

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«Επιστήμες της Αγωγής: Δημιουργικά περιβάλλοντα μάθησης και παιχνίδι»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΣΕ ΠΑΙΔΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ ΓΙΑ ΜΙΚΡΑ ΠΑΙΔΙΑ

ΚΑΡΔΟΥΛΙΑ ΚΑΛΛΙΟΠΗ-ΝΑΥΣΙΚΑ

ΒΟΛΟΣ 2021

1<sup>η</sup> Επιβλέπουσα: Σηφάκη Ευγενία, Επίκουρη καθηγήτρια

2<sup>η</sup> Επιβλέπουσα: Νικονάνου Νίκη, Αναπληρώτρια καθηγήτρια

3<sup>η</sup> Επιβλέπουσα: Τσιλιμένη Τασούλα, Καθηγήτρια

Βαθμός	
Ολογράφως	

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Επιστήμες της Αγωγής: Δημιουργικά περιβάλλοντα μάθησης και παιχνίδι» του Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά ορισμένα άτομα, χωρίς την βοήθεια των οποίων θα ήταν αδύνατη η εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Αρχικά, θα ήθελα να απευθύνω τις βαθύτατες ευχαριστίες μου στην κ. Ευγενία Σηφάκη, κύρια επιβλέπουσα της διπλωματικής μου, για τη συνεργασία, την επικοινωνία, την καθοδήγηση και τη γενικότερη βοήθειά της καθ' όλη τη διάρκεια συγγραφής αυτής. Επίσης, ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω στην κ. Νίκη Νικονάνου για τις δικές της καίριες υποδείξεις και την καθοριστική συμβολή της στην ολοκλήρωση της εργασίας. Θα ήθελα, ακόμη, να ευχαριστήσω θερμά την κ. Τασούλα Τσίλιμένη, μέλος επίσης της τριμελούς επιτροπής, για τις δικές της πολύτιμες συμβουλές. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την συμπαράσταση που μου έδειξαν καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου και κυρίως για τη στήριξή τους στην απόφασή μου να ασχοληθώ εκτενέστερα με το αντικείμενο της παιδικής λογοτεχνίας.

Καλλιόπη-Ναυσικά Καρδούλια

Βόλος, Ιούνιος 2021

## Περίληψη

Στην παρούσα εργασία μελετάται το ζήτημα της αναπαράστασης του μουσείου σε εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. Για τον σκοπό αυτό, μέσα από ένα ευρύτερο δείγμα παιδικών βιβλίων, προερχόμενων είτε από την Ελλάδα είτε από το εξωτερικό, επιλέχθηκαν να μελετηθούν εκτενώς 18 εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. Τα βιβλία αυτά ταξινομήθηκαν σε τρεις κατηγορίες: βιβλία στα οποία οι ήρωες βιώνουν μια περιπέτεια στο μουσείο ή μια περιπλάνηση στην πόλη, βιβλία στα οποία προσεγγίζεται ένα καλλιτεχνικό ρεύμα ή μια πτυχή της τέχνης στο μουσείο και βιβλία τα οποία αναφέρονται στην ελληνική αρχαιότητα και τα αρχαιολογικά μουσεία. Κατόπιν, τα κείμενα αναλύθηκαν με εργαλεία από τη θεωρία και την κριτική της λογοτεχνίας, όπως η σημειωτική προσέγγιση και οι θεωρίες πρόσληψης, σε συνδυασμό με σύγχρονα δεδομένα από τη μουσειολογία. Θέματα συζήτησης αποτέλεσαν τόσο η σχέση λεκτικού και οπτικού κειμένου σε κάθε βιβλίο όσο και η λειτουργία του αφηγητή. Μελετήθηκε, ακόμη, η διαμόρφωση του «εννοούμενου» αναγνώστη, δεδομένου ότι τα εν λόγω βιβλία απευθύνονται σε ένα διττό κοινό αναγνωστών, ενηλίκων και ανηλίκων. Επιπλέον, συζητήθηκαν ζητήματα που αφορούν στην τέχνη αλλά και στην ιστορία και στην πολιτισμική κληρονομιά με βάση τις θέσεις των σπουδών μνήμης. Κατά την ανάλυση, η μουσειακή εμπειρία και ο επισκέπτης του μουσείου συνδέθηκαν με την αναγνωστική διαδικασία και τον αναγνώστη του βιβλίου, αντίστοιχα. Τα ευρήματα της έρευνας έδειξαν ότι τα υπό μελέτη εικονογραφημένα παιδικά βιβλία παρουσιάζουν συχνά επαναλαμβανόμενα μοτίβα καθώς και διαφορές μεταξύ τους. Ορισμένα βιβλία φάνηκε να προβάλλουν μια εικόνα περισσότερο συνυφασμένη με μια παραδοσιακή οπτική του μουσείου, ενώ άλλα συμμορφώνονται με πιο σύγχρονες προσεγγίσεις. Η μελέτη παραγόντων όπως η ιδεολογία αλλά και η διακειμενικότητα συνέδεσε τα παιδικά βιβλία του δείγματος με το ευρύτερο ιστορικό και πολιτισμικό τους πλαίσιο και συγκεκριμένο.

*Λέξεις-κλειδιά:* μουσείο, εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, αναγνώστης, επισκέπτης, μουσειακή εμπειρία, αναπαράσταση

## Abstract

This paper examines how the museum is represented in picture books. For this purpose, 18 books were selected for analysis, narrowed down from a wider sample of children's books by Greek or foreign authors. These books were classified into three categories: books in which the protagonists experience an adventure in a museum or wander through the city; books in which an artistic movement or art form is represented in the context of a museum exhibition; and books which make reference to Greek antiquity and archaeological museums. The texts were then approached and analysed by means of literary theories, such as semiotics and theories of reception, combined with contemporary theoretical tools that have been developed in the field of museology. Topics of discussion included both the relationship between verbal and visual text in each book and the role of the narrator. The formation of what constitutes the “intended” or “implied” reader was also considered, given that these books are addressed to an audience that comprises both adult and minor readers. In addition, issues concerning art, history, and cultural heritage were discussed, drawing from recent developments in the field of memory studies. Throughout the analysis, the museum experience and the museum visitor were extrapolated to the reading process and the book reader. The findings of the research showed that the children's books under study present not only recurring patterns but also substantial differences. For instance, some books project images intertwined with a traditional museum perspective, while others appeared in line with more recent museological approaches. Factors such as ideology and intertextuality also linked the sampled children's books with their historical and cultural context.

*Keywords:* museum, picture book, reader, visitor, museum experience, representation

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b> .....	<b>2</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>3</b>
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	<b>5</b>
<b>ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ</b> .....	<b>7</b>
<b>1. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ</b> .....	<b>7</b>
1.1 ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑ ΣΤΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ .....	7
1.2 Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ ΚΑΙ ΤΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΚΕΝΑ ΣΤΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ .....	12
1.3 Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΣΤΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ.....	16
<b>2. ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ</b> .....	<b>18</b>
2.1 ΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥ.....	18
2.2 Ο ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΕΙΑΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ.....	22
2.3 ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΩΣ ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ .....	26
<b>3. ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ</b> .....	<b>30</b>
3.1 ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ.....	30
3.2 ΣΧΕΤΙΚΕΣ ΕΡΕΥΝΕΣ .....	32
3.3 ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ.....	34
<b>ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ</b> .....	<b>43</b>
<b>4. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ</b> .....	<b>43</b>
4.1 Η ΕΡΕΥΝΑ .....	43
4.2 ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΣΗ ΚΑΙ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΤΟΥ ΔΕΙΓΜΑΤΟΣ.....	43
4.3 ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ.....	44
<b>5. ΑΝΑΛΥΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ</b> .....	<b>45</b>
5.1 ΒΙΒΛΙΑ ΣΤΑ ΟΠΟΙΑ ΟΙ ΗΡΩΕΣ ΒΙΩΝΟΥΝ ΜΙΑ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ Η ΜΙΑ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ .....	46
5.2 ΒΙΒΛΙΑ ΣΤΑ ΟΠΟΙΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΖΕΤΑΙ ΕΝΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΡΕΥΜΑ Η ΜΙΑ ΠΤΥΧΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ .....	86
5.3 ΒΙΒΛΙΑ ΤΑ ΟΠΟΙΑ ΑΝΑΦΕΡΟΝΤΑΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΑ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΜΟΥΣΕΙΑ .....	109
<b>6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	<b>135</b>
6.1 ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ .....	135
6.2 ΣΥΖΗΤΗΣΗ .....	148
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ</b> .....	<b>151</b>
ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ .....	151
ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ .....	152
<i>Ελληνόγλωσσες και Μεταφρασμένες</i> .....	152
<i>Ξενόγλωσσες</i> .....	155
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b> .....	<b>161</b>
1. ΠΙΝΑΚΕΣ .....	161
1.1 Μουσεία και ήρωες.....	161
1.2 Μοτίβα.....	162
2. ΠΑΙΔΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ .....	163

## Εισαγωγή

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο σήμερα, μέσα από τη σύμπραξη λόγου και εικόνας, αποτελεί μέσο αγωγής, αλλά και έργο τέχνης για το παιδί-αναγνώστη. Είναι, επίσης, ένα όχημα, δυναμικό και διαρκώς εξελισσόμενο, που μεταφέρει νοήματα και αξίες συναρτώμενα με την εποχή του. Η πολυτροπικότητά του και ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο συνυφαίνει την αισθητική με την ιδεολογία έχει προκαλέσει το έντονο ενδιαφέρον των ερευνητών. Από την πλευρά του, το σύγχρονο μουσείο, με διάφορους τρόπους και σε όλες τις μορφές πολιτισμικής διαμεσολάβησης —από τα ερμηνευτικά κείμενα, τις λεζάντες και τον κατάλογο μέχρι τις ξεναγήσεις και τα εκπαιδευτικά προγράμματά του— χρησιμοποιεί τον λόγο ως τρόπο προσέγγισης και παρουσίασης των εκθεμάτων, δηλαδή των εικόνων του. Πρόκειται για αυτό που ονομάζεται «μουσειακή αφήγηση». Το μουσείο σήμερα αποτελεί χώρο συζήτησης, προβληματισμού και κριτικής και επιχειρεί να μην περιοριστεί στη σχέση του με το παρελθόν, αλλά να αποκτήσει σημασία και για το παρόν και το μέλλον. Υπό αυτή την οπτική, μουσείο και βιβλίο, μιλώντας τις «γλώσσες» του λόγου και της εικόνας, ενεργοποιούν τον αναγνώστη/θεατή, δίνοντας του χώρο να τοποθετηθεί απέναντι σε αυτά και, ανάλογα με τις προσωπικές του προσλαμβάνουσες, να προσδώσει νόημα και ερμηνεία σε όσα «βλέπει».

Η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να περιγράψει τους τρόπους με τους οποίους παρουσιάζεται το μουσείο σε επιλεγμένα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. Σκοπός της είναι να εξετάσει και να αναλύσει πώς αναπαράγεται η εικόνα του μουσείου —ελληνικού ή ξένου, πραγματικού ή φανταστικού, τέχνης ή αρχαιολογικού κλπ.— με βάση λογοτεχνικές θεωρίες αλλά και σύγχρονους προβληματισμούς αναφορικά με τον ρόλο των μουσείων για το άτομο και την κοινωνία. Αντικείμενο διερεύνησης θα αποτελέσει, επίσης, το ζήτημα της διαμόρφωσης του αναγνώστη μέσα από συγκεκριμένα βιβλία: Πώς πραγματοποιείται η σχέση λόγου και εικόνας; Ποιες απόψεις για την τέχνη και την πολιτισμική κληρονομιά αλλά και ποιες ιδεολογικές θέσεις διατρέχουν τα βιβλία; Πρόκειται για αφηγήματα που ενεργοποιούν τον αναγνώστη ή ενδέχεται να τον χειραγωγούν ως παθητικό δέκτη;

Αυτοί και άλλοι προβληματισμοί θα διερευνηθούν στην παρούσα εργασία, η οποία για τον σκοπό αυτό χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο αφορά στο θεωρητικό πλαίσιο και στηρίζεται στη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας. Αρχικά, γίνεται μια προσέγγιση του σύγχρονου παιδικού βιβλίου (εικονογραφημένου και εικονοβιβλίου) ως πολυτροπικού κειμένου που μελετάται με βάση δύο κώδικες: τον λεκτικό και τον οπτικό. Σε αυτό το πλαίσιο, εξετάζονται

ζητήματα που αφορούν στην πρόσληψη του παιδικού βιβλίου από τον αναγνώστη, παιδί και ενήλικα, με τη βοήθεια της θεωρίας της πρόσληψης και της αναγνωστικής ανταπόκρισης του Wolfgang Iser. Καθώς τα παιδικά βιβλία μελετώνται πάντα μέσα στο πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο παραγωγής τους, στο ίδιο κεφάλαιο θα συζητηθούν και ζητήματα ιδεολογίας καθώς και διακειμενικότητας, ζητήματα που εξάλλου αφορούν όλα τα λογοτεχνικά έργα.

Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας ασχολείται με τα μουσεία και τη θέση τους στον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Συγκεκριμένα, το κεφάλαιο ξεκινά με μια συζήτηση για τους διάφορους προτεινόμενους ορισμούς του μουσείου και στη συνέχεια παρουσιάζονται ορισμένοι από τους κεντρικούς άξονες που συνδέονται άρρηκτα με την έννοια του μουσείου, όπως η έννοια της μουσειακής εμπειρίας και της «διαμεσολάβησης». Ο φακός, ύστερα, εστιάζει στο παιδικό κοινό και στη σχέση του με το μουσείο. Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της θεωρίας, επιχειρείται μια σύνδεση των δύο πόλων, λογοτεχνίας και μουσείων. Για τον σκοπό αυτό, παρουσιάζονται έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί και σχετίζονται με τα μουσεία και την τέχνη όπως και τους διαφορετικούς τρόπους που αυτά αναπαρίστανται στην παιδική λογοτεχνία. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μια αναφορά σε βασικές λογοτεχνικές θεωρίες (σημειωτική, συναλλακτική, σπουδές μνήμης) που μπορούν να προσαρμοστούν μεθοδολογικά στις ανάγκες της παρούσας έρευνας και να αξιοποιηθούν για την επεξεργασία των βιβλίων. Πραγματοποιούνται διασυνδέσεις μεταξύ μουσείου και βιβλίου, όπως η αναλογία στους όρους «επισκέπτης» του πρώτου και «αναγνώστης» του δεύτερου και η συσχέτιση της δημιουργικής επαφής επισκέπτη-εκθεμάτων με την ενεργητική ανάγνωση και επεξεργασία εκ μέρους του αναγνώστη.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας επικεντρώνεται στην ερευνητική διαδικασία και στην εις βάθος ανάλυση των παιδικών βιβλίων. Το πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζει τη μεθοδολογική προσέγγιση, τον στόχο και τα ερευνητικά ερωτήματα της έρευνας. Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει τον σχολιασμό και την ερμηνεία των επιλεγμένων βιβλίων, τα οποία πρώτα έχουν κατηγοριοποιηθεί ανάλογα με τους κοινούς άξονες που εντοπίστηκαν στην πορεία της έρευνας. Εν συνεχεία, παρατίθενται τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματα της έρευνας με βάση την αφηγηματική και κριτική ανάλυση των λογοτεχνικών κειμένων και την ανάλυση περιεχομένου, κατ' αντιστοιχία με τα θέματα και τα μοτίβα που προέκυψαν. Η εργασία ολοκληρώνεται με μια σύνοψη στην οποία, μεταξύ άλλων, επισημαίνονται τυχόν περιορισμοί της παρούσας έρευνας καθώς και προτάσεις για μελλοντική διερεύνηση του θέματος των μουσείων στα παιδικά βιβλία.

# ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ

## 1. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ

### 1.1 Λόγος και εικόνα στο παιδικό βιβλίο

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο έχει μακρά ιστορία και κατακτά όλο και σημαντικότερη θέση στην παιδική λογοτεχνία τα τελευταία χρόνια. Σε ένα βιβλίο που περιλαμβάνονται εικόνες εμπλέκονται δύο κώδικες νοηματοδότησης: ο κώδικας του λεκτικού (*verbal*) κειμένου και ο κώδικας της εικόνας ή αλλιώς το οπτικό (*visual*) κείμενο. Η συνύπαρξη δύο ανομοιόμορφων κωδίκων δεν διευκολύνει την εύρεση συγκεκριμένου ορισμού για αυτό το είδος βιβλίων και προκαλεί διαφωνίες μεταξύ των μελετητών για τους όρους περιγραφής του. Σύμφωνα με την Τσιλιμένη (2007), το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο αποτελεί μια ειδική κατηγορία βιβλίου, η οποία απευθύνεται σε παιδιά προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας και στην οποία η εικονογράφηση ενισχύει το κείμενο, δηλαδή την αφηγηματική ροή τη ιστορίας (σ. 18). Κατά την Γιαννικοπούλου (2008), το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, έχοντας ως το αφόρμηση τον αγγλικό όρο *illustrated book*, αναφέρεται σε ένα είδος πολυτροπικό που, ανεξάρτητα από τον αποδέκτη, δομεί το κειμενικό του μήνυμα μέσα από τη δυναμική δύο κυρίως τροπικοτήτων, της λεκτικής και της οπτικής (σ. 14). Όταν όμως για την αφήγηση μιας ιστορίας, λέξεις και εικόνες λειτουργούν σε μια βάση ισοτιμίας και συνεργάζονται για την αφήγηση μιας ιστορίας, όταν δηλαδή ο ένας κώδικας απαιτεί την ύπαρξη του άλλου, βρισκόμαστε μπροστά σε μια πλουραλιστική αφήγηση και τότε έχουμε την περίπτωση του εικονοβιβλίου (*picture book*) (Γιαννικοπούλου, 2008, σ. 27). Οι λέξεις στο εικονοβιβλίο δεν μπορούν να παράγουν νόημα ανεξάρτητα από τις εικόνες αλλά ούτε και οι εικόνες χωρίς τις λέξεις. Όπως αναφέρει και ο Sipe (1998), η σχέση λεκτικού και οπτικού κειμένου δεν είναι τόσο θέμα ισορροπίας δυνάμεων όσο ο τρόπος με τον οποίο κείμενο και εικόνες συναλλάσσονται μεταξύ τους και μετασχηματίζουν οι μεν τις δε (σ. 98). Χαρακτηριστικά, ο Sipe (1998) στη συζήτησή του για τη σχέση λόγου και εικόνας χρησιμοποιεί τη λέξη «συνέργεια» (*synergy*). Με άλλα λόγια, το κείμενο ενδυναμώνει την εικόνα αλλά και το αντίστροφο: «οπτικός και γραπτός λόγος συνταιριάζονται και η ισοτιμία από ποσοτική εξελίσσεται σε λειτουργική και ποιοτική» (Τσιλιμένη, 2007, σ. 22).

Σημαντικός μελετητής του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι «διαβάζουν» τις εικόνες στα παιδικά βιβλία υπήρξε ο Nodelman (2009) ο οποίος, μεταξύ άλλων, υποστήριξε πως καθώς οι



πληροφορίες που αποκτούν οι αναγνώστες από το λεκτικό κείμενο δεν αρκούν για τη δόμηση ενός πλήρους νοήματος, «αναγκάζονται να αναζητήσουν στις εικόνες πληροφορίες που μπορεί να προσθέσουν ή να επιφέρουν αλλαγές στα νοήματα του κειμένου» (σ. 47). Ως δύο ξεχωριστές κατηγορίες, με διαφορετική φύση, οι εικόνες και οι λέξεις προσφέρουν κάτι διαφορετικό η καθεμία στον αναγνώστη. Έτσι, η εικονογράφηση απομακρύνεται από το διακοσμητικό, συνοδευτικό και αποκλειστικά ερμηνευτικό ρόλο που είχε αρχικά σε σχέση με το κείμενο (Τσιλιμένη, 2007, σ. 25). Οι εικόνες μεταδίδουν καλύτερα πληροφορίες χώρου, ενώ οι λέξεις χρόνου (Γιαννικοπούλου, 2008, σ. 34). Από τη μία, σύμφωνα με τον Μπενέκο (1990), οι εικόνες είναι από τη φύση τους στατικές και αποτυπώνουν μια δεδομένη στιγμή σε έναν δεδομένο χώρο (σ. 36) και μπορούν, όπως επισημαίνει ο Nodelman (2009), από μόνες τους να αναδείξουν λεπτομέρειες με τρόπους που δεν μπορούν οι λέξεις (σ. 312). Από την άλλη, η ροή του λεκτικού κειμένου μπορεί να αποδώσει καλύτερα τη διάσταση του χρόνου. Μάλιστα, στο εικονοβιβλίο, η συμβολή τόσο του συγγραφέα όσο και του εικονογράφου είναι καίριας σημασίας αφού, προκειμένου αυτό να δημιουργηθεί, χρειάζεται να συνδράμουν με τις δυνάμεις τους και οι δύο. Κανένα από τα δύο κείμενα, ούτε το λεκτικό ούτε το οπτικό, δεν έχει μικρότερη σημασία και η αξία του δεν μπορεί να υποβιβαστεί, μιας και μιλάμε για ένα είδος όπου οι δύο γλώσσες συμπληρώνουν η μία την άλλη. Τη συμπληρωματικότητα αυτή και την αλληλεπίδραση λέξεων και εικόνων επισημαίνει ως ένα εμφανές και μοναδικό χαρακτηριστικό των παιδικών εικονογραφημάτων και η Judson (1989). Ας μην ξεχνάμε άλλωστε πως, όπως είχε πει και ο Barthes (1997), το σύνολο της πληροφόρησης στηρίζεται σε δύο διαφορετικές δομές: στο λεκτικό κείμενο, όπου η ουσία του μηνύματος αποτελείται από λέξεις, και στην εικόνα, αποτελούμενη από γραμμές, επιφάνειες και αποχρώσεις.<sup>1</sup> Αφότου ολοκληρωθεί η μελέτη της κάθε δομής, θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αλληλοσυμπληρώνονται. Κάθε εικόνα, κατά τον Barthes (1997), είναι πολυσημική και εμπεριέχει, υπολανθάνουσα ως προς τα σημαίνοντά της, μια «κυμαινόμενη αλυσίδα» σημαινόμενων, από τα οποία ο αναγνώστης μπορεί να επιλέξει ορισμένα και να αγνοήσει τα υπόλοιπα (σ. 47).

Όσον αφορά στο οπτικό κείμενο, η κάθε λεπτομέρεια είναι καίρια και συνεισφέρει στοιχεία προς επεξεργασία τόσο σε σχέση με το νόημα του βιβλίου όσο και σε σχέση με τον ίδιο τον εικονογράφο και το ύφος που θέλει να προσδώσει στο βιβλίο. Η εικόνα αποκτά λοιπόν τη δική της αφηγηματική δομή και προκαλεί τον αναγνώστη σε μια «άλλη» αφήγηση, με

---

<sup>1</sup> Στην προκειμένη περίπτωση ο Barthes (1997) αναφέρεται στη φωτογραφία.

αποτέλεσμα να καλλιεργείται η κριτική ικανότητα και η ευρηματικότητα στους αναγνώστες (Τσιλιμένη, 2007, σ. 23). Η δουλειά του εικονογράφου μοιάζει περισσότερο με τη δουλειά του σκηνογράφου, λέει χαρακτηριστικά ο Nodelman (2009) (σ. 135). Το στυλ, το χρώμα, οι αποχρώσεις ή η απουσία του, οι γραμμές, οι μορφές και τα σχήματα, όλα έχουν μια σημασία που, καθώς φτάνει στον αποδέκτη-αναγνώστη, αυτός την αποκωδικοποιεί. Οι εικονογράφοι, άλλες πιο φορές πιο σκόπιμα και άλλες ασυναίσθητα, επιλέγουν τους τρόπους που θα αποδώσουν μια εικόνα. Η Βακάλη-Συρογιαννοπούλου (1990) υποστηρίζει πως ο τρόπος έκφρασης του δημιουργού, αυτό που αποκαλούμε «στυλ», είναι τελείως προσωπικός και ο ίδιος δεν είναι υποχρεωμένος να ακολουθήσει αυτόν του κειμένου, με την προϋπόθεση ότι το έργο του δεν ξεπερνά τις δυνατότητες του παιδιού, του οποίου η αισθητική καλλιέργεια δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί· με άλλα λόγια, εικόνα και κείμενο πρέπει να ανταποκρίνονται στην αντιληπτικότητα της ηλικίας στην οποία απευθύνονται (σ. 31). Σύμφωνα με την Καλογήρου (2005), οι εικονογράφοι «δεν δημιουργούν *in vacuo* αλλά αντλούν από την παγκόσμια πολιτισμική παρακαταθήκη στυλ ή μορφικούς τύπους, τους οποίους ενσωματώνουν στο περιβάλλον του παιδικού βιβλίου» (σ. 158). Απαλλαγμένοι από αισθητικά ή ιδεολογικά στερεότυπα, «γεφυρώνουν τις χρονικές αποστάσεις και προχωρούν σε ρηξικέλευθες μείξεις διαφορετικών πολιτισμικών κωδίκων» (Καλογήρου, 2005, σ. 159). Σε αντίθεση μάλλον με την οπτική της Βακάλη-Συρογιαννοπούλου, ο Ασωνίτης (2001) υποστηρίζει ότι, εκθέτοντας το παιδί στην αφηρημένη εικονογράφιση, ενθαρρύνουμε σε αυτό τα υψηλότερα επίπεδα σκέψης και την ανταπόκρισή του σε όλη γενικά την τέχνη (σ. 75).

Σύμφωνα με πολλούς παιδαγωγούς, οι εικόνες συμβάλλουν στην ολόπλευρη ανάπτυξη του παιδιού. Η Καλογήρου (2005) τονίζει πως οι εικόνες ασκούν ευεργετική επίδραση στην παιδική φαντασία, εμπλουτίζουν την ανάγνωση διακόπτοντας τη μονοτονία του κειμένου και λειτουργούν ως κίνητρο δημιουργίας ποικίλων νοερών αναπαραστάσεων (σ. 149). Ιδιαίτερα για τα μικρά παιδιά, τα οποία ακόμα δε διαβάζουν, η εικόνα αποτελεί μια «πόρτα» για να γνωρίσουν τον κόσμο και μια σημαντική πηγή ευχαρίστησης. Όπως επισημαίνει η Judson (1989), οι οπτικές εικόνες των παιδικών βιβλίων εισάγουν τους αναγνώστες σε διαφορετικές κουλτούρες και δίνουν φυσική μορφή τόσο σε κοινωνικά όσο και σε προσωπικά ζητήματα (σ. 67). Ο τρόπος με τον οποίο τα παιδιά οδηγούνται να κατανοήσουν τις εικόνες θα καθορίσει πώς θα αντιληφθούν μερικές από τις έννοιες που θα συναντήσουν μετέπειτα στη ζωή τους.

Όπως κάθε λογοτεχνικό είδος, έτσι και το παιδικό βιβλίο το χαρακτηρίζει η διακειμενικότητα.<sup>2</sup> Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη θεωρία, τα κείμενα «συνομιλούν» μεταξύ τους και γι' αυτό το λόγο απαιτείται μια διακειμενική ανάγνωση και ερμηνεία τους. Η θεωρία της διακειμενικότητας συνδέεται με τη συγκριτική προσέγγιση και μελέτη της λογοτεχνίας και αναδεικνύει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο τη σημασία αλλά και τον δημιουργικό χαρακτήρα της αναγνωστικής πράξης και του ρόλου του αναγνώστη (Παρίσης & Παρίσης, 2009, σ. 45). Ως αφηγηματική στρατηγική, η διακειμενικότητα στρέφει την προσοχή των αναγνωστών στη διαδικασία της αλληλεπίδρασης ενός αρχικού έργου με ένα δευτερογενές και ως εκ τούτου σε έναν αριθμό ζητημάτων που άπτονται της λειτουργίας της λογοτεχνίας, όπως ζητήματα αναπαραστάσεων (Οικονομίδου, 2010, σ. 77). Κατά τον D'Angelo (2010), κάθε κείμενο συνδέεται με άλλα κείμενα με παραπομπές, αποσπάσματα, υπαινιγμούς, δανεισμούς, προσαρμογές, παρωδίες, απομιμήσεις και άλλα παρόμοια (σ. 33). Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, πιο συγκεκριμένα, όπως και κάθε καλλιτεχνικό δημιούργημα, αποτελεί μια περίπλοκη καλλιτεχνική κατασκευή, μια «ύφανση» μέσα στην οποία συνυπάρχουν και συνυφαίνονται άλλα κείμενα, έργα τέχνης, πολιτισμικά μορφώματα, αρχέτυπα και σύμβολα (Καλογήρου, 2005, σ. 157). Εμπλεκόμενο στο δίκτυο της διακειμενικότητας, το παιδικό βιβλίο τελικά καθίσταται ένα περιβάλλον διαρκούς και γόνιμης συνομιλίας με πολιτισμικά προϊόντα από διάφορες εποχές και τόπους.

Τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, λόγω του ιδιαίτερου χαρακτήρα τους ως πολυτροπικά κείμενα, συμπεριλαμβάνουν πέραν των διακειμενικών αναφορών και πλήθος εικονιστικών διακειμενικών. Πρόκειται γι' αυτό που στην ξένη βιβλιογραφία ονομάζεται διεικονικότητα (*intervisuality*). Η Nikolajeva (2008) ειδικότερα αναφέρει πως προτιμά τον συγκεκριμένο όρο από τη διακειμενικότητα, καθώς τον θεωρεί πιο κατάλληλο όταν θέλει να μιλήσει για αναφορές σε εικόνες ή γνωστά έργα τέχνης, υπογραμμίζοντας πως οι διεικονικές αναφορές εμπερικλείουν εγγενώς μια έντονη παιγνιώδη διάθεση (σ. 67). Οι διεικονικές αναφορές, όπως επισημαίνει η Κανατσούλη (2015), είναι διαγενεακές και διαχρονικές, καθώς παραμερίζουν τοπικούς και χρονικούς φραγμούς (σ. 3). Σύμφωνα με τον Serafini (2015), η διεικονικότητα προβάλλεται ως μια διαμεσολαβημένη σχέση μεταξύ ενός σημειωτικού αντικειμένου και ενός άλλου, στην περίπτωση αυτή ενός έργου εικαστικής τέχνης που εμφανίζεται σε συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτισμικά πλαίσια (σ. 5).

---

<sup>2</sup> Πρώτη εισήγαγε τον όρο «διακειμενικότητα» η Julia Kristeva, στα τέλη της δεκαετίας του '60.

Επομένως, ο όρος «διακειμενικότητα» παρουσιάζεται διευρυμένος, καθώς εξετάζει σχέσεις όχι μόνο μεταξύ κειμένων, αλλά και μεταξύ κειμένων και οπτικών εικόνων ή άλλων μορφών τέχνης. Τα «κείμενα», βέβαια, μπορεί εκτός από γραπτά έργα (ιστορίες, εγχειρίδια, μυθιστορήματα, ποιήματα, δοκίμια κ.ά.) να έχουν και άλλη μορφή, όπως η μουσική, το θέατρο, κάποιο βίντεο, η τηλεόραση, η διαφήμιση ή γενικότερα η τέχνη (Τσιβούλη & Τσιλιμένη, 2018). Ειδικότερα, οι εικόνες των παιδικών βιβλίων είναι συχνά θησαυροί διακειμενικών σχέσεων με γνωστές τεχνοτροπίες ζωγραφικής, όπως αναφέρει η Οικονομίδου (2010) (σ. 73). Άλλωστε, οι τέχνες αλληλοεμπνέονται και διαπλέκονται μεταξύ τους, αφήνοντας ίχνη και αποτυπώματα η μία πάνω στην άλλη (Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015, σ. 126). Στον κλάδο της συγκριτολογίας αυτό ονομάζεται «διακαλλιτεχνικότητα». Στην παιδική λογοτεχνία, οι διακαλλιτεχνικές αναφορές που συναντώνται αποτελούν την πιο απλή μορφή διακαλλιτεχνικότητας, συγκροτούνται σε επίπεδο περιεχομένου και συνίστανται στην απλή αναφορά ή την ευρύτερη θεματοποίηση έργων άλλων τεχνών σε ένα λογοτεχνικό κείμενο (Αντωνοπούλου κ.ά., 2015, σ. 129). Διακαλλιτεχνικές αναφορές θα συναντήσουμε σε πολλά από τα εικονογραφημένα βιβλία που θα μελετήσουμε στη συνέχεια, κυρίως στο *Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου ή Πώς μια πριγκίπισσα και ένα αγόρι γύρισαν τη γη σε μια νύχτα*.

Η διακειμενικότητα, επίσης, αποτελεί μια από τις βασικές τεχνικές που υιοθετούν σε μεγάλο βαθμό τα μεταμοντέρνα παιδικά βιβλία. Ο μεταμοντερνισμός, ως κίνημα κριτικής και αμφισβήτησης, δεν θα μπορούσε να μην έχει επηρεάσει και την παιδική λογοτεχνία. Εάν η λογοτεχνία στη σύγχρονη εποχή επικεντρώνεται στο νόημα του συγγραφέα, η μεταμοντέρνα λογοτεχνία χαρακτηρίζεται από την αποκέντρωση του συγγραφέα, γεγονός που καθιστά το κείμενο πιο «ανοιχτό», παραχωρώντας έτσι επιπλέον προνόμια στον αναγνώστη (Aiken, 2007, σ. 1). Το μεταμοντέρνο παιδικό βιβλίο έχει, σε γενικές γραμμές, παιγνιώδη διάθεση και καταργεί τα αυστηρά πρότυπα και χαρακτηριστικά των παραδοσιακών εντύπων. Όπως επισημαίνει η Aiken (2007), τα μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά δεν αφορούν μόνο στο περιεχόμενο αλλά και στην οπτική μορφή του βιβλίου (σ. 2). Μια σημαντική τεχνική που συναντάται σε τέτοιου είδους βιβλία είναι η μεταμυθοπλασία. Συχνά παραδείγματα μεταμυθοπλασίας είναι η ύπαρξη πολυεστιακής αφήγησης και η κατάργηση της συμβατικής χρονολογικής γραμμής μιας ιστορίας. Ορισμένες φορές, η μεταμυθοπλασία εκδηλώνεται εικονογραφικά, με τη μη συμμόρφωση προς καθιερωμένες εικαστικές συμβάσεις. Άλλες φορές, παρατηρείται μια σύμφυση αφηγηματικών επιπέδων και μια πιο ελεύθερη διακίνηση των ηρώων ανάμεσα σε αυτά (Γιαννικοπούλου, 2008,

σ. 102). Τέτοια περίπτωση περιδιάβασης ανάμεσα στα επίπεδα θα συναντήσουμε στο βιβλίο *Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές*, όταν η ομώνυμη ηρωίδα «εισχωρεί» στους πίνακες ζωγραφικής και κατ' επέκταση σε νέους κόσμους. Τέλος, το μεταμοντέρνο βιβλίο αφήνει κάποιες φορές τον ίδιο τον αναγνώστη να γίνει «συνδημιουργός» και να λάβει ενεργό ρόλο, αποφασίζοντας για την εξέλιξη της πλοκής ή το τέλος της. Στο *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*, θα δούμε το λεκτικό κείμενο να απευθύνεται με άμεσο τρόπο στον αναγνώστη, προσκαλώντας τον να συνδράμει κι αυτός και να βοηθήσει την ηρωίδα της ιστορίας.

## 1.2 Ο αναγνώστης και τα λογοτεχνικά κενά στο παιδικό βιβλίο

Είναι αδύνατο να μιλήσουμε για την αλληλεπίδραση μεταξύ λέξεων και εικόνων και για την επακόλουθη αναγκαιότητα που προκύπτει για τον συνδυασμό τους χωρίς να μιλήσουμε, όπως επισημαίνει η Beauvais (2015), για το άτομο που αναλαμβάνει να κάνει αυτόν συνδυασμό, δηλαδή τον αναγνώστη (σ. 2). Ιδιαίτερα το μεταμοντέρνο παιδικό βιβλίο, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, σε αντίθεση με το παραδοσιακό, στρέφει το ενδιαφέρον και εστιάζει στον αναγνώστη και τον τρόπο με τον οποίο εκείνος ανταποκρίνεται απέναντι του.

Στη θεωρία της λογοτεχνίας, γίνεται λόγος συχνά για τον «εννοούμενο αναγνώστη», έναν αναγνώστη ικανό να αντιληφθεί όσα η ιστορία δεν ομολογεί αλλά υπαινίσσεται, έναν αναγνώστη που καλύπτει τα «κενά» σημεία της ιστορίας. Αναλυτικότερα, όσον αφορά τα «κενά», πρώτος για αυτά μίλησε ο Iser (1978), υποστηρίζοντας ότι κάθε ιστορία περιλαμβάνει κενά ή απροσδιόριστα σημεία και ο αναγνώστης έρχεται να τα καλύψει καθώς τη διαβάσει. Τα κενά αυτά είναι όχι μόνο αναπόφευκτα αλλά και επιθυμητά, αφού χάρη σε αυτά η ιστορία αναπτύσσει το δυναμισμό της. Μπορεί να είναι αφηγηματικά ή νοηματικά και ενώ κάποια είναι πιο μικρά και μπορούν να καλυφθούν πιο εύκολα, άλλα αφήνουν πολλά περιθώρια στον αναγνώστη για να τα ερμηνεύσει, να τα φανταστεί, να κάνει εικασίες και να κατασκευάσει εναλλακτικές ερμηνείες (Sipe & Brightman, 2009, σ. 75). Μάλιστα, τα κενά μπορεί να είναι και ιδεολογικά, υποστηρίζει ο Stephens (1992) και συμφωνεί η Οικονομίδου (2015), με την έννοια ότι «ο εννοούμενος αναγνώστης όχι μόνο έχει ιδεολογική υπόσταση αλλά λειτουργεί ιδεολογικά “σύροντας” μέσω ταυτίσεων τους πραγματικούς αναγνώστες ενός των ιδεολογιών του κειμένου» (Οικονομίδου, 2015, σ. 63). Όπως είναι φυσικό, στο εικονογραφημένο βιβλίο, πέραν του κειμένου, μπορεί και οι εικόνες να αφήνουν απροσδιόριστα σημεία. Οι τρόποι και οι ερμηνείες

με τους οποίους μπορεί κανείς να διαβάσει τελικά τα κενά είναι απρόβλεπτοι και απεριόριστοι και εξαρτώνται από τα προσωπικά χαρακτηριστικά του αναγνώστη.

Ένα ερώτημα που προκύπτει και προβληματίζει αφορά στο κατά πόσο ο αναγνώστης είναι ενεργός ή αν υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες το κείμενο τον «χειραγωγεί». Για το συγκεκριμένο ζήτημα υπάρχει διάσταση απόψεων. Άλλοι τίθενται υπέρ της άποψης πως τα κενά είναι έτσι διαμορφωμένα ώστε να καθοδηγούν τον αναγνώστη· υπό αυτή τη σκοπιά, τα λογοτεχνικά κείμενα θέτουν τον πραγματικό αναγνώστη σε μια συγκεκριμένη «θέση υποκειμένου» και τα κενά καλούν τον αναγνώστη να αποδεχθεί της αδήλωτες ιδεολογίες του κειμένου (Οικονομίδου, 2010).<sup>3</sup>

Από την άλλη, πολλοί υποστηρίζουν ότι ο αναγνώστης ως υποκείμενο δεν είναι στο έλεος της κυρίαρχης ιδεολογίας αλλά τα κενά λειτουργούν ως χώροι ελευθερίας. Ο εκάστοτε αναγνώστης, απόλυτα ενεργός ως «συν-συγγραφέας» τα «γεμίζει» με το δικό του τρόπο και διαμορφώνει τη δική του στάση απέναντι στο λογοτεχνικό έργο. Ως δημιουργικοί τόποι, δηλαδή, τα κενά περιμένουν τον αναγνώστη να τα καλύψει και είναι αυτά που τελικά ορίζουν τον δημιουργικό του χώρο. Σύμφωνα με την Καλογήρου (2005), στο παιδικό βιβλίο με εικόνες ο αναγνώστης «διαβάζει» τις εικόνες και προβαίνει σε μια δυναμική ανασύνθεση των δεδομένων που του προσφέρουν, ενώ οι εικόνες καθίστανται αντικείμενα πολυεπίπεδης και πολυσύνθετης αναγνωστικής εξερεύνησης (σ. 149). Ιδιαίτερα, τα σύγχρονα εικονογραφημένα βιβλία επιζητούν διαρκώς την προσληπτική του ετοιμότητα και αντιμάχονται τον αισθητικό του εφησυχασμό (Καλογήρου, 2005, σ. 225). Η Οικονομίδου επισημαίνει πως στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο πέρα από τον εννοούμενο αναγνώστη μιλάμε και για έναν εννοούμενο θεατή ο οποίος πρέπει να έχει δεξιότητες, εμπειρίες και γνώσεις ώστε να διαβάζει όλα όσα οι εικόνες δηλώνουν και υποδηλώνουν (Οικονομίδου, 2015, σ. 225).

Η Beauvais (2015), από τη μεριά της, συμφωνεί μεν ότι υφίσταται ο συγκεκριμένος δημιουργικός χώρος, θεωρεί ωστόσο και τονίζει πως τα παιδικά βιβλία εν γένει αλλά και τα κενά που αυτά αφήνουν σαφώς και φέρουν έναν διδακτικό σκοπό και οδηγούν σε μια κανονιστική ερμηνεία. Επισημαίνει πως δε γίνεται να μη λάβει κανείς υπόψη ότι η ιδέα των κενών ως χώρων εξερεύνησης στα εικονογραφημένα βιβλία για παιδιά συνδέεται με την αρχή πως οι δημιουργοί τους, συγγραφέας και εικονογράφος, είναι καταρχήν, ενήλικοι (Beauvais, 2015, σ. 5). Όπως

---

<sup>3</sup> Ο όρος «θέση υποκειμένου» προέρχεται από τη μαρξιστική προσέγγιση της λογοτεχνίας (ειδικά την αλτουσεριανή) και υπαινίσσεται ότι η θέση αυτή είναι κοινωνικά προκαθορισμένη.

είναι λοιπόν φυσικό, κάθε ενήλικας συγγραφέας παιδικής λογοτεχνίας ξεκινά έχοντας κάποια αντίληψη παιδικότητας ως δεδομένη. Με άλλα λόγια, υπάρχουν στο μυαλό του κάποια συγκεκριμένα παιδιά στα οποία απευθύνεται, οι εννοούμενοι αναγνώστες της ιστορίας του, στους οποίους προσπαθεί να μεταδώσει κάποια νοήματα (Οικονομίδου, 2010, σ. 61). Αν λάβουμε ως δεδομένο πως ένα παιδικό βιβλίο επιδιώκει την ταύτιση του πραγματικού αναγνώστη με τον εννοούμενο, δηλαδή τον ενδοκειμενικό αναγνώστη, τότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι καλεί τους πραγματικούς αναγνώστες να συγκροτήσουν τις ίδιες ιδεολογικές θέσεις με αυτές που συγκροτεί η περσόνα του εννοούμενου (Οικονομίδου, 2015, σ. 57). Ας πάρουμε για παράδειγμα το παιδί της προσχολικής ηλικίας το οποίο, σύμφωνα με τους θεωρητικούς, είναι ένας αναγνώστης-παίκτης. Σε αυτή τη φάση, όπως αναφέρει η Κανατσούλη (2002), το παιδί δε διαβάζει, είναι μόνον ακροατής και κυρίως παίζει με έναν κόσμο φανταστικό, όπου αρχικά ανακατεύονται πραγματικότητες, φόβοι και επιθυμίες, τις οποίες σιγά σιγά μαθαίνει να βάζει σε τάξη και να ελέγχει (σ. 32). Το παιδί, πάλι, του δημοτικού σχολείου ταυτίζεται ως αναγνώστης με τον πλασματικό ήρωα και η ιστορία «ξαναγράφεται» κάθε φορά που κάθε παιδί προβάλλει τον εαυτό του στον ήρωα (Κανατσούλη, 2002, σ. 32).

Σύμφωνα με τον Nodelman (2009), τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία μιλούν σε μας για παιδικές ιδιότητες, νεανική απλότητα και νεανική ψυχική ευφορία, με τρόπους που απλοποιούν τους οπτικούς και λεκτικούς κώδικες και ταυτόχρονα μέσω ενός παράξενου συνδυασμού παιδικού και περίπλοκου (σ. 51). Τα παιδικά βιβλία δηλαδή γράφονται από ενήλικες που θέλουν να αποκτήσουν πάλι επαφή με το παιδί που κρύβουν μέσα τους. Τα βιβλία αυτά υπονοούν και προορίζονται για έναν εννοούμενο αναγνώστη με συγκεκριμένες δεξιότητες που μπορεί πρώτα και κύρια να «διαβάσει» τις εικόνες, οι οποίες μαζί με τα κείμενα που τις συνοδεύουν αφηγούνται ιστορίες. Ο εννοούμενος αναγνώστης/θεατής των παιδικών βιβλίων, λοιπόν, βρίσκει στις εικόνες στοιχεία που συμπληρώνουν ή αλλάζουν τα νοήματα των κειμένων, καθώς επίσης και γνωρίζει πώς θα συνθέσει σε ένα σύνολο τις πληροφορίες που αποκομίζει από τα διαφορετικά αφηγηματικά μέσα (Οικονομίδου, 2015, σ. 226)

Ο αναγνώστης των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων, σύμφωνα με τον Nodelman (2009) είναι ένα μικρό παιδί που έρχεται τώρα σε επαφή με τον πολιτισμό που οι ενήλικες θεωρούν δεδομένο· είναι, επίσης, «και πολύ μορφωμένος και εξαιρετικά άδολος» (σ. 51). Εκτός όμως από το παιδί, αναγνώστης είναι και ο ενήλικας που διαβάζει το βιβλίο στο παιδί. Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, δηλαδή, έχει δύο ομάδες αναγνωστών ή αλλιώς απευθύνεται

σε μεικτό κοινό από ανήλικους αναγνώστες και ενήλικες. Πρόκειται για μια έννοια που στη λογοτεχνία αποκαλείται «δια-συγγραφή» (*cross-writing*), αφού το ίδιο βιβλίο ενός συγγραφέα διαβάζεται από ένα διπλό ή διττό ακροατήριο (*double* ή *dual audience*). Βιβλία που απευθύνονται σε μεικτό κοινό δεν υποτιμούν την ανάγνωση καμίας ηλικιακής ομάδας και φυσικά δεν απαιτούν την ίδια προσέγγιση και από τις δύο (Γιαννικοπούλου, 2008, σ. 50). Για παράδειγμα, λέει η Γιαννικοπούλου (2008), μια παιδική ανάγνωση θα μπορούσε να είναι ψυχολογική ενώ μια ενήλικη ανάγνωση και πολιτισμική (σ. 53). Κατά τον Μπενέκο (1981), στο βιβλίο το παιδί αναζητάει γνώριμα αντικείμενα και γεγονότα και κατανοεί ή προτιμάει πιο πολύ ό,τι έχει περισσότερο συγκινησιακό φορτίο ή σχετίζεται με την προσωπική του εμπειρία (σ. 37-38) ενώ, σύμφωνα με την Κανατσούλη (2002), «η εξωτερική ανάγνωση προσφέρεται πολύ λιγότερο για το μικρό παιδί του οποίου το γνωστικό εύρος είναι πιο περιορισμένο και έτσι δεν μπορεί να καταφύγει σε δεδομένα και πληροφορίες εκτός του κειμένου» (σ. 44).

Από την άλλη, όταν αναφέρεται στους ενήλικους αναγνώστες, ο Nodelman (2009) επισημαίνει πως οι θεατές που αναγνωρίζουν τις ομοιότητες με στοιχεία της πραγματικότητας θα προσδώσουν περισσότερη προσοχή σε αυτά και θα αντλήσουν ευχαρίστηση από την πράξη και μόνο της αναγνώρισής τους. Είναι φυσικό τα μικρά παιδιά, που δεν έχουν τις σχετικές γνώσεις, να μην τύχουν της ίδιας ικανοποίησης, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως η αναγνωστική τους απόλαυση υποβαθμίζεται (Nodelman, 2009, σ. 171). Ο ανήλικος αναγνώστης είναι σε θέση να διαβάσει, να κατανοήσει και να απολαύσει τις εικόνες και την αφηγηματική διαδοχή τους, στρέφοντας ενδεχομένως την προσοχή του σε άλλες λεπτομέρειες της εικονογράφησης. Επομένως, η προσληπτική ικανότητα του παιδιού ως αναγνώστη, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στη διακειμενική φύση των εικόνων ενός βιβλίου, δεν λειτουργεί ως περιορισμός για τους εικονογράφους. Παρατηρούμε, μάλιστα, ότι οι εικονογράφοι λαμβάνουν υπόψη τους τόσο τους ανήλικους όσο και ενήλικους αναγνώστες, έτσι ώστε το έργο τους να είναι όχι μόνο ανοιχτό σε πολυποίκιλες ερμηνείες και αναγνωστικές προσεγγίσεις, αλλά ταυτόχρονα αρεστό σε μικρούς και μεγάλους (Καλογήρου, 2005, σ. 176).

Επιπρόσθετα, οι ενήλικες αναγνώστες συχνά μπορεί να βιάζονται να απαντήσουν σε απορίες των μικρών παιδιών σχετικά με τα σημεία που σκόπιμα μένουν απροσδιόριστα. Ωστόσο, τα ίδια τα παιδιά είναι άριστα στο να καλύπτουν τα κενά αυτά και να δίνουν απαντήσεις και ερμηνείες. Μάλιστα, όπως επισημαίνει η Beauvais (2005), μπορούν να τα καλύψουν ακόμα καλύτερα από τους ενήλικους και μπορούν και να τους διδάξουν ακόμα και πώς γίνεται αυτό (σ.



5). Το πού τελειώνει η ελευθερία του ενός και αρχίζει η ελευθερία του άλλου είναι πραγματικά ένα μεγάλο ζήτημα. Όπως το θέτει η Beauvais (2005), το διδακτικό κενό στα εικονογραφημένα βιβλία συνοψίζει το πρόβλημα του ορίου της εξουσίας των ενηλίκων και τον επακόλουθο σεβασμό εκείνης της «άλλης διάστασης» της παιδικής ελευθερίας (σ. 7). Στην συνέχεια, στο πλαίσιο της ανάλυσης των βιβλίων, και ιδιαίτερα των *Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές*, *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο* και *Ο Κλοντ στην πόλη*, θα συζητηθούν εκτενέστερα ορισμένα από τα κενά που συναντούν οι αναγνώστες.

### 1.3 Η ιδεολογία στο παιδικό βιβλίο

Είναι προφανές ότι τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία εξαιτίας του διδακτικού τους χαρακτήρα είναι και έντονα ιδεολογικά φορτισμένα. Μία από τις σκοπιμότητες του παιδικού βιβλίου είναι η μετάδοση και καλλιέργεια στο παιδί-αναγνώστη μιας θετικής αποδοχής ορισμένων κοινωνικοπολιτισμικών αξιών. Οι αξίες αυτές, όπως αναφέρει η Κανατσούλη (2004), αφορούν τόσο στα σύγχρονα ήθη όσο και στις αξίες που έχουν κληρονομηθεί από το πολιτισμικό παρελθόν καθώς και σε όσα φαίνονται πως εξελίσσονται σε αξίες στο μέλλον (σ. 27). Οι συγγραφείς, λοιπόν, παιδικών βιβλίων θεωρούν λίγο πολύ ως καθήκον τους να δώσουν στο παιδί ιδεολογικές κατευθύνσεις που είτε στοχεύουν στη διαίωνιση των ήδη αποδεκτών αξιών ή, αντίθετα, αντιδρούν στην επικρατούσα ηθική στην οποία και οι ίδιοι αντιτίθενται (Κανατσούλη, 2004, σ. 27).

Φυσικά, οι ιδεολογικές αυτές κατευθύνσεις εξαρτώνται από την εποχή παραγωγής ενός λογοτεχνικού έργου και δεν πρέπει να ξεετάζονται ανεξάρτητα από αυτήν. Η σχέση μεταξύ ενός λογοτεχνικού κειμένου και της κοινωνίας μέσα στην οποία αυτό παράγεται μια δεδομένη ιστορική στιγμή συνιστά κεντρικό ζήτημα στην ανάγνωση και την κριτική της λογοτεχνίας γενικότερα (Οικονομίδου, 2010, σ. 121). Θεωρία και κριτική, όπως τονίζει και η Κανατσούλη (2002), βρίσκονται σε άμεση συνάφεια με την ιστορία, την τοποθέτηση δηλαδή των λογοτεχνικών προβλημάτων μέσα στον ιστορικό τους χρόνο (σ. 15) ή όπως το θέτει η Γιαννικοπούλου (2008), το πρότυπο του ήρωα που προβάλλεται στο παιδικό βιβλίο σχετίζεται στενά με τις ιδεολογικές συνισταμένες της κοινωνίας μέσα στην οποία αναγράφεται, για το λόγο αυτό κάθε εποχή έχει τους δικούς της ήρωες-πρότυπα (σ. 146).

Ιδιαίτερα στις μέρες μας, επισημαίνει η Οικονομίδου (2010), η θεματολογία των μεταμοντέρνων παιδικών βιβλίων, όπως αυτά παρουσιάστηκαν παραπάνω, έχει συχνά

πολιτική/ιδεολογική αιχμή, άπτεται σε μεγάλο βαθμό της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας και προωθεί σύγχρονους προβληματισμούς (σ. 252). Μάλιστα, σύμφωνα με την Κανατσούλη (2002), ενώ για τους ενηλίκους η λογοτεχνία ψυχαγωγεί ή τροποποιεί τις απόψεις τους, στην περίπτωση των παιδιών διαμορφώνει τις απόψεις τους ή ακόμη και αυτά τα ίδια (σ. 18). Κύριος σκοπός της παιδικής λογοτεχνίας είναι να τα βοηθήσει στην προσωπική τους ανάπτυξη και, μέσω της αυτογνωσίας, να περάσουν σε μια ωριμότητα που κυριαρχείται από κοινωνική ευαισθησία (Κανατσούλη, 2004, σ. 27-28). Η παιδική λογοτεχνία, με άλλα λόγια, αποτελεί χώρο ιδεολογικής παρέμβασης και πάλης μέσα στον οποίο προωθούνται και ζυμώνονται εναλλακτικά ιδεολογήματα, τα οποία επιχειρούν να προβληματίσουν τον νεαρό αναγνώστη γύρω από σύγχρονα πολιτικά θέματα και να κατασκευάσουν νέες ή ανατρεπτικές θέσεις και ιδέες (Οικονομίδου, 2010, σ. 252). Βέβαια, το πώς θα μεταδώσει μια λογοτεχνική ιστορία την ιδεολογία της, συνειδητή ή ασυνείδητη, σχετίζεται άμεσα με τους αφηγηματικούς τρόπους που θα επιλέξει (Κανατσούλη, 2004, σ. 29). Όσον αφορά στην εικονογράφηση, η Κανατσούλη (2004) επισημαίνει πως βαθύτερος ίσως ιδεολογικός σκοπός των περισσότερων σύγχρονων εικονογράφων είναι να στοχεύουν στη δημιουργία ενός αναγνώστη-θεατή που αντιμετωπίζει το παιδικό βιβλίο με μια κριτική ματιά και «διαβάζει» πίσω από τις εικόνες (σ. 167-168). Θα εξετάσουμε ενδιαφέρουσες ιδεολογικές διαμάχες στα βιβλία *Ολίβια*, *Επιθεωρητής Φλόκος*, *η υπόθεση του χαμένου φρουδιού*, *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*, *Πάμπλο Ποντικάσο* και *Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις*.

## 2. ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

### 2.1 Το σύγχρονο μουσείο και οι προκλήσεις του

Κατά τον ευρύτερα αναγνωρισμένο ορισμό του μουσείου που δόθηκε το 2007 από τον Κανονισμό του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (ICOM), το μουσείο είναι:

Ένας μη-κερδοσκοπικός, μόνιμος θεσμός/οργανισμός, στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της, ανοιχτός στο κοινό, ο οποίος αποκτά, συντηρεί, ερευνά, προβάλλει και εκθέτει την υλική και άυλη κληρονομιά της ανθρωπότητας και του περιβάλλοντός της, με στόχο την εκπαίδευση, μελέτη και ψυχαγωγία (Desvallées & Mairesse, 2014, σ. 89).

Ο συγκεκριμένος ορισμός εστιάζει στα χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες του μουσείου, προβάλλοντάς το ως πηγή μελέτης, τέρψης και εκπαίδευσης. Πρόσφατα, το 2019, στην 25<sup>η</sup> Γενική Συνέλευση Μουσείων στο Κιότο, συζητήθηκε και προτάθηκε ένας νέος ορισμός:

Τα μουσεία αποτελούν χώρους εκδημοκρατικοποίησης, ενσωμάτωσης και πολυφωνίας που προάγουν τον κριτικό διάλογο σχετικά με το παρελθόν και το μέλλον. Αναγνωρίζοντας και αντιμετωπίζοντας τις συγκρούσεις και τις προκλήσεις του παρόντος, φυλάσσουν αντικείμενα τέχνης και εμπιστεύονται δείγματα της κοινωνίας, διαφυλάσσουν ποικίλες μηνύες για τις μελλοντικές γενιές και εγγυώνται ίσα δικαιώματα και ισότιμη πρόσβαση για όλους τους ανθρώπους στην κληρονομιά. Τα μουσεία δεν έχουν στόχο το κέρδος. Είναι συμμετοχικά και διαφανή κι εργάζονται σε ενεργό σύμπραξη με διάφορες κοινότητες και για διάφορες κοινότητες για τη συλλογή, τη διατήρηση, την έρευνα, την ερμηνεία, την έκθεση και την ενίσχυση της κατανόησης του κόσμου, με σκοπό να συμβάλουν στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια, την κοινωνική δικαιοσύνη, την παγκόσμια ισότητα και την πλανητική ευημερία (Νομικού, 2019, σ. 6).

Παρόλα αυτά, στις συζητήσεις που ακολούθησαν, εκφράστηκαν ενστάσεις και αποφασίστηκε η αναβολή της διαδικασίας ψήφισης· έτσι, η διατύπωση ενός νέου ορισμού παραμένει σε εκκρεμότητα.

Στον συγκεκριμένο προτεινόμενο ορισμό, το μουσείο συνεργάζεται και συνδέεται με τις κοινότητες, για τις κοινότητες. Επίσης, εισάγονται έννοιες όπως αυτή του δημοκρατικού χαρακτήρα του μουσείου, της κοινωνικής δικαιοσύνης και της κατανόησης του διαφορετικού,

καθώς και προκλήσεις σχετικά με το μέλλον και την αλληλεπίδραση μουσείου και κοινωνίας. Σε αντίθεση με προηγούμενους ορισμούς, οι οποίοι επικεντρώνονταν σε μεγάλο βαθμό στις βασικές λειτουργίες του μουσείου, ο νέος ορισμός υπογραμμίζει την πιο ενεργή και συμμετοχική δράση του κοινού, κάνοντας μνεία όχι μόνο στο παρελθόν και την κληρονομιά ενός λαού αλλά και στο παρόν και το μέλλον του. Βέβαια, έχει σχολιαστεί το γεγονός ότι πρόκειται για έναν αρκετά μακροσκελή ορισμό, ο οποίος ενδεχομένως να επαναλαμβάνεται σε σημεία και να διατηρεί έναν περισσότερο φιλόδοξο τόνο, με αποτέλεσμα να αποτελεί περισσότερο μια προγραμματική θέση και μια διακήρυξη της αποστολής του μουσείου.

Γενικότερα ως όρος, το μουσείο μπορεί να σημαίνει πολλά πράγματα καθώς, όπως προαναφέρθηκε, μπορεί να δηλώνει τον θεσμό ή τον οργανισμό ή ακόμα και τον χώρο αυτόν καθ' αυτόν, ένα χώρο που προορίζεται για τη συλλογή, μελέτη και έκθεση αντικειμένων τέχνης και άλλων δειγμάτων του ανθρώπινου και ευρύτερου περιβάλλοντος, υλικών και άυλων. Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του μουσείου είναι πως εξυπηρετεί μια σημαντική κοινωνική ανάγκη του ατόμου, την αισθητηριακή επαφή του με τα αντικείμενα. Η αισθητηριακή επαφή γίνεται αντιληπτή με την όραση, κάποιες φορές και με την ακοή και, λίγο πιο σπάνια, με τις άλλες τρεις αισθήσεις, την αφή, τη γεύση και τη όσφρηση. Αυτό σημαίνει ότι ακόμα και ένας αναλόγιστος ή ένα πολύ μικρό παιδί έχουν πάντα κάτι να κερδίσουν από μια επίσκεψη στο μουσείο (Desvallées & Mairesse, 2014, σ. 88).

Ένα μουσείο εργάζεται με αντικείμενα που συγκροτούν συλλογές οι οποίες χαρακτηρίζονται από ενότητα και συνοχή (Desvallées & Mairesse, 2014). Τα αντικείμενα όταν αλλάξουν πλαίσιο αναφοράς και εκτεθούν σε ένα μουσείο «μουσειοποιούνται», καθίστανται, δηλαδή, «μουσειακά αντικείμενα» και αποκτούν «μουσειακή αξία». Τα μουσειακά αντικείμενα αναρτώνται στους τοίχους ή τοποθετούνται στον χώρο σε ειδικές προθήκες, ώστε να υπογραμμίζουν την αντικειμενικότητα, να εξασφαλίζουν την απόσταση —τη δημιουργία αποστασιοποίησης, όπως έλεγε για το θέατρο ο Μπέρτολτ Μπρεχτ— και να μας υπενθυμίζουν ότι βρισκόμαστε σε έναν άλλον κόσμο, έναν τεχνητό κόσμο, έναν νοητό κόσμο (Desvallées & Mairesse, 2014, σ. 46). Καθώς το μουσειακό αντικείμενο εκτίθεται στον νέο αυτόν κόσμο, συνοδευόμενο από τα ερμηνευτικά συστήματα (κείμενα, εφαρμογές κλπ.) και τη σκηνοθεσία του μέσα στις εκθεσιακές αίθουσες (μουσειογραφία), μπορεί να εγείρει συναισθήματα θαυμασμού ή και προβληματισμού στους θεατές, να τους ψυχαγωγήσει και να τους εκπαιδεύσει. Οι

εκθεσιακοί χώροι αποτελούν σκηνικά για τα αντικείμενα και ο μουσειογράφος ουσιαστικά εργάζεται με αντίστοιχο τρόπο όπως ο εικονογράφος του παιδικού βιβλίου.

