



Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Σχολή Επιστημών της Αγωγής
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Κατεύθυνση: Γλωσσικός Γραμματισμός
και Πολυγραμματισμοί στην Προσχολική Εκπαίδευση

Θέμα:

Διασκευές από τα παιδικά λογοτεχνικά έργα της Π. Σ.

Δέλτα: Αφήγηση και εικονογράφηση

Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία

Σκλουπιώτη Άννα-Χρυσάνθη

Τριμελής επιτροπή

Επιβλέπουσα: Σπανάκη Μαριάννα

Μέλη: Καψάλης Γεώργιος

Τσιτσανούδη- Μαλλίδη Νικολέττα

Ιωάννινα, 2020

Υπεύθυνη Δήλωση Φοιτητή

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1988 και τα άρθρα 2,4,6 παρ. 3 του Ν. 1256/1982, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής εργασίας και δεν προσβάλλει κάθε μορφής πνευματικά δικαιώματα τρίτων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον. Ακόμα δηλώνω ότι αυτή η γραπτή εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και ότι θα αναλάβω πλήρως τις συνέπειες εάν η εργασία αυτή αποδειχθεί ότι δεν μου ανήκε

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών «Γλωσσικός Γραμματισμός και Πολυγραμματισμοί στην Προσχολική Εκπαίδευση» του τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια της διπλωματικής μου εργασίας, κυρία Μαριάννα Σπανάκη για την καθοδήγηση και τις πολύτιμες συμβουλές της καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας. Ακόμη, ευχαριστώ ιδιαίτερα τον καθηγητή Γεώργιο Καψάλη, όπως επίσης και την καθηγήτρια Νικολέττα Τσιτσανούδη- Μαλλίδη, που με τίμησαν με τη συμμετοχή τους στην τριμελή επιτροπή μου.

Στη συνέχεια, οφείλω να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, την Ιωάννα και τη Χριστίνα για τα βιβλία που μου έδωσαν, καθώς και την Κωνσταντίνα, τη Θεοδώρα και τη Μαρία για τη στήριξη.

Τέλος, οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον Σωτήρη.

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία εξετάζονται οι διασκευές, οι οποίες προέρχονται από τα παιδικά λογοτεχνικά έργα της Π. Σ. Δέλτα. Πιο συγκεκριμένα, αντικείμενο της εργασίας αποτελούν εννέα διασκευές που δημιουργήθηκαν από το 1959 έως και το 2018. Από αυτές, τρεις διασκευές έχουν ως αφηγηματικό τους έργο το «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (1910), τρεις διασκευές προέρχονται από το μυθιστόρημα «*Τρελαντώνης*» (1932), δύο από τον «*Μάγκα*» (1935), και μία διασκευή βασίζεται στο βιβλίο «*Στα μυστικά του Βάλτου*» (1937). Το πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας διαιρείται σε τμήματα. Το πρώτο παρουσιάζει το θεωρητικό πλαίσιο των διασκευών, του σύγχρονου εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, των graphic novels και του θεατρικού έργου, καθώς σε αυτές τις μορφές εντάσσονται τα διασκευασμένα έργα που μελετώνται. Δεύτερον, παρουσιάζει τη θεωρία της αφηγηματολογίας του Gerard Genette, καθώς και τον ρόλο της εικονογράφησης, του παρακειμένου και των λογοτεχνικών χαρακτήρων, με βάση τα οποία θα πραγματοποιηθεί η ανάλυση των διασκευασμένων έργων. Στα επόμενα τέσσερα κεφάλαια ακολουθεί η ανάλυση των διασκευών. Ειδικότερα, μελετώνται οι αφηγηματικές τεχνικές, η εικονογράφηση, οι χαρακτήρες και οι διασκευαστικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε κάθε διασκευή. Το τελευταίο τμήμα της εργασίας συνοψίζει τα συμπεράσματα.

Λέξεις κλειδιά: Διασκευές, Πηνελόπη Δέλτα, Αφηγηματικές τεχνικές, Εικονογράφηση, Χαρακτήρες, Διασκευαστικές τεχνικές.

Abstract

This dissertation studies the adaptations of P.S. Delta's children's literary works. In particular, the dissertation studies nine adaptations created from 1959 to 2018. Three of these adaptations are based on the '*Tale without name*' (1910), another three adaptations are based on the novel '*Trelantonis*' (1932), two of them are based on '*Mangas*' (1935) and one adaptation is based on the book '*In the secrets of the Swamp*' (1937). The first chapter of this dissertation is divided into parts. The first one presents a theoretical framework for the study of adaptations, the modern illustrated children's book, the graphic novels and the theatrical works, because the adaptations that are being studied belong to each one of the above mentioned categories. Secondly, it presents the Gerard Genette's theory of narrative as well as the role of the illustration, the context and the literary characters, on the basis of which will be carried out the analysis of the adapted works. The next four chapters are an analysis of the adaptations. In particular, in these chapters we study the narrative techniques, the illustration, the characters and the text and story modifying adaptation techniques used in each adaptation. The final section of the dissertation summarizes the conclusions of the dissertation.

Keywords: Adaptations, Penelope Delta, Narrative techniques, Illustration, Characters, Adaptive techniques.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	3
Περίληψη	4
Abstract	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΕΝΝΟΙΩΝ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	9
1.1. Εισαγωγή	9
1.2. Η έννοια της διασκευής	10
1.3. Ορισμός της διασκευής	11
1.4. Ιστορική εξέλιξη της διασκευής	12
1.5. Ο διασκευαστής	13
1.6. Ο εννοούμενος αναγνώστης	14
1.7. Διασκευαστικές τεχνικές	15
1.8. Κριτική περί διασκευών	17
1.9. Μορφές διασκευών προς ανάλυση	19
1.9.1. Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο	19
1.9.2. Graphic novels	23
1.9.3. Θεατρικό έργο	25
1.10. Μεθοδολογία έρευνας	26
1.10.1. Στόχος και υλικό εξέτασης	26
1.10.2. Η θεωρία της αφηγηματολογίας του Gerard Genette	27
1.10.3. Εικονογράφηση	34
1.10.4. Το παρακείμενο	36
1.10.5. Χαρακτήρες	37
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΧΩΡΙΣ ΟΝΟΜΑ	40
2.1. <i>Παραμύθι χωρίς όνομα</i> (1910) της Π. Σ. Δέλτα	40
2.1.1. Το αρχικό κείμενο	40
2.2. <i>Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα</i> (2016) της Τ. Τασάκου	43
2.2.1. Αφηγηματικές τεχνικές	43
2.2.2. Εικονογράφηση	45
2.2.3. Χαρακτήρες	48

2.2.4. Διασκευαστικές τεχνικές	49
2.3. <i>Παραμύθι χωρίς όνομα</i> (2015) της Κ. Ρουγγέρη	51
2.3.1. Αφηγηματικές τεχνικές	51
2.3.2. Εικονογράφηση.....	54
2.3.3. Χαρακτήρες	56
2.3.4. Διασκευαστικές τεχνικές	57
2.4. <i>Παραμύθι χωρίς όνομα</i> (1959) - Θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη	59
2.4.1. Δομή του έργου.....	59
2.4.2. Χαρακτήρες	63
2.4.3. Διασκευαστικές τεχνικές	64
2.5. Συμπεράσματα	66
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΤΡΕΛΑΝΤΩΝΗΣ	71
3.1. <i>Τρελαντώνης</i> (1932) της Π. Σ. Δέλτα.....	71
3.1.1. Το αρχικό κείμενο.....	71
3.2. <i>Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα</i> (2016) της Τ. Τασάκου	74
3.2.1. Αφηγηματικές τεχνικές	74
3.2.2. Εικονογράφηση.....	78
3.2.3. Χαρακτήρες	80
3.2.4. Διασκευαστικές τεχνικές	81
3.3. <i>Τρελαντώνης</i> (2016) της Μ. Δασκαλάκη	83
3.3.1. Αφηγηματικές τεχνικές.....	83
3.3.2. Εικονογράφηση.....	86
3.3.3. Χαρακτήρες	88
3.3.4. Διασκευαστικές τεχνικές	89
3.4. <i>Τρελαντώνης</i> (2002) της Μ. Ιωάννου	91
3.4.1. Αφηγηματικές τεχνικές	91
3.4.2. Εικονογράφηση.....	93
3.4.3. Χαρακτήρες	95
3.4.4. Διασκευαστικές τεχνικές	96
3.5. Συμπεράσματα	97
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΜΑΓΚΑΣ	103
4.1. <i>Μάγκας</i> (1935) της Π.Σ. Δέλτα.....	103
4.1.1. Το αρχικό κείμενο.....	103
4.2. <i>Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα</i> (2016) της Τ. Τασάκου	107

4.2.1. Αφηγηματικές τεχνικές	107
4.2.2. Εικονογράφηση.....	110
4.2.3. Χαρακτήρες	112
4.2.4. Διασκευαστικές τεχνικές	113
4.3. <i>Μάγκας</i> (2016) της Μ. Δασκαλάκη	115
4.3.1. Αφηγηματικές τεχνικές	115
4.3.2. Εικονογράφηση.....	118
4.3.3. Χαρακτήρες	120
4.3.4. Διασκευαστικές τεχνικές	121
4.4. Συμπεράσματα	122
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΤΑ ΜΥΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΒΑΛΤΟΥ	127
5.1. <i>Στα μυστικά του Βάλτου</i> (1937) της Π.Σ. Δέλτα	127
5.1.1. Το αρχικό κείμενο.....	127
5.2. <i>Στα μυστικά του Βάλτου</i> (2018) – Graphic novel	129
5.2.1. Αφηγηματικές τεχνικές	129
5.2.2. Εικονογράφηση.....	130
5.2.3. Χαρακτήρες	132
5.2.4 Διασκευαστικές τεχνικές	133
Συμπεράσματα	135
Βιβλιογραφία	144
Παράρτημα.....	151
Βιογραφικά σημειώματα.....	152

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΕΝΝΟΙΩΝ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

1.1. Εισαγωγή

Οι διασκευές λογοτεχνικών έργων καταλαμβάνουν ένα σημαντικό τμήμα της σύγχρονης παιδικής λογοτεχνίας. Αντικείμενο διασκευών έχουν αποτελέσει τα έπη του Ομήρου, οι μύθοι του Αισώπου, η Αγία Γραφή, έργα Ελλήνων και ξένων κλασικών συγγραφέων, οι κωμωδίες του Αριστοφάνη, καθώς και τα λαϊκά παραμύθια. Η παρούσα εργασία είναι αφιερωμένη στις διασκευές που επαναφηγούνται ορισμένα από τα λογοτεχνικά έργα της Π. Σ. Δέλτα, σχεδόν ογδόντα χρόνια μετά τον θάνατό της.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας επιχειρείται ο εννοιολογικός ορισμός της έννοιας διασκευή. Παρουσιάζεται η ιστορία των διασκευών, ο ορισμός του διασκευαστή και του εννοούμενου αναγνώστη, οι διασκευαστικές τεχνικές, η κριτική απέναντι στο φαινόμενο των διασκευών, καθώς και το θεωρητικό πλαίσιο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, των graphic novels και του θεατρικού έργου, αφού οι διασκευές που θα μελετήσουμε, εντάσσονται σε αυτές τις μορφές διασκευών. Στη συνέχεια, ακολουθεί η παράθεση της θεωρίας της αφηγηματολογίας κατά τον Gerard Genette, ο ρόλος και η σημασία της εικονογράφησης, οι τύποι των χαρακτήρων και η λειτουργία των παρακειμενικών στοιχείων. Με βάση τα ανωτέρω επιχειρείται η ανάλυση των υπό μελέτη διασκευασμένων έργων.

Στα επόμενα τέσσερα κεφάλαια ακολουθεί η ανάλυση των υπό μελέτη βιβλίων. Αρχικά παρουσιάζεται η υπόθεση και τα πρόσωπα των πρωτότυπων έργων και στη συνέχεια ακολουθεί η εξέταση των αφηγηματικών τεχνικών, της εικονογράφησης, των χαρακτήρων και των διασκευαστικών τεχνικών που εφαρμόζονται σε κάθε έργο. Τα πρωτότυπα έργα, από τα οποία προέρχονται οι διασκευές είναι το *Παραμύθι χωρίς όνομα* (1910), ο *Τρελαντώνης* (1932), ο *Μάγκας* (1935) και το ιστορικό μυθιστόρημα *Στα μυστικά του Βάλτου* (1937) της Π. Σ. Δέλτα. Τα διασκευασμένα έργα που μελετώνται στην παρούσα εργασία είναι τα εξής: «*Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (2015) της Κ. Ρουγγέρη, «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (1959)-θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, «*Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη,

«Τρελαντώνης» (2002) της Μ. Ιωάννου, «Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα» (2016) της Τ. Τασάκου, «Μάγκας» (2016) της Μ. Δασκαλάκη και το graphic novel «Στα μουσικά του Βάλτου» (2018) του Γ. Ράγκου.

Στο τέλος αναφέρονται τα συνολικά συμπεράσματα της εργασίας. Επιπλέον, στο Παράρτημα παρουσιάζονται τα βιογραφικά των διασκευαστών και των εικονογράφων των λογοτεχνικών βιβλίων που αναλύθηκαν στην παρούσα εργασία.

1.2. Η έννοια της διασκευής

Η παραγωγή ενός νέου δημιουργήματος που να συνδέεται περισσότερο ή λιγότερο με ένα προϋπάρχον κείμενο δεν αποτελεί ένα σύγχρονο φαινόμενο. Ουσιαστικά, πρόκειται για το φαινόμενο της διακειμενικότητας. Ως διακειμενικότητα ορίζεται «η συγχρονική και διαχρονική σχέση συνύπαρξης και διαρκούς επικοινωνίας ανάμεσα στα κείμενα, που διέπει τη δημιουργία, αλλά και την ανάγνωσή τους» (Ζερβού, 2004: 166). Η διακειμενικότητα, όμως, δεν εντοπίζεται μόνο στην περίπτωση των λογοτεχνικών κειμένων, καθώς παρατηρείται συχνά η ύπαρξη συνδέσεων ανάμεσα στα λογοτεχνικά κείμενα και σε άλλες μορφές του πολιτισμού, όπως είναι το θέατρο, η κινηματογραφική ταινία, η μουσική, η ζωγραφική ακόμη και ο χορός. Η Ζερβού διακρίνει τέσσερις μορφές σύνδεσης των λογοτεχνικών κειμένων με άλλες πολιτισμικές εκφράσεις: «α. την εκ νέου εγγραφή ενός κειμένου σε ένα άλλο με τη μορφή αποσπασμάτων ή αναφορών, β. τη διασκευή ενός κειμένου (χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι διασκευές των επών του Ομήρου και της Αγίας Γραφής), γ. τη μεταγραφή ενός κειμένου, το οποίο μπορεί να ανακατασκευάζει ή να αντιστρέφει εντελώς το πρωτότυπο, και δ. την πλήρη μετουσίωση ενός κειμένου, το οποίο μπορεί να γίνει κινηματογραφική ταινία, θεατρικό έργο, κ.ά.» (Ζερβού, 1996: 172-173, όπ. αν. στο Οικονομίδου, 2011: 7). Υπάρχει, όμως, και η αντίστροφη πορεία, αυτή της συγγραφής μιας γραπτής ιστορίας, η οποία προέρχεται από διαφορετικό μέσο, όπως είναι για παράδειγμα η διασκευή ενός θεατρικού έργου σε μυθιστόρημα (Σπανάκη, 2011: 33).

Η σχέση της διακειμενικότητας με τις διασκευές, που μελετά η παρούσα εργασία, έγκειται στο γεγονός ότι η διακειμενικότητα αποτελεί προϋπόθεση για την επίτευξη της διασκευής (Σπανάκη, 2011: 36). Αναφορικά με τις διασκευές, καταγράφονται τρία είδη: 1) Έργα που γράφτηκαν αρχικά για ενήλικες και αργότερα διασκευάστηκαν για το παιδικό κοινό. Στη μεγάλη πλειοψηφία τους πρόκειται για

μυθιστορήματα μεγάλων κλασικών συγγραφέων. 2) Έργα που γράφτηκαν για παιδιά από γνωστούς συγγραφείς σε διαφορετικές εποχές, αλλά προκειμένου ο εκδότης να τα εναρμονίσει με τα κριτήρια και τα πρότυπα των σημερινών παιδιών ή να τα κάνει πιο εύκολα και προσιτά, επέφερε αλλαγές. 3) Η τρίτη κατηγορία αφορά τα λαϊκά παραμύθια, τα οποία, επειδή ανήκουν στο είδος της προφορικής λογοτεχνίας, μεταπλάθονται συνεχώς. Συνεπώς, η διασκευή τους θα μπορούσε να χαρακτηριστεί νόμιμη (Κανατσούλη, 2007: 140).

1.3. Ορισμός της διασκευής

Διάφοροι ορισμοί έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς για την έννοια της διασκευής. Αρχικά, οι όροι διασκευάζω και διασκευή εντοπίζονται στην αρχαία ελληνική γραμματεία κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ., όπου «διασκευάζομαι» σήμαινε γενικά «προμηθεύομαι» ή «εξοπλίζομαι». Κατά την ελληνιστική περίοδο, όμως, ο όρος αναφέρεται αποκλειστικά στην περιοχή των λόγων και ειδικότερα των κειμένων (Καλκάνη, 2004: 18).

Σύμφωνα με τη Δαμιανού «με τον όρο διασκευή εννοούμε το προϊόν, όσο και τη διαδικασία διαχείρισης του αρχικού κειμένου— πηγή από το οποίο προκύπτει. Το διασκευασμένο έργο αποτελεί μια εκδοχή του αρχικού κειμένου, που απευθύνεται σε ένα διαφορετικό κοινό, χρησιμοποιώντας έναν διαφορετικό κώδικα» (Δαμιανού, 2011: 58). Ουσιαστικά, «η διασκευή συνδέεται με τη μεταφορά και τη μετάπλαση μιας ιστορίας από ένα μέσο σε ένα άλλο» (Σπανάκη, 2011: 33).

Ο Αναγνωστόπουλος ορίζει τη διασκευή που προορίζεται για παιδιά ως τη μεταβολή και αλλαγή ενός έργου με σκοπό να καταστεί κατάλληλο για παιδιά (Αναγνωστόπουλος, 1985: 152, όπ. αν. στο Παπαγεωργίου, 2010: 39). Με έναν ευρύτερο όρο, αυτόν της ‘μετά – αφήγησης’, οι Stephens και McCallum περικλείουν κάθε μεταγενέστερη αφήγηση, που παράγεται από ένα αρχικό έργο, ώστε η μετά-αφήγηση να δώσει νόημα και να μεταφέρει τη γνώση και την εμπειρία που προκύπτει από ένα αρχικό κείμενο σε ένα περισσότερο οικείο προς τους νεαρούς αναγνώστες. Οι ίδιοι προτείνουν και την έννοια της αναδιήγησης. Η αναδιήγηση αφορά ένα δευτερογενές κείμενο, που προέρχεται από ένα αρχικό, το οποίο αποκαλείται «προκείμενο». Δεν αποτελεί, όμως, αναπαραγωγή του αρχικού κειμένου, καθώς πολλές φορές δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο πρωτότυπο έργο και το νέο έργο

προκύπτει από πολλά προκείμενα και έχει υποστεί αρκετές ανατροπές (Stephens & McCallum, όπ. αν. στο Παπαγεωργίου, 2010: 39-40).

Η Shavit συσχετίζει τη διασκευή κειμένων που προορίζονται για παιδιά με τη λογοκρισία, καθώς αναφέρει ότι *«οι διάφορες διασκευές ενδιαφέρονται κυρίως για τους χαρακτηρισμούς, την παρουσίαση των ακατάλληλων γεγονότων, τα κοινωνικά πρότυπα του κειμένου και δεν διστάζουν να αλλάζουν ό,τι θεωρείται πως είναι ακατάλληλο για το παιδί. Η μόνη διαφορά τους, σε σχέση με τις ανατροπές, βρίσκεται στις λύσεις που προσφέρουν γι' αυτά τα προβληματικά ζητήματα και στην έκταση της απόκλισης από το αρχικό κείμενο»* (Shavit, 1981: 197, όπ. αν. στο O' Sullivan, 2010: 185).

Ακόμη, θα πρέπει να τονιστεί ότι οι διασκευές έχουν χαρακτήρα προσωρινό, καθώς απευθύνονται σε ένα συγκεκριμένο κοινόγιο μία συγκεκριμένη περίοδο (Ζερβού, 2011: 31).

Ουσιαστικά, η μελέτη των διασκευών είναι μια μελέτη της *«λογοτεχνικότητας της λογοτεχνίας»*, καθώς όταν επιχειρείται η μελέτη των διασκευών λογοτεχνικών έργων προκύπτει το ερώτημα του *«πώς η τέχνη δημιουργεί την τέχνη ή πώς η λογοτεχνία δημιουργείται από τη λογοτεχνία»* (Sanders, 2006: 1).

1.4. Ιστορική εξέλιξη της διασκευής

Η έννοια της διασκευής ξεκινάει από την αρχαία Ελλάδα. Στην αρχαία Ελλάδα υπήρχαν διασκευαστές, οι οποίοι είχαν ως έργο την καταγραφή, την επεξεργασία και την ταξινόμηση των ομηρικών επών. Αργότερα, διασκευαστές ονομάστηκαν οι γραμματικοί, οι οποίοι αφαιρούσαν από την Οδύσσεια και την Ιλιάδα τους στίχους εκείνους που δεν ήταν γνήσιοι (Χάρης, 1974: 353).

Κατά τον 17^ο αιώνα δημιουργήθηκαν πέντε χρυσοδερματόδετα βιβλία για να συγκροτήσουν τη βιβλιοθήκη του νεαρού δούκα της Βουργουνδίας. Τα βιβλία αυτά περιείχαν κυρίως λατινικά κείμενα, αλλά και μερικά αρχαιοελληνικά, που είχαν *«λογοκριθεί, συντομευθεί, μεταφραστεί, σχολιαστεί και απλοποιηθεί»*, ώστε να μπορεί να τα διαβάσει ο διάδοχος του θρόνου. Πρόκειται για την πρώτη συστηματική προσπάθεια διασκευής που προορίζεται συγκεκριμένα για παιδιά (Ζερβού, 1993 και Wolff, 2000, όπ. αν στο Ζερβού, 2011: 17). Στις νέες εκδοχές έργων παραλείπονταν ολόκληρα τμήματα από τα πρωτότυπα, τα οποία θεωρήθηκαν ακατάλληλα, όπως για παράδειγμα κηρύγματα περί δημοκρατίας σε μία εποχή απολυταρχικού καθεστώτος,

διατηρήθηκαν, όμως, διαπολιτισμικά στοιχεία και με αυτόν τρόπο εκσυγχρονίστηκαν έργα της αρχαιότητας και έγιναν περισσότερο διδακτικά και προσιτά στον νεαρό αναγνώστη (Ζερβού, 2011: 18).

Η λαϊκή λογοτεχνία αποτέλεσε αρκετά νωρίς αντικείμενο επεξεργασίας με τη μορφή διασκευών (Δαμιανού, 2011: 55). Ειδικότερα, το λαϊκό παραμύθι έχει υποστεί αρκετές μεταβολές. Κύριο χαρακτηριστικό του λαϊκού παραμυθιού ήταν η προφορικότητα, γι' αυτό και δεν διατηρούσε μια σταθερή μορφή και κάθε αφήγηση διαφοροποιούταν από την αρχική (Κανατσούλη, 2011: 81). Τον 16^ο αιώνα έγιναν κάποιες αρχικές προσπάθειες καταγραφής των λαϊκών παραμυθιών. Η καταγραφή, όμως, λαϊκών παραμυθιών που δέχθηκαν νοηματικές και υφολογικές επεμβάσεις σε υπερθετικό βαθμό έγινε από τους αδερφούς Grimm τον 19^ο αιώνα (Κανατσούλη, 2007: 90). Οι αδερφοί Grimm επεδίωκαν να εναρμονίσουν τα λαϊκά παραμύθια με τις αξίες και τα ιδανικά, με τα οποία η αστική τάξη ήθελε να διαπαιδαγωγήσει τα παιδιά της (Γαβριηλίδου, 2011: 36). Ομοίως, και τα ελληνικά παραμύθια έχουν υποστεί μετατροπές και προσαρμογές.

Στη νεότερη Ευρώπη, η Βίβλος αποτελεί το σπουδαιότερο και πιο δημοφιλές διασκευασμένο/μεταφρασμένο βιβλίο. Έπειτα, ακολουθούν οι διασκευές, οι απλοποιήσεις και οι μεταποιήσεις μύθων, θρύλων, έργων της κλασικής αρχαιότητας και τέλος διασκευές της λογοτεχνίας για ενήλικους, ώστε να καταστούν τα έργα αυτά κατάλληλα για παιδιά (Γαβριηλίδου, 2011: 36).

1.5. Ο διασκευαστής

Ο διασκευαστής είναι ο ενήλικας που θα επιλέξει τον τρόπο απόδοσης ενός κειμένου, που προέρχεται από μια διαφορετική χρονική περίοδο, στη δική του εποχή. Η βασική δυσκολία που καλείται να αντιμετωπίσει ο διασκευαστής είναι το πώς θα καταφέρει να διασκευάσει ένα κείμενο, διατηρώντας ταυτόχρονα την ιδιαιτερότητα του πρωτότυπου κειμένου και κάνοντάς το περισσότερο οικείο στους νέους αναγνώστες, στους οποίους απευθύνεται. Είναι γενικά παραδεκτό ότι κάθε έργο μεταφέρει τα στοιχεία και τις αντιλήψεις της εποχής, στην οποία δημιουργήθηκε (Καλκάνη, 2004: 52). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα κλασικά έργα, τα οποία εκφράζουν τον τόπο και τον χρόνο που τα γέννησε (Πούλος, 2011: 186).

Η διασκευή ενός αφηγηματικού έργου, δηλαδή το πέρασμα από το πρωτότυπο στο νέο δημιούργημα «στηρίζεται σε κάποια μεταδιηγητικά σχήματα (*metanarratives*), που ισχύουν τη στιγμή της διασκευής, σε σιωπηρές, δηλαδή, και συνήθως αθέατες ιδεολογικές παραδοχές που λειτουργούν καθολικά σε μια κοινωνία για να ρυθμίσουν τη γνώση και την εμπειρία» (Stephens & McCallum, 1998: 3-10, όπ. αν. στο Οικονομίδου, 2011: 12). Το σύνολο αυτών των μεταδιηγητικών σχημάτων που ισχύουν σε μία κοινωνία, τη χρονική στιγμή δημιουργίας της διασκευής, αποτελούν ένα σώμα ιδεών, το οποίο οι Stephens & McCallum ονομάζουν μετα-ήθος (*metaethic*). Ο διασκευαστής, λοιπόν, είναι υποχρεωμένος να λειτουργήσει σε αυτό το πλαίσιο μετα-ήθους, που περιλαμβάνει τα αντίστοιχα μεταδιηγητικά σχήματα, τα οποία εντέλει «*διηθούνται*» μέσα από τις προσωπικές του θέσεις και επιλογές (Οικονομίδου, 2011: 12).

Συνεπώς, το διασκευασμένο κείμενο είναι φορέας ενός ιδεολογικού μηνύματος, που δεν είναι πάντα ξεκάθαρο, όπως συμβαίνει πολλές φορές και με τον δημοσιογραφικό λόγο, στον οποίο μέσα από συγκεκριμένες λέξεις και φράσεις επιδιώκεται η διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης στάσης και ιδεολογίας στους αποδέκτες του (Τσιτσανούδη & Παπαδοπούλου, 2013, παρα. 1). Χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταφοράς ιδεολογικού μηνύματος αποτελεί η ανάπτυξη κινημάτων, όπως του φεμινιστικού, του οικολογικού και του αντιρατσιστικού, που οδήγησαν σε νεωτερικές νοηματοδοτήσεις κλασσικών και διαχρονικών αφηγήσεων (Ζερβού, 2011: 19).

1.6. Ο εννοούμενος αναγνώστης

Ένας πολύ σημαντικός παράγοντας για τη δημιουργία μιας διασκευής είναι αυτός του εννοούμενου αναγνώστη. Σύμφωνα με την Οικονομίδου, η έννοια του εννοούμενου αναγνώστη «είναι ιδιαίτερα χρήσιμη, εφόσον μέσα από αυτήν μπορεί να διαφανεί σε ποιον απευθύνεται ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό έργο» (Οικονομίδου, 2000: 64).

Στην περίπτωση των παιδικών διασκευών, το ζήτημα του εννοούμενου αναγνώστη γίνεται ιδιαίτερα πολύπλοκο, καθώς έρχεται αντιμέτωπο με δύο εγγενή προβλήματα: Σύμφωνα με τους θεωρητικούς της Παιδικής Λογοτεχνίας, ο εννοούμενος αναγνώστης έχει διττή υπόσταση, γιατί εκτός από το παιδί, υπάρχει και ένας ενήλικας, ο οποίος θα επιλέξει και θα αγοράσει το βιβλίο ανάμεσα σε πολλά

άλλα και θα το κρίνει. Συνεπώς, οι αισθητικές και ιδεολογικές επιλογές του διασκευαστή επηρεάζονται από τις *«υποτιθέμενες προσδοκίες και ανάγκες»* όχι μόνο των παιδιών, αλλά και των ενηλίκων. Ο όρος *«υποτιθέμενες»* παραπέμπει στο δεύτερο εγγενές πρόβλημα που προκύπτει αναφορικά με τον εννοούμενο αναγνώστη των παιδικών διασκευών. Ο διασκευαστής, όταν δημιουργεί ένα έργο, δεν γνωρίζει το παιδί στο οποίο απευθύνεται, συνεπώς προσπαθεί να το *«κατασκευάσει»* με βάση αυτό που η κοινωνία επιθυμεί ή θεωρεί σωστό. Σε αυτήν την περίπτωση λαμβάνει χώρα μία παιδαγωγική λογοκρισία. Παρατηρείται συχνά το φαινόμενο διασκευαστές να παραλείπουν κομμάτια από τα πρωτότυπα κείμενα, τα οποία εκφράζουν απόψεις και ιδεολογήματα που δε συνάδουν με αυτές που επικρατούν την εποχή δημιουργίας των διασκευών (Οικονομίδου, 2016: 140). Επίσης, παρατηρείται το φαινόμενο ορισμένοι διασκευαστές να μην απομακρύνονται από το πρωτότυπο έργο και άλλοι να το αποδίδουν πιο ελεύθερα (Κανατσούλη, 2000: 222).

1.7. Διασκευαστικές τεχνικές

Η μεταφορά από ένα λογοτεχνικό είδος σε ένα άλλο, από ένα συγκεκριμένο αναγνωστικό κοινό σε ένα άλλο και από μία εποχή σε μία διαφορετική επέβαλαν τις μετασχηματιστικές τεχνικές, ώστε τα νέα κείμενα που προκύπτουν να πλησιάζουν, τόσο από άποψη δομής όσο και από άποψη νοήματος τα σύγχρονα δεδομένα (Γαβριηλίδου, 2011: 43).

Σύμφωνα με τον Genette, οι πιο συνηθισμένες διασκευαστικές τακτικές που χρησιμοποιούνται είναι η παράλειψη και η προσθήκη, αλλά και μία τρίτη μέθοδος, η αλλαγή είδους (αφηγηματοποίηση) (Genette, 1997: 113-115).

Η Ζερβού αναφέρει ότι στην περίπτωση που εφαρμόζεται η παράλειψη αφαιρείται οτιδήποτε δεν θα γινόταν κατανοητό από το παιδί. Συνεπώς, το διασκευασμένο έργο απλοποιείται. Επίσης, παρατηρείται συχνά και η αφαίρεση αποσπασμάτων που δε συνάδουν με τα ιδεολογικά πρότυπα των παιδιών, γεγονός που παραπέμπει στην παιδαγωγική λογοκρισία. Η προσθήκη, από την άλλη πλευρά, στοχεύει και αυτή στο να προσαρμόσει το κείμενο στα πρότυπα του παιδιού, είναι όμως, πιο καταλυτική από την παράλειψη. Αυτό συμβαίνει γιατί η προσθήκη, μέσω κυρίως επεξηγηματικού σχολιασμού, προσπαθεί να *«δικαιολογεί πρόσωπα και γεγονότα και να αποδίδει προθέσεις και κίνητρα, οδηγώντας κάποτε σε μία τρομακτική αλλοίωση»*. (Ζερβού, 1997: 123, όπ. αν. στο Οικονομίδου, 2011: 11). Επειδή, λοιπόν,

η διασκευή συνεπάγεται ευκολία στην ανάγνωση, παρατηρείται συχνά παράλειψη διαλόγων ή αδικαιολόγητη προσθήκη τους, απλοποίηση της πλοκής, αποφυγή εμβάθυνσης στους χαρακτήρες και αφαίρεση πληροφοριών που δεν προσφέρουν στην αφήγηση, αλλά κουράζουν τον αναγνώστη (Κανατσούλη, 2007: 141).

Στην περίπτωση, τέλος, της αφηγηματοποίησης, περνάμε «από την προφορικότητα στην ακρίβεια της γραφής, τη μετουσίωση του προφορικού υλικού για να υπηρετήσει τις ανάγκες του γραπτού κειμένου» (Παπαγεωργίου, 2010: 44).

Τέτοιες μετατροπές στις διασκευές επηρεάζουν το νόημα του νέου κειμένου και σε ορισμένες περιπτώσεις το διαφοροποιούν ιδεολογικά σε μεγάλο βαθμό από το αρχικό έργο. Σύμφωνα με την Οικονομίδου, όταν πρόκειται για αλλαγή είδους «το διασκευασμένο έργο προσαρμόζεται στους κανόνες και τις συμβάσεις που διέπουν το νέο ειδολογικό πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται» (Οικονομίδου, 2011: 11). Όπως τονίζει ο Genette «δεν υπάρχει αθώα μετατροπή – δηλαδή, που να μη μεταβάλλει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τη σημασία του υπο-κειμένου της» (Genette, 1982: 417).

Τέλος, οι πάγιες πρακτικές που εφαρμόζονται κατά τη διαδικασία της διασκευής ενός κλασικού κειμένου σε παιδικό, είναι οι εξής:

- Επαναδιευθέτηση του υλικού, ώστε να προβάλλεται μία ομαλή και γραμμική χρονολογική ανάπτυξη στο νέο κείμενο.
- Εισαγωγή τρίτου προσώπου στην αφήγηση.
- Περιορισμένης έκτασης αφήγηση και περικοπές τμημάτων από το αρχικό κείμενο.
- Υπεραπλούστευση της σύνταξης και του λεξιλογίου, μικρές σε έκταση προτάσεις, κατανοητές έννοιες, ευπρεπής γλώσσα.
- Διδακτισμός και ηθικολογικός προσανατολισμός.
- Επιδίωξη δημιουργίας αίσιου τέλους της ιστορίας.
- Αναφορά στο πρωτότυπο κείμενο ως «νομμοποιητικό άλλοθι» (Μουλά, 2011: 133)

Η πλοκή, το σκηνικό, η ψυχολογία των χαρακτήρων, όπως και τα ονόματά τους είναι στοιχεία που οι διασκευές διατηρούν, παρά τις αλλαγές και τις απλουστεύσεις (Καλκάνη, 2004: 48).

Καταλήγοντας, σε κάθε διασκευαστική τεχνική αναπόφευκτα λαμβάνει χώρα μια αλλαγή, ίσως και απώλεια της μοναδικότητας που χαρακτηρίζει κάθε πρωτότυπο κείμενο (Μουλά, 2011: 134).

1.8. Κριτική περί διασκευών

Τις τελευταίες δεκαετίες, οι διασκευές αποτέλεσαν αντικείμενο επιστημονικών συζητήσεων. Πλήθος ερωτημάτων έχουν προκύψει αναφορικά με την ύπαρξη και τον ρόλο των διασκευών.

Ένα από τα πιο σημαντικά ζητήματα που τέθηκαν έγκειται στο ερώτημα αν υπάρχει σοβαρός λόγος αντικατάστασης του πρωτότυπου έργου με ένα τροποποιημένο δημιούργημα. Οι διασκευές θεωρούνται χρήσιμες, επειδή μπορούν να μεταδώσουν γνώσεις και διαχρονικές αξίες του πολιτισμού μας, όταν διασκευάζονται έργα που ανήκουν στην εθνική λογοτεχνία (π.χ. διασκευές έργων του Αριστοφάνη), καθώς φέρνουν τους αναγνώστες και κυρίως τα παιδιά, σε επαφή με την εθνική πολιτισμική μας κληρονομιά (Οικονομίδου, 2011: 10). Με αυτόν τον τρόπο, οι νεαροί αναγνώστες εκτιμούν τα λογοτεχνικά έργα και τα αντιλαμβάνονται ως στοιχεία του πολιτισμού μας.

Η Κανατσούλη εκθέτει τις εξής απόψεις υπέρ της δημιουργίας διασκευασμένων έργων που αφορούν τα παιδιά: 1) Τα πρωτότυπα κείμενα που είναι μεγάλα σε έκταση μπορεί να κουράσουν τον μικρό αναγνώστη που δεν έχει αποκτήσει ακόμη μεγάλη εμπειρία στην ανάγνωση βιβλίων, 2) στο μεγάλο κείμενο, οι συνεχείς διακοπές του παιδιού κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης, μπορεί να το οδηγήσουν στο να χάσει «το νήμα της ιστορίας», 3) όταν υπάρχουν πολλοί χαρακτήρες και πολλά περιστατικά στο πρωτότυπο κείμενο, ελλοχεύει ο κίνδυνος, το παιδί να μπερδευτεί σχετικά με τη δράση και τη ροή του κειμένου, 4) οι διασκευαστές μπορούν να τοποθετήσουν στο καινούριο έργο περισσότερα διαλογικά μέρη και να παρουσιάσουν τα πράγματα μέσα από τα μάτια των παιδιών, γεγονός που κάνει το κείμενο πιο ενδιαφέρον και ελκυστικότερο στα παιδιά, 5) τέλος, οι διασκευαστές μπορούν να χρησιμοποιήσουν αφηγηματικές τεχνικές που είναι περισσότερο οικείες στα παιδιά ή να απλουστεύσουν τις υπάρχουσες (Κανατσούλη, 2000: 225).

Μερικοί αναγνωρισμένοι κριτικοί της Παιδικής Λογοτεχνίας, θεωρούν ότι οι διασκευές αποτελούν ιστορική αναγκαιότητα. Ένας από αυτούς είναι και ο Γάλλος μελετητής Marc Soriano, ο οποίος όμως θέτει ορισμένες προϋποθέσεις, ώστε να καταστούν οι διασκευές ποιοτικά αποδεκτές: Αρχικά θα πρέπει να αναγράφεται στο εξώφυλλο, η ένδειξη ότι το βιβλίο αποτελεί διασκευή. Δεύτερον, οι λόγοι δημιουργίας της διασκευής θα πρέπει να είναι παιδαγωγικοί και όχι εμπορικοί.

Τρίτον, όταν παραλείπονται ορισμένα μέρη από το αρχικό κείμενο, θα πρέπει αυτά να αποδίδονται με περιλήψεις (Soriano, όπ. αν. στο Κανατσούλη, 2007: 141).

Ένας ακόμη προβληματισμός που απασχόλησε τους ερευνητές αναφορικά με τις διασκευές, σχετίζεται με την πιστότητα τους ως προς το πρωτότυπο κείμενο (Σπανάκη, 2011: 33). Η πιστότητα, όμως, ως προς το πρωτότυπο έργο δεν αποτελεί πλέον το πρωταρχικό κριτήριο αξιολόγησης μιας διασκευής, ενώ *«οι πιο δημιουργικές περιπτώσεις διασκευής και μεταγραφής/οικειοποίησης είναι κατά κανόνα εκείνες που, αντί να μένουν πιστές στο αφηγητικό έργο, συνειδητά το αμφισβητούν ή το υποσκάπτουν»* (Οικονομίδου, 2011: 9).

Ένα άλλο ζήτημα που προκύπτει αναφορικά με τις διασκευές, έγκειται στο ερώτημα εάν ένα διασκευασμένο έργο θεωρείται αυθεντικό έργο και σε ποιο βαθμό. Έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς απόψεις ότι το διασκευασμένο κείμενο θεωρείται κατώτερο και υπολείπεται της αξίας και του κύρους του πρωτότυπου κειμένου (Hutcheon, 2013, Oittinen, 2000, Geerts & Vanden Bossche, 2013, όπ. αν. στο Χατζιωαννίδου, 2016: 2). Όμως, το γεγονός ότι γνωστοί θεωρητικοί αμφισβήτησαν την ιδέα της αυθεντικότητας ως πρωταρχικής αξίας ενός λογοτεχνικού έργου, σε συνδυασμό με την παραδοχή της ύπαρξης διακειμενικότητας σε κάθε κείμενο, έδωσε κύρος σε έργα όπως είναι οι διασκευές (Οικονομίδου, 2011: 9).

Τέλος, προβληματισμό εγείρει και η σειρά, με την οποία ο αναγνώστης θα έρθει σε επαφή με το αρχικό κείμενο και με το διασκευασμένο. Η Οικονομίδου τονίζει ότι ο αναγνώστης είναι ήδη εξοικειωμένος με το αρχικό κείμενο, ώστε να μπορεί έτσι να συγκρίνει τα δύο κείμενα και να καταλήξει σε διαπιστώσεις (Οικονομίδου, 2000, όπ. αν. στο Τσιλιμένη, 2007: 103). Από την άλλη πλευρά, όταν ο αναγνώστης έρθει σε επαφή πρώτα με το διασκευασμένο έργο, τότε στερείται της δυνατότητας να ανακαλύψει τη μοναδικότητα και το ανεπανάληπτο της πρώτης επαφής με το πρωτότυπο κείμενο (Κανατσούλη, 2000: 225-226). Τον αντίλογο αυτό αντικρούει η Marceline Laparra, η οποία υποστηρίζει ότι οι διασκευές είναι δυνατόν να κεντρίσουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη, ώστε να προχωρήσει στην ανάγνωση του πρωτότυπου έργου (όπ. αν. στο Κανατσούλη, 2007: 141).

Τέλος, αναφορικά με τους λόγους έκδοσης μιας διασκευής θα πρέπει να προστεθεί και ο οικονομικός παράγοντας. Το διασκευασμένο βιβλίο είναι ένα καταναλωτικό αγαθό, συνεπώς η κυκλοφορία διασκευής από κλασικούς ή γνωστούς συγγραφείς αποτελεί πιθανότατα μία πράξη οικονομικής και εμπορικής σημασίας για τους εκδότες (Ζερβού, 2011: 22).

1.9. Μορφές διασκευών προς ανάλυση

Αμέσως παρακάτω θα γίνει λόγος για το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, τα graphic novels και το θεατρικό έργο, καθώς τα έργα που θα μελετήσουμε εντάσσονται σε αυτές τις μορφές διασκευής.

1.9.1. Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο αποτελεί τη σημαντικότερη γέφυρα επικοινωνίας του παιδιού με τη λογοτεχνία (Γιαννικοπούλου, 2016: 11). Ανήκει στον χώρο του παιδικού βιβλίου και αποτελεί μια ξεχωριστή κατηγορία με τη δική της αυτοτέλεια και δυναμική, λόγω των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που το διέπουν (Τσιλιμένη, 2007: 17). Στην επιστημονική κοινότητα, ο όρος εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο περιλαμβάνει μία ευρεία γκάμα βιβλίων που χαρακτηρίζονται από θεμελιώδεις διαφορές μεταξύ τους, γεγονός που καθιστά δυσδιάκριτη την ειδοποιό διαφορά που διαχωρίζει αυτήν την κατηγορία βιβλίων από οποιαδήποτε άλλη. Τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία μπορεί να ανήκουν σε διαφορετικά λογοτεχνικά είδη, όπως βιβλία γνώσεων, ποιήματα, μικρές ιστορίες, κ.ά. (Γιαννικοπούλου, 2008: 17).

Τις τελευταίες δεκαετίες, παρατηρείται αυξημένο ενδιαφέρον από τη μεριά της επιστημονικής κοινότητας ως προς τη μελέτη του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου. Η αύξηση του ενδιαφέροντος τονίζει τη σπουδαιότητα της επίδρασης, που ασκεί το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο στον αναγνώστη (Τσιλιμένη, 2007: 17). Με το εικονογραφημένο βιβλίο ένας ολόκληρος απεικονιστικός κόσμος παραλαμβάνει μπροστά από τα μάτια του μικρού παιδιού, πλουτίζοντας τις γνώσεις του για τον κόσμο που το περιβάλλει (Ασωνίτης, 2007: 28). Οι ευεργετικές συνέπειες της επαφής των παιδιών με το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο έχουν αναφερθεί κατ'εξακολούθηση από τις επιστήμες της αγωγής, τη ψυχολογία, την κοινωνιολογία και τη γλωσσολογία (Τσιλιμένη, 2007: 27).

Η εμφάνιση των πρώτων εικονογραφημένων βιβλίων επήλθε με την εφεύρεση της τυπογραφίας κατά τη δεκαετία του 1450. Μέχρι και τον 17^ο αιώνα, όμως, τα εικονογραφημένα βιβλία που δημιουργούνταν απευθύνονταν σε ένα συγκεκριμένο κοινό, αυτό των ενηλίκων, καθώς τα παιδιά δεν θεωρούνταν διαφορετική ομάδα από του ενήλικες (Σιβροπούλου, 2004: 1). Τα βιβλία αυτά είχαν πολλές φορές άσεμνο

περιεχόμενο ή περιείχαν ιστορίες που υπέκρυπταν πολιτικό ή ιδεολογικό περιεχόμενο (Ασωνίτης, 2001: 31). Πρώτος ο Άγγλος φιλόσοφος John Locke κατά τον 17^ο αιώνα ανέδειξε την ανάγκη της ανάγνωσης βιβλίων από τα παιδιά, που να ανταποκρίνονται στην ηλικία και τις δυνατότητές τους, αλλά παράλληλα να είναι ενδιαφέροντα και διασκεδαστικά. Η έκδοση του πρώτου εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου βασίστηκε στις συγκεκριμένες απόψεις του Locke και εκδόθηκε το 1658. Το βιβλίο γράφτηκε από τον Κομένιο (John Amos Comenius) και είχε τον τίτλο «*Ο ορατός κόσμος σε εικόνες*» (Orbis Sensualium Pictus). Μάλιστα ο Κομένιος ήταν από τους πρώτους που διαπίστωσε ότι τα παιδιά συγκρατούν με μεγαλύτερη ευκολία κάτι που έχουν δει, παρά κάτι που έχουν διαβάσει (Σιβροπούλου, 2004: 2). Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι τα πρώτα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία απευθύνονταν κυρίως στα παιδιά των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων (Ασωνίτης, 2001:31).

Τον 18^ο αιώνα, οι απόψεις δύο μεγάλων παιδαγωγών του J. Rousseau (1712-1778) και του J. Pestalozzi (1712-1778), καθώς και το κίνημα του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού συνέβαλλαν στην καταξίωση του παιδιού και στην πληθωρική διακίνηση του βιβλίου, καθώς το παιδί άρχισε να θεωρείται πια ως αυθύπαρκτη αξία και έγινε αποδέκτης ιδιαίτερης προσοχής (Ασωνίτης, 2001: 33). Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα οι αδερφοί Grimm έδωσαν την ώθηση για την εικονογράφηση του παιδικού βιβλίου. Ωστόσο, η μεγάλη αλλαγή επήλθε με τον εκδότη και τυπογράφο Edmund Evans, ο οποίος έκανε μια σημαντική προσπάθεια βελτίωσης της εκτύπωσης, τυπώνοντας βιβλία ποιότητας (Σιβροπούλου, 2004: 5, Ασωνίτης, 2001: 33).

Τον 20^ο αιώνα έχουμε την ουσιαστική μεταβολή της παιδικής λογοτεχνίας, η οποία απευθύνεται περισσότερο στα παιδιά, παρά στους ενήλικες. Σε αυτό συνέβαλλε και η διακήρυξη της Ellen Key, που είχε τίτλο *Ο αιώνας του παιδιού*, με την οποία τονίστηκε η σημαντική συμβολή της εικονογράφησης των βιβλίων στη μάθηση των παιδιών (Σιβροπούλου, 2004: 6). Επίσης, την εποχή εκείνη, σημαντικοί παιδαγωγοί όπως ο Dewey, ο Kerschensteiner, ο Claparede και η Montessori τονίζουν τη παιδευτική λειτουργία της εικόνας στο βιβλίο (Ασωνίτης, 2001: 35-36).

Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου μεσολάβησε ένα κενό στο χώρο της εικονογράφησης, όμως, μετά από αυτό ξεκίνησε και πάλι μία δημιουργική περίοδος (Whalley, 1990: 218, όπ. αν. στο Σιβροπούλου, 2004: 7). Στα τέλη του 20^{ου} αιώνα τα βιβλία είχαν ως στόχο να οξύνουν τη δημιουργικότητα και τη φαντασία του παιδιού.

Στην Ελλάδα, με τη σύσταση του νέου ελληνικού κράτους, συντελούνται κάποιες αρχικές προσπάθειες εικονογράφησης βιβλίων, με σχετικά υποτυπώδη και κακότεχνη εικονογράφηση. Όμως, τη δεκαετία του 1960 αρχίζει να βελτιώνεται η ποιότητα των βιβλίων και οι Έλληνες εικονογράφοι αρχίζουν να κάνουν αισθητή την παρουσία τους (Σιβροπούλου, 2004: 8-9). Από τη δεκαετία του 1980 η πορεία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου αρχίζει να αλλάζει, λόγω της εξέλιξης της τεχνολογίας και των άπειρων δυνατοτήτων που προσφέρει σε χρώματα. Ύστερα, με την ίδρυση του κύκλου ελληνικού βιβλίου, προτείνεται η βράβευση των εικονογράφων, γεγονός που παρακινεί όλο και περισσότερους να ασχοληθούν με την εικονογράφηση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την αναβάθμιση του περιεχομένου του παιδικού βιβλίου. Ακόμη, η ίδρυση της Καλλιτεχνικής Εταιρείας Αίσωπος 1992 δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μία πιο ευνοϊκή αντιμετώπιση του βιβλίου. Τη δεκαετία εκείνη, νέοι δημιουργοί δίνουν νέα μορφή και περιεχόμενο στην εικονογράφηση. (Τσιλιμένη, 2007: 21).

Ως προς τον ορισμό του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου έχουν διατυπωθεί, κατά καιρούς, διάφοροι ορισμοί.

Σύμφωνα με τον Μπενέκο, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο ορίζεται ως *«το σύνολο των εικόνων και άλλων διακοσμητικών κυρίως στοιχείων που ενταγμένα οργανικά στο κείμενο έχουν σκοπό να το καταστήσουν ελκυστικότερο και προσιτότερο ή να το τεκμηριώσουν και να το προεκτείνουν στη σκέψη του ανθρώπου»* (Μπενέκος, 1981: 7). Ο ίδιος, όμως, αναθεωρώντας τον παλαιότερο ορισμό του για το εικονογραφημένο βιβλίο, επισημαίνει ότι ο όρος αναφέρεται σε εκείνο το βιβλίο *«...που το περιεχόμενο του εκφέρεται ενσυνείδητα είτε αποκλειστικά μέσω των εικόνων του είτε με την συνδρομή του λόγου σε εναρμονισμένη αναλογία-οργανική σύνδεση γλωσσικού και εικαστικού κώδικα»* (Μπενέκος, 1990, σελ. 33, όπ. αν. στο Κιτσαράς, 1993: 22).

Ο Κιτσαράς με τη σειρά του, διατυπώνει έναν άλλον ορισμό για το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, σύμφωνα με τον οποίο το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο είναι *«ένα βιβλίο σχεδιασμένο για παιδιά από 2 μέχρι 8 ετών με αναρίθμητες εικονογραφήσεις και λίγο ή καθόλου κείμενο. Με την ευρύτερη έννοια του όρου, εντάσσονται στα εικονογραφημένα βιβλία και εκείνα τα παιδικά βιβλία, στα οποία εικονογράφηση και κείμενο βρίσκονται σε ισότιμη σχέση δίπλα-δίπλα και συνδέονται οργανικά...»* (Κιτσαράς, 1993: 21). Ο Παρμενίδης, από την άλλη μεριά, τονίζει ότι τα βιβλία, στα οποία η εικόνα συνοδεύει απλά το κείμενο, χωρίς να

προσθέτει κάποια επιπλέον πληροφορία, δεν εντάσσονται στην κατηγορία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου (1986: 2, οπ. αν. στο Τσιλιμένη, 2007: 18).

Η Κανατσούλη διακρίνει δύο κατηγορίες βιβλίων σχετικά με τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία: τα εικονοβιβλία (pictures books) και τα βιβλία με εικόνες (illustrated books) (Κανατσούλη: 2007: 103). Στο εικονοβιβλίο, η εικονική αφήγηση δεν ακολουθεί πιστά τον κειμενικό λόγο, ενώ στο βιβλίο με εικόνες οι εικόνες ερμηνεύουν και ενισχύουν το κείμενο και ορισμένες φορές απλά το διακοσμούν.

Όσον αφορά την εικονογράφιση βιβλίων που απευθύνονται σε μικρές ηλικίες, θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη κάποιοι συγκεκριμένοι παράγοντες. Πρώτα από όλα, η αισθητική ποιότητα των εικόνων θα πρέπει να διακρίνεται για την καθαρότητα της σύνθεσης και το καλό σχέδιο. Το ύφος της εικονογράφισης θα πρέπει να είναι συνυφασμένο με αυτό του κειμένου, καθώς η σχέση κειμένου και εικόνας είναι ιδιαίτερα στενή. Επιπλέον, θα πρέπει να υπάρχει και ισορροπία κειμένου και εικόνας, διότι το κείμενο και η εικόνα συνεργάζονται αρμονικά, μεταφέροντας το κάθε ένα τη δική του εκδοχή για το θέμα που διαπραγματεύονται. Σημαντικό ρόλο διαδραματίζει και η θέση της εικόνας στη σελίδα. Η εικόνα θα πρέπει να τοποθετείται κοντά στο τμήμα του κειμένου. Αυτή η τακτική είναι ιδιαίτερος βοηθητική για παιδιά προσχολικής ηλικίας. Ακόμη, οι εικονογράφοι του βιβλίου οφείλουν να δημιουργούν αναγνωρίσιμους χαρακτήρες, σύμφωνα με τις περιγραφές του κειμένου, ώστε το παιδί να μη τους συγχέει με άλλους χαρακτήρες. Οι εικόνες θα πρέπει να ανταποκρίνονται στις αντιληπτικές και γνωστικές ικανότητες των παιδιών και να είναι γενικά απλές, ρεαλιστικές, και κλιμακούμενης δυσκολίας ανάλογα με την ηλικία. Ο εικονογράφος οφείλει ακόμη, να σέβεται και να υπακούει στις ζωγραφικές συμβάσεις της πραγματικότητας, οι οποίες διαφοροποιούνται ανάλογα με την εποχή και τον τόπο. Σκόπιμη κρίνεται η αποφυγή της απεικόνισης στερεοτύπων. Σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν, επίσης, η οπτική γωνία από την οποία κάποιος παρατηρεί την εξέλιξη της ιστορίας, η σχέση μεγέθους των χαρακτήρων, το πάχος των γραμμών και η προοπτική. Τέλος, τόσο το εξώφυλλο όσο και το οπισθόφυλλο θα πρέπει να είναι καλοσχεδιασμένα, γιατί μέσα από αυτά πραγματοποιείται η πρώτη επαφή του αναγνώστη με το βιβλίο. Γενικά, το εικονογραφημένο βιβλίο θα πρέπει να εξάπτει το ενδιαφέρον του αναγνώστη (Κανατσούλη, 2007: 108).

1.9.2. Graphic novels

Τα graphic novels έχουν κάνει αισθητή την παρουσία τους τα τελευταία χρόνια κεντρίζοντας το ενδιαφέρον μικρών και μεγάλων. Παράλληλα, και οι ερευνητές άρχισαν να μελετούν αυτό το είδος λογοτεχνίας με μεγαλύτερη προσοχή, προκειμένου να διασαφηνίσουν με ακρίβεια τον ορισμό και τα χαρακτηριστικά του.

Ο όρος graphic novels χρησιμοποιείται προκειμένου να περιγραφούν ορισμένες κατηγορίες κόμικς (Νικολόπουλος, 2017: 1). Χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά για να περιγράψει μεγάλες αφηγήσεις κόμικς που διαφοροποιούνταν από τις προϋπάρχουσες αφηγήσεις του είδους, ενώ, γεωγραφικά, λαμβάνει χώρα εντός του βιομηχανικού πλαισίου παραγωγής των κόμικς στις Η.Π.Α (Κρητικός & Σαμπανίκου, 2017: 2).

Ο όρος graphic, ο οποίος σχετίζεται με το σχεδιασμό της εικόνας (χρώμα, γραμμή, σχέδιο), δεν προκάλεσε ιδιαίτερο προβληματισμό στους ερευνητές, σε αντίθεση με την έννοια novel, η οποία εγείρει πολλά ερωτήματα, αφού συσχετίζεται άμεσα με το μυθιστόρημα (novel) (Ζέζου, 2015: 11).

Ο όρος κόμικς από την άλλη, αναφέρεται «στις εικονογραφημένες ιστορίες που, μέσα από μια σειρά στενά συνδεδεμένων σκίτσων και διαλόγων που τα συνοδεύουν αποδίδουν παραστατικά ιστορίες δράσης» (Κανατσούλη, 2007: 115).

Αναφορικά με τη σχέση ανάμεσα στα graphic novels και τα κόμικς, οι Chinn και McLoughlin επισημαίνουν: «Η απλούστερη απάντηση είναι πως δεν υπάρχει διαφορά ή, το λιγότερο, οι ίδιες διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα σε ένα συνηθισμένο μυθιστόρημα και μια μικρή ιστορία ή νουβέλα. [...] Τα GN είναι comic books, αλλά ουσιαστικά είναι και κάτι περισσότερο από comic books. Το πρόβλημα είναι ότι συχνά υπάρχει ένα κενό ανάμεσα στο τι ορίζει κάποιος ως GN και το τι παρουσιάζεται ως τέτοιο» και καταλήγουν στην απλή και σημαντική, διαπίστωση πως τα GN είναι comic books, αλλά όλα τα comic books δεν είναι GN» (Chinn-McLoughlin, 2007: 14-15, όπ. αν. στο Νικολόπουλος, 2017: 7).

Ορισμένα από τα χαρακτηριστικά των graphic novels που το διαφοροποιούν από τα συνηθισμένα κόμικς και σχετίζονται κυρίως με το παρακείμενο του βιβλίου είναι τα εξής:

- Το εξώφυλλο των graphic novels είναι γενικά σκληρόδετο και καλής ποιότητας. Στο εξώφυλλο αναγράφονται πέρα τον τίτλο, και τα ονόματα των συγγραφέων, κάτι που δεν συμβαίνει με τα κόμικς.

- Αναγράφεται το βιογραφικό σημείωμα των δημιουργών.
- Υπάρχει αφιέρωση στις πρώτες ή τις τελευταίες σελίδες.
- Πριν από το κείμενο υπάρχει ένας πρόλογος από τον εκδότη και τον εικονογράφο και εκεί παρέχονται πληροφορίες για το βιβλίο.
- Στο οπισθόφυλλο υπάρχει μία περίληψη και μία κριτική, που στόχο έχει να πείσει τον αναγνώστη για την εγκυρότητα του βιβλίου.
- Στο εξώφυλλο ή στις αρχικές σελίδες αναγράφεται το όνομα του εκδοτικού οίκου.
- Στο εξώφυλλο αναγράφεται η ένδειξη ISBN (International Standard Book Number) αντί για ISSN (International Standard Serial Number), γεγονός που πιστοποιεί ότι τα graphic novels είναι βιβλία πια και όχι περιοδικά.
- Στα graphic novels που απευθύνονται σε παιδιά, υπάρχει η ένδειξη gn (Ζέζου, 2015: 30).

