



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ»**

**ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΓΛΩΣΣΙΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ
ΠΟΛΥΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΙ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ:

**Όμηρος, Αισχύλος και Αριστοφάνης σε έργα για παιδιά της
Σοφίας Ζαραμπούκα: Αφήγηση και εικονογράφιση**

Αναστασία Βασιλάκη

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή

**Επιβλέπουσα: Μαριάννα Σπανάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος
Νηπιαγωγών, Πανεπιστημίου Ιωαννίνων**

**Μέλη: Γεώργιος Καψάλης, Καθηγητής Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής
Εκπαίδευσης, Πανεπιστημίου Ιωαννίνων**

**Νικολέττα Τσιτσανούδη – Μαλλίδη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών, Πανεπιστημίου Ιωαννίνων**

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ
2020**

Υπεύθυνη Δήλωση Μ. Φοιτήτριας

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, δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, ενώ οι πηγές 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 ανήκει.

*Στους γονείς μου
και στον αδερφό μου*

Ευχαριστίες

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών, της Σχολής Επιστημών Αγωγής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και συγκεκριμένα στη κατεύθυνση «Γλωσσικός Γραμματισμός και Πολυγραμματισμοί στην Προσχολική Εκπαίδευση». Με την αποπεράτωσή της νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλαν άμεσα ή έμμεσα στην ολοκλήρωσή της.

Πρωτίστως θέλω να ευχαριστήσω ολόψυχα την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου και Επίκουρη Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών, κα Μαριάνα Σπανάκη, για την πολύτιμη επιστημονική της καθοδήγηση, την βοήθεια και την υποστήριξή της καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας εργασίας.

Ιδιαίτερος, θέλω να ευχαριστήσω τον τέως Πρύτανη του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και Καθηγητή του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης, κ. Γεώργιο Καψάλη και την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών, κα Νικολέττα Τσιτσανούδη – Μαλλίδη για την τιμή που μου κάνανε να είναι συνεπιβλέποντες και μέλη της εξεταστικής μου επιτροπής.

Θερμές ευχαριστίες θέλω να εκφράσω στην συγγραφέα και εικονογράφο, Σοφία Ζαραμπούκα που δέχθηκε με μεγάλη προθυμία να συνομιλήσουμε για το έργο της και να απαντήσει στις ερωτήσεις μου.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω από τα βάθη της καρδιάς μου τους γονείς μου και τον αδερφό μου, για την υπομονή και τη στήριξη τους, όχι μόνο κατά το διάστημα της εκπόνησης της παρούσας εργασίας αλλά και καθ' όλη την διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών. Για το λόγο αυτό η παρούσα εργασία είναι αφιερωμένη σ' αυτούς.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία εξετάζει έργα της Σοφίας Ζαραμπούκα για παιδιά, τα οποία αποτελούν διασκευές έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Ειδικότερα, η εργασία ασχολείται με τις διασκευές για παιδιά, των ομηρικών επών: *Ιλιάδα* (1989) και *Οδύσσεια* (1987), την τριλογία του Αισχύλου *Ορέστεια: Ορέστεια Αγαμέμνων* (2001), *Ορέστεια Χοηφόροι* (2001), *Ορέστεια Ευμενίδες* (2001) και τη κωμωδία του Αριστοφάνη, *Ειρήνη* (1977). Η μεθοδολογία που χρησιμοποιείται για την ανάλυση των διασκευών συνδυάζει τη θεωρία του Gerard Genette για τη μελέτη των αφηγηματικών τεχνικών και τη διακειμενικότητα, με τη θεωρητική προσέγγιση της εικονογράφησης με βάση τις μελέτες του Perry Nodelman και της Αγγελικής Γιαννικοπούλου. Γενικότερα, η εργασία εστιάζει στα παρακειμενικά στοιχεία των εκδόσεων των διασκευών για παιδιά και στη σχέση εικόνας και κειμένου. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται χρήσιμοι όροι και έννοιες, καθώς και το θεωρητικό πλαίσιο με το οποίο προσεγγίζονται τα έργα για παιδιά της Σοφίας Ζαραμπούκα. Στο δεύτερο κεφάλαιο ασχολούμαστε με την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια* διαπιστώνοντας τη στενή διακειμενική σχέση των αρχικών κειμένων με τις διασκευές και την διεικονικότητα της εικονογράφησης με στοιχεία του υλικού πολιτισμού της ελληνικής αρχαιότητας. Το τρίτο κεφάλαιο ασχολείται με την *Ορέστεια*, την τριλογία του Αισχύλου, στην οποία διαπιστώνονται η έντονη θεατρικότητα της εικονογράφησης και η ενδογλωσσική μετάφραση των αρχικών έργων. Στο τέταρτο κεφάλαιο μελετάται ενδεικτικά ο τύπος της διασκευής και η τρίτη έκδοση του έργου του Αριστοφάνη *Ειρήνη* σε νέα εκδοτική μορφή. Το έργο εκδίδεται σε δύο μέρη. Πρώτα παρουσιάζεται το εικονογραφημένο αφήγημα, διασκευή για παιδιά και κατόπιν το ίδιο έργο αποδίδεται με μορφή θεατρικού κειμένου, στοιχείο που ενισχύεται από την παρουσία παιδιών με σχέδια στο θεατρικό κείμενο. Κατά την επεξεργασία των διασκευών έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, η Σ. Ζαραμπούκα έλαβε υπόψη της έγκριτες μεταφράσεις και μελέτησε τα έργα ειδικά για κοινό παιδιών ως εικονογράφος. Από την ανάλυση των διασκευών προκύπτει η έκδηλη προσπάθεια της διασκευάστριας και εικονογράφου, να φέρει το αναγνωστικό κοινό από πολύ νεαρή ηλικία σε επαφή με την πολιτιστική του κληρονομιά, τόσο μέσω της αφήγησης, όσο και μέσα από την τέχνη της εικονογράφησης και της σκηνογραφίας.

Λέξεις κλειδιά: Παιδική λογοτεχνία, Διασκευή, Σοφία Ζαραμπούκα, Όμηρος, Αισχύλος, Αριστοφάνης, Έπη, Τραγωδία, Κωμωδία, Αφηγηματικές τεχνικές, Εικονογράφηση, Παρακειμενικά στοιχεία

Homer, Aeschylus and Aristophanes in Sophia Zarabouka's books for children: Narrative and Illustration

ABSTRACT

This present master thesis examines works of Sophia Zarabouka for children which are adaptations of works of ancient greek literature. Specifically, we deal with the adaptations for children of Homer's epics, *Iliad* (1989) and *Odyssey* (1987), the trilogy of Aeschylus: *Oresteia Agamemnon* (2001), *Oresteia Hoifores* (2001), *Oresteia Eumenides* (2001) and the Aristophanes comedy *Peace*. The methodology which is used for the analysis of adaptations combines the theory of Gerard Genette for the study of narrative techniques and the intertextuality with the theoretical approach of illustration based on the studies of Perry Nodelman and Aggeliki Giannikopoulou. Generally, the thesis focuses on the subjective elements of publications of adaptations of children and the relation between image and text. In the first chapter, we display useful terms and meanings, as the theoretical frame, according to which we approach the works for children of Sophia Zarabouka. In the second chapter, we worked on *Odyssey* and *Iliad* finding out the narrow intertextual relationship of original texts with the adaptations and intuition of illustration with elements of materialistic civilization of Greek antiquity. In the third chapter we are occupied with *Oresteia*, the trilogy of Aeschylus finding out the intense theatricality of illustration and the interlingual translation of original works. In the fourth chapter, we study indicatively the type of adaptation and the third publication of Aristophanes' work *Peace* in a new publishing form. The work is published in two parts. Firstly, the illustrated narrative for children is presented and then the same work is attributed in form of a theatrical text for performance by children, element that is strengthened by the children's presence with designs in the theatrical text. During the elaboration of the adaptations of works of ancient greek literature, Sophia Zarabouka took into consideration the other translation and studied the special works for children as audience being illustrator. From the analysis of adaptations the obvious effort of adapter and illustrator is resulted in order to get in touch the reading public from a very early age with its cultural heritage, not only through the art of illustration and scenography.

Keywords: Children's literature, Adaptation, Sophia Zarabouka, Homer, Aeschylus, Aristophanes, Epics, Tragedy, Comedy, Narrative techniques, Illustration, Paratext elements

Περιεχόμενα==

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΘΕΩΡΙΑ, ΕΝΝΟΙΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	12
1. Η έννοια της ενδογλωσσικής μετάφρασης	12
1.2 Η μετατροπή έργων της κλασικής λογοτεχνίας σε έργα για παιδιά	15
1.3 Η έννοια και ο όρος της διασκευής.....	16
1. 3. 1 Οι διασκευαστικές τεχνικές.....	18
1. 3.2 Το αφηγηματικό κείμενο και τα δευτερογενή κείμενα	19
1.4 Διακειμενικότητα	20
1.5 Το συγκείμενο.....	21
1.6 Η αφήγηση και οι αφηγηματικές τεχνικές κατά τον G. Genette	22
1.7 Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο: Λόγος και εικόνα	28
1.8 Τα παρακειμενικά στοιχεία ενός εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου	31
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΑ ΟΜΗΡΙΚΑ ΕΠΗ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ	34
2. Εισαγωγή	34
2.1 Η ελληνική αρχαιότητα και τα λογοτεχνικά είδη	34
2.2 Το έπος.....	35
2.3 Οι διασκευαστικές τεχνικές της <i>Ιλιάδας</i>	38
2. 3.1 Τα παρακειμενικά στοιχεία της <i>Ιλιάδας</i>	40
2.3.2 Αφηγηματικές τεχνικές	41
2.4 Η διασκευή της <i>Οδύσσειας</i>	44
2.4.1 Τα περικειμενικά στοιχεία της διασκευής της <i>Οδύσσειας</i>	44
2.4.2 Οι αφηγηματικές τεχνικές της <i>Οδύσσειας</i>	46
2.5 Η εικονογράφηση των δύο επών	48
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΟΡΕΣΤΕΙΑ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ	52
3. Εισαγωγή	52
3.1 Το είδος της τραγωδίας.....	53

3.2 Τα αρχικά έργα της τριλογίας <i>Ορέστειας</i>	54
3.3 Η διασκευή.....	66
3.3.1 Τα παρακειμενικά στοιχεία της <i>Ορέστειας</i>	66
3.3.2 Διασκευαστικές τεχνικές της <i>Ορέστειας</i>	74
3.3.3 Αφηγηματικές τεχνικές	77
3.3.4 Εικονογράφηση	81

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗ *ΕΙΡΗΝΗ* ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ

ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ	82
4. Εισαγωγή	82
4.1 Η αρχαία αττική κωμωδία και το αριστοφανικό έργο	83
4.2 <i>Ειρήνη</i> : Το αρχικό έργο	87
4.3 Η Διασκευή.....	89
4.3.1 Τα παρακειμενικά στοιχεία	89
4.3.2 Οι διασκευαστικές τεχνικές.....	93
4.3.3 Αφηγηματικές τεχνικές της εικονογραφημένης διασκευής	95
4.3.4 Η εικονογράφηση.....	97

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	99
---------------------------	----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	101
---------------------------	-----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	116
------------------------	-----

Βιογραφίες συγγραφέων και εικονογράφου **Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία μελετά διασκευές έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας για παιδιά της Σοφίας Ζαραμπούκα. Η εικονογράφος και διασκευάστρια έργων του Ομήρου, του Αισχύλου και του Αριστοφάνη γνωρίζει μεγάλη επιτυχία μεταξύ των παιδικών κοινών, ενώ μέσω των διασκευών της πολλά παιδιά γνωρίζουν για πρώτη φορά έργα της Αρχαιότητας. Η Σοφία Ζαραμπούκα έχει δημιουργήσει ένα ιδιαίτερο εικονογραφικό στυλ και έργα της έχουν μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες. Η παρούσα εργασία εξετάζει τα παιδικά έργα της Σοφίας Ζαραμπούκα στο ευρύτερο πλαίσιο μελέτης των διασκευών και συζητά την σχέση τους με τα αρχαία κείμενα, τα λογοτεχνικά είδη των αφηγημάτων, την πολυτροπικότητά τους και τη σχέση εικόνας και κειμένου.

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αυτής ασχολείται με έννοιες, όπως η ενδογλωσσική μετάφραση και οι διασκευές, η μετατροπή των έργων της αρχαίας γραμματείας σε βιβλία για παιδιά και οι αφηγηματικές τεχνικές. Τα έργα που μας απασχολούν στα επόμενα κεφάλαια εξετάζουν το καθένα διασκευές διαφορετικών αρχαίων κειμένων. Το δεύτερο κεφάλαιο εξετάζει τη διασκευή σε δυο βιβλία της Σ. Ζαραμπούκα της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* του Ομήρου. Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στη διασκευή σε τρία παιδικά βιβλία της τριλογίας *Ορέστεια* του Αισχύλου (*Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες*).

Το τέταρτο ασχολείται με την αριστοφανική κωμωδία *Ειρήνη*, έργο χαρακτηριστικό του Αρχαίου κωμωδιογράφου και της διασκευαστικής πρακτικής της Σ. Ζαραμπούκα. Η αριστοφανική *Ειρήνη* της Σ. Ζαραμπούκα παραμένει δημοφιλές έργο εδώ και δεκαετίες και έχει γνωρίσει δυο εκδότες. Πρόσφατα η διασκευάστρια το εξέδωσε σε νέα μορφή προβάλλοντας το θεατρικό κείμενο ως πρόταση για παιδική παράσταση.

Η εκδοτική πορεία των διασκευών των προαναφερθέντων έργων της αρχαίας γραμματείας από τη Σ. Ζαραμπούκα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η εργασία μελετά τις διασκευές για παιδιά αναδεικνύοντας τη στενή διακειμενική τους σχέση με τα αρχαία κείμενα επισημαίνοντας παράλληλα τη μετατροπή και τη διεργασία που μεσολάβησε, έτσι ώστε οι παιδικές αυτές διασκευές να αποκτήσουν τη δική τους θέση στην Ιστορία της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΘΕΩΡΙΑ, ΕΝΝΟΙΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

1. Η έννοια της ενδογλωσσικής μετάφρασης

Η μετάφραση είναι μια ανθρώπινη δραστηριότητα με μακραίωνη παράδοση και ιστορία. Καλλιεργήθηκε από αρχαιοτάτων χρόνων και αποτελεί ένα από τα βασικά μέσα της διαπολιτισμικής επικοινωνίας μεταξύ των λαών. Η συμβολή της στην εξέλιξη και την πρόοδο της ανθρωπότητας είναι αδιαμφισβήτητη, καθώς μέσω αυτής διακινήθηκαν και ζυμώθηκαν οι μεγάλες ιδέες. Ετυμολογικά η λέξη μετάφραση προέρχεται από το αρχαιοελληνικό ρήμα μετά + φράζω που σημαίνει λέω κάτι μετά. Άλλωστε, η λέξη «φράζω» σήμαινε στα αρχαία ελληνικά «λέω». Επομένως η λέξη μεταφράζω σημαίνει ότι «λέω κάτι που ήδη έχει γραφεί και το γράφω ύστερα και αλλιώς» (Δημητρούλια & Κεντρωτής, 2015:15).

Στη σημερινή εποχή, όπου η τεχνολογία και η επικοινωνία έχουν σημειώσει ραγδαία πρόοδο, ο όρος της μετάφρασης είναι πολύσημος, καθώς μπορεί να δηλώνει είτε α) το *μεταφράζειν*, τη διαδικασία δηλαδή μετάβασης από μια γλώσσα (γλώσσα - πηγή) σε μία άλλη (γλώσσα - στόχο), είτε β) το *μετάφρασμα*, το αποτέλεσμα δηλαδή αυτής της διαδικασίας ή ακόμα και γ) μια αφηρημένη έννοια που να περιλαμβάνει τόσο τη διαδικασία (*μεταφράζειν*), όσο και το τελικό προϊόν της (*μετάφρασμα*). Με λίγα λόγια, ο όρος της μετάφρασης μπορεί να περιγραφεί, δε μπορεί όμως να οριστεί με ακρίβεια (Δημητρούλια & Κεντρωτής, 2015:9).

Συνήθως η έννοια της «μετάφρασης» ταυτίζεται στη σκέψη των περισσότερων με τη μετατροπή ενός κειμένου γραπτού ή προφορικού από μία γλώσσα σε μία άλλη. Ταυτίζεται δηλαδή με την διαγλωσσική μετάφραση, η οποία αποτελεί μία από τις τρεις κατηγορίες μετάφρασης που περιγράφει ο ρωσοαμερικανός δομιστής R. Jakobson στο δοκίμιό του με τίτλο «On linguistic aspects of translation». Πιο αναλυτικά ο Jakobson ορίζει και περιγράφει τρεις κατηγορίες μετάφρασης:

- α) την *ενδογλωσσική μετάφραση* (intralingual translation) ή *αναδιατύπωση* (rewording) που είναι «η ερμηνεία των γλωσσικών σημείων μέσω άλλων συμβόλων της ίδιας γλώσσας»,

- β) την *διαγλωσσική μετάφραση* (interlingual translation) ή *καθ' αυτή μετάφραση* (translation proper) που είναι «η ερμηνεία των γλωσσικών σημείων μέσω μιας άλλης γλώσσας» και
- γ) την *διασημειωτική μετάφραση* (intersemiotic translation) ή *μετάλλαξη* (transmutation), που είναι «η ερμηνεία των γλωσσικών σημείων μέσω των συμβόλων μη λεκτικών σημειακών συστημάτων» (Jakobson, 1959: 233).

Παρατηρούμε ότι ο Jakobson ορίζει την ενδογλωσσική μετάφραση ως μια διαδικασία παράφρασης κάτι που, όπως θα δούμε, δεν συμφωνεί με τον ορισμό της στην ελληνική βιβλιογραφία (Ρώσσογλου, 2013:10), στην οποία ως «ενδογλωσσική» χαρακτηρίζεται η μετάφραση ενός γραπτού κειμένου, το οποίο ανήκει στο κορμό της μητρικής γλώσσας, αλλά παραπέμπει σε μια αρχαιότερη φάση της, η οποία δεν επιτρέπει στους ομιλητές της σύγχρονης γλώσσας την αυτόματη πρόσληψη του κειμένου (Μαρωνίτης, 2000:2). Στο σημείο αυτό, αξίζει να επισημανθεί ότι ο όρος της «ενδογλωσσικής μετάφρασης» στην ελληνική βιβλιογραφία βασίστηκε πάνω στο ιδεολόγημα της συνέχειας της ελληνικής γλώσσας και στην αδιάσπαστη μορφή της από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα (Ρώσσογλου, 2013:10).

Εν ολίγοις στην ξένη βιβλιογραφία η χρήση του όρου σχετίζεται με την συγχρονική μελέτη της γλώσσας, ενώ στην ελληνική βιβλιογραφία η έννοια της αφορά τη διαχρονία της γλώσσας, δηλαδή τη μετάφραση μιας αρχαιότερης μορφής της γλώσσας στη σύγχρονη της μορφή (Ρώσσογλου, 2013:10). Άλλωστε, στην ιστορία της ελληνικής γλώσσας η μεταφορά από μια παλαιότερη μορφή της σε μια πιο σύγχρονη είχε ξεκινήσει από την αρχαιότητα, γεγονός που αποδεικνύει ότι η ενδογλωσσική μετάφραση είναι διαχρονική. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ενδογλωσσικής μετάφρασης από την αρχαιότητα δίνεται στην αριστοφανική κωμωδία *Δαιταλείς*, όπου παρουσιάζονται μαθητές να μεταφράζουν τα ομηρικά έπη σε μια μορφή ελληνικών που ήταν πιο πλησιέστερη σ' αυτούς και πιο κατανοητή (Montanari, 1991:2-3).

Στις δυτικές κοινωνίες με πλούσια λογοτεχνική παράδοση, όπως είναι η ελληνική, παρατηρείται η ανάγκη να μεταφερθούν τα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας στη νεοελληνική, καθώς τα έργα αυτά αφενός είναι για τους σημερινούς αναγνώστες γλωσσικά ανοίκεια και αφετέρου τους δημιουργούν προβλήματα κατανόησης. Επομένως, προκύπτει η ανάγκη ενδογλωσσικής μετάφρασης. Εξαιτίας του

γεγονότος ότι δεν υπάρχει θεωρητικό μοντέλο για την μελέτη της ενδογλωσσικής μετάφρασης, οι μελετητές εφαρμόζουν τις ίδιες μεθόδους που χρησιμοποιούν για να μελετήσουν την διαγλωσσική μετάφραση (Κόρκα, 2019:4-6).

Η K. Zethsen – Korning, μελετώντας τις διαφορετικές εκδόσεις της *Βίβλου* στα δανέζικα διαπίστωσε ότι τόσο στην ενδογλωσσική όσο και στην διαγλωσσική μετάφραση υιοθετούνται οι ίδιες στρατηγικές (π.χ. προσθήκη, παράλειψη, παράφραση, απλοποίηση κ.α.) για την κατανόηση του νοήματος από τον πολιτισμό-στόχο και ότι στην ενδογλωσσική μετάφραση οι στρατηγικές αυτές εμφανίζονται σε μεγαλύτερο βαθμό (Zethsen – Korning, 2009:808). Από τις στρατηγικές αυτές συχνότερα χρησιμοποιείται από τους μεταφραστές η απλοποίηση, (κυρίως όταν μεταφράζουν έργα της κλασικής λογοτεχνίας για παιδιά), η οποία εξαρτάται από τους παράγοντες της γνώσης, του χρόνου, του πολιτισμού και της έκτασης (Zethsen – Korning, 2009:806-807). Στην ελληνική βιβλιογραφία αυτές οι στρατηγικές, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δεν χρησιμοποιούνται στην ενδογλωσσική μετάφραση αλλά στη διασκευή.

Αναφορικά με τις ενδογλωσσικές μεταφράσεις αρχαιοελληνικών κειμένων στη νεοελληνική έχουν καθιερωθεί στη μεταφραστική θεωρία και πρακτική δύο ειδών ζεύγη μετάφρασης: η φιλολογική και η λογοτεχνική. Ο Δ. Μαρωνίτης διακρίνει και ένα τρίτο είδος μετάφρασης, το οποίο πραγματοποιείται στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών αναγκών και είναι η σχολική μετάφραση (Μαρωνίτης, 2000: 3-5).

Όσον αφορά την φιλολογική, αυτή γίνεται κατά κανόνα από φιλόλογους και βασίζεται στην συνολική εποπτεία της βιβλιογραφίας που αφορά το μεταφραζόμενο έργο και την ερμηνεία κάποιου ενδεχομένως προβληματικού χωρίου. Συνήθως παραθέτει το πρωτότυπο κείμενο και λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς την κατανόησή του. Εστιάζει στη γλώσσα - πηγή και ενδιαφέρεται για τα σημεινόμενα (Ρώσσογλου, 2013:8).

Αντίθετα, η λογοτεχνική μετάφραση διεκδικεί την αυτονομία της, αφού δεν παραθέτει το πρωτότυπο κείμενο. Το κείμενο αποδίδεται στη νέα ελληνική από κάποιον λογοτέχνη με όρους της σύγχρονης λογοτεχνικής πραγματικότητας του λογοτέχνη-μεταφραστή, ο οποίος πολύ συχνά παραβλέπει τα φιλολογικά προβλήματα του κειμένου. Ο Δ. Καργιώτης διακρίνει την λογοτεχνική μετάφραση ανάλογα από το αν έγινε από λογοτέχνη ή μη σε ενδογλωσσική λογοτεχνική μετάφραση και σε ενδογλωσσική αντίστοιχα (Καργιώτης, 2012:18). Η λογοτεχνική μετάφραση, άλλωστε σε αντίθεση με

τη φιλολογική εστιάζει στο νόημα και στη μεταφορά της γλώσσας-πηγής (Ρώσσογλου, 2013:8).

Αναφορικά με τα έργα που μελετούμε, αυτά αποτελούν διασκευές έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας και στηρίχθηκαν σε ενδογλωσσικές μεταφράσεις των αρχικών έργων. Άλλωστε, η γλώσσα του πρωτοτύπου (αρχαία ελληνική) βρίσκεται χρονικά πολύ μακριά από τη σύγχρονή της (νεοελληνική) και για το λόγο αυτό η συγγραφέας και εικονογράφος στηρίχθηκε σε έγκριτες ενδογλωσσικές μεταφράσεις. Στα επόμενα κεφάλαια θα δούμε ότι στηρίχθηκε κυρίως σε ενδογλωσσικές μεταφράσεις λογοτεχνών.

1.2 Η μετατροπή έργων της κλασικής λογοτεχνίας σε έργα για παιδιά

Τα έργα με τα οποία ασχολείται η παρούσα μελέτη αποτελούν διασκευές έργων της λογοτεχνίας των ενηλίκων και ειδικότερα της κλασικής λογοτεχνίας για παιδιά. Ως κλασικό χαρακτηρίζεται ένα έργο, το οποίο *«αποτελεί μέρος της πολιτισμικής κληρονομιάς μιας χώρας και είναι άξιο να ανήκει στον παγκόσμιο πολιτισμό και στην παγκόσμια λογοτεχνία»* (Ladmiral, 1991:6). Η Αλ. Ζερβού στηριζόμενη στον ορισμό του Gadamer για την έννοια του κλασικού, συμπληρώνει ότι *«κλασικό είναι το έργο που έχει κάτι ενδιαφέρον να πει στον καθέναν από μας ξεχωριστά, ανεξάρτητα από γενιά, εθνικότητα και πολιτική ιδεολογία, σαν να είχε γραφτεί ειδικά για (τον καθένα από) μας»* (Ζερβού, 2006:1-2). Αυτό ακριβώς συμβαίνει με τα έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας.

Τα έργα αυτά από έργα της λογοτεχνίας των ενηλίκων μετατρέπονται μέσω συγκεκριμένων *μηχανισμών μεταμόρφωσης* (Ζερβού, 2012:122), που θα δούμε στη συνέχεια, σε έργα για παιδιά. Υπάρχουν δύο κύριοι μηχανισμοί μεταμόρφωσης κειμένων από τη μία λογοτεχνία στην άλλη: α) η *διασκευή* και β) η *μεταγραφή*. Κατά την διασκευαστική διαδικασία το κείμενο της λογοτεχνίας των ενηλίκων μετατρέπεται σε κείμενο προσιτό για παιδιά, ενώ αντίθετα κατά την μεταγραφική διαδικασία ένα κείμενο της Παιδικής Λογοτεχνίας μεταμορφώνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να συμπεριληφθεί στη λογοτεχνία των ενηλίκων (Ζερβού, 2012:122). Ο Genette, για το δευτερογενές έργο που

προέρχεται από ένα αφηγητικό μέσω μιας μετασηματιστικής διαδικασίας χρησιμοποιεί τον όρο υπερκείμενο (hypertexte), αντί για τον όρο διασκευή (Genette, 2018:36).

Καθώς τα έργα που μελετάμε είναι έργα που προέρχονται από την λογοτεχνία των ενηλίκων και μετατράπηκαν σε έργα της Παιδικής Λογοτεχνίας, γι' αυτό το λόγο και στη παρούσα μελέτη δε θα μας απασχολήσει ο μηχανισμός της μεταγραφής. Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί το γεγονός ότι παρά τον διαχωρισμό τους σε λογοτεχνία των ενηλίκων και σε Παιδική λογοτεχνία, οι δύο αυτές λογοτεχνίες *«αλληλοτροφοδοτούνται κι εμπλουτίζονται αμοιβαία σ' ένα αέναο παιχνίδι αποχωρισμού και συνάντησης»* (Ζερβού, 2012:115).

1.2.1 Η έννοια και ο όρος της διασκευής

Από τα έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας διαπιστώνεται ότι ο όρος της διασκευής εμφανίστηκε κατά τον 5^ο αι. π.Χ. και σήμαινε την «προμήθεια» ή τον «εξοπλισμό». Κατά την ελληνιστική όμως περίοδο η χρήση του όρου περιορίζεται *«στην περιοχή των λόγων και – κυρίως- των κειμένων»* (Καλκάνη, 2004:18).

Η διασκευή είναι ένας μηχανισμός που προσεγγίζει ένα κείμενο της λογοτεχνίας των ενηλίκων με σκοπό να το κάνει προσιτό στα παιδιά. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα κείμενα των κλασικών συγγραφέων, όπως για παράδειγμα του Ομήρου, του Αριστοφάνη, του Σαίξπηρ κ.α., που όπως σημειώνει η Αλ. Ζερβού για να γίνουν προσιτά στα παιδιά μεταμορφώνονται μέσω μιας διαδικασίας, η οποία διέπεται συχνά από τους *«κανόνες της παιδαγωγικής λογοκριτικής δεοντολογίας»* (Ζερβού, 2012:123).

Πιο συγκεκριμένα, η διασκευή αποτελεί έναν παραγωγικό μηχανισμό, ο οποίος αξιοποιώντας συγκεκριμένες μετασηματιστικές τεχνικές, καταλήγει στη δημιουργία νέων λογοτεχνικών μορφών από κάποιες άλλες αφηγηματικές (Κακλάνη, 2004:45). Το δευτερογενές αυτό έργο που προκύπτει από αυτή τη διαδικασία συνιστά αυτόνομη *«καλλιτεχνική δημιουργία έντεχνου λόγου, με δικό του συγγραφέα και δική του παρουσία στο «σώμα» της σύγχρονης γηγενούς λογοτεχνικής παραγωγής»* (Γραμματάς, 2008:56). Η διασκευή, όπως τονίζει και η Sanders υπερβαίνει την απλή μίμηση και μελετάται ως *«λογοτεχνικότητα της λογοτεχνίας»* (Κόρκα, 2019:8).

Η Ελ. Καλκάνη ορίζει τη διασκευή ως «*μια διαδικασία «μεταφύτευσης» και ταυτόχρονα προσαρμογής μιας αρχικής υπόθεσης για ενηλίκους ενός άλλου καιρού σε ιδεολογικά ρεύματα ή πρότυπα μιας μεταγενέστερης κοινωνίας, καθώς και σε τρέχουσες αντιλήψεις για το πώς «πρέπει» να είναι φτιαγμένο ένα κείμενο για παιδιά»* (Καλκάνη 2004:51). Παρατηρούμε στον παραπάνω ορισμό ότι ο όρος της διασκευής εμπεριέχει την έννοια της προσαρμογής. Όπως σημειώνει ο Σ. Πατσαλίδης, οι κλασικοί μας συγγραφείς ήταν «*οι πρώτοι που δίδαξαν την τέχνη της διασκευής/προσαρμογής, και μάλιστα με θαυμαστά αποτελέσματα»*, ενώ για πολλά χρόνια η πράξη αυτή είχε απαξιωθεί ως δημιουργική δραστηριότητα, καθώς δεν θεωρούνταν πράξη πρωτοτυπίας αλλά πράξη προδοσίας απέναντι στο αφηγηριακό κείμενο (Πατσαλίδης, 2013:148).

Τις τελευταίες δεκαετίες έχει παρατηρηθεί μια αυξανόμενη τάση διασκευής έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, κυρίως των ομηρικών επών και των αριστοφανικών κωμωδιών, με αποτέλεσμα να γεννάται το ερώτημα, για ποιο λόγο τα έργα αυτά συνεχίζουν να διασκευάζονται; Ο βασικός λόγος ίσως είναι επειδή οι διασκευές θεωρούνται χρήσιμες. Όπως υποστηρίζει η Ελ. Καλκάνη, τα αφηγηριακά έργα, στα οποία οι διασκευαστές επιστρέφουν συστηματικά, θεωρούνται έργα που κατεξοχήν «*περιέχουν και μπορούν να μεταδώσουν στα παιδιά συμπυκνωμένη γνώση και σοφία και σημαντικές διαχρονικές αξίες του πολιτισμού μας, πνευματικές, ηθικές, κοινωνικές και αισθητικές»* (Καλκάνη, 2004:11).

Επιπλέον, είναι έργα που ανήκουν στην *εθνική λογοτεχνία των αναγνωστών*, καθώς φέρνουν τους νεαρούς αναγνώστες σε επαφή με την εθνική πολιτισμική τους κληρονομιά. Μέσω των διασκευασμένων έργων οι νεαροί αναγνώστες καλούνται να τα εκτιμήσουν ως μνημεία εθνικού πολιτισμού, συμβάλλοντας έτσι στη διατήρηση και στη διαιώνιση του εκάστοτε ισχύοντος εθνικού λογοτεχνικού κανόνα (Καλκάνη, 2004:61).

Από την άλλη, η Μένη Κανατσούλη επισημαίνει ότι οι διασκευές θεωρούνται χρήσιμες, διότι μπορούν να λειτουργήσουν ως μέσα ευκολότερης πρόσβασης στο πρωτότυπο αργότερα, καθώς μπορούν να αφυπνίσουν το ενδιαφέρον των νεαρών αναγνωστών γι' αυτό. Ωστόσο όμως, το πρόβλημα με την εύκολη πρόσβαση των νεαρών αναγνωστών σε έργα της κλασικής λογοτεχνίας, είναι ότι ίσως οι αποδέκτες μπορεί να αρκεστούν στα διασκευασμένα έργα και να μην επιστρέψουν ποτέ στα αφηγηριακά (Κανατσούλη 2007:141). Αυτό είναι, όπως τονίζει η Ελένη Καλκάνη, «*το παράδοξο της*

διασκευής, η οποία λειτουργεί ταυτόχρονα συντηρητικά και φυγόκεντρα ως προς το αρχικό, αφηγηρικό έργο» (Καλκάνη, 2004:61).

Επιπροσθέτως, οι διασκευαστές μπορούν να χρησιμοποιήσουν το αρχικό κείμενο ως όχημα για τη μεταβίβαση συγκεκριμένων ιδεολογιών για τους αναγνώστες τους. Ένα διασκευασμένο κείμενο δηλαδή, μπορεί να αναπαράγει τις ιδεολογίες που είναι εγγεγραμμένες στο αρχικό ή μπορεί να παράγει νέες, εναλλακτικές ή ακόμη και αντιθετικές ιδεολογικές θέσεις προς το αρχικό κείμενο, οι οποίες συνδέονται αναπόφευκτα με το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο που ισχύει στον χωροχρόνο της διασκευής (Καλκάνη, 2004:68).

1. 3. 1 Οι διασκευαστικές τεχνικές

Η διασκευή αξιοποιεί ορισμένες μετασχηματιστικές τεχνικές προκειμένου να δημιουργήσει από ένα αφηγηρικό έργο ένα δευτερογενές που θα γίνει προσιτό στους μικρούς αναγνώστες. Οι συνηθέστερες τεχνικές που χρησιμοποιούνται στις διασκευές αυτές είναι α) η παράλειψη, β) η προσθήκη και γ) η αλλαγή είδους.

Σύμφωνα με την Αλ. Ζερβού η παράλειψη είναι η συνηθέστερη μορφή των διασκευασμένων έργων για παιδιά, καθώς αφαιρεί ότι δεν θα γινόταν κατανοητό από ένα παιδί και επομένως ταυτίζεται με το είδος της απλοποίησης. Επιπλέον, σημειώνει ότι η τεχνική αυτή αφαιρεί από το δευτερογενές έργο και ότι θεωρείται «άτοπο» για τους μικρούς αναγνώστες, όπως για παράδειγμα τα ιδεολογικά συμφραζόμενα, ταυτίζοντας μ' αυτό τον τρόπο την τεχνική της παράλειψης με την παιδαγωγική λογοκρισία (Ζερβού, 2012:123).

Η τεχνική της προσθήκης, αντιθέτως είναι πιο καταλυτική από την παράλειψη, καθώς στοχεύει στο να προσαρμόσει το αφηγηρικό κείμενο στα μέτρα των μικρών αναγνωστών. Έχει τη μορφή επεξηγηματικού σχολιασμού και «'δικαιολογεί' πρόσωπα και γεγονότα, αποδίδει προθέσεις και κίνητρα, οδηγώντας κάποτε σε μία τρομακτική αλλοίωση» (Ζερβού, 2012:123).

Από την άλλη μεριά, όταν η διασκευή χρησιμοποιεί τη διαδικασία αλλαγής είδους, τότε το διασκευασμένο έργο «προσαρμόζεται στους κανόνες και τις συμβάσεις που διέπουν το νέο ειδολογικό πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται». Δηλαδή μια θεατρική διασκευή

ενός παραμυθιού καθορίζεται από άλλες συμβάσεις απ' ότι μια *κειμενική* διασκευή του (Οικονομίδου, 2011:12).

Σύμφωνα με τους Θ. Γραμματά και Τ. Μουδατσάκι, μια διασκευή θεωρείται επιτυχημένη όταν βρει ανταπόκριση από τα παιδιά/αποδέκτες στα οποία απευθύνεται. Γι' αυτό το λόγο ο διασκευαστής «οφείλει να λάβει υπόψη τους εξής μηχανισμούς – τεχνικές:

- i) την αντικατάσταση μορφολογικών δεδομένων*
- ii) τη συνειδητή απόκρυψη λέξεων, φράσεων, εικόνων*
- iii) την παρεμβολή σκηνών και στοιχείων που δεν εμφανίζονται στο πρωτότυπο και γενικά ανάγονται στη διαδικασία της παράλειψης, ή της προσθήκης δεδομένων» (Γραμματάς & Μουτσαδάκις, 2008:54).*

1.3.2 Το αφηγηρικό κείμενο και τα δευτερογενή κείμενα

Ένα κείμενο χαρακτηρίζεται ως διασκευή όταν έχει σχέση με ένα αφηγηρικό κείμενο, το οποίο είναι κλασικό έργο και μας έχει παραδοθεί σε πάγια μορφή. Το νέο ή δευτερογενές έργο δημιουργείται από τον διασκευαστή, έχοντας ως βάση τα στοιχεία της κειμενικότητας του αφηγηρικού έργου δηλαδή το είδος του, την ιστορία, τους χαρακτήρες, την πλοκή και την εγγεγραμμένη ιδεολογία.

Παλαιότερα υπήρχε η θεώρηση ότι τα δευτερογενή έργα ήταν άμεσα συνδεδεμένα με τα αφηγηρικά τους έργα, θεώρηση που αποδείχθηκε από την έρευνα των J. Stephens και R. McCallum εσφαλμένη. Οι δύο ερευνητές διαπίστωσαν από την έρευνά τους πάνω σε δευτερογενή κείμενα παιδικών διασκευών ότι το αφηγηρικό κείμενο ή όπως αλλιώς το ονομάζουν το προκείμενο (pre-text) δεν είναι ένα και μοναδικό και ότι είναι δυσδιάκριτο (Stephens & McCallum, 1998:3-5). Αυτό συμβαίνει τόσο με τα λαϊκά παραμύθια, όσο και με τις διασκευές έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας.

Στην τελευταία περίπτωση, η οποία αποτελεί άλλωστε αντικείμενο της μελέτης μας, ο εκάστοτε διασκευαστής μπορεί να συμβουλευτεί εκτός από το πρωτότυπο έργο και προϋπάρχουσες μεταφράσεις με σκοπό να έχει μια συνολική εικόνα του έργου που διασκεύαζει. Καθώς οι διασκευές των έργων του Αισχύλου και του Αριστοφάνη αποτελούν θεατρικά έργα, είναι φυσικό στα προκείμενά τους να συμπεριλάβουμε και τις

θεατρικές τους παραστάσεις, οι οποίες άφησαν το στίγμα τους στα δευτερογενή έργα ή στην εικονογράφησή τους.

Όπως επισημαίνει η Ελ. Καλκάνη τα θεατρικά προκείμενα συνιστούν τα πιο ευδιάκριτα διακείμενα (αν και αυτό δεν συμβαίνει πάντα) του νέου έργου, επειδή είναι ήδη *«διαμεσολαβημένα, διαμορφωμένα από τα ερμηνευτικά σχήματα με τα οποία οι δημιουργοί τους προσέγγισαν και απέδωσαν το αρχικό έργο»* (Καλκάνη, 2004:50).

Ανακεφαλαιώνοντας, στην παρούσα μελέτη ορίζουμε ως αφητηριακά έργα τα πρωτότυπα έργα του Ομήρου, του Αισχύλου και του Αριστοφάνη και ως προκείμενα τα διαμεσολαβημένα έργα δηλαδή τις μεταφράσεις, που χρησιμοποίησε η Σοφία Ζαραμπούκα ως αφητηριακά υλικά για την αφήγηση ή την εικονογράφησή της.

1.4 Διακειμενικότητα

Η παγκόσμια λογοτεχνία αρχίζει με τα ομηρικά έπη. Η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* παρότι αποτελούν αρχετυπικά έργα στην ουσία είναι *«επανεγγραφές προγενέστερα διατυπωμένων και προφορικά διασωσμένων στη συλλογική ιστορική μνήμη μυθικών θεμάτων»* (Γραμματάς, 2008:57). Παρατηρούμε ότι ανάμεσα στους μύθους και τα έπη υπάρχει αλληλεπίδραση και αλληλεξάρτηση. Η αλληλεξάρτηση συνδέεται με την αναζήτηση των πηγών ενός κειμένου. Το φαινόμενο της αλληλεξάρτησης και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των λογοτεχνικών κειμένων ονομάζεται διακειμενικότητα. Ως διακειμενικότητα δηλαδή, ορίζεται η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε ένα κείμενο με ένα άλλο ή άλλα κείμενα.

Η Αλ. Ζερβού χρησιμοποιεί ένα συνοπτικό και περιεκτικό ορισμό για την διακειμενικότητα, την οποία ορίζει ως τη *«συγχρονική και διαχρονική σχέση συνύπαρξης και διαρκούς επικοινωνίας ανάμεσα στα κείμενα, που διέπει τη δημιουργία τους αλλά και την ανάγνωσή τους»*. Επισημαίνει ότι *«η διακειμενικότητα δεν έχει να κάνει μόνο με τα κείμενα, αλλά και με μια σειρά άλλων παραστάσεων και εμπειριών»*, ενώ συγχρόνως *«επηρεάζεται από εξωλογοτεχνικές και εξωκειμενικές συνιστώσες»* (Ζερβού, 2012:166 και 169). Οι συνιστώσες αυτές αποτελούν τους κοινωνικο-πολιτισμικούς παράγοντες που καθορίζουν την παραγωγή νοήματος σε κάθε ιστορική στιγμή (Οικονομίδου, 2018:70).

Κωδικοποιώντας τις εκφάνσεις της διακειμενικότητας η Αλ. Ζερβού εντοπίζει τις εξής μορφές, οι οποίες σχετίζονται με τις κειμενικές σχέσεις:

1. την εγγραφή ενός κειμένου μέσα σε ένα άλλο με τη μορφή είτε αποσπασμάτων είτε αναφορών,
2. τη διασκευή κλασικών κειμένων (π. χ ομηρικά έπη, *Βίβλος* κ.α.)
3. τη μεταγραφή ενός κειμένου το οποίο μπορεί είτε να αντιστραφεί, είτε να συγκρουστεί με το αρχικό και
4. τη μετουσίωση ενός κειμένου, το οποίο μετουσιώνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε από έργο της Παιδικής λογοτεχνίας να απευθύνεται στους ενήλικες (Ζερβού, 2012:172-173).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα εγγραφής ενός κειμένου μέσα σε ένα άλλο με τη μορφή αποσπασμάτων, από τα έργα που μελετάμε αποτελεί η *Ορέστεια* στην οποία, όπως θα δούμε μέσα στη διασκευή εγγράφονται αποσπάσματα στίχων από το πρωτότυπο. Στίχοι δηλαδή γραμμένοι στα αρχαία ελληνικά. Σύμφωνα με την Τ. Τσιλιμένη «η διακειμενικότητα δεν αφορά μόνο το κείμενο αλλά και την εικόνα» και αποτελεί αφηγηματική τεχνική του οπτικού κειμένου, η οποία ονομάζεται διεικονικότητα (Τσιλιμένη, 2007:65).

