

## Διεικονικότητα και εικονογραφημένο βιβλίο: πολιτισμικές διαδρομές στο χώρο και στο χρόνο

### Intervisuality and illustrated book: cultural routes in space and time

Μένη Κανατσούλη

Καθηγήτρια Τμήματος Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπ/σης,

Α.Π.Θ.

[menoula@nured.auth.gr](mailto:menoula@nured.auth.gr)

#### Abstract

Although the term “intervisuality” is less known and less convenient than the similar term “intertextuality”, it has been naturalized in the vocabulary of culture scholars. If intertextuality is the relationship between two or more texts, by intervisuality it is meant the relationship between images, as they coexist and are combined in illustrated books, mainly for children. Their original images can be found in older books but also paintings, comics, movies, advertising etc. Therefore, it would be better to add the term “intermediality” next to “intervisuality”, so as to denote the phantasmagoria of virtual allusions to different versions of art and media but all are intergraded and redefined in one, the book. Transference from one medium to another is simultaneously transference across time and space; the reader-viewer is driven to see old stories in new (pictorial) versions. At the same time, illustrated stories travel from country to country. So, intervisuality becomes a means of cultural communication. When people cooperate to the development of communication, it is promoted the respect and the tolerance between different cultures.

**Key words: intervisuality, intermediality, intertextuality, picturebook**

Η ιδέα ότι τα κείμενα παράγονται και οι αναγνώστες/θεατές συνάγουν νόημα από αυτά μόνο σε σχέση με τους εγκιβωτισμένους κώδικες που ενοικούν στα κείμενα και στους αναγνώστες έχει προεκτάσεις που θέτουν εν αμφιβόλω οποιαδήποτε αξίωση περί κειμενικής πρωτοτυπίας. Με αυτή την έννοια, συνεπώς, όλα τα κείμενα και όλες οι αναγνώσεις είναι διακειμενικές (Wilkie-Stibbs, 2006, σ. 297). Με την ευρεία έννοια του όρου, διακειμενικές

είναι και οι αναγνώσεις των παιδικών βιβλίων. Στην εισήγησή αυτή, για τη χρήση του όρου «διακειμενικότητα» σε σχέση με τα παιδικά βιβλία, θα βάλουμε εκ των προτέρων δύο περιορισμούς: Πρώτον, ότι δεν θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο με την ευρεία έννοια, παρά μόνον ως σχέση συγκεκριμένων κειμενικών εκδοχών. Αυτό που ενδιαφέρει είναι η διακειμενικότητα ως ηθελημένη και προβαλλόμενη στρατηγική οργάνωσης μιας μυθοπλασίας (Οικονομίδου, 2000, 71). Και, δεύτερον, ότι εμπεριέχει αυτονόητες δυσκολίες για τον αναγνώστη-παιδί, ακριβώς λόγω του περιορισμένου πεδίου γνώσεών του των λογοτεχνικών και άλλων «κειμένων».

Στη διαδικασία της συναγωγής νοήματος από ένα συγκεκριμένο κείμενο, γνωρίζουμε ότι τα παιδιά καταφεύγουν σε ένα οπλοστάσιο διακειμενικών φαινομένων, από βιβλία μυθοπλασίας, αλλά και οπτικά κείμενα (ταινίες, εικονογραφημένα βιβλία, κόμικς, βίντεο, διαφημίσεις, κ.λπ.). Ο Culler μιλά για την παρόρμηση προς την κατεύθυνση της συγχώνευσης ενός λόγου με ένα άλλο ή με διάφορους άλλους (Wilkie-Stibbs, 2006, σ. 299) και για τις Nikolajeva και Scott, η έννοια της διακειμενικότητας αναφέρεται σε κάθε είδος διασυνδέσεων μεταξύ ενός ή περισσότερων κειμένων, που μπορεί να είναι ειρωνεία, παρωδία, λογοτεχνικές και εξωλογοτεχνικές νύξεις, ευθείες ή έμμεσες παραπομπές σε προηγούμενα κείμενα, κ.λπ. (Nikolajeva & Scott, 2001, σ. 227).

Όταν αυτή η συγχώνευση εντοπίζεται στο βιβλίο με εικόνες, τότε ομιλούμε για «διεικονικότητα», έναν όρο λιγότερο γνωστό και λιγότερο εύχρηστο από τον αντίστοιχο του «διακειμενικότητα», που όμως έχει πολιτογραφηθεί πλέον στο λεξιλόγιο των θεωρητικών του παιδικού βιβλίου: αν η διακειμενικότητα είναι η σχέση δύο ή περισσότερων κειμένων, με τον όρο διεικονικότητα εννοείται η σχέση εικόνων μεταξύ τους. Αυτή η σχέση, που στη συνέχεια θα τη δούμε με ποιό τρόπο διαμορφώνεται και εξελίσσεται μέσα στα εικονογραφημένα βιβλία για παιδιά, μπορεί να είναι σχέση εικόνων με άλλες εικόνες που ανευρίσκονται σε βιβλία, αλλά συνηθέστερα πρόκειται για συνομιλία εικόνων σε παιδικά βιβλία με εικόνες που προϋπάρχουν ήδη σε πίνακες ζωγραφικής, στα κόμικς, στο σινεμά, στη διαφήμιση κ.λπ. Έτσι, καλύτερο θα ήταν δίπλα στον όρο διεικονικότητα / *intervisuality* να προσθέσουμε και τον όρο δια-μεσικότητα / *intermediality* (Desmet, 2001), για να υποδηλώσουμε αυτή τη φαντασμαγορία εικονικών νύξεων που προέρχονται από πολλές και διαφορετικές εκδοχές τέχνης και συναντιούνται, εντάσσονται και επαναπροδιορίζονται σε ένα μόνο μέσο: στο παιδικό βιβλίο με εικόνες.