Σε ένα graphic novel η αφήγηση πραγματοποιείται μέσα από τη συνεργασία του λόγου και της εικόνας. Λέξεις και εικόνες συνεργάζονται για παραχθεί το νόημα και άλλοτε τον πρώτο λόγο τον έχει η εικόνα και άλλοτε ο λόγος. Σύμφωνα με τον McCloud (2006: 130, όπ. αν. στο Ζέζου, 2015: 23), οι συνδυασμοί λέξεων και εικόνων στα graphic novels μπορεί να είναι οι εξής:

- α) Η λέξη έχει τον πρωταρχικό ρόλο στην απόδοση νοήματος. Έτσι, δηλώνεται μέσα σε λίγες λέξεις ο τόπος και ο χρόνος, και η εικόνα απλά εικονογραφεί το περιεχόμενο των λέξεων.
- β) Η εικόνα έχει τον πρωταρχικό ρόλο στην απόδοση νοήματος, καθώς μπορεί να υπάρχουν λίγα πάνελ χωρίς λέξεις, προσδίδοντας αμεσότητα.
- γ) Λέξεις και εικόνες αποδίδουν το ίδιο μήνυμα. Αυτό συμβαίνει κυρίως στα παιδικά graphic novels.
- δ) Λέξεις και εικόνες συνεργάζονται μεν, αλλά μεταδίδουν διαφορετική πληροφορία.
- ε) Λέξεις και εικόνες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες, προκειμένου να αποδώσουν ένα νόημα που διαφορετικά δεν θα μεταδίδονταν χωρίς την συνέργεια και των δύο.
- στ) Λέξεις και εικόνες δεν συσχετίζονται μεταξύ τους. Στην περίπτωση αυτή, ο αναγνώστης δεν μπορεί να κάνει συσχετισμούς ανάμεσα στην εικόνα και το κείμενο. Ο συνδυασμός αυτός σπάνια επιλέγεται από τους δημιουργούς.

ζ) Λέξεις και εικόνες συνδυάζονται εικονογραφικά, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του κολάζ.

Συμπερασματικά, στα graphic novels εικόνα και κείμενο έχουν ισότιμη θέση, προκειμένου να καταστεί κατανοητή η αφήγηση.

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια ανοδική τάση στις αποδόσεις λογοτεχνικών έργων σε graphic novel για παιδιά. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται και στη χώρα μας. Πρόκειται για ένα φαινόμενο που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1990 με παρότρυνση των εκδοτικών οίκων, θεωρώντας ότι η διασκευή των κλασικών βιβλίων αποτελεί μία εμπορικά ασφαλή κίνηση που θα αποφέρει σίγουρα έσοδα (Νικολόπουλος, 2017: 10).

1.9.3. Θεατρικό έργο

Είναι γεγονός ότι η κουλτούρα δίνει περισσότερη προσοχή στην αφήγηση και δεν προσφέρει την ευκαιρία, κυρίως στα παιδιά, να έρθουν σε επαφή με το θέατρο (Prindle, 1999: 143, όπ. αν. στο Μουλά, 2011: 132). Σύμφωνα με τον Βάλτερ Πούχγερ *«το θέατρο εμπεριέχει μια επικίνδυνη αλήθεια, όχι τόσο με αυτή που διδάσκει και παριστάνει, όσο απλώς και μόνο με την ύπαρξή του, την αλήθεια, ότι η επικρατούσα πραγματικότητα είναι μία μόνο από τις πιθανές, και όχι η μοναδική και απόλυτη»* (Πούχγερ, 1984: 21). Έχει διατυπωθεί ο ορισμός ότι το θέατρο αποτελεί μίμηση της πραγματικότητας, καθώς οι θεατές που προσέρχονται να παρακολουθήσουν ένα θεατρικό έργο, δεν γνωρίζουν τι επρόκειτο να συμβεί. Στην πραγματικότητα, όμως, οι θεατές γνωρίζουν αρκετά από τα σημεία της παράστασης (Γραμματάς, 2001: 24).

Σε μια προσπάθεια περιγραφής της έννοιας του θεάτρου, θα καταλήγαμε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για μια καλλιτεχνική έκφραση και δημιουργία στην οποία εικόνα και λόγος συνεργάζονται ισότιμα. Το θέατρο, ως μία μορφή τέχνης που στόχο έχει τη μετάδοση ιστοριών, κάνει χρήση και άλλων τεχνών, όπως είναι ο χορός και η μουσική. Σε μια θεατρική σκηνή, ένα κείμενο μπορεί να μετατραπεί σε σκηνική εικόνα και το αντίστροφο (Πούχγερ, 1999: 9-10).

Το θέατρο της διασκευής, για το οποίο γίνεται λόγος στην παρούσα εργασία, αντλεί τα θέματά του από διάφορες πηγές, όπως είναι τα παραμύθια, η μυθολογία, τα τραγούδια, οι μύθοι του Αισώπου, τα ποιήματα, τα οποία αφού υποστούν την κατάλληλη επεξεργασία μετατρέπονται σε θεατρικά έργα (Μαυρίδου, 2004: 295). Η διασκευή δε, ενός λογοτεχνικού έργου σε θεατρικό, αποτελεί συνηθισμένη πρακτική.

Εκτός από μυθιστορήματα, διηγήματα και νουβέλες, έχουν διασκευαστεί θεατρικά ακόμη και κείμενα φιλοσοφικά, αυτοβιογραφικά, αλλά και παραμυθιακά (Δήμου, 2014: 155). Βέβαια, υπάρχει και η αντίστροφη πορεία της μετατροπής ενός θεατρικού έργου σε πεζό λόγο, όμως, κάτι τέτοιο συμβαίνει πολύ σπάνια (Αθανασοπούλου, 2009: 1055, όπ. αν. στο Δήμου, 2014: 169).

Για να καταστεί μια θεατρική διασκευή επιτυχημένη, θα πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στην επιλογή του αφηγηματικού κειμένου και στον τρόπο που θα επέμβουμε σε αυτό (Μαυρίδου, 2004: 296). Η θεατρική διασκευή συνεπάγεται επεξεργασία του κειμένου σε πολλά επίπεδα, καθώς το κείμενο μπορεί να υποστεί αρκετές μετατροπές, όπως περικοπές, προσθήκες, αλλαγή ύφους, μείωση του αριθμού των χαρακτήρων, αλλαγές στα ονόματα των προσώπων, αλλαγή τόπου, προσθήκες αποσπασμάτων από άλλα κείμενα, τροποποίηση της κατάληξης του έργου, αλλαγές στη δομή, τη μορφή και το περιεχόμενο και γλωσσική επεξεργασία, ώστε να γίνει περισσότερο κατανοητό στους αποδέκτες, κ.ά. (Δήμου, 2014: 183-184).

1.10. Μεθοδολογία έρευνας

1.10.1. Στόχος και υλικό εξέτασης

Στόχος της έρευνας είναι, μέσω της συγκριτικής μελέτης των λογοτεχνικών έργων της Π. Σ. Δέλτα και των διασκευών τους, να εντοπιστούν τυχόν παρεμβάσεις, αλλαγές, αφαιρέσεις, προσθέσεις, παραλείψεις, που έχουν υποστεί τα δευτερογενή έργα. Συγκεκριμένα, θα ερευνηθούν οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στα διασκευασμένα έργα με βάση τη θεωρία της αφηγηματολογίας του Gerard Genette. Έπειτα, θα μελετηθεί η εικονογράφηση, στις περιπτώσεις που το διασκευασμένο έργο εντάσσεται στην κατηγορία των εικονογραφημένων βιβλίων και σε αυτή των Graphic novels και θα σχολιαστούν οι χαρακτήρες που λαμβάνουν χώρα σε κάθε βιβλίο. Τέλος, θα καταγραφούν οι διασκευαστικές τεχνικές που εφαρμόζονται σε κάθε διασκευή.

Στην εργασία εξετάζονται εννέα διασκευές που έχουν δημιουργηθεί από το 1959 έως και το 2018. Ειδικότερα, θα μελετήσουμε τα εξής παιδικά λογοτεχνικά έργα της Δέλτα: 1. «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (1910), 2. «*Τρελαντώνης*» (1932), 3. «*Μάγκας*» (1935), 4. «*Στα μυστικά του Βάλτου*» (1937) και τις διασκευές τους:

1. «Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα» (2016) της Τ. Τασάκου,
2. «Παραμύθι χωρίς όνομα» (2015) της Κ. Ρουγγέρι,
3. «Παραμύθι χωρίς όνομα» (1959) -Θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη,
4. «Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα» (2018) της Τ. Τασάκου,
5. «Τρελαντώνης» (2016) της Μ. Δασκαλάκη,
6. «Τρελαντώνης» (2002) της Μ. Ιωάννου,
7. «Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα» (2016) της Τ. Τασάκου,
8. «Μάγκας» (2016) της Μ. Δασκαλάκη,
9. «Στα μυστικά του Βάλτου» (2018) του Γ. Ράγκου – Graphic novel.

1.10.2. Η θεωρία της αφηγηματολογίας του Gerard Genette

Ο Genette ασχολήθηκε με την αφήγηση και τους τρόπους με τους οποίους εκφέρεται ο αφηγηματικός λόγος. Αρχικά, ο Genette προχώρησε στην αποσαφήνιση των τριών εννοιών που κυριαρχούν στον χώρο της αφήγησης και οι οποίες είναι η *ιστορία*, το *αφήγημα* και η *αφηγηματική πράξη*. Ο ίδιος ονοματίζει ως *ιστορία* (histoire) το αφηγηματικό περιεχόμενο, δηλαδή τα επεισόδια και τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στο κείμενο, ακόμη και αν αυτά είναι μικρής δραματικής έντασης, ως *αφήγημα* (recit) τον λόγο ή το εκφώνημα ή αλλιώς το κείμενο, που μπορεί να είναι γραπτό ή προφορικό και τέλος, ως *αφηγηματική πράξη* (narration) τη διαδικασία του να αφηγείται κανείς μια σειρά από γεγονότα ή επεισόδια. Από τις παραπάνω έννοιες, μόνο το αφήγημα (recit) μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο κειμενικής ανάλυσης (Genette, 2007: 87). Επιπροσθέτως, η ανάλυση του αφηγηματικού λόγου έγκειται στη μελέτη των σχέσεων μεταξύ: α) αφηγήματος και ιστορίας, β) αφηγήματος και αφηγηματικής πράξης και γ) αφηγηματικής πράξης και ιστορίας (Genette, 2007:89).

Μια ακόμη σημαντική προσφορά του Genette είναι και η σχέση συγγραφέα και αφηγητή. Δεν υπάρχει ταύτιση μεταξύ αφηγητή και συγγραφέα, εκτός και αν πρόκειται για συγκεκριμένα αφηγηματικά είδη, όπως είναι η αυτοβιογραφία και τα απομνημονεύματα (Καρακίτσιος, 2016: 42). Ο συγγραφέας δεν έρχεται σε επαφή με τον αναγνώστη, αλλά μεταδίδει την ιστορία του μέσα από τον αφηγητή της ιστορίας, ο οποίος είναι ένα πλασματικό πρόσωπο, ένα δημιούργημα του συγγραφέα (Καψωμένος, 2014: 132).

Στη συνέχεια, ο Genette διακρίνει τρεις κατηγορίες ανάλυσης του αφηγηματικού κειμένου, οι οποίες είναι ο χρόνος, η έγκλιση (τρόπος) και η φωνή. Ο χρόνος αναφέρεται στις χρονικές σχέσεις μεταξύ ιστορίας και αφήγησης, η έγκλιση (τρόπος) σχετίζεται με τις μορφές και τις βαθμίδες της αφηγηματικής αναπαράστασης και τέλος, η φωνή συνδέεται με τον τρόπο, με τον οποίο εμπλέκονται στην αφηγηματική πράξη ο αφηγητής και ο αποδέκτης της αφήγησης, δηλαδή ο αναγνώστης (Genette, 2007: 91-92).

Χρόνος

Ο Genette μελετά τις σχέσεις ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και στον χρόνο της αφήγησης ή αλλιώς ψευδοχρόνο της αφήγησης, όπως τον ονομάζει, με βάση τρεις κατηγορίες: την *τάξη*, τη *διάρκεια* και τη *συχνότητα*. Η *τάξη* (ordre) αναφέρεται στην αντιπαράθεση ανάμεσα στη σειρά πραγματοποίησης των γεγονότων στην ιστορία και στη σειρά παράθεσής του μέσα στην αφήγηση. Η *διάρκεια* (duree) σχετίζεται με την αντιστοίχιση ανάμεσα στη διάρκεια των γεγονότων στην ιστορία και τη διάρκειά τους μέσα στην αφήγηση. Τέλος, η *συχνότητα* (frequence) αναφέρεται στη δυνατότητα επανάληψης μεταξύ ιστορίας και αφήγησης, δηλαδή στη συνάρτηση ανάμεσα στον αριθμό των επαναλήψεων ενός γεγονότος ή ενός επεισοδίου που διαδραματίζεται στην ιστορία και στον αριθμό επαναλήψεων του μέσα στο κείμενο (Genette, 2007: 95-96).

1) *Τάξη*: Αναφορικά με την τάξη, η απόλυτη χρονική αντιστοιχία ανάμεσα στα γεγονότα της αφήγησης και στα γεγονότα της ιστορίας είναι περισσότερο υποθετική παρά πραγματική. Στην πληθώρα των περιπτώσεων, υπάρχουν δυσαρμονίες ανάμεσα στη σειρά, με την οποία τα γεγονότα πραγματοποιήθηκαν στην ιστορία και στη σειρά, με την οποία αναφέρονται στην αφήγηση. Τις δυσαρμονίες αυτές ο Genette τις ονομάζει αναχρονίες. Οι αναχρονίες διακρίνονται σε προλήψεις και αναλήψεις. Η πρόληψη είναι η «*εκ των προτέρων εξιστόρηση ή αναφορά ενός μεταγενέστερου συμβάντος*», δηλαδή η αναφορά σε ένα γεγονός που θα συμβεί αργότερα μέσα στην αφήγηση, και η ανάληψη είναι η «*εκ των υστέρων ανάκληση ενός συμβάντος προγενέστερου του σημείου στο οποίο βρισκόμαστε*», δηλαδή η αναδρομή αναφέρεται σε συμβάντα που διαδραματίστηκαν στο παρελθόν. (Genette, 2007: 100). Χαρακτηριστικές περιπτώσεις αναλήψεων ή αλλιώς αναδρομικών αφηγήσεων αποτελούν η περίπτωση του flash back, καθώς και η περίπτωση του in media res,

όπου δεν υπάρχει κοινή αφηγηρία της αφήγησης και της ιστορίας, αλλά η αφήγηση ξεκινά από τη μέση της ιστορίας (Καρακίτσιος, 2016: 44-45).

Μία αναχρονία είναι δυνατόν να αναφέρεται είτε στο παρελθόν είτε στον μέλλον περισσότερο ή λιγότερο μακριά από το σημείο στο οποίο σταματά η κανονική ροή της αφήγησης, για να ξεκινήσει αυτή. Η χρονική αυτή απόσταση ονομάζεται εμβέλεια της αναχρονίας. Η χρονική διάρκεια που καλύπτει μια αναχρονία ονομάζεται εύρος (Genette, 2007: 109).

Κάθε αναχρονία αποτελεί, σύμφωνα με τον Genette, μια αφήγηση χρονικά «δεύτερη», σε σχέση με την κανονική αφήγηση στην οποία εντάσσεται. Συνεπώς, ονομάζει ως «*πρώτη αφήγηση*» την αφήγηση με βάση την οποία μια αναχρονία χαρακτηρίζεται ως τέτοια. Οι χρονικοί εγκιβωτισμοί, όμως, είναι πιο πολύπλοκοι και μία αναχρονία μπορεί να φαίνεται σαν πρώτη αφήγηση αναφορικά με μία άλλη, την οποία εισάγει (Genette, 2007: 110).

Σχετικά με τις αναλήψεις, αυτές χωρίζονται σε εξωτερικές και εσωτερικές αναφορικά με την πρώτη αφήγηση. Ως εξωτερική χαρακτηρίζεται «*μια ανάληψη που η έκτασή της καλύπτει ένα μέρος της αφήγησης που χρονικά τοποθετείται πριν από το εναρκτικό σημείο της ιστορίας [...] ενώ εσωτερική είναι η ανάληψη που βρίσκεται μέσα στα όρια της πρώτης αφήγησης*» (Καψωμένος, 2014: 143). Υπάρχουν και οι μεικτές αναλήψεις, «*το σημείο εμβέλειας των οποίων είναι προγενέστερο και το σημείο εύρους μεταγενέστερο της αρχής της πρώτης αφήγησης*» (Genette, 2007: 110-111).

Οι εξωτερικές αναλήψεις ως μόνο στόχο έχουν να συμπληρώσουν ένα κομμάτι της ιστορίας και να ενημερώσουν τον αναγνώστη σχετικά με αυτό. Δεν συμβαίνει το ίδιο με τις εσωτερικές, οι οποίες εντάσσονται στον χρόνο της πρώτης αφήγησης. Ο Genette διακρίνει τις εσωτερικές αναλήψεις σε ετεροδιηγητικές, «*οι οποίες αναφέρονται σε μια γραμμή της ιστορίας και άρα σε ένα διηγητικό περιεχόμενο διαφορετικό από εκείνο της πρώτης αφήγησης*» και σε ομοδιηγητικές, όταν αναφέρονται στην «*ίδια γραμμή δράσης με την πρώτη αφήγηση*». Κατόπιν, οι εσωτερικές ομοδιηγητικές αναλήψεις διακρίνονται σε συμπληρωματικές (complétives), ή «*παραπομπές*» και επαναληπτικές (répétitives) ή «*υπομνήσεις*» (rappels). Οι συμπληρωματικές αναλήψεις ή «*παραπομπές*» είναι τα αναδρομικά μέρη που έρχονται εκ των υστέρων να συμπληρώσουν ένα προγενέστερο κενό της αφήγησης. Αντίθετα, οι επαναληπτικές αναλήψεις ή «*υπομνήσεις*» (rappels) είναι υπαινιγμοί της αφήγησης για το παρελθόν της (Genette, 2007: 111,112,116).

Οι προλήψεις είναι λιγότερο συχνές συγκριτικά με τις αναλήψεις και περισσότερο εφικτές, όταν στο κείμενο λαμβάνει χώρα πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Οι προλήψεις χωρίζονται και αυτές με τη σειρά τους σε εξωτερικές και εσωτερικές, αλλά και σε συμπληρωματικές και επαναληπτικές (Genette, 2007: 131, 134).

Τέλος, υπάρχουν και οι περιπτώσεις των αναχρονιών στην περίπτωση των οποίων είναι δυνατόν να έχουμε ανάληψη μέσα στη πρόληψη, αλλά και πρόληψη μέσα στην ανάληψη (Genette, 2007: 142).

2) *Διάρκεια*: Η δεύτερη κατηγορία ανάλυσης του χρόνου είναι η διάρκεια, η οποία αναφέρεται στη σχέση ανάμεσα στον αφηγηματικό χρόνο (XA), που είναι ο χρόνος της ανάγνωσης και στον χρόνο της ιστορίας (XI). Η διάρκεια επηρεάζει τον ρυθμό της αφήγησης, δηλαδή την ταχύτητά της. Εξειδικεύεται σε ισοχρονία και ανισοχρονία (Καψωμένος, 2014: 145). Ισοχρονία έχουμε όταν ο χρόνος της ιστορίας και ο αφηγούμενος χρόνος είναι ίσος $XI=XA$, ενώ ανισοχρονία όταν ο χρόνος της αφήγησης είναι διαφορετικός από εκείνον της ιστορίας $XI \neq XA$. Η ισότητα μεταξύ του χρόνου της αφήγησης και του χρόνου της ιστορίας ουσιαστικά δεν υπάρχει. Ακόμα και όταν αναφερόμαστε στην περίπτωση της διαλογικής σκηνής, η ισότητα αυτή είναι μια ισότητα συμβατική. Συνεπώς, στην πληθώρα των περιπτώσεων λαμβάνουν χώρα οι ανισοχρονίες (Καρακίτσιος, 2016: 45).

Υπάρχουν τέσσερις βασικές μορφές αφηγητικής ροής, οι οποίες είναι η περίληψη, η παύση, η έλλειψη και η σκηνή.

Περίληψη είναι η εξιστόρηση σε πολλές παραγράφους ή σε μερικές σελίδες μεγάλων περιόδων της ιστορίας χωρίς πολλές λεπτομέρειες δράσης ή λόγων ($XA < XI$). Μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα η περίληψη αποτελούσε τον πιο συνηθισμένο τρόπο μετάβασης μεταξύ δύο σκηνών. Η πλειονότητα των αναλήψεων ανήκει σε αυτόν τον τύπο αφήγησης. Η περίληψη *«επιταχύνει την εξέλιξη της αφήγησης, φέρνοντάς την πιο κοντά στο τέλος»* (Καψωμένος, 2014: 145).

Παύση έχουμε όταν *«ένα ορισμένο τμήμα του αφηγηματικού λόγου αντιστοιχεί σε μία μηδενική διηγητική διάρκεια»* ($XA=v$, $XI=0$. Άρα $XA > XI$). Εδώ παρεμβάλλονται κυρίως περιγραφές, οι οποίες προκαλούν παύση της αφήγησης και αναστολή της ιστορίας ή της δράσης.

Η *έλλειψη* αναφέρεται στο χρόνο της ιστορίας, ο οποίος έχει αποσιωπηθεί με τη χρήση συγκεκριμένων εκφράσεων, όπως *«μετά από πολλά χρόνια»*. Στην περίπτωση αυτή ο χρόνος της αφήγησης είναι πολύ μικρότερος από τον χρόνο της ιστορίας ($XA=0$, $XI=v$. Άρα $XA < XI$). Αναφορικά με το αν η διάρκεια του χρόνου

της ιστορίας που έχει αποσιωπηθεί ορίζεται ή όχι, διακρίνουμε τις εξής περιπτώσεις:

α) ρητές ελλείψεις, οι οποίες προέρχονται είτε από ένδειξη του χρονικού διαστήματος που αποσιωπούν πχ. «πέρασαν μερικά χρόνια» είτε από απλή και καθαρή έκθλιψη (βαθμός μηδέν του ελλειπτικού κειμένου) και ένδειξη του χρόνου που κύλησε, όταν η αφήγηση αρχίζει ξανά, πχ. «δύο χρόνια αργότερα», β) υπονοούμενες ελλείψεις είναι εκείνες, οι οποίες δεν δηλώνονται στο κείμενο και που ο αναγνώστης μπορεί να συμπεράνει μόνο από κάποιο χρονολογικό κενό ή από αφηγηματικές ασυνέχειες, γ) ο υπαινικτικός τύπος της έλλειψης. Πρόκειται για την καθαρά υποθετική έλλειψη, που είναι αδύνατο να εντοπισθεί και που αποκαλύπτεται εκ των υστέρων με μια ανάληψη.

Τέλος, υπάρχει και η *σκηνή*, η οποία είναι το σύνολο του αφηγηματικού κειμένου με τη χρονική έννοια του όρου. Στη σκηνή έχουμε ισοχρονία μεταξύ του χρόνου της αφήγησης και του χρόνου της ιστορίας (XA=XI). Στη σκηνή εντάσσονται κυρίως τα διαλογικά μέρη και ο μονόλογος (Genette, 2007:150, 158-159-160-161-162, 172-173-174-175).

3) *Συχνότητα*: Η αφηγηματική συχνότητα αποτελεί μία από τις πιο ουσιώδεις όψεις του αφηγηματικού χρόνου. Η συχνότητα αναφέρεται ουσιαστικά στην επανάληψη των αφηγημένων γεγονότων (της ιστορίας) και των αφηγηματικών εκφωνημάτων τους. Μια αφήγηση είναι δυνατόν να διηγηθεί:

- i. Μία φορά ό,τι συνέβη μία φορά,
- ii. N φορές ό,τι συνέβη n φορές,
- iii. N φορές ό,τι συνέβη μία φορά, και
- iv. Μία φορά ότι συνέβη n φορές.

Πιο αναλυτικά:

i) *Η μοναδική αφήγηση αυτού που συνέβη μία μοναδική φορά* (1A/1I): Η μοναδικότητα του αφηγηματικού εκφωνήματος αντιστοιχεί στη μοναδικότητα του αφηγημένου γεγονότος. Η συγκεκριμένη αφήγηση ονομάζεται μοναδική ή ενική αφήγηση. Η μοναδική ή ενική αφήγηση είναι αυτή που απαντάται συχνότερα.

ii) *Η αφήγηση n φορές αυτού που έγινε n φορές* (nA/nI). Οι επαναλήψεις της αφήγησης αντιστοιχούν απόλυτα στις επαναλήψεις της ιστορίας. Στην ελληνική σημειωτική ορολογία έχει καθιερωθεί να χρησιμοποιείται ο όρος «*πολυμοναδική αφήγηση*» για τον συγκεκριμένο τύπο συχνότητας.

iii) *Η αφήγηση n φορές αυτού που πραγματοποιήθηκε μία φορά* (nA/1I). Το ίδιο γεγονός είναι δυνατόν να εξιστορηθεί αρκετές φορές εμφανίζοντας κάθε φορά υφολογικές διαφορές, αλλά επίσης και διαφορές ως προς την οπτική γωνία. Οι

«επαναληπτικές» αναχρονίες, που συναντήσαμε προηγουμένως, ανάγονται σε αυτόν τον αφηγηματικό τύπο. Ο συγκεκριμένος τύπος αφήγησης, στον οποίο τα επαναλαμβανόμενα εκφωνήματα δεν αντιστοιχούν σε κάποια επανάληψη του γεγονότος, ονομάζεται επαναληπτική αφήγηση.

iv) *Η αφήγηση μία φορά αυτού που συνέβη ν φορές (1A/vI)* (Genette, 2007: 182-183-184-185). Ο συγκεκριμένος τύπος αφήγησης, κατά τον οποίο ένα αφηγηματικό εκφώνημα παρουσιάζει μια φορά το γεγονός που έγινε πολλές φορές ονομάζεται *θαμιστική* αφήγηση. Στις θαμιστικές αφηγήσεις τα γεγονότα χάνουν τη μοναδικότητά τους (Καρακίτσιος, 2016: 47).

Έγκλιση

Η έγκλιση ή διαφορετικά τρόπος, εκφράζει τους διαφορετικούς τρόπους, με τους οποίους τα γεγονότα και τα επεισόδια μπορούν να γίνουν αντικείμενο αφηγηματικής επεξεργασίας και να εκφραστούν με λέξεις (Καρακίτσιος, 2016: 48). Οι δύο ουσιώδεις όροι, οι οποίοι ρυθμίζουν και παρουσιάζουν την αφηγηματική πληροφορία είναι η απόσταση και η προοπτική (Genette, 2007: 232).

Απόσταση: Με το ζήτημα της απόστασης ασχολήθηκε πρώτη φορά ο Πλάτων στο τρίτο βιβλίο της *Πολιτείας*. Στο βιβλίο αυτό ο Πλάτων εκθέτει δύο αφηγηματικούς τρόπους αναφορικά με το αν μιλά ο ίδιος και όχι κάποιο άλλο πρόσωπο, το οποίο ονομάζει απλή διήγηση ή αντίθετα αν μιλά κάποιο από τα πρόσωπα της ιστορίας σε αρθρωμένο (ευθύ) λόγο, κάτι που ονομάζει μίμησιν. Όπως τονίζει ο Genette, η διήγηση μπορεί να θεωρηθεί πιο αποστασιοποιημένη, γιατί παρουσιάζει λιγότερες λεπτομέρειες και με πιο έμμεσο τρόπο (Genette, 2007: 232).

Ο Genette διακρίνει τρία επίπεδα του εκφωνημένου λόγου που συνδέονται με την απόσταση:

1. *Τον αφηγηματοποιημένο ή αφηγημένο λόγο* (discours narrativisé ou raconté): είναι η πιο απομακρυσμένη εκδοχή. Είναι ο λόγος που εκφέρεται από τον ίδιο τον αφηγητή και παραπέμπει στην διήγηση.
2. *Τον μετατιθέμενο λόγο σε πλάγιο ύφος* (discours transposé): Ο συγκεκριμένος λόγος παραπέμπει περισσότερο στη μίμηση. Η παρουσία του αφηγητή είναι αισθητή στη σύνταξη της φράσης και ο αφηγητής ενσωματώνει τα λόγια των ηρώων στον δικό του λόγο.

3. *Τον αναφερόμενο λόγο* (discours rapporté): Αποτελεί την πιο μιμητική μορφή, καθώς ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί τον λόγο σε κάποιο πρόσωπο της ιστορίας (Genette, 2007: 232-235, 239-245).

Ο δεύτερος τρόπος ρύθμισης της αφηγηματικής πληροφορίας προέρχεται από την επιλογή ή όχι μιας περιοριστικής οπτικής γωνίας. Ο Genette, όμως, προτιμά να μη χρησιμοποιήσει τον όρο οπτική γωνία, η οποία έχει πολύ ειδική οπτική σημασία, αντιθέτως, χρησιμοποιεί τον όρο της εστίασης που έχει πιο αφηρημένο περιεχόμενο. Ο Genette διακρίνει τρεις τύπους εστίασης αναφορικά με την αφήγηση:

i. *Τη μη εστιασμένη αφήγηση ή αφήγηση με μηδενική εστίαση*. Ο πρώτος τύπος αντιπροσωπεύει εν γένει την κλασσική αφήγηση. Η αφήγηση πραγματοποιείται από έναν παντογνώστη αφηγητή.

ii. *Την αφήγηση με εσωτερική εστίαση*: Η οποία μπορεί να είναι σταθερή, όταν όλα περνούν μέσα από την οπτική ενός και μόνο προσώπου ή μεταβλητή, όταν τα εστιακά πρόσωπα είναι περισσότερα από ένα ή ακόμη και πολλαπλή, όταν το ίδιο γεγονός παρουσιάζεται πολλές φορές μέσα από την οπτική πολλών προσώπων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα πολλαπλής εσωτερικής εστίασης αποτελεί το επιστολικό μυθιστόρημα.

iii. *Την αφήγηση με εξωτερική εστίαση*: Στην περίπτωση αυτή ο ήρωας δρα, χωρίς να μας κάνει μετόχους των σκέψεων ή των συναισθημάτων του.

Τέλος, ο Genette επισημαίνει ότι σε ένα μυθιστόρημα είναι δυνατόν η αφήγηση να μη μένει αναγκαστικά σταθερή σε όλη τη διάρκειά της, αλλά να υπάρχει συνδυασμός αφηγήσεων (Genette, 2007: 256- 262).

Φωνή

Η φωνή εξετάζει ουσιαστικά το «ποιος μιλάει». Αφορά την πράξη της αφήγησης, καθώς επίσης και τα είδη του αφηγητή (Καρακίτσιος, 2016: 52). Υπάρχουν τέσσερις κατηγορίες χρονικής θέσης της αφηγηματικής πράξης σε σχέση με τον ιστορικό της χρόνο: α) η υστερόχρονη, που είναι η πιο συνηθισμένη θέση της αφήγησης, σε ιστορικό χρόνο, β) η προτερόχρονη, σε χρόνο κυρίως μέλλοντα, αλλά και ενεστώτα, γ) η ταυτόχρονη, όπου έχουμε ταυτόχρονη αφήγηση με τα γεγονότα, και δ) η παρεμβαλλόμενη, που συντελείται ανάμεσα στα διάφορα κενά της δράσης.

Στην κατηγορία της φωνής ανήκουν τα αφηγηματικά επίπεδα, δηλαδή το επίπεδο στο οποίο κινείται κάθε φορά η αφήγηση. Υπάρχουν τρία είδη αφηγηματικών επιπέδων, τα οποία είναι:

- Το *εξωδιηγητικό*, το οποίο περιλαμβάνει αφήγηση γεγονότων που είναι εξωτερικά προς το κείμενο, όπως είναι ο πρόλογος, οι εισαγωγές κτλ.,
- Το *ενδοδιηγητικό ή διηγητικό*, το οποίο συγκροτείται από τα γεγονότα που ανήκουν στην κύρια αφήγηση, και
- Το *μεταδιηγητικό*, το οποίο αποτελεί μια δευτερεύουσα αφήγηση που παρεμβάλλεται στην κύρια.

Η μετάβαση από το ένα επίπεδο στο άλλο ονομάζεται *μετάληψη* (Genette, 2007: 288, 290, 302-303, 309).

Αναφορικά με τη συμμετοχή του αφηγητή στην ιστορία, διακρίνουμε τον ομοδιηγητικό και τον ετεροδιηγητικό αφηγητή. Ο ομοδιηγητικός αφηγητής συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται. Στην περίπτωση αυτή, έχουμε πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Αντίθετα, ο ετεροδιηγητικός αφηγητής δεν συμμετέχει στην ιστορία που παρουσιάζει (Καρακίτσιος, 2016: 54).

Τέλος, αν θέλουμε να προσδιορίσουμε τον αφηγητή με βάση το αφηγηματικό επίπεδο και τη συμμετοχή του στην ιστορία που αφηγείται, διακρίνουμε τους εξής θεμελιώδεις τύπους αφηγηματικής κατάστασης:

- 1) *Εξωδιηγητικός- ετεροδιηγητικός*: Πρόκειται για τον αφηγητή πρώτου βαθμού, που διηγείται μια ιστορία στην οποία δεν συμμετέχει,
- 2) *Εξωδιηγητικός- ομοδιηγητικός*: Πρόκειται για τον αφηγητή πρώτου βαθμού, που αφηγείται τη δική του ιστορία,
- 3) *Ενδοδιηγητικός- ετεροδιηγητικός*: Είναι αφηγητής δευτέρου βαθμού, που αφηγείται μια ιστορία στην οποία δεν συμμετέχει,
- 4) *Ενδοδιηγητικός- ομοδιηγητικός*: Είναι αφηγητής δευτέρου βαθμού, ο οποίος αφηγείται τη δική του ιστορία (Genette, 2007: 326).

1.10.3. Εικονογράφηση

Η ουσιαστική λειτουργία της εικόνας έγκειται στην εξερεύνηση αντικειμένων και μορφών, σε μικρότερη κλίμακα, και στην αναγνώρισή τους πάνω στο χαρτί. Το αντικείμενο, που θα απεικονίζεται στην εικόνα, θα πρέπει να είναι αυτό και τίποτε άλλο (Σιβροπούλου, 2004: 12). Επίσης, τα αντικείμενα θα πρέπει να παρουσιάζονται στο εικονογραφημένο βιβλίο, όπως είναι και στην πραγματικότητα.

Στα εικονογραφημένα βιβλία, οι εικόνες καταλαμβάνουν τη μεγαλύτερη έκταση και έχουν ως αποστολή τη μετάδοση των περισσότερων πληροφοριών (Nodelman, 2009: 16). Λέξεις και εικόνες «*συνηγορούν και συμβάλλουν στη βαθμιαία αφομοίωση εκ μέρους του παιδιού των ενδοκειμενικών και εικονογραφικών πληροφοριών, νοημάτων και άλλων στοιχείων που τα συνθέτουν*» (Τσιλιμένη, 2007: 53). Οι εικόνες, παρουσιάζουν τα πρόσωπα της ιστορίας, τις μεταξύ τους σχέσεις, τη δράση και τον χώρο, στοιχεία που αποτελούν αφηγηματικά χαρακτηριστικά και δεδομένα του κειμένου, καθώς χωρίς αυτά δεν θα μπορούσε να υπάρξει η αφήγηση (Τσιλιμένη, 2007: 47).

Οι θεωρητικοί της παιδικής λογοτεχνίας διαχωρίζουν την εικονογράφηση, με βάση τη σχέση που έχει με το κείμενο, σε αφηγηματική και ερμηνευτική. Στην αφηγηματική εικονογράφηση, οι εικόνες αναπαριστούν ότι ακριβώς περιγράφουν οι λέξεις, χωρίς να προσθέτουν κάποιο επιπλέον στοιχείο, ενώ στην ερμηνευτική εικονογράφηση, οι εικόνες δεν συνοδεύουν απλά το κείμενο, αλλά το επεκτείνουν και του προσθέτουν «*κεννοιολογικό πλούτο*» (Ασωνίτης, 2001: 42). Στην πρώτη περίπτωση δηλαδή, η εικόνα απλώς ενισχύει το νόημα του κειμένου και προβάλλει κάποιες λεπτομέρειες που βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση του, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, οι εικόνες παρουσιάζουν λεπτομέρειες που οι λέξεις δεν θα μπορούσαν να αποδώσουν, και επιπλέον, παρέχουν περαιτέρω πληροφορίες, εκτός από αυτές του κειμένου (Τσιλιμένη, 2007: 23). Στο εικονογραφημένο βιβλίο, λέξεις και εικόνες συνεισφέρουν με διαφορετικούς τρόπους στο συνολικό αποτέλεσμα της αφήγησης (Nodelman, 2009: 197). Το κείμενο ενδυναμώνεται και ενισχύεται από τις εικόνες, αλλά και οι εικόνες ενδυναμώνονται από αυτό (Τσιλιμένη, 2007: 22).

Ορισμένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της εικονογράφησης είναι ότι προσδίδει λειτουργίες, που εξυπηρετούν την πρόσληψη της αφήγησης και τη συγκρότηση ενός ιδεολογικού υπόβαθρου του κειμένου (Σπανάκη, 2011: 232). Η εικόνα ορισμένες φορές προϊδεάζει τον αναγνώστη κάνοντας γνωστό κάτι που θα πληροφορηθεί στη συνέχεια μέσα από το κείμενο (Τσιλιμένη, 2007: 24).

Το χρώμα, επίσης, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εικονογράφηση, καθώς έχει άμεση αισθητηριακή αντίληψη. Συγκεκριμένα χρώματα είναι δυνατόν να προκαλέσουν συγκεκριμένα συναισθήματα και στάσεις, συμβάλλοντας έτσι στη συναισθηματική φόρτιση (Nodelman, 2009: 105). Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι σύμφωνα με τον Καψάλη «*η εικονογράφηση είναι συνάρτηση της ηλικίας του παιδιού*» (Καψάλης, 1998: 6).

1.10.4. Παρακείμενο

Το παρακείμενο καθιερώθηκε και αυτό από τον Gerard Genette και με αυτόν τον όρο περιγράφεται «το σύνολο των δεδομένων, γραπτών και προφορικών, που δρουν παρακειμενικά στη ζωή ενός λογοτεχνικού βιβλίου και που χωρίς αυτό δεν θα μπορούσε να έχει κοινωνική ζωή στις μέρες μας κανένα κείμενο» (Eco, 1997: 77, όπ. αν. στο Γαβριηλίδου, 2018: 113). Πρόκειται, δηλαδή, για όλα εκείνα τα στοιχεία που προσδίδουν στο βιβλίο την ταυτότητά του και επιτρέπουν την εισαγωγή του στην αγορά ως καταναλωτικό αγαθό.

Σύμφωνα με τον Genette, το παρακείμενο διακρίνεται σε περικείμενο και επικείμενο (Genette, 1979: 10-11). Ουσιαστικά, ως περικείμενο ορίζεται οποιοδήποτε στοιχείο παρατηρούμε σε ένα βιβλίο εκτός του κειμένου (Γιαννικοπούλου, 2016: 139). Στο περικείμενο εντάσσονται το εξώφυλλο, ο τίτλος, ο πρόλογος, οι υποσημειώσεις, τα στοιχεία αναφορικά με τον συγγραφέα και τον εικονογράφο (όνομα, βιογραφικό, ακόμη και στοιχεία επικοινωνίας), οι αφιερώσεις, τα εσώφυλλα, τα οπισθόφυλλα, η σειρά του βιβλίου, ο εκδοτικός οίκος. Το επικείμενο από την άλλη, αφορά τα στοιχεία που λαμβάνουν χώρα εκτός του βιβλίου (Γιαννικοπούλου, 2016: 139), καθώς περιλαμβάνει οποιοδήποτε γραπτό ή προφορικό λόγο σχετίζεται με το βιβλίο (Γαβριηλίδου, 2018: 116). Συνεπώς, στο επικείμενο εντάσσονται οι βιβλιοπαρουσιάσεις, οι συνεντεύξεις του συγγραφέα, οι κριτικές και οι προωθητικές ενέργειες του εκδοτικού οίκου για την ανάδειξη του βιβλίου. Σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρείται το φαινόμενο ένα επικειμενικό στοιχείο, όπως είναι για παράδειγμα μια δημοσιευμένη κριτική για ένα βιβλίο, να αποτελέσει περικειμενικό στοιχείο σε μία επόμενη δημοσίευση του βιβλίου, αλλά και ένα περικειμενικό στοιχείο να χρησιμοποιηθεί σε επικειμενικές διατυπώσεις (Γαβριηλίδου, 2018: 116).

Ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία του βιβλίου είναι το εξώφυλλο. Το εξώφυλλο, εξαιτίας της μεγάλης σημασίας που έχει για την ανάγνωση ολόκληρου του βιβλίου, τύγχανε εξ αρχής μεγάλης προσοχής και φροντίδας από τους δημιουργούς του (Γιαννικοπούλου, 2008: 269). Μέσα από το εξώφυλλο, καθορίζεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του βιβλίου. Σε ορισμένες περιπτώσεις, καθορίζεται ακόμη και το είδος της λογοτεχνίας του βιβλίου και κατά συνέπεια το αναγνωστικό κοινό του, αν δηλαδή το βιβλίο προορίζεται για παιδιά ή ενηλίκους. Αλλά και η εικόνα του εξωφύλλου εξελίσσεται σε ένα από τα πιο ουσιαστικά στοιχεία. Η εικόνα στο εξώφυλλο

εξυπηρετεί αισθητικές, εμπορικές, ακόμη και ερμηνευτικές ανάγκες (Γιαννικοπούλου, 2016: 152). Μέσα, όμως, από την εικόνα του εξώφυλλου, πραγματοποιείται η πρώτη επαφή και γνωριμία του αναγνώστη με τους ήρωες του βιβλίου και ορισμένες φορές με την πλοκή και το θέμα του (Γιαννικοπούλου, 2008: 279, 281). Ακόμη, ο αναγνώστης είναι σε θέση να κρίνει ένα βιβλίο από τις οπτικές πληροφορίες που παρουσιάζονται στο εξώφυλλο, γεγονός που επηράζει τη στάση του απέναντι στο βιβλίο. Συνεπώς, οι εικονογράφοι επιμελούνται με ιδιαίτερη προσοχή το εξώφυλλο, προσπαθώντας να συνοψίσουν τη φύση της ιστορίας του βιβλίου σε αυτό και παρουσιάζοντας λεπτομέρειες που δεν εμφανίζονται πουθενά αλλού (Nodelman, 2009: 91).

Ιδιαίτερη αναφορά θα πρέπει να γίνει και στον τίτλο του βιβλίου. Σύμφωνα με τον Genette, το σημαντικότερο προσδιοριστικό περικειμενικό στοιχείο ενός βιβλίου είναι ο τίτλος του (Genette, 1979: 54). Αυτό το πιστοποιεί και η θέση του στη σελίδα, που και εξαιτίας του μεγέθους του, προβάλλει ως η πλέον προνομιακή (Γιαννικοπούλου, 2008: 274). Ο τίτλος εξυπηρετεί έναν τριμερή σκοπό: α) τη διάκρισή του από τα υπόλοιπα βιβλία, β) το ειδολογικό ή θεματικό προσδιορισμό του βιβλίου (π.χ. αν πρόκειται για Αισώπειους Μύθους, για Λαϊκά Παραμύθια), και γ) την προσέλκυση της προσοχής του αναγνωστικού κοινού (Γιαννικοπούλου, 2008: 273).

1.10.5. Χαρακτήρες

Ο όρος χαρακτήρας *«χρησιμοποιείται γενικά, για να δηλώσει το σύνολο των ιδιαίτερων πνευματικών, συγκινησιακών και κοινωνικών ποιοτήτων, τις έμφυτες ιδιότητες και μορφές συμπεριφοράς που διακρίνουν ένα πρόσωπο»* (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος 2011: 136). Στην παιδική λογοτεχνία, οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες μπορεί να είναι άνθρωποι, ζώα, αντικείμενα, φανταστικά πλάσματα, δράκοι, μάγισσες, νάνοι και πολλά άλλα (Καρπόζηλου, 1994: 184). Σύμφωνα με τη Norton, υπάρχουν πέντε τύποι χαρακτήρων και καταστάσεων: α) ζώα ανθρωποποιημένα, β) ζώα που μιλούν με ανθρώπινα αισθήματα, γ) προσωποποιημένα αντικείμενα, δ) άτομα σε ρεαλιστικές καταστάσεις, και ε) χιουμοριστικές και ρεαλιστικές καταστάσεις (Norton, 2007: 200-205).

Πλήθος διάφορων ονομασιών έχουν χρησιμοποιηθεί για να προσδιορίσουν την ταυτότητά του συγκεκριμένου όρου, χαρακτηριστικά αναφέρουμε τις λέξεις *«ήρωας»*, *«πρωταγωνιστής»*, *«δευτεραγωνιστής»*, αλλά και *«τύπος»*, *«χαρακτήρας»*,

«πρόσωπο» (Σιβροπούλου, 2004: 17). Απ' όλες αυτές τις λέξεις, επικρατέστερος ήταν ο όρος «*χαρακτήρας*» (Παγανός, 1993: 61).

Στην παιδική λογοτεχνία, οι ήρωες θα πρέπει να είναι πειστικοί και αληθινοί και για να το πετύχει αυτό ο συγγραφέας, οφείλει να παρουσιάζει τον πραγματικό τους εαυτό, τόσο με τα προτερήματα όσο και με τις αδυναμίες τους (Σιβροπούλου, 2004: 24). Ακόμη, ό,τι λένε και σκέφτονται, θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από φυσικότητα και οι αντιδράσεις τους να είναι σύμφωνες με την ηλικία τους, το πολιτισμικό τους υπόβαθρο και την εκπαίδευσή τους (Σιβροπούλου, 2004: 24). Επίσης, η παρουσίαση των ηρώων πραγματοποιείται μέσα από τη σκέψη και τα σχόλια των υπόλοιπων χαρακτήρων, αλλά και από τα σχόλια του αφηγητή (Καρπόζηλου, 1994: 189, Σιβροπούλου, 2004: 26-27-28). Η πιο επιτυχημένη παρουσίαση είναι αυτή που συνδυάζει όλους τους τρόπους (Καρπόζηλου, 1994: 189).

Οι Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος (2011: 131, 133-136), με βάση τον τρόπο παρουσιάσής τους στο κείμενο, κατηγοριοποιούν τους χαρακτήρες στις εξής κατηγορίες: α) επίπεδοι χαρακτήρες, β) στερεοτυπικοί χαρακτήρες, γ) αντίθετοι ή κατ' αντίστιξη χαρακτήρες, και δ) σφαιρικοί ή πλήρως αναπτυγμένοι χαρακτήρες. Αναφορικά με την πρώτη κατηγορία, «*οι επίπεδοι χαρακτήρες είναι οι τυπικοί, αυτοί που έχουν ένα μόνο βασικό χαρακτηριστικό και είναι σταθεροί και αμετάβλητοι*» (Παγανός, 1993: 62). Επίσης, οι επίπεδοι χαρακτήρες ονομάζονται «*τύποι*» ή «*καρικατούρες*», είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι και παραμένουν στη μνήμη του αναγνώστη, καθώς δεν αλλάζουν τη συμπεριφορά τους, παρά την μεταβολή των καταστάσεων (Καρπόζηλου, 1994: 190). Ο στερεοτυπικός χαρακτήρας, από την άλλη, «*συγκεντρώνει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά μιας κοινωνικής ομάδας ή μιας ομάδας με προσδιορισμένο πολιτισμικό πλαίσιο και ηθική πλαισίωση, [...] οι χαρακτήρες αυτοί ουσιαστικά αντικατοπτρίζουν τα ηθικά προβλήματα που μαστίζουν μια κοινωνία...*» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος 2011: 133). Ο στερεοτυπικός χαρακτήρας είναι μία αναγνωρίσιμη και προβλέψιμη φιγούρα, και ο αναγνώστης είναι σε θέση να μαντέψει κάποιες από τις πράξεις του, αμέσως μόλις πληροφορηθεί το όνομα του συγκεκριμένου χαρακτήρα (Γιαννικοπούλου, 2008: 95). Ο αντίθετος ή κατ' αντίστιξη χαρακτήρας είναι ένας χαρακτήρας μικρής σημασίας, που έρχεται σε αντίθεση με τον πρωταγωνιστή της ιστορίας και δημιουργεί προβλήματα και συγκρούσεις. Οι επίπεδοι, οι αντίθετοι και οι στερεοτυπικοί χαρακτήρες δεν είναι οι πρωταγωνιστές της ιστορίας και, αν και παραδοσιακά δεν εξελίσσονται, καταγράφονται εντούτοις περιπτώσεις μεταστροφής και εξέλιξης των χαρακτήρων

αυτών (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος 2011: 134). Τέλος, οι σφαιρικοί χαρακτήρες είναι πλήρως αναπτυγμένοι και παρουσιάζονται μέσα από τα λόγια τους και τις πράξεις τους, αλλά και μέσα από τις περιγραφές των υπόλοιπων χαρακτήρων και του αφηγητή (Καρπόζηλου, 1994: 190). Ουσιαστικά, οι σφαιρικοί χαρακτήρες έχουν «πλουσιότερα χαρακτηριστικά, μεγαλύτερο βάθος, ωριμάζουν και εξελίσσονται» (Παγανός, 1993: 62). Γενικά, στην παιδική λογοτεχνία, συναντάμε έναν χαρακτήρα σε κάθε κείμενο που να είναι πλήρως αναπτυγμένος και να περιγράφεται ολοκληρωμένα, εκτός από τα παραμύθια και τις μικρές ιστορίες (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011: 136).

Στα επόμενα τέσσερα κεφάλαια ακολουθεί η μελέτη των διασκευασμένων έργων. Για τη μελέτη αυτών των έργων, θα χρησιμοποιηθεί η θεωρία του αφηγηματικού λόγου, προκειμένου να εντοπιστούν οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε κάθε βιβλίο. Πιο συγκεκριμένα, θα γίνει προσπάθεια να καταγραφούν τυχόν αναλήψεις, προλήψεις, θαμιστικές αφηγήσεις, το είδος της εστίασης και του αφηγητή. Στη συνέχεια, θα σχολιαστεί η εικονογράφηση και η συμβολή της στις περιπτώσεις που οι διασκευές εντάσσονται στην κατηγορία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου. Κατόπιν, θα ακολουθήσει η κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων, και τέλος, θα αναφερθούν οι διασκευαστικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε κάθε διασκευή.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας παρουσιάζεται η ανάλυση των διασκευών του έργου «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (1910) της Π. Σ. Δέλτα. Αρχικά, παρουσιάζεται η περίληψη και τα πρόσωπα του αφηγηματικού έργου και στη συνέχεια ακολουθεί η ανάλυση των αφηγηματικών τεχνικών, της εικονογράφησης (όπου υπάρχει), των χαρακτήρων και των διασκευαστικών τεχνικών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΧΩΡΙΣ ΟΝΟΜΑ

Στο δεύτερο κεφάλαιο πραγματοποιείται η ανάλυση των διασκευών «*Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (2015) της Κ. Ρουγγέρη και «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (1959) - θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, τα οποία έχουν ως αφηγηματικό έργο το ομώνυμο μυθιστόρημα της Π. Σ. Δέλτα. Αρχικά, θα αναφερθούμε στην υπόθεση και τα πρόσωπα του αρχικού έργου. Στη συνέχεια, θα καταγραφούν οι αφηγηματικές τεχνικές που εφαρμόζονται στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία με βάση τη θεωρία της αφηγηματολογίας του Genette, θα ακολουθήσει ο σχολιασμός της εικονογράφησης και των χαρακτήρων και η εξέταση των διασκευαστικών τεχνικών που χρησιμοποιούνται σε κάθε διασκευή.

2.1. *Παραμύθι χωρίς όνομα (1910) της Π. Σ. Δέλτα*

2.1.1. Το αρχικό κείμενο

Το βιβλίο «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» αποτελεί το δεύτερο παιδικό μυθιστόρημα της Πηνελόπης Δέλτα, που δημοσιεύτηκε το έτος 1910. Αφορμή για τη συγγραφή του βιβλίου αποτέλεσε ο ταπεινωτικός πόλεμος του 1897 και η αδυναμία του παλατιού να αντιμετωπίσει αποτελεσματικά τα μεγάλα προβλήματα του Έθνους (Σακελλαρίου, 1997: 137). Επίσης, έναν χρόνο πριν από την έκδοση του βιβλίου της Δέλτα, προηγήθηκε το κίνημα στο Γουδί. Ένα από τα αιτήματα της επανάστασης στο Γουδί ήταν η απομάκρυνση του διαδόχου Κωνσταντίνου από τη διοίκηση του στρατού (Γαρδίκια-Κατσιαδάκη, 1999: 340-341). Υπήρξε, λοιπόν, ο κίνδυνος να παρεξηγηθεί η αλληγορία του μυθιστορήματος και να ταυτιστεί με τον αντιμοναρχικό χαρακτήρα του στρατιωτικού κινήματος. Γι' αυτόν τον λόγο, τέθηκε το ζήτημα αναστολής της έκδοσης του βιβλίου (Σακελλαρίου, 1997: 137). Το βιβλίο, όμως, εκδόθηκε κανονικά. Μετά το θάνατο της Πηνελόπης Δέλτα, το βιβλίο σημείωσε απανωτές πολυτονικές και μονοτονικές εκδόσεις, γεγονός που αποκαλύπτει τη μεγάλη αποδοχή που έλαβε από το αναγνωστικό κοινό.

Η υπόθεση της ιστορίας αναφέρεται σε ένα φανταστικό βασίλειο, τη χώρα των Μοιρολάτρων. Βασιλιάς στη χώρα αυτή ήταν ο Συνετός Α'. Όταν πέθανε ο Συνετός Α', άφησε το βασίλειο και τη διοίκηση του κράτους στον γιο του, τον

Αστόχαστο. Ο Αστόχαστος παντρεύτηκε την Παλάβω και μαζί απέκτησαν τέσσερα παιδιά, τον Συνετό, την Ειρηνούλα, τη Ζήλιω και την Πικρόχολη. Ο Βασιλιάς Αστόχαστος, έχει οδηγήσει την χώρα στην οικονομική και κοινωνική κατάρρευση. Έτσι, αναγκάζεται διαρκώς να ζητά τη βοήθεια των γειτονικών βασιλείων, που κυβερνούν ο Εξάδελφος Βασιλιάς και ο Θεϊός Βασιλιάς. Μια μέρα, όμως, αντί για την επόμενη δόση της οικονομικής βοήθειας, φτάνει στο βασίλειο ένα καλάθι, που περιέχει μια γαϊδούροκεφαλή, δώρο από τον Θείο Βασιλιά. Εν τω μεταξύ, πολλοί από του κατοίκους του βασιλείου έχουν εγκαταλείψει την πατρίδα τους, προς αναζήτηση καλύτερων συνθηκών διαβίωσης, ενώ όσοι παρέμειναν έχουν σταματήσει να δουλεύουν. Τη φυγή από το βασίλειο σκέφτεται και ο γιος του βασιλιά, καθώς δεν μπορεί να ανεχτεί άλλο τον εξευτελισμό και τις συνθήκες που επικρατούν στο βασίλειο. Σ' αυτήν του την κίνηση αποφασίζει να πάρει μαζί του τη μικρή του αδερφή, την Ειρηνούλα. Καθώς απομακρύνονται από το παλάτι συναντούν στον δρόμο τους μια φτωχή γριούλα, τη Φρόνηση και την κόρη της, τη Γνώση. Η κουβέντα του Συνετού με τη Γνώση, τον κάνει να συνειδητοποιήσει ότι η μόνη λύση στα προβλήματα που αντιμετωπίζει, είναι να παραμείνει στο βασίλειο του πατέρα του και να προσπαθήσει να βελτιώσει την κατάσταση. Ο Συνετός πηγαίνει ο ίδιος να συναντήσει τους κατοίκους του βασιλείου και να πληροφορηθεί τα προβλήματά τους. Παράλληλα, όμως, έρχεται σε σύγκρουση με άτομα που κατέχουν υψηλή θέση στη διοίκηση του κράτους. Ένα από αυτά τα άτομα είναι και ο Δικαστής, ο οποίος αφού εγκαταλείπει το βασίλειο, μετά την αποκάλυψη των παραπτωμάτων του, πηγαίνει στη χώρα του Θείου Βασιλιά και τον πείθει να επιτεθεί εναντίων των Μοιρολάτρων, καθώς οι Μοιρολάτρες δεν έχουν στρατό και στόλο για να αντιμετωπίσουν την επίθεση. Ο Συνετός καταφέρνει να παρακινήσει τον λαό που έμεινε πίσω, να αντισταθεί σθεναρά και να πολεμήσει τους κατακτητές. Οι Μοιρολάτρες ενωμένοι και υπό την καθοδήγηση του Συνετού, καταφέρνουν να αποκρούσουν την επίθεση και να οδηγήσουν τους εχθρούς σε φυγή. Ο Αστόχαστος βλέποντας όλα όσα έχει επιτύχει ο γιος του τον ανακηρύσσει βασιλιά. Ο Συνετός παντρεύεται τη Γνώση και η μικρή του αδερφή, η Ειρηνούλα, τον υπασπιστή Πολύκαρπο. Το βασίλειο υπό την εξουσία και την καθοδήγηση του Συνετού Β' αρχίζει και πάλι να προοδεύει και να ακμάζει.

Συνοπτικά, τα πρόσωπα του βιβλίου είναι τα εξής:

- 1) Βασιλιάς Αστόχαστος: Ο βασιλιάς της χώρας των Μοιρολάτρων.
- 2) Βασίλισσα Παλάβω: Η γυναίκα του βασιλιά Αστόχαστου.