1.5 Το συγκείμενο

Το περιβάλλον μέσα στο οποίο ο διασκευαστής δημιουργεί τα νέα ή δευτερογενή έργα του ονομάζεται συγκείμενο (context). Μέσα στο συγκείμενο επιδρούν δύο παράγοντες κοινωνικοπολιτισμικής / ιδεολογικής και ειδολογικής προέλευσης. Το συγκείμενο, συνιστά τη διαδικασία κατά την οποία τα αφετηριακά έργα, τα οποία απευθύνονται σε ενήλικους μιας άλλης εποχής, προσαρμόζονται στα ιδεολογικά ρεύματα, στα πρότυπα και στις αντιλήψεις μιας μεταγενέστερης κοινωνίας για τον «ορθό» τρόπο με βάση τον οποίο πρέπει να δημιουργηθεί ένα κείμενο για παιδιά (Καλκάνη, 2004:51). Όπως επισημαίνει η Μ. Σπανάκη, «οι πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις, οι αφηγηματικές διαφοροποιήσεις και η τελική μορφή των νέων δημιουργημάτων, που είναι το αποτέλεσμα της διακειμενικής επεξεργασίας, συναρτώνται με τα καλλιτεχνικά ρεύματα και τα ιστορικά και πολιτικοκοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής κατά την οποία γράφονται και διαβάζονται τα έργα αυτά» (Σπανάκη, 2011: 34).

Με εξαίρεση τα ομηρικά έπη, η αισχύλεια *Ορέστεια* και οι αριστοφανικές κωμωδίες γράφτηκαν για να παίζονται μπροστά στο ενήλικο αθηναϊκό κοινό του 5^{ου} και 4^{ου} αι. π. Χ. Οι διασκευές αυτών των έργων δηλώνουν, όπως θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια ότι απευθύνονται σε παιδιά. Παρατηρούμε δηλαδή ότι μεταξύ των πρωτότυπων έργων και των δευτερογενών συντελείται ένα ειδολογικό και χωροχρονικό άλμα.

1.6 Η αφήγηση και οι αφηγηματικές τεχνικές κατά τον G. Genette

Η αφήγηση είναι η τέχνη της διήγησης ιστοριών σε ένα ακροατήριο, με στόχο τη μεταβίβαση μηνυμάτων (Σεραφείμ & Φεσάκης, 2010:521). Συγχρόνως είναι μια επικοινωνιακή πράξη που περιλαμβάνει τον αφηγητή και τον αποδέκτη της αφήγησης (Φαρίνου - Μαλαματάρη, 2001:1001). Ως πρώτη μορφή αφήγησης θεωρούνται οι μύθοι και τα ομηρικά έπη, όπου μεταβιβάζονται γεγονότα και αξίες στις μεταγενέστερες γενιές σε προφορική μορφή. Η αφήγηση μιας ιστορίας σε ευρύ κοινό, ή η δραματοποίηση της στο θέατρο ή τον κινηματογράφο αποτελεί όχημα έκφρασης της πολιτισμικής υπόστασης του ανθρώπου, καθώς θεραπεύει πηγαίες εσωτερικές του ανάγκες (Ξαστέρνου, 2013:39).

Η αφήγηση αποτελεί ένα είδος λόγου που χρησιμοποιείται σε ποικίλες περιστάσεις καλύπτοντας έτσι ένα μεγάλο φάσμα της ανθρώπινης επικοινωνίας. Ως κυρίαρχη μορφή λόγου σε όλους τους πολιτισμούς κατείχε ανέκαθεν πρωταρχική θέση στην ταξινόμηση και τη διδασκαλία των κειμένων. Άλλωστε, με βάση τον αφηγηματικό λόγο οργανώνονται εξιστορήσεις προσωπικών βιωμάτων, ιστορικές αφηγήσεις, λογοτεχνικά κείμενα κ.α. Οι αφηγηματικές τεχνικές μας βοηθούν, να προσεγγίσουμε ένα λογοτεχνικό έργο και αποτελούν πεδίο έρευνας της θεωρίας της αφήγησης ή αλλιώς της αφηγηματολογίας. Η θεωρία της αφήγησης εξετάζει «τη φύση, τη μορφή και τη λειτουργία μιας αφήγησης» (Φαρίνου - Μαλαματάρη, 2001:973) και οι απαρχές της τοποθετούνται στην πλατωνική *Πολιτεία* (μίμησις/διήγησις) και την αριστοτελική *Ποιητική* (μύθος = πλοκή) (Φαρίνου - Μαλαματάρη, 2001:974).

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα οι Ρώσοι φορμαλιστές έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στη μελέτη της λογοτεχνικής μορφής, θεωρώντας ότι η ειδιοποιός διαφορά μεταξύ ενός λογοτεχνικού λόγου και ενός μη λογοτεχνικού είναι η *λογοτεχνικότητα*, δηλαδή ο,τιδήποτε κάνει τη λογοτεχνική γλώσσα να διαφέρει από τον επικοινωνιακό λόγο

(Καλλίνης, 2005:14). Έτσι διέκριναν τον *μύθο* (fabula) από την *πλοκή/ υπόθεση* (sjuzet), υποστηρίζοντας ότι είναι μια υποθετική κατασκευή που μπορεί κάθε φορά να διατυπώνεται και να πραγματώνεται με διαφορετικό τρόπο. Για παράδειγμα, ο μύθος των Ατρείδων, αλλιώς πραγματώνεται στην *Ορέστεια* του Αισχύλου και αλλιώς στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη (Καλλίνης, 2005:14). Την ίδια εποχή διαμορφωνόταν και μια άλλη παράδοση αυτή της αγγλο-αμερικανικής Νέας Κριτικής, η οποία «έδινε έμφαση στην εξέταση της οπτικής γωνίας (*showing vs telling*)» (Φαρίνου – Μαλαματάρη, 2001:974).

Η αφηγηματολογία, όρος που ανήκει στον Todorov (1969), αναπτύσσεται ως ανεξάρτητος επιστημονικός κλάδος στο πλαίσιο της θεωρίας της λογοτεχνίας από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και έπειτα (Καψωμένος, 2007:11), ενώ βρέθηκε στην ακμή της την εικοσαετία 1960-1980, δηλαδή την περίοδο του στρουκτουραλισμού/δομισμού. Οι δομιστές θεωρητικοί εμπνεόμενοι από τις απόψεις του F. de Saussure για τη γλώσσα, εργάστηκαν πάνω σε μια νέα διάκριση μεταξύ *ιστορίας* (histoire) και *λόγου* (discours). Μέσω αυτής της διάκρισης υποστήριξαν ότι η *ιστορία* είναι το αντικείμενο του λόγου και ότι ο *λόγος* είναι ο τρόπος με τον οποίο πραγματώνεται η ιστορία (Καλλίνης, 2005:14).

Μία από τις σημαντικότερες συνεισφορές του G. Genette στην αφηγηματολογία είναι η επέκταση αυτής της διμερούς διάκρισης σε τριμερή, καθώς ο Genette στον όρο *ιστορία* (histoire) προσέθεσε τους όρους *αφήγηση* (recit) και *αφηγείσθαι / αφηγηματική διαδικασία* (narration) (Genette, Φαρίνου – Μαλαματάρη, 2001:973).

Πιο συγκεκριμένα, ο Genette πρότεινε μια τριεπίπεδη ιεράρχηση του αφηγηματικού κειμένου, η οποία περιλαμβάνει α) την *ιστορία* (histoire-story) που αποτελεί το μύθο, δηλαδή τη χρονική και αιτιακή σχέση των γεγονότων πριν αυτά αποδοθούν με λέξεις, β) την *αφήγηση* (recit/narrative), η οποία δηλώνει τον προφορικό ή γραπτό λόγο μέσω του οποίου παρουσιάζεται η ιστορία, δηλαδή το ίδιο το αφηγηματικό κείμενο και γ) το *αφηγείσθαι/αφηγηματική διαδικασία* (narration/narrating), η οποία αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο παράγεται η αφήγηση (Genette, 2017: 85-87 και Καλλίνης, 2005:15).

Ο G. Genette θεωρεί ότι ένα αφήγημα αποτελεί «ένα γλωσσικό προϊόν που διαλαμβάνει τη σχέση ενός ή περισσότερων γεγονότων, είναι ίσως θεμιτό να το δούμε ως το ανάπτυγμα ενός ρηματικού τύπου, με τη γραμματική έννοια του όρου: την επέκταση ενός ρήματος». Έχοντας ως αφετηρία αυτή την άποψη, δανείζεται τις γραμματικές κατηγορίες

του ρήματος και αναλύει το αφηγηματικό κείμενο σύμφωνα μ' αυτές, δηλαδή σε: *χρόνο*, *έγκλιση* και *φωνή* (Genette, 2017: 91).

A. Χρόνος

Η προσέγγιση του χρόνου σε ένα αφηγηματικό κείμενο, ξεκινά από την μελέτη των χρονικών σχέσεων μεταξύ της ιστορίας και της αφήγησης. Τόσο η *ιστορία* όσο και η *αφήγηση* διέπονται από κάποια χρονικότητα, που είναι ο *χρόνος της ιστορίας* και ο *χρόνος της αφήγησης*. Πιο αναλυτικά, ο *χρόνος της ιστορίας* είναι η φυσική διαδοχή των γεγονότων (χρόνος του μύθου), ενώ ο *χρόνος της αφήγησης* (ψευδοχρόνος) είναι «η ακολουθία των γλωσσικών σημείων που αναπαριστά τα γεγονότα αυτά» και αφορά από τη μια μεριά το χώρο που καταλαμβάνει το αφήγημα πάνω στο χαρτί και από την άλλη, τον χρόνο που χρειάζεται ο αναγνώστης, για να το αναγνώσει. Ο G. Genette μελέτησε τις σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο χρόνους βασιζόμενος σε τρεις κατηγορίες: α) την *τάξη*, β) τη *διάρκεια* και γ) τη *συχνότητα* (Genette, 2017: 95).

Η *τάξη* αναφέρεται στις σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στη χρονική διαδοχή των γεγονότων και στη «ψευδοχρονική» διάταξή τους μέσα στην αφήγηση, η οποία τις περισσότερες φορές παρουσιάζει αφηγηματικές αναχρονίες. Οι αναχρονίες αυτές αφορούν τις «*διάφορες μορφές δυσαρμονίας, ανάμεσα στην τάξη της ιστορίας και σ' αυτήν της αφήγησης*» (Genette, 2017: 96) και διακρίνονται σε τρεις τύπους: i) την *αρχή in media res*, κατά την οποία η αφήγηση ξεκινά από ένα μεταγενέστερο σημείο απ' αυτό που αρχίζει η ιστορία, ii) την *πρόληψη*, κατά την οποία γίνεται αναφορά σε ένα μεταγενέστερο γεγονός και iii) την *ανάληψη*, η οποία αναφέρεται στην εκ των υστέρων ανάκληση ενός γεγονότος, προγενέστερου από το σημείο, στο οποίο βρίσκεται η αφήγηση (Genette, 2017:100).

Η *διάρκεια* έχει την έννοια του ρυθμού και αναφέρεται στη σχέση μεταξύ της χρονικής διάρκειας των γεγονότων και της έκτασης που τα γεγονότα αυτά καταλαμβάνουν μέσα στο αφηγηματικό κείμενο. Έτσι προκύπτουν πέντε μορφές της *αφηγηματικής ταχύτητας*: α) η *έλλειψη*, για γεγονότα στα οποία δεν αφιερώνεται καθόλου χρόνος στο κείμενο, β) η *περίληψη* κατά την οποία ένα μικρό μέρος του κειμένου αντιστοιχεί σε σχετικά μεγαλύτερη διάρκεια γεγονότων, γ) η *σκηνή*, όπου υπάρχει σχετική ισοδυναμία μεταξύ της έκτασης του κειμένου και της διάρκειας των γεγονότων

(ισοχρονία), δ) η *επιμήκυνση/διάταση*, κατά την οποία ένα σχετικά μεγάλο μέρος του κειμένου αντιστοιχεί σε σχετικά μικρότερο χρόνο γεγονότων και ε) η *περιγραφική παύση*, όπου υπάρχει μέρος του κειμένου που δεν αντιστοιχεί σε καμία διάρκεια γεγονότων (Genette, 2017:165-172). Πιο συγκεκριμένα, η *έλλειψη* και η *περίληψη* επιταχύνουν τον ρυθμό της αφήγησης, είτε μέσω της παράλειψης ενός συμβάντος, είτε μέσω της περιληπτικής του αναφοράς, ενώ η *επιμήκυνση/διάταση* και η *παύση* τον επιβραδύνουν. Η επιβράδυνση επιτυγχάνεται, όταν η ιστορία διακόπτεται και γίνονται περιγραφές και μη αφηγηματικά σχόλια (Φαρίνου – Μαλαματάρη, 2001:993). Η *σκηνή* που αποτελεί την ισόχρονη αφήγηση πραγματώνεται τις περισσότερες φορές με διαλόγους και μονολόγους (Genette, 2017:160).

Η *συχνότητα* αποτελεί μια από τις ουσιώδεις όψεις της αφηγηματικής χρονικότητας και σχετίζεται με την επανάληψη μεταξύ αφηγήματος και διήγησης. Με λίγα λόγια αφορά στη σχέση μεταξύ του πόσες φορές συνέβη ένα γεγονός στην ιστορία και πόσες φορές αυτό το γεγονός μνημονεύεται μέσα στην αφήγηση. Έτσι, ο Genette διακρίνει τέσσερις μορφές συχνότητας: α) την *ενική/μοναδική αφήγηση*, κατά την οποία ο αφηγητής αφηγείται ένα συμβάν μόνο μία φορά, (αποτελεί την πιο συχνή μορφή) β) την *πολυμοναδική αφήγηση*, όπου ο αφηγητής αφηγείται πολλές φορές ένα γεγονός που έγινε πολλές φορές (σπάνια μορφή), γ) την *επαναληπτική αφήγηση*, κατά την οποία ο αφηγητής διηγείται περισσότερες φορές αυτό που συνέβη μια φορά και δ) τη *θαμιστική αφήγηση*, σύμφωνα με την οποία, ο αφηγητής διηγείται μια φορά αυτό που συνέβη πολλές φορές (Genette, 2017: 182-186 και Φαρίνου – Μαλαματάρη, 2001:993).

B. Έγκλιση

Η *έγκλιση/τρόπος* αναφέρεται στους δυνατούς τρόπους και τις διαφορετικές οπτικές γωνίες με τις οποίες μπορούν να περιγραφούν τα δρώμενα. Σύμφωνα με τον Genette, η *έγκλιση* καλύπτει τους δύο κύριους μηχανισμούς που ρυθμίζουν τη ροή της αφηγηματικής πληροφορίας και τη μέθοδο παρουσίασής της που είναι η *απόσταση* και η *προοπτική* (οπτική γωνία) (Καψωμένος 2007:139).

Με το θέμα της *απόστασης* επιχειρεί να προσδιορίσει τον την μετάδοση του λόγου των χαρακτήρων (Genette, 2017:233). Στον όρο «λόγος» συμπεριλαμβάνει και τη σκέψη, δηλαδή την αναπαράσταση του εσωτερικού κόσμου των ηρώων. Αυτό το κάνει,

γιατί θεωρεί ότι στην αφήγηση, η σκέψη ανάγεται ή σε γεγονός ή σε λόγο. Έτσι διακρίνει τρία είδη με βάση την προϋούσα απόσταση του αφηγητή από τον λόγο των ηρώων (Φαρίνου – Μαλαματάρη, 2001:994):

1. τον αφηγηματοποιημένο λόγο: ο λόγος μετατρέπεται σε γεγονός
2. τον μετατιθέμενο λόγο: μετάδοση του λόγου του χαρακτήρα είτε σε απλή παράφραση, είτε με την υιοθέτηση κάποιων χαρακτηριστικών λέξεων και
3. τον αναφερόμενο λόγο: παράθεση του λόγου του χαρακτήρα με τη μορφή μονολόγου ή διαλόγου

Στην κατηγορία του μετατιθέμενου λόγου εντάσσεται και ο ελεύθερος πλάγιος λόγος που είναι συνδυασμός στοιχείων που ανήκουν στους χαρακτήρες (δείκτες χωροχρόνου και προφορικότητας με άλλα που ανήκουν στον αφηγητή (αντωνυμίες, σύστημα των χρόνων) (Φαρίνου – Μαλαματάρη, 2001:994).

Με την *προοπτική* ο Genette καθιερώνει μια διάκριση ανάμεσα στο ποιος λέει την αφήγηση (αφηγηματική φωνή) και στο ποιος βλέπει μέσα στην ιστορία (εστίαση). Δηλαδή κάνει τη διάκριση ανάμεσα στην εξιστόρηση και της θέσης αυτού που καθορίζει την εξιστόρηση. Έτσι έχουμε:

1. μηδενική εστίαση: όταν η εστία δεν μπορεί να τοποθετηθεί σε ένα ορισμένο σημείο
2. εσωτερική εστίαση: όταν η εστία τοποθετείται σε κάποιον χαρακτήρα της ιστορίας (σταθερή) ή σε διάφορους χαρακτήρες για το ίδιο γεγονός (πολλαπλή) ή σε διάφορους χαρακτήρες για διάφορα γεγονότα (ποικίλη)
3. εξωτερική εστίαση: όταν η εστία βρίσκεται στην ιστορία, έξω όμως από κάποιον συγκεκριμένο χαρακτήρα (Καψωμένος 2007:139 και Φαρίνου – Μαλαματάρη, 2001:995).

Γ. Φωνή

Στο κεφάλαιο «Φωνή» ο Genette εξετάζει το πρόβλημα της αφηγηματικής μετάδοσης. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται οι χρονικές σχέσεις μεταξύ ιστορίας και αφηγείσθαι ως προς τη σειρά, τη διάρκεια κτλ. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται η τυπολογία

των αφηγητών ως προς το μυθοπλαστικό επίπεδο, στο οποίο ανήκουν ως προς το βαθμό της συμμετοχής στην ιστορία που αφηγούνται, ως προς το βαθμό συνειδητοποίησης της θέσης τους ως αφηγητών και ως προς το βαθμό της αξιοπιστίας τους ως αφηγητών (Φαρινού – Μαλαματάρη, 2001:997). Σύμφωνα με τη θεωρία της αφήγησης, ο αφηγητής είναι ένα λεκτικό επινόημα και ένα πρόσωπο που υπάρχει μόνο στο πλαίσιο του κειμένου. Βασικό αξίωμα της σύγχρονης αφηγηματολογίας είναι ότι δε μπορεί να υπάρξει αφήγηση χωρίς αφηγητή.

Η παλιά αφηγηματολογία διέκρινε τον αφηγητή σε πρωτοπρόσωπο και τριτοπρόσωπο, δηλαδή σε αφηγητή που χρησιμοποιεί στην αφήγηση της ιστορίας του το α΄ ή γ΄ πρόσωπο (Καλλίνης, 2005:24). Ο Genette, όμως απορρίπτει τους όρους πρωτοπρόσωπη και τριτοπρόσωπη αφήγηση με αιτιολογικό ότι κάθε αφηγητής είναι εξ ορισμού πρωτοπρόσωπος αφηγητής (Φαρινού- Μαλαματάρη, 2001:998). Έτσι, έχοντας ως κριτήριο το βαθμό συμμετοχής του αφηγητή στην ιστορία που αφηγείται, ο Genette διακρίνει δύο τύπους:

1. τον ομοδιηγητικό, όταν είναι απλώς αυτόπτης μάρτυρας ή μέτοχος της δράσης, ενώ όταν είναι ο ίδιος ο πρωταγωνιστής της ιστορίας αποκαλείται αυτοδιηγητικός και
2. τον ετεροδιηγητικό, όταν δεν συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται (Καψωμένος, 2007:137-138, Φαρινού - Μαλαματάρη, 2001:998, Καλλίνης, 2005:24).

Παρόλη όμως την αμφισβήτηση που δέχθηκε η παλιά διάκριση δεν εγκαταλείφθηκε τελείως.

Ο Genette επίσης έθεσε και το θέμα του αφηγηματικού επιπέδου, στο οποίο ανήκουν οι αφηγητές. Έτσι, τους διακρίνει σε:

1. εξωδιηγητικούς, όταν είναι εκτός της ιστορίας, η οποία είναι το αποτέλεσμα της αφηγηματικής τους πράξης
2. ενδοδιηγητικούς, όταν εμφανίζονται στην ιστορία ως αφηγητές και η ιστορία τους αποτελεί αφήγηση μέσα στην αφήγηση και
3. μεταδιηγητικούς ή υποδιηγητικούς, όταν η αφήγηση τους ενσωματώνεται ή εγκιβωτίζεται στην κύρια. Οι πιθανές σχέσεις που μπορεί να αναπτύσσονται ανάμεσα στη μεταδιήγηση και την αφήγηση μπορεί να είναι:

- αιτιακές (δηλ. επεξηγηματικές): η μεταδιήγηση διαφωτίζει και ερμηνεύει την κύρια αφήγηση, ή
- θεματικές: η μεταδιήγηση λειτουργεί ως παράδειγμα που επηρεάζει θετικά ή αρνητικά την κύρια αφήγηση ή
- διηγητικές: όπου η ίδια η πράξη της μεταδιήγησης επηρεάζει τα γεγονότα της αφήγησης (Καψωμένος, 2007:138)

Με βάση τον συνδυασμό των παραπάνω δύο κριτηρίων προκύπτουν τέσσερις βασικοί τύποι αφηγητή: α. ο *εξωδιηγητικός - ετεροδιηγητικός* τύπος: αφηγητής α' βαθμού (ανήκει στο πρώτο αφηγηματικό επίπεδο) που αφηγείται σε γ' πρόσωπο μια ιστορία στην οποία δε μετέχει β. ο *εξωδιηγητικός - ομοδιηγητικός* τύπος: αφηγητής α' βαθμού που αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο τη δική του ιστορία, πχ. αυτοβιογραφικές αφηγήσεις, γ. ο *ενδοδιηγητικός - ετεροδιηγητικός* τύπος: αφηγητής β' βαθμού (όταν υπάρχει και δεύτερο επίπεδο αφήγησης), ο οποίος δε μετέχει στις δευτερεύουσες ιστορίες που αφηγείται μέσα στη ροή του έργου, δ. ο *ενδοδιηγητικός - ομοδιηγητικός* τύπος: αφηγητής β' βαθμού που ανήκει στην κύρια ιστορία και αφηγείται την προσωπική του ιστορία. Όταν δηλαδή την «αφήγηση μέσα στην αφήγηση» (μεταδιηγητικό επίπεδο), την αφηγείται ένα πρόσωπο της κύριας ιστορίας και αποτελεί την ιστορία του.

1.7 Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο: Λόγος και εικόνα

Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο αποτελεί την πρώτη αναγνωστική εμπειρία του παιδιού, η οποία πραγματώνεται μέσα από τον συνδυασμό των τεχνών της εικονογράφησης και της αφήγησης και συγχρόνως αποτελεί το σπουδαιότερο δίαυλο επαφής του παιδιού με την λογοτεχνία (Τσιλιμένη, 2007:10). Λόγω του συνδυασμού εικόνας και λόγου, το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο εντάσσεται στην κατηγορία του πολυτροπικού κειμένου. Πολυτροπικό είναι ένα κείμενο, το οποίο χρησιμοποιεί για τη μετάδοση μηνυμάτων συνδυασμό σημειωτικών τρόπων, οι οποίοι αλληλεπιδρούν μεταξύ τους (Χατζησαββίδης, 2007:3). Εκτός από τα εικονογραφημένα βιβλία πολυτροπικά κείμενα είναι επίσης οι διαφημίσεις, οι κινηματογραφικές ταινίες και οι εφημερίδες, αφού συνδυάζουν γραπτό ή προφορικό λόγο, με εικόνα, ήχο και κίνηση (Χοντολίδου, 1999:2). Επομένως, όπως τονίζουν οι Kress και Van Leeuwen «διαβάζω» ένα κείμενο

σημαίνει ότι κατανοώ τόσο το γλωσσικό όσο και τους άλλους κώδικες, όπως για παράδειγμα τον οπτικό, που κυριαρχεί στη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου και έχει αναδειχθεί σε ένα από τα πιο σημαντικά επικοινωνιακά μέσα. Αξίζει να επισημανθεί, ότι ο όρος κείμενο δεν αναφέρεται μόνο στο γραπτό υλικό, αλλά σε οποιαδήποτε μορφής μήνυμα (γραπτό, εικονιστικό, συμβολικό κτλ.), το οποίο χαρακτηρίζεται από σημασιολογική συνέπεια (Βαλσαμίδου κ.α. 2011:382).

Ένα πολυτροπικό κείμενο βασίζεται σε μια ποικιλία σημειωτικών πηγών που συνεισφέρουν στην κατασκευή νοήματος. Στο εικονογραφημένο βιβλίο οι σημειωτικοί κώδικες που χρησιμοποιούνται για να μεταφέρουν στον αναγνώστη -ο οποίος συνδιαλέγεται μ' αυτό- έννοιες, νοήματα και μηνύματα είναι ο οπτικός (visual images), ο λεκτικός (written language) και ο σχεδιαστικός (design elements) (Youngs, 2012:385, Youngs and Serafini, 2013:190).

Πολλές μελέτες έχουν επισημάνει ότι στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία η σχέση ανάμεσα σε κείμενο και εικόνα είναι πολύ σημαντική για τη νοηματοδότηση του περιεχομένου, αλλά και ότι είναι απαραίτητο ο αναγνώστης να κατανοήσει την σχέση αυτή ή και να την διδαχθεί. Με λίγα λόγια, τα εικονογραφημένα βιβλία μεταδίδουν πληροφορίες ή λένε ιστορίες μέσα από την παράθεση πολλών εικόνων σε συνδυασμό με σύντομα κείμενα ή χωρίς καθόλου κείμενα (wordless books). Επομένως, λέξη και εικόνα ορίζουν η μια την άλλη, χωρίς καμία να είναι τόσο ανοιχτή στην ερμηνεία, όπως θα ήταν από μόνη της και μεταφέρουν μηνύματα με πολύ διαφορετικό τρόπο από τις εικόνες και τα κείμενα σε άλλες περιπτώσεις (Nodelman, 2009:16). Συνεπώς η σχέση αυτών των δύο σημειωτικών πηγών, της εικόνας και του κειμένου οδηγεί σε μια πληρέστερη κατανόηση του όλου.

Ο P. Hunt επισημαίνει ότι σε ένα εικονογραφημένο βιβλίο οι εικόνες δεν εικονογραφούν απλά και μόνο αυτό που λένε οι λέξεις, αλλά το ερμηνεύουν (Hunt, 2001:177). Στην ελληνική βιβλιογραφία, όσον αφορά το ζήτημα του ορισμού του «τι είναι εικονογραφημένο βιβλίο» επικρατεί μια σύγχυση, καθώς οι ορισμοί που διατυπώνονται από τους μελετητές αρκετές φορές αλληλοαναιρούνται (Ασωνίτης, 2001:45). Σύμφωνα με τον Α. Μπενέκο ως εικονογραφημένο βιβλίο ορίζεται το βιβλίο που «το περιεχόμενό του εκφέρεται είτε αποκλειστικά μέσω των εικόνων του είτε με τη συνδρομή του λόγου σε εναρμονισμένη αναλογία-οργανική σύνδεση γλωσσικού και

εικαστικού κώδικα» (Μπενέκος, 1981:34). Στη συνέχεια, διαχωρίζει το εικονογραφημένο βιβλίο σε δύο κατηγορίες: το «*εικονοβιβλίο*» (το περιεχόμενό του οποίου εκφέρεται αποκλειστικά με εικόνες) και το «*εικονογλωσσικό*» βιβλίο (το περιεχόμενό του οποίου εκφέρεται μέσω της σύμπραξης εικόνας και κειμένου) (Μπενέκος, 1981:34).

Στην βιβλιογραφία χρησιμοποιούνται δύο ορισμοί για το εικονογραφημένο βιβλίο: τα εικονοβιβλία (picture books) και τα βιβλία με εικόνες (illustrated books). Η ειδοποιός διαφορά των δύο ορισμών έγκειται στο γεγονός ότι στο εικονοβιβλίο (picture book) η εικονική αφήγηση δεν ακολουθεί κατ' ανάγκη πιστά τον κειμενικό λόγο, ενώ στο βιβλίο με εικόνες (illustrated book) η οπτική αφήγηση, συνήθως επεξηγεί και ενισχύει αυτό που λέει το κείμενο ή απλώς το διακοσμεί (Κανατσούλη, 2002:103 και Hunt, 2001:235).

Το εικονοβιβλίο βλέπει το βιβλίο με εικόνες σαν ένα *όλον*, όπου επιδιώκεται μια διπλή αφήγηση, μια κειμενική και μια εικονική. Η μία αφήγηση ουσιαστικά αναπτύσσει την άλλη, συχνά όμως με τέτοιο τρόπο «*που το νόημα της μιας να συγκρούεται και να αναιρεί ή, έστω, απλώς να διαφέρει από το νόημα της άλλης*» (Κανατσούλη, 2002:103). Άλλωστε, όπως επισημαίνει και ο Nodelman «*τόσο οι εικόνες όσο και τα κείμενα στα βιβλία αυτά είναι διαφορετικά και μεταφέρουν νοήματα με πολύ διαφορετικό τρόπο από τις εικόνες και τα κείμενα σε άλλες περιστάσεις*» (Nodelman, 2009:16).

Τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει πολλές έρευνες για το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, γεγονός που αποδεικνύει ότι το βιβλίο που έχει εικόνες δεν αντιμετωπίζεται πια σαν ένα κείμενο με εικονογράφηση, όπως συνέβαινε παλαιότερα, αλλά αποτελεί ένα «*συνολικό*» προϊόν. Υπάρχουν μάλιστα περιπτώσεις που το κείμενο είναι αυτό που γίνεται ένα διακοσμητικό αποτέλεσμα, προκειμένου να συμφωνεί καλύτερα με το σύνολο, δηλαδή «*οι λέξεις γίνονται μέρος της εικόνας*» (Κανατσούλη, 2002:104).

Η ανάγνωση, άλλωστε ενός βιβλίου με εικόνες γίνεται με διαφορετικό τρόπο από την ανάγνωση ενός βιβλίου με λέξεις και αυτό συμβαίνει, γιατί οι εικόνες μεταφέρουν διαφορετικό είδος πληροφοριών από αυτό που μεταφέρουν οι λέξεις. Επομένως, κατά την ανάγνωση ενός εικονογραφημένου βιβλίου σημασία έχει αφενός η αισθητική του ποιότητα και αφετέρου η γνώση που μας παρέχει για την καλύτερη και πληρέστερη κατανόηση της ιστορίας (Κανατσούλη, 2002:104). Άλλωστε, «*η εικονογράφηση των*

παιδικών λογοτεχνικών βιβλίων, μέσα από την παράθεση των απεικονίσεων, προσδίδει στην εικόνα λειτουργίες, που εξυπηρετούν την πρόσληψη της αφήγησης και τη συγκρότηση ενός ιδεολογικού υποβάθρου στο κείμενο» (Σπανάκη, 2011:232).

1.8 Τα παρακειμενικά στοιχεία ενός εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου

Σε ένα βιβλίο και ειδικότερα σε ένα εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο τα παρακειμενικά του στοιχεία παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στο να αγοραστεί και να διαβαστεί από τους αναγνώστες ένα βιβλίο, πόσο μάλλον όταν οι αναγνώστες στους οποίους το βιβλίο απευθύνεται είναι παιδιά (Τσιλιμένη, 2007:15).

Ο όρος παρακείμενο (paratext) χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από το Genette για να δηλώσει ένα ετερογενές σύνολο συνοδευτικών στοιχείων του λογοτεχνικού κειμένου όπως είναι ο τίτλος, το όνομα του συγγραφέα, τα βιογραφικά σημειώματα και οι συνεντεύξεις του, ο εκδότης, το αναγνωστικό κοινό, η δημοσιοποίηση του βιβλίου και οι κριτικές. Η χρήση του συνθετικού *παρά* έχει διττή σημασία, καθώς δηλώνει αυτό που είναι δίπλα, παράλληλα, κοντά αλλά και αυτό που είναι σε αντίθεση ή σε διαφωνία μ' αυτό που βρίσκεται εντός και εκτός του λογοτεχνικού κειμένου. Ο Genette προτιμά να βλέπει το παρακείμενο ως κατώφλι (threshold), ως μια ζώνη μεταφοράς και συναλλαγής ανάμεσα στο κείμενο και στα εξωκειμενικά στοιχεία (Γιαννικοπούλου, 2008: 263).

Επίσης, ο χαρακτηρισμός του παρακειμένου ως προθαλάμου (vestibule), αν ειδωθεί από την πλευρά της υποδοχής, παραπέμπει ουσιαστικά σε μια πρώτη επαφή με το κείμενο, η οποία ανάλογα με το πόσο ελκυστική είναι, μπορεί να οδηγήσει τον αναγνώστη είτε στην ανάγνωση του βιβλίου, είτε στην απόρριψή του. Παράλληλα, όμως *«λειτουργεί και ως θάλαμος αποσυμπίεσης διευκολύνοντας την ομαλή μετάβαση του αναγνώστη από το εξωκειμενικό στο εσωκειμενικό σύμπαν»* (Γιαννικοπούλου, 2008: 263-264).

Ο Genette κατηγοριοποιεί το παρακείμενο (paratext) σε περικείμενο (peritext) και σε επικείμενο (epitext). Το περικείμενο αφορά ό,τι περιβάλλει το κείμενο μέσα στο πλαίσιο του βιβλίου όπως είναι ο τίτλος, ο υπότιτλος, το εξώφυλλο, το οπισθόφυλλο, οι ταπετσαρίες, οι αφιερώσεις, οι ευχαριστίες, τα βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα κ.α.,

ενώ το επικείμενο σχετίζεται με τις συνεντεύξεις του συγγραφέα, τις βιβλιοπαρουσιάσεις, τις κριτικές και τους τρόπους προώθησης του βιβλίου από τον εκδοτικό οίκο (Σδρούλια και Τσιλιμένη, 2017:2).

Τα παρακειμενικά στοιχεία ενός βιβλίου παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο τόσο στη διαμόρφωση άποψης για το νόημα του βιβλίου πριν την ανάγνωση του όσο και στην επιλογή του (Γιαννικοπούλου 2008:264). Οι Martinez, Stier και Falcon υποστηρίζουν ότι στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, περισσότερο από κάθε άλλο λογοτεχνικό είδος, τα περικειμενικά στοιχεία μπορούν να συνδεθούν με την ιστορία και να την υποστηρίξουν, ενώ τονίζουν και τη συνεργία μεταξύ κειμένου (οπτικού και λεκτικού) και παρακειμένου (Martinez et al, 2016:305). Όταν ο αναγνώστης ξεκινάει την ανάγνωση ενός εικονογραφημένου βιβλίου από το γραπτό κείμενο, προσπερνώντας τα περικειμενικά του στοιχεία, τότε *«στερείται ένα μέρος της αναγνωστικής εμπειρίας και περιορίζει ιδιαίτερα την νοηματοδότηση του περιεχομένου του βιβλίου στην οποία συνεισφέρουν αυτά τα πολυτροπικά στοιχεία»* (Σδρούλια και Τσιλιμένη, 2017:2).

Το εξώφυλλο ενός βιβλίου αποτελεί για πολλούς μελετητές το σημαντικότερο σημείο ολόκληρου του παρακειμένου, καθώς μέσα από το συνδυασμό του γραπτού κειμένου, της εικόνας και των σχεδιαστικών του στοιχείων προΐδεάζει τον επικείμενο αναγνώστη και του προσφέρει μια πρώτη νοηματοδότηση για το περιεχόμενο του βιβλίου (Γιαννικοπούλου, 2008:269-271).

Σε ένα εικονογραφημένο βιβλίο η εικονογράφιση και ο τίτλος αποτελούν τα βασικά στοιχεία του εξωφύλλου. Η εικονογράφιση προσκαλεί τους αναγνώστες να «εξερευνήσουν» το βιβλίο και συχνά λειτουργεί ως αναπόσπαστο κομμάτι της αφήγησής του (Σδρούλια και Τσιλιμένη, 2017:4). Ο Nodelman επισημαίνει χαρακτηριστικά ότι μέσα από προσεκτικά επιλεγμένες εικονογραφήσεις, το εξώφυλλο μπορεί να δώσει το νόημα της φύσης της ιστορίας δημιουργώντας κατάλληλες αναγνωστικές προσδοκίες στον επικείμενο αναγνώστη (Nodelman, 2009: 91).

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η εξέταση των εικονογραφημένων διασκευών των ομηρικών επών, της *Ορέστειας* και της αριστοφανικής κωμωδίας *Ειρήνη* για παιδιά της Σ. Ζαραμπούκα με βάση τις διασκευαστικές και αφηγηματικές τεχνικές,

την εικονογράφηση και τα παρακειμενικά τους στοιχεία. Στα επόμενα κεφάλαια θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε έξι διασκευές της Σ. Ζαραμπούκα με βάση τα προαναφερθέντα στοιχεία:

1. *Ομήρου Ιλιάδα* (Κέδρος, 2003)
2. *Ομήρου Οδύσσεια* (Κέδρος, 2003)
3. *Αισχύλου, Ορέστεια. Αγαμέμνων* (Κέδρος, 2001)
4. *Αισχύλου, Ορέστεια. Χοηφόροι* (Κέδρος, 2001)
5. *Αισχύλου, Ορέστεια. Ευμενίδες* (Κέδρος, 2001)
6. *Αριστοφάνη, Ειρήνη* (Πατάκης, 2019)

Στη μελέτη μας θεωρήσαμε σωστό να ακολουθήσαμε τη χρονολογική σειρά, κατά την οποία έζησαν και έδρασαν οι συγγραφείς των πρωτότυπων έργων και όχι τη χρονολογική σειρά κατά την οποία διασκευάστηκαν και εικονογραφήθηκαν από τη Σ. Ζαραμπούκα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΑ ΟΜΗΡΙΚΑ ΕΠΗ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ

2. Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο ασχολούμαστε με τις εικονογραφημένες διασκευές των ομηρικών επών της Σοφίας Ζαραμπούκα. Η ανάλυση επικεντρώνεται στις διασκευαστικές και αφηγηματικές τεχνικές, στα παρακειμενικά στοιχεία, και στην εικονογράφηση. Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση τους κρίνεται σκόπιμο να παρουσιαστούν οι περίοδοι της ελληνικής αρχαιότητας, κατά τις οποίες αναπτύχθηκαν τα λογοτεχνικά είδη που θα μας απασχολήσουν σ' αυτό και στα επόμενα κεφάλαια.

2.1 Η ελληνική αρχαιότητα και τα λογοτεχνικά είδη

Η ελληνική αρχαιότητα χωρίζεται σε δύο κύριες περιόδους: την προϊστορική και την ιστορική. Ο χωρισμός αυτός έγινε με κριτήριο την επινοήση της γραφής. Έτσι, η προϊστορική περίοδος καλύπτει τους αιώνες πριν από την επινοήση της γραφής, ενώ η ιστορική τους αιώνες, κατά τους οποίους η γραφή επινοήθηκε και χρησιμοποιήθηκε. Από την ιστορική περίοδο, οι μελετητές ξεχωρίζουν τις παρακάτω εποχές:

Η Ομηρική εποχή: 8^{ος} αιώνας π. Χ. (799 - 700 π. Χ.),

Η Αρχαϊκή εποχή: 7^{ος} και 6^{ος} αιώνας π. Χ. (700 – 508 π. Χ.)

Η Κλασική εποχή: 5^{ος} και 4^{ος} αιώνας π. Χ. Χρονολογικά, η κλασική εποχή αρχίζει με την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας από τον Κλεισθένη, το 508 π. Χ. και διαρκεί έως το θάνατο του Μ. Αλεξάνδρου το 323 π. Χ.

Η Αλεξανδρινή ή Ελληνιστική εποχή: 3^{ος}, 2^{ος}, και 1^{ος} αιώνας π. Χ. Η Αλεξανδρινή εποχή αρχίζει από το 323 π. Χ. και διαρκεί έως την ναυμαχία του Ακτίου το 31 π. Χ. και

Η Ελληνορωμαϊκή εποχή: 1^{ος}, 2^{ος} και 3^{ος} αιώνας μ. Χ. Η ελληνορωμαϊκή εποχή αρχίζει το 31 π. Χ. και διαρκεί μέχρι την ίδρυση της Κωνσταντινούπολης το 330 μ. Χ. (Κακριδής, 2005:18).

Η κάθε εποχή δημιούργησε και εξέλιξε ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος. Έτσι το έπος αναπτύχθηκε τον 8^ο αιώνα π.Χ., δηλαδή κατά την ομηρική εποχή, ενώ η τραγωδία και η κωμωδία την κλασική εποχή. Αυτά τα τρία λογοτεχνικά είδη θα μας απασχολήσουν στην συνέχεια. Στο σημείο όμως αυτό, αξίζει να επισημανθεί ότι παρόλο

που οι μελετητές διακρίνουν την αρχαιότητα σε δύο περιόδους με κριτήριο την επινόηση της γραφής, αυτό δε σημαίνει ότι στις κοινωνίες της προϊστορικής περιόδου δεν υπήρχε λογοτεχνία. Υπήρχε και μάλιστα με τη μορφή της προφορικής σύνθεσης.

Στην προφορικότητα αυτών των κοινωνιών άλλωστε, οφείλεται η δημιουργία και η διάδοση του μύθου, από τον οποίο τα λογοτεχνικά είδη αντλούν τα θέματά τους. Ο Α. Lesky επισημαίνει, ότι η γένεση της γραφής και η δημιουργία του ελληνικού μύθου ήταν τα δύο γεγονότα που δημιούργησαν ευνοϊκές προϋποθέσεις για την ελληνική λογοτεχνία, πριν από την ομηρική εποχή (Lesky, 2014:44). Άλλωστε, μέσω της γραφής γίνεται η μετάβαση από την προφορικότητα στη λογοτεχνία (Ζερβού, 2003:33).

2.2 Το έπος

Η ελληνική λογοτεχνία -και κατ' επέκταση η παγκόσμια- αρχίζει με τα δύο μεγάλα έπη, την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*, τα οποία αποτελούν τα πρώτα μνημεία του γραπτού λόγου και χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 8^{ου} αιώνα π. Χ. Συγκεκριμένα, η *Ιλιάδα* χρονολογείται περίπου το 740 π. Χ., ενώ η *Οδύσσεια* γύρω στο 710 π. Χ. Συνθέτης των δύο επών θεωρείται ο Όμηρος, με το όνομα του οποίου μας έχουν παραδοθεί από την αρχαιότητα τα δύο αυτά μνημειώδη έργα (de Romilly, 2014:17).

