

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ – ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Σούλα Οικονομίδου

Genette: «Δεν υπάρχει αθώα μετατροπή – μετατροπή, δηλαδή, που να μην μεταβάλει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τη σημασία του υπο-κειμένου της.» Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982, σ.27

Καθώς διαβάζουμε, μεγαλώνοντας, όλο και περισσότερα κείμενα, ανακαλύπτουμε όλο και περισσότερους δεσμούς μεταξύ τους – αντηχήσεις, παραλληλίες, σημεία σύγκλισης και σύγκρισης. Πέφτουμε έτσι πάνω στο αόρατο δίκτυο της διακειμενικότητας, της συγχρονικής και διαχρονικής, δηλαδή, σχέσης συνύπαρξης και επικοινωνίας που συνδέει τα κείμενα τόσο κατά τη δημιουργία τους όσο και κατά την ανάγνωσή τους. (Ζερβού, 1996:166) Αυτοί οι διακειμενικοί δεσμοί, οι οποίοι συνδέουν τα λογοτεχνικά κείμενα όχι μόνον μεταξύ τους αλλά και με όλα τα πολιτισμικά προϊόντα – κινηματογραφικά και θεατρικά έργα, πίνακες ζωγραφικής, μουσικές συνθέσεις - παίρνουν πολλές μορφές: η Ζερβού διακρίνει τέσσερις βασικές: α. την εγγραφή ενός κειμένου μέσα σε ένα άλλο υπό μορφή αποσπασμάτων ή αναφορών, β. τη διασκευή ενός κειμένου, όπως π.χ οι διασκευές των επών του Ομήρου των επών του Ομήρου, της Αγίας Γραφής ή των μεγάλων κλασικών μυθιστορημάτων του 19ου αιώνα, γ. τη μεταγραφή ενός κειμένου, το οποίο μπορεί να υπονομευθεί, να αντικρουστεί ή και να αντιστραφεί εντελώς και τέλος δ. την πλήρη μετουσίωση ενός κειμένου, το οποίο μπορεί να γίνει κινηματογραφική ταινία, θεατρικό έργο, πολιτική αφήσα, διαφήμιση, γελοιογραφία κ.α. (ibid.: 172,173). Είναι εύλογο ότι μπορούμε να έχουμε δευτερογενή έργα που να ανήκουν ταυτοχρόνως σε περισσότερες της μίας από τις παραπάνω κατηγορίες, όπως, για παράδειγμα, μία διασκευή, ή και μία μεταγραφή ακόμη ενός αφηγηματικού / αρχικού κειμένου η οποία εγγράφει και αποσπάσματα από αυτό.

Ο παρών τόμος είναι αφιερωμένος αποκλειστικά στις διασκευές, στο ευρύ πλαίσιο των οποίων μπορούμε να συμπεριλάβουμε και τις μεταφράσεις. Πιο συγκεκριμένα, είναι αφιερωμένος στις διασκευές που απευθύνονται σε ένα παιδικό κοινό για το οποίο άλλοτε προσαρμόζουν έργα που γράφηκαν για ή λέγονταν σε ενήλικες και άλλοτε επαναφηγούνται παλαιότερα έργα παιδικής λογοτεχνίας. Συνειδητά, λόγω χώρου, δεν καλύπτουμε την άλλη πλευρά του νομίσματος των διασκευών, δηλαδή τις μεταγραφές ή τις «οικειοποιήσεις» (appropriations) για *ενήλικες* έργων παιδικής λογοτεχνίας, οι οποίες αποτελούν από μόνες τους ένα εξαιρετικά ευρύ και πολύμορφο αντικείμενο ανάλυσης. Γι αυτές τις μεταγραφές /οικειοποιήσεις έγραψε καιρό πριν η Αλεξάνδρα Ζερβού,

θυμίζοντάς μας ότι «συναντούμε το μυστηριώδη Πρίγκιπα Νέμο στον Μεγάλο Ανατολικό του Εμπειρικού, τη μικρή Αλίκη στην ποίηση της Νανάς Ησαΐα, το «Μικρό Πρίγκιπα» του A. De Saint Exupery στη λόγια κι ονειρική αφηγηματική του Σ. Ξεφλούδα», ακριβώς επειδή «τα φαντάσματα των παιδικών χρόνων δεν εγκαταλείπουν ποτέ δημιουργούς και αναγνώστες.» (ibid.:119) Αρκεί σ' αυτό το σημείο να παρατηρήσω συμπερασματικά ότι οι διασκευές, προς όποια κατεύθυνση και αν κινούνται - από ή προς την λογοτεχνία των παιδιών και των ενηλίκων, φωτίζουν την διαρκή σχέση και αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο αυτών χώρων, οι οποίοι «διαχωρίζονται, αλλά αλληλοτροφοδοτούνται κι εμπλουτίζονται αμοιβαία σ' ένα αέναο παιχνίδι αποχωρισμού και συνάντησης.» (ibid.:115)

