Η πολυδύναμη και πολυεπίπεδη σχέση κόμικς και λογοτεχνίας: διαμεσική επικοινωνία, διακείμενα, εγκιβωτισμοί, οσμώσεις και θεωρητικές αναζητήσεις

Ευαγγελία Μουλά
Διδάκτορας και υπεύθυνη σχολικών δραστηριοτήτων Β/θμιας εκπαίδευσης Δωδ/σου

Περίληψη

Το κείμενο παρουσιάζει την πολυδύναμη και πολυεπίπεδη σχέση που αναπτύσσουν τα κόμικς με τη λογοτεχνία, δημιουργώντας απρόσμενες, πολυσημικές συναντήσεις. Αρχικά σχολιάζεται ο επικρατών ιδεολογικός δυισμός ανάμεσα στα γλωσσικά και τα εικονικά προσανατολισμένα κείμενα ως αιτία της υποτίμησης των κόμικς από το πολιτισμικό κατεστημένο και στη συνέχεια γίνεται αναφορά στην ιστορικότητα των ειδών και των μέσων με σκοπό την οριοθέτηση της σχέσης κόμικς- λογοτεχνικότητας, σύμφωνα με τις ιδιαίτερες ιδιότητες του μέσου και τις συνθήκες παραγωγής και πρόσληψής του. Ακολούθως, εξετάζονται περιπτώσεις κόμικς- graphic novels στα οποία η λογοτεχνία αναδύεται και ενσωματώνεται με ποικίλες μορφές: από την υπαινικτική αναφορά και την ευθεία παραπομπή, μέχρι την ειδολογική διαμεσικότητα και τη λειτουργία λογοτεχνικών διακειμένων ως δομικών συνεκτικών υλικών ή εξηγητικού πρίσματος και από τις συνεχείς αναπλαισιώσεις λογοτεχνικών αφηγήσεων και τους εγκιβωτισμούς μέχρι την αυτοαναφορική κριτική θεώρηση της ίδιας της λογοτεχνικής πράξης. Μέσα από την παραπάνω εξέταση αναδεικνύεται η ένταση κι η έκταση της διαμεσικής –μεταξύ κόμικς και λογοτεχνίας- επικοινωνίας, που συνηγορεί υπέρ της ενηλικίωσης του μέσου των κόμικς.

Εισαγωγή

Τα κόμικς θεωρούνται από την κοινή γνώμη εύπεπτα ψυχαγωγικά αναγνώσματα, που δεν απαιτούν την εγρήγορση του αναγνώστη, κατάλληλα μόνο για νεαρές ηλικίες ή για πολιτισμικά αναλφάβητους. Αυτή η άποψη είναι συνέπεια μιας εσφαλμένης αντίληψης περί κόμικς, η οποία συγχέει το μέσο με τα είδη του και το ταυτίζει με τα funnies των εφημερίδων κατά τις απαρχές του μέσου, το υπερ-ηρωικό είδος ή τα ντισνεϋκά δημιουργήματα. Η παραπάνω αντίληψη εξακολουθεί όμως, να είναι δυστυχώς η επικρατούσα, ακόμα και μετά από δεκαετίες ερευνητικής- ακαδημαϊκής ενασχόλησης με τα κόμικς και ογκώδους και πολυποίκιλης παραγωγής, που θα έπρεπε λογικά να είχαν επιφέρει την αναγνώριση και καταξίωσή τους. Στο μεταξύ, πολύ μελάνι έχει χυθεί για την προάσπιση των κόμικς και την ηθική καταξίωσή τους μέσα από την κατάδειξη της λογοτεχνικότητάς τους. Στην παρούσα μελέτη δεν θα επιχειρηθεί κάτι παρόμοιο, διότι πρώτον η αξία των κόμικς θεωρείται δεδομένη- υπό προϋποθέσεις φυσικά, όπως εξάλλου ισχύει σε κάθε τέχνη-, ούτε και θα υποστηριχθεί ότι τα κόμικς αποτελούν το οπτικό ισοδύναμο της λογοτεχνίας, διότι μέσα από τον αμυντικό αυτό ισχυρισμό, θα καταλήγαμε να αξιολογήσουμε τα κόμικς, με τα εξωτερικά κριτήρια μιας άλλης τέχνης, της οποίας η υπεροχή θα λαμβανόταν ως δεδομένη.

Στόχος μας είναι να παρουσιάσουμε την πολυδύναμη και πολυεπίπεδη σχέση που αναπτύσσουν τα κόμικς με τη λογοτεχνία, δημιουργώντας από απρόσμενες οσμώσεις μέχρι υβριδικά ή ακόμα και θεωρητικά κείμενα.

Ιδεολογικός δυισμός: γλωσσικά και εικονικά προσανατολισμένα μέσα

Μολονότι η κοινωνία μας κυριαρχείται από εικόνες, η επίσημη κριτική επιμένει σε μια μονοδιάστατη αντίληψη περί λογοτεχνικότητας, βασισμένη στις ιδιότητες του λόγου, εξαιτίας της επικρατούσας προδιάθεσης υπέρ της γραπτής κουλτούρας.

Η μακρά εδραιωμένη γλωσσική υπεροχή σε κάθε πτυχή της επίσημης κριτικής και λογοτεχνικής θεωρίας κατέληξε στην υπερεκτίμηση του μέσου του λόγου και στην συνεπακόλουθη υποτίμηση των εικόνων και συνεπώς, κάθε μέσου που τις χρησιμοποιεί επικοινωνιακά. Ο James Gee (1996: 36) υποστηρίζει ότι η πριμοδότηση του γραπτού λόγου είναι ιδεολογική επιλογή που δεν νομιμοποιείται επιστημονικά αλλά κοινωνικο-πολιτισμικά (Gee, 1996: 54-57). Μέχρι πρόσφατα ο θεωρητικός προβληματισμός περιελίχθηκε κυρίως γύρω από τον άξονα της προσπάθειας απόδειξης της αξίας των κόμικς, η οποία αμφισβητείτο λόγω της εκλεκτικής συγγένειας του μέσου με τις εικόνες, της καταγωγικής σχέσης του με την κωμωδία, αλλά και της αντίληψης ότι συνιστά παλινδρόμηση στις απολαύσεις της παιδικής ηλικίας.

Παρόλα αυτά, η ανάγκη οπτικού γραμματισμού θεωρείται πλέον δεδομένη (Bolter 1998). Η οπτική επικοινωνία υπόκειται όπως και ο λόγος σε κανόνες που συνθέτουν την ιδιαίτερη γραμματική των εικόνων, διαμεσολαβώντας και σημασιοδοτώντας εξίσου την πραγματικότητά μας. Από αυτή τη θεωρητική αφετηρία, πολλοί ερευνητές προασπιζόμενοι τα κόμικς, προβάλλουν το επιχείρημα της αυτοδυναμίας της εικονικής αφήγησης και της ικανότητάς της να αποδίδει νόημα (Chute, 2006 , Witek, 2008), πολλές φορές υποβαθμίζοντας το ρόλο του λόγου.

Στην πραγματικότητα τα κόμικς είναι πολυσημειακά, υβριδικά πολιτισμικά προϊόντα, που διαρρηγνύουν τα όρια των κατηγορικών διακρίσεων ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες, εξ ου και απαιτούν μια κριτική προσέγγιση που να λαμβάνει υπόψιν την μορφική τους ιδιαιτερότητα, η οποία παράγει μια ξεχωριστού τύπου λογοτεχνικότητα. Οι Anne Magnussen and Hans-Christian Christiansen (2000: 47) υποστηρίζουν ότι τα κόμικς είναι αφηγήσεις που συνδυάζοντας εικόνες και λόγο διαμορφώνουν ένα κράμα ετερογενών σημείων με εξίσου αναφορική και συμβολική διάσταση.

Η ιστορικότητα των μέσων και η σχέση της λογοτεχνικότητας με τα κόμικς

Σήμερα, η θεωρητική απόρριψη της υπόθεσης του Lotman (1977) ότι η γλώσσα αποτελεί το πρωτεύον σύστημα που διαμορφώνει-μοντελοποιεί την κουλτούρα, και η θέση ότι κάθε αφήγηση, ούσα αυτοδύναμη και ανεξάρτητη από το μέσο εκφοράς της, μπορεί να προσλάβει ποικίλες αποκρυσταλλώσεις (Chatman, 1978: 37), ανοίγουν το δρόμο της καταξίωσης των κόμικς. Με λίγα λόγια, ένα κόμικς θεωρείται ότι αποτελεί τη μεταγραφή ενός αφηγηματικού πρότζεκτ στις συγκεκριμένες προδιαγραφές και απαιτήσεις του μέσου (Greonsteen, 2007: 142) και μάλιστα αξιοποιώντας όλων των ειδών τις αφηγηματικές στρατηγικές (Groensteen 2007: 117, Kukkonen 2010: 6.2).

