



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ
«ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΥΛΙΚΟ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

που εκπονήθηκε για τη χορήγηση
Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης
στην κατεύθυνση
«ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΥΛΙΚΟ»

από τη
Φανή Οικονομίδου
(Α.Μ.: 4232021024)

Θέμα: Εικονογραφημένες Διασκευές Κλασικών Παιδικών Βιβλίων
Από τον Αντώνη Παπαθεοδούλου και την Τριδα Σαμαρτζή
Επιλογή από τη σειρά «Μικρά Μεγάλα Κλασικά»

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

| | |
|---|-------------|
| Αναγνωστοπούλου Διαμάντη Καθηγήτρια ΤΕΠΑΕΣ | ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ |
| Μίσιου Μαριάννα Επίκουρη Καθηγήτρια ΤΕΠΑΕΣ | ΜΕΛΟΣ |
| Κουράκη Χρύσα ΕΔΙΠ ΕΚΠΑ | ΜΕΛΟΣ |

Ρόδος 2023

Η έγκριση της παρούσης Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας από το Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού του Πανεπιστημίου Αιγαίου δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως.

| | |
|--|-----------|
| Πίνακας περιεχομένων | |
| Εισαγωγή | 5 |
| Πρώτο Μέρος: Θεωρητικό Πλαίσιο | 8 |
| Κεφάλαιο 1: Η διασκευή | 8 |
| 1.1. Η διακειμενικότητα στη λογοτεχνία | 8 |
| 1.2. Ο ορισμός της διασκευής | 9 |
| 1.3. Διασκευή και Μετάφραση | 11 |
| 1.4. Κριτική περί διασκευών | 12 |
| 1.5. Ερμηνευτική προσέγγιση των διασκευών | 15 |
| 1.5.1. Ζητήματα ιδεολογίας | 16 |
| 1.5.2. Μεταδιηγητικά σχήματα («metanarratives») | 18 |
| 1.5.3. Ο διασκευαστής | 19 |
| 1.5.4. Ο εννοούμενος αναγνώστης | 20 |
| 1.6. Διασκευαστικές τεχνικές | 22 |
| Κεφάλαιο 2: Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο | 25 |
| 2.1. Ο ορισμός του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου | 25 |
| 2.2. Ο αναγνώστης – θεατής | 26 |
| 2.3. Παρακειμενικά στοιχεία, σχήμα και σχεδιασμός | 28 |
| 2.4. Στοιχεία της εικονογράφησης | 30 |
| 2.4.1. Οι ήρωες | 30 |
| 2.4.2. Ο χώρος και ο χρόνος | 31 |
| 2.4.3. Η εστίαση και η οπτική γωνία | 33 |
| 2.5. Σχέση κειμένου και εικόνας | 35 |
| 2.6. Η εικονογράφηση ως διασκευή | 37 |
| Δεύτερο Μέρος: Μεθοδολογία | 40 |
| 1.1. Ερευνητικός προβληματισμός και στόχοι της εργασίας | 40 |
| 1.2. Τα έργα ‘κλασικής λογοτεχνίας’ | 41 |
| 1.3. Υλικό και κριτήρια επιλογής | 43 |
| 1.4. Μεθοδολογία Ανάλυσης | 46 |
| 1.4.1. Πλοκή | 47 |
| 1.4.2. Δομή | 48 |
| 1.4.3. Χαρακτήρες | 48 |
| 1.4.4. Σκηνικό | 48 |
| 1.4.5. Θέμα | 49 |
| 1.4.6. Οπτική γωνία/εστίαση | 50 |
| 1.4.7. Ιδεολογικό υπόβαθρο | 50 |
| 1.5. Εξέταση των διασκευών | 51 |
| Τρίτο Μέρος: Αναλυτική Προβληματική | 52 |
| Κεφάλαιο 1: Τομ Σόγιερ | 52 |
| 1.1. Τουέν, Μ. (2013). <i>Οι περιπέτειες του Τομ Σόγιερ</i> . (Π. Ισχυρίδου, Μεταφρ.) Αθήνα: | 52 |
| 1.1.1. Ο συγγραφέας | 52 |

| | | |
|--|---|------------|
| 1.1.2. | Υπόθεση | 52 |
| 1.1.3. | Στοιχεία της αφήγησης: | 53 |
| 1.1.4. | Χαρακτήρες | 55 |
| 1.1.5. | Στοιχεία εικονογράφησης | 57 |
| 1.1.6. | Στοιχεία ιδεολογίας του βιβλίου | 58 |
| 1.2. | <i>Τουέν, Μ. (2018). Τομ Σόγερ ή το μεγαλύτερο παιδικό δωμάτιο του κόσμου. Κείμενο: Αντώνης Παπαθεοδούλου, Εικονογράφηση: Ίρις Σαμαρτζή. Αθήνα: Παπαδόπουλος.</i> | 61 |
| 1.2.1. | Παρακειμενικά στοιχεία | 61 |
| 1.2.2. | Διασκευαστικές τεχνικές | 61 |
| 1.2.3. | Στοιχεία της εικονογράφησης | 64 |
| 1.2.4. | Η γλώσσα του κειμένου | 67 |
| Κεφάλαιο 2: Η Μαύρη Καλλονή | | 69 |
| 2.1. | <i>Σίγουελ, Α. (1991). Μαύρη Καλλονή. (Μ. Κιτσικοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα:</i> | 69 |
| 2.1.1. | Η συγγραφέας | 69 |
| 2.1.2. | Η υπόθεση | 69 |
| 2.1.3. | Στοιχεία της αφήγησης | 71 |
| 2.1.4. | Χαρακτήρες | 75 |
| 2.1.5. | Στοιχεία εικονογράφησης | 77 |
| 2.1.6. | Στοιχεία ιδεολογίας του βιβλίου | 79 |
| 2.2. | <i>Σιούελ, Α. (2020). Η Μαύρη Καλλονή ή ένα βιβλίο γραμμένο στη γλώσσα των αλόγων. Αθήνα: Παπαδόπουλος.</i> | 83 |
| 2.2.1. | Παρακειμενικά στοιχεία | 83 |
| 2.2.2. | Διασκευαστικές τεχνικές | 84 |
| 2.2.3. | Στοιχεία της εικονογράφησης | 89 |
| 2.2.4. | Η γλώσσα του κειμένου | 93 |
| Κεφάλαιο 3: Το νησί των θησαυρών | | 96 |
| 3.1. | <i>Στήβενσον, Ρ. Α. (2000). Το νησί των θησαυρών. (Μ. Λυμπεράκη, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτης.</i> | 96 |
| 3.1.1. | Ο συγγραφέας | 96 |
| 3.1.2. | Η υπόθεση | 96 |
| 3.1.3. | Στοιχεία της αφήγησης | 97 |
| 3.1.4. | Χαρακτήρες | 100 |
| 3.1.5. | Στοιχεία εικονογράφησης | 103 |
| 3.1.6. | Στοιχεία ιδεολογίας του βιβλίου | 104 |
| 3.2. | <i>Στίβενσον, Ρ. Α. (2021). Το Νησί των Θησαυρών ή από τις πειρατικές ιστορίες, η Πιο πειρατική. Κείμενο: Αντώνης Παπαθεοδούλου, Εικονογράφηση: Ίρις Σαμαρτζή. Αθήνα: Παπαδόπουλος.</i> | 107 |
| 3.2.1. | Παρακειμενικά στοιχεία | 107 |
| 3.2.2. | Διασκευαστικές τεχνικές | 108 |
| 3.2.3. | Στοιχεία της εικονογράφησης | 113 |
| 3.2.4. | Η γλώσσα του κειμένου | 117 |
| Κεφάλαιο 4: Μόγλης – Το Βιβλίο της Ζούγκλας | | 120 |
| 4.2.1. | Παρακειμενικά Στοιχεία | 133 |
| 4.2.2. | Διασκευαστικές τεχνικές | 135 |
| 4.2.3. | Στοιχεία εικονογράφησης | 139 |
| 4.2.4. | Η γλώσσα του κειμένου | 142 |
| Συμπεράσματα | | 144 |
| Βιβλιογραφία | | 146 |
| Παράρτημα | | 153 |

Εισαγωγή

Οι διασκευές λογοτεχνικών έργων υπήρχαν σε όλες τις εποχές της λογοτεχνικής παραγωγής. Μία από τις αιτίες της ύπαρξής τους είναι η ακτινοβολία των πρωτότυπων κειμένων και η ανάγκη έναρξης ενός διαλόγου ή/και μιας αντιπαράθεσης με αυτά. Στην ουσία τους, οι διασκευές αποτελούν προσπάθειες προσέγγισης του πρωτότυπου, κλασικού έργου, του τόπου και του χρόνου που τα δημιούργησε. «Η μοίρα τους είναι να τροφοδοτούν τον διάλογο και την αντιπαράθεση με τις εποχές, πράγμα προτιμότερο από μια περίοπτη θέση στο μουσείο» (Πούλος, 2011: 186).

Η παρούσα εργασία αφορά την κατηγορία των διασκευών που απευθύνονται στο παιδικό κοινό και επαναφηγούνται κλασικά έργα της παιδικής λογοτεχνίας. Η ενασχόληση με το θέμα ξεκινά από τον προβληματισμό σχετικά με τη σχέση που μπορεί να αποκτήσει ένα παιδί με κλασικά έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, με ποιον τρόπο και σε ποια ηλικία. Ακόλουθα ερωτήματα, που προκύπτουν, αφορούν το τι σημαίνει σήμερα ο όρος διασκευή, αν τα διασκευασμένα κείμενα αποτελούν πρωτότυπη δημιουργία, πώς πρέπει να τα αντιμετωπίζουμε και να τα αξιολογούμε. Επιπλέον, την παρούσα εργασία απασχολεί όχι μόνο «η μεταφορά ενός λογοτεχνήματος σε άλλο γλωσσικό και, κατ' επέκταση, πολιτισμικό σύστημα» (Γαβριηλίδου, 2011: 37) αλλά η διασκευαστική τεχνική της αλλαγής λογοτεχνικού είδους με την προσθήκη εικόνων σε βιβλία που αρχικά δεν ήταν εικονογραφημένα με τη σύγχρονη έννοια του όρου. Συνεπώς, εξετάζεται ο ρόλος της εικονογράφησης αλλά και η δυνατότητα των διασκευών να αποτελέσουν μια ουσιαστική αφορμή για μια γνωριμία με τα πρωτότυπα κείμενα.

Το πρώτο μέρος της εργασίας αφιερώνεται στη διερεύνηση της έννοιας της διασκευής και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου ως είδος λογοτεχνικής παραγωγής. Η βιβλιογραφική ανασκόπηση έδειξε ότι υπάρχει αυξανόμενο ενδιαφέρον για τις διασκευές, καθώς υπάρχει η τάση οι μελετητές να τις αντιμετωπίζουν ως νέα έργα, να τα αξιολογούν και να κρίνουν την αξία τους χωρίς απαραίτητα να ασχολούνται με την πιστότητά τους στο αρχικό κείμενο. Ένα άλλο βασικό κριτήριο της επιτυχίας τους είναι η απόλαυση που προκαλούν στο αναγνωστικό κοινό. Υπάρχει έντονη συζήτηση ανάμεσα στους μελετητές της Παιδικής Λογοτεχνίας για τη χρησιμότητα των διασκευών. Οι μεν υποστηρικτές των διασκευών επισημαίνουν την προσπάθεια των διασκευαστών να κάνουν προσιτά τα κλασικά κείμενα στους μικρούς αναγνώστες και να μεταδώσουν γνώσεις και διαχρονικές αξίες. Επίσης, καθώς οι ανθρώπινες κοινωνίες εξελίσσονται, οι διασκευές μετασχηματίζουν το αρχικό κείμενο και το συνδέουν με το σύγχρονο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Αυτό το

επιτυγχάνουν είτε σχολιάζοντας, είτε αντικρούοντας το ιδεολογικό υπόβαθρο των αρχικών κειμένων, είτε προσθέτοντας προβληματισμούς που τα αρχικά κείμενα αποσιωπούσαν. Στον αντίποδα, άλλοι μελετητές ισχυρίζονται πως οι διασκευές οδηγούν το κοινό σε οκνηρία και πως τελικά οι αναγνώστες -ιδιαίτερα τα παιδιά- δεν έρχονται ποτέ σε επαφή με το αρχικό κείμενο, τη μαγεία της γλώσσας του πρωτότυπου και την ατμόσφαιρα που αυτό δημιουργεί.

Σχετικά με την αυθεντικότητά τους ως λογοτεχνικά έργα, διάφοροι μελετητές όπως η Hutcheon (2006) και η Sanders (2016) υποστηρίζουν ότι οι διασκευές κρίνονται πρωτίστως ως αισθητικά προϊόντα, ως λογοτεχνικά έργα και ύστερα ως προς τη σχέση τους με το αρχικό κείμενο και την πιστότητα σε αυτό. Άλλωστε, οι διασκευές αποτελούν ένα μεγάλο μέρος της λογοτεχνικής παραγωγής και ως εκ τούτου μέρος του ερευνητικού πεδίου της μελέτης της λογοτεχνίας. Στην ερμηνευτική προσέγγιση των διασκευών, τη συνομιλία του αρχικού κειμένου και της διασκευής, ιδιαίτερο ρόλο παίζει το ιδεολογικό υπόβαθρο. Σημαντική ήταν η συμβολή των Stephens & McCallum (1998), οι οποίοι εισήγαγαν την έννοια των «μεταδιηγητικών σχημάτων», η ύπαρξη των οποίων είναι που καθορίζει την αξία του αρχικού κειμένου και εμποτίζει στη συνέχεια και τη διασκευή.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο εννοούμενος αναγνώστης των διασκευών για παιδιά. Αν μελετήσουμε προσεκτικά μια συγκεκριμένη διασκευή, θα διακρίνουμε το είδος του εννοούμενου αναγνώστη, αν δηλαδή πρόκειται για αναγνώστη – παιδί ή και για αναγνώστη – ενήλικο. Αν μελετηθούν οι διασκευαστικές τεχνικές που έχουν εφαρμοστεί και αν ληφθεί υπόψη η προσθήκη εικόνων όσο και «παρεμβάσεις που ανταποκρίνονται στις κυρίαρχες κοινωνικές και παιδαγωγικές αντιλήψεις για τις ικανότητες ανάγνωσης και κατανόησης» (Αναγνωστοπούλου, 2020: 66-67), ο εντοπισμός του εννοούμενου αναγνώστη είναι σίγουρος.

Ακόμη, με την ανασκόπηση πηγών που αναφέρονται στην ερμηνευτική προσέγγιση των εικονογραφημένων βιβλίων, γίνεται σαφής η άρρηκτη σύνδεση κειμένου και εικόνας, η συμβολή των εικονογράφων στο τελικό αποτέλεσμα και οι ιδεολογικές προεκτάσεις που δίνουν οι εικόνες. Τόσο τα παρακειμενικά στοιχεία, όσο και στοιχεία σχεδιασμού και αισθητικών επιλογών βοηθούν τους μελετητές στην εξερεύνηση αισθητικών στυλ, νοημάτων και ιδεολογικών εγγραφών στις εικόνες.

Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στη σχέση του κειμένου και της εικόνας στα εικονογραφημένα βιβλία. Πρόκειται για το πεδίο συνύπαρξης δύο τροπικότητων, οι οποίες δεν αναλύονται ξεχωριστά, αλλά δημιουργούν απεριόριστους συνδυασμούς και λειτουργούν μαζί προς όφελος του τελικού αποτελέσματος. Είτε η λεκτική και η οπτική τροπικότητα συμπληρώνονται, είτε αφηγούνται διαφορετικές ιστορίες και δίνουν εναλλακτικές πληροφορίες. Μπορεί, ακόμη, να δημιουργούν κενά τα οποία οι αναγνώστες καλούνται να γεμίσουν με τη φαντασία τους.

Το τελευταίο στοιχείο παρουσιάζει ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην περίπτωση της προσθήκης εικόνων ως διασκευαστική τεχνική, σε κείμενα που γράφτηκαν σε άλλη εποχή. Την πρόσληψη του νοήματος του βιβλίου και της ιστορίας αλληλοσυμπληρώνουν κείμενο και εικόνα, όμως στην περίπτωση που οι δύο τροπικότητες συγκρούονται, ο αναγνώστης χρειάζεται να επαγρυπνεί και να συμμετέχει ενεργά στην κατασκευή του νοήματος, χρησιμοποιώντας τις γνώσεις και τις εμπειρίες του, λογοτεχνικές και κοινωνικές. Ο εννοούμενος αναγνώστης – θεατής, λοιπόν, έχει πολλές δεξιότητες, τις οποίες μπορεί με τη διαρκή τριβή του με τη λογοτεχνία να καλλιεργήσει και να γίνεται ολοένα και πιο αποτελεσματικός.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, γίνεται σύντομη αναφορά στη μεθοδολογία με την οποία εξελίχθηκε η εργασία. Γίνεται προσπάθεια διευκρίνισης του όρου «κλασική λογοτεχνία» ενώ περιγράφονται τα κύρια αφηγηματικά στοιχεία που βοηθούν στην ανάλυση και την κωδικοποίηση των αρχικών βιβλίων που επελέγησαν. Εξηγούνται τα κριτήρια επιλογής των αρχικών βιβλίων και των διασκευών που θα αναλυθούν και οι διασκευαστικές τεχνικές που θα διερευνηθούν. Είναι γεγονός ότι ο 19^{ος} αιώνας ήταν καθοριστικός για την εικόνα των σύγχρονων κοινωνιών και κρατών. Ήταν, επίσης, η εποχή της ακμής του είδους του μυθιστορήματος, των βιβλίων με περιπέτειες και ταξίδια, έργα που αποτέλεσαν αναγνώσματα πολλών γενεών και στιγμάτισαν την ευρωπαϊκή και παγκόσμια λογοτεχνία.

Βασικά κριτήρια για την επιλογή του υλικού ανάλυσης αποτέλεσε το περιεχόμενο του πρωτότυπου κειμένου όπως και η μακρόχρονη εμπειρία των εκδόσεων σε βιβλία για παιδιά. Αντίστοιχα, η επιλογή των διασκευών αφορούσε τη σειρά «Μικρά Μεγάλα Κλασικά» με στόχο να διερευνηθούν και αλληλεπιδράσεις στα δευτερογενή κείμενα.

Στο τρίτο μέρος της εργασίας γίνεται ανάλυση των αρχικών κειμένων και εξέταση των διασκευαστικών τεχνικών που έχουν εφαρμοστεί στις αντίστοιχες διασκευές. Ιδιαίτερο βάρος δίνεται στο ιδεολογικό υπόβαθρο των αρχικών κειμένων και στη μελέτη της εικονογράφησης των διασκευών. Οι εικόνες δεν αναλύονται μόνο ως δεύτερη τροπικότητα εκτός της κειμενικής, αλλά και ως μεμονωμένη διασκευαστική τεχνική που επηρεάζει σαφώς το αρχικό κείμενο. Τέλος, διερευνώνται στοιχεία ιδεολογίας των κειμένων όπως και η σύνδεσή τους με το ιστορικοκοινωνικό περιβάλλον.

Ακολουθούν τα συμπεράσματα, ενώ στο παράρτημα παρατίθενται οι απαντήσεις που έδωσαν ο συγγραφέας Αντώνης Παπαθεοδούλου και η εικονογράφος Ίρις Σαμαρτζή σε ερωτήσεις που τους εστάλησαν στα πλαίσια της εργασίας.

Πρώτο Μέρος: Θεωρητικό Πλαίσιο

Κεφάλαιο 1: Η διασκευή

1.1. Η διακειμενικότητα στη λογοτεχνία

Η παραγωγή ενός νέου λογοτεχνικού έργου που έχει άμεση ή έμμεση σύνδεση με ένα παλαιότερο κείμενο δεν είναι σύγχρονο φαινόμενο. Πρόκειται για το φαινόμενο που ονομάζεται ‘διακειμενικότητα’. Τον όρο ‘διακειμενικότητα’ εισήγαγε η κριτικός λογοτεχνίας, φιλόσοφος και ψυχαναλύτρια, Julia Kristeva, για να περιγράψει μια διαδικασία αφομοίωσης και μετασχηματισμού ενός κειμένου από ένα άλλο. Πρόκειται, δηλαδή, για «μια συγχρονική και διαχρονική σχέση συνύπαρξης και διαρκούς επικοινωνίας ανάμεσα στα κείμενα, που διέπει τη δημιουργία τους αλλά και την ανάγνωσή τους» (Ζερβού, 1996: 166).

Είναι δεδομένο ότι με την ανάγνωση όλο και περισσότερων κειμένων, παρατηρούμε και περισσότερους δεσμούς μεταξύ τους, σημεία στα οποία συγκλίνουν ή συγκρίνονται, σημεία στα οποία το ένα αναφέρεται σε κάποιο άλλο. Τα κείμενα αναπτύσσουν μεταξύ τους ένα πλέγμα σχέσεων που αφορά τον χρόνο, τον χώρο, τον συγγραφέα που τα γέννησε και τον αναγνώστη που τα απολαμβάνει και τα προσλαμβάνει.

Η Ζερβού (1996: 171-172) διακρίνει τέσσερις μορφές διακειμενικότητας. Η πρώτη από αυτές, η εγγραφή, αφορά την ένταξη αποσπασμάτων και αναφορών ενός κειμένου σε ένα άλλο. Η δεύτερη ονομάζεται μεταγραφή και περιγράφει τις αντιθέσεις που μπορεί να υπάρχουν ανάμεσα σε δύο κείμενα ή την πλήρη αντιστροφή ενός κειμένου εντός ενός δεύτερου. Η διασκευή είναι η τρίτη μορφή διακειμενικότητας και σχετίζεται με την προσαρμογή ενός κειμένου ή την απόδοσή του, η οποία μπορεί να περιλαμβάνει ακόμη και διαφοροποιήσεις από το πρωτότυπο. Τέλος, η διακειμενικότητα μπορεί να αφορά την πλήρη μετουσίωση του κειμένου σε μια άλλη μορφή τέχνης, όπως ένα θεατρικό έργο, μια αφίσα ή μια διαφήμιση.

Επίσης, η διακειμενικότητα κατά την Κανατσούλη (2018: 53) «είναι η ικανότητα του αναγνώστη να μπορεί διαβάζοντας ένα κείμενο να το ανάγει, συγκρίνοντάς το ή εξομοιώνοντάς το ή παραλλάζοντάς το, σε άλλα γνωστά». Η έννοια της διακειμενικότητας είναι μια εργοκεντρική θεώρηση, που δίνει ζωή στα κείμενα, τα αντιμετωπίζει σαν ζωντανούς οργανισμούς, καθώς αυτά αλληλεπιδρούν με διάφορους τρόπους. Ταυτόχρονα, η διακειμενικότητα προκαλεί τους αναγνώστες να ανακαλούν στο μυαλό τους κείμενα που έχουν διαβάσει, για να τα ανασκευάσουν. Αυτή την ικανότητα μπορεί κάποιος να την καλλιεργήσει με διαρκή ενασχόληση με τη λογοτεχνία.

Στην παιδική λογοτεχνία, η διακειμενικότητα χρησιμοποιείται πολύ συχνά ως αφηγηματική στρατηγική. Αυτό οφείλεται πρωτίστως στο γεγονός ότι υπάρχει πρόσφορο υλικό, κυρίως από τα παραμύθια αλλά και άλλα αφηγηματικά κείμενα παιδικής λογοτεχνίας, τα οποία προσφέρονται για να εξοικειώσουν τον αναγνώστη με τη διαδικασία διαπραγμάτευσης και διαλόγου με ένα κείμενο. Επίσης, η διακειμενικότητα, μέσω της παραγωγής νοημάτων σε βάρος άλλων, μπορεί να συμβάλλει «στην κοινωνικοποίηση των αναγνωστών μέσα από την υποβολή συγκεκριμένων νοημάτων, ιδεών και αντιλήψεων» (Οικονομίδου, 2011α: 77). Βασικός στόχος είναι να στρέψει την προσοχή των αναγνωστών σε ζητήματα ιδεολογικά, κοινωνικά, ζητήματα αρχών και αξιών, αλλά και σε τρόπους αναπαράστασης ηρώων, προτύπων ή συμπεριφορών, ή στις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται.

Από τις τέσσερις μορφές διακειμενικότητας που αναφέρθηκαν, την παρούσα εργασία θα απασχολήσουν οι διασκευές. Στις διασκευές, οι σχέσεις ανάμεσα στα κείμενα είναι ξεκάθαρες, καθώς οι αναφορές στο πρωτότυπο κείμενο είναι εκτενείς. Τα διακείμενα συνυπάρχουν με τα πρωτότυπα και δεν απαιτείται από τον αναγνώστη προσπάθεια για να εντοπίσει υπαινιγμούς ή υπόρρητες διασυνδέσεις. Πιο συγκεκριμένα θα μας απασχολήσουν διασκευές που έχουν ως αρχικά κείμενα έργα κλασικής λογοτεχνίας, τα οποία ο διασκευαστής με τη βοήθεια εικονογράφου προσαρμόζουν σε σύγχρονα δεδομένα. Όπως αναφέρθηκε, στη διασκευή τα διακειμενικά στοιχεία εντοπίζονται με ευκολία, διότι συνυφαίνονται με τα πρωτότυπα και απλώς εντάσσονται σε ένα νέο λογοτεχνικό πλαίσιο. Για τον λόγο αυτό, η ανάγνωσή τους δεν απαιτεί από τους αναγνώστες προηγούμενη επαφή με τα αρχικά κείμενα ούτε προσπάθεια για να αναγνωρίσουν τις διασυνδέσεις.

1.2. Ο ορισμός της διασκευής

Σύμφωνα με το «Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας» του Γ. Μπαμπινιώτη (2012) το ρήμα «διασκευάζω» σημαίνει «επιφέρω τροποποιήσεις σε καλλιτεχνικό έργο λόγου ή μουσικής». Στο «Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών» του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1998) το ίδιο ρήμα σημαίνει «αλλάζω κάτι ώστε να είναι κατάλληλο για ορισμένη άλλη χρήση ή να ικανοποιεί ορισμένες ανάγκες».

Ο δεύτερος ορισμός συμπίπτει και με τη σύγχρονη προσέγγιση των διασκευών σε επίπεδο μελέτης της λογοτεχνίας. Η διασκευή σύμφωνα με την Οικονομίδου (2011β: 11) «υπάγεται στην ευρύτερη κατηγορία των διακειμενικών σχέσεων μεταξύ κειμένων, είναι μια δημιουργική διαδικασία παραγωγής λογοτεχνικών έργων, διαφόρων ειδών από κάποια αρχικά, αφηγηματικά κείμενα».

Ο Αναγνωστόπουλος (2003: 95) υποστηρίζει πως η ύπαρξη ενός λογοτεχνικού έργου συνίσταται στο ύφος, το περιεχόμενο και τη γλώσσα του. Θεωρεί πως το κείμενο είναι συνδεδεμένο με τον συγγραφέα και με την εποχή που γεννήθηκε. Έχοντας αυτό ως δεδομένο για τα αρχικά κείμενα, γίνεται ευκολότερα κατανοητός ο ορισμός που προτείνουν οι Fischlin και Fortier. Σύμφωνα με αυτούς, ο όρος διασκευή «περιλαμβάνει την οποιαδήποτε μετατροπή που πραγματοποιείται σε κάποιο συγκεκριμένο πολιτιστικό έργο του παρελθόντος και βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τη γενικότερη διαδικασία της πολιτιστικής αναδημιουργίας» (Fischlin & Fortier, 2000: 14).

Οι Stephens και McCallum (1998: 7,9) παρατηρούν ότι συγκριτικά με τη λογοτεχνία για ενήλικες, η παιδική λογοτεχνία περιέχει πολύ μεγαλύτερη αναλογία αναδιηγημένων ιστοριών. Αυτό οφείλεται εν μέρει στις ‘αναδιηγήσεις’ λαϊκών ιστοριών ή παραμυθιών, τα οποία θεωρούνται καταλληλότερα για την καλλιέργεια των παιδιών παρά για τους ενήλικες. Πολλές από αυτές τις αναδιηγήσεις διατηρούν τη «δυτική μεταθητική» ή ιδεολογίες από τα πρωτότυπα κείμενα που μπορεί να είναι «ανδροκεντρικές, εθνοκεντρικές και ταξικές» (ό.π.: 7, 9). Οι Stephens και McCallum (1998: 8), τελικά, υποστηρίζουν ότι ενώ «οι αναδιηγήσεις λαϊκών ιστοριών μπορεί να φαίνονται πολιτιστικά καταπιεστικές, υπάρχουν πάντα δυνατότητες αντίστασης, αμφισβήτησης και αλλαγής τους», επιβεβαιώνοντας έτσι τη σημασία της προσεκτικής εξέτασης και εξαγωγής θεωρητικών συμπερασμάτων σχετικά με τροποποιημένες ή «διορθωμένες» εκδόσεις γνωστών κειμένων.

Στο *A Theory of Adaptation*, η Hutcheon (2006: 4) υποστηρίζει ότι αξίζει να μελετηθεί αυτόνομα ως είδος η διασκευή καθώς προσφέρει και συνδυάζει «επανάληψη (μιας ιστορίας/ενός θέματος) με διαφοροποιήσεις, την άνεση της τελετουργίας (της ανάγνωσης) σε συνδυασμό με πικάντικες εκπλήξεις». Σύμφωνα με την ίδια, η αντιμετώπιση των διασκευών ως τέτοιες σημαίνει ότι τις θεωρούμε «εγγενώς παλίμψηστα, έργα στοιχειωμένα από τα προκείμενά τους» (ό.π.: 7). Αν γνωρίζουμε το προκείμενο, δηλαδή το αρχικό κείμενο, νιώθουμε πάντα την παρουσία του. Έτσι επισκιάζεται η επαφή μας με το κείμενο της διασκευής. Όταν ένα έργο αποκαλείται διασκευή, διακηρύσσει την άρρηκτη σχέση που έχει με ένα άλλο έργο ή άλλα έργα.

Είναι το ίδιο με αυτό που ο Genette αποκαλούσε δευτερογενές κείμενο ή κείμενο «δευτέρου βαθμού» (1982). Το κείμενο που προκύπτει, κατά τον Genette, ονομάζεται «υπερκείμενο», ενώ το προϋπάρχον «το ονομάζει υπο-κείμενο πάνω στο οποίο “εγγράφεται” το δευτερογενές» (Αναγνωστοπούλου, 2020: 66). Επομένως, αυτό το δευτερογενές κείμενο δεν θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς το αρχικό, καθώς προκύπτει από εκείνο μέσω μιας διαδικασίας μετασχηματισμού. Επισημαίνεται, όμως, πως αυτή η διαδικασία δεν γίνεται σε κενό χρόνο,

αλλά σε ένα διαφορετικό ιστορικό και κοινωνικο-πολιτιστικό πλαίσιο από αυτό που ίσχυε κατά τη συγγραφή του αρχικού κειμένου.

Με βάση τα παραπάνω, η διασκευή είναι ένα είδος το οποίο έχει απασχολήσει πολύ τους μελετητές της Λογοτεχνίας και ιδιαίτερα της Παιδικής Λογοτεχνίας. Πρόκειται για έναν σύνθετο και αρκετά πολύπλοκο όρο, που συχνά συγχέεται με αυτόν της μετάφρασης και της μεταγραφής. Στον χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας, η Κανατσούλη (2008: 140) χωρίζει τις διασκευές σε τρία είδη. «Στο πρώτο ανήκουν έργα που γράφτηκαν αρχικά για ενηλίκους, διασκευάζονται ωστόσο για το παιδικό κοινό. [...] Στο δεύτερο εντάσσονται έργα που γράφτηκαν για παιδιά από επώνυμους συγγραφείς σε άλλες εποχές, με διαφορετικά αισθητικά πρότυπα. [...] Τέλος, το τρίτο είδος αφορά τα λαϊκά παραμύθια» με την ιδιαιτερότητά τους ως είδος προφορικής λογοτεχνίας.

Η επέμβαση σε ένα κείμενο μπορεί σύμφωνα με τον Αναγνωστόπουλο (2003: 96) να πάρει διάφορες μορφές. Ανάλογα με την αυστηρότητα με την οποία ακολουθείται το αρχικό κείμενο, οι επεμβάσεις έχουν τη μορφή της μετάφρασης, της παράφρασης, της μεταγλώττισης και της απόδοσης. Μια άλλη μορφή επέμβασης είναι η μετάπλαση, που αναφέρεται στον μετασχηματισμό, στη «μεταμόρφωση» του πρωτοτύπου και τελευταία είναι η διασκευή, στην οποία η αναθεώρηση του κειμένου μπορεί να το κάνει ως και αγνώριστο από το αρχικό. Ο ορισμός του Αναγνωστόπουλου (ό.π.) για τις διασκευές αναφέρεται στην «τροποποίηση και τη μεταβολή ενός λογοτεχνικού έργου, ενέργειες που περιλαμβάνουν την περικοπή, τη διόρθωση, την αναμόρφωση, την εξομάλυνση γλωσσικά και νοηματικά κτλ».

1.3. Διασκευή και Μετάφραση

Στη λογοτεχνική θεωρία και κριτική, πολύ συχνά συναντάται ο όρος ‘διασκευή’ κοντά σε αυτόν της ‘μετάφρασης’. Με τον όρο ‘μετάφραση’ συνήθως εννοείται η απόδοση ενός έργου σε μια άλλη γλώσσα. Όμως αυτή η απόδοση συχνά αποκλίνει από το πρωτότυπο κείμενο και προκύπτει ο προβληματισμός αν πρόκειται όντως για μετάφραση ή για διασκευή. Επιπλέον, άλλες φορές χρειάζονται και επεξηγήσεις του μεταφραστή σχετικά με στοιχεία της κουλτούρας, του πολιτισμικού συστήματος του συγγραφέα του πρωτοτύπου κειμένου. Σύμφωνα με την Κανατσούλη (2018: 140) το μεταφρασμένο κείμενο αναδεικνύει τόσο τη σχέση μεταξύ δύο γλωσσών, όσο και των κοινωνικών και πολιτισμικών συστημάτων, συνεπώς «εισπράττεται αναγνωστικά ως όλον, μέσα σε ένα διαφορετικό [...] σύστημα».

Υπάρχουν αρκετές μελέτες για τις μεταφραστικές τεχνικές προκειμένου ένα έργο, που απευθύνεται σε αλλόγλωσσο κοινό, να πετύχει τους στόχους του. Παρά τις διαφορές

θεωρητικές προσεγγίσεις για τη μεταφρασμένη Παιδική Λογοτεχνία, όλοι οι μελετητές τής αποδίδουν «κοινωνική δύναμη και παιδαγωγική αξία» (Γαβριηλίδου, 2011: 40). Αφενός προσπαθεί να ικανοποιήσει τις αισθητικές και πνευματικές ανάγκες του παιδικού κοινού, αφετέρου επιδιώκει να το εκπαιδεύσει. Το εισάγει στην πραγματικότητα του πρωτότυπου κειμένου, ενός κειμένου γραμμένο άλλη χρονική περίοδο και σε άλλον τόπο. Το φέρνει σε επαφή με αντιλήψεις και κανόνες αλλά και το εξοικειώνει με νέες, διαφορετικές μορφές σκέψης. Για να καταφέρει όλα τα παραπάνω, το μεταφρασμένο κείμενο χρειάζεται να διατηρεί σχέση με το πρωτότυπο. Ωστόσο, επειδή αναπόφευκτα το πρωτότυπο υπόκειται σε διασκευαστικές παρεμβάσεις, στην ουσία τους όλες οι μεταφράσεις αποτελούν ως ένα βαθμό διασκευές, ιδιαίτερα στην περίπτωση της μετάφρασης βιβλίων για παιδιά, η οποία χαρακτηρίζεται από την Oittinen «αντικείμενο αναδημιουργίας και μεταλλαγής» (Κανατσούλη, 2011: 79).

Όσον αφορά την εξέταση των διασκευών πιο συγκεκριμένα, αυτή αποτελεί μια ενδιαφέρουσα ερευνητική περιοχή στο πλαίσιο της Παιδικής Λογοτεχνίας. Οι διασκευές αποτελούν μια ανεξερεύνητη αλλά και πολύπαθη πτυχή της. Η ενασχόληση της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής με τις διασκευές, τόσο ως προς τη διαδικασία όσο και ως προς το τελικό αποτέλεσμα, είναι αρκετά πρόσφατη, παρά το γεγονός ότι οι διασκευές, ειδικά αυτές που απευθύνονται στο παιδικό κοινό, είναι ένα αρκετά παλιό φαινόμενο.

Όταν τίθεται το ζήτημα της μελέτης των διασκευών, και ιδιαίτερα αυτών που απευθύνονται στο παιδικό κοινό, οι ερευνητές ασχολούνται με τη «λογοτεχνικότητα της λογοτεχνίας» όπως την αναφέρει η Sanders (2016: 1). Κοινό χαρακτηριστικό των διασκευών αλλά και κριτήριο για την επιτυχία τους είναι ο βαθμός που αυτές συμπληρώνουν, ανανεώνουν, αμφισβητούν ή ανατρέπουν το αρχικό κείμενο. Εκτός, βέβαια, από τις τεχνικές, το τελικό αποτέλεσμα και την απήγησή του στο κοινό στο οποίο απευθύνεται μία διασκευή, τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στη λογοτεχνική θεωρία και κριτική γεννήθηκαν προβληματισμοί σχετικά με την αυθεντικότητα ενός λογοτεχνικού έργου και κατά πόσον ένα δευτερογενές έργο είναι αυθεντικό ή όχι.

1.4. Κριτική περί διασκευών

Οι διασκευές απασχολούν τις επιστημονικές μελέτες της Λογοτεχνίας όλο και συχνότερα. Πολλά από τα ερωτήματα που προκύπτουν αφορούν την αναγκαιότητα, την ύπαρξη και τον ρόλο των διασκευών.

Το πρώτο και ίσως πιο σημαντικό ερώτημα αφορά το αν υπάρχει λόγος ένα λογοτεχνικό

ανάγνωσμα να διασκευαστεί και αν οι διασκευές μπορούν να θεωρηθούν ποιοτικές. Ειδικότερα για τις διασκευές για παιδιά, η Κανατσούλη (2004: 224) εξηγεί πως στην επιχειρηματολογία υπέρ ή κατά των διασκευών «υποκρύπτεται η ιδεολογική αντιπαράθεση σχετικά με την «ευκολία» των κειμένων για παιδιά και την αξία ή την απαξία της». Σε αυτή την αντιπαράθεση, πολλοί υποστηρίζουν πως τα μακροσκελή κείμενα κουράζουν τους μικρούς αναγνώστες και τους αναγκάζουν σε συχνές διακοπές με κίνδυνο να χαθεί το νήμα της ιστορίας. Επίσης, στην περίπτωση ύπαρξης πολλών λογοτεχνικών χαρακτήρων και σκηνών, τα παιδιά μπορεί να μπερδευτούν ως προς τη δράση. Τέλος, εάν σε ένα κείμενο κλασικής λογοτεχνίας χρησιμοποιείται απαιτητικό λεξιλόγιο ή σύνταξη, τότε οι αναγνώστες έχουν ένα ακόμη εμπόδιο που πρέπει να ξεπεράσουν, ώστε να κατανοήσουν και ύστερα να απολαύσουν την ανάγνωση.

Προκειμένου, λοιπόν, τα κείμενα να συναρπάσουν τους μικρούς αναγνώστες, πρέπει να δεχθούν ορισμένες αλλαγές. Έτσι, στις περιπτώσεις που δεν αφορούν ‘λογοκρισία’, οι διασκευαστές κάνουν μια συνειδητή προσπάθεια να παρουσιάσουν τα αρχικά κείμενα πιο προσιτά στους μικρούς αναγνώστες, μέσω της χρήσης μικρότερων προτάσεων, ευκολότερων και πιο σύντομων λέξεων, απλής σύνταξης, άφθονου διαλόγου, περιορισμένου αριθμού χαρακτήρων και αφηρημένων εννοιών (Nikolajeva, 2016: 48). Συνεπώς, προσπαθούν να τροποποιήσουν το αρχικό κείμενο, προσαρμόζοντας «τους αφηγηματικούς τρόπους που είναι πολύ πιο οικείοι στο σύγχρονο παιδί» (Κανατσούλη, 2004: 225) ή να απλουστεύσουν τις αφηγηματικές του τεχνικές.

Η αντίθετη πλευρά θεωρεί τις διασκευές υπεύθυνες για την οκνηρία του αναγνώστη, καθώς τον εμποδίζουν να έρθει σε επαφή με το πρωτότυπο κείμενο. Εφόσον οι περιπέτειες ενός ήρωα θα είναι γνωστές, ο αναγνώστης μεγαλώνοντας θα στερηθεί την απόλαυση της μοναδικότητας του ύφους και της γλώσσας του πρωτότυπου κειμένου. Ο παραπάνω προβληματισμός γίνεται εντονότερος, όταν η μελέτη αφορά και μεταφράσεις κειμένων από μια γλώσσα σε μια άλλη, καθώς χάνεται η γοητεία του κειμένου, της ιστορίας που δένεται αναπόσπαστα με τη γλώσσα στην οποία γράφτηκε. Καταλήγοντας, στο ερώτημα αυτό, η Κανατσούλη (2004: 227) θεωρεί πως την απάντηση τη δίνουν οι αναγνώστες, της κάθε εποχής, του κάθε λογοτεχνικού έργου.

Μία ακόμη σημαντική συνιστώσα που μπαίνει στην εξίσωση της δημιουργίας και της έκδοσης των διασκευών αφορά τον οικονομικό παράγοντα. Το παιδικό βιβλίο, εκτός από πολιτιστικό και καλλιτεχνικό αντικείμενο, αποτελεί και καταναλωτικό αγαθό. Το ίδιο θα πρέπει, σύμφωνα με τη Ζερβού (2011: 22), να δεχθούμε ότι ισχύει και για τις διασκευές. Ειδικότερα όταν αναφερόμαστε σε διασκευές κλασικών συγγραφέων, «υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να είναι κυρίως μια εμπορική πράξη, κάποτε αρκετά στυγνή». Επιπρόσθετα, από

πολύ παλιά, έπαιξε ιδιαίτερο ρόλο και το όνομα του διασκευαστή, ο οποίος αποτελούσε τον μεσολαβητή ανάμεσα στο κείμενο και το παιδικό κοινό, διευρύνοντας το πεδίο της Παιδικής Λογοτεχνίας. Δυστυχώς, «η εκδοτική ασυδοσία που επικράτησε στις ποικίλες διασκευές που κυκλοφόρησαν κατά καιρούς για το παιδικό κοινό» (Κανατσούλη, 2018: 141), δημιούργησε έντονες ενστάσεις για την αναγκαιότητα και κατ' επέκταση για τη λογοτεχνική τους αξία.

Στο ερώτημα περί χρησιμότητας των διασκευών, η Οικονομίδου (2011α: 10) εξηγεί πως οι διασκευές συνεχίζουν να δημιουργούνται διότι είναι χρήσιμες για διάφορους λόγους. Ειδικά η Παιδική Λογοτεχνία έχει σαφή κοινωνική και παιδαγωγική λειτουργία και δεν υπάρχει αμφιβολία για τη σημασία της. Μέσω των διασκευών, μεταδίδονται γνώσεις και διαχρονικές αξίες, κυρίως στην περίπτωση της διασκευής έργων της ίδιας, 'εθνικής' λογοτεχνίας, όπως οι διασκευές των επών του Ομήρου ή των κωμωδιών του Αριστοφάνη. Επιπλέον, προεκτείνοντας τον προβληματισμό σχετικά με τη γλώσσα των αρχικών κειμένων, οι διασκευές αποτελούν ένα μέσο ευκολότερης πρόσβασης στα πρωτότυπα σε δεύτερο χρόνο, καθώς οι αναγνώστες μπορεί να ενδιαφερθούν να τα διαβάσουν. Τα αρχικά κείμενα γίνονται πιο εύκολα κατανοητά και το νέο κοινό τα προσεγγίζει και ενημερώνεται για αυτά. Τέλος, όπως κάθε λογοτεχνικό έργο, έτσι και οι διασκευές συνδέονται με το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής τους. Είτε αναπαράγουν την ιδεολογία του αρχικού είτε την αμφισβητούν παράγοντας νέες εναλλακτικές ιδέες. Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τη Sanders (2016: 23) οι διασκευές μπορεί να στοχεύουν στην αλληλεπίδραση του παιδικού κοινού με νέα γλωσσικά και ερμηνευτικά, παγκόσμια, διαπολιτισμικά πλαίσια. Για την ίδια, οι διασκευές περιλαμβάνουν συχνά και ένα είδος σχολιασμού του αρχικού κειμένου. «Αυτό επιτυγχάνεται συχνότερα όταν προσφέρεται μια αναθεωρημένη άποψη από το πρωτότυπο, προσθέτοντας υποθετικά κίνητρα ή εκφράζοντας αυτό που το κείμενο αποσιωπά ή περιθωριοποιεί» (ό.π.).

Ένα ακόμη ζήτημα σχετικά με τις διασκευές έγκειται στην αυθεντικότητά τους ως λογοτεχνικά έργα και σε ποιο βαθμό αυτή υπάρχει. Σε αυτό το ερώτημα, πολύ κατατοπιστική είναι η Hutcheon (2006: 7), η οποία εντοπίζει την τριπλή φύση των διασκευών: «ως προϊόν, ως διαδικασία δημιουργίας και ως διαδικασία πρόσληψης». Αρχικά, η διασκευή είναι μια εκτενής μεταφορά ενός συγκεκριμένου έργου ή έργων σε διαφορετικό πλαίσιο. Συνεπώς η αφήγηση γίνεται από διαφορετική οπτική γωνία και κατ' επέκταση μπορεί να δημιουργήσει διαφορετικές ερμηνείες. Ως διαδικασία δημιουργίας, η διασκευή περιλαμβάνει τόσο την (επαν)ερμηνεία όσο και την (ανα)δημιουργία. Γι' αυτό αφορά ταυτόχρονα την οικειοποίηση από τον διασκευαστή και τη διάσωση της αρχικής πνευματικής δημιουργίας. Ιδωμένη από την πλευρά της πρόσληψης, όπως έχει προαναφερθεί, η διασκευή είναι μια μορφή διακειμενικότητας. Πρόκειται λοιπόν για ένα λογοτεχνικό έργο το οποίο έχει άμεση σύνδεση με ένα άλλο,

προγενέστερο. Πρόκειται για μια άλλη εκδοχή του κειμένου και όχι απομίμησή του. Η χρονική προτεραιότητα του πρωτότυπου, δεν κάνει τη διασκευή κείμενο δευτερεύουσας σημασίας (Hutcheon, 2006: 9).

Διηγούμαστε ξανά και ξανά ιστορίες και κάθε φορά αλληλεπιδρούμε μαζί τους διαφορετικά. Οι ιστορίες αλλάζουν κάθε φορά, κι όμως είναι πάντα το ίδιο αναγνωρίσιμες. Για τον λόγο αυτό η Hutcheon (2006: 177) δεν θεωρεί κατώτερες τις διασκευές, πόσο μάλλον αμφισβητεί την αυθεντικότητά τους. Γιατί «διαφορετικά δεν θα είχαν επιβιώσει. [...] Άλλωστε, στη λειτουργία της ανθρώπινης φαντασίας, η διασκευή είναι ο κανόνας και όχι η εξαίρεση». Η κάθε διασκευή έχει τη δική της θέση και παρουσία στον χρόνο και τον χώρο. Κρίνεται, συνεπώς, ως ένα αισθητικό προϊόν, ως ένα λογοτεχνικό έργο. Κρίνεται, όμως, και ως προς τη σχέση και την εγγύτητά της με το αρχικό, πρωτότυπο κείμενο. Αυτή η σχέση δεν σημαίνει ότι δεν είναι αυτόνομο έργο που μπορεί να ερμηνευθεί και να εκτιμηθεί ως τέτοιο. Ο διπλός χαρακτήρας των διασκευών πολύ συχνά θέτει ως κριτήριο και επίκεντρο της κριτικής και της ανάλυσης την εγγύτητα ή την πιστότητα στο αρχικό, ενώ σύμφωνα με την Sanders (2016: 33) «παραμένει καίρια η διατήρηση της αρχής της ευχαρίστησης».

Η Sanders (2016: 208) υποστηρίζει ότι τα μεταγενέστερα κείμενα μπορούν να αντλήσουν από τα πρωτότυπα συσσωρευμένη σοφία ή εμπειρία, μπορεί να οδηγήσουν σε νέους τρόπους προσέγγισης ενός οικείου θέματος ή μιας γνωστής ιστορίας. Πολλοί μελετητές των διασκευών αναζητούν τρόπους προσέγγισής τους, καταγράφοντας αφενός την επιρροή από τα πρωτότυπα, αφετέρου χωρίς να τα αντιμετωπίζει ως ασφυκτικά «ή τα μόνα φίλτρα μέσω των οποίων ένα διασκευασμένο κείμενο μπορεί να προσεγγιστεί» (ό.π.). Έτσι διερευνώνται οι δυνατότητες των νέων κειμένων και όχι η πιστή προσκόλληση στα παλιά. Αναγνωρίζονται οι δυνατότητες των διασκευών, τόσο λόγω των επιρροών τους όσο και των νέων μορφών που διαμορφώνουν.

1.5. Ερμηνευτική προσέγγιση των διασκευών

Ανατρέχοντας στην ιστορία του παιδικού βιβλίου, όσο πηγαίνουμε πίσω στον χρόνο, συναντάμε ελάχιστα λογοτεχνικά κείμενα αποκλειστικά γραμμένα για παιδιά και ταυτόχρονα πολλά διασκευασμένα, προερχόμενα από τη λογοτεχνία για ενήλικες. Όσον αφορά την ελληνική εκδοτική πραγματικότητα, ο Ντελόπουλος (1995: 29) επιβεβαιώνει τον παραπάνω ισχυρισμό και συγκεκριμένα αναφέρεται στην ποικιλία των ελληνικών εκδόσεων του 19^{ου} αιώνα, οι οποίες περιέχουν: «α) ακριβείς μεταφράσεις ξένων έργων, β) μεταφράσεις ξένων διασκευών, γ) μεταφράσεις διαδοχικών ξένων διασκευών, δ) ελληνικές διασκευές, ε) διασκευές ελληνικών διασκευών». Ωστόσο, όπως ο ίδιος παρατηρεί, δεν πρόκειται για ελληνικό

φαινόμενο, αλλά παγκόσμιο, καθώς στον 19^ο αιώνα το βιβλίο έγινε ‘λαϊκό αγαθό’ και μία χώρα όλο και περισσότερες λογοτεχνικές επιρροές αντλούσε από μία άλλη.

Οι διασκευές αποτελούν από πολύ παλιά μέρος της λογοτεχνικής παραγωγής και ιδιαίτερα της λογοτεχνικής παραγωγής για παιδιά, ως μηχανισμός ανήκουν στο ευρύτερο φάσμα της διακειμενικότητας (Sanders, 2016: 21) και συνιστούν έναν από τους πλέον επιδραστικούς και συνάμα συστατικούς παράγοντες του ερευνητικού πεδίου της παιδικής λογοτεχνίας (Ζερβού, 2011: 22). Παρά τα παραπάνω, η επιστημονική ενασχόληση με αυτές είναι σχετικά πρόσφατη και τοποθετείται στα μέσα της δεκαετίας του 1980.

1.5.1. Ζητήματα ιδεολογίας

Οι πρώτες παρατηρήσεις σχετικά με τη μελέτη των διασκευών αφορούσαν τις διασκευές παραμυθιών και την προσαρμογή των προφορικών αφηγήσεων σε έντυπα παραμύθια. Στο τέλος του 18^{ου} αιώνα ξεκίνησε η μεγάλη εκδοτική παραγωγή βιβλίων για παιδιά στη Γαλλία, την Αγγλία και τη Γερμανία και τα παραμύθια απέκτησαν μια νέα διάσταση, η οποία αφορούσε την κοινωνικοποίηση των παιδιών, τον διδακτισμό και την καθοδήγησή τους σε αναγνώσματα κατάλληλα της ηλικίας, των αρχών και των αξιών της κοινωνίας τους. «Οι νέες εκδόσεις επεδίωκαν να κάνουν τα παραμύθια ένα είδος πιο κατανοητό, [...] ενώ έδιναν ιδιαίτερη προσοχή στη δυνατότητα του φανταστικού κόσμου των παραμυθιών να φωτίσει το μυαλό των παιδιών» (Zipes, 2002: XXIII). Ωστόσο με το πέρασμα στον 19^ο αιώνα, τα παραμύθια θεωρήθηκαν ακατάλληλο ανάγνωσμα. Έτσι, χρειάστηκε να προσαρμοστούν προκειμένου να εκφράσουν τα κοινωνικά και ιδεολογικά πρότυπα της ανερχόμενης αστικής τάξης της Ευρώπης. Ακόμη και οι αδερφοί Grimm ανασκεύασαν τις συλλογές τους, ‘καθαρίζοντάς’ τις αφηγήσεις από ερωτικό και ανήθικο περιεχόμενο, κάνοντας τις κατάλληλες για παιδιά.

Αυτή είναι η αφετηρία της αναζήτησης ιδεολογικών παραδοχών στα κείμενα της παιδικής λογοτεχνίας. Στον όρο ‘ιδεολογία’, αναφέρονται οι ιδέες, οι σκέψεις και οι απόψεις που αντικατοπτρίζουν τις αξίες και τις αρχές της εκάστοτε κοινωνίας. Όλα τα παραπάνω εντοπίζονται στη λογοτεχνία για παιδιά και δίνουν το στίγμα όλων όσων εμπλέκονται στη μόρφωση των νέων ατόμων και στη διαμόρφωση τους ως μελλοντικούς πολίτες. Τέτοιοι φορείς είναι η επίσημη Πολιτεία, η οικογένεια και το εκπαιδευτικό σύστημα. «Ασφαλώς οι ιδεολογικές τάσεις στη λογοτεχνία εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τα αντίστοιχα ρεύματα, κοινωνικά και πολιτικά» (Αναγνωστόπουλος, 2009: 9-10), ενώ η λογοτεχνία για παιδιά επηρεάζεται και από τις κυρίαρχες παιδαγωγικές και εκπαιδευτικές απόψεις.

Ιδιαίτερη είναι η συμβολή των Hollindale και Stephens, οι οποίοι σύμφωνα με την Οικονομίδου (2011α: 52) ανέδειξαν τον τρόπο με τον οποίο εγγράφεται η ιδεολογία σε ένα

κείμενο: «εκφέρεται από την ίδια τη γλώσσα από την οποία κατασκευάζεται το κείμενο και η οποία περιορίζει τα νοήματα, έτσι ώστε να συγκαλύπτονται και να αποσιωπώνται όσα αντιτίθενται στις κυρίαρχες εξουσίες μιας κοινωνίας και, αντιστρόφως, να μεταφέρονται μόνον εκείνα που ενισχύουν τις τελευταίες».

Όμως, η Παιδική Λογοτεχνία παρουσιάζει και ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό. Οι συγγραφείς και οι αναγνώστες ανήκουν πάντα σε δύο διαφορετικές ομάδες (ενήλικες – παιδιά), η καθεμία με τη δική της εμπειρία και προηγούμενη γνώση και με διαφορετικές αναγνωστικές προσδοκίες. Συνεπώς, η Παιδική Λογοτεχνία ως μορφή τέχνης είναι από αυτή την άποψη πιο περίπλοκη από τη λογοτεχνία για ενήλικες. «Έχει πάντα δύο συστήματα κωδίκων, ένας απευθύνεται στο παιδί και ένας άλλος απευθύνεται, συχνά ασυνείδητα, στον ενήλικα δίπλα ή πίσω απ' το παιδί» (Genette, 1982: 57). Οι ιδεολογικές παραδοχές εγγράφονται στα κείμενα με αφηγηματικούς τρόπους που επιλέγουν οι συγγραφείς. Μέσω αυτών καλούν τους αναγνώστες τους να αντιληφθούν τα νοήματα. Τους επιβάλλουν ένα και μόνο νόημα ή τους αφήνουν περιθώρια να προβάλλουν τις δικές τους εκδοχές. Το σίγουρο είναι ότι ο στόχος των συγγραφέων είναι να προκαλέσουν την ανταπόκριση του αναγνώστη τους, «κατά πρώτον ανταπόκριση στις αισθητικές προκλήσεις των κειμένων και, μέσα από αυτές, στις ιδεολογικές» (Κανατσούλη, 2004: 26).

Αυτό που ισχύει για τα παιδικά βιβλία φυσικά ισχύει και για τις διασκευές που απευθύνονται στο παιδικό κοινό. Κάτι τέτοιο οφείλεται στο γεγονός ότι οι διασκευές και ως προϊόντα και ως διαδικασία δεν υφίστανται σε κενό αλλά σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, ένα συγκεκριμένο χρόνο, έναν τόπο, μια κοινωνία, μια κουλτούρα, μια ιδεολογία. Έτσι, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αυτό το 'ταξίδι' των διασκευασμένων κειμένων και η εξερεύνηση του τι μπορεί να συμβεί στα πρωτότυπα και στις ιστορίες τους. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Hutcheon (2006: XVI): «Επειδή η διασκευή είναι μια μορφή επανάληψης χωρίς αναπαραγωγή, η αλλαγή είναι αναπόφευκτη, ακόμη και χωρίς καμία συνειδητή πληροφόρηση ή αλλαγή του σκηνικού. Και με την αλλαγή έρχονται αντίστοιχες τροποποιήσεις στην πολιτική στάση, ακόμη και στο νόημα των ιστοριών».

Οι διασκευές παρουσιάζουν πιο συγκεκριμένα ιδεολογικά προβλήματα γι' αυτόν που τις επιχειρεί. Ο διασκευαστής είναι αυτός που θα αποφασίσει για τον τρόπο απόδοσης ενός κειμένου από άλλη κουλτούρα ή από άλλη χρονική περίοδο της ίδιας χώρας και κοινωνίας. Το βασικό πρόβλημα είναι πώς θα διατηρηθεί ο παλμός, η ιδιαιτερότητα του πρωτότυπου ενώ ταυτόχρονα το νέο κείμενο θα αποπνέει οικειότητα στους αναγνώστες του. Έτσι, πολλοί δεν τολμούν να αποκλίνουν από το αρχικό κείμενο, όμως όλο και συχνότερα επιλέγεται η πιο ελεύθερη απόδοση και μεγαλύτερες αποκλίσεις από το πρωτότυπο. Παρόμοια με τη συζήτηση

για τις διασκευές λαϊκών παραμυθιών, είναι και η συζήτηση που αφορά τη διασκευή έργων της κλασικής λογοτεχνίας ενηλίκων, που τώρα απευθύνονται σε παιδιά. Όσον αφορά τις τελευταίες, η Κανατσούλη (2004: 223, 224) περιγράφει ορισμένες κατευθύνσεις με κύριο γνώμονα την ψυχαγωγία: «τα διασκευασμένα έργα δεν πρέπει να έχουν μεγάλη έκταση, [...] τα έργα αυτά είναι γραμμένα από έναν σημαντικό συγγραφέα και [...] προβάλλουν με ανάγλυφο τρόπο τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες που να μπορούν να εδραιωθούν στη συλλογική φαντασία». Επίσης, υπάρχει η πιθανότητα να τροποποιηθεί το ιστορικό συγκείμενο, το περιεχόμενο και συνολικά η φόρμα του πρωτότυπου κειμένου προκειμένου να ανταποκριθεί στις κοινωνικές και πολιτισμικές ανάγκες και συμβάσεις της συγκεκριμένης γενιάς αναγνωστών (Τσιλιμένη, 2021: 3).

1.5.2. Μεταδιηγητικά σχήματα («metanarratives»)

Προκειμένου να ερευνηθούν εις βάθος και να ερμηνεύσουν τη διαδικασία και τη λειτουργία των διασκευών, οι Stephens και McCallum (1998: 6-9) εισάγουν την έννοια των ‘μεταδιηγητικών σχημάτων’ (‘metanarratives’). Ανάμεσα στο αρχικό κείμενο και τη διασκευή υπάρχει πάντα μια ‘συνομιλία’, η οποία καθορίζεται κυρίως από ιδεολογικά, πολιτισμικά στοιχεία αλλά και ειδολογικά προσδιορισμένους παράγοντες (Πολίτης, 2018: 447). Πρόκειται για κοινωνικές συμβάσεις, αξίες και αντιλήψεις, πολιτισμικές εμπειρίες που «λειτουργούν συνολικά σε μια κοινωνία για να ρυθμίσουν τη γνώση και την εμπειρία» (Stephens & McCallum, 1998: 6). Αυτό το σώμα ιδεών οι παραπάνω μελετητές το αποκαλούν ‘μετα-ήθος’ (‘metaethic’) και είναι αυτό που συγκροτεί το λεγόμενο ‘συγκείμενο’, δηλαδή το πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργεί ο διασκευαστής. Τα ‘μεταδιηγητικά σχήματα’ ισχύουν τη στιγμή της διασκευής και παρουσιάζονται στο νέο κείμενο διηγημένα μέσα από τις προσωπικές θέσεις και τις αισθητικές επιλογές του διασκευαστή, προκαλώντας τον αναγνώστη να τα ανακαλύψει.

Η αξία των ‘μεταδιηγητικών σχημάτων’ έγκειται στο ότι η ύπαρξή τους καθορίζει την αξία του αρχικού κειμένου. Προσφέρουν μια καλά διαμορφωμένη αφηγηματική δομή, εκφράζουν καθολικές ανθρώπινες εμπειρίες, «συνδέουν την «αλήθεια» και την πολιτιστική κληρονομιά και στηρίζουν τις ηθικές κρίσεις στο πλαίσιο μιας ευρύτερης ηθικής διάστασης» (Stephens & McCallum, 1998: 7). Παρόμοια είναι και η άποψη του Genette (1982: 441) ότι παρότι τα νοήματα και οι μορφές των θεμάτων και των ιστοριών είναι πεπερασμένα, ο άνθρωπος αντιμετωπίζει αυτό το πρόβλημα με τα ‘υπερκείμενα’, τον όρο που ο ίδιος χρησιμοποιεί για τα δευτερογενή παράγωγα κείμενα από άλλα αφετηριακά. Έτσι τα διαχρονικά νοήματα επανέρχονται σε νέα λογοτεχνικά έργα.

Μία διασκευή, που αποτελεί ένα αυτούσιο λογοτεχνικό έργο, περιέχει περισσότερες πληροφορίες από αυτές που τυπώνονται στις σελίδες της. Μπορεί να εγείρει αναμνήσεις άλλων βιβλίων που έχει διαβάσει το παιδί, ή μιας προσωπικής του εμπειρίας. Υπάρχει μια συναισθηματική φόρτιση που λειτουργεί με διάφορους τρόπους ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία, την ανατροφή, τις προηγούμενες γνώσεις, τη διάθεση του παιδιού κατά τη συγκεκριμένη συνάντησή του με το κείμενο (Genette, 1982: 233).

Με την προϋπόθεση ότι έχουν διαβάσει παρόμοια κείμενα νωρίτερα, όταν οι μικροί αναγνώστες ανοίγουν ένα βιβλίο με ιστορίες περιπέτειας, δεν περιμένουν εξαρχής να μάθουν κάτι νέο. Τα ‘μεταδιηγητικά σχήματα’, όμως, υπάρχουν στη διασκευή και η προβλεψιμότητά τους, η χαρά της αναγνώρισης από τα ίδια τα παιδιά είναι και η γοητεία τους. Αυτός, ίσως, είναι και ένας από τους λόγους που τα παραμύθια και η κλασική λογοτεχνία παίζουν τόσο καθοριστικό ρόλο στην παιδική ανάγνωση, είτε ως πρωτότυπα είτε ως διασκευές.

1.5.3. Ο διασκευαστής

Παράλληλα με τη συνειδητοποίηση της ύπαρξης των ‘μεταδιηγητικών σχημάτων’, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η ανάγνωση ενός κειμένου είναι μια ενεργητική πράξη. Η ερμηνεία, που δίνει ο αναγνώστης σε αυτό, πηγάζει κυρίως από τις προσδοκίες του και την κατάληξη αυτών, δηλαδή την επιβεβαίωση, τη διάψευση ή την ανατροπή τους. Δεν πρέπει να παραλειφθεί ότι ο διασκευαστής ήταν πρώτα αναγνώστης του αρχικού κειμένου. Ο διασκευαστής είναι «ο ενήλικας που θα επιλέξει τον τρόπο απόδοσης ενός κειμένου, που προέρχεται από μια διαφορετική χρονική περίοδο, στη δική του εποχή» (Σκλουπιώτη, 2020: 13).

Ωστόσο, τίθεται εύλογα το ερώτημα γύρω από τα κίνητρα και τους λόγους ενός συγγραφέα να διασκευάσει ένα άλλο κείμενο. Η Hutcheon (2016: 86) διερωτάται γιατί κάποιος να μπει πρόθυμα σε αυτή τη διαδικασία και να γίνει διασκευαστής. Αναζητά τι είναι αυτό που παρακινεί τους διασκευαστές ενώ γνωρίζουν ότι αναπόφευκτα θα συγκριθούν με ό,τι έχει το κοινό στο μυαλό του για το αρχικό και ίσως να κριθούν ανεπαρκείς. Επιπλέον, «γιατί να διακινδυνεύσουν τη μομφή για οικονομικό ομοιοτισμό;».

Η ίδια αναλύει διάφορα κίνητρα που εντοπίζει στους διασκευαστές. Θεωρεί πιθανότερο να υπάρχουν προσωπικοί λόγοι για μια διασκευή ενός κειμένου και αφού το αποφασίσουν, ύστερα θα επιλέξουν και με ποιον τρόπο θα το κάνουν. Η διασκευή μπορεί να περιλαμβάνει αλλαγή λογοτεχνικού είδους, αλλά και με την ευρύτερη έννοια ακόμη και αλλαγή μέσου. Αυτό, σίγουρα, προωθεί την αύξηση του πολιτιστικού κεφαλαίου μίας κοινωνίας. Επίσης, πολλές διασκευές προορίζονται ως ‘αφιέρωματα’, ως φόρος τιμής στον αρχικό συγγραφέα, ενώ άλλες μπορεί να στοχεύουν στην κριτική και στη στηλίτευση των ιδεών του αρχικού κειμένου.

Το είδος της πολιτικής σκοπιμότητας και η συζήτηση περί ιδεολογίας της λογοτεχνίας έχει εγείρει μεγάλη συζήτηση στους ακαδημαϊκούς κύκλους, παρά τις θεωρίες που, μέχρι μισό αιώνα πριν, ανέλυναν το κείμενο ως «κατασκευή» (φορμαλισμός, νέα κριτική, δομισμός, μεταδομισμός). Ωστόσο, οι βαθύτατα προσωπικοί, καθώς και πολιτιστικά και ιστορικά καθορισμένοι λόγοι των διασκευαστών για την επιλογή ενός συγκεκριμένου έργου και ο συγκεκριμένος τρόπος για να γίνει αυτό, «θα πρέπει να λαμβάνονται σοβαρά υπόψη από την ερευνητική προσέγγιση των διασκευών, ακόμα κι αν αυτό σημαίνει επανεξέταση της σκοπιμότητας στην κριτική ανάλυση της τέχνης γενικά» (Hutcheon, 2016: 95).

Με την πάροδο του χρόνου, οι αναγνωστικές προσδοκίες μεταβάλλονται και έτσι οι διασκευαστές συνδιαλέγονται με το αρχικό κείμενο, τις προσδοκίες του κοινού και τα 'μεταδιηγητικά σχήματα'. Αν το πρωτότυπο κείμενο αφορά ένα κλασικό έργο, είναι πιθανό ο διασκευαστής να έχει έναν προκαθορισμένο ορίζοντα προσδοκιών, ο οποίος αποτελεί το σημείο εκκίνησης για τη διασκευαστική διαδικασία. Εξαρτάται, έτσι, από τον ίδιο αν θα συμπορευτεί με το ιδεολογικό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο γράφτηκε το αρχικό ή αν θα διαφοροποιηθεί από αυτό. Ό,τι από τα δύο επιλέξει, ο Πολίτης (2018: 5) θεωρεί σχεδόν σίγουρο ότι τα κλασικά κείμενα τροποποιούνται για να γίνουν προσιτά στα παιδιά, βασισμένα τόσο στα 'μεταδιηγητικά σχήματα' όσο και στους κανόνες της «παιδαγωγικής δεοντολογίας, τους οποίους θεωρούν απαραίτητους οι ενήλικου». Για τον λόγο αυτό, σημαντικό ρόλο εκτός από το πρωτότυπο κείμενο και τον διασκευαστή παίζει και ο 'εννοούμενος αναγνώστης'.

1.5.4. Ο εννοούμενος αναγνώστης

Για την επιτυχία της ερευνητικής προσέγγισης των διασκευών, είναι σημαντικό να εντοπίζεται ο εννοούμενος αναγνώστης τους. Οι διασκευές λογοτεχνικών έργων για παιδιά απευθύνονται σε ένα κοινό με διαφορετικές αναγνωστικές εμπειρίες και προσδοκίες από το αρχικό ενήλικο κοινό, για το οποίο προοριζόταν το αφετηριακό κείμενο. «Την υπάρχουσα εμπειρία των παιδιών δεν πρέπει να τη σταματήσουμε, αλλά να την αυξήσουμε» (Κανατσούλη, 2018: 41).

Στα αρχικά κείμενα τίθενται διάφοροι περιορισμοί για την κατανόησή τους από τα παιδιά. Τέτοιοι περιορισμοί αφορούν την πλοκή και τους χαρακτήρες, το ύφος και τη γλώσσα του κειμένου, τα νοήματα αλλά και τα νοηματικά κενά του. Ταυτόχρονα, αυτοί οι περιορισμοί είναι και προκλήσεις που απευθύνει το ίδιο το κείμενο προς το αναγνωστικό κοινό. Πρόκειται για βασικό στοιχείο της αναγνωστικής διαδικασίας, καθώς διαβάζοντας επιχειρούμε να μαντέψουμε, να προβλέψουμε, να συμπληρώσουμε αυτά τα κενά. Ο εννοούμενος αναγνώστης είναι η «περσόνα που διαγράφεται από αυτούς τους περιορισμούς του κειμένου» (Οικονομίδου,

2021: 1), ένας ρόλος και μια θέση από την οποία ο αναγνώστης προσλαμβάνει και πραγματώνει το κείμενο.

Στην περίπτωση των διασκευών, η αναζήτηση του εννοούμενου αναγνώστη γίνεται ιδιαίτερα πολύπλοκη για δύο βασικούς λόγους. Αφενός στην παιδική λογοτεχνία ο εννοούμενος αναγνώστης είναι πάντα διττός, εφόσον συμπεριλαμβάνει το παιδί-αναγνώστη, έναν ενήλικο που θα το επιλέξει και θα το αγοράσει, ή έναν ενήλικο -συνήθως εκπαιδευτικό-συν-αναγνώστη και τον ενήλικο κριτικό του. Αφετέρου, οι συγγραφείς και οι διασκευαστές δεν γνωρίζουν πραγματικά τα παιδιά στα οποία απευθύνονται, αλλά τα «κατασκευάζουν» με βάση τις κοινωνικές αντιλήψεις περί παιδικότητας και του τι θεωρείται παιδαγωγικά «σωστό». (Κανατσούλη, 2018: 27. Οικονομίδου, 2021: 4). Συνεπώς, τόσο οι ιδεολογικές όσο και οι αισθητικές επιλογές τους ρυθμίζονται όχι μόνο από τις προσδοκίες και τις ανάγκες των παιδιών αλλά και των ενηλίκων που μεσολαβούν ανάμεσα στα βιβλία και τα παιδιά.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διασκευές που περιλαμβάνουν εικονογράφηση και εμφανή αλλαγή του κειμένου. Η προσθήκη εικόνων σε ένα αφηγηματικό κείμενο που δεν περιελάμβανε εικονογράφηση είναι μια διασκευαστική διαδικασία που αλλάζει τόσο την αισθητική όσο και την ιδεολογία του αρχικού. Στην ουσία η προσθήκη εικόνων αποτελεί αλλαγή είδους, κατά την Οικονομίδου (2011β: 166), διότι τα νοήματα εκφέρονται με διαφορετικό τρόπο, μέσω της συμβολής των εικόνων και των λέξεων συνδυαστικά.

Μελετώντας, επομένως, μία συγκεκριμένη διασκευή, παρατηρώντας αν το πρωτότυπο κείμενο έχει αλλάξει είδος και εντάσσεται στο εικονογραφημένο βιβλίο αλλά εντοπίζοντας παράλληλα και τις αλλαγές που υπέστη ως κείμενο, γίνεται διακριτό το είδος του εννοούμενου αναγνώστη, αν πρόκειται δηλαδή για έναν αναγνώστη – παιδί, ή ταυτόχρονα το βιβλίο απευθύνεται και σε αναγνώστη – ενήλικο. Επιπλέον, ανάλογα με τις αλλαγές του αρχικού κειμένου, τις αφαιρέσεις που έχουν γίνει, τις οποιεσδήποτε επεξηγήσεις μπορεί να δίνει ο διασκευαστής, μπορούμε να διακρίνουμε το είδος του παιδιού που αποτελεί τον εννοούμενο αναγνώστη.

Έχει, δηλαδή, κινηθεί ο διασκευαστής με γνώμονα τις επικρατούσες αντιλήψεις για την παιδικότητα, τις προτιμήσεις του παιδικού κοινού, τις παιδαγωγικές κατευθύνσεις της εποχής ή επιχειρεί να δημιουργήσει ένα «ανοιχτό», κατά τον Hunt, κείμενο που θα συνομιλήσει με τα παιδιά; (Κανατσούλη, 2018: 41). Τέλος, με ενδεδεγμένη μελέτη μιας διασκευής, εύκολα αντιληπτός γίνεται και ο εννοούμενος διασκευαστής η «διάνοια, δηλαδή, του ανθρώπου, ο οποίος αποφάσισε να διασκευάσει με τον συγκεκριμένο τρόπο το συγκεκριμένο έργο» (Οικονομίδου, 2021: 2).

1.6. Διασκευαστικές τεχνικές

Η διασκευή είναι αναμφίβολα η σημαντικότερη από τις μορφές διακειμενικότητας, γιατί εκτός από την ιστορική της σημασία, τα έργα που αναδεικνύονται έχουν και αισθητικό βάρος. Επιπλέον, η σημασία της οφείλεται και στην ποικιλία των διαδικασιών που περιλαμβάνει η διασκευαστική διαδικασία. Μια διασκευή, σύμφωνα με τον Genette, πολλές φορές φιλοδοξεί - και καταφέρνει - να κάνει τους ανθρώπους να ξεχάσουν τον αισθητικό, ιδεολογικό χαρακτήρα του αρχικού κειμένου. Αυτό το οφείλει στην ποικιλομορφία των τεχνικών που εφαρμόζονται (Genette, 1982: 232).

