-σκουρόχρωμη, καλή-κακή, παθητική-δυναμική, άγγελος-μάγισσα, η ιστορία θεμελιώνεται πάνω στην ολέθρια συνάντησή τους. Τόσο διαφορετικές μεταξύ τους μα και τόσο όμοιες, καθώς και οι δύο παραμένουν 'κλειδωμένες' στην ίδια μοίρα που μεταγράφεται ποιητικά ως φυσικός εγκλεισμός στα γυάλινα αντικείμενα που καθόρισαν τη ζωή τους: η μία ακινητοποιημένη στο φέρετρο, η άλλη εγκλωβισμένη μέσα στη κορνίζα του καθρέπτη της (Gilbert & Gubar, 1986: 201).

Η ίδια μεροληψία κατά των γυναικών φαίνεται να ισχύει και στο παραμύθι του Κυανοπάγωνα, όπου, ενώ στην ιστορία ο πλέον ενεργητικός και ενδιαφέρον ρόλος είναι εκείνος της συζύγου του, το παραμύθι φέρει το δικό του όνομα. Εδώ ο κακός είναι άντρας, γι' αυτό και δικαιούται μια προνομιούχα θέση στον τίτλο της ιστορίας του, σε βάρος της πραγματικής πρωταγωνίστριας-γυναίκας, που, εξαιτίας των κοινωνικών συνθηκών του 19^{ου} αιώνα, δεν δικαιούται, όχι τίτλο, αλλά ούτε δικό της όνομα, παρουσία ή αυτόνομη κοινωνική παρουσία (Paul, 1998: 29). Αντίθετα, στις λεγόμενες φεμινιστικές εκδοχές των παραμυθιών, προκειμένου να αναδειχθεί εναργέστερα η γυναικεία υπεροχή, πολλές φορές επιβάλλονται στον τίτλο γυναικεία ονόματα. Έτσι στη συλλογή *Smart Girls* (Leeson, 1993) όπου επανασυγκεντρώθηκαν παλιά παραμύθια, η αλλαγή των τίτλων των επιμέρους, ήδη γνωστών, παραμυθιών, ώστε να υιοθετηθούν αποκλειστικά γυναικεία ονόματα σαφώς στόχευε στην ανάδειξη της αξίας της γυναίκας, όχι μόνο στο φανταστικό κόσμο του παραμυθιού, αλλά και γενικότερα.

Εκτός όμως από τους ονοματικούς τίτλους που παραδοσιακά είναι οι περισσότεροι, δεν λείπουν και τίτλοι αφηγηματικοί (στο στυλ *Μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένα κοσμικό αυγό*, Λοϊζου, 1998), τοπογραφικοί (π.χ. *Where the Wild Things are* Sendak, 1992) (Nikolajeva & Scott, 2001: 242-247) ή εκείνοι που σαφώς θέτουν το χρόνο ή το θέμα της ιστορίας (*Η Απαγωγή της Μοβ Γραβάτας ή Σχεδόν ... Χριστούγεννα*, της Τ. Τσιλιμένη, 2006). Ιδιαίτερα αν το τελευταίο τυγχάνει να συμπεριλαμβάνεται ανάμεσα σε αυτά που από πολλούς θεωρούνται 'μη παιδικά', τότε η παρουσία του στον τίτλο καθίσταται μάλλον απαραίτητη, ούτως ώστε να ενημερωθούν οι προσδοκώμενοι αναγνώστες για το τι πρόκειται να ακολουθήσει και να ... πράξουν αναλόγως.

Για παράδειγμα, στο αμφιλεγόμενο εικονογραφημένο *Daddy's Roommate* (Willhoite, 1990), ένα νεαρό αγόρι-ομοδιηγητικός αφηγητής, αμέσως μετά το διαζύγιο των γονιών

του, βρίσκεται αντιμέτωπο με τις ομοφυλοφυλικές επιλογές του πατέρα του. Αυτές αποκαλύπτονται στον τίτλο και διευκρινίζονται σαφώς με την προσθήκη της συνοδευτικής εικόνας που για ευνόητους λόγους είναι ρεαλιστική (δες εικόνα 5.4). Με αυτόν τον τρόπο μόνο όσοι από τους αναγνώστες το επιλέξουν θα διαβάσουν για τη ζωή ενός παιδιού που ο πατέρας του εργάζεται, ξυρίζεται, κοιμάται, μοιράζεται την καθημερινότητά του με έναν άλλο άντρα, θα αναρωτηθούν μαζί του για την ‘κανονικότητα’ μιας τέτοιας κατάστασης και θα ακούσουν τη μητέρα του μικρού να εξηγεί ότι και αυτή η σχέση είναι αγάπη και ποτέ η αγάπη δεν μπορεί να είναι ντροπή ή ‘διαστροφή’.

Στους παραπάνω τίτλους θα πρέπει να προστεθούν και εκείνοι που αποκαλύπτουν τον τόνο (tone) της κειμενικής ιστορίας αναφορικά και με τις δύο τροπικότητες, λόγο και εικόνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το βιβλίο *Santa Cows* (Edens, 1991), που αναφέρεται σε οκτώ αγελάδες με αγιοβασιλιάτικα σκουφάκια, οι οποίες μουγκανίζοντας κατεβαίνουν από τις καμινάδες, τραγουδούν χριστουγεννιάτικα τραγούδια, παίζουν παιχνίδια και μοιράζουν δώρα. Η παρωδιακή διαπραγμάτευση του θέματος που προϋποθέτει τη γνώση του *The Night Before Christmas*, αφού μιμείται το ρυθμό και το περιεχόμενό του, αντικατοπτρίζεται στη διατύπωση του τίτλου που θέτει το σκηνικό της ιστορίας, καθώς παραπέμπει ηχητικά στο γνωστό άγιο των Χριστουγέννων, Santa Claus, αλλά συγχρόνως κατορθώνει να προιδέασει τον αναγνώστη για μια μη συμβατική διαπραγμάτευση του θέματος.

Ενώ είναι φανερό ότι, ακόμη και η συντομότερη περιδιάβαση στους τίτλους των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων, αποκαλύπτει ότι, στο μεγαλύτερο μέρος τους, εξακολουθούν να είναι ονοματικές φράσεις, οι δυνατότητες εκφοράς τους παραμένουν ανεξάντλητες. Ως τίτλοι μπορούν να χρησιμεύσουν ολόκληρες προτάσεις, ακόμη και ερωτηματικές (π.χ. *Ποιος τα 'κανε πάνω μου;*, Holtwartz & Erlbrux, 1999, *Γιατί γεννήθηκα*, Αμάντα Μιχαλοπούλου, 2000, ή *Να Πάω ... ή να μην Πάω στον Παιδικό Σταθμό;* Ρούχμανν, 2003), με την απορία του τίτλου να απαντάται στο κείμενο, ή αρνητικές (*Μην Τρως τη Δασκάλα*, Ward, 2000), σύντομοι διάλογοι (π.χ. *Αλήθεια; Εντελώς! Κορακίστικα Ψέματα για Όλες τις Περιστάσεις*, Moost & Rodolph, 2002), αλλά και επιρρήματα (*Ξαφνικά!* McNaughton, 1997) ή επιφωνήματα (*Ουπς!*, McNaughton, 1996).

Ενδιαφέρουσα αποδεικνύεται και η ιδεολογική βαρύτητα των τίτλων, αφού πολλοί από αυτούς συνεισφέρουν στη διατύπωση απόψεων σχετικά με διάφορα θέματα, μηδέ εξαιρουμένων των έμφυλων ταυτοτήτων. Άλλοτε καταφάσκοντας και άλλοτε αντιδρώντας σε συμβατικές, παραδοσιακές αντιλήψεις, η εκφορά των τίτλων καθρεπτίζει από τη θέση του παρακειμένου τις απόψεις του κειμένου για διαφυλικά ζητήματα. Έτσι για παράδειγμα, εμφανής, ακόμη και στους τίτλους παρουσιάζεται η μετακίνηση από την παραδοσιακή εικόνα του πατέρα προς μία πιο φιλική πατρική φιγούρα. Με την παρουσία τρυφερών μπαμπάδων που αναλαμβάνουν μέρος της φροντίδας των παιδιών τους (*Γιατί δεν Κοιμάσαι, Αρκουδάκι μου;*, Murphy & Firth, 1990), συμμετέχουν ενεργά σε μια γλυκιά καθημερινότητα (*Το Φιλί που Ξέφυγε*, Μέλλιγκ, 2000), δεν αποφεύγουν να τους μιλήσουν για την αγάπη τους (*Μάντεψε Πόσο σ' Αγαπώ*, McBratney, 1994) ή εκτιμούν τη σχέση που έχουν μαζί τους (*Εγώ Έχω Εσένα και Εσύ Εμένα*, Moost, 2001), σύγχρονα

εικονογραφημένα αναφέρονται στον πατέρα με τίτλους που κάποια χρόνια πριν θα χαρακτηρίζονταν ως γυναικείος λόγος (gender language) (Γιαννικοπούλου & Μακρή, 2007).

Τέλος αξίζει να αναφερθεί ότι καθώς δίνεται πλέον προσοχή στο σχεδιασμό των γραμμάτων, αφού ενδέχεται, κατά μια φιλόδοξη εκδοχή, να δημιουργήσουν ένα «οπτικό δράμα» («visual drama») (Taylor, 1988: 94), αξίζει να προσεχθεί κι ο τρόπος αναγραφής του τίτλου, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις εκείνες που υιοθετείται μια πολυτροπική ‘λύση’. Αρκετές φορές πραγματοποιείται αντικατάσταση συγκεκριμένων γραμμάτων από εικόνες που τους μοιάζουν. Έτσι στο *Γκοοολ* (McNaughton, 1997), στη θέση ενός Ο βρίσκεται η στρογγυλή θεά που ευνοεί τους τυχερούς με τα πολυπόθητα τέρματα (δες εικόνα 5.5). Παρομοίως, στην αναγραφή της Ογδοντογλυφίδας στο βιβλίο *Η Οδοντογλυφίδα που έγινε Ογδοντογλυφίδα* (Μαντουβάλου, 2004), ένα μεξεδάκι καρφωμένο με μια οδοντογλυφίδα, όχι μόνο χρησιμεύει ως ένα ωραιότατο φι, αλλά λειτουργεί αιτιολογικά των πάσης φύσεως προσθηκών (κιλών και γραμμάτων): η λαιμαργία είναι υπεύθυνη τόσο για το γάμα όσο και για τα περιττά κιλά της άτυχης πρωταγωνίστριας (δες εικόνα 5.6). Παρόλο που και στις δύο περιπτώσεις παρατηρείται αντικατάσταση γράμματος με την εικόνα αντικειμένου που προσομοιάζει στο σχήμα του εγκαθιστώντας έτσι μια αιτιακή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, εντούτοις η δεύτερη περίπτωση είναι λίγο διαφορετική, αφού η οπτική πληροφορία δεν αποτελεί απλώς επανάληψη της λεκτικής, αλλά την προσδιορίζει και την αιτιολογεί απαντώντας στην ερώτηση: Γιατί έγινε αυτό που ισχυρίζεται η γραπτή λέξη;

Παρόμοια πολυτροπική εγγραφή παρατηρείται και στο βιβλίο του Κώστα Χαραλά σε εικονογράφηση Βασίλη Παπατσαρούχα *Το ΜΥΣΤΗΡΙΟ της ΑΝΟΜΒΡΙΔΑΣ* (2002), όπου η αποκάλυψη του χημικού στοιχείου του νερού ως H_2O που ενυπάρχει μέσα στη λέξη ΜΥΣΤΗΡΙΟ απαιτεί από τον αναγνώστη μια πολυγραμματιστική προσέγγιση, καθιστώντας απαραίτητη μια σειρά γραμματισμών: α) *λεκτικός*, για να διαβαστούν τα γράμματα, β) *οπτικός* (visual literacy), για να αποκρυπτογραφηθεί η εικόνα της γραπτής λέξης, αλλά και γ) *επιστημονικός γραμματισμός* (science literacy), προκειμένου να αναγνωριστεί το χημικό στοιχείο και να λυθεί το διπλό μυστήριο: εκείνο της ιδιότυπης αναγραφής της λέξης, και το άλλο που βασανίζει τους δυστυχείς κατοίκους της Ανομβρίδας (δες εικόνα 5.7).

5.2.1.3. Η ΕΙΚΟΝΑ

Όχι μόνο ο τίτλος, αλλά και η εικόνα του εξωφύλλου, ειδικά στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, φαίνεται να έχει βαρύνουσα σημασία. Φυσικά, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που καθίσταται εμφανές ότι η εικόνα του εξωφύλλου συμβάλλει στον καθορισμό του ιδιαίτερου χαρακτήρα του βιβλίου, κι όχι μόνο του παιδικού, είτε πρόκειται για την πρώτη είτε για την πολλοστή επανέκδοσή του, άλλοτε υποστηρίζοντας και κάποτε δυναμιτίζοντας το ίδιο το κείμενο. Το καινούργιο εξώφυλλο της *Πάπισσας Ιωάννας* του Ροΐδη (Ελληνικά Γράμματα, 2005), για παράδειγμα, με την αποκαλυπτική παρουσίαση ενός πληθωρικού γυναικείου μπούστου μέσα από μια κατακόκκινη τουαλέτα, συνάντησε τη δυσπιστία των παλιών αναγνωστών του κλασικού

βιβλίου που θεώρησαν ότι με αυτόν τον τρόπο μία πύρινη λίβελος κατά του εκκλησιαστικού κατεστημένου τείνει να μετατραπεί σε ανώδυνο γαργαλιστικό ανάγνωσμα σεξουαλικών προεκτάσεων (δες εικόνα 5.8).

Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα όμως που αποκαλύπτει εναργέστατα την κεφαλαιώδη σημασία της εικόνας του εξωφύλλου, σε βαθμό μάλιστα που αυτή να καθορίζει ακόμη και το είδος της λογοτεχνίας, σίγουρα συνιστούν τα βιβλία του Χάρυ Πότερ. Σε αυτά οι χιλιάδες των σελίδων δεν κατόρθωσαν αυτό που μόνο το εξώφυλλο κατάφερε: δηλαδή να προσδιορίσουν αν πρόκειται για παιδική ή ενήλικη λογοτεχνία. Στα βιβλία της Rowling η αλλαγή στα οπτικά στοιχεία του εξωφύλλου δημιούργησε, από μόνη της και χωρίς καμία τροποποίηση στο κείμενο δύο διαφορετικά βιβλία: ένα για παιδιά και ένα για ενήλικους αναγνώστες (Mackey, 2001). Ο τρόπος αναγραφής του τίτλου και του ονόματος της συγγραφέως, που στην ενήλικη έκδοση συγκαλύπτει την αναγνωρισιμότητα ενός παιδικού best seller, και κυρίως η εικόνα του εξωφύλλου, που στο βιβλίο για μεγάλους αναπαράγει τη μυστηριώδη ατμόσφαιρα μιας ιστορίας μάλλον μεσαιωνικής, αποδείχθηκε ένα επαρκές παρα-κειμενικό στοιχείο για να μετατρέψει ένα παιδικό κείμενο σε ιστορία για ενήλικους αποδέκτες, καθώς λειτούργησε ως η μόνη ειδοποιός διαφορά διάκρισης των δύο λογοτεχνιών (δες εικόνες 5.9, 5.10).

Είναι φανερό ότι με το πέρασμα του καιρού η εικόνα του εξωφύλλου απέκτησε όλο και μεγαλύτερη σπουδαιότητα, καθώς το αγοραστικό/ αναγνωστικό κοινό απαίτησε από αυτό, ιδιαίτερα όταν συνοδεύει βιβλία που απευθύνονται σε μικρά παιδιά, να ενημερώνει σαφώς και ειλικρινώς για το θέμα και το ύφος του βιβλίου. Μάλιστα, ο ρόλος αυτός θεωρείται δεδομένος και επιβεβλημένος, σε βαθμό που συχνά βιβλία, εξαιτίας του παρακειμένου, κατηγορούνται για σκόπιμη παραπλάνηση και παραπληροφόρηση των (συν)-αναγνωστών. Αναφέρεται (Simpson, 2004), για παράδειγμα, ότι το εικονογραφημένο παιδικό *My Dog*, ξεσήκωσε θύελλα διαμαρτυρίας κι αρνητικής κριτικής εξαιτίας της παρουσίας ενός ιδιαίτερα ήπιου εξώφύλλου –ένα παιδί που αγκαλιάζει ένα σκυλί σε ένθετη εικόνα και πρώτο πλάνο, και ένα καθησυχαστικό επαρχιακό σκηνικό σε δεύτερο– που δεν παραπέμπει, άμεσα ή έμμεσα, ούτε καν με τη σημειολογία των χρωμάτων και της σύνθεσης, στο ιδιαίτερα σκληρό θέμα του πολέμου, της προσφυγιάς και του θανάτου που πραγματεύεται το βιβλίο.

Ακόμη και η πιο επιπόλαιη ματιά στις φωτογραφίες των εξωφύλλων θα δείξει ότι, ακολουθώντας την ίδια λογική με τους τίτλους που συνήθως καθίστανται ονομαστικοί, η μεγάλη πλειονότητα των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων επιλέγουν για εικόνα του εξωφύλλου κάποια που να αναδεικνύει τους πρωταγωνιστές της ιστορίας. Άλλοτε εμπλεκόμενοι σε μια δραστηριότητα που αποδεικνύεται κομβική για τη δράση, άλλοτε απεικονιζόμενοι αν φας, σαν σε πορτρέτο, άλλοτε σε πόζες μοναχικές και άλλοτε με τη συνοδεία ενός πλήθους προσώπων, οι επιλογές και εδώ είναι ανεξάντλητες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και εκείνες οι εικόνες που ή συνεχίζονται στο οπισθόφυλλο αποκτώντας, καθώς ανοίγει το βιβλίο, την ενότητα ενός ζωγραφικού πίνακα (*Η Χώρα με τους Παράξενους Ανθρώπους*, Ανδρικόπουλος, 2006) ή όσες, σε μια συμβολική παραλληλία ανάμεσα στην πραγματική υπόσταση του αντικειμένου-βιβλίου και στην πλασματική των απεικονιζομένων ηρώων, παρουσιάζουν στο αρχικό εξώφυλλο το πρόσωπό τους και την πλάτη τους στο οπισθόφυλλο.

Ανεξάρτητα όμως από τι επιλέγεται ως εικόνα του εξωφύλλου, εκείνο που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ο καθορισμός της σχέσης της με την κειμενική ιστορία. Φαίνεται λοιπόν ότι μια πρώτη συνεισφορά της έγκειται στη γνωριμία του αναγνωστικού κοινού με τους ήρωες σε συνδυασμό, τις περισσότερες φορές, με την πλοκή και το θέμα της ιστορίας, αφού συχνά εκείνη λειτουργεί αποκαλυπτικά για το τι πρόκειται να ακολουθήσει. Είτε αποτελεί ανατύπωση κάποιας εσωτερικής εικόνας, είτε είναι μοναδική και δεν επαναλαμβάνεται στο χώρο του οπτικού κειμένου, η εικόνα στο εξώφυλλο, τις περισσότερες φορές, απεικονίζει τους μυθοπλαστικούς ήρωες σε κομβικές για την ιστορία δραστηριότητες. Κάποτε μάλιστα συμβαίνει να προοικονομούνται και στοιχεία της πλοκής, αφού η εικόνα ενημερώνει τον αναγνώστη για το τι κρύβεται μέσα στις σελίδες του βιβλίου που κρατά στα χέρια του. Στο εικονογραφημένο του McNaughton *Ξαφνικά!*, για παράδειγμα, η απειλητική σκιά ενός λύκου που ακολουθεί με ανοιχτό το στόμα ένα ανυποψίαστο γουρουνάκι εισάγει, από το εξώφυλλο ακόμη, τον κακό της ιστορίας, επιτρέποντας στον αναγνώστη να διατυπώσει ασφαλείς εικασίες για το τι είδους συμφορά πρόκειται να ξεσπάσει εντελώς ΞΑΦΝΙΚΑ (δες εικόνα 5.11).

Και ενώ τα περισσότερα βιβλία ενημερώνουν εκ των προτέρων τον αναγνώστη για κάτι που πρόκειται να παρακολουθήσει σε λίγο ‘επί σκηνής’, κάποια άλλα βιβλία, από τη θέση του εξωφύλλου, που φυσικά προηγείται της αφήγησης, αναλαμβάνουν, σε ένα ιδιότυπο πρωθύστερο σχήμα, να δώσουν τη συνέχεια και την κατάληξη της ιστορίας που διηγήθηκε το κείμενο. Σε μια αναδρομική αμφισβήτηση της ολοκλήρωσης έτσι όπως τέθηκε από την κειμενική εκδοχή, ενεργοποιώντας μια αναγνωστική πορεία που επιστρέφει ξανά στο σημείο εκκίνησης –αρχίζει τυπικά από το εξώφυλλο για να καταλήξει παραδόξως πάλι σε αυτό– ο αναγνώστης επανέρχεται στην εικόνα του αρχικού εξωφύλλου για να παρατηρήσει μια οπτική πρόταση ολοκλήρωσης της ιστορίας. Χαρακτηριστικό ένα βιβλίο της Ειρήνης Μάρρα με ελάχιστη εικονογράφηση της Έρσης Σπαθοπούλου *Ο Μικρός Ντουπ* (2000), που, ενώ ολοκληρώνεται χωρίς να αποκαλύψει τα αποτελέσματα των αγώνων ταχύτητας, η εικόνα του εξωφύλλου διαφωνεί προκαταλαμβάνοντας το αποτέλεσμα, αφού το ανακοινώνει εκ των προτέρων μέσω της πανίσχυρης οπτικής τροπικότητας: ο μικρός αθλητής κόβει το νήμα μέσα σε γενικευμένες επευφημίες (δες εικόνα 5.12).

Από την άλλη, όταν το βιβλίο επιχειρεί να αιφνιδιάσει ή να εκπλήξει ευχάριστα με μια απροσδόκητη εξέλιξη, προτιμά ένα εξώφυλλο που μάλλον αποπροσανατολίζει ερμηνευτικά τον αναγνώστη-θεατή του, κρατώντας καλά φυλαγμένα τα κρυφά του ‘μυστικά’. Συμβαίνει σε όλα τα βιβλία με εξωτερική εστίαση, π.χ. *Η Αργυρώ γελά* (Willis & Ross, 2000), όπου τίποτε στην εικόνα του εξωφύλλου δεν καταστρέφει την έκπληξη του τέλους. Το ίδιο παρατηρείται και στο εκπληκτικό *Ζουμ* (Μπάνιαϊ, 2000), ένα βιβλίο χωρίς λεκτικό κείμενο, που, ενώ το εξώφυλλο συμβαδίζει αισθητικά με τα χρώματα του οπτικού κειμένου, η ανάδυση ενός μικρού ανθρωπάκου μέσα από το πηγάδι του *Ο* της μοναδικής λέξης του τίτλου δεν βοηθά τον αναγνώστη να μαντέψει το περιεχόμενο του βιβλίου. Ο μικρούλης ανθρωπάκος του εξωφύλλου δεν συναντάται πουθενά στο κυρίως κείμενο και ίσως μόνο η έκπληξη του βλέμματός του να λειτουργεί προεξαγγελτικά της αντίδρασης του αναγνώστη, όταν ανοίξει το βιβλίο και διαβάσει τις εικόνες του (δες εικόνα 5.13).

Υπάρχουν περιπτώσεις όπου η εικόνα του εξωφύλλου, κάποτε και σε συνδυασμό με τη γραμματοσειρά που χρησιμοποιείται, αποκαλύπτει την ταυτότητα του δημιουργού του βιβλίου, ιδιαίτερα όταν αυτός είναι παιδί. Παρόλο που οι φορές που ανήλικος συγγραφέας γράφει βιβλία για συνομήλικους του αναγνώστες είναι συγκριτικά ελάχιστες, όταν αυτό συμβαίνει, συχνά η ‘παιδικότητα’ του δημιουργού αντικατοπτρίζεται στην ‘παιδικότητα’ του εξωφύλλου’ μια εικόνα φτιαγμένη από παιδιά προαναγγέλλει ένα βιβλίο όπου η εικονογράφηση συνίσταται σε παιδικές ζωγραφιές, ενώ μια γραμματοσειρά που μιμείται το παιδικό χειρόγραφο, ως μορφή του γραπτού κειμένου, ενισχύει την ίδια εντύπωση. Στο *Παραμύθι της Γέφυρας* (Ηλιόπουλος, 2006), που γράφτηκε με τη βοήθεια των παιδιών και εικονογραφήθηκε αποκλειστικά από αυτά, ενδεικτικές είναι η εικόνα του εξωφύλλου και μια αντίστοιχη ταπετσαρία. Και οι δύο λειτουργούν ως επαρκείς οπτικές ενδείξεις της ταυτότητας των (συν)δημιουργών του βιβλίου (δες εικόνα 5.14).

Κάποιες άλλες φορές πάλι η εικόνα του εξωφύλλου αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη για την αποκάλυψη των αφηγηματικών τεχνικών που θα κυριαρχήσουν στο κείμενο. Η διακειμενικότητα παίρνει τη μορφή αναγνωρίσιμης διεικονικότητας (δες το εξώφυλλο στο *Λεονάρντο* του Σράιμπερ-Βίκε & Χόλλαντ, 1999) ή συντελεί ώστε να διαβαστεί ‘σωστά’ η ιστορία προτάσσοντας από το χώρο ακόμη της εικόνας του εξωφύλλου το ακριβές διακειμενο. Το ίδιο συμβαίνει και στο βιβλίο *Πέντε Πολεμικές Μάσκες* (Κοντόρα, 2006), όπου η αλληγορία των ιστοριών ερμηνεύεται προκαταβολικά ως αντιπολεμικό μήνυμα ενάντια στην ιμπεριαλιστική πολιτική των ΗΠΑ με τη βοήθεια των εικόνων αρχικού και τελικού εξωφύλλου και τις εύκολα αναγνωρίσιμες φιγούρες του Τζωρτζ Μπους του νεότερου (δες εικόνα 5.15). Με ένα παρακείμενο που δεν είναι πλέον «ούτε μέσα αλλά ούτε και έξω από το κείμενο» –όπως θα έλεγε και ο Derrida (Derrida, 1981: 15)– το «νόημα του έργου ως σύνολο είναι αυτό που αναδύεται από τα εμφανή μηνύματα αλλά και τις σιωπές και των δύο, κειμένου και περικειμένου, καθώς και της μεταξύ τους διαλεκτικής σχέσης» (Jeckins, 2001: 125).