Η μορφή των μουσείων έχει διαφοροποιηθεί ποικιλοτρόπως ανά τους αιώνες. Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, άρχισε να αναπτύσσεται μια ειδική αρχιτεκτονική, αυτή του μουσείου-ναού (Black, 2005, σ. 190) που χαρακτηρίζεται από ναόσχημη μορφή με θόλο, με προστώο (σκεπαστή στοά εισόδου με κιονοστοιχία) και υπερώο (*gallery*), ο οποίος αρχικά είχε επιλεγεί ως το πρότυπο για τα μουσεία Καλών Τεχνών (Desvallées & Mairesse, 2014, σ. 30). Στην αρχή, η κατασκευή του μουσείου είχε ως άξονα μονάχα τη διαφύλαξη των συλλογών. Όπως επισημαίνει η Χουρμουζιάδη (2015), τα μουσεία-ναοί της Ευρώπης δεν αποτελούν απλές απομιμήσεις αρχαίων ναών, αλλά υπενθυμίζουν την βαθιά πίστη των ανθρώπων της γνώσης και της επιστήμης σε παγκόσμιες και διαχρονικές αρχές και αφορούν στην καλαισθησία, την αρμονία και την ισορροπία (σ. 177). Στην Ελλάδα, η ανάγκη για σύνδεση με την κλασική αρχαιότητα εμφανίζεται πρώτα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Ωστόσο τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, στη Δυτική Ευρώπη και την Αμερική αρχίζουν να προτείνονται νέα κτίρια που έρχονται σε ρήξη με αυτά του παρελθόντος. Το μουσείο του μεσοπολέμου μετατρέπεται σε «εκθεσιακή μηχανή» που αμφισβητεί τα αυστηρά όρια του μέσα και του έξω και «πετάει όλα τα περιττά στολίδια που ακιστρώνουν τη γνώση στο παρελθόν» (Χουρμουζιάδη, 2015, σ. 179). Η Ελλάδα, από τη μεριά της, παραμένει «προσκολλημένη στις αυστηρές παραδόσεις της και επιμένει σε αυστηρά δομημένες χωρικές ενότητες μιας νεωτερικής, αλλά σταθερά αρχαιολατρικής εθνοκεντρικής αφήγησης» (Χουρμουζιάδη, 2015, σ. 179). Στις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αι., η χωροθέτηση του μουσείου αποτελεί πολιτική δήλωση και μπορεί ακόμα και να συμβάλει στην αναβάθμιση μιας υποβαθμισμένης περιοχής.<sup>4</sup>

Τελικά, όπως φαίνεται, υπάρχει μια σαφής διαφορά ανάμεσα στα μουσεία του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τα σημερινά. Τα μουσεία σήμερα αποτελούν πολύπλοκα συγκροτήματα με εκτεταμένους χώρους υποδοχής, αίθουσες εκδηλώσεων, βιβλιοθήκες, εστιατόρια και μαγαζιά (Χουρμουζιάδη, 2015, σ. 191), συμπεριλαμβάνοντας τόσο ανοιχτούς χώρους (υπαίθριοι αρχαιολογικοί χώροι, οικολογικά πάρκα, πολιτιστικά πάρκα κλπ.) όσο και κλειστούς (Shaffer, 2019, σ. 9). Μάλιστα, όπως αναφέρουν στη μελέτη τους οι Ferwati και Khalil (2015), σε πολλά από τα νέα μουσειακά κτίρια συνδυάζονται το παρελθόν και το παρόν μέσα από τη συνύπαρξη ενός παλαιού κτίσματος με μια σύγχρονη επέκταση, με αποτέλεσμα οι επισκέπτες να βιώνουν μια εννοιολογική

---

<sup>4</sup> Σημαντικά παραδείγματα τέτοιων μουσείων είναι το Centre Pompidou και η Tate Modern.

μεταφορά χρόνου και τόπου.<sup>5</sup> Η απεικόνιση του χώρου του μουσείου, εξωτερικού και εσωτερικού, θα μελετηθεί εκτενέστερα και στη συνέχεια, στις αναλύσεις των παιδικών βιβλίων του δείγματος.

Διαφορές ανάμεσα στο μουσείο του 19<sup>ου</sup> αι και το σύγχρονο εντοπίζονται φυσικά και σε πολλά άλλα επίπεδα πέραν του χώρου και της αρχιτεκτονικής. Κατ' αρχάς, έχει διαφοροποιηθεί η στάση και οι προσδοκίες του κοινού αναφορικά με τα μουσεία. Μια επίσκεψη στο μουσείο σήμερα αποτελεί για το κοινό μια χαλαρή, μη τυπική κοινωνική έξοδο, η οποία του προσφέρει την ευκαιρία να μάθει και να διασκεδάσει (Black, 2005, σ. 23). Καθώς οι επιλογές του τρόπου με τον οποίο το κοινό μπορεί διαθέσει τον ελεύθερο χρόνο του είναι αυξημένες, τα ευρήματα σχετικών ερευνών δείχνουν ότι πολλαπλασιάζονται και οι απαιτήσεις του. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα κοινό πιο μορφωμένο και απαιτητικό, συγκριτικά με τις παλιότερες γενιές, ως προς τις ψυχαγωγικές, δημιουργικές και εκπαιδευτικές εμπειρίες που θέλει να βιώσει (Φιλίππουπολίτη, 2015, σ. 113). Έτσι, το μουσείο πρέπει να εδραιώσει την θέση του απέναντι στον ανταγωνισμό και να δεχθεί τις προκλήσεις της εποχής. Οφείλει να ενδιαφέρεται για την εικόνα του, να την προστατεύει και να στοχεύει σε μια ζεστή, φιλόξενη, φιλική και υποστηρικτική ατμόσφαιρα και ένα εξυπηρετικό προσωπικό (Black, 2005, σ. 64). Επιπλέον, πρέπει να ανανεώνει τα ερεθίσματα που προσφέρει στο κοινό και να προσαρμόζεται στις διάφορες τάσεις της εποχής, ώστε να είναι μέσα στις πρώτες επιλογές των ανθρώπων όσον αφορά στη διάθεση του ελεύθερου χρόνου τους (Φιλίππουπολίτη, 2015, σ. 114). Όπως όλα δείχνουν, η αποστολή των μουσείων της νέας μουσειολογίας, δηλαδή από τα τέλη του 1980-90 και μετά, έχει αλλάξει και από καθοδηγούμενα από τα αντικείμενα, για να ανταποκριθούν στις νέες απαιτήσεις, οφείλουν να γίνουν ανθρωποκεντρικά (Black, 2005, σ. 77). Ο στόχος αυτός, ωστόσο, για πολλά ιδρύματα δεν έχει επιτευχθεί και παραμένει ακόμα ζητούμενο.

Πιο συγκεκριμένα, το μουσείο οφείλει να κινητοποιεί και να υποστηρίζει τους επισκέπτες του, κινούμενο σε τρεις άξονες: παρέχοντας το ερέθισμα για μια επίσκεψη εξαρχής, τοποθετώντας τους επισκέπτες στο «σωστό πλαίσιο σκέψης» και δίνοντας τους κίνητρα για άμεση συμμετοχή στο μουσείο (Black, 2005). Η συζήτηση για το ζήτημα της συμμετοχής στο μουσείο ξεκινάει τον 21<sup>ο</sup> αιώνα και μετά το 2010 παρουσιάζεται ιδιαίτερα διευρυμένη,

---

<sup>5</sup> Σύμφωνα με τους Ferwati και Khalil (2015), υπάρχουν τρεις αξισημειώτες τάσεις που ακολουθούνται στο σχεδιασμό ενός μουσειακού τοπίου, οι οποίες μπορεί και να συνδυάζονται. Ο πρώτος σχεδιασμός διατηρεί την κληρονομιά και επιτρέπει στους επισκέπτες να βιώνουν το πρώιμο παραδοσιακό περιβάλλον, ο δεύτερος προσθέτει κάτι νέο σε ένα παραδοσιακό στυλ και γεφυρώνει το παρελθόν με το παρόν και ο τρίτος εισάγει ένα εντελώς νέο στυλ, αντιπροσωπεύοντας μια συνολική μεταμόρφωση της πραγματικότητας σε έναν φανταστικό κόσμο (σ. 7).

αποτελώντας μία από τις πιο σημαντικές και κεντρικές έννοιες του σύγχρονου μουσείου.<sup>6</sup> Η συμμετοχή των επισκεπτών σε διαφορετικές δραστηριότητες και με διαφοροποιημένο επίπεδο διάδρασης αποτελεί νέα επιδίωξη. Μία από τις περιπτώσεις συμμετοχικού μουσείου είναι αυτή στην οποία το κοινό του νέου μουσείου αναλαμβάνει το ρόλο του «συνεργάτη» στο πλαίσιο ενός κοινού εγχειρήματος (*co-creating*). Υπό αυτή τη λογική, το μουσείο δεν κατευθύνεται από το προϊόν αλλά θέτει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του το κοινό, λαμβάνοντας υπόψη το ατομικό πλαίσιο του επισκέπτη και την ολιστική φύση της μουσειακής επίσκεψης (Black, 2005, σ. 3). Το 2010, η Nina Simon εισάγει τον όρο «συμμετοχικό μουσείο» στο βιβλίο της *The participatory museum*. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά στον πρόλογο (*preface*) του βιβλίου, «ένα συμμετοχικό πολιτιστικό ίδρυμα είναι ένα μέρος στο οποίο οι επισκέπτες μπορούν να δημιουργήσουν, να μοιραστούν και να συνδεθούν μεταξύ τους γύρω από κάποιο περιεχόμενο» (Simon, 2010). Ένα συμμετοχικό ίδρυμα, επομένως, το διαμορφώνουν και το διαχειρίζονται από κοινού οι επισκέπτες. Το συμμετοχικό μουσείο που προτείνουν ο Black και η Simon περιλαμβάνει σαν μοντέλο διαφορετικά επίπεδα συμμετοχής των επισκεπτών μαζί με την σταδιακά αυξανόμενη συμμετοχή τους και, συγχρόνως, τον περιορισμό της εξουσίας από την πλευρά των μουσείων.

Εν κατακλείδι, το σύγχρονο μουσείο χρειάζεται να είναι ένας χώρος ανοιχτός που υποστηρίζει την πολιτιστική πολυμορφία, προωθεί τη διαπολιτισμική κατανόηση δίχως να αποκλείει κανέναν και αφήνει περιθώρια ελευθερίας, κριτικής ανταπόκρισης, συμμετοχής και εμπλοκής. Η ανταπόκριση στις ανάγκες και τις απαιτήσεις κάθε εποχής αποτελεί μια μακροχρόνια απαίτηση και μια πρόκληση για τα μουσεία· η ανταπόκριση αυτή, με τις ιδεολογικές τις προεκτάσεις, επηρεάζει με την σειρά της και την ερμηνεία των αντικειμένων.

## 2.2 Ο επισκέπτης και η μουσειακή εμπειρία

Με βάση τις νέες τάσεις για το μουσείο, όπως αυτές παρουσιάστηκαν παραπάνω, σήμερα γίνεται λόγος για έναν επισκέπτη πιο ενεργό σε σχέση με το παρελθόν. Αυτή η αναγνώριση της ενεργητικότητας του επισκέπτη, ο οποίος δομεί τα δικά του ατομικά νοήματα, έχει μετατοπίσει τη συζήτηση στο άτομο, την εμπειρία και τη μάθηση (Νικονάνου, 2015). Η έμφαση δίνεται πλέον στους επισκέπτες ως μαθησιακά υποκείμενα και στον τρόπο με τον οποίο αυτοί μαθαίνουν, ενώ στόχος θεωρείται «η ενδυνάμωση της αυτόνομης και προσωπικής ερμηνείας

---

<sup>6</sup> Η συμμετοχικότητα, όπως είδαμε, αναφέρεται και στον ορισμό του μουσείου που προτάθηκε το 2019.

αυτών» (Φιλιππουπολίτη, 2015, σ. 30). Οι εκπαιδευτικές θεωρίες της ανακάλυψης και του κονστρουκτιβισμού, καθώς και άλλες θεωρητικές τάσεις, υποστηρίζουν ότι ο επισκέπτης είναι ένας ενεργός δημιουργός νοημάτων στον μουσειακό χώρο ο οποίος δύναται να ωφεληθεί γνωστικά και συναισθηματικά μέσα από την επαφή του με τον υλικό πολιτισμό των μουσείων, ενώ παράλληλα αντλεί ψυχαγωγία μέσα από τη δημιουργική εμπλοκή του με παιγνιώδεις δραστηριότητες (Φιλιππουπολίτη, 2015, σ. 28).<sup>7</sup> Ο επισκέπτης ως συν-δημιουργός, όταν εμπλακεί δημιουργικά, θα δώσει νέα πνοή στο μουσείο, θα το πάει ένα βήμα παρακάτω και συγχρόνως θα το «οικειοποιηθεί» (Μπούνια, 2015, σ. 131). Συγχρόνως, μεγάλο ρόλο διαδραματίζει και το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο της επίσκεψης —αν πρόκειται δηλαδή για μια δραστηριότητα που γίνεται με την οικογένεια, τους φίλους, τους συναδέλφους, τους συμμαθητές ή με κάποια άλλη κοινωνική ομάδα— το οποίο συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση της μουσειακής εμπειρίας. Τα προγράμματα στα σημερινά μουσεία στηρίζονται στη μάθηση ενάντια στον κοινωνικό αποκλεισμό (*inclusive learning*) και προάγουν μια διαπολιτισμική θεώρηση, κινούμενα σε μεγάλο βαθμό πάνω στη κατευθυντήρια γραμμή του «σχεδιασμού για όλους» (Μπούνια, 2015).

Όσον αφορά στη μουσειακή εμπειρία των επισκεπτών, πρώτοι οι Falk και Dierking (1992) την περιέγραψαν και την ανέλυσαν εκτενώς στο Μοντέλο Διαδραστικής Εμπειρίας (*Interactive Experience Model*), σύμφωνα με το οποίο κάθε μουσειακή εμπειρία είναι μοναδική και στο επίκεντρό της βρίσκεται ο επισκέπτης. Η εμπειρία αυτή επηρεάζεται από τρία πλαίσια τα οποία αλληλεπιδρούν μεταξύ τους: το προσωπικό (προηγούμενες γνώσεις και εμπειρίες, στάσεις, κίνητρα και γενικότερα ενδιαφέροντα κλπ.), το φυσικό (τα εκθέματα και η αρχιτεκτονική του μουσείου μαζί με όλους τους επιμέρους χώρους του) και το κοινωνικό (συννοδοί και άλλα άτομα που συναντά ο επισκέπτης στο μουσείο, όπως μέλη του προσωπικού). Οι ίδιοι, μερικά χρόνια μετά, εξέλιξαν το μοντέλο αυτό προτείνοντας το Πλαισιακό Μοντέλο Μάθησης (*Contextual Model of Learning*) (Falk & Dierking, 2000) κατά το οποίο η μάθηση σε μη τυπικά μαθησιακά περιβάλλοντα, όπως αυτό ενός μουσείου, επηρεάζεται από το προσωπικό πλαίσιο (συνεχώς μεταβαλλόμενο ανάλογα με την ωρίμανση του επισκέπτη και τον τρόπο

---

<sup>7</sup> Σύμφωνα με τον Hein (1995), οι υποστηρικτές της μάθησης μέσω της ανακάλυψης (*discovery learning*) πιστεύουν πως η γνώση, οι ιδέες και οι έννοιες υφίστανται ήδη και πως ο μαθητής έρχεται να τις «ανακαλύψει» (σ. 3). Η κονστρουκτιβιστική μάθηση, από την άλλη, θεωρεί πως η γνώση του κόσμου και η ικανότητα μάθησης κατασκευάζεται εξ ολοκλήρου στο μυαλό του ίδιου του μαθητή (Hein, 1995, σ. 4). Αντιπροσωπεύοντας μια ιδεαλιστική προσέγγιση, στηρίζεται στην υπόθεση ότι κατασκευάζουμε το δικό μας νόημα για τον κόσμο στον οποίο ζούμε μέσω του αναστοχασμού των εμπειριών μας (Black, 2005, σ. 140).



επεξεργασίας των εκάστοτε πληροφοριών που λαμβάνει από το περιβάλλον), το κοινωνικοπολιτισμικό (τις συνθήκες της μουσειακής επίσκεψης) και το φυσικό (το είδος του χώρου). Σε σύγκριση με το *Μοντέλο Διαδραστικής Εμπειρίας*, το *Πλαισιακό Μοντέλο Μάθησης* επισημαίνει μία επιπλέον παράμετρο της μάθησης, αυτήν του χρόνου, τονίζοντας πως τα τρία πλαίσια δεν μένουν στάσιμα, αλλά μεταβάλλονται στον χρόνο.

Αν θέλουμε να εξετάσουμε εκτενέστερα τους παράγοντες που επηρεάζουν τη μουσειακή εμπειρία, χρειάζεται να τονιστεί πως η κάθε επίσκεψη αποτελεί μία μοναδική και διαφορετική εμπειρία για κάθε άτομο το οποίο, ανάλογα με τις προσλαμβάνουσές του, θα σταθεί διαφορετικά απέναντι σε μια έκθεση που φιλοξενεί ένα μουσείο. Σχετικά με την πρώτη εντύπωση, αυτή επηρεάζεται έντονα από τον χώρο του μουσείου· για παράδειγμα, ένας χώρος φιλικός και ξεκάθαρος προδιαθέτει θετικά τον επισκέπτη. Όσον αφορά στη στάση του προσωπικού του μουσείου, όλα τα πρόσωπα πέραν των υπευθύνων των προγραμμάτων έχουν μερίδιο και μπορούν να επηρεάσουν σημαντικά τη διαμόρφωση μιας θετικής, ουδέτερης ή ακόμα και αρνητικής μουσειακής εμπειρίας. Σύμφωνα με τον Black (2005), ο πρωταρχικός ρόλος των υπηρεσιών για τους επισκέπτες είναι να ενθαρρύνουν και να υποστηρίζουν την πρόσβαση σε μουσεία από όλους τους επισκέπτες και τους πιθανούς επισκέπτες —οποιασδήποτε ηλικίας, φύλου, εκπαίδευσης, τάξης, φυλής, αναπηρίας, λόγων προσέλευσης στο μουσείο κλπ. (σ. 98). Ανάλογα με τον τρόπο συμπεριφοράς του, το προσωπικό μπορεί να προσφέρει έντονες εμπειρίες που να προσελκύουν και να γοητεύουν τους επισκέπτες (Shaffer, 2019, σ. 206). Λόγου χάρη, μια ένθερμη υποδοχή ενός παιδιού ή μιας ομάδας παιδιών στο μουσείο δεν μπορεί παρά να προετοιμάσει θετικά το έδαφος για την επίσκεψη που θα ακολουθήσει. Αντιθέτως, η εμπειρία του επισκέπτη θα επηρεαστεί αρνητικά από ένα μη βοηθητικό ή ακόμα και αγενές μέλος του προσωπικού και θα επηρεαστεί σημαντικά από έναν φιλικό, καταρτισμένο βοηθό του μουσείου (Black, 2005, σ. 98).

Πρόκειται για αυτό που ονομάζει ο Black (2005) «το ταξίδι του πελάτη», εννοώντας ότι το προϊόν σε ένα μουσείο ή σε μια τοποθεσία πολιτισμικής κληρονομιάς δεν είναι μια μοναδική εμπειρία, αλλά περισσότερο κατασκευάζεται από μια σειρά γεγονότων —τη βόλτα στον χώρο, την επίσκεψη στο καφέ, την ενασχόληση με τα εκθέματα, την αγορά αναμνηστικών κλπ. (σ. 104). Το ταξίδι ξεκινά από την δημιουργία μιας πρώτης καλής εντύπωσης. Στη συνέχεια, για να εμπλέξει ένα μουσείο το κοινό του, πρέπει να ακολουθήσει μια προσέγγιση δημιουργική, ενδιαφέρουσα και ευχάριστη, να αξιοποιήσει την ανάγκη για προσωπική σύνδεση των

επισκεπτών με το μουσείο και να βρει τρόπους να κινητοποιεί διαρκώς το ενδιαφέρον τους.<sup>8</sup> Ο Black (2005) τονίζει την ανάγκη για «μια στροφή από καθαρά διδακτικές εκθέσεις σε εναλλακτικές προσεγγίσεις πιο κατάλληλες για τις ανάγκες του πλήρους φάσματος των στοχευμένων επισκεπτών» (σ. 131). Τέτοιες προσεγγίσεις θα μπορούσαν να περιλαμβάνουν, κατά τη Νικονάνου (2015), τη δημιουργία συσχετισμών ανάμεσα στα εκθέματα και τη ζωή των επισκεπτών, την έκφραση προσωπικών ερμηνειών και την προώθηση της δημιουργίας και της έμπνευσης (σ. 52). Στον αντίποδα βρίσκεται μια ξενάγηση τουριστών σε ένα μουσείο, κατά την οποία αυτοί μετακινούνται από τη μια αίθουσα στην επόμενη, ακούν τον ξεναγό και σταδιακά βαδίζουν προς την έξοδο· αυτό είναι ένα παράδειγμα ξενάγησης διδακτικής προσέγγισης (Φιλίππουπολίτη, 2015, σ. 32).

Το σημερινό μουσείο έρχεται τελικά ως «διαμεσολαβητής» που θα συμβάλλει στο να αποκομίσει ο επισκέπτης όσο το δυνατόν περισσότερα οφέλη· άλλωστε, σύμφωνα με τους Kaitavuori, Kokkonen και Sternfeld (2013), όλα είναι (δια)μεσολάβηση. Ο όρος «πολιτισμική διαμεσολάβηση» (*cultural mediation*), ειδικότερα, αναφέρεται στη διαδικασία απόκτησης και διαπραγμάτευσης της γνώσης για τις τέχνες και τα κοινωνικά ή επιστημονικά φαινόμενα μέσω ανταλλαγής, αντίδρασης και δημιουργικής απόκρισης (Mörsch & Holland, 2013, σ. 14). Κατά τους Desvallées και Mairesse (2014), η διαμεσολάβηση μπορεί να οριστεί και ως μια «αποκάλυψη που βοηθά τον επισκέπτη να κατανοήσει, εν συνεχεία να εκτιμήσει και τέλος να προστατεύσει την [πολιτισμική] κληρονομιά που εκλαμβάνει ως δικό του αντικείμενο» (σ. 36). Μέσω της διαμεσολάβησης, ο επισκέπτης στο μουσείο γνωρίζει και κατανοεί τον ίδιο του τον εαυτό αλλά και τη ευρύτερη πραγματικότητα. Εφόσον το μουσείο αποτελεί σημείο συνάντησης διαφόρων, ακόμα και αντιφατικών συμφερόντων (για παράδειγμα, ανάμεσα σε επιμελητές και εκπαιδευτικούς), τότε η διαμεσολάβηση αποτελεί μία από τις κύριες δραστηριότητές του (Kaitavuori κ.ά., 2013, σ. 17). Είναι πολύ σημαντικό το μουσείο να εξεταστεί ως ένας χώρος όχι μόνο επικοινωνίας και επαφής (*contact zone*), αλλά συγχρόνως και ως ένα πεδίο συγκρούσεων (*conflict zone*). Η ιδέα της διαμεσολάβησης αποκτά, λοιπόν, δυναμικό χαρακτήρα: δεν αναφέρεται στην εξάλειψη των συγκρούσεων που θα δημιουργηθούν, επισημαίνουν οι Kaitavuori κ.ά. (2013), αλλά στην αλληλεπίδραση με αυτές, τη διευκόλυνση, ακόμα και την εκ προθέσεως δημιουργία τους (σ. 18).

---

<sup>8</sup> Για παράδειγμα με την αλλαγή διάθεσης ή ύφους, τις αντιθέσεις στους χώρους για να ξαναγεμίζουν οι μπαταρίες των επισκεπτών, αλλά και με λύσεις για να υποστηρίζεται η ανάγκη τους για ξεκούραση και αποκατάσταση και κατ' επέκταση και η συγκέντρωσή τους (Black, 2005, σ. 192).

Παρόλο που τα μουσεία συντίθενται από στοιχεία μιας αντικειμενικής πραγματικότητας —εκθέματα, χώρους, προγράμματα, εκθέσεις— η τελική μουσειακή εμπειρία είναι το αποτέλεσμα της εμπλοκής του επισκέπτη με αυτά, μιας εμπλοκής που δεν είναι προαιρετική αλλά αναγκαία και ταυτόχρονα υποκειμενική (Black, 2005, σ. 96). Είναι ο τρόπος που βλέπουμε το έργο τέχνης που το κάνει να υπάρχει —εμείς το αναδημιουργούμε, θα πει ο Sellier (2009, σ. 127). Η πρόκληση του μουσείου είναι να χτίσει ευκαιρίες ώστε οι επισκέπτες να εμπλακούν ενεργά και να αλληλεπιδράσουν με τα εκθέματα, με απώτερο σκοπό να δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις και να δοθούν οι λόγοι στους επισκέπτες να επιστρέψουν κάποια στιγμή στο μέλλον στο μουσείο.

### 2.3 Το παιδί ως επισκέπτης του μουσείου

Στη συζήτηση περί εκδημοκρατισμού του μουσείου και ανοίγματός του στο ευρύ κοινό, ο όρος κοινό (*public*) αναφέρεται στους χρήστες του μουσείου αλλά —πέραν των πραγματικών χρηστών-επισκεπτών— και σε όλον τον πληθυσμό στον οποίο δυνητικά απευθύνεται ένας τέτοιος οργανισμός (Desvallées & Mairesse, 2014, σ. 80). Σημαντική ομάδα κοινού είναι τα παιδιά, καθώς αποτελούν μια από τις μεγαλύτερες ομάδες επισκεπτών της μουσειού. Στο πλαίσιο της προσέγγισης που ευνοεί την πρώιμη μάθηση, τα μουσεία εντείνουν τις προσπάθειές τους να εξυπηρετήσουν όλο και μικρότερα παιδιά, καθώς οι ερευνητές συμφωνούν πως η ανάπτυξη μουσειακής κουλτούρας ξεκινά από τις μικρές ηλικίες (Shaffer, 2019, σ. 75). Η λογική είναι ότι εάν κάποιος εξοικειωθεί με την επίσκεψη στο μουσείο από νεαρή ηλικία, υπάρχει μεγαλύτερο ενδεχόμενο να γίνει συστηματικός επισκέπτης τους στο μέλλον (Φιλίππουπολίτη, 2015, σ. 120). Έτσι, η πλειονότητα των μουσείων (εκτός των παιδικών) οργανώνουν εκπαιδευτικά προγράμματα για σχολεία και εκθέσεις φιλικές προς τους μικρούς επισκέπτες και τις οικογένειές τους.

Στις περισσότερες των περιπτώσεων, η επίσκεψη ενός παιδιού σε ένα μουσείο δεν γίνεται ατομικά αλλά μετά συνοδείας και συχνά εντάσσεται στα πλαίσια εξόδου με την οικογένεια (Alibert, Bigot & Hatchuel, 2005, σ. 34) είτε μιας εκπαιδευτικής επίσκεψης. Κατά την ανάλυση των παιδικών βιβλίων παρακάτω θα εξεταστούν βιβλία που ανήκουν και στις δύο κατηγορίες. Από τη μία, το μουσείο ως χώρος άτυπης μάθησης έρχεται να λειτουργήσει συμπληρωματικά στην τυπική εκπαίδευση. Σε μια σχολική επίσκεψη, οι μαθητές συμμετέχουν σε ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα το οποίο προσαρμόζεται ανάλογα με τις ιδιαιτερότητες κάθε

ηλικιακής ομάδας και το οποίο περιλαμβάνει διαφορετικές μεθόδους (εμφύχωση, συζήτηση, εξερεύνηση κ.ά.)· σε αυτό δεν προσεγγίζονται όλα αλλά ορισμένα από τα εκθέματα (Νικονάνου, 2015). Για να εμπλακούν πιο ενεργά, τα παιδιά χρειάζεται να έρθουν σε επαφή με τα αντικείμενα, να παίξουν μαζί τους, να τα εξερευνήσουν μέσω βιωματικών ή χειρωνακτικών δραστηριοτήτων (Black, 2005· Νικονάνου, 2015). Θεωρητικές προσεγγίσεις όπως η μάθηση μέσω της ανακάλυψης και η θεωρία του κονστρουκτιβισμού αποτελούν τις βάσεις πάνω στις οποίες τα σύγχρονα μουσεία δομούν τα εκπαιδευτικά τους προγράμματα.<sup>9</sup>

Από την άλλη, η οικογενειακή μάθηση, ως μαθησιακή διαδικασία, είναι έντονα κοινωνική και χαρακτηρίζεται από αλληλεπίδραση, αφού τα μέλη μιας οικογένειας που επισκέπτονται ένα μουσείο, ανταλλάσσουν απόψεις, σχολιάζουν τα εκθέματα και κάποιες φορές συνεργάζονται σε δραστηριότητες (Φιλιππουπολίτη, 2015, σ. 115). Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, οι γονείς κάνουν «ένα βήμα πίσω» και τα ίδια τα παιδιά αναλαμβάνουν πρωταγωνιστικό ρόλο —αυτόν του πλοηγού— μέσα στην έκθεση. Τα παιδιά, τότε, ενθαρρύνονται να σταθούν κριτικά απέναντι στις ιδέες των ενηλίκων, πράγμα που συγκρούεται με τις διδακτικές προσεγγίσεις στις οποίες οι ενήλικες θεωρούνται κάτοχοι της γνώσης (Houseal, Bourque, Welsh & Wenger, 2014, σ. 18). Πέραν από τους γονείς, σημαντικός είναι ο ρόλος και του παππού και της γιαγιάς, οι οποίοι, όταν συνοδεύουν τα εγγόνια τους σε μουσεία, συμβάλλουν στην πολιτισμική τους μόρφωση. Όπως παρατήρησαν σε μελέτη τους οι Beaumont και Sterry (2005), οι μουσειακές επισκέψεις των γιαγιάδων με τα εγγόνια τους είναι συνηθέστερες σε σύγκριση με αυτές των παππούδων (σ. 168).

Το παιδικό κοινό είναι ένα ιδιαίτερο κοινό, το οποίο χρήζει και ιδιαίτερης μεταχείρισης. Διαφορετικές απόψεις εκφράζονται σε σχέση με τον βαθμό που τελικά τα μουσεία προσελκύουν τα παιδιά. Άλλοι υποστηρίζουν πως δεν τα ενδιαφέρουν αρκετά και άλλοι πως αποτελούν χώρους φιλικούς και ζεστούς που κεντρίζουν την προσοχή τους (Alibert κ.ά., 2005). Αξίζει να σημειωθεί πως, μεταξύ των διαφόρων ειδών μουσείων, τα μουσεία φυσικής ιστορίας θεωρούνται τα περισσότερο ελκυστικά για τα παιδιά.<sup>10</sup> Γενικά, σε ένα μουσείο, μπροστά στο μέγεθος των έργων κάποια παιδιά μπορεί να νιώσουν ενθουσιασμό, ενώ άλλα να εκφράσουν απορία ή ακόμα

---

<sup>9</sup> Στο κονστρουκτιβιστικό μουσείο, ο επισκέπτης πραγματοποιεί συνδέσεις με όσα γνωρίζει ήδη και του είναι οικεία, προκειμένου να προσδώσει νόημα στην εμπειρία του. Τα κονστρουκτιβιστικά εκθέματα ενθαρρύνουν τις συγκρίσεις ανάμεσα στο άγνωστο και το νέο (Hein, 1995, σ. 6).

<sup>10</sup> Όπως έδειξαν τα ευρήματα της έρευνας των Alibert, Bigot και Hatchuel (2005), όσον αφορά στις προτιμήσεις των παιδιών για τα μουσεία, το 44% των ερωτηθέντων δήλωσε πως αυτά ενδιαφέρονται περισσότερο για τα μουσεία φυσικής ιστορίας, το 25% για τα μουσεία με συγκεκριμένη θεματική (μουσεία παιχνιδιού, αυτοκινήτου κ.ά.) και το 13% για τα μουσεία ιστορίας και προϊστορίας (σ. 44).

και δυσαρέσκεια. Τα μικρά παιδιά συναρπάζονται αρχικά από τον χώρο αυτόν καθαυτόν, έναν χώρο αρκετά μεγάλο δεδομένων των δικών τους διαστάσεων, διακοσμημένο με έργα που στην ηλικία τους εξάπτουν την περιέργεια και τη διάθεση για παιχνίδι (Καλούρη-Αντωνοπούλου & Κάσσαρης, 1988, σ. 44). Επιπλέον, σύμφωνα με τον Black (2005), τα παιδιά πέρα από την ικανότητά τους να ενθουσιάζονται έχουν τεράστια επιθυμία για εμπλοκή, έντονη περιέργεια και ζωνρή φαντασία, όταν ενθαρρύνονται, αλλά μικρή διάρκεια συγκέντρωσης και αδυναμία να παραμείνουν ήσυχα, όταν πλήττουν. Ακόμα, συλλέγουν πληροφορίες για τον κόσμο με όλες τις αισθήσεις τους· η αίσθηση της όρασης, ειδικότερα, είναι ένα από τα πιο ισχυρά εργαλεία για τη μάθηση. Μέσω της οπτικής επαφής κανείς παρατηρεί και σημειώνει λεπτομέρειες, πράγμα που συχνά αποτελεί το πρώτο βήμα για να οικοδομηθεί η γνώση. Παρόλα αυτά, το να μάθουμε να κοιτάζουμε είναι κάτι περισσότερο από το να βλέπουμε: είναι η ικανότητα να σκεφτόμαστε με κριτικό τρόπο γι' αυτό που παρατηρούμε και να το συνδέουμε με τις προηγούμενες γνώσεις μας, σχολιάζει η Shaffer (2019, σ. 277). Άλλωστε, και τα μουσειακά εκθέματα υπόκεινται σε εναλλακτικές οπτικές και ερμηνείες.

Επομένως, η συζήτηση για το παιδικό κοινό και την επίσκεψη στα μουσεία τον 21<sup>ο</sup> αιώνα δεν είναι δυνατόν να περιοριστεί μόνο στην επαφή με τα εκθέματα, την αισθητική απόλαυση και καλλιέργεια ενός παιδιού και τον παραδοσιακό στόχο της μουσειοπαιδαγωγικής περί σύνδεσης εκπαίδευσης και μάθησης με τις τέχνες και τον πολιτισμό. Θα πρέπει να επικεντρώνεται και σε άλλα ζητήματα που αφορούν στην υποκειμενικότητα της ερμηνείας και στην πολυπλοκότητα της μουσειακής εμπειρίας, στην αλληλεπίδραση, τον διάλογο, τυχόν «συγκρούσεις» του επισκέπτη με αφορμή την προσέγγιση των αντικειμένων κ.ο.κ.<sup>11</sup> Παλαιότερα, όταν μιλάγαμε για παιδιά σε μουσεία αναφερόμασταν κυρίως στο πώς μπορούμε να τα διευκολύνουμε να αγαπήσουν το παρελθόν. Η παραδοσιακή αυτή οπτική επικεντρωνόταν στην «ικανότητα» των ίδιων των έργων τέχνης να «μιλήσουν» στα παιδιά και θεωρούσε τα παιδιά ικανά από μόνα τους να κατανοήσουν τον χώρο και το έργο τέχνης «επιστρατεύοντας όλες τις δυνάμεις της φαντασίας, της μνήμης και της παρατηρητικότητας τους» (Καλούρη-Αντωνοπούλου & Κάσσαρης, 1988, σ. 29). Αντίθετα, η συζήτηση σήμερα στρέφεται στη σημασία της πολιτισμικής διαμεσολάβησης και την ύπαρξη ενός «διαμεσολαβητή» (εκπαιδευτικού προγράμματος, έντυπου ή άλλου υλικού κ.ά.) που θα αναλάβει ό,τι δε μπορεί να

---

<sup>11</sup> Βλ. και τον νέο προτεινόμενο ορισμό του μουσείου, ο οποίος μιλά για μια μουσειακή «πολυφωνία» (Νομικού, 2019, σ. 6).

κάνει από μόνο του ένα παιδί. Εστιάζει, επίσης, στην προσωπική και διαφορετική ματιά, την ερμηνεία και τον προβληματισμό που ξυπνά ένα μουσειακό αντικείμενο στα παιδιά —αλλά και σε όλες τις ομάδες επισκεπτών— καθώς και στη δημιουργία προσωπικών διασυνδέσεων που έχουν νόημα για τον καθένα μέσω της εμπλοκής του με τα εκθέματα και τον χώρο του μουσείου.<sup>12</sup> Σύμφωνα με τον Black (2005), το μουσείο μπορεί να κερδίσει τα παιδιά-επισκέπτες μέσω δραστηριοτήτων που θα τα «βυθίσουν» στη μουσειακή εμπειρία, αντιμετωπίζοντάς τα ως ενεργούς συμμετέχοντες και όχι ως παθητικούς παρατηρητές (σ. 68). Στο σημείο αυτό αξίζει να παραθέσουμε τα λόγια του Μπουλώτη (2012):

Πρώτιστα, πρέπει να κάνουμε το παιδί να αγαπήσει αβίαστα το μουσείο και τον αρχαιολογικό χώρο ως θαυμαστό σκηνικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο μπορούν να συμβούν παράξενες ιστορίες και όπου αυτό το ίδιο θα έχει το ρόλο του, θα δράσει. Με την καλλιέργεια αυτής της αγάπης προετοιμάζουμε σίγουρα μελλοντικές επιστροφές στην τρισδιάστατη αρχαιότητα, καθώς επίσης τη βαθμιαία συσσώρευση «χαρούμενης γνώσης» και την άσκηση της κριτικής ματιάς (σ. 220).

---

<sup>12</sup> Σύμφωνα και με το μοντέλο του κονστрукτιβιστικού μουσείου.

### 3. ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

#### 3.1 Το μουσείο στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρείται μια σύνδεση των δύο προηγούμενων κεφαλαίων. Σύμφωνα με τους Καλούρη-Αντωνοπούλου και Κάσσαρη (1988), τα μουσεία έχουν το προνόμιο να προσφέρουν καινούργιες εντυπώσεις στα παιδιά χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της εποχής: τη γλώσσα της εικόνας, εύληπτη και κατανοητή απ' όλους και ιδιαίτερα από τα παιδιά (σ. 38). Όμως, όπως είδαμε και παραπάνω, την ίδια γλώσσα μιλούν και τα εικονογραφημένα βιβλία, τα οποία συχνά αποδεικνύονται εξαιρετικά σύνθετα και απαιτητικά. Σε ένα εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, μέσα από τον συνδυασμό λέξεων και εικόνων καθώς και μέσα από τα λογοτεχνικά κενά, τα οποία έρχεται ο αναγνώστης (παιδί ή ενήλικας) να καλύψει, δημιουργούνται συνδέσεις ανάμεσα σε όσα αυτός βλέπει και διαβάζει και στα προσωπικά του βιώματα, συνδέσεις ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται μια αναλογία και μια πρώτη σχέση ανάμεσα στους δύο κεντρικούς πυλώνες, το μουσείο και το βιβλίο. Όπως οι μουσειοπαιδαγωγοί ενθαρρύνουν τους επισκέπτες να επεξεργάζονται τα μουσειακά εκθέματα προσωπικά και δημιουργικά, έτσι και τα εικονογραφημένα βιβλία για την τέχνη αποτελούν παράδειγμα του πώς οι συγγραφείς και οι εικονογράφοι αποπειρώνται το ίδιο (Yohlin, 2012, σ. 271). Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο έρχεται, λοιπόν, να λειτουργήσει ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στον αναγνώστη και το μουσείο. Φυσικά, μια ιστορία έχει πολλά επίπεδα και νοήματα και καθένας την διαβάζει και την ερμηνεύει ποικιλοτρόπως. Επίσης, κάθε ανάγνωσή της, ακόμα και από το ίδιο άτομο, είναι διαφορετική και αποκαλύπτει νέες διαστάσεις στον αναγνώστη της. Ομοίως, ένα μουσειακό έκθεμα προσκαλεί τον θεατή και σε μια δεύτερη και σε μια τρίτη ανάγνωση (Κανατσούλη, 2004, σ. 176). Έτσι, τόσο στο βιβλίο όσο και στο μουσείο, συμπεριλαμβάνονται μια πληθώρα διαφορετικών αφηγήσεων και προωθούνται διαφορετικές ερμηνείες εκ μέρους των αναγνωστών/επισκεπτών.

Η Shaffer (2019), ορίζοντας τα μουσεία ως «αποθετήρια αντικειμένων που αφηγούνται ιστορίες για τον κόσμο μας, τον παλιό και τον σημερινό, τον κοντινό και τον μακρινό», συμφωνεί με τη θέση περί πολλαπλών ερμηνειών και αφηγήσεων όχι μίας, αλλά πολλών ιστοριών (σ. 203).<sup>13</sup> Επιπλέον, ένα μουσείο υπογραμμίζει τη σχέση μεταξύ αντικειμένων και

---

<sup>13</sup> Αυτή η άποψη συνάδει με τη λογική των συμμετοχικών εκθέσεων, όπως αυτές αναλύθηκαν παραπάνω.

ταυτότητας, προσωπικής και πολιτιστικής (Zimmerman, 2015, σ. 42). Αντίστοιχα, στα παιδικά βιβλία για τα μουσεία και την τέχνη η έμφαση δίνεται στα αντικείμενα και στο πώς τα παιδιά τα χρησιμοποιούν με σκοπό να αναπτύξουν την προσωπικότητά τους. Σύμφωνα με την Zimmerman (2015), σε ένα παιδικό βιβλίο τα μουσειακά αντικείμενα, συνήθως πίνακες ζωγραφικής ή γλυπτά, φέρουν τις δικές τους ιστορίες και εξάπτουν τη φαντασία των παιδιών-πρωταγωνιστών, τα οποία ανακαλύπτουν τη σημασία και το παρελθόν τους και συγχρόνως τα αξιοποιούν ως μια «πόρτα» για να γνωρίσουν τον εσωτερικό τους κόσμο.

Πιο συγκεκριμένα, στην έρευνά της, η Zimmerman (2015) παρατήρησε πως τα παιδικά βιβλία που αναφέρονται σε μουσεία συχνά περιγράφουν μια διαδικασία ωρίμανσης εκ μέρους των παιδιών που μαθαίνουν να κάνουν καλύτερες επιλογές και να αναλαμβάνουν ευθύνες, μια διαδικασία που μπορεί μάλιστα να παραλληλιστεί και με τον τρόπο με τον οποίο ένα αντικείμενο συσσωρεύει νόημα (σ. 43). Το παιδί μέσω της διαδικασίας εύρεσης της ταυτότητάς του γίνεται πιο ώριμο, ακριβώς όπως ένα αντικείμενο, μέσω της συμπερίληψής του στο μουσείο, αποκτά διαφορετικά επίπεδα νοήματος και γίνεται ερμηνευτικά πιο «πλούσιο». Η Zimmerman (2015) επεκτείνει τον παραλληλισμό αυτό, υποστηρίζοντας ότι οι ήρωες-παιδιά των ιστοριών που εκτυλίσσονται σε μουσεία είναι συγχρόνως τα ίδια και «αντικείμενα», εκτός από παρατηρητές και επίδοξοι επιμελητές (σ. 45). Τα παιδιά, έχοντας απέναντί τους ένα μουσειακό αντικείμενο, το επεξεργάζονται και το νοηματοδοτούν· ταυτοχρόνως, εξοικειώνονται με μια διαδικασία που μπορούν ύστερα να εφαρμόσουν και στον εαυτό τους. Ας φανταστούμε έναν καθρέπτη στη θέση του εκθέματος στον οποίο το παιδί αντικρίζει τον εσωτερικό του κόσμο και, τελικά, τον ίδιο του τον εαυτό, σε μια πράξη αυτοσυνειδησίας και ενδοσκόπησης.<sup>14</sup> Όταν τα παιδιά παρουσιάζονται να τρέχουν μακριά από το σπίτι τους, στην πραγματικότητα τρέχουν περισσότερο προς μια πιο πλούσια αίσθηση του εαυτού τους και επιλέγουν τα μουσεία ως τα καλύτερα μέρη για να βρουν αυτό που αναζητούν (Zimmerman, 2015, σ. 45).

Τόσο σημαντικός είναι ο ρόλος των αντικειμένων που ουσιαστικά τα μουσεία συχνά προσδιορίζονται από τις συλλογές τους και την ιστορία των αντικειμένων (Shaffer, 2019, σ. 267). Στα περισσότερα μουσεία, τα αντικείμενα κατέχουν κεντρική θέση σε ένα αφήγημα ιστοριών που αφορούν λαούς, ανθρώπους, τόπους, γεγονότα και εποχές. Στα παιδικά λογοτεχνικά βιβλία, το μουσείο μεταφέρει «ίχνη του παρελθόντος, γεγονότα και πεποιθήσεις

---

<sup>14</sup> Η ιδέα του ήρωα-παιδιού ως αντικειμένου, αφού στην ουσία είναι το κατασκεύασμα ενός ενήλικα συγγραφέα, ενυπάρχει και στη θεωρία του αντικειμένου (*thing theory*) (Zimmerman, 2015, σ. 46).



αλλοτινών ανθρώπων» (Κανατσούλη, 2020, σ. 37).<sup>15</sup> Άραγε μπορεί η παρουσίαση του μουσείου στα παιδικά βιβλία να πυροδοτήσει και να ενθαρρύνει ταυτίσεις που συνδέουν παρελθόν και παρόν ή μήπως τα ιστορικά ίχνη αποτελούν κάτι το «μακρινό και άπιαστο για τα μικρά παιδιά» (Κανατσούλη, 2020, σ. 37);<sup>16</sup> Για τη Zimmerman (2015), πάντως, τα παιδιά έχουν τρόπους να καλύψουν την απόσταση που τα διαχωρίζει από παρελθοντικά γεγονότα ή πρόσωπα και να βρουν τρόπους διασύνδεσης με αυτά. Πιο συγκεκριμένα, όταν τα παιδιά-αναγνώστες συναντούν μουσεία, αντικείμενα ή πρόσωπα που υπάρχουν στα αλήθεια, μαθαίνουν να τα αναγνωρίζουν και να κάνουν συνδέσεις που καλύπτουν το κενό ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα (Zimmerman (2015, σ. 48). Πρόκειται για μια συνειδητοποίηση —εκτός από εσωτερική και προσωπική, όπως είδαμε παραπάνω— εξωτερική και πολιτιστική, μια οικοδόμηση δηλαδή της ατομικής ταυτότητας αλλά και του υπόλοιπου κόσμου. Για τον Μπουλώτη (2012), μέσα από τα βιβλία αυτά δίνονται στα παιδιά «τα πρώτα ερεθίσματα, το εναρκτήριο λάκτισμα, που θα τα κάνουν να αγαπήσουν το μουσείο ως χώρο όπου μπορούν να συμβούν πράγματα θαυμαστά και παράξενα, και μάλιστα με τους δικούς τους χρόνους μπολιασμένα, με πρόσωπα και σημάδια υπαρκτά» (σ. 221). Ένα παιδί που αισθάνεται άνετα σε ένα μουσειακό πλαίσιο θα το νιώσει δικό του, σαν το σπίτι του· όπως σημειώνει σχετικά η Zimmerman (2015), όταν οι ήρωες των παιδικών βιβλίων κρύβονται στα μουσεία, τα μετατρέπουν σε οικιακούς χώρους και εκεί όχι μόνο βρίσκουν καταφύγιο αλλά επίσης «ανατρέφονται», καθώς μεγαλώνουν (σ. 52). Οι παραμυθένιες ιστορίες με αφετηρία τα μουσεία ίσως, τελικά, «αποτελούν τον καμβά για γοητευτική μυθοπλασία, τα μόνα αυθεντικά σκηνικά, όπου μέσα της μπορεί το παιδί να αγγίξει τον αρχαίο κόσμο τρισδιάστατο, να τον οσφρανθεί, να αφηθεί να το τυλίξουν οι εικόνες του, όσο αποσπασματικές κι αν είναι αυτές και πληγωμένες απ' του χρόνου τα γυρίσματα» (Μπουλώτης, 2012, σ. 223). Το μουσείο δεν αποτελεί καθόλου στατικό και ουδέτερο τόπο, παρά είναι «ένας τόπος που αναβλύζουν και αναβιώνουν συναισθήματα» (Κανατσούλη, 2020, σ. 42).

### 3.2 Σχετικές έρευνες

Σε αυτή την ενότητα θα πραγματοποιηθεί μια διερεύνηση της βιβλιογραφίας με συναφές ερευνητικό αντικείμενο που έγινε την τελευταία εικοσαετία και σχετίζεται με το θέμα της

---

<sup>15</sup> Για την Κανατσούλη (2020), η λογοτεχνική παρουσία του μουσείου στα βιβλία για παιδιά έχει την ποικιλότητα που ούτως ή άλλως διακρίνει την παιδική λογοτεχνία (σ. 44).

<sup>16</sup> Όπως θα αναλυθεί και στη συνέχεια, αυτό αποτελεί θέμα συζήτησης των σπουδών μνήμης.

αναπαράστασης των μουσείων ως χώρων με εκθέματα, τα οποία στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία είναι κυρίως έργα τέχνης. Πρώτα απ' όλα, σημαντική έρευνα υπήρξε αυτή του Sipe (2001), ο οποίος διέκρινε τέσσερις βασικές κατηγορίες βιβλίων: 1) βιβλία που χρησιμοποιούν παρωδία όταν αναφέρονται σε συγκεκριμένα έργα τέχνης, 2) βιβλία για διάσημους καλλιτέχνες, 3) βιβλία που διαδραματίζονται σε μουσεία και ασχολούνται με την εμπειρία μιας μουσειακής επίσκεψης και 4) βιβλία με εικονογραφήσεις που μιμούνται ή αντλούν στοιχεία από συγκεκριμένα καλλιτεχνικά στυλ ή ιστορικές σχολές τέχνης (σ. 199). Καθώς στην συγκεκριμένη εργασία θα ασχοληθούμε με ιστορίες που λαμβάνουν χώρα στον εξωτερικό ή τον εσωτερικό χώρο ενός μουσείου, θα αναφερθούμε κυρίως στην τρίτη κατηγορία —σε βιβλία, δηλαδή, που εκτυλίσσονται σε μουσεία και στα οποία η επίσκεψη και η μουσειακή εμπειρία αποτελούν βασικό κορμό της ιστορίας. Θα σχολιαστούν, επίσης, ζητήματα που αφορούν στην επιρροή από καλλιτέχνες και καλλιτεχνικά στυλ είτε με πιο ρεαλιστικό τρόπο είτε αξιοποιώντας την τεχνική της παρωδίας.

Η Yohlin (2012), βασισμένη στην έρευνα του Sipe, εμβάθυνε ακόμα περισσότερο στο θέμα του χώρου στον οποίο διαδραματίζονται τα βιβλία τέχνης, δηλαδή το μουσείο τέχνης, και μελέτησε τα παιδικά βιβλία με την πρόθεση να τα συνδέσει με ένα συγκεκριμένο αντικείμενο τέχνης. Τα αποτελέσματα της έρευνάς της έφεραν στο προσκήνιο μια επιπλέον πτυχή, καθώς έδειξαν ότι η ενσωμάτωση έργων τέχνης στα παιδικά βιβλία προκαλεί ενθουσιασμό όταν τα παιδιά αναγνωρίζουν τα έργα στα οποία γίνεται αναφορά και συσχετίζουν την αναπαράστασή τους με το πρωτότυπο. Επιπλέον, επισημάνθηκαν ομοιότητες και διαφορές που εντοπίστηκαν στα βιβλία αλλά και ζητήματα διάκρισης των πραγματικών μουσείων και αντικειμένων από τα φανταστικά ή των ρεαλιστικών/φωτογραφικών αναπαραστάσεων τους από τις χιουμοριστικές εκδοχές και παρωδίες τους. Τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία διαπιστώθηκε πως μπορούν να λειτουργήσουν ως εργαλεία που διευκολύνουν και επιτρέπουν στα παιδιά να δημιουργήσουν νόημα στηριζόμενα τόσο στο περιεχόμενο του μουσείου, όσο και στις πρότερες προσωπικές τους εμπειρίες. Άλλωστε, η διευκόλυνση και η δημιουργία συνθηκών για την προσωπική κατασκευή νοήματος μέσω της ερμηνείας ενός αντικειμένου τέχνης αποτελεί βασικό στόχο της καλλιτεχνικής και της μουσειακής εκπαίδευσης (Yohlin, 2012, σ. 271). Με την έρευνα της Yohlin συμφωνεί και αυτή των Eckoff και Guberman (2006), η οποία κατέδειξε πως, αν τα παιδιά συναντήσουν έναν πίνακα ζωγραφικής που έχουν δει προηγουμένως σε κάποιο παιδικό

βιβλίο, είναι πολύ πιθανό να τον επαναφέρουν στη μνήμη τους πραγματοποιώντας τη διασύνδεση με το συγκεκριμένο βιβλίο.

Πιο πρόσφατα, ο Serafini (2015), ασχολήθηκε με την αναπαράσταση της τέχνης στα παιδικά βιβλία και διέκρινε τις εξής δικές του κατηγορίες σε σχέση με το θέμα αυτό: 1) αναπαραγωγή (*reproduction*), 2) μεταμόρφωση (*transfiguration*) και 3) στυλιστική τυποποίηση (*stylization*). Η αναπαραγωγή νοείται ως μια πιστή αναπαράσταση του αυθεντικού έργου τέχνης· αντιθέτως, η μεταμόρφωση συναντάται όταν το έργο είναι μεν αναγνωρίσιμο αλλά έχει προσαρμοστεί ώστε να ταιριάζει στους σκοπούς του βιβλίου. Η στυλιστική απομίμηση βρίσκεται στο άλλο άκρο, όταν το έργο τέχνης δεν είναι πλέον αναγνωρίσιμο αλλά αναδιαμορφώνεται με βάση το συγκεκριμένο στυλ ενός καλλιτεχνικού κινήματος. Ο Serafini (2015) είδε τις συγκεκριμένες κατηγορίες όχι ως τρεις αλληλοαποκλειόμενες μορφές αλλά ως τρεις μορφές οικειοποίησης και μετασχηματισμού που νοούνται ως ένα φάσμα από πιστές αναπαραγωγές μέχρι στυλιστικές συμβατικοποιήσεις (σ. 6). Τα επιλεγμένα βιβλία του δείγματος θα αναλυθούν, μεταξύ άλλων, και υπό το πρίσμα των πορισμάτων των συγκεκριμένων ερευνών.

### 3.3 Θεωρητικές προσεγγίσεις και σύγχρονες εφαρμογές

Στο τελευταίο κεφάλαιο της βιβλιογραφικής ανασκόπησης θα γίνει μια παρουσίαση των σημαντικότερων λογοτεχνικών θεωριών που μπορούν να συνδεθούν με την επιστήμη της μουσειολογίας. Πρώτα και κύρια, για να μιλήσουμε για τη γλώσσα του μουσείου, για να καταστεί κατανοητός ο χώρος του μουσείου με τις αίθουσες και τις εκθέσεις που συμπεριλαμβάνει, ο θεατής πρέπει να μάθει τον κώδικά της. Για τη μελέτη της συγκεκριμένης γλώσσας, οι μελετητές στράφηκαν στη σημειωτική ανάλυση και αντιμετώπισαν την έκθεση ως «κείμενο» που παράγει ένα πλήθος σημείων. Σε αυτό το πλαίσιο, η επικοινωνιακή διαδικασία που λαμβάνει χώρα σε ένα μουσείο δεν μπορεί να υπάρξει και να εξεταστεί χωρίς ένα σύστημα κωδίκων και κανόνων, κοινωνικά αποδεκτών και τυποποιημένων. Κατά τον Horta (1992), τα μουσειακά αντικείμενα αποτελούν φορείς μιας λειτουργίας σήμανσης, η οποία δημιουργείται (κωδικοποιείται) από τους μουσειακούς «πομπούς» (επιμελητές, μουσειολόγους, εκπαιδευτικούς κ.ά.) και καταλήγει (αποκωδικοποιείται) από το «δέκτη», το κοινό (σ. 7). Η σύνθεση αυτών των σημείων σε δομές θυμίζει την παράθεση λέξεων σε μια πρόταση και οδηγεί στην κατασκευή του μουσειακού λόγου.

Μπορεί η σημειωτική να αποτέλεσε την αρχική βάση μελέτης, ωστόσο με την πάροδο του χρόνου εφαρμόστηκαν στα μουσεία και άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις, φέροντας στο φως πτυχές που δεν καλύπτονταν από αυτήν. Οι νέες μουσειακές θεωρίες, όπως είδαμε και παραπάνω, στρέφουν το ενδιαφέρον τους στη δημιουργία ενός πιο προσωπικού νοήματος εκ μέρους του επισκέπτη. Ο επισκέπτης καλείται να συμμετάσχει ενεργά στις μαθησιακές διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα στο μουσείο, διαδικασίες που επιδιώκουν να είναι όλο και πιο ανοιχτές και διευρυμένες, αφήνοντας ελεύθερο χώρο στους ίδιους τους επισκέπτες για βιωματική και δημιουργική έκφραση· αυτό, μάλιστα, αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της μουσειακής εμπειρίας (Νικονάνου, 2015, σ. 14). Έτσι, απομακρυνόμενοι από τις δομικές αναλύσεις και απορρίπτοντας τον θεατή του μουσείου ως παθητικό δέκτη, θεωρίες όπως η συναλλακτική της Rosenblatt (1938, 1978) και η θεωρία αισθητικής ανταπόκρισης του Iser (1978) εστίασαν στον ενεργητικό του ρόλο και τόνισαν την δυναμικότητα και πολυπλοκότητα των αναγνώσεων και ερμηνειών.

Η συναλλακτική θεωρία της ανάγνωσης τονίζει τη διασύνδεση του αναγνώστη και του κειμένου στη διαδικασία νοηματοδότησης και υποστηρίζει πως για τη δημιουργία νοήματος απαιτείται κατ' αρχήν η συνεργασία και η αλληλεπίδραση και των δύο.<sup>17</sup> Ο Dewey (1937, όπ. αναφ. στο Latham, 2007, σ. 253), σχεδόν έναν αιώνα πριν, είχε μιλήσει για την εμπειρία —μια από τις κεντρικές έννοιες της θεωρίας του— ως μια αδιαίρετη συνεχή συναλλαγή, μια οργανική συνένωση μεταξύ των ανθρώπων με το φυσικό και το τεχνητό περιβάλλον τους. Η εμπειρία, κατά τον ίδιο, δεν είναι στατική, αλλά δυναμική και κοινωνικά προσδιορισμένη. Η συναλλακτική θεωρία του Dewey, δηλαδή, απορρίπτει την ιδέα πως ο κόσμος όπως τον αντιλαμβανόμαστε απαρτίζεται από διακριτά μέρη τα οποία ενοποιούνται σε ένα σύνολο. Αντιθέτως, υποστηρίζει ότι τα μέρη αυτά δεν είναι τίποτα άλλο παρά πτυχές ή εκφάνσεις ενός ήδη ολοκληρωμένου και προϋπάρχοντος κόσμου (Latham, 2007).

Η Rosenblatt (1938), απορρίπτοντας τη φορμαλιστική ανάλυση του λογοτεχνικού κειμένου, έθεσε επίσης την εμπειρία ως μια κεντρική έννοια στη θεωρία της και υποστήριξε πως κάθε ανάγνωση είναι μοναδική.<sup>18</sup> Στο δεύτερο μεγαλύτερο έργο της *The Reader, The Text, The Poem*, η Rosenblatt (1978) παρουσίασε μια ολιστική προοπτική επικεντρώνοντας κυρίως το ενδιαφέρον

---

<sup>17</sup> Η Rosenblatt (1978) χρησιμοποίησε τον όρο συναλλαγή (*transaction*) και συναλλακτική (*transactional*) για την θεωρία της για να δώσει έμφαση στη συμβολή και των δύο μερών (αναγνώστη και κειμένου) στην διαδικασία της αναγνωστικής απόκρισης.

<sup>18</sup> Στην πραγματικότητα, υπάρχει η πιθανότητα εκατομμυρίων ατόμων αναγνωστών των εκατομμυρίων ατομικών λογοτεχνικών κειμένων (Rosenblatt, 1938, σ. 32).

της στην κατανόηση της αισθητικής εμπειρίας και της βαθύτερης φύσης και έκτασής της.<sup>19</sup> Η θεωρία της, λοιπόν, εξετάζει ως μια θεωρία πρόσληψης τη διαδικασία της ανάγνωσης ως μια αισθητική εμπειρία στην οποία συμβάλλουν εξίσου και τα δύο μέρη, αναγνώστης και κείμενο. Η αισθητική ανάγνωση για την Rosenblatt περιλαμβάνει αποκρυπτογράφηση εικόνων και λέξεων και οδηγεί σε μια ερμηνεία του κειμένου που προκαλείται από τα συναισθήματα, τις σχέσεις, τις διαθέσεις και τις ιδέες του ατόμου. Για να περιγράψει αυτή την εμπειρία, η Rosenblatt (1978) εξαρχής διακρίνει μεταξύ «κείμενου» (*text*) και «ποιήματος» (*poem*): το «ποίημα» αναφέρεται στη μοναδική, προσωπική αντίδραση του κάθε αναγνώστη σε ένα δεδομένο κείμενο, που δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα σύνολο από σύμβολα, ανοιχτά προς κάθε ερμηνεία. Αποτελεί, άρα, το αισθητικό αποτέλεσμα της συναλλαγής ενός συγκεκριμένου αναγνώστη με ένα συγκεκριμένο κείμενο σε έναν συγκεκριμένο τόπο και χρόνο (Rosenblatt, 1978, σ. 14).

Ομοίως, ο Latham (2007) παρουσιάζει τους όρους της συναλλακτικής θεωρίας αντιστοιχώντας τους και ανακαλύπτοντας ομοιότητες με τα στοιχεία της μουσειακής εμπειρίας: το κείμενο (*text*) ενός λογοτεχνικού έργου είναι σε ένα μουσείο το έκθεμα/αντικείμενο (*exhibit/object*), ο συγγραφέας (*author*) είναι ο δημιουργός (*creator*) του έργου/αντικειμένου, ο αναγνώστης (*reader*) είναι ο επισκέπτης του μουσείου (*viewer/visitor*) και το ποίημα (*poem*) αποτελεί τη μοναδική φωτεινή εμπειρία που βιώνει κάθε επισκέπτης (*experience*). Όπως είδαμε και παραπάνω, στον μουσειακό χώρο η νοηματοδότηση του αντικειμένου σε ένα συγκεκριμένο μουσειακό αφήγημα εξαρτάται από τη διαμεσολάβηση, αρχικά, της επιμέλειας της έκθεσης που το χωροθετεί, από τα ερμηνευτικά βοηθήματα, τις σκηνογραφικές επιλογές κ.ά. και, στη συνέχεια, από τη διαμεσολάβηση μέσω των κειμένων, των εκπαιδευτικών προγραμμάτων κλπ.