Ίσως η δυνατότητα των ανθρώπων να αφηγούνται την ίδια ιστορία με πολλούς διαφορετικούς τρόπους να τους βάζει σε πειρασμό να το κάνουν εν τέλει. Όταν ένας συγγραφέας διασκευάζει ένα κείμενο, δημιουργεί χρησιμοποιώντας όλα τα εργαλεία που χρησιμοποιούσαν πάντα οι δημιουργοί: πραγματώνει τις ιδέες του, απλοποιεί, προσθέτει ή αφαιρεί. Μπορεί να κάνει αναλογίες, να ασκήσει κριτική ή να δείξει τον σεβασμό του στο αρχικό κείμενο και τον συγγραφέα του (Hutcheon, 2004: 110).

Προκειμένου να προκύψει μια διασκευή, οι συνηθέστερες τεχνικές που εφαρμόζονται είναι η παράλειψη, η προσθήκη και η αλλαγή είδους. Σε αυτές αναφέρεται, επίσης, και η γλωσσική προσαρμογή στις απαιτήσεις του νεανικού κοινού. Πολλές φορές ο στόχος είναι η αμεσότητα, οπότε οι εκτενείς αφηγήσεις και περιγραφές παραμερίζουν, αφήνοντας χώρο για έντονους διαλόγους και πλοκή που θα διεγείρει τη φαντασία και θα κρατήσει σε εγρήγορση τους νεαρούς αναγνώστες.

Η τεχνική της παράλειψης πολύ συχνά ταυτίζεται με την παραπάνω περιγραφή, υπό την έννοια της απλοποίησης του κειμένου. Η παράλειψη περιλαμβάνει την αφαίρεση αποσπασμάτων που δεν θα γίνονταν κατανοητά από τα παιδιά. Ο διασκευαστής επιχειρεί να συντομεύσει το κείμενο και να επικεντρωθεί σε σημεία της δράσης που θεωρεί σημαντικά. Πρόκειται, έτσι, για έναν συγγενή μηχανισμό με αυτόν της επιλογής. Όμως, η Ζερβού (1996: 123) παρατηρεί ότι η τεχνική της παράλειψης αφορά και την αφαίρεση αποσπασμάτων που κρίνονται ασύμβατα με το ιδεολογικό πλαίσιο στο οποίο ο διασκευαστής εργάζεται. Σε αυτή την περίπτωση «ταυτίζεται με την παιδαγωγική λογοκρισία» (Οικονομίδου, 2011β: 11).

Αντίθετα, η τεχνική της προσθήκης αφορά τον επεξηγηματικό σχολιασμό από μεριάς του διασκευαστή. Ο Genette (1982: 305) αναφέρει ότι η προσθήκη μπορεί να αλλάξει τον τύπο του κειμένου καθώς μπορεί να μεταγράφονται πιο αναλυτικά προτάσεις του αρχικού κειμένου, ή να εξερευνά αισθητικές κατευθύνσεις, προκειμένου να κάνει πιο οικεία τη διασκευή. Στόχος είναι τα πρόσθετα στοιχεία να αποτελέσουν έναν διάυλο επικοινωνίας ανάμεσα στο αρχικό και

το διασκευασμένο κείμενο. Συνεπώς, μπορεί να υπάρχουν αναφορές στα πρόσωπα, να τους αποδίδονται κίνητρα ή να αναλύονται οι προθέσεις του.

Η τελευταία διασκευαστική τεχνική είναι η αλλαγή είδους, δηλαδή κάθε τροποποίηση στον τρόπο αναπαράστασης του αρχικού κειμένου. Σύμφωνα με τον Genette (1982: 322) ο μετασχηματισμός αυτός μπορεί να είναι δια-τροπικός (“intermodal”), δηλαδή να αφορά μετατροπή σε άλλο μέσο, όπως για παράδειγμα η κινηματογραφική μεταφορά ενός βιβλίου, ή ενδο-τροπικός (“intramodal”), που σχετίζεται με παραλλαγές του αφηγηματικού τρόπου, όπως η προσθήκη εικόνων σε ένα κείμενο που αρχικά δεν περιείχε εικονογράφηση. Η Οικονομίδου τονίζει τον αισθητικό και ιδεολογικό αντίκτυπο της εικονογραφικής διαδικασίας, όπως και ότι η προσθήκη εικόνων σε ένα κείμενο, αποτελεί αλλαγή είδους. «Διότι το εικονογραφημένο διασκευασμένο έργο εκφέρει τώρα τα νοήματά του διαφορετικά απ’ ότι το αφετηριακό, με τη βοήθεια, δηλαδή, δύο αφηγηματικών κωδίκων: των λέξεων και των εικόνων» (2011β: 15).

Συνοψίζοντας, οι πρακτικές που εφαρμόζονται κατά τη διασκευή ενός κλασικού κειμένου σε βιβλίο για παιδιά αποδελτιώνονται από τη Μουλά (2011: 133) ως εξής:

- Περιορισμός της έκτασης της αφήγησης με περικοπή σύνθετων επεισοδίων.
- Υπεραπλούστευση της σύνταξης και του λεξιλογίου με σύντομες προτάσεις και αποφυγή αφηρημένων εννοιών.
- Διευθέτηση του υλικού ώστε να έχει μια γραμμική χρονολογική ανάπτυξη και να συνθέτει «την τελική εικόνα ενός εύληπτου σεναρίου».
- Κλείσιμο της ιστορίας συνήθως με αισιόδοξο μήνυμα.
- Λογοκρισία επί συγκεκριμένων θεμάτων και «προσαρμογή στα κοινωνικά στερεότυπα».
- Εμβόλιμος διδακτισμός και ηθικολογικές αναφορές.
- Επίκληση του πρωτότυπου κειμένου ως αυθεντικό, που ιδεαλιστικά θεωρεί το κλασικό κείμενο αυταξία, με αρετές τις οποίες αναδεικνύει η διασκευή.

Φυσικά, από τη μελέτη των διασκευών δεν πρέπει να παραβλέπονται τα στοιχεία που διατηρούνται και σε τι βαθμό. Έτσι, παρά τις αλλαγές και τις απλουστεύσεις, ο αφηγητής, τα ονόματα, το σκηνικό και ο χώρος, όπως και οι χαρακτήρες και η ψυχολογία τους παραμένουν ίδια.

Τέλος, ο τρόπος με τον οποίο διασκευάζεται ένα κείμενο και οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται επηρεάζονται και από το ‘φορτίο’ που αυτό φέρει. Το κύρος και η θέση που κατέχει ένα κείμενο είτε στην ‘εθνική’ είτε στην παγκόσμια λογοτεχνία αντανακλάται στην προσέγγιση του διασκευαστή. Τα κλασικά κείμενα, με την καταξίωση και την επιδραστικότητά

τους στο αναγνωστικό κοινό, επιλέγονται πολύ συχνά και υφίστανται τη διαδικασία της διασκευής για παιδιά. «Αποτελούν ένα εύφορο πεδίο εγγραφής μεταδιηγητικών σχημάτων που εκφράζουν την ιδεολογία που ισχύει τη στιγμή της διασκευής» (Stephens & McCallum, 1998: 6). Έχει, λοιπόν, εξαιρετικό ενδιαφέρον η μελέτη των τεχνικών και του βαθμού απόκλισης της διασκευής από τα αρχικά κείμενα.

Κεφάλαιο 2: Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο

2.1. Ο ορισμός του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου

Τα εικονογραφημένα βιβλία είναι, σύμφωνα με τον Nodelman (2009: 15), τα βιβλία που «μεταδίδουν πληροφορίες ή λένε ιστορίες μέσα από παράθεση πολλών εικόνων σε συνδυασμό με σύντομα κείμενα ή χωρίς καθόλου κείμενα». Πρόκειται για μια κατηγορία βιβλίων που διαθέτει τη δική της δυναμική και αυτοτέλεια, κάτι που οφείλεται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Ο προβληματισμός και η έρευνα γύρω από θέματα που αφορούν το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο είναι πρόσφατος, δηλαδή καλύπτει τις τελευταίες τέσσερις δεκαετίες, ενώ η Τσιλιμένη (2005: 125) προσδίδει το αυξανόμενο ενδιαφέρον στις επιστημονικές μελέτες και αναφορές στη «σπουδαιότητα της πολυεπίπεδης επίδρασης που ασκεί στον αναγνώστη».

Η ίδια ερευνώντας ορισμούς που ανά καιρούς έχουν δοθεί στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο καταλήγει ότι ο όρος είναι αρκετά ευρύς λόγω των πολλών υποκατηγοριών και τύπων βιβλίων που έχουν ως χαρακτηριστικό τους την εικόνα, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό (Τσιλιμένη, 2005: 126). Σίγουρα η παρουσία της εικόνας είναι μια αναγκαία συνθήκη που θα καταστήσει ένα παιδικό βιβλίο εικονογραφημένο. Όμως, για ένα τόσο σημαντικό στοιχείο, στοιχείο ουσίας, πρέπει αρχικά να διερευνηθεί ο αριθμός, η συχνότητα και η αναλογία των εικόνων και του κειμένου. Επιπρόσθετα, διερευνάται και η λειτουργία των εικόνων μέσα στο κείμενο. «Με άλλα λόγια, σε ένα εικονογραφημένο παιδικό επιβάλλεται οι εικόνες να συμμετέχουν μαζί με τις λέξεις και σε έναν κυμαινόμενο βαθμό, στη διήγηση της ιστορίας» (Γιαννικοπούλου, 2008: 19). Η συνύπαρξη και ταυτόχρονη λειτουργία των δύο τροπικοτήτων διαμορφώνουν ένα ευρύ φάσμα σχέσεων μεταξύ τους που ξεκινά από την πλήρη συμφωνία και μπορεί να καταλήξει σε ξεκάθαρη διαφωνία. Σε αυτό το σημείο, διευκρινίζεται ότι στην παρούσα εργασία γίνεται αναφορά στα λογοτεχνικά εικονογραφημένα βιβλία και όχι στα εικονοβιβλία ή τα εικονογραφημένα βιβλία γνώσεων.

Σε κάθε περίπτωση, αυτή η ρευστότητα του είδους είναι που του προσδίδει μεγάλη προσαρμοστικότητα και αστείρευτη δημιουργικότητα ώστε να περιλαμβάνει και να αφομοιώνει διαφορετικούς τρόπους έκφρασης, αφηγηματικές τεχνικές, ακόμη και διαφορετικά λογοτεχνικά είδη. «Σε μια μεταμοντέρνα εποχή που αντιστέκεται σε κάθε είδους στεγανά το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο φαίνεται ότι [...] βρήκε πρόσφορο έδαφος για να υπάρξει και να ακμάσει» (ό.π.: 26). Αυτή η πολυσυλλεκτική κατηγορία εντάσσει στους κόλπους της συμβάσεις από διαφορετικά είδη, διαφορετικές μορφές τέχνης και εικαστικές τεχνικές και

προκαλεί τον αναγνώστη σε έναν πολιτισμικό πλουραλισμό, με σκοπό μια έντονη λογοτεχνική εμπειρία.

2.2. Ο αναγνώστης – θεατής

Τα λογοτεχνικά εικονογραφημένα βιβλία για την κατασκευή της ιστορίας τους στηρίζονται τόσο στη λεκτική όσο και στην οπτική τροπικότητα. Για να κατανοήσουν, έτσι, καλύτερα τις ιστορίες, οι αναγνώστες πρέπει να καταστούν και θεατές. Αν κάποιος επιχειρήσει να αναλύσει ένα εικονογραφημένο βιβλίο με βάση μόνο την αλληλεπίδραση του αναγνώστη με το κείμενο στη βάση της ύπαρξης λογοτεχνικών ‘κενών’ -κατά τον Iser-, ή την εξοικειώσή του με λογοτεχνικούς κώδικες ή διακειμενικές προεκτάσεις, θα ανακαλύψει ότι «το έργο του περιπλέκεται από την ύπαρξη εικόνων που αποσαφηνίζουν στοιχεία τα οποία το κείμενο απλά υπονοεί» (Nodelman, 2009: 23).

Η εικόνα σε ένα εικονογραφημένο βιβλίο μεταφέρει διάφορα είδη πληροφοριών. Μπορεί να δείχνει ό,τι λέει το κείμενο, να επεξηγεί έννοιες του κειμένου άγνωστες στους αναγνώστες, να παρουσιάζει λεπτομέρειες ή στοιχεία που δύσκολα θα περιγράφονταν από λέξεις. Επίσης, «οδηγεί τον αναγνώστη σε συμπεράσματα, [...] και διαμορφώνει τη στάση του απέναντι στα πρόσωπα της ιστορίας» (Γιαννικοπούλου, 2008: 78) με τη βοήθεια της κατάλληλης οπτικής γωνίας που χρησιμοποιεί. Γίνονται, έτσι, ξεκάθαρες οι ιδεολογικές συνέπειες της αποτύπωσης του κόσμου, των σχημάτων και των εννοιών μιας ιστορίας μέσω των εικόνων.

Συνεπώς, δεν αρκεί απλώς η θέαση μιας εικόνας, αλλά απαιτείται η ανάγνωσή της, η οποία είναι μια σύνθετη και δυναμική διαδικασία. Αυτή η διαδικασία περιλαμβάνει την ανάγνωση κάθε εικόνας ξεχωριστά και κατανόηση των συμβάσεων ή της χρονικής αλληλουχίας που περιλαμβάνει. Ακόμη η ανάγνωση της εικόνας ως φορέα της αφήγησης δίνει μια ιδιαίτερη χροιά στην τελευταία, ενώ ο αναγνώστης παρατηρεί και τη μορφή του λεκτικού κειμένου, δηλαδή των επιλογών στο μέγεθος ή τη γραμματοσειρά που επιδιώκουν να δώσουν ιδιαίτερο νόημα στις λέξεις. Σε βιβλία που συνυπάρχουν λέξεις και εικόνες, το λεκτικό κείμενο αποκτά οπτική, ακόμη και ζωγραφική υπόσταση. Μπορεί, λοιπόν, να διαδραματίσει έναν σαφή εικαστικό ρόλο, αφού το στήσιμο μιας σελίδας που διαφοροποιεί τη θέση, χρησιμοποιεί κενά διαστήματα ή ιδιαίτερη τυπογραφία μπορεί να παραλληλιστεί με μια ζωγραφική σύνθεση. (Γιαννικοπούλου, 2008: 76-77).

Από τα παραπάνω προκύπτει εύλογα το ερώτημα αν το παιδικό αναγνωστικό κοινό είναι τόσο έμπειρο ώστε να αναγιγνώσκει ταυτόχρονα λέξεις και εικόνες και να κατανοεί τα νοήματά

τους. Ποιος είναι, λοιπόν, ο εννοούμενος αναγνώστης – θεατής των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων;

Η αναζήτηση του εννοούμενου αναγνώστη – θεατή ξεκινά από τον σκοπό των εικόνων σε ένα βιβλίο. Η ικανότητά τους να αποσαφηνίζουν ένα κείμενο συνδεόταν αρχικά με την παιδαγωγική τους χρήση. Όμως, συχνά τονίζεται η προοπτική τους να προσφέρουν απόλαυση, λόγω του ότι εκ φύσεως είναι ευχάριστα διακοσμητικά στοιχεία, δεν προκαλούν το μυαλό και δεν απαιτούν σκέψη. Μπορούν «να γίνουν κατανοητές χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια ακόμη και από πολύ μικρά παιδιά» (Nodelman, 2009: 28). Σύμφωνα με αυτή την άποψη οι οπτικές αναπαραστάσεις δεν προβάλλουν έναν τύπο εννοούμενου αναγνώστη – θεατή, κυρίως όταν πρόκειται για ρεαλιστικές εικόνες γιατί δεν απαιτούν κάποιον ιδιαίτερο τρόπο αποκωδικοποίησης. Στην αντίθετη πλευρά, τίθεται η άποψη ότι η αναγνώριση μιας εικόνας, εξ ολοκλήρου συμβατικής, είναι προϊόν μάθησης. Έτσι, οι εικόνες πραγματικά προβάλλουν έναν εννοούμενο αναγνώστη – θεατή, ο οποίος θα έχει συγκεκριμένες δεξιότητες και θα αντιλαμβάνεται τη σχέση λέξεων και εικόνας. Ανάμεσα σε αυτές τις δεξιότητες εντάσσονται η γνώση νοητικών σχημάτων για την κοινωνική πραγματικότητα και η αντίληψη των πολιτισμικών νοημάτων που μια εικόνα φέρει.

Όμως τα παιδιά δεν έχουν την εμπειρία των ενηλίκων σε σχέση με το περιεχόμενο του βιβλίου και των εικόνων που διαβάζουν. Γι' αυτό τον λόγο, δεν μπορούν να αντιληφθούν όσες πληροφορίες τους προσφέρει μία σελίδα. Δεν αρκεί, βέβαια, η θέαση των εικόνων μόνο για αισθητική ευχαρίστηση, οπότε τα περισσότερα βιβλία συνδυάζουν λέξεις και εικόνες και στην ουσία ελέγχουν και καθορίζουν τις λέξεις που θα νοηματοδοτήσουν στο μυαλό των αναγνωστών μια εικόνα που βλέπουν.

Συμπερασματικά, «μπορούμε να πούμε ότι το εικονογραφημένο βιβλίο είναι μια εξεζητημένη και σύνθετη μορφή επικοινωνίας, [...] είναι μοναδικό στη χρήση διαφορετικών μορφών έκφρασης, οι οποίες μεταβιβάζουν διαφορετικά είδη πληροφοριών για να διαμορφώσουν ένα σύνολο διαφορετικό από τα συστατικά μέρη» (ό.π.: 50). Δεδομένης αυτής της πολυπλοκότητας, ο εννοούμενος αναγνώστης – θεατής κατέχει πολλές γνώσεις και δεξιότητες. Επειδή τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία απευθύνονται στο παιδικό κοινό, ο αναγνώστης – θεατής τους χαρακτηρίζεται από απλότητα και άδολη σκέψη που προκύπτουν από το νεαρό της ηλικίας του.

Η μύηση σε ένα περιβάλλον όπου υπάρχουν βιβλία και εικόνες είναι μια εμπειρία που εξασκεί την ικανότητα των ατόμων να αναγνωρίζουν την πραγματικότητα γύρω τους, να συμμετέχουν στον ιδιαίτερο πολιτισμό τους. Τα μικρά παιδιά έχουν πολλές ασυνείδητες γνώσεις, τις οποίες μπορούν να φέρουν στην επιφάνεια και να αξιοποιήσουν ώστε να

απολαύσουν τους συνδυασμούς εικόνων και λέξεων που βρίσκουν στα εικονογραφημένα βιβλία (O'Neil, 2011: 215. Lopatovska, 2016: 1,5). Αυτό που χρειάζεται είναι η έκθεσή τους σε ποικιλία αισθητικών επιλογών και διαφορετικά εικονογραφικά στιλ, από τα πιο ρεαλιστικά ως τα πιο μεταμοντέρνα, που τα τελευταία χρόνια φαίνεται να πληθαίνουν. Η επιτυχία αυτού του εγχειρήματος εξαρτάται από την ευελιξία των ενηλίκων που συμβάλλουν στην παραγωγή των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων ή λειτουργούν ως συν-αναγνώστες. Οι ενήλικες θα πρέπει να θεωρήσουν τα παιδιά ικανά να καταλαβαίνουν και να εκτιμούν περισσότερα στοιχεία εκτός από την περιγραφική πτυχή των εικόνων και να τα εκθέτουν σε ποικίλες αναγνωστικές εμπειρίες.

2.3. Παρακειμενικά στοιχεία, σχήμα και σχεδιασμός

Η κατηγορία των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων χαρακτηρίζεται για την ευρύτητα και την ποικιλία των εντύπων που περιλαμβάνει. Πριν την εξέταση των στοιχείων της εικονογράφησης και της σχέσης εικόνας και κειμένου, αξίζει να γίνει μια αναφορά στους τρόπους με τους οποίους η ποικιλία του σχεδιασμού και οι διάφορες χρήσεις χρωμάτων, γραμμών και σχημάτων επηρεάζουν τη στάση του αναγνώστη απέναντι στα γεγονότα της αφήγησης (Nodelman, 2009: 78, 86, 90).

Αυτό που αναφέρει ο Genette (1987: 96-97) ως 'παρακείμενο' είναι το 'κατώφλι' ανάμεσα στο κείμενο και τα εκτός κειμένου στοιχεία: «από τον τίτλο του βιβλίου και τη φωτογραφία του συγγραφέα μέχρι το οπισθόφυλλο και τις υποσελίδες σημειώσεις ή τους αριθμούς των κεφαλαίων». Πρόκειται για διαφορετικά μεταξύ τους στοιχεία που προϋποθέτουν και ενισχύουν τον πολυγραμματισμό του αναγνώστη. Με αυτή την περιοχή, δεν ασχολείται μόνο ο συγγραφέας αλλά και όσοι εμπλέκονται με την εκδοτική διαδικασία, όπως ο εκδότης, ο γραφίστας, ο εικονογράφος και ο τυπογράφος.

Το παρακείμενο μπορεί να περιλαμβάνει λεκτικά τμήματα, οπτικά όπως φωτογραφίες ή εικόνες, αριθμητικά όπως οι σελίδες και η αρίθμηση των κεφαλαίων, απτικά όπως ο τύπος δεσίματος, αλλά σε περιπτώσεις βιβλίων για μικρά παιδιά και ηχητικά, καθώς το βιβλίο μπορεί να συνοδεύεται από CD μουσικών κομματιών. Στην περίπτωση των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων, με την ύπαρξη δύο δημιουργών, το παρακείμενο οφείλει να διευρυνθεί ώστε να συμπεριλάβει και τον εικονογράφο.

Αδιαμφισβήτητο ρόλο στην μετάβαση του αναγνώστη στο κείμενο παίζει το εξώφυλλο. Αυτό πάντα τύγχανε ιδιαίτερης προσοχής και φροντίδας από τους δημιουργούς και τους εκδότες. Εκτός από τα σταθερά στοιχεία, που είναι τα ονόματα των δημιουργών, ο τίτλος, ο

εκδοτικός οίκος και μια εικόνα, σε πολλά εξώφυλλα μπορούμε να συναντήσουμε στοιχεία που ενέχουν ιδεολογικές παραμέτρους. Μπορεί να υπάρχουν λέξεις με έννοιες όπως «Δημοκρατία» «Ξενοφοβία» κ.ά., που υπαγορεύουν την ιδεολογική και διδακτική κατεύθυνση του κειμένου, όπως επίσης χρήση χρωμάτων που αναπαράγουν έμφυλα στερεότυπα. Τέλος, ιδιαίτερη σημασία έχει η θέση και το μέγεθος της εικόνας, η θέση του τίτλου, όπως και η αναγραφή των ονομάτων των δημιουργών, κυρίως στην περίπτωση των εικονογραφημένων βιβλίων όπου η συμβολή των εικονογράφων είναι μεγάλη, αν όχι ισότιμη με των συγγραφέων.

«Ειδικά στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου [...] ενεργοποιούνται ιδιαίτερες περιοχές που είθισται να παραμένουν ανενεργές σε άλλα βιβλία» (Γιαννικοπούλου, 2008: 268), με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τις ταπετσαρίες ή αλλιώς εσώφυλλα. Είναι χαρακτηριστικό των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων αυτό το φιλόξενο αρχικό δισέλιδο που προδιαθέτει τους αναγνώστες για την περιήγησή τους στο βιβλίο. Οι ταπετσαρίες μπορεί να είναι λευκές, μπορεί απλώς να συμφωνούν με τη χρωματική παλέτα του βιβλίου διακοσμώντας το ή να λειτουργούν αφηγηματικά παρουσιάζοντας στοιχεία της κειμενικής εξέλιξης. Τα δύο δισέλιδα μπορεί να είναι ίδια μεταξύ τους ή ως στοιχεία της χρονικής αλληλουχίας της ιστορίας να αποτελούν την αρχή και το τέλος της.

Ένα ακόμη παρακειμενικό στοιχείο που αρκετές φορές απουσιάζει είναι το βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα και, στην περίπτωση του εικονογραφημένου βιβλίου, του εικονογράφου. Αυτό συνήθως βρίσκεται στο τέλος ή -αν υπάρχουν- στα «αφτιά» του βιβλίου. Ενώ παλαιότερα τα σημειώματα αυτά ήταν καθαρά πληροφοριακά με παράθεση ιστορικών γεγονότων σε χρονολογική σειρά, στα σύγχρονα εικονογραφημένα βιβλία παρατηρούμε ότι τα σημειώματα του συγγραφέα και του εικονογράφου βρίσκονται στην ίδια ή σε αντικριστές σελίδες και υιοθετούν ένα περισσότερο λογοτεχνικό ύφος. Έτσι, μπορεί να γίνεται προσπάθεια προέκτασης της σύνδεσης του κειμένου με το παιδικό κοινό, όμως επί της ουσίας καταλύεται η αυτοτέλεια του βιογραφικού σημειώματος, καθώς είτε λειτουργεί ερμηνευτικά προς το κείμενο είτε καταλήγει να αποκρύψει την ταυτότητα των δημιουργών, εντάσσοντάς τους σε μια διαφορετική ιστορικότητα (Γιαννικοπούλου, 2008: 294-295). Στην περίπτωση των διασκευών με εικονογράφιση, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τη σειρά αλλά και την τοποθέτηση των βιογραφικών σημειωμάτων του αρχικού δημιουργού και των διασκευαστών. Καθώς τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, εκτός από λογοτεχνικά δημιουργήματα, αποτελούν και προϊόντα, η σπουδαιότητα των παρακειμενικών στοιχείων ενισχύεται και από τη φυσική πτυχή τους καθώς σκοπεύουν να προσελκύσουν το ενδιαφέρον των αναγνωστών. Έτσι, τόσο το σχήμα όσο και το μέγεθος ενός βιβλίου επηρεάζουν την αντίδραση των αναγνωστών, παιδιών και ενηλίκων. Στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία,

χωρίς να είναι περιοριστικό, το συνηθέστερο σχήμα είναι το ορθογώνιο με μεγαλύτερο το πλάτος αντί του ύψους, κάτι που επιτρέπει στους εικονογράφους να συμπληρώσουν το σκηνικό της ιστορίας γύρω από τους ήρωες.

Μία ακόμη φυσική πτυχή είναι η επιλογή του τυπογραφικού χαρτιού. Διαφορετική αίσθηση δίνει στους αναγνώστες το γυαλιστερό χαρτί σε σχέση με το χαρτί με τραχιά επιφάνεια. Διαφορετικά, επίσης, παρουσιάζονται οι εικόνες πάνω τους. Το ίδιο καταλυτικά φαίνεται να λειτουργεί και η χρήση των χρωμάτων από τους εικονογράφους, όχι μόνο στο εξώφυλλο, αλλά σε όλο το βιβλίο. Οι διάφορες χρήσεις των χρωμάτων συνθέτουν την ατμόσφαιρα του βιβλίου, ενώ ιδιαίτερα σαφείς είναι οι συναισθηματικές επιπτώσεις των χρωμάτων στα βιβλία όπου κυριαρχεί ένα χρώμα, ή υπάρχει πλήρης απουσία τους. Αντίστοιχα διερευνάται και η συμβολή θεμάτων ή μοτίβων στη μεταβίβαση αφηγηματικών πληροφοριών.

Τέλος, όλα τα παραπάνω βρίσκονται σε πλήρη συνάρτηση με το μέσο που χρησιμοποιεί ο κάθε εικονογράφος. Οι καλλιτέχνες, ανάλογα με τα αποτελέσματα που θέλουν να δημιουργήσουν, επιλέγουν τα αντίστοιχα μέσα. Τέτοια μπορεί να είναι οι ξυλογραφίες, τα παστέλ, τα πενάκια, οι νερομπογιές ή το κολάζ. Ωστόσο, «στην ουσία, το ίδιο το μέσο δεν είναι το μήνυμα» (Nodelman, 2009: 129). Είναι, όμως, αυτό που θα δημιουργήσει την επιθυμητή στάση γύρω από το βιβλίο και το θέμα του. Αυτή δεν είναι άλλη από την κατανόηση της αφήγησης και την αισθητική απόλαυση κειμένου και εικόνων.

2.4. Στοιχεία της εικονογράφησης

Το πρώτο βήμα που κάνει ο εικονογράφος μετά την ανάθεση του έργου είναι να εξοικειωθεί πλήρως με ολόκληρο το χειρόγραφο. Η ιστορία είναι η ύψιστη πηγή έμπνευσης του εικονογράφου, και για το λόγο αυτό είναι απαραίτητο να δοθεί η δέουσα προσοχή στις λεπτομέρειές της. Αυτές μπορούν να πυροδοτήσουν μια ενδιαφέρουσα εικόνα της ιστορίας, παρέχοντας στον εικονογράφο ένα καλό σημείο εκκίνησης για το έργο του. Υπάρχουν πολλοί τρόποι για να ζωντανέψει μια εικονογράφηση. Τα πρόσωπα, οι κινήσεις και η γλώσσα του σώματός τους, όπως και το σκηνικό προσφέρουν εκφραστικότητα και η συνέπεια αυτών σε ολόκληρο το βιβλίο είναι εξαιρετικά σημαντική (Hladikova, 2014: 22).

2.4.1. Οι ήρωες

Ανάλογα με τα κριτήρια που υιοθετούνται, οι λογοτεχνικοί ήρωες μπορούν να κατηγοριοποιηθούν με διάφορες κατατάξεις. Έτσι μπορεί να υπάρχουν ήρωες άνθρωποι, ζώα,

θεοί ή άψυχα αντικείμενα, ήρωες με στερεοτυπικές συμπεριφορές ή πολυπρισματικές προσωπικότητες, ήρωες που πρωταγωνιστούν και άλλοι που συμπληρώνουν την ιστορία.

Καθώς η πλειονότητα των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων βασίζεται στους ήρωες, η δημιουργία ενός αξιόπιστου χαρακτήρα είναι επιτακτική ανάγκη για την επιτυχία τους. Ωστόσο, η δημιουργία ενός τέτοιου χαρακτήρα είναι μια μάλλον προσωπική διαδικασία για κάθε καλλιτέχνη, και ως εκ τούτου ποικίλλει από τον έναν εικονογράφο στον άλλο. Πρώτα απ' όλα, «ο χαρακτήρας θα πρέπει να βασίζεται στο κείμενο της αφήγησης και σε γενικά αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά» (Hladikova, 2014: 25). Όμως δεν είναι δεδομένη η ποσότητα των πληροφοριών που κάθε κείμενο προσφέρει για τους χαρακτήρες του και πολύ συχνά στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία οι λεκτικές περιγραφές είναι αρκετά περιορισμένες. Επομένως, η εικονογράφιση είναι αυτή που θα συμπληρώσει ορισμένα κενά, ή θα προκαλέσει τις προηγούμενες γνώσεις και εμπειρίες των αναγνωστών ώστε να δημιουργήσουν το πλέγμα των χαρακτηριστικών του ήρωα.

«Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι η περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης δεν είναι πάντοτε αντικειμενική, αφού μάλλον επηρεάζεται από την εκάστοτε κυρίαρχη ιδεολογία» (Γιαννικοπούλου, 2008: 114). Ο εικονογράφος, μέσα από τις οπτικές αναπαραστάσεις των ηρώων, έχει τη δυνατότητα να διατυπώσει τα δικά του ιδεολογικά σχόλια, υποστηρίζοντας θέσεις για ζητήματα έμφυλων ή φυλετικών ταυτοτήτων, σε μεμονωμένα σημεία ή εκτεταμένα στις σελίδες του βιβλίου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εικονογραφήσεις βιβλίων που γράφτηκαν σε διαφορετική, παλαιότερη εποχή, στα οποία με όχημα την οπτική τροπικότητα ο εικονογράφος δημιουργεί ιδεολογικές αντιθέσεις με το λεκτικό κείμενο.

Για να προσεγγίσει όμως ο αναγνώστης τον ήρωα ενός βιβλίου, ο καλύτερος τρόπος είναι μέσα από την περιγραφή των πράξεων και των αντιδράσεών του. Τα σύγχρονα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία δεν περιλαμβάνουν τόσο συχνά χαρακτηρισμούς από τους συγγραφείς, αλλά αφήνουν τους ήρωες στην κρίση των αναγνωστών. Ωστόσο, το συναισθηματικό περιεχόμενο της ιστορίας ενισχύεται από επιλογές του εικονογράφου, ως προς τα χρώματα, τις γραμμές και τα περιγράμματα που χρησιμοποιεί για να τονίσει τις εκφράσεις των προσώπων. Η αναπαράσταση των ηρώων, η χρωματική ποικιλία και οι αντιθέσεις ανάμεσά τους, δημιουργούν την ατμόσφαιρα μέσα στην οποία οι αναγνώστες θα χαρακτηρολογήσουν τους ήρωες (Salisbury, 2004: 65).

2.4.2. Ο χώρος και ο χρόνος

Για τη μελέτη των αναφορών στον χώρο και τον χρόνο ενός λογοτεχνικού έργου, η

Nikolajeva (2016: 121) προκρίνει την έννοια που εισήγαγε ο Bakhtin για να δηλώσει την αδιαίρετη ενότητα του χρόνου και του τόπου, τον 'χρονότοπο' ('chronotope'). Σύμφωνα με αυτή την έννοια, χρόνος και τόπος αλληλοεξαρτώνται και σε κάθε είδος κειμένου, ιδιαίτερα στα παιδικά βιβλία ξεχωρίζουμε μοναδικές μορφές χρονότοπου. Άλλοι μελετητές, όπως οι Salisbury και Styles (2012: 90-91) και η Γιαννικοπούλου (2008: 218,222) αναφέρονται σε αυτή χωροχρονική έννοια, ως 'σκηνικό'.

Η πλοκή στα παιδικά βιβλία λαμβάνει χώρα σε μια σύντομη, μεμονωμένη περίοδο της ζωής ενός παιδιού, χωρίς πάντα λογική αρχή ή τέλος. Πολύ σπάνια η δράση διαρκεί περισσότερο από ένα έτος, ενώ συχνά είναι πολύ μικρότερη. Αρκετοί συγγραφείς επιλέγουν να ξεκινήσουν ή να τελειώσουν το βιβλίο τους με την αρχή ή το τέλος της σχολικής χρονιάς, τις καλοκαιρινές διακοπές, με τα Χριστούγεννα ή με ένα πάρτι γενεθλίων. Από την άποψη της σύνθεσης αυτό μπορεί να φαίνεται λογικό, αλλά παρότι τέτοιες εορταστικές εκδηλώσεις προσφέρουν ένα εξαιρετικό μέσο για να γνωρίσουν οι αναγνώστες τους χαρακτήρες, δεν είναι σίγουρο ότι τα διλήμματά τους λύνονται ή ξεκαθαρίζουν σε αυτά τα χρονικά σημεία. Δεν έχουν την ίδια λειτουργία με τους γάμους στα λαϊκά παραμύθια, όπου ο γάμος είναι μια λογική λύση και «ανταμείβει» τους πρωταγωνιστές για τις δοκιμασίες τους.

Ο χώρος στη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία είναι ανοιχτός αλλά περιορισμένος. Σπάνια περιλαμβάνει έξοδο στον ευρύ κόσμο, αλλά περιορίζεται στη διερεύνηση του κοντινού περιβάλλοντος. Άλλωστε «κατά την αντίληψη του μικρού παιδιού, ο κόσμος τελειώνει πέρα από τον κοντινότερο λόφο». (Nikolajeva, 2016: 127). Ένα από τα πιο κοινά μοτίβα στα παιδικά βιβλία είναι η μετακόμιση σε ένα νέο σπίτι ή σε μια μεγάλη πόλη. Αυτό δεν φέρνει, ωστόσο, μια ριζική αλλαγή του χρονότοπου, απλώς υποκαθιστά ένα νέο περιβάλλον για το παλιό. Σε κάθε περίπτωση, ο χώρος δεν είναι απλώς ένα φόντο, αλλά μια σημαντική εικόνα και ένα σύμβολο στο κείμενο. Χώρος και χρόνος φαίνεται να συμβάλλουν ιδιαίτερα στη δημιουργία προσδοκιών στους αναγνώστες σχετικά με την ιστορία που θα διαβάσουν.

Στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία υπάρχουν οπτικές αναπαραστάσεις και του χώρου και του χρόνου. Οι αναγνώστες μπορούν να προσανατολιστούν βασιζόμενοι σε σημάδια, κυρίως λεκτικά, όπως οι λέξεις «εδώ», «εκεί», «δεξιά», «αριστερά», «πάνω», «κάτω», «πίσω», «χθες», «τρεις ώρες αργότερα», κ.λπ. (Nikolajeva, 2016: 133). Υπάρχει η περίπτωση η ροή του χρόνου να διαφανεί από τους διαλόγους των χαρακτήρων, όταν χρησιμοποιούν χρονικούς προσδιορισμούς, αλλά και μέσω εικόνων ρολογιών, της ανατολής ή της δύσης του ηλίου. Επιπλέον, οι εικονογράφοι καταφεύγουν στην ακολουθία των εικόνων, αλλά μπορεί, ακόμη, να χρησιμοποιήσουν στατικές εικόνες ή κυκλικές συνθέσεις για να τονίζουν την επανάληψη γεγονότων.

Αν και ο χρονότοπος των εικονογραφημένων βιβλίων χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία της χωρικής εικόνας και τις περιορισμένες δυνατότητες έκφρασης του χρόνου, ο Nodelman (2009) υποστηρίζει ότι οι εικόνες χρησιμοποιούν συμβάσεις και σύμβολα που αναπαριστούν κίνηση και δράση. Το ίδιο γίνεται και για την αναπαράσταση της ταχύτητας ή της μη παρέλευσης του χρόνου σε μια ιστορία. Τέτοιες επιλογές είναι η χρήση γραμμών κίνησης, οι παγωμένες ενδείξεις σε ρολόγια και η αλλαγή της κατεύθυνσης των εικόνων. Τέλος, για την περίπτωση της ύπαρξης αναχρονιών στην αφήγηση, οι εικονογράφοι επιλέγουν τη χρήση πλαισίων, την εναλλαγή ασπρόμαυρης και έγχρωμης εικονογράφησης ή την αποτύπωση κιτρινωμένων σελίδων ως ένδειξη ενός χρόνου που έχει παρέλθει.

Μελετώντας την εξέλιξη των σχέσεων χρόνου και χώρου στα παιδικά βιβλία, η Nikolajeva (2016: 151) εντοπίζει πως οι αφηγηματικές δομές γίνονται όλο και πιο περίπλοκες. «Από σχετικά απλές δομές με συγκεκριμένο τόπο και λογικά διατεταγμένη χρονολογική δράση, [...] ο χρονότοπος εξελίσσεται σε ένα περίπλοκο δίκτυο χρονικών και χωρικών σχέσεων, που αντικατοπτρίζουν καλύτερα τη σύγχρονη χαοτική μας ύπαρξη». Συνεπώς, φαίνεται ότι οι επιλογές που σχετίζονται με το σκηνικό επηρεάζονται και επηρεάζουν την ιδιαίτερη ιδεολογία του κειμένου, έχουν σχέση με το 'μετα-ήθος' της εποχής στην οποία δημιουργείται ένα βιβλίο. Ακόμη πιο καθοριστικός είναι αυτός ο παράγοντας στις περιπτώσεις διασκευών με εικονογράφηση, εφόσον η επανατοποθέτηση της δράσης επιδρά ιδεολογικά και στο κείμενο.

2.4.3. Η εστίαση και η οπτική γωνία

Στην κατηγορία των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων βασικός παράγοντας για την κατασκευή της ιστορίας είναι η αλληλεξάρτηση και η δυναμική της οπτικής με τη λεκτική αφήγηση. Έτσι, η εικόνα αποτελεί έναν σημαντικό αφηγηματικό παράγοντα, γι' αυτό και αναφέρεται σε δύο παραμέτρους: «από τη μία στον χώρο της αφηγηματολογίας να ισοδυναμεί με την εστίαση και από την άλλη στο χώρο της εικαστικής δημιουργίας να αντιστοιχεί στη γωνία λήψης της σκηνής» (Γιαννικοπούλου, 2008: 168).

Έτσι, η μελέτη της εικονογράφησης αναφέρεται τόσο στο ποιος βλέπει τα αφηγούμενα γεγονότα και αφετέρου από ποια γωνία έχει τραβηχτεί η σχετική σκηνή. Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο είναι ένα είδος πλουραλιστικό, το οποίο κατασκευάζει το νόημά του τόσο στο λεκτικό όσο και στο εικονιστικό κείμενο. Ανάλογα με την εστίαση, παρέχονται διαφορετικές πληροφορίες στον αναγνώστη – θεατή. Η συνηθέστερη επιλογή εστίασης στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία είναι αυτή του παντογνώστη αφηγητή με τη μηδενική εστίαση που αναλαμβάνει να διηγηθεί μια ιστορία, γνωρίζοντας όλες τις λεπτομέρειες και τις πτυχές της. Το ίδιο συμβαίνει και με τον εικονογράφο, που παίρνει και αυτός τον ρόλο του απόλυτου

επόπτη. Πρόκειται για μια μορφή με σαφήνεια, σταθερή μορφή και βεβαιότητα που βοηθά τους μικρούς αναγνώστες στην κατανόηση της αλληλουχίας των γεγονότων όσο και στην αναγνώριση πολλών χαρακτηριστικών των ηρώων.

Στην περίπτωση της εσωτερικής εστίασης, η αφήγηση γίνεται μέσα από τα μάτια ενός ή περισσότερων χαρακτήρων. Σε τέτοια βιβλία είναι έντονη η υποκειμενική ματιά τόσο στο κείμενο όσο και στις εικόνες, κάτι που συνεπάγεται μια σειρά περιορισμών για τους δημιουργούς κυρίως ως προς την αναπαράσταση του χώρου. Αυτή η κατηγορία, ωστόσο, ενισχύει την ταύτιση του αναγνώστη με τον/τους ήρωα/ήρωες, τις σκέψεις, τις επιλογές και τις πράξεις τους. Ταυτόχρονα, υπάρχει η περίπτωση της πολλαπλής εσωτερικής εστίασης, όπου τα βιβλία επιλέγουν να διηγηθούν μια ιστορία από διαφορετικές οπτικές γωνίες, που μπορεί να είναι και μεταξύ τους αντίθετες. Αυτό ενισχύει την πανοραμική θέαση των γεγονότων της ιστορίας.

Τέλος, σε πολλά εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, χρησιμοποιείται η εξωτερική εστίαση, κατά την οποία οι αφηγητές δεν είναι οι κύριοι διαχειριστές της πληροφορίας, αλλά οι χαρακτήρες παρουσιάζονται σαν να γνωρίζουν περισσότερα. Οι αναγνώστες μπορούν να καταλήξουν σε αυτή τη διαπίστωση με μια δεύτερη ανάγνωση των εικόνων και μια δεύτερη περιδιάβαση του κειμένου όπου θα επανασηματοδοτήσουν στοιχεία που δεν είχαν καταφέρει να μεταφράσουν στην πρώτη φορά (Nodelman, 2009: 171-172, 276). Η Γιαννικοπούλου (2008: 182) τα χαρακτηρίζει «κρυμμένα μυστικά της ιστορίας» και «παγίδες» τόσο του λεκτικού κειμένου όσο και της εικονογράφησης.

Υπάρχουν διάφορες τεχνικές που χρησιμοποιούν ο συγγραφέας και ο εικονογράφος ανάλογα με την εστίαση του βιβλίου τους. Η εστίαση γίνεται εύκολα κατανοητή όταν χρησιμοποιείται το πανοραμικό πλάνο στις εικόνες ή η λήψη 'πάνω από τον ώμο' ('over the shoulder') όπου ο ήρωας σε πρώτο πλάνο βλέπει τη σκηνή μπροστά του. Αλλαγές στην εστίαση παρατηρούνται και με τη μετατόπιση της οπτικής γωνίας. Για παράδειγμα, όταν μια σκηνή παρουσιάζεται από μία γωνία λήψης και ύστερα από μία διαφορετική, αυτή η αλλαγή αντιστοιχεί στη μετατόπιση από τη ματιά ενός ήρωα στη ματιά κάποιου άλλου.

Επιπλέον, εικονογραφικές επιλογές μπορούν να βοηθήσουν τους αναγνώστες να αναγνωρίσουν το είδος της εστίασης. Τέτοιες επιλογές είναι τα πλαίσια και τα πορτρέτα. Η πλαισίωση μπορεί να λειτουργήσει ως φίλτρο ανάμεσα τον χαρακτήρα και στο γεγονός ή το αντικείμενο που παρατηρεί, ή ως εμπόδια ανάμεσα στον αναγνώστη και την πλήρη κατανόηση των γεγονότων, εξάπτοντάς του τη φαντασία. Στα πορτρέτα συνήθως ο χαρακτήρας μιλά, αφηγείται, αλλά και βλέπει τα γεγονότα, δημιουργώντας τις εικόνες στο μυαλό του αναγνώστη, ο οποίος τις συγκροτεί με βάση τις εμπειρίες και τις γνώσεις του.

Συχνά, αξιοποιούνται και παρακειμενικά στοιχεία όπως είναι το εξώφυλλο, όπου μπορεί να υπάρχει η δυνατότητα, αν ο αναγνώστης αναποδογυρίσει το βιβλίο, να δει μια διαφορετική εκδοχή του εξωφύλλου στο οπισθόφυλλο, ανάλογη της μετατόπισης της οπτικής γωνίας. Τέλος, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η εικόνα του γραπτού κειμένου επίσης αποτελεί στοιχείο εστίασης. Έτσι αν θέλει να δώσει υποκειμενικότητα στο κείμενο, ο εικονογράφος θα χρησιμοποιήσει φαινομενικά χειρόγραφο γραμματοσειρά, ή αν χρειάζεται να γίνει σαφής η πολλαπλή εστίαση, ίσως να χρησιμοποιηθούν διαφορετικές γραμματοσειρές και μεγέθη.

Η οπτική γωνία είναι ο πιο ισχυρός μηχανισμός με τον οποίο καθοδηγείται η συμπάθεια του αναγνώστη. Στους περισσότερους είναι προφανές ότι η υιοθέτηση μιας πολυεστιακής αφήγησης, όπου όλοι έχουν το δικαίωμα να πουν τη δική τους αλήθεια, θα συντελέσει ώστε η ετυμολογία του αναγνώστη να καταστεί δικαιότερη. Η πρωτοτυπία των σκηνικών, η επιλογή επίπεδων ή πολυδιάστατων εικόνων και η συνολική αίσθηση της αφήγησης μπορούν επίσης να έχουν σημαντικό αντίκτυπο στην προσέλκυση και διατήρηση της προσοχής του αναγνώστη στην ιστορία (Nikolajeva, 2016, 201).

Ένας προσεκτικός συνδυασμός αυτών των στοιχείων κάνει τις εικονογραφήσεις ξεχωριστές και αγαπητές στον αναγνώστη, και κάθε εικονογράφος έχει διαφορετικό τρόπο να εμπλέκει αυτά τα στοιχεία και σε ποια στοιχεία δίνει μεγαλύτερη έμφαση. Ειδικότερα, όταν εμπλέκεται με τις τρεις αυτές αφηγηματικές φωνές, του συγγραφέα, του φανταστικού πρωταγωνιστή και του εικονογράφου, ο αναγνώστης «πηγαινόερχεται ανάμεσα σε διαφορετικές οπτικές δημιουργώντας μια άλλη ιστορία [...] και ζώντας μια πλουραλιστική αφηγηματική εμπειρία» (Γιαννικοπούλου, 2008: 204).

2.5. Σχέση κειμένου και εικόνας

Λόγω της συνύπαρξης και ανάμειξης των δύο τροπικότητων, λεκτικής και οπτικής, η ανάλυση των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων χρειάζεται και συνδυασμό προσεγγίσεων με έμφαση στη σχέση που αυτές οι τροπικότητες αναπτύσσουν μεταξύ τους. Οι κώδικες που χρησιμοποιούν οι λέξεις και οι εικόνες εντοπίζονται σε απεριόριστους συνδυασμούς, όμως αυτό που ισχύει πάντα είναι ότι λειτουργούν μαζί για να δημιουργήσουν το τελικό αποτέλεσμα. Πολύ συχνά οι λέξεις επηρεάζουν τόσο πολύ την αντίληψή μας για τις εικόνες, που φαίνεται το ένα μέσο να καθρεφτίζεται στο άλλο. Όταν όμως τα διαχωρίσουμε, αυτό δεν ισχύει.

Ο παραπάνω ισχυρισμός, σύμφωνα με τον Nodelman (2009: 292), εξηγείται από το γεγονός ότι οι εικόνες από μόνες τους μεταφέρουν τη γενική ιδέα και δεν εστιάζουν την προσοχή σε κανένα σημείο, όπως θα έκαναν οι λέξεις. Έτσι, όταν οι αναγνώστες παρατηρούν

εικόνες χωρίς κείμενο, μπορούν να κάνουν μόνο δικές τους υποθέσεις για την οποιαδήποτε ειδική αφηγηματική πληροφορία που μπορεί να υπονοείται. «Χωρίς ένα κείμενο να τις συμπληρώνει, οι άνθρωποι κάποιες φορές παρερμηνεύουν τις οπτικές πληροφορίες [...] με τρόπους που αποκαλύπτουν πόσο αποσπασματικές είναι αυτές». Έτσι οι λέξεις προσδίδουν την αφηγηματικότητα στις εικόνες και καθοδηγούν τον τρόπο που τις αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης. Το ίδιο συμβαίνει και σε αντίστροφη κατεύθυνση, δηλαδή οι εικόνες μπορούν να αλλάξουν τη δυναμική των λέξεων μέσα στην αφήγηση.

Οι λέξεις τραβούν εύκολα την προσοχή του αναγνώστη, ενώ οι εικόνες συχνά τη διασπούν. Στην πρώτη θέαση της εικόνας, ο αναγνώστης – θεατής δεν μπορεί να είναι σίγουρος για το τι βλέπει και πού πρέπει να εστιάσει. Έτσι, οι λέξεις και οι εικόνες δεν είναι τελείως διαχωρισμένες και αν ο αναγνώστης επεξεργαστεί τη μία σε σχέση με την άλλη, αναπόφευκτα θα οδηγηθεί σε μια πλούσια εμπειρία όπου τα ξεχωριστά νοήματα αλλάζουν και συνθέτουν ένα συνολικό νόημα. Αυτά που οι εικόνες προσθέτουν σε μια ιστορία και αυτά που οι λέξεις αφήνουν εκτός της φαίνεται να είναι το μυστικό της επιτυχίας. Έτσι, ιδανικά, ο συγγραφέας πρέπει να λαμβάνει υπόψη του τις ανάγκες του εικονογράφου και να γράφει το κείμενο με τέτοιον τρόπο που θα αφήνει αρκετό χώρο στη δημιουργικότητα του εικονογράφου να ενισχύσει τη δημιουργία του ίδιου. Με αυτόν τον τρόπο εξασφαλίζεται ότι εικόνες και λέξεις δεν επαναλαμβάνουν τα ίδια στοιχεία της ιστορίας, αλλά αλληλοσυμπληρώνονται (Hladikova, 2014: 23).

Φυσικά υπάρχουν και περιπτώσεις εικονογραφημένων βιβλίων όπου λέξεις και εικόνες αφηγούνται διαφορετικές ιστορίες και παρέχουν εναλλακτικές πληροφορίες. Μπορεί να φτάσουν στο σημείο και της αντίφασης η μία με την άλλη, στοιχείο που καταλήγει σε πολλές πιθανές αναγνώσεις του βιβλίου. Πρόκειται για το φαινόμενο που η Nikolajeva και η Scott όρισαν ως ‘αντίστιξη’ (‘counterpoint’), ένα στοιχείο εξαιρετικά δημιουργικό που προκαλεί τους μικρούς αναγνώστες να συμμετέχουν ενεργά στη δημιουργία νοήματος καθώς καλύπτουν τα κενά για τον εαυτό τους. (Salisbury & Styles, 2012: 94-95).

Συμπερασματικά, η σχέση λέξης και εικόνας χαρακτηρίζεται από το σχήμα ότι η μία μας λέει κάτι που η άλλη δεν μπορεί να μας πει, ή θα μπορούσε να πει με μεγάλη δυσκολία. «Μαζί σημαίνουν κάτι εντελώς διαφορετικό και πολύ πιο συγκεκριμένο από αυτό που σημαίνουν η καθεμία ξεχωριστά» (Nodelman, 2009: 325). Καθώς περιορίζουν τα νοήματα η μία της άλλης, λέξεις και εικόνες φαίνονται να είναι σε διαρκή σύγκρουση. Όμως στην ουσία αλληλοσυμπληρώνονται χωρίς εντάσεις στο πλαίσιο αυτής της διαφοράς τους.

2.6. Η εικονογράφηση ως διασκευή

Μία από τις διασκευαστικές τεχνικές, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, είναι η αλλαγή είδους. Όπως και στην περίπτωση κινηματογραφικής ή θεατρικής μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου, η επαναδιήγηση μιας ιστορίας με την προσθήκη εικόνων συνιστά αλλαγή είδους του βιβλίου που διασκευάζεται. Η εικονογράφηση αρχικών κειμένων που δεν γράφτηκαν με σκοπό να εικονογραφηθούν είναι η συχνότερη ειδολογική αλλαγή στις διασκευές που απευθύνονται σε παιδιά. Έτσι, παρότι στα αρχικά κείμενα τα νοήματα μεταδίδονταν μόνο μέσω των λέξεων, στις διασκευές προστίθενται και οι εικόνες ως φορέας νοημάτων, ως αφηγηματικός κώδικας «ο οποίος μπορεί [...] να συμπλέει με τον λεκτικό αλλά μπορεί και να διαφοροποιείται από αυτόν» (Οικονομίδου, 2011γ: 165). Η διασκευή του κειμένου αλλά και η εικονογράφηση φαίνεται να αντιμετωπίζουν «ένα αλληλοσυγκρουόμενο σχήμα: από τη μια επιβάλλεται η συμμόρφωση με το πρωτότυπο και από την άλλη, εξαιτίας της μεταγενέστερης χρονικότητας του διασκευαστή, καθίσταται δυνατή η αποδέσμευση απ' αυτό» (Γιαννικοπούλου, 2008: 68).

Η συνομιλία της διασκευής με το αρχικό κείμενο μπορεί να καταλήξει σε συνομιλία διαφορετικών αισθητικών στυλ, διαφορετικών αισθητικών επιλογών, λεκτικών ή/και οπτικών. Το στυλ που θα ακολουθήσει ο εικονογράφος σε μια διασκευή πρέπει να επιλέγεται με βάση τον σκοπό του, καθώς αποδίδει και αυτό νόημα και ιδεολογική χροιά στο τελικό βιβλίο. Οι αισθητικές επιλογές αποτελούν, επίσης, και έναν πολιτισμικό δείκτη. Κάθε συγγραφέας και κάθε εικονογράφος, ως καλλιτέχνες, κουβαλούν στοιχεία που τους ασκούν μεγάλη επίδραση, όπως οι ρίζες τους, η μόρφωσή τους, αλλά και το 'μετα-ήθος' της συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής. «Οι διασκευές, όπως και τα λογοτεχνικά βιβλία, ταξιδεύουν στον χρόνο, μεταλλάσσονται και αντικατοπτρίζουν τις τάσεις και τα αιτήματα των καιρών» (Πούλος, 2011: 189).

Συνεπώς, αντίστοιχα με την πιστότητα στο κείμενο και τη διατήρηση στοιχείων της ιδεολογίας του από τον συγγραφέα – διασκευαστή, ο εικονογράφος συμβάλλει στην παρουσίαση του σκηνικού και των χαρακτήρων και μπορεί μέσα από τις εικόνες του να παρεισδύσει σύγχρονους προβληματισμούς ή να σχολιάσει επίκαιρα ζητήματα. Οι εικόνες, όπως και οι λέξεις, εγγράφουν το συγκεκριμένο της εποχής των διασκευαστών. Αναπόφευκτα, η επικαιροποίηση της ιστορίας επιφέρει συγχρόνως και μετακινήσεις στο ιδεολογικό πλαίσιο του αρχικού κειμένου. Αυτό συμβαίνει διότι τόσο οι διασκευαστές όσο και οι εικονογράφοι τροποποιούν το αρχικό κείμενο, απευθυνόμενοι σε σύγχρονους αναγνώστες και συνειδητά ή ασυνείδητα εγγράφουν τα μεταδιηγητικά σχήματα της εποχής τους (Οικονομίδου, 2011γ: 258).

Η διασκευαστική τεχνική της αλλαγής είδους μέσω της οπτικής τροπικότητας «διαταράσσει την αυταρέσκεια του παρελθόντος εμπλουτίζοντας ένα παλιό κείμενο με σύγχρονα στοιχεία» (Γιαννικοπούλου, 2008: 72). Η αλλαγή είδους με την προσθήκη εικόνων μπορεί να συμβάλλει με απελευθερωτική κατεύθυνση στην παγιωμένη κειμενική εκδοχή του πρωτότυπου και να δώσει ώθηση και στον συγγραφέα – διασκευαστή να ξεφύγει δημιουργικά από τις δεσμεύσεις που του επιβάλλει το αρχικό κείμενο. Τα λογοτεχνικά έργα επιδέχονται πολλαπλών ερμηνειών, έτσι το κριτήριο της πιστότητας καθίσταται αδύναμο, ιδιαίτερα όταν στη διασκευή εμπλέκεται και άλλος ένας σημειωτικός τρόπος (Μίσιου, 2011: 19).

Το αρχικό κείμενο αποκτά μια σύγχρονη, πιο διευρυμένη οπτική. Αυτό εξηγείται από τον Nodelman (2009: 16) διότι «τα κείμενα που συνοδεύουν τις εικόνες αυτές είναι μοναδικά, διαφέρουν δηλαδή αισθητά από όλα τα άλλα αφηγηματικά κείμενα». Εφόσον, λοιπόν, οι εικόνες λειτουργούν αφηγηματικά, το κείμενο αλλάζει εμφανώς. Αλλάζει, όμως, και ο τρόπος πρόσληψης της διασκευής από τον αναγνώστη. Ίδιες, ή σχεδόν ίδιες, παραμένουν οι γνωστές, παλιές, κλασικές ιστορίες, που προσαρμόζονται με τον παραπάνω τρόπο και καταφέρνουν να επιβιώσουν στο παρόν.

Στη σύγκριση ενός αρχικού κειμένου με την εικονογραφημένη διασκευή του, η Μίσιου (2011: 20) επισημαίνει ότι «θα ήταν περισσότερο ουσιώδες να αναρωτηθούμε για την πειστικότητα κάθε μετασχηματισμού λεκτικής αφήγησης σε οπτική, παρά για την πιστότητά της». Η αλλαγή του μέσου συνεπάγεται πολλές τροποποιήσεις στον ρυθμό της αφήγησης, στις τεχνικές της εστίασης, όπως και της οπτικής γωνίας. Στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία η εικονιστική αφήγηση συχνότερα είναι τριτοπρόσωπη ενώ στοιχεία των χαρακτήρων όπως χειρονομίες ή εκφράσεις του προσώπου συμπυκνώνονται οπτικά. Συμπληρωματικά, η Οικονομίδου (2011γ: 166) προτείνει να μελετηθεί αφενός η αφηγηματική λειτουργία των εικόνων «το τί αυτές δείχνουν σε σχέση με τους χαρακτήρες και τα δρώμενα της ιστορίας που αφηγούνται οι λέξεις» και αφετέρου η σύγκριση να γίνει «με βάση την αισθητική τους, το πώς απεικονίζουν τα συγκεκριμένα πρόσωπα και δρώμενα».

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι νεότερες εκδόσεις εικονογραφημένων διασκευών. Πολλοί συγγραφείς, χρησιμοποιούν «ενδιάμεσα» κείμενα για τη σύνθεση της διασκευής αντί του αρχικού κειμένου. Ελλοχεύει, συνεπώς, ο κίνδυνος οι διασκευές να μην είναι επιτυχημένες, όταν οι διασκευαστές, συγγραφείς και εικονογράφοι, δεν κοιτάζουν το αρχικό κείμενο. Θα πρέπει να είναι πολύ προσεκτικοί ώστε να αξιοποιήσουν τις δυνατότητες του ενδιάμεσου κειμένου για να δημιουργήσουν το δικό τους υπερκείμενο. Αν δεν το καταφέρουν, ιδιαίτερα οι εικονογράφοι μπορεί να αντλήσουν διαφορετικές αισθητικές επιλογές από άλλους καλλιτέχνες και τότε να χάσουν τον λόγο ύπαρξής τους. Αν όμως υπάρξει αυτή η σύνδεση με το αρχικό

κείμενο, τότε η δύναμη της ιστορίας και του είδους του εικονογραφημένου βιβλίου θα ανοίξει νέους δρόμους στην αναγνωστική εμπειρία του κοινού. Άλλωστε «οι αναγνώστες και οι συγγραφείς είναι συνεργάτες και συνδημιουργοί, ανεξάρτητα από το είδος ή το μέσο» (Attebery, 2013: 5).

Καταλήγουμε, συνεπώς στην τελευταία αλλά εξίσου σημαντική παράμετρο μιας τέτοιας μελέτης, που είναι ο εννοούμενος αναγνώστης – θεατής. Η εικονογράφηση σε διασκευές αρχικών κειμένων για ενήλικες που απευθύνονται σε παιδιά υποδηλώνει, ανάλογα με τις αισθητικές επιλογές, το είδος του εννοούμενου αναγνώστη – θεατή. Το στιλ εικονογράφησης σε μια διασκευή καθορίζει, μαζί με τις λέξεις, την ‘ανοιχτότητα’ ή την ‘κλειστότητα’ του κειμένου και υπαγορεύει συγκεκριμένες δεξιότητες που χρειάζονται οι αναγνώστες – θεατές προκειμένου να κατανοήσουν τόσο το κείμενο όσο και τις εικόνες.

Συμπερασματικά, οι διασκευές που περιλαμβάνουν ειδολογικές αλλαγές έχουν ιδιαίτερες τεχνικές ή μορφικές απαιτήσεις. Εγείρονται ζητήματα αισθητικής που οι διασκευαστές καλούνται να λύσουν. Ενισχύεται σε αυτή την περίπτωση ακόμη περισσότερο η άποψη της Sanders (2016: 94, 124) ότι οι διασκευές, παρότι πολλές φορές λειτουργούν εντός του καθιερωμένου κανόνα και διασφαλίζουν τη συνέχειά του, στην ουσία τους αποτελούν νέα έργα τα οποία πρέπει να κριθούν και ως τέτοια.

Δεύτερο Μέρος: Μεθοδολογία

1.1. Ερευνητικός προβληματισμός και στόχοι της εργασίας

Επαναφηγούμαστε, προβάλλουμε ξανά και αλληλεπιδρούμε διαρκώς με γνωστές ιστορίες. Κάθε φορά αυτές αλλάζουν έστω και λίγο, όμως πάντα παραμένουν αναγνωρίσιμες. Οι νέες τους μορφές δεν είναι απαραίτητα κατώτερες ή δεύτερης κατηγορίας, αλλιώς αυτά τα καλλιτεχνικά προϊόντα δεν θα είχαν επιβιώσει. Όπως αναφέρεται και στο θεωρητικό μέρος της παρούσας εργασίας, η χρονική προτεραιότητα ενός πρωτότυπου έργου δεν σημαίνει τίποτα για την ποιότητά του σε σχέση με τα επόμενα. Άλλωστε «στα έργα της ανθρώπινης φαντασίας, η προσαρμογή και η διασκευή είναι ο κανόνας, όχι η εξαίρεση» (Hutcheon, 2006: 177).

Οι διασκευές, ωστόσο, πάντα θα στοιχειώνονται από τα αρχικά κείμενα, αφού οι αναγνώστες – θεατές αναπόφευκτα συγκρίνουν στο μυαλό τους αυτά τα δύο έργα. «Παράλληλα, οι διασκευές λογοτεχνικών έργων σε λογοτεχνία για παιδιά ή κινηματογράφο θεωρούνται a priori ποιοτικά κατώτερες δημιουργίες, λόγω της ευκολίας που προσφέρουν στην πρόσληψή τους» (Βελισσαρίου, 2023: 79). Βέβαια, υπάρχει εξέλιξη στη μελέτη των διασκευών και ως αυτόνομες δημιουργίες πέραν της σύγκρισής τους από τα αρχικά κείμενα. Έτσι, τα κριτήρια με βάση τα οποία μία διασκευή κρίνεται καλή ή επιτυχημένη είναι όσα και για κάθε πρωτογενή δημιουργία, λογοτεχνική, θεατρική, κινηματογραφική, τηλεοπτική. Συνεπώς, όταν επιχειρείται συγκριτική ανάλυση ενός αρχικού κειμένου και μιας διασκευής, οι δύο δημιουργίες πρέπει να προσεγγιστούν ως ανεξάρτητες και στη συνέχεια να εντοπιστούν οι ομοιότητες και οι διαφορές τους.

Κατά τη μελέτη των διασκευών προκύπτουν διάφορες έννοιες: εκδοχή, παραλλαγή, ερμηνεία, συνέχεια, μεταμόρφωση, μίμηση, παρωδία, μεταφορά, επανεκτίμηση, αναθεώρηση, επανεγγραφή. Με βάση το διαφορετικό νόημα που η καθεμία έχει, τα κείμενα που εντάσσονται στην κατηγορία των διασκευών μπορεί να έχουν εμφανώς διαφορετικούς, ακόμη και αντιθετικούς σκοπούς και προθέσεις. Έτσι, κατά τη μελέτη των διασκευών, «οι αναγνώσεις τους δεν πρέπει να αναλώνονται στην απόδειξη της εγγύτητας ενός αρχικού κειμένου με εναλλακτικά, αλλά επί της ουσίας στη διερεύνηση των αλληλεπιδράσεών τους» (Sanders, 2016: 22). Συμπερασματικά, η μελέτη των διασκευών είναι η αναζήτηση των τρόπων με τους οποίους η λογοτεχνία παράγει τέχνη, και πιο συγκεκριμένα στην παρούσα εργασία πώς η λογοτεχνία παράγει και παράγεται από τη λογοτεχνία. Πρόκειται για τη μελέτη «της

λογοτεχνικότητας της λογοτεχνίας» όπως την αναφέρει η Οικονομίδου (2011α: 9), μεταφέροντας τη φράση της Sanders (2016: 1).

Με βάση τα παραπάνω, η παρούσα εργασία μελετά εικονογραφημένες διασκευές έργων της κλασικής λογοτεχνίας για παιδιά. Μέσω της σύγκρισης του αρχικού κειμένου και της διασκευής ως προς τις αφηγηματικές τεχνικές αλλά και υπό το πρίσμα της αλλαγής είδους, στόχος είναι να αναλυθεί η αλληλεπίδρασή τους. Η παρούσα εργασία, επίσης, φιλοδοξεί να απαντήσει σε ερωτήματα που αφορούν την αισθητική αξία της διασκευής ως αυτόνομου έργου αλλά και να διερευνήσει στοιχεία ιδεολογίας στα δύο κείμενα. Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση της μεθοδολογίας, θεωρείται σκόπιμο να αποσαφηνιστεί ο όρος ‘κλασική λογοτεχνία’.

1.2. Τα έργα ‘κλασικής λογοτεχνίας’

Χωρίς να ορίζει ξεκάθαρα τι είναι η κλασική λογοτεχνία, ο Calvino (2000: 18) επιλέγει να περιγράψει τα κλασικά έργα αναφέροντας διάφορα χαρακτηριστικά τους. Μεταξύ άλλων, κλασικό είναι ένα έργο που μένει αποτυπωμένο στη μνήμη του αναγνώστη του και ασκεί επιρροή στην ατομική ή συλλογική συνείδηση. Πρόκειται για ένα έργο που δημιουργεί συνεχώς προβληματισμό στους αναγνώστες του και φτάνει στο κοινό κουβαλώντας την αύρα της προηγούμενης ερμηνείας και ανάγνωσης, «ακολουθώντας τα ίχνη που έχει αφήσει στον πολιτισμό ή τους πολιτισμούς από τους οποίους έχει περάσει» (ό.π.: 18).

Επιπλέον, ένα κείμενο μπορεί να χαρακτηριστεί κλασικό γιατί εκτιμάται για τη λογοτεχνική τέχνη του συγγραφέα του και θεωρείται υψηλής ποιότητας, τουλάχιστον για την εποχή που γράφτηκε. Είναι ξεκάθαρο ότι η έννοια του ωραίου και της αισθητικής εξαρτάται από το πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο. Εκτός, όμως, από τις περίτεχνες αφηγηματικές τεχνικές, τα κλασικά έργα συνδυάζουν θέματα που αγγίζουν τους αναγνώστες από ένα ευρύ φάσμα εκπαιδευτικού και πολιτιστικού υπόβαθρου και επιπέδων αναγνωστικής εμπειρίας.

Γι’ αυτό και κλασικά είναι εκείνα τα βιβλία «για τα οποία συνήθως ακούς ανθρώπους να λένε: «Ξαναδιαβάζω το...» και ποτέ «Διαβάζω το...» (ό.π.: 16). Με την άποψη αυτή συμφωνεί και η Κανατσούλη (2021: 2) που «υποστηρίζει τη διαχρονικότητα της ανάγνωσης των έργων αυτών». Επιπρόσθετα, ο Κόκκινος (2021: 116) επισημαίνει ότι εκτός από την καταξίωση και την μεγάλη επίδραση που έχει διαχρονικά στο αναγνωστικό κοινό, ένα κλασικό έργο κρίνεται και από «τη διάδοσή του σε διαφορετικούς τόπους και πολιτισμούς» και από τις «εξωκειμενικές διαστάσεις που προσλαμβάνει». Υπό το πρίσμα της διακειμενικότητας, κλασικό είναι ένα έργο το οποίο προκαλεί τη γέννηση μεταγενέστερων κειμένων ή άλλων έργων τέχνης, που το

αξιοποιούν είτε ως πλοκή, είτε ως γενική ιδέα και θέμα, είτε χρησιμοποιούν αποσπάσματά του, είτε το σχολιάζουν.

Τα έργα κλασικής λογοτεχνίας προβάλλονταν και προβάλλονται ως ταιριαστά αναγνώσματα για το παιδικό κοινό, καθώς υπάρχει η άποψη ότι διαμορφώνουν τα παιδιά ως αναγνώστες και ταυτόχρονα ικανοποιούν τις ανάγκες των ενηλίκων που θεωρούν ότι τα κλασικά έργα αντανakλούν τις αξίες που θα έπρεπε αυτά να υιοθετήσουν. Ωστόσο, σύμφωνα με τη Nikolajeva (2016: 18) «υπερεκτιμούμε τη σημασία των “κλασικών” στην ανάγνωση των παιδιών μας σήμερα». Τα κριτήρια τόσο για την επανέκδοση όσο και την αξιολόγηση των κλασικών έργων φαίνεται πως έχουν κληρονομηθεί από παλαιότερες γενιές και επομένως θεωρείται ότι τα κείμενα αυτά είναι ό,τι καλύτερο μπορεί να δοθεί στα σύγχρονα παιδιά. Όμως, το όνομα του συγγραφέα, ή η δημοφιλία ενός βιβλίου πριν κάποια χρόνια δε σημαίνει ότι σήμερα δεν υπάρχει ποιοτική λογοτεχνική παραγωγή. Χαρακτηριστικά, όπως η ίδια τονίζει: «Το να συνεχίσετε να δημοσιεύετε μυθιστορήματα σαν παιδικά βιβλία είναι σαν να προσφέρετε στα παιδιά μπαγιάτικο ψωμί όταν υπάρχουν τόσα πολλά νόστιμα μπισκότα για να διαλέξουν» (ό.π.: 19). Έτσι, παρότι ένα βιβλίο θεωρείται κλασικό, η ανατύπωσή του δεν αποτελεί εγγύηση ούτε για την προσέγγιση των σύγχρονων παιδιών, ούτε για την καταλληλότητά του ως ανάγνωσμά τους.

Τα κλασικά έργα, σε ένα προηγούμενο διάστημα όπου η παιδική λογοτεχνία δεν περιελάμβανε μεγάλη ποικιλία έργων, λειτούργησαν ως υποκατάστατα των «πραγματικών» παιδικών βιβλίων και συνέβαλαν, με τον τρόπο τους, στην καθιέρωση της παιδικής λογοτεχνίας ως συστήματος. Ωστόσο, υπάρχει ο προβληματισμός σχετικά με τη σημασία που δίνεται σήμερα από πολλούς εκδοτικούς οίκους στα κλασικά έργα και τις αντίστοιχες σειρές, καθώς θεωρούνται λίγα τα στοιχεία που αυτά τα έργα έχουν για να προσφέρουν στους μικρούς αναγνώστες μια πολύτιμη αναγνωστική εμπειρία.

Παρά τους παραπάνω προβληματισμούς, η σύγχρονη μελέτη των διασκευών έχει δείξει ότι τα κλασικά κείμενα ενήλικης λογοτεχνίας είναι αυτά που σε μεγαλύτερο βαθμό υφίστανται τη διαδικασία της διασκευής. Προκειμένου να απευθυνθούν στο σύγχρονο παιδικό αναγνωστικό κοινό, τα κείμενα αυτά μετασχηματίζονται, εικονογραφούνται και διευρύνουν έτσι τον λογοτεχνικό κανόνα, απαθανατίζοντας τους πιο γνωστούς ήρωες της λογοτεχνίας (Κόκκινος, 2021: 115-116). Επιχειρώντας να απαντήσει στο γιατί επιλέγονται τα κλασικά έργα για διασκευές που απευθύνονται σε παιδιά, η Nikolajeva (2016: 64) αναφέρεται στα δύο βασικά στοιχεία τους, τη χρησιμότητα και την απόλαυση. Ταυτόχρονα, αυτά τα κείμενα περιέχουν συστατικά που μπορούν να οδηγήσουν σε ένα επιτυχημένο παιδικό ανάγνωσμα: την κλασική σύνθεση της περιπέτειας μέσα από περιπλανήσεις, αγωνία και μια ακολουθία από περισσότερο

ή λιγότερο ανεξάρτητα επεισόδια. Τα κείμενα αυτά, επίσης, χαρακτηρίζονται από την παρουσία παιδικών χαρακτήρων, τη χρήση διαλόγων και τη ζωντανή αφήγηση από καταξιωμένους και έμπειρους συγγραφείς.

