



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ "ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ"

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Διπλωματική Εργασία

«Η εικονογράφηση παιδικών ιστοριών. Σημειωτική ανάγνωση εικόνας και λόγου. Μελέτη περίπτωσης: ο εικονογράφος Νικόλας Ανδρικόπουλος»



Ελένη Καλογέρου

Εποπτική Επιτροπή

Επιβλέπουσα: Κωτσαλίδου Ευδοξία, μέλος Ε.Ε.ΔΙ.Π στο Παιδαγωγικό Τμήμα
Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας

Μέλη: Βακάλη Άννα, μέλος Ε.ΔΙ.Π Δημιουργικής Γραφής στο Παιδαγωγικό Τμήμα
Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας

Κωτόπουλος Τριαντάφυλλος, Αναπληρωτής Καθηγητής στο Παιδαγωγικό
Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας

Θεσσαλονίκη 2023

Περίληψη

Η παρούσα εργασία έχει ως βασικό σκοπό να παρουσιάσει το εικονογραφημένο βιβλίο και τις σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στις δύο τροπικότητές του: κείμενο και εικόνα. Να καταγραφεί, δηλαδή, ο ρόλος των εικόνων στην ανάγνωση του βιβλίου. Ειδικότερα, εξετάζεται ο όρος «εικονογραφημένο βιβλίο», ο ρόλος της εικόνας και η σχέση της με το κείμενο, ο ρόλος του εικονογράφου ως συνδημιουργού του εικονογραφημένου βιβλίου και οι κώδικες που χρησιμοποιεί.

Η εργασία βασίζεται στη βιβλιογραφική ανασκόπηση των μελετητών της εικονογράφησης και το ερευνητικό εργαλείο που χρησιμοποιήθηκε είναι η μελέτη περίπτωσης. Η εργασία δομείται σε τέσσερα κεφάλαια. Τα τρία πρώτα διαπραγματεύονται τη θεωρητική προσέγγιση του θέματος και το τέταρτο αποτελεί μελέτη περίπτωσης των εικόνων του Νικόλα Ανδρικόπουλου.

Πιο συγκεκριμένα:

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται ιστορική αναδρομή στο εικονογραφημένο βιβλίο, όπου περιλαμβάνονται οι ορισμοί για τον όρο «εικονογραφημένο βιβλίο», οι, παιδαγωγικές, γνωστικές, αισθητικές και κοινωνικοποιητικές λειτουργίες του αλλά και η εξέλιξή του μέχρι σήμερα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται ο ρόλος της εικόνας και του εικονογράφου, η πολυσημία της εικόνας, καθώς και η σχέση της με το κείμενο

Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύονται τα τεχνάσματα (σημειολογικοί δείκτες) που χρησιμοποιεί ο εικονογράφος για να δημιουργήσει τις εντυπώσεις ή τις αντιδράσεις που θέλει.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο παρουσιάζονται τέσσερις(4) μελέτες περίπτωσης του εικονογράφου Νικόλα Ανδρικόπουλου από την εκδοτική παραγωγή ελληνικών, παιδικών εικονογραφημένων βιβλίων της πρώτης δεκαετίας του 21^{ου} αιώνα. Στη συνέχεια ακολουθούν γενικά συγκεκριμένα συμπεράσματα.

Λέξεις κλειδιά: εικονογράφηση, εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, οπτικός γραμματισμός, πολυτροπικό κείμενο, σημειολογική προσέγγιση

Abstract

The purpose of the current study is to portray picture books and the connections that may be made between their textual and visual modes. In other words, this research aims to write down the role of the pictures in the process of reading books. In particular, this study examines the definition of the term “picture book”, the role of the image and its relation with the text, the illustrator’s role as the creator of picture book and the codes that he uses.

This study is based on the literature review of the researchers. The tool that was used for the research is the case-study. The research consists of four chapters. The first three are about the theoretical approach of the subject and the last one is about the case study of the illustrator Nikolas Andrikopoulos.

The first chapter is about the history of picture book and the definitions for the term “picture book”. Also, in this chapter, it is included the pedagogical, cognitional, aesthetic and sociopoetic uses as well as its progress since today.

The second chapter examines the role of the image and the illustrator, its polysemy and the relation of the image with the text.

The third chapter analyzes the semiotic features that the illustrator uses in order to make impressions or to provoke the reactions that he wants.

The fourth chapter presents four case studies of the illustrator Nikolas Andrikopoulos from the Greek publishing industry during the first decade of the 21th century. In the end, this work continues with general comprehensive results.

Key - words: illustration, picture book for children, visual literacy, multimodal text, semiotic approach.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	2
Abstract.....	3
Εισαγωγή.....	5
1.Ιστορική αναδρομή στο εικονογραφημένο βιβλίο	
1.1 Εννοιολογικός προσδιορισμός.....	6
1.2 Οι απαρχές της εικονογράφησης.....	8
1.3 Η ιστορία της εικονογράφησης στον ελλαδικό χώρο.....	12
1.4 Η πραγματικότητα στον εκδοτικό χώρο του εικονογραφημένου βιβλίου.....	18
1.5 Είδη εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων.....	20
2.Η λειτουργία της εικόνας στο παιδικό βιβλίο	
2.1 Ο ρόλος της εικόνας.....	21
2.2 Σχέση της εικόνας με το κείμενο.....	28
2.2.1 Ο εικονογράφος.....	33
2.3 Η ανάγνωση των εικόνων.....	37
2.4 Η εικόνα μεταμορφώνει τον ορατό κόσμο.....	43
2.5 Τεχνοτροπίες της εικονογράφησης.....	44
3.Η σημειωτική της εικόνας	
3.1 Εισαγωγή.....	49
3.2 Σημσιολογικοί δείκτες.....	50
3.2.1 Το χρώμα.....	52
3.2.2 Η απεικόνιση των χαρακτήρων.....	54
3.2.3 Η σύνθεση της εικόνας και το σκηνικό.....	54
3.2.4 Το μέγεθος και η αναλογία των μορφών.....	57
3.2.5 Η πλαισίωση της εικόνας.....	57
3.2.6 Η οπτική γωνία.....	58
3.2.7 Η κλίμακα των πλάνων.....	59
3.2.8 Η θέση και το μέγεθος της εικόνας.....	60
3.2.9 Η απεικόνιση του χρόνου.....	61
3.2.10 Τα περικειμενικά στοιχεία.....	63
3.2.11 Η διττή σημασία των λέξεων.....	65
4.Μελέτη Περίπτωσης: Νικόλας Ανδρικόπουλος	
4.1 Βιογραφία.....	67
4.2 Το έργο του.....	67
4.3Τα προς μελέτη βιβλία.....	69
4.4 Συμπεράσματα από τη μελέτη περίπτωσης.....	88
Γενικά συμπεράσματα.....	89
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	91

Εισαγωγή

Η σύγχρονη κοινωνία κατακλύζεται από ένα πλήθος εικόνων. Η οπτικοποίηση της πληροφορίας, είναι αποτέλεσμα της ραγδαίας εξέλιξης της τεχνολογίας και περιλαμβάνει την εικονική αναπαράσταση γνώσεων, εννοιών, ιδεών, μηνυμάτων. Ιδιαίτερα το μικρό παιδί είναι εκτεθειμένο σε έναν καταγισμό οπτικών μηνυμάτων που καλείται να αποκωδικοποιήσει, να ερμηνεύσει και εν τέλει να αποτιμήσει κριτικά.

Το σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο προσφέρει στον μικρό αναγνώστη του πληθώρα εικόνων που στόχο έχουν να το διαπαιδαγωγήσουν, να το ευαισθητοποιήσουν, ενώ η κύρια επιδίωξή του είναι η ευχαρίστηση. Το παιδί-θεατής για να απολαύσει τις εικόνες δεν πρέπει να είναι ούτε υπερβολικά απλοϊκές ούτε όμως και ακατανόητες. Το είδος της εικονογράφησης που επιλέγεται κάθε φορά πρέπει να προκαλεί ενδιαφέρον στο παιδί, να του γεννά ερωτήματα, να μπορεί να του διηγείται μια νέα ιστορία.

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο τα τελευταία χρόνια πρωταγωνιστεί ανάμεσα στα άλλα είδη βιβλίων, «γιατί με έναν ξεχωριστό τρόπο συμβάλλει στη φιλιαναγνωσία, στην καλλιέργεια της φαντασίας, ανταποκρίνεται στην αισθητική φύση του παιδιού, στην παρατηρητικότητα και καλλιεργεί την κριτική ικανότητα» (Τσιλιμένη, 2007:26). Η σημαντικότητά του αποδεικνύεται και από το πλήθος των ερευνών και θεωρητικών μελετών που έχουν γίνει και διεθνώς και στην Ελλάδα. Μελέτες που υποστηρίζουν ότι στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία η σχέση ανάμεσα σε κείμενο και εικόνα είναι πολύ σημαντική για την κατανόηση του περιεχομένου.

Σήμερα μπροστά στην πληθώρα των εικονογραφημένων εκδόσεων τίθεται το πρόβλημα των κριτηρίων επιλογής του ποιοτικού εικονογραφημένου βιβλίου. Η απάντηση είναι πως η καλή εικονογράφηση προσελκύει το αγοραστικό κοινό και πόσο μάλλον ένα παιδί. Μπορεί να οδηγήσει τα παιδιά στη σωστή κατεύθυνση αναπτύσσοντάς τους σωστά κριτήρια επιλογής, με το σχολείο να βοηθά σημαντικά σ' αυτή την κατεύθυνση.

1. Ιστορική αναδρομή στο εικονογραφημένο βιβλίο

1.1 Εννοιολογικός προσδιορισμός

Οι περισσότεροι άνθρωποι συνδέουν τα παιδικά βιβλία με τα εικονογραφημένα, που περιέχουν λίγες λέξεις και πολλές πολύχρωμες εικόνες σε κάθε σελίδα. Και δικαίως γιατί είναι το πιο συχνό είδος της παιδικής λογοτεχνίας αλλά και αφήγησης αποκλειστικά για παιδιά (Nodelman, 1996).

Όλα τα είδη, λοιπόν στην παιδική λογοτεχνία διαθέτουν ένα βασικό και αναπόσπαστο στοιχείο: την εικόνα. Δεν μπορεί να νοηθεί σήμερα παιδικό βιβλίο χωρίς εικονογράφιση. Κι αυτό, όχι γιατί σήμερα υπάρχουν άφθονα και εκσυγχρονισμένα μέσα εκτύπωσης, αλλά γιατί σήμερα όσο ποτέ άλλοτε έγινε κατανοητή η σημασία της εικόνας ως ισχυρό μέσο για την ερμηνεία του κειμένου. Η εικόνα, λοιπόν, είναι ταυτισμένη με το παιδικό βιβλίο και ένα από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του. Στην αγγλική γλώσσα βρίσκουμε τον όρο «picture book» και στα ελληνικά «εικονογραφημένο βιβλίο» ή κατ' άλλους «εικονοβιβλίο».

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο γνωρίζει τεράστια ανάπτυξη τα τελευταία χρόνια, γεγονός που έχει οδηγήσει σε πλήθος μελετών για τον εννοιολογικό προσδιορισμό του. Το στοιχείο που λαμβάνονταν αρχικά υπόψη για την κατάταξη ενός βιβλίου στο παραπάνω είδος ήταν η αναλογία εικόνας και κειμένου. Οι μελέτες έδειξαν ότι αυτό που ορίζει τελικά το εικονογραφημένο βιβλίο δεν είναι η ποσότητα αλλά ο ρόλος της εικόνας σε σχέση με το κείμενο.

Στην ελληνική βιβλιογραφία υπάρχει δυσκολία στη διατύπωση ενός ενιαίου ορισμού. Έτσι το εικονογραφημένο βιβλίο κατά τον Μπενέκο είναι το σύνολο των εικόνων αλλά και άλλων διακοσμητικών στοιχείων που συνδέονται οργανικά με το κείμενο για να το καταστήσουν από τη μια πιο προσιτό και από την άλλη να το προεκτείνουν στη σκέψη του ανθρώπου (1981). Αργότερα ο ίδιος μελετητής θεώρησε πως το εικονογραφημένο βιβλίο δεν είναι παρά η ισορροπημένη μείξη δύο κωδίκων, ενός γλωσσικού και ενός εικαστικού (1990). Για τον Παρμενίδη δεν περιλαμβάνονται στο παραπάνω είδος εκείνα τα βιβλία όπου η εικόνα παίζει καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα, αφού η εικόνα πρέπει να μεταδίδει παράλληλα το νόημά του κειμένου (1987). Και ο Ασωνίτης συμφωνεί ότι η εικόνα παίζει ουσιαστικό και όχι διακοσμητικό ρόλο και ότι οι εικόνες διαδοχικά προβάλλουν την «εικονογραφική εκδοχή της ιστορίας, με αφηγηματικό κυρίως τρόπο» (2001:46).

Ο Λαμπρινίδης χωρίς να ξεκαθαρίζει ποιο είναι το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο εντάσσει σε αυτό το είδος, κάθε βιβλίο που έχει εικόνα, στο τέλος όμως διευκρινίζει ότι σε κάποια από αυτά «κείμενο και εικόνα βρίσκονται σε ισοδυναμία από πλευρά ποιοτική ή λειτουργική» (1987:34).

Ο Κιτσαράς θεωρεί ως «[...]εικονογραφημένο βιβλίο ένα βιβλίο σχεδιασμένο για παιδιά από 2 μέχρι 8 ετών με αναρίθμητες εικονογραφήσεις και λίγο ή καθόλου κείμενο. Με την ευρύτερη έννοια του όρου, εντάσσονται στα εικονογραφημένα βιβλία και εκείνα τα παιδικά βιβλία, στα οποία εικονογράφηση και κείμενο βρίσκονται σε ισότιμη σχέση δίπλα - δίπλα και συνδέονται οργανικά[...]» (1993:21), και όχι εκείνο στο οποίο οι εικόνες είναι απλώς συνοδευτικές του κειμένου, γιατί τότε μιλάμε για βιβλίο με εικόνες (1993).

Η Τσιλιμένη, στον όρο «εικονογραφημένο βιβλίο» διακρίνει μια ευρύτητα λόγω της ύπαρξης πολυάριθμων υποκατηγοριών και τύπων βιβλίων, τα οποία έχουν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο ποσοστό ως κοινό χαρακτηριστικό την εικόνα. Το στοιχείο το οποίο διαφοροποιεί τα είδη είναι από τη μια η έκταση που περιλαμβάνει η εικονογράφηση καθώς και ο ρόλος της σε σχέση με το κείμενο και από την άλλη το περιεχόμενο του κειμένου (2007). Για τη Γιαννικοπούλου «πρόκειται για μια πανσπερμία ειδών που το φέρνει κοντά τόσο με τα λογοτεχνικά όσο και με τα μη λογοτεχνικά έντυπα» (2008:334).

Για τον Nodelman (1996), τα «εικονογραφημένα βιβλία δίνουν πληροφορίες ή αφηγούνται ιστορίες μέσα από μια σειρά πολλαπλών εικόνων που συνδυάζονται με κομμάτια κειμένου ή ακόμη χωρίς κείμενο». Το χαρακτηριστικό γνώρισμα του εικονογραφημένου βιβλίου σύμφωνα με τον Blair Lent είναι ότι αποτελεί πρωτίστως το μέσο έκφρασης του εικονογράφου. Παρουσιάζει, κατά τη γνώμη του, μια αφηγηματική δομή εικόνων με συνεχή χαρακτήρα, στην οποία προέχει η ακολουθία των εικόνων και όχι ο αριθμός τους. Τα δε κείμενα είναι σαφή, χωρίς περιττές λεπτομέρειες και αποτελούν μαζί με την εικόνα ένα ενιαίο οπτικό και νοηματικό σύνολο (Ασωνίτης, 2001).

Οι Α. Καρακίτσιος και Ε. Αρτζανίδου χρησιμοποιώντας τον όρο «βιβλίο με εικόνες και ιστορία», και προσθέτοντας μία καινούρια παράμετρο, υποστηρίζουν ότι απευθύνεται και σε ανήλικους, και ενήλικους καθώς τα παιδιά λειτουργούν εντελώς διαφορετικά από τους ενήλικες. Οι πρώτοι προσανατολίζονται στις εικόνες, ενώ οι

δεύτεροι στις λέξεις. Η συνομιλία των δύο κωδίκων είναι στοιχείο που απεγκλωβίζει τα βιβλία αυτά από μια τυπική παιδική έκδοση, δίνοντάς τους επιπλέον ώθηση (2018:29).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ενυπάρχει μια δυσκολία στο να βρεθεί ένας κοινός ορισμός που να παρουσιάζει με αρτιότητα το είδος. Ωστόσο κοινός τόπος όλων αποτελεί η εικόνα, η οποία δεν μπορεί να παίζει διακοσμητικό και μόνο χαρακτήρα όπως παλιότερα. Αποτελεί μια ξεχωριστή μορφή τέχνης, ένα διακριτό είδος, με βασικά του συστατικά το γραπτό κείμενο και την εικόνα, τα οποία είναι πολύ κρίσιμο να διατηρούν μία ισορροπία μεταξύ τους, χωρίς να υπερτερεί κάποιο έναντι του άλλου, κυρίως ως προς το επίπεδό τους κι όχι τόσο ως προς τον όγκο τους. Είναι το βιβλίο που αφηγείται μια παιδική ιστορία, η οποία γίνεται κατανοητή με τον συνδυασμό εικόνας και κειμένου και απευθύνεται σε παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας. Παλιότερα, η εικόνα έπαιζε περισσότερο διακοσμητικό και συμπληρωματικό ρόλο ή φώτιζε κάποιες πλευρές του κειμένου. Σήμερα όμως, η εικόνα έχει τη δική της δυναμική, τη δική της αφήγηση και βρίσκεται σε οργανική σχέση με το κείμενο. Αυτό είναι τελικά και το χαρακτηριστικό που ορίζει το εικονογραφημένο βιβλίο.

Συμπερασματικά κάθε βιβλίο με εικόνες δεν υπάγεται στην κατηγορία του εικονογραφημένου, παρά μόνον αν ισχύει η παρακάτω συνθήκη: «Κείμενο και εικόνα βρίσκονται σε ισότιμη σχέση δίπλα-δίπλα και συνδέονται οργανικά» (Κιτσαράς, 1993).

1.2 Οι απαρχές της εικονογράφησης

Ο άνθρωπος σταδιακά, κατά την εξέλιξή του, κινείται στον χώρο των συμβόλων και κατ' επέκταση σε αυτόν της εικόνας και της γλώσσας. Στα προϊστορικά χρόνια, το εικονογραφημένο βιβλίο συνέπιπτε κατά τον Μπενέκο, με τα χνάρια που άφηναν τα ζώα ή οι άνθρωποι στο πέρασμά τους κι αργότερα με τα σύμβολα που οι ίδιοι ξεκίνησαν να σχεδιάζουν με απώτερο σκοπό την επικοινωνία (1984). Η ανθρώπινη ανάγκη, λοιπόν, για επικοινωνία και αναπαράσταση της πραγματικότητας οδήγησε τον πρωτόγονο άνθρωπο, πριν ακόμα εφεύρει τον λόγο σαν μορφή επικοινωνίας, στις βραχογραφίες κατά την περίοδο της ζωής του στα σπήλαια. Κατά τον Summers (1956), οι ζωγραφίες που βρέθηκαν σε σπηλιές στη Γαλλία, στην Ισπανία και αλλού δείχνουν ότι ο άνθρωπος μπορούσε να εκφράζει τις σκέψεις του με τη ζωγραφική

πολύ πριν να μπορέσει να γράψει ή ακόμα να αρθρώσει τεχνικό λόγο (στο: Κανταρτζή, 2002).

Η προϊστορία του βιβλίου με εικόνες πηγαίνει πολύ πίσω στον χρόνο, γύρω στο 3000 π.Χ., στους Αιγύπτιους, με το «Βιβλίο των Νεκρών». Πρόκειται για μια εικονογραφική αφήγηση σε πάπυρο που συνόδευε το νεκρό, για να ξεπεράσει τους κινδύνους που θα συναντούσε στον Κάτω Κόσμο.

Κατά την περίοδο των ελληνιστικών χρόνων οι εικόνες αποτυπώνονται στο χαρτί σε μικρότερες επιφάνειες με πιο καλλιτεχνικό τρόπο. Έτσι, εμφανίζεται η καλλιτεχνική εικονογραφία και συνδέεται με την ανάπτυξη των χειρογράφων και της μικρογραφίας (miniatures), με την Αλεξάνδρεια να γίνεται εικονογραφικό κέντρο. Μεγαλύτερη άνθιση θα γνωρίσει η εικονογράφηση στους μεταχριστιανικούς χρόνους, όπου «η μικρογραφία με παραστάσεις συνήθως θρησκευτικού περιεχομένου, φιλοτεχνημένη συνήθως από μοναχούς, θα δώσει νέα έμφαση στο εικονογραφημένο χειρόγραφο» (Κιτσαράς, 1993:25). Τα πρώτο γνωστό εικονογραφημένο χειρόγραφο Ευαγγέλιο, είναι το Ευαγγέλιο του Rossano (Μπενέκος, 1981).

Ωστόσο «η εφεύρεση της τυπογραφίας (15^{οςαι}) αποτελεί ουσιαστικά και την αφετηρία της ιστορίας του εικονογραφημένου έντυπου. Η εφεύρεση αυτή σηματοδότησε το τέλος των βιβλίων με χειρόγραφη διακόσμηση και συνέβαλε στη δημιουργία εικονογραφημένων βιβλίων περισσότερο ως μια εμπορική παρά ως μια καθαρή αισθητική διαδικασία» (Σιβροπούλου, 2004:1). Μια πρώτη έκδοση του Γουτεμβέργιου είναι η «Λατινική Βίβλος» το 1450, η οποία είναι πλούσια εικονογραφημένη.

Πραγματική ώθηση στο εικονογραφημένο έντυπο έδωσαν στο τέλος του 15^{ου} αιώνα οι μεγάλοι ζωγράφοι Martin Schongauer και Albrecht Durer, οι οποίοι χρησιμοποίησαν την ξυλογραφία και τη χαλκογραφία σε θρησκευτικά θέματα. Τα πρώτα αλφαβητάρια για παιδιά (ABC) εμφανίζονται στα μέσα του 16^{ου} αιώνα (Κιτσαράς, 1993).

Το πρώτο, όμως, εικονογραφημένο, με τη σωστή έννοια του όρου βιβλίο, είναι «ο Εικονογραφημένος κόσμος» (Orbis Sensualium Pictus, 1658) του John Amos Comenius (1592-1670). Ενα βιβλίο γνώσεων για τη φύση με εικόνες, «ένας εικονογραφημένος κατάλογος που χρησιμοποιεί εικόνες για να αποσαφηνίσει το

νόημα των λέξεων» (Nodelman, 2009:25). Ο Comenius είναι ο πρώτος που ασχολήθηκε συστηματικά με την εικονογράφηση των σχολικών βιβλίων. «Ο Εικονογραφημένος κόσμος», το πρώτο που γράφτηκε αποκλειστικά για παιδιά, εκτός από τα αλφαβητάρια και τις κατηχήσεις, αποτέλεσε σταθμό κατά τον Ασωνίτη (2001) γιατί «α. εξέφραζε μια κριτική στάση απέναντι στην κυριαρχία του λόγου, β. ανταποκρίθηκε στο αίτημα των λαϊκών στρωμάτων για συμμετοχή στη μόρφωση και γ. τόνισε για πρώτη φορά την αναγκαιότητα της εικονογράφησης σ' ένα βιβλίο για παιδιά. Ο πρόλογος του συγγραφέα αναφέρει ότι το βιβλίο θα δειλάσει ευφυή παιδιά γιατί αυτά απολαμβάνουν και ευχαριστιούνται τις εικόνες» (2001:33).

Στη συνέχεια, τα εικονογραφημένα βιβλία του 18^{ου} περιέχουν εικόνες ζώων και των μύθων τους, όπως οι «Αισώπειοι μύθοι» που εκδόθηκαν για πρώτη φορά το 1664 στην Ενετία και απευθύνονταν σε όλες τις ηλικίες (Nodelman, 2009). Αν και κατά τον 18^ο αι. η προσοχή στρέφεται στο παιδί καθεαυτό και τα παιδικά βιβλία διαφοροποιούνται από αυτά των ενηλίκων, παρόλα αυτά «η εικονογράφηση εξακολουθεί να δίνει έμφαση σε ηθικοπλαστικά και θρησκευτικά θέματα» (Σιβροπούλου, 2003:4).

Από τα μέσα του 19^{ου} αι. τυπώνονται σχολικά εγχειρίδια, τα Αλφαβητάρια, όπου η εικονογράφηση έχει διδακτικό και παιδευτικό ρόλο (Κιτσαράς, 1993). Το 1865 τυπώνεται το κατά πολλούς καλύτερο παιδικό βιβλίο του 19^{ου} αιώνα, «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων» του L. Carroll. «Το σημαντικό είναι ότι για πρώτη φορά, ένας καλλιτέχνης, όπως ο J. Tenniel και ένας συγγραφέας συνεργάζονται για την παραγωγή μιας εικονογραφημένης ιστορίας» (Σιβροπούλου, 2003:4). Μια συνεργασία που θεωρήθηκε άκρως επιτυχημένη στην ιστορία του παιδικού βιβλίου. «Οι εικόνες του Tenniel είναι δυνατές τόσο στη σύνθεση όσο και στις γραμμές όσο και στη σαφήνεια και καθαρότητά τους (Κανταρτζή, 2002).

«Βιβλίο ορόσημο των αρχών του 20^{ου} αποτελεί «Η ιστορία του κουνελιού Πέτρου» της B.Potter όσον αφορά τα νέα δεδομένα που εισήγαγε σχετικά με τη λειτουργική σχέση λόγου και εικόνας» (Ασωνίτης, 2001:34).

Από το 1970 και μετά, με τα καινούρια πορίσματα της ψυχολογίας και της παιδαγωγικής για τη φύση του παιδιού και την αγωγή του, η Παιδική Λογοτεχνία γίνεται περισσότερο παιδοκεντρική με ανανεωμένη θεματολογία, που μετατοπίζεται

από τον στείρο ηθικοδιδασκισμό σε θέματα κοινωνικού περιεχομένου, τα οποία ανταποκρίνονται στις ανάγκες των παιδιών της σύγχρονης πραγματικότητας.

Επιπλέον, το κίνημα του μεταμοντερνισμού επιφέρει σημαντικές αλλαγές στο περιεχόμενο, στη μορφή και στη δομή των αφηγήσεων. Κατά την Αρανίτου, η λογοτεχνία αποσυνδέεται από τον ηθικό διδασκισμό και τις παραδοσιακές μορφές και δομές του λόγου και υπερβαίνοντας την πραγματικότητα, επαναπροσδιορίζει την αισθητική απόλαυση του παιδιού με την γέννηση του χιούμορ (1994).

Την ίδια ακριβώς πορεία με το περιεχόμενο του κειμένου ακολουθεί και η εικονογράφηση. Αρχικά ήταν μικρής έκτασης, λιτή, ασπρόμαυρη και περιοριζόταν σε ρόλο διακοσμητικό. Τις τελευταίες δεκαετίες, όμως, με την αλματώδη πρόοδο της τεχνολογίας και των γραφιστικών τεχνών και κάτω από την επίδραση της νεωτερικότητας, η εικόνα αναβαθμίζεται τόσο από αισθητική όσο και από λειτουργική άποψη, συμμετέχοντας εξίσου με το κείμενο στη μετάδοση του νοήματος. Ιδιαίτερα στην εποχή μας η προωθημένη τεχνολογία του laser και του ηλεκτρονικού υπολογιστή δίνουν θαυμαστά αποτελέσματα στον τομέα της εικονογράφησης που ούτε να τα φανταστούμε δεν μπορούσαμε μερικές δεκαετίες πριν. Από την άλλη σημαντικοί δημιουργοί και ταλαντούχοι καλλιτέχνες εισήλθαν στην εικονογράφηση βιβλίων.

Στη συνολική κριτική του για το περιεχόμενο των εικονογραφημένων βιβλίων ο Κιτσαράς σημειώνει ότι στην αρχή ήταν ερευνητικό. Αργότερα υπάρχει μια σαφής στροφή προς τον ρομαντισμό με απεικονίσεις φανταστικών πραγμάτων και καταστάσεων, ξένων προς την πραγματικότητα. Αργότερα τα εικονογραφημένα βιβλία επηρεάστηκαν από τις κοινωνικές ανακατατάξεις που σημειώθηκαν μετά τον Α' παγκόσμιο πόλεμο. Μέχρι το '50 η τεχνική της εικόνας σε ολόκληρη την Ευρώπη παρέμεινε σταθερή σε συμβατικά πλαίσια. Από τότε μέχρι και τις αρχές του '90 δεν έχει παγιωθεί μια σταθερή τεχνοτροπία (1993).

Στα τέλη του 20^{ου} αιώνα τα εικονογραφημένα βιβλία «ζυπνούν τη δημιουργικότητα των παιδιών με εικόνες που θέτουν σε λειτουργία τη φαντασία τους με τη μυστηριακή τους ατμόσφαιρα και την έντασή τους» (Σιβροπούλου, 2003:8). «Οι νέες τεχνικές εκτύπωσης με λέιζερ οργάνωσαν πιο αποδοτικά τη διαδικασία της παραγωγής βιβλίων και επέτρεψαν στο εικονογραφημένο βιβλίο να συνεχίσει να αναπτύσσεται ως μορφή τέχνης» (Σιβροπούλου, 2003:10).

Με άλλα λόγια συμπεραίνουμε ότι η ανάγκη του ο άνθρωπος είχε πάντα την ανάγκη να εκφραστεί με εικόνες πριν ακόμη εφεύρει τη γραφή. Στην αρχή οι χειρόγραφες εικόνες των βιβλίων αφορούσαν μόνο τους ενήλικες με θέματα κυρίως θρησκευτικά. Η εφεύρεση της τυπογραφίας τον 15^ο αιώνα, αποτέλεσε σημαντική καμπή στην ιστορία καθώς επέτρεψε σε περισσότερους ανθρώπους να αποκτήσουν βιβλία. Ωστόσο μέχρι το 16^ο αιώνα δεν υπήρχαν βιβλία για παιδιά, γεγονός που υποδηλώνει την υποδεέστερη θέση του παιδιού στην κοινωνία της εποχής.

Τα πρώτα παιδικά εικονογραφημένα βιβλία ήταν σχολικά εγχειρίδια (ABC). Από την Αναγέννηση και μετά οι συγγραφείς εστιάζουν στα παιδιά και στο πώς αυτά μαθαίνουν καλύτερα και τι. Βέβαια, έχουν μόνο ηθικοδιδασκτικό περιεχόμενο και οι ζωγραφίες που τα συνόδευαν δεν ήταν καθόλου ψυχαγωγικές. Η θεματολογία τους – διδακτική, ηθοπλαστική και γνωστική- αφορούσε θρησκευτικά ζητήματα, αρχαίους μύθους ή θέματα που αφορούσαν το φυτικό και ζωικό βασίλειο.

Η ίδια θεματολογία της εικονογράφησης συνεχίστηκε μέχρι και το τέλος του 18^{ου} αιώνα. Ασπρόμαυρη, χωρίς ιδιαίτερη αισθητική αξία και πάντα με αυστηρά διδακτικό χαρακτήρα. Στον αιώνα αυτό όμως αρχίζει να αποκλίνει πλήρως το βιβλίο για ενήλικες από το βιβλίο για παιδιά. Παρ' όλα αυτά και μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αι. η εικονογράφηση είναι στοιχειώδης και ακολουθεί το ηθικοδιδασκτικό και θρησκευτικό περιεχόμενο του βιβλίου.

Η μεγάλη καμπή, ωστόσο, παρουσιάζεται στα μέσα του 19^{ου} αι. όταν αρχίζει να κάνει την εμφάνισή του και άλλος δημιουργός εκτός από τον συγγραφέα, ο εικονογράφος. Όμως αυτό που θα αλλάξει στην κυριολεξία τη μοίρα του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και θα εκτοξεύσει την παραγωγή του, είναι η έγχρωμη εκτύπωση της πολύχρωμης εικόνας. Η εικόνα έχει ένα αισθητικό αποτύπωμα, δημιουργική φαντασία, έτσι ώστε πολλοί θεωρούν ότι το εικονογραφημένο βιβλίο αποτελεί ένα έργο τέχνης.

1.3 Η ιστορία της εικονογράφησης στον ελλαδικό χώρο

Στον ελλαδικό χώρο ο άνθρωπος που επηρέασε σημαντικά στην εξέλιξη της εικονογράφησης και της μορφής των ελληνικών βιβλίων ήταν ο εκδότης Ζαχαρίας Καλλέργης (16^{ος} αι.). Μετέφερε στα βιβλία του χαρακτηριστικά των βυζαντινών

χειρογράφων, όπως η τεχνική της δίχρωμης εκτύπωσης σε μαύρο και κόκκινο ή χρυσό (Κουμαριανός & Δρούλιας & Layton E., 1986).

Με την ίδρυση του Νεοελληνικού κράτους «κυριαρχεί στο σχολικό βιβλίο μια υποτυπώδης και κακότεχνη εικονογράφηση στο πνεύμα του ρομαντισμού της εποχής και του αρχαιοελληνικού κλασικού εικαστικού ιδεώδους» (Μπενέκος, 1998:24). Γενικά τον 19^ο αι. η εικονογράφηση είναι στοιχειώδης και εξαιρετικά άκομψη (Κανταρτζή, 2002:67).

Σύμφωνα με τον Δελώνη στις τρεις πρώτες περιόδους της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας (1835-1858, 1858-1917, 1917-1940) η εικονογράφηση είναι ασπρόμαυρη, με κάποιες εξαιρέσεις στα εξώφυλλα (1986). Στη δεκαετία του 1950, η Αντιγόνη Μεταξά πρωτοπορεί και παρουσιάζει βιβλία για παιδιά γραμμένα ή μεταφρασμένα από την ίδια αλλά με πρωτότυπη εικονογράφηση από ζωγράφους της επιλογής της. Η εικονογράφηση ήταν κυρίως ασπρόμαυρη. Οι εκδόσεις αυτές αν και υστερούσαν τεχνητά και αισθητικά άνοιξαν τον δρόμο για την εξέλιξη των παιδικών βιβλίων στη χώρα μας (Βαλασάκης, 1991). Σύμφωνα με τη Σιβροπούλου, στην Ελλάδα τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία μέχρι το 1960 παρουσιάζουν δυσανάλογη αντιστοιχία μεταξύ κειμένου και εικόνας, η οποία καταλαμβάνει πολύ περιορισμένη έκταση σε σχέση με το κείμενο (2003). Το ίδιο ισχύει και για την επόμενη δεκαετία, μέχρι τις αρχές του '70 «όπου η εικονογράφηση κάλυπτε μικρό μέρος του βιβλίου και επικρατούσε το ασπρόμαυρο, η μονοχρωμία ή η δίχρωμία» (Μαγουλιώτης, 1988:53).

Στα τέλη της δεκαετίας του '60 εμφανίζονται συγγραφείς όπως η Γεωργία Ταρσούλη αλλά παρουσιάζονται δυναμικά και Έλληνες εικονογράφοι, με τα Κλασικά Εικονογραφημένα να τους προσφέρουν άφθονη εργασία (Κανταρτζή, 2002).

Ειδικότερα, σύμφωνα με τον Κιτσαρά (1993), στη χώρα μας «η εικονογράφηση διαμορφώθηκε άναρχα χωρίς κανόνες και ιδιαίτερα εξειδικευμένη εκπαίδευση από εικονογράφους δίχως καθορισμένη και σαφή επαγγελματική ταυτότητα» (Κιτσαράς:28). Παρ' όλα αυτά από τη δεκαετία του '60 και μετά καλυτερεύει η ποιότητα των εκδόσεων- οι χρωματιστές εικόνες διακρίνονται και οι Έλληνες εικονογράφοι κάνουν αισθητή την παρουσία τους (Σιβροπούλου, 2004).

Αυτό που χαρακτηρίζει την ελληνική εικονογράφηση σύμφωνα τον Παρμενίδη (1989), από το 1960 και μετά, είναι ότι «οι εικόνες ανεξάρτητα του θέματος των συγκεκριμένων κειμένων που εικονογραφούν, ανεξάρτητα τεχνικής ή ρεύματος που ακολουθούν, αναφέρονται σε ένα χώρο Φαντασίας που ορίζεται από μια Ουτοπική εικόνα για την ηθική και εθμική ταυτότητα του ελληνικού τόπου. Ο χώρος του φανταστικού στο οποίο οι εικόνες αποκτούν εννοιολογική συνοχή, ορίζεται από τον μύθο της ελληνικότητας» (1989:31-32).