Κάθε μέσο και κάθε πολιτισμικό προϊόν είναι φορέας ενός λόγου, μιας κοινωνικά κατασκευασμένης γνώσης για μια συγκεκριμένη πτυχή της πραγματικότητας. Η άρρηκτη σύνδεση των λόγων με την κοινωνική πρακτική φανερώνει και την ιστορικότητά τους (Kress & Van Leeuwen, 2001:114). Η καθιέρωση του

μυθιστορήματος για παράδειγμα, σήμαινε την αποθέωση του λόγου του ενεργούντος υποκειμένου του ρομαντισμού (Simmel, 1971: 225) και του καπιταλισμού (Τζιόβας, 2007: 23), είτε μέσω της αναγωγής του γράφοντος υποκειμένου σε χαρισματικό άτομο, είτε μέσω της εστίασης στις ατομικές περιπέτειες του ήρωα.

Ο λόγος της λογοτεχνίας και η απορρέουσα έννοια της λογοτεχνικότητας γεννήθηκε σε συγκεκριμένο ιστορικό συγκείμενο και ήταν σύμφωνος με τα ενδιαφέροντα των κοινωνικών πρωταγωνιστών. Αρθρώθηκε και αρτιώθηκε σε συγκεκριμένες συνθήκες παραγωγής και πρόσληψης. Η ανάγνωση της «υψηλής» λογοτεχνίας δεν υπήρξε λαϊκό αγαθό, αλλά αντιθέτως διακριτικό γνώρισμα της ιδανικής κουλτούρας μιας μειοψηφίας που πρέσβευε την ύπαρξη απόλυτων και οικουμενικών αξιών (Williams, 1998:48) και που μέσω της κατανάλωσής της υπερασπιζόταν τη «φυσική», στην πραγματικότητα ταξική, υπεροχή της.

Καθώς κάθε αφήγηση μετουσιώνει το λόγο της (discourse) που τη διατρέχει μέσα από τη διαδικασία σχεδιασμού και υλοποίησής του (design- production) στις εκφραστικές προδιαγραφές του κάθε μέσου (Kress & Van Leeuwen, 2001), ο σχεδιασμός, η παραγωγή και η διανομή των κόμικς διαφοροποιούνται ριζικά από τα αντίστοιχα της λογοτεχνίας. Τα κόμικς διανύουν τη χρυσή εποχή τους τη δεκαετία του ‘30 και ανθίζουν μεταπολεμικά (Benton, 1993: 41), σε μια εποχή αναθεωρητική και ανατρεπτική, κατά την οποία την ατομικότητα διαδέχθηκε η μαζικότητα και που καταρρίφθηκαν οι ψευδαισθήσεις περί διαχρονικών αξιών και περί οικουμενικότητας του βιώματος. Τα κόμικς αποτελούν το σήμα κατατεθέν αυτής της κατακερματισμένης εποχής. Ο λόγος της εποχής συνεπώς οδήγησε στο συγκεκριμένο τρόπο έκφρασης (design), και στη συγκεκριμένη μορφή παραγωγής (production) που απευθύνθηκε σε μαζικό κοινό. Οι διαφορετικές απαρχές αλλά και η διαφορετική σκοποθεσία των κόμικς και της λογοτεχνίας καθιστούν το εγχείρημα της μεταξύ τους σύγκρισης άστοχο.

Η λογοτεχνικότητα των κόμικς σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να μετρηθεί με τα ίδια σταθμά που εφαρμόζουμε στη λογοτεχνία. Η κοινή λειτουργία τους, αυτή της αφήγησης, δεν αρκεί για να δικαιολογήσει μια τέτοια αντιμετώπιση. Συνεπώς, μολονότι τα κόμικς εξαρτώνται σημαντικά από το κείμενο, το οποίο μπορεί κάλλιστα να είναι δεόντως λογοτεχνικό (Miodrag, 2012), ο σκοπός του παρόντος άρθρου δεν είναι η απόδειξη της λογοτεχνικότητάς τους, με τους όρους που η έννοια γίνεται αντιληπτή μέσα από το πρίσμα της θεσμοθετημένης και επίσημης λογοτεχνικής κριτικής. Αναζητώντας, βέβαια, τη λογοτεχνικότητα στα κόμικς, δεν επιτρέπεται να αγνοούμε τις μορφικές ιδιότητες του κειμενικού περιεχομένου και τις συνθήκες παραγωγής και πρόσληψής του. Δεν αρκεί να μελετάμε την ίδια την αφήγηση, αλλά την αφήγηση εμπλαισιωμένη στο συγκεκριμένο μέσο. Για παράδειγμα, το Britten and Bruhlightly της Hannah Berry δεν υστερεί σε τίποτα, συγκρινόμενο με τη noir ατμόσφαιρα των λογοτεχνικών κειμένων του Raymond Chandler. Η «λογοτεχνικότητα» όμως, εν προκειμένω, αναδεικνύεται μέσα από τη συντομία της έκφρασης και τον κοφτό ρυθμό που συνεχώς φθίνει σε ολοένα και μικρότερα τεμάχη λόγου και μεταδίδει μια ανιαρή και πνιγηρή ατμόσφαιρα. Η δόμηση αυτή του λόγου είναι ευθέως εξαρτημένη από τις προδιαγραφές του μέσου – φορέα του, θεσπίζοντας το μέτρο ενός εσωτερικού κανόνα αξιολόγησης.

Η έλευση των graphic novels δε – όρος που εισήγαγε ο Eisner το 1978 (Jacobson, 2007), συνιστά μια αλματώδη εξέλιξη, που σηματοδοτεί την ουσιαστικότερη επί το ποιοτικότερο αλλαγή στο μέσο των comics. Υπογραμμίζοντας την αυτοτέλειά τους, θα επιδιωχθεί να καταδειχθεί η πολυδιάστατη φύση τους και να διερευνηθούν τα όρια της δυναμικής και των σχέσεων που αναπτύσσουν με τη λογοτεχνία.

Ειδολογική διαμεσικότητα και σύγχιση λογοτεχνικών- εικονιστικών ορίων

Η Kristeva (2002: 10) έφερε στο προσκήνιο τη δυνατότητα της ταυτόχρονης συνύπαρξης διαφόρων κειμένων, εισηγούμενη έτσι την έννοια τα διακειμενικότητας (Stam, 1992: 204). Ο Riffaterre όρισε ως διακειμενικότητα τη διαλεκτική γέννηση του κειμενικού νοήματος ως αποτελέσματος της διάδρασης κειμένου - αναγνώστη, μέσα από την αναγνώριση εκ μέρους του τελευταίου, των εγγεγραμμένων στο κείμενο σχέσεων με άλλα, είτε προηγούμενα είτε επόμενα (Stam, 1992: 204). Αυτή η προσέγγιση υπερβαίνει τα όρια του κειμένου και διαμορφώνει νοηματοδοτικά δίκτυα που εγκαθιδρύουν ένα διαλογικό καθεστώς μεταξύ κειμένων και αναγνωστών. Πολλά εξαρτώνται συνεπώς από την επάρκεια του αναγνώστη να αναγνωρίζει και να ερμηνεύει και συνεπώς από τις προηγούμενες προσωπικές του αναγνώσεις που διαμορφώνουν τον ορίζοντα προσδοκιών του. Αυτό το γεγονός ανακαλεί τη δήλωση του Cervantes στο *Don Quijote de la Mancha,* όπου προλογίζοντας αναφέρεται στη σημασία της προσωπικότητας του αναγνώστη στην πρόσληψη του κειμένου:

«*Διαβάζοντας την ιστορία, ο μελαγχολικός θα χαμογελάσει, ο πρόσχαρος θα γελάσει, ο απλοϊκός θα αναστατωθεί, ο διακριτικός θα θαυμάσει την επινοητικότητα*» (Cervantes, 1999: 18).

Τα κόμικς υιοθετούν συχνά μια τόσο περίτεχνη, για να μην πούμε εξεζητημένη, μορφή διακειμενικότητας που προϋποθέτει έναν πραγματικά πολύ έμπειρο και επαρκή αναγνώστη. Έτσι, μεταξύ άλλων, παρουσιάζουν και μια ιδιόμορφη ειδολογική διαμεσικότητα. Η διαμεσικότητα αναφέρεται στην αλληλεπίδραση διαφορετικών ιστορικά καθιερωμένων μέσων (Kukkonen, 2010: 151) και διακρίνεται σε περιπτώσεις όπου αναγνωρίσιμες δέσμες χαρακτηριστικών, κωδίκων ή συμβάσεων από ένα μέσο εντοπίζονται σε άλλα μέσα επιτρέποντας στους αναγνώστες να αναπτύσσουν ερμηνευτικές προσδοκίες κατά την αναγνωστική διαδικασία. Έτσι, περιπετειώδεις ή ρομαντικές ιστορίες αγάπης, ιστορίες φαντασίας ή επιστημονικής φαντασίας, western, noir κ.ά. συναντώνται εξίσου στα κόμικς και μπορούν να προσφερθούν για τη μελέτη των κλισέ και των συνταγών της αφηγηματικής πλοκής των διαφορετικών ειδών.

