

# Αναδιηγήσεις παραμυθιών σε εικονογραφημένα βιβλία χωρίς λόγια

Αγγελική Γιαννικοπούλου  
Καθηγήτρια

Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

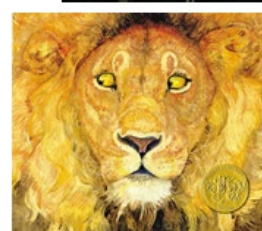
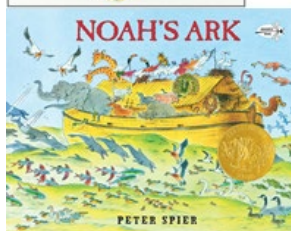
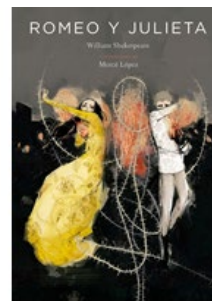
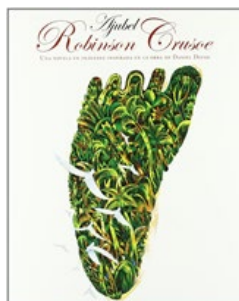
## 1. Βιβλία χωρίς λόγια ως διασκευές

Ως βιβλία χωρίς λόγια αναφέρονται όλα εκείνα τα εικονογραφημένα, στα οποία απουσιάζει (σχεδόν) εντελώς ο γραπτός λόγος και το κειμενικό μήνυμα μεταδίδεται αποκλειστικά μέσω των εικόνων. Ο όρος αποτελεί μετάφραση του αγγλικού *wordless picturebooks*, ενώ ένας δεύτερος, που συνήθως συναντάται στην ιταλική βιβλιογραφία, είναι *σιωπηλά βιβλία* (*silent picturebooks*). Και στις δύο περιπτώσεις, όπως και σε άλλους παρεμφερείς όρους που κατά καιρούς έχουν προταθεί (π.χ. *wordless narratives*, όρο που προτιμά η Sandra Becket, 2012), ως βασικό χαρακτηριστικό των βιβλίων προβάλλεται η απουσία των λέξεων.

Η αποδοχή του ορισμού ότι βιβλία χωρίς λόγια θεωρούνται όσα «διηγούνται μια ιστορία μέσω μιας σειράς εικόνων χωρίς λεκτικό κείμενο» (Dowhower, 1997, p. 63), δημιούργησε υποκατηγορίες, όπως βιβλία σχεδόν χωρίς λόγια (*almost wordless* ή *nearly wordless*), στα οποία, εντελώς περιθωριακά και αποσπασματικά, εμφανίζεται γραπτός λόγος (Richey & Puckett, 1992). Από την άλλη, ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα βιβλία, που η Bosch (2014) εντάσσει στην κατηγορία των *ψευδών*, ή καλύτερα, των *κατ' όνομα βιβλίων χωρίς λόγια* (*false wordless*), αφού ναι μεν απουσιάζει το γραπτό κείμενο, αλλά στην πραγματικότητα η ιστορία δεν μεταδίδεται αποκλειστικά μέσω των εικόνων. Γιατί, παρόλο που η αφήγηση είναι καθ' ολοκληρίαν οπτική, απαλλαγμένη από οποιαδήποτε γραπτή αναφορά, η ιστορία είτε είναι ήδη γνωστή εκ των προτέρων ή με κάποιον τρόπο γνωστοποιείται: άλλοτε εντός βιβλίου, τότε με κρυμμένο λεκτικό κείμενο, τότε ως περίληψη που προηγείται ή έπεται της εικονιστικής ιστορίας, κι άλλοτε εκτός βιβλίου, όπως για παράδειγμα σε έναν ηλεκτρονικό δίσκο.

Στην κατηγορία των *κατ' όνομα βιβλίων χωρίς λόγια* (*false wordless*) θα μπορούσαν να ενταχθούν και οι διασκευές γνωστών αφηγήσεων σε μορφή *σιωπηλών βιβλίων*, μια τάση που διεθνώς κερδίζει έδαφος. Και ενώ σε αυτά τα βιβλία συνήθως απουσιάζει το γραπτό κείμενο και η αφήγηση κατασκευάζεται μόνο μέσω των εικόνων, το γεγονός ότι η ιστορία είναι γνωστή εκ των προτέρων αλλάζει εντελώς τα δεδομένα της ανάγνωσης. Μάλιστα, η διασκευή σε βιβλία χωρίς λόγια φαίνεται να αφορά βιβλία πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, αναφορικά με την προέλευση, το είδος, το μέγεθός τους ή το ακροατήριο στο οποίο απευθύνονται.

Έργα γνωστών δημιουργών έχουν τύχει οπτικών αναδιηγήσεων που απέσπασαν την προσοχή κοινού και κριτικών. Ο *Robinson Crusoe* (Ροβινσώνας Κρούσος) του Daniel Defoe ευτύχησε να μεταγραφεί εικαστικά από τον Alberto Morales Ajubel, σε ένα βιβλίο που βραβεύτηκε (δες Bologna Ragazzi Award 2009), αφού κατόρθωσε να διηγηθεί τον σκληρό αγώνα επιβίωσης ενός ανθρώπου στα πέρατα του



κόσμου εγγράφοντας συγχρόνως στις εικόνες του τον φόβο, την αγωνία και τη δύναμη μιας προσπάθειας που φάνταζε απέλπιδα.

Από την άλλη, μια άλλη Αλίκη, η ασπρόμαυρη *Alice in Wonderland* της Suzy Lee, με τη συνδρομή ζωγραφικής και φωτογραφίας, σε ένα παιχνίδι σκιών και φευγαλέων αναφορών σε ζωγραφικούς πίνακες, με εικόνες μέσα σε εικόνες και βιβλία μέσα σε βιβλία, κινείται σε μια μεταίχμιακή περιοχή, υπογραμμίζοντας τα ασαφή όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και την αναπαράσταση, την αλήθεια και το όνειρο. Η Αλίκη της Suzy Lee αποτελεί ένα παιχνίδι σε διαφορετικά οντολογικά επίπεδα και αυξομειώνοντας διαρκώς την απόσταση 'απ' αληθείας', δημιουργεί ένα μετέωρο σύμπαν οντολογικής ευπλασίας που φαίνεται να λειτουργεί ως η οπτική ανάπτυξη της δημοφιλούς φράσης του Lewis Carroll: "Is all our life, then, but a dream?" (=Τι άλλο, παρά όνειρο, να είν' η ζήση;).

Ακόμη και θεατρικά έργα, όπως τα κείμενα του Σαίξπηρ, πέρασαν στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο χωρίς λόγια, ως ένα ακόμη είδος διασκευών, αφού η έντονα οπτική διάσταση μιας θεατρικής παράστασης φαίνεται να βρίσκει σημεία επαφής με τη φόρμα του βιβλίου χωρίς λόγια. Αξίζει να αναφερθεί το βιβλίο *William Shakespeare, Romeo y Julieta* του Mercè López, που αναπτύσσει οπτικά την ιστορία του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας και καταφέρνει να συλλάβει μέσω μιας σκοτεινής χρωματικής παλέτας, των έντονων εκφράσεων και χειρονομιών και του επαναλαμβανόμενου μοτίβου των αγκαθιών, την τραγικότητα ενός καταδικασμένου έρωτα.

Βέβαια, από τον πλούτο των βιβλίων χωρίς λόγια δεν έλειψαν και οι οπτικές αναδιηγήσεις γνωστών ιστοριών από τη Βίβλο, όπως εκείνη του κατακλυσμού. Το βραβευμένο βιβλίο του Peter Spier *Noah's Ark* αναπαράγει με χιούμορ αλλά και καλυμμένη κριτική διάθεση (Γιαννικοπούλου, 2016β, σσ. 813-4) τη δημοφιλή ιστορία της Παλαιάς Διαθήκης, η οποία, όμως, όπως έχει υπογραμμιστεί (Landy, 2007), έχει εισέλθει σε έναν κανόνα διαφορετικό από εκείνον των θρησκευτικών κειμένων, αφού για την πλειονότητα των αναγνωστών έχει στερηθεί του θεολογικού του περιεχομένου και γίνεται κατανοητή ως μια ιστορία κοινής πολιτισμικής κληρονομιάς, που μεταδίδεται αδιαλείπτως από γενιά σε γενιά.