Σύμφωνα με το *Λεξικόν της αρχαίας ελληνικής γλώσσης* του Ι. Σταματάκου, η λέξη έπος σημαίνει «λόγος», «διήγηση» (Σταματάκος, 2006:384). Στην *Οδύσσεια*, ως «έπεα χαρακτηρίζονται τα αφηγηματικά τραγούδια, τα οποία τραγουδούσαν οι αοιδοί με τη συνοδεία της λύρας τους. Τα έπη είναι μακρόπνοα ποιητικά κείμενα, συνθεμένα κατά στίχο σε συγκεκριμένο μέτρο, το δακτυλικό εξάμετρο» (Κακριδής, 2005:30). Αρχικά, παρουσιάζονταν στο κοινό τραγουδιστά από τους αοιδούς με τη συνοδεία της λύρας τους, ενώ αργότερα η παρουσίαση τους γινόταν με μελωδική απαγγελία από τους ραψωδούς, δίχως όμως μουσική συνοδεία (Κακριδής, 2005:30). Η διαφορά μεταξύ αοιδών και ραψωδών, έγκειται στο γεγονός ότι οι μεν πρώτοι, δημιουργούσαν οι ίδιοι τα ποιήματά τους, τα απομνημόνευαν (ή αν μπορούσαν τα κατέγραφαν) και με τη συνοδεία της λύρας τους τα τραγουδούσαν, ενώ οι ραψωδοί ήταν επαγγελματίες αφηγητές που απομνημόνευαν και απήγγελλαν μελωδικά παλαιότερα έπη σε ποιητικούς διαγωνισμούς (Τσοπανάκης, 2006:110-111 και Buxton, 2005:33).

Από την μελέτη των ομηρικών επών προέκυψαν ορισμένα φιλολογικά προβλήματα τα οποία απασχόλησαν και απασχολούν τους ερευνητές και τα οποία οδήγησαν στη δημιουργία του λεγόμενου «ομηρικού ζητήματος» (Για περισσότερα σχετικά με το «ομηρικό ζήτημα», Τσοπανάκης, 2006: 129-169). Μεταξύ αυτών των προβλημάτων είναι η σύνθεση των δύο επών από τον ίδιο ποιητή ή από διαφορετικούς ποιητές, ο χρόνος της σύνθεσής τους και η χρήση ή όχι της γραφής. Για τους αρχαίους Έλληνες, όμως ποιητής και των δύο επών θεωρείται ο Όμηρος, ο οποίος μνημονεύεται ως «ο ποιητής» (Buxton, 2005:33).

Ανάλογα με το περιεχόμενό του, το έπος διακρίνεται σε δύο κατηγορίες: το ηρωικό και το διδακτικό. Στο ηρωικό έπος, στο οποίο ανήκουν η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια*, ο αοιδός τραγουδούσε τα δοξασμένα κατορθώματα των ηρώων μιας περασμένης εποχής, η οποία, σύμφωνα με τους μελετητές, ταυτιζόταν με την ακμή του μυκηναϊκού κόσμου, ενώ στο διδακτικό έπος, ο αοιδός τραγουδούσε αφηγηματικά τραγούδια με θέματα θεολογικά (π.χ. τη γέννηση των θεών), κοινωνικά (π.χ. δικαιοσύνη), πρακτικά (π.χ. ναυσιπλοΐα, αγροτικές εργασίες) κ.α. Συνθέτης του διδακτικού έπους ήταν ο Ησίοδος. Από τα έργα που αποδίδονται σ' αυτόν σώζονται μόνο δύο, η *Θεογονία* και τα *Έργα και Ημέραι*, όπου στο μεν πρώτο περιγράφεται -όπως δηλώνει και ο τίτλος του-, η γένεση των θεών, ενώ στο δεύτερο ο ποιητής προσπαθεί να νουθετήσει τον αδερφό του, ο οποίος είχε λοξοδρομήσει (Κακριδής, 2005:31). Επιπλέον, το ηρωικό έπος εκφράζει τις αντιλήψεις της κοινωνίας και όχι τις αντιλήψεις του ποιητή, όπως συμβαίνει στο διδακτικό (*Έργα και Ημέραι*).

Η σύγχρονη έρευνα έχει δείξει ότι το έπος βρίσκεται στο μεταίχμιο της προφορικής και της γραπτής σύνθεσης (Hölscher, 2006:305). Γι' αυτό το λόγο χαρακτηρίζεται ως είδος οριακό και συγχρόνως αφετηριακό· οριακό, γιατί είναι το πρώτο κείμενο που πολύ πιθανόν δημιουργήθηκε με τη βοήθεια της γραφής, εκβάλλοντας προγενέστερες μορφές της προφορικής λογοτεχνίας και αφετηριακό, γιατί αποτελεί την «αρχή της κειμενικότητας, το πρώτο λογοτεχνικό κείμενο από όπου ξεκινούν και αναδύονται σε εμβρυώδη κατάσταση μεταγενέστερες (γραπτές) λογοτεχνικές μορφές· ανάμεσά τους και το δράμα» (Ζερβού, 2003:81-82).

Το έπος επομένως, συνδέεται άρρηκτα με την προφορική παράδοση. Οι αοιδοί που όπως είδαμε προηγουμένως, δημιουργούσαν και τραγουδούσαν οι ίδιοι τα ποιήματά

τους, αντλούσαν το υλικό τους κυρίως από τους μύθους, οι οποίοι διαδίδονταν προφορικά. Αυτό σημαίνει ότι ήταν άριστοι γνώστες των μύθων, τους οποίους ανάλογα με το περιβάλλον στο οποίο βρισκόταν τους διαμόρφωναν.

Πολλά για τη θέση του αοιδού και για τον τρόπο της απαγγελίας του μαθαίνουμε από τα ομηρικά έπη και συγκεκριμένα από την *Οδύσσεια* (Lesky, 2015:49), όπου εμφανίζονται δύο αοιδοί: ο Φήμιος και ο Δημόδοκος. Ο πρώτος βρίσκεται στην Ιθάκη και διασκεδάζει τους μνηστήρες στο παλάτι του Οδυσσέα, ενώ ο δεύτερος βρίσκεται στο παλάτι του Αλκίνοου, στο νησί των Φαίακων. Και οι δύο τραγουδούν με τη συνοδεία της λύρας τους τα κατορθώματα των Αχαιών στον Τρωικό πόλεμο ή κάποιο επεισόδιο από τους θεϊκούς μύθους.

Οι συνδαιτήμονες στα συμπόσια μπορούσαν να ζητήσουν από τον αοιδό να τους τραγουδήσει, όποιο επεισόδιο του πολέμου ήθελαν ή ένα επεισόδιο από κάποιο μύθο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από την *Οδύσσεια* είναι η στιγμή, όπου ο Οδυσσέας ζητά από τον αοιδό Δημόδοκο, να του τραγουδήσει το ηρωικό κατόρθωμα της εισόδου του Δούρειου Ίππου στην Τροία. «Οι ενδείξεις αυτές», όπως σημειώνει η Jacqueline de Romilly, «υποδηλώνουν πως τα ομηρικά ποιήματα γεννήθηκαν από τέτοιες απαγγελίες, όπου πιθανώς ο αυτοσχεδίασμός συνδυαζόταν με την απομνημόνευση» (de Romilly, 2014:19). Ο Όμηρος έχοντας κληρονομήσει αυτή τη πλούσια προφορική παράδοση, τη μορφοποίησε κατά βούληση, πλάθοντας μ' αυτό τον τρόπο μια νέα δημιουργία (Ζερβού, 2003:135-157). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν, όπως τονίζει η J. de Romilly ορισμένα θέματα της *Οδύσσειας*, μέσα στα οποία εντοπίζονται ίχνη λαϊκών αφηγημάτων και τοπικών παραδόσεων, τα οποία «συνιστούν ένα είδος μυθολογικού έπους (*saga*) και επιδέχονται ανανέωση και αναπροσαρμογή ανάλογα με τις περιστάσεις» (De Romilly J., 2014:20).

Η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* ανήκουν στο ηρωικό έπος και είναι χωρισμένες σε 24 ραψωδίες, οι οποίες είτε δηλώνονται με έναν αριθμό, είτε με ένα γράμμα. Συνήθως με κεφαλαίο γράμμα δηλώνονται στην *Ιλιάδα* και με μικρό στην *Οδύσσεια*. Αυτές οι διαιρέσεις είναι μεταγενέστερες του Ομήρου και πολύ πιθανόν να χρονολογούνται από την ελληνιστική εποχή (de Romilly, 2014:27). Στα δύο έπη παρουσιάζεται ο ομηρικός κόσμος, στην *Ιλιάδα* σε καιρό πολέμου και στην *Οδύσσεια* σε καιρό ειρήνης, ενώ και στα

δύο έπη αντανακλάται η ίδια αντίληψη για την ανθρώπινη ζωή (de Romilly, 2014:27, 33).

Η *Ιλιάδα* γραμμένη σε 15.693 στίχους, αφηγείται ένα μόνο επεισόδιο από τα δέκα χρόνια του Τρωικού πολέμου, τη *μῆνιν* (το θυμό) του Αχιλλέα. Ο ποιητής μέσα από την αφήγηση ενός μόνο επεισοδίου, επιτυγχάνει να αντικατοπτρίσει την εικόνα ολόκληρου του πολέμου (Κακριδής, 2005:32).

Η *Οδύσσεια* είναι μικρότερης έκτασης από την *Ιλιάδα*, είναι γραμμένη σε 12.110 στίχους και αφηγείται, όπως και η *Ιλιάδα* ένα επεισόδιο, τον *νόστο* (ταξίδι επιστροφής) του Οδυσσέα στην πατρίδα του την Ιθάκη. Μέσα όμως από τις διηγήσεις των περιπετειών του Οδυσσέα μαθαίνουμε και για τις τύχες άλλων σημαντικών ηρώων του Τρωικού πολέμου, όπως για παράδειγμα του Αγαμέμνονα, του Μενελάου, του Νέστορα κ.α. Από αυτό διαπιστώνεται ότι τα δύο έπη αλληλοσυμπληρώνονται και καλύπτουν, «ολόκληρο τον *τρωικό μυθολογικό κύκλο* από την αρχή ως το τέλος» (Κακριδής, 2005:33), ενώ ο σχεδιασμός τόσο της *Ιλιάδας* όσο και της *Οδύσσειας* εντάσσεται σε μια ενιαία ποιητική σύλληψη και η καταγεγραμμένη τους μορφή χρονολογείται στα χρόνια της τυραννίας του Πεισιστράτου, που καθιερώθηκαν και οι ποιητικοί αγώνες.

2.3 Οι διασκευαστικές τεχνικές της *Ιλιάδας*

Όπως ήδη έχει προαναφερθεί η *Ιλιάδα* είναι γραμμένη σε 15.693 στίχους και χωρισμένη από τους αλεξανδρινούς χρόνους σε 24 ραψωδίες. Η *Ομήρου Ιλιάδα* εκδόθηκε σε διασκευή και εικονογράφηση της Σ. Ζαραμπούκα το 1989 από τις εκδόσεις Κέδρος, ενώ από το 2015 εκδίδεται, όπως και τα υπόλοιπα έργα της από τις εκδόσεις Πατάκης. Λόγω της πολύ μεγάλης έκτασης του έργου, η συγγραφέας χρησιμοποιεί για τη διασκευή της την τεχνική της παράλειψης, διατηρώντας συγχρόνως το είδος του αρχικού κειμένου. Για να γίνει η αφήγηση κατανοητή από τους μικρούς αναγνώστες η συγγραφέας απλοποιεί το λεξιλόγιο προσαρμόζοντάς το στην αντιληπτικότητα του αποδέκτη.

π.χ. Θα με βάλεις σε μπελάδες με το αίτημά σου, είπε ο Δίας (...)

(...) Η Ήρα που τίποτα δεν της ξεφεύγει τα έβαλε με το Δία.

- Θα κάνω ό,τι θέλω , είπε αυτός, και κάτσε καλά μη θυμώσω.

Τότε ο Ήφαιστος έτρεξε κούτσα κούτσα να φέρει κρασί, να ησυχάσουν τα

πνεύματα, να πιουν και να μεθύσουν (Ζαραμπούκα, 2003 α:8).

Για τη διασκευή του έργου η συγγραφέας βασίστηκε στην ενδογλωσσική μετάφραση των Ν. Καζαντζάκη και Ι. Κακριδή (προσωπική επικοινωνία 19/01/2020). Από κάθε ραψωδία διασκευάζει συγκεκριμένους στίχους παραλείποντας εκτενείς περιγραφές του πρωτοτύπου (π.χ ασπίδα του Αχιλλέα). Συγκεκριμένα, επιλέγει να παραλείψει τις πολύ περιγραφικές εικόνες του πρωτοτύπου, εμμένοντας όμως στην κύρια αφήγηση. Για παράδειγμα:

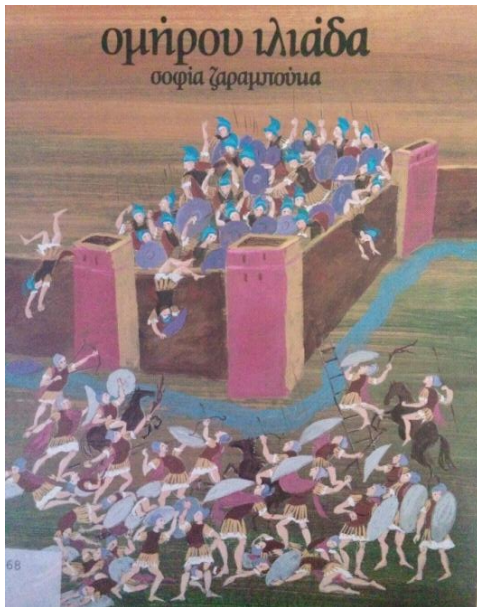
Μετάφραση Καζαντζάκη - Κακριδή Δε λυτερώνω εγώ την κόρη σου, πριν μου γεράσει πρώτα στο Άργος, μακριά από την πατρίδα της, στο αρχοντικό μου μέσα.	Διασκευασμένο κείμενο -Να φύγεις να πας από κει που ‘ρθες, του είπε με ασέβεια ο Αγαμέμνονας. Η κόρη σου θα ‘ρθει μαζί μου στο Άργος κι εκεί θα μείνει να γεράσει.
-Επάκουσέ μου, ασημοδόξαρε, που κυβερνάς τη Χρύσα και τη τρισάγια Κίλλα, κι άσφαλα την Τένεδο αφεντεύεις, Ποντικοδαίμονα, αν σου στέγασα ναό χαριτωμένο, κάποτε ως τώρα εγώ, για αν σου ‘καψα παχιά μεριά ποτέ μου, γιδίσια για ταυρίσια, επάκουσε και δώσε να πλερώσουν οι Δαναοί με τις σαγίτες σου τα δάκρυα που ‘χω χύσει!». Είπε και την ευχή του επάκουσε ο Απόλλωνας ο Φοίβος και απ’ τη κορφή του Ολύμπου εχύθηκε θυμό γεμάτος κι είχε δοξάρι και κλειστό στις πλάτες του περάσει σαΐτολόγο και αντιβροντούσαν οι σαγίτες του στις πλάτες, μανιασμένος καθώς τραβούσε.	Απαρηγόρητος ο γέρος ζήτησε με προσευχή τη βοήθεια του θεού Απόλλωνα κι αυτός έστειλε για τιμωρία μια φοβερή αρρώστια που θέριζε το ελληνικό στρατόπεδο.

2. 3.1 Τα παρακειμενικά στοιχεία της *Ιλιάδας*

Σε ένα εικονογραφημένο βιβλίο, όπως προαναφέρθηκε το εξώφυλλο έχει ιδιαίτερη σημασία για την ανάγνωση ολόκληρου του βιβλίου, γιατί είναι αυτό που με το σύνολο των λεκτικών και εικονικών πληροφοριών, που περιέχει θα προσελκύσει την προσοχή του αναγνώστη, θα του κινήσει το ενδιαφέρον και θα τον προτρέψει να το διαβάσει (Γιαννικοπούλου, 2008:269). Επομένως, το εξώφυλλο είναι το πρώτο παρακειμενικό στοιχείο του βιβλίου με το οποίο έρχεται σε επαφή ο αναγνώστης.

Η Γιαννικοπούλου επισημαίνει ότι το είδος της ιστορίας που αναμένουμε από ένα βιβλίο, το συνδέουμε συνήθως με το μέγεθός του. Έτσι από μεγάλα βιβλία αναμένουμε δράση, ενώ από μικρότερα αναμένουμε κείμενα που θα είναι πιο τρυφερά και νοσταλγικά, ενώ η ιδιαιτερότητα του σχήματος του βιβλίου υποβάλλει διαθέσεις (Γιαννικοπούλου, 2008:326). Το βιβλίο της *Ιλιάδας* έχει το σχήμα που συναντούμε στα περισσότερα εικονογραφημένα βιβλία, εκείνο του ορθογωνίου παραλληλογράμμου, με το πλάτος μεγαλύτερο από το ύψος. Το μέγεθος αυτό επιτρέπει την πληρέστερη ανάπτυξη του σκηνικού της δράσης, ενώ, όπως ήδη παρατηρούμε από την εικόνα του εξωφύλλου, το σχήμα αυτό είναι κατάλληλο για να δείχνει κίνηση και δράση (Γιαννικοπούλου, 2008:326).

Στο εξώφυλλο παρατηρούμε τα εξής στοιχεία: τον τίτλο, το όνομα της συγγραφέας και εικονογράφου Σοφίας Ζαραμπούκα και την εικόνα. Ο τίτλος του έργου δίνεται με πεζά γράμματα και ακριβώς από κάτω τοποθετείται το όνομα της. Ο εκδοτικός οίκος αναφέρεται στην εσωτερική σελίδα του βιβλίου. Η εικόνα του εξωφύλλου νοηματοδοτεί, όπως προαναφέρθηκε το περιεχόμενο του βιβλίου, καθώς απεικονίζεται η πολιορκία της Τροίας από τους Αχαιούς. Οι Αχαιοί με τα βέλη τους ρίχνουν κάτω από το κάστρο τους Τρώες, γεγονός που καταδεικνύει το νικητή αυτής της μάχης. Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται για το εξώφυλλο είναι τα γήινα της ώχρας, του καφέ και του πράσινου, ενώ στο οπισθόφυλλο απεικονίζεται η Ίρις, η αγγελιοφόρος των θεών του Ολύμπου, που κοιτάζει προς τα πίσω.



Το εξώφυλλο της Ιλιάδας

Καθώς ο αναγνώστης ανοίγει το βιβλίο παρατηρεί τα μονόχρωμα εσώφυλλά του. Το χρώμα που επιλέγει η εικονογράφος είναι το χρώμα της ώχρας, το οποίο είναι ένα από τα γήινα χρώματα που κυριαρχούν στο εξώφυλλο. Σύμφωνα με την Α. Γιαννικοπούλου, όταν τα εσώφυλλα «αποκτούν χρώμα συχνά συμβαίνει να συμφωνούν με την παλέτα του εικονιστικού κειμένου και να μεταφέρουν στο χώρο του παρακειμένου την αύρα και τις αποχρώσεις της ιστορίας» (Γιαννικοπούλου, 2008:287).

2.3.2 Αφηγηματικές τεχνικές

Η συγγραφέας αρχίζει τη διασκευή της με μια περιεκτική εισαγωγή δίνοντας στους αναγνώστες, τις απαραίτητες αρχαιογνωστικές πληροφορίες για τα ομηρικά έπη και την υπόθεσή τους, καθώς και για τον δημιουργό τους τον Όμηρο:

«Τα δύο επικά ποιήματα η Ιλιάδα και η Οδύσσεια, με 28.000 στίχους συνολικά είναι τα πρώτα λογοτεχνικά έργα της Ευρώπης. Τα έχει συνθέσει ο Όμηρος, που έζησε στην Ελλάδα γύρω στον 8^ο αι. π.Χ.» (Ζαραμπούκα, 2003α:5).

Στη συνέχεια, αναφέρει συνοπτικά τι πραγματεύεται το κάθε ένα έπος:

«η Ιλιάδα έχει να κάνει με τον πόλεμο της Τροίας ή του Ιλίου, όπως αλλιώς λεγόταν και τους ήρωες που πολέμησαν σ' αυτόν», ενώ «η Οδύσσεια περιγράφει τις περιπέτειες ενός από τους βασιλιάδες που πήραν μέρος στον Τρωικό πόλεμο μέχρι να επιστρέψει στην πατρίδα του, μετά το τέλος του πολέμου». (Ζαραμπούκα, 2003α:5).

Αφού αναφερθεί στις υποθέσεις των δύο ομηρικών επών, εξηγεί στον αναγνώστη την αιτία που σύμφωνα με την παράδοση, οδήγησε στον Τρωικό πόλεμο, που ήταν η αρπαγή της γυναίκας του βασιλιά της Σπάρτης, Μενελάου από τον γιο του βασιλιά της Τροίας, Πάρις. Ο Πάρις, αφού φιλοξενήθηκε από τον Μενέλαο «*ξελόγιασε την οικοδέσποινα και την πήρε μαζί του στην Τροία. Η προσβολή θεωρήθηκε εθνική*» (Ζαραμπούκα, 2003α:5). Έτσι αρχίζει η αφήγηση της Ιλιάδας, όπου παρουσιάζονται μέσω αυτής της εισαγωγής τα πρόσωπα της ιστορίας (Αγαμέμνονας, Μενέλαος, Ελένη, Πάρης, Έκτορας, Πρίαμος, Έλληνες, Τρώες) και ο τόπος όπου διαδραματίζεται (Τροία) και ο χρόνος:

«Μέσα στα τείχη βρίσκονταν κλεισμένοι κι αυτοί που ήταν αιτία του πολέμου: ο μικρότερος γιος του βασιλιά, ο Πάρης και η ωραία Ελένη, η γυναίκα του Μενελάου απ' τη Σπάρτη. Απόξω ο Μενέλαος, ο αδερφός του Αγαμέμνονας και οι Έλληνες σύμμαχοί τους πολιορκούσαν την πόλη εννιά ολόκληρα χρόνια. Θα άντεχε ακόμα η Τροία, αν ένα επεισόδιο δεν ανάγκαζε τους θεούς να ανακατευτούν σ' αυτόν το σκοτωμό.

Το ποίημα διηγείται το δέκατο χρόνο που ήταν κι ο τελευταίος του Τρωικού πολέμου» (Ζαραμπούκα, 2003α:5).

Με μικρότερη γραμματοσειρά και με έγχρωμα γράμματα στο τέλος της εισαγωγής της, η συγγραφέας πληροφορεί τους μικρούς αναγνώστες για τη δομή των ομηρικών επών επισημαίνοντας τα εξής:

«Τα αρχαία κείμενα της Ιλιάδας και της Οδύσσειας είναι χωρισμένα από μελετητές, που έζησαν στους Αλεξανδρινούς

χρόνους και αργότερα, σε 24 μέρη ή ραψωδίες, που ορίζονται με τα γράμματα του αλφαβήτου.

Η Ιλιάδα με τα κεφαλαία Α-Ω και η Οδύσσεια με τα πεζά α-ω. Κάθε ραψωδία έχει διαφορετικό αριθμό στίχων».

(Ζαραμπούκα, 2003α:5).

Πριν ξεκινήσει η αφήγηση, η συγγραφέας παρουσιάζει σε ένα δισέλιδο το χάρτη της Ελλάδας και στα αριστερά του τον κατάλογο με τις δυνάμεις των Αχαιών και των Τρωών. Είναι ο κατάλογος των πλοίων που παρουσιάζεται στη ραψωδία Β του πρωτοτύπου. Στο πρώτο κατάλογο αναφέρονται οι συμμαχικές δυνάμεις των Αχαιών και παρουσιάζονται οι λαοί (π. χ. Βοιωτοί), ο αριθμός των πλοίων που έδωσε ο κάθε λαός (πόλη - κράτος) για τον Τρωικό πόλεμο, καθώς και οι αρχηγοί του κάθε λαού. Στο δεύτερο κατάλογο που παρουσιάζονται οι συμμαχικές δυνάμεις των Τρώων, όπου αναφέρονται οι περιοχές (π.χ. Ευρώπη, Ασία), οι λαοί που αποτελούν τις συμμαχικές τους δυνάμεις και οι αρχηγοί τους. Ο χάρτης που καταλαμβάνει το κέντρο του δισέλιδου δίνει τη δυνατότητα στον μικρό αναγνώστη να γνωρίσει τις περιοχές που βρίσκονταν τα βασίλεια που έλαβαν μέρος στον Τρωικό πόλεμο κατά την αρχαιότητα, αλλά και τα ονόματα των βασιλιάδων τους (Ζαραμπούκα 2003α:6-7).

Μετά την περιεκτική εισαγωγή, ξεκινά η αφήγηση του πολέμου μεταξύ των Τρωών και των Αχαιών. Το κείμενο κάθε ραψωδίας έχει τη μορφή στηλών και καταλαμβάνει την αριστερή σελίδα του δισέλιδου. Στην κορυφή κάθε επεισοδίου η συγγραφέας κατατοπίζει τον μικρό και ενήλικο αναγνώστη για το επεισόδιο που πρόκειται να ακολουθήσει. Για να εφιστήσει την προσοχή τους, χρησιμοποιεί έγχρωμα γράμματα και μικρότερη γραμματοσειρά αναφέροντας τον αριθμό της ραψωδίας και δίνοντας τον τίτλο με τα στοιχεία του επεισοδίου (π.χ. *Ραψωδία Α. Ο καβγάς του Αχιλλέα και του Αγαμέμνονα*, Ζαραμπούκα, 2003 α:8).

Ο αφηγητής είναι *ετεροδιηγητικός-εξωδιηγητικός* ή σύμφωνα με τον Genette «*αφηγητής πρώτου βαθμού*», καθώς «*αφηγείται μια ιστορία, από την οποία απουσιάζει, σε τρίτο πρόσωπο*» (Genette, 2017: 321 και 324). Άλλωστε, όπως επισημαίνει η Α. Γιαννικοπούλου, η αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο επιτυγχάνει την ενίσχυση της αυθεντικότητας και της πειστικότητας της ιστορίας (Γιαννικοπούλου, 2008:205).

2.4 Η διασκευή της *Οδύσσειας*

Η *Οδύσσεια* ξεκινά *in media res*. Στη διασκευή της η Σ. Ζαραμπούκα δε χρησιμοποιεί την αφηγηματική τεχνική του πρωτοτύπου, αλλά βάζει τα γεγονότα σε χρονολογική σειρά. Η συγγραφέας φροντίζει σε κάθε επεισόδιο της *Οδύσσειας* που αφηγείται, να γνωστοποιεί στον αναγνώστη την ραψωδία και τους ακριβείς στίχους από τους οποίους προέρχεται το επεισόδιο. Για παράδειγμα στην αρχή της αφήγησης επισημαίνει στην κορυφή της σελίδας το εξής:

ΡΑΨΩΔΙΑ ι, ΣΤΙΧΟΙ 1-575

Ο Οδυσσεύς ξεκινάει για το ταξίδι της επιστροφής

Και φτάνει στη χώρα των Λωτοφάγων (39-105) (Ζαραμπούκα 2003β:8).

Και ακριβώς δίπλα απεικονίζει ένα μικρό χάρτη δείχνοντας το μέρος από το οποίο ο Οδυσσεύς ξεκινά και το μέρος στο οποίο φτάνει. Ο μικρός αυτός χάρτης, όπως παρατηρούμε βρίσκεται σε κάθε επεισόδιο της περιπλάνησης του Οδυσσεύα δείχνοντας στον αναγνώστη/θεατή τις περιπλανήσεις του μέχρι να φτάσει στην Ιθάκη. Άλλωστε, η συγγραφέας, όπως ανέφερε ακολουθεί την χρονολογική σειρά των γεγονότων και όχι τη σειρά του ομηρικού έπους. Με το μικρό αυτό χάρτη ο μικρός αναγνώστης κατατοπίζεται και μαθαίνει τον κάθε σταθμό της περιπλάνησης του Οδυσσεύα γεωγραφικά.

2.4.1 Τα περικειμενικά στοιχεία της διασκευής της *Οδύσσειας*

Οι εικόνες που απεικονίζονται στο εξώφυλλο της *Οδύσσειας* μεταφέρουν τον αναγνώστη στην αρχαία εποχή και στις περιπέτειες του Οδυσσεύα. Το μπλε χρώμα του ουρανού και της θάλασσας που απεικονίζεται στο φόντο προκαλεί στον αναγνώστη το αίσθημα της ηρεμίας. Στο πάνω μέρος της εικόνας και συγκεκριμένα στο κέντρο της διακρίνεται μια ανδρική φιγούρα με φτερά να πετά και να φυσά προς την μεριά που πλέουν οι τριήρεις. Πρόκειται για έναν από τους τρεις ανέμους, τη φιγούρα του οποίου συναντάται στη σελ. 39 του βιβλίου. Στα αριστερά της εικόνας απεικονίζεται το νησί, η Ιθάκη, στην οποία προσπαθούν να φτάσουν οι τριήρεις. Κάτω αριστερά στην εικόνα απεικονίζεται μια γυναικεία φιγούρα να παίζει λύρα και να κοιτά προς τα πάνω, ενώ στα

δεξιά απεικονίζονται άλλες τρεις γυναικείες φιγούρες να χορεύουν, ενώ δύο απ' αυτές κοιτούν ψηλά. Η τελευταία εικόνα με τη λύρα και τις γυναικείες φιγούρες να χορεύουν ίσως να πληροφορεί τους αναγνώστες για το αίσιο τέλος του νόστου του Οδυσσέα.

Ο τίτλος του έργου είναι τοποθετημένος στο κέντρο της κορυφής του εξωφύλλου με πεζά γράμματα (ομήρου οδύσσεια), ενώ το όνομα της συγγραφέας και εικονογράφου είναι τοποθετημένο ακριβώς κάτω από τον τίτλο αλλά με μικρότερους τυπογραφικούς χαρακτήρες, όπως και στην *Ιλιάδα*.

Στο οπισθόφυλλο του βιβλίου, όπως παρατηρούμε απεικονίζεται ο Ποσειδώνας, ο οποίος ήταν υπεύθυνος για όλες τις δυσκολίες που συνάντησε ο Οδυσσέας μέχρι να φτάσει στην πατρίδα του. Ο Ποσειδώνας απεικονίζεται στα αριστερά και κάτω στο οπισθόφυλλο, να σηκώνει τρικυμία χτυπώντας την τρίαινά του στη θάλασσα, ενώ πάνω αριστερά στην κορυφή αναγράφεται ο στίχος: *Δεν είδα από την πατρίδα μου γλυκύτερο στον κόσμο*, δίνοντας περιεκτικά την υπόθεση του βιβλίου.

Το εσώφυλλο της *Οδύσσειας*, όπως και της *Ιλιάδας* είναι μονόχρωμα. Το χρώμα που επιλέγει για την *Οδύσσεια* είναι το πετρόλ για να είναι σε αντιστοιχία με το κυρίαρχο μπλε του εξωφύλλου. Ο λόγος που είναι μονόχρωμο είναι, γιατί λειτουργούν «ως θάλαμος αποσυμπίεσης που διευκολύνει την ομαλή μετάβαση του αποδέκτη από το εξωκειμενικό στο εσωκειμενικό σύμπαν» (Γιαννικοπούλου, 2008:286-287). Ουσιαστικά η μονοχρωμία των εσωφύλλων βοηθά τον αναγνώστη να αφήσει οριστικά το παρακείμενο και να ταξιδέψει στο μαγικό κόσμο του κειμένου.

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, τα βραβεία που κερδίζει ένα βιβλίο καθώς και οι ευχαριστίες του συγγραφέα αποτελούν στοιχεία του παρακειμένου. Στην *Οδύσσεια* μετά τα εσώφυλλα παρατηρούμε στα αριστερά του δισέλιδου να απεικονίζεται η τιμητική διάκριση της Σοφίας Ζαραμπούκα που της απονεμήθηκε από το Πανεπιστήμιο της Πάντοβα για τη διασκευή και την εικονογράφιση της *Ομήρου Οδύσσειας*. Η απεικόνιση του βραβείου αυτού στο βιβλίο ουσιαστικά λειτουργεί ως εγγύηση ποιότητας για την ανάγνωση του και αποτελεί ένα είδος λειτουργικού παρακειμένου (factual paratext) (Γιαννικοπούλου, 2008:271).

Το κείμενο των ευχαριστιών της συγγραφέως είναι τοποθετημένο στο κάτω μέρος της δεξιάς σελίδας του τελευταίου δισέλιδου του βιβλίου μαζί με κάποιες σημειώσεις της προς τον αναγνώστη για το κείμενο και την εικονογράφιση. Στις ευχαριστίες η Σ.

Ζαραμπούκα ευχαριστεί τον Ι. Κακριδή για την ενθάρρυνση και για τα βιβλία που της έδωσε να διαβάσει, τον Δ. Μαρωνίτη για τις υποδείξεις του και την δασκάλα της Μ. Στρομπούλη που την έμαθε να ταξιδεύει στα αρχαία κείμενα (Ζαραμπούκα, 2003β:73). Ακριβώς κάτω από τις ευχαριστίες παραθέτει τις σημειώσεις της, οι οποίες γράφουν τα εξής:

*α) Η αρίθμηση των στίχων ακολουθεί
τη μετάφραση της Οδύσσειας του Ζήσιμου Σιδέρη.*

*β) Μερικές από τις εικόνες του βιβλίου
έγιναν με βάση τις παραστάσεις από τα ομηρικά έπη
πάνω στα αρχαία ελληνικά αγγεία
που τώρα βρίσκονται σε μουσεία
και συλλογές όλου του κόσμου. (Ζαραμπούκα 2007:73)*

Στο τέλος του βιβλίου η Σ. Ζαραμπούκα παραθέτει τα τεκμήρια της υλικής αρχαιότητας από τα οποία εμπνεύστηκε την εικονογράφηση της *Οδύσσειας*, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στον αναγνώστη να δει τις παραστάσεις των αγγείων από τα οποία εμπνεύστηκε, καθώς και να δει σε ποια Μουσεία βρίσκονται τώρα τα αγγεία αυτά, καθώς αναγράφει από κάτω από τις εικόνες το μουσείο στο οποίο βρίσκεται το κάθε ένα, όπως είδαμε και στη διασκευή της *Ιλιάδας*. Τα Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι το 1990 η Σ. Ζαραμπούκα πραγματοποίησε έκθεση στο Towne Art Gallery της Βοστώνης με θέμα «Ο Όμηρος για παιδιά», εκθέτοντας 28 έγχρωμα και ασπρόμαυρα σχέδια από τις εικονογραφήσεις των διασκευών της *Οδύσσειας* και της *Ιλιάδας*. (Σιβροπούλου, 2000:419)

2.4.2 Οι αφηγηματικές τεχνικές της *Οδύσσειας*

Το θέμα της Οδύσσειας, όπως δηλώνεται και από τον τίτλο της, είναι αφενός ο νόστος του Οδυσσέα στην πατρίδα του, την Ιθάκη και αφετέρου «*περιγράφει την επίμονη θέληση ενός ανθρώπου να μην λυγίσει μπροστά στις δυσκολίες, να φτάσει στο σκοπό του και να κλείσει τον κύκλο της ζωής του, εκεί όπου τον άρχισε*» (Τσοπανάκης 2006:57).

Η *Οδύσσεια* στο πρώτο μισό είναι ένα θαλασσινό παραμύθι, όπου εξιστορούνται οι περιπέτειες του κεντρικού ήρωα, του Οδυσσέα, μέχρι να φτάσει στην πατρίδα του, ενώ στο δεύτερο μισό περιγράφει τον αδυσώπητο αγώνα ενός ανθρώπου να επιστρέψει στην πατρίδα και στο σπίτι του, εξοντώνοντας τους εχθρούς του, οι οποίοι τον είχαν σχεδόν εκτοπίσει από το σπίτι του και ήθελαν να παντρευτούν την γυναίκα του, με σκοπό να γίνουν κύριοι του βασιλείου του (Τσοπανάκης 2006:58).

Η *Οδύσσεια* ως «μυθιστόρημα» διεξάγεται σε πολλά χρονικά και γεωγραφικά επίπεδα, κι αυτό επιτρέπει στον ποιητή να μην κινηθεί σε ευθεία χρονική γραμμή, αλλά ανατρέποντας την φυσιολογική ροή του χρόνου να αρχίσει την αφήγηση από τη μέση (*in medias res*) (Τσοπανάκης 2006:58). Η Σ. Ζαραμπούκα, στη διασκευή της *Οδύσσειας* τονίζει ήδη από την εισαγωγή της, ότι δε θα ακολουθήσει «*την κανονική σειρά του ομηρικού κειμένου, αλλά την χρονολογική των γεγονότων*» (Ζαραμπούκα, 2003β:5).

Κάτω από το κείμενο της εισαγωγής της η διασκευάστρια χρησιμοποιεί το ίδιο κείμενο που είδαμε στην *Ιλιάδα* επισημαίνοντας ότι στη διήγηση αυτή, «*δε θα ακολουθήσουμε την κανονική σειρά του ομηρικού κειμένου αλλά την χρονολογική των γεγονότων*» (Ζαραμπούκα, 2003β:5).

Στη συνέχεια, αναπαριστά σε ένα χάρτη της Μεσογείου, ο οποίος καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του δισέλιδου, «*μία υπόθεση για το πώς πιθανόν περιπλανήθηκε ο Οδυσσέας οδηγούμενος από τους ανέμους και σε ποιες ακτές άραξε, πριν φτάσει στην Ιθάκη, μια και οι χώρες που αναφέρει ο Όμηρος, από τον Ισμαρο και πέρα είναι εντελώς φανταστικές*». Και συνεχίζει «*τα λόγια των ποιητών είναι δύσκολο να τα χωρέσεις μέσα σ' ένα χάρτη, αλλά τίποτε δεν είναι πιο βασισμένο στην αλήθεια όσο η τέχνη. Σε μας μένει να την ανακαλύψουμε*» (Ζαραμπούκα 2007:6).

Οι αναφορές της στις ανασκαφές του Σλήμαν στη Μ. Ασία, όπου εικάζεται ότι τα ερείπια της πόλης που η αρχαιολογική σκαπάνη έφερε στο φως ανήκουν στην Τροία, καθώς επίσης και στις ανασκαφές του στις Μυκήνες, όπου ανακαλύφθηκε το βασίλειο του Αγαμέμνονα, φέρνει τον μικρό αναγνώστη σε επαφή με τη πολιτιστική του κληρονομιά. «*Από τότε*», γράφει η Σ. Ζαραμπούκα, «*έχουν ανακαλυφθεί πολλές ακόμα τοποθεσίες από αυτές που αναφέρει ο Όμηρος, που τις νόμιζαν μυθικές. Έτσι λοιπόν σήμερα είμαστε βέβαιοι πως πριν από 3000 χρόνια στην Ελλάδα ζούσε ένας λαός χωρισμένος σε πολλά μικρά βασίλεια*» (Ζαραμπούκα 2003β:5). Στη δεξιά μεριά του

δισέλιδου της εισαγωγής η συγγραφέας και εικονογράφος, απεικονίζει την αιτία του Τρωικού πολέμου, που ήταν η αρπαγή της Ελένης από τον Πάρι και την περιπλάνηση του Οδυσσέα και τη μεταφορά της από την Σπάρτη στην Τροία, την οποία η εικονογράφος επιτυγχάνει να παρουσιάσει εικονογραφικά, εστιάζοντας τόσο στα πρόσωπα όσο και στη δράση. Απεικονίζει τον Μενέλαο στεναχωρημένο, ενώ την Ελένη να κοιτάει προς τα πίσω, εκεί που είναι ο Μενέλαος, καθώς ο Πάρις την μεταφέρει στην Τροία.

Το κείμενο όπως και στην *Ιλιάδα* βρίσκεται στα αριστερά του δισέλιδου, εκτός από ορισμένες εξαιρέσεις και δίνεται και σ' αυτό το έργο με τη μορφή στηλών. Ίσως μ' αυτό τον τρόπο που παρουσιάζεται το κείμενο ο μικρός αναγνώστης δεν κουράζεται κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης. Ο αφηγητής είναι τριτοπρόσωπος και παντογνώστης και αφηγείται τις περιπέτειες του Οδυσσέα. Στο έργο συνδυάζεται η αφήγηση των γεγονότων με τον αναφερόμενο λόγο.

2.5 Η εικονογράφιση των δύο επών

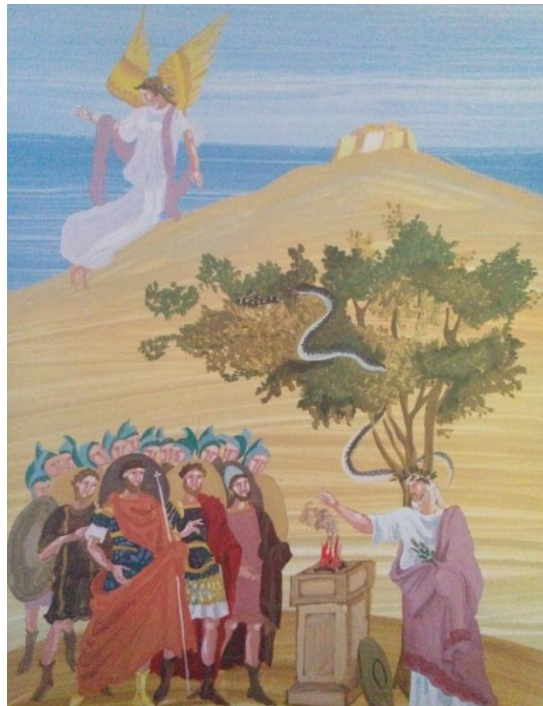
Κάθε φορά που διαβάζουμε ένα εικονογραφημένο βιβλίο παρατηρούμε τόσο τις λέξεις όσο και τις εικόνες. Οι λέξεις ενός κειμένου δεν είναι μόνο σύμβολα προφορικών ήχων αλλά αποτελούν και μέρος της οπτικής μορφής της σελίδας, ανεξάρτητα από τα νοήματα που μεταδίδουν στον αναγνώστη (Nodelman 2009:97). Ο Nodelman τονίζει ότι η σχετική τοποθέτηση των λέξεων και των εικόνων επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο που διαβάζουμε μια σελίδα και ένα βιβλίο ως σύνολο. Στην εικονογράφησή της η Σ. Ζαραμπούκα ακολουθεί τη διάταξη που συναντούμε στα περισσότερα εικονογραφημένα βιβλία, όπου το κείμενο είναι τοποθετημένο στα αριστερά του δισέλιδου, ενώ η εικόνα καλύπτει όλη την δεξιά σελίδα, προσδίδοντας μ' αυτό τον τρόπο ισορροπία.