Στα άρθρα που συγκαταλέγονται στον παρόντα τόμο ερευνώνται θέματα όπως τα θεωρητικά προβλήματα που εγείρει το φαινόμενο της διασκευής, οι πολλαπλές μεταμορφώσεις που μπορεί να υποστεί ένα αφηγηματικό έργο ή 'προ-κείμενο' κατά την διασκευή του, οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται για την διασκευή, όπως και οι ιδιαίτερες τροπές που παίρνει το φαινόμενο της διασκευής όταν αφορά το πέρασμα από ενήλικο σε παιδικό αναγνωστικό κοινό, όπως για παράδειγμα, η παιδαγωγική δεοντολογία / λογοκρισία. Πιο συγκεκριμένα, το άρθρο της κ. Ζερβού επικεντρώνεται σε μία ιστορική αλλά και συγχρόνως θεωρητική επισκόπηση των διασκευών για παιδιά, ενώ το άρθρο της κ. Γαβριηλίδου αφορά την διαδικασία της μετάφρασης και αναλύει τους τρόπους με τους οποίους η μετάφραση διασκευάζει στην ουσία το αρχικό κείμενο καθώς το μεταφέρει στους πολιτισμικούς και ιδεολογικούς κώδικες μιας διαφορετικής γλώσσας. Τα υπόλοιπα άρθρα που συγκαταλέγονται στον παρόντα τόμο διακρίνονται σε τέσσερις ενότητες. Στην πρώτη περιλαμβάνονται τα άρθρα της κ. Κανατσούλη, της κ. Καπλάνογλου και της κ. Δαμιανού τα οποία επικεντρώνονται στις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζουν οι λογοτεχνικές διασκευές έργων του λαϊκού πολιτισμού όπως είναι τα λαϊκά παραμύθια και οι παραδόσεις. Στην δεύτερη, τα άρθρα της κ. Γιαννικοπούλου και της κ. Οικονομίδου τα οποία εστιάζουν στην διασκευαστική δύναμη που έχουν οι εικόνες όταν προστίθενται σε κείμενα που δεν γράφηκαν για να εικονογραφηθούν. Στην τρίτη ενότητα περιλαμβάνονται τα άρθρα της κ. Καλκάνη και της κ. Μουλά τα οποία στρέφονται στις διασκευές αρχαίων τραγωδιών αλλά και κωμωδιών του Αριστοφάνη και αναλύουν τους τρόπους με τους οποίους αυτές αλλάζουν μορφή και συχνά και ιδεολογικό περιεχόμενο όταν απευθύνονται σε ένα παιδικό κοινό. Τέλος, μία τέταρτη ενότητα αποτελούν τα άρθρα τριών δημιουργών διασκευών, δηλαδή, δύο εικονογράφων, του κ. Χαμπή Τσαγκάρη και του κ. Σβετλίν Βασίλεβ και ενός συγγραφέα- διασκευαστή, του κ. Κώστα Πούλου: οι δύο πρώτοι καταθέτουν την προσωπική εμπειρία τους ως εικαστικοί που έχουν συστηματικά ασχοληθεί με διασκευασμένα κείμενα για παιδιά, ενώ ο κ. Πούλος παρουσιάζει την δική του άποψη ως συγγραφέας πολλών διασκευών και αποδόσεων για παιδιά κλασικών κειμένων ελληνικής λογοτεχνίας, όπως για παράδειγμα, διηγημάτων του Βιζυηνού και του Καρκαβίτσα.

Στις σελίδες που ακολουθούν καταθέτω ορισμένα θεωρητικά προλεγόμενα που αφήνουν να διαφανεί το θεωρητικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο εντάσσονται οι μελέτες που ακολουθούν.