Από τη μεριά του, ο Iser (1978) στη θεωρία του περί αισθητικής ανταπόκρισης ασχολήθηκε με την έννοια του αναγνώστη ως ενεργού συμμετέχοντος στη δημιουργία νοήματος και μελέτησε τις συνθήκες μέσα στις οποίες το κείμενο αποκτά νόημα για αυτόν. Το λογοτεχνικό κείμενο, λοιπόν, υφίσταται μόνο με τη συμμετοχή του αναγνώστη, συμφωνούν Iser και Rosenblatt. Επιπλέον, ο Iser (1978) μίλησε για τη διαδραστικότητα και την αλληλεπιδραστική σχέση ανάμεσα στο αντικείμενο και τον θεατή και τόνισε πως το νόημα δεν είναι προκαθορισμένο, αλλά εξαρτάται κάθε φορά από την εμπειρία και την προσωπική στάση του

---

<sup>19</sup> Η αισθητική εμπειρία ορίζεται από την Rosenblatt ως «μια ολιστική, δυναμική, συναλλαγή μεταξύ όλων των παρόντων της στιγμής, από εσωτερικό σε εξωτερικό, που μας δείχνει τη σύνδεση αντικειμένων και γεγονότων στον κόσμο μας, τα περιεχόμενα και τις δραστηριότητες του νου μας, και την τρέχουσα κατάσταση στην οποία βρισκόμαστε» (Latham, 2007, σ. 254).

υποκειμένου καθώς και από την επίδραση του ίδιου του αντικειμένου πάνω σε αυτόν. Με τη θέση αυτή συμφωνούν και οι Desvallées & Mairesse (2014), οι οποίοι, εφαρμόζοντάς την στο πλαίσιο μιας μουσειακής έκθεσης, αναφέρουν πως τα εκθέματα λειτουργούν ως σύμβολα και η έκθεση παρουσιάζεται ως μια διαδικασία επικοινωνίας που επιδέχεται ερμηνείες, συχνά διαφορετικές η μία από την άλλη (σ. 47). Σύμφωνα με τους Plokhotnyuk & Mitrofanenko (2018), σε αυτήν την επικοινωνιακή διαδικασία, ο δέκτης-θεατής ως ερμηνευτής (*interpreter*) αποτελεί το υποκείμενο στη συνείδηση του οποίου πραγματοποιείται η σημείωση (*semiosis*) (σ. 26).

Η φύση, λοιπόν, ενός μουσειακού αντικειμένου είναι δυναμική. Ταυτόχρονα, στο αντικείμενο, όπως και στο λογοτεχνικό κείμενο, υπάρχουν «κενά» και απροσδιοριστίες. Όταν ένας θεατής στέκεται απέναντι σε ένα έργο, τίθεται σε κίνηση η δημιουργική δραστηριότητα της ερμηνείας και της επανερμηνείας, καθώς και η φαντασία του, και τότε και το αντικείμενο «ενεργοποιείται». Ο κάθε θεατής είναι εκείνος που θα προσδώσει νόημα στο αντικείμενο, το οποίο είναι πάντα ατελές, άρα και εκείνος που θα συμπληρώσει τα «κενά» με τον δικό του τρόπο και θα πάρει αποφάσεις για το πώς θα παρουσιαστεί η ιστορία (Pearce, 1994, σ. 26). Κάθε φορά που ο εκάστοτε θεατής παρατηρεί το αντικείμενο εκ νέου, μπορεί να ανακαλύψει νέες πτυχές του· επομένως, οι ερμηνείες αυτού είναι δυναμικά απεριόριστες. Τα αντικείμενα, θεωρεί η Pearce (1994), συμφωνώντας με την προαναφερθείσα θέση των Desvallées και Mairesse (2014), λειτουργούν ως σημεία καθώς και ως σύμβολα, μιας και είναι πλούσια σε συμβολικές δυνατότητες.<sup>20</sup> Χαρακτηρίζονται, λοιπόν, και ως πολύσημα (*polysemantic*). Στην ιδέα των κενών ανάμεσα στα αντικείμενα αναφέρθηκε και η Witcomb (2015), η οποία στο πλαίσιο της συζήτησής της για την «παιδαγωγική του συναισθήματος» (*pedagogy of feeling*), μια παιδαγωγική που διαπνέει τις σύγχρονες εκθεσιακές πρακτικές, υποστήριξε πως τα κενά ανάμεσα στα εκθέματα, όπως αυτά παρατίθενται σε μία έκθεση, λειτουργούν με παρόμοιους τρόπους με τα κενά των λογοτεχνικών κειμένων. Ο επισκέπτης, από την πλευρά του, ενθαρρύνεται να αισθανθεί και να παραγάγει προσωπικό νόημα, επεξεργαζόμενος τα κενά αυτά όχι με ορθολογικές μορφές παραγωγής της γνώσης, αλλά μέσα από ποιητικές και συναισθηματικές αναφορές (Witcomb, 2015, σ. 323).

---

<sup>20</sup> Η Pearce (1994), για την μελέτη των αντικειμένων, εφάρμοσε μια σημειωτική ανάλυση βασισμένη στις ιδέες του Saussure και του Iser. Τα αντικείμενα λειτουργούν ως σύμβολα «όταν εισέρχονται σε μια αυθαίρετη ένωση με στοιχεία τα οποία δεν έχουν εγγενή σχέση και στην περίπτωση αυτή η ένωση είναι μεταφορική» (Pearce, 1994, σ. 23).

Τελικά, το νόημα ενός αντικειμένου δεν ενυπάρχει στο αντικείμενο και δεν είναι προκαθορισμένο, αλλά εξαρτάται από την εμπειρία του εκάστοτε θεατή και αναπτύσσεται ως μια διάδραση μεταξύ αντικειμένου και θεατή, υποστηρίζει η Pearce (1994). Με άλλα λόγια, ο επισκέπτης ενός μουσείου είναι ενεργός και το πώς διαβάζει μια συνάντηση με ένα αντικείμενο εξαρτάται από πολλά πράγματα: στάση, διάθεση, περιβάλλον, φωτισμό, χρώματα, γνώσεις, προηγούμενες εμπειρίες κ.ο.κ. (Latham, 2007, σ. 257). Μάλιστα, η Pearce (1994) υπογραμμίζει πως ίσως η καρδιά της μουσειακής εμπειρίας βρίσκεται στη φαινομενικά παράδοξη κατάσταση στην οποία ο θεατής αναγκάζεται να αποκαλύψει πτυχές του εαυτού του προκειμένου να βιώσει μια πραγματικότητα που είναι διαφορετική από τη δική του, αφού μόνο αφήνοντας πίσω του τον οικείο κόσμο της δικής του εμπειρίας μπορεί να συμμετάσχει στον ενθουσιασμό που προσφέρουν τα αντικείμενα (σ. 26). Αν λοιπόν θεωρήσουμε ως αντικείμενο το βιβλίο —και εν προκειμένω το παιδικό εικονογραφημένο— το νόημά του εξαρτάται από την ανάγνωση του κάθε παιδιού και του κάθε ενήλικα. Όπως ο αναγνώστης καλύπτει τα κενά σε επίπεδο λεκτικού και οπτικού κειμένου και βιώνει μια εντελώς προσωπική αναγνωστική απόκριση απέναντι στο βιβλίο, ομοίως σε ένα μουσείο το νόημα ή η ερμηνεία ενός μουσειακού αντικειμένου πραγματώνεται από τον ίδιο τον επισκέπτη-θεατή, σε συνδυασμό με την επίδραση του περιβάλλοντος χώρου (φυσικό πλαίσιο) και τις κοινωνικές συναναστροφές (κοινωνικό πλαίσιο).<sup>21</sup> Κάθε αντικείμενο «αφηγηματοποιείται» όχι μόνο σε σχέση με την ερμηνευτική λεξάντα που το συνοδεύει, αλλά και μέσω της σχέσης του με τα υπόλοιπα αντικείμενα, της συμπαράθεσής του με αυτά, μέσω της φυσικής του παρουσίας (σε μια θήκη, σε ένα ράφι, σε ένα συρτάρι) και, φυσικά, σε σχέση με τη γενική αφήγηση που έχει κατασκευαστεί από τον χώρο του ίδιου του κτιρίου (Bond, 2020).

Οι μελέτες σε σχέση με τη μουσειακή εμπειρία δεν αφορούν φυσικά μόνο στο άτομο και την ατομική του εμπειρία, αλλά μεγάλο ενδιαφέρον εκδηλώνεται και για τον αντίκτυπο του μουσείου στην κοινωνία και τον κοινωνικό ρόλο που αυτά μπορούν να διαδραματίσουν για την κοινωνική ενδυνάμωση, ενσωμάτωση και αλλαγή (Νικονάνου, 2015, σ. 15). Σε αυτό το πνεύμα, μια άλλη σημαντική προσέγγιση, η οποία έφερε στο προσκήνιο πτυχές που αφορούν την κοινωνία, ήταν η κοινωνική σημειωτική. Θεωρώντας τα μουσεία ως κοινωνικά ιδρύματα και πολυτροπικά περιβάλλοντα και αξιοποιώντας την πολυτροπική ανάλυση —μια ανάλυση που

---

<sup>21</sup> Όπως είδαμε στη συζήτηση για τα ερμηνευτικά συστήματα του μουσείου σε σχέση με τις παραμέτρους της μουσειακής εμπειρίας.

ξεφεύγει από τη γλώσσα και ασχολείται με όλους τους παράγοντες (οπτικούς, ακουστικούς, ενσώματους, χωρικούς) που επηρεάζουν τη διαμόρφωση του περιβάλλοντος, την αλληλεπίδραση με αυτό και τη σχέση μεταξύ των σημειωτικών πόρων (Καλεσσοπούλου & Κουσερή, 2020, σ. 112)— η κοινωνική σημειωτική μελετά και αναδεικνύει τη σημασία του κοινωνικού πλαισίου.<sup>22</sup> Υπό αυτή την οπτική, η έκθεση «διαβάζεται» ως μεταγλώσσα που δημιουργεί μυθολογικές κατασκευές.<sup>23</sup> Τα σημανόμενα που δημιουργούνται σε αυτό το επίπεδο ερμηνείας και παραγωγής νοήματος συνδέονται με την ιδεολογία και τον πολιτισμό, τη γλώσσα και την ιστορία. Η ερμηνεία τους ως μια δυναμική διαδικασία επικοινωνίας ανάμεσα στο μουσείο και το κοινό, καθορίζεται με όρους κοινωνικής ιδεολογίας, διανοητικών προοπτικών, εννοιολογικών πλαισίων και συστημάτων αξιών της κοινωνίας (Horta, 1992· Νίτσιου, 2011).

Κάθε μουσείο, λοιπόν, μέσω των εκθεμάτων του μεταδίδει νοήματα και ιδέες. Σημαντική δουλειά σε σχέση με την εικόνα και την πολυτροπικότητα της έγινε από τους Kress και Van Leeuwen (1996) οι οποίοι την μελέτησαν όχι από αισθητικής πλευράς, αλλά με πυρήνα τη δυναμική αλληλεπίδραση ανάμεσα στην εικόνα και τις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες αυτή δημιουργείται και χρησιμοποιείται.<sup>24</sup> Οι Ravelli (1997) και Purser (2000) επικεντρώθηκαν πιο συγκεκριμένα στο μουσειακό περιβάλλον και τη μουσειακή γλώσσα. Το μουσειακό αντικείμενο για τη Ravelli (1997) αποκτά νόημα μόνο σε σχέση με άλλα αντικείμενα (σ. 3). Τα μουσεία δεν φιλοξενούν απλώς αντικείμενα, μεταφέρουν ιδέες, συμπληρώνει η Purser (2000, σ. 183). Στη μελέτη της, η Purser (2000) ενδιαφέρθηκε επίσης και ιδιαίτερα για τις διαφορετικές ιστορίες που αφηγούνται στους επισκέπτες οι διαφορετικές κουλτούρες. Κάθε ιστορία που παρουσιάζεται σε ένα μουσειακό κείμενο δεν μπορεί να είναι ουδέτερη αλλά φέρει μια υποκειμενική χροιά και μια ιδεολογική απόχρωση, ανάλογα με τη «φωνή» που την εκφράζει κάθε φορά. Ο επισκέπτης δεν είναι υποχρεωμένος να συμμορφωθεί αλλά μπορεί να κοιτάξει κριτικά την «ποιητική» μιας αναπαράστασης, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο αυτή μπορεί να οδηγεί σε μια συγκεκριμένη ερμηνεία και οπτική του κόσμου (Purser, 2000, σ. 186).

---

<sup>22</sup> Ως κοινωνικά ιδρύματα, αναφέρει ο Horta (1992, σ. 24), τα μουσεία βασίζονται από τη φύση τους στη διαδικασία της αλληλεπίδρασης μεταξύ των ανθρώπων —μια επικοινωνιακή διαδικασία, λεκτική ή μη— και μπορούν να θεωρηθούν χώροι διαμεσολαβητικοί ή δομές που χρησιμοποιούν τις συλλογές τους σαν διαμεσολαβητικά εργαλεία για διανοητικές και πολιτιστικές ανταλλαγές, επομένως και σαν ένα επικοινωνιακό μέσο που υποστηρίζει μια συνεχή παραγωγή σημάτων και μηνυμάτων.

<sup>23</sup> Η «μεταγλώσσα» ως όρος εισήχθη πρώτα από τον Barthes και αποτελεί σημειολογικό σύστημα δεύτερης τάξης.

<sup>24</sup> Σύμφωνα με τους Kress και Van Leeuwen (2001), η πολυτροπικότητα ορίζεται ως η χρήση πολλών σημειωτικών τρόπων και ο συνδυασμός τους εντός ενός κοινωνικοπολιτισμικού τομέα που οδηγεί σε κάποιο σημειωτικό προϊόν ή γεγονός.



Ο Ο'Toole (1994), από τη μεριά του, μίλησε για συγκεκριμένα σημεία στα οποία τα μουσεία θέλουν να επιστήσουν την προσοχή του αναγνώστη. Αξιοποιώντας τη σημειωτική, μίλησε για τη «γραμματική» και τις διαφορετικές λειτουργίες ενός πίνακα ζωγραφικής, υποστηρίζοντας πως κάθε καλλιτέχνης διαλέγει διαφορετικά στοιχεία του έργου του που θα κεντρίσουν την προσοχή και θα προκαλέσουν τη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή. Οι Hofinger και Ventola (2004), αναρωτιούνται τι ρόλο μπορεί τελικά ένα μουσείο να αναλάβει στην καθοδήγηση της ερμηνείας των οπτικών σημείων από τους επισκέπτες και κατά πόσο η ενασχόληση με μια εικόνα είναι στο «χέρι» του κάθε μεμονωμένου θεατή (σ. 202). Για τον σκοπό αυτό, έχοντας ως βάση τους τις παραπάνω θεωρήσεις για την πολυτροπικότητα, κυρίως από τον Ο'Toole (1994) και τους Kress και Van Leuween (1996, 2001), οι Hofinger και Ventola (2004) συζητούν για τον τρόπο με τον οποίο μια εικόνα προσελκύει το ενδιαφέρον των επισκεπτών σε συγκεκριμένα εικονιζόμενα στοιχεία και την ενασχόλησή τους με αυτά. Για παράδειγμα, ανάλογα με τη γωνία λήψης, το πόσο κοντινή ή μακρινή είναι, οι θεατές θα έχει μεγαλύτερη ή μικρότερη εμπλοκή και συμμετοχή με το έργο τέχνης. Οριζόντιοι δείκτες στους πίνακες υποδηλώνουν μεγαλύτερη εμπλοκή, ενώ αντίθετα κάθετες γραμμές εξουσία. Κατευθυντήριες γραμμές λειτουργούν ως ένα είδος σήμανσης που προτείνει στους θεατές πού να στρέψουν την προσοχή τους. Επιπλέον, σε κάθε πίνακα όλα τα στοιχεία παρουσιάζονται με μια συγκεκριμένη ενότητα, με τις πιο σημαντικές πληροφορίες να τοποθετούνται στο κέντρο. Ένα μουσείο, επομένως, θα προσφέρει στον θεατή συγκεκριμένες προοπτικές μέσω κειμένων (προφορικών ή γραπτών), διαφορετικών τρόπων παρουσίασης των εκθεμάτων και διαδικασιών σημείωσης και οι επισκέπτες θα κατανοήσουν, θα αποδεχθούν ή θα απορρίψουν τους προτεινόμενους τρόπους θέασης στηριγμένοι στις δικές τους ερμηνείες της όλης σημειωτικής εμπειρίας σε ένα μουσείο (Hofinger & Ventola, 2004, σ. 207).

Τελικά, «ο μουσειακός λόγος ή αλλιώς η μουσειακή γλώσσα είναι αναπαραστατική και ταυτόχρονα συμβολική και κάθε κομμάτι της μπορεί να κρύβει ιδεολογικές προτιμήσεις είτε συνοπτικά είτε σε εμβρυακή μορφή ή υπό τύπον πλάγιας αναφοράς» (Κανατσούλη, 2004, σ. 154-155). Μάλιστα, μέσα στο ίδιο μουσείο, διαφορετικές ζώνες ενδέχεται να «φωτίσουν» διαφορετικές λειτουργίες, δίνοντας στους επισκέπτες την ευκαιρία να βιώσουν μια ποικιλία εμπειριών ή να αναζητήσουν διαφορετικά περιβάλλοντα ανάλογα με την περίπτωση ή ανάλογα με τη διάθεσή τους, την παρέα τους κ.ο.κ. (Umiker-Sebeok, 1994, σ. 4). Σύμφωνα με τις Καλεσσοπούλου και Κουσερή (2020), οι εκθέσεις απαρτίζουν έναν σύγχρονο κόσμο νοημάτων,

όπου διαφορετικοί σημειωτικοί πόροι διαπλέκονται, συγκροτώντας το μουσειακό λόγο, έναν λόγο υβριδικό (*discourse*), ο οποίος διαμορφώνεται από την επαφή και τη συνομιλία της ιστορίας και των κοινωνικοπολιτισμικών κατάλοιπων του παρελθόντος με τα δεδομένα και τις αξίες της σύγχρονης εποχής (σ. 91). Μελετώντας τη σχέση του θεσμού του μουσείου με το περιβάλλον, την κοινωνική και ιδεολογική του λειτουργία, λέει η Νίτσιου (2011), θα μπορούσαμε να διερευνήσουμε την «πολιτική» μιας έκθεσης, τη σχέση ανάμεσα στη γνώση που παράγει η έκθεση ως αναπαράσταση και στο θεσμό του μουσείου ως —από θέση— ιδρυματική εξουσία (σ. 190).

Ένα τελευταίο κομμάτι που αξίζει να επισημανθεί είναι ο ιστορικός χαρακτήρας των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων με τα οποία θα ασχοληθούμε, καθώς μουσείο και ιστορία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα.<sup>25</sup> Το ακαδημαϊκό πεδίο που μελετά το συγκεκριμένο ζήτημα είναι οι σπουδές μνήμης (*memory studies*): σύμφωνα με αυτές, η μνήμη συνιστά μια κοινωνική «κατασκευή» που δομείται μέσω επικοινωνιακών διεργασιών.<sup>26</sup> Τα παιδικά βιβλία με τη σειρά τους μπορούν να αποτελέσουν σημαντικά μέσα διαμόρφωσης της ιστορικής μνήμης των νεαρών αναγνωστών. Στα βιβλία για μικρότερα παιδιά, το μουσείο αποτελεί τόπο εξερεύνησης του παρελθόντος αλλά και των ορίων ανάμεσα σε αληθινό και μη αληθινό, ενώ σε αυτά που απευθύνονται σε μεγαλύτερες ηλικίες, το μουσείο, μέσω της συμμετοχής λογοτεχνικών προσώπων, προσκαλεί τους αναγνώστες να ψηλαφίσουν το παρελθόν συναισθηματικά ή εντελώς υποκειμενικά και μέσα από την ενσυναίσθηση να συμμετάσχουν σε ένα είδος μνήμης (Κανατσούλη, 2020, σ. 45).

Πιο συγκεκριμένα, οι Youngs και Serafini (2013), αναφερόμενοι στα βιβλία που εμπίπτουν στην κατηγορία της ιστορικής μυθοπλασίας, επισημαίνουν πως αυτά θέτουν προκλήσεις για τους νεαρούς αναγνώστες που προσπαθούν να κατανοήσουν την πολυπλοκότητα των ιστορικών γεγονότων, να διακρίνουν τα γεγονότα από τη φαντασία και να συσχετιστούν με ιστορικά γεγονότα που απέχουν πολύ από τις δικές τους εμπειρίες (σ. 188). Η Zimmerman (2015), τηρώντας μια αισιόδοξη στάση απέναντι στο θέμα, υποστηρίζει πως, όταν στις παιδικές ιστορίες που εκτυλίσσονται σε μουσεία συμπεριλαμβάνονται αληθινά αντικείμενα ή πρόσωπα, τα παιδιά κατέχουν τα εργαλεία να νοηματοδοτήσουν και να φέρουν κοντά τους το παρελθόν και

---

<sup>25</sup> Η Ιστορία είναι η «μνήμη της ανθρωπότητας» ή η «γνώση του ανθρώπινου παρελθόντος» και αναφέρεται την ανθρώπινη δημιουργία, υλική και πνευματική, ατομική και κοινωνική (Σακκής & Τσιλιμένη, 2007, σ. 66)

<sup>26</sup> Οι σπουδές μνήμης ασχολούνται με το πώς διαμορφώνεται η μνήμη του παρελθόντος και πώς μέσω της μνήμης κατασκευάζεται η έννοια του χρόνου.

να γεφυρώσουν το κενό ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό. Έτσι, σύμφωνα με την Κανατσούλη (2020), το μουσείο στην παιδική λογοτεχνία αναδεικνύεται ως ο τόπος όπου το μουσειακό έκθεμα αποτελεί όχι μόνο μια παραστατική εκδοχή του παρελθόντος και της ιστορίας, αλλά και το έναυσμα για τη δημιουργία συναισθηματικών ταυτίσεων που συνδέουν το παρελθόν με το παρόν (σ. 45). Βέβαια, για να αναπτύξουν την ιστορική τους κατανόηση, τα παιδιά πρέπει καταρχήν να αναπτύξουν την αίσθηση του χρόνου. Ιδιαίτερα για τα παιδιά του νηπιαγωγείου, η αντίληψη του χρόνου έχει χροιά εξελικτική· όσο, δηλαδή, και αν δυσκολεύονται στην κατανόησή του, αντιλαμβάνονται το πέρασμά του (Σακκής & Τσιλιμένη, 2007, σ. 35). Όπως θα φανεί και στη συνέχεια, κατά την ανάλυση των βιβλίων του δείγματος, το παρελθόν και η ιστορία διαπνέουν ορισμένα από αυτά.

# ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ

## 4. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

### 4.1 Η έρευνα

Η παρούσα έρευνα πραγματοποιήθηκε μέσα από την ολοκληρωμένη αφηγηματική ανάλυση επιλεγμένων εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων στα οποία αναπαράγεται η εικόνα κάποιου μουσείου και τα οποία θα αντιμετωπιστούν ως «πολυτροπικά» κείμενα. Αξίζει να επαναλάβουμε εδώ ότι πλέον ως αφηγήματα —ως κείμενα, δηλαδή— δεν νοούνται αποκλειστικά τα λεκτικά/ρηματικά, αλλά και κάθε είδους συστήματα σημείων όπως τα οπτικά, οι μουσειακές εκθέσεις που είναι κατεξοχήν «πολυτροπικά» κείμενα, κ.ά. (Νίτσιου, 2011, σ. 122). Η σημειωτική, όπως συζητήθηκε, περιλαμβάνει τη μελέτη κάθε πράγματος που αντιπροσωπεύει κάτι άλλο, όπως λέξεις, εικόνες, ήχοι, χειρονομίες και αντικείμενα. Μια σημειωτική ανάλυση κειμένου, λοιπόν, αναλύει εξονυχιστικά τα διάφορα σημεία στο κείμενο και τις σχέσεις τους σε μια προσπάθεια να προσδιορίσει τη δομή τους και να εντοπίσει πιθανές σημασίες. Παράλληλα, την έρευνα θα συμπληρώσουν οι θεωρίες αναγνωστικής πρόσληψης και η διακειμενικότητα, ως εξελίξεις της σημειωτικής. Για την μελέτη των βιβλίων συνδυάστηκε η μέθοδος της ανάλυσης περιεχομένου, βάσει της οποίας ταξινομήθηκαν τα βιβλία του δείγματος, με την εφαρμογή θεωριών λογοτεχνίας (αφηγηματολογία, σημειωτική, αισθητική ανταπόκριση), για την πληρέστερη εξέτασή τους.

### 4.2 Συγκέντρωση και κριτήρια επιλογής του δείγματος

Το αρχικό δείγμα που καταγράφηκε από την ερευνήτρια περιλάμβανε ένα πλήθος εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων, ελληνικών και μεταφρασμένων, τα οποία απευθύνονται σε παιδιά νηπιαγωγείου και δημοτικού. Το σύνολο των βιβλίων αυτών περιλαμβάνεται στο Παράρτημα, καθώς αποτελεί μια χρήσιμη πηγή για όποιον θέλει να εντρυφήσει περισσότερο στο θέμα της αναπαράστασης των μουσείων στην παιδική λογοτεχνία (βλ. Παράρτημα 2). Η έρευνα πραγματοποιήθηκε καταρχήν μέσω αναζήτησης στο διαδίκτυο και έπειτα μέσω επισκέψεων σε βιβλιοπωλεία και παιδικές βιβλιοθήκες της Αθήνας. Έπειτα από αφαίρεση των βιβλίων που απευθύνονται σε μικρότερες κάτω του ορίου ηλικίας και σε μεγαλύτερες άνω του ορίου ηλικίας, επιλέχθηκαν 18 βιβλία που αποτέλεσαν το τελικό δείγμα ανάλυσης, καθώς κρίθηκαν από την

ερευνήτρια καταλληλότερα για την εκτενέστερη ανάλυση σύμφωνα με τους σκοπούς της έρευνας.<sup>27</sup> Ένα βασικό κριτήριο βάσει του οποίου επιλέχθηκαν τα συγκεκριμένα βιβλία ήταν χρονολογικό, καθώς όλα τοποθετούνται χρονολογικά στο διάστημα 2001-2019. Ένα ακόμα κριτήριο ήταν το γεγονός ότι απευθύνονται σε παιδιά ηλικίας νηπιαγωγείου και πρώτων τάξεων δημοτικού. Το τρίτο κριτήριο είναι πως όλα περιλαμβάνουν εικόνες και συνθέτουν το νόημά τους μέσα από το συνδυασμό λεκτικού και οπτικού κειμένου.

Χρειάζεται να σημειωθεί στο σημείο αυτό πως στο δείγμα περιλαμβάνονται εικονογραφημένα παιδικά βιβλία (*illustrated books*) αλλά και εικονοβιβλία (*picture books*). Τρία από τα βιβλία, μάλιστα, έχουν αρκετές σελίδες και εκτενές λεκτικό κείμενο (*Ο Κλοντ στην πόλη, Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου, Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά*), ενώ σε άλλα το κείμενο κάθε σελίδας περιορίζεται σε μια ή δυο λέξεις. Επιπρόσθετα, σκόπιμα συγκεντρώθηκε υλικό ξένης αλλά και ελληνικής παραγωγής προκειμένου να γίνει μια επαρκέστερη μελέτη επί του θέματος και να εντοπιστούν τυχόν διαφορές και ιδιαιτερότητες ανάλογα με τη χώρα προέλευσης του βιβλίου. Οι εικονογραφήσεις περιλαμβάνουν έναν συνδυασμό μέσων (κολάζ, ζωγραφίες ή σκίτσα, φωτογραφίες και αποκόμματα από περιοδικά ή εφημερίδες, φωτογραφίες αρχαιολογικού ή εθνογραφικού υλικού κ.ά.). Όπως προαναφέρθηκε, στο δείγμα που θα παρουσιαστεί δεν συμπεριλαμβάνονται άλλα βιβλία τα οποία η ερευνήτρια εντόπισε κατά την έρευνά της αλλά η συγγραφή τους έγινε πριν από τη συγκεκριμένη χρονολογία (το 2001) ή βιβλία που αφορούν παιδιά μεγαλύτερης ηλικίας (εφηβική λογοτεχνία). Δεν συμπεριλαμβάνονται, επίσης, τα ξενόγλωσσα βιβλία που αν και συνδέονται στενά με το θέμα της παρούσας εργασίας, δεν έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά και δεν υπάρχουν διαθέσιμα σε έντυπη μορφή στην Ελλάδα.

#### 4.3 Ερευνητικά ερωτήματα

Εξετάζοντας τόσο το λεκτικό όσο και το οπτικό κείμενο των επιλεγθέντων εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων θα ερευνηθεί ποια είναι η εικόνα του μουσείου που αναπαράγεται σε αυτά αλλά και πώς διαμορφώνεται το παιδί-αναγνώστης στο καθένα.

Πιο αναλυτικά, τα ερευνητικά ερωτήματα τα οποία θα εξετάσει η εργασία και στα οποία επιδιώκει να δώσει απαντήσεις είναι:

---

<sup>27</sup> Συνολικά, τα βιβλία για τα παιδικά βιβλία που εντοπίστηκαν είναι 70 στον αριθμό και περιλαμβάνουν τα 18 βιβλία του δείγματος (πρωτογενείς βιβλιογραφικές πηγές) συν όσα εντοπίστηκαν αλλά δεν αναλύθηκαν, 52 στον αριθμό (βλ. Παράρτημα 2).

1. Πώς πραγματοποιείται η σχέση εικόνας και λόγου στα βιβλία;
2. Ποια είναι η λειτουργία του αφηγητή;
3. Τι απόψεις αναπαράγονται σε σχέση με τον χώρο του μουσείου, τα μουσειακά αντικείμενα και τη μουσειακή εμπειρία;
4. Τι απόψεις αναπαράγονται σε σχέση με την τέχνη και την πολιτισμική κληρονομιά;
5. Υπονοείται κάποια ιδεολογική θέση και αν ναι, ποια;
6. Πώς συνδέεται η διαμόρφωση του εννοούμενου αναγνώστη του κάθε κειμένου με την ιδεολογία που προβάλλει το κείμενο;
7. Σε ποια βιβλία ενθαρρύνεται η ενεργή εμπλοκή του αναγνώστη και σε ποια αυτός μένει περισσότερο παθητικός δέκτης;

## 5. ΑΝΑΛΥΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ

Κατά την ανάλυση του δείγματος των 18 εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων και ύστερα από στοχευμένη μελέτη του τρόπου που προβάλλεται το μουσείο σε αυτά, παρατηρήθηκαν ορισμένα κοινά θέματα αλλά και μοτίβα. Με βάση αυτά τα στοιχεία, τα βιβλία έπειτα κατηγοριοποιήθηκαν στις εξής τρεις κατηγορίες:

1. Βιβλία στα οποία οι ήρωες βιώνουν μια περιπέτεια στο μουσείο ή μια περιπλάνηση στην πόλη
2. Βιβλία στα οποία προσεγγίζεται ένα καλλιτεχνικό ρεύμα ή μια πτυχή της τέχνης στο μουσείο
3. Βιβλία τα οποία αναφέρονται στην ελληνική αρχαιότητα και τα αρχαιολογικά μουσεία

Αξίζει να σημειωθεί πως υπήρξαν βιβλία που θα μπορούσαν να ενταχθούν και στην πρώτη και στη δεύτερη κατηγορία ή να αποτελέσουν μια δική τους κατηγορία (*Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο, Το δικό μου μουσείο*).

Για το ζήτημα του μουσείου και των ηρώων της ιστορίας, θα συζητηθούν θέματα που σχετίζονται με τον αριθμό και το είδος των μουσείων που παρουσιάζονται στο βιβλίο, το είδος των ηρώων-επισκεπτών, τη συμπερίληψη του προσωπικού του μουσείου (φανταστικού ή πραγματικού) στην ιστορία, όπως επίσης και την ύπαρξη ή μη παραρτήματος. Σε σχέση με τα μουσεία και τα μοτίβα τους, συχνά φάνηκε να προβάλλεται η έννοια της μουσειακής επίσκεψης (οικογενειακής ή εκπαιδευτικής) από μια ομάδα παιδιών. Επίσης, σε ορισμένα βιβλία την ιστορία διατρέχει μια έντονα ονειρική και παραμυθική διάθεση, σε άλλα κυριαρχεί το στοιχείο

της περιπέτειας ή της περιπλάνησης και σε άλλα ένα βαθύ αίσθημα μοναξιάς και μια ανάγκη εύρεσης του εαυτού ή της ιδιαίτερης ταυτότητας του ήρωα. Τέλος, κάποια βιβλία διαπιστώθηκε ότι επικεντρώνονται στη γνωριμία με ένα είδος τέχνης ή κάποιο καλλιτεχνικό ρεύμα, ενώ άλλα φάνηκε να προσεγγίζουν την αρχαιολογία υπό κάποιο πρίσμα.<sup>28</sup> Για την αναλυτικότερη παρουσίαση των στοιχείων αυτών, δημιουργήθηκαν δύο συγκεντρωτικοί πίνακες. Σε αυτούς βρίσκονται συγκεντρωμένα και παρουσιάζονται αναλυτικότερα τα προαναφερθέντα στοιχεία για καθένα από τα 18 βιβλία (βλ. Παράρτημα 1).

### 5.1 Βιβλία στα οποία οι ήρωες βιώνουν μια περιπέτεια στο μουσείο ή μια περιπλάνηση στην πόλη

Σε ορισμένα από τα υπό μελέτη βιβλία παρατηρήθηκε ότι το μουσείο αποτελεί κομμάτι της πόλης και έναν σταθμό για τον ήρωα που περιπλανιέται σε αυτήν. Μέσα στο μουσείο, κάτι αναπάντεχο και διαφορετικό φαίνεται να συμβαίνει, κάτι που τραβά την προσοχή του ήρωα, ενός ήρωα που μέσα στον μουσειακό χώρο βιώνει μια έντονα περιπετειώδη εμπειρία ή βρίσκει σταδιακά τον εαυτό του και την ιδιαίτερη ταυτότητά του. Οι ήρωες των βιβλίων της συγκεκριμένης κατηγορίας, άλλοτε μικρά παιδιά-επισκέπτες που χάνουν την ομάδα τους μέσα στο μουσείο και άλλοτε άλλα όντα (άνθρωποι, ζώα, παιχνίδια) συμμετέχουν στην ιστορία που λαμβάνει χώρα στο μουσείο ή βρίσκουν τελικά εκεί το σπίτι τους. Γενικότερα, πολύ συχνά στα λογοτεχνικά έργα που αναφέρονται σε μουσεία, η περιπέτεια αποτελεί τον βασικό άξονα γύρω από τον οποίο ξεδιπλώνεται η πλοκή.<sup>29</sup> Για την ενότητα αυτή θα εξεταστούν πιο αναλυτικά τα εξής οκτώ βιβλία: *Χαμένοι στο μουσείο, Επιθεωρητής Φλόκος: η υπόθεση του χαμένου φρυδιού, Ένα λιοντάρι στο Παρίσι, Το δικό μου μουσείο, Ένας αρκούδος μια φορά, Ο Κλοντ στην πόλη, Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου και Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο.*

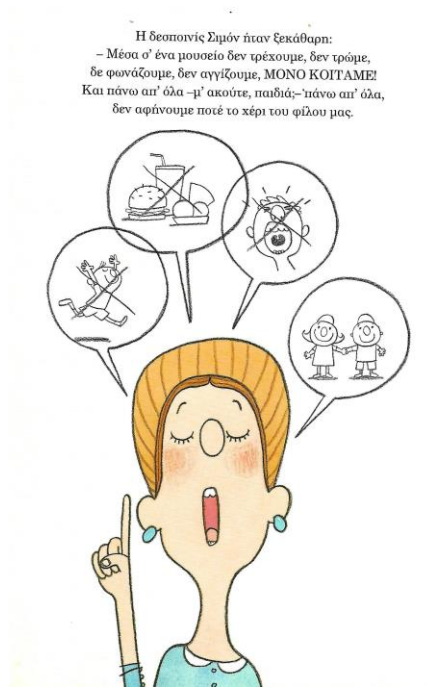
---

<sup>28</sup> Πολύ συχνά εμφανίζονται θέματα από την κλασική αρχαιότητα, όπως οι Καρυάτιδες.

<sup>29</sup> Πέρα από την παιδική λογοτεχνία, περιπετειώδεις και μυστηριώδεις καταστάσεις σε ιστορίες που διαδραματίζονται σε μουσεία συναντώνται και στην εφηβική λογοτεχνία (*From the Mixed Up Files of Mrs. Basil E. Frankweiler*, 1967), στην ενήλικη (*The Da Vinci Code*, 2003) αλλά και σε άλλα είδη, όπως ο κινηματογράφος, με γνωστά παραδείγματα ταινίες όπως το *Vertigo* (1958), το *Top Kapi* (1964) και το *Night at the Museum* (2006-2014).

### Χαμένοι στο μουσείο

Στο βιβλίο *Χαμένοι στο μουσείο* (γαλλικό πρωτότυπο που έχει μεταφραστεί και στα ελληνικά), η ιστορία παρουσιάζεται από έναν ετεροδιηγητικό αφηγητή σε γ' και ορισμένες περιπτώσεις β' ενικό πρόσωπο («Ο Ζιστέν ξέρει ότι δεν υπάρχει περίπτωση να χαθεί», σ. 5· «Έχει πλάκα να πηγαίνεις με το σχολικό, εκτός κι αν πρέπει να είσαι καθισμένος όλη την ώρα και να μην κουνιέσαι καθόλου», σ. 6). Τόσο στο λεκτικό όσο και στο οπτικό κείμενο περιγράφεται και παρουσιάζεται μια τυπική εκδρομή μιας σχολικής τάξης: η δασκάλα, η δεσποινίδα Σιμόν, απαριθμεί τα παιδιά, τα οποία διακρίνονται από τους ενήλικες επειδή φοράνε το ίδιο κόκκινο καπελάκι. Έπειτα, οι μαθητές μπαίνουν στο σχολικό και οι γονείς τα αποχαιρετούν, ένας πρόσχαρος οδηγός τα καλωσορίζει με τη σειρά του και η διαδρομή ξεκινά. Η δασκάλα τους τονίζει αναλυτικά και με στόμφο τους βασικούς κανόνες που θα πρέπει να τηρήσουν μες στο μουσείο το οποίο πρόκειται να επισκεφθούν (Εικόνα 1).

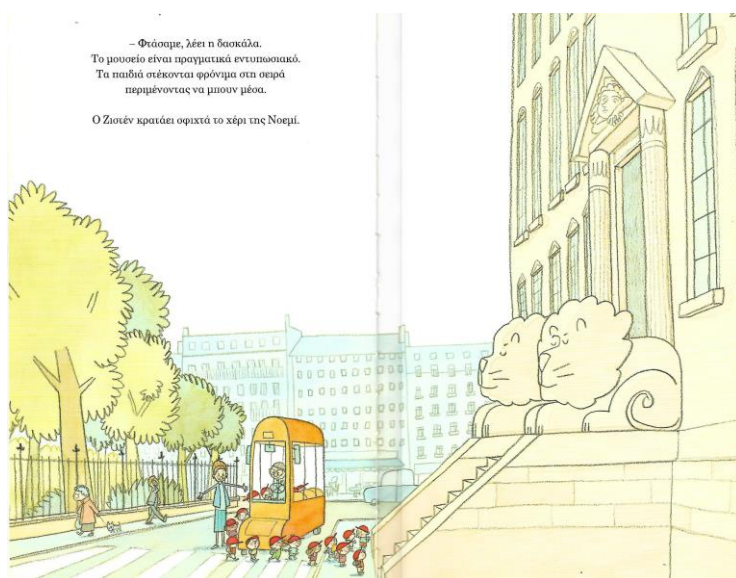


Εικόνα 1: *Χαμένοι στο μουσείο*, σ. 3.

Το μουσείο στο οποίο καταφθάνουν «είναι πραγματικά εντυπωσιακό» (σ. 7), ενώ η εντύπωση του όγκου του και της κλίμακας των έργων στο εσωτερικό του δίνονται τόσο με τον λόγο όσο και με τις εικόνες (Εικόνα 2). Πρόκειται για ένα τεράστιο, επιβλητικό κτίριο, ευρωπαϊκού τύπου, με κλασική αρχιτεκτονική, κίονες και πολλά παράθυρα στο εξωτερικό του



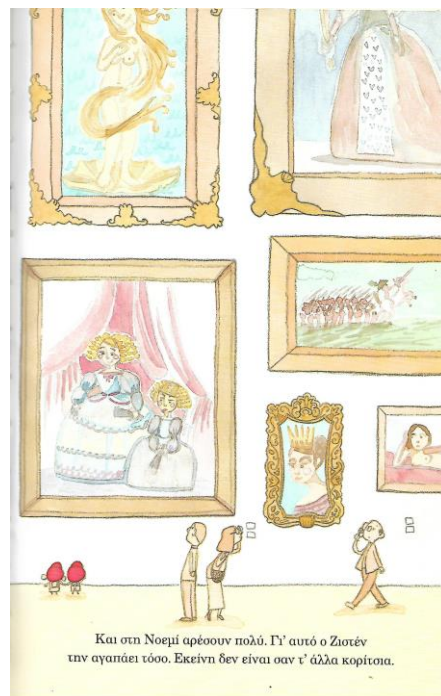
και πολύ μεγάλους πίνακες και αντικείμενα στο εσωτερικό του («Ο Ζιστέν ενθουσιάζεται με όσα βλέπει: τεράστιους πίνακες με μάχες και άλογα και καράβια», σ. 9). Θυμίζει αρκετά τα μουσεία με σχήμα ναού, τα οποία ήταν αρχικά παλάτια και κατόπιν μετατράπηκαν σε μουσεία. Αν λάβουμε υπόψη μας και την καταγωγή της συγγραφέως και εικονογράφου Λορ Μονλουμπού, αυτό είναι κάτι που συχνά συναντάται στα μεγάλα μουσεία της Γαλλίας. Στην είσοδο του μουσείου, τα λιοντάρια που καλωσορίζουν τους επισκέπτες έχουν ένα ελαφρύ μειδίαμα, γεγονός που τα καθιστά πιο φιλικά απέναντι στα παιδιά, παρά το μέγεθός τους. Έτσι, τα παιδιά της ιστορίας αλλά και τα παιδιά-αναγνώστες μπορούν να αισθανθούν πιο οικείο τον χώρο.



Εικόνα 2: Χαμένοι στο μουσείο, σ. 7-8.

Όσο προχωράει η ιστορία, οι δύο φίλοι-πρωταγωνιστές, Ζιστέν και Νοεμί, απομακρύνονται από την ομάδα. Σύμφωνα με την Κανατσούλη (2020), το εύρημα παιδιών που χάνουν την ομάδα τους —συνήθως την τάξη τους— και περιπλανιούνται μέσα στο μουσείο, αποτελεί βασικό μοτίβο των σχετικών ιστοριών (σ. 39). Καθώς τα δυο παιδιά περιδιαβαίνουν στον χώρο, περνάνε δίπλα από διάφορα έργα ορισμένα από τα οποία, αν και αποδίδονται με ελεύθερο τρόπο, θυμίζουν σε μεγάλο βαθμό διάσημα έργα τέχνης. Χαρακτηριστική είναι μια παραλλαγή της *Γέννησης της Αφροδίτης* (Botticelli, 1483-1485), την οποία ο εννοούμενος ενήλικας αναγνώστης θα ξεχωρίσει και θα αναγνωρίσει ανάμεσα στους πίνακες της συγκεκριμένης εικόνας (Εικόνες 3α, 3β). Αν λάβουμε υπόψη μας τις κατηγορίες του Serafini (2015), όπως αυτές παρουσιάστηκαν παραπάνω, στην προκειμένη περίπτωση έχουμε να

κάνουμε με μεταμόρφωση (*transfiguration*).<sup>30</sup> Στο συγκεκριμένο βιβλίο, σκοπός φαίνεται να μην είναι η εις βάθος ανάλυση και προσέγγιση των λεπτομερειών του πίνακα του Μποτιτσέλι ή οποιουδήποτε άλλου έργου, αλλά η απόδοση μιας μουσειακής εμπειρίας, στο πλαίσιο μιας περιήγησης στις αχανείς αίθουσες ενός μουσείου. Οι μικροαλλαγές και οι απλοποιήσεις που έχει επιλέξει η εικονογράφος για την απεικόνιση της Αφροδίτης, παρόλο που αυτή διατηρεί τα βασικά χαρακτηριστικά του αυθεντικού πίνακα και γι' αυτό είναι αναγνωρίσιμη, δίνουν την εντύπωση ενός σχεδίου που έχει δημιουργηθεί από παιδί και όχι ενήλικα. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στον ακριβώς από κάτω πίνακα ζωγραφικής που απεικονίζει δύο μικρά κορίτσια και αποτελεί διακειμενική αναφορά στον πίνακα *Δεσποινίδες των Τιμών* (Velázquez, 1656) (Εικόνα 3γ). Και στις δύο περιπτώσεις, η εικονογράφος απομονώνει από τους πίνακες του Μποτιτσέλι και του Βελάσκεθ τις μορφές στις οποίες θέλει να εστιάσει την προσοχή (την Αφροδίτη και τα δύο μικρά κορίτσια), αφαιρώντας άλλα πρόσωπα και περιττά στοιχεία των αυθεντικών έργων.



Εικόνα 3α: *Χαμένοι στο μουσείο*, σ. 10.

<sup>30</sup> Πρόκειται για την περίπτωση στην οποία γνωστά έργα τέχνης δεν παρουσιάζονται φωτογραφικά αλλά προσαρμόζονται με παιγνιώδη τρόπο έτσι ώστε να ταιριάζουν στο πλαίσιο, το σκοπό της αφήγησης και το σχεδιασμό του βιβλίου (Serafini, 2015, σ. 7).



Εικόνα 3β: *The Birth of Venus*, Botticelli, S.,  
1483-1485, Uffizi Gallery, Φλωρεντία, Ιταλία.



Εικόνα 3γ: *Las Meninas*, Velázquez, D.,  
1656, Museo Nacional del Prado, Μαδρίτη, Ισπανία.

Αξιοσημείωτο είναι το σημείο στο οποίο το λεκτικό κείμενο σε μεγάλο βαθμό συμφωνεί και αναφέρει ρητά αυτό που πιστεύουν οι δύο μικροί ήρωες όταν χάνουν την ομάδα τους («συνειδητοποιούν ότι είναι ολομόναχοι», σ. 13). Στο οπτικό δε κείμενο, ο θεατής του βιβλίου γίνεται γνώστης μιας επιπλέον πληροφορίας, την οποία οι ήρωες αγνοούν: ο φύλακας του μουσείου βρίσκεται κρυμμένος πίσω από τα έργα και παρακολουθεί τα δυο παιδιά. Η φράση «Στο μουσείο δεν είναι κανείς... ή σχεδόν κανείς» (σ. 20) έρχεται να προϊδεάσει τον αναγνώστη για κάτι που δεν έχει προσέξει, καλώντας τον να παρατηρήσει ακόμα περισσότερο τις εικόνες για να εντοπίσει τον φύλακα (Εικόνα 4).



Εικόνα 4: Χαμένοι στο μουσείο, σ. 20.

Ο φύλακας, τον οποίο τα δυο παιδιά συγχέουν στην αρχή με αστυνομικό, έχει τον ρόλο αυτού που θα τα επαναφέρει στην πραγματικότητα: τα «μαλώνει» και καλεί την δασκάλα τους στον ασύρματο. Δείχνει θυμωμένος παρόλο που γνωρίζει μόνο ότι τα παιδιά απομακρύνθηκαν από την ομάδα τους και όχι ότι επίσης παραβίασαν μερικούς από τους σημαντικότερους κανόνες του μουσείου («έτρεξαν, έφαγαν και έκαναν φασαρία μες στο μουσείο», σ. 25), κανόνες που είχαν επισημανθεί πρωτίτερα και από τη δασκάλα (Εικόνα 1). Όπως επισημαίνει ο Baron (2001), η ιδανική τοποθεσία για τις ιστορίες ελευθερίας είναι σε ένα περιβάλλον αυστηρών κανόνων και η καταπάτησή τους αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό βιβλίων που λαμβάνουν χώρα σε ένα μουσείο (σ. 340). Έτσι κι εδώ, οι δύο φίλοι μοιάζουν να «σπάνε» τη μονοτονία της σχολικής επίσκεψης στο μουσείο τέχνης και να «απελευθερώνονται» όταν παρουσιάζονται να τρώνε, να παίζουν και να γελάνε με τα εκθέματα (Εικόνα 5).



Εικόνα 5: Χαμένοι στο μουσείο, σ. 22.

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά στην αναπαράσταση των ίδιων των εκθεμάτων, αυτά συχνά συνοδεύονται από λεζάντες· αυτές άλλοτε τα περιγράφουν με τον πιο απλό και λακωνικό τρόπο («πάπυροι», «μούμια», «σαρκοφάγος», σ. 20) ενώ άλλες έχουν μια περισσότερο χιουμοριστική χροιά («Λουδοβίκος ΙΙΙ, ο επονομαζόμενος Λουδοβίκος ο όμορφος», σ. 22). Αξίζει να σημειωθεί η περίπτωση δύο πινάκων ζωγραφικής οι οποίοι παρουσιάζονται να ζωντανεύουν και εν μέρει να συμμετέχουν σε όσα συμβαίνουν στο μουσείο. Η μορφή του ενός εκ των δύο, αυτή στα αριστερά, επιδεικνύει περιέργεια και προσπαθεί να ακούσει τι λέει ο φύλακας ενώ η μορφή του δεύτερου μοιάζει περισσότερο συνοφρυωμένη και ενοχλημένη από την φασαρία που κάνει αυτός μιλώντας δυνατά στον ασύρματο (Εικόνα 6).

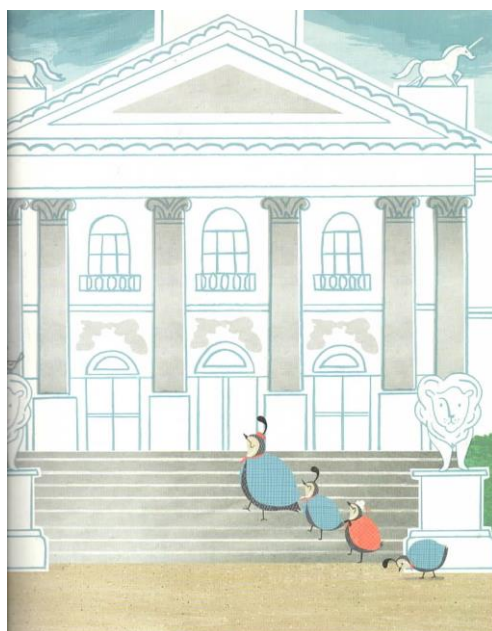


Εικόνα 6: Χαμένοι στο μουσείο, σ. 26.

Η ιστορία κλείνει με μια δήλωση από τους δύο μικρούς ήρωες, η οποία υπενθυμίζει στους ενήλικες αναγνώστες την διαφορετική οπτική γωνία που πολλές φορές μπορεί να έχουν τα παιδιά απέναντι σε πράγματα και καταστάσεις («Δε χαθήκαμε πραγματικά, ήμασταν μαζί και κρατιόμασταν από το χέρι συνέχεια», σ. 28 και «Όμως, έχουμε πραγματικά χαθεί όταν κρατάμε ο ένας το χέρι του άλλου;», σ. 32).

### ***Επιθεωρητής Φλόκος: η υπόθεση του χαμένου φρυδιού***

Άλλο ένα βιβλίο στο οποίο το σκηνικό του μουσείου αξιοποιείται για την παρουσίαση μιας περιπετειώδους πλοκής είναι ο *Επιθεωρητής Φλόκος: η υπόθεση του χαμένου φρυδιού*. Ο πρωταγωνιστής της ιστορίας δεν είναι ένας οποιοσδήποτε γάτος αλλά «ο διασημότερος γάτος ντετέκτιβ στον κόσμο» (σ. 1) και παρέα με τον σκύλο και πιστό του βοηθό, τον συμπρωταγωνιστή Νέλσον —σαν άλλοι Σέρλοκ Χολμς και Δρ. Γουάτσον— επισκέπτονται ένα μουσείο και εκεί καλούνται να λύσουν το μυστήριο της εξαφάνισης του φρυδιού από το πορτρέτο του ναυάρχου. Εξωτερικά, το μουσείο —για το οποίο δεν δίνονται περαιτέρω στοιχεία αλλά υπονοείται από την εικονογράφηση πως πρόκειται για ένα μουσείο τέχνης— παρουσιάζεται και πάλι ως μουσείο-ναός και έχει μια αρχαϊκού τύπου πρόσοψη, με κίονες, λιοντάρια και τριγωνικό αέτωμα (Εικόνα 7).



Εικόνα 7: *Επιθεωρητής Φλόκος: η υπόθεση του χαμένου φρυδιού*, σ. 2.

Στο εσωτερικό του μουσείου, οι αναπαραστάσεις των εκθεμάτων δεν αποδίδουν συγκεκριμένους επώνυμους πίνακες, αλλά αντικατοπτρίζουν το εικονογραφικό στυλ του εικονογράφου του βιβλίου. Παρουσιάζεται μια τυπική εικόνα μιας αίθουσας μουσείου που κατακλύζεται από ένα ανομοιογενές κοινό, με τη διαφορά πως εδώ όλοι επισκέπτες του μουσείου είναι ζώα. Μπορεί το κοινό να μην έχει μεγάλο ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής, αλλά η λειτουργία τους στην ιστορία θυμίζει αρκετά αυτή του «χορού» σε μια θεατρική παράσταση. Τα ζώα αυτά είναι ανθρωπομορφικά —ας μην ξεχνάμε και το γεγονός πως η προσωποποίηση ή ανιμισμός αποτελεί μια από τις συνηθέστερες οπτικές μεταφορές στα παιδικά βιβλία (Γιαννικοπούλου, 2004)— και συμπεριφέρονται, διατηρώντας τα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά, ως άνθρωποι ενώ το ντύσιμό τους αλλά και γενικότερα το όλο σκηνικό θυμίζει βικτωριανή εποχή. Όσο ο επιθεωρητής Φλόκος κάνει υποθέσεις σχετικά με την εξαφάνιση του φρυδιού και προσπαθεί να εξιχνιάσει το μυστήριο, στο οπτικό κείμενο τα ζώα-επισκέπτες συμμετέχουν ψάχνοντας και εκείνα για το φρύδι και λαμβάνοντας διάφορες εκφράσεις, κυρίως προβληματισμού και έκπληξης. Μάλιστα, το πρόβλημα έχει λάβει τέτοιες διαστάσεις που έχει επηρεάσει όχι μόνο από τους επισκέπτες του μουσείου αλλά και τα ίδια τα εκθέματα. Όταν ανακοινώνεται πως το φρύδι απουσιάζει από τον πίνακα, όλοι οι πίνακες αντιδρούν ρεαλιστικά και συμμερίζονται τον πανικό και τον τρόμο που επικρατεί στο μουσείο (Εικόνα 8).



Εικόνα 8: *Επιθεωρητής Φλόκος: η υπόθεση του χαμένου φρυδιού*, σ. 9-10.

Πέρα από τα πορτρέτα, φαίνεται πως έχει ζωντανέψει και κάτι ακόμα: το ίδιο το φρύδι του ναυάρχου. Τελικά, αποδεικνύεται πως αυτό δεν είναι παρά μια κάμπια η οποία δεν έκλεψε αλλά έσβησε και προσποιούνταν για μια ολόκληρη μέρα ότι ήταν εκείνη το φρύδι· αυτό το έκανε επειδή είναι ζωγράφος αλλά κανείς δε δίνει σημασία στις ζωγραφιές της. Ο επιθεωρητής Φλόκος και ο Νέλσον αποφασίζουν τελικά να βοηθήσουν την κάμπια και διοργανώνουν νέα έκθεση στην οποία η κάμπια αποθεώνεται. Τα επίπεδα της ιστορίας μπερδεύονται καθώς το πορτρέτο και η πραγματικότητα του μουσείου διαπλέκονται, με τα ίχνη της κάμπιας να διασχίζουν όλους του τοίχους του μουσείου, να προσπερνούν εκθέματα και να καταλήγουν σε έναν άλλο πίνακα ζωγραφικής («Τότε ο Φλόκος πρόσεξε μικροσκοπικά ίχνη που οδηγούσαν έξω από τον πίνακα και κατέβαιναν τον τοίχο», σ. 21). Ο αναγνώστης ακολουθεί μαζί με τους ήρωες τα ίχνη που οδηγούν και τον ίδιο στην διαλεύκανση του μυστηρίου: διασκεδάζει οξύνοντας συγχρόνως και την παρατηρητικότητά του. Υπάρχουν περιπτώσεις, υπογραμμίζει η Γιαννικοπούλου (2004), που «λεκτικός και εικονιστικός κώδικας δίνουν ζωή στο ίδιο ακριβώς αστείο, άλλες που εκείνο προκύπτει ως ένα παιχνίδι ανάμεσά τους, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που ο ένας εκ των δύο κωδίκων αποδεικνύεται επιτυχέστερος στην δημιουργία συγκεκριμένου κωμικού ξεσπάσματος» (σ. 3). Η εικονογράφηση σε όλο το βιβλίο αποκαλύπτει περισσότερες λεπτομέρειες σε σχέση με αυτές που δίνει το λεκτικό κείμενο και προσφέρει έναν επιπλέον χιουμοριστικό τόνο στο βιβλίο, το οποίο κερδίζει την προσοχή του θεατή χρησιμοποιώντας ελκυστικά σχεδιαστικά ευρήματα, όπως σελίδες που αναδιπλώνουν (*folding pages*) και ιδιαίτερους τρόπους εστίασης, όπως στην περίπτωση που ο αναγνώστης μοιάζει να «βλέπει» τα πράγματα μέσα από το πορτρέτο του ναυάρχου (Εικόνα 9).



Εικόνα 9: Επιθεωρητής Φλόκος: η υπόθεση του χαμένου φρυδιού, σ. 6.



Στην τελευταία σελίδα του βιβλίου, ο αναγνώστης συναντά μια διακειμενική, ή καλύτερα, μια διεικονική αναφορά στον γνωστό πίνακα του Μαγκρίτ, *La Trahison des images* (Magritte, 1929) (Εικόνες 10α, 10β). Ο δημιουργός προσθέτοντας την χιουμοριστική αυτή εικόνα στοχεύουν σε όλες τις ηλικίες αναγνωστών, οι οποίοι καλούνται να ερμηνεύσουν με το δικό τους τρόπο αυτό που βλέπουν. Η συγκεκριμένη εικόνα πρώτα απ' όλα απευθύνεται σε έναν ενήλικα αναγνώστη, ο οποίος πιθανότατα θα αναγνωρίσει πως πίσω από τον πίνακα με την κάμπια κρύβεται η πρόθεση για την παρωδιακή απόδοση του πίνακα του Μαγκρίτ. Ταυτόχρονα, όμως, απευθύνεται και στο παιδί-αναγνώστη, το οποίο ακόμα και αν δεν έχει γνώση του διακειμένου παρατηρεί, κρίνει και προσπαθεί να κατανοήσει τον λόγο που «αυτό δεν είναι ένα φρούδι» βασιζόμενο στο βιβλίο που μόλις διάβασε. Με άλλα λόγια, παρέχονται δύο επίπεδα ερμηνείας: ένα πρώτο επίπεδο, σύμφωνα με το οποίο ο πίνακας με την κάμπια μπορεί να ταυτοποιηθεί με τον πίνακα του Μαγκρίτ και ένα δεύτερο επίπεδο, προσβάσιμο ακόμα και για τα μικρά παιδιά που, ακόμα κι αν αδυνατούν να κατανοήσουν την παρωδιακή αναφορά και την αποδόμηση του αυθεντικού έργου, μπορούν να ψυχαγωγηθούν από έναν πίνακα στον οποία πρωταγωνιστεί μια κάμπια.

Σε περαιτέρω ανάλυση, η Beckett (2001) επισημαίνει ότι τα έργα τέχνης που γίνονται πιο συχνά αντικείμενο παρωδίας, ειδικά στα παιδικά βιβλία, τείνουν να είναι εκείνα που είναι τόσο γνωστά ώστε να έχουν αναδειχθεί σε πολιτιστικά σύμβολα της δυτικής κοινωνίας (σ. 177). Ο συγκεκριμένος πίνακας ταιριάζει ιδιαίτερα στο συγκεκριμένο βιβλίο, καθώς τόσο ο αυθεντικός όσο και η παρωδιακή του απόδοση καλούν τον αναγνώστη να ρίξει μια πιο προσεκτική ματιά στις λεπτομέρειες που κάνουν κάθε έργο τέχνης μοναδικό. Παράλληλα, ενδεχομένως επιδιώκει να περάσει το μήνυμα πως ορισμένα πράγματα ίσως δεν είναι αυτό που φαίνονται αρχικά. Άλλωστε, όπως αναφέρει η Κανατσούλη (2015), η χιουμοριστή απόδοση δεν σημαίνει ότι η υψηλή τέχνη χάνει την αξία της αλλά, καθώς κατεβαίνει από το βάθρο της, έρχεται πιο κοντά στο μικρό παιδί, γίνεται περισσότερο προσιτή και ίσως υποδηλώνει την πρόθεση να μεταποπιστεί αλλού το ιδεολογικό βάρος της ιστορίας (σ. 7-8).



Εικόνα 10α: Οπισθόφυλλο του βιβλίου  
*Επιθεωρητής Φλόκος: η υπόθεση του χαμένου φρυδιού.*



Εικόνα 10β: *La Trahison des images*, Magritte, R.,  
1929, Los Angeles County Museum of Art. Καλιφόρνια, ΗΠΑ.

