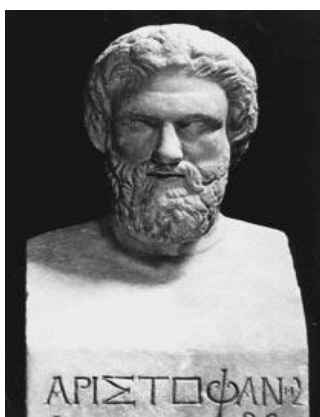




ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Αριστοφάνης για παιδιά: μια μελέτη των εικονογραφημένων διασκευών της Σοφίας Ζαραμπούκα

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ



Μεταπτυχιακός φοιτητής

Χωραβάτης Παναγιώτης

A.M.: 473

Εξεταστική επιτροπή

Επιβλέπων Καθηγητής: Γεώργιος Δ. Καψάλης, Καθηγητής του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Ιωαννίνων

Μέλη: Σμαράγδα Παπαδοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Ιωαννίνων

Νικολέττα Τσιτσανούδη Μαλλίδη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών Ιωαννίνων

Στην οικογένειά μου

Περιεχόμενα

Περίληψη	6
Abstract.....	7
Εισαγωγή	8

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1. Θεωρητική διερεύνηση της διασκευής ως έννοιας.....	10
1.1 Η ιστορική εξέλιξη του όρου «διασκευή».....	10
1.2 Σύγχρονοι ορισμοί της διασκευής	11
1.2.1 Η «διασκευή» κατά τον Εμμανουήλ Κριαρά.....	11
1.2.2 Ο ορισμός της «διασκευής» από τον Γεώργιο Μπαμπινιώτη.....	11
1.2.3 Η «διασκευή» στο Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής.....	12
1.2.4 Το λήμμα «διασκευή» στο Oxford English Dictionary	12
1.3 Επεξήγηση εννοιών αναφορικά με τη «διασκευή»	13
1.3.1 Σχέση αρχικού κειμένου και «προκειμένων»	13
1.3.2 Το συγκείμενο. Η επίδραση ενός διπλού πλαισίου παραγόντων.....	14
1.3.3 Το «παρακείμενο» σύμφωνα με τον Genette.....	16
1.4 Ο παράγοντας του «εννοούμενου αναγνώστη».....	16
1.5 Διασκευαστικές τεχνικές	17
1.6 Λειτουργίες των παιδικών διασκευών	18

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

2. Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο	20
2.1 Η ιστορία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου	20
2.1.1 Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο στην Ελλάδα	21
2.2 Ταξινόμηση των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων.....	22
2.3 Παράγοντες εικονογράφησης ενός παιδικού βιβλίου	24
2.4 Ο ρόλος της εικονογράφησης στη μαθησιακή διαδικασία	25

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

3. Συνοπτική θεώρηση των κωμωδιών του Αριστοφάνη	27
3.1 Αριστοφάνης, ένας αρχαίος «παραμυθάς»	27
3.2 Τα έργα του Αριστοφάνη.....	29
3.2.1 Ειρήνη.....	29
3.2.2 Όρνιθες	31
3.2.3 Λυσιστράτη.....	34
3.2.4 Βάτραχοι.....	36
3.2.5 Πλούτος	39

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

4. Μελέτη των εικονογραφημένων διασκευών της Σ. Ζαραμπούκα	42
4.1 Η συγγραφέας και εικονογράφος Σοφία Ζαραμπούκα	42
4.2 Η σειρά βιβλίων «Αριστοφάνης»	43
4.2.1 Ειρήνη.....	43
4.2.2 Όρνιθες	50
4.2.3 Λυσιστράτη.....	55
4.2.4 Βάτραχοι.....	60
4.2.5 Πλούτος	66
4.3 Οι διασκευές των Δ. Ποταμίτη και Τ. Αποστολίδη-Γ. Ακοκαλίδη	70
Συζήτηση-Συμπεράσματα.....	72
Βιβλιογραφία	74

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιδιώκει να παρουσιάσει, να μελετήσει και να ερμηνεύσει, σε πρώιμο τουλάχιστον επίπεδο, τη σειρά εικονογραφημένων βιβλίων «Αριστοφάνης» της Σοφίας Ζαραμπούκα. Η σειρά αυτή περιλαμβάνει πέντε διασκευές των μεγάλων κλασικών έργων της αρχαιότητας του ομώνυμου Αθηναίου σατιρικού ποιητή. Για την επίτευξη των παραπάνω στόχων, αρχικά, πραγματοποιήθηκε μία θεωρητική διερεύνηση της «διασκευής» ως έννοιας. Επιπροσθέτως, προκειμένου να μελετηθεί και να κατανοηθεί το περιεχόμενο των εικόνων, που υπάρχουν μέσα στις υπάρχουσες διασκευαστικές προσπάθειες της συγγραφέως, παρουσιάστηκε ο πολυδιάστατος ρόλος της εικονογράφησης. Επιπλέον, έγινε μια προσπάθεια σύντομης θεώρησης των κωμωδιών του Αριστοφάνη, με σκοπό την πληρέστερη κατανόηση των διασκευών ως δευτερογενών έργων. Με τις παραπάνω ενέργειες κατέστη δυνατός ο εντοπισμός τριών συγκεκριμένων αξόνων πάνω στους οποίους θα γίνει η μελέτη των εικονογραφημένων διασκευών: α) την εικονογράφηση, β) το κείμενο και γ) τις διασκευαστικές τεχνικές.

Λέξεις-κλειδιά: Ελληνική παιδική λογοτεχνία, Αριστοφάνης, Διασκευές, Εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, Σοφία Ζαραμπούκα

Abstract

Through the present paper we focus at presenting, studying and interpreting, at an early stage at least, a series of illustrated books under the title "Aristophanes", written by Sofia Zarabouka. This series of books includes five adaptations of the great classical works of antiquity, attributed to the Athenian satirical poet. In order to achieve the above mentioned objectives, initially, a theoretical reflection of what an "adaptation" in fact means. In addition, in order to analyze and comprehend the content of the images found amongst writer's creative efforts, a multidimensional role of illustration was presented. In addition, there was an attempt to snap a brief overview on the comedies of Aristophanes, in order to better understand the adaptations as subsequent works. Through the above methodology, it was possible to identify three specific axes on which the illustrated adaptations will be studied: a) the illustration, b) the text, and c) the adaptation techniques.

Key-words: Greek children's literature, Aristophanes, Adaptations, Illustrated children's book, Sofia Zarabouka

Εισαγωγή

Τη σημερινή εποχή, οι διασκευές ενυπάρχουν σχεδόν παντού: στην τηλεόραση, στην οθόνη του σινεμά, στη μουσική και θεατρική σκηνή, στο διαδίκτυο, στα μυθιστορήματα, στα κόμικς, στο πλησιέστερο θεματικό πάρκο ακόμη και στα ηλεκτρονικά παιχνίδια. Πλέον και ένα αξιόλογο τμήμα της λογοτεχνίας που απευθύνεται σε παιδιά αποτελείται από διασκευές έργων της κλασικής λογοτεχνικής παράδοσης. Εδώ και αρκετό καιρό τα έργα του Ομήρου, η αρχαία αττική κωμωδία, οι μύθοι του Αισώπου, η Αγία Γραφή, καθώς και η αρχαία ελληνική μυθολογία μεταπλάθονται σε απλούστερη μορφή με σκοπό να προσεγγίσουν, αλλά και να συγκινήσουν ένα μικρότερο ηλικιακά κοινό. Η επιλογή τέτοιων έργων δεν είναι διόλου τυχαία. Τα έργα αυτά περιέχουν συμπυκνωμένη γνώση και σημαντικές διαχρονικές αξίες του πολιτισμού μας που μπορούν και πρέπει να μεταδοθούν στα παιδιά¹.

Οι μεταπλάσεις, όμως, αυτές, ως δευτερογενή έργα, για αρκετό καιρό θεωρούνταν από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας ως απλές, χρηστικές αντανάκλασεις των άφθαστων πρωτοτύπων τους. Σήμερα, είναι κοινώς αποδεκτό ότι τα δευτερογενή αυτά έργα υπερβαίνουν, κατά κανόνα, την απλή μίμηση. Αποτελούν νέα έργα εφόσον προσθέτουν, ανανεώνουν ή ακόμη και ανατρέπουν τα αρχικά². Με λίγα λόγια, οι αποδόσεις για παιδιά, ανεξάρτητα από την πρόθεση μεταβίβασης διαχρονικών αξιών που εμπεριέχονται στα αρχικά έργα, φέρουν έντονα και το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο του χωροχρόνου της διασκευής.

Όσον αφορά το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, αποτελεί και αυτό με τη σειρά του μια ιδιαίτερη μορφή της παιδικής λογοτεχνίας, που κατέχει σημαντική θέση κυρίως στον χώρο της προσχολικής αγωγής. Θεωρείται, μάλιστα, ότι η εικονογραφική απόδοση ενός αρχικού έργου εντάσσεται στη διασκευαστική διαδικασία. Πλέον, υπάρχει πληθώρα παιδικών βιβλίων στον ελλαδικό χώρο με κύριο γνώρισμα τη σύζευξη των εικονιστικών απεικονίσεων και λόγου, με σκοπό τη διεύρυνση των δυνατοτήτων του παιδιού.

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια προσπάθεια μελέτης και διερεύνησης των εικονογραφημένων διασκευών της σειράς βιβλίων «Αριστοφάνης» που δημιούργησε η

1. Βλ. Ε. Καλκάνη, *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι Διασκευές του Αριστοφάνη*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Ρόδος 2004, σ. 11.
2. Βλ. Α. Ζερβού, *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ: Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*, Συλλογικό έργο, εκδ. Παπαδόπουλος, Αθήνα 2011, σ. 9.

συγγραφέας και εικονογράφος Σοφία Ζαραμπούκα. Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι να αποτελέσει το έναυσμα για μελλοντικές συστηματικές διερευνήσεις σε ανάλογα ζητήματα.

Αναλυτικότερα, το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί τη θεωρητική πλαισίωση του όλου εγχειρήματος, προκειμένου να γίνει κατανοητό το θέμα στη συνέχεια. Αρχικά, αφού μελετηθεί η ιστορική εξέλιξη της διασκευής ως έννοιας, θα γίνει μια προσπάθεια να αναζητηθούν οι σύγχρονοι ορισμοί που αποδίδονται σε αυτήν. Έπειτα, θα ακολουθήσει μια επεξήγηση εννοιών που εντάσσονται στο θεωρητικό πλαίσιο των διασκευών, όπως είναι, για παράδειγμα, το «αρχικό κείμενο», το «προκείμενο», το «συγκείμενο» και το «παρακείμενο». Συνακόλουθα, θα αναφερθούμε στις συνηθέστερες τεχνικές που χρησιμοποιούνται στα διασκευασμένα έργα, όπως για παράδειγμα είναι η παράλειψη, η προσθήκη και η αλλαγή είδους, καθώς και στις παιδευτικής και κοινωνικοποιητικής φύσης λειτουργίες των παιδικών διασκευών. Ιδιαίτερη αναφορά για τον ρόλο της εικονογράφησης μέσα στα παιδικά βιβλία, που διακρίνεται για τη πολυλειτουργικότητά της, θα γίνει στο δεύτερο κεφάλαιο.

Στο τρίτο κεφάλαιο που ακολουθεί θα γίνει μια συνοπτική θεώρηση των κωμωδιών του Αριστοφάνη από μεταφράσεις, προκειμένου να κατανοήσουμε πληρέστερα τις υπό μελέτη διασκευές της Σοφίας Ζαραμπούκα ως δευτερογενή έργα.

Τέλος, στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο, που αποτελεί και κατά κάποιο τρόπο το «ερευνητικό» μέρος της διπλωματικής εργασίας, θα γίνει η μελέτη της συγκεκριμένης σειράς εικονογραφημένων βιβλίων πάνω σε τρεις συγκεκριμένους άξονες: α) την εικονογράφηση, β) το κείμενο και γ) τις διασκευαστικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν, προκειμένου να παραχθεί το νέο δευτερογενές έργο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1. Θεωρητική διερεύνηση της διασκευής ως έννοιας

1.1 Η ιστορική εξέλιξη του όρου «διασκευή»

Αρκετοί είναι οι ορισμοί που έχουν, κατά καιρούς, δοθεί στο ρήμα «διασκευάζω» και ως εκ τούτου στο ουσιαστικό «διασκευή». Από τις πρώτες εμφανίσεις και σημασίες των δύο παραπάνω όρων *διασκευάζω*, *διασκευή* στην αρχαία ελληνική γραμματεία, φαίνεται να εξάγεται το συμπέρασμα ότι κατά τον 5^ο αι. π.Χ. *διασκευάζομαι* σήμαινε γενικά «προμηθεύομαι» ή «εξοπλίζομαι»³. Εντούτοις, κατά την ελληνιστική περίοδο, η χρήση των όρων εξειδικεύεται στην περιοχή των λόγων και -πιο συγκεκριμένα- των κειμένων⁴. Αυτή η σημασιολογική μετατροπή δείχνει να οδηγεί στη σύγχρονή μας χρήση των λέξεων.

Από τον 19^ο αιώνα και εξής γίνονται σχετικές αναφορές για τους συγκεκριμένους όρους μέσα σε λήμματα (νεο) ελληνικών λεξικών και εγκυκλοπαιδειών, χωρίς ωστόσο να τους συναντάμε με την τρέχουσα σημασία. Ίσως αυτό να οφείλεται τόσο στην απουσία εμφάνισης διασκευασμένων έργων κατά την εποχή συγγραφής των λεξικών όσο και στον αποκλειστικό αρχαιογνωστικό χαρακτήρα και κατεύθυνση της τότε επίσημης νεοελληνικής εκπαίδευσης.

Κατά τη δεκαετία του 1950 θα λέγαμε πως το βάρος της ερμηνείας των λεξικών εξακολουθεί να πέφτει στις αρχαίες και ελληνιστικές σημασίες των *διασκευάζω* και *διασκευή*. Η μόνη διαφορά είναι ότι υπάρχει πια «ως παράδειγμα φράση που υποδηλώνει με κάποια σαφήνεια την ύπαρξη σύγχρονών τους διασκευών, και αυτών μόνο για το θέατρο». Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η φράση «η *διασκευή του «Ερωτοκρίτου» δια το θέατρον ήτο επιτυχής» που απαντάται στο εκτενέστατο λήμμα *διασκευή* μέσα στο *Μέγα Λεξικόν Όλης της Ελληνικής Γλώσσης* του Δ, Δημητράκου (1953) που θα μπορούσε να κάνει λόγο στη πρόσφατη χρήση της λέξης⁵.*

3. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 18.

4. Οι *διασκευαί* πλέον αποτελούσαν επιτηδευμένες φράσεις με σκοπό την έκπληξη των ακροατών, ενώ *διασκευάζω* σήμαινε «αναθεωρώ ή εκδίδω έργο για δημοσίευση» και *διασκευαστής* ονομαζόταν ο λόγιος που επενέβαινε με κριτικό και διορθωτικό χαρακτήρα σε προγενέστερο έργο, επιφέροντας αλλαγές αλλά και εισάγοντας δικές του προσθήκες. Βλ. H. Liddell, & R., Scott, *A Greek-English Lexicon*, εκδ. Clarendon Press, Oxford 1996, σ. 151.

5. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 20.

1.2 Σύγχρονοι ορισμοί της διασκευής

Τα τελευταία χρόνια, κυρίως τη δεκαετία του 1990, τα λεξικά αναδεικνύουν πλέον με σαφήνεια τη πρώτη λεξικογραφική αναφορά τόσο τη σύγχρονη χρήση των όρων (μέσα από τους ορισμούς και τα παραδείγματα που δίνουν στα ανάλογα λήμματα), όπως και τις διάφορες διαστάσεις του φαινομένου των διασκευών. Στη συνέχεια θα δοθούν τρεις ορισμοί ελληνόγλωσσων λεξικών και ένας αγγλικής προέλευσης ενός έγκυρου ξένου ερμηνευτικού λεξικού.

1.2.1 Η «διασκευή» κατά τον Εμμανουήλ Κριαρά

Εν συντομία στο λήμμα ως *διασκευή* ορίζεται «η ανάπλαση λογοτεχνικού, θεατρικού και μουσικού έργου, που οδηγεί σε νέα προσφορότερη μορφή: *διασκευή μυθιστορήματος για την τηλεόραση*» όπως αναφέρει στο *Νέο Ελληνικό Λεξικό της Σύγχρονης Δημοτικής Γλώσσας*⁶. Για τον ίδιο τη διασκευαστική διαδικασία τη διέπει σκοπιμότητα. Κατά ανάλογο τρόπο ο όρος δίνεται και στο *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*⁷ των Τεγόπουλου-Φυτράκη.

1.2.2 Ο ορισμός της «διασκευής» από τον Γεώργιο Μπαμπινιώτη

Ο ορισμός που μας παρέχει ο Γ. Μπαμπινιώτης μέσα στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* φαίνεται να επηρεάζεται από το πλήθος εκδοτικών και θεατρικών διασκευών για παιδιά που «άνθισαν» τις τελευταίες δεκαετίες. Ενδεικτικά το λήμμα *διασκεύαζω* σημαίνει «επιφέρω τροποποιήσεις σε καλλιτεχνικό έργο λόγου ή μουσικής» και συνοδεύεται από το εξής παράδειγμα: «*Διασκεύασαν την «Ειρήνη» του Αριστοφάνη για να την παρουσιάσουν σε παιδικό ακροατήριο*». Με εξίσου ίδιο ορισμό και παράδειγμα οροθετείται και το ουσιαστικό *διασκευή* με την επιπρόσθετη παρατήρηση «*διασκευή λογοτεχνικών έργων για την τηλεόραση*»⁸.

6. Βλ. Ε. Κριαράς, *Νέο Ελληνικό Λεξικό της Σύγχρονης Δημοτικής Γλώσσας*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995, σ. 92.

7. Βλ. Τεγόπουλος & Φυτράκης, *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*, εκδ. Αρμονία, Αθήνα⁴ 2004, σ. 329.

8. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 23.

1.2.3 Η «διασκευή» στο Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής

Ο σχετικά πρόσφατος ορισμός που δίνει το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στο άνωθεν δοθέν λεξικό αναφέρει ότι *διασκευάζω* σημαίνει «*αλλάζω κάτι ώστε να είναι κατάλληλο για ορισμένη άλλη χρήση ή να ικανοποιεί ορισμένες ανάγκες*». Το περιεχόμενο αυτού του λήμματος δείχνει πλέον να υποδηλώνει με σχετική ακρίβεια τη σύγχρονη λειτουργία του διασκευαστικού φαινομένου⁹.

1.2.4 Το λήμμα «διασκευή» στο Oxford English Dictionary¹⁰

Στο λεξικό ως *διασκευή (adaptation)* δίνεται ο εξής ορισμός: «*η τροποποίηση για προσαρμογή σε νέες, διαφορετικές συνθήκες ή σκοπούς ή σε διαφορετικό κοινό*». Ακολουθεί πληθώρα παραπομπών και παραθεμάτων από Άγγλους συγγραφείς. Τα παραδείγματα που εντάσσονται στο λήμμα αναφέρονται σε διασκευές λογοτεχνικών και μουσικών έργων.

Στους παραπάνω ορισμούς αξίζει να προστεθεί και ο ακόλουθος εμπειριστατωμένος ορισμός της Καλκάνη που αναφέρεται στη περίπτωση όπου αφετηριακά έργα για το ενήλικο κοινό διασκευάζονται για παιδιά. Υποστηρίζει αυτολεξεί ότι: «*Πρόκειται για μία διαδικασία «μεταφύτευσης» και ταυτόχρονα προσαρμογής μιας αρχικής υπόθεσης για ενήλικους ενός άλλου καιρού σε ιδεολογικά ρεύματα ή πρότυπα μιας μεταγενέστερης κοινωνίας καθώς και σε τρέχουσες αντιλήψεις για το πώς «πρέπει» να είναι φτιαγμένο ένα κείμενο για παιδιά*»¹¹.

9. Βλ. Α. Ζερβού, *ό.π.*, σ. 11.

10. Βλ. Oxford English Dictionary, εκδ. Oxford University Press, Oxford¹¹ 2004.

11. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 51.

1.3 Επεξήγηση εννοιών αναφορικά με τη «διασκευή»

Προκειμένου να γίνει πιο κατανοητό το θέμα της εργασίας που μελετούμε θα πρέπει να προχωρήσουμε στην αποσαφήνιση κάποιων εννοιών που ενυπάρχουν στο θεωρητικό πλαίσιο των διασκευών. Τέτοιες έννοιες είναι οι ακόλουθες: «αρχικό κείμενο», «προκείμενο», «συγκείμενο» και «παρακείμενο».

1.3.1 Σχέση αρχικού κειμένου και «προκειμένων»

Στη περίπτωση μας, για να χαρακτηριστεί ένα κείμενο ή έργο ως διασκευή θα πρέπει να υπάρχει κάποια συσχέτιση με ένα αφηγητικό, το οποίο, όσον αφορά τις διασκευές που εξετάζουμε, να είναι έργο τόσο κλασικό (π.χ. οι κωμωδίες του Αριστοφάνη) όσο και παραδεδομένο σε πάγια μορφή. Για να δημιουργηθεί το νέο, δευτερογενές δημιούργημα θα πρέπει τα στοιχεία της κειμενικότητας (δηλαδή η ιστορία, οι χαρακτήρες και η πλοκή) που συγκροτούν το αφηγητικό έργο να αποτελέσουν το εφελκυστικό υλικό για τον διασκευαστή.

Την πρώιμη περίοδο μελέτης του διασκευαστικού φαινομένου ήταν διαδεδομένη και δεδομένη η άποψη πως το δευτερογενές έργο ήταν άρρηκτα και άμεσα συνδεδεμένο με το αφηγητικό (σχέση ένα προς ένα), εφόσον το τελευταίο προϋπήρχε βέβαια σε στερεότυπη μορφή¹².

Η παραπάνω θεώρηση αποδείχτηκε αργότερα εσφαλμένη. Έπειτα από έρευνες επί του θέματος διαπιστώθηκε ότι το αφηγητικό κείμενο ή «προκείμενο» (*pre-text*), όπως αλλιώς ονομάστηκε, τις περισσότερες φορές δεν είναι μονάχα ένα και μοναδικό, ούτε και ευκόλως διακριτό¹³. Αρκεί να συλλογιστεί ο καθένας τις ιστορίες ή τα παραμύθια που άκουγε μικρός. Γίνεται εύκολα αντιληπτό, μέσα από την μακραίωνη και διαπολιτισμική τους διάδοση και τις όποιες διασκευαστικές αλλαγές, το επακόλουθο (περισσοτέρων του ενός) πλήθος «προκειμένων». Κάτι ανάλογο φαίνεται να συμβαίνει και με τις διασκευές έργων της κλασικής γραμματείας.

Αναφορικά με τις αριστοφανικές διασκευές είναι σχεδόν σίγουρο ότι ο εκάστοτε διασκευαστής έχει συμβουλευτεί ταυτόχρονα, εκτός του αρχαίου κειμένου, και

12. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 49.

13. Βλ. J. Stephens, & R. McCallum, *Retelling Stories, Framing Culture*, εκδ. Routledge, New York 1998, σσ. 3-5.

ορισμένες προϋφιστάμενες μεταφράσεις, με σκοπό ίσως να αποκτήσει και μια πιο ασφαλή και πολύπλευρη εικόνα του εγχειρήματος που θα επιχειρήσει. Όσον αφορά την συγγραφέα και εικονογράφο Σ. Ζαραμπούκα οι δημιουργίες της φαίνεται να επηρεάζονται από τις μεταφράσεις των Κ. Βάρναλη (Βάτραχοι, Πλούτος, Ειρήνη) και του Θρ. Σταύρου (Ορνιθες). Εντούτοις, στα προκείμενα των διασκευών αυτών θα μπορούσαμε να συμπεριλάβουμε και τις θεατρικές παραστάσεις. Η σκηνοθεσία και το κείμενο των οποίων στιγματίζουν αρκετά δευτερογενή κείμενα ή και τις εικονογραφήσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση του 1959, των Β. Ρώτα-Κ. Κουν, που επηρέασε πολλές μελλοντικές διασκευαστικές προσπάθειες, ανάμεσα τους και της Σ. Ζαραμπούκα.

Συνεπώς, τον όρο «αρχικό κείμενο» θα μπορούσαμε να τον χρησιμοποιήσουμε για να εκφράσουμε το πρωτότυπο αριστοφανικό έργο αναγνωρισμένης αξίας, και τον όρο «προκείμενα» για τα ενδιάμεσα, ήδη διαμεσολαβημένα έργα που χρησιμοποίησε ενδεχομένως ο διασκευαστής ως άμεσο αφετηριακό υλικό είτε για το κείμενο της διασκευής, είτε για την εικονογράφιση¹⁴.

1.3.2 Το συγκεκριμένο. Η επίδραση ενός διπλού πλαισίου παραγόντων

Το «συγκεκριμένο» (*context*) θα μπορούσε να αποτελέσει το περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιουργεί τα νέα έργα του ο διασκευαστής. Σε αυτό το πλαίσιο φαίνεται να επιδρούν ορισμένοι παράγοντες: α) κοινωνικοπολιτισμικής/ιδεολογικής και β) ειδολογικής προέλευσης¹⁵. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η εκάστοτε διασκευή που δημιουργείται εντάσσει και ένα διαφορετικό συγκεκριμένο πλαίσιο που διαφέρει από εποχή σε εποχή. Στη συνέχεια, θα αναφερθούμε συνοπτικά σε αυτό το διπλό πλαίσιο παραγόντων.

Όσον αφορά τον πρώτο παράγοντα επίδρασης, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στις διασκευές παιδικών βιβλίων ο δημιουργός καλείται να απαντήσει στα «ιδεολογικά» προβλήματα που θα συναντήσει. Ένα τέτοιο εμπόδιο μπορεί να είναι ο τρόπος απόδοσης ενός κειμένου που προέρχεται από έναν διαφορετικό πολιτισμό ή συνηθέστερα από μια διαφορετική χρονική περίοδο στο πολιτισμικό πλαίσιο των

14. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 51.

15. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 51.

παιδιών της δικής του χώρας και εποχής¹⁶. Με λίγα λόγια ο διασκευαστής πρέπει να μεταφέρει στο δημιούργημά του αναλλοίωτο το 'φορτίο' (δηλαδή τα στοιχεία του παλμού και της πνοής) του αρχικού έργου, με έναν τρόπο που να το καθιστά οικείο στους καινούργιους αναγνώστες-παιδιά. Για να ξεπεράσει αυτό τον σκόπελο ο δημιουργός και να γίνει το πέρασμα από το αρχικό στο δευτερογενές έργο οργανώνονται, όπως καταδεικνύουν σύγχρονοι μελετητές¹⁷, τα λεγόμενα *μεταδιηγητικά σχήματα* (metanarratives). Πρόκειται δηλαδή για «*σιωπηρές και συνήθως αθέατες ιδεολογικές παραδοχές που λειτουργούν καθολικά σε μια κοινωνία για να ρυθμίσουν τη γνώση και την εμπειρία*».

Το σύνολο των μεταδιηγητικών σχημάτων που ισχύουν σε μία κοινωνία την στιγμή δημιουργίας του διασκευασμένου έργου συγκροτεί ένα σώμα ιδεών, το μετα-ήθος (*metaethic*). Όλοι οι δημιουργοί, εκ των προτέρων, είναι «καταδικασμένοι» να κινηθούν μέσα στο πλαίσιο ενός τέτοιου μετα-ήθους, που συμπεριλαμβάνει τα αντίστοιχα μεταδιηγητικά σχήματα, τα οποία εντέλει φαίνεται να διηθούνται συνειδητά και μη από τις προσωπικές τους θέσεις και τις αισθητικές τους επιλογές¹⁸. Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελεί το φεμινιστικό μεταδιηγητικό σχήμα (αποτελεί θα λέγαμε το ευρύτερο μετα-ήθος των Δυτικών κοινωνιών της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου) που χρησιμοποιήθηκε διεθνώς, κυρίως στις δεκαετίες του '70 και του '80, για την διασκευή πολλών αριστοφανικών και όχι μόνο έργων της εποχής αλλά και μεταγενέστερων.

Ο δεύτερος καθοριστικός παράγοντας που επιδρά στη δημιουργία μίας διασκευής είναι το ειδολογικό πλαίσιο, δηλαδή το είδος λόγου που χρησιμοποιεί ο διασκευαστής και σε ποια κατηγορία της λογοτεχνίας αυτό ανήκει. Είναι σαφές ότι οι αρχέτυπες αριστοφανικές κωμωδίες απευθύνονταν σε ενήλικες Αθηναίους κατά τη διάρκεια του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Οι διασκευές που θα μελετήσουμε πραγματοποιούν μία ειδολογική μετάβαση, εκτός της χωροχρονικής, διότι έχουν τη πρόθεση να απευθυνθούν σε παιδιά ή εφήβους. Ευλόγως, ο παράγοντας αυτός είναι ιδιαίτερα σημαντικός πόσο μάλλον στην περίπτωση που τα αφηγησιακά έργα που διασκευάζονται ήταν προηγουμένως έργα για το ενήλικο κοινό. Θα πρέπει βέβαια να υπογραμμιστεί πως το ειδολογικό πλαίσιο ταυτίζεται με τις ιδιαίτερες τάσεις που επικρατούν κατά εποχές στο εσωτερικό

16. Βλ. Μ. Κανατσούλη, *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2004, σ. 221.