Η μελέτη των διασκευών, και ιδιαίτερα των διασκευών για παιδιά, είναι στην ουσία μία μελέτη «της λογοτεχνικότητας της λογοτεχνίας» (Sanders, 2006:1). Πράγματι, καθώς μελετούμε τις διασκευές λογοτεχνικών έργων βρισκόμαστε μοιραία αντιμέτωποι με το ευρύ ζήτημα του «πώς η τέχνη παράγει τέχνη ή του πώς η λογοτεχνία παράγεται από λογοτεχνία» (ibid.). Το κατά πόσον είναι αυθεντικό ένα δευτερογενές έργο, ή το αν υπάρχει, εντέλει, απόλυτα αυθεντικό έργο τέχνης, είναι κεντρικά ερωτήματα που γεννήθηκαν από τους ευρύτερους προβληματισμούς του μεταμοντερνισμού και βρέθηκαν, όπως μας θυμίζει η Julie Sanders, στο προσκήνιο της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Οι συγκλίνουσες απόψεις γνωστών θεωρητικών αμφισβήτησαν την ιδέα της αυθεντικότητας: ο Edward Said υποστήριξε ότι «ο συγγραφέας σκέφτεται λιγότερο το να γράφει αυθεντικά και περισσότερο το να ξανα-γράφει» (Said, 1983: 135, στο Sanders: 2006), ο Jacques Derrida ότι «η επιθυμία του να γράψει είναι η επιθυμία να αρχίσεις κάτι καινούργιο με όλα εκείνα που δέχεσαι» (Derrida, 1985: 157, στο Sanders: 2006) ενώ ο Roland Barthes διετύπωσε το ίδιο επιχείρημα με πιο απόλυτο τρόπο λέγοντας ότι «κάθε κείμενο είναι ένα διακείμενο» (Barthes, 1981:39, στο Sanders: 2006), υπονοώντας ότι τα έργα που προέρχονται από προηγούμενες ή από άλλες κουλτούρες ήταν και είναι πάντα παρόντα σε κάθε λογοτεχνία. Η αμφισβήτηση της αυθεντικότητας ως πρωταρχικής αξίας ενός λογοτεχνικού έργου και ταυτοχρόνως η αποδοχή της διακειμενικότητας ως ενός πλέγματος σχέσεων που είναι αδύνατον για τον δημιουργό να αποφύγει, έδωσε κύρος σε δευτερογενή έργα, όπως οι διασκευές ή οι παρωδίες, τις οποίες παλαιότερα ακολουθούσε το στίγμα των άνευ λογοτεχνικής αξίας μιμητικών έργων.

Σήμερα, είναι κοινώς αποδεκτό από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας που έχουν ασχοληθεί με την μετάφραση, την διασκευή ή την μεταγραφή ότι τα δευτερογενή έργα υπερβαίνουν, κατά κανόνα, την απλή μίμηση. Αποτελούν νέα έργα εφόσον προσθέτουν, συμπληρώνουν, ανανεώνουν ή και ανατρέπουν τα αρχικά. Γι αυτό και η πιστότητα στο αφηγητικό έργο είναι, όπως υποστηρίζει η Sanders (2006: 20), το έσχατο κριτήριο για την αξιολόγηση μιας διασκευής. Αντίθετα, οι πιο δημιουργικές περιπτώσεις διασκευής και μεταγραφής /οικειοποίησης είναι κατά κανόνα εκείνες που, αντί να μείνουν πιστές στο αφηγητικό έργο, συνειδητά το αμφισβητούν ή και το υποσκάπτουν.

Η περίπτωση των διασκευών για παιδιά, παρ' όλο που μοιραία επηρεάστηκε από τις παραπάνω εξελίξεις στην θεωρία και κριτική της λογοτεχνίας, αποτέλεσε και αποτελεί μία ιδιαίτερη περίπτωση. Ο κύριος λόγος γι αυτό είναι ότι, στις περισσότερες περιπτώσεις, οι διασκευές αυτές έχουν de facto μία διαφορετική στόχευση: επιδιώκουν να «μεταπλάσουν σε απλούστερη μορφή την λογοτεχνία για ενήλικες ώστε να προσεγγίσουν και να