Παραδείγματος χάρη, τόσο τα ρεαλιστικά noir μυθιστορήματα όσο και τα κλασικά μυθιστορήματα εγκλήματος της δεκαετίας του ‘30 βρίσκουν τα ομόλογά τους στα κόμικς, όπως στη σειρά *Fables* (Kukkonen, 2010: 169-173) και στο ατμοσφαιρικό *Britten and Brulightly*. Μια ακόμα πιο ανεπαίσθητη μορφή διαμεσικότητας, είναι αυτή που αφορά στο προσωπικό στυλ ενός συγγραφέα, όπως η επιρροή του μαγικού ρεαλισμού του Gabriel Garcia Marquez στο κόμικς του Hernandez *Love and Rockets (A heart breaking soup),* εμφανή στη γοητευτικά αργή και θολή ατμόσφαιρα του νοτιοαμερικάνικου τοπίου, που ενέπνευσε και τους δύο δημιουργούς.

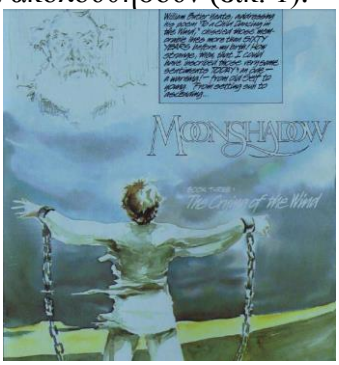
Σε ορισμένα κόμικς κάποτε παρατηρείται ένα απροσδόκητο διακειμενικό πλέγμα που αιφνιδιάζει τον αναγνώστη, όπως στα αριστουργηματικά *Masterpiece Comics* του

Sikoryak (2009). Αν και ακολουθεί πιστά την αφηγηματική γραμμή των πηγών του (Dante, Emily Bronte Shakespeare, Voltaire, Wilde), αποδίδοντάς την με το κάθε φορά συγκεκριμένο γραφιστικό στυλ γνωστών δημιουργών άλλων ιστοριών ή ακόμα και αναγνωρίσιμων εμπορικών προϊόντων, δημιουργεί ένα ετερογενές σύνολο που αντλεί από διαφορετικές μεσικές παραδόσεις. Ο δημιουργός καθιερώνει μέσω των στυλιστικών επιλογών του γέφυρες με το πολιτισμικό συγκείμενο, και δανειζόμενος από ποικίλες εικονιστικές πηγές επιτυγχάνει πολυφωνική πολυστρωματική αντήχηση (Bakhtin, 1981: 12). Με αυτόν τον τρόπο, τρεις διαφορετικοί λόγοι διασταυρώνονται και συνεργάζονται. Ο συγγραφικός, αυτός του υπονοούμενου εικονογράφου και αυτός του πραγματικού δημιουργού, του Sikoryak, που αλληλοεπικαλύπτονται και παράγουν ένα άκρως ενδιαφέρον αποτέλεσμα.

Μυθοπλαστικοί χαρακτήρες ως αναγνώστες και αφηγητές: ενσωματωμένα λογοτεχνικά σπαράγματα ως συνεκτικός ιστός της δομής.

Όπως και στο λογοτεχνικό σύμπαν, όπου ήρωες ή αφηγητές παρουσιάζονται ως αναγνώστες έτσι συμβαίνει και στα κόμικς. Σπάνια όμως η ενδοκειμενική ανάγνωση του ήρωα παραμένει στην απλή παρεμβολή. Συνήθως προσλαμβάνει λειτουργικό χαρακτήρα, δημιουργεί συγκρίσεις, εντάσσεται στη δράση ή προκαλεί αντιπαραθέσεις με τη βιωμένη εμπειρία του (Ζερβού, 1992: 142).

Ένα έξοχο, σχεδόν επικό graphic novel, που περιελίσσεται ολοκληρωτικά γύρω από τις λογοτεχνικές αναγνώσεις του ήρωά του, οι οποίες συνθέτουν με τη σειρά τους ένα συμφραστικό-ερμηνευτικό πλαίσιο και οικοδομούν την ιστορία είναι το *Moonshadow*. Αν επιθυμούσαμε να το κατηγοριοποιήσουμε με λογοτεχνικά κριτήρια θα το χαρακτηρίζαμε μυθιστόρημα μύησης-εφηβείας ή αλλιώς Bildungsroman (Moretti, 1987), δηλαδή μια αφήγηση ωρίμανσης και διαμόρφωσης του ήρωα, στην ειρωνική της όμως εκδοχή, όπου ο ήρωας περιπλανιέται σε ένα σκληρό και ακατανόητο σύμπαν ανάμεσα σε απολίτιστα και βάναυσα όντα, που χρησιμεύουν ως συμβολισμοί του σύγχρονου κόσμου. Ακολουθώντας τη λογοτεχνική φόρμουλα της αντιπαράθεσης (Suleiman, 1983: 101-148), ο ήρωας εμπλέκεται σε μια σειρά από περιπέτειες που παρουσιάζονται βαθμιαία σε κεφάλαια (άλλη μια κοινή με τη λογοτεχνία τεχνική), τα οποία και αντιστοιχούν στις εξελικτικές φάσεις της ζωής του. Λογοτεχνικά σπαράγματα πλαισιοθετημένα στην εισαγωγή κάθε κεφαλαίου λειτουργούν σταθερά ως δείκτες (Pierce, 1955) όσων θα ακολουθήσουν (εικ. 1).



Εικόνα 1: λογοτεχνικά σπαράγματα στην εισαγωγή των κεφαλαίων

Ας ρίξουμε μια ματιά σε μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα. Το ποίημα του William Blake που συναντάται στην αρχή αλλά και στο τέλος του graphic novel (όπου η εικονιστική αφήγηση διακόπτεται από ένα σεβαστό μέρος αποκλειστικά γλωσσικού κειμένου που προωθεί με λογοτεχνικούς όρους την πλοκή) ανήκει στη συλλογή: "*Τραγούδια αθωότητας*". Έτσι προσφέρει στον αναγνώστη μια ερμηνευτική πυξίδα για να πλοηγηθεί με περισσότερη ασφάλεια στο διαδαλώδη χάρτη της περιπέτειας, που δεν είναι παρά ένα ταξίδι από την αθωότητα στη γνώση.

Τα αγαπημένα διαβάσματα του ήρωα που διαδραματίζουν διαμορφωτικό ρόλο στην προσωπικότητά του χρησιμεύουν εξίσου ως δείκτες της εξέλιξης της ιστορίας:

«Για εβδομάδες κάποτε μεταμορφωνόμουν σε έμβρυο μέσα στη σκονισμένη μήτρα της βιβλιοθήκης, διαβάζοντας μέχρι τα πονεμένα μάτια μου να φωνάζουν κλαίγοντας: Σταμάτα! Μα, πώς να σταματούσα;Υπήρχε ακόμη τόση πολλή εμπειρία! Έντονες περιπέτειες, τραγικές ιστορίες αγάπης, άσπιλες ιδέες. Ήμουν ζαλισμένος από τη χαρά της ανακάλυψης. Σελίδα και τυπωμένα γράμματα, δημιουργία και δημιουργός, όλα χόρευαν στα μάτια του μυαλού μου.Και ω! τι υπέροχοι χορευτές που ήταν! Ο Όμηρος, ο Θερβάντες, ο Bradbury και ο Baum, ο Shelley και ο Keats, ο Byron και ο Blake, οι Brontes, οι Brownies, οι τρείς σωματοφύλακες, ο Peter Pan κι η Wendy….λαμβάνοντας υπόψη τις επιρροές αυτές, υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία ότι η κοσμοθεωρία μου δεν ήταν παρά αυτή ενός αισιόδοξου ρομαντικού;» (24)

Το δεύτερο βιβλίο της ιστορίας ξεκινά με τα σχόλια του ηλικιωμένου πλέον αφηγητή, που απευθύνεται στον αναγνώστη με τρόπο αναστοχαστικό, αυτοαναφορικό, ανακαλώντας στη μνήμη του το *Μάγο του Οζ*:

«*Φοβάμαι ότι τα πράγματα δεν έχουν αλλάξει πολύ από το 1900, όταν ο Μάγος του Οζ πρωτοεκδόθηκε. Το σύμπαν εξακολουθεί να κατοικείται από «άσχημα και σκαιά κτήνη. Οι Ton Woodmen ακόμα πελεκάνε τη ζωή με τα τσεκούρια τους και τα δειλά Λιοντάρια μέσα μας ακόμα τρέμουν στην απλή σκέψη της θνητότητάς τους. Αλλά και η υπόσχεση του Οζ παραμένει ζωντανή αγαπητοί μου αναγνώστες. Τόσο για σας όσο και για μένα, τη «Σκια του φεγγαριού*».

