ΕΣΤΙΑΖΟΝΤΑΣ ΣΤΙΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΕΣΤΙΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΩΝ ΠΑΙΔΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ

Αγγελική Γιαννικοπούλου
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
ΤΕΠΑΕΣ Πανεπιστημίου Αιγαίου
gianik@rhodes.aegean.gr

Σε μια εποχή που είθισται να ονομάζεται εποχή της εικόνας εκείνο που χαρακτηρίζει και διακρίνει το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο από άλλα συναφή είδη δεν είναι η απλή παρουσία του εικονιστικού κώδικα δίπλα στο λεκτικό, αλλά η ύπαρξη ενός αυθεντικού εικονιστικού αφηγητή που στέκεται ισότιμα πλάι σε έναν κειμενικό ομόλογό του. Καθώς απομακρυνόμαστε από το *εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο* (*illustrated book*), όπου η εικόνα μεταφράζει σε μια άλλη τροπικότητα επιλεγμένα μέρη του, και μεταφερόμαστε προς το *εικονοβιβλίο* (*picture book*), όπου λεκτικό και εικονιστικό κείμενο συνεργάζονται στην αφήγηση μιας ιστορίας, ο αναγνώστης του κειμένου οφείλει να γίνει και θεατής της εικονογράφησης (για το εικονογραφημένο βιβλίο δες, Σιβροπούλου, 2004, Οικονομίδου, 2000, Καλογήρου, 2001, Ασωνίτης, 2001, Κανατσούλη, 1999, Κιτσαράς, 1993). Σε αυτήν την περίπτωση βρισκόμαστε μπροστά σε μια πλουραλιστική αφήγηση όπου μία ιστορία απαιτεί την ύπαρξη όχι μόνο δύο κωδίκων αλλά και δύο αφηγητών που σε αρκετές περιπτώσεις αποφασίζουν να κρατήσουν διαφορετικές στάσεις και αποστάσεις απέναντι στο αφηγούμενο υλικό και στις αφηγηματικές τεχνικές του χρόνου, της έγκλισης και της φωνής.

Αν και η πατρότητα της ιδέας της οπτικής γωνίας δεν ανήκει στο Genette (Genette, 1972), εντούτοις μεγάλη είναι η συνεισφορά του στην αφηγηματολογία στο θέμα της αφηγηματικής κατηγορίας της *Εστίασης ή Προοπτικής* (από δευτερογενείς πηγές δες: Τζιόβας, 1987, 1993, Παγανός, 1983, 1993, Βελουδής, 1994). Κάθε ιστορία παρουσιάζεται μέσα από την οπτική γωνία ενός ή περισσοτέρων προσώπων που καθορίζουν και την αφηγηματική προοπτική του κειμένου. Ξεκινώντας από τη γνωστή διάκριση ανάμεσα στο «ποιος μιλάει», με άλλα λόγια ποιος διηγείται τα γεγονότα, και «ποιος βλέπει», δηλαδή μέσα από τίνος τα μάτια ο αναγνώστης παρακολουθεί τα τεκταινόμενα, ο G. Genette ορίζει τρία βασικά είδη εστίασης με βάση τις σχέσεις ανάμεσα στον αφηγητή και τον/ τους κεντρικό/ κεντρικούς ήρωες.

Όταν ο αφηγητής γνωρίζει περισσότερα από τους ήρωές του, βλέπει τα πάντα σε βαθμό παντογνωσίας και βρίσκεται παντού – δυο ιδιότητες που είθισται να αποδίδονται σε υπερφυσικά όντα καθιστώντάς τον αφηγητή-θεό - η αφήγηση είναι *μη-εστιασμένη, μηδενική*, και θα μπορούσε να μεταγραφεί μαθηματικά ως αφηγητής > ήρωας/ ήρωες. Η ακριβώς αντίθετη πρόταση ήρωας > αφηγητή, με τον κεντρικό ήρωα να γνωρίζει περισσότερα από όσα ο αφηγητής σε σημείο μάλιστα που η αφήγηση να αγγίζει τα όρια του αινίγματος, συνιστά την *αφήγηση με εξωτερική εστίαση*. Από την άλλη η τρίτη δυνατή περίπτωση, εκείνη της ισοδυναμίας, αφηγητής = ήρωας, όπου η αφήγηση αποκαλύπτει μόνο όσα γνωρίζει κάποιος/ κάποιοι δεδομένος/ δεδομένοι ήρωας/ ήρωες, αποτελεί την *αφήγηση με εσωτερική εστίαση*. Στην τελευταία μάλιστα περίπτωση τρεις υποκατηγορίες περιγράφουν πληρέστερα τις διαφορετικές περιπτώσεις: α) *Εσωτερική εστίαση σταθερή*, όπου η αφήγηση ακολουθεί αμετάβλητα την οπτική ενός μόνο προσώπου β) *Εσωτερική εστίαση μεταβλητή*, με την ιστορία να ξετυλίγεται διαδοχικά μέσα από τα μάτια πολλών

προσώπων γ) *Εσωτερική εστίαση πολλαπλή*, όταν το ίδιο γεγονός φωτίζεται πολυπρισματικά μέσα από τις οπτικές διαφορετικών ηρώων.

Όπως συνέβη και αναφορικά με το μυθιστόρημα, έτσι, παραδοσιακά, και το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο και στις δύο αφηγηματικές του εκδοχές, εκείνης του συγγραφέα αλλά και αυτής του εικονογράφου, υιοθετεί την αφηγηματική κατασκευή του 'θεού' αφηγητή που γνωρίζει τα πάντα – γεγονότα, σκέψεις πράξεις, καταστάσεις - και χωρίς να συμμετέχει σε τίποτε, με μια έντονη επίφαση αντικειμενικότητας, αναλαμβάνει να διηγηθεί την ιστορία.

Ένας ετεροδιηγητικός κειμενικός αφηγητής, ολοκληρωτικά αμέτοχος, αφηγείται σε τρίτο πρόσωπο λόγια και έργα άλλων, ενώ ένας παράλληλος εικονιστικός αφηγητής αναλαμβάνει να ζωντανέψει με γραμμές και χρώματα την ίδια ιστορία παρακολουθώντας την από απέναντι, τοποθετώντας τη ματιά του εκεί ακριβώς που αναμένεται να σταθεί ο αναγνώστης του βιβλίου. Όλα τα πρόσωπα της ιστορίας είναι παρόντα στις εικόνες και ολόκληρες σκηνές ξετυλίγονται με την αλήθεια κάποιου που τα είδε όλα με τα μάτια του και παρακολουθεί από έξω τα τεκταινόμενα. Ο κειμενικός 'θεός' αφηγητής συναντά τον εικονογραφικό παντογνώστη αφηγητή που πανταχού παρών και τα πανθ' ορών διηγείται οπτικά όσα περιγράφονται με λέξεις.