Επιπλέον, κείμενα σαφώς μεταμυθοπλαστικά κατορθώνουν να υπαινιχθούν παρόμοιες τάσεις και από το χώρο ακόμη του παρακειμένου και δη του εξωφύλλου. Τα *33 Ροζ Ρουμπίνια* του Τριβιζά (2003), δομημένα πάνω σε μία υπερκειμενική λογική, φαίνεται να παραπέμπουν σε ένα πλουραλιστικό δίκτυο πολλαπλών συνδέσεων και ακαθόριστων συνθέσεων από την εικόνα ακόμη του εξωφύλλου. Άλλοτε πάλι και η τεχνική της *mise en abyme* καθίσταται μεταμυθοπλαστική, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις εκείνες που αντανακλά τη σχέση ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη (McCallum, 1998). Αισθητοποιώντας την απτή μεταφορά της ιστορίας ως ύφανσης, η παρουσία μιας κόκκινης κλωστής που ξετυλίγεται μαζί της αποτελεί αντανάκλαση της αφηγηματικής λειτουργίας. Στο βιβλίο με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Ο Παραμυθογράφης* (Σολιδάκη, 2005) επιχειρείται μια ενδιαφέρουσα παραλληλία ανάμεσα στην κατασκευή ρούχων και την ‘κατασκευή’ ιστοριών. Σε αυτό η εικονογραφική απεικόνιση μιας κόκκινης κλωστής που, ως επαναλαμβανόμενο οπτικό μοτίβο σχεδόν σε κάθε σελίδα κειμένου και παρακειμένου, δένει την ιστορία με την παράδοση της προφορικότητας και της αφήγησης ιστοριών (δες εικόνα 5.16).

Στον αντίποδα αυτού του βιβλίου τοποθετούνται περιπτώσεις όπου, ενώ η εικόνα του εξωφύλλου αποτελεί μια κλασική περίπτωση οπτικής τεχνικής της *mise en abyme*, στο

κείμενο που ακολουθεί δεν παρατηρούνται αντίστοιχες αφηγηματικές επιλογές. Έτσι, στο βιβλίο *Ο Χορός της Νύχτας* (Gliori, 2001) ένα σαφώς αυτοαναφορικό εξώφυλλο απεικονίζει δύο παραμυθικούς ήρωες να διαβάζουν το ίδιο το βιβλίο που κρατά και ο αναγνώστης στα χέρια του, αντιγράφοντας έτσι σε μικρογραφία το ίδιο το αντικείμενο σε μια διαδικασία που μπορεί να συνεχιστεί στο άπειρο, καθώς μια καινούργια ταυτόσημη εικόνα караδοκεί στο κέντρο κάθε επαναλαμβανόμενης μινιατούρας (δες εικόνα 5.17). Αντίθετα όμως με την εικόνα του εξωφύλλου, το κείμενο, οπτικό και λεκτικό, δεν παρουσιάζει παρόμοιες τάσεις.

Επιπλέον, στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου η εικόνα αποκτά βαρύνουσα σημασία και γιατί ενέχει πολλαπλή σημαντικότητα σε καθαρώς ιδεολογικό επίπεδο. Θεωρείται μάλλον αναμενόμενο από την πλευρά των αναγνωστών και κυρίως των συν-αναγνωστών του εικονογραφημένου παιδικού ότι όχι μόνο η λεκτική αλλά και η οπτική τροπικότητα θα προΐδεάσει το κοινό του βιβλίου για ό,τι πρόκειται να ακολουθήσει τόσο σε επίπεδο πλοκής και θεματολογίας όσο και σε ζητήματα ιδεολογικής θέσης. Έτσι βλέπουμε, για παράδειγμα, ότι σε βιβλία που προβάλλουν το ηρωικό ιδεώδες μέσα από κατορθώματα γενναίων αντρών (π.χ. δες βιβλία για την Επανάσταση του 1821) η εικόνα του εξώφύλλου συνάδει με το πνεύμα του κειμένου και απέχει παρασάγγας από τις αντίστοιχες εκείνων των εικονογραφημένων που διηγούνται ιστορίες πολέμου αλλά προτιμούν να εστιάζουν στη φρίκη, τον πόνο και το αίμα των αθών.

Αλλά και σε θέματα κοινωνικά, η στάση των δημιουργών απέναντί τους απηχείται στην εικόνα του εξωφύλλου. Στο βιβλίο *Piggybook* του Anthony Browne (1996), για παράδειγμα, η εικονογραφική παρουσία των τεσσάρων ηρώων της ιστορίας είναι μάλλον αναμενόμενη, αφού συχνότατα το εξώφυλλο αναλαμβάνει το ρόλο μιας πρώτης γνωριμίας του αναγνωστικού κοινού με τα κεντρικά πρόσωπα της διήγησης. Εκείνο όμως που δεν αναμένει ο αναγνώστης-θεατής του εικονογραφημένου βιβλίου είναι η απεικόνιση πατέρα και γιων πάνω στη ράχη της μητέρας, μια ιδιόρρυθμη οπτική αποτύπωση που εικονοποιεί, δια σχήματος υπερκυριολεξίας, τη γνωστή έκφραση ‘τους κουβαλάει όλους στην πλάτη της’ (δες εικόνα 5.18). Υπογραμμίζοντας από τη μια το βαθμό εξάρτησης συζύγου και τέκνων από τη μητέρα σε θέματα καθημερινής διαβίωσης και από την άλλη το βάρος, σωματικό και ψυχολογικό, που εκείνη επωμίζεται, μέσα από μια εξουθενωτική πολλαπλότητα ρόλων –συγχρόνως μητέρα, σύζυγος, νοικοκυρά, εργαζόμενη– το εξώφυλλο φαίνεται να αποπνέει την έντονη δυσφορία του συγγραφέα για τον αφόρητο σεξισμό των ενδοοικογενειακών σχέσεων.

Άλλες φορές πάλι η εικόνα του εξωφύλλου αναλαμβάνει, και κάποτε παρά την αμερόληπτη ουδετερότητα της λεκτικής τροπικότητας, να θέσει την κεντρική ιδεολογική θέση ολόκληρου του βιβλίου. Σε ένα άλλο εικονογραφημένο του Anthony Browne (1992), το πολύ ενδιαφέρον *Zoo*, οι σκουρόχρωμες, κάθετες γραμμές δρουν περιοριστικά όχι μόνο αναφορικά με το ενσταντέ της τετραμελούς οικογένειας που κοσμεί το εξώφυλλό του, αλλά και με τα γράμματα που συγκροτούν τον τίτλο και το όνομα του δημιουργού, υποβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο μια αίσθηση εγκλεισμού, την αποπνιχτική ατμόσφαιρα του περιορισμού μέσα στα κάγκελα ενός κλουβιού (δες εικόνα 5.19). Σε ένα βιβλίο που αφηγείται μια επίσκεψη στο ζωολογικό κήπο και όπου εικονογραφικά και λεκτικά υποβόσκει διαρκώς το ερώτημα για το ποιος είναι μέσα και

ποιος έξω από τα κλουβιά, σε ένα κείμενο που αντιδρά έντονα, αν και υπαινικτικά, στον περιορισμό των ζώων σε ανοικεία περιβάλλοντα, τα οπτικά κάγκελα του εξωφύλλου, έτσι όπως φυλακίζουν ανθρώπινους χαρακτήρες, συνάδουν αλλά και προαναγγέλλουν, μέσω ενός παρακειμενικού, οπτικού στοιχείου, την καταληκτική ειρωνική διατύπωση της μητέρας: «Δε νομίζω ότι ο ζωολογικός κήπος είναι πραγματικά για ζώα ... Νομίζω ότι είναι για ανθρώπους» (“I don’t think the zoo really is for animals...I think it’s for people”).

5.2.2. ΤΑ ΕΣΩΦΥΛΛΑ (ΤΑΠΕΤΣΑΡΙΕΣ)

Αν και δεν υπάρχει αναγνώστης εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου που δεν χάιδεψε με το βλέμμα του, δε χάρηκε, δε σχολίασε τα εσώφυλλα ή ταπετσαρίες (*endpapers, endpages*) του βιβλίου που κράτησε στα χέρια του, λίγοι από εμάς γνωρίζουν ότι τόσο ο δόκιμος όρος *εσώφυλλα* όσο και η ιδιαίτερη εκδοτική ορολογία *ταπετσαρία* αναφέρονται στο αρχικό –ως *αρχικά εσώφυλλα*, αλλά και το καταληκτικό ως *τελικά εσώφυλλα*– δισέλιδο, αμέσως μόλις ανοίξει το συνήθως σκληρό εξώφυλλο του βιβλίου και αποκαλυφθεί ένα φιλόξενο ‘σαλόني’ αποτελούμενο από δύο αντικριστές σελίδες, μια σταθερή πάνω στο εξώφυλλο (*pastedown*) και μία ελεύθερη (*flyleaf*) εγγύτερα προς το κυρίως κείμενο. Αναπόσπαστο τμήμα των συνοδευτικών στοιχείων του κειμένου, αυτών που ευθύνονται για τη μετατροπή του σε βιβλίο, οι ταπετσαρίες αποτελούν ένα οπτικό παρακείμενο που προδιαθέτει λιγότερο ή περισσότερο ευνοϊκά τον αναγνώστη πριν από την περιήγησή του στο κείμενο.

Οι ταπετσαρίες ενδέχεται να είναι αφηγηματικές ή καθαρώς διακοσμητικές (π.χ. *Δον Κιχώτης*, Θερβάντες, 2003), πανομοιότυπες μεταξύ τους ή η αρχική να διαφέρει από την τελική, μονόχρωμες ή πολύχρωμες, να αποτελούν την πολλαπλή αποτύπωση ενός και μόνο διακοσμητικού μοτίβου ή να επιτελούν μια πλειάδα διαφορετικών λειτουργιών. Με τον καιρό, καθώς, παράλληλα με το κείμενο, και το συνολικό βιβλίο-αντικείμενο αποκτά σπουδαιότητα ως ενιαίο αισθητικό προϊόν (Higonnet, 1990), η τέχνη της ταπετσαρίας κερδίζει συνεχώς έδαφος και οπαδούς. Από τις πρώτες ταπετσαρίες που διακοσμούνταν με θαυμαστή ομοιομορφία ως ψευδαίσθηση μαρμάρου (*marbled pages*), μέχρι τις σημερινές ευφάνταστες και πρωτότυπες η πορεία είναι μακρά και ενδιαφέρουσα. Ο ρόλος και η λειτουργία πολλαπλή και θεωρούμε ότι αξίζει τον κόπο να επιχειρήσουμε μια σύντομη –και όχι βέβαια την πρώτη, αφού στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού υπάρχουν ήδη οι εργασίες: Καλογήρου (2003: 190-213), Higonnet (1990), Nikolajeva & Scott (2001: 247-250), Sipe & McGuire (2006)– περιδιάβαση των διαφορετικών ταπετσαριών που κοσμούν το εικονογραφημένο βιβλίο.

Συχνά, η ταπετσαρία λειτουργεί ως θάλαμος αποσυμπίεσης που διευκολύνει την ομαλή μετάβαση του αποδέκτη από το εξωκειμενικό στο εσωκειμενικό σύμπαν. Ο σκοπός αυτός φαίνεται να υπηρετείται άριστα, όταν οι σελίδες της παραμένουν κατάλευκες, αναγνωρίζοντας στον αναγνώστη το δικαίωμα της ομαλής προσαρμογής και μιας στιγμής προπαρασκευαστικής αυτοσυγκέντρωσης, λίγο πριν διαβεί οριστικά το κατώφλι του παρακειμένου σε ένα ταξίδι προς το μαγικό κόσμο του κειμένου. Κι ίσως η περίπτωση του *Μισώ το Διάβασμα!* (Ντελεσέρ & Μάρσαλ, 2001) να είναι μια από τις λίγες

εξαιρέσεις, καθώς οι λευκές ταπετσαρίες του συγκεκριμένου βιβλίου δρουν πολλαπλασιαστικά της αγανακτισμένης διακήρυξης του τίτλου, περισσότερο εκφράζοντας έμπρακτα την αντίρρησή τους σε κάθε είδους λεκτικής ή εικονιστικής ανάγνωσης και λιγότερο εξασφαλίζοντας λίγων λεπτών χαλάρωση πριν την περιδίνηση του αναγνώστη στο χώρο του κειμένου.

Όταν όμως οι ταπετσαρίες αποκτούν χρώμα, συχνά συμβαίνει να συμφωνούν με την παλέτα του εικονιστικού κειμένου και να μεταφέρουν στο χώρο του παρακειμένου την αύρα και τις αποχρώσεις της ιστορίας. Οι γαλάζιες συννεφένιες ταπετσαρίες των *Χρωμάτων της Τριδας* (Καπλάνογλου, 2001) και το γήινο καφέ του *Μεγαλέξανδρου* (Ζαραμπούκα, 1999) ή ακόμη και οι λευκές στις ιστορίες του χιονιά αναπαράγουν τους βασικούς χρωματικούς τόνους της εικονογράφησης, ενώ συγχρόνως δρουν ως θεματολογικός υπαινιγμός μιας ιστορίας που είναι έτοιμη να αρχίσει. Ακόμη και όταν τα χρώματα των ταπετσαριών πληθαίνουν, πάλι ενδέχεται να λειτουργούν ως αντικατοπτρισμός των κυρίαρχων χρωματικών μοτίβων του οπτικού κειμένου, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του *Αρλεκίνου* (Σαρή, 2000) με τις ταπετσαρίες να αποτελούν κομμάτι του ρούχου του ομώνυμου πρωταγωνιστή. Κάποιες άλλες φορές πάλι, τα χρώματα αποκτούν καθαρώς συμβολική υπόσταση, καθώς απηχούν τη γενικότερη ατμόσφαιρα του βιβλίου και εκφράζουν το συναίσθημα που εκείνο επιχειρεί να μεταδώσει. Την αίσθηση ενός πατέρα που είναι συνεχώς παρών και συμμετέχει στην καθημερινότητα των παιδιών του, ενός μπαμπά ‘σπιτικού’ με πιτζάμες και παντόφλες δίνουν οι ταπετσαρίες του βιβλίου *Ο Μπαμπάς μου* (Browne, 2001), που καλύπτονται ολοκληρωτικά από τη ρόμπα του, αποκλειστικά σε τόνους του καφέ. Σε μια πανομοιότυπη αρχική και τελική ταπετσαρία και η σημειολογία των χρωμάτων συμβάλλει στην κατάδειξη του προφίλ ενός πατέρα στοργικού, γήινου, εύκολα προσβάσιμου (Γιαννικοπούλου & Μακρή, 2007).

Και ενώ παλιότερα οι μονόχρωμες ή ελάχιστα χρωματισμένες ταπετσαρίες αποτελούσαν τη συντριπτική πλειονότητα, με τον καιρό πληθαίνουν εκείνες που κυριαρχούνται από την πολλαπλή επανάληψη ενός προσώπου ή αντικειμένου με ιδιαίτερη σημασία για την πλοκή της κειμενικής ιστορίας. Πολλές φορές η ταπετσαρία θέτει το κεντρικό αντικείμενο της ιστορίας, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με την πολλαπλασιαστική εκδοχή του γλειφιτζουριού στον *Ιπότη των Γλειφιτζουριών* (Μονλουμπού, 1998). Άλλοτε, αναφέρεται σε ένα κομβικό αντικείμενο σε επίπεδο συμβολικό, όπως παρατηρείται στα *Τρία Μικρά Λυκάκια* (Τριβιζάς, 1993), όπου η τσαγιέρα της ταπετσαρίας, βγαλμένη μέσα από την πολιτισμική παράδοση της εικονογράφου, έρχεται και επανέρχεται στο οπτικό κείμενο κουβαλώντας μετωνυμικά το βάρος αξιών όπως οικογενειακή θαλπωρή, αγάπη, ασφάλεια. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις οι ταπετσαρίες προβαίνουν στην παράθεση μιας ολόκληρης συλλογής από αντικείμενα-σταθμούς της ιστορίας, όπως τα παράξενα αξεσουάρ της *Μέλπως της Μοναδικής* (Ρουσάκη, 2001), που, ως οπτικό ασύνδετο σχήμα, λειτουργεί προεξαγγελτικά στην αρχική και ανακεφαλαιωτικά στην τελική ταπετσαρία. Σε κάποιες μάλιστα περιπτώσεις οι ταπετσαρίες παρακολουθούν τα σημαντικά γεγονότα της δράσης, όπως για παράδειγμα στη *Χιονάνη και τους Επτά Νάτους* (Μαντουβάλου, 2005), όπου η πορεία από την αρχική στην τελική, σκιαγραφεί μια περιπέτεια, με την αριστοτελική σημασία του όρου, αφού

παρατηρείται μετάβαση της κεντρικής ηρωίδας από την ευτυχία στη δυστυχία. Άλλοτε πάλι η αρχική και η τελική ταπετσαρία όντως παρουσιάζουν το πριν και το μετά της ιστορίας, με τη διαφορά όμως ότι, ενώ το σκηνικό παραμένει το ίδιο, οι ήρωες αποτυπώνονται σε εντελώς διαφορετικούς ρόλους, αφού η μεσολάβηση της κειμενικής αφήγησης συντέλεσε στην οριστική αλλαγή της συμπεριφοράς τους (π.χ. *Ένας καλλιεργημένος λύκος*, Μπιέ, 1998) (δες εικόνες 5.20, 5.21).

Κάποτε πάλι οι ταπετσαρίες κοσμούνται με τον κεντρικό ήρωα ή τους χαρακτήρες της ιστορίας, πολλές φορές σε χαρακτηριστικές πόζες, εν μέσω σημαντικών γεγονότων ή με τη συνοδεία αξιομνημόνευτων αντικειμένων. Συμβαίνει στην περίπτωση της Φρικαντέλας που μισούσε τα κάλαντα, με την ομώνυμη μάγισσα να φιγουράρει σε διάφορες στάσεις καθραρισμένη πάντα μέσα σε χριστουγεννιάτικα τρίγωνα (Τριβιζάς, 1999). Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζουν και οι πανομοιότυπες ταπετσαρίες της σειράς «Τα παραμύθια με τους αριθμούς» του Τριβιζά, αφού η συσσωρευτική παρουσία όλων των κεντρικών ηρώων του συνόλου των μαθηματικών παραμυθιών θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως εμπορικό, διαφημιστικό τρυκ.

Μερικές φορές οι ταπετσαρίες καταλαμβάνονται από το σκηνικό της δράσης ή έστω κάποιο από αυτά (π.χ. *Σεχραζάτ*, 2006), άλλοτε με τρόπο συνεκδοχικό, όπως συμβαίνει με την παρουσία δύο φοινίκων στην *Σκιά της Πριγκίπισσας* (Τιές & Μερλέν, 2001) και άλλοτε με την ακρίβεια ενός χάρτη. Τότε οι ταπετσαρίες συνήθως παρουσιάζουν την πραγματική γεωγραφία των περιπλανήσεων του ήρωα σε ένα βιβλίο που ακροβατεί ανάμεσα στη μαγεία της περιπέτειας, έτσι όπως αποτυπώνεται στο κείμενο, και την αλήθεια της πραγματικότητας όπως καταγράφεται στο παρακείμενο (π.χ. *Τα ταξίδια του Μάρκο Πόλο. Το βιβλίο του ανθρώπου που δεν τον πίστευε κανείς*, Πούλος, 2006). Ορισμένες φορές μάλιστα η μακέτα του σκηνικού εμπλουτίζεται και με στοιχεία χρονικότητας με τη μορφή χρονικής παρέλευσης, κάτι που συμβαίνει στα *Προβατάκια του Χιονιού* (Gliori, 1999) με τη διπλή παράθεση του ίδιου τοπίου πριν και μετά τη χιονόπτωση (δες εικόνες 5.22, 5.23). Σε άλλες πάλι περιπτώσεις η έννοια του παλιού, του παρωχημένου, που υποβάλλεται στις ταπετσαρίες που παίρνουν τη μορφή πολυκαιρισμένου χαρτιού, δεν αντιστοιχεί στο διηγητικό χρόνο, αλλά αισθητοποιεί τη χρονική απόσταση που χωρίζει την τωρινή επανέκδοση από την πρώτη έκδοση της ιστορίας (π.χ. *Ο μικρός Μέγας Αλέξανδρος*, του Γ. Ξενόπουλου, εκδ. Βλάση).

Από την άλλη, ενδιαφέρον παρουσιάζουν κι εκείνες οι ταπετσαρίες που μολιάζουν τον παρακειμενικό χώρο με στοιχεία κειμενικής εξέλιξης, καθώς επιτρέπουν την επέκταση της κειμενικής δράσης από το κυρίως κείμενο στο παρακείμενο. Ορισμένες φορές ανακαλώντας ακόμη και μεταμυθοπλαστικές τακτικές αναλαμβάνουν να ολοκληρώσουν μια ιστορία που 'ξεχειλίζει' έξω από τα συμβατικά της όρια. Σαν το λύκο του *Ουπς!* (McNaughton, 1996) που στην τελική ταπετσαρία του βιβλίου βρίσκεται ακόμη σε δύσκολη θέση και βιάζεται να γλιτώσει από τους διώκτες του εγκαταλείποντας άρον άρον το παραμύθι ουρλιάζοντας «Τέλος!». Ή το *Γκοολ* (McNaughton, 1997) που αφηγείται επεισόδια ποδοσφαιρικής δεξιοτεχνίας. Σε μια επίδειξη επιτυχούς ποδοσφαιρικής παραλληλίας και καθώς το χωρικό (αυτό που προηγείται ή έπεται του κειμένου) εκφράζεται με όρους χρονικούς (αυτό που προηγείται ή έπεται ενός αγώνα), η αρχική ταπετσαρία τιτλοφορείται «Το ζέσταμα» και η τελική «Έχει και παράταση!». Άλλες

φορές πάλι η επέκταση της δράσης προς το χώρο του παρακειμένου επιβάλλεται από την ίδια τη θεματική του βιβλίου που εξαιτίας της θεωρούμενης σκληρότητάς της προτιμά να μη δεσμεύσει τον ανήλικο αναγνώστη με την μη αναστρεψιμότητα ενός κακού τέλους. Σε ένα βιβλίο με έντονη εσωτερική διεικονικότητα που αναφέρεται στο θάνατο του παππού (*Ο Παππούς Πετάει*, Λάουμπε, & Μπλαζεγιόφσκι, 2000), η κειμενική αφήγηση τελειώνει αφήνοντας ανοιχτό –με εξαίρεση ίσως ορισμένους οπτικούς υπαινιγμούς– το τέλος. Μόνο η ταπετσαρία παρουσιάζει σαφέστερα τη δυσάρεστη εκδοχή, προφανώς σε μια προσπάθεια μη φόρτισης όσων αναγνωστών δεν είναι σε θέση να την αντέξουν.

Αρκετές πάλι ταπετσαρίες κατευθύνουν τον αναγνώστη προς μία ορισμένη ερμηνεία άλλοτε προοικονομώντας την κυρίαρχη εκδοχή και άλλοτε οδηγώντας τον σε ανορθόδοξους ερμηνευτικούς παράδρομους. Στο βιβλίο *Με μια μπανιέρα στον ωκεανό* (Λάουμπε & Βέχτορν, 2001), που συμπληρώνεται και από μια ιδιαίτερα κατατοπιστική εσωτερική σελίδα τίτλου, η λεκτική τροπικότητα ισχυρίζεται ότι αναφέρεται σε ένα ταξίδι στον ωκεανό, ενώ η οπτική ... στη μπανιέρα. Οι γεμάτες σαπουνόφουσκες ταπετσαρίες αποτελούν έναν σαφή εικονογραφικό υπαινιγμό υπέρ της ‘σωστής’ ερμηνείας· πρόκειται για ένα φανταστικό ταξίδι στο Βόρειο Πόλο που όμως έλαβε εξ ολοκλήρου χώρα μέσα στο μπάνιο.

Από την άλλη, κάποιες άλλες ταπετσαρίες υπηρετούν τον αντίθετο στόχο και σε μια προσπάθεια να ξεγελάσουν τον αναγνώστη τού παρέχουν αποπροσανατολιστικές πληροφορίες. Χαρακτηριστική περίπτωση *Ένας μικρός άγγελος* (Μπράουν, 1998), όπου στην αρχική ταπετσαρία μια μικρή παράγραφος που αναφέρεται στη γέννηση του Χριστού και το προσκύνημα των αγγέλων καταλήγει σε ένα μετέωρο «Αλλά...», αναγκάζοντας τον αναγνώστη να συνεχίσει την ανάγνωση και την ιστορία, μετά τις εσωτερικές σελίδες του τίτλου, στο χώρο του κυρίως κειμένου. Έτσι όμως, κι ενώ εκείνος διαβάζει για έναν άγγελο που αρνείται να κατέβει στη γη για να προσκυνήσει το Μεσσία, λίγο πριν από το τέλος, αποδεικνύεται ότι η διήγηση δεν αναφέρεται στη Γέννηση, αλλά σε μια σχολική παράσταση και έναν μικρούλη μαθητή που αρνείται να εμφανιστεί στη σκηνή. Για αυτήν την παρανόηση ιδιαίτερα καθοριστική υπήρξε η συμβολή της ταπετσαρίας με την αναφορά της σε ένα γεγονός και μια χρονικότητα που, ενώ προηγήθηκαν της κειμενικής ιστορίας, δημιούργησαν έντεχνα την εντύπωση ότι συμφωνούσαν μαζί της.

Συχνά, ο φιλόξενος χώρος του παρακειμένου λειτουργεί ως τόπος συνάντησης των ενήλικων συντελεστών του βιβλίου με τους ενήλικους συναναγνώστες. Έτσι σε περιπτώσεις που οι μεν επιθυμούν να επικοινωνήσουν απευθείας με τους ενήλικους εννοούμενους αποδέκτες του βιβλίου, και μάλιστα ερήμην των ανήλικων αναγνωστών τους, γεμίζουν τις ταπετσαρίες με οδηγίες προς γονείς και δασκάλους. Βιβλία, όπως το *Όχι ακόμα, κυρία λύκαινα* (Ρόντι & Γιανγκ, 2000) συνομιλούν με τους ενήλικους συναναγνώστες-αγοραστές στο χώρο των ταπετσαριών εκθέτοντας τις απόψεις τους για τον τρόπο ‘χρήσης’ του βιβλίου και προτείνοντας δραστηριότητες για την καλύτερη ‘απόδοση’ του. Παρόμοιες παρεμβάσεις φαίνεται να συγκροτούν ένα ιδεολογικό υπόβαθρο αναφορικά με την εννοιολογική κατασκευή της παιδικότητας και την παιδαγωγική χρήση της λογοτεχνίας.