- 3) Συνετός Β΄: Ο γιος του βασιλιά Αστόχαστου, ο οποίος καταφέρνει να ανασυγκροτήσει το βασίλειο.
- 4) Ειρηνούλα: Η αδερφή του Πρίγκιπα. Είναι ευγενική, ακολουθεί τον αδερφό της και προσπαθεί να τον βοηθήσει στην προσπάθεια του να διορθώσει την κατάσταση που επικρατεί στο βασίλειο.
- 5) Πικρόχολη: Αδερφή του Πρίγκιπα και της Ειρηνούλας. Τσακώνεται συνεχώς με την αδερφή της, Ζήλιω.
- 6) Ζήλιω: Αδερφή του Πρίγκιπα και της Ειρηνούλας. Βρίσκεται διαρκώς σε αντιπαράθεση με την αδερφή της, Πικρόχολη.
- 7) Πολύκαρπος: Υπασπιστής του βασιλιά. Στο τέλος θα παντρευτεί με την Ειρηνούλα.
- 8) Πολύδωρος: Υπασπιστής του βασιλιά. Αναλαμβάνει να πουλήσει την κορώνα του βασιλιά.
- 9) Κυρα-Φρόνηση: Ζει στο δάσος με την κόρη της. Παλιά δούλευε στο παλάτι, όμως, άλλες παρακόρες την έδιωξαν.
- 10) Γνώση: Η κόρη της Κυρά-Φρόνησης. Στο τέλος παντρεύεται τον Συνετό.
- 11) Κακομοιρίδης: Ο σιδεράς του κράτους. Υποστηρίζει το βασιλόπουλο στην προσπάθεια ανασυγκρότησης του κράτους και φτιάχνει όπλα για να αντιμετωπίσουν την επίθεση του θείου Βασιλιά.
- 12) Πανουργάκος: Ο αρχικαγκελάριος του βασιλιά. Κλέβει το ταμείο του κράτους και συνεργάζεται με τον δικαστή.
- 13) Λαγόκαρδος: Ο δικαστής του κράτους. Προδίδει την χώρα του αποκαλύπτοντας στον Θείο Βασιλιά ότι οι Μοιρολάτρες είναι ανίκανοι να αντιμετωπίσουν μία επικείμενη επίθεση.
- 14) Αμοιράκος: Ο δάσκαλος του βασιλείου. Έχει σταματήσει να διδάσκει τα παιδιά, γιατί δεν πληρώνεται. Στη συνέχεια, όμως, αλλάζει στάση και μαθαίνει γράμματα στο βασιλόπουλο.
- 15) Πρωτομάστορας: Είναι υπεύθυνος για την κατασκευή του στόλου.
- 16) Μονοχέρης: Ο μοναδικός στρατιώτης του στόλου. Αναλαμβάνει να μεταφέρει τον Πολύδωρα στην απέναντι όχθη, για να πουλήσει την κορώνα.
- 17) Θείος Βασιλιάς: Στέλνει ως δώρο τη γαϊδουροκεφαλή και οργανώνει επίθεση εναντίον των Μοιρολάτρων, χωρίς όμως επιτυχία.

2.2. Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα (2016) της Τ. Τασάκου

Διασκευή: Τζέμη Τασάκου

Εικονογράφηση: Αιμιλία Κονταίου

2.2.1. Αφηγηματικές τεχνικές

Οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στη συγκεκριμένη διασκευή αναφορικά με τον χρόνο, την έγκλιση και τη φωνή είναι οι ακόλουθες:

Χρόνος

Στην παρούσα διασκευή, ως προς τη χρονική διαδοχή των γεγονότων στην ιστορία και τη διάταξή τους στην αφήγηση, παρατηρούμε την ύπαρξη μίας εσωτερικής ανάληψης και μίας εσωτερικής πρόληψης. Πιο συγκεκριμένα, μέσα από την εσωτερική ανάληψη αποκαλύπτονται οι ενέργειες των αξιωματικών του στόλου και του στρατού, οι οποίοι αφού καταχράστηκαν μεγάλα χρηματικά ποσά από τα ταμεία του κράτους, βρίσκονται σε άλλα βασίλεια και πλουτίζουν: *«-Αφέντη, ο κυρ Μασκαρόπουλος δύο χρόνια τώρα βρίσκεται στα ξένα. Έχει γίνει μέγας τραπεζίτης. – Και πού βρήκε τα φλουριά: -Μυστήριο, αφέντη. –Χμ! Φώναζέ μου τον στόλαρχο! –Δεν έχουμε στόλαρχο αφέντη. –Τι γίνηκε; –Μεγαλέμπορος στα ξένα. –Και πού βρήκε τα φλουριά; –Πουλούσε τη ζυλεία των караβιών»* (Τασάκου, 2016: 22. Genette, 2007: 110-111). Η εσωτερική αυτή ανάληψη *«έχει αποκαλυπτικό χαρακτήρα και έχει ως αποτέλεσμα να προχωρήσει η πλοκή»* (Σπανάκη, 2004: 142). Πράγματι, η αποκάλυψη των παρανομιών των αξιωματικών του κράτους, κάνει τον Συνετό να κινητοποιηθεί, ώστε να αντιμετωπίσει αποτελεσματικά τα προβλήματα του κράτους *«Ειρηνούλα, να γιατί η χώρα πεινά! Τα φλουριά πήγαιναν στις τσέπες των Μασκαρόπουλων και των Πανουργάκηδων. Να γιατί μας προσβάλουν οι ξένοι βασιλείς! Λοιπόν... πρώτα από όλα, πρέπει να μάθουμε να βρίσκουμε μόνοι το φαγητό μας. Να μην ξαναζητήσουμε δώρα από ζαδέλφια...»* (Τασάκου, 2016: 29).

Στη συνέχεια, το σχόλιο του Πρίγκιπα προς τον πατέρα του, αποτελεί μία εσωτερική πρόληψη, καθώς προιδεάζει τον αναγνώστη για την επικείμενη επίθεση, που θα δεχτεί το βασίλειο από τον Εξάδελφο Βασιλιά, ο οποίος γνωρίζει την αδυναμία του κράτους να αντιμετωπίσει τα προβλήματά του, και έτσι θα προσπαθήσει να κατακτήσει το βασίλειο: *«-Πατέρα, ρημάζει όλη η χώρα... Να δεις*

που σύντομα τα γειτονικά βασίλεια θα μας επιτεθούν! Και πρώτος από όλους ο εξάδελφος βασιλιάς» (Τασάκου, 2016: 22).

Ως προς τη διάρκεια του χρόνου της αφήγησης τη χρήση ρητής έλλειψης. Η ρητή έλλειψη χρησιμοποιείται για να γίνει γνωστό ότι, αφού πέρασαν λίγα χρόνια από την αναγέννηση του κράτους, το βασιλόπουλο, παντρεύτηκε τη Γνώση και η αδερφή του, η Ειρηνούλα, τον Υπασπιστή Πολύκαρπο: «Και σαν περάσανε λίγα χρόνια, το βασιλόπουλο ο Συνετός παντρεύτηκε τη Γνώση. Γιατί ήταν σεμνή. Και η Ειρηνούλα σα μεγάλωσε παντρεύτηκε τον Υπασπιστή Πολύκαρπο. Γιατί ήταν τίμιος και δουλευταράς» (Τασάκου, 2016: 23, 25). Επίσης, στο κείμενο υπάρχουν αρκετές σκηνές διαλόγου «-Πατέρα, θέλω την κορόνα σου να την πουλήσω. –Ω, όχι! –Πατέρα, πώς να ζητάμε απ’ τους πολίτες μας θυσίες, αν εσύ πρώτος τη δική σου κορόνα δε δωρίσεις;» (Τασάκου, 2016: 27). Στις διαλογικές σκηνές υπάρχει ισοχρονία ανάμεσα στον χρόνο της αφήγησης και στον χρόνο της ιστορίας (Genette, 2007: 175). Στις περισσότερες διαλογικές σκηνές συμμετέχει ο Συνετός, καθώς τον βλέπουμε να συνομιλεί με την Ειρηνούλα, με την κυρα – Φρόνηση, με τον δάσκαλο, με τον πατέρα του και με τον κυρ Κακομοιρίδη, τον σιδερά του κράτους.

Τέλος, με μία θαμιστική αφήγηση περιγράφεται ο τρόπος ζωής του βασιλικού ζεύγους, που τους οδήγησε στην οικονομική εξαθλίωση «Ο Αστόχαστος παντρεύτηκε τη βασίλισσα Παλάβω κι όλη η ζωή τους κυλούσε με γλέντια και σπατάλες: αγόραζαν πανάκριβους μανδύες, έτρωγαν πέρδικες και συχνά καλούσανε τζουτζέδες για να διασκεδάσουν» (Τασάκου, 2016, Genette, 2007: 185).

Έγκλιση

Αναφορικά με την έγκλιση (τρόπος), ο λόγος του αφηγητή είναι αναφερόμενος, καθώς παραχωρεί τον λόγο στα πρόσωπα της ιστορίας: «-Πατέρα θέλω την κορόνα σου να την πουλήσω. –Ω, όχι! –Πατέρα, πώς να ζητάμε από τους πολίτες μας θυσίες, αν εσύ πρώτος τη δική σου κορόνα δε δωρίσεις; -Και τι θα αγοράσεις τάχα με μία κορόνα; -Μήπως κανένα τρικάταρτο καράβι; –Όχι πατέρα. Σπόρους θα αγοράσω.» (Τασάκου, 2016: 27). Ο λόγος είναι, επίσης, αφηγηματοποιημένος στα σημεία όπου ο ίδιος ο αφηγητής μιλάει και παρουσιάζει τις ενέργειες των ηρώων: «Περπάτησαν. Περπάτησαν και κατά το απομεσήμερο διέκριναν κι άλλο σπίτι μες στο δάσος!... Πύρωσαν τα μάτια του βασιλόπουλου, άρπαξε από το χέρι την Ειρηνούλα και βάλθηκαν να απομακρύνονται από το ερείπιο.» (Τασάκου, 2016: 17).

Η αφήγηση δε, γίνεται με μηδενική εστίαση, καθώς ο αφηγητής γνωρίζει τα πάντα και δίνει τις απαραίτητες πληροφορίες για την εξέλιξη της πλοκής: *«Έτσι λοιπόν με δυο χούφτες σπόρους, με βελόνα και κλωστή, και με μια σφεντόνα, άρχισε να ανασταίνεται σιγά σιγά η Χώρα των Μοιρολάτρων. Οι άντρες θερίζανε στα χωράφια. Και οι κοπέλες μπάλωναν με υπομονή.»* (Τασάκου, 2016: 29).

Φωνή

Τα αφηγηματικά επίπεδα, στα οποία κινείται η συγκεκριμένη ιστορία είναι το εξωδιηγητικό, που περιλαμβάνει αφήγηση γεγονότων, τα οποία είναι εξωτερικά ως προς στην κύρια αφήγηση *«Η ιστορία που διαβάσατε είναι πέρα ως πέρα αληθινή... Την κατέγραψε και τη διέσωσε και τη μετέφερε σ' εμάς μια συγγραφέας που λεγόταν Πηνελόπη Δέλτα»* (Τασάκου, 2016: 26) και το ενδοδιηγητικό ή διηγητικό, που περιλαμβάνει τα γεγονότα της κύριας αφήγησης (Genette, 2007: 288, 302-304). Στη συγκεκριμένη ιστορία, ο αφηγητής είναι ετεροδιηγητικός. Πρόκειται για τον παντογνώστη αφηγητή, που γνωρίζει την εξέλιξη των γεγονότων, δεν έχει, όμως, συμμετοχή στα δρώμενα της ιστορίας *«Έφθασε όμως η μέρα που ακόμα και ο Αστόχαστος δεν είχε μήτε μια γουλιά κρασί να πει, μήτε ένα παστίτσιο να φάει!* (Τασάκου, 2016: 6). Ο αφηγητής, όμως, δεν έχει τη δυνατότητα να γνωρίζει τις σκέψεις και τις επιθυμίες των προσώπων της ιστορίας, παρά μόνο παρακολουθεί τα λόγια και τις ενέργειες τους, όπως ακριβώς συμβαίνει κατά τη διάρκεια παρακολούθησης μιας θεατρικής παράστασης (Γιαννικοπούλου, 2008: 172). Τέλος, ως προς το αφηγηματικό επίπεδο και τη συμμετοχή του στην ιστορία, ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός– ετεροδιηγητικός, αφού είναι αφηγητής πρώτου βαθμού, που διηγείται μια ιστορία από την οποία απουσιάζει (Genette, 2007: 326).

Σημείωση: Η παρούσα διασκευή δεν έχει αριθμημένες όλες τις σελίδες. Για τις ανάγκες της εργασίας, ορίσαμε δική μας αρίθμηση, η οποία αρχίζει από τη σελίδα που ξεκινά το κείμενο.

2.2.2. Εικονογράφηση

Το βιβλίο *«Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) από τη σειρά *«Η πρώτη μου Λογοτεχνία»* αποτελεί διασκευή του ομώνυμου βιβλίου της Π. Σ. Δέλτα. Ο τίτλος διατηρείται ίδιος με αυτόν του αρχικού έργου. Ο συγκεκριμένος τίτλος είναι χρωματισμένος σε σκούρα απόχρωση, γεγονός που τον

κάνει να ξεχωρίζει και τοποθετείται στον επάνω μέρος της σελίδας. Η σημασία του τίτλου διαφαίνεται από τη θέση που κατέχει στο εξώφυλλο (Γιαννικοπούλου, 2008: 274).



Εξώφυλλο

Στο εξώφυλλο του συγκεκριμένου βιβλίου παρουσιάζονται δύο από τα κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας, το βασιλόπουλο και η αδερφή του, η Ειρηνούλα. Η τοποθέτηση των κεντρικών προσώπων στο εξώφυλλο είναι αναμενόμενη, καθώς το εξώφυλλο αναλαμβάνει τον ρόλο της πρώτης γνωριμίας του αναγνωστικού κοινού με τα κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας (Γιαννικοπούλου, 2008: 280). Οι ήρωες τοποθετούνται στη δεξιά πλευρά του εξώφυλλου. Σύμφωνα με τον Nodelman, η τοποθέτηση του πρωταγωνιστή προς τα δεξιά, είναι δυνατόν να υποδηλώνει ότι ο πρωταγωνιστής βρίσκεται σε μία δύσκολη κατάσταση (Nodelman, 2009: 212). Και τα δύο πρόσωπα παρουσιάζονται θλιμμένα και αγέλαστα, κοιτάζοντας προς τον αναγνώστη. Επιπλέον, αν κάποιος παρατηρήσει προσεκτικά το εξώφυλλο θα διαπιστώσει ότι τα ρούχα των δύο ηρώων είναι μπαλωμένα. Ο λόγος που είναι μπαλωμένα διαφαίνεται μέσα από το κείμενο: *«Τότε η Γνώση στράφηκε προς την Ειρηνούλα, την παρατήρησε και καλοπροαίρετα της είπε: -Τα ρούχα σου είναι τρύπια. Το ίδιο και τα παπούτσια σου. Γιατί δεν τα ράβεις; -Δεν ξέρω τι σημαίνει ράβεις, αποκρίθηκε ντροπιασμένη εκείνη. -Έλα να σου δείξω... Κάθισαν οι δυο τους στο*

κατώφλι και η Γνώση έφερε βελόνα και κλωστή... Μπάλωσε το τρύπιο φουστάνι της Ειρήνης και το έκανε καινούριο!» (Τασάκου, 2016: 17).

Περιμετρικά του εξωφύλλου, υπάρχει ένα πλαίσιο σε έντονο κόκκινο χρώμα. Το πλαίσιο κάνει την εικόνα να φαίνεται περισσότερο συγυρισμένη και λιγότερο ενεργητική. Επιπλέον, το πλαίσιο αυτό λειτουργεί ως όριο, που υπονοεί απόσταση και αντικειμενικότητα από τη μεριά του αναγνώστη (Nodelman, 2009: 92-93).

Προχωρώντας στο εσωτερικό του βιβλίου παρατηρούμε πως παρουσιάζονται τα πρόσωπα, οι αντιδράσεις τους και κυρίως η συναισθηματική τους κατάσταση. Το περιστατικό που θα εξετάσουμε στην παρούσα διασκευή είναι η αντίδραση του πρίγκιπα μετά την άφιξη της γαϊδουροκεφαλής στο παλάτι. Ο πρίγκιπας βρίσκεται στο δωμάτιο τη στιγμή που ο πατέρας του ανοίγει το πανέρι και αποκαλύπτεται η γαϊδουροκεφαλή. Μάλιστα είναι κρυμμένος πίσω από μία κουρτίνα. Στην επόμενη σελίδα παρουσιάζονται το βασιλόπουλο και η αδερφή του, η Ειρηνούλα, μέσα στο δάσος να τρέχουν. Ο λόγος που τρέχουν δίνεται μέσα από την εσωτερική ανάληψη: *«Μα σαν ο Πανουργάκος έλυσε τους κόμπους, ξέρετε τι έβγαλε από μέσα; Μια γαϊδουροκεφαλή! Κι επάνω της σελάγιζε μια τενεκεδένια κορώνα! –Πάμε να φύγουμε από δω! Ψιθύρισε το βασιλόπουλο στην Ειρηνούλα. Τα αδέρφια ξεγλίστρησαν αθόρυβα από το παλάτι...-Πού πάμε; ρώτησε η Ειρηνούλα τον Συνετό, σαν βρέθηκαν οι δυο τους μέσα στη νύχτα. Μακριά από τη χώρα αποκρίθηκε εκείνος»* (Τασάκου, 2016: 12). Όπως αναφέραμε, τα δύο αδέρφια απεικονίζονται να τρέχουν. Τα στοιχεία που δίνουν κίνηση στις δύο φιγούρες είναι ότι στηρίζονται στο ένα τους πόδι, ενώ το άλλο είναι στο αέρα (Nodelman, 2009: 244). Το επόμενο στοιχείο που δείχνει κίνηση είναι ο κυματισμός του μανδύα του Συνετού, αλλά και τα ανασηκωμένα μαλλιά της Ειρηνούλας, προφανώς λόγω της αντίστασης του αέρα. Στα πρόσωπα των δύο παιδιών απεικονίζεται η θλίψη. Η ενδυμασία τους, με τους μανδύες και το κολάρο παραπέμπει στην εποχή του Μεσαίωνα. Το χρώμα που κυριαρχεί σε αυτή τη σελίδα είναι το σκούρο μπλε, το οποίο παραπέμπει στη νύχτα και το σκοτάδι, όπως δηλώνεται και από το κείμενο *«-Που πάμε; Ρώτησε η Ειρηνούλα τον Συνετό, σαν βρέθηκαν οι δυο τους μέσα στη νύχτα»* (Τασάκου, 2016: 12).



2.2.3. Χαρακτήρες

Ο κεντρικός χαρακτήρας της ιστορίας είναι ο Συνετός. Αρχικά, ο Συνετός παρουσιάζεται απογοητευμένος και αποφασισμένος να εγκαταλείψει τη χώρα μετά την προσβολή από τον Θείο Βασιλιά, ο οποίος έστειλε ως δώρο στον πατέρα του μία γαϊδουροκεφαλή «Θέλουμε να φύγουμε μακριά από ετούτη εδώ τη χώρα!» (Τασάκου, 2016: 8). Στη συνέχεια, όμως, αλλάζει στάση και αναλαμβάνει ο ίδιος να βελτιώσει την κατάσταση και τις συνθήκες ζωής των κατοίκων του βασιλείου «Λοιπόν... πρώτα από όλα, πρέπει να μάθουμε να βρίσκουμε μόνοι το φαγητό μας. Να μην ξαναζητήσουμε δώρα από εξαδέλφια... Σπόρους θα αγοράσω. Σιτάρι, κριθάρι και σίκαλη. Και θα καλέσω τα παλικάρια να ξεχερσώσουν τα χωράφια, να τα οργώσουν και να σπείρουν. Και σαν έρθει ο καιρός θα δρέψουμε...» (Τασάκου, 2016: 21). Καθώς εξελίσσεται η ιστορία παρατηρούμε την αλλαγή του τρόπου σκέψης του Συνετού και την ωρίμανσή του (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011: 135). Ο Συνετός εντάσσεται

στους σφαιρικούς χαρακτήρες. Αντίθετα, ο Βασιλιάς Αστόχαστος, η Παλάβω, η Ζήλιω και η Πικρόχολη εντάσσονται στους επίπεδους χαρακτήρες, αφού ενδιαφέρονται μόνο για την καλοπέρασή τους και τα υλικά αγαθά και δεν αντιλαμβάνονται την τραγική κατάσταση, στην οποία έχει περιέλθει το βασίλειο «*Είδατε που σας το έλεγα; Τα ζαδέρφια δε με ξεχνούν! Σίγουρα θα έχει και μηλόπιτες μέσα το πανέρι! Τσως να έχει και ρουμπίνια για να στολίσω τα μαλλιά μου! συμπλήρωσε η Παλάβω. –Και μια ωραία τραχηλιά να τη φορέσω στο λαιμό! Έκαμε η Πικρόχολη. – Και γιατί να τη φορέσεις εσύ κι όχι εγώ; ανέτεινε η Ζήλιω*» (Τασάκου, 2016: 4). Οι χαρακτήρες αυτοί δεν αναπτύσσονται επαρκώς, παρουσιάζεται μόνο μία πτυχή της προσωπικότητάς τους και τοποθετούνται στο παρασκήνιο της ιστορίας (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011: 39). Παρόλα αυτά, στο τέλος της ιστορίας, παρατηρείται μία μεταστροφή, καθώς αποβάλλουν τα αρχικά αρνητικά στοιχεία της προσωπικότητάς τους «*Κι ο Βασιλιάς Αστόχαστος έπαψε να φορεί κορόνα στο κεφάλι. Φορούσε μόνο μία μάλλινη σκούφια που του την είχε πλέξει η βασίλισσα Παλάβω, η οποία είχε κι αυτή συνειστεί. Και οι αδερφές Ζήλιω και Πικρόχολη έπαψαν να μαλώνουν μεταξύ τους*» (Τασάκου, 2016: 25).

2.2.4. Διασκευαστικές τεχνικές

Το βιβλίο «*Παραμύθι χωρίς Όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» από τη σειρά «*Η πρώτη μου «Η πρώτη μου Λογοτεχνία*» γράφτηκε το 2016 από την Τζέμη Τασάκου και εικονογραφήθηκε από την Αιμιλία Κονταίου. Πρόκειται για ένα εικονογραφημένο βιβλίο που απευθύνεται σε παιδιά ηλικίας τεσσάρων ετών, όπως μας πληροφορεί το οπισθόφυλλο. Το βιβλίο αποτελείται από 40 σελίδες. Στο εξώφυλλο αναγράφεται η λέξη διασκευή, ώστε να γνωρίζει ο αναγνώστης εξαρχής, ότι το βιβλίο αποτελεί διασκευή του ομώνυμου έργου της Δέλτα.

Όσον αφορά τις διασκευαστικές τεχνικές, στο συγκεκριμένο βιβλίο χρησιμοποιείται κατά κόρον η τεχνική της παράλειψης, καθώς πλήθος επεισοδίων και σκηνών παραλείπονται. Πιο συγκεκριμένα, δεν γίνεται λόγος για το περιστατικό του πρωτότυπου έργου, στο οποίο ο Πανουργάκος πηγαίνοντας στον Θείο Βασιλιά να ζητήσει φαγητό, συνάντησε στον δρόμο τον Κακομοιρίδη, τον σιδερά, του έκλεψε το φαγητό και όταν ο Κακομοιρίδης πήγε να καταγγείλει τον Πανουργάκο στον Δικαστή, αυτός τον έκλεισε στη φυλακή. Στο διασκευασμένο κείμενο, ο Πανουργάκος παρουσιάζεται να έχει πάει στο βασίλειο του Θείου Βασιλιά και να

φέρνει μαζί του ένα πανέρι που περιέχει τη γαϊδούροκεφαλή, ενώ γίνεται μια απλή αναφορά στη δίκη του Κακομοιρίδη, χωρίς να παρουσιάζεται ο λόγος που τον δικάζουν. Επιπλέον, δεν αναφέρεται το γεγονός ότι το βασιλόπουλο πήγε στο σπίτι του δικαστή για να τον αναγκάσει να αποφυλακίσει τον Κακομοιρίδη και εκεί πληροφορήθηκε τις παράνομες δουλειές του δικαστή με τον Πανουργάκο, ούτε το γεγονός ότι ο δικαστής πρόδωσε την πατρίδα του ενημερώνοντας τον Θείο Βασιλιά ότι μπορεί να κατακτήσει το Βασίλειο των Μοιρολάτρων, αφού το βασίλειο δεν έχει τη δύναμη να αμυνθεί. Μάλιστα, στο διασκευασμένο κείμενο η αναφορά για την εισβολή του Θείου Βασιλιά, παρουσιάζεται σαν πρόβλεψη ή υποψία από το βασιλόπουλο και όχι ως κάτι που γνωρίζουν σίγουρα ότι θα γίνει. Επιπλέον, δεν αναφέρονται οι συναντήσεις του Συνετού με τη Γνώση, η οποία τον συμβούλευε σε στιγμές που ήταν έτοιμος να τα παρατήσει. Ακόμη, παραλείπεται και η ηρωική πράξη του Πολύδωρου και του Κουλού, οι οποίοι έδωσαν τη ζωή τους στην προσπάθεια τους να μεταφέρουν τα χρήματα από την πώληση της κορώνας στο βασιλόπουλο. Επίσης, παραλείπεται η αναζήτηση στρατιωτών στην ταβέρνα από τον πρίγκιπα και το γεγονός ότι ο βασιλιάς και ο πρίγκιπας μίλησαν στους φοβισμένους και εξαγριωμένους κατοίκους και κατάφεραν να τους πείσουν να παλέψουν για την πατρίδα τους. Καμία αναφορά δεν υπάρχει, επίσης, για τη μάχη ανάμεσα στους Μοιρολάτρες και στους στρατιώτες του Θείου Βασιλιά. Στη συγκεκριμένη μάχη, οι Μοιρολάτρες επιτέθηκαν μέσα στη νύχτα και νίκησαν το εχθρικό βασίλειο. Στο διασκευασμένο κείμενο, απλώς αναφέρεται ότι ο εξάδελφος βασιλιάς ξεκίνησε να τους κατακτήσει, αλλά σταμάτησε, όταν είδε τα κάστρα. Παραλείπεται, ακόμη, η αναφορά στην επιστροφή της γαϊδούροκεφαλής στον Θείο Βασιλιά και ο θάνατός του, όταν την αντικρίζει. Τέλος, δεν αναφέρεται η κατάθεση στεφανιών για τους θανάτους του Κουλού, του Πολύδωρου και του νέου της ταβέρνας, που θυσιάστηκαν για την πατρίδα τους.

Στο κείμενο διαφαίνεται και μια ιδεολογική αλλοίωση. Συγκεκριμένα, στην αρχή του πρωτότυπου έργου προσωποποιούνται τα ζώα και τα φυτά, καθώς εμφανίζονται να μιλάνε και να συζητούν για τον πρίγκιπα, όταν αυτός περπατάει μέσα στο δάσος. Η συγκεκριμένη σκηνή παραλείπεται στο διασκευασμένο έργο.

Όσον αφορά τα πρόσωπα του έργου, στο διασκευασμένο έργο δεν αναφέρονται ο Κουτσός και ο Κουλός (Μονοχέρης), οι οποίοι είναι οι μόνοι που συγκροτούν τον στρατό και τον στόλο αντίστοιχα. Δεν αναφέρεται, επίσης, ο νέος της

ταβέρνας, που δήλωσε ότι αν ο γιος του βασιλιά πολεμήσει για τη πατρίδα, θα ακολουθήσει και αυτός. Και πράγματι, όχι μόνο πολέμησε, αλλά έσωσε και τη ζωή του Συνετού. Επιπλέον, δεν γίνεται καμιά αναφορά στον κλεπταποδόχο και τον γιο του που κλέβουν τους κατοίκους του βασιλείου, ούτε και στον εγκλεισμό τους στη φυλακή. Τα ονόματα δε, των χαρακτήρων της ιστορίας, παραμένουν ίδια με το πρωτότυπο έργο.

Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι υπάρχει και μία προσθήκη στο τέλος του διασκευασμένου έργου, μετά το τέλος της κύριας αφήγησης. Με την προσθήκη αυτή, γίνεται γνωστό, κυρίως στον αναγνώστη μικρότερης ηλικίας, ότι η ιστορία αυτή είναι δημιούργημα της Πηνελόπης Δέλτα «*Η ιστορία που διαβάσατε είναι πέρα ως πέρα αληθινή. Συνέβη πράγματι στην Χώρα των Μοιρολάτρων, στα χρόνια όμως τα πολύυυυ παλιά! Την κατέγραψε και τη διέσωσε και τη μετέφερε σ' εμάς μια συγγραφέας που λεγόταν Πηνελόπη Δέλτα*» (Τασάκου, 2016: 26).

Όσον αφορά τη γλώσσα, στο διασκευασμένο έργο χρησιμοποιούνται απλές και σύντομες προτάσεις και δεν παρατηρείται παράθεση αυθεντικών αποσπασμάτων από το πρωτότυπο έργο.

2.3. Παραμύθι χωρίς όνομα (2015) της Κ. Ρουγγέρη

Διασκευή: Κάρμεν Ρουγγέρη

Εικονογράφηση: Χριστίνα Κουλουμπή

2.3.1. Αφηγηματικές τεχνικές

Η ιστορία ξεκινά με αναφορά στο βασίλειο των Μοιρολάτρων, όπου βασιλιάς ήταν ο δίκαιος και σωστός Συνετός. Όμως, η κατάσταση άλλαξε ριζικά προς το χειρότερο, όταν την εξουσία ανέλαβε ο γιος του, ο Αστόχαστος. Ως προς τη σειρά εμφάνισης των γεγονότων στην ιστορία και την σειρά παρουσίασής τους στην αφήγηση, συναντάμε πλήθος εσωτερικών αναλήψεων. Αρχικά, μέσα από μία εσωτερική ανάληψη, γίνεται γνωστό ότι τα άτομα, που αποτελούν το προσωπικό του παλατιού, εκτός από τον αρχικαγκελάριο και τον Πολύδωρα έφυγαν από το παλάτι, γιατί δεν μπορούσαν να δουλεύουν, χωρίς να αμείβονται «*Όλο το προσωπικό εκτός*

από εμένα και τον Πολύδωρο έφυγε, είπε δειλά ο αρχικαγκελάριος... Δεν μπορούσαν άλλο να δουλεύουν χωρίς να πληρώνονται, πατέρα, πρόσθεσε το βασιλόπουλο» (Ρουγγέρι, 2015: 4). Με εσωτερική ανάληψη, η κυρά – Φρόνηση και η Γνώση ενημερώνουν τον Συνετό και την Ειρηνούλα, ότι πριν από πολλά χρόνια κατοικούσαν κι αυτές στο παλάτι και, συγκεκριμένα, μέχρι τη στιγμή που ο Αστόχαστος έγινε βασιλιάς, οπότε και αναγκάστηκαν να φύγουν «Ζούσαμε κάποτε κι εμείς στο παλάτι, δίπλα στον παππούς σας τον Συνετό... Μα σαν άρχισε να κυβερνά ο πατέρας σας, ο Αστόχαστος, δεν υπήρχε θέση για μας» (Ρουγγέρι, 2015: 8). Εσωτερική ανάληψη αποτελούν και τα λόγια ενός γέρου στον Συνετό και την Ειρηνούλα, ο οποίος τους πληροφορεί για τον τρόπο διακυβέρνησης του Αστόχαστου και τις συνέπειες που είχε στο βασίλειο «Αφότου έφυγε ο Συνετός, ο καλός βασιλιάς, ο γιος του μας κατέστρεψε... Έφαγε ό,τι είχε το παλάτι. Όλοι σταμάτησαν να δουλεύουν και έφυγαν απ' την χώρα» (Ρουγγέρι, 2015: 12). Τέλος, με εσωτερική ανάληψη αποκαλύπτεται ότι δεν υπάρχει πια στρατός και στόλος, διότι οι αρχηγοί του στρατού έκλεψαν το κράτος και έφυγαν στα ξένα «Οι αρχηγοί του στρατού, αφού κατάκλεψαν το κράτος και πήραν τα σίδηρα από τα καράβια και τα πούλησαν, έχουν γίνει μεγαλέμποροι και καλοπερνάνε στα ξένα» (Ρουγγέρι, 2015: 15 .Genette, 2007: 100). Μέσα από τις ανωτέρω εσωτερικές αναλήψεις πληροφορούμαστε τις επιπτώσεις της διακυβέρνησης του βασιλιά Αστόχαστου στο προσωπικό και τους κατοίκους του βασιλείου.

Ως προς το ρυθμό της αφήγησης, υπάρχει έλλειψη στο σημείο που ο αφηγητής μας ενημερώνει ότι πέρασαν κάποια χρόνια και η όψη του βασιλείου άλλαξε «Πέρασαν κι άλλα χρόνια... Η όψη ολόκληρου του βασιλείου των Μοιρολάτρων δεν ήταν πια η ίδια» (Ρουγγέρι, 2015: 2). Ακόμη υπάρχει παύση, όταν περιγράφεται η κατάσταση του βασιλείου πριν και μετά τη διακυβέρνηση του Αστόχαστου «Η χώρα ήταν πλούσια, έγινε φτωχιά. Οι πολίτες είχαν τα πάντα, τώρα δεν έχουν τίποτα. Τα χωράφια ήταν γεμάτα σπαρτά, τώρα είναι γεμάτα ξερόχορτα. Στα χωράφια έβοσκαν πρόβατα, γελάδες, κατσίκια. Τώρα χάθηκαν τα ζωντανά λες και τα κατάπιε η γης» (Ρουγγέρι, 2015: 2). Υπάρχουν επίσης αρκετές διαλογικές σκηνές, στις περισσότερες από τις οποίες συμμετέχει ο πρίγκιπας.

Ως προς τη συχνότητα εμφάνισης των γεγονότων στην ιστορία και την παρουσία τους στην αφήγηση, χρησιμοποιούνται θαμιστικές αφηγήσεις, για να ενημερώσουν τον αναγνώστη σχετικά με την τακτική που ακολουθεί ο βασιλιάς για να εξασφαλίζει χρήματα «Το θησαυροφυλάκιο είναι άδειο τώρα πια, και ο Αστόχαστος στέλνει συνέχεια τον γιο του να δανείζεται χρήματα από τον ξάδερφό του τον βασιλιά

(Ρουγγέρη,2015: 2).Με θαμιστική αφήγηση πληροφορούμαστε και για τη συμπεριφορά των μελών της βασιλικής οικογένειας «Οι δυο μεγάλες κόρες, η Πικρόχολη και η Ζήλιω, καβγάδιζαν όλη μέρα. Ο βασιλιάς και η βασίλισσα δεν μπορούν να βάλουν τάξη και γκρινιάζουν συνέχεια» (Ρουγγέρη, 2015: 2).Στις θαμιστικές αφηγήσεις τα γεγονότα χάνουν τη μοναδικότητά τους (Καρακίτσιος, 2016: 47).

Έγκλιση

Ο λόγος του αφηγητή είναι αφηγηματοποιημένος «Στα πρώτα χρόνια που ακολούθησαν το ζευγάρι απέκτησε τέσσερα παιδιά: τρεις κόρες, την Πικρόχολη, τη Ζήλιω και τη Ρηνούλα, κι ένα αγόρι, τον Συνετό» (Ρουγγέρη, 2015). Στο κείμενο, όμως, χρησιμοποιείται και ο αναφερόμενος λόγος, καθώς παραχωρείται ο λόγος στα κειμενικά πρόσωπα «Μόνο εσύ ήρθες; Πού είναι οι άλλοι;», «Όλο το προσωπικό εκτός από εμένα και τον Πολύδωρο έφυγε»/ «Δεν ξαναστέλνετε το βασιλόπουλο να πάει στο διπλανό βασίλειο...»/ «Καλή ιδέα! Αυτό θα γίνει. Θα πάει ο γιος μας»/ «Όχι, δεν θα πάω. Ορκίστηκα να μην ξαναζητιανέσω ποτέ. Δεν θα πάω πουθενά» (Ρουγγέρη, 2015: 4-5). Μέσα από τις ανωτέρω συνομιλίες των προσώπων αποκαλύπτεται ένα μέρος της δράσης (Σπανάκη, 2011: 203).

Περαιτέρω, η αφήγηση γίνεται με μηδενική εστίαση, καθώς ο αφηγητής γνωρίζει όλα τα γεγονότα «Υστερα έστειλε έναν αγγελιοφόρο του στο γειτονικό βασίλειο να ζητήσει τη βασιλοπούλα Παλάβω από τον πατέρα της, όπως ήταν φυσικό εκείνος δέχτηκε. Ποιος δεν θα ήθελε άλλωστε τέτοιο γαμπρό, με τόσα πλούτη! Έτσι, την πρώτη κιόλας Κυριακή, έγινε ο γάμος. Ο καημένος ο βασιλιάς Συνετός μόλις που πρόλαβε να ευλογήσει τα παιδιά του. Την άλλη μέρα πέθανε» (Ρουγγέρη, 2015: 1). Πρόκειται για έναν παντογνώστη αφηγητή, που έχει πρόσβαση ακόμη και στις σκέψεις των χαρακτήρων «Ο Συνετός γύρισε στο παλάτι πολύ σκεπτικός. Μπορεί ο εχθρός να είχε φύγει, αλλά ο κίνδυνος δεν είχε περάσει. Αν ξανάρθει, σκεφτόταν, δεν έχουμε ούτε κάστρα ούτε στρατό να τον εμποδίσουμε» (Ρουγγέρη, 2015: 18, Γιαννικοπούλου, 2008: 171).

Φωνή

Ο αφηγητής της ιστορίας είναι ετεροδιηγητικός, αφού δεν έχει καμία συμμετοχή στην ιστορία του αφηγείται «Στο πλούσιο βασίλειο των Μοιρολάτρων βασίλευε ο Συνετός, ένας δίκαιος και σωστός βασιλιάς» (Ρουγγέρη, 2015: 1). Ως προς το αφηγηματικό επίπεδο και τη συμμετοχή του στην ιστορία, ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός – ετεροδιηγητικός, αφού είναι αφηγητής πρώτου βαθμού και

επιφορτίζεται με την αφήγηση της κύριας ιστορίας, στην οποία δε συμμετέχει (Genette, 2007: 326).

Σημείωση: Η παρούσα διασκευή δεν έχει αρίθμηση στις σελίδες της. Για τις ανάγκες τις εργασίας, θα ορίσουμε δική μας αρίθμηση, οποία θα ξεκινά από το σημείο που έναρξης του κειμένου.

2.3.2. Εικονογράφηση



Εξώφυλλο

Στη συγκεκριμένο εξώφυλλο, ο τίτλος του βιβλίου τοποθετείται στο επάνω μέρος του βιβλίου. Ο τίτλος διατηρείται ίδιος με το πρωτότυπο έργο. Ανήκει στην κατηγορία των ονοματικών τίτλων. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, οι τίτλοι των βιβλίων είναι ονοματικοί (Γιαννικοπούλου: 2008: 274). Ο τίτλος του βιβλίου είναι χρωματισμένος σε έντονο κόκκινο χρώμα, ώστε να ξεχωρίζει από το υπόλοιπο φόντο. Κάτω από τον τίτλο, αναγράφεται η πρόταση «βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα της Πηνελόπης Δέλτα», γεγονός που ενημερώνει τον αναγνώστη, από την πρώτη στιγμή, ότι το παρόν βιβλίο αποτελεί διασκευή του λογοτεχνικού έργου της Π. Σ. Δέλτα. Το χρώμα που κυριαρχεί στο συγκεκριμένο εξώφυλλο είναι ένας συνδυασμός πορτοκαλί και κίτρινου χρώματος, το οποίο συνδέεται με την ισορροπία και τη χαρά (Nodelman, 2009: 106-107). Η φιγούρα που απεικονίζεται στο εξώφυλλο είναι το

κεφάλι από ένα γαϊδάρο που γελάει και φοράει μία τενεκεδένια κορώνα στο κεφάλι του. Η γαϊδουροκεφαλή αυτή αποτελεί ένα κομβικό σημείο για την εξέλιξη της πλοκής, καθώς με την εμφάνισή της, ο πρίγκιπας συνειδητοποιεί ότι κάτι πρέπει να γίνει επιτέλους για να αλλάξει η κατάσταση, όπως πληροφορούμαστε μέσα από το κείμενο «Όχι πατέρα! Αυτό πρέπει να μείνει εδώ για να μην το ξεχάσουμε. Για να το βλέπουμε όλοι κάθε μέρα, κάθε ώρα, ώσπου να διορθωθούμε» (Ρουγγέρη, 2015: 12).

Τέλος, στο εξώφυλλο αναγράφονται τα βασικά στοιχεία του βιβλίου, όπως το όνομα της συγγραφέως, της εικονογράφου και του υπεύθυνου της μουσικής, καθώς το βιβλίο συνοδεύεται από CD.

Στη συνέχεια, θα αναλύσουμε το πώς απεικονίζεται η αντίδραση του πρίγκιπα, όταν καταφθάνει στο παλάτι το προσβλητικό δώρο του Θείου Βασιλιά.



Στην παραπάνω εικόνα απεικονίζεται η αντίδραση των μελών της βασιλικής οικογένειας, όταν αντικρίζουν το δώρο που τους έστειλε ο Θεός Βασιλιάς. Ο πρίγκιπας παρουσιάζεται στο βάθος της σελίδας, πίσω από όλους τους άλλους. Ενώ τα υπόλοιπα μέλη απεικονίζονται έκπληκτα και με ανοιχτό το στόμα, ο πρίγκιπας εμφανίζεται σοβαρός να παρακολουθεί από μακριά τα όσα διαδραματίζονται. Από τον διάλογο που έχει με τον πατέρα του πληροφορούμαστε τη σημασία που έχει γι' αυτόν αυτό το συμβολικό δώρο. «Πάρτε αμέσως από δω το κεφάλι του γαϊδάρου, είπε ο βασιλιάς. Όχι πατέρα! Αυτό πρέπει να μείνει εδώ για να μην το ξεχάσουμε. Για να το βλέπουμε όλοι κάθε μέρα, κάθε ώρα, ώσπου να διορθωθούμε, είπε το βασιλόπουλο» (Ρουγγέρη, 2015: 12).

Στην επόμενη σελίδα του βιβλίου απεικονίζονται δύο ανθρώπινες φιγούρες να πηγαίνουν προς το δάσος. Η αποτύπωση των ανθρώπων δεν μας επιτρέπει να

αναγνωρίσουμε ποιοι είναι. Μέσα από το κείμενο πληροφορούμαστε ότι πρόκειται για τον πρίγκιπα και την αδερφή του τη Ρηνούλα «Από την άλλη μέρα κιόλας ο μικρός Συνετός αποφάσισε να βάλει τάξη μέσα στο παλάτι... Πρωί πρωί λοιπόν βρέθηκε μαζί με τη Ρηνούλα στο δάσος για να μαζέψουν βατόμουρα, να κυνηγήσουν αγριοπούλια και να ψάξουν να βρουν αυγά» (Ρουγγέρι, 2015: 14).



2.3.3. Χαρακτήρες

Στο διασκευασμένο έργο, το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας είναι ο Συνετός. Στην αρχή της ιστορίας, ο Συνετός εμφανίζεται απογοητευμένος από τους καυγάδες της οικογένειάς του και δηλώνει την πρόθεσή του να φύγει από το παλάτι «Δεν μπορώ να ακούω τους καυγάδες τους, θέλω να φύγω» (Ρουγγέρι, 2015: 3). Στη συνέχεια, τον βλέπουμε να εναντιώνεται στον πατέρα του για να διατηρήσει την αξιοπρέπειά του, όταν εκείνος τον στέλνει να ζητήσει ξανά φαγητό από άλλο βασιλείο «Όχι δεν θα πάω πουθενά... Είμαι ο αυριανός βασιλιάς και την αξιοπρέπειά μου τη θέλω» (Ρουγγέρι, 2015: 5). Επιπλέον, δεν θέλει να αγγίξει κλεμμένο φαγητό και αποχωρεί δυσαρεστημένος από το παλάτι «Το βασιλόπουλο δεν μίλησε, μόνο αποφάσισε να φύγει παίρνοντας μαζί του τη μικρή του αδερφή» (Ρουγγέρι, 2015: 8). Στη συνέχεια, όμως, βλέπουμε τη μεταστροφή του. Η συζήτηση με τη Γνώση, τον κάνει να συνειδητοποιήσει ότι η μόνη λύση είναι να γυρίσει πίσω και να αντιμετωπίσει τα προβλήματα του βασιλείου του ο ίδιος «Έχεις δίκιο. Αυτό θα κάνω

κι εγώ. Θα γυρίσω πίσω. Και μάλιστα αμέσως τώρα!» (Ρουγγέρι, 2015: 9). Τέλος, τον βλέπουμε να προβαίνει στις απαραίτητες ενέργειες, που θα οδηγήσουν στην αναγέννηση του βασιλείου «Από την άλλη κιόλας μέρα ο μικρός Συνετός αποφάσισε να βάλει τάξη μέσα στο παλάτι... Την άλλη μέρα πήγαν στον δάσκαλο και του ζήτησαν να τους μάθει γράμματα... Μόλις ξημέρωσε έτρεξε στον πρωτομάστορα που έφτιαχνε καράβια και τον παρακάλεσε να βοηθήσει τη χώρα του... Ελάτε να βοηθήσετε να φτιάξουμε τη χώρα μας! Χρειαζόμαστε ανθρώπους στο ορυχείο να μαζέψουν σίδηρο για να φτιάξουμε όπλα» (Ρουγγέρι, 2015: 17). Ο Συνετός ανήκει στους σφαιρικούς χαρακτήρες, καθώς εμφανίζεται πλήρως αναπτυγμένος και πιο σύνθετος από τους υπόλοιπους χαρακτήρες (Κανατσούλη, 2007, 47). Αντίθετα, ο Βασιλιάς Αστόχαστος, η Παλάβω και οι κόρες τους Πικρόχολη και Ζήλιω, εμφανίζονται να γκρινιάζουν και να τσακώνονται συνεχώς μεταξύ τους «οι δύο μεγάλες κόρες, η Πικρόχολη και η Ζήλιω, καβγαδίζουν όλη μέρα. Ο βασιλιάς και η βασίλισσα δεν μπορούν να βάλουν τάξη και γκρινιάζουν συνέχεια» (Ρουγγέρι, 2015: 2). Το βασιλικό ζεύγος και οι δυο τους κόρες ανήκουν στους επίπεδους χαρακτήρες, καθώς δεν είναι εμφανίζονται επαρκώς αναπτυγμένοι και η προσωπικότητά τους περιορίζεται σε ένα βασικό χαρακτηριστικό (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος 2011: 131). Ο αρχικαγκελάριος, τέλος, δεν διστάζει να κλέψει το φαγητό ενός κατοίκου του βασιλείου και να πει ψέματα στον βασιλιά ότι ο Εξάδελφος Βασιλιάς του το έδωσε «Σ' ευχαριστώ πολύ που μου τα κάνεις δώρο, είπε τότε ο πονηρός αρχικαγκελάριος. Και αρπάζοντας τα φαγητά, τα πήγε τρέχοντας στο παλάτι... Ο άρχοντας ο ξάδερφό σου μου τα 'δωσε, απάντησε ο αρχικαγκελάριος» (Ρουγγέρι, 2015: 6). Ο αρχικαγκελάριος εντάσσεται στους στερεοτυπικούς χαρακτήρες, καθώς στο πρόσωπό του «αντικατοπτρίζονται τα ηθικά προβλήματα που μαστίζουν μια κοινωνία και με τη δράση του δίνει τη δυνατότητα στους νεαρούς αναγνώστες να διαγνώσουν πληρέστερα τον ηθικό χαρακτήρα του πρωταγωνιστή» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011: 131).

2.3.4. Διασκευαστικές τεχνικές

Η συγκεκριμένη διασκευή του βιβλίου «Παραμύθι χωρίς όνομα» γράφτηκε το 2015 από την Κάρμεν Ρουγγέρι και εικονογραφήθηκε από τη Χριστίνα Κουλουμπή. Πρόκειται για ένα εικονογραφημένο βιβλίο που απευθύνεται σε παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας. Το βιβλίο αποτελείται από 32 σελίδες. Στο εξώφυλλο και

συγκεκριμένα κάτω από τον τίτλο αναγράφεται η πρόταση: «*βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα της Πηνελόπης Δέλτα*». Έτσι, ο αναγνώστης ενημερώνεται από την αρχή ότι το συγκεκριμένο βιβλίο είναι διασκευασμένο.

Η διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιείται στο παρόν βιβλίο είναι η παράλειψη. Η πρώτη σκηνή που παραλείπεται είναι η δίκη του Κακομοιρίδη. Παρόλο που στο κείμενο αναφέρεται ότι ο αρχικαγκελάριος έκλεψε τα φαγητά του Κακομοιρίδη, η δίκη του δεύτερου δεν αναφέρεται. Στο πρωτότυπο έργο, ο Κακομοιρίδης καταγγέλλει στον δικαστή ότι ένα άτομο από το παλάτι του έκλεψε το φαγητό. Ο δικαστής, επειδή αντιλαμβάνεται ότι το άτομο αυτό είναι ο αρχικαγκελάριος, και καθώς δεν θέλει να έχει προβλήματα με ανθρώπους του παλατιού, οδηγεί τον ίδιο τον Κακομοιρίδη στη φυλακή. Στη δίκη είναι παρών και ο πρίγκιπας, ο οποίος αναγκάζει τον δικαστή να αποφυλακίσει τον Κακομοιρίδη. Όλα τα ανωτέρω περιστατικά παραλείπονται, όπως επίσης και η προδοσία του δικαστή προς την πατρίδα του, καθώς ήταν αυτός που ενημέρωσε τον θείο Βασιλιά ότι το βασίλειο των Μοιρολάτρων δεν έχει πια τη δύναμη να αντιμετωπίσει οποιαδήποτε επίθεση και έτσι θα ήταν πολύ εύκολο γι αυτόν να το κατακτήσει.

Ως προς τα πρόσωπα που υπάρχουν στο πρωτότυπο έργο, δεν γίνεται καμία αναφορά στον Κουλό, που υπηρετεί στον στόλο του βασιλείου και μετέφερε τον Πολύδωρα στην απέναντι όχθη, προκειμένου αυτός να πουλήσει την κορώνα του βασιλιά και να δώσει τα χρήματα στον Πρίγκιπα. Ούτε και στον νέο της ταβέρνας γίνεται κάποια αναφορά, ο οποίος έσωσε τη ζωή του πρίγκιπα στη μάχη. Τέλος, παραλείπονται και ένας πατέρας με τον γιο του που κλέβουν τους κατοίκους του βασιλείου.

Στο κείμενο, βέβαια, παρατηρούνται ορισμένες ιδεολογικές αλλοιώσεις. Για παράδειγμα, στο πρώτο κεφάλαιο του αυθεντικού κειμένου παρατηρείται η προσωποποίηση των ζώων και των φυτών, καθώς όταν ο πρίγκιπας περνά μέσα από το δάσος, εκείνα συζητούν και αναρωτιούνται ποιος είναι αυτός. Η συζήτηση αυτή, όπως και ο περίπατος του πρίγκιπα στο δάσος παραλείπονται στο διασκευασμένο έργο.

Ως προς τη γλώσσα, χρησιμοποιούνται σύντομες προτάσεις με απλό λεξιλόγιο. Στο διασκευασμένο κείμενο δεν παρατηρούνται αυτούσια αποσπάσματα από το πρωτότυπο έργο. Τέλος τα ονόματα των χαρακτήρων παραμένουν ίδια.

Κλείνοντας, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι το διασκευασμένο κείμενο, ακολουθεί πιστά το πρωτότυπο στο μεγαλύτερο μέρος του. Η πλοκή του

διασκευασμένου έργου δεν διαφέρει σε σημαντικό βαθμό από το πρωτότυπο. Τα περισσότερα περιστατικά αναφέρονται σαφώς πιο συμπτωμένα.

2.4. Παραμύθι χωρίς όνομα (1959) - Θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη

Συγγραφέας: Ιάκωβος Καμπανέλλης

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης δραματοποίησε το βιβλίο της Δέλτα «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» σε ομότιτλο θεατρικό έργο το έτος 1959. Ο Καμπανέλλης διασκευάζοντας το συγκεκριμένο έργο, διασκευάζει ένα έργο που έχει μετατραπεί σε «*κείμενο – θρύλο λόγω της υψηλής αναγνωσιμότητας του*» (Λαδογιάννη, 2011: 382). Ο ίδιος ο Καμπανέλλης γράφει για το συγκεκριμένο βιβλίο: «*Όταν η Πηνελόπη Δέλτα έγραφε το 'Παραμύθι χωρίς όνομα' ίσως να ενόμιζε πως έγραφε ένα βιβλίο για παιδιά. Ασφαλώς το βιβλίο της διαβάζεται και αγαπιέται από τα Ελληνόπουλα όσο κανένα άλλο. Να όμως που το 'Παραμύθι' της, το διαβάζουμε και μεγάλοι, κι εξακολουθεί να 'χει την ίδια γοητεία. Η ποίηση, η σάτιρα, η αδρή – αλλά ποτέ καταθλιπτική – δραματικότητα, όλ' αυτά σ' ένα κόσμο παραμυθιού, που όμως έχει αντίκρισμα σε αλήθεια, δίνουν στο 'Παραμύθι' ομορφιά και ζωντάνια που δε θα πάψουν ποτέ να συγκινούν*» (Καμπανέλλης, 1959: 16). Το θεατρικό έργο «*Παραμύθι χωρίς όνομα*», γράφτηκε για τον θίασο Βασίλη Διαμαντόπουλου – Μαρίας Αλκαίου, σε σκηνοθεσία Βασίλη Διαμαντόπουλου και μουσική Μάνου Χατζιδάκι.

2.4.1. Δομή του έργου

Το έργο του Καμπανέλλη χωρίζεται σε δύο πράξεις και εννέα εικόνες:

Πράξη Πρώτη:

Εικόνα πρώτη: Στο Παλάτι. Στο παλάτι βρίσκονται ο Βασιλιάς, η Βασίλισσα, ο Πρίγκιπας και ο Πολύκαρπος. Μέσα από τον διάλογο των πρωταγωνιστών αποκαλύπτονται τα μεγάλα οικονομικά προβλήματα του βασιλείου, καθώς και η ανικανότητα του βασιλιά να κυβερνήσει σωστά. Ο βασιλιάς αποφασίζει να φύγει από το παλάτι, για να γλιτώσει από τα οικονομικά προβλήματα. Στο παλάτι καταφθάνει η Μαρία, η κόρη του σιδερά, προκειμένου να ζητήσει τη βοήθεια του βασιλιά, ώστε να

σώσει το πατέρα της, που τον δικάζουν άδικα, για ένα έγκλημα, που ποτέ δεν διέπραξε.

Εικόνα δεύτερη: Η δίκη στην πλατεία. Δικάζεται ο σιδεράς, ο πατέρας της Μαρίας. Τη δίκη παρακολουθούν η Φτωχομάνα, αδερφή του σιδερά, ο Μιχάλης, ο Γιάννης, ο Πρωτομάστορας, ο Κουμπάρος, ο Φίλιππος και πολλοί άλλοι. Παρόλο που ο σιδεράς είναι αθώος, κανείς δεν μιλά για να τον υπερασπιστεί, εκτός από την αδερφή του, η οποία είναι και η μόνη που δεν φοβάται να εναντιωθεί στον δικαστή. Σε λίγο, καταφθάνει ο Πρίγκιπας για να αποκαλύψει την αλήθεια και να αθώσει τον σιδερά, αποκαλύπτοντας παράλληλα την ενοχή του παλατιού. Εν τω μεταξύ, ορισμένα άτομα (Γιάννης, Πρωτομάστορας, Κουμπάρος και Φίλιππος) από το πλήθος που είναι συγκεντρωμένο, ακούνε θόρυβο και φωνές από μακριά και υποψιάζονται ότι έφτασε η οικονομική βοήθεια από το γειτονικό βασίλειο. Έτσι, κατευθύνονται προς το παλάτι, προκειμένου να το εξακριβώσουν.

Εικόνα τρίτη: Έξω από το παλάτι. Ο Πολύκαρπος έχει κρεμάσει ένα βασιλικό διάγγελμα και δίπλα ένα ενοικιαστήριο. Εκείνη την ώρα καταφθάνει ο Πρίγκιπας και ζητά εξηγήσεις από τον Πολύκαρπο αναφορικά με αυτά που κρέμασε. Ο Πολύκαρπος ανακοινώνει στον Πρίγκιπα ότι η βασιλική οικογένεια είναι έτοιμη να αναχωρήσει από το Παλάτι. Σε λίγο, εμφανίζονται έξω από το Παλάτι ο πρωτομάστορας και ο ταβερνιάρης και άλλοι πολλοί. Όλοι αυτοί αντικρίζοντας το παλάτι νιώθουν συγκίνηση και αναπολούν την τελευταία φορά που ανέβηκαν εκεί πάνω, όταν, δηλαδή, είχε τελειώσει ο πόλεμος, είχαν νέο βασιλιά και είχε επέλθει πια η ειρήνη. Επίσης, δείχνουν ο καθένας τα τραύματά του από τους πολέμους. Εκείνη τη στιγμή βγαίνει η βασιλική οικογένεια από το παλάτι και το πλήθος τους ενημερώνει ότι γνωρίζουν πως έχει φτάσει η οικονομική βοήθεια, κάτι που η βασιλική οικογένεια αγνοεί. Τότε, εμφανίζονται ο Θεόδωρος και δύο άλλοι με ένα πολυτελές κιβώτιο, δώρο του θείου Βασιλιά. Όμως, αντί για την οικονομική βοήθεια, το κουτί περιέχει μια γαϊδουροκεφαλή και ένα γράμμα, με το οποίο ο Θείος Βασιλιάς ενημερώνει τον ανιψιό του ότι έρχεται να καταλάβει τη χώρα και τον καλεί να παραδοθεί αμαχητί. Ο λαός αποχωρεί και ο Πρίγκιπας με τον Πολύκαρπο μεταφέρουν τη γαϊδουροκεφαλή μέσα στο παλάτι.

Εικόνα τέταρτη: Στη στρατώνα. Ο Πρίγκιπας, ο Βασιλιάς και ο Θεόδωρος ψάχνουν στρατό και κρατώντας ένα κοφίνι, φτάνουν στη ρημαγμένη Πύλη του στρατώνα, όπου ο Κουτσός έχει μετατρέψει το μέρος σε κουρείο. Εκεί βρίσκεται και ο Μονοχέρης, σαν πελάτης του κουρείου. Ο Βασιλιάς, αφού κάνει γνωστή την

ταυτότητά του, δίνει διαταγή να συγκεντρωθεί μπροστά του ο στρατός. Όμως, κανείς, πέρα από τον Κουτσό, δεν εμφανίζεται. Ύστερα, ζητά τον στόλο, αλλά εμφανίζεται μόνο ο Μονοχέρης, ο οποίος εξηγεί στον Βασιλιά ότι μόνο δύο μικρές βάρκες έχουν απομείνει πια, η «Τρομάρα» και η «Αντάρα», καθώς οι υπόλοιπες είτε καταστράφηκαν από τη σκουριά και την ερημιά είτε τις εκμεταλλεύτηκαν προς όφελός τους ανώτεροι αξιωματικοί του κράτους. Εκείνη την ώρα καταφθάνουν ο Σιδεράς, η Μαρία και η Φτωχομάνα, οι οποίοι ενημερώνονται για τη γαϊδουροκεφαλή και την επικείμενη άφιξη του Θείου Βασιλιά. Τότε, αποφασίζουν όλοι μαζί να μείνουν και να παλέψουν για την πατρίδα τους και παίρνοντας ως σημαία τη γαϊδουροκεφαλή πάνε στην ταβέρνα να κινητοποιήσουν και τους άλλους, ώστε να βοηθήσουν στην υπεράσπιση του βασιλείου.