Η Maria Nikolajeva για τον όρο «διεικονικότητα», που τον θεωρεί καταλληλότερο από τον όρο «διακειμενικότητα», όταν πρόκειται για σχέσεις εικόνων, θεωρεί ότι βασικό

χαρακτηριστικό της είναι το παιγνιώδες, η παιχνιδιάρικη ατμόσφαιρα. Επισημαίνει ότι το παιχνίδι με τα εικονιστικά διακείμενα αποτελεί βασικό συστατικό των εικονοβιβλίων και ουσιαστικά υπονοεί την ύπαρξη ενός διπλού κοινού, των παιδιών και των ενηλίκων, που συνήθως συνεργάζονται καθώς συν-αναγιγνώσκουν (Nikolajeva, 2008, σ. 67-68). Η έννοια του παιχνιδιού είναι εγγενής στις διεικονικές σχέσεις των παιδικών βιβλίων.

Η διεικονικότητα, όπως υπονοήθηκε με την αμέσως προηγούμενη πρόταση, είναι λοιπόν ένας τρόπος επικοινωνίας διαγενεακός, αλλά όχι μόνον. Δημιουργεί προϋποθέσεις επικοινωνίας που διαπερνούν τα όρια, που επεκτείνονται πέραν των τοπικών και χρονικών περιορισμών: η επαναχρησιμοποίηση παλαιότερων εικόνων στο παρόν και η ανατοποθέτησή τους σε νέες θέσεις δίνουν το διηλεκές που επιτυγχάνει η διεικονικότητα. Παραμερίζοντας τους τοπικούς και χρονικούς φραγμούς, δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για πολιτισμική και διαπολιτισμική επικοινωνία.

Όψεις της διεικονικότητας με ποικίλες αποχρώσεις (δια)πολιτισμικής επικοινωνίας θα εξετάσουμε σε μια σειρά παραδειγμάτων που αντλούμε από παιδικά βιβλία:

1. Δεικονικότητα σε βιβλία για μικρά παιδιά. Το βασικό ζήτημα που θέτουν τα βιβλία αυτά είναι ότι απευθύνονται σε ένα μικρό ηλικιακό κοινό. Κατά συνέπεια, σε ένα κοινό που έχει περιορισμένο φορτίο γνώσεων και ως εκ τούτου περιορισμένες δυνατότητες διακειμενικών / διεικονικών συγκρίσεων. Στο σημείο αυτό όμως ακριβώς βρίσκεται η ικανότητα του εικονογράφου που αποπειράται να δημιουργήσει ένα βιβλίο για μικρούς (προ)αναγνώστες. Αυτό σημαίνει ότι γνωρίζει ήδη καλά ο ίδιος το πεδίο πληροφοριών στις οποίες, δυνητικά πάντα, έχουν πρόσβαση τα μικρά παιδιά και μπορεί να τις ανακαλέσει ενσωματώνοντάς τις μέσα σε μια εικονιστική αφήγηση: το μικρό παιδί πρέπει να βρίσκεται σε θέση να αναγνωρίσει την εικόνα που έχει εντοπίσει ήδη σε ένα άλλο, προγενέστερο, πλαίσιο αφήγησης (στο φιλμ, στη διαφήμιση, σε μια αφίσα κ.λπ.) και να αντιληφθεί τη νέα θέση σε ένα καινούργιο εικονιστικό (και πιθανότατα καινούργιο ιδεολογικό) περιβάλλον: για παράδειγμα, στον *Μπαμπά μου* του Anthony Browne εντάσσεται πολύ φυσικά η αναγνωρίσιμη -από την τηλεόραση- μορφή του Παβαρότι δίπλα στην εικόνα του μπαμπά. Ή, η μαμά έχει πάρει τη θέση της Μαίριλιν Μονρόε (από τη γνωστή αφίσα με το φουστάνι της που ανασηκώνεται) στο *My Mom* του Anthony Browne.