Τη δεκαετία του '70 προσπαθούν να αναδείξουν την «ελληνικότητα» μέσα από μοντέρνα ευρωπαϊκά εικαστικά ρεύματα (Παρμενίδης, 1989). Κατά τον Δελώνη στον ελληνικό χώρο δεν ευδοκίμησαν μοντέρνες τεχνοτροπίες όπως ο κυβισμός, αλλά κυριάρχησε η κλασική, παραδοσιακή ζωγραφική απεικόνιση (1986).

Ειδικότερα, ως προς την εικαστική αντίληψη των εικόνων, από τη δεκαετία του '70, επικρατεί «η τάση απεικόνισης του φανταστικού ως του συμβολικού χώρου δράσης του παιδιού, με δύο αντίθετες μεταξύ τους εικονογραφικές πρακτικές: η εικονογράφηση του συμβατικού ή παιδικοφανούς φανταστικού χώρου και η εικονογράφηση του καινοφανούς φανταστικού χώρου» (Παρμενίδης, 1989: 158-161). Ο παιδικοφανής χώρος χαρακτηρίζεται από κοινότοπα σχέδια και υποβαθμισμένες τεχνικές. Είναι εικόνες εύληπτες, μονοσήμαντες, δηλαδή δεν έχουν πολλαπλές αναγνώσεις και γι' αυτό δεν απαιτούν ιδιαίτερη ερμηνευτική προσπάθεια. Δεν εξάπτουν τη φαντασία και τη δημιουργικότητα των παιδιών καθώς απουσιάζει το στοιχείο της έκπληξης (Ασωνίτης, 2000). Ο παραπάνω συμβατικός τρόπος σχεδίασης επικράτησε ως το τέλος της δεκαετίας του '70.

Γενικά «η ιστορία της εικονογράφησης στο εξωσχολικό βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας ως και τα μέσα της δεκαετίας του '70, ακολουθεί μια σχεδίαση που εστιάζει περισσότερο στην ηθοπλαστική παρά στην αισθητική πλευρά της εικόνας (Ασωνίτης, 2001). Αυτή η «ηθοπλαστική φόρτιση του θέματος της εικόνας έχει χαρακτηριστικά της, την εμμονή στον μύθο της «ελληνικότητας» και τον προσανατολισμό της προς την ανάδειξη αξιών που περιστρέφονται γύρω από το τρίπτυχο πατρίδα- θρησκεία- οικογένεια» (Ασωνίτης, 2001:119). Στις παραπάνω δεκαετίες, συνήθως συναντάμε μια μικρή εικόνα στην αρχή και μια στο τέλος της ιστορίας. Μερικές φορές, βέβαια, παρεμβάλλονται και άλλες μέσα στο κείμενο. Στην τεχνοτροπία παρουσιάζονται άλλοτε στοιχεία ρεαλισμού και άλλοτε στοιχεία λαϊκής τέχνης (Σιβροπούλου, 2003).

Ο μικρός αριθμός των εικόνων που παρεμβάλλονταν καθιστούσε το ρόλο τους δευτερεύοντα σε σχέση με το κείμενο, καθώς όλη η ιστορία εμπεριέχονταν στις λέξεις.

Σημείο καμπής για το ελληνικό εικονογραφημένο βιβλίο και θεματογραφικά και εικονογραφικά, θεωρείται το 1974. Στα χρόνια μετά την μεταπολίτευση υπάρχει μια συνεχής παραγωγή εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων. Είναι πιο καλαίσθητα, εμφανίζονται πολλοί νέοι συγγραφείς και εικονογράφοι και γενικά η ποιότητά τους βελτιώνεται. Σύμφωνα με τον Φράγκο «διαμορφώνονται νέοι όροι δημιουργίας βιβλίων και ιδεολογικών τάσεων, που ξεπερνούν τους ηθικολογισμούς και μπαίνουν στις συγκινησιακές, αισθητικές και πολιτιστικές απαιτήσεις της σύγχρονης εποχής» (Σιβροπούλου, 2003:12). Και ο Μπενέκος συμφωνεί για το 1974 και μετά και περιγράφει μια «έκρηξη καλλιτεχνικών καινοτομιών στο παιδικό βιβλίο, που χαρακτηρίζεται από πυρετική φαντασία, αδιάκοπο πειραματισμό, ανάδειξη ιδιομορφίας, πρωτοποριακό συμβολισμό»(1980:461). Η γραφιστική τέχνη αρχίζει να παίρνει ευρύτερες διαστάσεις με την αύξηση της παραγωγικότητας των παιδικών εκδόσεων και «οι εκδότες καταλαβαίνουν ότι η πλούσια και καλαίσθητη εικονογράφιση παίζει πρωτεύοντα ρόλο στη διάθεση του παιδικού βιβλίου» (Βαλασάκης, 1991:40).

Μετά το 1980 οι Έλληνες εικονογράφοι πειραματίζονται, πρωτοτυπούν και προβάλλουν ολοένα και περισσότερο το προσωπικό τους ύφος. Σήμερα επικρατεί η ερμηνευτική δυνατότητα της εικονογράφισης και απομακρύνονται από την αφηγηματική της θεώρησή ως μέσο αναπαράστασης. Η ερμηνευτική εικονογράφιση του πραγματικότητας μεταμορφώνει τον ορατό κόσμο και δίνει τη δυνατότητα στο παιδί να αντιληφθεί το γύρω του περιβάλλον με τον δικό του προσωπικό τρόπο (Ασωνίτης, 2001).

Είναι η εικονογράφιση που αποκτά «καινοφανή φανταστικό χαρακτήρα», αν και εξακολουθεί να υπάρχει και η συμβατική εικονογράφιση, έστω και σε μικρό ποσοστό. Η εικόνα δηλαδή δεν αναπαριστά μονοσήμαντα την πραγματικότητα αλλά την ερμηνεύει. Η σχεδιαστική αυτή αντίληψη, «απομακρύνεται από το παραδοσιακό γραμμικό σχέδιο και τη φωτογραφική αναπαράσταση της ορατής πραγματικότητας» (Ασωνίτης, 2001:177) και δίνει τη δυνατότητα στο παιδί μέσα από την πολυσημία της εικόνας, να ερμηνεύσει και να αναπαραστήσει με τον δικό του τρόπο τον ορατό

κόσμο. Ταυτόχρονα η θεματολογία αφορά διάφορα σύγχρονα προβλήματα, «διαφαίνεται μια γενικότερη τάση των συγγραφέων να απευθύνονται σ' όλα τα παιδιά της γης» (Ασωνίτης, 2001:165).

Η Τσιλιμένη υπογραμμίζει τη σταδιακή διακοπή της σχέσης με την παραδοσιακή εικονογραφία, καθώς οι νέοι εικονογράφοι προέρχονται όλο και πιο συχνά από τον χώρο της τέχνης. Η εικονιστική αναπαράσταση της πραγματικότητας απεικονίζει τα σύγχρονα προβλήματα σε ένα όμως πιο αφαιρετικό επίπεδο. Το ρεύμα της αφαίρεσης επηρέασε τη σύγχρονη μορφή της εικονογράφησης. «Η σύγχρονη εικονογράφηση η οποία απομακρύνεται από το συμβολισμό των ηθικών αξιών του παρελθόντος, στρέφει το ενδιαφέρον της στην ενδυνάμωση της ικανότητας ερμηνείας των οπτικών ισοδυνάμων, που διαθέτει ένας πολιτισμός και της αντίληψης του μετασχηματισμού του (2002).

Η πορεία του εικονογραφημένου βιβλίου από το 1980 και μετά αλλάζει με την είσοδο του στοιχείου του υποκειμενικού και της αδέσμευτης δημιουργίας του εικονογράφου, καθώς, και τις πολλές δυνατότητες που προφέρει η εξέλιξη της τεχνολογίας. Το ελληνικό εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο ακολουθεί τις τάσεις της παγκόσμιας παραγωγής και σ' αυτό συμβάλλει ιδιαίτερα ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, ο οποίος ως μέλος της IBBY ανοίγει τους ορίζοντες και την επικοινωνία μεταξύ των συντελεστών που διαμορφώνουν το παιδικό βιβλίο. Επιπλέον οι προτάσεις του Κύκλου για τη βράβευση εικονογράφων δίνουν νέα κίνητρα σε πολλούς για ενασχόληση με την εικονογράφηση και ενισχύουν ποιοτικά το περιεχόμενο του βιβλίου (Τσιλιμένη, 2005).

Το αποτέλεσμα των παραπάνω διεργασιών στη δεκαετία του '80 , γίνεται ιδιαίτερα αισθητό και στην εικονογράφηση ορισμένων σχολικών εγχειριδίων, η οποία προσεγγίζει μια αφαιρετικού τύπου διαχείρισης των μορφών με εικαστικές αναφορές στο μοντέρνο (εξπρεσιονισμός, κυβισμός) σχεδιαστικό ύφος που συνυπάρχει με την εικονογράφηση παιδικού τύπου (Ασωνίτης, 2000).

Στο τέλος της δεκαετίας του '80 η εικόνα αρχίζει να έχει το ίδιο μέγεθος με το κείμενο. Τοποθετείται σε διάφορα σημεία της σελίδας του βιβλίου και με διάφορους τρόπους. Συνοδεύει συνήθως το κείμενο με μία ισότιμη και οργανική σχέση μαζί του. Η εικονογράφηση που κυριαρχεί βασίζεται στον ρεαλισμό όπου όλα παρουσιάζονται

με την πραγματική τους εικόνα. Συνυπάρχει και ο εικονικός ανιμισμός όπου κάθε τι ζωντανεύει και συμβαδίζει με την ψυχολογία του μικρού παιδιού (Τσιλιμένη, 2002).

Σήμερα εκδίδονται εικονογραφημένα βιβλία με ουσιαστικές διαφορές από παλιότερα με κύριους άξονες την σε μεγάλο βαθμό απάλειψη του διδακτισμού, την κυριαρχία του παιδικού βλέμματος στη θεώρηση του κόσμου και τη στροφή σε θέματα που ενδιαφέρουν το παιδί-αναγνώστη. Αυτή η εξέλιξη επηρέασε με τη σειρά της και την εικονογράφιση, η οποία ακολούθησε τους παραπάνω άξονες. Η σύγκριση της εικόνας σε σχέση με το παρελθόν φανερώνει ότι η εικόνα σταμάτησε σταδιακά να παίζει έναν δεύτερο ρόλο σε σχέση με το κείμενο, αναγνωρίστηκε η ανάγκη της εποπτικής αντίληψης του παιδιού και η προσοχή της παιδαγωγικής θεώρησης κατευθύνθηκε στην ανάπτυξη των εσωτερικών αισθήσεων, της φαντασίας και των συναισθημάτων του παιδιού (Τσιλιμένη, 2007).

Όπως αναφέρει και ο Ασωνίτης, σήμερα η εικονογραφική διαδικασία έπαψε να διαδραματίζει ένα ρόλο διδακτικό, και ανέτρεψε τις παραδοσιακές που ήθελαν την εικόνα μέσο αναπαραγωγής του πραγματικού κόσμου. Οι νέες θεωρήσεις θέλουν την εικόνα μέσο ερμηνείας της ορατής πραγματικότητας και προβάλλουν την ως ένα βαθμό αυτονομία της λειτουργίας της σε σχέση με αυτή του κειμένου (2000). Έτσι οι σύγχρονες μελέτες σχετικά με το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο ασχολούνται με θέματα όπως η σχέση εικόνας - κειμένου, η τεχνοτροπία, η αφηγηματική αυτονομία της εικονογράφισης, ο ρόλος της σε σχέση με την αναπαράσταση της ορατής πραγματικότητας, η νεότερικότητα σε μορφή και περιεχόμενο.

«Η σύγχρονη εικονογράφιση δεν στήνει το κλασικό παραμυθιακό σκηνικό, αλλά δουλεύει ελευθεριότερα. Έχει απαλλαγεί από την παλαιά κλασική γραμμή και το σταθερό περίγραμμα. Γίνεται όλο και περισσότερο αφηρημένη». Οι εξελίξεις στην τεχνολογία, η επιστημονική φαντασία είναι αιτίες που επηρέασαν σημαντικά τη θεματολογία της παιδικής εικονογράφισης. «Έντονα χαρακτηριστικά της σύγχρονης εικονογράφισης είναι το διαστημικό στίγμα, ο ανεικονικός ανιμισμός και η ψυχολογική διαφάνεια. Κάθε τι ζωντανεύει και μορφοποιείται φορτισμένο με κάποια αιτήματα της εποχής μας» (Αναγνωστόπουλος, 1988:88-89).

Τέλος, κατά τη Σιβροπούλου στο σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο ο αναγνώστης συγκεντρώνει τα στοιχεία για τους χαρακτήρες και την πλοκή της ιστορίας από τις

ίδιες τις εικόνες που πληροφορούν και αλληλεπιδρούν με τις λέξεις που συνυπάρχουν στην ίδια σελίδα (2003).

Συμπερασματικά η ιστορία της εικονογράφησης στο εξωσχολικό βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας από την ίδρυση του ελληνικού κράτους ως και τα μέσα της δεκαετίας του '70, παρακολουθεί με καθυστέρηση τις εξελίξεις που γίνονται στην υπόλοιπη Ευρώπη. Η εικόνα του εικονογραφημένου βιβλίου στην Ελλάδα από το 1830 ως και τη μεταπολίτευση (1974) είναι κυρίως ασπρόμαυρη, ηθοδιδασκτική, χωρίς αισθητική και συνοδεύει απλώς το κείμενο. Η εικόνα στα παιδικά βιβλία μέχρι και τη δεκαετία του '50 χαρακτηρίζεται κακότεχνη και φτηνή. Δεν ενδιέφερε δηλαδή η αισθητική της αρτιότητα αλλά αποσκοπούσε να παρουσιάσει ένα μικρομέγαλο παιδί με σκοπό να το διαμορφώσει ηθικοθρησκευτικά. Μετά το 1980 η εικονογράφηση αναβαθμίζεται αισθητικά και καλλιτεχνικά. Δεν είναι πια η συμβατική και εν πολλοίς διακοσμητική εικόνα του παρελθόντος, λειτουργεί λιγότερο αναπαραστατικά και περισσότερο ερμηνευτικά του κόσμου που περιβάλλει το παιδί.

1.4 Η πραγματικότητα στον εκδοτικό χώρο του εικονογραφημένου βιβλίου

Το εικονογραφημένο βιβλίο παίρνει όλο και περισσότερο ηγετική θέση ανάμεσα σε άλλους τύπους παιδικών βιβλίων, επειδή συμβάλλει μοναδικά στη φιλιαναγνωσία, στην καλλιέργεια της φαντασίας, ανταποκρίνεται στον αισθητικό χαρακτήρα του παιδιού, στην παρατηρητικότητα και αναπτύσσει δεξιότητες κριτικής σκέψης. Ειδικότερα η ερμηνευτική εικονογράφηση μπορεί να βοηθήσει το παιδί να εκφραστεί δημιουργικά εφόσον βέβαια λαμβάνει υπόψη το ίδιο και τις ιδιαίτερες ανάγκες του. Το ερώτημα όμως που προκύπτει, είναι αν μια μη συμβατική εικονογραφική εκδοχή μπορεί να υποστηριχθεί από το εκδοτικό σύστημα παραγωγής του βιβλίου.

Η απάντηση είναι ότι τα πρωτοποριακά βιβλία, που έχουν νεωτερικά στοιχεία τόσο στη γραφή όσο και στην εικονογράφηση, αντιμετωπίζουν ανυπέρβλητες δυσκολίες στην έκδοση και προώθησή τους.

Η αλήθεια είναι ότι και στο σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο συναντάμε ως προς το περιεχόμενο τη «στερεοτυπική παγίωση ορισμένων χαρακτήρων που παρουσιάζουν τα ίδια χαρακτηριστικά από βιβλίο σε βιβλίο και από ιστορία σε ιστορία (Γιαννικοπούλου, 2008:24). Έτσι ο λαγός είναι γρήγορος, η αλεπού πονηρή, ο

σκοτσέζος τσιγκούνης κ.λ.π. Αλλά και στην εικονογράφηση συναντάμε στοιχεία συμβατικής, της λεγόμενης αφηγηματικής εικονογράφησης.

Με άλλα λόγια υπάρχει και στις μέρες μας μια υπερπληθώρα στην παραγωγή εικονογραφημένων βιβλίων τα οποία συνεχίζουν να προσφέρουν ένα παρωχημένο περιεχόμενο και ένα συμβατικό στυλ εικονογράφησης (π.χ. χαριτωμένα, ζηλιάρικα, φοβισιάρικα ζωάκια). Στόχος τους είναι να λειτουργήσουν στο πλαίσιο της αγοράς «ως ένα τυποποιημένο σύμβολο της παιδικότητας», με την πρόθεση να προσελκύσουν ένα απαιδέυτο και μη μνημένο αγοραστικό κοινό που για τον λόγο αυτό θα είναι ανίκανο να τα αξιολογήσει. Πρόκειται για τα απειράριθμα λαϊκά παραμυθάκια, τις ιστοριούλες και τα χαρτόδετα εικονογραφημένα με κακόγουστη εικονογράφηση (Αναγνωστόπουλος & Δελώνης, 1986).

Τέτοια βιβλία, όπως περιγράφηκαν παραπάνω, εκδίδονται με μεγάλη ευκολία από τους εκδότες, οι οποίοι εκμεταλλεύονται τη ζήτηση για τέτοιου είδους βιβλία, τα οποία, αν είναι και καλοτυπωμένα, μπορούν να προωθηθούν και ως ποιοτικά.

Όσο όμως ισχυρά και παγιωμένα να είναι τα εικονογραφικά στερεότυπα του παρελθόντος, η σύγχρονη εικονογράφηση «ενθαρρύνει τη δημιουργία χαρακτήρων που αρνούνται να συμμορφωθούν στα παλιά δεδομένα» (Γιαννικοπούλου, 2008:95). Η σύγχρονη εικονογράφηση των παιδικών βιβλίων στη χώρα μας έχει να παρουσιάσει και αξιοπρόσεχτα δείγματα. Η εικονογράφηση εκτείνεται από τις ρεαλιστικές αποδόσεις (κυρίως σε βιβλία ιστορικού, φυσιολατρικού και οικολογικού περιεχομένου) περνάει μέσα από τις εμπρεσιονιστικές και εξπρεσιονιστικές αποτυπώσεις (βιβλία κυρίως παραμυθικές ιστορίες για μικρές ηλικίες) και φτάνει ως τις υπερρεαλιστικές μετουσιώσεις.

Για την Τσιλιμένη, το σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη τα τελευταία χρόνια, γιατί ανταποκρίνεται στα ενδιαφέροντα των παιδιών προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας, τα οποία δελεάζονται από το κείμενο και την εικόνα. Η αύξηση της εκδοτικής παραγωγής του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου οφείλεται στην ολοένα και αυξανόμενη τάση της επικοινωνίας του σύγχρονου ανθρώπου με εικονιστικό τρόπο αλλά και στις νέες τεχνολογίες. Ο συνδυασμός των νέων τεχνολογιών των καλλιτεχνών, καθώς και η εξειδίκευση των σύγχρονων εικονογράφων στο παιδικό βιβλίο, έχει θετικά αποτελέσματα και προωθεί την ποιότητα του παιδικού βιβλίου (2007).

Αλλά και οι ίδιοι οι εκδότες παραδέχονται την ανάγκη χειρισμού της θεματολογίας μέσα από μια σύγχρονη οπτική οπλισμένη με περισσότερη πληροφόρηση και λιγότερο διδακτισμό. Έτσι τα τελευταία χρόνια εκδίδονται βιβλία με κοινωνικά θέματα(σχολική επιθετικότητα, ειρήνη, ρατσισμός αλλά και από τον χώρο του φανταστικού και της μαγείας (Ψυχάρης, 2008) και φυσικά με την ανάλογη εικονογράφηση.

Με άλλα λόγια η αύξηση των εκδόσεων στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου οφείλεται σε πολλούς λόγους, κυρίως παιδαγωγικούς, οικονομικούς αλλά και στις νέες τεχνολογίες. Ο συνδυασμός τους με τους νέους εκφραστικούς τρόπους όλο και περισσότερων ειδικευμένων καλλιτεχνών λειτουργεί ευνοϊκά και προωθεί την ποιότητα του βιβλίου.

1.5 Είδη εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων

Το εικονογραφημένο βιβλίο, όπως ειπώθηκε παραπάνω, συνδυάζει εικόνα και γραπτό λόγο. Μπορεί όμως να απουσιάζει τελείως ο γραπτός λόγος. Στη δεύτερη περίπτωση ταιριάζει ιδιαίτερα στην πρώτη παιδική ηλικία (2-5 ετών).

Το εικονογραφημένο όπου η εικόνα εντάσσεται οργανικά στο κείμενο προορίζεται κυρίως για τα παιδιά δεύτερης παιδικής ηλικίας (5-8) ανήκει όμως σε όλες τις ηλικίες (Μπενέκος, 1990).

Από άποψη περιεχομένου το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο μπορούμε να το διαχωρίσουμε σε δύο κατηγορίες: το βιβλίο με εκπαιδευτικό περιεχόμενο όπου συστηματικά σχεδόν αγνοείται η αισθητική καλλιτεχνική πλευρά ή περιορίζεται στο ψυχαγωγικό στοιχείο και του βιβλίου με καλλιτεχνικές προθέσεις, από όπου ο εκπαιδευτικός σκοπός αποβάλλεται ως περιττός ή γιατί θεωρείται ξεχωριστή λειτουργία (Μπενέκος, 1990).

Ο ίδιος μελετητής χωρίζει τα εικονογραφημένα βιβλία από μορφολογικής άποψης σε:

α) Βιβλία με εικόνες (illustrated book) όπου η εικόνα δεν είναι απαραίτητη για την κατανόηση του κειμένου. Έχουν λίγες εικόνες, τοποθετημένες όχι στη σελίδα που αναφέρονται αλλά οπουδήποτε στο βιβλίο, συνήθως ασπρόμαυρες και απευθύνονται σε παιδιά με ευχερή αναγνωστική ικανότητα. Η εικόνα μπορεί να έχει ένα καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα ή να αποτελεί καλλιτεχνική ανάγκη του συγγραφέα. Ακόμα μπορεί να τονίζει ένα σημαντικό περιστατικό ή να συγκεκριμενοποιεί έναν

χαρακτήρα. Συνήθως τις συναντούμε σε βιβλία που απευθύνονται σε παιδιά ηλικίας άνω των 9 ετών.

β) Εικονογραφημένες ιστορίες (picture story books) όπου η εικόνα είναι άμεσα συνταιριασμένη με την πλοκή και την εξέλιξη της ιστορίας. Η παρουσία των εικόνων ενδυναμώνει την ιστορία και οι λέξεις εστιάζονται στα κύρια γεγονότα της εικόνας (Stewig, 1988).

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν βιβλία με εικονογραφημένες πληροφορίες για τον καιρό, τις εποχές, το σύμπαν αλλά και οι εικονογραφημένες εγκυκλοπαίδειες, βιβλία περιβαλλοντικής εκπαίδευσης κυκλοφοριακής αγωγής κ.λ.π.

Ιστορίες από τη ζωή των ζώων και φυτών ή βιβλία περιπετειών με εμπειρίες από την καθημερινή ζωή των παιδιών μέσα και έξω από το σπίτι που δεν φαντάζουν όμως εξωπραγματικές όπως και βιβλία από την παραδοσιακή λαϊκή λογοτεχνία.

Και στις δύο προηγούμενες κατηγορίες βιβλίων δεν είναι η εικόνα που χαρίζει αισθητική απόλαυση ή μπορεί να υποκαταστήσει το κείμενο. «Για το λόγο αυτό τα βιβλία αυτά[...]ανήκουν στο καθαρά λογοτεχνικό είδος, πράγμα που δε συμβαίνει με το γνήσιο εικονογραφημένο βιβλίο (Κανταρτζή, 2002).

γ) Το εικονογραφημένο βιβλίο (picture book). Η εικόνα παίζει πολύ σημαντικό ρόλο, αποτελεί τη ραχοκοκαλιά του: επεξηγεί, προεκτείνει ή και αλλάζει το νόημα του κειμένου. Η κατηγορία αυτή απευθύνεται σε παιδιά πρωτοσχολικής ηλικίας που δεν έχουν αποκτήσει ακόμα αναγνωστική ευχέρεια. Σ' αυτό το είδος εστιάζει και η παρούσα εργασία. Θα ασχοληθούμε μόνο με το λογοτεχνικό εικονογραφημένο βιβλίο, αποκλείοντας τα εικονοβιβλία, τα εικονογραφημένα βιβλία γνώσεων κ.λ.π.

2. Η λειτουργία της εικόνας στο παιδικό βιβλίο

2.1 Ο ρόλος της εικόνας

Η εικόνα είναι από τα αρχαιότερα ανθρώπινα δημιουργήματα. Χρησίμευε αρχικά για να αναπαραστήσει και να μεταβιβάσει. Κατόπιν για να διδάξει, να επεξηγήσει, να διακοσμήσει, να διασκεδάσει. Εξέφρασε ατομικά και συλλογικά συναισθήματα, προσδιόρισε εποχές, τάσεις, τεχνοτροπίες. Στην εποχή μας τα έντυπα, οι επικοινωνίες και σχεδόν όλα τα ΜΜΕ προβάλλουν και στηρίζονται στην εικόνα, η δύναμη και η επιρροή της είναι τόσο μεγάλη, ώστε να χαρακτηρίζει την ίδια την εποχή μας ως «εικονολατρική» (Μαλαφάντης, 1990) και τον πολιτισμό μας οπτικό (visual culture)

Όπως είναι φυσικό, οι εικαστικές δημιουργίες των καλλιτεχνών πρωταγωνιστούν στα βιβλία των παιδιών. «Και τι θα ήταν τα βιβλία χωρίς εικόνες»; αναρωτιόταν ο Λιούις Κάρολ, ο συγγραφέας της Αλίκης στο χώρο των θαυμάτων, από τον προπερασμένο ακόμα αιώνα. Σήμερα, εποχή της απόλυτης κυριαρχίας της εικόνας(τηλεόραση, βιντεοπαιχνίδια, διαφημίσεις), δεν υπάρχουν παιδικά βιβλία χωρίς εικόνες, αφού τα παιδιά μεγαλώνουν σε ένα καταιγισμό οπτικών πληροφοριών. Άλλωστε η εικονογράφηση παίζει πολλές φορές πιο σημαντικό ρόλο από το κείμενο.

Ο Μαγουλιώτης υποστηρίζει ότι «την αγκαλιά της γιαγιάς, που κάποτε έπλαθε τις εικόνες του παραμυθιού με τον τόνο και το χρώμα της φωνής, τις εκφραστικές κινήσεις του προσώπου και των χεριών, αλλά και όλου του σώματος, έχει αντικαταστήσει η εικονογράφηση του παραμυθιού» (1994:201).

Η εικόνα στα παιδικά βιβλία είναι αυτή που «διαβάζεται» πρώτη πριν από το κείμενο. Τα παιδιά στην κυριολεξία τη σαρώνουν με το βλέμμα τους, γιατί πρώτα χαίρονται τις ζωγραφιές των σελίδων και ύστερα περιμένουν κάποιον μεγάλο για να «ξεκλειδώσει» το μυστήριο των λέξεων. Για τον Nodelman, σ' ένα εικονογραφημένο βιβλίο, προτεραιότητα έχουν οι εικόνες, επειδή είναι πιο ελκυστικές και μετά το κείμενο. Σ' όλη τη διάρκεια της ανάγνωσης «ξανακοιτάμε την εικόνα, μάλλον πιο προσεκτικά για να επιβεβαιώσουμε την παρουσία των λεπτομερειών που διαβάσαμε στο κείμενο. Ενώ τα δύο μέσα, κείμενο -εικόνα, προϋποθέτουν διαφορετικούς τρόπους σκέψης, [...] καθώς το ένα μας αποσπά την προσοχή από το άλλο [...]η συμπόρευσή τους μας υποχρεώνει, κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, στην ανακάλυψη στρατηγικών κοινής προσέγγισης και αμφίπλευρης επικοινωνίας (1996:241).

Ο Κεκές αναφέρει ότι στόχος της εικονογράφησης είναι το «ξύπνημα» του ενδιαφέροντος και της φαντασίας του αναγνώστη, η συνολική παρουσίαση ενός ήρωα ή μιας κατάστασης, ο έλεγχος της πληροφορίας του κειμένου, η οπτικοποίηση μιας μεταφοράς και η «οικοδόμηση μιας κοινής ιστορίας με τον αναγνώστη» (2006:106).

Η εικόνα κινητοποιεί εξωλεκτικά στοιχεία: εγείρει συναισθήματα, εμπλουτίζει τη φαντασία, προκαλεί συγκίνηση (Γρόσδος, 2013).

Τα παιδιά παρατηρώντας την εικόνα, νιώθουν τη χαρά της συμμετοχής στην παραγωγή νοημάτων. Το παιδί αλληλεπιδρά με την εικόνα, δανείζεται στοιχεία και δημιουργεί τη δική του πραγματικότητα, προσαρμόζοντάς τα στις ανάγκες και τις

επιθυμίες της καθημερινότητάς του. «Ταξιδεύει» στον κόσμο της φαντασίας και παράγει πρωτότυπο λόγο, αναπτύσσει κριτική σκέψη, επικοινωνεί και εμπλουτίζει τις γνώσεις του για τον κόσμο (Νάκου, 2005). Απευθύνεται, δηλαδή, σ' όλες τις αισθήσεις του παιδιού και καταφεύγει ασυνείδητα στον φανταστικό κόσμο για να βιώσει αυτά που δεν μπορεί στον πραγματικό.

Η εικόνα κατ' αυτόν τον τρόπο αποτελεί κίνητρο για μάθηση, προσελκύει πρώτη το παιδί, ξυπνά την περιέργειά του και το οδηγεί στο ξεφύλλισμα του βιβλίου. Έχει τη δύναμη να το κινητοποιήσει, να ζωντανέψει τα βιώματά του, γιατί μέσα στην εικόνα, βλέπει πράγματα που γνωρίζει.

Σύμφωνα με τον Παρμενίδη, ο εκπαιδευτικός χαρακτήρας της εικονογράφησης, συμπεραίνεται από το γεγονός ότι δεν έχει περιγραφική δομή και έτσι είναι πιο εύκολο για το μικρό παιδί να εντοπίσει τις σχέσεις των γεγονότων από την εικόνα, που διαφορετικά δεν θα αντιλαμβάνονταν μόνο από την ανάγνωση του κειμένου. «Το παιδί ωθείται αντί στην κατανάλωση της περιγραφικής εικόνας, στην αναγνώριση των κύριων στοιχείων της και στην ερμηνεία των σχέσεων τους, έτσι ώστε να ξανασυναντήσει τη σημασία του κειμένου. Μαθαίνει έτσι να διακρίνει τη σημασία των στοιχείων της εικόνας μέσα από τις σχέσεις τους. Μαθαίνει τον κώδικα της ζωγραφικής» (Παρμενίδης, 1986:101). Πρέπει να βοηθάει το παιδί στην ανάπτυξη της παρατηρητικότητας και της φαντασίας του στη διεύρυνση της αντίληψης και των εμπειριών του. Με άλλα λόγια το βοηθάει στην ανάπτυξη αφηρημένης σκέψης.

Επιπλέον, σημαντική φαίνεται να είναι η συμβολή της εικόνας στην ανάπτυξη των γλωσσικών δεξιοτήτων του παιδιού. Με την επαναλαμβανόμενη παρατήρηση των εικόνων παρακινείται να μιλήσει, να διηγηθεί, να ρωτήσει, να αντιληφθεί να μάθει. Όλο αυτό αντικατοπτρίζεται στη λειτουργία της σκέψης και ασκείται η αντίληψη (Κιτσαράς, 1993). Η Α. Οικονομίδου (2006:81) αναφέρει ότι τα εικονογραφημένα βιβλία διαμορφώνουν αναγνώστες με αυξημένη παρατηρητικότητα και κριτική σκέψη, συμφωνώντας με την Μ. Κανατσούλη (2000) η οποία αναφέρει ότι ο στόχος των εικονογράφων είναι η δημιουργία αναγνωστών που βλέπουν και διαβάζουν κριτικά την εικόνα.

Και η Σιβροπούλου (2003) συμφωνεί ότι η εικαστική αναπαράσταση συνδυαστικά με το κείμενο αναπτύσσει τον γραμματισμό στα παιδιά, καθώς πλουτίζουν το λεξιλόγιό τους, αποκτούν αναγνωστική ευχέρεια και κατανοούν τη χρήση της γραφής.

Περαιτέρω και η Καλογήρου αναφέρει μεταξύ άλλων ότι οι εικόνες[...] «διεγείρουν τη φαντασία, δημιουργούν αισθητικές αξίες και προωθούν την αισθητική καλλιέργεια του αναγνώστη (2003:151). Είναι σημαντικό, ότι εκτός από το νόημα που ο εικονογράφος βάζει στις εικόνες του, το παιδί να μπορεί να κάνει τις δικές του διασυνδέσεις, με μια ελευθερία που του δίνει η ίδια η τέχνη (Marantz & Marantz, 1988). Από τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι η εικονογράφηση εξυπηρετεί πολλές παιδαγωγικές ανάγκες με κυριότερες τη γνωστική και την αισθητική λειτουργία (Ασωνίτης, 2001). Η παιδαγωγική ικανότητα της εικόνας επιτυγχάνεται από το γεγονός ότι η επιρροή της δεν είναι συστηματική. Δεν διδάσκει με ένα συγκεκριμένο τρόπο γι' αυτό επηρεάζει σε μη συνειδητό επίπεδο τα παιδιά.

Ένας από τους βασικούς στόχους της παιδικής λογοτεχνίας γενικά, είναι να ευαισθητοποιήσει τους αναγνώστες στα κοινωνικά δρώμενα, να τους μυήσει στις ηθικές και κοινωνικές αξίες, να τους φέρει σε επαφή με τα αποδεκτά κοινωνικά πρότυπα. Ειδικότερα τα οπτικά ερεθίσματα της εικόνας μαζί με την αφήγηση, βοηθούν τα παιδιά να κατανοήσουν την πραγματικότητα, πολύ περισσότερο και από την ίδια τους την εμπειρία (Ασωνίτης, 2001).

Αυτό συμβαίνει γιατί «η εικόνα εισάγει νέους τρόπους να βλέπουμε τα πράγματα, νέες αντιλήψεις του πραγματικού: διευρύνει τις όψεις του ορατού, αποκαλύπτει αθέατες πλευρές της πραγματικότητας, ανοίγει νέους ορίζοντες πέρα από τα στενά τοπικά πλαίσια, φέρνει σε επαφή διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα» (Βρύζας, 2005: 436).

Η σχέση του παιδιού με την εικόνα είναι σχέση αλληλεπίδρασης. Το παιδί βλέπει στον κόσμο της εικόνας στοιχεία από την καθημερινότητά του τα προσαρμόζει στα δικά του βιώματα, τα κάνει κτήμα του, τα χρησιμοποιεί και προσθέτει νέες εμπειρίες στις ήδη υπάρχουσες. «Ανάμεσα στην εικόνα που κοιτάμε και στην εικόνα που μας κοιτάει, αναπτύσσεται ένας διάλογος και μια επικοινωνία που εδράζεται κυρίως στην πραγματικότητα των σχέσεών μας μ' αυτήν και όχι στην πραγματικότητα της σχέσης της εικόνας μ' αυτό που αναπαριστά» (Αναγνωστοπούλου, 2005: 111).

Η μετάβαση του παιδιού μέσα στα δρώμενα της εικόνας του προσφέρει τη γνώση και τη χαρά να συμμετέχει στην κατασκευή νοημάτων και στη δημιουργία του δικού του κόσμου. Από τα παραπάνω διαφαίνεται ο κοινωνικοποιητικός ρόλος της εικόνας. «Η

κοινωνική λειτουργία των εικονογραφημένων βιβλίων είναι αναμφισβήτητη, επειδή αυτά πραγματεύονται και θέματα συμβίωσης και κοινωνικών ρόλων των μελών διάφορων υποσυστημάτων, εισάγουν το παιδί στους πολυάριθμους και πολύπλοκους κοινωνικούς τρόπους συμπεριφοράς και το οδηγούν να γνωρίσει τις κοινωνικές σχέσεις, τα προβλήματα, τις ανάγκες» (Κιτσαράς, 1993:59).