συγκινήσουν ένα διαφορετικό, μικρότερης ηλικίας, κοινό» (Καλκάνη, 2004:11, η έμφαση δική μου), το οποίο δεν διαθέτει ούτε την αναγνωστική ευχέρεια, ούτε την εμπειρία λογοτεχνικών αναγνωσμάτων που έχει ένα ενήλικο κοινό. Είναι όμως η συγκίνηση του νεαρού αναγνωστικού κοινού ένας στόχος που να εξηγεί τον τόσο μεγάλο αριθμό διασκευών για παιδιά που κυκλοφορούν γύρω μας; Ας αναλογιστούμε τις ελληνικές μόνο διασκευές: τα έπη του Ομήρου, οι μύθοι του Αισώπου, οι κωμωδίες του Αριστοφάνη, αρχαίοι ελληνικοί μύθοι και ηρωικές ιστορίες, ιστορίες από την Αγία Γραφή, θρύλοι, λαϊκά παραμύθια, και κλασσικά έργα λογοτεχνίας συγκροτούν ένα εξαιρετικά μεγάλο φάσμα αρχικών / αφηγηριακών έργων που διασκευάστηκαν αλλά και εξακολουθούν να διασκευάζονται για παιδιά. Ο βασικός λόγος, θα υποστήριζα, που όλο αυτό το ανομοιογενές υλικό εξακολουθεί να διασκευάζεται είναι ότι οι διασκευές θεωρούνται 'χρήσιμες'.<sup>1</sup> Διότι, όπως υποστηρίζει η Ελένη Καλκάνη, μελετώντας τις διασκευές των κωμωδιών του Αριστοφάνη για παιδιά, τα αφηγηριακά έργα, στα οποία οι διασκευαστές συστηματικά επιστρέφουν, θεωρούνται έργα που κατεξοχήν «περιέχουν και μπορούν να μεταδώσουν στα παιδιά συμπυκνωμένη γνώση και σοφία και σημαντικές διαχρονικές αξίες του πολιτισμού μας, πνευματικές, ηθικές, κοινωνικές και αισθητικές.» (Καλκάνη, 2004:11) Αναφερόμενη ειδικότερα στις διασκευές κλασσικών έργων, μας θυμίζει ότι σ' αυτές αποδόθηκε από τον Soriano μία κατ' αρχήν μορφωτική λειτουργία, καθώς θεωρήθηκαν ως μέσα εκλαίκευσης της γνώσης στα πλαίσια του εκδημοκρατισμού της εκπαίδευσης. Σήμερα, όμως, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για έργα τα οποία ανήκουν στην *εθνική* λογοτεχνία των αναγνωστών, οι διασκευές θεωρούνται χρήσιμες για έναν άλλο λόγο: διότι φέρνουν τους νεαρούς αναγνώστες σε επαφή με την εθνική πολιτισμική τους κληρονομιά. Με αυτόν τον τρόπο τους καλούν να εκτιμήσουν τα έργα της όχι μόνον ως έργα τέχνης αλλά και ως μνημεία *εθνικού* πολιτισμού, συμβάλλοντας έτσι και στη διατήρηση και διαιώνιση του εκάστοτε ισχύοντος εθνικού λογοτεχνικού κανόνα. (Καλκάνη, 2004:61) Παράλληλα, όμως, όπως παρατηρεί η Κανατσούλη (2002α:141), οι διασκευές θεωρούνται χρήσιμες επειδή είναι δυνατόν να λειτουργήσουν ως μέσα ευκολότερης πρόσβασης στο πρωτότυπο αργότερα, καθώς μπορεί να ξυπνήσουν το ενδιαφέρον των νεαρών αναγνωστών γι αυτό. Ωστόσο, το πρόβλημα με την εύκολη πρόσβαση των νεαρών αναγνωστών σε κλασσικά έργα λογοτεχνίας είναι ότι ενδεχομένως πολλοί αποδέκτες θα αρκεστούν στα διασκευασμένα έργα και δεν θα επιστρέψουν ποτέ στα αφηγηριακά. Πρόκειται, όπως επισημαίνει η Καλκάνη, για «*το παράδοξο της διασκευής*, η οποία λειτουργεί ταυτόχρονα συντηρητικά και φυγόκεντρα ως προς το αρχικό, αφηγηριακό έργο.» (2004:61)

Ένας τελευταίος, αλλά όχι έσχατος, λόγος για τον οποίο οι διασκευές θεωρούνται

<sup>1</sup> Θα πρόσθετα, μάλιστα, ότι η παράμετρος της χρησιμότητας παρεμβάλλεται στην κριτική όλων των ειδών παιδικής λογοτεχνίας. Όπως υποστηρίζει ο Peter Hunt, «στην κριτική των βιβλίων για παιδιά, το «σε τι χρησιμεύει;» είναι συχνά το καθοριστικό ερώτημα.» Βλ. "Introduction: The World of Children's Literature Studies" στο Hunt, Peter (1999). *Understanding Children's Literature*, London and New York: Routledge, σ. 11

‘χρήσιμες’ για παιδιά – αναγνώστες είναι ότι, όπως θίχτηκε παραπάνω, χρησιμοποιούν το αρχικό κείμενο ως όχημα για την μεταβίβαση συγκεκριμένων ιδεολογιών στους αναγνώστες τους. Ένα διασκευασμένο κείμενο μπορεί να αναπαράγει τις ιδεολογίες που είναι εγγεγραμμένες στο αρχικό ή μπορεί να παράγει νέες, εναλλακτικές ή ακόμη και αντιθετικές προς το αρχικό κείμενο ιδεολογικές θέσεις, οι οποίες συνδέονται αναπόφευκτα με το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο που ισχύει στον χωροχρόνο της διασκευής.