Εικόνα πέμπτη: Στην ταβέρνα. Στην ταβέρνα βρίσκονται ο Πρωτομάστορας, ο Κουμπάρος, ο Φίλιππος, ο Μιχάλης, ο Γιάννης, ο Περιβολάρης, ο Ταβερνιάρης και πολλοί άλλοι. Όλοι αυτοί συζητούν για τον Βασιλιά, που ψάχνει στρατιώτες και αποφασίζουν να μην τον ακολουθήσουν. Μετά από λίγο, μπαίνουν στην ταβέρνα ο Βασιλιάς και οι υπόλοιποι με τον σιδερά να κρατά τη γαϊδουροκεφαλή, ώστε να τη δούνε όλοι. Εκεί, ο Ταβερνιάρης και οι υπόλοιποι ανακοινώνουν στον Βασιλιά ότι δεν πρόκειται να πολεμήσουν ενάντια στο Θείο Βασιλιά. Αυτό κάνει έξαλλο τον Σιδερά, ο οποίος ορμά σε έναν από τους θαμώνες της ταβέρνας. Ο Πρίγκιπας προκειμένου να τους ηρεμήσει και να τους πείσει να πολεμήσουν, τους εξηγεί τι θα τους συμβεί αν τελικά ο Θείος Βασιλιάς υποδουλώσει το βασίλειό τους. Ο Πρίγκιπας τους προτρέπει να παλέψουν για την πατρίδα τους και ζητά από τον πατέρα του να βοηθήσει πρώτος δίνοντας την κορώνα του, ώστε να την πουλήσουν και να πάρουν τα πρώτα τους χρήματα. Μετά από αυτό, όλοι δέχονται να βοηθήσουν τον Πρίγκιπα στον αγώνα του.

Πράξη Δεύτερη:

Εικόνα έκτη: Στην ακροποταμιά με ήλιο. Ο λαός δουλεύει με γοργούς ρυθμούς χρησιμοποιώντας ό,τι υλικά έχει καταφέρει να βρει (ξύλα, κάγκελα). Επίσης, η Βασίλισσα μαζί με τη Φτωχομάνα και τη Μαρία ετοιμάζουν συσσίτιο γι' αυτούς που δουλεύουν. Εν τω μεταξύ, πλησιάζουν τρεις παράνομοι, οι οποίοι τρώνε από το συσσίτιο πριν αποκαλυφθεί η πραγματική τους ταυτότητα. Σε λίγο καταφθάνει και ο Κουτσός για να ειδοποιήσει τον Μονοχέρη ότι το Βασιλόπουλο και οι άλλοι τον χρειάζονται για μία σπουδαία αποστολή. Εκείνος, όμως, αρνείται να τους δει και

αποχωρεί. Στη σκηνή εμφανίζεται και ο Δάσκαλος, τον οποίο ζητούν να δουν ο Βασιλιάς με το γιο του. Ο Δάσκαλος αποκαλύπτει στον Πρίγκιπα ότι δεν διδάσκει πλέον τα παιδιά, γιατί το κράτος έχει σταματήσει να τον πληρώνει. Στη συνέχεια, ο Μονοχέρης αλλάζει στάση, με τη μεσολάβηση του Δασκάλου, και δέχεται να μεταφέρει τον Θεόδωρο απέναντι με τη βάρκα του, ώστε να πουλήσει την κορώνα. Οι τρεις παράνομοι συλλαμβάνονται και αποκαλύπτουν ότι εντόπισαν περιπολία του Θείου Βασιλιά σε κοντινή απόσταση. Στο τέλος, και ο Δάσκαλος αλλάζει στάση και δέχεται να βοηθήσει.

Εικόνα έβδομη: Στην ακροποταμιά με βροχή. Είναι απόγευμα με συννεφιά και βροχή, που χειροτερεύει το πεσμένο ηθικό του στρατοπέδου. Ο Θεόδωρος με τον Ναύαρχο (Μονοχέρη) έχουν ήδη φύγει, για να πουλήσουν την κορώνα. Οι γυναίκες υπαγορεύουν επιστολές στον Δάσκαλο, για να ενημερώσουν τους ξενιτεμένους γιους τους ότι ήρθε η στιγμή να γυρίσουν και να αγωνιστούν και αυτοί για την πατρίδα τους. Στο μεταξύ, οι τρεις παράνομοι ζητούν από τον Βασιλιά αμνηστία. Του εξηγούν ότι η παρανομία τους ήταν ότι εξύβρισαν το καθεστώς, καθώς κάποτε είπαν τη φράση «δεν είναι ζωή αυτή», και ο Βασιλιάς τους τη χορηγεί. Εμφανίζεται ο Πρίγκιπας με τον Σιδερά και ανακοινώνουν ότι η βάρκα γύρισε άδεια. Για μια στιγμή σκέφτονται να παρατήσουν τον αγώνα, όμως με τη συμβολή κυρίως του Δασκάλου, δεν παραιτούνται. Κάποιοι φέρνουν το άψυχο σώμα του Θεόδωρου που κρατάει ένα σημείωμα: «ο Ναύαρχος έπεσε χτυπημένος στο ποτάμι. Δεν ξέρω αν προλάβω να σας πω... ο εχθρός αύριο...».

Εικόνα όγδοη: Στον κάμπο απόγευμα. Η μάχη ανάμεσα στα δύο στρατόπεδα έχει ξεκινήσει. Όσοι είναι πίσω αγωνιούν. Ο Κουτσός, εξαντλημένος, φτάνει φέρνοντας το μήνυμα πως χάνουν και πρέπει να τα μαζέψουν και να πάνε πιο πίσω. Αποχωρεί για τη μάχη, γυρίζει πάλι μαζί με έναν άλλο απεσταλμένο, τον μουγκό που μεταφέρει ένα σημείωμα. Το σημείωμα αναφέρει ότι ο εχθρός τους πιέζει και γι' αυτό θα πρέπει να μη φύγουν ο Βασιλιάς και οι υπόλοιποι από κει. Σε λίγο φτάνει και τρίτος απεσταλμένος, ο Κώτσος ο Ταβερνιάρης, που τους ειδοποιεί να φύγουν γρήγορα. Ο Βασιλιάς, όμως, αρνείται να φύγει και ο Ταβερνιάρης τρέχει να το μεταφέρει σε αυτούς που πολεμούν. Εν τω μεταξύ, οι γυναίκες έχουν συγκεντρωθεί για να φτιάξουν το φαγητό και η Φτωχομάνα μιλάει για τη σχέση της με τον Δάσκαλο, η οποία έφτασε λίγο πριν τον γάμο.

Εικόνα ένατη: Στον ίδιο κάμπο ένα βράδυ. Οι άντρες επιστρέφουν χαρούμενοι με λάφυρα στα χέρια. Ο Βασιλιάς προσπαθεί να καταλάβει τι έγινε. Του λένε ότι

νίκησαν τον εχθρό και του διηγούνται τα κατορθώματά τους. Του αναφέρουν ότι αυτό που τους έδωσε δύναμη και θάρρος ήταν τα λόγια του ίδιου του Βασιλιά: *«Λεν το κουνάω βήμα. Θα πεθάνω εδώ»*. Επιστρέφει και ο Δάσκαλος από τη μάχη και ζητά από τη Φτωχομάνα να τον παντρευτεί. Αλλά και ο Πρίγκιπας δείχνει την αγάπη του στη Μαρία. Στο τέλος, κάποιος προτείνει να συνεχίσουν τον πόλεμο. Όμως, ο Δάσκαλος παίρνει τον λόγο και τους εξηγεί ότι η νίκη γι' αυτούς είναι τα σπίτια τους, οι οικογένειές τους και οι δουλειές τους και όχι η κατάκτηση του εχθρικού βασιλείου. Αποφασίζουν όλοι μαζί, λοιπόν, να επιστρέψουν τη γαϊδουροκεφαλή εκεί που πραγματικά ανήκει.

2.4.2. Χαρακτήρες

Κεντρικό πρόσωπο του θεατρικού έργου είναι ο Πρίγκιπας. Αρχικά, ο Πρίγκιπας εμφανίζεται να μη κατανοεί τα προβλήματα που παρουσιάζει το βασίλειο του. Είναι, όμως, ειλικρινής και δίκαιος. Είναι αυτός, που θα εμπνεύσει τον λαό να παλέψει ενάντια στον κατακτητή και στο τέλος, τον βλέπουμε να μετατρέπεται σε έναν ικανό ηγέτη. Ο πρίγκιπας ανήκει στην κατηγορία των σφαιρικών χαρακτήρων. Πρόκειται για έναν σύνθετο χαρακτήρα, ο οποίος εξελίσσεται κατά τη διάρκεια της ιστορίας. (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011: 135). Ως σφαιρικός χαρακτήρας, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ο Δάσκαλος. Αρχικά, ο Δάσκαλος παρουσιάζεται απόμακρος και αντίθετος στο να βοηθήσει τον πρίγκιπα. Παράλληλα, πληροφορούμαστε ότι έχει σταματήσει να διδάσκει τα παιδιά του σχολείου, αφού δεν πληρώνεται από το κράτος. Στην συνέχεια, όμως, πραγματοποιείται μια σημαντική μεταβολή στον χαρακτήρα του. Ο Δάσκαλος πείθει τον Ναύαρχο να μεταφέρει τον Θεόδωρο, για να πουλήσει την κορώνα, ενώ αργότερα εμπνυχώνει τους στρατιώτες, όταν το ηθικό τους κλονίζεται. Τέλος, όταν πετυχαίνουν νίκη εναντίον των εχθρών, πάλι ο δάσκαλος φροντίζει να τους συμβουλευσει και να τους υπενθυμίσει ότι το καλύτερο για αυτούς είναι να επιστρέψουν στο σπίτι τους και να δουλέψουν, παρά να συνεχίσουν τον πόλεμο. Στο έργο, όμως, εμφανίζεται και μία πιο τρυφερή πλευρά του Δασκάλου, καθώς τον βλέπουμε να ζητά σε γάμο την Φτωχομάνα. Ο Δάσκαλος παρουσιάζεται ως ένας σωστός πατριώτης που σε συνεργασία με τον Πρίγκιπα θα επιτύχει την ανόρθωση της χώρας (Πούχνερ, 2010: 405). Ο Βασιλιάς και η Φτωχομάνα εντάσσονται στην κατηγορία των επίπεδων χαρακτήρων, καθώς εμφανίζονται να έχουν ένα βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα και να παραμένουν

αμετάβλητοι σε όλη τη πορεία του έργου (Παγανός, 1993: 62). Ο Βασιλιάς εμφανίζεται αδιάφορος και άδικος, περιμένοντας από τους άλλους βοήθεια, ενώ η Φτωχομάνα παρουσιάζεται ως μία γυναίκα τολμηρή και θαρραλέα, που δεν διστάζει να εκφράσει τη γνώμη της.

2.4.3. Διασκευαστικές τεχνικές

Στη συγκεκριμένη περίπτωση έχουμε αλλαγή είδους, καθώς από ένα λογοτεχνικό κείμενο προήλθε ένα θεατρικό έργο.

Αρχικά, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι τα δύο έργα παρουσιάζουν περίπου την ίδια κατάσταση παρακμής. Το θεατρικό έργο, όμως, εμφανίζει αρκετές διαφορές σε σχέση με το πρωτότυπο. Παρατηρούνται προσθήσεις, παραλείψεις, και αρκετές παραλλαγές μεταξύ των δύο έργων.

Πιο αναλυτικά, στο θεατρικό έργο εντοπίζονται οι εξής προσθήκες: Η προσθήκη του χαρακτήρα της Φτωχομάνας, καθώς δεν υπάρχει αντίστοιχο πρόσωπο στη Δέλτα. Η Φτωχομάνα είναι η αδερφή του Σιδερά που δικάζεται. Εμφανίζεται ως μια ιδιαίτερα δυναμική και θαρραλέα γυναίκα, διότι στην προσπάθειά της να υπερασπιστεί τον αδερφό της, δεν διστάζει να τα βάλει ακόμη και με τον ίδιο τον Δικαστή. Επίσης, η Φτωχομάνα διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Προσθήκη αποτελούν και οι τρεις παράνομοι, οι οποίοι είχαν εκφράσει κάποτε τη δυσαρέσκειά τους προς το κρατικό σύστημα και από τότε ζουν σαν κυνηγημένοι, φοβούμενοι την τιμωρία που θα τους επιβάλλει το κράτος. Στη συνέχεια, όμως, ζητούν αμνηστία από τον ίδιο τον βασιλιά. Ακόμη, στο θεατρικό έργο συμμετέχουν και αρκετά άτομα από τον λαό (Σπύρος, Μιχάλης, Γιάννης, κ.ά.).

Μία προσθήκη που παρατηρείται στη θεατρική διασκευή είναι και η παρουσία εννέα τραγουδιών, που παρεμβάλλονται ανάμεσα στα επεισόδια, σε μουσική Μάνου Χατζιδάκι και στίχους Ιάκωβου Καμπανέλλη. Τα τραγούδια αυτά λειτουργούν ως σχόλια ή ως στοιχείο μετάβασης από τη μία σκηνή στην επόμενη. Η ιδιότητα αυτή των τραγουδιών, και ειδικά των τραγουδιών που εμφανίζονται στο τέλος κάθε εικόνας, τα καθιστά ιδιαίτερα σημαντικά για την παρακολούθηση της πλοκής, αφού αυτά συμπληρώνουν τα αφηγηματικά κενά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι του Σιδερά που καλύπτει το κενό ανάμεσα στη σκηνή της πρώτης εικόνας, όπου βρισκόμαστε στο παλάτι και της δεύτερης εικόνας, όπου η δράση μεταφέρεται στα πρόσωπα και στον χώρο της πλατείας (Λαδογιάννη, 2011: 396-397). Στο

θεατρικό έργο, όμως, παρατηρούνται και παραλείψεις. Αξιοσημείωτη είναι η παράλειψη της Κυρα-Φρόνησης και της Γνώσης, που στο πρωτότυπο έργο συμβάλλουν με την παρουσία τους στην εξέλιξη της πλοκής, αφού η Γνώση είναι αυτή που μιλάει και συμβουλεύει τον Πρίγκιπα σε δύσκολες καταστάσεις. Ακόμη, παραλείπονται οι αδερφές του Πρίγκιπα και άλλοι χαρακτήρες, όπως ο Πανουργάκος και ο νέος της ταβέρνας.

Ως προς την πλοκή και το περιεχόμενο, οι αλλαγές που παρατηρούνται μεταξύ των δύο έργων, είναι οι εξής: το θεατρικό έργο ξεκινά με τη Μαρία να ζητά τη βοήθεια του βασιλιά για να σώσει τον πατέρα της, που δικάζεται για ένα έγκλημα, το οποίο δεν διέπραξε. Το πρωτότυπο έργο, όμως, ξεκινά με την περιγραφή της παρακμής του βασιλείου και η δίκη παρουσιάζεται, αφού έχουν πραγματοποιηθεί άλλα περιστατικά, όπως η αποστολή της γαϊδουροκεφαλής.

Στο θεατρικό έργο, η αποκάλυψη του κιβωτίου με τη γαϊδουροκεφαλή γίνεται έξω από το παλάτι, με πλήθος κόσμου να παρακολουθεί τη σκηνή. Αντίθετα, στο πρωτότυπο έργο η φανέρωση της γαϊδουροκεφαλής γίνεται εντός του παλατιού, παρουσία της βασιλικής οικογένειας. Στο θεατρικό έργο ο Θεός Βασιλιάς, με την αποστολή της γαϊδουροκεφαλής, γνωστοποιεί την πρόθεση του να καταλάβει τη χώρα τους, ενώ στο έργο της Δέλτα, ο Δικαστής είναι αυτός που προδίδει τη χώρα του και παρακινεί τον Θείο Βασιλιά να επιτεθεί εναντίον των Μοιρολάτρων. Μια άλλη σημαντική διαφορά, που ενεργοποιεί τη δράση, είναι ότι στο αρχικό κείμενο αυτός που αποφασίζει και προσπαθεί να κινητοποιήσει τους κατοίκους του βασιλείου, ώστε να αγωνιστούν για την πατρίδα τους, είναι το πριγκιπόπουλο, ενώ αντίθετα, στη θεατρική διασκευή η υπεράσπιση της χώρας αποτελεί κοινή απόφαση του Πρίγκιπα, του Σιδερά, του Κουτσού, της Φτωχομάνας και της Μαρίας. Σύμφωνα με τη Λαδογιάννη «το Παραμύθι της Δέλτα είναι ηβιογραφία ενός Ηρωα-Λυτρωτή, αντίθετα ο Καμπανέλλης καθοδηγεί τη δράση προς την αναγέννηση με τη συμμετοχή όλων» (Λαδογιάννη, 2011: 383). Ακόμη, στον Καμπανέλλη αυτοί που θα παντρευτούν είναι ο Δάσκαλος με τη Φτωχομάνα και ο Πρίγκιπας με τη Μαρία. Αντίθετα, στη Δέλτα αυτοί που παντρεύονται είναι ο Πρίγκιπας με τη Γνώση και η Ειρηνούλα με τον Πολύκαρπο.

Στο αφηγηρικό έργο, τα ονόματα που χρησιμοποιεί η Δέλτα αντανakλούν την προσωπικότητα και τον χαρακτήρα των προσώπων που τα έχουν, εν αντιθέσει με το θεατρικό έργο, όπου χρησιμοποιούνται συνηθισμένα ονόματα, όπως το όνομα Ζωρζ

για τον Βασιλιά, Σουζάνα για τη Βασίλισσα, Φίλιππος, Μιχάλης, Σπύρος, Γιάννης κτλ. για τον λαό.

Στο θεατρικό έργο, ο Πρίγκιπας παρουσιάζεται μορφωμένος, ενώ στο πρωτότυπο δεν γνωρίζει ανάγνωση και γραφή και ζητά από τον δάσκαλο να του μάθει να διαβάζει με αντάλλαγμα λίγο φαγητό. Ο Πολύκαρπος, στον Καμπανέλλη, είναι αρχικά υπηρέτης του Βασιλιά και ύστερα γίνεται πρωθυπουργός, ενώ στο έργο της Δέλτα είναι υπασπιστής του Βασιλιά και στο τέλος παντρεύεται την Ειρηνούλα, την αδελφή του Πρίγκιπα. Ο Βασιλιάς και η Βασίλισσα βρίσκονται κοντά στο πεδίο της μάχης στο θεατρικό έργο, ενώ στο κείμενο της Δέλτα, μένουν στο παλάτι. Ο ρόλος του Δάσκαλου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο θεατρικό έργο. Αρχικά, εμφανίζεται απρόθυμος και δύσπιστος στο να βοηθήσει τον Πρίγκιπα. Στη συνέχεια, όμως, είναι εκείνος που καταφέρνει να ωθήσει τον Ναύαρχο να σαλπάρει μαζί με τον Θεόδωρο, για να πουλήσουν την κορώνα. Και όταν η αποστολή δεν πετυχαίνει και το ηθικό όλων κλονίζεται, ο Δάσκαλος εμψυχώνει τον Πρίγκιπα και τους υπόλοιπους να μην εγκαταλείψουν τον αγώνα τους. Τέλος, είναι αυτός που μετά τη νίκη τους εναντίον του Θείου Βασιλιά, τους μιλά λογικά και τους αποτρέπει από το να επιτεθούν ξανά στον Θείο Βασιλιά.

Τέλος, ο τόπος διεξαγωγής της δράσης εναλλάσσεται πιο συχνά στο έργο του Καμπανέλλη (Παλάτι, Πλατεία, Ταβέρνα, Στρατώνας, Ακροποταμιά, Κάμπος) και δηλώνεται κάθε φορά στην αρχή κάθε σκηνής του γραπτού κειμένου, ενώ στο κείμενο της Δέλτα ο χώρος δηλώνεται μέσα από την αφήγηση. Ο χρόνος και η εποχή δεν αναφέρονται συγκεκριμένα σε κανένα από τα δύο έργα.

2.5. Συμπεράσματα

Στο παρόν κεφάλαιο μελετήθηκαν οι διασκευές που έχουν ως αφετηριακό τους έργο το παιδικό αφήγημα «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» της Π. Σ. Δέλτα. Τα διασκευασμένα έργα που μελετήθηκαν είναι τα εξής: 1) *Παραμύθι χωρίς όνομα – Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016) της Τ. Τασάκου, 2) *Παραμύθι χωρίς όνομα* (2015) της Κ. Ρουγγέρη και 3) *Παραμύθι χωρίς όνομα* (1959) του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Οι δύο πρώτες διασκευές εντάσσονται στο χώρο του σύγχρονου εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, ενώ η τρίτη περίπτωση είναι μία θεατρική διασκευή.

Αρχικά, μελετήθηκαν αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στα διασκευασμένα λογοτεχνικά έργα *Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη*

Δέλτα (2016) της Τ. Τασάκου και *Παραμύθι χωρίς όνομα* (2015) της Κ. Ρουγγέρη με βάση τη θεωρία της αφηγηματολογίας του Gerard Genette. Από την ανάλυση των λογοτεχνικών έργων προέκυψαν τα παρακάτω συμπεράσματα.

Ως προς τον χρόνο: Στο βιβλίο *Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016) της Τ. Τασάκου εντοπίστηκε μία εσωτερική ανάληψη που μας πληροφορεί για τη δράση των ανώτερων αξιωματικών του στρατού, οι οποίοι αφού καταχράστηκαν τα χρήματα του κράτους, διέφυγαν σε άλλα βασίλεια, όπου απέκτησαν μεγάλη οικονομική δύναμη. Επίσης, υπάρχει και μία πρόληψη που αναφέρεται στην επικείμενη επίθεση του Θείου Βασιλιά στο βασίλειο των Μοιρολάτρων. Σχετικά με τη συχνότητα εμφάνισης των γεγονότων στην ιστορία και την παρουσία τους στην αφήγηση υπάρχει και μία θαμιστική αφήγηση που αναφέρεται στις συνήθειες του βασιλικού ζεύγους, οι οποίες τους οδήγησαν στην οικονομική εξαθλίωση «*Ο Αστόχαστος παντρεύτηκε τη βασίλισσα Παλάβω κι όλη η ζωή τους κυλούσε με γλέντια και σπατάλες: αγόραζαν πανάκριβους μανδύες, έτρωγαν πέρδικες και συχνά καλούσανε τζουτζέδες για να διασκεδάσουν*» (Τασάκου, 2016: 1).

Στο βιβλίο «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (2015) της Κ. Ρουγγέρη εντοπίστηκαν ορισμένες αναχρονίες με τη μορφή εσωτερικών αναλήψεων, οι οποίες μας ενημερώνουν για τις ενέργειες των υπαλλήλων και των κατοίκων του βασιλείου, από τη στιγμή που την εξουσία ανέλαβε ο Αστόχαστος. Η πρώτη εσωτερική ανάληψη μας γνωστοποιεί ότι όλα τα άτομα που άνηκαν στο προσωπικό του παλατιού, εγκατέλειψαν τις θέσεις τους, γιατί δεν πληρώνονταν πια. Η επόμενη εσωτερική ανάληψη αναφέρεται στην Κυρα – Φρόνηση και τη Γνώση, οι οποίες κατοικούσαν και αυτές στο παλάτι πριν από πολλά χρόνια, όμως, όταν ανέλαβε την εξουσία ο Αστόχαστος, αναγκάστηκαν να απομακρυνθούν από αυτό. Εσωτερική ανάληψη αποτελεί και η εξιστόρηση ορισμένων γεγονότων από έναν γέρο προς τον Συνετό και την Ειρηνούλα, ο οποίος τους ενημερώνει για τις τραγικές συνέπειες της βασιλείας του Αστόχαστου. Με την τελευταία ανάληψη του κειμένου αποκαλύπτεται ότι οι αξιωματικοί του στρατού, αφού έκλεψαν το κράτος, διέφυγαν στα ξένα, όπου και πλούτισαν.

Τέλος, μέσα από τις θαμιστικές αφηγήσεις πληροφορούμαστε τη συνήθεια του Αστόχαστου να στέλνει τον γιο του να δανείζεται χρήματα από γειτονικά βασίλεια, αλλά και τις συνήθειες ορισμένων μελών της βασιλικής οικογένειας «*Οι δυο μεγάλες κόρες, η Πικρόχολη και η Ζήλιω, καβγάδιζαν όλη μέρα. Ο βασιλιάς και η βασίλισσα δεν μπορούν να βάλουν τάξη και γκρινιάζουν συνέχεια*» (Ρουγγέρη, 2015: 2).

Ως προς την έγκλιση: Και στα δύο έργα ο λόγος του αφηγητή είναι αναφερόμενος, όταν παραχωρεί τον λόγο στα κειμενικά πρόσωπα και αφηγηματοποιημένος στα σημεία, όπου ο ίδιος ο αφηγητής περιγράφει τις ενέργειες των ηρώων. Η αφήγηση και στις δύο διασκευές γίνεται με μηδενική εστίαση. Τα ανωτέρω συμφωνούν με το έργο της Δέλτα, καθώς και στο πρωτότυπο κείμενο ο λόγος είναι αφηγηματοποιημένος και αναφερόμενος και η εστίαση μηδενική.

Ως προς τη φωνή: Στα βιβλία που μελετήσαμε, ο αφηγητής είναι ετεροδιηγητικός, δηλαδή παντογνώστης αφηγητής που αφηγείται σε τρίτο πρόσωπο τις περιπέτειες των ηρώων, όπως ακριβώς και στο πρωτότυπο έργο της Δέλτα.

Ως προς την εικονογράφηση: Στο εξώφυλλο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου *Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016) της Τ. Τασάκου απεικονίζονται δύο από τους πρωταγωνιστές της ιστορίας, ο Συνετός και η αδερφή του η Ειρηνούλα. Το εξώφυλλο συχνά αναλαμβάνει τον ρόλο της πρώτης γνωριμίας του αναγνωστικού κοινού με τα κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας (Γιαννικοπούλου, 2008: 280). Στο *Παραμύθι χωρίς Όνομα* (2015) της Κ. Ρουγγέρη παρατηρούμε ότι στο εξώφυλλο απεικονίζεται μια γαϊδουροκεφαλή, η οποία, όπως διαβάζουμε στην ιστορία, επιτελεί κομβικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Ο τίτλος και στα δύο έργα διατηρείται ίδιος με τον πρωτότυπο και συνοδεύεται από μία φράση που μας ενημερώνει ότι το βιβλίο είναι διασκευή. Στο βιβλίο της Τασάκου προστίθεται η φράση «*Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*», ενώ στο βιβλίο της Ρουγγέρη αναγράφεται η φράση «*βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα της Πηνελόπης Δέλτα*» κάτω από τον τίτλο του βιβλίου. Ως προς την εικονογράφηση των βιβλίων επιλέξαμε να αναλύσουμε εικόνες που απεικονίζουν τη συναισθηματική φόρτιση και την αντίδραση του πρίγκιπα, όταν αντικρίζει τη γαϊδουροκεφαλή. Και στις δύο διασκευές ο πρίγκιπας παρακολουθεί τα πάντα, δεν κάθεται, όμως, κοντά στο δώρο και στην υπόλοιπη οικογένεια του. Στο βιβλίο *Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016) της Τ. Τασάκου τον βλέπουμε να κρύβεται πίσω από μία κουρτίνα, όσο οι υπόλοιποι ανοίγουν το δώρο, ενώ στη διασκευή *Παραμύθι χωρίς όνομα* (2015) της Κ. Ρουγγέρη ο Συνετός απεικονίζεται πίσω από όλη την οικογένεια του, να παρατηρεί σοβαρός όσα διαδραματίζονται. Στη διασκευή της Τασάκου, ο Συνετός παίρνει την Ειρηνούλα και φεύγουν από το παλάτι μέσα στη νύχτα, ενώ στη διασκευή της Ρουγγέρη, ο πρίγκιπας αποφασίζει να αναλάβει δράση και γι' αυτό τον βλέπουμε στην επόμενη σελίδα του βιβλίου να ψάχνει φαγητό στο δάσος.

Ως προς τους χαρακτήρες: Και στις τρεις διασκευές *Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016) της Τ. Τασάκου, *Παραμύθι χωρίς όνομα* (2015) της Κ. Ρουγγέρη και *Παραμύθι χωρίς όνομα* (1959) του Ιάκωβου Καμπανέλλη, ο Συνετός είναι ο πρωταγωνιστής της ιστορίας και θα μπορούσαμε να τον κατατάξουμε στους σφαιρικούς χαρακτήρες, καθώς μέσα από τις ενέργειές του και τα λόγια του βλέπουμε την εξέλιξη και την ωρίμανση της προσωπικότητάς του μέσα στην ιστορία (Γιαννικοπούλου, 2008: 91-93). Αντίθετα, οι υπόλοιποι χαρακτήρες, όπως ο Αστόχαστος, η βασίλισσα Παλάβω, η Ζήλιω και η Πικρόχολη εντάσσονται στους επίπεδους χαρακτήρες, αφού παρουσιάζεται μόνο μία πλευρά της προσωπικότητάς τους και δεν εξελίσσονται περαιτέρω. Η κατηγοριοποίηση αυτή συμφωνεί με το πρωτότυπο έργο, καθώς και εκεί ο Συνετός ανήκει στους σφαιρικούς χαρακτήρες, ενώ ο βασιλιάς, η βασίλισσα, η Ζήλιω και η Πικρόχολη στους επίπεδους (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011: 132, 137). Εξαιρεση αποτελούν οι χαρακτήρες του Δασκάλου και της Φτωχομάνας στη διασκευή του Καμπανέλλη. Ο Δάσκαλος εμφανίζεται ως ένας σύνθετος χαρακτήρας που μεταβάλλεται και αυτός στην πορεία της ιστορίας, ενώ η Φτωχομάνα, που σαν χαρακτήρας δεν υπάρχει στο πρωτότυπο, μπορεί να ενταχθεί στους επίπεδους χαρακτήρες, αφού παραμένει σταθερή και δεν μεταβάλλεται η προσωπικότητά της κατά την εξέλιξη της ιστορίας (Παγανός, 1993: 62).

Ως προς τις διασκευαστικές τεχνικές: Οι διασκευές *Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016) της Τ. Τασάκου και *Παραμύθι χωρίς όνομα* (2015) της Κ. Ρουγγέρη, που εντάσσονται στην κατηγορία του σύγχρονου εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, απευθύνονται σε παιδιά μικρότερης ηλικίας (τεσσάρων ετών και άνω), εν αντιθέσει με το πρωτότυπο, που απευθύνεται σε παιδιά μεγαλύτερης ηλικίας, που έχουν αναπτύξει επαρκώς την αναγνωστική τους ικανότητα. Η τρίτη διασκευή είναι μία θεατρική παράσταση που απευθύνεται σε ανθρώπους όλων των ηλικιών.

Η διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιείται στις διασκευές *Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016) της Τ. Τασάκου και *Παραμύθι χωρίς όνομα* (2015) της Κ. Ρουγγέρη είναι η τεχνική της παράλειψης. Πιο συγκεκριμένα, στη διασκευή *Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016) της Τ. Τασάκου παραλείπονται γεγονότα από το πρωτότυπο, όπως είναι η αρπαγή του φαγητού του Κακομοιρίδη από τον Πανουργάκο, η επίσκεψη του πρίγκιπα στο σπίτι του δικαστή για να τον αναγκάσει να αποφυλακίσει τον

Κακομοιρίδη, η προδοσία του δικαστή, οι συναντήσεις του Συνετού με τη Γνώση, η οποία τον συμβούλευε σε δύσκολες στιγμές, η ηρωική πράξη του Κουλού (Μονοχέρης) και του Πολύδωρα, που έχασαν τη ζωή τους στην προσπάθεια τους να μεταφέρουν τα χρήματα από την πώληση της κορώνας στον πρίγκιπα, η αναζήτηση στρατιωτών στην ταβέρνα από τον πρίγκιπα, η ομιλία του πρίγκιπα και του βασιλιά προς το εξαγριωμένο πλήθος, η μάχη ανάμεσα στους Μοιρολάτρες και στον στρατό του Θείου Βασιλιά, η επιστροφή της γαϊδουροκεφαλής στον θείο Βασιλιά και η κατάθεση στεφανιών για τους θανάτους του Κουλού, του Πολύδωρα και του νέου της ταβέρνας, οι οποίοι έδωσαν τη ζωή τους για την πατρίδα. Η δεύτερη διασκευή *Παραμύθι χωρίς όνομα*(2015) της Κ. Ρουγγέρι ακολουθεί πιστά την πλοκή του πρωτότυπου έργου, καθώς τα γεγονότα που παραλείπονται είναι ελάχιστα και εντοπίζονται κυρίως στη δίκη του Κακομοιρίδη και την προδοσία του δικαστή.

Στην περίπτωση της θεατρικής διασκευής, η διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιείται είναι η τεχνική της προσθήκης, καθώς εμφανίζονται νέοι χαρακτήρες, όπως ο χαρακτήρας της Φτωχομάνας, που με τη δράση της προωθεί την εξέλιξη της πλοκής. Επίσης, προσθήκη αποτελεί και η εισαγωγή εννέα τραγουδιών, τα οποία είτε απλώς επιτελούν χρέη σχολιαστή είτε βοηθούν στη μετάβαση από τη μία σκηνή στην επόμενη. Στο έργο παρατηρούμε, όμως, και ορισμένες παραλείψεις προσώπων κυρίως, όπως της Κυρα – Φρόνησης, της Γνώσης, των αδερφών του πρίγκιπα και του νέου της ταβέρνας. Τέλος, θα πρέπει να τονίσουμε ότι, παρότι η πλοκή των δύο έργων παρουσιάζει ομοιότητες, το θεατρικό έργο παρουσιάζει τα γεγονότα του αρχικού έργου με διαφορετικού τρόπο. Αυτό συμβαίνει γιατί ο Καμπανέλλης «με βάση το παραμύθι της Δέλτα, δημιούργησε ένα αντίστοιχο ελληνικό που είναι, ωστόσο διαφορετικό, γιατί απευθύνεται σε διαφορετικές ψυχικές ιδιοσυγκρασίες κι διαφορετικές νοοτροπίες» (Πούχγερ, 2010: 406).

Στο τρίτο κεφάλαιο θα μελετηθούν οι αφηγηματικές τεχνικές, η εικονογράφηση, ο σχολιασμός των χαρακτήρων και οι διασκευαστικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στις διασκευές του έργου «*Τρελαντώνης*» της Π. Σ. Δέλτα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΤΡΕΛΑΝΤΩΝΗΣ

3.1. *Τρελαντώνης (1932) της Π.Σ. Δέλτα*

3.1.1. Το αρχικό κείμενο

Το βιβλίο *«Τρελαντώνης»* της Π. Σ. Δέλτα κυκλοφόρησε πρώτη φορά το 1932 από το τυπογραφείο της *«Εστίας»* (Σακελλαρίου, 1997: 120). Μόνο από τον εκδοτικό οίκο της *«Εστίας»*, το βιβλίο έχει κάνει τριάντα μία εκδόσεις σε πολυτονικό και περισσότερες από είκοσι μία σε μονοτονικό, ενώ από το 1990 σημειώνονται περισσότερες από είκοσι πέντε εκδόσεις από διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους (Κανελλάκη & Σωτηρόπουλος, 2013: 79-80), γεγονός που αποδεικνύει την προτίμηση του αναγνωστικού κοινού για το συγκεκριμένο βιβλίο στο πέρασμα των χρόνων.

Σύμφωνα με την Άλκης Θρύλος το συγκεκριμένο έργο *«δεν έχει σχεδόν υπόθεση ούτε πλοκή κι εξέλιξη»* (Θρύλος, 1943: 227, όπ. αν. στο Σακελλαρίου, 1997: 122).

Στο βιβλίο *«Τρελαντώνης»* (1932) καταγράφονται οι αναμνήσεις της Πηνελόπης Δέλτα, όταν εκείνη και τα τρία της αδέρφια Αλεξάνδρα, Αντώνης και Αλέξανδρος πέρασαν τις καλοκαιρινές τους διακοπές στο σπίτι των θείων τους Ζωρζή και Μαριέτας στην Καστέλα του Πειραιά. Οι γονείς τους δεν μπόρεσαν να ταξιδέψουν μαζί τους εκείνο το καλοκαίρι. Οι θείοι τους δεν είχαν παιδιά και διέμεναν σε ένα από τα επτά σπίτια του Γερμανού αρχιτέκτονα Τσίλερ, τα οποία ήταν ενωμένα, το ένα δίπλα από το άλλο. Στο πρώτο σπίτι κατοικούσε ο Βασιλιάς με την οικογένειά του, στο δεύτερο μια Ρωσίδα, Κυρία της Τιμής της Βασίλισσας, στο τρίτο ο Αντώνης με τα αδέρφια του, τον θείο και τη θεία του και στα υπόλοιπα διέμεναν εξέχοντα πρόσωπα της αθηναϊκής κοινωνίας, που περνούσαν εκεί τις καλοκαιρινές τους διακοπές. Ο Αντώνης, ο δεύτερος στη σειρά γέννησης από τα τέσσερα αδέρφια, παρουσιάζεται ως ένα πολύ άτακτο και ζωηρό παιδί που μπλέκει συνεχώς σε νέες περιπέτειες, μερικές από τις οποίες αρκετά επικίνδυνες, με συνέπεια τις συνεχείς τιμωρίες από τη θεία του. Η μεγαλύτερη από τα αδέρφια, η Αλεξάνδρα ντρέπεται για τη συμπεριφορά του αδερφού της. Η μικρότερη αδερφή, η Πουλουδιά, που είναι η ίδια η Πηνελόπη Δέλτα, αγωνιά και φοβάται κάθε φορά που ο Αντώνης κάνει μία ακόμη καινούρια αταξία, και ο μικρότερος αδερφός, ο Αλέξανδρος, από τη μία

αποφασίζει ότι δεν θέλει να γίνει σαν τον αδερφό του, και από την άλλη ονειρεύεται να κάνει όσα κάνει ο Αντώνης.

Τα πιο σημαντικά γεγονότα που παρουσιάζονται στο βιβλίο είναι:

1. Οι καθημερινοί περίπατοι των παιδιών με τη δασκάλα τους, τη Μις Ράις στη θάλασσα.
2. Η εύρεση βόλων από την Πουλουδιά και η μεταφορά τους στην αυλή του σπιτιού.
3. Η αγενής συμπεριφορά του μικρού Αλέξανδρου προς τον αξιωματικό.
4. Η αποκάλυψη της ταυτότητας των μαύρων βόλων της Πουλουδιάς, οι οποίοι δεν ήταν πραγματικοί βόλοι, αλλά ζωικά απόβλητα.
5. Το περιστατικό, κατά το οποίο ο Αντώνης χάνει μία σαύρα, την οποία είχε παγιδεύσει μέσα σε ένα καπέλο, εξαιτίας της Πουλουδιάς και γίνεται έξαλλος μαζί της.
6. Ο ξυλοδαρμός του Αντώνη από τη Μις Ράις και η απόλυσή της, λόγω της συνήθειάς της να πίνει αλκοόλ.
7. Η παρέα των παιδιών με την Αλίσ Χόρν και τα αδέρφια της, Μαξ και Αλέκο, και η πληροφόρηση από τον εξάδελφο των παιδιών, Γιάννη, ότι η Αλίσ είναι Εβραία.
8. Το κάπνισμα του ναργιλέ από τον Αντώνη που του προκάλεσε αδιαθεσία.
9. Η επίθεση του Αντώνη στην Αλίσ εξαιτίας της θρησκείας της.
10. Το σπρώξιμο του Αντώνη από ένα παιδί και η πτώση του πάνω στον Βασιλιά κατά τη διάρκεια της Θείας Λειτουργίας.
11. Η πτώση του Αντώνη στη στέρνα του σπιτιού της θείας Αργίνης.
12. Το δάγκωμα στον Αντώνη από το σκύλο του Βασιλιά, τον Ντον, όταν ο Αντώνης προσπάθησε να του πάρει το κόκκαλο.
13. Ο καβγάς του Αντώνη και της Πουλουδιάς για τα στρατιωτάκια.
14. Η αρπαγή της ξένης βάρκας από τον Αντώνη και τον Αλέκο, οι οποίοι ανοίχτηκαν στη θάλασσα και κινδύνεψαν να πνιγούν και η διάσωσή τους από τον θείο Ζωρζή.
15. Η μεταφορά της γάτας από τον Αντώνη και την Πουλουδιά στα σκυλιά του Βασιλιά, ώστε να την κυνηγήσουν.
16. Το σκάψιμο του περιβολιού του θείου Ζωρζή από τον Αντώνη και την Πουλουδιά.
17. Το τρύπημα στο δάχτυλο του Αντώνη από τη βελόνα της ραπτομηχανής.

18. Το σπάσιμο των κανατιών του Μπαρμπα-Γιάννη του κανατά από τον Αντώνη, στην προσπάθειά του να δείξει στην Πουλουδιά πώς γίνεται ο τελικός κόμπος.
19. Η προσπάθεια της Πουλουδιάς να πουλήσει τα κοσμήματα της κούκλας της στη μαγείρισσα του σπιτιού, την κυρά-Ρήνη, ώστε να εξοφλήσουν τον Μπαρμπα-Γιάννη.
20. Το χτύπημα του Αντώνη στο κεφάλι από την πτώση του στα βράχια, στην προσπάθειά του να πιάσει έναν κάβουρα για την Πουλουδιά.
21. Η εκδρομή της οικογένειας στην Κηφισιά και το περιστατικό στο μοναστήρι.
22. Η ομολογία του Αντώνη στον θείο του για τη ζημιά που προκάλεσε στον Μπαρμπα-Γιάννη και η αποζημίωση.
23. Τα βασιλικά δώρα στην Πουλουδιά και ο εκνευρισμός της Αλεξάνδρας και του Αντώνη για τη συμπεριφορά της Πουλουδιάς προς τη βασιλική οικογένεια.
24. Το γράμμα της άφιξης των γονιών του Αντώνη, το οποίο ξέχασε να δώσει στους θείους του και η τιμωρία του από τη θεία του.
25. Ο τραυματισμός του Αντώνη από την πέτρα κατά τη συμμετοχή του στον πετροπόλεμο.
26. Η ανακοίνωση του πατέρα στον Αντώνη ότι θα μείνει στην Αθήνα και θα ξεκινήσει να πηγαίνει στο σχολείο.

Συνοπτικά, τα πρόσωπα του έργου είναι τα εξής:

1. Αντώνης: Το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας. Μπλέκει συνεχώς σε φασαρίες, είναι θαρραλέος και λέει πάντα την αλήθεια.
2. Αλεξάνδρα: Η μεγαλύτερη από τα τέσσερα αδέρφια. Είναι σοβαρή και προσπαθεί να νουθετήσει τον Αντώνη, όταν κάνει αταξίες.
3. Πουλουδιά: Εμφανίζεται αρκετά συναισθηματική και ευαίσθητη, ιδιαίτερα όταν δεν βρίσκει την αποδοχή και την ανταπόκριση που περιμένει από τα αδέρφια της.
4. Αλέξανδρος: Ο μικρότερος από τα τέσσερα αδέρφια. Είναι και αυτός ευαίσθητος και πιο κοντά στην αδερφή του, την Πουλουδιά. Θαυμάζει τον Αντώνη για τα κατορθώματά του.
5. Θεός Ζωρζής: Θεός των παιδιών, τα φιλοξενεί στο σπίτι του στην Καστέλα του Πειραιά. Είναι καλόκαρδος, δεν μαλώνει τα παιδιά, αλλά επεμβαίνει όποτε το θεωρεί αναγκαίο, ειδικά για να συνετίσει τον Αντώνη.

6. Θεία Μαριέτα: Θεία των παιδιών, σύζυγος του Ζωρζή. Είναι αυστηρή, τιμωρεί τα παιδιά και ιδιαίτερα τον Αντώνη.
7. Αφροδίτη: Η οικιακή βοηθός του σπιτιού. Νοιάζεται για τα παιδιά και τα βοηθά, όταν μπορεί, προκειμένου να μην τα μαλώσει η θεία τους.
8. Κυρά-Ρήνη: Η μαγείρισσα του σπιτιού. Είναι προσηλωμένη στη δουλειά της. Αυτή αποκαλεί τον Αντώνη «*Τρελαντώνη*».
9. Γιάννης: Ξάδελφος των παιδιών, γιος της θείας Αργίνης (αδερφή της θείας Μαριέτας). Κάνει και αυτός αρκετές σκανταλιές, όμως, υπερασπίζεται τα ξαδέρφια του, όταν κρίνει ότι αυτό είναι απαραίτητο.
10. Θεία Αργίνη: Θεία των παιδιών. Είναι καλή και όμορφη. Έχει εφτά παιδιά: την Κατίνα, την Κλειώ, τον Γιάννη, την Αλεξάνδρα, τον Μανώλη, τον Αλέκο και τη Λουκία.
11. Θεός Γιώργης: Γιατρός, σύζυγος της θείας Αργίνης.
12. Μις Ράις: Αγγλίδα δασκάλα των παιδιών.
13. Αλίσ, Μαξ και Αλέκος Χορν: Γειτονόπουλα και φίλοι των παιδιών, εβραϊκής καταγωγής.
14. Βασιλιάς και Βασίλισσα: Η βασιλική οικογένεια. Μένουν πολύ κοντά στα τέσσερα αδέρφια και έχει αναπτυχθεί επικοινωνία μεταξύ τους.
15. Ντον: Ένα από τα σκυλιά του Βασιλιά. Δάγκωσε τον Αντώνη στο πρόσωπο.
16. Μπαρμπαγιάννης Κανατάς: Είναι πλανόδιος πωλητής νερού. Ο Αντώνης του έσπασε όλες της κανάτες, όμως, αυτός δεν τον μάλωσε για τη ζημιά που του προκάλεσε.
17. Κυρία της Τιμής: Τίτλος σε Ρωσίδα κυρία, η οποία εντάσσεται στην ακολουθία της Βασίλισσας.

3.2. *Τρελαντώνης - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα (2018)* της Τ. Τασάκου

Συγγραφέας: Τζέμη Τασάκου

Εικονογράφος: Αιμιλία Κονταίου

3.2.1. Αφηγηματικές τεχνικές

Στη συγκεκριμένη διασκευή χρησιμοποιούνται οι εξής αφηγηματικές τεχνικές:

Χρόνος

Το διασκευασμένο έργο *«Τρελαντώνης - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2018) ξεκινά με αναφορά στο τώρα. Το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, που είναι και ο αφηγητής, παρουσιάζει τον εαυτό του, αποκαλύπτοντας στον αναγνώστη την πραγματική του ταυτότητα *«Με λένε Αντώνη, Τρελαντώνη, και είμαι εκατόν τριάντα τριών χρονών!/Είμαι ήρωας μυθιστορηματικός. Γεννήθηκα στις σελίδες ενός βιβλίου... Οι πατεράδες σας και οι μανάδες σας, οι γιαγιάδες και οι παππούδες σας, μεγάλωσαν μαζί μου»* (Τασάκου, 2018: 1). Επιπλέον, ο αφηγητής γνωστοποιεί την πρόθεσή του να διηγηθεί την ιστορία του, με την οποία περιγράφονται οι παιδικές του αναμνήσεις από τις καλοκαιρινές του διακοπές που πέρασε στο σπίτι των θείων του στον Πειραιά, ώστε να τον γνωρίσουν και οι νέοι αναγνώστες *«Και γιατί βρίσκομαι τώρα εδώ; Για να με γνωρίσετε κι εσείς»* (Τασάκου, 2018: 1). Ουσιαστικά, η συγκεκριμένη διασκευή αποτελεί στο μεγαλύτερο τμήμα της, ένα είδος *«αναμνηστικής γραφής και αναδρομικής αφήγησης»* (Ζερβού, 2005: 88), καθώς ολόκληρη σχεδόν η αφήγηση αποτελεί μια αναδρομή στο παρελθόν, με την οποία ο πρωταγωνιστής αναφέρεται σε ορισμένες περιπέτειες του *«Σας έγραψα τώρα κάποιες από τις περιπέτειες μου»* (Τασάκου, 2018: 27). Πιο συγκεκριμένα, στο κείμενο παρατηρούνται οι εξής αναλήψεις, που αναφέρονται:

- Στο καλοκαίρι εκείνο, που οι γονείς του Αντώνη αναγκάστηκαν να μείνουν στην Αλεξάνδρεια, ενώ αυτός με τα τρία του αδέρφια φιλοξενήθηκαν στο σπίτι της θείας Μαριέτας και του θείου Ζωρζή στην Καστέλα *«Ήταν εκείνο το καλοκαίρι... στην Καστέλα, στον Πειραιά, κοντά στο λιμάνι...»* (Τασάκου, 2018: 2).
- Στο ατύχημα του Αντώνη, ο οποίος έπεσε στα βράχια και χτύπησε το κεφάλι του, στην προσπάθειά του να πιάσει έναν κάβουρα για την αδερφή του, την Πουλουδιά *«Το έσπασα λίγους μήνες μετά... Και μου βάλανε και ιώδιο πάνω στην πληγή»* (Τασάκου, 2018: 2).
- Στο περιστατικό που ο Αντώνης μαζί με τον φίλο του, τον Αλέκο έλυσαν μια βάρκα από το λιμάνι και ανοίχτηκαν στη θάλασσα *«Θέλετε να σας διηγηθώ την περιπέτεια με τη βάρκα; ... Πήρες ξένη βάρκα; Ντράπηκα. Και η ντροπή μου ήταν η χειρότερη τιμωρία»* (Τασάκου, 2018: 12-16).
- Στο σκάψιμο του περιβολιού από τον Αντώνη και την Πουλουδιά και στη συνάντησή τους με τον Μπαρμπα-Γιάννη τον κανατά την επόμενη μέρα του περιστατικού με τη βάρκα *«Την επόμενη μέρα όλοι έφυγαν για το κτήμα της*

Αλίσ, στην Κηφισιά. Μόνο εγώ έπρεπε να μείνω στο σπίτι, γιατί ήμουν τιμωρημένος. Μα και η Πουλουδιά έκανε την άρρωστη, για να μείνει μαζί μου./ Μόλις οι μεγάλοι έφυγαν, κατεβήκαμε στον κήπο και παίζαμε τους περιβολάρηδες!/ Κι όταν η κυρά- Ρήνη δε μας κοίταγε, βγήκαμε στον δρόμο και ανταμώσαμε τον μπαρμπα-Γιάννη τον κανατά! Τότε θέλησα να δείξω στην Πουλουδιά πώς να δένει κόμπους...» (Τασάκου, 2018: 19-23).

Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, οι αναλήψεις αυτές αναφέρονται κυρίως σε περιστατικά που σχετίζονται με τη συμπεριφορά και τις ενέργειες του πρωταγωνιστή της ιστορίας και αποτελούν τα πιο σημαντικά σημεία της αφήγησης.

Ακόμη, εντοπίζεται μια πρόληψη, όταν ο θείος Ζωρζής δίνει χρήματα στον Αντώνη και τον προστάζει να τα βάλει σε ένα φάκελο στον οποίο θα έχει γράψει ότι ευχαριστεί τον Μπαρμπα-Γιάννη για την ευγένειά του και να του τον δώσει «*Να το βάλεις σε ένα φάκελο.... Να μην ξεφυτρώνει εκεί που δεν τον σπέρνουν*» (Τασάκου, 2018: 24).

Ως προς τον ρυθμό της αφήγησης παρατηρείται παύση, όταν ο αφηγητής, με τη μορφή σχολίων, παραθέτει την άποψή του για τα κορίτσια, τονίζοντας το γεγονός ότι, παρότι είναι καλά, δεν έχουν φαντασία και διερωτάται με τη μορφή ρητορικών ερωτήσεων αν τα κορίτσια ξέρουν να σκαρφαλώνουν στη γαζία, όπως αυτός, αν ξέρουν από βάρκες, από πειρατές, από τις περιπέτειες του Σεβάχ του Θαλασσινού «*Τα κορίτσια είναι καλά... Ξέρουν τις περιπέτειες του Σεβάχ του Θαλασσινού;*» (Τασάκου, 2018: 5). Ακόμη, παύση παρατηρείται, όταν ο αφηγητής περιγράφει τις βάρκες στο λιμάνι και τα συναισθήματα που του δημιουργεί η εικόνα αυτή «*Αχ οι βάρκες! Κάθε φορά που τις έβλεπα... Προπάντων σκεφτόμουν τον Σεβάχ!*» (Τασάκου, 2018: 11). Με τη χρήση της παύσης, συνεχίζεται η αφήγηση, όμως, διακόπτεται προσωρινά η χρονική εξέλιξη των γεγονότων (Καψωμένος, 2014: 145). Επίσης, υπάρχουν αρκετές σκηνές διαλόγου που ο Αντώνης συνομιλεί είτε με την αδερφή του την Πουλουδιά «*-Σαν βρέθηκες δίχως κουπιά στη θάλασσα, φοβήθηκες; -Όχι. Έχω διαβάσει και χειρότερα...*» (Τασάκου, 2018: 16), είτε με τον φίλο του τον Αλέκο «*-Τιτσακίζεσαι με τα κουπιά Αντώνη; Γυμνάζομαι για όταν γίνω καπετάνιος!*» (Τασάκου, 2018: 12), είτε με τον θείο του «*-Εσπασαν όλες; -Ναι... -Τις πληρώσατε, τουλάχιστον;*» (Τασάκου, 2018: 23).

Σχετικά με τη συχνότητα εμφάνισης ενός γεγονότος στην ιστορία και στην παρουσία του στην αφήγηση, παρατηρούνται θαμιστικές αφηγήσεις, όταν ο αφηγητής αναφέρεται στη συνήθεια των κοριτσιών να παίζουν όλη μέρα με τις κούκλες τους

«Παίζουν όλη μέρα μαμά και μωρό κρατώντας ένα άψυχο πράγμα στην αγκαλιά τους με πορσελάνινο κεφάλι! Μια κούκλα...» (Τασάκου, 2018: 5), αλλά και στις συνήθειές τους να μην μπορούν να κρατήσουν ένα μυστικό και να τυλίγουν τα μαλλιά τους σε χαρτάκια το βράδυ, ώστε να γίνουν κατσαρά *«Εάν τους εξομολογηθείς κανένα μυστικό, νιώθουν την ανάγκη να πάνε να το πουν σε όλη τη γειτονιά! Και το βράδυ τυλίγουν τα μαλλιά τους σε χαρτάκια για να γίνουν κατσαρά!»* (Τασάκου, 2018: 8). Τέλος, με θαμιστική αφήγηση παρατίθεται και η συνήθεια του πρωταγωνιστή της ιστορίας να παρατηρεί τις βάρκες κάθε φορά που είναι λυπημένος *«Κάθε φορά που ένιωθα μόνος και λυπημένος πολύ, τραβούσα στο δυτικό παράθυρο της κάμαρας των παιδιών και κοιτούσα τις βάρκες... Προπάντων σκεφτόμουν τον Σεβάχ!»* (Τασάκου, 2018: 11).

Έγκλιση/Τρόπος

Ο λόγος του αφηγητή είναι αναφερόμενος, αφού ο συγγραφέας παραχωρεί κατά γράμμα τον λόγο στον πρωταγωνιστή της ιστορίας *«Με λένε Αντώνη, Τρελαντώνη, και είμαι εκατόν τριάντα τριών χρονών!/ Είμαι ήρωας μυθιστορηματικός, Γεννήθηκα στις σελίδες ενός βιβλίου...»* (Τασάκου, 2018: 1).

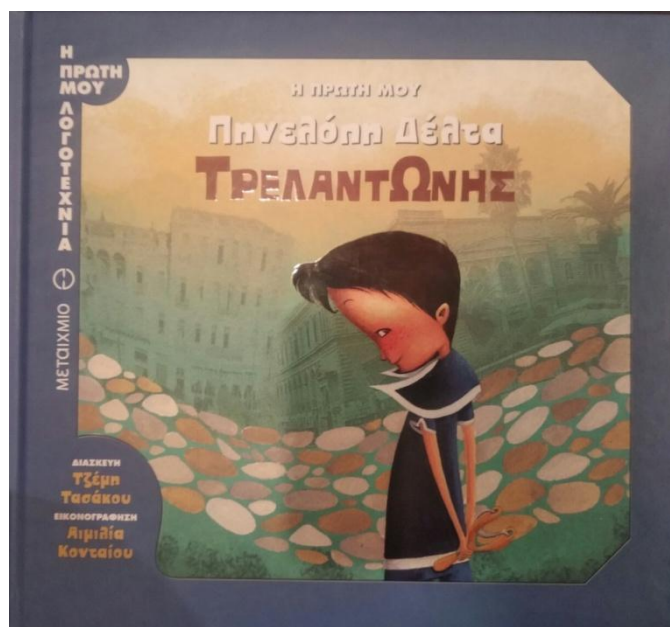
Η αφήγηση γίνεται με σταθερή εσωτερική εστίαση, καθώς τα γεγονότα παρουσιάζονται από την οπτική ενός μόνο προσώπου, του Αντώνη, ο οποίος αφηγείται μία ιστορία στην οποία συμμετέχει ως πρωταγωνιστής *«Είχα γίνει κατακόκκινος. Ο θεός με κοιτούσε με το αγαθό χαμόγελό του. Δεν άντεξα τότε και ομολόγησα»* (Τασάκου, 2018: 20). Οι αφηγήσεις με σταθερή εσωτερική εστίαση, ιδιαίτερα όσες εκφέρονται σε πρώτο πρόσωπο, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση *«ευνοούν την ταύτιση του αναγνώστη με τον ήρωα της ιστορίας, αφού το Εγώ του ήρωα ενώνεται με το Εγώ του αφηγητή, ενώ συγχρόνως εκβιάζεται και μία ακόμη ένωση, εκείνη με το Εγώ του αναγνώστη»* (Γιαννικοπούλου, 2008: 173).

Φωνή

Ως προς τη συμμετοχή του στην ιστορία, ο αφηγητής είναι ομοδιηγητικός και πιο συγκεκριμένα αυτοδιηγητικός, γιατί είναι ο ήρωας του δικού του αφηγήματος, (Genette, 2007: 321). Ακόμη, σε σχέση με το αφηγηματικό επίπεδο και τη συμμετοχή του στην ιστορία, ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός-ομοδιηγητικός, καθώς είναι αφηγητής α' βαθμού που αφηγείται την κύρια ιστορία, η οποία αποτελεί και την προσωπική του ιστορία *«Και άλλες περιπέτειες έζησα, κι άλλες τρέλες έκανα»* (Τασάκου, 2018: 27).

Σημείωση: Η συγκεκριμένη διασκευή δεν έχει σελιδαρίθμηση. Για τον λόγο αυτό ορίσαμε δική μας, η οποία αρχίζει από τη σελίδα που ξεκινά το κείμενο.

3.2.2. Εικονογράφηση



Στο εξώφυλλο του βιβλίου «*Τρελαντώνης - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2018) παρουσιάζεται ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, ο Αντώνης. Ο Αντώνης παρουσιάζεται «σε μία στάση που συνοψίζει όλο το βιβλίο» (Nodelman, 2009: 190), καθώς εμφανίζεται να χαμογελάει και να κοιτάζει πονηρά τον αναγνώστη, έχοντας λίγο σκυμμένο το κεφάλι του και πίσω από την πλάτη του κρατάει μία σφεντόνα. Η συγκεκριμένη απεικόνιση δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για ένα παιδί που έχει κάνει κάποια ζαβολιά, γεγονός που επιβεβαιώνεται στην ιστορία, η οποία αποτελείται κυρίως από περιστατικά, που ο πρωταγωνιστής δημιουργεί προβλήματα λόγω του χαρακτήρα του. Το εξώφυλλο, λοιπόν, λειτουργεί ως πρόληψη, καθώς προϊδεάζει τον αναγνώστη σχετικά με τη συμπεριφορά και τον χαρακτήρα του Αντώνη. Ο ήρωας παρουσιάζεται να είναι ντυμένος με τα καλά κυριακάτικα του ρούχα σε μπλε χρώμα, ρούχα που παραπέμπουν σε μία διαφορετική εποχή από τη δική μας. Ακόμη, πίσω από τον Αντώνη απεικονίζεται η Καστέλα, όπως ήταν κατά την εποχή στην οποία αναφέρεται το πρωτότυπο βιβλίο της Πηνελόπης Δέλτα. Τα χρώματα που κυριαρχούν στο φόντο είναι το πράσινο και το κίτρινο. Τα χρώματα αυτά συνδέονται με τη ζωντάνια, την ανάπτυξη και τη χαρά αντίστοιχα (Nodelman, 2009: 106-107). Ακόμη,

στο εξώφυλλο υπάρχει ένα μπλε πλαίσιο γύρω από την εικόνα. Το πλαίσιο αυτό γύρω από την εικόνα «δίνει την εντύπωση ότι η εικόνα είναι περισσότερο συγυρισμένη και λιγότερο ενεργητική» (Nodelman, 2009: 92).