Άλλες φορές πάλι θεωρητικές αναζητήσεις σχετικά με τη φύση του εικονογραφημένου βιβλίου αντικατοπτρίζονται και στο παρακείμενο. Η έντονη θεατρική παραλληλία που κάποτε εντοπίζεται στο χώρο του παιδικού βιβλίου, υποστηρίζεται και από ορισμένες ταπετσαρίες κυρίως μέσω της απεικόνισης μιας αυλαίας που ανοίγει και κλείνει μετά το τέλος της αφήγησης. Μάλιστα κάποιες φορές οι ταπετσαρίες ενστερνίζονται τόσο πολύ τη θεατρική αναλογία ώστε φτάνουν να υιοθετούν συγκεκριμένες πρακτικές θεατρικής παράστασης. Ευτυχέστερη περίπτωση *Ο Νίκος και ο Λύκος* (Πούλος & Σβετλίν, 2006) όπου η επαναδιήγηση μιας παλιάς ιστορίας προβάλλεται σαν το καινούργιο ανέβασμα ενός γνωστού θεατρικού κειμένου. Σε μια αρχική ταπετσαρία που αποκαλύπτει το 'στήσιμο' του σκηνικού και μια τελική που φωτίζει τους όρους της παράστασης, η ιδιαιτερότητα της επαναδιήγησης συγκρίνεται και δικαιώνεται μέσα από τη μοναδικότητα μιας καινούργιας ματιάς ενταγμένης στο συγκεκριμένο χωρόχρονο ενός ανεβάσματος.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν ακόμη και οι ταπετσαρίες εκείνες που δημιουργούν ένα οπτικο-λεκτικό παίγνιο ανάμεσα στη λεκτική εκφορά του τίτλου ή του λεκτικού κειμένου και το εικονιστικό στοιχείο των εσωφύλλων. Χαρακτηριστικό το μοτίβο του λάχανου που σε μια επίδειξη υπερκυριολεξίας μεταφράζει κυριολεκτικά στην οπτική τροπικότητα τη μεταφορική έκφραση του τίτλου *Του λαγού που ξέρει τόσα λάχανο του τρων τη γλώσσα* (Χορτιάτη, 1996). Επιπλέον, στην αγγλική βιβλιογραφία αναφέρονται οι σκούρες κόκκινες ταπετσαρίες του *Black and White* (1990) που ανακαλώντας το γνωστό γρίφο «What is black and white and red all over» (= Τι είναι μαύρο και άσπρο και κόκκινο;), που απαντάται ως «Εφημερίδα», δίνουν έμφαση στη θέση του ημερήσιου τύπου μέσα στο μεταμοντέρνο σκηνικό της διήγησης (Sipe & McGuire, 2006: 294-295).

Μια άλλη κατηγορία ταπετσαριών υποδηλώνουν έναν κύκλο που κλείνει, την αίσθηση ενός τέλους που συγχρόνως καθίσταται μια νέα αρχή. Η συνέχεια της ζωής μετά το θάνατο ενός αγαπημένου προσώπου υποβάλλεται από τις δίδυμες, σχεδόν πανομοιότυπες, ταπετσαρίες του βιβλίου *Ο Μελένιος και ο παππούς που έφυγε* (Γκρέι & Καμπάν, 1999)) που διηγείται το θάνατο του παππού και τη διαχείριση του πένθους από το μικρό του εγγονό. Με μια τελική ταπετσαρία, παραλλαγμένη επανάληψη της αρχικής, η ιστορία τελειώνει σχεδόν όπως άρχισε: Το μικρό αρκουδάκι ατενίζει τον κόσμο από την ξύλινη κατασκευή του δέντρου, όμως τη θέση του παππού καταλαμβάνει τώρα η μητέρα που κυριολεκτικά και μεταφορικά χτίζει το νέο παρόν του μικρού ήρωα, προσθέτοντας, με μια κίνηση συμβολική, χρώμα στη ζωή του (δες εικόνα 5.24, 5.25).

Κάποιες άλλες φορές πάλι, ο κύκλος αποτελεί μια συμβολική μεταγραφή της ίδιας της αναγνωστικής διαδικασίας, καθώς με όρους χρονικούς περιγράφεται η αρχή και το τέλος της πράξης της αφήγησης, με την έναρξή της να συνυποδηλώνεται με μια αρχική ταπετσαρία που δείχνει τη μέρα και τη λήξη της με μια τελική που βαραίνει από τη σιωπή της νύχτας (π.χ. *Ο Κουτσοφλέβαρος*, Καρκαβίτσας, 2000). Ενδιαφέρουσες είναι και οι περιπτώσεις εκείνες όπου η τελική ταπετσαρία αποτελεί τη συμμετρική ανατύπωση της εικόνας της αρχικής, με νοητό άξονα συμμετρίας το ίδιο το κείμενο (*Τα 33 Ροζ Ρουμπίνια*, Τριβιζάς). Παρόμοιες ταπετσαρίες ενδέχεται να εκληφθούν συμβολικά ως μεταφορική μεταγραφή ενός μυθοπλαστικού κύκλου που έκλεισε, της ίδιας της αναγνωστικής πράξης που ολοκληρώθηκε. Από την άλλη, αξιοσημείωτες είναι και οι ταπετσαρίες στο βιβλίο *Το θαυμαστό ταξίδι γύρω από τον κόσμο* (Μέλτγκεν & Φέγκερ,

1999) εξαιτίας της παρουσίας μια κόκκινης κλωστής που λειτουργεί μεταφορικά ως το συνεκτικό νήμα της ίδιας της αφήγησης. Η κόκκινη κλωστή, σαν άλλος ομφάλιος λώρος, συνδέει τους ήρωες με το μικρόκοσμό τους και, καθώς περνά από το κείμενο και την ταπετσαρία στο αρχικό εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο, το κουβάρι του παραμυθιού μετατρέπεται σε θηλιά που κλείνει μέσα της τον κόσμο του ονείρου και της μυθοπλασίας.

Ενδιαφέρον αποκτούν ακόμη οι ταπετσαρίες όταν αποκαλύπτουν τις κυρίαρχες αφηγηματικές τακτικές που εκδηλώνονται στο κείμενο. Η έντονη διακειμενικότητα/δεικονικότητα στην ιστορία του λαγού *Λεονάρντο* (Σράιμπερ-Βίκε, & Χόλλαντ, 1998) προοικονομείται από τα παρακειμενικά στοιχεία του εξώφυλλου (η λαγουδίσια Τζιοκόντα), της εσωτερικής σελίδας του τίτλου (ο λαγός-άνθρωπος του Ντα Βίντσι) και των ταπετσαριών με εμφανές οπτικό διακείμενο τις σημειώσεις του αναγεννησιακού πανεπιστήμονα. Από την άλλη, στην *Χρυσομαλλούσα και τις Τρεις Αρκούδες* (Guarnaccia, 2000) η χρονική μετάθεση στον 20^ο αιώνα επιτυγχάνεται με τον εμπλουτισμό της εικονογράφησης από το χώρο του σύγχρονου design (Κανατσούλη, 2006: 48-9). Το οπτικό διακείμενο, μια σειρά επώνυμων δημιουργιών παρατίθενται και κατονομάζονται (π.χ. τραπέζι-σκακιέρα του Isamu Noguchi) στις ταπετσαρίες του βιβλίου, σε μια εμφανή προσπάθεια να εντοπιστούν ακόμη και από τον ‘ανεπαρκή’ αναγνώστη οι περιπτώσεις δεικονικότητας που ενυπάρχουν στην εικονογράφηση (δες εικόνες 5.26).

Όμως, και η μεταμυθοπλασία φαίνεται να προαναγγέλλεται από τον χώρο του παρακειμένου και με τη βοήθεια των ταπετσαριών. Ανακαλώντας τις αυτοαναφορικές τακτικές του *Tristram Shandy* (Sterne, 1760-7), όταν η κλασική ‘μαρμάρινη’ σελίδα της ταπετσαρίας παρεμβάλλεται ως εμβόλιμο στοιχείο μέσα στο κείμενο, το μεταμοντέρνο παιδικό βιβλίο *The Stinky Man Cheese and Other Fairly Stupid Tales* (Scieszka, 1992) δικαιολογεί τον πολλαπλασιασμό και τη μετακίνηση στις πλέον απίθανες θέσεις των δικών του ταπετσαριών με το μεταμυθοπλαστικό επιχείρημα της εξουδετέρωσης ενός απειλητικού αντι-ήρωα. Καθώς ο Jack, ο αφηγητής προειδοποιεί τον αναγνώστη: «Σζςς. Μην κάνεις φασαρία. Μετακίνησα την ταπετσαρία του τέλους εδώ για να νομίσει ο Γίγαντας ότι το βιβλίο τέλειωσε», τον ωθεί, μέσω της βίαιης ρήξης μιας πάγιας κανονικότητας, να προσέξει μία σύμβαση που ως τότε ήταν ‘αόρατη’. Αυτοαναφορικές μπορούν να θεωρηθούν και οι ταπετσαρίες του βιβλίου *Η Μυστική Συνταγή του Πλάτωνα* (Παπαλιού, 2005), όπου η εικονογραφική εμμονή στην προσθήκη μιας σελίδας τετραδίου ως φυσικό φόντο του κεντρικού ήρωα λειτουργεί ως έμμεσος υπαινιγμός της οντολογικής του υπόστασης προβάλλοντας τον επίπλαστο χαρακτήρα μιας πνευματικής σύλληψης. Από την άλλη, η σταδιακή απορρόφηση ενός αναβάτη και του αλόγου του από ένα διακοσμητικό μοτίβο, στην αρχική ταπετσαρία των *33 Ροζ Ρουμπινιών* του Τριβιζά (2003) και η αντίστροφη ανάδυσή του από το ίδιο μοτίβο στην τελική –τακτική που θυμίζει έντονα τα χαρακτηριστικά του Έσερ «Μεταμορφώσεις»– αποτελεί ένα εύστοχο σχόλιο για την ασάφεια των συνόρων ανάμεσα στις διάφορες οντολογικές κατηγορίες, κάτι που στην περίπτωση των *Πολυ-παρα-μυθιών* του Τριβιζά θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το οπτικό ανάλογο ενός κειμένου που θέτει έμπρακτα προβληματισμούς αναφορικά με τη ρευστότητα των ρόλων του δημιουργού, του αναγνώστη και ίσως και των χαρακτήρων (δες εικόνες 5.27).

Φαίνεται ότι οι ταπετσαρίες αποτελούν μια συνοριακή περιοχή ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη, και καθώς το εικονογραφημένο παιδικό αποτελεί συγχρόνως κείμενο και αντικείμενο, η ενασχόληση με τις ταπετσαρίες δείχνει να διευρύνει την ίδια την έννοια της κειμενικότητας, αποδεικνύοντας ότι το αναγνωστικό ταξίδι στον κόσμο του ονείρου και της φαντασίας ξεπερνά τα συμβατικά χωρικά του πλαίσια αρχίζοντας πολύ πριν ακουστεί το «Μια φορά κι έναν καιρό» και διαρκώντας και πέρα από το «Ζήσαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα».

5.2.3. ΤΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Τα βιογραφικά σημειώματα των δημιουργών, συγγραφέων και εικονογράφων, συγκροτούν ένα μικτό παρακειμενικό είδος που στην πιο συνηθισμένη του μορφή αποτελείται αφενός από ένα λεκτικό κείμενο, αφετέρου από μια εικόνα. Χωρίς να ανήκουν στα απαραίτητα τμήματα του παρακειμένου, αφού κάποιες φορές απουσιάζουν παντελώς από τα βιβλία, τα βιογραφικά σημειώματα συγγραφέων και εικονογράφων συνήθως έπονται της ιστορίας, ενέχοντας θέση τελικού παρακειμένου, ενώ δεν είναι λίγες και οι περιπτώσεις που φιλοξενούνται σε άλλους χώρους, όπως για παράδειγμα, στα 'αυτιά' του βιβλίου. Αναφορικά τώρα με το ύφος του σημειώματος, αυτό αναμένεται να είναι καθαρώς πληροφοριακό και διαρκώς προσανατολισμένο σε πραγματικά, αδιαμφισβήτητα στοιχεία. Η τάση αυτή στο χώρο του λεκτικού κειμένου εκδηλώνεται με την παράθεση ιστορικών γεγονότων σε χρονολογική σειρά (δες για παράδειγμα τα βιογραφικά του Χρ. Μπουλώτη), ενώ το οπτικό κατορθώνει να την διασφαλίζει με την προσθήκη της φωτογραφίας του συγγραφέα, που, σύμφωνα με τη λαϊκή έκφραση, ποτέ δεν ψεύδεται.

Με ένα βιογραφικό που αποκαλύπτει την ταυτότητα του δημιουργού, ο αναγνώστης διευκολύνεται να περάσει από το πρόσωπο του εννοούμενου συγγραφέα (*implied author*) στο συγγραφέα (*author*) και από το μυθοπλαστικό σύμπαν στην πραγματικότητα. Σαν σε ουδέτερη ζώνη, στον παρακειμενικό χώρο του βιογραφικού σημειώματος συντελείται η μετάβαση από το μυθικό του κειμένου στο αληθινό του 'παρά' ή 'εκτός' 'κειμένου' και από ένα εσωκειμενικό περιβάλλον σε έναν εξωκειμενικό κόσμο.

Όμως, συμβαίνει κάποιες φορές η λειτουργία του βιογραφικού σημειώματος ως έξοδος του αναγνώστη προς το μη μυθοπλαστικό σύμπαν να αποκτά ιδιαίτερη ένταση, καθώς δρα σχεδόν ανταγωνιστικά στο κείμενο. Στις περιπτώσεις πρωτοπρόσωπης αφήγησης, για παράδειγμα, η παράθεση των βιογραφικών των δημιουργών φαίνεται να δυναμιτίζει εκ των έσω την αξίωση για έναν αφηγητή-παιδί που διηγείται, σε πρώτο πρόσωπο, γεγονότα που συνέβησαν στο ίδιο. Συμβαίνει στο βιβλίο *Η δική μας Λάση* (Πλασσαρά, 2006), όπου η σύμβαση μιας παιδικής αφηγηματικής φωνής υποστηρίζεται με τρεις κυρίως τρόπους: Πρώτον, με τον πρωτοπρόσωπο λόγο και τον εξομολογητικό τόνο του κειμένου. Δεύτερον, με μια επιτυχή εικονογράφηση που, εν είδει ημερολογίου, με τη μορφή σελίδων σκισμένων από ένα μπλοκ, επιτρέπουν στην ανήλικη αφηγήτρια να καταγράψει λεκτικά και εικονογραφικά τις περιπέτειες του σκύλου της (δες εικόνα 5.28). Και τέλος η παράθεση, μετά το πέρας της ιστορίας, ενός δισέλιδου με πραγματικές φωτογραφίες και λεζάντες, όπου η εμφάνιση της ίδιας ομοδιηγητικής αφηγήτριας υποστηρίζει, και από το

χώρο του παρακειμένου, την αξίωση για έναν αφηγητή-παιδί (δες εικόνα 5.29). Απέναντι σε όλα αυτά στέκονται τα βιογραφικά σημειώματα των δημιουργών, ενήλικης συγγραφέως και ενήλικης εικονογράφου, που επαναπροσδιορίζουν την αφηγηματική διαδικασία και την μετατρέπουν από μια παιδική διήγηση σε μια παιδική εμπειρία μεταφερόμενη στο βιβλίο από έναν ενήλικο αφηγητή. Η ύπαρξη συγγραφέα και εικονογράφου, έτσι όπως αποκαλύπτεται με την παράθεση των ονομάτων τους στις σελίδες των τίτλων και διατρανώνεται στα βιογραφικά τους σημειώματα, καταδηλώνει τη σύμβαση του κειμενικού αφηγητή και φανερώνει την προσποίηση μιας παιδικής φωνής σε ένα βιβλίο που απευθύνεται σε παιδιά, υποστηρίζεται ότι γράφεται από παιδιά, αλλά στην πραγματικότητα οι δημιουργοί του είναι ενήλικες ‘επαγγελματίες’ του είδους.

Ξεφυλλίζοντας όμως εικονογραφημένα παιδικά βιβλία και αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην προηγούμενη περίπτωση διαφαίνεται ότι, ενώ τα βιογραφικά σημειώματα των εικονογράφων διατηρούν τον πληροφοριακό (matter of fact) χαρακτήρα του κειμενικού είδους, στα σημειώματα των συγγραφέων διαμορφώνεται μια τάση διαφοροποίησης, σχεδόν απομάκρυνσής τους τόσο από τον τυπικό χαρακτήρα όσο και από τη λειτουργία του σχετικού είδους. Ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες που σημειώματα συγγραφέων και εικονογράφων φιλοξενούνται διαδοχικά στην ίδια ή σε αντικριστές σελίδες, συχνά η διαφωνία στο ύφος και τη σκοπιμότητά τους καθίσταται ορατή (δες Τσιλιμένη, Καπατσούλια, 2006, στην *Αρπαγή της Μοβ Γραβάτας*). Ενώ τα σημειώματα των εικονογράφων εξακολουθούν να είναι πληροφοριακά κείμενα, γραμμένα σε τρίτο πρόσωπο και με εμφανή σκοπό την ενημέρωση των αναγνωστών για την ταυτότητα του δημιουργού ως ιστορικού προσώπου, τα βιογραφικά των συγγραφέων δείχνουν να απομακρύνονται από αυτά υιοθετώντας ένα περισσότερο λογοτεχνικό ύφος, δρώντας υποστηρικτικά στο ίδιο το κείμενο ή επιδεικνύοντας μια έντονη μυθοπλαστική διάθεση.

Έτσι, αντίθετα με ό,τι θα ανέμενε κανείς αναφορικά με το βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα, στο χώρο του παιδικού βιβλίου, ακόμη και μια επιπόλαιη ματιά αποκαλύπτει ότι η παρουσία του αντιβαίνει στην ίδια του την υπόσταση, προβαίνοντας σε μια σειρά από διαδοχικές ανατροπές στο ύφος και τη λειτουργία του συγκεκριμένου κειμενικού είδους. Αρχίζοντας από την πρώτη σταθερά, που είναι η αυτοτέλειά του σε σχέση με το κείμενο που συνοδεύει –γι’ αυτό άλλωστε και το ίδιο βιογραφικό σημείωμα συναντάται σε πολλά διαφορετικά βιβλία του ίδιου συγγραφέα– παρατηρούμε ότι σε πολλά εικονογραφημένο παιδικά το βιογραφικό σημείωμα βρίσκεται σταθερά στην ‘υπηρεσία’ του κειμένου, καθώς αφθονούν εκείνα που δομούνται με γνώμονα την θεματική της ιστορίας. Ο δημιουργός από το σύνολο των στοιχείων που τον αφορούν επιλέγει να παραθέσει όσα υποστηρίζουν το θέμα και την ιδεολογική θέση του κειμένου και τα οποία πάρα πολύ συχνά αποκτούν καθοδηγητικό ρόλο στην ερμηνευτική προσέγγιση του αναγνώστη.

Κλασικό παράδειγμα τα βιογραφικά της Σοφίας Μαντουβάλου που στην πλειονότητα τους αλλάζουν ανάλογα με το θέμα του βιβλίου. Έτσι στην *Οδοντογλυφίδα που έγινε Ογδοντογλυφίδα* (2004), ένα χαριτωμένο βιβλίο που διηγείται την ιστορία μιας λαίμαργης οδοντογλυφίδας που προσπαθεί να απαλλαγεί από το γάμα και τα περιττά κιλά που ταλαιπωρούν τη σιλουέτα της και ‘παίζει’ με τη γλώσσα, διαβάζουμε το βιογραφικό: «Η Σοφία Μαντουβάλου είναι πολύ λαίμαργη. Τρελαίνεται για λυκάκια που γίνονται

γλυκάκια. Κάποτε ήταν οδοντογλυφίδα, μα από τα πολλά γλυκάκια έγινε οδοντογλυφίδα. Και επειδή δε χώραγε στα ρούχα της, άφησε το γράψιμο και άρχισε το ράψιμο. Ράβε ψήλωνε και γράφε ξήλωνε τα γράμματα έγιναν ράμματα».

Από την άλλη, η ίδια συγγραφέας στο *Ρίκο Κοκορίκο* (Μαντουβάλου, 2002) προτιμά ένα βιογραφικό που αναφέρεται αποκλειστικά στις πολυπολιτισμικές φιλίες και τις διαπολιτισμικές εμπειρίες της. Σε ένα βιβλίο με έκδηλη ιδεολογική θέση τόσο στο κείμενο όσο και στο παρακείμενο, το βιογραφικό της συγγραφέως καταλήγει: «Ευτυχώς στο πανεπιστήμιο συνάντησα όλες τις φυλές του κόσμου. Τις γνώρισα, τις αγάπησα, τις ξεφοβήθηκα. Σήμερα έχω πολλούς ‘ξένους’ φίλους». Στην ίδια λογική και το σύντομο βιογραφικό της εικονογράφου Τέτης Σώλου: «Σπούδασα μουσική γιατί ενώνει τους ανθρώπους. Νομική για να υπερασπίσω το δικαίωμα που έχει κάθε άνθρωπος να είναι διαφορετικός. Ευτυχώς για όλους, οι άνθρωποι είμαστε διαφορετικοί. Τόσο διαφορετικοί όσο τα επτά χρώματα που ζωγραφίζουν τον κόσμο». Σε παρόμοια βιογραφικά σημειώματα είναι εμφανές ότι η ιδεολογία βαραίνει πάνω στην ενημέρωση και η διακήρυξη πάνω στην πληροφορία.

Ορισμένες φορές μάλιστα το βιογραφικό γράφεται στο ύφος του κειμένου αποτελώντας περισσότερο μια προέκτασή του, παρά ένα ξεχωριστό στοιχείο. Για αυτό δε λείπουν και βιογραφικά σε στίχους που ομοιοκαταληκτούν, στις περιπτώσεις που και το κείμενο είναι γραμμένο με τον ίδιο τρόπο. Για παράδειγμα στο βιβλίο *Ο Τσαχπίνης* της Νίκης Σεραφεινίδου-Βούρβουλη (2005) διαβάζουμε: «Το βιβλίο που κρατάτε/ και διαβάζοντας γελάτε/ το ‘γραψε με κέφι η Νίκη να γελάει το ποντίκι/ και το ... παρδαλό κατσίκι». Είναι εμφανές ότι η μικρή σημείωση στο τέλος του βιβλίου εισάγει περισσότερο την έννοια του συγγραφέα ως δημιουργού του βιβλίου και λιγότερο ως ιστορικού προσώπου.

Κάποια άλλα βιογραφικά δημιουργών, που δεν στερούνται πρωτοτυπίας και χιουμοριστικής διάθεσης, φαίνεται να υπακούουν στο πνεύμα όχι μόνο του κειμένου αλλά και του διακειμένου που βρίσκεται πίσω από αυτό. Στο *Λεονάρντο* (Σράιμπερ-Βίκε & Χόλλαντ, 1998), για παράδειγμα, ένα βιβλίο με σαφές διακείμενο τον ομώνυμο αναγεννησιακό πανεπιστήμονα, οι εφευρετικές ικανότητες του Ντα Βίντσι δεν αποτελούν το συνδεδετικό ιστό μόνο της κειμενικής ιστορίας αλλά και των βιογραφικών σημειωμάτων συγγραφέα και εικονογράφου, αφού και τα δύο, στην προσπάθειά τους να εξηγήσουν την εναρκτήρια τους φράση «Όποιος γράφει εφευρίσκει»/ «Όποιος ζωγραφίζει εφευρίσκει», τελειώνουν πανομοιότυπα: «Αυτό είναι το κοινό μου σημείο με το Λεονάρντο», μια δίσημη εκφορά που τους συνδέει εξίσου με τον κειμενικό ήρωα σε μυθοπλαστικό επίπεδο και το διακείμενο του επιστήμονα σε πραγματικό.

Δεικονική κατορθώνει κάποιες φορές να καθίσταται και η απεικόνιση του δημιουργού, που, καθώς δανείζεται στοιχεία γνωστών οπτικών διακειμένων, κατασκευάζει εικαστικά ένα ιδιότυπο πορτρέτο. Ιδιαίτερα επιτυχείς οι αυτοπροσωπογραφίες των οπισθόφυλλων της σειράς *Γνωρίζοντας τους Μεγαλύτερους Ζωγράφους του Κόσμου*, στις οποίες ο δημιουργός Mike Venezia εναρμονίζεται με τη θεματογραφία και την ιδιαίτερη τεχνική των αντίστοιχων ζωγράφων. Έτσι, στο βιβλίο για τον Βαν Γκογκ σχετικός πίνακας με αναγνωρίσιμο διακείμενο την *Αυτοπροσωπογραφία με Δεμένο Αφτί* (1889) συνοδεύει το κείμενο: «Πάνω στη βιασύνη του να τελειώσει εγκαίρως αυτό το βιβλίο, ο Mike έκοψε το δάχτυλό του ζύνοντας ένα μολύβι. Εμπνευσμένος από τον Βίνσεντ Βαν Γκογκ, ο Mike

ζωγράφησε τον εαυτό του, τονίζοντας στον πίνακα το δεμένο δαχτυλάκι του!». Αντίστοιχες και οι αυτοπροσωπογραφίες που κοσμούν τόσο το βιβλίο της σειράς για τον Σαλβαντόρ Νταλί και παραπέμπει απευθείας στην *Εύκαμπτη Αυτοπροσωπογραφία με Ψητό Μπέικον* (1941) (δες εικόνες 5.30, 5.31), όσο και εκείνο του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, που φυσικά δεν είναι άλλο από τη δημοφιλή Μόνα Λίζα.

Από την άλλη μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το βιογραφικό της συγγραφέως Μπάρμπαρα Λέμαν στο πολύ ιδιαίτερο *Κόκκινο Βιβλίο*, στο οποίο η εικόνα της, φιλοτεχνημένη από την ίδια, κατορθώνει να αντικατοπτρίσει την κυρίαρχη τεχνική ενός κειμένου που αμφισβητεί τα όρια ανάμεσα στο εσωκειμενικό και το εξωκειμενικό, το είναι και το φαίνεσθαι, τη λογοτεχνία και την πραγματικότητα. Μέσα από συνεχείς καθρεπτισμούς, πλαισιώσεις και εγκιβωτισμούς που ατέρμονα επαναλαμβάνονται, το ανεπανάληπτο καθίσταται επαναλαμβανόμενο, το μοναδικό σύνηθες, το πραγματικό μυθοπλαστικό και το αντίστροφο. Για ένα βιβλίο που από τη μια μεριά κατορθώνει να εγκιβωτίζει τη φαντασία μέσα στην πραγματικότητα και από την άλλη να πλαισιώνει συνεχώς τη δεύτερη μέσα στην πρώτη δημιουργώντας ένα κείμενο σαφώς αυτοαναφορικό, όπου η μυθοπλασία καθίσταται συγχρόνως και μεταμυθοπλασία, η εικόνα της συγγραφέως αποτελεί μια οπτική *mise en abyme*, μια έμπρακτη εικονιστική αμφισβήτηση των συνόρων ανάμεσα στην αλήθεια και την κατασκευή. Σε μια εικόνα όπου η συγγραφέας παρουσιάζεται να αποτελείώνει την εικόνα του εαυτού της την ώρα που δημιουργεί μια ίδια εικόνα που και αυτή με τη σειρά της κάνει ακριβώς το ίδιο (δες εικόνα 5.32), η πολλαπλότητα των επαναλήψεων ανάγεται δυνητικά στο άπειρο προχωρώντας πέρα από το απειροελάχιστο προσβάσιμο μέγεθος μιας εμπειρικής πραγματικότητας προς έναν άλλο μικρόκοσμο στον οποίο παύουν να έχουν αξία οι διχοτομικές κρίσεις για στο εδώ και το εκεί, το τώρα και το άλλοτε, το αληθινό και το φανταστικό. Με το ύφος του κειμένου εναρμονίζεται και το βιογραφικό της συγγραφέας που καθρεπτίζει αφηγηματικές τακτικές, υφέρπουσες ιδεολογίες, κυρίαρχα οπτικά μοτίβα και λειτουργεί ως ένα εμφανής παρα-κειμενικός καθρέπτης μιας ιδιότυπης οπτικής κειμενικής εκφοράς.