Στην ίδια κατηγορία των πολιτισμικών αναφορών υπάγονται και οι αισώπειοι μύθοι, που φυσικά έχουν αποτελέσει το θέμα βιβλίων χωρίς λόγια. Ξεχωρίζει το βραβευμένο *The lion & the mouse* του Jerry Pinkney. Όπως εξηγεί ο δημιουργός στο επιλογικό του σημείωμα, η οπτική αναδιήγηση της παλιάς ιστορίας αποτελεί συνειδητή επιλογή, προκειμένου να δοθεί λόγος στην ίδια τη φύση που, χωρίς τη διαμεσολάβηση του γραπτού ή προφορικού λόγου, τοποθετείται σε πρώτο πλάνο και, μακριά από ανθρώπινους θορύβους και λόγια περιττά, κατακλύζει τον χώρο με τους δικούς της ήχους (δες ακόμη Γιαννικοπούλου, 2013).

Οι διασκευές γνωστών κειμένων στη φόρμα των βιβλίων χωρίς λόγια συνιστά μια διακριτή κατηγορία μέσα στο είδος των σιωπηλών βιβλίων. Η ιδιαιτερότητα των διασκευών εντοπίζεται στη μεγάλη εξοικείωση του αναγνωστικού κοινού με αυτές, στοιχείο που αποτελεί τον κοινό τους παρονομαστή και έναν παράγοντα διαφοροποιητικό σε σχέση με τα υπόλοιπα βιβλία του είδους. Τις περισσότερες φορές ο αναγνώστης γνωρίζει την ιστορία, προτού διαβάσει το βιβλίο χωρίς λόγια.

Και φυσικά δεν προκαλεί έκπληξη ότι τα κλασικά παραμύθια, με τεράστια διείσδυση στην κουλτούρα, αποτελούν την πολυπληθέστερη κατηγορία των διασκευών γνωστών αφηγήσεων σε εικονογραφημένα βιβλία χωρίς λόγια.

## **2.Αναδιηγήσεις παραμυθιών**

Θα ήταν πραγματικά ενδιαφέρον να διερευνηθεί, γιατί επιλέγονται να διασκευαστούν σε βιβλία χωρίς λόγια τα παραμύθια, που ξεκίνησαν ως καθαρώς προφορική λογοτεχνία. Αργότερα, συλλογείς και όχι συγγραφείς τα συγκέντρωσαν σε τόμους, ενώ ακόμη μεταγενέστερα, όταν κυκλοφόρησαν σε εικονογραφημένα βιβλία, η εικόνα αναδείχθηκε σε συναφηγητή της ιστορίας, από κοινού με τον γραπτό λόγο. Με την αναδιήγησή του ως σιωπηλό βιβλίο, το παραμύθι διαγράφει μια πλήρη στροφή, όπου την αφήγηση αναλαμβάνει πλέον εξ ολοκλήρου η οπτική τροπικότητα, εξοβελίζοντας εντελώς το λόγο. Με αυτόν τον τρόπο, επιτελείται μια μετακίνηση από το «διηγούμαι» στο «δείχνω», διάκριση που ανάγεται στην εποχή του Laocoon Lessing και το πολύκροτο *An essay on the limits of painting and*

*poetry* (1766), όταν για πρώτη φορά έγινε λόγος για τη διαφορετική ποιότητα της ποίησης/ λογοτεχνίας και της ζωγραφικής, με την πρώτη να αναπτύσσεται στον χρόνο και η δεύτερη στον χώρο. Εξαιτίας μάλιστα της ποιοτικής διαφοράς ανάμεσα σε λογοτεχνία και εικονογράφηση, η μετατροπή των λέξεων σε εικόνες μοιάζει να είναι ένας δυσεπίλυτος γρίφος, που διαρκώς επαναφέρει το ερώτημα: «Τελικά σε πόσες λέξεις αντιστοιχεί μία εικόνα;» (Roxburgh, 1983).

Αξίζει, επίσης, να διερευνηθεί αν η μετατροπή του παραμυθού σε βιβλίο χωρίς λόγια σχετίζεται με την πλήρη ταύτιση του είδους με το παιδί. Είναι γνωστό ότι τα παραμύθια γεννήθηκαν και κυκλοφόρησαν αρχικά ως διηγήσεις για ενήλικους. Στις μέρες μας, όμως, το παραμύθι έχει συνδεθεί σχεδόν αποκλειστικά με το παιδί, προσεγγίζοντάς το μέσα από διάφορα κανάλια, όπως θέατρο, κινηματογράφο, κόμικς, ηλεκτρονικά παιχνίδια, θεματικά πάρκα, και όχι απαραίτητα μόνο μέσω του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου.

Εξίσου συνδεδεμένη με τα παιδιά, και μάλιστα τα νεότερα εξ αυτών, είναι και η εικόνα, η οποία θεωρείται εύκολα κατανοητή και αναγνώσιμη από όλους. Μάλιστα, η αντίληψη ότι η εικονιστική αφήγηση ταιριάζει σε παιδιά, αλλόγλωσσους και αναλφάβητους δεν είναι τωρινή, αφού ακόμη και στις εκκλησίες οι βίοι των αγίων έχουν εικονογραφηθεί σε συνέχειες, εξαιτίας της ταύτισης της οπτικής αφήγησης με τους λιγότερους έμπειρους και μορφωμένους. Μήπως η αναδιήγηση των παραμυθιών σε βιβλία χωρίς λόγια αποτελεί την καταλληλότερη φόρμα προκειμένου το παραμύθι να φτάσει στο μικρό παιδί; Άλλωστε οι διασκευές ανέκαθεν συνδέθηκαν με την προσφορά γνωστών ιστοριών σε νέα ακροατήρια (Sanders, 1996).

Φυσικά, οι απόψεις που συνδέουν την εικόνα με την ευκολία δεν βρίσκουν σύμφωνους, όσους ασχολούνται με το βιβλίο χωρίς λόγια, επειδή ούτε ο οπτικός γραμματισμός αναπτύσσεται αυτόματα, ούτε τα βιβλία χωρίς λόγια είναι τόσο απλοϊκά. Για παράδειγμα, στο *Tuesday* του David Wiesner, ένα βραβευμένο βιβλίο *σχεδόν χωρίς λόγια* (*nearly/ almost wordless*) ενός δημιουργού που υπηρετεί με μεγάλη συνέπεια και επιτυχία το είδος, το επαναλαμβανόμενο μοτίβο των ιπτάμενων βατράχων παραπέμπει στον Magritte και τη δημοφιλή *Golconda* του (Roeder, 2017), στοιχείο που καθιστά το βιβλίο πολυεπίπεδο και ιδιαίτερα ενδιαφέρον ακόμη και για έμπειρους αναγνώστες.

Από την άλλη, το βιβλίο χωρίς λόγια θέτει παιδιά και ενήλικες σε μια βάση ισοτιμίας, αφού βιβλία αυτής της κατηγορίας μπορούν να διαβαστούν και από το παιδί που δεν γνωρίζει ανάγνωση, μια και στην παρατήρηση των εικόνων, αρκετές φορές οι ανήλικοι αναγνώστες είναι σε θέση να εντοπίσουν περισσότερα στοιχεία από ό,τι οι ενήλικες (Scott, 1999, p. 101). Επιπλέον, στο βιβλίο χωρίς λόγια, όπως παρατηρεί και ο ίδιος ο Wiesner (2017, p. 12), έχει αφαιρεθεί η εξουσιαστική φωνή του αφηγητή αφήνοντας ένα ευρύτερο πεδίο στον αναγνώστη να συνεισφέρει τη δική του άποψη για την ιστορία. Θα λέγαμε, μάλιστα, ότι η καινούρια αυτή εμπειρία επαναφέρει το παραμύθι στην προφορικότητα με την οποία ξεκίνησε, αφού και στην περίπτωση των εικονογραφημένων βιβλίων χωρίς λόγια, η οπτική ιστορία συνοδεύεται από την προφορική αφήγηση του εκάστοτε αναγνώστη, καθιστώντας αδύνατη την απόλυτη ταύτιση δύο αναγνώσεων, ακόμη και αν προέρχονται από το ίδιο πρόσωπο.

