

Η ύλη και τα υλικά του σύγχρονου παιδικού βιβλίου: Η περίπτωση της Εφεύρεσης του Ουγκό Καμπρέ

Άννα Κουπάνου

Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια

Πανεπιστήμιο Κύπρου

Περίληψη

Η Εφεύρεση του Ουγκό Καμπρέ: Ένα μυθιστόρημα με λέξεις και εικόνες, του Brian Selznick (2007α), είναι ένα παιδικό βιβλίο που προσφέρεται, μέσω του πλούτου των υλικών του, ως μελέτη περίπτωσης του σύγχρονου παιδικού βιβλίου και ειδικότερα του σύγχρονου εικονοβιβλίου. Χαρακτηρισμένο ως υβρίδιο, εικονογραφημένο βιβλίο, γραφική νουβέλα και ως παθιασμένο αφιέρωμα στον κινηματογράφο, το βιβλίο έχει προκαλέσει προβληματισμούς για το τι κάνει και για το πώς το κάνει. Το παρόν κείμενο έχει σκοπό να παρουσιάσει την *Εφεύρεση του Ουγκό Καμπρέ* ως ένα περίπλοκο δίκτυο αλληλεπιδράσεων μεταξύ διαφορετικών υλικών (λέξεων και εικόνων), ειδών, μέσων, αντικειμένων και διακειμένων που συναρμολογούν την αφήγηση, το ίδιο το βιβλίο ως υλικό αντικείμενο, αλλά και την υποκειμενικότητα των χαρακτήρων. Η έμφαση στην υλικότητα θα παρουσιαστεί επίσης μέσω του τρόπου που το συγκεκριμένο βιβλίο κάνει συνδέσεις μετασχηματίζοντας το περιεχόμενο των αφηγηματικών του δομών. Στο τέλος, θα συζητηθεί πώς η συγκεκριμένη προσέγγιση μπορεί να οδηγήσει σε νέα διδακτικά μονοπάτια.

Εισαγωγή

Ήδη από τον τίτλο, το βιβλίο του Brian Selznick (2007α), *Η Εφεύρεση του Ουγκό Καμπρέ: Ένα μυθιστόρημα με λέξεις και εικόνες*, υφάινει διακειμενικές συνδέσεις με το ακαδημαϊκό βιβλίο του Perry Nodelman (2009), *Λέξεις για εικόνες: Η αφηγηματική τέχνη του παιδικού εικονογραφημένου βιβλίου*. Δεν γνωρίζουμε, βέβαια, αν ο Selznick, πρωτίστως εικονογράφος παρά συγγραφέας, είχε υπόψη το συγκεκριμένο βιβλίο και ίσως να μην υπάρχει λόγος, για να διερευνήσουμε αυτήν την υπόθεση. Ο τίτλος, όμως, του βιβλίου εξακολουθεί να είναι σε θέση να οδηγήσει σε ενδιαφέρουσες συζητήσεις σχετικά με τις τάσεις που διέπουν το σύγχρονο παιδικό βιβλίο, την ανάγνωση και τη μελέτη του, και για αυτόν τον λόγο θα παραμείνουμε σε αυτόν.

Ο τίτλος, λοιπόν, οδηγεί μέσω της πολυσημίας του στην εξής απορία: Αναφέρεται το βιβλίο που φέρει τον τίτλο, *Η εφεύρεση του Ουγκό Καμπρέ*, στην εφεύρεση που προσπαθεί να διορθώσει ο δωδεκάχρονος Ουγκό Καμπρέ, δηλαδή, το αυτόματο, το ρομποτικό κατασκευάσμα και εν τέλει τον μηχανικό άνθρωπο που το αγόρι «κληρονομεί» από τον πατέρα του; Είναι δηλαδή ο τίτλος δηλωτικός αυτής της μηχανικής εφεύρεσης και του κεντρικού ρόλου της για την αφήγηση ή μήπως αναφέρεται στην εφεύρεση του ίδιου του μυθοπλαστικού υποκειμένου, του

δωδεκάχρονου ορφανού παιδιού, του χαρακτήρα που λέγεται Ουγκό Καμπρέ; Ίσως και μια τρίτη επιλογή: Είναι ο τίτλος ο ίδιος μια μεταμυθοπλαστική, αυτοαναφορική τεχνική που το βιβλίο χρησιμοποιεί για να κλείσει το μάτι στην αναγνώστρια υποδεικνύοντας έτσι τη συγκρότησή του – όχι ως απλού νοητικού όντος αλλά ως *υλικής κατασκευής που υπάρχει στον χρόνο και στον χώρο*; Έπειτα, προκύπτει και το εξής ερώτημα: Είναι το ίδιο το βιβλίο η εφεύρεση του Ουγκό Καμπρέ; Είναι με λίγα λόγια αυτό το βιβλίο, που βρίσκεται στα χέρια του παιδιού-αναγνώστη, ως υλικό, πραγματικό και ιστορικό αντικείμενο, η επιτέλεση της συγγραφής που κατασκευάζει τον μυθιστορηματικό ήρωα ως συγγραφέα-εφευρέτη του βιβλίου στο οποίο πρωταγωνιστεί, αλλά και τον ιστορικό συγγραφέα ως συνδυετικό κρίκο μεταξύ όλων αυτών των στοιχείων;

Οι πιο πάνω ερωτήσεις που ενισχύονται από το περιεχόμενο του βιβλίου, καταφέρνουν να προκαλέσουν τις προσεγγίσεις που θεωρητικοποιούν το βιβλίο ως το περιεχόμενο της συνείδησης της συγγραφέως ή της αναγνώστριας, παρά ως *υλική συνέργεια* μεταξύ αυτών των προσώπων και του ίδιου του βιβλίου. Πράγματι, η *υλικότητα* είναι συνήθως μια παραγνωρισμένη διάσταση στη μελέτη της λογοτεχνίας, γιατί η ίδια η έννοια της λογοτεχνίας και της αφήγησης νοείται ως κάτι που ακριβώς *νοείται*. Παρ' όλ' αυτά, με την έλευση του διαδικτύου, του υπερκειμένου (hypertext) και της ηλεκτρονικής λογοτεχνίας (hyperfiction), η λογοτεχνική κριτική στρέφεται επιτέλους προς αυτό που παρουσιάζεται να περιθωριοποιείται από την ψηφιοποίηση της σελίδας, δηλαδή προς την υλική διάσταση της κειμενικότητας (δες Hayles 2002, 2004, 2008, Mangen 2008, Henkel 2016). Υπό αυτή τη λογική, τα μέσα στα οποία στηρίζονται τα κείμενα για τη συγκρότησή τους δεν αντικρίζονται πλέον ως ουδέτερα οχήματα νοήματος, αλλά ως τροποποιητικά σχήματα – σε σημείο, μάλιστα, που η Katherine N. Hayles (2002: 22) χαρακτηρίζει τα κείμενα ως 'υλικές μεταφορές', οι οποίες μεταποιούν, ανάλογα με το μέσο στο οποίο στηρίζονται κάθε φορά, τις λέξεις και το περιεχόμενο της αφήγησης. Το παρόν κείμενο αναγνωρίζοντας αυτό τον συγκεκριμένο προσανατολισμό στη λογοτεχνική μελέτη, θα δώσει έμφαση στα υλικά του βιβλίου και στον τρόπο που συγκροτούν την αφήγηση και διαμορφώνουν την ανάγνωση.

Στο σημείο αυτό, βέβαια, να ξεκαθαρίσουμε ότι με τον όρο, *υλικά του μυθιστορήματος*, αναφερόμαστε καταρχήν στην *εικόνα* και στη *λέξη*, έτσι όπως δηλώνεται εξ αρχής στον τίτλο της *Εφεύρεσης του Ουγκό Καμπρέ*, αλλά αναφερόμαστε επίσης σε άλλα υλικά στα οποία τα σύγχρονα παιδικά μυθιστορήματα στηρίζονται, για να συγκροτηθούν ως υλικά αντικείμενα που προκαλούν ενσώματους τρόπους ανάγνωσης. Αυτά τα υλικά είναι τα *κείμενα* στα οποία τα βιβλία αυτά *διακειμενικά* παραπέμπουν, τα *διαφορετικά είδη μυθοπλασίας* που προσφέρουν τα χαρακτηριστικά τους για *υβριδικές μείξεις*, τα *συγκείμενα* από τα οποία τα βιβλία αντλούν περιεχόμενο, τα *διαφορετικά από το βιβλίο υλικά αντικείμενα* που αποκτούν ρόλους στη δράση και στην πλοκή, αλλά και *οι υλικότητες* και τα *μέσα* που αναδεικνύουν νέες μορφές αφήγησης. Αν κοιτάξουμε αυτά τα υλικά προσεχτικά, θα δούμε κάποιες από τις αρχές που κατευθύνουν το σύγχρονο παιδικό μυθιστόρημα και τη μελέτη του, όπως δηλαδή: *τη διακειμενικότητα, την υβριδικότητα, τη πολυτροπικότητα, την πολυμεσικότητα, την ιστορικότητα, την υλικότητα και τη μεταφορικότητα*. Αυτές οι τάσεις διασταυρώνονται μεταξύ τους φέρνοντας στην επιφάνεια μια διάθεση ανανέωσης.

Για να μελετήσουμε όμως αυτήν την πολύπλευρη αλληλεπίδραση και για να τη δούμε στις συγκεκριμένες της εκφάνσεις, πρέπει να κοιτάξουμε ξανά τα βασικά υλικά του εικονοβιβλίου, δηλαδή την εικόνα και τη λέξη.

Τι κάνει η εικόνα; Τι κάνει η λέξη;

Έχουμε διανύσει πολύ δρόμο από τότε που η εμφατική επιμονή των Ρώσων Φορμαλιστών επεδίωκε να εντοπίσει τα όρια της γλώσσας, να περιγράψει την ανατρεπτική της δράση και να απομονώσει τις διαφοροποιητικές της λειτουργίες που όριζαν το φαινόμενο της λογοτεχνικότητας (Jakobson, 1979), μέχρι την παρούσα στιγμή κατά την οποία κάποια παιδικά βιβλία έχουν εντελώς αποσχισθεί από τη λέξη λαμβάνοντας τη μορφή των σιωπηλών βιβλίων (silent ή wordless books). Για να το θέσουμε διαφορετικά: αυτό που προηγούμενα ρεύματα της κριτικής αποπειράθηκαν να ορίσουν ως την ουσία της λογοτεχνικής γλώσσας – στην πραγματικότητα, μία ιδιαιτερότητα που νομιμοποιούσε την επιστημονική υπόσταση των λογοτεχνικών σπουδών (Eagleton, 1996) – αντιμετωπίζεται τώρα ως συμπληρωματικό ή και ως μη αναγκαίο στοιχείο για το λογοτεχνικό κείμενο για παιδιά. Εκ πρώτης όψεως, φαίνεται ότι σίγουρα κάτι έχει αλλάξει στη λογοτεχνία και δη στην παιδική λογοτεχνία, και αυτό αφορά κατά κύριο λόγο στην εικόνα.