17. Βλ. J. Stephens, & R. McCallum *ό.π.*, σσ. 3-10.

18. Βλ. Α. Ζερβού, *ό.π.*, σσ. 12-13.

μιας εθνικής παιδικής λογοτεχνίας. Για παράδειγμα, διαμορφωτικό πλαίσιο-παράγοντα των διασκευών της Σ. Ζαραμπούκα επιτέλεσαν οι τάσεις και τα χαρακτηριστικά της νεοελληνικής παιδικής λογοτεχνίας από το 1950 και έπειτα.

1.3.3 Το «παρακείμενο» σύμφωνα με τον Genette

Στους προλόγους και τις εισαγωγές των διασκευών δίνεται η δυνατότητα στον αναγνώστη/αγοραστή να αποκρυπτογραφήσει τους στόχους που ενέχει το εκάστοτε δημιούργημα. Ως «παρακείμενο» όρισε ο Genette «το σύνολο των κάθε είδους στοιχείων και ενδείξεων που περιβάλλουν ένα κείμενο κατά την παρουσίασή του σε μορφή βιβλίου (όπως τίτλος, ενδείξεις σειράς και έκδοσης, προλογικά σημειώματα, κτλ.)¹⁹. Τα παρακειμενικά αυτά στοιχεία θα μπορούσαμε να πούμε ότι συνθέτουν τους δείκτες των ιδεολογικών σχημάτων που φέρουν οι διασκευαστές και μέσω των οποίων ερμηνεύεται το αριστοφανικό έργο και στο τέλος οργανώνεται στη νέα μορφή.

1.4 Ο παράγοντας του «εννοούμενου αναγνώστη»

Είναι λογικό, στο πλαίσιο δημιουργίας μίας διασκευής για παιδιά, ο διασκευαστής να πρέπει να προσαρμόσει τις επιλογές του και με γνώμονα τον «εννοούμενο αναγνώστη». Η έννοια αυτή εγείρει ξεχωριστή σημασία για την ανάγνωση, ανάλυση και κριτική γενικά των λογοτεχνικών κειμένων για παιδιά, εφόσον μέσα από αυτήν θα διαφανεί το πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό έργο.

Εντούτοις, στην περίπτωση των παιδικών διασκευών προκύπτουν δύο ιδιόζουσα προβλήματα με τον εννοούμενο αναγνώστη στον οποίο απευθύνεται ο δημιουργός. Όσον αφορά το πρώτο προβληματικό σκέλος, πολλοί θεωρητικοί της παιδικής λογοτεχνίας κάνουν λόγο για τη διττή υπόσταση του εννοούμενου αναγνώστη. Ο λόγος μιας τέτοιας θεώρησης είναι προφανής: εκτός του παιδιού-αναγνώστη εμπλέκεται και ένας ενήλικας-αγοραστής, ο οποίος θα κληθεί να το επιλέξει ανάμεσα σε άλλα βιβλία.

19. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 66.

Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα οι προσωπικές επιλογές (αισθητικές και ιδεολογικές) ενός διασκευαστή να υπονομεύονται από τις υποτιθέμενες προσδοκίες και ανάγκες του παιδικού κοινού, αλλά και των ενηλίκων-συναναγνωστών που μεσολαβούν μέχρι να φτάσει το έργο στα χέρια τους. Ο όρος «υποτιθέμενες» αναφέρεται στο δεύτερο και πάγιο πρόβλημα που συναντάμε στο ζήτημα του εννοούμενου αναγνώστη των παιδικών διασκευών. Ο δημιουργός των διασκευών δεν είναι σε θέση να γνωρίζει επακριβώς το 'παιδί' στο οποίο θα απευθυνθεί. Για αυτό το λόγο καλείται να το 'πλάσει', με κριτήριο αυτό που η κοινωνία του αποδέχεται ως παιδαγωγικά 'ορθό'. Επί της ουσίας αυτό σημαίνει για τον διασκευαστή ότι ασκεί μια κάποια παιδαγωγική λογοκρισία στην επεξεργασία των αφετηριακών κειμένων. Συνηθισμένο στις τάξεις των διασκευαστών για παιδιά αποτελεί η παράλειψη ολόκληρων επεισοδίων από τα αφετηριακά κείμενα, στα οποία εμπεριέχονται αντιθετικές ιδεολογικές θέσεις ως προς το κυρίαρχο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής συγγραφής τους²⁰.

1.5 Διασκευαστικές τεχνικές

Ο διασκευαστής προσπαθεί να αποδώσει με διαφορετικό τρόπο τα αρχικά έργα μέσα στο νέο δευτερογενές δημιούργημα του χρησιμοποιώντας, όμως, ένα συγκεκριμένο σύνολο μετασχηματιστικών τεχνικών που βρίσκουν εφαρμογή στη περίπτωση των διασκευών. Τέτοιες γενικές διαδικασίες είναι η *παράλειψη*, η *προσθήκη* αλλά και η *αλλαγή είδους (αφηγηματοποίησης ή δραματοποίησης)*. Σε μια προσπάθεια επέκτασης των παραπάνω διακρίσεων του Genette ώστε να συμπεριληφθούν, πέρα από την διαφοροποίηση ή μετασχηματισμό μεταξύ αρχικού και νέου κειμένου, και οι ομοιότητες μεταξύ τους, συγκαταλέγεται και ο υπερκείμενος μηχανισμός της αφαίρεσης που είναι η *επιλογή*²¹.

Οι παραπάνω γενικές διαδικασίες καλύπτουν ένα μεγάλο σύνολο πιο ειδικών αφηγηματικών τεχνικών με διαφοροποιητικό αποτέλεσμα. Πιο συγκεκριμένα, σε μερικές αριστοφανικές διασκευές εξακολουθεί να υπάρχει το αρχικό δραματικό είδος του λόγου εν αντιθέσει με κάποιες άλλες που προέκυψαν από *αφηγηματοποίηση* (ενν.

20. Βλ. Α. Ζερβού, *ό.π.*, σσ. 13-14.

21. Βλ. Ε. Kalkane, *Οι διασκευές αριστοφανικών κωμωδιών για παιδιά: το παράδειγμα της Ειρήνης, από τη Σ. Ζαραμπούκα, [Adaptations of Aristofanic Comedies for Children: The Example of Peace by S. Zarabouka]*, Ηλεκτρονικό περιοδικό Παιδικής Λογοτεχνίας Keimena, Τεύχος 4, 2006, σ. 3.

η απόδοση του αρχικού κειμένου σε αφηγηματικό λόγο με ταυτόχρονη προσθήκη μιας αφηγηματικής αρχής ή ενός αφηγητή, που δεν ταυτίζεται με το συγγραφέα ως πραγματική και ιστορική προσωπικότητα). Ο αφηγητής αποτελεί το «δοχείο» που φέρει μια *ιδεολογική λειτουργία*, η οποία εκφέρεται ερμηνευτικά στο κείμενο με την παρουσία της *αφηγηματικής φωνής*. Στις διασκευές με το δραματικό είδος λόγου η αντίστοιχη ιδεολογική λειτουργία δίνεται με την αμεσότητα του λόγου των ίδιων των προσώπων. Με ανάλογο τρόπο συμβαίνει στα αφηγηματικά κείμενα μέσω των διαλογικών μερών που εναλλάσσονται. Να αναφερθεί ότι στην κατηγορία της προσθήκης εντάσσεται η ιστορική πλαισίωση της δράσης και η προσθήκη διδακτικού επιμυθίου²².

Όλες οι προαναφερθείσες τεχνικές αποτελούν θα λέγαμε τους «κινητήριους μοχλούς» του παραγωγικού μηχανισμού της διασκευής, που στόχο έχουν την προσαρμογή των αρχικών έργων στα γενικώς αποδεκτά και διαχρονικά χαρακτηριστικά των κειμένων για παιδιά, όπως η απλοποιημένη δομή, ο διδακτικός χαρακτήρας και η επικρατούσα κανονιστική δεοντολογία της εποχής. Βέβαια, ως μέρος των διασκευαστικών τεχνικών δεν θα μπορούσε να μην αναφέρει κάποιος και την προσθήκη εικόνων σε ένα αφηγηματικό κείμενο το οποίο δεν γράφτηκε για να εικονογραφηθεί. Είναι μια συνηθισμένη τεχνική που βρίσκει εφαρμογή στις διασκευές που απευθύνονται σε παιδιά και την οποία θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο της εργασίας μας.

1.6 Λειτουργίες των παιδικών διασκευών

Οι διασκευές για παιδιά, και γενικότερα τα κείμενα που απευθύνονται προς το παιδικό κοινό, έχουν τις περισσότερες των περιπτώσεων μια λανθάνουσα χρησιμοθηρική διάσταση. Εξυπηρετούν, δηλαδή, κάποιες πρακτικές λειτουργίες όπως είναι η εκπαίδευση και η κοινωνικοποίηση του ατόμου.

Πολλοί από τους θεωρητικούς μελετητές του φαινομένου των διασκευών για παιδιά απέδωσαν μια μορφωτική-γνωστική λειτουργία στις διασκευές έργων της κλασικής αρχαιοελληνικής γραμματείας. Μάλιστα, θα λέγαμε ότι οι συγκεκριμένες διασκευές *«θεωρήθηκαν ως μέσα εκλαΐκευσης της γνώσης στα πλαίσια του εκδημοκρατισμού της*

22. Βλ. Ε. Kalkane, *ό.π.*, σ. 4.

εκπαίδευσης»²³. Άλλωστε, ο λόγος ύπαρξης τέτοιων διασκευών είναι αφενός να κάνουν προσιτά στους νεαρούς αναγνώστες τα κείμενα της πολιτιστικής τους κληρονομιάς και παράδοσης και αφετέρου, εφόσον ξυπνήσουν ενδόμυχα το ενδιαφέρον τους, να αποτελέσουν αργότερα τον προπομπό ανάγνωσης του πρωτότυπου. Βέβαια, δεν θα πρέπει να αποκλείεται και η παράδοξη περίπτωση, μιας και τα νέα κείμενα υποκαθιστούν τα αρχικά, οι νεαροί αποδέκτες να αρκεστούν στη μορφή και το περιεχόμενο των πρώτων και να μην πράξουν ποτέ αυτή τη μετάβαση.

Η άλλη λειτουργία που επιτελείται στις παιδικές διασκευές έχει κοινωνικοποιητική φύση. Οι διασκευές μπορούν, μέσω των ιδεολογικών σχημάτων που ενυπάρχουν τόσο στο πρωτότυπο όσο και στο συγκείμενο του νέου έργου, είτε να συντηρούν τη συμμόρφωση σε κοινώς αποδεκτά πρότυπα συμπεριφοράς, είτε να καταδικάσουν ανεπιθύμητες και αντικρουόμενες καταστάσεις προς τα συστήματα και τους θεσμούς του πολιτισμού την εποχή δημιουργίας τους²⁴.

Συνοπτικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ξεχωριστός χαρακτήρας του αρχικού κειμένου την εποχή της αρχέγονης σύλληψής του σε συνδυασμό με τον τρόπο πρόσληψης του κατά την εποχή δημιουργίας των διασκευών αποδίδουν σε αυτές τις λειτουργίες ιδιαίτερες κάθε φορά αποχρώσεις.

Θα κλείσω το παρόν θεματικό κεφάλαιο, όπου έγινε ιδιαίτερη μνεία στο «διασκευαστικό» φαινόμενο, με μία προσωπική επισήμανση. Είναι σαφές από όλους τους προγενέστερους μελετητές ότι οι διασκευές αποτελούν σημαντικό κρίκο στην αλυσίδα της λογοτεχνικής παραγωγής για παιδιά. Συνεπώς, κρίνεται σκόπιμο να αποδοθεί σε αυτές η δέουσα σημασία και προσοχή σε μελλοντικές ερευνητικές προσπάθειες.

23. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 60.

24. Βλ. Stephens-McCallum, *ό.π.*, σσ. 3-4.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

2. Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο

2.1 Η ιστορία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου

Μέχρι τον 17^ο αιώνα τα εικονογραφημένα βιβλία δημιουργούνταν αποκλειστικά για το κοινό των ενηλίκων. Τα παιδιά δεν θεωρούνταν διαφορετική ομάδα από τους ενήλικες στον τομέα της ψυχαγωγίας ή άλλων πολιτιστικών δραστηριοτήτων. Ωστόσο, την εποχή του Διαφωτισμού (18^{ος} αιώνας) και της απαρχής του κινήματος του Ρομαντισμού συντελείται η καταξίωση του παιδιού, καθώς και της πληθωρικής διακίνησης του βιβλίου. Η θεώρηση του παιδιού, πλέον, ως αυθύπαρκτης αξίας και ως συμβόλου αθωότητας και τελειότητας, οδηγεί στην εξερεύνηση της παιδικής φύσης και στην τέχνη. Εντούτοις, εξακολουθεί να διατηρείται η αντίληψη πως από κάθε κείμενο έπρεπε να απορρέει και ένα ηθικό δίδαγμα. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα οι εικονογράφοι να εμμένουν σε αυτή την παραδοχή και να μη διαισθάνονται την ανάγκη για προσωπική καλλιτεχνική έκφραση²⁵.

Μόλις, το 19^ο αιώνα τυπώνονται τα πρώτα παιδικά εικονογραφημένα βιβλία ποιότητας που θα συμβάλουν στην ανανέωση του όλου εικονογραφικού κλίματος. Μάλιστα, θεωρείται η χρυσή εποχή των εικονογραφημένων βιβλίων. Σε αυτό, βέβαια, κομβικό ρόλο διαδραμάτισε ο εκδότης E. Evans, με τις ουσιαστικές προσπάθειες που έκανε για να βελτιώσει την διαδικασία εκτύπωσης, που κατάφερε να πείσει αρκετούς καλλιτέχνες να δημιουργήσουν έργα αποκλειστικά για παιδιά. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα για να επισφραγιστεί η εικονογραφική αντίληψη της συγκεκριμένης εποχής είναι το βιβλίο του Lewis Carroll *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*.

Τον 20^ο αιώνα η παιδική λογοτεχνία απευθύνεται με αμεσότητα στο παιδικό κοινό. Μερικοί από τους πιο σημαντικούς παράγοντες που οδήγησαν στην εξέλιξη αυτή ήταν: α) η διακήρυξη της Ellen Key (με τίτλο «*Ο αιώνας του παιδιού*»), η οποία ανέφερε ότι η εικονογράφηση των βιβλίων έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη μάθηση των παιδιών, β) οι θέσεις παιδαγωγών, όπως των J. Dewey, E. Claparede και D. Decroly, με τις οποίες επισημάνθηκε η καλλιέργεια των αισθήσεων μέσω των εικόνων και γ) η βελτίωση της διαδικασίας εκτύπωσης (εκτύπωση όφσεντ). Σημαινούσα μορφή της εποχής αποτελεί

25. Βλ. Π. Ασωνίτης, *Η εικονογράφηση στο βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001, σσ. 33-34.

η Beatrix Potter. Το έργο της *The tale of Peter Rabbit (Το κουνελάκι ο Πέτρος)* αποτελεί ορόσημο της παιδικής λογοτεχνίας, καθώς εισήγαγε νέα δεδομένα σχετικά με τη λειτουργική σχέση λόγου και εικόνας. Για την ίδια η εικόνα και το κείμενο έπρεπε να συμβαδίζουν μαζί από σελίδα σε σελίδα παράλληλα με την πλοκή²⁶.

Έπειτα από ένα μικρό διάλειμμα (Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος) στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, τα πρώτα δείγματα μιας σύγχρονης εκδοχής του τοποθετούνται στις δεκαετίες του 1950 και 1960. Σημαντικοί εικονογράφοι όπως οι: Brian Wildsmith, Tomi Ungerer, Maurice Sendak, Sirley Huges, Ezra Jack Keats, Leo Lionni κ.ά., επηρεασμένοι από τα μοντέρνα καλλιτεχνικά ευρωπαϊκά κινήματα (ιμπρεσιονισμός, σουρεαλισμός, εξπρεσιονισμός), εικονογραφούν βιβλία για παιδιά. Στα έργα τους διαφαίνεται η ελευθερία της μορφικής επινόησης, η οποία μέσω της προσωπικής διαχείρισης της γραμμής και του χρώματος, αποδεσμεύεται από τη ρεαλιστική απεικόνιση των πραγμάτων²⁷. Πιο συγκεκριμένα, ο M. Sendak αποδίδει την ονειρική διάσταση στην εικονογράφιση για παιδιά, ενώ ο T. Ungerer έχει ως κινητήριο άξονα δημιουργίας τις αναμνήσεις από την παιδική ηλικία. Στα τέλη του 20^{ου} αιώνα γίνεται προσπάθεια το εικονογραφημένο βιβλίο να «ξυπνήσει» τη δημιουργικότητα και τη φαντασία των παιδιών μέσα από εικόνες με μυστηριακό περιεχόμενο και ένταση.

2.1.1 Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα η πρώτη απόπειρα εικονογράφισης παιδικού βιβλίου, που συντελέστηκε με την πρώιμη σύσταση του νεοελληνικού κράτους, συνέβη σχετικά άτακτα. Τα περισσότερα παιδικά βιβλία ήταν προχειρογραμμένα και με φθηνή εικονογράφιση. Αυτό μπορεί να οφείλεται στο γεγονός ότι δεν υπήρχε τόσο η ανάλογη εξειδικευμένη εκπαίδευση για τους εικονογράφους όσο και νόρμα κανόνων που να διέπει την τέχνη τους αντίστοιχα. Με λίγα λόγια, υπήρχε έλλειψη σαφής επαγγελματικής ταυτότητας για τους εικονογράφους. Τα πράγματα βελτιώνονται αισθητά τη δεκαετία του 1960. Οι Έλληνες εικονογράφοι αυξάνονται ενώ ταυτόχρονα οι χρωματιστές εικόνες που συνοδεύουν τα κείμενα στα παιδικά βιβλία πληθαίνουν έναντι των ασπρόμαυρων²⁸.

26. Βλ. Ρ. Σιβροπούλου, *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών: Θεωρητικές και διδακτικές διαστάσεις*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σσ. 4-6.

27. Βλ. Π. Ασωνίτης, *ό.π.*, σ. 37.

28. Βλ. Ρ. Σιβροπούλου, *ό.π.*, σ. 9.

Οι ραγδαίες πολιτικές εξελίξεις και μεταβολές του 1974 κορυφώνουν το ενδιαφέρον για το παιδικό βιβλίο. Οι πνευματικές δυνάμεις του τόπου καλούνται πλέον να διαμορφώσουν ένα νέο ελληνικό πλαίσιο έκφρασης. Σε αυτό συνηγορεί η έκρηξη καλλιτεχνικών καινοτομιών στο παιδικό βιβλίο που χαρακτηρίζεται από «*πυρετική φαντασία, αδιάκοπο πειραματισμό, ανάδειξη ιδιομορφίας, πρωτοποριακό συμβολισμό*». Πλέον, η καλαίσθητη εικονογράφηση αρχίζει να καταλαμβάνει το πρωταρχικό ρόλο στη διάθεση του παιδικού βιβλίου. Αυτό επιβεβαιώνεται στη συνέχεια και από την ανάγκη του «Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου» να θεσπίσει βραβείο για τα καλύτερα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία²⁹.

Στη δεκαετία του 1980 η εικονογράφηση αποκτά μια νέα μορφή. Ειδικότερα, η εικονογράφηση «*κατά το μεγαλύτερο μέρος της αποκτά έναν καινοφανή-φανταστικό χαρακτήρα, πράγμα αναμενόμενο μπρος στις ευνοϊκότερες, συγκριτικά με παλαιότερα, κοινωνικοοικονομικές, πολιτιστικές και παιδαγωγικές πρακτικές. Πρόκειται, συνοπτικά, για μια σχεδιαστική αντίληψη, η οποία: α) εγκαταλείπει την πλανεμένη πεποίθηση ότι η εικονογράφηση πρέπει να γίνεται στα μέτρα του παιδιού, β) ακολουθεί το δρόμο της μεταμόρφωσης του πραγματικού και γ) παρέχει στο παιδί τη δυνατότητα της νοητικής διαχείρισης του κόσμου μέσα από την επαφή του με πολλαπλές εκδοχές αισθητικής ερμηνείας*»³⁰. Ωστόσο, αναγνωρίζεται η πιθανότητα ότι ένα μικρό ποσοστό παιδικών βιβλίων στον ελλαδικό χώρο μπορεί να συνέχιζε να υφίσταται με τη συμβατική σύνταξη της εικονογράφησης.

Το τέλος του περασμένου αιώνα βρίσκει το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο ως μια σημαντικά ανεπτυγμένη μορφή τέχνης. Οι νέες τεχνικές εκτύπωσης με λέιζερ οδηγούν σε αύξηση της παραγωγικότητας των βιβλίων. Όλα τα παραπάνω αυταπόδεικτα οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο ρόλος της εικονογράφησης γινόταν ολοένα και πιο σπουδαίος.

2.2 Ταξινόμηση των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων

Το μεγάλο πλήθος των εικονογραφημένων βιβλίων, που βρίσκεται μέσα στους κόλπους της παιδικής λογοτεχνίας στις μέρες μας, οδήγησε αναπόδραστα σε μια ανάγκη για κατηγοριοποίησή τους. Το πιο βασικό κριτήριο των εικονογραφημένων παιδικών

29. Βλ. Ρ. Σιβροπούλου, *ό.π.*, σ. 9.

30. Βλ. Π. Ασωνίτης, *ό.π.*, σ. 262.

βιβλίων είναι η ύπαρξη ή μη κειμένου. Με βάση το κριτήριο αυτό τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: α) τα εικονογραφημένα βιβλία χωρίς κείμενο και β) τα εικονογραφημένα βιβλία με κείμενο.

Επίσης, άλλο ένα κριτήριο ταξινόμησης τους αφορά την έκταση της εικονογράφησης σε σχέση με το κείμενο. Εδώ η επικρατούσα άποψη είναι ότι η έκταση της εικονογράφησης είναι αντιστρόφως ανάλογη της ηλικίας του αναγνωστικού κοινού. Έτσι, υπάρχουν εικονογραφημένα βιβλία που είναι: α) βιβλία με αποκλειστική χρήση εικόνων, που απευθύνονται σε παιδιά που δεν διαθέτουν ακόμη την αναγνωστική ικανότητα, β) βιβλία με ίση την αναλογία εικονογράφησης και κειμένου, γ) βιβλία όπου οι εικόνες υπάρχουν ως απλές αναφορές σε ορισμένα σημεία του κειμένου και σχολιάζουν ένα σημείο της αφήγησης και δ) βιβλία με σχέδια διακοσμητικά χωρίς πληροφοριακό χαρακτήρα³¹.

Αντιπροσωπευτική στο όλο ζήτημα είναι η αναφορά που θεωρεί ότι με τον όρο «*εικονογραφημένο βιβλίο*» νοείται το βιβλίο «...που το περιεχόμενό του εκφέρεται είτε αποκλειστικά μέσω των εικόνων του είτε με τη συνδρομή του λόγου σε εναρμονισμένη αναλογία-οργανική σύνδεση γλωσσικού και εικαστικού κώδικα». Εν συνεχεία, ένας από τους τρόπους εκφοράς του εικονογραφημένου βιβλίου είναι το «*εικονοβιβλίο*», το οποίο εκφράζει ένα βιβλίο «...όπου οι εικόνες απλώς συνοδεύουν το κείμενο, το γραπτό λόγο [...] Το μήνυμα του συγγραφέα έχει από την αρχή συλληφθεί με βάση το λόγο και έχει αποδοθεί αποκλειστικά με το λόγο [...] Η εικόνα ή το σχέδιο παρεμβάλλεται ή παρατίθεται με σκοπό να ξεκουράσει το μάτι, να ευχαριστήσει τον αναγνώστη, να κάνει το βιβλίο ελκυστικό»³².

Στην ξένη βιβλιογραφία μία από τις πολλές αναφορές στον όρο «*εικονοβιβλίο*» (*picture book*) επισημαίνει ότι λέξεις και εικόνες συνεισφέρουν με διαφορετικούς τρόπους στο συνολικό αποτέλεσμα της αφήγησης. Αξίζει να σημειωθεί ότι το *εικονοβιβλίο* ως ολότητα (εικόνα, λόγος και τεχνικά μέσα) λειτουργεί τόσο παραστατικά όσο και συνυπάρχει αρμονικά, με σκοπό την πληρέστερη παρουσίαση της αφήγησης³³.

Εντέλει, θα μπορούσαμε να σημειώσουμε ότι ο όρος «*εικονοβιβλίο*» αποδίδει ακριβοδίκαια τη μορφή και το περιεχόμενο των υπό μελέτη διασκευασμένων έργων.

31. Βλ. Μ. Κανατσούλη, *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας, Σχολικής και Προσχολικής ηλικίας*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 51.

32. Βλ. Π. Ασωνίτης, *ό.π.*, σ. 46.

33. Βλ. Ρ. Σιβροπούλου, *ό.π.*, σ. 13.

Στην ουσία τα πέντε εικονοβιβλία της Σ. Ζαραμπούκα αποτελούν και πέντε αυτοτελείς λογοτεχνικές σύντομες αφηγήσεις με ταυτόχρονη παρουσία λόγου και εικόνας που απευθύνονται σε παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας.

2.3 Παράγοντες εικονογράφησης ενός παιδικού βιβλίου

Όταν ένα παιδί διαβάζει ένα βιβλίο με εικόνες θα λάβει και διαφορετικές πληροφορίες από ένα αντίστοιχο βιβλίο που περιέχει μόνο λέξεις. Συνεπώς, η ανάγνωση ενός εικονογραφημένου βιβλίου προσφέρει, εκτός από γνώση, αισθητική ποιότητα και ικανοποίηση. Στην εικονογράφηση ενός βιβλίου για παιδιά μικρών ηλικιών θα πρέπει να τεθούν σοβαρά υπόψη οι ακόλουθοι παράγοντες³⁴.

Ένας από τους παράγοντες είναι η αισθητική ποιότητα των εικόνων. Έτσι, εικόνες ενός βιβλίου που διακρίνονται τόσο για την καθαρότητα σύλληψής τους όσο και για την καλοζυγισμένη σύνθεσή τους είναι προτιμότερες από εικόνες ερασιτεχνισμού και ζωγραφικής εντυπωσιασμού. Επίσης, είναι πρότερον το ύφος της εικονογράφησης να συμβαδίζει με το πνεύμα του κειμένου του εκάστοτε βιβλίου (δεν είναι και λίγες οι φορές που συγγραφέας και εικονογράφος είναι το ίδιο πρόσωπο προκειμένου να αποφευχθεί μια τέτοια ασυμφωνία). Βασικό στοιχείο του ύφους του εικονογράφου είναι η ατμόσφαιρα που δημιουργεί, όταν «παίζει» με τα χρώματα, τις γραμμές και τα σχήματα. Επιπροσθέτως, καθοριστικό παράγοντα στην εικονογράφηση ενός παιδικού βιβλίου αποτελεί η ισορροπία ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα. Και οι δύο δημιουργοί (συγγραφέας και εικονογράφος) συνηγορούν από κοινού στο τελικό προϊόν που θα αναγνώσει το παιδί. Συνεπώς, οφείλουν να προάγουν την υπόθεση και να την εμπλουτίζουν με περισσότερα στοιχεία. Επιπλέον, η θέση που καταλαμβάνει η εικόνα στο κείμενο παίζει καθοριστικό ρόλο. Πιο συγκεκριμένα, η εικόνα θα πρέπει να βρίσκεται κοντά στο τμήμα αναφοράς του κειμένου. Αυτό διευκολύνει αρκετά τα παιδιά μικρής ηλικίας που δεν διαθέτουν τις αντίστοιχες αναγνωστικές δεξιότητες. Ακόμη, ο σχεδιασμός των χαρακτήρων-ηρώων της ιστορίας χρειάζεται να αντανακλά στις περιγραφές του κειμένου και να μην συγχέεται με πρόσωπα άλλων ιστοριών. Εκτός αυτών, οι εικόνες είναι σημαντικό να ανταποκρίνονται και στις γνωστικές δυνατότητες των μικρών αναγνωστών. Για παράδειγμα, καλό θα είναι η εικονογράφηση που απευθύνεται σε παιδιά των μικρότερων ηλικιών να είναι απλή και

34. Βλ. Μ. Κανατσούλη, *ό.π.*, σ. 49.

ρεαλιστική και στη συνέχεια να υπόκειται σε ένα ευρύτερο κλιμακωτό επίπεδο δυσκολίας, με βάση τις κάθε φορά ανάγκες των αναγνωστών. Συν τοις άλλοις, κρίνεται σκόπιμο να υπάρχει στην εικονογραφική διαδικασία τόσο ο ανάλογος σεβασμός στις ζωγραφικές συμβάσεις (η απεικόνιση του πραγματικού κόσμου ποικίλλει από εποχή σε εποχή και από τόπο σε τόπο) όσο και η αποφυγή στερεότυπων (όπως σεξιστικά και φυλετικά) και ζωγραφικών κοινοτοπιών (αφήνοντας περιθώρια στην ανάπτυξη της φαντασίας του παιδιού). Ένας τελευταίος παράγοντας είναι τα παραεικονικά στοιχεία (εμπροσθόφυλλο και οπισθόφυλλο) της εικονογράφησης ενός βιβλίου. Αυτά οφείλουν να είναι καλοσχεδιασμένα και να αποδίδουν επαρκώς το περιεχόμενο της εσωτερικής αφήγησης. Αποτελούν τόσο την πρώτη γνωριμία με τον μελλοντικό αναγνώστη-παιδί όσο και με τον ενήλικα αποδέκτη-αγοραστή³⁵.