Ο τίτλος του βιβλίου «*Τρελαντώνης*» παραμένει ίδιος με το πρωτότυπο έργο και βρίσκεται στο πάνω μέρος της σελίδας. Πάνω από τον τίτλο υπάρχει η προσθήκη «*Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*». Ο τίτλος ανήκει στην κατηγορία των ονοματικών τίτλων. Ακόμη στο εξώφυλλο αναφέρεται η σειρά στην οποία ανήκει στο βιβλίο «*Η πρώτη μου λογοτεχνία*».

Στο κείμενο υπάρχουν δώδεκα έγχρωμες εικονογραφήσεις. Σε όλες τις εικόνες απεικονίζεται ο πρωταγωνιστής της ιστορίας. Στις περισσότερες παρουσιάζεται μόνος του, αλλά υπάρχουν και εικόνες που εμφανίζονται μέλη της οικογένειας του. Ενδεικτικά θα ασχοληθούμε με την εικονογράφηση ενός σημαντικού περιστατικού που λαμβάνει χώρα στην ιστορία και αυτό είναι το περιστατικό που ο Αντώνης λύνει τον κόμπο, με τον οποίο είναι δεμένες οι στάμνες του Μπαρμπα-Γιάννη του Κανατά, για να δείξει στην Πουλουδιά πώς να δένει τον τελικό κόμπο.

Στη συγκεκριμένη σελίδα μέσα από την αναδρομική αφήγηση αποκαλύπτεται η ζημιά που προκάλεσε ο Αντώνης στον Μπαρμπα-Γιάννη τον Κανατά «*Έσπασα όλες τις στάμνες του Μπαρμπα-Γιάννη του Κανατά!! -Να, άφησε ο μπαρμπα-Γιάννης το γαϊδουράκι του εδώ, έξω από το σπίτι μας, και μου είπε να το φυλάω, να πάει εκείνος να πει νερό. Και τότε θέλησα να δείξω στην Πουλουδιά πώς να δένει κόμπους. Έλυσα το σκοινί που κρατούσε τις στάμνες και... - Έσπασαν όλες; -Ναι...»* (Τασάκου, 2018: 23). Στην εικονογράφηση απεικονίζονται ο Αντώνης με την Πουλουδιά. Η απεικόνιση των ηρώων στην αριστερή πλευρά του δισέλιδου, συμβάλει στην ταύτιση του αναγνώστη με τους ήρωες (Nodelman, 2009: 210-211). Στη συγκεκριμένη περίπτωση απεικονίζεται η στιγμή που ο Αντώνης προσπαθεί να λύσει τον κόμπο και οι στάμνες δεν έχουν σπάσει ακόμη. Το πλάνο είναι μακρινό, συνεπώς πίσω τους αποτυπώνεται και η Καστέλα, όπως ήταν την εποχή στην οποία αναφέρεται η Δέλτα στο βιβλίο της και όχι με τη σημερινή της μορφή. Ένα ακόμη στοιχείο που παραπέμπει σε εκείνη την εποχή είναι ο πλακόστρωτος δρόμος και τα ρούχα της Πουλουδιάς.



3.2.3. Χαρακτήρες

Στο συγκεκριμένο βιβλίο ο Αντώνης είναι ο πρωταγωνιστής της ιστορίας. Ταυτόχρονα, όμως, είναι και ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής που αφηγείται τη δική του ιστορία. Ο Αντώνης θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σφαιρικά αναπτυγμένος χαρακτήρας, καθώς πολλά από τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του, αποκαλύπτονται όσο εξελίσσεται η ιστορία, όπως είναι για παράδειγμα η ειλικρίνειά του «-Ξέρεις, θείε, έκανα κι άλλη ζημιιά χθες, μεγαλύτερη... Έσπασα όλες τις στάμνες του Μπαρμπα-Γιάννη του κανατά!» (Τασάκου, 2018: 20-23). Ακόμη, πληροφορούμαστε για τον χαρακτήρα του Αντώνη, τόσο μέσα από τις ιδέες και τις ενέργειές του ίδιου «Τράβηξα κατά το λιμάνι./ Έφτασα εκεί και κοιτούσα τις βάρκες. Από όλες ξεχώρισα μία ολόλευκη με γαλάζια μπορντούρα που την έλεγαν «Μαγδαληνή». Δεν ήταν δύσκολο να τη σύρω με το σκοινί στην άμμο... Μπήκα μέσα και βάλθηκα να κωπηλατώ» (Τασάκου, 2018: 12), όσο και από τα σχόλια άλλων χαρακτήρων, όπως του θείου Ζωρζή «Κι επειδή είσαι εσύ ζημιάρης, δε θα έχει τώρα ο Μπαρμπα-Γιάννης να πάρει ψωμί!» (Τασάκου, 2018: 23). Ο θείος Ζωρζής από την άλλη, παρουσιάζεται ως επίπεδος χαρακτήρας, καθώς δεν αναπτύσσεται ιδιαίτερα, αλλά η παρουσία του και οι ενέργειές του προωθούν την εξέλιξη της πλοκής. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο θείος είναι αυτός που έδωσε χρήματα στον Αντώνη να αποζημιώσει τον Μπαρμπα-Γιάννη και τον πρόσταξε να γράψει ένα γράμμα, με το οποίο θα ευχαριστεί τον Μπαρμπα-Γιάννη και θα του ανακοινώνει ότι δεν θα ανακατευτεί άλλη φορά σε ξένες υποθέσεις «Έβγαλε απ' την τσέπη του ένα χαρτονόμισμα... θα προσπαθήσει άλλη φορά να μην ξεφυτρώνει εκεί που δεν τον σπέρνουν» (Τασάκου, 2018: 24).

3.2.4. Διασκευαστικές τεχνικές

Το βιβλίο *«Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* από τη σειρά *«Η πρώτη μου λογοτεχνία»* γράφτηκε το 2018 από την Τζέμη Τασάκου και εικονογραφήθηκε από την Αιμιλία Κονταίου. Πρόκειται για ένα εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο που απευθύνεται σε παιδιά ηλικίας τεσσάρων ετών και άνω, όπως μας πληροφορεί το οπισθόφυλλο. Το βιβλίο αποτελείται από 40 σελίδες. Στο εξώφυλλο αναγράφεται η λέξη διασκευή, ώστε να ενημερώνεται από την αρχή ο αναγνώστης, ότι το βιβλίο αποτελεί διασκευή του ομώνυμου έργου της Πηνελόπης Δέλτα.

Η πρώτη διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιείται στο συγκεκριμένο αφήγημα, είναι η τεχνική της προσθήκης. Πριν από την έναρξη της κύριας αφήγησης, ο Αντώνης, ως πρωτοπρόσωπος αφηγητής της ιστορίας ενημερώνει τον αναγνώστη ότι είναι ένας λογοτεχνικός ήρωας, που γεννήθηκε πριν 133 χρόνια στις σελίδες ενός μυθιστορήματος. Επίσης, αναφέρει ότι είναι γνωστός στις μεγαλύτερες ηλικίες αναγνωστών και τώρα ήρθε η στιγμή να τον γνωρίσουν και τα μικρότερα παιδιά *«Με λένε Αντώνη Τρελαντώνη, και είμαι εκατόν τριάντα τριών χρονών! Νομίζετε πως λέω τρέλες, ε; Όσοχι! Καθόοοου! Είμαι ήρωας μυθιστορηματικός. Γεννήθηκα στις σελίδες ενός βιβλίου... Οι πατεράδες σας και οι μανάδες σας, οι γιαγιάδες και οι παππούδες σας, μεγάλωσαν μαζί μου. Ρωτήστε τους! Και γιατί βρίσκομαι τώρα εδώ; Για να με γνωρίσετε κι εσείς»* (Τασάκου, 2018: 1). Επίσης, και η τελευταία παράγραφος του κειμένου αποτελεί προσθήκη του διασκευαστή. Στη συγκεκριμένη παράγραφο, ο αφηγητής, αφού αναφέρει ότι στο κείμενο έκανε λόγο για ορισμένες από τις περιπέτειές του, επαναλαμβάνει όσα είπε και στην αρχή, ότι δηλαδή εκτός από τους παππούδες και τους γονείς των αναγνωστών, ήρθε η στιγμή να τον γνωρίσουν, ακόμη και να τον αγαπήσουν, τα παιδιά του εικοστού πρώτου αιώνα *«Σας έγραφα τώρα κάποιες από τις περιπέτειές μου, γιατί πιστεύω πως εκτός από τις γιαγιάδες σας και τους παππούδες σας, εκτός από τις μανάδες σας και τους πατεράδες σας, αν με γνωρίσετε, μπορεί να με αγαπήσετε και εσείς... Εσείς τα παιδιά του εικοστού πρώτου αιώνα»* (Τασάκου, 2018: 27).

Η διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιείται σε μεγαλύτερο βαθμό στο ομώνυμο έργο, είναι η τεχνική της παράλειψης. Το πρωτότυπο έργο αποτελείται από δεκαεπτά κεφάλαια. Στο διασκευασμένο έργο παραλείπονται τελείως τα έντεκα από τα δεκαεπτά κεφάλαια. Πρόκειται για κεφάλαια στα οποία περιγράφονται τα εξής περιστατικά:

1. Οι καθημερινοί περίπατοι των παιδιών με τη δασκάλα τους, τη Μις Ράις στη θάλασσα.
2. Η εύρεση βόλων από την Πουλουδιά και η μεταφορά τους στην αυλή του σπιτιού τους.
3. Η αγενής συμπεριφορά του μικρού Αλέξανδρου προς τον αξιωματικό.
4. Η αποκάλυψη της ταυτότητας των μαύρων βόλων της Πουλουδιάς.
5. Ο ξυλοδαρμός του Αντώνη από τη Μις Ράις.
6. Η παρέα με την Αλίσ Χόρν και τα αδέρφια της, Μαξ και Αλέκο.
7. Το κάπνισμα του ναργιλέ από τον Αντώνη.
8. Η προσβολή του Αντώνη στην Αλίσ, επειδή είναι Εβραία.
9. Το σπρώξιμο ενός παιδιού στον Αντώνη μέσα στην Εκκλησία και η πτώση του πάνω στον Βασιλιά.
10. Το δάγκωμα στον Αντώνη από το σκύλο του Βασιλιά, τον Ντον, όταν ο Αντώνης προσπάθησε να του πάρει το κόκκαλο.
11. Η μεταφορά της γάτας από τον Αντώνη και την Πουλουδιά στα σκυλιά του Βασιλιά, ώστε να την κυνηγήσουν.
12. Το τρύπημα στο δάχτυλο του Αντώνη από τη βελόνα της ραπτομηχανής.
13. Η εκδρομή των μελών της οικογένειας στην Κηφισιά.
14. Τα βασιλικά δώρα στην Πουλουδιά.
15. Το γράμμα της άφιξης των γονιών του Αντώνη, το οποίο ξέχασε να δώσει στους θείους του.
16. Η ανακοίνωση του πατέρα στον Αντώνη ότι θα μείνει στην Αθήνα και θα ξεκινήσει το σχολείο.

Τα πρόσωπα του αρχικού έργου, τα οποία δεν αναφέρονται στη διασκευή είναι η μις Ράις, η Αλίσ και ο Μαξ, η θεία Αργίνη με τον σύζυγό της Γιώργη και τα παιδιά τους: Κατίνα, Κλειώ, Γιάννη, Αλεξάνδρα, Μανώλη, Αλέκο και Λουκία, ο Βασιλιάς και η Βασίλισσα και τέλος, η Ρωσίδα Κυρία της Τιμής.

Θα πρέπει να τονιστεί ότι τα περιστατικά που παρουσιάζονται στο διασκευασμένο έργο παρατίθενται αρκετά πιο συμπυκνωμένα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι ένα ολόκληρο κεφάλαιο του βιβλίου της Δέλτα με τίτλο «*Η μάχη*», το οποίο περιγράφει το παιχνίδι με τα στρατιωτάκια ανάμεσα στον Αντώνη και τον Αλέξανδρο καταλαμβάνει δώδεκα σελίδες στο πρωτότυπο έργο, ενώ στο διασκευασμένο παρατίθεται με μία πρόταση «*Και μάχες έπαιζα με μολυβένιους στρατιώτες*» (Τασάκου, 2018: 27).

3.3. Τρελαντώνης (2016)της Μ. Δασκαλάκη

Συγγραφέας: Μαρία Δασκαλάκη

Εικονογράφοι: Θάνος Τσίλης, Ειρήνη Ζελέσκου

3.3.1. Αφηγηματικές τεχνικές

Χρόνος

Η αφήγηση ξεκινά με μια θαμιστική αφήγηση με την οποία πληροφορούμαστε για τη συμπεριφορά και τη δράση του Αντώνη, αλλά και για τις αντιδράσεις των υπόλοιπων μελών της οικογένειας κάθε φορά που ο Αντώνης έκανε κάτι που δεν ήταν σωστό «Ο Αντώνης ήτανε πολύ σκανταλιάρης κι έβρισκε τον μπελά του συνέχεια. Οι κατσάδες και οι τιμωρίες έπεφταν βροχή, συνήθως από τη θεία του. Καμιά φορά, όμως αναγκαζόταν να ανακατευτεί και ο θείος του. Άκουγε η Αλεξάνδρα, η μεγάλη του αδερφή, και ντρεπότανε για τον άτακτο αδερφό της. Άκουγε η Πουλουδιά, η μικρότερη αδερφή, κι η καρδιά της χτύπαγε σαν τύμπανο. Άκουγε κι ο μικρός Αλέξανδρος πιπιλίζοντας το δάχτυλό του κι αποφάσιζε μέσα του πως δεν ήθελε να γίνει κακό παιδί σαν τον Αντώνη. Κι όμως, πόσο θα 'θελε να κάνει όσα κι ο αδερφός του. Ο Αντώνης έκανε δύσκολα πράγματα. Τούμπες, ακροβατικά, σκαρφάλωνε στη γαζία της αυλής, κατέβαινε γλιστρώντας την κουπαστή της σκάλας, βουτούσε το κεφάλι του μέσα στο νερό με ανοιχτά τα μάτια και κλειστό το στόμα και δεν πνιγότανε ποτέ. Αυτά και άλλα πολλά έκανε ο Αντώνης» (Δασκαλάκη, 2016: 6·Genette, 2009: 185).

Στη συγκεκριμένη ιστορία, η αφηγηματική πράξη είναι μεταγενέστερη της ιστορίας, αφού ο αφηγητής παραθέτει τα γεγονότα της αφήγησης εκ των υστέρων (Genette, 2007: 232). Πιο συγκεκριμένα, η ιστορία αναφέρεται σε ένα καλοκαίρι που πέρασε ο Αντώνης με τα αδέρφια του στους θείους του στην Αθήνα και στα διάφορα περιστατικά που έλαβαν χώρα εκεί. Στο κείμενο υπάρχουν εσωτερικές αναλήψεις που μας πληροφορούν για τις αταξίες του Αντώνη, όπως το περιστατικό, που κάπνισε από τον αργιλέ του θείου του και αρρώστησε «-Εγώ δεν ήξερα τι να παίξουμε κι ο Αντώνης είπε πως θα έκανε μπουρμπουλήθρες στο νερό με τον αργιλέ του θείου. Κι έβαλε αυτό στο στόμα του κι έκανε πολλές φούσκες και το ξανάκανε πολλές φορές. Μα μετά είπε πως θα κάνει εμετό κι εγώ έτρεξα να σας φωνάξω» (Δασκαλάκη, 2016: 14), αλλά και το δάγκωμα που δέχτηκε από το σκυλί του Βασιλιά «-Δεν είναι τίποτα,

ψέλλισε εκείνος. *Με δάγκασε ο σκύλος του Βασιλιά...-Του πήρα το κόκκαλο, απάντησε ντροπιασμένος ο Αντώνης* » (Δασκαλάκη, 2016: 18). Επίσης, με εσωτερική ανάληψη αποκαλύπτεται η ζημιά που προκάλεσε ο Αντώνης στον Μπαρμπα-Γιάννη τον κανατά, όταν έλυσε τον κόμπο, με τον οποίο ήταν δεμένες οι στάμνες πάνω στο γαϊδουράκι του «-*Ήθελα να δω πως στεκόντανε όλες στη σειρά. Πού να ξέρω πως άμα έλυνα τον κόμπο, θα πέφτανε όλες κάτω; Κι ο Μπαρμπαγιάννης αντί να μου πει 'Φύλαξέ μου το γαϊδουράκι μου μέχρι να πιω νερό', έπρεπε να μου πει: 'Μην αγγίζεις τις στάμνες, δεν είναι δεμένες!'*» (Δασκαλάκη, 2016: 26). Τέλος, με εσωτερική ανάληψη μαθαίνουμε ότι ο Αντώνης ξέχασε να δώσει το γράμμα, που του έδωσε ο ταχυδρόμος στους θείους του «-*Προ... προχτές το απόγευμα, τραύλισε ολοκόκκινος, που περίμενα τον Μπαρμπαγιάννη, μου το έδωσε ο ταχυδρόμος και... και... το ξέχασα!*» (Δασκαλάκη, 2016: 34).

Ακόμη, στο κείμενο έχουμε πρόληψη, όταν ο Αντώνης πληροφορείται από τον πατέρα του ότι θα πάει σχολείο στην Αθήνα «-*Τώρα που θα πάει στο σχολείο, θα μάθει να είναι πιο φρόνιμος*» (Δασκαλάκη, 2016: 6).

Ως προς τη διάρκεια του χρόνου της αφήγησης, υπάρχει παύση:

- Όταν περιγράφονται οι αντιδράσεις των μελών της οικογένειας απέναντι στις αταξίες του Αντώνη «*Οι κατσάδες και οι τιμωρίες έπεφταν βροχή... πόσο θα 'θελε να κάνει όσα και ο αδερφός του*» (Δασκαλάκη, 2016:6).
- Όταν περιγράφονται οι σκέψεις του Αντώνη, καθώς παρακολουθεί τις βάρκες από το παράθυρο του σπιτιού «*Σκυμμένος στο παράθυρο κοίταζε ο Αντώνης τις βάρκες, δεμένες στην ακρογιαλιά.../ Και θυμόταν τον Σεβάχ τον Θαλασσινό, που βρέθηκε σε αμέτρητες φουρτούνες, караβοτσακίστηκε, θαλασσοπνίγηκε τόσες φορές και πάντα τα 'βγαζε πέρα και γλίτωνε στο τέλος*» (Δασκαλάκη, 2016: 20).

Αναφορικά με τη συχνότητα εμφάνισης ενός γεγονότος στην ιστορία και στην παρουσία του στην αφήγηση παρατηρούνται θαμιστικές αφηγήσεις, που φανερώνουν τον τρόπο συμπεριφοράς του Αντώνη και τον τρόπο αντίδρασης των θείων και των αδερφών του «*Ο Αντώνης ήτανε πολύ σκανταλιάρης κι έβρισκε τον μελά του συνέχεια. Οι κατσάδες και οι τιμωρίες έπεφταν βροχή, συνήθως από τη θεία του. Καμιά φορά, όμως αναγκαζόταν να ανακατευτεί και ο θείος του... Ο Αντώνης έκανε δύσκολα πράγματα. Τούμπες, ακροβατικά, σκαρφάλωνε στη γαζία της αυλής, κατέβαινε γλιστρώντας την κουπαστή της σκάλας, βουτούσε το κεφάλι του μέσα στο νερό με*

ανοιχτά τα μάτια και κλειστό το στόμα και δεν πνιγότανε ποτέ. Αυτά και άλλα πολλά έκανε ο Αντώνης» (Δασκαλάκη, 2016: 6).

Έγκλιση/ τρόπος

Σχετικά με την έγκλιση/τρόπο, ο αφηγητής χρησιμοποιεί συχνότερα τον αφηγηματοποιημένο λόγο «Αποκεί κι έπειτα όλοι στο σπίτι άρχισαν να τρέχουν. Όχι μόνο δεν άστραψε το αστροπελέκι που περίμενε ο Αντώνης, αντίθετα βάλθηκαν να τον πλύνουν, να τον ξαπλώσουν, να τον φροντίζουν κι εκείνος, ζαλισμένος, απολάμβανε τις περιποιήσεις και τις αγκαλιές» (Δασκαλάκη, 2016: 18). Ακόμη, χρησιμοποιείται και ο αναφερόμενος λόγος, με τη μορφή διαλόγων «-Γιατί θα με δείρει η θεία και δεν μ' αρέσει να με δέρνουν. -Και γιατί θα σε δείρει; -Μα δεν της είπες πως εγώ τα έφερα αυτά σπίτι; - Όχι βέβαια!» (Δασκαλάκη, 2016: 10).

Η αφήγηση γίνεται με μηδενική εστίαση «Τώρα ο Αντώνης που δεν έλεγε ποτέ ψέματα, θα ομολογούσε στη θεία πως τις βρομιές τις έφερε κείνη μέσα στο σπίτι γιατί τις πέρασε για βόλους και όλοι θα την περιγελούσαν... Κι όχι μόνο αυτό, αλλά έπιασε με τα χέρια της τις βρομιές... Τι αηδία! Και θα τη μαλώσει η θεία. Τι ντροπή... (Δασκαλάκη, 2016: 10). Η αφήγηση γίνεται από έναν αφηγητή που είναι πανταχού παρών και γνωρίζει περισσότερα από τους χαρακτήρες (Γιαννικοπούλου, 2008: 171).

Φωνή

Αναφορικά με τη συμμετοχή του στην ιστορία, ο αφηγητής είναι ετεροδιηγητικός, καθώς δεν συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται. Σε σχέση με το αφηγηματικό επίπεδο, ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός – ετεροδιηγητικός, καθώς πρόκειται για αφηγητή α' βαθμού που αφηγείται σε γ' πρόσωπο μια ιστορία από την οποία απουσιάζει «Αποκεί κι έπειτα όλοι στο σπίτι άρχισαν να τρέχουν. Όχι μόνο δεν άστραψε το αστροπελέκι που περίμενε ο Αντώνης, αντίθετα βάλθηκαν να τον πλύνουν, να τον ξαπλώσουν, να τον φροντίσουν κι εκείνος, ζαλισμένος, απολάμβανε τις περιποιήσεις και τις αγκαλιές» (Δασκαλάκη, 2016: 19).

3.3.2. Εικονογράφηση



Στο συγκεκριμένο εξώφυλλο απεικονίζεται ο πρωταγωνιστής της ιστορίας να κατεβαίνει γλιστρώντας την κουπαστή της σκάλας. Η συγκεκριμένη εικόνα απεικονίζεται άλλες δύο φορές μέσα στο βιβλίο. Η πρώτη απεικόνιση τοποθετείται μετά την ταπετσαρία και η δεύτερη στην σελίδα 6 του βιβλίου, όταν ξεκινάει και η αφήγηση της ιστορίας. Στη συγκεκριμένη εικόνα απεικονίζεται ο Αντώνης ιδιαίτερα χαρούμενος και ενεργητικός. Πράγματι, μέσα από το κείμενο πληροφορούμαστε τον χαρακτήρα του Αντώνη «Ο Αντώνης έκανε δύσκολα πράγματα. Τούμπες, ακροβατικά, σκαρφάλωνε στη γαζία της αυλής, κατέβαινε γλιστρώντας την κουπαστή της σκάλας... Αυτά και άλλα πολλά έκανε ο Αντώνης» (Δασκαλάκη, 2016: 6). Συνεπώς, η εικόνα του εξωφύλλου λειτουργεί ως πρόληψη αναφορικά με τη δράση του ήρωα. Επιπλέον, ο Αντώνης απεικονίζεται να φορά τα καλά του ρούχα. Το χρώμα που κυριαρχεί στο φόντο της εικόνας είναι το έντονο κόκκινο. Το κόκκινο χρώμα παραπέμπει στην ένταση και τη ζεστασιά, ενώ το γεγονός ότι η απόχρωσή του είναι έντονη αποκαλύπτει μια πιο χαρούμενη ατμόσφαιρα (Nodelman, 2009: 106, 114). Ακόμη, ο ήρωας τοποθετείται στο κέντρο της σελίδας. Σύμφωνα με τον Bang «το κέντρο της σελίδας αποτελεί το πιο αποτελεσματικό κέντρο προσοχής και είναι το πιο ελκυστικό σημείο» (Bang, 1995: 84, όπ. αν. στο Σιβροπούλου, 2004: 127).

Ο τίτλος του βιβλίου «*Τρελαντώνης*» διατηρείται ίδιος με το αρχικό έργο. Ο τίτλος αυτός ανήκει στην κατηγορία των ονοματικών τίτλων. Η θέση του τοποθετείται στο κάτω μέρος του βιβλίου. Επιπλέον, στο εξώφυλλο αναγράφεται το όνομα του ατόμου που είναι υπεύθυνο για τη διασκευή, καθώς και η σειρά του βιβλίου «*Κλασικοί Θησαυροί*».

Στο κείμενο εντοπίζονται δεκαπέντε μονοσέλιδες έγχρωμες εικονογραφήσεις. Σε όλη την έκταση του βιβλίου η εικονογράφηση καταλαμβάνει τη δεξιά πλευρά του δισέλιδου, ενώ το κείμενο την αριστερή. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων απεικονίζεται ο Αντώνης μόνος του. Στις περιπτώσεις που δεν είναι μόνος του, απεικονίζεται με την Πουλουδιά, τον θείο του, τον φίλο του τον Αλέκο, την οικογένειά του. Μόνο σε δύο εικονογραφήσεις από τις δεκαπέντε δεν απεικονίζεται καθόλου ο πρωταγωνιστής της ιστορίας.

Στη συνέχεια, θα προχωρήσουμε στην ανάλυση της εικονογράφησης ενός σημαντικού περιστατικού της ιστορίας, κατά το οποίο ο Αντώνης έλυσε τον κόμπο, με τον οποίο ο Μπαρμπα-Γιάννης ο κανατάς είχε δεμένες τις στάμνες πάνω στο γαϊδουράκι του. Μέσα από την ανάλυση που υπάρχει στο κείμενο πληροφορούμαστε ότι ο Αντώνης έλυσε τον κόμπο, για να διαπιστώσει πως στέκονται όλες οι στάμνες στη σειρά και έτσι έπεσαν κάτω και έσπασαν «*Ήθελα να δω πώς στεκόντανε όλες στη σειρά. Πού να ξέρω πως άμα έλυνα τον κόμπο, θα πέφτανε όλες κάτω; Κι ο Μπαρμπα-Γιάννης αντί να μου πει: «Φύλαξέ μου το γαϊδουράκι μου μέχρι να πιω νερό», έπρεπε να μου πει: «Μην αγγίζεις τις στάμνες, δεν είναι δεμένες!»*» (Δασκαλάκη, 2016: 26). Στην εικονογράφηση απεικονίζεται ο Αντώνης με το γαϊδουράκι και οι στάμνες που είναι σπασμένες. Στο πρόσωπο του Αντώνη και στον τρόπο που πιάνει το κεφάλι του με το χέρι του αποτυπώνεται η ενοχή του και τα συναισθήματα που νιώθει για τη ζημιά που προκάλεσε. Από την εικονογράφηση παραλείπεται η Πουλουδιά, που όπως αποκαλύπτεται από το κείμενο ήταν παρούσα στο περιστατικό «*Φταίω εγώ τώρα; έλεγε λίγη ώρα αργότερα ο Αντώνης στην Πουλουδιά, που τον κοίταζε με μάτια πρησμένα από το κλάμα. Ήτανε ανάγκη να μας πάει η Αφροδίτη για μπάνιο, να πιάσει κουβέντα με τις γειτόνισσες και να περάσει κείνη την ώρα ο Μπαρμπα-Γιάννης ο Κανατάς;*» (Δασκαλάκη, 2016: 26). Τόσο ο Αντώνης όσο και το γαϊδουράκι βρίσκονται στο κέντρο της σελίδας, γεγονός που προσελκύει το ενδιαφέρον του αναγνώστη (Bang, 1995: 84, όπ. αν. στο Σιβροπούλου, 2004: 127). Ο Αντώνης εμφανίζεται να φορά μπλε καλοκαιρινά ρούχα με λευκό μαντήλι στο λαιμό. Η εικόνα

περιορίζεται στο να αναδείξει μόνο το περιστατικό, γι' αυτό απεικονίζεται μόνο το μέρος του δρόμου που έγινε το ατύχημα.



3.3.3. Χαρακτήρες

Το πρόσωπο που περιγράφεται κυρίως μέσα στην αφήγηση είναι ο Αντώνης. Ο Αντώνης χαρακτηρίζεται ως σφαιρικός/πολυδιάστατος χαρακτήρας. Παρουσιάζεται μέσα από τα σχόλια και τις σκέψεις των μελών της οικογένειάς του, αλλά και από τα λόγια του αφηγητή «*Ο Αντώνης ήτανε πολύ σκανταλιάρης κι έβρισκε τον μπελά του συνέχεια. Οι κατσάδες και οι τιμωρίες έπεφταν βροχή, συνήθως από τη θεία του. Καμιά φορά, όμως αναγκαζόταν να ανακατευτεί και ο θείος του. Άκουγε η Αλεξάνδρα, η μεγάλη του αδερφή, και ντρεπότανε για τον άτακτο αδερφό της. Άκουγε η Πουλουδιά, η μικρότερη αδερφή, κι η καρδιά της χτύπαγε σαν τύμπανο. Άκουγε κι ο μικρός Αλέξανδρος πιπιλίζοντας το δάχτυλό του κι αποφάσιζε μέσα του πως δεν ήθελε να γίνει κακό παιδί σαν τον Αντώνη. Κι όμως, πόσο θα 'θελε να κάνει όσα κι ο αδερφός του. Ο Αντώνης έκανε δύσκολα πράγματα. Τούμπες, ακροβατικά, σκαρφάλωνε στη γαζία της αυλής, κατέβαινε γλιστρώντας την κουπαστή της σκάλας, βουτούσε το κεφάλι του μέσα στο νερό με ανοιχτά τα μάτια και κλειστό το στόμα και δεν πνιγότανε ποτέ. Αυτά και άλλα πολλά έκανε ο Αντώνης*» (Δασκαλάκη, 2016: 6). Επίσης, παρατηρούμε μια εξέλιξη στον χαρακτήρα του, καθώς στην αρχή, ο Αντώνης παρουσιάζεται ως ένα άτακτο παιδί, ενώ στη συνέχεια τον βλέπουμε να αποκαλύπτει

την αλήθεια, όταν κάνει κάποια αταξία και να αναλαμβάνει την ευθύνη των πράξεών του «*Εγώ το έκανα, παραδέχτηκε ο Αντώνης, όσο η Αφροδίτη πήγε να τον γλιτώσει, λέγοντας πως μετακίνησε τον αργιλέ όταν ξεσκόνιζε. Εγώ τον έπιασα κι έκανα φούσκες στο νερό*» (Δασκαλάκη, 2016: 14). Ο θεός Ζωρζής, η θεία Μαριέτα και η Αφροδίτη από την άλλη μεριά, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως επίπεδοι χαρακτήρες. Η παρουσία του θείου Ζωρζή βοηθά στην εξέλιξη της δράσης, καθώς είναι αυτός που οργανώνει τη διάσωση του Αντώνη και του Αλέκου, που βρίσκονται με την ακυβέρνητη βάρκα μέσα στην θάλασσα «*Κι άξαφνα, στο σκοτάδι που όλο πύκνωνε, ακούστηκε η γνώριμη φωνή του θείου: -Αντώνη εσύ είσαι;*» (Δασκαλάκη, 2016: 24). Επίσης, ο θεός Ζωρζής είναι αυτός που δίνει χρήματα στον Αντώνη για να αποζημιώσει τον Μπαρμπα-Γιάννη για τις κανάτες που έσπασε «*Ο θεός χαμογέλασε, έβγαλε το πορτοφόλι του κι έδωσε ένα χαρτονόμισμα στον Αντώνη. – Να το βάλεις σε ένα φάκελο και να γράψεις όμορφα σε ένα χαρτί: «Ο ζημιάρης Τρελαντώνης ευχαριστεί τον Μπαρμπαγιάννη Κανατά για τη μεγάλη του ευγένεια και θα προσπαθήσει άλλη φορά να μη φυτρώνει εκεί που δεν τον σπέρνουν!*» (Δασκαλάκη, 2016: 30). Η θεία από την άλλη, παρουσιάζεται συνεχώς αυστηρή, έτοιμη να επιβάλει τιμωρίες, όταν ο Αντώνης κάνει κάποια αταξία «*Οι κατσάδες και οι τιμωρίες έπεφταν βροχή, συνήθως από τα θεία του./ Η θεία ευθύς τον έστειλε τιμωρία στη σοφίτα*» (Δασκαλάκη, 2016: 6, 34). Τέλος, η Αφροδίτη χαρακτηρίζεται από καλοσύνη, καθώς προσπαθεί να βοηθήσει τον Αντώνη, ώστε να μην τον μαλώσει η θεία του «*Η Αφροδίτη πήγε να τον γλιτώσει, λέγοντας πως μετακίνησε τον αργιλέ όταν ξεσκόνιζε*» (Δασκαλάκη, 2016: 14).

3.3.4. Διασκευαστικές τεχνικές

Το βιβλίο «*Τρελαντώνης*» από τη σειρά «*Κλασσικοί θησαυροί*» γράφτηκε το 2016 από τη Μαρία Δασκαλάκη και εικονογραφήθηκε από τους Θάνο Τσίλη και Ειρήνη Ζελέσκου. Το διασκευασμένο έργο είναι ένα εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο που προορίζεται για παιδιά ηλικίας πέντε ετών και άνω. Το βιβλίο αποτελείται από 48 σελίδες. Στο εξώφυλλο αναγράφεται η λέξη διασκευή και το όνομα του διασκευαστή. Με αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης ενημερώνεται εξ αρχής ότι το βιβλίο αποτελεί διασκευή του ομώνυμου έργου της Πηνελόπης Δέλτα.

Η διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιείται στο συγκεκριμένο βιβλίο είναι η τεχνική της παράλειψης. Όπως προείπαμε, το πρωτότυπο έργο αποτελείται από δεκαεπτά κεφάλαια. Στο διασκευασμένο έργο δεν γίνεται καμιά αναφορά σε εννέα

από τα δεκαεπτά κεφάλαια. Πιο συγκεκριμένα, παραλείπονται τα παρακάτω περιστατικά:

1. Οι καθημερινοί περίπατοι των παιδιών με τη δασκάλα τους, τη Μις Ράις.
2. Η αγενής συμπεριφορά του μικρού Αλέξανδρου προς τον αξιωματικό.
3. Ο ξυλοδαρμός του Αντώνη από τη Μις Ράις και η απόλυσή της.
4. Η παρέα των παιδιών με την Αλίσ Χόρν.
5. Η προσβολή του Αντώνη στην Αλίσ.
6. Η πτώση του Αντώνη πάνω στον Βασιλιά, μέσα στην Εκκλησία.
7. Ο καβγάς του Αντώνη και της Πουλουδιάς για τα στρατιωτάκια.
8. Η μεταφορά της γάτας από τον Αντώνη και την Πουλουδιά στα σκυλιά του Βασιλιά.
9. Το σκάψιμο του περιβολιού του θείου Ζωρζή από τον Αντώνη και την Πουλουδιά.
10. Το τρύπημα στο δάχτυλο του Αντώνη από τη βελόνα της ραπτομηχανής.
11. Το χτύπημα του Αντώνη στο κεφάλι του από την πτώση του στα βράχια.
12. Τα δώρα της Βασίλισσας στην Πουλουδιά.
13. Η ανακοίνωση του πατέρα στον Αντώνη ότι θα μείνει στην Αθήνα και θα αρχίσει να πηγαίνει στο σχολείο.

Αναφορικά με τα πρόσωπα του αρχικού έργου που παραλείπονται στο διασκευασμένο, αυτά είναι η Μις Ράις, η Αλίσ, ο θείος Γιώργης, που είναι ο σύζυγος της θείας Αργίνης και τέλος, ο Βασιλιάς με τη Βασίλισσα.

Ως προς τη γλώσσα του κειμένου αξίζει να αναφέρουμε ότι ορισμένα σημεία του διασκευασμένου έργου ταυτίζονται σε μεγάλο βαθμό με τα λόγια που χρησιμοποιεί η Δέλτα στο δικό της μυθιστόρημα. Παραθέτουμε το εξής παράδειγμα: *«Άκουε η Αλεξάνδρα, η μεγάλη αδερφή, και ντρέπονταν για τον αδερφό της. Άκουε η Πουλουδιά, η μικρότερη αδερφή, κι ένιωθε την καρδιά της να παίζει τούμπανο. Άκουε και ο μικρός Αλέξανδρος, καθισμένος στο πάτωμα, με το δάχτυλο στο στόμα, και αποφάσιζε μέσα του πως δεν ήθελε να γίνει έτσι κακό παιδί σαν τον Αντώνη. Και όμως πώς ήθελε να μπορεί να κάνει όσα έκανε ο Αντώνης!»* (Δέλτα, 1998: 9-10). Τα λόγια που χρησιμοποιούνται στο διασκευασμένο έργο είναι τα εξής: *«Άκουγε η Αλεξάνδρα, η μεγάλη του αδερφή, και ντρεπότανε για τον άτακτο αδερφό της. Άκουγε η Πουλουδιά, η μικρότερη αδερφή, κι η καρδιά της χτύπαγε σαν τούμπανο. Άκουγε κι ο μικρός Αλέξανδρος πιπιλίζοντας το δάχτυλό του κι αποφάσιζε μέσα του πως δεν ήθελε να γίνει κακό παιδί σαν τον Αντώνη. Κι όμως, πόσο θα 'θελε να κάνει όσα κι ο αδερφός του!»*

(Δασκαλάκη, 2016: 6). Παρατηρείται δηλαδή, ένα μεγάλο ποσοστό ταύτισης στα δύο παραθέματα. Οι διαφορές τους έγκειται στις καταλήξεις και στην αλλαγή ορισμένων λέξεων. Η συγκεκριμένη ομοιότητα εντοπίζεται μόνο στην αρχή του διασκευασμένου έργου.

3.4. Τρελαντώνης (2002) της Μ. Ιωάννου

Συγγραφέας: Μαρία Ιωάννου

Εικονογράφος: Αλεξία Σγούρα

3.4.1. Αφηγηματικές τεχνικές

Χρόνος

Η αφήγηση ξεκινά με μια θαμιστική αφήγηση που μας ενημερώνει για τη συμπεριφορά του πρωταγωνιστή της ιστορίας και τον τρόπο που τον αντιμετώπιζαν οι ενήλικες *«Ο Αντώνης ήταν πολύ σκανταλιάρης και κάθε λίγο έβρισκε τον μπελά του. Δεν περνούσε μέρα που να μην έτρωγε κατσάδα, πότε από τη θεία Μαριέτα, πότε από τη μαγείρισσα, την κερά-Ρήνη, πότε από την Αγγλίδα δασκάλα, τη μισ Ράις, και πότε από την τραπεζιέρα, την Αφροδίτη, ενώ κάθε λίγο αναγκαζόταν να επεμβαίνει και ο θεός Ζωρζής»* (Ιωάννου, 2002).

Στη συγκεκριμένη ιστορία, η αφηγηματική πράξη είναι μεταγενέστερη σε σχέση με τα γεγονότα που αφηγείται (Genette, 2007: 232). Ως προς τη χρονική διαδοχή των γεγονότων στην ιστορία και τη διάταξή τους στο κείμενο παρατηρούνται εσωτερικές αναλήψεις, οι οποίες αναφέρονται σε συγκεκριμένες αταξίες του Αντώνη. Με εσωτερική ανάληψη πληροφορούμαστε:

- ότι ο Αντώνης κάπνισε τον ναργιλέ του θείου του *«Μου λέει ο Αντώνης: Τι να παίζουμε; εγώ δεν ήξερα. Και είπε ο Αντώνης: Εγώ θα είμαι ο θεός Ζωρζής κι εσύ θα είσαι η κερά-Ρήνη! Φέρε μου τον ναργιλέ του θείου! Εγώ δεν μπορούσα να τον σηκώσω, αλλά ήρθε ο Αντώνης και τον πήρε και μου είπε: Είναι αναμμένος. Θέλεις να κάνω, όπως κάνει ο θεός, φούσκες στο νερό; Και είπα ναι. Κι εκείνος έκανε πολλές φούσκες, ώσπου είπε: Θα κάνω εμετό»* (Ιωάννου, 2002: 9),

- ότι πήρε το κόκκαλο του Ντον, του σκύλου του βασιλιά και ότι το σκυλί τον δάγκωσε «*Σσστ! Δεν είναι τίποτα, με δάγκωσε ο Ντον, είπε ο Αντώνης... Του πήρα το κόκκαλο είπε ντροπιασμένος ο Αντώνης*» (Ιωάννου, 2002: 15),
- ότι έσπασε τις κανάτες του Μπαρμπαγιάννη του Κανατά στην προσπάθειά του να δείξει στην Πουλουδιά πώς να κάνει τον τελικό κόμπο «*-Τι ήθελες να τ' αγγίξεις! κλαψούρισε η Πουλουδιά. Ήθελα να δω πώς στέκονταν... Κι εγώ έτσι νόμιζα, και ήθελα να σου δείξω πώς να κάνεις τον τελικό κόμπο. Πού να φανταστώ πως, μόλις λύσω το σκοινί, θα φύγουν όλα, στάμνες και κανάτια!*» (Ιωάννου, 2002: 23).

Ακόμη, στο κείμενο υπάρχει μία εξωτερική πρόληψη, με την οποία γίνεται γνωστό ότι ο Αντώνης θα ξεκινήσει να πηγαίνει σχολείο «*Γιατί νομίζεις ήρθαμε; Για να σου βρούμε σχολείο*» (Ιωάννου, 2002: 27).

Ως προς την χρονική διάρκεια των γεγονότων της ιστορίας, παρατηρούνται παύσεις όταν περιγράφονται οι αντιδράσεις των αδερφών του Αντώνη, κάθε φορά που εκείνος κάνει κάποια αταξία «*Το άκουγε η Αλεξάνδρα, η μεγάλη αδερφή, και ντρεπόταν για τον αδερφό της. Το άκουγε η Πουλουδιά, η μικρότερη αδερφή, και ντρεπόταν για τον αδερφό της. Το άκουγε και ο μικρός Αλέξανδρος, καθισμένος στο πάτωμα, με το δάχτυλο στο στόμα, και έλεγε από μέσα του πως εκείνος δεν θα γινόταν έτσι κακό παιδί σαν τον Αντώνη. Κι όμως, πώς θα ήθελε να μπορεί να κάνει όσα έκανε ο Αντώνης!*» (Ιωάννου, 2002: 1).

Έγκλιση/τρόπος

Αναφορικά με την αφήγηση λόγων, ο αφηγητής χρησιμοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό τον αφηγηματοποιημένο λόγο «*Το βράδυ, στο δωμάτιο, τα παιδιά δεν είχαν ησυχία. Ο Αντώνης, όρθιος πάνω στο κρεβάτι του πολεμούσε φανταστικούς εχθρούς... Και τον πήρε ο ύπνος με χίλια όνειρα ηρωικά*» (Ιωάννου, 2002: 27). Στην ιστορία, όμως, χρησιμοποιείται και ο αναφερόμενος λόγος «*-Πάει η μισ Ράις! -Τι πέθανε; -Όχι, έφυγε*» (Ιωάννου, 2002: 7).

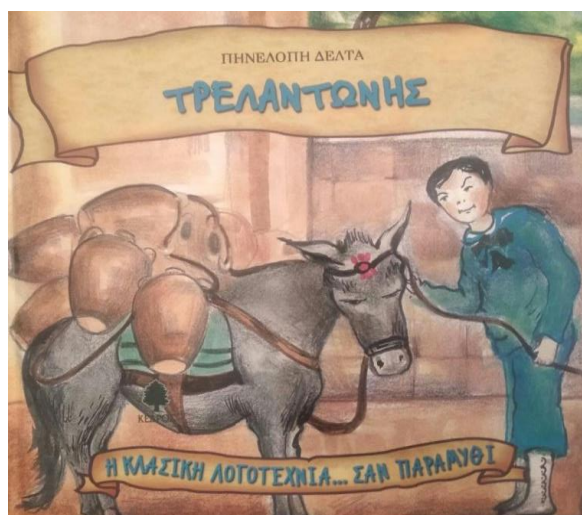
Η αφήγηση γίνεται με μηδενική εστίαση από ένα παντογνώστη αφηγητή που γνωρίζει όλα τα γεγονότα, ακόμα και τις μύχιες σκέψεις των ηρώων «*Έμεινε ο Αντώνης μόνος του στο κρεβάτι να σκέφτεται... Αχ σαν πάει σχολείο... Θα είναι πια με αγόρια... Θα πολεμούν όλη μέρα*» (Ιωάννου, 2002: 27).

Φωνή

Ο αφηγητής είναι ετεροδιηγητικός, καθώς δεν συμμετέχει στην ιστορία, την οποία αφηγείται (Καρακίτσιος, 2016: 54). Επιπλέον είναι εξωδιηγητικός, καθώς

πρόκειται για αφηγητή πρώτου βαθμού, που διηγείται μια ιστορία στην οποία δεν συμμετέχει «*Το ίδιο απόγευμα τα παιδιά πήγαν στις θείας Αργίνης. Η θεία είχε εφτά παιδιά, αγόρια και κορίτσια όλων των ηλικιών, από δύο έως δεκαπέντε χρονών. Τα έντεκα ξαδέρφια έπαιζαν, φώναζαν, γελούσαν*» (Δασκαλάκη, 2016: 19).

3.4.2. Εικονογράφηση



Στο συγκεκριμένο εξώφυλλο απεικονίζεται ο πρωταγωνιστής της ιστορίας σε μια δραστηριότητα, που παραπέμπει σε ένα από τα πιο σημαντικά περιστατικά της ιστορίας. Στο εξώφυλλο αναγράφεται ο τίτλος του βιβλίου «*Τρελαντώνης*» μέσα σε ένα πλαίσιο στο πάνω μέρος της σελίδας, ενώ στο κάτω μέρος της αναφέρεται η σειρά, στην οποία ανήκει το βιβλίο «*Η κλασική λογοτεχνία... σαν παραμύθι*». Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, ότι αναγράφεται το όνομα της Πηνελόπης Δέλτα, που είναι η συγγραφέας του πρωτότυπου βιβλίου, αλλά δεν αναγράφεται πουθενά το όνομα της διασκευάστριας.

Ο Αντώνης παρουσιάζεται στο εξώφυλλο να χαϊδεύει και να προσέχει το γαϊδουράκι, που είναι φορτωμένο με στάμνες. Φορά μπλε ενδυμασία με μαύρο μαντήλι στο λαιμό και άσπρα παπούτσια. Η ενδυμασία αυτή παραπέμπει στην εποχή στην οποία αναφέρεται το πρωτότυπο έργο. Η απόχρωση που κυριαρχεί στο εξώφυλλο είναι αυτή του καφέ. Το καφέ συνδέεται με τα χρώματα της γης, αλλά και με τη ζεστασιά (Nodelman, 2009: 107). Επίσης αποτυπώνεται μόνο το μέρος του δρόμου, όπου βρίσκεται ο Αντώνης με το γαϊδουράκι και κάποια δέντρα.

Η εικόνα του εξωφύλλου υπάρχει και μέσα στο βιβλίο. Όπως πληροφορούμαστε μέσα από την ανάληψη του κειμένου, ο Αντώνης βρισκόταν μαζί με την Πουλουδιά, όταν συνάντησαν τον Μπαρμπα-Γιάννη τον κανατά και εκείνος του είπε να προσέχει το γαϊδουράκι του. Τότε ο Αντώνης θέλοντας να δείξει στην Πουλουδιά πώς να κάνει τον τελικό κόμπο, έλυσε το σκοινί και έπεσαν όλες οι στάμνες και έσπασαν *«Το απόγευμα η Αφροδίτη πήρε τα δύο παιδιά και πήγαν στη θάλασσα. Κι εκεί έγινε η άλλη καταστροφή!// Ήθελα να δω πως στέκονταν. Πού να ξέρω πως το σκοινί ήταν περασμένο μονάχα μέσα απ' τα χερούλια κάθε στάμνας και πως, σα λύσεις μια, πέφτουν όλες!// Ήθελα να σου δείξω πώς να κάνεις τον τελικό κόμπο. Πού να φανταστώ πως, μόλις λύσω το σκοινί, θα φύγουν όλα, στάμνες και κανάτια!»* (Ιωάννου, 2002: 23). Στην εικόνα, όμως, υπάρχει μόνο ο Αντώνης, χωρίς την Πουλουδιά.

Η ίδια εικόνα, μέσα στο κείμενο είναι τοποθετημένη σε ένα πλαίσιο. Σύμφωνα με τη Σιβροπούλου *«το πλαίσιο της εικόνας αποτελεί έναν ξεχωριστό κόσμο από μόνο του. Το κέντρο αυτού του κόσμου- πλαισίου έλκει την προσοχή μας, οι άκρες αποσπών την προσοχή μας για λίγο, αλλά την επαναφέρουν πάλι στο κέντρο»* (Σιβροπούλου, 2004: 120). Το χρώμα που κυριαρχεί στο φόντο είναι το κίτρινο. Σύμφωνα με τον Nodelman το κίτρινο χρώμα συνδέεται με τη χαρά και υπάρχει σε πολλά εύθυμα παιδικά βιβλία (Nodelman, 2009: 106).

Στο δισέλιδο που απεικονίζεται ο Αντώνης, κάτω από το κείμενο, υπάρχει μια μικρή εικόνα που απεικονίζει τη θάλασσα. Όπως αναφέρεται στην αρχή του κειμένου το απόγευμα η Αφροδίτη πήγε τα παιδιά στη θάλασσα.

Το βιβλίο αποτελείται από δεκατέσσερις έγχρωμες εικονογραφήσεις που καταλαμβάνουν ολόκληρη τη δεξιά πλευρά κάθε δισέλιδου, ενώ το κείμενο καταλαμβάνει την αριστερή πλευρά. Η τακτική αυτή ακολουθείται σε όλη την έκταση του βιβλίου. Επίσης, κάτω από το κάθε κείμενο υπάρχει και μια μικρή εικόνα που απεικονίζει μία πρόταση του βιβλίου.



3.4.3. Χαρακτήρες

Από τα πρόσωπα που συμμετέχουν στην ιστορία, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τον Αντώνη ως σφαιρικό, γιατί πολλά από τα στοιχεία της προσωπικότητάς του τα πληροφορούμαστε κατά την διάρκεια της ιστορίας. Αρχικά, πληροφορούμαστε ότι ο Αντώνης είναι πολύ άτακτος *«Ο Αντώνης ήταν πολύ σκανταλιάρης και κάθε λίγο έβρισκε τον μπελά του»* (Ιωάννου, 2002: 1), όμως στη συνέχεια αποκαλύπτεται ότι είναι ειλικρινής και δεν του αρέσουν τα ψέματα, καθώς και ότι προτιμά να τιμωρηθεί ο ίδιος, παρά να πει κάποιος άλλος ψέματα προς όφελος του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το περιστατικό που ο Μπαρμπα-Γιάννης ο κανατάς, είπε ότι ο Αντώνης έσπασε μόνο τρεις στάμνες, ενώ η αλήθεια είναι ότι του έσπασε όλες τις στάμνες. Ο Αντώνης δε διστάζει να αποκαλύψει την αλήθεια *«Σου λέω πως έσπασαν όλα! Και είπε ψέματα για να με γλιτώσει... Σου λέω πως είπε ψέματα!... Κι εγώ το ξέρω! Ουφ προτιμώ χίλιες φορές να φάω ζύλο!»* (Ιωάννου, 2002: 25). Η Μις Ράις από την άλλη μεριά παρουσιάζεται ως επίπεδος χαρακτήρας, αφού κύριο γνώρισμά της αποτελούσε η συνήθειά της να πίνει αλκοόλ, όσο βρισκόταν με τα τέσσερα αδέρφια *«Η Μις Ράις είχε πάει τα παιδιά περίπατο στην Καστέλα. Κάθισε κάπου, έβγαλε ένα μπουκαλάκι από το οποίο τα παιδιά συχνά την έβλεπαν να πίνει και άνοιξε το βιβλίο της»* (Ιωάννου, 2002: 5).

3.4.4. Διασκευαστικές τεχνικές

Το βιβλίο «*Τρελαντώνης*» από τη σειρά «*Η κλασική λογοτεχνία... σαν παραμύθι*» είναι ένα εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο που γράφτηκε το 2002 από τη Μαρία Ιωάννου και εικονογραφήθηκε από την Αλεξία Σγούρα. Στο εξώφυλλο του βιβλίου δεν αναγράφεται πουθενά η λέξη διασκευή. Αντίθετα, υπάρχει μόνο το όνομα της Πηνελόπης Δέλτα πάνω από τον τίτλο του βιβλίου. Στο εξώφυλλο, το μόνο στοιχείο που μπορεί να δώσει στον αναγνώστη την πληροφορία ότι το συγκεκριμένο έργο αποτελεί διασκευή, είναι η σειρά της λογοτεχνίας στην οποία ανήκει το έργο και αναγράφεται στο κάτω μέρος του εξωφύλλου. Με αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης ενημερώνεται εξ αρχής ότι το βιβλίο αποτελεί διασκευή του ομώνυμου έργου της Πηνελόπης Δέλτα.

Η διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιείται στην παρούσα διασκευή είναι η παράλειψη. Από τα δεκαεπτά κεφάλαια του αρχικού έργου, στο διασκευασμένο δεν γίνεται καμιά αναφορά στα πέντε. Πιο συγκεκριμένα, παραλείπονται τα παρακάτω περιστατικά:

1. Η αγενής συμπεριφορά του μικρού Αλέξανδρου προς τον αξιωματικό.
2. Η παρέα των παιδιών με την Αλίσ Χόρν και τα αδέρφια της, Μαξ και Αλέκο.
3. Ο καβγάς του Αντώνη και της Πουλουδιάς για τα στρατιωτάκια.
4. Το τρύπημα στο δάχτυλο του Αντώνη από τη βελόνα της ραπτομηχανής.
5. Το χτύπημα του Αντώνη στο κεφάλι, λόγω της πτώσης του στα βράχια, όταν προσπάθησε να πιάσει έναν κάβουρα για την Πουλουδιά.
6. Τα βασιλικά δώρα στην Πουλουδιά.
7. Το γράμμα της άφιξης των γονιών του Αντώνη, το οποίο ο Αντώνης ξέχασε να δώσει στους θείους του.
8. Ο τραυματισμός του Αντώνη από την πέτρα κατά τη συμμετοχή του στον πετροπόλεμο.

Αναφορικά με τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο αρχικό κείμενο και δεν αναφέρονται στο διασκευασμένο, αυτά είναι της Αλίσ και του αδερφού της, Μαξ, καθώς και του θείου Γιωργή, ο οποίος είναι ο γιατρός που εξετάζει τη Μις Ράις και τον Αντώνη.

Θα πρέπει να τονίσουμε ότι εκτός από το βασικό κείμενο, σε κάθε σελίδα του βιβλίου υπάρχει κάτω από κάθε εικονογράφηση ένα πολύ συνοπτικό κείμενο έκτασης

δύο σειρών, προκειμένου το βιβλίο να καταστεί κατάλληλο για παιδιά πολύ μικρής ηλικίας.

3.5. Συμπεράσματα

Στο παρόν κεφάλαιο ασχοληθήκαμε με τις διασκευές του παιδικού λογοτεχνικού έργου της Π. Δέλτα *«Τρελαντώνης»* (1932). Συγκεκριμένα, μελετήθηκαν οι εξής διασκευές: 1. *«Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) της Τ. Τασάκου, 2. *«Τρελαντώνης»* (2016) της Μ. Δασκαλάκη, και 3. *«Τρελαντώνης»* (2002) της Μ. Ιωάννου. Και οι τρεις διασκευές εντάσσονται στην κατηγορία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου.

Σχετικά με τις αφηγηματικές τεχνικές, τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την ανάλυση των διασκευών είναι τα εξής:

Ως προς τον χρόνο: Στην πρώτη διασκευή *«Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) της Τ. Τασάκου εντοπίστηκαν αναδρομικές αφηγήσεις, οι οποίες σχετίζονται με διάφορες αταξίες του Αντώνη, όπως η πτώση του στα βράχια στην προσπάθειά του να πιάσει έναν κάβουρα, το περιστατικό, όπου μαζί με τον φίλο του έλυσαν μία βάρκα και ανοίχτηκαν στο πέλαγος και στο σκάψιμο του περιβολιού από τον Αντώνη και την Πουλουδιά. Στο κείμενο καταγράφεται και μία πρόληψη, όταν ο θεός του Αντώνη του δίνει χρήματα, προκειμένου να τα δώσει στον Μπαρμπαγιάννη τον Κανατά ως αποζημίωση. Ακόμη, παρατηρούνται θαμιστικές αφηγήσεις, με τις οποίες περιγράφονται οι συνήθειες των κοριτσιών *«Παίζουν όλη μέρα μαμά και μωρό κρατώντας ένα άψυχο πράγμα στην αγκαλιά τους με πορσελάνινο κεφάλι! Μια κούκλα...Εάν τους εξομολογηθείς κανένα μυστικό, νιώθουν την ανάγκη να πάνε να το πουν σε όλη τη γειτονιά! Και το βράδυ τυλίγουν τα μαλλιά τους σε χαρτάκια για να γίνουν κατσαρά!»* (Τασάκου, 2018: 5, 8), αλλά και του Αντώνη κάθε φορά που είναι λυπημένος *«Κάθε φορά που ένιωθα μόνος και λυπημένος πολύ, τραβούσα στο δυτικό παράθυρο της κάμαρας των παιδιών και κοιτούσα τις βάρκες... Προπάντων σκεφτόμουν τον Σεβάχ!»* (Τασάκου, 2018: 11).

Στη δεύτερη διασκευή *«Τρελαντώνης»* (2016) της Μ. Δασκαλάκη εντοπίστηκαν εσωτερικές αναλήψεις, οι οποίες αναφέρονται και αυτές σε διάφορες αταξίες του Αντώνη, όπως το κάπνισμα του ναργιλέ και η αδιαθεσία που ένιωσε, το δάγκωμα που δέχτηκε από το σκυλί του βασιλιά, επειδή του πήρε το κόκκαλο, η ζημιά που προκάλεσε στον Μπαρμπα- Γιάννη, όταν έλυσε το σκοινί που κρατούσε τις

στάμνες και αυτές έσπασαν, καθώς και το γράμμα, που ξέχασε να δώσει στους θείους του. Στο κείμενο εντοπίστηκε και μία πρόληψη, με την οποία γίνεται γνωστό ότι ο Αντώνης θα αρχίσει να φοιτά σε σχολείο «*-Τώρα που θα πάει στο σχολείο, θα μάθει να είναι πιο φρόνιμος*» (Δασκαλάκη, 2016: 6). Επίσης, στο κείμενο υπάρχει και μία θαμιστική αφήγηση, η οποία αποτελεί και την έναρξη της αφήγησης και μας πληροφορεί για τις συνήθειες του Αντώνη, αλλά και για τις αντιδράσεις του οικογενειακού του περίγυρου «*Ο Αντώνης ήτανε πολύ σκανταλιάρης κι έβρισκε τον μπελά του συνέχεια. Οι κατσάδες και οι τιμωρίες έπεφταν βροχή, συνήθως από τη θεία του. Καμιά φορά, όμως αναγκαζόταν να ανακατευτεί και ο θείος του... Ο Αντώνης έκανε δύσκολα πράγματα. Τούμπες, ακροβατικά, σκαρφάλωνε στη γαζία της αυλής, κατέβαινε γλιστρώντας την κουπαστή της σκάλας, βουτούσε το κεφάλι του μέσα στο νερό με ανοιχτά τα μάτια και κλειστό το στόμα και δεν πνιγότανε ποτέ. Αυτά και άλλα πολλά έκανε ο Αντώνης*» (Δασκαλάκη, 2016: 6).