Η εικόνα συνόδευε εξ αρχής το παιδικό βιβλίο. Ο Nodelman (2009: 26), για παράδειγμα, θεωρεί ότι ο συνδυασμός εικόνας και λόγου «είναι ένας επιτυχημένος και ενδιαφέρων τρόπος αφήγησης ιστοριών» που φυσικά προσφέρει «απόλαυση σε αναγνώστες και θεατές, παιδιά και ενήλικες». Από την άλλη, ο ίδιος θεωρητικός υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει τίποτε το αναγκαίο σε αυτήν τη συνύπαρξη λέξης και εικόνας που προκύπτει ιστορικά μέσω παρερμηνειών σχετικά με το τι είναι και τι μπορεί να κάνει το παιδί-αναγνώστης, αλλά και ενδυναμώνεται μέσα από τις εμπορικές σκοπιμότητες που επιβεβαιώνουν ότι ένα εικονογραφημένο βιβλίο και δη ένα επιτυχημένο εξώφυλλο είναι σε θέση να χειριστεί καλύτερα τις αγοραστικές προθέσεις. Για τον λόγο αυτό, ο Nodelman υπογραμμίζει ότι η αφήγηση μπορεί και συνεχίζει σε κάποιες περιπτώσεις να υπάρχει χωρίς την εικόνα, ενώ όπως έχουμε ήδη αναφέρει η εικονιστική αφήγηση έχει στις περιπτώσεις των σιωπηλών βιβλίων εντελώς αυτονομηθεί από τη λεκτική. Ο πιθανός διαχωρισμός της εικόνας και της λέξης δεν σημαίνει, όμως, ότι αυτοί οι δύο σημειωτικοί τρόποι δεν κάνουν διαφορετικά πράγματα, ο καθένας ξεχωριστά, αλλά και μαζί, διαμέσου της εκάστοτε υλικής και μεσικής τους συνύπαρξης. Πράγματι, προσπαθώντας να εξηγήσει τις βασικές διαφορές αυτών των σημειωτικών τρόπων, ο Gunther Kress (2004) αντιπαραβάλλει την εικόνα ενός κυττάρου – φανταστείτε *την εικόνα ενός κύκλου με μια τελεία εντός αυτού* – και ενός λεκτικού ορισμού του κυττάρου που βρίσκεται ίσως σε ένα σχολικό εγχειρίδιο βιολογίας και πληροφορεί ότι *κάθε κύτταρο έχει ένα πυρήνα*. Σύμφωνα με τον Kress (2004):

*Κάθε τρόπος με αναγκάζει να κάνω κάποιες δεσμεύσεις σχετικά με το νόημα είτε υπάρχει πρόθεση για αυτό είτε όχι. Η επιλογή του τρόπου έχει βαθιές επιπτώσεις στο νόημα και οι σχεδιαστές εγχειριδίων, για παράδειγμα, θα πρέπει να έχουν επίγνωση των επιδράσεων που έχουν οι διαφορετικοί τρόποι στη διαμόρφωση του νοήματος.**

Τι κάνουν λοιπόν αυτοί οι δύο σημειωτικοί τρόποι και τι επιπτώσεις μπορεί να έχει η επιλογή του ενός ή του άλλου; Σύμφωνα με τον ίδιο θεωρητικό, η εικόνα του κυττάρου – με τον τοποθετημένο σε συγκεκριμένη θέση πυρήνα – δίνει έμφαση στον χώρο μετατρέποντας την έννοια του πυρήνα σε μια χωρική ύπαρξη: *Ο πυρήνας είναι κάτι που βρίσκεται στον χώρο του κυττάρου*. Σε αντίθεση, η λεκτική φράση, *το κύτταρο έχει έναν πυρήνα*, μεταθέτει την έμφαση στο ρήμα *έχει* μετατρέποντας την έννοια του πυρήνα σε μια κυρίως χρονική ύπαρξη (Kress, 2004). Με λίγα λόγια, αν σκεφτούμε την εικόνα και τη λέξη ως μέσα που μεταδίδουν ένα μήνυμα, πρέπει να παραδεχτούμε ότι τα μέσα αυτά κατασκευάζουν το μήνυμα ανάλογα με τις δυνατότητες που έχουν στη διάθεσή τους, μετασχηματίζοντας τις έννοιες με τις οποίες συνδιαλέγονται και δίνοντας έμφαση σε διαφορετικές εννοιολογικές δομές.

Συμφωνώντας με την πιο πάνω θέση, οι Maria Nikolajeva και Carole Scott (2000) υποστηρίζουν ότι ο σημειωτικός τρόπος της εικόνας παραπέμπει σε μια στατική προσέγγιση πρόσληψης του κόσμου, ενώ η πρόταση αποκαλύπτεται γραμμικά, λέξη τη λέξη, σε μια χρονική πορεία. Αυτή η διαφοροποιητική δράση της εικόνας και της λέξης δημιουργεί της προϋποθέσεις για διαφορετικές ανάγνωστικές διαδικασίες και διαφορετικούς τρόπους εμπλοκής με το ‘εικονοκείμενο’ (μεταφράζω έτσι τον όρο ‘*imagetext*’ του Mitchell, 1994). Πέραν τούτου όμως, σημαντικό ρόλο παίζει η επιλογή του περιεχομένου της κάθε εικόνας που μπορεί να προκαλέσει μέχρι και συγκρούσεις με το αντίστοιχο κειμενικό μέρος. Σύμφωνα λοιπόν με τις Nikolajeva & Scott (2000: 225-226), η σχέση μεταξύ εικόνας και κειμένου υιοθετεί κάθε φορά άλλη μορφή, αφού:

[Κ]ατά τη συμμετρική αλληλεπίδραση, λέξεις και εικόνες λένε την ίδια ιστορία, επαναλαμβάνοντας στην ουσία πληροφορίες με διαφορετικούς τρόπους επικοινωνίας. Κατά την επαυξητική αλληλεπίδραση, οι εικόνες ενισχύσουν πιο ολοκληρωμένα το νόημα των λέξεων ή οι λέξεις επεκτείνουν την εικόνα, ώστε οι διαφορετικές πληροφορίες στους δύο τρόπους επικοινωνίας να παράγουν μια πιο πολύπλοκη δυναμική. Όταν η επαυξητική αλληλεπίδραση γίνεται πολύ σημαντική, η δυναμική γίνεται πραγματικά συμπληρωματική. Εξαρτώμενη καθώς είναι από το βαθμό των διαφορετικών παρουσιαζόμενων πληροφοριών, μία αντίρροπη δυναμική μπορεί να ανακόψει κατά την οποία οι λέξεις και οι εικόνες συνεργάζονται για να επικοινωνήσουν σημασίες πέρα από τα αντίστοιχά τους όρια. Μια ακραία μορφή της αντίρροπης δυναμικής είναι η αντιφατική αλληλεπίδραση, όπου φαίνεται ότι υπάρχουν λέξεις και εικόνες σε αντιπαράθεση. Αυτή η ασάφεια προκαλεί τον αναγνώστη να μεσολαβήσει μεταξύ των λέξεων και των εικόνων, για να κατανοήσει τι είναι πραγματικά αυτό που απεικονίζεται.

Αν όμως η εικόνα κάνει πάντα κάτι διαφορετικό από το κείμενο – αφού ακόμα και στην περίπτωση που αναφέρεται στο ίδιο περιεχόμενο, αναδεικνύει περισσότερο τον χώρο παρά τον χρόνο – τι συμβαίνει στην περίπτωση που μια ιστορία λέγεται με διαφορετικά μέσα στο πλαίσιο του ίδιου του βιβλίου – δηλαδή με διαφορετικά είδη εικόνας, π.χ. κινηματογραφική εικόνα, φωτογραφία ή σκίτσο, αλλά και όταν πλέον ξεφεύγει από τα όρια του βιβλίου υιοθετώντας νέες μορφές αφήγησης μέσω ταινιών, ιστοσελίδων, ηλεκτρονικών παιχνιδιών και προδιαγεγραμμένων ή μη διαδρομών; Σε τέτοιες περιπτώσεις, όπου, για

παράδειγμα, το βιβλίο γίνεται ταινία, μπορούμε να εξακολουθούμε να αναφερόμαστε σε απλή συνέργεια λόγου και εικόνας ή χρειάζεται πλέον να στραφούμε στα ίδια τα υλικά και τα μέσα της λέξης και της εικόνας και στον τρόπο που χρησιμοποιούνται αλλά και που συνθέτουν το νόημα; Για να απαντήσουμε στα ερωτήματα αυτά, κάνουμε το δεύτερο βήμα: Στρεφόμαστε στην εισαγωγή του βιβλίου, *Η εφεύρεση του Ουγκό Καμπρέ: Ένα μυθιστόρημα με εικόνες και λέξεις*, και συζητούμε πώς το ίδιο το βιβλίο παρουσιάζεται ως επινόηση, εφεύρεση και υλικό αντικείμενο αποζητώντας στην ουσία τον μεταφορικό μετασχηματισμό του, ώστε να πραγματωθεί ως βιβλίο.

Το βιβλίο ως μηχανή, επινόηση και εφεύρεση

Στη σύντομη εισαγωγή του βιβλίου, *Η εφεύρεση του Ουγκό Καμπρέ*, εντοπίζουμε ένα σημείωμα γραμμένο από τον Professor H. Alcofrisbas, ο οποίος μας συστήνει το αγόρι που θα γνωρίσουμε ως πρωταγωνιστή, δηλαδή τον δωδεκάχρονο Ουγκό Καμπρέ. Εκτός, όμως, από τις συστάσεις, το εισαγωγικό σημείωμα καθοδηγεί την αναγνώστρια ως προς τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να διαβάσει το βιβλίο και να παρακολουθήσει την αφήγηση. Προστάζει, λοιπόν, ο Professor H. Alcofrisbas: «Προτού γυρίσετε τη σελίδα, θέλω να φανταστείτε ότι κάθεστε στο σκοτάδι, όπως στην αρχή μιας ταινίας. Στην οθόνη ο ήλιος σύντομα θα ανατείλει και εσείς θα εστιάσετε στον σταθμό του τρένου στο μέσο της πόλης.»

Με λίγα λόγια, η είσοδος στο διηγητικό επίπεδο πραγματώνεται, αφού η αναγνώστρια συναινέσει κατά το εξωδιηγητικό να αναστείλει τη δυσπιστία της, κατά την προσταγή του S. T. Coleridge (1847). Εντούτοις, η συναίνεση δεν αφορά μόνο στο περιεχόμενο της μυθοπλασίας, αλλά και στη φόρμα και τα μέσα που αυτή επιστρατεύει. Ο Professor H. Alcofrisbas μας παροτρύνει να φανταστούμε ένα μέσο – αυτό του βιβλίου – υπό τους όρους ενός άλλου – αυτό του κινηματογράφου. Μας καλεί, με άλλα λόγια, να κάνουμε έναν μεταφορικό μετασχηματισμό: να βιώσουμε τον χρόνο μας ως άλλον χρόνο και περαιτέρω να βιώσουμε την αναγνωστική μας εμπειρία ως κινηματογραφική εμπειρία. Για τους σκοπούς αυτής της νοηματικής μετατόπισης, μεταβαίνουμε, αμέσως μετά την λεκτική εισαγωγή, σε δεκαεννέα σιωπηλά δισέλιδα που μιμούνται την κίνηση της κινηματογραφικής κάμερας – αποτυπώνοντας στην αρχή το φεγγάρι με κοντινά πλάνα, μεταβαίνοντας στη συνέχεια και με μια απότομη κατακόρυφη κίνηση στην πανοραμική θέα του κεντρικού Παρισιού και περιγράφοντας τέλος τη ζωή μέσα στο σιδηροδρομικό σταθμό με ανοιχτά, αλλά και πολύ κοντινά, πλάνα του Ουγκό και των άλλων σημαντικών προσώπων.