### ***Ένα λιοντάρι στο Παρίσι***

Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα μεγάλο σε μέγεθος βιβλίο που, όπως και τα δύο προηγούμενα, έχει μεταφραστεί στα ελληνικά και στο οποίο, όπως υποδηλώνεται από τον τίτλο, παρουσιάζεται η ιστορία ενός λιονταριού που επισκέπτεται την πόλη των Παρισίων. Πέρα από το αξιοσημείωτο μέγεθος του βιβλίου (πώς άλλωστε θα μπορούσε να χωρέσει ένα λιοντάρι σε αυτό;), αυτό που επίσης τραβά το βλέμμα του θεατή είναι και το σχήμα του, καθώς το πλάτος του είναι μεγαλύτερο από το ύψος. Το *Ένα λιοντάρι στο Παρίσι*, λοιπόν, αποτελεί παράδειγμα παιδικού βιβλίου που διαβάζεται κάθετα. Στη μια σελίδα αναγράφεται το λεκτικό κείμενο, σύντομο και περιεκτικό, και στην άλλη το οπτικό· χάρη σε αυτή την επιλογή της, η συγγραφέας και εικονογράφος μπορεί με περισσότερες λεπτομέρειες να παρουσιάσει και να αναπτύξει το σκηνικό στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση της ιστορίας.

Σύμφωνα με τη Κανατσούλη (2004), το μοντέλο αποχώρησης από το σπίτι ή εγκατάλειψης του με σκοπό την αναζήτηση της περιπέτειας είναι πολύ δημοφιλές στην παιδική

λογοτεχνία (σ. 50). Έτσι και στο εν λόγω βιβλίο, το λιοντάρι φεύγει από το σπίτι του, τη σαβάνα, επειδή έχει βαρεθεί και ταξιδεύει στο Παρίσι για να βρει δουλειά. Στην αρχή, δυσκολεύεται πολύ στην μεγάλη πόλη καθώς του φαίνεται «τόσο σκυθρωπή, τόσο τρομακτική, τόσο γκριζα» (σ. 26) και οι άνθρωποι, παρά το μέγεθος και το δυνατό βρυχηθμό του, δεν του δίνουν σημασία. Τελικά, όμως, αφού αντικρίσει την πόλη από ψηλά, φθάνει να την αγαπήσει και αποφασίζει, μόλις συναντήσει ένα βάθρο σε μια πλατεία, να ανέβει πάνω του και να ζήσει για πάντα ευτυχισμένο εκεί. Ο αναγνώστης, από την αρχή μέχρι το τέλος του βιβλίου, έχει αγωνία αν το λιοντάρι θα επιστρέψει στη σαβάνα ή θα παραμείνει στην πόλη. Όπως υπογραμμίζεται στο τέλος, η ιστορία εμπνεύστηκε από ένα πραγματικό γλυπτό, το άγαλμα του λιονταριού που βρίσκεται στην πλατεία Νταλφέρ-Ροσερό στο Παρίσι και παρουσιάζει μια φανταστική εξήγηση του πώς βρέθηκε το άγαλμα εκεί.

Στην εικονογράφηση χρησιμοποιούνται διαφορετικά μέσα και ποικίλες υφές για την αρχιτεκτονική απόδοση της πόλης αλλά και των κατοίκων της (κολάζ από φωτογραφίες ή αποκόμματα από περιοδικά μόδας και σχέδιο με μολύβι αλλά και χρώμα που θυμίζει σε κάποιο βαθμό παιδική ζωγραφιά). Ο εικονογραφικός λόγος συμπληρώνει και αναδεικνύει τον γραπτό: το λιοντάρι φαίνεται να μην έχει αφομοιωθεί πλήρως στα υπόλοιπα σχέδια αλλά να αποτελεί κάτι ξεχωριστό και διαφορετικό, κατ' αναλογία με το κείμενο όπου το λιοντάρι προσπαθεί και δυσκολεύεται να ταιριάζει στην ζοφερή και πολυάσχολη ζωή της πόλης. Το πρόσωπο του φέρει ανθρώπινα χαρακτηριστικά και μια τεράστια χαίτη ενώ οι εκφράσεις του υποδηλώνουν κάθε φορά την συναισθηματική του κατάσταση.

Περιδιαβαίνοντας στην πόλη του Παρισιού, το λιοντάρι ορισμένες φορές αισθάνεται πως του λείπει το σπίτι του· σιγά σιγά όμως γνωρίζει και αγαπά την πόλη μέσα από διάφορες στάσεις σε διάφορα σημεία της (Knight, 2019, σ. 9). Καθώς τριγυρίζει στην πόλη, μαζί του ταξιδεύει και ο αναγνώστης του βιβλίου συναντώντας πραγματικά τοπόσημα του Παρισιού (Gare de Lyon, Café de Flore, στάση μετρό Châtelet, Σικουάνας, Μονμάρτη, Πύργος του Άιφελ κ.ά.), καθώς και άλλα στοιχεία της κουλτούρας των Γάλλων, όπως τη γαλλική μπαγκέτα («Οι άνθρωποι έτρεχαν κρατώντας ένα παράξενο σπαθί παραμάσχαλα», σ. 8). Επιπλέον, με την τεχνική του κολάζ μορφές από διαφορετικές εποχές κάνουν την εμφάνισή τους σαν να παίζουν σε ταινία· μερικές μάλιστα από αυτές αποτελούν γνώριμες φυσιογνωμίες της Γαλλίας, όπως ο Yves Saint Laurent (Εικόνα 12).

Το πρώτο μουσείο που αντικρίζει το λιοντάρι και μαζί του και ο αναγνώστης του βιβλίου είναι το Centre Pompidou, το κτίριο του οποίου, λόγω της ιδιαιτερότητας της κατασκευής του, κεντρίζει αμέσως την προσοχή και των δύο.

Στη μέση μιας πλατείας, είδε ένα γιγάντιο εργοστάσιο όπου οι εργάτες του ανέβαιναν και κατέβαιναν μέσα από ένα διάφανο σωλήνα. Μετά τη βροχή, ο ήλιος είχε φανεί ξανά δημιουργώντας πάνω στο κτίριο μικρές εκρήξεις φωτός.

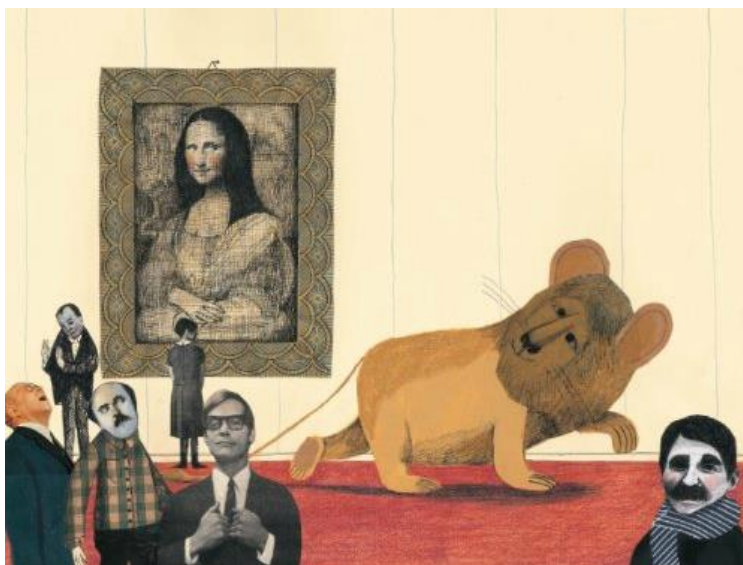
Τότε, το λιοντάρι έμενε με το στόμα ανοιχτό. (σ. 15)

Στην αντίστοιχη εικόνα ο αναγνώστης βλέπει τον εξωτερικό χώρο του μουσείου, με τον χαρακτηριστικό μεταλλικό σκελετό, τον σωλήνα-κυλιόμενη σκάλα που οδηγεί στην είσοδο του Κέντρου και μια μεγάλη ουρά από ανθρώπους, με τελευταίο να διακρίνεται το λιοντάρι (Εικόνα 11). Το Centre Pompidou φιλοξενεί το Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης και, όπως επισημαίνει η Χουρμουζιάδη (2015), κατασκευάστηκε έξω από τον παραδοσιακό πολιτιστικό πυρήνα του Παρισιού· μάλιστα, παρά τις ποικίλες αντιδράσεις, κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι ανέτρεψε την παραδοσιακή αντίληψη σχετικά με το πρότυπο μουσειακό κτίριο, όπως ανέτρεψε και τη φυσιογνωμία της υποβαθμισμένης γειτονιάς στα σπλάχνα της οποίας «φυτεύτηκε» (σ. 178). Όπως ο πραγματικός επισκέπτης ξεχωρίζει την πρόσοψη του Centre Pompidou, έτσι και στο *Ένα λιοντάρι στο Παρίσι*, το Κέντρο επιλέγεται να παρουσιαστεί μόνο εξωτερικά προκειμένου η έμφαση να δοθεί στην ιδιαιτερότητά του να μοιάζει με μια πρώτη ματιά με εργοστάσιο παρά με εκθεσιακό χώρο.



Εικόνα 11: Ένα λιοντάρι στο Παρίσι, σ. 16.

Το δεύτερο μουσείο στο οποίο καταφθάνει ο ήρωας είναι το Μουσείο του Λούβρου. Παρόλο που δεν παρουσιάζεται το αρχιτεκτονικό περίβλημα του συγκεκριμένου κτιρίου, ο ενήλικας αναγνώστης μπορεί να διαπιστώσει πως πρόκειται για το συγκεκριμένο μουσείο από τον πίνακα που πρωταγωνιστεί στη σελίδα, τη διάσημη Τζοκόντα (Εικόνα 8). Το λιοντάρι γλυκαίνει καθώς αντικρίζει τον πίνακα, αφού μονάχα το συγκεκριμένο «κορίτσι» που απεικονίζεται του δίνει επιτέλους λίγη σημασία («Επιτέλους ένα κορίτσι το πρόσεξε και, με το τρυφερό του βλέμμα, το ακολούθησε για αρκετή ώρα», σ. 19). Ο μικρός αναγνώστης του βιβλίου, όπως και το λιοντάρι, ίσως δει στον πίνακα απλώς ένα γλυκό κορίτσι αν δεν είναι γνώστης του αυθεντικού έργου. Ο εννοούμενος ενήλικας, όμως, θα καταλάβει ότι πρόκειται για την Τζοκόντα, η οποία, μάλιστα, απεικονίζεται αρκετά ρεαλιστικά και ενσωματώνεται στην υπόλοιπη εικόνα, δίχως η εικονογράφος να ξεφεύγει εντελώς από το γενικό εικονογραφικό προσανατολισμό της. Όπως αναφέρει η Γιαννικοπούλου (2004), επειδή το παιδικό βιβλίο για μικρά παιδιά αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση βιβλίου που καλύπτει ένα μεγάλο ηλικιακό εύρος αναγνωστών —δεν εμπλέκεται μόνο το παιδί που ακούει, αλλά και ο ενήλικας που διαβάζει— αρκετές φορές συγγραφέας και εικονογράφος κλείνουν πονηρά το μάτι στον ενήλικα συναγνώστη (σ. 13). Έτσι κι εδώ, το πρόσωπο του διάσημου πίνακα του Ντα Βίντσι, με το βλέμμα και το αινιγματικό χαμόγελο που έχουν αποτελέσει αντικείμενο πολλών συζητήσεων και μελετών, αποτελεί μια τέτοια περίπτωση.



Εικόνα 12: Ένα λιοντάρι στο Παρίσι, σ. 20.

Σε γενικές γραμμές, στο *Ένα λιοντάρι στο Παρίσι*, η Beatrice Alemagna μιλάει για το συναίσθημα της μοναξιάς και περιγράφει την εμπειρία του να είναι κανείς ξένος σε μια καινούργια πόλη. Η Druker (2018) επισημαίνει πως όχι μόνο η ίδια η ιστορία και το θέμα που διαπραγματεύεται αλλά και η τεχνική που έχει επιλεγεί, το κολάζ, χρησιμοποιείται για να εκφράσει τις ανησυχίες σχετικά με το ανήκειν και την αναζήτηση του εαυτού (σ. 55). Από ιδεολογική σκοπιά, το ζήτημα εύρεσης της ατομικής ταυτότητας είναι περίπλοκο, με πολλές και διαφορετικές πτυχές —όπως άλλωστε και το κολάζ— και αγγίζει μικρούς και μεγάλους αναγνώστες. Προβληματισμοί σε σχέση με το σπίτι του καθενός (φυσικό και ψυχολογικό), το μέλλον και τη θέση του στην κοινωνία ή ακόμα και με τους μετανάστες μπορεί, επίσης, να αναδυθούν ύστερα από την ανάγνωση. Τέλος, το συγκεκριμένο βιβλίο μπορεί να αξιοποιηθεί ως ένας παιδικός οδηγός για την πόλη του Παρισιού ή μια εισαγωγή στη γαλλική κουλτούρα, μια κουλτούρα στην οποία κεντρική θέση κατέχουν, άλλωστε, και τα μεγάλα μουσεία της πόλης.<sup>31</sup>

### ***Το δικό μου μουσείο***

Η ηρωίδα του βιβλίου *Το δικό μου μουσείο* παραμένει ανώνυμη· η συγγραφέας, στο λεκτικό κείμενο, δεν μας δίνει καμία πληροφορία για αυτήν. Αν διαβάσαμε την ιστορία χωρίς εικόνες, δε θα καταλαβαίναμε καν ότι πρόκειται για κορίτσι. Μόνο στο οπτικό κείμενο ο θεατής του βιβλίου θα καταλάβει πως πρόκειται για ένα κορίτσι με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά (μακριά μαύρα μαλλιά, κόκκινη μπλούζα) που θα τη διακρίνουν στη συνέχεια από τα άλλα πρόσωπα τα οποία εμφανίζονται στην ιστορία αλλά δεν κατέχουν σημαντικό ρόλο. Η ηρωίδα ετοιμάζεται να φύγει από το σπίτι της και να πάει βόλτα να δει τα μουσεία, νιώθοντας σίγουρη πως θα της αρέσουν («Όλοι λένε πως θα αγαπήσω τα μουσεία», σ. 2). Η ιστορία συνεχίζει με μια πρόσκληση που αναγράφεται σε μορφή πανό πάνω στο λεωφορείο που την μεταφέρει στα μουσεία («Επισκεφθείτε τα μουσεία!», σ. 3-4) και κατόπιν δίνεται ένας ορισμός και μια παρουσίαση του μουσείου («Τα μουσεία είναι μεγάλα κτίρια, γεμάτα με τα πιο παλιά και τα πιο παράξενα αντικείμενα», σ. 3). Όπως και στο βιβλίο *Στο μουσείο*, που θα εξεταστεί στη συνέχεια, στο οποίο το μουσείο ορίζεται ως ένα «μεγάλο κτίριο», έτσι κι εδώ το μεγάλο μέγεθος του κτιρίου τονίζεται από την αρχή· μια διαφοροποίηση στους ορισμούς είναι ότι στο *Το δικό μου μουσείο* επισημαίνεται και το στοιχείο του παράξενου ως χαρακτηριστικό των εκθεμάτων. Το βιβλίο,

---

<sup>31</sup> Είναι χαρακτηριστικό πως στο εσόφυλλο του βιβλίου περιλαμβάνεται και αντίστοιχος χάρτης της πόλης του Παρισιού.

έτσι, τραβάει ακόμα πιο πολύ την περιέργεια του αναγνώστη αναφορικά με το πώς είναι ακριβώς αυτά τα εκθέματα, εξάπτοντας το ενδιαφέρον του να συνεχίσει την ανάγνωση.

*Το δικό μου μουσείο* διαφέρει από τα υπόλοιπα βιβλία του δείγματος σε πολλά επίπεδα. Είναι ένα μεταμοντέρνο βιβλίο με ιδιαίτερη πρωτοτυπία τόσο νοηματικά όσο και εικονογραφικά. Πρόκειται, επίσης, για ένα εικονοβιβλίο, καθώς κείμενο και εικόνα συμπληρώνουν το ένα το άλλο και αφηγούνται μαζί την ιστορία. Όσον αφορά στην εικονογραφική απόδοση, η Έμμα Λιούις χρησιμοποιεί μικτή τεχνική, συνδυάζοντας τη ζωγραφική με το κολάζ και τη φωτογραφία και γεμίζει τις σελίδες με φωτογραφικά ή ζωγραφικά αποκόμματα κτιρίων, ανθρώπων κ.ά. Κάθε στοιχείο έχει τη δική του αξία και επισημαίνει πράγματα που στο λακωνικό κείμενο (μια-δυο προτάσεις σε κάθε σελίδα) δεν αναφέρονται. Επίσης, στην εικονογράφιση υπάρχουν έκδηλα στοιχεία μεταμυθοπλασίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι σελίδες 5-6 στις οποίες διακρίνονται δύο χέρια που μοιάζουν να αποτελούν προέκταση των χεριών του ίδιου του αναγνώστη του βιβλίου (Εικόνα 13)· επιπλέον, ανάμεσα σε κτίρια και δρόμους ο αναγνώστης μπορεί να αναζητήσει και να εντοπίσει το γράμμα *M* της λέξης *μουσείο*. Τα μουσεία είναι πολλά και αποτελούν μέρος της πόλης, άρα στο δίφυλλο αυτό ο αναγνώστης του βιβλίου «κρατά» ουσιαστικά στα χέρια του έναν χάρτη της πόλης.<sup>32</sup>



Εικόνα 13: *Το δικό μου μουσείο*, σ. 5-6.

<sup>32</sup> Παρόμοιο χάρτη και συγκεκριμένα της πόλης του Παρισιού συναντήσαμε και στο βιβλίο *Ένα λιοντάρι στο Παρίσι*.

Στις επόμενες σελίδες, παρατίθενται περισσότερα στοιχεία για διαφορετικά είδη μουσείων. Όπως είναι φυσικό, ένα μουσείο δεν είναι ποτέ άδειο, έτσι και στις αίθουσες των μουσείων του συγκεκριμένου βιβλίου, εκτός από την ηρωίδα που είναι πάντα παρούσα, απεικονίζονται και άλλοι επισκέπτες, οι οποίοι ωστόσο διατηρούν διακριτική παρουσία. Μάλιστα, στον εξωτερικό χώρο του αρχαιολογικού μουσείου είναι σχεδιασμένοι με μαύρο μελάνι, όπως και τα υπόλοιπα περιφερειακά στοιχεία στην εικονογράφηση (π.χ. τα δέντρα και οι φανοστάτες) και μοιάζουν με σκιές (Εικόνα 14).<sup>33</sup> Τα διαφορετικά μουσεία παρουσιάζονται στις εικόνες να περιλαμβάνουν μια πληθώρα στοιχείων συνοδευτικών προς τα εκθέματα: από ερμηνευτικές λεζάντες, ταμπελάκια με πληροφορίες και ένα βιβλίο με επιπλέον ενημερωτικό υλικό για τα φυτά του βοτανικού μουσείου μέχρι το εισιτήριο της επίσκεψης. Τέτοια στοιχεία φανερώουν την ποικιλία και την πολυπλοκότητα του υλικού που λειτουργεί συνοδευτικά και διαμεσολαβεί ανάμεσα στα μουσειακά αντικείμενα και τον επισκέπτη.



Εικόνα 14: Το δικό μου μουσείο, σ. 7-8.

Το πρώτο μουσείο που προβάλλεται είναι το αρχαιολογικό, για το οποίο η συγγραφέας επιλέγει να χρησιμοποιήσει το όνομα «Μουσείο των Αρχαίων Τεχνουργημάτων» (σ. 8) (Εικόνα 14). Έχει την όψη ενός μουσείου-ναού, είναι τεράστιο και στις αίθουσες του βρίσκει κανείς «πράγματα που έχουν ηλικία χιλιάδων χρόνων κι έρχονται από χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά» (σ.

<sup>33</sup> Σύμφωνα με τα ερμηνευτικά συστήματα των Falk και Dierking (1992, 2000), η επαφή με άλλους ανθρώπους στο μουσείο, το κοινωνικό δηλαδή πλαίσιο, συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση της εμπειρίας στο μουσείο. Εδώ, όμως, η συγκεκριμένη πτυχή δεν τονίζεται ιδιαίτερα, καθώς η ηρωίδα δεν επισκέπτεται τα μουσεία μαζί με άλλα πρόσωπα ούτε συζητάει μαζί τους (λόγου χάρι με την οικογένεια ή το σχολείο της) και δεν συνδιαλέγεται με άτομα του προσωπικού του μουσείου.



9). Η χρήση διαφορετικής γραμματοσειράς τονίζει την ηλικία και τη μακρά ιστορία που φέρουν τα εκθέματα του μουσείου αυτού. Με παιχνιδιάρικο τρόπο, η ηρωίδα κρύβεται πίσω από ένα γλυπτό και παίζει με τον αναγνώστη· ύστερα, τον καλεί να φανταστεί σε ποιον ανήκουν τα εκθέματα, απευθύνοντάς του το λόγο και εμπλέκοντας τον («Φαντάσου σε ποιον ανήκαν αυτά τα αγγεία κι αυτό το κύπελλο ή αυτά τα ζώα», σ. 11-12). Τα μικρά αγαλματίδια με τη μορφή ζώων παραλληλίζονται με τα παιχνίδια που έχει στο σπίτι της. Το μουσείο, λοιπόν, έρχεται ένα βήμα πιο κοντά καθώς συνδέεται με την υπόλοιπη ζωή και την καθημερινότητα του επισκέπτη του.

Το επόμενο μουσείο είναι το Μουσείο Φυσικής Ιστορίας. Ο θεατής αντικρίζει μόνο το εσωτερικό του κτιρίου, όπου υπάρχουν «τεράστια έντομα, παράξενα ζώα, ασυνήθιστα ζώα» (σ. 14) που η ηρωίδα δεν έχει ποτέ της ξαναδεί, καθώς και «θησαυροί που βρέθηκαν βαθιά κάτω από τη γη» (σ. 18). Στις σελίδες 17-18, η εικονογράφος τοποθετεί τον φακό από πάνω και ο αναγνώστης βλέπει τη σκηνή, μαζί με την ηρωίδα, από ψηλά (Εικόνα 15). Τα παπούτσια που διακρίνονται στο πλάι της σελίδας θα μπορούσαν να είναι οποιουδήποτε άλλου επισκέπτη, παιδιού, ενήλικα, ακόμα και του ίδιου αναγνώστη (μεταμυθοπλασία).



Εικόνα 15: Το δικό μου μουσείο, σ. 17-18.

Επόμενη στάση, το Μουσείο Τέχνης: σε αυτό, «η συλλογή δεν είναι ούτε αρχαία, ούτε άγρια» (σ. 19). Το κορίτσι φαίνεται στην εικόνα καθισμένο στο πάτωμα του μουσείου να ζωγραφίζει, ίσως στο πλαίσιο κάποιου εκπαιδευτικού προγράμματος ή άλλης δράσης στο μουσείο (Εικόνα 16). Εδώ, δίνεται μια πιο συμμετοχική διάσταση του μουσείου που συμφωνεί και με τις σύγχρονες προσεγγίσεις που θέλουν τον επισκέπτη όχι μόνο να κοιτάζει τα μουσειακά

αντικείμενα μιας έκθεσης αλλά και να αναλαμβάνει δράση, να συμμετέχει, να δημιουργεί. Επιπλέον, υπογραμμίζεται η σημασία της μοναδικής, προσωπικής ερμηνείας εκ μέρους του επισκέπτη, ιδιαίτερα μέσα από τη φράση «Στον καθένα εδώ μέσα αρέσει κάτι διαφορετικό» (σ. 21).<sup>34</sup> Αξίζει να σημειωθεί πως το γλυπτό έργο της σελίδας 20 θυμίζει πολύ αυτά του γλύπτη Χένρι Μουρ, ενώ στη σελίδα 22 διακρίνονται τα γνωστά νούφαρα του Μονέ, καθώς και μια προσωπογραφία, την οποία η εικονογράφος καθιστά πιο εύληπτη για το παιδί-αναγνώστη προσθέτοντας με την πινελιά της ένα χαμόγελο και φρύδια και προσδίδοντάς της έτσι μια πιο ανάλαφρη και χιουμοριστική νότα (Εικόνα 17).<sup>35</sup>



Εικόνα 16: *Το δικό μου μουσείο*, σ. 19-20.



Εικόνα 17: *Το δικό μου μουσείο*, σ. 21-22.

<sup>34</sup> Το προσωπικό πλαίσιο, όπως αυτό παρουσιάστηκε από τα μοντέλα των Falk και Dierking (1992, 2000), φαίνεται, λοιπόν, να κατέχει μεγάλη σημασία στο βιβλίο *Το δικό μου μουσείο*, ειδικά αν λάβουμε υπόψη και την περιορισμένη παρουσία και συμμετοχή άλλων ατόμων (κοινωνικό πλαίσιο) στην ιστορία.

<sup>35</sup> Σύμφωνα με τις κατηγορίες του Serafini (2015), η συγκεκριμένη προσωπογραφία απλοποιείται και προσαρμόζεται για να ταιριάζει με τους σκοπούς του βιβλίου και ως εκ τούτου μπορεί να τοποθετηθεί στην κατηγορία της μεταμόρφωσης (*transfiguration*) ως παρωδία.

Η έννοια του «μουσείου» παρουσιάζεται ακόμα πιο ευρεία συμπεριλαμβάνοντας πολλούς επιμέρους χώρους (όπως το καφέ του μουσείου) αλλά και μουσεία που βρίσκονται σε εξωτερικό χώρο (Εικόνες 18, 19). Αυτή είναι η περίπτωση του βοτανικού μουσείου, ενός μουσείου «μέσα σ' έναν κήπο» (σ. 25). Εκεί, η ηρωίδα συναντά μια συλλογή φυτών «που μεγαλώνει μέρα με τη μέρα» (σ. 28).

Ένα τελευταίο χαρακτηριστικό των μουσείων που επισημαίνεται είναι πως «δε χρειάζεται καθόλου να είναι παλιά» (σ. 29) αλλά μπορεί να έχουν «έναν σωρό καινούργια πράγματα» (σ. 30). Παράδειγμα ενός τέτοιου μουσείου είναι το Μουσείο του Διαστήματος. «Τι είδους μουσεία να έχουν εκεί πάνω;» (σ. 31) αναρωτιέται η αφηγήτρια της ιστορίας και, παρομοιάζοντας τα μουσεία με τα αστέρια, απαντά: «Ένας ατέλειωτος αριθμός άπειρα μουσεία να επισκεφθείς» (σ. 31). Στο σημείο αυτό, το βιβλίο ξυπνά τη φαντασία του αναγνώστη και τον καλεί να σκεφτεί τι είδους μουσεία θα μπορούσαν να φιλοξενούν άλλοι πλανήτες πέραν της γης. Υπό μια ευρύτερη σκοπιά, η ηρωίδα έχει ξεκινήσει την περιπλάνησή της σε γνωστά είδη μουσείων, όπως το αρχαιολογικό και το τέχνης, και σταδιακά επισκέπτεται σε όλο και πιο εξειδικευμένα ή σπάνια μουσεία. Όσο εξελίσσεται, δηλαδή, και ωριμάζει η ίδια, εξελίσσονται και οι χώροι τους οποίους γνωρίζει.



Εικόνα 18: Το δικό μου μουσείο, σ. 23-24.



Εικόνα 19: Το δικό μου μουσείο, σ. 27-28.

Μέσα σε όλα τα μουσεία, το κορίτσι νιώθει όμορφα και αισθάνεται θαυμασμό απέναντι στα εκθέματα. Ωστόσο, η καλύτερη συλλογή βρίσκεται στο σπίτι της («Μαντέψτε όμως, ποια είναι η συλλογή που δεν έχει δει ακόμη κανείς; Αυτή που είναι γεμάτη με τα αγαπημένα μου πράγματα. Το μουσείο που ξέρω καλύτερα απ' όλα», σ. 31, 33). Η βόλτα της ηρωίδας στα μουσεία την οδηγεί τελικά πίσω στο αγαπημένο της μουσείο: στο σπίτι της, με τα αγαπημένα της αντικείμενα. Τα πράγματα που με τον καιρό έχει μαζέψει και φυλάζει στο δικό της χώρο, σαν μια συλλογή μουσειακών αντικειμένων, φέρουν τις δικές τους μνήμες. Συγχρόνως, αποκαλύπτουν πολλά για την ίδια ως συλλέκτρια· άλλωστε μια συλλογή αντικειμένων αντικατοπτρίζει την ταυτότητα του συλλέκτη τους.

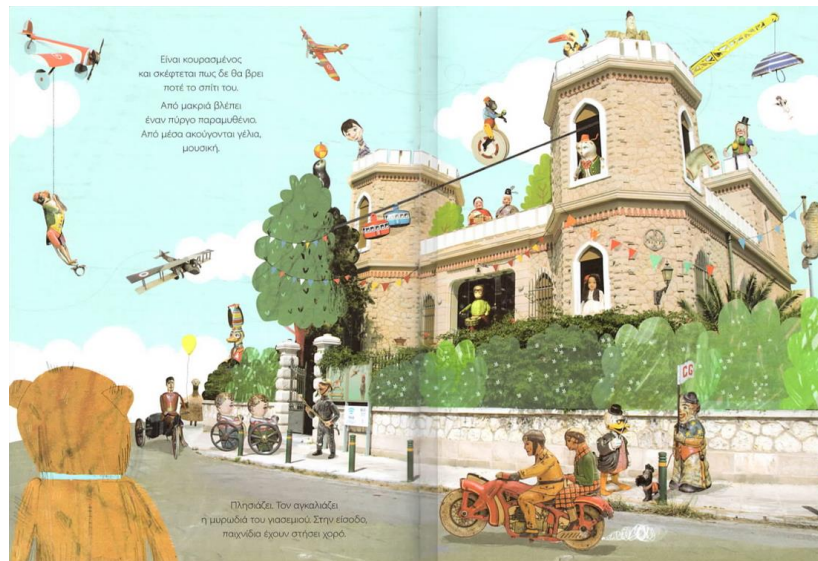
Τελικά, μέσω του ταξιδιού της ανακάλυψης των μουσείων, η ηρωίδα μαθαίνει τόσο τον κόσμο όσο και τον εαυτό της. Όπως προαναφέρθηκε, σύμφωνα με τη Zimmerman (2015), συχνά στις ιστορίες που εκτυλίσσονται σε μουσεία, ο ήρωας φθάνει σε μια ωρίμανση αλλά και έναν αυτοπροσδιορισμό, μια αυτογνωσία. Στο βιβλίο *Το δικό μου μουσείο*, η ηρωίδα ύστερα από την περιπλάνησή της στα μουσεία, μια περιπλάνηση που την κάνει ακόμα πιο πλούσια σε εμπειρίες, στρέφεται πάλι πίσω στον εαυτό της. Ως συλλέκτρια αντικειμένων, αξιοποιεί τις μουσειακές της εμπειρίες, και δημιουργεί στο δωμάτιό της τη δική της έκθεση (Εικόνα 20). Τέλος, ύστερα από την ανάγνωση της ιστορίας, ο αναγνώστης μπορεί να ασχοληθεί με τις ερωτήσεις και τα παιχνίδια του παραρτήματος.



Εικόνα 20: *Το δικό μου μουσείο*, σ. 35-36.

### *Ένας αρκούδος μια φορά*

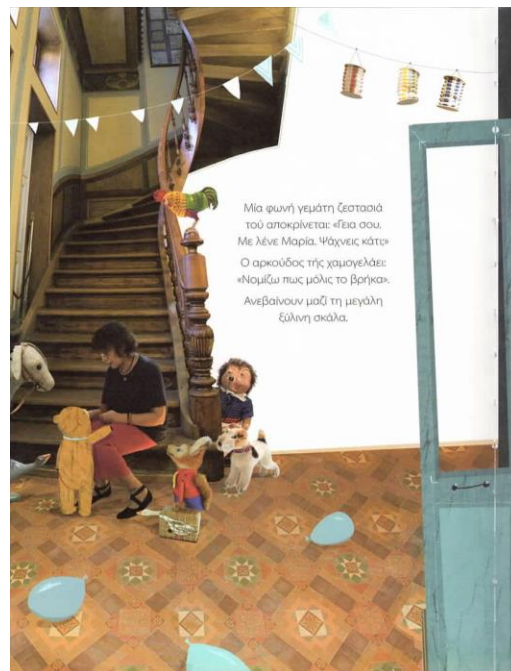
Το *Ένας αρκούδος μια φορά* είναι ένα βιβλίο το οποίο, σε αντίθεση με τα προηγούμενα που παρουσιάζουν μουσεία του εξωτερικού, μιλάει για ένα μουσείο παιχνιδιών και μάλιστα ελληνικό. Συγκεκριμένα, η συγγραφέας τοποθετεί την ιστορία της στο Μουσείο Μπενάκη Παιχνιδιών, το οποίο εγκαινιάστηκε τον Οκτώβριο του 2017 και βρίσκεται στο Παλαιό Φάληρο του Νομού Αττικής. Πρωταγωνιστής είναι ένας αρκούδος που βγαίνει από ένα κουτί σε έναν κάδο σκουπιδιών και αναζητά το σπίτι του. Στην πορεία του αυτή συναντά διάφορους ήρωες-παιχνίδια (ναύτες, πάπιες, μια αλεπού, μερικές μαριονέτες από ένα κουκλοθέατρο, έναν σκυλάκο, μια σκαντζοχοίρινα) και τους ρωτά μήπως γνωρίζουν αν ο δρόμος που ακολουθεί για το σπίτι του είναι ο σωστός. Όλοι του αποκρίνονται πως δεν γνωρίζουν και του προτείνουν να μείνει μαζί τους, όμως ο αρκούδος συνεχίζει το ταξίδι του. Καθώς λοιπόν συνεχίζει το δρόμο του, φτάνει τυχαία στο Μουσείο Μπενάκη Παιχνιδιών (Εικόνα 21).



Εικόνα 21: *Ένας αρκούδος μια φορά*, σ. 15-16.

Εκεί, συναντά ένα υπαρκτό πρόσωπο, την συλλέκτρια και ξεναγό Μαρία Αργυριάδη (Εικόνα 22). Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, όταν τα παιδιά συναντούν αληθινά πρόσωπα στα παιδικά βιβλία μαθαίνουν να πραγματοποιήσουν συνδέσεις που καλύπτουν το κενό ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα (Zimmerman, 2015, σ. 48). Τόσο ο εσωτερικός χώρος με τα παιχνίδια όσο και η ίδια η ξεναγός παρουσιάζονται απόλυτα ρεαλιστικά, καθώς η εικονογράφος έχει επιλέξει να χρησιμοποιήσει τον πιο πιστό τρόπο απεικόνισης της

πραγματικότητας: τη φωτογραφία. Εξάιρεση αποτελεί ο αρκούδος-πρωταγωνιστής, ο οποίος έχει αποδοθεί σχεδιαστικά, παραμένοντας και αυτός βέβαια αρκετά πιστός στο πρωτότυπο λούτρινο παιχνίδι. Η εικονογράφος χρησιμοποιεί το κολάζ, ενσωματώνοντας φωτογραφικές εικόνες και άλλες εικόνες από έντυπα μέσα στην εικονογράφηση της (Prudhoe, 2003, σ. 7), τις οποίες συνδυάζει με τα σχέδιά της και έτσι τραβά το ενδιαφέρον μικρών και μεγάλων αναγνωστών. Τα διαφορετικά παιχνίδια του μουσείου που κάνουν την εμφάνισή τους στο βιβλίο, συνολικά 240 στον αριθμό, παρατίθενται στο παράρτημα («Χρονογραμμή»), στο τέλος του βιβλίου.



Εικόνα 22: Ένας αρκούδος μια φορά, σ. 19.

Στο πλαίσιο μιας λογοτεχνικής ανάλυσης, μπορεί να πει κανείς πως το βιβλίο βασίζεται στο λογοτεχνικό μοτίβο του ταξιδιού του ήρωα. Η αφήγηση ξεδιπλώνεται σε γ' πρόσωπο, σε χρόνο ενεστώτα («Η ιστορία ξεκινά ένα βράδυ στο λιγοστό φως του φεγγαριού», σ. 1). Ως ήρωας, ο αρκούδος βρίσκεται σε μια διαδικασία όχι μόνο εξωτερικής περιπλάνησης αλλά και εσωτερικής αναζήτησης. Σύμφωνα με την Κανατσούλη (2004), «στις ιστορίες περιπέτειας το σημαντικότερο είναι ο ήρωας να αποδείξει επιστρέφοντας ότι το ταξίδι αναζήτησης που πραγματοποίησε του απέφερε επιπλέον την ανακάλυψη του πραγματικού κόσμου και προπάντων την αυτοανακάλυψή του» (σ. 142). Έτσι, και στο *Ένας αρκούδος μια φορά*, ο ήρωας αισθάνεται χαμένος και μέσα από την περιήγησή του ανακαλύπτει όχι μόνο τον έξω κόσμο (την

πραγματικότητα εκτός των ορίων του κάδου που αποτελούσε το αρχικό του σπίτι και τον μικρόκοσμό του) αλλά κυρίως τον εαυτό του (είναι ένα παιχνίδι που ανήκει σε έναν χώρο με άλλα παιχνίδια).<sup>36</sup> Όπως αναφέρει και η Zimmerman (2015), ο ήρωας φθάνει σε μια συνειδητοποίηση του κόσμου αλλά και μια αυτοσυνειδητοποίηση εσωτερική.

Αξίζει να σημειωθεί πως τα αρκούδάκια ως παιδικά παιχνίδια αποτελούν ένα οικείο αντικείμενο για τα μικρά παιδιά και, γι' αυτό τον λόγο, πολλές ιστορίες και ταινίες τα αξιοποιούν στην αφήγηση. Επίσης, τα ίδια τα παιδιά τα χρησιμοποιούν ως μεταβατικά αντικείμενα και συχνά επινοούν ιστορίες γι' αυτά, ιστορίες που είναι συχνά γεμάτες με υπαρξιακά ερωτήματα (Jones, 2017, σ. 9).

Τέλος, συγκρίνοντας το *Ένας αρκούδος μια φορά* με το *Ένα λιοντάρι στο Παρίσι*, παρατηρείται πως και τα δύο βιβλία διαπραγματεύονται το ζήτημα του ανήκειν. Από τη μία, ο αρκούδος αναζητά το σπίτι του και μέσα από μια περιπλάνηση καταφέρνει και το βρίσκει. Από την άλλη, το λιοντάρι αφήνει πίσω του το σπίτι του στη σαβάννα και, σαν περιηγητής του κόσμου, ψάχνει μια διαφορετική ζωή στην πόλη του Παρισιού, την οποία τελικά επίσης βρίσκει. Και οι δύο ήρωες, αν και ξεκινάνε από διαφορετικές αφετηρίες, δυσκολεύονται και δοκιμάζονται έως ότου πατήσουν γερά στα πόδια τους και αισθανθούν ασφάλεια στο νέο χώρο που θα καταλήξουν να ζουν ευτυχισμένοι.

### ***Ο Κλοντ στην πόλη***

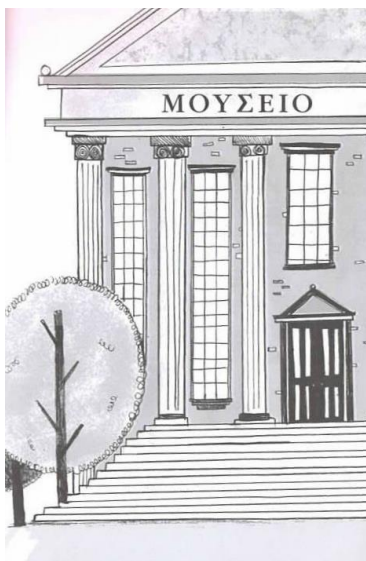
Το βιβλίο *Ο Κλοντ στην πόλη* χαρακτηρίζεται από έκταση μεγαλύτερη συγκριτικά με τα βιβλία που αναλύθηκαν προηγουμένως και περιλαμβάνει περισσότερα από ένα μέρη (μία εισαγωγή και δύο κεφάλαια). Αν και πολυσέλιδο, εντούτοις απευθύνεται στην ίδια ηλικιακή ομάδα (παιδιά ηλικίας 4 ετών και άνω), το κείμενο κάθε σελίδας δεν είναι ιδιαίτερα εκτενές, ενώ πάντα συνοδεύεται από πλούσια εικονογράφηση γεμάτη λεπτομέρειες, οι οποίες μάλιστα έχουν καίρια σημασία για την εξέλιξη της πλοκής. Η ιστορία χαρακτηρίζεται γοργή και ανάλαφρη πλοκή και πρωταγωνιστής της είναι ένας χαμογελαστός και φιλικός μικρός σκύλος, ο Κλοντ, που αγαπάει πολύ τους μπερέδες και γι' αυτό δεν αποχωρίζεται ποτέ τον δικό του. Λόγω αυτού του ιδιαίτερου προσωπικού στοιχείου που τον συνοδεύει πάντα και παντού, ως λογοτεχνικός χαρακτήρας ο Κλοντ καθίσταται εύκολα αναγνωρίσιμος σε όλο το βιβλίο. Σύμφωνα με την

---

<sup>36</sup> Η ιστορία του αρκούδου στο *Ένας αρκούδος μια φορά*, αποτέλεσε έμπνευση και για τη δημιουργία του τραγουδιού με τίτλο *Αγάπη Γιασεμί* (2020), σε μουσική υπόκρουση και τραγούδι της Έλενας Χούντα.

Κανατσούλη (2004), οι χαρακτήρες πρέπει να είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι και γι' αυτό τον λόγο πρέπει να φέρουν κάποια ευδιάκριτα εικονικά στοιχεία, ένα χαρακτηριστικό καπέλο ή ένα συγκεκριμένο χρώμα που επαναλαμβάνονται από εικόνα σε εικόνα (σ. 161).

Την ίδια γραμμή (συνάφεια ύφους) ακολουθούν τόσο το λεκτικό όσο και το οπτικό κείμενο και με χιουμοριστικό τρόπο παρουσιάζουν τις περιπέτειες του ήρωα. Συγκεκριμένα, όταν οι ιδιοκτήτες του Κλοντ, ο κος και η κα Λουστρίνη αποχωρούν από το σπίτι, εκείνος «αποφασίζει τι είδους περιπέτεια θα ζήσει» (σ. 15)· φεύγει, λοιπόν, κι αυτός κρυφά με τη σειρά του και επισκέπτεται διάφορα σημεία της πόλης, παρέα με τον καλύτερο φίλο του, τον σερ Καλτσάκη. Στο πρώτο μέρος του βιβλίου, αφού κάνει βόλτα στους δρόμους και τα μαγαζιά, συναντά μπροστά του ένα μουσείο («Είχε πολλά σκαλοπάτια, μεγάλες κολώνες στην πρόσοψη ίδιο χρώμα με τα λαχταριστά κόκαλα», σ. 34). Ο θεατής του βιβλίου αντικρίζει ένα κτίριο μεγάλων διαστάσεων, στο πρότυπο του ναόσχημου μουσείου (Εικόνα 23).

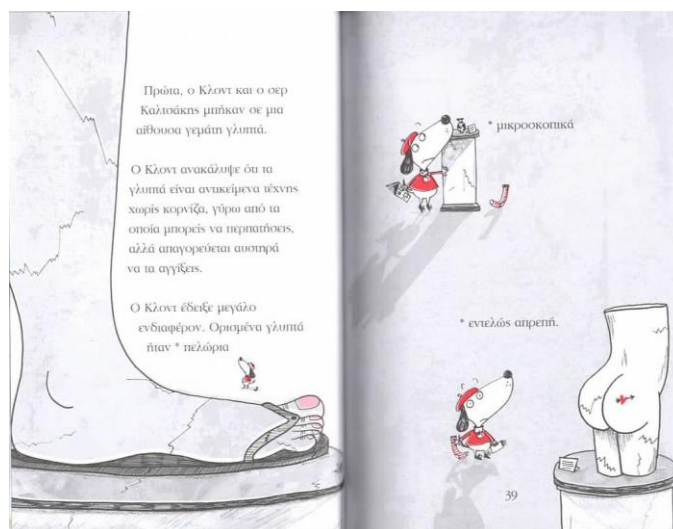


Εικόνα 23: Ο Κλοντ στην πόλη, σ. 35.

Μέσα στο μουσείο, στην υποδοχή, μια κυρία προσφέρει έναν οδηγό στον Κλοντ κι αυτός, αφού της αφήσει τα κουτιά με τα ψώνια του, δίχως άλλη καθυστέρηση ξεκινάει χαμογελαστός την περιήγησή του στους χώρους του μουσείου («Του άρεσε πολύ να κοιτάζει πράγματα και δεν ήθελε να χάσει ούτε στιγμή», σ. 37). Στην πρώτη αίθουσα, ο Κλοντ, ο σερ Καλτσάκης και μαζί τους το παιδί-αναγνώστης του βιβλίου ανακαλύπτουν έναν πρώτο απλό ορισμό για τα γλυπτά («αντικείμενα τέχνης χωρίς κορνίζα, γύρω από τα οποία μπορείς να



περπατήσεις, αλλά απαγορεύεται αυστηρά να τα αγγίζεις», σ. 38). Η παρωδιακή απόδοση ορισμένων από αυτά, με την προσθήκη έντονα χιουμοριστικών αλλά και καυστικών στοιχείων, φέρνει την τέχνη ακόμα πιο κοντά στο παιδί-αναγνώστη (Εικόνα 24).



Εικόνα 24: *Ο Κλοντ στην πόλη*, σ. 38-39.

Αν και το λεκτικό κείμενο συνεχίζει αναφέροντας απλώς πως οι δύο ήρωες προχώρησαν στην επόμενη αίθουσα, το οπτικό παρέχει επιπλέον πληροφορίες, οι οποίες θα αποβούν πολύ κρίσιμες στη συνέχεια της ιστορίας: ένα χέρι φαίνεται στην εικόνα έτοιμο να αρπάξει και να κλέψει ένα γλυπτό (Εικόνα 25). Έτσι, ο αναγνώστης υποψιάζεται για το τι πρόκειται να ακολουθήσει πριν κιόλας το μάθει ο λογοτεχνικός ήρωας και το βάρος από κει και πέρα πέφτει όχι στο ποιο είναι το πρόβλημα αλλά περισσότερο στο πώς ο ήρωας θα εμπλακεί σε αυτό για να το επιλύσει (Seelinger-Trites, 1994, σ. 226-227). Για ένα βιβλίο όπως το *Ο Κλοντ στην πόλη* στο οποίο το μήνυμα δομείται τόσο από το λεκτικό όσο και το οπτικό κείμενο, ο αποδέκτης του καθίσταται αναγνώστης-θεατής και παρακολουθεί την αφηγηματική εκδοχή που διηγούνται όχι μόνο οι λέξεις, αλλά και οι εικόνες (Γιαννικοπούλου, 2008, σ. 75-76). Το κείμενο στο συγκεκριμένο σημείο «σιωπά» και «μιλά» η εικόνα: «το “κενό” του κειμένου και η αφηγηματική ευγλωττία της εικόνας με σαφή και ουσιαστικό αφηγηματικό ρόλο για την εξέλιξη της ιστορίας, είναι πολύ χρήσιμα σημεία για τους αναγνώστες, καθώς διατηρούν την προσοχή τους αμείωτη, τους οδηγούν στην παρατήρηση της εικόνας, αλλά και στην υπόθεση της συνέχειας της ιστορίας» (Τσιλιμένη, 2007, σ. 51-52).



Εικόνα 25: *Ο Κλοντ στην πόλη*, σ. 40.

Στην επόμενη αίθουσα, οι πίνακες ζωγραφικής είναι κρεμασμένοι σε «περίτεχνες σκαλιστές κορνίζες» (σ. 41) και ένας φιλότεχνος κοιτάζει με λοξή ματιά τους περιεργους επισκέπτες, Κλοντ και σερ-Καλτσάκη. Όσον αφορά στα έργα τέχνης, άλλα από αυτά φαίνονται στον Κλοντ ανεξήγητα και άλλα οικεία (παραδείγματος χάριν, με τον πίνακα που απεικονίζει έναν σκύλο, ο ήρωας ταυτίζεται ευκολότερα), πράγμα που θα περίμενε κανείς και από οποιοδήποτε μικρό επισκέπτη μουσείου (Εικόνα 26).



Εικόνα 26: *Ο Κλοντ στην πόλη*, σ. 42.

Ο συγγραφέας αφήνει σκόπιμα ορισμένα απροσδιόριστα σημεία ως κενά ώστε να έρθει ο αναγνώστης και να τα καλύψει με τη φαντασία του. Για παράδειγμα, ένα πρόσωπο σε ένα πορτρέτο δείχνει με το δάχτυλο προς τα πλάγια («Κάποιες από τις ζωγραφιές απεικόνιζαν όρθιους ανθρώπους που έδειχναν με το δάχτυλο αντικείμενα τα οποία δεν βρίσκονταν εκεί. Αυτό ο Κλοντ το βρήκε κάπως ανόητο», σ. 42). ο λόγος για τον οποίο δεν δίνονται περισσότερες εξηγήσεις γιατί μπορεί να συμβαίνει αυτό είναι επειδή ο συγγραφέας καλεί τον αναγνώστη να δώσει τις δικές του απαντήσεις. Η ερμηνεία του λογοτεχνικού κειμένου αλλά και του έργου τέχνης, άλλωστε, είναι προσωπική υπόθεση.

Το έδαφος για την εμφάνιση του βασικού θέματος του κεφαλαίου —την περιπέτεια στο μουσείο λόγω της κλοπής ενός γλυπτού— έχει σε ένα πρώτο επίπεδο προετοιμαστεί, όπως προαναφέρθηκε, στην Εικόνα 25. Οι φύλακες κυνηγούν την κλέφτρα και η σύγκρουση Κλοντ και κλέφτρας είναι αναμενόμενη, μιας και προοικονομείται τόσο από το λεκτικό («Ούτε η κλέφτρα είδε τον Κλοντ και τα κουτιά του», σ. 45) όσο και από το οπτικό κείμενο. Σύμφωνα με την Seelinger-Trites (1994), οι εικόνες του βιβλίου περιέχουν τα πιο αποκαλυπτικά στοιχεία και ο αναγνώστης μπορεί να λύσει το μυστήριο απλά παρατηρώντας τες (σ. 228). Όπως το θέτει η Κανατσούλη (2004), «η εικονική γλώσσα πολλές φορές ενορχηστρώνει πολύ πιο αναπαραστατικά από το κείμενο τα σημεία κορύφωσης της πλοκής, αρκεί ο αναγνώστης να μπει στον κόπο να την παρακολουθήσει στην αναδίπλωσή της» (σ. 172). Τελικά, ο Κλοντ γίνεται ήρωας, καθώς καταφέρνει να σώσει το γλυπτό, λίγο πριν αυτό πέσει στο πάτωμα και σπάσει.

Χαρακτηριστική είναι η χρωματική παλέτα του εικονογράφου, η οποία περιλαμβάνει μονάχα αποχρώσεις του ροζ, του κόκκινου, του γκρι και του μαύρου, θυμίζοντας κόμικ. Οι ενδυμασίες των ηρώων, επίσης, δίνουν μια αίσθηση κάπως ρετρό, καθώς και την εντύπωση πως η ιστορία δεν εκτυλίσσεται στην σύγχρονη εποχή αλλά ίσως κάπου στα 1950-1960. Αναφορικά με το μουσείο τέχνης, τον Αλεξ Σμιθ δεν τον ενδιαφέρει ούτε να κατονομάσει το μουσείο, ούτε τους καλλιτέχνες των έργων. Το μουσείο εδώ αποτελεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα μια από τις περιπέτειες του ήρωα, ενώ τα έργα τέχνης δεν είναι καν αναγνωρίσιμα. Ο δημιουργός βασίζεται σε καλλιτεχνικά κινήματα και τεχνοτροπίες, τα οποία ενσωματώνει στην προσωπική του τεχνική. Σύμφωνα με τις κατηγορίες του Serafini (2015), πρόκειται για μια περίπτωση στυλιστικής τυποποίησης (*stylization*). Στο *Ο Κλοντ στην πόλη*, διαφορετικά στυλ όπως ο σουρεαλισμός ή ο κλασικισμός κάνουν διακριτικά την εμφάνισή τους έτσι ώστε να καταδειχθεί το βασικό θέμα: ο μικρός σκύλος επισκέφτηκε και έζησε μια περιπέτεια σε ένα

μεγάλο μουσείο τέχνης. Το μουσείο αυτό δεν έχει συγκεκριμένη ταυτότητα και χωρίζεται σε διάφορες αίθουσες ανάλογα με τα καλλιτεχνικά ρεύματα —εν αντιθέσει με τα βιβλία της δεύτερης κατηγορίας τα οποία θα εξεταστούν παρακάτω και επικεντρώνονται σε ένα ορισμένο είδος τέχνης, εστιάζοντας κυρίως σε αυτό.

### *Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου ή*

#### *Πώς μια πριγκίπισσα και ένα αγόρι γύρισαν τη γη σε μια νύχτα*

Ο πρωταγωνιστής και ταυτόχρονα αφηγητής της ιστορίας είναι ένας λάτρης μουσείων, δουλειά του οποίου είναι να πηγαίνει σε μουσεία και να γράφει κριτικές γι' αυτά. Μιλώντας σε α' πρόσωπο, περιγράφει πως έχει επισκεφθεί έναν τεράστιο αριθμό μουσείων και συγκεκριμένα «1.269 μουσεία σε 126 μέρες» (σ. 11). Μια μέρα λαμβάνει ένα γράμμα από τον άγνωστο κ<sup>ο</sup> Πανταλόν, στο οποίο εσωκλείεται ένας χάρτης που όταν ο ήρωας τον αποκρυπτογραφήσει —με τη βοήθεια του φίλου του, Κιλτ— θα τον οδηγήσει σε ένα μακρύ ταξίδι και στην ανακάλυψη του Μουσείου Παράξενης Ιστορίας. Πρόκειται για ένα φανταστικό μουσείο αφιερωμένο στη μνήμη των παραμυθιών το οποίο βρίσκεται στη Νυρεμβέργη της Γερμανίας.

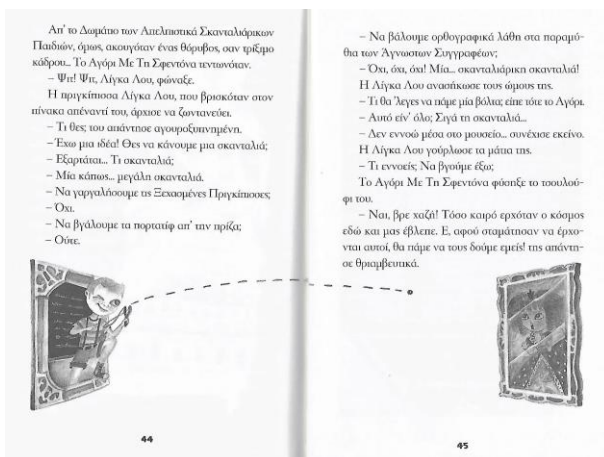
Το μουσείο αυτό, αν και αποτελεί προϊόν της φαντασίας των δημιουργών του βιβλίου, αναφέρεται σε αληθινούς και φημισμένους παραμυθάδες: Όσκαρ Ουάλντ, Σαρλ Περό, Χανς Κρίστιαν Άντερσεν και Μόρις Μέρελινγκ. Μέσω της διαδικασίας αυτής (διακειμενικότητα), ο συγγραφέας απευθύνεται τόσο σε ένα παιδί-αναγνώστη που ενδεχομένως γνωρίζει τα ονόματα αυτών των παραμυθιάδων όσο και στον ενήλικα συναναγνώστη. Ο συγγραφέας, επίσης, αφήνει απροσδιόριστες τις λεπτομέρειες της πλοκής των παραμυθιών (κυρίως της ιστορίας του Ευτυχισμένου Πρίγκιπα), ώστε ο αναγνώστης να τις φανταστεί όπως θέλει και να πλάσει τις δικές του ή να αποφασίσει μετά την ανάγνωση του βιβλίου να αναζητήσει τις αυθεντικές.

Η εικονογράφηση των δυο σελίδων για τα παραμύθια είναι μινιμαλιστική και περιλαμβάνει στοιχεία που αναφέρονται στο κείμενο, όπως το άγαλμα του Ευτυχισμένου Πρίγκιπα και το σκουφί της Κοκκίνοσκουφίτσας, καθώς και άλλα τα οποία δεν δηλώνονται ρητά παρά μόνο παρουσιάζονται σαν εικόνες (ασπρόμαυρα σχέδια σχεδιασμένα με μολύβι) και είναι αναγνωρίσιμα από μικρούς και μεγάλους αφού προέρχονται από γνωστά παραμύθια (όπως το αδράχτι από την ιστορία της Ωραίας Κοιμωμένης). Σε κάποιες περιπτώσεις, η εικονογράφηση περιορίζεται σε αρκτικόλεξα ή άλλα διακοσμητικά σχέδια, ανάλογα κάθε φορά με το θέμα της αντίστοιχης σελίδας (όπως τα ρεβίθια του Κοντορεβυθούλη).

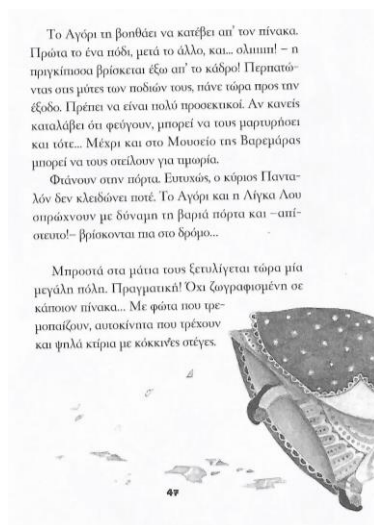
Όλες αυτές οι διακειμενικές αναφορές τόσο στο λεκτικό όσο και στο οπτικό κείμενο εμπλουτίζουν ιδιαίτερα το παραμύθι και διευρύνουν τα όριά του. Επιπλέον, σε αρκετά σημεία το βιβλίο χαρακτηρίζεται από έντονο χιούμορ και ιδέες που θα αγγίξουν σε διαφορετικά επίπεδα μικρούς και μεγάλους αναγνώστες.

Αναρωτιέμαι γιατί ένας συμπαθητικός παππούλης σαν τον κύριο Πανταλόν είναι συνέχεια λυπημένος. Μήπως επειδή τα αυτιά του είναι πολύ πεταχτά; Σιγά το δράμα! Να 'ναι γιατί δουλεύει πολλές ώρες στο μουσείο; Μα μόλις πριν μου είπε πως η δουλειά του είναι όλη του η ζωή. (σ. 26)

Όσον αφορά στο μοτίβο της περιπέτειας και περιπλάνησης που απαντάται στην υπό ανάλυση κατηγορία βιβλίων, εδώ παρουσιάζεται ως εξής: δύο από τα εκθέματα από το Δωμάτιο με τα Πορτρέτα Απελπιστικά Σκανταλιάρικων Παιδιών του μουσείου, η Λίγκα Λου και το Αγόρι με τη σφεντόνα, δραπετεύουν από το μουσείο και ταξιδεύουν στον κόσμο. Το μουσείο είναι για αυτά τα παιδιά ο χώρος που τα «παγιδεύει» και έτσι αποφασίζουν να κάνουν μια τέτοια σκανταλιά (παιδιά είναι άλλωστε), να βγουν από τους πίνακές τους, να απελευθερωθούν από τα «δεσμά» τους και να δραπετεύσουν από το μουσείο. Η πέτρα που εκτοξεύει το Αγόρι με τη σφεντόνα διασχίζει τα όρια της σελίδας και φθάνει μέχρι την επόμενη, ενώ στη συνέχεια η Λίγκα Λου «βγαίνει» από μια άλλη σελίδα του βιβλίου (Εικόνες 27, 28). Στα μεταμοντέρνα παιδικά βιβλία, όπως είδαμε και στη βιβλιογραφική ανασκόπηση, τα όρια είναι ρευστά και οι εικονογράφοι συχνά επιλέγουν τρόπους για να τα σπάσουν. Έτσι κι εδώ, το βιβλίο δε συμμορφώνεται με τις παραδοσιακές εικονογραφικές συμβάσεις αλλά διατηρεί μια πιο μεταμυθοπλαστική διάθεση.



Εικόνα 27: Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου, σ. 44-45.



Εικόνα 28: Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου, σ. 47.

Στη συνέχεια, πετώντας πάνω από πολλές μεγάλες πόλεις, οι δύο φίλοι επισκέπτονται και άλλα μουσεία, αυτή τη φορά πραγματικά. Στο Παρίσι, στο Μουσείο του Λούβρου, βλέπουν τη Τζοκόντα και τη Νίκη της Σαμοθράκης να συζητάνε γελώντας. Η Λίγκα Λου χαρακτηριστικά σχολιάζει πως «και στα καλύτερα μουσεία υπάρχουν άτακτα παιδιά» (σ. 54), δίνοντας μια επιπλέον χιουμοριστική νότα στο κείμενο. Στην Ισπανία, πάλι, αντικρίζουν διάφορους άλλους πίνακες· μπροστά σε εκείνους του Πικάσο, μένουν με το στόμα ανοιχτό («Είδες αυτή την κυρία; Τι περίεργη μύτη! Και τα μάτια της! Δεν είναι λίγο στραβά;», σ. 57) (Εικόνα 29).<sup>37</sup>



Εικόνα 29: Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου, σ. 57.

<sup>37</sup> Άλλα μουσεία που αναφέρονται στο βιβλίο είναι το Μουσείο Βαρκελώνης (σ. 47) και το Μουσείο Κατασκοπών της Ουάσιγκτον (σ. 11)· το πρώτο είναι φανταστικό, ενώ το δεύτερο υπάρχει και πράγματι βρίσκεται στην Ουάσιγκτον (*International Spy Museum*).

Τέλος, στο εσωτερικό του Μουσείου Παράξενης Ιστορίας ο θεατής του βιβλίου μπορεί να διακρίνει τα εκθέματα σε ορισμένες από τις αίθουσές του, χωρίς όμως να δίνεται μια πιο συνολική εικόνα του ευρύτερου χώρου, ο οποίος αφήνεται ως ένα κενό που θα καλυφθεί από τον αναγνώστη. Ειδικότερα, το πάρτι εγκαινίων του μουσείου μοιάζει με έναν χορό βγαλμένο από ιστορίες και παραμύθια μιας άλλης εποχής (Εικόνα 30).