2. Το διεικονικό παιχνίδι γίνεται πράγματι ένα παιχνίδι σπαζοκεφαλιάς, διανοητικής αναζήτησης αλλά σίγουρα και ανασυγκρότησης και επανασύνδεσης πολλών προηγούμενων πληροφοριών και εικονιστικών κυρίως πληροφοριών, ένα παζλ, σε βιβλία όπως το [Ce jour-là](#), του Mitsumasa Anno. Το βιβλίο αυτό είναι μια προσεκτικά και έξυπνα δομημένη

«εγκυκλοπαίδεια» όπου εικόνες με πολλές και διαφορετικές προελεύσεις αναπλαισιώνονται συνεχώς: δεν είναι μόνο μια περιδιάβαση στη χλωρίδα και πανίδα της Ευρώπης, αλλά και μια περισκόπηση σε βασικά γλυπτικά και αρχιτεκτονικά μνημεία, σε ευρωπαϊκά αρχιτεκτονικά στιλ, σε σημαντικούς πίνακες ζωγραφικής (π.χ. του Βαν Γκογκ, του Millet, του Courbet, του Seurat κ.λπ.)<sup>1</sup>, καθώς επίσης σε εικονοποιημένες εκδοχές πασίγνωστων παιδικών παραμυθιών και ιστοριών όπως *Ο Μαγεμένος Αυλός*, η *Κοκκινοσκουφίτσα* ή η περίφημη γαλλική ταινία *Το κόκκινο μπαλόνι*<sup>2</sup>.

3. Στις προθέσεις των εικονογράφων που επανεγγράφουν στις εικονογραφήσεις τους προηγούμενες εικόνες μπορούμε να υποθέσουμε ότι υπεισέρχονται και προθέσεις να εξοικειώσουν τα παιδιά με τις διάφορες μορφές τέχνης. Θα μπορούσα να το διατυπώσω επίσης ότι κρύβουν μια εξευγενισμένη, προσεκτικά λανθάνουσα διδακτική πρόθεση. Για παράδειγμα, όταν παραπέμπουν σε ήδη γνωστά και σημαντικά έργα ζωγραφικής. Έτσι, όταν στην πολύ δημοφιλή *Ολίβια*, ήδη στη σελίδα του copyright, προτάσσονται οι πίνακες του ζωγράφου του 19<sup>ου</sup> αιώνα Ντεγκά και του ζωγράφου του 20<sup>ου</sup> αιώνα Jackson Pollock, αυτό γίνεται σκόπιμα: σε μετέπειτα σελίδες, ενταγμένοι μέσα στη συγκεκριμένη εικονογράφιση, αναγνωρίζονται οι δύο αυτοί πίνακες, μόνο που τώρα πια συνδέονται άμεσα και με τη μικρή συμπαθητική ηρωίδα. Η Ολίβια, βλέποντας τον πίνακα του Ντεγκά στο μουσείο, ταυτίζεται με τη χορεύτριά του, δίνοντας έτσι διέξοδο στα δικά της όνειρα για αυτό που θέλει να γίνει μεγαλώνοντας, ενώ τον πίνακα του Pollock τον οποίο επίσης βλέπει στο μουσείο, χωρίς όμως να τον κατανοεί, τον μιμείται αναπαριστάνοντάς τον στον τοίχο του σπιτιού της. Και πάλι δίνει διέξοδο στις καλλιτεχνικές της ανησυχίες, αν και προς μεγάλη απελπισία της μητέρας της, αφού η Ολίβια καταστρέφει -ζωγραφίζοντας- έναν ολόκληρο τοίχο! Στην εικονογράφιση του Ζελίνσκι, πάλι, για τη *Ραπουνζέλ* του, η διεικονική συσχέτιση δεν διευκολύνεται με τόσο ξεκάθαρο και δηλωτικό τρόπο όπως στο προηγούμενο βιβλίο. Η όλη εικονογράφιση ακολουθεί ένα αναγεννησιακό φλωρεντινό ύφος, θυμίζοντας Ραφαήλ, και θα πρέπει ο μικρός αναγνώστης του βιβλίου να έχει ήδη στο παρελθόν γνωρίσει το έργο του μεγάλου ζωγράφου για να καταλάβει την τωρινή μετεξελιγμένη εκδοχή του. Βέβαια, ταυτόχρονα, αν θέλει να προβεί σε μια πιο σύνθετη κατανόηση της συνολικής αφήγησης (συνδυασμός κειμένου και εικόνας) θα πρέπει να συλλογιστεί πώς και γιατί ένα άχρονο

<sup>1</sup> Δες και Κανατσούλη, Μένη (2000). *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, σ. 160-161.

<sup>2</sup> Γαλλική ταινία του Αλμπέρ Λαμορίς, 1956, βραβευμένη με Όσκαρ σεναρίου.

παραμύθι, όπως το παραμύθι της Ραπουνζέλ -και άλλα κλασσικά «λαϊκά» παραμύθια-, δια του εικονογραφικού στίλ αποκτά χρονικό και τοπικό προσδιορισμό.