Φτιαγμένα από κάρβουνο, τα σκίτσα παίζουν με το φως και το σκοτάδι, με τα μαύρα πλαίσια και τις βωβές εικόνες, με την απουσία λόγου και λέξης, δημιουργώντας έτσι την αίσθηση της μαυρόασπρης βωβής ταινίας. Η αρχή, με λίγα λόγια, της διήγησης – και ο όρος, *αρχή*, είναι ήδη μία χρονική έννοια – αποδίδεται μέσω του μετασχηματισμού του χρονικού περιεχομένου κατά τη χωρική απεικόνιση της κινηματογραφικής σεκάνς, προσκομίζοντας έτσι το σκηνικό της αφήγησης και παρουσιάζοντας τους πρωταγωνιστές και τη δράση τους. Πριν επεκταθούμε, όμως, στις επιλογές του συγγραφέα (εικόνα ή λέξη;), θα πρέπει να τονίσουμε ότι ο Professor H. Alcofrisbas δεν εμφανίζεται ξανά, παρά μόνο στο προτελευταίο κεφάλαιο, όπου ο Ουγκό προβάλλει πλέον ως τέτοιος, αλλά και στο

τελευταίο κεφάλαιο, όπου σε έναν σύντομο πρωτοπρόσωπο απολογισμό, διαβάζουμε:

Μια φορά και ένα καιρό, ήμουν ένα αγόρι με το όνομα Ουγκό Καμπρέ και πίστευα με απελπισία ότι ένα αυτόματο θα μου σώσει τη ζωή. Τώρα που το κουκούλι μου έχει σπάσει και έχω αναδυθεί ως μάγος, με το όνομα Professor H. Alcofrisbas, μπορώ να κοιτάξω πίσω και να δω ότι είχα δίκιο (Selznick, 2007α: 509).

Ο μυθιστορηματικός συγγραφέας είναι ο αφηγητής, αλλά και ο πρωταγωνιστής του αφηγήματος. Οι τρεις λειτουργίες έχουν μετασηματιστεί στο ίδιο πρόσωπο και δίκτυο διαφορών, προτρέποντάς μας να σκεφτούμε ότι έχουμε στην ουσία διαβάσει ένα αυτοβιογραφικό κείμενο, όπου ο συγγραφέας, σεβόμενος τις αποστάσεις της τριτοπρόσωπης αφήγησης, επέστρεψε στην προοπτική του νεότερου εαυτού του. Ο Professor H. Alcofrisbas, αυτός ο εντυπωσιακός πλέον μάγος, εκμυστηρεύεται τέλος:

Το πολύπλοκο μηχάνημα, που βρίσκεται μέσα στο δικό μου αυτόματο, μπορεί να παραγάγει εκατό πενήντα οχτώ διαφορετικές εικόνες και μπορεί να γράψει, γράμμα το γράμμα, ένα ολόκληρο βιβλίο, είκοσι έξι χιλιάδες και εκατό πενήντα εννιά λέξεις. Αυτές τις λέξεις (Selznick, 2007α: 511).

Το βιβλίο, με λίγα λόγια, φτάνοντας στο τέλος της αφήγησης, αποσχίζεται από τον άυλο κόσμο, αυτοπροσδιοριζόμενο πλέον ως αυτόματο, υλική κατασκευή και εφεύρεση, και απαριθμώντας τα υλικά του. Ακόμη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το βιβλίο μας καλεί να το σκεφτούμε και κατ' επέκταση να το επινοήσουμε με όρους αυτόματου, μηχανής και εφεύρεσης, επινοώντας έτσι και τους ίδιους μας τους εαυτούς όχι ως αναγνώστες αλλά ως εφευρέτες. Η απάντηση λοιπόν στο αρχικό ερώτημα δίνεται άμεσα: Το βιβλίο είναι το ίδιο ένα αυτόματο: η αφήγηση λειτουργεί αυτοναφορικά επεξηγώντας την κατασκευή της ως ιστορίας, αλλά και παρουσιάζοντας τον εαυτό της ως μηχανισμό παραγωγής λέξεων και εικόνων. Θα μπορούσαμε λοιπόν να ισχυριστούμε ότι αυτή η παραδοχή είναι κάποιου είδους μεταμυθοπλαστική τεχνική, που ενώ δεν απελευθερώνει τον ήρωα ή τον συγγραφέα από τις συμβάσεις της γραφής, απελευθερώνει το ίδιο το βιβλίο ως υλικό αντικείμενο, καλωσορίζοντάς το στον εξωκειμενικό χρόνο της λογοτεχνικής συναλλαγής και στρέφοντας την προσοχή των αναγνωστών στις συμβάσεις και την κατασκευή του (σχετικά με τη μεταμυθοπλασία, δες τους Serafini & Blasingame 2012, Mackey 1990, Lewis 1990).

Στο περικείμενο του βιβλίου θα βρούμε και άλλες πληροφορίες ή τρόπους με τους οποίους ο Selznick (2007α) θα εξηγήσει τη συναρμολόγηση του βιβλίου, αλλά αυτά θα αναλυθούν εκτενέστερα στην επόμενη ενότητα. Για την ώρα, αρκεί να σημειώσουμε ότι το βιβλίο ως *υβρίδιο* αντλεί υλικά από διαφορετικούς χώρους. Ο συνδυασμός εικόνας και λέξης προσομοιάζει την αφήγηση της γραφικής νουβέλας, αλλά το βιβλίο αντλεί επίσης υλικά από το μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας και ιδιαίτερα το steampunk, το μυθιστόρημα δηλαδή που δίνει κατ' εξοχήν έμφαση στην εφεύρεση, στον μηχανισμό και γενικότερα στη σχέση ανθρώπου-τεχνολογίας (για το steampunk, δες Forlini, 2010). Σε αυτό το ήδη υβριδικό είδος, το βιβλίο θα βρει διακειμενικές συνδέσεις κάνοντας αναφορές σε παρόμοια κείμενα,

μετατρέπόμενο το ίδιο σε εφεύρεση που συνθέτει αρμονικά τις ψηφίδες της – λεκτικές, εικονιστικές, φωτογραφικές, κινηματογραφικές, ζωγραφικές, κ.ά. (σχετικά με την έννοια της διακειμενικότητας, δες Kristeva 1986, Genette 1997). Στο παράρτημα του βιβλίου, θα βρούμε αναφορές σε κάποια από αυτά τα υλικά τα οποία έχουμε ήδη δει ή διαβάσει, όπως είναι τα στιγμιότυπα από ταινίες, αλλά και οι αρχαιακές φωτογραφίες που σχετίζονται με το ιστορικό πρόσωπο, τον εφευρέτη, ταχυδακτυλουργό και πρωτοπόρο σκηνοθέτη Ζορζ Μελιές (Georges Méliès), ο οποίος αποτελεί με τη σειρά του τον πιθανόν ανταγωνιστή του Ουγκό και τον υποτιθέμενο κακό της αφήγησης. Με τον τρόπο αυτό, το βιβλίο υφαίνει συνδέσεις και με το ιστορικό μυθιστόρημα. Πριν στρέψουμε όμως την προσοχή μας στα πρόσωπα και στα υλικά που προσκομίζονται για να δημιουργηθούν οι ταυτότητές τους, ας επαναλάβουμε ότι ο αυτοχαρακτηρισμός του βιβλίου ως εφεύρεσης και ως αυτόματου θα καθορίσει την ανάλυση των υπόλοιπων στοιχείων του. Με αυτήν τη σημείωση, στρεφόμαστε τώρα προς τις εικόνες και τις λέξεις του βιβλίου, ώστε να μελετήσουμε τι κάνουν και πώς το κάνουν, ξεχωριστά και σε συνέργεια, υιοθετώντας τις δυνατότητες και τους περιορισμούς του μέσου εντός του οποίου περιέχονται και διά του οποίου πραγματώνονται, αναδεικνύοντας έτσι την υλική φύση του βιβλίου γενικότερα, αλλά και τα αντικείμενα και διακείμενα του βιβλίου ειδικότερα.

Ουγκό και Μελιές: εικόνες και λέξεις, αντικείμενα, διακείμενα, μέσα

Όπως μας πληροφορεί η περίληψη στο χάρτινο κάλυμμα του εξωφύλλου (dust jacket), ο Ουγκό Καμπρέ είναι ένα ορφανό παιδί, φροντιστής ρολογιών σε πολυσύχναστο σιδηροδρομικό σταθμό του Παρισιού, αλλά και κλέφτης. Από την περίληψη, μαθαίνουμε επίσης ότι ο Ουγκό θα συναντήσει ένα εκκεντρικό κορίτσι που αγαπά τα βιβλία και έναν ηλικιωμένο ιδιοκτήτη καταστήματος παιχνιδιών το οποίο βρίσκεται κι αυτό εντός του σιδηροδρομικού σταθμού. Ο ιδιοκτήτης του καταστήματος ονοματίζεται αργότερα ως το ιστορικό πρόσωπο, Ζορζ Μελιές. Πολλά από τα υλικά που χρησιμοποιεί το βιβλίο προέρχονται από αυτό το πρόσωπο, τη ζωή, την εποχή στην οποία έζησε, αλλά κυρίως από τις κατασκευές που δημιούργησε και τις ταινίες που σκηνοθέτησε. Πριν στρέψουμε όμως την προσοχή μας στα αντικείμενα αυτά, ας δούμε πιο προσεχτικά τη βασική ύλη του βιβλίου, δηλαδή τις εκατό πενήντα οχτώ διαφορετικές εικόνες και τις είκοσι έξι χιλιάδες και εκατό πενήντα εννιά λέξεις του.

• Εικόνες και Λέξεις

Η εισαγωγή του βιβλίου, ακολουθείται, όπως έχουμε ήδη πει, από μια σειρά σιωπηλών δισέλιδων που επεκτείνουν και συμπληρώνουν *συμμετρικά* αυτό για το οποίο έχουμε προετοιμαστεί, τη γνωριμία δηλαδή με τον πρωταγωνιστή και το σκηνικό της αφήγησης. Σε κάποια σημεία όμως της αφήγησης αυτή η συμμετρική σχέση διακόπτεται και η εικόνα αφηγείται εντελώς αυτόνομα. Στη σελίδα 83, για παράδειγμα, διαβάζουμε τον έντονο διάλογο μεταξύ του Ουγκό και του Μελιές, και με τα επόμενα τέσσερα εικονοδισέλιδα παρακολουθούμε τον Ουγκό να αποφασίζει να ακολουθήσει τον Μελιές· να περπατά δίπλα από αυτόν και τέλος να βαδίζουν και οι δυο μπροστά από ένα νεκροταφείο μέχρι που διαβάζουμε στη σελίδα 94: «Σύντομα έφτασαν σε μια ταλαιπωρημένη πολυκατοικία απέναντι από το νεκροταφείο.» Ακολουθώντας, διά του κειμένου βρίσκουμε την περιγραφή του κτιρίου και παρακολουθούμε ένα μέρος της δράσης που ολοκληρώνεται και πάλι

με εικόνα. Με τον τρόπο αυτό, βλέπουμε ότι η επιλογή του Selznick (2007α) δεν ακολουθεί το αναμενόμενο σχήμα, 'περιγραφή μέσω εικόνας/δράση μέσω κειμένου', αλλά αντίθετα οι δύο σημειωτικοί τρόποι διαμορφώνουν μια συμπληρωματική σχέση.