Για τη Μυλωνάκου, η εικόνα υποστηρίζει την αφήγηση και οπτικοποιεί τις πληροφορίες του κειμένου ή τις παρουσιάζει αλλιώς. Επιπλέον, η εικονογράφηση μπορεί να δώσει έμφαση και να διαλευκάνει βασικά ή δυσνόητα σημεία της αφήγησης που σε άλλη περίπτωση θα έμεναν «σκοτεινά» και ο αναγνώστης θα τα προσπερνούσε. Επιπρόσθετα, περιορίζει την έκταση του κειμένου, αφού η εικόνα αντικαθιστά μεγάλο αριθμό λέξεων και σπάει τη μονοτονία των μεγάλων, συνεχών κειμένων (2006).

Για τον Βρύζα, «η εικόνα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως διαμεσολαβημένη εμπειρία, μια διαλογική σχέση με τη ζωντανή εμπειρία. Όπως και στο γλωσσικό κείμενο, το νόημα παράγεται από τον διάλογο ανάμεσα στην εικόνα και στο παιδί-θεατή, γίνεται αντικείμενο διαπραγμάτευσης (2005:435-436).

Κατά την Πρεβεζάνου, «ο ρόλος των εικόνων στο σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο έχει πάρει διαστάσεις μεγαλύτερες και εντελώς διαφορετικές από εκείνη του απλού εικονικού σχολίου του κειμένου ή του διακοσμητικού σχολίου» (2007:28). Με άλλα λόγια εικόνα και κείμενο θεωρούνται ισοδύναμα και το καθένα ακολουθεί τη δική του αφηγηματική ροή για την προβολή του νοήματος μιας ιστορίας. Τα δύο μέρη αλληλοσυμπληρώνονται και έχουν αλληλένδετη σχέση. Αν λείπει το ένα η αφήγηση της ιστορίας μένει ελλιπής.

Ο Μαγουλιώτης (1988) αναφέρει: «Οι εικόνες παρουσιάζουν τα πράγματα όταν αυτά είναι απόντα και μπορούν να έχουν μεγαλύτερη διάρκεια σ' αυτά. Οι εικόνες εξάλλου έχουν ένα δικό τους κώδικα επικοινωνίας και μάλιστα διεθνή, έχουν μια δική τους γλώσσα, μέσα από την οποία το παιδί αρχίζει να ερευνά με περισσότερη ακρίβεια».

Ωστόσο, πρώτιστη επιδίωξη που διαπερνά ολόκληρη τη σχέση παιδιού και βιβλίου είναι η απόλαυση. Ο Γκρέμμινγκερ (χ.χ) ξεχωρίζει τρεις στόχους στην επαφή του παιδιού με τα εικονογραφημένα βιβλία: «να νιώθει ευχαρίστηση, να μαθαίνει και να

συλλέγει εμπειρίες που μπορούν να επηρεάσουν την κοινωνική του συμπεριφορά» (:31).

Ο Σπινκ (1990) στο ερώτημα «τι προσφέρουν οι εικόνες στον μικρό αναγνώστη» απαντά μεταξύ άλλων ότι: α)εμπλουτίζουν μια ιστορία (β) δίνουν τις ίδιες πληροφορίες με το κείμενο, προσφέροντας όμως στον αναγνώστη μια επιπλέον δυνατότητα για πληρέστερη κατανόηση, (γ) επεκτείνουν τις πληροφορίες που περιέχει το κείμενο, (δ) διακοσμούν το βιβλίο και το κάνουν πιο ελκυστικό στους πιθανούς αγοραστές τους, (ε) δημιουργούν κίνητρα για τον αναγνώστη, ακόμη και για εκείνον που δυσκολεύεται ν' αρχίσει την ανάγνωση ενός βιβλίου και να τη συνεχίσει και (ζ) τον βοηθούν να αναπτύξει ικανότητες εκτίμησης και απόλαυσης του εικονογραφικού μέρους του βιβλίου, προσφέροντάς του πλούσιες οπτικές εμπειρίες (:105-106).

Η Doonan (1993) αναφέρεται σε τρεις εμπειρίες που προσφέρουν οι εικόνες στα παιδιά: συναισθηματική(απόλαυση των αισθήσεων), λεκτική (γλωσσική ανάπτυξη) και αισθητική εμπειρία (η εικόνα ως αντικείμενο τέχνης) (στο Καλαϊτζή, 2018).

Όπως παρατηρεί η εικονογράφος Άννα Μενδρινού (1988:146) «η εικόνα είναι αυτή που θα κάνει το παιδί να αγαπήσει το βιβλίο, είναι το πρώτο βήμα του παιδιού να πλησιάσει την τέχνη και να καλλιεργήσει την αισθητική του, είναι ένας άμεσος τρόπος να αφομοιώσει καλύτερα το βιβλίο». Όταν αναφερόμαστε στην αισθητική ανάπτυξη του παιδιού εννοούμε την καλλιέργεια της ικανότητάς του να δημιουργεί, να βιώνει και να εκτιμά την τέχνη. Ή ακόμα παραπέρα το παιδί να γίνει κοινωνός της αισθητικής απόλαυσης και συγκίνησης που προσφέρει η τέχνη. Επιπλέον η αισθητική δομή μιας εικονογράφησης στο παιδικό βιβλίο δημιουργεί στο παιδί χώρους φαντασίας, μέσα από τους οποίους μπορεί να αναπτύξει διαφοροποιημένες από την πραγματικότητα παραστάσεις (Κιτσαράς, 1993:47).

Μια εικόνα δημιουργεί πρώτα συναισθήματα και μετά ακολουθεί η προσπάθεια κατανόησής της. Το ερώτημα που προβάλλει εδώ, είναι κατά πόσο το παιδί μπορεί να κατανοήσει την τέχνη ή ποια τέχνη είναι η πιο κατάλληλη γι' αυτό. Μια πρώτη απάντηση δίνει ο Μπενέκος: «Δεν συντρέχει κανένας λόγος να στερήσουμε τα παιδιά από αυτό που χαίρονται οι μεγάλοι: τη μεγάλη τέχνη. Αντίθετα έχουμε όλα τα δεδομένα να πιστεύουμε ότι η επαφή τους με έργα τέχνης καλλιεργεί την αισθητική τους αντίληψη και εκλεπτύνει το καλλιτεχνικό τους κριτήριο. Όπου επομένως

προσφέρεται το εικονογραφημένο βιβλίο μπορεί και πρέπει να γίνει φορέας υψηλής τέχνης (1981:31).

Βέβαια στα παραπάνω θα πρέπει να προσθέσει κανείς ότι απαραίτητη προϋπόθεση αποτελεί η προηγούμενη εκπαίδευση που έχει πάρει ένα παιδί. Ή όπως αναφέρει η Janine Despinette (1978) «η τέχνη του να βλέπεις, χωρίζεται σε αυτό που βλέπεις εκούσια και σε αυτό που βλέπεις ακούσια. Ό,τι βλέπουμε εκούσια μπορεί να είναι και αποτέλεσμα του τι έχει διδαχθεί κάποιος». Γενικά η έκθεση του παιδιού σ' αυτό που ονομάζουμε μη συμβατική εικονογράφιση, μόνο όφελος αποφέρει, αφού μπορεί να το οδηγήσει με την κατάλληλη καθοδήγηση σε ανώτερο επίπεδο σκέψης, αν πάρουμε υπόψη τις ενθαρρύνσεις του Piaget και του Vygotsky.

Καθώς το εικονογραφημένο βιβλίο απευθύνεται κυρίως σε παιδιά πρωτοσχολικής ηλικίας που δεν έχουν αναπτύξει επαρκώς τον μηχανισμό της ανάγνωσης, η εικόνα μεταφράζει ή αναπαράγει εικονογραφικά το κείμενο. Είναι εκείνο το ελκυστικό μέσο που οδηγεί το παιδί στο να γίνει και αναγνώστης. Γι' αυτό σύμφωνα με τον Λαμπρινίδη (1987) η εικόνα ενός παιδικού βιβλίου πρέπει να ανταποκρίνεται στην παιδικότητα και τον ψυχισμό του παιδιού. Να πιάνει τον παλμό του, να βρίσκεται μέσα στα αισθητικά του μέτρα, να εκλεπτύνει το συναίσθημα και να διαμορφώνει το αισθητικό του κριτήριο. Με άλλα λόγια, η εικόνα πρέπει να είναι ένα αληθινό έργο τέχνης.

Προκειμένου όμως η εικονογράφιση να επιφέρει όλα τα παραπάνω αποτελέσματα, η εικονογράφος Β. Ψαράκη τονίζει «τι δεν πρέπει» να κάνει η εικόνα:

- Να υποκαθιστά τη φαντασία του παιδιού, αλλά να τη διεγείρει εποικοδομητικά.
- Να χαλαρώνει το παιδί, αλλά να το ενθαρρύνει και να το χαροποιεί.
- Να εξαντλεί τέλος το γνωστικό και αισθητικό του κόσμο, αλλά να λειτουργεί ως αφορμή για θετική επεξεργασία των νέων ψυχικών δομών (1999).

Η εικόνα όμως δεν έχει αποκλειστικό σκοπό να συγκινήσει, να μυήσει το παιδί στην τέχνη, να καλλιεργήσει την αισθητική του και τον γραμματισμό του, να κοινωνικοποιήσει ή να το εκπαιδεύσει και να το διαπαιδαγωγήσει. Για τον Nodelman (1988), όσο κι αν ένα έργο τέχνης ενεργοποιεί τις αισθητικές ή άλλες ευαισθησίες του παιδιού, ο βασικός σκοπός της ύπαρξης των εικόνων στα εικονογραφημένα βιβλία είναι η συμβολή τους στην αφήγηση ιστοριών.

Τα παραπάνω δεν αλλάζουν το αποτέλεσμα: ότι δηλαδή η εικόνα και αφηγείται την ιστορία και καλλιεργεί αισθητικά το παιδί και το συγκινεί. Επομένως, η εικόνα σ' ένα παιδικό βιβλίο έχει πολλαπλές λειτουργίες. Πρώτα απ' όλα να εξυπηρετεί το κείμενο, να είναι καλαίσθητη, σαν πραγματικό έργο τέχνης και να χαρίζει συναισθηματική εμπειρία στο παιδί.

2.2 Σχέση της εικόνας με το κείμενο

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο είναι ένα πολυτροπικό είδος, εξαιτίας του συνδυασμού δύο διαφορετικών κωδίκων: λόγου και εικόνας. «Όταν τα δύο συστήματα εργάζονται μαζί η απόσταση μεταξύ τους εξαφανίζεται και οι σελίδες του βιβλίου θεωρούνται σαν μια ενότητα» (Marantz & Marantz, 1988:13).

Με άλλα λόγια, υπάρχουν δύο δημιουργοί που πραγματεύονται το ίδιο υλικό με διαφορετικό πολλές φορές τρόπο. Έτσι η βαρύτητα της εικόνας στην αφήγηση μιας ιστορίας και στην ερμηνεία της ποικίλει.

Έχει διεξαχθεί μια πλούσια θεωρητική συζήτηση αναφορικά με τις σχέσεις ανάμεσα στις εικόνες και στις λέξεις, η οποία είναι ιδιαίτερος σημαντική για τη μελέτη των εικονογραφημένων βιβλίων. Στο εικονογραφημένο βιβλίο συνυπάρχουν δύο διαφορετικοί κώδικες: Ο λόγος - κείμενο και η εικόνα. «Βάζοντας τις εικόνες και τις λέξεις μαζί, αλλάζει το νόημα και των δύο έτσι ώστε το καλό εικονογραφημένο βιβλίο ως ολότητα, είναι μια πλουσιότερη αισθητική εμπειρία από ότι είναι η απλή συνάθροιση των μερών του (Nodelman, 1988: 200). Η «σύμπραξη εικόνας και λόγου του προσδίδει ασυνήθιστη ευελιξία και μια ανοιχτή, φιλόξενη διάθεση, καθώς οι δύο τροπικότητες εδραιώνουν ένα αρκετά ευρύ φάσμα σχέσεων μεταξύ τους, που ενδέχεται να κυμαίνονται από την πλήρη συμφωνία μέχρι μια σαφέστατη διαφωνία» (Γαννικοπούλου, 2008:25).

Ο Κιτσαράς (1993) διακρίνει την εικονογράφηση σε αφηγηματική και ερμηνευτική όπου η εικόνα είτε μεταφέρει τις λέξεις του κειμένου είτε διευρύνει σημασιολογικά το κείμενο. «Κείμενο και εικόνα παρόλο που αποτελούν δυο διαφορετικά συστήματα επικοινωνίας έχουν, όμως, μια περίπλοκη σχέση μεταξύ τους. Λειτουργούν παράλληλα και μεταδίδουν το νόημα άλλοτε συμφωνώντας και άλλοτε διαφωνώντας με τις ίδιες ιδέες, επεκτείνονται ή ολοκληρώνονται το ένα μέσα από το άλλο» (Οικονομίδου, 2000: 11-13). Ο Μπενέκος ξεχωρίζει τρεις κατηγορίες εικονογράφησης: α) η εικόνα παίζει δευτερεύοντα ρόλο και δεν έχει σχέση με το

κείμενο. β) εκείνη όπου εικόνα και κείμενο έχουν ισάξια σχέση και γ) τα βιβλία στα οποία η εικόνα κυριαρχεί και όλο το περιεχόμενο του βιβλίου εκφράζεται με εικόνες (1981).

Αναλυτικότερα, ο Ασωνίτης (2001) αναφέρεται στην άποψη του Σπινκ σχετικά με την ερμηνευτική εικονογράφηση, ότι «[...] οι εικόνες αποτελούν προέκταση του κειμένου και το πλουτίζουν εννοιολογικά». Αντίθετα, για την αφηγηματική, αναφέρεται ότι απεικονίζει τα λόγια του συγγραφέα και αποτελεί «[...] μια ιδιαίτερα ξεπερασμένη και εξαιρετικά φλύαρη αντίληψη εικονογράφησης[...]». (Ασωνίτης:40-41). Εξυπακούεται ότι πιο ενδιαφέρουσα εικονογράφηση είναι η ερμηνευτική, καθώς ο εικονογράφος είναι ελεύθερος να επηρεάσει το αποτέλεσμα που μπορεί να έχει ένα βιβλίο.

Η Τσιλιμένη μελετώντας τη σχέση εικόνας και κειμένου, διαπιστώνει τέσσερις περιπτώσεις όπου: α) η εικόνα «αναμεταδίδει» ό,τι και το κείμενο με αποτέλεσμα να ενισχύεται το δεύτερο, β) η εικόνα παίζει διευκρινιστικό και βοηθητικό ρόλο, γ) εικόνα και κείμενο συμπράττουν για να αναδειχθεί η αισθητική και ένα ευρύτερου χαρακτήρα μήνυμα και δ) η εικόνα αφηγείται αυτόνομα και συμβολικά (2007).

Όταν η εικόνα είναι υποταγμένη στο κείμενο, αναπαριστώντας απλά όσα αφηγείται αυτό, διευκολύνει την κατανόηση του κειμένου από τους αναγνώστες, αλλά η Πρεβεζάνου (2007) διαπιστώνει ότι «αυτή είναι και η λιγότερο ενδιαφέρουσα περίπτωση για τον αναγνώστη» (:29). Όταν όμως η εικόνα έχει διευκρινιστικό ρόλο, διασαφηνίζει το κείμενο, φωτίζει σκοτεινά σημεία παρέχοντας επιπλέον πληροφορίες. Όταν οι δύο τροπικότητες συμπληρώνουν η μία την άλλη, οικοδομούν ένα νέο νόημα. Και τέλος υπάρχει η πλήρης διαχωρισμός εικόνας - κειμένου. Το λεκτικό και οπτικό δηλαδή κείμενο βρίσκονται σε πλήρη ρήξη, με την εικόνα να αφηγείται μια νέα ιστορία. Με άλλα λόγια η εικονογράφηση μπορεί να αλλάξει το αποτέλεσμα και το νόημα της ιστορίας εντελώς.

Πιο συγκεκριμένα, η Nikolajeva&Scott (Γιαννικοπούλου, 2008) εντοπίζει αντιπαράθεση ανάμεσα σε κείμενο και εικόνες σε πέντε σημεία. α) Στο ακροατήριο, όπου τα κειμενικά ή τα εικονογραφικά σημαντικά κενά καλύπτονται διαφορετικά από τους ενήλικους και τα παιδιά. Πολλές φορές ο εικονογράφος με τις επιλογές του «κλείνει το μάτι» στον ενήλικα αναγνώστη. β) Στο στυλ, με την υιοθέτηση διαφορετικού ύφους στο λεκτικό και το οπτικό κείμενο. Π.χ. ο συγγραφέας επιλέγει

να αφηγηθεί μια σοβαρή ιστορία, ενώ ο εικονογράφος υποσκάπτει τα θεμέλια της σοβαροφάνειας, αλλάζοντας εντελώς το ύφος του βιβλίου. γ) Στην τροπικότητα, όπου οι λέξεις είναι προσκολλημένες στην πραγματικότητα (ρεαλιστικό), ενώ η εικονογράφηση μορφοποιεί το όνειρο (φανταστικό). δ) Στην αντιστοιχία /αντιπαραβολή όπου παρατηρούνται διαφορές στον αριθμό των αφηγηματικών γραμμών, π.χ. όταν σε μια ιστορία του λεκτικού κειμένου αντιστοιχούν δύο στην εικονογράφηση. ε) Όταν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στους ήρωες των λέξεων και στους ήρωες-βουβά πρόσωπα που υπάρχουν μόνο στην εικόνα, ενώ απουσιάζουν παντελώς από το λεκτικό κείμενο. στ) Η στην περίπτωση που ο λόγος εκφέρεται μεταφορικά και η εικόνα κυριολεκτικά (Γιαννικοπούλου, 2008).

Αφορμή ευχαρίστησης στα εικονογραφημένα βιβλία είναι η χαρά της ανακάλυψης του νοήματος μέσα από τις πληροφορίες της εικόνας, ένα οπτικό αστείο, πληροφορίες για χαρακτήρες και καταστάσεις που υπονοούνται από το σκηνικό. «Τα στοιχεία σε αυτές τις εικόνες που κινούνται πέρα από την άμεση αναπαράσταση του κειμένου, σπάνια προσφέρουν αποκλειστικά μόνο αισθητική ευχαρίστηση. Ένα κείμενο μπορεί να ενισχύει, να διαστρεβλώσει ακόμη και να αντιστρέψει τα νοήματα των εικόνων που συνοδεύει» (Nodelman, 2009:49-50). Για να καταλήξει η Γιαννικοπούλου «ότι η ιστορία εν τέλει που εκτίθεται δεν είναι ούτε αυτή που διατείνεται το κείμενο ούτε εκείνη που υπονοούν οι εικόνες, αλλά μια τρίτη, που προκύπτει από τον συνδυασμό και των δύο, τόσο στις περιπτώσεις που συμφωνούν, όσο και σε εκείνες που διαφωνούν μεταξύ τους» (2006:18).

Δυο αντιτιθέμενες θεωρήσεις σχετικά με τον ρόλο της εικονογράφησης, αναφέρει η Μυλωνάκου (2006:134). Στο ένα άκρο βρίσκεται η θεώρηση του Rolan Barthes (1977), ο οποίος υποστηρίζει ότι το νόημα των εικόνων είναι πάντοτε συσχετισμένο και εξαρτώμενο από το κείμενο. Στο άλλο άκρο, βρίσκεται η πιο σύγχρονη θεώρηση των Kress & Van Leeuwen, κατά την οποία η οπτική πληροφορία ενός κειμένου αποτελεί ένα ανεξάρτητα οργανωμένο και δομημένο μήνυμα το οποίο διασυνδέεται με το κείμενο, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν εξαρτάται από αυτό.

Η Μυλωνάκου σχετικά με τις δύο παραπάνω θέσεις υποστηρίζει ότι πρόκειται για ένα ψευτοδίλημμα «γιατί το ενδιαφέρον θα πρέπει να εστιαστεί τόσο στον προσωπικό τρόπο με τον οποίο ο «αναγνώστης» προσεγγίζει και επικοινωνεί με το εικονογραφημένο κείμενο και ιδιαίτερα με την εικόνα, όσο και στον εσωτερικό

διάλογο που αυτή η διαδικασία του ενεργοποιεί, καθώς και στην συναισθηματική φόρτιση που τη δημιουργεί» (2006:137).

Οι λέξεις στα εικονογραφημένα βιβλία μας λένε ότι τα πράγματα δεν είναι έτσι όπως εμφανίζονται στις εικόνες και οι εικόνες πολλές φορές μας δείχνουν ότι τα συμβάντα δεν είναι έτσι όπως τα περιγράφουν οι λέξεις. Ο Nodelman (1988) αναφέρει: «εικόνες και λέξεις αντιμάχονται μεταξύ τους, συγγραφείς και εικονογράφοι μεταδίδουν διαφορετικές πληροφορίες, κείμενα και εικονογραφήσεις βρίσκονται σε μια ειρωνική σχέση μεταξύ τους: οι λέξεις μας λένε αυτά που δεν λένε οι εικόνες και οι εικόνες μας δείχνουν αυτά που δεν μας λένε οι λέξεις» (:222). Η εικόνα μπορεί να υπονομεύει ένα κείμενο, να φθάνει μέχρι την ανατροπή του (Κανατσούλη, 2005:107), ή να εμφανίζεται ένα σκόπιμο «κενό» μεταξύ λέξεων και εικόνων με συνειδητό στόχο να προβληθεί η αυτονομία των εικόνων και να προβληθεί η διπλή φύση των εικονογραφημένων βιβλίων (Οικονομίδου, 1998: 286-287).

Για τον Nodelman οι σχέσεις που έχουν μεταξύ τους λέξεις και εικόνες είναι συχνά ανταγωνιστικές. Οι δύο τροπικότητες συνεργάζονται καλύτερα όχι όταν οι συγγραφείς και οι εικονογράφοι τις βάζουν να αντιγράφουν η μία την άλλη, αλλά όταν συνδυάζουν τα διαφορετικά χαρακτηριστικά τους για να δώσουν διαφορετικές πληροφορίες. Όταν συμβαίνει αυτό, τότε τα κείμενα και οι εικόνες αποκτούν ειρωνική σχέση. Ο Nodelman εισάγει την έννοια της ειρωνικής σχέσης εικόνας-κειμένου για να δηλώσει την πλήρη αντίθεση μεταξύ τους (1988).

Η Οικονομίδου χαρακτηρίζει την ειρωνική σχέση λέξεων και εικόνων ενός εικονογραφημένου βιβλίου «προκλητική και συγχρόνως διδακτική» (2006). Η ειρωνική σχέση μπορεί να δημιουργήσει ένα ρήγμα, μικρό ή μεγάλο, ανάμεσα στις λέξεις και στις εικόνες, έτσι που ο αναγνώστης να βρεθεί μπροστά σε μια αναγνωστική πρόκληση. Αν καλύψει αυτή τη διαφορά, θα ανακαλύψει τη διάδραση στις σχέσεις κειμένου και εικόνας και θα καταλήξει σε καινούρια νοήματα. Μ' αυτόν τον τρόπο το παιδί θα γίνει κριτικός αναγνώστης και θα κάνει ένα βήμα παραπέρα στην οπτική του εγγραμματοσύνη.

Συχνά το νοηματικό χάσμα λέξεων και εικόνων είναι τόσο μεγάλο ώστε ο αναγνώστης, παρατηρώντας τις εικόνες, να καταλαβαίνει περισσότερα από όσα λένε οι λέξεις ή, αντίστροφα, διαβάζοντας τις λέξεις, να καταλαβαίνει περισσότερα από όσα δείχνουν οι εικόνες. Πολλοί δημιουργοί χρησιμοποιούν συστηματικά αυτό το

παιχνίδι της ειρωνείας μεταξύ της λεκτικής και εικονιστικής αφήγησης. Αυτό το παιχνίδι έχει σαν αποτέλεσμα την «ενηλικίωση του βλέμματος» του μικρού παιδιού στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει τις ειρωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ εικόνας και κειμένου καθώς και την ωρίμανσή του ως αναγνώστη (Nodelman, 1988).

Βέβαια, αναφέρει η Γιαννικοπούλου (2008), ο όρος «ειρωνεία» χαρακτηρίστηκε ατυχής λόγω της συσχέτισής του με τις έννοιες της σάτιρας ή του σαρκασμού. Όμως «εκείνο που θέλει να τονίσει ο Nodelman με τον όρο αυτό είναι η μεγάλη διαφορά των δύο τροποτήτων τόσο στις επικοινωνιακές τους δυνατότητες όσο και στην πρόσληψή τους» (Γιαννικοπούλου, 2008:34).

Πολλές φορές βέβαια οι ειρωνικές σχέσεις είναι αόρατες για τα παιδιά και απευθύνονται μόνο στους ενήλικες αναγνώστες από τους οποίους και αποκωδικοποιούνται (Γιαννικοπούλου, 2008). Επομένως, η καθοδήγηση του ενήλικα είναι απαραίτητη για να εξηγήσει στο μικρό παιδί τις διαφορές εικόνας-λόγου. Η ειρωνική σχέση κατά τη Σιβροπούλου είναι δυνατόν να δημιουργήσει ένα ευχάριστο ή δυσάρεστο ξάφνιασμα, να αφυπνίσει το ενδιαφέρον και τη συμπάθεια ή τη συγκίνηση να προκαλέσει το γέλιο ή τη λύπη αποφορτίζοντας δυσάρεστες καταστάσεις (2003).

Έτσι, μελετώντας τη βιβλιογραφία για τις σχέσεις εικόνας- κειμένου στο εικονογραφημένο βιβλίο, διαπιστώνουμε τα εξής: Η εικονογράφηση απομακρύνεται από τον διακοσμητικό – συνοδευτικό ρόλο που είχε παλιά και αυτονομείται όλο και περισσότερο από το κείμενο. Το χαρακτηριστικό γνώρισμα του σύγχρονου εικονογραφημένου βιβλίου είναι η διαδραστική-συνεργατική σχέση εικόνας και λόγου που ενισχύει το νόημα των λέξεων και παράγει ένα νέο αποτέλεσμα. Ένα αποτέλεσμα διαφορετικό που προκύπτει από τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στα δύο μέρη, καθώς και από την προσωπική προσέγγιση του αναγνώστη.

Με άλλα λόγια κείμενο και εικόνα:

- είναι συμμετρικά μεταξύ τους μεταφέροντας το ίδιο μήνυμα
- η εικόνα διασαφηνίζει, επεξηγεί, φωτίζει σκοτεινά σημεία
- επεκτείνει το νόημα του κειμένου και τέλος
- το ανατρέπει

2.2.1 Ο εικονογράφος

Μέσα από τη σχέση της εικόνας με το κείμενο αναδεικνύεται ο σημαντικός αλλά και δύσκολος ρόλος του εικονογράφου, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για τον εικονογράφο παιδικού βιβλίου που εξυπηρετεί παιδευτικούς σκοπούς.

Ο αρχικός αναγνώστης της ιστορίας είναι ο εικονογράφος αλλά ταυτόχρονα και ο έτερος δημιουργός του εικονογραφημένου βιβλίου, αφού «η εικόνα παραπέμπει ή αναφέρεται σε γραπτό κείμενο με το οποίο αποτελεί μία ενότητα, ένα όλον (Κανατσούλη, 1999). Ο εικονογράφος εμπνέεται από το κείμενο, χωρίς να αναπαριστά κάθε λέξη του κειμένου, αλλά, αφού αντιληφθεί την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα της ιστορίας, φωτίζει ή επεκτείνει την ιστορία με νέες αφηγηματικές πτυχές (Γιαννικοπούλου, 1995). Λόγω της στενής σχέσης κειμένου και εικόνας, η ανάγκη της επικοινωνίας ανάμεσα στον συγγραφέα και τον εικονογράφο είναι απαραίτητη.

Η εργασία του εικονογράφου θεωρείται ακόμη από πολλούς ότι παρακολουθεί αυτή του συγγραφέα μια και οι εικονογράφοι είναι «εξαρτημένοι» καλλιτέχνες και το έργο τους είναι μία προσθήκη σε προϋπάρχοντα έργα (Nodelman, 1988). Ο συγγραφέας είναι ο πρώτος που «σχεδιάζει» τον χώρο, τον χρόνο, το συναίσθημα και πρέπει να τα μεταδώσει όλα αυτά στον εικονογράφο. Αυτός θα πρέπει να προσχεδιάσει πολλές διαφορετικές εικόνες και τέλος να συνθέσει όσες είναι απαραίτητες για την άρτια απόδοση του κειμένου.

Επειδή πρόκειται για σύζευξη δύο διαφορετικών τροπικότητων η δυσκολία έγκειται στο γεγονός ότι η μία από αυτές είναι ήδη διαμορφωμένη. Ο γενικός κανόνας είναι το λογοτεχνικό έργο να γράφεται πρώτα. Αποτελεί ένα έτοιμο δεδομένο πάνω στο οποίο έρχεται να προστεθεί η εικονογράφιση.

Ο εικονογράφος είναι ένας παράλληλος συγγραφέας, που επιτρέπει στο παιδί μέσα από το έργο του, να συνθέσει τη δική του ερμηνεία στο κείμενο. Η εικόνα ως ερμηνευτικό μέσο δεν πρέπει να ανταγωνίζεται τη γλώσσα του κειμένου, αλλά να περιέχει το στοιχείο της ενότητας.

Ωστόσο, δεσμεύεται γιατί ξεκινά από ένα δοσμένο κείμενο, που θέτει κάποιους περιορισμούς και δεν μπορεί να κινηθεί πέρα από τα όρια που ορίζουν αυτοί (Γρόσδος, 2013). Ο Τριβιζάς, παρότι συγγραφέας, αναφέρεται και αυτός στους

περιορισμούς που συναντά ένας εικονογράφος. Ενώ ο συγγραφέας έχει ελευθερία επιλογών να εκφραστεί, να πλάσει ό,τι πλάσματα επιθυμεί και να ζωντανέψει στο χαρτί ό,τι χώρους πλάθει η φαντασία του, ο εικονογράφος ξεκινά από ένα δοσμένο κείμενο που αναγκαστικά του βάζει κάποια δεσμευτικά πλαίσια. Κατ' αυτόν τον τρόπο η ελευθερία του εικονογράφου έχει ήδη περιοριστεί. Ο εικονογράφος συναντά μεγάλες δυσκολίες για να δώσει μορφή στο όραμα του συγγραφέα αλλά να ευχαριστήσει και τη φαντασία του αναγνώστη. Πραγματώνει στην ουσία την ιδέα ενός άλλου (1998).

Στην περίπτωση που συγγραφέας και εικονογράφος είναι το ίδιο πρόσωπο, διασφαλίζεται η ενότητα κειμένου – εικόνας αλλά υπάρχει ο κίνδυνος ο συγγραφέας να εγκλωβιστεί στις λεκτικές του απόψεις και να μην προσφέρει ανοιχτές εικαστικές εικόνες (Nodelman, 1996:105).

Γενικά ο εικονογράφος στηρίζεται σ' αυτά που υπονοούνται παρά σ' αυτά που εκδηλώνονται με σαφή λόγο μέσα στο κείμενο. Έτσι και το έργο αφήνεται ελεύθερο ν' αναπτυχθεί και ο εικονογράφος εκτελεί τον προορισμό του.

Ο Nodelman συγκρίνει το εικονογραφημένο βιβλίο με το θέατρο και τον εικονογράφο με τον σκηνογράφο και τον ενδυματολόγο οι οποίοι επικεντρώνονται στον χώρο, στα κοστούμια των ηθοποιών και όχι στην εκφορά του λόγου τους.

Ο εικονογράφος είναι από τους πρώτους που παρέχει στο παιδί αισθητικά μηνύματα και συμβολισμούς ειδικά δημιουργημένους για το παιδί. Ο πετυχημένος εικονογράφος δεν αντιγράφει το κείμενο αλλά δημιουργεί μια αυτόνομη αφήγηση η οποία δημιουργεί στο παιδί μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την ανάγνωση. Η Καλογήρου μάλιστα επεκτείνοντας τα παραπάνω σημειώνει ότι οι εικονογράφοι δεν αρκούνται στην εικονιστική μεταφορά του λεκτικού κειμένου, αλλά «επιδιώκουν τη δημιουργία πολύσημων εικόνων που οδηγούν σε επάλληλες και πολυεπίπεδες αναγνώσεις» (Καλογήρου, 2006).

Η εικόνα παίρνει καινούριες διαστάσεις χωρίς, όμως, να μπορεί να ξεφύγει εντελώς από τα χαρακτηριστικά του κειμένου, μια και χωρίς αυτά δεν υπάρχει η ιστορία. «Ακόμη και όταν ο εικονογράφος υπερβεί το κείμενο και προχωρήσει στην απόδοση επιπλέον στοιχείων καθαρά δικής του ερμηνείας του κειμένου, με σκοπό να ξαφνιάσει τον αναγνώστη ή ακόμη για να διευρύνει το περιεχόμενο ή τις εκδοχές του

συγγραφέα, επί της ουσίας ακολουθεί την εξιστόρηση, τον βασικό κορμό» (Τσιλιμένη, 2007:47).

Υποστηρίζεται ότι ο εικονογράφος πρέπει «να γνωρίζει την ψυχosύνθεση του παιδιού, να γνωρίζει τον αναπτυσσόμενο άνθρωπο, ξαναγυρνώντας στον παλιό εαυτό του» (Μπενέκος, 1981:34). Πράγματι, ο καλλιτέχνης με το να εικονογραφεί παιδικά βιβλία είναι σαν να παίζει ένα παιχνίδι με τα παιδιά. Μοιραία, λοιπόν, ο εικονογράφος θυμάται και αναπολεί τη δική του παιδική ηλικία, γυρίζει στα παιδικά του χρόνια και εμπνέεται απ' αυτά. Επιθυμεί να μεταδώσει τη δική του ευχαρίστηση στα παιδιά με εικόνες που τα συγκινούν και τα ευχαριστούν. Έτσι, όταν ζωγραφίζει για παιδιά, «πρέπει να λησμονεί για λίγο και σχολές και ρεύματα και τάσεις και να γυρίζει πίσω στα φωτεινά κι ολόδροσα χρόνια της παιδικής ηλικίας» (Σακελλαρίου, 1991:512). Ο εικονογράφος με άλλα λόγια, πρέπει να είναι γνώστης της ψυχοσωματικής, νοητικής εξέλιξης του παιδιού και να δίνει μεγάλη προσοχή στην ηλικία στην οποία απευθύνεται. Επειδή οι γνωστικές και διανοητικές ικανότητες ενός παιδιού αλλάζουν ηλικιακά.

Ωστόσο, υπάρχει ο φόβος μήπως «η γνώση της ψυχολογίας του παιδιού λειτουργεί αλλά μ' έναν περιοριστικό, για την καλλιτεχνική του έκφραση, τρόπο» (Ασωνίτης, 2001:63). Μήπως, δηλαδή ο εικονογράφος σκεπτόμενος παιδαγωγικά, αποφασίζει να αποδυναμώσει το καλλιτεχνικό του έργο, για να γίνει πιο κατανοητός από το παιδί. Σ' αυτό το σημείο υπάρχει ο προβληματισμός, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, της σχέσης μεταξύ αισθητικής αρτιότητας της εικόνας και της δυνατότητας του παιδιού να την κατανοήσει, γεγονός που εξαρτάται όχι μόνο από την ηλικία αλλά και από την αισθητική του εκπαίδευση. Με άλλα λόγια στο αν ο εικονογράφος λειτουργεί όπως του επιτάσσει η τέχνη του ή όπως του υποδεικνύει η παιδαγωγική επιστήμη. Ένας κοινός τόπος όλων των παραπάνω θεωρείται επιβεβλημένος.