Με το θέμα της ευκολίας ή μη της εικόνας σε σύγκριση με τις λέξεις σχετίζεται και η προκατάληψη σχετικά με τη μεγαλύτερη αξία της λεκτικής ιστορίας σε σχέση με την οπτική διασκευή της. Η κοινή αντίληψη θέλει την οπτική διασκευή, κυρίως με τη μορφή της κινηματογραφικής διασκευής, περισσότερο ευχάριστη, αλλά με λιγότερες διανοητικές προκλήσεις. Η άποψη περί «πληβείας» απόλαυσης της οπτικής διασκευής εκφράζεται στο εννοιολογικό δίδυμο *εικονοφοβία, λογοφιλία* (*iconophobia, logophilia*), η πατρότητα του οποίου ανήκει στον Robert Stam (2000, p. 58), ο οποίος και την αμφισβητεί έντονα. Εκείνος θεωρεί ότι η οπτική διασκευή μιας λεκτικής ιστορίας, διαδικασία που την καθιστά κυριολεκτικά ορατή, αυξάνοντας, παράλληλα, και την ευχαρίστηση που δημιουργεί στο κοινό της, δεν μειονεκτεί εξ ορισμού σε σχέση με το λεκτικό πρωτότυπο, αφού ενδέχεται να παρουσιάζει δομική πολυπλοκότητα, πολυφωνία και ιδεολογική σημαντικότητα. Απομένει, λοιπόν, να διερευνηθεί, αν οι οπτικές διασκευές των παραμυθιών στη φόρμα των βιβλίων χωρίς λόγια καταφέρνουν να δημιουργήσουν προκλήσεις στον αναγνώστη και να αποτελέσουν ανάγνωσμα για διηλικιακό ακροατήριο.

Επιπλέον, είναι γεγονός ότι η οπτική αναδιήγηση εμφανίζεται δευτερογενώς σε σχέση με το λεκτικό κείμενο, που προηγείται. Μάλιστα, το αίτημα για πιστότητα στο πρωτότυπο ήταν για πολύ καιρό και για πολλούς το πρωταρχικό κριτήριο αξιολόγησης μιας διασκευής, καθώς και η ορθόδοξη απαίτηση των αντίστοιχων σπουδών (adaptation studies). Η τάση, γνωστή και ως *κριτική της πιστότητας (fidelity criticism)*, αν και αφορούσε κυρίως τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο, φαίνεται να καθίσταται πιο έντονη, όταν κρίνονται διασκευές έργων σπουδαίων δημιουργών (Emig, 2018). Παραμένει, όμως, το ερώτημα: Ειδικά για τα παραμύθια, που έχουν γνωρίσει πλήθος αναδιηγήσεων και μεταφορών σε πολλά και διαφορετικά μέσα, είναι δυνατόν, όταν μετασχηματίζονται σε βιβλία χωρίς λόγια, να ισχύσει το αίτημα της πιστότητας και, αν ναι, σε σχέση με ποια ακριβώς εκδοχή;

Είναι γεγονός ότι το παραμύθι, που επιβιώνει μέσω διασκευών, οι οποίες ανανεώνουν το παλιό και ξανακάνουν το τετριμμένο καινούριο, αποδεικνύεται αγαπημένο θέμα για διασκευή, ακόμη και για βιβλία χωρίς λόγια. Γιατί οι διασκευές συνήθως αρέσκονται να επιλέγουν ανάμεσα στα «δοκιμασμένα και στα ελεγμένα» (“the tried and the tested”, Ellis, 1982, p. 3), λαμβάνοντας υπόψη τους όχι μόνο θέματα λογοτεχνικής αξίας, αλλά και παραμέτρους νομικές – κείμενα χωρίς συγγραφικά δικαιώματα είναι πάντα πιο ευπρόσδεκτα – καθώς και οικονομικές – συνήθως τα αγαπημένα έργα γίνονται ευπώλητες διασκευές (Hutcheon, 2006, pp. 86-88). Οι αναδιηγήσεις ως διαγενεολογικά φαινόμενα επιτρέπουν στα κείμενα να ταξιδεύουν σε τόπο και χρόνο, και μέσω μιας πρωτότυπης και ευχάριστης *ανακύκλωσης (recycling)*, δες Becket, 2002) της τέχνης, να εξασφαλίζουν τη μακροβιότητά τους.

### 2.1. Γνωστά παραμύθια σε νέα φόρμα

Ξεφυλλίζοντας τις αναδιηγήσεις των παραμυθιών που έχουν κυκλοφορήσει διεθνώς ως βιβλία χωρίς λόγια, είναι φανερό ότι οι συγκεκριμένες διασκευές προϋποθέτουν τη γνώση της ιστορίας από το αναγνωστικό τους κοινό, επενδύοντας στην απόλαυση που εξασφαλίζει η εξοικείωση. Άλλωστε, οι διασκευές στηρίζονται στην αρχή της ευχαρίστησης, θεωρούμενες (Ellis, 1982, pp. 4-5) ως μια παράταση αισθητικής ηδονής, η οποία προκαλείται διττώς στον αναγνώστη: όταν χαίρεται το καινούριο έργο, δηλαδή τη διασκευή, αλλά και όταν ξυπνά μέσα του η ανάμνηση της χαράς που γεύτηκε διαβάζοντας το πρωτότυπο.

Χαρακτηριστική περίπτωση ενός βιβλίου χωρίς λόγια που είναι μάλλον αδύνατον να διαβαστεί, αν ο αναγνώστης δεν γνωρίζει εκ των προτέρων την ιστορία, αποτελεί το βιβλίο της Giovanna Ranaldi *Κοντορεβιθούλης* που κυκλοφορεί στα ιταλικά με τον τίτλο *Il più piccolo di sette (=Ο μικρότερος από τους επτά)* και στα ισπανικά ως *Pulgarcito (=Δαχτυλάκης)*.

Το βραβευμένο βιβλίο –δες το White Raven (2014) της Διεθνούς Βιβλιοθήκης του Μονάχου– ξεκινά με ένα υπόλευκο άδειο εξώφυλλο, όπου ένα μινιμαλιστικό ανθρώπινο περίγραμμα σχηματίζεται ως εγκοπή στο δεξί άκρο του εξωφύλλου και καθίσταται ορατό μόνο εξαιτίας του κόκκινου εσωφύλλου που ακολουθεί. Το παραμύθι αρχίζει με έναν άντρα σε απόγνωση και σε δεύτερο πλάνο μια γυναίκα με ένα μωρό. Στο αμέσως επόμενο κατάμαυρο δισέλιδο επτά αναποδογυρισμένα, άδεια πιάτα. Και μετά ένα σκυφτό αγόρι και μια παιδική παλάμη γεμάτη πετραδάκια. Ακολουθεί ένα σκοτεινό δισέλιδο με απειλητικούς κορμούς δέντρων και μετά ένα αγροτόσπιτο. Στο γύρισμα της σελίδας, ένα κοράκι στο έδαφος μπροστά από μια σειρά ψίχουλα, και στο επόμενο, επτά κάθετες κόκκινες λάμπες αμφισβητούν ένα κατάμαυρο σκηνικό. Στο γύρισμα της σελίδας, το πρόσωπο μιας γυναίκας και αμέσως μετά, επτά άσπρα περιγράμματα κοριτσιών κεφαλιών. Γυρνώντας



σελίδα, τα κεφάλια διαγράφονται με ακατάστατες κόκκινες γραμμές και στο γύρισμα εμφανίζεται ένα γυναικείο κόκκινο πρόσωπο σε στάση *Κραυγής* απέναντι από τα περιγράμματα επτά ανθρώπων φιγούρων. Το προτελευταίο δισέλιδο φιλοξενεί δύο γυμνά αντρικά πόδια και κάποιον με μπότες να τρέχει. Η οπτική αφήγηση τελειώνει με την πλάτη ενός αγοριού που κρατά σπαθί δίπλα σε αγγεία, εξωτικά ζώα και μια γυναικεία φιγούρα. Διπλωμένος στο τέλος του βιβλίου βρίσκεται ένας οπτικός λαβύρινθος σε σχήμα γίγαντα, καθώς και μια αποσπώμενη φιγούρα Κοντορεβιθούλη για ένα παιχνίδι, όπου ο αναγνώστης-παίχτης καλείται να οδηγήσει τη μικρή τρισδιάστατη φιγούρα στην έξοδο του δαιδαλώδους γίγαντα-λαβυρίθου.