Στο κεφάλαιο 5, ο λόγος της επιλογής 'πού εικόνα, πού κείμενο;' αποκαλύπτεται ξεκάθαρα, αφού, ενώ περιγράφονται με λόγια οι κινήσεις του Ουγκό (μπαίνει στο μυστικό του δωμάτιο, πλησιάζει μια στοίβα από κουτιά, παίρνει ένα σκεπασμένο πακέτο, το ανοίγει), η κορύφωση έρχεται και πάλι μέσω εικόνας που αποκαλύπτει το αυτόματο, το κεντρικό δηλαδή αντικείμενο της αφήγησης. Ακολούθως, ένα πρώτο πλάνο παρουσιάζει τον Ουγκό καθώς παρατηρεί το αυτόματο από κάποια απόσταση, σχεδόν σε προφίλ. Στο επόμενο γκρο πλαν του αυτόματου, ο αναγνώστης παρατηρεί τον μηχανικό άνθρωπο από την απόσταση που αντιλαμβανόμαστε ότι τον παρατηρεί και ο Ουγκό. Με παρόμοιο τρόπο και στο ίδιο κεφάλαιο μια μακρά λεκτική ανάλυση που παρουσιάζει τη σχέση του Ουγκό με τον πατέρα του, τον τρόπο με τον οποίο ο τελευταίος ανακάλυψε το αυτόματο στο μουσείο όπου εργαζόταν και τη γνωριμία του ίδιου του Ουγκό με το αυτόματο, τελειώνει με τη φράση που διαβάζουμε στη σελίδα 121: «Μια νύχτα, ο γερο-φρουρός του μουσείου ξέχασε ότι ο πατέρας του Ουγκό ήταν στη σοφίτα και κλείδωσε την πόρτα παγιδεύοντας τον μέσα. Ο Ουγκό δεν θα μπορούσε να ξέρει τι συνέβηκε μετά». Στο σημείο αυτό, όπου δηλαδή η προσδοκία του αναγνώστη συγκρούεται με την καθολική άγνοια ενός νεότερου Ουγκό, αλλά και τον στοχασμό ενός παροντικού Ουγκό, ακολουθεί ένα δισέλιδο που απεικονίζει ένα φλεγόμενο κτίριο.

Τα πιο πάνω παραδείγματα αποκαλύπτουν ότι οι επιλογές του Selznick 'πού εικόνα, πού κείμενο;' έχουν να κάνουν όχι τόσο με μια σταθερή αντιστοιχία μεταξύ των αφηγηματικών στοιχείων του κειμένου και του συγκεκριμένου μέσου (εικόνα για περιγραφή – κείμενο για δράση), αλλά περισσότερο με τον τρόπο που ο συγγραφέας-εικονογράφος θέλει να δούμε τους χαρακτήρες και τον τρόπο με τον οποίο κοιτάζουν τον κόσμο. Η μετάβαση από κείμενο σε εικόνα, κατά τη στιγμή που η αγωνία για την τύχη του πατέρα του Ουγκό κορυφώνεται, δίνει πληροφορίες με τρόπο στατικό και ολικό, με έναν τρόπο δηλαδή που ξαφνιάζει και παρατείνει την αγωνία κρατώντας μετέωρη εκείνη ακριβώς τη στιγμή κατά την οποία ο χρόνος πιέζει το περισσότερο. Η στιγμή όπου ο πατέρας του Ουγκό καίγεται στις φλόγες μετατρέπεται σε χώρο που πνίγει τον λόγο και τη φωνή, και εντός του οποίου η αναγνώστρια καλείται ως ενσώματο ον να εισέλθει, να δει και να βιώσει το τραγικό αδιέξοδο, όπως ίσως θα έκανε πολλές φορές ο Ουγκό προσπαθώντας να καταλάβει τι συνέβηκε. Η εικόνα του φλεγόμενου κτιρίου μετατρέπεται σε στοχασμό, σε μια ανάμνηση χωρίς μνήμη και στο τραγικό βίωμα του πατέρα. Η στάση στον χρόνο μιλά εμφαιτικά μέσω της σιωπής της.

Γενικότερα, όμως, οι γραπτές λέξεις στο βιβλίο, οι ίδιες εικονιστικά αποτυπώματα, αποκτούν πιο έντονο οπτικό χαρακτήρα μέσω της κυρτής τους φοράς, όταν ο Selznick επιλέγει να δώσει έμφαση σε κάποια από αυτές. Το στοιχείο αυτό παραπέμπει αφενός στους τρόπους του εικονοβιβλίου και αφετέρου στις εξής διαπιστώσεις: Πρώτο, ότι οι γραπτές λέξεις είναι σε κάθε περίπτωση μεσολαβούμενες από τη γραφή, άρα και από το μέσο και την ύλη της. Δεύτερο, ότι οι λέξεις στο εικονοβιβλίο και σε οποιοδήποτε βιβλίο είναι ήδη εικονικές

αποτυπώσεις και για τον λόγο αυτό η μορφή τους ενδέχεται να έχει νοηματικό περιεχόμενο σύμφωνο ή αντίθετο με την έννοια στην οποία παραπέμπουν. Στο παράδειγμα που δώσαμε πιο πάνω, υπάρχει περισσότερο συμφωνία παρά διαφωνία, αφού η διαφοροποίηση στη φορά των γραμμμάτων, δηλώνει και τη διαφοροποίηση της σημαντικότητας της λέξης για την αφήγηση. Σε άλλες περιπτώσεις όμως, όπου, π.χ., το λιγιστό κείμενο μεταφέρει ή συμμετέχει στη διατήρηση μίας πολύ σημαντικής στιγμής, η φόρμα φαίνεται να βρίσκεται σε μια αντιφατική, σχεδόν συγκρουσιακή, σχέση με το περιεχόμενο του κειμένου, ενισχύοντας έτσι το δραματικό στοιχείο. Πιο συγκεκριμένα, στο κεφάλαιο 11, όταν παρουσιάζεται η στιγμή κατά την οποία ο Ουγκό αποκτά το τελευταίο εξάρτημα που χρειάζεται για τη διόρθωση του αυτόματου, το κείμενο λιγοστεύει – είναι μόνο τρεις-τέσσερις γραμμές στη μέση περίπου της λευκής σελίδας – και οδηγεί στην εικονιστική απεικόνιση του εξαρτήματος μέσω σκίτσου. Με τον τρόπο αυτό, ο αναγνώστης αποκτά έναν εσωτερικό ρόλο, λες και βρίσκεται μέσα στην ιστορία και παρακολουθεί τι κρύβει το χέρι του Ουγκό, δηλαδή το μενταγιόν-κλειδί που ο Ουγκό έχει κλέψει από την Ίζαμπελ στο προηγούμενο κεφάλαιο δίνοντας της μια αινιγματική αγκαλιά που εξηγείται σε αυτό ακριβώς το σημείο. Αφού βλέπουμε το μενταγιόν, στη συνέχεια διαβάζουμε στο κείμενο που ακολουθεί για την επιδεξιότητα που είχαν πλέον αποκτήσει τα χέρια του Ουγκό και τον τρόπο που έκλεψε το μενταγιόν μέσω της αγκαλιάς. Εντούτοις, στο κεφάλαιο 8, οι ρόλοι της εικόνας και του κειμένου αντιστρέφονται, αφού εδώ παρατηρούμε τον Μελιές να κλείνεται στο δωμάτιό του, ενώ διάφοροι θόρυβοι αποκαλύπτουν ότι κάτι παράξενο και ίσως τρομαχτικό συμβαίνει εντός του δωματίου. Και ενώ στο σημείο αυτό αναμένεται ότι η πόρτα θα ανοίξει αποκαλύπτοντας τι έχει συμβεί μέσω της εικονιστικής αναπαράστασης του δωματίου, διαβάζουμε εν τέλει ένα απόσπασμα που καταφέρνει να αποδώσει τη δραματική κίνηση που έχει λάβει χώρα στο δωμάτιο και που η ίδια αποτελεί μεταφορική αναπαράσταση του αναστατωμένου ψυχικού κόσμου του Μελιές. Με λίγα λόγια, η στατική αναπαράσταση της εικόνας δεν θα μπορούσε να αποδώσει αυτήν την ψυχική ένταση.

Οι εικόνες του βιβλίου είναι πάνω από εκατό και οι λέξεις χιλιάδες και για αυτό δεν θα μπορούσαμε να επεκταθούμε στο σύνολό τους. Παραθέτουμε, όμως, ως τελευταίο σημείο, την παρατήρηση ότι ο λόγος του βιβλίου είναι κοφτός, σύντομος και λιτός παραπέμποντας στο γνωστό ύφος των εικονοβιβλίων, αλλά και προδίδοντας τη συμμόρφωση του μέσου του βιβλίου στις προσταγές του κινηματογράφου, όπου το μότο, ‘δείξε, μην πεις’, ενδυναμώνεται. Τέλος, να σημειώσουμε ότι η μείξη των μέσων (βιβλίου-κινηματογράφου) προκύπτει στο βιβλίο οργανικά μέσω του ίδιου του θέματος αλλά και των αντικειμένων που έρχονται στο προσκήνιο αποκτώντας πια πρωταγωνιστικό ρόλο.

• Αντικείμενα

Όπως έχουμε ήδη πει, ο Μελιές ως ιστορικό πρόσωπο, σκηνοθέτης, μάγος και εφευρέτης αυτόματων που κινούνται και γράφουν προσομοιάζοντας την ανθρώπινη σκέψη είναι μία από τις πιο σημαντικές πηγές του πλούσιου ιστορικού υλικού που ενεργοποιείται στο βιβλίο και που ενθαρρύνει τη *screampunk* διάθεση και την υλική διακειμενικότητά του, έτσι όπως εκφράζεται μέσω των πολυτροπικών και πολυμεσικών του χαρακτηριστικών. Το βασικό όμως από αυτά

τα αντικείμενα είναι το αυτόματο, αυτός ο μικρός μηχανικός άνθρωπος που στην περίπτωση της επαναλειτουργίας του θα αποτυπώσει ένα γραπτό μήνυμα, όπως φανερώνει το στυλό που βρίσκεται στο χέρι του. Σε αυτήν ακριβώς την πιθανότητα έχει εναποθέσει ο Ουγκό όλες του τις ελπίδες, πιστεύοντας, αν και γνωρίζει ότι κάτι τέτοιο θα ήταν τρελό, ότι ο μηχανικός άνθρωπος θα φέρει ένα μήνυμα από τον πατέρα του, τον άνθρωπο δηλαδή που του είχε γνωρίσει το συγκεκριμένο κατασκευάσμα. Αυτή η ελπίδα – «[ό]ποτε φανταζόταν το σημείωμα, το έβλεπε πάντα στον γραφικό χαρακτήρα του πατέρα του»– καταλήγει να διαμορφώσει το αυτόματο ως υποκατάστατο του πατέρα – «[τ]ου θύμιζε τον πατέρα και τον τρόπο που σκεφτόταν τρία πράγματα την ίδια στιγμή (Selznick, 2007α: 132)» και αποκτά επίσης κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας του Ουγκό.