Τί είναι όμως η διασκευή; Πολλοί ορισμοί έχουν κατά καιρούς δοθεί στο ρήμα «διασκευάζω» (Καλκάνη, 2004: 19-24). Εγώ θα χρησιμοποιήσω εδώ τον σχετικά πρόσφατο ορισμό που συναντάται στο Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1998) σύμφωνα με τον οποίο «διασκευάζω» σημαίνει «αλλάζω κάτι ώστε να είναι κατάλληλο για ορισμένη άλλη χρήση ή να ικανοποιεί ορισμένες ανάγκες», διότι το περιεχόμενό του υποδηλώνει με σχετική ακρίβεια τη λειτουργία της διασκευής, όπως αυτή διακρίνεται στους ορισμούς σύγχρονων μελετητών του διασκευαστικού φαινομένου. (ενδεικτικά, Shavit: 1986, Stephens & McCallum: 1998, Sanders: 2006).

Πιο αναλυτικά, η διασκευή, η οποία, όπως προανέφερα, υπάγεται στην ευρύτερη κατηγορία των διακειμενικών σχέσεων μεταξύ κειμένων, είναι μία δημιουργική διαδικασία παραγωγής λογοτεχνικών έργων, διαφόρων ειδών, από κάποια αρχικά, αφηγηρικά κείμενα. Αναφερόμενη συγκεκριμένα στην περίπτωση όπου αφηγηρικά έργα για ενήλικες διασκευάζονται για παιδιά, η Καλκάνη μας δίνει έναν εμπειριστατωμένο ορισμό: «Πρόκειται», υποστηρίζει, «για μία διαδικασία «μεταφύτευσης» και ταυτόχρονα προσαρμογής μιας αρχικής υπόθεσης για ενήλικους ενός άλλου καιρού σε ιδεολογικά ρεύματα ή πρότυπα μιας μεταγενέστερης κοινωνίας, καθώς και σε τρέχουσες αντιλήψεις για το πώς «πρέπει» να είναι φτιαγμένο ένα κείμενο για παιδιά.» (2004: 51)

Οι συνηθέστερες τεχνικές που χρησιμοποιούνται για τις διασκευές, γενικώς, είναι η παράλειψη, η προσθήκη και η αλλαγή είδους. Αναφερόμενη συγκεκριμένα στις διασκευές για παιδιά, η Ζερβού σημειώνει ότι η παράλειψη στη συνηθέστερη μορφή της αφαιρεί οτιδήποτε δεν θα γινόταν κατανοητό από ένα παιδί και άρα ταυτίζεται με ένα είδος απλοποίησης. Εξίσου συχνά, αφαιρεί οτιδήποτε θεωρείται ‘άτοπο’ για παιδιά από πλευράς ιδεολογικών συμφραζομένων, οπότε ταυτίζεται με την παιδαγωγική λογοκρισία. Η προσθήκη, αντιθέτως, η οποία επίσης στοχεύει στο να προσαρμόσει το αφηγητικό κείμενο ‘στα μέτρα’ του παιδικού αναγνωστικού κοινού, είναι, όπως υποστηρίζει, πιο καταλυτική από την παράλειψη: έχοντας συνήθως την μορφή επεξηγηματικού σχολιασμού, «‘δικαιολογεί’ πρόσωπα και γεγονότα, αποδίδει προθέσεις και κίνητρα, οδηγώντας κάποτε σε μία τρομακτική αλλοίωση». (Ζερβού, 1997: 123)

Στις περιπτώσεις κατά τις οποίες η διασκευή κάνει χρήση μιας διαδικασίας που υπάγεται στην κατηγορία της αλλαγής είδους, το διασκευασμένο έργο προσαρμόζεται στους κανόνες και τις συμβάσεις που διέπουν το νέο ειδολογικό πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται.

Έτσι, μία *θεατρική* διασκευή ενός παραμυθιού καθορίζεται από άλλες συμβάσεις απ' ότι μία *κειμενική* διασκευή του και μία *ποιητική* διασκευή από άλλες συμβάσεις απ' ότι μία σε *πεζό λόγο*. Εντός ενός συγκεκριμένου ειδολογικού πλαισίου όμως, οι αισθητικές και στιλιστικές επιλογές του κάθε δημιουργού- διασκευαστή θα διαφοροποιήσουν σε μεγάλο βαθμό και τις αισθητικές παραμέτρους μίας διασκευής, γεγονός που διακρίνεται ιδιαίτερα σε περιπτώσεις διαφορετικών διασκευών του ίδιου αφηγητικού έργου.