Το σύνολο σχεδόν των κλασικών παραμυθιών και ένας μεγάλος αριθμός εικονογραφημένων μικρών ιστοριών υιοθετούν τη μηδενική εστίαση σε κείμενο και εικονογράφηση και διηγούνται την ιστορία με την απέραντη βεβαιότητα και την άφατη σιγουριά κάποιου που τα είδε όλα, τα γνωρίζει όλα και μπορεί να τα πει ή να δείξει όλα. Και ενώ οι ιδιότητες της παντογνωσίας και της πανταχού παρουσίας σε οντολογικό επίπεδο περιγράφουν το πρόσωπο του Θεού, ο αφηγητής που του μοιάζει περιορίζεται μέσα σε μια λεκτική και εικονογραφική κατασκευή, στην οποία έχει ρόλο επόπτη και θεατή.

Άλλωστε παρόμοιες αφηγηματικές τεχνικές θεωρήθηκε, και μάλλον όχι άδικα, ότι προσιδιάζουν στην ψυχοσύνθεση και απηχούν τις γνώσεις και τις περιορισμένες λογοτεχνικές και γενικότερες εμπειρίες των μικρών παιδιών. Η αφήγηση χωρίς εστίαση με τον κειμενικό αφηγητή να γνωρίζει περισσότερα από τα πρόσωπα της ιστορίας και τον εικονογραφικό ομόλογό του να 'κινηματογραφεί' τα γεγονότα δημιουργεί λιγότερα προβλήματα κατανόησης και δίνει στο λογοτεχνικό σύμπαν που περιγράφει σταθερή μορφή, εύπεπτη σαφήνεια και εύκολες βεβαιότητες.

Αναλόγως κατανοήσιμη φαίνεται να είναι και η αφήγηση με σταθερή εσωτερική εστίαση, ιδιαίτερα στην περίπτωση εκείνη που και ο κειμενικός και ο εικονογραφικός αφηγητής αποφασίζουν να διηγηθούν την ιστορία τους σε τρίτο πρόσωπο, από την οπτική γωνία ενός ορισμένου προσώπου. Ο κειμενικός αφηγητής μιλά μέσα από τα μάτια κάποιου ήρωα, και ο εικονιστικός παρουσιάζει σκηνές που, ενώ ενέχουν την αντικειμενικότητα κάποιου που τις παρατηρεί από έξω, τοποθετούν τον ήρωα που βλέπει στο κέντρο του δικού του σύμπαντος, ακολουθούν την πορεία του και διαποτίζονται από τη δική του υποκειμενική ματιά.

Πρόκειται για μια περίπτωση σχετικής ή περιορισμένης παντογνωσίας όπου οι δύο αφηγητές που διηγούνται την ιστορία, βλέπουν τον κόσμο μέσα από τα μάτια κάποιου συγκεκριμένου προσώπου, γνωρίζουν όσα γνωρίζει εκείνος, πιστεύουν ό,τι πρεσβεύει αυτός, νιώθουν μόνο τις δικές του συσπάσεις και απηχούν τις δικές του απόψεις. Για το λόγο αυτό υπόκεινται σε μια σειρά περιορισμών και απαγορεύσεων, όπως για παράδειγμα το ότι δεν παραβιάζουν ποτέ τους νόμους του χώρου, δεν μπορούν δηλαδή να περιγράφουν κάτι που συμβαίνει συγχρόνως σε δύο διαφορετικά μέρη, ή δεν είναι ποτέ σε θέση να μαντεύουν ακριβώς τι γίνεται μέσα στο μυαλό άλλων πρωταγωνιστών, ιδιαίτερα αν αυτοί επιλέγουν να μην το αποκαλύψουν. Γνωρίζουν δηλαδή όσα είναι δυνατόν να γνωρίζει ο συγκεκριμένος ήρωας, κατανοούν ό,τι

εκείνος και ενημερώνονται για όσα συμβαίνουν, όσα διαμείβονται, όσα σκέπτονται ή συναισθάνονται τα άλλα μυθοπλαστικά πρόσωπα μόνο στο βαθμό που αυτά αφορούν, επηρεάζουν ή γίνονται γνωστά στο δεδομένο ήρωα, μέσα από τα μάτια του οποίου βλέπουν τον κόσμο.

Συνήθως αυτός που βλέπει είναι ένα μικρό παιδί, ένα προσωποποιημένο ζώο ή ένα ομιλών χνουδωτό παιχνίδι, ο μικρός και ο αδύναμος του κόσμου τούτου με τον οποίο μπορεί άνετα να ταυτιστεί το παιδί-αναγνώστης, να νιώσει τα προβλήματά του, τις αγωνίες του, τη χαρά του και να συναισθανθεί τον ίλιγγο του θριάμβου του, που θα μεταλλαχθεί και στη δική του συμβολική νίκη απέναντι σε όλους τους δυνατούς και τους άδικους όχι μόνο του λογοτεχνικού σύμπαντος αλλά, σε μια επίδειξη ψυχολογικής μετάθεσης, και του δικού του κόσμου. Οι αφηγήσεις με σταθερή εσωτερική εστίαση ευνοούν την ταύτιση του αναγνώστη με τον ήρωα της ιστορίας, αφού το Εγώ του ήρωα ενώνεται με το Εγώ του αφηγητή, ενώ συγχρόνως εκβιάζεται και μια ακόμη ένωση· εκείνη με το Εγώ του αναγνώστη.

Το βιβλίο του Anthony Browne *Ο μπαμπάς μου* αποτελεί ένα δείγμα κειμενικής και εικονογραφικής αφήγησης με εσωτερική εστίαση στο ίδιο πρόσωπο· στο παιδί που περιγράφει, αξιολογεί, συγκρίνει και πάνω από όλα αγαπά τον πατέρα του. Η αφήγηση πρωτοπρόσωπη σε κείμενο και εικονογράφηση (αν εξαιρεθεί μόνο η τελευταία σελίδα στην οποία εισβάλλει και ο μικρός ήρωας της ιστορίας) σκιαγραφεί λεκτικά και εικαστικά την εικόνα του παιδιού για τον πατέρα του. Παραβιάζοντας τους κανόνες της ίδιας της πραγματικότητας που στερεί από τους γονείς τις αρετές που ο μικρός γιος διατείνεται ότι έχουν, ο μπαμπάς παρουσιάζεται μεγαλύτερος από ένα διώροφο σπίτι, παίρνει τη μορφή ψαριού για να εξαρθεί η κολυμβητική του δεινότητα ή κουκουβάγιας για να τονιστεί η σοφία του, καθίσταται τιμωρός του κακού λύκου και εισβάλλει στο κειμενικό και εικονιστικό αφηγηματικό σύμπαν με τη μορφή που του δίνει το παιδί, αναγκάζοντας τον αναγνώστη να τον δει με τα μάτια του γιου – ήρωα - αφηγητή και να τον λατρεύσει μαζί του.