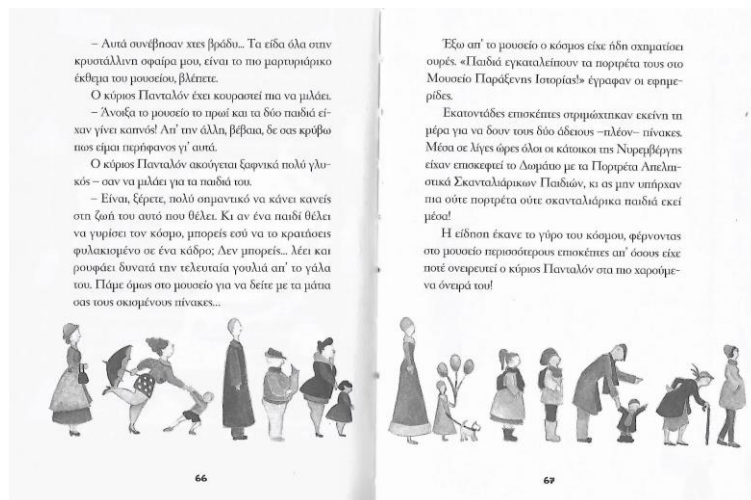
Εικόνα 30: *Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου*, σ. 33.

Από τα εγκαινία και μετά, ωστόσο, το μουσείο δεν έχει επισκέπτες γιατί κανέναν δεν τον ενδιαφέρουν τα εκθέματά του («Κανέναν δεν ενδιέφεραν τα εκθέματα του Μουσείου Παράξενης Ιστορίας γιατί κανείς πια δεν πίστευε στα παραμύθια», σ. 35). Εδώ, ίσως να εκφράζεται μια ιδεολογική θέση σε σχέση με το μουσείο, αλλά και τα ίδια τα παραμύθια, πως δηλαδή το μουσείο —δυστυχώς, όπως υπονοείται— δεν προσελκύει ιδιαίτερα το κοινό, ένα κοινό που αναζητά το ενδιαφέρον σε άλλα πράγματα αντί για τα παραμύθια. Για τον λόγο αυτό, τα εκθέματα, τα οποία έχουν ζωντανέψει και έχουν ανθρώπινα συναισθήματα, αισθάνονται πολύ στενοχωρημένα μόνα τους μες στο μουσείο (Εικόνα 31). Δεν είναι τυχαία άλλωστε και τα ονόματά τους: Ξεχασμένες Πριγκίπισσες, Άγνωστοι Συγγραφείς.



Εικόνα 31: Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου, σ. 35.

Ωστόσο, το απίστευτο νέο της φυγής των δύο παιδιών («Παιδιά εγκαταλείπουν τα πορτρέτα τους στο Μουσείο Παράξενης Ιστορίας», σ. 67) κινεί την περιέργεια των επισκεπτών. Στο τέλος, εκατοντάδες μαζεύονται για να δουν τους άδειους πίνακες και το μουσείο γίνεται επιτέλους διάσημο (Εικόνα 33). Το Μουσείο Παράξενης Ιστορίας πλέον είναι ανοιχτό προς επίσκεψη σε όλων των ειδών τους επισκέπτες, όπως άτομα διαφόρων ηλικιών, παιδιά, νέους, ενήλικες και έγκυες γυναίκες, μέχρι και στα κατοικίδια τους (Εικόνα 32).



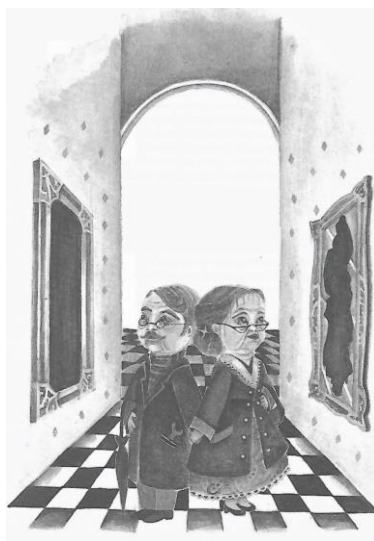
Εικόνα 32: Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου, σ. 67.





Εικόνα 33: *Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου*, σ. 68-69.

Ο αφηγητής, στο κλείσιμο της ιστορίας, δηλώνει πως έφυγε από το μουσείο βλέποντας πια τα πράγματα με άλλο μάτι, κλείνοντας το μάτι και στον αναγνώστη υπονοώντας πως το μουσείο αποτελεί χώρο που εξάπτει τη φαντασία και μια επίσκεψη σε αυτό θα σε αλλάξει. Στην τελευταία σελίδα, παρουσιάζονται ένας παππούς και μια γιαγιά που δεν είναι άλλοι από τα δυο παιδιά που είχαν φύγει από τα πορτρέτα και επιστρέφουν μετά από πολλά χρόνια πίσω στο μουσείο (Εικόνα 31). Κατά τον Black (2005), η επιστροφή του κοινού ξανά και ξανά στο μουσείο αποτελεί ένα ζητούμενο· εν προκειμένω, τα δύο παιδιά γυρίζουν ύστερα από καιρό στο Μουσείο Παράξενης Ιστορίας ως επισκέπτες και βιώνουν μια διαφορετική μουσειακή εμπειρία.



Εικόνα 31: *Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου*, σ. 73.

### *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*

Το συγκεκριμένο βιβλίο είχε κυκλοφορήσει στην ελληνική αγορά αρχικά με τον τίτλο *Το κορίτσι με τα κουρδιστά όνειρα* από τις εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί (2009) και αργότερα επανακυκλοφόρησε με τον τίτλο *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο* από τις εκδόσεις Λιβάνης (2017). Πρωταγωνίστρια είναι ένα κορίτσι-παιχνίδι, μια αιθέρια ύπαρξη που κατοικεί σε ένα κάστρο μέσα στο Μουσείο των Παιχνιδιών. Όταν είναι ξύπνια, παρατηρεί τα παιδιά-επισκέπτες του μουσείου και νιώθει πολύ ευτυχισμένη αλλά, όταν αυτά φεύγουν, την κυριεύουν η μοναξιά και η θλίψη (Εικόνα 27). Στον ύπνο της το κορίτσι ονειρεύεται άλλα φανταστικά παιδιά και ανάμεσα σε αυτά και τον ίδιο τον αναγνώστη («Μερικές φορές το κορίτσι μέσα στο κάστρο ονειρεύεται ακόμα και σένα», σ. 24). Ο αναγνώστης και θεατής του βιβλίου παρακολουθεί τα όνειρα μέσα από τις εικόνες, βλέποντας σε πρώτο πλάνο το κορίτσι να κοιμάται και από πίσω, σε δεύτερο πλάνο, τα όνειρα. Εισέρχεται κι αυτός με τη σειρά του σε έναν φανταστικό κόσμο όπου ο χρόνος δεν υπάρχει, τα παιχνίδια ζωντανεύουν ενώ στο μυαλό του πλάθει της δικές του ιστορίες σχετικά με τα περίεργα πράγματα που μπορεί να συμβαίνουν σε ένα μουσείο μόλις κλείσουν τα φώτα.



Εικόνα 27: *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*, σ. 6.

Στο βιβλίο *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*, το λεκτικό κείμενο είναι γενικά λιτό και λακωνικό και περιορίζεται σε κάθε σελίδα σε μια-δυο φράσεις. Η εικονογράφηση έχει χαρακτήρα παραμυθικό, ονειρικό και κάπως μελαγχολικό και διαπνέεται από μια σουρεαλιστική ατμόσφαιρα, όπως φαίνεται από τον τρόπο απεικόνισης του χώρου και των προσώπων, από το μουντό σκηνικό, το βάθος πεδίου, την ιδιαίτερη χρήση της προοπτικής, καθώς επίσης και από τα πορσελάνινα πρόσωπα των παιδιών-επισκεπτών, των παιχνιδιών και της ηρωίδας. Στο μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου, ο φακός του εικονογράφου εστιάζει μέσα στο κάστρο και παρουσιάζει το εσωτερικό του και τη ζωή του κοριτσιού μέσα σε αυτό. Ό,τι άλλο υπάρχει στο χώρο διακρίνεται αχνά, στο βάθος, σαν να έχει μικρότερη σημασία. Μόνο στις δύο πρώτες σελίδες ο αναγνώστης αντικρίζει την αίθουσα του μουσείου και μαζί και τα υπόλοιπα παιχνίδια που εκτίθενται σε αυτήν (Εικόνα 28).



Εικόνα 28: *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*, σ. 5.

Το μουσείο στο συγκεκριμένο βιβλίο είναι ένα φανταστικό μουσείο, ένα μουσείο παιχνιδιών που περιλαμβάνει διαφόρων ειδών αντικείμενα: πορσελάνινες κούκλες, κουρδιστά παιχνίδια, ζώα οργανοπαίκτες, ιπτάμενα ζάρια κ.ά. Η εικονογράφος επιλέγει να τοποθετήσει τον φακό εστίασης άλλοτε στο εσωτερικό του κάστρου και να παρουσιάσει τι συμβαίνει μέσα στον χώρο που ζει το κορίτσι και άλλοτε απ' έξω, στην ευρύτερη αίθουσα του μουσείου,

αξιοποιώντας αυτό που η Κανατσούλη (2004) αναφέρει ως το «παιχνίδι της ψευδαίσθησης του μέσα και του έξω», φορτίζοντας έτσι με διαφορετικής διαβάθμισης συναισθηματικότητα την αφήγηση της ιστορίας (σ. 165).

Αναφορικά με το λεκτικό κείμενο, σχεδόν από την αρχή κιόλας ο αφηγητής απευθύνεται άμεσα στον αναγνώστη με τη χρήση του β' ενικού προσώπου («Εκεί, στο παράθυρο. Κοίτα μέσα... Βλέπεις;», σ. 9). Όσο προχωράνε οι σελίδες —και ακόμα περισσότερο στο τέλος— συνομιλεί μαζί του, καθιστώντας τον κατά κάποιον τρόπο κομμάτι του φανταστικού κόσμου που έχει δημιουργηθεί («μέσα σ' αυτόν τον μαγικό κόσμο, βρίσκεσαι κι εσύ», σ. 28). Τα όρια, λοιπόν, μεταξύ των διηγητικών επιπέδων είναι αρκετά ρευστά. Σε μια από τις εικόνες φαίνονται τα χέρια κάποιου παιδιού που κρατάει και διαβάζει το βιβλίο και ο νεαρός αναγνώστης καλείται να ταυτιστεί με το εικονιζόμενο παιδί· πιο μετά, το ίδιο το βιβλίο ζητά από τον αναγνώστη να κολλήσει μια φωτογραφία του πάνω στη σελίδα και να συμμετάσχει ενεργά στην ιστορία ως υποκείμενο και «συ-συγγραφέας» της (Εικόνα 29).



Εικόνα 29: Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο, σ. 28.

Σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2008), κάποιες φορές στη μεταμυθοπλασία τα επίπεδα συμφύονται και οι ήρωες περιδιαβαίνουν ανάμεσα σε αυτά· πρόκειται για την περίπτωση στην

οποία «η πραγματικότητα και η αναπαραγωγή της αναμειγνύονται και ο θεατής βρίσκεται αντιμέτωπος με το ψευτοδίλημμα: Πού σταματά το πραγματικό και πού αρχίζει το μη πραγματικό;» (σ. 103); Εξετάζοντας *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο* σε ένα μεταδιηγητικό επίπεδο, το βιβλίο της εικόνας δεν είναι άλλο από το βιβλίο που ο εκάστοτε αναγνώστης κρατάει στα δικά του χέρια. Ταυτόχρονα, το κορίτσι κοιτά κατάματα και μιλά στον θεατή, ζητώντας του ουσιαστικά να τη βοηθήσει για να μη νιώθει τόσο μόνη (Εικόνα 30). Οι δύο κόσμοι, ο πραγματικός και ο μυθοπλαστικός, «συμφύρονται με πλαισίωση το μουσείο» ενώ οι συναισθηματικές καταστάσεις των χαρακτήρων παίρνουν τη μορφή παιχνιδιού, ενός παιχνιδιού όπου θεατής και θεώμενος ανταλλάσσουν μεταξύ τους θέση (Κανατσούλη, 2020, σ. 40).



Εικόνα 30: *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*, σ 32.

Το συγκεκριμένο βιβλίο, αν και έχει ευχάριστη κατάληξη, αφού φιλικά προσκαλεί τον αναγνώστη να παίξει μαζί του, δεν θυμίζει σε καμία περίπτωση τα κλασικά παιδικά βιβλία με τα ζωντανά χρώματα και τα χαμογελαστά πρόσωπα. Ίσως κάποιος θα σχολίαζαν πως το διαπνέει μια πιο σκοτεινή ατμόσφαιρα που θυμίζει ιστορίες των Tim Burton ή Roald Dahl. Η πρωταγωνίστρια φέρνει στον νου του αναγνώστη πριγκίπισσες φυλακισμένες στο κάστρο των

παραμυθιών αλλά με μια πιο σύγχρονη ματιά αφού ζει σε ένα μουσείο, μέσα σε μια γυάλινη σφαίρα.

Από ιδεολογική σκοπιά, το βιβλίο θέλει να μιλήσει για το συναίσθημα της μοναξιάς, δίνοντας ευκαιρίες για συζήτηση και για καλλιέργεια της ενσυναίσθησης των αναγνωστών του. Δεν έχει διδακτικό στόχο σε σχέση με το μουσείο, αλλά σκοπός του κυρίως είναι η συναισθηματική εμπλοκή. Τέλος, συγγραφέας και εικονογράφος αφήνουν αρκετά κενά, ιδιαίτερα στο λεκτικό κείμενο, προκειμένου να τα καλύψει ο αναγνώστης με τον δικό του προσωπικό τρόπο. Για παράδειγμα, λεπτομέρειες δεν δίνονται για το πώς ακριβώς βρέθηκε το κορίτσι στο συγκεκριμένο μουσείο ούτε για τη σχέση της με άλλα πρόσωπα του κάστρου ή την οικογένειά της· αναφέρονται πολύ σύντομα οι σχετικές φήμες («Λένε ότι το κορίτσι ζει εδώ από τότε που γεννήθηκε», σ. 10) ενώ όλα τα υπόλοιπα παραμένουν μυστήριο.

Στο βιβλίο *Το Κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*, αυτό που παρουσιάζεται είναι ουσιαστικά ζωή της ηρωίδας. Ο αναγνώστης προσκαλείται να γνωρίσει τον μαγικό κόσμο του κοριτσιού και να περιπλανηθεί μέσα στο κάστρο όπου ζει, αλλά και στις αίθουσες του μουσείου. Υπό αυτή την έννοια, το συγκεκριμένο βιβλίο τοποθετείται στην κατηγορία των βιβλίων περιήγησης μέσα στις αίθουσες ενός μουσείου. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το βιβλίο αποτελεί και ένα είδος γνωριμίας με το συγκεκριμένο είδος μουσείου, το μουσείου παιχνιδιού. Μπορεί εν μέρει να τοποθετηθεί, λοιπόν, και στη δεύτερη κατηγορία βιβλίων («βιβλία στα οποία προσεγγίζεται ένα καλλιτεχνικό ρεύμα ή μια πτυχή της τέχνης στο μουσείο»).

## 5.2 Βιβλία στα οποία προσεγγίζεται ένα καλλιτεχνικό ρεύμα ή μια πτυχή της τέχνης στο μουσείο

Η δεύτερη μεγάλη κατηγορία επικεντρώνεται στην τέχνη αυτή καθ' αυτή στο πλαίσιο μιας μουσειακής επίσκεψης. Το μουσείο εδώ αποτελεί τόπο γνωριμίας και επαφής με σπουδαία εκθέματα τα οποία προσφέρουν αισθητική απόλαυση και γεννούν διάφορα συναισθήματα στους ήρωες-επισκέπτες, ενώ παράλληλα διευρύνουν τους ορίζοντες τους. Διαφορετικά είδη μουσείων επιστούν την προσοχή σε διαφορετικές πτυχές της τέχνης. Ο φακός στη συγκεκριμένη κατηγορία βιβλίων στρέφεται κυρίως στον εσωτερικό χώρο του μουσείου, έναν χώρο πλήρη ερεθισμάτων με τις πολλές αίθουσες και τα ποικίλα εκθέματα του. Οι ήρωες στις ιστορίες αυτές, πέραν της απόκτησης περισσότερων εμπειριών και γνώσεων για καλλιτεχνικά ρεύματα και είδη τέχνης, βρίσκουν αυτό που αγαπούν, μαθαίνουν να στηρίζονται πιο γερά στα πόδια τους, αποκτούν μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση, ωριμάζουν και εξελίσσονται. Τα βιβλία που συγκαταλέγονται στην κατηγορία αυτή και θα αναλυθούν εκτενέστερα είναι τα εξής: *Το όνειρο του Μαθιού*, *Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές*, *Πάμπλο Ποντικάσο*, *Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις* και *Ολίβια*.

### ***Το όνειρο του Μαθιού***

Στο *Όνειρο του Μαθιού*, πρωταγωνιστής της ιστορίας είναι ένα ποντίκι που κατοικεί σε μια σοφίτα. Παρόλο που οι γονείς του έχουν μεγάλα σχέδια και προσδοκίες για εκείνον, ο Μαθιός έχει μονάχα μια βαθιά επιθυμία: να δει ολόκληρο τον κόσμο. Μια μέρα, παρέα με τους συμμαθητές του, πραγματοποιεί την πρώτη του επίσκεψη στο μουσείο. Μέσα σε αυτό, ο Μαθιός αισθάνεται γοητευμένος και εντυπωσιασμένος, καθώς αντικρίζει διάφορους πίνακες ζωγραφικής («Όλος ο κόσμος είναι εδώ, σκέφτηκε ο Μαθιός», σ. 7). Το ίδιο βράδυ, στο όνειρό του, βλέπει πως συναντά μια ποντικίνα, τη Νικολέτα, και πως οι δυο τους «περπατούν χέρι χέρι μέσα σ' έναν τεράστιο φανταστικό πίνακα» (σ. 13). Το όνειρο, όμως, τελειώνει και ο Μαθιός ξυπνάει και είναι μόνος. Το κείμενο με ποιητικό τρόπο παρουσιάζει πόσο αληθινό ήταν το όνειρο αυτό που όταν ο Μαθιός ξυπνά, είναι πλέον σίγουρος πως θέλει να γίνει ζωγράφος. Στο τέλος, ο αναγνώστης/θεατής αντικρίζει τον Μαθιό να στέκεται μπροστά από μεγάλους καμβάδες, ενώ πολύς κόσμος θαυμάζει τον μεγαλύτερό του πίνακα, με τίτλο «Όνειρο».

Όπως αναφέρει και ο Mersobian (1994), ο δημιουργός του βιβλίου, Λίο Λιόννι, συνηθίζει να αυτοβιογραφείται στα έργα του, και το *Όνειρο του Μαθιού* αποτελεί ένα τέτοιο

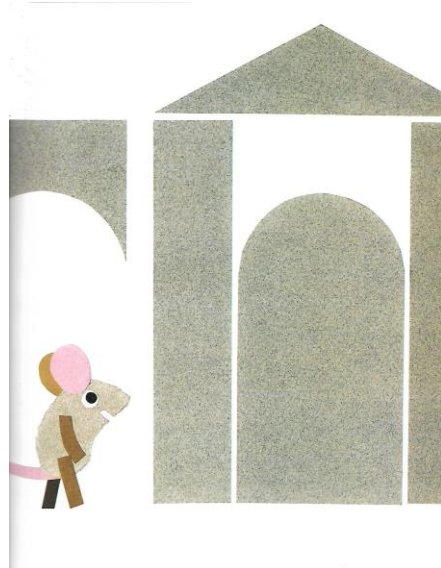
παράδειγμα, καθώς προσεγγίζει το θέμα του καλλιτέχνη και της αποδοχής του στην κοινωνία (σ. 37). Ο Λιόννι επιλέγει να πει την ιστορία του μέσα από τον μύθο ενός μικρού φιλικού ποντικιού, το οποίο δεν είναι σίγουρο τι θέλει να κάνει στη ζωή του έως ότου επισκεφτεί το μουσείο και επιστρέψει έχοντας πλέον το όνειρο να γίνει καλλιτέχνης, ένα όνειρο το οποίο τελικά πραγματοποιείται (Galda & Short, 1993, σ. 507). Το παιδί-αναγνώστης, που επίσης σταδιακά γνωρίζει τον εαυτό του και ψάχνει να βρει τι του αρέσει να κάνει στη ζωή του, εύκολα θα συμπαθήσει και θα ταυτιστεί με τον Μαθιό που, κόντρα σε όσα του λένε οι γονείς του, αυτός απαντά —όπως είναι φυσικό— πως το μόνο που ξέρει είναι ότι θέλει να γνωρίσει τον κόσμο.

Σύμφωνα με τον Mesrobian (1994), τα κείμενα του Λιόννι, αραιά, ποιητικά και διδακτικά, συνήθως επικεντρωμένα σε ήρωες-ζώα, συνιστούν σύγχρονους μύθους που καλούν τον αναγνώστη να ρίξει μια πιο προσεκτική ματιά στον εαυτό του (σ. 36). Εδώ, ο ήρωας κατορθώνει να φτάσει στην αυτοπραγμάτωση με ένα λογοτεχνικό τέχνασμα: μέσα από ένα όνειρο. Αν αναλογιστεί κανείς την ιστορία από μια ψυχαναλυτική σκοπιά, το όνειρο, σε σύγκριση με μια κατάσταση συνειδητότητας, μπορεί να θεωρηθεί ως μια δράση περισσότερο απελευθερωτική, ένας πιο ασφαλής τρόπος που βοηθά τον ήρωα να ανακαλύψει τις βαθύτερες επιθυμίες του. Όταν πια ο ήρωας ξυπνήσει από το όνειρο, όλα πια στη ζωή του φαντάζουν διαφορετικά· έχει πλέον «μεταμορφωθεί».

Μα τότε, ως δια μαγείας, αυτό που έβλεπε ο Μαθιός άρχισε να αλλάζει. Τα σχήματα αγκαλιάστηκαν και τα χρώματα που ήταν σκορπισμένα ένα γύρο ζωντάνεψαν. Ακόμα και οι τσαλακωμένες εφημερίδες τώρα έμοιαζαν απαλές και μαλακές. Και από μακριά ο Μαθιός νόμισε πως άκουσε τις νότες μιας όμορφης μουσικής. (σ. 19)

Το μουσείο κατέχει μοναδική θέση στο συγκεκριμένο βιβλίο αφού μέσα σε αυτό συμπυκνώνεται ο κόσμος όλος για τον Μαθιό: χρώματα, τοπία, πρόσωπα, συναισθήματα. Το μουσείο προσεγγίζεται ως ένας χώρος γεμάτος με ερεθίσματα, ένας χώρος έμπνευσης και εκτίμησης της τέχνης. Η εξωτερική του όψη —ενός μουσείου-ναού που παραμένει ανώνυμο— παρουσιάζεται με τρόπο μινιμαλιστικό, με τη χρήση γεωμετρικών σχεδίων. Σε αποχρώσεις του γκρι, διακρίνονται οι κολώνες που στηρίζουν την οροφή, η πύλη-είσοδος και η σκεπή (Εικόνα 31).





Εικόνα 31: *Το όνειρο του Μαθιού*, σ. 6.

Όσον αφορά στην εικονογράφηση των έργων τέχνης που εκτίθενται, ο Λιόννι εμπνέεται από διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα, χωρίς να χάνει την χαρακτηριστική του τεχνική, το κολάζ, αξιοποιώντας και αναμιγνύοντας διαφορετικές υφές, σχήματα και υλικά, όπως η εφημερίδα. Στο εσωτερικό, το φόντο της αίθουσας πίσω από τους πίνακες είναι πάντα λευκό. Ως τύπος εκθεσιακού χώρου, τείνει λόγω της ουδετερότητάς του να «σβήνει» οποιοδήποτε πλαίσιο γύρω από τους πίνακες κάνοντάς τους, έτσι, να ξεχωρίζουν περισσότερο. Σε όλο το βιβλίο αλλά κυρίως από το όνειρο του ήρωα και έπειτα, ο Λιόννι κατά κάποιον τρόπο υμνεί την αφηρημένη τέχνη (*abstract art*), μέσα από άμεσες ή έμμεσες αναφορές σε μεγάλα καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως ο ιμπρεσιονισμός, ο κυβισμός και ο υπερρεαλισμός. Σύμφωνα με την Prudhoe (2003), οι καλλιτέχνες στην τεχνική του κολάζ (*cut and torn paper collage*) χρησιμοποιούν το ψαλίδι ως εργαλείο σχεδίασης για να κάνουν γραμμές και σχήματα και στη συνέχεια οργανώνουν και τακτοποιούν αυτά τα σχήματα σε ένα «ευχάριστο» (*pleasing design*) σχέδιο ή μια σύνθεση (σ. 7). Η άποψη του δημιουργού του βιβλίου για την αφηρημένη τέχνη δίνεται μέσα από τα λόγια και τα συναισθήματα του ίδιου του ήρωά του, αφού οι ζωγραφιές του Μαθιού έχουν «τα σχήματα και τα χρώματα της χαράς» (σ. 22) και του προκαλούν μόνο όμορφα συναισθήματα: χαρά, ευτυχία και πληρότητα.

Αξίζει να σχολιαστεί πως μερικά από τα έργα της συλλογής τα οποία αντικρίζει ο Μαθιός στο μουσείο αποτελούν παρωδίες έργων τέχνης.<sup>38</sup> Οι πίνακες ζωγραφικής δεν αποδίδονται πιστά, όπως οι αυθεντικοί, αλλά έχουν αντικαταστήσει τις ανθρώπινες μορφές με ποντίκια, είναι δηλαδή προσαρμοσμένα στον κόσμο του Μαθιού (Εικόνες 32, 33). Το εικονογραφικό παιχνίδι της παρωδίας δεν γίνεται αντιληπτό σε όλα τα επίπεδά του και από όλους τους αναγνώστες, αλλά από ορισμένους —κατά κύριο λόγο ενήλικες— οι οποίοι μπορούν να το αποκωδικοποιήσουν και να το κατανοήσουν.

Το παιδί-αναγνώστης, από τη μεριά του, ίσως θεωρήσει πως μέσα στους πίνακες έχει μπει ο ίδιος ο Μαθιός —κατέχοντας, μάλιστα, πρωτεύοντα ρόλο— όπου λαμβάνει διαφορετικές μορφές ανάλογα με την εκάστοτε καλλιτεχνική τεχνοτροπία. Οι εικονογράφοι, όπως αναφέρει η Beckett (2001), συχνά περιλαμβάνουν στρατηγικές, όπως η αντικατάσταση των ανθρώπινων μορφών σε έργα τέχνης με ζώα, προκειμένου να διευκολύνουν την κατανόηση της παρωδίας και να διασφαλίσουν τη συμμετοχή των μικρών αναγνωστών, καθώς μέσα από τέτοιες προσαρμογές τα παιδιά μπορούν τουλάχιστον να αναγνωρίσουν την πρόθεση για παρωδία και να εκτιμήσουν την παιχνιδιάρικη διαχείριση των προϋπάρχοντων έργων τέχνης (σ. 191). Παρόλο δηλαδή που κάποια καλλιτεχνικά ρεύματα μπορεί να είναι πιο περίπλοκα και να μη γίνονται εύκολα κατανοητά από τα μικρά παιδιά, μέσω μιας χιουμοριστικής προσέγγισης —τόσο σε λεκτικό όσο και σε οπτικό επίπεδο— τα παιδιά απολαμβάνουν ακόμα περισσότερο την ανάγνωση του βιβλίου, συμπαθούν τον ήρωα και ταυτίζονται με αυτόν.

Ο Μαθιός περιπλανήθηκε από τη μια αίθουσα στην άλλη χαζεύοντας τους πίνακες. Υπήρχαν κάποιοι που δεν τους καταλάβαινε με την πρώτη. Ένας έμοιαζε να δείχνει μόνο κάτι ψίχουλα, αλλά με μια πιο προσεκτική ματιά εμφανίστηκε ένας ποντικός. (σ. 8)

---

<sup>38</sup> Με βάση τις κατηγορίες του Sipe (2001), το *Όνειρο του Μαθιού* μπορεί να περιληφθεί στην κατηγορία βιβλίων που περιλαμβάνουν στα έργα τέχνης το στοιχείο της παρωδίας.



Εικόνα 32: *Το όνειρο του Μαθιού*, σ. 7-8.



Εικόνα 33: *Το όνειρο του Μαθιού*, σ. 10.

Επιστρέφοντας στον ενήλικα αναγνώστη, εκτός από την αποκωδικοποίηση της παρωδίας, εκείνος μπορεί να αναγνωρίσει σημαντικά καλλιτεχνικά ρεύματα όπως ο κυβισμός (στα γεωμετρικά σχήματα) αλλά και ο μπρεσιονισμός («Παιχνιδιάρικες χρωματιστές πιτσιλιές έτρεχαν κάτω από τα πόδια τους και γύρω τους ήλιοι και φεγγάρια χόρευαν απαλά στον ήχο μιας μακρινής μουσικής», σ. 15). Προς το τέλος του βιβλίου, στον μεγαλύτερο πίνακα του Μαθιού, ο οποίος εκτίθεται στο μουσείο, οι αναγνώστες που έχουν γνώση του ρεύματος του υπερρεαλισμού και συγκεκριμένα των έργων του Μιρό θα αναγνωρίσουν στοιχεία της δικής του τεχνοτροπίας (Εικόνα 34).



Εικόνα 34: *Το όνειρο του Μαθιού*, σ. 27-28.

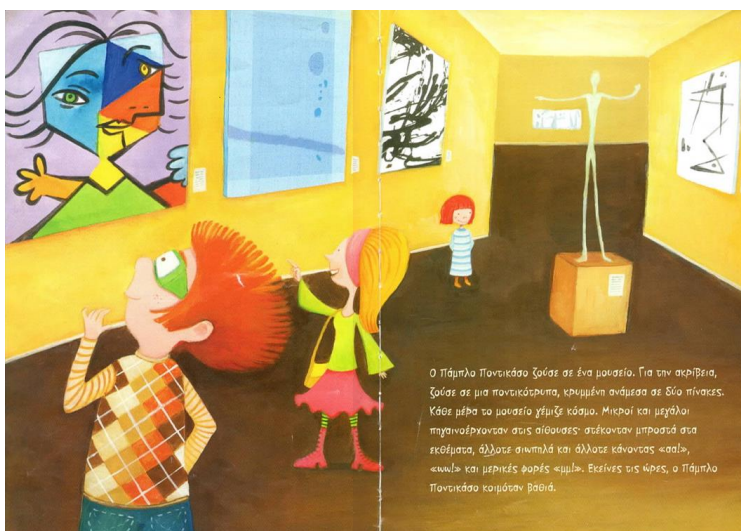
Στο *Όνειρο του Μαθιού*, ο ενήλικας αναγνώστης θα γοητευτεί από την πληθώρα αναφορών στην τέχνη ενώ το παιδί-αναγνώστης, με τη σειρά του, βρίσκει ένα πολύ καλό εισαγωγικό «οδηγό τέχνης». Οι ενήλικες μπορούν να αξιοποιήσουν τέτοια βιβλία ως διαμεσολαβητές ώστε να παραπέμψουν τα παιδιά σε διάφορες τεχνοτροπίες και αυθεντικά έργα. Το αξιοσημείωτο είναι πως ο συγγραφέας κάνει την επιλογή να μην συμπεριλάβει παράρτημα στο τέλος, αφήνοντας εξολοκλήρου στον αναγνώστη να αναλάβει την περαιτέρω επεξεργασία, ενασχόληση και εμπλοκή του με το βιβλίο όταν ολοκληρώσει την ανάγνωση της ιστορίας.

### ***Πάμπλο Ποντικάσο***

Η αφήγηση της συγκεκριμένης ιστορίας πραγματώνεται σε γ' πρόσωπο, σε παρελθοντικό χρόνο (παρατατικό και αόριστο). Ο Πάμπλο Ποντικάσο, όπως υπονοεί και το όνομά του, δεν είναι ένα τυχαίο ποντίκι που κατοικεί σε ένα μουσείο αλλά φυσικά —όπως ο συγγραφέας περιμένει να καταλάβει ο εννοούμενος αναγνώστης από το λογοπαίγνιο— αποτελεί διακειμενική αναφορά στον κορυφαίο ζωγράφο. Το είδος των εκθεμάτων στο συγκεκριμένο μουσείο, τόσο οι πίνακες ζωγραφικής όσο και τα γλυπτά, υποδηλώνουν ότι πρόκειται για ένα μουσείο τέχνης και μάλιστα μοντέρνας (Εικόνα 35).<sup>39</sup> Οι επισκέπτες του μουσείου, σε αντίθεση με τον ήρωα ποντίκι, είναι άνθρωποι και η στάση που φαίνεται να τηρούν απέναντι στην τέχνη δηλώνεται τόσο από το κείμενο («στέκονταν μπροστά στα εκθέματα, άλλοτε σιωπηλά και άλλοτε κάνοντας “αα!”

<sup>39</sup> Διακρίνονται από τις δύο πρώτες κιόλας σελίδες έργα που θυμίζουν Πικάσο, Μιρό, Πόλοκ, Κλάιν και Τζιακομέτι.

“ωω!” και μερικές φορές “μμ!”», σ. 2), όσο και από την εικονογράφηση (οι εκφράσεις και η στάση του σώματός τους καταδεικνύουν ικανοποίηση, περιέργεια, ενθουσιασμό κ.ά.).

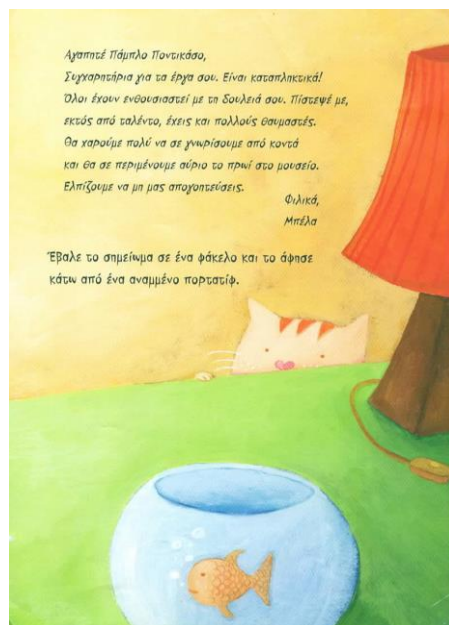


Εικόνα 35: Πάμπλο Ποντικάσο, σ. 1-2.

Ο Πάμπλο Ποντικάσο παρουσιάζεται ιδιαίτερα φιλότεχνος και μια μέρα αποφασίζει να φτιάξει τον δικό του πίνακα μέχρι που, έπειτα από πολλή προσπάθεια, τα καταφέρνει. Η ξεναγός του μουσείου, η κυρία Μπέλα, ανακαλύπτει όλο έκπληξη το γλυπτό που φέρει την υπογραφή του. Ο μικρός ήρωας συνεχίζει να δημιουργεί έργα τέχνης, αφιερώνοντας χρόνο και κόπο («Πόσο πονούσαν όμως τα σαγόνια του», σ. 17)· ένα από αυτά, ένα κολάζ που κατασκευάζει με απλά υλικά, θυμίζει έργο του κινήματος του κυβισμού. Ίσως το σημείο αυτό να φανερώνει μια ιδεολογική θέση της συγγραφέως του βιβλίου σχετικά με την τέχνη: απαιτείται αρκετή δουλειά και επιμονή προκειμένου μια προσπάθεια να αποδώσει καρπούς.

Έπειτα, η ξεναγός του μουσείου στέλνει ένα γράμμα προσκαλώντας τον Πάμπλο στο μουσείο, αναφέροντας: «Όλοι έχουν ενθουσιαστεί με τη δουλειά σου. Πίστεψέ με, εκτός από ταλέντο, έχεις και πολλούς θαυμαστές» (σ. 20). Ωστόσο, δεν δίνονται περισσότερες λεπτομέρειες γι' αυτούς τους θαυμαστές. Πρόκειται για μια περίπτωση όπου ο συγγραφέας αφήνει ένα νοηματικό κενό στον αναγνώστη ώστε να το καλύψει ο ίδιος. Βάσει του κειμένου, η ξεναγός «έβαλε το σημείωμα σε ένα φάκελο και το άφησε κάτω από ένα αναμμένο πορτατίφ» (σ. 20)· στο οπτικό κείμενο του βιβλίου, όμως, ο αναγνώστης μπορεί να δει κάτι ακόμα καθώς το κεφάλι μιας γάτας ξεπροβάλλει πίσω από το γραφείο της ξεναγού (Εικόνα 36). Ο ρόλος της

συγκεκριμένης γάτας μπορεί να έχει διαφορετικές λειτουργίες και κάθε αναγνώστης να τον ερμηνεύσει διαφορετικά, συμπληρώνοντας και ξεδιαλώνοντας το μυστήριο που την περιβάλλει. Τι θα μπορούσε να κάνει αυτή η γάτα με τον φάκελο; Να είναι άραγε η ίδια μία εκ των θαυμαστών του Πάμπλο; Ή μήπως απλά παραμονεύει το ψάρι στη γυάλα;



Εικόνα 36: *Πάμπλο Ποντικάσο*, σ. 20.

Όσον αφορά στον Πάμπλο ως ήρωα, φαίνεται να μην θέλει να εμφανιστεί μπροστά στους ανθρώπους-επισκέπτες παρά τρέμει και μόνο στην ιδέα, αφού είναι ποντίκι και άρα διαφορετικός από αυτούς. Αν και παίρνει το θάρρος να τους καλέσει στο μουσείο φτιάχνοντας και τοποθετώντας στην είσοδο του μουσείου μια αφίσα που γράφει «Γνώρισε τον καλλιτέχνη... που κρύβεις μέσα σου» (σ. 23-24), μπροστά τους αισθάνεται άβολα και έτσι, όταν αυτοί καταφθάνουν στο μουσείο, αυτός δεν φανερώνεται μπροστά τους, αλλά προτιμά να τους παρακολουθεί από μακριά, κρυμμένος σε μια γωνιά. Η ιδέα του να προσκαλέσει τους επισκέπτες να γίνουν καλλιτέχνες αποδεικνύεται πολύ ευφάνταστη, καθώς όπως υπονοείται στο τέλος του βιβλίου, το μουσείο αποφασίζει το γεγονός αυτό να επαναληφθεί και μικροί και μεγάλοι επισκέπτες να ετοιμάζουν έργα που θα προβάλλονται σε μελλοντικές εκθέσεις.

Στο *Πάμπλο Ποντικάσο*, οι εικόνες αναλαμβάνουν συμπληρωματικό ρόλο, συνεισφέροντας λεπτομέρειες που απουσιάζουν από το λεκτικό κείμενο. Για παράδειγμα, παρόλο που στο κείμενο αναφέρεται ότι: «Το πρωί, οι επισκέπτες του μουσείου βρήκαν στην

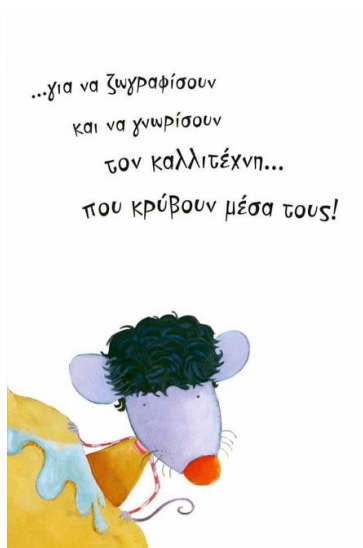
είσοδο μια αφίσα...» (σ. 24) και δε δίνονται άλλες πληροφορίες για τη συγκεκριμένη ομάδα επισκεπτών, στις εικόνες διακρίνονται περισσότερα στοιχεία γι' αυτούς: πρόκειται για άτομα όλων των ηλικιών, από μικρά και μεγαλύτερα παιδιά μέχρι και ενήλικες που καλούνται από τον Πάμπλο «να γνωρίσουν τον καλλιτέχνη που κρύβουν μέσα τους» (Εικόνα 37). Το μουσείο, λοιπόν, προβάλλεται ως ένας χώρος ανοιχτός σε όλους, ανεξαρτήτως ηλικίας, καταγωγής και άλλων στοιχείων ταυτότητας. Η θέση αυτή του βιβλίου συμφωνεί με τις σύγχρονες τάσεις που θέλουν τα μουσεία να εμπλέκουν άτομα με διαφορετικά χαρακτηριστικά και από διαφορετικά περιβάλλοντα. Συμφωνεί και συγκεκριμένα με τον Black (2005) και τον στόχο του σύγχρονου μουσείου για επιστροφή του κοινού στο μουσείο έπειτα από μια επίσκεψη.



Εικόνα 37: Πάμπλο Ποντικάσο, σ. 23.

Το μήνυμα του βιβλίου είναι πως ο καθένας δυνητικά μπορεί να γίνει καλλιτέχνης, αρκεί να το τολμήσει, να κάνει το πρώτο βήμα και να αρχίσει να δημιουργεί. Αξίζει να σημειωθεί πως, στην τελευταία σελίδα, ο Πάμπλο έχει εικονογραφηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να κοιτάζει κατάματα τον αναγνώστη και να απευθύνεται άμεσα σε αυτόν. Τα γράμματα στο λεκτικό κείμενο είναι, επίσης, τονισμένα και μεγαλύτερα σε σύγκριση με αυτά των προηγούμενων σελίδων, ενώ για να δοθεί ακόμα μεγαλύτερη έμφαση επαναλαμβάνεται η φράση-κλειδί για την ιστορία «να ζωγραφίσουν και να γνωρίσουν τον καλλιτέχνη... που κρύβουν μέσα τους!» (Εικόνα 38). Τα δύο αυτά στοιχεία αποτελούν χαρακτηριστικά που συναντώνται στα

μεταμοντέρνα παιδικά βιβλία. Το βιβλίο, τελικά, πηγαίνει κόντρα στην παραδοσιακή οπτική που υποστηρίζει πως τα μουσεία προορίζονται για μια ελίτ επισκεπτών και ενθαρρύνει τον καθένα να «μπει» στον κόσμο του.



Εικόνα 38: Πάμπλο Ποντικάσο, σ. 29.

### **Ολίβια**

Στο *Ολίβια*, το πρώτο βιβλίο της ομώνυμης σειράς του Ίαν Φαλκόνερ, παρουσιάζεται η καθημερινότητα ενός μικρού γουρουνιού που έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός τυπικού παιδιού της ηλικίας των πέντε περίπου ετών (ανθρωπομορφισμός). Η πρωταγωνίστρια είναι ένα παιδί δραστήριο και δημιουργικό με φαντασία και διάθεση για παιχνίδι και περιπέτειες. Ως ηρωίδα είναι βασισμένη στην ανιψιά του ίδιου του συγγραφέα και, μάλιστα, ο ίδιος την έχει αποκαλέσει «κακομαθημένη και πεισματάρα» (*a bit bratty and willful*) (Greenstone, 2008, σ. 26). Της αρέσει να ασχολείται με πολλά πράγματα και ένα από αυτά είναι «τις βροχερές μέρες» (σ. 18) να επισκέπτεται τα μουσεία. Εκεί, συναντά τον αγαπημένο της πίνακα, ένα απόσπασμα από έναν έργο του Ντεγκά με μπαλαρίνες και αμέσως ταυτίζεται με αυτές (Εικόνα 39). Συναντά έναν ακόμα πίνακα, αυτή τη φορά του Πόλοκ τον οποίο, σε αντίθεση με τον προηγούμενο, δυσκολεύεται ιδιαίτερα να κατανοήσει και τον οποίο επιλέγει να αναπαραστήσει στον τοίχο του σπιτιού της, με τον δικό της προσωπικό τρόπο (Εικόνα 40). Η σειρά βιβλίων με πρωταγωνίστρια την Ολίβια «με τις διεικονικές τους νύξεις, αποτυπώνουν τις καλλιτεχνικές ανησυχίες της ηρωίδας και αντανακλούν ένα εικονογραφικό υλικό πλούσιο σε ερεθίσματα που στρέφει το παιδί



στην τέχνη και το εξοικειώνει με αυτήν» (Κανατσούλη, 2015, σ. 5). Ιδιαίτερα η αναπαράσταση του πίνακα του Πόλοκ μπορεί να θεωρηθεί ως μια αρκετά δημιουργική και εφευρετική δραστηριότητα που αναλαμβάνει η μικρή Ολίβια στον ελεύθερο της χρόνο (Franz, 2003, σ. 178).

Οι δύο προαναφερθέντες πίνακες παρουσιάζονται ακριβώς όπως οι αυθεντικοί και επιπλέον στοιχεία γι' αυτούς όπως επίσης και για τα μουσεία στα οποία εκτίθενται αναφέρονται αναλυτικά στο εσώφυλλο του βιβλίου (Εικόνες 39, 40).<sup>40</sup> Ο πρώτος συνιστά μέρος του *Ballet Rehearsal on the Set* (1874) του Ντεγκά και ο δεύτερος είναι το *Autumn Rhythm #30* (1957) του Πόλοκ και εκτίθενται στο Metropolitan Museum of Art και το Musée d'Orsay αντίστοιχα. Άμεση αναφορά στον τίτλο, τον καλλιτέχνη ή το είδος των δύο έργων μέσα στο κείμενο δε γίνεται (Eckoff & Guberman, 2006, σ. 21)· όλα παραμένουν ανώνυμα, παρόλα αυτά οι αναγνώστες έρχονται σε άμεση επαφή με τα πρωτότυπα έργα μέσω του βιβλίου. Όπως προαναφέρθηκε, έρευνες έχουν δείξει πως όταν τα παιδιά συναντήσουν έναν πίνακα ζωγραφικής που έχουν ξαναδεί σε κάποια εικόνα παιδικού βιβλίου, μπορούν να ταυτίσουν το πρωτότυπο αυτό με την απεικόνισή του στο έντυπο (Eckoff & Guberman, 2006· Yohlin, 2012).



Εικόνα 39: Ολίβια, σ. 18.



Εικόνα 40: Ολίβια, σ. 21.

<sup>40</sup> Πρόκειται για την περίπτωση αναπαραγωγής (*reproduction*) κάποιου έργου τέχνης (Serafini, 2015).

Το λεκτικό κείμενο στο βιβλίο *Ολίβια* είναι μάλλον λακωνικό και ο Ίαν Φαλκόνερ βασίζεται κυρίως στις εικόνες για να πει την ιστορία του. Για παράδειγμα, στη σελίδα 13, το κείμενο απλά γράφει «...κι εκείνη τα κατάφερνε αρκετά καλά» (αναφερόμενο στον τρόπο με τον οποίο η Ολίβια έφτιαχνε κάστρα στην άμμο), ενώ η εικόνα παρουσιάζει ακριβώς το πόσο καλή έχει γίνει η ηρωίδα, δείχνοντάς την να τοποθετεί τις τελευταίες πινελιές σε έναν τεράστιο ουρανοξύστη, σχεδόν φυσικού μεγέθους, από άμμο (Evans, 2006, σ. 8) (Εικόνα 41).<sup>41</sup>



Εικόνα 41: *Ολίβια*, σ. 13.

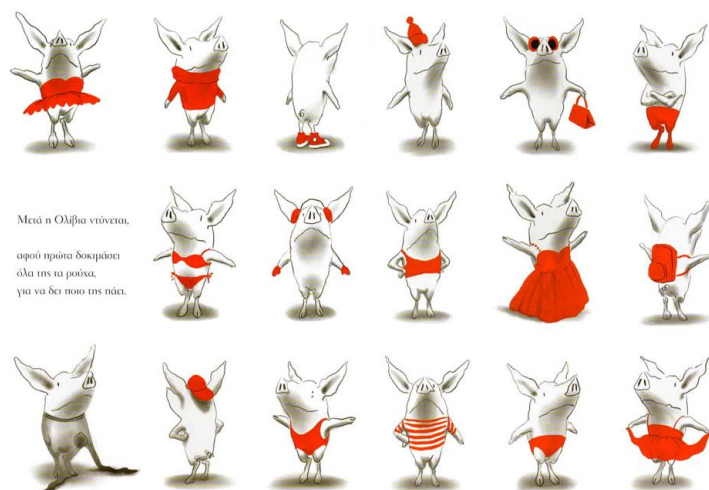
Επιπλέον, η χρωματική παλέτα του Φαλκόνερ είναι περιορισμένη· προτιμά να χρησιμοποιεί το λευκό, το μαύρο και το κόκκινο και να μην προσθέτει πολλές λεπτομέρειες ή περιττά στοιχεία. Αυτό αποτελεί συνειδητή επιλογή, την οποία κάνει για να βοηθήσει τον αναγνώστη να εστιάσει, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, στις εκφράσεις των προσώπων των ηρώων και στα συναισθήματα τους (Greenstone, 2008, σ. 27). Το μουσείο έχει λευκούς τοίχους και μόνο οι δύο πίνακες διατηρούν τα πραγματικά τους χρώματα και ξεχωρίζουν· όταν το φόντο απουσιάζει, ο θεατής επικεντρώνεται περισσότερο στους ήρωες και όχι στη σχέση τους με το γύρω περιβάλλον. Έτσι κι εδώ, καθώς διακρίνεται μόνο η Ολίβια και οι πίνακες, το βάρος πέφτει στη σύνδεση του κοριτσιού με αυτούς. Εντούτοις, αυτό δε συνάδει με τα μοντέλα για την εμπειρία που πρότειναν οι Falk και Dierking (1992, 2000) και που, όπως είδαμε στη

<sup>41</sup> Ο οποίος ουρανοξύστης, μάλιστα, προσομοιάζει το Empire State Building στη Νέα Υόρκη, εξέχουσα συνεισφορά της αρχιτεκτονικής στο καλλιτεχνικό ρεύμα της art νεκό.

βιβλιογραφική ανασκόπηση, θέλουν την εμπειρία να επηρεάζεται σημαντικά από το φυσικό πλαίσιο ενός μουσείου.

Βιβλία όπως το *Ολίβια* παρέχουν στον αναγνώστη αρκετές αφορμές και ερεθίσματα για να παρατηρήσει, να κρίνει και να προβληματιστεί. Από τέτοια έργα, ανοιχτά σε αναγνώσεις, δεν λείπουν πολλές φορές και οι κριτικές, μία από τις οποίες υποστηρίζει πως στο εν λόγω βιβλίο προβάλλονται ορισμένες ιδεολογικές θέσεις σε σχέση με ζητήματα που αφορούν τις κοινωνικές νόρμες, τον καταναλωτισμό, τη ματαιοδοξία κ.ά. (Franz, 2013). Πιο συγκεκριμένα, η Ολίβια, εκτός των άλλων ασχολιών με τις οποίες καταπιάνεται μέσα στη μέρα, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην εμφάνισή της και ξοδεύει αρκετό χρόνο για να ετοιμαστεί (Εικόνα 42). Όπως αναφέρει η Γιαννικοπούλου (2008), οι εικόνες λένε πολλές φορές πολλά περισσότερα για τις έμφυλες ταυτότητες απ' ότι όλο το λεκτικό κείμενο (σ. 154). Στις εικόνες, λοιπόν, παρουσιάζονται διάφορες από τις συνήθειες της ηρωίδας που μπορεί να θεωρηθεί πως ενέχουν ιδεολογικές προεκτάσεις, όπως το να βάφεται και να φοράει κοσμήματα, θαυμάζοντας παράλληλα τον εαυτό της στον καθρέπτη, ή να δοκιμάζει διαφορετικά σύνολα ρούχων —ούτε ένα ούτε δύο, αλλά 17 στον αριθμό— έως ότου διαλέξει αυτό που της ταιριάζει περισσότερο (Franz, 2013, σ. 76). Η Franz (2013) επισημαίνει πως ο καταναλωτισμός παρουσιάζεται ως κάτι φυσιολογικό και ενδεχομένως ακόμα και να ενθαρρύνεται μέσα από ήρωες, όπως η Ολίβια, που εκφράζουν την αντίληψη για τον εαυτό τους μέσα από τα ρούχα τους (σ. 105).

Σύμφωνα με τον Flynn (2008), πάλι, ο Φαλκόνερ τοποθετεί την ηρωίδα του στο κέντρο του σύμπαντος και την παρουσιάζει σαν μια σταρ, γεμάτη αυτοπεποίθηση (σ. 2). Η θέση της στο κέντρο της σελίδας και η επιλογή του έντονου κόκκινου χρώματος, που ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα ασπρόμαυρα σχέδια του βιβλίου, υποδηλώνουν πως η ιστορία αφορά πάντα την Ολίβια και όχι, για παράδειγμα, την οικογένειά της (O'Neil, 2013, σ. 220). Η Ολίβια προβάλλεται πάντα στο επίκεντρο, δυναμική και αποφασιστική, σε αντίθεση με τους άλλους χαρακτήρες (τη μητέρα της ή τα κατοικίδια ζώα της) που διατηρούν χαμηλό προφίλ και υποστηρικτικό ρόλο.



Εικόνα 42: *Ολίβια*, σ. 8-9.

Επιπλέον, αναλυτές της συγκεκριμένης σειράς βιβλίων έχουν υποστηρίξει πως εμπεριέχουν ζητήματα που σχετίζονται με τα φεμινιστικά πρότυπα και γενικότερα τις σύγχρονες σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων. Άλλωστε, η αναφορά στη διαμόρφωση της γυναικείας ή αντρικής ταυτότητας συναντάται αρκετά συχνά στην παιδική λογοτεχνία. Η φεμινιστική κριτική, η κριτική δηλαδή που εξετάζει τα παιδικά βιβλία με βάση την ταυτότητα φύλου (*gender*), υποστηρίζει ότι σε πολλές περιπτώσεις υποκρύπτεται «μια “βάνουση” αναπαραγωγή αναχρονιστικών απόψεων και μια διαιώνιση προκαταλήψεων για το γυναικείο φύλο μέσα από τα παιδικά βιβλία» (Κανατσούλη, 2004, σ. 63).

Στην λιγότερη πολεμική προσέγγιση του Greenstone (2008), ο συγγραφέας φαίνεται να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τον τρόπο με τον οποίο προσδιορίζονται οι έμφυλες ταυτότητες στις προνομιούχες οικογένειες της ανώτερης μεσαίας τάξης στην Αμερική και για το μεγάλο εύρος νέων επιλογών σε διάφορα πεδία, όπως οι τέχνες και ο αθλητισμός, που έχουν τα μικρά κορίτσια τέτοιων οικογενειών (σ. 280). Ο Bullen (2011) συμφωνεί με αυτήν την άποψη, υπογραμμίζοντας πως οι εκλεπτυσμένες διακειμενικές αναφορές στο βιβλίο *Ολίβια* γίνονται προς όφελος ενός ενήλικα αναγνώστη και μάλιστα ενός ενήλικα με υψηλό πολιτιστικό κεφάλαιο (σ. 216).

Τέλος, το συγκεκριμένο βιβλίο αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα της θέσης περί διπλού/διτού ακροατήριου που αναπτύχθηκε στο θεωρητικό μέρος, καθώς σε άλλα σημεία οι εμπειρίες και τα ενδιαφέροντα της μικρής Ολίβια συνάδουν με αυτά του εννοούμενου παιδιού-αναγνώστη (όταν για παράδειγμα η Ολίβια φτιάχνει κάστρα στην άμμο ή μπαίνει σε μελάδες

για τη ζωγραφική της πάνω στον τοίχο) και σε άλλα με αυτά ενός ενήλικα (π.χ. η αναγνώριση και κατανόηση των έργων τέχνης και συγκεκριμένα του γεγονότος ότι, στη ζωγραφική της, η Ολίβια αποδίδει με τον δικό της τρόπο τον πίνακα του Πόλοκ που είδε στο μουσείο, ακολουθώντας την τεχνοτροπία του). Καθώς, βέβαια, ο ενήλικας αναγνώστης είναι εξ ορισμού κάτοχος περισσότερων γνώσεων από το παιδί-αναγνώστη, συμπαράγουν από κοινού νόημα από το κείμενο (λεκτικό και οπτικό).

### ***Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές***

Η Μαριάννα του βιβλίου *Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές* είναι ένα μικρό κορίτσι που επισκέπτεται την πινακοθήκη με τη γιαγιά της όπου και έρχεται σε επαφή με το κίνημα του μπρεσιονισμού.<sup>42</sup> Στην αρχή, παραπονιέται και δυσανασχετεί που δε θα δει τους φίλους της στην παιδική χαρά. Παρόλα αυτά, χωρίς να το περιμένει, η επίσκεψη της στην πινακοθήκη την αφήνει τελικά με τις καλύτερες εντυπώσεις. Το ζήτημα αυτό, αν εξεταστεί από μια ιδεολογική σκοπιά, μπορεί να θεωρηθεί ως ένα σχόλιο για τα οφέλη των επισκέψεων στο μουσείο. Ίσως ο συγγραφέας επιθυμεί να περάσει το εξής μήνυμα: η επαφή με την τέχνη και η επίσκεψη σε ένα μουσείο μπορεί να υπάρξει ιδιαίτερα εποικοδομητική, ακόμα και διασκεδαστική για ένα παιδί.

Κατά τη διάρκεια της περιήγησής της στην πινακοθήκη, μια πινακοθήκη ανώνυμη, η Μαριάννα συναντά ορισμένους μπρεσιονιστικούς πίνακες. Πέντε μάλιστα από αυτούς (*Το γέυμα και το λιβάδι με τις παπαρούνες του Μονέ, Το κορίτσι με το ποτιστήρι και η Πρώτη βραδινή έξοδος του Ρενουάρ και οι Γαλάζιες χορεύτριες του Ντεγκά*) ζωντανεύουν καθώς η Μαριάννα περνάει μέσα από το κάδρο τους και μετατρέπονται σε κόσμους που για την ίδια φαντάζουν πραγματικοί. Μέσα σε αυτούς τους κόσμους, γνωρίζει και αλληλοεπιδρά με άτομα (όπως ένα αγόρι στην ηλικία της που τελικά αποδεικνύεται πως δεν είναι άλλος από τον γιο του Μονέ), χώρους (εξωτερικούς, όπως λιβάδια αλλά και εσωτερικούς, όπως το εργαστήριο του Μονέ) αλλά και αντικείμενα (λουλούδια, μέλισσες κ.ά.). Οι εξωτερικοί χώροι, άλλωστε, ήταν πολύ σημαντικοί για τον ίδιο τον Μονέ, πρωτοπόρο του μπρεσιονιστικού κινήματος, ο οποίος προτιμούσε να ζωγραφίζει στη φύση για να μπορεί να απαθανατίσει το φως και το χρώμα του καθαρού αέρα (Galda & Short, 1993, σ. 509).

---

<sup>42</sup> Όπως προαναφέρθηκε, οι μουσειακές επισκέψεις των γιαγιάδων με τα εγγόνια τους είναι συνηθέστερες σε σύγκριση με αυτές των παππούδων (Beaumont & Sterry, 2005).

Κάθε φορά που η Μαριάννα συναντά τους ιμπρεσιονιστές κλείνει τα μάτια και, όταν τα ανοίγει, βρίσκει τον εαυτό της μέσα σε καμβάδες που έχουν ξαφνικά ζωντανέψει και βρύθουν ενέργειας (Baron, 2001, σ. 330). Αν και διαφορετική («Τι δουλειά είχε αυτό το μικρό κοριτσάκι πάνω στη σκηνή;», σ. 21), πάντα βρίσκει τον τρόπο της να ταιριάζει στους νέους κόσμους μες στους οποίους εισέρχεται. Οι κόσμοι, λοιπόν, διαπλέκονται, μαζί και τα διηγητικά επίπεδα και τα όρια ανάμεσα σε αυτά. Χαρακτηριστικά είναι τα λουλούδια και οι μέλισσες που βγαίνουν μαζί με την ηρωίδα από τους πίνακες που Μονέ και ξαφνικά ο θεατής τα εντοπίζει στο πάτωμα ή στα παράθυρο της πινακοθήκης (Εικόνες 43, 44).



Εικόνα 43: *Η Μαριάννα και οι ιμπρεσιονιστές*, σ. 12.



Εικόνα 44: *Η Μαριάννα και οι ιμπρεσιονιστές*, σ. 18.

Παρόλο που η Μαριάννα έρχεται από άλλο χωροχρονικό πλαίσιο, έχει άλλες καταβολές και αναφορές: μπορεί να αισθανθεί το πνεύμα των καιρών (*zeitgeist*) που διαπνέει τα έργα του Μονέ, όπως αυτό αποτυπώνεται στα τοπία με τα ολάνθιστα λιβάδια, στα πρόσωπα της εποχής κλπ. Αν θυμηθούμε και αυτό που η Witcomb (2015) ανέφερε ως «παιδαγωγική του συναισθήματος», εδώ η Μαριάννα ως επισκέπτης του μουσείου δεν καθοδηγείται στην ερμηνεία που θα κατασκευάσει, αλλά την αναλαμβάνει μόνη της και συμπληρώνει τα κενά μέσα από ποιητικές και συναισθηματικές αναφορές, βασιζόμενη σε μια πλήρη χρήση των αισθητηριακών εμπειριών της, με έντονη την αίσθηση της όρασης και της όσφρησης. Πρόκειται για την περίπτωση που, όπως αναφέρει η Γιαννικοπούλου (2008), «ένα ονειρικό σύμπαν συμπαρατάσσεται δίπλα σε ένα που προβάλλεται ως πραγματικό» τα οποία ο ήρωας —και κατ’

επέκταση ο αναγνώστης— επιχειρεί να διαχωρίσει, αν και ουσιαστικά πρόκειται για «διττή έκφραση μιας μυθοπλαστικής κατασκευής» (σ. 103).

Η Μαριάννα πάντως, είτε μέσα στους πίνακες είτε έξω από αυτούς, δεν λησμονεί ποτέ το σκοπό της που δεν είναι άλλος από το να φτιάξει ένα μπουκέτο λουλούδια για την γιαγιά της. Ο αναγνώστης, ωστόσο, δεν παρακολουθεί πού είναι ή τι κάνει η γιαγιά για όσο διάστημα το μικρό κορίτσι μπαινοβγαίνει στους πίνακες. Το κείμενο δεν τα φανερώνει όλα· τα κενά της ιστορίας δίνουν στον αναγνώστη την ευκαιρία και το ερέθισμα να αναρωτιέται για να τα συμπληρώσει (Κανατσούλη, 2004, σ. 46). Έτσι και στην προκειμένη περίπτωση, η απόκρυψη πληροφοριών σε σχέση με γιαγιά συνιστούν ένα κενό, το οποίο ο συγγραφέας αφήνει στον αναγνώστη να το απαντήσει και να το ερμηνεύσει όπως θέλει. Μόνο στο τέλος η Μαριάννα συναντά ξανά τη γιαγιά της αλλά ακόμα και τότε, έχοντας επιστρέψει στην «πραγματικότητα», οι κόσμοι παραμένουν μπλεγμένοι, καθώς ένα στοιχείο από την περιπλάνησή της στους κόσμους των μπρεσιονιστών έχει μείνει στην τσέπη της, το πινέλο του ίδιου του Μονέ, σε ακόμα ένα δείγμα μεταμυθοπλασίας (Εικόνα 45).