Στην τρίτη διασκευή «*Τρελαντώνης*» (2002) της Μ. Ιωάννου, οι εσωτερικές αναλήψεις που εντοπίστηκαν αναφέρονται σε αταξίες του Αντώνη, όπως το κάπνισμα του ναργιλέ, το δάγκωμα από τον σκύλο και το σπάσιμο των κανατών. Ακόμη, στο κείμενο υπάρχει μία εξωτερική πρόληψη, η οποία μας πληροφορεί ότι ο Αντώνης θα ξεκινήσει το σχολείο «*Γιατί νομίζεις ήρθαμε; Για να σου βρούμε σχολείο*» (Ιωάννου, 2002: 27). Σχετικά με τη συχνότητα εμφάνισης ενός γεγονότος στην ιστορία και στην παρουσία του στην αφήγηση, παρατηρούνται θαμιστικές αφηγήσεις: Υπάρχει μία θαμιστική αφήγηση στην αρχή της ιστορίας, η οποία μας ενημερώνει για τη συμπεριφορά του πρωταγωνιστή και τον τρόπο που τον αντιμετώπιζαν οι ενήλικες «*Ο Αντώνης ήταν πολύ σκανταλιάρης και κάθε λίγο έβρισκε τον μπελά του. Δεν περνούσε μέρα που να μην έτρωγε κατσάδα, πότε από τη θεία Μαριέτα, πότε από τη μαγειρίσσα, την κερά-Ρήνη, πότε από την Αγγλίδα δασκάλα, τη μισ Ράις, και πότε από την τραπεζιέρα, την Αφροδίτη, ενώ κάθε λίγο αναγκαζόταν να επεμβαίνει και ο θείος Ζωρζής*» (Ιωάννου, 2002: 1). Παρατηρούμε ότι υπάρχει μεγάλη ομοιότητα στις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στις διασκευές «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη και «*Τρελαντώνης*» (2002) της Μ. Ιωάννου.

Ως προς την έγκλιση: Στην πρώτη διασκευή, ο λόγος του αφηγητή είναι μόνο αναφερόμενος, αφού ο συγγραφέας παραχωρεί κατά γράμμα τον λόγο στον πρωταγωνιστή της ιστορίας «*Με λένε Αντώνη, Τρελαντώνη, και είμαι εκατόν τριάντα τριών χρονών!// Είμαι ήρωας μυθιστορηματικός. Γεννήθηκα στις σελίδες ενός βιβλίου...*» (Τασάκου, 2018: 1). Στις άλλες δύο διασκευές, ο λόγος είναι κυρίως

αφηγηματοποιημένος «Αποκεί κι έπειτα όλοι στο σπίτι άρχισαν να τρέχουν. (Δασκαλάκη, 2016: 18) και «Το βράδυ στο δωμάτιο τα παιδιά δεν είχαν ησυχία. Ο Αντώνης, όρθιος πάνω στο κρεβάτι του πολεμούσε φανταστικούς εχθρούς... Και τον πήρε ο ύπνος με χίλια όνειρα ηρωικά» (Ιωάννου, 2002: 27), αλλά χρησιμοποιείται και ο αναφερόμενος λόγος, με τη μορφή διαλόγων «-Γιατί θα με δείρει η θεία και δεν μ' αρέσει να με δέρνουν. -Και γιατί θα σε δείρει; -Μα δεν της είπες πως εγώ τα έφερα αυτά σπίτι; - Όχι βέβαια!» (Δασκαλάκη, 2016: 10) και «-Πάει η μισ Ράις! -Τι πέθανε; -Όχι, έφυγε» (Ιωάννου, 2002: 7). Οι δύο τελευταίες διασκευές ακολουθούν την τακτική που υιοθετείται στο πρωτότυπο έργο της Δέλτα, καθώς ο λόγος στο βιβλίο της είναι κυρίως αφηγηματοποιημένος, αλλά και αναφερόμενος.

Ως προς την εστίαση, μόνο στην πρώτη διασκευή «Τρελαντώνης» (2018) της Τ. Τασάκου, η αφήγηση γίνεται με εσωτερική εστίαση, καθώς τα γεγονότα παρουσιάζονται από την οπτική ενός μόνο προσώπου, του Αντώνη «Είχα γίνει κατακόκκινος. Ο θείος με κοιτούσε με το αγαθό χαμόγελό του. Δεν άντεξα τότε και ομολόγησα» (Τασάκου, 2018: 20). Η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο και έτσι είναι περισσότερο υποκειμενική (Γιαννικοπούλου, 2008: 172-173). Στις άλλες δύο διασκευές, η αφήγηση γίνεται με μηδενική εστίαση από έναν παντογνώστη αφηγητή, που γνωρίζει περισσότερα από τα πρόσωπα της ιστορίας «Τώρα ο Αντώνης που δεν έλεγε ποτέ ψέματα, θα ομολογούσε στη θεία πως τις βρομιές τις έφερε κείνη μέσα στο σπίτι γιατί τις πέρασε για βόλους και όλοι θα την περιγελούσαν» (Δασκαλάκη, 2016: 10), ακόμα και τις μύχιες σκέψεις των ηρώων «Έμεινε ο Αντώνης μόνος του στο κρεβάτι να σκέφτεται... Αχ σαν πάει σχολείο... Θα είναι πια με αγόρια... Θα πολεμούν όλη μέρα... Και τον πήρε ο ύπνος με χίλια όνειρα ηρωικά» (Ιωάννου, 2002: 27). Στο πρωτότυπο έργο της Δέλτα η αφήγηση γίνεται με μηδενική εστίαση.

Τέλος, αναφορικά με τη συμμετοχή του αφηγητή στην ιστορία, στην πρώτη διασκευή «Τρελαντώνης» (2018) της Τ. Τασάκου ο αφηγητής είναι αυτοδιηγητικός, καθώς είναι ο πρωταγωνιστής της ιστορίας που αφηγείται τη δική του ιστορία «Και άλλες περιπέτειες έζησα, κι άλλες τρέλες έκανα» (Τασάκου, 2018: 27). Στις άλλες δύο διασκευές, ο αφηγητής είναι ετεροδιηγητικός, αφού δεν συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται και η αφήγηση γίνεται σε τρίτο πρόσωπο. Επίσης, ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός, σε σχέση με το αφηγηματικό επίπεδο, καθώς αφηγείται μια ιστορία που δεν είναι δική του «Αποκεί κι έπειτα όλοι στο σπίτι άρχισαν να τρέχουν. Όχι μόνο δεν άστραψε το αστροπελέκι που περίμενε ο Αντώνης, αντίθετα βάλθηκαν να τον πλύνουν, να τον ξαπλώσουν, να τον φροντίσουν κι εκείνος, ζαλισμένος, απολάμβανε τις

περιποιήσεις και τις αγκαλιές» (Δασκαλάκη, 2016: 19) και «*Το ίδιο απόγευμα τα παιδιά πήγαν στις θείας Αργίνης. Η θεία είχε επτά παιδιά, αγόρια και κορίτσια όλων των ηλικιών, από δύο έως δεκαπέντε χρονών. Τα έντεκα ξαδέρφια έπαιζαν, φώναζαν, γελούσαν*» (Ιωάννου, 2002: 13). Στο πρωτότυπο έργο της Δέλτα ο αφηγητής είναι ετεροδιηγητικός και εξωδιηγητικός

Η ανωτέρα παράθεση και σύγκριση των αφηγηματικών τεχνικών μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι στις διασκευές που έχουν ως αφηγηματικό έργο το βιβλίο «*Τρελαντώνης*» της Πηνελόπης Δέλτα, χρησιμοποιούνται όμοιες αφηγηματικές τεχνικές, όπως είναι οι αναχρονίες και οι θαμιστικές αφηγήσεις. Μόνο στην περίπτωση της έγκλισης και της φωνής διαφοροποιείται μία διασκευή «*Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, σε σχέση με τις άλλες δύο «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη και «*Τρελαντώνης*» (2002) της Μ. Ιωάννου, που ακολουθούν πιστά το πρωτότυπο έργο.

Ως προς την εικονογράφηση: Σε όλα τα εξώφυλλα των υπό μελέτη βιβλίων απεικονίζεται ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, δηλαδή ο Αντώνης. Στο βιβλίο «*Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου και «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη παρουσιάζεται μόνος του στο εξώφυλλο, ενώ στο βιβλίο «*Τρελαντώνης*» (2002) της Μ. Ιωάννου απεικονίζεται με το γαϊδουράκι του Μπαρμπα-Γιάννη του κανατά που κουβαλά τις στάμνες. Και τα τρία βιβλία διατηρούν τον τίτλο του αρχικού έργου της Δέλτα «*Τρελαντώνης*». Ο τίτλος αυτός ανήκει στην κατηγορία των ονοματικών τίτλων και αναφέρεται στον πρωταγωνιστή της ιστορίας. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, οι τίτλοι των βιβλίων είναι ονοματικοί (Γιαννικοπούλου, 2008: 274). Σε όλα τα εξώφυλλα, όπως και στις εικονογραφήσεις των βιβλίων, ο Αντώνης παρουσιάζεται να φορά ακριβώς τα ίδια ρούχα. Τα ρούχα αυτά είναι μπλε, καλοκαιρινά, με ένα μαντήλι στο λαιμό και παραπέμπουν σε στολή ναύτη. Είναι φανερό ότι οι εικονογράφοι σε αυτό το σημείο επηρεάζονται από τις εικονογραφήσεις που υπάρχουν στα εξώφυλλα του πρωτότυπου έργου της Δέλτα. Επίσης, η εικονογράφηση διατηρεί τα στοιχεία της εποχής στην οποία αναφέρεται το πρωτότυπο έργο της Δέλτα σχετικά με την αποτύπωση της περιοχής. Η ιστορία διεξάγεται στην Καστέλα του Πειραιά, δηλαδή στην εξοχή, για την εποχή που μιλά το βιβλίο (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011: 26).

Το περιστατικό από την ιστορία που επιλέχθηκε να μελετηθεί, είναι αυτό, που ο Αντώνης λύνει τον κόμπο με τον οποίο ο Μπαρμπα-Γιάννης έχει δεμένες τις στάμνες πάνω στο γαϊδουράκι του, καθώς πρόκειται για ένα περιστατικό που υπάρχει

και στις τρεις διασκευές. Το περιστατικό περιγράφεται μέσα από μια αναδρομική αφήγηση. Στην αναδρομική αφήγηση φανερώνεται ότι και η Πουλουδιά ήταν μαζί του στο συμβάν με τις στάμνες, όμως, στα βιβλία «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη και «*Τρελαντώνης*» (2002) της Μ. Ιωάννου, ο Αντώνης απεικονίζεται μόνος του. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι στα βιβλία «*Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016), της Τ. Τασάκου και «*Τρελαντώνης*» (2002), της Μ. Ιωάννου η εικόνα δείχνει τον Αντώνη πριν σπάσει τις κανάτες, ενώ στο βιβλίο «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη απεικονίζεται ο Αντώνης με τις κανάτες σπασμένες.

Ως προς τους χαρακτήρες: Και στις τρεις διασκευές ο Αντώνης παρουσιάζεται ως σφαιρικός χαρακτήρας. Αυτό προκύπτει τόσο μέσα από τις ιδέες και τις ενέργειές του ίδιου «*Τράβηξα κατά το λιμάνι./ Έφτασα εκεί και κοιτούσα τις βάρκες*» (Τασάκου, 2016: 12) όσο και από τα σχόλια άλλων χαρακτήρων, όπως του θείου Ζωρζή «*Κι επειδή είσαι εσύ ζημιάρης, δε θα έχει τώρα ο Μπαρμπα-Γιάννης να πάρει ψωμί!*» (Τασάκου, 2016: 23), αλλά και από τα λόγια του ίδιου του αφηγητή «*Ο Αντώνης έκανε δύσκολα πράγματα. Τούμπες, ακροβατικά, σκαρφάλωνε στη γαζία της αυλής, κατέβαινε γλιστρώντας την κουπαστή της σκάλας, βουτούσε το κεφάλι του μέσα στο νερό με ανοιχτά τα μάτια και κλειστό το στόμα και δεν πνιγότανε ποτέ. Αυτά και άλλα πολλά έκανε ο Αντώνης*» (Δασκαλάκη, 2016: 6). Άλλοι χαρακτήρες, που παρουσιάζονται στα βιβλία είναι ο θεός Ζωρζής, η θεία Μαριέτα και η Μις Ράις, οι οποίοι χαρακτηρίζονται ως επίπεδοι χαρακτήρες, καθώς παρουσιάζεται μόνο ένα χαρακτηριστικό τους στο κείμενο ή απλώς βοηθούν στην εξέλιξη της δράσης. Τα παραπάνω ευρήματα συμφωνούν με την παρουσίαση των χαρακτήρων στο πρωτότυπο έργο, καθώς ο Τρελαντώνης στο έργο της Δέλτα θεωρείται σφαιρικός χαρακτήρας, εφόσον περιγράφεται από τις ενέργειες και τις ιδέες του ίδιου, από τις απόψεις των άλλων, αλλά και από τη γνώμη του ίδιου για τον εαυτό του, ενώ όλοι οι ενήλικες χαρακτήρες θεωρούνται επίπεδοι (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011: 132-136).

Τέλος, ως προς τις διασκευαστικές τεχνικές παρατηρούμε ότι και στις τρεις διασκευές χρησιμοποιείται η τεχνική της παράλειψης, καθώς ολόκληρα κεφάλαια από το πρωτότυπο έργο δεν αναφέρονται καθόλου. Ενώ, η τεχνική της προσθήκης χρησιμοποιείται μόνο στη διασκευή «*Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου. Σχετικά με το περιεχόμενο, ως κοινό στοιχείο και των τριών διασκευών αποτελεί η αναφορά στο ότι ο Αντώνης με τα αδέρφια του θα περάσουν το

καλοκαίρι στο σπίτι της θείας και του θείου τους, στο περιστατικό κατά το οποίο ο Αντώνης πήρε μία ξένη βάρκα και κινδύνευσε να πνιγεί, καθώς και στη ζημιά που προκλήθηκε, όταν ο Αντώνης έλυσε τον κόμπο που ήταν δεμένες οι κανάτες και αυτές έσπασαν.

Στο τέταρτο κεφάλαιο θα μελετηθούν οι αφηγηματικές τεχνικές, η εικονογράφηση, οι χαρακτήρες, καθώς και οι διασκευαστικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στις διασκευές του έργου «*Μάγκας*» της Π. Σ. Δέλτα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΜΑΓΚΑΣ

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο μελετώνται οι διασκευές «*Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου και «*Μάγκας*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη, που έχουν ως αφηγητικό τους έργο το μυθιστόρημα «*Μάγκας*» της Π. Σ. Δ. Αρχικά, θα αναφερθούμε στην υπόθεση, τα πιο σημαντικά γεγονότα και τα πρόσωπα του αρχικού έργου και ύστερα θα ακολουθήσει η καταγραφή των αφηγηματικών τεχνικών που χρησιμοποιούνται στο κείμενο, η μελέτη της εικονογράφησης, ο σχολιασμός των χαρακτήρων και η εξέταση των διασκευαστικών τεχνικών που εφαρμόζονται σε κάθε ένα από τα δύο έργα.

4.1. *Μάγκας* (1935) της Π. Σ. Δέλτα

4.1.1. Το αρχικό κείμενο

Ο «*Μάγκας*» εκδόθηκε το 1935 και είναι το δεύτερο αστικό, από άποψη χώρου, αφήγημα της Δέλτα, το οποίο, όμως, περιέχει και ιστορικά στοιχεία, που η συγγραφέας σκόπιμα ή μη, επιτρέπει να παρεισφρήσουν μέσα στο έργο (Σακελλαρίου, 1997: 125).

Κεντρικός ήρωας της ιστορίας είναι ένα σκυλί, ο Μάγκας, ράτσας «φοξτεριέ», που αφηγείται ένα μέρος από τη ζωή του σε ένα εύπορο σπίτι της ελληνικής παροικίας στην Αλεξάνδρεια. Η επιλογή ενός ζώου ως κεντρικού ήρωα δεν αποτελεί σπάνιο φαινόμενο. Για τους συγγραφείς κάθε εποχής τα ζώα αποτελούν ένα ιδιαίτερα προσφιλέ θέμα (Μητσάκης, 1983: 144, όπ. αν. στο Σιβροπούλου, 2004: 18). Η αφήγηση ξεκινάει από τη στιγμή που η οικογένεια και ο Μάγκας ταξιδεύουν με πλοίο από την Κρήτη στην Αλεξάνδρεια. Ο Μάγκας αφηγείται τις περιπέτειές του και τις σχέσεις του με τα παιδιά, με τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, με το βοηθητικό προσωπικό, με τα ζώα μέσα και έξω από το σπίτι, αλλά και τη συνύπαρξή του με ανθρώπους διαφορετικών εθνοτήτων. Καθοριστικό σημείο της αφήγησης αποτελεί η φυγή του Μάγκα και η γνωριμία του με τον Αφράτο, καθώς και οι περιπέτειες που έζησαν. Στην ιστορία εμφανίζεται και η γιαγιά των παιδιών της οικογένειας, η οποία τους διηγείται ιστορίες για την Επανάσταση του 1821. Ακόμη, αναφορές γίνονται και για τον Ελληνο-τουρκικό πόλεμο του 1897, όπως και για τον Μακεδονικό Αγώνα. Η

ιστορία τελειώνει με την απόφαση του περιβολάρη της οικογένειας να επιστρέψει στην Μακεδονία και να αναζητήσει τον γιο του. Στην απόφασή του αυτή τον ακολουθεί ο μεγάλος γιος της οικογένειας, ο Μήτσος, ο οποίος πιστεύει ότι ήρθε η ώρα να πολεμήσει για την πατρίδα του. Ο Μάγκας δεν μένει αμέτοχος σε όλο αυτό, καθώς ακολουθεί τον Μήτσο και μπαίνει κρυφά στο καράβι, με το οποίο θα ταξιδέψουν οι άλλοι δύο. Το ίδιο, όμως, αποφασίζει να κάνει και ο Περικλής, ένα δεκατετράχρονο παιδί, συγγενής των αφεντικών του Μάγκα, και εισέρχεται και αυτός κρυφά στο πλοίο.

Τα πιο σημαντικά γεγονότα που παρουσιάζονται στο βιβλίο είναι τα εξής:

1. Η διαμάχη του Λουκά με τον Βρασίδα, επειδή ο δεύτερος αποκάλεσε τον περιβολάρη του σπιτιού, τον Βασίλη, «ζώο» και «παλιοδούλο».
2. Το ταξίδι της οικογένειας με βαπόρι προς την Αλεξάνδρεια.
3. Η αναστάτωση που προκλήθηκε πάνω στο βαπόρι, όταν ο Μάγκας άρπαξε το μαντήλι μίας κοπέλας από την Αγγλία.
4. Η επίθεση του Μάγκα σε έναν ντόπιο, «μαύρο» όπως αποκαλείται στο κείμενο, μόλις έφτασε στην Αλεξάνδρεια.
5. Η γνωριμία με τον Μπόμπη και τη Ντείζη, τα άλογα της οικογένειας.
6. Οι αταξίες του Μάγκα μέσα στο σπίτι, όπως οι λάσπες πάνω στο χαλί, το μάσημα της πολυθρόνας, το σπάσιμο του καθρέπτη και της τζαμαρίας.
7. Η επίσκεψη της οικογένειας Σαρδελίδη.
8. Ο θάνατος μιας γάτας από τον Μάγκα.
9. Η άφιξη της γιαγιάς.
10. Η κατανάλωση των χουρμάδων από τον Βρασίδα και η ψευδής κατηγορία του ότι ο Λουκάς ευθύνεται για την πράξη αυτή.
11. Η τιμωρία στον Λουκά για τους χουρμάδες και η δικαίωση του από τον Μάγκα, καθώς ο Μάγκας βρήκε δίπλα από τους χουρμάδες ένα μαχαίρι με το όνομα του Βρασίδα.
12. Οι διηγήσεις της γιαγιάς για την επανάσταση του 1821.
13. Το περιστατικό που ο Μάγκας έπνιξε όλα τα παπάκια της οικογένειας και η φυγή του από το σπίτι, υπό τον φόβο της επικείμενης τιμωρίας.
14. Η περιπλάνηση του Μάγκα μακριά από το σπίτι.
15. Η γνωριμία με τον Αφράτο, έναν αδέσποτο σκύλο και η ανάπτυξη της φιλίας τους.

16. Η αιχμαλωσία του Μάγκα από έναν αράπη ψαρά και ο καθοριστικός ρόλος του Αφράτου στην απελευθέρωσή του, αφού ο Αφράτος απέσπασε την προσοχή του ψαρά και έτσι ο Μάγκας κατάφερε να ξεφύγει.
17. Η αρπαγή του Μάγκα από δύο στρατιώτες, η αιχμαλωσία του στη μάντρα και το σκάψιμο του χωματένιου τοίχου της μάντρας από τον Αφράτο, προκειμένου να δραπετεύσει ο Μάγκας.
18. Η διάσωση της Λίζας από τον Αφράτο στη θάλασσα, όταν της επιτέθηκαν δύο σκύλοι για να της πάρουν το ψωμάκι της.
19. Η επιστροφή του Μάγκα στο σπίτι και η διαπίστωση ότι το κοριτσάκι που έσωσε ο Αφράτος ήταν η Λίζα, η κόρη των αφεντικών του Μάγκα.
20. Ο Περικλής, τον οποίο η οικογένεια έχει υπό την προστασία της, αγοράζει ένα γαϊδουράκι, το οποίο κακοποιούταν συστηματικά από το αφεντικό του.
21. Το περιστατικό που ο Αφράτος έφαγε το καναρίνι του Περικλή, το τελευταίο δώρο που του άφησε ο παππούς του πριν πεθάνει και η φυγή του από το σπίτι, μετά τη συζήτηση που είχε με τον Μάγκα.
22. Ο καβγάς του Βασίλη, του κηπουρού της οικογένειας με τον Βούλγαρο γαλατά.
23. Η αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας του Βασίλη. Ο Βασίλης είχε πολεμήσει ως μακεδονομάχος στο πλευρό του Παύλου Μελά και όσο εκείνος έμενε πιστός στον αρχηγό του και πολεμούσε δίπλα του, οι Βούλγαροι σκότωσαν τη γυναίκα και τη μητέρα του και πήραν το παιδί του.
24. Η διήγηση του Βασίλη στα μέλη της οικογένειας, σχετικά με τη ζωή και τον θάνατο του Παύλου Μελά.
25. Η απόφαση του Βασίλη να πολεμήσει ξανά στη Μακεδονία και να ψάξει για τον γιο του.
26. Η απόφαση του μεγαλύτερου γιου της οικογένειας, του Μήτσου, να ακολουθήσει τον Βασίλη στη Μακεδονία.
27. Η απόφαση του Μάγκα να ακολουθήσει το αφεντικό του, τον Μήτσο στη Μακεδονία.
28. Ο Περικλής, ο ξάδελφος του Μήτσου, φεύγει κι αυτός, κρυφά ως εθελοντής στον Μακεδονικό Αγώνα.

Τα πρόσωπα που εμφανίζονται στο πρωτότυπο έργο είναι τα εξής:

1. Οικογένεια Βασιωτάκη: Κύριος Βασιωτάκης, ο πατέρας της οικογένειας.
2. Κυρία Βασιωτάκη: Η μητέρα.

3. Μήτσος: Ο μεγάλος γιος της οικογένειας.
4. Εύα: Η μεγάλη κόρη της οικογένειας.
5. Άννα: Η μία από τις μικρές κόρες της οικογένειας, που είναι δίδυμη με τη Λίζα.
6. Λίζα: Η μία από τις μικρές κόρες της οικογένειας, δίδυμη με την Άννα.
7. Λουκάς: Ο μικρότερος γιος της οικογένειας και το αγαπημένο αφεντικό του Μάγκα.
8. Γιαγιά: Η γιαγιά των παιδιών, στην οποία έχουν ιδιαίτερη αδυναμία. Τους διηγείται ιστορίες από το 1821.
9. Βασίλης Ανδρεάδης: Ο περιβολάρης της οικογένειας. Ο Βασίλης κατάγεται από τη Μακεδονία. Πολέμησε στο πλευρό του Παύλου Μελά στον Μακεδονικό Αγώνα.
10. Περικλής Βασιωτάκης: Ξάδελφος των παιδιών. Ο Περικλής ζούσε με τον προπάππο του στην Κρήτη. Μετά τον θάνατο του προπάππου του, η οικογένεια Βασιωτάκη πήρε τον Περικλή υπό την προστασία της. Αποφασίζει να ακολουθήσει κρυφά τον Μήτσο και τον Βασίλη στην Μακεδονία.
11. Αφράτος: Αδέσποτος σκύλος. Ο Αφράτος βοηθά τον Μάγκα σε κρίσιμες καταστάσεις, όμως, στο τέλος, οι δυο τους αποχωρίζονται και δεν συναντιούνται ξανά.
12. Βρασίδας Σαρδελίδης: Ξάδελφος των παιδιών. Κατηγορεί τον Λουκά ότι έφαγε του χουρμάδες, ενώ το έκανε ο ίδιος. Ο Μάγκας, όμως, αποκαλύπτει την αλήθεια.
13. Μπόμπης: Το άλογο της οικογένειας.
14. Ντέιζι: Η φοράδα που έχει στην κατοχή της η οικογένεια Βασιωτάκη. Παρουσιάζεται υπεροπτική και έρχεται σε σύγκρουση με τον Μάγκα.
15. Σωκράτης: Το γαϊδουράκι, που αγόρασε ο Περικλής, προκειμένου να το σώσει από την κακοποίηση, που υφίσταται από το αφεντικό του.
16. Ελληνίδα μαγείρισσα
17. Αγγλίδα δασκάλα.
18. Αιγύπτιος αμαξάς.
19. Βούλγαρος γαλατάς: Στον Βούλγαρο γαλατά επιτέθηκε ο Βασίλης, αφού ο πρώτος του είπε προσβλητικά λόγια.

4.2. Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα (2016) της Τ. Τασάκου

Συγγραφέας: Τζέμη Τασάκου

Εικονογράφος: Αιμιλία Κονταίου

4.2.1. Αφηγηματικές τεχνικές

Οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στη διασκευή «Μάγκας– Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα» (2016) της Τ. Τασάκου, αναφορικά με τον χρόνο, την έγκλιση και τη φωνή, είναι οι ακόλουθες:

Χρόνος

Στη συγκεκριμένη ιστορία λαμβάνει χώρα η συγχρονική ή ταυτόχρονη αφήγηση, καθώς ο χρόνος της ιστορίας και ο χρόνος της αφήγησης συμπίπτουν «Μελένε Μάγκα! Και είμαι το πιο διάσημο κουτάβι της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας... Να εδώ, σ' ετούτη τη φωτογραφία μπορείτε να με καμαρώσετε με τα αφεντικά μου./ Τώρα η γιαγιά διηγείται στα εγγόνια τις περιπέτειες του Μάρκου Μπότσαρη./ Ω! ώρες ώρες το παρακάνει η γιαγιά!» (Τασάκου, 2016: 1). Τα ρήματα της αφήγησης τοποθετούνται σε παροντικό χρόνο και συγκεκριμένα σε χρόνο ενεστώτα, ο οποίος δίνει την εντύπωση της αμεσότητας (Καλλίνης, 2005: 82). Επίσης, ο ενεστώτας «είναι ο χρόνος του εσωτερικού μονολόγου, δηλαδή είναι ο χρόνος της αδιαμεσολάβητης υποκειμενικότητας» (Fleischman, 1990: 306, όπ. αν. στο Καλλίνης, 2005: 82).

Αναφορικά με τη διάταξη των γεγονότων στην ιστορία και τη σειρά εμφάνισής τους στην αφήγηση, παρατηρούνται οι εξής αναχρονίες, με τη μορφή εσωτερικών αναλήψεων:

1. Το ξέσπασμα του Μάγκα εναντίον της Ντίτζη, εξαιτίας της συνήθειάς της να τονίζει την καλή της καταγωγή «-Ό,τι καταφέρεις μοναχή σου, Ντίτζη! Της έγρουξα μια μέρα που βρεθήκαμε οι δυο μας μες στον στάβλο... Της γύρισα τη ράχη κι έφυγα. Με την ουρά στα σκέλια. Μες στην κοιλιά μου ένωθα πόνο βαθύ» (Τασάκου, 2016: 2).
2. Η ζημιά που προκάλεσε ο Μάγκας στην προσπάθειά του να σκαρφαλώσει στη βιβλιοθήκη, για να μελετήσει τους χάρτες «Εκείνο το σούρουπο έκανα τη φοβερή ζημιά... Και τότε άθελά μου –σας το ορκίζομαι– με την ουρά μου σώριασα στο πάτωμα βαζάκια, αγαλματάκια και άλλα περιττά αντικείμενα» (Τασάκου, 2016: 10).

3. Η γνωριμία του Μάγκα με τον Αφράτο *«Να σας πω για κείνο το ελεεινό και κοκαλιάρικο σκυλί που αντάμωσα και ήταν πιο γενναίο από όλου του κόσμου τους ιππότες!... Είχα απομακρυνθεί απ' την πόλη και είχα βρεθεί στις ερημιές. Εκεί τον αντάμωσα»* (Τασάκου, 2016: 14).
4. Η αρπαγή του Μάγκα από τους Άγγλους στρατιώτες και η πολύτιμη βοήθεια του Αφράτου, ώστε να δραπετεύσει *«Μια μέρα Άγγλοι στρατιώτες με άρπαζαν απ' το λουρί και με φυλάκισαν μέσα σε ένα βαρέλι! Μα ο φίλος μου, ο Αφράτος, όσο πεινασμένος κι αν ήταν, τα βράδια έσκαβε λαγούμι, κι εγώ μασούσα το σκοινί, και τελικά τους ξέφυγα»* (Τασάκου, 2016: 22).
5. Η διάσωση της Λίζας από τον Αφράτο *«Μια άλλη μέρα, ο Αφράτος έκανε μια πράξη ηρωική! Έσωσε ένα κοριτσάκι που παραλίγο να πνιγεί στη θάλασσα! Το κοριτσάκι εκείνο ήταν η Λίζα, η μία από τις δίδυμες... Κάπως έτσι βρήκαμε και οι δυο τον δρόμο της επιστροφής στο σπίτι των αφεντικών»* (Τασάκου, 2016: 24).

Μέσα από τις ανωτέρω αναλήψεις πληροφορούμαστε τόσο για τον χαρακτήρα των προσώπων της ιστορίας (του Μάγκα, του Αφράτου και της Ντέιζι), αλλά και για τα περιστατικά που πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της φυγής του Μάγκα από το σπίτι. Σύμφωνα με τη Σπανάκη *«οι αναλήψεις συμβάλλουν στην εξέλιξη τις πλοκής, καθώς η ανάληψη ενός γεγονότος ή μιας ιδιότητας από έναν χαρακτήρα πυροδοτεί την περαιτέρω δράση του»* (2011: 189).

Επιπλέον, στο κείμενο υπάρχουν και εξωτερικές αναλήψεις, όταν η γιαγιά αναφέρεται στους πολιορκημένους Έλληνες του Μεσολογγίου και στον αγώνα τους να επιβιώσουν *«Μέρες και μήνες έμειναν οι Έλληνες πολιορκημένοι εκεί, και σαν δεν είχαν πλέον τι να φάγουν, έτρωγαν γάτες και ποντίκια...»* (Τασάκου, 2016: 8). Επίσης, με εξωτερική ανάληψη παρουσιάζεται το περιστατικό, από το οποίο ο Αφράτος απέκτησε το όνομά του *«Μια μέρα, μια νόστιμη σκυλίτσα είχε αρπάξει απ' τα σκουπίδια ένα λαχταριστό κομμάτι πίτα που διεκδικούσα κι εγώ. Έκαμα τότε δύο βήματα πίσω... Την άφησα να το φάει... Οι άλλοι σκύλοι με κορόιδεψαν. Είπαν: «Εμ, βέβαια, δεν έχει ανάγκη ετούτος! Ετούτος είναι αφράτος!».* Και μου έμεινε το όνομα.» (Τασάκου, 2016: 21).

Ως προς τη χρονική διάρκεια των γεγονότων στην ιστορία και την έκταση που καταλαμβάνουν στην αφήγηση, παρατηρείται παύση, όταν σταματάει η κανονική ροή της αφήγησης και προβάλλονται οι σκέψεις του Μάγκα *«Αχ! Γιατί να είμαι κουτάβι κουτό; Αχ! Γιατί να μη μιλώ τη γλώσσα των ανθρώπων, ώστε να μπορώ κι εγώ να*

θέσω τις ερωτήσεις μου; Σαν μεγαλώσω όμως και γίνω ένας σκύλος μορφωμένος, θα μπορώ να καταλαβαίνω όλους τους χάρτες! Θα δείτε!» (Τασάκου, 2016: 8). Ακόμη, παρατηρούνται περιλήψεις, όταν παρουσιάζονται εν συντομία ορισμένες από τις ζημιές που έχει προκαλέσει ο Μάγκας «*Ήταν πολλά τα κρίματά μου: και μια πολυθρόνα είχα μασήσει, και τα χαλιά της κυράς βρόμιζα διαρκώς με τις πατούσες μου, και έναν καθρέφτη είχα σπάσει γιατί νόμιζα πως από πίσω του ζούσε ένας σκύλος που μου έμοιαζε... και... και...*» (Τασάκου, 2016: 12). Επιπλέον, στην αφήγηση παρατηρούνται και σκηνές διαλόγου «*Καλησπέρα! –Αριστοκράτης εσύ, με ασημένιο κολάρο, και καταδέχεσαι να μου μιλάς; Εσείς οι αριστοκράτες μάς σιμώνεται μόνο για να μας δαγκάσετε! –Που πας; –Σπίτι μου. –Και πού είναι το σπίτι σου; –Όπου σταθώ...*» (Τασάκου, 2016: 14, 16). Η χρήση του διαλόγου στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία συμβάλλει «σε μια βαθύτερη ψυχολογική διερεύνηση των χαρακτήρων» (Σιβροπούλου, 2004: 103). Η χρήση και η εναλλαγή περιλήψεων, παύσεων και σκηνών αποτελεί την πιο συνηθισμένη πρακτική που εφαρμόζεται στα λογοτεχνικά έργα (Καλλίνης, 2005: 101).

Σχετικά με το πόσες φορές ένα γεγονός συντελείται στην ιστορία και το πόσες φορές αναφέρεται στην αφήγηση παρατηρούνται θαμιστικές αφηγήσεις, μέσα από τις οποίες παρουσιάζεται ο ενθουσιασμός του Μάγκα κάθε φορά που ακούει ιστορίες που αναφέρονται σε ηρωικά κατορθώματα «*Όταν ακούω για κατορθώματα ηρωικά, κάτι συμβαίνει μες στο «είναι» μου και θέλω να γίνω ήρωας κι εγώ!*» (Τασάκου, 2016: 4), αλλά και για αποδοθεί ο τρόπος που τα σκυλιά από καλές οικογένειες, όπως ο Μάγκας, αντιμετώπιζαν τα αδέσποτα σκυλιά «*Εσείς οι αριστοκράτες μας σιμώνετε μόνο για να μας δαγκάσετε! Θυμήθηκα πόσες φορές είχα γαβγίσει σε σκύλους του δρόμου έξω από την αυλόπορτα...*» (Τασάκου, 2016: 14). Μέσα από τις θαμιστικές αφηγήσεις τονίζεται το τυπικό και το επαναλαμβανόμενο σε αντιδιαστολή με το μοναδικό (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 1987: 92).

Έγκλιση/τρόπος

Ο λόγος του αφηγητή είναι αναφερόμενος, καθώς ο συγγραφέας παραχωρεί κατά γράμμα τον λόγο στον πρωταγωνιστή τις ιστορίας, τον Μάγκα «*Με λένε Μάγκα! Και είμαι το πιο διάσημο κουτάβι τις Νεοελληνικής λογοτεχνίας*» (Τασάκου, 2016: 1).

Η αφήγηση γίνεται με σταθερή εσωτερική εστίαση, καθώς τα γεγονότα παρουσιάζονται μέσα από τον κεντρικό ήρωα τις ιστορίας «*Η γιαγιά έχει ένα σωρό γνώσεις και διηγείται στα εγγόνια ιστορίες απ' τα παλιά. Εκείνα την ακούν προσεκτικά. Κοντά τους κουλουριάζομαι κι εγώ, γιατί μ' αρέσει να μαθαίνω. Δε θέλω να μείνω*

αμόρφωτο κουτάβι!» (Τασάκου, 2016: 4). Η σταθερή εσωτερική εστίαση σε πρώτο πρόσωπο *«ευνοεί την ταύτιση του αναγνώστη με τον ήρωα της ιστορίας»* (Γιαννικοπούλου, 2008: 173).

Φωνή

Στη συγκεκριμένη ιστορία, ο αφηγητής είναι ομοδιηγητικός, και μάλιστα, αυτοδιηγητικός, αφού ο αφηγητής είναι ο πρωταγωνιστής που αφηγείται τη δική του ιστορία. Ως προς το αφηγηματικό επίπεδο και τη συμμετοχή του αφηγητή στην ιστορία, ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός – ομοδιηγητικός, καθώς αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο την προσωπική του ιστορία *«Πόσα γαβγίσματα χρειάζονται για να αφηγηθώ τις περιπέτειές μου;»* (Τασάκου, 2018: 20).

Σημείωση: Το βιβλίο *«Μάγκας – Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) δεν έχει αρίθμηση σε όλες τις σελίδες. Για τις ανάγκες της εργασίας, θα ορίσουμε δική μας σελιδαρίθμηση, που θα ξεκινάει από τη σελίδα που αρχίζει η αφήγηση της ιστορίας.

4.2.2. Εικονογράφηση



Στο εξώφυλλο του βιβλίου *«Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016), της Τ. Τασάκου απεικονίζεται το κεντρικό πρόσωπο και αφηγητής της ιστορίας, ο Μάγκας. Ο Μάγκας απεικονίζεται στο κέντρο της σελίδας. Σύμφωνα με τον Bang *«το κέντρο της σελίδας αποτελεί το πιο αποτελεσματικό κέντρο προσοχής και είναι το πιο ελκυστικό σημείο»* (Bang, 1995: 84, όπ. αν. στο Σιβροπούλου, 2004: 127). Επιπλέον, ο Μάγκας δεν είναι στάσιμος, αλλά εμφανίζεται σε κίνηση. Συγκεκριμένα, απεικονίζεται να τρέχει. Τα στοιχεία που προσδίδουν την αίσθηση της κίνησης στο

συγκεκριμένο εξώφυλλο είναι οι μισοτελειωμένες πράξεις (Σιβροπούλου, 2004: 116), καθώς τα πόδια του Μάγκα δεν ακουμπούν στο έδαφος, η γλώσσα του είναι έξω, αλλά και τα διάφορα αντικείμενα που παρασέρνει ο Μάγκας, όπως βιβλία, χαρτιά, βάζα και πιάτα απεικονίζονται στον αέρα, λίγο πριν πέσουν στο πάτωμα. Αποτελεί αρκετά συχνό φαινόμενο στα εικονογραφημένα βιβλία, η απεικόνιση μιας ενέργειας λίγο πριν φτάσει στην κορύφωσή της (Nodelman, 2009: 244). Τέλος, ένα ακόμη στοιχείο που υποδηλώνει κίνηση είναι ο κυματισμός της κουρτίνας (Σιβροπούλου, 2004: 116). Η εικόνα αυτή, απεικονίζεται σχεδόν ίδια και μέσα στην ιστορία, όπου μέσα από μια εσωτερική ανάληψη πληροφορούμαστε τη ζημιά που προκάλεσε ο Μάγκας στην προσπάθειά του να σκαρφαλώσει στη βιβλιοθήκη *«Εκείνο το σούρουπο έκανα τη φοβερή ζημιά... σκαρφάλωσα στη βιβλιοθήκη για να μελετήσω κι άλλους χάρτες. Και τότε άθελά μου –σας το ορκίζομαι– με την ουρά μου σώριασα στο πάτωμα βαζάκια, αγαλματάκια και άλλα περιττά αντικείμενα»* (Τασάκου, 2016: 10). Στη συγκεκριμένη εικόνα, δηλαδή, απεικονίζεται η φυγή του Μάγκα. Βέβαια, μέσα στο κείμενο απεικονίζεται και η κυρία το σπιτιού ιδιαίτερα αναστατωμένη, καθώς και η βιβλιοθήκη που πέφτει.



Σχετικά με την εικόνα του εξωφύλλου, αυτή περιβάλλεται από πλαίσιο, ενώ η εικόνα μέσα στην ιστορία μας δίνει την εντύπωση ότι κοιτάζουμε μέσα από ένα ανοιχτό παράθυρο, το εσωτερικό του σπιτιού και γινόμαστε μάρτυρες του επεισοδίου που λαμβάνει χώρα. Και στις δύο περιπτώσεις, το πλαίσιο υπονοεί απόσταση και αντικειμενικότητα, καθώς ο κόσμος εντός του πλαισίου είναι διαφορετικός από τον δικό μας (Nodelman, 2009: 92). Το χρώμα που κυριαρχεί στο φόντο είναι το καφέ, χρώμα το οποίο ενισχύει τη ζεστασιά της ιστορίας (Nodelman, 2009: 107).

Ο τίτλος του βιβλίου «*Μάγκας*» παραμένει ίδιος με το πρωτότυπο έργο και βρίσκεται στο πάνω μέρος της σελίδας. Πάνω από τον τίτλο υπάρχει η προσθήκη «*Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*». Ο τίτλος ανήκει στην κατηγορία των ονοματικών τίτλων. Οι περισσότεροι τίτλοι εντάσσονται στην κατηγορία των ονοματικών τίτλων (Γιαννικοπούλου, 2008: 274). Ακόμη στο εξώφυλλο αναφέρεται η σειρά στην οποία ανήκει στο βιβλίο «*Η πρώτη μου λογοτεχνία*».

Γενικότερα ως προς την εικονογράφιση, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι σε κάθε δισέλιδο του βιβλίου υπάρχει έγχρωμη εικονογράφιση και ότι στο βιβλίο δίνεται η εντύπωση μιας διαφορετικής εποχής, παλιότερης από τη δική μας. Ειδικότερα τα ρούχα των μελών της οικογένειας παραπέμπουν σε παλαιότερες δεκαετίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η επιλογή της εικονογράφου της διασκευής, Α. Κονταίου, να αποτυπώσει τα μέλη της οικογένειας (γονείς και παιδιά) στην παραλία, φορώντας ολόσωμες ενδυμασίες κολύμβησης (Τασάκου, 2016: 26).

4.2.3. Χαρακτήρες

Το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας είναι ένα σκυλί, ο Μάγκας, που είναι και ο αφηγητής της ιστορίας. Είναι ένας σκύλος που εκφράζει τις δικές του απόψεις και συναισθήματα, τα δικά του όνειρα, συνομιλεί με τα άλλα ζώα και προσπαθεί να κάνει ηρωικές πράξεις «*Ό,τι καταφέρεις μόνη σου Ντέιζι, Σημασία δεν έχει ποιοι ήσαν οι γονείς σου! Σημασία έχει τι θα καταφέρεις εσύ στη ζωή σου!// Αχ! Όταν ακούω για κατορθώματα ηρωικά, κάτι συμβαίνει μες στο «είναι» μου και θέλω να γίνω ήρωας κι εγώ!// Θυμήθηκα πόσες φορές είχα γαβγίσει σε σκύλους του δρόμου... και ντράπηκα πολύ» (Τασάκου, 2016: 4). Ο Μάγκας εντάσσεται στους σφαιρικούς χαρακτήρες, και παρουσιάζεται κυρίως μέσα από τις πράξεις του «*Σαν έφυγαν όλοι απ' τη σάλα, καθώς η φαντασία μου είχε εξαφθεί, σκαρφάλωσα στη βιβλιοθήκη για να μελετήσω κι άλλους χάρτες*» (Τασάκου, 2016: 10). Αντίθετα, ο χαρακτήρας της γιαγιάς και του Αφράτου θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως επίπεδοι χαρακτήρες, καθώς δεν αλλάζουν τη συμπεριφορά τους, παρά την μεταβολή των καταστάσεων (Καρπόζηλου, 1994: 190).*

4.2.4. Διασκευαστικές τεχνικές

Το βιβλίο *«Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* από τη σειρά *«Η πρώτη μου λογοτεχνία»* γράφτηκε το 2016 από την Τζέμη Τασάκου και εικονογραφήθηκε από την Αιμιλία Κονταίου. Στο εξώφυλλο αναγράφεται η λέξη διασκευή, ώστε να ενημερώνεται από την αρχή ο αναγνώστης, ότι το βιβλίο αποτελεί διασκευή του ομώνυμου έργου της Δέλτα. Πρόκειται για ένα εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, σαράντα σελίδων, που απευθύνεται σε παιδιά ηλικίας τεσσάρων ετών και άνω, όπως αναφέρεται στο οπισθόφυλλο.

Η κύρια διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιείται στο κείμενο είναι η παράλειψη. Η παράλειψη είναι μία τεχνική που *«ταυτίζεται με ένα είδος απλοποίησης αλλά και με ένα είδος παιδαγωγικής λογοκρισίας»* (Οικονομίδου, 2016: 146). Στο αφηγηματικό έργο της Δέλτα, ο ήρωας της ιστορίας είναι ένας σκύλος, ο οποίος πέρα από το γεγονός ότι μιλά και ενεργεί σαν άνθρωπος, διατυπώνει φιλοσοφικές απόψεις, *«λεπτές ψυχολογικές παρατηρήσεις»* για άλλους χαρακτήρες, αποφθέγματα, αλλά και έντονες *«αντιβουλγαρικές»* απόψεις (Σακελλαρίου, 1997: 129). Ειδικότερα, ο αντιβουλγαρισμός παρουσιάζεται σε διάφορα σημεία του αρχικού κειμένου και ιδιαίτερα με τον κηπουρό, τον Βασίλη, ο οποίος δέρνει τον Βούλγαρο γαλατά, κυρίως λόγω της εθνικότητάς του *«Τον έδειρα γιατί ήταν Βούλγαρος και από Βούλγαρο δεν ανέχομαι τίποτα»* (Δέλτα, 2011: 262).

Στο διασκευασμένο έργο, είναι γεγονός ότι παρουσιάζονται φιλοσοφικές απόψεις *«-Τι θα πει φιλοσοφώ; -Να, αν δε γίνεται κάτι που θες, κάνε σαν να μην το θέλεις πια... Και γύρευε κάτι άλλο»* (Τασάκου, 2016: 16), καθώς και άλλες απόψεις αναφορικά με τη ζωή και την κοινωνία *«Η ζωή είναι γεμάτη αδικίες, είπε ήσυχα ο κοκαλιάρης»* (Τασάκου, 2016: 19). Είναι αξιοσημείωτο, όμως, το γεγονός ότι παραλείπεται στο διασκευασμένο έργο κάθε αναφορά στην έντονη αντιβουλγαρική διάθεση, που διέπει το πρωτότυπο έργο.

Η πιο χαρακτηριστική παράλειψη που λαμβάνει χώρα στο διασκευασμένο έργο είναι ότι δεν γίνεται καμία αναφορά στον κηπουρό της οικογένειας, τον Βασίλη, στη συμμετοχή του στον Μακεδονικό Αγώνα, στην εθελοντική στράτευση του Μήτσου και στην απόφαση του Περικλή και του Μάγκα να τους ακολουθήσουν κρυφά. Αυτό είναι και το σημείο που η Δέλτα αποφασίζει να κλείσει το βιβλίο της. Αντίθετα, η συγγραφέας στο διασκευασμένο έργο σταματά την αφήγηση στο σημείο που ο Αφράτος σώζει τη Λίτσα από πνιγμό και παραπέμπει τον αναγνώστη στο

πρωτότυπο έργο, προκειμένου να πληροφορηθεί τη συνέχεια της ιστορίας «*Μη θαρρείτε όμως πως θα σας αποκαλύψω αν ο Αφράτος έμεινε στο σπίτι τελικά. Μήτε αν εγώ κατόρθωσα να κάμω κάποιο κατόρθωμα ηρωικό!... Καλύτερα να διαβάσετε τις περιπέτειές μου, όπως τις αφηγήθηκε η μάνα μου η ίδια: η Πηνελόπη Δέλτα*» (Τασάκου, 2016: 27).

Επιπλέον, άλλα περιστατικά που παραλείπονται είναι τα εξής:

1. Το ταξίδι της οικογένειας προς την Αλεξάνδρεια με βαπόρι.
2. Η αναστάτωση λόγω της αρπαγής του μαντιλιού της Αγγλίδας από τον Μάγκα, επάνω στο βαπόρι.
3. Η επίθεση του Μάγκα σε έναν ντόπιο μόλις έφτασε στην Αλεξάνδρεια.
4. Η επίσκεψη της οικογένειας Σαρδελίδη.
5. Ο θάνατος μιας γάτας από τον Μάγκα.
6. Η κατανάλωση των χουρμάδων από τον Βρασίδα και η ψευδής κατηγορία του, ότι ο Λουκάς ευθύνεται για την πράξη αυτή.
7. Η τιμωρία στον Λουκά για τους χουρμάδες και η δικαίωση του από τον Μάγκα, καθώς ο Μάγκας βρήκε δίπλα από τους χουρμάδες ένα μαχαίρι με το όνομα του Βρασίδα.
8. Το γεγονός ότι ο Μάγκας έπνιξε όλα τα παπάκια της οικογένειας και η φυγή του από το σπίτι, υπό τον φόβο της επικείμενης τιμωρίας.
9. Η αιχμαλωσία του Μάγκα από έναν αράπη ψαρά και ο καθοριστικός ρόλος του Αφράτου στην απελευθέρωσή του, αφού ο Αφράτος απέσπασε την προσοχή του ψαρά, και έτσι ο Μάγκας κατάφερε να ξεφύγει.
10. Το γαϊδουράκι, που ο Περικλής αγόρασε από τον τότε ιδιοκτήτη του, επειδή ο δεύτερος το κακοποιούσε συστηματικά.
11. Το περιστατικό, όπου ο Αφράτος έφαγε το καναρίνι του Περικλή, το τελευταίο δώρο που του άφησε ο παππούς του πριν πεθάνει, και η φυγή του από το σπίτι, μετά τη συζήτηση που είχε με τον Μάγκα.

Στη διασκευή γίνεται λόγος μόνο για τα μέλη της οικογένειας, για τα ζώα που ζουν στο στάβλο, για τη γιαγιά και τις διηγήσεις της, για τη φυγή του Μάγκα μετά από ορισμένες ζημιές που προκάλεσε στο σπίτι, για τη γνωριμία του με τον Αφράτο και τις συζητήσεις τους, για την αιχμαλωσία του Μάγκα από τους Άγγλους στρατιώτες και για τη διάσωση της Λίζας από τον Αφράτο. Όλα τα ανωτέρω γεγονότα παρουσιάζονται συνοπτικά, χωρίς πολλές λεπτομέρειες.

Είναι φανερό ότι το μεγαλύτερο μέρος της αρχικής ιστορίας παραλείπεται. Το αφηγηματικό έργο της Δέλτα, το οποίο είναι ένα μυθιστόρημα, αποκλείει τα παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας, τα οποία δεν διαθέτουν ακόμη την αναγνωστική ικανότητα και την απαιτούμενη ικανότητα συγκέντρωσης (Οικονομίδου, 2016: 146). Συνεπώς, ο διασκευαστής προκειμένου να καταστήσει κατάλληλο το συγκεκριμένο βιβλίο για παιδιά ηλικίας τεσσάρων ετών, προβαίνει στην παράλειψη του μεγαλύτερου μέρους του βιβλίου.

Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι υπάρχει μία προσθήκη στην αρχή της αφήγησης, όπου γίνεται γνωστό στον αναγνώστη ότι ο Μάγκας αποτελεί πρόσωπο της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και ότι δημιουργός του είναι η Πηνελόπη Δέλτα «*Με λένε Μάγκα! Και είμαι το πιο διάσημο κουτάβι της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Τη μητέρα μου την έλεγαν Πηνελόπη Δέλτα. Και ήταν συγγραφέας*» (Τασάκου, 2016: 1).

4.3. Μάγκας(2016)της Μ. Δασκαλάκη

Συγγραφέας: Μαρία Δασκαλάκη

Εικονογράφος: Θάνος Τσίλης, Ειρήνη Ζελέσκου

4.3.1. Αφηγηματικές τεχνικές

Οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στην παρούσα διασκευή είναι οι ακόλουθες:

Χρόνος

Στη συγκεκριμένη ιστορία, η αφηγηματική πράξη είναι μεταγενέστερη της ιστορίας, καθώς ο αφηγητής παραθέτει τα γεγονότα εκ των υστέρων (Genette, 2007: 232). Στην ιστορία χρησιμοποιείται τόσο ο αόριστος, όσο και ο παρατατικός «*Το μάτι μου είχε ήδη πάρει ένα ποτιστήρι που γυρνούσε μόνο του μπροστά από την πρασινάδα του σπιτιού και σκορπούσε βροχή το νερό ολόγυρα. Έπρεπε να κυλιστώ στο δροσερό αυτό γρασίδι, έπρεπε! Εξάλλου, έκανε τόση ζέστη... Γεμάτος χαρά, έτρεξα κάτω από το νερό και κυλίστηκα στο χόρτο*» (Δασκαλάκη, 2016: 12). Η βασική διαφορά ανάμεσα στον αόριστο και στον παρατατικό έγκειται στη διαφορά επιπέδου, καθώς «ο αόριστος, που είναι χρόνος πρώτου επιπέδου, υπογραμμίζει το βασικό στοιχείο ενός κειμένου, λ.χ. το αντικείμενο του αφηγήματος, ενώ ο παρατατικός, χρόνος δεύτερου

επιπέδου, κατευθύνει τον αναγνώστη μέσα στον αφηγούμενο κόσμο» (Weinrich, όπ. αν. στο Καλλίνης, 2005: 86).

Στην συγκεκριμένη ιστορία, με εσωτερικές αναλήψεις πληροφορούμαστε τις περιπέτειες του Μάγκα και τη σημαντική βοήθεια, που του προσέφερε κάθε φορά ανιδιοτελώς, ο Αφράτος «*Στον Αφράτο θα χρωστώ αιώνια ευγνωμοσύνη γιατί με βοήθησε σε στιγμές δύσκολες. Να, όπως τότε που -άμαθος καθώς ήμουν από δρόμους- δεν πρόσεξα, με γράπωσε ένας σοκολατένιος ψαράς, με έδεσε κι ήθελε να με πάρει για δικό του. Ο Αφράτος τότε σίμωσε στο ζεμπίλι του, το αναποδογύρισε τραβώντας του έτσι την προσοχή κι εγώ βρήκα την ευκαιρία και το έσκασα./ Με γλίτωσε άλλη μια φορά από αιχμαλωσία... γιατί οι Εγγλέζοι με πιάσανε με δόλο και με δέσανε. Μα, ο φίλος μου έκανε το αδύνατο δυνατό. Έσκαβε μια βδομάδα για να μου ανοίξει τρύπα στον τοίχο... Ερχότανε κάθε βράδυ, δούλευε -ακόμα και νηστικός- και στο τέλος τα κατάφερε και με ελευθέρωσε» (Δασκαλάκη, 2016: 26). Ακόμη, με εσωτερική ανάληψη γίνεται γνωστό ότι ο Αφράτος, μία μέρα πριν απελευθερώσει τον Μάγκα από τους Άγγλους, είχε σώσει ένα κοριτσάκι από άλλα σκυλιά «*Απολαμβάνοντας την ελευθερία μου με τον Αφράτο, έμαθα πως είχε φάει καλά την προηγούμενη μέρα. Είχε συναντήσει, λέει, στα βράχια ένα κοριτσάκι που βαστούσε στο χέρι του ψωμί και δυο άλλα σκυλιά πήγαν να του το αρπάξουν. Ο Αφράτος στάθηκε μπροστά της και δεν τους άφησε να πλησιάσουν, καθώς το ψωμί ήταν δικό του. Αν της έπεφτε αυτός το δικαιούνταν. Το παιδί τρόμαξε από τα γαβγίσματα και έπεσε στη θάλασσα. Έπεσε και κείνος μετά, μπας κι είχε κι άλλο ψωμί μαζί του. Μα ένα αγόρι μπήκε στη θάλασσα και το έσωσε» (Δασκαλάκη, 2016: 28). Η συγκεκριμένη ανάληψη προωθεί την εξέλιξη της πλοκής της ιστορίας (Σπανάκη, 2004: 143), καθώς μετά από αυτό το περιστατικό, ο Μάγκας και ο Αφράτος αποφασίζουν να επισκεφτούν την οικογένεια του κοριτσιού. Όταν φτάνουν στο σπίτι της οικογένειας, διαπιστώνουν ότι πρόκειται για τα αφεντικά του Μάγκα. Έτσι, ο Μάγκας επιστρέφει ξανά στο σπίτι του και ο Αφράτος δέχεται για λίγο καιρό τις περιποιήσεις της οικογένειας «*Μα ακολουθώντας τον Αφράτο προς το σπίτι του κοριτσιού, συνειδητοποίησα πως πηγαίναμε στο σπίτι του αφέντη μου και, πριν προλάβω να καταλάβω ότι ο Αφράτος είχε γνωρίσει τη δική μου οικογένεια κι είχε σώσει τη Λίτσα, άκουσα να φωνάζουν όλοι το όνομά μου» (Δασκαλάκη, 2016: 28).***

Στο κείμενο, όμως, συναντάμε και εξωτερικές αναλήψεις, όταν γίνεται λόγος για την καταγωγή και τη ζωή του Περικλή πριν τη φιλοξενία του από την οικογένεια Βασιωτάκη «*Ο Περικλής έμενε στην Κρήτη, την ιδιαίτερη πατρίδα του κυρίου μου, μαζί με τον προπάππο του, ο οποίος ήτανε τόσο γέρος που είχε προλάβει να πολεμήσει στην*

επανάσταση του 1821! Όταν πέθανε, λοιπόν, ο θείος Μανώλης, η γιαγιά και η κυρία μου αναλάβανε τον Περικλή και τον φέρανε στην Αλεξάνδρεια» (Δασκαλάκη, 2016: 30). Ακόμη, με εξωτερική ανάληψη αποκαλύπτεται το μυστικό του Βασίλη, του περιβολάρη του σπιτιού, που τον κρατά συνεχώς θλιμμένο. Συγκεκριμένα αποκαλύπτεται ότι ο Βασίλης είχε λάβει μέρος στον Μακεδονικό Αγώνα. Όμως, όταν επέστρεψε στο σπίτι του βρήκε σκοτωμένη τη γυναίκα του και εξαφανισμένο τον γιο του «Χρόνια πριν, είχε πολεμήσει στον μεγάλο πόλεμο που έγινε στη Μακεδονία... Μα όταν επέστρεψε στο χωριό του, βρήκε τη γυναίκα του σκοτωμένη και τον μικρό του γιο άφαντο. Τον είχαν πάρει οι εχθροί...» (Δασκαλάκη, 2016: 34). Σύμφωνα με τη Σπανάκη «οι εξωτερικές αναλήψεις υπενθυμίζουν στον αναγνώστη την προηγούμενη δράση των χαρακτήρων, πριν από την αρχή της ιστορίας, και συμβάλλουν στην εύληπτη πορεία της ανάγνωσης» (Σπανάκη, 2011: 189).