Στο σύνολό τους οι εικόνες είναι ολοσέλιδες και απεικονίζονται στα δεξιά του δισέλιδου, με μόνη εξαίρεση την εικόνα της εισαγωγής, η οποία απεικονίζεται στα αριστερά. Οι εικόνες απεικονίζουν συγκεκριμένες σκηνές της αφήγησης και οι περισσότερες είναι εμπνευσμένες από αρχαία αγγεία πάνω στα οποία απεικονίζονταν σκηνές των ομηρικών επών. Οι εικόνες των αγγείων που αποτέλεσαν την πηγή

έμπνευσης της παρατίθονται στο τέλος του βιβλίου. Μ' αυτό τον τρόπο η εικονογράφος και συγγραφέας φέρνει τους μικρούς αναγνώστες σε επαφή και με την υλική αρχαιότητα. Οι περισσότερες φιγούρες βρίσκονται σε κίνηση, ενώ το μεγάλο μέγεθος του βιβλίου δίνει στην εικονογράφο το χώρο να απεικονίσει περισσότερες σκηνές.

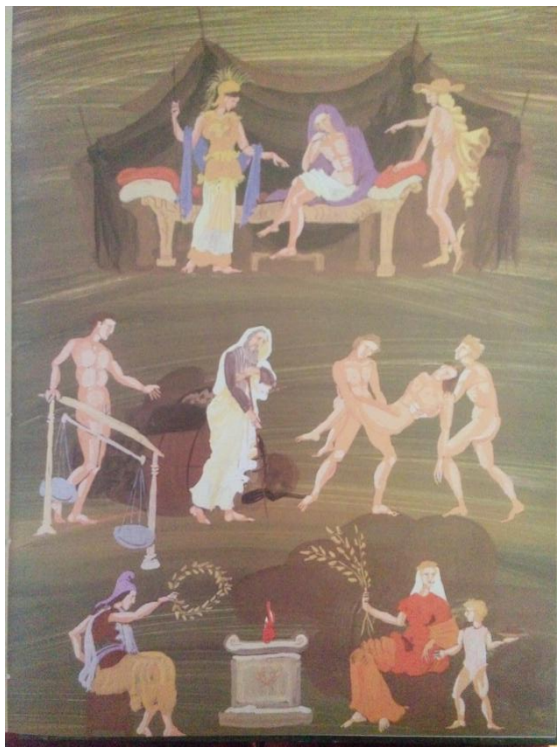
Ήδη ο αναγνώστης από την εικόνα του εξωφύλλου ταξιδεύει στο παρελθόν και στην εποχή της αρχαιότητας. Από το κείμενο η διασκευάστρια και εικονογράφος επιλέγει συγκεκριμένες σκηνές της αφήγησης που θα εικονογραφήσει. Έτσι, για παράδειγμα στη ραψωδία Β της *Ιλιάδας* επιλέγει να εικονογραφήσει μια αναδρομή που εξιστορείται από τον μάντη Κάλχα και αναφέρεται στην αρχή της εκστρατείας. Συγκεκριμένα:

Τότε σηκώθηκε ο μάντης Κάλχας και θύμισε στον στρατό πως όταν ξεκινούσανε γι' αυτή την εκστρατεία και θυσιάζανε στην παραλία της Αυλίδας πετάχτηκε απ' το βωμό ένα μαύρο φίδι. Ανέβηκε στον πλάτανο κι έφαγε οχτώ σπουργιτάκια, με τη μάνα τους εννιά, και μετά μαρμάρωσε (Ζαραμπούκα, 2003 α:8).



Ο μάντης Κάλχας

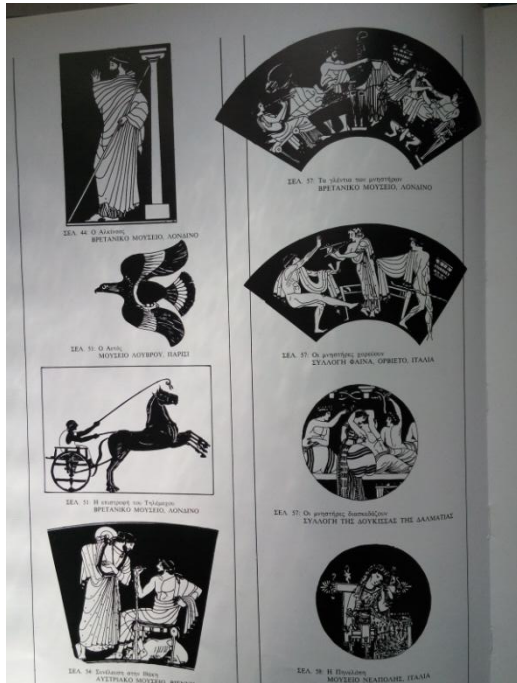
Στο κάτω μέρος της σελίδας απεικονίζεται το στράτευμα των Αχαιών, όπου ο Αγαμέμνονας ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους κρατώντας το σκήπτρο του και φορώντας ένα πορτοκαλί χιτώνα. Δίπλα του με το κόκκινο χιτώνα υποθέτουμε ότι απεικονίζεται ο αδερφός του ο Μενέλαος. Η χρήση έντονων χρωμάτων από την εικονογράφο βοηθά στο να επικεντρωθεί το βλέμμα του αναγνώστη στους κεντρικούς χαρακτήρες της αφήγησης. Στην εικονογράφιση χρησιμοποιούνται πολύ τα έντονα χρώματα, ίσως γιατί επιτείνουν τη δράση των χαρακτήρων. Ο χρόνος δηλώνεται από την ενδυμασία των ηρώων και από τις εναλλαγές μέρας και νύχτας. Οι εικόνες που προέρχονται από τα αγγεία απεικονίζουν σκηνές τη μία κάτω από την άλλη, εξοικονομώντας χώρο, ώστε να εικονογραφηθούν περισσότερες σκηνές.



Εικόνες που προέρχονται από αγγεία

Εκτός από τις ολοσέλιδες εικόνες παρατηρούμε ότι υπάρχουν και μερικές εικόνες που είναι τοποθετημένες μέσα σε πλαίσιο στο λευκό δισέλιδο. Σύμφωνα με τον Moebius, όταν η εικόνα είναι πλαισιωμένη, «παρέχει μια περιορισμένη κλεφτή ματιά «μέσα» σε έναν

κόσμο» (Moebius, 1986;150), τον κόσμο των επών. «Χωρίς πλαίσιο η απεικόνιση αποτελεί μια ολοκληρωμένη εμπειρία, μια άποψη από μέσα», (Moebius, 1986:150 και Nodelman, 2009:94)



Εικόνες από αγγεία

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΟΡΕΣΤΕΙΑ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ

3. Εισαγωγή

Οι μύθοι των επών αποτέλεσαν την πρώτη ύλη για τις τραγωδίες μία εκ των οποίων είναι και η τριλογία του Αισχύλου *Ορέστεια*, που πραγματεύεται τον νόστο του Αγαμέμνονα στη πατρίδα του και είναι η μοναδική σωζόμενη τριλογία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Η *Ορέστεια* αποτελείται από τις τραγωδίες «Αγαμέμνων», «Χοηφόροι», «Ευμενίδες». Η πρώτη είναι η τραγωδία του φόνου του Αγαμέμνονα από τη σύζυγο του, η δεύτερη είναι η τραγωδία της εκδίκησης του φόνου και η τρίτη είναι η τραγωδία της κρίσης και της συγχώρεσης (Νταμπακάκης, 2012:55). Η τριλογία της *Ορέστειας* παρουσιάστηκε στα εν Άστει Διονύσια το 458 π.Χ. αποσπώντας το πρώτο βραβείο και ήταν η τελευταία νίκη του Αισχύλου, καθώς δύο χρόνια αργότερα το 456 π.Χ. πεθαίνει στη Γέλα της Σικελίας¹ (Lesky, 2003:184).

Η Σοφία Ζαραμπούκα μετά τις επιτυχημένες εικονογραφημένες διασκευές των αριστοφανικών κωμωδιών στα τέλη της δεκαετίας του '70 (Βλ. Κεφάλαιο 4) και των ομηρικών επών στα τέλη της δεκαετίας του '80 (Βλ. Κεφάλαιο 1) αποφασίζει να διασκευάσει και να εικονογραφήσει τραγωδία για παιδιά. Η θητεία της ως σκηνογράφου στο Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν και η πεποίθησή της ότι «τα παιδιά πρέπει να μάθουν από νωρίς τους θησαυρούς της πατρίδας τους» (προσωπική συνομιλία 31/05/20), την οδήγησαν να διασκευάσει και να εικονογραφήσει την αισχύλεια *Ορέστεια*, η οποία κυκλοφόρησε το 2001 από τις εκδόσεις Κέδρος. Είναι ενδιαφέρον να εξετάσουμε τον τρόπο που διασκευάζει και εικονογραφεί για παιδιά, ένα έργο για ενήλικες, και μάλιστα μια τραγωδία που το κύριο θέμα της είναι ο φόνος (συζυγοκτονία στον «Αγαμέμνονα» και μητροκτονία στις «Χοηφόρες»).

Πριν εξετάσουμε τη διασκευή της *Ορέστειας* θεωρούμε καλό για τον αναγνώστη να αναφέρουμε συνοπτικά λίγα πράγματα για το είδος της τραγωδίας.

¹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το βίο του Αισχύλου βλ. Παράρτημα.

3.1 Το είδος της τραγωδίας

Οι αρχές της δραματικής ποίησης (τραγωδία, κωμωδία και σατυρικό δράμα) τοποθετούνται στον 6^ο αιώνα. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του αναφέρει ότι η τραγωδία δημιουργήθηκε από τους αυτοσχεδιασμούς των εξερχόντων του διθύραμβου. Ο διθύραμβος ήταν ένας χορικός ύμνος προς τιμήν του Διονύσου και πιθανολογείται ότι περιείχε μια αφήγηση (Easterling – Knox, 2006:347). Στην εξέλιξη του από ένα πρωτόγονο αυτοσχεδιασμό σε μια περίτεχνη μορφή τέχνης συνέβαλλε ο Αρίων. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, ο Αρίων ήταν ο πρώτος που συνέθεσε διθύραμβο, δίνοντάς του λυρική μορφή και αφηγηματικό περιεχόμενο και τον παρουσίασε στην αυλή του τυράννου Περίανδρου στην Κόρινθο (Lesky, 2003:78-79)

Η εξέλιξη του διθύραμβου από μια χορική παράσταση σε δράμα οφείλεται στον Θέσπη, ο οποίος καταγόταν από τον αγροτικό δήμο της Ικαρίας στην Αττική. Η καινοτομία του Θέσπη ήταν να διαχωρίσει τον εαυτό του από τον Χορό του οποίου ηγούταν (ήταν δηλαδή ο εξάρχων του Χορού), να υποδυθεί έναν δραματικό ρόλο και να απευθυνθεί προς τον Χορό. Δηλαδή σταμάτησε να τραγουδά την ιστορία και άρχισε να την παριστάνει. Αυτή του την καινοτομία την εισήγαγε στην Αθήνα περίπου στα μέσα του 6^{ου} π.Χ. αιώνα, ενώ συνέχισε τις παραστάσεις του και μετά τη θέσπιση των δραματικών αγώνων (Easterling – Knox, 2006:347).

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του ορίζει την τραγωδία ως τη μίμηση μιας σημαντικής και ολοκληρωμένης πράξης που έχει έκταση και γίνεται με ευχάριστο λόγο (λόγο με ρυθμό, αρμονία και μελωδία). Τα ομιλητικά μέρη χωρίζονταν από τα τραγουδιστά και εναλλάσσονται, ενώ η μίμηση πραγματοποιείται έμπρακτα, όχι μόνο με τον περιγραφικό λόγο αλλά και με την *όψη* της παράστασης (σκηνική δράση, ρούχα, προσωπεία, σκηνογραφία κ.α.) (Κακριδής, 2005:115-116).

Η τραγωδία αντλούσε με ελάχιστες εξαιρέσεις τις υποθέσεις της από τη μυθολογία. Τις ιστορίες αυτές τις είχαν πραγματευτεί ο Όμηρος, ο επικός κύκλος και άλλα έπη τα οποία χάθηκαν. Ο Αριστοφάνης, όπως τονίζει ο R. P. Winnington-Ingram «με το *αλάνθαστο ένστικτό του θεώρησε την ομηρική πραγμάτευση του μύθου σαν πρωτόπλασμα της τραγωδίας*» (Easterling-Knox, 2006:346). Εκτός όμως από τους επικούς ποιητές, το μύθο είχαν πραγματευτεί και οι λυρικοί ποιητές· μάλιστα φαίνεται

από ένα πρώιμο στάδιο, ότι τόσο οι ύμνοι, όσο και τα άλλα είδη λυρικής ποίησης περιείχαν μια αφήγηση, την οποία ανέπτυξε ο Στησίχορος (Easterling-Knox, 2006:346). Με λίγα λόγια, η υπόθεση της τραγωδίας δεν ήταν πρωτότυπη, αλλά δάνεια από τη μυθική παράδοση.

Η τραγωδία καθιερώθηκε στην Αθήνα στα Μεγάλα Διονύσια κατά την περίοδο της τυραννίας του Πεισιστράτου, όπου η λατρεία του Διονύσου ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής (Easterling-Knox, 2006:350). Το σοβαρό της χαρακτήρα όμως και το μεγαλείο της τα αποκτά κατά την περίοδο της δημοκρατίας του Κλεισθένη (Easterling-Knox, 2006:350). Η πρώτη δραματική παράσταση παρουσιάστηκε το 534 π. Χ. από τον Θέσπη στα Μεγάλα Διονύσια. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι το τραγικό είδος προϋπήρχε, αφού πριν από τον Αισχύλο υπήρξαν *ένδοξοι συγγραφείς*, όπως ο Θέσπις, ο Πρατίνας και ο Φρύνιχος, τα έργα των οποίων όμως έχουν χαθεί.

3.2 Τα αρχικά έργα της τριλογίας *Ορέστειας*

Αγαμέμνων

Η τραγωδία «Αγαμέμνων» είναι η μεγαλύτερη από τις σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου σε έκταση, καθώς αποτελείται από 1673 στίχους (Aeschylī, 1972:139-198). Το έργο πραγματεύεται από το μύθο των Ατρείδων, την δολοφονία του Αγαμέμνονα από την σύζυγό του, την Κλυταιμίστρα² μετά την νικηφόρα επιστροφή του από την εκστρατεία της Τροίας. Η δομή του έργου είναι η εξής:

Πρόλογος (στ. 1-39): Στον πρόλογο παρουσιάζεται ο φύλακας, ο οποίος είναι ξαπλωμένος πάνω στη στέγη του παλατιού αναμένοντας το φωτεινό σήμα για την άλωση της Τροίας, κατόπιν εντολής της Κλυταιμίστρας. Όταν διακρίνει την λάμψη του δαυλού από το μακρινό ύψωμα ενθουσιάζεται, καθώς τελειώνουν τα βάσανά του. Γρήγορα όμως τον ενθουσιασμό του διαδέχεται ο φόβος, για το τι θα γίνει στο παλάτι απ' αυτή τη στιγμή και μετά.

²Σύμφωνα με τους περισσότερους ερευνητές ο ορθός τύπος είναι «Κλυταιμίστρα» και όχι «Κλυταιμνήστρα». (Νταμπακάκης, 2012:54). Ο τύπος «Κλυταιμίστρα» υιοθετείται τόσο στην έκδοση του πρωτότυπου κειμένου που χρησιμοποιούμε (Aeschylī, 1972:137) όσο και στη μετάφραση του Αισχύλου (1992) *Ορέστεια. Αγαμέμνων*. Μτφρ. Τάσος Ρούσσοσ. Αθήνα: Κάκτος. Η Σ. Ζαραμπούκα όμως στη διασκευή της χρησιμοποιεί τον τύπο «Κλυταιμνήστρα».

Πάροδος³ (στ. 40-257): Στην πάροδο εμφανίζεται ο Χορός που αποτελείται από Αργείους γέροντες και αρθρώνεται σε τρία μέρη:

α) Στ. 40-103: Ο Χορός κάνει μια αναδρομή στην αρχή της τρωικής εκστρατείας, αναφέροντας ότι εξαιτίας του γεγονότος ότι είναι υπερήλικοι δεν μπόρεσαν να πολεμήσουν εναντίον των Τρωών και γι' αυτό το λόγο παρέμειναν στο Άργος, εκφράζοντας όμως την ελπίδα ότι οι Τρώες θα τιμωρηθούν.

β) Στ. 104-159: Παρουσιάζονται ο οϊωνός και η προφητεία του Κάλχαντα για την άλωση της Τροίας, αλλά και ο φόβος του Χορού για την διαιώνιση της ύβρης και της εκδίκησης της οργισμένης Άρτεμης⁴ αλλά και της Κλυταιμίστρας.

γ) Στ.160-257: Ο Χορός αρχικά υμνεί την νομοτέλεια του Δία και αφού κάνει μια αναδρομή στην θυσία της Ιφιγένειας, στη συνέχεια αγωνιά για την τύχη του Αγαμέμνονα και αναγγέλλει την είσοδο της Κλυταιμίστρας.

Α' Επεισόδιο (στ. 258-354): Η Κλυταιμίστρα αναγγέλλει επίσημα την άλωση της Τροίας γεγονός που αμφισβητείται από τον Χορό. Οι στίχοι 281-316 αποτελούν την πρώτη ρήση της Κλυταιμίστρας, στην οποία περιγράφεται η διαδοχική πορεία της «αγγελιοφόρου» φλόγας (επικός κατάλογος), ενώ οι στίχοι 320-350 αποτελούν την δεύτερη ρήση της, κατά την οποία περιγράφεται ο οδυρμός και η αναταραχή της Τροίας αλλά και η πιθανότητα της ασέβειας των νικητών, για το αίμα που χύθηκε. Στο στίχο 351 ο Χορός επιδοκιμάζει την Κλυταιμίστρα και ακολουθεί η έξοδος της.

Α' Στάσιμο⁵ (στ. 355-487): Στους στίχους 355-366 ο Χορός ευχαριστεί τους θεούς. Στο α' στροφικό ζεύγος (στ. 367-402) αναφέρεται τόσο στην αλαζονεία και στην απληστία όσο και στην καταπάτηση της Δίκης και στην τιμωρία, φέρνοντας ως παράδειγμα την αισχρή συμπεριφορά του Πάρη απέναντι στον Μενέλαο που τον φιλοξένησε. Στο β' στροφικό ζεύγος (στ. 403-436) ο Χορός αναφέρεται στην απόδραση και στην απουσία της Ελένης, αλλά και στις συνέπειες από την αρπαγή της, ενώ στο γ' στροφικό ζεύγος (στ. 437-474) εκφράζεται με μετριοπάθεια απέναντι στη φιλοδοξία και την απληστία και αποκηρύττει τον πόλεμο. Στην επωδό (στ. 475-487) ο Χορός

³ Η πρώτη είσοδο του Χορού στην ορχήστρα ονομάζεται Πάροδος.

⁴ Σύμφωνα με τον μύθο, ο σκοτωμός του ελαφιού της Άρτεμης από τους στρατηγούς του Αγαμέμνονα εξόργισε τη θεά, η οποία προκάλεσε νηνεμία στα καράβια των Αχαιών, με αποτέλεσμα να μην μπορούν να πλεύσουν στην Τροία. Για να την εξευμενίσουν, έπρεπε ο Αγαμέμνονας να θυσιάσει την κόρη του, Ιφιγένεια.

⁵ Τα στάσιμα εκτελούνται από τον Χορό και παρεμβάλλονται ανάμεσα στα επεισόδια μιας τραγωδίας. Δεν περιέχουν δράση, όπως τα επεισόδια, αλλά διατυπώνουν γενικούς στοχασμούς και γνωμικά.

αμφισβητεί εκ νέου την είδηση της άλωσης της Τροίας λόγω του γεγονότος ότι η αναγγελία της προήλθε από μια γυναίκα.

Β΄ Επεισόδιο (στ. 488-680): Αναγγέλλεται η είσοδος και η άφιξη του κήρυκα, η οποία προοικονομεί την άφιξη του Αγαμέμνονα. Στη πρώτη του ρήση ο Κήρυκας (στ. 503-537) απευθύνει ενθουσιώδεις χαιρετισμούς στην πατρίδα του και στους θεούς, περιγράφοντας την καταστρεπτική δράση του Αγαμέμνονα μετά την πτώση της Τροίας. Ακολουθεί ένας σύντομος διάλογος μεταξύ του Χορού και του Κήρυκα κατά τον οποίο η χαρά της άφιξης δηλητηριάζεται από το φόβο και την αγωνία για το άκουσμα της είδησης. Στη δεύτερη ρήση του (στ. 551-582), ο κήρυκας κάνει μια αναδρομή στα βάσανα και στις ταλαιπωρίες που βίωσαν οι Αχαιοί κατά τη διάρκεια της εκστρατείας. Η είσοδος της Κλυταιμίστρας που ακολουθεί στο στ. 586 κ.ε. σηματοδοτεί την θριαμβευτική αυτοεπιβεβαίωσή της απέναντι στις αμφιβολίες του Χορού για την είδηση της άλωσης της Τροίας. Η ίδια προετοιμάζει τη «θερμή» υποδοχή που επιφυλάσσει στον σύζυγό της και εξέρχεται από το παλάτι. Ακολουθεί πάλι ένας σύντομος διάλογος μεταξύ του Χορού και του Κήρυκα με τη μορφή ερωταπαντήσεων σχετικά με την τύχη του Μενελάου αλλά και για την επιστροφή των Αχαιών στην πατρίδα. Στην τρίτη ρήση του (στ. 636-680) ο κήρυκας περιγράφει την τρικυμία κατά την επιστροφή των Αχαιών, εκφράζοντας την ελπίδα του για τη διάσωση του Μενελάου.

Β΄ Στάσιμο (στ. 681-781): Ο Χορός στο α΄ στροφικό ζεύγος (στ. 681-716) χαρακτηρίζει την Ελένη βάσει της ετυμολογίας του ονόματός της ως καταστροφέα των πλοίων και των ανδρών, ενώ στο β΄ στροφικό ζεύγος (στ. 717-736) την χαρακτηρίζει «οικόσιτο λιοντάρι», το οποίο ενώ ανατρέφεται με τρυφερότητα, όταν μεγαλώσει γίνεται ένα αιμοβόρο θηρίο. Στο γ΄ στροφικό ζεύγος (στ. 737-762) αναφέρεται στον μοιραίο ερχομό της Ελένης στην Τροία και αμφισβητεί την κοινή πίστη ότι η πολύ μεγάλη ευτυχία φέρνει συμφορά σ' αυτόν που την έχει. Θεωρεί ότι η ύβρις και η άτις (τύφλωση) του ανθρώπου διαιωνίζονται για να επιφέρουν τη νέμεσις και την αποκατάσταση της δικαιοσύνης, ενώ στο δ΄ στροφικό ζεύγος (στ. 763-781) αναφέρεται τόσο στην διαιώνιση της ύβρεως όσο και στην επιβολή της δικαιοσύνης.

Γ΄ Επεισόδιο (στ. 782-974): Άφιξη του Αγαμέμνονα στο παλάτι πάνω σε ένα άρμα με την Κασσάνδρα, η οποία μέχρι ενός σημείου είναι αθέατη, ενώ ο Χορός (στ. 782-809) τον χαιρετά με έναν εκτενή αλλά συγκρατημένο χαιρετισμό. Στη ρήση του (στ.

810-854) ο Αγαμέμνων ευχαριστεί τους θεούς που τιμώρησαν δίκαια τους Τρώες και εκφράζει το ενδιαφέρον του για τη διεύθυνση των πολιτικών υποθέσεων. Στους στίχους 855 κ. εξ. εμφανίζεται από το παλάτι η Κλυταιμίστρα με τις θεραπαινίδες, όπου υποδέχεται θερμά τον Αγαμέμνονα, ενώ δικαιολογεί την απουσία του Ορέστη στον Στρόφιο⁶. Στη συνέχεια, η Κλυταιμίστρα καλεί τον Αγαμέμνονα να κατέβει από το άρμα και να πατήσει πάνω στον πορφυρό τάπητα που του έχει στρώσει (στ. 905 κ. εξ.), για να τον υποδεχθεί. Ενώ εκείνος αρχικά αρνείται την τιμή (προκαλεί ύβρη), στο τέλος μετά από ένα σύντομο διάλογό μαζί της (στ. 944 κ. εξ.) πείθεται και κατεβαίνει. Έπειτα ο Αγαμέμνων παρουσιάζει στην Κλυταιμίστρα, την Κασσάνδρα λέγοντάς της να της συμπεριφερθεί ευγενικά (στ. 950-956) και εισέρχεται θριαμβευτικά στο παλάτι, ενώ τον παρακολουθεί η Κλυταιμίστρα (στ. 950-956).

Γ' Στάσιμο (στ. 975-1008): Στα δύο στροφικά ζεύγη που ακολουθούν ο Χορός εκφράζει την βαθιά του αγωνία και την προαίσθηση για μια ακόμα συμφορά, ενώ συγχρόνως αναφέρεται στην μεταβλητότητα της ανθρώπινης ευτυχίας αλλά και στη δυνατότητα του ανθρώπου να ανακάμπτει μετά από μια συμφορά.

Δ' Επεισόδιο (στ. 1009-1335): Η Κλυταιμίστρα απευθύνεται επιτακτικά και περιφρονητικά στην Κασσάνδρα για να κατέβει από το άρμα (στ. 1013). Όμως εκείνη δεν ανταποκρίνεται και μένει βουβή, γεγονός που κάνει την Κλυταιμίστρα να αποχωρήσει άπραγη (στ. 1042). Στη συνέχεια, ακολουθεί ένας εκτεταμένος διάλογος (στ. 1046-1306) ανάμεσα στο Χορό και στη Κασσάνδρα, κατά τον οποίο η Τρωαδίτισσα κάνει μια εκστατική αναδρομή στο παρελθόν των Ατρείδων (θυέστεια δείπνα) και προβλέπει το φόνο του Αγαμέμνονα και το δικό της, αλλά και την επιστροφή του Ορέστη για να εκδικηθεί τους δολοφόνους, φονεύοντας τους. Παρότι η Κασσάνδρα ως μάντισσα γνωρίζει τη μοίρα της εισέρχεται στο παλάτι (στ. 1290-1306).

Δ' Στάσιμο (στ. 1336 - 1347): Ο Χορός (στ. 1331-1342) σχολιάζει τα λόγια της Κασσάνδρας, ενώ ακούγονται οι επιθανάτιες κραυγές του Αγαμέμνονα (στ. 1343, 1345). Ακούγοντάς τες ο Χορός διχάζεται και αδυνατεί να αντιδράσει λόγω της αναποφασιστικότητας του (στ. 1347). Οι πύλες του παλατιού ανοίγουν.

⁶ Ο Στρόφιος είναι ο σύζυγος της αδερφής του Αγαμέμνονα, Αναξίβιας, με την οποία απέκτησε τον Πυλάδη που θα συναντήσουμε στο δεύτερο έργο της *Ορέστειας*, τις Χοιφόρες.

Έξοδος (στ. 1348 - 1673): Από μέσα εμφανίζεται η Κλυταιμίστρα (στ. 1372) με τα δύο πτώματα, του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας. Τα κίνητρά της σύμφωνα με τα λεγόμενά της, ήταν η σφαγή της Ιφιγένειας και οι απιστίες του Αγαμέμνονα στην Τροία με αποκορύφωμα την έλευση της Κασσάνδρας στο παλάτι (στ.1407-1577), ενώ συνεχίζει περιγράφοντας τον τρόπο που τον δολοφόνησε. Ο Χορός συγκρούεται μαζί της και θρηνεί το θάνατο του βασιλιά, ενώ ο Αίγισθος εισέρχεται και θριαμβολογεί για το συμβάν (στ.1577), κάνοντας μια επιλεκτική αναδρομή σε παρελθοντικά συμβάντα, που είναι τα θυέστεια δείπνα, η κατάρα του Θυέστη προς τον αδερφό του Ατρέα, η εξορία του Θυέστη και η επιστροφή του ίδιου για εκδίκηση⁷. Ακολουθεί η κλιμακούμενη αντιπαράθεση του Αιγίσθου με το Χορό, ο οποίος αμφισβητεί τη συμμετοχή του πρώτου στον φόνο και προβλέπει την εκδίκηση του Ορέστη. Ο Αίγισθος εξαγριώνεται με το Χορό, αλλά παρεμβαίνει η Κλυταιμίστρα (στ. 1654) για να ηρεμήσει την κατάσταση και να αποφευχθούν βίαιες συγκρούσεις μεταξύ του Χορού και των οπλισμένων φρουρών που εμφανίζονται στη σκηνή.

Χοηφόροι

Οι *Χοηφόροι* είναι το δεύτερο έργο της *Ορέστειας*, το οποίο αποτελείται από 1076 στίχους (Aeschylí, 1972:201-244). Ο τίτλος των *Χοηφόρων* κατά την αρχαιότητα ήταν *Ορέστεια*, από την επιστροφή του Ορέστη στο Άργος. Τελικά όμως επικράτησε ο τίτλος αυτός για όλη την τριλογία. Σ' αυτό το συμπέρασμα κατέληξαν οι ερευνητές από την αριστοφανική κωμωδία *Βάτραχοι* (στ. 1126), στην οποία «οι εισαγωγικοί στίχοι των *Χοηφόρων* αναφέρονται ως πρόλογος της *Ορέστειας*» (Lesky, 2003:185). Ο τίτλος του δράματος οφείλει το όνομά του στον Χορό, ο οποίος αποτελείται από αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες, οι οποίες μαζί με την Ηλέκτρα πηγαίνουν στον τάφο του Αγαμέμνονα για να προσφέρουν χοές, δηλαδή νεκρικές τιμές. Η τραγωδία εστιάζει στο θέμα της εκδίκησης του Ορέστη για το φόνο του πατέρα του αλλά και στο θέμα της μητροκτονίας. Όσον αφορά την δομή της, αυτή είναι η ακόλουθη:

Πρόλογος (στ. 1-21): Το έργο ξεκινά με τον Ορέστη, ο οποίος απουσίαζε για χρόνια στη Φωκίδα, να βρίσκεται μπροστά στον τάφο του πατέρα του Αγαμέμνονα και

⁷ Ο Αίγισθος σύμφωνα με τον μύθο, σκότωσε τον Ατρέα, παίρνοντας εκδίκηση για τον πατέρα του, Θυέστη.

να προσεύχεται στο άγαλμα του Ερμή, το οποίο υψώνεται πλάι στον τάφο. Σε ελάχιστη απόσταση από εκείνον βρίσκεται ο ξάδερφος και συνοδοιπόρος του, ο Πυλάδης. Σε ένδειξη πένθους ο Ορέστης εναποθέτει στον τάφο του πατέρα του ένα βόστρυχο από τα μαλλιά του. Την ίδια στιγμή που προσεύχεται στον Δία για να τον βοηθήσει να εκδικηθεί τον φόνο του πατέρα του, φαίνεται από μακριά να πλησιάζει μια συνοδεία από μαυροντυμένες γυναίκες. Ο Ορέστης ανάμεσα τους διακρίνει την αδερφή του, την Ηλέκτρα και απομακρύνεται από το σημείο, όπου μαζί με τον Πυλάδη κρύβονται, προκειμένου να μάθουν το λόγο της επίσκεψής των γυναικών στον τάφο.

Πάροδος (στ. 22-83): Στην Πάροδο εμφανίζεται ο Χορός μαζί με την Ηλέκτρα. Ο Χορός που αποτελείται από αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες αμέσως γνωστοποιεί το λόγο της εμφάνισής τους στον τάφο του Αγαμέμνονα. Τους διέταξε η Κλυταιμίστρα να προσφέρουν στον τάφο του Αγαμέμνονα χοές ύστερα από ένα φοβερό όνειρο που είδε και το οποίο οι μάντιες ερμήνευσαν ως οργή των χθόνιων θεών. Για να τους κατευνάσει η Κλυταιμίστρα διέταξε την κόρη της, Ηλέκτρα -της οποίας η θέση στο παλάτι ήταν αυτή της δούλας- να προσφέρει νεκρικές σπονδές στον νεκρό πατέρα της με τη συνοδεία των θεραπεινίδων. Ο Χορός εξαιτίας της θέσης του, καθώς πρόκειται για αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας κρύβει το μίσος του απέναντι στην Κλυταιμίστρα και δείχνει μια συναισθηματική προσήλωση στη μνήμη του νεκρού Αγαμέμνονα.

Α' Επεισόδιο (στ. 84-584): Στο πρώτο επεισόδιο η Ηλέκτρα ταυτίζει την θέση της μ' αυτή των αιχμάλωτων Τρωαδισσών και ζητά από τον Χορό να την καθοδηγήσει για να διεκπεραιώσει από τη μια μεριά την αποστολή που της ανέθεσε η μητέρα της, να προσφέρει δηλαδή χοές στον τάφο του δολοφονημένου πατέρα της και από την άλλη, ο τρόπος που θα το κάνει να είναι επιζήμιος για τους δολοφόνους του Αγαμέμνονα. Στην άκρη της σκηνής ο βουβός Ορέστης, παρακολουθεί τα όσα διαδραματίζονται και ακούει το όνομά του να επαναλαμβάνεται αρκετές φορές τόσο από τον Χορό, όσο και από την Ηλέκτρα ως τον εκδικητή που αναμένουν, για να εκδικηθεί το φόνο του Αγαμέμνονα. Ο βόστρυχος από τα μαλλιά του Ορέστη που βρίσκεται πάνω στον τάφο και τα ίχνη των πατημασιών που βλέπει η Ηλέκτρα προετοιμάζουν την σκηνή της αναγνώρισης των δύο αδερφών.

Όταν τελειώσει η προσφορά των χοών, ο Ορέστης παρουσιάζεται μπροστά στην αδερφή του και η αναγνώριση του από εκείνη επαληθεύεται και με ένα επιπλέον

τεκμήριο: το υφαντό που του είχε φτιάξει εκείνη και έχει στην κατοχή του. Τα δύο αδέρφια πλημμυρισμένα από χαρά που βρήκε το ένα το άλλο αγνοούν τους κινδύνους που διατρέχουν από αυτή τη συνάντηση και ο Χορός ως προνοητικός σύμβουλος τους συμβουλεύει να σωπάσουν, για να μην τους ακούσει κάποιος που δε πρέπει και το μεταφέρει στο παλάτι (στ. 265-269). Ο Ορέστης όμως δείχνει εμπιστοσύνη στο θεό Απόλλωνα, με τη βοήθεια του οποίου θα εκπληρώσει την ηθική υποχρέωση να εκδικηθεί τους δολοφόνους του πατέρα του (στ. 270-278).

Τη σκηνή της αναγνώρισης διαδέχεται ο κομμός στον τάφο του Αγαμέμνονα, ένα θρηνητικό τραγούδι στο οποίο συμμετέχουν ο Ορέστης, η Ηλέκτρα και ο Χορός. Μετά τον κομμό (στ. 479-509) τα δύο αδέρφια *«συνενώνονται σε ένα τριμετρικό εξορκισμό του νεκρού πατέρα τους»* (Lesky, 2003:204). Στο θρήνο αυτό περιλαμβάνεται μια ενδιάμεση στιχομυθία μικρής έκτασης ανάμεσα στον Ορέστη και στη κορυφαία του Χορού (στ.510-584), κατά την οποία περιγράφεται το όνειρο της Κλυταιμίστρας, το οποίο ο Ορέστης ερμηνεύει και στη συνέχεια αποκαλύπτει το σχέδιο του. Αρχικά, ζητά την εχεμύθεια του Χορού, δίνει οδηγίες στην Ηλέκτρα για το πως θα συμπεριφερθεί γυρνώντας στο παλάτι, ενώ για μια ακόμα φορά επικαλείται τη ψυχή του Αγαμέμνονα. Ο ίδιος και ο Πυλάδης θα μεταμφιεστούν σε ταξιδιώτες από τη Φωκίδα και θα πάνε στο παλάτι, για να μεταφέρουν την πλαστή είδηση του θανάτου του Ορέστη.

Α΄ Στάσιμο (στ. 585-652): Ο Χορός προετοιμάζει ψυχολογικά τον θεατή γι' αυτό που θα ακολουθήσει. Αυτό το επιτυγχάνει με τα τέσσερα στροφικά ζεύγη στα οποία συνενώνει μυθικά παραδείγματα (το θάνατο του Μελεάγρου από τη μητέρα του, την Αλθαία, το θάνατο του Νίσου από την κόρη του τη Σκύλλα και την εγκληματική πράξη των Λήμνιων γυναικών που μοιάζει με την αντίστοιχη της Κλυταιμίστρας), τα οποία σχετίζονται με το κεντρικό θέμα. Στη συνέχεια, ο Χορός επικεντρώνεται στην ανομία του οίκου των Ατρείδων και στο χρέος του Ορέστη να εκδικηθεί τους δολοφόνους του πατέρα του, αφού έχει συνοδό του τη Δίκη (Lesky, 2003:204-205).

Β΄ Επεισόδιο (στ. 653-782): Ο Ορέστης και ο Πυλάδης μεταμφιεσμένοι σε ταξιδιώτες που έρχονται από τη Φωκίδα πηγαίνουν στο παλάτι για να παραπλανήσουν την Κλυταιμίστρα ανακοινώνοντάς της ότι ο Ορέστης είναι νεκρός. Η Κλυταιμίστρα στο άκουσμα της πλαστής είδησης υποκρίνεται ότι θρηνεί για τον αφανισμό του σπιτιού της και ζητά από την τροφό του Ορέστη, τη Κίλισσα να φωνάξει τον Αίγισθο, ο οποίος

βρισκόταν εκτός του παλατιού, για να του ανακοινώσει τα νέα. Στο άκουσμα του θανάτου του Ορέστη, η τροφός θρηνεί για το παιδί που ανάθρεψε σε αντίθεση με τη μητέρα του.

Β' Στάσιμο (στ. 783-837): Ο Χορός προσεύχεται στον Δία, ενθαρρύνοντας τον Ορέστη να επιτελέσει το χρέος του απέναντι στον πατέρα του. Το χορικό αποτελείται από τρία στροφικά ζεύγη και το καθένα πλαισιώνεται από ένα μεσωδικό μέρος. Το πρώτο στροφικό ζεύγος (στ.781-787) περιέχει ευχές στον Ορέστη, το δεύτερο (στ. 800-806) επίκληση στους θεούς και το τρίτο (στ. 819-825) «*παροξύνει τον εκδικητή με μια προληπτική θέαση του συντελεσμένου έργου*» (Lesky, 2003:206).

Γ' Επεισόδιο (στ. 838-934): Στο άκουσμα της είδησης του θανάτου του Ορέστη, ο Αίγισθος έρχεται στο παλάτι χωρίς να θριαμβολογεί. Θέλει όμως να βεβαιωθεί ότι η είδηση αυτή όντως ισχύει. Καθώς μπαίνει μέσα στο παλάτι ακούγονται οι επιθανάτιες κραυγές του. Ο Χορός αναρωτιέται τι συμβαίνει (στ. 871) και η κορυφαία προτρέπει τις άλλες γυναίκες να μείνουν μακριά από τα δρώμενα. Τότε ένας υπηρέτης με άγριες κραυγές χτυπά την πόρτα του γυναικωνίτη, για να ειδοποιήσει την Κλυταιμίστρα, η οποία από τα λόγια του αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει. Γι' αυτό το λόγο ζητά ένα φονικό τσεκούρι. Μπροστά της όμως στέκουν ο Ορέστης και ο Πυλάδης. Η Κλυταιμίστρα θέλοντας να κάνει το γιο της να την λυπηθεί του δείχνει το στήθος της από το οποίο θήλασε. Ο Ορέστης μπροστά σ' αυτή την εικόνα δείχνει να θέλει να τα παρατήσει. Όμως ο Πυλάδης που ακούγεται για πρώτη και τελευταία φορά, του θυμίζει το χρέος του απέναντι στον πατέρα του. Ο Ορέστης τελικά ετοιμάζεται να οδηγήσει τη μητέρα του στο θάνατο και εκείνη σε μια ύστατη προσπάθεια επιχειρεί να τον αποτρέψει. Όμως οδηγείται στο θάνατο δίπλα στο πτώμα του εραστή της.

Γ' Στάσιμο (στ.935-972): Ο Χορός μετά την τέλεση της πράξης από τον Ορέστη υμνεί τη νίκη της Δίκης και ελπίζει σε ένα λαμπρό μέλλον για τον οίκο των Ατρείδων. Το άσμα του είναι γεμάτο από αγαλλίαση.

Έξοδος (στ. 973-1076): Η πύλη του παλατιού ανοίγει ξανά και εμφανίζεται ο Ορέστης δίπλα στα πτώματα της Κλυταιμίστρας και του Αιγίσθου. Η εκδικητική του πράξη όμως έχει και μια άλλη όψη: αυτής της ανείπωτης φρίκης που προκαλεί το έγκλημα της μητροκτονίας. Η τελευταία σκηνή του έργου είναι ένας αγώνας του Ορέστη να δικαιολογήσει την πράξη του, δείχνοντας το δίχτυ με το οποίο δολοφονήθηκε ο

Αγαμέμνων. Καθώς ο Χορός προσπαθεί να τον παρηγορήσει εμφανίζονται μπροστά στα μάτια του οι Ερινύες, οι οποίες είναι αόρατες για τους άλλους και ο Ορέστης έντρομος, καθώς τις βλέπει, φεύγει κυνηγημένος (Lesky, 2003:208).

Ευμενίδες

Οι *Ευμενίδες*, η τραγωδία της κρίσης και της συγγνώμης (Νταμπακάκης, 2012:85) είναι το τρίτο και τελευταίο έργο της *Ορέστειας*, το οποίο αποτελείται από 1047 στίχους (Aeschylus, 1972:247-286). Μετά το φόνο της μητέρας του, ο Ορέστης καταδιώκεται από τις χθόνιες θεές, τις Ερινύες και προκειμένου να γλιτώσει από αυτές καταφεύγει στο ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς. Η δομή της τραγωδίας είναι η ακόλουθη:

Πρόλογος (στ. 1-139): Το έργο ξεκινά με την προφήτισσα, ιέρεια του Απόλλωνα, της οποίας ο πρόλογος (στ.1-63) είναι χωρισμένος σε δύο ίσα σχεδόν μέρη με σαφή τομή. Το πρώτο μέρος (στ. 1-33) περιέχει την πρωινή της προσευχή μπροστά στο ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς. Μόλις η προφήτισσα την ολοκληρώνει, μπαίνει στο ναό, όμως βγαίνει αμέσως έντρομη και περιγράφει αυτό που αντίκρισε μέσα στο ναό: ένας ικέτης κάθεται στον ομφαλό της γης με αιματοβαμμένα χέρια και γύρω του κοιμούνται πάνω σε скаμνιά οι Ερινύες (στ. 34-63). Αφού ολοκληρώσει την ρήση της, η πύλη του ναού ανοίγει και οι θεατές βλέπουν την σκηνή που περιέγραψε (Lesky, 2003:214). Ο Ορέστης ζητά τη βοήθειά του θεού, ώστε να απαλλαγεί από τις εκδικητικές θεότητες (στ. 85-87). Ο Απόλλων που στέκεται δίπλα του στο ναό, τον συμβουλεύει να πάει στην Αθήνα και να ικετέψει το ξόανο της Παλλάδας. Εκεί θα δικαστεί και θα έχει τη δική του βοήθεια. Προτού απομακρυνθεί, ο Απόλλων καλεί τον Ερμή, για να τον προστατεύει και να τον οδηγήσει στην Αθήνα. Μετά την απομάκρυνσή του, αναδύεται από τη γη το είδωλο της Κλυταιμίστρας που αφυπνίζει τις Ερινύες με αιτιάσεις, στις οποίες οι θεότητες αποκρίνονται με νυσταγμένα μουγκρητά και στεναγμούς, μέχρι η κορυφαία του Χορού να τις ξεσηκώσει.