4. Όμως η διεικονικότητα, επιδιώκοντας αυτήν ακριβώς την ενεργοποίηση του αναγνώστη, μπορεί να τον οδηγεί και στην εξοικείωση με άλλες μορφές τέχνης, όπως π.χ. του λογοτεχνικού βιβλίου. Στην εξαιρετική -και παραδειγματική για βιβλίο παιδικό-εικονογράφιση του Anthony Browne για την *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*, στην εικόνα της δίκης της Αλίκης, αναγνωρίζουμε στα πρόσωπα των ενόρκων μια σειρά χαρακτήρων που προέρχονται από βιβλία: ο βάτραχος με το φακίολι που ανάγεται στο κλασσικό βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας *Ο άνεμος στις ιτιές* του Kenneth Grahame, ο Σέρλοκ Χολμς, ο μισοκρυμμένος πίσω από την κουρτίνα συγγραφέας της *Αλίκης* Λούις Κάρρολλ και, τέλος, ανάμεσα πάλι στους ενόρκους, ο χιμπατζής, διεικονικό και διαχρονικό σήμα κατατεθέν για το σύνολο του έργου του Browne. Φυσικά, η δύναμη της εικόνας, ειδικά στο μικρό παιδί, μπορεί να προκαλέσει και την ώθησή του στη μίμηση των συναρπαστικών ζώων σημαντικών ανθρώπων, π.χ. καλλιτεχνών του χορού ή της όπερας. Τα βιβλία της *Ολίβιας*, ουσιαστικά με τις διεικονικές τους νύξεις, αποτυπώνουν τις καλλιτεχνικές ανησυχίες της ηρωίδας μας, αλλά σίγουρα αντανακλούν ένα εικονογραφικό υλικό πλούσιο σε ερεθίσματα για την στροφή του παιδιού στην τέχνη: είτε πρόκειται για την εικόνα της Ολίβιας που χορεύει ως πρίμα μπαλαρίνα στο πλευρό του φωτογραφημένου πρώτου (Ρώσου;) χορευτή είτε μιμούμενη (στα όνειρά της) τη σοπράνο, πολύ περισσότερο αφού διαβάσει αχόρταγα μαζί με τη μητέρα της το βιβλίο-βιογραφία που τιτλοφορείται *Callas!*

5. Είναι πολύ ενδιαφέρουσες οι προθέσεις των εικονογράφων που εμφωλεύουν σε διεικονικές νύξεις οι οποίες προέρχονται από ένα πλαίσιο εικονιστικών αναπαραστάσεων χωρίς να διασυνδέονται άμεσα με το μικρό παιδί. Π.χ. όταν ο Guarnaccia, στη δική του εικονογραφημένη εκδοχή για παιδιά του παραμυθιού της *Χρυσομαλλούσας και οι τρεις αρκούδες*, μετατρέπει την επίπλωση του σπιτιού των αρκούδων (τόσο καθοριστική για την εξέλιξη της υπόθεσης) σε επίπλωση σύμφωνα με το διεθνές design επίπλου του 20<sup>ου</sup> αιώνα, δεν έχει βέβαια κατά νου ότι είναι αναγνωρίσιμη από το μικρό παιδί. Γνωρίζει το περιορισμένο πεδίο γνώσεων του -μέσου, τουλάχιστον- παιδιού. Γι' αυτό το λόγο, παραθέτει στο τέλος του βιβλίου σχεδιασμένα τα αυθεντικά μοντέλα επίπλων με τις σχετικές επαρκείς πληροφορίες, δίνοντας έτσι το έναυσμα στον μικρό αναγνώστη να αναρωτηθεί ή και να διερευνήσει περαιτέρω αυτή την λιγότερο γνωστή περιοχή τέχνης.

6. Βέβαια, ο κινηματογράφος ήταν πάντοτε μια ελκυστική πηγή ερεθισμάτων που τόσο τροφοδοτούσε άλλα μιντιακά μέσα και κείμενα και άλλο τόσο τροφοδοτούνταν από

αυτά. Η δημοφιλία του σινεμά το καθιστά ένα μέσο εύκολα προσβάσιμο από ένα ευρύ κοινό, με τα εικονιστικά του σημεία ή σύμβολα να εντοπίζονται με ευκολία ακόμη και όταν αναπλαισιώνονται. Έτσι, η τροποποιημένη εικόνα της Μονρόε, καθώς περνά πάνω από τη σχάρα του μετρό, με το φουστάνι της να ανασηκώνεται, που είδαμε στο *My Mom* του Browne, προέρχεται από το φιλμ του 1955, *The Seven Year Itch*<sup>3</sup>. Πολύ πιθανόν τα παιδιά δεν γνωρίζουν καν την ύπαρξη της ταινίας. Η συμβολοποίηση όμως της ηθοποιού για το σεξ απήλ της και ο τραγικός θάνατός της την έχουν καταστήσει αθάνατη, σε βαθμό που ακόμη και για τις τωρινές γενιές οι αφίσες που την απεικονίζουν με το ανασηκωμένο φουστάνι να αγοράζονται.