Η αλήθεια είναι ότι το βιβλίο επαναλαμβάνει πολλές φορές ότι ο Ουγκό είναι κλέφτης. Μάλιστα, το αυτόματο παρουσιάζεται για πρώτη φορά στη σκηνή, όπου ο ηλικιωμένος ιδιοκτήτης του καταστήματος επιδιόρθωσης παιχνιδιών τσακώνει το Ουγκό να κλέβει. Ο Ουγκό δεν φαίνεται να έχει διλήμματα για αυτές τις πράξεις, αφού είναι για αυτόν μια αναγκαιότητα: μόνο κλέβοντας τα εξαρτήματα που χρειάζεται, θα μπορέσει να λειτουργήσει ξανά τον μηχανικό άνθρωπο. Όταν επιτέλους το αυτόματο λειτουργήσει, η προέλευσή του επιβεβαιώνεται πανηγυρικά: το μηχανικό χέρι θα υπογράψει το όνομα του Μελιές αφήνοντας έτσι την παλιά ταυτότητα του εφευρέτη να αναδυθεί λαμβάνοντας τη θέση που της αξίζει. Η λειτουργία όμως του αυτόματου θα συμπέσει και με τον μετασηματισμό του Μελιές σε προστάτη και πατέρα του Ουγκό. Έχοντας περάσει πια τόσο χρόνο μαζί, ο Μελιές θα υιοθετήσει τον Ουγκό και θα μεταμορφωθεί στην πατρική φιγούρα που το αυτόματο υποκαθιστούσε. Μέσω του αυτόματου, θα αποκαλυφθεί ακόμη η πλήρης ταυτότητα της Ίζαμπελ, του κοριτσιού που ο Μελιές έχει ήδη υιοθετήσει, αφού μόνο με τα γεγονότα που επικεντρώνονται στο αυτόματο, θα νιώσει επιτέλους ότι η προηγούμενη ζωή και το έργο του δεν έχουν χαθεί για πάντα, αλλά συνδέονται με το τώρα. Νιώθοντας λοιπόν και πάλι σημαντικός, ο Μελιές θα αποκαλύψει κομμάτια αυτής της περασμένης ζωής που φανερώνουν τη σχέση του με τους βιολογικούς γονείς του κοριτσιού.

Εκτός από το αυτόματο, όμως, το βιβλίο επιστρατεύει ένα ακόμη σημαντικό υλικό αντικείμενο. Πράγματι, *Η Εφεύρεση του Ουγκό Καμπρέ* κρύβει ένα ακόμη 'βιβλίο' και σε αυτό στηρίζεται η αφήγηση για την οργάνωση και την εξέλιξή της. Ο Ουγκό έχει κληρονομήσει ένα σημειωματάριο με σκίτσα, οδηγίες και σημειώσεις από τον πατέρα του, και αυτό το σημειωματάριο είναι, κατά τον Ουγκό, αναγκαίο για τη διόρθωση του αυτόματου. Όταν ο Μελιές θα τσακώσει τον Ουγκό να κλέβει, θα τον αναγκάσει να αποκαλύψει 'το μικρό, ταλαιπωρημένο, χαρτόδετο σημειωματάριο' που κρύβει στην τσέπη του και ο σκηνοθέτης θα το κρατήσει θεωρώντας το ως ένα ακόμη από τα κλοπιμαία του Ουγκό (Selznick, 2007α: 51). Στο σημειωματάριο ο επιδιορθωτής παιχνιδιών θα εντοπίσει το αυτόματο που ο ίδιος θεωρεί χαμένο και που είναι βέβαια δική του κατασκευή. Το σημαντικό όμως για την αφήγηση είναι το εξής γεγονός: Όταν ο μυθοπλαστικός χαρακτήρας, Ζορζ Μελιές, κοιτάζει το σημειωματάριο, ο αναγνώστης κάνει το ίδιο πράγμα και την ίδια στιγμή. Σε κανένα σημείο του κεφαλαίου δεν θα επαναληφθεί η στιγμή αυτή μέσω κειμένου, ενώ οι εικόνες θα συνεχίσουν να μας διαβεβαιώνουν ότι από τη μια, κάτι σημαντικό έχει αποκαλυφθεί και ότι από την άλλη, ένα παράξενο παιχνίδι

συμβολισμών έχει ξεκινήσει: Το αναπαριστώμενο αντικείμενο που βρίσκεται στο δικό μας βιβλίο παραπέμπει στο αναπαριστώμενο αντικείμενο που βρίσκεται στο σημειωματάριο του Ουγκό και που κατά κάποιον τρόπο βρίσκεται και εντός και εκτός του βιβλίου.

Σε μια εικονιστική αναπαράσταση της ντεριντιανής *διαφοράς* (différance), θα παρατηρήσουμε το ένα σημείο (η εικόνα του αυτόματου στο σημειωματάριο του βιβλίου) να παραπέμπει σε ένα άλλο σημείο (το σημειωματάριο του Ουγκό που περιέχει το αυτόματο) που παραπέμπει στη συνέχεια σε άλλα εικονιστικά και λεκτικά σημεία, χωρίς να έχουμε ποτέ πρόσβαση σε κάτι που δεν μεσολαβείται από το κείμενο, αφού ακόμη και το πραγματικό αυτόματο, στο οποίο παραπέμπει ο συγγραφέας στο παράρτημα του βιβλίου και που αποτελεί πηγή της έμπνευσής του, δεν είναι το αυτόματο του Μελιές, αλλά κατασκευή ενός άλλου εφευρέτη, του Maillardet, όπως εξηγεί ο Selznick στις ευχαριστίες του βιβλίου και συγκεκριμένα στη σελίδα 528. Σε αυτό το σημείο, μάλιστα, ο Selznick θα παραπέμψει σε συγκεκριμένη, πολυτροπική, εκπαιδευτική ιστοσελίδα του *The Franklin Institute* (<https://www.fi.edu/history-resources/automaton>), όπου το παιδί-αναγνώστης μπορεί να δει το αυτόματο του Maillardet.

Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι οι αναγνώστες- και οι αναγνώστριες-παιδιά καλούνται να διαβάσουν και να παίξουν σε διάφορα επίπεδα, ορμώμενοι και ορμώμενες από ένα βιβλίο κατασκευασμένο με πολλά μέσα και με πολλούς σημειωτικούς τρόπους, και που συνεχώς αποκαλύπτει και παραπέμπει σε άλλα μέσα. Η διαδικασία της συγγραφής μπορεί να κατανοηθεί η ίδια – αναλογικά και μεταφορικά – ως η συναρμολόγηση του βιβλίου που με την ολοκλήρωσή του επέδρασε στην υποκειμενικότητα του ίδιου του συγγραφέα αποδίδοντάς του μια νέα ταυτότητα: την ταυτότητα του συγγραφέα/εικονογράφου της *Εφεύρεσης του Ουγκό Καμπρέ*, ενός κειμένου κατεξοχήν διακειμένου.

•Τα διακείμενα

Τα διακείμενα που συναρμολογούν το βιβλίο του Selznick (2007α) είναι πολλά, ενώ προσφέρουν την υλικότητα του μέσου τους ως έναν ακόμη σημειωτικό πόρο. Ακόμα και το όνομα του αφηγητή ακολουθεί το παράδειγμα ενός κινηματογραφικού προσώπου, ήρωα της ταινίας, *Ένα ταξίδι στο φεγγάρι*, πραγματικής ταινίας του 1902, σκηνοθετημένη από τον Μελιές. Σε αναλογία λοιπόν με τον Professor Barbenfouillis, δηλαδή τον αστρονόμο που στην πιο πάνω ταινία οργανώνει με επιτυχία ένα ταξίδι στο φεγγάρι, ο ίδιος ο Ουγκό θα συσταθεί ως συγγραφική επινόηση, αφηγηματική λειτουργία και μυθιστορηματικό διακείμενο μέσω της νέας ταυτότητας που αποκτά, αυτής δηλαδή του Καθηγητή H. Alcofrisbas. Όπως πράγματι αναφέρει ο ίδιος ο Selznick (2007α: 533) στα Credits που υπάρχουν στο παράρτημα του βιβλίου: «ενώ ο Ζορζ Μελιές υπήρξε κανονικά, ο Ουγκό και η Ιζαμπέλ [η θετή κόρη του Μελιές στο βιβλίο] είναι εντελώς δικές μου εφευρέσεις». Το θέμα της εφεύρεσης μένει λοιπόν σταθερό σε ολόκληρο το βιβλίο μέσω των υλικών που επιστρατεύονται, των σκίτσων και των περιγραφών, των ρολογιών και των μηχανισμών, αλλά και ως θεματικό νήμα που συνυφαίνει τους χαρακτήρες και τα επίπεδα της αφήγησης.

Το παράρτημα συναρμολογούμενο από το τμήμα *Acknowledgements* και το τμήμα *Credits*, η χρήση του μαύρου φόντου, οι τίτλοι αρχής και τέλους, αλλά και

τα στιγμιότυπα από την ταινία, *Ένα ταξίδι στο φεγγάρι*, που εμφανίζονται ως σκίτσα, φωτογραφίες και κινηματογραφικά αποσπάσματα προτείνουν το θέμα της διακειμενικότητας με έναν καινούριο τρόπο, στρέφοντας την προσοχή μας στην υλική και μεσική υπόσταση των διακειμένων. Η παραπομπή, η παράθεση και η συζήτηση της ταινίας, *Ένα ταξίδι στο φεγγάρι*, λαμβάνει χώρα σε κομβικά σημεία της αφήγησης και αυτά μετασχηματίζουν την ίδια την αφήγηση μορφικά και μεσικά. Για παράδειγμα, στις σελίδες 176-177, βρίσκουμε την πρώτη αναφορά στην ταινία, όπου ο Ουγκό θυμάται μια κουβέντα που είχε κάποτε με τον πατέρα του και κατά την οποία ο δεύτερος διηγείται μια κινηματογραφική του εμπειρία, όπου «είχε δει έναν πύραυλο να πετά ακριβώς στο μάτι του ανθρώπου που ζει στο φεγγάρι». Μετά από αυτήν την αναφορά, ο Ουγκό θα συναντήσει έναν νεαρό μονόφθαλμο άντρα που θα παίξει ρόλο-κλειδί στην αποκάλυψη της ταυτότητας του Μελιές. Στη συνέχεια, στις σελίδες 252-252, το αυτόματο διορθωμένο πια θα αποτυπώσει την εικόνα του φεγγαροάνθρωπου, ενώ στις σελίδες 352-353, θα παρατηρήσουμε τη συγκεκριμένη σκηνή, όπου ο φεγγαροάνθρωπος δέχεται τον πύραυλο στο μάτι μέσω φωτογραφίας της ταινίας. Οι αναφορές όμως δεν εξαντλούνται εδώ. Θα επανέλθουν ξανά και ξανά, ενώ σε κάποιο σημείο ο Ουγκό θα θυμηθεί ότι ο πατέρας του συνήθιζε να του διαβάζει ιστορίες του Ιούλιου Βερν, αφήνοντας έτσι το βιβλίο να υφάνει ακόμη μία σχέση με ένα πιθανό προ-κείμενο, στο οποίο έτσι κι αλλιώς η ταινία του Μελιές στηρίχτηκε.