Αυτή η αναφορά λειτουργεί ως πρόληψη (Gennete, 1980: 40) των γεγονότων που θα ακολουθήσουν, προλειαίνοντας το δρόμο της αναγνωστικής πρόσληψης.
Το τέταρτο βιβλίο είναι αφιερωμένο στον Tolkien, του οποίου ο μυθοπλαστικός κόσμος ήταν τόσο μαγευτικός για τον ήρωα που, όταν χρειαζόταν να τον εγκαταλείψει έστω και προσωρινά, είχε συμπτώματα σωματοποιημένου πόνου. Αυτή η αναφορά στο βασικό συναίσθημα του πόνου, μας παραπέμπει στην αρχική αιτία πρόκλησής του και θεματικό άξονα της αφήγησης, που είναι η σπαρακτική εμπειρία της ενηλικίωσης που διαβάζουμε.
Στη συνέχεια, με αφορμή το ποίημα του Shelley:

«Εκείνη η εποχή είναι νεκρή για πάντα, αγόρι. Πνιγμένη, παγωμένη, νεκρή για πάντα. Κοιτάμε το παρελθόν και ατενίζουμε έντρομοι…. Αλλά ακόμη στεκόμαστε σε μια ερημική χώρα, με νεκρικούς τύμβους να σημαίνουν τη μνήμη από τις ελπίδες και τους φόβους μας, που ξεθωριάζουν και απομακρύνονται τρέχοντας στο φως του αμυδρού ξημερώματος της ζωής» (126)

ο αφηγητής αναπολεί τόσο τη ζωή του ποιητή που τερματίστηκε άδοξα πριν τα τριάντα του χρόνια, όσο και τη δική του. Ο ίδιος, - σχολιάζει- έχοντας ζήσει πολλαπλάσιο χρόνο, τώρα μας ταξιδεύει μέσα στην «ερημική χώρα της νιότης του», που όμως ξεθώριασε εξίσου άδοξα με του ποιητή.
Στο έκτο βιβλίο συλλογιέται τον Πήτερ Παν, τον οποίο ζήλευε,

«για την ικανότητά του να εκτινάζεται και να πηδάει πάνω από τους τοίχους του ζωολογικού κήπου που λέγεται ζωή και να σαλπάρει ελεύθερος ανάμεσα στα άστρα».

Ακολούθως όμως, σχολιάζει ότι όσο μεγάλωνε και αποκτούσε εμπειρίες, συνειδητοποιούσε ότι η αστερόσκονη των παραμυθιών δεν ήταν ικανή να απελευθερώσει έναν άνθρωπο και ότι ακόμη κι ο Πήτερ Παν σίγουρα θα υπέφερε από την ίδια μελαγχολία, όσο κι ο χαμένος εφηβικός του εαυτός.
Στο έβδομο βιβλίο, με μια αριστοτεχνική μανούβρα, συσχετίζει την ιλαρή του διάθεση με την ικανοποίηση που ένιωσε στο διάβασμα του βιβλίου του Stevenson, *The land of Counterpane (Η χώρα του παπλώματος*) και προτείνει στον αναγνώστη μια πρόποση. Υψώνει το ποτήρι του στο όνομα:

«της γυναικείας μήτρας, των παιδικών χαρών, των παιχνιδιών και κάθε ευτυχίας, του κάθε καταφύγιου και ελπίδας, του κάθε κοριτσιού και αγοριού, των αθώων και των προστατών τους…και του αγοριού που κάποτε ήταν ο ίδιος, προστατευόμενος και προστάτης ταυτόχρονα!»

Με αυτόν τον τρόπο προοικονομεί το εναρκτήριο συναίσθημα του επόμενου κεφαλαίου, όπου το αγόρι συναντά επιτέλους την ευτυχία.
Καθώς ο κατάλογος των αναφορών θα ήταν ατελείωτος και για να μην μακρηγορούμε, στο *Moonshadow* η λογοτεχνία διάσπαρτη στο κυρίως σώμα της αφήγησης, μετατρέπεται σε συνεκτικό ιστό που συναρμόζει τα μέρη μεταξύ τους, άλλοτε προοικονομώντας, άλλοτε συνοψίζοντας και άλλοτε προωθώντας τη δράση. Εν ολίγοις λειτουργεί ως δομικό στοιχείο της πλοκής, το οποίο ενοποιεί τα σκόρπια κομμάτια της αναδρομικής αφήγησης σε ένα συνεκτικό όλο, αποδίδοντας στη φαινομενικά άτακτη ροή των γεγονότων, εσωτερική σύνδεση και ειρμό.

Διακειμενικές αναφορές ως οργανικό συστατικό του διηγητικού σύμπαντος

Ένα άλλο είδος εμπλουτισμένης λειτουργικότητας του ρόλου της λογοτεχνίας στα κόμικς εντοπίζουμε σε διάφορα graphic novels, όπως τα: *Fun Home, Small Killing, Tricked και Epileptic.*

Στο *Fun home* η λογοτεχνία παρέχει το σκηνικό φόντο και ορίζει τις συντεταγμένες του διηγητικού σύμπαντος (Prince, 1982: 35) εντός του οποίου εξελίσσεται η ιστορία, καθώς η κατανόηση των πράξεων, των σκέψεων και των συναισθημάτων των ηρώων καθίσταται δυνατή μόνο μέσα από αναφορές σε λογοτεχνικά τους ανάλογα. Αναφέρει χαρακτηριστικά η ηρωίδα:

«Αν ο πατέρας μου ήταν κάποιος χαρακτήρας του Fitzgerald τότε η μητέρα μου ξεπήδησε μέσα από τα γραπτά του Henry James, ενός ρωμαλέου Αμερικανού ιδεαλιστή παγιδευμένου από τις εκφυλισμένες ηπειρωτικές δυνάμεις […]επιστρατεύω αυτές τις νύξεις όχι μόνο ως περιγραφικούς μηχανισμούς, αλλά διότι οι γονείς μου είναι πιο ζωντανοί σε μένα με μυθοπλαστικούς όρους».

Η λογοτεχνία εδώ μετατρέπεται σε αφηγηματικό στρατήγημα πλήρως αφομοιωμένο από το διηγητικό σύμπαν. Οι χαρακτήρες ταυτίζονται με τους μυθιστορηματικούς ήρωες ή και τους ίδιους τους συγγραφείς νοερά και αλληλοφωτίζονται οι μεν μέσα από τους δε. Ας εξετάσουμε μερικά χαρακτηριστικά σημεία.
Η καταπιεσμένη ομοφυλοφιλική ταυτότητα του πατέρα και η απορρεούσα από αυτήν εσωστρέφειά του που οδήγησε στην πιθανολογούμενη αυτοκτονία του, δηλώνεται υπαινικτικά στην προτίμησή του στο βιβλίο του Camus, *Happy Death* και δη στο δοκίμιό του σχετικά με το Σίσυφο, όπου και είχε υπογραμμίσει τη φράση*:*

«Το αντικείμενο αυτού του δοκιμίου είναι ακριβώς η σχέση ανάμεσα στο παράλογο και την αυτοκτονία. Ο ακριβής βαθμός κατά τον οποίο η αυτοκτονία αποτελεί λύση στο παράλογο» (47).

Όταν κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας ο πατέρας διαβάζει το βιβλίο του Fitzgerald *The far side of Paradise*, ταυτίζεται με τον Jimmy Gatz, στη βάση της κοινής τους συναισθηματικής χρεωκοπίας, ενώ μυριάδες λεπτομέρειες από τη ζωή του συγγραφέα ομοιάζουν επίσης με τη δική του (60-63).
Η μητέρα παραλληλίζεται με την ηρωίδα του Henry James στο *The Portrait of a lady* (69-70), ενώ η προτίμηση της στο ποίημα του Wallace «Sunday morning» το οποίο συσχετίζει τη σταύρωση με την οικογενειακή ζωή και ειδικά στη φράση: «*εκείνη ονειρεύεται λίγο και αισθάνεται τη σκοτεινή επέλαση της παλιάς καταστροφής»* (83) υπογραμμίζεται η συναισθηματική της κατάσταση και υπονοούνται τα καλά κρυμμένα, θανάσιμα οικογενειακά μυστικά.
Το ανέβασμα της θεατρικής παράστασης του έργου του Oscar Wilde, *Importance*, το οποίο είχε πρωτοπαρουσιαστεί την ημέρα του Αγ. Βαλεντίνου του 1895, ακριβώς με την έναρξη της πολύκροτης δίκης του και οι έμμεσες αναφορές του έργου στην ομοφυλοφιλία, είναι ένας ακόμη τρόπος σχολιασμού επί της κοινωνικά επιβεβλημένης μυστικοπάθειας του πατέρα ως προς την σεξουαλική του ταυτότητα (166). Η δίωξη του πατέρα με την κατηγορία αποπλάνησης ενός νεαρού άνδρα, τον φέρνει ακόμη πιο κοντά στο Βικτωριανό συγγραφέα (εικ.2).