Όμως, η ταύτιση των αφηγηματικών επιλογών κειμένου και εικονογράφησης δεν φαίνεται να είναι ο κανόνας, αφού πλεονάζουν οι περιπτώσεις όπου, ενώ η εστίαση παραμένει εσωτερική και για τους δύο αφηγητές, λεκτικό και οπτικό, παρατηρείται διάσταση ως προς το βαθμό συμμετοχής του αφηγητή στην αφηγούμενη ιστορία. Ενώ δηλαδή ο κειμενικός αφηγητής αποφασίζει να μετέχει ο ίδιος στην ιστορία που αφηγείται συνήθως ως αυτοδιηγητικός, και σπανιότατα ως αλλοδιηγητικός, ξεδιπλώνοντας την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, ο εικονογραφικός αφηγητής καθίσταται ετεροδιηγητικός, δίνοντας την ιστορία από την οπτική γωνία κάποιου που θεάται τις καταστάσεις όντας έξω από αυτές. Ο πρωτοπρόσωπος κειμενικός αφηγητής, το εγώ που δρα και σκέπτεται δίνει τη θέση του σε έναν εικονογραφικό αφηγητή που δεν βλέπει μέσα από τα μάτια του ήρωα αλλά στέκεται έξω από τα γεγονότα και τα παρατηρεί, όχι από την οπτική γωνία του συγκεκριμένου μυθοπλαστικού προσώπου, αλλά ενός άλλου, που σαν κινηματογραφιστής, ακολουθεί και παρακολουθεί τον ήρωα εντάσσοντάς τον ως κεντρικό πρόσωπο σε κάθε πλάνο, σε κάθε σκηνή, σε κάθε εικόνα του έργου του.

Ενώ δηλαδή στο κείμενο το εγώ του αφηγητή ταυτίζεται με το εγώ του κεντρικού ήρωα και οι φωνές αφηγητή και μυθοπλαστικού προσώπου συμπλέκονται αδιάκριτα, επειδή ο εικονιστικός αφηγητής δεν πλάθει τις εικόνες του ως ομοδιηγητικός εταίρος του, ο αναγνώστης του βιβλίου δεν βλέπει ό,τι θα έβλεπε ο κεντρικός ήρωας της ιστορίας. Έτσι σε πολλά εικονογραφημένα παιδικά βιβλία «παρατηρούμε πάλι και πάλι, η παρουσία των εικόνων να μετατρέπουν την πρωτοπρόσωπη αφήγηση σε ετεροδιηγητικό θεατρικό έργο, διαμορφώνοντας έτσι την τάση η ανάγνωση ενός εικονογραφημένου βιβλίου να μοιάζει περισσότερο με παρακολούθηση θεατρικής

παράστασης παρά με διάβασμα νουβέλας» (Nodelman, 1991: 21). Παρόμοια εικονογραφημένα βιβλία δίνουν στην πρωτοπρόσωπη κειμενική αφήγηση αυτό που εξ ορισμού στερείται: ένα δεύτερο ζευγάρι μάτια που διοχετεύουν πληροφορίες που συνήθως αποσιωπά ο ομοδιηγητικός αφηγητής, όπως για παράδειγμα τις σχετικές με την εξωτερική εμφάνιση του ήρωα ή τις εκφράσεις του προσώπου του (Schwenke Wyile, 2001).

Προφανώς, στην περίπτωση ενός ομοδιηγητικού εικονιστικού αφηγητή, από κάθε σκηνή απουσιάζει το κεντρικό πρόσωπο και ο αναγνώστης - θεατής της ιστορίας παρατηρεί τις εικόνες μέσα από τα δικά του μάτια, γεγονός που καθιστά αδύνατη τη δισυπόστατη παρουσία του μυθοπλαστικού προσώπου ως ορώντος αλλά και ορωμένου. Επιπλέον, πολύ συχνά, συγκεκριμένες τακτικές, γνωστές και από τα κόμικς (Μαρτινίδη, 1990: 76-79), καθιστούν δυνατή την ταύτιση της ματιάς του αναγνώστη με εκείνη του ομοδιηγητικού αφηγητή και του ήρωα της ιστορίας. Πολλές φορές το χαρακτηριστικό σχήμα μιας κλειδαρότρυπας, ή δίδυμες εικόνες τοποθετημένες μέσα στους διπλούς, πανομοιότυπους κύκλους που παραπέμπουν σε ένα ζευγάρι κιάλια ή η προβολή σε πρώτο πλάνο του βιβλίου που διαβάζει ο κεντρικός ήρωας ή ακόμη και η απεικόνιση ενός ξαπλωμένου πρωταγωνιστή, όπως ο ίδιος θα έβλεπε τον εαυτό του (απουσιάζει δηλαδή το πρόσωπο και σχεδιάζονται μόνο τα χέρια, οι κουβέρτες και ο τοίχος απέναντί του), είναι όλες ενδεικτικές περιπτώσεις μιας οπτικής αφήγησης με εσωτερική εστίαση όπου ο αφηγητής καθίσταται ομοδιηγητικός και ο αναγνώστης βλέπει τον κόσμο μέσα από τα δικά του μάτια.

Άλλωστε, παρόμοιες πρωτοπρόσωπες οπτικές αφηγήσεις είναι σπανιότατες σε όλες τις εικαστικές τέχνες μηδέ εξαιρουμένων της ζωγραφικής, με χαρακτηριστικούς τους πίνακες που θα ονομάζαμε αυτοπροσωπογραφίες, ή του κινηματογράφου, αφού σε αυτήν την περίπτωση η κάμερα θα έπρεπε να αφήνει απέξω τον ήρωα και ο θεατής να βλέπει ό,τι θα έβλεπε εκείνος.

Και ενώ η συντριπτική πλειοψηφία των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων στα οποία ο πρωτοπρόσωπος κειμενικός αφηγητής επιλέγει να διηγηθεί την ιστορία του από μια σταθερή εσωτερική οπτική γωνία συνοδεύεται από μία παράλληλη ‘τριτοπρόσωπη’ εικονιστική αφήγηση με εσωτερική εστίαση στον ίδιο ήρωα, υπάρχουν περιπτώσεις όπου ο οπτικός αφηγητής επιλεκτικά διαρρηγνύει τη νόρμα της ολοκληρωτικής συμμόρφωσης με αυτήν και τεχνηέντως μεταπηδά ενίοτε σε τακτικές ‘πρωτοπρόσωπης’ παρουσίασης. Έτσι, εκτός από τις φορές που βλέπει μέσα από κλειδαρότρυπες ή κιάλια (η σύμβαση αισθητοποιείται με την αναπαραγωγή των καθοριστικών σχημάτων πλαισίωσης της εικόνας) ή κρατά βιβλία, πολύτιμες επιστολές ή λίστες (π.χ. Η λίστα με τα απαγορευμένα φαγητά του *Καλόκαρδου λύκου*), συχνά σε μεμονωμένες εικόνες επιλέγει να μετατοπιστεί από την θέση του ετεροδιηγητικού εικονιστικού αφηγητή με εσωτερική εστίαση σε έναν συγκεκριμένο ήρωα στον ομοδιηγητικό αφηγητή, ενώνοντας το εγώ του ήρωα με την ματιά του αφηγητή, που τελικά θα γίνει εκείνη του αναγνώστη.