Επιλογικά, η εικόνα στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο δεν αποτελεί για το σημερινό δημιουργό απλά μέσο κατανόησης, αλλά περισσότερο τρόπο αφύπνισης του ενδιαφέροντος και μέσο πρόκλησης ερεθισμάτων του αναγνώστη.

2.4 Ο ρόλος της εικονογράφησης στη μαθησιακή διαδικασία

Σήμερα τα παιδιά είναι σε θέση να αναγνωρίσουν μέσα σε ένα κείμενο τους κώδικες και τα μηνύματα (τόσο γραπτής όσο και απεικονιστικής φύσης) που αυτό εκπέμπει. Αυτή την ικανότητα των μικρών αναγνωστών εκμεταλλεύονται τόσο οι συγγραφείς όσο και οι εικονογράφοι των παιδικών λογοτεχνημάτων.

Μία πρώτη μαθησιακή πτυχή του εικονογραφημένου βιβλίου είναι πως παρέχει στο παιδί γλωσσικές και οπτικές πληροφορίες. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τις λέξεις, ώστε τα παιδιά να εμπλουτίσουν τη γλώσσα τους. Από την άλλη, ο εικονογράφος ζωντανεύει τα συναισθήματα των παιδιών μέσα από τα χρώματα και τα σχέδια που αποτυπώνει επάνω στο χαρτί. Είναι κοινώς αποδεκτό από όλους ότι η πληροφορία που προέρχεται από την πρόσμιξη των δύο αυτών πηγών (κείμενο-εικόνα) οδηγεί τον αναγνώστη στην αντικειμενική γνώση και κατανόηση των αξιών του κόσμου.

Επίσης, το εικονογραφημένο βιβλίο θέτει τα θεμέλια της κοινωνικοπολιτιστικής ταυτότητας του παιδιού. Τα παιδιά μαθαίνουν περισσότερα για τον ίδιο τους τον εαυτό, αλλά και για τη χώρα όπου ζουν. Οι οπτικές εικόνες δημιουργούν το κανονιστικό

35. Βλ. Μ. Κανατσούλη, *ό.π.*, σσ. 49-50.

πλαίσιο τους δικού τους πολιτισμού και τα καλούν να συνειδητοποιήσουν τόσο την προσωπική όσο και την κοινωνική τους ταυτότητα.

Σε ένα τρίτο επίπεδο καλλιεργείται ο γραμματισμός (literacy). Τα παιδιά σε σύντομο χρονικό διάστημα ασκούν τις ικανότητες, τις οποίες απέκτησαν (εμπλουτισμένο λεξιλόγιο) με σκοπό την αποκρυπτογράφηση του κειμένου. Έτσι, είναι σε θέση να διαβάζουν με ορθό τρόπο και να κατανοούν τη γραφή καλύτερα σε σχέση με παιδιά με ελλειπείς εμπειρίες με βιβλία.

Εντούτοις, δεν θα πρέπει να λησμονηθεί και το γεγονός πως οι ιστορίες των εικονογραφημένων βιβλίων ψυχαγωγούν και διασκεδάζουν τα παιδιά. Η ένταση της πλοκής μπορεί να επισύρει τόσο ευχαρίστηση μέσα από την ικανότητα που παρέχει το εικονογραφημένο βιβλίο να ζωντανεύει τις περιπέτειες των ηρώων όσο και διέγερση της περιέργειας, εφόσον η πλοκή τείνει να αποκλιμακωθεί³⁶.

Ωστόσο, δεν παύει και να δημιουργεί μια σχέση εξοικείωσης του παιδιού με τις αισθητικές αξίες. Τα παιδιά δεν θα πρέπει να στερηθούν: τη μεγάλη τέχνη. Όλα συνηγορούν ότι τα έργα τέχνης καλλιεργούν την αισθητική τους αντίληψη και εκλεπτύνουν το καλλιτεχνικό τους κριτήριο³⁷.

Οι έντυπες διασκευές που θα μελετήσουμε συνοδεύονται από εικονογράφηση. Θεωρώντας πως η εικονογράφηση εντάσσεται στη διασκευαστική διαδικασία, θα συμπεριληφθεί στο προς έρευνα υλικό. Υπό αυτό το πρίσμα κρίθηκε αναγκαία η θεωρητική διερεύνηση της.

36. Βλ. Ρ. Σιβροπούλου, *ό.π.*, σσ. 213-215.

37. Βλ. Α. Μπενέκος, *Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, εκδ. Δίπτυχο, Αθήνα 1981, σ. 31.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

3. Συνοπτική θεώρηση των κωμωδιών του Αριστοφάνη

3.1 Αριστοφάνης, ένας αρχαίος «παραμυθάς»

Ο Αριστοφάνης γεννήθηκε και έζησε τον 5^ο αιώνα π.Χ., την εποχή που η αρχαία Αθήνα φαίνεται να βρισκόταν στη μεγάλη πολιτιστική και πολιτική άνθησή της. Θεωρείται ο κυριότερος εκπρόσωπος της Αρχαίας Κωμωδίας και αναμφισβήτητα ο πιο μεγάλος κωμικός ποιητής της αρχαιότητας.

Ωστόσο, ξεκίνησε να γράφει τις κωμωδίες του σε μια δύσκολη για την αθηναϊκή δημοκρατία περίοδο (Πελοποννησιακός Πόλεμος). Ο ποιητής λαμβάνει μέρος σε όλα αυτά τα γεγονότα και τις αλλαγές που συνέβησαν και βιώνει από πρώτο χέρι τη σταδιακή παρακμή του αθηναϊκού δημοκρατικού ιδεώδους.

Μέσα από τις κωμωδίες του, λοιπόν, προσπαθεί να αγωνιστεί εναντίον της φανατικής πολιτικής και να δώσει συμβουλές κάνοντας επίκληση, όπως έλεγε ο ίδιος, τον κοινό νου. Εναντιώθηκε απέναντι σε κάθε νεωτερισμό, προσπάθησε να υπερασπιστεί τα αρχαία ιδανικά, ενώ υπήρξε και υπέρμαχος της ειρήνης. Με τη σάτιρα του σκόπευε να καυτηριάσει την ανηθικότητα, την πλεονεξία και τη δημαγωγία των Αθηναίων. Δεν δίσταζε, μάλιστα, να σατιρίζει ισχυρά πολιτικά πρόσωπα και καταστάσεις, ανάμεσα τους και ο Περικλής, προκειμένου να βελτιώσει τα κακώς κείμενα και να προφυλάξει την πόλη από άστοχες επιλογές. Ο Αριστοφάνης, πίστευε πως ο ρόλος της κωμωδίας είναι παιδαγωγικός και ότι διαμέσου αυτής οι συμπατριώτες του θα γίνουν καλύτεροι πολίτες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι σοφές συμβουλές που δίνει ο Χορός³⁸.

Ο Αριστοφάνης είναι ο μόνος εκπρόσωπος της Αρχαίας Κωμωδίας, του οποίου διασώθηκαν ολόκληρα έργα. Από τις 44 κωμωδίες που έγραψε σώθηκαν μόνο 11 και είναι οι εξής: *Αχαρνείς*, *Ιππείς*, *Νεφέλες*, *Σφήκες*, *Ειρήνη*, *Όρνιθες*, *Λυσιστράτη*, *Θεσμοφοριάζουσες*, *Βάτραχοι*, *Εκκλησιάζουσες* και *Πλούτος*³⁹. Από τις υπόλοιπες κωμωδίες υπάρχουν μόνο αποσπασματικές αναφορές.

38. Βλ. Θ. Παππάς, *Ο Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2016, σσ. 35-37.

39. Βλ. Γ. Καλατζόπουλος, *Αριστοφάνης: Όρνιθες, Ειρήνη, Βάτραχοι. Ελεύθερη διασκευή των έργων και οδηγίες για σχολικές παραστάσεις*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σ.21.

Σύμφωνα με κάποια κοινά δομικά χαρακτηριστικά που συναντώνται σε περισσότερες από μία κωμωδίες, το διασωθέν έργο του Αριστοφάνη μπορεί να ταξινομηθεί σε τρεις περιόδους. Έτσι, στην πρώτη περίοδο (427-421 π.Χ.) εντάσσονται τα έργα του: Αχαρνείς, Ιππείς, Νεφέλες, Σφήκες και Ειρήνη. Πρόκειται για πολιτικές κωμωδίες, που διατηρούν τα παραδοσιακά στοιχεία δομής και περιεχομένου της Αρχαίας Κωμωδίας. Η δεύτερη περίοδος (420-404 π.Χ.) αποτελείται από τους Όρνιθες, τη Λυσιστράτη, τις Θεσμοφοριάζουσες και τους Βάτραχους. Το πολιτικό στοιχείο αρχίζει να υποχωρεί. Τη θέση του καταλαμβάνουν η *παρωδία*, η *καρναβαλική ανατροπή*, η *κωμική αντιστροφή των ρόλων*, καθώς η *φυγή στο ουτοπικό και υπερρεαλιστικό φαντασιακό*. Τα παραδοσιακά μορφολογικά στοιχεία μπορεί να διατηρούνται, εντούτοις έχουν υποστεί αρκετές μεταβολές. Για παράδειγμα, οι *παραβάσεις* σχετίζονται άμεσα με την υπόθεση, δίχως να γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στον ποιητή. Στη τρίτη, και τελευταία, περίοδο (403-385 π.Χ.) συγκαταλέγονται οι Εκκλησιάζουσες και ο Πλούτος. Στις κωμωδίες αυτές φαίνεται να περιορίζεται ο ρόλος του Χορού. Μοναδικό στοιχείο της παραδοσιακής δομής που διατηρείται είναι ο *επιρρηματικός αγών*. Τέλος, η πολιτική φαίνεται να δίνει τη θέση της στην ηθική⁴⁰.

Συνοπτικά, θα λέγαμε πως, η διάρθρωση της αριστοφανικής κωμωδίας βασίζεται στην αλληλεπίδραση δύο αξόνων, του κωμικού ήρωα-υποκριτή και του Χορού. Κυρίαρχο δομικό στοιχείο αποτελούν οι σκηνές διαλόγου (*ιαμβικές σκηνές*) μεταξύ τους. Κατά τη διάρκεια της συνδιαλλαγής του Χορού με τον ήρωα-υποκριτή, έχουμε μουσική απαγγελία και λυρικούς διαλόγους (*παρακαταλογαί*), πράγμα που μας παραπέμπει στη σύγχρονη εκδοχή ενός μιούζικαλ ή όπερας. Παρά τη φαινομενική χαλαρότητα, τα έργα του Αριστοφάνη υπόκεινται σε ένα συγκεκριμένο δομικό μοτίβο που εμφανίζονται στο σχήμα: *πρόλογος, πάροδος, επιρρηματικός αγών, παράβασις, ιαμβικές σκηνές και έξοδος*⁴¹.

Εν κατακλείδι, πρέπει να γνωρίζουμε ότι οι αρχαίες κωμωδίες του Αριστοφάνη δεν μας παραδόθηκαν στη πρωτότυπη και αυτόγραφη μορφή τους. Τα κείμενα των έργων του Αριστοφάνη, που έφτασαν στα χέρια μας, πρόκειται για αντίγραφα περισσότερο ή λιγότερο πιστά στο πρωτότυπό τους. Συνεπώς, δεν θα μας προκαλούσε καμία έκπληξη αν συναντούσαμε δύο χειρόγραφα αντίγραφα του ίδιου έργου με πιθανές διαφοροποιήσεις, όπως για παράδειγμα πρόσθετες λέξεις.

40. Βλ. Θ. Παππάς, *ό.π.*, σσ. 46-47.

41. Βλ. Θ. Παππάς, *ό.π.*, σ. 111.

3.2 Τα έργα του Αριστοφάνη

Εν συνεχεία, θα παρουσιαστούν συνοπτικά⁴² μόνο οι πέντε (Ειρήνη, Όρνιθες, Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Πλούτος) από τις έντεκα κωμωδίες του Αριστοφάνη κατά αντιστοιχία των πέντε υπό μελέτη διασκευών της Σοφίας Ζαραμπούκα.

3.2.1 Ειρήνη

Πρόκειται για ένα έργο που παρουσίασε ο Αριστοφάνης στα Μεγάλα Διονύσια το 421 π.Χ. και πήρε το δεύτερο βραβείο. Το θέμα του έργου είναι ενάντια στον Πελοποννησιακό πόλεμο που μάστιζε τις ελληνικές πόλεις και θεωρείται ένα από τα πιο αντιπολεμικά έργα όλων των εποχών.

Ο πόλεμος συνεχίζει να ταλανίζει για δέκατη χρονιά την Αθήνα. Πολλοί Αθηναίοι πολίτες, ανάμεσα τους και ο Τρυγαίος, είναι τελείως απελπισμένοι με το μέλλον του ελληνικού κόσμου. Έτσι, αποφασίζει να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο του: να πετάξει προς τον Όλυμπο, προκειμένου να πείσει τον Δία να ειρηνεύσει τον κόσμο. Για να επιτύχει τον σκοπό του, ταΐζει σε καθημερινή βάση ένα κοπροφάγο σκαθάρι. Η επιλογή του Αριστοφάνη δεν είναι τυχαία. Αφενός η ιδέα είναι κωμική και αφετέρου του δίνει την ευκαιρία να κάνει αστεία για την κοπριά. Ο Τρυγαίος καβαλά το σκαθάρι και πετάει με προορισμό τον Όλυμπο. Εκεί, συναντά τον Ερμή, ο οποίος του εξηγεί ότι οι θεοί έχουν μετοικήσει αλλού, προκειμένου να μην βρίσκονται τόσο κοντά στη επίγεια διαμάχη. Τον Όλυμπο τον κυβερνά τώρα ο Πόλεμος, ο οποίος πέταξε την Ειρήνη σε μια βαθιά και σκοτεινή σπηλιά. Κάποιος θόρυβος μέσα από την κατοικία δίνει την ευκαιρία στον Ερμή να απομακρυνθεί. Ο Τρυγαίος με τη σειρά του αποτραβιέται στην άκρη και βλέπει τον Πόλεμο, μαζί με το δούλο του τον Κυδοιμό, (προσωποποίηση του θορύβου της μάχης) να κοπανίζουν μέσα σε ένα γουδί διάφορα υλικά, που συμβολίζουν τις ελληνικές πόλεις και χωριά.

Με την επιστροφή του Πολέμου στα ενδότερα της κατοικίας των θεών, ο Τρυγαίος βρίσκει την ευκαιρία και γυρίζει πίσω στη γη. Εκεί, απευθύνει κάλεσμα σε όλους τους Έλληνες για αποφυλάκιση της Ειρήνης. Ο Τρυγαίος τους ζητά να πάρουν φτυάρια, λοστούς και σχοινιά, για να πετύχουν το σκοπό τους. Στο σημείο αυτό δεν γίνεται

42. Βλ. Κ.Ι. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φάνης Ι. Κακριδής, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1981, σσ. 187-288.

κανένας λόγος για το πώς βρέθηκε ο χορός⁴³ στον Όλυμπο, καθώς και αργότερα, όταν η δράση του έργου μεταφέρεται πίσω στη γη, πάλι δεν γίνεται λόγος για την αλλαγή του υψομέτρου. Την στιγμή, μάλιστα, που καταπιάνονται με τους βράχους που κλείνουν το άνοιγμα της σπηλιάς, κάνει ξανά την εμφάνιση του ο Ερμής. Ο ίδιος αναγγέλλει στους ανθρώπους τις ρητές οδηγίες του Δία. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι όποιος άνθρωπος επιχειρήσει να σώσει την Ειρήνη, θα τιμωρηθεί με θάνατο. Ο χορός τον εκλιπαρεί να αλλάξει στάση και του υπενθυμίζει τις θυσίες που έκανε μέχρι τώρα προς τιμήν του. Σε αυτό συνηγορεί και ο Τρυγαίος -επινοητικός όπως άλλωστε όλοι οι αριστοφανικοί ήρωες- που βομβαρδίζει τον Ερμή με πολλές υποσχέσεις και καταφέρνει να τακτοποιήσει οριστικά το θέμα με δωροδοκία (προσφέρει στο θεό ένα χρυσό κύπελο). Ο Ερμής αλλάζει τη στάση του και υποχωρεί. Οι άνθρωποι ανασύρουν την Ειρήνη από τη σπηλιά, παρέα με τις δύο όμορφες ακόλουθές της, την Οπώρα και τη Θεωρία.

Ο χορός χαιρετίζει με χαρμόσυνο τόνο την Ειρήνη και υποβάλλει στον Ερμή μια ερώτηση: *Μα η Ειρήνη τόσα χρόνια που έλειπε μακριά από μας που βρισκόταν; Μάθε μας το, εσύ καλόβουλε θεέ* (στίχος 601)⁴⁴. Ο Ερμής προς απάντηση του ξεκινά μια κωμική διήγηση. Ύστερα ο Τρυγαίος επιστρέφει στο σπίτι του στη γη. Εκεί, αφού απαντήσει στις ερωτήσεις του δούλου του για το ταξίδι που πραγματοποίησε, προετοιμάζει τον γάμο του με την Οπώρα. Παράλληλα με τις ετοιμασίες ο Τρυγαίος προσπαθεί να πραγματοποιήσει μια θυσία, για να τιμήσει την Ειρήνη. Στη δεδομένη σκηνή παρεμβαίνει ο χρησμολόγος Ιεροκλής, ο οποίος δείχνει αρκετή όρεξη να πάρει μερίδιο από το κρέας της θυσίας. Ο Τρυγαίος, ενοχλημένος με την στάση του Ιεροκλή, προσπαθεί να τον διώξει με άκομψο τρόπο. Μετα το πέρας της σκηνής με τον χρησμολόγο Ιεροκλή, ακολουθεί μια δεύτερη παράβαση στο έργο και εν συνεχεία δύο σκηνές που περιγράφουν τα αποτελέσματα της ειρήνης. Πιο συγκεκριμένα, υπάρχουν άνθρωποι που εμπορεύονται ειρηνικέςπραμάτειες (και οι οποίοι θα προσκληθούν στο γάμο από τον Τρυγαίο) και άνθρωποι που πουλούν όπλα (οι οποίοι θα απομακρυνθούν από τον ίδιο κακήν κακώς).

Σε μία από τις τελευταίες σκηνές του έργου βγαίνουν δύο αγόρια (οι γονείς των οποίων φαίνεται να είναι καλεσμένοι στο γάμο του Τρυγαίου και της Οπώρας) και αρχίζουν να τραγουδούν. Το πρώτο, γιός του πολεμόχαρου Λάμαχου, απαγγέλει

43. Βλ. Θ. Σταύρου, *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1989, σ. 279.

44. Βλ. Θ. Σταύρου, *ό.π.*, σ. 289.

στίχους για ηρωικούς πολέμους. Το δεύτερο αγόρι, γιός του Κλεώνυμου, λέει ένα τραγούδι του ποιητή Αρχίλοχου (που περιγράφει έναν ριψάσπιδα ήρωα). Ο Τρυγαίος δεν ενθουσιάζεται με κανέναν από τους δύο. Μάλιστα, φαίνεται να εκνευρίζεται πολύ περισσότερο με το δεύτερο αγόρι. Το έργο τελειώνει με τη γαμήλια πομπή του Τρυγαίου και της Οπώρας, υπό τη συνοδεία ενός τραγουδιού.

3.2.2 Όρνιθες

Πρόκειται για μια κωμωδία του Αριστοφάνη που παρουσιάστηκε το 414 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια, χαρίζοντας στο δημιουργό της το δεύτερο βραβείο. Ο Αριστοφάνης έγραψε το έργο αφενός απογοητευμένος από την τροπή του Πελοποννησιακού πολέμου και αφετέρου ψάχνοντας τρόπο για να διακωμωδήσει τους συκοφάντες του δήμου, καθώς και τις θεωρίες για νέα πολιτεύματα.

Σε αυτό το έργο του Αριστοφάνη, δύο Αθηναίοι πολίτες, ο Πισθέταιρος και ο Ευελπίδης, των οποίων τα ονόματα μαθαίνουμε έπειτα από το ένα τρίτο του έργου, απογοητευμένοι από τη ζωή τους στην Αθήνα, φεύγουν και αρχίζουν την αναζήτηση για ένα πρόσωπο. Το πρόσωπο, που ψάχνουν να βρουν, είναι ο Τηρέας. Πρόκειται για έναν βασιλιά που είχε μεταμορφωθεί σε τσαλαπετεινό. Βαθιά μέσα τους ελπίζουν ο Τηρέας να είδε πετώντας κάποια πόλη που να ανταποκρίνεται στις ανάγκες τους. Στο ταξίδι αυτό έχουν για συνοδοιπόρους μια καλιακούδα και μια κουρούνα. Εντέλει φθάνουν στο σπίτι του Τηρέα. Τίποτα από όσα ειπώθηκαν δεν τους άρεσε. Εντούτοις, ο Πισθέταιρος φαίνεται να συλλαμβάνει μια θαυμάσια ιδέα: να κυβερνήσουν τα πουλιά τους ανθρώπους και να υποτάξουν τους θεούς. Ο Τσαλαπετεινός πείθεται και αμέσως συμφωνεί να καλέσει όλα τα πουλιά, προκειμένου ο Πισθέταιρος να τους παρουσιάσει την ιδέα του. Ο Τσαλαπετεινός από κοινού με την Αηδόνα τραγουδούν. Στο τραγουδιστό κάλεσμα τους έρχεται μια σύναξη από πουλιά. Να επισημανθεί πως τα πουλιά αυτά αποτελούν το χορό της κωμωδίας.

Στο αντίκρισμα του Πισθέταιρου και του Ευελπίδη, τα πουλιά (ο χορός) νιώθουν προδομένα από τον Τσαλαπετεινό. Αυτό συμβαίνει, διότι γνώριζαν πως οι άνθρωποι έτρωγαν κάθε λογής πουλιά και ως εκ τούτου θεωρούσαν τους ανθρώπους ως εχθρούς τους. Έτσι, ετοιμάζονται να εξοντώσουν τους δύο ήρωες, οι οποίοι προσπαθούν να οπλιστούν γρήγορα με ό,τι πρόχειρο μέσο διαθέτουν. Ο Τσαλαπετεινός επεμβαίνει στη σύγκρουση ανάμεσα στις δύο πλευρές και πείθει τα πουλιά να οπισθοχωρήσουν και να

ακούσουν αυτό που έχουν οι δύο άνθρωποι να τους πουν. Η ένταση καταλαγιάζει και ο Πισθέταιρος ξεκινά να αναπτύσσει την ιδέα του με λεπτομέρειες. Η ομιλία του διακρίνεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος ο Πισθέταιρος προσπαθεί να εξηγήσει στα πουλιά ότι οι πρόγονοι τους υπήρξαν οι πρώτοι κυβερνήτες ολόκληρου του κόσμου και στο δεύτερο να τα συμβουλεύσει να κατασκευάσουν μια πολιτεία αποκλειστικά δική τους στο μεσοδιάστημα ανάμεσα στον ουρανό και τη γη. Αφού τα πουλιά πείστηκαν για το εγχείρημα, ο Τσαλαπετεινός παίρνει τους ανθρώπους σπίτι του. Εκεί, θα τους δώσει όπως υποσχέθηκε μια μαγική ρίζα, που θα κάμει να τους φυτρώσουν τα απαραίτητα φτερά.

Στο σημείο αυτό παρεμβάλλεται η παράβαση (δηλαδή η σκηνική δράση σταματά και ο Χορός, αφού παραμερίσει την αμφίεση του, πλησιάζει και ομιλεί άμεσα στο κοινό, χωρίς την ψευδαίσθηση που δημιουργεί η μάσκα)⁴⁵ και αμέσως μετά παρουσιάζονται οι δύο Αθηναίοι ήρωες έχοντας πλέον φτερά. Από κοινού με τον Τσαλαπετεινό διαλέγουν το όνομα της νέας τους πολιτείας: την Νεφελοκοκκυγία (=κατοικία των κούκων στα σύννεφα). Χωρίς να χαθεί περαιτέρω χρόνος, ο Πισθέταιρος αρχίζει να δίνει οδηγίες για τον τρόπο χτισίματος της πόλης. Βέβαια, πρέπει να αναφερθεί ότι δεν πρόκειται να ξαναδούμε στη συνέχεια του έργου τον Τσαλαπετεινό και τον Ευελπίδη.

Όπως θα δούμε στη συνέχεια, η εισροή νέων προσώπων κρίνεται πληθωρική. Η πρώτη ομάδα προσώπων σχετίζεται με την ίδρυση της πόλης. Έτσι, εμφανίζεται ένας ιερέας (κατά τη διάρκεια της θυσίας για τη θεμελίωση της πολιτείας), ένας λυρικός ποιητής, ένας χρησμολόγος, ένας μαθηματικός-αστρονόμος με το όνομα Μέτων, ένας επίσκοπος και ένας ψηφισματοπώλης. Όλοι ανεξαιρέτως αποδιώχνονται με τη βία. Έπειτα, έχουμε την παρεμβολή άλλης μιας παράβασης και ακριβώς μετά την έλευση δύο αγγέλων. Ο πρώτος, εκ των αγγέλων, περιγράφει το πόσο γρήγορα ανοικοδομήθηκε η πολιτεία, κάνοντας ταυτόχρονη αναφορά στη αξιέπαινη προσπάθεια των μεγάλων κοπαδιών από πουλιά. Ο δεύτερος άγγελος φέρνει ανησυχητικά νέα. Τονίζει ότι κάποια θεϊκή οντότητα έχει διεισδύσει στο εσωτερικό της πόλης, με σκοπό να τους κατασκοπεύσει. Γρήγορα στην πολιτεία κινητοποιούνται. Η Ίρις (προσωποποίηση του ουράνιου τόξου και αγγελιοφόρος του Δία), χωρίς να έχει άλλη επιλογή, εμφανίζεται. Ο Πισθέταιρος, αφού πρώτα την φοβερήσει, την διώχνει με φωνές.

45. Βλ. Θ. Παππάς, *ό.π.*, σ. 113.

Ένας ακόμη άγγελος (δεν γνωρίζουμε αν πρόκειται για νέο πρόσωπο ή ταυτόσημο με έναν από τους δύο προηγούμενους) επιστρέφει με καινούργιες ειδήσεις ετούτη τη φορά. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως χιλιάδες άνθρωποι επιθυμούν να έρθουν στη νέα πολιτεία. Ο Πισθέταιρος, στο άκουσμα της είδησης, διατάζει να του φέρουν μια μεγάλη ποσότητα φτερών σε περίπτωση που καταφθάσουν κάποιοι από αυτούς. Μια μικρή ομάδα ανθρώπων τελικά τα καταφέρνει. Είναι ένας νεαρός, ένας ποιητής με το όνομα Κινησίας και ένας συκοφάντης. Ο Πισθέταιρος θα προσπαθήσει να τους ξεφορτωθεί.

Εντωμεταξύ ο αποκλεισμός των θεών πέτυχε το σκοπό του. Στη σκηνή εμφανίζεται ο Προμηθέας κρυμμένος κάτω από μια ομπρέλα, προκειμένου να μεταφέρει στον Πισθέταιρο πληροφορίες αναφορικά με την κατάσταση των θεών στον ουρανό. Ο ίδιος, επιπροσθέτως, συμβουλεύει τον Πισθέταιρο το πώς να χειριστεί μια επικείμενη διαπραγματεύση για ειρήνη ανάμεσα στους πολίτες της Νεφελοκοκκυγίας και τους θεούς.

Οι θεοί στέλνουν την πρεσβεία τους για να διαπραγματευτεί. Την απαρτίζουν τρία εκλεκτά μέλη: ο Ποσειδώνας, ο Ηρακλής και ο Τριβαλλός. Ο Πισθέταιρος προσποιείται ότι δεν τους βλέπει και οργανώνει γρήγορα γρήγορα το μαγείρεμα μερικών πουλιών, που με την αποκλίνουσα και παραβατική συμπεριφορά τους προκάλεσαν την τύχη τους. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως στάθηκαν εναντίον των δημοκρατικών πουλιών. Ωστόσο, τους καλεί στο δείπνο που ετοιμάζει με μοναδικό όρο να παραδώσει ο Δίας την εξουσία στα πουλιά (στ. 1596=1602: «Πολέμου αρχή...τους πληρεξούσιους»)⁴⁶. Η προϋπόθεση αυτή είναι αποδεκτή για τον Ηρακλή, ο οποίος πείθει με βία και τον Τριβαλλό. Ο Ποσειδώνας, αν και ήταν αντιτιθέμενος, θα συμφωνήσει και αυτός. Οι απαιτήσεις του Πισθέταιρου, όμως, συνεχίζονται. Αυτή τη φορά ως όρο για την επίτευξη της ειρήνης θέτει να παντρευτεί τη Βασιλεία. Ο Ποσειδώνας απειλεί να διακόψει τις διαπραγματεύσεις, καθώς θεωρεί πως ο Πισθέταιρος τους εμπαίζει. Η προνοητικότητα του Πισθέταιρου σώζει ξανά την κατάσταση, μιας και πείθει πάλι τον Ηρακλή. Με την ίδια στάση ευθυγραμμίζεται ξανά ο Τριβαλλός. Η Νεφελοκοκκυγία είναι η τελική ευνοούμενη. Στη τελευταία σκηνή του έργου εμφανίζεται ένας αγγελιοφόρος, που απαγγέλλει μια σειρά από ποιητικές υπερβολές. Πρόκειται για τη γαμήλια πομπή του Πισθέταιρου και της Βασιλείας.