Προβληματισμοί όπως οι παραπάνω πολλές φορές συγκρούονται με τα κριτήρια της αισθητικής καταλληλότητας, τα οποία κυρίως εκφέρονται από τους δημιουργούς των έργων. Οι παραπάνω αναφορές θέτουν σε δεύτερη μοίρα τη δημιουργική διάθεση του καλλιτέχνη, προτάσσοντας την παιδικότητα για μια πετυχημένη εικονογράφηση (Ασωνίτης, 2001:64). Ωστόσο, σύμφωνα με την Patricia Cianciolo «το να λαβαίνει ο εικονογράφος υπόψη του το παιδί αποτελεί βασικό κριτήριο στην εικονογραφική

διαδικασία, δεν πρέπει όμως αυτό να οδηγήσει στον αποκλεισμό του παιδιού από την τέχνη» (Ασωνίτης, 2001:64).

«Η εμμονή πάντως στο αίτημα για προσαρμογή της εικονογράφησης στα μέτρα του παιδιού, στο βαθμό που προτείνεται με το σκεπτικό της σύνταξης συνταγολογίου καλλιτεχνικής έκφρασης στα μέτρα του παιδιού, περισσότερο αντανακλά παραδοσιακές απόψεις στο χώρο της εικονογράφησης διατυπωμένες ήδη από την δεκαετία του '60, παρά τη σημερινή πραγματικότητα» (Ασωνίτης, 2001: σ.65).

Σύμφωνα με παλιότερες θεωρήσεις, «όσο πιστά κι αν ακολουθεί ο εικονογράφος τους κανόνες της αισθητικής πληρότητας και δημιουργίας, αν δε γνωρίζει ότι το παιδί αυτής της ηλικίας έχει περιορισμένη καλλιτεχνική αγωγιμότητα και αποκρυπτογραφική ικανότητα της εικόνας και του κόσμου και ότι μπορεί να δέχεται καλλιτεχνικά μηνύματα μόνο από τη σφαίρα του συγκεκριμένου, ο κίνδυνος της μη παραστατικής εικονογράφησης δηλαδή «μοντέρνας» και αφηρημένης τέχνης είναι υπαρκτός» (Κιτσαράς, 1993:75). Προβάλλεται εδώ η άποψη ότι το παιδί προτιμά τη ρεαλιστική απεικόνιση, την ξεκάθαρη εικόνα, γιατί την κατανοεί περισσότερο από την αφηρημένη, η οποία δεν του προσφέρει καμιά ευχαρίστηση. Η αφαίρεση όμως χρησιμοποιήθηκε από τους καλλιτέχνες για να εκφράσει αυτό που δεν μπορούσαν να το εκφράσουν με άλλα μέσα (Κανταρτζή, 20012). Το ερώτημα είναι αν μπορούν τα παιδιά να γίνουν παρατηρητές και κοινωνοί της αφαιρετικής τέχνης. Η Dressel απαντά με ένα άλλο ερώτημα αν μπορούν οι δάσκαλοι και οι άλλοι ενήλικες να κάνουν τα παιδιά ευαίσθητα σε αυτή τη μορφή τέχνης (1984). Με άλλα λόγια όλα εξαρτώνται από το γενικότερο υπόβαθρο που διαθέτει και έχει καλλιεργήσει το πλησιέστερο περιβάλλον σ' ένα παιδί.

Ο Ασωνίτης αναφέρεται στην «παιδαγωγούσα εικόνα» του '60 (Κίτσος, 1963) που την χαρακτήριζε η καθαρότητα, η σαφήνεια, η ακρίβεια προς το κείμενο, για να την αντιπαραβάλλει με την «παιδαγωγική της εικόνας» του σήμερα όπου «εκείνο που ενδιαφέρει είναι η πρόκληση του ενδιαφέροντος, η δημιουργία κινήτρων και ερωτημάτων που θα ενεργοποιήσουν τη φαντασία, θα εμπλουτίσουν τα βιώματα και θα προσδώσουν νόημα στη ζωή του παιδιού» (Ασωνίτης, 2001:66). Επομένως η εικονογράφηση πρέπει βέβαια να συμβαδίζει με τις νοητικές επεξεργασίες του παιδιού, χωρίς όμως και να αποκλείεται η τέχνη από την εικονογράφηση, αν δίνεται με έναν εύληπτο τρόπο στο παιδί.

«Συνειδητοποιεί λοιπόν κανείς τον υπεύθυνο ρόλο που καλείται, στο συγκεκριμένο αισθητικό πλαίσιο της εποχής μας, να διαδραματίσει ο εικονογράφος, καθόσον δεν αρκεί πλέον να εξεικονίσει απλώς το κείμενο, αλλά ενδείκνυται να το ερμηνεύσει μ' ένα δημιουργικό και προσεγγίσιμο, από το παιδί, τρόπο έκφρασης» (Ασωνίτης, 2001:41).

Η σύγχρονη θεώρηση τονίζει ότι, οι εικονογράφοι παιδικών βιβλίων επειδή είναι και εικαστικοί καλλιτέχνες, στηρίζονται σ' όλη την προηγούμενη καλλιτεχνική παράδοση από την οποία δανείζονται με επιτυχία στυλιστικά χαρακτηριστικά, τεχνικές, μοτίβα από τα καλλιτεχνικά ρεύματα όλων των εποχών (Καλογήρου, 2006).

Ο σύγχρονος εικονογράφος θα πρέπει να σταθεί μακριά από στερεότυπα και υπερβολές που αποτελούν τον μεγαλύτερο εχθρό της αισθητικής ανάπτυξης του παιδιού. Δεν υποτιμάει τις αντιλήψεις του, μένει πιστός σ' ένα ενιαίο στυλ σ' όλο το βιβλίο.

Ανακεφαλαιώνοντας, ο σημερινός εικονογράφος είναι ο καλλιτέχνης που θα φέρει το παιδί σε επαφή με όλες τις τεχνοτροπίες του χτες και του σήμερα, με σκοπό να το μυθήσει στην τέχνη και στις συγκινήσεις που αυτή αποφέρει. Το εγχείρημά του δύσκολο, με δύο ζητούμενα: και ο ίδιος να είναι άρτιος στην τέχνη του, χωρίς εκπτώσεις, αλλά ταυτόχρονα και επαρκής γνώστης το αναπτυξιακού επιπέδου του παιδιού στο οποίο απευθύνεται.

2.3 Η ανάγνωση των εικόνων

Από παλιά υπήρχε η άποψη ότι τα παιδιά προτιμούν τα βιβλία με εικόνες γιατί είναι πιο κατανοητά απ' ό,τι τα βιβλία που έχουν μόνο κείμενο. Ότι η εικόνα μεταδίδει πιο εύκολα τις πληροφορίες από τον γραπτό λόγο. Ότι το εικονογραφημένο βιβλίο διαβάζεται γρήγορα και εύκολα και δεν απαιτεί έναν μνημένο αναγνώστη, αφού έχει μικρό κείμενο και πολλές εικόνες. Σήμερα, δεν ισχύει αυτή η θεώρηση. Ο Nodelman (1996), δεν αποδέχεται τις παραπάνω αντιλήψεις, ότι δηλαδή η φαντασία των παιδιών τους δίνει τη δυνατότητα να καταλαβαίνουν γρήγορα και εύκολα τις εικόνες. Ο συγγραφέας θεωρεί ότι οι εικόνες είναι αναπαραστάσεις που η αποκωδικοποίησή τους εξαρτάται από τις στρατηγικές ανάγνωσης που το παιδί θα διδαχθεί. Ακόμη και οι πιο ρεαλιστικές εικόνες εμπεριέχουν σύμβολα που μαθαίνονται και είναι

απαραίτητη η προηγούμενη γνώση τους. Επομένως, η κατανόηση των εικόνων απαιτεί επιδεξιότητα και γνώση από μέρους του παρατηρητή.

Ο Barthes αναφέρει ότι «κάθε εικόνα είναι πολυσημική», εμπεριέχει μια σειρά σημαιομένων, από τα οποία ο αναγνώστης μπορεί να επιλέξει ορισμένα και να αγνοήσει τα υπόλοιπα (Ασωνίτης, 2001:43).

Ο κώδικας της παιδικής εικονογράφησης διαθέτει στρατηγικές και τεχνικές που πείθουν ευκολότερα περί του αυτονόητου και του πραγματικού, το οποίο βέβαια γίνεται και ευκολότερα αποδεκτό (Καρακίτσιος, 2008:16)

Ο Nodelman (1996) ισχυρίζεται ότι κατά την ανάγνωση ενός εικονογραφημένου βιβλίου εμφανίζονται τρεις ιστορίες: αυτή που λέγεται διαμέσου των λέξεων, αυτή που υπονοείται διαμέσου των εικόνων και αυτή που προκύπτει από τον συνδυασμό κειμένου και εικόνων. Σε ορισμένα πολύ ενδιαφέροντα εικονογραφημένα βιβλία η τρίτη ιστορία, -συνδυασμός κειμένου και εικόνων-, προκύπτει μέσα από τις αντιφάσεις των δύο άλλων ιστοριών. Αυτό συμβαίνει γιατί οι λεπτομέρειες των εικόνων μας κατευθύνουν σε συγκεκριμένα σημεία του κειμένου, τα οποία τα ερμηνεύουμε με ένα συγκεκριμένο τρόπο και την ίδια στιγμή το κείμενο στρέφει την προσοχή μας στις εικόνες τις οποίες επίσης ερμηνεύουμε με έναν άλλο τρόπο. «Αυτή η σύμπραξη εικόνας και λόγου προσδίδει στο παιδικό βιβλίο ασυνήθιστη ευελιξία και μια ανοιχτή φιλόξενη διάθεση καθώς οι δύο τροπικότητες εδραιώνουν ένα αρκετά ευρύ φάσμα αλληλοεξαρτώμενων σχέσεων που ενδέχεται να κυμαίνονται από την πλήρη συμφωνία εικόνας- κειμένου μέχρι μια σαφέστατη διαφωνία» (Agosto, 1999- Waugh, 1996- Lewis, 1996- Golden, 1990 στο Καλαϊτζή, 2018).

Σύμφωνα με την Καλογήρου, η ανάγνωση των εικόνων δεν είναι μία πράξη αλλά μια σύνθετη ενέργεια που προϋποθέτει γνώση. «Οι υπαινιγμοί και η ελλειπτικότητα του σχεδίου, η αποκάλυψη ή η απόκρυψη μερών, οι ημιτελείς μορφές αφυπνίζουν τη φαντασία του αναγνώστη και τον ωθούν να προβάλλει όσα λείπουν». Ο εικονογράφος χρησιμοποιεί τα χαρακτηριστικά της εικαστικής γλώσσας - χρώμα, γραμμή, περίγραμμα, τόνο - για να δώσει στον αναγνώστη την έννοια του χώρου και του χρόνου (Καλογήρου, 2006:89). Τα παραπάνω απαιτούν κατά την Τσιλιμένη, όχι μόνο λεκτικό γραμματισμό, αλλά και εικονογραφικό γραμματισμό, δηλαδή εξοικείωση του αναγνώστη με συγκεκριμένες συμβάσεις τόσο του γραπτού όσο και της εικόνας.

Η ανάγνωση της εικόνας «βοηθά το παιδί να συσχετίζει τη μορφή με το περιεχόμενο, το σημαίνον με το σημαινόμενο» (Γιαννικοπούλου, 2005:126), διαδικασία που οδηγεί στην απόκτηση αφαιρετικής σκέψης. Το «διάβασμα» της εικόνας απαιτεί έναν έμπειρο αναγνώστη, γιατί καθώς αυτή αυτονομείται από το κείμενο, διαθέτει πολυσημία. Για την Τσιλιμένη (1992) «η εικόνα σ' ένα βιβλίο αποτελεί ένα κώδικα αναγνώρισης του περιεχομένου, αλλά λειτουργεί και αυτοδύναμα σαν «μια γλώσσα μέσα στη γλώσσα» αποτελεί μια αισθητοποιημένη έννοια και αποκτά θαυμαστή ευγλωττία».

Η εικόνα όμως, για να γίνει κατανοητή, προϋποθέτει από μέρους του δέκτη, τη γνώση των κωδίκων και των συμβάσεων που διαθέτει η εικονική γλώσσα (Κανατσούλη, 2002). Η ανάγνωση της εικονικής γλώσσας διέπεται από νόμους, που είναι αποτέλεσμα του τρόπου που η εικόνα αποδίδει την κίνηση, τον χρόνο, την προοπτική των πραγμάτων αλλά και της σύνδεσής της με κάποιο κείμενο, με το οποίο αποτελεί ένα «όλον» (Κανατσούλη, 2005).

Για την ανάγνωση της εικόνας το παιδί σε πρώτο επίπεδο θα αναγνωρίσει το αντικείμενο της εικόνας και τις σχέσεις του με τα άλλα, πράγμα που είναι και το πιο εύκολο, και σε δεύτερο θα καταλήξει σε συμπεράσματα από τα υπαινικτικά οπτικά σχόλια. Το παιδί δεν καλείται μόνο να αποκρυπτογραφήσει τα δυσνόητα οπτικά σημεία της εικόνας, αλλά να ανακαλύψει και τη σημασία που αυτά φέρουν, ώστε να φτάσει στη βαθύτερη ερμηνεία του κειμένου.

Για να γίνει το παιδί ικανό στην αποκωδικοποίηση της εικόνας πρέπει από πολύ νωρίς να εκπαιδευτεί πάνω σ' αυτό. Στο σχολείο μέσα από κατάλληλες εκπαιδευτικές και παιδαγωγικές διαδικασίες να μάθει με ενεργό τρόπο τη γλώσσα της εικόνας και την κριτική αντιμετώπισή της.

Η εικόνα εκπέμπει μηνύματα τα οποία απαιτούν έναν ενεργητικό δέκτη-αναγνώστη. Το σχολείο εδώ παίζει έναν πολύ σημαντικό ρόλο. Έτσι κρίνεται αναγκαία η οπτική εκπαίδευση των μαθητών που θα τους καθιστά ικανούς αναγνώστες της εικόνας, ώστε να αποκωδικοποιούν τα οπτικά μηνύματα (Σέμογλου, 2000). Η εκπαίδευση στο «διάβασμα» της εικόνας θα κάνει το παιδί κριτικό αναγνώστη και όχι καταναλωτή της εικόνας και αυτό γιατί η εκπαίδευση ανάγνωσης και ερμηνείας των εικόνων, ενεργοποιεί διαφορετικές αντιληπτικές ικανότητες των μαθητών, διευκολύνει τη

μεταξύ τους επικοινωνία και μέσω της διάδρασης, σύμφωνα με τον Vygotsky (2008), κατασκευάζουν τη γνώση τους (Νάκου, 2005).

Αυτό δεν θα οδηγήσει το παιδί σ' ένα γρήγορο και αβασάνιστο ξεφύλλισμα του βιβλίου αλλά με την σωστή εκπαιδευτική καθοδήγηση, θα μπορεί να συλλάβει και γενικότερα νοήματα πέραν των λεκτικών σχολίων.

Ο Σπινκ όταν μιλά για αναγνωσιμότητα των εικόνων εννοεί πώς ένας συγκεκριμένος αναγνώστης διαθέτει την οπτική, αντιληπτική και συναισθηματική εμπειρία να κατανοεί τι βλέπει στην εικόνα αλλά και πέρα απ' αυτήν (1990). Το μέγεθος, οι αναλογίες, τα χρώματα, το πλαίσιο των εικόνων είναι στοιχεία πάνω στα οποία χτίζεται η ανάγνωση της εικόνας και που για να γίνουν κατανοητά προϋποθέτουν έναν εκπαιδευμένο αναγνώστη. Και μπορεί το παιδί μπορεί να γίνει τέτοιος «στα πλαίσια της εκπαιδευτικής διαδικασίας. «Να διδαχθεί δηλαδή τα μέσα ανάγνωσης μιας ιστορίας με εικόνες για να εφοδιαστεί με όλες εκείνες τις ικανότητες της παρατηρητικότητας, της φαντασίας, του επινοητικού συνδυασμού στοιχείων, της δημιουργικής αναπαραγωγής ώστε να απολαμβάνει και τη λεπτομέρεια και το όλον» (Κανατσούλη, 2006). Οι παραπάνω ικανότητες θα βοηθήσουν το παιδί να προχωρήσει σ' αυτό που η Τσιλιμένη ονομάζει «βαθιές» αναγνώσεις της εικόνας, οι οποίες προϋποθέτουν έναν μνημένο αναγνώστη (2007).

Η εικόνα αποτελεί σημαντικό εκπαιδευτικό εργαλείο και προκαλεί το ενδιαφέρον των μαθητών, αφού απευθύνεται στις αισθήσεις και όχι στη νόηση (Νάκου, 2005). Αποβλέπει στη συγκέντρωση της προσοχής, στον εμπλουτισμό πληροφοριών, στη χρήση μνημονικών τεχνικών, στην ανάκληση προηγούμενης γνώσης και στη δημιουργία ευχάριστου ψυχολογικού κλίματος στην τάξη. Επίσης, αποσκοπεί στην ανάπτυξη γλωσσικών δεξιοτήτων ακρόασης, ανάγνωσης και κατανόησης, στην παραγωγή προφορικού και γραπτού λόγου, με στόχο τη δομή της γλώσσας ή με τον επικοινωνιακό χαρακτήρα της. Για να έχει νόημα ο λόγος που παράγεται από τους μαθητές, πρέπει να έχει επικοινωνιακό χαρακτήρα. Είναι απαραίτητο επομένως, να δημιουργηθούν στην τάξη οι κατάλληλες συνθήκες επικοινωνίας (Χαραλαμπίδης & Χατζησαββίδης, 1997).

Ειδικότερα, η παρεχόμενη οπτικοακουστική εκπαίδευση, έχει στόχο να οπλίσει του μαθητές με τα εργαλεία που απαιτούνται για την ερμηνεία των εικόνων, την αισθητική και κριτική προσέγγιση (Πλειός, 2005: 208-213).

Η εκπαίδευση, λοιπόν, στην ανάγνωση της εικόνας συνίσταται στη γνώση του σημειωτικού κώδικα. Τα παιδιά πρέπει να μάθουν να αποκωδικοποιούν την εικόνα (Βρύζας, 2005). Ο εικονικός γραμματισμός του παιδιού πραγματοποιείται με διάφορες δραστηριότητες, όπως σύνδεσή της εικόνας με άλλες τέχνες, δημιουργική έκφραση, παραγωγή γραπτού λόγου (Γρόσδος, 2008).

Η προσέγγιση της εικόνας γίνεται με εμπειρικό τρόπο από τα παιδιά και όχι ουσιοκρατικά. Στην ουσιοκρατική αντίληψη, η προσοχή στρέφεται στην εικόνα και όχι στο παιδί. Η σχέση εικόνας-παιδιού είναι προκαθορισμένη και το παιδί έχει το ρόλο του θεατή-καταναλωτή. Η εικόνα αποτελεί ένα άψυχο αντικείμενο που δεν συνδέεται με τη ζωή του, γι' αυτό μπορεί να μείνει απαθές στη θέασή της. Αντίθετα, στην εμπειρική προσέγγιση, οι βιωμένες εμπειρίες διαμορφώνουν την ερμηνεία των εικόνων.

Η εικόνα είναι το μέσο για παιχνίδια προσομοίωσης, που προκαλούν συνθήκες επικοινωνίας, ταυτόχρονα όμως οδηγεί και σε ταξίδια φαντασίας, όπως παραμύθια ή ποιήματα, όπου ο παραγόμενος λόγος έχει ως αποδέκτες τα ίδια τα παιδιά (Γρόσδος & Ντάγιου, 2003:17). Η ανάγνωση και η ερμηνεία των εικόνων, μπορεί να συνδεθεί με τη χρήση και την παραγωγή λόγου, γιατί σύμφωνα με τον Rogers (1984) όταν επεξεργαζόμαστε την εικόνα σε βάθος, οδηγούμαστε στη δόμηση σύνθετων εννοιών και στην έκφραση αντίστοιχου λόγου.

Με δύο τρόπους μπορεί να γίνει χρήση της εικόνας ως ερέθισμα για την παραγωγή λόγου. Είτε περιλαμβάνει απλές διδακτικές εφαρμογές (παραγωγή λεξιλογίου – συνήθως στην πρώτη ανάγνωση και γραφή) είτε πιο σύνθετες δραστηριότητες (δημιουργία σεναρίων, απεικονίσεις κειμένων όπως παροιμίες ή γνωμικά, κόμικς, δημιουργία ιστορίας με σειρά εικόνων κλπ.). Η δημιουργία αφήγησης με βάση τις εικόνες, συμβάλλει στην κατάκτηση του γραμματισμού και εδραιώνει αναγνωστικές συμπεριφορές (Γιαννικοπούλου, 2016:11-12).

Όσο όμως μνημένος κι αν είναι ο αναγνώστης η εικόνα πέρα από το να είναι κατανοητή πρέπει να ταιριάζει με την ιδιαίτερη ψυχολογία και την ωριμότητα του παιδιού. Έτσι, για τον Παρμενίδη «η ενθάρρυνση του παιδιού σ' αυτήν την εκπαιδευτική διαδικασία προϋποθέτει τη σχετική απλότητα τόσο των στόχων της εικόνας όσο και των σχέσεων, ώστε η εικόνα να μην είναι ερμητική για το παιδί αλλά να την αναλύει μέσα από απλούς αντιληπτικούς - νοητικούς χειρισμούς» (1986:100).

Το παιδί ξεκινά έναν διάλογο με την εικόνα, εισβάλλει στην εικόνα προσομοιωτικά, οικειοποιείται το χώρο της εικόνας, επικοινωνεί με τα πρόσωπα και τα αντικείμενα, εκδηλώνει συναισθήματα, φαντάζεται και δημιουργεί (Γρόσδος, 2014). Η Charman (1993) στρέφεται στον εκπαιδευτικό χαρακτήρα της εικόνας και χρησιμοποιεί μορφολογικούς και συναισθηματικούς κώδικες. Προτείνει τέσσερα διαδοχικά “επίπεδα” προσέγγισης: α) δεξ - πες – περίγραψε, β) ψάξε - βρες - ανάλυσε, γ) σκέψου - σύνδεσε – ερμήνευσε, δ) κρίνε - φαντάσου - ζήσε – δημιούργησε (σ. 194). Κατά τη διαδικασία αποκωδικοποίησης των έργων, τα παιδιά καλούνται να παρατηρήσουν, να περιγράψουν και στη συνέχεια να αποκρυπτογραφήσουν τα εκφραστικά μέσα του καλλιτέχνη. Κατόπιν, κρίνουν, συγκρίνουν και ερμηνεύουν. Στο τέλος, φαντάζονται και δημιουργούν. Επιχειρείται ένα διαδοχικό πέρασμα από το παιδί-θεατή, στο παιδί-κριτικό και στη συνέχεια στο παιδί-δημιουργό.

Η εικόνα είναι το μέσο για παιχνίδια προσομοίωσης, που προκαλούν συνθήκες επικοινωνίας, ταυτόχρονα όμως οδηγεί και σε ταξίδια φαντασίας, όπως παραμύθια ή ποιήματα, όπου ο παραγόμενος λόγος έχει ως αποδέκτες τα ίδια τα παιδιά (Γρόσδος & Ντάγιου, 2003:17). Η ανάγνωση και η ερμηνεία των εικόνων, μπορεί να συνδεθεί με τη χρήση και την παραγωγή λόγου, γιατί σύμφωνα με τον Rogers (1984) όταν επεξεργαζόμαστε την εικόνα σε βάθος, οδηγούμαστε στη δόμηση σύνθετων εννοιών και στην έκφραση αντίστοιχου λόγου.

Η αναγνωσιμότητα των εικόνων οδηγεί στην οπτική εγγραμματοσύνη και θέτει με τη σειρά της το θέμα της «παιδαγωγικής» καταλληλότητας της εικονογράφησης. Η συνάντηση του παιδιού με το βιβλίο είναι ιδιαίτερης σημασίας και για αυτό πρέπει να δοθεί η βαρύτητα που πρέπει. Το σχολείο πρέπει να εκπαιδεύσει το παιδί στον «πολιτισμό της εικόνας» για να γίνει ικανό να αντιλαμβάνεται την πολυσημία της, δηλαδή το κοίταγμά της, να το οδηγεί σε πολλαπλές αναγνώσεις και ερμηνείες. Η πολυσημία της εικόνας αλλά και ο συνδυασμός της με το κείμενο, ενδεχομένως να έχει επιπτώσεις στο δέκτη (Κωνσταντινίδου-Σέμογλου & Θεοδωροπούλου, 2005). Η εικόνα, εκτός από θετική επίδραση, μπορεί να οδηγήσει σε παθητικότητα της σκέψης, επιφανειακή πληροφόρηση και γλωσσική συρρίκνωση.

Πέρα όμως από τις στρατηγικές ανάγνωσης της εικόνας που θα διδαχθεί το παιδί, σε κάθε περίπτωση θα προσλάβει από την εικόνα-όπως άλλωστε και από κάθε έργο τέχνης, ό,τι αυτό νομίζει.

2.4 Η εικόνα μεταμορφώνει τον ορατό κόσμο.

Στην παιδική λογοτεχνία παρατηρείται τα τελευταία χρόνια μια υπερεικονογράφηση των βιβλίων, η οποία προσανατολίζεται στην ερμηνεία της ορατής πραγματικότητας μέσω άρτιων αισθητικών μορφών. Η σημερινή εικονογράφηση στοχεύει στο να μπορούν τα παιδιά να διαβάζουν πολυάριθμα οπτικά ερεθίσματα και να τα χρησιμοποιούν για να μεταμορφώνουν τον κόσμο (Ασωνίτης, 2001).

Με άλλα λόγια, η εικονογράφηση τόσο στη μορφή της όσο και στη σημασία της έχει να κάνει κυρίως με «εικαστικές προτάσεις μεταμόρφωσης του ορατού κόσμου» (Ασωνίτης, 2001:38). Η τάση στη σύγχρονη εικονογράφηση είναι όχι να φωτογραφίζει αλλά να ερμηνεύει τον κόσμο και μέσω αυτής της ερμηνείας να τον μεταμορφώνει. Μια τάση που είναι απόρροια των νέων ψυχολογικών δεδομένων σχετικά με τη συναισθηματική ολοκλήρωση του μικρού παιδιού (Ασωνίτης, 2001). Η σύγχρονη εικονογράφηση ερμηνεύει την πραγματικότητα και λειτουργεί σχετικά ανεξάρτητα, συγκριτικά με το κείμενο. Το παιδικό εικονογραφημένο βιβλίο είναι μια εξελιγμένη και πολυτροπική δημιουργία που επιτρέπει στους αναγνώστες όλων των ηλικιών όχι μόνο να εξερευνήσουν τον κόσμο και να βρουν νέες αξίες και νοήματα στο διαρκώς εξελισσόμενο πεδίο της πραγματικότητας, αλλά και να δημιουργήσουν νέες μορφές και μεθόδους έκφρασης του ορατού κόσμου (Nodelman, 2009).

Η σύγχρονη εικονογράφηση αναπαράσταση του ορατού κόσμου αφήνει κάποια κενά, τα οποία συμπληρώνει το παιδί με τη φαντασία και τη δημιουργικότητα του. Στα κενά της ερμηνευτικής εικονογράφησης «το παιδί προχωρεί στη δική του αφήγηση, έχοντας ως υποστηρικτικό υλικό το αφηγημένο κείμενο που προηγήθηκε με τη διαμεσολάβηση του ενήλικα. Εικόνα και κείμενο είναι στη διάθεση του παιδιού και το βοηθούν να αναδημιουργήσει» (Τσιλιμένη, 2007:47-48).

Έτσι, η παραπάνω εικονογραφική αντίληψη προωθεί ιδιαίτερα την αναπαράσταση ενός κόσμου που διαφέρει από τον κόσμο των ενηλίκων, ενώ ταυτόχρονα αναδύεται ένας φανταστικός κόσμος που επιτρέπει στο παιδί να αναπτύξει τον δικό του (Παρμενίδης, 1990). Οι σύγχρονες θεωρήσεις δίνουν βαρύτητα στην ερμηνευτική δυνατότητα της εικονογράφησης και απομακρύνονται από την παραδοσιακή θεώρησή της ως μέσο αναπαράστασης. Οι καλλιτέχνες στην προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν τον κόσμο, συχνά τον μορφοποιούν με εναλλακτικούς τρόπους. Η ανάπτυξη αυτών

των νέων μορφών καθιστά τον νεαρό αναγνώστη ενεργό θεατή και του δίνει την ευκαιρία να δει τον κόσμο με τον δικό του μοναδικό τρόπο.

2.5 Τεχνοτροπίες της εικονογράφησης

Η τεχνοτροπία είναι η μέθοδος έκφρασης του καλλιτέχνη, το προσωπικό του στυλ που τον κάνουν να ξεχωρίζει από τους άλλους, αποτελεί την υπογραφή του έργου του. Ο εικονογράφος, ο οποίος είναι επίσης εικαστικός καλλιτέχνης, επιλέγει το στυλ το οποίο χρησιμοποιείται για να μεταφέρει και να ενισχύσει το νόημα του κειμένου. Η επιλογή της εικονογράφησης του συνάδει με τα καλλιτεχνικά του πρότυπα και αντανακλά το ποιος είναι ως καλλιτέχνης. «Από την τεχνοτροπία (ύφος) απορρέει η μοναδικότητα μιας εικονογράφησης. Η τεχνοτροπία ενός εικονογράφου θα επηρεαστεί από τις δεξιότητες του ως καλλιτέχνη, αλλά και από το όραμα της ιστορίας που πραγματεύεται» (Σιβροπούλου, 2003:169).

Η τεχνοτροπία ωστόσο μπορεί να αναφέρεται και στα ιδιαίτερα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά που συνδέονται με αισθητικά ρεύματα. Πολλοί σύγχρονοι εικονογράφοι αντλούν την έμπνευσή τους από καλλιτεχνικά κινήματα του 20ού αιώνα και μεταγενέστερα, για να δημιουργούν εικονογραφήσεις για παιδιά. Τα έργα πολλών Ελλήνων εικονογράφων είναι επηρεασμένα από κινήματα όπως ο ιμπρεσιονισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο σουρεαλισμός, ο φοβισμός, η λαϊκή τέχνη και η ποπ αρτ.

Σύμφωνα με την Cianciolo, στη ρεαλιστική τέχνη ο καλλιτέχνης παρέχει φωτογραφικές απεικονίσεις της πραγματικότητας που αποδίδονται με λεπτομέρειες και αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά στην κατάλληλη αναλογία μεταξύ τους (Σιβροπούλου, 2003). Το απλούστερο και πιο άμεσο είδος εικαστικής έκφρασης είναι η αναπαράσταση. Το θέμα παρουσιάζεται από τον καλλιτέχνη όπως ακριβώς αυτός το φαντάζεται στον πραγματικό κόσμο. Η πλειονότητα των παιδικών βιβλίων περιλαμβάνει ρεαλιστικές απεικονίσεις. Τα παιδιά αντιλαμβάνονται περισσότερο για το περιβάλλον τους και τον εαυτό τους μέσα από γνώριμα αντικείμενα στο περιβάλλον τους χάρη στον ρεαλισμό (Κανταρτζή, 2002). Οι ιμπρεσιονιστές, ή όπως τους αναφέρει ο Signac "πρωταθλητές του χρώματος και του φωτός", δίνουν έμφαση στο χρώμα και το φως πάνω από όλα τα άλλα εκφραστικά στοιχεία, όπως ο τόνος και το σχέδιο (Σιβροπούλου, 2003).

Η συναισθηματική αντίληψη της πραγματικότητας αντανακλάται στην εξπρεσιονιστική τέχνη. Συνήθως, οι εικόνες χρησιμεύουν ως συμβολικές καταγραφές των συναισθημάτων. Αυτή η τεχνοτροπία μπορεί να είναι αντιφατική: τρομακτική κατά καιρούς και συχνά εξιδανικευτική. Η υπερβολή του μεγέθους, του χρώματος και της κίνησης των γραμμών των μορφών είναι συχνή στα εξπρεσιονιστικά έργα τέχνης (Chapman, 1993:43).

Σύμφωνα με την Ciaccio, η "λαϊκή τέχνη" αποδίδει δημιουργικά την αναπαράσταση εθίμων, θεμάτων και συμβόλων του λαϊκού πολιτισμού. Ο σουρεαλισμός είναι "η θριαμβευτική ελευθερία της φαντασίας", για τη Σιβροπούλου όμως ο σουρεαλισμός ποτέ δεν είχε αντίκτυπο στην εικονογράφηση αν και πολλές φορές υπάρχει το σουρεαλιστικό στοιχείο στις εικόνες όπου πραγματικότητα και η φαντασία αναμιγνύονται (2003).

Τέλος, τα σκιτσογραφικά σχέδια χρησιμοποιούν συχνά χοντροκομμένο χιούμορ, υπερβολές και παραλογισμούς για να παρουσιάσουν ανόητα ή ακόμα και ανούσια στοιχεία ή γεγονότα σε μια προσπάθεια να κάνουν τον θεατή να γελάσει (Σιβροπούλου, 2003:183).

Όλες οι τεχνοτροπίες εκθέτουν τα παιδιά σε μια ποικιλία πλούσιων, οπτικών ερεθισμάτων και ενθαρρύνουν την ενασχόλησή τους με τις τέχνες: Τα παιδιά απολαμβάνουν τις εικόνες της τεχνοτροπίας των φοβιστών επειδή είναι ζωντανές και καθαρές σε χρώμα, σύμφωνα με τον Μαγουλιώτη. Τα παιδιά γοητεύονται από τις υπερρεαλιστικές εικόνες επειδή αντικατοπτρίζουν τις προσδοκίες, τη φαντασία και τις επιθυμίες τους μέσω φανταστικών ηρώων και αντικειμένων. Αλλά και η υπερβολή, τα λαμπερά χρώματα και η σκόπιμη παραμόρφωση των σχημάτων και των αντικειμένων στις εξπρεσιονιστικές εικόνες μπορούν να διασκεδάσουν τόσο τα παιδιά όσο και τους ενήλικες. Ωστόσο, υπάρχει και η αφηρημένη εικονογράφηση, η οποία δεν εμφανίζει συγκεκριμένα σχήματα μορφών, αλλά μάλλον μια επιφάνεια με ποικιλία σχημάτων και χρωμάτων που μπορεί να αναπαριστά τις εσωτερικές δομές των αντικειμένων. Αυτός ο τύπος εικονογράφησης ενθαρρύνει τη δημιουργικότητα του παιδιού όπως και τη φαντασία του, επιτρέποντάς του να δημιουργεί νέες εικόνες (Μαγουλιώτης, 1988).

Η εικονογράφηση του «φανταστικού κόσμου» καλεί το παιδί-θεατή σε μια δυναμική-δραστική συμμετοχή του στον έλεγχο και χειραγώγηση της πραγματικότητας.

Τυπικές μορφές με τις οποίες διατυπώνεται ο φανταστικός κόσμος κατά τον Παρμενίδη είναι η:

- Παραμόρφωση των τυπικών σχημάτων
- Αλλοίωση των μεγεθών και των κλιμάκων μέτρησης
- Όξυνση αντιθέσεων ή δημιουργία απρόσμενων σχέσεων

Για να καταλήξει: Η εικονογράφηση του φανταστικού κόσμου έχει ως αφετηρία την πραγματικότητα. Αυτό είναι το υλικό που μεταπλάθει ο εικονογράφος μέσα από τη διαδικασία αφαίρεσης ή ανασύνταξης. Έτσι, έχουμε τη δόμηση μιας πραγματικότητας διαφορετικής απ' ό,τι τη γνωρίζουμε μέσα από την καθημερινή εμπειρία (1990).

Μεγάλος προβληματισμός και συζητήσεις έχουν υπάρξει, για το ποια τεχνοτροπία είναι η καταλληλότερη και πιο εύληπτη για το παιδί σε σχέση με τη νοητική και ψυχολογική του ανάπτυξη. Στο παρελθόν, πίστευαν ότι τα παιδιά προτιμούσαν τις ρεαλιστικές, φωτογραφικές αναπαραστάσεις του κόσμου, επειδή έβλεπαν τον κόσμο ως ένα στιγμιότυπο όπου όλα ήταν όπως φαίνονταν και ανάλογη ήταν και η εικονογράφηση. Σ' αυτό συμφωνεί και ο Μπενέκος (1981), αναφέροντας ότι ένα παιδί αναζητά γνώριμα αντικείμενα σε εικόνες και ενδιαφέρεται περισσότερο για το περιεχόμενο του έργου παρά για τη μορφή του. Το ενδιαφέρον του για την εικόνα χάνεται όταν πρόκειται για αφηρημένη τέχνη, όπου τα σχήματα, οι μορφές και τα μεγέθη δεν του είναι οικεία.