Αυτή η παντοδυναμία του σινεμά, ακόμη και όταν είναι παρελθοντικό αλλά διαμεσολαβείται από άλλες πηγές εκπομπής των κινηματογραφικών εικόνων, έχει επηρεάσει και τις εικονογραφήσεις παιδικών βιβλίων. Το *King Kong* του Browne αποτελεί μια πολύ ενδιαφέρουσα πανσπερμία εικονιστικών διακειμένων που πολλά προέρχονται από το σινεμά: το ίδιο το βιβλίο μεταφέρει ένα κινηματογραφικό έργο, συγκεκριμένα την ομώνυμη ταινία του 1933, των Merian Cooper και Edgar Wallace<sup>4</sup>. Ο Browne, από όλες τις εκδοχές του *King Kong* προτίμησε την πρώτη, ως αυθεντική αλλά, ίσως, και ως σημαντική για τη δική του παιδική ηλικία. Το δεδομένο είναι ότι προτίμησε να μεταφέρει διεικονικά το δικό του βιβλίο στην εποχή του χολιγουντιανού σινεμά, μεταφέροντας έτσι τη λάμψη μιας άλλης εποχής, όταν τα κινηματογραφικά είδωλα απολάμβαναν ένα είδος λατρείας από το κοινό τους. Έτσι, στα εικονιζόμενα πρόσωπα του βιβλίου μπορούμε να αναγνωρίσουμε σημαντικές βαμπ του βωβού και πρώτου ομιλούντος κινηματογράφου, π.χ. τη Γκρέτα Γκάρμπο. Αλλά και στη συνέχεια της εικονογραφημένης υπόθεσης, τον κεντρικό ρόλο κατέχει μια άγνωστη –στο βιβλίο– ηθοποιός που η μορφή της είναι αντιγραφή, και πάλι, της Μαίριλιν Μονρόε.

Πιστεύω ότι ο Browne έχει επίγνωση ότι τα σύμβολά του δεν είναι αυτονόητα αναγνωρίσιμα από τα μικρά παιδιά. Παρόλα αυτά, είναι τολμηρός. Κάνει τις διεικονικές του συσχετίσεις με τα προκείμενα που ο ίδιος θεωρεί σημαντικά και άξια να μεταβιβαστούν στο παιδί. Δεν διευκολύνει τους αναγνώστες / θεατές του δίνοντάς τους πρόσθετο υλικό στο τέλος του βιβλίου. Η μόνη πληροφορία που τους παρέχει βρίσκεται στο εξώφυλλο του βιβλίου, ότι δηλαδή βασίζεται στην ιστορία των Cooper και Wallace. Προκαλεί τα παιδιά να ανασκαλέψουν ποικίλες πηγές πληροφόρησης και -γιατί όχι;- να αναζητήσουν πληροφόρηση

---

<sup>3</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Seven\\_Year\\_Itch](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Year_Itch)

<sup>4</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/King\\_Kong\\_\(1933\\_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/King_Kong_(1933_film))

από τους γονείς τους. Έτσι, τους δείχνει το δρόμο μιας διαγενεακής -και όχι μόνο- επικοινωνίας.

7. Μια πολύ ουσιαστική επιδίωξη των διεικονικών και φυσικά των διακειμενικών διασυνδέσεων είναι το χιούμορ. Η αναφορά σε ένα προγενέστερο κείμενο ή «κείμενο» με ύφος σοβαρό για να τροποποιηθεί σε ιλαρό ή σατιρικό, πέρα από την πρόθεση να αλλάξει τη διάθεση του αποδέκτη, συνεπάγεται επίσης και την πρόθεση να μετατοπίσει αλλού το ιδεολογικό βάρος της ιστορίας. Η Sandra Beckett χρησιμοποιεί, ακριβώς για να το περιγράψει, τον όρο «παρωδία» την οποία προσδιορίζει, παραπέμποντας στη Linda Hutcheon, ότι αναπλαισιώνει παλαιότερα έργα τέχνης -οτιδήποτε αναφέρεται συνήθως με το πιο ουδέτερο «υπαινιγμός». Για την Beckett, για να μπορεί ο αποδέκτης να εκτιμήσει την παρωδία, πρέπει πρώτα να είναι σε θέση να αναγνωρίσει την πρόθεση να παρωδηθεί ένα άλλο έργο, καθώς και να έχει την ικανότητα να ταυτοποιήσει το συγκεκριμένο έργο και να ερμηνεύσει το νόημά του σε νέο πλαίσιο. Πολλοί κριτικοί πάντως θεωρούν ότι υπάρχει ένα είδος ελιτισμού στην παρωδία, ένας κίνδυνος που γίνεται μεγαλύτερος όταν το κοινό προς το οποίο απευθύνεται είναι τα παιδιά (Beckett, 2001, σ. 175).

Όταν Maira Kalman στο *Ooh-la-la (Max in love)* αποδίδει με στοιχεία καρικατούρας το χορευτή Ντιαγκίλεφ ή τη γυμνή μαύρη Αφροδίτη με τις μπανάνες, Josephine Baker, μετατρέπει με ένα πιο διασκεδαστικό και οικείο τρόπο για το σημερινό αναγνώστη-παιδί φωτογραφίες του προπολεμικού Παρισιού. Όταν, όμως, ο Anthony Browne με το *Willy's Pictures* παρωδεί πολλούς σημαντικούς πίνακες της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, τότε ίσως πρέπει να αναρωτηθούμε περισσότερο για τις βαθύτερες προθέσεις του. Π.χ. όταν τον πίνακα της *Γέννησης της Αφροδίτης* του Μποτιτσέλι τον τροποποιεί έτσι που οι εικονογραφημένοι χαρακτήρες να γίνονται χιμπατζήδες, αλλά και η Αφροδίτη να μετατρέπεται σε Αδάμ που βρίσκεται γυμνός και με αιδώ κάτω από τη ντουζιέρα (και το μικρό πιθηκάκι να θέλει να σκεπάσει τη γύμνιά του με την πολύχρωμη πετσέτα), τότε ίσως το αστείο δεν αρκεί για να εξηγήσει την τόσο προχωρημένη αποδόμηση του αρχικού έργου. Η Beckett δίνει μια καλή ερμηνεία: «Είναι πιθανό οι εικονογράφοι να εφαρμόζουν αυτού του είδους την παρωδία ως ένα είδος παιγνιώδους εκδίκησης προς τα έργα της υψηλής τέχνης. Όταν ένα γουρούνι, μια γάτα, ένας λύκος ή ένας χιμπατζής απεικονίζονται σε ένα πολύ γνωστό πίνακα ζωγραφικής, ο θεατής προφανώς γελά με τη νέα εκδοχή, δεν γελά με το πρωτότυπο έργο, αλλά ταυτόχρονα η υψηλή τέχνη χάνει κάτι από την ιερή της αύρα και μοιάζει να είναι πομπώδης και γελοία» (Beckett, 2001, σ. 192). Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η υψηλή τέχνη χάνει την