Τέλος, καταγράφεται και μία πρόληψη, όταν ο Βασίλης αποφασίζει να φύγει από την Αλεξάνδρεια, με σκοπό να γυρίσει πίσω στη Μακεδονία, να πολεμήσει και να αναζητήσει τον γιο του. Μαζί του αποφασίζει να πάει και ο Μήτσος, ο μεγάλος γιος της οικογένειας, αλλά και ο Μάγκας «Κι έτσι το πήρε απόφαση ο ήσυχος περιβολάρης μας να φύγει από την Αλεξάνδρεια. Θα γυρνούσε πάλι πίσω να πολεμήσει και να ψάξει να βρει το παιδί του, ζωντανό ή νεκρό. Μαζί του αποφάσισε να πάει και ο Μήτσος και κανείς δεν τόλμησε να τον εμποδίσει... Θα πήγαινα μαζί τους! Θα τους βοηθούσα, θα τους φύλαγα, ακόμα και θα πέθαινα γι' αυτούς» (Δασκαλάκη, 2016: 34, 36).

Ως προς τον ρυθμό της αφήγησης, παρατηρείται παύση, όταν περιγράφεται η Αλεξάνδρεια «Η Αλεξάνδρεια δεν έμοιαζε καθόλου με την Κηφισιά. Οι δρόμοι ήταν στενοί και μυρίζανε τσίκνα... Είδα σπίτια με περιβόλια και παντζούρια» (Δασκαλάκη, 2016: 12).

Στη συνέχεια, οι θαμιστικές αφηγήσεις του κειμένου πληροφορούν τον αναγνώστη για τις συνθήκες ζωής του Αφράτου «Τον έλεγαν Αφράτο και έμενε στους δρόμους. Έτρωγε ό,τι κι όποτε έβρισκε. Ακόμα κι από τα σκουπίδια!» (Δασκαλάκη, 2016: 26), αλλά και για τη συμπεριφορά των μελών της οικογένειας Σαρδελίδη «Ήταν η οικογένεια Σαρδελίδη. Η κυρία Σαρδελίδη ήταν αδερφή με τη δική μου κυρία. Ο άντρας της ήταν δικηγόρος και κατοικούσαν στη γειτονιά μας, οπότε τους είχαμε συχνούς επισκέπτες και μάλιστα απρόσκλητους. Είχαν κι έναν γιο, τον Βρασίδα... Εκείνος κι ο πατέρας του είχαν πάντα έτοιμη στο στόμα τους μια κακή κουβέντα» (Δασκαλάκη, 2016: 18). Σύμφωνα με τον Καψωμένο, με τις θαμιστικές αφηγήσεις τα

συμβάντα προβάλλονται ως τυπικά και κατ' επέκταση χαρακτηριστικά και μπορούν να αποτελέσουν υπόδειγμα προς μίμηση ή αποφυγή (Καψωμένος, 2014: 147).

Έγκλιση/τρόπος

Ο λόγος του αφηγητή είναι αναφερόμενος, καθώς παραχωρείται κατά γράμμα στον πρωταγωνιστή της ιστορίας, τον Μάγκα «*Όμως δεν τα είχα υπολογίσει καλά. Ενώ απολάμβανα τη δροσιά μέσα στην τραπεζαρία όπου καθόταν η οικογένεια κι είχα μόλις τιναχτεί και κυλιστεί στο χαλί για να στεγνώσω, ξέσπασαν φωνές από το βάθος κι άκουσα αυτή της κυρίας μου πιο θυμωμένη απ' όλες*» (Δασκαλάκη, 2016: 14).

Η αφήγηση γίνεται με σταθερή εσωτερική εστίαση, καθώς τα γεγονότα παρουσιάζονται μέσα από την οπτική του κεντρικού ήρωα της ιστορίας «*Δεν ήξερε ο κακομοίρης από σπίτια κι από τρόπους. Δεν ήξερε από ευγένειες. Δεν είχε κάνει ποτέ του με αφεντικά. Κι όταν τον μάλωσα πολύ, έφυγε από το σπίτι κι εξαφανίστηκε*» (Δασκαλάκη, 2016: 30).

Φωνή

Ο αφηγητής της ιστορίας είναι ομοδιηγητικός και αυτοδιηγητικός, καθώς αφηγείται τη δική του ιστορία, στην οποία είναι και πρωταγωνιστής «*Και κάπως έτσι μου μπήκε και μένα η ιδέα: Θα πήγαινα μαζί τους*» (Δασκαλάκη, 2016: 36). Ως προς το αφηγηματικό επίπεδο, ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός - ομοδιηγητικός, αφού αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο τη δική του ιστορία.

4.3.2. Εικονογράφηση



Στο εξώφυλλο του συγκεκριμένου βιβλίου αναγράφεται ο τίτλος του βιβλίου «*Μάγκας*» με μεγάλα γράμματα στο κάτω μέρος της σελίδας. Ο τίτλος αποτελεί ένα πολύ σημαντικό παρακειμενικό στοιχείο και αυτό αποδεικνύεται και από τη θέση του στο εξώφυλλο, «*που και λόγω μεγέθους προβάλλει ως η πλέον προνομιακή*» (Γιαννικοπούλου, 2008: 274). Παρατηρούμε ότι ο τίτλος διατηρείται ίδιος με τον πρωτότυπο της Δέλτα. Ανήκει στην κατηγορία των ονοματικών τίτλων και αναφέρεται στον πρωταγωνιστή της ιστορίας (Γιαννικοπούλου, 2008: 274). Συγχρόνως, κάτω από αυτόν, αναγράφεται ολόκληρο το όνομα της Πηνελόπης Δέλτα και η ένδειξη ότι το παρόν βιβλίο αποτελεί διασκευή.

Στην εικόνα του εξωφύλλου αναπαρίσταται ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, ο Μάγκας. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, στα εξώφυλλα των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων επιλέγεται μία εικόνα που αναδεικνύει τον πρωταγωνιστή της ιστορίας (Γιαννικοπούλου, 2008: 280). Ο Μάγκας απεικονίζεται σε κοντινό πλάνο να κοιτάζει προς το μέρος του αναγνώστη. Σύμφωνα με τον Nodelman, τα κοντινά πλάνα σπάνια χρησιμοποιούνται στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία και όταν αυτό συμβαίνει, τοποθετούνται συνήθως στο εξώφυλλο, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση, λειτουργώντας ως «*εισαγωγικό στοιχείο της εμφάνισης του χαρακτήρα*» (Nodelman, 2009: 232). Ο Μάγκας παρουσιάζεται ακίνητος, να κοιτάει προς τη μεριά του αναγνώστη, κεντρίζοντας το ενδιαφέρον και την προσοχή του. Πίσω του, απεικονίζεται ένα μικρό μέρος της Αλεξάνδρειας, με κτήρια τοπικής αρχιτεκτονικής και τμήμα της φύσης, όπως είναι ο φοίνικας

Στην παρακάτω εικόνα μέσα από το βιβλίο, απεικονίζεται ο Μάγκας να τρέχει έξω από ένα σπίτι. Τα στοιχεία που μαρτυρούν ότι τρέχει είναι οι μισοτελειωμένες πράξεις και συγκεκριμένα τα πόδια του, που δεν πατούν όλα στο έδαφος (Σιβροπούλου, 2004: 116). Στο πρόσωπό του εκφράζεται μία ανησυχία. Μέσα από το κείμενο πληροφορούμαστε ότι αιτία της φυγής του Μάγκα αποτελεί το γεγονός ότι έπνιξε τα παπάκια της οικογένειας «*-Βασίλη, Βασίλη! Πάνε τα παπάκια μου! Τα σκότωσε και τα έντεκα ο Μάγκας! Παπάκια; Παπάκια ήτανε αυτά; Σκότωσα έντεκα παπάκια νομίζοντας ότι εξολόθρευσα επικίνδυνα ζώα; Αντί να ξεπλύνω τις αμαρτίες μου πρόσθεσα κι άλλες στις παλιές ζημιές μου; Δε με χωρούσε ο τόπος! Η πόρτα του κήπου είχε μείνει ανοιχτή και ρίχτηκα έξω. Βρέθηκα ευθύς στον δρόμο κι άρχισα να τρέχω σαν τρελός*» (Δασκαλάκη, 2016: 25). Ο Μάγκας απεικονίζεται στο κάτω μέρος της σελίδας. Η τοποθέτηση του ήρωα στο κάτω μέρος της σελίδας υποδηλώνει ότι βρίσκεται σε μία δυσάρεστη κατάσταση (Σιβροπούλου, 2004: 128).



Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι στις εικονογραφήσεις του βιβλίου, οι εικονογράφοι Θ. Τσίλης και Ε. Ζελέσκου επιλέγουν την απεικόνιση στοιχείων, που παραπέμπουν σε ένα σκηνικό βγαλμένο από άλλη εποχή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η χρήση ενός μοντέλου αυτοκινήτου παλαιότερης δεκαετίας στη σελίδα 29 του βιβλίου. Επίσης, και οι ενδυμασίες των ανθρώπων παραπέμπουν σε μία διαφορετική εποχή. Οι άντρες της υψηλής κοινωνίας εμφανίζονται να φορούν κοστούμια και οι γυναίκες μακριά φορέματα με καπέλα, ενώ οι άντρες κατώτερης κοινωνικής τάξης απεικονίζονται να φορούν μακριές άσπρες κελεμπίες.

4.3.3. Χαρακτήρες

Ο πρωταγωνιστής της ιστορίας είναι ο Μάγκας, ο οποίος αφηγείται τη δική του ιστορία. Ο Μάγκας ανήκει στους σφαιρικούς χαρακτήρες, καθώς πληροφορούμαστε για κάθε πτυχή της προσωπικότητάς του μέσα από τις πράξεις και τις σκέψεις του *«Από την άλλη, εγώ σαν έμεινα μόνος, με το άδειο κλουβί, τι να έκανα για να μετριάσω το κακό; Τι κάνει ένας καλός και πιστός φύλακας; Μένει και φυλά ό,τι απέμεινε. Ακόμα και δύο πουπουλάκια κι ένα άδειο κλουβί; Έστω... Ήρθε η ώρα να δείξω πίστη!... Δεν είχα πια όρεξη ούτε να γαβγίσω ούτε να φωνάζω, παρά κάθισα ακίνητος, σιωπηλός και θλιμμένος»* (Δασκαλάκη, 2016: 32). Οι υπόλοιποι χαρακτήρες, όπως η γιαγιά, ο Αφράτος, ο Περικλής και ο Βασίλης θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως επίπεδοι χαρακτήρες, καθώς δεν αναπτύσσονται επαρκώς και με την παρουσία τους συμβάλλουν στην εξέλιξη της δράσης (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011: 106).

4.3.4. Διασκευαστικές τεχνικές

Το βιβλίο «*Μάγκας*» από τη σειρά «*Κλασσικοί θησαυροί*» γράφτηκε το 2016 από τη Μαρία Δασκαλάκη και εικονογραφήθηκε από τους Θάνο Τσίλη και Ειρήνη Ζελέσκου. Το διασκευασμένο έργο είναι ένα εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, το οποίο προορίζεται για παιδιά ηλικίας πέντε ετών και άνω. Το βιβλίο αποτελείται από 48 σελίδες. Στο εξώφυλλο αναγράφεται η λέξη «*Διασκευή*» και το όνομα του διασκευαστή. Με αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης ενημερώνεται εξαρχής ότι το βιβλίο αποτελεί διασκευή του ομώνυμου έργου της Πηνελόπης Δέλτα.

Η διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιείται στο παρόν βιβλίο είναι η τεχνική της παράλειψης. Ειδικότερα, παραλείπονται τα εξής γεγονότα:

1. Η γνωριμία και οι συζητήσεις του Μάγκα με τον Μπόμπη και τη Ντέιξη, τα άλογα της οικογένειας.
2. Ο θάνατος μίας γάτας από τον Μάγκα..
3. Το γαϊδαράκι που αγόρασε ο Περικλής από τον ιδιοκτήτη του, ο οποίος το κακοποιούσε.
4. Ο καβγάς του Βασίλη, του κηπουρού της οικογένειας με τον Βούλγαρο γαλατά.
5. Η διήγηση του Βασίλη στα μέλη της οικογένειας Βασιωτάκη, σχετικά με τη ζωή και τον θάνατο του Παύλου Μελά.

Η συγκεκριμένη διασκευή ακολουθεί πιστά το πρωτότυπο έργο. Τα κομμάτια που παραλείπονται δεν συμβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής, εκτός από το περιστατικό με τον καβγά ανάμεσα στον Βασίλη και τον Βούλγαρο γαλατά. Στο πρωτότυπο έργο, ο Βασίλης δέρνει τον Βούλγαρο και ο κύριος λόγος που τον δέρνει είναι επειδή ήταν Βούλγαρος «*Τον έδειρα γιατί ήταν Βούλγαρος και από Βούλγαρο δεν ανέχομαι τίποτα*» (Δέλτα, 2011: 303). Ο καβγάς αυτών των δύο προσώπων αποτελεί την αφορμή, με βάση την οποία ο Βασίλης ξεκινά τη διήγηση για την προηγούμενη ζωή του. Στο διασκευασμένο έργο, όμως, παραλείπεται κάθε αναφορά σε εθνικιστικά και ρατσιστικά στοιχεία, καθώς δεν αναφέρεται πουθενά η αντιπάθεια και το μίσος του Βασίλη προς τους Βουλγάρους. Έτσι, στη διασκευή η αποκάλυψη για την πραγματική ταυτότητα του Βασίλη πραγματοποιείται ομαλά, χωρίς να έχει προηγηθεί κάποιο περιστατικό βίας «*Μόνο με τον κυρ Βασίλη, τον καλό μας περιβολάρη, κάτι δεν πήγαινε καλά... Και κάποτε αποκαλύφθηκε το μυστικό που κρατούσε συνεχώς θλιμμένο τον αγαπημένο μου κυρ Βασίλη*» (Δασκαλάκη, 2016: 34). Συνεπώς, στη συγκεκριμένη

περίπτωση ο διασκευαστής διατηρεί τα στοιχεία που η κοινωνία αποδέχεται ως παιδαγωγικά σωστά (Shavit, 1986: 112-113), παραλείποντας περιστατικά βίας ή ρατσιστικές αναφορές, που η αναφορά τους και μόνο θα δημιουργούσε αντιδράσεις.

4.4. Συμπεράσματα

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο επιχειρήθηκε η μελέτη των αφηγηματικών τεχνικών, της εικονογράφησης, των χαρακτήρων, καθώς και των διασκευαστικών τεχνικών που χρησιμοποιούνται στις δύο διασκευές *«Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) της Τ. Τασάκου και *«Μάγκας»* (2016) της Μ. Δασκαλάκη, οι οποίες βασίζονται στο ομώνυμο έργο της Δέλτα.

Σχετικά με την ανάλυση των αφηγηματικών τεχνικών στην πρώτη διασκευή *«Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016), της Τ. Τασάκου, προέκυψαν τα εξής ευρήματα:

Ως προς τον χρόνο: Στη συγκεκριμένη ιστορία λαμβάνει χώρα η συγχρονική ή ταυτόχρονη αφήγηση, καθώς ο χρόνος της ιστορίας και ο χρόνος της αφήγησης συμπίπτουν *«Με λένε Μάγκα! Και είμαι το πιο διάσημο κουτάβι της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας... Να εδώ, σ' ετούτη τη φωτογραφία μπορείτε να με καμαρώσετε με τα αφεντικά μου»* (Τασάκου, 2016: 1). Αναφορικά με τη σειρά εμφάνισης των γεγονότων στην ιστορία και στη σειρά εμφάνισής τους στην αφήγηση παρατηρούνται εσωτερικές αναλήψεις. Μέσα από τις εσωτερικές αναλήψεις πληροφορούμαστε τόσο για τον χαρακτήρα των προσώπων της ιστορίας, όπως του Μάγκα, του Αφράτου και της Ντέιζι, αλλά για περιστατικά που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια της φυγής του Μάγκα από το σπίτι. Σύμφωνα με τη Σπανάκη *«οι αναλήψεις συμβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής, καθώς η ανάληψη ενός γεγονότος ή μιας ιδιότητας από ένα χαρακτήρα πυροδοτεί την περαιτέρω δράση του»* (2011: 189). Επιπλέον, στο κείμενο υπάρχει μια εξωτερική ανάληψη, όταν η γιαγιά αναφέρεται στους πολιορκημένους Έλληνες του Μεσολογγίου και στον αγώνα τους να επιβιώσουν, γεγονός που προκαλεί τον εντυπωσιασμό του Μάγκα.

Σχετικά με το πόσες φορές ένα γεγονός συντελείται στην ιστορία και το πόσες φορές αναφέρεται στην αφήγηση παρατηρούνται θαμιστικές αφηγήσεις μέσα από τις οποίες παρουσιάζεται ο ενθουσιασμός του Μάγκα κάθε φορά που ακούει για ιστορίες που αναφέρονται σε ηρωικά κατορθώματα *«Όταν ακούω για κατορθώματα ηρωικά, κάτι συμβαίνει μες στο «είναι» μου και θέλω να γίνω ήρωας κι εγώ!»* (Τασάκου, 2016:

4), αλλά και για να αποδοθεί ο τρόπος που συμπεριφέρονταν τα σκυλιά από καλές οικογένειες, όπως ο ίδιος ο Μάγκας στα αδέσποτα σκυλιά. Μέσα από τις θαμιστικές αφηγήσεις τονίζεται το τυπικό και το επαναλαμβανόμενο σε σχέση με το μοναδικό (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 1987: 92).

Στη δεύτερη διασκευή «Μάγκας» (2016) της Μ. Δασκαλάκη η αφηγηματική πράξη είναι μεταγενέστερη της ιστορίας, καθώς ο αφηγητής παραθέτει τα γεγονότα εκ των υστέρων (Genette, 2007: 232). Στην ιστορία χρησιμοποιείται τόσο ο αόριστος, όσο και ο παρατατικός «*Το μάτι μου είχε ήδη πάρει ένα ποτιστήρι που γυρνούσε μόνο του μπροστά από την πρασινάδα του σπιτιού και σκορπούσε βροχή το νερό ολόγυρα. Έπρεπε να κυλιστώ στο δροσερό αυτό γρασίδι, έπρεπε! Εξάλλου, έκανε τόση ζέστη... Γεμάτος χαρά, έτρεξα κάτω από το νερό και κυλίστηκα στο χόρτο*» (Δασκαλάκη, 2016: 12).

Με εσωτερικές αναλήψεις, πληροφορούμαστε τις περιπέτειες του Μάγκα και τη σημαντική βοήθεια που του προσέφερε ανιδιοτελώς ο Αφράτος. Ακόμη, με εσωτερική ανάληψη προωθείται η εξέλιξη της πλοκής (Σπανάκη, 2004: 143), καθώς γίνεται γνωστό ότι ο Αφράτος, μία μέρα πριν απελευθερώσει τον Μάγκα από τους Άγγλους, είχε σώσει ένα κοριτσάκι, το οποίο ήταν η μικρή κόρη των αφεντικών του Μάγκα. Με αφορμή αυτό το περιστατικό, ο Μάγκας πήρε τον δρόμο της επιστροφής και έσμιξε ξανά με την οικογένεια Βασιωτάκη.

Στο κείμενο, όμως, συναντάμε και εξωτερικές αναλήψεις, με τις οποίες πληροφορούμαστε για τη ζωή διάφορων προσώπων της ιστορίας, όπως του Περικλή και του Βασίλη. Ο Περικλής ζούσε με τον προπάππο του στην Κρήτη, ώσπου αυτός πέθανε, ενώ ο Βασίλης μαθαίνουμε ότι ήταν Μακεδονομάχος και ότι οι Βούλγαροι σκότωσαν τη γυναίκα του και πήραν τον γιο του. Σύμφωνα με τη Σπανάκη «*οι εξωτερικές αναλήψεις υπενθυμίζουν στον αναγνώστη την προηγούμενη δράση των χαρακτήρων, πριν από την αρχή της ιστορίας, και συμβάλλουν στην εύληπτη πορεία της ανάγνωσης*» (Σπανάκη, 2011: 189).

Τέλος, με πρόληψη δηλώνεται η πρόθεση του Βασίλη να γυρίσει στη Μακεδονία, ώστε να ψάξει να βρει τον γιο του, αλλά και η απόφαση του Μήτσου, του μεγάλου γιου της οικογένειας να ταξιδέψει μαζί με τον Βασίλη και να πολεμήσει και αυτός στη Μακεδονία, όπως και η πρόθεση του Μάγκα να τους ακολουθήσει.

Ως προς την έγκλιση: Και στα δύο έργα, «Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα» (2016) της Τ. Τασάκου και «Μάγκας» (2016) της Μ. Δασκαλάκη, ο λόγος του αφηγητή είναι αναφερόμενος, καθώς οι συγγραφείς παραχωρούν κατά γράμμα τον

λόγο στον πρωταγωνιστή της ιστορίας, τον Μάγκα. Επίσης, η αφήγηση γίνεται με σταθερή εσωτερική εστίαση, καθώς τα γεγονότα παρουσιάζονται μέσα από τον κεντρικό ήρωα της ιστορίας. Την ίδια τεχνική εφαρμόζει και η Δέλτα στο έργο της «*Μάγκας*», αφού τοποθετεί ένα σκυλάκι στη θέση του ήρωα-αφηγητή (Ζερβού, 2005: 88). Συνεπώς, τα δύο έργα ακολουθούν πιστά το πρωτότυπο.

Ως προς τη φωνή: Ο αφηγητής και στις δύο ιστορίες είναι ο Μάγκας. Πρόκειται για έναν αφηγητή ομοδιηγητικό και αυτοδιηγητικό, καθώς συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται ως πρωταγωνιστής. Ως προς το αφηγηματικό επίπεδο και τη συμμετοχή του αφηγητή στην ιστορία, ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός - ομοδιηγητικός, αφού αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο την προσωπική του ιστορία. Μέσα από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση του κεντρικού χαρακτήρα της ιστορίας, ο διασκευαστής έχει τη δυνατότητα της παρουσίασης των γεγονότων και των χαρακτήρων μέσα από τη σκοπιά του κεντρικού χαρακτήρα «*αποσιωπώντας κάποια πράγματα ή παραλείποντας άλλα*» (Ζερβού, 1997: 99, όπ. αν. στο Οικονομίδου, 2016: 171).

Ως προς την εικονογράφηση: Στο εξώφυλλο των δύο έργων που μελετήσαμε, παρουσιάζεται ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, ο Μάγκας. Στο πρώτο βιβλίο «*Μάγκας - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, ο Μάγκας απεικονίζεται να τρέχει. Τα στοιχεία που αποδίδουν την κίνηση στο εξώφυλλο είναι τα πόδια του Μάγκα, που δεν ακουμπούν στη γη, ο κυματισμός της κουρτίνας, καθώς και τα διάφορα αντικείμενα που ρίχνει ο Μάγκας καθώς τρέχει, όπως βιβλία, πιάτα, βάζα. Τα αντικείμενα αυτά απεικονίζονται επίσης στον αέρα, λίγο πριν πέσουν στο πάτωμα. Το εξώφυλλο αυτό, προϋδεάζει τον αναγνώστη αναφορικά με ορισμένες ενέργειες του Μάγκα, καθώς η ίδια εικόνα απεικονίζεται και μέσα στην ιστορία, όπου πληροφορούμαστε ότι ο Μάγκας έριξε τη βιβλιοθήκη. Στο δεύτερο εξώφυλλο, ο Μάγκας απεικονίζεται ακίνητος, να κοιτά τον αναγνώστη κεντρίζοντας με αυτόν τον τρόπο την προσοχή του. Η εικόνα μέσα από το βιβλίο που επιλέξαμε να σχολιάσουμε σχετίζεται με τη φυγή του Μάγκα από το σπίτι. Στη διασκευή *Μάγκας - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016) της Τ. Τασάκου, ο Μάγκας εγκαταλείπει την οικογένεια επειδή ρίχνει τη βιβλιοθήκη κάτω, ενώ στη διασκευή «*Μάγκας*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη φεύγει από το σπίτι, επειδή έπνιξε τα παπάκια της οικογένειας. Και στις δύο περιπτώσεις ο Μάγκας απεικονίζεται στο κάτω μέρος της σελίδας να τρέχει.

Ο τίτλος και στις δύο διασκευές παραμένει ίδιος με τον πρωτότυπο. Ο συγκεκριμένος τίτλος «*Μάγκας*» ανήκει στην κατηγορία των ονοματικών τίτλων και

αναφέρεται στον πρωταγωνιστή της ιστορίας. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, οι τίτλοι των βιβλίων είναι ονομαστικοί (Γιαννικοπούλου, 2008: 274). Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι και στις δύο διασκευές αποτυπώνονται εικονογραφικά στοιχεία που παραπέμπουν σε παλαιότερες δεκαετίες.

Ως προς τους χαρακτήρες: Στο πρωτότυπο έργο της Δέλτα, ο Μάγκας χαρακτηρίζεται ως σφαιρικός χαρακτήρας, ενώ οι ενήλικες κινούνται «στο περιθώριο της δράσης» και ανήκουν στην κατηγορία των επίπεδων χαρακτήρων (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011: 132, 137). Οι δύο διασκευές που μελετήθηκαν, παρουσιάζουν επίσης τον Μάγκα, ως σφαιρικό χαρακτήρα, καθώς οι πτυχές της προσωπικότητάς του ξεδιπλώνονται μέσα από τις πράξεις του, τις σκέψεις του και τα συναισθήματα του, ενώ οι ενήλικες παρουσιάζονται ως επίπεδοι χαρακτήρες, αφού δεν αναπτύσσονται επαρκώς και παραμένουν σταθεροί σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας.

Ως προς τις διασκευαστικές τεχνικές: Οι δύο διασκευές που μελετήθηκαν «*Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου και «*Μάγκας*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη εντάσσονται στην κατηγορία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου. Συνεπώς, απευθύνονται σε παιδιά μικρότερης ηλικίας (4-5 ετών και άνω) συγκριτικά με το πρωτότυπο, το οποίο είναι ένα πολυσέλιδο μυθιστόρημα και απευθύνεται σε παιδιά που έχουν κατακτήσει επαρκώς την αναγνωστική ικανότητα.

Και στις δύο διασκευές χρησιμοποιείται η τεχνική της παράλειψης. Στη διασκευή της Τασάκου, παραλείπονται σημαντικά τμήματα της αρχικής ιστορίας. Πιο συγκεκριμένα, στο μεγαλύτερο τμήμα του έργου της Δέλτα, κυριαρχεί η ανάλαφρη αφήγηση του Μάγκα. Στα τελευταία, όμως, κεφάλαια, τη θέση της παίρνει η ανάλυση του Μακεδονικού ζητήματος, η διήγηση της ζωής και του θανάτου του Παύλου Μελά, αλλά και της τραγικής ζωής του Βασίλη, που σκότωσαν τη γυναίκα και τη μητέρα του και πήραν το παιδί του. Η Τ. Τασάκου επιλέγει να μην αναφέρει τίποτα από αυτά τα κεφάλαια στο βιβλίο της και να σταματήσει την αφήγηση στο σημείο που ο Αφράτος σώζει την Λίζα, ένα από τα δύο μικρά κορίτσια της οικογένειας Βασιωτάκη. Αυτή είναι και η πιο σημαντική παράλειψη στη διασκευή της Τασάκου, Επιπλέον, παραπέμπει τον αναγνώστη να διαβάσει το βιβλίο της Δέλτα, ώστε να πληροφορηθεί τη συνέχεια.

Αντίθετα, στη διασκευή της Δασκαλάκη παραλείπονται ελάχιστα τμήματα, που δεν συμβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής, εκτός από το περιστατικό του ξυλοδαρμού του Βούλγαρου γαλατά, που αποτελεί και το έναυσμα, στο πρωτότυπο έργο, για την αποκάλυψη της προηγούμενης ζωής του Βασίλη, η οποία έχει ως

αποτέλεσμα ο Βασίλης, ο Μήτσος, ο Περικλής, καθώς και ο Μάγκας να φύγουν για τη Μακεδονία. Στη διασκευή η αποκάλυψη πραγματοποιείται ομαλά, χωρίς να έχει προηγηθεί κάποιο περιστατικό, που να οδηγεί στην αποκάλυψη της ταυτότητας του Βασίλη.

Θα πρέπει να αναφέρουμε το γεγονός ότι παραλείπονται στα διασκευασμένα έργα ρατσιστικές εκφράσεις, αλλά και περιστατικά βίας.

Τέλος, μία ακόμη διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιείται στο αφήγημα της Τ. Τασάκου είναι η τεχνική της προσθήκης, καθώς στο κείμενο υπάρχει μια εισαγωγική παράγραφος, που πληροφορεί τον αναγνώστη ότι ο Μάγκας αποτελεί έναν λογοτεχνικό ήρωα, δημιούργημα της Πηνελόπης Δέλτα *«Με λένε Μάγκα! Και είμαι το πιο διάσημο κουτάβι της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Τη μητέρα μου την έλεγαν Πηνελόπη Δέλτα. Και ήταν συγγραφέας»* (Τασάκου, 2016: 1).

Στο επόμενο κεφάλαιο θα επιχειρηθεί η ανάλυση ενός graphic novel που βασίζεται στο μυθιστόρημα της Δέλτα *«Στα μυστικά του Βάλτου»* (1937). Στο βιβλίο αυτό, θα συναντήσουμε ξανά τον Βασίλη, τον Μήτσο, τον Περικλή, καθώς και τον Μάγκα. Θα μπορούσαμε, τέλος, να διατυπώσουμε την άποψη ότι ο *«Μάγκας»* αποτελεί «προεισαγωγή» του βιβλίου *«Στα μυστικά του Βάλτου»* (Σακελλαρίου, 1997: 129).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΤΑ ΜΥΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΒΑΛΤΟΥ

Στο κεφάλαιο αυτό θα ασχοληθούμε με το βιβλίο «*Στα μυστικά του Βάλτου*» (1937) και τη διασκευή του σε graphic novel από τον συγγραφέα Ράγκο Γιάννη και τον εικονογράφο Πανταζή Παναγιώτη. Ειδικότερα, θα αναφερθούμε στις αφηγηματικές τεχνικές, στην εικονογράφιση, στους χαρακτήρες και στις διασκευαστικές τεχνικές που εντοπίζονται στη συγκεκριμένη διασκευή.

5.1. *Στα μυστικά του Βάλτου* (1937) της Π.Σ. Δέλτα

5.1.1. Το αρχικό κείμενο

Το βιβλίο «*Στα μυστικά του Βάλτου*» δημοσιεύτηκε στην Αθήνα το 1937 και αναφέρεται στο Μακεδονικό αγώνα και τις συγκρούσεις μεταξύ Ελλήνων και Βουλγάρων. Το βιβλίο είναι αφιερωμένο «*Στη μνήμη του ιδανικού ήρωα Τέλου Αγαπηνού, καπετάν Άγρα*». Ουσιαστικά, πρόκειται για ένα ιστορικό μυθιστόρημα. Σύμφωνα με τη Σπανάκη «*η συγγραφέας, έχοντας ως πρόθεση να δημιουργήσει συλλογική ιστορική μνήμη, οργάνωσε τη ρομαντική κληρονομιά των αφηγήσεών της γύρω από τα περιστατικά του ιδιωτικού βίου, τις περιπέτειες παιδιών και νέων. Στο έργο της η ιστορική γνώση παρουσιάζεται στο νεανικό αναγνωστικό κοινό μέσα από τις συμβάσεις του ιστορικού μυθιστορήματος*» (Σπανάκη, 2004, 11). Για τη συγγραφή του συγκεκριμένου έργου, η Δέλτα πραγματοποίησε εκτεταμένη έρευνα, αφού οι γνώσεις της για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο ήταν περιορισμένες. Από το 1915 έως και το 1935, η Δέλτα συγκέντρωνε το απαραίτητο πληροφοριακό υλικό που θα της επέτρεπε να γνωρίσει καλύτερα τη συγκεκριμένη εποχή (Σακελλαρίου, 1997: 103). Σύμφωνα με τον Β. Λαούρδα (όπ. αν. στο Σακελλαρίου, 1997: 103-106), το υλικό που συγκέντρωσε η Δέλτα για τον Μακεδονικό αγώνα, μπορεί να ταξινομηθεί στις εξής κατηγορίες: α) αντίγραφα προξενικών εγγράφων, από τα αρχεία του υπουργείου Εξωτερικών, β) αναμνήσεις και μαρτυρίες, που υπαγόρευαν στη γραμματέα της Δέλτα αγωνιστές του Μακεδονικού αγώνα, όπως ο Γερμανός Καραβαγγέλης. Αρκετές πληροφορίες συγκεντρώνει, επίσης, και από τον Ιωάννη Δεμέστιχα, ανθυποπλοίαρχο του Ναυτικού, που αγωνίστηκε και αυτός στον Μακεδονικό αγώνα με το ψευδώνυμο «*καπετάν Νικηφόρος*», γ) ιδιόγραφα σημειώματα, επιστολές, ακόμη

και φωτογραφίες από τον Μακεδονικό Αγώνα, και δ) βιβλία που κυκλοφόρησαν στο εμπόριο και είχαν ως θέμα τους τον Μακεδονικό Αγώνα.

Η ιστορία στο βιβλίο της Δέλτα καλύπτει μία χρονική περίοδο λίγων μηνών. Συγκεκριμένα ξεκινά από τις αρχές Οκτωβρίου του 1906 και φτάνει έως τα μέσα καλοκαιριού του 1907. Ο τόπος της ιστορίας είναι η λίμνη των Γιαννιτσών, ο «*Βάλτος*». Ορισμένα σώματα Βουλγάρων – οι γνωστοί Κομιτατζήδες – βρήκαν καταφύγιο στο Βάλτο, προκειμένου να γλιτώσουν από τον τουρκικό ζυγό. Από εκεί, όμως, άρχισαν να κάνουν επιθέσεις στα γύρω χωριά. Υπήρχε τότε, μεγάλη διαμάχη ανάσα στους Έλληνες και τους Βουλγάρους σχετικά με το ποιος θα επικρατήσει στον Βάλτο. Το Κέντρο του Μακεδονικού Αγώνα στην Αθήνα αποφάσισε να στείλει ικανούς στρατιωτικούς, προκειμένου να αντιμετωπίσουν τους Κομιτατζήδες και να τους διώξουν από τον Βάλτο. Ανάμεσα σε αυτούς ήταν και ο Τέλος Αγαπηνός με το ψευδώνυμο «*καπετάν Άγρας*», καθώς και ο Ιωάννης Δεμέστιχας με το ψευδώνυμο «*καπετάν Νικηφόρος*». Η ιστορία ξεκινά με την άφιξη αυτών των στρατιωτικών στη λίμνη των Γιαννιτσών και συγκεκριμένα στην περιοχή Κλειδί. Σημαντικό ρόλο στην ιστορία διαδραματίζουν ο Αποστόλης, ένας έφηβος και ο Γιωβάν, ένα οχτάχρονο αγόρι, που γνωρίζουν καλά τον Βάλτο και αναλαμβάνουν να οδηγήσουν τους αγωνιστές μέσα σ' αυτόν. Στο βιβλίο βλέπουμε την προσπάθεια των Ελλήνων να καταλάβουν τις βουλγαρικές καλύβες και να διώξουν τους Βουλγάρους από κει. Επίσης, στην ιστορία εμφανίζονται ο Βασίλης Ανδρεάδης, ο Περικλής, ο Μήτσος Βασιωτάκης και ο Μάγκας, που είναι λογοτεχνικοί ήρωες από το προηγούμενο βιβλίο της Δέλτα «*Μάγκας*» (1935). Όπως αποδεικνύεται στο τέλος του βιβλίου, ο Γιωβάν είναι γιος του Βασίλη, όμως δεν προλαβαίνουν να ζήσουν μαζί καθώς ο πρώτος χάνει τη ζωή του.

Τα κυριότερα πρόσωπα της ιστορίας είναι τα εξής:

- 1) Αποστόλης: Έφηβος, που γνωρίζει καλά την περιοχή του Βάλτου και γι' αυτό γίνεται οδηγός των Μακεδονομάχων. Δεν έχει οικογένεια.
- 2) Γιωβάν: Οχτάχρονο παιδί, που ακολουθεί πιστά τον Αποστόλη, ο οποίος κάποτε τον έσωσε από τον Βούλγαρο θείο του, ο οποίος τον βασάνιζε. Μισεί τους Βούλγαρους. Αποκαλύπτεται ότι είναι γιος του Βασίλη, ενός μακεδονομάχου, που πολέμησε στο πλευρό του Παύλου Μελά. Δίνει τη ζωή του για τον Αγώνα.
- 3) Καπετάν Άγρας: Ανθυπολοχαγός Σαράντης Αγαπηνός, αρχηγός στον αγώνα εναντίον των κομιτατζήδων.

- 4) Καπετάν Νικηφόρος: Ανθυποπλοίαρχος Ιωάννης Δεμέστιχας. Συμπολεμιστής του Άγρα.
- 5) Βασίλης: Μακεδονομάχος και πατέρας του Γιωβάν. Μετά τη δολοφονία της γυναίκας και της μητέρας του και την αρπαγή του γιου του από τους Βούλγαρους αποσύρεται στην Αίγυπτο. Όμως, αποφασίζει να επιστρέψει στην Μακεδονία, ώστε να πολεμήσει πάλι για την πατρίδα του και να ψάξει για τον γιο του. Στην αρχή της γνωριμίας του με τον Γιωβάν εκφράζει την αντιπάθειά του στο πρόσωπο του μικρού, λόγω της βουλγαρικής καταγωγής του. Στο τέλος του βιβλίου ανακαλύπτει ότι ο Γιωβάν είναι ο γιος του, όμως, δεν προλαβαίνει να περάσει χρόνο μαζί του, καθώς ο Γιωβάν πεθαίνει.
- 6) Καπετάν Ακρίτας ή Γρέγος: Αδερφός της γυναίκας του Βασίλη. Λείπει για χρόνια στην Αφρική, όμως, επιστρέφει στη Μακεδονία για να εκδικηθεί τους Βούλγαρους για τον θάνατο της αδερφής του.
- 7) Κυρία Ηλέκτρα: Η δασκάλα του χωριού Ζορμπάς, ενός μικρού χωριού στα μέρη του Βάλτου. Συμμετέχει ενεργά στον Αγώνα, καθώς μεταφέρει οπλισμό και μηνύματα στους Μακεδονομάχους. Μισεί θανάσιμα τους Βούλγαρους. Κοντά της βρίσκουν καταφύγιο ο Αποστόλης με τον Γιωβάν.
- 8) Μήτσος Βασιωτάκης: Εθελοντής στρατιώτης από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Πρόκειται για τον γιο του αφεντικού του Βασίλη στην Αίγυπτο.
- 9) Περικλής Βασιωτάκης: Ξάδελφος του Μήτσου Βασιωτάκη. Αφήνει και αυτός το σπίτι του στην Αίγυπτο, για να πολεμήσει εθελοντικά στον αγώνα. Χάνει, όμως, τη ζωή του, μαζί με τον πιστό του σκύλο, τον Μάγκα.
- 10) Άγγελ Πέιο: Βούλγαρος κομιτατζής. Πρόκειται για τον δολοφόνο της οικογένειας του Βασίλη.
- 11) Ζλατάν: Βούλγαρος αρχικομιτατζής (βοεβόδας). Συμμετείχε και αυτός στη δολοφονία της οικογένειας του Βασίλη. Παγιδεύει τον καπετάν Άγρα και τον διαπομπεύει στα χωριά προς παραδειγματισμό.

5.2. Στα μυστικά του Βάλτου (2018) – Graphic novel

Συγγραφέας: Ράγκος Γιάννης

Εικονογράφος: Πανταζής Παναγιώτης

5.2.1. Αφηγηματικές τεχνικές

Χρόνος

Η ιστορία ξεκινά το 1936 στο σπίτι της Πηνελόπης Δέλτα, στην Κηφισιά. Εκεί, ένας άντρας εξιστορεί με μια αναδρομική αφήγηση τις αναμνήσεις του από τον Μακεδονικό Αγώνα στην ίδια τη Δέλτα. Όπως πληροφορούμαστε στο τέλος του βιβλίου, μέσα από τον διάλογό του με τη Δέλτα «*Θα ήθελες να συνεχίσουμε το πρωί; Αύριο λοιπόν Αποστόλη... Αύριο...*» (Ράγκος, 2018: 114), αυτός ο άντρας είναι ο Αποστόλης, ένας από τους δύο ήρωες-παιδιά του πρωτότυπου μυθιστορήματος, που έχει μεγαλώσει, όμως, πια και διηγείται τις αναμνήσεις του. Πρόκειται για ένα flashback, το οποίο «*μας μεταφέρει από το παρόν της λογοτεχνικής αφήγησης (1936) στο χρόνο των γεγονότων (1906)*» (Κανατσούλη, 2018: 198).

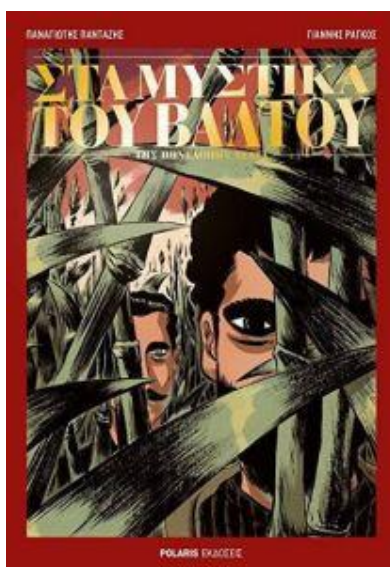
Έγκλιση

Ο λόγος του αφηγητή είναι αναφερόμενος, καθώς παραχωρείται στον Αποστόλη, ο οποίος παρουσιάζει τη μαρτυρία του από εκείνη την εποχή και στα κειμενικά πρόσωπα, όπως φαίνεται από τους διαλόγους των προσώπων στην αναδρομική αφήγηση. Η αφήγηση γίνεται με σταθερή εσωτερική εστίαση από την οπτική του Αποστόλη (Genette, 2007: 242-243, 260- 261).

Φωνή

Ο αφηγητής στη συγκεκριμένη ιστορία είναι ομοδιηγητικός. Επίσης, θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε αυτοδιηγητικό, αφού συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται ως ένα από τα κεντρικά πρόσωπα (Genette, 2007: 320-321).

5.2.2. Εικονογράφηση



Ο τίτλος του βιβλίου είναι τυπωμένος με τη μέθοδο της χρυσοτυπίας, όπως επίσης και το όνομα της Πηνελόπης Δέλτα, που αναγράφεται κάτω από αυτόν. Ο τίτλος παραμένει ίδιος με τον πρωτότυπο έργο. Η γραμματοσειρά του είναι πολύ μεγαλύτερη συγκριτικά με τα ονόματα της συγγραφέως, και των δημιουργών της διασκευής και τοποθετείται στο επάνω μέρος του εξωφύλλου. Στην εικόνα του εξωφύλλου απεικονίζονται δύο από τα κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας, ο καπετάν Άγρας και ο καπετάν Νικηφόρος. Η συγκεκριμένη εικόνα υπάρχει και στο εσωτερικό του βιβλίου. Μέσα από το κείμενο πληροφορούμαστε ότι οι δύο άντρες παρακολουθούν κρυφά τις βουλγαρικές καλύβες μέσα στον Βάλτο *«Όμως προτού επιτρέψει στο Τσέκρι, ήθελε να δει κι αυτός τις βουλγαρικές καλύβες»* (Ράγκος, 2018: 20). Το χρώμα που κυριαρχεί στην εικόνα του εξωφύλλου είναι το σκούρο πράσινο, χρώμα που αποδίδει έναν μυστηριώδη υγρό κίνδυνο (Nodelman, 2009: 108). Επίσης, η εικόνα περιβάλλεται από πλαίσιο. Η εξέταση των γεγονότων μέσα από συγκεκριμένα όρια, προσδίδει απόσταση και αντικειμενικότητα, γιατί ο κόσμος εντός του πλαισίου είναι διαφορετικός από τον δικό μας (Nodelman, 2009: 92).

Ως προς τη γενικότερη εικονογράφιση, παρατηρούμε ότι ο εικονογράφος του graphic novel κ. Πανταζής χρησιμοποιεί μια συγκεκριμένη γκάμα χρωμάτων για να αποδώσει συγκεκριμένες καταστάσεις. Για παράδειγμα, χρησιμοποιεί αποχρώσεις του πράσινου για τον Βάλτο και έντονο κόκκινο για τους σκοτωμούς. Έτσι, *«αποκαθίσταται η μη λεκτική περιγραφή καταστάσεων ή συναισθημάτων με τα χρώματα που αποδίδουν συναισθηματικές αποχρώσεις στις εικονιζόμενες σκηνές»* (Κανατσούλη, 2018: 198).

Ένα άλλο εύρημα του εικονογράφου αποτελεί η τοποθέτηση μίας μικρής βουλγαρικής σημαίας στα μπαλόνια που αντιστοιχούν στους βουλγαρικούς διαλόγους. Με αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης γνωρίζει ανά πάσα στιγμή πότε η συζήτηση πραγματοποιείται στη βουλγαρική γλώσσα. Επιπλέον, θα πρέπει να αναφέρουμε το γεγονός ότι η εξιστόρηση των γεγονότων από τον Αποστόλη παρουσιάζεται μέσα σε κίτρινα μπαλόνια, ενώ οι διάλογοι των προσώπων μέσα από λευκά μπαλόνια, τα οποία δείχνουν κάθε φορά το πρόσωπο που μιλάει.

Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι η απεικόνιση του Βάλτου, των σπιτιών των μακεδονικών χωριών, των καλυβών, αλλά και η ενδυμασία των ηρώων παραπέμπουν σε μία άλλη εποχή.

5.2.3. Χαρακτήρες

Το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας είναι ο καπετάν Άγρας. Πρόκειται για τον ανθυπολοχαγό του Πεζικού Τέλο Αγαπηνό. Από τις πράξεις του και τις ενέργειές του πληροφορούμαστε για τον χαρακτήρα του. Πρόκειται για έναν άνθρωπο που βάζει το καλό της πατρίδας πάνω από το δικό του. Στο κείμενο γίνεται γνωστό ότι είναι άρρωστος, όμως, αρνείται να εγκαταλείψει τον αγώνα *«Και η θέρμη είναι εχθρός, σύντροφε. Όμως, να φύγω δεν γίνεται»* (Ράγκος, 2018: 22). Επιπλέον, όταν πιάνει έναν επικίνδυνο Βούλγαρο Κομιτατζή, αποφασίζει, μετά από λίγες μέρες, να τον στείλει πίσω στη γυναίκα του και τονίζει στους συντρόφους του, ότι δεν κάνουν αγριότητες, αλλά πολεμούν παλικαρίσια *«Ο καπετάν Άγρας είχε αποφασίσει να στείλει τον Παζαρέντζε πίσω στη γυναίκα του. Οι άλλοι του έλεγαν πως ήταν επικίνδυνος./ Εμείς δεν κάνουμε αγριότητες. Πολεμούμε παλικαρίσια»* (Ράγκος, 2018: 30). Με αυτόν τον τρόπο, παρουσιάζεται ο τρόπος σκέψης και δράσης του, γιατί, ενώ έχει την ευκαιρία να κάνει κακό στον εχθρό του, αυτός αποφασίζει να του χαρίσει την ελευθερία. Στη συνέχεια, αποσύρεται από τις επιχειρήσεις στον Βάλτο, λόγω της επιδείνωσης της υγείας του και πηγαίνει στη Νάουσα. Εκεί παρατηρούμε μία μεταβολή στη στάση του. Διοργανώνει σύσκεψη με τους προεστούς της Νάουσας, τους παπάδες και τους δασκάλους της περιφέρειας και τους ανακοινώνει το σχέδιο του, ότι δηλαδή θα πρέπει να μονιάσουν όλοι οι Βαλκανικοί και να επιτεθούν εναντίον των Τούρκων *«Να δώσουμε πρώτοι εμείς οι Έλληνες, που είμαστε οι πιο πολιτισμένοι, το παράδειγμα/ Και όταν μονιάσουμε οι Χριστιανοί, να ριχθούμε μαζί του Τούρκου και να ελευθερώσουμε τη Μακεδονία»* (Ράγκος, 2018: 79). Έχοντας ως ιδανικό την ειρηνική συνύπαρξη των ανθρώπων, πηγαίνει άοπλος, με τη συνοδεία ενός μόνο άντρα, να συναντήσει τον αρχικομιτατζή Ζλατάν. Η πράξη του αυτή αποτελεί δείγμα της γενναιότητάς του. Ο Άγρας, όμως, με την κίνησή του αυτή, πέφτει θύμα του εξευτελισμού και της κακοποίησης των Βουλγάρων και χάνει έτσι τη ζωή του *«Ψεύτες! Φονιάδες! Τι 'ναι ένας άνθρωπος που θα σκοτώσετε γουρουνομούτες;»* (Ράγκος, 2018: 88). Ο καπετάν Άγρας εντάσσεται στους σφαιρικούς χαρακτήρες, καθώς είναι πλήρως αναπτυγμένος και παρουσιάζεται μέσα από τα λόγια και τις πράξεις του (Καρπόζηλου, 1994: 190).

5.2.4. Διασκευαστικές τεχνικές

Το graphic novel *«Στα μυστικά του Βάλτου»* εκδόθηκε το 2018 από τις εκδόσεις Polaris. Συγγραφέας του έργου είναι ο Γιάννης Ράγκος και εικονογράφος ο Παναγιώτης Πανταζής. Στο εξώφυλλο του βιβλίου αναγράφεται ο τίτλος, που, όπως αναφέραμε και προηγουμένως, παραμένει ίδιος με τον αρχικό, τα ονόματα του διασκευαστή και του εικονογράφου, αλλά και το όνομα της Πηνελόπης Δέλτα. Δεν αναγράφεται στο εξώφυλλο, η λέξη διασκευή. Στην συγκεκριμένη περίπτωση λαμβάνει χώρα η αλλαγή είδους, καθώς ένα μυθιστόρημα διασκευάζεται σε graphic novel. Σ' αυτές τις περιπτώσεις *«το διασκευασμένο κείμενο προσαρμόζεται στους κανόνες και τις συμβάσεις που διέπουν το νέο ειδολογικό πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται»* (Οικονομίδου, 2011: 11).

Η πρώτη διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιείται στο παρόν βιβλίο είναι η τεχνική της προσθήκης. Η πρώτη προσθήκη αφορά την παρουσίαση των βασικών προσώπων της ιστορίας *«εν είδη πορτρέτου»* λίγο πριν την έναρξη της αφήγησης, ενώ στο φόντο απεικονίζεται ο χάρτης της περιοχής, όπου διαδραματίστηκαν τα γεγονότα που εκτυλίσσονται στην ιστορία. Είναι συχνό φαινόμενο η παρουσία ενός χάρτη ως περικειμενικού στοιχείου σε βιβλία που απευθύνονται σε παιδιά, και ειδικότερα, όταν πρόκειται για ιστορικές αφηγήσεις, καθώς έτσι επιτυγχάνεται ευκολότερα η σύνδεση των πληροφοριών με τον τόπο της ιστορίας (Κανατσούλη, 2018: 197). Μία άλλη προσθήκη στην παρούσα διασκευή αποτελεί η μορφή της Δέλτα, η οποία παρουσιάζεται στην αρχή της ιστορίας, λίγο πριν την έναρξη της αναδρομικής αφήγησης του Αποστόλη, αλλά και στο τέλος του βιβλίου. Στην αρχή της ιστορίας δεν απεικονίζεται η ίδια, ούτε και ο Αποστόλης, αλλά *«ακούγεται»* μόνο ο διάλογός τους μέσα από το σπίτι της συγγραφέως στην Κηφισιά *«Λέτε να βρέξει; Πολλές φορές η βροχή είναι ευεργετική για τις αναμνήσεις... Από πού θέλεις να συνεχίσουμε λοιπόν; Απ' όταν ήρθε το σώμα του καπετάν Νικηφόρου»* (Ράγκος, 2011: 7). Στην τελευταία σελίδα της αφήγησης, γίνεται φανερό η ταυτότητα των δύο προσώπων που συνομιλούν. Πρόκειται για τον Αποστόλη, ο οποίος εξιστορεί στη Δέλτα τις αναμνήσεις του *«Θα ήθελες να συνεχίσουμε το πρωί; Αύριο λοιπόν Αποστόλη»* (Ράγκος, 2011: 114). Στο τέλος του βιβλίου υπάρχει το επίμετρο, που ενημερώνει τον αναγνώστη για τη ζωή της Δέλτα, τον Μακεδονικό Αγώνα, αλλά και για το μυθιστόρημα *«Στα μυστικά του Βάλτου»* (1937), όπως και φωτογραφικό υλικό από το αρχείο του μουσείου μακεδονικού αγώνα με τους ήρωες του μυθιστορήματος.

Η διασκευή ακολουθεί πιστά την πλοκή του πρωτότυπου έργου, καθώς παρουσιάζονται όλα τα σημαντικά γεγονότα. Στο διασκευασμένο έργο παραλείπονται οι πολλές περιγραφές του πρωτότυπου έργου, οι εκτενείς διάλογοι, καθώς και ορισμένα πρόσωπα, η παρουσία των οποίων δεν προωθεί την εξέλιξη της πλοκής. Αξιοσημείωτη είναι η ιδεολογική αλλοίωση βίαιων σκηνών ή περιστατικών που σχετίζονται με τον θάνατο. Ενδεικτικά αναφέρουμε την περιγραφή του απαγχονισμού του Άγρα και του Μίγγα από το πρωτότυπο έργο *«Σε ένα μεγάλο κλαδί καρδιάς, δύο σώματα κρέμουνταν, το ένα κοντά στον κορμό, το άλλο παραέξω. Ήταν ο Άγρας και ο πιστός οδηγός του, ο Τώνης Μίγγας. Στο στήθος του Άγρα ήταν καρφωμένο ένα χαρτί με την κλασική ειδοποίηση πως 'Έτσι θα τιμωρηθούν όλοι όσοι αντιστέκονται στη θέληση των Βουλγάρων' και με δύο υπογραφές: Κασάπτσε και Ζλατάν. Το κεφάλι του Άγρα ήταν γερμένο πίσω, ακουμπισμένο στον κορμό της καρδιάς, τα σγουρά του μαλλιά, ανακατωμένα, αχτένιστα, τα μάτια του ανοιχτά, τα χείλη μισοχωρισμένα, το πρόσωπο ήρεμο στη νεκρική του χλομάδα. Αντιθέτως, του Μίγγα το πρόσωπο ήταν μολυβί, πρησμένο, συσπασμένο από την αγωνία. Η γλώσσα του, μισοπεσμένη έξω, κρέμονταν πλάγια, ανάμεσα στα δόντια του. Και των δύο τα χέρια ήταν πισθάγκωνα δεμένα, και τα πόδια γυμνά, πρησμένα, κατάμαυρα από τις πορείες και τους κόπους. Τα ρούχα τους, σχισμένα, βρομισμένα, κρέμουνταν απάνω τους κουρέλια»* (Δέλτα, 1994: 485). Στο διασκευασμένο έργο, για την απόδοση της παραπάνω σκηνής χρησιμοποιείται μόνο μία εικόνα που δείχνει έναν κορμό δέντρου και δίπλα του να κρέμονται τα πόδια του Άγρα και του Μίγγα. Η εικόνα δεν συνοδεύεται από κείμενο.

Τέλος, ως προς τη γλώσσα θα πρέπει να αναφέρουμε ότι χρησιμοποιούνται αρκετές λέξεις από το πρωτότυπο και οι οποίες επεξηγούνται με αστερίσκο κάτω από την εικόνα. Τέτοια είναι η λέξη «*βρεσιμιό*» (Ράγκος, 2018: 14). Κάτω από την εικόνα στην οποία χρησιμοποιείται, υπάρχει ένας αστερίσκος που εξηγεί τη σημασία της (με βρήκαν). Επιπλέον, όλο το κείμενο είναι γραμμένο με κεφαλαία γράμματα.

Κλείνοντας, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι λόγο της έκτασης του κειμένου, της εναλλαγής των επεισοδίων και της παρουσίας πολλών προσώπων, η ανάγνωση του πρωτότυπου έργου, αλλά και του διασκευασμένου, απευθύνεται σε ώριμους αναγνώστες, που έχουν κατακτήσει πλήρως την αναγνωστική ικανότητα και όχι σε παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας.

Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία είχε ως στόχο να μελετήσει τις διασκευές, οι οποίες προέρχονται από τα παιδικά λογοτεχνικά έργα της Π. Σ. Δέλτα. Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας επιχειρήθηκε η ανάλυση του όρου της διασκευής. Πολλοί ορισμοί έχουν διατυπωθεί για την έννοια της διασκευής. Με τον όρο διασκευή εννοούμε το νέο προϊόν που προκύπτει από το αρχικό έργο, αλλά και τη γενικότερη διαδικασία με την οποία διαχειρίζεται κανείς το αρχικό κείμενο (Δαμιανού, 2011: 58). Στην περίπτωση των διασκευών για παιδιά, το κείμενο δέχεται τις απαραίτητες τροποποιήσεις, ώστε να καταστεί κατάλληλο για τους νεαρούς αναγνώστες. Η Shavit συσχετίζει τις διασκευές που απευθύνονται σε παιδιά με τη λογοκρισία, αφού ο διασκευαστής δεν διστάζει να μεταβάλει ό,τι θεωρεί ακατάλληλο για τον μικρό αναγνώστη (Shavit, 1981: 197, όπ. αν. στο O' Sullivan, 2010: 185).

Η διασκευή ενός έργου στηρίζεται σε κάποια μεταδιηγητικά σχήματα, δηλαδή σε ορισμένες ιδεολογικές παραδοχές, που ισχύουν σε μία κοινωνία για μία συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Τα μεταδιηγητικά αυτά σχήματα αποτελούν ένα σώμα ιδεών, το οποίο ονομάζεται μετα-ήθος. Ο διασκευαστής οφείλει να λειτουργεί μέσα σ' αυτό το πλαίσιο μετα-ήθους, που περιλαμβάνει τα αντίστοιχα μεταδιηγητικά σχήματα, τα οποία επηρεάζουν εν τέλει τις προσωπικές του θέσεις και επιλογές (Οικονομίδου, 2011: 12).

Μία άλλη έννοια που σχετίζεται με τις διασκευές είναι αυτή του εννοούμενου αναγνώστη. Μέσα από την έννοια του εννοούμενου αναγνώστη *«μπορεί να διαφανεί σε ποιον απευθύνεται ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό έργο»* (Οικονομίδου, 2000: 64). Στην περίπτωση των παιδικών διασκευών ο εννοούμενος αναγνώστης έχει διττή υπόσταση, γιατί εκτός από το παιδί, υπάρχει και ο ενήλικας, ο οποίος θα επιλέξει και θα προβεί στην αγορά του βιβλίου. Συνεπώς, οι επιλογές του διασκευαστή επηρεάζονται και από τις προσδοκίες των ενηλίκων, εκτός από αυτές των παιδιών. Επιπλέον, ο διασκευαστής, όταν δημιουργεί ένα έργο, δεν γνωρίζει το παιδί στο οποίο απευθύνεται, έτσι προσπαθεί να το δημιουργήσει ο ίδιος με βάση αυτό που η κοινωνία θεωρεί σωστό.