Χαρίς να χάνει χρόνο, έτρεξε στη γιαγιά της.  
«Αυτό είναι για σένα, γιαγιά. Χρόνια πολλά!» της ευχήθηκε προσφέροντάς της το μπουκέτο.  
«Ω! Τι ωραία! Μα πού βρήκες αυτά τα υπέροχα λουλούδια, καλή μου;» απόρησε η γιαγιά.  
Η Μαριάννα δεν απάντησε, απλώς γέλασε. Μα τι ήταν αυτό στην τσέπη της; Ένα πινέλο...  
«Οχ! Αυτό το πινέλο είναι από το ατελιέ. Ο κύριος Μονέ σίγουρα θα το χρειάζεται», σκέφτηκε.  
Αναγύτησε τον πρώτο πίνακα με τον κήπο, άφησε το πινέλο πάνω στην κορνίζα  
και έτρεξε γρήγορα να προλάβει τη γιαγιά της.



Εικόνα 45: Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές, σ. 29.

Αξιοσημείωτο είναι άλλο ένα παιχνίδι που παίζει η Μαριάννα με τον αναγνώστη του βιβλίου, είτε πρόκειται για παιδί είτε για ενήλικα. «Η Μαριάννα κοίταξε γύρω της για να βρει πώς δεν την έβλεπε κανένας» (σ. 8), γράφει το λεκτικό κείμενο, παρόλα αυτά στην εικόνα το μικρό κορίτσι παρουσιάζεται με ένα χαμόγελο στα χείλη να κοιτά κατάματα τον

αναγνώστη/θεατή του βιβλίου— γνωρίζοντας πως την κοιτά και αυτός— προτού αποφασίσει να εισέλθει στον επόμενο πίνακα (Εικόνα 46)<sup>43</sup>. Πρόκειται για ένα τυπικό παιδί της ηλικίας της και, όπως είναι φυσικό, κάνει και στο μουσείο ό,τι θα έκανε στην καθημερινή της ζωή: αρχίζει τα παιχνίδια, τις σκανταλιές και τα κυνηγητά. Όταν, βέβαια, βρεθεί σε μπελάδες ή κρίνει πως έχει περιπλανηθεί αρκετά μέσα στους πίνακες, τότε αποφασίζει να εξέλθει.



Εικόνα 46: *Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές*, σ. 8.

Το βιβλίο *Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές* ανήκει στα παιδικά βιβλία στα οποία, σύμφωνα με τον Serafini (2015), αναπαράγονται έργα τέχνης που λειτουργούν ως πύλη για την είσοδο στον φανταστικό κόσμο των έργων κάποιου συγκεκριμένου καλλιτέχνη (σ. 7). Μέσα από την είσοδό της στον κόσμο του μπρεσιονισμού, η Μαριάννα κατά κάποιον τρόπο μπαίνει σε μια ονειρική, απελευθερωτική κατάσταση. Οι Alibert κ.ά. (2005) αναφέρουν πως η σύγχρονη οπτική απέχει από την παλαιότερη η οποία θεωρεί το μουσείο ως χώρο περιορισμών και απαγορεύσεων που εμποδίζουν τη διασκέδαση, αλλά θέλει το παιδί να κινείται στο μουσείο όπως επιθυμεί, με βάση αυτά που του ελκύουν το ενδιαφέρον. Αντίστοιχα κι εδώ, η Μαριάννα βρίσκει αυτά που την ενδιαφέρουν και αναπτύσσει τη δική της ιστορία ελευθερίας.

Ως εικονογράφος, ο James Mayhew συνδυάζει νερομπογιά και μολύβι και ακολουθεί το στυλ των μπρεσιονιστών. Οι αναπαραγωγές των έργων αποτελούν μιμητικές, φωτογραφικές αποδόσεις των πρωτότυπων έργων. Πρόκειται για την πρώτη περίπτωση απόδοσης έργων τέχνης

<sup>43</sup> Όπως και ο Πάμπλο κοιτούσε απευθείας τον αναγνώστη στο *Πάμπλο Ποντικάσο* (Εικόνα 38).



στα βιβλία κατά Serafini (2015), δηλαδή την αναπαραγωγή (*reproduction*). Η ηρωίδα του βιβλίου στην αρχή δεν καταλαβαίνει καλά την τεχνοτροπία των μπρεσιονιστών και οι απορίες της θα μπορούσαν να αποτελούν απορίες οποιοδήποτε μικρού παιδιού. Η γιαγιά, από τη μεριά της, έρχεται να αναλάβει το ρόλο του βοηθού ή του δασκάλου που θα εξηγήσει το ρεύμα στη μικρή και, ως εκ τούτου, και στους εννοούμενους αναγνώστες μικρής ηλικίας («Οι πίνακες αυτών των ζωγράφων είναι φτιαγμένοι με ζωηρόχρωμες πινελιές. Όταν όμως σταθείς μακριά έχεις την εντύπωση πως βλέπεις λουλούδια». σ. 2). Ένα μουσείο, άλλωστε, ευνοεί τις συζητήσεις μεταξύ των επισκεπτών του, είτε στο πλαίσιο οικογενειακής επίσκεψης (όπως στο *H Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές*) είτε άλλης. Αν θυμηθούμε και το Μοντέλο Διαδραστικής Εμπειρίας των Falk και Dierking (1992), το κοινωνικό πλαίσιο συμβάλλει σημαντικά στην διαμόρφωση της μουσειακής εμπειρίας ενός επισκέπτη.

### ***Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις***

Η μικρή ηρωίδα Σάρλοτ είναι ένα ιδιαίτερο παιδί και μια επίδοξη δημιουργός κινηματογραφικών ταινιών. Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στο κείμενο, «κινηματογραφεί ό,τι βλέπει, αρκεί να είναι ασπρόμαυρο» (σ. 1) και, ενώ όλοι προτιμούν το χρώμα, εκείνη επιμένει στο ασπρόμαυρο. Στο βιβλίο, ο αναγνώστης ακολουθεί τη Σάρλοτ στην καθημερινότητά της (στο σχολείο, στο σπίτι, στις εξόδους της). Η μικρή πρωταγωνίστρια νιώθει σαν «αντίθετο» (σ. 4) και ο κόσμος της παρουσιάζεται ασπρόμαυρος και αντισυμβατικός. Βρίσκεται στον αντίποδα του κόσμου των άλλων, ακόμα και αυτού των γονιών της: παρόλα αυτά οι γονείς της, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους, την καταλαβαίνουν και την στηρίζουν, πηγαίνοντάς την βόλτες στον κινηματογράφο και στο μουσείο.

Δύο μέρες την εβδομάδα, λοιπόν, η μικρή αισθάνεται όμορφα και χαμογελάει: την Παρασκευή, όταν επισκέπτεται παρέα με τον πατέρα της την Ταινιοθήκη και παρακολουθεί κλασικές ασπρόμαυρες ταινίες, και την Κυριακή, που πηγαίνει με τους γονείς της στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Μια Κυριακή συναντά στο μουσείο μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα γυναίκα, την κυρία Σκάρλετ, η οποία εργάζεται στο Τμήμα Κινηματογράφου του Μουσείου και δημιουργεί φιλική σχέση μαζί της («Οι δυο τους είχαν τόσα πολλά κοινά!», σ. 14), καθώς και οι δυο τους αγαπούν τον ασπρόμαυρο κόσμο (Εικόνα 47).<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Η τέχνη μοιράζεται σαν ένα καλό γεύμα, λέει ο Sellier (2009, σ. 130).



Εικόνα 47: *Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις*, σ. 11-12.

Η ιδεολογική θέση που πρεσβεύει το τμήμα κινηματογράφου συμπυκνώνεται σε μια φράση που βγαίνει από το στόμα της Σκάρλετ: «Στο μουσείο θεωρούμε ότι οι ταινίες είναι έργα τέχνης» (σ. 16). Η Σκάρλετ δίνει έμπνευση στη μικρή Σάρλοτ προβάλλοντας ασπρόμαυρες ταινίες και, λίγο καιρό μετά, κανονίζουν να γίνει στο μουσείο προβολή της ταινίας *Μουντζούρης*, στην οποία πρωταγωνιστεί ο γάτος της Σάρλοτ. Πίσω από τις πόρτες της εισόδου του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης διακρίνεται ένα ανομοιογενές κοινό επισκεπτών, τόσο από άποψη ηλικίας όσο και εικαστικής απόδοσης (Εικόνα 48). Η ταινία της Σάρλοτ τυγχάνει έντονης και αντιφατικής κριτικής λαμβάνοντας από τους θεατές σχόλια όπως «Πολύ αλλόκοτο» ή «Η πεμπτουσία της ιδιομορφίας», αλλά και «Πρώτης τάξεως ταινία» και «Δίνει τροφή για σκέψη» (σ. 25-26). Στο τέλος, όλοι στο δρόμο μιλούν γι' αυτήν: η Σάρλοτ κερδίζει την εκτίμηση του κοινού και αποθεώνεται.



Εικόνα 48: *Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις*, σ. 21-22.

Το βιβλίο *Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις* προσεγγίζει το ζήτημα των μουσείων σε μια διαφορετική πτυχή του σε σύγκριση με άλλα βιβλία· δεν αναφέρεται σε ένα μουσείο τέχνης εν γένει αλλά σε ένα κομμάτι του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMA) και συγκεκριμένα στο τμήμα κινηματογράφου.<sup>45</sup> Το μουσείο εδώ προβάλλεται ως ένα μέρος απ' όπου μπορεί κάποιος να αντλήσει έμπνευση. Ο Φρανκ Βίβα ως εικονογράφος έχει ένα ιδιαίτερο καλλιτεχνικό στυλ και μια λιτή χρωματική παλέτα. Παρόλο που η ιστορία διαπραγματεύεται το θέμα του ασπρόμαυρου, ο ίδιος δεν υπόκειται σε τέτοιου είδους περιορισμούς και σε σημεία «ξεφεύγει». Χρώματα, όπως το μουσταρδί, το γαλάζιο και το λουλακί ξεπροβάλλουν στις σελίδες σαν εκρήξεις χρωμάτων μέσα στις αποχρώσεις του άσπρου και του μαύρου.

Επιπλέον, η εικονογράφηση συμφωνεί και συμπληρώνει όσα λέει το κείμενο. Για παράδειγμα, η Σάρλοτ παρουσιάζεται μόνη της στο σχολείο και, από την άλλη, οι άλλοι συμμαθητές της δείχνουν να μην την καταλαβαίνουν και να μην επιλέγουν την παρέα της για παιχνίδι (Εικόνα 49). Ο Βίβα προσθέτει, επίσης, στις εικόνες του συννεφάκια που θυμίζουν κόμικ, καθιστώντας το κείμενο ακόμα πιο «ζωντανό».



Εικόνα 49: *Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις*, σ. 3-4.

<sup>45</sup> Σε συνεργασία με τις εκδόσεις Μέλισσα, έχουν εκδοθεί στην Ελλάδα διάφορα βιβλία του MoMA για συγκεκριμένους καλλιτέχνες (Ματίς, Ντεγκά, Μαγκρίτ, Κουσάμα κ.ά.), τοποθετώντας στο επίκεντρο ως πρωταγωνιστή τον εκάστοτε καλλιτέχνη και πατώντας σε συγκεκριμένες φάσεις της ζωής του με αναφορά στις συνθήκες, προσωπικές και κοινωνικοιστορικές, που επηρέασαν την τέχνη του.

Στο τέλος του βιβλίου, ο αναγνώστης μοιάζει να παρακολουθεί σκηνή από κάποιο κινηματογραφικό έργο, το οποίο εκτυλίσσεται στους δρόμους της Νέας Υόρκης. Σουρεαλιστικές μορφές κάνουν την εμφάνισή τους στον δρόμο ή στα παράθυρα. Τα σχήματα και τα σχέδια φέρνουν στο νου έργα του Ματίς, του Πικάσο κ.ά. Ας θυμηθούμε και τη θέση της Καλογήρου (2005), σύμφωνα με την οποία ο εικονογράφος αντλεί από την παγκόσμια κουλτούρα στυλ και άλλα στοιχεία τα οποία ενσωματώνει στο περιβάλλον του παιδικού βιβλίου (σ. 158).

Η Zimmerman (2015) στη συζήτησή της για την αναπαράσταση των μουσείων στα παιδικά βιβλία αναφέρει πως, καθώς τα παιδιά κινούνται ανάμεσα στα αντικείμενα, συχνά κάνουν την εμφάνισή τους ανώνυμοι επιμελητές (σ. 47). Εδώ, η Σκάρλετ παρουσιάζεται να βοηθά τη μικρή πρωταγωνίστρια πιστεύοντας στο ταλέντο της. Στο παράρτημα στο τέλος του βιβλίου παρατίθενται επιπλέον πληροφορίες για το τμήμα κινηματογράφου, με βιογραφικές αναφορές δύο σημαντικών προσώπων του συγκεκριμένου κλάδου (Λότε Ράινγκερ και Ζαν Αρπ).

Επιπρόσθετα, η διακειμενικότητα είναι έντονα αισθητή στο υπό μελέτη βιβλίο. Κάποιες φορές, λέει η Κανατσούλη (2004), η πρόσκληση προς τον αναγνώστη παίρνει τη μορφή παιχνιδιού, ενός παιχνιδιού όχι μόνο με το κείμενο, αλλά και με άλλες μορφές τέχνης, ενώ η διακειμενική ανάγνωση μπορεί να γίνει επίσης εμπειρία για το παιδί κατά την ανάγνωση εικονογραφημένων ιστοριών και να του αποκαλύψει και άλλα από τα τεχνάσματα των βιβλίων (διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα ή άλλες μορφές οπτικής τέχνης· εδώ, το κόμικ) (σ. 176). Τέλος, η έννοια της διακαλλιτεχνικότητας εντοπίζεται όταν γίνεται αναφορά στις ταινίες *Κλέφτης ποδηλάτων* (σ. 10) και *Περιπέτειες του πρίγκιπα Αχμέτ* (σ. 17), μέσω του οπτικού κειμένου στην πρώτη περίπτωση και του λεκτικού στη δεύτερη. Οι συγκεκριμένες ταινίες αποτελούν διάσημα έργα-σταθμούς στην ιστορία του κινηματογράφου.

Τέλος, αν δούμε την ιστορία υπό ιδεολογικό πρίσμα, η Σάρλοτ είναι ένα διαφορετικό παιδί (Μερικές φορές η Σάρλοτ νιώθει σαν αντίθετο», σ. 4) που, παρόλα αυτά, βρίσκει στο πρόσωπο της Σκάρλετ ένα γυναικείο πρότυπο. Η διαφορετικότητά της Σάρλοτ εντοπίζεται σε όλο το βιβλίο, στο σχολείο, στο σπίτι μέχρι και κατά τη διάρκεια προβολής της ταινίας της. Το παιδί ως αναγνώστης ταυτίζεται με τη μικρή Σαρλότ στο βαθμό που αυτή επιμένει και αγαπά κάτι που άλλοι δεν καταλαβαίνουν. Έτσι, το μικρό παιδί που θα διαβάσει το βιβλίο, αλλά και ο κάθε ηλικίας αναγνώστης, μπορεί να προβάλει τον εαυτό του στη Σάρλοτ. Το βιβλίο περνάει το μήνυμα «να είσαι ο εαυτός σου και να ακολουθείς τα όνειρά σου» και καλεί μικρούς και

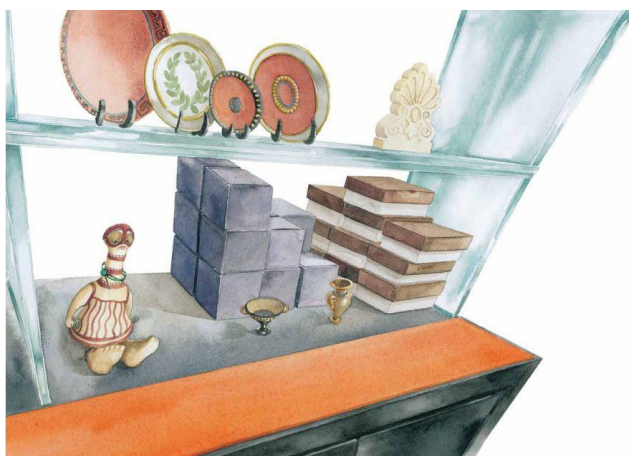
μεγάλους να αναζητήσουν τον πραγματικό εαυτό τους, να πιστέψουν σ' αυτόν και να τον αφήσουν να δημιουργήσει ελεύθερα, απαλλασσόμενοι από τυχόν αμφιβολίες και φόβους, φόβους φυσιολογικούς και αποδεκτούς («Η Σάρλοτ, όποτε χάνει το θάρρος της, προτιμάει να μένει μόνη της», σ. 7).

### 5.3 Βιβλία τα οποία αναφέρονται στην ελληνική αρχαιότητα και τα αρχαιολογικά μουσεία

Η τελευταία κατηγορία έχει ως κεντρικό πυρήνα της την ελληνική αρχαιότητα. Οι ιστορίες της κατηγορίας αυτής παρουσιάζουν αρχαιολογικά μουσεία με εκθέματα —από τα οποία συνηθέστερα είναι τα αρχαιοελληνικά αγάλματα— που ζωντανεύουν και μιλάνε στον αναγνώστη για τη ζωή τους μέσα στο μουσείο. Στα βιβλία περιλαμβάνονται μερικές φορές και αναφορές σε μυθολογικά όντα. Πιο συγκεκριμένα, δύο από τα βιβλία της συγκεκριμένης κατηγορίας έχουν στο επίκεντρό τους τη μία εκ των Καρυάτιδων που δεν βρίσκεται σε ελληνικό έδαφος και ως εκ τούτου φέρουν πολιτικές προεκτάσεις. Οι τίτλοι που θα εξεταστούν εδώ είναι οι ακόλουθοι: *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*, *Νύχτες χωρίς την Κάρυ, μια ιστορία για την έκτη Καρυάτιδα*, *Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά*, *Στο μουσείο* και *Το αίνιγμα της Σφίγγας*.

#### ***Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης***

Το συγκεκριμένο βιβλίο, όπως είναι προφανές, εκτυλίσσεται στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης. Πρωταγωνίστρια είναι η Αριάδνη, μια πλαγγόνα που ζει στο πωλητήριο του μουσείου. Η Αριάδνη ζωντανεύει και έχει ανθρώπινα χαρακτηριστικά, τόσο σε επίπεδο συναισθημάτων αλλά και συμπεριφοράς. Το παιδί-αναγνώστης του βιβλίου μαθαίνει από την πρώτη κιόλας πρόταση —αλλά και από την εικονογραφική απόδοση— τι ακριβώς είναι μια πλαγγόνα («μια κούκλα από πηλό», σ. 7) και συγχρόνως ποια είναι η συναισθηματική κατάσταση της συγκεκριμένης (μοναξιά, απογοήτευση και αναστάτωση) (Εικόνα 50).



Εικόνα 50: *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*, σ. 6.

Στο λεκτικό και οπτικό κείμενο δίνονται περισσότερες λεπτομέρειες για την εμφάνισή της («το σώμα της έμοιαζε με καμπάνα, με την παραμικρή κίνηση έκανε φασαρία», σ. 4) αλλά και για τις φιλικές σχέσεις που διατηρεί με τα αγάλματα του μουσείου. Η Αριάδνη κλαίει και θέλει να φύγει από το πωλητήριο καθώς «τα παιδιά προτιμούν τις μοντέρνες κούκλες» (σ. 9). Δεν δίνονται άλλες πληροφορίες αναφορικά με το πώς μπορεί να είναι αυτές οι «μοντέρνες κούκλες»: συγγραφέας και εικονογράφος το αφήνουν ως κενό για να καλυφθεί ελεύθερα από τη φαντασία του εκάστοτε αναγνώστη. Στο σημείο αυτό, ακόμη, διαφαίνεται μια ιδεολογική θέση της συγγραφέως σχετικά με την προτίμηση των παιδιών για τα πιο μοντέρνα παιχνίδια που κυκλοφορούν στην αγορά.<sup>46</sup> Το γεγονός αυτό προκαλεί λύπη στην πλαγγόνα και πιθανότατα και στο μικρό παιδί-αναγνώστη που θα αισθανθεί συμπάθεια γι' αυτήν. Ο ενήλικας αναγνώστης, διαβάζοντας το βιβλίο μαζί με το παιδί, μπορεί επίσης να νιώσει ενσυναίσθηση αλλά και να προβληματιστεί σε σχέση με το συγκεκριμένο ιδεολογικό ζήτημα.

Ο αναγνώστης, μικρός και μεγάλος, ακολουθεί την Αριάδνη στο Μουσείο της Ακρόπολης και μαζί της συναντά διάφορα εκθέματα στις σελίδες του βιβλίου: τον Μοσχοφόρο, τρεις Κόρες, την θεά Αθηνά, «μια παρέα από ίππους» (σ. 21) και τις Καρυάτιδες. Οι τελευταίες, μάλιστα, παρουσιάζονται πολύ θλιμμένες λόγω της απουσίας της μίας αδερφής τους (Εικόνα 50).

Εκείνες την καλησπέρισαν και την έβαλαν να καθίσει στη θέση της αδερφής τους, που κάποιος την είχε αρπάξει και που ζούσε τώρα μακριά, σε ένα ξένο μουσείο. Η Αριάδνη πολλές φορές έβλεπε δάκρυα στα μάτια τους, αλλά ποτέ δεν έχαναν την πίστη τους ότι η αδερφή τους θα επιστρέψει (σ. 22).

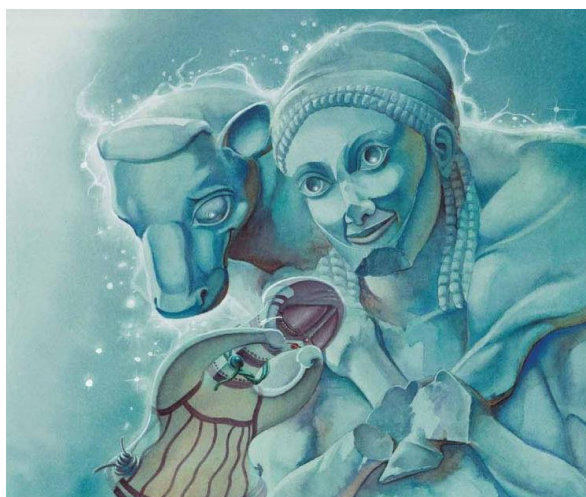
---

<sup>46</sup> Η ίδια η Νίκη Κάντζου (2015) είχε πει σε συνέντευξή της πως πιστεύει ότι «τα παιδιά που θα διαβάσουν την ιστορία της Αριάδνης θα έχουν την ευκαιρία να γνωρίσουν εκθέματα του Μουσείου της Ακρόπολης ακόμα κι αν δεν το έχουν επισκεφτεί, να συγκινηθούν και να καταλάβουν ότι, πέρα από τις σύγχρονες κούκλες και παιχνίδια, μπορούν να παίξουν και με παιχνίδια από το μακρινό μας παρελθόν».



Εικόνα 51: Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης, σ. 23.

Σύμφωνα με την Κανατσούλη (2004), στη διαμόρφωση του χώρου, δηλαδή του σκηνικού, καθοριστικό ρόλο παίζει η προοπτική απόδοση των αντικειμένων (σ. 163). Οι εικόνες του βιβλίου αποδίδουν αρκετά ρεαλιστικά τα αυθεντικά αγάλματα, ωστόσο έχει επιλεγεί να μην παρουσιαστεί εκτενώς ο υπόλοιπος χώρος του μουσείου ώστε να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στα πρόσωπα της ιστορίας, την πλαγγόνα και τα αγάλματα με τα οποία αυτή αλληλεπιδρά. Όπως αναφέρει ο Ασωνίτης (2001), κάποιες φορές οι κλίμακες των μεγεθών αλλοιώνονται και οι μορφές των ηρώων παραμορφώνονται (σ. 236). Εδώ, το φόντο που πλαισιώνει όλα τα πρόσωπα της ιστορίας είναι αρκετά θαμπό, σε αντίθεση με τα αγάλματα που παρουσιάζονται τεράστια, σε πρώτο πλάνο (Εικόνες 51, 52).



Εικόνα 52: Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης, σ. 11.



Ο περιβάλλοντας χώρος του μουσείου «απαλείφεται» για να στρέψει την προσοχή του αναγνώστη στα έργα αυτά καθαυτά και να εγείρει πιο έντονα συναισθήματα. Σύμφωνα με τον Ασωνίτη, «ο καινοφανής-φανταστικός χώρος αφορά στη σχεδιαστική αντίληψη που απομακρύνεται από το παραδοσιακό γραμμικό σχέδιο και τη φωτογραφική αναπαράσταση της ορατής πραγματικότητας, προκειμένου να αναλάβει μία νεωτερικού τύπου σύνταξη των μορφολογικών στοιχείων της εικόνας» (σ. 177-178). Αυτό όμως έρχεται σε αντίθεση με το Μοντέλο Διαδραστικής Εμπειρίας (1992) και το Πλαισιακό Μοντέλο (2000), σύμφωνα με τα οποία ο φυσικός παράγοντας, δηλαδή ο χώρος, είναι καθοριστικός για την εμπειρία.

Αν τώρα συγκρίνουμε το *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης* με το *Ένα λιοντάρι στο Παρίσι*, στο δεύτερο βιβλίο το σκηνικό κατέχει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της δράσης, καθώς το λιοντάρι όχι μόνο δραστηριοποιείται μέσα σε αυτό αλλά και αλληλεπιδρά μαζί του. Η δημιουργός του, μάλιστα, έχει επιλέξει όχι απλά να παρουσιάσει το αστικό φόντο με λεπτομέρεια, αλλά και να χρησιμοποιήσει ένα μεγαλύτερο από το συνηθισμένο μέγεθος βιβλίου —με έμφαση στο πλάτος— καθιστώντας στην αντίληψη του θεατή ιδιαίτερα έντονη τη σχέση του ήρωα με τον χώρο της ιστορίας.

Αντιθέτως, στο βιβλίο *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*, σε πολλές από τις σελίδες του, τα επιμέρους στοιχεία του μουσειακού χώρου απουσιάζουν ενώ αυτό που βασικά αλλάζει είναι η απόχρωση στο φόντο. Σε κάθε συνάντηση της πλαγγόνας με κάποιο άγαλμα επικρατούν και άλλα χρώματα (μπλε, πράσινο, ερυθρό, μπεζ, κίτρινο μωβ), πάντα σε τόνους απαλούς και μουντούς, υποδηλώνοντας μια μάλλον μελαγχολική διάθεση και συμβαδίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο με την διάθεση της ηρωίδας, η οποία δεν έχει όρεξη για τίποτα (Εικόνες 51, 52).

Μόλις η Αριάδνη, παρόλα αυτά, συναντηθεί με το μικρό κορίτσι, την Ελπίδα, η διάθεσή της φτιάχνει και έτσι αλλάζει και το παρασκήνιο και η εικόνα του μουσείου. Το φόντο ξεκαθαρίζει και γίνεται λευκό, οι εικόνες αποκτούν φως και γεμίζουν έντονα και χαρούμενα χρώματα και τα πρόσωπα των δύο κοριτσιών φοράνε το πιο μεγάλο τους χαμόγελο, προδιαθέτοντας θετικά τον αναγνώστη (Εικόνα 53). Τελικά, η Ελπίδα παίρνει σπίτι την Αριάδνη και πού και πού επισκέπτονται ξανά το μουσείο και τους φίλους της μικρής πλαγγόνας, αφού της λείπουν πολύ. Εδώ δηλώνεται μια ακόμη θέση της συγγραφέως, αυτή τη φορά πιο έκδηλα: «Η φιλία δεν χαλάει ποτέ» (σ. 28), ακόμα κι αν οι φίλοι είναι μακριά ο ένας απ' τον άλλον.



Εικόνα 53: Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης, σ. 26.

Στο κλείσιμο, απευθυνόμενος σε δεύτερο πληθυντικό πρόσωπο, ο αφηγητής καλεί τους αναγνώστες να χτυπήσουν κι αυτοί παλαμάκια και να συμμεριστούν τη χαρά των αγαλμάτων για την επίσκεψη και σύντομη επιστροφή της πλαγγόνας στο μουσείο. Με αυτό το παιγνιώδες κάλεσμα, οι αναγνώστες μπορούν για λίγο να αισθανθούν «κομμάτι» της ιστορίας.

Τότε την έπαιρνε και πήγαιναν στο μουσείο. Τα αγάλματα τις υποδέχονταν με ενθουσιασμό. Όλοι μαζί χτυπούσαν ρυθμικά παλαμάκια! Τρεις φορές δυνατά, τα χέρια ψηλά, δυο φορές σιγανά, τα χέρια ψηλά, τρεις φορές δυνατά, τα χέρια ψηλά. Προσπαθήστε κι εσείς! (σ. 30).

Μετά το πέρας της διήγησης, ο αναγνώστης θα βρει ένα εκτενές παράθεμα που περιλαμβάνει παιχνίδια αλλά και πληροφορίες αρχαιολογικού περιεχομένου, ορισμούς για το τι είναι μουσείο καθώς και ένα ευρετήριο για τα αγάλματα και τα υπόλοιπα εκθέματα του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης. Οι δραστηριότητες αυτές μπορούν να κινητοποιήσουν τα παιδιά και να τους προσφέρουν μια μεγαλύτερη σύνδεση με το μουσείο.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί πως έχει δημιουργηθεί και διαδικτυακό παιχνίδι σε σχέση με το βιβλίο *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*, στο οποίο οι παίκτες καλούνται να ενώσουν τις εικόνες του βιβλίου με το κείμενο που τους αντιστοιχεί.

### *Νύχτες χωρίς την Κάρυ: μια ιστορία για την έκτη Καρυάτιδα*

Το *Νύχτες χωρίς την Κάρυ: μια ιστορία για την έκτη Καρυάτιδα* εκτυλίσσεται επίσης στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης: τα βράδια στο μουσείο, τα αγάλματα ζωντανεύουν, οι Κόρες με τις Καρυάτιδες παίζουν παιχνίδια, λένε ιστορίες και συζητάνε για την Κάρυ, την έκτη Καρυάτιδα. Στο βιβλίο, πέραν του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης, παρουσιάζεται και το Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνα 54: *Νύχτες χωρίς την Κάρυ*, σ. 7.

Στην πρώτη σελίδα, δίνεται μια εικόνα από την είσοδο του μουσείου, με τους επισκέπτες να περιμένουν στη σειρά για να κόψουν εισιτήριο. Η είσοδος αποδίδεται σε μεγάλο βαθμό όπως είναι στην πραγματικότητα, φέροντας παράλληλα την προσωπική υπογραφή του εικονογράφου (Εικόνα 54). Η ιστορία θα ξεκινήσει με μια ανακοίνωση η οποία αναγράφεται με κεφαλαία γράμματα μέσα σε εισαγωγικά και η οποία μοιάζει να ακούγεται από megάφωνο («Αγαπητοί επισκέπτες, ευχαριστούμε που επισκεφτήκατε το μουσείο της Ακρόπολης. Το μουσείο κλείνει σε 15 λεπτά. Παρακαλούμε προχωρήστε προς την έξοδο», σ. 7).

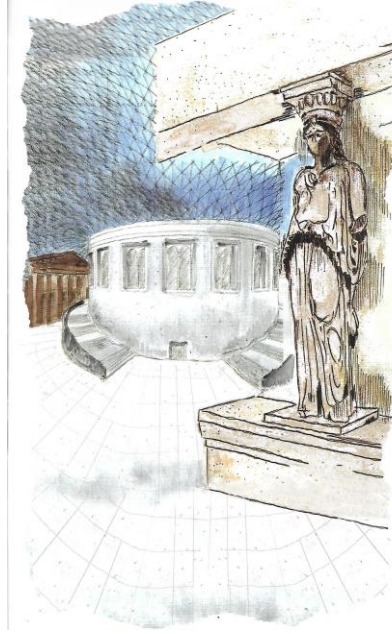
Το κυρίως κείμενο ακολουθεί ακριβώς μετά. Σε αυτό γίνεται μια σύντομη παρουσίαση του κλεισίματος μιας τυπικής μέρας στο μουσείο. Για τον σκοπό αυτό, αναφέρονται διάφοροι επιμέρους χώροι του μουσείου, όπως το ταμείο της εισόδου, το πωλητήριο, η καφετέρια, οι εργαζόμενοι εκεί (ταμίες, υπάλληλοι, σερβιτόροι, ο Μπίλι ο νυχτοφύλακας), καθώς και το σύστημα ασφαλείας με τον χαρακτηριστικό του ήχο. Αξίζει να σημειωθεί πως τέτοια πρόσωπα που συγκαταλέγονται στο προσωπικό ενός μουσείου σπάνια αποτυπώνονται στα παιδικά βιβλία, ωστόσο στο συγκεκριμένο βιβλίο γίνεται μια σύντομη μνεία και σε αυτά. Σε γενικές γραμμές, το

φόντο στις αίθουσες του Νέου Μουσείου Ακρόπολης απεικονίζεται αγνό και μοιάζει να «σβήνει». Η εικονογράφηση με πινέλο εντείνει αυτή την αίσθηση (Εικόνα 55).



Εικόνα 55: *Νύχτες χωρίς την Κάρυ*, σ. 11.

Από τη μεριά του, το Βρετανικό Μουσείο χαρακτηρίζεται ως «θαυμάσιο», ενώ η φροντίδα που παρέχουν οι ειδήμονες εκεί στην αυθεντική Καρυάτιδα ως ικανοποιητική («Από όσα λένε οι επισκέπτες, ξέρουμε ότι έκανε πολλούς φίλους και την αγαπάνε πολύ και εκεί. Σίγουρα, όμως, της λείπει πολύ το σπίτι της και πρέπει να νιώθει μεγάλη μοναξιά χωρίς εμάς. Μας έφτιαξαν για να είμαστε μαζί, ξέρετε. Δεν θα χωριζόμασταν ποτέ», σ. 31). Στο βάθος διακρίνεται η κεντρική είσοδος του Βρετανικού μουσείου —ενός μουσείου που θυμίζει ναό τόσο εξωτερικά όσο και στις μεγάλες αίθουσες στο εσωτερικό του— οι σκάλες που οδηγούν σε δύο μεγάλες πλευρές και τέλος η σκεπή του με τον χαρακτηριστικό γυάλινο «ουρανό» (Εικόνα 56). Το μεγάλο αυτό μουσείο περιέχει εκθέματα από πολλές χώρες· το αν θα τα επιστρέψει κάποια στιγμή στις χώρες από τις οποίες τα πήρε προβάλλεται στο βιβλίο ως ένα «σοβαρό» και σε άλλο σημείο «περίπλοκο» πρόβλημα.

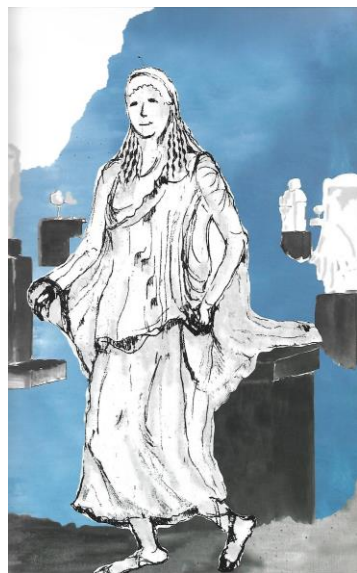


Εικόνα 56: *Νύχτες χωρίς την Κάρυ*, σ. 33.

Όσον αφορά στην απόδοση του φυσικού πλαισίου των δύο μουσείων, αξίζει να σχολιαστεί πως στο *Νύχτες χωρίς την Κάρυ*, καθώς τα αγάλματα αλληλεπιδρούν με το περιβάλλον στο οποίο βρίσκονται, οι επιμέρους αίθουσες παρουσιάζονται με περισσότερες λεπτομέρειες σε σύγκριση με τον τρόπο απόδοσής τους στο βιβλίο *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*. Επίσης, στις σελίδες του βιβλίου αποτυπώνονται με αρκετά ρεαλιστικό —όχι, όμως, φωτογραφικό— τρόπο γνωστά αγάλματα, όπως οι Καρυάτιδες και οι Κόρες, καθώς και άλλα έργα, όπως η Γιγαντομαχία. Μάλιστα, η συγγραφέας τους προσδίδει ονόματα για να τα καταστήσει πιο προσιτά στα μικρά παιδιά-αναγνώστες (θεία Μελία και θεία Καλλίστη για τις Καρυάτιδες, Παρθενόπη και Πέπη για της Κόρες).

Όσο προχωράει η πλοκή, τα αγάλματα δεν μένουν στάσιμα αλλά κινούνται στον χώρο («τέντωσε τα δάχτυλα του ποδιού της τόσο μα τόσο χαριτωμένα», «διέσχισε την αίθουσα με τα αρχαϊκά γλυπτά, χαμογελώντας», «άπλωναν τα χέρια τους», «τεντώνονταν»). Είναι επίσης αρκετά παιχνιδιάρικα και συμπαθούν τα παιδιά-επισκέπτες του μουσείου («Και δεν τα πείραζε ούτε κι όταν κάποιο απ' αυτά τούς έβγαζε πειρακτικά τη γλώσσα ή απειλούσε αυθάδικα ν' αγγίξει την ευαίσθητη επιφάνειά τους», σ. 16) (Εικόνες 57, 58). Άλλωστε, η απόδοση ανθρώπινων χαρακτηριστικών σε άψυχα όντα συνιστά συχνό μοτίβο των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων (ανιμισμός). Ιδιαίτερα όσον αφορά στις Κόρες και τις Καρυάτιδες, δεν

αποδίδονται μόνο οι συνήθειες και τα εξωτερικά χαρακτηριστικά τους («με τις υπέροχες βαριές πλεξούδες τους να κρέμονται στην πλάτη τους», σ. 20) αλλά και στοιχεία του χαρακτήρα τους («γλυκομίλητη», «τολμηρή»).



Εικόνα 57: *Νύχτες χωρίς την Κάρυ*, σ. 13.



Εικόνα 58: *Νύχτες χωρίς την Κάρυ*, σ. 17.

Η ροή της κύριας αφήγησης σταματάει όταν το ρόλο του αφηγητή αναλαμβάνουν οι Καρυάτιδες, αποφασίζοντας να πουν για πολλοστή φορά στις Κόρες δύο ιστορίες: την διήγηση σχετικά με τη μέρα που τις βρήκαν οι εργάτες και την ιστορία «του θλιμμένου Οθωμανού». Με μικρότερες εγκιβωτισμένες αφηγήσεις παρουσιάζουν τα γεγονότα από τη δική τους ματιά. Σύμφωνα με την Κανατσούλη (2004), η δήθεν αντικειμενικότητα της ιστορικής αφήγησης διασπάται μέσα από τους λόγους δρώντων προσώπων που μιλούν σε πρώτο πρόσωπο (σ. 124). Όταν, δηλαδή, ένα συμβάν περιγράφεται από ένα πρόσωπο της ιστορίας, αυτό υποκειμενικοποιείται με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας εν τέλει υποκειμενικής εξιστόρησης. Όπως επίσης αναφέρει η Κανατσούλη (2004), όταν τα γεγονότα επενδύουν την προσωπική ιστορία ενός μυθοπλαστικού προσώπου και τα γεγονότα της δικής του ζωής οργανώνονται με βάση σχέσεις αιτιότητας που συνήθως είναι φορτισμένες συγκινησιακά, τότε η ιστορία παύει να υπάρχει αντικειμενικά, αλλά χρωματίζεται ιδεολογικά (σ. 120).

Για την ιστορία της εύρεσής τους, οι Καρυάτιδες αισθάνονται υπερηφάνεια· για αυτή του Οθωμανού, αντιθέτως, βαθιά «θλίψη». Για την παρουσίαση της τελευταίας χρησιμοποιούνται φράσεις φορτισμένες συναισθηματικά και ιδεολογικά («έγινε το κακό», «μας κόπηκε η ανάσα

απ' τη φρίκη», σ. 28). Ο Οθωμανός Δισδάρης παρουσιάζεται αδιάφορος στην αρχή («έβλεπε τους εργάτες να δουλεύουν και κάπου κάπου έστριβε το μουστάκι του», σ. 28) αλλά όταν μια από τις μεγάλες πλάκες σπάει, στενοχωριέται και ο ίδιος και παρουσιάζεται ακόμα κι αυτός να συγκινείται και να κάθεται δακρυσμένος δίπλα στην πλάκα.

Μέσα από μια προοικονομία («Αυτό που δεν ξέραμε, όμως, ήταν ότι σε λίγο καιρό θα ερχόταν η σειρά μας να πάθουμε ζημιές και, το χειρότερο απ' όλα, οι ίδιοι άνθρωποι θα μας στερούσαν την αγαπημένη μας αδερφή», σ. 30), ο αναγνώστης φτάνει στην τελευταία εγκιβωτισμένη αφήγηση, η οποία αφορά στην απόσπαση μίας εκ των Καρυάτιδων, της Κάρυ. Τα συναισθήματα των υπόλοιπων συμπυκνώνονται στη φράση «Ράγισαν οι καρδιές μας: μια άσχημη κολώνα από τούβλα στη θέση της αδερφής μας!». Υπάρχουν κάποιες ανθρώπινες αξίες διανθρώπινες, έξω από τον ιστορικό τους τόπο και χρόνο (Κανατσούλη, 2004, σ. 122). Έτσι κι εδώ, όταν οι Καρυάτιδες αντικρίζουν μια κολώνα στη θέση της αδερφής τους, δεν μπορούν παρά να αισθάνονται τέτοια συναισθήματα, και μαζί τους να συμπάσχει και ο αναγνώστης. Αργότερα, όταν η Καρυάτιδα μεταφέρεται στο Βρετανικό μουσείο, νιώθουν πια αγανάκτηση.

Παράλληλα και στο παιδί-αναγνώστη θα γεννηθούν απορίες για το συγκεκριμένο ζήτημα. Η συγγραφέας του βιβλίου απέναντι σε ένα τέτοιο ιδεολογικά φορτισμένο θέμα, επιλέγει να παρουσιάσει τις διαφορετικές επικρατούσες απόψεις, οι οποίες εκφράζονται μέσα από τα λόγια των αφηγητών της ιστορίας, δηλαδή των Καρυάτιδων: από τη μία, τη θέση σύμφωνα με την οποία στην Αγγλία υπάρχουν πιο πολλοί ειδικοί να φροντίσουν καλά τα αγάλματα και πως πριν το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης δεν υπήρχε «ένα αρκετά καλό μέρος» για βάλουν τις Καρυάτιδες, αλλά και την ένσταση σε σχέση με το τελευταίο, πως εφόσον δηλαδή τα εκθέματα έχουν πλέον μεταφερθεί στο Νέο Μουσείο, το «πανέμορφο αυτό κτίριο» που είναι «όσο πιο κοντά γίνεται στο κανονικό τους σπίτι» (σ. 32), δεν υπάρχει λόγος να παραμένουν ορισμένα στο εξωτερικό. Μια τελευταία άποψη που προβάλλεται είναι αυτή που υποστηρίζει πως το να εκτίθενται πολλά πράγματα στο ίδιο μουσείο είναι κάτι καλό («έτσι οι επισκέπτες μπορούν να δουν και να καταλάβουν καλύτερα την Ιστορία, γιατί μπορούν να συγκρίνουν πολλά διαφορετικά πράγματα από πολλούς διαφορετικούς τόπους και εποχές», σ. 32). Τέλος, παρέχεται και ένα αισιόδοξο μήνυμα και μια ελπίδα για το μέλλον: η έκτη Καρυάτιδα θα γυρίσει στην πατρίδα της κάποια στιγμή.

Ξέρεις πόσο καιρό υπάρχουν οι Καρυάτιδες; Ξέρεις πόσους αιώνες επιβιώσαμε;

Ήμασταν μαζί πολλά περισσότερα χρόνια απ' όσα είμαστε χώρια, και σίγουρα

μια μέρα θα ενωθούμε ξανά! Έτσι πρέπει να γίνει, το ξέρουμε —και το ξέρουν και πολλοί άλλοι. Κι όταν πιστεύεις τόσο πολύ σε κάτι, κάτι ξεκάθαρο και αληθινό, δεν το βάζεις ποτέ κάτω, όσο κι αν φαίνεται ότι δεν έχεις ελπίδες. Κάποια μέρα όλοι θα καταλάβουν πως όταν κάνεις το σωστό δεν πρέπει να φοβάσαι τίποτα, και τότε η Κάρυ μας θα επιστρέψει. Η οικογένειά μας θα είναι πάλι όλη μαζί (σ. 34-35).

Με αυτή τη σκέψη, νιώθοντας πλέον ανάλαφρα και ευτυχισμένα, τα αγάλματα χαζεύουν από τα παράθυρα του μουσείου την Ακρόπολη κι ύστερα επιστρέφουν στις θέσεις τους (Εικόνα 59). Στη μελαγχολική αποτύπωση της σκηνής, τα αγάλματα μοιάζουν σα φυλακισμένα να αναζητάνε την ελευθερία τους πίσω από τα κάγκελα. Το λεκτικό κείμενο παρόλα αυτά κλείνει με μια θετική νότα («Δεν μπορούμε να ζούμε πια εκεί, κορίτσια μου, γιατί χρειαζόμαστε προστασία από τον ήλιο, τη βροχή και τον αέρα. Είμαστε όμως πάρα πολύ τυχερές που μένουμε σ' ένα τόσο όμορφο μέρος και μπορούμε κάθε μέρα να βλέπουμε το αρχαίο μας σπίτι», σ. 38-39).

Τελικά, η απουσία της μίας Καρυάτιδας είναι εμφανής σε όλο το βιβλίο: στον τίτλο, στο κείμενο, στις εικόνες. Η συγγραφέας, κάνοντας επίκληση στο συναίσθημα του αναγνώστη, τελικά αφήνει να εννοηθεί και η δική της στάση επί του θέματος: η στενοχώρια της για την απουσία της Καρυάτιδας, με τη χρήση φορτισμένων συναισθηματικά λέξεων αλλά και εικόνων, καθώς και η προσμονή της επανόδου της.

Μετά την ιστορία, στο πλαίσιο ενός εκτενούς παραρτήματος, δίνονται στους αναγνώστες πληροφορίες για το μουσείο και τα εκθέματα. Συγχρόνως, παρουσιάζονται και οι διαφορετικές απόψεις που έχουν εκφραστεί σε σχέση με την Καρυάτιδα του Βρετανικού Μουσείου, για όποιον αναγνώστη επιθυμεί να εντυφλήσει περισσότερο στο θέμα.



Εικόνα 59: *Νύχτες χωρίς την Κάρυ*, σ. 38.



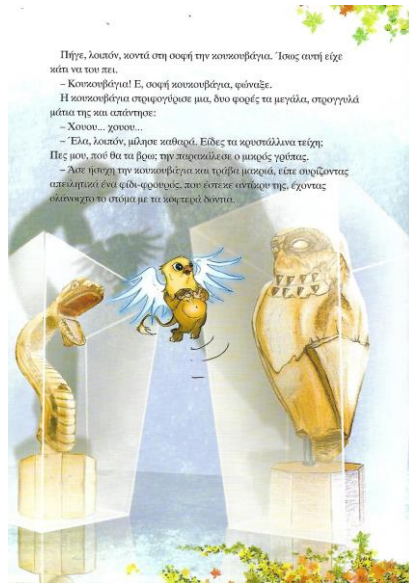
### *Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά*

Το τελευταίο βιβλίο που εκτυλίσσεται στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης και θα εξεταστεί είναι *Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά*. Εδώ, παρουσιάζεται η ιστορία ενός γρύπα που ζει πάνω στην Ακρόπολη: πρόκειται για ένα υβριδικό ον που ανήκει στη σφαίρα του φανταστικού και το οποίο, σύμφωνα με τον μύθο, έχει κεφάλι και φτερά αετού και σώμα, ουρά και πόδια λιονταριού. Ο γρύπας ζούσε κάποτε ευτυχισμένος παρέα με τους φίλους του, τα αγάλματα και τα αγγεία, μέχρι που αυτά «μετακόμισαν» στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης. Χωρίς τους φίλους του, ο γρύπας πλέον αισθάνεται πολύ μόνος και βαριέται. Αποφασίζει, λοιπόν, να πάει να τους επισκεφθεί στο μουσείο, όπως τον συμβουλεύει ένα λιοντάρι που συναντά στη στέγη του ιερού ναού.

Το θέαμα που αντικρίζει φτάνοντας στο μουσείο, τον συνεπαίρνει («Το νέο μουσείο της Ακρόπολης φάνταζε μαγεμένο», σ. 4). Όπως και στα βιβλίο *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης* και *Νύχτες χωρίς την Κάρυ*, μια μαγική ατμόσφαιρα διαπνέει και εδώ τις αίθουσες καθώς ο φακός στρέφεται στον μικρό γρύπα και στην πορεία του μες στο μουσείο, μια πορεία γεμάτη εμπόδια αλλά και συναναστροφές με άλλα πρόσωπα, έως ότου επιτευχθεί ο στόχος του (να βρει τον φίλο του το μοσχαράκι από το άγαλμα του *Μοσχοφόρου*).

Σύμφωνα με την Κανατσούλη (2004), όταν σε μια εικόνα απουσιάζει το φόντο, ο θεατής επικεντρώνεται στη δράση των προσώπων και όχι στη σχέση τους με το περιβάλλον (σ. 163). Έτσι κι εδώ, ο εσωτερικός χώρος του μουσείου τις περισσότερες φορές δεν διακρίνεται, το φόντο είναι αχνό και στολίζεται στο περίγραμμά του από διακοσμητικά στοιχεία, όπως φυτά και λουλούδια. Η επιλογή της απεικόνισης του φόντου κατ' αυτόν τον τρόπο δεν συμφωνεί με τη θέση περί της συμβολής τριών πλαισίων (προσωπικό, κοινωνικό, φυσικό) στη διαμόρφωση της μουσειακής εμπειρίας, όπως αυτή αναπτύχθηκε στο θεωρητικό μέρος.

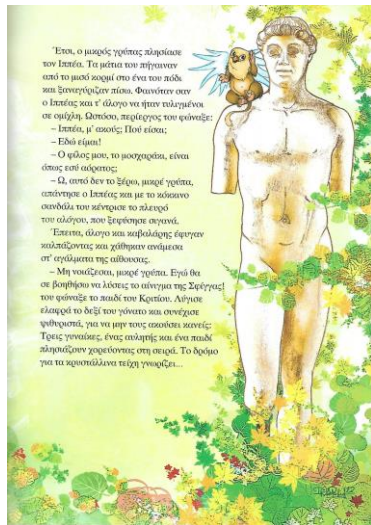
Καθώς προχωράει στον χώρο, ο γρύπας δεν είναι μόνος αλλά γνωρίζει και συνομιλεί με διάφορα όντα. Κάποιες φορές αυτά είναι πλάσματα της μυθολογίας, όπως οι δύο σφίγγες και ο «τρισώματος θαλάσσιος δαίμονας» που έχει «τρία δρακόμορφα κορμιά, τρία ανθρώπινα πρόσωπα και σε καθένα από τα τρία χέρια του κρατούσε φωτιά, νερό και ένα πουλί» (σ. 8) ενώ άλλες φορές πρόκειται για ζώα με συμβολικές διαστάσεις, όπως η σοφή κουκουβάγια και το φίδι-φρουρός (Εικόνα 60).



Πήρε, λοιπόν, κοντά στη σοφή την κοκκοφάγνα. Ίσως αυτή είχε κάτι να τον πει.  
 – Κοκκοφάγνα! Ε, σοφή κοκκοφάγνα, φώναξε.  
 Η κοκκοφάγνα σταφοργιάσε μια, δυο φορές τα μεγάλα, στρογγυλά μάτια της και απάντησε:  
 – Χουου... χουου...  
 – Έτσι, λοιπόν, μίλησε καθαρά. Είδες τα χρυσόπλάνα τέγγη;  
 Πες μου, ποιά θα τα βρω; την πορευόμουν ο μικρός γρύπας.  
 – Άσε ήσυχη την κοκκοφάγνα και τρέβα μικρός, είναι σφιχτότατα απείρηται ένα φάδι-φροσύνη, που έστρεψε ενάντιον της, έχοντας ελάνθωτο το στόμα με τα κοίτατά δόντια.

Εικόνα 60: Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά, σ. 15.

Ακόμη, ο γρύπας συνδιαλέγεται με ήρωες όπως ο Ηρακλής και πολλά από τα εκθέματα του μουσείου (*Πήλινες Νίκες, Ιππείς, Πεπλοφόρος, Κόρη με τα Αμυγδαλωτά Μάτια, Παις του Κριτία* κ.ά.). Η απόδοση των εκθεμάτων αυτών καθαυτών είναι αρκετά πιστή, χωρίς όμως να είναι φωτογραφική, όπως ήταν για παράδειγμα στο βιβλίο *Ολίβια* (Εικόνες 61α, 61β).



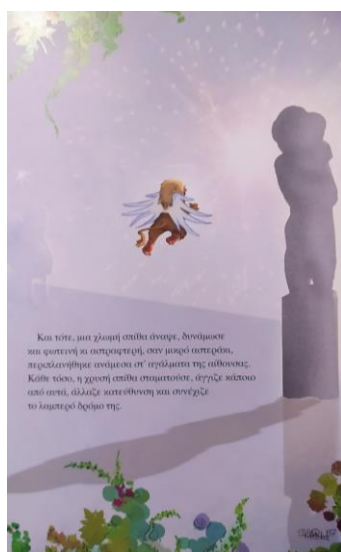
Έτσι, ο μικρός γρύπας πλησίασε τον Παιδί. Τα μάτια του σφίχτηκαν από το μούσκαρι στα ένα του πόδι και ξαναγύριζαν πίσω. Φανταίνεται στον ο Πατέρας και τ' άλλο να ήταν ταγμένοι σε ομήλια. Ωστόσο, περιέργως του φώναζε:  
 – Παιδί, μ' ακούς; Πού είσαι;  
 – Εδώ ήμα! –  
 Ο φίλος μου, το μοσχομύδι, είναι όπως επι αόρατος;  
 – Ω, από δεν το ξέρω, μικρέ γρύπα, απάντησε ο Πατέρας και με το κόκκινο σπανάκι του κίνησε το αλεξή του αλόγου, που ξεριζώθηκε σκονάει.  
 Έπειτα, αλόγο και κερκόλαξη έβγαλαν κολυμπούσαντες και χόθησαν ανάμεσα στα αγάλματα της αίθουσας.  
 – Μη νιώθεις, μικρέ γρύπα. Εγώ θα σε βοηθήσω να λάτεις το νόημα της Στήλης! του φώναζε το παιδί του Κριτία. Αίτησε ελαφρά το δεξί του γόνατο και συνέχισε φθηνιστά, για να μην τους ακούσει κανείς: Τρεις γουλιές, ένας σπάτης και ένα παιδί! πληρώσαν χροιάς στα σπέρη. Το δροφέ για τα χρυσόπλάνα τέγγη γουλιές...



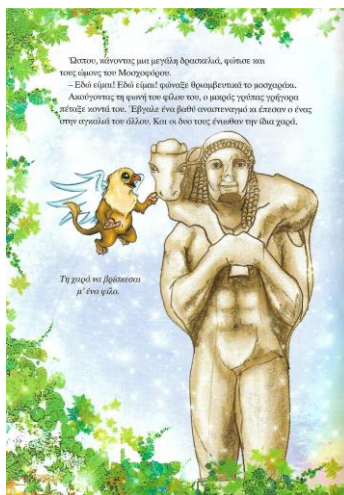
Εικόνα 61α: Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά, σ. 20.

Εικόνα 61β: Ο Παις του Κριτία, Κριτίας, 480 π.Χ., Μουσείο της Ακρόπολης, Αθήνα, Ελλάδα.

Ο μικρός γρύπας γίνεται τελικά ήρωας του μουσείου καθώς λύνει αινίγματα και απελευθερώνει ορισμένα ζώα-εκθέματα που βρίσκονται πίσω από μια βιτρίνα. Παρόλα αυτά, συνεχίζει το δρόμο του αφού δεν έχει εκπληρώσει το βαθύτερο στόχο της επίσκεψής του στο μουσείο, ο οποίος είναι να βρει ένα μοσχαράκι που ψάχνει. Μόλις τελικά το εντοπίσει κάπου στο βάθος του μουσείου, «μια σπίθα» ελπίδας ανάβει και αισθάνεται μεγάλη χαρά (Εικόνες 62, 63). Τη χαρά της επανένωσης των δύο φίλων συμμερίζονται και άλλα αντικείμενα του μουσείου («Τ' αγάλματα της αίθουσας είχαν τώρα ζωντανέψει. Μιλούσαν όλα μαζί, φλυαρούσαν, γελούσαν δυνατά. Στο τέλος, άρχισαν να ζητωκραυγάζουν και να χειροκροτούν τους δυο φίλους μ' ενθουσιασμό», σ. 31).

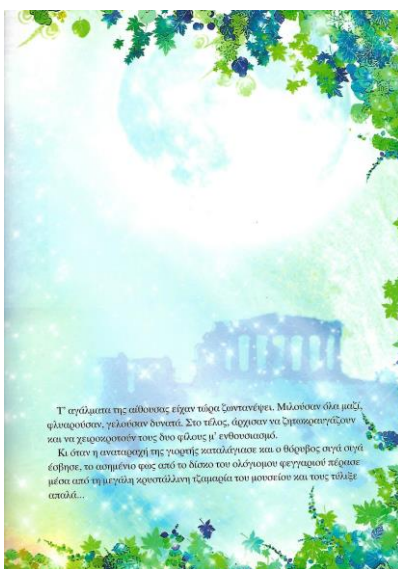


Εικόνα 62: Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά, σ. 29.



Εικόνα 63: Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά, σ. 30.

Αξίζει να σημειωθεί πως ένα στοιχείο του χώρου του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης, «η μεγάλη κρυστάλλινη τζαμαρία», αναφέρεται δύο φορές στο κείμενο με ιδιαίτερα ποιητικό τρόπο, μία στην αρχή και μία στο τέλος, δημιουργώντας έτσι ένα κυκλικό σχήμα στην αφήγηση της ιστορίας. Όταν πρωτομπαίνει στο μουσείο ο γρύπας, «ήταν η ώρα που οι αχτίδες του ήλιου έπεφταν πλαγιαστές πάνω στη μεγάλη κρυστάλλινη τζαμαρία του μουσείου και τη χρωμάτιζαν με πορτοκαλί και χρυσαφί χρώμα» (σ. 3), ενώ στο τέλος το κείμενο αναγράφει πως «το ασημένιο φως από το δίσκο του ολόγιμου φεγγαριού πέρασε μέσα από τη μεγάλη κρυστάλλινη τζαμαρία του μουσείου και τους τύλιξε απαλά» (σ. 31). Στο κλείσιμο του βιβλίου, ο γρύπας αντικρίζει το σπίτι του, τον λόφο της Ακρόπολης, πίσω από τη συγκεκριμένη τζαμαρία (Εικόνα 64). Ως εύρημα, η αναφορά στη τζαμαρία τονίζει ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά γνωρίσματα του πραγματικού κτιρίου του Μουσείου της Ακρόπολης και ταυτόχρονα, σε αφηγηματικό επίπεδο, δηλώνει τον χρόνο που πέρασε ο γρύπας στο μουσείο, δηλαδή μία ολόκληρη μέρα.



Εικόνα 64: *Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά*, σ. 32.

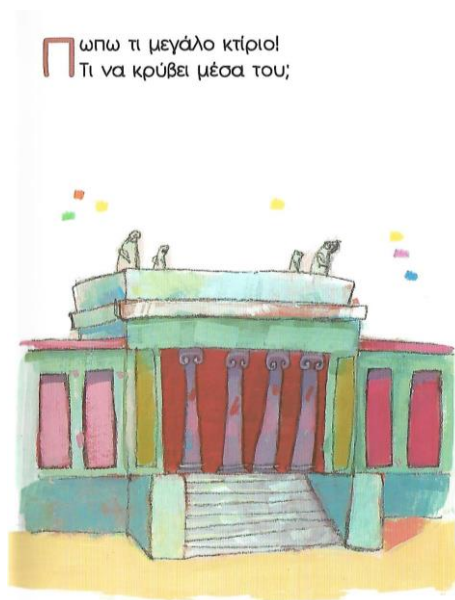
Το βιβλίο αυτό συγκαταλέγεται στα βιβλία αρχαιολογικού περιεχομένου, καθώς στο μεγαλύτερο μέρος του η ιστορία λαμβάνει χώρα μέσα στο Μουσείο της Ακρόπολης. Παρόλα αυτά, μπορεί να συμπεριληφθεί και στην κατηγορία των βιβλίων περιήγησης μέσα σε ένα μουσείο.<sup>48</sup> Ακόμη, στο τέλος του βιβλίου περικλείεται ένα παράρτημα: αυτό καλεί τον

<sup>48</sup> Το βιβλίο άλλωστε, από το εξώφυλλο κιόλας, καλεί τους αναγνώστες σε «Μια παραμυθένια περιπλάνηση στο νέο μουσείο της Ακρόπολης», όπως αναγράφεται κάτω από τον τίτλο.

αναγνώστη του βιβλίου να γνωρίσει ακόμα καλύτερα τα εκθέματα του μουσείου, δίνοντάς επιπλέον πληροφορίες, πάντα με απλό, κατανοητό τρόπο («Μείνει για λίγο και θαύμασε την Πεπλοφόρο Κόρη. Κοίταξε πόσο χαρούμενη δείχνει! Τα μάτια της λάμπουν. Τα μακριά κόκκινα μαλλιά της πέφτουν κυματιστά στους ώμους. Πιστεύουν πως παρίστανε τη θεά Δήμητρα και ότι το μακρύ πέπλο της ήταν διακοσμημένο με ζώα»). Η λειτουργία του συγκεκριμένου παραρτήματος θυμίζει αυτή μιας λεζάντας ενός μουσειακού αντικειμένου, εμποτισμένη με έναν επιπλέον φιλικό τόνο —άλλωστε, απευθύνεται σε β' ενικό πρόσωπο— προκειμένου να κεντρίσει το ενδιαφέρον των παιδιών-αναγνωστών του βιβλίου.