Ένας σημαντικός παράγοντας που επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο διασκευάζεται ένα κείμενο είναι το 'φορτίο' που αυτό φέρει στη διαδρομή του από το παρελθόν μέχρι την στιγμή της διασκευής του. Το κύρος, για παράδειγμα, που περιβάλλει τα έπη του Ομήρου ή μία Αριστοφανική κωμωδία και άρα η θέση που αυτά κατέχουν, ως μνημεία εθνικής κουλτούρας, στην ελληνική παιδεία θα επηρεάσουν καθοριστικά την προσέγγιση του δημιουργού-διασκευαστή. Θα επηρεάσει επίσης καθοριστικά την προσέγγισή του το *ιδεολογικό φορτίο* των αφηγητικών κειμένων, το οποίο παραδίδεται, κατά κανόνα, ως αδιαμφισβήτητο. Οι Stephens και McCallum διατυπώνουν το ίδιο επιχείρημα ως εξής: «[Τα αφηγητικά κείμενα] φτάνουν στους διασκευαστές με προκαθορισμένους ορίζοντες προσδοκιών και με τις αξίες τους και τις ιδέες τους για τον κόσμο ήδη νομιμοποιημένες». (1998: 6) Θα υποστήριζα μάλιστα ότι ακριβώς επειδή τέτοια αφηγητικά κείμενα είναι ήδη καταξιωμένα, αποτελούν ένα πρόσφορο πλαίσιο για την εγγραφή μεταδιηγητικών σχημάτων που εκφράζουν ιδεολογίες οι οποίες ισχύουν την στιγμή της διασκευής τους.

Η εισαγωγή της έννοιας των «μεταδιηγητικών σχημάτων» από τους παραπάνω μελετητές υπήρξε μία καθοριστική εξέλιξη για την σύγχρονη μελέτη και έρευνα των διασκευών. Η βασική θέση τους είναι ότι η διασκευή ενός αφηγητικού έργου στηρίζεται σε κάποια «μεταδιηγητικά σχήματα» (metanarratives), που ισχύουν την στιγμή της διασκευής, σε «σιωπηρές», δηλαδή, «και συνήθως αθέατες ιδεολογικές παραδοχές που λειτουργούν καθολικά σε μία κοινωνία για να ρυθμίσουν τη γνώση και την εμπειρία.» (Stephens & McCallum, 1998: 3-10) Το σύνολο των μεταδιηγητικών σχημάτων που ισχύουν σε μία κοινωνία σε μία συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, και στην προκειμένη περίπτωση την στιγμή της διασκευής, συγκροτεί ένα σώμα ιδεών το οποίο οι Stephens & McCallum ονομάζουν μετα- ήθος (metaethic). Ο εκάστοτε διασκευαστής λειτουργεί, αναπόφευκτα, μέσα στο πλαίσιο ενός τέτοιου μετα-ήθους, το οποίο συμπεριλαμβάνει ένα πλήθος ιδεολογικών παραδοχών, δηλαδή μεταδιηγητικών σχημάτων, τα οποία εντέλει διηθούνται μέσα από τις προσωπικές του θέσεις και τις αισθητικές του επιλογές. Σε αρκετά από τα άρθρα του παρόντος τόμου χρησιμοποιείται η θεωρία των μεταδιηγητικών σχημάτων και καταδεικνύεται η λειτουργία τους μέσα από χαρακτηριστικά παραδείγματα. Εγώ θα αρκεστώ εδώ να αναφέρω ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα, αυτό του φεμινιστικού μεταδιηγητικού σχήματος το οποίο χρησιμοποιήθηκε διεθνώς, κυρίως στις δεκαετίες του '70 και του '80, για την διασκευή πολλών λαϊκών παραμυθιών για παιδιά. Το φεμινιστικό

αυτό ιδεολογικό μεταδιηγητικό σχήμα εντάσσονταν στο ευρύτερο μετα-ήθος των Δυτικών κοινωνιών της εποχής το οποίο δημιουργήθηκε χάρη στα κινήματα απελευθέρωσης διάφορων καταπιεσμένων κοινωνικών ομάδων, μεταξύ άλλων και των γυναικών, και γι' αυτό διαπνέονταν από ιδέες ελευθερίας, αυτονομίας και ισότητας. (Carlan: 1986)