αξία της, απλώς, καθώς κατεβαίνει από το βάθρο της, έρχεται πιο κοντά στο μικρό παιδί και του γίνεται περισσότερο προσιτή.

8. Φυσικά, αναπόφευκτα με τη διεικονικότητα επέρχεται και μια ανανέωση του περιεχομένου του αρχικού κειμένου η οποία συμβαδίζει με την επικαιροποίησή του. Η επικαιροποίηση, όταν μάλιστα συμβαίνει στο παραμύθι, το συγκεκριμενοποιεί πρώτα απ' όλα χρονικά αλλά και τοπικά. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το εικονογραφημένο παραμύθι, αυτό το λογοτεχνικό είδος το οποίο μιλά για το μαγικό, που όμως συνέβαινε σε μια άλλη μακρινή εποχή, μεταφερόμενο σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή ή στο παρόν, μεταφέρει την αίσθηση στον αναγνώστη ότι το μαγικό μπορεί να είναι πραγματικό και εφικτό. Στη *Cerenentola* (Σταχτοπούτα) του Roberto Innocenti αναγνωρίζοντας το ρολόι του Μπιγκ Μπεν μεταφερόμαστε στο Λονδίνο, ενώ το στιλ των ρούχων και του αυτοκινήτου μας κατευθύνει χρονικά στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η ιστορία μιας Σταχτοπούτας που προσδιορίζεται χρονικά γίνεται πιο απτή και γι' αυτό –δίνει την εντύπωση- πιο εύκολα προσεγγίσιμη από το σημερινό αναγνώστη/στρια.

9. Η διεικονική σύγκριση είναι επόμενο να αφήνει να διεισδύσει η έννοια της Ιστορίας. Πόσο μάλλον, όταν η σχέση εικόνων σου μαθαίνει ιστορία. Ο *Μεγαλέξανδρος* της Σοφίας Ζαραμπούκα μεταφέρει σε εικονογραφική γλώσσα τα ευρήματα της Βεργίνας: τη χρυσή λάρνακα και τα κεφαλάκια του Φιλίππου, Ολυμπιάδας και των άλλων. Όμως η σύγκριση προχωρά περαιτέρω και καταλήγει πιο σύνθετη και πιο συνθετική. Η συνολική εικονογράφηση του βιβλίου αποτελεί μια εκλεκτική απόδοση διαχρονικών στιλ της ελληνικής τέχνης: πέρα από τα μακεδονικά ευρήματα, οι απεικονίσεις πόλεων που κατακτά ο Αλέξανδρος μιμούνται τις χαλκογραφίες του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα που απεικόνιζαν πόλεις, όπως όμως αυτές μεταφέρθηκαν στην λαϊκή ζωγραφική 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι εικόνες των μαχών μιμούνται το εικονογραφικό -μικρογραφικό- στιλ του Ζωγράφου του Μακρυγιάννη και το πορτρέτο της Ρωξάνης ακολουθεί το στιλ των Φαγιούμ / βυζαντινής ζωγραφικής. Έτσι δια της διεικονικότητας το παιδί περιοδεύει στην ελληνική τέχνη σταματώντας σε βασικούς σταθμούς της (αρχαία, βυζαντινή, νεοελληνική)<sup>5</sup>.

10. Η Ιστορία που ανακαλείται, δια της διεικονικότητας μπορεί να αποκτήσει κοινωνικές προεκτάσεις που έχουν αξία τόσο διαχρονικά όσο και για τη σύγχρονη εποχή. Ο μεγαλοφυής εικονογράφος Maurice Sendak εικονογραφώντας το μέχρι σχεδόν πρόσφατα

<sup>5</sup> Δες πιο αναλυτικά Kanatsouli, Meni (2002). *La Grèce antique dans les livres grecs pour enfants: trois livres, trois points de vue différents*. Στο Jean Foucault (επιμέλεια), *L'Imaginaire du Jeune Méditerranéen*. Paris: L'Harmattan & Université - Paris 13, 149-163.