Για τη διασκευή ενός έργου χρησιμοποιούνται ορισμένες διασκευαστικές τεχνικές. Αυτές είναι η παράλειψη, η προσθήκη και η αλλαγή είδους. Με την παράλειψη αφαιρούνται κομμάτια από το αρχικό έργο, τα οποία είτε δεν γίνονται κατανοητά από το παιδί είτε θεωρούνται ακατάλληλα. Η προσθήκη από την άλλη,

έχει τον ρόλο του επεξηγηματικού σχολιασμού (Ζερβού, 1997: 123, όπ. αν. στο Οικονομίδου, 2011: 11), ενώ στην περίπτωση της αλλαγής είδους «*Το διασκευασμένο έργο προσαρμόζεται στους κανόνες και τις συμβάσεις που διέπουν το νέο ειδολογικό πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται*» (Οικονομίδου, 2011: 11).

Επιπλέον, στο πρώτο κεφάλαιο παρατέθηκε η θεωρία της αφηγηματολογίας του Gerard Genette και διατυπώθηκαν διάφοροι ορισμοί για την εικονογράφιση, τα παρακειμενικά στοιχεία και τους χαρακτήρες. Τα ανωτέρω αποτέλεσαν και τη μέθοδο ανάλυσης των διασκευασμένων έργων.

Το υλικό της παρούσας εργασίας αποτέλεσαν εννέα διασκευές.

Τρεις διασκευές είχαν ως αφηγηματικό τους έργο το «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (1910):

1. «*Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου,
2. «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (2015) της Κ. Ρουγγέρι,
3. «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (1959) - Θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη.

Άλλες τρεις διασκευές είχαν το μυθιστόρημα «*Τρελαντώνης*» (1932):

1. «*Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2018) της Τ. Τασάκου,
2. «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη,
3. «*Τρελαντώνης*» (2002) της Μ. Ιωάννου.

Δύο διασκευές είχαν τον Μάγκα (1935):

1. «*Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου,
2. «*Μάγκας*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη,

Η τελευταία διασκευή είχε ως αφηγηματικό της έργο το ιστορικό μυθιστόρημα «*Στα μυστικά του Βάλτου*» (1937):

1. «*Στα μυστικά του Βάλτου*» (2018) – Graphic novel.

Όπως φαίνεται από τη χρονολογία έκδοσης των διασκευών, οι επτά από τις εννέα διασκευές εκδόθηκαν την τελευταία πενταετία, σχεδόν ογδόντα χρόνια μετά τον θάνατο της Δέλτα. Εξαίρεση αποτελούν η θεατρική διασκευή του Καμπανέλλη, που ανέβηκε το 1959 και η διασκευή «*Τρελαντώνης*» της Μ. Ιωάννου, που εκδόθηκε το 2002. Οι περισσότερες διασκευές, και συγκεκριμένα οι επτά από τις εννιά, εντάσσονται στην κατηγορία του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου. Συνεπώς, απευθύνονται σε παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας. Επίσης, έχουμε μία θεατρική διασκευή και ένα graphic novel, που απευθύνονται σε άτομα μεγαλύτερης ηλικίας.

Ως προς τις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στις διασκευές, εντοπίστηκαν τα εξής:

Στις διασκευές *«Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) της Τ. Τασάκου και *«Παραμύθι χωρίς όνομα»* (2015) της Κ. Ρουγγέρη, παρατηρούνται αναλήψεις, με τις οποίες πληροφορούμαστε σχετικά με την προηγούμενη δράση των κατοίκων, των αξιωματικών και των υπαλλήλων του κράτους.

Στις διασκευές *«Τρελαντώνης - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2018) της Τ. Τασάκου, *«Τρελαντώνης»* (2016) της Μ. Δασκαλάκη και *«Τρελαντώνης»* (2002) της Μ. Ιωάννου, μέσα από εσωτερικές αναλήψεις παρουσιάζονται οι αταξίες του Αντώνη (πτώση στα βράχια, διάσωση στη θάλασσα, κάπνισμα ναργιλέ, δάγκωμα σκύλου, ζημιά στον Μπαρμπαγιάννη τον Κανατά).

Στις διασκευές *«Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) της Τ. Τασάκου και *«Μάγκας»* (2016) της Μ. Δασκαλάκη, οι εσωτερικές αναλήψεις μας πληροφορούν σχετικά με τον χαρακτήρα του Μάγκα και άλλων προσώπων της ιστορίας, αλλά και για τις περιπέτειες του Μάγκα μαζί με τον Αφράτο.

Παρατηρούμε δηλαδή ομοιότητες στη χρήση των αναλήψεων.

Από την άλλη, εξωτερικές αναλήψεις εντοπίζονται: α) στη διασκευή *«Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) της Τ. Τασάκου, όταν η γιαγιά των παιδιών αναφέρεται στους πολιορκημένους Έλληνες του Μεσολογγίου και, όταν ο Αφράτος διηγείται το περιστατικό, από το οποίο απέκτησε το όνομά του, β) στη διασκευή *«Μάγκας»* (2016) της Μ. Δασκαλάκη, όταν γίνεται λόγος για την καταγωγή και τη ζωή του Περικλή στην Κρήτη και όταν αποκαλύπτεται το μυστικό του Βασίλη, του περιβολάρη του σπιτιού, και γ) στη διασκευή *«Στα μυστικά του Βάλτου»* (2018) του Γ. Ράγκου, στην οποία ο Αποστόλης εξιστορεί με μια αναδρομική αφήγηση τις αναμνήσεις του από τον Μακεδονικό Αγώνα στη Δέλτα, στο σπίτι της στην Κηφισιά το έτος 1936.

Επιπλέον, αναχρονίες με τη μορφή προλήψεων καταγράφηκαν: α) στη διασκευή α) *«Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) της Τ. Τασάκου, που αναφέρονται στην επικείμενη επίθεση του θείου Βασιλιά, β) στη διασκευή *«Τρελαντώνης»* (2016) της Μ. Δασκαλάκη, και γ) *«Τρελαντώνης»* (2002) της Μ. Ιωάννου, με τις οποίες πληροφορούμαστε ότι ο Αντώνης θα αρχίσει να φοιτά σε σχολείο, και δ) *«Μάγκας»* (2016) της Μ. Δασκαλάκη, με την οποία δηλώνεται η απόφαση του Βασίλη να γυρίσει στη Μακεδονία και να ψάξει για τον γιο του.

Όσον αφορά τις θαμιστικές αφηγήσεις, αυτές επιτελούν τις παρακάτω λειτουργίες: *«Στο Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) της

Τ. Τασάκου, η θαμιστική αφήγηση μας πληροφορεί για τις συνήθειες της βασιλικής οικογένειας, που οδήγησαν στην οικονομική καταστροφή τους, στο «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (2015) της Κ. Ρουγγέρη, μας ενημερώνει για τη συνήθεια του βασιλιά, να στέλνει τον γιο του να ζητά φαγητό από άλλα βασίλεια, στον «*Τρελαντώνη*» (2018) της Τ. Τασάκου, οι θαμιστικές αφηγήσεις αναφέρονται στις διάφορες συνήθειες των κοριτσιών και του Αντώνη, όταν είναι λυπημένος, στον «*Τρελαντώνη*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη και στον «*Τρελαντώνη*» (2002) της Μ. Ιωάννου, μας πληροφορούν για τη συμπεριφορά του Αντώνη και τον τρόπο που τον αντιμετώπιζαν οι μεγάλοι, στον «*Μάγκα– Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, οι θαμιστικές αφηγήσεις αποδίδουν τον ενθουσιασμό που νιώθει ο Μάγκας κάθε φορά που ακούει ιστορίες για ηρωικά κατορθώματα και τον τρόπο που αντιμετώπιζε τα αδέσποτα σκυλιά. Τέλος, στον «*Μάγκα*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη, μέσα από τις θαμιστικές αφηγήσεις πληροφορούμαστε για τις συνθήκες ζωής του Αφράτου, αλλά και για τον τρόπο, με τον οποίο συμπεριφέρονται τα μέλη της οικογένειας Σαρδελίδη.

Αναφορικά με τον λόγο των μυθιστορηματικών προσώπων, την εστίαση και το είδος του αφηγητή των διασκευασμένων έργων, δημιουργήθηκε ο παρακάτω συγκεντρωτικός πίνακας, ο οποίος περιέχει τις αντίστοιχες πληροφορίες και για τα πρωτότυπα έργα, ώστε να γίνεται αμέσως αντιληπτό σε ποιες διασκευές ο λόγος του αφηγητή, η εστίαση και το είδος του αφηγητή διατηρήθηκαν ίδια και σε ποιες μεταβλήθηκαν.

Βιβλία	Λόγος αφηγητή	Εστίαση	Αφηγητής
« <i>Παραμύθι χωρίς όνομα</i> » (2016) της Τ. Τασάκου	Αφηγηματοποιημένος και αναφερόμενος	Μηδενική	Ετεροδιηγητικός
« <i>Παραμύθι χωρίς όνομα</i> » (2015) της Κ. Ρουγγέρη	Αφηγηματοποιημένος και αναφερόμενος	Μηδενική	Ετεροδιηγητικός
« <i>Παραμύθι χωρίς όνομα</i> » (1910) της Π. Σ. Δέλτα	Αφηγηματοποιημένος και αναφερόμενος	Μηδενική	Ετεροδιηγητικός

«Τρελαντώνης» (2018) της Τ. Τασάκου	Αναφερόμενος	Σταθερή εσωτερική εστίαση	Ομοδιηγητικός
«Τρελαντώνης» (2016) της Μ. Δασκαλάκη	Αφηγηματοποιημένος και αναφερόμενος	Μηδενική	Ετεροδιηγητικός
«Τρελαντώνης» (2002) της Μ. Ιωάννου	Αφηγηματοποιημένος και αναφερόμενος	Μηδενική	Ετεροδιηγητικός
«Τρελαντώνης» (1932) της Π. Σ. Δέλτα	Αφηγηματοποιημένος και αναφερόμενος	Μηδενική	Ετεροδιηγητικός
«Μάγκας» (2016) της Τ. Τασάκου	Αναφερόμενος	Σταθερή εσωτερική εστίαση	Ομοδιηγητικός
«Μάγκας» (2016) της Μ. Δασκαλάκη	Αναφερόμενος	Σταθερή εσωτερική εστίαση	Ομοδιηγητικός
«Μάγκας» (1935) της Π. Σ. Δέλτα	Αναφερόμενος	Σταθερή εσωτερική εστίαση	Ομοδιηγητικός
«Στα μυστικά του Βάλτου» (2018) του Γ. Ράγκου	Αναφερόμενος	Σταθερή εσωτερική εστίαση	Ομοδιηγητικός
«Στα μυστικά του Βάλτου» (1937) της Π. Σ. Δέλτα	Αφηγηματοποιημένος και αναφερόμενος	Μηδενική	Ετεροδιηγητικός

Από τον παραπάνω πίνακα γίνεται φανερό ότι στην πλειονότητα των περιπτώσεων ο λόγος του αφηγητή, η εστίαση και το είδος του αφηγητή διατηρούνται ίδια με το πρωτότυπο έργο. Μόνο σε δύο διασκευές: «Τρελαντώνης» (2018) της Τ. Τασάκου και «Στα μυστικά του Βάλτου» (2018) του Γ. Ράγκου παρατηρούνται μεταβολές.

Σχετικά με την εικονογράφηση, στα περισσότερα εξώφυλλα των διασκευών, παρουσιάζονται οι κεντρικοί χαρακτήρες της ιστορίας: «*Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, «*Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2018) της Τ. Τασάκου, «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη, «*Τρελαντώνης*» (2002) της Μ. Ιωάννου, «*Μάγκας - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, «*Μάγκας*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη, «*Στα μυστικά του Βάλτου*» (2018) – Graphic novel. Μόνο στη διασκευή «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (2015) της Κ. Ρουγγέρη δεν απεικονίζεται το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, αλλά η γαϊδουροκεφαλή, η οποία διαδραματίζει, όμως, καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής.

Οι τίτλοι σε όλες τις διασκευές διατηρούνται ίδιοι με το πρωτότυπο. Μόνο οι διασκευές της Τ. Τασάκου έχουν την προσθήκη «*Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*». Επίσης, σε έξι από τα εννέα εξώφυλλα υπάρχει ένδειξη που να ενημερώνει τον αναγνώστη, ότι το βιβλίο που κρατά στα χέρια του είναι διασκευή: 1) «*Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, 2) «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (2015) της Κ. Ρουγγέρη, 3) «*Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2018) της Τ. Τασάκου 4) «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη, 5) «*Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, και 6) «*Μάγκας*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη.

Για την ανάλυση της εικονογράφησης των διασκευών, επιλέχθηκαν οι εικόνες που απεικονίζουν το ίδιο περιστατικό, προκειμένου να εντοπιστούν ομοιότητες και διαφορές στις απεικονίσεις του ίδιου γεγονότος. Για παράδειγμα από τις διασκευές «*Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου και «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (2015) της Κ. Ρουγγέρη επιλέχθηκε να αναλυθεί η αντίδραση του Πρίγκιπα, όταν αντικρίζει τη γαϊδουροκεφαλή που έστειλε ο θεός Βασιλιάς ως δώρο στον πατέρα του. Στη διασκευή «*Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) ο Πρίγκιπας είναι κρυμμένος πίσω από μία κουρτίνα και παρακολουθεί τον πατέρα του, που ανοίγει το πανέρι. Στο επόμενο δισέλιδο αποκαλύπτεται η αντίδραση του Πρίγκιπα, όταν βλέπει την γαϊδουροκεφαλή, η οποία είναι, να πάρει την αδερφή του και να απομακρυνθούν από το παλάτι μέσα στη νύχτα. Μάλιστα, απεικονίζονται να τρέχουν μέσα στο δάσος κατά τη διάρκεια της νύχτας. Στη διασκευή «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (2015) της Κ. Ρουγγέρη, ο Πρίγκιπας είναι παρών στο άνοιγμα του κουτιού που περιέχει τη γαϊδουροκεφαλή, δεν κρύβεται, όμως, απλώς στέκεται πίσω από όλους όσοι

βρίσκονται στο δωμάτιο. Η αντίδραση του πρίγκιπα στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι να κρατήσει τη γαϊδουροκεφαλή, ώστε να τη βλέπουν όλοι και να μην τη ξεχάσουν. Στην επόμενη σελίδα βλέπουμε τον Πρίγκιπα και την Ειρηνούλα να περπατάνε στο δάσος. Παρατηρούμε μια διαφορετική προσέγγιση από τους δύο διασκευαστές. Στην πρώτη περίπτωση η αντίδραση του πρίγκιπα είναι η φυγή, ενώ στη δεύτερη η κινητοποίηση και η προσπάθεια βελτίωσης της κατάστασης.

Στις διασκευές «*Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2018) της Τ. Τασάκου, «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη και «*Τρελαντώνης*» (2002) της Μ. Ιωάννου, το περιστατικό που επιλέχθηκε να μελετηθεί, είναι εκείνο που ο Αντώνης λύνει τον κόμπο, με τον οποίο ο Μπαρμπα-Γιάννης έχει δεμένες τις στάμνες πάνω στο γαϊδουράκι του και αυτές πέφτουν κάτω και σπάνε. Και στις τρεις διασκευές, το περιστατικό αυτό δίνεται μέσα από μια αναδρομική αφήγηση, με την οποία γίνεται γνωστό ότι και η Πουλουδιά ήταν μαζί με τον Αντώνη στο συμβάν με τις στάμνες, όμως, στα βιβλία «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη και «*Τρελαντώνης*» (2002) της Μ. Ιωάννου, ο Αντώνης απεικονίζεται μόνος του. Τέλος, στα βιβλία «*Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016), της Τ. Τασάκου και «*Τρελαντώνης*» (2002), της Μ. Ιωάννου, ο Αντώνης παρουσιάζεται πριν σπάσει τις κανάτες, ενώ στο βιβλίο «*Τρελαντώνης*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη, ο Αντώνης απεικονίζεται με τις κανάτες να είναι σπασμένες.

Στις διασκευές «*Μάγκας – Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου και «*Μάγκας*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη, η εικόνα μέσα από το βιβλίο που επιλέξαμε να σχολιάσουμε αναφέρεται στη φυγή του Μάγκα από το σπίτι. Στη διασκευή «*Μάγκας - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, ο Μάγκας εγκαταλείπει την οικογένεια επειδή, όπως φαίνεται και από την εικόνα του βιβλίου, ρίχνει τη βιβλιοθήκη κάτω στην προσπάθειά του να ανέβει σε αυτήν για να διαβάσει κι άλλους χάρτες, ενώ στη διασκευή «*Μάγκας*» (2016) της Μ. Δασκαλάκη, ο Μάγκας φεύγει από το σπίτι, επειδή έπνιξε τα παπάκια της οικογένειας. Και στις δύο περιπτώσεις ο Μάγκας απεικονίζεται στο κάτω μέρος της σελίδας να τρέχει. Στην πρώτη περίπτωση είναι ακόμη μέσα στο σπίτι, ενώ στη δεύτερη έχει βγει στο δρόμο. Παρατηρούμε και εδώ διαφορές, ως προς την αιτία της φυγής του Μάγκα ανάμεσα στις δύο διασκευές.

Τα πρωτότυπα έργα της Δέλτα περιέχουν έναν πολύ περιορισμένο αριθμό ασπρόμαυρων εικόνων. Οι διασκευές από τα βιβλία της, όμως, με τις έγχρωμες εικονογραφήσεις αναπαριστούν όλα τα σημαντικά γεγονότα που υπάρχουν σε κάθε

βιβλίο. Σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι οι εικονογράφοι των διασκευών προσπάθησαν να αποτυπώσουν την εποχή στην οποία αναφέρεται κάθε διασκευή χρησιμοποιώντας στοιχεία που παρέπεμπαν σε παλιότερες δεκαετίες, όπως είναι η ενδυμασία των ηρώων.

Αναφορικά, με τους χαρακτήρες της ιστορίας, ο Πρίγκιπας σε όλες τις διασκευές του βιβλίου *«Παραμύθι χωρίς όνομα»* (1910), ο Αντώνης σε όλες τις διασκευές του *«Τρελαντώνης»* (1932), ο Μάγκας σε όλες τις διασκευές του *«Μάγκα»* (1935), και ο καπετάν Άγρας στη διασκευή *«Στα μυστικά του Βάλτου»* (2018) σε graphic novel, χαρακτηρίζονται ως σφαιρικοί χαρακτήρες. Ο Δάσκαλος, από τη θεατρική διασκευή του Καμπανέλλη, θα μπορούσε να ενταχθεί και αυτός στους σφαιρικούς χαρακτήρες, λόγω της εξέλιξης του χαρακτήρα του, στην πορεία του έργου. Αναφορικά με τους υπόλοιπους χαρακτήρες: Στις διασκευές που έχουν ως αφηγητικό έργο το *«Παραμύθι χωρίς όνομα»* (1910) οι χαρακτήρες, όπως ο Αστόχαστος, η βασίλισσα Παλάβω, η Ζήλιω και η Πικρόχολη εντάσσονται στους επίπεδους χαρακτήρες, αφού δεν εξελίσσονται στην ιστορία. Στις διασκευές που βασίζονται στο μυθιστόρημα *«Τρελαντώνης»* (1932) ο θείος Ζωρζής, η θεία Μαριέτα και η Μις Ράις χαρακτηρίζονται και αυτοί ως επίπεδοι χαρακτήρες, όπως επίσης και η γιαγιά, ο Αφράτος, ο Περικλής και ο Βασίλης στις διασκευές του *«Μάγκα»* (1932). Η ανωτέρα κατηγοριοποίηση συμφωνεί με τα πρωτότυπα έργα, καθώς σε αυτά ο Συνετός, ο Αντώνης και ο Μάγκας εντάσσονται στους σφαιρικούς χαρακτήρες, ενώ ο βασιλιάς, η βασίλισσα, η Ζήλιω η Πικρόχολη, ο θείος Ζωρζής, η θεία Μαριέτα, η Μις Ράις, η γιαγιά, ο Αφράτος, ο Περικλής και ο Βασίλης εντάσσονται στους επίπεδους χαρακτήρες (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011: 132-137).

Σχετικά με τις διασκευαστικές τεχνικές, σε όλα τα έργα χρησιμοποιείται η τεχνική της παράλειψης. Υπάρχουν περιπτώσεις που παραλείπονται σημαντικά γεγονότα του πρωτότυπου έργου: *«Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) της Τ. Τασάκου, *«Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2018) της Τ. Τασάκου και *«Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα»* (2016) της Τ. Τασάκου. Υπάρχουν, όμως, και διασκευές που ακολουθούν πιστά το πρωτότυπο έργο και οι παραλείψεις τους αφορούν κυρίως επεισόδια και πρόσωπα, τα οποία δεν διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής: *«Παραμύθι χωρίς όνομα»* (2015) της Κ. Ρουγγέρη, *«Τρελαντώνης»* (2002) της Μ. Ιωάννου και *«Στα μυστικά του Βάλτου»* (2018) – Graphic novel.

Η τεχνική της προσθήκης εντοπίζεται σε μικρότερο βαθμό στις εξής διασκευές: «*Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, «*Τρελαντώνης - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2018) της Τ. Τασάκου και «*Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*» (2016) της Τ. Τασάκου, «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (1959) - θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη και «*Στα μυστικά του Βάλτου*» (2018) – graphic novel.

Τέλος, στο κείμενο παρατηρούνται και ορισμένες ιδεολογικές αλλοιώσεις. Για παράδειγμα, στην περίπτωση του βιβλίου «*Παραμύθι χωρίς όνομα*» (1910) της Δέλτα, στο πρώτο κεφάλαιο του αυθεντικού κειμένου, παρατηρείται η προσωποποίηση των ζώων και των φυτών, καθώς τα βλέπουμε να συζητούν μεταξύ τους, όταν αντικρίζουν τον Πρίγκιπα. Αυτή η προσωποποίηση παραλείπεται στα διασκευασμένα έργα. Στις διασκευές, οι οποίες έχουν ως αφηγητικό τους έργο τον «*Μάγκα*» (1935), παραλείπονται ρατσιστικές εκφράσεις, αλλά και περιστατικά βίας, όπως ο καβγάς του Βασίλη με τον Βούλγαρο γαλατά, εξαιτίας της καταγωγής του δεύτερου.

Τέλος, στην περίπτωση του graphic novel «*Στα μυστικά του Βάλτου*» (2018) του Γ. Ράγκου λαμβάνει χώρα η ιδεολογική αλλοίωση περιστατικών που σχετίζονται με τον θάνατο. Για παράδειγμα, στο πρωτότυπο έργο της Δέλτα περιγράφεται με λεπτομέρειες ο απαγχονισμός του Άγρα και του Μίγγα στα κλαδιά μιας καρυδιάς. Στο διασκευασμένο έργο, η συγκεκριμένη σκηνή αποδίδεται μόνο από μία εικόνα που δείχνει τον κορμό ενός δέντρου και δίπλα του να κρέμονται τα πόδια του Άγρα και του Μίγγα, χωρίς τη συνοδεία κειμένου.

Κλείνοντας, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι οι διασκευές δείχνουν το ενδιαφέρον των εκδοτικών οίκων, των δημιουργών, αλλά και των αναγνωστών για τα διαχρονικά έργα της Παιδικής Λογοτεχνίας. Οι διασκευές που μας απασχόλησαν απευθύνονται στον μικρό αναγνώστη (προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας) και του δίνουν τη δυνατότητα να έρθει σε επαφή με μία σημαντική Ελληνίδα συγγραφέα.

Βιβλιογραφία

Πρωτεύουσα

Δέλτα, Π. (1994). *Στα μυστικά του Βάλτου* (4^η εκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Δέλτα, Π. (1998). *Τρελαντώνης* (10^η εκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Δέλτα, Π. (2010). *Παραμύθι χωρίς όνομα* (25^η εκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Δέλτα, Π. (2011). *Μάγκας* (28^η εκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Δασκαλάκη, Μ. (2016). *Μάγκας*, Εικ. Τσίλης, Θ., & Ζελέσκου, Ε. Αθήνα: Μίνωας.

Δασκαλάκη, Μ. (2016). *Τρελαντώνης*, Εικ. Τσίλης, Θ., & Ζελέσκου, Ε. Αθήνα: Μίνωας.

Ιωάννου, Μ. (2012). *Τρελαντώνης*, Εικ. Σγούρα, Α. Αθήνα: Κέδρος.

Καμπανέλλης, Ι. (1993), *Θέατρο, Παραμύθι χωρίς όνομα* (4^η εκδ., Τόμ. Β), Αθήνα: Κέδρος.

Ράγκος, Γ. (2018). *Στα μυστικά του Βάλτου*, Εικ. Πανταζής, Π. Αθήνα: Polaris.

Ρουγγέρη, Κ. (2015). *Παραμύθι χωρίς όνομα*, Εικ. Κουλουμπή, Χ. Αθήνα: Διάπλαση.

Τασάκου, Τ. (2016). *Μάγκας - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*, Εικ. Κονταίου Α. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Τασάκου, Τ. (2016). *Παραμύθι χωρίς όνομα - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*, Εικ. Κονταίου Α. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Τασάκου, Τ. (2018). *Τρελαντώνης - Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα*, Εικ. Κονταίου Α. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Δευτερεύουσα Ελληνόγλωσση

Βιβλία

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

Ασωνίτης, Π. (2007). *Δραστηριότητες αγωγής και μάθησης με το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο και τα κινούμενα σχέδια: οδηγός επιλογής και αξιοποίησης παιδαγωγικού υλικού για εκπαιδευτικούς, γονείς, σπουδαστές: με σχέδια εργασίας*. Ιωάννινα: Ενδοχώρα.

Γαβριηλίδου, Σ. (2011). «Μεταφράσεις - διασκευές στην ελληνική παιδική λογοτεχνία». Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά (35-53)*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

Γαβριηλίδου, Σ. (2018). *Εκδότες, βιβλία, παιδιά*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Γαρδίκια-Κατσιαδάκη, Ε. (1999). *Από το Γουδί ως την Έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου (1909-1914), Ελληνική Ιστορία, (Τόμος 22)*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

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

Γιαννικοπούλου, Α. (2016). *Το εικονογραφημένο βιβλίο στην προσχολική εκπαίδευση: φιλαναγνωστικές δράσεις*. Αθήνα: Πατάκης.

Δαμιανού, Δ. (2011). «Το μεγάλο ταξίδι των καλικάντζαρων. Από τη λαϊκή παράδοση στην παιδική λογοτεχνία». Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά (55-73)*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

Ζερβού, Α. (2004). *Στη Χώρα των Θαυμάτων: Το Παιδικό Βιβλίο ως Σημείο Συνάντησης Παιδιών – Ενηλίκων*. Αθήνα: Πατάκης.

Ζερβού, Α. (2011). «Η Διασκευή ad usum Delphini - Στοιχεία Ιστορίας και Θεωρίας». Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και Εικονογραφικές Διασκευές για παιδιά (17-34)*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

Genette, G. (2007). *Σχήματα III Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, Μτφρ.: Λυκούδης, Επιμ.: Καψωμένος Αθήνα: Πατάκης.

Καλλίνης, Γ. (2005). *Εγχειρίδιο Αφηγηματολογίας. Εισαγωγή στην τεχνική της αφήγησης*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Κανατσούλη, Μ. (2000). *Ιδεολογικές διαστάσεις της παιδικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Τυπωθήτω - Γ. Δαρδανός.

Κανατσούλη, Μ. (2007). *Εισαγωγή στη Θεωρία και Κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας σχολικής και προσχολικής ηλικίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Κανατσούλη, Μ. (2011). «Μετα – αφηγήσεις/ Διασκευές λαϊκών παραμυθιών για παιδιά». Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά (77-96)*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

Καρακίτσιος, Α. (2016). *Περί παιδικής Λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη: Ζυγός.

Καρπόζηλου, Μ. (1994). *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Καψάλης Δ. Γ. (1998) *Μελέτες για την Παιδική Λογοτεχνία, Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Παιδαγωγικό Τμήμα Δ. Ε.*

Καψωμένος, Ε. (2014). *Αφηγηματολογία, Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*. Αθήνα: Πατάκης.

Κιτσαράς, Γ. (1993). *Το εικονογραφημένο βιβλίο στη νηπιακή και προσχολική ηλικία : μια θεωρητική και εμπειρική προσέγγιση*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Λαδογιάννη, Γ. (2011). *Ο τόπος του δράματος: Μελέτες για την ελληνική δραματολογία του 19ου και 20ού αιώνα*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Μαυρίδου, Μ. (2004). «Η λογοτεχνία στο θέατρο: Η περίπτωση της θεατρικής μεταφοράς μυθιστορημάτων για παιδιά και νέους». Στο Τ. Τσιλιμένη (Επιμ.), *Το σύγχρονο ελληνικό παιδικό μυθιστόρημα* (σελ. 294-303). Αθήνα: Σύγχρονοι ορίζοντες.

Μουλά, Ε. (2011). «Διασκευές αρχαίων τραγωδιών για παιδιά: Από την ιδεολογική στράτευση στον εθνικό σκοπό έως τη χειραφέτηση, την πολυφωνία και την ανατροπή». Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά (131-150)*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

Μπενέκος, Α. (1981). *Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*. Αθήνα: Δίπτυχο.

Nodelman, P. (2009). *Λέξεις για εικόνες: Η αφηγηματική τέχνη του παιδικού εικονογραφημένου βιβλίου* (μτφ. Π. Πανάου). Αθήνα: Πατάκης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1988).

Norton, D. (2007). *Μέσα από τα μάτια ενός παιδιού* (Επιμ.: Μ. Σουλιώτης). Αθήνα: Επίκεντρο.

Οικονομίδου, Σ. (2000). *Χίλιες και μία Ανατροπές: η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Οικονομίδου, Σ. (2011). «Εισαγωγή – Θεωρητικά προλεγόμενα». Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά (7-16)*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

Οικονομίδου, Σ. (2016).: *Το παιδί πίσω απ' τις λέξεις: Ο εννοούμενος αναγνώστης των παιδικών βιβλίων*. Αθήνα: Gutenberg.

Ο' Sullivan, E. (2010). *Συγκριτική παιδική λογοτεχνία* (Τ. Τσιλιμένη, Επιμ. Π. Πανάου & Ε. Ξυνή, Μτφρ). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Παγανός, Γ. (1993). *Νεοελληνική Πεζογραφία, Θεωρία και Πράξη* (Τόμ. Β). Αθήνα: Κώδικας.

Παπαντωνάκης, Γ., & Κωτόπουλος, Τ. (2011). *Σκηνικό Χαρακτήρες Πλοκή, Διαβάζοντας ένα Λογοτεχνικό Κείμενο για Παιδιά και Νέους*. Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος Ίων.

Πούλος, Κ. (2011). «Διασκευή: Η αυτονόμηση μιας παρεξήγησης». Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά (185-192)*. Αθήνα: Παπαδόπουλος, Σελ.:186.

Πούχγερ, Β. (1984). *Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου. Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*. Αθήνα: Παϊρίδη.

Πούχγερ, Β. (1999). *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο Νεοελληνικό θέατρο (17ος -20ος αιώνας): μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Πούχγερ, Β. (2010). *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας: το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα : Παπαζήσης.

Σακελλαρίου, Χ. (1997). *Πηνελόπη Δέλτα: η ζωή, οι έρωτες, το έργο της*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Σιβροπούλου, Ρ. (2004). *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών θεωρητικές και διδακτικές διαστάσεις*. Αθήνα : Μεταίχμιο.

Σπανάκη, Μ. (2004). *Βυζάντιο και Μακεδονία στο έργο της Π. Δέλτα: η σχέση ιστορίας και λογοτεχνίας*. Αθήνα : Ερμής.

Σπανάκη, Μ. (2011). *Ο Καζαντζάκης και η Παιδική Λογοτεχνία, Μύθος και Ιστορία στα Μυθιστορήματα - Ο Μέγας Αλέξανδρος Στα Παλάτια της Κνωσού*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου, Gutenberg.

Τσιλιμένη, Τ. (2007). *Εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο: όψεις και απόψεις*, Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας.

Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (1987). *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*. Αθήνα: Κέδρος.

Δευτερεύουσα Ξενόγλωσση

Βιβλία

Genette, G (1979). *Introductionnal' architexte*, Paris: Seuil.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Editions du Seuil.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press.

Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.

Shavit, Z. (1986). *Poetics of children' s literature*.Athens and London:The university of Georgia Press

Ηλεκτρονικές πηγές

Δήμου, Ε. (2014). *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο: θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 2ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα* (Διδακτορική διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.

Ανακτήθηκε από <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/38108>

Ζέζου, Α. (2015). *Γραφιστική αφήγηση (graphic novel): ένα νέο είδος για παιδιά* (Διδακτορική διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.

Ανακτήθηκε από <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/35959>

Ζερβού, Α. (2005). «Εσωτερική εστίαση και (επαν) αφηγήσεις κλασικών για παιδιά και ενήλικες: διαδραστικά φαινόμενα και ιδεολογικές φορτίσεις». *Σύγκριση*, 16, 83-118.

Ανακτήθηκε από:<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syngkrisi/article/view/10085>

Καλκάνη, Ε. (2004). *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι Διασκευές του Αριστοφάνη* (Διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος.

Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/15642>

Κανατσούλη, Μ. (2018). «Βιβλιοπαρουσίαση: Ράγκος, 2018». *Διάλογοι! Θεωρία και πράξη στις επιστήμες αγωγής και εκπαίδευσης*, 4, 194-199. Ανακτήθηκε από: [doi:http://dx.doi.org/10.12681/dial.19302](http://dx.doi.org/10.12681/dial.19302)

Κανελλάκη, Γ., & Σωτηρόπουλος, Λ. (2013). «Αντιλήψεις των παιδιών σχετικά με την έννοια της “ντροπής” όπως προκύπτουν από την επαφή τους με το κλασσικό μυθιστόρημα “Τρελαντώνης” της Πηνελόπης Δέλτα». *Επιστημονική Επετηρίδα Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, 25, 75-93.

Ανακτήθηκε από: <http://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/5858?mode=full>

Κρητικός, Π, & Σαμπανίκου, Ε. (2017). «Γκράφικ Νόβελ: Ένα νέο αφηγηματικό είδος; Ζητήματα ορισμών, δημιουργίας και παραγωγής με αφορμή την ελληνική σκηνή». *Κείμενα*, 26, 1-11 .

http://keimena.ece.uth.gr/main/index.php?option=com_content&view=article&id=412:t26-kritikos&catid=70:-26&Itemid=106

Νικολόπουλος, Α. (2017). «Graphic novels: Μια όψιμη μορφή των κόμικς – Λογοτεχνία ή αυθύπαρκτη τέχνη; Χρήση και κατάχρηση του όρου». *Κείμενα*, 26, 1-17.

http://keimena.ece.uth.gr/main/index.php?option=com_content&view=article&id=414:t26-soloup&catid=70:-26&Itemid=106

Παπαγεωργίου, Α. (2010). *Η ελληνική μυθολογία στην ελληνική παιδική λογοτεχνία: συγκριτική προσέγγιση της ελληνικής μυθολογίας* (Διδακτορική διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

Ανακτήθηκε από <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/26225>

Τσιτσανούδη – Μαλλίδη, Ν.& Παπαδοπούλου, Σμ. (2013). «Η αποκάλυψη της 'στάσης υψηλής εικονικής ευμένειας' ως εργαλείο για την εμβάθυνση του κριτικού γραμματισμού στη σχολική καθημερινότητα». Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου θέμα «Ο Κριτικός Γραμματισμός στη σχολική πράξη». Εργαστήριο Γλώσσας Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης Α.Π.Θ., Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Frederick Κύπρου. Δράμα, 1-3 Νοεμβρίου. Ανακτήθηκε από :

http://www.nured.uowm.gr/drama/Eisegeseis_files/%CE%A0%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%B4%CE%BF%CF%80%CE%BF%CF%85%CC%81%CE%BB%CE%

[BF%CF%85%20%26%20%CE%A4%CF%83%CE%B9%CF%84%CF%83%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CF%85%CC%81%CE%B4%CE%B7.pdf](#)

Χάρης, Π. (1974). «Η αξία της μορφής- Αφήγηση και θέατρο», *Νέα Εστία*, 95(1121), 352-355.

Ανακτήθηκε

από:

<http://www.ekebi.gr/magazines/showimage.asp?file=122446&code=5200&zoom=800>

στις 10/10/2019

Χατζιωαννίδου, Ε. (2016). «Κινηματογραφική μεταφορά του Μυστικού Κήπου: συγκριτική μελέτη του βιβλίου και της διασκευής του 1987». *Κείμενα*, 24, 1-11.

http://keimena.ece.uth.gr/main/index.php?option=com_content&view=article&id=377:t24hatzioanidou&catid=68:-24&Itemid=104

Παράρτημα

1) Βιογραφικά Συγγραφέων κατά αλφαβητική σειρά

Δασκαλάκη Μαρία: Μάγκας (2016) Τρελαντώνης (2016)

«Γεννήθηκε το 1982 στο Ηράκλειο της Κρήτης. Στην εφηβεία γράφει τα πρώτα της ποιήματα κι έτσι κάπως ξεκινά γι' αυτήν η περιπέτεια της συγγραφής. Μιλά αγγλικά και ιταλικά και κάνει για χρόνια σπουδές ζωγραφικής. Το 2004, αποφοιτά από το τμήμα Αρχαιονομίας και Βιβλιοθηκονομίας του Ιόνιου Πανεπιστήμιου στην Κέρκυρα κι επιστρέφει μόνιμα στην Κρήτη. Έκτοτε, αρθρογραφεί σε έντυπα και περιοδικά και πειραματίζεται με το ραδιόφωνο. Λίγους μήνες μετά, ξεκινά να δουλεύει με παιδιά, οπότε κι αρχίζει η ενασχόλησή της με την παιδική λογοτεχνία. Σήμερα, διδάσκει ζωγραφική και συντονίζει λογοτεχνικές ομάδες και εργαστήρια δημιουργικής γραφής για παιδιά. Παράλληλα, συνεργάζεται με την καθημερινή εφημερίδα "Πατρίς", ενώ δημοσιεύσεις της έχουν αναρτηθεί και στο διαδίκτυο (www.protagon.gr, www.tovima.gr, www.e-roema.eu, www.logotechnes.gr). Από το 2008 είναι μέλος της Γυναικείας Λογοτεχνικής Συντροφιάς και συνεργάζεται με σχολεία τα οποία και επισκέπτεται κατόπι συνεννοήσεως. Έχει βραβευθεί στην ποίηση και το διήγημα από την Πανελλήνια Ένωση Λογοτεχνών, τον Σύνδεσμο Φιλολόγων Ν. Χανίων, τον Δήμο Αρκαδίου Ν. Ρεθύμνης, τον Πολιτιστικό Οργανισμό του Δήμου Αγ. Νικολάου, την Παγκρήτια Ένωση Λογοτεχνών, το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Ξυλοκάστρου, την "Τέχνη" - Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρία Κιλκίς, τον Ελληνοαυστραλιανό Σύνδεσμο Μεμβούρνης και τον Προοδευτικό Σύλλογο "Τα Καστέλλια", καθώς και για τη συγγραφή παιδικού βιβλίου από τη Γυναικεία Λογοτεχνική Συντροφιά. Είναι παντρεμένη και έχει μία κόρη». Ανακτήθηκε από: http://www.biblionet.gr/author/93424/%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%AF%CE%B1_%CE%94%CE%B1%CF%83%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%AC%CE%BA%CE%B7

Ιωάννου Μαρία: Τρελαντώνης (2002)

«Η Ιωάννου Μαρία γεννήθηκε μια Τρίτη χαράματα, Δεκέμβρη του 1968, σ' ένα χωριό κοντά στη Λευκωσία. Το 1974, με την τουρκική εισβολή, τη δέχτηκε το χωριό της μάνας της το Μοσφίλι, που δεν το έχει ο χάρτης, ένα χωριουδάκι ανάμεσα σε βουνό και θάλασσα. Το 1981, εκεί που άρχισε να ριζώνει, ο άνεμος τη μετέφερε ξανά στη

Λευκωσία. Το 1986 τη βρίσκει με μια βαλίτσα πάλι στο χέρι στην Αθήνα για σπουδές στη Φιλοσοφική. Το 1992 επιστρέφει στην Κύπρο. Η ζωή της αλλάζει εντελώς το 1995 με τον ερχομό της κόρης της Ιφιγένειας. Τα θρανία την καλούν και πάλι το 2003 στο Πανεπιστήμιο Κύπρου στο Τμήμα Πολιτικών Επιστημών. Στη συνέχεια κάνει μεταπτυχιακό στην Επικοινωνία. Το ταξίδι της συνεχίζεται με συντρόφους πάντα μια βαλίτσα, ένα μολύβι κι ένα κομμάτι χαρτί.» Ανακτήθηκε από: http://www.biblionet.gr/author/51873/%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%AF%CE%B1_%CE%99%CF%89%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%85

Καμπανέλλης Ιάκωβος: Παραμύθι χωρίς όνομα (1959)

«Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο γεννήτορας του ελληνικού μεταπολεμικού θεάτρου, όπως έχει χαρακτηριστεί, γεννήθηκε στη Νάζο το 1922. Το 1934, η οικογένειά του μετακόμισε, λόγω οικονομικών προβλημάτων, στην Αθήνα και ο Καμπανέλλης αναγκάστηκε να εργάζεται την ημέρα και να σπουδάζει σε μια νυχτερινή Τεχνική Σχολή. Διψασμένος για γνώση, νοίκιαζε βιβλία από τα παλαιοβιβλιοπωλεία και μέχρι να τελειώσει το γυμνάσιο είχε γνωρίσει όλους τους ευρωπαϊούς κλασικούς. Το 1942 συνελήφθη από τους Γερμανούς και μεταφέρθηκε στο στρατόπεδο συγκεντρώσεως Μαουτχάουζεν. Είναι ένας από τους ελάχιστους επιζήσαντες, και επέστρεψε το 1945. Την εμπειρία του αυτή την κατέγραψε στο μοναδικό του πεζογράφημα, "Μαουτχάουζεν" (1963). Όταν γυρίζει στην Αθήνα, εντυπωσιάζεται από μια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης και αποφασίζει να ασχοληθεί με το θέατρο. Πρωτοεμφανίστηκε στο θέατρο το 1950 με το έργο "Χορός πάνω στα στάχια" (Θίασος Λεμού), αλλά γνωστός έγινε με τα επόμενα έργα του, που ανέβηκαν από το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν και το Εθνικό Θέατρο. Το έργο σταθμός στη σταδιοδρομία του θεωρείται η "Αυλή των θαυμάτων" (1957). Στο επίκεντρο του έργου του βρίσκεται ο προβληματισμός για τα κοινωνικά δρώμενα και τον αντίκτυπο που έχουν στη ζωή των ανθρώπων και, κυρίως, η σχέση της ταραγμένης νεότερης ελληνικής ιστορίας με τη συγκρότηση της νεοελληνικής ψυχολογίας. Για την προσφορά του στο ελληνικό θέατρο του έχουν απονεμηθεί οι τίτλοι: επίτιμος Διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κύπρου, επίτιμος Διδάκτωρ της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, επίτιμος Διδάκτωρ της Θεατρολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Εξελέγη παμψηφεί τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών και έχει τιμηθεί από τον Πρόεδρο της Ελληνικής Δημοκρατίας με την απονομή ανωτάτου παρασήμου. Ήταν

μέλος της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Έργα του έχουν παρουσιαστεί σε πολλές χώρες (Αγγλία, Αυστρία, Σουηδία, Ρουμανία, Βουλγαρία, Ουγγαρία, Σοβιετική Ένωση, Γερμανία). Έργα του που παίχτηκαν είναι: "Χορός πάνω στα στάχια" - Θίασος Αδ. Λεμού, 1950. "Εβδόμη μέρα δημιουργίας" - Εθνικό Θέατρο, Β' Σκηνή, 1955-56. Τα μονόπρακτα "Αυτός και το παντελόνι του" και "Κρυφή ζωή" - Βασ. Διαμαντόπουλος, 1957. "Η αυλή των θαυμάτων" - Θέατρο Τέχνης, 1957-58. "Η ηλικία της νύχτας" - Θέατρο Τέχνης, 1958-59. "Ο Γορίλας και η Ορτανσία" - Θίασος Ε. Βεργή, 1959. "Παραμύθι χωρίς όνομα" - Νέο θέατρο Βασ. Διαμαντόπουλου - Μαρ. Αλκαίου, 1959-60. "Γειτονιά των αγγέλων" - Θίασος Καρέζη, 1963-64. "Βίβα Ασπασία" - Θίασος Καρέζη, 1966-67. "Οδυσσέα γύρσε σπίτι" - Θέατρο Τέχνης, 1966-67. "Αποικία των τιμωρημένων" - Πειραματικό Θέατρο Ριάλδη, 1970-71. "Ασπασία" - Θίασος Καρέζη-Καζάκου, 1971-72. "Το μεγάλο μας τσίρκο" - Θίασος Καρέζη-Καζάκου, 1973. "Το κουκί και το ρεβίθι" - Θίασος Καρέζη-Καζάκου, 1974. "Ο εχθρός λαός" - Θίασος Καρέζη-Καζάκου, 1975. "Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα" - Θέατρο Τέχνης 1976-77. "Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού" - Θέατρο Τέχνης 1978-79. "Ο μπαμπάς ο πόλεμος" - Θέατρο Τέχνης, 1981. "Ο αόρατος Θίασος - Εθνικό Θέατρο, 1988. "Ο δρόμος περνά από μέσα" - Πειραματικό θέατρο της Πόλης, Μαριέττας Ριάλδη, 1990. "Ο Δείπνος", τρίπτυχο, Εθνικό Θέατρο, 1993. Πολύ σημαντική είναι επίσης η δουλειά του ως σεναριογράφου, η οποία άσκησε τεράστια επίδραση στους σύγχρονους και τους μεταγενέστερους του. Έγραψε τα σενάρια σε πολλές ταινίες-σταθμούς του ελληνικού κινηματογράφου ("Στέλλα", του Μ. Κακογιάννη, "Δράκος", του Ν. Κούνδουρου, "Η Αρπαγή της Περσεφόνης", του Γ. Γρηγορίου), ενώ σκηνοθέτησε ο ίδιος, σε δικό του σενάριο, την ταινία "Το κανόνι και το αηδόνι", το 1968. Αξιοσημείωτη είναι και η εξαιρετική του επίδοση στη στιχουργία, αφού το "Παραμύθι χωρίς όνομα" (μουσ. Μάνου Χατζιδάκι), το "Μαουτχάουζεν" (μουσ. Μίκη Θεοδωράκη), το "Μεγάλο μας Τσίρκο" (μουσ. Σταύρου Ξαρχάκου) και άλλα σημαντικά έργα της ελληνικής μουσικής φέρουν την υπογραφή του. Έφυγε από τη ζωή στις 29 Μαρτίου 2011, σε ηλικία 89 ετών, μετά από δίμηνη νοσηλεία στην εντατική».

Ανακτήθηκε

από

http://www.biblionet.gr/author/12531/%CE%9A%CE%B1%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CF%82_%CE%99%CE%AC%CE%BA%CF%89%CE%B2%CE%BF%CF%82_%CE%A3.1922-2011

Ράγκος Γιάννης: Στα μυστικά του Βάλτου (2018)

«Γεννήθηκε το 1966 στην Αθήνα, όπου και ζει. Συγγραφέας και δημοσιογράφος. Έχει γράψει τα βιβλία δημοσιογραφικής έρευνας *Η Νάρκη: Υπόθεση Γοργοπόταμος*, Νοέμβριος 1964 (Εντός, 2000) και *Ξεχασμένα πρωτοσέλιδα* (εκδόσεις Polaris, 2016), τα κείμενα των ταξιδιωτικών-ιστορικών οδηγιών *Αθήνα-Αττική* (ΕΟΤ, α' έκδοση 2004) και *Θεσσαλονίκη* (ΕΟΤ, α' έκδοση 2015) και τα αστυνομικά μυθιστορήματα *Η στάση του εμβρύου* (Ινδικτος, 2005) και *Μυρίζει αίμα* (Ινδικτος, 2008). Αστυνομικά διηγήματα του έχουν δημοσιευτεί σε λογοτεχνικά περιοδικά και στους συλλογικούς τόμους *Είσοδος κινδύνου* (Μεταίχμιο, 2011), *Ελληνικά εγκλήματα 4* (Εκδόσεις Καστανιώτη, 2011), *Κλέφτες και αστυνόμοι* (Ψυχογιός, 2013), *Ο τόπος πρόδωσε τον ένοχο* (Τόπος, 2014), ενώ έχουν μεταδοθεί και από ραδιοφωνικές εκπομπές. Επίσης, δοκίμιά του για την αστυνομική λογοτεχνία έχουν περιληφθεί σε ειδικά αφιερώματα του τύπου, καθώς και στην έκδοση 18 κείμενα για τον Γιάννη Μαρή (εκδόσεις Πατάκη, 2016). Έχει γράψει τηλεοπτικά και κινηματογραφικά σενάρια, καθώς και τα κείμενα (με τον συγγραφέα Γιάννη Ζευγώλη) για τις θεατρικές παραστάσεις-performances *RoadTrip2* (Κινητήρας Studio, 2015), σε σκηνοθεσία της Βιολέτας Γύρα. Ακόμα, συνεργάστηκε με τον συγγραφέα Δημοσθένη Παπαμάρκο και τον εικονογράφο Γιώργο Γούση στη δημιουργία του βραβευμένου graphic novel *Ερωτόκριτος* (εκδόσεις Polaris, 2016), ενώ από το 2017 είναι μέλος της συντακτικής ομάδας του περιοδικού κόμικ *Μπλε Κομήτης*» (Ράγκος, 2018: 121)

Τασάκου Τζέμη: *Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016), *Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016) και *Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα* (2016).

«Η Τζέμη Τασάκου γεννήθηκε στην Αθήνα το 1969. Σπούδασε Επικοινωνία και ΜΜΕ στο Πάντειο Πανεπιστήμιο. Το 1996 διακρίθηκε σε διαγωνισμό πρωτοεμφανιζόμενων συγγραφέων με το διήγημα «Ο Διονύσης, ο Διώνσος και η μαμά Ηλέκτρα». Το 2002 βραβεύτηκε από τη Γυναικεία Συντροφιά για το μυθιστόρημά της *Το κρυφό μονοπάτι* και το 2003 από τον ίδιο θεσμό για το μυθιστόρημα *Το σεντούκι με τα αμύθητα σεντέφια*. Το 2006 το παραμύθι της *Τα ξύλινα παπούτσια της Ξανθής* συμπεριλήφθηκε στη λίστα των *White Ravens* της Διεθνούς Παιδικής Βιβλιοθήκης του Μονάχου» (Τασάκου, 2016: 29).

Ρουγγέρη Κάρμεν: *Παραμύθι χωρίς όνομα* (2015).

«Σπούδασε τραγούδι και θέατρο. Έκανε ειδικές σπουδές όπερας στο Πανεπιστήμιο της Περούτζια. Δημιούργησε τις παιδικές σκηνές του Εθνικού θεάτρου και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Έχει γράψει και σκηνοθετήσει πάνω από 45 θεατρικά έργα για παιδιά, ενώ έχει διασκευάσει 9 όπερες. Παραμύθια, θεατρικά της έργα και μεταφράσεις όπερας έχουν εκδοθεί από τις εκδόσεις Λιβάνη, Ψύχαλου, Ψυχογιός, Πατάκη και Ζαχαροπούλου. Από τις εκδόσεις Διάπλαση κυκλοφορεί η τρίτομη σειρά με CD Αίσωπος! Κάτι θέλει να μας πει... (Βραβείο παιδικού κοινό Public 2014), Το παιδί και το όνειρο, Η Χιονάτη και οι εφτά ψηλοί νάνοι και Ένα κορίτσι στο παράθυρο» (Ρουγγέρη, 2015: 22)

2) Βιογραφικά εικονογράφων κατά αλφαβητική σειρά

Κονταίου Αμαλία: Παραμύθι χωρίς όνομα- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα (2016), Μάγκας- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα (2016) και Τρελαντώνης- Η πρώτη μου Πηνελόπη Δέλτα (2016)

«Η Αμαλία Κονταίου γεννήθηκε το 1984 στο Ηράκλειο Αττικής. Από την πρώτη στιγμή που έμαθε τις λέξεις ήθελε να τις χρησιμοποιήσει όλες ώστε να πλάσει έναν δικό της κόσμο. Κάποτε, οι λέξεις μεγάλωσαν και δεν ήταν αρκετές. Τότε έβαλε σχήμα. Όταν δεν ήταν αρκετό ούτε αυτό, πρόσθεσε το χρώμα. Κοιτάζοντας το αποτέλεσμα έλειπε κάτι ακόμα, πρόσθεσε όνειρα, μια κουταλιά ελπίδα και όση αγάπη μπορούσε. Από τότε εικονογραφεί ό,τι την εμπνέει, παιδικά παραμύθια, ιστορίες με χαρούμενο ή όχι και τόσο τέλος. Αποφοίτησε με έπαινο από το τμήμα Κόμικς-καρτούν της σχολής ΑΚΤΟ και έχει διακριθεί με το 2^ο βραβείο νέων ταλέντων του περιοδικού «9» της Ελευθεροτυπίας. Από τότε εργάζεται ως εικονογράφος παιδικών βιβλίων και έχει συνεργαστεί με πολλούς εκδοτικούς οίκους» (Τασάκου, 2016: 29).

Κουλουμπή Χριστίνα: Παραμύθι χωρίς όνομα (2015)

«Γεννήθηκε στην Αθήνα. Φοίτησε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και παράλληλα στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, από όπου αποφοίτησε με άριστα. Έχει

σπουδάσει χορό, πιάνο και τραγούδι. Ως ηθοποιός έχει συνεργαστεί με το Εθνικό Θέατρο, την Εθνική Λυρική Σκηνή, το Χοροθέατρο Ήρος Άγγελος, το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κέρκυρας, το Ανοιχτό Θέατρο του Γιώργου Μιχαηλίδη και με πολλά σχήματα του ελεύθερου θεάτρου και με καταξιωμένους Έλληνες σκηνοθέτες. Έχει συμμετάσχει σε σήριαλ της ελληνικής τηλεόρασης. Ως σκηνογράφος και ενδυματολόγος έχει συνεργαστεί με την Όπερα Δωματίου Αθηνών, τα ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας, Κέρκυρας και Ρούμελης, τον «Θίασο 81», τον Θίασο «Ράμπα», την Παιδική Αυλαία Γ. Καλατζόπουλου, τις «Αθηναϊκές Μαριονέτες», τη Γενική Θεαμάτων Α.Ε., το Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, το Ίδρυμα «Μιχάλης Κακογιάννης» κ.α. Είναι η σκηνογράφος και ενδυματολόγος στα έργα της Κάρμεν Ρουγγέρη, σε παραγωγές του ελεύθερου θεάτρου, της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και του Φεστιβάλ Αθηνών (Ηρώδειο). Το 2016 της απονεμήθηκε από τα «Κορφιάτικα Βραβεία», το βραβείο «Αντώνης Φωκάς» για τα κουστούμια της «Ιλιάδας». Έχει εικονογραφήσει βιβλία για τις Εκδόσεις Λιβάνη, Κέδρος, Πατάκη, Ψύχαλου, Διάπλαση και Ψυχογιός καθώς και τις αφίσες της Παιδικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου από το 1994 έως το 2001, καθώς και της Παιδικής Σκηνής της Λυρικής Σκηνής. Καθοριστικό ρόλο στην πορεία της έπαιξε η εικαστικός Ρένα Αννούση-Ηλία, καθηγήτριά της στα καλλιτεχνικά. Είναι ιδρυτικό μέλος της θεατρικής ομάδας «Ρακοσυλλέκτες» της Κάρμεν Ρουγγέρη. Από το 2014 σκηνοθετεί παραστάσεις για παιδιά».

Ανακτήθηκε από: <https://www.karmenrouggeri.gr/el/history/christinakouloumbi/>

Πανταζής Παναγιώτης: Στα μουσικά του Βάλτου (2018)

«Ο Παναγιώτης Πανταζής γεννήθηκε στο 1982 στην Αθήνα, όπου ζει και ζωγραφίζει. Σταθερός συνεργάτης του περιοδικού 9 τα τελευταία 5 χρόνια της κυκλοφορίας του, δημοσίευσε το πρώτο του άλμπουμ με κόμικ το 2007 (common comics#1, Giganto). Ακολουθούν 15 κυκλοφορίες σε συνεργασία με εκδοτικούς οίκους όπως Giganto, ΚΨΜ, Jemma, 9^η Διάσταση ή σε αυτοεκδόσεις. Από το 2011 έχει κυκλοφορήσει πάνω από 400 online comic strips στο socomic.gr σε σειρές (Μνήμες Γαβριήλ Φρανσουά, Μαρμελάδα Κεράσι κ.ά.). Είναι συνεργάτης του περιοδικού Μπλε Κομήτης (Εκδόσεις Polaris) από το πρώτο τεύχος. Φτιάχνει μουσική, που ορισμένες φορές λειτουργεί ως soundtrack για τα κόμικ του.

Σγούρα Αλεξία: Τρελαντώνης (2002)

«Η Αλεξία Σγούρα γεννήθηκε στην Πάτρα το 1974. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1995-2000). Έργα της έχουν παρουσιαστεί σε πολλές ομαδικές και ατομικές εκθέσεις. Εργάζεται επίσης ως καθηγήτρια ζωγραφικής στα Εκπαιδευτήρια Δούκα και ως εικονογράφος παιδικών και λογοτεχνικών βιβλίων». Ανακτήθηκε από: http://www.biblionet.gr/author/45645/%CE%91%CE%BB%CE%B5%CE%BE%CE%AF%CE%B1_%CE%A3%CE%B3%CE%BF%CF%8D%CF%81%CE%B1

Τσίλης Θάνος: Μάγκας (2016) της Μ. Δασκαλάκη

«Ο Θάνος Τσίλης σπούδασε γραφιστική, εικονογράφιση και animation. Από το 2002 έχει εργαστεί στους χώρους των τηλεοπτικών διαφημιστικών, στα κόμικς, στα βιβλία, στα παιχνίδια, τις ηλεκτρονικές εφαρμογές και το animation. Έχει σχεδιάσει πολλά τηλεοπτικά “storyboards” για διάφορα πολυεθνικά διαφημιστικά agencies, έχει εργαστεί σε διεθνείς παραγωγές κινουμένων σχεδίων, δούλεψε ως σχεδιαστής ηλεκτρονικών παιχνιδιών και έχει συμμετάσχει σε παραγωγές προϊόντων ηλεκτρονικού ψυχαγωγικού υλικού για συσκευές αφής. Την τελευταία διετία έχει εικονογραφήσει αρκετά παιδικά βιβλία, έναν τομέα, τον οποίο δεν φανταζόταν ποτέ μέχρι πρόσφατα ότι θα του αρέσει τόσο πολύ. Έχοντας όλη αυτήν την πολυποίκιλη εμπειρία, ίδρυσε την “Houndworx”, ένα δημιουργικό “cloud studio” με εξειδικευμένους συνεργάτες που ειδικεύεται στην παροχή υπηρεσιών εικονογράφισης, γραφιστικών και Multimedia.» (Ανακτήθηκε από <https://www.willowisps.gr/main/-/23/4/2017> στις 23 Δεκεμβρίου 2019).