Χαρακτηριστικά αναφέρουμε το βιβλίο των Γιούτα Λανγκρόιτερ (κείμενο) και Βέρα Σόμπατ (εικονογράφηση) *Το μικρό αρκουδάκι έχει αϋπνία*, όπου σε επίπεδο εικονογράφησης το δεύτερο και το τρίτο δισέλιδο αποτελούν μια διαρκή μετάβαση από την ετεροδιηγητική στην ομοδιηγητική και ξανά πάλι στην ετεροδιηγητική αφήγηση. Παρατηρούμε λοιπόν ότι σε μια ιστορία που ξεκινά με τριτοπρόσωπο εικονιστικό αφηγητή, στην πρώτη επάνω εικόνα στη δεξιά σελίδα του δεύτερου δισέλιδου, η ματιά του αναγνώστη ταυτίζεται με τη ματιά του ήρωα, αφού και οι δύο βλέπουν το συρτάρι από το ύψος των ματιών του μικρού αρκουδιού. Η εικόνα που μοιράζεται ισότιμα την ίδια σελίδα παλινδρομεί σε μια ‘τριτοπρόσωπη’ εικονιστική

αφήγηση καθώς το αρκουδάκι έχει τώρα γυρίσει την πλάτη του στον αναγνώστη και κατευθύνεται προς το κρεβάτι του. Γυρίζοντας δισέλιδο ο εικονιστικός αφηγητής συνεχίζει να αιωρείται πάνω στο ίδιο εκκρεμές, όπου σε μια αντίστροφα συμμετρική διάταξη, η αριστερή σελίδα φιλοξενεί τις δύο μικρότερες εικόνες και η δεξιά μία σε διπλάσιο μέγεθος. Εδώ στην πάνω εικόνα της αριστερής σελίδας παρατηρείται μία ακόμη διχοτόμηση που καταλήγει στη δημιουργία δύο μικρότερων εικόνων ενωμένων χωρικά, σχέση που μεταφράζεται ως χρονική. Και στις δύο αυτές εικόνες ο αφηγητής είναι πρωτοπρόσωπος καθώς και οι δύο αντικατοπτρίζουν τη ματιά του μικρού αρκουδιού που, σε διαδοχικές χρονικές στιγμές βλέπει, και μέσα από τα δικά του μάτια και ο αναγνώστης/ θεατής του βιβλίου, τι διαδραματίζεται στο σαλόνι πρώτα, και μετά, στρέφοντας το κεφάλι του, τι γίνεται στην κουζίνα. Στην ίδια λογική και η τελευταία εικόνα της σελίδας όπου παρουσιάζεται πάλι η σκηνή που ο μικρός πρωταγωνιστής της ιστορίας παρακολουθεί: ο μπαμπάς βγαίνει από την κουζίνα και κατευθύνεται προς το διάδρομο που είναι κρυμμένος ο μικρός. Αντίθετα, στην αντίπερα σελίδα του δισέλιδου ο εικονιστικός αφηγητής επιλέγει να βγει ξανά έξω από την ιστορία και να παρατηρήσει τα τεκταινόμενα από απέναντι. Τώρα στην εικόνα, εκτός από το μπαμπά και τα άλλα πρόσωπα της ιστορίας, εισβάλλει και το μικρό αρκουδάκι στερώντας την οπτική αφήγηση από τη δική του ματιά. Για μια ακόμη φορά από ήρωας – παρατηρητής μεταπηδά σε ήρωα – παρατηρούμενο και από το ορών υποκείμενο των γεγονότων καθίσταται ο κεντρικός ορώμενος.

Άλλες φορές πάλι στην ίδια εικόνα αισθητικές παρεμβάσεις, όπως διαστρεβλώσεις μεγεθών ή ακόμη και ιδιόρρυθμη πλαισίωση, κατορθώνουν να συνδυάσουν σε μία σκηνή δύο αφηγηματικές οπτικές, την τριτοπρόσωπη και την πρωτοπρόσωπη. Στο προαναφερθέν βιβλίο, στην πρώτη εικόνα του δεύτερου δισέλιδου, η πλαισίωσή της αναδεικνύει έναν υπερμεγέθη μπαμπά που δεν χωρά πουθενά και αναγκάζεται να μένει έξω από αυτήν, κάτι που δεν εκφράζει μια αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά τον τρόπο που το ίδιο το παιδί βιώνει την παρουσία του. Το μέγεθος της γονεϊκής φιγούρας σε συνδυασμό με την παρουσία του μικρού αρκουδιού δημιουργεί ένα αφηγηματικό συνονθύλευμα δύο αφηγηματικών τακτικών, ενός τριτοπρόσωπου αφηγητή που κοιτά αντικειμενικά από έξω τη σκηνή, αλλά και μιας υποκειμενικής θεώρησης που υπαινικτικά ενσωματώσει στοιχεία της πρωτοπρόσωπης οπτικής του κεντρικού ήρωα.

Ανάλογη και η περίπτωση της εικόνας του εξώφυλλου στο βιβλίο της Αθανασίας Αμπαριώτη σε εικονογράφηση Ντανιέλας Σταματιάδη *Αχ, αυτή η πρώτη μέρα στο σχολείο!*, όπου η οπτική του μικρού πρωταγωνιστή, έτσι όπως διατυπώνεται στην επιφωνηματική εκφορά του τίτλου, ενσωματώνεται και στην εικονογράφηση που συμφύονται δύο οπτικές και δύο ζευγάρια μάτια τοποθετημένα σε δύο διαφορετικά σημεία συνεργάζονται στο κοίταγμά της. Από τη μια ένας ανεξάρτητος εικονιστικός αφηγητής κοιτά ανφάς τον ανήλικο ήρωα της ιστορίας, ενώ από την άλλη το σχολείο σχεδιάζεται από τη θέση κάποιου που το βλέπει από κάτω, από την οπτική γωνία του σκουληκιού όπως είθισται να αναφέρεται, και παρουσιάζεται τεράστιο και σχηματικά διαστρεβλωμένο. Με αυτόν τον τρόπο δεν αποκαλύπτεται μόνο το μέρος όπου στέκεται αυτός που το παρατηρεί, αλλά κυρίως αποδίδεται η ψυχολογική ματιά του ορώντος υποκειμένου.

Διπλή εικονιστική αφήγηση, ένα κράμα ομοδιηγητικού και ετεροδιηγητικού οπτικού αφηγητή παρατηρούμε συχνότατα και στον τρόπο που αποδίδονται εικαστικά σκέψεις, όνειρα και φανταστικές περιπέτειες των ηρώων. Ονειρικά ταξίδια (*Where The Wild Things Are*), παιδικοί εφιάλτες (*Οι Σαράντα Εφιάλτες*), ανεκπλήρωτες επιθυμίες (*Αχ και να 'μουνα ... πουλί*), συγκλονιστικές αναμνήσεις, κρυφές σκέψεις (*Η Αντζελίνα μπαλαρίνα*) ή εγκιβωτισμένες αναγνωστικές εμπειρίες (*Το μικρό*

αρκουδάκι έχει αϋπνία) ζωντανεύουν εικονογραφικά δίνοντας την ψευδαίσθηση μιας βεβαιότητας που πηγάζει από την σιγουριά του αναγνώστη που βλέπει τα πάντα απτά και καθαρά, ταυτίζοντας τη ματιά του με τα μάτια της ψυχής ενός πρωτοπρόσωπου οπτικού αφηγητή.