Ο *Κοντορεβιθούλης* της Ranaldi συγκροτεί μια σκοτεινή αφήγηση τοποθετημένη στην παλέτα του μαύρου άσπρου, με μόνη αμφισβήτηση σκόρπιες πινελιές ενός κόκκινου που ουρλιάζει. Οι εικόνες μινιμαλιστικές και σκοτεινές υποβάλλουν μια μυστηριακή ατμόσφαιρα δέους, αγωνίας και τρόμου, ενώ οι πρωταγωνιστικές φιγούρες, χαμένες σε σκιές μοιάζουν εγκλωβισμένες σε μια τραγικότητα χωρίς τέλος. Δεκαέξι δραματικές εικόνες-σκηνές, διηγούνται μια υποβλητική ιστορία φτώχειας, εγκατάλειψης, περιθωριοποίησης και μοναξιάς, ένα σκληρό παιχνίδι επιβίωσης, εξόντωσης, αλλά και αποδοχής και ενηλικίωσης.

Οι εικόνες με μολύβι, μελάνι και ακρυλικό συχνά αιμορραγούν εξαιτίας της χρήσης του *σκραφίτο* (*scraffito*), μιας τεχνικής διακόσμησης τοίχων ή αγγείων, που συνίσταται στην εναπόθεση στρωμάτων γύψου ή πηλού διαφορετικών αποχρώσεων, απ' όπου το εξωτερικό ξύνεται προκειμένου να παραχθεί ένα σχέδιο. Μάλιστα η επιλογή του *σκραφίτο* (*scraffito*), ως ένα διαρκές επώδυνο γδάρσιμο της επιφάνειας του χαρτιού, μοιάζει να είναι η ιδανική τεχνική για να δηλωθεί, σε επίπεδο περιεχομένου, η σκληρότητα των συνθηκών και ο πόνος του αγώνα επιβίωσης, ενώ σε επίπεδο λογοτεχνικής κριτικής οπτικοποιείται η ιδέα του *παλίμψηστου*, αφού, αν λίγο ξυθεί η κρούστα της τωρινής αναδιήγησης, μια ολόκληρη σειρά διαφορετικών εκδοχών αναδύονται στην επιφάνεια.

Ο *Κοντορεβιθούλης* της Giovanna Ranaldi απευθύνεται κατά βάση σε ενήλικο κοινό, όχι μόνο γιατί αποτελεί μια σκοτεινή εκδοχή της γνωστής ιστορίας, αλλά γιατί δεν είναι δυνατό να «διαβαστεί» από κάποιον που δεν γνωρίζει καλά την ιστορία. Σε αυτήν την εκδοχή, ο αναγνώστης αντιμετωπίζει την όχι πάντοτε εύκολη πρόκληση του συνδυασμού της εικόνας με το αντίστοιχο επεισόδιο, το οποίο γνωρίζει εκ των προτέρων, ενώ ταυτόχρονα έχει την υποχρέωση να συμπληρώσει από μνήμης την αφήγηση με τα γεγονότα που μεσολαβούν από εικόνα σε εικόνα. Τη δυσκολία φαίνεται να συμμαρξίζεται και ο τίτλος, που δρα προεξαγγελτικά και επικουρικά στην προφορική ανασυγκρότηση της οπτικής αφήγησης, ξεκαθαρίζοντας εξαρχής ότι πρόκειται για μια οπτική ανακατασκευή ενός κλασικού παραμυθιού.

Η εικονιστική αναδιήγηση της ιστορίας του *Κοντορεβιθούλη* μάλλον επιδιώκει μια οπτική αναδρομή στις ρίζες του είδους, όταν το παραμύθι απευθυνόταν κατά βάση σε ενηλίκους και δεν είχε ακόμη στερηθεί την τραγικότητα και τη σκληρότητα. Σήμερα που το εκδοτικό τοπίο τείνει να μονοπωλείται από εικονογραφημένα παιδικά βιβλία με χαρούμενα παραμύθια για αθώα παιδιά, οι αναδιηγήσεις κλασικών παραμυθιών σε βιβλία χωρίς λόγια, κάποιες φορές ξαναγυρίζουν το παραμύθι σε εποχές, που δεν είχε ακόμη αφυδατωθεί από τον φόβο των ενηλίκων για το τι άραγε ταιριάζει στα ευαίσθητα και εύθραυστα παιδιά του σήμερα.

### 2.1.1. Οπτικοί γρίφοι

Μια άλλη κατηγορία οπτικών παραμυθιών είναι όσα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως οπτικοί γρίφοι, αφού η γραφιστική απεικόνισή τους αποτελεί μια παιγνιώδη πρόκληση για τον αναγνώστη-θεατή, ο οποίος οφείλει να αποκωδικοποιήσει τα σύμβολα της εικονογράφησης, προκειμένου να διηγηθεί προφορικά μια γνωστή του ιστορία. Σε ένα βιβλίο, που η οπτική αφήγηση εξελίσσεται «αποκλειστικά με τη συνδρομή αφηρημένων γραφιστικών στοιχείων, τα οποία αποκτούν το σημειολογικό τους βάρος με βάση το χρώμα, το γεωμετρικό σχήμα και τη θέση τους στη σελίδα» (Γιαννικοπούλου, 2016α, σ. 306), χρωματισμένα σχήματα, π.χ. τρίγωνα, τελείες, φέρνουν, σε λειτουργία ανάλογη με εκείνη των γλωσσικών σημείων, το αναγνωστικό κοινό των βιβλίων μπροστά σε

αναγνωστικές προκλήσεις ταύτισης της εικόνας με το αντίστοιχο επεισόδιο μιας αγαπημένης ιστορίας.

Τα παραμύθια-οπτικοί γρίφοι αναπτύσσουν μια ιδέα που θεωρητικά υποστηρίχθηκε από τη Molly Bang (2000) στο βιβλίο της *Picture this: How pictures work*, στο οποίο εξηγεί ότι χρώματα και σχήματα μπορούν να διηγηθούν ιστορίες και να προκαλέσουν συναισθηματικές αντιδράσεις, αφού η αφηρημένη αποτύπωση όχι μόνο έχει τεράστιες αφηγηματικές δυνατότητες, αλλά μπορεί να αναπαράγει την ένταση και την τραγικότητα μιας ρεαλιστικής απεικόνισης.

Σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν τα γνωστά βιβλία-ακορντεόν της Warja Lavater (για περισσότερα, δες Γιαννικοπούλου, 2016α, σ. 306), αλλά και μια γαλλική σειρά μεταφρασμένη και σε άλλες γλώσσες, π.χ. τα τούρκικα, που έχουν φιλοτεχνήσει οι Sonia Chaîne και Adrie Pichelin και περιλαμβάνει γνωστά κλασικά παραμύθια, όπως τη *Χρυσομαλλούσα*, τον *Κοντορεβιθούλη*, τα *Τρία Γουρουνάκια* και τον *Παπουτσωμένο Γάτο*, στα οποία η οπτική αφήγηση στηρίζεται σε εικαστικές κωδικοποιήσεις των χαρακτήρων και του σκηνοικού της ιστορίας.

Εξετάζοντας, από όλα τα συναφή βιβλία, την *Κοκκινοσκουφίτσα* (*Le petit Chaperon Rouge*) των Sonia Chaîne και Adrie Pichelin, είναι σαφές ότι στον αναγνώστη-θεατή δίνεται μια σειρά από βοηθητικές ενδείξεις, προκειμένου να καταφέρει να «ξεκλειδώσει» την κωδικοποιημένη οπτική αφήγηση: ο τίτλος αποκαλύπτει εξ αρχής την ταυτότητα της διήγησης, ενώ ο ενσωματωμένος σελιδοδείκτης στη μια πλευρά του φιλοξενεί την αποκωδικοποίηση των συμβόλων (π.χ. κόκκινο τρίγωνο = Κοκκινοσκουφίτσα) και στην άλλη την περίληψη της ιστορίας.