46. Βλ. Θ. Σταύρου, *ό.π.*, σ. 385.

3.2.3 Λυσιστράτη

Αποτελεί κωμωδία του Αριστοφάνη που γράφτηκε και διδάχθηκε το 411 π.Χ.. Θεωρείται ένα από τα παλιότερα και χαρακτηριστικότερα αντιπολεμικά έργα. Η υπόθεση έχει να κάνει με τη σεξουαλική απεργία που κηρύσσουν οι γυναίκες της Αθήνας και της Σπάρτης, προσπαθώντας έτσι να πείσουν τους άνδρες τους να σταματήσουν τον Πελοποννησιακό πόλεμο.

Στη συγκεκριμένη κωμωδία του Αριστοφάνη μια Αθηναία, η Λυσιστράτη, οργανώνει μια μυστική γυναικεία συνάντηση. Σκοπός της είναι, αφού πείσει τις υπόλοιπες γυναίκες της Αθήνας, καθώς και τις εκπροσώπους των γυναικών των άλλων πόλεων που βρίσκονται σε πόλεμο, να δώσουν όρκο ότι θα αρνηθούν κάθε σαρκική επαφή με τους συζύγους τους. Βέβαια, ο όρκος θα παραμένει σε ισχύ, μέχρις ότου οι άνδρες να συμφωνήσουν να τελειώσουν κάθε πολεμική πρακτική. Αν και δυσκολεύεται, η Λυσιστράτη καταφέρνει και τις πείθει, όταν η Σπαρτιάτισσα Λαμπιτώ με αποφασιστικότητα προσχωρεί στο σχέδιο της. Η απόφαση σφραγίζεται με όρκο πάνω στο κρασί. Στη συνέχεια, η εκπρόσωπος της Σπάρτης επιστρέφει στην πατρίδα της και η Λυσιστράτη παρέα με τις υπόλοιπες Αθηναίες αποφασίζουν να εγκατασταθούν στην Ακρόπολη. Εκεί, βρίσκονταν ήδη κάποιες αποφασισμένες γερόντισσες, οι οποίες είχαν καταλάβει το θησαυροφυλάκιο των δημοσίων χρημάτων της Αθήνας, προκειμένου να εμποδίσουν την εκροή χρημάτων για πολεμικό εφοδιασμό των Αθηναίων, χωρίς τα οποία θα έμπαινε τέρμα στον πόλεμο.

Στο έργο αυτό υπάρχουν δύο χοροί. Ο πρώτος χορός αποτελείται από γέροντες, οι οποίοι καταφθάνουν στα Προπύλαια φορτωμένοι με πυρσούς. Οι ίδιοι, έχοντας ακούσει για την κατάληψη των γυναικών στο συγκεκριμένο χώρο, προσπαθούν να τις εξαναγκάσουν να βγουν (Βάζουν φωτιά στην πύλη της Ακρόπολης, έτσι ώστε να δημιουργηθεί καπνός που θα κάνει αποπνικτική την ατμόσφαιρα στο εσωτερικό). Ωστόσο, προτού καταφέρουν να επιτύχουν το σχέδιο τους, φθάνει από την αντίθετη κατεύθυνση ένας χορός από γερόντισσες που κουβαλούν κανάτες με νερό. Η διένεξη ανάμεσα τους δεν αργεί να συμβεί. Οι γυναίκες καταφέρνουν και κατατροπώνουν τους άνδρες (Το στοιχείο του νερού υπερτερεί έναντι της φωτιάς). Η διαμάχη διακόπτεται από τον ερχομό ενός ανώνυμου ηλικιωμένου προβούλου⁴⁷ της αθηναϊκής δημοκρατίας,

47. Πρόκειται για μέλος μιας δωδεκαμελούς επιτροπής διακεκριμένων πολιτών, που δημιουργήθηκε το φθινόπωρο του 413 π.Χ., με σκοπό τον αυστηρό έλεγχο της οικονομίας. Βλ. K.J. Dover, *ό.π.*, σ. 212.

τον οποίο ακολουθούν τοξότες σκυθικής καταγωγής με αστυνομικά καθήκοντα. Ο Πρόβουλος, ως εκπρόσωπος της εκκλησίας του Δήμου και εμφανώς αγανακτισμένος από την κατάσταση που επικρατεί, προστάζει τους τοξότες να συλλάβουν τις γυναίκες. Όπως τόσο συχνά συμβαίνει στις κωμωδίες, τα όργανα δεν καταφέρνουν να επιφέρουν την τάξη.

Η Λυσιστράτη και ο Πρόβουλος επιδίδονται σε ένα αγώνα λόγων, όπου ο γυναικείος χορός παραστέκεται στη Λυσιστράτη και ο αντρικός στον Πρόβουλο. Η Λυσιστράτη επαναλαμβάνει στον Πρόβουλο την απόφαση των γυναικών να επιβάλουν την ειρήνη και στη συνέχεια ο Πρόβουλος εκδιώκεται από τις γυναίκες.

Στη σκηνή αυτή δεν υφίσταται κάποια παράβαση. Οι χοροί ανταλλάσσουν διεξοδικά υβρεολόγια. Κάθε προσπάθεια των ανδρών να γίνει κάποιος συμβιβασμός πέφτει στο κενό. Η αποχή από τη σαρκική επαφή αποδεικνύεται ανυπόφορη και για τα δύο φύλα. Ωστόσο, από την πλευρά των γυναικών η Λυσιστράτη προσπαθεί να κατευνάσει το πάθος και να ενισχύσει την αποφασιστικότητα. Στον αντίποδα, οι άνδρες έχουν αρχίσει να αισθάνονται πολύ βαριές τις συνέπειες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο βασανισμένος σύζυγος και άνδρας της Μυρρίνης, ο Κινησίας⁴⁸. Η γυναίκα του, όπως και όλες οι άλλες, ακολουθεί πιστά τις οδηγίες της Λυσιστράτης. Με λίγα λόγια, προσπαθεί να τον «προκαλεί» όσο γίνεται περισσότερο, δίχως όμως τελικά να υποκύψει στην επιθυμία του.

Παράλληλα, η συνωμοσία των γυναικών έχει επιτυχία και στη Σπάρτη. Ένας Σπαρτιάτης κήρυκας έρχεται και ζητά να ορίσουν οι Αθηναίοι αντιπροσώπους για να ξεκινήσουν οι διαπραγματεύσεις της ειρήνης. Πριν τον ερχομό της σπαρτιατικής πρεσβείας, οι δυο χοροί συμφιλιώνονται. Οι Σπαρτιάτες απεσταλμένοι και οι Αθηναίοι κάνουν έκκληση στη Λυσιστράτη να τους βοηθήσει στο συμβιβασμό. Η Λυσιστράτη το καταφέρνει με τη βοήθεια μιας καλλονής, της προσωποποιημένης Συμφιλίωσης.

Εντούτοις, η Λυσιστράτη δεν παύει να κατηγορεί τόσο τους Αθηναίους όσο και τους Σπαρτιάτες, γιατί πρόδωσαν την κοινή θρησκευτική και πολιτιστική τους κληρονομιά. Παρόλα αυτά οι δυο αντιπροσωπείες απορροφημένες από τα κάλλη της Συμφιλίωσης κάνουν αμοιβαίες υποχωρήσεις και η ειρήνη εξασφαλίζεται.

Το αίσιο τέλος σφραγίζεται με ένα συμπόσιο που παραθέτουν οι γυναίκες, όπου τα τραγούδια και οι χοροί έχουν την τιμητική τους. Αθηναίοι και Σπαρτιάτες μπαίνουν

48. Ο Αριστοφάνης πιθανόν θέλει να ταυτίσουμε το σύζυγο της Μυρρίνης με τον διθυραμβικό ποιητή Κινησία που εμφανίζεται στους Όρνιθες. Βλ. K.J. Dover, *ό.π.*, σ. 213.

στην Ακρόπολη για να γιορτάσουν και να πιούν. Όταν επιστρέφουν από το συμπόσιο, ένας Σπαρτιάτης χορεύει μόνος και τραγουδά με τη συνοδεία ενός αυλού. Ο ίδιος θα παραθέσει τα τελευταία λόγια του έργου: *«Βάλε κορδέλες στα μαλλιά και σαν ελάφι πήδα, χτύπα τα χέρια, που ο χορός ν'ανάψει, και τραγούδα τη θεά μας τη Χαλκίοικη⁴⁹, τη δυνατή νικήτρα».*

3.2.4 Βάτραχοι

Το αριστοφανικό αυτό έργο παρουσιάστηκε στα Λήναια, το 405 π.Χ., και πήρε το πρώτο βραβείο. Η υπόθεση του περιστρέφεται γύρω από έναν ποιητικό διαγωνισμό που οργανώθηκε στον Κάτω κόσμο ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη. Το έργο κριτικάρει τους νέους τραγικούς ποιητές αλλά και τον ίδιο τον Ευριπίδη, ενώ το πολιτικό του μήνυμα θεωρείται ότι είναι η προτροπή για επιστροφή στην ολιγαρχία.

Στην αρχή της κωμωδίας κάνουν την εμφάνιση τους δύο παράξενες μορφές. Πρόκειται για τον θεό Διόνυσο μεταμφιεσμένο σε Ηρακλή (φοράει τη λεοντή του ημίθεου) και τον δούλο του, τον Ξανθία. Ο δεύτερος παρουσιάζεται στη σκηνή επάνω σε ένα γαίδαρο, κουβαλώντας συγχρόνως τις αποσκευές. Ο Διόνυσος απογοητευμένος από την κατάσταση του θεάτρου στην Αθήνα, καθώς οι μεγάλοι τραγικοί ποιητές έχουν πεθάνει, είναι αποφασισμένος να αναλάβει δράση προκειμένου να αρχίσουν πάλι αξιόλογοι δραματικοί αγώνες. Έτσι, ξεκινούν μαζί με τον δούλο του, τον Ξανθία, ένα περιπετειώδες ταξίδι προς τον Κάτω Κόσμο με σκοπό να φέρουν πίσω στους ζωντανούς τον σπουδαιότερο τραγικό ποιητή, τον Ευριπίδη. Ο Διόνυσος, για να αντιμετωπίσει καλύτερα τους κινδύνους του ταξιδιού, κατευθύνεται προς την κατοικία του Ηρακλή και ζητά οδηγίες για το δρομολόγιο. Ο λόγος της επίσκεψης είναι σκόπιμος: ο πραγματικός Ηρακλής είχε κάνει το αντίστοιχο ταξίδι επιτυχώς στο παρελθόν. Όταν ο Διόνυσος συναντά τον Ηρακλή, ο δεύτερος τον κοροιδεύει και κάνει ό,τι μπορεί για να τον τρομάξει. Ο Διόνυσος δεν τρομάζει και παίρνει τις πληροφορίες, που του είναι απαραίτητες, και αποχωρεί.

Στην επόμενη σκηνή ο Διόνυσος, έπειτα από την παράκληση του Ξανθία (στ. 167 *«Να ζήσεις. Από δω περνούν κηδείες· πλήρωσε έναν νεκρό να σου τα πάρει»*)⁵⁰ συναντά ένα νεκρό να βαδίζει προς τον τάφο του και προσπαθεί να του φορτώσει τις αποσκευές.

49. Η Αθηνά, πολιούχος θεά της Αθήνας, λατρευόταν στη Σπάρτη με το δοθέν λατρευτικό επίθετο.

50. Βλ. Θ. Σταύρου, *ό.π.*, σ. 508.

Ο νεκρός φαίνεται να ζητά υπερβολικά μεγάλο αντάλλαγμα, οπότε ο Ξανθίας δέχεται να τις κουβαλήσει όλες μοναχός του και συνεχίζουν το δρόμο τους. Έπειτα, από λίγη ώρα καταφθάνουν στη λίμνη Αχερουσία (που αποτελούσε το σύνορο του Κάτω Κόσμου με τη χώρα των ζωντανών). Εκεί, τους περιμένει απάνω σε μια βάρκα ο Χάροντας για να τους μεταφέρει. Εντέλει, στη βάρκα ανεβαίνει μονάχα ο Διόνυσος (ο περαματάρης των ψυχών δεν δέχεται δούλους στη βάρκα του) και ο Ξανθίας αναγκάζεται να κάνει το γύρο της λίμνης. Ο Διόνυσος διανύει τη λίμνη με συντροφιά τις φωνές των αθέατων βατράχων. Να επισημανθεί ότι το πλήθος των βατράχων που ακούγονται, αποτελεί έναν από τους χορούς του έργου, από όπου φαίνεται να πήρε και η κωμωδία το όνομά της. Ανάμεσα στον Διόνυσο, ο οποίος είναι υποχρεωμένος να τραβά κουπί, και τους βατράχους ξεκινά ένας άτυπος συναγωνισμός στο τραγούδι.

Στην αντίπερα όχθη της λίμνης ο Διόνυσος συναντά πάλι τον Ξανθία, και από κοινού προχωρούν στα σκοτάδια. Καθώς προχωρούν στο σκοτεινό δρόμο, συναντούν φοβερά τέρατα και τρέπονται σε φυγή. Ξάφνου, στρέφουν την προσοχή τους στο άκουσμα κάποιων τραγουδιών. Εδώ φαίνεται πως μπαίνει ο χορός των μυστών, που αποτελεί και τον κύριο χορό της δεδομένης αριστοφανικής κωμωδίας. Να επισημανθεί πως στο σημείο αυτό ο χορός καλύπτει όλους σχεδόν τους στίχους. Πιο συγκεκριμένα στους στίχους (316-459) *«περιλαμβάνονται πολλά στοιχεία πού, σε έργο με παραδοσιακότερη δομή, θα παρουσιάζονταν στην παράβαση»*. Για παράδειγμα, *«μια απαγγελία από τον κορυφαίο (354-371), η οποία φαινομενικά αποτελεί προκήρυξη για τους ανόσιους και τους αμύητους να απομακρυνθούν από τη λιτανεία των μνημένων, μετατρέπεται σε έπαινο της κωμωδίας και επίσης στηλιτεύει διάφορα ενοχλητικά πρόσωπα και τύπους-όλα αυτά σε γλώσσα πού πότε θυμίζει μυσταγωγία και πότε θέατρο»*⁵¹.

Ο Διόνυσος και ο Ξανθίας πλησιάζουν προς το μέρος του χορού και πληροφορούνται ότι έχουν φτάσει στο παλάτι του Πλούτωνα. Τώρα αρχίζει ένα αστείο εναλλαγής του καλού και του κακού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι δύο παρακάτω περιπτώσεις, που έχουν για κύριους εκφραστές τον Διόνυσο και τον Ξανθία: Στη πρώτη περίπτωση που λαμβάνει χώρο έξω από το ανάκτορο, το πρόσωπο που φυλάσσει την πύλη απειλεί με άγρια λόγια τον Διόνυσο (νομίζει πως είναι ο πραγματικός Ηρακλής, ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι), με αποτέλεσμα ο Διόνυσος να παρακαλεί τον Ξανθία να αλλάξουν ρόλους και ρούχα. Στη δεύτερη περίπτωση ο Ξανθίας υποδουόμενος τον καινούργιο ρόλο συναντιέται με μια παρακόρη της Περσεφόνης, η

51. Βλ. K.J. Dover, *ό.π.*, σ. 243.

οποία τον καλεί εκ μέρους της κυράς της σε γεύμα. Αν και ο Ξανθίας δέχεται την πρόσκληση, εντούτοις ο Διόνυσος τον σταματά και του ζητά για δεύτερη φορά να αλλάξουν πάλι αμφίεση.

Όταν τελικά επιστρέφει ο θυρωρός της πύλης, συνοδευόμενος από φύλακες αυτή τη φορά, τους οδηγεί στο εσωτερικό του ανακτόρου. Ακολουθεί μια παράβαση και εν συνεχεία μια συζήτηση του Ξανθία με έναν δούλο του Πλούτωνα. Η πλοκή θα πάρει τελείως διαφορετική τροπή και η συζήτηση αυτή *χρησιμεύει σαν επεξηγηματικός πρόλογος*⁵².

Στο παλάτι επικρατεί αναταραχή. Ο Ευριπίδης διεκδικεί από τον Αισχύλο την τιμητική θέση του καλύτερου τραγικού ποιητή. Για να λυθεί η διαφορά, ο Πλούτωνας καλεί τον Διόνυσο, σε ρόλο κριτή, καθώς και τους τραγικούς ποιητές σε έναν δραματικό διαγωνισμό. Ο αγώνας για την ανάδειξη του καλύτερου αρχίζει. Από τη μια ο Ευριπίδης ισχυρίζεται ότι ο Αισχύλος χρησιμοποιούσε θεατρικά τεχνάσματα και γλώσσα γεμάτη σκοτεινά υπονοούμενα για να εντυπωσιάσει το ακροατήριό του εν αντιθέσει με εκείνον που χρησιμοποιούσε οικεία θέματα, που άπτονταν της καθημερινής ζωής των ακροατών. Ο αντίλογος του Αισχύλου υποστηρίζει ότι στα δικά του έργα κυριαρχεί πληθώρα παραδειγμάτων ηρώων με περίσσιο πολεμικό θάρρος σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, που με τα παραδείγματα του, σπρώχνει τις γυναίκες στη μοιχεία και τους άνδρες στην απειθαρχία. Παρόλο που ο Αισχύλος βγαίνει κερδισμένος από τη δοκιμασία, ο Διόνυσος αδυνατεί να αποφανθεί οριστικά. Ο Διόνυσος αποφασίζει να θέσει στους ποιητές ακόμη δυο ερωτήματα για πολιτικά θέματα, μήπως και καταφέρει να διαλέξει ποιον θα πάρει μαζί του στους ζωντανούς. Ούτε και αυτή τη φορά βγάζει απόφαση. Ο Πλούτωνας πλέον έχει χάσει τη ψυχραιμία του και ζητά από τον Διόνυσο επιτακτικά μια απόφαση (στ.1467 *«Απόφαση!»*). Ο Διόνυσος, τελικά, αποφασίζει με γνώμονα την ίδια του τη ψυχή (στ. 1468-1469)⁵³: *«'Η απόφασή μου αυτή 'ναι: 'Όποιον ποθεί η ψυχή μου θα ψηφίσω»*. Η τελική επιλογή του είναι ο Αισχύλος. Η αγωνία και η αγανάκτηση του Ευριπίδη είναι έκδηλη στο πρόσωπο του. Ο Πλούτων τηρεί την υπόσχεση του και, αφού πρώτα τους φιλεύει, τους ξεπροβοδίζει από το παλάτι του. Ο Αισχύλος, θριαμβευτής πια, παίρνει το δρόμο για τον Πάνω Κόσμο.

52. Βλ. K.J. Dover, *ό.π.*, σ. 245.

53. Βλ. Θ. Σταύρου, *ό.π.*, σ. 558.

3.2.5 Πλούτος

Το πέμπτο και τελευταίο έργο του Αριστοφάνη που θα εξετάσουμε συνοπτικά παρουσιάστηκε το 388 π.Χ. Βέβαια, μας είναι άγνωστη η διονυσιακή γιορτή στην οποία έλαβε μέρος ο Αριστοφάνης με τη συγκεκριμένη κωμωδία. Εδώ, ο Αριστοφάνης διακωμωδεί τη κακή διανομή του προσωποποιημένου Πλούτου, που, επειδή είναι τυφλός, πηγαίνει και επισκέπτεται τους κακούς ανθρώπους. Επίσης, ο ποιητής δείχνει να μη διακωμωδεί ορισμένα πρόσωπα, αλλά και καταστάσεις. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και σε ένα άλλο του έργο, τις Εκκλησιάζουσες. Με αυτές τις δυο κωμωδίες θα λέγαμε πως ο Αριστοφάνης μεταβαίνει από την αρχαία στη μέση κωμωδία.

Η ιστορία ξεκινά με την επίσκεψη του Χρεμύλου, ο οποίος συνοδεύεται από τον δούλο του Καρίωνα, στο μαντείο των Δελφών. Ο Χρεμύλος ρωτάει τον θεό Απόλλωνα για το εάν πρέπει ο γιός του να γίνει καλός ή κακός άνθρωπος, προκειμένου να πετύχει στη ζωή του. Ο Απόλλωνας χρησιμοδοτεί τον Χρεμύλο να πάρει στο σπίτι του τον πρώτο άνθρωπο που θα συναντήσει φεύγοντας από το ιερό. Ο Χρεμύλος, υπακούοντας τα λόγια του Απόλλωνα, πράττει τη συμβουλή του και παίρνει μαζί του έναν γέρο άνθρωπο. Ο γέρος φαίνεται να έχει χάσει την όραση του. Έπειτα, από τις πιέσεις του Χρεμύλου και του Καρίωνα για να τους πει ποιος πραγματικά είναι, ο άγνωστος άνδρας αποκαλύπτει την ταυτότητα του. Πρόκειται για τον Πλούτο, τον οποίο τύφλωσε ο ίδιος ο Δίας για να μην έχει την ικανότητα να ξεχωρίζει τους κακούς από τους καλούς ανθρώπους. Αυτή η δράση του Δία αποτελεί *«τη θεολογική διατύπωση της εμπειρικής διαπίστωσης ότι η ζωή είναι σκληρή»*⁵⁴. Ύστερα από αυτό του το πάθημα, ο Πλούτος νιώθει απελπισμένος. Παρόλα αυτά δέχεται τις προτροπές του Χρεμύλου και του Καρίωνα και τους ακολουθά στο σπίτι του πρώτου. Εκεί, του προβάλλουν το επιχείρημα πως οι άνθρωποι θυσιάζουν στο Δία μόνο αν ο Πλούτος τους «δώσει» τα απαραίτητα χρήματα για να αγοράσουν θύματα για θυσία. Συνεπώς, του αποδεικνύουν ότι εκείνος αποτελεί τον τελικό σκοπό, αλλά και την προϋπόθεση κάθε ανθρώπινης ενέργειας. Ο Χρεμύλος, ενθαρρυσμένος πια από την εξέλιξη που έχει πάρει ο χρησμός του Απόλλωνα, υπόσχεται στον Πλούτο να τον γιατρέψει από την τύφλωση του. Απώτερος σκοπός του Χρεμύλου είναι ο υγιής Πλούτος να επισκέπτεται μόνο τους τίμιους ανθρώπους και έτσι όλοι να αποφεύγουν τις άτιμες πράξεις.

54. Βλ. K.J. Dover, *ό.π.*, σ. 279.

Στη συνέχεια ο Καρίων, έπειτα από παράκληση του αφεντικού του, μαζεύει γείτονες και φίλους στο σπιτικό. Πρόκειται για γέροντες οι οποίοι δουλεύουν σκληρά. Συνάμα, όμως, πιστεύουν πως η δουλειά, που κάνουν, δεν τους ανταποδίδει και τα ανάλογα πλούτη. Αρχικά, ο Καρίων τους περιπαίζει, αλλά στο τέλος τους ανακοινώνει τα ευχάριστα νέα. Οι γέροι στο άκουσμα του μαντάτου χορεύουν από χαρά και τραγουδούν. Ανάμεσα στους προσκεκλημένους βρίσκεται και ο Βλεψίδημος (παλιός φίλος του Χρεμύλου), ο οποίος έχει υποψίες πως ο Χρεμύλος πλούτισε με ανέντιμο τρόπο. Ο Χρεμύλος, αφού έπεισε τον παλιό του φίλο λέγοντας του την αλήθεια, του ανακοινώνει την πρόθεση του να οδηγήσει τον αόμματο Πλούτο στο ιερό του Ασκληπιού. Η κουβέντα των δυο φίλων διακόπτεται από τον ερχομό μιας απρόσκλητης γριάς, που υπαινίσσεται ότι είναι η Φτώχεια. Ακολουθεί μια σκηνή διαπληκτισμού ανάμεσα στους δυο φίλους και την προσωποποιημένη γέρικη φιγούρα. Η Φτώχεια θα παραθέσει μια σειρά από επιχειρήματα, προκειμένου να αποδείξει στο Χρεμύλο και τον Βλεψίδημο ότι η παρουσία της ανάμεσα στους ανθρώπους κρίνεται απαραίτητη. Πρώτον, ισχυρίζεται ότι, χωρίς το φόβο που αυτή εμπνέει στους ανθρώπους, θα υπάρχει μηδενική παραγωγή, μιας και οι άνθρωποι θα είναι σκλάβοι της οκνηρίας του Πλούτου. Δεύτερον, αναφέρει πως, εφόσον έχουν όλοι οι άνθρωποι χρήματα, δεν θα υπάρχει τίποτα πια για να αγοράσουν. Κανένα από τα επιχειρήματα δεν ικανοποιεί τα δυο πρόσωπα. Η Φτώχεια, ανήμπορη να νικήσει στη μεταξύ τους συζήτηση, αποχωρεί από το σπιτικό ξεστομίζοντας απειλές.

Έχοντας πια απαλλαγεί από την παρουσία της Φτώχειας ο Χρεμύλος, ο Καρίων και ο Πλούτος φεύγουν τώρα με προορισμό το ιερό του Ασκληπιού. Έπειτα, από ένα σύντομο χορικό τραγούδι, ο Καρίων επιστρέφει στο σπιτικό του Χρεμύλου. Εκεί, περιγράφει στη γυναίκα του αφέντη του ότι η θεραπεία στέφθηκε από επιτυχία. Λίγο αργότερα επιστρέφουν ο αναγεννημένος Πλούτος και ο Χρεμύλος.

Με την επιστροφή του Πλούτου, το σπιτικό του Χρεμύλου γέμισε με πλούτη (ακόμη και τα πήλινα σκεύη μετατράπηκαν σε χρυσά και ασημένια). Στο υπόλοιπο μέρος της κωμωδίας ο ποιητής παρουσιάζει όσα συμβαίνουν τώρα που ο Πλούτος έχει και πάλι την όραση του. Πλήθος προσώπων θα εμφανιστούν. Εντούτοις, ο Αριστοφάνης φαίνεται πως *«δεν ακολουθεί με συνέπεια καμιά από τις δυο προοπτικές που εμφανίζονται»*: ότι *«ο καθένας»* μπορεί *«να είναι τώρα πλούσιος, ή»* ότι *«τώρα»* μπορούν *«να πλουτίζουν οι καλοί, και οι κακοί να φτωχαίνουν»*⁵⁵. Στο παράδειγμα που

55. Βλ. K.J. Dover, *ό.π.*, σ. 281.

ακολουθεί οι πρώτοι άνθρωποι που φτάνουν ανήκουν στη δεύτερη περίπτωση: ένας καλός άνθρωπος συνειδητοποίησε πως πλούτισε και έρχεται να ευχαριστήσει τον Πλούτο, ενώ ένας καταδότης (κακός άνθρωπος) θρηνεί για τη φτωχή ζωή του. Έπειτα από την έλευση ενός ακόμη ζευγαριού ανθρώπων (που αποτελείται από έναν νεαρό και μια γριά) στο σπιτικό του Χρεμύλου, ο επόμενος που εμφανίζεται είναι ο αγγελιοφόρος των θεών, ο Ερμής. Εκείνος με τη σειρά του προϊδεάζει τον Χρεμύλο ότι οι θεοί θα εκδικηθούν το σπιτικό του. Αναφέρει μεταξύ άλλων ότι κανείς άνθρωπος δεν ενδιαφέρεται πλέον να αποδώσει θυσίες στους θεούς. Ο Καρίων δεν εντυπωσιάζεται καθόλου από τα απειλητικά λεγόμενα του Ερμή. Στη σκηνή αυτή ο Ερμής, έχοντας αντιληφθεί τη δυσμενή θέση στην οποία βρισκόταν [φαίνεται να «πεθαίνει» της πείνας (σύμπτωμα της έλλειψης θυσιών)] αποστασιοποιείται από τις θέσεις των θεών και παρακαλεί να του δώσουν κάποια δουλειά. Εντέλει γίνεται αποδεκτός στο σπίτι με τη συμφωνία να βοηθά στη κουζίνα. Τελευταίο πρόσωπο, που έρχεται, είναι ένας ιερέας ο οποίος δείχνει να έχει υποστεί και εκείνος τις αρνητικές συνέπειες με την έλευση του υγιούς Πλούτου (δε λαμβάνει πια τα τυχερά του από τις θυσίες). Έτσι, αποφασίζει να αλλάξει στρατόπεδο, εγκαταλείποντας το Δία, και να προσκολληθεί στον Πλούτο. Ο Χρεμύλος του εξηγεί πως και οι δυο επιλογές είναι ίδιες, και προτείνει να εγκαταστήσουν τον Πλούτο στο χώρο της Ακρόπολης. Το έργο τελειώνει με τον Πλούτο να φεύγει για την Ακρόπολη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

4. Μελέτη των εικονογραφημένων διασκευών της Σ. Ζαραμπούκα

4.1 Η συγγραφέας και εικονογράφος Σοφία Ζαραμπούκα

Πρόκειται για μια προσωπικότητα που γράφει και εικονογραφεί η ίδια τα έργα της. Σπούδασε τόσο στην Ελλάδα (στον τομέα των καλών τεχνών και του θεάτρου) όσο και στο εξωτερικό (γραφικές τέχνες και εικονογράφιση). Έγραψε το πρώτο της βιβλίο (Στο δάσος, 1975) κατά την περίοδο της δικτατορίας (1967-74), με σκοπό να εξηγήσει στα παιδιά τι σημαίνει αυτή η λέξη. Για το συγκεκριμένο βιβλίο έλαβε αργότερα τιμητική διάκριση από την επιτροπή του βραβείου Άντερσεν. Είναι πολυβραβευμένη σήμερα για τη συνολική προσφορά της στο ελληνικό εικονογραφημένο βιβλίο.