Από την άλλη, πολύ συχνά παρατηρείται στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο ουσιαστική διάσταση στις επιλογές αναφορικά με την εστίαση ανάμεσα στο κείμενο και την εικονογράφηση. Εδώ ο εικονιστικός αφηγητής δεν συμμερίζεται την επιλογή του κειμενικού για εσωτερική εστίαση αλλά μεταπηδά σε μηδενική διαφοροποιούμενος μαζί του αναφορικά με το βαθμό συμμετοχής του στο αφηγηματικό υλικό και αναλαμβάνει το ρόλο του παντογνώστη αφηγητή, που θεάται έξωθεν μια κατάσταση και γνωρίζει όσα είναι αδύνατο να γνωρίζει ο πρωταγωνιστής.

Χαρακτηριστικό το βιβλίο της Ellen Raskin *Nothing Ever Happens on My Block*, όπου ο κειμενικός πρωτοπρόσωπος αφηγητής, που παραπονιέται διαρκώς για τη μονοτονία της ζωής του η οποία τον αναγκάζει να ζει μια άχρωμη καθημερινότητα χωρίς προκλήσεις και ενδιαφέρον, αντιδιαστέλλεται με την εικονογραφική εκδοχή της ιστορίας όπου ο 'τριτοπρόσωπος' εικονιστικός αφηγητής καταγράφει το σύνολο των 'συγκλονιστικών' γεγονότων που λαμβάνουν χώρα στο μικρό σύμπαν της γειτονιάς του και ανατρέπουν τα λεγόμενα του ήρωα.

Στην ίδια λογική και το γαλλικό *Les Fantomes au Loch Ness* του Jacques Duquennoy που κυκλοφορεί μεταφρασμένο και στα ελληνικά όπου σε μια τριτοπρόσωπη κειμενική αφήγηση με εσωτερική εστίαση στα τρία φαντάσματα - παρά τον αριθμό τους απολαμβάνουν αδιάκριτα κοινός ήθος, λειτουργούν δηλαδή ως ένας χαρακτήρας - αντιπαρατίθεται μια εικονιστική αφήγηση όπου ένας αφηγητής-θεός βλέπει ό,τι διαδραματίζεται από πάνω (το επίρρημα έχει όχι μόνο τοπική αλλά και αξιολογική χροιά) και παρουσιάζει όχι μόνο αυτά που συμβαίνουν μπροστά στα μάτια τους αλλά και όσα λαμβάνουν χώρα κυριολεκτικά πίσω από τις πλάτες τους.

Και στις δύο περιπτώσεις η ειρωνική διάσταση του βιβλίου δεν πηγάζει ούτε από τα λόγια μόνο ούτε από τις εικόνες (Nodelman, 1988). Εκείνο που δημιουργεί την ειρωνεία είναι η σχέση ανάμεσα στο κείμενο και τις εικόνες και μάλλον οι διαφορικές εστιάσεις τις οποίες επιλέγουν οι δύο αφηγητές. Καθώς ο κειμενικός αφηγητής περιορίζεται στην οπτική ενός εξάχρονου παιδιού ή τριών φαντασμάτων, ο εικονογραφικός εταίρος του κρυφογελά δίπλα του βλέποντας από ψηλά ό,τι ο πρώτος αδυνατεί να παρατηρήσει.

Άλλωστε, το παιχνίδι των διαφορετικών αφηγητών, συγγραφέα και εικονογράφου, και μιας εκ προοιμίου πλουραλιστικής αφήγησης αποτελεί εγγενές στοιχείο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου που ως γνήσιου πολυτροπικού είδους ακουμπά εξίσου σταθερά και στην λεκτική και στην οπτική τροπικότητα. Η διάσταση των αφηγηματικών επιλογών των εικονογραφημένων βιβλίων δεν περιορίζεται μόνο στην περίπτωση της αφήγησης με σταθερή εσωτερική εστίαση σε κάποιον ήρωα, αλλά δημοφιλή βιβλία συχνά 'φλερτάρουν' και με δυσκολότερες αφηγηματικές τεχνικές όπως εκείνης της *μεταβλητής εστίασης*, όπου μια σειρά γεγονότων παρουσιάζονται μέσα από τα μάτια διαφορετικών ηρώων. Καθώς η μυθοπλασία λαμβάνει μεταμυθοπλαστικές διαστάσεις η αντικειμενικότητα του τριτοπρόσωπου αφηγητή συρρικνώνεται μέσα στις διαφορετικές οπτικές και στις επιμέρους υποκειμενικές αλήθειες που αμφισβητούν ανοιχτά και επανειλημμένα την πραγματικότητα του λογοτεχνικού σύμπαντος.

Στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου ενδιαφέρον παρουσιάζει το δίδυμο *Ο Λύκος ξαναγύρισε* και *Να 'μια ξανά*, όπου δύο διαφορετικά βιβλία συνεργάζονται ισόρροπα στη διήγηση της ίδιας ιστορίας. Το πρώτο, σε τριτοπρόσωπη αφήγηση διηγείται την αγωνία και τον τρόμο των παραδοσιακών θυμάτων του

μεγάλου κακού λύκου να οργανώσουν την άμυνά τους απέναντι στην επικείμενη επάνοδο του θανάσιμου εχθρού τους. Το δεύτερο, μέσα από την οπτική του ίδιου του λύκου, περιγράφει συμπληρωματικά τα γεγονότα που σχετίζονται με την προετοιμασία της επίθεσης και την προσπάθεια σύλληψης των θυμάτων. Και ενώ στο πρώτο βιβλίο τα αθώα θύματα πληροφορούνται από τον τύπο ότι ο λύκος επανακάμπτει αγριεμένος και εγκαταλείπουν τις εστίες τους για να σωθούν, στο δεύτερο οι μισοτελειωμένες εικόνες του παζλ συμπληρώνονται και ολοκληρώνονται καθώς ο αναγνώστης ενημερώνεται για την πηγή των δημοσιεύσεων και το ανελέητο κυνηγητό που λαμβάνει χώρα.