Η διακειμενικότητα του βιβλίου, όμως, όπως αποκαλύπτει το πλούσιο παράρτημά του, αλλά και η ίδια αφήγηση, παραπέμπει και σε πολλές άλλες ταινίες, αλλά και σε άλλα βιβλία – φανταστικά ή πραγματικά – (κάτι που στην ουσία αποτελεί μεταμοντέρνα τεχνική της αφήγησης, σύμφωνα με τον Andrew M. Butler, 2006) σε μύθους και μυθολογικά πρόσωπα, όπως είναι αυτό ενός άλλου διάσημου κλέφτη, του Προμηθέα, που θα λειτουργήσει ως έμμεση αναφορά στην ταυτότητα του Ουγκό, αλλά και ως άμεση αναφορά στη μωσαϊκή πολυμεσική υπόσταση του βιβλίου.

• Μέσα

Όπως έχουμε αναφέρει, η διακειμενικότητα του βιβλίου είναι πλούσια, πολύπλευρη και υλική, αφού τα διακείμενα βρίσκονται ενσωματωμένα σε διαφορετικά μέσα, ενώ η ίδια η αφήγηση χρησιμοποιεί τεχνικές και τρόπους από άλλα μέσα. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι η διακειμενικότητα πραγματώνεται ως *αναμεσοποίηση*, αυτό δηλαδή που οι Bolter και Grusin (1999: 59) αποκαλούν ‘remediation’, αναφερόμενοι στον τρόπο κατά τον οποίο «η κουλτούρα μας θεωρεί ότι ένα μέσο αναδιαμορφώνει ή βελτιώνει ένα άλλο». Πιο συγκεκριμένα, το βιβλίο του Selznick (2007α) χρησιμοποιεί τις τεχνικές του κινηματογράφου, για να πει μια ιστορία κατά την οποία τα ασπρόμαυρα δισέλιδα αναπαριστούν κινηματογραφικές σεκάνς, ενώ η τεχνική των πλάνων (άλλοτε μακρινά, άλλοτε κοντινά ή πολύ κοντινά), αλλά και τα περικειμενικά στοιχεία μιας ταινίας αποτελούν αφηγηματικό περιεχόμενο.

Για τους Bolter και Grusin (1999: 6), η αναμεσοποίηση φανερώνει την επιθυμία για την ‘άμεση’ (immediacy) πρόσβαση και παρουσία των αναπαριστώμενων πραγμάτων, δηλαδή την επιθυμία για έναν τρόπο αναπαράστασης που διαγράφει τον εαυτό της και το μέσο στο οποίο στηρίζεται,

ώστε να παρουσιάσει το ίδιο «το αντικείμενο που αναπαρίσταται». Αυτό είναι κάτι που βιώνουμε στο βιβλίο μέσα από αντιστοιχίες ανάμεσα στην υλικότητα του αναπαριστώμενου πράγματος και του τρόπου της αναπαράστασης, όπως είναι, για παράδειγμα, οι σελίδες του σημειωματάρου που αναπαρίστανται μέσα από τις σελίδες του βιβλίου. Από την άλλη, μέρος της αναμεσοποίησης, είναι κατά τους Bolter και Grusin (1999: 272) και η λογική της υπερμεσοποίησης (hypermediacy) που έχει σκοπό να ‘υπενθυμίσει στον θεατή το μέσο’. Εντούτοις, στην περίπτωση του Ουγκό Καμπρέ, το μέσο που έρχεται στο προσκήνιο είναι κυρίως ο κινηματογράφος, αφού σύμφωνα και με τον ίδιο τον συγγραφέα, αυτή ήταν και η πρόθεσή του:

Ήθελα να δημιουργήσω ένα μυθιστόρημα που διαβάζεται σαν ταινία. Τι θα συνέβαινε αν αυτό το βιβλίο, που αναφέρεται τόσο πολύ στην ιστορία του κινηματογράφου, χρησιμοποιούσε με κάποιο τρόπο τη γλώσσα του κινηματογράφου για να πει την ιστορία του; (Selznick, 2008)

Το βιβλίο μετατρέπεται σε ένα νέο είδος κινηματογραφικής ταινίας που ξεδιπλώνεται, σε αντίθεση με την απόσταση που επιβάλλει η κινηματογραφική οθόνη, αλλά και σε συνάρτηση με την εγγύτητα που επιτρέπει το *tablet*, ως άμεση υλική πραγματικότητα ανάμεσα στα χέρια του θεατή-αναγνώστη. Το συναίσθημα είναι ότι διαβάζουμε ένα ιδιαίτερα ογκώδες εικονοβιβλίο που ξεφυλλίζεται και σαν άλμπουμ, αλλά που επιτρέπει κυρίως την παρακολούθηση μιας ταινίας σε ένα μαυρόασπρο φόντο. Με τον τρόπο αυτό, το βιβλίο στρέφει την προσοχή της αναγνώστριας στην υλικότητά του, αλλά και στα μέσα στα οποία στηρίζεται, ενώ διαγράφει κάποια άλλα. Η διαδικασία από μόνη της υποδηλώνει την συνέργεια της αναγνώστριας που συνεισφέρει είτε με την αναστολή της δυσπιστίας της ως προς το μέσο είτε με την επιτέλεση των συνδέσεων που απαιτούνται, για να συγκροτηθεί το έργο. Όπως, εξάλλου, υποστηρίζει και ο Selznick (2008): «Μόνο ο αναγνώστης, καθώς γυρίζει τις σελίδες, μπορεί να κινήσει την ιστορία μπροστά». Στον ρόλο λοιπόν της αλληλεπίδρασης του ενσώματου αναγνώστη με την υλικότητα του βιβλίου, στρεφόμεστε στη συνέχεια.

Βιβλίο/Αναγνώστρια/Προσδοκίες

Το εικονογραφημένο βιβλίο και ιδιαίτερα το εικονοβιβλίο ελκύει την προσοχή των αναγνωστών στην υλική του υπόσταση, αλλά και εντάσσει στη διαδικασία της ανάγνωσης τα σώματα του διπλού ακροατηρίου (παιδιών και ενήλικων) στο οποίο πολλές φορές απευθύνεται. Έτσι λοιπόν μπορούμε να φανταστούμε ένα μικρό παιδί που βρίσκεται ανάμεσα στο σώμα της μητέρας, του πατέρα, της μεγαλύτερης αδελφής, της δασκάλας ή γενικότερα ανάμεσα στο σώμα ενός έμπειρου αναγνώστη και στο υλικό σώμα ενός εικονοβιβλίου. Ανάμεσα σε αυτές τις δύο υλικότητες, που δεν παύουν να σηματοδοτούν και να αποτελούν οι ίδιες πηγές νοήματος και σύνθεσης, βρίσκεται το παιδί ως κομβικό σημείο ενός επικοινωνιακού γεγονότος, ενώ με τον τρόπο αυτό λαμβάνει χώρα η συγκρότησή του ως αναγνώστη/αναγνώστριας. Το παιδί προσλαμβάνει πληροφορίες από δύο κανάλια: ακουστικές πληροφορίες από τη φωνή του ενήλικα και οπτικές πληροφορίες από την εικόνα του βιβλίου. Επίσης, ακούει, βλέπει, δείχνει, αρπάζει, κρατά και ακολουθεί με τα δάχτυλα και με το σώμα, την πορεία της αφήγησης και

το ξεδίπλωμα των σελίδων. Αυτή η ενσώματη διαδικασία της συν-ανάγνωσης ή προ-ανάγνωσης φαίνεται, εντούτοις, να μεταλλάσσεται σε ασώματη εμπλοκή με το νόημα, όταν στο στάδιο πλέον της αυτόνομης ανάγνωσης η όλη διαδικασία βιώνεται ή έστω θεωρητικοποιείται από κάποιους ως τέτοια.

Παρ' όλα αυτά, *Η Εφεύρεση του Ουγκό Καμπρέ* επανεγκαθιδρύει τη χαμένη εγγύτητα μεταξύ του βιβλίου και του σώματος, όπως κάνει η γραφική νουβέλα, επιτρέποντας στα αναγνωστικά χέρια να αγγίζουν τα εικονιστικά ορθογώνια πλαίσια της αναπαράστασης – τα ίδια, μικρές οθόνες – που σε αντίθεση με την κινηματογραφική οθόνη την οποία η γραφική νουβέλα αναμεσοποιεί, δεν είναι άπιαστα και σε μακρινή απόσταση από τον αναγνώστη. Αναμεσοποιώντας το σινεμά, η γραφική νουβέλα διαγράφει την απόσταση στην οποία το μέσο στηρίζεται παρουσιάζοντας γιγαντιαίες εικόνες. Στην περίπτωση της *Εφεύρεσης του Ουγκό Καμπρέ*, εντούτοις, το βιβλίο διαγράφει τα ίχνη της γραφικής νουβέλας, για να στραφεί ξεκάθαρα στον κινηματογράφο, διατηρώντας όμως την εγγύτητα με το σώμα και τα χέρια του αναγνώστη. Όπως μάλιστα εξηγούν οι Serafini και Blasingame (2012: 416):

Κινούμενη πίσω και μπροστά, από σύντομα αποσπάσματα γραπτού κειμένου σε σελίδες με εξαιρετικά στίκια κάρβουνου, η αναγνώστρια πρέπει να κατασκευάσει το νόημα από διαφορετικούς οπτικούς και κειμενικούς τρόπους, ώστε να αντιληφθεί την πορεία της αφήγησης.

Το γύρισμα της σελίδας, η κίνηση των χεριών, το ψηλάφισμα των δαχτύλων, αποτελεί την απαραίτητη ενσώματη αλληλεπίδραση με το κείμενο που συνεργεί στην πραγμάτωση της ανάγνωσης. Το μελάνι που απομένει στα χέρια του αναγνώστη λειτουργεί ως μία μορφή υπερμεσοποίησης που θυμίζει στην αναγνώστρια ότι στα χέρια της βρίσκεται ένα βιβλίο. Όλα αυτά τα στοιχεία συντείνουν στη συνειδητοποίηση της υλικής φύσης του βιβλίου, κάτι που και ο ίδιος ο Selznick επιθυμούσε κατά τη συγγραφή του. Όπως αναφέρει:

Όλοι καταλάβαμε ότι, παρόλο που Η Εφεύρεση του Ουγκό Καμπρέ είναι ένα βιβλίο για ταινίες και λέγεται σαν να είναι ταινία, η κύρια έννοια μας ήταν ακόμη το βιβλίο. Θέλαμε τους αναγνώστες να έχουν συνείδηση του βιβλίου που έχουν στα χέρια τους, να ερωτευτούν όχι μόνο τον Ουγκό αλλά και το ίδιο το βιβλίο, αυτό το πράγμα που έχει εξώφυλλα και σελίδες και εικόνες και λέξεις.