Πάρδος (στ. 140-178): Οι Ερινύες, οι οποίες αποτελούν τον Χορό της τραγωδίας, κατηγορούν σε άγριους τόνους τον Απόλλωνα ότι τους άρπαξε το θύμα και δίνει άσυλο σε έναν μiasμένο άνθρωπο. Στο σημείο αυτό, όπως επισημαίνει ο Lesky, διαφαίνεται το βασικό μοτίβο του έργου, στο οποίο ο νέος κόσμος των Ολύμπιων θεών,

περιφρονεί τις χθόνιες θεότητες και «θέλει να καταλύσει το πανάρχαιο δίκαιο της εκδίκησης» (Lesky, 2003:214).

Α΄ Επεισόδιο (στ. 179-253): Ύστερα από τις κατηγορίες των Ερινύων, ο Απόλλων παρουσιάζεται μπροστά τους. Στη πρώτη του ρήση (στ.179-197), ο θεός τις διώχνει από το ιερό του σαν εκτρώματα του Κάτω Κόσμου, ενώ η δεύτερη ρήση του (στ.213-224) περιέχει «ένα προανάκρουσμα της υπεράσπισης που θα προσφέρει ο ίδιος στον Ορέστη μπροστά στο αθηναϊκό δικαστήριο» (Lesky, 2003:215). Ανάμεσα από τις δύο ρήσεις του Απόλλωνα (στ.198-212 και 225-234) ακολουθεί μια σύντομη στιχομυθία με το Χορό των Ερινύων. Στη συνέχεια, η σκηνή αλλάζει (στ. 235 κ.ε) και έχοντας μεσολαβήσει ένα απροσδιόριστο χρονικό διάστημα, βρισκόμαστε στην Αθήνα και στο ναό της Αθηνάς Παλλάδας, στον οποίο έχει καταφύγει ο Ορέστης, ύστερα από την προτροπή του Απόλλωνα. Ο Χορός των Ερινύων ορμά στο ναό σαν κοπάδι άγριων σκυλιών (στ. 244-253).

Επιπάροδος⁸ (στ. 254-275): Οι Ερινύες μόλις εντοπίζουν τον Ορέστη, που είναι αγκιστρωμένος στο ξόανο της θεάς ορμούν πάνω του, καθώς σύμφωνα με το δίκαιο τους, πρέπει να τιμωρηθεί, για το έγκλημα της μητροκτονίας που διέπραξε.

Β΄ Επεισόδιο (στ. 276-306): Ο Ορέστης τότε χωρίς να απευθύνεται άμεσα σ' αυτές, επικαλείται τη λατρευτική κάθαρσή του από τον Απόλλωνα και παρακαλά την Αθηνά να τον βοηθήσει να απαλλαγεί από αυτές.

Α΄ Στάσιμο (στ. 307-396): Ο Χορός των Ερινύων μέσω της κορυφαίας του εμμένει στο δίκαιό του να τιμωρήσουν τον Ορέστη για το έγκλημά του και με την εκτέλεση του *δέσμιου ύμνου* επιχειρούν να δέσουν το θύμα τους (στ. 307-320). Στο χορικό τους, οι Ερινύες (στ. 321-396) αρχικά κατηγορούν τον Απόλλωνα ότι προστατεύει έναν μιανό άνθρωπο και στη συνέχεια ψάλλουν την «*αμετάκλητη αποστολή τους να επιβάλλουν τον νόμο της εκδίκησης*», διαχωρίζοντας μ' αυτό τον τρόπο τον κόσμο των Ολύμπιων θεών από τον κόσμο των χθόνιων θεοτήτων. Στο τέλος του χορικού τους ως πανάρχαιες θεότητες διεκδικούν τον σεβασμό που τις ανήκει (Lesky, 2003:215-216).

Γ΄ Επεισόδιο (στ. 397-489): Ο Ορέστης αγκιστρωμένος από το ξόανο της Αθηνάς διατηρεί το άσυλό του, περιμένοντας να του προσφέρει τη βοήθεια που επικαλέστηκε. Η

⁸ Επιπάροδος ονομάζεται το επιπλέον τραγούδι που τραγουδά ο Χορός, όταν επανέρχεται στην ορχήστρα από την οποία είχε προηγουμένως αποχωρήσει.

θεά εισακούει τις επικλήσεις του και εμφανίζεται με τη συνοδεία μιας κοσμικής δύναμης, η οποία είναι η προσωποποίηση του αττικού πνεύματος φέρνοντας συγχρόνως στην Ακρόπολη το φως μέσα στο σκότος που επικρατούσε από τις Ερινύες (Lesky, 2003:216).

Η Αθηνά βλέποντας την περίεργη αυτή σύναξη στο βωμό της ρωτά γαλήνια να μάθει τι συμβαίνει. Στο σημείο αυτό αντιλαμβανόμαστε ότι η Αθηνά δεν γνωρίζει τη φύση και την αποστολή των Ερινύων. Ύστερα από τρεις εισαγωγικούς στίχους, η απάντηση δίνεται μέσω μιας στιχομυθίας από την κορυφαία του Χορού των Ερινύων. Στη συνέχεια, οι ερωτοαπαντήσεις επικεντρώνονται στο πρόσωπο του Ορέστη. Σύμφωνα με τις νέες δικονομικές συνθήκες η δίκη που θα διεξαχθεί, θα βασιστεί στην έρευνα και όχι στον όρκο (στ. 433-442), ενώ η απόφαση της θα βγει με διαιτησία της Αθηνάς (Lesky, 2003:216). Έπειτα η θεά ζητά από τον Ορέστη να διατυπώσει τις δικές του αιτιάσεις, πράγμα που κάνει μέσα από την αυτόνομη ρήση του (στ. 443-469).

Αρχικά, ο Ορέστης της τονίζει ότι έχει εξαγνιστεί και δε μολύνει το ξόανο της Αθηνάς, ενώ στη συνέχεια αναφέρεται στο λόγο που τον οδήγησε στην πράξη του αυτή αλλά και στην εντολή που του έδωσε ο Απόλλωνας. Η Αθηνά βρίσκεται σε πολύ δύσκολη θέση, καθώς από τη μια δεν μπορεί να αρνηθεί το άσυλο σε έναν ικέτη και από την άλλη, δε πρέπει με τη στάση της να εξαγριώσει τις χθόνιες θεότητες, οι οποίες έχουν τη δύναμη να εκδικηθούν φέρνοντας στην πόλη λοιμό. Αν και η Αθηνά, ομολογεί την *αμηχανία* της (στ.481), παρόλα αυτά σαν θεά που είναι δεν πρέπει να οδηγηθεί σε αδιέξοδο και για το λόγο αυτό αποφασίζει να συγκροτήσει ένα ορκωτό δικαστικό σώμα, το οποίο αποτελείται από άριστους πολίτες της Αθήνας. Το σώμα αυτό θα αποφασίσει, για το αν ο Ορέστης είναι αθώος ή ένοχος.

Β' Στάσιμο (στ. 490-565): Στο πρώτο μέρος του χορικού τους οι Ερινύες ανησυχούν, μήπως τελικά ο Ορέστης αθωωθεί και μ' αυτό τον τρόπο μείνουν ατιμώρητα στο μέλλον τέτοια εγκλήματα, ενώ στο δεύτερο μέρος αναφέρονται ξανά στην σπουδαιότητα της αποστολής τους.

Δ' Επεισόδιο (στ. 566-1020): Η Αθηνά εμφανίζεται στη σκηνή με έναν κήρυκα, τους δικαστές και τους ενόρκους και κηρύσσει την έναρξη της δίκης (στ. 566-777). Αφού καλέσει τον Απόλλωνα, ο οποίος παρουσιάζεται ως συνήγορος του Ορέστη αλλά και ως εκπρόσωπος των βουλών του Δία, η Αθηνά δίνει το λόγο στις Ερινύες. Ύστερα

από δύο εισαγωγικούς στίχους, η κορυφαία του Χορού αναλαμβάνει να ανακρίνει τον Ορέστη (στ. 587-608).

Ο Ορέστης ομολογεί ότι δολοφόνησε την μητέρα του, την Κλυταιμίστρα από μίσος και δικαιολογεί την πράξη του λέγοντας ότι εκείνη σκότωσε τον σύζυγό της και πατέρα του, Αγαμέμνονα. Μάλιστα για να στηρίξει την αθωότητά του αρνείται τη συγγένεια μαζί της. Υποστηρίζει ότι είναι παιδί του πατέρα του και όχι της μητέρας του και σ' αυτό συνηγορεί και ο Απόλλωνας, που ισχυρίζεται ότι άμεσος συγγενής ενός παιδιού είναι ο πατέρας που το γεννά και όχι η μητέρα που το τίκτει. Μετά το τέλος των λόγων των αντιδίκων, η Αθηνά ανακοινώνει ότι στην περίπτωση που υπάρχει ισοψηφία, ο Ορέστης θα αθωωθεί, καθώς εκείνη είναι υπέρ της αθωότητάς του. Με την ολοκλήρωση της ρήσης της, η Αθηνά κηρύσσει την έναρξη της ψηφοφορίας και ως πρόεδρος ψηφίζει τελευταία.

Το αποτέλεσμα της ισοψηφίας που προκύπτει, αθώνει τελικά τον Ορέστη, ο οποίος στον ορμητικό του λόγο, ευχαριστεί τους δικαστές και τους ενόρκους και ορκίζεται ότι το Άργος θα είναι για πάντα σύμμαχος της Αθήνας. Παρότι η κατάρα των Ατρείδων τελείωσε, στη σκηνή κυριαρχούν ακόμα οι Ερινύες που οργισμένες για την απόφαση της αθώωσης του μητροκτόνου απειλούν με λοιμό την πόλη της Παλλάδας. Η Αθηνά για να κατευνάσει το θυμό τους και θεωρώντας ότι *«αυτό που αντιπροσωπεύουν για το δίκαιο και την κοινωνία των ανθρώπων, πρέπει να συναρμοστεί στη δομή της πόλης ως απαραίτητη προϋπόθεση για τη σωστή λειτουργία της»* (Lesky, 2003:220) τις τιμά κάνοντάς τις θεότητες, που θα λατρεύει ο αθηναϊκός λαός. Έτσι οι Ερινύες χωρίς να αποποιούνται την αποστολή τους ως εκδικήτρες θεές ένοχου φόνου, μετατρέπονται σε Ευμενίδες, δηλαδή σε πνεύματα συγχώρησης και ευμένειας για τον αθηναϊκό λαό.

Έξοδος (στ. 1021-1047): Σε εορταστική πομπή η Αθηνά, με τη συνοδεία των πολιτών οδηγούν τις Ευμενίδες στο νέο τους ιερό, που βρίσκεται κάτω από τον Άρειο Πάγο και από εκεί θα εξουσιάζουν ως ευεργετικές δυνάμεις. Το έργο ολοκληρώνεται με δύο σύντομες χορικές στροφές, στις οποίες περιέχονται *«τα αξιοσημείωτα λόγια ότι ο Δίας και η Μοίρα έχουν ενωθεί σε ένα κοινό καλό»* (Lesky, 2003:221).

3.3 Η διασκευή

3.3.1 Τα παρακειμενικά στοιχεία της *Ορέστειας*

Η στάση μας απέναντι σε ένα βιβλίο καθορίζεται από τις οπτικές πληροφορίες που παίρνουμε από το εξώφυλλο του, το οποίο ουσιαστικά νοηματοδοτεί το περιεχόμενό του (Nodelman, 2009:91). Το μέγεθος της διασκευής του «Αγαμέμνονα» είναι μικρότερο σε σχέση με τα βιβλία των ομηρικών επών που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο (Βλ. κεφάλαιο 2). Το εξώφυλλο του, όπως και των επών είναι σκληρό. Ο τίτλος «Ορέστεια» είναι τοποθετημένος με μεγάλα γράμματα στην κορυφή του βιβλίου καλύπτοντας σχεδόν το ένα τέταρτο της επιφάνειάς του. Τα γράμματα είναι αρχαιοπρεπή σε κίτρινο χρώμα θυμίζοντας ανάγλυφο, «ενώ το καλλιγραφικό φινίρισμα αποτελεί μια ακόμα έμμεση υπόμνηση της αρχαίας χαρακτηριστικής» (Μουλά, 2010:361). Κάτω αριστερά είναι τοποθετημένος με μικρότερα λευκά γράμματα ο τίτλος «Αισχύλου Αγαμέμνων» και αμέσως παρακάτω η ένδειξη ότι πρόκειται για διασκευή για παιδιά με το όνομα της διασκεύστριάς και της εικονογράφου Σοφίας Ζαραμπούκα. Κάτω δεξιά είναι τοποθετημένοι ο αριθμός 1 που δηλώνει ότι το βιβλίο αυτό αποτελεί το πρώτο τόμο της τριλογίας και ακριβώς από κάτω από τον αριθμό, ο εκδοτικός οίκος Κέδρος.

Στο εμπροσθόφυλλο απεικονίζεται μια ανδρική φιγούρα με αρχαιοπρεπή ενδυμασία να κρατά στο χέρι της ένα αρχαίο προσωπίο, δηλώνοντας μ' αυτό τον τρόπο την ταυτότητά του, ότι δηλαδή πρόκειται για υποκριτή. Όπως αποδεικνύουν οι εικόνες των αρχαίων αγγείων, οι υποκριτές κατά την αρχαιότητα φορούσαν προσωπεία. Αυτό αποδεικνύει ένα θραύσμα αγγείου του 4^{ου} π. Χ. που βρέθηκε στη Σικελία, και το οποίο απεικονίζει έναν υποκριτή να κρατά με τον ίδιο τρόπο το προσωπίο του, όπως ο υποκριτής του εξωφύλλου του «Αγαμέμνονα», από το οποίο ίσως να εμπνεύστηκε η εικονογράφος (δεικονικότητα).



Το εξώφυλλο του Αγαμέμνονα



Υποκριτής που απεικονίζεται στο θραύσμα αγγείου του 4^{ου} αι.

Οι σκούρες αποχρώσεις του κόκκινου που παρατηρούμε στο εξώφυλλο σε συνδυασμό με τις άτακτες πινελιές δημιουργούν μια αίσθηση αγωνίας στον αναγνώστη, εισάγοντάς τον μ' αυτόν τον τρόπο στο πνεύμα της υπόθεσης. Η ενδυμασία του υποκριτή με την περικεφαλαία και τον περίτεχνο θώρακα δηλώνει αφενός, ότι η υπόθεση του

έργου τοποθετείται στην αρχαιότητα και αφετέρου ότι το πρόσωπο, που υποδύεται ο υποκριτής είναι ένα σημαντικό πρόσωπο της αρχαιότητας.

Όπως στο εμπροσθόφυλλο, έτσι και στο οπισθόφυλλο κυριαρχούν οι αποχρώσεις του κόκκινου, χωρίς όμως να απεικονίζεται κάποια εικόνα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στο οπισθόφυλλο του βιβλίου δεν αναφέρεται η ηλικιακή ομάδα των αναγνωστών στην οποία απευθύνεται η διασκευή, ούτε η περίληψη του έργου, όπως συνήθως γίνεται στο οπισθόφυλλο κάθε λογοτεχνικού βιβλίου και όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο να συμβαίνει με τις νεότερες εκδόσεις των διασκευών των αριστοφανικών κωμωδιών της Σ. Ζαραμπούκα.

Όσον αφορά τα εσώφυλλα του βιβλίου, αυτά είναι μονόχρωμα καφέ και λειτουργούν ως θάλαμος αποσυμπίεσης λίγο πριν ο αναγνώστης προχωρήσει στην ανάγνωσή του έργου. Μετά τα εσώφυλλα, η λευκή σελίδα που αναγράφει στο πάνω αριστερό μέρος της τον τίτλο της τραγωδίας «Αγαμέμνων» με κεφαλαία γράμματα, επαναλαμβάνει το μήνυμα του εξωφύλλου, ότι δηλαδή πρόκειται για μια σοβαρή διασκευή, η οποία σέβεται το πρωτότυπο (Μουλά, 2006:365). Στο τέλος της διασκευής παρατίθενται οι φράσεις που υπάρχουν γραμμένες στα αρχαία ελληνικά μέσα στις εικόνες «έτσι όπως τις έλεγαν οι ηθοποιοί τον καιρό του Αισχύλου» (Ζαραμπούκα, 2001 α:39). Η συγγραφέας παραθέτει αυτούσιους τους στίχους και από κάτω τη μετάφρασή τους στα νέα ελληνικά μαζί με την αρίθμησή των στίχων, όπως βρίσκονται στο πρωτότυπο.

π.χ. Στιχ. 252: Πριάμου γάρ ήρήκασιν Αργεῖοι πόλιν.

Οι Αργίτες πήραν την πόλη του Πριάμου. (Ζαραμπούκα, 2001α:39)

Μ' αυτό τον τρόπο η διασκευάστρια θέλει αφενός να φέρει το παιδικό αναγνωστικό κοινό σε επαφή με στίχους από το πρωτότυπο κείμενο και αφετέρου γιατί θέλει διαβάζοντάς τους ο αναγνώστης δυνατά, «ο ακροατής να θαυμάσει την μουσικότητα της γλώσσας» (προσωπική συνομιλία 31/05/20). Στο τέλος του βιβλίου παρατίθεται και σ' αυτές τις διασκευές η εργογραφία της Σ. Ζαραμπούκα και δίπλα από ορισμένα βιβλία επισημαίνονται οι γλώσσες στις οποίες έχουν μεταφραστεί, γραμμένες με κόκκινη μελάνη (Ζαραμπούκα, 2001α:40).

Όσον αφορά το μέγεθος των βιβλίων της διασκευασμένης και εικονογραφημένης για παιδιά τριλογίας του Αισχύλου, *Ορέστειας* αυτά είναι μικρότερα σε μέγεθος σε

σύγκριση με τα βιβλία των ομηρικών επών που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Συγκεκριμένα, το μέγεθος των επών είναι μεγάλο και το σχήμα τους, όπως είδαμε, είναι ορθογώνιο παραλληλόγραμμο και εκτείνεται προς το ύψος, ενώ της αισχύλειας *Ορέστειας* είναι μικρότερο σε μέγεθος και τετραγωνικό, ενώ εκτείνεται προς το πλάτος. Σύμφωνα με τον Nodelman, τα μικρά βιβλία είναι πιο εύκολο να κρατηθούν από τους μικρούς αναγνώστες, ενώ συνήθως τα πολύ μεγάλα και τα πολύ μικρά βιβλία τα συνδέουμε με το παιδικό αναγνωστικό κοινό (Nodelman, 2009:84).

Στα αριστερά του δισέλιδου που ακολουθεί τη σελίδα του τίτλου και λίγο πριν τη διασκευή του έργου, η Σ. Ζαραμπούκα δίνει στους μικρούς αναγνώστες πληροφορίες σχετικά με την τραγωδία, το θέατρο και τον Αισχύλο. Ουσιαστικά, μέσα από τις πληροφορίες αυτές ο μικρός αναγνώστης γνωρίζει τη πολιτιστική του κληρονομιά, το θέατρο και τις συμβάσεις του. Αυτές οι πληροφορίες δίνονται και στους τρεις τόμους της *Ορέστειας*. Η πρώτη πληροφορία που δίνεται είναι ότι *«η τραγωδία είναι το θέατρο που παίζεται στην Ελλάδα τον 5^ο αι. π.Χ.»*, ενώ αμέσως μετά η διασκευάστρια συνδέει τα ομηρικά έπη με την τραγωδία μέσω της προειδοποίησης ότι *«Όπως στην Ιλιάδα και στην Οδύσσεια, το ίδιο και στην τραγωδία συμβαίνουν πράγματα υπερβολικά, που δεν τα χωράει ο νους του ανθρώπου»*, ενώ τονίζει στους μικρούς αναγνώστες ότι *«αυτά βέβαια γίνονται στη σκηνή του αρχαίου θεάτρου»* (Ζαραμπούκα, 2001α:5).

Στη συνέχεια, η διασκευάστρια παρέχει στον αναγνώστη τις πρώτες σχηματικές πληροφορίες για τον τραγικό ποιητή Αισχύλο τονίζοντας του ότι *«είναι ο πρώτος αρχαίος Έλληνας που έγραψε τραγωδίες»* και ότι *«πολέμησε για την πατρίδα του στο Μαραθώνα, τη Σαλαμίνα και τις Πλαταιές»* (Ζαραμπούκα, 2001α:1). Από αυτές τις πληροφορίες ο αναγνώστης μαθαίνει ότι ο Αισχύλος εκτός από τραγωδός, υπήρξε και αγωνιστής της ελευθερίας κατά τους Περσικούς πολέμους. Μ' αυτό τον τρόπο ο Αισχύλος προβάλλεται ως ιδανικό για τους μικρούς αναγνώστες, καθώς το πρότυπο της ατομικής δημιουργικότητας που πρεσβεύει συνταυτίζεται με το συλλογικό καλό στο οποίο υποτάσσεται οικειοθελώς, αφού πολεμά για την ελευθερία της πατρίδας (Μουλά, 2010:364). Οι πληροφορίες για τον Αισχύλο ολοκληρώνονται με την αναφορά των έργων του, που έχουν σωθεί. Παρατηρούμε δηλαδή ότι η διασκευή μέσα από τις αρχαιογνωστικές πληροφορίες που παρέχει για το παιδικό αναγνωστικό κοινό λειτουργεί και ως βιβλίο γνώσεων.

Στο επόμενο δισέλιδο, η διασκευάστρια μέσα από το ρόλο του αφηγητή, ξεναγεί νοερά το αναγνωστικό κοινό στην εποχή, όπου παίχτηκαν οι πρώτες παραστάσεις των έργων. Στη νοερή αυτή ξενάγηση ο αφηγητής παρουσιάζει τον Αισχύλο ως σκηνοθέτη, *«στα αρχαία θέατρα μπορούμε να φανταστούμε τον ποιητή να ετοιμάζει την παράσταση του έργου του»* και τους ηθοποιούς να φοράνε τη σκευή τους, τα μέρη της οποίας περιγράφει η διασκευάστρια: *«στη σκηνή οι ηθοποιοί βάζουν τις μάσκες και τα κοστούμια τους. Φοράνε κάτι παπούτσια ειδικά, τους κοθόρνους, για να φαίνονται πιο ψηλοί και διαφορετικοί από τους απλούς ανθρώπους»* (Ζαραμπούκα, 2001α:2).

Στη συνέχεια, αναφέρεται στον Χορό, ο οποίος χρήζει επεξήγησης μιας και το αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνεται η διασκευή δεν είναι εξοικειωμένο με θέματα που σχετίζονται με το αρχαίο θέατρο. *«Εκτός από τους ήρωες της ιστορίας που θα δούμε, κάθε τραγωδία έχει ένα Χορό, μια ομάδα ηθοποιών που συνομιλούν με τους πρωταγωνιστές, αλλά λένε και όσα σκέφτονται στο ακροατήριο»* (Ζαραμπούκα, 2001α:2). Με τρόπο απλό και κατανοητό για το μικρό αναγνώστη, η Σ. Ζαραμπούκα προσδιορίζει το ρόλο του Χορού σε ένα μεταίχμιο μεταξύ αυτού, των ηθοποιών και των θεατών (Μουλά, 2006:364).

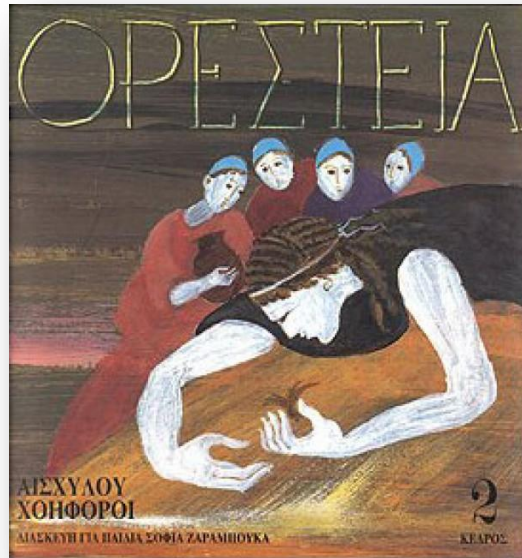
Κλείνοντας αυτή τη μικρή εισαγωγή γνωριμίας με το θέατρο η διασκευάστρια περιγράφει το πως ήταν αρχιτεκτονικά τα αρχαία θέατρα στα οποία παίζονταν τα έργα: *«Τα θέατρα ήταν όλα ανοιχτά και χτισμένα σε όμορφα τοπία. Οι πέτρινες θέσεις, οι κερκίδες, όπου κάθονται οι θεατές, σχηματίζουν ένα πέταλο γύρω από έναν κύκλο που λέγεται Ορχήστρα»* (Ζαραμπούκα, 2001α:2). Η περιγραφή αυτή ενισχύεται από την εικόνα που είναι τοποθετημένη στην αριστερή σελίδα του δισέλιδου και απεικονίζει ένα αρχαίο θέατρο δίνοντας την δυνατότητα στους μικρούς αναγνώστες/θεατές να το γνωρίσουν, επεξεργάζοντας την εικόνα του.



Το Αρχαίο θέατρο

Στο εξώφυλλο των Χοηφόρων απεικονίζεται μια σκηνή που εμπεριέχεται στο εσωτερικό του βιβλίου (Ζαραμπούκα, 2001β:16): η Ηλέκτρα σκυμμένη πάνω από τον τάφο του Αγαμέμνονα, κρατά μια τούφα από τα μαλλιά του Ορέστη, ο οποίος την είχε τοποθετήσει προηγουμένως στον τάφο ως ένδειξη πένθους, ενώ ακριβώς πίσω από την Ηλέκτρα στέκονται οι Χοηφόρες. Η ταυτότητα των γυναικών δηλώνεται από την υδρία που κρατά η μία εξ αυτών. Στη διασκευή αυτή η θεατρικότητα υπονοείται από το αφύσικο λευκό χρώμα του δέρματος των ηρώων, το οποίο προκαταλαμβάνει τον αναγνώστη (Μουλά, 2006:362).

Όπως είδαμε και στο πρώτο βιβλίο της τριλογίας, ο τίτλος «Ορέστεια» δίνεται με μεγάλα αρχαιοπρεπή γράμματα στην κορυφή του βιβλίου, ενώ κάτω αριστερά είναι γραμμένος με μικρότερα γράμματα ο τίτλος «Αισχύλου Χοηφόροι» και η ένδειξη «διασκευή για παιδιά» και ακριβώς δίπλα το όνομα της διασκευάστριας και εικονογράφου Σοφίας Ζαραμπούκα. Κάτω δεξιά είναι τοποθετημένος ο αριθμός 2 που δηλώνει ότι είναι ο δεύτερος τόμος της τριλογίας και ακριβώς από κάτω ο εκδοτικός οίκος, Κέδρος. Τα χρώματα που κυριαρχούν στο εξώφυλλο είναι οι σκούρες αποχρώσεις του καφέ, που όπως είδαμε και στο εξώφυλλο του *Αγαμέμνονα* υπαινίσσονται αφενός τον σκηνικό διάκοσμο και αφετέρου δημιουργούν μια αίσθηση αγωνίας, εισάγοντας μ' αυτόν τον τρόπο τον αναγνώστη στο πνεύμα της υπόθεσης, ενώ από την ενδυμασία των ηρώων ο αναγνώστης μεταφέρεται στη σκηνή ενός αρχαίου θεάτρου.

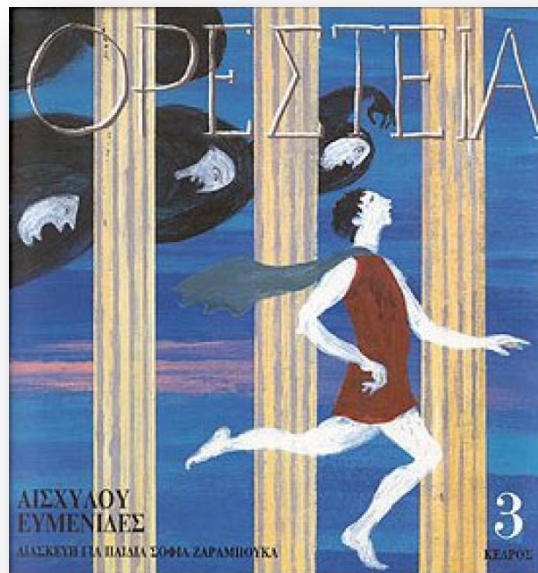


Στο οπισθόφυλλο και αυτής της διασκευής δεν αναγράφεται ούτε η περίληψη της τραγωδίας, ούτε η ηλικιακή ομάδα στην οποία απευθύνεται, αλλά κυριαρχούν οι άτακτες πινελιές του καφέ χρώματος του εξωφύλλου. Τα εσώφυλλα του βιβλίου είναι και σ' αυτή τη διασκευή μονόχρωμα καφέ και λειτουργούν κι εδώ ως θάλαμος αποσυμπίεσης για τον αναγνώστη, ενώ ο τίτλος «Αισχύλου Ορέστεια, Χοηφόροι 2» (Ζαραμπούκα, 2001β:2) γραμμένος σε λευκή σελίδα χωρίς διακοσμητικά στοιχεία στο εσωτερικό του βιβλίου, επαναλαμβάνει το μήνυμα του εξωφύλλου που είναι ο σεβασμός απέναντι στο πρωτότυπο (Μουλά, 2006:362-363).

Και στο δεύτερο τόμο της διασκευασμένης για παιδιά τριλογίας, υπάρχουν τα εξής στοιχεία, που είδαμε και στον *Αγαμέμνονα*: α) το ίδιο εισαγωγικό κείμενο στο οποίο αναφέρονται σχηματικά τα περί τραγωδίας, θεάτρου και τα βασικά στοιχεία για τον Αισχύλο, β) το γενεαλογικό δέντρο των Ατρείδων που ξεκινά από την γενιά του Πέλοπα, γ) οι φράσεις στα αρχαία ελληνικά που είναι μέσα στις εικόνες μαζί με τις μεταφράσεις τους και δίπλα γραμμένοι οι στίχοι από το πρωτότυπο και δ) η εργογραφία της Σοφίας Ζαραμπούκα, όπου οι γλώσσες στις οποίες έχουν μεταφραστεί ορισμένα από τα έργα της είναι γραμμένες με κόκκινη μελάνη.

Ευμενίδες

Η Σοφία Ζαραμπούκα επιλέγει και για την εικονογράφηση του τρίτου βιβλίου της *Ορέστειας* μια σκηνή που εμπεριέχεται στο εσωτερικό του βιβλίου (Ζαραμπούκα, 2001γ:17-18), όπου απεικονίζεται ο Ορέστης να βγαίνει τρέχοντας από το ναό του Απόλλωνα και να τον καταδιώκουν οι Ερινύες. Όπως είδαμε και στο εξώφυλλο των *Χοηφόρων* το αφύσικο λευκό χρώμα στην επιδερμίδα των ηρώων, δηλώνει τη θεατρική σύμβαση, ενώ οι κυρίαρχες αποχρώσεις του μπλε δημιουργούν στον αναγνώστη μια αίσθηση αγωνίας, όπως συμβαίνει και στους δύο προηγούμενους τόμους.



Οι κίονες του ναού αλλά και η ενδυμασία του Ορέστη μεταφέρουν τον αναγνώστη στην αρχαιότητα. Ο τίτλος του έργου και το όνομα της διασκευάστριας και εικονογράφου, ακολουθούν την γραμμή των προηγούμενων τόμων. Στο οπισθόφυλλο και αυτού του βιβλίου δεν αναγράφεται η περίληψη του έργου, ούτε η ηλικιακή ομάδα των αναγνωστών στην οποία το έργο απευθύνεται, ενώ και εδώ τα εσώφυλλα είναι μονόχρωμα μπλε για να αποσυμπιέσουν τον αναγνώστη. Και εδώ έχουμε το ίδιο εισαγωγικό σημείωμα, όπου δίνονται επιγραμματικά τα στοιχειώδη για την τραγωδία, το θέατρο και τον Αισχύλο, ενώ προς τέλος του βιβλίου υπάρχει πάλι το γενεαλογικό δέντρο των Ατρείδων, οι αρχαίες φράσεις του πρωτοτύπου που βρίσκονται γραμμένες

μέσα στις εικόνες με τις μεταφράσεις τους και τους στίχους του πρωτοτύπου και η εργογραφία της διασκευάστριας και εικονογράφου.

3.3.2 Διασκευαστικές τεχνικές της *Ορέστειας*

Για τη σύγκριση του αρχικού και του δευτερογενούς έργου βασιστήκαμε στη μετάφραση της τραγωδίας του Τάσου Ρούσσο των εκδόσεων Κάκτος (1993). Η Σοφία Ζαραμπούκα για να διασκευάσει το έργο χρησιμοποίησε την ενδογλωσσική μετάφραση του συγγραφέα Θ. Βαλτινού (προσωπική επικοινωνία 19/01/2020). Μετά τις κατατοπιστικές πληροφορίες που δίνει η διασκευάστρια στο παιδικό αναγνωστικό κοινό, που είδαμε προηγουμένως, παρουσιάζει αρχικά στα δεξιά του δισέλιδου τα πρόσωπα του έργου (φρουρός, Χορός, Κλυταιμίστρα, κήρυκας, Αγαμέμνονας, Κασσάνδρα, Αίγισθος) και δίπλα από το κάθε πρόσωπο αναφέρεται η ιδιότητά του, ακριβώς, όπως δίνεται και στη μετάφραση του πρωτοτύπου (Μτφρ. Τ. Ρούσσου). Ήδη από τα παρακειμενικά στοιχεία του βιβλίου η διασκευάστρια πληροφορεί τον αναγνώστη/θεατή, ότι η διασκευή σέβεται το πρωτότυπο, πράγμα που επιβεβαιώνεται από την παρουσίαση των προσώπων του έργου.

Πριν την κυρίως αφήγηση, η Σοφία Ζαραμπούκα παραθέτει ακριβώς κάτω από την παρουσίαση των προσώπων, μια δισέλιδη εισαγωγή, η οποία αποτελεί μια ανασκόπηση των γεγονότων που είχαν προηγηθεί, με σκοπό να καλυφθούν οι βασικές φάσεις του μύθου των Ατρείδων και να κατανοήσει το παιδικό αναγνωστικό κοινό τον μύθο πάνω στον οποίο στηρίχθηκε η τραγωδία (Μουλά, 2006:365). Άλλωστε, όπως σημειώνει και ο Oliver Taplin, η κάθε τραγωδία αποτελεί τη λογοτεχνική παραλλαγή ενός μύθου (Taplin, 2009:118). Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι οι ιστορίες των τραγωδιών που παίζονταν στη σκηνή του θεάτρου ήταν απολύτως γνωστές στο ενήλικο θεατρικό κοινό την εποχή που παίζονταν για πρώτη φορά, κάτι που όμως δεν ισχύει στην περίπτωση του ανήλικου αναγνωστικού κοινού στο οποίο απευθύνεται η διασκευή. Γνωρίζοντας τις γνώσεις του αποδέκτη της διασκευής, η Σ. Ζαραμπούκα κρίνει απολύτως απαραίτητο να παραθέσει μια εισαγωγή με τα προηγηθέντα γεγονότα του μύθου, η οποία αποτελεί την διασκευαστική τεχνική της προσθήκης.

Η κύρια διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιεί η Σ. Ζαραμπούκα, για να διασκεύασει την *Ορέστεια* για παιδιά είναι η παράλειψη, ενώ σε μικρότερο βαθμό χρησιμοποιεί την προσθήκη. Μία από τις προσθήκες που κάνει είναι οι εισαγωγές που παραθέτει μετά την παρουσίαση των προσώπων στην αρχή κάθε έργου της τριλογίας.

Σύμφωνα με τον μύθο των Πελοπιδών (Buxton, 2005:150 – 151) ο Θυέστης και ο Ατρέας ήταν οι γιοι του Πέλοπα, βασιλιά των Μυκηνών. Τα δύο αδέρφια διεκδικούσαν την εξουσία και προκειμένου να την αποκτήσουν χρησιμοποιούσαν κάθε μέσο. Ο Ατρέας είχε υποσχεθεί στην Άρτεμη ότι θα της θυσίαζε το καλύτερο του αρνί και όταν βρέθηκε στο κοπάδι του ένα χρυσόμαλλο αρνί προτίμησε να το κρατήσει και να θυσιάσει στη θέση του άλλο, εξαπατώντας την θεά. Όμως κάτι τέτοιο δε θα έμενε ατιμώρητο. Η γυναίκα του Ατρέα, Αερόπη σύναψε παράνομη ερωτική σχέση με τον αδερφό του, τον Θυέστη αποκαλύπτοντάς του το μυστικό για το χρυσόμαλλο αρνί. Τότε εκείνος το έκλεψε και έπεισε τον Ατρέα να συμφωνήσει ότι η κυριαρχία των Μυκηνών θα περιερχόταν σε όποιο από τα δύο αδέρφια θα είχε στην κατοχή του ένα χρυσόμαλλο αρνί.

Όμως ο Δίας παρενέβη παροτρύνοντας τον Ατρέα να αντιπροτείνει στον Θυέστη ότι θα γινόταν βασιλιάς ο ίδιος, αν ο Ήλιος αντέστρεφε προσωρινά την πορεία του και έδνε από την ανατολή. Αυτό φυσικά συνέβη με την παρέμβαση του Δία και μ' αυτό τον τρόπο ο Ατρέας πήρε την εξουσία. Ο Θυέστης συνέχισε τον παράνομο δεσμό του με την Αερόπη και όταν το ανακάλυψε ο Ατρέας αποφάσισε να τον εκδικηθεί επαναλαμβάνοντας το έγκλημα του παππού τους Ταντάλου, ο οποίος είχε σκοτώσει τον γιο του Πέλοπα, τον έβρασε και τον προσέφερε ως κύριο πιάτο στο δείπνο με τους θεούς. Εκείνοι ανέστησαν τον νεκρό Πέλοπα και τιμώρησαν τον Τάνταλο.

Έτσι και ο Ατρέας αφού σκότωσε τα δύο παιδιά του Θυέστη, τα τεμάχισε και τα μαγείρεψε προσφέροντάς τα στο δείπνο που τον κάλεσε. Η Κλυταιμίστρα κατά την απουσία του Αγαμέμνονα στην Τροία, απέκτησε εραστή τον Αίγισθο. Υπάρχουν ποικίλες εκδοχές που αποδίδουν στην Κλυταιμίστρα διαφορετικά κίνητρα, αλλά ο Αισχύλος αξιοποιεί στην τραγωδία *Αγαμέμνων* τη συγκεκριμένη.

Στη διασκευή της η διασκευάστρια προωθεί την πολιτική διάσταση της διαμάχης των δύο αδερφών, που ήταν η διεκδίκηση της εξουσίας. Λόγω των αρχών της Παιδικής Λογοκρισίας δεν αναφέρει στο έργο ότι ο Αίγισθος ήταν καρπός της αιμομικτηκής

σχέσης του Θυέστη με την κόρη του την Πελοπία, όπου σύμφωνα με το χρησμό το παιδί που θα γεννιόταν από αυτή τη σχέση θα ήταν ο εκδικητής του. Αναφέρει ότι ήταν ο μικρός γιος του Θυέστη. Η διασκευάστρια παίρνει τον μύθο και τον προσαρμόζει σύμφωνα με τις αρχές της παιδαγωγικής, αλλά και σύμφωνα με την αντιληπτικότητα των αποδεκτών της. Αν και δεν αναφέρεται στο οπισθόφυλλο της διασκευής η ηλικιακή ομάδα στην οποία απευθύνεται, η *Ορέστεια* απευθύνεται σε παιδιά από δέκα ετών και πάνω (προσωπική επικοινωνία, 31/05/2020).

Η αναφορά για τον τρωικό πόλεμο και την αρπαγή της Ελένης, δεν φαίνεται να παρουσιάζει κάτι το μεμπτό, αφού ανάγεται σε κεραυνοβόλο έρωτα. Στη διασκευή της *Ορέστειας* τονίζεται η απερισκεψία του Τρώα, καθώς η πράξη του αυτή προκάλεσε την άμεση κινητοποίηση όλων των Ελλήνων. «*Όλοι οι Έλληνες άρχοντες ήρθαν με το στρατό τους να βοηθήσουν τον Μενέλαο να πάει στην Τροία για να τιμωρήσει τον Πάρη και να πάρει πίσω τη γυναίκα του*» (Ζαραμπούκα, 2001 α:11). Όπως σημειώνει η Ε. Μουλά, ο αναχρονισμός αυτός Έλληνες αντί Αχαιοί «*εξυπηρετεί ιδεολογικά το παρόν της ανάγνωσης*» (Μουλά, 2006:366).

Τα κίνητρα του Αιγίσθου και της Κλυταιμίστρας όπως παρουσιάζονται από την Σ. Ζαραμπούκα ήταν για τον μεν Αίγισθο η κατάληψη της εξουσίας και η εκδίκηση για το φόνο των αδερφών του, ενώ της Κλυταιμίστρας ο θυμός και το μίσος για τη θυσία της κόρης της Ιφιγένειας. Με λίγα λόγια, το κίνητρο και των δύο εραστών είναι η εκδίκηση. Όπως παρατηρούμε, όμως από την διασκευή απουσιάζει ο υπαινιγμός της ερωτικής σχέσης μεταξύ της Κλυταιμίστρας και του Αιγίσθου, γεγονός που δικαιολογείται από την πρόθεση να απαλειφούν στοιχεία τα οποία προσκρούουν στις αρχές της παιδαγωγικής.

Η διασκευή ακολουθεί πιστά το πρωτότυπο κείμενο. Αναφορικά με τις διασκευαστικές τεχνικές, η Σοφία Ζαραμπούκα χρησιμοποιεί κατά κόρον την τεχνική της παράλειψης και σε μικρότερο βαθμό τη τεχνική της προσθήκης. Ως προσθήκη μπορεί να θεωρηθεί η εισαγωγή που παραθέτει μετά την παρουσίαση των προσώπων του έργου, στην οποία αναφέρει τα βασικά σημεία του μύθου των Ατρείδων. Η διασκευάστρια γνωρίζοντας ότι το παιδικό αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνεται, δεν διαθέτει τις απαιτούμενες γνώσεις γύρω από το συγκεκριμένο μύθο, φροντίζει με μια περιεκτική εισαγωγή να το ενημερώσει. Από το πρωτότυπο έργο αφαιρεί το μεγαλύτερο μέρος της

Παρόδου από την οποία επιλέγει να διασκευάσει για παράδειγμα στον *Αγαμέμνονα* την αναδρομή που κάνει ο Χορός στην αρχή της τρωικής εκστρατείας και στην θυσία της Ιφιγένειας.