1.3. Υλικό και κριτήρια επιλογής

Ο Αναγνωστόπουλος παρατηρεί ότι στην ιστορία του ευρωπαϊκού πνεύματος αλλά και στην ιστορία της λογοτεχνίας, υπάρχει ενιαία πορεία. Περίπου το ίδιο εντοπίζει και στον χώρο της ευρωπαϊκής παιδικής λογοτεχνίας, που ξεκινά από την προφορική παράδοση, την αναδιήγηση μύθων και λαϊκών παραμυθιών, συνεχίζει με την αξιοποίηση των αρχαιοελληνικών μύθων και μεσαιωνικών θρύλων για απόρθητα κάστρα, ηρωικούς ιππότες και βασιλιάδες για να καταλήξει στην περίοδο της Αναγέννησης με αναγνώσματα σχετικά με τις ανακαλύψεις, ταξιδιωτικές εντυπώσεις και εφευρέσεις. «Οι νέες θεωρίες του 18^{ου} αιώνα (φιλοσοφικές, οικονομικές, πολιτικές και παιδαγωγικές επηρέασαν και την παιδική λογοτεχνία» (Αναγνωστόπουλος, 2009: 86). Οι θεωρίες περί δημιουργικής μάθησης μέσα από την επαφή με τη φύση έδωσαν ώθηση στην παιδική λογοτεχνία να δημιουργήσει έργα όπως ο *Ροβινσών Κρούσος* του Daniel Defoe (1719).

Όμως, ο 19^{ος} αιώνας είναι η περίοδος με νέες πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις, είναι ο αιώνας του κινήματος του ρομαντισμού και της στροφής στον λαϊκό πολιτισμό, ο αιώνας της βιομηχανικής επανάστασης και πολλών ευρωπαϊκών πολέμων. Ακμάζει το ιστορικό μυθιστόρημα, αλλά και τα μυθιστορήματα με κέντρο την οικογενειακή και κοινωνική ατμόσφαιρα. Τότε γράφονται οι *Τρεις Σωματοφύλακες* (1844), τα παραμύθια των αδερφών Grimm (1812-1815), οι *Μικρές Κυρίες* (1868) και τα έργα του Charles Dickens.

«Στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα κυριαρχούν βιβλία με περιπέτειες. Περιπέτειες σε ερημονήσια, μακρινές θάλασσες, στα βάθη του ωκεανού, στα βάθη της Αφρικής, στις μακρινές Ινδίες» (Αναγνωστόπουλος, 2009: 89). Την περίοδο αυτή συγγράφονται τα μυθιστορήματα των οποίων τις διασκευές θα εξετάσουμε στην παρούσα εργασία: *Οι περιπέτειες του Τομ Σόγιερ* (1876), *Η μαύρη καλλονή* (1877), *Το νησί των θησαυρών* (1883) και *Το βιβλίο της ζούγκλας* (1894).

Πρόκειται για λογοτεχνικά έργα τα οποία καθόρισαν την ευρωπαϊκή και παγκόσμια λογοτεχνία, χάραξαν τον προσανατολισμό της συγγραφής παιδικών βιβλίων για τις επόμενες δεκαετίες και προσέφεραν ώρες ευχάριστης ανάγνωσης και λογοτεχνικών ταξιδιών σε χιλιάδες παιδιών. Το ίδιο συνέβη με αυτά τα βιβλία και στην Ελλάδα, η οποία παρά τη δική της παιδική

λογοτεχνική παράδοση, δεν μπορούσε να μη δώσει χώρο στη διάδοση του ξένου βιβλίου, διατηρώντας από τη μεταπολεμική περίοδο τις μεταφράσεις κλασικών έργων σε πολύ υψηλά επίπεδα.

Για τη μελέτη των αρχικών κειμένων, επιλέχθηκαν οι εκδόσεις στις οποίες περιλαμβάνεται όλο το κείμενο του πρωτότυπου σε ελληνική μετάφραση. Ένα, ακόμη, κριτήριο για την επιλογή τους αποτέλεσε ο εκδοτικός οίκος. Οι εκδόσεις Μεταίχμιο και Καστανιώτη έχουν εμπειρία χρόνων και μεγάλη ποικιλία μεταφρασμένων βιβλίων για παιδιά. Και τα τέσσερα βιβλία που επελέγησαν περιέχουν εικόνες με τη μορφή ασπρόμαυρων σκίτσων, που κυρίως διακοσμούν την αρχή των κεφαλαίων ή το τέλος τους. Χαρακτηριστικό είναι ότι σε δύο από τα τέσσερα βιβλία δεν αναφέρεται πουθενά ο καλλιτέχνης που τις φιλοτέχνησε.

Τα αρχικά κείμενα μελετήθηκαν από τα εξής βιβλία:

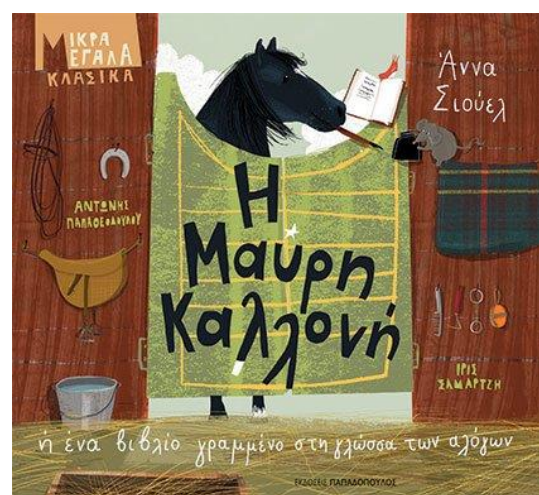
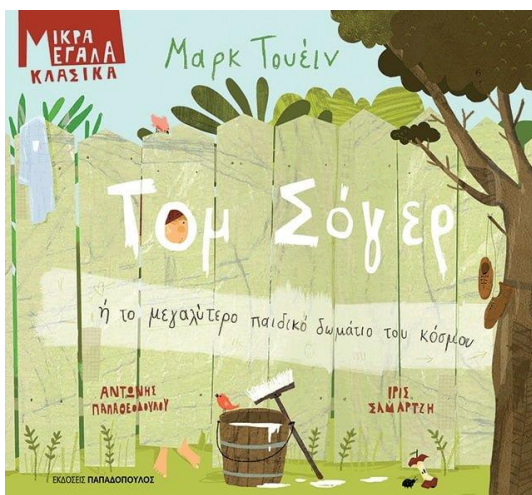
1. Τουέιν, Μ. (2013). *Οι περιπέτειες του Τομ Σόγιερ*. (Π. Ισχυρίδου, Μεταφρ.) Αθήνα: Μεταίχμιο.
 - Έκδοση του πλήρους κειμένου σε σύγχρονη μετάφραση
 - Εικονογράφηση: Βασίλης Γρίβας
2. Σίγουελ, Α. (1991). *Μαύρη Καλλονή*. (Μ. Κιτσικοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτης.
 - Εικόνες: Σάρλοτ Χιου
3. Στήβενσον, Ρ. Λ. (2000). *Το νησί των θησαυρών*. (Μ. Λυμπεράκη, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτης.
4. Κίπλινγκ, Ρ. (2009). *Ο Μόγλης – Το βιβλίο της ζούγκλας*. (Μ. Κιτσικοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτης.

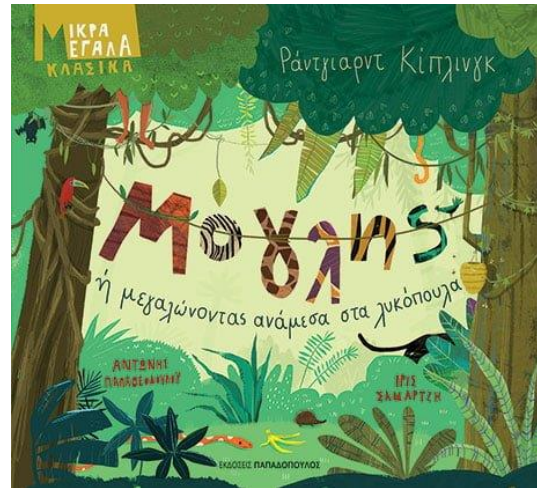
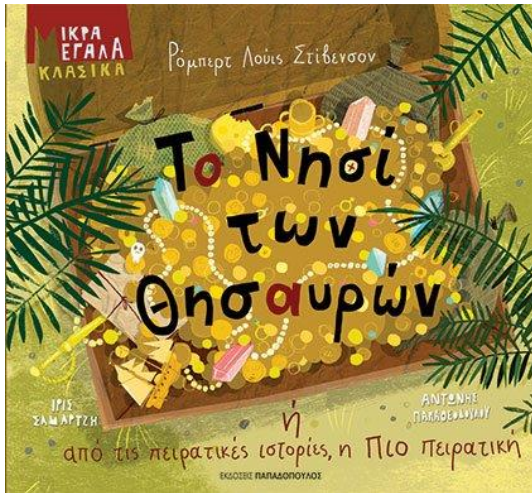


Οι διασκευές, που μελετήθηκαν, περιλαμβάνονται στη σειρά «Μικρά Μεγάλα Κλασικά» των εκδόσεων Παπαδόπουλος. Τη σειρά επιμελείται ο συγγραφέας Αντώνης Παπαθεοδούλου και υπεύθυνη για την εικονογράφιση είναι η Ίρις Σαμαρτζή. Πρόκειται για μία σειρά διασκευών, το πρώτο βιβλίο της οποίας εκδόθηκε τον Οκτώβριο του 2018 και μέχρι σήμερα αριθμεί επτά βιβλία. Πρόκειται για τη δεύτερη σειρά διασκευών των εκδόσεων Παπαδόπουλος υπό την επιμέλεια του Παπαθεοδούλου. Η πρώτη αφορούσε έργα του Ιουλίου Βερν και είχε γίνει ευρέως αγαπητή στο παιδικό κοινό. Η σειρά «Μικρά Μεγάλα Κλασικά» είναι μια σύγχρονη σειρά εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων που έχει δημιουργηθεί από δύο ταλαντούχους και πολύ αγαπητούς στο κοινό καλλιτέχνες. Στην παρούσα εργασία θελήσαμε να χρησιμοποιήσουμε την ίδια σειρά διασκευών προκειμένου να διερευνήσουμε και τυχόν αλληλεπιδράσεις μεταξύ τους. Τέλος, με βάση την ανασκόπηση που έγινε, διαπιστώθηκε πως δεν υπάρχει προηγούμενη ερευνητική εργασία που να μελετά τη συγκεκριμένη σειρά διασκευών, οπότε ικανοποιείται το κριτήριο της πρωτοτυπίας της έρευνας.

Τα στοιχεία των διασκευών είναι τα παρακάτω:

1. Τουέιν, Μ. (2018). *Τομ Σόγερ ή το μεγαλύτερο παιδικό δωμάτιο του κόσμου*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
2. Σιούελ, Ά. (2020). *Η Μαύρη Καλλονή ή ένα βιβλίο γραμμένο στη γλώσσα των αλόγων*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
3. Στίβενσον, Ρ. Λ. (2021). *Το Νησί των Θησαυρών ή από τις πειρατικές ιστορίες, η Πιο πειρατική*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
4. Κίπλινγκ, Ρ. (2020). *Μόγλης ή μεγαλώνοντας ανάμεσα στα λυκόπουλα*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.





1.4. Μεθοδολογία Ανάλυσης

Σε κάθε ανάγνωση ενός λογοτεχνικού κειμένου, συνειδητά ή ασυνείδητα οι αναγνώστες χρησιμοποιούν κάποιες λογοτεχνικές αρχές που κατευθύνουν τη ματιά τους και προσδιορίζουν τον τρόπο ανάγνωσης. Οι αναγνώσεις είναι μοναδικές για τον καθένα ανάλογα με τις γνώσεις, την εμπειρία, το υπόβαθρό του. «Παρά τη μοναδικότητα της κάθε ανάγνωσης από τον κάθε μεμονωμένο αναγνώστη, οι λογοτεχνικές αναγνώσεις μπορούν (και ως ένα βαθμό πρέπει) να τυποποιηθούν στις πολύ γενικές τους γραμμές» (Κανατσούλη, 2018: 43).

Πριν τον εικοστό αιώνα, στη λογοτεχνική κριτική επικρατούσε η τάση να ταυτίζεται το κείμενο με το ιστορικό του πλαίσιο και τις προθέσεις του συγγραφέα σχετικά με το νόημα που ήθελε να μεταφέρει. Με την αλλαγή του αιώνα, οι αναζητήσεις απαντήσεων σε ερωτήματα περί λογοτεχνικής κριτικής διαμόρφωσαν τις κειμενοκεντρικές θεωρίες, που επέδρασαν σε μεγάλο βαθμό και στη σημερινή μελέτη της λογοτεχνίας.

Η μελέτη και η κριτική της λογοτεχνίας επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τη θεωρία του Δομισμού. Κατ' αναλογία με την προσέγγιση του ανθρώπινου πολιτισμού ως μία ενιαία δομή και ως ένα σύστημα που κατευθύνει τις ανθρώπινες σκέψεις, ενέργειες και σχέσεις, η λογοτεχνική κριτική στοχεύει να εντοπίσει τα μέρη από τα οποία αποτελείται το κείμενο και τις εσωτερικές τους σχέσεις. Περιεχόμενο και μορφή συνυπάρχουν, διότι εμπεριέχονται στην έννοια της δομής. Καθώς ο Δομισμός θεωρείται η συνέχεια του Ρωσικού Φορμαλισμού, η έμφαση δίνεται σε αυτές τις εσωτερικές σχέσεις που υπάρχουν στο κείμενο και όχι στα νοήματά του. Παρότι μια τέτοια προσέγγιση φαίνεται να έχει περιορισμένες δυνατότητες, «η συνεισφορά του στη θεωρία της λογοτεχνίας είναι μεγάλη» καθώς «δημιούργησε την

αφηγηματολογία» (Γερακίνη, 2016: 239), τη μελέτη των τρόπων με τους οποίους εκφέρεται ο αφηγηματικός λόγος.

Με την εξέλιξη της λογοτεχνικής θεωρίας, δεν γίνεται να παραλειφθεί η άποψη ότι η ανάγνωση ενός κειμένου δεν είναι μόνο εσωτερική. Σύμφωνα με τις θεωρίες της λογοτεχνικής πρόσληψης, το νόημα είναι προϊόν της διαδικασίας της ανάγνωσης. Οι αναγνώστες εντάσσουν στο έργο τα στοιχεία της προσωπικότητάς τους, μνήμες, προβλήματα και ανάγκες. Έτσι, λέξεις και εικόνες έχουν να πουν κάτι διαφορετικό στον κάθε αναγνώστη. Επίσης, ανάλογα με την επάρκεια του αναγνώστη, να είναι σε θέση να αναγνωρίζει και να αναφέρεται σε συνθήκες ή καταστάσεις εκτός κειμένου, το κείμενο αποκτά ολοκληρωμένο νόημα ή όχι. «Ως εκ τούτου, δεν ενδιαφέρει μόνο να ανιχνεύσουμε τι λέει το κείμενο, αλλά και πώς το κείμενο συνηχεί στον/στους αναγνώστη/αναγνώστες του» (Αναγνωστοπούλου, 2020: 11).

Στην παρούσα εργασία, για την προσέγγιση των κειμένων, θα χρησιμοποιηθούν τα δομικά χαρακτηριστικά τους, τα στοιχεία της αφήγησης. Η επιλογή αυτής της μεθόδου προσέγγισης των κειμένων οφείλεται στη σκέψη ότι οι γνώσεις και οι δυνατότητες των μικρών αναγνωστών για αναγωγές και συνδέσεις με πληροφορίες που περιέχουν τα κείμενα είναι περιορισμένες. Ο βασικός σκοπός, λοιπόν, της ανάγνωσης για τους ίδιους είναι η ευχαρίστηση. Προκειμένου να τον πετύχει, μία κειμενοκεντρική προσέγγιση βοηθά τους μικρότερους αναγνώστες να κατανοήσουν τον τρόπο με τον οποίο δομείται ένα κείμενο και προκύπτει το νόημά του. «Το πώς αυτά τα στοιχεία θα τα χειριστεί ο κάθε συγγραφέας, αν δηλαδή θα χρησιμοποιήσει λύσεις [...] ή αν θα επιδιώξει ευέλικτους συνδυασμούς τους ή ανατροπές ή καινοτομίες, θα δείξει πόσο το τελικό αποτέλεσμα [...] είναι μεγαλοφυές, ξεχωριστό, μέτριο ή κακό» (Κανατσούλη, 2018: 45).

Επομένως, στο κάθε κείμενο θα γίνει αναφορά στα παρακάτω:

1.4.1. Πλοκή

Ως πλοκή χαρακτηρίζουμε ό,τι συμβαίνει στην ιστορία με την ακολουθία των γεγονότων που τη στήνουν. Για να είναι επιτυχημένη η πλοκή, πρέπει να προκαλεί το ενδιαφέρον, την αγωνία του αναγνώστη για τη συνέχεια της περιπέτειας του ήρωα. Συνήθως ο ήρωας βρίσκεται αντιμέτωπος με διλήμματα είτε πρέπει να αντιμετωπίσει αντιπάλους, να επιζήσει από φυσικές καταστροφές, να έρθει ενώπιον της κοινωνίας ή του ίδιου του εαυτού. Αν και στο ενήλικο κοινό, ιδιαίτερη προτίμηση παρουσιάζουν οι απροσδόκητες πλοκές, στα παιδικά βιβλία η ευχαρίστηση μπορεί να έρθει από μια καθ' όλα προβλέψιμη ιστορία και μέσα από την εμπειρία της αναγνώρισης των χαρακτηριστικών της ιστορίας.

1.4.2. Δομή

Η δομή αφορά την οργάνωση της πλοκής και της αφήγησης. Η αφήγηση μπορεί να είναι γραμμική με αρχή, μέση και τέλος, μπορεί να ξεκινάει στη μέση της ιστορίας και να επιστρέφει στην αρχή, μπορεί ακόμη να χρησιμοποιεί εγκιβωτισμένη αφήγηση, εμπεριέχοντας μια ιστορία μέσα σε μια άλλη.

Επίσης, ένα σημαντικό ερώτημα αφορά το τέλος της ιστορίας, κατά πόσο και γιατί είναι αποτελεσματικό και πώς επηρεάζει τον τρόπο που κατανοούμε τελικά την ιστορία. Επιπλέον, η δομή έχει σχέση και με τον τρόπο που συνδέονται τα διάφορα μέρη της ιστορίας. Εξετάζεται, λοιπόν, η ύπαρξη επαναλήψεων ή η παράλειψη κάποιων. Η δομή λειτουργεί καταλυτικά στη διαμόρφωση του λογοτεχνικού κειμένου και κατ' επέκταση επηρεάζει την λογοτεχνικότητά του.

1.4.3. Χαρακτήρες

Οι χαρακτήρες, δηλαδή οι μυθοπλαστικοί ήρωες που δρουν σε ένα λογοτεχνικό κείμενο βοηθούν στην κατανόηση της ιστορίας. Είναι αναπόσπαστο κομμάτι της πλοκής. Είναι εντυπωσιακό πώς οι συγγραφείς κατορθώνουν να κάνουν τους αναγνώστες να αντιμετωπίζουν τους ήρωες σαν αληθινούς ανθρώπους και να δημιουργούν το παζλ με την προσωπικότητα του καθενός.

Όπως αναφέρθηκε και στο δεύτερο κεφάλαιο, ένα βασικό στοιχείο των ηρώων είναι η αξιοπιστία τους. Αυτό οι συγγραφείς το καταφέρνουν μέσα από τεχνικές όπως την περιγραφή της εμφάνισής τους, τους διαλόγους, τη διήγηση των πράξεων τους, τις αναφορές σε σκέψεις, κίνητρα και προθέσεις τους, αλλά και την κρίση του ήρωα από άλλους χαρακτήρες του κειμένου. Τέλος, μπορεί να υπάρχουν σχόλια του αφηγητή για τους ήρωες, τις πράξεις και τα λόγια τους.

Σε μια ιστορία υπάρχουν οι κεντρικοί χαρακτήρες και οι κομπάρσοι. Οι δεύτεροι, δεν είναι τόσο ανεπτυγμένοι όσο οι πρωταγωνιστές. Υπάρχει, όμως, η περίπτωση όλοι οι ήρωες να είναι επίπεδοι και όχι σφαιρικά ανεπτυγμένοι. Αυτό γίνεται κυρίως στα παραμύθια, όπου τα μικρά παιδιά μέσα από ένα, δύο χαρακτηριστικά μπορούν να «βάλουν μια τάξη στον κόσμο» (Κανατσούλη, 2018: 48) που φαντάζει τόσο τρομακτικά δύσκολος για να κατανοηθεί.

1.4.4. Σκηνικό

Ως σκηνικό ορίζεται ο χρόνος και ο τόπος στον οποίο εξελίσσεται η ιστορία. Υπάρχει η περίπτωση ο χρόνος και ο τόπος να μην είναι συγκεκριμένοι, όπως συμβαίνει στα παραμύθια. Όμως, σε βιβλία με πλουσιότερη πλοκή, όπως τα μυθιστορήματα, το σκηνικό παίζει

καθοριστικό ρόλο για την κατανόηση του ιστορικού πλαισίου ή για τη δημιουργία ατμόσφαιρας, ειδικά αν πρόκειται για κλειστούς χώρους ή την αφήγηση της ιστορίας χωρίς εναλλαγές στον χώρο.

Σε προηγούμενο κεφάλαιο είχε, επίσης, γίνει αναφορά στη θεωρία του Bakhtin για την αδιαίρετη ενότητα χρόνου και τόπου και την έννοια του χρονότοπου (Nikolajeva, 2016). Ο χρονότοπος έχει άμεση σχέση με αυτό που άλλοι μελετητές ορίζουν ως σκηνικό, αν και μπορεί να χαρακτηρίσει και ευρείες κατηγορίες λογοτεχνικών έργων «που χαρακτηρίζονται από τους ίδιους χρονικούς και χωρικούς δείκτες» (Πινακούλας, 2012: 264). Υπενθυμίζεται η σημασία του σκηνικού στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, καθώς είναι αυτό που πλαισιώνει τη δόμηση των χαρακτήρων και καθορίζει την εικόνα του ανθρώπου μέσα σε συγκεκριμένο περιβάλλον και στη ροή του ιστορικού χρόνου.

1.4.5. Θέμα

«Λέγοντας θέμα εννοούμε γενικά τα νοήματα του κειμένου. Είναι προφανές ότι, πέρα από ένα θέμα που φαίνεται να είναι το κεντρικό της ιστορίας [...] υπάρχουν και άλλες ιδέες το ίδιο κυρίαρχες ή δευτερεύουσες» (Κανατσούλη, 2018: 48). Οι θεματικές επιλογές των συγγραφέων έχουν άμεση σχέση με το λογοτεχνικό ρεύμα στο οποίο ανήκουν. Στα σύγχρονα λογοτεχνικά έργα για παιδιά κυριαρχεί ως τάση ο ρεαλιστικός τρόπος γραφής. Οι απόψεις συγκλίνουν στο ότι είναι αναγκαίο η σημερινή πολυδιάστατη και πολυδιασπασμένη πραγματικότητα να παρουσιάζεται στους μικρούς αναγνώστες «με έντιμο τρόπο [...] γιατί πρέπει να αποκαλύπτεται στο παιδί ο κόσμος της πραγματικότητας στον οποίο αργότερα θα κληθεί για να δημιουργήσει» (Παπαδάτος, 2016: 24).

Έτσι, τα θέματα των λογοτεχνικών έργων για παιδιά κατατάσσονται σε τρεις κύκλους. Ο πρώτος και πιο εσωτερικός αφορά τις διαπροσωπικές σχέσεις και τα ατομικά προβλήματα, με κέντρο των θεμάτων το ίδιο το παιδί. Ο δεύτερος έχει σχέση με το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, προσεγγίζοντας θέματα ρατσισμού, μετανάστευσης, βίας και πολέμου, δημοκρατίας, οικονομικής και πολιτικής κρίσης, αλλά και γενικότερα εθνικά ή ιστορικά θέματα. Ο τρίτος και εξωτερικός θεματικός κύκλος περιέχει οικουμενικά θέματα και προβλήματα. Σε θέματα που άπτονται της επιστήμης, της οικολογίας και της τεχνολογικής εξέλιξης, πολύ συχνά το φαντασιακό στοιχείο εμπλέκεται με το πραγματικό. Σίγουρα, η αναζήτηση των θεμάτων ενός κειμένου δεν πρέπει να είναι αυτοσκοπός, ούτε να γίνεται τυπολατρικά, αλλά να βοηθά και να προωθεί τη σκέψη των αναγνωστών παράλληλα με την αναγνωστική απόλαυση (Παπαδάτος, 2016).

1.4.6. Οπτική γωνία/εστίαση

Για να προσεγγίσουμε ένα λογοτεχνικό έργο, χρήσιμο είναι να αναρωτηθούμε «ποιος» μας λέει την ιστορία. Ένας συγγραφέας ανάλογα με τον τρόπο που θέλει να αφηγηθεί τα γεγονότα, επιλέγει τον τύπο του αφηγητή. Αυτός μπορεί να είναι ένα από τα πρόσωπα της ιστορίας, άρα «ομοδιηγητικός». Αν διηγείται τη δική του περιπέτεια/ιστορία τότε χαρακτηρίζεται «αυτοδιηγητικός» και η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο. Αν όχι, λειτουργεί στο πλαίσιο της ιστορίας ως παρατηρητής ή αυτόπτης μάρτυρας. Υπάρχει η περίπτωση ο αφηγητής να μη συμμετέχει καθόλου στην ιστορία. Τότε χαρακτηρίζεται «ετεροδιηγητικός» και η αφήγηση γίνεται σε τρίτο πρόσωπο.

Σύμφωνα με τον Genette «ο δεύτερος τρόπος ρύθμισης της αφηγηματικής πληροφορίας προέρχεται από την επιλογή ή όχι μιας περιοριστικής οπτικής γωνίας» (Σκλουπιώτη, 2020: 33). Ο ίδιος χρησιμοποιεί πιο συχνά τον πιο αφηρημένο όρο ‘εστίαση’. Η αφήγηση, λοιπόν, μπορεί να έχει μηδενική, εσωτερική ή εξωτερική εστίαση. Στον πρώτο τύπο η αφήγηση γίνεται από έναν παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος έχει απόλυτη γνώση τόσο των γεγονότων, όσο και των σκέψεων των προσώπων της αφήγησης. Στην εσωτερική εστίαση, ο αφηγητής έχει περιορισμένη σκοπιά, γνωρίζει όσα θα μπορούσε να γνωρίζει ένας ήρωας και αφηγείται με ένα βαθμό υποκειμενικότητας όσα υποπίπτουν στην αντίληψή του.

Υπάρχουν βιβλία στα οποία η εστίαση, παρότι εσωτερική, είναι μεταβλητή και παρουσιάζεται το ίδιο γεγονός μέσα από τα μάτια διάφορων ηρώων. Τέλος, η αφήγηση με εξωτερική εστίαση μοιάζει με φωτογραφική καταγραφή εξωτερικών κινήσεων των ηρώων. Οι αναγνώστες δεν μαθαίνουν τις σκέψεις και τις προθέσεις των ηρώων, αλλά παρακολουθούν μόνο τις δράσεις τους (Τζιόβας, 2003: 60-68).

1.4.7. Ιδεολογικό υπόβαθρο

Είναι δεδομένο ότι από την ανάλυση της πλοκής, του θέματος, της δομής, του σκηνικού, των χαρακτήρων και της οπτικής γωνίας αφήγησης αποκαλύπτεται τόσο το ιδεολογικό υπόβαθρο του αρχικού κειμένου όσο και της διασκευής. Συνεπώς, ύστερα από την αναφορά σε όλα τα παραπάνω στοιχεία, διερευνώνται ζητήματα ιδεολογίας. Άλλωστε, η λογοτεχνία, όπως την περιγράφει ο Αναγνωστόπουλος (2009: 294) «δεν είναι μόνο καταγραφή ή αντανάκλαση της ιστορικής πραγματικότητας» αλλά «η πιο δυναμική έκφραση των αιτημάτων μιας εποχής». Επομένως, η μελέτη της ιδεολογίας ενός κειμένου δεν γίνεται να απουσιάζει από μία προσπάθεια σύγκρισης αρχικών κειμένων με τις διασκευές τους.

1.5. Εξέταση των διασκευών

Εφόσον ολοκληρωθούν οι αναφορές στα αφηγηματικά στοιχεία των αρχικών κειμένων, ακολουθεί η εξέταση – ανάλυση των διασκευών τους. Για να γίνει σαφέστερη η σύγκριση, παρακολουθείται η γραμμή της πλοκής, όπως και η ύπαρξη σύμπτυξης ή αφαίρεσης σκηνών ή κεφαλαίων, που εξυπηρετούν τους σκοπούς του διασκευαστή. Αναζητούνται πιθανές προσθήκες ή σκηνές με διάλογο που δεν υπήρχαν στο αρχικό κείμενο. Επίσης, εξετάζεται η παράθεση απόφρων αποσπασμάτων στο κείμενο της διασκευής. Στη συνέχεια εξετάζονται τα πρόσωπα: αν έχουν διατηρηθεί τα ονόματα και τα παρατσούκλια που μπορεί να έχουν και να περιλαμβάνουν ιδεολογικές αναφορές, αν αλλάζει το ήθος τους και προσαρμόζεται στις σημερινές συνθήκες.

Επιπλέον, σχολιάζονται οι γλωσσικές επιλογές, η χρήση σύγχρονης γλώσσας ή ιδιωμάτων, αν διατηρούνται οι υφολογικές επιλογές του αρχικού κειμένου ή αν υπάρχουν αναχρονισμοί τόσο στο κείμενο όσο και σε εικόνες. Επιπρόσθετα, διερευνάται αν η υπόθεση βρίσκεται σε σύνδεση με το ιστορικοκοινωνικό περιβάλλον. Επισημαίνονται τυχόν πρόσθετες πληροφορίες που μπορεί να περιλαμβάνει η διασκευή προκειμένου να παίξει και επιμορφωτικό ρόλο στους μικρούς αναγνώστες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα εισαγωγικά σημειώματα των διασκευαστών, οι υποσημειώσεις ή σκόρπιες αναφορές τους. Επιπρόσθετα, σε πολλές διασκευές παρατηρείται το μοτίβο «θέμα → σχόλιο → σχόλιο επί του σχολίου» (Καλκάνη, 2011: 119), όπου ο αναγνώστης καλείται να συμπληρώσει όσα διαβάζει με δικά του σχόλια, να ενεργοποιηθεί και να αναδείξει τις αντιφάσεις ή τις διαφορετικές όψεις μιας κατάστασης. Στις περιπτώσεις που υπάρχει το συγκεκριμένο μοτίβο, γίνεται αναφορά στα αντίστοιχα στοιχεία των διασκευών. Τέλος, για να ολοκληρωθεί η εξέταση των διασκευών, θα αξιοποιηθούν τα στοιχεία μελέτης της εικονογράφησης, εφόσον αυτή αποτελεί διασκευαστική τεχνική.

Τρίτο Μέρος: Αναλυτική Προβληματική

Στα επόμενα πραγματοποιείται η ανάλυση των επιλεγμένων βιβλίων. Κείμενα και διασκευές θα αναλυθούν σε ζεύγη. Πρώτα αναλύονται τα αρχικά κείμενα, με αναφορές στα στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω. Στη συνέχεια ακολουθεί η αντίστοιχη μελέτη των διασκευών στις οποίες εξετάζονται οι διασκευαστικές τεχνικές που έχουν χρησιμοποιηθεί και ο σχολιασμός της εικονογράφησης.

Κεφάλαιο 1: Τομ Σόγιερ

1.1.Τουέιν, Μ. (2013). Οι περιπέτειες του Τομ Σόγιερ. (Π. Ισχυρίδου, Μεταφρ.) Αθήνα: Μεταίχμιο.

1.1.1. Ο συγγραφέας

Ο Samuel Langhorne Clemens, που έγινε γνωστός σε όλο τον κόσμο με το ψευδώνυμο Marc Twain (Μαρκ Τουέιν), γεννήθηκε το 1835 και μεγάλωσε στην παραποτάμια πόλη του Χάνιμπαλ, στην πολιτεία του Μιζούρι. Στα δώδεκά του εγκατέλειψε το σχολείο και αναζήτησε δουλειά. Εργάστηκε ως καπετάνιος σε ατμόπλοιο, τυπογράφος, στρατιώτης, εργάτης ορυχείων και δημοσιογραφικός ανταποκριτής στις Δυτικές Πολιτείες. Με τις περιπλανήσεις του, απέκτησε βαθιά γνώση των ανθρώπων και τον ενδιέφεραν ιδιαίτερα οι διάλεκτοι και τα έθιμά τους. Το περιβάλλον της πόλης που μεγάλωσε του έδωσε έμπνευση για τα πιο γνωστά του έργα, *Οι περιπέτειες του Τομ Σόγιερ* (1876) και *Χάκλμπερι Φιν* (1884). «Αναγνωρίστηκε ως ένας από τους μεγαλύτερους συγγραφείς της Αμερικής» (biblionet.gr) και παρότι είχε κερδίσει πολλά χρήματα από τα επιτυχημένα του λογοτεχνικά έργα, ο ίδιος έφτασε προς το τέλος της ζωής του με προσωπικές δυσκολίες και οικονομικά προβλήματα.

1.1.2. Υπόθεση:

Ο Τομ Σόγιερ ζει σε μια μικρή πόλη του Μιζούρι, το Σεντ Πίτερσμπουργκ, στις όχθες του Μισισιπή μαζί με τη θεία του, Πόλι, η οποία τον μεγαλώνει ύστερα από τον θάνατο της μητέρας του. Μαζί τους μένει και ο μικρότερος ετεροθαλής αδερφός του, ο Σιντ. Οι μέρες περνούν ξέγνοιαστα, ο Τομ αγαπάει περισσότερο τη διασκέδαση από το σχολείο και γι' αυτό κάνει

κοπάνες για να πάει για κολύμπι ή να παίξει. Συχνά μπλέκει σε καβγάδες με τα άλλα αγόρια και προκαλεί αγανάκτηση στη θεία του, η οποία τον τιμωρεί βάζοντας τον να κάνει αγγαρείες.

Ο Τομ γίνεται φίλος με ένα άστεγο παιδί, τον Χακ Φιν και ερωτεύεται τη νεοφερμένη κόρη του δικαστή, Μπέκι Θάτσερ. Η περιπέτειά του με τον Χακ ξεκινά σε μια μεταμεσονύκτια εξόρμησή τους στο νεκροταφείο, όπου γίνονται μάρτυρες μιας ληστείας και ενός φόνου. Αυτή είναι η αρχή από μια σειρά περιπετειών, καθώς αποφασίζουν να φύγουν από την πόλη και να γίνουν πειρατές, μετοικούν στο νησί Τζάκσον, επιστρέφουν και ο Τομ με τεράστια γενναιότητα αποκαλύπτει ενώπιον του δικαστηρίου τον δολοφόνο που είδε στο νεκροταφείο.

Κερδίζει, με το θάρρος που επιδεικνύει, την καρδιά της Μπέκι και μπλέκουν σε μια ακόμη περιπέτεια στο σπήλαιο ΜακΝτούγκαλ κατά τη διάρκεια ενός πικ νικ, όπου ανακαλύπτουν το κρησφύγετο του Ινδιάνου Τζο και μαζί ένα σεντούκι γεμάτο με χρυσό. Η ιστορία τελειώνει με την αναγνώριση της συμβολής των παιδιών στην υπόθεση του Ινδιάνου Τζο και ενώ ο Χακ και ο Τομ φαίνονται να κάνουν μια καινούργια, πιο τακτοποιημένη, αρχή στη ζωή τους, στο τέλος αποφασίζουν τη σύσταση μιας νέας συμμορίας ληστών. Και γιατί ληστών; Για να μη χρειαστεί να μετακινούνται, αλλά να ζουν στην πόλη τους!

1.1.3. Στοιχεία της αφήγησης:

Το βιβλίο αποτελείται από 34 κεφάλαια ενώ ο συγγραφέας περιλαμβάνει πρόλογο και επίλογο στο αρχικό κείμενο. Στα δύο αυτά σημειώματα, ο συγγραφέας γράφει με προσωπικό τόνο χωρίς να απευθύνεται στους αναγνώστες του, αλλά διατηρεί μια ψυχρότητα, ίσως γιατί θέλει να προσεγγίσει τόσο το ενήλικο όσο και το παιδικό κοινό. Η αφήγηση είναι γραμμική, τα γεγονότα ακολουθούν τη χρονική σειρά. Πρόκειται για ένα στοιχείο που βοηθά τον αναγνώστη στην κατανόηση, καθώς υπάρχουν πολλοί χαρακτήρες και πολλά στοιχεία όπως τοποθεσίες και σκηνικά που προστίθενται διαρκώς. Η ιστορία τελειώνει με αισιοδοξία και περιέχει αρκετό χιούμορ, καθώς αναδεικνύονται οι χαρακτήρες και στοιχεία ανωριμότητας του Τομ και του Χακ, που φαίνονται να μην έμαθαν από τα παθήματα – περιπέτειές τους, παρότι οι ίδιοι θέλουν να συμπεριφέρονται ως μεγάλοι. Ο επίλογος οριοθετεί και χρονικά την ιστορία. Ο Τουέν τονίζει ότι «είναι αυστηρά η ιστορία ενός αγοριού» (Τουέν, 2013: 455) επομένως το τέλος της δεν μοιάζει με βιβλίου για ενήλικες, που συνήθως καταλήγει σε γάμο. Αντιθέτως, το τέλος που δίνεται ενεργοποιεί τη φαντασία του αναγνώστη ώστε να προχωρήσει νοερά τη νέα περιπέτεια που ξεκινούν τα δύο αγόρια ως συμμορία ληστών. Πρόκειται για μια ευφυή τεχνική που προκαλεί σκέψεις στον αναγνώστη, ακόμη κι όταν κλείσει το βιβλίο.

Ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός και η αφήγηση γίνεται σε τρίτο πρόσωπο με μηδενική εστίαση. Έτσι ο αναγνώστης μπορεί να πληροφορηθεί για όλα τα γεγονότα της ιστορίας, αλλά

και για τις σκέψεις και τις ανησυχίες των ηρώων. Χρησιμοποιείται σε πολύ μεγάλο βαθμό ο διάλογος ανάμεσα στους ήρωες, στοιχείο που προσδίδει ζωντάνια και ροή στον λόγο. Χαρακτηριστική είναι η αρχή της αφήγησης με τις φωνές της θείας Πόλι που καλεί και συστήνει στο κοινό τον ήρωα του βιβλίου: «*Τομ!*» *Καμιά απάντηση. «Τομ!*» «*Τι έγινε αυτό το παιδί; Ε, Τομ!*» (Τουέιν, 2013: 7)

Εκτός όμως από τον διάλογο, μέσα σε εισαγωγικά υπάρχουν και οι σκέψεις των ηρώων που είτε αφορούν τις αντιδράσεις και τις πράξεις τους είτε αποτελούν σχόλια με δόση χιούμορ.

Ο Σιντ προτίμησε να κρατήσει για τον εαυτό του τη σκέψη που έκανε καθώς έφευγε:

«Παράξενο...ένα τόσο μακρύ όνειρο να μην έχει ούτε ένα λάθος!» (ό.π.: 248)

«Τι χαζά που είναι τα κορίτσια! Δεν έχουν φάει ξύλο ποτέ στο σχολείο! Άκου πράγματα! [...] Εγώ φυσικά δεν πρόκειται να πω τίποτα στον γερο-Ντόμπινς. Υπάρχουν άλλοι τρόποι, λιγότερο σκληροί για να εκδικηθώ τη μικρή ανόητη» (ό.π.: 267).

«Ο Τομ σίγουρα θα με μαρτυρήσει για τη σκισμένη εικόνα. Έτσι κι εγώ δε θα πω λέξη για να τον γλιτώσω!» (ό.π.: 269)

Ο αφηγητής δεν παραλείπει να παραθέσει και σχόλια μέσα στο ίδιο το κείμενο όπως όταν περιγράφει πώς γίνεται το σφύριγμα : «*Ο αναγνώστης θυμάται πιθανόν πώς γίνεται, εφόσον ο ίδιος υπήρξε παιδί κάποτε*» (ό.π.: 15) ή την απάντηση που δίνει ο Τομ στον δικαστή Θάτσερ ως ονόματα των δύο πρώτων αποστόλων: «*Ίσως είναι προτιμότερο να κατεβάσουμε την αυλαία της ευσπλαχνίας στο υπόλοιπο της σκηνής*» (ό.π.: 66).

Όσον αφορά τον χρόνο της ιστορίας, υπάρχουν αρκετοί δείκτες για να τον προσδιορίσουμε, με κυριότερη την αναφορά στον πρόλογο για «*χρονική περίοδο της ιστορίας – που πάει να πει, πριν από τριάντα, σαράντα χρόνια*» (ό.π.: 5). Μπορούμε, έτσι, από την αναφορά στη χρονολογία του προλόγου, να υπολογίσουμε ότι η ιστορία εξελίσσεται στη δεκαετία του 1840. Η χρονική περίοδος που καλύπτει δεν γίνεται σαφής, όμως υπάρχουν αναφορές στην έναρξη και το τέλος του καλοκαιριού που υποδηλώνεται από τις διακοπές που πηγαίνει η Μπέκι εκτός πόλης. Επίσης οι περιπέτειες στο νησί Τζάκσον και στη σπηλιά ΜακΝτούγκαλ διαρκούν λίγες ημέρες, ενώ τα περισσότερα γεγονότα τα οποία προωθούν την πλοκή συμβαίνουν βραδινές ώρες. Δημιουργείται, έτσι, μια ατμόσφαιρα μυστηρίου στον φόνο στο νεκροταφείο, στην κρυφή επίσκεψη στο σπίτι του Τομ από τον ίδιο, στην αναζήτηση του κρυμμένου θησαυρού του Ινδιάνου Τζο και στην επίθεση στο σπίτι της χήρας Ντάγκλας.

Οι περιπέτειες εκτυλίσσονται στο «*μικρό, φτωχικό χωριουδάκι του Σεντ Πίτερσμπουργκ*» (Τουέιν, 2013: 16). Διάφορες σκηνές συνδέονται με σημεία του χωριού, όπως η εκκλησία και το κατηχητικό, το νεκροταφείο και το Κάρντιφ Χιλ, που ήταν ο κοντινός λόφος και το σπίτι της χήρας Ντάγκλας. Αρκετές οικογενειακές στιγμές λάμβαναν χώρα στο σπίτι του Τομ. Μάλιστα, πρόκειται για τον χώρο όπου η θεία Πόλι παρουσιάζεται πιο συναισθηματική, σε αντίθεση με τον δημόσιο χώρο όπου είναι πιο ψύχραιμη και λειτουργεί με βάση τη λογική. Άλλα σημεία του σκηνικού αποτελούν το νησί Τζάκσον, το οποίο οι μικροί πειρατές καλούνται να εξερευνησουν και να συνηθίσουν σαν νέο σπίτι τους. Το ίδιο συμβαίνει με το κρυσφύγετο του Ινδιάνου Τζο και με τη σπηλιά όπου χάνεται ο Τομ και η Μπέκι. Αυτοί οι χώροι, όπου κορυφώνεται η αγωνία, περιγράφονται με γλαφυρότητα και δημιουργούν ξεκάθαρες εικόνες στο μυαλό του αναγνώστη. Οι περιγραφές των χώρων δεν είναι εξαντλητικές, ωστόσο ανά περίπτωση περιλαμβάνουν λιγότερες ή περισσότερες λεπτομέρειες. Οι περιγραφές αυτές είναι τοποθετημένες συνήθως πριν τη δράση, προκειμένου να βοηθήσουν στη σύνδεσή της με τον χρόνο των γεγονότων όσο και στη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας.

1.1.4. Χαρακτήρες

Στην ιστορία, υπάρχουν κεντρικοί ήρωες και δευτερεύοντες χαρακτήρες. Όπως μαρτυρά ο συγγραφέας ήδη από τον τίτλο, κεντρικός ήρωας της ιστορίας είναι ο Τομ Σόγιερ. Άλλοι δύο κεντρικοί ήρωες είναι ο Χάκλμπερι Φιν και η Μπέκι Θάτσερ. Μαζί τους ο Τομ περνά τις δύο σημαντικότερες περιπέτειες που αφηγείται το βιβλίο. Πρόκειται, άλλωστε, για τον καλύτερό του φίλο και την αγαπημένη του, χωρίς ο ίδιος να μπλέκει αυτές τις δύο σχέσεις μεταξύ τους. Οι τρεις κεντρικοί χαρακτήρες θα αναλυθούν περισσότερο στη συνέχεια. Στον επόμενο κύκλο βρίσκονται η θεία Πόλι και ο ετεροθαλής αδερφός του, Σιντ. Μαζί με τον δικαστή, Τζεφ Θάτσερ και τον κύριο Γουόλτερς, τον ιερέα και δάσκαλο του κατηχητικού, δημιουργείται ένα πλέγμα σχέσεων που αναδεικνύει τους σταθερούς θεσμούς της κοινωνίας του χωριού: την οικογένεια, την εκκλησία και τη δικαιοσύνη. Ο Ινδιάνος Τζο και ο Μαφ Πότερ είναι οι δευτερεύοντες χαρακτήρες, των οποίων η ύπαρξη προχωρά την πλοκή χωρίς να διαλέγονται με τους υπόλοιπους ήρωες σε τόσο μεγάλο βαθμό. Τέλος, την ιστορία πλαισιώνουν η χήρα Ντάγκλας και άλλα παιδιά της κωμόπολης, όπως ο Τζο Χάρπερ, με τον οποίο ο Τομ ήταν «*αχώριστοι φίλοι όλη την εβδομάδα, άσπονδοι εχθροί τα Σάββατα*» (ό.π.: 102) και ο Τζιμ, το μικρό «*έγχρωμο*» αγόρι για τα θελήματα.

Ο Τομ Σόγιερ είναι ένα έξυπνο, γενναίο αλλά και πολύ άτακτο παιδί. Είναι χαρακτηριστική η αίσθηση της δικαιοσύνης και η δύναμη με την οποία αγαπά και στηρίζει τους φίλους και τις φίλες του. Μπορεί να αδιαφορεί για τη ζωή που κυλά και να επιδιώκει κυρίως

τη διασκέδαση, εντούτοις αναγκάζεται να ακολουθεί ορισμένους γενικά αποδεκτούς κανόνες. Όταν βρίσκεται σε δύσκολη θέση, αποδεικνύεται τρομερά επινοητικός, όπως στο δεύτερο κεφάλαιο «Ο έξοχος ασπριτζής», στο οποίο ξεκινά τιμωρημένος με μια αγγαρεία και καταλήγει ξεκούραστος και με συλλογή από ανταλλάγματα που θα τον «έπειθαν» να επιτρέψει σε άλλους να βάψουν, αντί για τον ίδιο, τον φράχτη. Ο Τομ, χάρη στην αστείρευτη ενέργειά του, μπλέκεται σε κάθε είδους περίεργες καταστάσεις, από το βράδυ στο νεκροταφείο όπου γίνεται μάρτυρας ενός φόνου, ως την παρουσία του στην ίδια του την κηδεία! Παρά τον φόβο του για τον Ινδιάνο Τζο, μαζί με τον Χακ, καταθέτουν στο δικαστήριο για να βοηθήσουν τον Μαφ Πότερ που κατηγορήθηκε άδικα. Είναι μια πραγματικά ηρωική πράξη, όπως και η στάση που κράτησε όταν χάθηκε στη σπηλιά με την Μπέκι. Ήταν ψύχραιμος, υποστηρικτικός και παρηγορητικός προς τη φίλη του, την ενθάρρυνε και τελικά την έσωσε, βρίσκοντας την έξοδο. Στο τέλος της ιστορίας, ο ήρωας ανταμείβεται κυρίως με τον σεβασμό που του αποδίδουν οι πιο επιφανείς πολίτες της πόλης του. Όμως ούτε τότε γίνεται αλαζόνας, δεν περηφανεύεται, αλλά διατηρεί τη γοητεία του ως γνήσιος έφηβος που είναι. Πρόκειται για ένα παιδί της εποχής του, ο χαρακτήρας του όμως κινείται «ανεξάρτητα από το κοινωνικό σχήμα, μπαينوβγαίνει σε αυτό, το διασχίζει διαγώνια» (Γαβριηλίδου, 2008: 116). Αυτό το χαρακτηριστικό είναι που τον κάνει τόσο αγαπητό και τόσο δημοφιλή ακόμη και σήμερα. Οι αναγνώστες, ολοκληρώνοντας το βιβλίο, είναι πεπεισμένοι ότι ο Τομ μεγαλώνοντας θα διατηρήσει όλα αυτά τα καλά του χαρακτηριστικά και θα εξελιχθεί σε έναν πολλά υποσχόμενο ενήλικα.

Όσον αφορά τον Χακ Φιν, ο συγγραφέας δεν αποκαλύπτει όλη την ιστορία του, όμως πληροφορεί ότι πρόκειται για ένα αγόρι δίχως οικογένεια, εγκαταλελειμμένο, το οποίο μεγάλωσε στον δρόμο αλλά κατάφερε να παραμείνει ένας καλός άνθρωπος. Ο αλκοολικός πατέρας του αποτελεί για τον ίδιο πηγή άγχους, καθώς μπορεί ανά πάσα στιγμή να εμφανιστεί και να φέρει τον Χακ αντιμέτωπο με αυτή τη σκληρή πραγματικότητα. Στερείται μόρφωσης, διότι για να βγάζει τα προς το ζην απασχολείται σε διάφορες δουλειές αντί να πηγαίνει στο σχολείο. Αυτή η κατάσταση δεν προκαλεί αμηχανία στους κατοίκους της πόλης, μιας που τότε δεν υπήρχαν νόμοι περί παιδικής εργασίας. Ωστόσο, ο Χακ διχάζει παιδιά και ενήλικες, καθώς η φαινομενική του ελευθερία γοήτευε τα πρώτα ενώ ανησυχούσε τους δεύτερους, για να μην παρασύρει τα παιδιά τους στη ζωή που -χωρίς να έχει επιλέξει- έκανε. Είναι ένα αγόρι με πρακτικό μυαλό και εφευρετικότητα, το οποίο αποζητά τη φιλία του Τομ. Αλληλοσυμπληρώνονται, χωρίς όμως να υπάρχει ζήλεια ή αποκλειστικότητα στη σχέση τους. Ο Χακ χρησιμοποιεί τη φαντασία και την αισιοδοξία του για να μπορεί να αντέξει τον διαρκή αγώνα της ζωής του. Αναγνωρίζει και ευγνωμονεί για τη βοήθεια της χήρας Ντάγκλας, που «σκόπευε να πάρει τον Χακ στο σπίτι της και να τον μορφώσει» (Τουέιν, 2013: 440).

Αν και ο χαρακτήρας της Μπέκι Θάτσερ δεν είναι τόσο αναλυτικά δομημένος όσο των δύο αγοριών, μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένα χαρακτηριστικά της. Παρότι είναι ένα κορίτσι που τηρεί τους κανόνες ευπρέπειας και ευγενείας, δεν διακρίνεται για την ψυχραιμία της σε δύσκολες καταστάσεις. Δεν είναι θαρραλέα, ούτε παραδέχεται τα λάθη της, όπως στο περιστατικό με τη σκισμένη σελίδα του κυρίου Ντόμπινς, του εικοστού κεφαλαίου, αλλά αναγνωρίζει το θάρρος και τη φροντίδα του Τομ προς το πρόσωπό της. Ο χαρακτήρας της ανταποκρίνεται στις προσδοκίες της εποχής για τα κορίτσια και τις γυναίκες, όμως φαίνεται να αποζητά την περιπέτεια και την ξεγνοιασιά, τις οποίες βρίσκει στην παρέα με τον Τομ. Πρόκειται για έναν «επίπεδο» χαρακτήρα, η ύπαρξη του οποίου είναι αναγκαία «για να γίνει κατανοητή η εξέλιξη της πλοκής, για να διαφανεί η συμπεριφορά του κεντρικού χαρακτήρα και η οργάνωση των σχέσεων που αναπτύσσει με το περιβάλλον του» (Γαβριηλίδου, 2008: 64).

1.1.5. Στοιχεία εικονογράφησης

Στο βιβλίο υπάρχει εικονογράφηση που συνοδεύει το κείμενο. Οι 35 εικόνες του βιβλίου, που καλύπτουν ολόκληρες τις σελίδες, αντιστοιχούν σχεδόν σε κάθε κεφάλαιο και εντοπίζονται με μία συχνότητα περίπου ανά δέκα σελίδες. Όλες βρίσκονται στη δεξιά πλευρά του δισέλιδου και είναι ασπρόμαυρες σαν σκίτσα, με έντονα περιγράμματα και χρήση γραμμών που δημιουργούν σκιάσεις ή το εφέ της κίνησης.

Στις πρώτες εικόνες, ο εικονογράφος έχει επιλέξει να δημιουργήσει το πορτρέτο των χαρακτήρων που εισάγονται σταδιακά από το κείμενο. Η αποτύπωση των προσώπων βασίζεται στην περιγραφή του κειμένου, ενώ αναπαρίσταται και ο χώρος που βρίσκεται ο κάθε χαρακτήρας τη συγκεκριμένη στιγμή. Σε ορισμένες εικόνες όπου εμπλέκονται περισσότεροι χαρακτήρες, υπάρχει η περίπτωση να χρησιμοποιείται η λήψη 'πάνω από τον ώμο', όπου ο ήρωας βλέπει τη σκηνή μπροστά του, αλλά στις περισσότερες εικόνες χρησιμοποιείται το πανοραμικό πλάνο.

Μόνο σε 4 εικόνες η εικόνα βρίσκεται σε διάλογο με το κείμενο, δηλαδή το τέλος της σελίδας κειμένου παραπέμπει για τη συνέχειά του στη διπλανή εικόνα. Ωστόσο, η συνέχεια του κειμένου αναφέρει αυτό που μόλις «είπε» και η εικόνα. Δεν λειτουργεί, λοιπόν, συμπληρωματικά. Οι εικόνες δεν προωθούν την πλοκή, ούτε διαφοροποιούνται από τα νοήματα του κειμένου. Το βιβλίο θα μπορούσε να διαβαστεί και να γίνει κατανοητό χωρίς τις εικόνες, ενώ αν ένας αναγνώστης – θεατής διάβαζε μόνο τις εικόνες δεν θα μπορούσε να σχηματίσει την πλοκή της ιστορίας.

1.1.6. Στοιχεία ιδεολογίας του βιβλίου

«Οι περιπέτειες του Τομ Σόγιερ» γράφονται λίγα χρόνια μετά τη λήξη του Αμερικανικού Εμφύλιου Πολέμου, το 1865. Όσα εξιστορεί ο Μαρκ Τουέιν εκτυλίσσονται σε μία από τις δυτικές πολιτείες των ΗΠΑ και βασίζονται κυρίως σε προσωπικές αναμνήσεις του από τη ζωή του στο Χάνιμπαλ, τη δεκαετία του 1840. Όπως ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει στον πρόλογο όλα αυτά «*συνέβησαν αληθινά*» και ο Τομ Σόγιερ «*αποτελεί συνδυασμό των γνωρισμάτων τριών αγοριών που γνώριζα*» (Τουέιν, 2013: 5). Στο βιβλίο, ο συγγραφέας ασχολείται με την απεικόνιση της παιδικής ζωής κατά μήκος του ποταμού Μισισσιπή, μέσα από τη ανάπτυξη του κεντρικού του χαρακτήρα. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα ενηλικίωσης, που όμως δεν έβγαλε τον ήρωα από την παιδική του ηλικία.

Μέσα από τις περιπέτειες του Τομ Σόγιερ, ο συγγραφέας επιχειρεί να θίξει ορισμένα κοινωνικά ζητήματα, διατηρώντας σε όλο το βιβλίο μια σατιρική διάθεση. Με τη δημιουργία ενός χαρακτήρα που λειτουργεί έξω από αυτό που η ανθρώπινη κοινωνία θεωρεί κανόνα, ο συγγραφέας σχολιάζει τις αντικρουόμενες ιδεολογίες που υπήρχαν στην Αμερική το τέλος του δεκάτου ενάτου αιώνα και αναδεικνύει με διορατικό τρόπο μια ηθική που ίσως μέχρι τότε δεν ήταν ορατή. Σε αντίθεση με τις στιγμές που τονίζεται η ηθική του Τομ και του Χακ, οι κάτοικοι της πόλης φαίνεται πως δίνουν προτεραιότητα στο να φαίνονται απλώς καλοί άνθρωποι και όχι να είναι, στην πραγματικότητα.

Ο Τουέιν περιγράφει με έντονο τρόπο την υποκρισία των κατοίκων του Σεντ Πίτερσμπουργκ στο τέταρτο κεφάλαιο, όπου κατά την είσοδο του δικαστή Θάτσερ στην εκκλησία, όλοι κάνουν επίδειξη, προβάλλοντας ένα ψεύτικο προσωπείο στη διασημότητα της πόλης. Είναι χαρακτηριστικό ότι το απόσπασμα αυτό περιγράφει αναλυτικά τον τρόπο με τον οποίο επιδεικνύονταν οι κάτοικοι, όπως και ο ίδιος ο δικαστής, προκειμένου να κάνουν καλή εντύπωση. Η διαρκής επίδειξη και η αναζήτηση της αναγνώρισης είναι ένα χαρακτηριστικό που έχει και ο κεντρικός ήρωας. Ο αγώνας αυτός είναι διαρκής και παρά τις επιτυχίες που σημειώνει, ο Τομ προσπαθεί ξανά και ξανά για να κερδίσει την αναγνώριση από τους άλλους. Σύμφωνα με τον Hutson (2014: 3) ο Τουέιν προσπαθεί να αγγίξει το ζήτημα της κοινωνικής απληστίας και την παράδοση του αγγλοαμερικανικού πολιτικού και κοινωνικού φιλελευθερισμού, που προωθεί τον ατομικισμό και τη λογική του ανταγωνισμού για την τελική επικράτηση του καλύτερου/ανώτερου.

Στο βιβλίο, ο συγγραφέας φτιάχνει αντιπαραθετικά το πορτρέτο μιας πόλης γεμάτης με ανθρώπους χαμένους στις δικές τους έγνοιες και στα δικά τους προβλήματα και ενός αγοριού που βρίσκει τρόπους να τα ξεπεράσει όλα αυτά και απλώς να είναι ο εαυτός του. Αυτό το χαρακτηριστικό συνδέεται και με την έννοια του ηρωισμού που θίγει ο συγγραφέας. Οι

αναγνώστες, μέσα από τις ενέργειες των παιδιών, καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι ηρωισμός σημαίνει οι άνθρωποι να ξεφεύγουν από την ανθρώπινη συμπεριφορά με βάση τους κοινωνικούς κανόνες και να εστιάζουν ως άτομα στο τι μπορούν να προσφέρουν. Αυτό συνέβη στην περίπτωση της άδικης κατηγορίας του Μαφ Πότερ, όπως και στο περιστατικό στη σπηλιά. Συνεπώς, ο ήρωας πέτυχε ένα επίπεδο μεγαλείου και ηρωισμού, ανεξάρτητα από τις προσδοκίες των άλλων για αυτόν.

Μέσα από τη σατιρική του διάθεση, το κείμενο δείχνει γιατί ο Τομ διαφέρει από τους άλλους κατοίκους της πόλης και προσπαθεί να πείσει τους αναγνώστες γιατί αυτή η διαφορετικότητα είναι προς θετική κατεύθυνση. Το ίδιο συμβαίνει και με την παρουσίαση του Χακ Φιν, του οποίου ούτε ο χαρακτήρας ούτε η εξωτερική εμφάνιση συμμορφώνονται στην κοινωνική νόρμα. Αυτό που η αστική υποκριτική κοινωνία θεωρεί άσχημο, ύποπτο, ενοχλητικό ως και παραβατικό, ο συγγραφέας το περιγράφει με θετικό πρίσμα. «Ο ειρωνικός και αναρχικός αντικοφορμισμός κλασικών χαρακτήρων, όπως ο Τομ Σόγιερ [...] εκφράζει την ουτοπία της αλλαγής» που ενσαρκώνει η παιδική ηλικία (Γαβριηλίδου, 2008: 116).

Μέσα από τους χαρακτήρες του και την απαξίωση του σχολείου από τους ίδιους, ο συγγραφέας σχολιάζει τον θεσμό της εκπαίδευσης. Οι δάσκαλοι παρουσιάζονται ως τυραννικές μορφές που συμπεριφέρονται με υποκριτική αυστηρότητα στα παιδιά, προκειμένου να κρύψουν την αδυναμία τους να μεταδώσουν γνώσεις. Έτσι, μέσα από τις περιγραφές χειροδικίας από τον κύριο Ντόμπινς, το σχολείο γίνεται αντιληπτό ως χώρος τιμωρίας και απόλυτης υποταγής. Στο εικοστό πρώτο κεφάλαιο, οι «εξετάσεις», οι ψευτοεκθέσεις και οι απαγγελίες ποιημάτων αναφέρονται με κάθε λεπτομέρεια, περιγράφοντας μια διαδικασία κουραστική και επώδυνη που προφανώς αποτελεί διαμαρτυρία του Τουέιν για το εκπαιδευτικό σύστημα της εποχής, την ποιότητα της διδασκαλίας και των παιδαγωγικών σκοπών του.

Αν και ο συγγραφέας σατιρίζει όλες αυτές τις συμβάσεις των ενηλίκων, στο βιβλίο τίθενται ορισμένα «μεγαλύτερα» ζητήματα, χωρίς όμως να διερευνώνται κριτικά. Δεν ασχολείται άμεσα με τη δουλεία και ενώ η πόλη δείχνει ένα είδος αντιπάθειας και ξеноφοβίας στο πρόσωπο του Ινδιάνου Τζο, οι δολοφονίες που του χρεώνει ο συγγραφέας φαίνεται να δικαιολογούν τις υποψίες της πόλης γι' αυτόν. Ο Ινδιάνος Τζο παρουσιάζεται ως σκλάβος της ίδιας του της ταυτότητας, των πιο άπληστων, εκδικητικών, βίαιων ανθρώπινων χαρακτηριστικών του. Αποφεύγει τη ρητή κριτική του ρατσισμού, της ξеноφοβίας και δεν αμφισβητεί τη δουλεία. Υπάρχουν διάφορα σχόλια στο κείμενο για τους «νέγρους» και τους «μιγάδες», ενώ μόνο ο Χακ -αντίστοιχα περιθωριακός χαρακτήρας- είναι αυτός που αναφέρεται στη συνύπαρξη λευκών και μαύρων, έστω και στο ίδιο τραπέζι. Ακόμη και ο Ινδιάνος Τζο σχολιάζει τις διαφορετικές ποινές και τα βασανιστήρια που υφίσταντο οι μαύροι.

«Όσο για τον νέγρο, αυτόν δεν τον ξέρω, αλλά δεν έχω δει ποτέ νέγρο που να μη λέει ψέματα.» (Τουέιν, 2013: 88)

«Ναι, μα την πίστη μου!... Ναι, ο μιγάς είναι, κακό χρόνο να χει! Προτιμώ τους αληθινούς διαβόλους παρά τούτους δώ.» (ό.π.: 131)

«Είναι πολύ καλός νέγρος, Τομ. Με συμπαθεί επειδή δεν του φέρομαι σαν να 'ναι παρακατιανός. Μερικές φορές τρώμε μαζί. Αλλά μην το πεις πουθενά.» (ό.π.: 357).

«Αλλά ο άντρας της μου φέρθηκε βάνουσα κι όχι μονάχα μια φορά. [...] Διέταξε να με μαστιγώσουν! Να με μαστιγώσουν έξω απ' τη φυλακή, όπως τους νέγρους, μπροστά σ' όλο τον κόσμο!» (ό.π.: 368).

Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι τα καλύτερα λογοτεχνικά έργα του δέκατου ένατου και του εικοστού αιώνα εκφράζουν τέτοιες προκαταλήψεις αλλά και τον ρόλο των μαύρων στην εγκαθίδρυση και τη διατήρηση της λευκής υπεροχής στις ΗΠΑ (Chrisman, 1977: 816). Υπάρχουν, μάλιστα, μελετητές που αμφισβητούν τις αντιρατσιστικές προθέσεις του συγγραφέα, σε αντίθεση με το βιβλίο του *Οι περιπέτειες του Χάκλμπερι Φιν* και γι' αυτό σε νέες μεταφράσεις ή διασκευές υπάρχουν μεγάλες διαφοροποιήσεις ή αφαιρέσεις (Schmitz, 2004: 124).

Τέλος, ο συγγραφέας τοποθετεί την ιστορία σε ένα σύστημα κατά κύριο λόγο μητριαρχικό, σε μια πόλη γεμάτη ευγένεια που αποτελεί γυναικείο χαρακτηριστικό. Οι ανδρικοί ενήλικοι χαρακτήρες της πόλης δεν είναι ιδιαίτερα δυναμικοί, ενώ κύριο ρόλο στη ζωή του Τομ παίζουν θηλυκά πρόσωπα, όπως η θεία Πόλι, η ξαδέρφη του Μαίρη και φυσικά η Μπέκι Θάτσερ. Ελλείψει κάποιου ανδρικού προτύπου, ο Τομ κάνει ό,τι μπορεί για να ζήσει μέσα σε αυτό το γυναικείο σύστημα, που θεωρεί ότι τον καταδυναστεύει και τον καταπιέζει (Griffin Wolff, 1980: 643). Στο βιβλίο, οι γυναικείοι χαρακτήρες φαίνονται δυναμικοί και ανεξάρτητοι, αρκετά ισορροπημένοι και πρακτικοί, όπως κυρίως η θεία Πόλι και η χήρα Ντάγκλας. Όμως, φαίνεται να τίθεται ένας προβληματισμός για τη δυνατότητα που έχουν τα κορίτσια και οι γυναίκες να «δραπετεύσουν» από την κοινωνική νόρμα, να ζήσουν περιπέτειες και να ξεπεράσουν τις προκλήσεις του κόσμου. Αυτή η «ελευθερία» και η «ανεξαρτησία» που τα νεαρά αγόρια της ιστορίας μπορούν να εξασφαλίσουν, δεν είναι δεδομένη για ένα κορίτσι ή μια κοπέλα. Αυτή η αντίφαση, αν και αμυδρή, αποτελεί ένα ακόμη σχόλιο του συγγραφέα για την κοινωνική δομή της εποχής του, όπου «ο μύθος του δυναμικού άντρα και της γυναίκας που βασίζεται στον εαυτό της δεν συγχρονίζονται» (Kerber, 1989: 602).

1.2. Τουέιν, Μ. (2018). *Τομ Σόγερ ή το μεγαλύτερο παιδικό δωμάτιο του κόσμου.*

Κείμενο: Αντώνης Παπαθεοδούλου, Εικονογράφηση: Ίρις Σαμαρτζή. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

1.2.1. Παρακειμενικά στοιχεία

Στο κέντρο του εξωφύλλου του βιβλίου βλέπουμε με μεγάλα γράμματα τον τίτλο και τον υπότιτλο που αποτελεί προσθήκη του διασκευαστή. Το όνομα του Μαρκ Τουέιν βρίσκεται κεντραρισμένο στο πάνω μέρος ενώ τα ονόματα του διασκευαστή, Αντώνη Παπαθεοδούλου και της εικονογράφου, Ίριδας Σαμαρτζή βρίσκονται με μικρότερα γράμματα στο κάτω μέρος. Ο τίτλος είναι διαφοροποιημένος και αναφέρει μόνο το όνομα του «Τομ Σόγερ». Επίσης, αναφέρεται και ο τίτλος της σειράς: «Μικρά Μεγάλα Κλασικά». Η εικόνα του εξωφύλλου επεκτείνεται και στο οπισθόφυλλο, είναι ο περίφημος φράχτης που τελικά άσπρισαν οι φίλοι του Τομ αντί για τον ίδιο. Υπάρχουν διάφορα αντικείμενα που αν ο αναγνώστης έχει διαβάσει το αρχικό κείμενο, μπορεί να ανακαλέσει στο πλαίσιο της ιστορίας, όπως το καλάμι ψαρέματος, ο χαρταετός και το μισοφαγωμένο μήλο.

Το πρώτο και το τελευταίο δισέλιδο είναι ίδια. Μας τοποθετούν στον τόπο της ιστορίας και δημιουργείται η αίσθηση ότι βρισκόμαστε σε ένα χωριό που βρέχεται από τον ποταμό Μισισιπή. Το όνομα του ποταμού αναγράφεται, με παλιάς αισθητικής γραμματοσειρά, κάτω αριστερά. Και στις ταπετσαρίες, η γνώση του αρχικού κειμένου βοηθά στην ανάγνωση της εικόνας, χωρίς όμως να αποτελεί προϋπόθεση. Αχνοφαίνονται τα λιγιστά κτήρια της μικρής κωμόπολης του Σεντ Πίτερσμπουργκ, όπου θα εξελιχθούν «οι περιπέτειες του Τομ Σόγερ», το ποταμόπλοιο, η σχεδία των «πειρατών» και το νησάκι όπου κατασκήνωσαν.

Οι σελίδες του βιβλίου δεν αριθμούνται, ενώ στις δύο τελευταίες σελίδες υπάρχουν τα βιογραφικά σημειώματα του διασκευαστή και της εικονογράφου, ενώ του αρχικού συγγραφέα στη διπλανή σελίδα. Οι φωτογραφίες τους είναι ασπρόμαυρες, πιθανόν για να ταιριάζουν και με του αρχικού συγγραφέα, που λόγω εποχής δεν υπήρχαν έγχρωμες φωτογραφίες. Τα σημειώματα έχουν καθαρά πληροφοριακό χαρακτήρα και ξεχωρίζουν από το ύφος του κειμένου.

1.2.2. Διασκευαστικές τεχνικές

Η συγκεκριμένη σειρά διασκευών του Παπαθεοδούλου προορίζεται για ηλικίες από 6 ετών. Είναι εύλογο να υπάρχουν πολλές παραλείψεις και αφαιρέσεις από το αρχικό κείμενο ώστε να ανταποκρίνεται στις ανάγκες και τις δυνατότητες του αναγνωστικού κοινού.

Παραλείπονται σκηνές που αναφέρονται σε εκδικητικές συμπεριφορές, όπως της Μπέκι για το μουντζουρωμένο αλφαβητάρι, ή σε χειροδικία των δασκάλων, σε γιατροσόφια και μαγεία για την αντιμετώπιση ασθενειών. Επίσης έχουν αφαιρεθεί ολόκληρα κεφάλαια που αφορούν είτε τη γνωριμία και τη σχέση του Τομ με την Μπέκι Θάτσερ, είτε εκτενείς περιγραφές των παιχνιδιών με τα άλλα αγόρια της πόλης. Στη διασκευή παραλείπονται οι σκηνές κατά τις οποίες ο Τομ και η Μπέκι προσπαθούν να προκαλέσουν ζήλια ο ένας στον άλλο. Εκεί τα δύο παιδιά φαίνονται πληγωμένα απ' τη συμπεριφορά του άλλου και ενώ θέλουν να είναι μαζί και να κάνουν παρέα, εν τέλει το πείσμα τούς εμποδίζει. Εναλλαγές συναισθηματικές και σπασμωδικές κινήσεις λόγω της εφηβείας δεν περιγράφονται στη διασκευή, αλλά ούτε η οργάνωση του πικ νικ στην οποία ο Τομ αρχικά δεν ήταν καλεσμένος. Τέλος, έχει αφαιρεθεί το κεφάλαιο με την ηρωική πράξη του Χακ Φιν, που έσωσε τη χήρα Ντάγκλας, όπως και τα κεφάλαια στα οποία τα παιδιά ως μάρτυρες του φόνου στο νεκροταφείο, αμφιταλαντεύονται για τις επόμενες τους κινήσεις και τη διαχείριση της αλήθειας που μόνο εκείνα γνώριζαν. Συνολικά στο κείμενο της διασκευής έχουν διατηρηθεί οι ξέγνοιαστες, χαρούμενες στιγμές, ενώ στα στοιχεία που προκαλούν αγωνία, η αφήγηση έχει προσαρμοστεί προκειμένου να μη φοβίσει τους μικρούς αναγνώστες.

Εκτός από τις αφαιρέσεις, ο διασκευαστής έχει αλλάξει σε ορισμένα σημεία τη σειρά της ιστορίας. Ήδη από την αρχή της αφήγησης, στοιχεία του εικοστού κεφαλαίου του αρχικού κειμένου μεταφέρονται στις πρώτες σελίδες. Έτσι, αν και ο λόγος που ο δάσκαλος βάζει τον Τομ δίπλα στην Μπέκι είναι διαφορετικός και δεν ξεκινούν φιλικά τη γνωριμία τους, στη διασκευή το περιστατικό με τη σκισμένη σελίδα του βιβλίου ανατομίας προωθεί τη δράση και τους φέρνει πιο κοντά. Δεν γίνεται όμως η αναφορά στον εφηβικό έρωτα μεταξύ του Τομ και της Μπέκι, ούτε και τα πείσματα εκατέρωθεν που οφείλονται στο πρότερο ενδιαφέρον του Τομ για την Έιμι Λόρενς. Επίσης στην εικονογράφηση φαίνεται ο δάσκαλος να τραβάει το αυτί του Τομ σαν τιμωρία ενώ στο πρωτότυπο η περιγραφή είναι πιο σκληρή: *«δέχτηκε αδιαμαρτύρητα το πιο άγριο ξύλο που έδωσε ποτέ ο κύριος Ντόμπινς»* (Τουέιν, 2013: 272). Μία ακόμη αλλαγή σχετίζεται με τον χρόνο των γεγονότων. Παραλείπονται οι δεισιδαιμονίες για το θάψιμο της ψόφιας γάτας και το περιστατικό τοποθετείται ένα απόγευμα αντί για πρωί που το είχαν προαποφασίσει. Έτσι, αποφεύγεται η αναφορά στο ότι τα παιδιά έφυγαν χωρίς άδεια από το σπίτι.