Εικόνα 2: η ζωή του Oscar Wilde ως νύξη της σεξουαλικής ταυτότητας του πατέρα

Η λογοτεχνία χτίζει επίσης γέφυρες επικοινωνίας και κατανόησης ανάμεσα στην Άλισον και τον πατέρα της. Παρακολουθώντας ένα από τα μαθήματά που αυτός παρέδιδε (ήταν δάσκαλος αγγλικής), προσεγγίζει την προσωπικότητά του και καλλιεργείται μέσα της θαυμασμός και σεβασμός για το πρόσωπό του. Οι δυο τους συνδέονται εκτός των άλλων από κοινούς δεσμούς λογοτεχνικών προτιμήσεων (198-201). Μια πρώτη απόπειρα εξομολόγησης του πατέρα προς την κόρη εντοπίζεται όταν της προτείνει την αυτοβιογραφία της Collette, *Earthly Paradise* από τον Robert Phelps, που αναφερόταν στο Παρίσι της δεκαετίας του '20. Ο περιστασιακός ομοερωτισμός της Collette και η φιλική σχέση της με τον Προυστ –του οποίου η ομοφυλοφιλία ήταν δεδομένη- συνιστούν σημάδια της επιθυμίας του πατέρα να επικοινωνήσει έμμεσα στην κόρη του τη μυστική του προδιάθεση.
Ο Όμηρος, επίσης, προσφέρει στον αφηγητή τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί μεταφορικό λόγο για να διασαφηνίζει ή να εμπλουτίζει τις καταστάσεις. Η Alison βρίσκει ομοιότητες ανάμεσα στο δικό της ταξίδι προς τη συνειδητοποίηση με αυτό της επιστροφής του Οδυσσέα στην Ιθάκη (203):

«Ανάμεσα στη Σκύλλα των συνομιλήκων της και την περιδινούμενη απειλητική Χάρυβδη της οικογένειάς της […] αφού κατάφερε να διαπλεύσει το στενό, προσάραξε σε μια καινούρια ακτή».

Όπως ο Οδυσσέας στο νησί των Κυκλώπων, στην πρώτη της ερωτική επαφή με γυναίκα,

«βρέθηκε αντιμέτωπη με ένα τέρας κολοσσιαίας δύναμης και αγριότητας […] αλλά ενώ ο Οδυσσέας χρειάστηκε μηχανορραφίες για να βρει τρόπο διαφυγής, εκείνη ανακάλυψε ότι ήθελε να μείνει εκεί για πάντα» (214).

Τέλος, όταν επιτέλους φτάνει η στιγμή της αμοιβαίας εξομολόγησης, πατέρας και κόρη φέρονται να ανακαλύπτουν διαισθητικά τη δική τους Ιθάκη (222).
Σε ένα άλλο γνωστό graphic novel, το *Epileptic* του David Beauchard (1996-2003), η παράθεση ποιητικών αποσπασμάτων σε καίρια σημεία της υπόθεσης επιτρέπουν τη θέαση των πραγμάτων μέσα από το ερμηνευτικό πρίσμα τους και αποδίδουν τη στιγμή και την ατμόσφαιρα πιο εύγλωττα από οποιοδήποτε άλλο πιθανό σχόλιο. Η αντίξοη καθημερινότητα της γιαγιάς και του παππού απαλυνόταν με τις απαγγελίες αγαπημένων ποιημάτων από τη γιαγιά- δασκάλα. Το *Marne Cemetery* του Valery που συμπυκνώνει συμβολικά όλη του τη φιλοσοφία για τη ζωή και το θάνατο μέσα από το ρεμβασμό ενός θαλασσινού τοπίου, μεταδίδει τη γαλήνη της οικογενειακής αρμονίας, την μειλιχιότητα και την ολιγάρκεια των παρισταμένων (100).
Κάποτε η εσωστρεφής, καταθλιπτική αδελφή του αφηγητή (David), η Florence, δηλώνει στο νεαρό που μόλις γνώρισε ότι το αγαπημένο της ποίημα είναι το «Desdichado» (δυστυχισμένος) του Gerard de Naval, αποκαλύπτοντάς του έτσι τον ψυχικό της κόσμο. Καταραμένη από τη μοίρα, μοναχική, απελπισμένη, σκοτεινή και μελαγχολική καθρεφτίζεται στο ποίημα και εκφράζεται μέσα από αυτό. Το ραντεβού δεν επαναλήφθηκε, διότι εκείνη προτίμησε να περιπλανιέται μόνη της και να γράφει ποιήματα, επαληθεύοντας το περιεχόμενο του ποιήματος (127).

Όταν ο ήρωας, μετά από πολύχρονες, άσκοπες και αδιέξοδες διαψεύσεις των ελπίδων για βελτίωση της υγείας του άρρωστου αδελφού από τους διάφορους εναλλακτικούς προφήτες και γκουρού, στους οποίους οι γονείς του προσπαθούσαν να βρουν παρηγοριά, αποκηρύσσει το παρελθόν και καταδικάζει τις δεισιδαιμονίες και τις πρακτικές των διαφόρων σαμάνων, επιλέγει τους στίχους του Paul Elyard, ο οποίος ως γνήσιος νταναϊστής αρνείται ότι σχετίζεται με τη θρησκεία και τις ψευδαισθήσεις για δικαίωση μέσω της καρτερίας. Στους στίχους «*έφτιαξα μια φωτιά, έχοντάς με εγκαταλείψει ο γαλάζιος ουρανός, η φωτιά για να γίνει φίλος του…*» αποτυπώνεται η επιθυμία του ν' αλλάξουν όλα, με μια φωτιά που καταστρέφει μεν αλλά και φέρνει θαλπωρή, ακόμα κι όταν η ελπίδα μοιάζει να έχει χαθεί.

Το έργο κλείνει με ένα ακόμα απόσπασμα από ποίημα του Pessoa: *«Κάθισε κάτω από τον ήλιο. Παραιτήσου και γίνε ο βασιλιάς της ζωής σου»* που συνοδεύεται από την ονειρική εικόνα των δύο αδελφών να επιβαίνουν σε ένα φτερωτό άλογο, με τον Jean Christophe να κοιμάται γαλήνιος και τον David να τον παρακολουθεί προστατευτικά. Η όλη σύνθεση επικυρώνει τη συμφιλίωση με την αρρώστια, την αποδοχή και την κατανόηση, που επιτέλους, μετά τις ταραχώδεις διαδρομές της περιπέτειας της αδελφικής τους σχέσης και την όλη λυτρωτική διαδικασία της καταγραφής της, έφτασε επιτέλους στην ποθητή ισορροπία.

Ο ήρωας στο *Small Killing* του Alan Moore (1991) επιβαίνει σε ένα αεροπλάνο καθώς έχει αρχίσει να καταλαμβάνεται από την εμμονή ότι κάποιο μικρό αγόρι επιχειρεί να τον δολοφονήσει. Στη σύγχυσή του και μέσα στην παραληρηματική ροή των σκέψεών του, οργίζεται στιγμιαία με έναν αδαή Αμερικανό που δεν ήξερε τον Nabokov (1). Η συμβολική βαρύτητα της αναφοράς αποκαλύπτεται στο τέλος. Η κατ' επίφαση αθωότητα της Λολίτας και οι εν πλήρει επιγνώσει επιλογές της για να πληγώσει και να ταπεινώσει τη μητέρα της, σχηματίζουν μια παράλληλη πορεία με αυτή της ζωής του ήρωα. Και ο ίδιος απωθώντας έντεχνα τις ενοχές του για διάφορες παρελθοντικές επιλογές του, βάδιζε απτόητος προς την επαγγελματική επιτυχία, αδιαφορώντας για τους άλλους. Δεν είχε –όπως και η Λολίτα- το άλλοθι της άγνοιας. Παρόλα αυτά, το υποσυνείδητο κάποια στιγμή ξυπνά και ανατρέπει όλα του τα σχέδια, συμφιλιώνοντάς τον με τα λάθη του και οδηγώντας τον σε αναθεώρηση όλης του της ζωής.

Κυνηγημένος από το φάντασμα του ίδιου του παρελθοντικού, αγνού εαυτού, ο ήρωας εκτίθεται σε διάφορους κινδύνους, τους οποίους παρερμηνεύει ως απόπειρες δολοφονίας εναντίον του. Γλυτώνοντας οριακά από ένα θανάσιμο τροχαίο, που θα κόστιζε τη ζωή ενός πεζού, σκέφτεται αργότερα το θάνατο της μητέρας της Λολίτας, η οποία απελπισμένη από το φλερτ της κόρης της με τον Χέρμπερτ, έπεσε στις ρόδες ενός αυτοκινήτου (71).

Στο *Tricked* του Alex Robinson (2011), η λογοτεχνία ανέσυρε τον ήρωα από την αφάνεια, τη μιζέρια και τον αυτο-οικτιρμό της αδιέξοδης εφηβείας του (275). Ανακαλύπτοντας το ταλέντο του στις αναλύσεις λογοτεχνικών κειμένων, εκτόνωσε τη δημιουργικότητά του και ενίσχυσε την αυτοεκτίμησή του. Αυτή του η ενασχόληση τού άνοιξε δρόμους στην υπόλοιπη ζωή του, καθώς η μύηση στη λογοτεχνία (Hesse, Blake, Huxley, Dostoyevsky) τον οδήγησε στην αναζήτηση απαντήσεων στα αιώνια υπαρξιακά ερωτήματα που τον ταλάνιζαν (361) και τον οδήγησαν στην αποκαλυπτική συνειδητοποίηση της ουσίας της ζωής.