Ο Κιτσαράς αναφέρεται σε έρευνες «που κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι η προτίμηση των παιδιών για ρεαλισμό εξελίσσεται ανάλογα με την ηλικία» (1993:81). Αναφερόμενος στις διάφορες εικονογραφικές τάσεις διαπιστώνει «ότι στα εικονογραφημένα βιβλία κυριαρχεί η παραδοσιακή ζωγραφική με απόκλιση προς τον ιμπρεσιονισμό όπου η ακριβής απόδοση των μορφών μπαίνει σε υποδεέστερη θέση και δίνεται προτεραιότητα στο χρώμα και το φως. Η φωτογραφική παράσταση δεν προτιμάται» (Κιτσαράς, 1993:81).

Για τον λόγο αυτό είχε επικρατήσει παλιά ένα συμβατικό στυλ εικονογράφησης. Ο Ασωνίτης αναφέρεται σε Έλληνες μελετητές που στήριζαν μια εικονογράφηση στα μέτρα του παιδιού και αμφισβήτησαν την «καταλληλότητα ή μη εισαγωγής στοιχείων από την εξπρεσιονιστική, την αφηρημένη και την ανεικονική τέχνη στην εικονογράφηση του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου» (2001:66).

Σήμερα οι απόψεις αυτές θεωρούνται ξεπερασμένες. Οι εικονογράφοι χρησιμοποιούν διάφορα στυλ για να βοηθήσουν στην κατανόηση, να κεντρίσουν την προσοχή και να «ξυπνήσουν» το ενδιαφέρον, να προκαλέσουν ερεθίσματα ή ακόμη και να δώσουν την ευκαιρία για να παίζει ο εικονογράφος και μαζί του και το παιδί (Κανατσούλη, 1997).

Η Τσιλιμένη (2007) ισχυρίζεται ότι ενώ παλαιότερα η ρεαλιστική εικονογράφιση ενθαρρυνόταν από παιδαγωγική άποψη, αυτό δεν ισχύει πλέον και οι εικονογράφοι έχουν να επιλέξουν ανάμεσα σε πολλά στυλ. Την ίδια άποψη εκφέρει και ο Ασωνίτης, τονίζοντας πως «η σύγχρονη θεώρηση για την εικονογράφιση αποζητά την εκφορά της εικονογράφισης μέσω ποικίλων και διαφοροποιημένων τεχνοτροπιών» (2001:68). Η έρευνα της Patricia Cianciolo κατέληξε ότι «η επαφή των παιδιών με διαφορετικά εικαστικά ρεύματα είχε σαν αποτέλεσμα να αγαπήσουν τα παιδιά όλες τις μορφές της τέχνης» (Γιαννικοπούλου, 1995:215-216). Γιατί κατ' αυτόν τον τρόπο το παιδί μαθαίνει «να διακρίνει τη σημασία των στοιχείων της εικόνας μέσα από τις σχέσεις τους, μαθαίνει τον κώδικα της ζωγραφικής» (Παρμενίδης, 1986:101).

Το παιδί-θεατής σήμερα θα έρθει σε επαφή με όλες τις τεχνοτροπίες μέσα από τις οποίες θα αναπτύξει το αισθητικό του κριτήριο και θα δώσει διέξοδο στη δημιουργική του φαντασία. Κατά τον Μαγουλιώτη (1988), η εξοικείωση του παιδιού με όλες τις τεχνικές, και με όλους τους τρόπους εικονογράφισης είναι περισσότερο από αναγκαία, γιατί μόνο έτσι καλλιεργεί την αίσθηση του ωραίου, εθίζεται στην καλλιτεχνική δημιουργία και την αναζήτηση της ποιότητας στον εικαστικό χώρο. Το παιδί θεατής σήμερα θα εκτεθεί σε μια μεγάλη ποικιλία τεχνοτροπιών, η οποία θα το βοηθήσει να διαμορφώσει τις αισθητικές του προτιμήσεις και να απελευθερώσει τη φαντασία του. Προκειμένου ένα παιδί να αναπτύξει την αίσθηση του ωραίου, να εθιστεί στη καλλιτεχνική δημιουργία και να επιδιώξει την ποιότητα στον εικαστικό χώρο, ο Μαγουλιώτης υποστηρίζει ότι το παιδί πρέπει να γνωρίζει καλά όλες τις μεθόδους και τεχνικές της εικονογράφισης (1988).

Και άλλοι μελετητές, σχολιάζοντας την ακόμα και σήμερα πληθώρα εικονογραφημένων βιβλίων με συμβατικό στυλ, προτιμούν την αφαιρετική εικονογράφιση επειδή αποτελεί σημαντικό κίνητρο όπως υποστηρίζουν, για «αφύπνιση της φαντασίας και για πλάσιμο νέων εικόνων» (Μαγουλιώτης, 1994:59). Αλλά και ξένοι μελετητές όπως ο Blair Lent (Ασωνίτης, 2001) υποστηρίζει ότι,

εκθέτοντας τους νέους στην αφηρημένη τέχνη, μπορούμε να διασφαλίσουμε την ανταπόκρισή τους στην τέχνη γενικότερα και να προωθήσουμε υψηλότερα επίπεδα σκέψης.

Συνοψίζοντας, τα μοντέρνα ρεύματα έχουν επιρροή όλο και σε περισσότερους εικονογράφους, ξένους και Έλληνες, οι οποίοι προετοιμάζουν το παιδί να γίνει μελλοντικός «αναζητητής καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής ποιότητας» (Κιτσαράς, 1993:58). Οι εικονογράφοι δεν απεικονίζουν την πραγματικότητα- αντίθετα, την υπερβαίνουν χρησιμοποιώντας τη φαντασία τους με μια παλέτα χρωμάτων εμπνευσμένων από τη φαντασία τους.

3.Η σημειωτική της εικόνας

3.1.Εισαγωγή

Στη σημειωτική, οι εικόνες θεωρούνται σύμβολα, που μπορούν να ερμηνεύονται βάσει ομοιοτήτων με τα αντικείμενα που απεικονίζουν. Άρα δεν μπορούν να υπάρχουν δεσμευτικοί κανόνες ερμηνείας. Σύμφωνα με τον Γρόσδο με δεδομένο ότι οι εικόνες αποτελούν είδος γραφής, η εφαρμογή ερμηνευτικών μεθόδων προσέγγισης εμπεριέχει τον κίνδυνο της υποκειμενικότητας και της αυθαίρετης ματιάς των ενηλίκων (2013). Στην αποκωδικοποίηση μιας εικόνας, ή ενός μηνύματος, σημαντικοί παράγοντες είναι οι προηγούμενες εμπειρίες και γνώσεις του κάθε θεατή κατά την Greenfield (1990) και ως εκ τούτου, η αντίληψή μας δεν αποκαλύπτει πάντοτε τον κόσμο όπως είναι στην αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά μάλλον έναν κόσμο όπου οι σκοποί, οι προθέσεις, οι ανάγκες και οι προκαταλήψεις μας παίζουν ρόλο κατά τη διαμόρφωσή του (στο: Κωτσαλίδου, 2014).

Τα κριτήρια προσέγγισης της εικονογράφησης είναι πολλά. Χαρακτηριστικά η Γιαννικοπούλου (1995) αναφέρει δώδεκα αρχές της εικονογράφησης: 1.Αισθητική ποιότητα των εικόνων, 2. Συνάφεια του ύφους της εικονογράφησης με το πνεύμα του κειμένου, 3.Ισορροπία κειμένου εικόνας, 4.Επιλογή των σκηνών, 5.Θέση της εικόνας στη σελίδα, 6.Οι χαρακτήρες της ιστορίας χαρακτηριστικοί και αναγνωρίσιμοι, 7.Οι δυνατότητες των παιδιών ανάλογα με την ηλικία τους και τις γνωστικές τους ικανότητες, 8. Οι αισθητικές προτιμήσεις των ίδιων των παιδιών, 9.Συμφωνία εικονογράφησης-κειμένου, 10.Σεβασμός στις ζωγραφικές συμβάσεις, 11.Η αποφυγή στερεοτύπων και ζωγραφικών κλισέ και 12.Το ιδιαίτερο βάρος της πρώτης και της τελευταίας σελίδας.

Κατά τον Γρόσδο η προσέγγιση της εικόνας για πρακτικούς λόγους μπορεί να στραφεί σε πέντε κατευθύνσεις: σημειολογική, ιδεολογική, παιδαγωγική, αισθητική και τέλος σύνδεση εικόνας-κειμένου (2010). Οι παραπάνω διαστάσεις της εικόνας αποτελούν ενιαίο σύνολο.

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι κάθε εικονογράφηση είναι λογικό να αποτελεί μελέτη περίπτωσης για να αποφεύγονται τα γενικευμένα συμπεράσματα που εγκυμονούν έωλες ερμηνείες.

3.2 Σημειολογικοί δείκτες

Οι σημειολογικοί δείκτες «είναι τεχνάσματα», τα οποία χρησιμοποιεί ο εικονογράφος συνειδητά και σκόπιμα για να δημιουργήσει εντυπώσεις (Γρόσδος,2013). Με άλλα λόγια είναι κώδικες, διαφορετικοί από τους λεκτικούς, που έχουν σχέση με τη διάταξη μορφών και πραγμάτων πάνω στη σελίδα, αλλά σχετίζονται και με το γνωστικό υπόβαθρο του θεατή-αναγνώστη για όλα όσα συμβαίνουν έξω από το κείμενο (Moebius,1990). Οι εικονογράφοι, λοιπόν, για να δώσουν ερεθίσματα και να προκαλέσουν αντιδράσεις στον αναγνώστη χρησιμοποιούν το χρώμα, τα σχήματα, το πάχος και το είδος των γραμμών, τα μεγέθη, τη θέση της εικόνας στη σελίδα, τα πλαίσια και τα περιγράμματα, τα προοπτικά τεχνάσματα, τα τεχνάσματα απεικόνισης του χρόνου και της κίνησης. Είναι αυτό που ο Παρμενίδης (1990) αναφέρει «μια εικόνα, χίλιες λέξεις». Ότι δηλαδή «ο εικονογράφος με σχέσεις γραμμών, χρωμάτων, μεγεθών επικοινωνεί έννοιες και αισθήματα που απαιτούν πολλές σελίδες για να επεξηγηθούν μέσα από το λογοτεχνικό κείμενο» (1990).

Για να αποκωδικοποιήσουμε αυτά τα τεχνάσματα -και όχι μόνο να δεχτούμε την εντύπωση και το μήνυμά τους- χρειάζεται γνώση, άσκηση και ιδιαίτερη ευαισθησία. Η εικόνα για να γίνει κατανοητή, προϋποθέτει από μέρους του δέκτη, τη γνώση των κωδίκων και των συμβάσεων που διαθέτει η εικονική γλώσσα (Κανατσούλη, 2002). Πολλές φορές, βέβαια, τα τεχνάσματα αυτά προκαλούν εντυπώσεις που δεν είναι άμεσα συνειδητές, ούτε χρειάζεται να είναι, γιατί η προσπάθεια αποκωδικοποίησης δεν είναι απαραίτητη διεργασία μια και θα στερούσε το παιδί από τη χαρά της ανάγνωσης.

Η ανάγνωση της εικονικής γλώσσας διέπεται από νόμους, που είναι αποτέλεσμα του τρόπου που η εικόνα αποδίδει την κίνηση, τον χρόνο, την προοπτική των πραγμάτων αλλά και της σύνδεσής της με κάποιο κείμενο, με το οποίο αποτελεί ένα «όλον» (Κανατσούλη, 2005).

Ως «εικόνα», ορίζεται μια σειρά σημειωτικών τρόπων όπως σχέδιο, σχεδιάγραμμα ή κινούμενη εικόνα, οι οποίοι αντικατέστησαν μέρος του γραπτού και προφορικού λόγου στην επικοινωνία (Χατζησαββίδης & Γαζάνη, 2005). Αποτελεί μια μορφή αναπαράστασης της πραγματικότητας, με χαρακτηριστικά τον ρεαλισμό και την αληθοφάνεια. Ωστόσο εμφανίζει μόνο εκδοχές της πραγματικότητας, τη

μεταμορφώνει και παρέχει οπτικά ερεθίσματα πιο ελκυστικά και κατανοητά από την ίδια την πραγματικότητα (Βρύζας, 2005).

Στις εικόνες ενός βιβλίου, ο αναγνώστης μαθαίνει για τις μορφές, την μεταξύ τους αλληλεπίδραση, τη δράση τους, τον χώρο στον οποίο κινούνται. Με άλλα λόγια, αυτά είναι τα συστατικά που συνθέτουν τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά και τις πληροφορίες ενός κειμένου. Οι εικονογράφοι, στον άλφα ή βήτα βαθμό, αποδίδουν αυτές τις ιδιότητες, καθώς είναι απαραίτητες για την ιστορία και την αφήγηση (Τσιλιμένη, 2007). Ο τρόπος που όλα αυτά επιλέγονται και συνδυάζονται δίνει στον χαρακτήρα της εικόνας και μοναδικότητα και τη μεταφορά της αίσθησης της ατμόσφαιρας, τη διάθεση της ιστορίας στον μικρό αναγνώστη. «Μέσα από αυτά τα στοιχεία- σήματα οι εικόνες αφηγούνται μια ιστορία, εγκλωβίζουν ιδέες και προκαλούν ερμηνείες» (Πρεβεζάνου, 2007:27).

Ο εικονογράφος μπορεί να χρησιμοποιήσει μια μεγάλη ποικιλία τεχνικών και συμβόλων για να πετύχει τις εντυπώσεις που επιθυμεί (Nodelman, 1996). Πάντα βέβαια με μέτρο, γιατί ο «βομβαρδισμός» του παιδιού με πολλά οπτικά σύμβολα και το αποπροσανατολίζει και κάνει και τα ίδια τα οπτικά σύμβολα πιο δύσκολα κατανοητά.

Επιπλέον, η εικονογράφηση στα βιβλία μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως σημείο στίξης. Πριν προχωρήσουμε στις λέξεις της επόμενης σελίδας, μας καλεί να κάνουμε μια παύση (Nodelman, 2009:361). Ενώ το λεκτικό κείμενο ωθεί τον αναγνώστη στην επόμενη σελίδα ο εμπλουτισμός της εικόνας με ενδιαφέροντα και διαφορετικά στοιχεία, λειτουργεί σαν μια κεντρομόλο δύναμη που κρατά τον αναγνώστη στην ίδια σελίδα. Το αποτέλεσμα, είναι η αναγνωστική ροή να διακόπτεται στιγμιαία και η αναγνωστική ορμή προς το επιδιωκόμενο "τέλος" του αναγνωστικού ταξιδιού να αναστέλλεται (Γιαννικοπούλου, 2008).

Τα σύγχρονα εικονογραφημένα βιβλία «με τον πλούτο των τεχνασμάτων τους ωθούν τον αναγνώστη να επιβραδύνει την ανάγνωση, να πηγαίνει πίσω- μπρος, να αναζητεί συμβολικές συνδέσεις και σχήματα ή μοτίβα που επανέρχονται ή να αντιμετωπίζει παράδοξες εικονογραφικές συλλήψεις και λύσεις» (Nodelman, 2009:92).

3.2.1 Το χρώμα

Το χρώμα είναι ένα δυναμικό και κυρίαρχο στοιχείο της εικόνας. Συνδέεται με τα ένστικτα και το συναίσθημα. «Λειτουργεί στη συναισθηματική περιοχή, στη συναισθηματική σχέση ανάμεσα στο παιδί και την εικόνα» (Κιτσαράς, 1993:83). Εντυπωσιάζει τον μικρό αναγνώστη και καλλιεργεί τη φαντασία του. «Το πρώτο στοιχείο της εικόνας που θα διεγείρει περισσότερο το παιδί να την παρατηρήσει είναι τα χρώματα, τα οποία προκαλούν συναισθήματα, ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία του παιδιού» (Μαγουλιώτης, 1988: 58).

Οι καλλιτέχνες δεν ενδιαφέρονται να αναπαραστήσουν τη φύση όπως είναι στην πραγματικότητα. Την ξεπερνούν, την απλοποιούν και ζωγραφίζουν μέσα από την ψυχή και τα όνειρά τους. Τα χρώματα είναι καθαρά, γεμάτα ένταση και σχεδόν ποτέ δεν είναι τα αληθινά χρώματα της φύσης, όπως είναι και οι ζωγραφιές των παιδιών, που ζωγραφίζουν αυτό που αισθάνονται και όχι αυτό που βλέπουν. (Γρόσδος, 2010).

Είναι γνωστό, όπως τονίστηκε και παραπάνω, ότι τα χρώματα εκφράζουν και προκαλούν στα παιδιά διάφορα συναισθήματα. Αυτό που εκφράζεται με τη γλώσσα μέσα από την επιλογή ανάμεσα σε διαφορετικές κατηγορίες λέξεων ή σε δομές προτάσεων, μπορεί στην οπτική επικοινωνία να εκφραστεί μέσα από την επιλογή ανάμεσα σε διαφορετικές χρήσεις χρωμάτων [...]κι αυτό να επηρεάσει το νόημα (Bernstein, στο: Κωτσαλίδου, 2014). Ανάλογα με τις αποχρώσεις που υπάρχουν στην εικόνα, ανάλογη θα είναι και η διάθεση του παιδιού που θα δημιουργηθεί από αυτή. Στην ελληνική βιβλιογραφία, σύμφωνα με τον Ασωνίτη (2001) υπερτονίζεται το ζήτημα των χρωμάτων που θεωρούνται ως τα πλέον κατάλληλα για το παιδί. Έτσι για τον Κιτσαρά «τα ζεστά και φωτεινά χρώματα, σαγηνεύουν το παιδί και το αιχμαλωτίζουν» (1993:71). Κατά τον Μαγουλιώτη, τα φωτεινά και καθαρά χρώματα, προκαλούν στα παιδιά, χαρά. Αντίθετα στις εικόνες που κυριαρχεί σαν χρώμα το μαύρο ή το καφέ θα προκαλέσουν άγχος, θλίψη, μελαγχολία και μυστήριο. Οι ανοιχτοί τόνοι χρωμάτων μπορεί να προκαλέσουν ευχαρίστηση ή απέχθεια ή αδιαφορία (1988).

Ο Ασωνίτης υποστηρίζει ότι οι προαναφερθείσες απόψεις, οι οποίες βασίζονται στο «ποιο χρώμα αρέσει στα παιδιά» έρχονται σε αντιπαράθεση με το κριτήριο για την αισθητική ποιότητα των εικόνων ή με το κριτήριο της ανάδειξης της ατμόσφαιρας του κειμένου και του χαρακτήρα των ηρώων. Συνεπώς, οι εικονογράφοι καλούνται να

χρησιμοποιήσουν τις δικές τους χρωματικές προτιμήσεις προκειμένου να ικανοποιήσουν τα αισθητικά τους πρότυπα ή τη διάθεση που θέλουν να μεταδώσουν. Για να συμπεράνει, ότι ο εικαστικός καλλιτέχνης δεν υποχρεούται, στην περίπτωση που δεν το θέλει να υιοθετήσει τα ελκυστικά χρώματα ως συνταγή επιτυχίας (2001).

Η μαγεία του χρώματος παίζει σημαντικό ρόλο. Αλλά μερικές φορές η υπερβολική χρήση του μπορεί να αποσπάσει την προσοχή του παιδιού από άλλα πιο σημαντικά σημεία που θέλει να εστιάσει η εικόνα (Τσιλιμένη, 1988). Η αντίληψη του “βομβαρδισμού” των παιδικών αναγνωσμάτων με πολλά και έντονα χρώματα έχει ξεπεραστεί. Ο κατακλυσμός του βιβλίου με πολλά και έντονα χρώματα μπορεί να προκαλέσει σύγχυση στο μικρό παιδί και να προκαλέσει οπτικό κορεσμό. «Η αφθονία του χρώματος μπορεί να φέρει αρνητικά αποτελέσματα. Η κραυγαλέα πολυχρωμία διαλύει πολλές φορές τη γενική φόρμα του αντικειμένου» (Μαγουλιώτης, 1988:59).

Σύμφωνα με την Πρεβεζάνου (2007), συγκεκριμένες διαθέσεις και συναισθήματα συνδέονται με συγκεκριμένα χρώματα. Η ατμόσφαιρα ενός βιβλίου επηρεάζεται και όταν κυριαρχεί ένα μόνο χρώμα σ’ όλη την εικονογράφηση και όταν αλλάζει από σελίδα σε σελίδα. Εδώ οι συναισθηματικοί επηρεασμοί είναι περισσότερο φανεροί, ειδικά όταν κάθε εικόνα έχει και διαφορετικό χρώμα, το οποίο υποδηλώνει εναλλαγές στις διαθέσεις των ηρώων. Κατά την Πρεβεζάνου, οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν το χρώμα για να ενσαρκώσουν χαρακτήρες, να εκφράσουν τις διαθέσεις τους και να φανερώσουν τα ήθη τους. Η φωτοσκίαση π.χ. είναι ένας κώδικας που συνδέεται με βασικές πολιτισμικές παραδοχές που θέλουν το μαύρο να αντιπροσωπεύει το κακό και το φως το καλό (2007). Λογικό είναι ότι αν το χρώμα επηρεάζει ή παράγει τη διάθεση ή την ατμόσφαιρα μιας ιστορίας, τότε η απουσία του θα έχει ανάλογο αντίκτυπο. Πολλοί πιστεύουν ότι οι ασπρόμαυρες εικόνες προσδίδουν περισσότερη αντικειμενικότητα στα απεικονιζόμενα (Τσιλιμένη, 2007).

Σε γενικές γραμμές, τα χρώματα αλλά και ο φωτισμός της εικόνας επηρεάζουν σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής και η εικόνα αλληλεπιδρούν. Το φως μπορεί να αναδείξει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στον χώρο, συμπεριλαμβανομένων των διαφόρων γεωμετρικών μορφών, των χρωμάτων, του όγκου των πραγμάτων και φυσικά του κατά πόσο μια εικόνα είναι έντονη ή όχι, την αποτελεσματικότητά του φωτισμού και την ποιότητά του. Ο τρόπος με τον οποίο υπάρχει ή λείπει το φως σε μια εικόνα μπορεί εύκολα να χρησιμοποιηθεί για να

προσδιοριστεί αν είναι πρωί, μεσημέρι, απόγευμα κ.λπ., γεγονός που εξυπηρετεί τον πληροφοριακό σκοπό του φωτισμού. Κάθε καιρικό φαινόμενο, όπως η ομίχλη, η βροχή, το λεγόμενο "λυκόφως" και άλλες καιρικές μεταβολές όπου το φως και τα χρώματα συνοδεύουν τη συνολική εικόνα, έχει διαφορετική ποιότητα φωτισμού. Επίσης, με το φωτισμό και τα χρώματα ο δημιουργός μιας εικόνας περνάει το μήνυμα που θέλει (ο φωτισμός στη λιακάδα για παράδειγμα ή τη συννεφιά συνδέεται με ανάλογα συναισθήματα).

3.2.2 Η απεικόνιση των χαρακτήρων

Οι χαρακτήρες είναι βασικό στοιχείο της ιστορίας. Αποδεικνύεται ότι οι εικόνες παίζουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη μιας λογοτεχνικής ταυτότητας. Για να δοθεί στον αναγνώστη μια ολοκληρωμένη εικόνα των ηρώων, τα οπτικά κείμενα μπορούν να αποκαλύψουν πτυχές για τον ήρωα που οι λέξεις απλά δεν μπορούν να μεταδώσουν (Γιαννικοπούλου, 2008). Οι ήρωες της ιστορίας πρέπει να ταιριάζουν με την περιγραφή του κειμένου, να είναι ξεχωριστοί από άλλους χαρακτήρες, και να μην συγχέονται με εκείνους άλλων ιστοριών. Για να επιτευχθεί αυτό χρησιμοποιούνται κάποια διακριτικά χαρακτηριστικά που αναπαράγονται από εικόνα σε εικόνα, ώστε να αναγνωρίζονται γρήγορα, όπως είναι τα σωματικά χαρακτηριστικά τα ρούχα ή άλλα αξεσουάρ.

Η νεωτερική εικονογράφηση ενθαρρύνει τη δημιουργία χαρακτήρων που αρνούνται να συμμορφωθούν στα παλιά εικονογραφικά στερεότυπα. Ένα παράδειγμα αποτελεί η στερεοτυπική εικόνα του κακού λύκου – ντυμένου που βαδίζει στα δύο πόδια – που αντικαθίσταται από τη νέα φιγούρα με τα διανοουμενίστικα γυαλιά. «Αποτελεί την ελιτίστικη, εκλεπτυσμένη εκδοχή ενός όντος που μέχρι πρόσφατα είχε τη φήμη του «απαίδευτου» ο οποίος μεταβάλλεται σε πολιτισμικό ήρωα» (Γιαννικοπούλου, 2008:95)

3.2.3 Η σύνθεση της εικόνας και το σκηνικό

Η εικονογράφηση βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη σύνθεση της εικόνας, της τοποθέτησης, με άλλα λόγια, κάθε μορφής στον χώρο. Η προσοχή του παιδιού έλκεται από την τοποθέτηση της φιγούρας, το μέγεθός της, ακόμη και από την έκφραση της. Η σημασία των μορφών καθορίζεται συχνά από το πού βρίσκονται μέσα στον χώρο. Η περιοχή της εικόνας που προσελκύει τη μεγαλύτερη προσοχή

είναι το κέντρο της, και οι φιγούρες που είναι ομαδοποιημένες στο πάνω μισό της φαίνεται να είναι πιο σημαντικές από εκείνες στο κάτω μισό της.

«Ο Moebius παρατηρεί «ότι οι μορφές μπορεί να ενδυναμώνονται ή να αποδυναμώνονται, ανάλογα αν ο χαρακτήρας είναι στο κέντρο ή στο περιθώριο, από το αν είναι μεγάλος ή μικρός από το αν παρουσιάζεται σε μια ή περισσότερες της μιας σκηνής στην ίδια σελίδα» (Σιβροπούλου, 2003:131). Ένας χαρακτήρας που είναι μεγάλος και τοποθετημένος στο κέντρο της σελίδας έχει περισσότερα πλεονεκτήματα από έναν χαρακτήρα που βρίσκεται στο περιθώριο, μακριά ή σε μικρότερη κλίμακα σε σχέση με τους άλλους χαρακτήρες της σελίδας (Σιβροπούλου, 2003).

Η θέση πάλι των χαρακτήρων ψηλά ή χαμηλά στη σελίδα αναφέρει ο Moebius, «συχνά αποκαλύπτει μια αντιστοιχία με την προσωπικότητά τους» (1986). Π.χ. όταν είναι ψηλά έχει θετικά χαρακτηριστικά (γενναίος, ευγενικός). Αντίθετα όταν απεικονίζεται χαμηλά ίσως έχει αρνητικά χαρακτηριστικά. Ακόμη, αναλόγως το πού κοιτάει η φιγούρα, μέσα στην εικόνα ή έξω- ή απευθείας στον αναγνώστη- μπορεί να προκαλέσει ηρεμία ή άγχος (Μαγουλιώτης, 1988). Οι ήρωες που κοιτούν έξω από το μυθοπλαστικό σύμπαν κατευθείαν μέσα στα μάτια του αναγνώστη- θεατή του γίνονται πιο συμπαθείς. Σύμφωνα με την Doonan (Γιαννικοπούλου, 2008), το άμεσο βλέμμα του ήρωα στον αναγνώστη δημιουργεί μια ψυχολογική οικειότητα μεταξύ τους. Είναι σαν να ανοίγουν μια απευθείας συνομιλία. Σε μια κρυφή και αόρατη συνομιλία μαζί του, ο χαρακτήρας που βλέπει στα μάτια τον αναγνώστη του φαίνεται να τον καλεί έμμεσα να «πάρει θέση». Ή κατά την Γιαννικοπούλου «προσπαθεί ο ήρωας να «εκβιάσει» την αντίδραση του αναγνώστη του» (2008:136-137). Τα βλέμματα των πρωταγωνιστών μεταξύ τους δείχνουν αν έχουν φιλική ή εχθρική σχέση. Παρομοίως, η απουσία βλέμματος μεταξύ των χαρακτήρων έχει το δικό της νόημα και συχνά υποδηλώνει έλλειψη φιλικών συναισθημάτων ή πρόβλημα επικοινωνίας. (Γιαννικοπούλου, 2008:136).

Επιπλέον, η στάση του σώματος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να μεταφέρει ψυχικές καταστάσεις. Για παράδειγμα, όταν η στάση του σώματος ανοίγει και καταλαμβάνει περισσότερο χώρο, ο ήρωας αισθάνεται δυνατός και ασφαλής. (Πρεβεζάνου, 2007). Για τη Γιαννικοπούλου για παράδειγμα, «η συσπείρωση του σώματος αντιστοιχεί σε φόβο, το χοροπηδητό σε χαρά, τα απλωμένα χέρια σε εξωστρέφεια και η γυρισμένη πλάτη σε μοναχικότητα. Μέσα από τη στάση των σωμάτων των ζωγραφισμένων

προσώπων, οι αναγνώστες μαθαίνουν να αποκωδικοποιούν χαρακτήρες, συμπεριφορές, συναισθήματα» (2008:135). «Αν ο εικονιζόμενος ήρωας μας δείχνει την πλάτη μας προκαλεί ερωτηματικά και την περιέργεια να εξερευνήσουμε την εικόνα, για να δούμε τι ψάχνει ή τι πρόκειται να γίνει στη συνέχεια. Το πλάγιο βλέμμα του ήρωα ή το άπλωμα των χεριών προς τα έξω πλανεύουν τα παιδιά και τα προσκαλούν να μουν στη ζωγραφιά και να συμμετέχουν στα δρώμενα» (Μαγουλιώτης, 1988:60-61).

Πολύ σημαντική είναι η διάταξη των χαρακτήρων στο χώρο και η οργάνωση της σκηνής, η τοποθέτηση δηλαδή, των μορφών σε σχέση με άλλες μορφές και των σχημάτων, προκειμένου να απεικονιστούν οι αλληλεπιδράσεις που επηρεάζουν την εξέλιξη της ιστορίας. Ο χώρος στις εικονογραφήσεις δεν είναι ποτέ διακοσμητικός, αντίθετα χρησιμεύει ως δομικό στοιχείο της ιστορίας (Ρουτζούνη-Μπίκα, 2001). Σύμφωνα με τον Moebius, οι σχέσεις στον χώρο μπορεί να υπονοούν τις σχέσεις των χαρακτήρων με το περιβάλλον και να αποκτούν συμβολικό χαρακτήρα (Πρεβεζάνου, 2007). «Η ύπαρξη σκηνικού τονίζει τη σχέση των προσώπων με το περιβάλλον» (Πρεβεζάνου, 2007:96). Η ανάπτυξη του σκηνικού επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τις προοπτικές των αντικειμένων. Όταν δεν υπάρχει φόντο σε μια εικόνα, ο νεαρός θεατής επικεντρώνεται στη δραστηριότητα των ανθρώπων και όχι στον τρόπο με τον οποίο αλληλεπιδρούν με το περιβάλλον τους.

Έτσι η οργάνωση του σκηνικού, δηλαδή η τοποθέτηση των μορφών στον χώρο σε σχέση με άλλες μορφές και σχήματα είναι ζωτικής σημασίας για την απεικόνιση των αλληλεπιδράσεων που επηρεάζουν την εξέλιξη της πλοκής.

Επίσης, μορφές ή τετραγωνισμένα σχήματα εμφανίζονται πιο στέρεα, ενώ οι μεγαλύτερες μορφές ή σχήματα φαίνεται να υπερτερούν σε σημασία έναντι των μικρότερων. Οι συμμετρικές μορφές χαρακτηρίζονται συχνά από ηρεμία και σταθερότητα, ειδικά όταν περιορίζονται σε γεωμετρικά σχήματα, σε αντίθεση με τις ασύμμετρες μορφές, στις οποίες φαίνεται να υπάρχει περισσότερη αναταραχή και αστάθεια της εικόνας. Η ίδια η παρουσία του σκηνικού τονίζει τη σχέση των προσώπων με το περιβάλλον (Πρεβεζάνου, 97-98).

3.2.4. Το μέγεθος και η αναλογία των μορφών

Πολλές φορές, το μέγεθος των μορφών γίνεται σημαντικό για την εξέλιξη της πλοκής καθώς και για την ανάλυση των χαρακτήρων, υπονοώντας με τρόπο το τι θα συμβεί. «Το μέγεθος ενός χαρακτήρα αποκαλύπτει όχι μόνο τον ρόλο του στην πλοκή (μεγάλο ανάστημα = κεντρικός ρόλος), αλλά και τη γενικότερη κοινωνική του θέση (μεγάλο ανάστημα = μεγάλο κύρος), τη σχέση του με άλλους χαρακτήρες, την ψυχολογική του κατάσταση» (Γιαννικοπούλου, 2008:133) Οι φοβισμένες φιγούρες απεικονίζονται συνήθως από ψηλά και από απόσταση, ενώ η διαφοροποίηση στο μέγεθος υποδηλώνει κι άλλες αλλαγές στη ζωή του χαρακτήρα. Στην πραγματικότητα, τίποτα από όλα αυτά δεν είναι απόλυτο, αλλά βασίζεται μάλλον σε έναν μακροχρόνιο κανόνα που περιστασιακά συναντά δυσκολίες στην πράξη (Γιαννικοπούλου, 2008). Το μέγεθος ενός αντικειμένου ή προσώπου που παρουσιάζεται σε μια εικόνα έχει επιρροή στον αναγνώστη ποικιλοτρόπως.

Η αναλογία των στοιχείων είναι μια άλλη πτυχή στη σύνθεση μιας εικόνας. Η Σιβροπούλου (2003) υποστηρίζει ότι η αναλογία επιτρέπει συγκρίσεις μεταξύ των αντικειμένων μιας ρύθμισης. Μπορεί να είναι υπερβολική ή διαστρεβλωμένη ή μπορεί να είναι ακριβής όπως στον πραγματικό κόσμο. Ανάλογα με το κωμικό ή δραματικό αποτέλεσμα που επιδιώκουν, οι εικονογράφοι χρησιμοποιούν συχνά υπερβολικές ή δυσανάλογες αναλογίες. «Υπερβάλλουν στη στρογγυλάδα των σχημάτων των χαρακτήρων τους, υπερβάλλουν στη διαφάνεια των αντικειμένων για να προκαλέσουν χιούμορ» (Σιβροπούλου, 2003:119).

Στη σημειολογία της εικονικής αφήγησης, η αναλογία της εικόνας με τη σελίδα έχει καθοριστική σημασία. Ανάλογα με «το βάρος της μετάδοσης των περισσότερων πληροφοριών» (Nodelman, 2009:16), η εικόνα προοδευτικά καταλαμβάνει μεγαλύτερο χώρο όσο προχωρούν οι σελίδες ή αντίστροφα.

3.2.5 Η πλαισίωση της εικόνας

«Το πλαίσιο, δηλαδή τα εξωτερικά όρια που περικλείουν την εικόνα στα εικονογραφημένα βιβλία, αποτελεί μέρος της οπτικής γλώσσας, την οποία διακοσμούν, ζωντανεύουν και αναδεικνύουν» (Σιβροπούλου, 2003:120). Η ζωντάνια των εικονογραφημένων βιβλίων έχει αναπτύξει τις δικές της συμβάσεις πλαισίωσης, οι οποίες εξυπηρετούν ποικίλους σκοπούς στην οπτική επικοινωνία και παρασύρουν

τον αναγνώστη στη δράση με διαφορετικούς ρυθμούς. Το πλαίσιο χρησιμεύει ως διάλειμμα μεταξύ των εικόνων, διαχωρίζοντάς τη μία από την άλλη ή από το συνεχόμενο» (Σιβροπούλου, 2003).

Το πλαίσιο μιας εικόνας σημασιοδοτεί διαφορετικά την αφήγηση. «Μια εικόνα πλαισιωμένη εκφράζει μια αντικειμενική θέαση των πραγμάτων, μια ματιά από απόσταση, έξω από τα γεγονότα που διαδραματίζονται, χωρίς συναισθηματική εμπλοκή του αναγνώστη, δηλαδή αντικειμενικότητα στην απεικόνιση της πραγματικότητας» (Πρεβεζάνου, 2007:93).