Η *Κοκκινοσκουφίτσα* (*Le petit Chaperon Rouge*) των Sonia Chaîne και Adrie Pichelin, που κινείται σε χαμηλότερο βαθμό αφαίρεσης από εκείνη της Lavater, χρησιμοποιεί, εκτός από γεωμετρικά σχήματα, π.χ. τρίγωνα σε διαφορετικά χρώματα για τις ανθρώπινες φιγούρες (π.χ. μπλε για τη μαμά, καφέ για τον κυνηγό) και συμβολισμούς χρωμάτων (π.χ. πράσινες επιφάνειες για το δάσος) και εικόνες, όπως ένα ψαλίδι για τον λύκο, αναδεικνύοντας την οπτική συγγένεια ανάμεσα στο άνοιγμά του και το απειλητικό στόμα του σαρκοβόρου θηρίου.



Τόσο ο τίτλος της σειράς *Πες το μόνος σου*, στην οποία εντάσσεται το βιβλίο, όσο και το κείμενο στο οπισθόφυλλο, δηλώνουν σαφώς ότι σκοπός του βιβλίου είναι η μοναδικότητα της προφορικής αναδιήγησης της ιστορίας από τον αναγνώστη. Μάλιστα, η προτροπή για τον εμπλουτισμό της αφήγησης με ήχους, περιγραφές τοπίων και ηρώων, καθώς και άλλου υλικού, αναβαθμίζουν τον ρόλο του αναγνώστη σε συνδημιουργό της ιστορίας, ιδιότητα που εντείνεται εξαιτίας της γραφιστικής πολυσημίας της αφήγησης, που πολλαπλασιάζει τη δυνατότητα αυτοσχεδιασμών.

Σε ένα βιβλίο που διακρίνεται για τον αισθητικό μινιμαλισμό του και με κύρια αφηγηματική μονάδα τη σελίδα και όχι τη βινιέτα, όπως στα κόμικς (Bosch, 2014, p. 71), ο αναγνώστης καλείται να λύσει αρκετές σπασσοκεφαλιές, π.χ. γιατί το μαύρο ψαλίδι-λύκος, μετά τη συνάντησή του με τη γιαγιά-μωβ τρίγωνο, χρωματίστηκε μωβ, μέχρι να καταφέρει να διηγηθεί μια ήδη γνωστή και αγαπημένη του ιστορία.

### 2.1.2.Επανερμηνείες, Επαναγνώσεις

Όταν η οπτική αφήγηση αναφέρεται σε ένα γνωστό κείμενο, ενδέχεται να συνδυάσει παραδοσιακά στοιχεία με άλλα νεωτερικά και να πάρει τη μορφή μιας καινούριας επανανάγνωσης της παλιάς ιστορίας. Σε αυτήν την περίπτωση, ο αναγνώστης καλείται να ξανακοιτάξει το γνωστό παραμύθι με μια νέα ματιά και να επανεξετάσει όσα μέχρι τότε

θεωρούσε ότι γνώριζε. Σε αυτήν την περίπτωση, η εικονογράφηση λειτουργεί όχι μόνο ως αισθητική αλλά και ως νοητική πρόκληση, που ενθαρρύνει τον αναγνώστη να επεξεργαστεί μια διαφορετική ερμηνεία του κειμένου. Σε μια οπτική αφήγηση, που επαναλαμβάνει τις κομβικές σκηνές του παραμυθιού, αλλά, συγχρόνως, καταφέρνει να τις εμπλουτίσει και με νέα στοιχεία, το παραμύθι αναγεννιέται σε μια φόρμα που εξ' ορισμού προσκαλεί τον αναγνώστη να συνεισφέρει τη δική του εκδοχή.

Το βιβλίο χωρίς λόγια της *Κοκκινোসκουφίτσας* του Adolfo Serra, που διηγείται την αγαπημένη ιστορία του κοριτσιού με το κόκκινο σκουφάκι, μένει πιστό στη γνωστή εκδοχή. Η μικρή ξεκινάει από το σπίτι της για το σπίτι της γιαγιάς, περνάει μέσα από το δάσος, συναντά τον λύκο και όταν φτάνει στον προορισμό της, καταλήγει στο στομάχι του μέσα στην αγκαλιά της γιαγιάς της. Στην τελευταία σελίδα, η μικρή απομακρύνεται κρατώντας το χέρι δύο ενηλίκων, της γιαγιάς και, μάλλον, του κυνηγού. Αντίθετα, δεν αποτυπώνονται στην εικονογράφηση κομβικά περιστατικά, που συνήθως απεικονίζονται σε όλες τις εικονογραφημένες εκδοχές της ιστορίας και συμβαίνει να αφορούν στη συμμετοχή των ενηλίκων σε αυτήν. Λείπει η αρχική σκηνή με τη μαμά και το καλάθκι, η συνάντηση του λύκου με τη γιαγιά και τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν ανάμεσά τους, καθώς και η παρουσία του κυνηγού στο σπίτι της γιαγιάς και η δική του συμβολή στη λύση του δράματος.

Παράλληλα, συνυπάρχει και μια σειρά μη αναμενόμενων εικόνων: η διαδρομή από το σπίτι της Κοκκινোসκουφίτσας σε εκείνο της γιαγιάς τοποθετείται πάνω στην πλάτη του λύκου, ενώ τα δέντρα δεν είναι τίποτε άλλο από τις τρίχες του θηρίου σε μεγέθυνση, ο καπνός του πατρικού σπιτιού αποδεικνύεται ότι είναι οι τρίχες της ουράς του και τα σκαλιά που οδηγούν στο σπίτι της γιαγιάς τα αιχμηρά του δόντια. Η ταύτιση του κακού της ιστορίας με το σκηνικό της δράσης και η τοποθέτηση της Κοκκινোসκουφίτσας μέσα σε αυτό εντείνει την έννοια της αναπόφευκτης συνάντησης: η Κοκκινোসκουφίτσα και ο λύκος ασφαλώς και θα βρεθούν αντιμέτωποι, αφού δεν υπάρχει χώρος, ακόμη και εντός οικίας, αιώνιο σύμβολο προστασίας και ασφάλειας, από όπου εκείνος να απουσιάζει.



Από την άλλη, και η Κοκκινোসκουφίτσα φαίνεται να κουβαλά τον λύκο μαζί της: στα ξέπλεκα μαλλιά της, που παίρνουν τη μορφή του, αλλά και στη σκιά της, που έχει το δικό του σχήμα. Λύκος και Κοκκινোসκουφίτσα ενώνονται και μέσω του κόκκινου χρώματος, που σκόρπια αμφισβητεί την παντοκρατορία του άσπρου-μαύρου. Κόκκινη είναι μόνο η κάπα του κοριτσιού και μια πεταλούδα που λειτουργεί ως το alter ego της μικρής, όταν ο λύκος, αυτονομημένος από τα λυτά της μαλλιά, της επιτίθεται, για να την φάει. Και, ακόμη, κόκκινη είναι και η γλώσσα του θηρίου, που απλώνεται σαν το κόκκινο χαλί μπροστά από τη μικρή, που, μάλλον αποφασισμένη, κατεβαίνει στα εσωτερικά σκοτάδια της κοιλιάς του. Και όταν βγαίνει από αυτήν η Κοκκινোসκουφίτσα, κρατώντας το χέρι δύο ενηλίκων, δίνει την αίσθηση ότι απομακρύνεται από τον λύκο όχι εντελώς εκούσια.