Επιπλέον, καθαρώς ερμηνευτική αποδεικνύεται ορισμένες φορές η φωτογραφία του βιογραφικού, αφού, αν και ουδέτερη εκ πρώτης όψεως, στην πραγματικότητα συνηγορεί/ παρασύρει υπέρ μιας συγκεκριμένης αναγνωστικής προσέγγισης. Το κλασικότερο παράδειγμα προέρχεται από το γνωστό *Black and White* του David Macaulay (1990), όπου, κατά μία εκδοχή, τέσσερις αλληλοσυνδεόμενες αφηγήσεις συνενώνονται στη διήγηση μιας ενιαίας ιστορίας. Δεδομένου ότι η πρώτη από αυτές (*Seeing things*) αναφέρεται σε ένα παιδί που ταξιδεύει με το τρένο για να συναντήσει τους γονείς του, η επιλογή για το βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα μιας φωτογραφίας του σε παιδική ηλικία και μέσα σε μια αμαξοστοιχία, για πολλούς αναγνώστες λειτουργεί υπέρ της ερμηνείας που θεωρεί ως πρωταρχική την ιστορία του ταξιδιού και εντάσσει/ υποτάσσει σε αυτήν τις υπόλοιπες τρεις. Απηχώντας τον τίτλο σχετικού άρθρου (δες “Everything comes from Seeing Things”: Narrative and illustrative play in *Black and White* της Sylvia Pantaleo, 2007), η ερμηνευτική προσέγγιση που υποστηρίζει μια αφηγηματική κατασκευή, η οποία ενσωματώνει στην ιστορία του τρένου τις άλλες τρεις διηγητικές γραμμές, είναι πιθανόν να έχει διαμορφωθεί κάτω από την επιρροή του παρακειμένου

έτσι όπως εκφράζεται έμμεσα μέσω της φωτογραφίας του συγγραφέα στο βιογραφικό του σημείωμα. Ανεξάρτητα από αν αυτό προήλθε τυχαία –άλλωστε για τις άλλες τρεις ιστορίες ενδεχομένως να μην υπήρχαν αντίστοιχες φωτογραφίες του συγγραφέα, αφού ούτε κατάδικος διετέλεσε ποτέ, ούτε ντύθηκε με εφημερίδες σε ένα σταθμό τρένου– σημασία έχει ότι το παρακειμενικό στοιχείο του βιογραφικού σημειώματος του δημιουργού λειτούργησε, εκόν/ άκον, ερμηνευτικά πάνω σε ένα ιδιαίτερο κείμενο, που εξαιτίας της εγγενούς δυσκολίας του ανάγκασε τον αναγνώστη αρκετές φορές να ανατρέξει και σε άλλα στοιχεία του παρακειμένου (π.χ. Warning, χρώματα εξωφύλλου, εσωτερική σελίδα τίτλου) προκειμένου να το κατανοήσει.

Καθώς εξετάζουμε το σύνολο κυρίως των ελληνικών εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων, φαίνεται να διαμορφώνεται πλέον μια δεύτερη τάση: στα βιογραφικά σημειώματα, όχι τόσο των εικονογράφων, όσο κυρίως των συγγραφέων, παγιώνεται μια διάθεση για μετουσίωση ενός ενημερωτικού κειμένου σε λογοτεχνικό. Παρατηρείται συχνά ο συγγραφέας να χρησιμοποιεί και, κατά τη σύνταξη του βιογραφικού του, ύφος ανάλογο με εκείνο της μυθοπλασίας, εμμένοντας στη λογοτεχνική γραφή και τη μυθοπλαστική διάθεση και στην περιοχή του παρακειμένου. Ορισμένες φορές μάλιστα το ιστορικό πρόσωπο του συγγραφέα μεταλλάσσεται σε μυθοπλαστικό ήρωα που μετέχει ενός κόσμου τον οποίο αυτός ο ίδιος έχει κατασκευάσει. Ισορροπώντας σε μια εύθραυστη ζώνη ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα, την ιστορία και την πραγματικότητα, όντας συγχρόνως ο δημιουργός αλλά και το δημιούργημά του, ο συγγραφέας συνηγορεί υπέρ διεκδικήσεων της μυθοπλασίας σε χώρους (δες παρακειμένο) που αυτοδικαίως υπερασπίζεται η πραγματικότητα.

Χαρακτηριστικότερο το παράδειγμα του Τριβιζά όπου στη σειρά *Ιστορίες από το Νησί των Πυροτεχνημάτων*, ο δημοφιλής συγγραφέας αποποιείται το ρόλο του εγκληματολόγου-συγγραφέα, για να ενδυθεί τις ιδιότητες του ταχυδακτυλουργού και εξερευνητή. Χώρες, όπως το Αβγατηγανιστάν ή το Πιπερού, στέκονται μετέωρες ανάμεσα στις πραγματικές περιοχές (Αφγανιστάν, Περου) και τις παρεφθαρμένες λεκτικές τους εκφορές που τις τοποθετούν κατευθείαν σε μια νέα φανταστική γεωγραφία. Σε αυτήν εντάσσεται και ο δημιουργός που εκούσια πολιτογραφείται πλέον ως ένα νέο πρόσωπο στο ίδιο του το δημιούργημα. Για αυτό άλλωστε και οι ασχολίες του προσαρμόζονται σε μια παραμυθική καθημερινότητα με κυριότερες «τη σωτηρία φαλαινών από φαλινοθήρες, ταύρους από ταυρομάχους, πριγκίπισσες από δράκους και δράκους από πρίγκιπες». Με πρόσχημα το πραγματικό ονοματεπώνυμο του γράφοντος, που φιγουράρει στην πρώτη σειρά, και τα χαρακτηριστικά του κειμενικού είδους, το βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα μεταμφιέζεται σε ένα πληροφοριακό κείμενο, τη στιγμή που δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια ακόμη έκφραση ενός λογοτεχνικού οίστρου και μιας μυθοπλαστικής διάθεσης που, αν και έφτασε στο οπισθόφυλλο, αρνείται να σιωπήσει και να υποχωρήσει για χάρη μιας πραγματικότητας που ‘καραδοκεί’ κάθε φορά που ολοκληρώνεται η ιστορία και κλείνει το βιβλίο.

Είναι άξιο απορίας αν ο μυθοπλαστικός άνεμος που φυσά στο χώρο του παρακειμένου και αποδίδει στο συγγραφέα λογοτεχνική υπόσταση μεταλλάσσοντάς τον από ιστορικό πρόσωπο σε φανταστικό, θέτει υπό σοβαρή αμφισβήτηση τα όρια ανάμεσα στο πραγματικό και το λογοτεχνικό, το εσωκειμενικό και εξωκειμενικό. Καθώς ο αληθινός

συγγραφέας διευρύνει την υπόστασή του και με φανταστική διάσταση, αφού καθίσταται τμήμα του κόσμου που ο ίδιος έχει κατασκευάσει, το βιογραφικό του στερείται την αντικειμενικότητα που εκ προοιμίου χαίρει το κειμενικό είδος, καθώς τώρα πλέον δεν εξυπηρετεί τους σκοπούς της ενημέρωσης, αλλά δρα υποστηρικτικά στην ιστορία που προηγήθηκε. Η σύγχυση που προκαλείται ανάμεσα στο συγγραφέα (author) και τον αφηγητή (narrator) που σε μια διήγηση-πλαίσιο αναλαμβάνει να διηγηθεί μια ιστορία σε υποδιηγητικό επίπεδο μεταφέρεται τώρα στο χώρο του παρακειμένου, όπου ο πραγματικός συγγραφέας με φανταστική πλέον υπόσταση ανέλαβε ως ήρωας σε μια αόρατη διήγηση-πλαίσιο να διηγηθεί τις δικές του ιστορίες. Όταν το σχετικό βιογραφικό σημείωμα από το οπισθόφυλλο πληροφορεί ότι ο Ευγένιος Τριβιζάς αρθρογραφεί από το Νησί των Πυροτεχνημάτων μια σειρά ιστοριών, το αφηγηματικό σχήμα επαναπροσδιορίζεται, αφού η επινόηση του εξερευνητή-αφηγητή αποτελεί πλέον ένα νέο μυθοπλαστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εγκιβωτίζονται όλες οι ιστορίες της σειράς.

Ίσως γι' αυτό στις περιπτώσεις όπου η ιστορία πλαισιώνεται από μια μικρή προσθήκη ενός εσωκειμενικού συγγραφέα, δίνεται η δυνατότητα στον πραγματικό συγγραφέα να υπερασπιστεί σθεναρά την εξωκειμενική του υπόσταση με ένα βιογραφικό πληροφοριακού χαρακτήρα, έτσι όπως απαιτεί το σχετικό κειμενικό είδος. Αποδίδοντας «τα του Καίσαρος τω Καίσαρι», η πλαισίωση της κυρίως ιστορίας από έναν «κατασκευασμένο» συγγραφέα-αφηγητή που αναλαμβάνει να ενημερώσει τους αναγνώστες για το τι πρόκειται να ακολουθήσει, καθιστά περιττή την ύπαρξη ενός πραγματικού συγγραφέα με φανταστικές διαστάσεις. Συμβαίνει στην περίπτωση της Ρίας Φελεκίδου *Ο Άστεγος Χορτοφάγος Λύκος και το Έξυπνο Γουρουνάκι* (1996), όπου η παρουσία μιας καμηλοπάρδαλης-συγγραφέα που προεξαγγέλλει μια εκδοχή-συνέχεια του παραμυθιού των *Τριών Γουρουνιών και του λύκου*, αφήνει το περιθώριο στην πραγματική συγγραφέα να διεκδικήσει την ιστορικότητά της με ένα καθαρώς πληροφοριακό βιογραφικό.

Από την άλλη μια τρίτη τάση που διαμορφώνεται στον παρακειμενικό χώρο του βιογραφικού σημειώματος είναι και η συμβολή του στην κατασκευή μιας παιδικής ταυτότητας για το δημιουργό του βιβλίου. Ενώ δηλαδή το βιογραφικό σημείωμα οφείλει να πληροφορεί τον αναγνώστη για το συγγραφέα ως ιστορικό πρόσωπο, πολύ συχνά στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου καταβάλλεται ιδιαίτερη προσπάθεια, ώστε να προβληθεί η «παιδικότητα» του δημιουργού. Αυτό που συνήθως επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: είτε ως μια ευρεία αναφορά στο παιδί που ήταν κάποτε είτε ως αποκάλυψη του παιδιού που έχει μέσα του. Καθώς σχεδόν στο σύνολο των περιπτώσεων των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων ο συγγραφέας δεν είναι παιδί, η «αγωνία» του ενήλικου δημιουργού να αναδείξει τα στοιχεία εκείνα που τον νομιμοποιούν να μιλάει στα παιδιά στη γλώσσα τους διαφαίνεται και στον τρόπο με τον οποίο δομεί το βιογραφικό του σημείωμα. Επειδή τα παιδιά αποτελούσαν ανέκαθεν τους δημιουργούς κειμένων προφορικής κουλτούρας (δες ανέκδοτα, σκατολογικά στιχουργήματα, παρωδικά τραγουδάκια, κ.ά), που όμως σήμερα λόγω του διαδικτύου απέκτησαν και γραπτή εκδοχή, ενώ είναι ελάχιστα τα βιβλία που γράφονται για παιδιά από παιδιά – εξαίρεση αποτελεί *Το Μυστήριο της Βίλης Σταφύλη* (2006) της δεκάχρονης Βάνας Σάρλη– ο ενήλικος συγγραφέας που γράφει για παιδιά υπερασπίζεται μια δική του

‘παιδικότητα’ που τον νομιμοποιεί να γράφει για αυτά και την δομεί ως «ένα αμάλγαμα από προσωπικές αναμνήσεις, γνώση των σημερινών παιδιών και ένα σύστημα αξιών για το τι είναι, αλλά και τι πρέπει να είναι το παιδί» (Hollindale, 1997: 12).

Παρατηρείται συχνά, ακόμη και όταν τα επιμέρους στοιχεία του βιογραφικού παραμένουν πραγματικά, ο συγγραφέας, συνήθως σε πρώτο πρόσωπο, να παραθέσει εκείνα τα γεγονότα της ζωής του και της επαγγελματικής του πορείας που προσιδιάζουν σε κάποια ‘παιδικότητα’. Με ύφος σαφώς λογοτεχνικό και τόνο άμεσο, φιλικό, το βιογραφικό λαμβάνει τη μορφή εξομολόγησης από κάποιον που δεν ξεχνά ότι μιλά σε παιδιά και επιλέγει από το σύνολο των πληροφοριών τις αντισυμβατικές εκείνες λεπτομέρειες που θεωρεί ότι θα ενδιέφεραν τους μικρούς εννοούμενους αναγνώστες του. Όπως τα ονόματα των σκυλιών του (δες το βιογραφικό της Τασούλας Τσιλιμένη στην *Αρπαγή της Μοβ Γραβάτας*), που διανθισμένα με λεπτές πινελιές παραμυθικών στοιχείων (στο ίδιο βιογραφικό και το όνομα του καλικιάτзарου της συγγραφέως) συντελούν, ώστε το βιογραφικό να απωλέσει τη σοβαρότητα/ σοβαροφάνεια του ενήλικου και να προσχωρήσει στη σφαίρα της φαντασίας και της παιδικότητας.

Στην ίδια λογική ενδέχεται να ενταχθεί και η γνωριμία με το συγγραφέα μέσω της οπτικής τροπικότητας. Και εδώ, η έννοια της οικειότητας του δημιουργού με το ανήλικο αναγνωστικό του κοινό επιδιώκεται μέσω της φωτογραφίας του που άλλοτε αποτελεί μια ετεροχρονισμένη εκδοχή του εαυτού του –προτιμάται μια παιδική φωτογραφία (*Ο Φώκος που Νόμιζε ότι μισούσε το Σχολείο*, Ηλιόπουλος, 2005)– και άλλοτε κάποια που τον απαθανατίζει σε μια δραστηριότητα μάλλον ασυνήθιστη για ενήλικους (όπως για παράδειγμα η βόλτα με το άλογο ενός καρουσέλ στο βιογραφικό της Τασούλας Τσιλιμένη στην *Αρπαγή της Μοβ Γραβάτας*). Ο συγγραφέας, προβάλλοντας το παιδί που ήταν κάποτε (παλιά φωτογραφία) ή το παιδί που κρύβει μέσα του (‘παιδιάστικα’ καμώματα), απευθύνεται στα παιδιά αναγνώστες ως ίσος προς ίσο, σε μια προσπάθεια να αναδείξει όσα στοιχεία τον ενώνουν μαζί τους και τον κάνουν να μιλούν την ίδια γλώσσα.

Η συγκεκριμένη τάση που δείχνει να εξελίσσεται σε κυρίαρχη στον παρακειμενικό χώρο του βιογραφικού σημειώματος του συγγραφέα θα μπορούσε να ενταχθεί σε μια γενικότερη προσπάθεια ανατροπής της εγγενούς ασυμμετρίας που δημιουργείται στις περιπτώσεις «μονόδρομης» (δες το *one-way traffic* του Hollindale, 1997: 21) επικοινωνίας ενός ενήλικου συγγραφέα και ενός ανήλικου αναγνώστη. Τόσο οι περιορισμένες εμπειρίες και τα βιώματα του παιδιού-αναγνώστη όσο και οι γνωστικές και λεκτικές του ικανότητες εδραιώνουν μια εκ προοιμίου ανισοβαρή επικοινωνιακή σχέση ανάμεσα στον ενήλικο δημιουργό και τον ανήλικο αναγνώστη, που αναπόφευκτα ενέχει το στοιχείο της *δύναμης/ εξουσίας (power)*, καθώς κάποιος μιλά από θέση ισχύος σε κάποιον άλλο που οφείλει να τον ακούσει. Στην ήδη εξουσιαστικά επιβαρυσμένη επικοινωνιακή πράξη, όπου ο πομπός-συγγραφέας έχει αποκλειστικά το προνόμιο να μιλά και ο δέκτης-αναγνώστης είναι υποχρεωμένος μόνο να ακούει, η ηλικιακή διαφορά ανάμεσά τους στην καλύτερη περίπτωση θα μπορούσε να εκληφθεί ως διαφορετικότητα, ενώ στην χειρότερη ως κατωτερότητα. Καθώς με τον καιρό η έννοια της *δύναμης/ εξουσίας (power)* αναγνωρίζεται ως ένα εγγενές στοιχείο και μια επαναλαμβανόμενη σταθερά στην παιδική λογοτεχνία –κάτι που την φέρνει πολύ κοντά με τις λογοτεχνίες και άλλων ‘ανίσχυρων’, π.χ. γυναικεία λογοτεχνία, μειονοτική λογοτεχνία,

ομοφυλοφυλική λογοτεχνία (Trites, 2000)– η κατασκευή μιας παιδικής ταυτότητας για το δημιουργό του βιβλίου επεκτείνει, ακόμη και σε περιοχές εκτός κειμένου, την προσποίηση μιας παιδικής φωνής από κάποιον που, ενώ δεν είναι παιδί, παραχωρεί σε αυτά τη φωνή του.

Και ενώ ο ενήλικος-συγγραφέας θεωρεί ότι με αυτόν τον τρόπο πλησιάζει το παιδί και στέκεται στο πλάι του, στην πραγματικότητα ίσως δανείζει μια ενήλικη φωνή σε ένα σιωπηλό παιδί, επιβάλλοντας τις νόρμες και τις κανονικότητες του ενήλικου πάνω σε έναν ανήλικο που όχι μόνο ως αναγνώστης-δέκτης δεν έχει το δικαίωμα να μιλήσει, αλλά στερείται και την ίδια του την ταυτότητα, καθώς κάποιος άλλος, που δεν είναι παιδί, με το εκτόπισμα της υπεροχής που του δίνει η θέση του και η ηλικία του, αναλαμβάνει να του δείξει πώς μιλάνε, πώς σκέπτονται, πώς αισθάνονται, με δυο λόγια, πώς είναι τα παιδιά. Όμως, σε μια λογοτεχνία που στις καλές της στιγμές κατορθώνει να αποδεικνύεται και *υπονομευτική* (*subversive*) απέναντι στην ενήλικη αυθαιρεσία (Lurie, 1990), η παιδική ‘μεταμφίεση’ ενός ενήλικου συγγραφέα, τις περισσότερες φορές, καταφάσκει παρά αμφισβητεί την ενήλικη κανονικότητα. Ιδιαίτερα όταν αυτό συμβαίνει σε έναν χώρο, όπως είναι εκείνος του βιογραφικού, που εξ ορισμού υπάρχει, για να αποκαλύψει την πραγματική ταυτότητα του δημιουργού του κειμένου. Αντίθετα, και παρά τις σαφείς επιταγές του κειμενικού είδους, ακόμη και στο βιογραφικό του σημείωμα, ο ενήλικος-συγγραφέας εξακολουθεί να βρίσκεται ‘γαντζωμένος’ σε μια ιδιότυπη ‘πλαστοπροσωπία’ που υποστηρίζει το κείμενό του ‘παίζοντας’ το παιδί που όμως δεν είναι.

Φάνηκε λοιπόν ότι αρκετές φορές καταλύεται στην πράξη η θεματική και υφολογική αυτοτέλεια του βιογραφικού σημειώματος, καθώς εκείνο επιλέγει να δρα επικουρικά στο κείμενο μετασχηματιζόμενο σε ερμηνευτικό μηχανισμό της ιστορίας, καθώς προσφέρει στοιχεία για την καλύτερη κατανόησή της. Άλλοτε πάλι αντιφάσκει στην ίδια τη φύση του κειμενικού είδους που σκοπό έχει την αποκάλυψη της ταυτότητας του συγγραφέα και συχνά επιλέγει να την αποκρύψει ‘πλαστογραφώντας’ μια διαφορετική ιστορικότητα. Μάλιστα, η κατασκευή μιας νέας ταυτότητας για το συγγραφέα συχνά φτάνει στη δημιουργία ενός καθ’ ολοκληρία μυθικού προσώπου τοποθετημένο σε ένα ολοκληρωτικά φαντασιακό σύμπαν στο οποίο ο συγγραφέας αποτελεί συγχρόνως το δημιουργό αλλά και το δημιούργημα.

5.2.4. Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΓΡΑΠΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Καθώς το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο τολμά καινούργιους τρόπους επικοινωνίας, η ίδια η μορφή του γραπτού κειμένου φαίνεται να συμβάλλει καθοριστικά στον πολλαπλασιασμό της εκφραστικής δύναμης των λέξεων. Και ενώ παλιότερα το κείμενο – με μόνη εξαίρεση τα περίτεχνα πρωτογράμματα των παραγράφων– έπασχε από μια μελανή ομοιομορφία, ανίσχυρη να υπαινιχθεί οτιδήποτε για το περιεχόμενό της, σήμερα τολμά να εκφράζεται και με τον τρόπο που φαίνεται. Με ποικιλία χρωμάτων και γραφών, με πλήθος τυπογραφικών στοιχείων, με παραβιάσεις στη γραμμικότητα του γραπτού λόγου, με κατάργηση των ορίων ανάμεσα σε γράμματα και εικόνα, με καινούργιες γραφές, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο εκμεταλλεύεται πλέον την οπτική δύναμη

της τυπωμένης σελίδας και πειραματίζεται με όλο και περισσότερες τροπικότητες (Yannicoroulou, 2001, 2003).

Με την καλλιγραφία να θεωρείται παραδοσιακά ο μακρινός πρόγονος των σύγχρονων περίτεχνων γραμματοσειρών, αφού αποτελεί μια αυθεντική προσπάθεια ανάδειξης της καλής εικόνας της λέξης, η μετάδοση του κειμενικού μηνύματος αποκτά, ολοένα και περισσότερο, και οπτική διάσταση. Το ΚΡΕΒΑΤΙ που γράφεται με κεφαλαία γράμματα δίνει την εντύπωση ότι είναι πλατύτερο από τα άλλα, ικανό να χωρέσει μια ολόκληρη πολυμελή οικογένεια (*Το μεγαλύτερο κρεβάτι του κόσμου*, Κάμπ, 2000). Από την άλλη είναι προφανές ότι ένας ΓΙΓΑΝΤΑΣ είναι μεγαλύτερος από τον ομότεχνό του *γίγαντα*, για τον οποίο, όποιος έχει μάτια βλέπει, ότι έχει το όνομα αλλά όχι και τη χάρη των υπερφυσικών όντων. Μάλιστα το τελευταίο αποτελεί μια ενδιαφέρουσα περίπτωση όπου το σημαίνον κατόρθωσε να ακυρώσει το σημαίνόμενο, ο τρόπος που φαίνεται η λέξη να χλευάσει τη σημασία της και ο θεατής (viewer) να εξασφαλίσει υπεροχή πάνω σε έναν ανεπαρκή και παρωχημένο αναγνώστη (reader).

Στις μέρες μας είναι προφανές ότι η μορφή του γραπτού κειμένου καθίσταται μια ενδιαφέρουσα συνιστώσα στην κατασκευή του κειμενικού μηνύματος όχι μόνο στο εικονογραφημένο παιδικό, που εξ ορισμού στηρίζεται στην εικονογράφηση, αλλά ακόμη και σε λογοτεχνικά βιβλία με περισσότερο λεκτικό κείμενο και καθόλου εικόνες, όπως είναι για παράδειγμα το εφηβικό μυθιστόρημα. Στο βιβλίο του Φίλιππου Μανδηλαρά (2005) *Νίκη ή Αυτό που Φαίνεται κι Αυτό που Είναι* και στο σημείο που τα κομμένα κεφάλια μιλούν, το γραπτό κείμενο έχει διαταχθεί σε μικρές ακανόνιστες ενότητες, δίνοντας από μακριά την εντύπωση όχι μόνο μιας σειράς από αποκεφαλισμένες λάμιες, αλλά και αποσπασματικών ομιλιών/ σκέψεων που φτάνουν τυχαία στα αυτιά/ μυαλό του ήρωα και του αναγνώστη. Και καθώς η διάταξη της σελίδας θαρρείς ότι προσκαλεί τον αναγνώστη-θεατή να περιηγηθεί ανάμεσα στα λευκά μονοπάτια που του παραχωρεί το τυπωμένο κείμενο, η εντύπωση μιας αναγνωστικής διαδρομής εν τω μέσω κομμένων κεφαλιών που караδοκούν δίπλα του και η αίσθηση της τυχαίας ακρόασης αποσπασμάτων από κουβέντες/ σκέψεις-ξέφτια οπτικοποιείται με τη βοήθεια των τυπωμένων λέξεων που αρνούνται να συμμορφωθούν με τα γνωστά σχήματα (δες εικόνα 5.33).

Στα πολυτροπικά κείμενα, η γραπτή γλώσσα αξιοποιείται και ως οπτικό υλικό, αφού τα γράμματα γίνονται αντιληπτά και ως απλές γραμμές και σχήματα. Η συγγένεια με το κίνημα του φουτουρισμού, εμφανής: «Η επανάστασή μου κατευθύνεται ενάντια στην ούτως ειπείν τυπογραφική αρμονία της σελίδας, που είναι αντίθετη στην πλημμυρίδα και την άμπωτη, στους πήδους και τις εκρήξεις του στυλ που ρέει πάνω στην ίδια τη σελίδα. Εμείς θα χρησιμοποιήσουμε αντίθετα στην ίδια σελίδα, τρία και τέσσερα τυπογραφικά χρώματα, και ακόμη και 20 διαφορετικούς τυπογραφικούς χαρακτήρες, εάν χρειαστεί. Για παράδειγμα, πλάγιους χαρακτήρες για μια σειρά από παρόμοιες ή γρήγορες αισθήσεις, έντονα στρογγυλά γράμματα για βίαιες ονοματοποιίες, κ.λπ. Έτσι μ' αυτή την τυπογραφική επανάσταση, μ' αυτή την πολύχρωμη ποικιλία χαρακτήρων, προτείνω να διπλασιάσουμε την εκφραστική δύναμη των λέξεων» (Μαρινέτι, 1987: 89).

Όλο και περισσότερο, το κείμενο αρχίζει να αποκτά μια αναγνωρίσιμη οπτική διάσταση γεφυρώνοντας το χάσμα ανάμεσα στη λέξη και την εικόνα. Άλλωστε, κάποιες από τις

σημειολογικές συνισταμένες της ζωγραφικής εντοπίζονται και στη σελίδα ενός πολυτροπικού είδους, με το γραπτό κείμενο να προσιδιάζει στο θέμα του πίνακα και τη (λευκή) σελίδα στο φόντο του (background), ενώ στοιχεία μορφής του κειμένου (θέση, κενά διαστήματα, ιδιαίτερη τυπογραφία, το γενικότερο 'στήσιμο' της σελίδας) ενδέχεται να παραλληλιστούν με τη σύνθεση μιας ζωγραφικής δημιουργίας.