Την περίοδο εκείνη εκδίδει σωρεία εικονοβιβλίων με δικό της κείμενο που απευθύνονται σε παιδιά προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας. Η θεματική των βιβλίων της υπήρξε σύμφωνη με το νέο κύμα τάσεων στο χώρο του παιδικού βιβλίου. Προσπάθησε να θίξει θέματα που άπτονταν της επικαιρότητας, όπως η οικολογική ρύπανση, που εξοικείωναν τα παιδιά με όψεις της τότε καθημερινής ζωής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το βιβλίο της με τίτλο *Το Βρωμοχώρι* που κυκλοφόρησε το 1977. Η συνύπαρξη της εικόνας και του κειμένου στα βιβλία της αποδίδεται με τον πλέον γλαφυρό και ζωντανό τόνο.

Τόσο η σύντομη θητεία της στο Θέατρο Τέχνης την περίοδο των πρώτων αριστοφανικών παραστάσεων όσο και η πολύχρονη ενασχόληση της με την ελληνική αρχαιότητα και ιστορία (συμπεριλαμβανομένων κλασικών κειμένων και μυθολογικών ιστοριών) λειτούργησε ως πηγή έμπνευσης και δημιουργίας των αριστοφανικών διασκευών για παιδιά. Πρόκειται για βιβλία με παρασχολικό προσανατολισμό, που στο σύνολό τους είχαν αξιοσέβαστη εμπορική επιτυχία. Βιβλία της όπως η *Ιλιάδα*, η *Οδύσσεια*, η *Αργοναυτική Εκστρατεία*, ο *Αίσωπος*, ο *Μεγαλέξανδρος* καθώς και τόμοι όπως η *Μυθολογία* συνέβαλαν με το πλέον ουσιαστικό τρόπο στην επαφή των μικρών αναγνωστών με την πολιτιστική τους παράδοση και ιστορία. Ανάμεσα τους συγκαταλέγονται και τα βιβλία της σειράς *Αριστοφάνης* που θα μελετήσουμε.

Η επιλογή των πέντε έργων (*Ειρήνη*, *Όρνιθες*, *Λυσιστράτη*, *Βάτραχοι και Πλούτος*) που επιλέχθηκαν για να διασκευαστούν από τη Σ. Ζαραμπούκα είναι εσκεμμένη. Σε αυτό συνηγορούν τόσο η παραμυθιακή πλοκή και ατμόσφαιρα των περισσότερων όσο

και το γεγονός ότι οι συγκεκριμένες διασκευές υπήρξαν οι πιο πολυπαιγμένες μεταπολεμικά και γι 'αυτό γνωστές στο ευρύ κοινό κωμωδίες⁵⁶.

Επιλογικά, να αναφέρουμε ότι έχει γράψει πάνω από εξήντα έργα, εκ των οποίων ένας μεγάλος αριθμός έχει μεταφραστεί και σε δεκατέσσερις άλλες γλώσσες (ανάμεσα τους είναι τα σέρβικα, τα αλβανικά και τα γαπωνέζικα). Οι εικονογραφήσεις της έχουν διεθνή απήχηση και υπάρχουν σε πολλές μουσειακές συλλογές.

4.2 Η σειρά βιβλίων «Αριστοφάνης»

Τα τέσσερα από τα πέντε εικονοβιβλία της σειράς «Αριστοφάνης» της Σοφίας Ζαραμπούκα (*Ειρήνη, Αυτιστράτη, Ορνιθες, Βάτραχοι*) κυκλοφορούν από τις εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ το 1977. Πρόκειται για παιδικά βιβλία με σκληρό εξώφυλλο σε ζεστούς και χαρούμενους τόνους. Η σειρά ολοκληρώνεται με την προσθήκη του *Πλούτου* ένα χρόνο αργότερα. Αποτελούν τις πρώτες μετά τη δικτατορία παιδικές διασκευές σε έργα του Αριστοφάνη. Στη συνέχεια, θα μελετηθούν με συντομία και τα πέντε έργα της σειράς ως προς τρεις βασικούς άξονες: α) την εικονογράφιση, β) το κείμενο και γ) τις διασκευαστικές τεχνικές. Προκειμένου να κατανοηθεί καλύτερα το περιεχόμενο των παραμέτρων που θέσαμε, θα χρησιμοποιηθούν χαρακτηριστικά παραδείγματα από τα υπό μελέτη εικονοβιβλία.

4.2.1 Ειρήνη⁵⁷

Εικονογράφιση: Αναλαμβάνει την αφήγηση από κοινού με το κείμενο. Κοινό χαρακτηριστικό και των πέντε εικονοβιβλίων είναι πως οι εικόνες διαδέχονται η μία την άλλη σε μια ευανάγνωστη αφηγηματική ροή, χωρίς να δημιουργούνται στο παιδί κενά και δυσκολίες. Ωστόσο, δεν πρόκειται για μια απλή και περιγραφική διάσταση της εικονογράφισης. Οι εικόνες των συγκεκριμένων παιδικών διασκευών της Ζαραμπούκα έχουν μια κάποια συμβολιστική διάθεση, δρώντας συμπληρωματικά προς το γραπτό λόγο, και με αυτό τον τρόπο διευρύνουν τη σκέψη και τη φαντασία των μικρών αναγνωστών προς απροσδιόριστες κατευθύνσεις.

Εξαρχής, η εικόνα του εξωφύλλου (που αποτελεί συνάμα και παραεικονικό στοιχείο εξαιτίας των πληροφοριών που διοχετεύει στον αναγνώστη όπως είναι το όνομα του

56. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σσ. 150-151.

57. Βλ. Σ. Ζαραμπούκα, *Ειρήνη*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα²² 2008.

συγγραφέα, ο τίτλος του βιβλίου, ο εκδοτικός οίκος κτλ.) συμπυκνώνει και διοχετεύει έκδηλα το συμβολικό μήνυμα του έργου κατευθείαν στην καρδιά των παιδιών. Μια νεαρή κοπέλα με ολόλευκο φόρεμα και κατάξανθα μαλλιά στέκεται κρατώντας ένα κλαδί ελιάς (σύμβολο της ειρήνης και της νίκης). Ο γοητευτικός και γλαφυρός τόνος με τον οποίο απεικονίζει η εικονογράφος την προσωποποίηση της ειρήνης δημιουργεί αισθήματα γαλήνης και ευφορίας στα παιδιά για τη συνέχεια του έργου. Επίσης, στην επάνω δεξιά πλευρά του εξωφύλλου, καταλαμβάνοντας μικρότερη έκταση σε σχέση με το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, αχνοφαίνεται ένα αρχαιοελληνικό κτίσμα σε έναν λόφο (πιθανόν πρόκειται για την ακρόπολη των Αθηνών ή για την κατοικία των Θεών στον Όλυμπο).

Στο κέντρο του οπισθόφυλλου της διασκευής η εικονογράφος τοποθετεί ένα λευκό περιστέρι, το οποίο φαίνεται να κρατά από το ράμφος του έναν κότινο (πρόκειται για στεφάνι από κλαδί αγριελιάς που συνήθιζαν να δίνουν στους νικητές των Ολυμπιακών Αγώνων). Ο κότινος της ελιάς συμβολίζει για τους Έλληνες την ανώτατη διάκριση ήθους. Από την άλλη και το περιστέρι αποτελεί παγκόσμιο σύμβολο ειρήνης. Το λευκό του χρώμα παραπέμπει στην αθωότητα και την αγνότητα.

Περνώντας στο εσωτερικό του βιβλίου θα εξετάσουμε με ποιον τρόπο αποδίδονται εικονογραφικά τόσο τα πρόσωπα όσο και οι διάφορες καταστάσεις μέσα στην ιστορία. Από την πρώτη κιόλας σκηνή της παρούσας διασκευής (σελ. 3-4) διαφαίνεται η επιρροή των αναχρονισμών του κειμενικού λόγου στο επίπεδο της εικονογράφησης του έργου. Αυτό πιθανόν να συμβαίνει προκειμένου να επιτευχθεί ένας τρόπος σύνδεσης των αρχικών έργων με τη τότε σύγχρονη πραγματικότητα. Στη συγκεκριμένη σκηνή ο Τρυγαίος και ο υπηρέτης του, έχουν αποδοθεί εικονογραφικά φορώντας μπλουζες και παντελόνια σε έντονα χρώματα [(πρόκειται για έργο που απευθύνεται σε παιδιά και για αυτό ίσως υπάρχει αυτή η χαρούμενη αλληλουχία χρωμάτων: ο Τρυγαίος (κόκκινο-μωβ) και ο υπηρέτης (κίτρινο-πορτοκαλί)] αντί χιτώνων που θα περίμενε κάποιος να δει. Στην ίδια σκηνή εικονογραφείται και το σκαθάρι (που αποτελεί το μέσο μεταφοράς του Τρυγαίου), το οποίο φαίνεται να γεύεται *κεφτέδες από γαιδαροκούραδα*, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει το κείμενο. Ο τρόπος απόδοσης της εικόνας του σκαθαριού που τρέφεται έχει σκοπό να προκαλέσει το άφθονο γέλιο των παιδιών.

Σε επόμενη σκηνή της ιστορίας βλέπουμε τον τρόπο εικονογράφησης ενός άλλου σημαντικού προσώπου, του Ερμή (σελ. 8). Ο αγγελιοφόρος των θεών παρουσιάζεται, όπως θα τον είχε φανταστεί κάποιος, φορώντας δηλαδή το χιτώνα και τα φτερωτά του σανδάλια (ντυμένος με λαμπερά χρώματα όπως είναι το κίτρινο και το πορτοκαλί, τα

οποία παραπέμπουν στην ευμάρεια και τον πλούτο των θεών). Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι τα πρόσωπα των ηρώων που εικονογραφούνται δεν είναι ψυχρά και ανέκφραστα. Αντιθέτως, εκφράζουν συναισθήματα και σκέψεις που συμπληρώνουν και διευρύνουν το νόημα του κειμένου. Για παράδειγμα, το πρόσωπο αλλά και η στάση του σώματος του Ερμή (σελ. 8) φανερώουν την υπεροψία και το θυμό του απέναντι στον θνητό Τρυγαίο (και κατά επέκταση στην ανθρωπότητα) για όλα τα δεινά που υφίστανται στη γη. Κατά ανάλογο τρόπο παρουσιάζεται και ο προσωποποιημένος Πόλεμος (σελ.10-11). Εμφανίζεται ογκώδης (παίρνει στις πλάτες του την Ειρήνη), με φοβερή όψη και ντύσιμο που παραπέμπει σε στρατιωτικό (στολή με χακί χρώματα και διακριτικό σήμα στρατού). Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά του ντυσίματος και το βλέμμα του προσώπου του φανερώουν άνθρωπο τρομερό, αποκρουστικό και βάνουσο. Όσον αφορά το σκηνικό που εικονογραφείται, η συγγραφέας δεν δίνει κανένα στοιχείο τοπικού προσδιορισμού (στο κείμενο γίνεται απλή αναφορά για τις πόλεις και τα χωριά). Επομένως, και η εικονογράφος (που τυγχάνει να είναι το ίδιο πρόσωπο) δεν εικονογραφεί με κάποιο γνώριμο τοπικό χαρακτηριστικό.

Η εικονογράφηση της Ζαραμπούκα, όπως αναφέραμε και προηγουμένως, επηρεάζεται σε πολλές σκηνές της ιστορίας από την συχνή χρήση αναχρονισμών του κειμένου. Έτσι, τόσο στη σκηνή όπου ο Τρυγαίος απευθύνει κάλεσμα για να απελευθερωθεί η Ειρήνη (σελ. 13-14) όσο και στη σκηνή του γλεντιού με αφορμή την απελευθέρωση της νεαρής κοπέλας (σελ. 19-20) οι γυναίκες φαίνεται να φορούν παραδοσιακά κεφαλομάντηλα και ποδιές που παραπέμπουν στην νεότερη ελληνική ιστορία και παράδοση. Επίσης, στα σκηνικά επεισόδια όπου τα παιδιά τραγουδούν (σελ.25-26) αλλά και χορεύουν παρέα με την Ειρήνη (σελ. 27-28), τα αγόρια εικονογραφούνται φορώντας κοντομάνικα και σορτσάκια, ενώ τα κορίτσια με φούστες και φορέματα.

Ο αναχρονιστικός χαρακτήρας της εικόνας δεν διαφαίνεται μόνο στην παρουσίαση των προσώπων-ηρώων, αλλά και στην παρουσίαση καταστάσεων και γεγονότων. Για παράδειγμα, στις σκηνή του γλεντιού (σελ.19-20) η εικονογράφος παρουσιάζει έναν άνδρα να ψήνει κοτόπουλα με τη βοήθεια της παραδοσιακής σούβλας (παράλληλισμός με το σούβλισμα του αρνιού το Πάσχα), ενώ ταυτόχρονα σε ένα τραπέζι υπάρχει ένα μικρό ποτήρι πλάι σε μια κανάτα (εύκολα μπορούμε να φέρουμε στο νου μας τα παραδοσιακά γλέντια με τα σφηνοπότηρα). Επιπροσθέτως, στη σκηνή του χορού της

Ειρήνης με τα παιδιά (σελ.27-28), η Ειρήνη που άγει το χορό φαίνεται να κρατά ένα μαντήλι (αντιστοιχία της εικόνας αυτής με τα παραδοσιακά γλέντια και χορούς).

Τέλος, να σημειωθεί πως κάποια από τα δομικά μέρη των αρχικών κειμένων, που έχουν παραλειφθεί, παρουσιάζονται στην ιστορία μέσα από την εικονογράφηση. Έτσι, η πάροδος του χορού θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποδίδεται εικονογραφικά από την Ζαραμπούκα στη σκηνή όπου ο Τρυγαίος απευθύνει το δημόσιο κάλεσμα του (σελ.13-14).

Κείμενο: Αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της αφήγησης του βιβλίου. Οι γλωσσικές επιλογές που ενυπάρχουν στο κείμενο χαρακτηρίζονται ως μετρημένες και σημαίνουσες.

Οι προτάσεις, που συναντάμε στο λόγο των προσώπων, δεν είναι μακροσκελείς αλλά σύντομες. Ας μην ξεχνάμε πως τα βιβλία της Ζαραμπούκα απευθύνονται σε παιδικό κοινό των προσχολικών και των πρώτων τάξεων του Δημοτικού σχολείου. Έτσι, η παρουσία τέτοιου είδους προτάσεων βοηθά τους μικρούς αναγνώστες να συνεχίζουν απρόσκοπτα το διάβασμα τους χωρίς να κουράζονται, όπως είναι και του ζητούμενο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της συντομίας του λόγου του κειμένου αποτελούν τα διαλογικά μέρη που ενυπάρχουν σχεδόν παντού στο δοθέν παιδικό βιβλίο. Εν συνεχεία θα παρουσιασθούν κάποια παραδείγματα τέτοιων σύντομων προτάσεων:

«-Αχ πατερούλη», του λέγανε οι κόρες του, «Τι είναι αυτά; Πάλι θες να ανέβεις στον ουρανό; Τόσες φορές έβαλες σκάλες να φτάσεις στα σύννεφα, ώσπου έπεσες και έσπασες το πόδι σου, Μείνε εδώ μαζί μας». «-Όχι», έλεγε εκείνος, « Πρέπει να πάω να βρω τους θεούς. Θέλω να μάθω που πήγε η Ειρήνη κι έφυγε από τούτη τη γη. Έτσι που πάμε, θα μας φάει ο Πόλεμος» (Η σκηνή του Τρυγαίου με τις κόρες του σελ.5)

«-Εμπρός, τραβάτε με δύναμη! Όλοι μαζί!» Μερικοί καμώνονται πως βοηθάνε...πουλάνε όπλα στον Πόλεμο. «-Ισια κι εμπρός! Όλοι μαζί!» (Η σκηνή της απελευθέρωσης της Ειρήνης από την σπηλιά σελ.16)

Οι προτάσεις, εκτός από σύντομες, χαρακτηρίζονται και ως απλές. Αυτό διαφαίνεται από τον παρατακτικό τρόπο με τον οποίο συνδέονται μεταξύ τους. Για παράδειγμα, στο ακόλουθο τμήμα του κειμένου της διασκευής ο συμπλεκτικός σύνδεσμος και εμφανίζεται πέντε φορές σε διάστημα έξι στίχων:

(Η σκηνή της απελευθερωμένης πια Ειρήνης σελ.18)

*Και να! Σιγά σιγά τραβήχτηκε η κοτρόνα
και βγήκε απ'τη σπηλιά η Ειρήνη.
 Πέταξε ψηλά και όλοι τη χαιρετούσαν.
 Πήγε σε πόλεις και χωριά, στον κόσμο όλο.
 Οι άνθρωποι την καλοδεχόντουσαν
και είχαν γιορτές και πανηγύρια.*

Επίσης, το καθημερινό και οικείο λεξιλόγιο που ενυπάρχει μέσα στο βιβλίο προσαρμόζει το κείμενο στην αντιληπτικότητα του αποδέκτη. Πολλές είναι οι λέξεις που απαντώνται μέσα στο κείμενο και απηχούν στο σύγχρονο τρόπο έκφρασης των ανθρώπων (*κεφτέδες, φτυάρια, λοστούς, κλειδαριά*). Επιπλέον, παρατηρείται και συχνή χρήση διαφόρων υποκοριστικών: *πατερούλη* (σελ.5), *μεζεδάκι* (σελ.19), *φιλαράκια* (σελ.19) και *Ερηνάκι* (σελ.27). Βέβαια, κάτι τέτοιο δεν προκαλεί καμία εντύπωση, διότι το συγκεκριμένο βιβλίο απευθύνεται σε νεαρά πρόσωπα. Ως γνωστόν, τα υποκοριστικά χρησιμοποιούνται στο λόγο (τόσο στον προφορικό όσο και στον γραπτό) προκειμένου να δημιουργήσουν ένα θετικό κλίμα στις διαπροσωπικές σχέσεις με την έκφραση ευγένειας και οικειότητας.

Τα ρήματα και τα ουσιαστικά υπερτερούν αριθμητικά. Αυτό σημαίνει στην πράξη ότι η πλοκή του έργου και τα γεγονότα της ιστορίας εξελίσσονται γρήγορα, με αποτέλεσμα το ενδιαφέρον του εκάστοτε αναγνώστη-παιδιού να παραμένει αμείωτο. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα δύο είδη του λόγου τα επίθετα είναι ελάχιστα. Εντούτοις, τις ελάχιστες αυτές φορές, που χρησιμοποιούνται από τη συγγραφέα, φέρουν αξιοσημείωτο ιδεολογικό φορτίο. Έτσι, χρησιμοποιείται α) το επίθετο *όμορφη* (στη σελ.1 και στη σελ.2) προκειμένου να προσδιορίσει το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ειρήνης ως έννοιας, β) το επίθετο *καημένη* (προσδιορίζει ξανά την Ειρήνη, όταν πια αυτή έχει φυλακιστεί, σελ.9), γ) το επίθετο *καημένοι* που προσδιορίζει τις συνέπειες της απαγωγής της Ειρήνης για τους ανθρώπους (σελ.12) και δ) το επίθετο *ειρηνικό* (σελ.25) που προσδιορίζει το τραγούδι, που ξεκίνησε ο Τρυγαίος με τα παιδιά όταν απελευθερώθηκε η Ειρήνη από τα δεσμά του Πολέμου.

Διασκευαστικές τεχνικές: Ένα από τα χαρακτηριστικά του εικονοβιβλίου αποτελεί η σχετικά μικρή έκταση του κειμένου. Επομένως, «στην κειμενική απόδοση των επιλεγμένων μερών ακολουθείται μια μορφή αφηγηματικής συμπύκνωσης του αρχικού

δραματικού κειμένου, την οποία ο Genette έχει ονομάσει *digest* (είδος περίληψης)⁵⁸. Παρόλα αυτά η βασική γραμμή εξέλιξης της πλοκής διατηρείται με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε το παιδί που θα διαβάσει το βιβλίο να μην έχει λογικά χάσματα.

Βασική τεχνική που χρησιμοποιείται σε όλη τη σειρά εικονοβιβλίων «Αριστοφάνης» της Σοφίας Ζαραμπούκα είναι η παράλειψη. Έτσι, ολόκληρες σκηνές που υπήρχαν στο αρχικό έργο, τώρα παραλείπονται. Πρώτο παράδειγμα παράλειψης στο συγκεκριμένο έργο αποτελεί το επεισόδιο της άφιξης του Ερμή, την στιγμή που ο Τρυγαίος μαζί με τους υπόλοιπους ανθρώπους προσπαθούν να βγάλουν την Ειρήνη από την σπηλιά. Ο Ερμής στην σκηνή αυτή μεταφέρει τις ρητές οδηγίες του Δία να μην αποφυλακίσει κανείς την Ειρήνη. Ως προέκταση της ίδιας σκηνής μπορούμε να θεωρήσουμε και την μακροσκελή αφήγηση του Ερμή, στην οποία περιπλέκεται και ο ξακουστός Περικλής, ως απάντηση στο ερώτημα του χορού για το που βρισκόταν τόσο καιρό η Ειρήνη. Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σκηνή, όπου ο Τρυγαίος προσπαθεί να πραγματοποιήσει μια θυσία ως φόρο τιμής στην Ειρήνη. Επίσης, ολόκληρη παραλείπεται και η σκηνή που τελειώνει με τη γαμήλια πομπή του Τρυγαίου με την Οπώρα.

Εκτός από σκηνές, δεν εμφανίζονται καθόλου και ορισμένα, όπως τα λέμε, δευτερεύοντα πρόσωπα. Έτσι, δεν αναφέρονται πουθενά πρόσωπα όπως: ο χρησολόγος Ιεροκλής (που όταν δείχνει αρκετή όρεξη να πάρει μερίδιο από το κρέας της θυσίας διώχεται κακήν κακώς από τον Τρυγαίο), οι δούλοι του Τρυγαίου (οι οποίοι είναι υπεύθυνοι για την ανατροφή του κοπροφάγου σκαθαριού· ο ένας από τους δύο ίσως να είναι το πρόσωπο με το οποίο συνομιλεί ο Τρυγαίος στην αρχή της ιστορίας, χωρίς όμως να δηλώνεται ξεκάθαρα κάτι τέτοιο από την ίδια τη συγγραφέα), ο δούλος του Πολέμου, που υπακούει στο όνομα Κυδοιμός (παρεμβαίνει στη σκηνή του αρχικού κειμένου όπου ο Πόλεμος κοπανίζει στο γουδί τις πόλεις και τα χωριά), οι δυο όμορφες ακόλουθοι της Ειρήνης, η Οπώρα και η Θεωρία (τα δύο αυτά πρόσωπα εμφανίζονται κατά την έξοδο της Ειρήνης από την σπηλιά· βέβαια, οι πορείες τους στην εξέλιξη της ιστορίας θα είναι διαφορετικές· η μεν Οπώρα θα παντρευτεί τον Τρυγαίο, η δε Θεωρία θα συνοδευτεί από τον Τρυγαίο στην εκκλησία του δήμου) και τα δύο αγόρια που τραγουδούν στον γάμο του Τρυγαίου με την Οπώρα (πρόκειται για τους γιους του Λάμαχου και του Κλεώνυμου αντίστοιχα). Οι λόγοι για κάτι τέτοιο ποικίλουν. Εντέλει η Ζαραμπούκα επιλέγει να συμπεριλάβει μόνο οτιδήποτε φαίνεται

58. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 151.

να εξυπηρετεί την προβολή του ιδεολογικού μηνύματος της παρούσας διασκευής, που δεν είναι άλλο από την οικουμενικότητα του ειρηνιστικού μηνύματος.

Επιπροσθέτως, και ορισμένα δομικά στοιχεία της αρχαίας κωμωδίας παραλείπονται στο πλαίσιο προσαρμογής τους στο δευτερογενές έργο. Το μόνο μέρος που εμφανίζει μια κάποια κανονικότητα είναι ο *πρόλογος*, και αυτό διότι είναι απαραίτητος για το δέσιμο της πλοκής. Στην *Ειρήνη* της Σ. Ζαραμπούκα ο πρόλογος εμφανίζεται στη συζήτηση που φαίνεται να κάνει ο Τρυγαίος με το δούλο του, όπου αποκαλύπτεται το σχέδιο του κωμικού ήρωα, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο θα αντιμετωπίσει τη δυσάρεστη για αυτόν κατάσταση⁵⁹ χαρακτηριστικά αναφέρεται στο κείμενο «*Ήταν μια φορά [...] για να πετάξει μαζί του στον ουρανό*» (σελ. 4). Όσον αφορά τα τμήματα του *επιρρηματικού αγώνα*⁶⁰ (είναι το σημείο στο οποίο ο πρωταγωνιστής αντιπαρατίθεται έντονα με τον Χορό, προκειμένου να πείσει για την ορθότητα του σχεδίου του) και της *παράβασης* στη δεδομένη διασκευαστική προσπάθεια φαίνεται ότι παραλείπονται από τη συγγραφέα. Αναφορικά με το τελευταίο τμήμα της δομής της αριστοφανικής κωμωδίας, την *έξοδο*⁶⁰ (αυτή συνδέεται με το εορταστικό κλίμα· ο ήρωας φαίνεται να επιτυγχάνει το αρχικό του σχέδιο και να θριαμβεύει) θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στις δύο τελευταίες σκηνές της ιστορίας ως εκείνες που επιτελούν την συγκεκριμένη λειτουργία. Δεν θα ήταν εντελώς άστοχο επίσης, αν στη τελευταία σκηνή γινόταν ένας παραλληλισμός των παιδιών που χορεύουν παρέα με την Ειρήνη με τον χορό που διέπει τα κείμενα του αρχικού αριστοφανικού έργου.

Επιλογικά, ως ένα τμήμα της διασκευαστικής αλλαγής στην υπάρχουσα ιστορία θα μπορούσαμε να αναφέρουμε και την προσθήκη του εισαγωγικού σημειώματος από την συγγραφέα στην αρχή του βιβλίου. Πρόκειται για μια σύντομη παρουσίαση του περιεχομένου που ακολουθεί. Καταλαμβάνει την αριστερή πλευρά του δισέλιδου ανοίγματος. Στην δεξιά πλευρά συναντάμε μια μικρή εικόνα που συνεπικουρεί και αυτή με τον τρόπο της στο περιεχόμενο και τους στόχους του βιβλίου.

59. Βλ. Θ. Παππάς, *ό.π.*, σ. 113.

60. Βλ. Θ. Παππάς, *ό.π.*, σ. 114.

4.2.2 Όρνιθες⁶¹

Εικονογράφηση: Στο εξώφυλλο της συγκεκριμένης διασκευής παρουσιάζεται ως κεντρικό πρόσωπο μια ανθρώπινη φιγούρα μεταμφιεσμένη σε πουλί. Μάλιστα, η εικονογράφος φαίνεται να αναπαριστά τον άνθρωπο-πουλί, φορώντας κορμάκι με πρόσθετα φτερά, κάλυμμα και παπούτσια χορού· αντικείμενα και ρούχα δηλαδή που παραπέμπουν σε εμφάνιση ηθοποιού ή και χορευτή. Το πολύχρωμο (υπάρχει πληθώρα χρωματισμών στα ρούχα) αυτό «πουλί» δείχνει να πετά προς κάποια κατεύθυνση. Η στάση του σώματος, καθώς και η θέση των χεριών ενισχύουν ξεκάθαρα την παραπάνω άποψη. Όπως στην *Ειρήνη*, έτσι και εδώ, στην επάνω δεξιά θέση του εξωφύλλου η εικονογράφος έχει ζωγραφίσει ένα λόφο στον οποίο στέκει ένα αρχαιοελληνικό κτίσμα. Πρόκειται ξεκάθαρα για μια μικροσκοπική εικονική αναπαράσταση της ακρόπολης της Αθήνας. Σε αυτό συνηγορεί η εικόνα από κοινού με το κείμενο στην επόμενη σκηνή: *Στην Αθήνα της αρχαίας Ελλάδας ζούσανε δυο φίλοι, ο Πισθέταιρος και ο Ευελπίδης* (σελ.3).

Στο οπισθόφυλλο παριστάνεται μια ολόσωμη κοπέλα με προκλητικό μπλε μπικίνι και φτερά κολλημένα στους ώμους της, η οποία κρατά στο χέρι της έναν κότινο (δηλαδή στεφάνι από κλαδί ελιάς). Η θηλυκή φιγούρα φαίνεται να εκτελεί κάποιου είδους χορευτική φιγούρα (αυτό συμπεραίνεται από τα παπούτσια μπαλέτου που φοράει). Η εικονογραφική αναπαράσταση του οπισθόφυλλου αποπνέει διάχυτο ερωτισμό.