Η περιπέτεια με τη σχεδία και το νησί Τζάκσον στο πρωτότυπο αναφέρεται ως συνειδητή επιλογή των παιδιών να το σκάσουν, πιστεύοντας ότι έτσι θα απαλλαγούν από τα βάσανά τους, δηλαδή τους μεγάλους. Δεν φαίνεται ότι πρόκειται για παιχνίδι, πόσο μάλλον προσωρινό. Δίνουν ραντεβού τα μεσάνυχτα, άρα είναι κάτι που κάνουν στα κρυφά. Στη διασκευή αυτό

παραλλάσσεται και παρουσιάζεται ως παιχνίδι, που μόλις τα παιδιά συνειδητοποιήσουν ότι ξεχάστηκαν και οι κάτοικοι της πόλης τους αναζητούσαν, ανταποκρίνονται στην αναζήτηση. Στο πρωτότυπο, αυτό το γεγονός δημιουργεί τύψεις στον Τομ και τον οδηγεί να επισκεφθεί στα κρυφά το σπίτι του όπου κρυφακούει και μαθαίνει πόσο λείπει σε όλη του την οικογένεια και πόσο διαφορετική στάση έχει πλέον η θεία του για εκείνον. Είναι η στιγμή που εμφανίζονται και πάλι στους δικούς τους και η περιπέτεια λαμβάνει τέλος, έχοντας συνειδητοποιήσει πόσο τους νοιάζονταν και τους αγαπούσαν οι συγγενείς τους. Στο κεφάλαιο αυτό επίσης αναφέρεται ότι τα παιδιά έμειναν στο νησί για μία εβδομάδα ενώ στη διασκευή δεν γίνεται αναφορά στη διάρκεια της «εξαφάνισής» τους.

Όσον αφορά το έγκλημα στο νεκροταφείο, η περιγραφή των γεγονότων γίνεται πολύ νωρίτερα. Η διαφορά του αρχικού κειμένου με τη διασκευή ως προς τα γεγονότα εντοπίζεται στην περιγραφή της ατμόσφαιρας στο δικαστήριο, με την αγέρωχη μορφή του Ινδιάνου/ Τρομερού Τζο, την άρνηση του συνηγόρου να εξετάσει τους μάρτυρες και φυσικά την πρόσκληση από τον συνήγορο και όχι απ' τον δικαστή του Τομ ως αυτόπτη μάρτυρα. Αυτή η περιπέτεια μπλέκεται τελείως διαφορετικά με τον εγκλωβισμό του Τομ και της Μπέκι στη σπηλιά, καθώς στη διασκευή δεν βλέπουμε την αναζήτησή τους από τους κατοίκους. Στη διασκευή, ο συγγραφέας περιγράφει αρκετά λιτά την ψυχολογία των δύο παιδιών χρησιμοποιώντας χαρακτηριστικές λέξεις όπως «τρόμο» «είχαν απογοητευτεί». Αντίθετα στο πρωτότυπο είναι πολύ πιο εκτενής και γλαφυρή η σκηνή, καθώς περιλαμβάνει και διάλογο αλλά και περιγραφή των εκφράσεων των παιδιών. Στη διασκευή η ολοκλήρωση της αναζήτησης του Τζο έχει ένα νοηματικό κενό. Υπονοείται ότι τον βρήκαν και τον έπιασαν, σε αντίθεση με το πρωτότυπο όπου τον βρίσκουν νεκρό και ταλαιπωρημένο απ' τις κακουχίες και την προσπάθειά του να επιβιώσει. Διαφορετικό είναι και το τέλος, διότι στη διασκευή δεν μαθαίνουμε τι απέγινε ο θησαυρός που βρήκαν τα αγόρια, ούτε τα σχέδια για το μέλλον.

Φυσικά, υπάρχουν πολλά στοιχεία που έχουν διατηρηθεί στη διασκευή και ομοιάζουν με το αρχικό κείμενο. Η αρχή της αφήγησης και οι εισαγωγικές σελίδες με τη θεία Πόλι και τον Τομ, το περιστατικό με τη μαρμελάδα και τα λερωμένα ρούχα, όπως και η τιμωρία με τον φράχτη είναι ορισμένα από τα γεγονότα που βοηθούν τον διασκευαστή συγγραφέα να συστήσει τον κεντρικό ήρωα και να δημιουργήσει στους αναγνώστες μια πρώτη εντύπωση για την προσωπικότητά του. Το ίδιο συμβαίνει και με το περιστατικό στην εκκλησία όπου όπως ο Τουέιν σχολίασε: *«ίσως είναι προτιμότερο να κατεβάσουμε την αυλαία της ευσπλαχνίας στο υπόλοιπο της σκηνής»* (Τουέιν, 2013: 66), έτσι και ο Παπαθεοδούλου εντάσσει ένα σύντομο σχόλιο: *«καλύτερα να μη σας περιγράψω τι ακολούθησε»* (Τουέιν, 2018). Οι δύο βασικές

περιπέτειες του Τομ εξιστορούνται στη διασκευή, και η γενική πλοκή ακολουθεί αντίστοιχα γραμμική πορεία.

Τέλος, παρόμοιος είναι και ο τρόπος που τελειώνουν τα δύο βιβλία. Το πρωτότυπο καταλήγει με τον επίλογο του συγγραφέα στον οποίο μας εξηγεί γιατί επέλεξε να ολοκληρώσει το βιβλίο στο σημείο λίγο πριν τη «μύηση» των παιδιών στη συμμορία ληστών του Τομ Σόγιερ, γιατί είναι «αυστηρά η ιστορία ενός αγοριού». Η διασκευή καταλήγει με έναν παρόμοιο τρόπο, ίσως πιο παιδικό, τονίζοντας την ανάγκη των παιδιών για παιχνίδι, φιλία, ελευθερία. Κι αυτά μπορούσαν να τα βρουν όταν ήταν όλα μαζί, «στο πιο μεγάλο παιδικό δωμάτιο του κόσμου».

1.2.3. Στοιχεία της εικονογράφησης

Η προσθήκη εικόνων διαφέρει από την ύπαρξη των διακοσμητικών εικόνων στο βιβλίο του αρχικού κειμένου. Η διασκευή αυτή αλλάζει ειδολογικά το αρχικό βιβλίο και το μετατρέπει σε εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο με όλα τα χαρακτηριστικά που αυτό συνεπάγεται. Η Σαμαρτζή φαίνεται ότι ακολουθεί πιστά τις περιγραφές του Τουέιν από το αρχικό κείμενο και αυτό βοηθά τον Παπαθεοδούλου να παραλείψει τέτοια αποσπάσματα του κειμένου.

Χαρακτηριστική είναι η αποτύπωση του Χακ Φιν που ακολουθεί την περιγραφή των σελίδων 85 και 86 του αρχικού κειμένου (Τουέιν, 2013). Το ίδιο συμβαίνει και με το ύφος του κυρίου Γουόλτερς/ Ιερέα στο περιστατικό με τη Βίβλο που κέρδισε ο Τομ, το οποίο είναι ακριβής αποτύπωση της περιγραφής στις σελίδες 62 και 63 (ό.π.).

Όσον αφορά την περιγραφή του νεκροταφείου, της σελίδας 127 (ό.π.), αυτή μεταφέρεται με πιστότητα σε ένα δισέλιδο στο οποίο τοποθετούνται τα παιδιά στη μία σελίδα και στην άλλη μόνο οι ενήλικες. Το νεκροταφείο οριοθετείται με αυτόν τον ακανόνιστο φράχτη της εικόνας. Υπάρχουν τρεις άντρες εκ των οποίων μόνο του ενός μαθαίνουμε την ταυτότητα, του Τρομερού Τζο. Στο πρωτότυπο πρώτος αναφέρεται ο γέρο-Μαφ Πότερ για τον οποίο σχολιάζουν τα παιδιά ότι «δεν είναι τόσο ζύπνιος», ότι «τα χεί κοπανήσει» (ό.π.: 130, 131). Αυτό στην εικόνα υποδηλώνεται με τα κλειστά του μάτια και το μπουκάλι που κρατάει η δεξιά μορφή. Ο δεύτερος που αναφέρεται στο πρωτότυπο είναι ο Ινδιάνος Τζο, «ο μιγάς» (ό.π.: 131) και ο «νεαρός γιατρός Ρόμπινσον». Υπάρχουν τα στοιχεία που περιγράφονται, τα οποία είναι ένα φανάρι, ένα καρότσι φορτωμένο και ένα φτυάρι.

Το «πυκνό, σχεδόν έρημο δάσος» της σελ. 176 (ό.π.) φαίνεται στην εικόνα αλλά με ασάφεια στον χρόνο. Ωστόσο, από το φόντο καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για νύχτα. Την πρόθεσή τους να αποτελέσει το αντίσκηνο που στήνουν στο νησί Τζάκσον το σπίτι τους, αποδεικνύουν όλα τα στοιχεία της εικόνας, όπως το χοιρομέρι και όλα τα τρόφιμα που έκλεψαν

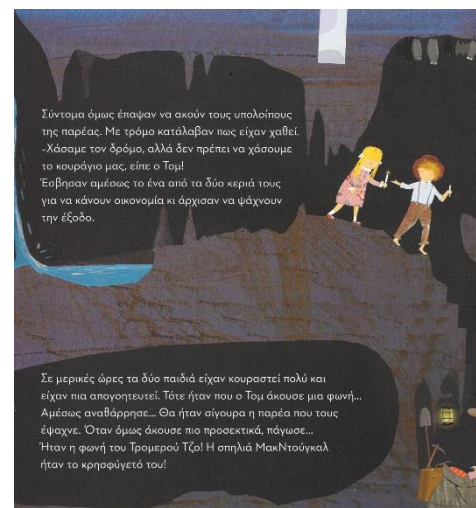
οι μικροί πειρατές για να τους φτάσουν για τις επόμενες ημέρες, αλλά και η τάξη με την οποία είναι τοποθετημένα τα πράγματα δίπλα στη σκηνή.



Επίσης, σε εικόνα βλέπουμε τη σκηνή της κατάθεσης του Τομ αλλά και της απόδρασης του Τζο απ' το παράθυρο, όπου το λεκτικό κείμενο είναι αρκετά λιτό. Τα πρόσωπα του κοινού είναι σίγουρα «μαγεμένα απ' τις αποτρόπαιες λεπτομέρειες της αφήγησης» (Τουέιν, 2013: 308) αλλά και σαστισμένα από την εντυπωσιακή απόδραση του ενόχου.

Τέλος, στην περιπέτεια στη σπηλιά, η εικονογράφος αξιοποιεί τις πλούσιες περιγραφές για να αναπαραστήσει το σπήλαιο, να κατατοπίσει σχετικά με τον χώρο και τις κινήσεις των παιδιών για να βγουν. Εντοπίζονται στοιχεία της περιγραφής της σπηλιάς (Τουέιν, 2013):

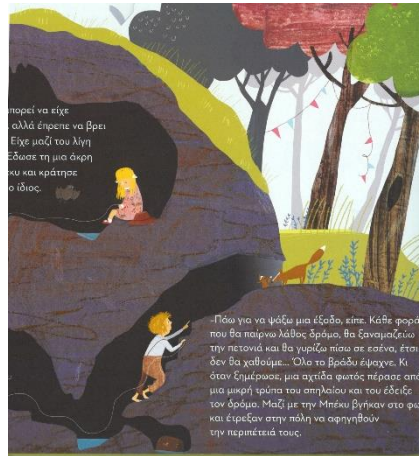
- Στη σελ. 392 «ένα μικρό ρυάκι έσταζε πάνω σε μια προεξοχή» - «σχημάτιζε έναν πλουμιστό μικρό Νιαγάρα» - «μια φυσική απότομη σκάλα με στενά τοιχώματα»
- Στη σελ. 393 «νυχτερίδες, στριμογμένες η μια πλάι στην άλλη, κρέμονταν σαν τσαμπιά απ' την οροφή. Το φως τις αναστάτωσε κι άρχισαν να φτεροκοπούν...»
- Στη σελ. 405 «Σε λίγο συνάντησαν ένα μεγάλο χάσμα και αναγκάστηκαν να σταματήσουν».



Το ίδιο πιστά αξιοποιούνται και οι περιγραφές που αφορούν τις κινήσεις του Τομ:

- Στη σελ. 408 όπου ο Τομ «πήρε την καλούμπα και ξεκίνησε ψηλαφιστά την πορεία του στις γαλαρίες, πεσμένος στα τέσσερα»
- Στη σελ. 413 «έφτασε μπουσουλώντας στο σημείο απ' όπου μπορούσε να δει τη γαλάζια

κουκίδα, το γαλάζιο φως του ουρανού» - «...πέρασε μέσα απ' την τρύπα και κατόπιν τη βοήθησε να βγει».



Με βάση τα παραπάνω, προκύπτει ότι η εικονογράφος έχει βασιστεί στο αρχικό κείμενο προκειμένου να μεταφέρει στην οπτική τροπικότητα πολλές από τις λεκτικές περιγραφές του συγγραφέα. Οι εικόνες αποτελούν κομμάτι της αφήγησης, καθώς συνυπάρχουν με το κείμενο, το οποίο είναι τοποθετημένο σε σημεία που εξυπηρετεί τον τρόπο ανάγνωσης που θέλουν να πετύχουν διασκευαστής και εικονογράφος. Επιπλέον, οι εικόνες ακολουθούν την εποχή στην οποία εκτυλίσσεται η ιστορία κι ας μην αναφέρεται ούτε μία χρονολογία στη διασκευή. Τα αντικείμενα, τα κτίρια, η διακόσμηση, τα ρούχα και τα υφάσματα είναι στοιχεία που πιστοποιούν τον παραπάνω ισχυρισμό. Πρόκειται για έναν πειστικό μετασχηματισμό από τη λεκτική στην οπτική τροπικότητα, ο οποίος όμως δεν αφήνει κενά στη σύνδεσή του με το λεκτικό κείμενο.



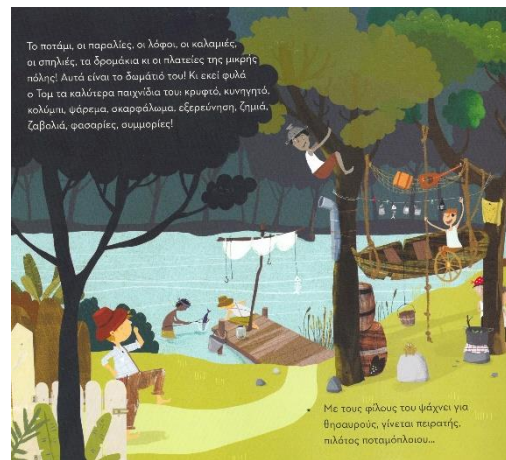
Μερικές μέρες μετά όμως έκανε κάτι πραγματικά γενναίο, που έκανε την Μπέκυ να τον αγαπήσει σ' αλήθεια. Από τη μανία της να διαβάσει όποιο βιβλίο έβρισκε μπροστά της, η Μπέκυ είχε ανοίξει στο διάλειμμα ένα βιβλίο του δασκάλου τους. Όταν τον είδε να μοιναίει, βιάστηκε να το βάλει στη θέση του και κατά λάθος... έσκισε μια σελίδα.

...Παιος το έκανε αυτό; ρώτησε εξαλλος ο δάσκαλος όταν ανακάλυψε τη σκισμένη σελίδα. Και ο Τομ Σόγερ, προκειμένου να γλιτώσει την αγαπημένη του από την τιμωρία, σκόπηκε γενναία και είπες:



Η εικονογράφηση φαίνεται πως έχει σκοπό να αποδώσει την παιδικότητα. Η ανεμελιά των ηρώων, τα χαμόγελα στα πρόσωπά τους και η στάση του σώματός τους δείχνουν την ανάγκη για παιχνίδι και ξεγνοιασιά. Είναι ένας από τους στόχους και του ίδιου του Τουένι όταν έγραφε το αρχικό κείμενο. Αυτό αποδίδεται και από το αισθητικό στυλ της εικονογράφου, με τα απαλά χρώματα και την κυριαρχία του πράσινου. Φαίνεται η σύνδεση των παιδιών με τον

εξωτερικό, δημόσιο χώρο και τη φύση. Εκτιμάται ότι τα παραπάνω αποτελούν και ένα σχόλιο για τις συνθήκες στις οποίες μεγαλώνουν τα σημερινά παιδιά, την επαφή με τη φύση, τον ελεύθερο χρόνο και το αδόμητο παιχνίδι.



1.2.4. Η γλώσσα του κειμένου

Το κείμενο της διασκευής είναι αρκετά διαφοροποιημένο από το αρχικό κείμενο. Σε αυτό, καθοριστικό ρόλο παίζει η ύπαρξη εικονογράφησης, η οποία αξιοποιεί τα σημεία των περιγραφών προκειμένου να αποδώσει το σκηνικό, τους χαρακτήρες και στοιχεία της δράσης. Το λεκτικό κείμενο είναι γραμμένο σε απλή γλώσσα, χωρίς δύσκολο λεξιλόγιο καθώς απευθύνεται σε μικρούς αναγνώστες.

Η αρχή της αφήγησης ακολουθεί εν μέρει την αρχή ενός παραμυθιού, που τοποθετεί χωρικά την ιστορία. Σε αρκετά σημεία χρησιμοποιείται ασύνδετο σχήμα προκειμένου να προκαλέσει ενδιαφέρον και ενθουσιασμό στους αναγνώστες, όπως στο σημείο:

«Κι εκεί φυλά ο Τομ τα καλύτερα παιχνίδια του: κρυφτό, κυνηγητό, κολύμπι, ψάρεμα, σκαρφάλωμα, εξερεύνηση, ζημιά, ζαβολιά, φασαρίες, συμμαρίες!» (Τουέιν, 2018).

Επίσης, η γλώσσα της διασκευής ακολουθεί την επιλογή του αρχικού συγγραφέα για συχνή χρήση του διαλόγου. Μάλιστα υπάρχουν και δύο σημεία στα οποία οι λέξεις αποτελούν μέρος της εικόνας και χρησιμοποιείται διαφορετική γραμματοσειρά. Πρόκειται για τεχνική που κάνει ακόμη πιο ζωντανή την αφήγηση και στρέφει το βλέμμα του αναγνώστη στην εικόνα που συνδέεται άμεσα με τις λέξεις.

Ορισμένα από τα ονόματα διαφοροποιούνται από το αρχικό κείμενο, είτε ως προς την ορθογραφία τους είτε ως προς τους χαρακτηρισμούς τους. Έτσι, απλοποιείται η ορθογραφία του επιθέτου του Τομ, από 'Σόγιερ' γίνεται 'Σόγερ', ενώ τα ονόματα της θείας 'Πόλι' και της 'Μπέκι' στη διασκευή γράφονται με άλλη κατάληξη: 'Πόλυ' και 'Μπέκυ', κάτι που ίσως γίνεται λόγω της συχνότερης μεταφοράς του 'y' από τα αγγλικά στα ελληνικά ως 'υ'. Αποφεύγονται

πολλοί χαρακτηρισμοί που μπορεί να θεωρηθούν από το κοινό ρατσιστικοί, όπως «νέγροι» ή «έγχρωμοι», ενώ ο 'Ινδιάνος Τζο' του αρχικού κειμένου, στη διασκευή αναφέρεται ως 'Τρομερός Τζο'. Έτσι μετατρέπεται σε έναν απλό κακοποιό και αποσυνδέεται η καταγωγή του με τις πράξεις του. Αλλάζουν επίσης ονόματα που δεν προωθούν ιδιαίτερα τη δράση, όπως ο 'κύριος Γουόλτερς' που πλέον γίνεται γνωστός για την ιδιότητά του ως 'Ιερέας', ενώ χαρακτήρες κομπάρσοι όπως ο 'Μαφ Πότερ' δεν αναφέρονται καν.

Ο διασκευαστής χρησιμοποιεί μικρές προτάσεις και σημεία στίξης, ενώ αποφεύγει την ανάλυση των συναισθημάτων, των σκέψεων και των προθέσεων των ηρώων του, εστιάζοντας στα γεγονότα. Με τον περιληπτικά λιτό και απλό λόγο που χρησιμοποιεί, επιταχύνει την αφήγηση ενώ δημιουργεί νοηματικά κενά σε ορισμένα σημεία που μπορεί να καλύψει ο αναγνώστης με τη φαντασία του. Σε αυτό βοηθά και η εικονογράφηση. Χαρακτηριστικό είναι το σημείο:

«Ο Τομ πέρασε τις επόμενες μέρες πολύ στεναχωρημένος. Από τη μία γιατί η αγαπημένη του Μπέκυ έλειπε για διακοπές. Κι από την άλλη γιατί φοβόταν λίγο τον Τρομερό Τζο. Πού να ήταν τώρα; Κι αν τον συναντούσε κατά τύχη; Υπήρχε τρόπος να ξεπεράσει τη στεναχώρια του;» (Τουέιν, 2018)

Συνολικά, ο Παπαθεοδούλου διατηρεί το ύφος του αρχικού κειμένου, δεν αμφισβητεί την κεντρική ιδέα του Τουέιν και συστήνει έναν κλασικό ήρωα της παγκόσμιας λογοτεχνίας στους μικρούς αναγνώστες. Χωρίς να επαναλαμβάνει όλα τα ιδεολογικά στοιχεία που υπάρχουν στο αρχικό κείμενο, η διασκευή δεν αντιτίθεται στο υπόβαθρο του αρχικού. Δίνεται, ωστόσο, ιδιαίτερη έμφαση στην ανάγκη των παιδιών για ελεύθερο χρόνο και παιχνίδι, στην ανάγκη τους να παραμείνουν παιδιά ξέγνοιαστα και ανέμελα. Ο Τομ Σόγερ του Παπαθεοδούλου εξακολουθεί να είναι ένα πρόσωπο που δεν επιβεβαιώνει δεδομένες αξίες και δεν τον ενδιαφέρει να διδάξει τρόπους συμπεριφοράς. Είναι, όμως, ένα από τα πρόσωπα «της φαντασίας του ατομικού ή του συλλογικού υποκειμένου, που είναι πιο οικεία και φαίνονται περισσότερο υπαρκτά από άλλα που γνωρίζουμε» (Γαβριηλίδου, 2008: 116). Συμπερασματικά, ο διασκευαστής συνδράμει δημιουργικά στο αρχικό κείμενο, με πρόθεση να προκαλέσει χαρούμενα συναισθήματα στα παιδιά κατά την ανάγνωση.

Κεφάλαιο 2: Η Μαύρη Καλλονή

2.1.Σιούελ, Α. (1991). Μαύρη Καλλονή. (Μ. Κιτσικοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτης.

2.1.1. Η συγγραφέας

Η Άννα Σιούελ γεννήθηκε τον Μάρτιο του 1820 στο Γιάρμουθ της δυτικής Αγγλίας. Οι γονείς της ανήκαν στο θρησκευτικό δόγμα των Κουάκερων και η μητέρα της ήταν συγγραφέας παιδικών βιβλίων με θρησκευτικό, διδακτικό περιεχόμενο. Στη συνέχεια, η οικογένειά της εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο. Στα δεκατέσσερά της η Άννα είχε έναν σοβαρό τραυματισμό. Έσπασε και τους δύο αστραγάλους της και λόγω κακής φροντίδας των τραυμάτων, δεν κατάφερε ποτέ ξανά να σταθεί για πολλή ώρα όρθια ή να περπατήσει χωρίς υποστήριξη (Σιούελ, 2020). Έτσι, μετακινούνταν πολύ συχνά χρησιμοποιώντας άμαξες με άλογα, ώσπου έμαθε και η ίδια να οδηγεί.

Μετά από μία περίοδο στην οποία φρόντιζε μαζί με τον αδερφό της την άρρωστη μητέρα της, η υγεία της άρχισε να χειροτερεύει. Αναγκασμένη να παραμείνει στο σπίτι, πέρασε τα τελευταία επτά ή οκτώ χρόνια της ζωής της γράφοντας το μοναδικό της βιβλίο, τη Μαύρη Καλλονή. Στόχος της ήταν το βιβλίο να συμβάλει στη βελτίωση των συνθηκών ζωής των αλόγων στη βικτοριανή Αγγλία (www.biblionet.gr). Το βιβλίο, αρχικά, δεν απευθυνόταν σε παιδιά. Γνώρισε τεράστια εκδοτική επιτυχία, καθώς η Σιούελ εισήγαγε έναν νέο τρόπο αφήγησης, δίνοντας φωνή στα ίδια τα άλογα. Η ίδια πέθανε στα 57 της, μάλλον από ηπατίτιδα ή φυματίωση, πέντε μήνες μετά την πρώτη έκδοση του βιβλίου, το 1878.

2.1.2. Η υπόθεση

Στο βιβλίο, ένα πανέμορφο μαύρο άλογο με ένα άσπρο αστέρι στο πρόσωπο αφηγείται τα απομνημονεύματά του. Η Μαύρη Καλλονή ξεκινά την αφήγηση της ζωής της από τις ανέμελες μέρες της ως πουλάρι δίπλα στη μητέρα της, στο βοσκοτόπι του κυρίου Γκρέι. Καθώς μεγάλωσε, το άλογο πέρασε στην ιδιοκτησία του κυρίου και της κυρίας Γκόρντον, όπου γνώρισε και ξεκίνησε μια δυνατή φιλία με άλλα δύο άλογα, τον Μέριλεγκς και την Τζίντζερ, ένα πολύ ταλαιπωρημένο κατά την εκπαίδευση άλογο. Στο νέο της σπιτικό, τη Μαύρη Καλλονή φρόντιζαν δύο εξαιρετικοί ιπποκόμοι, ο Τζων Μάνλυ και ο νεαρός Τζόε Γκριν. Όμως οι Γκόρντον χρειάστηκε να φύγουν από το Μπέρτγουικ και αναγκάστηκαν να πουλήσουν τα άλογά τους.

Τη Μαύρη Καλλονή και τη Τζίντζερ αγόρασαν ο κόμης και η κόμισσα Γ.. Μετέφεραν τα άλογα στο Έρλσολ για να τα χρησιμοποιούν για την άμαξά τους. Όμως η κόμισσα επιθυμούσε να τους φορούν σταθερό και σφιχτό γκέμι, προκειμένου να έχουν ψηλά τα κεφάλια τους και να δείχνουν περήφανα. Αυτό κράτησε για λίγους μήνες ώσπου οι κόμητες έφυγαν για το Λονδίνο, παίρνοντας μαζί τους άλλα άλογα και τον ιπποκόμο τους, ενώ η Μαύρη Καλλονή και η Τζίντζερ εξυπηρετούσαν όσους είχαν μείνει στο σπίτι. Ο αντικαταστάτης ιπποκόμος του Έρλσολ, ο Ρούμπεν Σμιθ ήταν ένας καλός άνθρωπος, όμως εθισμένος στο ποτό. Έτσι ένα βράδυ επιστρέφοντας με τη Μαύρη Καλλονή στο Έρλσολ, αμέλησε το αποκολλημένο πέταλο του αλόγου, το οδηγούσε μεθυσμένος σε δρόμο με πολλές πέτρες ώσπου το άλογο κατέρρευσε από τον πόνο. Μετά από αυτό το ατύχημα, τα γόνατα του αλόγου είχαν εμφανείς πληγές και καθώς δεν ήταν πια ευπαρουσίαστο, το πούλησαν ως άλογο εργασίας.

Στη συνέχεια, η Μαύρη Καλλονή πέρασε από διάφορα χέρια, από ιδιοκτήτες σκληρούς, αδιάφορους, αμελείς ως προς τη φροντίδα των αλόγων. Συνάντησε όμως και ορισμένους «τζέντλεμαν» και «κυρίες» που καταλάβαιναν την ανάγκη για καλή μεταχείριση των ζώων. Ύστερα, στη ζωή της Μαύρης Καλλονής μπαίνει ο Τζέρυ Μπάρκερ, ένας οδηγός άμαξας – ταξί στο Λονδίνο. Εκεί συνεργαζόταν με τον Λοχαγό, ένα άλογο που της περιέγραψε τη φρίκη του Κριμαϊκού πολέμου, τόσο για τους ανθρώπους όσο και για τα άλογα. Τα χρόνια που πέρασε με τον Τζέρυ και την οικογένειά του ήταν γεμάτα φροντίδα, αγάπη και γαλήνη. Παρότι δούλευαν πολύ, ο αμαξάς φρόντιζε τα άλογα να ξεκουράζονται και σεβόταν τις ανάγκες τους. Όμως, όταν ο ίδιος αρρώστησε, η οικογένεια αποφάσισε να φύγει από το Λονδίνο για να ζήσει στην ύπαιθρο. Έτσι, και πάλι η Μαύρη Καλλονή βρέθηκε να εργάζεται ως άλογο αγοραίας άμαξας.

Ο Τζέικς, ο νέος καροτσέρης της, την υπερφόρτωνε με σακιά καλαμπόκι, την καταπονούσε τόσο που ακόμη και αυτό το υπάκουο και εργατικό άλογο, δεν μπορούσε να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις του. Οι δυσκολίες συνεχίστηκαν όταν το άλογο πέρασε στην ιδιοκτησία του Νίκολας Σκίνερ, ο οποίος νοίκιαζε άμαξες με άλογα απασχολώντας «κάμποσους δεύτερης διαλογής αμαξάδες» (Σίγουελ, 1991: 252). Για μια ακόμη φορά, η Μαύρη Καλλονή κινδύνευσε, καθώς ο αμαξάς για να εξυπηρετήσει μια οικογένεια με όλες τις αποσκευές της, υπερφόρτωσε την άμαξα χωρίς να υπολογίζει τις δυνάμεις του αλόγου. Έτσι, το άλογο κατέρρευσε από υπερκόπωση και ο Σκίνερ αποφάσισε, μετά από συμβουλή του κτηνιάτρου, να το φροντίσουν και να το ταΐζουν, προκειμένου να το πουλήσουν λίγες μέρες μετά στο αλογοπάζαρο.

Το τέλος των βασάνων της Μαύρης Καλλονής πλησίαζε. Το άλογο αγόρασε ο κτηματίας Θόρογκουντ και ο εγγονός του Γουίλι. Το φρόντισαν καλά και «η απόλυτη ξεκούραση, το καλό φαγητό, το μαλακό γρασίδι και η ελαφριά άσκηση σύντομα άρχισαν να επιδρούν θετικά στην

υγεία και τη ζωντανία μου» (Σίγουελ, 1991: 262). Έτσι, ο κύριος Θόρογκουντ πρότεινε στις τρεις κυρίες που ζούσαν κοντά τους, να πάρουν το άλογο για την άμαξά τους. Οι γυναίκες αποφάσισαν να το δοκιμάσουν για λίγο καιρό. Όμως δεν άργησαν να πάρουν την τελική απόφαση, καθώς ο ιπποκόμος τους, Τζόε Γκριν, αναγνώρισε τη Μαύρη Καλλονή και τους διαβεβαίωσε για τον χαρακτήρα και τις δυνατότητές της. Έτσι, μετά από όλες αυτές τις περιπέτειες, το άλογο βρισκόταν και πάλι σε ένα ήρεμο και φιλικό περιβάλλον, όπου θα περνούσε τα υπόλοιπα χρόνια της ζωής του.

2.1.3. Στοιχεία της αφήγησης

Το βιβλίο αποτελείται από έναν Πρόλογο και 49 κεφάλαια, τα οποία χωρίζονται σε τέσσερα μέρη. Τα κεφάλαια δεν είναι ισόποσα κατανεμημένα στα μέρη του βιβλίου, αλλά χωρίζονται με βάση τα κομβικότερα σημεία στα οποία αναφέρεται η Μαύρη Καλλονή στην αυτοβιογραφία της. Έτσι το πρώτο μέρος αφορά τα πρώτα χρόνια του αλόγου, τη ζωή με τη μητέρα του και την εκπαίδευσή του. Στο ίδιο μέρος αναφέρεται η εμπειρία του Μπέρτγουικ, όπου ιδιοκτήτες και ιπποκόμοι συμπεριφέρονταν με φροντίδα στα άλογα. Το δεύτερο μέρος αφορά την εγκατάσταση το Έρλσολ και τις πρώτες ακατανόητες απαιτήσεις περί σταθερού γκεμιού. Το δεύτερο μέρος ολοκληρώνεται με τα μικρά κεφάλαια στα οποία η Μαύρη Καλλονή αφηγείται τους διάφορους σκληρούς, βίαιους, αδιάφορους αναβάτες και ιπποκόμους που συνάντησε ως άλογο εργασίας. Στο τρίτο μέρος, η αφήγηση αναφέρεται στην περίοδο που έζησε με τον Τζέρι Μπάρκερ στο Λονδίνο ως άλογο άμαξας – ταξί μέχρι τον αποχωρισμό τους. Τέλος, το τέταρτο μέρος περιγράφει πάλι τις δύσκολες στιγμές που έζησε ως άλογο αγοραίας άμαξας, την κούραση και την εξόντωση από τους καροτσέρηδες, μέχρι τη στιγμή που βρέθηκε υπό τη φροντίδα του κυρίου Θόρογκουντ και ύστερα των τριών δεσποινίδων. Η επανασύνδεση με τον Τζόε Γκριν, επιβεβαίωσε την αισιοδοξία της Μαύρης Καλλονής για την τύχη της στο αλογοπάζαρο: «έτσι σήκωσα ψηλά το κεφάλι μου και έλπιζα για το καλύτερο» (ό.π.: 257). Έτσι, «*Τα βάσανά μου πήραν πια τέλος και βρίσκομαι στο σπίτι μου*» (ό.π.: 266-267).

Η δομή της ιστορίας είναι γραμμική, ακολουθεί τη ζωή του αλόγου από τη γέννησή του ως και το τελευταίο του σπίτι. Η αφήγηση έχει αρχή, μέση και τέλος και τα γεγονότα γίνονται εύκολα κατανοητά. Το ένα λειτουργεί προς το επόμενο με τη λογική του αίτιου και του αποτελέσματος, όμως καθώς ο κεντρικός ήρωας είναι ένα ζώο, φαίνεται πως δεν καθορίζει αυτό τα γεγονότα. Υπάρχουν ορισμένα γεγονότα τα οποία δεν ακολουθούν τη δομή της ιστορίας. Πρόκειται για την εξιστόρηση της εκπαίδευσης της Τζίντζερ στα κεφάλαια 7 και 8, αλλά και της εμπειρίας του πολέμου όπως περιγράφεται από τον Λοχαγό στο κεφάλαιο 34. Ο Πρόλογος που περιλαμβάνεται δεν έχει υπογραφή, όμως συμπεραίνουμε ότι δεν πρόκειται για

εισαγωγικό σημείωμα της συγγραφέα διότι αναφέρεται στην ίδια στο τρίτο ενικό πρόσωπο, περιγράφοντας τις συνθήκες της ζωής της αλλά και τον στόχο που η ίδια είχε γράφοντας το βιβλίο. Συνεπώς, ο Πρόλογος αυτός θα μπορούσε να έχει συνταχθεί από τη μεταφράστρια ή από τον/την επιμελητή/τρια του κειμένου στο οποίο βασίστηκε η μετάφραση. Η ιστορία έχει αίσιο τέλος για το συγκεκριμένο άλογο, δεν ωραιοποιεί όμως την κατάσταση εφόσον η Μαύρη Καλλονή είχε αυτή την καλή τύχη προς το τέλος της ζωής της. Υπάρχει μια αισιόδοξη χροιά στον τρόπο που καταλήγει η ιστορία και ο αναγνώστης μπορεί να συμπεράνει ότι οι άνθρωποι που νοιάζονται τα άλογα είναι περισσότεροι από αυτούς που τα ταλαιπωρούν και τα κακομεταχειρίζονται. Ο τόνος είναι ιδιαίτερα συναισθηματικός και δίνεται η αίσθηση ότι κλείνει ο κύκλος της ιστορίας, με το άλογο να ξαναπαίρνει το όνομα που είχε αρχικά, την επανασύνδεσή του με τον φροντιστικό ιπποκόμο, αλλά και με τις συνθήκες διαβίωσης να μοιάζουν με το πρώτο του σπίτι.

Αφηγητής της ιστορίας είναι η Μαύρη Καλλονή, ένα αρσενικό μαύρο άλογο με ένα λευκό αστέρι στο πρόσωπο. Η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο, ο αφηγητής είναι και ο κεντρικός ήρωας του βιβλίου, άρα ομοδιηγητικός, οπότε υπάρχει μεγάλος βαθμός υποκειμενικότητας. Ακόμη και στα σημεία που άλλα άλογα αφηγούνται γεγονότα της ζωής τους, αυτό γίνεται δια στόματος της Μαύρης Καλλονής η οποία μεταφέρει στους αναγνώστες όσα είχε ακούσει. Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση διαλόγων των ανθρώπων, όπου χρησιμοποιείται ευθύς λόγος. Γίνεται αντιληπτό ότι πρόθεση της Σιούελ ήταν να αναφερθεί σε μη ανθρώπινες αισθήσεις, συναισθήματα και λογική προκειμένου οι αναγνώστες να κάνουν παραλληλισμούς μεταξύ ανθρώπων και ζώων και να επαναπροσδιορίσουν τις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους και με τα ζώα.

Η Σιούελ χρησιμοποιεί την τεχνική του ανιμισμού, σύμφωνα με την οποία ζώα ή φυτά αποκτούν λόγο και αναφέρονται σε προβλήματα που τους κατατρύχουν. Η αφήγηση προκαλεί συγκίνηση στους αναγνώστες και καταγράφει τα προβλήματα με λεπτομέρειες, παραστατικότητα και ρεαλισμό. Μέσα από αυτή την κατεύθυνση, «αποτυπώνεται στα έργα τέχνης η πεποίθηση ότι η φύση και ο άνθρωπος είναι ένα αναπόσπαστο σύνολο» (Poirier, Carden, McIlroy & Moran, 2019: 2). Τα λογοτεχνικά έργα επιτυγχάνουν να συνδεθούν προσωπικά με το κοινό τους, όπου διαφορετικά μέρη μιας ιστορίας μπορεί να έχουν διαφορετική απήχηση στον κάθε αναγνώστη. Αντίθετα, ένα μεμονωμένο επιχείρημα, μπορεί να συνδεθεί με μια ανεπαρκή υπόθεση, άρα και με ένα άκυρο συμπέρασμα. Στη Μαύρη Καλλονή, οι αναγνώστες κατανοούν το ζήτημα της κακοποίησης των ζώων που περιγράφεται ως μη αληθινή, καθώς τα πραγματικά ζώα στην ιστορία δεν υπάρχουν και δεν κακοποιήθηκαν. Ωστόσο, παρόμοια ζώα υπάρχουν και κακοποιούνται με παρόμοιους τρόπους. Έτσι, το βιβλίο

μεταφέρει ένα μήνυμα με πειστικό τρόπο χωρίς να είναι «πολύ αληθινό» ή να βασίζεται σε τακτικές σοκ που μπορεί να συγκλονίσουν τους αναγνώστες ώστε να αρνηθούν όσα διάβασαν.

Μέσω της συναισθηματικής ταύτισης με τους χαρακτήρες, οι αναγνώστες μπορούν να εμβυθύνουν την ενσυναίσθησή τους, η οποία θα μπορούσε να οδηγήσει σε αλλαγές στην αντίληψη για τα ζώα και το περιβάλλον ή σε μια πολιτισμική αλλαγή της ανθρωποκεντρικής άποψης που διέπει τον ανθρώπινο πολιτισμό. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι υπάρχουν αμέτρητα λογοτεχνικά έργα που δίνουν λόγο σε λαγούς, αρκούδες, ποντίκια, λιοντάρια, γουρουνάκια και πολλά άλλα ζώα, τα οποία αφηγούνται τις ιστορίες τους στο παιδικό κοινό. Για τον λόγο αυτό, όπως φαίνεται οι πρωτοπόροι αυτοί λογοτέχνες, που χρησιμοποίησαν την καινοτόμα τεχνική των ζώων αφηγητών σε πρώτο πρόσωπο, ήταν σημαντικοί «ακτιβιστές» υπέρ της προστασίας των ζώων (Traïni, 2016: 123).

Η γλώσσα του κειμένου είναι απλή, καθημερινή. Η Μαύρη Καλλονή χρησιμοποιεί ευγενικές εκφράσεις για ανθρώπους και άλογα και, μέσα από τις περιγραφές της, οι αναγνώστες μαθαίνουν διάφορους όρους σχετικούς με τα άλογα, όπως η σέλα, τα χαλινάρια, τα γκέμια, το καμτσίκι, η λαιμαριά, ο ιπποκόμος. Υπάρχουν πολλές περιγραφές του χώρου που εξελίσσονται τα γεγονότα, ενώ πολύ συχνά στα λόγια των αλόγων σχολιάζονται οι συμπεριφορές και οι χαρακτήρες των ανθρώπων. Γίνεται εκτενής χρήση επιθέτων που βοηθά στην παραστατικότητα των περιγραφών, ενώ ο διάλογος προσφέρει ζωντάνια και σαφήνεια στη σκηνή. Τα λόγια των ανθρώπων και των αλόγων μεταφέρονται σε ευθύ λόγο με βοηθητικές φράσεις για να γίνεται ξεκάθαρο ποιος μιλάει σε ποιον. Το ύφος είναι αντίστοιχο του χαρακτήρα που έχει τον λόγο. Στην περίπτωση της Μαύρης Καλλονής γίνεται αντιληπτή μια αλλαγή στον τόνο που ενώ συνήθως μιλούσε με γλυκό τόνο και δικαιολογούσε πολλές φορές και τους ανθρώπους, στο τρίτο μέρος του βιβλίου όπου η αγανάκτηση και η εξουθένωση του αλόγου είναι εμφανείς.

«Ο καημενούλης ο Τζόε! Ήταν μικρός και κοντόσωμος κι ακόμα δεν ήξερε πολλά από άλογα [...] Όμως είμαι βέβαιος πως είχε κάνει ό,τι περνούσε από το χέρι του»
(Σίγουελ, 1991: 96)

«Να με τιμωρούν και να με κακοποιούν, τη στιγμή που έβαζα όλα τα δυνατά μου και προσπαθούσα τόσο σκληρά, ήταν κάτι που με πλήγωνε κατάκαρδα» (ό.π.: 248).

Ο χρόνος της ιστορίας δεν ορίζεται με σαφήνεια, ωστόσο υπάρχουν ορισμένοι δείκτες που μαρτυρούν την ύστερη βικτωριανή εποχή στην Αγγλία. Ο πιο σημαντικός χρονικός δείκτης είναι η αναφορά στον Κριμαϊκό πόλεμο, ο οποίος έλαβε χώρα από το 1854 ως το 1856. Καθώς ο Λοχαγός *«μου είπε ότι στα νιάτα του είχε πάει στον Κριμαϊκό πόλεμο»* (ό.π.: 174), συμπεραίνουμε ότι ο χρόνος της ιστορίας είναι οι τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Στην

αφήγησή του, στο κεφάλαιο 34, γίνεται αναφορά σε μία συγκεκριμένη μάχη του πολέμου, η οποία υποθέτουμε ότι είναι η μάχη της Μπαλακλάβα, στις 25 Οκτωβρίου 1854, όπου η βρετανική ταξιαρχία ελαφρού ιππικού καταδίωξε μία πυροβολαρχία στην πρώτη γραμμή του πυρός και υπέστη βαρύτατες απώλειες (Hobsbawm, 2012: 120).

Το διάστημα που καλύπτει η αφήγηση της Μαύρης Καλλονής αναφέρεται στο τελευταίο μέρος, στην εκτίμηση της ηλικίας της κατά την πώλησή της στον κύριο Θόρογκουντ: *«Δεκατριών δεκατεσσάρων ετών, θα έλεγα»* (Σίγουελ, 1991: 260). Είναι χαρακτηριστικό ότι η Μαύρη Καλλονή αναφέρεται στη διάρκεια των γεγονότων που καθόρισαν την εξέλιξη της ιστορίας της, σε ανθρώπους με τους οποίους συνδέθηκε είτε με θετικό είτε με αρνητικό τρόπο, όπως με τους Γκόρντον, τους κόμητες Γ., τον Τζέρυ και τον Θόρογκουντ. Αντίθετα, στα μικρότερης σημασίας γεγονότα, αναφέρει πιο ασαφείς δείκτες, όπως το συχνό «μια μέρα».

«Είχα ζήσει ευτυχισμένος σ' αυτό το όμορφο μέρος τρία χρόνια» (ό.π.: 106).

«Το τι τράβηξα με κείνο το γκέμι για τέσσερις ατέλειωτους μήνες στην άμαξα της κυρίας μου δεν περιγράφεται» (ό.π.: 122).

«Όμως τρία χρόνια δουλειά σε αγοραία άμαξα, ακόμα και με τις καλύτερες συνθήκες, δοκιμάζουν σκληρά την αντοχή μας...» (ό.π.: 244).

«Στη διάρκεια του χειμώνα τα πόδια μου βελτιώθηκαν...» «...μέχρι το μεσοκαλόκαιρο θα είναι το ίδιο καλός με τη Λαμπρίτσα.» (ό.π.: 262)

Οι περιπέτειες της Μαύρης Καλλονής λαμβάνουν χώρα σε διάφορα μέρη της Αγγλίας. Αρχικά η ιστορία τοποθετείται στο βοσκοτόπι και τον στάβλο του κυρίου Γκρέι, ο οποίος φρόντιζε και τη μητέρα της Μαύρης Καλλονής. Στη συνέχεια, οι ευτυχισμένες ημέρες του αλόγου με τους φίλους και τους καλοσυνάτους ανθρώπους που το φρόντιζαν συμβαίνουν στο πάρκο του Μπέρτγουικ. Πρόκειται για ένα σκηνικό στο οποίο η Μαύρη Καλλονή επιστρέφει με τις σκέψεις της συνεχώς και νοσταλγεί τις μέρες της εκεί. Η αφήγηση συνεχίζει στο Έρλσολ και στο Μπαθ. Τα δύο αυτά σημεία συνδέονται με τις δύσκολες μέρες που γνώρισε το άλογο, είτε με τις απαιτήσεις της κόμισσας για σφιχτά γκέμια και «περήφανα άλογα», είτε με τις εναλλαγές των αναβατών, καθώς η Μαύρη Καλλονή δούλεψε ως άλογο αγοραίας άμαξας. Τέλος γίνεται αναφορά στο Λονδίνο και την αντίθεσή του με όλα τα άλλα σκηνικά της ιστορίας, καθώς επρόκειτο για μια μεγάλη πόλη, όπου ακόμη και η κυκλοφορία ενός αλόγου ήταν διαφορετική, κάτι που ο ήρωας της ιστορίας έπρεπε να συνηθίσει.

Στην ιστορία επίσης υπάρχουν πολλά γεγονότα που εξελίσσονται μέσα στους στάβλους,

στα χωρίσματα των αλόγων και δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στην κατάστασή τους διότι έτσι αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης και τον τρόπο μεταχείρισης και τη σημασία που έδιναν οι άνθρωποι στα άλογα. Τέλος, είναι ξεκάθαρη η αντίθεση του στάβλου, της πόλης, με τον ανοιχτό χώρο του λιβαδιού και της αίσθησης ελευθερίας που δίνει στα άλογα. Πρόκειται για ρεαλιστικά σκηνικά στα οποία τοποθετείται η ιστορία, ακριβώς για να μεταφέρει τα μηνύματα που επιδιώκει στους αναγνώστες και να ταυτιστούν με μεγαλύτερη ευκολία με τους ήρωες.

2.1.4. Χαρακτήρες

Στο βιβλίο, κεντρικός χαρακτήρας είναι η Μαύρη Καλλονή, που αφηγείται και την ιστορία της ζωής της. Υπάρχουν διάφοροι χαρακτήρες που εμπλέκονται στην ιστορία, άνθρωποι και ζώα, οι οποίοι επιδρούν στη ζωή της Μαύρης Καλλονής είτε θετικά είτε αρνητικά. Οι χαρακτήρες που δεν είναι οι κύριοι, αλλά εξακολουθούν να καθορίζουν το πλαίσιο και αλληλεπιδρούν με τους κύριους χαρακτήρες, είναι οι δευτερεύοντες χαρακτήρες. Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες, όντας οι λιγότερο περίπλοκοι, λειτουργούν για να κατασκευάσουν μια σύνθετη εικόνα της ανθρώπινης κατάστασης που παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα. Είναι χαρακτηριστικό ότι η αφήγηση επιμένει σε ορισμένους δευτερεύοντες χαρακτήρες προκειμένου να τονίσει στοιχεία που επιδρούν στη ζωή ενός αλόγου.

Αναφέρονται συνολικά είκοσι ένα διαφορετικά άλογα, ενώ οι ανθρώπινοι χαρακτήρες ταξινομούνται σε ιδιοκτήτες, ιπποκόμους και βοηθούς, αμαξάδες και καροτσέρηδες. Προκειμένου να διαφανεί η κακομεταχείριση των ζώων, ορισμένα άλογα παίζουν τον ρόλο του θύματος, ενώ άλλα απεικονίζονται χαρούμενα διότι οι ιδιοκτήτες τους τους συμπεριφέρονται καλά. Από την άλλη μεριά, κάποιοι άνθρωποι χαρακτήρες παίζουν τον ρόλο του βίαιου και σκληρού ενώ οι υπόλοιποι είναι καλόκαρδοι, αγαπούν τα άλογα και είναι ευαισθητοποιημένοι ενάντια σε διάφορες πράξεις κακοποίησης. Έτσι, δημιουργούνται ζευγάρια χαρακτήρων που εξυπηρετούν την αφήγηση της ιστορίας (Yudith, Arafah, Sunyoto, Fitriani, Rotan & Nurdin, 2023: 110).

Η Μαύρη Καλλονή είναι ένα δυνατό και αξιόπιστο άλογο. Έχει στενή σχέση με τη μητέρα του και ενσαρκώνει τη συμβουλή της να γίνει καλόκαρδο και εργατικό. Τα φυσικά χαρακτηριστικά της περιγράφονται διεξοδικά από την ίδια και από άλλους χαρακτήρες:

«Είχα αρχίσει και ομόρφαινα τώρα. Το τρίχωμά μου είχε γίνει ωραίο και απαλό, μ' ένα χρώμα μαύρο λαμπερό. Είχα ένα άσπρο πόδι κι ένα όμορφο άσπρο άστρο στο μέτωπό μου» (Σίγουελ, 1991: 20).

Η προσωπικότητά της επηρεάζει πολύ τον τρόπο με τον οποίο μεταφέρονται οι κεντρικές ιδέες της ιστορίας. Πρόκειται για έναν υπάκουο χαρακτήρα που ξέρει πώς να ακολουθεί τις εντολές που του δίνονται. Το ίδιο γίνεται ακόμη και στις περιπτώσεις που εκπλήσσεται από τις απαιτήσεις ή φοβάται τα αφεντικά του. Έτσι χαρακτηρίζεται από τους ιδιοκτήτες του ως ένα σκληρά εργαζόμενο άλογο.

Στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της, όπως αναφέρθηκε, έπαιξε σημαντικό ρόλο η μητέρα της αλλά και ο τρόπος που τη δάμασαν. Ο κύριος Γκρέι, φαίνεται πως ήξερε ακριβώς τι πρέπει να κάνει, καθώς πρόκειται για μια οδυνηρή εμπειρία για τα άλογα, όπως παρουσιάζεται στην αφήγηση της Τζίντζερ. Όπως εξηγεί, αφουγκράζεται τις ανάγκες των ανθρώπων, και παρότι δεν μπορεί να τους μιλήσει συνδέεται μαζί τους όταν καταλαβαίνει το ενδιαφέρον τους γι' αυτήν. Η Μαύρη Καλλονή παραμένει ένα υπομονετικό άλογο ακόμη κι όταν υφίσταται μαστίγωμα γιατί αδυνατεί να εκτελέσει αδύνατες εργασίες, όπως με τις υπερφορτωμένες άμαξες του Τζέικς ή με την αντιμετώπισή της ως ατμομηχανή που πρέπει να πηγαίνει όλο και πιο γρήγορα. Η μοίρα της, όμως, όταν βρίσκει το τελευταίο της σπίτι με τις τρεις δεσποινίδες και ιπποκόμο τον Τζόε Γκριν, φαίνεται πως την ανταμείβει για τις αρετές του χαρακτήρα της.

Στον αντίποδα, βρίσκεται η Τζίντζερ. Πρόκειται για μια αγαπημένη φίλη της Μαύρης Καλλονής που φημίζεται για την κακή της διάθεση. Κατά την εκπαίδευσή της υπέστη βία και αυτό προκάλεσε τον άσχημο χαρακτήρα της. Είναι πολύ επιφυλακτική με τους ανθρώπους, ακόμη και στο Μπέρτγουικ όπου τη φροντίζουν με αγάπη. Οι απόψεις για τον χαρακτήρα της Τζίντζερ σχετίζονται με την κακή μεταχείριση που υπέστη μικρή: *«Κρίμα, είπε, τέτοιο σπουδαίο άλογο να πάει χαράμι επειδή δεν του δόθηκε μια πραγματικά καλή ευκαιρία»* (Σίγουελ, 1991: 46). Όταν αποχωρίστηκαν οι δύο φίλοι, οι μοίρες τους ήταν διαφορετικές, όμως ξανασυναντήθηκαν στο Λονδίνο. Η Τζίντζερ ήταν αγνώριστη, *«...η όψη της, που είχε άλλοτε τόση ζωντάνια και θάρρος, έδειχνε οδύνη...»* (ό.π.: 215). Είχε πλέον αλλάξει και ο χαρακτήρας της, είχε γίνει αδύναμος και είχε αποδεχτεί την κατάστασή της, υποκύπτοντας στη βιαιότητα των ανθρώπων, τόσο που ευχόταν να πεθάνει. Η ιστορία της Τζίντζερ δημιουργεί την αίσθηση μιας υπο-πλοκής στο βιβλίο, επιβεβαιώνοντας με αντιθετικό τρόπο, ίσως λίγο πιο προκλητικά το ηθικό δίδαγμα, που διαμορφώθηκε από την ιστορία της Μαύρης Καλλονής, για την αρετή που στο τέλος ανταμείβεται (Dingley, 1997: 244).

Από τους ανθρώπινους χαρακτήρες, ξεχωρίζουν τρεις. Πρόκειται για τον Τζων Μάνλυ, τον Τζόε Γκριν και Τζέρυ Μπάρκερ. Είναι οι τρεις άνδρες που φρόντισαν και καλομεταχειρίστηκαν τη Μαύρη Καλλονή. Οι δύο πρώτοι δούλευαν στο Μπέρτγουικ και μάλιστα ο Τζόε μαθήτευσε δίπλα στον Μάνλυ. Πρόκειται για ανθρώπους που αγαπούσαν τα

άλογα και τα σέβονταν για τη σκληρή δουλειά που πρόσφεραν. Τους αντάμειβαν με ζεστό χυλό βρώμης, όμορφα λόγια και ξεκούραση. Οι τρεις αυτοί άνδρες έχουν επίσης κοινό ότι στηρίζουν την οικογένειά τους, είναι επίσης ευγενικοί με τους ανθρώπους και βάζουν όρια στους ιδιοκτήτες/πελάτες τους όταν ζητούν κάτι που θα έφερνε σε δύσκολη θέση τα άλογα. Ακόμη και όταν ο Τζόε Γκριν δεν τη φρόντισε όπως θα έπρεπε διότι δε γνώριζε ακριβώς τι έπρεπε να κάνει, στη συνέχεια αισθανόταν τρομερές τύψεις και βάλθηκε να αποδείξει στον Μάνλυ το ενδιαφέρον και την πραγματική του μεταμέλεια. Είναι πρόσωπα που εκτιμά πολύ η Μαύρη Καλλονή και για αυτό τους αφιερώνει μεγαλύτερο μέρος της αφήγησής της.

Από τους ανθρώπους που κόστισαν στην υγεία και τη φυσική κατάσταση της Μαύρης Καλλονής και έτσι αποκτούν αρνητικό πρόσημο είναι ο Ρούμπεν Σμιθ, ο Τζέικς και ο Νικόλας Σκίνερ. Ο πρώτος ήταν ο υπαίτιος για το ατύχημα που είχε η Μαύρη Καλλονή, όταν μεθυσμένος δεν παρατήρησε το σπασμένο της πέταλο και την οδήγησε σε δρόμο με μεγάλες πέτρες. Ο Τζέικς ήταν αυτός που την υπερφόρτωνε με σακιά καλαμπόκι και ύστερα την έκλεινε σε έναν σκοτεινό στάβλο με στενά χωρίσματα. Ο Σκίνερ είναι ο τελευταίος άκαρδος ιδιοκτήτης της. Είναι από τους λίγους που η Μαύρη Καλλονή περιγράφει εξωτερικά για να συνδέσει την εμφάνιση με τον χαρακτήρα:

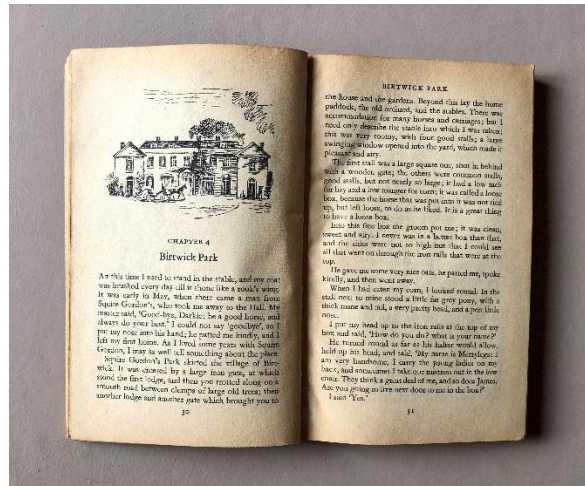
«...είχε μαύρα μάτια και μια γαμψή μύτη, το στόμα και τα δόντια του σου θύμιζαν μπουλντόγκ και η φωνή του ήταν τραχιά σαν το τρίξιμο και το τρόχισμα που κάνουν οι τροχοί του κάρου επάνω σε χαλίκια» (Σίγουελ, 1991: 252).

Μέσα από την εναλλαγή ανθρώπων και αλόγων στα γεγονότα, η ιστορία κεντρίζει το ενδιαφέρον παρέχοντας στους αναγνώστες τις σκέψεις, τα λόγια, τις προθέσεις ανθρώπων και αλόγων. Ενισχύει έτσι με επιτυχία την ανθρώπινη ενσυναίσθηση για την κατανόηση της βίας και της σκληρότητας απέναντι στα άλογα, εμπνέοντας την καλή μεταχείρισή τους και την αντιμετώπισή τους όχι ως αντικείμενα αλλά ως εξίσου ζωντανά όντα.

2.1.5. Στοιχεία εικονογράφησης

Η εικονογράφηση του αρχικού βιβλίου χρησιμοποιεί τις εικόνες της εικονογράφου και συγγραφέα παιδικών βιβλίων, Σάρλοτ Χιου (Charlotte Hough). Πρόκειται για τις εικόνες που υπάρχουν στο βιβλίο της έκδοσης του 1954 από τις εκδόσεις Penguin και τη σειρά «A Puffin Story Book». Το κείμενο του βιβλίου συνοδεύουν δεκαεφτά ασπρόμαυρα σκίτσα. Οι εικόνες δεν είναι κατανοητές στα κεφάλαια με κάποιο μοτίβο, ωστόσο απεικονίζουν έντονες αναμνήσεις και στιγμές της Μαύρης Καλλονής και άλλων αλόγων. Κάτω από τα σκίτσα υπάρχουν υπότιτλοι, που υποθέτουμε ότι είναι μετάφραση αυτών της αγγλικής έκδοσης. Οι υπότιτλοι είναι φράσεις του κειμένου και της αφήγησης της Μαύρης Καλλονής. Όταν

πρόκειται για λόγια κάποιου άλλου μπαίνουν σε εισαγωγικά. Η μόνη εικόνα που δεν ακολουθείται από υπότιτλο, όπως και στην αγγλική έκδοση είναι αυτή της σελίδας 26 (Σίγουελ, 1991) με το πάρκο του Μπέρτγουικ, ίσως γιατί το αντίστοιχο κεφάλαιο τιτλοφορείται αντίστοιχα.



Πιο συγκεκριμένα υπάρχουν εικόνες που καλύπτουν μία ολόκληρη σελίδα και άλλες που βρίσκονται πάνω ή κάτω από το κείμενο. Αυτές που καλύπτουν ολόκληρες σελίδες απεικονίζουν έντονες στιγμές και αναμνήσεις της Μαύρης Καλλονής. Πρόκειται για τη χαλάρωση κάτω από τη σκιά των δέντρων με τη μητέρα της και τη σκηνή της πυρκαγιάς στο πανδοχείο, όπου ο ιπποκόμος Τζέιμς Χάουαρντ έβγαλε με ασφάλεια και ψυχραιμία τα ζώα από τον στάβλο. Ακολουθεί ο δρόμος για το νέο τους σπίτι με τη Τζίντζερ, το Έρλσολ και η έκρηξη της φίλης της όταν δεν μπορούσε να ανεχτεί άλλο το σφιχτό γκέμι. Στη συνέχεια απεικονίζεται γλαφυρά η άποψη του Λονδίνου, με τις άμαξες τη μία πίσω από την άλλη, τα ψηλά κτίρια και τις λάμπες, ενώ η τελευταία ολοσέλιδη εικόνα παρουσιάζει το αλογοπάζαρο με υπότιτλο τα λόγια του κυρίου Θόρογκουντ που προμηνύουν ότι τελικά κάποιος νοιάστηκε για αυτό το άλογο. Βέβαια, πρέπει να επισημανθεί ότι ενώ οι υπόλοιπες εικόνες και οι υπότιτλοί τους είναι τοποθετημένες σε σημεία που συνοδεύουν την πλοκή, η τελευταία εικόνα και ο υπότιτλός της προηγείται δύο κεφαλαίων από το γεγονός που περιγράφουν.

Οι υπόλοιπες εικόνες απεικονίζουν στιγμιότυπα από την επαφή ανθρώπων και αλόγων, όπως την άμαξα που έσερναν η Μαύρη Καλλονή με τη μητέρα της, η εκπαίδευση της Τζίντζερ που όρθια προσπαθούσε να ρίξει τον βίαιο αναβάτη της, η αντίδραση του Μέριλεγκς προς τα αγόρια που τον χτυπούσαν με ξύλα και τον γιο του γείτονά τους που κακομεταχειριζόταν ένα πόνι. Ακόμη, με έντονες μαύρες γραμμές φαίνεται η ένταση που υπήρχε στη σκηνή με τον Ρούμπεν Σμιθ, λίγο πριν το ατύχημα. Ένα αμυδρό χαμόγελο και η ανυπομονησία διακρίνεται

στα βλέμματα της οικογένειας του Τζέρυ όταν φτάνει με τη Μαύρη Καλλονή, ενώ η επόμενη εικόνα που τους βλέπουμε μαζί είναι όταν την αποχαιρετούν με χάρδια στον στάβλο.

Η Μαύρη Καλλονή απεικονίζεται μόνη της σε ορισμένες από τις εικόνες. Την πρώτη φορά είναι άρρωστη και ταλαιπωρημένη μετά το περιστατικό με τον γιατρό της κυρίας Γκόρντον, όπως και η στιγμή που προσπαθεί να ανέβει έναν λόφο με το σφιχτό γκέμι και τις διαρκείς καμτσικιές του αμαξά της. Δεξιά στην εικόνα φαίνεται μόνο το καμτσίκι έτοιμο να πέσει πάνω στο άλογο με την δυστυχή παραδοχή *«Άλλωστε γι' αυτό ήταν πλασμένα τα άλογα»* (Σίγουελ, 1991: 150). Τέλος, στο κεφάλαιο 37 βλέπουμε στην εικόνα το άλογο χαλαρό να ξαπλώνει στο λιβάδι που την είχε πάει με τον Τζέρυ.

Οι εικόνες χαρακτηρίζονται για το έντονο μαύρο χρώμα και τα πυκνά σκίτσα. Πετυχαίνουν έτσι σκιάσεις και οριοθετούν τις εικόνες που δεν έχουν πλαίσιο. Σε ορισμένες εικόνες οι έντονες γραμμές βοηθούν στη δημιουργία προοπτικής και αίσθησης κίνησης, όπως χαρακτηριστικά γίνεται στην εικόνα με την πυρκαγιά στον στάβλο του πανδοχείου, στη σελίδα 84 (ό.π.). Παρότι η οπτική γωνία του κειμένου είναι αυτή του αφηγητή, στις εικόνες η εστίαση είναι διαφορετική. Βλέπουμε φωτογραφικά, σε ουδέτερη εστίαση τις σκηνές που απεικονίζονται. Συνολικά, οι εικόνες βοηθούν τους αναγνώστες να οπτικοποιήσουν όσα διαβάζουν, να συνειδητοποιήσουν ίσως πως εικόνες που έχουν δει στην πραγματικότητα είναι τόσο σκληρές και απάνθρωπες και διαβάζοντας τα λόγια ενός αλόγου να γίνει πιο έντονη η αίσθηση της αφήγησης. Ωστόσο, δεν προσφέρουν συμπληρωματικό υλικό για την κατανόηση της ιστορίας ή για τον σχηματισμό της πλοκής της.

2.1.6. Στοιχεία ιδεολογίας του βιβλίου

Η «Μαύρη Καλλονή» είναι ένα μυθιστόρημα που γράφτηκε το 1877. Με βάση τη βιογραφία της συγγραφέα, γίνεται αντιληπτό ότι η συγγραφή ενός τέτοιου βιβλίου προέκυψε από την αλληλεπίδρασή της με τα άλογα αλλά και με βάση τις προσωπικές της εμπειρίες και το κοινωνικό της υπόβαθρο στην Αγγλία κατά τη διάρκεια του 1800. Η βικτωριανή εποχή ξεκινά επίσημα το 1837, έτος κατά το οποίο η Βικτώρια γίνεται βασίλισσα και τελειώνει το 1901 με τον θάνατό της. Χαρακτηρίστηκε από μια περίοδο ειρήνης, ευημερίας και πλούτου γνωστή ως Pax Britannica. Επίσης, τον 19^ο αιώνα, καταγράφηκαν αρκετές αλλαγές στον τρόπο παραγωγής, συμπεριλαμβανομένης της Βιομηχανικής Επανάστασης (Hobsbawm, 2012: 54-56).

Τα άλογα έγιναν σημαντικό κομμάτι των μεταφορών. Σχεδόν όλοι τα χρησιμοποιούσαν για τη μεταφορά ανθρώπων ή των αποσκευών τους. Η Άννα Σιούελ, η οποία βασιζόταν σε μεγάλο βαθμό στα άλογα για τις μετακινήσεις της, ήταν μάρτυρας καλών και κακών χειρισμών.

Πολλά από αυτά τα πλάσματα καταπονήθηκαν, υπερφορτώθηκαν και έπεσαν θύματα μεγάλης σκληρότητας. Επιπλέον, συνήθως πέθαιναν λόγω ελλιπούς φροντίδας ή τραυματισμών από το καμτσίκι. Στο μυθιστόρημά της, η Σιούελ απεικονίζει αυτό το φαινόμενο χρησιμοποιώντας μερικούς χαρακτήρες ζώων, όπως η Τζίντζερ και τα άλογα στην ιδιοκτησία του Νίκολας Σκίνερ. Η συγγραφέας όμως προσπαθεί να αναδείξει το ζήτημα της κακοποίησης των ζώων, αφιερώνοντας πολλές γραμμές όπου τα ίδια εκφράζουν τα συναισθήματά τους όταν οι άνθρωποι τα κακομεταχειρίζονται.

Η άποψη της Σιούελ για τη ζωή των ζώων φαίνεται να αντικατοπτρίζει την πραγματική κατάσταση στη βικτωριανή εποχή, την παράδοση του πώς αυτά τα ζώα πωλούνταν από τον έναν ιδιοκτήτη στον άλλο. Αντιμετωπίζονταν διαφορετικά και είχαν διαφορετικές εμπειρίες από τους ανθρώπους, οι οποίες επηρέαζαν τις συμπεριφορές τους. Το μυθιστόρημα περιγράφει πώς η Μαύρη Καλλονή και τα άλλα άλογα έπρεπε να πουληθούν και να υπηρετήσουν τα αφεντικά τους. Συχνά, είχαν την τύχη να αγοραστούν από έναν ευγενικό και καλοσυνάτο ιδιοκτήτη. Ωστόσο, υπάρχουν στιγμές που πρέπει να υπομείνουν τη σκληρή μεταχείριση του κυρίου που τους βλέπει μόνο ως μηχανές εργασίας.

Κατά τη διάρκεια της ζωής του, ένα βικτωριανό άλογο μπορούσε πιθανότατα να περάσει από διαφορετικές σφαίρες της ανθρώπινης κοινωνίας και να έρθει σε επαφή με ανθρώπους και τάξεις. Η συγγραφέας τοποθετεί τη Μαύρη Καλλονή σε μια σειρά από ιδιοκτήτες που όμως οι πλουσιότεροι δεν είναι πάντα οι καλύτεροι ή οι πιο ευγενικοί. Σε αντίθεση με την πραγματικότητα των αλόγων στη βικτωριανή εποχή, η Μαύρη Καλλονή βιώνει μια αόριστα ανοδική εξέλιξη καθώς καταλήγει στο τελευταίο της σπίτι. Στην πραγματικότητα, όμως, τα άλογα καθώς γερνούσαν άξιζαν όλο και λιγότερα χρήματα και προορίζονταν σε «αμαξάδες δεύτερης κατηγορίας» ή σφαγιάζονταν για κρέας. Αυτός ο ζοφερός κύκλος της ζωής ενός αλόγου ήταν δυστυχώς αναπόφευκτος (Dingley, 1997: 249).

Εκτός από την ανάδειξη της κακομεταχείρισης των αλόγων, το μυθιστόρημα υπογραμμίζει επίσης τους κινδύνους της άγνοιας αλλά και της αδράνειας των ανθρώπων που γίνονται μάρτυρες κακοποίησης ενός ζώου. Η άγνοια παρουσιάζεται ως τουλάχιστον ηθικά προβληματική με τις ίδιες τις πράξεις σκληρότητας. Η άγνοια του Τζόε Γκριν οδήγησε σε μια σχεδόν θανατηφόρα εμπειρία για τη Μαύρη Καλλονή, ενώ αργότερα ο ίδιος χαρακτήρας ήταν αυτός που κατέθεσε *«τα όσα είδε με τόση ακρίβεια και τα άλογα ήταν τόσο εξαντλημένα [...] ώστε ο αγωγιάτης θα περνούσε από δίκη και πιθανόν να καταδικαζόταν σε δύο ή τρεις μήνες φυλακή»* (Σίγουελ, 1991: 105).

Επίσης, ένα ακόμη ζήτημα που αναδεικνύεται είναι το θέμα της μόδας της εμφάνισης των ζώων στη βικτωριανή εποχή. Μέσα από το σταθερό σφιχτό γκέμι, τα άλογα αναγκάζονταν να

τοποθετούν τα κεφάλια τους ψηλότερα, κάτι που οι Λονδρέζοι αγαπούσαν να βλέπουν, θεωρώντας το κομψό. Η Σιούελ χρησιμοποίησε άλλους δύο χαρακτήρες ζώων, τον Σερ-Ολιβερ και τη σκυλίτσα φίλη του, Σκάι, για να απεικονίσουν τη σκληρότητα των ανθρώπων στο όνομα της ομορφιάς και της μόδας. Περιγράφεται ο αβάσταχτος πόνος όταν του έκοψαν την ουρά για να είναι πιο κομψή, αλλά και η εικόνα των κουταβιών που τους έκοψαν τις ουρές και τους ψαλίδισαν τα αυτιά για να φαίνονται ζωηρά και έξυπνα. *«Όλα όσα είπε αντήχησαν τόσο φριχτά και τόσο πρωτόγνωρα για μένα, ώστε ένιωσα ένα πικρό συναίσθημα να γεννιέται μέσα μου για τους ανθρώπους»* (Σίγουελ, 1991: 56). Οι αναγνώστες, εύκολα καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι οι άνθρωποι πρέπει να αντιμετωπίζουν αυτά τα ζώα ευγενικά ως ζωντανά πλάσματα και όχι ως αντικείμενα.

Επιπλέον, η συγγραφέας στο κεφάλαιο 34 τοποθετείται σχετικά με τον παραλογισμό των πολέμων και των απωλειών τους. Ειδικά η αναφορά της στη Μάχη της Μπαλακλάβα, κατά τον Κριμαϊκό Πόλεμο αναδεικνύει την αντιμετώπιση των αλόγων ως αναλώσιμο πολεμικό εξοπλισμό, τον οποίο εγκαταλείπουν οι στρατιώτες αν δεν τον χρειάζονται πια.

«Στους στάβλους μας μόνο ένα στα τέσσερα επέστρεψε» (ό.π.: 184)

Η έντονη περιγραφή του Λοχαγού στη Μαύρη Καλλονή για τις εικόνες του πολέμου που είδε και έζησε, φαίνεται πως αποτελούν αντιπολεμικό σχόλιο της συγγραφέα.

«Ξέρεις γιατί πολεμάνε; Είπα.

Όχι, αποκρίθηκε, αυτό ξεπερνάει τη νοημοσύνη ενός αλόγου, όμως οι εχθροί θα πρέπει να είναι φοβερά κακοί άνθρωποι, αφού χρειάζεται να κάνεις όλο αυτό το ταξίδι περνώντας θάλασσες, για να πας να τους σκοτώσεις» (ό.π.: 185).

Υπάρχουν μελέτες από τη φεμινιστική ανάλυση του μυθιστορήματος, οι οποίες ισχυρίζονται ότι το κείμενο συσχετίζει τη μεταχείριση των αλόγων με την αντιμετώπιση των γυναικών της βικτωριανής εποχής (Burford, 2014). Η κοινωνία της βικτωριανής εποχής προωθούσε την αντίληψη ότι η οικογενειακή ζωή και η μητρότητα αποτελεί συναισθηματική εκπλήρωση για τις γυναίκες. Σε εκείνη την πατριαρχική περίοδο, οι γυναίκες προορίζονται να μένουν στο σπίτι, να φροντίζουν τα παιδιά και να κρατούν τον σύζυγό τους ευτυχισμένο, επιτελώντας έναν ρόλο που καταπίεζε όλες τις άλλες προσδοκίες και τα όνειρά τους. Έτσι, η φεμινιστική ανάλυση θεωρεί πως η Μαύρη Καλλονή είναι η απεικόνιση της τέλει γυναίκας με τις προδιαγραφές της εποχής. Επίσης, οι άνθρωποι της βικτωριανής εποχής που ασχολούνταν πολύ με την εικόνα τους, πίστευαν ότι οι γυναίκες φαίνονται όμορφες αν υποτάσσονται στη δύναμη γύρω τους, που συχνά είναι να είναι ο σύζυγός τους. Θεωρείται, επίσης, ότι υπάρχει συσχέτιση του βασανιστικού για τα άλογα σταθερού σφιχτού γκεμιού με

τον κορσέ και το κρινολίνο που αναγκάζονταν οι γυναίκες της εποχής να φορούν, κάτι που κατέστρεφε τη σπονδυλική τους στήλη (Doré, 2002: 159-160).