Η οπτική αναδιήγηση της Κοκκινোসκουφίτσας του Adolfo Serra ξαναλέει την ιστορία ενός κοριτσιού που στο δάσος θα συναντήσει το λύκο. Φαίνεται, όμως, να μην έχει την ίδια σιγουριά με την παλιά ιστορία για το πού ακριβώς τοποθετείται το κακό. Γιατί ο λύκος του Adolfo Serra, εκτός από το δάσος, βρίσκεται και μέσα στα σπίτια των «καλών», ενώ ανυπεράσπιστα πλάσματα, όπως η Κοκκινোসκουφίτσα, εξαπολύουν λύκους εναντίον πιο αδύναμων υπάρξεων. Από την άλλη, στην Κοκκινোসκουφίτσα του Adolfo Serra, οι επώδυνες συναντήσεις, οι επικίνδυνες αναμετρήσεις και οι αναπόφευκτες δυστυχίες ποτέ δεν μοιάζουν να είναι μάταιες, αφού μόνο αυτές καταφέρνουν να μετατρέψουν τους λύκους, ακόμη και αυτούς που η κάθε Κοκκινουσκουφίτσα κουβαλά μέσα της, σε μακρινές αναμνήσεις και πολύτιμες εμπειρίες.

Σε ένα παραμύθι που δεν σταματά να περνά από γενιά σε γενιά, και από μέσο σε μέσο, αλλάζοντας διαρκώς κοινό, μέγεθος, περιεχόμενο, η αναδιήγησή του σε βιβλίο χωρίς λόγια, αποτελεί μια ευκαιρία όχι μόνο για να το γνωρίσουν οι μικροί, αλλά και για να

προβληματιστούν οι μεγάλοι για το κατά πόσον μια ιστορία για μια μικρούλα, που συνάντησε τον λύκο στον δρόμο για το σπίτι της γιαγιάς μπορεί ακόμη, μετά από τόσους αιώνες, να λείει κάτι για τους ίδιους ή τα παιδιά τους. Άλλωστε, η φόρμα, εξαιτίας της ιδιότητάς της να αποζητά έναν αναγνώστη-συνδημιουργό, επιτρέπει να ακουστούν όλες οι απόψεις.

### 2.1.3. Αλλαγές, ανατροπές

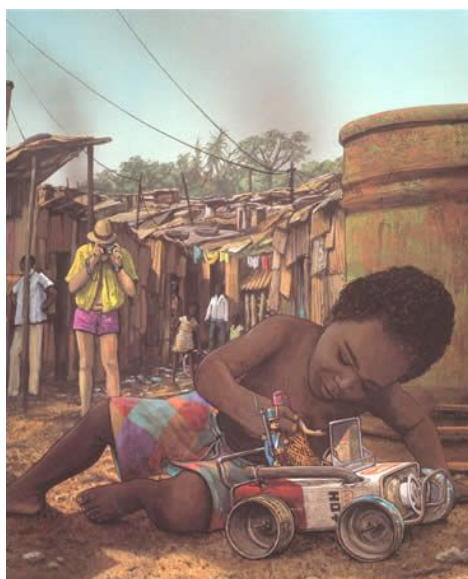
Η αδιαμφισβήτητη οικειότητα με τα παραμύθια, που στην εποχή μας θεωρούνται κοινή κληρονομιά, επιτρέπει αλλαγές και τροποποιήσεις στις οπτικές αναδιηγήσεις τους, ούτως ώστε ο αναγνώστης να έρχεται αντιμέτωπος με αρκετές εκπλήξεις. Αυτές αποτελούν μέρος ενός παιχνιδιού ανάμεσα στο παλιό και το καινούριο, το συμβατικό και την αμφισβήτησή του, την αναγνώριση και το ξάφνιασμα.

Μία τέτοια περίπτωση διασκευής με έντονο το παιγνιώδες στοιχείο αποτελεί η οπτική αφήγηση της Κοκκινোসκουφίτσας, *Little Red Riding Hood* του John Goodall, όπου το παραμύθι ξεδιπλώνεται με τον αναμενόμενο τρόπο, αλλά με τη διαφορά ότι η βασική ηρωίδα δεν είναι άνθρωπος αλλά...ποντίκι. Αναπαράγοντας μια τάση που έχει παρουσιαστεί και στο εικονογραφημένο βιβλίο «με λόγια» (δες Γιαννικοπούλου, 2016α, σσ. 69-72), η εκδοχή μιας Κοκκινোসκουφίτσας-ποντικίνας αποκαλύπτει την έντονα παιγνιώδη διάθεση, που προκύπτει και από την τεράστια διείσδυση της εικόνας της Κοκκινোসκουφίτσας σε όλο το εύρος του πολιτισμού.

Από την άλλη στην ιστορία της Χρυσομαλλούσας, που μεταγράφηκε σε ιστορία χωρίς λόγια στο βιβλίο *Deep in the forest* του Brinton Turkle, μια σύντομη περιήληψη παρέχεται στα 'αυτιά' του βιβλίου, αποσιωπώντας τεχνηέντως κάποια βασικά στοιχεία: μιλά για μια οικογένεια που ζει στο δάσος κι έναν επισκέπτη που εισβάλλει απρόσκλητος, όταν εκείνοι λείπουν. Η οπτική αναδιήγηση, που χρονικά τοποθετείται στα πρώτα χρόνια της Αμερικής, ακολουθεί τη γνωστή πλοκή, με μια μικρή αλλαγή: πρόκειται για μια οικογένεια ανθρώπων, μπαμπάς, μαμά, κορίτσι, που δέχονται την επίσκεψη μιας μικρής αρκούδας, η οποία δοκιμάζει τον χυλό τους, κάθεται στις καρέκλες τους και κοιμάται στο κρεβάτι τους, μέχρι να την ανακαλύψουν και να την κυνηγήσουν ως την ασφάλεια της φωλιάς της. Στο βιβλίο δεν υπάρχουν ανθρωποποιημένες αρκούδες και το περιστατικό κερδίζει την αληθοφάνεια ενός επεισοδίου, που ενδέχεται να συμβεί σε μια οικογένεια που μένει στο δάσος και ξεχνά μισάνοιχτη την πόρτα, όταν πάνω στο τραπέζι μοσχοβολά αχνιστό φαΐ.

Βαθύτερη και περισσότερο εκτεταμένη είναι η διασκευή του *Μολυβένιου Στρατιώτη*, *Der standhafte zinnsoldat* του Jörg Müller, που βασίζεται στο γνωστό παραμύθι του Άντερσεν. Η φόρμα του εικονογραφημένου βιβλίου χωρίς λόγια, σύμφωνα με το οπισθόφυλλο, επιλέχθηκε επειδή επιτρέπει στον αναγνώστη την κατασκευή της δικής του παραμυθικής εκδοχής ανάλογα με την ηλικία, τις προτιμήσεις και την κοσμοθεωρία του. Προσφέροντας στο κείμενο μεγαλύτερη ανοικτότητα, ο κύκλος των εγγεγραμμένων αναγνωστών διευρύνεται και άνθρωποι μιας μεγάλης ηλικιακής γκάμας προσεγγίζουν το ίδιο κείμενο σε πολλά διαφορετικά επίπεδα.

Ο *Μολυβένιος Στρατιώτης* του Jörg Müller έχει ως εξής: σε μια σύγχρονη δυτική μεγαλούπολη ένας εργάτης προσφέρει στη μικρούλα κόρη του τον γνωστό μολυβένιο στρατιώτη, που ανακαλύπτει κατά την επίσκεψη ενός άδειου διαμερίσματος. Όταν έρθει η σειρά της δικής του οικογένειας να μετακομίσει, με την κόρη έφηβη πλέον, τα παλιά παιχνίδια ρίχνονται στα σκουπίδια. Δύο μικροί γίνονται η αιτία να σταλεί «ταξίδι» ο στρατιώτης μαζί με μια ξεμαλλιασμένη Barbie στους υπονόμους ομβρίων υδάτων και από εκεί στην ανοιχτή θάλασσα μέχρι την Αφρική και κατευθείαν στο στομάχι ενός μεγάλου ψαριού. Όταν αυτό αλιευτεί και τα εντόσθιά του πεταχτούν σε μια χωματερή, μια μητέρα από





τις παρακείμενες φαβέλες θα προσφέρει στον γιο της το παράξενο ζευγάρι των δύο παιχνιδιών. Αυτός θα τους μετατρέψει στους περήφανους επιβάτες ενός αυτοκινήτου, φτιαγμένου από παλιά κονσερβοκούτια. Ένας τουρίστας από τη Δύση θα το αγοράσει και θα το μεταφέρει στην πατρίδα του, για να καταλήξει τελικώς έκθεμα στο μουσείο.