Ένας άλλος, επίσης καθοριστικός, παράγοντας για την δημιουργία μίας διασκευής είναι ο εννοούμενος αναγνώστης, με βάση τον οποίον ο διασκευαστής προσαρμόζει τις επιλογές του. Ευλόγως, ο παράγοντας αυτός είναι ιδιαίτερα σημαντικός στην περίπτωση που τα αφηγηρικά έργα που διασκευάζονται για παιδιά είναι έργα για ενήλικες. Όπως έχω υποστηρίξει και στο παρελθόν (Οικονομίδου, 2000), η έννοια του εννοούμενου αναγνώστη είναι ιδιαίτερης σημασίας για την ανάγνωση, ανάλυση και κριτική γενικά των λογοτεχνικών έργων για παιδιά. Διότι, εάν, όπως υποστηρίζει ο Hunt, η παιδική λογοτεχνία είναι «μία λογοτεχνία η οποία προσαρμόζεται διαρκώς με τις υποτιθέμενες ανάγκες και ικανότητες των αποδεκτών της» (1991:2), τότε το μόνο που μπορούμε να κάνουμε για να την ορίσουμε είναι να ορίσουμε τον αποδέκτη της. Κατά συνέπεια «η έννοια του εννοούμενου αναγνώστη μάς είναι ιδιαίτερα χρήσιμη εφόσον μέσα απ' αυτήν μπορεί να διαφανεί σε ποιον απευθύνεται ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό έργο.» (Οικονομίδου, 2000:64)

Το πρόβλημα σε σχέση με τον εννοούμενο αναγνώστη, στον οποίον απευθύνεται ένας διασκευαστής, γίνεται ιδιαίτερα πολύπλοκο στην περίπτωση των διασκευών για παιδιά, επειδή προσκρούει σε δύο εγγενή προβλήματα. Το πρώτο είναι ότι, όπως συμφωνούν όλοι οι μελετητές και θεωρητικοί της παιδικής λογοτεχνίας, στην τελευταία ο εννοούμενος αναγνώστης είναι πάντοτε διπλός, εφόσον εκτός του παιδιού-αναγνώστη συμπεριλαμβάνει και έναν ενήλικα: τον αγοραστή του βιβλίου ο οποίος θα το επιλέξει από άλλα, τον γονέα ή εκπαιδευτικό συν-αναγνώστη του βιβλίου και εντέλει τον ενήλικο κριτικό του. Κατά συνέπεια, τόσο οι αισθητικές όσο και οι ιδεολογικές επιλογές ενός διασκευαστή δεσμεύονται από τις υποτιθέμενες προσδοκίες και ανάγκες και των παιδιών, αλλά και των ενηλίκων που μεσολαβούν μέχρι το έργο του να φτάσει σ' αυτά. Χρησιμοποιώ συνειδητά τον όρο «υποτιθέμενες» για να αναφερθώ στο δεύτερο πρόβλημα, στο οποίο προσκρούει το ζήτημα του εννοούμενου αναγνώστη των διασκευών για παιδιά. Πρόκειται στην ουσία για το πάγιο και εγγενές πρόβλημα *κάθε* έργου παιδικής λογοτεχνίας, το γεγονός δηλαδή ότι ο δημιουργός / διασκευαστής δεν γνωρίζει στην πραγματικότητα το 'παιδί' στο οποίο απευθύνεται, αλλά το 'κατασκευάζει', με βάση όσα η κοινωνία των ενηλίκων, στην οποία μετέχει, φαντάζεται ή επιθυμεί γι αυτό. Λειτουργεί, δηλαδή, κατά κανόνα, με γνώμονα αυτό που η κοινωνία του αποδέχεται ως παιδαγωγικά 'σωστό'. (Shavit, 1986: 112-113) Στην πράξη αυτό σημαίνει πώς εξασκεί μίας μορφής παιδαγωγική λογοκρισία στα αφηγηρικά κείμενα που επεξεργάζεται. Μία συνηθισμένη τακτική λογοκρισίας από πλευράς των ενηλίκων διασκευαστών είναι, όπως προ-ανέφερα, η παράλειψη επεισοδίων του αφηγητικού κειμένου, τα οποία αφήνουν να διαγραφούν ιδεολογήματα

που αντιστέκονται στα κυρίαρχα ή που τα απορρίπτουν εντελώς, όπως, για παράδειγμα, επεισόδια που εγείρουν αμφιβολίες γύρω από την ύπαρξη του Θεού ή επεισόδια που αμφισβητούν την έννοια της στερεάς και προστατευτικής οικογένειας.