Επιπρόσθετα, οι γυναίκες με λιγότερο ήπια προσωπικότητα τείνουν, ακόμη και σήμερα, να αποδοκιμάζονται για τη συμπεριφορά τους και οι άνδρες αναλαμβάνουν την ευθύνη «να τις βάλουν στη θέση τους». Αυτό φαίνεται να συμβαίνει στη Τζίντζερ, το θηλυκό άλογο που, παρότι όμορφο, φημίζεται για την κακή του διάθεση. Καθώς δεν είναι υπάκουη και ευγενική, η Τζίντζερ συχνά μαστιγώνεται από τους ανθρώπους. Αυτή θεωρείται άλλη μία προσπάθεια της συγγραφέα να δείξει πώς αντιμετωπίζονται οι γυναίκες, όταν προσπαθούν να βγουν από το «κουτί» που δημιούργησε η κοινωνία για αυτές. Η κακοποίηση γίνεται συνήθως ο ευκολότερος τρόπος για τους δυνατούς άνδρες για να τους επιβληθούν, τιμωρώντας τους επειδή αναβάλλουν τον υποτιθέμενο ρόλο τους. Φυσικά, ακόμη και όταν συμμορφώνονται, εξακολουθούν να υφίστανται κακομεταχείριση (Poirier, Carden, McIlroy & Moran, 2019: 9).

Ωστόσο, δεν πρέπει να παραλειφθεί ότι η Μαύρη Καλλονή είναι ένα αρσενικό άλογο. Η επιλογή αυτή ερμηνεύεται με βάση τον σκοπό της Σιούελ. Για να γίνει αποδεκτή η ιδέα της από την κοινωνία, χρησιμοποιεί έναν ανδρικό χαρακτήρα για να δώσει την ιδέα της υποταγής και της συμμόρφωσης με τους «άρχοντες» της κοινωνίας. Η Άννα Σιούελ θέλει η βικτωριανή κοινωνία να αναγνωρίσει το σκεπτικό των γυναικών που θέλουν να είναι ίσες με τους άνδρες μέσω της Μαύρης Καλλονής και της μεταχείρισης που λαμβάνει από τα αφεντικά της (Pertiwí, 2017: 27).

Τέλος, ορισμένοι μελετητές βρίσκουν στοιχεία διακειμενικότητας με το διάσημο μυθιστόρημα της Χάρριετ Μπίτσερ Στόου «Η καλύβα του μπάριμπα-Θωμά» που εκδόθηκε το 1852 και επέδρασε σημαντικά στη συμπεριφορά απέναντι στους Αφρο-Αμερικανούς και την αντίληψη περί δουλείας στις ΗΠΑ (Dingley, 1996: 242. Stoneley, 1999: 53. Trañi, 2016: 126). Ωστόσο, αν και αρχικά φαίνεται να υπάρχουν πολλά κοινά στοιχεία ανάμεσα στην καταδίκη της δουλείας και την κακομεταχείριση των αλόγων, η Σιούελ δεν φτάνει σε μια ριζική αμφισβήτηση της χρήσης των αλόγων από τους ανθρώπους. Μπορεί να θέτει τις αμφιβολίες της για τον τρόπο με τον οποίο ο πολιτισμός του 19^{ου} αιώνα αντιλαμβάνεται τα άλογα, ωστόσο δεν αποδοκιμάζει αυτό που πολλοί χαρακτήριζαν φυσικό δεσμό των ανθρώπων με τα ζώα. Σίγουρα, όμως εστιάζει το βιβλίο και κατευθύνει την οργή της από τον θεσμό της σκλαβιάς των αλόγων συνολικά σε μια συγκεκριμένη και επανορθώσιμη κατάχρηση μέσα σε αυτόν (Dingley, 1996: 247-248).

Με τη δημοσίευσή του, το 1887, το βιβλίο είχε μεγάλη επιτυχία. Σε δύο χρόνια, ένα εκατομμύριο αντίτυπα πουλήθηκαν μόνο στη Βρετανία και τον 20ο αιώνα μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες και θεωρήθηκε κλασικό βιβλίο της παιδικής λογοτεχνίας. Οι μεγάλες

δυνατότητές του να βοηθήσει στην ευαισθητοποίηση για την κακοποίηση των ζώων αναγνωρίστηκαν αμέσως. Θεωρείται ένα από τα πιο επιδραστικά βιβλία της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

2.2. Σιούελ, Ά. (2020). Η Μαύρη Καλλονή ή ένα βιβλίο γραμμένο στη γλώσσα των αλόγων. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

2.2.1. Παρακειμενικά στοιχεία:

Στο κέντρο του εξωφύλλου του βιβλίου βλέπουμε με μεγάλα μαύρα γράμματα τον τίτλο και με μικρότερα λευκά τον υπότιτλο που αποτελεί προσθήκη του διασκευαστή και ενώνεται με ένα «ή» ανάμεσά τους. Το όνομα της συγγραφέα, Άννας Σιούελ, βρίσκεται κεντραρισμένο στο πάνω δεξιά μέρος ενώ τα ονόματα του διασκευαστή, Αντώνη Παπαθεοδούλου και της εικονογράφου, Ίριδας Σαμαρτζή βρίσκονται με μικρότερα κεφαλαία γράμματα αριστερά και δεξιά του κέντρου του εξωφύλλου. Πάνω αριστερά στο εξώφυλλο αναφέρεται και ο τίτλος της σειράς: «Μικρά Μεγάλα Κλασικά», ενώ στο κάτω μέρος με μικρά γράμματα υπάρχει το όνομα των εκδόσεων Παπαδόπουλος. Στο κέντρο της εικόνας βρίσκεται η Μαύρη Καλλονή, έξω από τον στάβλο και την κλειστή του πόρτα. Ο αναγνώστης βλέπει στοιχεία του στάβλου όπως τη σέλα, ένα πέταλο, διάφορα εργαλεία με τα οποία φρόντιζαν οι ιπποκόμοι τα άλογα, ενώ το άλογο κρατά με το στόμα του μια πένα και γράφει πάνω σε ένα βιβλίο που βαστάει ένα μικρό πουλί. Ο τίτλος είναι γραμμένος με παχιά μαύρα γράμματα με λευκές λεπτομέρειες, ενώ αντί για τόνο στη λέξη «Μαύρη» υπάρχει ένα λευκό αστέρι, όπως αυτό που είχε στο κεφάλι της η Καλλονή. Το ίδιο συμβαίνει και με το «λ» και ένα μικρό λευκό σημείο, όπως υπήρχε στο ένα της πόδι. Στο οπισθόφυλλο απεικονίζονται τρία άλογα να καλπάζουν αμέριμνα σε ένα λιβάδι. Γνωρίζοντας το αρχικό κείμενο, μπορεί κανείς να καταλάβει ότι πρόκειται για τις πρώτες μέρες της Μαύρης Καλλονής στο Μπέρτγουικ με την Τζίντζερ και τον Μέριλεγκς. Η εικόνα συμπληρώνεται από δύο μηλιές, γεμάτες με τα αγαπημένα φρούτα των αλόγων και έναν λευκό φράχτη, ο οποίος κόβεται λίγο πριν τη μέση της εικόνας, δημιουργώντας την αίσθηση του ανοιχτού λιβαδιού στο οποίο τρέχουν τα άλογα. Την εικόνα του οπισθόφυλλου μπορεί ο αναγνώστης να την κατανοήσει πλήρως μετά την ανάγνωση του βιβλίου, ενώ το εξώφυλλο υποδηλώνει ότι αφηγητής στην ιστορία είναι το ίδιο το άλογο.

Το πρώτο και το τελευταίο δισέλιδο είναι ίδια. Πρόκειται για ένα είδος χάρτη που φαίνεται να συνοψίζει τη ζωή της Μαύρης Καλλονής. Επικρατεί το ανοιχτό πράσινο χρώμα με σκιάσεις για τους πλατιούς δρόμους. Το άλογο έχει μαύρο περίγραμμα, ενώ συνοδεύεται σε

κάθε σκηνή από τους αντίστοιχους χαρακτήρες ή τα αντίστοιχα σκηνικά. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται ονομαστικά στο Μπέρτγουικ και το Λονδίνο, ίσως γιατί ήταν οι δύο καλύτερες φάσεις της ζωής του αλόγου, ενώ καταλήγει στην αγκαλιά του αγαπημένου της φίλου, Τζο Γκριν. Όλα τα στοιχεία της εικόνας γίνονται σαφέστερα στον αναγνώστη μετά την ανάγνωση του βιβλίου.

Δεν υπάρχει αρίθμηση στις σελίδες του βιβλίου. Στην πρώτη και την τελευταία σελίδα της ιστορίας υπάρχει ένας σύντομος πρόλογος, ο οποίος αναιρείται από τον επίλογο του διασκευαστή. Ο επίλογος προσομοιάζει με το προλογικό σημείωμα του αρχικού κειμένου, όπου αναφέρεται η σημασία του βιβλίου και του έργου της Σιούελ. Στην τελευταία σελίδα, χωρίς φωτογραφίες βρίσκονται τα βιογραφικά σημειώματα του διασκευαστή, της εικονογράφου και της αρχικής συγγραφέα. Τα σημειώματα είναι τοποθετημένα μέσα σε πλαίσια παρόμοια με κορνίζες εποχής και τα κείμενά τους είναι γραμμένα με σκοπό να πληροφορήσουν τους μικρούς αναγνώστες για τα τρία αυτά πρόσωπα, συνεπώς έχουν διαφορετικό ύφος από του κειμένου.

2.2.2. Διασκευαστικές τεχνικές

Όπως έχει αναφερθεί, η συγκεκριμένη σειρά διασκευών προορίζεται για ηλικίες από 6 ετών. Το αρχικό κείμενο είναι αρκετά εκτεταμένο και περιλαμβάνει όρους και έννοιες που αφορούν τη ζωή και τη φροντίδα των αλόγων, οπότε σε πολλά σημεία παρατηρούνται παραλείψεις και αφαιρέσεις σκηνών. Ο διασκευαστής προσπαθεί να προσαρμόσει την αφήγηση σε μια γραμμική ιστορία περιορίζοντας το πλήθος των χαρακτήρων και απλουστεύοντας το λεξιλόγιο. Μετά τη σύντομη εισαγωγή - απεύθυνση του διασκευαστή στους αναγνώστες, η Μαύρη Καλλονή ξεκινά την αφήγησή της από τις πρώτες μέρες της ζωής της.

Σκηνές με αρκετές λεπτομέρειες και παράλληλες ιστορίες παραλείπονται ολόκληρες. Έτσι, στη διασκευή δεν αναφέρεται καθόλου ο θάνατος του νεαρού Γκόρντον και του αλόγου του, Ρομπ Ρού, όπως και η σκηνή της εκπαίδευσης για τους θορύβους των τρένων και του αποχωρισμού από τον κύριο Γκρέι. Από τη ζωή στο Μπέρτγουικ, όπως αναφέρονται στα κεφάλαια 5 και 6 του αρχικού κειμένου, παραλείπονται αρκετά στοιχεία, εκτός από τη σκηνή που ο κύριος Γκόρντον δίνει το όνομα Μαύρη Καλλονή στο άλογο. Παρότι στο Μπέρτγουικ η Μαύρη Καλλονή περιγράφει τους νέους φίλους της, δεν γίνεται αναφορά όπως στα κεφάλαια 7 και 8 όπου η Τζίντζερ αφηγείται την εμπειρία της εκπαίδευσής της, αλλά συνοπτικά αναφέρει:

«Εκεί που μεγάλωσε την κακομεταχειρίζονταν κι η εκπαίδευσή της δεν είχε γίνει με χάρη [...] Αλλά με τη βία, με το μαστίγιο και με την τιμωρία» (Σιούελ, 2020).

Αν και στο αρχικό κείμενο οι περιγραφές της κακομεταχείρισης είναι εξαιρετικά γλαφυρές, όπως:

*«Ο αλογέμπορος με έζηε με σταθερά γκέμια και δε φαντάζεσαι πόσο απαίσιο ήταν»
[...] «πίστευαν ότι κάναμε ωραιότερη εντύπωση» (Σίγουελ, 1991: 44).*

*«εκείνος νοιαζόταν μόνο να έχει μια κομψή άμαξα» και «Εκτός από τον πόνο στο
στόμα και στο σβέρκο μου, πονούσα και μπροστά στο λαιμό» (ό.π.: 45)*

στη διασκευή η αναφορά είναι πολύ σύντομη: *«την πονούσε και δυσκολευόταν πολύ»* (Σιούελ, 2020). Αντίστοιχα παραλείπονται οι εκτενείς περιγραφές τρόπων κακομεταχείρισης των αλόγων, όπως αυτές αναφέρονται στα κεφάλαια 9 ως 14. Δεν διαβάζουμε ούτε για το σκηνικό με τον Μέριλεγκς που θυμώνει με τους φίλους των δεσποινίδων και τους ρίχνει από τη ράχη του επειδή χρησιμοποιούσαν το καμτσίκι, ούτε για τη διαφωνία του κυρίου Γκόρντον με τον λογαχό Λάνγκλεϊ για τα σταθερά γκέμια στα άλογα ούτε και για το περιστατικό με τον γιο του κτηματία Μπούσμπαϊ που μαστίγωνε και κλωτσούσε το πόδι του, το οποίο τον έριξε σ' έναν θάμνο με αγκάθια.

Αν και διάφορα περιστατικά έπαιξαν ρόλο στην αναγνώριση της αξίας της Μαύρης Καλλονής από τους Γκόρντον στο αρχικό βιβλίο, στη διασκευή υπάρχει μόνο το περιστατικό με το ένστικτο του αλόγου για τη σπασμένη γέφυρα που έσωσε τους ιδιοκτήτες του και η προσήλωσή του στην αποστολή να φέρει τον γιατρό για την κυρία Γκόρντον. Οι προσωπικές ιστορίες του ιπποκόμου Τζέιμς Χάουαρντ και του Τζων Μάνλυ παραλείπονται. Συγκεκριμένα ο Τζέιμς δεν αναφέρεται καθόλου, επομένως ούτε και οι αντίστοιχες περιπέτειες που έζησε το άλογο μαζί του στα κεφάλαια 14 – 16. Κωδικοποιημένα φαίνεται η σύνδεση που είχε η Μαύρη Καλλονή με τον Τζων: *«... ο Τζων Μάνλι μου ετοίμασε το πιο σπέσιαλ δείπνο για άλογα»* και *«Ο Τζων με κατάλαβε»* (Σιούελ, 2020). Ο Τζόε, *«το μικρό αγόρι που ήταν βοηθός του»* Τζων, αν και υπεύθυνος για την επιδείνωση της κατάστασης της Μαύρης Καλλονής μετά το βράδυ με τον γιατρό της κυρίας Γκόρντον, εμφανίζεται χωρίς προηγούμενη αναφορά, ενώ παραλείπεται και το σχόλιο της Σιούελ για τη σημασία της άγνοιας έναντι της κακής πρόθεσης.

Στο επόμενο σπίτι της Μαύρης Καλλονής, το Έρλσολ, παραλείπονται οι στιγμές έντασης του αλόγου όπου *«Αισθανόμουν αξιολύπητος κι είχα μια επιθυμία να κλοτσήσω τον πρώτο που θα με πλησίαζε»* (Σίγουελ, 1991: 119) και η περιπέτεια με τη λαϊδή Ανν και τον τραυματισμό της. Επίσης, παραλείπεται η παραμονή της Μαύρης Καλλονής μετά τον τραυματισμό της, υπ' ευθύνη του Ρούμπεν Σμιθ, στο βοσκοτόπι με την Τζίντζερ, στο κεφάλαιο 27 *«να 'μαστε, λοιπόν, εδώ – τσακισμένοι στην ακμή της νιότης και της δύναμής μας – εσύ από 'να μεθύστακα κι εγώ από έναν ανόητο. [...] ...είναι πολύ σκληρό»* (ό.π.: 141). Το ίδιο όμως διαπιστώνει με θλίψη και ο ίδιος ο Κόμης στο αρχικό βιβλίο, ενώ στη διασκευή φαίνεται πιο επιφανειακός, ότι, δηλαδή, το πουλάει απλώς γιατί δεν είχε πλέον όμορφα γόνατα.

Ο επόμενος σταθμός, ο στάβλος στο Μπαθ δεν περιγράφεται όσο αναλυτικά στο κεφάλαιο 28, όμως η διασκευή εστιάζει στους διαφορετικούς αναβάτες του αλόγου, που πλέον ήταν ένα άλογο εργασίας. Παραλείπονται τα κεφάλαια 29 – 31 του αρχικού κειμένου, όπου περιγράφονται οι περιπέτειες άλλων αλόγων που είχαν ατυχήματα ή πέρασαν κακουχίες όσο εργάζονταν. Αντίστοιχα, έχουν αφαιρεθεί και οι εκτενείς αναφορές σε κακούς ιπποκόμους και ιδιοκτήτες που έτυχαν στη Μαύρη Καλλονή πριν το αλογοπάζαρο του κεφαλαίου 32, όταν ο Τζέρυ Μπάρκερ την πήρε στην κατοχή του. Δεν περιγράφεται η γνωριμία τους, ούτε και η εξιστόρηση του «Λοχαγού» που περιγράφει το ταξίδι στη θάλασσα και τον (Κριμαϊκό) πόλεμο, τη φρίκη του πολέμου και για τα άλογα και τους ανθρώπους, όπως υπάρχει στο κεφάλαιο 34 του αρχικού κειμένου.

Από τα επόμενα κεφάλαια της διαμονής της Μαύρης Καλλονής στο Λονδίνο, έχουν αφαιρεθεί οι λεπτομέρειες σχετικά με τον τρόπο που δούλευε ο Τζέρυ την άμαξα – ταξί. Εκεί συνομιλεί με άλλους οδηγούς περί πλούτου *«Και λένε περίεργα πράγματα για τους πλούσιους στην Καινή Διαθήκη, που θα μ' έκαναν, νομίζω, να αισθάνομαι μάλλον αλλόκοτα, αν ήμουν κάποιος απ' αυτούς»* (Σίγουελ, 1991: 192), αλλά και για την κακομεταχείριση των αλόγων από τους οδηγούς με το καμτσίκι. Ανάλογη περικοπή έχει υποστεί και το κεφάλαιο 36 όπου γίνεται απλώς η αναφορά στην κυριακάτικη αργία και τη συμμόρφωση του Τζέρυ στους κανόνες της πιάτσας. Στο ίδιο κλίμα και η επίκληση στη Βίβλο περί ανάπαυσης την Κυριακή. Η σύζυγός του, Πόλυ του υπενθυμίζει τι έχανε όταν δούλευε: χρόνο από τα παιδιά του και μια ήσυχη ημέρα. Καθώς η συζήτηση στην πιάτσα για το θέμα περνάει από τους νόμους του κράτους, τη θρησκεία αλλά και τα δικαιώματα των εργαζομένων, παραλείπεται και αιτιολογείται στη διασκευή με τη φράση: *«Άνθρωποι και άλογα χρειαζόμαστε ξεκούραση»* (Σιούελ, 2020).

Τα επόμενα επτά κεφάλαια αφηγούνται μία αρκετά σκληρή φάση της ζωής της Μαύρης Καλλονής και παραλείπονται τελείως. Επομένως, στη διασκευή δεν υπάρχει η κυριακάτικη εκείνη εκδρομή που πήγε η Μαύρη Καλλονή με τον Τζέρυ στα βοσκοτόπια, ούτε η ιστορία του «κουρελιάρη Σαμ» που δεν είχε δικό του άλογο και δεν του έφταναν ποτέ τα χρήματα για το νοικιάζει και να βγάζει τα έξοδά του. Τελικά πέθανε από υψηλό πυρετό λέγοντας *«Ποτέ δεν είχα μιας Κυριακής ανάπαυση»* (Σίγουελ, 1991: 214). Επιπλέον, δεν γίνεται αναφορά στη συνάντηση με την Τζίντζερ και όλων των δεινών που πέρασε ως το τέλος της. Στο κεφάλαιο υπάρχουν σκληρά, αποκαρδιωτικά λόγια: *«Μακάρι να σωριαζόμουν νεκρή την ώρα της δουλειάς και να μη με στείλουν στο σφαγέα των γέρικων αλόγων»*. *«...έλπιζα να είναι αυτή, γιατί τότε θα είχαν πάρει τέλος τα βάσανά της»* (ό.π.: 217). Σκληρά ή αδιάφορα θέματα για το μικρό αναγνωστικό κοινό ίσως να ήταν το περιεχόμενο των κεφαλαίων

41 με το περιστατικό με τον χασάπη, του κεφαλαίου 42 με τις εκλογές και του 44 με την απόσυρση του «Λοχαγού» από την άμαξα του Τζέρυ.

Μετά την ασθένεια του Τζέρυ και τη μετακόμιση της οικογένειας από το Λονδίνο στο Φέρσοου, παραλείπεται ο αποχωρισμός με τη Μαύρη Καλλονή. Όμως «τα νέα ήταν άσχημα για μένα, γιατί δεν ήμουν νέος τώρα και δεν μπορούσα να ελπίζω σε κάποια βελτίωση της θέσης μου» (ό.π.: 243-244). Η εξέλιξη και το τέλος της ιστορίας επισπεύδονται μετά την αγορά του αλόγου από τον κύριο Θόρογκουντ. Παραλείπονται οι αμφιβολίες και οι δισταγμοί της δεσποινίδας Μπλόμφιλντ, όπως και του ιπποκόμου που ήρθε να πάρει το άλογο δοκιμαστικά. Δεν υπάρχει αναφορά στη δοκιμή από τη δεσποινίδα Έλεν ή την κυρία Γκόρντον: «Θα γράψω οπωσδήποτε στην κυρία Γκόρντον να της πω ότι το αγαπημένο της άλογο είναι στα χέρια μας. Αχ, πόσο θα ευχαριστηθεί!» (ό.π.: 266).

Παρά τις αναγκαίες παραλείψεις με στόχο τη συμπίκνωση της ιστορίας σε γεγονότα και περιπέτειες του κεντρικού χαρακτήρα του βιβλίου, υπάρχουν πολλά στοιχεία στα οποία αρχικό κείμενο και διασκευή ομοιάζουν. Καταρχήν, η αρχή της αφήγησης είναι ίδια:

«Το πρώτο μέρος που μπορώ να θυμηθώ καλά είναι ένα πλατύ, όμορφο λιβάδι, με μια λιμνούλα γάργαρο νερό» (Σίγουελ, 1991: 13).

«Οι πρώτες εικόνες που θυμάμαι είναι ένα ήσυχο λιβάδι, μια λιμνούλα με πεντακάθαρο νερό και νούφαρα» (Σιούελ, 2020).

Στη συνέχεια η Μαύρη Καλλονή περιγράφει πώς τη δάμασαν και παρότι στο αρχικό κείμενο περιλαμβάνει και ορισμένα σχόλια, στη διασκευή διατηρεί τα ίδια στοιχεία απλώς σαν οδηγίες γραμμένες σε ταμπέλες με κωδικοποιημένο τρόπο. Αντίστοιχα ομοιάζουν εκφράσεις που αναφέρονται στον Μέριλεγκς:

«κουβαλάω τις νεαρές δεσποινίδες στη ράχη μου» (Σίγουελ, 1991: 28)

«έβγαζε βόλτα τα παιδιά της οικογένειας» (Σιούελ, 2020)

ή στην πρώτη τους συζήτηση:

«δε θα' θελα για γείτονα κανέναν που δαγκώνει» (Σίγουελ, 1991: 28)

«ελπίζω να μη δαγκώνεις και να μην επιτίθεται όπως η Τζίντζερ» (Σιούελ, 2020).

Καθώς η φροντίδα του Τζων Μάνλυ επηρέασε θετικά την παραμονή της στο Μπέρτγουικ, η αναφορά στην προσωπική του «συνταγή» μετεγγράφεται με ίδιες φράσεις:

«Το φαγητό εκείνο περιείχε υπομονή και καλοσύνη, σταθερότητα και χάρια, μια λίβρα απ' το καθένα, ανακατεμένα με μισή πίντα κοινή λογική κι έπρεπε να ταΐζουν μ' αυτό καθημερινά το άλογο» (Σίγουελ, 1991: 48)

«... παίρνεις λίγη βρώμη, την ανακατεύεις με μια δόση υπομονή, μια δόση ευγένεια, με πολλή γνώση και σεβασμό, βάζεις και αγάπη για τα ζώα και ταΐζεις τα άλογά σου κάθε μέρα!» (Σιούελ, 2020).

Στη διασκευή δίνεται σημασία στην κακομεταχείριση των αλόγων *«γιατί αυτό ήταν τότε η μόδα!»* (ό.π.). Το ερώτημα *«Μα τι ήταν αυτή η μόδα;»* (ό.π.) για το άλογο που το αφηγείται δεν μπορεί να απαντηθεί, όμως οι αναγνώστες μπορούν να σκεφτούν και να προβληματιστούν, χωρίς να διαβάσουν όπως στο αρχικό κείμενο τη συναισθηματική έκρηξη του Σερ Όλιβερ: *«Με ποιο δικαίωμα βασανίζουν και παραμορφώνουν τα πλάσματα του Θεού;»* (Σίγουελ, 1991: 56) και της Τζίντζερ που *«ταράχτηκε και θύμωσε πολύ, τίναξε πάνω το κεφάλι της [...] δηλώνοντας πως οι άνθρωποι ήταν κτήνη και χοντροκέφαλοι»* (Σίγουελ, 1991: 56).

Όμοιες εκφράσεις υπάρχουν και στην αφήγηση των γεγονότων με τη σπασμένη γέφυρα: *«ήμουν σχεδόν βέβαιος πως κάτι δεν πήγαινε καλά»* (Σίγουελ, 1991: 66)

«κάτι μέσα μου μου έλεγε πως κάποιος τρομερός κίνδυνος παραμόνευε» (Σιούελ, 2020).

Στη συνέχεια, για να αναφερθεί emphaticά στην καλοσύνη του Τζόε Γκριν, η διασκευή αναφέρεται στο περιστατικό με τον αγωγιάτη που μαστίγωνε τα άλογα της άμαξας που είχε κολλήσει στη λάσπη. Οι εκφράσεις του Τζων Μάνλυ που επικρότησε τις κινήσεις του βοηθού του είναι ολόιδιες:

«Πολύ σωστά έπραξες, αγόρι μου, είτε τον μηνύσουν είτε όχι αυτόν τον άνθρωπο. [...] Όμως εγώ λέω πως όταν έχουμε να κάνουμε με σκληρότητα και καταπίεση, είναι ολονών μας δουλειά να ανακατευτούμε» (Σίγουελ, 1991: 104).

«Πολύ καλά έκανες, αγόρι μου, του είπε ο Τζον Μάνλυ, όταν έμαθε για όλα αυτά. Όπου υπάρχει βία και καταπίεση, είναι όλων μας δουλειά!» (Σιούελ, 2020)

Όσον αφορά τον Ρούμπεν Σμιθ, και στα δύο κείμενα περιγράφεται το ποτό ως «ελάττωμα» και χρησιμοποιείται παρόμοιο λεξιλόγιο για την αφήγηση του ατυχήματος:

«Ο πόνος ήταν ανυπόφορος. Παραπάτησα κι έπεσα κάτω με ορμή. [...] Ο Σμιθ [...] θα πρέπει να σωριάστηκε κάτω πολύ βίαια» (Σίγουελ, 1991: 134-135).

«Ώσπου από τον πόνο παραπάτησα και σωριαστήκαμε κι οι δυο στο έδαφος» (Σιούελ, 2020).

Η νοσταλγία για το Μπέρτγουικ και η απαρίθμηση των διαφορετικών ειδών αναβατών παραμένουν ίδια στα κείμενα. Η Μαύρη Καλλονή αφηγείται πλέον με ύφος που δείχνει αγανάκτηση και κούραση, ώσπου συναντά τον Τζέρυ Μπάρκερ και *«...ένιωθα λες κι είχα πάλι μπροστά μου τον Τζων Μάνλυ»* (Σίγουελ, 1991: 175) → *«Μου θύμιζε τον Τζον Μάνλυ»* (Σιούελ,

2020). Μετά τον αποχωρισμό από τον Τζέρυ και την οικογένειά του, οι περιπέτειες στις οποίες αναφέρεται η διασκευή αποτελούν νοηματικό κενό, το οποίο ίσως μπορεί να συμπληρώσει ο αναγνώστης βλέποντας στην εικόνα τα μπροστινά πόδια του αλόγου να καταρρέουν. Έτσι, συνδέεται με το ατύχημα λόγω της υπερκόπωσης στο κεφ. 47 όπου το αφεντικό αποφάσισε να το δυναμώσουν με καλό φαγητό και ξεκούραση και να το πάνε στο αλογοπάζαρο.

Εκεί, ο διάλογος του παιδιού με τον παππού του είναι σχεδόν ίδιος:

«Δεν μπορείς να το αγοράσεις και να το ξανακάνεις νέο, όπως έγινε με τη Λαμπρίτσα;» (Σίγουελ, 1991: 259).

«Παππού; Αν το φροντίσουμε αυτό το άλογο, μπορούμε να το ξανακάνουμε νέο;» (Σιούελ, 2020).

Παρομοίως και στα δύο κείμενα η αναγνώριση από τον ιπποκόμο γίνεται σταδιακά, όταν παρατήρησε το λευκό αστέρι στο μέτωπό του. Το τέλος είναι αίσιο και με χαρούμενες εκφράσεις, οι οποίες διατηρούνται στη διασκευή:

«Αχ, Μαύρη Καλλονή! Με γνωρίζεις; Με θυμάσαι; Είμαι ο μικρός Τζόε Γκριν που παραλίγο να σε σκοτώσει κάποτε.» (Σίγουελ, 1991: 265).

«Καλλονή μου; Εσύ είσαι; Μαύρη Καλλονή, με θυμάσαι; Είμαι ο Τζο! Το μικρό αγόρι που παραλίγο να σε ξεκάνει ένα βράδυ στο Μπέρτγουικ!» (Σιούελ, 2020).

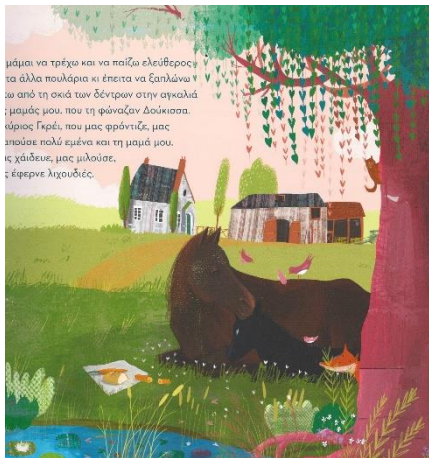
«Τα βάσανά μου πήραν πια τέλος» [...] ονειρεύομαι πως βρίσκομαι ακόμα στον δεντρόκηπο του Μπέρτγουικ και στέκομαι με τους παλιούς μου φίλους κάτω από τις μηλιές» (Σίγουελ, 1991: 267).

«Τώρα ξέρω πως τα βάσανά μου τέλειωσαν και [...] καμιά φορά τα βράδια ονειρεύομαι πως είμαι ακόμη νέος στους κήπους του Μπέρτγουικ [...] κάτω απ' τις μηλιές» (Σιούελ, 2020).

2.2.3. Στοιχεία της εικονογράφησης

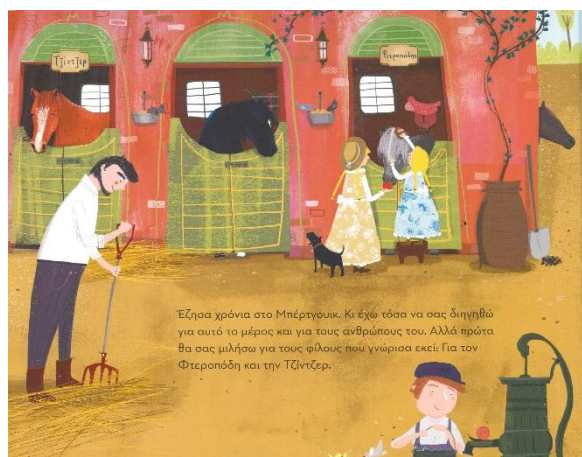
Ήδη από την πρώτη σελίδα, η οποία περιλαμβάνει την ταυτότητα του βιβλίου, ο αναγνώστης αντικρύζει τον κεντρικό ήρωα, τη Μαύρη Καλλονή, ένα πανέμορφο αρσενικό άλογο μαζί με δύο άνδρες, τον κύριο Γκρέι και τον πεταλωτή που της τοποθέτησε τα πρώτα της πέταλα. Η ίδια εικόνα βρίσκεται σε επόμενο δισέλιδο σε μεγαλύτερο μέγεθος. Οι πρώτες σελίδες μας τοποθετούν στον χώρο και τις πρώτες ημέρες της Μαύρης Καλλονής με τη μητέρα

της. Η εικόνα ακολουθεί την περιγραφή του λιβαδιού, του χωραφιού και πιο μακριά του σπιτιού του κυρίου Γκρέι και του στάβλου. Υπάρχουν ακόμη έξι πουλάρια, μεγαλύτερά του, που τρέχουν αμέριμνα όσο εκείνο με τη μητέρα του απολαμβάνουν τη σκιά των δέντρων.



Η απεικόνιση της Μαύρης Καλλονής είναι ίδια με την περιγραφή της στο αρχικό κείμενο: «το τρίχωμά μου είχε γίνει ωραίο και απαλό, μ' ένα χρώμα μαύρο λαμπερό. Είχα ένα άσπρο πόδι κι ένα όμορφο άσπρο άστρο στο μέτωπό μου» (Σίγουελ, 1991: 20). Η διαδικασία του δαμάσματος και της εκπαίδευσης παρουσιάζεται μέσα από τις ταμπέλες που εντάσσονται στην εικόνα σαν να κωδικοποιούν τη διαδικασία. Η στοργή και η ιδιαίτερη φροντίδα του κυρίου Γκρέι φαίνεται από τον τρόπο που αγκαλιάζει το άλογο, το βλέμμα και το χαμόγελό του.

Μετά την άφιξη της Μαύρης Καλλονής στο Μπέρτγουικ, η εικόνα αναπαριστά το εξωτερικό του στάβλου με τα χωρίσματα και τα κεφάλια των τριών αλόγων να βγαίνουν προς τα έξω. Χαρακτηριστικό είναι πως ως νεοφερμένο το άλογο, δεν έχει ταμπέλα με το όνομά του ακόμη πάνω από την είσοδο του χωρίσματός του. Τα άλλα δύο άλογα έχουν τα χαρακτηριστικά που τους αποδίδει και το αρχικό κείμενο. Έτσι, ο Μέριλεγκς – Φτεροπόδης είναι ένα «...μικροκαμωμένο, χοντρό, γκριζό πόνι, με πλούσια χαιτή» (ό.π.: 27), «η συμπάθεια όλων και κυρίως της δεσποινίδας Τζέσου και της δεσποινίδας Φλόρας» (ό.π.: 33,34) τις οποίες βλέπουμε να τον χαϊδεύουν και παρέα τους να έχουν το σκυλάκι τους τον Φρίσκυ.



Στην επόμενη σελίδα βλέπουμε την ταμπέλα με το όνομα «Μαύρη Καλλονή» έτοιμη να μπει στην πόρτα του χωρίσματός της. Οι Γκόρντον και ο Τζων Μάνλυ φαίνονται αγαπημένοι μεταξύ τους, ευδιάθετοι και καλοσυνάτοι. Η εικόνα στον κήπο όπου κυριαρχεί το πράσινο, με την πλούσια βλάστηση και τα λουλούδια προκαλεί ηρεμία. Στον αντίποδα η διπλανή σελίδα που περιγράφει την κακομεταχείριση του Σερ-Ολιβερ /γερο-Ολιβερ και της Τζίντζερ έχει άσπρο φόντο και τραβούν την προσοχή οι εκφράσεις των αλόγων που δεν καταλαβαίνουν τη μόδα που προστάζει κομμένες ουρές και σφιχτά γκέμια.

Στην εικόνα με την άμαξα και τη γέφυρα, στοιχεία όπως η βροχή, το σκοτάδι, τα μαύρα σύννεφα και το δάσος από το οποίο βγαίνει η άμαξα δημιουργούν ένα απόκοσμο αίσθημα. Η εικόνα κόβεται στο σημείο που είναι σπασμένη η γέφυρα αφήνοντας τον αναγνώστη να υποθέσει τι περίμενε τους ανθρώπους και το άλογο, αν το τελευταίο δε χρησιμοποιούσε το ένστικτό του και δεν σταματούσε. Αντίστοιχο αίσθημα αγωνίας δημιουργείται και στην εικόνα με αναβάτη τον Τζων, όπου πηγαίνουν να φωνάξουν το γιατρό μέσα στο χιόνι. Η εικόνα μεταφέρεται στη δεξιά πλευρά όπου πλέον η Μαύρη Καλλονή έχει επιστρέψει εξαντλημένη και τη φροντίζει ο Τζόε Γκριν. Όλα φαίνονται φυσιολογικά, ώσπου η επόμενη εικόνα ανατρέπει την εντύπωση των αναγνωστών πριν ξεκινήσουν να διαβάσουν το λεκτικό κείμενο. Εκεί η Μαύρη Καλλονή φαίνεται εξαντλημένη και άρρωστη, ο Τζων «βρέθηκε πλάι μου κι έσκυψε από πάνω μου. [...] Με σκέπασε με δύο τρία ζεστά κομμάτια ύφασμα κι έπειτα έτρεξε στο σπίτι να φέρει ζεστό νερό. Μου έφτιαξε ένα ζεστό χυλό...» (Σίγουελ, 1991: 96-97). Η ανησυχία όμως φαίνεται να έχει κυριεύσει και τον μικρό Τζόε. Η εικόνα του αντιστοιχεί στην περιγραφή του αρχικού κειμένου: «Έχει ραγίσει η καρδιά του παιδιού, δεν τρώει, δε χαμογελάει το χείλι του» (ό.π.: 100).



Στην επόμενη σελίδα μεταφερόμαστε στο Έρλσολ, όπου βλέπουμε από το παράθυρο του σπιτιού την άμαξα των κόμηδων Γ. με τη Τζίντζερ και τη Μαύρη Καλλονή να προσπαθούν να συνηθίσουν τα σφιχτά γκέμια. Οι λεπτομέρειες στα διακοσμητικά του σπιτιού που φαίνονται,

τα οποία αποτελούνται από κουνιστά αλογάκια, καρουζέλ και κορνίζες με αλόγα, ίσως αποτελούν σχόλιο της εικονογράφου για τη μόδα που υποστήριζαν οι κόμηδες σχετικά με την όψη των αλόγων, καμαρωτών, στητών με το κεφάλι ψηλά, σαν ξύλινα, άψυχα παιχνίδια. Χαρακτηριστική αντίθεση, επίσης, είναι η όψη του ζευγαριού στις φωτογραφίες, όπου παρουσιάζονται χαμογελαστοί ενώ μέσα στην άμαξα φαίνονται δύστροποι και θυμωμένοι.



Στη συνέχεια ακολουθείται η ίδια τεχνική με τις ταμπέλες όπου περιγράφεται η συμπεριφορά και τα είδη των αναβατών που γνώρισε η Μαύρη Καλλονή στον στάβλο στο Μπαθ. Το σκηνικό αλλάζει και γίνεται αστικό, καθώς η ιστορία μεταφέρεται στο Λονδίνο. Όλα τα στοιχεία των σελίδων 172 και 173 του αρχικού κειμένου (Σίγουελ, 1991), η άφιξη στο Λονδίνο, οι γκαζόλαμπες, οι οδικές αρτηρίες, οι στενοί δρόμοι και τα φτωχόσπιτα ακολουθούν την περιγραφή της συγγραφέα. Η περιπέτεια στο Λονδίνο ξεκινάει κάτω αριστερά: γνωριμία με την οικογένεια του Τζέρι και το βλέμμα ακολουθεί τον πλακόστρωτο δρόμο που περνάει στη δεξιά σελίδα.

Εκεί «έβλεπες μια σειρά άμαξες σταματημένες να περιμένουν τους επιβάτες» (ό.π.:175).

Αντίστοιχα και στην περίοδο των γιορτών, «οι δρόμοι σφίζουν από κίνηση, [...] άμαξες, λεωφορεία, κάρα [...] άλλα έφενγαν προς τη μία κατεύθυνση άλλα προς την άλλη» (ό.π.: 189).

Η εικόνα του πρωτοχρονιάτικου Λονδίνου χαρακτηρίζεται από την αντίθεση του Τζέρι και της άμαξας που γεμάτοι χιόνι αναμένουν τους πελάτες και τις σκιές των γελαστών κυρίων που αδιαφορούσαν για την έκθεση του αμαξά και του αλόγου στο τσουχτερό κρύο.



Στα επόμενα στιγμιότυπα κυριαρχεί η κίνηση του καμτσικιού στο άσπρο φόντο, όπως και το κουρασμένο σώμα της Μαύρης Καλλονής. Στις τελευταίες δύο σελίδες της ιστορίας, η εικόνα ανταποκρίνεται στην περιγραφή της Σιούελ. Το σπίτι των τριών κυριών, ο άνετος στάβλος, όπως περιγράφεται στη σελίδα 265 του αρχικού κειμένου, οι τρεις κυρίες με τη μία πιο χαρωπή από τις άλλες, τη δεσποινίδα Έλεν. Με παρόμοιο τρόπο γίνεται και η αποτύπωση του Τζόε: «*ήταν μεγάλος άντρας πια, με μαύρες φαβορίτες*» «*ακούμπησα το μουσούδι μου επάνω του και προσπάθησα να του πω ότι είμαστε φίλοι. Ποτέ μου δεν ξανάδα τόσο ευτυχισμένο άνθρωπο*» (Σίγουελ, 1991: 265). Τέλος, η τελευταία εικόνα με τον επίλογο του διασκευαστή δεν δείχνει το πρόσωπο της συγγραφέα, όμως από τα διάφορα στοιχεία της εικόνας, όπως η καρέκλα, το φτερό με το μελάνι αλλά και το χτένισμα της γυναίκας, καταλαβαίνουμε ότι το βιβλίο γράφτηκε πολύ παλιά. Ίσως ο λόγος που δεν παρατίθεται εικόνα στο βιογραφικό σημείωμα της Σίγουελ να είναι η γενίκευση της έννοιας του συγγραφέα όπως την περιγράφει ο διασκευαστής και η σύνδεση με οποιοδήποτε πρόσωπο κάνει αυτό: «*να βρίσκεις κάποιον που η φωνή του δεν μπορεί να ακουστεί, να παίρνεις το μολύβι σου και να γίνεσαι εσύ η φωνή του*» (Σιούελ, 2020).



2.2.4. Η γλώσσα του κειμένου

Το κείμενο της διασκευής ακολουθεί το ύφος του αρχικού κειμένου και χρησιμοποιεί σε πολλά σημεία όμοιες εκφράσεις. Το λεκτικό κείμενο που έχει επεξεργαστεί ο Παπαθεοδούλου είναι γραμμένο με απλό τρόπο, χωρίς μακροπερίοδο λόγο και δύσκολο λεξιλόγιο. Όπως και το αρχικό κείμενο, η γλώσσα της διασκευής έχει πολλά στοιχεία προφορικής αφήγησης και προσεγγίζει καλύτερα τους μικρούς αναγνώστες. Ο ανιμισμός που χρησιμοποιεί η Σιούελ είναι στοιχείο που δεν προκαλεί προβληματισμό στα μικρά παιδιά, καθώς έχουν συνηθίσει να ακούν μύθους και παραμύθια με ήρωες ζώα που μιλάνε. Σε πολλά σημεία χρησιμοποιείται διάλογος ή μεταφέρονται σε ευθύ λόγο τα λόγια κάποιου χαρακτήρα, ζώου ή ανθρώπου.

Επιπλέον, όπως έχει αναφερθεί, στη διασκευή οι ήρωες δεν χρησιμοποιούν σκληρές εκφράσεις ή χαρακτηρισμούς για τους ανθρώπους όπως, για παράδειγμα, κάνει συχνά στο αρχικό κείμενο η Τζίντζερ. Η αφήγηση γίνεται σε πρώτο ενικό πρόσωπο και αφηγητής είναι και στα δύο βιβλία η Μαύρη Καλλονή. Στη διασκευή ο συγγραφέας ξεκινά με μια σύντομη εισαγωγή, στην οποία απευθύνεται στους αναγνώστες προκειμένου να τους συστήσει το θέμα της ιστορίας, ενώ στον επίλογο χρησιμοποιεί στοιχεία από το εισαγωγικό σημείωμα του αρχικού κειμένου ώστε να εξηγήσει τον αντίκτυπο του συγκεκριμένου βιβλίου. Στο τέλος φαίνεται ότι προτρέπει τους μικρούς αναγνώστες να γίνονται πάντα οι φωνές αυτών που δεν έχουν φωνή και να αφηγούνται την ιστορία τους.

Δεν υπάρχουν χρονικοί δείκτες που να τοποθετούν σε συγκεκριμένη χρονολογία την ιστορία, όμως από τα κτίρια, τα μέσα μεταφοράς, τα αντικείμενα, τα διακοσμητικά και τα ρούχα, οι αναγνώστες μπορούν να αντιληφθούν ότι η ιστορία εξελίσσεται αρκετά χρόνια πριν. Δείκτες σχετικά με τη διάρκεια ή το πέρας του χρόνου υπάρχουν διάσπαρτοι στο κείμενο:

«Μεγάλωσα, όμως. Έγινα τεσσάρων»

«Έζησα χρόνια στο Μπέρτγουικ»

«Για ώρες δεν μπορούσαμε να κουνηθούμε...»

«Ένα χριστουγεννιάτικο βράδυ...»

«...ονειρεύομαι πως είμαι ακόμη νέος...» (Σιούελ, 2020)

Κάποια από τα ονόματα διαφοροποιούνται από το αρχικό κείμενο, κυρίως ως προς την ορθογραφία. Το όνομα του κεντρικού χαρακτήρα παραμένει ίδιο, όμως δεν προσδιορίζεται αν πρόκειται για θηλυκό ή αρσενικό άλογο, όπως γίνεται στο κείμενο της Σιούελ. Η Μαύρη Καλλονή στη διασκευή δεν αλλάζει όνομα, όπως έγινε από τον Τζέρυ που της έδωσε το όνομα Τζακ. Η Τζίντζερ έχει διατηρήσει το όνομά της ενώ ο Μέριλεγκς του αρχικού κειμένου, στη διασκευή ονομάζεται Φτεροπόδης. Από τα υπόλοιπα άλογα της ιστορίας που αναφέρονται είναι ο Σερ-Όλιβερ, ο οποίος στη διασκευή λέγεται γερο-Όλιβερ. Τα ονόματα των ανθρώπων της ιστορίας έχουν διατηρηθεί ίδια, όμως απλουστεύεται η ορθογραφία τους. Ο Τζων Μάνλυ γράφεται Τζον Μάνλι, ο Τζόε Γκριν αναφέρεται ως Τζο, και ο Τζέρυ με την οικογένειά του διατηρούν τα ονόματά τους, τα οποία αντί του -υ- γράφονται με -ι-: Τζέρι, Πόλι, Ντόλι και Χάρι. Παραλείπονται ονόματα χαρακτήρων, ζώων και ανθρώπων που δεν απασχολούν παρά ελάχιστα τη δράση, όπως τα δύο άλογα εργασίας, ο Ρόρυ και η Πέγκυ, ο «Λοχαγός», το άλογο που πήγε στον Κριμαϊκό Πόλεμο, αλλά και ο κλέφτης ιπποκόμος Φίλτσερ και ο απατεώνας ιπποκόμος Άλφρεντ Σμερκ.

Στα σημεία όπου υπάρχει διαφοροποίηση των κειμένων, αυτή οφείλεται κυρίως στην αλλαγή είδους, με την προσθήκη της εικονογράφησης. Οι εικόνες αντλούν πολλές πληροφορίες

από τις περιγραφές της συγγραφέα, συνεπώς τα αντίστοιχα αποσπάσματα παραλείπονται. Το κείμενο συνυπάρχει με την εικόνα. Τόσο ο διασκευαστής όσο και η εικονογράφος διατηρούν την κεντρική ιδέα της συγγραφέα. Παρότι το σημερινό πλαίσιο στο οποίο γράφτηκε και εικονογραφήθηκε η διασκευή δεν είναι το ίδιο με τη βικτωριανή Αγγλία του τέλους του 19^{ου} αιώνα και η χρήση των αλόγων δεν είναι πλέον τόσο εκτεταμένη, το κείμενο θεωρείται επίκαιρο με πολλά ιδεολογικά στοιχεία.

Προβάλλονται οι ιδέες της αρμονικής συνύπαρξης ζώων και ανθρώπων, της αξίας του κάθε πλάσματος και της ανάγκης για φροντίδα των αδύναμων. Πρόκειται για ιδέες που απασχολούν τα παιδιά και με ένα τέτοιο κείμενο μπορούν να προβληματιστούν ώστε στο μέλλον να αποφύγουν κακοποιητικές συμπεριφορές προς τα ζώα ή να αναλάβουν δράση για την προστασία τους. Μπορεί τα άλογα να μην είναι μέρος της καθημερινότητάς μας, όμως ο σεβασμός προς τα ζώα δεν διαφοροποιείται. Επιπρόσθετα, αν και ο Παπαθεοδούλου δεν συμπεριέλαβε στο κείμενο πολλά κεφάλαια με σκληρές περιγραφές, ο προσωπικός τόνος και οι εναλλαγές στα διάφορα σπίτια όπου έζησε η Μαύρη Καλλονή δημιουργούν ποικιλία συναισθημάτων στους αναγνώστες, ανάλογα με τη μεταχείριση που τύγγανε το ζώο.

Ο Παπαθεοδούλου ακολουθεί την αισιόδοξη κατάληξη του έργου της Σιούελ, αφήνοντας να εννοηθεί πως είναι στο χέρι μας να βελτιωθεί ακόμη περισσότερο η κατάσταση της κακοποίησης των ζώων και σήμερα. Εφόσον ένα τέτοιο βιβλίο ήταν τόσο επιδραστικό στην εποχή του, γιατί και σήμερα να μη δίνουμε φωνή σε αυτούς που τη χρειάζονται υποστηρίζοντας τα δικαιώματά τους; Μέσα από αυτόν τον «λαβύρινθο» με τις συνεχείς διασταυρώσεις, όπως φαίνεται στην πρώτη και τελευταία ταπετσαρία, η επιθυμία της Μαύρης Καλλονής ήταν εν τέλει η γαλήνη και η ελευθερία, «*στους κήπους του Μπέρτγουικ παρέα με τους φίλους μου, κάτω απ' τις μηλιές*» (Σιούελ, 2020). Η διασκευή του Παπαθεοδούλου υπενθυμίζει αυτή την ανάγκη και προσκαλεί τους μικρούς αναγνώστες να την κυνηγήσουν.

Κεφάλαιο 3: Το νησί των θησαυρών

3.1. Στήβενσον, Ρ. Λ. (2000). *Το νησί των θησαυρών*. (Μ. Λυμπεράκη, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτης.

3.1.1. Ο συγγραφέας

Ο Ρόμπερτ Λούις Στίβενσον γεννήθηκε το 1850 στο Εδιμβούργο. Ο πατέρας του ήταν μηχανικός φάρων και αρκετά συχνά έπαιρνε τον γιο του στις ακτές της Σκωτίας, όπου επιθεωρούσε φάρους και λιμάνια. Ο Στίβενσον μεγάλωσε ακούγοντας τις ιστορίες και τις λαϊκές παραδόσεις της Σκωτίας «για νεράιδες και ξωτικά» (Στήβενσον, 2000: 302) ζώντας έναν δικό του κόσμο με τη φαντασία του. Παρότι ξεκίνησε να σπουδάζει μηχανικός, διέκοψε τη φοίτησή του για να συνεχίσει με τη νομική. Όμως δεν άσκησε ποτέ το επάγγελμα του δικηγόρου. Ταξίδευε πολύ συχνά και κατέγραφε ταξιδιωτικές εμπειρίες. Το 1879 ταξιδεύει στην Αμερική, όπου παντρεύεται την ζωγράφο Φάνυ Όσμπορν. Εκεί απασχολήθηκε ως δημοσιογράφος και λόγω οικονομικών δυσκολιών επέστρεψε στη Σκωτία με τη σύζυγό του. Εκεί έγραψε βιβλία για τα ταξίδια του αλλά και όλα του τα σημαντικά έργα, όπως *Το νησί των θησαυρών* (1883), *Ο δρ. Τζέκνλ και ο κύριος Χάιντ* (1889) και *Το μαύρο βέλος* (1888). Πέθανε, ταλαιπωρημένος χρόνια από φυματίωση στα νησιά Σαμόα, σε ηλικία σαράντα τεσσάρων χρονών, το 1894.

3.1.2. Η υπόθεση

Ο Τζιμ Χόκινς, ένα νεαρό αγόρι, ζει μαζί με τους γονείς του στο πανδοχείο τους, «Ο ναύαρχος Μπένμποου». Μία μέρα φτάνει στο πανδοχείο ένας γέρος ναυτικός, ο οποίος εγκαθίσταται και καταπονημένος από τις κακουχίες και τις καταχρήσεις, αδύναμος μετά από μια λιποθυμία, εξομολογείται στον Τζιμ την ύπαρξη ενός χάρτη που οδηγεί στο νησί ενός κρυμμένου θησαυρού. Τον γέρο ναυτικό αναζητούν οι πρώην σύντροφοί του, πειρατές και μαζί με αυτόν και τον χάρτη.

Ο Τζιμ αποσπά τον χάρτη του «Καπετάνιου» και με τη βοήθεια του γιατρού Λάιβεζυ και του πυργοδεσπότη Τριλόνη ξεφεύγει από τους πειρατές που λεηλατούν το πανδοχείο και ξεκινά το ταξίδι προς το νησί των θησαυρών. Τα σχέδια του γιατρού και του πυργοδεσπότη ανατρέπεται μια ομάδα πειρατών υπό τον Τζων Σίλβερ, οι οποίοι οργανώνουν ανταρσία στο καράβι, την Ισπανιόλα. Μόλις το πλήρωμα φτάσει στο νησί, γίνονται φανερές οι προθέσεις των δύο αντίπαλων πλευρών. Με μία σειρά σκηνών καταδίωξης και διαρκή αλλαγή ισορροπιών, τους

φίλους του Τζιμ βοηθά ο μοναδικός «κάτοικος» του νησιού, ο Μπεν Γκουν, ο οποίος έχει βρει τον θησαυρό και τον έχει κρύψει στη σπηλιά του.

Ο Τζιμ στην προσπάθειά του να βοηθήσει τους φίλους του, απομακρύνεται από αυτούς και καταλήγει στην Ισπανιόλα, παίρνοντας την απόφαση να την κρύψει από τους κουρσάρους. Δυστυχώς όμως, με την επιστροφή του στο φρούριο, πέφτει στα χέρια των στασιαστών, όπου ο Τζων Σίλβερ τον παίρνει με το μέρος του και υπό την προστασία του. Ο Τζιμ δεν καταλαβαίνει πώς βρέθηκε ο χάρτης στα χέρια του Σίλβερ, όμως σε μια σύντομη συνομιλία του με τον γιατρό συνειδητοποιεί πως η κατάσταση είναι υπό έλεγχο και σύντομα όλα θα τελείωναν. Όπως και έγινε, διότι οι κουρσάροι αναζητούσαν τον θησαυρό, όμως βρήκαν μόνο έναν άδειο σκαμμένο λάκκο.

Ο πυργοδεσπότης, ο γιατρός, ο Μπεν Γκουν, μαζί με τον Τζιμ και τον Τζων Σίλβερ μεταφέρουν όλο τον θησαυρό στην Ισπανιόλα και σαλπάρουν αφήνοντας τους κουρσάρους στο νησί με τρόφιμα, προμήθειες και εργαλεία. Προς το τέλος του ταξιδιού, ο Τζων Σίλβερ το σκάει με ένα σακί λίρες και οι υπόλοιποι σύντροφοι φτάνουν στο λιμάνι του Μπρίστολ, μοιράζοντας όπως είχαν ορίσει τον θησαυρό.

3.1.3. Στοιχεία της αφήγησης

Το βιβλίο χωρίζεται σε έξι μέρη και στο τέλος υπάρχει ο επίλογος της αφήγησης. Υπάρχουν 33 κεφάλαια τα οποία δεν κατανέμονται ισόποσα στα μέρη του βιβλίου αλλά με βάση τις σκηνές που αφηγούνται. Το κάθε μέρος έχει δικό του τίτλο που αφορά είτε ένα κεντρικό πρόσωπο για την εξέλιξη της πλοκής είτε ένα σημείο του σκηνικού αντίστοιχα καθοριστικού. Τα κεφάλαια αριθμούνται με το ελληνικό αριθμητικό σύστημα. Η αφήγηση των γεγονότων είναι γραμμική και ο αναγνώστης μπορεί να παρακολουθήσει με ευκολία τα επεισόδια που εκτυλίσσονται. Οι χαρακτήρες εισάγονται σταδιακά, ακολουθώντας τη ροή της ιστορίας και με τον τρόπο που διάφορα πρόσωπα αποχωρούν από την πλοκή, αναδεικνύονται τελικά τα κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας. Η ιστορία έχει αίσιο τέλος και στον επίλογο του βιβλίου, αν και η αφήγηση επιταχύνεται και περιλαμβάνει πολλά γεγονότα, ο αφηγητής αναφέρεται στην κατάληξη όλων των χαρακτήρων και όχι μόνο στη δική του εξέλιξη. Μετά τις απίστευτες περιπέτειες που έζησε, ο Τζιμ στον επίλογο φαίνεται να έχει ωριμάσει και χωρίς δεύτερη σκέψη παραδέχεται ότι «ποτέ μου δε θα ξανάρχιζα παρόμοιο ταξίδι» (Στήβενσον, 2000: 300). Αντιθέτως, δέχεται την προσφορά του πυργοδεσπότη και του γιατρού να τον μορφώσουν και κλείνει το βιβλίο με τη φράση: «Δεν έχω, λοιπόν, άλλο καλύτερο να κάνω παρά ν' αφήσω να με οδηγήσουν στη ζωή οι δύο αυτοί εξαίρετοι άνθρωποι» (ό.π.: 301).

Την ιστορία αφηγείται κυρίως ο κεντρικός ήρωας, Τζιμ Χόκινς. Ο αφηγητής είναι ομοδιηγητικός, συμμετέχει στην ιστορία και με περιορισμένη σκοπιά, αφηγείται όσα θα μπορούσε ο ίδιος να γνωρίζει. Υπάρχει μεγάλος βαθμός υποκειμενικότητας. Ωστόσο, επειδή ο ίδιος μαρτυρά ότι ο χρόνος αφήγησης από τον χρόνο της ιστορίας έχουν απόσταση, σε διάφορα κεφάλαια η εστίαση μεταβάλλεται. Επομένως, θα μπορούσε κανείς να διαχωρίσει τον ενήλικα Τζιμ Χόκινς και τον έφηβο Τζιμ Χόκινς ως διαφορετικούς αφηγητές (Riach, 1996: 188-189). Επιπλέον, υπάρχουν ολόκληρα κεφάλαια στα οποία ο γιατρός Λάιβεζυ αφηγείται ορισμένα γεγονότα, που συνέβαιναν ταυτόχρονα με τα όσα βίωνε ο Τζιμ. Έτσι η εστίαση στο βιβλίο, παρότι εσωτερική, είναι μεταβλητή. Παρουσιάζονται ταυτόχρονα γεγονότα από τους ήρωες που τα έζησαν. Αυτή η αλλαγή του αφηγητή συνέβη λόγω του σημείου της ιστορίας στο οποίο ο Τζιμ Χόκινς αποφασίζει να κατέβει από το πλοίο και να βρεθεί στο νησί. Ο Στήβενσον έπρεπε να βρει έναν τρόπο να παρουσιάσει τι γίνεται στα άλλα μέλη του πληρώματος, τα οποία αναγκάζονται να εγκαταλείψουν το καράβι για λόγους ασφαλείας. «Έλυσε, έτσι το πρόβλημα της ταυτόχρονης δράσης, εισάγοντας τον δεύτερο αφηγητή» (Hardesty, Whaley Hardesty & Mann, 1986: 1). Έτσι, στο τέταρτο μέρος, στα κεφάλαια ΙΣΤ, ΙΖ και ΙΗ ο αφηγητής είναι ο γιατρός Λάιβεζυ, ο οποίος επίσης με περιορισμένη σκοπιά αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο τα γεγονότα, αγνοώντας την τύχη του Τζιμ.

Παρότι μια τέτοια αλλαγή δεν είναι συνήθης στα κείμενα της εποχής, θεωρείται ότι ο Στήβενσον μετέθεσε την αφήγηση στον γιατρό για τρεις λόγους. Πρώτον, το κείμενο της ιστορίας, όπως το συνθέτει ο Τζιμ χρόνια μετά, χρειάζεται μια έγκυρη αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο για τον τρόπο που εγκατέλειψαν το καράβι και έφτασαν στο φρούριο τα υπόλοιπα μέλη του πληρώματος. Δεν θα είχαν την ίδια εγκυρότητα αν τα αφηγούνταν ο ίδιος με βάση όσα είχε ακούσει. Δεύτερον, η παρεμβολή αυτών των τριών κεφαλαίων, εξηγεί καλύτερα την αλλαγή του χαρακτήρα του Τζιμ στα τελευταία κεφάλαια του βιβλίου. Στην αρχή είναι απλώς ένα αγόρι που παρακολουθεί τα γεγονότα χωρίς να ενισχύει ιδιαίτερα την εξέλιξη της πλοκής, ενώ στα τελευταία κεφάλαια, έχοντας αναλάβει την ευθύνη των πράξεών του, προκαλεί τη δική του τύχη και προωθεί την εξέλιξη των γεγονότων. Τρίτον, σύμφωνα με τους Hardesty, Whaley Hardesty και Mann (1986: 5), η αλλαγή των αφηγητών διευκόλυνε τον Στήβενσον, ο οποίος άρρωστος και μετακινούμενος από τη Σκωτία στην Ελβετία, προτίμησε να αποφύγει «την κόπωση της αφήγησης σε μια σωστή αγορίστικη φωνή». Ο λόγος που επελέγη ο γιατρός ως δεύτερος αφηγητής αντί κάποιου άλλου ενήλικα της ιστορίας, είναι η εις άτοπον απαγωγή αλλά και ο ίδιος ο χαρακτήρας του. Από τη μία, ο καπετάνιος Σμόλεττ θα αφηγούνταν πολύ απλά και στείρα τα γεγονότα, ενώ ο πυργοδεσπότης Τριλόβυ θα ήταν αρκετά υπερβολικός και παρορμητικός, χάνοντας οποιαδήποτε αξιοπιστία ως αφηγητής. Τέλος, τα υπόλοιπα μέλη του

πληρώματος αφενός δεν ήταν ενήμερα για όλες τις αποφάσεις αλλά ούτε και για τα κίνητρα των βασικών χαρακτήρων. Έτσι, ο γιατρός, ο οποίος καθιερώνεται στην ιστορία ως η φωνή της λογικής, αποδεικνύεται ο πιο ικανός να αφηγηθεί τα γεγονότα αλλά και να εντοπίσει τις πιθανότητες που υπήρχαν για την πετυχημένη έκβαση τους.

«Καπετάνιε, είπα τότε, ο Τριλόινι είναι ο καλύτερος σκοπευτής μας. Καλά θα κάνετε λοιπόν να του δώσετε το όπλο σας, μια που το δικό του είναι βρεγμένο» (Στήβενσον, 2000: 165)

«Να κατεβάσω τη σημαία μου! φώναζε ο καπετάνιος. Όχι, κύριε, αυτό δε θα γίνει ποτέ.

Και μόλις έκανε αυτή τη δήλωση, συμφωνήσαμε όλοι.

Γιατί η σημαία μας δεν ήταν μονάχα σύμβολο καθήκοντος και τιμής. Μας χρησίμευε ακόμα για να δείχνουμε στους στασιαστές πως δε νοιαζόμαστε για το βομβαρδισμό τους» (ό.π.: 169)

«Υπάρχει μια μοίρα σ' όλα αυτά, είπε τέλος. Σε κάθε βήμα, εσύ μας σώζεις τη ζωή. Λοιπόν, δεν μπορούμε να μη σώσουμε και τη δικιά σου» (ό.π.: 268)

Η γλώσσα της αφήγησης είναι ανάλογη των αφηγητών της. Το κείμενο με την αφήγηση του Τζιμ είναι πιο απλά γραμμένο και χρησιμοποιεί λέξεις και φράσεις καθημερινές, όπως «σβελλάδα», «του κακοφάνηκε», «λιγοθυμιά» ενώ η αφήγηση του γιατρού είναι πιο περίπλοκη και χρησιμοποιεί πιο δύσκολο λεξιλόγιο: «πολιορκητές» «θ' αναπαυτείς αιώνια», «σύμβολο καθήκοντος και τιμής». Σε όλο το βιβλίο υπάρχουν έντονοι διάλογοι ανάμεσα στους ήρωες, από τα λεγόμενα των οποίων γίνονται σαφείς οι προθέσεις τους. Δεν υπάρχουν εκτενείς περιγραφές, αλλά οι εικόνες συντίθενται στο μυαλό των αναγνωστών με βάση τα λεγόμενα των ηρώων ή τις κινήσεις τους. Έτσι, δεν υπάρχουν σημεία όπου καθυστερεί η εξέλιξη της ιστορίας.

Σχετικά με τον χρόνο της ιστορίας, ο ίδιος ο αφηγητής στις πρώτες κιόλας γραμμές μας αναφέρει: «παίρνω την πένα μου, το σωτήριο έτος 1782, και ξαναγυρίζω στα χρόνια που ο πατέρας μου είχε το πανδοχείο «Ο Ναύαρχος Μπένμποου»» (Στήβενσον, 2000: 9). Ωστόσο, μάλλον πρόκειται για ένα φανταστικό έτος γραφής, που αντιστοιχεί στον -επίσης φανταστικό- κόσμο του ενήλικου Τζιμ Χόκινς. Το ίδιο ασαφές είναι και ο χρόνος εξέλιξης των γεγονότων. Μεταφερόμαστε «πίσω» σε έναν χρόνο που ο Τζιμ θυμάται «σαν χτες» (ό.π.: 9). Υπάρχουν πολλοί χρονικοί δείκτες που βοηθούν στη σύνδεση των γεγονότων και της διάρκειάς τους, άλλοτε σαφέστεροι άλλοτε πιο ασαφείς:

«δεν πέρασε πολύς καιρός...»,

«ο χειμώνας εκείνη τη χρονιά...» (Στήβενσον, 2000: 19)

«ένα πρωί του Γενάρη»,

«πέρασε μία ώρα» (ό.π.: 191),

«ο ήλιος δεν είχε ακόμα φανεί στον ορίζοντα» (ό.π.: 261),

«την άλλη μέρα το πρωί, νωρίς νωρίς...» (ό.π.: 294).

Τέλος, όσον αφορά τη διάρκεια των γεγονότων, αυτή ποικίλει ανάλογα με τη σημασία που τους δίνει ο συγγραφέας και ο αφηγητής. Για παράδειγμα, στην προετοιμασία του ταξιδιού αφιερώνεται μεγαλύτερη περιγραφή από το ίδιο το ταξίδι, όπου οι αναγνώστες διαβάζουν τα πιο σημαντικά στοιχεία της πορείας. «Υπάρχει πολύ μικρή αίσθηση ενός μεγάλου ταξιδιού στη θάλασσα, καθώς αναφέρονται μόνο συγκεκριμένα περιστατικά πάνω στο καράβι», ενώ δεν δίνεται κανένα στοιχείο για τη διάρκειά του (Riach, 1996: 183). Το ίδιο συμβαίνει και με άλλα στοιχεία, όπως η σκηνή όπου ο Τζιμ παίρνει τον έλεγχο της Ισπανιόλας, η σύγκρουση με τον κο Χεντς και η επικράτησή του, στην αφήγηση διαρκούν αρκετά και εντείνουν την αγωνία για την τύχη του κεντρικού ήρωα. Όμως, ο Επίλογος της ιστορίας εξιστορεί πολλά γεγονότα και καλύπτει μεγάλο χρονικό διάστημα, καθώς αναφέρεται στη μεταφορά του θησαυρού στην Ισπανιόλα, στην τύχη των στασιαστών στο νησί, στο ταξίδι της επιστροφής με ιδιαίτερη αναφορά στη στάση που έκαναν σε ένα λιμάνι της Δυτικής Αμερικής και στο τέλος της ιστορίας για όλους τους ήρωες.

Το νησί που αναζητά το πλήρωμα της Ισπανιόλας είναι κατεξοχήν τόπος φανταστικός, ένας κόσμος όπου τα πουλιά μιλούν και όλα μπορούν να συμβούν. Στα σκηνικά που εκτυλίσσεται η ιστορία, παρατηρείται μια συνύπαρξη ρεαλισμού και φαντασίας. Από τη μία ο κόσμος του Τζιμ, του γιατρού και του πυργοδεσπότη είναι κοινωνικά αξιосέβαστος και περιγράφεται με στοιχεία της καθημερινότητας, κτίρια, αντικείμενα, πόλεις και εμπορικά λιμάνια, όπως το Μπρίστολ. Από την άλλη ο κόσμος της φαντασίας, που συνδέεται πιο άμεσα με τους πειρατές, πιο περιπετειώδης αλλά και άθλιος, ταυτίζεται με το νησί για το οποίο δεν αντλούμε πολλές λεπτομέρειες, παρά αδρές περιγραφές των σημείων του φρούριου, των ακτών και της βλάστησης. Αυτά τα δύο σκηνικά γεφυρώνονται με το καράβι, στο οποίο οι ήρωες τοποθετούνται ανάλογα με τα στρατόπεδα που θα ταχθούν στη συνέχεια. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο ήρωας επιστρέφει στον τόπο από όπου ξεκίνησε η περιπέτειά του, όμως πιο ώριμος, πιο σίγουρος για τον εαυτό του, αλλαγμένος συνολικά.

3.1.4. Χαρακτήρες

Στην ιστορία εμπλέκονται πολλοί χαρακτήρες, κεντρικοί και δευτερεύοντες. Ο κεντρικός ήρωας που αφηγείται και την ιστορία είναι ο Τζιμ Χόκινς, ένα αγόρι στην εφηβεία που ζει με

τους γονείς του στο οικογενειακό πανδοχείο. Κεντρικό ρόλο στην ιστορία διαδραματίζει και ο Τζον Σίλβερ, ο πειρατής που οργάνωσε την ανταρσία στο καράβι. Αυτά τα δύο πρόσωπα αποτελούν το κεντρικό δίδυμο του βιβλίου, ενώ οι υπόλοιποι χαρακτήρες εντάσσονται σε έναν δεύτερο κύκλο. Οι αξιοσέβαστοι πολίτες, με τους οποίους συναναστρέφεται ο Τζιμ, είναι ο γιατρός Λάιβεζυ και ο πυργοδεσπότης Τριλόλυ. Είναι αυτοί οι οποίοι αποφασίζουν να αναζητήσουν τον θησαυρό και να οργανώσουν το ταξίδι στο νησί του χάρτη που τους εμπιστεύεται ο Τζιμ. Στον ίδιο κύκλο εντάσσεται ο καπετάνιος Σμόλετ, το πλήρωμά του και ο κάτοικος του νησιού, πρώην πειρατής, Μπεν Γκουν. Τέλος, οι χαρακτήρες της μητέρας του Τζιμ, ο Καπετάνιος Μπίλυ Μπόουνς, ο Μαυρόσκυλος και ο Τυφλός Πιου είναι πρόσωπα που αναφέρονται στην αρχή του κειμένου και καθορίζουν με την παρουσία τους την αρχή της περιπέτειας, ενώ στη συνέχεια του βιβλίου παύουν να δρουν.

Οι χαρακτήρες του κειμένου «έχουν αυτή την αξέχαστη, ντικενσιανή ποιότητα, είναι ίσως λίγο πιο υπερβολικοί από την κανονική ζωή, αλλά αυθεντικοί και συναισθηματικά περίπλοκοι» (Carver, 2021: 9). Οι γκροτέσκοι αυτοί χαρακτήρες των πειρατών φαίνεται να προκύπτουν από την αγάπη του Στήβενσον για τις λαϊκές ιστορίες. Η πλειοψηφία του παλιού πληρώματος του Καπετάνιου Φλιντ είναι μεσήλικες και άσχημοι, αλκοολικοί, βρώμικοι, βίαιοι και ανόητοι και το κυριότερο, σχεδόν σε όλους λείπουν κομμάτια. Ο Μαυρόσκυλος έχασε μισό χέρι, ο Πιου τα μάτια του, ο Σίλβερ το πόδι του... Άλλοι είναι φρικτά σημαδεμένοι, όπως ο Μπίλυ Μπόουνς με τατουάζ, ταλαιπωρημένοι από τις καιρικές συνθήκες και το υπερβολικό ρούμι. Ακόμη και ο Καπετάνιος Φλιντ έχει ισχυρή παρουσία στο κείμενο, αν και νεκρός εδώ και καιρό, αφού η μνήμη του στοιχειώνει το πλήρωμα μέχρι και το τέλος της ιστορίας (ό.π.).