Ακραία ίσως περίπτωση αυτής της τάσης αποτελεί το οπτικό ποίημα, που καθώς στέκεται μετέωρο ανάμεσα στην ποίηση και τη ζωγραφική, επιχειρεί μια ζωγραφική με λέξεις (Γιαννικοπούλου, 1995). Από την άλλη, πολύ συχνά επίδοξοι ποιητές για παιδιά έρχονται αντιμέτωποι με συμβουλές όπως: «Αν γράφεις ένα ποίημα για έναν ελέφαντα, θα ήταν καλύτερα να μεταχειριστείς μεγαλύτερη αράδα και έναν πολύ πιο στιβαρό στίχο. Ένα ποίημα για έναν ιπποπόταμο θα πρέπει πραγματικά να δείχνει βαρύ και συμπαγές: Μακριές γραμμές και ίσως όχι τόσο πολλές συγκροτημένες σε μικρές σφιχτές στροφές. Ένα ποίημα για μια καμηλοπάρδαλη θα μπορούσε να ήταν ψηλό και εντυπωσιακό. Αρκετές μικρές αράδες χωρίς κενά ανάμεσα στις στροφές» (Karl, 1994: 111).

Κάποιες φορές μάλιστα η συνολική τοποθέτηση του γραπτού κειμένου πάνω στη σελίδα συντελεί ώστε και αυτό να αποκτήσει ζωγραφική υπόσταση, αφού με την ενδεχόμενη ενσωμάτωσή του στην εικόνα κατορθώνει να διαδραματίσει έναν σαφώς εικαστικό ρόλο. Ο λύκος και τα ζώα που ανεβοκατεβαίνουν στο πηγάδι με σκοινιά και κουβάδες συνοδεύονται από κείμενο που στριμώχεται στο στενόμακρο πέρασμα ενός πηγαδιού, επιτείνοντας την έννοια αλληπάλληλων ανόδων και καθόδων. Και καθώς ο αναγνώστης το διαβάζει ασθμαίνοντας –το μικρό μέγεθος της γραμμής υπαγορεύει το ρυθμό– καθίσταται συμβολικός κοινωνός της προσπάθειας των ηρώων να διαβούν τα δύσκολα περάσματα (*Πλατς!*, Κορεντέν, 1997). Αλλά και ο γνωστός μας Τουνελόδρακος (*Ο Λαίμαργος Τουνελόδρακος*, Τριβιζάς, 1985) φαίνεται να ορέγεται τόσο πολύ τα τρένα, ώστε αρέσκειται στη δημιουργία αμαξοστοιχιών εικόνας και κειμένου, με τα βαγόνια να φιλοξενούν λέξεις και τις αναγνώσεις να θυμίζουν ταξίδια πάνω σε ράγες (δες εικόνα 5.34).

Σε αρκετές ακόμη περιπτώσεις, η διάταξη του κειμένου λειτουργεί ως ένα επιπλέον στοιχείο της εικόνας. Γεφυρώνοντας την αντίθεση ανάμεσα στην αίσθηση του βάθους που η υιοθέτηση των κανόνων της προοπτικής χαρίζουν σε μια εικόνα και την εντύπωση της μιας διάστασης που προκαλεί το τυπωμένο κείμενο, ορισμένες φορές οι σειρές και οι λέξεις διατάσσονται με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτύχουν μια οπτική δισημία που φτάνει στα όρια της παραδοξότητας από τη μια η απουσία βάθους, έτσι όπως αυτή υποβάλλεται από το γραπτό κείμενο, και από την άλλη η ύπαρξή του, έτσι όπως υπαγορεύεται από τις συμβάσεις της προοπτικής που ακολουθεί η εικόνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα (αναφέρεται στο Nodelman, 1988: 56) το γραπτό κείμενο στο *The Little House*, όπου η διάταξη σειρών με κλιμακούμενο μέγεθος ακριβώς κάτω από την εικόνα του σπιτιού δίνει την αίσθηση των σκαλιών που οδηγούν σε αυτό. Με αυτόν τον τρόπο οι τυπωμένες λέξεις εισβάλλουν στη σελίδα με τη διπλή τους υπόσταση ως λόγος αλλά και ως εικόνα και ενώ ως σημαινόμενο διηγούνται μια ιστορία ως σημαίνον αποτελούν τμήμα ενός σχεδίου.

Φαίνεται ότι η τοποθέτηση του γραπτού κειμένου πάνω στη σελίδα αποτελεί σοβαρό παράγοντα στο σχεδιασμό του βιβλίου, αφού ενέχει διπλή σημαντικότητα και ως εικαστικό αποτέλεσμα και ως αφηγηματική συνιστώσα. Ορισμένες φορές το γραπτό

κείμενο τοποθετείται σε λευκό πλαίσιο μέσα στην ίδια την εικόνα που καταλαμβάνει ολόκληρη τη σελίδα διασπώντας την ενότητά της και δημιουργώντας μια ασπρόμαυρη ασυνέχεια στην πολύχρωμη μαγεία της. Συμβαίνει στη *Χιονάτη* της Hyman (αναφέρεται από το Nodelman, 1988: 57), όπου οι γραπτές λέξεις, άσπρο χαρτάκι κολλημένο πάνω στην εικόνα, τρύπα που τη διασπά, λειτουργούν ως μετωνυμική διαφωνία στους ισχυρισμούς της για ρεαλιστικότητα. Την ίδια στιγμή που η εικόνα διατείνεται ότι αποτελεί την απόδειξη της αλήθειας μιας εκδοχής, η παρεμβολή μιας επίπεδης λευκής επιφάνειας υπενθυμίζει στον αναγνώστη-θεατή ότι δεν είναι παρά τίποτε άλλο από μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Έτσι, στην ένταση που δημιουργεί η δραματικότητα των εικόνων, που αναπαριστά ρεαλιστικά τη φρίκη μιας θανατηφόρας συγκρουσιακής σχέσης ανάμεσα σε δύο γυναίκες, αντιπαρά τίθεται η εφησυχαστική υπενθύμιση της μορφής του γραπτού κειμένου που υπενθυμίζει την πλαστότητα της κατασκευής 'καταλαγιάζοντας' με αυτόν τον τρόπο μια ένταση που θα 'βάραινε', μάλλον υπερβολικά, τον αναγνώστη.

Οι περιστάσεις όπου στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο ο λεκτικός κώδικας ζητά τη συνδρομή του εικονιστικού, σε επίπεδο γραπτού κειμένου, με τον καιρό, πληθαίνουν. Αρχικά, η ομοιομορφία της τυπωμένης σελίδας διαταράσσεται, καθώς οι αλλαγές στον τρόπο γραφής εισάγουν γραπτά μηνύματα που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε σε άλλα έντυπα. Το γραπτό κείμενο εγκαταλείποντας την ασπρόμαυρη κανονικότητά του διατάσσεται με τη μορφή πανό, επιγραφών, αγγελιών, διαφημίσεων και άλλων δειγμάτων του περιβάλλοντος γραπτού λόγου. Έτσι όταν για παράδειγμα *Το Παπάκι που δεν του αρέσανε τα ποδαράκια του* (Τριβιζάς, 1990) αναζητά εργασία και έρχεται αντιμέτωπο με μια σειρά αγγελιών, το κείμενο, διασπώντας τη μονοτονία της συνήθους εικόνας του, δε διστάζει να τις ενσωματώσει επιτυγχάνοντας μεγαλύτερη ρεαλιστικότητα και δημιουργώντας ένα ενδιαφέρον μωσαϊκό χρωμάτων και γραμματοσειρών.

Από την άλλη, επειδή το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο προορίζεται να διαβαστεί δυνατά και ο λόγος του στέκεται μετέωρος ανάμεσα στην τυπικότητα του γραπτού λόγου και την ελαφρότητα της προφορικής επικοινωνίας (Χαραλαμπίκης, 1993), και οπτικά στοιχεία του τυπωμένου κειμένου φαίνεται να καταδεικνύουν την έντονη προφορικότητά του. Συχνά, διαφορές στον τρόπο γραφής εισάγουν ήχους του περιβάλλοντος. Έτσι, όταν η λέξη κρύβεται πίσω από κινούμενα, χάρτινα παράθυρα ή αλλάζει ξαφνικά θέση και 'πηδά' μέσα στην εικόνα, για να βρίσκεται εγγύτερα στην ηχογόνο πηγή, όπως συμβαίνει με το ΑΨΟΥ της καμηλοπάρδαλης (*Στης Καμηλοπάρδαλης τη ΜΥΤΗ...*, Κριεζή, 1993), μια σειρά από ήχους συρρέουν στο παιδικό βιβλίο σε μια γιορτινή, πολύβουη πανδαισία. Το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα υποδηλώνει και η αποκλειστική χρήση κεφαλαίων (άκου τον ήχο ΠΛΑΦ! από τις χιονόμπαλες στο *Τι θα κάνω χωρίς εσένα;*, Γκρίντλεϊ, 1999) ή η αλλαγή στο μέγεθος και την ένταση της γραφής συγκεκριμένων λέξεων (Ο λύκος πέφτει στο πηγάδι με ένα τρομερό πλατς! στο ομώνυμο βιβλίο του Κορεντέν, 1997). Άλλες φορές πάλι, ειδικά στις λέξεις ήχου, παραβιάζεται η γραμμικότητα της γραφής και η εικόνα της λέξης μιμείται οπτικά την κατεύθυνση του ήχου. Ο ήχος που διατάσσεται σε ευθεία γραμμή δίνει την αίσθηση ενός λεωφορείου που κινείται στην εθνική οδό. Το «Βρουμ» όμως, που τυπώνεται με κλίση προς τα πάνω, μεταφέρει στο χαρτί κάτι από τον ήλιο μιας διαστημικής απογείωσης (*Ένα Αβγό από Αλλού*, Γκλιτς, 2000).

Μια άλλη ανάγκη που προκύπτει αναφορικά με το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο είναι η διάκριση των διαλογικών από τα αφηγηματικά τμήματα της ιστορίας. Συνήθως ο διαχωρισμός της θέσης τους πάνω στη σελίδα, με τα αφηγηματικά κομμάτια να καταλαμβάνουν το τμήμα που ανήκει στο γραπτό κείμενο και τους διαλόγους να ενσωματώνονται στην εικόνα, αποτελεί μια λύση (Γκοολ, McNaughton, 1997). Άλλοτε πάλι προτιμάται αλλαγή στο μέγεθος και την ένταση του τυπώματος. Όταν η κότα μετράει, ο ευθύς λόγος εισάγεται με γράμματα μεγαλύτερα και εντονότερα από αυτά που συναντώνται στα τμήματα του κειμένου που δεν εκφέρονται διαλογικά (*Η Χαζοχήνα και η Τρελοπάπια παίζουν κρυφτό*, Γκρίντλεϊ, 1999). Όμως, με τον καιρό φαίνεται να ισχυροποιείται η σύμβαση του μπαλονιού, ένα στοιχείο πολύ γνωστό από το χώρο των κόμικς. ‘Μπαλόνη’ με αιχμηρή ένωση παραπέμπει σε λόγια, μια σειρά ‘μπουρμπουλήθρες’ μετατρέπει τον φωνούμενο λόγο σε σκέψη, ενώ κάποιες άλλες φορές υιοθετείται μια μινιμαλιστική άποψη της σύμβασης που θέλει τους παραμυθικούς χαρακτήρες της εικόνας να ενώνονται με τα λόγια τους μόνο με την προσθήκη της χαρακτηριστικής απόληξης (*Ο Γκρινιάρης Κουραμπιές*, Κώττη, 2005) (δες εικόνα 5.35εικ.). Μάλιστα ακόμη και η θέση των ‘μπαλονιών’ μέσα στην εικόνα φαίνεται να έχει ιδιαίτερη σημασία, αφού και αυτή αποκτά τη δική της αφηγηματική σημαντικότητα. Στο βιβλίο *In the Night Kitchen* του Maurice Sendak, για παράδειγμα, τα μπαλόνια διαλόγου εμφανίζονται πίσω από τους τρεις μάγειρες σε όλη τη διάρκεια του αδιάφορου τραγουδιού τους. Όταν όμως κάποιος από αυτούς αναφέρεται στο παιδί μέσα στο φούρνο, η σημασία των λόγων του αυξάνει κατακόρυφα και τότε το ‘μπαλόνη’ τοποθετείται ακριβώς μπροστά του (Nodelman, 1988: 56).

Πέρα όμως από μια αδρομερή διάκριση των αφηγηματικών και διαλογικών τμημάτων ενός κειμένου, ένα εντονότερο πρόβλημα που προκύπτει είναι η εναλλαγή των ομιλούντων προσώπων. Σε μια συζήτηση η διαφορά στον τόνο και στη χροιά της φωνής ενημερώνει κάθε ακροατή για την ταυτότητα του ομιλητή. Στο γραπτό λόγο, παρόμοιες αλλαγές δηλώνονται συχνά οπτικά και μέσω της σύμβασης των μπαλονιών, όπου ο κάθε ήρωας ενώνεται με τα λόγια του (Pennart, 2000, *Σοφία, η Αγελαδίτσα Τραγουδίστρια*). Όταν όμως ο διάλογος δεν διεξαχθεί με τη βοήθεια της εικόνας και, επειδή η παύλα αποφεύγεται ως δύσκολα κατανοήσιμη, εικονογραφικά χαρακτηριστικά ενσωματώνονται στο κείμενο και λειτουργούν συνεκδοχικά ως αποκαλυπτήρια της ταυτότητας του ομιλητή. Για παράδειγμα, το πράσινο χρώμα των γραμμάτων όταν μιλά το χριστουγεννιάτικο ελατάκι σε αντιδιαστολή με το μαύρο του μικρού Τάκη (Τριβιζάς, 2006, *Ένα Ελατάκι για τον Τάκη*) ή το αποτύπωμα του ποδιού ενός σκύλου και η μικρογραφία μιας νεράιδας για τους αντίστοιχους συνομιλητές διακρίνουν οπτικά ό,τι συνήθως διαφοροποιείται ακουστικά (Σομέι, 1999, *Τίνος είναι ο Αέρας*;). Άλλοτε πάλι και η διαφορετική γραμματοσειρά για την καταγραφή των λόγων των συνομιλητών παραπέμπει άμεσα στην ιδιαιτερότητα και την ατομικότητα τους (π.χ. *Granpa*, Burningham, 1984, *Voices in the Park*, Browne, 1998). Στο βιβλίο *Η Σούπα της Μάρθας* (Meddaugh, 1997), για παράδειγμα, τα λόγια του σκύλου, που μιλά ακατάπαντα, γράφονται με μια λιγότερο ‘τυπική’ γραμματοσειρά, προφανώς για να δηλωθεί και γραφοτεχνικά το ασυνήθιστο του πράγματος.

Η συγκεκριμένη πρακτική βρίσκει την κορύφωση στον ευρηματικότερο τρόπο με τον οποίο κυρίως τα κόμικς και η διαφήμιση αποτυπώνουν τη διαφορετική γλώσσα και την ξενική προφορά διαφόρων προσώπων. Καθώς η υιοθέτηση μιας συγκεκριμένης γραμματοσειράς παραπέμπει στην αντίστοιχη γλώσσα, για τα λόγια των Βίκινγκς προτιμάται μια ‘γοθτική’ γραμματοσειρά, για τους Έλληνες τα γωνιώδη, αρχαιοελληνικά γράμματα, οι Αιγύπτιοι μιλούν ‘ιερογλυφικά’, ενώ για τον Οβελίξ που αγωνίζεται ανεπιτυχώς να μιλήσει την ίδια γλώσσα, μια σειρά από τρεμάμενα εικονογράμματα και ιδεογράμματα υποδηλώνουν την πολύ κακή προφορά του (δες εικόνα 5.36). Μάλιστα, το φαινόμενο της ‘οπτικής μετάφρασης’ (Γιαννικοπούλου & Παπαδοπούλου, 2004) γενικεύεται και επεκτείνεται και στα σημεία στίξης, που μιμούνται κωμικά τον τρόπο γραφής των αντίστοιχων αλφαβήτων, τις υβριστικές εκφράσεις, ακόμη και τους αριθμούς (ιδιαίτερα επιτυχής η περίπτωση των Ρωμαίων που μετρούν με λατινικούς χαρακτήρες). Σε όλες τις προηγούμενες περιπτώσεις ισχύει η βασική αρχή της μετατροπής του ακουστικού σε οπτικό και η ‘άλλη’ γλώσσα, ενώ παραμένει οικεία στο αφτί, διαφοροποιείται αποκλειστικά στο μάτι. Για μια φορά ακόμη ο αναγνώστης αναγκάζεται να ακούσει με τα ... μάτια, και αυτήν την φορά το αποτέλεσμα είναι άκρως χιουμοριστικό. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στην περίπτωση έντυπης διαφήμισης όπου ο μεταλλαγμένος σε Πρίσλεϊ Λένιν εκφράζει φιλοαμερικάνικες απόψεις σε άπταιστα αγγλικά και με ρώσικη γραμματοσειρά, οπτικοποιώντας με αυτόν τον τρόπο το συγκερασμό των τάσεων που κυριαρχούν μέσα και πάνω του (δες εικόνα 5.37).

Είναι αλήθεια ότι αρκετές φορές ο τρόπος γραφής του κειμένου προσιδιάζει στην προσωπικότητα των ηρώων και αναδεικνύει την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα της ιστορίας. Όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει στις περιπτώσεις όπου η υιοθέτηση μιας βυζαντινόμορφης γραμματοσειράς για βιβλία με θεματική μάλλον εκκλησιαστική ή κινέζικων ψευδο-ιδεογραμμάτων για ιστορίες που προέρχονται από τη μακρινή Κίνα. Σε παρόμοια βιβλία ο σχεδιασμός των γραμμάτων συνάδει με τους ήρωες, τη χωροχρονική τοποθέτηση της δράσης αλλά και το γενικότερο πνεύμα της ιστορίας. Όμως ακόμη και το μέγεθος ή το χρώμα των γραμμάτων ενδέχεται να παίζει ενεργό ρόλο στη μετάδοση του κειμενικού μηνύματος. Στο βιβλίο *Cloudy*, που αναφέρεται στη δυνατότητα της ομώνυμης γκρίζας γάτας να μη καθίσταται ορατή μέσα στο ομιχλώδες γκρίζο τοπίο που ζει, ως χρώμα των τυπογραφικών στοιχείων επιλέγεται το γκρι ενώνοντας έτσι στην ίδια χρωματική αρμονία τους τόνους της εικόνας και τα χρώματα της γραμματοσειράς (Doonan, 1993: 39-40).

Καθώς το παιδικό βιβλίο προορίζεται για μεγάλωφονη ανάγνωση, ο τρόπος αναγραφής των λέξεων ορισμένες φορές πληροφορούν τον (συν)αναγνώστη για την ένταση της φωνής του. Τα κεφαλαία ή έντονα τυπωμένα γράμματα επιβάλλουν την αύξηση της έντασης, ενώ οι αυξομειώσεις στο μέγεθός τους αντιστοιχούν στη φωνή που δυναμώνει ή ελαττώνεται (π.χ. Μπούουου!, και η ένταση μειώνεται και ... οπτικά, Γκρίντλεϊ, 1999). Καθώς το παιδικό βιβλίο επιτυγχάνει για άλλη μια φορά να πραγματοποιήσει την παραδοξότητα ενός ματιού που ακούει, τα μεγαλύτερα, πιο σκούρα γράμματα επιζητούν βροντερή φωνή, ενώ τα μικρότερα κι αχνότερα εκλαμβάνονται ως ψίθυροι και χαμηλόφωνη συζήτηση.

Από την άλλη και τα παραγλωσσικά στοιχεία που πλαισιώνουν τον προφορικό λόγο δημιουργούν μια επιπρόσθετη αιτία ‘εκμετάλλευσης’ της εικόνας του γραπτού κειμένου. Εκφράσεις που φανερώνουν έκπληξη, δυσφορία, χαρά, έντονη αντίθεση δηλώνονται και με αλλαγές στον τρόπο γραφής των αντίστοιχων κειμένων. Επιπλέον, και ο ρυθμός εκφώνησης λέξεων ή φράσεων υποδηλώνεται και με οπτικά στοιχεία, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με τη χρήση της παύλας ή κεφαλαίων γραμμάτων (το Ε-ΠΕΙ-ΓΟ-ΝΤΩΣ στο *Θέλω το γιο γιο μου*, Ross, 1988, τονίζεται διττώς).

Αλλά και η μουσική δηλώνεται και οπτικά. Εκτός από την αυτονόητη συνθήκη, όπου στην εικόνα προστίθενται μια σειρά από νότες ή το μουσικό κλειδί, και το ίδιο το γραπτό κείμενο ενδέχεται να οπτικοποιήσει την αλλαγή που επιφέρει η παρεμβολή ενός τραγουδιού. Με μια πρώτη ματιά το τραγούδι διακρίνεται εξαιτίας της ιδιαιτερότητας της διάταξης του στη σελίδα, όταν τα κενά, λευκά περιθώρια πληθαίνουν και οι γραμμές μικραίνουν και ομαδοποιούνται σε στροφές. Όμως, πώς θα μπορούσε το κείμενο να δηλώσει από την πρώτη στιγμή τη μαγεία της μουσικής και την ελκυστικότητα του ρυθμού; Αν τα γράμματα του κειμένου είθισται να είναι μαύρα, το τραγούδι γράφεται με πολύχρωμα, εντυπωσιακά στοιχεία (π.χ. δεξ τα κάλαντα στο βιβλίο του Τριβιζά *Φρικαντέλα, η μάγισσα που μισούσε τα κάλαντα*, 1999). Αν η αράδα διατάσσεται σε ευθεία γραμμή, τα λόγια του τραγουδιού την παραβιάζουν και παρουσιάζονται σαν κύματα ρυθμών και αρμονιών (δες την κυματοειδή διάταξη των τραγουδιών στο *Η Μελιώ και ο Ζαχαρούλης*, Πετρίδου-Φωτοπούλου, 1998). Αν τα αφηγηματικά και τα διαλογικά μέρη του βιβλίου στριμώνονται στο κάτω μέρος της σελίδας, το τραγούδι ενσωματώνεται στην εικόνα και έτσι η μαγεία των ρυθμών δένεται με τη γοητεία των χρωμάτων. Και αν για το κείμενο επιλέγεται μια γνωστή, απρόσωπη γραμματοσειρά, τα τραγούδια επαναστατούν απαιτώντας ιδιαίτερο τρόπο γραφής, που υπαινίσσεται την ιδιαιτερότητα της απόλαυσής τους (δες τα τραγούδια στο βιβλίο *Ο καλόκαρδος λύκος*, Pennart, 1998).

Από την άλλη, η χρήση της οπτικής τροπικότητας συμβάλλει και στον τονισμό της σπουδαιότητας κάποιων σημείων της ιστορίας. Σε αυτήν την περίπτωση η μορφή του κειμένου, παρέχει στον αναγνώστη πρόσθετη βοήθεια για την κατανόηση της λεκτικής τροπικότητας. Κομβικά σημεία, καίριες παρατηρήσεις, νέα πρόσωπα, σημαντικές καταστάσεις υπογραμμίζονται και η προσοχή του αναγνώστη-θεατή του βιβλίου κατευθύνεται σε ορισμένες λέξεις/ φράσεις-κλειδιά με ιδιαίτερη σπουδαιότητα. Στις συνηθέστερες οπτικές συμβάσεις συγκαταλέγονται τα κεφαλαία γράμματα, η έντονη γραφή (Αχ, γιατί να είμαι γάτα! Όπου η υπογράμμιση των λέξεων Αχ και γάτα τοποθετεί το κέντρο βάρους του βιβλίου στο πρόβλημα ταυτότητας του ήρωα, Κριεζή, 1993), η αύξηση του μεγέθους των γραμμάτων, που μάλιστα γίνεται ορατότερη ως κλιμακούμενη αύξηση (π.χ. Αυτός είναι ένας πεινασμένος, πολύ πεινασμένος, μα πάρα πολύ πεινασμένος λύκος, όπου κάθε μεγαλύτερο στοιχείο οπτικοποιεί και την αυξανόμενη πείνα του λύκου και την κλιμακούμενη σημασία κάθε φράσης, Κορεντέν, 1997) (δες εικόνα 5.38), η περίοπτη θέση της λέξης (π.χ. η λέξη-κλειδί Όχι!, έτσι όπως ξεχωρίζει από το υπόλοιπο κείμενο, καθώς η ευθεία το λαιμού της καμηλοπάρδαλης λειτουργεί διαχωριστικά στο βιβλίο *Στης Καμηλοπάρδαλης τη ΜΥΤΗ....*, Κριεζή, 1993), η πλάγια γραφή, η υπογράμμιση (π.χ. Περίμενε, υπογραμμισμένο με γαλάζιο χρώμα ούτως ώστε να κατευθύνει το μάτι του

αναγνώστη-θεατή στο σημείο-κλειδί του κειμένου, στο βιβλίο *Λολίτα, η χελωνίτσα*, Sardi-Faure, Rico & Vian, 1998) ή η προσθήκη χρώματος (π.χ. στο μαθηματικό παραμύθι του Τριβιζά, 2003, οι λέξεις που δηλώνουν αριθμούς και αποτελούν τις σημαίνουσες λέξεις του κειμένου γράφονται με γαλάζιο και κόκκινο μελάνι). Άλλες φορές πάλι, διαφορετική γραμματοσειρά χρησιμοποιείται για τα τμήματα εκείνα του κειμένου που ενσωματώνονται στην εικονογράφηση χαρίζοντας μια εντελώς νέα διάσταση στην ιστορία. Σε βιβλία που η εικόνα διηγείται την πραγματική ιστορία, το ελάχιστο κείμενο που ενυπάρχει σε αυτήν, γραμμένο με ιδιαίτερη γραμματοσειρά, πραγματικά βοηθά στην κατανόηση της πλοκής (δες Γκοολ, McNaughton, 1997).

Στις παραπάνω περιπτώσεις θα πρέπει να προστεθεί και η χρήση οπτικών στοιχείων, ούτως ώστε να πολλαπλασιαστεί, να ενδυναμωθεί ή ορισμένες φορές να αποδυναμωθεί η σημασία των λέξεων. Εδώ εντάσσονται όλες εκείνες οι τυπογραφικές ιδιαιτερότητες όπου η μορφή των λέξεων δίνει στοιχεία για τη σημασία τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ιδέα της αιτιότητας ανάμεσα σε σημαίνον και σημαινόμενο συμβαδίζει με τις ιδέες των παιδιών, που, βρισκόμενα σε ένα στάδιο *ονοματικού ρεαλισμού (nominal realism)*, θεωρούν ότι τα μεγαλύτερα αντικείμενα, τα σπουδαιότερα πρόσωπα και το πλήθος των ομοειδών πραγμάτων χρειάζονται περισσότερα γράμματα για να γραφούν. Κατ' αναλογία, πιστεύουν ότι οι ιδιότητες των αντικειμένων οφείλουν να αποτυπώνονται στη γραφή τους, κάτι που ορισμένες φορές συμβαίνει και στο κείμενο των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων, όπου γίνονται σαφείς οπτικοί υπαινιγμοί αιτιακών σχέσεων ανάμεσα σε σημαίνον-σημαινόμενο.