άγνωστο παραμύθι του Wilhelm Grimm, *Dear Mili*, ουσιαστικά μετατρέπει μια ηθικοδιδασκτική χριστιανική ιστορία σε μια σειρά εικονιστικών αν και δυσδιάκριτων υπαινιγμών για το Ολοκαύτωμα: τα κλαδιά και οι κορμοί των δέντρων παραπέμπουν στις φωτογραφίες που τράβηξαν οι Σύμμαχοι από τα πεταμένα κορμιά νεκρών Εβραίων και άλλων αιχμαλώτων και αντίστοιχα από τα απισχνασμένα σώματα των τελευταίων επιβιωσάντων που βρήκαν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης<sup>6</sup>. Η η εικόνα των παιδιών που τραγουδούν υπό τον μαέστρο Μότσαρτ επαναφέρουν τη φωτογραφία χαρούμενων Εβραϊόπουλων από το Izieu της Γαλλίας<sup>7</sup>, λίγο πριν συλληφθούν και οδηγηθούν στο Άουσβιτς (Steig & Campbell-Wilson, 1994, σ. 122-127).

11. Στις διεικονικές νύξεις ενίοτε υπεισέρχεται -ποικιλότροπα- και η εικόνα του δημιουργού. Η αυτοαναφορικότητα οδηγεί τη μυθοπλασία σε μια μεταμυθοπλασία, καθώς οι αναφορές στον εαυτό προεκτείνουν την ιστορία πέρα από το χώρο της κατασκευής και του πλασματικού και μεταφέρουν άμεσα τη λογοτεχνία στην πραγματικότητα που μας περιβάλλει. Για παράδειγμα, ο Browne εισάγει με πρόδηλο τρόπο το πορτρέτο του στο εξώφυλλο του *Willy's Pictures*. Αντίθετα, οι αυτοαναφορικές νύξεις του γίνονται δυσκολότερα διακριτές, μολονότι σταθερά επαναλαμβανόμενες, στο σύνολο των βιβλίων του: εισάγοντας είτε σε πρωταγωνιστικό ρόλο είτε έστω και σε μια-δύο εικόνες χιμπατζήδες, ουραγοκόταγκους, πιθήκους κάθε είδους και ηλικίας. Ο ίδιος έχει παραδεχθεί τον ιδιαίτερο συμβολισμό του πίθηκου στο δικό του σύστημα μορφών, η στοργή του πίθηκου για την οικογένειά του συμβολίζει την πατρική αγάπη με την οποία τον περιέβαλλε ο πατέρας του, αυτό το ιδιαίτερο πατρικό πρότυπο ενός πατέρα «που του άρεζε το μποξ και το ράγκμπι, αλλά ταυτόχρονα ζωγράφιζε και έγραφε ποιήματα» (Andrieux, 1999, σ. 31). Και ο David Wiesner είναι ένας άλλος αυτοαναφορικός εικονογράφος, ο οποίος όμως αρκείται στο να μεταφέρει εικονογραφικές λεπτομέρειες ενός προηγούμενου βιβλίου του σε ένα επόμενο, π.χ. τα περίεργα ψάρια του από το *Floisam* κάνουν την επανεμφάνισή τους στο τέλος του κατ' εξοχήν μεταμυθοπλαστικού εικονοβιβλίου του, *Τα τρία γουρουνάκια*.

Καταλήγοντας, με τη διεικονικότητα δημιουργούνται αφηγήσεις οι οποίες ουσιαστικά απευθύνονται σε αναγνώστες που βρίσκονται συνεχώς σε διαδικασία εξέλιξης,

<sup>6</sup> Φωτογραφίες στο [http://www.ekebi.gr/Fakeloi/fascism/section\\_b/images/wien239a.jpg](http://www.ekebi.gr/Fakeloi/fascism/section_b/images/wien239a.jpg)

<sup>7</sup> Επρόκειτο για παιδιά που τους έκρυψαν και τους προστάτευαν σε ένα σπίτι άσυλο οι Miron και Sabine Zlatin. 7 ενήλικοι και 44 παιδιά συνελήφθησαν από την Γκεστάπο στις 6 Απριλίου 1944. Η Sabine επέζησε και αφέρωσε τη ζωή της στη διατήρηση ζωντανή της μνήμης των παιδιών αυτών. Στο Izieu έχει ανεγερθεί μουσείο-μνημείο για τα παιδιά αυτά.

Δες και [http://fr.wikipedia.org/wiki/Enfants\\_d'Izieu#Liens\\_externes](http://fr.wikipedia.org/wiki/Enfants_d'Izieu#Liens_externes)

αποτελούν ένα «μάθημα» ανάγνωσης και συναγωγής νοημάτων. Καθώς μάλιστα εμπεδώνει ο αναγνώστης τις μυθοπλαστικές συμβάσεις διαρρηγνύοντας τις συνεχώς, συμμετέχει ενεργά στη μυθοπλαστική κατασκευή (Lewis, 2001, σ. 143-145). Έτσι, τέτοια βιβλία ενισχύουν την περιέργεια στους αναγνώστες / παρατηρητές η οποία περιέργεια μας κάνει να ελπίζουμε ότι αποτελεί το εμπόδιο στο να γίνουν οι άνθρωποι τα απομονωμένα, αναισθητα, ανίκανα και τελικά αβοήθητα θύματα ενός κόσμου με αυξανόμενη περιπλοκότητα και ελαττούμενο ανθρωπισμό (Trites, 1994, σ. 237). Μας κάνει να πιστεύουμε στην πολιτισμική και διαπολιτισμική δύναμη των βιβλίων με εικόνες.