### *Στο μουσείο*

Το συγκεκριμένο βιβλίο ανήκει σε μια υποκατηγορία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, αυτή του παιδικού βιβλίου γνώσεων με αρχαιολογικό ή αρχαιογνωστικό περιεχόμενο. Η συγγραφέας δεν ενδιαφέρεται να αναπτύξει την πλοκή, ούτε να εντυφήσει ιδιαίτερα στον χαρακτήρα του ήρωα, αλλά περισσότερο επιθυμεί να μιλήσει για το τι είναι μουσείο και ποια τα συστατικά στοιχεία του (κανόνες, αντικείμενα, πρόσωπα). Επίσης, δεν ενδιαφέρεται να αναφερθεί σε κάποιο συγκεκριμένο μουσείο· από το περιεχόμενο και την εικονογράφηση, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι το βιβλίο αγγίζει ζητήματα που άπτονται καθαρά της αρχαιολογίας.



Εικόνα 65: Στο μουσείο, σ. 3.

Από την αρχή κιόλας τονίζεται το μέγεθος του μουσείου και παρουσιάζεται η εξωτερική του όψη (μουσείο-ναός) (Εικόνα 65). Λαμβάνοντας υπόψη ότι τα αγάλματα που παρουσιάζονται στις σελίδες δεν βρίσκονται υπό κοινή στέγη, συμπεραίνουμε πως η ιστορία δεν εκτυλίσσεται σε έναν και μόνο χώρο, αλλά ουσιαστικά γίνεται μια παρουσίαση διαφόρων μουσειακών αντικειμένων από ποικίλα υλικά (μάρμαρο, μπρούτζος, πέτρα) τα οποία εκτίθενται σε διαφορετικά αρχαιολογικά μουσεία της Ελλάδας.<sup>49</sup> Η εικονογραφική απόδοση των εκθεμάτων γίνεται μέσα από ένα συνδυασμό μεθόδων. Τα διάσημα αγάλματα, αν και έχουν σχεδιαστεί από την εικονογράφο, είναι αρκετά πιστά στα πρωτότυπα και οι δημιουργοί του βιβλίου αναμένουν πως ο εννοούμενος αναγνώστης του βιβλίου (ο ενήλικας τουλάχιστον) θα τα αναγνωρίσει (Εικόνες 66α, 66β, 66γ, 66δ).



Εικόνα 66α: Στο μουσείο, σ. 12-13.



Εικόνα 66β: *Ηνίοχος των Δελφών*,  
Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών, Δελφοί, Ελλάδα.

<sup>49</sup> *Ηνίοχος* και *Προσφυγάκι* εκτίθενται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών και το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο αντίστοιχα, ενώ ο *Ερμής του Πραξιτέλη* στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας.



Εικόνα 66γ: Το προσφυγάκι.

Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, Ελλάδα.



Εικόνα 66δ: *Ερμής του Πραξιτέλη*, Πραξιτέλης, 330 π.Χ.,

Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας, Ολυμπία, Ελλάδα.

Καθ' όλη την διάρκεια της αφήγησης, μιας αφήγησης που πραγματοποιείται σε α' πρόσωπο, το παιδί-αναγνώστης μπορεί να ταυτιστεί με τον αφηγητή, ο οποίος δεν είναι άλλος από ένα παιδί που κυκλοφορεί ανάμεσα στα εκθέματα. Όσα περιγράφει, λοιπόν, είναι ζητήματα που δυνητικά θα μπορούσαν να αφορούν κάθε μικρό επισκέπτη ενός μεγάλου μουσείου. Μέσα στο μουσείο θα του γεννηθούν αρκετές απορίες, θα συναντήσει πρόσωπα, αλλά και θα φανταστεί καταστάσεις, θα παίξει και θα πλάσει υποθετικά σενάρια στο μυαλό του («Αν ήταν ζωντανό, θα του έδινα ένα κομματάκι ζάχαρη για να του δείξω πόσο μ' αρέσει. Θέλω να χαϊδέψω τη μουσούδα του», σ. 17) (Εικόνα 67). Ο παιδοκεντρικός χαρακτήρας των βιβλίων της Ντεκάστρο, λένε οι Ράπτου και Βέμη (2013), είναι εμφανής και ο αναγνώστης τοποθετείται στο κέντρο του ενδιαφέροντος της συγγραφέως (σ. 222). Η ταύτιση του παιδιού επισκέπτη με το παιδί-αναγνώστη, λοιπόν, αποτελεί βασικό σκοπό του βιβλίου. Ο παιδικός λόγος και η παιδική

σκέψη διαπλέκονται με τους όρους της αρχαιολογίας, όπως διαπλέκεται το φανταστικό με το πραγματικό. Έτσι, η προσέγγιση της αρχαιολογικής γνώσης προκύπτει φυσικά και αβίαστα.



Εικόνα 67: Στο μουσείο, σ. 16-17.

Τα αγάλματα που συναντά το παιδί φαντάζουν πελώρια μπροστά του («Στην αίθουσα στέκονται μαρμάρινα αγάλματα στο ύψος της μαμάς μου μικρόσωμα σαν κι εμένα, ακόμα και πανύψηλα σαν γίγαντες του παραμυθιού. Σίγουρα μπορώ να εξαφανιστώ πίσω τους και να παίξω κρυφτό με τους φίλους μου!, σ. 12) και μοιάζουν ιδανικά για να αξιοποιηθούν στο πλαίσιο του παιχνιδιού του. Με έναν απλό τρόπο, κατανοητό για τα παιδιά, με την αναφορά δηλαδή σε ένα από τα πιο κλασικά παιχνίδια, το κρυφτό, η αφήγηση κερδίζει τον μικρό αναγνώστη και ταυτόχρονα δίνονται δύο από τους βασικότερους κανόνες του μουσείου: ο πρώτος αφορά στην απαγόρευση του αγγίγματος των εκθεμάτων («Όμως δεν επιτρέπεται να τρέξω και να φωνάξω Φτου ξελευτερία! Επειδή μπορεί να γίνει καταλάθος καμιά ζημιά. Περπατάμε, στεκόμαστε και παρατηρούμε το καθετί», σ. 13) και ο δεύτερος στην ησυχία («Μου μιλούν ψιθυριστά, πολύ-πολύ χαμηλόφωνα και με τον τρόπο τους μου δείχνουν πώς πρέπει να μιλάω κι εγώ όσο είμαι μέσα στο μουσείο. Πρέπει να προσέχω να μην ενοχλήσω τους επισκέπτες μιλώντας δυνατά», σ. 15). Στις διάφορες αίθουσες του μουσείου το παιδί θα συναντήσει διάφορα εκθέματα, αγάλματα και άλλα αντικείμενα, και η προσοχή του αναγνώστη κάθε φορά θα στραφεί σε άλλες πτυχές της τέχνης, όπως τη γλυπτική και την αγγειοπλαστική.

Πέρα από τους κανόνες, μια ακόμα ιδέα που διατρέχει το βιβλίο είναι το θέμα των επισκεπτών ενός μουσείου, μέσα από την παρουσίαση διαφορετικών ηλικιακών ομάδων επισκεπτών (από ένα ζευγάρι παππούδων μέχρι σχολικές ομάδες παιδιών) (Εικόνα 68).





Εικόνα 68: Στο μουσείο, σ. 8.

Όσον αφορά στο προσωπικό του μουσείου, ο φύλακας έχει λειτουργικό ρόλο, καθώς είναι αυτός που δίνει απαντήσεις σε απορίες του παιδιού-επισκέπτη. Για παράδειγμα, όταν το παιδί δει το μπρούτζινο άλογο και το αντικρίσει σαν παιχνίδι, ο φύλακας του μουσείου θα το προλάβει και θα του τονίσει πως σε ένα μουσείο δεν επιτρέπεται να αγγίζει κανείς τίποτα («Ξέρεις, όλα όσα βρίσκονται στο μουσείο είναι πάρα πολύ παλιά. Ακόμα και τα πέτρινα αγάλματα μπορεί να φθαρούν αν ο καθένας μας τα χαϊδεύει. Θα γεμίσουν δαχτυλιές. Δεν αγγίζουμε τίποτα, μόνο κοιτάμε, με πρόλαβε ο φύλακας», σ. 18). Εκτός από τον φύλακα, ο φακός στρέφεται και σε άλλα πρόσωπα και λειτουργίες που σχετίζονται με το μουσείο, όπως είναι η συντήρηση των έργων τέχνης από τον συντηρητή («ένας τεχνίτης που καθαρίζει και επιδιορθώνει τα αρχαία αντικείμενα», σ. 24) και η διαδικασία που ακολουθείται όταν ανακαλυφθεί ένα αρχαίο αντικείμενο από τους αρχαιολόγους.

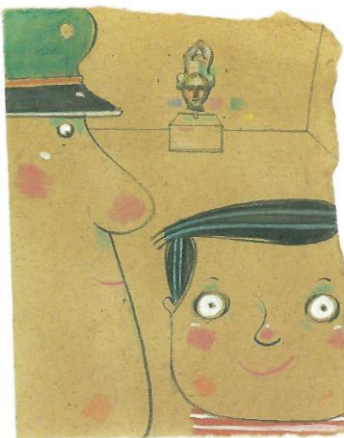
Μερικοί εργάζονται στα γραφεία του μουσείου. Οι πιο πολλοί όμως είναι στις ανασκαφές. Σκάβουν σε διάφορα μέρη για να βρουν αρχαία. Πρώτα φωτογραφίζουν και μελετούν κάθε αντικείμενο που βρίσκουν, μετά το δίνουν στους συντηρητές να το φροντίσουν κι έπειτα το στέλνουν στο μουσείο. Έτσι, θα μάθουμε όλοι εμείς πώς ζούσαν οι άνθρωποι τα πολύ πολύ παλιά χρόνια. (σ. 28-29).

Σε γενικές γραμμές, το βιβλίο έχει έναν πιο διδακτικό τόνο σε σχέση με τα υπόλοιπα που έχουν εξεταστεί και, όπως προαναφέρθηκε, χρησιμοποιεί αρχαιολογικούς όρους, οι οποίοι με

απλό τρόπο ενσωματώνονται και επεξηγούνται μέσα στο κείμενο. Σύμφωνα με τις Ράπτου και Βέμη (2013) τα κείμενα της Ντεκάστρο δεν είναι εκτενή και η χρήση της αρχαιολογικής ορολογίας γίνεται με προσοχή και φειδώ, δίχως να ξεφεύγουν από το γενικό ύφος του βιβλίου (σ. 221). Η μυθοπλασία, φυσικά, καθώς πρόκειται για παιδική λογοτεχνία, δεν απουσιάζει αλλά αξιοποιείται ως τεχνική προκειμένου η συγγραφέας να ντύσει την ιστορία της και να την καταστήσει πιο ελκυστική για τους μικρούς αναγνώστες.

Όσον αφορά στη συνεργασία λόγου και εικόνας, η εικονογράφηση σε όλη την έκταση του βιβλίου δεν έχει διακοσμητικό ρόλο, αλλά προβάλλει αναπαραστάσεις των εκθεμάτων του μουσείου και παρέχει πολύτιμες πληροφορίες σε σχέση με αυτά, λειτουργώντας συμπληρωματικά προς το λεκτικό κείμενο. Στο τέλος, ο ήρωας κοιτάζει κατάματα τον αναγνώστη καθώς δηλώνει πως φυσικά και θα ξαναεπιστρέψει «για να παίξει το παιχνίδι της μεγάλης ανακάλυψης» (Εικόνα 69).<sup>50</sup> Έτσι, το βιβλίο κλείνει με μια πρόσκληση και στον αναγνώστη για επίσκεψη στο μουσείο. Συμπερασματικά, στα βιβλία αρχαιογνωστικού περιεχομένου αντανακλάται η συνάντηση τριών επιστημονικών χώρων: της παιδαγωγικής, της αρχαιολογίας και της λογοτεχνίας, ενώ αποφασιστικής σημασίας είναι βέβαια και η μουσειοπαιδαγωγική (Ράπτου & Βέμη, 2013, σ. 223).

Σ' αρέσει στο μουσείο; Θα ξανάρθεις με τους φίλους και τις φίλες σου; Και βέβαια θα ξανάρθω για να παίξω το παιχνίδι της μεγάλης ανακάλυψης!



Εικόνα 69: Στο μουσείο, σ. 30.

<sup>50</sup> Με ανάλογο τρόπο κοίταζε τον αναγνώστη και ο Πάμπλο, στο *Πάμπλο Ποντικάσο* (Εικόνα 38), το κορίτσι-ηρώίδα στο *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο* (Εικόνα 30) αλλά και η Μαριάννα στο *Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές* (Εικόνα 46).

### *Το αίνιγμα της Σφίγγας*

Πρόκειται για ένα παιδικό βιβλίο που εκπλήσσει τον αναγνώστη από την πρώτη κιόλας σελίδα, καθώς ρόλο αφηγητή αναλαμβάνει η ίδια η Σφίγγα ως πρωταγωνίστρια, με εσωτερική οπτική γωνία. Μιλώντας σε α' πρόσωπο, απευθύνεται στους ανθρώπους-αναγνώστες του βιβλίου («Έχω όλα αυτά που εσείς οι άνθρωποι ονειρεύεστε», σ. 2) και παρουσιάζει τον εαυτό της, περιγράφοντας τα εξωτερικά χαρακτηριστικά και τις συνήθειες τόσο της ίδιας όσο και της οικογένειάς της («Το σόι μας είναι πολύ μεγάλο», σ. 3) (Εικόνα 70). Η ίδια κατάγεται από τη Νάξο και ζει στο Μουσείο των Δελφών, ενώ στο μεγαλύτερο μέρος της εικονογράφησης του βιβλίου κάνει την εμφάνισή της σε μια άκρη της σελίδας και, δίχως να αναλαμβάνει ιδιαίτερα ενεργό ρόλο, στέκεται απλά σαν παρατηρητής. Τις περισσότερες φορές μάλιστα δεν εμφανίζεται καν ολόκληρη αλλά ένα κομμάτι αυτής, συνήθως το κεφάλι της, από διαφορετική οπτική γωνία κάθε φορά, να κοιτάζει τα υπόλοιπα σχέδια του δίφυλλου. Άλλες φορές χαμογελάει, άλλες είναι πιο σοβαρή, απέναντι δε στους τουρίστες του μουσείου δυσανασχετεί.

Τα επιμέρους σχέδια της εικονογράφησης περιλαμβάνουν μικρά σχέδια, πίνακες με τη μορφή φωτογραφικών αποκομμάτων, άλλες σφίγγες και αγάλματα κούρων, τον Ηνίοχο, το μαντείο των Δελφών κ.ά. Είναι όμως η συγκεκριμένη Σφίγγα επικίνδυνη και κακή, είναι αυτό που πίστευαν γενικά οι άνθρωποι για τα τέρατα της μυθολογίας;



Εικόνα 70: *Το αίνιγμα της Σφίγγας*, σ. 3.

Στο βιβλίο παρατηρείται το φαινόμενο της ανατροπής της στερεοτυπικής παγίωσης ορισμένων χαρακτηριστικών σε ήρωες, οι οποίοι δεν αναπαράγουν εδώ τα συνήθη κλισέ της λογοτεχνίας που θέλουν τον λύκο πάντα κακό, την αλεπού πονηρή, τα τέρατα μοχθηρά και παντοδύναμα κ.ο.κ. Η δημιουργία χαρακτήρων που αρνούνται να συμμορφωθούν στα παλιά δεδομένα, είναι συχνή στα μεταμοντέρνα παιδικά βιβλία (Γιαννικοπούλου, 2008). Εδώ ο συγγραφέας θέλει να προβάλλει μια διαφορετική πλευρά και εκδοχή της μυθολογίας, παρουσιάζοντας την οπτική όχι του ήρωα που θα περίμενε κανείς αλλά ενός τέρατος, ενός διαφορετικού και κάπως παρεξηγημένου αντι-ήρωα, ο οποίος αν και εν μέρει παραδέχεται ότι στο παρελθόν «είχε φάει πολύ κόσμο» που απαντούσε λανθασμένα στα αινίγματά του, κάνει τον αναγνώστη να δει τα πράγματα και από τη δικιά του ματιά, να τον καταλάβει και εν τέλει ακόμα και να τον συμπαθήσει.

Άλλωστε, σε έναν κόσμο που δεν είναι εμφανώς μαύρος ή άσπρος, σχολιάζει η Γιαννικοπούλου (2008), αφηγηματικές τεχνικές όπως η πολυεστιακή αφήγηση κατορθώνουν να πουν τα πράγματα με το όνομά τους και να εγγράψουν στο κείμενο εναλλακτικές ιδεολογικές (δια)θέσεις (σ. 151). Ιδιαίτερα σε μια εποχή που η διαφορετικότητα αποτελεί συστατικό στοιχείο των σύγχρονων κοινωνιών, ακόμα και τα τέρατα του συγκεκριμένου βιβλίου ίσως να μην αποτελούν τίποτα παραπάνω από μια διαφορετική έκφραση αυτής της διαφορετικότητας. Ένα βιβλίο που περιλαμβάνει ως βασικό ήρωα κάποιον τόσο διαφορετικό και «παρεξηγημένο», παραπέμπει και σε ένα μουσείο που επίσης δέχεται διαφορετικούς επισκέπτες.

Η όλη ιστορία της Σφίγγας μέσα στο μουσείο παρουσιάζεται από την οπτική της ίδιας, όπως αναφέρθηκε ήδη. Η Σφίγγα περιγράφει την καθημερινότητά της εκεί αναλυτικά με ευφυή τρόπο, χιούμορ και αυτοσαρκασμό, παρέχοντας πληροφορίες σε σχέση ωράριο του μουσείου, τα πρόσωπα που εργάζονται εκεί ή όσα το επισκέπτονται. Όπως λέει χαρακτηριστικά:

Όλη μέρα κάθομαι εντελώς ακίνητη και σιωπηλή πάνω σε μια κολόνα. Για την ακρίβεια από τις 9.00 το πρωί ως τις 4.00 το απόγευμα, δηλαδή τις ώρες που είναι ανοιχτό το μουσείο. Εννοείται ότι μετά τις 4.00, όταν το μουσείο αδειάζει και οι φύλακες πηγαίνουν στα σπίτια τους, τεντώνομαι λίγο για να ξεμουδιάσω από την πολλή ακινησία. (σ. 5)

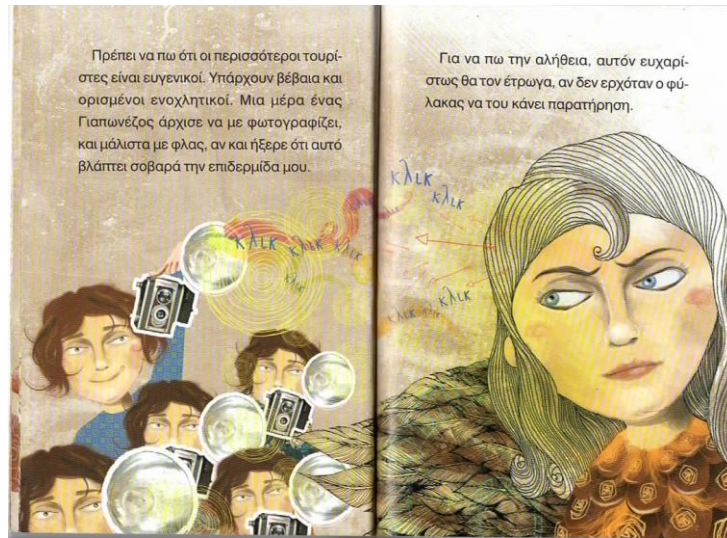
Μέσα από παιγνιώδεις, μη κομορμιστικές μυθοπλαστικές διαδικασίες, το χιούμορ αποδεικνύεται μια απελευθερωτική δύναμη που έχει τη δυνατότητα να οδηγεί στην επανεξέταση και επανεκτίμηση των μέχρι πρότινος δεδομένων θέσεων (Γιαννικοπούλου, 2008, σ. 209).

Όσον αφορά στα πρόσωπα του μουσείου (ξεναγούς, φύλακες, τουρίστες ή σχολικές ομάδες επισκεπτών), η Σφίγγα δεν τηρεί πάντα την ίδια στάση ούτε έχει την ίδια άποψη: οι ξεναγοί της είναι πολύ συμπαθείς και παρουσιάζονται πολυμαθείς, ιδιαίτερα η κυρία Ιόλη (Εικόνα 71).



Εικόνα 71: Το αίνιγμα της Σφίγγας, σ. 14.

Αντίθετα, οι τουρίστες δεν της είναι όλοι συμπαθείς· μάλιστα ορισμένοι είναι ακόμα και «ενοχλητικοί» («Μια μέρα ένας Γιαπωνέζος άρχισε να με φωτογραφίζει, και μάλιστα με φλας, αν και ήξερε ότι αυτό βλάπτει σοβαρά την επιδερμίδα μου. Για να πω την αλήθεια, αυτόν ευχαρίστως θα τον έτρωγα, αν δεν ερχόταν ο φύλακας να του κάνει παρατήρηση», σ. 15). Στο σημείο αυτό, πίσω από τα χιουμοριστικά μεν λόγια της Σφίγγας και τις εκφράσεις δυσαρέσκειας στο πρόσωπο της κάνουν την εμφάνισή τους και ιδεολογικές θέσεις του συγγραφέα σε σχέση με τους τουρίστες και τον αυξημένο όγκο που μαζεύεται πολλές φορές στα μουσεία και ενίοτε δεν ακολουθούν την οδηγία περί απαγόρευσης λήψης φωτογραφιών με φλας (Εικόνα 72). Η επιλογή, μάλιστα, για συγκεκριμένη αναφορά στην καταγωγή του τουρίστα που φωτογραφίζει τη Σφίγγα με φλας («Γιαπωνέζος», σ. 15), μπορεί να θεωρηθεί από κάποιους ως μια στερεοτυπική αντίληψη και ένα σχόλιο ακόμα και ρατσιστικό.



Εικόνα 72: Το αίνιγμα της Σφίγγας, σ. 15-16.

Παράλληλα με την κεντρική αφήγηση, επεξηγηματικές πληροφορίες και εμβόλιμο κείμενο με χάρτες, αινίγματα κ.ά. που παρεμβάλλονται ως στιχάκια-ρίμες διακόπτουν την βασική ροή του κειμένου προσφέροντας μια ανάλαφρη και ευχάριστη νότα. Αυτά αναγράφονται με διαφορετική, χειρόγραφη γραμματοσειρά και στις περισσότερες περιπτώσεις έχουν χρώμα. Επιπρόσθετα, η Σφίγγα ως αφηγητής, αξιοποιώντας την τεχνική της διακειμενικότητας αναφέρεται σε δύο ακόμα Σφίγγες (της Γκίζας και της Θήβας) με τις διαφορές τους (σε μέγεθος είναι μεγαλύτερες από τη Σφίγγα της Νάξου) και τις ομοιότητές τους (όλες βαριούνται να κάθονται ακίνητες, όπου κι αν βρίσκονται), ενώ μέσω μιας εγκιβωτισμένης αφήγησης, ο αναγνώστης γίνεται γνώστης μιας ακόμη ιστορίας: του μύθου που θέλει τον Οιδίποδα να έλυσε το αίνιγμα της σφίγγας της Θήβας. Η ιστορία κλείνει με μία θέση η οποία απευθύνεται άμεσα στον αναγνώστη και τον προβληματίζει:

Πολλά αινίγματα, άλλα εύκολα και άλλα δύσκολα, περιμένουν από σας να τα λύσετε. Χρειάζεται καθαρό μυαλό και σκέψη κοφτερή. Γιατί αν δεν μπορέσετε να βρείτε τη λύση, όλο και κάποιο τέρας θα βρεθεί. Και θα' ναι αληθινό κι όχι ψεύτικο όπως εμείς οι Σφίγγες. Προσοχή, λοιπόν, στα αληθινά τέρατα, γιατί αυτά μπορεί να σας φάνε! (σ. 23)

Εύλογα προκύπτει το ερώτημα ποια τέρατα υπονοεί ο συγγραφέας στο σημείο αυτό, ο ίδιος όμως επιλέγει σκόπιμα να το αφήσει αναπάντητο, «ανοιχτό», να απαντηθεί από τον αναγνώστη. Άλλωστε, ίσως για τον καθένα αυτά τα τέρατα, τα «αληθινά», να διαφέρουν, πάντως είναι

σίγουρα πιο επικίνδυνα από αυτά των μύθων και των παραμυθιών. Σύμφωνα με τη Γιαννικοπούλου (2008), συγκεκριμένο, ασαφές ή εναλλακτικό τέλος δημιουργεί ένα πολυφωνικό κείμενο που ανέχεται διαφωνίες, προκαλεί συζητήσεις και ευνοεί την ανάπτυξη διαλόγου, αποποιούμενο την ευθύνη των διδακτικών παρεμβάσεων (σ. 151).

Τέλος, στο παράρτημα που ακολουθεί την ιστορία, παρατίθενται πληροφορίες και υλικό για την ιστορία της Σφίγγας ως μυθικό πλάσμα, την περιοχή όπου γεννήθηκαν οι μύθοι για τις διάφορες Σφίγγες, καθώς και για τη θέση τους στη ζωή των ανθρώπων, οι οποίες ακολουθούνται από παιχνίδια για τους αναγνώστες, κυρίως των τάξεων του δημοτικού.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Στη μυθολογία, η Σφίγγα θεωρείτο τιμωρός των ανθρώπων αλλά και προστάτης τους.

## 6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

### 6.1 Αποτελέσματα της ανάλυσης

Από την αφηγηματική ανάλυση κάθε παιδικού βιβλίου, σε συνδυασμό και με την ανάλυση περιεχομένου με βάση τα στοιχεία από τους συγκεντρωτικούς πίνακες (βλ. Παράρτημα 1), ακολουθεί η παρουσίαση των αποτελεσμάτων και των επιμέρους συμπερασμάτων της έρευνας.

#### **Γενικά στοιχεία σε σχέση με τα θέματα και μοτίβα**

Σε μερικά από τα βιβλία του δείγματος δίνεται από την αρχή ένας απλός ορισμός για το μουσείο, παρουσιάζονται οι κανόνες του και τονίζεται ιδιαίτερα το μεγάλο μέγεθος του κτιρίου και των εκθεμάτων του (*Χαμένοι στο μουσείο, Το δικό μου μουσείο, Στο μουσείο*). Άλλες φορές, η γνωριμία με τα μουσειακά αντικείμενα καθαυτά ή κάποιο καλλιτεχνικό ρεύμα ή είδος που τα διέπει (*Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές, Πάμπλο Ποντικάσο, Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις κ.ά.*) κατέχουν μεγαλύτερη βαρύτητα. Σε κάποιες περιπτώσεις, μουσεία με συγκεκριμένη θεματική, όπως τα μουσεία παιχνιδιού, στρέφουν το ενδιαφέρον σε αυτό το διακριτικό χαρακτηριστικό τους (π.χ. τα παιχνίδια στα *Ένας αρκούδος μια φορά* και *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*).

Σε άλλα βιβλία, παρατηρείται ότι το μουσείο αποτελεί τον χώρο που πλαισιώνει μια περίεργη ιστορία. Οι περιπτώσεις στις οποίες ένα μυστήριο ή κάτι μαγικό και ανεξήγητο λαμβάνει χώρα στο μουσείο (*Επιθεωρητής Φλόκος: το μυστήριο του χαμένου φρυδιού, Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου κ.ά.*), επιδιώκουν να κατευθύνουν την προσοχή του αναγνώστη στην πλοκή της ιστορίας ή στον χαρακτήρα του ίδιου του ήρωα. Το μουσείο εδώ αποτελεί μόνο το περιβάλλον, ένα περιβάλλον που γεννά συναισθήματα και προκλήσεις. Επίσης, το μουσείο στα *Ένα λιοντάρι στο Παρίσι, Ο Κλοντ στην πόλη* και *Το δικό μου μουσείο* αποτελεί «κομμάτι» της πόλης και μια στάση για τον ήρωα κατά την περιήγηση του σε αυτήν.

Τέλος, το μουσείο ως χώρος που αντανακλά την ιστορία ενός τόπου και μιλά για τη μνήμη με την έννοια που τη θέτουν οι σπουδές μνήμης, παρουσιάζεται κυρίως στα παιδικά βιβλία αρχαιολογικού χαρακτήρα της τρίτης κατηγορίας ανάλυσης (*Νύχτες χωρίς την Κάρυ: μια ιστορία για την έκτη Καρνάτιδα* και *Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά*) αλλά και στο *Το δικό μου μουσείο* της πρώτης.



Οι επισκέπτες του μουσείου στα παιδικά βιβλία είναι διαφόρων ειδών: άνθρωποι (*Χαμένοι στο μουσείο, Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις, Η Μαριάννα και οι ιμπρεσιονιστές*), ζώα (*Ολίβια, Ένας αρκούδος μια φορά, Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά*) ή και τα δύο (*Ο Κλοντ στην πόλη, Επιθεωρητής Φλόκος: η υπόθεση του χαμένου φρουδιού*). Ειδικότερα, ο βασικός ήρωας της εκάστοτε ιστορίας είτε είναι και αυτός ένας επισκέπτης είτε έκθεμα (άνθρωπος, ζώο ή παιχνίδι). Πολύ συχνά, οι ήρωες-επισκέπτες είναι μικρά παιδιά που πηγαίνουν στο μουσείο με την οικογένεια τους (*Ολίβια, Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις, Η Μαριάννα και οι ιμπρεσιονιστές, Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*) ή το σχολείο τους (*Χαμένοι στο Μουσείο, Το όνειρο του Μαθιού, Στο μουσείο*). Άλλες μουσειακές διαδικασίες που αξιοποιούνται λογοτεχνικά είναι η έννοια της ξενάγησης (*Χαμένοι στο Μουσείο, Στο Μουσείο, Το όνειρο του Μαθιού*), ενώ στο *Το αίνιγμα της Σφίγγας* συναντάται και η έννοια του οργανωμένου γκρουπ τουριστών.

### **Παραδοσιακές και σύγχρονες οπτικές για το μουσείο στο παιδικό βιβλίο**

Στα παιδικά βιβλία του δείγματος, προβάλλονται άλλες φορές πιο παραδοσιακές οπτικές σε σχέση με το μουσείο και άλλες πιο σύγχρονες, σύμφωνες με τις θεωρήσεις που παρουσιάστηκαν στην βιβλιογραφική ανασκόπηση. Η εκπαιδευτική και ψυχαγωγική διάσταση του μουσείου, ως βασικός σκοπός του όπως τονίστηκε στον ορισμό του 2007, παρουσιάζεται στα περισσότερα από τα βιβλία που μελετήθηκαν. Σε αυτές τις περιπτώσεις, παρόλο που η ιστορία μπορεί να είναι απολαυστική και χιουμοριστική, η οπτική του μουσείου είναι πιο «κλασική». Μικροί επισκέπτες, γνωρίζουν τι είναι μουσείο (*Στο μουσείο*), αποκτούν πληροφορίες σε σχέση με τη λειτουργία του, τους κανόνες και τις απαγορεύσεις τους (*Χαμένοι στο μουσείο*) ή ξεναγούνται στο πλαίσιο μιας ξενάγησης, μιας πρακτικής περισσότερο συνυφασμένης με την «παραδοσιακή» οπτική του μουσείου (*Στο Μουσείο, Το όνειρο του Μαθιού*).

Επιπλέον, κάποιες φορές στα παιδικά βιβλία οι επισκέπτες περιδιαβαίνουν στον μουσειακό χώρο και πολλά από τα εκθέματα (πίνακες ή γλυπτά συνήθως) που διακρίνονται στο βάθος γεμίζουν την αίθουσα του μουσείου ή απλώς εμφανίζονται με τη μορφή «αποκομμάτων» στις σελίδες, χωρίς να αναλαμβάνουν κάποιον ρόλο (*Επιθεωρητής Φλόκος: η υπόθεση του χαμένου φρουδιού, Το αίνιγμα της Σφίγγας*). Τα εκθέματα εδώ έχουν πιο διακριτικό, διακοσμητικό ρόλο και πλαισιώνουν την πλοκή της ιστορίας. Στις περιπτώσεις αυτές, οι ήρωες κυρίως βλέπουν ή θαυμάζουν τα εκθέματα με την αίσθηση της όρασης, ωστόσο δεν αλληλεπιδρούν μαζί τους (*Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις, Πάμπλο Ποντικάσο*).

Το σημερινό πρόσωπο και οι απαιτήσεις του μουσείου, όμως, έχουν αλλάξει σε πολλά επίπεδα. Πρώτα απ' όλα, οι σύγχρονες μουσειακές προσεγγίσεις —και κυρίως η ανθρωποκεντρική στροφή που έχει γίνει στα μουσεία από το 1990 και έπειτα— στρέφουν την προσοχή στο άτομο, φέρνοντας στο προσκήνιο την προσωπική του ερμηνεία. Στην περίπτωση του κonstrουκτιβιστού μουσείου, ο επισκέπτης κατασκευάζει προσωπικό νόημα από το έκθεμα, ως δρων στον μουσειακό χώρο. Όπως αναφέρει ο Hein (1995), «η διαδικασία απόκτησης γνώσης αποτελεί από μόνο της μία κonstrουκτιβιστική πράξη» (σ. 5). Η έννοια της συμπερίληψης διαφορετικών αφηγήσεων και η προώθηση της έκφρασης προσωπικών ερμηνειών από τους επισκέπτες, όπως αυτές υποστηρίζονται από το κonstrουκτιβιστικό μουσείο, εντοπίζονται σε κάποια από τα βιβλία του δείγματος στα οποία οι ήρωες παρουσιάζονται ενεργοί απέναντι στα εκθέματα.

Ιδιαίτερα στα βιβλία στα οποία προσεγγίζεται ένα καλλιτεχνικό ρεύμα ή μια πτυχή της τέχνης σε ένα μουσείο, ο ήρωας-επισκέπτης, καθώς έρχεται σε επαφή με είδη τέχνης, τεχνοτροπίες, ρεύματα και εποχές, προσπαθεί να τα κατανοήσει, να τα νοηματοδοτήσει και να κατασκευάσει νέα γνώση. Όλα αυτά ο επισκέπτης τα πραγματώνει βασιζόμενος σε προηγούμενη γνώση, στο ατομικό του προφίλ, επηρεασμένος από το χωροχρονικό και κοινωνικό πλαίσιο της επίσκεψής του, άλλοτε σε μικρότερο και άλλοτε σε μεγαλύτερο βαθμό.<sup>52</sup>

Ηρωίδες όπως η Σαρλότ (η οποία βρίσκει ενδιαφέρον στο μουσείο μέσα από τα προσωπικά της βιώματα και εμπειρίες) αλλά και η Μαριάννα (που γίνεται ένα με τον κόσμο των μπρεσιονιστών όταν εισέρχεται στους πίνακες ζωγραφικής του μουσείου τέχνης), συμφωνούν με την οπτική που θέλει το προσωπικό πλαίσιο να συμβάλει καθοριστικά στη διαμόρφωση της μουσειακής εμπειρίας. Οι ηρωίδες αυτές, όταν βρουν διασυνδέσεις με τα μουσεία, φαίνεται να απολαμβάνουν ακόμα περισσότερο τις επισκέψεις τους εκεί. Επίσης, στο βιβλίο *Το δικό μου μουσείο*, η ηρωίδα παρουσιάζεται στο οπτικό κείμενο να δημιουργεί το δικό της έργο, στο πλαίσιο κάποιου εκπαιδευτικού προγράμματος ή άλλης δράσης. Η επίσκεψή της στο μουσείο τέχνης φαίνεται να μην τελειώνει όταν δει τα εκθέματα, αλλά ακολουθείται και από μια δημιουργία και εμπλοκή σε προσωπικό επίπεδο.<sup>53</sup>

Επιπλέον, το μουσείο συχνά αποτελεί τον χώρο στον οποίο οι ήρωες βρίσκουν τον εαυτό και την ταυτότητά τους, μεγαλώνουν και εξελίσσονται μέσω μιας εσωτερικής ανασκόπησης.

---

<sup>52</sup> Βλ. και Μοντέλο Διαδραστικής Εμπειρίας (1992), των Falk και Dierking.

<sup>53</sup> Τα εκπαιδευτικά προγράμματα σήμερα πέρα από την έννοια της ξενάγησης, έχουν ως ζητούμενο μια περισσότερο ενεργό εμπλοκή των επισκεπτών, μέσα από τη συμμετοχή τους σε αισθητηριακές δράσεις και hands-on activities.

Αυτό συνάδει με τις θέσεις της Zimmerman (2015), η οποία στη δική της μελέτη για τις παιδικές ιστορίες που εκτυλίσσονται σε μουσεία παρατήρησε ότι αυτές έχουν την τάση να περιλαμβάνουν και να περιγράφουν μια προσωπική ωρίμανση εκ μέρους του ήρωα.<sup>54</sup> Ιδιαίτερα για την Σάρλοτ (*Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις*), το μουσείο κεντρίζει την προσοχή της και έτσι θα αποτελέσει έμπνευση και κινητήριο δύναμη για την περεταίρω ενασχόλησή της με τον κινηματογράφο, οδηγώντας στην αυτογνωσία και την αυτοπραγμάτωση. Επίσης, για την ηρωίδα του βιβλίου *Το δικό μου μουσείο*, τα διάφορα μουσεία την γεμίζουν με εικόνες και εμπειρίες και εμπλουτίζουν τον κόσμο της μέχρι να φθάσει στο απόγειο της εξέλιξής της και να δει και το ίδιο της το σπίτι ως ένα μουσείο, μάλιστα το αγαπημένο της.

Σύμφωνα με το Πλαισιακό Μοντέλο Μάθησης (2000), το προσωπικό πλαίσιο εμπεριέχει και μια χρονική διάσταση, η οποία γίνεται αισθητή στο βιβλίο *Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου*. Η εμπειρία μεταβάλλεται στον χρόνο και εξαρτάται από την ωρίμανση του επισκέπτη. Έτσι, οι δύο ήρωες της συγκεκριμένης ιστορίας, όταν επιστρέψουν στο μουσείο σε μεγάλη ηλικία —ως επισκέπτες αυτή τη φορά αντί για πορτρέτα— θα αποκομίσουν μια διαφορετική εμπειρία σε σχέση με αυτή που είχαν όταν ήταν παιδιά. Η έννοια της επιστροφής των επισκεπτών στο μουσείο —ως αίτημα του σύγχρονου μουσείου (Black, 2005)— παρουσιάζεται και στο *Πάμπλο Ποντικάσο*, στο σημείο στο οποίο το μουσείο ζητάει από τους επισκέπτες να φτιάξουν τα δικά τους έργα και έτσι να επιστρέψουν και άλλες φορές στον χώρο του. Η επεξεργασία και ερμηνεία εκ μέρους των επισκεπτών που θα βρεθούν ξανά και ξανά στο μουσείο, όπως είναι φυσικό, δεν είναι στατική αλλά διαφέρει κάθε φορά.

Ακόμη, βασική μέριμνα των σύγχρονων ανθρωποκεντρικών μουσείων είναι η επικοινωνία και οι τρόποι προσέλκυσης του ενδιαφέροντος του επισκέπτη, προκειμένου αυτός να προτιμήσει το μουσείο στον ελεύθερο του χρόνο. Το μουσείο, σήμερα, για να ανταποκριθεί στο απαιτητικό κοινό του και να αποτελέσει επιλογή εξόδου, πρέπει να έχει κάτι το ιδιαίτερο. Σε γενικές γραμμές, η μουσειακή επίσκεψη φαίνεται ότι προβάλλεται στα παιδικά βιβλία ως μια χαλαρή μη τυπική έξοδος —ατομική, σχολική ή οικογενειακή. Σκοπός των βιβλίων φαίνεται, επίσης, να είναι η ανάδειξη του μουσείου ως κάτι το ελκυστικό που στόχο έχει να κερδίσει τους επισκέπτες. Αξίζει να σημειωθεί πως στο *Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου*, το μουσείο

---

<sup>54</sup> Είναι αυτό που η Zimmerman (2015) ονομάζει ως *coming-of-age* και περιγράφει ως «μια αυξανόμενη σωματική και συναισθηματική ωριμότητα που επιτρέπει στα παιδιά να κάνουν καλύτερες επιλογές και να αναλάβουν περισσότερες ευθύνες καθώς απομακρύνονται από ασφαλείς και προστατευμένους χώρους, κυριολεκτικά και μεταφορικά, και αντιμετωπίζουν δύσκολες καταστάσεις» (σ. 43).

φαίνεται να μην προσελκύει επισκέπτες παρά μόνο όταν κάτι πραγματικά αξιοπερίεργο συμβαίνει (όταν δύο πρόσωπα δραπετεύουν από τα πορτρέτα τους). Αν αυτό εξεταστεί σε επίπεδο ιδεολογικό, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως το μουσείο εδώ προβάλλεται σαν κάτι βαρετό, μονότονο και αδιάφορο στους επισκέπτες μέχρι κάτι να τραβήξει την προσοχή τους, γεγονός που αποδεικνύει πως το σύγχρονο μουσείο οφείλει να προσπαθήσει πολύ για να κάνει τη διαφορά και να κερδίσει το κοινό.

Ταυτόχρονα, μέσω των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων εγείρονται προβληματισμοί σε σχέση με τον βαθμό στον οποίο το μουσείο είναι ανοιχτό και απευθύνεται σε όλους, με την έννοια που το θέτει και ο νέος προτεινόμενος ορισμός του μουσείου (2019) στη συζήτησή του για την εκδημοκρατικοποίησή του και την ισότιμη συμμετοχή. Άραγε, το μουσείο σκιαγραφείται ως ένας προορισμός για την ελίτ (*Ολίβια*) ή ως ένας χώρος που προσκαλεί τον καθένα ανεξαρτήτως κοινωνικοοικονομικών καταβολών (*Πάμπλο Ποντικάσο*);<sup>55</sup> Σε πολλές περιπτώσεις, το μουσείο παρουσιάζεται αρκετά ανοιχτό, μην αποκλείοντας κανέναν ενώ το κοινό του ιδιαίτερα ευρύ, με επισκέπτες διαφόρων ηλικιών, ανήλικους και ενήλικους (*Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου, Πάμπλο Ποντικάσο, Στο μουσείο*), ακόμα και αρκετά διαφορετικούς μεταξύ τους, όπως στην περίπτωση ανθρώπων και ζώων μαζί (*Επιθεωρητής Φλόκος: η υπόθεση του χαμένου φρυδιού*).

Η έννοια του συμμετοχικού μουσείου, ως μια πτυχή του σύγχρονου μουσείου που από το 2010 παρουσιάζεται ιδιαίτερα διευρυμένη, αναδεικνύεται σε ορισμένα από τα βιβλία, χωρίς ωστόσο να αποτελεί τον κεντρικό άξονα των ιστοριών. Στο *Πάμπλο Ποντικάσο*, οι επισκέπτες προσκαλούνται να δημιουργήσουν και να συμμετέχουν στα δρώμενα του μουσείου, στήνοντας μια δική τους έκθεση. Στο τέλος, ο ήρωας ο ίδιος ενθαρρύνει τους αναγνώστες να «γνωρίσουν τον καλλιτέχνη... που κρύβουν μέσα τους!» (σ. 29). Με ανάλογο τρόπο και στο *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*, ο αναγνώστης καλείται να συμμετέχει και να βοηθήσει το κορίτσι-έκθεμα του μουσείου. Στο *Το δικό μου μουσείο*, παρουσιάζεται η έννοια των διαφορετικών ερμηνειών των εκθεμάτων εκ μέρους των επισκεπτών («Στον καθένα εδώ μέσα αρέσει κάτι το διαφορετικό»). Οι πολλαπλές ερμηνείες των αντικειμένων θυμίζουν και τα κενά στη θεωρία λογοτεχνίας, τα σημεία δηλαδή που ο δημιουργός του λογοτεχνικού κειμένου δεν εξηγεί αλλά αφήνει τον αναγνώστη να τα καλύψει με το δικό του τρόπο.

---

<sup>55</sup> Αν θυμηθούμε και τα σχόλια των κριτικών της *Ολίβια* που υποστηρίζουν πως η ηρωίδα ανήκει στα προνομιάκια στρώματα της Αμερικής και αντιπροσωπεύει έναν κόσμο υψηλού πολιτισμικού κεφαλαίου (Greenstone, 2008).

Τέλος, ο προτεινόμενος ορισμός του μουσείου (2019) υπογραμμίζει πως το μουσείο αποτελεί έναν τόπο όπου προάγεται και ευνοείται ο κριτικός διάλογος σε σχέση με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Προωθούνται άραγε επεξεργασίες των μουσειακών αντικειμένων όχι μόνο για το παρελθόν αλλά και για το παρόν και το μέλλον στα παιδικά βιβλία για τα μουσεία; Ένα από τα πιο σημαντικά ζητήματα που συνδέεται με τη συγκεκριμένη θέση είναι αυτό της Καρυάτιδας που παραμένει στο Βρετανικό Μουσείο (*Νύχτες χωρίς την Κάρυ, Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*). Το θέμα της επιστροφής των μαρμάρων στον τόπο στον οποίο δημιουργήθηκαν, αποτελεί διαχρονικό αίτημα και αγγίζει τόσο το παρελθόν όσο και το παρόν και το μέλλον. Το μουσείο σε αυτές τις περιπτώσεις παρουσιάζεται ως χώρος επαφής αλλά και συγκρούσεων.

Συνδέσεις με τη ζωή των αναγνωστών, εμφανίζονται επίσης στο βιβλίο *Το δικό μου μουσείο*, το οποίο προτείνει την άποψη πως το μουσείο μπορεί να είναι τόσο οικείος σαν χώρος ώστε να αποτελέσει ακόμα και το σπίτι κάποιου. Στο σπίτι-μουσείο η συλλογή περιλαμβάνει αντικείμενα που έχουν αναμνηστική αξία αλλά και προεκτάσεις για τη ζωή του συλλέκτη τους στο παρόν και το μέλλον. Για παράδειγμα, τα παιχνίδια της ηρωίδας ως αντικείμενα έχουν χρηστική αξία και σε παρόντα χρόνο, καθώς η ίδια είναι ακόμα παιδί και ακόμα τα χρησιμοποιεί.

### **Το φυσικό πλαίσιο**

Η δουλειά του εικονογράφου στο παιδικό βιβλίο μοιάζει με αυτή του σκηνογράφου, αλλά και με αυτή του μουσειογράφου. Στη μουσειογραφία, ο εκθεσιακός χώρος θεωρείται ως σκηνικό για τα αντικείμενα και, στην εικονογράφηση, το κάθε επιμέρους σχέδιο τοποθετείται και «σκηνοθετείται» κατά κάποιον τρόπο στις σελίδες του βιβλίου. Στα παιδικά βιβλία που εξετάστηκαν, το μουσείο ως κτίριο εμφανίζεται πάντα μεγάλο και επιβλητικό. Όταν προβάλλεται η εξωτερική του πρόσοψη, αυτή στην πλειονότητα των περιπτώσεων είναι ναόσχημη (*Χαμένοι στο μουσείο, Επιθεωρητής Φλόκος: το μυστήριο του χαμένου φρυδιού, Ο Κλοντ στην πόλη, Το όνειρο του Μαθιού*). Στις περιπτώσεις αυτές, η απεικόνιση του χώρου στα βιβλία αναπαράγει την εικόνα του μουσείου του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το σχήμα του ναού δημιουργείται με κάθετες γραμμές, γραμμές που αν θυμηθούμε τη θέση των Hofinger και Ventola (2004), σε μια εικόνα υποδηλώνουν εξουσία, σε αντίθεση με την οριζόντια διάσταση που εκδηλώνει μια τάση για μεγαλύτερη εμπλοκή. Αυτό ενδεχομένως προβάλλει την ιδεολογική θέση ότι το

μουσείο είναι ένα ίδρυμα σημαίνον, επίσημο, επιβλητικό, ίσως ακόμα και απόμακρο. Υπάρχουν κάποιες περιπτώσεις που διακρίνεται μια διαφορετική εξωτερική όψη (*Ένας αρκούδος μια φορά*), η οποία συχνά σχολιάζεται από τον ήρωα. Στο *Ένα λιοντάρι στο Παρίσι*, τα σχόλια του λιονταριού αφορούν στον σωλήνα-σκάλα του Centre Pompidou και στο *Το δικό μου μουσείο* η ηρωίδα εντυπωσιάζεται από το γεγονός ότι ένα από τα μουσεία που επισκέπτεται βρίσκεται σε κήπο (βοτανικό).

Ωστόσο, αν και σήμερα τα σύγχρονα μουσεία περιλαμβάνουν διαφορετικούς χώρους, πρωτότυπες εγκαταστάσεις και προεκτάσεις, οι περισσότερες ιστορίες γενικά φαίνεται να εξελίσσονται κυρίως στις αίθουσες κάποιου μουσείου. Εκεί, πολύ συχνά η βαρύτητα πέφτει στα ίδια τα μουσειακά αντικείμενα —είτε πρόκειται για πίνακες ζωγραφικής είτε για γλυπτά— του εσωτερικού χώρου που ζωντανεύουν και μετέχουν στη δράση της ιστορίας. Οι ήρωες-επισκέπτες επικοινωνούν, συνδιαλέγονται και παίζουν μαζί τους (*Νύχτες χωρίς την Κάρυ, μια ιστορία για την έκτη Καρυάτιδα, Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά, Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης, Στο μουσείο*) ή ακόμα και μπαίνουν στον κόσμο τους (*Το όνειρο του Μαθιού, Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές*).

Στα εικονογραφημένα βιβλία υπό ανάλυση εντοπίστηκαν μουσεία τέχνης, αρχαιολογικά μουσεία, μουσεία παιχνιδιού, τμήματα μουσείων όπως αυτό του κινηματογράφου, μουσεία διαστήματος και βοτανικά, όπως επίσης και μουσεία εντελώς φανταστικά, αλλά και μουσεία «υβριδικά» (*Στο μουσείο*).<sup>56</sup> Ο χώρος του μουσείου, με τις επιμέρους αίθουσες, είναι άλλες φορές περισσότερο σημαντικός και άλλες λιγότερο, άλλοτε πιο διακριτικός και άλλοτε πιο πυκνός και εμπλουτισμένος με λεπτομέρειες. Σύμφωνα με το Μοντέλο Διαδραστικής Εμπειρίας (1992) και το Πλαισιακό Μοντέλο Μάθησης (2000), το φυσικό πλαίσιο του μουσείου συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση της μουσειακής εμπειρίας ενός επισκέπτη. Σε κάποια από τα παιδικά βιβλία, όπως στο *Επιθεωρητής Φλόκος, Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές, Νύχτες χωρίς την Κάρυ*, ο επισκέπτης κινείται μέσα στον μουσειακό χώρο και αλληλεπιδρά με τα στοιχεία του. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί πως σε άλλα βιβλία, όπως στα *Ολίβια* ή στο *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*, ο περιβάλλον χώρος απουσιάζει ή μετά βίας διακρίνεται. Τέτοια βιβλία, εστιάζουν μόνο στα αντικείμενα αυτά καθαυτά και την σχέση που θα αναπτύξουν μαζί τους οι επισκέπτες. Δεν παρουσιάζουν όμως λεπτομέρειες για το φόντο ή τους επιμέρους χώρους του

---

<sup>56</sup> Μουσεία, δηλαδή, που περιλαμβάνουν έργα από περισσότερα από ένα μουσεία.

μουσείου. Κάτι τέτοιο δε συμφωνεί με τη θέση πως η μουσειακή εμπειρία συνδιαμορφώνεται μέσω των διαφορετικών πλαισίων που αλληλεπιδρούν.

### **Το κοινωνικό πλαίσιο**

Αν θυμηθούμε πάλι τα μοντέλα για την μουσειακή εμπειρία των Falk and Dierking (1992, 2000), το μουσείο αποτελεί χώρο συνδιαλλαγής τριών πλαισίων και ένα από αυτά είναι το κοινωνικό. Σε ορισμένα παιδικά βιβλία του δείγματος, η κοινωνική πτυχή φάνηκε ως μια εξίσου σημαντική συνιστώσα για τη διαμόρφωση της μουσειακής εμπειρίας. Σε αυτά, ο ήρωας που επισκέπτεται το μουσείο, συχνά το κάνει παρέα με μέλη της οικογένειάς του είτε με τη σχολική ομάδα του. Για παράδειγμα, στο *Χαμένοι στο Μουσείο*, οι ήρωες είναι δύο και βιώνουν από κοινού μια περιπέτεια μες στο μουσείο. Παίζουν, μοιράζονται ανησυχίες ή γελάνε και γενικώς αλληλεπιδρούν μεταξύ τους. Επίσης, η έξοδος στο μουσείο ως οικογενειακή επίσκεψη προβάλλεται ως μια ευκαιρία για συζητήσεις για κάποιο είδος τέχνης (κυρίως στο *Η Μαριάννα και οι ιμπρεσιονιστές*).

Σε βιβλία, πάλι, στα οποία ο ήρωας είναι ένα αντικείμενο του μουσείου (*Το κορίτσι μέσα στο κάστρο μέσα στο μουσείο*, *Νύχτες χωρίς την Κάρυ*, *Το αίνιγμα της σφίγγας*, *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*), η κοινωνική διάσταση εντοπίζεται στη δική του διάδραση με τα άλλα πρόσωπα του μουσείου (επισκέπτες, ξεναγούς, άλλα εκθέματα). Η κοινωνικοπλαστική και η συμμετοχική πλευρά του μουσείου ως χώρου που ευνοεί τη συνδιαλλαγή και την κοινωνικοποίηση εμφανίζεται και στο βιβλίο *Πάμπλο Ποντικάσο*, στο οποίο άγνωστοι μεταξύ τους επισκέπτες εισέρχονται στο μουσείο με σκοπό να δημιουργήσουν. Υπό μια οπτική, σε ένα τέτοιο πλαίσιο, ευνοείται η κοινωνική συναναστροφή. Στα *Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου και Στο μουσείο*, παρουσιάζονται διαφόρων ειδών επισκέπτες να γεμίζουν τις αίθουσες. Το μουσείο εδώ θα λέγαμε αποτελεί μια μικρογραφία της κοινωνίας.

Πέρα από τους βασικούς ήρωες-επισκέπτες, σε αρκετά από τα βιβλία, κάνουν την εμφάνισή τους και πρόσωπα που ανήκουν στο προσωπικό ενός μουσείου, όπως ξεναγοί, φύλακες, διευθυντές μουσείων και πρόσωπα στην υποδοχή. Συχνά παρατηρείται να συμμετέχει στην ιστορία ο φύλακας του μουσείου, ο οποίος άλλοτε διαδραματίζει καίριο ρόλο στην επίλυση ενός μυστηρίου (*Χαμένοι στο Μουσείο*, *Ο Κλοντ στην πόλη*, *Επιθεωρητής Φλόκος*, *Πάμπλο Ποντικάσο*) και άλλοτε τυγχάνει μιας πιο δευτερεύουσας και διακριτικής παρουσίας (*Νύχτες χωρίς την Κάρυ*). Στο *Επιθεωρητής Φλόκος*, πάλι, αυτός που συμμετέχει στην ιστορία είναι ο

διευθυντής του μουσείου. Ο ξεναγός φαίνεται να αποτελεί ένα εξίσου σημαντικό πρόσωπο· άλλες φορές πρόκειται για μουσειοπαιδαγωγό (*Το αίνιγμα της Σφίγγας*) και άλλες ταυτίζεται με τη δασκάλα της σχολικής τάξης (*Χαμένοι στο Μουσείο*).<sup>57</sup> Στο *Ο Κλοντ στην πόλη*, σε μία από τις εικόνες του βιβλίου, μπορεί να δει κανείς και ένα άτομο που εργάζεται στην υποδοχή του μουσείου, χωρίς ωστόσο αυτό να παίζει ουσιαστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής.

Μάλιστα, στο *Ένας αρκούδος μια φορά*, κάνει την εμφάνισή του και ένα αληθινό πρόσωπο, η Μαρία Αργυριάδη, όπως συζητήθηκε και κατά την ανάλυση του βιβλίου. Από την άλλη, στα *Ολίβια* και *Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές*, καθότι το ενδιαφέρον είναι στραμμένο στις ίδιες τις ηρωίδες, δεν συμμετέχουν ούτε καν εμφανίζονται στις εικόνες άλλα πρόσωπα, πέραν αυτών της οικογένειάς τους.<sup>58</sup> Στο *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο*, πάλι, δεν υπάρχει κανένα άλλο πρόσωπο με ουσιώδη ρόλο στην ιστορία πέραν της πρωταγωνίστριας· τα άλλα εκθέματα ή οι επισκέπτες είναι εκεί μόνο για να «χρωματίσουν» περισσότερο τη ζωή της ίδιας. Το βάρος εδώ πέφτει στη σχέση που θα αναπτυχθεί ανάμεσα στο κορίτσι και τον αναγνώστη του βιβλίου, όπως αναλύθηκε εκτενέστερα και παραπάνω.

Καταληκτικά, διαπιστώνουμε πως σε κάποια από τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, τα πρόσωπα λειτουργούν ως διαμεσολαβητές ανάμεσα στο παιδί-επισκέπτη και τα εκθέματα. Σύμφωνα με τις σύγχρονες μουσειολογικές θεωρίες, άλλωστε, οι μουσειοπαιδαγωγοί και τα εκπαιδευτικά προγράμματα διαμεσολαβούν ανάμεσα στον επισκέπτη και τα εκθέματα, κινητοποιώντας τον για πιο ενεργό διάδραση, προκαλώντας τον για προσωπικές ερμηνείες, εμπυχώνοντας τον για προσωπική δημιουργία. Στο *Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις*, η υπεύθυνη του τμήματος κινηματογράφου, ενθαρρύνει την ηρωίδα να πιστέψει στο ταλέντο της και να δημιουργήσει. Στο *Το αίνιγμα της Σφίγγας*, η ξεναγός αναλαμβάνει το ρόλο να εξηγήσει στους επισκέπτες την ιστορία της Σφίγγας ενώ στο βιβλίο *Στο μουσείο*, αυτός που μεσολαβεί είναι ο φύλακας ο οποίος έρχεται να εξηγήσει και να διευκρινίσει στο μικρό παιδί ορισμένες από τις λειτουργίες και τους ρόλους του μουσείου. Τέλος, στο *Ένας αρκούδος μια φορά*, η Μαρία Αργυριάδη, βοηθά τον ήρωα-αρκούδο να ενταχθεί και να νιώσει σα στο σπίτι του μέσα στο μουσείο.

---

<sup>57</sup> Αξιοσημείωτο ότι το πρόσωπο αυτό στα παιδικά βιβλία του δείγματος είναι πάντα γένους θηλυκού.

<sup>58</sup> Ιδιαίτερα το *Ολίβια*, αν συγκριθεί με άλλα βιβλία, διαπιστώνεται πως έχει τελικά λιγότερο διδακτικό τόνο και είναι λιγότερο επικεντρωμένο στο να μεταφέρει πληροφορίες σε σχέση με το θέμα του μουσείου.



### **Υποκατηγορίες μουσείων: το μουσείο τέχνης και το αρχαιολογικό**

Εξετάστηκαν πέντε βιβλία στα οποία η τέχνη και η επαφή με κάποια πτυχή της αποτελεί τον βασικό κορμό γύρω από τον οποίο ξεδιπλώνεται η ιστορία. Παρουσιάζονται διαφορετικά καλλιτεχνικά ρεύματα, άλλες φορές μέσω της ρεαλιστικής απόδοσης αυθεντικών έργων τέχνης (*Ολίβια, Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές*) και άλλες πιο ελεύθερα (*Πάμπλο Ποντικάσο*) ή προσαρμοσμένα στον κόσμο του ήρωα (*Το όνειρο του Μαθίου*). Πολύ συχνά οι δημιουργοί επιλέγουν να αποδώσουν τα έργα με χιουμοριστικό ή ακόμα και παρωδιακό τρόπο (*Χαμένοι στο μουσείο, Ο Κλοντ στην πόλη, Ένα λιοντάρι στο Παρίσι, Το δικό μου μουσείο*). Τέτοια βιβλία ως επί το πλείστον φέρνουν τα καλλιτεχνικά είδη πιο κοντά στα παιδιά-αναγνώστες, τους παρέχουν ορισμένες πληροφορίες ή οπτικά «κλειδιά» για να τα κατανοήσουν καλύτερα και, εν τέλει, τους προσφέρουν μια εμπειρία όχι μόνο αναγνωστική αλλά και μουσειακή, με όχημα την τέχνη.

Ο βασικός ήρωας, ως επισκέπτης στο μουσείο τέχνης και κατά κάποιον τρόπο σαν δάσκαλος ή ξεναγός, φέρνει τον αναγνώστη σε επαφή με καλλιτέχνες και τεχνοτροπίες. Στο *Όνειρο του Μαθίου*, ο αναγνώστης μαζί με τον Μαθίο ονειρεύεται και ταξιδεύει στην τέχνη. Στο *Ολίβια*, η αφηρημένη τέχνη του Πόλοκ, ως μια πιο «δύσκολη» τέχνη, εξηγείται μέσα από την αντιπαραβολή της με ένα δημιούργημα της ίδιας της ηρωίδας. Στο *Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές*, επιχειρείται η μετάδοση της αγάπης για τους μπρεσιονιστικούς πίνακες και τα μέρη που μπορεί κανείς να τους θαυμάσει. Στο *Πάμπλο Ποντικάσο*, ο ήρωας ποντίκι ενστερνίζεται και μεταδίδει και στους υπόλοιπους την άποψη ότι η τέχνη είναι κάτι πολύ προσωπικό, πηγαίο αλλά και προσιτό για τον καθένα. Στο *Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις*, τέλος, διευρύνεται η έννοια της τέχνης για να συμπεριλάβει και τον κινηματογράφο. Είναι, άλλωστε, γεγονός πως η τέχνη έχει ποικίλες εκφάνσεις και, αποτελώντας μια πολύ καλή αφετηρία αφήγησης, ανοίγει πολλά παράθυρα και συζητήσεις. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία που αφορούν στην τέχνη είναι πολλά στον αριθμό και αποτελούν αγαπημένη επιλογή των συγγραφέων παγκοσμίως.