Πολλά στοιχεία του παραμυθιού του Άντερσεν εμφανίζονται και σε αυτήν τη διασκευή: το ταξίδι με το χάρτινο βαρκάκι, το μοτίβο του ψαριού. Από την άλλη, αποσιωπούνται γνωστά επεισόδια με κυριότερο τον έρωτα του στρατιώτη για την όμορφη χορεύτρια, που στην καινούρια εικονιστική αφήγηση τη θέση της έχει πάρει μια παλιά, ξεχαρβαλωμένη Barbie. Αυτή χαρακτηρίζει και τη χρονική αναπλαισίωση της ιστορίας του Müller στο παρόν, καθώς και την αλλαγή του τόπου δράσης από τη Δύση στην Αφρική και πάλι στον δυτικό κόσμο. Όλα αυτά σηματοδοτούν και την υποχώρηση της ρομαντικής ιστορίας ενός ατυχούς έρωτα προς μία πιο πολιτικοποιημένη εκδοχή: η τεράστια αντίθεση ανάμεσα στον πλούτο της καπιταλιστικής Δύσης και την φτώχεια της οικονομικά υπανάπτυκτης Αφρικής, που για τους δυτικούς, όπως χαρακτηριστικά συλλαμβάνεται στην εικόνα του τουρίστα που φωτογραφίζει την αθλιότητα στις φαβέλες, εκλαμβάνεται αποκλειστικά ως στοιχείο εξωτισμού.

Από την άλλη, στο οπτικό παραμύθι του Müller συντελείται μια διαρκής ανακύκλωση του παιχνιδιού του μολυβένιου στρατιώτη, που από την υπονοούμενη κατοχή του από κάποιο/ κάποια παιδιά που έπαψαν να το χρησιμοποιούν, περνάει στα χέρια της μικρής κόρης του εργάτη, που το χαίρεται για πολλά χρόνια και όταν το πετάξει, θα βρεθεί στην Αφρική. Εκεί, αφού υποστεί διάφορες τροποποιήσεις, θα κάνει ευτυχισμένο έναν μικρό, μέχρι να τοποθετηθεί στην προθήκη ενός μουσείου. Ενδεχομένως, αυτή η διαρκής ανακύκλωση του παιχνιδιού του μολυβένιου στρατιώτη να παραπέμπει συμβολικά στην αντίστοιχη ανακύκλωση των παραμυθιών, όταν καινούριες διασκευές προστίθενται, επιτρέποντας στις παλιές ιστορίες να παραμείνουν ζωντανές και ενεργές, χωρίς να μετατρέπονται σε απαρχαιωμένο έκθεμα και συμπαθές απολίθωμα μιας άλλης εποχής.

### **Συμπεράσματα**

Καθώς τα βιβλία χωρίς λόγια κερδίζουν συνεχώς έδαφος, πληθαίνουν οι αναδιηγήσεις των κλασικών παραμυθιών στη νέα φόρμα. Άλλωστε, ανέκαθεν τα παραμύθια είχαν αποδειχθεί «πορώδη», σύμφωνα με την έκφραση της Warner (1994, p. 255), και καταφέρνοντας να υιοθετήσουν καινοτομίες και να απορροφήσουν κραδασμούς, επέδειξαν μια τεράστια δεκτικότητα απέναντι σε κάθε μορφή αναδιήγησης (π.χ. κινηματογράφος, graphic novels, κόμικς). Παραμύθια-θαλασσινά σφουγγάρια (De Vos & Almann, 1999, p. 15), ζωντανά και απορροφητικά, χαρακτηρίζονται από μια καταπληκτική προσαρμοστικότητα σε κάθε νέα συνθήκη και με μια αξιοθαύμαστη ευελιξία μεταλλάσσονται διαρκώς σε νέες φόρμες. Υιοθετώντας δαρβίνεια ορολογία (Zipes, 2006), θα λέγαμε ότι το παραμύθι, μέσω όλων των μεταλλάξεών του, αναφορικά με το περιεχόμενο, το κοινό, την ιδεολογία (Stephens & McCallum, 1998), αλλά και τις αφηγηματικές φόρμες, καταφέρει να διασφαλίζει την επιβίωσή του. Γι' αυτό και δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι το παραμύθι κυκλοφόρησε σε βιβλίο χωρίς λόγια ανανεώνοντας με μία καινούρια φόρμα το ήδη πλούσιο ρεπερτόριό του σε εκδοχές, είδη και μέσα.

Το βιβλίο χωρίς λόγια που διηγείται οπτικά ένα ήδη γνωστό παραμύθι φαίνεται να επενδύει στο γεγονός ότι η ιστορία που αναλαμβάνει να επαναδιηγηθεί είναι ήδη γνωστή. Γιατί το κλασικό παραμύθι αποτελεί κοινή πολιτισμική εμπειρία και έχει εγγραφεί στο συλλογικό DNA ως *μυμίδιο* (*me-me*), δηλαδή ως το πολιτισμικό ανάλογο του γονιδίου (Dawkins, 1976/ 1989, pp. 194-195). Γι' αυτό κι όταν μεταγράφεται σε βιβλίο χωρίς λόγια, ο αναγνώστης γνωρίζει εκ των προτέρων την ιστορία που πρόκειται να διαβάσει. Καλείται, λοιπόν, να αντιστοιχίσει ήδη γνωστά επεισόδια σε εικόνες, οι οποίες ενδέχεται να είναι αρκετά μινιμαλιστικές, αφηρημένες ή σχεδόν «κρυπτογραφημένες» μέσω ενός κώδικα που ανοικειώνει γνωστά στοιχεία.

Στις οπτικές αναδιηγήσεις των παραμυθιών, κάθε καινούρια προσπάθεια δείχνει να αναμετράται με μια σειρά προηγούμενων εκδοχών. Σε αυτήν την περίπτωση η διασκευή, που, σύμφωνα με την Linda Hutcheon (2006), πάντοτε συνδυάζει στοιχεία πιστά στο πρωτότυπο με άλλα που διαφοροποιούνται από αυτό, δεν είναι δυνατόν να διαβαστεί ως αυτόνομο

κείμενο και ούτε να στερηθεί το βάθος του *παλίμψηστου* (Genette, 1997) και τον έντονο *διάλογο*, με την μπαχτίνεια έννοια του όρου, που αναπόφευκτα αναπτύσσεται τόσο με το πρωτότυπο όσο και με προγενέστερες διασκευές του. Το παραμύθι ως βιβλίο χωρίς λόγια συχνά αποτελεί επανάληψη και συγχρόνως επανερμηνεία του παραμυθιού, υιοθετώντας μια οπτική αφήγηση, που θέτει διαρκώς αισθητικές και νοητικές προκλήσεις στον αναγνώστη. Άλλοτε πάλι δεν διστάζει να προβεί σε αλλαγές, αναφορικά με κάθε αφηγηματικό παράγοντα, όπως τους ήρωες, την πλοκή, την εστίαση ή τη χωροχρονική πλαισίωση, συγκροτώντας μια νεότερη ιστορία, που αμφισβητεί και προκαλεί την παραδοσιακή εκδοχή, όχι πάντοτε με παιγνιώδη διάθεση.

Οι οπτικές αναδιηγήσεις των παραμυθιών διαψεύδουν την κοινή αντίληψη ότι αυτές αποτελούν απλοϊκές εκδοχές, που μπορούν να ικανοποιήσουν μόνο άπειρους αναγνώστες. Η ανάγνωση του βιβλίου χωρίς λόγια που απαιτεί τη μετατροπή του οπτικού σε λεκτικό, δείχνει να δημιουργεί προβλήματα στα παιδιά τα οποία, τουλάχιστον αρχικά, δυσκολεύονται να συγκροτήσουν μια δομημένη ιστορία και προβαίνουν σε μια μάλλον αποσπασματική περιγραφή των εικόνων (Graham, 1998). Από την άλλη, τα παραμύθια που κυκλοφορούν διεθνώς ως βιβλία χωρίς λόγια, αποδεικνύονται πολυεπίπεδα αναγνώσματα, ικανά να ικανοποιήσουν αναγνώστες μιας ευρείας ηλικιακής γκάμας.