Παρόλο που κάθε βιβλίο διατηρεί την αυθυπαρξία του και η διαδοχική ανάγνωσή τους δεν είναι απαραίτητη, είναι προφανές ότι και τα δύο διηγούνται την ίδια ιστορία καταλήγοντας όμως σε διαφορετικές επιλογές αναφορικά με την εστίαση. Εστιάζοντας το ένα στα θύματα και το άλλο στο θύτη συμβάλλουν στην περιγραφή του ίδιου επεισοδίου συνεισφέροντας το καθένα τις ψηφίδες των γεγονότων που οι αντίστοιχοι ήρωες είναι σε θέση να γνωρίζουν. Η εικονογραφική ομοιότητα των πρωταγωνιστών, οι κοινοί διάλογοι που ηχούν ηχογραφημένοι καθώς ακούγονται απαράλλαχτα και στα δύο βιβλία, και οι πανομοιότυπες καταληκτικές εικόνες υπογραμμίζουν την ταύτιση των δύο σε μία ιστορία. Σε αυτήν εμπλέκονται όλοι, αθώοι και ένοχοι, κυνηγοί και κυνηγημένοι επικοινωνώντας ο καθένας τη δική του αλήθεια και τη δική του πραγματικότητα. Και μόνο ο αναγνώστης κατορθώνει να βγει έξω από τις επιμέρους οπτικές και να δει άνωθεν τι συμβαίνει, με άλλα λόγια να κερδίσει μια σαφή εποπτεία των πάντων. Και αυτήν τη γνώση δεν του τη μεταβιβάζει ανώδυνα ένας παντογνώστης – θεός – αφηγητής, αλλά τη συλλέγει μόνος του μέσα από τα λόγια και τις πράξεις των ηρώων, όταν διαδοχικά παρακολουθεί, ακούει και συμπάσχει με κάποιον άλλο. Και καθώς ο παραδοσιακός παντογνώστης αφηγητής ξεθωριάζει μέσα στα μεταμυθοπλαστικά τερτίπια της μεταβλητής αφήγησης, ο μόνος που φαίνεται να κερδίζει σε γνώση και εμπειρίες είναι πλέον ο ίδιος ο αναγνώστης.

Εκτός όμως από την κοινή επιλογή κειμενικού και εικονιστικού αφηγητή για αφήγηση μεταβλητής εστίασης, κάτι που συνέβη στο προηγούμενο παράδειγμα, μερικές φορές παρατηρείται διάσταση ανάμεσα στο συγγραφέα και τον εικονογράφο με τον ένα από τους δύο να μην ακολουθεί τις προτιμήσεις του άλλου. Στο βιβλίο του Philippe Dupasquier *Αγαπημένε μου μπαμπά ...* ο κειμενικός αφηγητής παραμένει σταθερά ομοδιηγητικός με σταθερή εσωτερική εστίαση στο μικρό κοριτσάκι της ιστορίας. Αντίθετα, η εικονιστική αφήγηση διίσταται προβάλλοντας παράλληλα δύο αφηγηματικές τάσεις και τις δύο ετεροδιηγητικές: από τη μια εστιάζοντας στην κόρη και από την άλλη στον πατέρα. Κάθε δισέλιδο φιλοξενεί σταθερά ένα τμήμα ενός επιστολικού κειμένου, το γράμμα μιας μικρής στο ναυτικό πατέρα της και δύο παράλληλες εικονιστικές αφηγήσεις: στο πάνω μέρος τη ζωή του πατέρα στη θάλασσα, και στο κάτω τα γεγονότα που βιώνει η οικογένεια που τον περιμένει να γυρίσει. Η σύμβαση παραμένει ίδια και στην τελευταία σελίδα, όπου το κείμενο πλέον δεν υπάρχει αφού η επιστροφή του πατέρα μετατρέπει την επικοινωνία από έμμεση σε άμεση, και αναγκάζει τον εικονιστικό αφηγητή να αναπαραγάγει την ίδια εικόνα δύο φορές. Καθώς ο χώρος της θυγατέρας ταυτίζεται με εκείνον του πατέρα το ίδιο φιλί και οι ίδιοι εναγκαλισμοί σφραγίζουν τη ζωή και τις παράλληλες εικονιστικές καταγραφές και των δύο.

Αναφορικά τώρα με την *αφήγηση με πολλαπλή εστίαση*, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο φύσει ευνοεί μια τέτοια τακτική, αφού οι δύο τροπικότητες το ωθούν αναγκαστικά και, όχι μόνο εξ επιλογής, στην ύπαρξη δύο διαφορετικών αφηγητών, λεκτικού και οπτικού, που φωτίζουν από δύο οπτικές τα ίδια γεγονότα (δες Yannicopoulou, 2004). Και ενώ αυτό συμβαίνει σε όλα τα εικονογραφημένα παιδικά

βιβλία, υπάρχουν και κάποια από αυτά που αποφασίζουν να διηγηθούν την ίδια ιστορία από διαφορετικές οπτικές γωνίες, οι οποίες σε κάποιες περιπτώσεις είναι αντιδιαμετρικές μεταξύ τους.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σειρά των *Ανάποδων Βιβλίων* (*Upside down*) όπου κλασικά παραμύθια λέγονται από την πλευρά του γνωστού αντιήρωα των ιστοριών, ο οποίος μετά από αιώνες σιωπής κερδίζει το δικαίωμα να μιλήσει για όσα του καταλογίζονται και να κοινοποιήσει τη δική του εκδοχή των γεγονότων, αποδομώντας και αναδομώντας τη γνωστή ιστορία, και αναγκάζοντας τον αναγνώστη να αναρωτηθεί και να επανεξετάσει τις παλιές του βεβαιότητες. Μάλιστα η ίδια η δομή του βιβλίου υπογραμμίζει τις δύο αντίθετες οπτικές, του παραδοσιακού ήρωα και του γνωστού αντιήρωα, αφού διαιρεμένο στα δύο με διπλά εξώφυλλα αναγκάζει τον αναγνώστη να το γυρίσει κυριολεκτικά ανάποδα - το πάνω κάτω και το εμπρός πίσω - για να αποκτήσει πρόσβαση και στην αντίθετη οπτική. Η ιδέα καταπληκτική, αφού κατορθώνει να παραλληλίσει τη φυσική πράξη του αναγνώστη, να αναποδογυρίσει το αντικείμενο-βιβλίο με τη μεταμυθοπλαστική αφηγηματική τεχνική της αντιστροφής της αλήθειας της ιστορίας.

Έτσι, αφού ο αναγνώστης διαβάσει την ιστορία της Χιονάτης όπως συνήθως λέγεται αντικατοπτρίζοντας την άποψη της κεντρικής ηρωίδας για τα γεγονότα, γυρίζοντας ανάποδα το βιβλίο βρίσκεται μπροστά στην αφήγηση της μητριάς της, που αποκαλύπτει τις δυσκολίες της ανατροφής μιας ανυπάκουης και κακοαναθρεμμένης προγονής, που τη δέχθηκε με την εχθρότητα που συνήθως επιδεικνύουν τα χαϊδεμένα κοριτσάκια όταν μια καινούργια μαμά εισβάλει στο σπίτι τους, στη ζωή τους και στην αγάπη του πατέρα τους. Μέσα από τη διήγηση της νέας συζύγου προσφέρονται προφανείς δικαιολογίες για κάθε γεγονός που αναφέρει το παραδοσιακό παραμύθι: Γιατί η μητριά μεταμφιέστηκε σε μάγισσα και πήγε στο σπίτι των επτά νάνων; Μόνο και μόνο για να αποκαλύψει η ίδια, αποφεύγοντας έτσι το κοινωνικό σκάνδαλο, τι συμβαίνει με το παιδί που έφυγε κρυφά από το σπίτι για να πάει στη μέση του πουθενά να ζήσει με επτά!!! άντρες που κανείς δεν ξέρει τι είδους δουλειές κάνουν και τι γίνεται μέσα σε εκείνο το σπίτι.