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, η λογοτεχνία, καθώς ενσωματώνεται στο διηγητικό ιστό, μετατρέπεται σε οργανικό συστατικό της αφήγησης και σε ερμηνευτικό φακό της ιστορίας.

Ιστορίες πλαίσιο, ένθετες ιστορίες και mise en abyme σε μια δαιδαλώδη αριχιτεκτονική σύνθεση

Μια ιδιάζουσα σχέση με τη λογοτεχνία αναπτύσσει το έργο *Alice in Sunderland* του Talbot. Εδώ ο λογοτεχνικός μύθος της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων βρίσκει ποικίλες χρήσεις. Άλλοτε χρησιμεύει ως άλλοθι ή ως αφετηριακό σημείο, άλλοτε ως περικειμενικό-εξωτερικό πλαίσιο άλλων αφηγήσεων και άλλοτε εντοπίζεται ως εμπλαισιωμένη εσωτερική διήγηση. Με λίγα λόγια ο μύθος παρέχει την αφορμή για το ξετύλιγμα μιας συναρπαστικής αφήγησης, που η πολυστρωματικότητα και η δυναμική της καθιστούν αδύνατο τον ακριβή ορισμό της. Η διακειμενική σχέση του έργου με το προκείμενό του, δηλώνεται στο λογοπαίγνιο του τίτλου και μετατρέπεται σε πυξίδα στην πρόσληψη του έργου. Η προσδοκία του αναγνώστη όμως δεν επαληθεύεται. Το έργο δεν είναι μια ακόμα διασκευή της γνωστής ιστορίας, αλλά μια επική –και λυρική ταυτόχρονα- σύνθεση ενός ολόκληρου σύμπαντος που περιστρέφεται γύρω από αυτήν, ένα ταξίδι στην ιστορία, την πολιτική, τον πολιτισμό, την τέχνη, το περιβάλλον, τη ζωή προσωπικοτήτων από όλο το φάσμα της δημοσιότητας αλλά και της καθημερινότητας, εγκατασπαρμένο από ψήγματα φιλοσοφικού στοχασμού, θεωρητικές περιπλανήσεις, σύγχρονο προβληματισμό καθώς και μια πληθωρική υποστήριξη του μέσου των κόμικς. Η ιστορία της ζωής του Λούις Κάρολ και της συγγραφής του έργου του -εθνικού συμβόλου της Αγγλίας-, μετατρέπονται σε συνεκτικό ιστό που συγκρατεί τις φυγόκεντρες τάσεις της αφήγησης και ενοποιεί το πολυποίκιλτο και ετερογενές υλικό σε ένα μοναδικό ιστορικό πανόραμα με άξονα τον τόπο αναφοράς, το Sunderland. Το έργο προβάλλεται ως μέρος της πρόβας μιας ζωντανής παράστασης που πρόκειται να ανεβεί στο θέατρο της περιοχής, με έναν κεντρικό αφηγητή-ενορχηστρωτή της υπόθεσης, που συχνά εκτρέπεται σε προσωπική περισυλλογή και ένα μοναδικό θεατή-πιθανόν χορηγό, του οποίου προσπαθεί να κερδίσει το ενδιαφέρον. Η ψευδαίσθηση της ταυτοχρονίας των όσων προβάλλονται προκαλεί ευχάριστη αδημονία στον αναγνώστη και τον τοποθετεί στη θέση του εγκείμενου θεατή. Από την άλλη, το τολμηρό συνδυαστικό μείγμα φωτογραφίας και λοιπού ρεαλιστικού υλικού με το καρτουνίστικο σχέδιο προκαλεί συνειδητά στον αναγνώστη εγρήγορση και εμπλοκή, καθώς η μυθοπλαστική αληθοφάνεια καταρρίπτεται και με αυτόν τον τρόπο. Στο έργο εμπεριέχεται μια τέτοια εκρηκτική πληθώρα πληροφοριών που καθηλώνουν και προκαλούν ενδιαφέρον, ώστε ο αναγνώστης δυσκολεύεται να διακόψει την ανάγνωση και απορροφάται ολοκληρωτικά. Εγκιβωτισμένοι εμπεριέχονται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο διάφοροι μύθοι ή αποσπάσματα από λογοτεχνικά έργα, ακόμα και σε μορφή κόμικς (π.χ. απόσπασμα από τον *Ερρίκο τον V* του Σαίξπηρ). Αξιοσημείωτη όμως είναι η δυναμική εναλλαγή του ρόλου των μύθων- πλαισίων: της Αλίκης και του δημιουργού της, που συνέχουν το περιεχόμενο της αφήγησης. Ενώ οι δύο αυτοί μύθοι (χρησιμοποιούμε τον όρο και αναφορικά με τον ίδιο τον Κάρολ που, όπως αποδεικνύεται, τροφοδότησε ποικίλες εκδοχές της ζωής του στα όρια της φαντασίας και της πραγματικότητας) αποτελούν εμφανώς την περιέχουσα κεντρική αφήγηση, το ενδιαφέρον διασπείρεται και εμπλουτίζεται από τόσες άλλες αφηγήσεις, που κάποιες

φορές είναι δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στον περιέχοντα μύθο και στους περιεχόμενους. Έτσι, κάποτε η εκάστοτε ενσωματωμένη ιστορία είναι τόσο βαρύνουσα για το σημείο της αφήγησης που εξυπηρετεί, ώστε να εγκλείει τον αρχικό μύθο. Το όλο εγχείρημα αποκαλύπτεται ως μια αριστοτεχνική mise en abyme, καθώς αμέτρητες ιστορίες, σπουδαίων και καθημερινών ανθρώπων, λογοτεχνικοί μύθοι και μυθικοί συγγραφείς της λογοτεχνίας διαπλέκονται αξεδιάλυτα και όλα μοιάζουν να εξαρτώνται από όλα, όλα να ενυπάρχουν ως δυνατότητες σε όλα και να αλληλοπεριέχονται. Όσο ο αναγνώστης παρασέρνεται στο πολυδαίδαλο ταξίδι της αφήγησης, αρχίζει σταδιακά να αναπτύσσει μια γόνιμη αμφιβολία, για τα όρια αλήθειας και μυθοπλασίας καθώς και για τη διαδικασία μυθοποίησης που φυσικοποιεί τα κοινωνικά και πολιτισμικά προϊόντα. Αυτήν του την αμφιβολία ενισχύει και η αφήγηση, όταν χαρακτηριστικά ο θεατής της παράστασης βρίσκεται παγιδευμένος σε μια κατάσταση λίμπο, ακροβατώντας μεταξύ ονειροπόλησης και εγρήγορσης και βιώνει μια μεταιχμιακή εμπειρία, που κορυφώνεται με τη ρήση του Edgar Allan Poe: «*Όλα όσα βλέπουμε ή μας φαίνονται, δεν είναι παρά ένα όνειρο μέσα σε άλλο όνειρο*» (All that we see or seem is but a dream within a dream) (134-136). Όλη η αφήγηση παρουσιάζεται σαν την ιστορία ενός αναξιόπιστου αφηγητή, καθώς τα αλλεπάλληλα στρώματα της συνείδησης και της μνήμης και η αδιάκοπη αναπλαισίωση των γεγονότων, θολώνουν τα όρια του αντικειμενικού- υποκειμενικού. Ακόμα πιο αποκαλυπτική των προθέσεων του δημιουργού να καταλύσει την ψευδαίσθηση κάθε βεβαιότητας και εντέλει, πέρα από τη γοητευτική αφήγηση, να παραθέσει σε ένα δεύτερο επίπεδο μια φιλοσοφική διατριβή σχετικά με την αλήθεια και τα όριά της, είναι η εγκιβωτισμένη προσωπική του ιστορία σε ρεαλιστική φωτογράφηση που εκκινεί από μια σχεδιαστικά αποδοσμένη εισαγωγή. Ο δημιουργός ξυπνά μες στη νύχτα πανικόβλητος και σε σύγχυση, γιατί δεν μπορεί να διακρίνει τι από όσα έγραφε επί τρία χρόνια ήταν αληθινά ή μέρος του ονείρου του και ενώ ετοιμάζεται να τα διαγράψει, εμφανίζεται μπροστά του σαν όραμα ο Scott McCloud για να τον καθησυχάσει, θυμίζοντάς του ότι τα κόμικς είναι μέσο και για αυτό μπορούν να συμπεριλαμβάνουν όλα τα γένη, όλα τα στυλ, όλα τα θέματα. Με ανακτημένη αυτοπεποίθηση ο αφηγητής-δημιουργός επιστρέφει στο διηγητικό επίπεδο και συνεχίζει την εξιστόρηση.

Η συμμετοχή των graphic novels στις θεωρητικές λογοτεχνικές συζητήσεις: το καθεστώς του αφηγητή και του αναγνώστη και η ανασυγκειμενοποίηση λογοτεχνικών τεμαχίων.