Ο Στήβενσον επιλέγει για κεντρικό ήρωα μιας περιπετειώδους πειρατικής ιστορίας έναν έφηβο. Δεν πρόκειται για μια φιγούρα που έμοιαζε στους αναγνώστες που απευθυνόταν ο συγγραφέας. Ήταν ένα παιδί που εργαζόταν σε πανδοχείο, φτωχό αλλά τίμιο. Σε όλες του τις πράξεις, ο Τζιμ ακολουθεί το ένστικτό του, την καρδιά του και δεν εξαρτάται από τα κίνητρα ή συλλογικές ενέργειες με γνώμονα το καθήκον στην οικογένεια ή την πατρίδα του. Ο Noimann (2012: 57) αναφέρει τον χαρακτηρισμό του βιβλίου από τον Sir Arthur Conan Doyle ως την αρχή του «μοντέρνου αρσενικού μυθιστορήματος» καθώς δεν περιορίζει τις περιπέτειες ενός άνδρα ούτε καταλήγει με τον γάμο του ήρωα. Φυσικά, όμως, έχει αίσιο τέλος, διότι οι άνδρες επιστρέφουν στο σπίτι ασφαλείς και με οικονομικά κέρδη. Στην αρχή του μυθιστορήματος, ο Τζιμ Χόκινς είναι ένα μέσο έφηβο αγόρι, περίεργο, πρόθυμο για περιπέτειες αλλά εμφανώς δειλό που φοβάται τον Μπίλυ Μπόουνς. Η πρώτη σημαντική πρωτοβουλία που παίρνει ο ίδιος είναι η στιγμή που ο Μπόουνς λαμβάνει το «μαύρο σημάδι» και πέφτει νεκρός. Εκεί, ξεκινά να εμφανίζει στοιχεία ηρωισμού, καθώς σχολιάζει τη δειλία των κοντοχωριανών του να βοηθήσουν

στην άμυνα του πανδοχείου ενόψει της επιδρομής των πειρατών. Από εκεί και έπειτα, ο Τζιμ διαμορφώνει έναν χαρακτήρα ατρόμητο, ή για πολλούς απερίσκεπτο, κάτι που και ο ίδιος παραδέχεται εκ των υστέρων.

«Μου κατέβηκε, λοιπόν, η ιδέα να πάω κι εγώ στο νησί. Το σκέφτηκα και το ‘βαλα σ’ ενέργεια [...]

Άρχισα να καταλαβαίνω την απρονοησία και την κουταμάρα μου» (Στήβενσον, 2000: 129-130).

Αν και φαίνεται ότι ο ίδιος έχει μεγαλώσει σε ένα περιβάλλον ήρεμο και με βάση τους κοινωνικούς κανόνες, κατά την περιπέτεια στο νησί φαίνεται να τους απορρίπτει και να τολμάει να υλοποιήσει τις παρορμήσεις του. *«Μεταξύ μας, ήμουν ενθουσιασμένος από τον εαυτό μου και το νέο μου αξίωμα»* (ό.π.: 222). Στο τέλος, όμως, η ιστορία κλείνει τον κύκλο της και ο Τζιμ, μετά από αυτό το ταξίδι ενηλικίωσης επιλέγει να αξιοποιήσει την προσφορά των έντιμων ανδρών, του γιατρού και του πυργοδεσπότη και να μορφωθεί προκειμένου να γίνει γιατρός.

Ο άλλος κεντρικός χαρακτήρας της ιστορίας είναι ο Τζον Σίλβερ. Σύμφωνα με τον Noimann (2012: 59) «ο Τζον Σίλβερ, συνεργός και πατρικό υποκατάστατο για τον Τζιμ, είναι ο τέλειος αντιζέντλεμαν». Ο ίδιος αν και έμπειρος και αδίστακτος πειρατής, συμπεριφέρεται καλά στον Τζιμ ήδη από την προετοιμασία του ταξιδιού. Δεν εξηγείται παραπάνω η συμπάθεια που έτρεφε για τον νεαρό, όμως είναι ένα καθοριστικό στοιχείο για την τύχη και των δύο. Ο Σίλβερ αποτελεί το αρχέτυπο στο οποίο βασίζεται η εικόνα του γνήσιου πειρατή: παράνομος, ακρωτηριασμένος, ηθικά αμφισβητήσιμος αλλά άτομο που χαίρει σεβασμού από όλους. Για διάφορους μελετητές, ο Στήβενσον είναι σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνος για την καθιέρωση του πειρατή στη λαϊκή φαντασία ως έναν καλό/κακό ήρωα: επικίνδυνο αλλά ρομαντικό, συναρπαστικό αλλά απωθητικό. (Riach, 1996: 186-187. Noimann, 2012: 59). Ο χαρακτήρας του έρχεται σε σύγκρουση με τους φίλους του Τζιμ, δημιουργώντας ένταση ως προς τους εναλλακτικούς ορισμούς του ανδρισμού και του ηρωισμού.

Όσον αφορά τον χαρακτήρα του γιατρού Λάιβερζυ, αυτός παρουσιάζεται ως η φωνή της λογικής, εξασκεί ένα πολύ σημαντικό επάγγελμα και αυτό του προσδίδει κύρος. Καθώς στις περισσότερες σκηνές συνυπάρχει με τον πυργοδεσπότη Τριλόνυ, η αντίθεσή τους φαίνεται υπερβολική και κωμική. Ο γιατρός είναι άνθρωπος προνοητικός, ψύχραιμος, ορθολογιστής και ειδικά στα κεφάλαια που αφηγείται ο ίδιος χρησιμοποιεί αιχμηρή γλώσσα και ισχυρές απόψεις. Πρόκειται για έναν χαρακτήρα τελειοποιημένο, με πολλές ισορροπίες και όχι τόσες αντιφάσεις. Η παρουσία του Τριλόνυ, μάλλον συμπληρώνει τον χαρακτήρα του γιατρού. Ο ίδιος παρουσιάζεται ως ένας πομπώδης, αναποτελεσματικός, αλλά ταυτόχρονα ευχάριστος μεγαλομανής πλοίαρχος. Φαίνεται πως πρόκειται για ένα μυθοπλαστικό στερεότυπο του

δεκάτου ογδόου και δεκάτου ενάτου αιώνα, ένας χαρακτήρας λιγότερο διδακτικός αλλά περισσότερο παρορμητικός. Όμως, όπως όλοι οι χαρακτήρες, έτσι και αυτοί δεν είναι καρικατούρες. Αντιθέτως, αναπτύσσονται και καταλήγουν μάλιστα στην ίδια πλευρά της ιστορίας.

Τέλος, emphaticή είναι η απουσία γυναικείων χαρακτήρων. «Έπρεπε να είναι μια ιστορία για αγόρια», έγραψε ο Στήβενσον, «εκεί δεν χρειάζεται ψυχολογία ή ωραία γραφή. [...] Οι γυναίκες αποκλείστηκαν» (Carver, 2021: 6). Έτσι, εκτός από τη μητέρα του Τζιμ, την κυρία Χόκινς στο πρώτο μέρος, και μερικές αναφορές στη σύζυγο του Σίλβερ, η ιστορία είναι εντελώς αντρική.

«...η συζήτηση δίνει πολλές φορές κουράγιο. Αυτό ακριβώς συνέβηκε στη μητέρα μου. [...] Τίποτα δε θα την εμπόδιζε, δήλωσε, να κάνει μια προσπάθεια για να σώσει τα χρήματα που ανήκαν στο ορφανό της» (Στήβενσον, 2000: 41).

«Μ' αρέσει να φαντάζομαι πως ξαναβρήκε τη γριά-αραπίνα του και πως ζει ειρηνικά σε κανένα απόμερο μέρος» (ό.π.: 300).

3.1.5. Στοιχεία εικονογράφησης

Στην παρούσα έκδοση, δεν αναγράφεται το όνομα του ατόμου που φιλοτέχνησε τις εικόνες του βιβλίου. Πρόκειται για καθαρά διακοσμητικές εικόνες, κατά πλειοψηφία μικρά σκίτσα που συνοδεύουν τον τίτλο του κάθε κεφαλαίου. Είτε απεικονίζουν αντικείμενα όπως η ταμπέλα του πανδοχείου, το σεντούκι, ένα μουσκέτο ή ένα σπαθί, είτε πρόσωπα της ιστορίας, όπως ο Μαυρόσκυλος, ο Τριλόνυ, ο Σίλβερ, ο Σμόλετ και ο Τζιμ. Ενδιαφέρον έχει παρουσίαση του Τζον Σίλβερ στο κεφάλαιο Η' όπου βλέπουμε μόνο την προτομή του με τον παπαγάλο του στον ώμο, ώστε να μη δοθεί κανένα άλλο στοιχείο για τον μάγιστρο της Ισπανιόλας.

Εκτός από τις παραπάνω περιπτώσεις, υπάρχουν εικόνες στην αρχή συγκεκριμένων κεφαλαίων που ακολουθούν τους τίτλους τους, δίνοντας κίνηση ή δημιουργώντας ατμόσφαιρα για όσα θα εκτυλιχθούν στο κεφάλαιο. Για παράδειγμα, στο κεφάλαιο Ε' η εικόνα δείχνει την έφοδο των πειρατών στο πανδοχείο ενώ στο κεφάλαιο ΙΑ' η εικόνα συνδυάζεται με τον τίτλο του κεφαλαίου «Τι άκουσα μεσ' απ' το βαρέλι με τα μήλα». Εκεί παρουσιάζονται οι πειρατές μπροστά από το βαρέλι, ο αναγνώστης δεν βλέπει τον Τζιμ αλλά το καταλαβαίνει από τον τίτλο, που στόχο έχει να του κινήσει το ενδιαφέρον. Επιπλέον, ο κάτοικος του νησιού, Μπεν Γκουν δεν παρουσιάζεται στατικά, ενώ η κίνηση των μαλλιών και της γενειάδας τον κάνουν να φαίνεται τρομακτικός. Η πρώτη φορά που βλέπουμε τον Τζον Σίλβερ με το δεκανίκι του είναι

στο κεφάλαιο Κ', σε σημείο που δεν μας προσδίδει κάποιο επιπλέον χαρακτηριστικό του. Η Ισπανιόλα άλλοτε παρουσιάζεται σε κίνηση άλλοτε ακυροβολημένη.

Ιδιαίτερη αίσθηση δημιουργούν οι γραμμές κίνησης που απεικονίζουν τα ρεύματα με τα οποία πάλευε ο Τζιμ για να φτάσει στο καράβι με την πιρόγα του Μπεν Γκουν, στο κεφάλαιο ΚΔ'. Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικόνα που επελέγη για τον Επίλογο. Πρόκειται για τους τρεις κουρσάρους, τους οποίους το πλήρωμα της Ισπανιόλας αποφάσισε να αφήσει στο νησί. Εκείνοι ικετεύουν με τα χέρια ψηλά τους επιβαίνοντες να τους βοηθήσουν παίρνοντάς τους μαζί. Τελική εικόνα του βιβλίου είναι δύο νομίσματα. Γι' αυτά ξεκίνησε αυτή η περιπέτεια, με αυτά τελειώνει. Οι εικόνες δεν λειτουργούν συμπληρωματικά προς το κείμενο και τα νοήματά του. Οι αναγνώστες μπορούν, και χωρίς τη διακόσμηση από τις εικόνες αυτές, να κατανοήσουν το κείμενο. Βέβαια, βοηθούν στη δημιουργία μιας πιο ξεκάθαρης εντύπωσης για τους ήρωες, καθώς δεν υπάρχουν πολύ αναλυτικές περιγραφές για τους ίδιους στο λεκτικό κείμενο. Σε κάθε περίπτωση η ανάγνωση των εικόνων δεν θα οδηγούσε σε σαφές νόημα ή στον σχηματισμό της πλοκής της ιστορίας από τους αναγνώστες – θεατές.

3.1.6. Στοιχεία ιδεολογίας του βιβλίου

«Το νησί των θησαυρών» είναι ένα κλασικό μυθιστόρημα περιπέτειας, το οποίο γράφτηκε σε μέρη για το περιοδικό Young Folks από τον Οκτώβριο του 1881 ως τον Ιανουάριο του 1882. Δημοσιεύτηκε με τη μορφή βιβλίου το 1883 (www.britannica.com). Ο Στήβενσον αν και καταγόμενος από τη Σκωτία, ήταν από τους πρώτους που έγραψε στα αγγλικά. Παρότι προώθησε με αυτόν τον τρόπο τη γλωσσική και πολιτισμική ενοποίηση της Σκωτίας με την Αγγλία, στο κείμενό του προσφέρει έναν τρόπο διαμόρφωσης των χαρακτήρων που βασίζεται τόσο στην προσωπική του εμπειρία όσο και στο κοινωνικό πλαίσιο, που μεγάλωσε και έζησε.

Το βιβλίο ανήκει στην πλούσια κατηγορία των ταξιδιωτικών μυθιστορημάτων. Στο κείμενο, η παντοτινά συναρπαστική ιδέα της απομόνωσης σε ένα εξωτικό και μακρινό νησί σίγουρα θέτει υπό αμφισβήτηση τα πιο βασικά ένστικτα της ανθρώπινης φύσης. Παρότι οδηγείται από παρορμήσεις, φόβους και ανασφάλειες, φαίνεται να προτείνει έναν τρόπο ζωής που λείπει από τον σύγχρονο κόσμο. Για τον Riach (1996: 184), η έννοια της «ξένης χώρας» αφορά πολλούς Σκωτζέσους συγγραφείς, που ταξίδεψαν στο εξωτερικό μετά την Ένωση της Σκωτίας με την Αγγλία, και παράγει ένα σύνολο διαφορούμενων πιθανοτήτων. Έτσι, αυτό που φαίνεται καλό μπορεί στην πραγματικότητα να είναι κακό. Ο φαινομενικά αθώος ταξιδιώτης στο εξωτερικό μπορεί στην πραγματικότητα να έχει πρόθεση να κατακτήσει, να ληστέψει, να λεηλατήσει. Οι ταυτότητες είναι ευμετάβλητες, το ίδιο και οι κανόνες που οριοθετούν συμπεριφορές αλλά ανατρέπονται από αυτές. Όλα είναι ρευστά για ενήλικες και παιδιά σε ένα

έθνος χωρίς κράτος, όπως είναι η Σκωτία, όπου οι Σκωτσέζοι θεωρούνταν και θύματα και θύτες της αυτοκρατορίας. Αυτό συμβαίνει στο βιβλίο με τον κεντρικό χαρακτήρα, τον Τζιμ, που «τρέχει προς την αυτοκρατορική βεβαιότητα ακόμα κι αν την ανατρέπει» (Riach, 1996: 187). Έτσι, η ανάγνωση του βιβλίου πρέπει να λαμβάνει υπόψη της τη σχέση του σκωτσέζικου έθνους με την βρετανική αυτοκρατορία.

Καθώς το βιβλίο είναι και μυθιστόρημα ενηλικίωσης, εντοπίζονται πολλά στοιχεία κριτικής στον αγγλικό χαρακτήρα και τον τρόπο που οι Βρετανοί γονείς, και κυρίως πατεράδες, μεγαλώνουν τα παιδιά τους, δια της απουσίας και της απόστασης από αυτά. Ο Τζιμ ωριμάζει, αναζητά πατρικές φιγούρες αλλά και την αυτονομία του. Ο θάνατος του πατέρα του, στην αρχή του βιβλίου, τον ωθεί να αναζητήσει «αντικαταστάτες» σε όλη την ιστορία. Όμως όλοι οι ενήλικες, από τον Μπίλυ Μπόουνς, τον Πιου και τον Σίλβερ, μέχρι τον Λάιβεζυ, τον Τριλόνυ και τον Σμόλετ, αποτελούν ανταγωνιστικές πατρικές μορφές, τις οποίες τελικά ο Τζιμ απορρίπτει, διότι η καθεμιά έχει χαρακτηριστικά του βρετανικού ανδρικού προτύπου. Αντιλαμβάνεται πως πρέπει να γίνει ένας ικανός και λειτουργικός ενήλικας και στο τέλος της ιστορίας φαίνεται να κάνει αυτή τη μετάβαση από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση, τουλάχιστον ως προς τον χαρακτήρα. Όλες αυτές οι αρχές, που αντιπροσωπεύει η αγγλική κοινωνία, στηλιτεύονται από τον Στήβενσον, ο οποίος αναδεικνύει εμμέσως ζητήματα όπως η απληστία του αγγλικού καπιταλισμού και η αποικιοκρατία (Deane, 2011: 690). Η βία και η απληστία των πειρατών, κυρίως μέσα από το πρόσωπο του Τζον Σίλβερ, είναι ασθένειες μιας κοινωνίας που, στο όνομα του Θεού, της αυτοκρατορίας και της δόξας, συγχωρεί την πρακτική της κλοπής θησαυρών. Για τον λόγο υπάρχει αυτή πολυπλοκότητα στους χαρακτήρες. Για να δώσει έμφαση στη σαθρή εικόνα του «Βρετανού βικτοριανού κυρίου» (Noimann, 2012: 60), ο συγγραφέας αναδεικνύει τους χαρακτήρες των πειρατών και των παιδιών. Έτσι, ο Τζιμ και ο Τζον Σίλβερ αποτελούν εναλλακτικές του βρετανικό αντρικού προτύπου, που έδινε μεγάλη έμφαση στη σωματική δύναμη, τη θρησκευτική αφοσίωση και την πίστη στην ομάδα.

Τίθεται, επιπλέον, το θέμα του ηρωισμού και του αντιηρωισμού μέσα από την ανάδειξη του καλού και του κακού που υπάρχει στις ψυχές των ανθρώπων. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι ήρωες του βιβλίου δεν είναι μονοδιάστατοι. Εξελίσσονται και αλλάζουν. Ο Τζιμ είναι ένα παιδί αυθόρμητο, χωρίς συγκροτημένο χαρακτήρα, ο καλύτερος εκπρόσωπος του ρομαντισμού που προβάλλεται στο βιβλίο. Τις κρίσιμες στιγμές, όμως, δρα με ψυχραιμία και το θάρρος που επιδεικνύει βοηθάει τον ίδιο και τους φίλους του. Ο Σίλβερ είναι ένας ακόμη διττός χαρακτήρας, πιστός μόνο στον εαυτό του αλλά έξυπνος, αστείος και μεγαλόψυχος. Δεν διστάζει να αναμετρηθεί με τους συντρόφους του προκειμένου να επικρατήσει και να τους λογιεύσει ώστε να μην του δώσουν το μαύρο σημάδι ούτε όμως και να αλλάξει στρατόπεδο όταν καταλαβαίνει

την έκβαση της υπόθεσης. Η στοργή την οποία δείχνει προς τον Τζιμ και οι διαρκείς προσπάθειες να τον προστατεύσει αποτελούν στοιχεία ηρωισμού. Επιπλέον, ο γιατρός Λάιβεζυ είναι άνθρωπος αρχών, που επιμένει να επισκέπτεται το πειρατικό στρατόπεδο για να περιθάλψει τους τραυματίες, παρά τον κίνδυνο. Μέσα από τις αντιθέσεις τους, οι κύριοι χαρακτήρες γίνονται ελκυστικοί στο αναγνωστικό κοινό, διότι συνδυάζουν μία καλή και μία κακή πλευρά, χωρίς να υποκρίνονται με βάση τη θέση ή τον ρόλο τους και χωρίς να παρουσιάζονται ιδανικοί, τέλειοι χαρακτήρες, όπως στα μυθιστορήματα της εποχής.

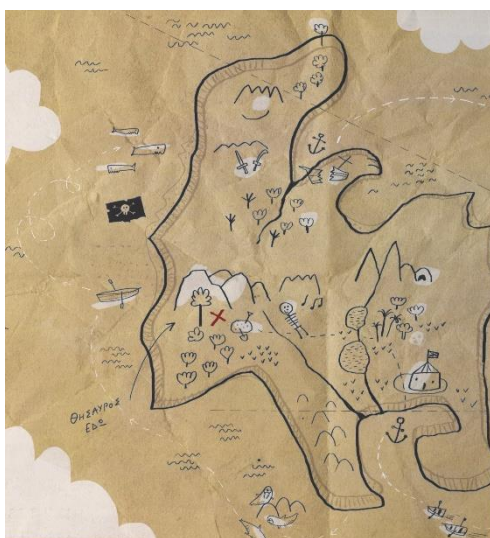
Η μοναξιά αποτελεί ένα άλλο κεντρικό θέμα που απασχολεί τον συγγραφέα. Χαρακτηριστικό είναι ότι στα πιο κρίσιμα σημεία της ιστορίας, ο Τζιμ είναι μόνος του, από τη συνάντησή του με τον Πιου και το βαρέλι με τα μήλα, ως τη συνάντηση με τον Μπεν Γκουν και τον έλεγχο της Ισπανιόλας. Εκτός, όμως, από τις τυχαίες στιγμές που βρίσκεται μόνος του, ο Στήβενσον τον τοποθετεί σε μια βάρκα, όπου εγκαταλείπει τους φίλους του στο καράβι και λειτουργεί ανεξάρτητα από αυτούς. «Αυτές οι στιγμές της μοναξιάς είναι που αναδεικνύουν καλύτερα την ωριμότητα» με την οποία μαθαίνει να λειτουργεί (Carver, 2021: 10).

Το κείμενο γράφτηκε στη βικτωριανή περίοδο, όπου στη λογοτεχνία επικρατούσε το κίνημα του ρομαντισμού, η ευπρέπεια και τα ηθικά διδάγματα. Ο Στήβενσον εισάγει προβληματισμούς περί ηθικής, όπως και αναφορές στον Θεό και φιλοσοφικά ερωτήματα περί «κακού», όμως παρουσιάζεται αρκετά αμοραλιστής, αφήνοντας τους αναγνώστες να εξάγουν τα συμπεράσματά τους για τις πράξεις των χαρακτήρων. Η αντίθεση Άγγλων και πειρατών φαίνεται αρχικά να εισάγει ηθικά διδάγματα, όμως καθώς και οι δύο πλευρές καταλήγουν να δρουν με παρόμοιο τρόπο, ο συγγραφέας εισάγει έναν εναλλακτικό ηθικό κώδικα, που πλαισιώνει τις κρίσεις του ενός για τον άλλον και για τον εαυτό τους (Deane, 2011: 696). Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι η περιγραφή της συμπλοκής του Τζιμ με τον Ισραήλ Χεντς πάνω στην Ισπανιόλα και η προσπάθειά του να δικαιολογηθεί που πυροβόλησε και σκότωσε τον άντρα: «Μέσα στο φριχτό αυτό πονο και την έκπληξη – δεν μπορώ να πω αν έγινε με τη θέλησή μου, πάντως είμαι βέβαιος πως δε σημάδεψα- πήραν φωτιά και τα δυο μου πιστόλια κι ύστερα ξέφυγαν απ' τα χέρια μου» (Στήβενσον, 2000: 233). Δεν υπάρχουν, όμως, συχνά στο κείμενο αφορισμοί ή ηθικοί χαρακτηρισμοί για τις πράξεις των ηρώων. Ο αμοραλισμός του βιβλίου, σύμφωνα με την Di Frances (2009: 52), προσδίδει τη διαρκή απήχησή του, κυρίως στο ενήλικο κοινό.

3.2. Στίβενσον, Ρ. Λ. (2021). *Το Νησί των Θησαυρών ή από τις πειρατικές ιστορίες, η Πιο πειρατική*. Κείμενο: Αντώνης Παπαθεοδούλου, Εικονογράφηση: Τρίς Σαμαρτζή. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

3.2.1. Παρακειμενικά στοιχεία

Στο κέντρο του εξωφύλλου του βιβλίου βλέπουμε με μεγάλα γράμματα τον τίτλο και τον υπότιτλο που αποτελεί προσθήκη του διασκευαστή και ενώνεται με ένα «ή» ανάμεσά τους. Το όνομα του Ρόμπερτ Λούις Στίβενσον βρίσκεται κεντραρισμένο στο πάνω μέρος ενώ τα ονόματα του διασκευαστή, Αντώνη Παπαθεοδούλου και της εικονογράφου, Τρίδας Σαμαρτζή βρίσκονται με μικρότερα γράμματα στο κάτω μέρος. Πάνω αριστερά στο εξώφυλλο αναφέρεται και ο τίτλος της σειράς: «Μικρά Μεγάλα Κλασικά», ενώ στο κάτω μέρος με μικρά γράμματα υπάρχει το όνομα των εκδόσεων Παπαδόπουλος. Η εικόνα του εξωφύλλου αναπαριστά ένα ανοιχτό σεντούκι, γεμάτο θησαυρούς, ορισμένα κλειστά σακιά, αλλά και διάσπαρτα στοιχεία της ιστορίας, όπως ένα καράβι, σπαθιά, μία μικρή νεκροκεφαλή. Μέσα στο γράμμα ‘σ’ από τη λέξη «Νησί» υπάρχει ένα κόκκινο «χ», όπως τα σημάδια στους χάρτες. Το σεντούκι είναι πάνω σε γρασίδι ενώ ορισμένα κλαδιά δημιουργούν μία βινιέτα στον τίτλο. Στο οπισθόφυλλο απεικονίζεται η Ισπανιόλα να πλέει σε ήρεμα νερά. Το πλαίσιο της εικόνας δημιουργούν διάφορα δέντρα και διάσπαρτη βλάστηση, ενώ τα χυμένα νομίσματα στο χώμα υποδηλώνουν ότι η οπτική γωνία της εικόνας είναι από τη σπηλιά, στην οποία ο Μπεν Γκουν είχε κρύψει τον θησαυρό. Την εικόνα του οπισθόφυλλου μπορεί ο αναγνώστης να την κατανοήσει πλήρως μετά την ανάγνωση του βιβλίου, ενώ το εξώφυλλο περιλαμβάνει διάφορα στοιχεία που υποδηλώνουν απλώς μια πειρατική ιστορία.



Το πρώτο και το τελευταίο δισέλιδο είναι ίδια. Μας τοποθετούν στον τόπο της ιστορίας, όχι απεικονίζοντάς το αλλά μέσω του χάρτη του νησιού. Ξεχωρίζει το κόκκινο «χ», η ένδειξη του θησαυρού, ενώ ένας αναγνώστης με γνώση του αρχικού κειμένου μπορεί να κατανοήσει και άλλα στοιχεία, όπως το φρούριο με τη βρετανική σημαία, το βορινό λιμάνι, η σπηλιά, ο σκελετός και οι βάρκες που χρησιμοποίησε το πλήρωμα και ο Μπεν Γκουν. Στη δεξιά σελίδα υπάρχει το καράβι, τα σημεία του ορίζοντα πάνω σε

μια πυξίδα και ένα «σκισμένο» χαρτί με τις συντεταγμένες του νησιού των θησαυρών.

Δεν υπάρχει αρίθμηση στις σελίδες του βιβλίου και στις δύο τελευταίες σελίδες βρίσκονται αντικριστά τα βιογραφικά σημειώματα του διασκευαστή, της εικονογράφου και του αρχικού συγγραφέα. Οι φωτογραφίες και των τριών είναι ασπρόμαυρες, ενώ τα σημειώματα είναι τοποθετημένα μέσα σε λευκά πανιά του ίδιου караβιού. Τα σημειώματα είναι γραμμένα με διαφορετικό ύφος από του κειμένου, έχουν πληροφοριακό χαρακτήρα. Ωστόσο, στο σημείωμα που αφορά τον Στίβενσον, εκτός από τα τυπικά βιογραφικά στοιχεία, υπάρχουν ορισμένες αναφορές σε ό,τι τον ενέπνευσε για να δημιουργήσει «Το νησί των Θησαυρών» και όλους τους χαρακτήρες.

3.2.2. Διασκευαστικές τεχνικές

Όπως έχει αναφερθεί, η συγκεκριμένη σειρά διασκευών προορίζεται για ηλικίες από 6 ετών. Καθώς το αρχικό κείμενο είναι αρκετά μεγάλο σε έκταση αλλά και ιδιαίτερα απαιτητικό στο λεξιλόγιο και τις έννοιες που εισάγει, στη διασκευή παρατηρούνται πολλές παραλείψεις και αφαιρέσεις σκηνών. Οι ανάγκες και οι δυνατότητες των μικρών αναγνωστών απαιτούν μια πιο γραμμική ιστορία με λιγότερους χαρακτήρες και ευκολότερο λεξιλόγιο. Μετά τη σύντομη εισαγωγή του διασκευαστή, όπου συστήνεται ο κεντρικός χαρακτήρας, Τζιμ Χόκινς, παραλείπονται πολλά στοιχεία από τα πρώτα κεφάλαια που εισάγουν διάφορους χαρακτήρες, όπως τον γιατρό Λάιβεζυ και την οικογένεια του Τζιμ. Μόνη αναφορά γίνεται στο αίτημα του Καπετάνιου στον Τζιμ να τον ενημερώσει αν ποτέ δει έναν «θαλασσινό μ' ένα ποδάρι» (Στήβενσον, 2000: 12-13). Παραλείπονται, ακόμη οι λεπτομέρειες της συνάντησης του Μαυρόσκυλου με τον Καπετάνιο Μπιλ, όπως και η εμπλοκή τους με τον «καταματωμένο ώμο» του Μαυρόσκυλου «με το σουγιά στο χέρι» και τον «Καπετάνιο που 'τρεχε στο κατόπι του και που πέταξε το μαχαίρι του κατά τη μεριά του λαβωμένου» (ό.π.: 24). Επίσης, το περιστατικό με την αποπληξία του Καπετάνιου, η φροντίδα από τον γιατρό Λάιβεζυ και η προετοιμασία του για το «μαύρο σημάδι» δεν αναφέρονται στη διασκευή. Αν και στο αρχικό κείμενο ο Τζιμ εκφράζει τα συναισθήματά του, στα οποία κυριαρχούν ο φόβος, η αηδία και η αδιαφορία για τον Καπετάνιο, στη διασκευή εξιστορούνται μόνο τα γεγονότα.

Σκηνές όπως η βοήθεια που ζήτησε ο Τζιμ και η μητέρα του από το διπλανό χωριό ώσπου να έρθουν οι πειρατές στο πανδοχείο, τα σχόλια που κάνουν για την ανδρεία και το θάρρος των ανδρών, όπως και την «κολλητική δειλία» (Στήβενσον, 2000: 42) δεν μεταφέρονται στη διασκευή. Αν και στη σχετική εικόνα παρακολουθούμε τη λεηλασία του πανδοχείου από τους πειρατές, το αντίστοιχο κεφάλαιο με τον θάνατο του Πιου παραλείπεται. Επίσης, η σκηνή με

όσα διάβασαν ο γιατρός και ο άρχοντας στο σημειωματάριο του Καπετάνιου έχει αφαιρεθεί, όμως γίνεται αντιληπτός ο ενθουσιασμός από τα βλέμματά τους πάνω απ' τον χάρτη, ο οποίος ακολουθεί την περιγραφή του αρχικού κειμένου.

Όσον αφορά την προετοιμασία του ταξιδιού, η διασκευή εξαντλεί την περιγραφή με τη φράση: *«αποχαιρέτησα τη μητέρα μου που θα έμενε να επιβλέπει τις επισκευές στο πανδοχείο»* (Στίβενσον, 2021). Το όνομα του караβιού, «Ισπανιόλα», ο καπετάνιος Σμόλετ και ο μάγειρας Τζον Σίλβερ αποκαλύπτονται στην ευσύνοπτη περιγραφή του Μπρίστολ και των ετοιμασιών. Στη διασκευή δεν τίθεται θέμα συμπάθειας του Τζιμ προς τον καπετάνιο Σμόλετ, ενώ στο αρχικό κείμενο μετά από τη δήλωση του καπετάνιου ότι δεν θέλει ευνοούμενους :

«Άρχισα τότε να 'χω την ίδια γνώμη με τον κύριο Τριλόνη για τον καπετάνιο και να τον μισώ βαθιά» (Στήβενσον, 2000: 93).

Εκτός από την εικόνα του Τζον Σίλβερ μέσα στο καράβι, παραλείπονται διάφορες περιγραφές του ταξιδιού όπως και οι αφηγήσεις των πειρατικών ιστοριών. Το μόνο που φανερώνεται είναι το σχέδιο της ανταρσίας: *«...σε λίγο φτάνουμε, θα τους αφήσουμε να μας οδηγήσουν στο χρυσάφι κι ύστερα θα τους ρίξουμε στη θάλασσα!»* (Στίβενσον, 2021). Όσον αφορά το υπόλοιπο πλήρωμα, παρατηρείται ένα κενό σχετικά με το σχέδιο του καπετάνιου για την αντιμετώπιση των στασιαστών. Ο Τζιμ αναφέρει λιτά: *«Ήμασταν ο καπετάνιος, ο γιατρός, ο Τρελόνη, εγώ και λίγοι ακόμη πιστοί σε μας ναύτες. Οι πειρατές ήταν περισσότεροι»* (ό.π.). Αυτό σίγουρα προκαλεί μεγαλύτερη αγωνία στους μικρούς αναγνώστες.

Μετά την απόβαση στο νησί, έχουν αφαιρεθεί τελείως αρκετά κεφάλαια τα οποία αφηγούνται τις στιγμές του πληρώματος, των μαχών και των διαπραγματεύσεων των δύο πλευρών. Ειδικά τα κεφάλαια του αρχικού κειμένου, τα οποία αφηγείται ο γιατρός Λάιβεζυ, παραλείπονται καθώς η οπτική γωνία της αφήγησης στη διασκευή είναι μόνο αυτή του Τζιμ. Κατά τη διάρκεια της παραμονής τους στο νησί, ενώ εισάγεται ο Μπεν Γκουν στην ιστορία, δεν υπάρχει αναφορά στον τραυματισμό του καπετάνιου ή στην παραλία όπου είχαν στρατοπεδεύσει οι στασιαστές. Το ίδιο συμβαίνει και με στοιχεία όπως η σκηνή που οι στασιαστές δίνουν το «μαύρο σημάδι» στον Τζον Σίλβερ και ο ίδιος τους ξαφνιάζει παρουσιάζοντάς τους τον χάρτη του Καπετάνιου Φλιντ που είχε πάρει από τον γιατρό.

Στην εξέλιξη της ιστορίας, τα επεισόδια της συνάντησης του γιατρού με τον Τζιμ και η προσπάθεια του Τζον Σίλβερ να προσεταιριστεί την άλλη πλευρά δεν υπάρχουν στη διασκευή, ενώ αγνοείται και η τύχη της Ισπανιόλας: *«Άφησα τη σκούνα να βγει στην αμμουδιά κι έτρεξα προς το οχυρό»* (Στίβενσον, 2021). Τελευταία στοιχεία που έχουν αφαιρεθεί αφορούν τη συζήτηση των πειρατών για τον Καπετάνιο Φλιντ όπου δημιουργείται ένα απόκοσμο αίσθημα, αλλά και της πορείας τους προς τον θησαυρό. Παραλείπονται οι χαρακτηρισμοί του

πυργοδεσπότη Τριλόνυ προς τον Σίλβερ, όπως και ο άσχημος απολογισμός των δεκαεφτά χαμένων μελών της αποστολής.

«...είσαι ο μεγαλύτερος παλιάνθρωπος και το πιο θαυμαστό παλιοτόμαρο που 'χουνε δει τα μάτια μου. [...] Όλοι αυτοί οι πεθαμένοι, όμως πρέπει να βαραίνουνε σαν ασήκωτες πέτρες στη συνείδησή σου» (Στήβενσον, 2000: 292).

Παρότι μαθαίνουμε για την εξαφάνιση του Τζον Σίλβερ κατά το ταξίδι της επιστροφής, ο επίλογος του αρχικού κειμένου απουσιάζει από τη διασκευή, οπότε δεν γνωστοποιείται η τύχη των υπολοίπων μελών του πληρώματος.

Εκτός από τις αφαιρέσεις στοιχείων και κομματιών του κειμένου, ο διασκευαστής έχει διαφοροποιήσει τη ροή της ιστορίας σε ορισμένα σημεία ή τα έχει τροποποιήσει τελείως. Για παράδειγμα, στο αρχικό κείμενο ο πατέρας του Τζιμ πεθαίνει στο τρίτο κεφάλαιο, ενώ στη διασκευή καταλαβαίνουμε ότι δεν ζει διότι οι μόνοι που παρουσιάζονται στο πανδοχείο είναι ο Τζιμ και η μητέρα του, ενώ πάνω απ' το τζάκι υπάρχει ένα πορτραίτο του, όπως συνηθίζεται να γίνεται στους νεκρούς. Επίσης, τελείως διαφορετική είναι η εικόνα του τυφλού Πιου και στο κείμενο και στην εικόνα. Τα μόνα ίδια στοιχεία είναι η καμπούρα και το μαστούνη του. Μετά την παράδοση του «μαύρου σημαδιού» στον Καπετάνιο, βλέπουμε το μισό του σώμα σωριασμένο στο πάτωμα και το χαρτί με το μαύρο σημάδι στο χέρι του. Στη διασκευή ανατρέπεται η σειρά των γεγονότων. Αμέσως μετά τον θάνατο του, ο Τζιμ ακούει τους πειρατές να πλησιάζουν, ανοίγει το σεντούκι και παίρνει μόνο ένα χαρτί αντί για νομίσματα. Δεν αναζητούν το κλειδί με τη μητέρα του γιατί ήδη και στις προηγούμενες εικόνες είναι σαφές ότι ο Καπετάνιος το είχε κρεμασμένο στον λαιμό του.

Η πρώτη συνάντηση του Τζιμ με τον Τζον Σίλβερ γίνεται πάνω στο καράβι και όχι στο πανδοχείο του δεύτερου. Όμως, και στα δύο κείμενα, ο μικρός ήρωας έχει την υποψία ότι πρόκειται για έναν από τους πειρατές που κυνηγούσαν τον Καπετάνιο, διότι παρατήρησε πως *«είχε ένα πόδι και σιγοτραγουδούσε έναν σκοπό που μου ήταν γνώριμος: κι οι δεκαπέντε απάνω στο σεντούκι του νεκρού, γιο χο χο!»* (Στίβενσον, 2021). Διαφορετική είναι και η αναφορά στον παπαγάλο του Σίλβερ, τον καπετάνιο Φλιντ, ο οποίος στο αρχικό κείμενο φωνάζει: *«Γκινέες! Γκινέες!»* (Στήβενσον, 2000: 99) ενώ στη διασκευή *«Πέσος! Πέσος»* με όμοια την αναφορά για κλεμμένους θησαυρούς από *«σπανιόλικα καράβια»* (Στίβενσον, 2021).

Στο αρχικό κείμενο εκφράζονται πιο συχνά και με αναλυτικότερες εκφράσεις τα συναισθήματα του ήρωα. Στη διασκευή η πλοκή προχωρά πιο γρήγορα, ενώ στο αρχικό ο Τζιμ αναφέρεται στις σκέψεις του για τους άλλους και παρατηρεί τις κινήσεις τους. Αλλαγή στη σειρά των γεγονότων υπάρχει, επίσης, στο περιστατικό με τον ναύτη που παρέμεινε πιστός στον Καπετάνιο Σμόλετ. Μπορεί ο Τζιμ να μην είδε τη σκηνή του θανάσιμου τραυματισμού

του από τον Σίλβερ, όμως περιγράφεται γλαφυρά: *«είχα ακόμη στ' αυτιά μου τη μακάβρια αυτή κραυγή του θανάτου»* (Στήβενσον, 2000: 135). Αντίθετα, στη διασκευή φαίνεται ο Τζον Σίλβερ να τον απειλεί με το σπαθί του.

Όταν ο Τζιμ καταφέρνει να ανεβεί στην Ισπανιόλα, στο αρχικό κείμενο οι πειρατές, που φυλούσαν το καράβι, είχαν αλληλοτραυματιστεί με αποτέλεσμα ο ένας να είναι νεκρός. Στη διασκευή απλώς κοιμούνται και ο Τζιμ απολάμβανε τη νέα του ιδιότητα ως καπετάνιος. Στο αρχικό όμως κείμενο, η χαρά και η ικανοποίηση συμπληρώνονταν από μία ανησυχία διότι στο καράβι υπήρχε και ο κύριος Χεντς τον οποίο τελικά τραυμάτισε θανάσιμα ο Τζιμ. Μόλις επέστρεψε στο φρούριο, διαφορετικά σημάδια τού έδωσαν να καταλάβει ότι αυτό βρισκόταν στα χέρια των στασιαστών. Στο αρχικό κείμενο ήταν η μεγάλη φωτιά που είχαν ανάψει – κάτι που δεν έκαναν οι σύντροφοί του, ενώ στη διασκευή ήταν μόνο η φωνή του παπαγάλου του Σίλβερ. Στη σκηνή που ακολουθεί, στο αρχικό κείμενο κυριαρχεί ο διάλογος. Η αφήγηση του Τζον Σίλβερ για το πώς έγιναν τα πράγματα με τους συντρόφους του Τζιμ και η πρότασή του βρίσκουν την πολύ θαρραλέα απάντηση του δεύτερου, η οποία, όμως, στη διασκευή είναι εξαιρετικά λιτή: *«Ποτέ, είπα εγώ θαρραλέα»* (Στίβενσον, 2021).

Στη συνέχεια, ενώ στο αρχικό κείμενο φαίνεται εντονότερη η αλλαγή πλευσης του Τζον Σίλβερ που προσπαθεί να σώσει τον εαυτό του, ειδικά τώρα που δεν είχε τη σκούνα στα χέρια και τον έλεγχο του, στη διασκευή απλώς καλεί τον Τζιμ, και όχι τον γιατρό, να συμμαχήσουν. Οι σκέψεις του Τζιμ για τον Σίλβερ, διαφέρουν από το αρχικό κείμενο στη διασκευή. Έρχονται σε απόλυτη αντίθεση με τα λόγια και την ευγνωμοσύνη που δείχνει ο πειρατής στον μικρό. Αμφιβάλλει, ακόμη, για τις προθέσεις του: *«ένιωθα και μεγαλύτερες ανησυχίες...γεννημένος προδότης, δε θα δίσταζε να ξαναφανεί τέτοιος. Το 'χε δίπορτο»* (Στήβενσον, 2000: 271).

Στο τελευταίο μέρος, στο αρχικό κείμενο ο Τζον Σίλβερ καταλαβαίνει ότι πίσω από τη φωνή που ακούστηκε από τα δέντρα κρύβεται ο Μπεν Γκουν, τον οποίο έχουν επίσης για πεθαμένο. Οι πειρατές παρότι καταφοβήθηκαν, αναθάρρησαν και συνέχισαν την αναζήτηση. Στη διασκευή, όμως, αλλάζει η σειρά των γεγονότων και οι πειρατές *«άρχισαν να τρέχουν μακριά φωνάζοντας: «Μαμά μου! Βοήθεια! Φάντασμα!»* (Στίβενσον, 2021). Τέλος, διαφέρει η εξήγηση της απόφασης του πληρώματος να αφήσουν τους κουρσάρους στο νησί. Στη διασκευή δεν μαθαίνουμε τι απέγιναν, αλλά με πιο ανάλαφρο τρόπο περιγράφεται ότι *«τους αφήσαμε τρόφιμα, προμήθειες κι εργαλεία, ώστε αν το μετάνιωσαν να έφτιαχναν ένα σκαρί για να γυρίσουν»* (ό.π.). Ωστόσο, στο αρχικό κείμενο υπάρχει μια τραγικότητα στην αφήγηση:

«Μας πονούσε να τους εγκαταλείπουμε σ' αυτή την άθλια κατάσταση. Δεν μπορούσαμε να εκτεθούμε στον κίνδυνο μιας καινούργιας ανταρσίας κι εξάλλου το να τους φέρουμε πίσω στην Αγγλία για να κρεμαστούν δεν ήταν και σπουδαία

εξυπηρέτηση» [...] «παρακαλώντας μας... να μην τους καταδικάσουμε να πεθάνουν στην απείθεια αυτή ερημιά» (Στήβενσον, 2000: 297).

Εκτός από τις αφαιρέσεις και τις αλλαγές, ο διασκευαστής έχει διατηρήσει τα περισσότερα στοιχεία της ιστορίας, προκειμένου να τα αποδώσει με πιο εύληπτο τρόπο στο μικρό σε ηλικία αναγνωστικό κοινό. Η πλοκή της ιστορίας διατηρείται, παρά τις διάφορες αλλαγές στη δομή της αφήγησης. Η διασκευή περιλαμβάνει αρκετά σημεία με διάλογο ανάμεσα στους χαρακτήρες, διατηρώντας το ύφος του αρχικού κειμένου. Σε σημεία που το επιτρέπει η πλοκή, ο διάλογος διατηρείται και μάλιστα με πιο χιουμοριστική διάθεση απ' το αρχικό κείμενο. Ενδεικτικά, στη συζήτηση του γιατρού Λάιβεζυ με τον πυργοδεσπότη Τριλόνυ και τις ετοιμασίες του ταξιδιού, ο πρώτος απευθύνεται στον δεύτερο:

«είσαι γνωστός παρλαπίπας και πολυλογάς...» (Στίβενσον, 2021)

αντί *«δεν ξέρεις να κρατάς τη γλώσσα σου, κι η εχεμύθεια είναι απαραίτητη»* (Στήβενσον, 2000: 67).

Επίσης, στη διασκευή, το κείμενο χρησιμοποιεί σχεδόν ίδιες λέξεις και φράσεις με το αρχικό για την περιγραφή του λιμανιού του Μπρίστολ και της Ισπανιόλας. Έτσι:

«πλοία κάθε λογής, [...] ναυτικοί που τραγουδούσαν φορτώνοντας, [...] δένοντας και λύνοντας σκοινιά, κι αυτή η μυρωδιά αρμύρας που μου υποσχόταν περιπέτεια!» (Στίβενσον, 2021)

αντί *«καράβια κάθε λογής», «μυρωδιά του γιαλού», «οι ναύτες πλένανε την κουβέρτα τραγουδώντας. Πιο κει άλλοι ναύτες κρεμιόταν στον αέρα από σκοινιά»* (Στήβενσον, 2000: 75)

Επιπρόσθετα, παρόμοιες εκφράσεις χρησιμοποιούνται για την περιγραφή του Μπεν Γκουν:

«ένα πλάσμα που έτρεχε σαν ελάφι, χοροπηδούσε σαν μαϊμού κι ήταν μαλλιαρό σαν αρκούδα μα όπως αποδείχθηκε...ήταν άνθρωπος!» (Στίβενσον, 2021)

αντί *«Τί ήτανε; Αρκούδα, μεγάλος πίθηκος ή άνθρωπος; [...] ...ήταν κάτι μαύρο και τριχωτό»* (Στήβενσον, 2000: 139).

«Έτρεχε από δέντρο σε δέντρο σαν ελάφι» «Γιατί ήταν άνθρωπος, δε χωρούσε πια αμφιβολία» (ό.π.: 140).

Τέλος, η ιστορία του Μπεν Γκουν και η επιχείρηση του Τζιμ να φέρει τρόφιμα με τη βάρκα του πρώτου, περιγράφονται με όμοιο τρόπο στα δύο κείμενα. Η ιστορία και στις δύο περιπτώσεις έχει την ίδια καλή έκβαση για τον κεντρικό ήρωα. Το τέλος ικανοποιεί το κοινό,

διότι η αναζήτηση ενός θησαυρού είναι ένα θέμα που κεντρίζει το ενδιαφέρον παιδιών και ενηλίκων, ιδιαίτερα όταν αυτοί που τον ανακαλύπτουν έχουν περάσει από τόσες κακουχίες και έχουν επιβιώσει. Και στα δύο κείμενα ο Τζιμ δεν αποκαλύπτει τις ακριβείς συντεταγμένες του νησιού, γιατί *«υπάρχει ακόμη χρυσάφι κρυμμένο εκεί και ποιος ξέρει σε τι μελάδες θα σας βάλω»* (Στίβενσον, 2021). Όπως εξομολογείται στο αρχικό κείμενο, αυτός ο δισταγμός προκύπτει από τη θλίψη του για τις χαμένες ζωές, αλλά και, όπως αναφέρει στη διασκευή, γιατί το σημαντικό στην ιστορία ήταν η ίδια η ιστορία και οι εμπειρίες που ο ίδιος έζησε και τον διαμόρφωσαν.

3.2.3. Στοιχεία της εικονογράφησης

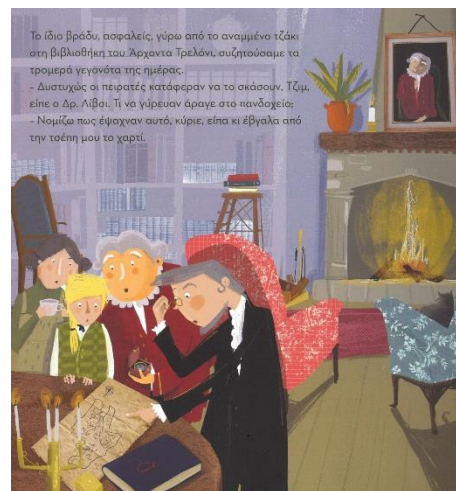
Ήδη από την πρώτη σελίδα, η οποία περιλαμβάνει την ταυτότητα του βιβλίου, ο αναγνώστης εισάγεται στην ιστορία. Βρισκόμαστε έξω από το πανδοχείο «Ο Ναύαρχος Μπένμποου» στο οποίο κατευθύνεται ένας πειρατής. Το καταλαβαίνουμε απ' το καπέλο και το σεντούκι που σέρνει. Το ίδιο συμβαίνει και στην πρώτη σελίδα του αρχικού κειμένου με τη μικρή εικόνα της πινακίδας του πανδοχείου. Στην εικόνα εκτός από το όνομα του πανδοχείου διακρίνεται και η χρονολογία «1710», η οποία προφανώς αντιπροσωπεύει την έναρξη λειτουργίας του πανδοχείου. Όλη η περιγραφή του Καπετάνιου Μπίλυ Μπόουνς, στο αρχικό κείμενο, ταιριάζει με την εικόνα της διασκευής:

«ψηλός [...] με κοκκινωπό πρόσωπο, [...] τα ρούχα του τριμμένα» και φυσικά η χαρακιά στο μάγουλο «από πάνω ως κάτω», όπως και η «χοντρή βίτσα που κρατούσε στο χέρι» (Στήβενσον, 2000: 10).

Η απεικόνιση του πανδοχείου, αν και δεν περιγράφεται στο αρχικό κείμενο, εστιάζει στο σαλόνι. Στη δεξιά μεριά της εικόνας βλέπουμε τον Καπετάνιο που *«τα βράδια καθόταν δίπλα στη φωτιά στη σάλα, κι έπινε νερό με ρούμι»* (ό.π.: 12), με φόντο στους στίχους του τραγουδιού μια νεκροκεφαλή, κάτι που υποδηλώνει ότι πρόκειται για πειρατικό τραγούδι. Στην εικονογράφηση της σκηνής με τον Μαυρόσκυλο και τον Πιου, η σελίδα χωρίζεται σαν σε κόμικς, σε τρία κομμάτια. Ο Τζιμ φαίνεται να προσπαθεί να ακούσει τη συζήτηση των δύο πειρατών, ώσπου ξεσπά ο τσακωμός τους. Η άφιξη του τυφλού Πιου που φέρνει στον Καπετάνιο το χαρτί με το «μαύρο σημάδι» δεν μοιάζει με το αρχικό κείμενο. Η εικόνα δεν ακολουθεί την περιγραφή του αρχικού κειμένου, εκτός απ' την καμπούρα και το μαστούνι του τυφλού πειρατή. Η έκφραση του Καπετάνιου δείχνει τρόμο, ενώ στην επόμενη σκηνή βλέπουμε το μισό του σώμα σωριασμένο στο πάτωμα και το χαρτί με το μαύρο σημάδι στο χέρι του.

Αμέσως μετά τη διαπίστωση του θανάτου του Καπετάνιου, ο Τζιμ με τη μητέρα του ανοίγουν το σεντούκι του. Δεν αναζητούν το κλειδί, γιατί γνωρίζουν και εκείνοι αλλά και οι αναγνώστες, μέσω των εικόνων, ότι το έχει κρεμασμένο στον λαιμό του. Το σεντούκι και στην εικόνα ακολουθεί την περιγραφή: «από σκληρό ξύλο, φαγωμένο στις γωνίες [...] σημαδεμένο με πυρωμένο σίδερο ένα μεγάλο M» (Στήβενσον, 2000: 44). Δεν βλέπουμε το εσωτερικό του, όπως το περιγράφει στο πρωτότυπο, αλλά η εικόνα εστιάζει σε αυτά που τελικά τους τράβηξαν το ενδιαφέρον:

«ένας παλιός ναυτικός μουσαμάς, ασπρισμένος απ' το αλάτι [...] ένα πακέτο τυλιγμένο με μουσαμά, που μας φάνηκε γεμάτο χαρτιά, κι έπειτα ένα λινό σακούλι» (ό.π.: 45).



Η εικονογράφηση συνεχίζει να ακολουθεί πιστά το κείμενο:

«το φεγγάρι φώτιζε κιόλας για τα καλά»

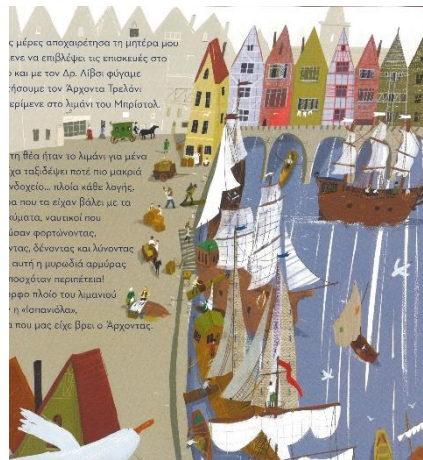
«το μικρό γεφύρι»

«το χαντάκι, κάτω απ' την καμάρα της γέφυρας [...] το γεφύρι ήταν χαμηλό και μόνο διπλωμένος στα δυο μπόρεσα να χωθώ από κάτω» (ό.π.: 46).

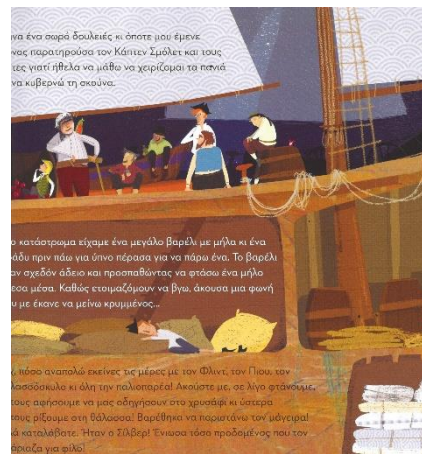
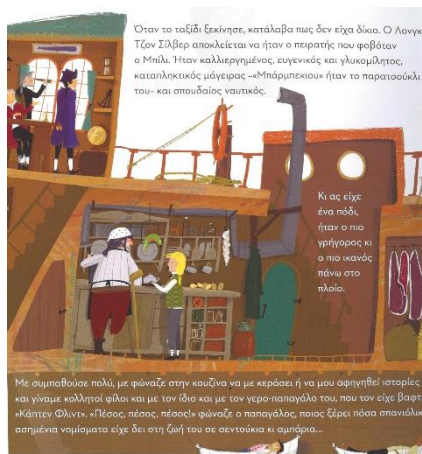
Όσα περιγράφονται για το σαλόνι του πυργοδεσπότη Τριλόνη, «μια πελώρια σάλα, που κι οι τέσσερις τοίχοι της ήταν σκεπασμένοι με ράφια φορτωμένα από βιβλία ... [...] μια δυνατή φωτιά» (ό.π.: 58) και οι πολυθρόνες που καθόταν μαζί με τον γιατρό Λάιβεζν, είναι στοιχεία της εικόνας που βλέπει ο αναγνώστης συνδυαστικά με το πακέτο που ήταν τυλιγμένο το σημειωματάριο και ο χάρτης του Καπετάνιου Μπίλ. Πάνω στο τραπέζι υπάρχει επίσης η κόκκινη κλωστή με την οποία ήταν τυλιγμένο το πακέτο και ο χάρτης που είναι ίδιος με αυτόν στις ταπετσαρίες.

Η εικονογράφηση ακολουθεί τη γρήγορη εξέλιξη των γεγονότων, οπότε μεταφέρει τον αναγνώστη στο λιμάνι του Μπρίστολ με τα «ψηλά σπίτια» και «το ξενοδοχείο που βρισκόταν

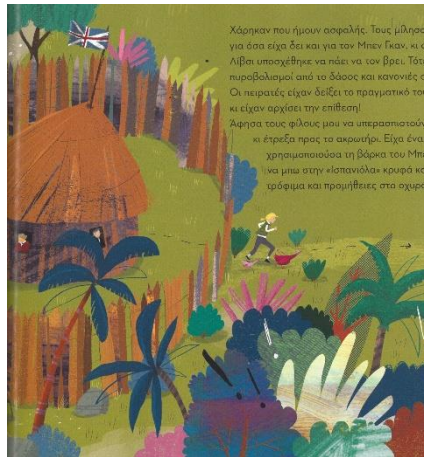
στην προκυμαία» (Στήβενσον, 2000: 75). Στη διασκευή η εικόνα καλύπτει το δισέλιδο και δείχνει σε πανοραμική θέα το λιμάνι, καταλήγοντας στη δεξιά άκρη με την «Ισπανιόλα».



Τα πολλά επίπεδα του караβιού αναδεικνύονται με το μπλέξιμο κειμένου και εικόνας ενώ στη σκηνή που στήνεται η συνωμοσία, η εικονογράφος επιλέγει να δείξει την τομή του βαρελιού και να δούμε τον Τζιμ και την έκφρασή του για τα όσα άκουσε.



Από την περιγραφή του νησιού που στο αρχικό κείμενο είναι αρκετές, βλέπουμε επιλεγμένες εικόνες στη διασκευή, ένα δασάκι, τα φύλλα τους σχηματίζανε σκεπή, τις δύο αγριόπαπιες που βρέθηκαν κοντά στον Τζιμ. Ταυτόχρονα, ο Μπεν Γκουν περιγράφεται και λεκτικά και οπτικά με τον ίδιο τρόπο με το αρχικό κείμενο. Όσο επιταχύνει η πλοκή, αφαιρούνται πολλές λεπτομέρειες από τις εικόνες, όμως φαίνεται ξεκάθαρα ο κανονιοβολισμός της βάρκας των τριών φίλων του Τζιμ. Το βέλος που υπάρχει, επίσης, υπονοεί ότι η βάρκα βυθίστηκε αλλά ότι όντως οι τρεις άντρες έφτασαν στο φρούριο. Στο ίδιο δισέλιδο οι ήχοι, από τις «φωνές των ληστών όλο και πλησιάζανε» (ό.π.: 164) και τους πυροβολισμούς, αναπαρίστανται με θαυμαστικά πάνω από τα δέντρα του δάσους. Η εστίαση είναι στο φρούριο, τη βρετανική σημαία και τους τρεις υπερασπιστές του, ενώ ο Τζιμ αποχωρεί για να φέρει τρόφιμα.



Παρότι η αναζήτηση του θησαυρού στο αρχικό κείμενο γίνεται μέσα από πολύ λεπτομερείς περιγραφές του τοπίου, δεν φαίνεται ότι ακολουθείται στην εικονογράφηση. Δεν υπάρχει αναφορά στον σκελετό που βρήκαν οι πειρατές, μόνο «*το μεγάλο χαντάκι*» που «*στα πλάγια είχε χορταριάσει*», «*...το χέρι ενός φτυαριού και κάμποσα σανίδια από κασόνες*» (Στήβενσον, 2000: 284). Το βλέμμα των πειρατών ήταν «*λες κι είχε χτυπήσει κεραυνός*» (ό.π.: 285). Αν και η εικόνα καταλαμβάνει πολύ λίγο χώρο στη σελίδα, γίνονται εύκολα κατανοητά τα συναισθήματα των πειρατών εκείνη τη στιγμή, η απογοήτευση, ο θυμός, η αγανάκτηση. Άλλωστε, ο ίδιος ο Τζιμ είχε ακολουθήσει τη σωστή πορεία, κάτι που αποδεικνύουν οι διακεκομμένες γραμμές που ξεκίνησαν από τη σελίδα όπου ο Τζιμ κατέβηκε από το πλοίο, τον ακολούθησαν σε όλη του την περιπέτεια και κατέληξαν στο κόκκινο «*χ*» του «πραγματικού χάρτη».

Το δισέλιδο συμπληρώνεται με την κρυψώνα του Μπεν Γκουν, όπου οι ήρωες βρίσκουν τον θησαυρό και ξεκινούν με τα λινά σακιά να τον μεταφέρουν στην Ισπανιόλα. Είναι η ίδια εικόνα που βρίσκεται στο οπισθόφυλλο χωρίς όμως την ίδια ποσότητα χρυσού και χωρίς τους ήρωες της ιστορίας, οι οποίοι στο οπισθόφυλλο προφανώς βρίσκονται πλέον μέσα στο πλοίο.



Οι δύο τελευταίες σελίδες, η επιστροφή στο πανδοχείο, η χαρά της μητέρας του όταν τον ξανα συνάντησε φαίνονται στην εικόνα που καλύπτει το δισέλιδο. Το σκηνικό είναι ακριβώς το

ίδιο με τις πρώτες δύο σελίδες, της ταυτότητας του βιβλίου. Έχει αλλάξει απλώς η ώρα, πρόκειται για τη δύση του ήλιου και τα πρόσωπα, όπου τώρα βλέπουμε τον Τζιμ να επιστρέφει και τη μητέρα του χαρούμενη που τον βλέπει και πάλι.



Συνολικά, η Σαμαρτζή αξιοποίησε τις περιγραφές του αρχικού κειμένου, αλλά και στερεότυπα που υπάρχουν για την εικόνα των πειρατών. Ενώ τα πλοία δεν περιγράφονται λεπτομερώς, οι εικόνες ανταποκρίνονται στα πλοία της εποχής. Το ίδιο συμβαίνει και με τα ρούχα των ηρώων, τα κτίρια και τα αντικείμενα. Φαίνεται πως συμπληρώνει το κείμενο με στοιχεία όπως οι εκφράσεις των προσώπων και λεπτομέρειες που λειτουργούν σαν παιχνίδι για τους μικρούς αναγνώστες – θεατές, όπως οι διακεκομμένες γραμμές που περνούν από τη μία σελίδα στην άλλη και τραβούν την προσοχή. Χρησιμοποιεί ζωντανά χρώματα, αλλά αφήνει και αρκετά σημεία λευκά που βοηθούν τη συνύπαρξη με το κείμενο.

3.2.4. Η γλώσσα του κειμένου

Το κείμενο της διασκευής είναι αρκετά διαφορετικό από το αρχικό κείμενο του Στήβενσον. Το λεκτικό κείμενο που έχει επεξεργαστεί ο Παπαθεοδούλου είναι γραμμένο με απλό τρόπο, δεν χρησιμοποιεί δύσκολες λέξεις ή μεγάλες προτάσεις, προκειμένου να βοηθήσει τους μικρούς αναγνώστες να το κατανοήσουν. Επίσης, η διαφοροποίηση των κειμένων οφείλεται και στην αλλαγή είδους, με την προσθήκη της εικονογράφησης. Οι εικόνες έχουν εκμεταλλευτεί τις περιγραφές του αρχικού συγγραφέα και αποδίδουν τα πρόσωπα, σημαντικά αντικείμενα και το σκηνικό.

Η αφήγηση γίνεται σε πρώτο ενικό πρόσωπο, όπως και στο αρχικό κείμενο. Αφηγητής είναι και στα δύο βιβλία ο Τζιμ Χόκινς. Στη διασκευή ξεκινά με μία σύντομη εισαγωγή απευθυνόμενος στους αναγνώστες, μία καλή τεχνική για να προσελκύσει το ενδιαφέρον τους. Με παρόμοιο τρόπο καταλήγει το κείμενο, όπου προσκαλεί τα παιδιά να αφηγηθούν δικές τους ιστορίες, να τις γράψουν και να τις ζωγραφίσουν, γιατί αυτές είναι ο πραγματικός θησαυρός!

Υπάρχει μια ασάφεια σχετικά με τον χρόνο της ιστορίας, καθώς οι χρονικοί δείκτες δεν προσδιορίζουν κάποια χρονολογία: «*Σαν χθες θυμάμαι...*» «*Πέρασαν μήνες... [...] Μα ένα κρύο πρωινό του Γενάρη*» «*Σε μερικές μέρες...*» (Στίβενσον, 2021). Το ίδιο συμβαίνει και με τη διάρκεια του ταξιδιού αλλά και της περιπέτειας στο νησί. Πρόκειται για ένα στοιχείο που δημιουργεί κενά, αλλά προκαλεί τη φαντασία.

Επίσης, η γλώσσα της διασκευής ακολουθεί την επιλογή του αρχικού συγγραφέα για συχνή χρήση του διαλόγου. Μιλούν σχεδόν όλοι οι χαρακτήρες και το ύφος τους αντανακλά στοιχεία της προσωπικότητάς τους:

- *Ναύτες, καπετάνιοι, μούτσοι και ταβερνιάρηδες, μόλις τους έλεγα ότι σαλπάρουμε για να βρούμε θησαυρό, έτρεχαν να βοηθήσουν!* (απερίσκεπτος, ενθουσιώδης Τριλόνη)
- *Τρελόνη, τι έκανες; Έχεις πει σε όλο το λιμάνι ότι ψάχνουμε θησαυρό; Κι αν έρθουν πειρατές στο πλήρωμα;* (προνοητικός, λογικός Λάιβεζυ)
- *Αχ, πόσο αναπολώ εκείνες τις μέρες με [...] όλη την παλιοπαρέα! [...] ...θα τους ρίζουμε στη θάλασσα! Βαρέθηκα να παριστάνω τον μάγιστρο!* (αδίστακτος, πονηρός Τζον Σίλβερ)
- *Θα δούμε πώς θα τους αντιμετωπίσουμε. [...] Προς το παρόν δεν πρέπει να υποψιαστούν πως ξέρουμε για την ανταρσία που ετοιμάζουν.* (ψύχραιμος, μεθοδικός καπετάνιος Σμόλετ)

Επιπλέον, υπάρχουν και σημεία στα οποία οι λέξεις αποτελούν μέρος της εικόνας και χρησιμοποιείται διαφορετική γραμματοσειρά. Πρόκειται για το πειρατικό τραγούδι και την ομιλία του παπαγάλου. Στρέφεται έτσι το βλέμμα του αναγνώστη στην εικόνα που συνδέεται άμεσα με τις λέξεις, ο οποίος αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για μια διαφορετική φωνή και τόνο από αυτόν της αφήγησης.

Ορισμένα από τα ονόματα διαφοροποιούνται από το αρχικό κείμενο, είτε ως προς την ορθογραφία τους είτε ως προς τους χαρακτηρισμούς τους. Το όνομα του κεντρικού ήρωα παραμένει ίδιο. Ο γιατρός Λάιβεζυ στη διασκευή αναφέρεται ως Λίβσι, ενώ ο πυργοδεσπότης Τριλόνη ονομάζεται άρχοντας Τρελόνη. Διαφοροποιήσεις υπάρχουν και στα ονόματα ορισμένων πειρατών, όπως ο Καπετάνιος Μπίλυ Μπόουνς που στη διασκευή αναφέρεται ως Κοκάλας Μπίλυ, με το επώνυμό του μεταφρασμένο για να μοιάζει περισσότερο με πειρατικό παρατσούκλι. Ο Μαυρόσκυλος του αρχικού κειμένου ονομάζεται Θαλασσόσκυλος, ίσως για να αποφευχθεί κάποια σύνδεση με ρατσιστικό χαρακτηρισμό. Ο Τζον Σίλβερ παίρνει στη διασκευή το προσωνύμιο Λονγκ Τζον Σίλβερ, όπως ήταν στο πρωτότυπο αγγλικό κείμενο, ενώ ο Μπεν Γκουν έχει μετονομαστεί σε Μπεν Γκαν. Όλες αυτές οι αλλαγές, εκτός του

Μαυρόσκυλου – Θαλασσόσκυλου, αφορούν την ανάγνωση των ονομάτων στα αγγλικά και τη μεταγραφή τους στα ελληνικά με αυτόν τον τρόπο. Αποφεύγεται η αναφορά σε πρόσωπα που δεν προωθούν ιδιαίτερα τη δράση, όπως η κυρία Χόκινς, ο επιθεωρητής Ντανς, και άλλοι πειρατές.

Ο Παπαθεοδούλου χρησιμοποιεί σημεία στίξης για να δώσει έμφαση σε σημεία που δεν περιγράφονται ή αναλύονται τα συναισθήματα και οι σκέψεις των ηρώων του. Στην αφήγηση υπάρχουν ορισμένα κενά που προκαλούν τα παιδιά να φανταστούν και να τα καλύψουν, όπως στο παρακάτω:

«Γιατί ο Δρ. Λίβσι, ο Άρχοντας Τρελόνι, ο Κάπτεν Σμόλετ κι οι άλλοι είχαν παραδώσει το φρούριο; Γιατί είχαν δώσει τον χάρτη στους πειρατές; Και πού να βρίσκονταν τώρα; Πραγματικά δεν καταλάβαινα τίποτα» (Στίβενσον, 2021).

Το κείμενο συνυπάρχει και αλληλοσυμπληρώνεται με την εικόνα. Και οι δύο τροπικότητες διατηρούν το ύφος του κειμένου, δεν αντιτίθενται στην κεντρική ιδέα του συγγραφέα. Παρότι το ιδεολογικό υπόβαθρο του αρχικού κειμένου είναι διαφορετικό από το σημερινό πλαίσιο, στη διασκευή εισάγονται έννοιες και προβάλλονται ιδέες που απασχολούν περισσότερο τα μικρότερα παιδιά. Για παράδειγμα, καθοριστικό ρόλο στην τύχη του Τζιμ παίζει η αφοσίωσή του στο πλήρωμα του πλοίου. Ενώ η προσωπικότητα του Τζον Σίλβερ τού φαίνεται πολύ ελκυστική, ο ήρωας φαίνεται πως αντιλαμβάνεται τους κινδύνους που διατρέχει όσο είναι κοντά στους πειρατές και στο τέλος εκφράζει την ανακούφισή του που επέστρεψε σώος στο πανδοχείο.

Ο Παπαθεοδούλου ακολουθεί την πρακτική του Στήβενσον να μην ασκεί κριτική στους χαρακτήρες, αφήνοντας να εννοηθεί ότι όλοι οι άνθρωποι έχουν καλή και κακή πλευρά, αδυναμίες αλλά και σταθερές αξίες. Παρότι οι πειρατές είναι φιγούρες εδραιωμένες στη μυθοπλασία ως «οργανωμένες ομάδες εγκληματιών που κατάσχουν περιουσίες» (Dawdy & Bonni, 2012: 675), στη διασκευή δεν προβάλλονται ως οι κακοί, ούτε ως οι μόνοι που αναζητούν τον θησαυρό με κάθε κόστος. Μάλιστα, ο ενθουσιασμός του Λάιβεζυ-Λίβσι και του Τριλόνη-Τρελόνι όταν βρίσκουν τον χάρτη και η οργάνωση της αποστολής χωρίς την αναφορά του τρόπου που θα μοίραζαν τον θησαυρό, είναι ίσως και ένα σχόλιο για την απληστία των πλουσίων στη σημερινή εποχή. Μέσα από τη συναρπαστική περιπέτεια του Τζιμ, οι αναγνώστες ανακαλύπτουν ένα πανόραμα μοναδικών χαρακτήρων. Η διασκευή του Παπαθεοδούλου τους φωτίζει σε μια σειρά αποχρώσεων, όπου τα όρια μεταξύ καλού και κακού δεν είναι πάντα ευδιάκριτα και ο αληθινός θησαυρός δεν είναι τα πλούτη αλλά η ίδια η ζωή και οι εμπειρίες που αυτή προσφέρει.

Κεφάλαιο 4: Μόγλης – Το Βιβλίο της Ζούγκλας

4.1. Κίπλινγκ, Ρ. (2009). *Ο Μόγλης – Το βιβλίο της ζούγκλας*. (Μ. Κιτσικοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτης.

4.1.1. Ο συγγραφέας

Ο Ράντγιαρντ Κίπλινγκ γεννήθηκε στη Βομβάη της Ινδίας τον Δεκέμβριο του 1865. Μεγάλωσε, όμως, με μια σκληρή θετή οικογένεια στην Αγγλία μαζί με την αδερφή του. Στα δεκαεπτά του επέστρεψε στην Ινδία και εργάστηκε ως δημοσιογράφος. Το 1886 και 1887 δημοσίευσε τα πρώτα ποιήματα και διηγήματά του. Μετά από μια σειρά ταξιδιών σε διάφορες χώρες της Ασίας και στην Αμερική, επέστρεψε στην Αγγλία, όπου οι ιστορίες του γνώρισαν τεράστια επιτυχία. Το 1892 παντρεύτηκε στο Βέρμοντ των ΗΠΑ την Καρολίν Μπαλεστιέ και συνέθεσε τα Βιβλία της Ζούγκλας το 1894 και 1895. Με αυτά τα δύο βιβλία κατέκτησε το εφηβικό κοινό. «Ήταν πολυγραφότατος σε όλα τα λογοτεχνικά είδη» (Κίπλινγκ, 2020) και τιμήθηκε με πολλά βραβεία, κυριότερο εκ των οποίων το Νόμπελ που πήρε το 1907.

Ανάμεσα στα σπουδαία βιβλία του ξεχωρίζουν η ποιητική συλλογή «The Seven Seas» (1896), το μυθιστόρημα «Κιμ» (1901) και η συλλογή ιστοριών για παιδιά «Just so stories» (1902). Είναι ένας «από τους πιο γνωστούς ύστερους βικτωριανούς ποιητές και μυθιστοριογράφους» (<https://biblionet.gr>). Πέθανε στο Λονδίνο τον Ιανουάριο του 1936, σε ηλικία 70 ετών.

4.1.2. Η υπόθεση

Το Βιβλίο της Ζούγκλας είναι μια συλλογή ιστοριών που δημοσιεύτηκε το 1894. Οι τρεις πρώτες ιστορίες αφορούν τον Μόγλη, ένα αγόρι που μεγαλώνει με μια αγέλη λύκων στη ζούγκλα της Ινδίας, τον Ελεύθερο Λαό. Με τη βοήθεια της Μπαλού, της αρκούδας, και του Μπαγκίρα, του πάνθηρα, μαθαίνει τον «Νόμο της Ζούγκλας», πώς δηλαδή να σέβεται τα υπόλοιπα ζώα αλλά και να προστατεύεται από πιθανούς κινδύνους. Μερικά χρόνια αργότερα, η αγέλη και ο ίδιος απειλείται από τον τίγρη Σίρι Καν. Καθώς είναι άνθρωπος, αρκετοί λύκοι δεν συμφωνούν με την παραμονή του στην αγέλη και ο Μόγλης φεύγει από τη ζούγκλα για το κοντινό χωριό των ανθρώπων.

Κατά την παραμονή του με την αγέλη των λύκων, ο Μόγλης έζησε μια μεγάλη περιπέτεια όταν απήχθη από τη φυλή των Μπάνταρ Λογκ, των άναρχων μαϊμούδων της ινδικής ζούγκλας. Η Μπαλού και ο Μπαγκίρα, με τη βοήθεια του πύθωνα Κάα, ξεκίνησαν για τα Κρύα Λημέρια,

την ερειπωμένη πόλη που βρισκόταν αιχμάλωτος ο Μόγλης. Ύστερα από μια έντονη μάχη, ο Κάα υπνώτισε τις μαϊμούδες και τα άλλα ζώα με τον χορό του για να μπορέσει να διαφύγει ο Μόγλης, ο οποίος έσωσε τους φίλους του από το ξόρκι του πύθωνα και έφυγαν για την περιοχή της αγέλης.