### Βιβλιογραφία

- Anno, Mitsumasa (1978). *Ce jour là...* Paris: L'école des loisirs (1η έκδοση 1977, Tokyo).
- Browne, Anthony (1994). *King Kong*. London: Julia Mac Rae Books.
- Browne, Anthony (2001). Μετάφραση Ελένη Κεχαγιόγλου. *Ο μπαμπάς μου*. Αθήνα : Παπαδόπουλος.
- Browne, Anthony (2003). *Les tableaux de Marcel (Willy's Pictures)*. Paris: Kaleidoscope.
- Browne, Anthony (2005). *My Mom*. New York: Farrar Straus Giroux.
- Γουίσερ, Ντέιβιντ (2003). Μετάφραση Σοφία Δάρτζαλη. *Τα τρία γουρουνάκια*. Αθήνα: Λιβάνης.
- Carroll, Lewis (1977). Εικονογράφηση Anthony Browne, μετάφραση Μαρία Πάππα. *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Ζαραμπούκα, Σοφία (1993). *Ο Μεγαλέξαντρος*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ζελίνσκυ, Πολ (2006). Απόδοση Ρένα Ρώσση-Ζαΐρη. *Ραπουνζέλ*. Αθήνα: Μίνωας.
- Grimm, Wilhelm (1988). Εικονογράφηση Maurice Sendak. *Dear Milli*. New York: Michael di Capua Books - Farrar, Straus and Giroux.
- Guarnaccia, Steven (2001). Απόδοση Νίκος Κουλούρης. *Η Χρυσομαλλούσα και οι τρεις αρκούδες*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Kalman, Maira (2002). *Ooh-la-la (Max in love)*. New York: Penguin Putnam Books.
- Perrault, Charles (2007). Εικονογράφηση Roberto Innocenti, Μετάφραση στα ιταλικά Carlo Collodi. *Cenerentola*. Milano: Creative Editions.
- Φάλκονερ, Ίαν (2001). Απόδοση Βαγγέλης Ηλιόπουλος. *Ολίβια*. Αθήνα: Πατάκης.
- Wiesner, David (2006). *Flotsam*. New York : Houghton Mifflin Company.

- Andrieux, Brigitte (1999). De l'homme au singe : l'évolution d' Anthony Browne, *La revue des livres pour enfants* 185, 29-33.
- Beckett, Sandra (2001). Parodic Play with Paintings in Picture Books, *Children's Literature* 29, 175-195.
- Desmet, Mieke K.T. (2001). Intertextuality/Intervisuality in Translation: The Jolly Postman's Intercultural Journey from Britain to the Netherlands, *Children's Literature in Education* 32 (1), 31-43.
- Κανατσούλη, Μένη (2000). *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός.
- Kanatsouli, Meni (2002). La Grèce antique dans les livres grecs pour enfants: trois livres, trois points de vue différents. Στο Jean Foucault (επιμέλεια), *L' Imaginaire du Jeune Méditerranéen*. Paris: L'Harmattan & Université-Paris 13, 149-163.
- Lewis, David (2001). *Reading Contemporary Picturebooks*. New York and London: Routledge.
- Nikolajeva, Maria (2008). Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks. Στο L. R. Sipe and S. Pantaleo (επιμέλεια). *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*. New York and London: Routledge, 55-74.
- Nikolajeva, Maria & Scott, Carole (2001). *How Picturebooks Work*. New York and London: Garland.
- Οικονομίδου, Σούλα (2000). *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεότερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.
- Steig, Michael & Ann Campbell-Wilson (1994). Illustration and Interpretation as Rewriting: Three Stories of Reading Sendak's *Dear Mili*, *Children's Literature Association Quarterly* 19 (3), 122-127.
- Trites, Roberta Seelinger (1994). Manifold Narratives: Metafiction and Ideology in Picture Books, *Children's Literature in Education* 25 (4), 225-242.
- Wilkie-Stibbs, Christine (2009). Διακειμενικότητα και παιδί-αναγνώστης. Στο Peter Hunt (επιμέλεια) *Κατανοώντας τη λογοτεχνία για παιδιά* (μετάφραση Χ. Μητσοπούλου). Αθήνα: Μεταίχμιο, 295-315.

Οι ιστότοποι:

[http://www.ekebi.gr/Fakeloi/fascism/section\\_b/images/wien239a.jpg](http://www.ekebi.gr/Fakeloi/fascism/section_b/images/wien239a.jpg)

[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Seven\\_Year\\_Itch](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Year_Itch)

[http://en.wikipedia.org/wiki/King\\_Kong\\_\(1933\\_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/King_Kong_(1933_film))

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Enfants\\_d'Izieu#Liens\\_externes](http://fr.wikipedia.org/wiki/Enfants_d'Izieu#Liens_externes)