«Ο κώδικας του πλαισίου υποστηρίζει ο Moebius διευκολύνει τον αναγνώστη να ταυτιστεί με έναν κόσμο μέσα και έξω από την ιστορία. Πλαισιωμένη εικονογράφηση παρέχει μια περιορισμένη ματιά «σ' έναν κόσμο». «Ένας χαρακτήρας κλεισμένος σε κυκλικό πλαίσιο είναι πιο ασφαλής από έναν κλεισμένο σε ορθογώνιο» (Σιβροπούλου, 2003:121). Συχνά η έμφαση που δίνεται σε ορθογώνια σχήματα συνδυάζεται με ένα πρόβλημα ή με κάποιο μειονέκτημα ή με κάποια μορφή της πολιτισμένης μορφής γενικότερα. Η προτίμηση στις ορθογώνιες μορφές συνδέεται συχνά με ένα μειονέκτημα, ένα πρόβλημα ή μια γενικότερα πολιτισμένη μορφή (Σιβροπούλου, 2003).

Για τον Moebius «μια μη πλαισιωμένη εικονογράφηση συνιστά μια ολική εμπειρία, τη θέα εκ των έσω. Η θέαση εκ των έσω ενισχύει την ταύτιση και την αποδοχή της όποιας ιδεολογίας παρουσιάζεται, αναγκάζοντας τον αναγνώστη/θεατή να παρατηρεί τα γεγονότα από μέσα, σαν να συμμετέχει και ο ίδιος προσωπικά σε αυτά. Όμως, «πολλές φορές καταργείται όχι μόνο το πλαίσιο της εικόνας αλλά και τα όρια μεταξύ κειμένου και εικόνας, ώστε να εισχωρεί το ένα μέσα στο άλλο και να δίνουν την εντύπωση μιας ενιαίας αφήγησης» (Πρεβεζάνου, 2007:94).

3.2.6 Η οπτική γωνία

Η εικόνα, ως δυναμικό αφηγηματικό στοιχείο του κειμένου, είναι φορέας ιδεολογίας, έχει οπτική γωνία, εγγράφει διακεείμενα, αλλάζει την αφηγηματική σημασία του κειμένου και τελικά το ερμηνεύει (Πρεβεζάνου, 2007).

«Η γωνία λήψης που φέρνει κοντά ή απομακρύνει τον αναγνώστη από τους ήρωες της ιστορίας - ως εναλλαγή ανάμεσα σε μακρινά και κοντινά πλάνα- διαδραματίζει ένα γενικότερο, πολυσύνθετο ρόλο στην αφηγηματική διαδικασία. Έχει πάντοτε

πολλαπλή σημασία αν η σκηνή έχει «τραβηχτεί» από πάνω, ακριβώς απέναντι, από κάτω ή αν αποτελεί συνδυασμό περισσότερων της μιας οπτικών γωνιών» (Γιαννικοπούλου, 2008:125). Υπάρχει επίσης η αντίθετη οπτική γωνία από κάτω προς τα πάνω, η οποία δείχνει την τάση του εικονιζόμενου για κυριαρχία και επιβολή προς τον έξω κόσμο. Επιπλέον, μπορεί ο αναγνώστης να κοιτάζει τα πράγματα από μια φυσική γωνία η οποία είναι στο ύψος του ανθρώπου θέτοντάς τον έτσι σε μια ισότιμη σχέση με το υπόλοιπο περιβάλλον (Γιαννικοπούλου, 2008).

Η οπτική από πάνω προς τα κάτω δείχνει στον θεατή το εικονιζόμενο πρόσωπο μικρό και αδύναμο συγκριτικά με τον υπόλοιπο κόσμο. Υπάρχει και η άλλη οπτική γωνία, από κάτω προς τα πάνω, η οποία δείχνει την τάση του εικονιζόμενου να προβάλλει δύναμη και εξουσία στον έξω κόσμο. Επιπλέον, υπάρχει και μια τρίτη, η φυσική οπτική γωνία, στο ύψος του ανθρώπου και από μπροστά, όπου ο εικονιζόμενος βρίσκεται περισσότερο σε ισότιμη σύνδεση με το υπόλοιπο περιβάλλον (Γιαννικοπούλου, 2008).

Η χρήση πολλών οπτικών γωνιών σε μια εικόνα είναι επίσης αξιοσημείωτη, καθώς φαίνεται να θέλει να μετατοπίσει τον αναγνώστη από θεατή της εικόνας (pictureviewer) σε θεατή της σκηνής (scene-viewer) (Doonan, 1997: 177). Η διάκριση έγκειται στο ότι ο πρώτος απλώς βλέπει την εικόνα και την παρακολουθεί, ενώ ο δεύτερος εμπλέκεται ψυχολογικά στο σενάριο που απεικονίζεται επηρεαζόμενος από την προοπτική, την κλίμακα, τα χρώματα και τη στάση των ανθρώπων που προβάλλονται.

Συνοψίζοντας, η οπτική γωνία και ο αντίκτυπος που φαίνεται να έχει στον θεατή παίζουν διπλό συμβολικό και πληροφοριακό ρόλο, παρέχοντας πληροφορίες για τη δυναμική της εξουσίας και τις αντιλήψεις, ενώ παράλληλα παρέχουν πληροφορίες για τον πρωταγωνιστή και την πλοκή. Φυσικά, άλλα στοιχεία όπως ο φωτισμός, η δομή της φιγούρας, η φωτοσκίαση και άλλες πτυχές μιας εικόνας επηρεάζουν επίσης την οπτική γωνία και τη σημασία της.

3.2.7 Η κλίμακα των πλάνων

Η κλίμακα των πλάνων αναφέρεται ουσιαστικά στο πόσο μεγάλα ή μικροσκοπικά απεικονίζονται τα αντικείμενα και οι άνθρωποι σε σχέση με το μέγεθος της εικόνας στο σύνολό της, ή πόσο χώρο καταλαμβάνουν μέσα στην εικόνα. Ένα άτομο που

παρακολουθεί μια εικόνα μπορεί να σχηματίσει διαφορετική γνώμη ανάλογα με το πόσο μεγάλο ή μικρό είναι ένα αντικείμενο ή ένα πρόσωπο που απεικονίζεται στην εικόνα. Όταν υπάρχει ένα ευρύ πεδίο στην εικόνα, μικρού μεγέθους πρωταγωνιστές και συνήθως πολλά διαφορετικά αντικείμενα δημιουργούν μια αίσθηση απόστασης στον θεατή. Γι' αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι η κλίμακα του πλάνου έχει σκοπό να τονίσει τη δράση της εικόνας, διότι έχει μεγαλύτερη πληροφοριακή αξία. Ωστόσο κάθε φορά που ένα αντικείμενο ή ένα πρόσωπο απεικονίζεται σε κοντινό πλάνο με το γενικότερο πλαίσιο (context) της εικόνας να λείπει, τότε δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο συναισθήμα του θεατή επιτυγχάνοντας έτσι την άμεση αλληλεπίδραση του με την εικόνα.

Τρεις είναι οι βασικές κατηγορίες πλάνων: Το γενικό πλάνο (μακρινό πλάνο), το μεσαίο και το αμερικανικό πλάνο (από τους γοφούς και πάνω), το κοντινό πλάνο (από τη μέση και πάνω) και το γκρο πλαν. Δεδομένου ότι το αντικείμενο ή το πρόσωπο είναι μεγεθυμένο στο γκρο πλάν, το πραγματικό μέγεθος του αντικειμένου ή του προσώπου παραμορφώνεται. Όταν χρησιμοποιείται αυτή η στρατηγική, τα άλλα στοιχεία της εικόνας δεν μπορούν να εμφανιστούν στο πλαίσιο της υπόθεσης, αφού είναι εκτός εστίασης.

Το γκρο πλαν χρησιμοποιείται συχνά για την εικονογράφηση παιδικών βιβλίων, καθώς δίνει στην εικόνα μια συναισθηματική αίσθηση. Ελευθερώνει τα συναισθήματα του αναγνώστη, προκαλώντας συμπάθεια για το πρόσωπο ή το πράγμα που απεικονίζεται, φόβο, περιφρόνηση, περιέργεια και άλλα συναισθήματα. Σ' ένα γκρο πλαν, το πρόσωπο ή το αντικείμενο καταλαμβάνει μεγάλο μέρος της εικόνας, γεγονός που εμποδίζει τον αναγνώστη να δει τα υπόλοιπα μέρη της εικόνας, καθώς αυτά αποκρύπτονται. Ως αποτέλεσμα, επικεντρώνεται αποκλειστικά σε αυτό το θέμα και τονίζει τόσο την αμεσότητά του όσο και τον αντίκτυπό του στον παρατηρητή.

3.2.8 Η θέση και το μέγεθος της εικόνας

Τα μικρά παιδιά κουράζονται αν η εικόνα δεν βρίσκεται στην ίδια ή την απέναντι σελίδα με το κείμενο στο οποίο αναφέρεται. Καλό είναι η εικόνα να ακολουθεί την εξέλιξη του κειμένου γιατί έτσι προκαλεί τον αναγνώστη να γυρίσει σελίδα, για να δει τη συνέχεια ταυτόχρονα στην εικόνα και το κείμενο (Μαγουλιώτης, 1994:205-206).

Βέβαια η παραδοσιακή αντίληψη που ήθελε το κείμενο στην αριστερή σελίδα και την εικόνα στα δεξιά έχει ξεπεραστεί. Όπως έχει ξεπεραστεί η ομοιομορφία στο μέγεθος των εικόνων. Στο ίδιο βιβλίο, ακόμα και σ' ένα ανοιχτό δισέλιδο (σαλόني), μπορούμε να δούμε πολλές εικόνες σε διαφορετικό μέγεθος και διαφορετικές θέσεις. Αριστερά, δεξιά, πάνω, κάτω, σκορπισμένες εδώ κι εκεί, να κυριαρχούν οπτικά ή να φαίνεται ότι παραμερίζουν το κείμενα και το αντίθετο. Συναντάμε βιβλία με ολοσέλιδες εικόνες και μέσα σ' αυτές να βρίσκεται το κείμενο. Σ' αυτή την περίπτωση προσέχουμε το κείμενο να μην είναι δυσκολοδιάβαστο, ιδιαίτερα στα μικρότερα παιδιά. Συχνά μέσα στις εικόνες τοποθετούνται λέξεις-κλειδιά, κραυγές, επιφωνήματα κ.ά. για να τονιστεί η μεγάλη τους σημασία.

Η θέση της εικόνας μέσα στη σελίδα μπορεί να φανερώνει την ψυχική κατάσταση ή την κοινωνική θέση των προσώπων που εμφανίζονται στην εικόνα. Ψηλά στη σελίδα υποδηλώνουν εκστατική ή ονειρική κατάσταση, δύναμη και αυτοπεποίθηση. Χαμηλά στη σελίδα μπορεί να φανερώνουν τη χαμηλή κοινωνική θέση του πρωταγωνιστή ή τη χαμηλή αυτοπεποίθησή του. Στην εικόνα της αριστερής σελίδας ο χαρακτήρας πιθανόν να είναι ασφαλής και πιο δυνατός απ' ό,τι στο δεξιά όπου υπάρχει το ρίσκο και η περιπέτεια (Moebius, 1986). Έχοντας την τάση να διαβάζουμε τις εικόνες από αριστερά προς τα δεξιά, να κοιτάμε, δηλαδή πρώτα τις φιγούρες που βρίσκονται χαμηλά στην αριστερή πλευρά και στη συνέχεια να πέφτει το μάτι μας πάνω δεξιά και επειδή συχνά ταυτιζόμαστε με την πρώτη φιγούρα που βλέπουμε, γι' αυτό και οι εικονογράφοι τοποθετούν συχνά τους κεντρικούς ήρωες κάτω αριστερά και τους υπόλοιπους πάνω δεξιά (Nodelman, 1996). Μία εικόνα τοποθετημένη στην αρχή του κειμένου προετοιμάζει τον αναγνώστη γι' αυτό που πρόκειται να διαβάσει και μπορεί να επηρεάσει το ενδιαφέρον του, ενώ όταν βρίσκεται στο τέλος αποτελεί κάποιο είδος αναπόλησης ή σχολίου πάνω στο κείμενο και ανακαλεί αντιπροσωπευτικές σκηνές του έργου. Οι εικόνες μέσα στο κείμενο θεωρούνται διαμεσολαβήσεις (Κάνιστρα, 1990:26-27).

3.2.9 Η απεικόνιση του χρόνου

Ένα από τα δυσκολότερα προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει ο εικονογράφος, είναι η απεικόνιση του χρόνου και η παρέλευσή του σε στατικές ή ακίνητες εικόνες.

Ο χρόνος της αφήγησης στο εικονογραφημένο βιβλίο είναι κατά βάση γραμμικός (Γιαννικοπούλου, 2008:240). Τα γεγονότα αφηγούνται με βάση τη χρονική τους

σειρά και τάξη. Μια τέτοια αφήγηση έχει ως προς την πλοκή το χαρακτηριστικό της χρονικής αλληλουχίας. «Ένα από τα δυσκολότερα προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει ο εικονογράφος, είναι η απεικόνιση αυτής της χρονικής αλληλουχίας και της παρέλευσης του χρόνου σε στατικές ή ακίνητες εικόνες» (Γιαννικοπούλου, 2008:249).

Το πέρασμα του χρόνου οπτικοποιείται με τις διαδοχικές εικόνες και αισθητικοποιείται με τη βοήθεια των διαδοχικών καρέ. Οι εικόνες είναι τοποθετημένες η μία δίπλα στην άλλη και διαβάζονται από αριστερά προς τα δεξιά και από πάνω προς τα κάτω. Η από βέλη που κατευθύνουν προς τις φωτογραφίες με τη σωστή σειρά. Τα διαδοχικά καρέ γίνονται πιο ευανάγνωστα όταν πληρούν δύο θεμελιώδεις προϋποθέσεις: 1) όλα έχουν την ίδια οπτική αισθητική και 2) ο ρυθμός αλλαγής είναι μέτριος. Επιπλέον, η τεχνική της σύγχρονης διαδοχής ή των πολλών απεικονίσεων στην ίδια εικόνα είναι ένας από τους πιο δημοφιλείς τρόπους απεικόνισης μιας μετακίνησης στο χώρο που αλλάζει κατά τη διάρκεια ενός συγκεκριμένου χρονικού διαστήματος. Από την άλλη για να δηλωθεί μια μετακίνηση στο χώρο που εξελίσσεται σ' έναν ορισμένο χρόνο χρησιμοποιείται η πολλαπλή απεικόνιση του ίδιου προσώπου στην ίδια εικόνα (Γιαννικοπούλου, 2007). Η επαναλαμβανόμενη εμφάνιση της ίδιας φιγούρας υποδηλώνει ότι έχει περάσει κάποιος χρόνος από τότε (Nodelman, 1996). Από την άλλη πλευρά, πολλές απεικονίσεις του ίδιου προσώπου στην ίδια εικόνα χρησιμοποιούνται για να απεικονίσουν μια μετακίνηση στον χώρο που συμβαίνει σε μια συγκεκριμένη στιγμή (Γιαννικοπούλου, 2007).

Σύμφωνα με τον Nodelman (1996), οι τακτικές απεικόνισης της ροής του χρόνου περιλαμβάνουν ατελείς ενέργειες και δράσεις, στις οποίες ο καλλιτέχνης επιλέγει ένα συγκεκριμένο σημείο όπου η δράση-ενέργεια δεν έχει ολοκληρωθεί και ωθεί τους θεατές να φανταστούν την ολοκλήρωσή της. Για παράδειγμα, το περπάτημα μπορεί να απεικονίζεται με το ένα πόδι μακριά από το έδαφος ή η άφιξη του πρωταγωνιστή μπορεί να υπονοείται με την εμφάνιση ενός ποδιού στην αριστερή πλευρά της εικόνας. Επιπλέον, ένα γραμμικό μοτίβο υποδηλώνει υπερβολική δραστηριότητα, όπως πολλές γραμμές που εκπέμπονται/απλώνονται από ένα κεντρικό σημείο. Η παραμόρφωση, η κίνηση από αριστερά προς τα δεξιά, αυτό που εμφανίζεται στα αριστερά προηγείται. Εμφανίζεται, δηλαδή, στα αριστερά πριν φανεί στα δεξιά.

3.2.10 Τα περικειμενικά στοιχεία

Περικείμενο είναι ό,τι περιβάλλει το κείμενο, αλλά εντός του πλαισίου του βιβλίου, όπως τίτλος, υπότιτλος, εξώφυλλο, οπισθόφυλλο, ταπετσαρίες, αφιερώσεις, ευχαριστίες, βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα, όνομα του εκδοτικού οίκου. Τα περικειμενικά στοιχεία προσφέρουν τη δυνατότητα διαμόρφωσης άποψης για το νόημα του βιβλίου πριν την ανάγνωσή του, και μπορούν να προβάλουν, να παρουσιάσουν και να προσδιορίσουν το βιβλίο, σε μια προσπάθεια να ενθαρρύνουν την ανάγνωσή του (Γιαννικοπούλου, 2008).

Οι πρώτες πληροφορίες που παίρνει ο αναγνώστης και οι οποίες θα τον προϊδεάσουν για ό,τι θα ακολουθήσει του δίδονται πριν ακόμα ξεκινήσει την ανάγνωση, από το εξώφυλλο. Το εξώφυλλο παίζει πρωτεύοντα ρόλο στην επιλογή ενός βιβλίου που είναι μια σύνθετη διαδικασία. Πολλοί μελετητές χαρακτηρίζουν το εξώφυλλο ως το σημαντικότερο σημείο του περικειμένου (Γιαννικοπούλου, 2008. Moebius, 1986. Nikolajeva & Scott, 2001. Sipe, 2001) και σίγουρα μπορεί να διεκδικήσει από μόνο του τον όρο του Genette «threshold» ως κατώφλι του βιβλίου. Συνδυάζοντας γραπτό κείμενο, εικόνα και στοιχεία σχεδιασμού, σκοπό έχει να προϊδεάσει τον επικείμενο αναγνώστη, να του προσφέρει μια πρώτη νοηματοδότηση για το περιεχόμενο του βιβλίου (Γιαννικοπούλου, 2008, Sipe, 2001).

Από το εξώφυλλο μαθαίνουμε κάποια στοιχεία για την ιστορία. Τη θεματολογία, τον τόπο στον οποίο διαδραματίζεται, τον πρωταγωνιστή/τρια ή κάποιον άλλο ήρωα. Επιπλέον, ερχόμαστε σε μια πρώτη επαφή με την εικονογράφηση του βιβλίου, την τεχνοτροπία, την αισθητική της αλλά και τους χρωματικούς τόνους που θα χρησιμοποιηθούν και παρακάτω.

Σύμφωνα με τον Nodelman (1988), το εξώφυλλο μπορεί να μεταφέρει το νόημα της ιστορίας και να δημιουργήσει τις σωστές "αναγνωστικές προσδοκίες" στο μυαλό του αναγνώστη μέσω των κατάλληλα επιλεγμένων εικονογραφήσεων. Η εικόνα που χρησιμεύει ως εξώφυλλο μπορεί να είναι μοναδική και να χρησιμοποιείται αποκλειστικά στο εξώφυλλο ή μπορεί να προέρχεται από τις εσωτερικές σελίδες του κειμένου. Τα περισσότερα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2008), παρουσιάζουν στο εξώφυλλο τους βασικούς χαρακτήρες της αφήγησης σε δραστηριότητες που αποκαλύπτουν την πλοκή. Η επιλογή αυτή λειτουργεί ως κλειδί για τον αναγνώστη καθώς γνωρίζει τους ήρωες αλλά και το θέμα

του βιβλίου. Ή όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Nikolajeva και Scott (2001) είναι σαν η αφήγηση να ξεκινάει από το εξώφυλλο. Έτσι, ο σχεδιασμός του εξωφύλλου και του οπισθόφυλλου ενός βιβλίου μας προετοιμάζει για το περιεχόμενό του. Επίσης, μπορεί να αποτελέσει κριτήριο επιλογής για τον μελλοντικό αναγνώστη του.

Ο τίτλος επίσης, του βιβλίου, είναι η ταυτότητά του. Είναι αυτός που ανοίγει και κλείνει τη διαδικασία της ανάγνωσης (Γαβριηλίδου, 2013). Είναι ένα κομβικό σημείο εισόδου στο κείμενο, το οποίο προσδιορίζει και συμβάλλει στην πρόσληψη και την ερμηνευτική αποκωδικοποίησή του (Πασχαλίδης, 1996). Ιδιαίτερα στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία που το κείμενο είναι μικρό σε έκταση, ο τίτλος συνεισφέρει κατά ένα μεγάλο ποσοστό στο νόημα του κειμένου (Nikolajeva & Scott, 2001) και όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Sipe και McGuire (2006) προσφέρει ένα «κρυφοκοίταγμα» και προετοιμάζει το «σκηνικό» της ιστορίας. Με άλλα λόγια το εξώφυλλο με την εικονογράφηση και τον τίτλο ελκύει και επηρεάζει τις αναγνωστικές προτιμήσεις κάθε ηλικίας (Καρπόζηλου, 1994). Η εικονογράφηση και ο τίτλος, ο οποίος στο εξώφυλλο λειτουργεί ως κείμενο, να βρίσκονται σε σχέση ενίσχυσης. Ο όρος ενίσχυση αναφέρεται σε μια σχέση στην οποία οι εικόνες ενισχύουν το λόγο προσφέροντας περισσότερες πληροφορίες, ή οι λέξεις επεκτείνουν και ενισχύουν την κατανόηση της εικόνας, εμπλουτίζοντας η μία το νόημα της άλλης, ώστε ο συνδυασμός των διαφορετικών σημειωτικών πηγών επικοινωνίας να δώσουν πληροφορίες που θα οδηγήσουν στη νοηματοδότηση του περιεχομένου (Τσιλιμένη, 2017).

Το εξώφυλλο αποτελεί μια πρόγευση της παρατήρησης των εσωφύλλων. Ως εσώφυλλα ή ταπετσαρίες, όπως είναι η εκδοτική τους ορολογία, ορίζονται οι δύο πρώτες και δύο τελευταίες σελίδες ενός βιβλίου. Δηλαδή το αρχικό και το καταληκτικό δισέλιδο, αποτελούμενο από δύο αντικριστές σελίδες, μία σταθερή πάνω στο εξώφυλλο (pastedown) και μία ελεύθερη (flyleaf) πιο κοντά στο κυρίως κείμενο. Λόγω της προνομιάς αυτής θέσης, τα εσώφυλλα μπορεί να επιδράσουν καταλυτικά τόσο στο νόημα της ιστορίας όσο και στην διήγησή της (Γιαννικοπούλου, 2008:286).

Τα εσώφυλλα που εμφανίζονται πριν από την έναρξη της αφήγησης έχουν σημαντική και μοναδική λειτουργία, αφού αποτελούν από τα πιο σημαντικά περικειμενικά στοιχεία μετά το εξώφυλλο.

Η Τσιλιμένη (2007) σημειώνει ότι η εικονογράφηση στα σύγχρονα εικονογραφημένα βιβλία επικεντρώνεται και στα εσώφυλλα. Πρόκειται για σελίδες όπου γράφονται ξανά οι πληροφορίες του εξωφύλλου (ψευδοτίτλος) και όλα τα άλλα περικειμενικά στοιχεία. Σελίδες τις οποίες ο ενήλικας συνήθως παρακάμπτει επειδή δεν σχετίζονται με την ιστορία και του είναι αδιάφορες.

Σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2016), τα εσώφυλλα αυτά, που κάποτε ήταν μονότονα και μονόχρωμα, είναι πλέον πολύχρωμα και εξυπηρετούν ποικίλους σκοπούς, άλλοτε σε εξωκειμενικό επίπεδο προσθέτοντας αφηγηματικά στοιχεία και άλλοτε υποστηρίζοντας το κείμενο.

Έτσι, οι σελίδες αυτές έχουν συνήθως στοιχεία εικονογράφησης, τα οποία δεν αποτελούν μόνο διακοσμητικές προσθήκες στο κείμενο, αλλά αυτόνομη προέκτασή του. λ.χ. μοτίβα που να αποτελούν συνδετικό κρίκο και αναφορά στον ήρωα της ιστορίας ή ακόμα, κάποιο μεμονωμένο εικαστικό στοιχείο που έχει διακοσμητικό ρόλο στα εσώφυλλα. Τα εσώφυλλα αποσκοπούν και στην ολοκλήρωση της ιστορίας του βιβλίου. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου το τέλος ή η απάντηση στο παιδί δίνεται μέσα από τα τελευταία εσώφυλλα.

Επειδή αποτελούν κρίσιμα δομικά στοιχεία της αφήγησης, όπως η αρχή και το τέλος, η σχέση τους με το κείμενο είναι νεωτερική. Κατ' αυτό τον τρόπο το παιδί αντιλαμβάνεται από μόνο του ότι τα κείμενα δεν είναι κλειστά συστήματα που εκπέμπουν νοήματα και αξίες, αλλά επιδέχονται αλλαγές και μπορούν να διαφοροποιηθούν (Iser W., 2000 στο: Τσιλιμένη, 2007).

3.2.11 Η διττή σημασία των λέξεων

Οι λέξεις, τόσο στο εξώφυλλο του βιβλίου όσο και στο εσωτερικό του κειμένου, έχουν διπλή υπόσταση: μία σημασιολογική και μία εικονιστική. «Η λέξη δεν αποκτά σημασία μόνο ως προς το τι σημαίνει, αλλά και ως προς το πώς τη βλέπουμε τυπωμένη στο κείμενο» (Σακελλαριάδη, 2005:69).

Ακόμα και η επιλογή της γραμματοσειράς ή το μήκος των σειρών, τα οποία ανήκουν στην αισθητική διάσταση του βιβλίου, πολλές φορές μετατρέπονται σε πολύ ουσιαστικά χρηστικά στοιχεία. Για παράδειγμα, το μήκος των σειρών επηρεάζει αποφασιστικά το ρυθμό ανάγνωσης που δεν μπορεί να είναι διαφορετικός από το ρυθμό ανάγνωσης που επιβάλλει το κείμενο. Γενικά όταν οι εντυπώσεις της κάθε

σελίδας εναρμονίζονται με τις εντυπώσεις της επόμενης δίνουν στο βιβλίο ένα αργό ρυθμό. Έντονες μεταβολές των εντυπώσεων δίνουν δυναμικό ρυθμό στο βιβλίο και προξενούν έντονα συναισθήματα (Κάνιστρα, 1990: 22-23).

4. Μελέτη Περίπτωσης: Νικόλας Ανδρικόπουλος

4.1 Βιογραφία

Ο Νικόλας Ανδρικόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1955. Σπούδασε γραφίστας στο Κέντρο Τεχνολογικών Εφαρμογών (Κ.Τ.Ε.) στην Αθήνα όπου αποφοίτησε το 1976. Από το 1993 βυθίζεται στο μαγικό κόσμο του παιδικού βιβλίου. Πήρε μέρος σε εκθέσεις εικονογράφων στην Ελλάδα και το εξωτερικό, όπως, της Μπολόνια, του Τόκιο, του Βελιγραδίου, της Μπρατισλάβα και της Αθήνας. Το 1993 πήρε το 1ο βραβείο στη διεθνή έκθεση εικονογράφων της Τεχεράνης. Το 1994 πήρε το 1ο βραβείο αφίσας για τα 25 χρόνια του κύκλου του ελληνικού παιδικού βιβλίου. Το 1998 αναγράφεται στον τιμητικό πίνακα της IBBY (Διεθνής οργάνωση βιβλίων για τη νεότητα) για το βιβλίο του «Ο αρκούδος Αρθούρος». Το 1999 πήρε το κρατικό βραβείο εικονογράφησης, για το βιβλίο της Μάνιας Καπλάνογλου, «Οι πειρατές της Λιμνοχώρας». Την ίδια χρονιά πήρε το 1ο βραβείο εικονογράφησης από τον Κύκλο του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, για το βιβλίο του Α. Παπαδιαμάντη, «Τα Χριστούγεννα του τεμπέλη» και το 3ο βραβείο εικονογράφησης εξωφύλλου, στην Τεχεράνη, για το βιβλίο της Τόνιας Χατζηδάκη «Ο πειρατής με τ' αλλιότικα μάτια». Το 2002, υποψήφιος της Ελλάδας για το βραβείο Άντερσεν στην εικονογράφηση.

4.2 Το έργο του

Ο Νικόλας Ανδρικόπουλος, είναι ένας από τους σημαντικότερους και πιο αναγνωρισμένους του είδους, Έλληνες εικονογράφους. Από τις πρώτες κιόλας εμφανίσεις του, έδειξε το διαφορετικό του στυλ εικονογράφησης. Σε μια εποχή-αρχές δεκαετίας του '90, που γενικά η εικονογράφηση των παιδικών βιβλίων δεν ξέφευγε από την απλοϊκή αναπαράσταση των κύριων σημείων του κειμένου μέσα σε καθαρά αφηγηματικά πλαίσια, ο Ανδρικόπουλος διέρρηξε τα καθιερωμένα. Ο Νικόλας Ανδρικόπουλος δεν αποτυπώνει – αφηγείται μόνο την πραγματικότητα μέσα από τα κύρια σημεία των ιστοριών, αλλά την ερμηνεύει και της δίνει προεκτάσεις (Παπαδάτος, 2001). Κατάφερε να δώσει στο έργο του αυτή την ενότητα μορφής και περιεχομένου από το πρώτο βιβλίο που εικονογράφησε, μέσα από μια δημιουργική εξελικτική διαδικασία.

Ο Νικόλας Ανδρικόπουλος αναφέρει σε συνέντευξή του ότι «η εικονογράφηση, σε ένα λογοτεχνικό βιβλίο που απευθύνεται σε παιδιά, παίζει ρόλο συμπληρωματικό και

επεξηγηματικό. Πρώτα απ' όλα βοηθά το παιδί αναγνώστη να διαμορφώσει μια πιο συγκεκριμένη εικόνα του κειμένου, ώστε να καταφέρει να γίνει και αυτό ένας σιωπηλός μάρτυρας που βρίσκεται εκεί στον χώρο και στον χρόνο, παρακολουθώντας τα τεκταινόμενα. Ακόμη, η εικονογράφηση πρέπει να δίνει προεκτάσεις και συναίσθημα, εκεί που το κείμενο αδυνατεί να το κάνει, μη μπορώντας να μεταφέρει και να αποδώσει χρώματα και σχήματα» (1999:19). «Ο εικονογράφος», συνεχίζει ο ίδιος, «μέσω της εικονογράφησης, γίνεται αρωγός στην ανάγνωση του κειμένου, αλλά μερικές φορές «φαινομενικά παραπλανητικός», να δίνει προεκτάσεις στο κείμενο για να κάνει το ταξίδι της ανάγνωσης πιο γοητευτικό και μαγικό».

Καταφέρνει, λοιπόν, να ερμηνεύει το κείμενο και να του δίνει, μέσω των εικόνων του, φαντασία και όνειρο. Ο λόγος της εικόνας του δίνει νέες οπτικές γωνίες, διαστάσεις που σχετίζονται με τη ονειρική δημιουργία εννοιών και μηνυμάτων. Απεικονίζει και ερμηνεύει τις βασικές ιδέες των κειμένων, δημιουργώντας μια ποίηση που είναι συμβατή με όλα τα πολλά θεματικά επίπεδα του κειμένου καθώς και με τα διάφορα ηλικιακά επίπεδα των αναγνωστών του.

Στις εικονογραφήσεις του κυριαρχούν τα πρόσωπα και δευτερευόντως τα τοπία. Τα τοπία «τονίζουν τα σώματα και τα πρόσωπα τα οποία συγκεντρώνουν επάνω τους ακτίνες, ως συνισταμένα, τα σημεία του λόγου, για να εξακοντιστούν στη συνέχεια και να προβληθούν με μεγαλοπρεπή και ονειρικό τρόπο στα μάτια του αναγνώστη ο οποίος θα τα αντιστοιχίσει δημιουργικά και καλλιτεχνικά με τα πραγματικά και φαντασιακά του βιώματα (Παπαδάτος, 2001). Συγκεκριμένα, η στιγμιαία εντύπωση που προσδίδει το φως πέφτοντας πάνω στα αντικείμενα και κυρίως στα πρόσωπα, συνδέεται με τα συναισθήματα, την εκφραστικότητα και την ψυχική τους διάθεση, που αναδύεται από το εσωτερικό της ψυχής τους. Έτσι, ο ήρωας υπερβαίνει κάθε φορά την αδυναμία του και νικώντας τα εμπόδια αθώνει και εξαγνίζει την πράξη του για να την ανυψώσει έπειτα στα πλαίσια του κόσμου που ονειρεύεται.

Ο Ανδρικόπουλος στην εικονογράφηση των βιβλίων του χρησιμοποιεί, κυρίως, την εξπρεσιονιστική τεχνοτροπία. «Τα εξπρεσιονιστικά έργα τέχνης αντανakλούν τη συγκινησιακή ερμηνεία της πραγματικότητας. Οι εικόνες είναι συνήθως συμβολικές καταγραφές συναισθημάτων. Αυτό το στυλ είναι καμιά φορά τρομακτικό» (Charman, 1993:43). Γενικά, «το σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο δεν παρουσιάζει πάντοτε ένα κόσμο όμορφο ειδυλλιακά ωραίο και καθησυχαστικό. Μπορεί οι μορφές του να

μην είναι ωραίες με τη συμβατική σημασία της λέξης αλλά να είναι αισθητικά αξιόλογες με μοναδική καλλιτεχνική πρωτοτυπία» (Καλογήρου, 2006:94). Δημιουργεί μια εξπρεσιονιστική ατμόσφαιρα όπου οι μορφές υπερβάλλουν ως προς το μέγεθος, το χρώμα και την κίνηση της γραμμής τους. Έτσι, στην εικονογράφηση του Ανδρικόπουλου οι μορφές εκφράζουν χαρά, λύπη, φόβο, αλλά και οργή, μίσος ή αδιαφορία. Όλα τα θετικά και αρνητικά συναισθήματα αποτυπώνονται όχι μόνο στα πρόσωπά τους αλλά και στη στάση του σώματός τους. Όσον αφορά τα μεγέθη, υπάρχει μια δυσαναλογία στα μέρη του σώματος, π.χ μικρά κεφάλια, τεράστια σώματα, λεπτά ή χοντρά χέρια, πολύ λεπτά πόδια. Ο Ανδρικόπουλος παραμορφώνει τα χαρακτηριστικά, τονίζοντας ιδιαίτερα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, γιατί τον ενδιαφέρει μόνο η απόδοση της έκφρασης των συναισθημάτων. Οι μορφές δεν έχουν περιγράμματα αλλά κι αν έχουν δεν είναι έντονα καθώς σχηματίζονται κυρίως με τα χρώματα. Τα έντονα χρώματα παραπέμπουν στους φοβιστές. Οι εικόνες της τεχνοτροπίας των φοβιστών αρέσουν στα παιδιά, γιατί σ' αυτές υπάρχει αφθονία και καθαρότητα χρώματος (Μαγουλιώτης, 1988). Οι κεντρικοί ήρωές του είναι εικονογραφικά ίδιοι σ' όλες τις σελίδες των βιβλίων του και γι' αυτό εύκολα αναγνωρίσιμοι.

Ο Νικόλας Ανδρικόπουλος στα τριάντα χρόνια της παρουσίας στο παιδικό εικονογραφημένο βιβλίο, έχει εικονογραφήσει πάνω από 50 βιβλία. Σε αρκετά απ' αυτά εκτός από εικονογράφος είναι και ο συγγραφέας της ιστορίας. Διαπραγματεύεται σύγχρονα κοινωνικά θέματα όπως ο πόλεμος, η διαφορετικότητα, οι σωματικές αναπηρίες, η μετανάστευση και η προσφυγιά (Πατέρα, 2013).

4.3 Τα προς μελέτη βιβλία

Στη μελέτη περίπτωσης που ακολουθεί η εικονογράφηση μελετάται από σημειολογική, ιδεολογική, παιδαγωγική, και αισθητική σκοπιά, σχέσης εικόνας-κειμένου αλλά και τα κριτήρια αξιολόγησης της Γιαννικοπούλου. Ιδιαίτερο βάρος δίνεται στον ρόλο της εικονογράφησης στον εμπλουτισμό της ιστορίας και η συμβολή της στην μετάδοση μηνυμάτων.