Στην τρίτη ιστορία, η υπόθεση μεταφέρεται χρονικά στην εποχή που ο Μόγλης εγκαταστάθηκε στο χωριό των ανθρώπων. Εκεί ανέλαβε να τον φροντίζει η Μεσούα, «*η γυναίκα του πλουσιότερου χωρικού στην περιοχή*» (Κίπλιγγκ, 2009: 66), της οποίας το μωρό είχε αρπαγεί από τον τίγρη. Οι χωρικοί πιστεύουν πως ο Μόγλης είναι ο χαμένος γιος του ζευγαριού. Όπως συνηθίζοταν, τα αγόρια οδηγούσαν το κοπάδι με τα βουβάλια στα χωράφια να βοσκήσουν. Μία μέρα, ο Σίρι Καν είχε στήσει παγίδα στον Μόγλη, τον οποίο ειδοποίησε ο Γκρίζος Αδερφός του, ένας λύκος με τον οποίο μεγάλωσαν μαζί. Μαζί με τον Μοναχόλυκο Ακέλα, κατάφεραν να ταράξουν τα βουβάλια και να τα οδηγήσουν στο σημείο που βρισκόταν ο Σίρι Καν για να τον ποδοπατήσουν μέχρι θανάτου. Είχε υποσχεθεί στην αγέλη ότι θα σκότωνε τον τίγρη και θα εμφάνιζε το τομάρι του στον βράχο του αρχηγού. Επειδή το επίτευγμα αυτό θεωρήθηκε αποτέλεσμα μαγείας από τους προληπτικούς χωρικούς, ο Μόγλης αναγκάστηκε να φύγει από το χωριό. Αποκατέστησε την εξουσία του Ακέλα και κατέληξε να κυνηγά μόνος με τα τέσσερα αδέρφια του, ώσπου έγινε άντρας.

Οι επόμενες τέσσερις ιστορίες έχουν διαφορετικά θέματα και ήρωες. Θα γίνει σύντομη αναφορά και ανάλυση σε αυτές, καθώς δεν σχετίζονται με τη διασκευή που εξετάζεται στη συνέχεια. Η πρώτη από αυτές αφορά τον Κοτίκ, μια σπάνια λευκή φώκια που γεννήθηκε και μεγάλωσε σε ένα νησί στη Βερίγγειο Θάλασσα. Μόλις έγινε ενός έτους, αντίκρισε τη σκληρότητα με την οποία οι άνθρωποι φυλάκιζαν και σκότωναν τις φώκιες για τη γούνα τους και αποφάσισε να αναζητήσει ένα νησί ασφαλές για το λαό του. Αφού το βρήκε με τη βοήθεια της Θαλάσσιας Αγελάδας, επέστρεψε στο Νοβαστόσνα, το νησί του, και ύστερα από μάχη με τις άλλες φώκιες, τις έπεισε να τον ακολουθήσουν στο νησί με «*τις ήσυχες προφυλαγμένες ακτές [...] στη θάλασσα εκείνη όπου δεν έρχεται άνθρωπος*» (ό.π.: 110).

Η επόμενη ιστορία έχει κεντρικό ήρωα μια μανγκούστα, τον Ρίκι-Τίκι-Τάβι, τον οποίο βρήκε μια οικογένεια Άγγλων που μόλις είχε μετακομίσει στην Ινδία. Είχε λιποθυμήσει από μια ισχυρή νεροποντή που πλημμύρισε το λαγούμι του. Όταν ο Ναγκ και η Ναγκάινα, ένα ζευγάρι μεγάλες κόμπρες επιχειρούν μάταια να τον σκοτώσουν, σχεδιάζουν να σκοτώσουν τον πατέρα του σπιτιού. Όταν η μανγκούστα επιτέθηκε στην αρσενική κόμπρα στο μπάνιο, ο πατέρας ξύπνησε και πυροβόλησε τον Ναγκ. Η Ναγκάινα προσπάθησε να σκοτώσει το μικρό αγόρι της οικογένειας, τον Τέντυ, όμως τον έσωσε ο Ρίκι-Τίκι απειλώντας την ότι θα σκοτώσει τα αυγά

της. Μετά από μια καταδίωξη «στο θρασεμένο γρασίδι κοντά στον αγκαθωτό θάμνο» (Κίπλινγκ, 2009: 130) ο Ρίκι-Τίκι έσυρε την Ναγκάινα στην ποντικοφωλιά όπου και τη σκότωσε.

Στην έκτη ιστορία ο ελέφαντας Κάλα Ναγκ υπό τις οδηγίες του Μεγάλου Τουμάι βοηθούσε στο κυνήγι ελεφάντων. Ο γιος του Μεγάλου Τουμάι, που ήταν πολύ θαρραλέος αλλά απερίσκεπτος, ήθελε να βοηθήσει τον πατέρα του αλλά καθώς μπλέχτηκε στα σκοινιά που έδεναν τους μικρούς ελέφαντες, ο πατέρας του τον τιμώρησε. Μαζί με τον επικεφαλής των επιχειρήσεων, διέταξαν τον μικρό Τουμάι να μη μπει ξανά στον χώρο των ελεφάντων μέχρι να «...δεις τους ελέφαντες να χορεύουν» (ό.π.: 143). Το μικρό αγόρι ακολούθησε τους ελέφαντες ένα βράδυ προς τη ζούγκλα, όπου τους είδε να χορεύουν. Ο Κάλα Ναγκ τον μάζεψε και τον επέστρεψε αποκοιμισμένο στο στρατόπεδο. Την επόμενη μέρα ο μικρός είπε όσα έζησε, όμως οι οδηγοί των ελεφάντων τον πίστεψαν μόνο όταν βρήκαν ένα φρεσκοπατημένο ξέφωτο στη ζούγκλα. Τότε τον χαιρέτησαν με τιμές και αποφάσισαν να τον αποκαλούν Τουμάι των Ελεφάντων, όπως τον προπάππου του, σίγουροι ότι «θα γίνει ένας μεγάλος ιχνηλάτης!» (ό.π.: 157).

Στην τελευταία ιστορία, ο συγγραφέας αφηγείται όσα άκουσε από τα ζώα στο στρατόπεδο που βρισκόταν το βράδυ πριν από μία στρατιωτική παρέλαση του βρετανικού στρατού προς τιμήν του Εμίρη του Αφγανιστάν. Η έντονη συζήτηση μιας καμήλας, ενός μουλαριού, ενός αλόγου, ενός βουβαλιού κι ενός ελέφанта περιστρέφεται γύρω από τους ρόλους που αναλαμβάνουν στη μάχη. Ταυτόχρονα εκφράζουν πώς αισθάνονται ως μέρος του βρετανικού στρατού αναδεικνύοντας και διάφορα είδη μεταχείρισης των ζώων από τους ανθρώπους. Όταν την επόμενη μέρα ολοκληρώθηκε η παρέλαση με επιτυχία, οι Βρετανοί εξήγησαν στους Αφγανούς πως τα ζώα «υπακούουν το ίδιο όπως και οι άνθρωποι» (ό.π.: 178) στις εντολές της βασίλισσας, προτρέποντάς τους να κάνουν το ίδιο.

4.1.3. Στοιχεία της αφήγησης

Το βιβλίο αποτελείται από επτά ιστορίες που συνοδεύονται από ένα ποίημα-τραγούδι αφιερωμένο στα όσα εξιστορήθηκαν. Έτσι υπάρχουν δώδεκα κεφάλαια εκ των οποίων οι ζυγοί αριθμοί αντιστοιχούν σε ποιήματα-τραγούδια. Τα κεφάλαια δεν αριθμούνται ούτε υποδηλώνεται η σχέση ιστορίας – ποιήματος στα περιεχόμενα. Οι τίτλοι των κεφαλαίων περιλαμβάνουν είτε ονόματα των χαρακτήρων είτε μια σύντομη φράση που χαρακτηρίζει την ιστορία, όπως το προτελευταίο κεφάλαιο «Στην υπηρεσία της Αυτής Μεγαλειότητας». Οι τρεις πρώτες ιστορίες έχουν κοινό τον κεντρικό τους ήρωα, τον Μόγλη, ενώ οι υπόλοιπες τέσσερις δεν έχουν καμία σύνδεση μεταξύ τους. Το τέλος της κάθε ιστορίας διαφέρει, καθώς σε ορισμένες υπάρχει δικαίωση του ήρωα και αναγνώρισή του («Η άσπρη φώκια», «Ρίκι-Τίκι-

Τάβι» και «Ο Τουμάι των ελεφάντων»), ενώ σε άλλες το τέλος αφήνει μια πικρή αίσθηση, προκαλώντας τον αναγνώστη να δώσει εκείνος θετικό ή αρνητικό πρόσημο στην κατάληξη («Τα αδέρφια του Μόγλη», «Τίγρης! Τίγρης!» «Στην υπηρεσία της Αυτής Μεγαλειότητας»).

Ο Κίπλινγκ στο παρόν βιβλίο χρησιμοποιεί την τεχνική του ανιμισμού. Δίνει λόγο στα ζώα, άγρια και οικόσιτα μέσω των διαρκών διαλόγων. Παρότι παραμένει ο ίδιος ως αφηγητής της κάθε ιστορίας, τα ζώα είναι αυτά που έχουν τον κύριο λόγο, σκέφτονται και αισθάνονται. Ο συγγραφέας επιλέγει να αφηγηθεί όλα τα γεγονότα με ελάχιστες περιγραφές, εστιάζοντας στη δράση, την οποία προωθεί μέσα από τις στιχομυθίες των χαρακτήρων. Η επιλογή του να δώσει λόγο στα ζώα φαίνεται να στοχεύει στην παραστατικότητα, αλλά και την ταύτιση των αναγνωστών με συμπεριφορές και την προσωπικότητα τους. Με την «ικανότητα» του Κίπλινγκ να καταλαβαίνει τα ζώα, οι αναγνώστες συνδέονται με τα εξωτικά μέρη της Ινδίας και αντιλαμβάνονται πως και εκεί οι κοινωνίες έχουν δική τους οργάνωση, λειτουργούν με κανόνες και νόμους και τελικά δεν είναι τόσο «βάρβαρες» ή «άγριες» όσο μπορεί να νόμιζαν.

Η γλώσσα του κειμένου είναι απλή και περιέχει έντονο το στοιχείο της προφορικότητας. Περιλαμβάνει διάφορα σημεία στα οποία διευκρινίζονται περίεργες εκφράσεις που υποτίθεται ότι χρησιμοποιούσαν τα ζώα για να περιγράψουν κάτι, όπως στην περίπτωση της φωτιάς. «Λέγοντας Κόκκινο Λουλούδι, ο Μπαγκίρα εννοούσε τη φωτιά, μα κανένα πλάσμα μες στη ζούγκλα δεν τολμούσε να την πει με το πραγματικό της όνομα» (Κίπλινγκ, 2009: 25). Τέλος, δίνει στοιχεία για τα ζώα της Ασίας, που οι αναγνώστες του ίσως να μην ήξεραν. Αυτά τα σημεία δεν προωθούν τη δράση, όμως είναι πολύ βοηθητικά για την κατανόηση των ιστοριών.

«Ήταν ένα μαγκούστα, όμοιο με μικρή γάτα στη γούνα και στη φυρά, αλλά με κεφάλι και φερσίματα ίδια με του κουναβιού» (ό.π.: 112).

«Οι ελέφαντες προστατεύονται από το ινδικό κράτος. Υπάρχει μια ολόκληρη υπηρεσία.....» (ό.π.: 135).

Παρακάτω, μελετώνται και σχολιάζονται αφηγηματικά στοιχεία που διαφέρουν στις ιστορίες του Μόγλη και των υπολοίπων ιστοριών.

- **«Τα αδέρφια του Μόγλη», «Το κυνήγι του Κάα», «Τίγρης! Τίγρης!»**

Στις ιστορίες αφηγητής είναι ο ίδιος ο συγγραφέας. Συγκεκριμένα, απευθύνεται στο αναγνωστικό κοινό με φράσεις όπως «Τώρα θα πρέπει να πηδήξετε δέκα ή έντεκα ολόκληρα χρόνια...» (ό.π.:19) και «Καταλαβαίνετε, λοιπόν, πόσα είχε να μάθει ο Μόγλης...» (ό.π.: 35). Ο αφηγητής δεν συμμετέχει καθόλου στα γεγονότα και παρουσιάζεται ως παρατηρητής.

Περιγράφει τα γεγονότα με μηδενική εστίαση, μεταφέρει σε ευθύ λόγο τους διαλόγους και αναφέρεται σε σκέψεις και συναισθήματα των χαρακτήρων.

«Ο Ακέλα δε μίλησε. Σκεφτόταν πως κάποτε έρχεται ο καιρός για κάθε αρχηγό κοπαδιού που η δύναμή του τον αφήνει...» (Κίπλινγκ, 2009: 19).

«Στο μεταξύ η Μπαλού κι ο Μπαγκίρα κόντευαν να πεθάνουν από τη λύπη και τη λύσσα τους» (ό.π.: 43).

«Ο Μόγλης ένιωθε άβολα, γιατί ποτέ ως τότε δεν είχε ζαναβρεθεί μέσα σε σπίτι» (ό.π.: 66).

Ο χρόνος στις τρεις ιστορίες του Μόγλη σχετίζεται με τις φάσεις της ένταξής του στην αγέλη των λύκων, της εκπαίδευσης και της εγκατάστασής του στο χωριό των ανθρώπων. Δεν υπάρχει, ωστόσο, κάποια πιο συγκεκριμένη χρονική ένδειξη που να βοηθά στον ακριβή προσδιορισμό της ιστορίας. Η χρονική σειρά των ιστοριών δεν είναι γραμμική και δηλώνεται μέσα από τον αφηγητή για να κατευθύνει χρονικά τον αναγνώστη:

«Τώρα θα πρέπει να πηδήξετε δέκα ή έντεκα ολόκληρα χρόνια» (ό.π.: 19).

«Τώρα θα πρέπει να γυρίσουμε πίσω στο προτελευταίο διήγημά μας. Όταν ο Μόγλης έφυγε από τη σπηλιά των λύκων...» (ό.π.: 64).

Επιπλέον, υπάρχουν διάφοροι χρονικοί δείκτες που βοηθούν στην αντίληψη της διάρκειας των γεγονότων όσο και τον καθορισμό της χρονικής στιγμής.

«Ήταν εφτά η ώρα μιας πολύ ζεστής βραδιάς» (ό.π.: 9), που υποδηλώνει καλοκαιρινή νύχτα.

«...συνέβησαν λίγο καιρό πριν φύγει ο Μόγλης από το λυκοκοπάδι» (ό.π.: 34).

«Τρεις ολόκληρους μήνες [...] ο Μόγλης δε βγήκε ούτε για μια φορά από την πόλη του χωριού» (ό.π.: 68).

Ο Κίπλινγκ ως παιδί έζησε στην Ινδία και οι περισσότερες ιστορίες του Βιβλίου της Ζούγκλας εκτυλίσσονται εκεί. Οι περιπέτειες του Μόγλη διαδραματίζονται στους λόφους του Σιόνι, περιοχή της βορειοδυτικής Ινδίας. Τα Κρύα Λημέρια είναι μια εγκαταλελειμμένη πόλη με αρχαία ερείπια ναών. Αποτελούν το κρησφύγετο των Μπάνταρ-Λογκ, Στην περιοχή φαίνεται να επικρατεί τροπικό κλίμα και υπάρχουν ψηλά δέντρα πάνω από τα οποία πετούν οι αετοί και τα γεράκια.

«Ο Ραν σηκώθηκε κι ανέβηκε ψηλά, [...] παρατηρώντας με τα διαπεραστικά του μάτια το λίκνισμα των κορυφών των δέντρων» (Κίπλινγκ, 2009: 43).

Η ιστορία του Μόγλη εξελίσσεται καθώς ο ήρωας εγκαθίσταται στο χωριό των ανθρώπων και το σκηνικό αλλάζει. Εκεί περιγράφονται λεπτομέρειες από τις καλύβες, οι πόρτες, τα κρεβάτια, αλλά και τα βοσκοτόπια της Ινδίας *«γεμάτα βράχια, χαμόκλαδα, τούφες χορτάρια και μικρές ρεματιές»* (ό.π.: 71).

- **«Η άσπρη φώκια», «Ρίκι-Τίκι-Τάβι», «Ο Τουμάι των ελεφάντων» και «Στην υπηρεσία της Αυτής Μεγαλειότητας»**

Όπως και στις ιστορίες του Μόγλη, έτσι και στην ιστορία της μανγκούστας και του Τουμάι, ο συγγραφέας είναι ετεροδιηγητικός και παντογνώστης αφηγητής. Αντιθέτως, στην ιστορία της άσπρης φώκιας και των ζώων του στρατοπέδου, ο συγγραφέας ξεκινά την αφήγηση εξηγώντας πώς έμαθε για την πρώτη και πώς έγινε μάρτυρας των γεγονότων της δεύτερης. Η αφηγηματική του τεχνική διαφοροποιείται, γίνεται εν μέρει σε πρώτο πρόσωπο ώσπου να ξεκινήσει το κύριο θέμα της ιστορίας, ενώ η εστίαση παραμένει εξωτερική.

«Την ιστορία αυτή μου τη διηγήθηκε ο Λίμερσιν ο Τρυποφράχτης [...] τον περιμάζεψα στην καμπίνα μου...» (ό.π.: 89).

«Ευτυχώς είχα μάθει από τους ντόπιους να καταλαβαίνω τη γλώσσα των ζώων [...] κι έτσι έμαθα τι λέγανε» (ό.π.: 161).

Στις ιστορίες αυτές, ο χρόνος, παρομοίως με του Μόγλη, δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια. Λαμβάνοντας υπόψη ότι το βιβλίο δημοσιεύτηκε το 1894, όταν ο συγγραφέας στην ιστορία της άσπρης φώκιας αναφέρεται σε *«κάμποσα χρόνια πριν»* (ό.π.: 88) μπορεί κανείς να υποθέσει ότι αναφέρεται στην προηγούμενη δεκαετία. Αντίστοιχα για την ιστορία του Τουμάι, αυτή μπορεί να τοποθετηθεί περίπου στη δεκαετία του 1840 από δείκτες όπως *«πριν από τον πόλεμο του Αφγανιστάν, το 1842»* και την πληροφορία ότι ο ελέφαντας *«είχε πάρει μετάλλιο στον πόλεμο της Αβησσυνίας»* (ό.π.: 134-135) ο οποίος έγινε το 1855 ανάμεσα στους Άγγλους και τους Αιθίοπες. Τέλος, για την ιστορία των ζώων του στρατοπέδου, από τη φράση *«...είχαμε μια καλή θέση κοντά στον αντιβασιλέα και τον Εμίρη...»* (ό.π.: 176) στην παρέλαση, υποθέτουμε πως τοποθετείται χρονικά στην περίοδο κατά την οποία ο Κίπλινγκ εργαζόταν στην τοπική εφημερίδα της Λαχόρης -στο σημερινό Πακιστάν-, Civil & Military Gazette, κατά τη δεκαετία του 1880.

Όσον αφορά τον χώρο, οι ιστορίες αυτές εκτυλίσσονται σε διαφορετικά μέρη. Σκηνικά τους αποτελούν νησιά στη Βερίγγειο Θάλασσα και τον Ειρηνικό Ωκεανό, ένα παραθεριστικό

κατάλυμα στην Ινδία, στις λοφοπλαγιές που γινόταν το κυνήγι ελεφάντων, και «σ' ένα μέρος που λεγότανε Ραβάλ Πίντι» (Κίπλινγκ, 2009: 160), ένα στρατόπεδο του Βρετανικού Στρατού. Κοινό στοιχείο σε όλα τα σκηνικά αποτελεί η προσπάθεια του ανθρώπου για επικράτηση στο φυσικό περιβάλλον. Όλα τα ζώα αναζητούν χώρους ασφαλείς μακριά από τους ανθρώπους και την παρέμβασή τους. Ακόμη και η περιγραφή του στρατοπέδου παρουσιάζεται σαν να μην μπορεί να προσαρμοστεί στον περιβάλλοντα χώρο και τις καιρικές συνθήκες που επικρατούν.

4.1.4. Χαρακτήρες

- «Τα αδέρφια του Μόγλη», «Το κυνήγι του Κάα», «Τίγρης! Τίγρης!»

Στις τρεις πρώτες ιστορίες κεντρικός ήρωας είναι ο Μόγλης, ένα αγόρι που βρέθηκε στη ζούγκλα και υιοθετήθηκε από μια οικογένεια λύκων. Οι ήρωες που τον πλαισιώνουν και παίζουν καθοριστικό ρόλο και στις τρεις ιστορίες είναι η σοφή αρκούδα της ζούγκλας, η Μπαλού και ο πάνθηρας Μπαγκίρα. Αυτά τα δύο ζώα μίλησαν υπέρ του όταν η αγέλη αποφάσισε να τον κρατήσει και ανέλαβαν την εκπαίδευσή του ώστε να γίνει ισότιμο μέλος του κοπαδιού. Είναι οι δύο προστάτες του σε όλες τις ιστορίες και ως χαρακτήρες αλληλοσυμπληρώνονται. Η Μπαλού είναι ψύχραιμη και μιλά με σοφία συμβουλευοντας, ενώ ο Μπαγκίρα παρότι παρορμητικός, εμπνυχώνει τον Μόγλη να χρησιμοποιεί τις δυνάμεις του ενάντια στον εκάστοτε κίνδυνο.

Το όνομα του κεντρικού ήρωα προκύπτει από τη Μητέρα Λύκαινα, τη Ράκσα, η οποία τον ονομάζει «Μόγλη το Βατράχι» (ό.π.: 15) και τον προετοιμάζει για το συμβούλιο της αγέλης. Η οικογένεια των λύκων, ο Πατέρας, η Μητέρα και τα τέσσερα κουτάβια τους φροντίζουν τον Μόγλη και τον προστατεύουν από τον ανθρωποφάγο τίγρη, Σίρι Καν. Οι κίνδυνοι για τον Μόγλη ξεκινούν, όταν η εξουσία του Ακέλα, του Μοναχόλυκου, αμφισβητείται. Απειλείται η θέση του αγοριού στην αγέλη και αναγκάζεται να φύγει. Η αγέλη λειτουργεί με τον Νόμο της Ζούγκλας, υπακούει στον ισχυρότερο λύκο και σέβεται τόσο τα άλλα ζώα, τους άλλους λαούς, αλλά και τον σκοπό και τον χώρο του κυνηγιού. Παρότι τα ζώα μιλάνε και έχουν τη δική τους κοινωνία, δεν φαίνονται σαν απλώς «μεταμφιεσμένοι άνθρωποι». Ουσιαστικά, παραμένουν ζώα, με τα διαφορετικά χαρακτηριστικά και ένστικτα από τους ανθρώπους. Αυτό εντοπίζεται κυρίως στη διαφορετική αντιμετώπιση της φωτιάς και του φαγητού «για το οποίο παρατηρείται σχετική λογοκρισία» (Montefiore, 2011: 104). Δεν υπάρχουν αναφορές στο κυνήγι του Ελεύθερου Λαού, ούτε στο φαγητό τους, γιατί θα αποδομούσαν η καλή εντύπωση που δημιουργείται για αυτούς «αν τους βλέπαμε να σπάνε κόκαλα και να μασάνε ωμό κρέας» (ό.π.: 105). Μια τέτοια συνθήκη, επιπλέον, θα καθιστούσε αδύνατη τη συμβίωση ενός ανθρώπου με τους λύκους για τόσο διάστημα.

Ο διαχωρισμός τους από τον Μόγλη και η επιβεβαίωση της ανθρώπινης ταυτότητάς του συμβαίνει κατά την κλοπή της φωτιάς και της συνείδησης του τρόπου διατήρησής της. Πρόκειται για ένα εργαλείο χρήσιμο για την επιβίωση και τη ζωή των ανθρώπων και ο Μόγλης το αντιλαμβάνεται. Έτσι, ο κεντρικός ήρωας με το κουράγιο αλλά και την ευφυΐα του καταφέρνει να γλιτώσει από τις άναρχες μαϊμούδες Μπάνταρ Λόγκ, να προσαρμοστεί με σχετική ευκολία στο χωριό των ανθρώπων και να οδηγήσει το κοπάδι των βουβαλιών σε μια θανάσιμη παγίδα για τον Σίρι Καν. Ωστόσο, είναι ένας ήρωας που αναζητά διαρκώς την ταυτότητά του. Το όνομα που του αποδίδει η Ράκσα, «καθώς Mowgli σημαίνει βάτραχος στα Χίντι, αποτυπώνει τέλεια τη διαφορούμενη, αμφίβια φύση του». (McBratney, 1992: 284). Μέχρι το τέλος της ιστορίας, όλο και περισσότεροι λύκοι πιστεύουν ότι ο Μόγλης έχει μεγαλώσει αρκετά ώστε να διατηρεί τη διπλή του ταυτότητα και πιέζουν για την απέλασή του από την αγέλη. Δεν φαίνεται να ταιριάζει σε καμία από τις δύο κοινότητες, ούτε των λύκων ούτε των ανθρώπων. Αν και προσαρμοστικός και οξυδερκής, οι συνθήκες στις οποίες μεγάλωσε τον περιθωριοποιούν όπου κι αν εγκατασταθεί. Έτσι, στην τελευταία ιστορία «ο Μόγλης έφυγε κι από κείνη τη μέρα άρχισε να κυνηγάει με τα τέσσερα κουτάβια μέσα στη ζούγκλα. Μα δεν έμεινε για πάντα μόνος. [...] Όμως αυτή είναι μια ιστορία για μεγάλους» (Κίπλινγκ, 2009: 85).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δύο γυναικείοι χαρακτήρες, της Ράκσα και της Μεσούα. Αν και όλες οι περιπέτειες του Μόγλη χαρακτηρίζονται από δράση, ένταση και μάχες, οι δύο αυτοί γυναικείοι χαρακτήρες τον αντιμετωπίζουν με τρυφερότητα και διαμορφώνουν τον χαρακτήρα του (Sherwood, 1919: 44). Υπάρχει έτσι μια αναλογία στις δύο κοινότητες, των λύκων και των ανθρώπων, υπάρχουν και στις δύο περιπτώσεις θετικοί χαρακτήρες, οι οποίοι προωθούν την έννοια της συλλογικότητας και της συντροφικότητας, δεχόμενες άνευ όρων τη φροντίδα ενός «ξένου» παιδιού – κουταβιού.

- **«Η άσπρη φώκια», «Ρίκι-Τίκι-Τάβι», «Ο Τουμάι των ελεφάντων» και «Στην υπηρεσία της Αυτής Μεγαλειότητας»**

Στις τέσσερις τελευταίες ιστορίες, οι κεντρικοί χαρακτήρες είναι και πάλι ζώα, όμως η συμβολή των ανθρώπων σε αυτές δεν γίνεται με τον ίδιο βαθμό. Η άσπρη φώκια και η μανγκούστα είναι δύο ζώα τα οποία αρχικά αμφισβητούνται από την κοινότητά τους και απειλούνται από διαφορετικούς κινδύνους. Λόγω όμως της αποφασιστικότητάς τους, επιτυγχάνουν θρίαμβο έναντι των εχθρών τους, ανθρώπων ή άλλων ζώων και καταφέρνουν να είναι ασφαλείς. Είναι ήρωες διαφορετικοί από τους άλλους, ειδικά η φώκια με τη λευκή γούνα, ενώ η διαφορετικότητα δεν μένει σε επίπεδο εξωτερικών χαρακτηριστικών αλλά και χαρακτήρα, καθώς δεν παραιτούνται και δε δειλιάζουν μπροστά στον κίνδυνο του θανάτου.

Στην ιστορία του Τουμάι και των ζώων στο στρατόπεδο, άνθρωποι και ζώα αλληλεπιδρούν σε μεγαλύτερο βαθμό. Ο Τουμάι είναι ένα μικρό αγόρι, καταπιεσμένο από τον πατέρα του και τους κανόνες της κοινότητας των κυνηγών ελεφάντων. Έχει ιδιαίτερη σύνδεση με τον ελέφαντα Κάλα Ναγκ και αποδεικνύεται ότι κατάφερε να δει τους ελέφαντες σε μια ιδιαίτερη στιγμή, την ώρα που χόρευαν. Επιτυγχάνοντας κάτι που οι άλλοι άνδρες δεν έχουν καταφέρει, αναγνωρίζεται ως «μεγάλος ιχνηλάτης» και παρά το νεαρό της ηλικίας του κερδίζει την εκτίμηση τόσο του πατέρα του όσο του επικεφαλής λευκού άντρα της κοινότητας.

Τέλος στο στρατόπεδο του Βρετανικού στρατού, ο ίδιος ο συγγραφέας είναι ήρωας της ιστορίας και μέσω της «ικανότητάς» του να ακούει και να καταλαβαίνει τη γλώσσα των ζώων (Κίπλινγκ, 2009: 161), εξιστορεί την ιστορία τους στην υπηρεσία της βασίλισσας Βικτώριας. Αποδίδονται στα ζώα διαφορετικά χαρακτηριστικά και μέσω αυτής της διαφορετικότητας συντίθεται το μωσαϊκό των λειτουργιών που επιτελούσαν τα ζώα στην εξυπηρέτηση των ανθρώπινων αναγκών. Η συζήτηση και η αφήγηση σε πρώτο ενικό πρόσωπο οδηγεί συνειρμικά τη σκέψη του αναγνώστη στη «Μαύρη Καλλονή» της Άννας Σίγουελ και προκαλεί προβληματισμούς για τη μεταχείριση των ζώων από τους ανθρώπους. Περιφερειακοί χαρακτήρες παρά την υψηλή τους θέση στην κοινωνία των ανθρώπων είναι ο Αντιβασιλέας της Ινδίας και ο Εμίρης του Αφγανιστάν.

4.1.5. Στοιχεία εικονογράφησης

Η εικονογράφηση του αρχικού βιβλίου χρησιμοποιεί τις εικόνες του συγγραφέα και εικονογράφου Τζον Λόκγουντ Κίπλινγκ (John Lockwood Kipling), πατέρα του συγγραφέα. Πρόκειται για τις εικόνες που υπάρχουν στο βιβλίο της πρώτης έκδοσης του 1894 από τις εκδόσεις Macmillan. Το κείμενο του βιβλίου συνοδεύουν είκοσι ασπρόμαυρα σκίτσα και εικόνες. Όλες πλην μίας είναι μικρού μεγέθους και δεν καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος της σελίδας. Σε καμία εικόνα δεν υπάρχει λεζάντα που να την περιγράφει, ενώ οι εικόνες δεν είναι εξίσου καταναεμημένες στα κεφάλαια-ιστορίες.

Στις ιστορίες του Μόγλη, οι περισσότερες εικόνες αναπαριστούν τη σκηνή που περιγράφεται στην αφήγηση της προηγούμενης σελίδας. Έτσι, υπάρχουν σε πολλά σημεία φράσεις του κειμένου που περιγράφουν απόλυτα το οπτικό κείμενο. Χαρακτηριστικό είναι ότι το πρόσωπο του Μόγλη δεν φαίνεται με λεπτομέρειες, ενώ ο εικονογράφος δίνει έμφαση στα ζώα που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στις ιστορίες τους. Αφιερώνει, χαρακτηριστικά, μία ολοσέλιδη εικόνα για τους δύο δασκάλους του Μόγλη, στη σελίδα 21 (ό.π.) όπου «*Ο Μπαγκίρα ξαπλωνόταν σ' ένα κλαδί*» και η Μπαλού ακουμπάει τον κορμό του δέντρου. Αντίστοιχα λεπτομερείς είναι και οι εικόνες όπου ο Μόγλης «*ξάπλωσε στο χορτάρι στην άκρη του αγρού,*

μα πριν ακόμα κλείσει τα μάτια του, ένα μαλακό γκρίζο μουσούδι σκούνησε το σαγόνι του» (Στήβενσον, 2000: 67) και συναντιέται για πρώτη φορά μετά από τρεις μήνες με τον Γκρίζο

Αδερφό του. Παρομοίως στη σελίδα 80 (ό.π.) απεικονίζεται ο Μόγλης που ξεκινά να γδέρνει το τομάρι του νεκρού Σίρι Καν, ενώ ο Μπουλντέο ο κυνηγός που διαμαρτυρόταν γιατί ήθελε ολόκληρο το σώμα του τίγρη, βρίσκεται «φαρδύς πλατύς χάμω, μέναν γκρίζο λύκο από πάνω του», τον Ακέλα. Είναι ο μόνος άνθρωπος που απεικονίζεται πλην του Μόγλη. Ενδιαφέρον έχει και η τελευταία εικόνα της τρίτης ιστορίας, αμέσως μετά την αποπομπή του από το χωριό, που δείχνει τρεις σκιές με το ολόγιομο φεγγάρι πίσω τους, «το Μόγλη με δυο λύκους ζοπίσω του μ' ένα δέμα στο κεφάλι» (ό.π.: 83).

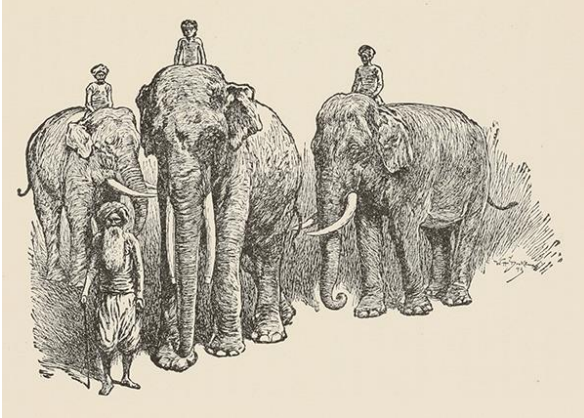


Ο εικονογράφος χρησιμοποιεί όμως και δύο προτομές, ενός λύκου να ουρλιάζει και του τίγρη Σίρι Κάν που παραμόνευε πίσω από τα κλαδιά ψάχνοντας να βρει τα χνάρια του Μόγλη για να του επιθεθεί (ό.π.: 74). Τέλος, η εικόνα της σελίδας 34 που βρίσκεται πάνω από τον τίτλο της δεύτερης ιστορίας «Το κυνήγι του Κάα» είναι πολύ στατική, έχει πλαίσιο και διακοσμητικά στοιχεία. Εκεί απεικονίζονται οι τρεις κεντρικοί ήρωες, ο Μόγλης, η Μπαλού και ο Μπαγκίρα μαζί με τον πύθωνα Κάα, ενώ στις γωνίες φαίνονται οι μαϊμούδες και η πυκνή βλάστηση του τροπικού δάσους.



Στις υπόλοιπες ιστορίες, οι εικόνες αναπαριστούν τα ζώα και τα σκηνικά της εκάστοτε ιστορίας. Συγκεκριμένα στη σελίδα 88 η εικόνα δείχνει ένα παγωμένο νησί στο φόντο, με φώκιας στη θάλασσα, ενώ η άσπρη φώκια βρίσκεται στο κέντρο με τους γονείς της, τον Θαλασσοαρπάχτη και την Μάτκα. Τόσο η ιστορία της μανγκούστας όσο και του Τουμάι ξεκινούν με εικόνα πάνω από τον τίτλο τους, στατική και με πλαίσιο. Εκεί γνωρίζουμε τους κεντρικούς ήρωες που πλαισιώνονται από διακοσμητικά στοιχεία. Έτσι, στη σελίδα 112

παρουσιάζεται η μαγκούστα, Ρίκι-Τίκι-Τάβι με μια κόμπρα στο στόμα ενώ στις γωνίες την εικόνα συμπληρώνουν τα πουλιά της ιστορίας. Αντίστοιχα στη σελίδα 134 ελέφαντες σηκώνουν τις προβοσκίδες τους σαν να προσκυνούν τον μικρό Τουμάι τον οποίο τους επιδεικνύει ο Ματσούα Άπα, επικεφαλής όλων των κυνηγών. Στην ιστορία του Ρίκι-Τίκι-Τάβι ο



εικονογράφος αφιερώνει αρκετά μικρά σκίτσα που ακολουθούν την πλοκή, ενώ στην ιστορία του Τουμάι εστιάζει στην αναπαράσταση των ελεφάντων, την οποία πετυχαίνει εξαιρετικά, δεδομένης της εξοικείωσής του με αυτούς, έχοντας ζήσει στην Ινδία. Η τελευταία ιστορία με τα ζώα του στρατοπέδου δε συνοδεύεται από εικόνες.

Ο Τζον Λόκγουντ Κίπλινγκ σχεδιάζει ασπρόμαυρα σκίτσα με αρκετές λεπτομέρειες. Δημιουργεί έντονες σκιές και αξιοποιεί διαφορετικές οπτικές γωνίες για τις εικόνες του. Ιδιαίτερη αναφορά αξίζει να γίνει στις εικόνες που βρίσκονται ως επικεφαλίδες στους τίτλους των ιστοριών: «Το κυνήγι του Κάα», «Ρίκι-Τίκι-Τάβι» και «Ο Τουμάι των ελεφάντων». Σε αυτές τις εικόνες, που μοιάζουν με γλυπτά, φαίνεται η επίδραση του κινήματος Arts and Crafts, του οποίου ο Τ.Λ. Κίπλινγκ ήταν υποστηρικτής. Στο κίνημα αυτό, οι καλλιτέχνες του τέλους του 19^{ου} αιώνα στη Βρετανία, ασκώντας κριτική στη φρενήρη εκβιομηχάνιση κάθε πτυχής της ζωής, έδωσαν έμφαση στις διακοσμητικές τέχνες και την αρχιτεκτονική, αλλά και στον τρόπο που αυτές αναμορφώνουν το ανθρώπινο περιβάλλον. Αισθητικά «χρησιμοποίησαν μια αισθητική της υπαίθρου με τη χοντροκομμένη πέτρα» και την ξυλογλυπτική (<https://www.theartstory.org/movement/arts-and-crafts>). Το κίνημα αυτό χρησιμοποίησε τις διακοσμητικές τέχνες για να εξωραΐσει το φυσικό περιβάλλον, δημιουργώντας μια αίσθηση ευχαρίστησης μέσω εξωτικών στοιχείων στις αναπαραστάσεις. Αυτόν τον κανόνα φαίνεται να ακολουθεί ο Κίπλινγκ σε αυτές τις τρεις εικόνες, εμπνευσμένος από τα παραδοσιακά θέματα και χαρακτηριστικά ζώα της Ινδίας, δείχνοντας έτσι την εκτίμησή του στην αρχαία και σωζόμενη τέχνη της περιοχής (<https://www.panmacmillan.com>, 2017).



4.1.6. Στοιχεία ιδεολογίας

Κατά τη δεκαετία του 1890, η Βρετανική Αυτοκρατορία βρισκόταν στο απόγειο της ανάπτυξής της, οικονομικά και εδαφικά. Ο πλεονάζων πλούτος του έθνους, που μετατράπηκε σε κεφάλαια για νέες επενδύσεις, αναζήτησε πρόσφορα εδάφη στο εξωτερικό. Χρησιμοποιήθηκε, επίσης, για την αγορά πρώτων υλών με στόχο την αύξηση του κοινωνικού μερίσματος. Οι άνθρωποι της πόλης, διαβάζοντας τις ιστορίες του Κίπλινγκ, γοητεύονταν από αυτές τις εξιδανικευμένες εικόνες και προέβαλλαν στις αποικίες «τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες τους για δράση» αλλά και την ανάγκη κατοχής τους με έναν ενστικτώδη τρόπο «που η μητέρα χρειάζεται το παιδί της γιατί γεμίζει ένα κενό στην ίδια της την ύπαρξη» (San Juan Jr., 1964: 589).

Οι συγγραφείς εκείνης της περιόδου πρόσφεραν στο αναγνωστικό κοινό ποικιλία αισθητηριακών εντυπώσεων με περιπέτειες, κινδύνους και δράση, όμως όλα τα παραπάνω σε αντίθεση με τη συγκεκριμένη διάταξη της ζωής τους, την υπακοή στους νόμους και την εκπλήρωση των καθηκόντων τους. Στις ιστορίες του Βιβλίου της Ζούγκλας αυτό το στοιχείο είναι ιδιαίτερα έντονο. Φαίνεται πως δεν ήταν σκοπός του συγγραφέα να διδάξει το αναγνωστικό κοινό για τα ζώα, αλλά να δημιουργήσει αρχέτυπα μέσω των χαρακτήρων των ζώων για τον σεβασμό προς την εξουσία και τους κανόνες-νόμους. Συνήθως με τη φράση «Νόμος της Ζούγκλας» οι άνθρωποι αναφέρονται στον ασύδοτο ανταγωνισμό και ατομικισμό. «Όμως στο μυαλό του Κίπλινγκ αυτός ο νόμος βασίζεται στην κοινωνική συνεργασία, [...] και πρέπει να θυμόμαστε ότι η ανθρώπινη φυλή στο σύνολό της δεν μπορεί να λειτουργήσει ως μονάδα με συνειδητή προνοητικότητα» αλλά με κοινωνικά υπεύθυνα συμπεριφορά. (Mackie, 1978: 463). Γι' αυτό και ο Νόμος της Ζούγκλας διέπει όλα τα ζώα και ως πρότυπο ο Μόγλης που «είναι κουτάβι ανθρώπου, πρέπει να μάθει όλο το Νόμο της Ζούγκλας» (Κίπλινγκ, 2009: 35). Οι κανόνες απαιτούν υπακοή και η υπακοή προσφέρει ηρεμία στις κοινωνικές τάξεις, ενώ στον Μόγλη προσέφερε και την ελευθερία να κινείται ανάμεσα στους διαφορετικούς κόσμους, ζώων και ανθρώπων. Άλλωστε η εξέλιξη των χαρακτήρων είναι αυτή που επιβεβαιώνει και τα αποτελέσματα της υπακοής ή μη στον Νόμο της Ζούγκλας. Ο Ελεύθερος Λαός ζει ως ολοκληρωμένο σύνολο με αλληλεγγύη και φροντίδα, ζει αρμονικά με άλλες ευγενείς φηγούρες όπως η Μπαλού και ο Μπαγκίρα, ενώ οι άναρχες μαϊμούδες δεν μπορούν συνεννοηθούν μεταξύ τους ούτε να αποφασίσουν για τίποτα και ο «νταής» Σίρι Καν καταλήγει όχι μόνο να μην τον φοβούνται αλλά να σκοτωθεί με τραγικό τρόπο. Φαίνεται πως η επιλογή των ονομάτων των χαρακτήρων δεν είναι τυχαία, διότι οι φίλοι και προστάτες του Μόγλη έχουν ονόματα προερχόμενα από τα Χίντι (Ακέλα = μοναχικός, Μπαλού = αρκούδα και Μπαγκίρα = πάνθηρας) ενώ το όνομα του εχθρού του, Σίρι Καν προέρχεται από τα περσικά και τα μογγολικά

(σημαίνει «τίγρης άρχοντας»). Ίσως, λοιπόν, ο Κίπλινγκ απηχεί τις απόψεις της εποχής σύμφωνα με τις οποίες οι Βρετανοί αποικιοκράτες έβλεπαν στη Μογγολική Δυναστεία την κυριότερη απειλή της κυριαρχίας τους στην ινδική υποήπειρο, ενώ εκτιμούσαν την πίστη των Ινδουιστών στη διατήρηση των καστών και της τάξης πραγμάτων. Συνοψίζοντας, ο Montefiore (2011: 102) υποστηρίζει ότι στο Βιβλίο της Ζούγκλας ο Κίπλινγκ προσπαθεί να προωθήσει την ισορροπία ελευθερίας και δικαίου – νόμου για την εξασφάλιση της ευημερίας όλων.

Επιπρόσθετα, με αυτή την περιγραφή της Ζούγκλας και του Νόμου της, «ο Κίπλινγκ προσπάθησε [...] να διευρύνει τους όρους της ταυτότητας της αυτοκρατορίας και των υπηκόων της» (McBratney, 1992: 278) Η ένταξη ενός ατόμου σε μια κοινωνία, σύμφωνα με τον Κίπλινγκ φαίνεται να μην εξαρτάται από τη γενεαλογία αλλά από την πολιτιστική ταυτότητα. Ο συγγραφέας, δίνοντας στον κεντρικό του ήρωα τη δυνατότητα «να κινείται σε δύο πολιτισμούς, προβλέπει με εντυπωσιακό τρόπο τη σύγχρονη έννοια της “διαχείρισης εντυπώσεων” σύμφωνα με την οποία ένα άτομο με την προσαρμογή του σε διαφορετικά περιβάλλοντα μπορεί να επηρεάσει και την αντίληψη των άλλων για αυτό» (ό.π.: 285). Όμως, ερωτήματα γύρω από την πολιτιστική ταυτότητα για τους υπηκόους μιας αυτοκρατορίας δεν ήταν εύκολο να απαντηθούν. Οι Βρετανοί εκείνη την περίοδο, στο απόγειο της αυτοκρατορίας, όριζαν την ταυτότητά τους με στενούς, εθνικά ιδιοτελείς όρους. Αυτό επιδρούσε στον τρόπο που αντιμετώπιζαν τους ιθαγενείς των αποικιών. Γι’ αυτό και πολλοί έχουν «χαιρετήσει την ικανότητα του Κίπλινγκ να εκθέτει την πρωτόγονη ετερότητα που βρίσκεται κάτω από την επίδραση του πολιτισμού μας» (McBratney, 1992: 290).

Η εικόνα του άγριου παιδιού με την ειδυλλιακή ελευθερία, η οποία φτάνει στα άκρα στην περίπτωση του Μόγλη που συμβιώνει με μια αγέλη λύκων, αντανακλά επίσης «το ζήτημα της ανθρώπινης προέλευσης, όπως προκύπτει από το έργο του Δαρβίνου και τον αναπτυσσόμενο τότε τομέα της ανθρωπολογίας» (Hotchkiss, 2001: 436). Η ανθρωπολογία αποτέλεσε σημαντικό εργαλείο του ιμπεριαλισμού στα πρώτα του βήματα. Κατά συνέπεια, «οι ιδεολογικές και/ή ιμπεριαλιστικές αναγνώσεις του βιβλίου δεν είναι λάθος. Απλώς το αδικούν κατά έναν τρόπο. Το να επικεντρωνόμαστε υπερβολικά σε αυτό το θέμα ενέχει τον κίνδυνο να υπεραπλουστεύσουμε την ανάλυση μας» (Montefiore, 2011: 102). Ο Κίπλινγκ φαίνεται να παρουσιάζει ένα σύστημα επιτυχημένης αποικιοκρατίας, το οποίο θα μπορούσε να αναδείξει την αγγλο-ινδική λογοτεχνική του φωνή και να την εντάξει στην εθνική λογοτεχνία της Βρετανίας (Stevenson, 2001: 359).

Ένα ακόμη σημαντικό θέμα του βιβλίου είναι η εγκατάλειψη και η υιοθεσία. Η ζωή του Μόγλη απηχεί τις εμπειρίες του ίδιου του Κίπλινγκ που σε ηλικία έξι ετών έφυγε από την Ινδία για να μεγαλώσει με μία θετή οικογένεια συγγενών του στην Αγγλία. Στο βιβλίο υπάρχει η

διπλή προοπτική ενός αποίκου δεύτερης γενιάς, του οποίου η προσκόλληση στον τόπο γέννησής του «περιπλέκεται από το αίσθημα εξορίας» και από τις πολιτιστικές διαφορές με τους ιθαγενείς των αποικιών. Αυτό το μείγμα οργής και ευγνωμοσύνης για τις δύο μητέρες, τις δύο κοινωνίες που καταλήγουν να διώξουν τον Μόγλη από τους κόλπους τους, δημιουργείται από την ίδια την ανατροφή του Κίπλινγκ. Ο αποικιακός αυτός κόσμος, ο μύθος του αγοριού-λύκου στην εξωτική για το αγγλικό κοινό Ινδία «αντανακλά τη μακροβιότερη σχέση αυτοκρατορικής κυριαρχίας της Βρετανίας» (Hotchkiss, 2001: 436).

Τέλος, εκτός από τις αλληγορίες περί πολιτικής και της κοινωνίας της εποχής, οι ιστορίες του Μόγλη αλλά και οι υπόλοιπες του Βιβλίου της Ζούγκλας προερχόμενες από μύθους και θρύλους της ινδικής υποηπείρου, έχουν και ηθικοπλαστικό χαρακτήρα. Σύμφωνα με τη Stevenson (2001: 369), ο Κίπλινγκ με το Βιβλίο της Ζούγκλας διασταυρώνει τις ποιμενικές ιστορίες της Δυτικής Ευρώπης με την ινδική ζούγκλα, τους σοφούς ηλικιωμένους βοσκούς/χωρικούς με τα αρπακτικά ζώα. Το Βιβλίο της Ζούγκλας είναι γεμάτο αντιθέσεις: άνθρωποι – ζώα, χωριό – ζούγκλα, φόβος – αγάπη/εξάρτηση, προλήψεις – αποδοχή. Πρόκειται για δίπολα που τίθενται με εμφατικό τρόπο και καταλήγουν στην ηθική διδασκαλία του αμοιβαίου αλτρουισμού, που παρότι αποτελεί διαρκές θέμα εκκλησιαστικού κηρύγματος, δεν είναι πειστικός πρακτικά στις σημερινές κοινωνίες. Συνεπώς, για να εξετάσουμε αν πρέπει να αποδοκιμαστεί ή να επικροτηθεί, θα χρειαστεί να εξετάσουμε τις ανθρώπινες ικανότητες αλλά και τη δομή των ίδιων των κοινωνιών (ό.π.: 464).

Σε κάθε περίπτωση, είναι δεδομένο ότι με την ανάγνωση τέτοιων ιστοριών, οι παρορμήσεις των αναγνωστών αφήνονται ελεύθερες, όχι απλώς για την ικανοποίηση της περιέργειας ή της επιθυμίας να μάθουν την τελική λύση του προβλήματος, αλλά λόγω της ευχαρίστησης που προσφέρει στον νου το ίδιο το ταξίδι της ιστορίας. Έτσι, σύμφωνα με τον San Juan Jr. «ο κάθε απλός πολίτης αποκτά τη δυνατότητα να ξεπερνά μέσω της ταύτισης με τους ήρωες τα εμπόδια της κοινωνικής του κατάστασης και των προσωπικών του αδυναμιών» (1984: 588), χωρίς να συνειδητοποιεί άμεσα τις όποιες ηθικές κατευθύνσεις.

4.2. Κίπλινγκ, Ρ. (2020). *Μόγλης ή μεγαλώνοντας ανάμεσα στα λυκόπουλα*. Κείμενο:

Αντώνης Παπαθεοδούλου, Εικονογράφηση: Ίρις Σαμαρτζή. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

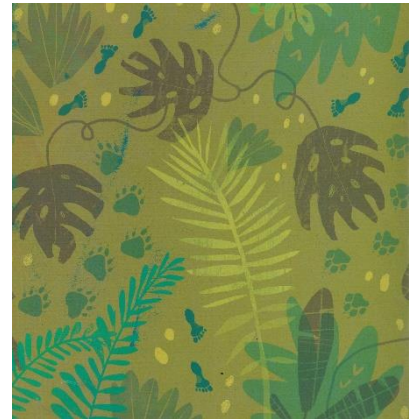
4.2.1. Παρακειμενικά Στοιχεία

Στο εξώφυλλο του βιβλίου δεσπόζει με μεγάλα γράμματα το όνομα του κεντρικού ήρωα, του Μόγλη, ενώ παρακάτω συμπληρώνεται με τον υπότιτλο του διασκευαστή «ή μεγαλώνοντας

ανάμεσα στα λυκόπουλα». Από τη λέξη «μεγαλώνοντας» γίνεται αντιληπτό πως θα γίνει αναφορά στις περιπέτειες του Μόγλη που συνέβησαν από την αρχή της ζωής του στην αγέλη και την εκπαίδευσή του. Το όνομα του συγγραφέα, Ράντγιαντ Κίπλινγκ βρίσκεται πάνω δεξιά και τα ονόματα του διασκευαστή, Αντώνη Παπαθεοδούλου και της εικονογράφου, Ίριδας Σαμαρτζή βρίσκονται με μικρότερα κεφαλαία γράμματα αριστερά και δεξιά στο κάτω μέρος του εξωφύλλου. Πάνω αριστερά στο εξώφυλλο αναφέρεται και ο τίτλος της σειράς: «Μικρά Μεγάλα Κλασικά», ενώ στο κάτω μέρος με μικρά γράμματα υπάρχει το όνομα των εκδόσεων Παπαδόπουλος.

Στο κέντρο της εικόνας, τα γράμματα που συνθέτουν το όνομα του Μόγλη βρίσκονται πλεγμένα σε ένα κλαδί, ενώ είναι χρωματισμένα με μοτίβα από τρίχωμα ζώων. Πρόκειται για ένα ξέφωτο στη ζούγκλα, που περιβάλλεται από πυκνή βλάστηση. Τριγύρω διακρίνουμε πόδια και ουρά μαϊμούς, διάφορα πουλιά και ζώα, όπως και μια μελισσοφωλιά που παραπέμπει στην Μπαλού. Το οπισθόφυλλο μας μεταφέρει στον βράχο του συμβουλίου της αγέλης. Είναι ένας κενός βράχος με φόντο το ολόγιομο φεγγάρι, που είτε υποδηλώνει πως οι λύκοι της αγέλης βρίσκονται για κυνήγι είτε πως το κοπάδι έχει μείνει χωρίς αρχηγό.

Το πρώτο και το τελευταίο δισέλιδο είναι ίδια. Πρόκειται για μία σύνθεση από φύλλα τροπικών φυτών, πάνω σε χωμάτινο φόντο. Διάσπαρτες είναι, επίσης, οι πατημασιές ανθρώπου, αρκούδας και πάνθηρα, ώστε να εξοικειωθεί ο αναγνώστης με την ιδέα του αγοριού που μεγάλωσε μαζί με τα ζώα της ζούγκλας. Δεν υπάρχει κανένα άλλο στοιχείο, ούτε χρονολογία, ούτε χάρτης ούτε κάποιο όνομα.



Στις σελίδες του βιβλίου δεν υπάρχει αρίθμηση. Όπως γίνεται και στο αρχικό κείμενο, η ιστορία ξεκινά και τελειώνει χωρίς τη συνοδεία προλόγου ή epilόγου. Μετά το τέλος της ιστορίας, ακολουθούν τα βιογραφικά σημειώματα του διασκευαστή, της εικονογράφου και του αρχικού συγγραφέα. Τα σημειώματα του Παπαθεοδούλου και της Σαμαρτζή βρίσκονται στην αριστερή πλευρά του σαλονιού και το σημείωμα για τον Κίπλινγκ στέκει μόνο του στη μέση της δεξιάς σελίδας. Οι φωτογραφίες τους είναι ασπρόμαυρες και μοιάζουν να είναι κρεμασμένες από κλαδιά δέντρων, δίπλα σε τρεις μπλε μαϊμούδες. Έχουν πληροφοριακό χαρακτήρα και το ύφος διαφέρει πλήρως από το κείμενο της ιστορίας.

4.2.2. Διασκευαστικές τεχνικές

Δημιουργώντας μια ιστορία για μικρά παιδιά, ο διασκευαστής αρχικά επέλεξε να μη συμπεριλάβει όλες τις ιστορίες του Βιβλίου της Ζούγκλας, αλλά μόνο εκείνες που είχαν για κεντρικό τους ήρωα τον Μόγλη. Επιπρόσθετα, συμπεριλαμβάνει και την πρώτη ιστορία από το *Δεύτερο Βιβλίο της Ζούγκλας* (1895), σχετικά με την «Ειρήνη του Νερού», αλλά και στίχους από το ποίημα «Ο Νόμος της Ζούγκλας». Καθώς οι ιστορίες στο αρχικό βιβλίο παρουσιάζονται ως σχεδόν αυτοτελείς, ο διασκευαστής επιχειρεί να τις ενώσει και να ξετυλίξει το νήμα των περιπετειών του Μόγλη από τη στιγμή που τον βρίσκει ο Πατέρας Λύκος ως την αναχώρησή του για το χωριό των ανθρώπων. Αντίθετα, λοιπόν, με τα πισωγυρίσματα του αρχικού κειμένου στον χρόνο, η διασκευή αφηγείται γραμμικά τα γεγονότα.

Υπάρχουν πολλές διαφορές στην αφήγηση, είτε σχετικά με λεπτομέρειες που αφορούν χαρακτήρες είτε με ολόκληρες σκηνές. Αρχικά, στη διασκευή ο Πατέρας Λύκος βρίσκει μόνος του το μωρό, ενώ στο αρχικό κείμενο συνοδεύεται από τη Μητέρα Λύκαινα. Η περιγραφή της Μπαλού διαφέρει στα δύο κείμενα. Στο αρχικό κείμενο περιγράφεται ως νυσταλέα, γριά θηλυκή αρκούδα, στη διασκευή αναφέρεται ως ο Μπαλού, «ο Δάσκαλος της Αγέλης». Παρομοίως, για τον πάνθηρα Μπαγκίρα, στη διασκευή δεν μαθαίνουμε πολλά. Η περιγραφή του χαρακτήρα του συνοψίζεται στο επίθετο «φοβερός». Κατά την εκπαίδευσή του, στο αρχικό κείμενο, ο Μόγλης περιγράφεται ως ο χαϊδεμένος μαθητής της αρκούδας. Στη διασκευή πολλά από όσα του μάθαινε εκείνη, τα εφάρμοζε και με τον Μπαγκίρα. Παραλείπεται πλήρως ο διάλογος των δύο δασκάλων – προστατών του Μόγλη σχετικά με το ξύλο που του έδωσε η αρκούδα επειδή δεν είχε μάθει τους στίχους του Νόμου της Ζούγκλας. Πρόκειται για μια βίαιη πράξη και για λόγια από τα οποία ο διασκευαστής προστατεύει τους μικρούς αναγνώστες:

«Καλύτερα μελανιασμένος απ' την κορυφή ως τα πόδια από μένα, που τον αγαπάω, παρά να πάθει κανένα κακό από αμάθεια» (Κίπλινγκ, 2009: 36).

Στην αφήγηση της εκπαίδευσης του Μόγλη από την/τον Μπαλού και τον Μπαγκίρα, εντάσσονται και οι στίχοι του Νόμου της Ζούγκλας, που ορίζει από τα ζώα να κυνηγούν *«για φαΐ, μα όχι για διασκέδαση»* (ό.π.: 35). Στο σημείο αυτό ενσωματώνεται η ιστορία με τον Χάθι, τον σοφό Ελέφαντα και την «Ειρήνη του Νερού», η οποία δεν υπάρχει στο αρχικό κείμενο που εξετάστηκε στην παρούσα εργασία.

Στο περιστατικό με τους Μπαντάρ Λογκ/ Μπάντερλογκς, όλα τα στοιχεία για τον λαό των μαϊμούδων της ζούγκλας τα μαθαίνουμε από τα λόγια της/ του Μπαλού. Η αρκούδα τις απεχθάνεται και μιλάει πολύ υποτιμητικά για αυτές. Τα λόγια της γίνονται ακόμη πιο σκληρά όταν μαθαίνει ότι ο Μόγλης, εύπιστος όπως είναι, φαίνεται να τις έχει συναντήσει εκ των προτέρων και να τις έχει συμπαθήσει. Όλα αυτά τα στοιχεία παραλείπονται στη διασκευή και

η περιπέτεια ξεκινά αρκετά γρήγορα όταν «οι μαϊμούδες κατέβηκαν απ' τα κλαδιά, άρπαζαν τον Μόγλη» (Κίπλινγκ, 2020). Παραλείπεται, επίσης, η πρόθεσή τους να τον αξιοποιήσουν ώστε να τους μάθει πράγματα που ήξερε, όπως πώς να πλέκουν τα κλαδιά και να προστατεύονται από τον αέρα.

Κατά τη διάρκεια της επιχείρησης διάσωσης του Μόγλη από τις μαϊμούδες, στη διασκευή δεν γίνεται αναφορά στις ενοχές της/του Μπαλού, το αντίθετο μάλιστα. Παρουσιάζεται λογική/ός και σκέφτεται πως η λύση είναι ο Κάα ο πύθωνας. Κατά την έκκληση για βοήθεια, η αρκούδα και ο πάνθηρας μπαίνουν κατευθείαν στο θέμα, ενώ στο αρχικό κείμενο προσπαθούν να μην τον ζορίσουν γιατί είναι γέρο. Ακόμη, παραλείπονται οι χαρακτηρισμοί του πύθωνα για τις μαϊμούδες: «Γλωσσοκοπάνες, ανόητες, ξιπασμένες, ξιπασμένες, ανόητες και γλωσσοκοπάνες είναι οι μαϊμούδες» (Κίπλινγκ, 2009: 47,48). Στη διασκευή έχουν αφαιρεθεί οι σκέψεις που κάνει ο Μόγλης όταν οι μαϊμούδες δεν τον άφησαν να πάει να κυνηγήσει. Εξάλλου ήταν αιχμάλωτός τους. Αντιθέτως, τον φυλάκισαν και στη συνέχεια στριφογυρνούσαν τσιρίζοντας, ενοχλώντας τον διαρκώς. Η μάχη δεν εξιστορείται σε ίση έκταση με το αρχικό κείμενο, ενώ παραλείπονται τα έθιμα της Ζούγκλας και οι ευχαριστίες του Μόγλη προς τον Κάα. Στο τέλος της περιπέτειας, ο Μόγλης με τους δύο φίλους του ξεφεύγουν από τις μαϊμούδες, όμως παραλείπεται η τιμωρία του από αυτούς. Έτσι, η διασκευή αναφέρει πως:

«Κι ήταν τόσο κουρασμένος από αυτή την περιπέτεια, που στον δρόμο κοιμήθηκε στην πλάτη του Μπαγκίρα» (Κίπλινγκ, 2020),

ενώ στο αρχικό ο Μπαγκίρα:

«του 'δωσε πέντ' έξι χαϊδευτικά χτυπηματάκια, όπως πίστευε. [...] όμως για ένα εφτάχρονο αγόρι ήταν τόσο γερό ζύλο, όσο δε θα θέλατε ποτέ σας να δοκιμάσετε» (Κίπλινγκ, 2009: 62).

Στη συνέχεια της διασκευής, η σειρά των επεισοδίων αλλάζει. Παραλείπεται η σκηνή αγωνίας όπου ο Μόγλης ακούει αλλά δεν βλέπει την αποτυχία του Μοναχόλυκου Ακέλα να πιάσει το ελάφι μόνος του και να διατηρήσει την εξουσία του. Οι συζητήσεις του συμβουλίου της αγέλης εξιστορούνται εν συντομία, ενώ έχουν προηγηθεί οι προειδοποιήσεις του Μπαγκίρα και η συμβουλή προς τον Μόγλη να παρουσιαστεί στο συμβούλιο με το «κόκκινο λουλούδι» ως ένδειξη της δύναμής του.

Έτσι, ο μόνος που αντιστέκεται στον Σίρι Καν/Σιρ Χαν ήταν ο Μόγλης που αμφισβήτησε τα λόγια του. Ωστόσο, στη διασκευή έχουν αφαιρεθεί οι υποτιμητικές εκφράσεις προς τον τίγρη «γελαδοφονιά, τσουρουφλισμένη αγριόγατε της ζούγκλας» (ό.π.: 30-31). Το ίδιο συμβαίνει και στην απεύθυνση του κεντρικού ήρωα προς τους άλλους λύκους, όπου η εξέλιξη είναι

διαφορετική, καθώς ο Μόγλης δηλώνει: «...σας θεωρούσα αδέρφια μου και με προδώσατε. Όμως σας συγχωρώ» (Κίπλινγκ, 2020).

Οι αναγνώστες ίσως περίμεναν μετά την παρουσίαση της φωτιάς στα ζώα, ο Μόγλης να γινόταν αρχηγός της αγέλης. Εντούτοις, αποφασίζει να φύγει για το χωριό των ανθρώπων. Συνεπώς, παρατηρούμε ένα νοηματικό κενό σχετικά με τους λόγους που αναγκάζεται να φύγει, δεδομένου ότι οι λύκοι πλέον τον φοβόντουσαν. Η περιπέτεια του Μόγλη στη διασκευή τελειώνει διαφορετικά από το αρχικό κείμενο. Παραλείπονται όλες οι περιγραφές της ζωής του Μόγλη στο χωριό των ανθρώπων. Εκεί γίνεται εκτενής αναφορά στις αγροτικές εργασίες, τις συνήθειες των ανθρώπων αλλά και τις προλήψεις τους για τα ζώα της ζούγκλας. Επιπρόσθετα, έχει αφαιρεθεί όλο το περιστατικό με το κοπάδι των βουβαλιών και την ενέδρα στον Σίρι Καν/Σιρ Χαν, στην οποία σκοτώθηκε. Έτσι η ιστορία καταλήγει με τον αποχαιρετισμό του Μόγλη από τους φίλους του και την εμφάνιση μιας νέας μητρικής φιγούρας, της Μεσούα/ Μέσουα. Αντίθετα, στο αρχικό κείμενο, ο ήρωας αναγκάζεται τελικά να φύγει και από το χωριό των ανθρώπων και καταλήγει να κυνηγά με τα αδέρφια του ώσπου να μεγαλώσει και να γίνει άντρας. Παρά τις παραλείψεις, η τελευταία φράση του κειμένου της διασκευής «*μια καινούργια περιπέτεια θα ξεκινούσε για τον Μόγλη, στη “ζούγκλα” των ανθρώπων*» (Κίπλινγκ, 2020) υπονοεί όλα όσα παραλείφθηκαν, δηλαδή ότι ιστορία και οι περιπέτειες του αγοριού δεν τελείωσαν εκεί.

Παρά τις αρκετές διαφορές και την προσαρμογή των γεγονότων σε γραμμική σειρά, ο διασκευαστής έχει διατηρήσει πολλά στοιχεία του αρχικού κειμένου. Ήδη από την αρχή του βιβλίου, οι περιγραφές των χαρακτήρων ομοιάζουν. Έτσι, «*το μικρό ενός ανθρώπου*» του Κίπλινγκ αναφέρεται ως «*ανθρώπινο κουτάβι*» στη διασκευή, ενώ σχεδόν ίδια είναι η αναφορά στον τίγρη:

«*το χοντρό τετράγωνο κεφάλι και οι ώμοι του Σίρι Καν είχαν χωθεί μέσα, φράζοντας το άνοιγμα*» (Κίπλινγκ, 2009: 13-14)

«*Ξάφνου το μεγάλο κεφάλι του Τίγρη κλείνει την είσοδο της σπηλιάς*» (Κίπλινγκ, 2020).

Ο διάλογος του Σίρι Καν με τον Πατέρα Λύκο και τη Μητέρα Λύκαινα διατηρεί τις φράσεις σχεδόν ίδιες:

«*τα μάτια της σαν δυο πράσινα φεγγάρια μες στο σκοτάδι [...] που αστραπόλαμπαν*» (Κίπλινγκ, 2009: 14).

«*Τα δυο της μάτια φεγγοβολούν σαν καταπράσινα φεγγάρια στο σκοτάδι*» (Κίπλινγκ, 2020)

Στη συνέχεια, παρά την αποφασιστικότητα της Ράκσα, ο Πατέρας Λύκος εκφράζει και στη διασκευή εμμέσως τις αμφιβολίες του για την παρουσίαση του Μόγλη στο συμβούλιο της αγέλης. Στο σημείο αυτό, αν και δεν εξηγείται επαρκώς, η φράση «*ξέρετε τον νόμο μας. Δείτε καλά*» (ό.π.) έχει μεταφερθεί αυτούσια. Η στιγμή του συμβουλίου ομοιάζει στα δύο κείμενα διότι ολοκληρώνεται με την παρέμβαση της αρκούδας και του πάνθηρα, δύο μορφών εκτός της ομοιομορφίας της αγέλης, οι οποίες για διαφορετικούς λόγους έχουν κερδίσει το κύρος και την εκτίμηση από όλη την αγέλη. Ειδικότερα, η Μπαλού ήταν «*το μοναδικό ξένο πλάσμα που γινόταν δεκτό στο συμβούλιο του Κοπαδιού*» (Κίπλινγκ, 2009: 17). Το ίδιο αναφέρει και το κείμενο της διασκευής: «*Δεν ήταν λύκος αλλά ήταν ο Δάσκαλος της Αγέλης κι όλοι τον σέβονταν*» (Κίπλινγκ, 2020).

Επιπλέον, υπάρχει ομοιότητα στην αναφορά στις άλλες γλώσσες των ζώων, των πουλιών και των φιδιών, όπως και στον απαράβατο κανόνα του Νόμου της Ζούγκλας «*Ποτέ χωρίς λόγο μην πειράξεις τα ζώα, μα να κυνηγάς μονάχα για να τρως*» (ό.π.). Παρόμοια είναι και η περιγραφή της αίσθησης του Μόγλη όταν οι μαϊμούδες τον τραβούσαν ανάμεσα στα κλαδιά των δέντρων:

«ξεδιάκρινε μίλια μακριά την ήρεμη ολοπράσινη ζούγκλα, όμοια μ' άνθρωπο στην κορφή του καταρτιού που αγναντεύει πέρα τη θάλασσα» (Κίπλινγκ, 2009: 42)

«...μπορούσε να βλέπει μίλια μακριά μέσα στη ζούγκλα, σαν ναυτικός σκαρφαλωμένος στο κατάρτι» (Κίπλινγκ, 2020).

Η φωτιά αναφέρεται και στα δύο κείμενα ως «*Κόκκινο Λουλούδι*». Αποτελεί πλεονέκτημα του Μόγλη, ο οποίος αντιλαμβάνεται τη δύναμή της και τον φόβο όλων των ζώων προς αυτή:

«Όλα τ' αγρίμια ζούνε με το φόβο της και βρίσκουν χίλιους δυο τρόπους να την περιγράψουν» (Κίπλινγκ, 2009: 25).

«Το Κόκκινο Λουλούδι των ανθρώπων που όλα τα ζώα το τρέμουν» (Κίπλινγκ, 2020).

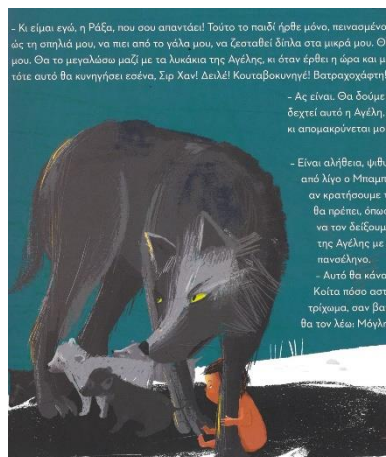
Ο Μόγλης προσπαθεί να υπερασπιστεί τον Ακέλα με κάθε τρόπο, όμως το ίδιο κάνει και ο Μοναχόλυκος. Τον υπερασπίζεται μέχρι θανάτου «*για χάρη της τιμής του Κοπαδιού*». Στο αρχικό κείμενο τους λέει «*...μπορώ να σας σώσω από την ντροπή που έρχεται με το σκοτωμό ενός αδερφού*» (Κίπλινγκ, 2009: 29) ενώ στη διασκευή «*άσε το παιδί να ζήσει [...] κι εγώ θα φύγω μόνος μου από Αρχηγός*» (Κίπλινγκ, 2020). Μετά από όλη αυτή την έντονη στιγμή, ο Μόγλης κλαίει για πρώτη φορά. Πληγώθηκε και αισθάνθηκε τόσο δυνατό το συναίσθημα της

απογοήτευσης για τα «αδέρφια» του, που τρέχουν δάκρυα από τα μάτια του. Δεν καταλαβαίνει τι του συμβαίνει και τρομάζει. Ο Μπαγκίρα είναι αυτός που, και στα δύο κείμενα, τον καθησυχάζει εξηγώντας του πως τα δάκρυα «δείχνουν πως είσαι άνθρωπος» (Κίπλινγκ, 2020). Αντίστοιχα στο αρχικό κείμενο του είχε πει: «Τώρα ξέρω πως είσαι άνθρωπος και όχι κουτάβι ανθρώπου» (Κίπλινγκ, 2009: 32). Τέλος, και τα δύο κείμενα ολοκληρώνονται αφήνοντας ανοιχτές τις ιστορίες που αφηγούνται. Παρότι διαφορετικά τα τέλη, ο χειρισμός των συγγραφέων ομοιάζει: «Όμως αυτή είναι ιστορία για μεγάλους» (Κίπλινγκ, 2009: 85) και «Μια καινούργια περιπέτεια θα ξεκινούσε για τον Μόγλη, στη «ζούγκλα» των ανθρώπων» (Κίπλινγκ, 2020).

4.2.3. Στοιχεία εικονογράφησης

Η πρώτη εικόνα ξεκινά με σκούρα χρώματα, καθώς είναι βράδυ και το βλέμμα του αναγνώστη τραβούν τα μάτια του Πατέρα Λύκου και η μορφή του μωρού που του χαμογελά. Είναι η πρώτη γνωριμία τους, η οποία συνεχίζεται με τη μεταφορά του στη σπηλιά. Εκεί βρίσκεται η Μητέρα Λύκαινα με τα τέσσερα κουτάβια της, ενώ «το φεγγάρι έλουσε το άνοιγμα της σπηλιάς όπου ζούσαν όλοι τους» (Κίπλινγκ, 2009: 9).

Στο επόμενο σαλόνι, την κάθε σελίδα καταλαμβάνει μία μορφή. Τα βλέμματα του τίγρη και της Μητέρας Λύκαινας διασταυρώνονται, ενώ το κείμενο ακολουθεί τις καμπύλες των κεφαλιών και των σωμάτων τους, δημιουργώντας μια ασπίδα ανάμεσα στον εισβολέα και τη λύκαινα με τα μικρά της. Η αποφασιστικότητα της Ράκσα φαίνεται στο βλέμμα της και στη στάση του σώματός της, με το οποίο προστατεύει τα μικρά της και τον Μόγλη.



Στο συμβούλιο της αγέλης, όλα τα βλέμματα είναι στραμμένα στο ανθρώπινο κουτάβι, το οποίο φαίνεται να μην αντιλαμβάνεται πως είναι το κέντρο της προσοχής. Στη δεξιά σελίδα παρουσιάζονται οι δύο προστάτες του, η αρκούδα και ο πάνθηρας. «Σαν μετάξι» αναφέρεται

και στα δύο κείμενα πως λαμπύριζε το τρίχωμά του στο φως του φεγγαριού και η εικόνα ακολουθεί την περιγραφή, φωτίζοντας ελαφριά τη μορφή.