Η διασκευή ακολουθεί πιστά το πρωτότυπο. Η διασκευάστρια χρησιμοποιεί κατά κόρον την τεχνική της παράλειψης και σε μικρότερο βαθμό την τεχνική της προσθήκης. Πιο αναλυτικά, η διασκευάστρια, επειδή γνωρίζει ότι το παιδικό αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνεται δεν γνωρίζει το μύθο πάνω στον οποίο ο Αισχύλος βασίστηκε για να γράψει την τραγωδία, φροντίζει μέσω της προσθήκης της εισαγωγής να του το γνωστοποιήσει. Από την εισαγωγή απαλείφει τα σημεία εκείνα του μύθου τα οποία θα επιδρούσαν αρνητικά στον ψυχισμό των παιδιών, όπως την αιμομικτική σχέση του Θυέστη με την κόρη του Πελοπία, από την οποία, σύμφωνα με τον μύθο απέκτησε τον Αίγισθο. Όπως σημειώνει η Ε. Μουλά μία από τις *«πάγιες πρακτικές που εφαρμόζονται κατά τη διαδικασία της διασκευής ενός κλασικού κειμένου σε παιδικό με σκοπό την αποστείρωσή του από επικίνδυνα θεωρούμενα μηνύματα»* είναι *«η λογοκρισία επί συγκεκριμένων θεμάτων, όπως ο ερωτισμός, η βία και η πολιτική»* (Μουλά, 2011:133).

Στην εισαγωγή επίσης παρατηρούμε τον αναχρονισμό Έλληνες αντί Αχαιοί: *«όλοι οι Έλληνες άρχοντες ήρθαν με το στρατό τους να βοηθήσουν τον Μενέλαο να πάει στην Τροία για να τιμωρήσει τον Πάρη και να πάρει πίσω τη γυναίκα του»* (Ζαραμπούκα, 2001 α:11). Συγκρίνοντας τη διασκευή με το πρωτότυπο παρατηρούμε τις περικοπές βίαιων σκηνών από το αρχικό έργο, όπως για παράδειγμα την περιγραφή του φόνου του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα στο Χορό. Παρατηρούμε ότι η διασκευάστρια συντομεύει τον Πρόλογο και στα τρία έργα και αφαιρεί το μεγαλύτερο μέρος της Παρόδου, ενώ κρατά όπως για παράδειγμα στον αναδρομή του Χορού στην αρχή της εκστρατείας της Τροίας και στη θυσία της Ιφιγένειας.

3.3.3 Αφηγηματικές τεχνικές

Μετά από την δισέλιδη εισαγωγή στην υπόθεση του έργου και την παρουσίαση των προσώπων, ξεκινά η κυρίως αφήγηση και στα τρία βιβλία. Η διασκευάστρια δίνει τον χρόνο και τον χώρο που εκτυλίσσεται το έργο. *«Έχουν περάσει δέκα χρόνια από τότε που οι Έλληνες ξεκίνησαν για την Τροία. Βρισκόμαστε στο Άργος, όπου βασιλεύουν η*

Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος. Πάνω στη στέγη του παλατιού βρίσκεται ένας φρουρός» (Ζαραμπούκα, 2001α:13). Παρόλο που η διάταξη των γεγονότων της ιστορίας συμφωνεί με την χρονολογική τάξη, ωστόσο δεν εκλείπουν οι αναχρονίες, οι οποίες μπορεί να μεταφέρονται, «στο παρελθόν ή στο μέλλον, λιγότερο ή περισσότερο μακριά» από την στιγμή της αφήγησης (Genette, 2017:108, 109). Οι αναχρονίες που εντοπίζουμε στον *Αγαμέμνονα* είναι πέντε προλήψεις και δύο αναλήψεις. Πιο αναλυτικά, την πρώτη πρόληψη την κάνει ο Χορός, όταν αναφέρεται στην θυσία της Ιφιγένειας και στον λόγο που έγινε, λέγοντας: «*Τι να 'κανε, όμως, κι εκείνος ο άτυχος πατέρας; Αναγκάστηκε, όταν ο μάντης είπε ότι αν δεν θυσιάσει τη μικρή του κόρη δε θα φυσήξει άνεμος να φύγουν τα καράβια. Έπρεπε μ' αυτόν τον τρόπο να πληρώσουν, γιατί αυτοί οι ίδιοι άρχοντες είχαν σκοτώσει για το κέφι τους το ελάφι της θεάς Άρτεμης. Μεγάλη συμφορά για τον Αγαμέμνονα. Η θυσία έγινε και οι αρχηγοί ξεκίνησαν για την Τροία. Από κει και πέρα κανένας δεν ξέρει τι έγινε*» (Ζαραμπούκα, 2001 α:15).

Την δεύτερη την κάνει ο κήρυκας, που ήρθε να αναγγείλει την άφιξη του Αγαμέμνονα στο παλάτι και φεύγοντας από εκεί ο Χορός τον ρωτά, τι απέγινε ο Μενέλαος. Εκείνος του απαντά ότι μπορεί να ζει, κάνοντας μια αναδρομή στο παρελθόν και στην περιπέτεια που πέρασαν κατά την αποχώρησή τους από την Τροία, όπου κατά τη διάρκεια της νύχτας είχε ξεσπάσει μια μεγάλη καταιγίδα. Η περιγραφή της αναδρομής αυτής είναι ιδιαίτερος περιγραφική, γεγονός που προξενεί αγωνία στους αναγνώστες/θεατές: «*Άνεμοι φοβεροί έριχναν τα καράβια το ένα πάνω στ' άλλο. Καθώς χτυπιόντουσαν με δύναμη, βούλιαζαν μες στη βροχή και στην ανεμοζάλη. Το πρωί, σα βγήκε ο ήλιος, είδαμε το Αιγαίο γεμάτο συντρίμια πλοίων και κορμιά πνιγμένων να επιπλέουν*» (Ζαραμπούκα, 2001α:20).

Η τρίτη πρόληψη γίνεται από τον Αγαμέμνονα, τη στιγμή που εισέρχεται θριαμβευτικά στο Άργος και αναφέρεται στην πτώση της Τροίας με τη βοήθεια του Δούρειου Ίππου: «*Στάχτη έγινε η Τροία. Μέσ' από το ξύλινο άλογο βγήκαν τα θηρία του Άργους, άνοιξαν τις πύλες κι όλος ο στρατός των Ελλήνων χίμηξε να εκδικηθεί για την αρπαγή της Ελένης. Η πόλη αφανίστηκε για χάρη μιας γυναίκας*» (Ζαραμπούκα, 2001 α:22). Το επεισόδιο με το «ξύλινο άλογο», είναι ήδη γνωστό στο παιδικό αναγνωστικό κοινό από την διασκευή της *Ιλιάδας* που ενδεχομένως να έχει διαβάσει. Αντίστοιχα, στην αναφορά του Αγαμέμνονα στον Οδυσσέα λέγοντας ότι «*ο πιστός καλός μου φίλος, δεν*

ξέρω αν ζει ή αν πέθανε» (Ζαραμπούκα, 2001 α:22), οι αναγνώστες γνωρίζουν ήδη από την διασκευή της *Οδύσσειας* ότι ο Οδυσσεύς ζει και επέστρεψε ζωντανός στην πατρίδα του.

Η τέταρτη και πέμπτη ανάληψη γίνεται από την Κασσάνδρα και από τον Αίγισθο. Η Κασσάνδρα μέσα στον μαντικό της οίστρο αναφέρεται στα παιδιά του Θυέστη, τα οποία δολοφόνησε ο Ατρέας και τα πρόσφερε στο δείπνο, που ετοίμασε για να υποδεχθεί τον πατέρα τους και αδερφό του: *«Βλέπω σκιές παιδιών που τα εξαφάνισαν οι δικοί τους. Βλέπω τον πατέρα τους να τρώει χωρίς να ξέρει...»* (Ζαραμπούκα:2001 α:29). Στο ίδιο γεγονός αναφέρεται και ο Αίγισθος, που μετά από την δολοφονία του Αγαμέμνονα, νιώθει δικαίωση, καθώς ο Ατρέας σκότωσε τον πατέρα του για να του πάρει την εξουσία (Ζαραμπούκα:2001 α:35).

Η Κασσάνδρα ως μάντισσα εκτός από τις αναδρομές στο παρελθόν που είδαμε προηγουμένως, κάνει και δύο προλήψεις. Με την πρώτη αναφέρεται στη δολοφονία του Αγαμέμνονα από τη γυναίκα του την Κλυταιμνήστρα, αλλά και στη δολοφονία τη δικιά της: *«Βλέπω κι άλλα. Μια γυναίκα να σηκώνει το μαχαίρι πάνω απ' τον άντρα της, που μόλις μπήκε στο λουτρό. Αχ, να, σαν πόνο νιώθω μέσα μου τη φοβερή μαντεία... Να τος, το νερό έγινε κόκκινο, βουλιάζει μέσα στο λουτρό. Τώρα έρχεται η σειρά μου»* [...] *«Είδα το φόνο του Αγαμέμνονα»* (Ζαραμπούκα, 2001α:29). Παρότι η περιγραφή της δολοφονίας γίνεται με βάση τη παιδαγωγική λογοκρισία, ωστόσο προκαλούνται και εδώ στα παιδιά-αναγνώστες έντονα συναισθήματα. Στη δεύτερη πρόληψη που κάνει η Κασσάνδρα αναφέρεται στον ερχομό του Ορέστη που θα εκδικηθεί τους φόνους, χωρίς όμως να τον κατονομάζει: *«θα έρθει ένας άντρας που ζει μακριά, διωγμένος από τη γη του, να πάρει το αίμα μας θα πάρει πίσω»* (Ζαραμπούκα, 2001α:30). Τον κατονομάζει όμως ο Χορός στη διένεξη που έχει με τον Αίγισθο λεγοντάς του: *«Ξέχασες ότι κάπου μπορεί να υπάρχει ο Ορέστης. Και θα 'ρθει να πάρει εκδίκηση»* και ότι *«οι θεοί θα στείλουν τον Ορέστη»* (Ζαραμπούκα:2001 α:36).

Καθότι πρόκειται για μια αρχαία θεατρική παράσταση, η αφήγηση δεν εστιάζει σε κάποιο από τους χαρακτήρες του έργου (*μηδενική εστίαση*), καθώς όλη η βαρύτητα δίνεται στην δράση. Ο αφηγητής είναι *εξωδιηγητικός* – *ετεροδιηγητικός*, αφού δεν συμμετέχει στην ιστορία, ενώ η χρήση του γ' προσώπου από τον αφηγητή γίνεται μόνο για να δείξει στους αναγνώστες τους σκηνοθετικούς δείκτες της παράστασης : *«Ξαφνικά*

λάμπει το φως», «Μπαίνει ο Χορός των γερόντων», «Μπαίνει στη σκηνή η Κλυταιμνήστρα», «Φεύγει η Κλυταιμνήστρα», «Μπαίνει ο κήρυκας», «Μπαίνει στη σκηνή η Κλυταιμνήστρα», «Φεύγει η Κλυταιμνήστρα», «Φεύγει ο κήρυκας», «Μπαίνει θριαμβευτικά ο Αγαμέμνονας», «Βγαίνει η Κλυταιμνήστρα. Τη συνοδεύουν σκλάβοι που μεταφέρουν ένα κόκκινο χαλί», «Ο Αγαμέμνονας μπαίνει στο παλάτι», «Μπαίνει κι εκείνη στο παλάτι», «Εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα στην είσοδο του παλατιού», «Η Κλυταιμνήστρα ξαναμπαίνει στο παλάτι», «Η Κασσάνδρα μπαίνει στο παλάτι», «Ακούγεται η φωνή του Αγαμέμνονα», «Οι πύλες του παλατιού ανοίγουν και φαίνεται η Κλυταιμνήστρα. Στα πόδια της νεκροί ο Αγαμέμνονας και η Κασσάνδρα», «Μπαίνει ο Αίγισθος», «Οπλισμένοι φρουροί ορμούν εναντίον του Χορού» (Ζαραμπούκα, 2001 α:15, 16, 19, 20, 22, 25, 26, 30, 32, 35)

Στο υπόλοιπο έργο, καθώς όπως προαναφέρθηκε πρόκειται για δράμα χρησιμοποιείται ο αναφερόμενος λόγος, ο οποίος ισοδυναμεί σε όλα τα διαλογικά αποσπάσματα του έργου με τον ευθύ λόγο, δίνοντας ζωντάνια, καθώς κρατά το αναγνωστικό κοινό σε αγωνία για το τι θα συμβεί. Άλλωστε, οι διαλογικές σκηνές προσδίδουν παραστατικότητα, γεγονός που διευκολύνει την πρόσληψη της αφήγησης από τους αναγνώστες (Σπανάκη, 2011:200 και 203).

Ο αφηγητής χρησιμοποιεί μόνο δύο φορές το α' πληθυντικό πρόσωπο: η πρώτη είναι στην μικρή εισαγωγή και των τριών βιβλίων, που αναφέρεται στη σκηνή του αρχαίου θεάτρου, στην οποία *«παρακολουθούμε μια ιστορία»* (Ζαραμπούκα, 2001 α:5) και στην αρχή της αφήγησης όπου δηλώνει τον χώρο της ιστορίας, *«βρισκόμαστε στο Άργος»*.

Και στα τρία έργα αρχικά δίνεται ο χώρος στον οποίο διαδραματίζεται η ιστορία, όπως επίσης και τα πρόσωπα, π.χ. *«Πλάι στον τάφο του Αγαμέμνονα βρίσκεται ο Ορέστης και λίγο πιο κει ο ξάδελφος του ο Πυλάδης»* (Ζαραμπούκα, 2001β: 11). Ο χρόνος της αφήγησης των *Χοηφόρων* είναι γραμμικός, όπως και των *Ευμενίδων*, καθώς δεν υπάρχουν αναχρονίες και τα γεγονότα παρουσιάζονται με βάση την χρονολογική σειρά που συνέβησαν. Και στα τρία έργα διατηρείται η μορφή του πρωτοτύπου, ενώ οι διαλογικές σκηνές προσδίδουν παραστατικότητα, γεγονός που διευκολύνει την πρόσληψη της αφήγησης από τους αναγνώστες (Σπανάκη, 2011:200 και 203).

3.3.3 Εικονογράφηση

Και στα τρία βιβλία της *Ορέστειας* εικονογραφικά παρουσιάζονται στους αναγνώστες/θεατές, οι ηθοποιοί να κρατούν τα προσωπεία τους και να τα περιεργάζονται λίγο πριν ξεκινήσει η παράσταση. Το λευκό χρώμα της επιδερμίδας τους, όπως προαναφέραμε, χρησιμοποιείται από την εικονογράφο, για να δηλώσει τη θεατρική σύμβαση, ενώ η πλοκή της ιστορίας, όπως παρατηρούμε από τις εικόνες φαίνεται να πραγματοποιείται στη σκηνή του αρχαίου θεάτρου. Όσον αφορά το κείμενο, αυτό είναι τοποθετημένο σε λευκή σελίδα, ενώ οι εικόνες καταλαμβάνουν τα 3/4 του δισέλιδου. Οι μόνες εικόνες που τοποθετούνται σε πλαίσια είναι οι εικόνες που συνοδεύουν τις εισαγωγές και των τριών βιβλίων της *Ορέστειας*.

Στις εικόνες παρατηρούμε ότι η Σ. Ζαραμπούκα τοποθετεί στίχους του αρχαίου κειμένου, προκειμένου να της δει ο αναγνώστης και να της αναγνώσει, θέλοντας να τον φέρει σε επαφή με το αρχικό έργο. Ο λόγος που η εικονογράφος έβαλε στίχους του αρχαίου κειμένου μέσα στις εικόνες και δεν τους τοποθέτησε στο κείμενο, είναι γιατί οι αναγνώστες προσέχουν περισσότερο την εικόνα (προσωπική επικοινωνία, 31/05/2020). Άλλωστε, οι στίχοι προέρχονται από τα μέρη του αρχικού κειμένου που διασκεύασε και επισημαίνονται μέσα στο λεκτικό κείμενο με κόκκινη μελάνη.

Εικονογραφικά παρατηρούμε ότι οι αναλήψεις, όπως για παράδειγμα το όραμα της Κασσάνδρας αποδίδονται με σκούρο μπλε χρώμα, δηλώνοντας μ' αυτό τον τρόπο τον χρόνο, ενώ στην εικονογράφηση των ηρώων παρατηρούμε την έντονη κίνηση των χεριών, στοιχείο της θεατρικότητας, που αποδίδει μέσω την εικονογράφησης της η Σοφία Ζαραμπούκα. Οι φιγούρες, όπως και στα ομηρικά έπη είναι αρχαιοπρεπείς δηλώνοντας την σύνδεσή τους με την αρχαιότητα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗ ΕΙΡΗΝΗ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ

4. Εισαγωγή

Η Σ. Ζαραμπούκα διασκεύασε και εικονογράφησε για παιδιά πέντε αριστοφανικές κωμωδίες. Ειδικότερα, το 1977 τις κωμωδίες (κατά αλφαβητική σειρά), *Βάτραχοι*, *Ειρήνη*, *Όρνιθες* και *Λυσιστράτη* και το 1978 την κωμωδία *Πλούτος*. Όλες οι αριστοφανικές κωμωδίες που διασκεύασε εκδίδονται ανελλιπώς από τότε που εκδόθηκαν για πρώτη φορά. Μέσα σ' αυτές τις δεκαετίες οι διασκευές γνώρισαν πολλές εκδόσεις, οι οποίες διαφέρουν μεταξύ τους, καθώς η τεχνολογία εξελίσσεται και οι απαιτήσεις του αναγνωστικού κοινού αλλάζουν. Το 2015, η συγγραφέας και εικονογράφος άλλαξε εκδοτικό οίκο, με αποτέλεσμα να διαφοροποιηθούν και οι εκδόσεις των έργων της. Η διαφοροποίηση τους αφορά περισσότερο τις εικόνες και όχι τόσο το κείμενο.

Από τις πέντε κωμωδίες του Αριστοφάνη επιλέξαμε να εξετάσουμε την *Ειρήνη*, με κριτήριο αφενός τη νέα της έκδοση και αφετέρου, γιατί το συγκεκριμένο έργο είναι από τα ελάχιστα έργα αρχαίου δράματος, που προτιμάται από τους εκπαιδευτικούς της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης, κυρίως για τον παραμυθιακό του χαρακτήρα αλλά και για την παιδαγωγική του αξία. Η έκδοση της αριστοφανικής *Ειρήνης* που ενδεικτικά αναλύουμε στο παρόν κεφάλαιο είναι η τρίτη των εκδόσεων Πατάκης (2019).

Η αριστοφανική κωμωδία *Ειρήνη*, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα ανήκει στην Αρχαία ή Παλαιά Κωμωδία και εντάσσεται, στην κατηγορία των κωμωδιών που το θέμα τους είναι πολιτικοκοινωνικό. Η κωμωδία διδάχθηκε στα Μεγάλα Διόνυσια το 421 π. Χ., δέκα μέρες μετά την σύναψη της Νικειίου Ειρήνης, η οποία τερμάτιζε τη πρώτη φάση του Πελοποννησιακού πολέμου. Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί αδιαμφισβήτητα ένα έργο με φιλειρηνικό, διαπολιτισμικό και πολιτικό περιεχόμενο αλλά και «*με ιδιαίτερη παιδαγωγική αξία*» (Παπαδόπουλος, 2011:2). Το έτος που παραστάθηκε απέσπασε το δεύτερο βραβείο. Σύμφωνα με τον Ερατοσθένη και τον Κράτη, ο Αριστοφάνης έγραψε και ένα άλλο έργο με τον ίδιο τίτλο, το οποίο όμως δεν έχει διασωθεί και επομένως δεν γνωρίζουμε αν πρόκειται για διασκευή του έργου που σώθηκε ή για κάποιο άλλο έργο (Βαρβέρης, 2000:7, Dover, 2005:187 και Lesky, 2016:592). Ο Σ. Παπαδόπουλος τονίζει

για την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη ότι, «η θέση του έργου υπέρ της ειρήνης το καθιστά όχι μόνο εθνική κληρονομιά, αλλά και παγκόσμιο μνημείο πολιτισμού και πανανθρώπινη παρακαταθήκη» (Παπαδόπουλος, 2011:3). Προτού αρχίσει η ανάλυση, κρίνουμε αναγκαίο για τον αναγνώστη, να αναφερθούμε συνοπτικά στην αρχαία αττική κωμωδία και στο αριστοφανικό έργο.

4.1 Η αρχαία αττική κωμωδία και το αριστοφανικό έργο

Η κωμωδία, όπως και η τραγωδία προήλθε σύμφωνα με τον Αριστοτέλη από τον αυτοσχεδιασμό και συγκεκριμένα ξεκίνησε από τους κορυφαίους των φαλλικών. Τα φαλλικά ήταν εθιμικά τραγούδια, τα οποία τραγουδούσαν οι κώμοι (ομάδες γλεντοκόπων) στις διονυσιακές γιορτές, περιφέροντας ομοιώματα του ανδρικού γεννητικού οργάνου, του φαλλού. Τα δύο είδη άνησαν μαζί το ήμισυ του 5^{ου} αιώνα π.Χ. (de Romilly, 2014:137)

Οι πληροφορίες για την εξέλιξη της κωμωδίας που οδήγησε από τα γονιμικά αγροτικά έθιμα στην ολοκληρωμένη λογοτεχνική της μορφή, όπως αυτή συναντάται στην Αθήνα του 5^{ου} π. Χ. αιώνα, είναι ελάχιστες. Όσον αφορά τις μαρτυρίες για λαϊκές παραστάσεις, οι περισσότερες προέρχονται κυρίως από δωρικούς τόπους και γι' αυτό το λόγο αρκετοί ερευνητές πιστεύουν, ότι στις προδρομικές της μορφές, η κωμωδία αναπτύχθηκε σε δωρικό έδαφος, όπως και το σατυρικό δράμα. Άλλωστε, οι πρώτες επώνυμες, λογοτεχνικές κωμωδίες συναντώνται στο δωρικό χώρο της Σικελίας, με τις κωμωδίες του Επίχαρμου, του Σώφρονα κ.α. (Κακριδής, 2005: 127-128).

Την κωμική όμως παράδοση της Σικελίας και των άλλων δωρικών πόλεων, γρήγορα επισκίασε η ραγδαία πρόοδος που σημείωσε η αττική κωμωδία (Easterling - Knox 2006: 471), η οποία θεσπίστηκε επίσημα στην Αθήνα στο πλαίσιο των Μεγάλων Διονυσίων το 486 π. Χ. Νικητής αναδείχθηκε ο ποιητής Χιωνίδης, από τα έργα του οποίου σώζονται μόλις οχτώ στίχοι, καθώς επίσης και τρεις τίτλοι κωμωδιών: *Ηρωες*, *Πέρσαι* ή *Ασσύριοι* και *Πτωχοί* (Κακριδής, 2005:127).

Η κωμωδία διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες: στην Αρχαία ή Παλαιά κωμωδία που καλύπτει το διάστημα από τη θεσμοθέτηση των κωμικών αγώνων ως το τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου (486-404 π.Χ), στη Μέση κωμωδία από το 404π. Χ. ως το

τέλος της Κλασικής εποχής και στη Νέα κωμωδία, η οποία χρονολογικά εντάσσεται στην Ελληνιστική εποχή (Κακριδής, 2005:130). Η κωμωδία επηρεάστηκε σε ένα μεγάλο βαθμό από το κυρίαρχο θεατρικό είδος, τη τραγωδία. Άλλωστε αυτά τα δύο θεατρικά είδη έχουν πολλά κοινά στοιχεία μεταξύ τους. Τα κυριότερα είναι ο πρόλογος, η πάροδος του Χορού, η εναλλαγή διαλογικών μερών με τραγουδιστικά μέρη, η έξοδος κ.α. Παρά τις ομοιότητές τους, η κωμωδία έχει τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που είναι: οι επινοημένες και σύγχρονες υποθέσεις, η χαλαρή θεατρική σύμβαση, οι παραβάσεις και το *ονομαστί κωμωδεῖν* (η ονομαστική σάτιρα σε κάποιο πρόσωπο).

Πιο αναλυτικά, παρόλο που η υπόθεση των κωμωδιών βασιζόταν στον μύθο, τα μυθικά στοιχεία παραμορφώνονταν με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορούν να παραλληλιστούν με σύγχρονα πρόσωπα, καταστάσεις και γεγονότα. Αναφορικά με την θεατρική σύμβαση, που στην τραγωδία χώριζε αυστηρά το κοινό από τον υποθετικό χώρο του έργου, στις κωμικές παραστάσεις ήταν εξαιρετικά χαλαρή, καθώς οι υποκριτές μπορούσαν να απευθύνουν το λόγο στους θεατές οποιαδήποτε στιγμή.

Οι υποκριτές είχαν τη δυνατότητα να αποσύρονται όλοι από τη σκηνή δύο φορές: μία φορά στη μέση της παράστασης και άλλη μία προς το τέλος της. Τότε ο Χορός, αφού απόθετε ένα μέρος της σκευής του, πλησίαζε το κοινό τραγουδώντας και απηύθυνε το λόγο ως Χορός στους θεατές για θέματα που ήταν κατά κανόνα άσχετα με την πορεία του έργου, όπως για παράδειγμα επαινούσε τον κωμωδιογράφο, κολάκευε το ακροατήριο, ζητούσε να του δώσουν το βραβείο κτλ. Το μέρος αυτό ήταν η παράβαση του έργου, η οποία ονομάστηκε έτσι από την κίνηση του Χορού, ο οποίος παρέβαινε (προχωρούσε) προς την άκρη της ορχήστρας, για να πλησιάσει όσο γινόταν πιο κοντά στους θεατές (Κακριδής, 2005:130). Όσον αφορά το *ονομαστί κωμωδεῖν*, οι κωμωδιογράφοι είχαν το δικαίωμα να σατιρίζουν με άμεσο και ελευθερόστομο τρόπο, οποιονδήποτε ήθελαν ονομαστικά κατηγορώντας τον για παράδειγμα για δειλία, για δωροδοκία κτλ.

Ο πιο γνωστός εκπρόσωπος της αττικής κωμωδίας είναι ο Αθηναίος Αριστοφάνης (445 – 385 π.Χ.), ο οποίος γεννήθηκε στο Κυδαθήναιο, τη σημερινή Πλάκα. Το πρώτο του έργο ήταν οι *Δαιταλείς* (Συμποσιαστές), το οποίο παρουσιάστηκε το 427 π. Χ. και πήρε το δεύτερο βραβείο. Δύο χρόνια αργότερα, το 429 π. Χ. πέτυχε την πρώτη του νίκη στα Λήνια με το έργο *Άχαρνεῖς*. Γνωρίζουμε ότι έχει γράψει περίπου 40 κωμωδίες από

τις οποίες έχουν σωθεί οι 11. Από τις σωζόμενες κωμωδίες οι εννέα αποτελούν τα μόνα έργα της Παλαιάς κωμωδίας, ενώ οι άλλες δύο τα μόνα έργα της Μέσης, καθώς γράφτηκαν μετά το 400 π. Χ.

Σύμφωνα με τον Φ. Κακριδή, οι αριστοφανικές κωμωδίες, που ανήκουν στην Αρχαία ή Παλαιά κωμωδία, διακρίνονται ανάλογα με το θέμα τους σε δύο κατηγορίες. Στη πρώτη κατηγορία εντάσσονται οι κωμωδίες με πολιτικά και κοινωνικά θέματα: οι *Άχαρνείς* (425 π. Χ.), οι *Ίππείς* (424 π. Χ.), οι *Σφήκες* (422 π. Χ.), η *Ειρήνη* (421 π. Χ.) και η *Λυσιστράτη* (411 π. Χ.), ενώ στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται οι κωμωδίες με θέματα από την πνευματική ζωή: *Νεφέλαι* (423 π. Χ.), *Θεσμοφοριάζουσαι* (411 π. Χ.) και *Βάτραχοι* (405 π. Χ.). Από τις παραπάνω κατηγορίες εξαιρείται το έργο *Όρνιθες* (414 π. Χ.), καθώς μοιάζει με παραμύθι (Κακριδής, 2005: 131-132).

Από τη μεγάλη παραγωγή έργων της Μέσης κωμωδίας σώζονται ακέραια, όπως προαναφέρθηκε, μόνο δύο αριστοφανικά έργα: οι *Έκκλησιάζουσαι* (392 π. Χ.) και ο *Πλοῦτος* (388 π. Χ.), στα οποία οι αλλαγές είναι αισθητές. Για παράδειγμα, κανένα από τα δύο έργα δεν έχει παράβαση, τα χορικά είναι ελάχιστα, ενώ η πολιτική σάτιρα των προηγούμενων κωμωδιών αντικαθίσταται πλέον από την κοινωνική κριτική.

Στη Μέση κωμωδία τα επώνυμα προσωπικά πειράγματα, τα οποία, όπως είδαμε, ήταν έντονα στην Αρχαία, αρχίζουν πλέον να χάνουν τη σφοδρότητά τους, να σπανίζουν και τελικά να εκλείπουν, όπως επίσης και τα τολμηρά σεξουαλικά χωρατά. Αντιθέτως, αρχίζουν να πρωταγωνιστούν τυποποιημένοι κωμικοί χαρακτήρες, όπως για παράδειγμα, κόλακες, εταίρες, πανέξυπνοι δούλοι κ.α. Οι ποιητές της Μέσης κωμωδίας, όσον αφορά το θέμα των έργων, διακωμωδούν τους μύθους, σατιρίζουν φιλοσόφους και λογοτέχνες και εγκαινιάζουν ερωτικά θέματα, τα οποία θα κυριαρχήσουν αργότερα στην Νέα κωμωδία. Άλλωστε, η Μέση κωμωδία αποτελεί το μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στην Αρχαία ή Παλαιά κωμωδία, -της οποίας τα χαρακτηριστικά αρχίζουν να εξαφανίζονται- και στη Νέα, τα χαρακτηριστικά της οποίας τότε άρχιζαν να σχηματίζονται (Κακριδής, 2005:135).

Οι αριστοφανικές κωμωδίες διακρίνονται για την λυρική τους πνοή, την υψηλή ποιητική γλώσσα, την ποικιλία των ρυθμών (χορογραφία και μουσική) αλλά και για τις κωμικές εμπνεύσεις, οι οποίες ξεκινούν από τα χοντροκομμένα σεξουαλικά χωρατά και «φτάνουν ως την αριστοτεχνική παρατραγωδία και τον πιο λεπτό ειρωνικό υπαινιγμό»

(Κακριδής, 2005: 132). Το πιο αναγνωρίσιμο στοιχείο των αριστοφανικών κωμωδιών είναι η *αιχρολογία*, η οποία εκδηλωνόταν σε λεκτικό και οπτικό επίπεδο, με τις αθυρόστομες και χυδαίες εκφράσεις και σκηνές, που ενισχύονταν από αντίστοιχες ενδυματολογικές λεπτομέρειες, όπως τα διογκωμένα οπίσθια και ο τεχνητός φαλλός. Όσον αφορά τα διαλογικά μέρη, ο ποιητής χρησιμοποιούσε την καθημερινή γλώσσα της αθηναϊκής αγοράς, ενώ έκανε αλλεπάλληλα γλωσσικά αστεία, με τα λογοπαίγνια, τις παρανοήσεις, την ασυνεννοησία που προέκυπτε, όταν κάποιοι βάρβαροι δεν χρησιμοποιούσαν σωστά τα ελληνικά, καθώς επίσης και με την διαλεκτική πολυχρωμία (Κακριδής 2005: 132).

Επιπλέον, ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί στα έργα του το *ονομαστί κωμωδεῖν*, το οποίο, όπως προαναφέρθηκε αποτελεί χαρακτηριστικό της Παλαιάς κωμωδίας, κατονομάζοντας και κατηγορώντας με οξύτητα τους ισχυρούς, -όπως συμβαίνει με τον πολιτικό Κλέωνα στους *Ίππεις*-, αλλά και κάθε άνθρωπο που είτε με την εμφάνισή του, είτε με τον χαρακτήρα του και τις πράξεις του έδινε λαβή για διακωμώδηση (Κακριδής 2005: 132). Οι μόνοι που γλίτωσαν από τη σάτιρά του ήταν οι φιλειρηνικοί αγρότες και οι *ιππείς* (η αριστοκρατική τάξη των παλαιών γαιοκτημόνων). Σύμφωνα με τον Φ. Κακριδή, την τάξη αυτή δεν την σατίριζε, γιατί την θεωρούσε θεματοφύλακα της παραδοσιακής αθηναϊκής αρετής και την επαινούσε (Κακριδής 2005:132).

Όσον αφορά τα κατά ποσόν μέρη της κωμωδίας, υπάρχουν αρκετές ομοιότητες με τα αντίστοιχα της τραγωδίας. Η κωμωδία διακρίνεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος περιέχει τον *Πρόλογο*, ο οποίος είναι διαλογικός και συνήθως εκτεταμένος, την *πάροδο* του Χορού και τον *Αγώνα*, που περιλαμβάνει συνήθως την κεντρική σύγκρουση του έργου. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει κωμικές σκηνές, τα *επεισόδια*, τα οποία «επεξεργάζονται το κυρίως θέμα, όπως αυτό παρουσιάστηκε στο πρώτο μέρος» (Καλκάνη. 2004:77). Μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου μέρους μεσολαβεί η *Παράβαση*, κατά την οποία ο Χορός «απεκδύεται την υποκριτική ιδιότητα και χωρίς μάσκες απευθύνεται στους θεατές σαν για να σχολιάζει ω *persona* του ποιητή επίκαιρα θέματα, που δεν έχουν άμεση σχέση με το κεντρικό θέμα του έργου» (Καλκάνη. 2004:77). Το έργο ολοκληρώνεται με την *Εξοδο*, σε διονυσιακή ατμόσφαιρα, στην οποία κυρίαρχη θέση έχει ένα γενικό γλέντι (Κωμός). Το γλέντι αυτό συνήθως γίνεται στο πλαίσιο του τελετουργικού του *Γάμου* (Καλκάνη. 2004:77).

4.2 *Ειρήνη*: Το αρχικό έργο

Τα πρόσωπα του έργου είναι ο Τρυγαίος, δύο δούλοι του, οι κόρες του, ο Ερμής, ο Πόλεμος, ο Κυδοιμός, ο Χορός, που αποτελείται από γεωργούς, ο χρησμολόγος Ιεροκλής, ο Δρεπανοπώλης, ο Οπλοπώλης, ο Λοφιοποιός, ο Σαλπυγοποιός, ο Κρανοποιός, ο Κονταροποιός, δύο Παιδιά, η Ειρήνη και οι συντρόφισσές της, Οπώρα και Θεωρία, οι οποίες είναι βουβά πρόσωπα.

Το έργο αρχίζει με δύο δούλους, όπου ο ένας από αυτούς στρέφεται απευθείας προς το κοινό για να το κατατοπίσει σχετικά με το τι πρόκειται να ακολουθήσει. Οι δύο δούλοι έχουν αναλάβει να ταΐσουν ένα κοπροφάγο σκαθάρι με την ανάλογη τροφή, για λογαριασμό του αφέντη τους του αμπελοκαλλιεργητή Τρυγαίου. Το σκαθάρι θα του χρησιμεύσει σαν ζώο ιππασίας για να ταξιδέψει στον Όλυμπο και να πείσει τον Δία να σταματήσει τον πόλεμο μεταξύ των ελληνικών πόλεων, καθώς είχε απελπιστεί από τον δεκαετή πόλεμο. Ο λόγος που ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί σκαθάρι και όχι άλογο για το ταξίδι, είναι για να παρωδήσει το έργο του Ευριπίδη *Βαλλεροφόντης*, στο οποίο ο ήρωας ήθελε να πάει στους θεούς πάνω στο ομώνυμο φτερωτό άλογο. Για να επιτευχθεί αυτό θεατρικά χρησιμοποιήθηκε στη σκηνή «*το πτητικό μηχανήμα, ένα εύρημα το οποίο προκάλεσε την πανυγηρική αποδοκιμασία*» (Lesky, 2016:590), κάτι που δε συνέβη στην αριστοφανική κωμωδία.

Όταν ο Τρυγαίος φθάνει τελικά, στον Όλυμπο δεν συναντά τον Δία και τους υπόλοιπους θεούς, αλλά μόνο τον Ερμή, ο οποίος τον πληροφορεί ότι οι θεοί μετακόμισαν σε υψηλότερες περιοχές του αιθέρα, καθώς είχαν οργιστεί από τις διαρκείς συρράξεις των Ελλήνων. Έτσι ο Πόλεμος αφέθηκε ελεύθερος να κυβερνά τον κόσμο, έχοντας φυλακίσει μέσα σε ένα βαθύ σπήλαιο, την θεά Ειρήνη.

Ο Ερμής στο άκουσμα ενός θορύβου απομακρύνεται, ενώ ο Τρυγαίος φοβισμένος κρύβεται εκεί κοντά και παρακολουθεί τον Πόλεμο, να έχει βάλει μέσα σε ένα τεράστιο γουδί τις ελληνικές πόλεις και να ετοιμάζεται να τις κοπανήσει. Του λείπει όμως το γουδοχέρι και γι' αυτό το λόγο ο δούλος του ο Κυδοιμός, (η προσωποποίηση του τρόμου της μάχης), αναλαμβάνει να του φέρει ένα, πηγαίνοντας στις ελληνικές πόλεις, οι οποίες βρίσκονταν σε σύγκρουση. Καθώς όμως οι βασικοί αίτιοι της διένεξης των δύο πόλεων της Αθήνας και της Σπάρτης, ο Κλέων και ο Βρασίδης είχαν σκοτωθεί πρόσφατα στη

μάχη της Αμφίπολης, ο Κυδοιμός γυρίζει πίσω άπραγος (Lesky, 2016:591). Έτσι, ο Πόλεμος αποσύρεται στο σπίτι του, για να φτιάξει το εργαλείο μόνος του. Τότε ο Τρυγαίος βρίσκει την ευκαιρία και καλεί όλους τους Έλληνες, οι οποίοι αποτελούν τον Χορό και με τη βοήθεια του Ερμή, τον οποίο δωροδοκεί, για να τον πείσει να τους βοηθήσει, απελευθερώνουν την θεά Ειρήνη, τραβώντας την με σχοινιά από την σπηλιά. Η Ειρήνη, εμφανίζεται μαζί με την Οπώρα, τη θεά της καρποφορίας και τη Θεωρία, τη «*χαρά του πανηγυριού*» (Lesky, 2016:591).

Ο Χορός, αφού χαιρετήσει με χαρά την θεά Ειρήνη, «*υποβάλλει στον Ερμή μια παράξενη ερώτηση (στ. 601 κ. ε.)*» (Dover, 2005:188), για το που βρισκόταν τόσο καιρό η Ειρήνη. Ο Ερμής νομίζοντας ότι τον ρωτούν για το πως άρχισε ο πόλεμος, ξεκινά μια κωμική διήγηση. Στη διήγηση αυτή αναφέρει ότι λόγω του ότι ο Περικλής φοβόταν, μη φανερωθεί η συμμετοχή του σε κάποιες ατασθαλίες του Φειδία, έπεισε τους «*Αθηναίους να εγκρίνουν το μεγαρικό ψήφισμα και πως οι σύμμαχοι της Αθήνας έπεισαν με δωροδοκία τους προκρίτους της Σπάρτης να αρχίσουν εχθροπραξίες*» (Dover, 2005:189).

Στη συνέχεια, ο Τρυγαίος μαζί με την Ειρήνη, την Οπώρα και τη Θεωρία επιστρέφουν στη γη, όχι όμως ιπεύοντας το σκαθάρι, αλλά μέσω μιας κατάβασης που του δείχνει ο Ερμής (Lesky, 2016:591). Μετά την παράβαση, η οποία περιέχει έναν «*ζέγνοιαστο αυτοέπαινο του ποιητή*» (Lesky, 2016:591), ακολουθούν χαλαρές σκηνές.

Ο Τρυγαίος φθάνοντας στη γη, αρχίζει τις ετοιμασίες του γάμου του, καθώς πρόκειται να παντρευτεί την Οπώρα. Αφού παραδώσει τη Θεωρία στους βουλευτές, αρχίζει τις θυσίες στην θεά Ειρήνη. Όπως σημειώνει ο Dover, η σκηνή της παράδοσης στους βουλευτές αποτελεί «*μια φανερή περίπτωση συμμετοχής του κοινού*», καθώς «*η πραγματική βουλή κάθονταν στις πρώτες θέσεις του θεάτρου*» (Dover, 2005:189). Ενώ η θυσία είχε ήδη αρχίσει, στη σκηνή εμφανίζεται, ο *χρησμολόγος* Ιεροκλής, ο οποίος προσπαθεί να την διακόψει, καθώς ήθελε να πάρει μερίδιο από αυτή. Προκειμένου να τα καταφέρει γίνεται τόσο ενοχλητικός, που ο Τρυγαίος μαζί με το δούλο του, τον γδύνουν και τον απομακρύνουν ξυλοκοπώντας τον. Τη σκηνή του Ιεροκλή την ακολουθεί η δεύτερη παράβαση η οποία προσφέρει «*μια θαυμάσια εικόνα ειρηνικής αγροτικής ζωής*» (Lesky, 2015:592). Πάλι ακολουθούν επεισοδιακές σκηνές, στις οποίες αντιτίθενται αυτοί που εμπορεύονται τα αγαθά της ειρήνης με αυτούς που εμπορεύονται τα όπλα. Οι

πρώτοι προσκαλούνται στο γάμο του Τρυγαίου, ενώ οι δεύτεροι απομακρύνονται από τη σκηνή με βρισιές (Dover, 2005:189).

Ύστερα βγαίνουν στη σκηνή δύο αγόρια, των οποίων οι γονείς είναι καλεσμένοι στο γάμο του Τρυγαίου και αρχίζουν να κάνουν δοκιμές στα τραγούδια τους. Το ένα αγόρι αρχίζει να τραγουδά με στομφώδη τρόπο στίχους τραγουδιών για ηρωικούς πολέμους, ενώ το άλλο τραγουδά στίχους από ένα ποίημα του Αρχιλόχου, στο οποίο ο ποιητής περιγράφει με χαριτωμένο τρόπο, πως λιποτάκτησε κάποτε από τον πόλεμο πετώντας την ασπίδα του. Από την επιλογή των τραγουδιών που έκανε το κάθε αγόρι, αποδείχθηκε ότι το μεν πρώτο ήταν γιος του πολεμόχαρου Λαμάχου, ενώ το δεύτερο ήταν γιος του Κλεώνυμου, ο οποίος είχε κατηγορηθεί ως «ριψάσπιδας» (Dover, 2005:189). Ο Τρυγαίος στο άκουσμα των τραγουδιών δεν ενθουσιάζεται με κανένα από τα δύο, ούτε καν με το δεύτερο. Αντιθέτως, αποπήρε το δεύτερο αγόρι που τραγουδούσε στίχους του Αρχιλόχου, αντί να θυμώσει με το τραγούδι του πρώτου, όπως θα περίμεναν οι θεατές.

Το έργο ολοκληρώνεται με τη γαμήλια πομπή του Τρυγαίου και της Οπώρας. Την πομπή συνοδεύει ένα τραγούδι του γάμου, το οποίο περιέχει την παραδοσιακή επωδή *Υμήν, Υμέναι' ω*. Το τραγούδι αυτό, όπως υπογραμμίζει ο Dover έχει ως πρότυπα «*κλαϊκά και προαισθητικά τραγούδια*», ενώ η «*απλοϊκή επαναλαμβανόμενη ερωτοαπόκριση των στίχων 1337-1340, θυμίζει ένα απόσπασμα από γαμήλιο τραγούδι της Σαπφώς*» (Dover, 2005:190).