Συμπερασματικά, και στις δύο περιπτώσεις (δηλαδή των ανθρωπόμορφων σιλουετών που εμφανίζονται τόσο στο εξώφυλλο όσο και στο οπισθόφυλλο) η Ζαραμπούκα δείχνει να εικονογραφεί επηρεασμένη από την σύντομη θεατρική της παρουσία την εποχή των αριστοφανικών παραστάσεων στο Θέατρο Τέχνης.

Η πρώτη εικόνα, που συναντάμε ανοίγοντας το βιβλίο, δείχνει έναν άνθρωπο-πουλί (έχει ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά με τις προηγούμενες φιγούρες), ο οποίος στέκεται καθιστός παίζοντας ένα έγχορδο μουσικό όργανο (παραπέμπει σε μπουζούκι· ένα από τα ελάχιστα, όπως θα δούμε, αναχρονιστικά παραδείγματα που αποτυπώνεται μέσω της εικονογράφησης στη παρούσα διασκευή). Η εικόνα αυτή σε συνδυασμό πάντοτε με το κείμενο θα λέγαμε πως έχει πληροφοριακό χαρακτήρα, μιας και ο μικρός αναγνώστης κοιτώντας την αντλεί πληροφορίες για τη συνέχεια της πλοκής του έργου.

61. Βλ. Σ. Ζαραμπούκα, *Όρνιθες*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα¹⁹ 2006.

Στην επόμενη σκηνή αναπαρίστανται τα κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας, ο Πισθέταιρος και ο Ευελπίδης (σελ. 3). Η εικονογράφος φαίνεται να αποδίδει εικονιστικά με ιδιαίτερη εκφραστικότητα τους δυο φίλους. Για παράδειγμα, ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται στη συγκεκριμένη σκηνή η στάση του σώματος των ηρώων, καθώς και οι χειρονομίες και τα βλέμματα των προσώπων τους καταδεικνύουν τον έντονο προβληματισμό από τον οποίο διακατέχονται.

Τα φυσικά τοπία και το περιβάλλον που εικονογραφούνται αναδεικνύουν τη ραγδαία δράση και εξέλιξη των ηρώων και της πλοκής αντίστοιχα. Έτσι, οι ήρωες την μια στιγμή βρίσκονται μέσα σε ένα δάσος (αυτό συνεπάγεται από την παρουσία ενός δέντρου- σελίδα 5) και την άλλη σε ένα ερημικό τοπίο (η περιοχή που εικονογραφείται με καφέ χρώμα μοιάζει ερημική-σελίδα 9). Ο γεωγραφικός τόπος και χώρος που εξελίσσονται τα γεγονότα δεν προσδιορίζεται σε καμιά στιγμή εικονογραφικά στην ιστορία.

Στη συνέχεια θα παρουσιαστεί ο τρόπος της εικονογραφικής απόδοσης των προσώπων-ηρώων μέσα στο έργο. Ο Πισθέταιρος, για παράδειγμα, παρουσιάζεται με γένια και χωρίς πολλά μαλλιά· επίσης κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του φαίνεται να κρατάει ένα μαστούνι (ενδεικτικό μάλλον της προχωρημένης του ηλικίας). Η μεγάλη ηλικία συνεπάγεται εμπειρίες και γνώση. Όπως θα δούμε ο Πισθέταιρος είναι εκείνος που θα σκεφθεί τη μεγάλη ιδέα για την κατασκευή της Νεφελοκοκκυγίας. Από την άλλη ο Ευελπίδης αποδίδεται εικονογραφικά με χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε νεανία. Έτσι, έχει μεγάλα και μακριά σκούρα μαλλιά (τα οποία αποτελούν σύμβολο δύναμης και αρρενωπότητας). Επίσης, στις σκηνές (σελ. 5-6 και 7-8) που δείχνουν τους δυο ήρωες να ταξιδεύουν, ο Ευελπίδης έχει αναλάβει τη μεταφορά των αποσκευών (δείγμα μεγάλης σωματικής διάπλασης που αρμόζει σε νεαρό άνθρωπο). Ο Τσαλαπετεινός και η Αηδόνα έχουν όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που αναφέραμε στο προοίμιο· ο μεν φοράει κορμάκι με πρόσθετα φτερά, κάλυμμα και παπούτσια χορού και η δε εμφανίζεται με κόκκινο μπικίνι και φτερά κολλημένα στους ώμους της. Με την ολοκλήρωση του έργου της κατασκευής της Νεφελοκοκκυγίας κάνουν την εμφάνιση τους κάποια καινούργια πρόσωπα. Ένα από τα πρόσωπα είναι η Ίρις (σελ.28), η οποία άνηκε στην ακολουθία των θεών, έχοντας καθήκοντα αγγελιοφόρου όπως ο Ερμής. Η Ίρις παρουσιάζεται εικονογραφικά κατά το δοκούν: νέα, με πλούσιο βραχύ χιτώνα, με μεγάλα φτερά στους ώμους και φέροντας στο χέρι το κηρύκειο. Στη συνέχεια εμφανίζεται ο Προμηθέας κουκουλωμένος και κρυμμένος κάτω από μια πράσινη ομπρέλα (αναχρονιστικό στοιχείο). Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα του

Προμηθέα στη σκηνή (σελ. 30): *«Ἦρθα ἔτσι κρυμμένος κάτω ἀπ'τὴν ομπρέλα, νὰ μὴ με δούνε οἱ θεοὶ ἀπὸ ψηλά»*. Ἀς μὴν ξεχνάμε ὅτι τὸ ὄνομα τοῦ Προμηθέα σημαίνει ὁ «συνετός», ὁ «προνοητικός». Ἐπειτα, φτάνει ἡ ἀντιπροσωπία τῶν θεῶν. Καὶ ἐδῶ ἡ Ζαραμπούκα ἀπεικονίζει με τὸν καλύτερο δυνατὸ τρόπο τὶς τρεῖς προσωπικότητες τόσο ἀπὸ ἀποψη ἐνδυματολογικὴ ὅσο καὶ ἀπὸ ἀποψη τῆς ἐκφραστικότητος που τοὺς προσδίδει. Ἐτσι, ὁ Ἡρακλῆς (σελ.32 καὶ 33) παρουσιάζεται φορώντας τὴ λεοντὴ (ἀπὸ τὸ περίφημο λιοντάρι τῆς Νεμέας) καὶ κρατώντας στὰ χέρια τοῦ ἑνὰ ρόπαλο (σύμβολο τῆς δύναμης τοῦ). Ὁ Τριβαλλός (ἦταν ἄνθρωπος - θεὸς μίας ἀρχαίας θρακικῆς φυλῆς) ἐμφανίζεται στὴ σκηνὴ πλάι στὸν Ἡρακλῆ με ἀπλοϊκὴ ἐνδυμασία (φορᾷ ἀπλῶς ἑνὰ ψάθινο καπέλο καὶ βαστά ἑνὰ ξύλινο κοντάρι). Τέλος, ὁ τρίτος τῆς ἀντιπροσωπίας ὁ Ποσειδῶνας, εἰκονογραφεῖται φορώντας στὸ κεφάλι τοῦ ἑνὰ στέμμα (εἶναι ἄλλωστε ὁ βασιλιάς-θεὸς τῶν υδάτων' γιὰ αὐτὸ τὸ κυρίαρχο χρῶμα τῆς ἐνδυμασίας τοῦ εἶναι τὸ μπλε) καὶ κρατεῖ τὸ κυριότερο ἔμβλημα τοῦ, τὴν τρίαινα. Ἡ λεπτομερέστατη ἀπεικόνιση τῶν παραπάνω προσώπων οφείλεται στὴ γόνιμη ἐνασχόληση τῆς Ζαραμπούκα με τὴν ἐλληνικὴ μυθολογία καὶ παράδοση. Τέλος, δὲν θα πρέπει νὰ παραλειφθεῖ καὶ τὸ στοιχεῖο τῆς ἐκφραστικότητος στὰ πρόσωπα τῶν τριῶν ἀντιπροσώπων. Ἐτσι, στὰ πρόσωπα τοῦ Ἡρακλῆ καὶ τοῦ Τριβαλλοῦ προοικονομεῖται ἡ διάθεση γιὰ συμφωνία στους ὅρους που θέτει ὁ Πισθέταιρος ἐν ἀντιθέσει με τὴν ἐκφραση τοῦ προσώπου τοῦ Ποσειδῶνα, ὅπου χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀσυμφωνία, μῖσος καὶ ἀγανάκτηση γιὰ τὰ τερτίπια τοῦ Πισθέταιρου.

Κείμενο: Ὑπάρχει ἀφθονία οὐσιαστικῶν καὶ ρημάτων στὸ λόγο τῶν προσώπων, γεγονός που συνηγορεῖ στὴν γρήγορη ἐξέλιξη τῆς δράσης καὶ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν σκηνικῶν ἐπεισοδίων. Οἱ προτάσεις εἶναι στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κειμένου σύντομες. Ὡστόσο, ἐντοπίζονται καὶ ἐξαιρετικὰ μακροπερίοδοι λόγοι. Μία πιθανὴ ἐξήγηση μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ στὸ γεγονός ὅτι οἱ *Ὀρνιθες* ἀποτελοῦν τὸ ἐκτενέστερο ἀριστοφανικὸ ἔργο. Ἡ συγγραφεὴς προσπαθώντας νὰ μὴ δημιουργήσῃ τεράστιο ἀφηγηματικὸ χάσμα εἰσάγει τέτοιες μακροσκελεῖς προτάσεις, Χαρακτηριστικὰ εἶναι τὰ παρακάτω παραδείγματα: *«Κι ὥσπου νὰ τελειώσῃ αὐτὴ ἡ δουλειὰ ὁ Τσαλαπετεινὸς φωνάζει τὴν Ἀηδόνα, τὸ πιο γλυκόλαλο πουλί, νὰ χορέψῃ καὶ νὰ τραγουδήσῃ γιὰ νὰ εὐχαριστηθοῦν οἱ ξένοι»*. (Ἡ σκηνὴ τῆς ἐμφάνισης τῆς Ἀηδόνας σελ.24), καθὼς καὶ στὴ συνέχεια: *«Ἀφότου κλείσατε με τείχος τὸν αἆρα καὶ δὲν περνάν οἱ μυρωδιές ἀπὸ τὰ ψητὰ που ψήνουν οἱ ἄνθρωποι, ὅλοι ἐμεῖς ἐκεῖ ἐπάνω πεθαίνουμε ἀπὸ τὴν πείνα»*. (Ἡ σκηνὴ τῆς συνάντησης τοῦ Πισθέταιρου με τὸν Προμηθέα σελ.30)

Στο κείμενο υπάρχει έντονο και το ηχομιμητικό στοιχείο, το οποίο εμφανίζεται κυρίως στις σκηνές των τιτιβισμάτων των πουλιών. Το κείμενο, γενικά, των εικονοβιβλίων στις περισσότερες των περιπτώσεων προορίζεται να το διαβάσουν οι ενήλικοι αναγνώστες στα παιδιά (όπως έχουμε αναφέρει και νωρίτερα, πρόκειται για παιδιά νεαρής ηλικίας τα οποία δεν διαθέτουν ακόμη τη κατάλληλη αναγνωστική ευχέρεια). Έτσι ο γονιός-αφηγητής μετατρέπεται σε «μιμητή» των αφηγηματικών προσώπων, αφού υποδύεται τα παραπάνω στοιχεία χρησιμοποιώντας τον κατάλληλο χρωματισμό και τόνο της φωνής. Τέτοιες είναι οι ακόλουθες φράσεις: *Ποιο-ποιο-ποιος με φωνάζει;* (σελ.7), *Ελά-λα-λα-τε-τε-τε εδώ όλοι οι φτερωτοί σύντροφοι!* (σελ.10), *[...] έχει κάτι ιδέες να μας πει-πει-πει-πει!* (σελ.10), *Πε-πε-πε-πες μας, λοιπόν, το σχέδιο σου.* (σελ.16) και *Τι-τι-τι όμορφο σχέδιο!* (σελ.21).

Επιπλέον, πολλές είναι οι λέξεις μέσα στο κείμενο με αναχρονιστικό χαρακτήρα. Έτσι, υπάρχουν αναφορές για *καυσαέρια, κλουβιά, ξεσκονίστρες, ομπρέλες και φτυάρια*. Τα επίθετα, αν και λιγοστά, έχουν βαρύνουσα σημασία (*Είχαν πολλά παράπονα με τη ζωή της πόλης, Έχω ένα μεγάλο σχέδιο στο μυαλό μου για σας τα πουλιά*). Τέλος, αν και οι προτάσεις με παρατακτική σύνδεση αφθονούν, υπάρχουν και προτάσεις που συνδέονται υποτακτικά· η χρήση των οποίων προωθεί την εξέλιξη της ιστορίας (*Αν φτιάχνατε μια χώρα ανάμεσα στους θεούς κι ανθρώπους, θα είχατε μεγάλη δύναμη*).

Διασκευαστικές τεχνικές: Η υπόθεση του έργου δίνεται μέσα από μία σύντομη αφήγηση (*Στην Αθήνα της αρχαίας Ελλάδας [...] κι όλο μελετούσανε πού να πάνε να ζήσουν ήσυχα και ευτυχισμένα*). Στη συνέχεια, η ιστορία εξελίσσεται με τη χρήση διαλογικών μερών (αμεσότητα, ευθύτητα λόγου). Εντούτοις, μερικές φορές παρεμβάλλονται ανάμεσα τους και σύντομες αφηγηματικές συνδέσεις που σκοπό έχουν να δώσουν περισσότερες πληροφορίες στο νεαρό αναγνώστη.

Και εδώ κυρίαρχη διασκευαστική τεχνική είναι η παράλειψη. Ενδεικτικά, έχουν αφαιρεθεί όλες οι σκηνές του έργου με τους ενοχλητικούς επισκέπτες της νέας πόλης. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη ομάδα προσώπων που σχετίζεται με την ίδρυση της πόλης παραλείπεται. Έτσι, πρόσωπα όπως είναι ο ιερέας (που εμφανίζεται κατά τη διάρκεια της θυσίας για τη θεμελίωση της πολιτείας και αραδιάζει έναν τεράστιο κατάλογο πουλιών-θεών), ο λυρικός ποιητής (που ζητά προστασία και που του δίνουν χαρισματικά ένα ρούχο προτού τον διώξουν), ο χρησμολόγος (που τον απομακρύνουν με τη βία· αντίστοιχη φιγούρα όπως αυτή του Ιεροκλή στην *Ειρήνη*), ο μαθηματικός και αστρονόμος με το όνομα Μέτων (που για τις ιδέες του περί συμμετρικής πολεοδομίας θα εισπράξει και αυτός ένα γερό ξυλοφόρτωμα), ο επίσκοπος και ο

ψηφισματοπώλης (που και αυτοί πέφτουν θύματα της βίας των πουλιών, όσο και αν απειλούν να πάρουν εκδίκηση σύμφωνα με το νόμο) δεν θα εμφανιστούν ποτέ στην υπάρχουσα διασκευαστική προσπάθεια. Επίσης, η σκηνή με την έλευση των αγγέλων παραλείπεται και αυτή (ο πρώτος, εκ των αγγέλων, περιγράφει το πόσο γρήγορα ανοικοδομήθηκε η πολιτεία, κάνοντας ταυτόχρονη αναφορά στη αξιέπαινη προσπάθεια των πουλιών, ενώ ο δεύτερος άγγελος μεταφέρει κάποια ανησυχητικά νέα). Επιπλέον, η συγγραφέας προσπερνά και το σκηνικό επεισόδιο με τον ερχομό ενός ακόμη αγγέλου (δεν γνωρίζουμε αν πρόκειται για νέο πρόσωπο ή ταυτόσημο με έναν από τους δύο προηγούμενους) που επιστρέφει με καινούργιες ειδήσεις ετούτη τη φορά (χαρακτηριστικά αναφέρει πως χιλιάδες άνθρωποι επιθυμούν να έρθουν στη νέα πολιτεία). Τέλος, δεν υπάρχει πουθενά σχετική αναφορά μέσα στο έργο για την δεύτερη, πιο μικρή αυτή τη φορά ομάδα ανθρώπων που καταφθάνει στη νέα πολιτεία, την Νεφελοκοκκυγία (πρόκειται για έναν νεαρό, έναν ποιητή με το όνομα Κινησία και έναν συκοφάντη, τους οποίους ο Πισθέταιρος θα προσπαθήσει πάλι να τους ξεφορτωθεί). Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι η παράλειψη όλων των επεισοδίων, καθώς και των προσώπων που βρίσκονται μέσα σε αυτά (έστω και δευτερευόντων) του δεύτερου μέρους του έργου θα αύξαινε κατά πολύ τον αριθμό σελίδων της διασκευής, για αυτό ίσως η συγγραφέας δεν τα συμπεριλαμβάνει.

Όσον αφορά τα δομικά μέρη της αρχαίας κωμωδίας που παραλείπονται ή που ενσωματώνονται στο υπάρχον βιβλίο, το τμήμα του πρόλογου θα λέγαμε πως διατηρείται με κάποια κανονικότητα. Αυτό είναι φυσιολογικό να συμβαίνει, διότι εκεί εμπεριέχονται όλα τα στοιχεία που είναι σημαντικά για τη συνεκτικότητα της πλοκής. Θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε τον αριστοφανικό πρόλογο στη σκηνή της συνομιλίας του Πισθέταιρου με τον Ευελπίδη (σελ.3). Εκεί, αφενός παρουσιάζεται από τη συγγραφέα η δυσάρεστη κατάσταση (*καβγάδες, δικαστήρια, καυσαέρια*) των ηρώων, που βαρέθηκαν την άχαρη ζωή της Αθήνας, και αφετέρου αποκαλύπτεται το σχέδιο του κωμικού ήρωα, με το οποίο θα προσπαθήσει να αντιμετωπίσει την κατάσταση (*Να πάμε να βρούμε τον Τηρέα, που ήταν άνθρωπος και έγινε πουλί. Μπορεί να μας αρέσει η ζωή των πουλιών καλύτερα.*). Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα της σειράς η παράβαση εδώ δεν παραλείπεται, διατηρώντας τη θεατρική ψευδαίσθηση. Για παράδειγμα οι σκηνές με το κάλεσμα του Τσαλαπετεινού προς τους φτερωτούς του συντρόφους, καθώς και η μάχη των πουλιών με τους δύο ήρωες εξυπηρετούν τη θεατρικότητα του έργου. Ωστόσο, μέρος της παράβασης των *Ορνίθων* συμπεριλαμβάνεται και προκειμένου να δείξει την αποδοχή της πρότασης του Πισθέταιρου από την ομάδα των

πουλιών. Τέλος, ο επιρρηματικός αγώνας φαίνεται να ενυπάρχει στο έργο στη σκηνή που ο πρωταγωνιστής, ο Πισθέταιρος αντιπαρατίθεται με τα πουλιά, με σκοπό να τα πείσει για την ορθότητα του σχεδίου του.

4.2.3 Λυσιστράτη⁶²

Εικονογράφηση: Στο εξώφυλλο παρουσιάζονται τρεις ανθρώπινες φιγούρες. Η πρώτη αναπαριστά έναν άνδρα να κρατά στα χέρια του ένα «αναστατωμένο» μωρό (δεύτερη φιγούρα). Μπορούμε, εύκολα, να συμπεράνουμε από τον τρόπο απεικόνισης του άνδρα ότι πρόκειται για κάποιον στρατιώτη-πολεμιστή. Χαρακτηριστικά που υποδηλώνουν κάτι τέτοιο είναι το σπαθί που έχει δεμένο στη ζώνη του, η περικεφαλαία που φορά, καθώς και τα παπούτσια που παραπέμπουν σε στρατιωτικά άρβυλα. Η τρίτη φιγούρα είναι μια νεαρή γυναίκα, η οποία παρουσιάζεται από την εικονογράφο κάνοντας χαριτωμένες προσποιήσεις τόσο με τη στάση του σώματος της όσο και με την έκφραση του προσώπου της. Όπως και στις προηγούμενες δύο διασκευές, έτσι και εδώ, αναπαρίσταται εικονογραφικά στην επάνω αριστερή πλευρά του εξωφύλλου ένα κτίσμα με στοιχεία αρχαιοελληνικής αρχιτεκτονικής. Πρόκειται για την ακρόπολη της Αθήνας (όπως αναφέρει το σχετικό απόσπασμα στο εισαγωγικό σημείωμα του βιβλίου (σελ.1): *«Λέει για το πώς οι γυναίκες κλειστήκανε μέσα στην Ακρόπολη της Αθήνας [...] πια στον πόλεμο»*). Η εικόνα του εξωφύλλου παραπέμπει κατευθείαν τον μικρό αναγνώστη στην ουσία της υπόθεσης που θα ακολουθήσει.

Στο πίσω μέρος του βιβλίου (οπισθόφυλλο) εικονίζεται ένα χαριτωμένο μικρό αγόρι να πετά με τα άσπρα του φτερά προς απροσδιόριστη κατεύθυνση. Στην εικόνα φαίνεται να κρατά με το αριστερό του χέρι ένα τόξο και με το δεξί ένα στεφάνι από κλαδιά ελιάς. Όλα τα χαρακτηριστικά με τα οποία «έντυσε» η εικονογράφος το νεαρό παιδί προσιδιάζουν με εκείνα του φτερωτού θεού της αγάπης, του Έρωτα. Η πολύχρονη ενασχόληση της Ζαραμπούκα με την αρχαιοελληνική μυθολογία και ιστορία διαφαίνεται και εδώ. Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε από τις εικόνες του εξωτερικού περιβλήματος της διασκευής η εικονογράφηση διαπνέεται από το στοιχείο του ερωτισμού.

Στη συνέχεια θα δούμε με ποιον τρόπο αποδίδονται εικονογραφικά τα πρόσωπα της ιστορίας μας, αρχής γενομένης από τη σημαίνουσα προσωπικότητα, τη Λυσιστράτη. Η

62. Βλ. Σ. Ζαραμπούκα, *Λυσιστράτη*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα¹⁹ 2008.

εικόνα της στιβαρής και επιβλητικής Λυσιστράτης που δεσπόζει στην αρχή του ομώνυμου έργου (σελ.4) διαπνέει στον αναγνώστη αισθήματα μαχητικότητας και αποφασιστικότητας. Σε αυτό συνηγορεί και το κρέμασμα των χεριών στη μέση της. Εν συνεχεία ο Πρόβουλος (του αρχικού έργου) εικονογραφείται ως ένας υψηλόβαθμος αστυνομικός ή και στρατηγός (σελ.16). Φαίνεται να φορά άλλωστε τα γαλόνια του (αναχρονιστικός ρόλος της εικόνας). Ο Κινησίας με τη Μυρρίνη παρουσιάζονται με ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά με εκείνα των προσώπων στο εξώφυλλο, με εξαίρεση ορισμένες παραλλαγές (αλλαγή στα χρώματα του ρουχισμού τους, καθώς και στο χρώμα μαλλιών της Μυρρίνης). Ο Σπαρτιάτης κήρυκας του αρχικού αριστοφανικού έργου αποδίδεται εικονογραφικά (σελ.23-24) στο δευτερογενές έργο με γνωρίσματα που μας παραπέμπουν σε ταχυδρόμο (έχει μια τσάντα στην πλάτη του γεμάτη με γράμματα ενώ ταυτόχρονα κρατά στο δεξί του χέρι έναν φάκελο). Επίσης, στη σκηνή που η Λυσιστράτη φώναζε όλες τις γυναίκες για να τους παρουσιάσει το σχέδιο της (σελ.5) διακρίνουμε ακόμη δυο αναχρονιστικά στοιχεία εκφρασμένα μέσα από την εικονογράφηση της Ζαραμπούκα (μια γυναίκα που ακούει προσεκτικά τα λόγια της Λυσιστράτης φορά στο κεφάλι της ένα παραδοσιακό μαντήλι, ενώ το μωρό μιας άλλης γυναίκας έχει μια πιπίλα στο στόμα του· και τα δυο είναι στοιχεία που παραπέμπουν στον νεοελληνικό τρόπο ζωής). Ο αναχρονισμός είναι διάχυτος και στο σκηνικό (σελ.17-18) όπου οι γυναίκες μάχονται με αστυνομικούς αντί με τοξότες (όπως συμβαίνει στο αρχικό έργο). Η συγκεκριμένη εικονογραφική απόδοση δεν είναι διόλου τυχαία. Η έκδοση της παρούσας διασκευής (1977) τοποθετείται χρονικά ένα έτος αργότερα από την δημιουργία της πρώτης ειδικής κατασταλτικής ομάδας, των ΜΑΤ (1976). Η τελευταία πολυπρόσωπη εικόνα διευρύνει το νόημα του κειμένου, το οποίο υπαινίσσεται ελάχιστα από όσα δείχνει εκείνη. Άνδρες και γυναίκες αγκαλιασμένοι σε ζευγάρια χορεύουν σε ένα κλίμα τρυφερής ερωτικής αγάπης (σελ.27-28).

Επιπλέον, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε και την πολυχρωμία στην κόμμωση κυρίως των γυναικών. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα στη σκηνή (σελ.7) όπου οι γυναίκες ορκίζονται όλες μαζί επάνω από ένα *κανάτι κρασί* (υπάρχουν μελαχρινές, ξανθιές, κοκκινομάλλες). Με αυτόν τον τρόπο η Ζαραμπούκα ίσως προσπαθεί να δείξει την οικουμενική και ενιαία στάση των γυναικών απέναντι στις πολεμικές πρακτικές των ανδρών. Επίσης, η κίνηση των μαλλιών σε πολλές σκηνές του έργου αποδίδει τη ζωηρότητα της πλοκής. Για παράδειγμα, στην εικόνα των γυναικών (σελ.14) που περιχύνουν τους γέρους, τα μαλλιά τόσο των γυναικών όσο και των γέρων ανεμίζουν, αποδίδοντας στη σκηνή την απαραίτητη δράση που της αναλογεί. Επιλογικά, θα λέγαμε

πως τα δισέλιδα του έργου αυτού περιέχουν εικόνες που χαρακτηρίζονται από πολυχρωμία και ζωηρότητα.

Κείμενο: Στην αρχή του βιβλίου υπάρχει το χαρακτηριστικό εισαγωγικό σημείωμα (σελ.4) που απαντάται σχεδόν σε όλη τη συγκεκριμένη σειρά διασκευών. Καταλαμβάνει την αριστερή πλευρά του δισέλιδου ανοίγματος. Είναι δομημένο με απλές και λιτές προτάσεις, ενώ και το ύφος της γραφής του είναι ανάλογο με του υπόλοιπου κειμένου της ιστορίας. Η συγγραφέας ξεκινά με μια αναφορά στον αρχικό δημιουργό, τον Αριστοφάνη. Προφανώς, για να γίνει μια πρώτη απλή γνωριμία των παιδιών με έναν κλασικό δημιουργό που ανήκει στην δική τους πολιτιστική κληρονομιά. Στη συνέχεια του σημειώματος επεξηγείται στα παιδιά το τμήμα της πόλης που οι αρχαίοι Έλληνες όριζαν ως ακρόπολη (*Η κάθε πόλη είχε τότε μια ακρόπολη, δηλαδή ένα λόφο τριγυρισμένο με ψηλό τείχος*), με σκοπό τόσο να πληροφορηθεί το παιδί για την υπόθεση της ιστορίας όσο και να ενταχθεί ομαλά σε αυτήν.

Στην πρώτη σκηνή του έργου υπάρχει τριτοπρόσωπη αφήγηση. Περιγράφονται οι σκέψεις της Λυσιστράτης αναφορικά με το σχέδιο της για τερματισμό του πολέμου (*Η Λυσιστράτη είχε στο μυαλό της ένα σχέδιο, πολύ καιρό τώρα, για να σταματήσει το πόλεμο*), καθώς και οι συνέπειες που επιφέρει η συνέχιση του (*άντρες φεύγουνε [...] και σκοτώνονται στις μάχες*). Τα ρήματα διαδέχονται στο απόσπασμα της σκηνής το ένα το άλλο, δημιουργώντας ένταση στην αφήγηση.

Στην επόμενη σκηνή (σελ.6) η τριτοπρόσωπη αφήγηση δίνει τη θέση της στο διαλογικό μέρος. Η Λυσιστράτη προσπαθεί (σε πρώτο πια πρόσωπο) να ανακοινώσει το σχέδιο στις υπόλοιπες γυναίκες (*Σας κάλεσα εδώ..*). Το διαλογικό μέρος συνεχίζεται μέχρι τη σκηνή (σελ.9) της μάζωξης των γερόντων κάτω από την ακρόπολη. Εκεί, αντικαθίσταται προσωρινά από μια ολιγόστιχη αφήγηση, μέχρι να επιστρέψουμε και πάλι στη διαλογική μορφή. Το μοτίβο του κειμένου είναι αφήγηση-διαλογικό μέρος-αφήγηση-διαλογικό μέρος. Πιο συγκεκριμένα, θα λέγαμε πως η ιστορία του βιβλίου ξεκινά με αφήγηση και συνεχίζεται τις περισσότερες φορές με διαλογικά μέρη, ανάμεσα στα οποία παρεμβάλλονται και αφηγηματικές συνδέσεις, που έχουν σχετικά σύντομο χαρακτήρα. Ο λόγος που συμβαίνει κάτι τέτοιο είναι για να χαλαρώσει το παιδί-αναγνώστης από τη συνεχή δράση.