Η φόρμα του βιβλίου χωρίς λόγια επιτρέπει/επιβάλλει στον αναγνώστη να είναι ενεργητικός και πατώντας στο οπτικό κείμενο, να συνδημιουργεί την ιστορία. Σε αυτήν τη νέα συνθήκη, ο ρόλος του αναγνώστη αναβαθμίζεται και, καθώς το παραμύθι ξαναβρίσκει την προφορικότητά του και καμία ανάγνωση δεν μοιάζει με την προηγούμενη, κάθε νέα προσέγγιση καταφέρνει να διαφέρει και, συγχρόνως, να διατηρεί πάρα πολλά κοινά στοιχεία με προηγούμενες εκδοχές του παραμυθιού. Φαίνεται ότι το *σιωπηλό βιβλίο* μάλλον ταιριάζει σε ένα είδος, όπως το παραμύθι, που διαχρονικά αγαπά την ευελιξία των αλλαγών και την πρόκληση των επαναδιηγήσεων.

## Βιβλιογραφία

- Ajubel (2008) *Robinson Crusoe: Una novela en imagenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*. Valencia: Media Vaca.
- Bang, M. (2000). *Picture this: How pictures work*. New York: Chronicle Books.
- Becket, S. (2012) *Crossover picturebooks: A genre for all ages*. New York: Routledge.
- Beckett, Sandra L. (2002). *Recycling Red Riding Hood*. New York: Routledge.
- Bosch, E. (2014). Texts and peritexts in wordless and almost wordless picturebooks. In B. Kummerling-Meibauer (Eds.), *Picturebooks: Representation and narration* (pp. 71-90). New York: Routledge.
- Chaine, S. & Pichelin, A. (2016). *Le petit Chaperon Rouge*. Paris: Flammarion Jeunesse.
- Dawkins, R. (1976/ 1989). *The selfish gene*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- De Vos, G. & Altmann, A. E. (1999). *New Tales for old: Folktales as literary fictions for young adults*. Englewood: Libraries Unlimited.
- Dowhower, S. (1997). Wordless books: Promise and possibilities, a genre comes of age. In K. Camperell, B. L. Hayes, & R. Telfer (Eds.), *Yearbook of the American Reading Forum*, 17, 57-79.
- Ellis, J. (1982). The literary adaptation. *Screen*, 23, 3-5.
- Emig, R. (2018). Adaptation and the concept of the original. In D. Cutchins, K. Krebs & E. Voigts (Eds.), *The Routledge Companion to Adaptation* (pp. 28-39). New York: Routledge.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. (C. Newman & C. Doubinsky, Trans.). London: University of Nebraska Press.
- Goodall, J. (1988). *Little Red Riding Hood*. New York: McElderry.
- Graham, J. (1998). Turning the visual into the verbal: Children reading wordless picture books. In J. Evans (Eds.), *What's in a picture? Responding to illustration in picture books* (pp. 25-43). London: Paul Chapman.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.

- Kahng, E., Keiter, E., & Wiesner, D. (2017). Q & A. In E. Kahng, E. Keiter, K. Roeder, D. Wiesner (Eds.), *David Wiesner and the art of wordless storytelling* (pp. 11-19). Santa Barbara: Museum of Art.
- Landy, F. (2007). Noah's ark and Mrs. Monkey. In J. C. Exum (Eds.), *Retellings: The Bible in literature, music, art and film* (pp.1-26). Lieden, Boston: Brill.
- Lavater, W. (1965). *The Petit Chaperon Rouge*. Paris: Adrien Maeght.
- Lee, S. (2005) *Alice in Wonderland*. Mantova: Edizioni Corraini.
- Lessing, G. E. (1766/ 1969). *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*. (E. Frothingham, Trans.). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- López, M. (2013). *William Shakespeare, Romeo y Julieta*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Müller, J. (1996). *Der standhafte zinnsoldat*. German: Verlag Sauerländer.
- Pinkney, J. (2009). *The Lion & the mouse*. New York: Little Brown Books for Young Readers.
- Ranaldi, G. (2013). *Pulgarcito*. Valentia: Milimbo.
- Richey, V. H., & Puckett, K. E. (1992). *Wordless/Almost wordless picture books: A guide*. Englewood: Libraries Unlimited.
- Roeder, K. (2017). The art of wordless storytelling. In E. Kahng, E. Keiter, K. Roeder, & D. Wiesner (Eds.), *David Wiesner and the art of wordless storytelling* (pp. 21-34). Santa Barbara: Museum of Art.
- Roxburgh, S. (1983). A picture equals how many words? Narrative theory and picture books for children. *The Lion and the Unicorn*, 7-8, 20-33.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. London, New York: Routledge.
- Serra, A. (2011). *Caperucita roja*. Madrid: Narval.
- Scott, C. (1999). Dual audience in picture books. In S. Becket (Eds.), *Transcending boundaries: Writing for a dual audience of children and adults* (pp. 99-110). New York: Garland.
- Spier, P. (1977). *Noah's ark*. New York: Doubleday.
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In James Naremore (Eds.), *Film adaptation* (pp. 54-76). New Brunswick and New Jersey: Rutgers.
- Stephens, J. & McCallum, R. (1998). *Retelling stories, framing culture: Traditional story and metanarratives in children's literature*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Turkle, B. (1976). *Deep in the forest*. New York: E.P. Dutton & CO.
- Warner, M. (1994). *From the beast to the blonde. On fairy tales and their tellers*. London: Chatto & Windus.
- Wiesner, D. (1991). *Tuesday*. New York: Clarion Books.
- Zipes, J. (2006). *Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre*. London: Routledge.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2013). Από το περικείμενο στο κείμενο: Η σπουδαιότητα των περικειμενικών στοιχείων στην ανάγνωση του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου (σσ. 100-112). Στο Α. Κατσίκη-Γκίβαλου & Δ. Πολίτης, (Επιμ.), *Καλλιτεργώντας τη φιλιαναγνωσία: Πραγματικότητες και προοπτικές*. Αθήνα: Διάδραση.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2016α). *Το Εικονογραφημένο βιβλίο στην προσχολική εκπαίδευση: Φιλιαναγνωστικές δράσεις*. Αθήνα: Πατάκης.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2016β). Το εικονογραφημένο βιβλίο χωρίς λόγια (pp. 808-817). In E. Deltsoy, & M. Papadopoulou (Eds.), *Changing worlds and signs of the times: Selecting proceedings from the 10th International Conference of Hellenic Semiotics Society*. Volos: The Hellenic Semiotics Society.
- Λέμαν, Μπ. (2007). *Το κόκκινο βιβλίο*. Επεξεργασία δραστηριοτήτων Κ. Κύρδη. Αθήνα: Μεταίχμιο.

### **Περίληψη**

Η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στο «εικονογραφημένο βιβλίο χωρίς λόγια» (wordless picturebook/silent picturebook) κι όλα τα υπόλοιπα εικονογραφημένα συνίσταται στην έλλειψη λεκτικού κειμένου στο πρώτο. Στο «σιωπηλό βιβλίο» η αφήγηση ανατίθεται αποκλειστικά στις εικόνες, ενώ η κατασκευή λεκτικού κειμένου εναπόκειται στον αναγνώστη-θεατή. Ιδιαίτερη κατηγορία εικονογραφημένου βιβλίου χωρίς λόγια συνιστούν οι διασκευές γνωστών ιστοριών, οι οποίες αφηγούνται εικονογραφικά μια ήδη γνωστή ιστορία, συχνά μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον στους εικαστικούς πειραματισμούς, στις πρωτότυπες επαναγνώσεις τους ή στις καινοτόμες αλλαγές/ανατροπές των γνωστών κειμένων. Στις οπτικές αφηγήσεις των παραμυθιών σε *βιβλία χωρίς λόγια*, τα παραμύθια δοκιμάζονται σε μια ακόμη φόρμα επιβεβαιώνοντας ξανά και ξανά την τεράστια διείσδυσή τους σε όλο το εύρος της κουλτούρας.