4.3 Η Διασκευή

4.3.1 Τα παρακειμενικά στοιχεία

Το εξώφυλλο του βιβλίου της αριστοφανικής *Ειρήνης* έχει τετραγωνικό σχήμα και είναι μαλακό, «*γεγονός που το καθιστά φιλικό στα μάτια του αναγνώστη, ενώ το μικρό του μέγεθος δείχνει πως απευθύνεται σε νεαρούς αναγνώστες*» (Nodelman, 2009:83). Στο αριστερό επάνω μέρος του εξωφύλλου είναι τοποθετημένα, το όνομα του αρχικού συγγραφέα του, του Αριστοφάνη, από κάτω γραμμένο με έντονα γράμματα ο τίτλος του έργου «*Ειρήνη*» και ακριβώς πιο κάτω η ένδειξη ότι πρόκειται για «*διασκευή για παιδιά*». Το όνομα της συγγραφέως και εικονογράφου αναγράφεται με ένα πρωτότυπο

τρόπο στη δεξιά πλευρά του εξωφύλλου, απέναντι από τον τίτλο του έργου, ενώ ο εκδοτικός οίκος κάτω αριστερά.

Ακριβώς κάτω από τον τίτλο του έργου, απεικονίζεται σε κοντινό πλάνο ανθρωπομορφικά η Ειρήνη, φορώντας ένα λευκό φόρεμα και κρατώντας ψηλά στο αριστερό της χέρι ένα κλαδί ελιάς να πετάει, ενώ στο βάθος του εξωφύλλου απεικονίζεται η Ακρόπολη, δίνοντας εικονογραφικά τον χρόνο και το χώρο του έργου, που τοποθετείται στην Αρχαία Αθήνα. Τα χρώματα του φόντου είναι συνδυασμός του μπλε και του πράσινου και ο μικρός αναγνώστης εστιάζει στο κοντινό πλάνο της κοριτσίστικης φιγούρας, η οποία τον κοιτά χαμογελαστή σαν να τον προσκαλεί στην ιστορία της. Σύμφωνα με τον Nodelman, τα κοντινά πλάνα που τοποθετούνται στο εξώφυλλο «*λειτουργούν ως εισαγωγικό στοιχείο της εμφάνισης του χαρακτήρα*» του έργου (Nodelman, 2009: 233). Στο οπισθόφυλλο της διασκευής παρατηρούμε ότι δίνεται με ένα πρωτότυπο και παιγνιώδη τρόπο στον αναγνώστη η περίληψη του έργου:

«Α μα πια! Όλο μαλώνετε εσείς οι άνθρωποι της γης»,

είπαν οι θεοί κι έφυγαν, αφήνοντας πίσω τους

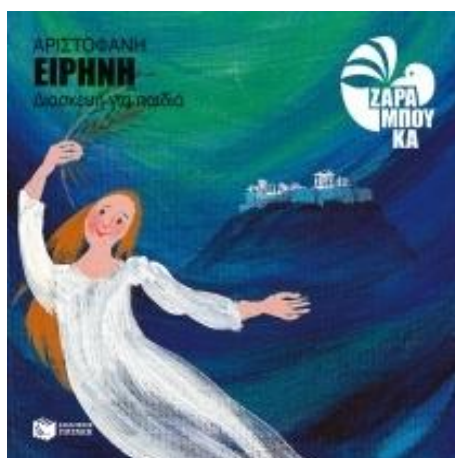
τον Πόλεμο να ξεκαθαρίσει την κατάσταση.

«Ως τον ουρανό θα σκαφαλώσουμε», είπαν αυτοί

«αλλά θα φέρουμε πίσω την Ειρήνη». (Ζαραμπούκα, 2019)

Στα αριστερά του οπισθόφυλλου αναγράφεται και η ηλικία του αναγνωστικού κοινού, στο οποίο απευθύνεται η διασκευή, η οποία είναι από έξι ετών και πάνω, στοιχείο, που όπως διαπιστώσαμε από τις προηγούμενες διασκευές δεν υπήρχε. Το κείμενο της περίληψης συνοδεύεται από την εικόνα ενός λευκού περιστεριού που πετάει κρατώντας στο ράμφος του ένα στεφάνι ελιάς. Τον ανθρωπομορφισμό της ειρήνης του εξωφύλλου, διαδέχεται στο οπισθόφυλλο το σύμβολό της, το περιστέρι.

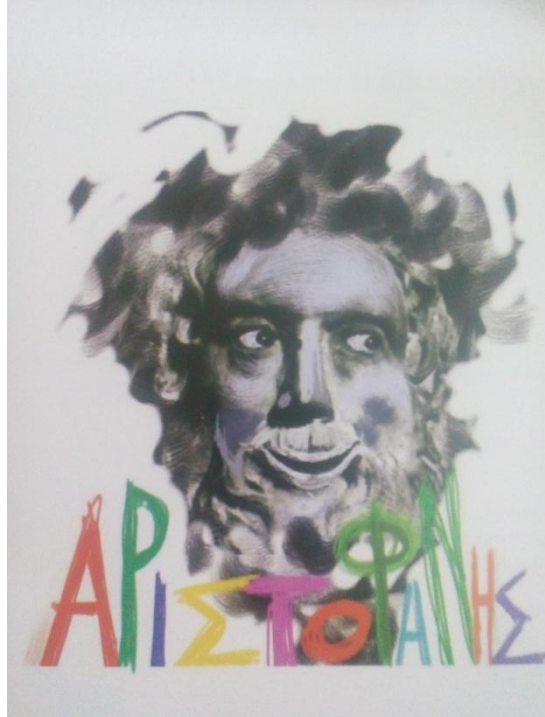
Σύμφωνα με την Α. Γιαννικοπούλου «*το οπισθόφυλλο είναι ένα περιεκτικότερο στοιχείο που τις περισσότερες φορές ούτε καν το κοιτάζουν οι μικροί αναγνώστες των βιβλίων. Άλλωστε κατά κύριο λόγο δεν απευθύνεται σε αυτούς, γι' αυτό και συνήθως δεν έχει καμία εικόνα*» (Γιαννικοπούλου, 2016:184). Στη συγκεκριμένη έκδοση όμως παρατηρούμε στο οπισθόφυλλο ότι η διασκευάστρια απευθύνεται εξίσου τόσο στο μικρό αναγνώστη (περιεκτικό κείμενο με εικόνα) όσο και στον ενήλικο συναγνώστη (αναφορά στην ηλικία του παιδικού κοινού στο οποίο απευθύνεται).



Το εξώφυλλο της αριστοφανικής Ειρήνης

Καθώς ο αναγνώστης ανοίγει το βιβλίο, έχει μια πρώτη γνωριμία με τον Αριστοφάνη. το εσώφυλλο, πάνω σε λευκό φόντο απεικονίζεται ελαφρώς «πειραγμένη» η προτομή του Αριστοφάνη, όπου απεικονίζεται με παιγνιώδη διάθεση, να λοξοκοιτά και να χαμογελά, ενώ ακριβώς από κάτω αναγράφεται με πολύχρωμη γραμματοσειρά το όνομά του. Η εικόνα αυτή μέσω του κωμικού της στοιχείου προξενεί το γέλιο στο μικρό αναγνώστη, ενώ παράλληλα τον φέρνει για πρώτη φορά σε επαφή με τον κωμικό ποιητή. Άλλωστε, σκοπός της εικονογράφου είναι μέσω της εικόνας να κάνει τον Αριστοφάνη οικείο στα παιδιά (προσωπική επικοινωνία, 23/05/2020)

Όσον αφορά τα εσώφυλλα (ταπετσαρίες) του βιβλίου, αυτά διαφέρουν σ' αυτήν την έκδοση από τις προηγούμενες, καθώς απεικονίζονται σε σμίκρυνση εικόνες από τις αριστοφανικές κωμωδίες, που περιέχονται στις διασκευές της συγγραφέως και εικονογράφου. Αυτό προδιαθέτει τον αναγνώστη για την εικονογράφιση του αριστοφανικού έργου. Στην πρόσφατη έκδοση, παρατίθενται στο εσωτερικό του βιβλίου ένα σύντομο βιογραφικό της Σ. Ζαραμπούκα, καθώς επίσης και απόψεις Ελλήνων ερευνητών για το έργο της, ενώ στο τέλος ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να δει ολόκληρη την εργογραφία της.



Ο Αριστοφάνης στο εσωτερικό του βιβλίου

Καθώς ανοίγουμε το βιβλίο, στο δεύτερο δισέλιδο υπάρχει ένα σύντομο εισαγωγικό σημείωμα, το οποίο καταλαμβάνει την αριστερή σελίδα του λευκού δισέλιδου ανοίγματος, ενώ στη δεξιά σελίδα απεικονίζεται το σύμβολο της ειρήνης, το περιστέρι με ανοιγμένες τις φτερούγες του, να κρατά στο ράμφος του ένα κλωνάρι ελιάς. Λόγω του γεγονότος ότι το κείμενο και η εικόνα είναι τοποθετημένα σε λευκό φόντο, αυτό επιτρέπει στον αναγνώστη να εστιάσει καλύτερα στις δύο αυτές τροπικότητες. Το λευκό φόντο της Ειρήνης και του περιστεριού παραπέμπει στην αγνότητα

Το εισαγωγικό αυτό σημείωμα αναφέρει στον αναγνώστη τον αρχικό συγγραφέα του έργου και τον εισάγει συγχρόνως στην υπόθεση: *«Η Ειρήνη είναι μια ιστορία που έγραψε ένας αρχαίος Έλληνας, ο Αριστοφάνης, πριν από πάρα πολλά χρόνια. Τότε οι άνθρωποι στην Ελλάδα νομίζανε πως στον ουρανό μένανε πολλοί θεοί, που από ψηλά τους παρακολουθούσαν. Αν ήτανε καλοί, τους έστελναν δώρα, αν ήτανε κακοί, τιμωρίες. Η Ειρήνη λοιπόν ήτανε ένα δώρο, μια όμορφη κοπέλα που ερχότανε να μείνει μαζί με τους ανθρώπους, όταν ζούσαν μονοιασμένοι».* (Ζαραμπούκα, 2019:1).

4.3.2 Οι διασκευαστικές τεχνικές

Στη νέα έκδοση της αριστοφανικής *Ειρήνης* (2019) περιέχονται εκτός από την εικονογραφημένη διασκευή της κωμωδίας, και η διασκευή της συγγραφέως για παιδικό θέατρο, για να μπορεί να το χρησιμοποιήσει ο εκπαιδευτικός της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης για σχολικές παραστάσεις με ηθοποιούς τους μικρούς μαθητές. Άλλωστε, το συγκεκριμένο έργο λόγω του παραμυθιακού του χαρακτήρα είναι ιδιαίτερα αγαπητό στα παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας. Στη διασκευή της *Ειρήνης* για παιδικό θέατρο θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

Για τη σύγκριση του αρχικού με το δευτερογενές έργο χρησιμοποιήσαμε την μετάφραση του ποιητή Γ. Βαρβέρη, ενώ η Σοφία Ζαραμπούκα για τη συγκεκριμένη διασκευή, βασίστηκε στη μετάφραση του Κ. Βάρναλη (προσωπική επικοινωνία, 19/01/2020). Όσον αφορά τη διασκευή της αριστοφανικής κωμωδίας, αυτή δεν ακολουθεί πιστά το πρωτότυπο, όπως είδαμε στα προηγούμενα έργα που αναλύσαμε.

Η διασκευάστρια χρησιμοποιεί τις παρακάτω τρεις διασκευαστικές τεχνικές: την αλλαγή είδους, την παράλειψη και την προσθήκη. Ο Χορός στο πρωτότυπο έργο αποτελείται από άνδρες, ενώ στην διασκευή προστίθενται και γυναίκες. Στο κάλεσμά του ο Τρυγαίος: «*Μαζεύει τον κόσμο και λέει:*

- *Αγρότες, αγρότισσες, μάστοροι, μαραγκοί, ντόπιοι και ξένοι, όλος ο λαός, ακούστε...»* (Ζαραμπούκα, 2019:12). Με την τεχνική της αλλαγής είδους, το έργο μετατρέπεται από έμμετρη ποίηση σε αφήγημα, πράγμα που δηλώνεται από την πρώτη φράση της αφήγησης, «*Ήταν μια φορά...*» (Ζαραμπούκα, 2019:4), μέσω της οποίας το έργο ανάγεται στο αχνονικό πλαίσιο του παραμυθιού. Η πλοκή του έργου παραμένει η ίδια με αυτή του αφετηριακού έργου με ορισμένες όμως διαφοροποιήσεις.

Αρχικά, παρατηρούμε ότι από τη διασκευή του εικονογραφημένου βιβλίου αφαιρούνται οι ρόλοι των δύο δούλων του Τρυγαίου, με τους οποίους ξεκινά το πρωτότυπο έργο, όπως επίσης παραλείπονται η παράβαση και ο αγώνας, καθώς δεν εξυπηρετούν την διασκευή. Άλλη μια παράλειψη που παρατηρούμε είναι ότι τα βουβά πρόσωπα, οι συντρόφισσες της *Ειρήνης*, *Οπώρα* και *Θεωρία*, αφαιρούνται από την αφήγηση, όπως επίσης ο *Κυδοιμός*, ο χρησμολόγος *Ιεροκλής*, ενώ στην *Έξοδο*, παραλείπεται ο γάμος του Τρυγαίου και της *Οπώρας*.

Αναφορικά με τη σύνδεση του αρχικού έργου με την σύγχρονη πραγματικότητα, αυτή γίνεται μέσω των αναχρονισμών, που παρατηρούνται τόσο στο λεκτικό κείμενο όσο και στο οπτικό που θα δούμε στην συνέχεια. Για παράδειγμα, το σκαθάρι, ο Τρυγαίος «*το τάζε κάθε μέρα κεφτέδες από γαϊδουροκούραδα*», και η Ειρήνη «*σταμάτησε στην αυλή του Τρυγαίου να πάρει ένα μεζεδάκι*» (Ζαραμπούκα, 2019:4, 19).

Προηγουμένως, αναφερθήκαμε στο γεγονός ότι στη νέα έκδοση της αριστοφανικής *Ειρήνης* της Σοφίας Ζαραμπούκα, περιέχεται και μια δεύτερη διασκευή η οποία τιτλοφορείται «*Ειρήνη Αριστοφάνη - Διασκευή για παιδικό θέατρο – Σοφία Ζαραμπούκα*». Το «εξώφυλλο» της διασκευή αυτής συνοδεύεται από σκίτσα με παιδιά, που κρατούν στα χέρια πλακάτ με γράμματα με τα οποία προσπαθούν να σχηματίσουν το όνομα του Αριστοφάνη. Η Σοφία Ζαραμπούκα έκανε την διασκευή της *Ειρήνης* για παιδικό θέατρο, επειδή παρατήρησε από τις επισκέψεις της σε νηπιαγωγεία και δημοτικά ότι η *Ειρήνη* ήταν από τις αγαπημένες διασκευές των παιδιών. Χαρακτηριστικά, έβλεπε τα παιδιά στα διαλείμματα να δημιουργούν μόνα τους διαλόγους με βάση τη διασκευή της, να προσθέτουν πράγματα και να δημιουργούν μια δική τους διασκευή την οποία έπαιζαν μεταξύ τους. Αυτό το γεγονός την παρακίνησε, να κάνει τη διασκευή και για παιδικό θέατρο, εμπνεόμενη από τις ιδέες των παιδιών (προσωπική συνομιλία 23/06/2020).

Η διασκευή για σχολική παράσταση έχει τη μορφή θεατρικού κειμένου, όπου παρουσιάζονται τα πρόσωπα του έργου: 1.Χορός, 2.Παιδιά Α, Β, Γ, Δ, 3.Τρυγαίος, 4.Σκαθάρι, 5. Καρίωνας, 6.Κόρες Τρυγαίου Α, Β, 7. Ερμής, 8. Πόλεμος και 9. Έμποροι (Ζαραμπούκα, 2019:31). Η διασκευή της *Ειρήνης* για σχολική παράσταση ξεκινά με τον ίδιο τρόπο που ξεκινά και το εικονογραφημένο βιβλίο, δηλαδή αναφέρεται στον αρχικό συγγραφέα του έργου:

ΧΟΡΟΣ: Θα σας πούμε μια ιστορία που είναι πολύ παλιά. Την έγραψε πριν από χρόνια...

ΠΑΙΔΙ Α: Ένα;

ΠΑΙΔΙ Β: Δύο;

ΠΑΙΔΙ Γ: Τρία;

ΠΑΙΔΙ Δ: Όχι, πιο πολλά.

ΧΟΡΟΣ: ...ένας αρχαίος Έλληνας, ο Αριστοφάνης.

Τα παιδιά, το ένα μετά το άλλο, σηκώνουν τις ταμπέλες με τα γράμματα που κρατούν, και σχηματίζουν το όνομα Αριστοφάνης. (Ζαραμπούκα, 2019:32)

Μέσω του προτεινόμενου διαλόγου από τη διασκευάστρια, που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί από τα παιδιά και να γίνει θεατρικό παιχνίδι, τα παιδιά έχουν μια πρώτη επαφή με τον αρχαίο κωμικό, τον οποίο και οικειοποιούνται. Άλλωστε, αυτός είναι και ο στόχος της διασκευάστριας να κάνει τα έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας προσιτά στον αναγνώστη από νεαρή ηλικία. Η υπόθεση της διασκευής της Σοφίας Ζαραμπούκα για σχολική παράσταση παραμένει η ίδια με τη διασκευή του εικονογραφημένου βιβλίου, με τη διαφορά ότι στην πρώτη προστίθενται αρκετά τραγούδια. Αξίζει να αναφέρουμε ότι λίγο πριν ξεκινήσουν οι διάλογοι, η διασκευάστρια δίνει σκηνογραφικές οδηγίες, τις οποίες συνοδεύει με σκίτσα, βοηθώντας μ' αυτόν τον τρόπο τον/την εκπαιδευτικό στο να οργανώσει σκηνοθετικά και σκηνογραφικά την σχολική παράσταση.

Σημείωση: Η διασκευή δεν έχει αριθμηση. Γι' αυτό το λόγο, για τις παραπομπές αυτής της εργασίας αριθμήσαμε αρχίζοντας από το δεύτερο δισέλιδο.

4.3.3 Αφηγηματικές τεχνικές της εικονογραφημένης διασκευής

Πρωταγωνιστής του έργου είναι ο Τρυγαίος, ο οποίος συνεργάζεται με τους υπόλοιπους ανθρώπους για να απελευθερώσουν την Ειρήνη, που ο Πόλεμος την έχει κλείσει σε ένα βαθύ σπήλαιο. Από την επιτυχή έκβαση αυτού του εγχειρήματος θα ωφεληθούν όλοι, ενώ στο τέλος όλοι μαζί οδηγούνται σε ένα ομαδικό γλέντι.

Η διασκευή ξεκινά με τη φράση που όπως αναφέραμε θυμίζει παραμυθιακό μοτίβο: *«Ήταν μια φορά ένας άνθρωπος, ο Τρυγαίος, που πήρε την απόφαση να πάει να βρει τους θεούς του Ολύμπου»* (Ζαραμπούκα, 2019:6). Παρατηρούμε ότι δεν δίνεται με σαφήνεια, ο χρόνος και ο χώρος που εκτυλίσσεται η ιστορία. Η αφήγηση των γεγονότων είναι γραμμική, χωρίς αναχρονίες, ενώ τα γεγονότα παρουσιάζονται με χρονολογική σειρά. Ο αφηγητής είναι τριτοπρόσωπος παντογνώστης, ενώ όσον αφορά το αφηγηματικό επίπεδο είναι εξωδιηγητικός – ετεροδιηγητικός, καθώς διηγείται μία ιστορία σε τρίτο πρόσωπο, στην οποία δεν συμμετέχει (Genette, 200:326). Τη μόνη είσοδο που

κάνει ο αφηγητής στο χωροχρόνο της αφήγησης είναι στη σκηνή της συλλογικής προσπάθειας που κάνουν όλοι οι άνθρωποι να τραβήξουν με δύναμη τα σκοινιά, για να απελευθερώσουν την Ειρήνη. Εκεί ο αφηγητής εισβάλλει χρησιμοποιώντας πρώτο πρόσωπο.

- Εμπρός, τραβάτε με δύναμη! Όλοι μαζί!

*Μερικοί καμώνονται πως βοηθάνε και
στ' αλήθεια δεν κάνουν τίποτα.*

*Είναι λοιπόν και κάποιοι ανάμεσά μας
που δε θέλουν την Ειρήνη; Περίεργο...*

Άλλους δεν μπορώ να σκεφτώ απ' αυτούς

που φτιάχνουν και πουλάνε όπλα στον Πόλεμο. (Ζαραμπούκα, 2019:16).

Στο έργο αυτό παρατηρούμε ότι συνδυάζεται η αφήγηση των γεγονότων με τον διάλογο. Σε όλα τα διαλογικά μέρη της αφήγησης χρησιμοποιείται ο αναφερόμενος λόγος, ο οποίος ισοδυναμεί με τον ευθύ λόγο. Όπως επισημαίνουν, οι Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, μέσω της τεχνικής αυτής «*προβάλλεται περισσότερο η ρεαλιστικότητα και η αξιοπιστία του κειμένου και προσδίδεται θεατρικότητα στην σκηνή*» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011:129).

Η Σοφία Ζαραμπούκα λαμβάνοντας υπόψη τα στάδια της πνευματικής ανάπτυξης του αναγνώστη στον οποίο απευθύνεται, όπως επίσης και «*τον γλωσσικό και γνωσιολογικό του πλούτο*» (Καψάλης, 1998:2) απλοποίησε την αφήγηση, χρησιμοποιώντας, σύντομες προτάσεις οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους με παρατακτική σύνδεση. Αυτό σε συνδυασμό με τη χρήση καθημερινού λεξιλογίου προσαρμόζει «*το λεκτικό κείμενο στην αντιληπτικότητα του αποδέκτη*» (Καλκάνη, 2004:153). Η δράση εξελίσσεται γρήγορα και σ' αυτό συνεπικουρεί η πλειοψηφία των ρημάτων και των ουσιαστικών.

4.3.4 Η εικονογράφηση

Συγκριτικά με τις διασκευές της αρχαίας ελληνικής γραμματείας που αναλύσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, παρατηρούμε ότι στην αριστοφανική διασκευή *Ειρήνη*, το κείμενο ενσωματώνεται μέσα στην εικόνα, αποκτώντας έτσι εικαστικό ρόλο. Οι εικόνες διαδέχονται η μία την άλλη και έχουν αφηγηματική ακολουθία. Η οπτική αφήγηση ξεκινά από τα αριστερά προς τα δεξιά. Οι αναχρονισμοί του λεκτικού κειμένου διαφαίνονται, όπως προαναφέρθηκε και στο οπτικό κείμενο. Έτσι, ο Τρυγαίος παρουσιάζεται με σύγχρονα ρούχα, μπροστά στον Ερμή που έχει αρχαιοπρεπή ενδυμασία, ενώ οι γυναίκες απεικονίζονται με κεφαλομάντηλα που θυμίζουν γυναίκες προηγούμενων ετών (Ζαραμπούκα, 2019:7-8).

Η αναφορά στις «αγρότισσες» του λεκτικού κειμένου σε συνδυασμό με την αναχρονιστική εικονογράφηση των γυναικών με μαντήλια στο κεφάλι, αποδεικνύει ότι το λεκτικό και το οπτικό κείμενο συμφωνούν μεταξύ τους. Μόνο μία ασυμφωνία παρατηρείται μεταξύ αυτών των δύο τροπικοτήτων, την οποία συναντούμε στην αρχή του αφηγήματος. Συγκεκριμένα, στη σκηνή όπου ο Τρυγαίος ταΐζει το σκαθάρι, στο λεκτικό κείμενο δεν αναφέρεται άλλο πρόσωπο, εκτός από εκείνον, ενώ στο οπτικό κείμενο βλέπουμε τον Τρυγαίο να συζητά με ένα ακόμα πρόσωπο, το οποίο τον ακούει προσεκτικά. Είναι η κατά τον Nodelman, ειρωνική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του λεκτικού και οπτικού κειμένου, όπου οι λέξεις λένε πράγματα που οι εικόνες δεν δείχνουν και οι εικόνες δείχνουν πράγματα που οι λέξεις δε λένε (Nodelman, 2009:326),

Το διονυσιακό στοιχείο του πρωτότυπου έργου διατηρείται στην εικονογράφηση της διασκευής και αποδίδεται με το γλέντι που διεξάγεται στην αυλή του Τρυγαίου, μετά την απελευθέρωση της Ειρήνης, το οποίο συνοδεύεται από αναχρονισμούς, καθώς βλέπουμε τους ήρωες να γλεντούν σουβλίζοντας κοτόπουλα και να κρατούν στα χέρια τους ποτήρια που θυμίζουν τα σημερινά (Ζαραμπούκα, 2019:21-22).

Τα πρόσωπα των ηρώων που εικονογραφούνται στη διασκευή είναι εκφραστικά, καθώς εκφράζουν σκέψεις και συναισθήματα, συμπληρώνοντας έτσι το νόημα του λεκτικού κειμένου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι σκηνές με τον Δρεπανόπωλη και τον Οπλοπώλη. Στο κάλεσμα του Δρεπανόπωλη:

«- Σας φέρνω δώρο! Δρεπάνια να θερίσετε τα χωράφια σας, να μαζέψετε το σιτάρι να κάνετε ψωμί. Τόσον καιρό τα φτιάχνω και μένουν άχρηστα. Βλέπεις, με τον Πόλεμο δεν

είχαμε καιρό για θέρισμα. (Ζαραμπούκα, 2019:22-23), βλέπουμε τον Τρυγαίο ήρεμο να δέχεται το δρεπάνι που του προσφέρει ως δώρο ο Δρεπανόπωλης, ενώ στο αντίστοιχο κάλεσμα του Οπλοπώλη για όπλα, εκφράζει το θυμό του και τον διώχνει μακριά με την χαρακτηριστική κίνηση του χεριού του.

Παρατηρούμε ότι σε όλους σχεδόν τους χαρακτήρες τα πλάνα είναι κοντινά. Σύμφωνα με τον Nodelman, όταν τα πλάνα των προσώπων είναι κοντινά προάγεται η ταύτιση των αναγνωστών/θεατών με τους χαρακτήρες, αφού θεωρητικά «*επικοινωνούν τον τρόπο που αισθάνονται*» (Nodelman, 2009:232). Στο κοντινό πλάνο του προσωποποιημένου Πολέμου, ο μικρός αναγνώστης βλέποντας την άγρια έκφραση του προσώπου του, αμέσως αντιλαμβάνεται τον κακό του χαρακτήρα. Όσον αφορά την εικονογράφηση της αριστοφανικής κωμωδίας, η Σ. Ζαραμπούκα, καθώς υπήρξε σκηνογράφος στο Θεάτρο Τέχνης διαλέγεται «*με την αισθητική άποψη του Κουν για τον λαϊκό Αριστοφάνη*» (Καλκάνη, 2004:89).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία μελέτησε έξι εικονογραφημένες διασκευές γνωστών έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας για παιδιά. Συγκεκριμένα η εργασία εστίασε σε ζητήματα διασκευής και προσέγγισε τα παιδικά βιβλία τόσο σε σχέση με τα αρχικά τους κείμενα, όσο και ως προς τη συνολική τους συγκρότηση και τις επιλογές της Σ. Ζαραμπούκα από την άποψη του σχεδιασμού και της υλοποίησης των εικονογραφημένων έργων για παιδιά.

Διαπιστώσαμε ότι τα έργα με αρχαία θέματα παραμένουν στο προσκήνιο για παιδιά, ενώ οι διασκευές φέρνουν κοντύτερα το μικρό παιδί αλλά και τον ενήλικο συναναγνώστη με τα έργα της αρχαιότητας και λειτουργούν ως βιβλία πολιτισμικής κληρονομιάς. Η κυκλοφορία και η επανέκδοσή των ομηρικών επών και της αριστοφανικής κωμωδίας από διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους δείχνει ότι οι συγκεκριμένες διασκευές είναι πολύ αγαπητές στα παιδιά, με εξαίρεση την *Ορέστεια*, το θέμα της οποίας είναι δύσκολο διαχειρίσιμο για το παιδικό αναγνωστικό κοινό. Οι επανεκδόσεις των συγκεκριμένων βιβλίων (επών, κωμωδίας) δείχνει συγχρόνως και την καθιέρωση του έργου της συγγραφέως/εικονογράφου.

Αν η *Ομήρου Ιλιάδα* και η *Ομήρου Οδύσσεια* της Σοφία Ζαραμπούκα αποτελούν ένα ελκυστικό ανάγνωσμα για μικρούς και μεγάλους, η τριλογία του Αισχύλου *Ορέστεια* με το έντονο τραγικό στοιχείο και τις σκηνές βίας μέσα στην οικογένεια φαίνεται να απευθύνονται σε ένα διαηλικιακό κοινό και όχι μόνο στο μικρό αναγνώστη. Τα έργα της τριλογίας αν και λειτουργούν ως διασκευές, εντούτοις λόγω του τραγικού οικογενειακού τους θέματος προσκρούουν στις αναμενόμενες προσδοκίες του κοινού που ενδεχομένως θεωρεί αυτά τα σημαντικά έργα ανάγνωσμα μεγαλύτερης ηλικίας παιδιών ή και ενηλίκων. Το έργο *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, αντιθέτως προσελκύει παιδιά και νέους και λόγω του θέματός του, που παραμένει επίκαιρο και λόγω της ενασχόλησης των παιδιών στα σχολεία με θέματα πολέμων όλων των εποχών.

Η συμβολή της εργασίας αυτής έγκειται στην διερεύνηση για την κατανόηση των μηχανισμών που μεσολαβούν μεταξύ των αφηγηριακών κειμένων και των δευτερογενών σε έξι έργα της Σοφίας Ζαραμπούκα τα οποία ανανεώνουν το ενδιαφέρον των παιδιών

των τελευταίων δεκαετιών για την αρχαία ελληνική γραμματεία και τον πολιτισμό των
επικών, τραγικών και κωμικών θεατρικών κειμένων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτεύουσα βιβλιογραφία

I

Ζαραμπούκα Σοφία (2001α). *Ορέστεια 1. Αισχύλου Αγαμέμνων*. Αθήνα: Κέδρος

Ζαραμπούκα Σοφία (2001β). *Ορέστεια 2. Αισχύλου Χοηφόροι*. Αθήνα: Κέδρος

Ζαραμπούκα Σοφία (2001γ). *Ορέστεια 3. Αισχύλου Ευμενίδες*. Αθήνα: Κέδρος

Ζαραμπούκα Σοφία (2003α). *Ομήρου Ιλιάδα*. Αθήνα: Κέδρος

Ζαραμπούκα Σοφία (2003β). *Ομήρου Οδύσσεια*. Αθήνα: Κέδρος

Ζαραμπούκα Σοφία (2019). *Αριστοφάνη Ειρήνη*. Αθήνα: Πατάκης

II

Aeschyli (1972). *Septem quae supersunt tragoedias*, edidit D. Page, Αθήνα: Καρδαμίτσα

Aristophanis (1978). *Comoediae Tomus II*, F.W. Hall & W. M. Geldart, Αθήνα: Καρδαμίτσα

Αισχύλος (1992) *Ορέστεια. Αγαμέμνων*. Μτφρ. Τάσος Ρούσσος. Αθήνα: Κάκτος

Αισχύλος (1992) *Ορέστεια. Χοηφόροι*. Μτφρ. Τάσος Ρούσσος. Αθήνα: Κάκτος

Αισχύλος (1992) *Ορέστεια. Ευμενίδες*. Μτφρ. Τάσος Ρούσσος. Αθήνα: Κάκτος

Αριστοφάνης (2000) *Ειρήνη*. Μτφρ. Γιάννης Βαρβέρης. Αθήνα: Πατάκης

Όμηρος (2015) *Ιλιάδα*, Μτφρ. Κακριδής Ιωάννης & Καζαντζάκης Νίκος. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη

West Stephanie – Heubeck Alfred, Hainsworth John Bryan (2004). *Ομήρου Οδύσσεια. Κείμενο και Ερμηνευτικό Υπόμνημα*. Τόμος Α΄. Μτφρ. Μαρία Καίσαρ, επιμ. Αντώνης Ρεγκάκος. Αθήνα: Δ. Ν. Παπαδήμα

Heubeck Alfred – Hoekstra Arge (2005). *Ομήρου Οδύσσεια. Κείμενο και Ερμηνευτικό Υπόμνημα*. Τόμος Β΄. Μτφρ. Ρένα Χαμέτη, επιμ. Αντώνης Ρεγκάκος. Αθήνα: Δ. Ν. Παπαδήμα

Russo Joseph – Fernandez-Galiano Manuel – Heubeck Alfred (2005). *Ομήρου Οδύσσεια. Κείμενο και Ερμηνευτικό Υπόμνημα*. Τόμος Γ΄. Μτφρ. Φιλίω Φιλίππου, επιμ. Αντώνης Ρεγκάκος. Αθήνα: Δ. Ν. Παπαδήμα

Δευτερεύουσα βιβλιογραφία

Burian P., (2010). «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής» στο *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* επιμ. Ρ. Ε. Easterling μτφρ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης

Buxton R. (2005). *Οι ελληνικοί μύθοι. Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*. Επιμέλεια: Δανιήλ Ι. Ιακώβ. Μτφρ: Τάσος Τυφλόπουλος. Επιμέλεια σειράς: Αντώνης Ρεγκάκος. Αθήνα: Πατάκης

De Romilly Jacqueline, (2014). *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*. Μτφρ. Θεώνη Χριστοπούλου – Μικρογιαννάκη. Αθήνα: Καρδαμίτσα

Dover K.J. (2005). *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*. Μτφρ. Φάνης Ι. Κακριδής. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Easterling P. E., & Knox B. M.W, (2006). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή. Αθήνα: Εκδόσεις Δ. Ν. Παπαδήμα

Easterling P. E., (2010). «Μορφολογία και παράσταση» στο *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καμπριτζ* επιμ. Ρ. Ε. Easterling μτφρ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης

Fischer – Lichte E., (2013). *Θέατρο και μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*. Μτφρ. Νατάσα Σιουζουλή, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος. Αθήνα: Πατάκης

Genette Gerand, (2017). *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*. Μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος, Αθήνα: Πατάκης

Genette Gerand, (2018). *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*. Μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Hunt Peter, (2001). *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*. Μτφρ. Ευγ. Σακελλαριάδου – Μ. Κανατσούλη. Αθήνα: Πατάκης

Hölscher Uno, (1999). «*Οδύσσεια: ένα έπος ανάμεσα στο παραμύθι και τη λογοτεχνία*», στο *Επιστροφή στην Οδύσσεια. Δέκα κλασικές μελέτες*. Επιλογή και επιμέλεια Ιακώβ Δ., Καζάζης Ι., Ρεγκάκος Α. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας

Jakobson Roman (1959). «On Linguistic Aspects of Translation»

Ανακτημένο από: <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>

Ladmiral J. – R., (1991). «*Η μετάφραση: των κλασικών κειμένων;*»

Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2020 από:

http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/education/translation/proposal_studies/page_001.html

Lesky Albin (2003). *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων. Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή*. Α' τόμος. Μτφρ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Lesky Albin (2015). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Δέσποινα Κυριακίδη.

Martinez, M., Stier, C., & Falcon, L. (2016). «Judging a Book by Its Cover: An Investigation of Peritextual Features in Caldecott Award Books», *Children's Literature in Education*, 2, 200-235.

Moebius William (1986). «Introduction to picturebook codes», *Word and Image*, vol 2 no 2 σ. 141-151.

Ανακτήθηκε 10 Ιανουαρίου 2020 από:

<http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/132778/27988820/1537113781603/Moebius+on+picture+books.pdf?token=yuqBLd3enVuMPIRDOuQA3Qt6cx4%3D>

Montanari F. (1991). «Μεταφράζοντας από ελληνικά στα ελληνικά». Ανακτημένο 15 Δεκεμβρίου 2019 από:

http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/education/translation/proposal_studies/page_003.html

Munday Jeremy, (2004). *Μεταφραστικές σπουδές. Θεωρίες και εφαρμογές*. Μτφρ. Αγγ. Φιλιππάτος. Αθήνα: Μεταίχμιο

Nodelman, Perry (2009). *Λέξεις για εικόνες. Η αφηγηματική τέχνη του παιδικού εικονογραφημένου βιβλίου*. Μτφρ. Π. Πανάου. Αθήνα: Πατάκης

O' Sullivan E. (2010). *Συγκριτική παιδική λογοτεχνία*. Μτφρ. Π. Πανάου & Ε. Ξυνή. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

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

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

Stephens & McCallum, (1998). *Retelling Stories, Framing Culture*. New York:Routledge

Taplin Oliver (2010). «Οι μαρτυρίες των εικόνων» στο *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καμπριτζ* επιμ. Ρ. Ε. Easterling μτφρ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης

Youngs, S. (2012). «Understanding history through the visual images in historical fiction». *Language Arts*, 89(6), 379-395.

Youngs, S., & Serafini, F. (2013). «Discussing Picturebooks Across Perceptual, Structural and Ideological Perspectives», *Journal of Language and Literacy Education*, 9(1), 185-200.

Zethsen – Korning, K. (2009). Intralingual translation: An attempt at description. *Meta* 54 (4) p. 795 - 812.

Lesky A., (2015). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Αγ. Τσοπανάκη. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Δ. Κυριακίδη

Αναγνωστόπουλος Β. Δ. (1996). «Τέχνη και τεχνική της αφήγησης στο σχολείο» στο *Από το παραμύθι στα κόμικς. Παράδοση και νεοτερότητα* επιμ. Ευάγγελος Γρ. Αυδίκος, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών Δ.Π.Θ, Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας

Αναγνωστοπούλου Διαμάντη, (2007). *Λογοτεχνική πρόσληψη στην προσχολική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση*. Αθήνα: Πατάκης

Αντωνίου Χρήστος Ηρ. (1989). *Η μεταφορά των κωμωδιών του Αριστοφάνη σε κόμικς*. Αθήνα: Ύψιλον

Ασωνίτης Πολυδεύκης, (2001). *Η εικονογράφηση στο βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Καστανιώτη

Βαλσαμίδου Λίνα Π., Κυρίδης Αργύρης και Βαμβακίδου Ιφιγένεια (2011). «Η πολυτροπικότητα στους τίτλους των σχολικών εφημερίδων» στο *Βίωμα, μεταφορά και πολυτροπικότητα* επιμ. Μάριος Πουρκός και Ελένη Κατσαρού. Αθήνα: Νησίδες.

Βαρελά Αγγελική (1993). «Το χιούμορ στην παιδική λογοτεχνία» στο *Παιδική Λογοτεχνία: Θεωρία και πράξη* πρώτος τόμος, επιμ. Άντα Κατσίκη- Γκιβάλου. Αθήνα: Καστανιώτης.

Γαβρηλίδου Σοφία, (2010). «Τιτλοφόρηση και χιούμορ στην παιδική λογοτεχνία». *Διακείμενα* 12, σ. 39-48.

Γαβρηλίδου Σοφία, (2011). «Μεταφράσεις - Διασκευές στην ελληνική Παιδική λογοτεχνία» στο Δ. Δαμιανού & Σ. Οικονομίδου (επιμ.) *Αφηγήσεις που δε τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*. Αθήνα: Παπαδόπουλος

Γιαννικοπούλου Αγγελική (2004). «Το χιούμορ της εικόνας στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο». *Κείμενα*, τ. 1, Νοέμβριος 2004, 1-22.

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

Γιαννικοπούλου Αγγελική, (2016). *Το εικονογραφημένο βιβλίο στην Προσχολική Εκπαίδευση. Φιλαναγνωστικές δράσεις*. Αθήνα: Πατάκης

Γραμματάς Θόδωρος (1999). *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*. Αθήνα: Τυπωθήτω

Γραμματάς Θόδωρος & Μουδατσάκης Τηλέμαχος, (2008). *Θέατρο και πολιτισμός στο σχολείο. Για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*. Ρέθυμνο: Ε. ΔΙΑ.Μ.ΜΕ

Γραμματάς Θόδωρος (2017). *Θεατρική Αγωγή και Παιδεία*. Αθήνα: Διάδραση

Δημητρούλια, Τ. & Κεντρωτής, Γ. (2015). *Λογοτεχνική Μετάφραση. Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5252/1/00_master_document.pdf
(Ανακτήθηκε στις 30/12/2019)

Ζερβού Αλεξάνδρα, (1993). *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων. Ο Ροβινσώνας, η Αλίκη και το Παραμύθι χωρίς όνομα*. Αθήνα: Οδυσσέας

Ζερβού Αλεξάνδρα, (1996). «Βιβλία παιδικά, μύθοι και κώδικες ενηλίκων» στο *Από το παραμύθι στα κόμικς. Παράδοση και Νεωτερικότητα*, επιμ. Ευάγγελος Γρ. Αυδίκος
Αθήνα: Οδυσσέας

Ζερβού Αλεξάνδρα, (2003). *Το παιχνίδι της ποιητικής δημιουργίας στην Ιλιάδα και την Οδύσσεια. Για μια θεωρία της ομηρικής ποιητικής*. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα

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

Ζερβού Αλεξάνδρα, (2006). «Ελληνική αρχαιότητα, μύθος και κλασικό παιδικό βιβλίο», *Κείμενα* τεύχος 4, σ. 1-15. Ανακτήθηκε από:
<http://keimena.ece.uth.gr/main/t4/arthra/tefxos4/downloads/zervou.pdf>

Ζερβού Αλεξάνδρα, (2012). *Στη χώρα των θαυμάτων. Το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών – ενηλίκων*. Αθήνα: Πατάκης

Κακριδής Φάνης, (2005). *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών

Καλκάνη Ελένη, (2004). *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι Διασκευές του Αριστοφάνη*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος

Καλκάνη Ελένη, (2006). «Οι διασκευές αριστοφανικών κωμωδιών για παιδιά: το παράδειγμα της Ειρήνης, από τη Σ. Ζαραμπούκα». *Κείμενα*, τεύχος 4, σ.1-21. Ανακτήθηκε από: <http://keimena.ece.uth.gr/main/t4/arthra/tefxos4/downloads/kalkani.pdf>

Καλκάνη Ελένη, (2011). «Κριτικός ρεαλισμός και παρωδιακό πανόραμα του σύγχρονου νεοελληνικού βίου – Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη σε κόμικς» στο Δ. Δαμιανού & Σ. Οικονομίδου (επιμ.) *Αφηγήσεις που δε τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*. Αθήνα: Παπαδόπουλος

Καλλίνης Γιώργος (2005). *Εγχειρίδιο αφηγηματολογίας. Εισαγωγή στην τεχνική της αφήγησης*. Αθήνα: Μεταίχμιο

Καλογήρου Τζίνα (2010). «Προκαλώντας το παρελθόν: το σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο για παιδιά στο φως της καλλιτεχνικής παράδοσης των αιώνων». *Διακείμενα* 12, σ.57-65.