Έτσι, ορισμένες λέξεις που δηλώνουν τοπικές σχέσεις αναπαριστάνονται στη σελίδα με τρόπο, ώστε να οπτικοποιείται το νόημά τους. Για παράδειγμα, η κατάργηση της γραμμικότητας καταλήγει στη γραφή της λέξης «κάτω» με σαφή κλίση προς τα κάτω ή αντίστροφα η αναγραφή της φράσης «πήδηξε μέχρι εκεί πάνω» αναπαριστά την ενέργεια του άλματος σε δύο φάσεις: τη στιγμή της ανόδου και εκείνη της πτώσης (*Η Χαζοχήνα και η Τρελοπάπια παίζουν κρυφτό*, Γκρίντλεϊ, 1999). Επιπλέον, και το μέγεθος προσώπων και αντικειμένων δηλώνεται και τυπογραφικά. Τα μεγάλα γίνονται μεγαλύτερα και τα μικρά μικρότερα, όταν η γραφή των αντίστοιχων λέξεων ακολουθεί τις επιταγές της σημασίας τους. Τι πιο φυσικό από την αύξηση του μεγέθους των γραμμάτων στη λέξη *αυγουλάρεις* και την αντίστοιχη μείωση στη λέξη *αυγουλάκια!* (*Αυγά και αυγά*, Kaspranavicius, 1995). Παρόμοια εντύπωση προκαλεί και η χρήση των κεφαλαίων. Ένας γίγαντας γίνεται σίγουρα απειλητικότερος, όταν υιοθετείται η κεφαλαιογράμμη γραφή του ονόματός του, κάθε φορά που εμφανίζεται στο κείμενο (Γκρέϊτερ, 1988). Μα και οι λέξεις που δηλώνουν χρώμα ενίοτε γράφονται χρωματιστά. Τι πιο όμορφο από ένα πολύχρωμο ουράνιο τόξο που κάθε του γράμμα επιλέγει ένα από τα επτά χρώματα της ίριδας για να γραφεί (*Και όμως...ο κόσμος είναι παρδαλός*, Μαντουβάλου, 1984)!

Κάποιες άλλες φορές, καθώς εικονογραφικά στοιχεία της πραγματικότητας ενσωματώνονται στη γραφή της λέξης, δύο κώδικες, ο λεκτικός και ο εικονογραφικός, συνεργάζονται στη μετάδοση ενός μηνύματος και καταλήγουν σε μια επανάληψη της πληροφορίας σε δύο κώδικες. Ο ιδιόρρυθμος τρόπος γραφής της λέξης *Γκοολ*, στο ομώνυμο βιβλίο (McNaughton, 1997), όπου το ένα από τα ο της λέξης έχει διαμορφωθεί εικαστικά σε ασπρόμαυρη μπάλα, σχοινοβατεί ανάμεσα στο γράμμα και την εικόνα.

Κατά τρόπο ανάλογο, η αντιστροφή του χρώματος των γραμμάτων και εκείνου της σελίδας, άσπρα γράμματα σε έναν κατάμαυρο φόντο, πληροφορούν για τις χρονικές συνθήκες της αφήγησης και δηλώνουν οπτικά την εναλλαγή ημερών και νυχτών (*Επιτέλους Ησυχία!*, Murphy, 1991).

Σε άλλες πάλι περιπτώσεις η οπτική τροπικότητα δίνει πρόσθετες πληροφορίες που επιτείνουν την εκφραστική δύναμη των λέξεων. Τι εντύπωση δημιουργεί μια πολύχρωμη καλημέρα, γεμάτη πεταλούδες και ανοιξιάτικα λουλουδάκια ειπωμένη από ένα κανόνι; Τόσο η ίδια η ευχή όσο κυρίως η εγκαρδιότητα της εκφώνησης πείθουν για την ιδιαιτερότητα του κανονιού και το ειρηνικό μήνυμα που κουβαλά (*Καλημέρα Ειρήνη*, Χατόγλου, 1988). Όταν, πάλι, ο μικρός Σπότη ζωγραφίζει, το λεκτικό κείμενο απλώς αναφέρει την πράξη. Κι ενώ ο αναγνώστης γνωρίζει μόνο την ενέργεια, ο θεατής της μορφής του κειμένου είναι σίγουρος για την ποιότητα της ζωγραφιάς εξαιτίας του τρόπου που έχει γραφεί η λέξη (δες εικόνα 5.39). Μια σειρά από ασταθή γράμματα που αγωνίζονται ανεπιτυχώς να ισορροπήσουν στην ευθεία, πείθουν για τα πενιχρά αποτελέσματα της απόπειρας του σκυλιού να ζωγραφίσει (*Ντριν-Ντριν*, Ντοντς, 1999). Φαίνεται ότι δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις που η μορφή του γραπτού κειμένου δίνει διευκρινίσεις για ό,τι παραλείπεται να εκφραστεί στο λεκτικό κείμενο. Όταν έχουμε να κάνουμε με δυο λαίμαργες φάλαινες, μια ροζ και μια γαλάζια, μια Φιφή και μια Φωφώ, η προσθήκη χρώματος στο κείμενο διευκρινίζει για ποια από τις δύο πρόκειται. Αν ένα όνομα, μια πράξη, ένας λόγος γράφεται με ροζ, σίγουρα ανήκει στη Φιφή, ενώ αν προτιμηθεί το μπλε, πρόκειται για τη Φωφώ (*Η Φιφή και η Φωφώ οι Φαντασμένες Φάλαινες*, Τριβιζάς, 2003).

Και ενώ όλα τα προηγούμενα κάπου είναι αναμενόμενα, υπάρχουν και εκείνες οι περιπτώσεις όπου η 'ανάγνωση' της οπτικής τροπικότητας καταλήγει σε μια ανατροπή της σημασίας των λέξεων, αφού ενίοτε ο τρόπος γραφής τους ενδέχεται ακόμη και να ειρωνευτεί. Τι εντύπωση δίνει ένας άγριος δράκος, όταν εισάγεται στο κείμενο με τρεμάμενα γράμματα, σε μέγεθος εμφανώς μικρότερο του συνηθισμένου; Την ίδια ειρωνική διάθεση επιχειρεί και η πολύχρωμη εκτύπωση της λέξης *κολομπίνες*, που δημιουργεί την αίσθηση μιας χαρούμενης, αέρινης ύπαρξης, ειδικά όταν συγκριθεί με την αδέξια φιγούρα ενός βλοσυρού στρατηγού που, καθώς ανεπιτυχώς αγωνίζεται να μεταμφιεστεί σε κολομπίνα και να επαναλάβει τα χρώματα και τη χάρη της φαντάζει ακόμη πιο κωμική και αξιοθρήνητη (*Η Φάλαινα που Τρώει τον Πόλεμο*, Τριβιζάς, 2000).

Άλλες φορές πάλι το είδος της γραμματοσειράς ή η εικονογραφική παρέμβαση πάνω στο σχεδιασμό των γραμμάτων λειτουργεί και ως εντυπωσιακό στοιχείο διεικονικότητας. Στο βιβλίο *Ο μεγάλος κακός κούνελος* (Ντιουράν & Πάρκερ, 2000) το περικείμενο αποτελεί φορέα διεικονικότητας και μάλιστα σε τόνο παρωδιακό, αφού ο τίτλος είναι γραμμένος με το γνωστό στυλ της γραμματοσειράς του Λούκυ Λουκ και της Άγριας Δύσης, στην οποία με κωμική διάθεση αναφέρεται το συγκεκριμένο βιβλίο (δες εικόνα 5.40). Χαρακτηριστικά είναι επίσης και τα 'ξύλινα' γράμματα που σηματοδοτούν την έναρξη κάθε κεφαλαίου στην κατά Browne οπτική απόδοση της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*. Τα συγκεκριμένα αποτελούν φόρο τιμής στις παλιότερες εικονογραφήσεις, αφού παραπέμπουν κατευθείαν στις ξυλογραφίες που απετέλεσαν το πρώτο υλικό της εικονογράφησης του John Tenniel (Doonan, 1989).

Κι ενώ φαίνεται σχεδόν απίστευτο, κάποιες φορές, ο τρόπος γραφής ενός λεκτικού μηνύματος λειτουργεί ως έμμεσος ιδεολογικός μηχανισμός, αφού συχνά αποδεικνύεται ότι το είδος ή το χρώμα της γραμματοσειράς εκφράζει στάσεις κατά βάση ιδεολογικές. Ακόμη και αυτή η χρήση κεφαλαίου ή πεζού γράμματος –επιλογή που συνήθως υπαγορεύεται από γραμματικούς κανόνες καθολικής ισχύος– ενδέχεται να προσλάβει έντονη ιδεολογική χροιά, όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει στην αναγραφή της λέξης *Θεός/ θεός*, όπου το κριτήριο από γλωσσικό μεταλλάσσεται σε ... μεταφυσικό. Από την άλλη, κάτω από ορισμένες συνθήκες, και το είδος της γραμματοσειράς αποκτά έντονο ιδεολογικό προσανατολισμό. Το παράδειγμα της υιοθέτησης βυζαντινών χαρακτήρων, ιδιαίτερα αν το περιεχόμενο δεν συνδέεται με την αντίστοιχη ιστορική περίοδο (π.χ. σε φυλλάδιο αυτοπαρουσίασης ενός υποψήφιου βουλευτή), συχνά συνυποδηλώνει ένα θρησκευτικό προφίλ, ενώ η αντικατάστασή τους από μια αρχαιοελληνική σειρά μάλλον αποτελεί ένδειξη εθνικιστικών τάσεων. Άλλοτε και το χρώμα της γραμματοσειράς εκφράζει πολιτικές απόψεις, ιδιαίτερα όταν συμφωνεί χρωματικά με τα αντίστοιχα πολιτικά κόμματα (κόκκινο, πράσινο ή μπλε), ενώ σε κάποιες περιπτώσεις η αντικατάσταση γράμματος από σύμβολο (π.χ. το Ο μετατρέπεται σε κύκλο της ειρήνης) αποκτά έντονη ιδεολογική σημαντικότητα.

Και στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου παρατηρούνται παρόμοιες περιπτώσεις, όπου το περιεχόμενο, ως μορφή γραπτού κειμένου, εκφράζει βαθιά συγκεκριμένες ιδεολογικές απόψεις, που ορισμένες φορές ίσως διαφεύγουν της προσοχής και αυτών των ίδιων των δημιουργών του βιβλίου. Αν δεχθούμε τον ισχυρισμό ότι οι σεξιστικές προκαταλήψεις σχετίζονται με την αναπαραγωγή στερεοτυπικών ιδεών και απόψεων για τα δύο φύλα, η σύνδεση τους με συγκεκριμένα χρώματα –το γαλάζιο είναι για τα αγοράκια, το ροζ ταιριάζει στα κοριτσάκια– ενέχει ιδεολογική προκατάληψη, καθώς καταφάσκει έμφυλα στερεότυπα. Η υιοθέτηση τώρα στο περιεχόμενο διαφορετικών μελανιών για την αναγραφή των γυναικείων και αντρικών ονομάτων (ροζ για τα κορίτσια, γαλάζιο για τα αγόρια) αναπαράγει σεξιστικά στερεότυπα και διαιώνίζει έμφυλες διαφοροποιήσεις. Καθώς τα χρώματα αλλάζουν στο γραπτό κείμενο, υφέρποντα ιδεολογικά σεξιστικά μηνύματα προσεγγίζουν το αναγνωστικό κοινό με τρόπο μάλλον έμμεσο και ενδεχομένως μη αναγνωρίσιμο (δες για παράδειγμα, και χωρίς να είναι το μόνο, το *Γιατί Γεννήθηκα*, Μιχαλοπούλου, 2000).

Άλλοτε πάλι το χρώμα της γραμματοσειράς φαίνεται να τίθεται, μάλλον ενσυνείδητα, στην υπηρεσία της ιδεολογικής θέσης του βιβλίου. Στο βιβλίο του Ανδρικόπουλου (2006) *Παράξενοι άνθρωποι*, η διαφορετικότητα υποστηρίζεται μέσω ενός χρωματικού συμβολισμού, στον οποίο η ομορφιά που συνεπάγεται ο χρωματικός πλουραλισμός των έγχρωμων εικόνων παραλληλίζεται με την πολιτισμική πολυμορφία μιας πολυπολιτισμικής κοινωνίας. Σε ένα βιβλίο που φαίνεται να αποδέχεται την πολυπολιτισμικότητα όχι ως αναγκαίο κακό αλλά ως γόνιμη πρόκληση, τόσο η εικόνα όσο και το γραπτό κείμενο υιοθετεί μια πολυχρωματική εκφορά, η οποία διαρκώς καταφάσκει τη μαγεία της διαφορετικότητας. Καθώς διαφορετικά χρώματα εναλλάσσονται στην αναγραφή των γραπτών λέξεων η μονότονη ομοιομορφία μιας τυπωμένης σελίδας δίνει τη θέση της σε ένα πολύχρωμο ουράνιο τόξο γραπτών λέξεων που συνυποστηρίζουν, μαζί με τις εικόνες του βιβλίου, την πολιτισμική πολυχρωμία των

ανθρώπων. Η οπτική αναλογία φαίνεται να επαναλαμβάνει εμμέσως την ιδεολογική θέση που και άμεσα και εν είδει επιμυθίου εκφράζεται στο κάτω μέρος της σελίδας από τον ίδιο το δημιουργό: «Φαντάσου άχρωμο ουράνιο τόξο, φαντάσου άχρωμο ανθρώπινο κόσμο».

Από την άλλη, μια γραμματοσειρά που μιμείται το χειρόγραφο γράψιμο, σε κείμενα μάλλον διδακτικά, καθώς αποποιείται ενδόμυχα, ή δίνει την εντύπωση ότι το κάνει, την αλαζονεία της αυθεντίας και την υπεροψία του κηρύγματος, επικοινωνεί απόψεις στον άτυπο, εμπιστευτικό τόνο των φίλων, που η μεταξύ τους οικειότητα και ειλικρίνεια σχεδόν επιβάλλει την αμοιβαία δέσμευσή τους. Μια προσωπική, 'ζεστή', γραμματοσειρά ενώνει σε μια ένωση 'συνωμοτική' τον αναγνώστη με τον παραμυθικό χαρακτήρα και λειτουργώντας σχεδόν εκβιαστικά ως μέσον οικείωσης του πρώτου με το δεύτερο προβάλλει με τρόπο έμμεσο τις ιδεολογικές θέσεις του κειμενικού ήρωα πάνω στον εξωκειμενικό αναγνώστη. Καθώς ο αποδέκτης του βιβλίου δεν αντιμετωπίζει το αλάθητο μιας αυθεντίας, αλλά χαιρείται τη χαμηλόφωνη κουβέντα ενός φίλου, οι αντιστάσεις του απέναντι στην αλήθεια των λεγομένων μετριάζονται αισθητά, ενώ η συμπαράταξή του με συγκεκριμένες ιδεολογικές θέσεις φαντάζει σχεδόν φυσική και ως εκ τούτου καθίσταται ευκολότερη.

Στο βιβλίο *Το παραμύθι με τα χρώματα* του Κυριτσόπουλου, τα παιδιά αναλαμβάνουν να φέρουν πίσω στην πόλη τους το ουράνιο τόξο και τα χρώματα που δραπέτευσαν εξαιτίας της αλόγιστης αδιαφορίας των μεγάλων απέναντι στο περιβάλλον. Ο εμφανέστατος διδακτισμός του βιβλίου, που υποστηρίζει κραυγαλέα ένα σαφές περιβαλλοντικό μήνυμα, αισθητοποιείται μέσα από στοιχεία λεκτικά και εικονογραφικά, π.χ. η σημειολογία των χρωμάτων με τη χρήση ασπρόμαυρου σχεδίου στη μαύρη εποχή της μόλυνσης. Καθώς επιδιώκεται η ευαισθητοποίηση του αναγνώστη, η αγωνία για ταύτιση των παιδιών-αναγνωστών με τα παιδιά-χαρακτήρες της ιστορίας, και κατ' επέκταση και των ιδεολογικών τους στάσεων, καθίσταται σχεδόν 'εκβιαστική'. Το περικείμενο με την υιοθέτηση χειρόγραφης γραμματοσειράς φανερά τίθεται στην υπηρεσία του διδακτικού στόχου του βιβλίου, ως ένα ακόμη μέσον επίτευξης της ταύτισης εκείνου που διαβάζει σε εξωκειμενικό επίπεδο με αυτόν που δρα σε διηγητικό.

5.2.5. Η ΥΛΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Η έννοια της υλικότητας του βιβλίου, *the thingness of the book* (Monaco, 2000: 15), όπου όχι μόνο ο λόγος και η εικόνα, αλλά και το σχήμα, το βάρος, η υφή και η μυρωδιά συμμετέχουν ισότιμα στο αναγνωστικό ταξίδι, φαίνεται, ειδικά στις μέρες μας, να κερδίζει όλο και περισσότερους οπαδούς. Το βιβλίο καθίσταται αντικείμενο, ένα *βιβλίο-γλυπτό* (*book sculpture*), «το οποίο όπως κάθε γλυπτό, μπορεί να μας ευχαριστεί ή να μας δυσαρεστεί, να μας οδηγεί σε αυτόν ή εκείνον τον συνειρμό. Το βιβλίο-γλυπτό έχει όχι μόνο σχήμα, βάρος, υφή και εικαστική ομορφιά, αλλά ακόμη μυρωδιά, και μπορεί να κινηθεί – μπορεί να ανοίξει και να κλείσει (με μεγαλύτερη ή μικρότερη ευχαρίστηση για τον τρόπο που το κάνει) και να μεταφερθεί εύκολα μαζί μας» (Chambers, 1983: 174-175).

Αναγνωρίζοντας τη σημειολογική διάσταση της υλικότητας, με τον καιρό εδραιώνεται η ιδέα ότι η απτική τροπικότητα υφαίνει ένα πολυδιάστατο δίκτυο διαφορετικών

παραμέτρων που καταδεικνύουν, αλλά και εμπλουτίζουν το κειμενικό μήνυμα, λεκτικό και οπτικό. Το βιβλίο, εκτός από κείμενο, αποκτά σπουδαιότητα και ως αντικείμενο. Θεωρείται πλέον αυτονόητο ότι μια σειρά επιλογών που αφορούν στο βιβλίο-αντικείμενο, όπως το σχήμα, το μέγεθος, το υλικό του, δεν είναι τυχαίες, αλλά ενέχουν τη δική τους σπουδαιότητα στην επικοινωνιακή διαδικασία. Ποιος δεν αναγνωρίζει σήμερα ότι τα περιοδικά lifestyle δεν έχουν γραφεί πάνω σε ... χασαπόχαρτο, αλλά χαρτί υλλουστρασιόν, με σκοπό η λάμψη και η εκλεκτή ποιότητα του υλικού να λειτουργήσει ως το απτικό-οπτικό ανάλογο μιας ζωής γεμάτης χλιδή και εκλεπτυσμένο γούστο;

Εξετάζοντας το σύνολο των βιβλίων, και ιδιαίτερα αυτά που απευθύνονται σε μικρότερα παιδιά, βρισκόμαστε μπροστά σε μια σειρά από υβριδικές κατηγορίες όπου στο ίδιο αντικείμενο και σε μια ιδιότυπη ένωση συνυπάρχει το βιβλίο και ... κάτι άλλο. Βιβλία-κουδουνίστρες, βιβλία-κρεμάστρες, βιβλία-μαγνητάκια ψυγείου, βιβλία-μαξιλάρια και κυρίως η ευρύτατη κατηγορία των *βιβλιοπαιχνιδιών* θέτουν προβλήματα ταυτότητας αυτού που ο αναγνώστης κρατά στα χέρια του και επαναθέτουν τον προσδιορισμό της έννοιας του *αναγνώστη-θεατή*, που, κάτω από τις νέες συνθήκες, προσλαμβάνει και τη διάσταση του *παίχτη* ή του *χρήστη*. Μετέχοντας συγχρόνως δύο κατηγοριών, τα βιβλιοπαιχνίδια περιμένουν τον αποδέκτη τους να ορίσει τη λειτουργία τους και να προσδιορίσει την ταυτότητά τους: είναι βιβλία που παίζονται (αφού ενδεχομένως έχουν σχήμα αυτοκινήτου, στέκονται πάνω σε τέσσερις ρόδες και συνήθως κατασκευάζονται από εταιρίες παιχνιδιών) ή μήπως παιχνίδια που διαβάζονται;

Στη διευρυμένη κατηγορία των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων, η πρωτοτυπία του σχήματος και των υλικών τείνει να γίνει η κυρίαρχη πρακτική, ιδιαίτερα στις εκδόσεις για μικρότερα παιδιά. Τα βιβλία που κατορθώνουν να συνδυάσουν με τη λογική του 'δύο σε ένα', το βιβλίο και το παιχνίδι, 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 (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 (toy αλλά και game), 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).

Η ποικιλία και η διαφορετικότητα ανάμεσα στα παιδικά βιβλία για μικρά παιδιά είναι τόσο ευρεία, ώστε μόνο εντελώς καταχρηστικά θα μπορούσαν να ενταχθούν σε κάποιες κατηγορίες, ενώ θα ήταν αδύνατο να οριστεί μια κοινή χρήση/ λειτουργικότητα που θα ίσχυε αναφορικά με όλα. Παρόμοια βιβλία φτιαγμένα από τα πλέον ανόμοια υλικά (π.χ. χαρτί, ύφασμα, πλαστικό) ικανοποιούν συγχρόνως διαφορετικές ανάγκες: μια από αυτές είναι και η αναγνωστική διαδικασία. Γιατί, εκτός από τα βιβλία-παιχνίδια ή τα βιβλία-χρηστικά αντικείμενα (π.χ. μαγνητάκι ψυγείου), υπάρχουν και τα βιβλία-σκηνικά που ξεδιπλώνουν ένα παραμυθικό τοπίο μπροστά στα μάτια του αναγνώστη-θεατή ή τα σχηματοποιημένα βιβλία, όπου το σχήμα τους (π.χ. γάτα) απηχεί τη σιλουέτα του βασικού τους πρωταγωνιστή επιτείνοντας με αυτόν τον τρόπο μια αίσθηση ρεαλισμού και αληθοφάνειας. Έτσι, συχνά παρατηρούμε την εικονογραφική σύνθεση του μπροστινού

εξωφύλλου να συνεχίζεται και στο οπισθόφυλλο με τον ίδιο πρωταγωνιστή να παρουσιάζεται ανφάς στο μπροστινό κι από πίσω στο τελευταίο. Σε αυτήν ακριβώς την υλικότητα του βιβλίου οφείλει την τρισδιάστατη υπόστασή του ο επίπεδος, χάρτινος ήρωας, που, περνώντας από το κείμενο στο αντικείμενο, κατορθώνει να αποκτήσει τον όγκο μιας άλλης οντολογικής διάστασης.

Τα βιβλία αυτά σηματοδοτούν ένα ενδιάμεσο στάδιο, για να περάσουν τα παιδιά από την τρισδιάστατη πραγματικότητα που ζουν στο δισδιάστατο κόσμο των βιβλίων που διαβάζουν (Bohning & Radencich, 1989). Κάτι τέτοιο απαιτεί περίπλοκες νοητικές διεργασίες, ενώ παρόμοια βιβλία που στέκονται ανάμεσα στη δαιδαλώδη πραγματικότητα και την επίπεδη σελίδα διευκολύνουν τη ... διάβαση. Βιβλία σαν κι αυτά ομαλοποιούν τη διαδρομή από το μη βιβλίο στο βιβλίο και υβρίδια, όπως τα βιβλιοπαιχνίδια, όπου σίγουρα δεν μπορείς να πεις με βεβαιότητα αν αγοράζονται για να διαβαστούν ή για να χρησιμοποιηθούν ως παιχνίδια, αποτελούν τον ενδιάμεσο κρίκο ανάμεσα στο παιχνίδι των μικρότερων και το βιβλίο των μεγαλύτερων.

Καθώς το βιβλίο συχνά ισορροπεί στη μεταίχμιακή κατάσταση του βιβλίου-παιχνιδιού, αφού στέκεται μετέωρο ανάμεσα στα δύο και προσφέρεται όχι μόνο για να διαβαστεί αλλά και για να γίνει αντικείμενο χειρισμού, οι θέσεις της σύγχρονης κοινωνίας για την παιδικότητα και τη θέση του βιβλίου στη ζωή του παιδιού επαναπροσδιορίζονται. Όσο περισσότερο πληθαίνουν οι φωνές που διατείνονται ότι ο *‘γραμματισμός αρχίζει με τη γέννηση’* (Barclay, et al., 1995), τόσο η ηλικία πρώτης επαφής του παιδιού με το βιβλίο διαρκώς μειώνεται. Κι ενώ πριν από δυο γενιές τα παιδιά έρχονταν σε επαφή με το βιβλίο, αφού πρώτα μάθαιναν να διαβάζουν, τώρα αυτό θεωρείται επιθυμητό ακόμη και κατά τους πρώτους μήνες της ζωής τους. Η ιδεολογική μετακίνηση που συνίσταται στην αναγνώριση της αξίας του βιβλίου και στην καλλιέργεια της νηπιακής αλλά και βρεφικής *‘φιλιανγνωσίας’*, γίνεται αντιληπτή και από το παρακειμενικό στοιχείο της έκδοσης, όπου η κυριαρχία της οριακής κατηγορίας των βιβλιοπαιχνιδιών με σαφές αναγνωστικό κοινό βρέφη και νήπια καθίσταται πλέον μια σύγχρονη κανονικότητα.