Επιλέχτηκαν τέσσερα βιβλία, τα εξής:

1.«Ένα δέντρο μια φορά», 2005 - Συγγραφέας: Ευγένιος Τριβιζάς, Εκδόσεις: Καλέντης

2.«Η χώρα με τους παράξενους ανθρώπους», 2006 - Συγγραφέας & εικονογράφος: Νικόλας Ανδρικόπουλος, Εκδόσεις: Καλέντης

3.«Πολύτιμα παραμύθια», 2006 - Συγγραφέας: Συλλογικό έργο Μετάφραση: Νίκος Δεληβοριάς, Εκδόσεις: Άγκυρα,

4.«Δύο παπούτσια σε καρότσι», 2007 - Συγγραφέας & εικονογράφος: Νικόλας Ανδρικόπουλος, Εκδόσεις: Ελληνικά Γράμματα.

1. Το παραμύθι «Ένα δέντρο μια φορά» εκτυλίσσεται ένα χριστουγεννιάτικο βράδυ, όταν στο πεζοδρόμιο μιας πόλης συναντιούνται ένα καχεκτικό δέντρο, υποψήφιο για κοπή, και ένα φτωχό, εγκαταλελειμμένο αγόρι. Η ιστορία με διακειμενικές αναφορές στο «Κοριτσάκι με τα σπέρτα» του Άντερσεν, προάγει την οικολογική ευαισθητοποίηση και μεταδίδει επίκαιρα μηνύματα που αφορούν στη ζωή των περιθωριοποιημένων ατόμων στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις.

Πρόκειται για μια εικονογράφιση που παρουσιάζει δύο πρόσωπα: Το μουντό, γκρίζο σκηνικό της πόλης και το πολύχρωμο σκηνικό του ονειρικού ταξιδιού. Η έκταση της εικονογράφισης είναι πολύ μεγαλύτερη από αυτή του κειμένου. Αποτελείται από 16 ολοσέλιδες εικόνες στην αριστερή σελίδα και μία δισέλιδη, χωρίς κείμενο, λίγο πριν το τέλος.

Η εικόνα - σελιδοδείκτης



Όλες οι εικόνες είναι ολοσέλιδες και καταλαμβάνουν το αριστερό μέρος της σελίδας ώστε το παιδί να βλέπει πρώτα την εικόνα και μετά να διαβάζει το κείμενο. Προς το τέλος υπάρχει ένα δισέλιδο (σαλόνι) εικόνας, χωρίς κείμενο. Ένα ενδιαφέρον εικονιστικό στοιχείο υπάρχει στη δεξιά σελίδα με το κείμενο, όπου δίπλα υπάρχει μια μακρόστενη λουρίδα εικονογράφισης, σαν σελιδοδείκτης, που αποτελεί μέρος της εικόνας, της επόμενης σελίδας. Έτσι, ο αναγνώστης παίρνει μια πρόγευση της επόμενης εικόνας. Στην τελευταία σελίδα η λουρίδα δείχνει μέρος της πρώτης. Επιστρέφει στη γκρίζα και μουντή πολιτεία, απ' όπου ξεκίνησε η ιστορία. Έτσι, ολοκληρώνεται ένας κύκλος.

Το εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο(Εικ.1) είναι μια ενιαία εικόνα και αποτελεί ανατύπωση μέρος εικόνας του εσωτερικού του βιβλίου. Εικονίζεται μια πολύχρωμη βασιλική πομπή, στην οποία προπορεύονται Αγιοβασίληδες, στοιχείο, που προσδιορίζει τον χρόνο της ιστορίας (Χριστούγεννα).



Εικ.1

Η όλη εικόνα παραπέμπει σε μια μαγική νυχτερινή ατμόσφαιρα παραμυθιού. Ο τίτλος του βιβλίου δεν έχει καμιά σχέση με την εικονογράφηση του εξώφυλλου, δεν προϊδεάζει τον αναγνώστη για αυτό που θα ακολουθήσει, πράγμα που αυξάνει το ενδιαφέρον του. Η μόνη πληροφορία που αντλούμε από το εξώφυλλο είναι ότι πρόκειται για χριστουγεννιάτικη ιστορία. Ούτε δέντρο ούτε παιδί, που είναι οι πρωταγωνιστές της ιστορίας.

Στο πρώτο εσώφυλλο, το δισέλιδο είναι ίδιο με το εξώφυλλο(Εικ.2) ενώ στο δεύτερο εσώφυλλο παρουσιάζεται μια γυναίκα(Εικ.3) που εικονίζεται στο εσωτερικό του βιβλίου, γεμάτη με ψώνια.



Εικ.2



Εικ.3

Αυτό προβληματίζει ακόμα περισσότερο γιατί δεν έχει καμιά σχέση με το εξώφυλλο.

Στο παραπάνω εσώφυλλο, προσδιορίζεται λεκτικά για πρώτη φορά ο χαρακτήρας της ιστορίας, ως χριστουγεννιάτικης.

Στην πρώτη εικόνα της αφήγησης(Εικ.4) παρουσιάζεται το άχαρο σκηνικό ενός πεζοδρομίου της πόλης με το δέντρο, περιστοιχισμένο από άχαρες πολυκατοικίες. Ο εικονογράφος δεν παρουσιάζει τα πρόσωπα των ανθρώπων, αλλά ογκώδεις, σκοτεινές, σκυφτές φιγούρες. Μόνο τα δώρα που κουβαλάνε είναι πολύχρωμα. Ένα εικονικό σχόλιο για τον καταναλωτισμό, που δεν φέρνει όμως ψυχική ανάταση.



Εικ.4

Το δέντρο παρουσιάζεται με προσωποποιημένα χαρακτηριστικά που δείχνουν τη λύπη του, ενώ οι ταμπέλες με τα ονόματα των δρόμων, (οδός Μοναξιάς - οδός γκρίζας πόλης)είναι τα σχόλια του εικονογράφου για την πόλη, μοτίβο που ακολουθεί και στις άλλες εικόνες. Λεπτομέρειες που όχι μόνο επεξηγούν το κείμενο αλλά και επαυξάνουν το νόημά του.

Οι μηχανικοί παρουσιάζονται πονηροί με τεράστια, χοντρά δάχτυλα και μικροσκοπικά κεφάλια. Η ταμπέλα οδός Φόβου σχολιάζει το συναίσθημα που κυριαρχεί για το δέντρο(Εικ.5).



Εικ.5

Στην εικόνα του πλυσταριού(Εικ.6), η οπτική γωνία είναι από πάνω προς τα κάτω. Η εικόνα δεν έχει πλαίσια, όπως και οι υπόλοιπες, και ο θεατής μπαίνει και ο ίδιος μέσα στο γκρίζο, παγωμένο πλυσταριό, νιώθοντας συμπόνια για το παιδί. Η ίδια οπτική υπάρχει και στην εικόνα(Εικ.7) του διαλόγου του παιδιού με το δέντρο.



Εικ.6



Εικ.7

Η εικονογράφηση δείχνει από ψηλά σε μικροσκοπικά μεγέθη το παιδί - με τα χέρια ανοιχτά σαν να καλεί σε βοήθεια - και το δέντρο, προοικονομώντας την τύχη και των δύο. Από πάνω προβάλλουν απειλητικοί και σε υπερφυσικό μέγεθος οι μηχανικοί με τα τσεκούρια Το ιδεολογικό μήνυμα δείχνει ποιοι έχουν τη δύναμη και την εξουσία και ποιοι είναι οι αδύναμοι.

Στις εικόνες(Εικ.8,9) το πλάνο είναι πολύ κοντινό και μπορούμε να δούμε τα πρόσωπα και τις εκφράσεις των μορφών . Από τη μια τα νεύρα του καλοντυμένου περαστικού και από την άλλη τη μελαγχολία του παιδιού. Στην εικόνα υπάρχει κίνηση καθώς πέφτουν τα πακέτα και χάνεται η ισορροπία του παιδιού.



Εικ.8

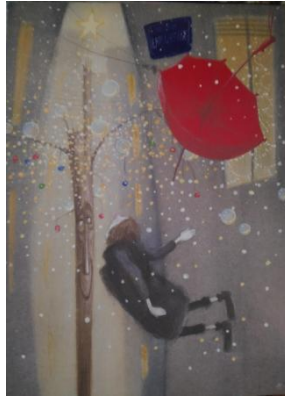


Εικ.9

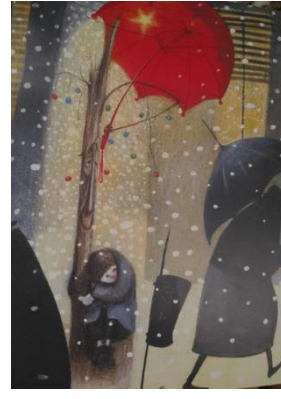
Έτσι, η εικόνα μοιράζεται μαζί μας τα συναισθήματα των ηρώων, το πώς νιώθουν. Με άλλα λόγια, ο εικονογράφος θέλει να μας μεταφέρει στον συναισθηματικό τους κόσμο.



Εικ. 10



Εικ.11



Εικ.12

Ένα εικονιστικό σχόλιο που δεν υπάρχει στο κείμενο είναι η κόκκινη ομπρέλα στα χέρια κάποιου περαστικού(Εικ.10). Στην επόμενη όταν το κείμενο μιλάει για το πεφταστέρι και το στολισμένο δέντρο, η εικόνα(Εικ.10) δείχνει κάτι διαφορετικό: το παιδί πετάει όπως και η κόκκινη ομπρέλα που έχει ξεφύγει από τα χέρια του περαστικού και στην επόμενη(Εικ.12) εγκαθίσταται πάνω στο δέντρο και το στολίζει με το κατακόκκινο χρώμα της, προστατεύοντας και το παιδί από το χιόνι. Και οι τρεις εικόνες είναι απaráμιλλης αισθητικής και προκαλούν συγκίνηση στον αναγνώστη.



Εικ.13



Εικ.14



Εικ.15

Στις εικόνες με την άμαξα(Εικ.13,14,15) κυριαρχούν τα έντονα χρώματα γιατί σηματοδοτούν την έναρξη του ονειρικού ταξιδιού. Είναι συμμετρικές με το κείμενο,

αφηγούνται, δηλαδή, τα ίδια. Στην τελευταία(Εικ.15), μια γυναίκα μαζεύει τα ρούχα, η οποία δεν υπάρχει στο κείμενο, η οποία συμβολίζει την πραγματικότητα. Το παιδί ανεβαίνει στην άμαξα και φεύγει από τον πραγματικό κόσμο.

Στη δισέλιδη εικόνα (σαλόνι) πριν το τέλος(Εικ.16) ο εικονογράφος μας προσφέρει μια ζωγραφιά που δεν αντιστοιχεί στο κείμενο που μιλάει για ταξίδι στη στέπα. Η εικόνα σε μακρινό πλάνο, δείχνει την άμαξα να ταξιδεύει στον ουρανό, πάνω από την γκριζα πόλη, για να προϋδεάσει τον αναγνώστη ότι πρόκειται για όνειρο και προοικονομεί και τον θάνατο του παιδιού.



Εικ.16

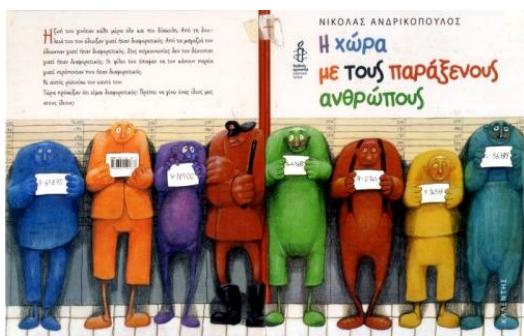
Η τελευταία εικόνα(Εικ.17) δεν εστιάζει στο λεκτικό κείμενο που μιλάει για τον θάνατο του παιδιού και του δέντρου. Παρέχει διαφορετικές πληροφορίες (οπτική ειρωνεία). Παρουσιάζονται οι μηχανικοί, στο στενό πεζοδρόμιο, να δείχνουν με τον αντίχειρά τους ότι έχουν νικήσει, ότι κατάφεραν να ξεριζώσουν το δέντρο. Τα ονόματα των δρόμων έχουν πληθύνει με τις ταμπέλες τους (Τρέλας, Φόβου, Τέλους) να σηματοδοτούν νέα νοήματα για το τι κυριάρχησε στο τέλος. Στη θέση του δέντρου ένα μικρό φύλλο και στη θέση του παιδιού η κόκκινη ομπρέλα (στοιχείο καθαρά εικονιστικό) να τα θυμίζουν.



Εικ.17

2. «Η χώρα με τους παράξενους ανθρώπους», είναι ένα αντιρατσιστικό παραμύθι με πρωταγωνιστή τον Πορφύριο Ξεχωριστό και το δικαίωμά του στη διαφορετικότητα και κατά της ξενοφοβίας. Το βιβλίο τιμήθηκε με το Βραβείο Εικονογράφησης 2007 από τον Κύκλο Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου.

Το εξώφυλλο αποτελεί ενιαία εικόνα με το οπισθόφυλλο(Εικ.1). Αποτελεί αυτούσια εικόνα της εικονογράφησης από το σαλόνι του βιβλίου και ολοκληρώνεται στα άκρα,



Εικ.1

χωρίς εξωτερικά πλαίσια. Ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι οι κρατούμενοι έχουν αλλιώς χρώματα και είναι διαφορετικοί. Ο τίτλος μεταφέρει το νόημα του βιβλίου και δημιουργεί «αναγνωστικές προσδοκίες» στο μυαλό του αναγνώστη.

Η γραμματοσειρά στον τίτλο είναι πολύχρωμη, όπως και οι άνθρωποι.

Ένα ξεχωριστό, περικειμενικό στοιχείο της εικονογράφησης είναι ότι στις σελίδες με το λεκτικό κείμενο υπάρχει στο κάτω μέρος



Εικ.2

της σελίδας, πότε δεξιά και πότε αριστερά, σε σμίκρυνση ο ήρωας του βιβλίου, ο Πορφύριος(Εικ.2). Εικονίζεται σε χαρακτηριστικές πόζες και εξυπηρετεί διπλό σκοπό: κρατάει τη σελίδα του βιβλίου αλλά και μεταφέρει ένα λεκτικό σχόλιο του Ανδρικόπουλου που είναι ή συμβουλές για τον κεντρικό ήρωα ή διδάγματα για τον αναγνώστη.

Όλες οι εικόνες είναι ολοσέλιδες, δεξιά ή αριστερά του κειμένου, εκτός από το σαλόνι που εικόνα και κείμενο είναι μαζί.

Οι τρεις από τις δέκα εικόνες αναμεταδίδουν ότι και το κείμενο, ενισχύοντας το δεύτερο και κάνοντας το πιο κατανοητό στους αναγνώστες, μέσα από μια κατάλληλη αισθητική προσέγγιση. Οι υπόλοιπες όμως έχουν διευκρινιστικό ρόλο και βοηθητικό χαρακτήρα αποσαφηνίζοντας το κείμενο, δίνοντας επιπλέον πληροφορίες και περνώντας ευρύτερα ιδεολογικά μηνύματα.

Στην πρώτη εικόνα της αφήγησης(Εικ.3), απουσιάζει το σκηνικό. Στην απουσία σκηνικού ο θεατής επικεντρώνεται στη δραστηριότητα των ανθρώπων. Σ' ένα απόκοσμο, γκρίζο φόντο οι Ασπρικανοί έχουν περικυκλώσει τον ήρωα, που βρίσκεται στο κέντρο, με εμφανή τον φόβο και τον τρόμο στο βλέμμα του. Κάποιοι από τους Ασπρικανούς έχουν χάσει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους και κινούνται

απειλητικά εναντίον του. Το ιδεολογικό μήνυμα του εικονογράφου είναι ότι μια κοινωνία, που χάνει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά της, γίνεται ρατσιστική και ξενοφοβική.



Εικ.3

Από τους Ασπρικανούς ξεχωρίζει μια γυναίκα, που ενώ έχει το ίδιο χρώμα μαλλιών με τον Πορφύριο, επομένως έχουν κάτι κοινό, δείχνει να φοβάται περισσότερο από όλους τους άλλους. Η μαζική υποβολή καταργεί την κοινή λογική. Η εικόνα δεν έχει πλαίσια και καλεί τον θεατή να ταυτιστεί με τον τρομοκρατημένο ήρωα. «Η εικονογράφηση λειτουργεί αντιστικτικά με το κείμενο και οι εκφράσεις των προσώπων υποστηρίζουν τους χαρακτηρισμούς του κειμένου «να ο αλλιώτικος», «να ο Παράξενος».[...] «να ο διαφορετικός» (Πατέρα, 2013).

Το αντίστοιχο λεκτικό κείμενο έχει κόκκινη γραμματοσειρά για να ταιριάζει με το χρώμα του ήρωα.

Η εικόνα με τη βαλίτσα(Εικ.4) σχολιάζει το σημείο του κειμένου που αναφέρει ότι ο ήρωας ετοιμάζει τη βαλίτσα με τα ρούχα του για να φύγει. Νοιώθει τόσο παρείσακτος, που αντί για τα ρούχα του, μπαίνει ο ίδιος μέσα στη βαλίτσα, θέλοντας να εξαφανιστεί ολόκληρος. Με το κοντινό πλάνο φωτίζεται ο συναισθηματικός κόσμος του ήρωα.



Εικ.4

«Το κλείσιμο του Πορφύριου στην τεράστια βαλίτσα, εκτός από τη συμβολική έννοια του αποχωρισμού, αποτελεί ταυτόχρονα έναν ξεκάθαρο υπαινιγμό για τον τρόπο μετακίνησης των λαθρομεταναστών. Κλεισμένοι σε απίθανα μέρη, μεταφέρονται στοιβαγμένοι σαν αντικείμενα χωρίς κανένα σεβασμό στην ανθρώπινη υπόσταση και αξιοπρέπειά τους» (Πατέρα, 2013)

Ο εικονογράφος στη σκηνή της θαλασσοταραχής(Εικ.5) χρησιμοποιεί την οπτική μεταφορά για να αποδώσει τα στοιχεία της προσωπικότητας και των επιθυμιών ενός χαρακτήρα, όπως του δουλέμπορου- καπετάνιου (το κείμενο δεν φωτίζει την προσωπικότητά του). Ο Ανδρικόπουλος απεικονίζει τον δουλέμπορο – καπετάνιο σαν

καρικατούρα με βαθιές ρυτίδες για να τον γελοιοποιήσει στα μάτια του αναγνώστη. Ο καπετάνιος «δεν διστάζει να ρίξει στη θάλασσα τον δύστυχο ήρωα του βιβλίου όταν ξεσπά θαλασσοταραχή, αφού, όπως μαρτυρά και το τατουάζ στο χέρι του με τα σύμβολα όλων των νομισμάτων, το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι το χρήμα» (Γιαννικοπούλου, 2008:142).



Εικ.5

Το πλάνο είναι κοντινό και από κάτω προς τα πάνω. Στο πάνω μέρος διακρίνεται ο καπετάνιος κυρίαρχος με βλοσυρό πρόσωπο. Στο κάτω μέρος ο Πορφύριος είναι σε θέση συσπείρωσης, δηλωτική του φόβου του. Η εικόνα συμπληρώνει και επαυξάνει το κείμενο, παρουσιάζοντας την αποτρόπαια πράξη του καπετάνιου, που αδυνατεί να αποδώσει το λεκτικό κείμενο.

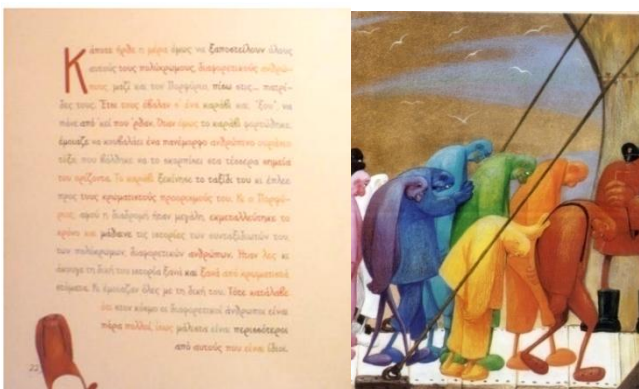
Στο Κοκκινιστάν(Εικ.6) ο ήρωας και εδώ είναι ανεπιθύμητος όχι γιατί είναι διαφορετικός, αλλά ξένος. Τα χέρια δύο ανθρώπων δείχνουν στον Πορφύριο την έξοδο από τη χώρα τους, έχοντας μετατραπεί σε όπλα, έτοιμα να εκπυρσοκροτήσουν. Έτσι, υπογραμμίζεται ότι η ξеноφοβία εύκολα μπορεί να μετατραπεί σε ανοιχτή βία. Επιπλέον, πολλοί κόκκινοι άνθρωποι είναι χωρίς μάτια, τυφλοί, γιατί τους τυφλώνει το μίσος για τους ξένους ανθρώπους και δεν μπορούν να δουν καθαρά, ενώ σε άλλους επικρατεί ο φόβος.



Εικ.6

Στο δισέλιδο(Εικ.1), ίδιο με του εξώφυλλου, παρουσιάζονται διαφορετικοί άνθρωποι σαν κρατούμενοι. Μοιάζουν σαν εγκληματίες, όταν το μόνο έγκλημά τους είναι το διαφορετικό χρώμα τους. Ο εικονογράφος κριτικάρει την κοινωνία που κυνηγάει το διαφορετικό σαν έγκλημα.

Στη σκηνή της επιβίβασης στο πλοίο(Εικ.7) των πολύχρωμων ανθρώπων, που διώχονται από τη χώρα φιλοξενίας τους για τον γυρισμό στις πολύχρωμες πατρίδες τους, οι χρωματιστοί άνθρωποι εμφανίζονται σκυφοί, δυστυχημένοι και απογοητευμένοι αλλά και αλληλέγγυοι μεταξύ τους καθώς ο ένας υποβαστάζει τον άλλον.



Εικ.7

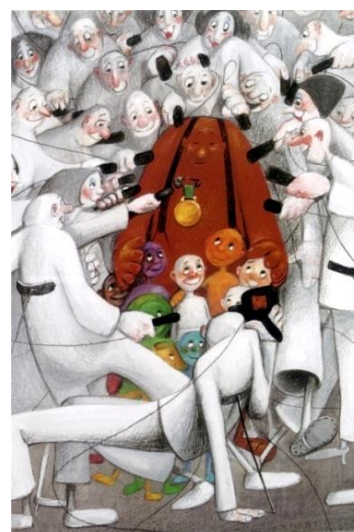
Εδώ η εικονογράφηση γίνεται ευρηματική, αφού το χρώμα δραπετεύει από τους πολύχρωμους ανθρώπους και χρωματίζει και τις λέξεις του κειμένου, «υποστηρίζοντας έξοχα την ιδέα του πολύχρωμου ουράνιου τόξου, των πολύχρωμων και διαφορετικών ανθρώπων(Πατέρα, 2013).

Στην προτελευταία σκηνή ο ήρωας(Εικ.8) σώζει τα παιδιά των Ασπρικανών από έναν κακοποιό. Το χρώμα του γίνεται σωτήριο για τα παιδιά αφού τον καθιστά άορατο πάνω στον κόκκινο τοίχο.



Εικ.8

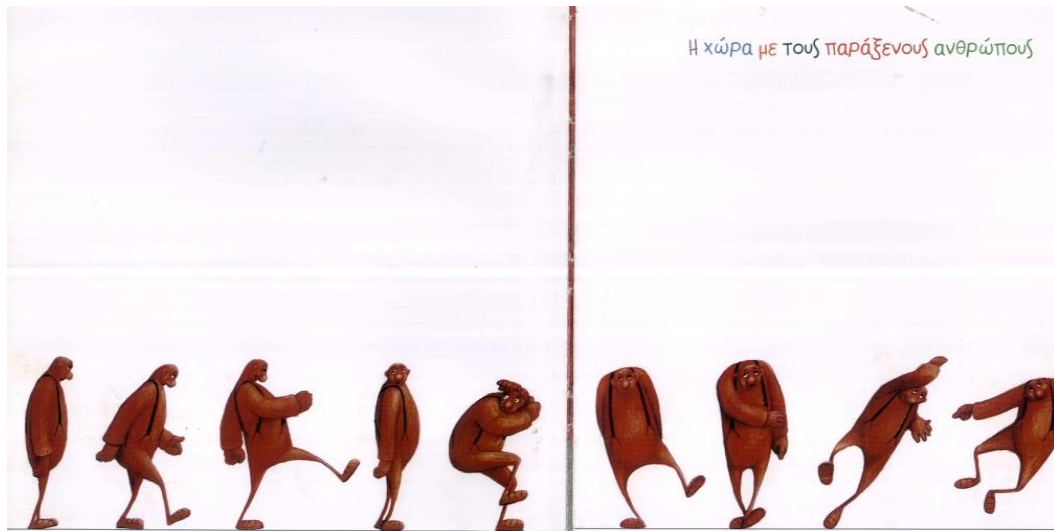
Στην τελευταία εικόνα (Εικ.9), ο Πορφύριος παρασημοφορείται για τον ηρωισμό του. Κανείς δεν τον φοβάται πια και όλοι τον θαυμάζουν. Δεν είναι μόνο ο Πορφύριος κόκκινος αλλά και πολλά παιδιά των Ασπρικανών έχουν γίνει πολύχρωμα. Η εικόνα συμβολίζει το πολύχρωμο μέλλον των παιδιών και ένα αύριο χωρίς διακρίσεις. Η ιστορία τελειώνει με μια μεγάλη αντίθεση ανάμεσα στην πρώτη και την τελευταία εικόνα. Στην πρώτη ο πρωταγωνιστής βρίσκεται απειλητικά περικυκλωμένος, ενώ στην τελευταία περικυκλωμένος σαν ήρωας. Τα γράμματα του κειμένου



Εικ.9

ξαναγίνονται πολύχρωμα για να τονίσουν το νόημα των λέξεων του Πορφύριου. Εδώ,

βέβαια καταλήγουμε στο αγγογόνο δόγμα: «Ο διαφορετικός πρέπει έμπρακτα να αποδειχθεί εξαιρετικός, προκειμένου να γίνει αποδεκτός» (Γιαννικοπούλου, 2009).



Ο Πορφύριος σε χαρακτηριστικές πόζες από το πρώτο δισέλιδο εσώφυλλο.

3. Τα «Πολύτιμα παραμύθια» είναι μικρά παραμύθια σε μετάφραση από τα γερμανικά, που αναφέρονται στις αξίες της ζωής.

Το εξώφυλλο(Εικ.1) αποτελεί αυτούσια εικόνα από το εσωτερικό του βιβλίου.

Οι εικόνες άλλοτε είναι ολοσέλιδες, άλλοτε δισέλιδες με το κείμενο από κάτω, άλλοτε μικρές πάνω στη δεξιά σελίδα και άλλοτε σαν σελιδοδείκτες. Στην ιστορία «Άλυτα προβλήματα» η εικόνα επαυξάνει το κείμενο που απλώς περιγράφει τα προβλήματα που βάζει η έξυπνη πριγκίπισσα, προκειμένου να μην παντρευτεί τον κουτό βασιλιά.



Εικ.1

Η πριγκίπισσα στο πάνω μέρος της εικόνας(Εικ.2), σε κατακόκκινο φόντο, φαίνεται να τραβά τον βασιλιά από τα μουστάκια του και να τον κάνει περίγελο. Με το πλάνο αυτό από πάνω προς τα κάτω, η βασίλισσα είναι κυρίαρχη και ο βασιλιάς μικρός και αδύναμος. Επιπλέον, τα πολλά ερωτηματικά που υπάρχουν στην εικόνα τονίζουν την «απάντηση» που δεν έχει ο βασιλιάς. Η εικόνα πυροδοτεί νέα νοήματα σχετικά με τη νοημοσύνη ανθρώπων που έχουν μεγάλη εξουσία.



Εικ.2

Στην επόμενη ιστορία «Το παραμύθι της λογικής» ένας ηλικιωμένος προσπαθεί μέσω της λογικής να πείσει τους πολιτικούς του κόσμου να εργαστούν για την ειρήνη και όχι για τον πόλεμο. Οι περιγραφές των προσώπων είναι καθαρά έργο του εικονογράφου. Ο ηλικιωμένος παρουσιάζεται εναλλακτικός με ένα κατακόκκινο φουλάρι πάνω σ' ένα ποδήλατο.

Οι πολιτικοί εικονίζονται σοβαροφανείς, βλοσυροί με γκριζα κοστούμια. Στο κάτω μέρος της εικόνας(Εικ.3) εικονίζεται ένας γελωτοποιός, καθαρή επινόηση του εικονογράφου.

Εμφανίζεται και στις σελίδες με το λεκτικό κείμενο κάτω αριστερά, σε διάφορες στάσεις, πάντα με την πλάτη στον αναγνώστη.



Εικ.3

Οι γελοτοποιοί κάποτε, ψυχαγωγούσαν τους βασιλείς και ήταν οι μόνοι που μπορούσαν να τους πουν την άποψή τους, όσο σκληρή ή δηκτική κι αν ήταν, γιατί είχαν το ακαταλόγιστο. Εδώ λοιπόν(Εικ.3), παρουσιάζεται σαν ένας βουβός σχολιαστής των δρώμενων. Κρατάει ένα μολύβι με το οποίο χαράζει ένα Χ στα πρόσωπα των πολιτικών.

Σε επόμενη εικόνα(Εικ.4) ο ηλικιωμένος πάνω στο ποδήλατο κρατά το τιμόνι που έχει το σχήμα της ειρήνης, ενώ ο γελοτοποιός πάνω στο καπέλο-φουγάρο, τραβάει τα μουστάκια του γέρου σαν ηνία. Στην(Εικ.5) ο γελοτοποιός γράφει $1+1=2$, υπογραμμίζοντας έτσι την κοινή λογική του ηλικιωμένου για τα απλά και τα αυτονόητα.



Εικ.4



Εικ.5

Όλες οι εικόνες δίνουν νέα προοπτική στο λεκτικό κείμενο, το ερμηνεύουν και το επαυξάνουν, δίνοντας το νέες προεκτάσεις.

Στην επόμενη ιστορία «Μικρό Παραμύθι», από εδώ είναι και το εξώφυλλο(Εικ.6), οι λέξεις χάνουν το νόημά τους και παρουσιάζονται δυο χώρες η «Ολιγολογία» που χρησιμοποιούσαν όσο το δυνατό λιγότερο τη γλώσσα, την οποία σεβόντουσαν όσο τίποτα, και η «Ελευθερία» όπου την τιμούσαν τόσο που την κρατούσαν φυλακισμένη. Στην εικόνα αυτή, ο Δούκας του παλατιού σέρνει από το χέρι τη γριά, σκυφτή γυναίκα Ελευθερία σε μαύρο φόντο. Ο Δούκας μοιάζει κυρίαρχος καθώς το πλάνο είναι από κάτω προς τα πάνω.



Εικ.6

Ο εικονογράφος παρουσιάζει τόσο τους κατοίκους των δύο πολιτειών(Εικ.7,8,9) όσο και τους βουλευτές τους(Εικ.10) πειθήνιους στα κελεύσματα της εξουσίας αφού τους παρουσιάζει δεμένους με αόρατες κλωστές σαν μαριονέτες.



Εικ.7

Φοράνε βαριά παλτό, για να δηλωθεί η βαρυχειμωνιά πρωτίστως στις καρδιές τους, άλλοτε με πλάτη προς τον θεατή, άλλοτε αδιευκρίνιστα. Εδώ, η εικονογράφηση αφήνει ιδεολογικά μηνύματα και προεκτείνει το λεκτικό κείμενο.



Εικ.8



Εικ.9



Εικ.10

Επίσης, υπάρχουν πολλά περικειμενικά στοιχεία(Εικ.11,12,13,14) όπως τα διάσπαρτα γερμανικά γράμματα που υποδηλώνουν τη γερμανική προέλευση του παραμυθιού ή τα γυαλιά της Ελευθερίας.



Εικ.12



Εικ.11



Εικ.13



Εικ.14

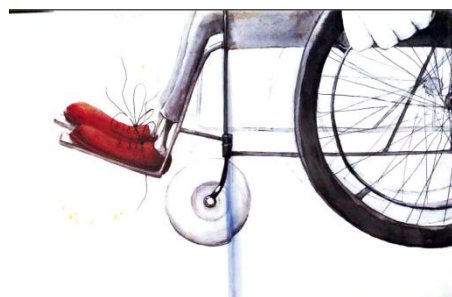
4. «Δύο παπούτσια με καρότσι» πρόκειται για μια ιστορία όπου ο πρωταγωνιστής, Λάζαρος Εαυτούλης, μετά από μια εφιαλτική περιπέτεια που βιώνει, βλέπει με άλλα μάτια τους ανθρώπους με κινητικά προβλήματα.



Εικ.1

Το εξώφυλλο(Εικ.1) είναι αρκετά ανατρεπτικό και αποτελεί μια ενιαία εικόνα με το οπισθόφυλλο, που είναι προέκταση εικόνας από το εσωτερικό. Εικονίζεται ένας άνθρωπος να πέφτει ανάποδα από μια τρύπα για να προσγειωθεί σε μια πόλη. Ο τίτλος δεν προϊδεάζει τον αναγνώστη για την παρακάτω ιστορία αφού η εικόνα του δημιουργεί εύλογα ερωτήματα και του αυξάνει την περιέργεια.

Τα περικειμενικά στοιχεία στα εσώφυλλα(Εικ.2) παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον. Στο πρώτο δισέλιδο εσώφυλλο εικονίζεται το κάτω μέρος ενός αναπηρικού αμαξιτίου. Από τον άνθρωπο φαίνονται μόνο τα πόδια του και τα καλογουαλισμένα παπούτσια του.



Εικ.2

Η εικόνα είναι ασπρόμαυρη και το μόνο που έχει χρώμα είναι τα παπούτσια, στα οποία θέλει να δώσει έμφαση ο εικονογράφος. Εδώ ο αναγνώστης θα κάνει την πρώτη σύνδεση με τον τίτλο για το περιεχόμενο της ιστορίας.



Εικ.3

Στο δεύτερο περικειμενικό στοιχείο(Εικ.3) βλέπουμε ένα αναπηρικό καρότσι, αποδιδόμενο αφαιρετικά. Δεν φαίνονται καθόλου τα πόδια, παρά μόνο τα παπούτσια. Είναι το εσώφυλλο που μπορεί ο αναγνώστης να γράψει το όνομα του.

Στο επόμενο περικειμενικό(Εικ.4) βλέπουμε τον ήρωα του εξωφύλλου να συνομιλεί με έναν ανάπηρο, καθισμένο στο αναπηρικό καροτσάκι. Σ' αυτό το σημείο ο αναγνώστης είναι σε θέση πια να καταλάβει το θέμα της ιστορίας.



Εικ.4

Στο τελευταίο περικειμενικό στοιχείο(Εικ.5), βλέπουμε ένα ζευγάρι παπούτσια με μια αφιέρωση «Σε όσους αναζητούν τρόπο, να πάνε απέναντι...» με τα παπούτσια να συμβολίζουν την ενσυναίσθηση για τους ανθρώπους με κινητικά προβλήματα.

Σε όσους αναζητούν τρόπο,
γιατί τους εμποδίζουν,
να πάνε απέναντι,
να πάνε πάρα πέρα,
να πάνε αλλού...



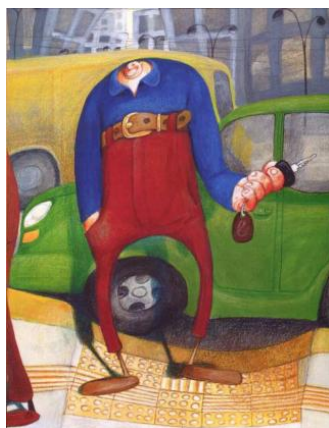
Εικ.5

Όλες οι εικόνες είναι ολοσέλιδες και άλλοτε βρίσκονται στο αριστερό και άλλοτε στο δεξιό μέρος της σελίδας. Σε κάθε σελίδα του λεκτικού κειμένου δίπλα στον αριθμό της σελίδας εικονίζεται ένας ανάπηρος στο αμαξίδιό του.(Εικ.6) Το τέχνασμα αυτό έχει διπλό ρόλο: και φέρει τον αριθμό της σελίδας και υπενθυμίζει το νόημα της ιστορίας.