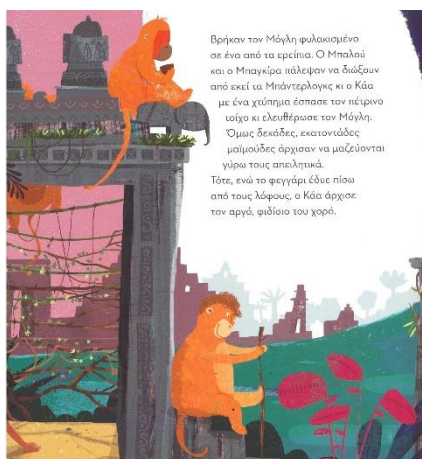
Στις σελίδες όπου περιγράφεται η εκπαίδευση του Μόγλη, η εικονογράφος χρησιμοποιεί μικρότερες εικόνες που καλύπτουν τη σελίδα και δημιουργούν ένα μωσαϊκό στιγμών με τον Μπαλού και τον Μπαγκίρα. Είναι έντονο το στοιχείο της παιδικότητας, καθώς υπάρχουν διάφορες λεπτομέρειες όπως μικρά πουλάκια και έντομα, χαριτωμένες εκφράσεις των ηρώων, στοιχεία που δίνουν την εντύπωση ότι η ζούγκλα είναι ένα φιλόξενο μέρος για ένα αγόρι. Η αρπαγή του Μόγλη από τα Μπάντερλογκς δεν περιγράφεται στο κείμενο, όπως γίνεται στο αρχικό κείμενο αλλά μέσω των εικόνων. Το ύψος στο οποίο κινούνταν φαίνεται από την προοπτική της εικόνας ο Μπαλού και ο Μπαγκίρα φαίνονται μικρότεροι και έχουν στραμμένο το κεφάλι τους προς τα πάνω. Δημιουργείται η αίσθηση της ζαλάδας, του ιλίγγου που ένιωθε ο Μόγλης, ενώ τον βλέπουμε να τρομάζει περισσότερο από τις κλεφτές ματιές που έριχνες προς τα κάτω. Στη συνέχεια η προοπτική αντιστρέφεται και βλέπουμε με οπτική γωνία πίσω από τον ώμο του Μπαγκίρα και του Μπαλού, τον Τσιλ τον αετό να ξεπροβάλλει ανάμεσα στα δέντρα.



Μαζί τους βρίσκεται και ο Κάα ο Πύθωνας, τον οποίο βρήκαν
*«να λιάζεται στον απογευματιάτικο ήλιο [...] τινάζοντας σαν σαΐτα το κουτσομύτικο
κεφάλι του, στριφογυρνώντας τα δέκα μέτρα μάκρος που είχε το σώμα του,
φτιάχνοντας φανταστικούς κόμπους και καμπύλες»* (Κίπλινγκ, 2009: 45).

Με παρόμοιο τρόπο, η εικονογράφηση ακολουθεί πιστά την περιγραφή της
εγκαταλελειμμένης πόλης, που τα ζώα ονομάζουν Κρύα Λημέρια / Παλιά Πόλη. Πρόκειται για
μια ινδική πόλη, χτισμένη σε έναν λόφο.

*«Ακόμα φαίνονταν τα ίχνη από τα πέτρινα καλντερίμια που οδηγούσαν επάνω, ως τις
μισογκρεμισμένες πύλες. [...] Δέντρα είχανε φυτρώσει [...] κι άγρια αναρριχητικά
φυτά κρέμονταν»* (ό.π.: 50).



Βρήκαν τον Μόγλη φυλακισμένο σε ένα από τα ερείπια. Ο Μπαλού και ο Μπακίρα πάλεψαν να διώξουν από εκεί τα Μπόντερλογς κι ο Κάα με ένα χτύπημα έσπασε τον πέτρινο τοίχο κι ελευθέρωσε τον Μόγλη. Όμως δεκάδες εκατοντάδες μαιμούδες άρχισαν να μάζευονται γύρω τους απειλητικά. Τότε, ενώ το φεγγάρι έδινε πίσω από τους λόφους, ο Κάα άρχισε τον αργό, φιδίσιο του χορό.

Επίσης, για την απεικόνιση του χωριού των ανθρώπων, η εικονογράφος αξιοποιεί την περιγραφή του αρχικού κειμένου: «*Η κοιλάδα άνοιγε και γινόταν μια μεγάλη πεδιάδα, διάστικτη από βράχια και χαρακωμένη από ρεματιές*» (ό.π.: 64). Ο αναγνώστης βλέπει όλα όσα αναφέρονται στο αρχικό κείμενο, τα βοσκοτόπια, τα λιβάδια, τα μικρά βοσκόπουλα με τα βουβάλια. Υπάρχουν και λεπτομέρειες που συμπληρώνουν την εικόνα, όπως τα παιδιά που παίζουν κρυφτό, τα απλωμένα ρούχα, τα χρωματιστά ινδικά υφάσματα γεμάτα μοτίβα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η σελίδα στην οποία απεικονίζεται ο Μόγλης με τη φωτιά, όπου το βλέμμα του απέναντι στα ζώα είναι θυμωμένο και πολύ αποφασιστικό, ενώ σε κενό φόντο ακριβώς δίπλα φαίνεται λυπημένος, με δάκρυα στα μάτια. Η εναλλαγή στα συναισθήματα είναι τόσο έντονη που ο αναγνώστης μπορεί να αναρωτηθεί αν όντως ο Μόγλης ήθελε να φανεί τόσο σκληρός και να φοβίσει τόσο τα υπόλοιπα ζώα, κυρίως τους άλλους λύκους με τους οποίους μεγάλωσε μαζί. Στο τελευταίο δισέλιδο, ενώ φαίνονται τα θλιμμένα πρόσωπα των ζώων που αποχωρίζονται τον Μόγλη, ο ίδιος παρουσιάζεται να αγκαλιάζει και το πρόσωπό του κρύβεται από αυτό της Ράξα. Όλη η σκηνή διαδραματίζεται έξω από ένα σπίτι, με όλη την οικοσκευή, που σημαίνει πως κατοικείται. Προβάλλεται έτσι η μετάβαση από τη ζούγκλα στην κοινωνία των ανθρώπων.

Η μορφή του κειμένου, με χρήση διαφορετικής γραμματοσειράς, αλλάζει στις περιπτώσεις των τραγουδιών του Νόμου της Ζούγκλας και των μαϊμούδων. Το χρώμα που κυριαρχεί είναι το πράσινο και το πετρόλ, ενώ σε αρκετά δισέλιδα υπάρχει εναλλαγή άσπρου και μαύρου φόντου, που υποδεικνύει την εναλλαγή της μέρας με τη νύχτα, του φωτός και του σκοταδιού. Χρησιμοποιούνται πολλά έντονα χρώματα για την αποτύπωση των φυτών και των λουλουδιών, ίσως με στόχο να τονιστεί το εξωτικό στοιχείο της ιστορίας. Συνολικά, η εικονογράφηση τονίζει σημεία του κειμένου, στα οποία αξίζει να σταθεί ο αναγνώστης, ωστόσο χωρίς την παρουσία του λεκτικού κειμένου δεν θα ήταν δυνατό να αντιληφθούμε όλα τα γεγονότα της ιστορίας.

4.2.4. Η γλώσσα του κειμένου

Το κείμενο που επιμελήθηκε ο Αντώνης Παπαθεοδούλου ξεκινά όπως ένα παραμύθι, τοποθετώντας τον αναγνώστη ένα βράδυ στους λόφους του Σιόνι. Με σύντομες περιγραφές αλλά και κοφτούς διαλόγους, το κείμενο επαναφηγείται την πολυδιαβασμένη ιστορία του Μόγλη. Δεν υπάρχει πρόλογος και ο αναγνώστης εισάγεται απευθείας στην ιστορία. Ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός και σε αντίθεση με τον Κίπλινγκ, στη διασκευή δεν γίνεται καμία άμεση απεύθυνση στους αναγνώστες.

Οι χρονικοί δείκτες είναι περιορισμένοι, ενώ η μόνη ξεκάθαρη δήλωση του χρόνου είναι «Ωσπου να γίνει ο Μόγλης δέκα χρονών ...» (Κίπλινγκ, 2020). Εφόσον το επεισόδιο με τον Σιρ Χαν και τον Ακέλα συνέβη «λίγες μέρες μετά», γίνεται αντιληπτό ότι ο Μόγλης έζησε με την αγέλη περίπου δέκα χρόνια. Η γλώσσα είναι απλή και κατανοητή στους μικρούς αναγνώστες, ενώ αποφεύγονται αρνητικοί χαρακτηρισμοί για τους ήρωες εκτός από τη λέξη «σαχλά» που αναφερόταν στα τραγούδια των μαϊμούδων Μπάντερλογκς.

Στη διασκευή δεν αναφέρονται όλοι οι χαρακτήρες του αρχικού κειμένου, είτε λόγω των αντίστοιχων περικοπών στα γεγονότα, είτε γιατί δεν προωθούν σημαντικά την πλοκή. Σίγουρα οι πολλοί και διαφορετικοί χαρακτήρες σε ένα βιβλίο που απευθύνεται σε μικρά παιδιά δεν βοηθούν στην πλήρη κατανόηση της ιστορίας. Συνεπώς, δεν γίνεται αναφορά σε κανέναν ανθρώπινο χαρακτήρα εκτός της Μέσουα στο τέλος της ιστορίας, αλλά και στο τσακάλι, τον μοναδικό σύμμαχο του Σιρ Χαν, τον Ταμπακί τον Πιατογλείφτη. Δεν εμφανίζεται να δρα αυτόνομα ο Γκρίζος Αδερφός του Μόγλη, οπότε κι αυτός παραλείπεται. Ορισμένα ονόματα γράφονται ή τονίζονται με διαφορετικό τρόπο, είτε ακολουθώντας την προφορά των λέξεων στα Χίντι, είτε απλουστεύοντας την. Έτσι, ο Σίρι Καν στη διασκευή ονομάζεται Σιρ Χαν, ενώ οι Μπάνταρ-Λογκς αναφέρονται ως Μπάντερλογκς. Η οικογένεια του Μόγλη και οι φίλοι του διατηρούν τα ονόματά τους, όμως η αρκούδα από θηλυκή στο αρχικό κείμενο, εγγράφεται στη διασκευή ως «ο Μπαλού, ο Αρκούδος [...] ο Δάσκαλος της Αγέλης» (Κίπλινγκ, 2020). Αυτή η μετατροπή φαίνεται πως ακολουθεί το αγγλικό, πρωτότυπο κείμενο, στο οποίο η αρκούδα είναι αρσενικού γένους.

Στο κείμενο, ο Παπαθεοδούλου φαίνεται πως επέλεξε συγκεκριμένες περιπέτειες του Μόγλη ώστε να γνωρίσει στο παιδικό αναγνωστικό κοινό αυτόν τον πολυδιαβασμένο ήρωα. Ποια μπορεί να είναι, άλλωστε, μεγαλύτερη περιπέτεια από το να μεγαλώνεις με τους λύκους; Το βιβλίο πραγματεύεται την ανάγκη όλων να ανήκουν σε μια ομάδα, σε μια κοινότητα. Αυτή η ανάγκη συνήθως συνοδεύεται από την αναζήτηση της ταυτότητάς μας. Με την τελευταία φράση του βιβλίου περί «ζούγκλας των ανθρώπων», οι μεγαλύτερης ηλικίας αναγνώστες ίσως ανακαλέσουν τη λατινική φράση «homo homini lupus» και αναρωτηθούν για τη λειτουργία

των ίδιων των ανθρώπινων κοινωνιών και τις θηριωδίες για τις οποίες είναι ικανοί οι άνθρωποι. Μάλιστα, στο αρχικό κείμενο, ο Πατέρας Λύκος, πιστός στον Νόμο της Ζούγκλας επεσήμανε πως ο άνθρωπος «είναι το πιο αδύναμο και ανυπεράσπιστο απ' όλα τα πλάσματα» και πως «είναι ανάρμοστο για έναν κυνηγό να τον αγγίξει» (Κίπλινγκ, 2009: 12). Ίσως κι αυτό αποτελεί ένα σχόλιο για τη δύναμη και την αδυναμία των ανθρώπων, αλλά και τον τρόπο που επιβάλλονται ο ένας στον άλλο, στα ζώα και τη φύση. Τέλος, ο τρόπος που κλείνει η ιστορία στη διασκευή, όπως αναφέρθηκε, αφήνει όλα τα ενδεχόμενα ανοιχτά. Υπάρχουν μέτωπα στη ζούγκλα που δεν έχουν κλείσει και η νέα περιπέτεια του Μόγλη στο χωριό των ανθρώπων δεν γνωρίζουμε πώς θα εξελιχθεί. Επομένως, το τέλος είναι μια πρό(σ)κληση προς τους αναγνώστες να ενεργοποιήσουν τη φαντασία τους, κρατώντας τις εικόνες και φτιάχνοντας καινούργιες.

Συμπεράσματα

Στην Αναλυτική Προβληματική έγινε προσπάθεια ερμηνευτικής προσέγγισης των τεσσάρων αρχικών κειμένων και των αντίστοιχων διασκευών τους. Πρόκειται για αρχικά κείμενα που γράφτηκαν τον 19^ο αιώνα και αποτελούν πλέον έργα της κλασικής λογοτεχνίας για παιδιά, αλλά και ενήλικες. Τα κείμενα αυτά ομοιάζουν ως προς το ιδεολογικό τους υπόβαθρο, καθώς οι τρεις από τους τέσσερις συγγραφείς ήταν Βρετανοί υπήκοοι και έζησαν το απόγειο της ισχύος της βρετανικής αυτοκρατορίας, τη βικτωριανή εποχή.

Ως προς τη θεματολογία, αν και τοποθετούνται σε διαφορετικά μέρη, ο *Τομ Σόγιερ*, *Το νησί των θησαυρών* και ο *Μόγλης*, πραγματεύονται ζητήματα ταυτότητας και αναζήτησης της θέσης του καθενός στον κόσμο. Τα δύο πρώτα χαρακτηρίζονται ως μυθιστορήματα ενηλικίωσης, τα οποία όμως δεν περιλαμβάνουν ηθικοπλαστικά στοιχεία. Μέσα από την εξέλιξη των χαρακτήρων, ο αναγνώστης εκτός από την τέρψη της ανάγνωσης, μπορεί να καταλήξει σε δικά του συμπεράσματα για το καλό και το κακό, τις επιλογές των ανθρώπων σε κρίσιμες στιγμές, το θάρρος, τη δειλία, τον «ηρωισμό».

Το τέταρτο κείμενο, *Η Μαύρη Καλλονή*, εισάγει προβληματισμούς για τη ανθρώπινη μεταχείριση των ζώων και συγκεκριμένα των αλόγων, κατακρίνει τη μόδα της βικτωριανής εποχής, αφήνοντας αιχμές και για τις κοινωνικές νόρμες γύρω από την εμφάνιση και τη συμπεριφορά των γυναικών.

Ως προς τον αφηγητή, η Σιούελ και ο Κίπλινγκ επιλέγουν την τεχνική του ανιμισμού, δίνοντας φωνή στα ζώα, άγρια και οικόσιτα. Με αυτή την επιλογή, πετυχαίνουν την ευαισθητοποίηση των αναγνωστών ως προς τη σχέση ανθρώπων και ζώων. Στη *Μαύρη Καλλονή*, υπάρχει έντονο το στοιχείο της επίκλησης στο συναίσθημα, ενώ στις ιστορίες του *Μόγλη* ο συγγραφέας υπερθεματίζει σχετικά με το αίσθημα εγκατάλειψης και περιθωριοποίησης που βιώνει ο ήρωάς του, διωγμένος τελικά και από την αγέλη των λύκων και από την κοινωνία των ανθρώπων. Τους κεντρικούς ήρωες πλαισιώνει πλήθος φιλικών χαρακτήρων, χωρίς ιδιαίτερες εσωτερικές συγκρούσεις. Αυτό εξυπηρετεί την εξέλιξη της ιστορίας των ηρώων και της προσωπικότητάς τους.

Ως προς τις διασκευές, ο Παπαθεοδούλου έχει επιλέξει σκηνές και γεγονότα τα οποία προκαλούν το ενδιαφέρον και κινούν την περιέργεια των μικρών αναγνωστών. Παραλείποντας αρκετές λεπτομέρειες και σκηνές που συμπλήρωναν μεν τα αρχικά κείμενα, αλλά θα αποτελούσαν τροχοπέδη για την κατανόηση από μικρά παιδιά, ο διασκευαστής συγγραφέας συνθέτει ιστορίες διατηρώντας το ύφος των αρχικών κειμένων, όπως και το είδος του αφηγητή.

Διατηρεί, επίσης, όπου υπάρχουν τα προλογικά σημειώματα και τον επίλογο, ενώ παραλείπει σκηνές βίας και χαρακτηρισμούς.

Πιο συγκεκριμένα, στον *Τομ Σόγερ*, ο Παπαθεοδούλου δεν αντιτίθεται στο υπόβαθρο που θέτει ο Τουέιν. Προσπαθεί να τονίσει την ανάγκη των παιδιών για παιχνίδι, ξεγνοιασιά και ανεμελιά. Δεν πρόκειται για ένα βιβλίο στο οποίο προβάλλονται ηθικοπλαστικά καλές συμπεριφορές, όμως η αναγνώριση του ήρωα γίνεται μέσω των πράξεών του, που αφορούν τη βοήθεια σε φίλους αλλά και την υπεράσπιση του δίκαιου.

Στη *Μαύρη Καλλονή*, ο διασκευαστής μέσω του epilόγου του αφήνει να εννοηθεί πως η κακοποίηση των ζώων που υπάρχει ακόμη και σήμερα, δεν θα αλλάξει αν εμείς οι ίδιοι δεν αναγνωρίσουμε αυτό το πρόβλημα. Όμως, ο Παπαθεοδούλου φαίνεται να προεκτείνει την πρόθεση της Σιούελ, υπενθυμίζοντας στους μικρούς αναγνώστες του πως είναι σημαντικό να δίνουμε φωνή σε όσους δεν έχουν, υπονοώντας ίσως και περιπτώσεις ατόμων που υφίστανται αδικία, εκμετάλλευση και δεν έχουν τη δυνατότητα να παλέψουν για τα δικαιώματά τους.

Στο *Νησί των Θησαυρών*, ο Παπαθεοδούλου συμφωνεί με τον Στήβενσον όταν μέσα από το κείμενο υπονοείται πως όλοι οι άνθρωποι έχουν καλή και κακή πλευρά, σταθερές αξίες αλλά και πάθη. Οι μοναδικοί πειρατικοί χαρακτήρες φωτίζουν τα όρια του καλού και του κακού, ενώ σύμφωνα με τον διασκευαστή ο αληθινός θησαυρός είναι οι εμπειρίες που αποκτούμε όταν δεν φοβόμαστε να ζήσουμε τη ζωή.

Τέλος, με τις περιπέτειες του *Μόγλη*, ο συγγραφέας, τονίζει τη δύναμη της ομάδας και πώς η συνύπαρξη με άλλους, είτε όμοιους είτε διαφορετικούς από εμάς, βοηθάει να ανακαλύψουμε τον λόγο ύπαρξής μας.

Χαρακτηριστικό είναι πως στο τέλος κάθε βιβλίου, ο Παπαθεοδούλου αφήνει ένα παράθυρο της ιστορίας ανοιχτό, προσκαλώντας τους μικρούς αναγνώστες να φανταστούν τη συνέχεια, να φτιάξουν καινούργιες ιστορίες, να ζήσουν τις δικές τους περιπέτειες.

Σε αυτό βοηθάει εξαιρετικά η εικονογράφηση της Ίριδας Σαμαρτζή. Ακολουθώντας πιστά το αρχικό κείμενο, παρήγαγε εικόνες υψηλής αισθητικής και λεπτομέρειας. Τα κείμενα συμπληρώνονταν με τις εικόνες και δημιουργούσαν μια ευχάριστη αναγνωστική εμπειρία. Σίγουρα πρόθεσή της ήταν να αναπαραστήσει αρκετά πιστά τη ζωή των ανθρώπων μιας άλλης εποχής ή ενός άλλου τόπου, όμως με παιχνιδιάρικες λεπτομέρειες, ο κάθε αναγνώστης μπορούσε να σταματήσει το βλέμμα του περισσότερο από όσο κρατάει το γύρισμα της σελίδας.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενείς πηγές

- Κίπλινγκ, Ρ. (2009). Ο Μόγλης – Το βιβλίο της ζούγκλας. (Μ. Κιτσικοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κίπλινγκ, Ρ. (2020). *Μόγλης ή μεγαλώνοντας ανάμεσα στα λυκόπουλα*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Σίγουελ, Ά. (1991). *Μαύρη Καλλονή*. (Μ. Κιτσικοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτης.
- Σιούελ, Ά. (2020). *Η Μαύρη Καλλονή ή ένα βιβλίο γραμμένο στη γλώσσα των αλόγων*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Στήβενσον, Ρ. Λ. (2000). *Το νησί των θησαυρών*. (Μ. Λυμπεράκη, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτης.
- Στίβενσον, Ρ. Λ. (2021). *Το Νησί των Θησαυρών ή από τις πειρατικές ιστορίες, η Πιο πειρατική*. Αθήνα: Παπαδόπουλος
- Τουέιν, Μ. (2013). *Οι περιπέτειες του Τομ Σόγιερ*. (Π. Ισχυρίδου, Μεταφρ.) Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Τουέιν, Μ. (2018). *Τομ Σόγιερ ή το μεγαλύτερο παιδικό δωμάτιο του κόσμου*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

Δευτερογενείς ελληνικές πηγές

- Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (2003). Τα Μεταλλαγμένα Κείμενα. *Διαδρομές*(9-10), σσ. 93-97. Ανάκτηση 10/2022, από https://drive.google.com/file/d/1-KyVJpAbSVwQuSIqfjPddBtgHY_9GE0s/view?pli=1
- Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (2009). *Ιδεολογία και Παιδική Λογοτεχνία*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αναγνωστοπούλου, Δ. (2020). *Λογοτεχνική πρόσληψη στην προσχολική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση*. Αθήνα: Πατάκης.
- Γαβρηλίδου, Σ. (2008). *Το δύσκολο επάγγελμα του κλασικού ήρωα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Γαβρηλίδου, Σ. (2011). Μεταφράσεις - Διασκευές στην ελληνική παιδική λογοτεχνία. Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά* (σσ. 35-54). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Γερακίνη, Α. (2016). Φορμαλισμός, Νέα Κριτική και Δομισμός: μια κριτική προσέγγιση. *Ερκυνα, Επιθεώρηση Εκπαιδευτικών – Επιστημονικών Θεμάτων*,(8), σσ. 231-240. Ανάκτηση 08/2023, από https://erkyna.gr/e_docs/periodiko/dimosieyseis/filologia/t08-16.pdf

- Γιαννικοπούλου, Α. (2008). *Στη χώρα των χρωμάτων: Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Ζερβού, Α. (1996). *Στη Χώρα των Θαυμάτων: το Βιβλίο ως Σημείο Συνάντησης Παιδιών – Ενηλίκων*. Αθήνα: Πατάκης.
- Ζερβού, Α. (2011). Η διασκευή ad usum delphini: Στοιχεία ιστορίας και θεωρίας. Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά* (σσ. 17-34). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών ΑΠΘ. (1998). *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Καλκάνη, Ε. (2011). Κριτικός Ρεαλισμός και παρωδιακό πανόραμα του σύγχρονου νεοελληνικού βίου - Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη σε κόμικς. Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά* (σσ. 110-130). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Κανατσούλη, Μ. (2004). *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: τυπωθήτω - ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ.
- Κανατσούλη, Μ. (2011). "Μετα-Αφηγήσεις / Διασκευές λαϊκών παραμυθιών για παιδιά". Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά* (σσ. 77-96). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Κανατσούλη, Μ. (2018). *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Κανατσούλη, Μ. (2021). Διασκευάζοντας για παιδιά την παλιά, καλή κλασική λογοτεχνία ... σήμερα. *Κείμενα για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας*(33), σσ. 1-10.
- Κόκκινος, Δ. (2021). Μετασχηματισμοί κλασικών κειμένων στην επικράτεια του παιδικού βιβλίου: Οι περιπλανήσεις του Δον Κιχώτη στον χώρο του ελληνικού παιδικού βιβλίου. *Διάλογοι! Θεωρία και Πράξη στις Επιστήμες της Αγωγής και Εκπαίδευσης*(7), σσ. 114-133. Ανάκτηση 06/2023, από [doi:https://doi.org/10.12681/dial.26377](https://doi.org/10.12681/dial.26377)
- Μίσσιου, Μ. (2011). Σκέψεις για το μετασχηματισμό κλασικών λογοτεχνικών έργων σε κόμικς. *Διαδρομές*(101), σσ. 12-23. Ανάκτηση 08/2023, από https://issuu.com/psychogiosbooks/docs/diadromes_101_print
- Μουλά, Ε. (2011). Διασκευές αρχαίων τραγωδιών για παιδιά: από την ιδεολογική στράτευση στον εθνικό σκοπό έως τη χειραφέτηση, την πολυφωνία και την ανατροπή. Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά* (σσ. 131-150). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2012). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Ντελόπουλος, Κ. (1995). *Παιδικά και νεανικά βιβλία του 19ου αιώνα*. Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου.

- Οικονομίδου, Σ. (2011). Εισαγωγή - Θεωρητικά Προλεγόμενα. Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά* (σσ. 7-16). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Οικονομίδου, Σ. (2011). Η δύναμη των εικόνων: εικονογραφικές διασκευές του Εγωιστή Γίγαντα του Oscar Wilde. Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά* (σσ. 165-184). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Οικονομίδου, Σ. (2011). *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*. Αθήνα: Πατάκης.
- Οικονομίδου, Σ. (2021). «Κατάλληλον δι' ανηλίκους»: τί είδους αναγνώστες εννοούνται στις διασκευές για «παιδιά»; *Κείμενα για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας*(33). Ανάκτηση 11/2022, από <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/702>
- Παπαδάτος, Γ. (2016). *Το παιδικό βιβλίο στην εκπαίδευση και στην κοινωνία*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Πινακούλας, Γ. (2012). Η έννοια του μπαχτινικού χρονότοπου. Από τον “μεγάλο” στον “μικρό” χρονότοπο. *Πρακτικά 6ης Συνάντησης Εργασίας Μεταπτυχιακών Φοιτητών του Τμήματος Φιλολογίας. Β*, σσ. 263-267. Αθήνα: ΕΚΠΑ. Ανάκτηση 08/2023, από https://www.academia.edu/10958026/Η_έννοια_του_μπαχτινικού_χρονότοπου_Από_τ_ον_μεγάλο_στον_μικρό_χρονότοπο
- Πολίτης, Δ. (2018). Διασκευάζοντας λογοτεχνικά κείμενα για μη ενήλικους αναγνώστες: Θεωρητικά ζητήματα και ηθικά διλήμματα. Στο Τ. Τσιλιμένη, Ε. Κονταξή, & Ε. Σηφάκη (Επιμ.), *Θεωρήσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας* (σσ. 445-456). Αθήνα: Τζιόλα.
- Πούλος, Κ. (2011). Διασκευή: η αυτονόμηση μιας παρεξήγησης. Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά* (σσ. 185-192). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Σκλουπιώτη, Α.-Χ. (2020). *Διασκευές από τα παιδικά λογοτεχνικά έργα της Π. Σ. Δέλτα: Αφήγηση και εικονογράφηση*. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Ανάκτηση 08/2022, από <https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/29764>
- Τζιόβας, Δ. (2003). *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Τσιλιμένη, Τ. (2005). Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο - Γενική και ειδική θεώρηση. *Διαδρομές*(18), σσ. 125-134. Ανάκτηση 07/2023, από <https://drive.google.com/file/d/15o3tDNMApY7eHCVau0A4AI21sb4HRiGV/view>
- Τσιλιμένη, Τ. (2021). Εισαγωγή - Προλεγόμενα. *Κείμενα για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας*(33), σσ. 1-8. Ανάκτηση 10/2022, από <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/700>

Δευτερογενείς ξενόγλωσσες πηγές

- Attebery, B. (2013). Adapting to Adaptations. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 24(3), σσ. 394-398. Ανάκτηση 1/2023, από <https://www.jstor.org/stable/24352962>
- Bonni, S. L. (2012). Towards a General Theory of Piracy. *Anthropological Quarterly*, 85(3), σσ. 673-699. Ανάκτηση 9/2023, από <https://www.jstor.org/stable/41857267>
- Burford, S. (2014, 9). Feminism In The Victorian Age. Ανάκτηση 9/2023, από <https://victorianwomencelebrities.wordpress.com/2014/10/09/feminism-in-the-victorian-age/>
- Calvino, I. (2000). *Why read the classics?* London: Open Road Integrated Media. Ανάκτηση 08/2023, από <https://www.scribd.com/read/470824767/Why-Read-the-Classics>
- Carver, S. (2021). *Gentlemen o' Fortune and Boys Smart as Paint: Stevenson's Treasure Island*. Ανάκτηση 09/2023, από Wordsworth Editions Blog: [https://www.academia.edu/62035341/Gentlemen_o_Fortune_and_Boys_Smart_as_Paint Stevensons Treasure Island](https://www.academia.edu/62035341/Gentlemen_o_Fortune_and_Boys_Smart_as_Paint_Stevensons_Treasure_Island)
- Chrisman, R. (1977). Blacks, Racism and Bourgeois Culture. *College English*, 38(8), σσ. 813-823. Ανάκτηση 09/2023, από <https://www.jstor.org/stable/375954>
- Deane, B. (2011). Imperial Boyhood: Piracy and the Play Ethic. *Victorian Studies*, 53(4), σσ. 689-714. Ανάκτηση 09/2023, από <https://www.jstor.org/stable/10.2979/victorianstudies.53.4.689>
- Dingley, R. (1997). A Horse of a Different Color: "Black Beauty" and the Pressures of Indebtedness. *Victorian Literature and Culture*, 25(2), σσ. 241-251. Ανάκτηση 09/2023, από <https://www.jstor.org/stable/25058387>
- Dorré, G. M. (2002). Horses and corsets: Black Beauty, dress reform, and the fashioning of the victorian woman. *Victorian Literature and Culture*, 30(1), σσ. 157-178. Ανάκτηση 10/2023, από doi:<https://doi.org/10.1017/S1060150302301086>
- E. San Juan, J. (1964). Toward a Definition of Victorian Activism. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 4(4), σσ. 583-600. Ανάκτηση 10/2023, από <https://www.jstor.org/stable/449511>
- Fischlin, D., & Fortier, M. (2000). *Adaptations of Shakespeare: A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. London; New York: Routledge.
- Frances, C. D. (2009). Motion and Agency in Robert Louis Stevenson's *Treasure Island*. *eSharp, Special Issue: Spinning Scotland: Exploring Literary and Cultural Perspectives*, σσ. 51-66. Ανάκτηση 09/2023, από <http://www.gla.ac.uk/esharp>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.
- Hardesty, W., Whaley Hardesty, P., & Mann, D. (1986). Doctoring the Doctor: How Stevenson Altered the Second Narrator of *Treasure Island*. *Studies in Scottish Literature*, 21(1), σσ. 1-23. Ανάκτηση 09/2023, από

https://www.academia.edu/69518475/Doctoring_the_Doctor_How_Stevenson_Altered_the_Second_Narrator_of_Treasure_Island

Hladíková, H. (2014). Children's Book Illustrations: Visual Language of Picture Books. *CRIS - Bulletin of the Centre for Research and Interdisciplinary Study*, σσ. 19-31.

Ανάκτηση 08/2023, από

https://www.researchgate.net/publication/273967853_Children%27s_Book_Illustrations_Visual_Language_of_Picture_Books

Hobsbawm, E. (2012). *Η εποχή του κεφαλαίου 1848-1875*. (Δ. Κούρτοβικ, Μεταφρ.) Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Hotchkiss, J. (2001). The Jungle of Eden: Kipling, Wolf Boys, and the Colonial Imagination. *Victorian Literature and Culture*, 29(2), σσ. 435-449. Ανάκτηση 10/2023, από

<https://www.jstor.org/stable/25058562>

Hutcheon, L. (2004). On the Art of Adaptation. *Daedalus*, 133(2), σσ. 108-111. Ανάκτηση 11/2022, από <https://www.jstor.org/stable/20027920>

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London; New York: Routledge.

Hutson, R. (2014). *Tom Sawyer and the Struggle for Recognition*. Victoria, Columbia: Western Literature Association. Ανάκτηση 09/2023, από

<https://www.westernlit.org/wp-content/uploads/2015/05/PPAddress2014.pdf>

Kerber, L. K. (1989). Women and Individualism in American History. *The Massachusetts Review*, 30(4), σσ. 589-609. Ανάκτηση 09/2023, από

<https://www.jstor.org/stable/25090120>

Lopatovska, I. (2016). Engaging young children in visual literacy instruction. *Proceedings of the Association for Information Science and Technology*(53), σσ. 1-5. Ανάκτηση 07/2023, από

https://www.researchgate.net/publication/311946003_Engaging_young_children_in_visual_literacy_instruction

Mackie, J. (1978). The Law of the Jungle: Moral Alternatives and Principles of Evolution. *Philosophy*, 53(206), σσ. 455-464. Ανάκτηση 10/2023, από

<https://www.jstor.org/stable/3749875>

McBratney, J. (1992). Imperial Subjects, Imperial Space in Kipling's "Jungle Book". *Victorian Studies*, 35(3), σσ. 277-293. Ανάκτηση 10/2023, από

<https://www.jstor.org/stable/3828034>

Montefiore, J. (2011). Kipling as a children's writer and the Jungle Books. Στο H. J. Booth (Επιμ.), *The Cambridge Companion to Rudyard Kipling* (σσ. 95-111). London: Cambridge University Press. Ανάκτηση 10/2023, από

https://www.researchgate.net/publication/297174885_Kipling_as_a_children's_writer_and_the_Jungle_Books

Nikolajeva, M. (2016). *Children's Literature Comes of Age : Toward a New Aesthetic*. London; New York: Routledge.

- Nodelman, P. (2009). *Λέξεις για εικόνες: Η αφηγηματική τέχνη του παιδικού εικονογραφημένου βιβλίου*. Αθήνα: Πατάκης.
- Noimann, C. (2012). "He a Cripple and I a Boy": The Pirate and the Gentleman in Robert Louis Stevenson's *Treasure Island*. *The Washington and Jefferson College Review*, σσ. 55-71. Ανάκτηση 09/2023, από https://www.academia.edu/1853919/He_a_Cripple_and_I_a_Boy_The_Pirate_and_the_Gentleman_in_Robert_Louis_Stevenson_s_Treasure_Island
- O'Neil, K. E. (2011). Reading Pictures: Developing Visual Literacy for Greater Comprehension. *The Reading Teacher*, 65(3), σσ. 214-223. Ανάκτηση 08/2023, από <https://www.jstor.org/stable/41331601>
- Pertiwi, W. P. (2017). The meaning of `Black Beauty` as seen in Anna Sewell`s *Black Beauty*. Ανάκτηση 09/2023, από <http://repository.usd.ac.id/13724/>
- Poirier, N., Carden, R., McIlroy, H., & Moran, C. (2019, 3). Straight from the Horse's Mouth: Fauna-criticism and *Black Beauty*. *Animalia*, 4(1), σσ. 1-16. Ανάκτηση 09/2023, από https://www.academia.edu/en/63331136/Straight_from_the_Horse_s_Mouth_Fauna_criticism_and_Black_Beauty
- Riach, A. (1996). *Treasure Island and Time*. *Children's Literature in Education*, 27(3), σσ. 181-193. Ανάκτηση 09/2023, από https://www.academia.edu/72239580/Treasure_Island_and_time
- Salisbury, M. (2004). *Illustrating Children's Books*. New York: Barron's Educational Series, Inc. Ανάκτηση 08/2023, από <https://www.scribd.com/doc/51945745/Illustrating-Children-s-Books>
- Salisbury, M., & Styles, M. (2012). *Children's Picturebooks: The art of visual storytelling*. London: Laurence King Publishing. Ανάκτηση 08/2023, από <https://www.scribd.com/document/352471941/Childrens-Picturebooks-the-Art-of-Visual-Storytelling-by-Martin-Salisbury-Morag-Styles>
- Sanders, J. (2016). *Adaptation and Appropriation*. London; New York: Routledge.
- Schmitz, N. (2004). Mark Twain in the Twenty-First Century. *American Literary History*, 16(1), σσ. 117-126. Ανάκτηση 09/2023, από <https://www.jstor.org/stable/3568011>
- Sherwood, J. B. (1919, 3). Kipling's Women. *Fine Arts Journal*, 37(3), σσ. 42-47. Ανάκτηση 10/2023, από <https://www.jstor.org/stable/25587631>
- Stephens, J., & McCallum, R. (1998). *Retelling Stories, Framing Culture*. London; New York: Routledge. Ανάκτηση 10/2022, από https://www.researchgate.net/publication/290789826_Retelling_Stories_Framing_Culture_Traditional_Story_and_Metanarratives_in_Children%27s_Literature
- Stevenson, L. C. (2001). Mowgli and His Stories: Versions of Pastoral. *The Sewanee Review*, 109(3), σσ. 358-378. Ανάκτηση 10/2023, από <https://www.jstor.org/stable/27549057>
- Stoneley, P. (1999). Sentimental Emasculations: Uncle Tom's Cabin and *Black Beauty*. *Nineteenth-Century Literature*, 54(1), σσ. 53-72. Ανάκτηση 09/2023, από <https://www.jstor.org/stable/2902997>

- Traïni, C. (2016). The rise in the power of tenderness. Στο C. Traïni, *The Animal Rights Struggle*. Amsterdam University Press. Ανάκτηση 09/2023, από <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1jd94gh.10>
- Wolf, C. G. (1980). The Adventures of Tom Sawyer: A Nightmare Vision of American Boyhood. *The Massachusetts Review*, 21(4), σσ. 637-652. Ανάκτηση 09/2023, από <https://www.jstor.org/stable/25089085>
- Yudith, M., Arafah, B., Sunnyoto, F., Fitriani, Rostan, R., & Nurdin, F. (2023, 1). The representation of animalism issue in Sewell's Black Beauty. *Theory and Practice in Language studies*, 13(1), σσ. 108-116. Ανάκτηση 10/2023, από doi:<https://doi.org/10.17507/tpls.1301.13>
- Zipes, J. (2002). Introduction Towards a Definition of the Literary Fairy Tale. Στο J. Zipes (Επιμ.), *The Oxford Company to Fairy Tales* (σσ. XV - XXXII). Oxford: Oxford University Press.

Ιστοσελίδες

<https://biblionet.gr>

<https://www.britannica.com/>

<https://www.theartstory.org/movement/arts-and-crafts>

<https://www.panmacmillan.com>

Παράρτημα

Αντώνης Παπαθεοδούλου, συγγραφέας

1. Γιατί επιλέξατε, ενώ είστε ένας πολύ γνωστός και δημοφιλής συγγραφέας, να ασχοληθείτε με τις διασκευές; Ποιοι ήταν οι λόγοι και τα κίνητρό σας;

Ως συγγραφέας αυτό που πάντα με ενδιαφέρει ή με παρακινεί να γράψω, είναι να συγκινήσω τα παιδιά με κάτι που συγκινεί και εμένα, να τους γνωρίσω κάτι που με εντυπωσίασε, να τα κάνω να γελάσουν, να ταξιδέψουν, να απολαύσουν μια ιστορία, όπως θυμάμαι να απολαμβάνω κι εγώ τις αγαπημένες μου ιστορίες ως μικρός αναγνώστης. Από αυτήν ακριβώς την εμπειρία ξεκίνησε και το ενδιαφέρον μου να διασκεύασω τα εν λόγω βιβλία. Και συγκεκριμένα από τον Ιούλιο Βερν.

Θυμάμαι ακόμη και σήμερα την εντύπωση που μου είχε κάνει η ανάγνωση των βιβλίων αυτών. Και αυτή η ανάμνηση ήταν και ο οδηγός μου για να γράψω. Γιατί στην πραγματικότητα 30 περίπου χρόνια μετά την πρώτη τους ανάγνωση συνειδητοποίησα ότι δεν θυμόμουν ούτε την πλοκή, ούτε συγκεκριμένες λεπτομέρειες, θυμόμουν όμως εικόνες και συναισθήματα... θυμόμουν παράξενα οχήματα, ενδιαφέροντες χαρακτήρες κι αυτή την ταξιδιάρικη αίσθηση περιπέτειας και εξερεύνησης και ανακαλύψεων. Σκέφτηκα λοιπόν πώς θα ήταν αν δοκίμαζα να αφηγηθώ στα σημερινά παιδιά, κάποιες λίγες από τις ιστορίες που αγάπησα, όχι όμως ως περίληψη, όχι με οδηγό τα πιο σημαντικά σημεία του έργου, αλλά με οδηγό τα σημεία εκείνα που μου έκαναν εντύπωση ως παιδί.

Έτσι ξεκίνησαν οι διασκευές και από τα έξι βιβλία του Βερν που επέλεξα, η αγάπη που έδειξαν τα παιδιά στα βιβλία αυτά με οδήγησε να συνεχίσω και με άλλα κλασικά που είχα αγαπήσει μικρός, όπως ο Μόγλης από το βιβλίο της ζούγκλας που είχα χιλιοαγαπήσει έχοντας υπάρξει χρόνια προσκοπάκι, η Μαύρη Καλλονή που πρωτοδιάβασα ως κόμικ στα κλασικά εικονογραφημένα, ο Τομ Σόγερ, το πρώτο παιδί της λογοτεχνίας που συμπεριφέρεται ως παιδί και όχι ως λογοτεχνικός ήρωας και το Νησί των Θησαυρών, η ιστορία στην οποία οφείλουμε όλα τα αρχετυπικά στοιχεία του ήρωα-πειρατή που γνωρίζουμε σήμερα και που είχα ήδη ξαναπροσεγγίσει στα Καράβια που ταξίδεψαν τη φαντασία που γράψαμε με την Μαρία Αγγελίδου στον Ίκαρο.

2. Ποιος επέλεξε τα έργα που θα διασκευαστούν; Με ποιο κριτήριο;

Όπως γράφω και παραπάνω, τα επέλεξα αποκλειστικά εγώ και με κριτήριο αν είχαν μέσα εικόνες, επεισόδια, χαρακτήρες που μου έκαναν εντύπωση ως παιδί. Και με μερικά κριτήρια ακόμη (όπως ας πούμε αν περιλάμβαναν επίκαιρα μηνύματα και αν ήταν ακόμη relevant με το σήμερα με κάποιο τρόπο **αλλά αυτά θα τα αναπτύξω στην απάντηση της τελευταίας σας ερώτησης**).

3. Πώς εξηγείτε τη διαρκή επανέκδοση ή τις διάφορες διασκευές των ίδιων κλασικών έργων;

Τα κλασικά έργα πάντα διασκευάζονταν συνεχώς και κυκλοφορούσαν σε διάφορες εκδόσεις από την εποχή που ήμουν κι εγώ παιδί. Για πολλούς λόγους. Από τον πολύ απλό λόγο ότι δεν έχουν δικαιώματα, άρα μπορεί να τα εκδώσει ακόμη και στο πρωτότυπο κείμενο όποιος θέλει έως το ότι οι συγγραφείς τους έχουν αυτή την αίγλη της αδιαμφισβήτητης λογοτεχνικής αξίας οπότε όλοι τα εμπιστεύονται τυφλά και αποτελούν μια σίγουρη επιλογή για τους εκδότες. Κάτι που -αν θέλετε τη γνώμη μου- δεν ισχύει. Κάποια από τα έργα αυτά δεν θα τα συνιστούσα σήμερα ούτε σε ενήλικους ούτε σε παιδιά αναγνώστες έναντι πιο σύγχρονων έργων. Και επίσης αυτά που θεωρούμε κλασικά είναι σε πολύ μεγάλο ποσοστό έργα της αγγλόφωνης λογοτεχνίας (γι' αυτό και έσπευσα στα κλασικά να προσθέσω τον Δον Κιχώτη που είναι ένα ισπανόφωνο έργο επιδραστικό και εμβληματικό για την παγκόσμια σύγχρονη λογοτεχνία).

4. Ποια είναι η διαδικασία που ακολουθείτε όταν πρόκειται να συνθέσετε μια διασκευή; Υπάρχουν συγκεκριμένες προδιαγραφές που επηρεάζουν τις τεχνικές που θα χρησιμοποιήσετε;

Διάβασμα. Διάβασμα. Διάβασμα. Ενδεικτικά σας αναφέρω ότι για τον Δον Κιχώτη διάβασα το πρωτότυπο σε τρεις από τις ελληνικές του μεταφράσεις, μετά στα Ισπανικά και μετά στα σύγχρονα ισπανικά στην απόδοση του Trapiello. Έπειτα ισπανικές διασκευές και ξένες διασκευές και διασκευές σε κόμιξ και έπειτα κριτικογραφία και αναλύσεις όπως το *The man who invented fiction* που σας το συστήνω ανεπιφύλακτα αν αγαπάτε τον Δον Κιχώτη. Το ίδιο και για τις Μικρές Κυρίες, τα πρωτότυπα, annotated versions με σημειώσεις κριτικές, αναλύσεις χαρακτήρων, βιογραφίες της συγγραφέως και αναλύσεις πολύ σημερινές όπως το *Meg Jo Beth & Amy* της Anne Boyd Rioux. Αλλά το πιο σημαντικό διάβασμα είναι αυτό που

-προσπαθώ να- κάνω ξανά ως παιδί και να σημειώσω μόνο ό,τι μου κάνει εντύπωση. Προσπαθώ να ξεχάσω όσα διάβασα και να γράψω το έργο με αυτό τον τρόπο και έπειτα γυρίζω τον διακόπτη στον ενήλικα δημιουργό και ξαναπερνάω ό,τι έγραψα φροντίζοντας τις λεπτομέρειες και κυρίως φροντίζοντας αυτό που έγραψα, όσο κι αν περιέχει δικά μου στοιχεία να συνεχίζει να είναι ένα έργο του Βερν, του Μαρκ Τουέιν, του Θερβάντες...

5. Πόσο εύκολη ή δύσκολη ήταν η αλλαγή είδους των αρχικών βιβλίων, τα οποία εκτός του ότι απευθύνονταν σε μεγαλύτερα παιδιά και ενήλικες, δεν ήταν εικονογραφημένα;

Είναι δύσκολη όπως σας περιέγραψα παραπάνω. Ο Δον Κιχώτης μας πήρε με την Ίριδα κυριολεκτικά έναν ολόκληρο χρόνο να ολοκληρωθεί. Πέρα από τα θέματα της δημιουργίας ενός απολαυστικού διηγήματος υπάρχουν και τα θέματα ευθύνης από τη στιγμή που απευθύνεσαι σε παιδιά και πρέπει να φροντίζεις κάθε λεπτομέρεια. Στο νησί των θησαυρών όπως θα δείτε, οι ιδιαίτερα βίαιες σκηνές του πρωτοτύπου είναι δοσμένες με τρόπο διαφορετικό, θυμάμαι να ρωτώ ακόμη και φίλο γιατρό για το πώς να αποδώσω το θάνατο του πρώτου πειρατή από το αλκοόλ ώστε να είναι ακριβές αυτό που γράφω και να τηλεφωνώ σε φίλο ορνιθολόγο του WWF και της ορνιθολογικής εταιρείας για να εξακριβώσουμε αν ο Τσιλ (που στην πρώτη έκδοση του Βιβλίου της Ζούγκλας λέγεται Ραν) είναι αετός ή γεράκι! Έπειτα είναι το θέμα των χαρακτήρων που πρέπει να αποδοθούν σωστά και ο χώρος και ο χρόνος ενός εικονογραφημένου είναι υπερβολικά περιορισμένος. Για παράδειγμα τον χαρακτήρα του Σάντσο Πάντσα και την μανία του με τις παροιμίες που διατρέχουν το αυθεντικό βιβλίο ήθελα οπωσδήποτε να το χωρέσω, όπως και τους μεταμοντέρνους εγκιβωτισμούς του να συναντά ο Δον Κιχώτης το βιβλίο του μέσα στο βιβλίο... Με τον Τομ Σόγερ, για παράδειγμα το να χωρέσω την ιδιαίτερη γλώσσα που μιλά ήταν ακατόρθωτο και χρειάζεται ολόκληρο βιβλίο για να απλωθεί ο τεράστιος χαρακτήρας του. Και βέβαια τα ακόμη πιο σημαντικά θέματα που πρέπει να διαχειριστείς είναι αυτά της εποχής στα οποία όμως θα επανέλθω στην τελευταία σας ερώτηση.

6. Σας βοήθησε στον περιορισμό των κειμένων η προσθήκη εικόνων; Με την Ίριδα Σαμαρτζή εργαστήκατε ταυτόχρονα ή όχι;

Ασφαλώς! Και όχι στον περιορισμό των κειμένων γιατί όπως σας προανέφερα η απόπειρά μου αυτή δεν ήθελα με τίποτα να είναι περίληψη ή ένα cut version του αυθεντικού έργου. Ήθελα να είναι μια αφήγηση φτιαγμένη από εικόνες, επεισόδια, μηνύματα, χαρακτήρες

που μου έκαναν εντύπωση ως παιδί και που θεώρησα σήμερα σημαντικά για τα παιδιά. Κάθε σαλόνι μελετήσαμε πολύ τι εικόνα θα μεταφέρει. Το βάψιμο του φράχτη στον Τομ Σόγερ, η εξερεύνηση της σπηλιάς, η διατομή του πλοίου στο νησί των θησαυρών ή της οβίδας στο Από τη Γη στη Σελήνη. Θέλαμε κάθε εικόνα να είναι γεμάτη λεπτομέρειες που κι αυτές θα "ταξίδευαν" τον μικρό αναγνώστη ή τη μικρή αναγνώστρια στους κόσμους που ταξιδέψαμε κι εμείς μικροί. Και οι καταβολές και οι επιρροές μας με την Ίριδα είχαμε την τύχη να είναι απίστευτα κοινές. Διαβάζαμε μικροί τα ίδια βιβλία, παίζαμε με τα ίδια παιχνίδια... Κι αυτή η κοινή αισθητική αλλά και η κοινή στόχευση σε αυτή τη σειρά ήταν απίστευτα σημαντικές. Νομίζω πως δεν θα μπορούσα με άλλον εικονογράφο να "σηκώσω" τα standards που βάλαμε από κοινού με την Ίριδα για ένα τέτοιο πρότζεκτ.

7. Τι σημαίνει κλασική λογοτεχνία για εσάς; Πόσο ελκυστική, ενδιαφέρουσα, επίκαιρη μπορεί να είναι η κλασική λογοτεχνία για το σημερινό (παιδικό) αναγνωστικό κοινό, δεδομένου ότι τα κείμενα γράφτηκαν περίπου 150 χρόνια πριν;

Κλασική λογοτεχνία για μένα λίγο πολύ σάς απάντησα παραπάνω τι σημαίνει: ο κόσμος της φαντασίας που γνώρισα παιδί... οι ιππότες, οι πειρατές, τα αερόστατα, τα καράβια, τα υποβρύχια, οι εφευρέσεις, οι εξερευνήσεις, τα ταξίδια, οι ανακαλύψεις, οι περιπέτειες, οι αστείοι ή ενδιαφέροντες χαρακτήρες. Με αυτούς μεγάλωσα και θεώρησα ότι ένα κομμάτι από όλα αυτά, όχι όλα, αξίζει να παραμένει και σημερινό ανάγνωσμα. Σε 200 χρόνια από τώρα άλλα αναγνώσματα θα έχουν επιβιώσει και άλλα τα παιδιά θα θεωρούν κλασικά και δεν υπάρχει πιο υπέροχο και πιο υγιές πράγμα από αυτό. Εγώ θέλησα να μεταφέρω αυτήν ακριβώς την ταξιδιάρικη αίσθηση, να εμπνεύσω με τη φαντασία του Βερν που προηγήθηκε της επιστημονικής έρευνας του 20ου αιώνα, με την ελευθερία του Τομ Σόγερ που το "παιδικό δωμάτιό" του είναι η ύπαιθρος να μιλήσω για τους "θησαυρούς" που λέγονται λογοτεχνικά βιβλία μέσα από τον μικρό ήρωα του νησιού των θησαυρών κ.ο.κ. Η πρόθεσή μου για το κάθε βιβλίο δεν μένει κρυφή την περιγράφω πάνω κάτω, φαρδιά πλατιά στον υπότιτλο κάθε διασκευής που τυπώνεται στο εξώφυλλο του βιβλίου. Γι' αυτό τα διασκεύασα και μόνο. Για όσα με αφορούσαν παιδί και όσα πιστεύω σήμερα ότι μπορούν να κάνουν τα παιδιά να εμπνευστούν, να γελάσουν, να ταξιδέψουν. Πολλές φορές σε παρουσιάσεις της σειράς ή και άλλων διασκευών οι αρθρογράφοι γράφουν "είναι μια πρώτη γεύση που θα οδηγήσει τα παιδιά στα μεγάλα αριστουργήματα όταν μεγαλώσουν". Με εξαίρεση ίσως τον Δον Κιχώτη με όλα τα άλλα κλασικά δεν είναι καθόλου αυτή η πρόθεσή μου. Δεν προετοιμάζω τα παιδιά για τα αυθεντικά κλασικά. Δεν με απασχολεί καθόλου αν τα παιδιά θα διαβάσουν Ιούλιο Βερν στο

πρωτότυπο. Με απασχολεί αν εμπνεύστηκαν με το ταξίδι του ως τη Σελήνη να επιχειρήσουν τα δικά τους κάθε λογής ταξίδια όταν μεγαλώσουν. Αυτό θα θεωρούσα επιτυχία μιας διασκευής μου και μόνο.

Τώρα για την πολύ σημαντική σας ερώτηση αν είναι επίκαιρα, η απάντηση είναι "ΟΧΙ ΒΕΒΑΙΑ" και "ΚΑΙ ΒΕΒΑΙΑ ΝΑΙ"! Ο κυνηγός στο 5 εβδομάδες με το αερόστατο κοιτάζει από το καλάθι του αεροστάτου τα ζώα της Αφρικής βγάζει το τουφέκι και λέει: "Τι σπάνια αντιλόπη! Πάντα ήθελα να σκοτώσω μια τέτοια". Θα ήταν αδιανόητο να το βάλω σε ένα βιβλίο για παιδιά σήμερα! Άσχετως αν 150 χρόνια πριν, αυτές τις ατάκες των κυνηγών -σε σύγκριση με το γενικότερο ενδιαφέρον της εποχής για τα ζώα- τις λες και φιλοζωικές! Πολλά από αυτά τα βιβλία, τα περισσότερα γραμμένα την εποχή της αποικιοκρατίας από μια δυτικότροπη ματιά είναι γεμάτα φράσεις και οπτικές που σήμερα θα θεωρούσαμε -και δικαίως- απαράδεκτες και ρατσιστικές. Γιατί -ευτυχώς- έχουμε προχωρήσει μίλια μπροστά. Κι ίσως τα τοπικιστικά κλισέ του Ιούλιου Βερν να είναι ο τότε κοσμοπολιτισμός που μας βοήθησε να γνωριστούμε, να προχωρήσουμε, να ξεπεράσουμε και να καταστήσουμε όλα αυτά τα κλισέ παρωχημένα και απαράδεκτα.

Μπορώ να μιλάω ώρες για αυτά τα θέματα αλλά θέλω να πω ότι τελικά είναι επιλογή μας τι θα κρατήσουμε από όλα αυτά. Στο 5 εβδομάδες με το αερόστατο ο βοηθός του Φέργκιουσον σκαρφαλώνει σε ένα δέντρο και τον τσιμπούν τα κουνούπια, ο κυνηγός της παρέας ετοιμάζεται να πυροβολήσει για να διώξει τα κουνούπια όμως εκείνος του λέει "δεν φταίνει αυτά, εγώ ήρθα στο δέντρο τους". Λίγο μετά τους επιτίθεται μια φυλή ιθαγενών... και αντί να τους πυροβολήσουν επαναλαμβάνουν την ατάκα "δεν φταίνε αυτοί, εμείς ήρθαμε στην ήπειρό τους". Αυτή δεν είναι παρά μια μικρή φράση μέσα σε ένα βιβλίο που βρίθει αποικιοκρατικής οπτικής.

Εγώ διαβάζοντάς το γούρλωσα τα μάτια και το κάναμε με την Ίριδα ολόκληρο σαλόνι στο βιβλίο, ενώ θεωρητικά δεν είναι καθόλου σημαντικό και σε μια περίληψη-διασκευή δεν θα έπαιζε κανένα ρόλο και ο διασκευαστής δεν θα το πρόσεχε καν. Το ίδιο με τον Δρ. Ντουλιτλ που κάποιες ρατσιστικές φράσεις του πρωτοτύπου το έκαναν ακόμη και να απαγορευτεί σε κάποιες αμερικανικές βιβλιοθήκες. Όμως η τρυφερότητα για τα ζώα, ενός ανθρώπου όπως ο συγγραφέας του ο Χιου Λόφτινγκ που από τα χαρακώματα του 1ου Παγκοσμίου έβλεπε τα ζώα θύματα του πολέμου κι έστελνε σε συνέχειες μια τρυφερή ιστορία στα παιδιά του για έναν γιατρό που μιλάει τη γλώσσα των ζώων αντί για πολεμικές ανταποκρίσεις από το μέτωπο, είναι κάτι που είναι πολύ επίκαιρο κι έχει ακόμη αξία. Ο μαύρος πρίγκιπας στο πρωτότυπο, ζητά από τον γιατρό να τον κάνει λευκό για να τον αγαπήσει μια πριγκίπισσα. Γιατί όπως λέει -αν το θυμάμαι καλά- "στα παραμύθια δεν υπάρχουν μαύροι που παντρεύονται λευκές πριγκίπισσες". Ο καημένος ο Λόφτινγκ μέσα στην ίδια τη φράση που έγραψε στις αρχές του προηγούμενου

αιώνα και δικαίως σήμερα είναι ρατσιστική, περιέγραψε άθελά του το ίδιο το πρόβλημα: δεν υπάρχουν παραμύθια με μαύρους πρίγκιπες! Δεν υπάρχει αντιπροσώπευση και inclusion.

Ή για να έρθω στο παράδειγμα του βιβλίου που διαβάσατε, του Μόγλη. Ο Κίπλινγκ θεωρείται και κατηγορείται σήμερα ως στυγνός αποικιοκράτης. Όχι άδικα. Το white man's burden είναι ένα ποίημά του όπου είναι έκδηλη αυτή του η οπτική. Όμως η σκηνή που "η Ράξα η Μαμά Λύκαινα, θηλάζει ξαπλωμένη τα τέσσερα μικρά λυκόπουλά της. Στο φως του φεγγαριού που μπαίνει από την είσοδο της σπηλιάς, κοιτάζει το μικρό παιδί." – Δεν έχω ξαναδεί ανθρώπινο κουτάβι, λέει ενώ ο μικρός σπρώχνει τα λυκόπουλα για να χωθεί κι αυτός στην αγκαλιά της και να πιει από το γάλα της." ένα παιδί που δεν είναι δικό της, δεν είναι καν του είδους της, σπρώχνει να χωθεί ανάμεσα στα δικά της να πιει από το γάλα της. Και τι κάνει η Ράξα; Το διώχνει; το κατηγορεί; προστατεύει τα δικά της παιδιά; εστιάζει στη διαφορετικότητά του; Όχι! Απαντά με θάρρος στον τίγρη που την επόμενη στιγμή κιάλας βάζει το κεφάλι του στην είσοδο της σπηλιάς:

– Κι είμαι εγώ, η Ράξα, που σου απαντάει! Τούτο το παιδί ήρθε μόνο, πεινασμένο κι απροστάτευτο ως τη σπηλιά μου, να πιει από το γάλα μου, να ζεσταθεί δίπλα στα μικρά μου. Θα 'ναι κι αυτό παιδί μου. Θα το μεγαλώσω μαζί με τα λυκάκια της Αγέλης, κι όταν έρθει η ώρα και μάθει να κυνηγά, τότε αυτό θα κυνηγήσει εσένα, Σιρ Χαν! Δειλέ! Κουταβοκυνηγέ! Βατραχοχάφτη! Και τώρα φύγε!

Υπάρχει κάτι πιο επίκαιρο από αυτή την αποδοχή; την υποδοχή; τη φροντίδα; την κατανόηση; Αν δεν είναι η Ράξα η λογοτεχνική μαμά των γιαγιάδων που τάζαν τα προσφυγάκια με το μπιμπερό στη Λέσβο το 2015, τότε ποια είναι; Αυτές τις αποφάσεις χρειάζεται να πάρεις αφού μελετήσεις όσο μπορείς. Είναι επίκαιρος ο Κίπλινγκ; Όχι. Μια πλευρά του καθόλου. Είναι για να τη μελετάμε στη βιβλιοθήκη ή στο σχολείο και να συνειδητοποιούμε πόσο έχουμε προχωρήσει από τότε και τι αγώνες χρειάστηκαν. Μια άλλη πλευρά του όμως είναι. Και θα είναι για πάντα επίκαιρη, απολαυστική και όμορφη. Αυτήν επιλέγω.

Αυτό και όλα τα παραπάνω είναι η πρόθεσή μου. Δεν ξέρω αν το κατάφερα παντού σε αυτές τις διασκευές. Πολλές φορές στις επανεκδόσεις τους διόρθωσα λεπτομέρειες. Κι ίσως το ξανακάνω. Αλλά η πρόθεση είναι πάντα αυτή.

Τρις Σαμαρτζή, εικονογράφος

1. Πόσο διαφέρει ο τρόπος που εργάζεστε για την εικονογράφηση ενός νέου βιβλίου και μιας διασκευής κλασικού βιβλίου;

Τα μέσα, τα υλικά, οι τεχνικές που χρησιμοποιώ είναι τα ίδια και στις δυο περιπτώσεις βιβλίων. Διαφέρει όμως η διαδικασία.

Κατά τη δική μου γνώμη, η εικονογράφηση μιας διασκευής είναι μεγάλη πρόκληση και απαιτείται ιδιαίτερη προεργασία. Λέγοντας προεργασία δεν εννοώ την προσχεδιακή εικονογράφηση, αλλά τη μελέτη που χρειάζεται.

Το διάβασμα και η ενδελεχής έρευνα αποτελούν την πρώτη μου ύλη. Είναι τα βασικά μου εργαλεία, για να δουλέψω.

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει κι όταν δουλεύεις ένα ιστορικό βιβλίο.

Όμως σε ένα νέο βιβλίο δεν ισχύει κάτι τέτοιο απαραίτητα. Έχεις μεγαλύτερη ελευθερία και μπορείς να θέσεις εσύ τους κανόνες και τις προδιαγραφές.

2. Ποια είναι η διαδικασία που ακολουθείτε όταν πρόκειται να εικονογραφήσετε μια διασκευή; Υπάρχουν οδηγίες από τον διασκευαστή - συγγραφέα; Εργάζεστε ταυτόχρονα; Μελετάτε και άλλες προγενέστερες διασκευές εκτός από τα αρχικά κείμενα;

Για μένα έχει πολύ ενδιαφέρον το να διαβάσω όσο γίνεται τα πρωτότυπα κείμενα και να αναζητήσω και άλλες αντίστοιχες διασκευές για να δω πώς το έχουν χειριστεί αντίστοιχοι εικονογράφοι. Οφείλω να ψάξω την εποχή που διαδραματίζεται η υπόθεση του βιβλίου (το ιστορικό πλαίσιο, το ντύσιμο, τη "σκηνογραφία" του κόσμου εκείνης της εποχής) και να τη σεβαστώ. Μου αρέσει να είναι διακριτές οι διαφορετικές εποχές στα παιδιά. Οφείλω όμως συγχρόνως να βρω μια νέα προσέγγιση εικονογράφησης ώστε να μη δείχνει αναχρονιστική η δουλειά μου. Επιπλέον ο συγγραφέας της σειράς αυτής, ο Αντώνης Παπαθεοδούλου, εστιάζει σε κάποια σημεία δικά του ως προς τη δομή της ιστορίας ενώ εγώ διαβάζοντας το πρωτότυπο μπορεί να θέλω να αναδείξω και κάτι άλλο που με εντυπωσίασε ή μου άρεσε.

Οπότε ο Αντώνης επί της ουσίας γράφει μόνος του την ιστορία σχεδόν στην τελική της μορφή κι έπειτα δουλεύουμε παράλληλα σαλόνι σαλόνι. Είναι μια αρκετά χρονοβόρα και δύσκολη δουλειά η διασκευή. Τουλάχιστον έτσι όπως θέλουμε εμείς να την κάνουμε.

Διαβάζουμε, ψάχνουμε, βλέπουμε ταινίες (όλες οι διασκευές που έχουμε δουλέψει νομίζω έχουν γίνει ταινίες) διορθώνουμε και ξαναδιορθώνουμε.

Επίσης είναι αρκετά χρονοβόρα και η δημιουργία των εικόνων. Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι επειδή έχουν φτιαχτεί εξ'ολοκλήρου στον υπολογιστή, ότι ήταν πιο γρήγορη η διαδικασία, αλλά η πραγματικότητα είναι διαφορετική. Γιατί οι εικόνες αυτές είναι φτιαγμένες με εξαιρετική λεπτομέρεια και προσοχή, οπότε υπήρχε επιπρόσθετη δυσκολία. Να σημειώσω ότι τα χρόνια που δουλεύαμε αυτές τις δυο σειρές(Κλασσικά και Βερν) έπαθα τις περισσότερες τενοντίτιδες.

3. Δεδομένου ότι υπάρχουν πολλές εικονογραφημένες διασκευές βιβλίων κλασικής λογοτεχνίας, ποιοι είναι οι στόχοι των δικών σας εικόνων και ποια στοιχεία του προσωπικού σας στυλ έχετε εντάξει σε τόσο παλιά λεκτικά κείμενα;

Στόχος μου είναι πάντα να “ξεσηκώσω” τον αναγνώστη/αναγνώστρια, να τον/την μαγέψω. Να τον/την πάρω μαζί μου σε ένα ταξίδι στον χρόνο, στην επιστήμη, σε διαφορετικούς πολιτισμούς κι εποχές όπου τίποτα δεν ήταν δεδομένο και οι ιδέες που τώρα ακούγονται ασήμαντες, τότε ακούγονταν πολύ επαναστατικές. Συγχρόνως όμως αποκαθηλώνω τα σύμβολα-ανθρώπους. Ασχολούμαι με τις προσωπικότητές τους, τις αδυναμίες τους, το σπίτι τους, την κάθε μανία τους. Πάντα λέω ότι για να γνωρίσεις κάποιον καλά πρέπει να πας στον χώρο του, να δεις το σπίτι του, να δεις αν έχει βιβλία, αν έχει δίσκους, αν είναι τακτικός ή όχι αν έχει γάτα ή σκύλο. Αυτό κάνω και στην εικονογράφηση χρόνια τώρα. Οι μικρές λεπτομέρειες που στέκονται τα παιδιά, ένα πουλάκι που δεν το έχει η ιστορία αλλά εγώ το βάζω επί τούτου να κρύβεται κάπου μέσα σε ένα σαλόνι σαν alter ego του πρωταγωνιστή, οι τομές που κάνω συχνά σε όλα αυτά τα μέσα μεταφοράς (βλ. Υποβρύχιο Ναυτίλος, καράβια, παλάτια) και πολλά άλλα “αστεία” που εφευρίσκουμε με τον Αντώνη, κάνουν πιο γοητευτική την εικονογράφηση και πιο σύγχρονη.

4. Υπάρχουν σύγχρονα στοιχεία που θα εντάσσατε σε κάποια από τις διασκευές της σειράς αλλά τελικά δεν το κάνατε;

Ένα παράδειγμα που μου έρχεται στο μυαλό είναι η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων. Είναι ένας χαρακτήρας που με βασάνισε αρκετά επειδή την έχουμε δει σε άπειρες μορφές κι έπαχνα να βρω τη διαφορετική διάσταση που θα μπορούσα να της δώσω εγώ. Αφού σκέφτηκα ένα σωρό εκδοχές με μαλλιά κόκκινα, καστανά, με δέρμα μαύρο ή κίτρινο, με αναπηρικό

αμαξίδιο κλπ. τελικά αποφάσισα ότι θα χρησιμοποιήσω την πιο κλασική disney βερσιόν Αλίκης που υπάρχει. Κι αυτό γιατί οποιαδήποτε άλλη θα ήταν σαν να θέλω να κάνω σχόλιο επίτηδες. Εννοείται δεν είναι κακό να χρησιμοποιείς την εικονογράφηση για να προκαλέσεις ή να συμπεριλάβεις κι άλλους ανθρώπους και όποτε μου δίνεται η ευκαιρία το κάνω με χαρά. Αλλά είναι ωραίο αυτό να το κάνεις υπογείως, χωρίς να το αντιλαμβάνεται ο άλλος. Όχι να είναι αυτοσκοπός. Κι έτσι έχει και μεγαλύτερο αντίκτυπο στην κοινωνία θεωρώ εγώ.

Οπότε ή Αλίκη μου έγινε ξανθούλα με γαλάζιο λουλουδάτο φόρεμα, με ένα ζευγάρι φούξια μπότες (που είχα δει εκείνη την εποχή, σε ένα ταξίδι στην Ολλανδία να φοριούνται σωρηδόν από τα παιδάκια και εμπνεύστηκα), με μεγάλα μωπικά γυαλιά, ένα τρελό χτένισμα και μια περίεργη στέκα με πεταλούδες.

5. Θεωρείτε ότι οι εικονογράφοι σε εικονογραφημένες διασκευές έχουν δυνατότητα να τροποποιήσουν με την οπτική τροπικότητα κάποια στοιχεία του κειμένου; Υπάρχει τέτοια περίπτωση στη συγκεκριμένη σειρά;

Ναι, πιστεύω πως ναι. Ουσιαστικά εργάζεσαι με την ασφάλεια που σου παρέχει η ήδη ειπωμένη πολλές φορές ιστορία και βάζεις την φαντασία σου να δουλέψει με αυτό σαν αρχή. Δεν είναι καθόλου περιοριστική η έννοια της διασκευής για μένα. Ίσα ίσα.

Ο Φιλέας Φόγκ ήταν μια φιγούρα με μουστάκια σαν δείκτες ρολογιού, επειδή είχε μανία με την ακρίβεια. Η συνοδεία της Βασίλισσας στην Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων είναι βαλέδες από τραπουλόχαρτα σκαναρισμένα. Η βασίλισσα έχει ένα κανίς σκυλάκι. Ο Δον Κιχώτης είναι ξαπλωμένος στο τελευταίο σαλόνι λίγο πριν πεθάνει και όλοι οι ήρωες που συνάντησε στο ταξίδι του είναι κρυμμένοι σαν φαντάσματα στα δοκάρια και τον κοιτάζουν με αγάπη. Και στην Αλίκη ο κήπος στο τέλος απαρτίζεται από ένα σωρό μικρές λεπτομέρειες από το ταξίδι της που δεν υπήρχαν στον αρχικό κήπο. Αρκεί κάποιος να τα προσέξει όλα αυτά φυσικά. Έχω άπειρα παραδείγματα που θα μπορούσα να αναφέρω που αποδεικνύουν πόση ελευθερία είχα στα χέρια μου παρότι δούλευα ένα κλασσικό κείμενο.

Επίσης υπάρχει και το κομμάτι της πολιτικής ορθότητας πλέον -και σοφά υπάρχει- οπότε χρειάζεται πάντα ένας ειδικός χειρισμός και κειμενικά και εικονογραφικά που σίγουρα επηρεάζει την τροπικότητα ενός κειμένου.

Ένα παράδειγμα τέτοιο είναι ο στρατός που συναντάει ο Δον Κιχώτης στον δρόμο του, που έχει για όπλα σκούπες και φραντζόλες ψωμί. Είμαστε πολύ προσεκτικοί σε οποιαδήποτε μορφή βίας εμφανίζεται στα πρωτότυπα βιβλία. Κι όχι μόνο βίας. Υπάρχουν ρατσιστικά και υποτιμητικά σχόλια σε πολλά από αυτά τα βιβλία.

Εν κατακλείδι, για μένα ήταν μια πολύ διασκεδαστική ιστορία η εικονογράφηση αυτών των διασκευών γιατί ήταν πάντα σαν να έψαχνα να βρω μια λύση, να δημιουργήσω κάτι καινούργιο δικό μου, σεβόμενη όμως το παλιό.

6. Τι σημαίνει κλασική λογοτεχνία για εσάς; Πόσο ελκυστική, ενδιαφέρουσα, επίκαιρη μπορεί να είναι η κλασική λογοτεχνία για το σημερινό (παιδικό) αναγνωστικό κοινό, δεδομένου ότι τα κείμενα γράφτηκαν περίπου 150 χρόνια πριν;

Είναι δύσκολο να απαντήσω γιατί όντως εγώ μεγάλωσα σε μια εποχή όπου τα κλασικά βιβλία γέμιζαν ευχάριστα τις ώρες μου κι όσο κι αν προσπαθώ να μπω στο μυαλό ενός σημερινού παιδιού και να δω πώς αντιλαμβάνεται τον σύγχρονο κόσμο μέσα από ένα κινητό ή ένα τάμπλετ, δεν μπορώ να το κάνω σωστά. Μπορώ όμως να πω με σιγουριά ότι τις συγκεκριμένες διασκευές που είχα τη χαρά να εικονογραφήσω τις έχουν αγκαλιάσει πολύ τα παιδιά. Και ελπίζω αυτό να αποτελέσει αφετηρία για την ανάγνωση του πρωτότυπου κειμένου αργότερα, όταν θα μεγαλώσουν.

*Γίνεται πολύ μεγάλη κουβέντα τελευταία κατά πόσο θα έπρεπε να αποσυρθούν πολλά από αυτά τα βιβλία επειδή θίγουν κοινωνικά κάποια ομάδες. Νομίζω ότι διαφωνώ. Θα ήθελα να υπάρχουν αυτές οι διασκευές γιατί δίνουν την αφορμή για να μιλήσουμε στα παιδιά ακριβώς για αυτά τα δύσκολα θέματα και για τους αγώνες που έχουν κερδηθεί στην ιστορία της ανθρωπότητας. Αν τα αποσύρουμε θα είναι σαν να τα κρύβουμε όλα κάτω από ένα χαλί. Και η ιστορία δεν είναι για να την κρύβεις. Είναι για να μαθαίνεις από τα λάθη σου και να πηγαίνεις μπροστά.