Φαίνεται λοιπόν ότι όχι μόνο σταδιακά γεφυρώνεται το χάσμα ανάμεσα στο βιβλίο και το παιχνίδι με τη δημιουργία μιας σειράς υβριδικών αντικειμένων, που εκτός των άλλων διαβάζονται, αλλά με τον καιρό οι οντολογικές κατηγορίες πλησιάζουν *‘ανησυχητικά’* μεταξύ τους σε βαθμό που κάποιες φορές ο αποδέκτης φτάνει στο σημείο να αναρωτιέται αν αυτό που κρατά στα χέρια του/ στην αγκαλιά του είναι έμπυχο ή άμπυχο, βιβλίο ή ... σκύλος (δες εικόνα 5.41). Πίσω από τον αντιφατικό τίτλο *Open me... I'm a Dog* του Art Spiegelman (1997) κρύβεται ένα οντολογικό μπέρδεμα που διατυμπανίζει την απορία: Πρόκειται για βιβλίο ή σκυλί; Τι τέλος πάντων είναι; Ένα βιβλίο που βγάζεις περίπατο κρατώντας το από το λουράκι ή ένα σκυλάκι που ξαπλώνει πάνω στη βιβλιοθήκη σου;

Το ίδιο το βιβλίο έχει σχεδιαστεί με τέτοιον τρόπο, ώστε να δικαιώνει το δίλημμα. Μια σειρά από αμφίσημα στοιχεία κατορθώνουν να ισορροπήσουν πάνω στη φτωχότερη κοινή τομή των δύο εννοιών και να *‘παίξουν’* με τη διττή του φύση. Οπτικά μοιάζει με βιβλίο αλλά και με σκυλί, αφού το σχηματοποιημένο σε σκύλο εξώφυλλο καταλαμβάνεται από μια φωτογραφία ενός μικρού σκύλου και το οπισθόφυλλο δείχνει τον ίδιο σκύλο από πίσω. Απτικά, ανοίγεται ως βιβλίο αλλά χαϊδεύεται και ως σκύλος. Κειμενικά, επιλέγεται η πρωτοπρόσωπη αφήγηση ενός σκύλου που διηγείται με καημό πώς μεταμορφώθηκε σε

βιβλίο και, καθώς απευθύνει στον αναγνώστη μια σειρά ερωτήσεων που μπορούν να θεωρηθούν ρητορικές και οφείλουν να απαντηθούν με ισχυρή κατάφαση, αποδεικνύεται περίτρανα η σκυλίσια ταυτότητά του. Η ιστορία ή η εξομολόγηση τελειώνει με μια παράκληση προς τον αναγνώστη: να αναγνωρίσει τη σκυλίσια φύση αυτού που κρατά στα χέρια του και να του φερθεί αναλόγως. Μπορεί φυσικά να μην είναι σαν τα άλλα σκυλιά, αλλά τουλάχιστον δεν έχει ψύλλους ούτε δαγκώνει («but at least I don't have fleas and I never bite»). Από την άλλη, μια λεπτή κορδέλα λειτουργεί διττώς ως σελιδοδείκτης αλλά και ως λουράκι περιπάτου, ενώ η παρουσία ουράς, τα γούνινα εξώφυλλα ή τα βελούδινα pop ups ταιριάζουν εξίσου καλά σε ένα σκυλί αλλά και σε ένα βιβλίο.

Αν και το προηγούμενο αποτελεί μια ακραία περίπτωση, ενδεικτική όμως του πόσο έχει αλλάξει η έννοια του βιβλίου-αντικειμένου σήμερα, εντούτοις κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι ακόμη και ο κύριος όγκος των εικονογραφημένων παιδικών παρουσιάζει μια σειρά πρωτοτυπιών. Μάλιστα, εξαιτίας της ποικιλίας που επικρατεί στις εκδοτικές ιδιαιτερότητες των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων, είναι μάλλον χρονοβόρο και ανώφελο να γίνει μια λεπτομερής καταγραφή του συνόλου των περισσότερο ή λιγότερο πρωτότυπων στοιχείων που χαρακτηρίζουν κάθε έκδοση. Πολύ συχνή και συνηθισμένη είναι πλέον η χρήση χάρτινων παραθύρων (flaps), σελίδων που ξεδιπλώνουν (fold outs), χωρίς να αποφεύγονται και καινοτομίες που αφορούν στην προσφορά οσφρητικών ερεθισμάτων (στα ‘ξύσε και μύρισε’ βιβλία), στα ιδιότυπα σχήματα ή σε προσφορά παιχνιδιών, γυαλιών, χριστουγεννιάτικων τριγώνων και ό,τι άλλο μπορεί να φανταστεί ένας εκδότης.

Και ενώ κάποια από αυτά τα στοιχεία φαίνεται να χρησιμοποιούνται ως μέσα ‘προς άγρα αγοραστών-αναγνωστών’, υπάρχουν περιπτώσεις όπου παρόμοιες τεχνικές συμβάλλουν, στην επίρρωση της αφηγηματικής διαδικασίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η επέκταση του συνηθισμένου χώρου ενός βιβλίου με την σελίδα που ξεδιπλώνει και η οποία πολλές φορές χρησιμοποιήθηκε για την καταδήλωση του μεγέθους: πολυπρόσωπη η ουρά στη στάση πίσω από τον Αναστάση (Τριβιζάς, 2000), πολλοί οι γαμπροί για τη Δυσκολούλα (Τριβιζάς, 2004) και ακόμη μεγαλύτερο το μικρό ψαράκι που ως τεράστια φάλαινα πια επιζητά μια σελίδα πολλαπλάσια της συνηθισμένης (Φώκνερ & Λαμπέρ, 1994).

Με τον καιρό φαίνεται να πληθαίνουν οι τροπικότητες που επικοινωνούν μια ιστορία. Συχνά πλέον και συγχρόνως με τη λεκτική και την οπτική ζητάται η συνδρομή κι άλλων, όπως της απτικής. Το είδος του χαρτιού ή η πρόσθετη χρήση άλλων υλικών, όπως γούνας, βελούδου, μεταξιού, συχνά χρησιμοποιούνται, προκειμένου να ενισχύσουν, μέσω της απτικής τροπικότητας ως εμπειρία αίσθησης του κόσμου, μια ιστορία που εξελίσσεται με κύριο όχημα το λόγο και την εικόνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ένα βιβλίο του 19^{ου} αιώνα, *Deans New Dress Book: Rose Merton the Little Orphan* (no author, 1860), όπου κάθε αλλαγή στη ζωή της ηρωίδας, τόσο εκείνες που την ρίχνουν στη δυστυχία όσο και αυτές που της εξασφαλίζουν την ευημερία και την ευτυχία, αισθητοποιείται με την εναλλαγή των φορεμάτων της, καθώς διαφορετικά κομμάτια υφάσματος, από φτηνό τσίτι μέχρι πολύτιμο βελούδο, επικολλώνται στο χαρτί. Η φτώχεια και ο πλούτος, ο πόνος και η δικαίωση αποκτούν, και κυριολεκτικά, διαφορετική αίσθηση για τον αποδέκτη του βιβλίου, που τώρα πια τις νιώθει ζωντανές κάτω από τις ρώγες των δακτύλων του.

Και ενώ οι εκδοτικές καινοτομίες είναι μάλλον αναρίθμητες, καθώς συνεχώς προστίθενται και άλλες, πιο πολύ από την αναρίθμησή τους θα είχε ενδιαφέρον να φανεί πώς ένα στοιχείο υλικότητας του βιβλίου-αντικειμένου μπορεί σε διαφορετικά βιβλία να παίξει εντελώς ιδιαίτερο ρόλο. Αν, για παράδειγμα, εξετάσουμε την παρουσία μιας μέτριας τρύπας στο χαρτί του βιβλίου, θα παρατηρήσουμε ότι η λειτουργία της ενδέχεται να αποτελεί την εξαντικειμενοποιημένη, εξωκειμενική δράση ενός εσωκειμενικού ήρωα, την πρόκληση για διαδραστική συμμετοχή του αναγνώστη-θεατή, ένα μεταληπτικό κάλεσμα για ενεργητική ταύτισή του με κάποιο πρόσωπο της ιστορίας ή ακόμη και το σημείο εκκίνησης μιας (μετα)μυθοπλαστικής διαδικασίας.

Ενδιαφέρουσα περίπτωση το βιβλίο των Janet και Allan Ahlberg (1981) *Peepo!* που αναφέρεται στις εμπειρίες ενός μωρού. Οι πραγματικές τρύπες στις δεξιές σελίδες ‘αναγκάζουν’ τον αναγνώστη να τοποθετήσει το μάτι του ακριβώς πάνω τους και να απαντήσει στην στερεότυπα επαναλαμβανόμενη ερώτηση της αριστερής σελίδας: «Τι βλέπει (το μωρό);». Ενεργοποιώντας σαφώς μεταληπτικές τακτικές που υλοποιούνται μέσω της απτικής τροπικότητας, το *Peepo!* κατορθώνει να ‘εκβιάσει’ ένα είδος ενεργητικής ταύτισης του αναγνώστη με το μικρό ήρωα της ιστορίας, επιτρέποντας στον εξωκειμενικό αποδέκτη να δει με τα μάτια του εσωκειμενικού ήρωα. Παρόμοιο και το βιβλίο *Madlenka* (Sis, 2000), όπου οι αλληπάλληλες εγκοπές στις σελίδες δημιουργούν παράθυρα, μέσα από τα οποία ο αναγνώστης του βιβλίου αποκτά πρόσβαση, όχι μόνο στις περιπέτειες της ομώνυμης ηρωίδας, αλλά και στις νοσταλγίες και τα όνειρά της, σε μια πραγματικότητα που θα μπορούσε να θεωρηθεί δεύτερου μυθοπλαστικού βαθμού, αφού αποτελεί τη φαντασία ενός διηγητικού ήρωα.

Πολύ συχνά τα βιβλία με πραγματικές τρύπες επιδιώκουν μια αμφίδρομη συν-αφήγηση της ιστορίας, με τον αναγνώστη να καλείται να ‘παίξει’ με τα δάχτυλά του όσα λέει το κείμενο και δείχνει η εικόνα. Καθώς το βιβλίο-αντικείμενο μετατρέπεται σε μια λιλιπούτεια, ιδιωτική θεατρική σκηνή, ο αναγνώστης περνά τα δάχτυλά του μέσα από τις πραγματικές τρύπες του και στήνει μια παράσταση όπου το λεκτικό κείμενο αντιπροσωπεύει το θεατρικό λόγο, η εικονογράφηση τα σκηνικά (και ίσως και τους ηθοποιούς) και ο αναγνώστης ενεργοποιεί την κίνηση και το λόγο των χαρακτήρων του έργου. Το χαριτωμένο βιβλίο *Here's a Happy Pig* (Hawkins & Hawkins, 1987) μιλά για γατάκια που γλείφουν το γάλα τους, σκύλους που κουνούν την ουρά τους, λαγουδάκια που σαλεύουν τα αυτιά τους και αράχνες που απειλούν να γαργαλήσουν τα μικρά παιδιά αναγνώστες. Παράλληλα, μια σειρά από τρύπες διανθίζουν την αφήγηση με μια υποτυπώδη δραματοποίηση με τα δάχτυλα του συν-αναγνώστη να μετατρέπονται διαδοχικά σε γατίσια γλωσσίσσα, σκυλίσια ουρά, λαγουδίσια αυτιά και κινούμενα πόδια μιας αράχνης που έρχεται να γαργαλήσει τον αναγνώστη. Το συγκεκριμένο βιβλίο, που έχει σχεδιαστεί για πάρα πολύ μικρά παιδιά, επιζητά την ενεργή συμμετοχή του συν-αναγνώστη στην αφηγηματική διαδικασία και θυμίζοντας παιδικά στιχουργήματα, όπως το *Πάει ο λαγός να πει νερό*, κατορθώνει να υλοποιήσει μια παραδοξότητα μεταφέροντας στο χώρο του βιβλίου ένα κάλεσμα για σωματικό χιούμορ –είδος που εκτιμούν ιδιαίτερα τα βρέφη– όπου το αστείο προκύπτει από την προσποίηση επιθέσεων («θα σε φάω»), εκδηλώσεων αγάπης ή ξεκαρδιστικά γαργαλήματα.

Κοινά στοιχεία με το προηγούμενο παρουσιάζει και το κλασικό πλέον βιβλίο του Eric Carle *Η Πολύ Πεινασμένη Κάμπια* (*The very hungry caterpillar*), στο οποίο παρακολουθούμε την πορεία μιας κάμπιας σε διάστημα επτά ημερών και επτά σελίδων ως την ώρα της μεταμόρφωσής της. Το ίδιο δομικό σχήμα επαναλαμβάνεται σταθερά σχεδόν σε όλο το βιβλίο σε μια κλιμακούμενη πορεία που υφάινεται πάνω στο μοτίβο της πρώτης σελίδας-ημέρας, όταν ένα ζουμερό μήλο απέκτησε μια ‘μυθοπλαστική’ τρύπα εξαιτίας της λαιμαργίας της κάμπιας. Τότε μια 100% πραγματική τρύπα εμφανίζεται στη σελίδα του βιβλίου και δίνει τη δυνατότητα στην ‘κάμπια’ να περάσει δια μέσου της σελίδας στην επόμενη-αριστερή και να επιχειρήσει στην απέναντι δεξιά δύο τρύπες, πραγματικές και αυτές, σε ισάριθμα αγλάδια. Κι αυτό συνεχίζεται μέχρι την έβδομη μέρα-σελίδα όπου το γευστικό ταξίδι σταματά, οι τρύπες εξαφανίζονται και η κάμπια κλεισμένη στο κουκούλι της προετοιμάζει τη μεταμόρφωσή της σε πεταλούδα.

Στο συγκεκριμένο βιβλίο η τρύπα αποτελεί ένα λειτουργικό αφηγηματικό στοιχείο με αναγνωρισμένη συμβολή στη διήγηση μιας ιστορίας η οποία επικοινωνείται πολλαπλά, με τρεις διαφορετικές τροπικότητες: Η λεκτική λέει την ιστορία, η οπτική μέσω της εικονογράφησης την απεικονίζει και τέλος η απτική, ως μια σειρά από τρύπες και υποτιθέμενες κάμπιες που τις διαπερνούν, ‘δραματοποιεί’ την ίδια αφήγηση σε ένα παιχνίδι παντομίμας, που ενδέχεται να λειτουργήσει ως ένα «μετασχόλιο που καταμαρτυρεί τη διαθεσιμότητα κάθε κειμένου στην επινόηση και επανεμφάνιση του αναγνώστη» (Higgonet, 1990: 48). Στο βιβλίο του Eric Carle η τρύπα, όχι μόνο αμφισβητεί τα όρια ανάμεσα στο εσωκειμενικό και το εξωκειμενικό, αφού υπήρξε το πραγματικό, από αποτέλεσμα της δράσης ενός παραμυθικού όντος, αλλά επανέθεσε και το θέμα της συμμετοχής του αναγνώστη στην αφηγηματική διαδικασία, δίνοντας ενδεχομένως τη δυνατότητα σε μια λιλιπούτεια κάμπια να αναλάβει το ρόλο της πεινασμένης κάμπιας σε μια θεατρική παράσταση στην οποία ο αναγνώστης αποδείχθηκε συγχρόνως ο θεατής αλλά και ο μοναδικός συντελεστής της παράστασης.

Παιχνίδια με την υλικότητα του βιβλίου επιχειρεί και το *What’s Wrong with This Book?* (McGruiere, 1997). Στο πρώτο από τα τρία μέρη του βιβλίου μια σειρά από πραγματικές τρύπες, ενώ επιτρέπουν στον αναγνώστη-θεατή να δει στοιχεία από τις επόμενες σελίδες, έχουν ως στόχο να τον διαψεύσουν, αφού κάθε νέο γύρισμα της σελίδας αποκαλύπτει μια απρόσμενη εικόνα, πολύ διαφορετική από αυτήν που φανταζόταν. Το σχετικό κείμενο «So the story has holes/ Well, what can I say?/ It makes the book better to look through that way» (=Έτσι η ιστορία έχει τρύπες/ Εντάξει, τι μπορώ να πω;/ Είναι καλύτερο να κοιτάς το βιβλίο με αυτόν τον τρόπο), αναφέρεται συγχρόνως στη φυσική υλικότητα του βιβλίου (έχει τρύπες), αλλά και στην ασυνέχεια και την αποσπασματικότητα της αφήγησης (η ιστορία έχει τρύπες). Καθώς η φυσική ύπαρξη του βιβλίου αντικειμένου αντικατοπτρίζει την αφηγηματική διαδικασία, ένα στοιχείο υλικότητας, οι τρύπες, μεταφέρεται αυτούσιο στο μυθοπλαστικό σύμπαν ως δομικό του στοιχείο ενώ συγχρόνως περιγράφει και αξιολογεί την ίδια την ιστορία για την οποία, σε μια στιγμή βαθιάς αυτοκριτικής, καταλήγει ότι ... «έχει κενά» («the story has holes»).

Φυσικά, αναφερόμενος κάποιος στις τρύπες ως στοιχείο υλικότητας του βιβλίου δεν θα μπορούσε να παραλείψει το εικονογραφημένο παιδικό με τον εύλωτο τίτλο *Το βιβλίο που είχε μια τρύπα* (Domitille & Heron, 2000) και αρχίζει: «Μια φορά κι έναν καιρό ήταν

ένα βιβλίο που βρέθηκε με μια τρύπα, για την ακρίβεια δυο τρύπες όταν ήταν ανοιχτό, κι έτσι γινόταν ανάμεσά τους ένα δυνατό ρεύμα./ Το βιβλίο αυτό, που το λέγανε *Η Ερριέτα γίνεται πέντε χρονών*, εξιστορούσε τη ζωή μιας οικογένειας ποντικών. Όταν ο Ιούλιος, ο μεγαλύτερος αδελφός, πρόσεξε τις τρύπες, η ιστορία άλλαξε εντελώς!» (σελ. 5-6). Σε αυτήν τη νέα ιστορία τα επίπεδα της πραγματικότητας με εκείνα της μυθοπλασίας αποκτούν μια δίοδο αμφίδρομης επικοινωνίας που επιτρέπει τις μεταβάσεις από τον κόσμο του βιβλίου, όπου οι εχθροί σβήνονται με τη γομολάστιχα, στο αληθινό, απειλητικό σύμπαν. Και καθώς οι οντολογικές κατηγορίες συγχέονται και συμπλέκονται, αφού και ο υποτιθέμενος πραγματικός κόσμος δεν είναι παρά ένας ακόμη μυθοπλαστικός, αποτυπωμένος στις σελίδες του ίδιου βιβλίου –η γάτα του κόσμου της θεωρούμενης πραγματικότητας είναι και αυτή μια ζωγραφιά όπως και εκείνη του βιβλίου– ο εσωκειμενικός αφηγητής δεν διστάζει να εμπλέξει και την εξωκειμενική πραγματικότητα απευθύνοντας, λίγο πριν το τέλος, προς τους αναγνώστες την έκκληση: «Το μόνο που σας μένει τώρα είναι να κλείσετε το βιβλίο δένοντας στην τρύπα μια κορδέλα, μην έρθουν και αναστατώσουν την ησυχία των φίλων μας οι κίνδυνοι της πραγματικότητας» (σελ. 93).

Με αυτόν τον τρόπο, ο συγγραφέας εισχωρεί στο μυθοπλαστικό σχήμα και παίρνει μαζί του και τον αναγνώστη, διαταράσσοντας εκβιαστικά τα καθιερωμένα και αμφισβητώντας την απόλυτη αξία των οντολογικών διαχωρισμών ανάμεσα σε διαφορετικά υπαρξιακά επίπεδα. Αυτή η σύμφυση διηγητικού και εξωδιηγητικού (extradiegetic) επιπέδου, που ξεκινώντας από μια πραγματική τρύπα πάνω στο βιβλίο-αντικείμενο εντάσσεται σε μια μυθοπλαστική διαδικασία, αποτελεί μια εμφανή τάση για ρήξη των ορίων, εξαιτίας μιας αμφίδρομης νοσταλγίας που εκδηλώνεται τόσο ως ροπή ‘από μέσα προς τα έξω’, π.χ. οι ήρωες που αναρριχώνται σε μια άλλης μορφής πραγματικότητα, αλλά και ‘από έξω προς τα μέσα’, όπως οι χειρισμοί του αναγνώστη πάνω στο πραγματικό βιβλίο, π.χ. το δέσιμο με κορδέλα, που μεταφράζονται σε επεμβάσεις στην ίδια την αφηγηματική κατασκευή. Η ιδέα ενός βιβλίου-αντικείμενου που ως τέτοιο εισέρχεται στην αφηγηματική διαδικασία μετατρέποντας το παρακείμενο σε λειτουργικό κειμενικό στοιχείο συναντάται και στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου.

Φαίνεται λοιπόν ότι ορισμένες φορές το βιβλίο αντικείμενο και δη μια σειρά προσθηκών πάνω στο κλασικό σχήμα του ενδέχεται να εξαντικειμενοποιήσουν και να καταστήσουν κυριολεκτικά απτές και χειροπιαστές, μέσω της ίδιας της υλικότητάς του, κάποιες, κάπως δυσνόητες, αφηγηματικές τεχνικές. Ευτυχέστατη περίπτωση οι *Παραμυθο-μεζέδες* (Steer & Moseng, 2004), στο οποίο η επισήμανση του εγκιβωτισμού, με το κλασικό σχήμα όπου σε μια ιστορία-πλαίσιο εγκιβωτίζονται πολλές μικρές ιστορίες, επιτυγχάνεται με την ενσωμάτωση πραγματικών μικρών βιβλίων σε ένα μεγάλο βιβλίο. Σε μια ιστορία που θυμίζει έντονα *Σεχραζάτ* και τις *Χίλιες και μια νύχτες*, μια άτυχη χήνα συλλαμβάνεται από μια πεινασμένη αλεπού που θέλει να την φάει. Η χήνα κατορθώνει να καθυστερήσει και στο τέλος να ματαιώσει το θάνατό της μέσω της αφήγησης ιστοριών με αναγνωρίσιμα διακείμενα γνωστά παραμύθια. Στο μεγάλο βιβλίο που φιλοξενεί την ιστορία της χήνας και της αλεπούς ενσωματώνονται (εγκιβωτίζονται) σε ειδικές θήκες μικρά βιβλιαράκια, τα οποία ο αναγνώστης πρέπει να βγάλει, να ανοίξει και να διαβάσει κάθε φορά που η πρωταγωνίστρια του διηγητικού επιπέδου ανατρέχει σε υποδιηγητικό.

Συναφής και η πρόκληση για ενεργητική ταύτιση του αναγνώστη στο ευφύες *Ο Αστυνόμος Ατσίδας βρίσκει τα Ίχνη* (Φόουλερ, 1984), όπου η προσθήκη ενός χάρτινου μεγεθυντικού φακού λειτουργεί ως πρόσκληση διεπιδραστικής ανάγνωσης, με τον αναγνώστη να βρίσκει τη λύση του μυστηρίου τοποθετώντας κυριολεκτικά το φακό πάνω στις εικόνες, ταυτίζοντας τη δράση του και τη ματιά του με εκείνη του ομώνυμου λογοτεχνικού ήρωα. Από την άλλη, *Τα μεγάλα μπλε κιάλια του Μπέρτι* (Φώκνερ, 1996), που συνοδεύονται από πραγματικά, συναρμολογούμενα, χάρτινα κιάλια, εισάγουν τον αναγνώστη στο μυθοπλαστικό σύμπαν ωθώντας τον σε ένα είδος ενεργητικής ταύτισης με τον ομώνυμο κεντρικό ήρωα.

Στοιχεία υλικότητας που καταλήγουν στην ανάδειξη αφηγηματικών τεχνικών με αναγνώσιμες ιδεολογικές καταγραφές θα μπορούσαν αναντίρρητα να ήταν και τα βιβλία ‘διπλής όψεως’. Σε αυτά, εκτός από το γνωστό εξώφυλλο του τίτλου, συνυπάρχει και ένα δεύτερο, στη θέση του παραδοσιακού οπισθόφυλλου, το οποίο θα διαβάσει ο αναγνώστης αν αναποδογυρίσει το βιβλίο. Μια επιπόλαιη εξέταση παρόμοιων βιβλίων που κυκλοφορούν σήμερα στην αγορά καθιστά φανερό ότι το διπλό εξώφυλλο έχει χρησιμοποιηθεί εκδοτικά, για να αντιδιαστείλει δύο διαφορετικές ιστορίες, π.χ. *Ο απίθανος κος Φοξ. Το μαγικό δάχτυλο* (Νταλ, 1993) ή να λειτουργήσει ως παράρτημα, π.χ. στη *Φρικαντέλα* (Τριβιζάς, 1999), με την προσάρτηση των χριστουγεννιάτικων τραγουδιών στην ιστορία της μάγισσας που τα μισούσε.

Διαφορετική και σαφώς πιο λειτουργική αποδεικνύεται η υιοθέτηση της εκδοτικής ιδιοτυπίας του διπλού εξωφύλλου στο βιβλίο *A pup just for me/ A boy just for me* (Seeber, 2000), όπου δύο συμπληρωματικές αφηγήσεις ξεδιπλώνονται με αντίθετη φορά, από μπρος προς τα πίσω και από πίσω προς τα μπρος, ως δυο διαφορετικές προΐστορίες μιας συνάντησης. Ένα σκυλάκι αναζητά να υιοθετηθεί από ένα αγόρι και ένα αγόρι επιμένει για ένα σκυλί κατοικίδιο, μέχρι που στο τέλος κατορθώνουν να συναντηθούν και να ενώσουν τις τύχες τους και τις ιστορίες τους σε μια κοινή πορεία. Σε αυτό το διπλό βιβλίο, η υλικότητα του αντικειμένου λειτουργεί ως μεταφορικό ανάλογο μιας αναζήτησης, όπου δύο ήρωες εισέρχονται ως άγνωστοι στο μυθοπλαστικό σύμπαν από δυο διαφορετικά σημεία εκκίνησης και τραβώντας ο καθένας τη δική του πορεία κατορθώνουν να συναντηθούν στο κέντρο της διαδρομής, όπως ακριβώς οι δύο αντίρροπες ιστορίες ενώθηκαν και κυριολεκτικά στη μέση του βιβλίου. Το βιβλίο αντικείμενο υλοποίησε, με όλη τη σημασία της λέξης, την κειμενική συνάντηση δυο ψυχών που καθ’ όλη τη διάρκεια της αφήγησης η μια γύρευε την άλλη (δες εικόνες 5.42, 5.43).

Όμως, πλήρης δικαίωση της σύμβασης του διπλού εξωφύλλου, που μάλιστα της χαρίζει και ιδεολογική σημαντικότητα, φαίνεται να επιτυγχάνεται και με τα βιβλία της σειράς «Upside Down». Σε αυτά τα βιβλία, η ίδια γνωστή ιστορία λέγεται από δύο οπτικές γωνίες, την κλασική, πολυδιαβασμένη εκδοχή και εκείνη του θύτη. Έτσι, στην ιστορία της Χιονάτης (Heller, 1995), η μία όψη του βιβλίου παρουσιάζει τα γεγονότα όπως τα ζει και τα ερμηνεύει η Χιονάτη και για αιώνες φθάνουν στις παιδικές ψυχές. Αν όμως το βιβλίο γυρίσει κυριολεκτικά ανάποδα, τα πάνω κάτω, μια καινούργια σελίδα τίτλου μας πληροφορεί ότι η ιστορία θα παρουσιαστεί αυτή τη φορά από την ‘ανάποδη’ πλευρά, εκείνη δηλαδή της μητριάς. Τότε, τίποτε δεν είναι ίδιο, αφού η προσθήκη διαφορετικών

οπτικών στις ήδη υπάρχουσες δίνει νέες διαστάσεις στον τρόπο θέασης της πραγματικότητας κλονίζοντας τις παλιές βεβαιότητες και αμφισβητώντας τη μονοκρατορία της μιας αλήθειας. Το παρακειμενικό στοιχείο του βιβλίου διπλής όψεως αναδεικνύει την υιοθέτηση μιας πολυεστιακής αφήγησης και αισθητοποιεί την άποψη ότι η αλήθεια των συμβάντων και των απόψεων αλλάζει ανάλογα με τη ματιά εκείνου που θεάται την πραγματικότητα. Η αλήθεια της γλυκιάς, παθητικής Χιονάτης παραμένει ασύμβατη με την αλήθεια της μητριάς, που βλέπει τον κόσμο μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα, εκείνο της δυναμικής γυναίκας που διεκδικεί και παρεξηγείται. Στον αντίποδα και των δύο στέκεται ο αναγνώστης που αναζητά τις εσωκειμενικές και εξωκειμενικές βεβαιότητες, σε μια αγωνιώδη προσπάθεια να δομήσει μέσα από αντικρουόμενες οπτικές μια τρίτη, δική του αλήθεια.