Η συναίσθηση της αλληλεπίδρασης με το βιβλίο ξεκινά από το περιεχόμενο (χάρτινο κάλυμμα, εξώφυλλο, οπισθόφυλλο, παράρτημα του βιβλίου, κ.ά.), πλαισιώνοντας με διάφορους τρόπους την αφήγηση και κατασκευάζοντας το βιβλίο ως υλικό αντικείμενο και ως αισθητική, αναγνωστική και κινηματογραφική εμπειρία. Εντούτοις, η σύνδεση με τον κινηματογράφο είναι πιο έντονη. Πιο συγκεκριμένα, θα πρέπει να αναφερθούμε στο χάρτινο κάλυμμα του βιβλίου που ξεχωρίζει ως η μόνη πηγή χρώματος, αλλά και ως πηγή περαιτέρω συνδέσεων με το σινεμά. Για παράδειγμα, στο μπροστινό μέρος του χάρτινου καλύμματος φιγουράρει ένας μηχανισμός που φέρνει στο προσκήνιο το μεταφορικό σχήμα 'βιβλίο-εφεύρεση', ενώ το μάτι του αναγνώστη εστιάζει στη κλειδαριά του μηχανισμού αυτού που μας πληροφορεί ότι το βιβλίο το ίδιο είναι ένας περίπλοκος

μηχανισμός που θα λειτουργήσει, ακριβώς όπως και το αυτόματο, δηλαδή, όταν βρεθεί βέβαια και το τελευταίο του εξάρτημα· όταν δηλαδή ενσωματωθεί σε αυτό ο αναγνώστης. Κάτω από τον μεγάλο μηχανισμό, υπάρχει επίσης ένας μπλε ουρανός, οι στέγες των παρισινών σπιτιών που φωτίζονται από μια λαμπερή πανσέληνο, και στην κάτω δεξιά γωνιά βρίσκεται το χρυσό αποτύπωμα του βραβείου, «The Caldecott Medal», που διασαφηνίζει ότι το υβρίδιο μας είναι αδιαμφισβήτητο και εικονοβιβλίο. Στη ράχη, ωστόσο, και στο πίσω μέρος του καλύμματος, τα χρώματα εγκαταλείπουν το σκηνικό, προσφέροντάς μας την ευκαιρία να έρθουμε πρόσωπο-με-πρόσωπο με τον Ουγκό. Το αναπαριστώμενο πρόσωπό του, σχεδόν σε φυσικό μέγεθος και σε πολύ κοντινό μετωπικό πλάνο, κοιτάζει διαπεραστικά, όπως θα κοίταζε ένας σταρ του σινεμά. Ολόκληρη όμως η σύνθεση του καλύμματος, μαζί με τη σύνοψη και τα αποσπάσματα από τις κριτικές του βιβλίου, θυμίζουν αφίσα ταινίας. Τέλος, το εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο του βιβλίου, που αποτελούνται και τα δύο από σκληρές μαύρες επιφάνειες με λευκό διάκοσμο, κλείνουν τη συμφωνία: Έχουμε μπροστά μας ένα υλικό υβρίδιο που κινείται μεταξύ της απόμακρης, κινηματογραφικής οθόνης και του απτού, αισθητού βιβλίου. Η εμπειρία που θα ακολουθήσει αναμένεται αποσταθεροποιητική. Η λέξη *αναμένεται* είναι ιδιαίτερα σημαντική, αφού το εξώφυλλο συντείνει στη δημιουργία προσδοκιών. Όπως υποστηρίζει ο Nodelman (2009: 91):

[Μ]πορούμε πράγματι να κρίνουμε τα βιβλία από τα εξώφυλλά τους, χρησιμοποιώντας τις οπτικές πληροφορίες που βρίσκουμε εκεί ως βάση για τη στάση μας απέναντι στο υπόλοιπο βιβλίο. Οι εικονογράφοι συχνά προσπαθούν να δημιουργήσουν τις κατάλληλες προσδοκίες μέσα από εικόνες στα εξώφυλλα ή τα χάρτινα καλύμματα του εξωφύλλου (dust jackets), οι οποίες δεν εμφανίζονται πουθενά αλλού στο βιβλίο και συνοψίζουν την ουσιαστική φύση της ιστορίας.

Το περικείμενο όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν διαμορφώνει μόνο προσδοκίες σχετικά με το τι είναι το βιβλίο, αλλά και σχετικά με το τι κάνει και τι λέει το βιβλίο και σχετικά με το πώς αναμένεται να εμπλακεί συναισθηματικά ο αναγνώστης. Στη σύνοψη του βιβλίου, για παράδειγμα, διαβάζουμε τρεις χαρακτηρισμούς για τον Ουγκό. Είναι: ‘ορφανός, φροντιστής ρολογιών και κλεφτής’ και αυτός ο τρίτος χαρακτηρισμός καθώς και η σημείωση σχετικά με τη γνωριμία του Ουγκό με τον ‘πικρόχολο γέρο ιδιοκτήτη καταστήματος παιχνιδιών’ διαμορφώνουν τις προσδοκίες μας ως προς το είδος του βιβλίου, ωθώντας μας ίσως να ενεργοποιήσουμε το σχήμα του ορφανού παιδιού και τις αναγκαίες συναντήσεις που αυτό βιώνει είτε με τον πιθανό εκμεταλλευτή του είτε με τον πιθανόν σωτήρα του, υφαίνοντας έτσι διακειμενικές συνδέσεις με κλασσικά κείμενα όπως είναι ο *Ολιβερ Τουίστ* του Κάρολου Ντίκενς. Όπως θα διαφανεί και από την πορεία του βιβλίου, όμως, ο γερο-διορθωτής παιχνιδιών είναι ένας πολυδιάστατος χαρακτήρα, η πραγματική υποκειμενικότητα του οποίου εξελίσσει την πλοκή σε ενδιαφέρουσες πορείες. Η υποκειμενικότητα του Ουγκό είναι επίσης πολυδιάστατη, δημιουργώντας αντιστάσεις στα δίπολα καλός/κακός, ήρωας/ανταγωνιστής. Πράγματι, οι ταυτότητες των δύο χαρακτήρων μεσολαβούνται από ένα σημαντικό τρίτο στοιχείο, τον ‘μηχανικό άνθρωπο’, που λειτουργεί ως ρευστή δομή επιδρώντας στις ταυτότητές τους και στην αφήγηση. Με λίγα λόγια, ο Ουγκό

κατασκευάζει το αυτόματο που είναι κατασκευή του ανθρώπου που στο τέλος θα τον υιοθετήσει. Ο Ουγκό, δηλαδή, κατασκευάζει τον πατέρα του, όπως το κείμενο κατασκευάζει τον συγγραφέα του, αλλά και τον αναγνώστη του.

Εντούτοις, το βιβλίο ως υπερκειμενικό αλλά και ως συναρμολόγημα υλικών εκτείνεται και εκτός των σελίδων του αποκαλύπτοντας καινούρια υλικά και νέες συνδέσεις. Στην ιστοσελίδα, *The Invention of Hugo Cabret* (2007β), για παράδειγμα, μαθαίνουμε για τον Remy Charlip, ένα πρόσωπο το οποίο δεν έχουμε συναντήσει στο βιβλίο. Από την ιστοσελίδα πληροφορούμαστε ότι ο Remy Charlip είναι συγγραφέας, εικονογράφος, αλλά και φίλος του Brian Selznick που πόζαρε για τα σκίτσα του Méliès, αφού ο συγγραφέας της *Εφεύρεσης* διαπίστωσε την ομοιότητα μεταξύ των δύο προσώπων. Με αυτόν τον τρόπο, το βιβλίο συνεχίζει να αποκαλύπτει τα υλικά του, διαμορφώνοντας τις υποκειμενικότητες όχι μόνο των χαρακτήρων, αλλά και τη δική του και των αναγνωστών του. Το παιδί-αναγνώστης που προκύπτει σε αυτό το πλαίσιο είναι πολύ διαφορετικό από τις πρώτες παρερμηνείες που το κατασκεύαζαν ως παθητικό δέκτη του νοήματος και εξαρτώμενο από τη διασαφήνιση της εικόνας. Όπως λοιπόν ο Ουγκό κατασκευάζει την ταυτότητα, το πεπρωμένο και τον ίδιο τον θετό του πατέρα, έτσι και το παιδί-αναγνώστης συγκατασκευάζει τον χρόνο, το νόημα και την αναγνωστική του εμπειρία. Για τον λόγο αυτό, η Eliza T. Dresang (1999: 57) κάνει λόγο για ‘το παιδί-ως-ικανό-και-ως-αυτό-που-ψάχνει-σύνδεση’ σε ένα νέο παγκοσμιοποιημένο ψηφιακό περιβάλλον. Το παιδί αυτό οργανώνει εκ νέου τον αφηγηματικό χρόνο, την αρχική αφήγηση και τις προοπτικές που τη συγκροτούν. Στην περίπτωση της *διαμεσικής* (transmedia) αφήγησης των θαυμαστών-οπαδών του βιβλίου (fans), η τάση αυτή ενισχύεται, αφού οι αναγνώστριες ξαναγράφουν την ιστορία ή μέρος της ξεκινώντας από οποιοδήποτε σημείο της και υιοθετώντας άλλες προοπτικές, διαφορετικό χρόνο, τόπο ή και μέσο (δες για παράδειγμα, FanFiccion χ.χ.).

Μέσω των καινούριων συνδέσεων, διαμορφώνονται πλέον καινούρια νοήματα και οι υποκειμενικότητες ανακατασκευάζονται. Μια τέτοια μετατόπιση παρατηρούμε στην ταινία του 2011, του Martin Scorsese (2011), *Hugo*, την ταινία δηλαδή που αποτελεί την κινηματογραφική απόδοση-μεταγραφή του βιβλίου. Στην ταινία θα δούμε επιτέλους την αφήγηση να επιστρέφει πανηγυρικά στα μέσα και τις τεχνικές του κινηματογράφου και να αναδημιουργεί τον Ουγκό από ‘παιδί-κλέφτη’ σε ‘ορφανό παιδί’. Όπως εξηγεί ο Macleod (2012: 26):

[Σ]ε κάθε περίπτωση το μέσο καθορίζει τη δόμηση της υποκειμενικότητας. Η εμμονή του βιβλίου με την κλοπή υποδεικνύει ένα λακανικό ενδιαφέρον για την προέλευση της υποκειμενικότητας και για την υποβόσκουσα ενοχή του εννοούμενου συγγραφέα σχετικά με την εξάρτησή του από τη δουλειά ενός άλλου καλλιτέχνη. Η μετακίνηση της έμφασης που κάνει η ταινία προς την αναγκαιότητα των σχέσεων και της οικογένειας, συμπλέει με την υπόθεση της Kristeva, ότι η διακειμενικότητα είναι αναπόφευκτη.

Από την ιστορία ενός κλέφτη, παρακολουθούμε πλέον την ιστορία ενός ορφανού παιδιού. Από την εξομολόγηση ενός βιβλίου που έχει συσταθεί ως εφεύρεση, παρακολουθούμε την ταινία που έχει συγκροτηθεί ως διακείμενο. Από την ιστορία ενός ανήσυχου πνεύματος που πιστεύει ότι ο κόσμος και οι άνθρωποι λειτουργούν ως μηχανήματα, παρακολουθούμε πλέον έναν ευάλωτο Ουγκό που

χρειάζεται να δημιουργήσει συνδέσεις. Σε ένα σχόλιο για την τελευταία σκηνή της ταινίας, μάλιστα, ο Anderson (2012), σχολιάζει την έννοια της σύνδεσης, λέγοντας:

Το μάθημα εδώ είναι ότι οι ταινίες και τα μαγικά κόλπα είναι τόσο καλά όσο οι σχέσεις που αφήνουν να υπάρχουν μεταξύ μας – όπως τα μηχανικά σπλάχνα του αυτομάτου του Ουγκό, οι όψεις των ονείρων μας πρέπει να αλληλοσυνδεθούν με εκείνες της σωματικής ύπαρξής μας, για να λειτουργήσει η μηχανή. Το γεγονός αυτό υποδεικνύει ότι η αγάπη του Ουγκό για τον κινηματογράφο συνδέεται στενά με τα συναισθήματά του για τον μεγαλύτερο Cabret [τον πατέρα του].