Από τα μέχρι τώρα φαίνεται λοιπόν ότι το παιδικό βιβλίο συμμετέχει ισότιμα σε όλους σχεδόν τους αφηγηματικούς πειραματισμούς μηδέ εξαιρουμένης *της αφήγησης με εξωτερική εστίαση*, όπου ο αφηγητής κρατά κρυμμένες σκέψεις και γεγονότα σε ένα παιχνίδι αινιγμάτων και μαντέματος. Διαβάζοντας το βιβλίο των Willis και Ross *Η Αργυρώ Γελάει*, τόσο ο τριτοπρόσωπος κειμενικός όσο και ο ετεροδιηγητικός εικονογραφικός αφηγητής φαίνεται να μην γνωρίζουν ή να μην αποκαλύπτουν κάτι που ξέρουν καλά όλα τα βασικά πρόσωπα που μετέχουν στην ιστορία. Όπως αναφέρει το κείμενο και όπως δείχνει η εικονογράφηση η Αργυρώ είναι σε θέση να κάνει ό,τι και ένα οποιοδήποτε άλλο παιδί της ηλικίας της: να χορεύει, να παίζει, να επισκέπτεται μουσεία, να πηγαίνει στο σχολείο και γενικά να συμμετέχει ισότιμα σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής. Μόνο η τελευταία σελίδα αποκαλύπτει αυτό που πραγματικά συμβαίνει και γνωρίζουν όλα τα πρόσωπα της ιστορίας, αλλά αγνοεί ο αναγνώστης: η Αργυρώ είναι ένα παιδί με κινητικά προβλήματα που αναγκάζεται να μένει καθηλωμένη σε ένα αναπηρικό καροτσάκι.

Η πορεία που ακολουθεί ο αναγνώστης στο συγκεκριμένο βιβλίο είναι συνήθως αμφίδρομη, αφού αμέσως μετά την ολοκλήρωση της πρώτης ανάγνωσης και της αποκάλυψης της έκπληξης του τέλους, επιχειρεί και μια δεύτερη περιδιάβαση του κειμένου και της εικονογράφησης επαναξιολογώντας και επανοηματοδοτώντας στοιχεία της ιστορίας, τα οποία, καθώς φωτίζονται από τα νέα δεδομένα, επαναδιαρθρώνουν το μυθοπλαστικό σύμπαν. Με στρατηγικές ανάλογες με αυτές που αντιμετωπίζει το *Θάνατο του Ρότζερ Ακρόυντ*, όπου ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής

κρατά για τον εαυτό του την εξιχνίαση του μυστηρίου, ο αναγνώστης επανεξετάζει σχολαστικά το κείμενο και την εικονογράφηση του βιβλίου της μικρής Αργυρώς με τη βεβαιότητα ότι θα ανακαλύψει ασυνέπειες και αθώες απάτες υπεύθυνες για την αδυναμία του να μαντεύσει τι ακριβώς συνέβαινε. Όμως, αν στην περίπτωση της Agatha Christie υπάρχουν διαφορετικές απόψεις (Bayard, 2000), στο εικονογραφημένο βιβλίο των Willis και Ross είναι εύκολα διαπιστώσιμο ότι ούτε το κείμενο ούτε η εικονογράφηση δεν παραπλάνησαν, δεν εξαπάτησαν· οι ενδείξεις, κυρίως οπτικές, υπήρχαν εξ αρχής, απλώς ο αναγνώστης – θεατής δεν τις κατενόησε επαρκώς, δεν τις μετέφρασε ορθώς.

Από όλα τα παραπάνω γίνεται πλέον φανερό ότι το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, παρόλο που στην κοινή συνείδηση είναι ταυτισμένο με την απλότητα, μέχρι την αρνητική της απόληξη την απλοϊκότητα, και ενώ είθισται να θεωρείται εύπεπτο και προσβάσιμο αποδεικνύεται είδος ιδιαίτερα απαιτητικό και ιδιαζόντως ενδιαφέρον. Η εκ προοιμίου παρουσία δύο παράλληλων αφηγητών, ενός κειμενικού και ενός εικονογραφικού, δημιουργούν πλουραλιστικές αφηγήσεις που καθίστανται πιο ενδιαφέρουσες στις περιπτώσεις εκείνες που αποφασίζουν να επιδείξουν πολλαπλές αφηγηματικές επιλογές. Το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο ξεφεύγει πλέον από τη λογική των ‘εύκολων’ αναγνωσμάτων καθώς ενέχει εγγενείς δυνατότητες απαιτητικών αφηγηματικών τεχνικών που ‘εκπαιδεύουν’ τον αναγνώστη, αναγκάζοντάς τον την ίδια στιγμή που εισχωρεί στο φανταστικό σύμπαν κυρίως μέσω της ταύτισης (‘εκβιάζεται’ συνήθως. σε περιπτώσεις ομοδιηγητικού αφηγητή) συγχρόνως θεάται τις συμβάσεις της λογοτεχνικής κατασκευής άνωθεν, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση που η ‘τριτοπρόσωπη’ εικονογράφηση αντιπαρατάσσεται σε έναν ομοδιηγητικό κειμενικό αφηγητή (Nodelman, 1991).

Ανακαλώντας τον προβληματισμό που σχετίζεται με την ανάγκη σταθερότητας ή μη της οπτικής γωνίας, θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι δεν πρόκειται για ένα απλό αισθητικό ζήτημα, αφού οι αλλαγές στον τρόπο εστίασης συνιστούν ενσυνείδητη επιλογή σε μια πλουραλιστική εκδοχή μιας πολυσχιδούς πραγματικότητας. Η διττή αφήγηση, λεκτική και οπτική, ιδιαίτερα όταν αυτή επιλέγει διαφορετικές εστιάσεις, φωτίζει πρισματικά τα ίδια γεγονότα, ξεδιπλώνει μια πολύπλοκη πραγματικότητα και περνάει από τη μία Αλήθεια στις πολλές προσωπικές αλήθειες.