Η συχνότητα των ρημάτων και των ουσιαστικών στο κείμενο είναι μεγάλη. Ως γνωστόν τα συγκεκριμένα μέρη του λόγου ευνοούν τη γρήγορη εξέλιξη της δράσης. Χαραριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή (σελ.13-14) όπου η Λυσιστράτη παρέα

με τις υπόλοιπες γυναίκες, που βρίσκονται στην ακρόπολη, ρίχνουν από ψηλά νερό και μουσκεύουν τους γέροντες (*Η Λυσιστράτη φώναζε [...] φέρτε νερό, να τους κάνουμε μούσκεμα[...] γεμίζανε στάμνες και περιχύνανε [...] Σβήσανε οι φωτιές και κούτσα κούτσα πήραν δρόμο οι γέροι και φύγανε*).

Επίσης, ο ψυχισμός των προσώπων της ιστορίας δίνεται μέσα από ένα απλό αλλά συνάμα συναισθηματικά φορτισμένο λεξιλόγιο. Μέσα από το κείμενο μπορούμε να αντλήσουμε πολλά τέτοιου είδους παραδείγματα. Ένα από αυτά είναι η σκηνή των γυναικών που φεύγουν από την ακρόπολη (σελ.20) με σκοπό να γυρίσουν στα σπίτια τους. Στο κείμενο αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι *«μερικές γυναίκες πεθύμησαν τα σπίτια, τις δουλειές τους [...]»*. Το ρήμα *πεθύμησα* αποδίδει επακριβώς τη συναισθηματική κατάσταση των γυναικών που βρίσκονταν μακριά από τα αγαπημένα τους πρόσωπα. Τέλος, έχουμε και το σκηνικό επεισόδιο με τον στρατιώτη Κινησία (σελ.23), ο οποίος, έπειτα από τη σύντομη συνάντησή του με τη Μυρρίνη, *«κάθισε λυπημένος σε μια πέτρα και σκεφτότανε...»*.

Διασκευαστικές τεχνικές: Όπως γνωρίζουμε, ο εκάστοτε διασκευαστής προσπαθεί να αποδώσει με διαφορετικό τρόπο τα αρχικά έργα μέσα στο νέο δευτερογενές δημιούργημα του. Για αυτό το λόγο χρησιμοποιεί ένα συγκεκριμένο σύνολο μετασχηματιστικών τεχνικών που βρίσκουν εφαρμογή στη περίπτωση των διασκευών. Στην περίπτωση αυτή, όπως και στα προηγούμενα έργα της σειράς, η Σοφία Ζαραμπούκα χρησιμοποιεί σε ευρεία κλίμακα τον μηχανισμό της παράλειψης.

Προκειμένου να μην γίνει κουραστικό για τα παιδιά η συγγραφέας παραλείπει ορισμένα σκηνικά μέρη του αρχικού έργου, χωρίς όμως να δημιουργεί κενά στη ροή της υπόθεσης. Για παράδειγμα, στη ομώνυμη παιδική διασκευή η συγγραφέας μας μεταφέρει κατευθείαν από το αρχικό κάλεσμα της Λυσιστράτης στην ομόφωνη συμφωνία όλων των γυναικών με το σχέδιο της. Δεν γίνεται καθόλου λόγος για το τι ειπώθηκε και τι πραγματικά συνέβη ανάμεσα τους στη μυστική συνάντηση. Η εξήγηση είναι απλή. Στο συγκεκριμένο σημείο του αρχικού αριστοφανικού έργου υπάρχει έντονη αθυροστομία ανάμεσα στις παρευρισκόμενες γυναίκες. Η σκηνή βρίθει από πονηρά και συνάμα ερωτικά υπονοούμενα (*«Δεν είναι αυτό που βάζει ο νου σου` αν ήταν, όλες θα `τρεχαν. Είναι κάτι πού αγρυπνώντας το `χω βαθιά ερευνήσει και δουλέψει»*)⁶³, ιδιαίτερα ανάμεσα στη συζήτηση της Λυσιστράτης με τη Κλεονίκη.

63. Πρόκειται για την απάντηση της Λυσιστράτης σε ένα ερώτημα της Κλεονίκης αναφορικά με τη συνάντηση των γυναικών. Βλ. Θ. Σταύρου, *ό.π.*, σ. 396.

Είναι σαφές πως οτιδήποτε έχει σχέση με το ερωτικό στοιχείο η Ζαραμπούκα καλείται να το αποσιωπήσει από τα κείμενα της δεδομένης σειράς διασκευών. Σε αυτό συνηγορεί και η κοινωνία της εποχής που εκδίδονται τα παρόντα εικονοβιβλία που δεν επιτρέπει τέτοιου είδους συγγραφικές υπερβάσεις. Επίσης, ενώ σε ένα σημείο του διασκευασμένου έργου φαίνεται (τόσο εικονογραφικά όσο και μέσα στο κείμενο) οι γυναίκες να παραβιάζουν τον όρκο τους και να φεύγουν από την ακρόπολη, στην επόμενη σκηνή που αποτελεί και τη συνέχεια της δράσης του έργου η Μυρρίνη (στη συνάντηση που έχει με τον Κινησία) ακολουθά πιστά τις συμβουλές της Λυσιστράτης. Μήπως συνέβη κάτι που την έκανε να αλλάξει γνώμη; Η απάντηση είναι καταφατική. Και εδώ, ο λόγος που παραλείπεται αυτή η σκηνή είναι η χρήση αισχρολογικού περιεχομένου που απαντάται στην αντίστοιχη σκηνή του πρωτοτύπου. Πιο συγκεκριμένα η Λυσιστράτη καταφέρνει να τις συγκρατήσει παρουσιάζοντας τους κάποιο χρησμό, ο οποίος περιέχει αισχρό και ερωτικό λεξιλόγιο. Η τελευταία σκηνή η οποία παραλείπεται στο έργο είναι αυτή που πραγματώνεται στο σπίτι της Μυρρίνης και του Κινησία. Η Μυρρίνη στο σημείο αυτό κάνει διάφορα ερωτικά τερτίπια στον Κινησία, αφήνοντας τον όμως (με προορισμό ξανά την ακρόπολη) λίγο πριν την ερωτική σύμπραξη. Η αιτιολόγηση της παράλειψης είναι και εδώ προφανής.

Αναφορικά με τον μηχανισμό της παράλειψης η διασκευή στερείται και την παρουσία κάποιων προσώπων που παρευρίσκονταν στην πλοκή των αρχικών κωμωδιών του Αριστοφάνη. Άλλα από αυτά πρωτεύοντα και άλλα από αυτά δευτερεύοντα. Εμείς θα εστιάσουμε την προσοχή μας στα πρόσωπα της πρώτης κατηγορίας. Ένα από αυτά αποτελεί η Σπαρτιάτισσα Λαμπιτώ. Είναι εκείνη η οποία με αποφασιστικότητα θα προσχωρήσει πρώτη στο σχέδιο της Λυσιστράτης, πείθοντας και όλες τις υπόλοιπες να ακολουθήσουν. Η Λαμπιτώ ίσως να αποτελεί και το πιο σημαντικό πρόσωπο της ιστορίας. Χωρίς την παρέμβαση της δεν θα είχε εξελιχθεί με αυτόν τον τρόπο η πλοκή της υπόθεσης. Ο Αριστοφάνης τοποθετεί τη Λαμπιτώ στο ρόλο αυτό με δεξιοτεχνία, αναλογιζόμενος πιθανόν και το αξιακό τρόπο ζωής των αρχαίων Σπαρτιατισσών. Το δεύτερο πρόσωπο είναι η Συμφιλίωση. Η ίδια (στο αρχικό δραματικό κείμενο) εμφανίζεται στη σκηνή όπου η Λυσιστράτη προσπαθεί να συμβιβάσει τις δύο πλευρές (Αθηναίους και Σπαρτιάτες). Εκτός από τα σκηνικά επεισόδια και τα πρόσωπα, παραλείπεται και ένα δομικό μέρος της αρχαίας κωμωδίας, η παράβαση.

Ένα άλλος διασκευαστικός μηχανισμός που χρησιμοποιείται είναι η αλλαγή είδους. Όπως αναφέραμε και στα προηγούμενα έργα, το αρχικό δραματικό κείμενο έχει

μετατραπεί σε εν μέρει αφηγηματικό, καθώς συνεχίζει να παρεμβάλλεται ένα μεγάλο μέρος διαλόγων. Με λίγα λόγια, έχει προκύψει μια διασκευή (*Λυσιστράτη*) από αφηγηματοποίηση, απόδοση δηλαδή του αρχικού κειμένου σε αφηγηματικό λόγο με την προσθήκη μιας αφηγηματικής αρχής⁶⁴. Αυτό πιθανόν συμβαίνει, διότι η συγγραφέας θέλει τόσο να ξεκουράσει το παιδί από τη συνεχή δράση του έργου όσο και να το εισάγει με φυσικό τρόπο στο κλίμα της επόμενης σκηνής που θα ακολουθήσει.

4.2.4 Βάτραχοι⁶⁵

Εικονογράφηση: Η Σοφία Ζαραμπούκα παρουσιάζει στο εξώφυλλο της παρούσας διασκευής τέσσερις πράσινους βάτραχους. Η εικονογράφος με τον πλέον άμεσο τρόπο απεικονίζει εικονιστικά τον τίτλο του βιβλίου. Έτσι, ο μικρός αναγνώστης φαίνεται να πληροφορείται εξ αρχής για το περιεχόμενο της υπόθεσης. Επιπλέον, η στάση του σώματος των βατράχων, καθώς και ο τρόπος απεικόνισης των άκρων τους (τα πίσω πόδια λυγισμένα και τα μπροστινά τεντωμένα) προσδίδουν κίνηση και ζωηρότητα στην εικόνα. Το φόντο του εξωφύλλου είναι σε μπλε χρώμα, προφανώς για να υποδηλωθεί το νερό των ποταμών και των λιμνών, όπου ζουν οι βάτραχοι.

Στο οπισθόφυλλο του βιβλίου παρουσιάζεται στο κέντρο της εικόνας ένα λουλουδί με δυο κόκκινους ανθούς. Μάλλον πρόκειται για άνθη παπαρούνας (χαρακτηριστική κόκκινη απόχρωση με ένα έντονο μαύρο χρώμα στο εσωτερικό). Η απεικόνιση από την εικονογράφο του συγκεκριμένου λουλουδιού δεν είναι διόλου τυχαία. Η παπαρούνα πρωταγωνιστεί σε μύθους και λαϊκές δοξασίες εδώ και χιλιάδες χρόνια. Για παράδειγμα στα Ελευσίνια μυστήρια τα αγάλματα της θεάς Δήμητρας ήταν στολισμένα με άνθη παπαρούνας. Επίσης, αναφέρεται ότι μετά την απαγωγή της κόρης της, της Περσεφόνης, από τον Πλούτωνα, η θεά απέκτησε ξανά γαλήνη πίνοντας ζωμό παπαρούνας. Επιπροσθέτως, η παπαρούνα αναφέρεται και στο μυθολογικό περιστατικό με τον Άδωνι, ο οποίος βρέθηκε στο επίκεντρο της θεϊκής διαμάχης ανάμεσα στην Αφροδίτη και την Περσεφόνη. Και στις τρεις περιπτώσεις αναφοράς της παπαρούνας στη μυθολογία εμπλέκεται άμεσα ή έμμεσα το πρόσωπο της Περσεφόνης, που αποτελεί θεότητα του Κάτω Κόσμου. Η Περσεφόνη είναι η σύζυγος του

64. Βλ. Ε. Kalkane, *ό.π.*, σ. 3.

65. Βλ. Σ. Ζαραμπούκα, *Βάτραχοι*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα⁸ 1987.

Πλούτωνα, ο οποίος είναι και ένα από τα κεντρικά πρόσωπα της παρούσας ιστορίας. Διαφαίνεται ξανά η ενεργή ενασχόληση της Σοφίας Ζαραμπούκα με την αρχαία ελληνική μυθολογία και ιστορία. Τέλος, το φόντο του οπισθόφυλλου παρουσιάζεται και εδώ σε μπλε απόχρωση.

Αρχικά, ένα στοιχείο εικονογραφικού χαρακτήρα που διαφοροποιεί τη συγκεκριμένη διασκευή από τις υπόλοιπες είναι το γεγονός πως στο εισαγωγικό σημείωμα υπάρχει έγχρωμο φόντο. Αυτό ίσως να οφείλεται στο ότι η Ζαραμπούκα προσπαθεί να δώσει την αίσθηση μιας ενιαίας ροής της αφήγησης με το κυρίως κείμενο. Στο δεξί, μάλιστα, μέρος του συγκεκριμένου δισέλιδου ανοίγματος παρουσιάζεται μία μορφή ενός σκύλου με τρία κεφάλια δεμένου σε μια εξώπορτα (σελ.3). Πρόκειται για τον φύλακα του Πλούτωνα, τον Κέρβερο. Η παρουσία του οποίου εξασφαλίζει την παραμονή των νεκρών στο Κάτω Κόσμο αλλά και την αδυναμία των ζωντανών να εισέλθουν σε αυτόν, όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στο κείμενο («*Στην πόρτα φύλακας ήταν ένας μεγάλος άγριος σκύλος, ο Κέρβερος, -γιατί στον Άδη δεν ήταν εύκολο να μπεις εκτός κι αν ήσουν πεθαμένος-*»).

Περνώντας στο κυρίως εσωτερικό μέρος του βιβλίου θα εξετάσουμε με ποιον τρόπο αποδίδονται εικονογραφικά τόσο τα πρόσωπα όσο και οι διάφορες καταστάσεις μέσα στην υπόθεση της ιστορίας. Το κεντρικό πρόσωπο του έργου, ο Διόνυσος, εικονογραφείται από τη Ζαραμπούκα κατά το δοκούν, όπως συνέβη και με άλλες πρότερες θεϊκές προσωπικότητες. Εμφανίζεται στις σκηνές (σε όλες ανεξαιρέτως) του έργου να φοράει ένα κόκκινο φανελάκι με ένα μπλε σορτσάκι, τα οποία επικαλύπτονται από την λεοντή του Ηρακλή. Τα χαρακτηριστικά αυτά παραπέμπουν σε νεαρό άνδρα. Δεν πρέπει, όμως, να ξεχνάμε πως ο Διόνυσος ως μυθολογική οντότητα «*δεν είναι μήτε παιδί ούτε άνδρας, αλλά αιώνιος έφηβος, καταλαμβάνοντας μια θέση ανάμεσα στα δυο*»⁶⁶. Η εικονογράφος φαίνεται να το γνωρίζει αυτό και έτσι τον απεικονίζει κατά αυτόν τον τρόπο. Οι εικόνες του Διονύσου στο έργο προκρίνουν θα λέγαμε το πνεύμα της ενέργειας και της μεταμορφωτικής δύναμης του παιχνιδιού (σελ.7 και σελ.16). Το έτερο πρόσωπο της ιστορίας, ο Ξανθίας, παρουσιάζεται με λιγιστά μαλλιά και με μουστάκι (σελ.5). Δείχνει να είναι ηλικιακά μεγαλύτερος και να έχει τη δέουσα σύνεση και περίσκεψη, αφού είναι σε θέση να αντιληφθεί την επικινδυνότητα του εγχειρήματος

66. Βλ. C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, εκδ. Princeton University Press, Princeton 1997, σ. 12.

(«*Στον Άδη; Θα τρελάθηκες*»). Στη συνέχεια του έργου εμφανίζεται ο Ηρακλής (σελ.9), ο οποίος εικονογραφείται με μούσια και γραμμωμένο σώμα (χαρακτηριστικά αγριότητας και δύναμης αντίστοιχα).

Στην εικονογράφηση πολλών από τα πρόσωπα της συνέχειας του έργου εντάσσεται το αναχρονιστικό στοιχείο. Έτσι, ο Χάρος εμφανίζεται να έχει μουστάκι και να φορά τραγιάσκα και γιλέκο· οι θυρωροί να έχουν μουστάκι και να φορούν πράσινες στρατιωτικού τύπου στολές· ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης να έχουν ντύσιμο (κασκόλ και μπέρτα αντίστοιχα), κόμμωση και μουστάκι, που παραπέμπουν σε χαρακτηριστικά νεοελλήνων διανοούμενων. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο Αισχύλος παρίσταται ως μεσήλικας εν αντιθέσει με τον Ευριπίδη ο οποίος παρουσιάζεται ως νεαρός, δείγμα μάλλον του ότι ο Αισχύλος υπήρξε προγενέστερος χρονικά ποιητής από τον Ευριπίδη. Στο τελευταίο σκηνικό επεισόδιο εμφανίζεται και ο Πλούτωνας φορώντας το στέμμα του και κρατώντας το σύμβολο της εξουσίας του, το σκήπτρο.

Οι ευκαιριακοί αναχρονισμοί που υπάρχουν στην εικονογράφηση του παρόντος έργου επηρεάζουν και τον τρόπο απόδοσης ορισμένων καταστάσεων και σκηνών. Για παράδειγμα, σε όλο το εύρος των σκηνών ο Ξανθίας φέρεται να κουβαλά βαλίτσες και αποσκευές που συνηγορούν στο σύγχρονο τρόπο ζωής των ανθρώπων. Επίσης, στη σκηνή όπου ο Διόνυσος συναντά τον Χάροντα, παρατηρούμε έντονο το στοιχείο του αναχρονισμού στη βάρκα (μας παραπέμπει στις μικρές ξύλινες βάρκες των νησιωτών της νεοελληνικής εποχής). Τέλος, η σκηνή της διαμάχης του Διονύσου και του Ξανθία με τους θυρωρούς, φέρνει στη σκέψη μας αντίστοιχες διαμάχες πολιτών με τις κατασταλτικές αστυνομικές δυνάμεις του σύγχρονου κόσμου.

Κείμενο: Στην αρχή του εισαγωγικού σημειώματος του βιβλίου γίνεται, όπως και στις προηγούμενες διασκευαστικές προσπάθειες, αναφορά στο πρόσωπο του Αριστοφάνη. Αυτό δημιουργεί μια σχέση οικειότητας του παιδιού-αναγνώστη με τον αρχαίο συγγραφέα. Στην συνέχεια της αφήγησης του εισαγωγικού σημειώματος παρουσιάζονται πληροφορίες, οι οποίες θα εισάγουν το παιδί με τη δέουσα φροντίδα και προσοχή στο κυρίως σώμα της ιστορίας («*Το μέρος αυτό το λέγαν Άδη. Εκεί αφεντικό ήταν ο θεός Πλούτωνας και ο Χάρος ήταν ξενοδόχος*»).

Στο εσωτερικό της κεντρικής υπόθεσης της διασκευής, έπειτα από μια σύντομη αφηγηματική πρόταση («*Δύο φίλοι περπατούνε και τα λένε*») το κείμενο αρχίζει αμέσως με διάλογο, ο οποίος θα φέρει και το μεγαλύτερο βάρος στην εξέλιξη της πλοκής, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Το δευτερογενές νέο έργο μοιάζει, θα λέγαμε, ανήμπορο να

αποκοπεί από την έλξη που του ασκεί το δραματικό είδος λόγου του αρχικού αριστοφανικού έργου.

Ιδιαίτερη εντύπωση στο σημείο αυτό (σελ.4) προκαλεί το γεγονός ότι απουσιάζουν παντελώς από τα διαλογικά μέρη οι προσδιοριστικές εκφράσεις (όπως είναι οι: λέει ο/η..., απάντησε ο/η...). Βέβαια, σε ορισμένες αλλά λιγιστές προτάσεις το φαινόμενο αίρεται (π.χ. πρόταση στη σελ.8). Η απουσία προσδιοριστικών προτάσεων δεν επηρεάζει την αφήγηση, εφόσον και αν ο αφηγητής-αναγνώστης (ο οποίος είναι ο ενήλικας γονιός), χρησιμοποιήσει τον κατάλληλο χρωματισμό και τόνο της φωνής για να υποδυθεί τα πρόσωπα του έργου. Αν δεν συμβεί η παραπάνω προϋπόθεση, το παιδί πολύ πιθανόν θα δυσκολευτεί να παρακολουθήσει την εξέλιξη της πλοκής.

Όπως στους *Όρνιθες*, έτσι και εδώ, το ηχομιμητικό στοιχείο είναι παρόν στο κείμενο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σκηνή του Διονύσου (σελ.16) επάνω στη βάρκα καταμεσής της λίμνης Αχερουσίας, ο οποίος προσπαθεί να μιμηθεί τον ήχο των βατράχων: «*Τώρα θα βάλω τις στριγκλιές να δεις ποιος θα νικήσει. Βρεκεκέεεεζ κοάξ, κοάξ!*». Σε στιγμές όπως αυτή η Ζαραμπούκα μέσω του κειμένου της δίνει τις αντίστοιχες σκηνοθετικές οδηγίες προς τον αναγνώστη-ενήλικα. Αυτή την λειτουργία επιτελούν τα προσδιοριστικά ρήματα που συνοδεύουν τον ευθύ λόγο του κειμένου. Για παράδειγμα, η προηγούμενη πρόταση ακολουθείται από την προσδιοριστική έκφραση «*τσιρίζει ο Διόνυσος*». Βέβαια, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε στη δοθείσα σκηνή και τους ήχους που παράγουν οι ίδιοι οι βάτραχοι, που ενισχύουν ακόμη περισσότερο τη θέση του ηχομιμητικού στοιχείου στο λόγο του κειμένου.

Επίσης, στο κείμενο είναι υπαρκτός και ο θεατρικός λόγος. Στη συγκεκριμένη διασκευή ο λόγος του κειμένου «*αναζωπυρώνει*» σε μεγάλη κλίμακα την αμεσότητα και τη ζωντάνια που προσφέρει η προφορική θεατρική ομιλία. Έτσι, η παρακάτω σκηνή του Διονύσου που διαπραγματεύεται με τον νεκρό αποδίδει περίτρανα τη θεατρικότητα και το ρεαλισμό του κειμένου (οι προσδιοριστικές εκφράσεις θα παραλειφθούν για να αποδοθεί πιο θεατρικά και ρεαλιστικά η σκηνή): Δ: «*Σε παρακαλώ κατέβασε μου αυτά ταπραματάκια στον άλλο κόσμο που θα πας*», Ν: «*Θα μου δώσεις δυο δραχμές*», Δ: «*Δυο δραχμές! Πολλά ζητάς, δεν κάνει μία;*», Ν: «*Δύο και ακατέβαστα*», Δ: «*Πού να βρω δυο δραχμές; Δεν έχω. Πολύ ακριβά ζητάς!*». Ωστόσο, και η σκηνή στο τέλος με τον διαγωνισμό των δύο ποιητών συνηγορεί στην θεατρικότητα του κειμένου. Ο τρόπος με τον οποίο διαβάζουν οι δυο ποιητές τους στίχους των ποιημάτων μπορούν ευκόλως να παραλληλιστούν με τους σύγχρονους ηθοποιούς, οι οποίοι υποδύονται ρόλους σε μιούζικαλ.

Όσον αφορά τα μέρη του λόγου στο κείμενο της διασκευής, θα διαπιστώσουμε για άλλη μια φορά την πληθώρα ρημάτων και ουσιαστικών που υπάρχουν, τα οποία βοηθούν στη ραγδαία εξέλιξη της ιστορίας. Τα επίθετα αν και ελάχιστα προσδιορίζουν σημαντικές για την εξέλιξη της πλοκής ιδιότητες των ατόμων. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας χρήσης επιθέτου εντοπίζεται στη σκηνή (σελ.6) της συνομιλίας του Διονύσου με τον Ξανθία, οι οποίοι έχουν σταματήσει προσωρινά το ταξίδι τους σε κάποιο σημείο της υπαίθρου, προκειμένου να ξεκουραστούν («*Ποιηρέ Διόνυσε! Ωραία τα σκέφτηκες*»). Εδώ γίνεται έμμεσα υπαινιγμός πως ο Διόνυσος θα καταφέρει τελικά να υπερκεράσει τα εμπόδια τόσο του Χάροντα όσο και του Κέρβερου. Επίσης, θα πρέπει να αναφέρουμε πως στους *Βατράχους* το κείμενο καταλαμβάνει μεγάλο μέρος της αριστερής πλευράς του δισέλιδου ανοίγματος, με αποτέλεσμα σε πολλές από τις σελίδες του βιβλίου η εικόνα να περιορίζεται στη δεξιά πλευρά.

Επιλογικά, στο συγκεκριμένο αριστοφανικό κείμενο παρουσιάζονται καταστάσεις δυσάρεστες πολλές φορές για τις νεαρές ηλικίες (π.χ. θάνατος). Ένας τρόπος για να ξεπεραστεί μια τέτοια δυσκολία είναι η «*δημιουργική ανάπλαση των διαλόγων από το πρωτότυπο, καθώς η γλώσσα αποκρύπτει αλλά και φανερώνει, υπονοεί αλλά και υπερβαίνει καταστάσεις και σκέψεις του αναγνώστη με τρόπο καλλιτεχνικά πρόσφορο στην ασφαλή και ωφέλιμη ανάδειξη πανανθρώπινων νοημάτων και ιδεών*»⁶⁷.

Διασκευαστικές τεχνικές: Πριν αναφερθούμε εκτενέστερα στο σύνολο των διασκευαστικών τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν στη δόμηση του παρόντος δευτερογενούς έργου θα πρέπει να τονίσουμε ότι το στοιχείο του θανάτου αποσιωπάται συνειδητά στο βιβλίο και για αυτό παραλείπεται (τουλάχιστον εικονογραφικά). Παρά την ύπαρξη λέξεων στο κείμενο που υποδηλώνουν την έννοια του θανάτου (*πεθαίνει, Χάρος, Άδη, πεθαμένο*) η εικονογραφική απόδοση (που εντάσσεται και αυτή στη διασκευαστική διαδικασία· εφόσον επιφέρει αλλαγές στο αρχικό κείμενο) δεν μαρτυρά κάτι ανάλογο. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή (σελ.11) στην οποία ενώ γίνεται λόγος από τον Ξανθία για έναν *πεθαμένο*, ο ίδιος ο νεκρός αποδίδεται εικονογραφικά ως ζωντανός. Η θεματική του θανάτου θεωρούνταν εκείνη την εποχή απαγορευτική για να καταπιαστεί με αυτήν ο οποιοσδήποτε συγγραφέας, οπότε η Ζαραμπούκα προσπαθεί να αναδείξει το θέμα με επιδεξιότητα.

67. Βλ. Σ. Παπαδοπούλου – Μανταδάκη, *Αρχαίες ελληνικές τραγωδίες σε διασκευή για παιδιά: Η δημιουργική γλώσσα στη διδακτική πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2017, σ. 10.

Πρώτη και πιο χαρακτηριστική μετασηματιστική τεχνική που βρίσκει εφαρμογή στη περίπτωση της υπό μελέτη διασκευής είναι η παράλειψη. Πιο συγκεκριμένα, η συγγραφέας παραλείπει πλήθος σκηνών από το δεύτερο μέρος του έργου και έπειτα. Για παράδειγμα, στη διασκευή της Ζαραμπούκα την σκηνή που ο Διόνυσος (στο άκουσμα των απειλών από τον θυρωρό) βγάζει τα ρούχα του και τα δίνει στον Ξανθία διαδέχεται η σκηνή της συμπλοκής με την επιστροφή του θυρωρού. Εντούτοις, στο αρχικό έργο συμπεριλαμβάνονται πολλές σκηνές οι οποίες παραλείπονται στο μεσοδιάστημα των δυο σκηνών της διασκευής. Ενδεικτικά, δεν γίνεται πουθενά λόγος για τη συνάντηση του Ξανθία (ως άλλου Ηρακλή) με τη παρακόρη της Περσεφόνης, καθώς και για το κυνηγητό του Διονύσου από δύο αγανακτισμένες ξενοδόχες⁶⁸. Τέλος, δεν παρουσιάζεται ούτε η σκηνή με τη συζήτηση που έχει ο Ξανθίας με τον υπηρέτη του Πλούτωνα κατά την είσοδό τους με τον Διόνυσο στο παλάτι. Ο Ξανθίας, έπειτα από τη σκηνή της συμπλοκής με τον θυρωρό, εμφανίζεται στο διασκευασμένο έργο μονάχα στο τέλος της ιστορίας. Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε πως στο δευτερογενές έργο, εκτός από τα σκηνικά περιστατικά που αναφέραμε, παραλείπονται και τα λεγόμενα δευτερεύοντα πρόσωπα όπως είναι η παρακόρη, οι ξενοδόχες και ο υπηρέτης του Πλούτωνα.

Όσο για τα δομικά μέρη της αρχαίας αριστοφανικής κωμωδίας τα οποία παραλείπονται ή και που ενσωματώνονται στη συγκεκριμένη διασκευαστική προσπάθεια της Ζαραμπούκα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τα εξής: ο *πρόλογος* υφίσταται έστω και με μικρές διαφοροποιήσεις, καθώς είναι σημαντικός για της εξέλιξη της υπόθεσης, η *παράβαση* παραλείπεται (όπως και από όλα τα προηγούμενα έργα πλην των *Ορνίθων*), ο *επιρρηματικός αγών* συμπεριλαμβάνεται, ενώ τέλος το κείμενο του επίλογου στο υπάρχον δευτερογενές έργο φαίνεται να είναι το μόνο (εν αντιθέσει με τις υπόλοιπες διασκευές) το οποίο παρουσιάζει μια κάποια συνέπεια με την *έξοδο* της αρχικής αριστοφανικής κωμωδίας.