Τα κόμικς εκτός των άλλων συμμετέχουν σε θεωρητικές συζητήσεις αναδεικνύοντας θέματα που αφορούν στην αφήγηση, τη λογοτεχνικότητα, την πρόσληψη του λογοτεχνικού έργου, την ερμηνεία, την κριτική, την εμπορικότητα, την αυθεντικότητα κ.ά.π.

Θα προσπαθήσουμε να στηρίξουμε την παραπάνω θέση με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα από διάφορα graphic novels και κυρίως από το *Streak of chalk* του M. Prado**.** Εδώ η διακειμενική ανάδυση λογοτεχνικών αναφορών και τα παρακειμενικά στοιχεία συνοικοδομούν ισοδύναμα το νόημα και συμβάλλουν στη θεωρητική συζήτηση γύρω από θέματα λογοτεχνίας. Συγκεκριμένα, το παρακείμενο αποδεικνύεται καταλύτης, ή όπως δηλώνει ο Genette (1997: 1):

«Περισσότερο από ένα όριο, ένα σφραγισμένο σύνορο, το παρακείμενο είναι ένα κατώφλι […] είναι το προνομιακό πεδίο της σημειολογίας του κειμένου και ταυτόχρονα μια στρατηγική επιλογή που επηρεάζει το κοινό […] και τίθεται στην υπηρεσία της καλύτερης πρόσληψής του και μίας περισσότερο ουσιαστικής ανάγνωσής του».

Στην εισαγωγή του παραπάνω graphic novel ενσωματώνεται ένα απόσπασμα (Berendsen, 1981) [i] από τον S.S. Van Dine (*The Kidnap murder case*) που θίγει το θέμα της αφηγηματικής πρόσληψης: *«Έχεις δει και ακούσει τα ίδια πράγματα με μένα, μόνο που ερμηνεύουμε τα γεγονότα διαφορετικά».* Συναντούμε επίσης ένα απόσπασμα του Jorge Luis Borges από το έργο του: «Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius» (*Ficciones*, 1944). Πρόκειται για μια αντιπαράθεσή του με το συγγραφέα Adolfo Bioy Casares, με επίκεντρο το θέμα των αναξιόπιστων-ερμητικών πρωτοπρόσωπων αφηγητών, οι οποίοι είναι προσπελάσιμοι μόνο από τους επαρκείς αναγνώστες. Αυτά τα φαινομενικά άσχετα μεταξύ τους χωρία, σηματοδοτούν προδρομικά το είδος της απαιτητικής και πολυεπίπεδης αφήγησης που ακολουθεί και διαλέγονται εξίσου με το παρακειμενικό παράρτημα που ακολουθεί στο τέλος της αφήγησης από τον Prado. Εκεί ο δημιουργός μοιράζεται με τον αναγνώστη μερικούς προβληματισμούς του αναφορικά με την αφήγηση. Ο ίδιος, όπως και οι προαναφερθέντες συγγραφείς, αποδέχεται ότι υπάρχουν πολλών ειδών αναγνώστες και συνεπώς ισάριθμα και τα πιθανά συμπεράσματα, στα οποία μπορεί κανείς να αναχθεί μέσα από την ανάγνωση μιας ιστορίας. Απολογείται επειδή εξανάγκασε τους αναγνώστες ενός κόμικς να εμπλακούν τόσο έντονα με το ανάγνωσμα, παραβιάζοντας τον κοινά αποδεκτό αναγνωστικό κώδικα του μέσου. Αποκαλύπτει τις αρχικές προθέσεις του, να συμπεριλάβει δύο δυνατά τέλη, με σκοπό να διασαφηνίσει κάποιες απροσδιοριστίες και να διευκολύνει τους αναγνώστες να εκτιμήσουν σωστά την ιστορία προσεγγίζοντας τις προθέσεις του. Μέσα από αυτό όμως, δηλώνει ότι δεν επεδίωκε να διαμορφώσει ένα μοντέλο πρότυπου αναγνώστη, όπως τον περιέγραφαν οι Borges και Casares, αποδεχόμενος έτσι, έμμεσα ότι κάθε κείμενο είναι εξ ορισμού αμφίσημο, καθόσον μια πληθώρα σημαινόμενων συνυπάρχει υπό το ίδιο σημαίνον.

Στο τέλος, ο Prado αποτίει φόρο τιμής στο συγγραφέα Antonio Tabucchi, ο οποίος τον ενέπνευσε σε κομβικά σημεία της ιστορίας του. Κοιτάζοντας πιο προσεκτικά στο μυθιστόρημα του Tabucchi, *The Lady of Porto Pim,* μπορούμε να εντοπίσουμε αρκετά λογοτεχνικά δάνεια. Η Miss Elisa Nye, πρωταγωνίστριά του, κρατά ημερολόγιο -όπως και η Άννα της ιστορίας μας- στο οποίο καταγράφει τις εντυπώσεις της από το ταξίδι της με το φαλαινοθηρικό Shylp. Το τέχνασμα της ημερολογιακής γραφής δεν είναι παρά όχημα της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, ενώ ταυτόχρονα φέρνει στο προσκήνιο, μετα-μυθοπλαστικά και αυτό-αναφορικά, την ίδια την πράξη της λογοτεχνικής γραφής (Waugh , 1998).

Στο τέλος του 5^{ου} κεφαλαίου του graphic novel, περιλαμβάνεται ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Armand Silas, *The light of desire* (1988). Εδώ οι ήρωες κάνουν – όπως και στο graphic novel υπό εξέταση- μια αναγκαστική στάση σε ένα μικρό νησί, με ένα σκηνικό διάκοσμο παρόμοιο με αυτόν του κόμικς και το οποίο κατοικείται επίσης από τρεις παράξενους ανθρώπους. Το κείμενο ακολουθείται από ένα απόσπασμα κριτικής του από τον Casares, δημοσιευμένο στο *Notas al margen* (Notes in the margin), όπου

καταγγέλλεται το ερωτικό μυθιστόρημα του Silas ως ανάξιο λόγου. Το εμπλαισιωμένο αυτό χωρίο αποτελεί έμμεση κριτική στην ίδια την πλοκή του graphic novel αλλά και στο δυνάμει μυθιστόρημα της ηρωίδας, της Άννας, που το συγγράφει κατά την παραμονή της στο νησί. Έτσι, τρεις διαφορετικές ιστορίες αλληλοεγκιβωτίζονται σε μια ιδιότυπη οριζόντια και όχι ιεραρχική σχέση. Την ίδια στιγμή το εξωτερικό πλαίσιο της κυρίως διήγησης μετατοπίζεται και μετατρέπεται σε ιστορία μέσα στην ιστορία, καθώς τα εξωδιηγητικά στοιχεία αναμειγνύονται με τα ενδοδιηγητικά, διαμορφώνοντας μια αριστοτεχνική mise en abyme (Bal, 1997: 57-58).

Όπως έχει ήδη ειπωθεί εν παρόδω, η Άννα -κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας- κρατούσε σημειώσεις που εξιστορούσαν την περιπέτειά της στο νησί, οι οποίες και προφανώς αργότερα συντέθηκαν σε ένα μυθιστόρημα. Στο τέλος του 7^{ου} κεφαλαίου, διαβάζουμε την φανταστική απάντηση-κριτική του εκδότη της, ο οποίος αξιολογεί το έργο της ως επαναλαμβανόμενο και ενδοστρεφές. Τη συμβουλεύει κυνικά να προσθέσει περισσότερο ερωτισμό για να έχει απήχηση στο πλατύ κοινό, στοιχείο που αποτελεί έμμεσο σχόλιο στις εκδοτικές συνταγές επιτυχίας και στο βαθμό παρέμβασης των εκδοτών στο δημιουργικό κομμάτι ενός έργου. Φυσικά αυτή η κριτική άποψη βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με τις νωρίτερα εκτεθείσες θέσεις των Borges και Casares.