Κανατσούλη Μένη, (1999). «Εικονογράφηση στο παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο: μια διαφορετική προσέγγιση των στοιχείων της αφήγησης σε μια λογοτεχνική ιστορία» στο *Λογοτεχνία και Εκπαίδευση*, επιμ. Αποστολίδου Βενετία – Χοντολίδου Ελένη. Αθήνα: Τυπωθήτω

Κανατσούλη Μένη, (2002). *Αμφίσημα της Παιδικής Λογοτεχνίας. (Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολυπολιτισμικότητα)*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες

Κανατσούλη Μένη, (2004). *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω.

Κανατσούλη Μένη, (2007). *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας: σχολικής και προσχολικής ηλικίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Κανατσούλη Μένη, (2010). «Το εικονογραφημένο βιβλίο για παιδιά σήμερα και οι δέκα νέες εντολές», *Διακείμενα* 12, σ. 49-56.

Κανατσούλη Μένη, (2012). «Ξαναδιαβάζοντας το παρελθόν μέσα από τα βιβλία για παιδιά: ελληνικότητα ή/vs παγκοσμιοποίηση;», *Διακείμενα* 14, σ. 65-77.

Κανατσούλη Μένη, (2015). «Διεικονικότητα και εικονογραφημένο βιβλίο: πολιτισμικές διαδρομές στο χώρο και στο χρόνο». Ανακτήθηκε 4 Μαρτίου 2020 από: http://utopia.duth.gr/~mdimasi/cng/index.htm_files/Kanatsouli.pdf

Καργιώτης Δημήτρης, (2017). *Γεωγραφίες της μετάφρασης. Χώροι, κανόνες, ιδεολογίες*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική

Καυάλης Δ. Γ., (1998). *Μελέτες για την Παιδική Λογοτεχνία*. Ιωάννινα: Πανεπιστημίο Ιωαννίνων, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης

Κατωμένος Ερατοσθένης, (2003). *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*. Αθήνα: Πατάκης

Κόρκα Νικολέττα, (2019). «Μεταφραστικές παρεμβάσεις και τροποποιήσεις στο διήγημα «Η Στραβοκόσταινα» του Αργύρη Εφταλιώτη κατά τη μεταφορά του στην Νεοελληνική για παιδιά και νέους». Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2020 από:
<http://ejournals.lib.auth.gr/iti/article/view/7283/7035>

Κουλουμπή – Παπαπετροπούλου Κυριακή, (1993). «Η τέχνη της αφήγησης ως δυνατότητα πρώτης γνωριμίας του παιδιού με τη λογοτεχνία» στο *Παιδική Λογοτεχνία: Θεωρία και πράξη* πρώτος τόμος, επιμ. Άντα Κατσίκη - Γκιβάλου. Αθήνα: Καστανιώτης.

Λαδογιάννη Γεωργία (2011). *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα: ιστορία και κείμενα*. Αθήνα: Παπαζήσης

Μαστροθανάσης Κ., & Καπλάνη Π. (2006). «Το χιούμορ στα παιδικά εικονογραφημένα βιβλία». *Virtual school: The sciences of Education online*, τόμος 3, τεύχος 3, σ. 1-8.

Ανακτήθηκε από:

https://www.academia.edu/4095661/%CE%9C%CE%B1%CF%83%CF%84%CF%81%CE%BF%CE%B8%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%83%CE%B7%CF%82_%CE%9A.%CE%9A%CE%B1%CF%80%CE%BB%CE%AC%CE%BD%CE%B7_%CE%A0._2006_.%CE%A4%CE%BF_%CF%87%CE%B9%CE%BF%CF%8D%CE%BC%CE%BF%CF%81_%CF%83%CF%84%CE%B1_%CF%80%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AC_%CE%B5%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B7%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B1_%CE%B2%CE%B9%CE%B2%CE%BB%CE%AF%CE%B1.Virtual_School_The_sciences_of_Education_Online_3_3_.%CE%98%CE%B5%CF%83%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CE%BA%CE%B7_%CE%91%CF%8

[1%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%BF_%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CE%B5%CF%80%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AE%CE%BC%CE%B9%CE%BF_%CE%98%CE%B5%CF%83%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CE%BA%CE%B7%CF%82](#)

Μαυρομούστακος Πλάτων, (2005). *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000: μια επισκόπηση*. Αθήνα: Καστανιώτης

Μαρωνίτης Δ. Μ. (2000). «Θέματα και προβλήματα ενδογλωσσικής μετάφρασης στην εκπαίδευση». Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:

http://www.greeklanguage.gr/greekLang/ancient_greek/education/translation/proposal_studies/page_002.html (Ανακτήθηκε 11-1-2020)

Μαρωνίτης Δ. Μ. (2001). «Ενδογλωσσική ανισοτιμία». Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:

http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_f2/index.html

(Ανακτήθηκε 11-1-2020)

Μουλά Ευαγγελία (2006). *Ο τραγικός μύθος της αρχαιότητας για την παιδική ηλικία, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος*

Μουλά Ευαγγελία (2010). *Αρχαία τραγωδία και παιδιά. Όροι πρόσληψης και διαμόρφωσης εθνικής συνείδησης στη μεταπολεμική Ελλάδα*. Αθήνα: Κριτική

Μουλά Ευαγγελία (2011). «Διασκευές αρχαίων τραγωδιών για παιδιά: Από την ιδεολογική στράτευση στον εθνικό σκοπό έως τη χειραφέτηση, την πολυφωνία και ανατροπή» στο Δ. Δαμιανού & Σ. Οικονομίδου (επιμ.) *Αφηγήσεις που δε τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*. Αθήνα: Παπαδόπουλος

Μπενέκος Αντώνης Π. (1981). *Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*. Αθήνα: Δίπτυχο

Μπενέκος Αντώνης Π. (1984). «Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο: αιτήματα και προβλήματα» *Διαβάζω* 94 σ. 34-40.

Μπενέκος Αντώνης Π. (1990). «Παιδευτικές λειτουργίες του εικονογραφημένου βιβλίου», *Διαβάζω* 248, σ. 32-37.

Νταμπακάκης Χρήστος (2012). *Δίκαιο και τραγωδία: συγκριτική θεώρηση των περί δικαίου αντιλήψεων των τριών αρχαίων τραγικών και οι σύγχρονες προεκτάσεις της*. Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Σχολή Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Δικαίου.

Εαστέρνου, Μ. (2013). «Η ψηφιακή αφήγηση στην εκπαίδευση. Διεθνείς και ελληνικές πρακτικές».

Ανακτημένο από: https://www.plogos.gr/TEYXH/2013_1_pdf/3xesternou.pdf

Παπαδόπουλος Σίμος (2011). «Η Ειρήνη του Αριστοφάνη για κοινό ανηλίκων θεατών: Παιδαγωγικές διαστάσεις».

Ανακτήθηκε

από:

<https://eclass.duth.gr/modules/document/file.php/ALEX03236/%CE%A6%20-%20CE%A3%CE%99%CE%9C%CE%9F%CE%A3%20%CE%A0%CE%91%CE%A0%CE%91%CE%94%CE%9F%CE%A0%CE%9F%CE%A5%CE%9B%CE%9F%CE%A3%20-%20CE%95%CE%99%CE%A1%CE%97%CE%9D%CE%97%202011%20-%20CE%A6.pdf>

Παπαδοπούλου – Μανταδάκη Σμαράγδα (2017). *Αρχαίες ελληνικές τραγωδίες σε διασκευή για παιδιά. Η δημιουργική γλώσσα στη διδακτική πράξη*. Αθήνα: Gutenberg

Παπαντωνάκης Γιώργος, & Κωτόπουλος Τριαντάφυλλος, (2011). *Σκηνικό, χαρακτήρες, πλοκή. Διαβάζοντας ένα λογοτεχνικό κείμενο για παιδιά και νέους*. Αθήνα: Ίων

Πατσαλίδης Σάββας (2013). *Θεατρικές παρεμβάσεις*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Οικονομίδου Σούλα (2010). «Ο ενεργός αναγνώστης μπροστά στα κείμενα και στις εικόνες». *Διακείμενα* 12, σ. 67-81.

Οικονομίδου Σούλα (2011). «Εισαγωγή – Θεωρητικά προλεγόμενα» στο Δ. Δαμιανού & Σ. Οικονομίδου (επιμ.) *Αφηγήσεις που δε τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*. Αθήνα: Παπαδόπουλος

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

Οικονομίδου Σούλα, (2018). *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεωτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*. Αθήνα: Πατάκης

Ράσσογλου Παρασκευή, (2013). *Νεοελληνικές μεταφράσεις της Μήδειας του Ευριπίδη*. Διδακτορική διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας

Σεραφείμ, Κ. & Φεσάκης Γ. (2010). «Εκπαιδευτικές εφαρμογές ψηφιακής αφήγησης: Διδακτική προσέγγιση για το Νηπιαγωγείο».

Ανακτημένο από: <http://korinthos.uop.gr/~hcicte10/proceedings/64.pdf>

Σδρούλια Ε. & Τσιλιμένη Α. (2017). «Ο ρόλος των περικειμενικών στοιχείων του εξωφύλλου στη διαμόρφωση άποψης από παιδιά προσχολικής ηλικίας ως προς την επιλογή ενός εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου», *Κείμενα* 25. Ανακτημένο στο:

http://keimena.ece.uth.gr/main/index.php?option=com_content&view=article&id=396:t25-sdroulia&catid=69:-25&Itemid=105

Σιβροπούλου Ειρήνη Θ. (2000). *Το κείμενο και η εικόνα στις εικονογραφημένες μικρές ιστορίες της Σ. Ζαραμπούκα (1970-2000)*. Διδακτορική διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Παιδαγωγική Σχολή, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης.

Σιβροπούλου Ρένα (2004). *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών. Θεωρητικές και διδακτικές διαστάσεις*. Αθήνα: Μεταίχμιο

Σπανάκη Μαριάννα (2011). *Ο Καζαντζάκης και η Παιδική Λογοτεχνία. Μύθος και Ιστορία στα Μυθιστορήματα, Ο Μέγας Αλέξανδρος – Στα Παλάτια της Κνωσού*. Κύπρος: Gutenberg.

Σταματάκος Ίων (2006). *Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Δεδεμάδη

Τζιτζιλί Ε. (2016). *Το κωμικό του χαρακτήρα/ ήρωα στο σύγχρονο εικονογραφημένο μικροαφήγημα (1990-2010)*. Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Σχολή Επιστημών Αγωγής, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών.

Τσιλιμένη Τασούλα, (2007). *Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο: Όψεις και απόψεις*. Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας

Τσιτσανούδη Ν., (2006). *Η λαϊκή γλώσσα των ειδήσεων*. Αθήνα: Εμπειρία Εκδοτική

Τσοπανάκης Αγαπητός, (2006). *Εισαγωγή στον Όμηρο*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη

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

Φαρίνου – Μαλαματάρη, Γεωργία. (2001). «Αφήγηση / Αφηγηματολογία: Μία επισκόπηση», *Νέα Εστία*, τομ. 149, τεύχος 1735, σ. 972 -1017.

Χοντολίδου Ελένη (1999). «Εισαγωγή στην έννοια της πολυτροπικότητας», *Γλωσσικός Υπολογιστής*, 1, σ. 115-118. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

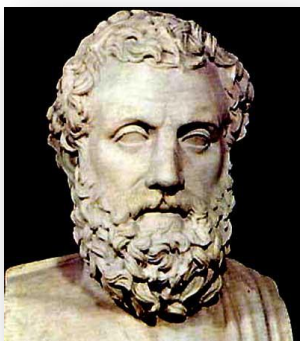
Ανακτημένο στο <http://www.komvos.edu.gr/periodiko/periodiko1st/themati>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Α. Οι βιογραφίες των συγγραφέων και της εικονογράφου

Οι βιογραφίες των συγγραφέων και της εικονογράφου δίνονται κατά αλφαβητική σειρά.

1. Αισχύλος (526 – 455 π. Χ)



Ο Αισχύλος γεννήθηκε το 525/524 π.Χ. στην Ελευσίνα και πατέρας του ήταν ο ευγενής γαιοκτήμονας, Ευφορίωνας. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν τα Ελευσίνια μυστήρια επηρέασαν την πνευματική του εξέλιξη (Lesky, 2014:345). Ο ποιητής έζησε την κατάλυση της τυραννίδας, τις δραστικές μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη και πολέμησε εναντίον των Περσών στη μάχη του Μαραθώνα το 490 π. Χ. αλλά και στην ναυμαχία της Σαλαμίνας το 480 π. Χ. (de Romilly, 2014:84). Οχτώ χρόνια μετά τη ναυμαχία, το 472 π. Χ., ο Αισχύλος παρουσίασε τη πρώτη τραγωδία του, *Πέρσαι*, που διασώθηκε ολόκληρη, με σκοπό «να αποθανατίσει τη ναυμαχία της Σαλαμίνας» (de Romilly, 2014:84), αποσπώντας το πρώτο βραβείο. Η πρώτη του νίκη σε δραματικούς αγώνες ήταν, σύμφωνα με το *Πάριο Χρονικό*, το 484 π. Χ., ενώ όσο ζούσε νίκησε άλλες δώδεκα φορές (Lesky, 2015:345).

Το 470 π. Χ., ο ποιητής πήγε στις Συρακούσες, στην αυλή του τυράννου Ιέρωνα για λόγους που δεν γνωρίζουμε, ενώ για την Σικελία αναχώρησε και άλλη μια φορά. Αυτή η δεύτερη αναχώρηση, ίσως να οφείλεται σε πολιτικά αίτια κατά το Lesky (2003:122 και 2015:346), όπως διαφαίνεται και από ένα χωρίο των *Βατράχων* του

Αριστοφάνη, το οποίο αφήνει να εννοηθεί ότι υπήρχε κάποια διάσταση ανάμεσα στον ποιητή και το αθηναϊκό κοινό. Στην πρώτη του επίσκεψη στην αυλή του Ιέρωνα, ο Αισχύλος ανέβασε για δεύτερη φορά την τραγωδία *Πέρσαι*, (Lesky, 2015:345). Εκεί μάλιστα συνέθεσε και παρουσίασε την τραγωδία του *Αίτναιαι*, (ή *Αίτναι* ή *Αίτνα*) «με σκοπό να υμνήσει, όπως ο 1^{ος} Πυθιονίκος του Πινδάρου», την ίδρυση της Αίτνας, (de Romilly, 2014:84), στην οποία ο Ιέρωνας όρισε ως βασιλιά το γιό του, Δεινομένη (Κακριδής, 2005:119 και Lesky, 2015:346). Το 468 π. Χ., ο Αισχύλος, διαγωνίστηκε με τον Σοφοκλή βγαίνοντας δεύτερος, ενώ τον αμέσως επόμενο χρόνο απέσπασε το πρώτο βραβείο με την *Θηβαϊκή τριλογία* (Lesky, 2003:138, Lesky, 2015:345-346 και de Romilly, 2014:84). Η τελευταία του νίκη ήταν το 458 π.Χ με την τριλογία *Ορέστεια*, η οποία είναι «η μοναδική συνεχόμενη τριλογία, που μας σώθηκε» (Lesky, 2003:184).

Ο Αισχύλος πέθανε στη Γέλα στα 456/455 π.Χ. και «ο τάφος του έγινε ευλαβικό προσκύνημα για τους υπηρέτες της τραγικής Μούσας» (Lesky, 2015:346). Οι Αθηναίοι τον τίμησαν με ένα ιδιαίτερο νόμο, σύμφωνα με τον οποίο επιτρεπόταν σε όποιον ήθελε, να συμμετέχει στον διαγωνισμό με έργα του μεγάλου τραγικού· αλλά «το πιο μεγαλοφυές μνημείο όμως», όπως τονίζει ο Lesky (2015:346), «για τον μέγιστο τραγικό το έστησε ο Αριστοφάνης στους Βατράχους». Την τέχνη της τραγικής ποίησης συνέχισαν και οι δύο γιοι του Αισχύλου, ο Ευαίωνας και ο Ευφορίωνας, γράφοντας τραγωδίες. Ο Ευφορίωνας μάλιστα, σύμφωνα με την υπόθεση της *Μήδειας* του Ευριπίδη, νίκησε σε δραματικό αγώνα τον Σοφοκλή το 431 π. Χ. (Lesky, 2015:346).

Η παράδοση αποδίδει στον Αισχύλο 70 με 90 τραγωδίες (de Romilly, 2014:85). Από την πλούσια αυτή συλλογή σώθηκαν ολόκληρες μόνο επτά τραγωδίες του: *Πέρσαι* (472 π. Χ.), *Επτά επί Θήβας* (467 π.Χ.), *Ικέτιδες* (463 π. Χ) η τριλογία *Ορέστεια* (Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες) (458 π. Χ.) και ο *Προμηθεύς Δεσμώτης* που δεν γνωρίζουμε τη χρονολόγησή του (de Romilly, 2014:85). Από τις υπόλοιπες τραγωδίες σώθηκαν μόνο τίτλοι, μικρά αποσπάσματα ή «μαρτυρίες για διάφορες σκηνές που διατηρήθηκαν στις μνήμες (όπως η μακρά πονεμένη σιωπή του Αχιλλέα στην αρχή των *Φρυγών*)» (de Romilly, 2014:85).

Το θέμα όλων των δραμάτων της αισχύλειας ποίησης είναι μυθικό. Εξάιρεση αποτελεί η τραγωδία *Πέρσαι* που το θέμα της είναι ιστορικό και αφορά το πρόσφατο γεγονός της ναυμαχίας της Σαλαμίνας, στην οποία, όπως προαναφέρθηκε πολέμησε και ο

ίδιος ο ποιητής. Η Jacqueline de Romilly (2014:85) παρατηρεί ότι «ο Αισχύλος πραγματευόμενος το πρόσφατο αυτό ιστορικό γεγονός του δίνει στην πραγματικότητα το μεγαλείο του μύθου». Το ίδιο όμως θέμα πραγματεύεται και ο Φρόνιχος στις *Φοίνισσες* και τα δύο έργα δείχνουν την περσική πανωλεθρία και όχι την ελληνική νίκη, γεγονός που αποδεικνύει την επίδραση που είχαν οι *Φοίνισσες* στους *Πέρσες* (Lesky, 2015:349 και de Romilly, 2014:85). Ο Αισχύλος εκτός από μεγάλος τραγικός ποιητής, όπως τονίζει ο Φ. Κακριδής «είχε και γνήσια κωμική φλέβα», η οποία γίνεται εμφανής στα δύο σατυρικά του δράματα, *Προμηθεύς πυρκαεύς* και *Δικτυούλκοι* (ψαράδες που τραβούν τα δίχτυα) (Κακριδής, 2015:121).

Η συνεισφορά του Αισχύλου στην εξέλιξη της δραματικής ποίησης ήταν μεγάλη. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, μας πληροφορεί ότι «τον αριθμό των υποκριτών πρώτος ο Αισχύλος τον αύξησε από ένα σε δύο, ελάττωσε τα μέρη του χορού και έδωσε πρωταγωνιστική θέση στο διάλογο (Lesky, 2003:45). Επιπλέον, ο *Βίος* του αναφέρει ότι ο ποιητής ήταν ο πρώτος που «στόλισε την σκηνή και εντυπωσίασε τους θεατές με τη λαμπρότητα του θεάματος: ζωγραφίες και μηχανές, με βωμούς και τάφους, με σάλπιγγες και φαντάσματα νεκρών και *Ερινύες*» (Κακριδής, 2005:120-121). Ο Gilbert Murray χαρακτηρίζει τον Αισχύλο «δημιουργό της τραγωδίας» (de Romilly, 2014:96), καθώς μέσω της δραματικής του τέχνης, η τραγωδία απέκτησε τη μορφή με την οποία την γνωρίζουμε.

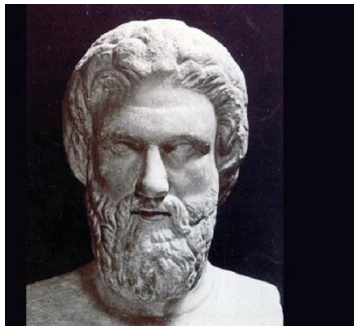
Ένα εντυπωσιακό στοιχείο της δραματικής τέχνης του Αισχύλου, όπως επισημαίνει ο R. P. Winnington-Ingram είναι η τριλογία (Easterling-Knox, 2006:376). Ήταν κανόνας στους δραματικούς αγώνες, κάθε ποιητής να διδάσκει τρεις τραγωδίες, οι οποίες συνοδεύονταν από ένα σατυρικό δράμα. Τα τέσσερα αυτά δράματα μπορούσαν να είναι από θεματικής άποψης ασύνδετα μεταξύ τους. Η καινοτομία του Αισχύλου είναι ότι «διδάσκει τρεις τραγωδίες που πραγματεύονταν διαδοχικά στάδια του ίδιου μύθου και ένα σατυρικό δράμα με στενή θεματική συνάφεια (Easterling-Knox, 2006:376). Από τις τριλογίες του, όπως προαναφέρθηκε ολόκληρη σώζεται μόνο μία, η *Ορέστεια*. Το γεγονός αυτό μας δίνει την δυνατότητα να κατανοήσουμε, αφενός τον τρόπο, που ο ποιητής χρησιμοποίησε «αυτή τη δραματική μορφή, προκειμένου να διερευνήσει την ανθρώπινη μοίρα σε μια εκτεταμένη χρονική κλίμακα» και αφετέρου τον τρόπο, που

«πέτυχε τη δημιουργία ενός ενιαίου κατ' ουσίαν καλλιτεχνικού έργου» (Easterling-Κnox, 2006:376-377).

Ολόκληρο το έργο του ποιητή χαρακτηρίζεται από μέγεθος και όγκο. «*Η ποιητική του γλώσσα είναι κατάφορτη από εντυπωσιακές εικόνες, τολμηρές μεταφορές και σύνθετα*». Τα χορικά του τραγούδια είναι μακρόσυρτα, ενώ οι χαρακτήρες και τα πάθη τους υπερβαίνουν τα κοινά μέτρα (Κακριδής, 2015:120). Στην ποίησή του ο Αισχύλος χρησιμοποιεί όλα τα μέσα (σύνθετες λέξεις, περιφράσεις κ.α.) που θεωρεί κατάλληλα, προκειμένου να ξενίσει και να προκαλέσει έκπληξη στον θεατή, ενώ αρέσκεται να αναμειγνύει μέσα σε ένα λυρικό διάλογο τα πρόσωπα με το χορό (de Romilly, 2014:94).

Ο Φ. Κακριδής σημειώνει ότι οι αισχύλειες τραγωδίες δίδαξαν τον δρόμο του τραγικού· το δρόμο δηλαδή «*από την περισσή δύναμη στην ύβρη, από την ύβρη στην άτη και στην καταστροφή, την αδυναμία του ανθρώπου απέναντι στους θεούς, πώς παγιδεύεται από την ίδια του την ελευθερία, όποιος αντιστρατεύεται τις θεϊκές βουλήσεις, πώς υπερβαίνει τα όριά του, πώς τελικά συντρίβεται, όταν με τις πράξεις του ταραξεί την παγκόσμια τάξη*». Ρυθμιστής σ' όλα αυτά και φύλακας της παγκόσμιας τάξης είναι ο Δίας, τον όποιο ο ποιητής τον ταυτίζει τόσο με την απόλυτη δύναμη, όσο και με την δικαιοσύνη (Κακριδής, 2015:121). Τα βασικά στοιχεία της αισχύλειας ποίησης είναι η έκπληξη και το δίπολο θεοί – άνθρωποι. Ο Αισχύλος είναι ένας θρησκευτικός στοχαστής που προσπαθεί μέσα από την ποίησή του να απαντήσει στο αιώνιο ερώτημα για το ανίκητο θείο και τις δυνατότητες της ανθρώπινης βούλησης (Παπαδοπούλου – Μανταδάκη, 2017:17-18).

2. Αριστοφάνης (445 – 385 π.Χ.)



Ο πιο γνωστός εκπρόσωπος της αττικής κωμωδίας είναι ο Αθηναίος Αριστοφάνης (445 – 385 π.Χ.), ο οποίος γεννήθηκε στο Κυδαθήναιο, τη σημερινή Πλάκα. Το πρώτο του έργο ήταν οι *Δαιταλείς* (Συμποσιαστές), το οποίο παρουσιάστηκε το 427 π. Χ. και πήρε το δεύτερο βραβείο. Δύο χρόνια αργότερα, το 429 π. Χ. πέτυχε την πρώτη του νίκη στα Λήναια με το έργο *Άχαρνείς*. Γνωρίζουμε ότι έχει γράψει περίπου 40 κωμωδίες από τις οποίες έχουν σωθεί οι 11. Από τις σωζόμενες κωμωδίες οι εννέα αποτελούν τα μόνα έργα της Παλαιάς κωμωδίας, ενώ οι άλλες δύο τα μόνα έργα της Μέσης, καθώς γράφτηκαν μετά το 400 π. Χ.

Σύμφωνα με τον Φ. Κακριδή, οι αριστοφανικές κωμωδίες, που ανήκουν στην Αρχαία ή Παλαιά κωμωδία, διακρίνονται ανάλογα με το θέμα τους σε δύο κατηγορίες. Στη πρώτη κατηγορία εντάσσονται οι κωμωδίες με πολιτικά και κοινωνικά θέματα: οι *Άχαρνείς* (425 π. Χ.), οι *Ίππεις* (424 π. Χ.), οι *Σφήκες* (422 π. Χ.), η *Ειρήνη* (421 π. Χ.) και η *Λυσιστράτη* (411 π. Χ.), ενώ στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται οι κωμωδίες με θέματα από την πνευματική ζωή: *Νεφέλαι* (423 π. Χ.), *Θεσμοφοριάζουσai* (411 π. Χ.) και *Βάτραχοι* (405 π. Χ.). Από τις παραπάνω κατηγορίες εξαιρείται το έργο *Όρνιθες* (414 π. Χ.), καθώς μοιάζει με παραμύθι (Κακριδής, 2005: 131-132). Συνοπτικά οι υποθέσεις των έργων του δίνονται παρακάτω:

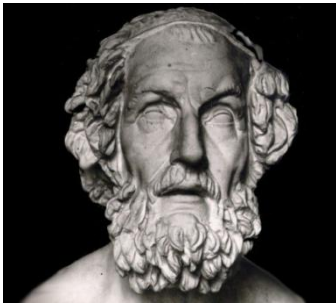
Στο έργο *Άχαρνείς* παρουσιάζει έναν Αθηναίο, τον Δικαίοπολη, ο οποίος έχοντας αγανακτήσει από την εμπόλεμη κατάσταση στην Αθήνα συνάπτει ιδιωτική ειρήνη με τους Σπαρτιάτες και τους συμμάχους τους προκειμένου να συνεχίσει να απολαμβάνει το μονοπώλιο των αγαθών της ειρήνης, όπως μια αγορά ανοιχτή στα εισαγόμενα προϊόντα, γιορτές, συμπόσια και τη δυνατότητα να επιστρέφει στο σπίτι του και να πηγαίνει στα χωράφια του (Easterling – Knox 2006:473).

Στους *Ίππεις* ένας τυχάρπαστος *αλλαντοπώλης* καταφέρνει να κατατροπώσει τον δημαγωγό Κλέωνα και να συνετίσει τον προσωποποιημένο αθηναϊκό Δήμο (Κακριδής, 2005:131). Στις *Σφήκες*, ο Αριστοφάνης περιγράφει έναν δικαστή πατέρα με πάθος για την δικαστική εξουσία, τον οποίον ο γιος του προσπαθεί να τον κρατήσει μακριά από τα δικαστικά του καθήκοντα με διάφορους τρόπους (Dover, 2005:173-175). Στην *Ειρήνη*, ένας αγρότης ελευθερώνει την θεά Ειρήνη που την έχει φυλακίσει μέσα σε μια σπηλιά ο Πόλεμος (Κακριδής, 2005:131). Στη *Λυσιστράτη*, οι γυναίκες όλων των ελληνικών πόλεων συνωμοτούν και αρνιούνται να εκτελέσουν τα συζυγικά τους καθήκοντα, όσο

συνεχίζει να μαίνεται ο Πελοποννησιακός πόλεμος, υποχρεώνοντας μ' αυτό τον τρόπο τους άνδρες τους να συνάψουν ειρήνη (Κακριδής, 2005:131).

Στο έργο Νεφέλαι παρουσιάζεται ο Σωκράτης ως γνήσιος σοφιστής να διδάσκει πως να εξαπατούν τους δανειστές τους όσοι χρωστούν (Κακριδής, 2005:131). Στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι* οι γυναίκες στη γιορτή των Θεσμοφορίων αποφασίζουν να σκοτώσουν τον Ευριπίδη, επειδή τις κακολογεί στις τραγωδίες τους (Dover, 2005:228-232). Στους *Βατράχους* ο θεός Διόνυσος κατεβαίνει στον Άδη για να αναστήσει τον καλύτερο από τους τρεις τραγικούς ποιητές. (Dover, 2005:242-247). Στους *Όρνιθες* (Πουλιά) σατιρίζεται στο σύνολό της η αθηναϊκή ζωή και ο ήρωας της κωμωδίας, ένας πανέξυπνος Αθηναίος, κατορθώνει με τη βοήθεια των πουλιών να εκθρονίσει τον Δία και να παντρευτεί την πανέμορφη Βασίλεια. (Κακριδής, 2005:131).

3. Όμηρος: 8^{ος} αι. π.Χ.



Οι πηγές για τη βιογραφία του Ομήρου είναι περιορισμένες και οι περισσότερες, όπως επισημαίνει ο Φ. Κακριδής, «ανήκουν στη σφαίρα του θρύλου» (Κακριδής, 2005:35). Αυτό που γνωρίζουμε με βεβαιότητα όμως είναι ότι ο Όμηρος έζησε το δεύτερο μισό του 8^{ου} αι. π. Χ. και πρέπει να ήταν ραψωδός. Ως τέτοιος περιόδευε στις ελληνικές πόλεις, έχοντας στενές σχέσεις με τις ηγεμονικές αυλές της εποχής του (Lesky, 2015:84-85). Στην *Ιλιάδα* όμως υπάρχουν «σημάδια προσωπικής γνώσης της χώρας γύρω από την Τροία και ολόκληρης της παραλίας στο ανατολικό Αιγαίο» (Easterling – Knox, 2006: 79), γεγονός που οδηγεί τους ερευνητές στο συμπέρασμα, ότι ο Όμηρος ήταν Ίωνας ραψωδός και ότι έζησε και εργάστηκε κυρίως στην Ιωνία. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα τον τόπο, όπου γεννήθηκε. Σύμφωνα με την παράδοση, επτά πόλεις

διεκδικούσαν την τιμή της γενέτειράς του, από τις οποίες μόνο η Σμύρνη και η Χίος εγείρουν σοβαρές αξιώσεις (Lesky, 2014:85 και Κακριδής, 2005:35).

Το ότι το πραγματικό του όνομα ήταν Μελησιγενής, δηλαδή αυτός που γεννήθηκε κοντά στον ποταμό Μέλητα της Σμύρνης είναι αμφίβολο (Κακριδής, 2005:35). Κατά την παράδοση ονομάστηκε Όμηρος, επειδή οι Σμυρνιοί τον παρέδωσαν ως όμηρο (= εγγύηση) στον πόλεμο με τους Κολοφώνιους (Lesky, 2015:85). Για ένα μεγάλο διάστημα ο Όμηρος έζησε στην Χίο (de Romilly, 2014:17), στην οποία υπήρχε «μια συντεχνία ραψωδών, ή επαγγελματιών τραγουδιστών, που ονόμαζαν τους εαυτούς τους *Ομηρίδες* ή *‘απογόνους του Ομήρου’* και που η αρχή τους μπορεί να τοποθετηθεί στον έκτο και ίσως ακόμη στον έβδομο αιώνα π. Χ.» (Easterling – Knox, 2006:77). Γι’ αυτό το λόγο η Χίος διεκδικούσε την αξίωση της γενέτειρας του ποιητή, ο οποίος ως ραψωδός δοξάστηκε, όσο κανένας άλλος (Κακριδής, 2005:35).

Από τον *Αγώνα Ομήρου και Ησιόδου* γνωρίζουμε ότι ο Όμηρος διαγωνίστηκε στην Χαλκίδα με τον Ησίοδο και παρότι το πλήθος τον έκρινε νικητή, δεν πήρε τελικά το πρώτο βραβείο, καθώς ο βασιλιάς Πανήδης, θεώρησε ότι νικητής έπρεπε να είναι αυτός που τραγουδά για την ειρήνη και όχι αυτός που περιγράφει πολέμους. Γι’ αυτό το λόγο βράβευσε τον Ησίοδο (Κακριδής, 2005:36). Οι βίοι του αναφέρουν ότι πέθανε στην Ίο, «από στενοχώρια, όταν δεν μπόρεσε να καταλάβει έναν αινιγματικό λόγο που του είπαν *νέοι ψαράδες*» (Κακριδής, 2005:36). Κατά τους ερευνητές, ως ιστορικά γεγονότα μπορούν να θεωρηθούν η παραμονή του ποιητή στη Χίο και ο θάνατός του στην Ίο.

4. Η συγγραφέας και εικονογράφος Σοφία Ζαραμπούκα



Η Σοφία Ζαραμπούκα είναι ζωγράφος, συγγραφέας και εικονογράφος. Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1939 και σπούδασε ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών και θέατρο, στο Θέατρο Τέχνης, έχοντας δασκάλους της, τον Γιάννη Τσαρούχη και τον Κároλο Κουν (Ζαραμπούκα, 2019). Το 1958 εκθέτει έργα της στην αίθουσα της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών, ενώ από το 1959 έως το 1961 συνεχίζει τις σπουδές της στο Τεχνολογικό Ινστιτούτο Αθηνών, παίρνοντας τα αντίστοιχα διπλώματα σπουδών στη Ζωγραφική, στις Γραφικές Τέχνες, στο Αρχιτεκτονικό σχέδιο, στην Εικονογράφιση, στην Σκηνογραφία και στην Ιστορία Τέχνης (Σιβροπούλου, 2000:410-411).

Το 1961-1963 η Σ. Ζαραμπούκα σπουδάζει με υποτροφία στο Πανεπιστήμιο Howard των Η.Π.Α, Ζωγραφική και Γραφικές Τέχνες. Εκεί ούσα φοιτήτρια, κερδίζει το «πρώτο ετήσιο βραβείο Ζωγραφικής των Χριστουγέννων, από τη μεγάλη αμερικανική εφημερίδα *Washington Post*», για τη χριστουγεννιάτικη αφίσα της, η οποία απεικονίζει «μια σκηνή με τους τρεις μάγους και μια σειρά από ευτυχισμένα παιδιά. Η αφίσα αυτή δημιουργήθηκε από παστέλ και μελάνη και χαρακτηρίστηκε από τους κριτές του διαγωνισμού εξαιρετικά πρωτότυπη», ενώ το καλοκαίρι του 1963 παρακολουθεί μαθήματα σχετικά με τη μέθοδο γραφής παιδικών βιβλίων στο Radcliffe College της Βοστώνης (Σιβροπούλου, 2000:410). Τα βιβλία της, τα οποία έχει γράψει και έχει εικονογραφήσει η ίδια έχουν αγαπηθεί ιδιαίτερα από τους μικρούς αναγνώστες. Συνολικά έχει δημιουργήσει 80 βιβλία για παιδιά με θέματα πάντα επίκαιρα (Ζαραμπούκα, 2019), ενώ είναι γνωστή και για τα σκηνικά και τα κοστούμια που φιλοτεχνούσε στο Θέατρο Τέχνης για τις παραστάσεις του Κ. Κουν.

Το πρώτο της παιδικό βιβλίο έχει τίτλο *Στο δάσος* και αναφέρεται στην ιστορία της δικτατορίας. Με το βιβλίο αυτό η Σ. Ζαραμπούκα εξηγεί στα παιδιά τι σημαίνει δικτατορία, την οποία βίωναν εκείνη την εποχή. Το βιβλίο γράφτηκε την περίοδο της δικτατορίας και εκδόθηκε το 1975. Την επόμενη χρονιά εκδίδεται το βιβλίο *Πετάει – Πετάει*, το οποίο αναφέρεται σε ένα εναέριο ταξίδι πάνω από την Αθήνα μέσα σε ένα καλάθι που συγκρατείται από ένα μπαλόνι και μοιάζει με αερόστατο. Μέσω του έργου αυτού η Σ. Ζαραμπούκα εξηγεί στα παιδιά τι είναι η πόλη και ειδικότερα η Αθήνα στην οποία ζούνε, με την Ακρόπολη και τα πολλά μνημεία της (Σιβροπούλου, 2000:413).

Το 1977 εκδίδεται το βιβλίο *Το Βρωμοχώρι*. Η συγγραφέας καταπιάνεται με ένα οικολογικό θέμα, όπου μέσω της σύντομης και λιτής αφήγησης αλλά και μέσα από τις ευρηματικές και ενδιαφέρουσες εικόνες της, αποκαλύπτει στα παιδιά το θέμα της ρύπανσης, επισημαίνοντας την ευθύνη των ανθρώπων απέναντι στη προστασία του περιβάλλοντος (Σιβροπούλου, 2000:413).

Την ίδια χρονιά η Σοφία Ζαραμπούκα πρωτοτυπεί πλησιάζοντας και διασκευάζοντας τον Αριστοφάνη για παιδιά. Από τις εκδόσεις Κέδρος εκδίδονται τέσσερις αριστοφανικές κωμωδίες (*Ειρήνη, Λυσιστράτη, Όρνιθες και Βάτραχοι*) τις οποίες διασκευάζει και εικονογραφεί η ίδια, ενώ το 1978 εκδίδεται και η τελευταία αριστοφανική κωμωδία ο *Πλούτος*. Μάλιστα η διεθνής έκθεση καλλιτεχνικού βιβλίου της Λειψίας της απένειμε χάλκινο μετάλλιο για την πρωτοτυπία της να διασκεύασει την αριστοφανική *Λυσιστράτη* για παιδιά (Σιβροπούλου, 2000:414).

Το 1978 εκδίδονται τα έργα της *Το τσίρκο*, στο οποίο περιγράφεται η δημιουργία τσίρκου από τα «φτωχά τετράποδα της Εταιρείας Προστασίας Ζώων», *Η κυρία Αννούλα* και *Η Ιστορία της Μαμάς μου*, το οποίο «ζωντανεύει με εικόνες και μαγευτικά χρώματα τη ζωή του μεσοπολέμου στην Αθήνα με τα νεοκλασικά κτίρια, τ' αμάξια της εποχής, τα φορέματα και τον τρόπο ζωής». Επιπλέον την χρονιά αυτή η Σ. Ζαραμπούκα διακρίνεται καθώς αναφέρεται ως εικονογράφος στον Πίνακα Τιμής του Χ. Κ. Άντερσεν, στον οποίο και περιλαμβάνεται ως μία από τις καλύτερες εικονογράφους εκείνης της διετίας (Σιβροπούλου, 2000:415-416).

Το 1980 οι εκδόσεις Κέδρος οργάνωσαν έκθεση με εικονογραφήσεις παιδικών βιβλίων της Σ. Ζαραμπούκα, ενώ αρχίζουν να εκδίδονται και τα πρώτα βιβλία της σειράς *Μυθολογία*, η οποία αποτελείται από δέκα βιβλία με συγγραφέα και εικονογράφο την ίδια. Το Φεβρουάριο του 1981 η Σ. Ζαραμπούκα πραγματοποιεί τη δεύτερη έκθεσή της με συνθέσεις που έγιναν για την εικονογράφιση των κειμένων των αριστοφανικών κωμωδιών και της ελληνικής Μυθολογίας.

Το 1982 το Ίδρυμα Ουράνη της απονέμει το βραβείο Παιδικής Λογοτεχνίας για την προσφορά της στο παιδικό βιβλίο, ενώ το λαϊκό παραμύθι *Η Μηλιά του Βασιλιά* που διασκεύασε και εικονογράφησε η συγγραφέας εκδόθηκε το 1983, πρώτα στα γαπωνέζικα και μετά στα ελληνικά, κατόπιν παραγγελίας γαπωνέζου εκδότη (Σιβροπούλου, 2000:418).

Το 1985 παρουσιάζει μια σειρά βιβλίων με το γάτο Φλίτ: *Ο Φλίτ ταξιδεύει*, *Ο Φλίτ πάει σχολείο*, *Ο Φλίτ πάει κρουαζιέρα*, *Ο Φλίτ πάει για ψάρεμα*. Για το παιδικό βιβλίο *Ο Φλίτ Ταξιδεύει* η Γυναικεία Λογοτεχνική Συντροφιά της απένειμε το βραβείο «Κώστας Ελευθερουδάκης» (Σιβροπούλου, 2000:412).

Η Σοφία Ζαραμπούκα έχει συνεργαστεί όμως και με άλλες συγγραφείς όπως η Άλκη Ζέη, η Ζώρζ Σαρή, η Λία Χατζοπούλου κ.α., εικονογραφώντας τα βιβλία τους, ενώ πολλά έργα της έχουν μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες, όπως γερμανικά, σουηδικά, γιαπωνέζικα, σέρβικα κ.α.

Σε συνεργασία με τον καθηγητή Φυσικής του Μ. Ι. Τ (Τεχνολογικό Ινστιτούτο της Μασσαχουσέτης) Κ. Τσίπη, εκδίδουν το 1992 το βιβλίο γνώσεων, *Τα Άτομα έτσι που να τα καταλαβαίνει και ο Γάτος*, όπου τα παιδιά μαθαίνουν με απλό και διασκεδαστικό τρόπο τους νόμους της φύσης, με σκοπό όταν ασχοληθούν στο σχολείο με το θέμα αυτό, να τους είναι οικείο (Σιβροπούλου, 2000:419).

Ακολουθούν τα βιβλία *Θέατρο για Παιδιά* το 1993, το οποίο περιλαμβάνει διασκευές με τραγούδια, κοστουμια και σκηνικά από τις αριστοφανικές κωμωδίες και προορίζονται για το Νηπιαγωγείο και το Δημοτικό σχολείο, *Ο Μεγαλέξανδρος*, ο Αίσωπος το 1995 καθώς και τέσσερεις μικρές ιστορίες που εκδίδονται το 1996 με σκοπό να διδάξουν διασκεδάζοντας τα παιδιά θέματα όπως η οικονομία, η διατροφή, η όπερα και η γρίπη: *Ο Κοκός ο Εφορειακός*, *Ο Ωραίος Δαρείος*, *Οι Γάμοι της Κότας και ο Μαγογιατρός*. Το 1997 η συγγραφέας εκδίδει μια σειρά για μεγαλύτερα παιδιά: *Φίλοι*, *Φίλοι Καρδιοφίλοι* και η *Μάγια* (Σιβροπούλου, 2000:419). Το 2001 η Σοφία Ζαραμπούκα πρωτοτυπεί ξανά διασκευάζοντας αυτή τη φορά τραγωδία για παιδιά και συγκεκριμένα την τριλογία του Αισχύλου *Ορέστεια*. Όπως γίνεται αντιληπτό πρόκειται για μία πολυτάλαντη προσωπικότητα, με ιδιαίτερη αγάπη στο παιδικό βιβλίο και στον μικρό αναγνώστη.