Επιπλέον, στη παρούσα διασκευή των *Βατράχων* παρίσταται και η αλλαγή είδους ως έτερος διασκευαστικός μηχανισμός. Ο δραματικό τόνος του κειμένου των αρχικών έργων δίνει τη θέση του στο εναλλασσόμενο μοτίβο της τριτοπρόσωπης αφήγησης και των διαλογικών μερών, δημιουργώντας περισσότερο ένα είδος *ατελούς αφηγηματοποίησης*⁶⁹.

68. Βλ. Θ. Σταύρου, *ό.π.*, σσ. 521-524.

69. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 157.

4.2.5 Πλούτος⁷⁰

Εικονογράφηση: Στο εξώφυλλο του εικονογραφημένου αυτού βιβλίου φιλοξενείται μια ανθρώπινη φιγούρα. Πρόκειται για έναν γέρο άνθρωπο, με μάτια ερμητικά κλειστά (όπως θα φανεί και στη συνέχεια της ιστορίας ο άνδρας αυτός αποδεικνύεται πως είναι τυφλός). Ο ίδιος παρουσιάζεται να περπατά σκυφτός, κρατώντας για βοήθεια ένα ξύλινο μπαστούνι (δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε στο σημείο αυτό, το αναχρονιστικό στοιχείο που διέπει την εικόνα: το μπαστούνι μοιάζει με την μαγκούρα του σύγχρονου νεοέλληνα παππού). Επίσης, διακρίνουμε πως κρατά στον ώμο του και μια μεγάλη λευκή σακούλα. Η σακούλα, μάλιστα, φαίνεται να περικλείει τον τίτλο του βιβλίου, χαρίζοντας εκτός από έναν συμβολικό τόνο στην εικόνα, και την έμμεση πληροφόρηση στο νεαρό αναγνώστη πως ο άνθρωπος αυτός είναι μάλλον ο ίδιος ο Πλούτος, το κεντρικό δηλαδή πρόσωπο του έργου. Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι *«με την έννοια 'εικόνα' αντιλαμβανόμαστε την παρουσίαση ενός γεγονότος, τόσο στην πραγματική όσο και σε μια μεταφορική, αλληγορική του διάσταση»*⁷¹. Βέβαια, η απεικόνιση του Πλούτου της ομώνυμης διασκευής δεν θυμίζει σε καμία περίπτωση το μυθολογικό πρόσωπο, το οποίο παρουσιαζόταν να έχει τα χαρακτηριστικά ενός νέου άνδρα. Ο λόγος για τον οποίο προβαίνει σε μια τέτοια παράβαση η Σοφία Ζαραμπούκα ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι οι μεταγενέστεροι κωμικοί δραματουργοί της αρχαιότητας παρουσίαζαν τον Πλούτο ως τυφλό (καθώς διασκόρπιζε αδιάφορα και ανισομερώς τα αγαθά και τα χρήματα⁷²). Σύμφωνα με τον Αριστοφάνη στη ομώνυμη κωμωδία του, ο Πλούτος είχε τυφλωθεί από τον ίδιο τον Δία. Στο κάτω δεξί μέρος του εξωφύλλου απεικονίζεται και μια σύγχρονη γλάστρα με βασιλικό. Η παρουσία της εδώ πιθανόν να υποδηλώνει το αστικό περιβάλλον το οποίο θα συναντήσουμε σε όλη την πορεία της ιστορίας (σίγουρα και αυτό το παράδειγμα λειτουργεί αναχρονιστικά: παραπέμπει σε εικόνα των λουλουδιών στα μπαλκόνια των σύγχρονων αστικών κέντρων). Όσον αφορά το φόντο, αυτό βρίσκεται σε κίτρινο χρώμα προκειμένου μάλλον να παραπέμπει στο χρώμα του χρήματος (ή του χρυσού καλύτερα). Στο πίσω μέρος και κεντρικά του βιβλίου ξανά σε χρυσοκίτρινο φόντο

70. Βλ. Σ. Ζαραμπούκα, *Πλούτος*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα⁷ 1987.

71. Βλ. Γ.Δ. Καψάλης, *Εικόνες από τον κόσμο των ζώων στον 'Αίαντα' του Σοφοκλή*, εκδ. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1989, σ. 9.

72. Βλ. Ρ. Thiercy, *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, μτφρ. Γ.Φ. Γαλάνης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2001, σ. 146.

εμφανίζεται πάλι μια γλάστρα με λουλούδια (πιθανόν να έχει τον ίδιο συμβολισμό με πριν).

Όσον αφορά τώρα τον τρόπο με τον οποίο τα πρόσωπα παρουσιάζονται εικονογραφικά στο έργο, διαπιστώνουμε ότι το αναχρονιστικό στοιχείο εντοπίζεται σε όλα (πλην του Ερμή που έχει τα καθιερωμένα αρχέγονα χαρακτηριστικά). Έτσι, ο Χρεμύλος παρουσιάζεται με τραγιάσκα και ένα μπλε πουκάμισο· ο Καρίωνας με μια κόκκινη μπλούζα και ένα μπορντό παντελόνι· ο Βλεψίδημος να φορά ένα γιλέκο με ένα ροζ πουκάμισο από μέσα. Ορισμένα από τα δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου όπως είναι οι φίλοι και γείτονες του Χρεμύλου απεικονίζονται με περιβολή που παραπέμπει σε άτομα της νεοελληνικής λαϊκής τάξης (σελ.10). Έτσι, οι άνδρες παρουσιάζονται άλλοτε να φορούν ριγέ φανέλες και άλλοτε μπλούζες. Στο ίδιο μήκος κύματος και οι γυναίκες οι οποίες είναι ντυμένες με φούστες (εκ των οποίων κάποιες φορούν στο κεφάλι τους και παραδοσιακά κεφαλομάντηλα). Εντούτοις, σε μια εικόνα (σελ.14) της διασκευής εμφανίζονται και δύο πρόσωπα (ένας άνδρας με μια γυναίκα) τα οποία φαίνεται να ανήκουν στην ανώτερη αστική τάξη (αυτό τουλάχιστον υποδηλώνεται από το ντύσιμό τους: κοστούμι με γραβάτα και φούστα και σκουλαρίκια αντίστοιχα). Τέλος ο Ασκληπιός εμφανίζεται φορώντας την χαρακτηριστική λευκή ρόμπα των σύγχρονων γιατρών.

Αναφορικά με τον τρόπο απεικόνισης του σκηνηκού τοπίου μπορούμε ξεκάθαρα να καταλάβουμε πως πρόκειται για κάποιο αστικό περιβάλλον. Προς αυτή την κατεύθυνση συνηγορούν αρκετές εικόνες σπιτιών (μονοκατοικιών και διώροφων) μέσα από το βιβλίο (σελ.4,8,10,12,14,24,26,28). Επιπλέον, στην εικονογράφηση της διασκευής εμφανίζονται και πολλά πράγματα τα οποία φέρουν το αναχρονιστικό στοιχείο όπως είναι το σκαλιστήρι (σελ.10), τα τραπουλόχαρτα και η λάμπα (σελ.14), το μοτοποδήλατο (σελ.16), οι γλάστρες με τα λουλούδια (σελ.20), τα σύνεργα του Ασκληπιού (σελ.22), καθώς και οι παλιές λάμπες πετρελαίου στη τελευταία σκηνή (σελ.30).

Τέλος, πολλές είναι και οι εικόνες (με έντονο ξανά το στοιχείο του αναχρονισμού) που παρουσιάζουν καταστάσεις γνώριμες για τα νεοελληνικά πεπραγμένα. Τέτοιες είναι: ο τρόπος μάζωξης των ανθρώπων (ο Καρίωνας βγαίνει στο πλησιέστερη πλατεία και βάζει τις φωνές), η λέσχη χαρτοπαιξίας (όπου εδώ φυσικά παρουσιάζεται για να παρωδήσει τον τρόπο ζωής της ανώτερης τάξης), καθώς και το καλωσόρισμα με τη προσφορά γλυκίσματος από την γυναίκα του Χρεμύλου στον Πλούτο.

Συμπερασματικά, οι αναχρονισμοί ως προς το εικονογραφούμενο μέρος είναι γενικευμένοι στο υπάρχον έργο. Σε μία από τις σκηνές είναι έκδηλο εικονογραφικά και το στοιχείο της παρωδίας. Όσον αφορά την έκταση του χώρου που καταλαμβάνει η εικόνα στη παρούσα διασκευή, θα μπορούσαμε να πούμε πως περιορίζεται στη δεξιά πλευρά του δισέλιδου ανοίγματος εξαιτίας της μεγάλης έκτασης του κειμένου (εν αντιθέσει με τα υπόλοιπα έργα το φύλλο της σελίδας που φιλοξενεί το κείμενο είναι σε λευκό φόντο κατά αντιστοιχία του εισαγωγικού σημειώματος).

Κείμενο: Όπως αναφέραμε και πριν, το κείμενο καλύπτει μεγάλη έκταση του βιβλίου. Ανοίγοντας το βιβλίο, βλέπουμε το εισαγωγικό σημείωμα (σε αντίθεση με τις άλλες τέσσερις διασκευές) να μην ξεκινά με την απόδοση της αφήγησης στο αρχικό της συγγραφέα, τον Αριστοφάνη. Εντούτοις, γίνεται άμεση αναφορά στο κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, τον Πλούτο («*Ο Πλούτος ήταν ένας γέρος... [...] που κατάφερναν να τον αρπάζουν και να τον κλείσουν μέσα*»). Η συγγραφέας προσπαθεί να εισάγει κατευθείαν τον μικρό αναγνώστη στην πλοκή του έργου. Στη συνέχεια, παρατηρούμε ότι το κείμενο της ιστορίας αρχίζει αμέσως με τη χρήση διαλογικών μερών, τα οποία σε όλη την εξέλιξη της υπόθεσης καταλαμβάνουν τη συντριπτική πλειοψηφία. Πρόκειται για διαλογικά μέρη, που συχνά δεν έχουν τις απαραίτητες για την κατανόηση της υπόθεσης προσδιοριστικές εκφράσεις, δημιουργώντας δυσκολίες στο παιδί. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα με το απόσπασμα της συζήτησης ανάμεσα στο Χρεμύλο και τον Βλεψίδημο: **B**: «*Τι είναι αυτά που ακούω Χρεμύλε; Πως ξαφνικά πλούτηνες και καλείς και φίλους να μοιραστείς την ευτυχία*» **X**: «*Έλα να σου τα πω Βλεψίδημε*» [...] **B**: «*Πάει και ο τελευταίος τίμιος φίλος που είχα. Λέγε, λοιπόν, τι είναι όλα τούτα τα καμώματα*» **X**: «*Θέλω όλους τους ανθρώπους εγώ να βοηθήσω, να μην υπάρχουν πια φτωχοί και ταλαιπωρημένοι*», καθώς και το απόσπασμα με την λογομαχία της Φτώχειας με τον Χρεμύλο: **Φ**: «*Τι δουλειά πάτε να σκαρώσετε ανόητοι; Αμέσως σταματείστε*» **X**: «*Κι εσύ ποια είσαι που μπαίνεις απρόσκλητη;*» [...] **Φ**: «*Και οι πλεονέχτες; Αυτοί που τίποτα δεν τους φτάνει;*» **X**: «*Ε, αυτοί ας το ρίζουν στην πολλή δουλειά ή στο πολύ διάβασμα, κανένας δεν θα τους εμποδίσει*».

Όπως στους *Βατράχους*, έτσι ακριβώς και εδώ, ο λόγος του κειμένου αναβιώνει τη θεατρικότητα σε πολλά σημεία. Σε αυτό συνηγορούν βέβαια και οι κατάλληλες σκηνοθετικού τύπου οδηγίες, τις οποίες χαρίζει απλόχερα στο έργο η Σοφία Ζαραμπούκα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Καρίωνα, ο οποίος φθάνει τρέχοντας στην πλατεία, προκειμένου να φωνάξει του γείτονες του Χρεμύλου: «*Έκανε τα χέρια του χωνί κι άρχισε να φωνάζει*».

Επίσης, στο κείμενο μπορούμε να εντοπίσουμε και ένα ηχομιμητικό στοιχείο στη σκηνή της εισόδου του Ερμή, ο οποίος χτυπά την πόρτα του Χρεμύλου: «*Τακ, τακ, χτυπάει η πόρτα*». Η χρήση τέτοιων στοιχείων στο λόγο του κειμένου, με τον κατάλληλο τόνο της φωνής του αφηγητή - γονιού, δημιουργεί αισθήματα ξεγνοιασιάς και χαλαρότητας στο παιδί από τη συνεχή και έντονη δράση του έργου.

Όσον αφορά τα μέρη του λόγου που βρίσκονται στο κείμενο της συγκεκριμένης διασκευαστικής προσπάθειας θα εστιάσουμε την προσοχή μας στη χρήση των ρημάτων και των επιθέτων. Τα μεν ρήματα κυριαρχούν στις σκηνές του έργου, με αποτέλεσμα η δράση να εξελίσσεται γρήγορα και το ενδιαφέρον του παιδιού να αναζωογονείται διαρκώς. Τα δε επίθετα, αν και ελάχιστα, που υπάρχουν στο κείμενο έχουν βαρύνουσα σημασία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα ακόλουθα: «*Έχουν βλέπεις συμφωνήσει με λίγους πονηρούς ανθρώπους και φτιάξαν εταιρία*», «*Πάει και ο τελευταίος τίμιος φίλος που είχα*» και «*Εσύ ξέρεις πιο καλά από όλους, πόσο δίκαιος και καλός εργοδότης είμαι*». Επιλογικά, το κείμενο του *Πλούτου* βρίθει από λέξεις που προσδιορίζουν το περιεχόμενο του ομώνυμου έργου, δηλαδή το χρήμα και τη σχέση του με τον ανθρώπινο χαρακτήρα και την κοινωνική οργάνωση. Τέτοιες λέξεις είναι: *χρήματα, πλούσιους, φτωχός, πλουτίζουν, πλούτη, μερτικό, δανεικά, φτώχεια*.

Διασκευαστικές τεχνικές: Όπως γνωρίζουμε, οι διασκευές κάνουν χρήση κάποιων μετασχηματιστικών διαδικασιών. Οι γενικές κατηγορίες στις οποίες υπάγονται είναι: η παράλειψη, η προσθήκη και η αλλαγή είδους⁷³. Στο σημείο αυτό θα εξετάσουμε ποιες από αυτές συμμετέχουν στη δημιουργία του παρόντος δευτερογενούς έργου, αλλά και σε ποια σημεία, χρησιμοποιώντας τα αντίστοιχα παραδείγματα.

Η πρώτη από αυτές η παράλειψη χρησιμοποιείται εκτεταμένα στην διασκευή του *Πλούτου*. Για παράδειγμα, πολλά είναι τα σκηνικά επεισόδια τα οποία δεν εμφανίζονται καν στη διασκευή. Έτσι, η αρχική σκηνή του έργου με τον Χρεμύλο, ο οποίος κατευθύνεται στο μαντείο των Δελφών, προκειμένου να θέσει ένα ερώτημα στον θεό Απόλλωνα αναφορικά με το γιό του, παραλείπεται. Επίσης, δεν γίνεται ούτε λόγος για την παραστατική διήγηση του Καρίωνα κατά την επιστροφή του στο σπίτι του Χρεμύλου από το ιερό του Ασκληπιού, που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων και την αφήγηση της κακοτυχίας του πολιτικού Νεοκλείδη. Επιπλέον, παραλείπεται και η σκηνή της συνάντησης του υγιούς πια Πλούτου με το πλήθος επισκεπτών που έρχονται για να πλουτίσουν. Όλες οι παραπάνω παραλείψεις κρίνονται απόλυτα φυσιολογικές.

73. Βλ. G. Genette, *Palimpsestes*, εκδ. Seuil, Paris 1982, σ. 321.

Η Ζαραμπούκα προσπαθεί ως το δυνατόν πιο ομαλά να φέρει το νεαρό αναγνώστη σε μια πρώτη επαφή με το αρχέγονο διαχρονικό κείμενο, για αυτό και δεν μακρηγορεί και εμμένει στην ουσία του θέματος.

Πιθανή παράλειψη ορισμένων σκηνικών επεισοδίων θα επιφέρει και την εξαφάνιση των στενά συνδεδεμένων με αυτές προσώπων. Έτσι, πρόσωπα τα οποία παραλείπονται από την διασκευαστική προσπάθεια είναι ο καταδότης (ο οποίος θρηνεί για την φτώχεια του), το ζευγάρι της γριάς και του νεαρού εραστή της (εδώ ελλοχεύει και το ερωτικό στοιχείο, για αυτό και ίσως αποσιωπάται διακριτικά) και τέλος ο ιερέας (ο οποίος σκέφτεται να εγκαταλείψει τον Δία και να προσχωρήσει στον Πλούτο).

Αναφορικά με τα δομικά στοιχεία της αρχαίας κωμωδίας ως είδους παραλείπεται μόνο η *παράβαση*. Εντούτοις, το κείμενο της τελευταίας σκηνής του *Πλούτου* θα λέγαμε πως εμφανίζει κάποια ακολουθία ως προς την *έξοδο* των αρχικών έργων. Επιλογικά, η προσθήκη ως μετασχηματιστική τεχνική δεν εμφανίζεται στο δοθέν έργο, μιας και απουσιάζει κάποιο διδακτικό επιμύθιο. Η αλλαγή είδους ως η τρίτη και τελευταία διασκευαστική τεχνική αποδίδεται με τη ανεπαίσθητη χρήση του αφηγηματικού λόγου στο κείμενο της διασκευής.

4.3 Οι διασκευές των Δ. Ποταμίτη και Γ. Αποστολίδη-Γ. Ακοκαλίδη

Είναι γεγονός ότι τα αριστοφανικά έργα μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο καθιερώθηκαν τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς. Σε αυτό συνέβαλε η χρήση της αρχαίας κωμωδίας «ως πρόσφορου τόπου για το καθρέφτισμα της εκάστοτε σύγχρονης πολιτικοκοινωνικής επικαιρότητας» στις διάφορες θεατρικές μεταφράσεις και σκηνοθεσίες⁷⁴.

Τις πρωτοπόρες διασκευές της Σοφίας Ζαραμπούκα διαδέχεται το έργο *Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη* (1981) του Δημήτρη Ποταμίτη. Πρόκειται για ένα βιβλίο που περιλαμβάνει ακέραιο το κείμενο της θεατρικής παράστασης, που ανέβηκε το Νοέμβρη του 1979 στην Παιδική Σκηνή του Θεάτρου Έρευνας. Συνοδεύεται από ένα μικρό εισαγωγικό σημείωμα του δημιουργού. Ως προκείμενο της παρούσας διασκευής χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Θ. Σταύρου. Γενικά θα λέγαμε ότι με την

74. Βλ. Α. Ζερβού, *ό.π.*, σ. 110.

προσπάθεια αυτή, ο Δ. Ποταμίτης παρουσίασε για πρώτη φορά στο παιδικό κοινό το αριστοφανικό έργο επί σκηνής⁷⁵.

Στη συνέχεια, ακολουθούν οι διασκευές των έντεκα κωμωδιών του Αριστοφάνη σε κόμικς, που κυκλοφόρησαν σε ισάριθμα τεύχη από το 1983 μέχρι το 1986, σε κείμενο του Τάσου Αποστολίδη και εικονογράφηση του Γιώργου Ακοκαλίδη. Οι συγκεκριμένες διασκευαστικές προσπάθειες είχαν μια αξιοζήλευτη εκδοτική πορεία από τα πρώτα, κιόλας, χρόνια της έκδοσής τους. Σε αυτό συνέβαλε ασφαλώς και το ψυχαγωγικό είδος των κόμικς. Πρόκειται για διασκευές που προσπαθούν «να μνήσουν τους νεαρούς, αλλά και τους μεγαλύτερους αναγνώστες, σ' ένα ρεαλιστικό και κριτικό τρόπο σκέψης και θέασης της αρχαίας όσο και της σύγχρονης κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας, μέσα από μια συγχρονική, επίκαιρη, έντονα πολιτική διαχείριση των αρχικών έργων, μακριά όμως από οποιαδήποτε προπαγάνδα ή υιοθέτηση κομματικών θέσεων»⁷⁶.

Εν κατακλείδι, οι διασκευές των Δ. Ποταμίτη και Τ. Αποστολίδη-Γ. Ακοκαλίδη υπήρξαν και αυτές καινοτόμες στο είδος τους, καθώς κατάφεραν να παρουσιάσουν δυναμικά τα αριστοφανικά έργα στο χώρο του παιδικού βιβλίου και θεάτρου. Οι διασκευαστικοί τρόποι και τα ιδεολογικά σχήματα που χρησιμοποίησαν οι δημιουργοί, επηρεάστηκαν τόσο από τις κυρίαρχες τάσεις στο νεοελληνικό αριστοφανικό θέατρο όσο και από τις περιρρέουσες πολιτικοκοινωνικές συνθήκες. Έτσι, διαμορφώθηκε μία κοινή συνισταμένη στις διασκευές του Αριστοφάνη για παιδιά κατά τη δεκαετία του 1977-1987, «που συνδύαζε την επίκαιρη κοινωνικοπολιτική οικειοποίηση με το νεοελληνικό λαϊκό στοιχείο». Ο κοινός χαρακτήρας των τότε διασκευαστικών προσπαθειών κληροδοτήθηκε ως σημαίνουσα τάση στις σύγχρονες διασκευές, που άλλες την ακολούθησαν και άλλες διαφοροποιήθηκαν από αυτήν⁷⁷.

75. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σσ. 231-237.

76. Βλ. Α. Ζερβού, *ό.π.*, σσ. 110-112.

77. Βλ. Ε. Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 358.

Συζήτηση-Συμπεράσματα

Κλείνοντας την παρούσα διπλωματική εργασία και έχοντας μελετήσει και παρουσιάσει τη σειρά εικονογραφημένων βιβλίων «Αριστοφάνης» της Σοφίας Ζαραμπούκα, αντιλαμβανόμαστε ότι οι πρωτοπόρες αυτές διασκευές πρόσφεραν τόσο με την εικονογράφησή τους όσο και με τον τρόπο ανάδειξης του κειμένου τους, αναμφίβολα στους νεαρούς αναγνώστες μια πρώτης τάξεως γνωριμία με τα σπουδαία κλασικά έργα της πολιτιστικής μας κληρονομιάς. Οι αριστοφανικές κωμωδίες υπήρξαν το πλέον κατάλληλο όχημα, για να γνωρίσουν τα παιδιά καταστάσεις και όψεις του κόσμου των μεγάλων, όπως το χρήμα, ο έρωτας ακόμη και ο θάνατος. Ο σεβασμός και η γνώση της Σοφίας Ζαραμπούκα για το αριστοφανικό έργο, καθώς και η μεγάλη ευαισθησία και τρυφερότητά της απέναντι στον μικρό αποδέκτη, την βοήθησαν να αναβιώσει τον πολιτικό και μαζί έμμεσα διδακτικό χαρακτήρα των αρχικών έργων του Αριστοφάνη.

Ωστόσο, αν αναλογιστούμε σήμερα αυτά τα δευτερογενή έργα, από την απόσταση των σαράντα χρόνων περίπου από τη δημιουργία τους, βλέπουμε πως στο αριστοφανικό κείμενο διασώζονται ο σφυγμός και η καθημερινότητα μιας κοντινής, αλλά ήδη παρελθούσας εποχής. Η ανασύσταση, λοιπόν, του επικαιρικού χαρακτήρα των αρχικών έργων μέσω πολύ συγκεκριμένων παραδειγμάτων στο παρόν και το πρόσφατο παρελθόν των διασκευών (δηλαδή των πρώτων χρόνων της μεταπολίτευσης ή και νωρίτερα) τις καθιστούν ήδη εν μέρει ανεπίκαιρες για τη νέα γενιά αναγνωστών, η οποία αδυνατεί να αποκωδικοποιήσει την παρωδιακή εικόνα της τότε ελληνικής κοινωνίας και πραγματικότητας. Έτσι, κρίνεται επιτακτική η ανάγκη να διασκευαστούν νέα έργα, στα οποία οι πολύ συγκεκριμένοι παρωδιακοί υπαινιγμοί στο λόγο, αλλά και την εικόνα, πρέπει να προσαρμοστούν στην αντιληπτικότητα του νέου πια αναγνώστη, είτε με αφαίρεση ή με αντικατάσταση.

Εντούτοις, η συνεχιζόμενη απήχηση των διασκευών αυτών από το σύγχρονο αναγνωστικό κοινό ίσως να οφείλεται στο ορθώς συγκερασμένο σύνολο των υπόλοιπων μορφικών τους χαρακτηριστικών, όπως είναι η εκρηκτική κωμική τους αμεσότητα, η διαχρονικότητα των αξιακών προτύπων και η αναγνωρισιμότητα των καθορισμένων ιδεολογικών τους σχημάτων, όπως είναι, για παράδειγμα, η προάσπιση της ειρήνης από συμφέροντα που την επιβουλεύονται (*Ειρήνη*).

Συνοψίζοντας, θα παραθέσω τα λόγια της Ρένας Σιβροπούλου για τη συγγραφέα και εικονογράφο: «*Η Σοφία Ζαραμπούκα ενσάρκωσε όχι απλά μια ανανέωση, αλλά κάτι περισσότερο. Μια τομή στο εικονογραφημένο βιβλίο. Στις ζωγραφιές της, το απλό γίνεται*

σπουδαίο, το φτωχό υλικό φαντάζει ζάπλουτο, το λιτό αναδείχεται λαμπερό, πάντα απέριττα και καίρια. Κάθε βιβλίο της είναι ένα σπίτι, όπου οπωσδήποτε κάποιος κατοικεί. Κι αν το κάθε βιβλίο είναι ένα σπίτι, τότε σ' αυτό το σπίτι ζούνε ζωγραφιές και ιστορίες ενός παλιού κόσμου κι ενός νέου, ενώ ολόγυρα τρέχουν τα παιδιά».

Βιβλιογραφία

- Ασωνίτης, Π., *Η εικονογράφηση στο βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001.
- Ζαραμπούκα, Σ., *Βάτραχοι*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα⁸ 1987.
- Ζαραμπούκα, Σ., *Ειρήνη*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα²² 2008.
- Ζαραμπούκα, Σ., *Λυσιστράτη*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα¹⁹ 2008.
- Ζαραμπούκα, Σ., *Όρνιθες*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα¹⁹ 2006.
- Ζαραμπούκα, Σ., *Πλούτος*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα⁷ 1987.
- Ζερβού, Α., κ.ά., *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ: Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*, Συλλογικό έργο, εκδ. Παπαδόπουλος, Αθήνα 2011.
- Καλατζόπουλος, Γ., *Αριστοφάνης: Όρνιθες, Ειρήνη, Βάτραχοι. Ελεύθερη διασκευή των έργων και οδηγίες για σχολικές παραστάσεις*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2008
- Καλκάνη, Ε., *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι Διασκευές του Αριστοφάνη*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Ρόδος 2004.
- Κανατσούλη, Μ., *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας, Σχολικής και Προσχολικής ηλικίας*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002.
- Κανατσούλη, Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2004.
- Καψάλης, Γ. Δ., *Εικόνες από τον κόσμο των ζώων στον 'Αίαντα' του Σοφοκλή*, εκδ. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1989.
- Κριαράς, Ε., *Νέο Ελληνικό Λεξικό της Σύγχρονης Δημοτικής Γλώσσας*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.
- Μπενέκος, Α., *Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, εκδ. Δίπτυχο, Αθήνα 1981.
- Παπαδοπούλου-Μανταδάκη, Σ., *Αρχαίες ελληνικές τραγωδίες σε διασκευή για παιδιά: Η δημιουργική γλώσσα στη διδακτική πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2017.
- Παππάς, Θ., *Ο Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2016.

- Σιβροπούλου, Ρ., *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών: Θεωρητικές και διδακτικές διαστάσεις*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- Σταύρου, Θ., *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1989.
- Τεγόπουλος & Φυτράκης, *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*, εκδ. Αρμονία, Αθήνα⁴ 2004.
- Dover, K.J., *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφ. Φάνης Ι. Κακριδής, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1981.
- Genette, G., *Palimpsestes*, εκδ. Seuil, Paris 1982.
- Kalkane, E., *Οι διασκευές αριστοφανικών κωμωδιών για παιδιά: το παράδειγμα της Ειρήνης, από τη Σ. Ζαραμπούκα, [Adaptations of Aristofanic Comedies for Children: The Example of Peace by S. Zarabouka]*, Ηλεκτρονικό περιοδικό Παιδικής Λογοτεχνίας Keimena, Τεύχος 4, 2006.
- Liddell, H. & Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, εκδ. Clarendon Press, Oxford 1996.
- Oxford English Dictionary, εκδ. Oxford University Press, Oxford¹¹ 2004.
- Segal, C., *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, εκδ. Princeton University Press, Princeton 1997.
- Stephens, J. & McCallum R., *Retelling Stories, Framing Culture*, εκδ. Routledge, New York 1998.
- Thiercy, P., *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, μτφρ. Γ.Φ. Γαλάνης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2001.