Εικ.6

Στην πρώτη ολοσέλιδη, χωρίς πλαίσια εικόνα της αφήγησης, δεσπόζει στο κέντρο



Εικ.7

της(Εικ.7) ο ήρωας, Λάζαρος Εαυτούλης. Έχει παρκάρει σε ράμπα αναπήρων, με το ένα χέρι στην τσέπη του να του προσδίδει μια σιγουριά και με το άλλο να επιδεικνύει με αυτάρεσκο τρόπο τα κλειδιά του. Εντυπωσιάζει το πολύ μικρό μέγεθος του κεφαλιού του, που δεν ξεχωρίζει από το σώμα, θέλοντας ο εικονογράφος να τονίσει την απερισκεψία του. Το πλάνο είναι κοντινό και φαίνεται το σκηνικό μιας μεγαλούπολης.

Στη δεύτερη εικόνα(Εικ.8), περιχαρής ο ήρωας προβάρει μια σειρά παπούτσια. Η εικόνα είναι συμμετρική με το κείμενο, σε αντίστιξη.



Εικ.8

Στην τρίτη εικόνα, που είναι αυτή του εξωφύλλου(Εικ.9), ο Ανδρικόπουλος αποδίδει την πτώση του ήρωα με τον τρόπο να κυριαρχεί στο πρόσωπό του.



Εικ.9

Στην 4^η (Εικ.10) ο ήρωας προσγειώνεται σε μια απόκοσμη χώρα, αλλόκοτη όσο και τρομακτική, όπου όλα είναι γκρίζα και ασπρόμαυρα (στο λεκτικό κείμενο δεν υπάρχει περιγραφή παρά μόνο για το ύψος των πολυκατοικιών) και οι άνθρωποι στα αμαξίδια απεικονίζονται με άσπρο χρώμα. Ο μόνος πολύχρωμος είναι ο ήρωας. Δημιουργείται, έτσι, μεγάλη αντίθεση με την υπόλοιπη ασπρόμαυρη εικόνα, η οποία παρουσιάζει την κατάσταση με αντικειμενικότητα (Κανατσούλη,2004).



Εικ.10

Οι άνθρωποι με κινητικά προβλήματα είναι άχρωμοι, αόρατοι μέχρι το τέλος της ιστορίας. Ο Λάζαρος Εαυτούλης δείχνει την πλάτη στον θεατή προκαλώντας του την περιέργεια.«Αν ο εικονιζόμενος ήρωας μας δείχνει την πλάτη μας προκαλεί ερωτηματικά και την περιέργεια να εξερευνήσουμε την εικόνα, για να δούμε τι ψάχνει ή τι πρόκειται να γίνει στη συνέχεια. (Μαγουλιώτης, 1988).

Στην εικόνα με τα εναέρια τελεφερίκ(Εικ.11) η γωνία λήψης και η οπτική γωνία αλλάζει. Στις προηγούμενες εικόνες, ο αναγνώστης παρατηρούσε τον ήρωα από κάτω προς τα πάνω, αποκομίζοντας την αίσθηση πως είναι ψηλός, δυνατός και κυρίαρχος του εαυτού και του κόσμου του.



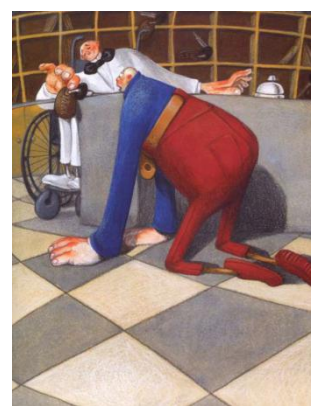
Εικ.11



Εικ.12



Εικ.13



Εικ.14

Από την εικόνα αυτή και μετά(εικ.12,13,14), ο θεατής βλέπει τον ήρωα από ψηλά και πάντα πεσμένο στα γόνατα για να είναι στο ίδιο ύψος με τους αναπήρους. Έτσι, η υπεροχή του ύψους του μετατρέπεται σε μειονέκτημα.

Η τελευταία εικόνα(Εικ.15) δείχνει το τέλος του εφιάλτη και την επιστροφή στο σκηνικό της πολύβουης πόλης. Σε κοντινό πλάνο αποτυπώνεται εύγλωττα η αλλαγή στα συναισθήματα του ήρωα, ο οποίος εικονίζεται πεσμένος στα γόνατα στο ίδιο ύψος με τον ανάπηρο. Είναι η πρώτη φορά που ο ήρωας κοιτάζει στα μάτια έναν συνάνθρωπό του με κινητικά προβλήματα και μπορεί να μπει στη θέση του κυριολεκτικά. Ο ανάπηρος εξακολουθεί να είναι άχρωμος αν και έχει περισσότερο χρώμα, σημάδι ότι δεν είναι τόσο αόρατος πια.



Εικ.15

4.4 Συμπεράσματα από τη μελέτη περίπτωσης

Στην παρούσα μελέτη επιλέχθηκαν βιβλία στα οποία εικονογράφηση και αφήγηση βρίσκονται σε σχέση ενίσχυσης. Ο όρος ενίσχυση αναφέρεται σε μια σχέση στην οποία οι εικόνες ενισχύουν τον λόγο προσφέροντας περισσότερες πληροφορίες, ή οι λέξεις επεκτείνουν και ενισχύουν την κατανόηση της εικόνας, εμπλουτίζοντας η μία το νόημα της άλλης, ώστε ο συνδυασμός των διαφορετικών σημειωτικών πηγών επικοινωνίας να δώσουν πληροφορίες που θα οδηγήσουν στη νοηματοδότηση του περιεχομένου.

Η μελέτη έδειξε ότι στην εικονογράφηση του Ανδρικόπουλου οι εικόνες κυριαρχούν με το μέγεθός τους στα μεγάλα αφηγηματικά κείμενα ενώ στα μικρά είναι πιο διάσπαρτες και μικρότερες σε μέγεθος. Βρίσκονται κοντά στο κείμενο, σε διάφορες θέσεις μέσα στη σελίδα – τις περισσότερες φορές δεξιά ή αριστερά του κειμένου. Πολύ συχνά πιάνουν ένα ολόκληρο δισέλιδο (σαλόκι). Οι μορφές που δεν έχουν περιγράμματα και σχηματίζονται με τα χρώματα εκφράζουν έντονα τα συναισθήματά τους. Οι οπτικές γωνίες είναι πολλές. Τα πλάνα είναι κοντινά, μεσαία, από ψηλά, από κάτω. Πολύ ενδιαφέροντα είναι τα περικειμενικά στοιχεία και τα εσώφυλλα των βιβλίων που μελετήθηκαν. Αυξάνουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη και δίνουν νέα νοήματα στην ιστορία.

Η εικονογράφηση του Ανδρικόπουλου ξεχωρίζει με το ιδιαίτερο στυλ της και είναι εύκολα αναγνωρίσιμη. Προσφέρει στα παιδιά εικόνες επηρεασμένες από τα μοντέρνα κινήματα του 20ού αιώνα, όπως αυτό του εξπρεσιονισμού. Χαρακτηρίζεται νεωτερική, ερμηνευτική και σηματοδοτεί πολλαπλά νοήματα. Η εικόνα άλλες φορές αναλαμβάνει έναν διευκρινιστικό ρόλο, αποσαφηνίζει το κείμενο και επεξηγεί σκοτεινά σημεία, καθώς παρουσιάζει λεπτομέρειες τις οποίες οι λέξεις δεν θα μπορούσαν να μεταφέρουν με ακρίβεια, και σε άλλες περιπτώσεις, επεξεργάζεται και επαυξάνει το κείμενο παρέχοντας επιπλέον και ιδεολογικά μηνύματα. Η εικόνα σε πολλά σημεία έχει τη δική της αυτόνομη αφήγηση, οι δύο τροπικότητες συμπληρώνουν η μία την άλλη, συνεργάζονται δημιουργικά για την οικοδόμηση ενός νέου νοήματος. Στις νεώτερες χρονολογικά δουλειές του η εικονογράφηση διηγείται τη δική της ιστορία με τα πολλά οπτικά σχόλια του εικονογράφου, αλλά και οπτικές «ειρωνείες». Επιπλέον, πολλές φορές για την «αποκωδικοποίηση» του μηνύματος της εικόνας, χρειάζεται η μεσολάβηση του ενήλικα. Σε καμία εικόνα δεν διαπιστώθηκε ρήξη του κειμένου με την εικόνα.

Γενικά Συμπεράσματα

Η εικόνα αποτελεί καθοριστικό παράγοντα επιλογής ενός βιβλίου για το μικρό παιδί. Πολλές φορές αποτελεί το μοναδικό κίνητρο για το ξεφύλλισμα ενός βιβλίου. Ακόμη και οι πιο συναρπαστικές ιστορίες χρειάζονται όμορφες εικόνες για να ζωντανέψουν. Το σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο ορίζεται από την αλληλένδετη σχέση που έχει η εικόνα με το κείμενο. Οι εικόνες χαρίζουν αισθητική απόλαυση, δυναμώνουν, διευκρινίζουν, ερμηνεύουν ή και υπερβαίνουν το νόημα ενός κειμένου. Όχι μόνο δεν είναι διακοσμητικές και συμμετρικές με το λεκτικό κείμενο, αλλά δίνουν καινούρια νοήματα, ιδεολογικά, αισθητικά, παιδαγωγικά.

Στο σύγχρονο, εικονογραφημένο βιβλίο οι εικόνες απεξαρτώνται προοδευτικά από το κείμενο και αποκτούν ολοένα και περισσότερο αυτόνομο αφηγηματικό ρόλο. Η αναζήτηση της πολυσημίας και της ανάγνωσης - αποκωδικοποίησης των εικονιστικών συμβόλων οδηγεί σ' έναν νέο ορισμό, αυτόν του οπτικού γραμματισμού. Το παιδί αφού εκπαιδευτεί στην «ανάγνωση» της εικόνας και μυηθεί στην αποκωδικοποίηση των εικαστικών συμβάσεων μετατρέπεται από καταναλωτή εικόνων σε κριτικό αναγνώστη εικόνων. Ταυτόχρονα καλλιεργεί την αισθητική και πολιτισμική του συνείδηση, την ανάπτυξη αποκλίνουσας σκέψης, την κριτική αντιμετώπιση των οπτικών μηνυμάτων και τον διακοσμητικό χαρακτήρα (αισθητική διάσταση) των εικόνων. Κύρια επιδίωξη για το παιδί-θεατή είναι η απόλαυση.

Ο σύγχρονος εικονογράφος έχει κατακτήσει ισότιμη θέση απέναντι στον συγγραφέα καθώς λειτουργεί ως συνδημιουργός, που διηγείται τη δική του παράλληλη ιστορία. Χρησιμοποιεί τα σημαντικότερα ρεύματα της μοντέρνας τέχνης και οι εικονογραφήσεις του αποτελούν έργα τέχνης, μέσα από την αποκωδικοποίηση των οποίων μυείται το παιδί στην τέχνη της ζωγραφικής και στην αναγνώριση της αξίας της. Προβάλλει ένα δικό του προσωπικό, καλλιτεχνικό στυλ, και ερμηνεύει την πραγματικότητα ακόμα και με έναν αφαιρετικό τρόπο. Δημιουργεί ένα έργο τέχνης και πειραματίζεται με διαφορετικούς τρόπους απόδοσης της ιστορίας χωρίς να εγκλωβίζεται σ' αυτή.

Οι νεότερες εικονογραφήσεις παρουσιάζουν μεγάλο σημειολογικό ενδιαφέρον καθώς χρησιμοποιούν πληθώρα τεχνασμάτων, για την πρόκληση εντυπώσεων, παράλληλα με τα αισθητικά, ιδεολογικά και παιδαγωγικά κριτήρια προσέγγισής τους. Οι εικόνες απλώνονται μέσα στο κείμενο, κυριαρχούν με το μέγεθός τους, συχνά είναι δισέλιδες,

χωρίς περιγράμματα σε μια μεγάλη ποικιλία πλάνων. Τα περικειμενικά στοιχεία των εσωφύλλων δεν είναι πια διακοσμητικά μοτίβα, αλλά παίζουν έναν ενεργό ρόλο στη νοηματοδότηση της ιστορίας.

Επιπλέον, αποφεύγουν τον απόλυτο ρεαλισμό κρατώντας από την πραγματικότητα ό,τι είναι απολύτως απαραίτητο ενσωματώνοντας σουρεαλιστικά στοιχεία και αφαιρετικά. Παραμορφώνουν πρόσωπα και σώματα για να αποδώσουν είτε συναισθήματα και συγκινησιακές καταστάσεις είτε για να δημιουργήσουν μία ευχάριστη και χιουμοριστική ατμόσφαιρα.

ΣΤ. Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αναγνωστόπουλος & Δελώνης. (1986). *Παιδική λογοτεχνία στο σχολείο*. Αθήνα: Πατάκης.
- Αναγνωστόπουλος Βασ. Δ. (1988). *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*. Αθήνα: Οι εκδόσεις των φίλων.
- Αναγνωστοπούλου Δ. (2005). *Λεκτικές και εικονικές παραστάσεις του γυναικείου και του μητρικού στοιχείου σε εικονογραφημένες αφηγήσεις για παιδιά*. Στο Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (επιμ.). *Εικόνα και Παιδί*.(σ.109-118). Θεσσαλονίκη: cannot not design publications.
- Ασωνίτης Π. (2000). *Κριτήρια αξιολόγησης της εικονογράφησης στο εικονογραφημένο βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας*. Ο χαρακτήρας της εικονογράφησης της δεκαετίας του '80. *Επιστήμες Αγωγής*1-3,149-156.
- Ασωνίτης, Π. (2001). *Η εικονογράφηση στο βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας*. Ελλάδα: Καστανιώτη.
- Βαλασάκης, Π. (1991). *Η ελληνική εικονογράφηση από τη δεκαετία του '50*. Στο *Σύγχρονες Τάσεις και απόψεις για την παιδική λογοτεχνία*. (Πρακτικά του Δ' σεμιναρίου του Κ.Ε.Π.Β). Αθήνα: Ψυχογιός.
- Βασιλαράκης, Ι.Ν. (1998). *Σύγχρονες οπτικές και προοπτικές της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Βρύζας, Κ. (1990). *Μέσα Επικοινωνίας και Εκπαίδευση*. Σύγχρονη Εκπαίδευση.
- Βρύζας, Κ. (2005). *Τα παιδιά της εικόνας*. Στο Ο. Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (επιμ.). *Εικόνα και Παιδί*.(σ. 427-438). Θεσσαλονίκη: cannot not design publications.
- Γαβρηλίδου, Σ. (2013). *Φλαυρία και Λακωνικότητα στους τίτλους των βιβλίων για παιδιά*. Θεσσαλονίκη: Ζυγός.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2001). *Εικονογραφημένα παιδικά βιβλία: Η αναγνωσιμότητα των εικόνων από παιδιά προσχολικής ηλικίας*. Στο Μ. Τζαφροπούλου (επιμ.) *Ο κόσμος της παιδικής λογοτεχνίας*. Η συγγραφή και η εικονογράφηση (τόμος Α'). Αθήνα: Καστανιώτης-Κύκλος του ελληνικού παιδικού βιβλίου.

- Γιαννικοπούλου, Α. (2006). *Πρωτοπρόσωπη αφήγηση στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο: Το εγώ του κειμένου και το εγώ της εικόνας συναντούν το εγώ του αναγνώστη*. Στο Τ. Καλογήρου(Επιμ.) *Λειτουργίες Εικονογράφησης. Το Εικονογραφημένο βιβλίο δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά: συμβολή στην έρευνα και στη μελέτη της τέχνης και της τεχνικής της εικονογράφησης*: 17-39. πρακτικά ημερίδας. Αθήνα. Παπαδόπουλος.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2007). *Η απεικόνιση του χρόνου στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*. Επιστημονική περιοδική έκδοση της Ομέρ. Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού. τεύχος 7. 9-25.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2008). *Στη χώρα των χρωμάτων. Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο* Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2009). *Άμεσα και έμμεσα ιδεολογικά μηνύματα στο διαπολιτισμικό εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*. Κείμενα. Εργαστήριο Λόγου και Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας Ανακτήθηκε από:<http://keimena.ece.uth.gr>.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2016). *Το εικονογραφημένο βιβλίο στην προσχολική εκπαίδευση: φιλιαναγνωστικές δράσεις*. Αθήνα: Πατάκης.
- Γρόσδος, Σ. (2008). *Οπτικός γραμματισμός και πολυτροπικότητα. Ο ρόλος των εικόνων στη γλωσσική διδασκαλία στο Βιβλίο Γλώσσας Β' Δημοτικού*. (Μεταπτυχιακή εργασία) Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε στις 2/7/2017 από τη διεύθυνση http://ikee.lib.auth.gr/record/112440/files/Σ_Γρόσδος-Μεταπτυχιακή_εργασία.pdf.
- Γρόσδος, Σ. (2010). *Οπτικά μηνύματα στα εξώφυλλα των σχολικών βιβλίων. Μία απόπειρα ερευνητικής προσέγγισης* (σ.168-184). Μέντορας 12.
- Γρόσδος, Σ. (2013). *Λογοτεχνία, εικόνα και κινηματογράφος στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Η συμβολή τους στην ανάπτυξη του πολυτροπικού γραμματισμού*. (Διδακτορική διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε στις 2/7/2017 από τη διεύθυνση <https://www.didaktorika.gr/eadd/readonline?handle=10442/38873>.

- Γρόσδος, Σ. (2013). *Σημειολογικά τεχνάσματα στο εικονογραφικό έργο της Σοφίας Φόρτωμα*. Στο Ακριτόπουλος Α.(Επιστημονική επιμέλεια) Ελληνική Παιδική-Νεανική Λογοτεχνία, Ιστορία, Κριτική, Διδασκαλία Ηρόδοτος Αθήνα.
- Γκρέμινγκερ, Α. (1990). *Το παιδί και το βιβλίο*. Αθήνα: Νότος.
- Δελώνης, Α. (1986). *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία*. Αθήνα: Κέδρος.
- Hunt, P. (2009). *Ο διευρυνόμενος κόσμος των σπουδών της λογοτεχνίας για παιδιά*. Στο συλλογικό έργο: *Κατανοώντας τη λογοτεχνία για παιδιά*. Μεταίχιμο, Επιμ. Hunt P.
- Καλαϊτζή Χ. (2018). *Σύγχρονη Εικονογραφημένη Μικροαφήγηση: Διδακτική αξιοποίηση μέσω φιλιαναγνωσίας και δημιουργικής γραφής στην προσχολική εκπαίδευση* (Διδακτορική διατριβή)Ιδρυματικό Καταθετήριο Επιστημονικών Εργασιών (ΙΚΕΕ).
- Καλογήρου, Τ. (2003). *Τέρψεις και ημέρες ανάγνωσης*. τόμος Β΄,Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος. Αθήνα.
- Καλογήρου, Τ.(2006). *Ένα ταξίδι στο σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο για παιδιά μέσα από δέκα μύθους: από τη δημιουργία στην πρόσληψη*. Στο Τ. Καλογήρου(Επιμ.) *Λειτουργίες Εικονογράφησης. Το Εικονογραφημένο βιβλίο δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά: συμβολή στην έρευνα και στη μελέτη της τέχνης και της τεχνικής της εικονογράφησης*:(σ. 87-103) πρακτικά ημερίδας. Αθήνα. Παπαδόπουλος.
- Κανατσούλη, Μ. (1999). *Εικονογραφημένο βιβλίο για παιδιά: μια διαφορετική προσέγγιση των στοιχείων της αφήγησης σε μια λογοτεχνική ιστορία*. Στο Β.Αποστολίδου & Ε.Χοντολίδου(επιμ.). *Λογοτεχνία και εκπαίδευση* (σ.241-250). Αθήνα:Τυπωθήτω-Γ.Δαρδανός.
- Κανατσούλη, Μ. (2002). *Εικονογράφηση στο παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο: Μια διαφορετική προσέγγιση των στοιχείων της αφήγησης σε μια λογοτεχνική ιστορία*. Στο Β. Αποστολίδου & Ε. Χοντολίδου (Επιμ.). *Λογοτεχνία και εκπαίδευση* (σελ. 241-250). Αθήνα: Τυπωθήτω – Δαρδανός.

- Κανατσούλη, Μ. (2005). *Χιούμορ, παράδοξο και παιχνίδι σε εικονογραφημένα βιβλία για παιδιά: Ένα παράδειγμα*. Στο Ο. Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (Επ.), *Εικόνα και παιδί* (σελ. 99-108). Θεσσαλονίκη: cannot not design publications.
- Κανατσούλη, Μ.(2006). *Εικονογράφηση στο παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο. Μια διαφορετική προσέγγιση των στοιχείων της αφήγησης σε μια λογοτεχνική ιστορία στο Αποστολίδου Β. & Χοντολίδου Ε.(2006). Λογοτεχνία και Εκπαίδευση* (σ.241-250). Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Κανταρτζή, Ε. (2002). *Ιστορική Αναδρομή της Εικονογράφησης των Παιδικών και Σχολικών Βιβλίων*. Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη. Θεσσαλονίκη.
- Καρακίτσιος, Α. και Αρτζανίδου, Ε. (2018). *Η λογοτεχνία αλλιώς. Εναλλακτικές καινοτόμες δράσεις*. Αθήνα: Καλειδοσκόπιο.
- Καρπόζηλου, Μ. (1994). *Το Παιδί στη Χώρα των Βιβλίων*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κιτσαράς, Γ. (1993). *Το εικονογραφημένο βιβλίο στη νηπιακή και πρωτοσχολική ηλικία*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Κοζάκου-Τσιάρα, Ο. (1988). *Εισαγωγή στην Εικαστική Γλώσσα*. Αθήνα: Gutenberg.
- Κουμαριανός, Δρούλιας, Layton E. (1986). *Το Ελληνικό βιβλίο 1476-1830*. Αθήνα: Ε.Τ. Ελλάδας.
- Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ου. & Θεοδωροπούλου, Μ. (2005). *Οπτικό, λεκτικό ερέθισμα και άγνωστη λέξη*. Στο Ο. Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (Επ.), *Εικόνα και παιδί* (σελ. 37-50). Θεσσαλονίκη: cannot not design publications.
- Κωτσαλίδου, Ε. (2014). *Εικαστικά και μαθηματικά: Οι εικαστικές δραστηριότητες, εργαλείο για την ανάπτυξη μαθηματικών δεξιοτήτων στην προσχολική και πρωτοσχολική ηλικία*. (Διδακτορική διατριβή). Διαθέσιμο από: <https://core.ac.uk/reader/132823730>
- Λαμπρινίδης, Α. (1987). *Η εικόνα στο παιδικό λογοτέχνημα και τα αξιολογικά της κριτήρια*. Στο Γ' Συνέδριο του Κύκλου Παιδικού Βιβλίου *Η συμβολή της λογοτεχνίας στην πνευματική καλλιέργεια των παιδιών*, Εισηγήσεις στο Γ' σεμινάριο του Κ.Ε.Π.Β. Αίγιο. Αθήνα: Κουτσούμπος.

- Μαγουλιώτης, Α.Π. (1994). Η εικονογράφηση ως πόλος έλξης των μικρών παιδιών. Στο Φιλαναγνωσία και παιδική λογοτεχνία, εισηγήσεις στο Ε' Σεμινάριο του Κ.Ε.Π.Β.(Επιμ. Β. Αγγελοπούλου & Ι. Ν. Βασιλαράκης) (σ. 201-208). Αθήνα: Δελφίνι.
- Μενδρινού, Α. (1988). *Η σημασία της εικονογράφησης και ο ρόλος του εικονογράφου στο παιδικό βιβλίο στο Παιδική λογοτεχνία και το μικρό παιδί*. Στο Η παιδική λογοτεχνία και το μικρό παιδί: Εισηγήσεις στο Β' Σεμινάριο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου (σ. 145-149).Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπενέκος Α. (1980). Το εικονογραφημένο βιβλίο. Σύγχρονο νηπιαγωγείο.
- Μπενέκος Α. (1981). Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Αθήνα: Δίπτυχο.
- Μπενέκος, Α. (1998, 9 Μαρτίου). Εικονογράφηση και Εικονογράφοι. Καθημερινή, (σελ. 24).
- Μυλωνάκου, Η. (2006). Το παιδικό σχέδιο ως πηγή έμπνευσης για την εικονογράφηση βιβλίων. Στο Λειτουργίες Εικονογράφησης. Το Εικονογραφημένο βιβλίο δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά: συμβολή στην έρευνα και στη μελέτη της τέχνης και της τεχνικής της εικονογράφησης.Τ.Καλογήρου (Επιμ.).(σ. 133-161). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Νάκου, Ε. (2005). Προσεγγίζοντας τα αντικείμενα και τις εικόνες στον χώρο της εκπαίδευσης και της έρευνας. Στο Κωνσταντινίδου-Σέμογλου,Ο (Επ.), Εικόνα και Παιδί (σελ. 569-580). Θεσσαλονίκη: cannot not design publications.
- Nodelman, P. (2009). Αποκωδικοποιώντας εικόνες Πώς λειτουργούν τα εικονοβιβλία. Στο συλλογικό έργο: Κατανοώντας τη λογοτεχνία για παιδιά. Μετάιχμιο. Επιμ. Hunt P.
- Οικονομίδου, Α. (1998). Εικονογραφημένα παιδικά βιβλία: Αφηγηματικοί πειραματισμοί. Στο Ι.Βασιλαράκης(επιμ.). Σύγχρονες οπτικές και προοπτικές της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους (284-301).Αθήνα: Τυπωθήτω - Γιώργος Δάρδανος.
- Οικονομίδου, Α. (2000). Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεότερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

- Οικονομίδου, Α. (2006). Η ενηλικίωση του βλέμματος: το παιδί αναγνώστης μεταξύ εικόνας και κειμένου. (σελ.59-85). Στο Τζ.Καλογήρου (Επιμ.) Το Εικονογραφημένο Βιβλίο δεν Είναι Μόνο για Μικρά Παιδιά. Αθήνα: Ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου. (σ. 57-85) πρακτικά ημερίδας. Αθήνα.
- Παπανικολάου & Τσιλιμένη, Τ. (1992). Η παιδική λογοτεχνία στο νηπιαγωγείο. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παρμενίδης, Τ. (1988). Η εικονογράφηση στο έντεχνο παραμύθι: δύο βασικές επιλογές κατά τη δημιουργία της εικόνας. Στο Η παιδική λογοτεχνία και το μικρό παιδί: *Εισηγήσεις* στο Β' Σεμινάριο του κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου. (σ. 170-175) Αθήνα: Καστανιώτη.
- Παρμενίδης Τζ. (1989). Η εικονογράφηση του Βιβλίου Παιδικής Λογοτεχνίας στην Ελλάδα: 1960-1990, ο Φανταστικός χώρος της «Ελληνικότητας». («Παιδική Λογοτεχνία»).
- Πασχαλίδης, Γ. (1996). Περί τίτλων. Οι τίτλοι μέσα και ανάμεσα στα λογοτεχνικά κείμενα και την ερμηνεία τους. Λόγου Χάριν. 4, 73-91.
- Πατέρα, Α. (2013). Σύγχρονα κοινωνικά θέματα στα παιδικά βιβλία του εικονογράφου Ν.Ανδρικόπουλου για παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας: ο ρόλος της εικονογράφησης στη διαπραγμάτευσή τους και στην ευαισθητοποίηση του νεαρού αναγνώστη. Στο Ακριτόπουλος Α.(Επιστημονική επιμέλεια) Ελληνική Παιδική-Νεανική Λογοτεχνία, Ιστορία, Κριτική, Διδασκαλία Ηρόδοτος Αθήνα.
- Πρεβεζάνου, Β. (2007). Ιδεολογικές διαστάσεις του «άλλου» στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Κέδρος.
- Ρουτζούνη-Μπίκα, Α. (2001). Σχέσεις εννοιών χώρου και αντικειμένων στην εικονογραφική πραγματικότητα του παιδικού βιβλίου για την προσχολική ηλικία. Στο Ο κόσμος της παιδικής λογοτεχνίας : η συγγραφή και η εικονογράφηση(επιμ. Μ. Τζαφεροπούλου) Τόμος Α'(237-248).Αθήνα: Καστανιώτης.

- Σέμογλου, Ο. (2000). Γλώσσα της εικόνας και εκπαίδευση. Στο Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός για τη Γλώσσα. Α. Φ. Χρηστίδης, (επιμ.). (270-274). Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- Σιβροπούλου, Ρ. (2003). Ταξίδι στο κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών, θεωρητικές και διδακτικές διαστάσεις. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Σακελλαρίου, Χ. (1991). Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας. Αθήνα: Φιλιππότις.
- Σπινκ, Τ. (1990). Τα παιδιά ως αναγνώστες. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Τζαφεροπούλου Μάγδα-Μαρία. (2001). Η συγγραφή και η εικονογράφηση. Ο κόσμος της παιδικής λογοτεχνίας(επιμ. Μ. Τζαφεροπούλου). Κύκλος του ελληνικού παιδικού βιβλίου. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Τριβιζάς, Ε. (1998). Ροζ ιπποπόταμοι και αόρατες σαπουνόφουσκες. Η εικονογράφηση του παιδικού βιβλίου από τη σκοπιά του συγγραφέα. Στο Σύγχρονες οπτικές και προοπτικές της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους Ι. Βασιλαράκης (επιμ.). (σ.67-73). Αθήνα: Τυπωθήτω- Γιώργος Δαρδανός.
- Charman, L. (1993). Διδακτική της Τέχνης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Τσιλιμένη, Τ. (2003). Οι μικρές ιστορίες κατά την εικοσαετία 1970-1990.Αθήνα: Καστανιώτης.
- Τσιλιμένη, Τ. (2007). Εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Όψεις και απόψεις. Βόλος: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Θεσσαλίας.
- Χατζησαββίδης, Σ. & Γαζάνη, Ε. (2005). Πολυτροπικός και μονοτροπικός/εικονικός λόγος: Από την πρόσληψη στην κατασκευή του παιδικού υποκειμένου. Στο Ο. Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (Επ.), Εικόνα και παιδί (σελ. 25-35). Θεσσαλονίκη: cannot not design publications.

Ξενόγλωσσες

- Donnan, J. (1993). *Looking at Pictures in Picture Books*, Exeter: Thimble Press.
- Dressel –Hartwich, J. (1984) *Abstraction in illustration: is it appropriate for children?*. Children’s Literature in Education.

- Marantz, S.& Marantz, K. (1988). *The Art of Children's Picture Books*. New York, London: Garland Publ. Inc.
- Moebius, W. (1986). *Introduction to Picturebook Codes*. Word & Image 2.
- Moebius, W. (1990). *Introduction to Picturebook Codes*. στο P.Hunt(επιμ.), *Children's Literature: the development of criticism*, Routledge, London & New York.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*.Routledge: New York.
- Nodelman, P. (1988). *Words about Pictures. The Narrative Art of children's Picture Books*. London. The University of Georgia Press.
- Nodelman, P. (1996). *The Pleasures of Children's Literature*. USA: Longman Publishers.
- Stewig, J. (1988). *Children and Literature*, Boston: Houghton Mifflin Company.

Ημερίδες, Συνέδρια, Περιοδικά

- Ανδρικόπουλος, Ν. (1999). *Σκέψεις για την εικονογράφηση στο παιδικό βιβλίο* (σελ.19). Διαδρομές, τ.53 άνοιξη1999.
- Ανδρικόπουλος, Ν. (2004). *5 εικονογράφοι-συγγραφείς απαντούν*. Διαδρομές, τ.16(Χειμώνας 2004):270.
- Ασωνίτης, Π. (2000). *Εθνοκεντρικό και αισθητικό στοιχείο στην εικονογράφηση των ελληνικών αναγνωστικών: από το 1947 έως και σήμερα*. τ.411. 92-99/2000/12 Διαβάζω.
- Βλαχόπουλος, Β. (1990). *Το εικονογραφημένο λογοτεχνικό βιβλίο*. Διαβάζω, τ. 248 (Οκτ. 1990): 25-27.
- Γιαννικοπούλου, Α. (1995). *Κριτήρια επιτυχημένης εικονογράφησης παιδικών βιβλίων*. Διαδρομές, (No39).209-216.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2006). *Πρωτοπρόσωπη αφήγηση στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο: Το εγώ του κειμένου και το εγώ της εικόνας συναντούν το εγώ του αναγνώστη*. Στο *Το εικονογραφημένο βιβλίο δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά* πρακτικά ημερίδας: Αθήνα / επιμ. Καλογήρου Τζ. /Παπαδόπουλος.

- Γιαννικοπούλου, Α. (2007). *Η απεικόνιση του χρόνου στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*. Στο Επιστημονική περιοδική έκδοση της Ομέρ 2007, τεύχος 7, ελληνικά γράμματα/ ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού.
- Καλογήρου, Τ. (2006). *Ένα ταξίδι στο σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο για παιδιά μέσα από δέκα μύθους»: από τη δημιουργία στην πρόσληψη* Στο Τ. Καλογήρου(Επιμ.) *Λειτουργίες Εικονογράφησης. Το Εικονογραφημένο βιβλίο δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά: συμβολή στην έρευνα και στη μελέτη της τέχνης και της τεχνικής της εικονογράφησης: πρακτικά ημερίδας*. Αθήνα. Παπαδόπουλος.
- Κεκές, Ι. (2006). *Μοντελοποίηση με τη χρήση οπτικών αναπαραστάσεων: η περίπτωση της διαδραστικής λογοτεχνίας*. Στο Τ. Καλογήρου(Επιμ.) *Λειτουργίες Εικονογράφησης. Το Εικονογραφημένο βιβλίο δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά: συμβολή στην έρευνα και στη μελέτη της τέχνης και της τεχνικής της εικονογράφησης: (σ. 105-131) πρακτικά ημερίδας*. Αθήνα. Παπαδόπουλος.
- Λαμπρινίδης, Α. (1987). *Η εικόνα στο παιδικό λογοτέχνημα και τα αξιολογικά της κριτήρια*. Στο *Η συμβολή της λογοτεχνίας στην πνευματική καλλιέργεια των παιδιών* (Γ' Συνέδριο του Κύκλου Παιδικού Βιβλίου), Εισηγήσεις στο Γ' σεμινάριο του Κ.Ε.Π.Β. Αίγιο . Αθήνα: Κουτσούμπος.
- Μαγουλιώτης, Α. (1988). *Η εικονογράφηση στο παραμύθι* Διαδρομές τ.9 (57-61).
- Μαλαφάντης, Δ. Μ. (επιμ.). *Βιβλίο και Εικονογράφηση*. Διαβάζω, τ. 248 (Οκτ. 1990): 19-76.
- Μενδρινού, Α. (1988). *Η σημασία της εικονογράφησης και ο ρόλος του εικονογράφου στο παιδικό βιβλίο στο Παιδική λογοτεχνία και το μικρό παιδί/Εισηγήσεις στο Β' Σεμινάριο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου* Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπενέκος, Α. (1990). *Παιδευτικές λειτουργίες του εικονογραφημένου βιβλίου: αναζητήσεις, διακρίσεις, αξιολογήσεις*. π. Διαβάζω, τ. 248 (Οκτ. 1990): 32-36 & 53.
- Παπαδάτος, Γ. (2001) στο: <https://www.greece2001.gr/writers/NikolaosAndrikopoulos.html>π'.

- Παρμενίδης, Γ. (1986). *Εικονογραφώντας ένα βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας*. Διαδρομές, τ.2, Καλοκαίρι 1986 .100-102.
- Παρμενίδης, Γ. (1990). *Οι δυσκολίες και οι ιδιομορφίες στην εικονογράφηση παιδικών βιβλίων*. π. Διαβάζω, τ. 248 (Οκτ. 1990): 54-57.
- Σακελλαριάδη, Ε. (2005). *Το παιδί αναγνώστης, γνώστης των μέσων, στο σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*. Στο *Εικόνα και Παιδί*(επιμ. Σέμογλου, Cannot Not Design Publications, Θεσσαλονίκη.
- Σδρούλια, Ε. & Τσιλιμένη, Τ. (2007). *Ο ρόλος των περικειμενικών στοιχείων του εξώφυλλου στη διαμόρφωση άποψης από παιδιά προσχολικής ηλικίας ως προς την επιλογή ενός εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου* Ανακτήθηκε από:<https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/623/604>.
- Τσιλιμένη, Τ.(2005). *Το Σύγχρονο Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο*. Διαδρομές.τ.18 Καλοκαίρι 2005.
- Ψαράκη, Β. (1999). *Σκέψεις για την εικονογράφηση στο παιδικό βιβλίο*. Διαδρομές, τ.53 άνοιξη1999,σελ.17.