Από την άλλη, τα βιβλία της τρίτης κατηγορίας, τα οποία αναφέρονται στην ελληνική αρχαιότητα μπορεί να αποτελέσουν εξαιρετική αφορμή για συζητήσεις και να εγείρουν απορίες και προβληματισμούς σχετικά με την ελληνική ιστορία και αρχαιολογία. Το *Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά*, για παράδειγμα, μέσα από την πληθώρα αναφορών σε εκθέματα και μυθολογικά όντα, αποτελεί έναν οδηγό για την αρχαιολογία και τη μυθολογία. Δύο από τα πέντε

βιβλία που αναλύθηκαν εν προκειμένω έχουν σε πρώτο πλάνο τις Καρυάτιδες.<sup>59</sup> Από άποψη ιδεολογίας, έχουν εκφραστεί διαφορετικές απόψεις σε σχέση με το εν λόγω ζήτημα. Αν θυμηθούμε και τη θέση πως τα παιδιά γεμίζουν τα κενά ως αναγνώστες καλύτερα από τους ενήλικους (Beauvais, 2015, σ. 1), μπορούμε να θεωρήσουμε πως η απόφαση για την απόκρυψη λεπτομερειών σε σχέση με τον λόγο της απουσίας της μίας Καρυάτιδας στο *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης* αφήνει στους μικρούς αναγνώστες ελεύθερο χώρο να φανταστούν, να εκφράσουν απόψεις, να διατυπώσουν υποθέσεις και να καλύψουν τα κενά με δικές τους ιδέες και προτάσεις. Από τη άλλη, το *Νύχτες χωρίς την Κάρυ*, αναπτύσσει εκτενέστερα το θέμα καθώς εκεί οι Καρυάτιδες αναλαμβάνουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην ιστορία.

Βιβλία που ασχολούνται με ζητήματα που άπτονται της ιστορίας ενός τόπου δεν μπορούν, όπως είναι φυσικό, να μην φέρουν ιδεολογικές προεκτάσεις. Όπως αναφέρει η Χουρμουζιάδη (2015), παρόλο που σε μεγάλο βαθμό η εξέλιξη και η πρόοδος στα μουσεία σήμερα είναι εμφανής, υπάρχουν μερικές πτυχές εμμονής στη μνημειακότητα (σ. 17). Η πολιτισμική κληρονομιά της Ελλάδας με την μακρά ιστορία της και ιδιαίτερα τα ελληνικά αγάλματα με το κάλλος τους καθώς και τα άλλα αντικείμενα αρχαιολογικού χαρακτήρα, αποτελούν αγαπημένο και σύνηθες θέμα με το οποίο επιλέγουν να καταπιαστούν οι συγγραφείς παιδικής λογοτεχνίας, άλλες φορές αναφερόμενοι σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα (*Νύχτες χωρίς την Κάρυ*) και άλλες πιο έμμεσα. Μάλιστα, παρατηρήθηκε πως η αρχαία πολιτισμική κληρονομιά αποτελεί ένα προσφιλές θέμα κυρίως για τους Έλληνες συγγραφείς. Τα μεταφρασμένα βιβλία άπτονται της τέχνης περισσότερο σε άλλα επίπεδα (αναφερόμενα κυρίως σε καλλιτέχνες και καλλιτεχνικά ρεύματα) ή χρησιμοποιούν το μουσείο ως το πλαίσιο για μια περιπέτεια (*Χαμένοι στο μουσείο*) ή για την παρουσίαση της ζωής του ήρωα (*Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο, Το δικό μου μουσείο*).

## Το παράρτημα

Τα περισσότερα από τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία που μελετήθηκαν συμπεριλαμβάνουν ένα παράρτημα, ορισμένες φορές πριν την αρχή της ιστορίας και άλλες στο τέλος, άλλες φορές μικρότερο, άλλες μεγαλύτερο. Μέσω αυτού παρέχονται περισσότερες πληροφορίες στον αναγνώστη σε σχέση με το μουσείο ώστε να εμπλουτίσουν την ανάγνωσή του· επειδή εμπεριέχει

---

<sup>59</sup> Πρόκειται για τα βιβλία *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*, *Νύχτες χωρίς την Κάρυ* και *Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά*.

ενημερωτικό έντυπο υλικό, το παράρτημα μπορεί να θεωρηθεί ως ένας επιπλέον διαμεσολαβητής που φέρνει το μουσείο πιο κοντά στον αναγνώστη του βιβλίου. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, οι αναφορές αποτελούν ένα είδος ευρετηρίου περιλαμβάνοντας όρους και ορισμούς σε σχέση με το μουσείο (*Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*), πληροφορίες για τα ίδια εκθέματα της ιστορίας (*Ένας αρκούδος μια φορά, Η Μαριάνα και οι μπρεσιονιστές, Ολίβια*) ή άλλα σημαντικά πρόσωπα (*Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις*). Σε κάποιες περιπτώσεις, στο παράρτημα ο μικρός αναγνώστης του βιβλίου πέρα από πληροφορίες εγκυκλοπαιδικού χαρακτήρα μπορεί να βρει και άλλες ερωτήσεις και παιχνίδια (*Το αίνιγμα της Σφίγγας, Το δικό μου μουσείο*).

Γενικότερα, το παράρτημα εξυπηρετεί την παιδαγωγική σκοπιμότητα των εν λόγω παιδικών βιβλίων. Η απουσία παραρτήματος, από την άλλη, φανερώνει τον σκοπό του συγγραφέα να στρέψει το ενδιαφέρον κυρίως στην ίδια την πλοκή ή στην ευαισθητοποίηση και την αισθητική εμπειρία των αναγνωστών. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν τα βιβλία *Το όνειρο του Μαθιού, Πάμπλο Ποντικάσο*, στα οποία δεν περιλαμβάνεται ενημερωτικό υλικό για επεξεργασία μετά την ανάγνωση της κύριας ιστορίας. Τέλος, χαρακτηριστικό είναι *Το Ένα λιοντάρι στο Παρίσι*, το οποίο πριν την ιστορία, περιλαμβάνει ένα διαφορετικού τύπου παράρτημα, έναν χάρτη της πόλης του Παρισιού αλλά και το *Το δικό μου μουσείο*, που στην εικόνα δείχνει την ηρωίδα (αλλά και τον αναγνώστη κατά κάποιον τρόπο) να κρατά ένα φανταστικό χάρτη με κτίρια, δρόμους, μουσεία κ.ά. (Εικόνα 13).

### **Ο αναγνώστης του παιδικού βιβλίου για το μουσείο**

Τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία του δείγματος, σε πλήρη συμφωνία με τις θεωρήσεις για την άρρηκτη σχέση μεταξύ λόγου και εικόνας, παρατηρήθηκε πως μεταδίδουν το νόημα τους με την αξιοποίηση και των δύο. Το λεκτικό κείμενο, άλλοτε περιεκτικό και άλλοτε πιο αναλυτικό, ακολουθείται από την εικόνα, η οποία άλλες φορές λειτουργεί κατ' αντιστοιχία προς το κείμενο, άλλες προσθέτει συμπληρωματικές πληροφορίες και ενίοτε κλείνει το μάτι στον αναγνώστη, προσδίδοντας στο κείμενο μια πιο χιουμοριστική νότα.

Επίσης, οι ιστορίες που εκτυλίσσονται σε μουσεία, χαρακτηρίζονται από μια πληθώρα διακειμενικών, διεικονικών και διακαλλιτεχνικών αναφορών. Το διακείμενο σε ορισμένα βιβλία ήταν πιο «απλό» ενώ σε άλλα φάνηκε να τοποθετείται στο βιβλίο με σκοπό να «αποκρυπτογραφηθεί» από τον εννοούμενο ενήλικα αναγνώστη (*Επιθεωρητής Φλόκος: η*

υπόθεση του χαμένου φρυδιού). Φυσικά, ενήλικας και παιδί, θα νοηματοδοτήσουν ορισμένα σημεία με παρόμοιο και κάποια άλλα με διαφορετικό τρόπο, και οι δύο όμως θα κερδίσουν από την ανάγνωσή τους. Ο ενήλικας θα γοητευτεί και θα γελάσει ιδιαίτερα με τις παρωδίες έργων τέχνης ή με χιουμοριστικά επεισόδια, το παιδί θα ταυτιστεί και θα βρει αυτό που αναζητά σε ήρωες με παρόμοια ζωή ή ανησυχίες με αυτό.<sup>60</sup> Τα παιδικά βιβλία του δείγματος συνδυάζουν μοναδικά το παιδικό και το περίπλοκο, όπως είχε πει και ο Nodelman (2009).

Σε ένα άλλο επίπεδο ανάλυσης των βιβλίων, οι θεωρίες λογοτεχνίας (αφηγηματολογία, σημειωτική, αισθητική ανταπόκριση) δίνουν μεγάλη βαρύτητα στο υποκείμενο και στηρίζονται στη θέση πως το νόημα του κειμένου δεν είναι προκαθορισμένο, αλλά εξαρτάται από κάθε αναγνώστη και κάθε ανάγνωση. Παρόλο, δηλαδή, που τα βιβλία του δείγματος είναι ίδια, περιέχουν διαφορετικά επίπεδα ερμηνείας και ο καθένας θα διαβάσει μια εν μέρει διαφορετική ιστορία μέσα σε αυτά.<sup>61</sup>

Ειδικότερα, όσον αφορά στη σημειωτική, είδαμε πως αυτή αναφέρεται όχι μόνο σε ένα σύστημα κανόνων και σημείων αλλά και συμβόλων. Ομοίως, και η θεωρία αισθητικής ανταπόκρισης, εφαρμοσμένη στο μουσείο, αναφέρεται στις συμβολικές διαστάσεις και υποστηρίζει πως η έκθεση παρουσιάζεται ως «κείμενο» που κατασκευάζει σημεία και σύμβολα ενώ τα εκθέματα λειτουργούν ως σύμβολα. Στο *Ένας αρκούδος μια φορά*, το μουσείο συμβολίζει το σπίτι ενώ στο *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*, η Αριάδνη η πλαγγώνα αποτελεί κομμάτι της πολιτισμικής κληρονομιάς και ως σύμβολο υποδηλώνει τον κόσμο του παρελθόντος που έρχεται σε σύγκρουση με τον κόσμο των μοντέρνων παιγνιδιών.

Τέτοια σύμβολα αλλά και άλλα στοιχεία που εντοπίστηκαν στα παιδικά βιβλία του δείγματος αποδεικνύουν πως σε αυτά εγγράφονται διαφόρων ειδών θέσεις και απόψεις του εκάστοτε δημιουργού: από την τέχνη, τις πτυχές και τα οφέλη της, μέχρι σύγχρονα θέματα που άπτονται της μουσειολογίας καθώς και άλλα ζητήματα, κοινωνικοιστορικά και πολιτικά.<sup>62</sup> Απέναντι στις ιδεολογικές θέσεις που προβάλλονται ή υπονοούνται, ο αναγνώστης μπορεί να σταθεί με κριτικό τρόπο —σε διαφορετικό βέβαια βαθμό σε κάθε βιβλίο.

---

<sup>60</sup> Όπως είδαμε και στη συζήτηση περί διττού/διπλού ακροατηρίου του παιδικού βιβλίου.

<sup>61</sup> Οι ιστορίες, άλλωστε, των βιβλίων μπορούμε να πούμε πως είναι πολλές. Ομοίως και τα μουσεία αφηγούνται διαφορετικές ιστορίες.

<sup>62</sup> Για παράδειγμα, το ερώτημα σχετικά με το σε ποιο μουσείο πρέπει, τελικά, να βρίσκονται κάποια εκθέματα ή το ζήτημα της ελκυστικότητας και της προσέλκυσης του κοινού του μουσείου, σε μια εποχή στην οποία οι επιλογές για διάθεση του ελεύθερου χρόνου των ανθρώπων είναι αμέτρητες.

Ακόμη, ο αναγνώστης μπορεί σε μεγάλο βαθμό να σταθεί δημιουργικά και να καλύψει τα κενά με τον δικό του προσωπικό τρόπο. Τα κενά είναι δημιουργικοί χώροι, αλλά όπως λέει και η Beauvais (2015), έχουν και κανονιστικό χαρακτήρα. Έτσι, βιβλία που φέρουν έναν πιο διδακτικό τόνο, δεν αφήνουν στον αναγνώστη πολλές ελευθερίες και επιλογές στον τρόπο επεξεργασίας και ερμηνείας τους (*Χαμένοι στο μουσείο, Στο μουσείο*). Στον αντίποδα βρίσκονται τα βιβλία στα οποία ο διδακτισμός δεν είναι τόσο έντονος και ο φακός δεν εστιάζει τόσο στην μετάδοση πληροφοριών για το μουσείο αλλά περισσότερο στον ήρωα και τις συμβολικές προεκτάσεις των χαρακτηριστικών του ή των καταστάσεων που αυτός βιώνει (λόγου χάρη στα *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο, Ένα λιοντάρι στο Παρίσι και Ένας αρκούδος μια φορά*).

Μέσω του εικονογραφημένου βιβλίου για το μουσείο, ο αναγνώστης θα βιώσει μια μοναδική εμπειρία αναγνωστική, με την έννοια που το θέτει και η Rosenblatt (1938), όταν κάνει λόγο για το «ποίημα», αλλά, σε κάποιο βαθμό, και μουσειακή, μέσω μιας διαδικασίας διαμεσολάβησης. Όπως αναφέρθηκε στη θεωρία, η διαμεσολάβηση συνιστά έναν τρόπο γνωριμίας με την πολιτισμική κληρονομιά, αποτίμησης της αξίας της και προστασίας της. Έτσι και το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο αποκτά διαμεσολαβητικό ρόλο ανάμεσα στον αναγνώστη και το μουσείο, φέρνοντας το δεύτερο κοντά στον πρώτο. Ο διαμεσολαβητικός ρόλος του εντοπίζεται τόσο στο βιβλίο ως αποτύπωση ενός μουσειακού περιβάλλοντος, αλλά και σε όλα τα επιμέρους στοιχεία του, σε επίπεδο λεκτικού κειμένου —με την ιστορία και το επιπλέον ενημερωτικό υλικό του (π.χ. παράρτημα)— αλλά και οπτικού, δηλαδή στην εικονογράφιση και τις σκηνογραφικές επιλογές, τη χωροθέτηση και την αναπαράσταση εξωτερικών και εσωτερικών χώρων αλλά και στα πρόσωπα που συμμετέχουν στην ιστορία ως επιπλέον διαμεσολαβητές (ξεναγούς κλπ.).

## 6.2 Συζήτηση

Συνοψίζοντας, σκοπός της παρούσας έρευνας ήταν να συμβάλει στην ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία περί της αναπαράστασης των μουσείων σε εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. Κατά την εξέταση των βιβλίων, τόσο στο επίπεδο της αφηγηματολογίας όσο και του περιεχομένου, εντοπίστηκαν αρκετά κοινά σημεία αλλά και σημαντικές διαφοροποιήσεις. Γενικά, το μουσείο φαίνεται ότι αποτελεί έναν κόμβο προσωπικών βιωμάτων, συναισθημάτων και νέας γνώσης, όχι μόνο για τους ήρωες των βιβλίων αλλά και για τους ίδιους τους αναγνώστες. Μέσα από τη σύνδεση των προσωπικών εμπειριών και των νέων πληροφοριών, σε συνδυασμό πάντα και με

την απόλαυση μιας μυθοπλασίας, ο αναγνώστης διευρύνει τους ορίζοντές του σε πολλά επίπεδα —γνωστικά, ψυχολογικά και αισθητικά.

Επιπλέον, τα βιβλία που αναλύθηκαν απευθύνουν κατά κάποιο τρόπο και μια πρόσκληση προς τον αναγνώστη τους να επισκεφθεί το μουσείο ώστε να αποκτήσει βιώματα και έντονες εμπειρίες και να έρθει σε γνωριμία με τα μουσειακά εκθέματα, τις ιδέες και τις συμβολικές διαστάσεις που αυτά μεταφέρουν. Ορισμένα από τα παιδικά βιβλία διαπιστώθηκε ότι έχουν διδακτική στόχευση, ενώ άλλα δίνουν περισσότερη βάση στην ευχαρίστηση της ανάγνωσης και χρησιμοποιούν το μουσείο ως φόντο για μια ιστορία με δυνατή πλοκή.<sup>63</sup> Όπως είδαμε στα αποτελέσματα της έρευνας, η εικόνα του μουσείου σε κάποιες περιπτώσεις συνάδει και ακολουθεί τις σύγχρονες μουσειολογικές θεωρίες και έρευνες, ενώ σε άλλες φάνηκε να αναπαράγει μια πιο παραδοσιακή οπτική.

Η έρευνα για λόγους έκτασης δεν συμπεριέλαβε πολλά από τα βιβλία, ελληνικά και μεταφρασμένα, που αναφέρονται με τον έναν ή τον άλλον τρόπο στα μουσεία, αλλά εστίασε μόνο σε ένα μικρό δείγμα αυτών, το οποίο επιλέχθηκε από την ερευνήτρια για εις βάθος ανάλυση.<sup>64</sup> Όπως είναι, λοιπόν, φυσικό, μια έρευνα πάνω σε περισσότερο υλικό θα έφερνε στο φως περαιτέρω πτυχές εν δυνάμει σημαντικές για το θέμα μελέτης. Αξίζει να σημειωθεί πως το δείγμα περιορίστηκε σε βιβλία για πιο μικρά παιδιά, προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας, ωστόσο τα βιβλία που εμπίπτουν στην εφηβική λογοτεχνία αποτελούν επίσης μια ενδιαφέρουσα κατηγορία που θα μπορούσε να καταδείξει τυχόν διαφορές στην αναπαράσταση του μουσειακού χώρου. Ας μην ξεχνάμε πως, στα περισσότερα από τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία που μελετήθηκαν, το κείμενο ήταν μικρό και η ανάλυση πραγματοποιήθηκε μέσα από ένα συνδυασμό λόγου και εικόνας, με ιδιαίτερη έμφαση στην οπτική πληροφορία. Επομένως, λογοτεχνικά κείμενα που απευθύνονται σε άλλες ηλικιακές ομάδες και έχουν πιο εκτενές κείμενο θα οδηγούσαν σε μια ανάλυση πιο εξειδικευμένη σε επίπεδο λεκτικής αφήγησης (λεξιλόγιο, ύφος κειμένου, κ.ά.).

Θέματα μάρκετινγκ και αγοράς βιβλίου δεν εξετάστηκαν στην συγκεκριμένη έρευνα, παρόλα αυτά θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο μιας μελλοντικής διερεύνησης του μουσείου στο παιδικό βιβλίο. Η ελκυστικότητά των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων εξαρτάται από πολλούς παράγοντες: το χιούμορ, το σασπένς, την πρωτοτυπία της ιστορίας —

---

<sup>63</sup> Όπως είχε τονίσει η Beauvais (2015), ο διδακτισμός των κενών στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, δεν απουσιάζει.

<sup>64</sup> Για το γενικό δείγμα των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων για τα μουσεία βλ. Παράρτημα 2.

αλλά και της εικονογραφικής απόδοσης— για να αναφέρουμε ενδεικτικά μερικά. Η συνταγή για ένα επιτυχημένο παιδικό βιβλίο περιλαμβάνει έναν συνδυασμό της ψυχαγωγικής και της παιδαγωγικής διάστασης. Η εφευρετικότητα στον τρόπο προσέγγισης του θέματος, η διαδραστικότητα και το «άνοιγμα» στις ψηφιακές τεχνολογίες σίγουρα συμβάλλουν καθοριστικά στην επιτυχία και την εμπορευσιμότητα ενός βιβλίου. Παρατηρήθηκε, σχετικά, πως κάποια από τα πιο σύγχρονα βιβλία προσφέρουν στους αναγνώστες τέτοιες προεκτάσεις που σχετίζονται με την τεχνολογία (διαδικτυακό παιχνίδι για το *Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*) αλλά και τις τέχνες (τη μουσική, στην περίπτωση του *Ένας αρκούδος μια φορά*) ή προτείνουν ενδιαφέρουσες θέσεις και ιδέες σε σχέση με το θέμα του μουσείου (πως κάθε προσωπική συλλογή αγαπημένων αντικειμένων μέσα στο σπίτι καθενός μπορεί δυνητικά να λάβει μουσειακές διαστάσεις, στο *Το δικό μου μουσείο*).

Επίσης, καθώς η έρευνα επικεντρώθηκε στο επίπεδο της ανάλυσης των βιβλίων αυτών καθαυτών, δεν εξετάστηκαν οι εκπαιδευτικές προεκτάσεις του ζητήματος και κατ' επέκταση οι παιδαγωγικές, γνωστικές και ψυχολογικές πτυχές του. Μια έρευνα εφαρμοσμένη σε δείγμα παιδιών ή ακόμα και γονέων ή εκπαιδευτικών θα εμπλούτιζε σημαντικά το θέμα της αναπαράστασης του μουσείου στα παιδικά βιβλία. Όπως έδειξε η ανάλυση των βιβλίων, το παιδί-αναγνώστης διαμορφώνεται, μαθαίνει, εξελίσσεται, ευαισθητοποιείται και προβληματίζεται με διαφορετικό τρόπο στο καθένα από αυτά.

Τελικά, μέσω μιας διαδικασίας ταύτισης με τον ήρωα αλλά και της επίκλησης στο συναίσθημα, το μουσείο έρχεται ουσιαστικά πιο κοντά στο παιδί. Κατ' αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, σε πολλά επίπεδα τα παιδικά βιβλία για τα μουσεία χρησιμοποιούνται ως διαμεσολαβητές ανάμεσα στο μουσείο και τον αναγνώστη. Ιδιαίτερα σε μια εποχή που ο κόσμος βρίσκεται «κλεισμένος» στο σπίτι του και «από-κλεισμένος» από εξόδους και δραστηριότητες λόγω της πανδημίας του κορονοϊού, η σημασία της διαμεσολάβησης γίνεται ακόμα πιο έντονη, ακόμα και επιτακτική. Τα βιβλία που παρουσιάζουν μουσεία μπορούν να φανούν πολύτιμα για παιδιά προσχολικής και σχολικής ηλικίας που δεν έχουν προλάβει να επισκεφθούν κάποιο μουσείο και να βιώσουν τις μοναδικές εμπειρίες που μπορεί αυτό να τους προσφέρει. Τα παιδικά βιβλία για τα μουσεία μπορούν τελικά, κατά τρόπο ανάλογο με αυτόν των ψηφιακών μέσων, να προσφέρουν και μια εναλλακτική λύση στην απουσία της δια ζώσης επίσκεψης.

# Βιβλιογραφικές αναφορές

## Πρωτογενείς πηγές

- Alemagna, B. (2011). *Ένα λιοντάρι στο Παρίσι* (B. Alemagna, Εικον. · Ε. Γεροκόστα, Μτφ.). Αθήνα: Κόκκινο.
- Bernheimer, K. (2017). *Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο* (N. Ceccoli, Εικον. · Σ. Τζαλή, Μτφ.). Αθήνα: Λιβάνης.
- Βίβα, Φ. (2015). *Η μικρή Σαρλότ σκηνοθέτις* (Φ., Βίβα, Εικον. · Β. Ηλιόπουλος, Μτφ.). Αθήνα: Μέλισσα.
- Γερούλάνου, Ε. (2018). *Ένας αρκούδος μια φορά* (Ι. Σαμαρτζή, Εικον.). Αθήνα: Πατάκης.
- Δόλλη, Ν. (2015). *Νύχτες χωρίς την Κάρυ, μια ιστορία για την έκτη Καρυάτιδα* (Ε. Οικονομοπούλου, Εικον. · Κ. Αντωνιάδη, Επιμ.). Αθήνα: Καλειδοσκόπιο.
- Δούκα, Μ. (2012). *Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά* (Ι. Καρελλά, Εικον. · Α. Μαραντή, Επιμ.). Αθήνα: Ψυχογιός.
- Κ\*, Α. (2011). *Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου ή Πώς μια πριγκίπισσα και ένα αγόρι γύρισαν τη γη σε μια νύχτα* (Η. Δουλαδίρη, Εικον. · Μ. Τικοπούλου, Επιμ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Κάντζου, Ε. (2015). *Η Αριάδνη στο νέο μουσείο της Ακρόπολης* (Ν. Ξουρής, Εικον.). Αθήνα: Διάπλαση.
- Λαμ Σαμ, Κ. (2019). *Επιθεωρητής Φλόκος: η υπόθεση του χαμένου φρουδιού* (Α. Κιόγκαν, Εικον. · Φ. Μανδηλαράς, Μτφ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Λιόννι, Λ. (2016). *Το όνειρο του Μαθιού* (Σ. Ζούπα, Διασκ. · Μ. Παπαγιάννη, Μτφ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Λιούις, Ε. (2019). *Το δικό μου μουσείο* (Ε. Λιούις, Εικον. · Μ. Τσιρωνά, Μτφ.). Αθήνα: Πουά.
- Mayhew, J. (2011). *Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές* (J. Mayhew, Εικον. · Κ. Γιαννίκου, Μτφ.). Αθήνα: Μοντέρνοι καιροί.
- Μονλουμπού, Λ. (2016). *Χαμένοι στο μουσείο* (Λ. Μονλουμπού, Εικον. · Μ. Ταυρή, Μτφ. · Σ. Αλεξανδροπούλου, Επιμ.). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ντεκάστρο, Μ. (2008). *Στο μουσείο* (Μ. Δεληβοριά, Εικον.). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Παρμεζάνα, Α. (2009). *Πάμπλο Ποντικάσο* (Γ. Σγουρός, Εικον.). Αθήνα: Μοντέρνοι Καιροί.
- Πούλος, Κ. (2015). *Το αίνιγμα της σφίγγας* (Σ. Παπαδοπούλου, Εικον.). Αθήνα: Μεταίχμιο.



Σμιθ, Α. Τ. (2019). *Ο Κλοντ στην πόλη* (Α. Τ. Σμιθ, Εικον. · Σ. Γρηγορίου, Μτφ.). Αθήνα: Ψυχογιός.

Φάλκονερ, Ι. (2001). *Ολίβια* (Ι. Φάλκονερ, Εικον. · Β. Ηλιόπουλος, Μτφ.). Αθήνα: Πατάκης.

## Δευτερογενείς πηγές

### Ελληνόγλωσσες και Μεταφρασμένες

Αντωνοπούλου, Α., Καρακάση, Κ., & Πετροπούλου, Ε. (2015). *Συγκριτολογία*. [Ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Ανακτήθηκε Οκτώβριος 2, 2021 από <http://hdl.handle.net/11419/4329>

Ασωνίτης, Π. (2001). *Η εικονογράφηση στο βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Βακάλη-Συρογιαννοπούλου, Φ. (1990). Η σχέση της εικόνας με το κείμενο και ο εικονογράφος. *Διαβάζω*, 248, 28-31. Ανακτήθηκε Νοέμβριος 5, 2020 από [https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa214\\_issue\\_248](https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa214_issue_248)

Barthes, R. (1997). *Εικόνα, μουσική, κείμενο* (Γ. Σπανός, Μτφ. & Λ. Ρινόπουλος, Επιμ.). Αθήνα: Πλέθρον.

Γιαννικοπούλου, Α. (2004). Το χιούμορ της εικόνας στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. *KEIMENA*, 1, 0-21. Ανακτήθηκε Δεκέμβριος 12, 2020 από <http://keimena.ece.uth.gr/main/t1/arthra/tefxos1/downloads/giannikopoyloy1.pdf>

Γιαννικοπούλου, Α. (2008). *Στη χώρα των χρωμάτων: Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

Desvallées, A., & Mairesse, F. (Επιμ.). (2014). *Βασικές έννοιες της Μουσειολογίας* (Σ. Λάππας, Μτφ.). Αθήνα: ICOM – Ελληνικό Τμήμα.

Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης (χ.η.). Ανακτήθηκε Μάρτιος 6, 2021 από <https://learningapps.org/12335049>

*Ηνίοχος των Δελφών* [Άγαλμα]. Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών, Δελφοί, Ελλάδα. Ανακτήθηκε από <https://www.archaiologia.gr/blog/photo/o-ηνίοχος-των-δελφών/>

Καλογήρου, Τζ. (2005). *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης* (Τόμος Β'). Αθήνα: Εκδόσεις της Σχολής Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου.

Καλούρη-Αντωνοπούλου, Ρ., & Κάσσαρης, Χ. (1988). *Το Μουσείο μέσο τέχνης και αγωγής*. Αθήνα: Καστανιώτης.

- Κανατσούλη, Μ. (2002). *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Κανατσούλη, Μ. (2004). *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Τυποθήτω / Δαρδάνος.
- Κανατσούλη, Μ. (2015). Διεικονικότητα και εικονογραφημένο βιβλίο: πολιτισμικές διαδρομές στο χώρο και στο χρόνο. Στο Μ. Δημάση (Επιμ.), *Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου «Λογοτεχνία και Διαπολιτισμικές Διαδρομές»*, 30-31 Μαΐου, 2015 (σ. 1-12), Κομοτηνή. Κομοτηνή: Εκδόσεις Τ.Γ.Φ.Π.Π.Χ. Ανακτήθηκε Νοέμβριος 18, 2020, από [http://utopia.duth.gr/~mdimasi/cng/index\\_htm\\_files/Kanatsouli.pdf](http://utopia.duth.gr/~mdimasi/cng/index_htm_files/Kanatsouli.pdf)
- Κανατσούλη, Μ. (2020). Χίλιες και μία νύχτες στα μουσεία των παιδικών λογοτεχνικών βιβλίων. Στο Ε. Σηφάκη (Επιμ.). *Τα μουσεία στη λογοτεχνία, η λογοτεχνία στα μουσεία. MuseumEdu*, 7. Ανακτήθηκε Νοέμβριος 5, 2020, από [http://museumedulab.ece.uth.gr/main/el/node/432?fbclid=IwAR1T\\_jVXUferu0rtuWuV4E5d1ufXtlZngOSOxD1\\_PUgMEFI4Nkr28OqOf4vo](http://museumedulab.ece.uth.gr/main/el/node/432?fbclid=IwAR1T_jVXUferu0rtuWuV4E5d1ufXtlZngOSOxD1_PUgMEFI4Nkr28OqOf4vo)
- Κάντζου, Ν. (2015). *Νίκη Κάντζου σε α' πρόσωπο*. Ανακτήθηκε Φεβρουάριος 3, 2020 από <https://diastixo.gr/aprosopo-2/4511-niki-kantzou>
- Κριτίας (480 π.Χ.). *Παις του Κριτία* [Άγαλμα]. Μουσείο της Ακρόπολης, Αθήνα, Ελλάδα. Ανακτήθηκε από <https://www.theacropolismuseum.gr/agalma-efiboy-paidi-toy-kritioy>
- Μπενέκος, Α. (1990). Παιδευτικές λειτουργίες του εικονογραφημένου βιβλίου: αναζητήσεις, διακρίσεις, αξιολογήσεις, *Περιοδικό Διαβάζω*, 248, 32-37. Ανακτήθηκε Οκτώβριος, 3 2020, από [https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa214\\_issue\\_248](https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa214_issue_248)
- Μπουλώτης, Χ. (2012). Μουσεία και αρχαιολογικοί χώροι ως σκηνικό για θαυμαστές ιστορίες. Στο Ν. Γαλανίδου & L. H. Dommasnes (Επιμ.), *Μιλώντας στα παιδιά για το παρελθόν. Μία διεπιστημονική προσέγγιση* (σ. 219-228). Αθήνα: Καλειδοσκόπιο.
- Μπούνια, Α. (2015). Προσεγγίζοντας διαφορετικές κοινότητες: Δράσεις κοινωνικής ένταξης, διαπολιτισμικής αγωγής και διεύρυνσης της προσβασιμότητας για εμποδιζόμενα άτομα. Στο Ν. Νικονάνου (Επιμ.), *Μουσειακή μάθηση και εμπειρία στον 21ο αιώνα* (σ. 129-149). Αθήνα: Κάλλιπος.
- Νίτσιου, Π. (2011). *Μουσειολογική θεωρία και ιδεολογική της χρήση σε αφηγήματα μουσείων. Εφαρμογή σε παραδείγματα* (Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο

- Θεσσαλονίκης, Ελλάδα). Διαθέσιμο στο Ιδρυματικό Καταθετήριο Επιστημονικών Εργασιών του ΑΠΘ. (Αρ. Εγγραφής GRI-2012-7781).
- Nodelman, P. (2009). *Λέξεις για εικόνες. Η αφηγηματική τέχνη του παιδικού εικονογραφημένου βιβλίου* (Π. Πανού, Μτφ., & Τ. Τσιλιμένη, Επιμ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Οικονομίδου, Σ. (2010). *Χίλιες και Μία Ανατροπές: η νεωτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Οικονομίδου, Σ. (2015). *Το παιδί πίσω από τις λέξεις: Ο εννοούμενος αναγνώστης των παιδικών βιβλίων*. Αθήνα: Gutenberg.
- Νομικού, Φ. (2019). Τα μουσεία ως κόμβοι πολιτισμού: Το μέλλον της παράδοσης. *Ενημερωτικό Δελτίο, Περίοδος Β', 16*, 5-6. Ανάκτηση Ιανουάριος 14, 2021, από [http://icom-greece.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/38/2020/04/ICOM\\_16\\_2019\\_WEB\\_compressed.pdf](http://icom-greece.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/38/2020/04/ICOM_16_2019_WEB_compressed.pdf)
- Παρίσης, Γ., & Παρίσης, Ν. (2009). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων (Ο.Ε.Δ.Β.).
- Πραξιτέλης (330 π.Χ.). *Ερμής [Άγαλμα]*. Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας, Ολυμπία, Ελλάδα. Ανακτήθηκε Μάρτιος 2, 2021, από [http://odysseus.culture.gr/h/4/gh430.jsp?obj\\_id=8898](http://odysseus.culture.gr/h/4/gh430.jsp?obj_id=8898)
- Ράπτου, Θ., & Βέμη, Β. (2013). Βιβλία αρχαιογνωστικού περιεχομένου για παιδιά. *Τα Εκπαιδευτικά, 107-108*, 211-226.
- Σακκής, Δ., & Τσιλιμένη, Τ. (2017). *Ιστορικοί τόποι και Περιβάλλον: Διδακτικές προσεγγίσεις για παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Shaffer, E. S. (2019). *Το παιδί και το μουσείο: Θεωρητικές προσεγγίσεις και παιδαγωγικές πρακτικές*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Το προσφυγάκι [Άγαλμα]*. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, Ελλάδα. Ανακτήθηκε Μάρτιος 7, 2021, από <https://www.namuseum.gr/collection/ellinistiki-periodos-2/>
- Τσιλιμένη, Τ. (2007). *Εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο: Όψεις και Απόψεις*. Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας.
- Τσιβούλη, Θ., & Τσιλιμένη, Τ. (2018, Δεκέμβριος). Η αντίληψη της διακεμενικότητας από τα παιδιά προσχολικής ηλικίας. *KEIMENA, 28*. Ανακτήθηκε Μάιος 10, 2021, από <http://keimena.ece.uth.gr/main/t28/03-tsibouli-tsilimeni.pdf>
- Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού (2020). *Αγάπη Γιασεμί, για το βιβλίο «Ένας αρκούδος μια φορά»*. Ανακτήθηκε Ιανουάριος 21, 2021 από <https://youtu.be/KCgj4SBK8co>

Χουρμουζιάδη, Α. (2015). Η παιδαγωγική του μουσειακού χώρου. Στο Ν. Νικονάνου (Επιμ.), *Μουσειακή μάθηση και εμπειρία στον 21ο αιώνα* (σ. 175-201). Αθήνα: Κάλλιπος.

#### Ξενόγλωσσες

Aiken, A. G. (2007). Postmodernism and Children's Literature. *International Christian Community of Teacher Educators Journal*, 2(2), 1-9. Ανακτήθηκε Οκτώβριος 6, 2020, από <https://digitalcommons.georgefox.edu/icctej/vol2/iss2/2>

Alibert, D., Bigot, R., & Hatchuel, G. (2005). *Fréquentation et image des musées au début 2005 (Collection de Rapports N°240)*. Ανακτήθηκε Νοέμβριος 19, 2021, από τον ιστότοπο του CREDOC (Centre de Recherches pour l'Etude et l'Observation des Conditions de Vie) στο <https://www.credoc.fr>

Ambler, E. (1962). *The Light of Day*. Νέα Υόρκη: Knopf.

Baron, R. A. (2001). Images and Icons: The Making and Unmaking of Pictures for Mass Consumption. *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 17(3), 323-340. doi: [10.1080/01973762.2001.9658599](https://doi.org/10.1080/01973762.2001.9658599)

Beaumont, E., & Sterry, P. (2005). A study of grandparents and grandchildren as visitors to museums and art galleries in the UK. *Museum and Society*, 3(3), 167-180. Ανακτήθηκε Φεβρουάριος 10, 2021, από <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/68>

Beauvais, C. (2015). What's in "the gap"? A glance down the central concept of picturebook theory. *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 6(1). doi: [10.3402/blft.v6.26969](https://doi.org/10.3402/blft.v6.26969)

Beckett, S. (2001). Parodic Play with Paintings in Picture Books. *Children's Literature*, 29, 175-195. doi: [10.1353/chl.0.0793](https://doi.org/10.1353/chl.0.0793)

Black, G. (2005). *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement*. Νέα Υόρκη: Routledge.

Bond, E. (2020,). Museum Practices in World Literature [Ανάρτηση σε blog]. Ανακτήθηκε Δεκέμβριος 23, 2021, από <http://www.interdisciplinaryitaly.org/museum-practices-in-world-literature/>

Botticelli, S. (1483-1485). *The birth of Venus* [Πίνακας ζωγραφικής]. Uffizi Gallery, Φλωρεντία, Ιταλία. Ανακτήθηκε από <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>

Brown, D. (2003). *The Da Vinci Code*. Νέα Υόρκη: Doubleday.

- D'Angelo, F. J. (2010). The Rhetoric of Intertextuality. *Rhetoric review*, 29(1), 31-47. doi: 10.1080/07350190903415172
- Dassin, J. (Σκηνοθέτης & Παραγωγός). (1964). *Torqari* [Κινηματογραφική ταινία]. ΗΠΑ: Filmways.
- Dewey, J. (1937). *Art as experience*. New York: Capricorn Books.
- Druker, E. (2018). Collage and montage in picturebooks. Στο B. Kümmerling-Meibauer (Επιμ.), *The Routledge Companion to Picturebooks* (σ. 49-58). Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge.
- Eckhoff, A., & Guberman, S. (2006). Daddy Daycare, Daffy Duck, and Salvador Dali Popular Culture and Children's Art Viewing Experiences, *Art Education*, 59(5), 19-24. doi: 10.1080/00043125.2005.11651607
- Evans, C. (2006). *The Story of a Picture Book: A Process Analysis* (Διδακτορική διατριβή, Ouachita Baptist University). Διαθέσιμο στο αποθετήριο Scholarly Commons @ Ouachita. (Αρ. Εγγραφής 85604317).
- Falk, J. H., & Dierking, L. D. (1992). Redefining the Museum Experience: The Interactive Experience Model. *Visitor Studies*, 4(1), 173-176. Ανακτήθηκε Ιούνιος 2, 2021, από [http://kora.matrix.msu.edu/files/31/173/1F-AD-212-8-VSA-a0a5b9-a\\_5730.pdf](http://kora.matrix.msu.edu/files/31/173/1F-AD-212-8-VSA-a0a5b9-a_5730.pdf)
- Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2000). *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek: Altamira Press.
- Ferwati, M. S., & Khalil, R. (2015). Semiotic Aspects of Museum Landscape: Contextual Integration and Symbolic Application. *International Journal of the Inclusive Museum*, 8(3), 27-41. doi: [10.18848/1835-2014/CGP/v08i03/44495](https://doi.org/10.18848/1835-2014/CGP/v08i03/44495)
- Flynn, R. (2008). Childhood, Power, and “Symbolic Plenitude”. *Children's Literature Association Quarterly*, 33(1), 1-3. doi: [10.1353/chq.2008.0000](https://doi.org/10.1353/chq.2008.0000)
- Franz, R. (2013). *Cultivating little Consumers: How Picture Books Influence materialism in Children* (Πτυχιακή εργασία, University of Vermont). Διαθέσιμο στο αποθετήριο ScholarWorks @ UVM. (Αρ. Εγγραφής 2576-7550).
- Galda, L., & Short, K. (1993). Children's Books: Visual Literacy: Exploring Art and Illustration in Children's Books. *The Reading Teacher*, 46(6), 506-516. Διαθέσιμο στο <http://www.jstor.org/stable/20201117>
- Grazer, Br., Calley, J. (Παραγωγοί), & Howard, R. (Σκηνοθέτης). (2006). *The Da Vinci Code* [Κινηματογραφική ταινία]. ΗΠΑ: Sony Pictures.

- Hein, G. E. (1995). The Constructivist Museum. *Journal for Education in Museums*, 16, 21-23. doi: [10.4324/9780203028322-14](https://doi.org/10.4324/9780203028322-14)
- Hofinger, A., & Ventola, E. (2004). Multimodality in Operation: Language and Picture in a Museum. Στο E. Ventola, C. Charles, & M. Kaltenbacher (Επιμ.), *Perspectives on Multimodality* (σ. 193-209). Άμστερνταμ/Φιλαδέλφεια: John Benjamins.
- Horta, M. (1992). *Museum semiotics: a new approach to museum communication*. (Διδακτορική διατριβή, University of Leicester). Διαθέσιμο στο αποθετήριο figshare. (Αρ. Εγγραφής U632526)
- Houseal, A. K., Bourque, C. M., Welsh, K. M. & Wenger, M. (2014). Free-Choice Family Learning: A Literature Review for the National Park Service. *Journal of Interpretation Research*. 19(1), 7-29. doi: [10.1177/109258721401900102](https://doi.org/10.1177/109258721401900102)
- Judson, H. (1989). What is in a picture. *Children's Literature in Education*. 20 (1), 59-68. doi: [10.1007/BF01128041](https://doi.org/10.1007/BF01128041)
- Jones, T. (2017). *Toy Stories: The Toy as Hero in Literature, Comics and Film*. Τζέφερσον: McFarland & Company.
- Hitchcock, A. (Σκηνοθέτης & Παραγωγός). (1958). *Vertigo* [Κινηματογραφική ταινία]. ΗΠΑ: Paramount Pictures.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press.
- Kaitavuori, K., Kokkonen, L., & Sternfeld, N. (Επιμ.). (2013). *It's all Mediating: Outlining and Incorporating the Roles of Curating and Education in the Exhibition Context*. Νιούκαστλ: Cambridge Scholars Publishing.
- Knight, K. (2019). Is there such a place as far away? Στο Polytechnic Institute of Cávado and Ave (IPCA) (Επιμ.), *Πρακτικά του 7<sup>th</sup> International Conference on Illustration and Animation (CONFIA)*, 14-16 Ιουνίου, 2021 (σ. 553-564), Βιάνα ντο Καστέλο, Πορτογαλία. Μπαρσέλος, Πορτογαλία: Polytechnic Institute of Cávado and Ave (IPCA). Ανακτήθηκε Δεκέμβριος 28, 2021, από <http://www.confia.ipca.pt/>
- Konigsburg, E. L. (1967). *From the Mixed Up Files of Mrs. Basil E. Frankweiler*. Νέα Υόρκη: Atheneum Publishers.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Λονδίνο: Arnold.

- Latham, K. F. (2007). The Poetry of the Museum: A Holistic Model of Numinous Museum Experiences. *Museum Management and Curatorship*, 22(3), 247-263. doi: [10.1080/09647770701628594](https://doi.org/10.1080/09647770701628594)
- Magritte, R. (1929). *La Trahison des images* [Ελαιογραφία]. Los Angeles County Museum of Art. Καλιφόρνια, ΗΠΑ. Ανακτήθηκε από [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Treachery\\_of\\_Images](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images)
- Mesrobian, J. (1994). Leo Lionni fables. *Day Care and Early Childhood Education*, 21, 36-38. doi: [10.1007/BF02361414](https://doi.org/10.1007/BF02361414)
- Mortimer, Ch. Jr. (Παραγωγός), & Cook, G. (Σκηνοθέτης). (1973). *From the Mixed Up Files of Mrs. Basil E. Frankweiler* [Κινηματογραφική ταινία]. ΗΠΑ: Cinema 5.
- Mörsc, C., & Holland, A. (2013). *Time for Cultural Mediation*. Arts and Audiences Programme of Pro Helvetia, the Swiss Arts Council. Institute for Art Education of the Zurich University of the Arts (ZHdK). Ανακτήθηκε Νοέμβριος 25, 2021, από τον ιστότοπο του Kulturvermittlung Schweiz στο <https://www.kultur-vermittlung.ch>
- Nikolajeva, M. (2008). Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks. Στο L. R. Sipe, & S. Pantaleo (Επιμ.). *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality* (σ. 55-74). Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge.
- O'Toole, M. (1994). *The Language of Displayed Art*. London: Leicester University Press.
- Pearce, S. M. (1994). Objects as meaning; or narrating the past. Στο S. M. Pearce (Επιμ.), *Interpreting Objects and collections* (σ. 19-29). Λονδίνο: Routledge.
- Plokhotnyuk, V., & Mitrofanenko, L. (2018). Semiotic models in museum communication. *Museology and Theoretical Discourse*, 6(1), 21-31. Ανακτήθηκε Απρίλιος 5, 2021, από [https://www.muzeologia.sk/index\\_htm\\_files/mkd\\_1\\_18\\_Plokhotnyuk\\_Mitrofanenko.pdf](https://www.muzeologia.sk/index_htm_files/mkd_1_18_Plokhotnyuk_Mitrofanenko.pdf)
- Prudhoe, C. M. (2003). Picture Books and the Art of Collage. *Childhood Education*, 80(1), 6-11. doi: [10.1080/00094056.2003.10521243](https://doi.org/10.1080/00094056.2003.10521243)
- Purser, E. (2000). Telling Stories: text analysis in a museum. Στο E. Ventola (Επιμ.), *Discourse and Community: Doing Functional Linguistics* (σ. 169-198). Τύμπινγκκεν: Gunter Narr Verlag.
- Rosenblatt, L. M. (1938). *Literature as Exploration*. Νέα Υόρκη: Appleton-Century.
- Rosenblatt, L. M. (1978). *The reader, the text, the poem: the transactional theory of the literary work*. Κάρμποντεϊλ: Southern Illinois University Press.

- Sellier, M. (2009). Pour l'amour de l'art. *L'Art, le livre et les enfants*, 246, 125-132. Ανακτήθηκε Οκτώβριος 7, 2021 από <https://cnlj.bnf.fr>
- Serafini, F. (2015). The Appropriation of Fine Art into Contemporary Narrative Picturebooks. *Children's Literature in Education*. doi: [10.1007/s10583-015-9246-2](https://doi.org/10.1007/s10583-015-9246-2)
- Shawn L. (Παραγωγός & Σκηνοθέτης). (2006-2014). *Night at the Museum*. [Κινηματογραφικές ταινίες]. ΗΠΑ: 20th Century Fox.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0 Ανακτήθηκε Νοέμβριος 22, 2020, από <http://www.participatorymuseum.org/read/>
- Sipe, L. (2001). Using Picturebooks to Teach Art History. *Studies in Art Education*, 42(3), 197-213. doi: [10.1080/00393541.2001.11651698](https://doi.org/10.1080/00393541.2001.11651698)
- Sipe, L. R., & Brightman, A. (2009). Young children's interpretations of page breaks in contemporary picturebooks. *Journal of Literacy Research*, 41, 68-103. doi: [10.1080/10862960802695214](https://doi.org/10.1080/10862960802695214)
- Stephens, J. (1992). *Language and ideology in Children's Fiction*. London & New York: Longman.
- Trenc, M. (1993). *Night at the museum*. Νέα Υόρκη: B.E.S. Publishing.
- Umiker-Sebeok, J. (1994). Behavior in a Museum: A Semio-Cognitive Approach to Museum Consumption Experiences. Signifying Behavior. *Journal of Research in Semiotics, Communication Theory, and Cognitive Science*, 1(1), 52-100.
- Velázquez, D. R (1656). *Las Meninas* [Ελαιογραφία]. Museo Nacional del Prado, Μαδρίτη, Ισπανία. Ανακτήθηκε από <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>
- Witcomb, A (2015). Towards a pedagogy of feeling. Understanding How Museums Create a Space for Cross- Cultural encounters. Στο Witcomb, A., & Message, K. (Επιμ.), *Museum Theory, The International Handbooks of Museum Studies 1*, 321-344, Χόμποκεν: John Wiley & Sons.
- Yohlin, E. (2012). Pictures in Pictures: Art History and Art Museums in Children's Picture Books. *Children's Literature in Education*, 43(3), 260-272. doi: [10.1007/s10583-012-9170-7](https://doi.org/10.1007/s10583-012-9170-7)



- Youngs, S., & Serafini, F. (2013). Discussing picturebooks across perceptual, structural, and ideological perspectives. *Journal of Language and Literacy Education*, 9(1), 185-200.  
Ανακτήθηκε Οκτώβριος 20, 2021 από <http://jolle.coe.uga.edu>
- Zimmerman, V. (2015). The Curating Child: Runaways and Museums in Children's Fiction. *The Lion and the Unicorn*. 39(1), 42-62. doi: [10.1353/uni.2015.0008](https://doi.org/10.1353/uni.2015.0008)

# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

## 1. Πίνακες

### 1.1 Μουσεία και ήρωες

	Αριθμός μουσείων		Αρχαιολογικά μουσεία	Μουσεία τέχνης / Μουσεία παιχνιδιών		Ήρωες		Προσωπικό μουσείου	Παράρτημα
	ένα	περισσότερα		πραγματικά μουσεία	ανώνυμα / φανταστικά μουσεία	άνθρωποι	ζώα		
<i>Χαμένοι στο μουσείο</i>	✓				✓	✓	✓		
<i>Επιθεωρητής Φλόκος</i>	✓				✓		✓		
<i>Ένα λιοντάρι στο Παρίσι</i>		✓		✓			✓		
<i>Το δικό μου μουσείο</i>		✓	✓		✓	✓		✓	
<i>Ένας αρκούδος για φορά</i>	✓			✓		✓	✓	✓	
<i>Ο Κλοντ στην πόλη</i>	✓				✓	✓	✓		
<i>Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου</i>		✓			✓	✓			
<i>Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο</i>	✓				✓	✓			
<i>Το όνειρο του Μαθιού</i>	✓			✓			✓		
<i>Πάμπλο Ποντικάσο</i>	✓				✓	✓	✓		
<i>Ολίβια</i>	✓				✓		✓	✓	
<i>Η Μαριάννα και οι ιμπρεσιονιστές</i>	✓				✓	✓	✓	✓	
<i>Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις</i>	✓			✓		✓	✓	✓	
<i>Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης</i>	✓		✓			✓			
<i>Νύχτες χωρίς την Κάρν</i>		✓	✓			✓		✓	
<i>Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά</i>	✓		✓			✓	✓		

Στο μουσείο		✓	✓			✓			✓
Το αίγιομα της Σφίγγας	✓		✓			✓	✓	✓	✓

## 1.2 Μοτίβα

	Αρχαία Ελλάδα	Γνωριμία με κάποια τέχνη	Περιπέτεια / Περιπλάνηση		Ομάδα επισκεπτών			Ονειρικά στοιχεία	Αίσθημα μοναξιάς
			μέσα στο μουσείο	έξω από το μουσείο	σχολική ξενάγηση	οικογενειακή επίσκεψη	ανώνυμο / μικτό γκρουπ		
Χαμένοι στο μουσείο			✓		✓				✓
Επιθεωρητής Φλόκος			✓				✓		
Ένα λιοντάρι στο Παρίσι				✓			✓		✓
Το δικό μου μουσείο			✓				✓		
Ένας αρκούδος μια φορά				✓					✓
Ο Κλοντ στην πόλη				✓			✓		
Η πιο παράξενη ιστορία του κόσμου				✓			✓	✓	
Το κορίτσι στο κάστρο μέσα στο μουσείο			✓				✓	✓	✓
Το όνειρο του Μαθιού		✓			✓			✓	✓
Πάμπλο Ποντικάσο		✓			✓		✓		
Ολίβια		✓				✓			
Η Μαριάννα και οι μπρεσιονιστές		✓	✓			✓		✓	
Η μικρή Σάρλοτ σκηνοθέτις		✓		✓		✓			✓
Η Αριάδνη στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης	✓					✓			✓

Νύχτες χωρίς την Κάρυ	✓								✓
Ο μικρός γρύπας με τα γαλάζια φτερά	✓								✓
Στο μουσείο	✓	✓			✓		✓		
Το αίτημα της Σφίγγας	✓				✓		✓		✓

## 2. Παιδικά βιβλία με θέμα το μουσείο

Βασιλείου, Λ. (2004). *Τα μάρμαρα πετούν* (Ν. Mountain, Εικον.). Αθήνα: Μίνωας.

Βασιλοπούλου, Β. (2006). *Ένας βάτραχος ξεναγός στα μουσεία: Το δελφινομουσείο*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Βίβα, Φ. (2014). *Ο μικρός Φρανκ αρχιτέκτονας* (Φ. Βίβα, Εικον. · Χ. Μπουλώτης, Μτφ. · Ο. Ιορδανίδου, Επιμ.). Αθήνα: Μέλισσα.

Γερούλανου, Ε. (2018). *Ένας αρκούδος μια φορά* (Ι. Σαμαρτζή, Εικον.). Αθήνα: Πατάκης.

Γερούλανου, Ε. (2013). *Ο Νικηφόρος ανακαλύπτει τα συναισθήματα* (Φ. Φωτιάδης, Εικον.). *Με οδηγό τα κυκλαδικά ειδώλια*. Αθήνα: Πατάκης.

Γερούλανου, Ε. (2008). *Οι αριθμοί της Εθνικής Πινακοθήκης*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

Γερούλανου, Ε. (2005). *Το αλφαβητάρι του Μουσείου Μπενάκη*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

Γιαννακόπουλος, Σ. (2017). *Ο μασκοφόρος εκδικητής* (Π. Χριστούλιας, Εικον.). Αθήνα: Παπαδόπουλος.

Γρατσία, Ε. (2016). *Η μεγάλη Κυρία των Νομισμάτων και το κυνήγι του κρυμμένου θησαυρού* (Μ. Θεοχάρη, Εικον.) Αθήνα: Monumenta.

Δαρλάση, Α. (2015). *Όταν έφυγαν τ' αγάλματα* (Μ. Δεληβοριά, Εικον. · Κ. Λελούδη, Επιμ.). Αθήνα: Μεταίχμιο.

Δόλλη, Ν. (2009). *Χτίζοντας το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης* (Ε. Ζουρνατζή, Εικον.). Αθήνα: Λιβάνης.

Δούκα, Μ. (2000). *Η Μυρσίνη και η ιερή χήνα* (Δ. Κωνσταντόπουλος, Εικον.). Αθήνα: Ίνδικτος.

Δούκα, Μ. (1999). *Οι 8 ιστορίες του πήλινου σφονδυλιού* (Δ. Κωνσταντόπουλος, Εικον.). Αθήνα: Φυτράκης.

Glover, D. (2013). *Το μουσείο των μυστηρίων* (Τ. Χάτσινσον, Εικον.). Αθήνα: Susaeta.

- Gosignny, R. (2018). *Ο μικρός Νικόλας. Πανικός στο μουσείο.* (J. J. Sempe, Εικον. · Σ. Πολίτου-Βερβέρη, Μτφ). Αθήνα: Χάρτινη Πόλη.
- Green, J. (2009). *Το μουσείο των δεινοσαύρων* (S. Quigley, Εικον. · Ε. Μαυρικάκη, Μτφ). Αθήνα: Πατάκης.
- Ζέη, Α. (2014). *Η Αλίκη στη χώρα των μαρμάρων* (Σ. Ζαραμπούκα, Εικον.). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ηλιόπουλος, Β. (2019). *Τα βράδια ονειρεύομαι ότι είμαι σπίτι μου* (Χ. Μπεκιάρης, Εικον.). Αθήνα: Παιδική Νομική Βιβλιοθήκη.
- Κροντήρα, Λ. (1993). *Γνωριμία με το Εθνικό Αρχαιολογικό μουσείο* (Γ. Γιαννέλος, Φωτογ.) Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Lallemant, O. (2021). *Ο λύκος Ζαχαρίας και το μυστήριο στο μουσείο* (É. Thuillier, Εικον.· Κ. Δημοπούλου, Μτφ.). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Λυρατζή, Μ. (2004). *Η ζύλινη κούκλα* (Ε. Λογκβινόβσκα, Εικον.). Αθήνα: Πατάκης.
- Mantegazza, G. (2005). *Στο μουσείο* (D. Montanari, Εικον. · Ε. Παφίλη, Μτφ.). Αθήνα: Σαββάλας.
- Μουσιώνη, Λ. (2016). *Το μουσείο των υποσχέσεων* (Ν. Καπατσούλια, Εικον.). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Μπουλώτης, Χ. (2019). *Ο γάτος που έφυγε με τα χελιδόνια: Μια αληθινή ιστορία που έγινε στο Αρχαιολογικό Μουσείο Λήμνου* (Φ. Στεφανίδη, Εικον.). Αθήνα: Πατάκης.
- Μπουλώτης, Χ. (1999). *Το άγαλμα που κρύωνε: Μια αληθινή ιστορία που έγινε στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας* (Φ. Στεφανίδη, Εικον.). Αθήνα: Πατάκης.
- Μπουλώτης, Χ. (1996). *Ο Κάδμος, η σκυλίτσα του και το φεγγάρι: Μια αληθινή ιστορία που συνέβη στο Μουσείο της Θήβας* (Φ. Στεφανίδη, Εικον.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπουλώτης Χ. (2013). *Ο Πινόκιο στην Αθήνα* (Β. Παπατσαρούχας, Εικον.). Αθήνα: Polaris.
- Μυρογιάννη, Ε. (2002). *10 μικροί διάλογοι για ένα μουσείο* (Τ. Τσανανά, Εικον.). Αθήνα: Καλειδοσκόπιο.
- Nelson, J. (2019). *Βιβλιομουσείο* (R. Wilkinson, Εικον. · Μ. Ντεκάστρο, Μτφ.) Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Ντεκάστρο, Μ. (2011). *Θησαυροί μέσα στο χώμα* (Ντ. Σταματιάδη, Εικον.). Αθήνα: Παπαδόπουλος
- Ντεκάστρο, Μ. (2011). *Περπατώντας τις εποχές του Βυζαντίου: Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών.* (Σ. Μπονάτσος, Εικον.). Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Ντεκάστρο, Μ. (2009). *Το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ντεκάστρο, Μ., & Βαλαβάνης, Π. (2004). *Μικρές ιστορίες του μουσείου* (Α. Ζαφόλια, Εικον.). Αθήνα: Κάστωρ.
- Πίνη, Ε. (2010). *Μικροί επισκέπτες στο Μουσείο της Ακρόπολης* (Σ. Μπονάτσος, Γ. Νταλαγιώργου, & Ι. Σαρσάκης, Εικον.). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Πίνη, Ε. (2010). *Πάμε στο μουσείο της Ακρόπολης;* (Σ. Μπονάτσος, Γ. Νταλαγιώργου & Ι. Σαρσάκης, Εικον.). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Πίνη, Ε. (2009). *Η Αριάδνη αφηγείται ιστορίες για αγάλματα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο* (Σ. Μπονάτσος, Γ. Νταλαγιώργου, & Ι. Σαρσάκης, Εικον.). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Πίνη, Ε. (2009). *Ο Ίκαρος αφηγείται ιστορίες για αγάλματα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο* (Σ. Μπονάτσος, Γ. Νταλαγιώργου, & Ι. Σαρσάκης, Εικον.). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Πίνη, Ε. (2008). *Ο Άργος αφηγείται ιστορίες από τη μυκηναϊκή εποχή στο Εθνικό Αρχαιολογικό μουσείο* (Σ. Μπονάτσος, Γ. Νταλαγιώργου, & Ι. Σαρσάκης, Εικον.). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Πίνη, Ε. (2018). *Είμαι ο Λέων των Κυθήρων κι έχω μια ιστορία να σας πω* (Γ. Νάκας, Εικον.) Αθήνα: Κέδρος. Διαθέσιμο στο: <http://followodyseus.culture.gr/Portals/54/PDFs/tonia/EFA%20DYTIKHS%20ATTIKH%20S/MouseioKuthhrwn/LEON%20GR.pdf>
- Πίνη, Ε. (2015) *Ένας βάτραχος στη Βραυρώνα* (Α. Σέλελη, Εικον.). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού.
- Πίνη, Ε. (2015/2012) *Ένας βάτραχος στη Βραυρώνα* (Α. Σέλελη, Εικον.). Αθήνα: Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Πολιτιστικής κληρονομιάς του Υπουργείου Πολιτισμού/ΥΠ.ΠΟ.Τ. Διαθέσιμο στο: <http://followodyseus.culture.gr/Portals/54/Material/Telika/AttikoTopio/EnasVatrxosStiVaurona.pdf>
- Πλατή, Μ. (2008). *Οι φίλοι μου τα ειδώλια* (Μπενέκου, Ι, & Καλλιμόπουλος Μ. Γ., Εικον.) Αθήνα: Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.
- Punset, E. (2018). *Οι ατρόμητοι και το μυστήριο του δεινοσαύρου* (R. Bonilla, Εικον. · Α. Ηλιόπουλος, Μτφ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σβορώνου, Ε. (2013). *Όλα για τη φανέλα* (Ν. Λεωνίδου, Εικον.). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Σβορώνου, Ε. (2013). *Τα δεκατρία φτερνίσματα* (Ν. Λεωνίδου, Εικον.). Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Σουζούκι, Σ. (2018). *Γιαγιά Κουσάμα. Από εδώ μέχρι το άπειρο* (Ε. Γουάινσταϊν, Εικον.). Αθήνα: Μέλισσα.
- Trenc, M. (2008). *Μια νύχτα στο μουσείο* (Μ. Trenc, Εικον. · Ε. Σακελλαροπούλου, Μτφ.). Αθήνα: Λιβάνης.
- Τριβιζάς, Ε. (2001). *Ο μικρός Ερμής* (Μ. Δεληβοριά, Εικον.). Αθήνα: Μίνωας.
- Τσίγγου, Σ. (2019). *Το κρυφό* (Κ. Μπρίνια, Εικον.). [Ηλεκτρ. βιβλίο]. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς (ΠΙΟΠ). Διαθέσιμο στο <https://www.piop.gr/el/publications/paramithia/>
- Χατζημποντόζη, Μ. (2017). *Μια μέρα στο μουσείο* (Α. Ρούσσου, Εικον.). Αθήνα: Ψυχογιός.
- Χατζηασλάνη, Κ., Καϊμάρα, Ε., & Λεοντή, Α. (2011). *Μια μέρα στο Μουσείο Ακρόπολης: Αναζητώντας τη θεά Αθηνά* (Ε. Ζουρνατζή, Εικον.). Αθήνα: Μουσείο Ακρόπολης.
- Χατζηασλάνη, Κ., Καϊμάρα, Ε., Λεοντή, Α. & Παράσχου Σ. (2014). *Πρόσκληση για τους θεούς του Ολύμπου στο Μουσείο της Ακρόπολης* (Ε. Ζουρνατζή, Εικον.). Αθήνα: Μουσείο Ακρόπολης.