Μία ακόμη αξιοσημείωτη στιγμή δημιουργείται από την παρεμβολή ενός πολυμορφικού διακειμένου. Στο δεύτερο κεφάλαιο, ο πρωταγωνιστής αναφέρει τη φράση: «Useless beacon of the night» (ανωφελής φάρος της νύχτας), έχοντας κατά νου το βιβλίο του Tabucchi, αλλά η Άννα τον διορθώνει και αποδίδει τη φράση στον François-René Chateaubriand, επιπλήττοντάς τον για απερίσκεπτη επιπολαιότητα. Για την Άννα, όταν κάποιος δε γνωρίζει την πηγή προέλευσης ενός παραθέματος, δεν πρέπει καν να αναφέρεται σ' αυτό. Παρόλα αυτά, στο έργο του Tabucchi, *The Lady of Porto Pim*, ο αφηγητής στο νησί Île de Pico χρησιμοποιεί ακριβώς την ίδια φράση, συμπληρώνοντας ότι τον έκανε πάντα να σκέφτεται ένα ερημωμένο, φανταστικό νησί (εικ.3). Αυτή η εξωτερικά ασήμαντη σύγκρουση των πρωταγωνιστών θέτει ένα μείζον πρόβλημα, το οποίο όμως μένει αναπάντητο: είναι εντέλει η διακειμενικότητα προνόμιο μόνο των επαρκών αναγνωστών; είναι ποτέ δυνατόν να είναι κάποιος σε θέση να αναγνωρίζει όλες τις δυνατές διακειμενικές αναφορές;

Εικόνα 3: διάλογος σχετικά με την προέλευση του διακειμένου

Παρόμοια σχόλια που αφορούν σε θέματα λογοτεχνικής κριτικής εντοπίζονται και στο *Fun home*, όπου η λογοτεχνική επίγνωση της αφηγήτριας βρίσκεται σε ένα συνεχές κρεσέντο. Εδώ θίγεται το θέμα της λογοτεχνικής μετάφρασης και σημασιοδότησης, όταν εντοπίζεται η παραποιημένη απόδοση ορισμένων τίτλων κεφαλαίων από την μία

έκδοση στην άλλη, έτσι ώστε να συσκοτίζεται το ερωτικό νόημα και να υποβαθμίζεται σε … βοτανικό, καθώς το: «κάτω από τη σκιά των ανθισμένων νεαρών κοριτσιών» μετατρέπεται στο «μέσα σ' ένα μπουμπουκιασμένο άλσος» (109). Μια εξίσου αυστηρή κριτική, στην εκβιασμένη ερμηνευτική της λογοτεχνίας μέσα από το πρίσμα διάφορων θεωρητικών σχολών, όπως της ψυχαναλυτικής κριτικής, διατυπώνεται στην ένσταση της ηρωίδας ως προς την ακατάληπτη για την ίδια αλλά και την πλειοψηφία των συμφοιτητών της προσέγγιση ενός λογοτεχνικού έργου, μέσα από τη θεωρία των αρχετύπων του Jung. Αυτή της η θέση καταφάσκει υπέρ μιας λιγότερο επιτηδευμένης και κρυπτικής ανάλυσης από αυτές που συνήθως συναντώνται στο χώρο (200).

Συμπεράσματα

Στην παραπάνω περιδιάβαση επιχειρήθηκε η παρουσίαση των πολυπλόκαμων σχέσεων που αναπτύσσουν τα κόμικς με τη λογοτεχνία. Υπαινικτικές αναφορές, ευθείες παραπομπές, διαλογικές συνάφειες με συγκεκριμένα λογοτεχνικά κείμενα, τολμηροί αφηγηματικοί πειραματισμοί, διαμεσική επικοινωνία και μίμηση ειδών ή συγγραφικών υφών, καλλιτεχνικών ρευμάτων και τεχνοτροπιών, ευφάνταστες και πολυεπίπεδες αναδύσεις συγγραφέων, μυθιστορηματικών ηρώων και αφηγητών στην πλοκή, λογοτεχνικά διακείμενα σε ρόλο δομικού συνεκτικού υλικού ή εξηγητικού φακού, συνεχείς αναπλαισιώσεις λογοτεχνικών αφηγήσεων και εγκιβωτισμοί, αλλά και αυτοαναφορική στοχαστική θεώρηση της λογοτεχνικής πράξης και της αφηγηματικής διαδικασίας, βρίσκοντας πεδίο εφαρμογής στα κόμικς, αποδεικνύουν την στροφή του μέσου προς περισσότερο απαιτητικούς -λογοτεχνικά εγγράματους- αναγνώστες καθώς και την ενηλικίωση και τον απογαλακτισμό του από τη μέση συμβατική του πρόσληψη, ως εύπεπτη ψυχαγωγία. Τα κόμικς, με τη δική τους ιδιαίτερη λογοτεχνικότητα, εγκαταλείπουν πλέον την περιφέρεια του πολιτισμικού γίγνεσθαι και φλερτάρουν με το πολιτισμικό κατεστημένο.

Βιβλιογραφία

Bakhtin, M.M. (1981). The Dialogic Imagination. Four Essays by Makhail Bakhtin, (Michael Holquist ed.- Caryl Emerson- Michael Holquist trans.), Austin, University of Texas Press.

Bal, Mieke (1997). Narratology. Introduction to the Theory of Narrative, Toronto, Buffalo, London, Univeristy of Toronto Press.

Benton, Mike (1993). The comic book in America, Dallas: Taylor Publishing Company.

Berendsen, Marjet (1981). "Formal Criteria of Narratrive Embedding", Journal of Literary Semantics, vol.10, no 2 : 79-94.

Bolter, J. (1998). Hypertext and the question of visual literacy in D. Reinking, M. McKenna, L. Labbo and R. Kieffer (eds) Handbook of Literacy and Technology: Transformations in a Post-typographic World, Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Cervantes, M. de (1999). El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Barcelona, Crítica.

Chatman, S. (1978). Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. Ithaca, Cornell University Press.

Christiansen Hans-Christian and Anne Magnussen (2000). “Introduction” in Hans-Christian and Anne Magnussen (eds). Comics Culture Analytical and Theoretical Approaches to Comics, Copenhagen Museum, Tusulanum Press, p. 23.
Chute, Hilary (2006). “Decoding comics”, Modern Fiction Studies, 52(4): 1014-1027.
Gee, James (1996). Social Linguistics and Literacies Ideology in Discourses (2nd ed.) London, The Falmer Press.
Genette, G. (1980). Narrative Discourse: An Essay in Method, (trans. Jane Lewin), Ithaca, Cornell University Press.
Genette, G. (1987). *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil (translated as *Paratexts. Thresholds of interpretation*, Cambridge, CUP, 1997).
Groensteen, T. (2007) (1999 Système de la bande dessinée), The System of comics, Jackson, University press of Mississippi.
Jacobson, Sid (2007). After the Graphic Novel, The New Leader 90 (3/4) (May-August 2007): 45.
Kress, G. & T. van Leeuwen (2001). Multimodal Discourse : the modes and media of contemporary communication, London, Arnold.
Kristeva, J. (2002). “Nous deux” or a (his)tory of intertextuality, Romanic Review, 93: 7-13.
Kukkonen, Karin (2010). Story telling beyond Postmodernism, Acta Universitatis Tamperensis 1499, Tampere University Press.
Kukkonen, Karin (2011). “Comics as a Test Case for Transmedial Narratology”, Substance, Issue 124, Volume 40, Number 1: 34-52.
Lotman, J. M. (1977). Primary and secondary communication modeling systems in D. Lucid (ed.), Soviet semiotics: An anthology, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 95–98.
Miodrag, Hannah (2012). Narrative, language and comics-as-literature, Studies in Comics, vol. 2 no 2: 263-279.
Moretti, Fr. (1987). The way of the World. The Bildungsroman in European Culture, London, Verso.
Peirce, Charles S. & Buchler, Justus (ed.) (1955). The Philosophical Writings of Peirce, New York, Dover.
Prince, Gerald (1982). Narratology. The form and functioning of narrative, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publishers.
Riffaterre, M. (1990). “Compulsory reader response: the intertextual drive” In: Worton, M. & Still, J. (eds.) Intertextuality: Theories and Practices, Manchester, Manchester University Press, pp. 56-78.
Simmel, Georg (1971). On individuality and Social Forms, Selected Writings (Levine N. Donald (ed.) Chicago, University of Chicago Press.
Stam, R. et al. (1992). New Vocabularies in film semiotics. UK, Routledge.
Suleiman, Susan Rubin (1983). Authoritarian Ficitons. The ideological novel as a literary genre, New York, Columbia University Press, pp.78-79.
Waugh, Patricia (1988). Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction. New York, Routledge.

Williams, Raymond (1998). “The Analysis of Culture”, in Storey John(ed.), Cultural Theory and Popular Culture, Athens- Georgia, The University of Georgia Press, pp. 48-56.
Witek, J. (2008). “American comics criticism and the problem of dual address”, International Journal of Comic Art, 10:1: 218-225.
Ζερβού, Αλεξάνδρα (1992). Λογοκρισία και Αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων. Ανάγνωση από μιαν ενήλικη, Αθήνα, Οδυσσέας.
Μαρτινίδης, Πέτρος (1990). Κόμικς: Τέχνη και τεχνικές της εικονογράφησης, Θεσσαλονίκη, ΑΣΕ.
Τζιόβας, Δημήτρης (2007). Ο άλλος εαυτός, Αθήνα, Πόλις.
Beauchard, David (1996-2003 στα γαλλικά) (2002-2005). Epileptic, Fantagraphics Pantheon.
Bechdel, Alison (2006). Fun Home. A Tragicomic. Houghton Mifflin.
Berry, Hanna (2008). Britten and Brulightly, Jonathan Cape.
DeMatteis, J. M. (1985-1987). Moonshadow, Epic.
Hernandez Jaime and Gilbert (1982- to present). Love and Rockets, Fantagrpahics.
Moore, Alan (1991) A small killing, VG Graphics.
Prado, M. (1994). The streak of Chalk, NBM, ComicsLit.
Robinson, Alex (2005). Tricked, Top Shelf Productions.
Sikoryak, R. (2000). Mastrepiece Comics, Drawn and Quarterly.
Talbot Brian (2007). Alice in Sunderland, Jonathan Cape.
Willingham, Bill (2002- to present). Fables, Vertigo.