Η έμφαση στη σύνδεση μπορεί να αναδειξει πολλές νέες τάσεις στο σύγχρονο παιδικό μυθιστόρημα και τη μελέτη του. Όλες οι τάσεις που έχουμε εντοπίσει αρχικά – η διακειμενικότητα, η υβριδικότητα, η ιστορικότητα, η πολυτροπικότητα, η πολυμεσικότητα, η υλικότητα και η μεταφορικότητα – αναφέρονται στη συναλλαγή που επιτελείται ανάμεσα στην αναγνώστρια και το κείμενο, ανάμεσα σε διαφορετικά συγκείμενα, κείμενα, αντικείμενα και μέσα. Η θεώρηση του λογοτεχνικού κειμένου ως συναλλακτικού γεγονότος έχει αναδειχθεί από διάφορες θεωρίες της φαινομενολογίας της ανάγνωσης και δεν είναι σε καμιά περίπτωση κάτι νέο. Όντως, η δημιουργική ανάγνωση και η δημιουργική γραφή μπορούν να θεωρητικοποιηθούν ως αντίχνευση και δημιουργία συνδέσεων, ενώ το ίδιο το κείμενο μπορεί να λειτουργήσει ως ‘μεταφορική μηχανή’ φέρνοντας κοντά διαφορετικούς τομείς και μετασχηματίζοντάς τους μέσω αυτής της εγγύτητας (Κουμπάνου 2016, Κουρρανου 2016). Παρ’ όλα αυτά, στην περίπτωση της *Εφεύρεσης του Ουγκό Καμπρέ* οι συνδέσεις αυτές έχουν ένα ιδιαίτερα υλικό χαρακτήρα, επισύροντας την προσοχή στη σύστασή τους και τον μεταφορικό μετασχηματισμό του νοήματος. Αυτό το σημείο επεξεργαζόμαστε στη συνέχεια εν είδει συμπεράσματος, ενώ δίνονται κάποιες διδακτικές εισηγήσεις.

Συμπέρασμα

Οι Serafini & Blasingame (2012: 145) υποστηρίζουν ότι αλλαγές όπως αυτές που έχουμε αναφέρει, ‘έχουν εκτενείς επιπτώσεις για την προσέγγιση του γραμματισμού στα σχολεία δημοτικής και μέση εκπαίδευσης, και οι εκπαιδευτικοί χρειάζεται να γίνουν πιο εξεζητημένοι αναγνώστες των σύγχρονων μυθιστορημάτων αν θέλουν να επεκτείνουν τις παιδαγωγικές τους προσεγγίσεις και τους πόρους της τάξης τους’, και έχουν δίκιο. Εντούτοις, οι αλλαγές που εντοπίζονται στα σύγχρονα μυθιστορήματα πρέπει να εντάσσονται σε πλαίσια και μοντέλα που αναδεικνύουν τη συνέχεια παλαιότερων τάσεων ή χαρακτηριστικών, αλλά και την αναδίπλωση καινούριων που ίσως να αναμεσοποιούν τα παλιά. Η έννοια του κειμένου ως ‘μεταφορική μηχανή’ ενσωματώνει παλιές και καινούριες τάσεις στη μελέτη της λογοτεχνίας και καλεί το παιδί να εντοπίσει πώς το βιβλίο, ιδίως το εικονοβιβλίο ή το εικονογραφημένο βιβλίο, περιέχει σχηματικούς μηχανισμούς που μορφοποιούν τις λειτουργίες της αφήγησης, όπως τον τόπο, τον χρόνο και τους χαρακτήρες (Κουμπάνου 2006, Κουρρανου 2006). Οι κλασικές λοιπόν διερευνήσεις για αυτά τα στοιχεία θα μπορούσαν να ενισχυθούν με τις πιο κάτω διερευνήσεις-προσανατολισμούς που αναφέρονται στη συνέχεια μόνο ως ενδεικτικές προτάσεις:

- Ποιο μέσο χρησιμοποιεί ο/η συγγραφέας για να αποδώσει τον χώρο του βιβλίου; Ποιες πληροφορίες σχετικά με τον χώρο προσλαμβάνουμε από το κείμενο και ποιες από την εικόνα;
- Ποια μέσα χρησιμοποιεί το βιβλίο για να επιτύχει την αναπαράσταση του χρόνου; Πού παρατηρούμε επιβράδυνση; Πώς παρουσιάζεται η μνήμη και ποια τα ίχνη της; Πώς παρουσιάζεται ο στοχασμός ενός ήρωα; Πώς λαμβάνει χώρα η επανάληψη;
- Το βιβλίο τονίζει το ‘ποιος μιλά;’ ή το ‘ποιος βλέπει;’ Είναι η έμφαση σε μια προοπτική φωνής ή σε μια προοπτική όρασης; Αυτό τι αντίκτυπο έχει στο βιβλίο;
- Όταν η αφήγηση μεταγράφεται σε άλλο μέσο, όταν π.χ. από βιβλίο γίνεται ταινία, ποια στοιχεία δίνονται με λόγο (προφορικό ή γραπτό) και ποια με εικόνα; Πώς αλλάζουν οι εμφάσεις με αυτές τις διαφοροποιήσεις; Πώς αλλάζουν οι προοπτικές ή και η ίδια η ιστορία; Ποια στοιχεία αποκτούν περισσότερη παρουσία και ποια λείπουν; Γιατί;
- Ποια διακείμενα υπάρχουν στο βιβλίο και ποια μορφή λαμβάνουν και γιατί; Σε ποια μέσα περιέχονται;
- Πώς συγκροτούνται οι ήρωες; Ποια αντικείμενα, τόποι, χρόνοι είναι σημαντικοί για αυτούς και πώς παρουσιάζονται;

Μια διδασκαλία με τέτοιου είδους έμφαση στην υλικότητα και τη μεσικότητα του βιβλίου θα επιτρέψει στα παιδιά να προχωρήσουν και στις δικές τους αποδόσεις και μεταγραφές, κατανοώντας αυτήν την άσκηση ως δημιουργική συναρμολόγηση υλικών. Η έμφαση στην υλικότητα μπορεί επίσης να δώσει μια ιδιαίτερη θέση στο ιστορικό μυθιστόρημα, αλλά και στο μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας, όπου τα παιδιά, αφού θα έχουν κατανοήσει την ύλη και τα υλικά αυτών των ειδών, θα μπορούν να συναντήσουν άλλα τέτοια υλικά, π.χ.: αρχαιακό υλικό, φωτογραφίες, πληροφοριακό υλικό, αντικείμενα, κ.ά., και να αποπειραθούν να τα προσλάβουν δημιουργικά και να τα εντάξουν στις αφηγήσεις ή εφευρέσεις τους.

*Όπου δεν αναφέρεται διαφορετικά, οι μεταφράσεις από τα αγγλικά κείμενα είναι δικές μου.

Βιβλιογραφία

Anderson, J.(2012). The Re-Invention of Dreams: MartinScorsese’s Hugo, *Cinema Scope*. Προσπελάστηκε στις 15 Σεπτεμβρίου, 2017, <http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/the-re-invention-of-dreams-martin-scorseses-hugo/>.

Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. New York: Semiotext(e).

Bolter, J. D. & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge MA: The MIT press

- Butler, M. A. (2006). Postmodernism and science fiction. Στο Edward James & Farah Mendlesohn (επιμ.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coleridge, S.T. (1847). *Biographia Literaria*, Volume II. London: William Pickering.
- Dresang, E. T. (1999). *Radical Change: Books for Youth in a Digital Age*. New York: The H.W. Wilson Company
- Eagleton, T. (1996). *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. (Μ. Μαυρωνάς, μτφρ., Δ. Τζιόβας, εισ.). Αθήνα: Οδυσσέας.
- FanFiction (χ.χ.). Hugo. *FanFiction*. Προσπελάστηκε στις 15 Σεπτεμβρίου, 2017, <https://www.fanfiction.net/movie/Hugo/>.
- Forlini, S. (2010). Technology and Morality: The Stuff of Steampunk. *Neo-Victorian Studies*, 3 (1), 72–98. Print.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (C. Newman & C. Doubinsky, μτφρ.). USA: University of Nebraska Press.
- Hayles, N. K. (2002). *Writing Machines*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hayles, N. K. (2004). Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis. *Poetics Today*, 25(1), 67–90.
- Hayles, N. K. (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.
- Henkel, A. Q. (2016). Exploring the Materiality of Literary Apps for Children. *Children's Literature in Education*, 1-18
- Jakobson, R. (1979). *Selected Writings 5* (S. Rudy & M. Taylor, επιμ.). The Hague: Mouton.
- Κουρράνου, Α. (2016). Texts as Metaphoric Machines and the Challenge of the Digital. *Educational Theory and Philosophy*, 66(4), 499–518.
- Κουρράνου, Α. (2016). Αναδημιουργώντας το κείμενο: Κατανοώντας τη γραφή, μετα-γράφοντας την κατανόηση και ο ρόλος της εννοιολογικής μεταφοράς. *Κείμενα*, (22).
- Kress, G. (2004). Reading Images: Multimodality, Representation and New Media. *Expert Forum for Knowledge Presentation*. Προσπελάστηκε στις 15 Σεπτεμβρίου, 2017, <http://www.knowledgepresentation.org/BuildingTheFuture/Kress2/Kress2.html>.

- Kristeva, J. (1986). Word, Dialogue, and Novel. Στο Toril Moi (επιμ.), *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Lewis, D. (1990). The Constructedness of Texts: Picture Books and the Metafictive Signal. *Periodicals Archive Online*, 131–146.
- Mackey, M. (1990). Metafiction for beginners: Allan Ahlberg's *Ten in a Bed*. *Children's Literature in Education*, 21(3), 179–187.
- Macleod, M. (2012). Brian Selznick's *The Invention of Hugo Cabret*, Martin Scorsese's *Hugo*, and the theft of subjectivity. *Revista SOLETRAS*, 24, 26–37.
- Mangen, A. (2008). Hypertext fiction reading: haptics and immersion. *Journal of Research in Reading*, 31 (4), 404–419.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2000). The Dynamics of Picturebook Communication. *Children's Literature in Education*, 31 (4), 225–239.
- Nodelman, P. (2009). *Λέξεις για Εικόνες*. (Π. Πανάου, μτφρ., Τ. Τσιλιμένη, επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Scorsese, M. (2011). *Hugo*. France, UK, USA: Paramount Pictures.
- Selznick, B. (2007α). *The Invention of Hugo Cabret*. New York: Scholastic Corporation.
- Selznick, B. (2007β). *The Invention of Hugo Cabret*. Προσπελάστηκε στις 15 Σεπτεμβρίου, 2017, <http://www.theinventionofhugocabret.com/>
- Selznick, B. (2008). Caldecott Medal Acceptance, *The Invention of Hugo Cabret*. Προσπελάστηκε στις 15 Σεπτεμβρίου, 2017, http://www.theinventionofhugocabret.com/brian_speech.htm
- Serafini, F. & Blasingame, J. (2012). Integrating children's literature: The changing face of the novel. *The Reading Teacher*, 66 (2), 145–148.