Καθώς ο αναγνώστης του κειμένου καθίσταται και θεατής μιας εικονιστικής διήγησης είναι σε θέση να παρακολουθήσει ένα λογοτεχνικό σύμπαν που βασισμένο σε δύο τροπικότητες και μέσα από διαφορετικές αφηγηματικές εκδοχές, κατορθώνει να περιγράψει πλουραλιστικά τον φανταστικό κόσμο. Και καθώς διαφορετικές οπτικές δημιουργούν διαφορετικές λογοτεχνικές σταθερές, η υποκειμενικότητα του φαντασιακού σύμπαντος υπαινίσσεται μια αντίστοιχη υποκειμενικότητα του πραγματικού κόσμου. Οι παλιές βεβαιότητες φαίνεται να κλυδωνίζονται, συμπαρασύροντας μαζί τους και μια παραδοσιακά ριζωμένη ισοδυναμία: παιδικό βιβλίο = εύκολο/ μη απαιτητικό/ κατανοητό/ απλό. Το εικονογραφημένο βιβλίο έχει ήδη δείξει ότι ανήκει πλέον στα είδη που ενέχουν πλήθος αφηγηματικών δυνατοτήτων και εγγενώς δημιουργούν προκλήσεις. Απομένει μόνο να τις ανακαλύψουμε. Το ταξίδι φαίνεται να είναι μακρύ και ενδιαφέρον …

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bayard, P. (2000). *Who Killed Roger Ackroyd? The Mystery Behind the Agatha Christie Mystery*. New York: New Press.

Christie, A. (1986). *Ο Φόνος του Ρότζερ Ακρόϋντ*. Μτφ. Β. Βασικεχαγιόγλου. ΄Αγρα.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

Nodelman, P. (1988). *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. London: The University of Georgia Press.
Nodelman, P. (1991). The eye and the I: Identification and first person narratives in picture books. *Children's Literature*, 19, 1-30.
Schwenke-Wyile, A. (2001). First-Person engaging narration in the Picture Books: Verbal and Pictorial Variations. *Children's Literature in Education*, 32 (3), 191-202.
Yannicopoulou, A. A. (2004). Multi-viewpoint narrative : From Durrell to picture book and electronic literature. Paper presented at the International Conference *On Miracle Ground XIII. Durrell on Rhodes: The Spirit of Myth*, Rhodes 27/6/2004-2/7/2004.
Ασωνίτης, Π. (2001). *Η Εικονογράφηση στο Βιβλίο της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
Βελουδής, Γ. (1994). *Γραμματολογία. Θεωρία της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Δωδώνη.
Καλογήρου, Τζ. (2001). Τροπές του λόγου και της εικόνας σε λογοτεχνικά βιβλία για παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας (σελ. 21-78). Στο Δ. Αναγνωστοπούλου, Τζ. Καλογήρου, Β. Πάτσιου (Επιμ.) *Λογοτεχνικά βιβλία στην Προσχολική Αγωγή*, Αθήνα, Εκδ. της Σχολής Ι. Μ. Πανογιωτόπουλου.
Κανατσούλη, Μ. (1999). Εικονογράφηση στο παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο: Μια διαφορετική προσέγγιση των στοιχείων της αφήγησης σε μια λογοτεχνική ιστορία (σελ. 241-250). Στο Β. Αποστολίδου & Ε. Χοντολίδου (επιμ.) *Λογοτεχνία και Εκπαίδευση*. Αθήνα: Τυπωθήτω, Γ. Δαρδανός.
Κιτσαράς, Γ. Δ. (1993). *Το Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο στη Νηπιακή και Πρωτοσχολική Ηλικία. Μια Θεωρητική και Εμπειρική Προσέγγιση*. Αθήνα: Παπαζήσης.
Μαρτινίδης, Π. (1990). *Κόμικς. Τέχνη και Τεχνικές της Εικονογραφήγησης*. Θες/νίκη: ΑΣΕ.
Οικονομίδου, Σ. (2000). *Χίλιες και μία Ανατροπές*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
Παγανός, Γ. (1983). *Η Νεοελληνική Πεζογραφία*. Αθήνα: Καστανιώτης.
Παγανός, Γ. (1993). *Νεοελληνική Πεζογραφία. Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα: Κώδικας.
Σιβροπούλου, Ρ. (2004). *Ταξίδι στον Κόσμο των Εικονογραφημένων Μικρών Ιστοριών: Θεωρητικές και Διδακτικές Διαστάσεις*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
Τζαφεροπούλου, Μ. Μ. (Επιμ.) (2001). *Η Συγγραφή και η Εικονογράφηση*, τόμ. Α', Αθήνα, Καστανιώτης.
Τζιόβας, Δ. (1987). *Μετά την Αισθητική*. Αθήνα: Γνώση.
Τζιόβας, Δ. (1993). *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης*. Οδυσσέας.

Παιδικά βιβλία

Brown, A. (2001). *Ο Μπαμπάς μου* (Μτφ. Ε. Κεχαγιόγλου), Αθήνα, Παπαδόπουλος.
Dupasquier, Ph. (1988). *Αγαπημένε μου μπαμπά…* Μτφ., Αποδ. Ρένα Ρώσση-Ζαϊρη. Αθήνα: Ρώσση.
Duquennoy, J. (1999). *Τα Φαντάσματα στο Λοχ Νες*. Μτφ. Αλόη Σιδέρη. Αθήνα: Άγρα.
Heller, C. (1995*). The Untold Story of Snow White*. Illustr. K. Stolper. Secaucus, NJ: Carol Publishing Group.
Holabird, K. (1990). *Η Αντζελίνα μπαλαρίνα*. Αθήνα: Ρώσση.
Pennart, G. (1998). *Ο καλόκαρδος Λύκος*. Μτφ. Γιάννης Παπαδόπουλος. Παπαδόπουλος.
Pennart, G. (1998). *Ο Λύκος ξαναγύρισε!* (Μτφ. Γιάννης Παπαδόπουλος), Αθήνα, Παπαδόπουλος.

Pennart, G. (2000). *Να 'μια ξανά!*. (Μτφ. Σ. Καπλάνη), Αθήνα, Παπαδόπουλος.
Raskin, E. (1978). *Nothing Ever Happens on My Block*. New York: Atheneum.
Sendak, M. (1992). *Where the Wild Things Are*. London: Pictures Lion.
Willis, J. & Ross, T. (2000). *Η Αργυρώ Γελάει*. Απόδ. Φ. Μανδηλαράς. Αθήνα: Πατάκης.
Αμπαριώτη, Αθανασία (2002). *Αχ, αυτή η πρώτη μέρα στο σχολείο*. Εικ. Ντανιέλα Σταματιάδη. Κέδρος.
Γκουτμάν, Κλωντ (κειμ.) & Μπλοκ, Σερζ (εικ.) (1998). *Η Πρώτη Μέρα στο Σχολείο*. Μτφ. Ζωή Βερβεροπούλου. Σύγχρονοι Ορίζοντες
Θάρλετ, Ε. (1994). *Αχ και να 'μουνα ... πουλί*. Μτφ. Βούλα Μάστορη. Πατάκης: Αθήνα.
Λανγκρόιτερ, Γιούτα. (κειμ.) & Σόμπατ, Βέρα (εικ.) (2000). *Το Μικρό Αρκουδάκι Έχει Αϋπνία*. Ψυχογιός.
Τριβιζάς, Ε. (2000). *Οι Σαράντα Εφιάλτες*. Εικ. Β. Ελευθερίου. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.