Όμως, εκτός από τα καινοτόμα στοιχεία των νεότερων εκδόσεων, ανέκαθεν η υλικότητα του βιβλίου, ακόμη και αναφορικά με τα πλέον συμβατικά και απαραίτητα χαρακτηριστικά του, έχει ιδιαίτερο σημειολογικό ενδιαφέρον. Ένα από αυτά ήταν πάντα το μέγεθός τους. Τα βιβλία ως αντικείμενα διαφέρουν μεταξύ τους, αφού ενδέχεται να κυμαίνονται από πολύ μεγάλα (*big books*), που εξυπηρετούν κυρίως τους διδακτικούς σκοπούς της εκμάθησης ανάγνωσης (Γιαννικοπούλου, 2000: 165-169), έως τόσο λιλιπούτεια που να μπορούν να χωρέσουν στην παλάμη ενός μικρού παιδιού. Αλλά ακόμη και όταν δεν ανήκουν σε κάποια από τις δύο αυτές ακρότητες, τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία κυκλοφορούν σε μια τεράστια ποικιλία μεγεθών και, παρά το γεγονός ότι μερικές φορές αυτό υπαγορεύεται από καθαρώς οικονομικούς λόγους, η ιδιαίτερη σημασία που ενέχεται στην παρακειμενική παράμετρο ‘μέγεθος’ δεν είναι δυνατόν να αγνοηθεί.

Φαίνεται ότι συχνά το μέγεθος σε συνδυασμό με το υλικό του βιβλίου και το σχήμα της έκδοσης είχε θέση λειτουργικού παρακειμένου, αφού απετέλεσε έμμεσο στοιχείο ποιότητας. Σε παλιότερες εποχές, οι μεγάλες εκδόσεις φιλοξενούσαν βιβλία σοβαρού περιεχομένου, εν αντιθέσει με το μικρό μέγεθος, που, κυρίως στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, προοριζόταν για φτηνές, κυριολεκτικά και μεταφορικά, εκδόσεις. Σήμερα, ένα μικρό βιβλιαράκι δημιουργεί στον ανήλικο αναγνώστη μια αίσθηση οικειότητας, αφού έχει το σωστό μέγεθος για μικρά χεράκια. Τα βιβλία της Potter είναι ακριβώς αυτό (Mackey, 1998: 11). Το μικρό μέγεθος εγκαθιστά μια αναλογία ανάμεσα στο βιβλίο και το παιδί-αναγνώστη, ενώ οι μεγάλες εικόνες στα μεγάλα βιβλία θεωρούνται κατάλληλες για τον μη έμπειρο-παρατηρητή του βιβλίου. Ως και το μέγεθος της γραμματοσειράς υποτάσσεται στη λογική του μεγάλου, αφού ισχύ κανόνα έχει η ρήση: Όσο πιο μικρό το παιδί τόσο πιο μεγάλα τα γράμματα. Φαίνεται ότι γενικά μάλλον τείνει να συνδέεται η ‘απόκλιση’, είτε ως υπερβολή είτε ως έλλειψη, με βιβλία για μικρά παιδιά.

Συνηθίσαμε ακόμη να συνδέουμε το είδος της ιστορίας που αναμένουμε από ένα βιβλίο με το μέγεθός του. Δράση, γκροτέσκες καταστάσεις ή δραματικές ανατροπές συνήθως φιλοξενούνται σε βιβλία με μεγαλύτερο μέγεθος, ενώ τρυφερά, νοσταλγικά, ρομαντικά και εξομολογητικά κείμενα δείχνουν να ‘φωλιάζουν’ σε μικρά βιβλιαράκια. Η *Φάλαινα που Τρώει τον Πόλεμο* (Τριβιζάς, 2007) σίγουρα θα φάνταζε μικρότερη αν περιοριζόταν σε ένα λιλιπούτσιο βιβλίο, ενώ το βιβλίο του Κυριτσόπουλου *Κρυφτό* θα ‘ξεχείλωνε’ αν έπρεπε να τραβηχθεί για να έρθει στο συνηθισμένο μέγεθος των παιδικών βιβλίων.

Ανάλογη και η σημασία του σχήματος του βιβλίου, αφού καθίσταται πλέον αποδεκτό ότι η ιδιαιτερότητα των σχημάτων υποβάλλει διαθέσεις. Παρόλο που τα βιβλία κυκλοφορούν σε μια ευρεία ποικιλία, το πιο συνηθισμένο σχήμα είναι εκείνο του ορθογώνιου παραλληλογράμμου. Έχει ήδη παρατηρηθεί ότι ένα ορθογώνιο βιβλίο με πλάτος μεγαλύτερο από το ύψος επιτρέπει την πληρέστερη ανάπτυξη του σκηνικού της δράσης, ενώ το ακριβώς αντίθετο δίνει εξ αντικειμένου περισσότερη έμφαση στους χαρακτήρες. Μάλιστα σε αυτήν την περίπτωση, επειδή οι δυνατότητες απεικόνισης σκηνικού είναι πολύ περιορισμένες κι ο αναγνώστης-θεατής υποχρεώνεται εκ των πραγμάτων να εστιάζει στον απεικονιζόμενο χαρακτήρα, επιτυγχάνεται μια μεγαλύτερη προσέγγιση (closer empathy) ανάμεσα σε αυτόν και τον ήρωα (Nodelman, 1988: 46). Από την άλλη, το εικονογραφημένο παιδικό σε σχήμα ορθογώνιου με τη στενή πλευρά κάτω είναι καταλληλότερο για να δείξει κίνηση προς τα πάνω, σαν αυτή που ταιριάζει σε διαστημικά ταξίδια και εκτοξεύσεις πυραύλων (*Μια Βόλτα ... στο Φεγγάρι!*, Murphy, 1983). Αντίθετα, όταν το βιβλίο στηρίζεται στη μεγάλη του πλευρά (ξαπλωτό ορθογώνιο), η κίνηση μετατρέπεται σε οριζόντια και προσιδιάζει περισσότερο σε ένα ταξίδι με καράβι ή αυτοκίνητο. Από την άλλη, το τετράγωνο σχήμα είναι εμφανώς πιο ισορροπημένο και ελαφρώς στατικό (Moebius, 1986).

Έτσι, αρκετά βιβλία κατέληξαν σε κάποιο ειδικό φορμάτ, με σκοπό να ενισχύσουν μέσω εξωτερικών στοιχείων την ιδιαίτερη αίσθηση της αφηγηματικής διαδικασίας. Σε αυτήν την περίπτωση το παρακείμενο λειτούργησε ενισχυτικά του κειμένου, ενώ μια 'φιλική' υλικότητα του βιβλίου-αντικειμένου επέτεινε τη δύναμη των λέξεων και των εικόνων. Το 'ψιλόλιγνο' φορμάτ του βιβλίου *Πλατς!* (Κορεντέν, 1997) φαίνεται να υπαγορεύεται από το σκηνικό της δράσης, που ταυτίζεται με ένα στενό και βαθύ πηγάδι. Σε ένα βιβλίο που ανοίγει από την πάνω στενή πλευρά του, σαν μπλοκ, ούτως ώστε να διπλασιαστεί ο χώρος της σκηνικής δράσης, η αίσθηση ενός βαθιού πηγαδιού υποβάλλεται στον αναγνώστη, καθώς παρακολουθεί τους ήρωες να ανεβοκατεβαίνουν μέσα έξω από το νερό και πάνω κάτω στις σελίδες (δες εικόνα 5.42). Παρόμοιο σχήμα - ανοίγει όμως από τη συμβατική πλευρά- έχει επιλεγεί και για το βιβλίο *The Tall Book of Tall Tales* (Chapman & Niland, 1985), όπου σε μια διακριτική επίδειξη χιουμοριστικής παρετυμολογίας ο τίτλος λαμβάνεται κυριολεκτικά (tall tales = ψηλές ιστορίες αντί του παράξενες, εξωφρενικές) και, στη συνέχεια, επηρεάζει καθοριστικά την επιλογή του σχήματος του βιβλίου: οι ψηλές ιστορίες (tall stories) θα κλειστούν μέσα σε ένα ψηλό βιβλίο.

Ένα ακόμη στοιχείο με δική του σημαντικότητα και το οποίο ανέκαθεν διατηρούσε αξιολογικές συνυποδηλώσεις είναι το δέσιμο του βιβλίου. Από παλιά το πανόδετο και δερματόδετο βιβλίο, για να μην αναφέρουμε και τις σπάνιες εκδόσεις που καλύφθηκαν με χρυσό και κοσμήθηκαν με πολύτιμους λίθους, αποτελούσαν χαρακτηριστικές περιπτώσεις όπου πάνω στο βιβλίο-αντικείμενο επενδύθηκε υλικά τόσος πλούτος όσος κρυβόταν μεταφορικά στο κείμενο. Σε μια οπτικο-απτική παραλληλία ανάμεσα στο περιέχον και το περιεχόμενο, η ομορφιά και η καλαισθησία του εξωφύλλου λειτούργησε αξιολογικά των όσων γράφονται στις εσωτερικές του σελίδες. Μακρινός απόηχος αυτής της τακτικής καθίσταται η ποιότητα του χαρτιού και ο τρόπος δεσίματος που αντιδιαστέλλουν τα βιβλία του βιβλιοπωλείου από εκείνα που έχουμε συνηθίσει να τα

θεωρούμε βιβλιάρια χωρίς πνευματικές αξιώσεις. Για το χώρο όμως του παιδικού βιβλίου, και χωρίς την ακαμψία ενός καθολικού κανόνα, σε δηλωτικό ποιότητας του κειμένου φαίνεται να εξελίσσεται το σκληρό ή μαλακό εξώφυλλο του αντικειμένου. Όμως εδώ τα πράγματα παρουσιάζονται ιδιαίτερα περιπεπλεγμένα, αφού, ενώ το σκληρό εξώφυλλο στην πρώτη έκδοση μεταφράζεται συνήθως σε ποιοτικό χαρακτηρισμό, η κατάσταση αντιστρέφεται στις επόμενες εκδόσεις (περισσότερο στη διεθνή και λιγότερο στην ελληνική αγορά), με την αντικατάσταση του σκληρού εξωφύλλου από μαλακό να λειτουργεί πλέον ως σαφής ένδειξη δημοτικότητας και έμμεσο στοιχείο αξιολογικής διάκρισης.

Καθώς το βιβλίο περνά με τη βοήθεια του παρακειμένου από το κείμενο στο αντικείμενο, κάποια απαραίτητα υλικά στοιχεία αποκτούν ιδιαίτερο παρακειμενικό αλλά και κειμενικό ενδιαφέρον. Σε αυτές τις περιπτώσεις καταφέρνουν να εμπλουτιστούν με μια σημαντικότητα λειτουργική για το ίδιο το κείμενο και από αναγκαίοι υλικοί παράγοντες να μετατραπούν σε νέα, πρωτότυπα μέσα κειμενικής επικοινωνίας. Ένα ίσως από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα τού πώς θα μπορούσε ένα στοιχείο υλικότητας να αποκτήσει αφηγηματική λειτουργικότητα είναι η περίπτωση της ράχης του βιβλίου, που στις ογκωδέστερες εκδόσεις φιλοξενεί πάνω της τον τίτλο του και το όνομα του συγγραφέα. Όταν όμως ανοίξει το βιβλίο και ο αναγνώστης διαβεί το κατώφλι του παρακειμενικού χώρου ξεκινώντας το αναγνωστικό του ταξίδι μέσα στο κείμενο, η διαχωριστική γραμμή των δύο αντικριστών σελίδων κάθε ανοίγματος παρεμβάλλεται ανάμεσά τους και ορίζει έναν χώρο που αδυνατεί να είναι ενιαίος. Συχνά μάλιστα στάθηκε ως ένα, όχι αμελητέο, πρακτικό εμπόδιο για όσους εικονογράφους επιχείρησαν να καλύψουν το δισέλιδο με μία και μόνη εικόνα. Αντίθετα με το ζωγάφο που δημιουργεί πάνω σε έναν ενιαίο πίνακα, ο εικονογράφος που θα φιλοτεχνήσει μια εικόνα στο 'σαλόνι' ενός βιβλίου βρίσκεται αντιμέτωπος με μια πραγματική διαίρεσή του σε δύο μέρη. Αναγκαστικά, η εικόνα διασπάται από μια κάθετη γραμμή που ορισμένες φορές λειτουργεί ανταγωνιστικά της ενότητάς της, καθώς κάποια στοιχεία της εικόνας φαίνεται να 'καταποντίζονται' μέσα στην ένωση των σελίδων ή οπτικά λειτουργικά σύνολα να διαχωρίζονται από μια υλική γραμμή που άθελά τους τα ξεχώρισε. Όμως, υπήρξαν και εκείνες οι περιπτώσεις που ο εικονογράφος κατάφερε να την ενσωματώσει στην κειμενική ιστορία και να την εκμεταλλευτεί ως ιδιαίτερο στοιχείο του οπτικού κειμένου 'αναγκάζοντάς' την να συμβάλει με το δικό της ιδιότυπο τρόπο στη μετάδοση του νοήματος.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα το βιβλίο *Alfie Gets in First* (Hughes, 1981), για το οποίο η Shirley Hughes ομολογεί ότι η γραμμή ανάμεσα στις δύο σελίδες ενός 'σαλονιού' τής έδωσε τη λύση για τη δημιουργία μιας ενιαίας εικόνας όπου, σαν σε θεατρικό σκηνικό, παρουσιάζεται συγχρόνως και το εσωτερικό του σπιτιού, που μέσα είχε κλειστεί ο μικρός, και ο δρόμος από όπου η μητέρα και κάποιοι άλλοι ενήλικες αγωνίζονται να τον πείσουν να ανοίξει. Η ίδια η υλικότητα του βιβλίου και η επέκταση της εικόνας και στις δύο σελίδες 'έδωσε' στην εικονογράφο τη γραμμή του δεσίματος, η οποία φιλοτεχνήθηκε σε πόρτα και τοίχο, ώστε να χωρίζεται πλέον, όχι μόνο η αριστερή από τη δεξιά σελίδα, αλλά και το εσωτερικό του σπιτιού από το δρόμο κι η μαμά από το μικρό, άτακτο γιο της (Hughes, 1985 στο Graham, 1995: 56-57). Μάλιστα, οι δύο σελίδες/ όψεις της

πραγματικότητας αντιδιαστέλλονται μεταξύ τους και αναφορικά με το σύνολο των στοιχείων που έχουν συσσωρευτεί σε καθεμία από αυτές. Έτσι, ένας ‘γεμάτος’ δρόμος που καλύπτει ολοκληρωτικά με το σύνολο των λεπτομερειών του την αριστερή σελίδα αντιπαραβάλλεται με την υπερβολική παρουσία λευκού χώρου και το άδειο εσωτερικό του σπιτιού της αριστερής. Σε αυτήν την περίπτωση η απουσία που χαρακτηρίζει το σκηνικό το σπιτιού δεν επιβάλλεται από λόγους αντικειμενικούς αλλά λειτουργεί συμβολικά ως οπτική ένδειξη της ψυχολογικής κατάστασης στην οποία βρίσκεται ο μικρός Alfie.

Αντίστοιχη και η περίπτωση στο πολυσυζητημένο βιβλίο *Granpa* (Burningham, 1984), όπου σε κάποια στιγμή έντασης ανάμεσα στη μικρή εγγονή και τον παππού της που εικονίζονται πλάτη πλάτη και συνοδεύουν το κείμενο «That was not a nice thing to say to Granpa» (=Αυτό που είπες στον παππού δεν ήταν ωραίο), η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στις σελίδες οπτικοποιεί και υλοποιεί τη συναισθηματική απόσταση που τους χωρίζει. Διαφοροποιημένο νόημα αποκτά η ίδια γραμμή στο τέλος του ίδιου βιβλίου. Στο προτελευταίο άνοιγμα, το χώρισμα των σελίδων χωρίζει κυριολεκτικά και συμβολικά τη μικρή από την άδεια καρέκλα του παππού, λειτουργώντας ως ένα σύνορο ανάμεσα στην εγγονή και τον παππού, αυτήν που έμεινε και εκείνον που έφυγε, τη ζωή και το θάνατο.

Αφού η γραμμή της ένωσης των σελίδων αναγκαστικά διαχωρίζει, κάποια βιβλία κατάφεραν να την μεταλλάξουν σε ένα εμφανές όριο ανάμεσα σε διαφορετικές καταστάσεις, πραγματικές, συναισθηματικές, συμβολικές. Η γραμμή παρεμβλήθηκε ως ψυχολογικό σύνορο μεταξύ διαφορετικών ανθρώπων που, παρόλο που τα σώματά τους βρίσκονται κοντά, οι ψυχές τους, οι σκέψεις τους, τα όνειρά τους απέχουν πολύ μεταξύ τους. Καθώς η χωρική εγγύτητα των ανθρώπων δεν ισοδυναμεί αναγκαστικά και με ψυχολογική, η γραμμή παρεμβλήθηκε ανάμεσα σε πρόσωπα που ζουν στο ίδιο σπίτι, μοιράζονται τους ίδιους χώρους, αλλά αδυνατούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους.

Στο εξαιρετικό βιβλίο *Come out of the water, Shirley* (Burningham, 1977) η γραμμή μεταλλάχθηκε σε ένα ορατό παραπέτασμα ανάμεσα στις δεξιές σελίδες, όπου η μικρή Shirley επιχειρεί πτήσεις σε σύμπαντα φανταστικά, και τις αριστερές, στις οποίες βολεύονται αναπαυτικά οι γονείς της καθ’ όλη τη διάρκεια του περιπάτου τους στη θάλασσα. Με την πραγματική διαχωριστική γραμμή της ράχης του βιβλίου, ως φυσικό και ψυχολογικό σύνορο, σε μια σαφή αντιστικτική διαδικασία, ο κόσμος του παιδιού αντιδιαστέλλεται με εκείνον των γονιών του, καθώς οι ακίνητες φιγούρες των αριστερών σελίδων αντιπαρατίθενται με την έντονη δράση των δεξιών. Διαφορετικοί χρωματισμοί, άτονες, σχεδόν άχρωμες, οι φιγούρες των γονιών, πολύχρωμες, όπως και οι θαυμαστές περιπέτειές της, οι εικόνες της μικρής στις απέναντι σελίδες υποστηρίζουν εικονογραφικά την έλλειψη επαφής ανάμεσα σε γονείς και παιδιά (Bradford, 1994)

Καθώς η ίδια η υλικότητα της έκδοσης συνιστά έναν αξιόλογο παράγοντα, ακόμη και ιδεολογικό, η έμφαση πλέον φαίνεται να μοιράζεται σχεδόν ισόρροπα ανάμεσα στο κείμενο αλλά και το αντικείμενο, αφού όλα δείχνουν να συμβάλλουν στη μαγεία του αναγνωστικού ταξιδιού. Κάποιες φορές η πραγματική υφή του χαρτιού και άλλες η απομίμηση ενός συγκεκριμένου υλικού δίνουν πληροφορίες (π.χ. η πατίνα του χρόνου παραπέμπει σε παρελθοντικά γεγονότα) και ενισχύουν, από το χώρο ακόμη του παρακειμένου, την ιδεολογική θέση που το κυρίως κείμενο έχει αναλάβει να

επικοινωνήσει. Κάτι τέτοιο συμβαίνει με το κλασικό βιβλίο του Maurice Sendak *We Are All in the Dumps with Guy and Jack* (1993), όπου η αίσθηση του χαρτόκουτου υποβάλλει το είδος των σκληρών συνθηκών διαβίωσης που αντιμετωπίζουν τα άστεγα παιδιά μιας δυτικής μεγαλούπολης που προκλητικά εθελotuφλεί πνιγμένη μέσα στην επιλεκτική ευδαιμονία της καπιταλιστικής ευημερίας. Η απομίμηση του χαρτόκουτου ως μέρος της έκδοσης λειτουργεί διττώς: σε ένα πρώτο κυριολεκτικό επίπεδο ως στοιχείο σκηνικού (setting) –μια και οι μικροί απόκληροι ζουν σε μια πολιτεία φτιαγμένη από χαρτόκουτα στις όχθες του ποταμού– ενώ σε ένα δεύτερο, συμβολικό, η άχρηστη, ανακυκλώσιμη συσκευασία φαίνεται να παραπέμπει σε ανθρώπινα ‘σκουπίδια’, σε ζωές χωρίς αξία, σε παρουσίες που ανά πάσα στιγμή κινδυνεύουν να σβήσουν χωρίς κανείς ποτέ να νοιαστεί για αυτούς. Από την άλλη, και η ταπετσαρία στο ομόθεμο βιβλίο *Way Home* της Libby Hathorn (2003) παίρνει τη μορφή ενός τσαλακωμένου, άχρηστου χαρτιού, οπτικό στοιχείο που, όπως ήδη έχει επισημανθεί (Sipe & McGuire, 2006: 295), λειτουργεί ως σαφής εικονογραφικός υπαινιγμός μιας ανθρώπινης ζωής σκληρά ρημαγμένης, πεταμένης και βάνουσα ‘τσαλακωμένης’.

Ιδιαίτερο όμως ενδιαφέρον φαίνεται να έχουν και οι περιπτώσεις εκείνες όπου το βιβλίο-αντικείμενο καθίσταται πραγματικό αντι-κείμενο –με την έννοια της αντίθεσης στο κείμενο– αφού διαφωνεί έμμεσα σε ό,τι αυτό διατείνεται σαφώς. Έχει επισημανθεί (Beeck op de, 2005) ότι βιβλία που επικοινωνούν οικολογικά μηνύματα αποδυναμώνουν, σχεδόν ανατρέπουν, και σαφώς ειρωνεύονται το φιλο-περιβαλλοντικό περιεχόμενο των λέξεων και των εικόνων, μέσω του παρακειμενικού στοιχείου της ίδιας τους της ύπαρξης. Η υλικότητα του βιβλίου, συνέπεια ενός συστήματος παραγωγής και διακίνησης, αναμφίβολα στρέφεται εναντίον της οικολογικής διακήρυξης του κειμένου, καθώς αντιμάχεται έμμεσα ό,τι άμεσα υποστηρίζει το λεκτικό και εικονιστικό κείμενο. Τι να πρωτοαναφερθεί; Ότι το χαρτί φτιάχνεται από κομμένα δέντρα; Τις τεχνικές λεύκανσης με βάση το χλώριο που μολύνουν τον υδροφόρο ορίζοντα και το υπέδαφος; Τα χημικά μελάνια για ζωηρότερα χρώματα; Η μήπως τα καυσαέρια που συνεπάγεται η διακίνηση των βιβλίων;

Η διττή υπόσταση των βιβλίων, από τη μια πολιτισμικό προϊόν και από την άλλη καταναλωτικό αγαθό, επιβάλλει στα βιβλία της λεγόμενης ‘πράσινης παιδικής λογοτεχνίας’ μια θεμελιώδη διαφωνία, καθώς η φιλο-οικολογική διακήρυξη του κειμένου υποσκάπτεται υπόγεια, αλλά καθοριστικά, από μια καταστροφική για τη φύση απτή πραγματικότητα του βιβλίου-αντικειμένου. Η ευαισθητοποίηση για θέματα περιβάλλοντος που προσπαθεί να επικοινωνήσει το περιεχόμενο συναντά τη βιωμένη αντίρρηση του ίδιου του βιβλίου που ως τρισδιάστατη δημιουργία αδιαφορεί έμπρακτα για την προστασία των φυσικών πόρων και την αποφυγή της μόλυνσης. «Τα αστραφτερά, εικονογραφημένα βιβλία μάλλον είναι για τους οικολόγους ό,τι και τα λουκάνικα (ή οι νόμοι): κοιμάσαι καλύτερα αν δεν ξέρεις πώς έχουν φτιαχτεί» (Beeck op de, 2005: 273).

Για το λόγο αυτό, η οικολογική εκδοχή των φιλο-περιβαλλοντικών βιβλίων καλό θα ήταν να ξεπερνά τις μεγαλόστομες διακηρύξεις του κειμένου και να προχωρά στην υιοθέτηση πραγματικά φιλικών προς τη φύση τεχνικών στη δημιουργία και διακίνηση του αντικειμένου. Αξίζει να σημειωθεί εδώ η περίπτωση του βιβλίου *The Tree* (παράθεμα Beeck op de, 2005: 273), όπου το ίδιο το αιωνόβιο πεύκο, σε πρώτο πρόσωπο, παρατηρεί

και αγωνιά για την αλλαγή του φυσικού περιβάλλοντος που μετατρέπεται σε αστικό/βιομηχανικό, ενώ προβάλλει ως μόνη ελπιδοφόρα δύναμη τα μικρά παιδιά που παίζουν στον ίσκιο του και μετρούν την περίμετρό του με το άνοιγμα της αγκαλιάς τους. Το κείμενο υποστηρίζεται από ένα εξίσου 'οικολογικό' παρακείμενο με την σελίδα του copyright να αναγράφει σαφώς τις φιλοπεριβαλλοντικές επιλογές των κατασκευαστών για 50% ανακυκλωμένο χαρτί και τη χρήση μη χλωριούχων τεχνικών λεύκανσης, επιλογές που καταλήγουν σε «σημαντικά περιβαλλοντικά οφέλη για τα δέντρα, το νερό και την ενέργεια, ενώ μειώνεται η μόλυνση του υπεδάφους, η έκλυση αερίων και άλλοι επιβαρυντικοί παράγοντες». Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ταπετσαρία του βιβλίου που δεν είναι τίποτε άλλο παρά η φωτογραφική αναπαραγωγή ενός πραγματικού χειροποίητου χαρτιού που δημιουργήθηκε από πεσμένες πευκοβελόνες και κουκουνάρια ενός πεύκου οχτακοσίων χρόνων. Με αυτόν τον τρόπο, τόσο οι σελίδες του copyright και των ταπετσαριών, όσο και η ίδια η υλική υπόσταση του βιβλίου-αντικειμένου κατορθώνουν να μην ακυρώσουν την οικολογική πρόθεση του λεκτικού και εικονικού περιεχομένου, μετατρέποντας συγχρόνως το γόνιμο χώρο του παρακειμένου σε σημείο ευαισθητοποιημένης περιβαλλοντικής 'συνάντησης' ανάμεσα στον συγγραφέα, τον εικονογράφο, τον εκδότη και τον αναγνώστη.