Αλλά οι αλλαγές που ο διασκευαστής ο οποίος απευθύνεται σε παιδιά επιφέρει στα αφηγηρικά κείμενα δεν αφορούν μόνο τα ιδεολογικά τους συμφραζόμενα αλλά και την ίδια την μορφή τους: και σε αυτήν την περίπτωση, ο εννοούμενος αναγνώστης του διασκευασμένου έργου δεν ανταποκρίνεται στο 'παιδί' που ο διασκευαστής γνωρίζει αλλά στο 'παιδί' που η κοινωνία 'κατασκευάζει'. Διότι, όπως παρατηρεί η Shavit, ο διασκευαστής «κρίνει με βάση τις κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις για τις αναγνωστικές ικανότητες και τις ικανότητες κατανόησης του παιδιού». (ibid) Έτσι, συντομεύει ή παραλείπει εντελώς μακροσκελείς περιγραφές επειδή κουράζουν, υποτίθεται, το 'παιδί', απλουστεύει την γλώσσα ώστε να ανταποκρίνεται στις υποτιθέμενες αναγνωστικές δεξιότητες του 'παιδιού' ή επιφέρει αλλαγές ή και προσθήκες στην ίδια την πλοκή και τους χαρακτήρες του έργου, ώστε αυτό να γίνεται πιο εύκολα καταληπτό από το 'παιδί'.

Εάν, επομένως, μελετήσουμε μία συγκεκριμένη διασκευή για παιδιά, προσέχοντας κατ' αρχήν εάν το αφηγητικό κείμενο έχει περάσει ή όχι στο είδος του *εικονογραφημένου* κειμένου και στη συνέχεια προσέχοντας τις αλλαγές που υπέστη ως κείμενο, τις παραλείψεις, δηλαδή, ή τις προσθήκες που έγιναν σ' αυτό, μπορούμε να διακρίνουμε κατά πόσον απευθύνεται σε έναν αναγνώστη – παιδί, ή, ταυτοχρόνως, και σε παιδί και σε ενήλικα – αναγνώστη. Μπορούμε επίσης να διακρίνουμε το *είδος* του αναγνώστη, στην προκειμένη περίπτωση του *παιδιού*, στο οποίο απευθύνεται: τι είδους γνώσεις και εμπειρίες φαίνεται να διαθέτει ένα τέτοιο εννοούμενο παιδί – αναγνώστης σχετικά με τον κόσμο που το περιβάλλει, ποιες ιδέες και αντιλήψεις του αποδίδονται; Γιατί, για παράδειγμα, ο διασκευαστής χρειάζεται να παραλείψει κάποια αναφορά του αφηγητικού κειμένου στην ερωτική πλευρά της ζωής ενός ήρωα ή γιατί χρειάζεται να 'απαλύνει' την βιαιότητά του; Μπορούμε, ακόμη, να διακρίνουμε, διαβάζοντας μία διασκευή, το πόσο καλλιεργημένο είναι αυτό το εννοούμενο παιδί – αναγνώστης: τί ευχέρεια γλώσσας υποθέτει ο διασκευαστής ότι έχει και πόσο εξοικειωμένο είναι με τις συμβάσεις ενός λογοτεχνικού κειμένου; Πόσο εύκολα αντιλαμβάνεται τα παραλείπόμενα του κειμένου; Γιατί, για παράδειγμα, ο διασκευαστής χρειάζεται να προσθέτει επεξηγηματικά σχόλια στην αρχή του δευτερογενούς κειμένου σχετικά με ό,τι πρόκειται να ακολουθήσει ή γιατί παραδείγματος χάριν πλατειάζει εξηγώντας κάθε 'σκοτεινό' σημείο της υπόθεσης; Γιατί χρειάζεται να παραλείπει τα 'δύσκολα' επίθετα και τα όποια σύνθετα συντακτικά φαινόμενα εμφανίζονται στο αφηγητικό έργο;

Ένα τελευταίο ζήτημα σχετικά με τις διασκευαστικές τεχνικές που θα ήθελα να θίξω είναι αυτό της προσθήκης εικόνων σε ένα αφηγητικό κείμενο που δεν γράφτηκε για να εικονογραφηθεί, μίας πολύ κοινής τεχνικής που εφαρμόζεται ειδικά στις διασκευές που απευθύνονται σε παιδιά. Αρκετά από τα άρθρα του παρόντος τόμου τονίζουν και δείχνουν με παραδείγματα το γεγονός ότι η εικονογράφηση αποτελεί μία διασκευαστική δια-



δικασία με μεγάλο αισθητικό και ιδεολογικό αντίκτυπο. Εισαγωγικά, θα υποστήριζα ότι η εικονογράφηση ενός μη εικονογραφημένου αφηγησιακού κειμένου αποτελεί, στην ουσία, μία αλλαγή είδους. Διότι το εικονογραφημένο διασκευασμένο έργο εκφέρει τώρα τα νοήματά του διαφορετικά απ' ό,τι το αφηγησιακό, με την βοήθεια, δηλαδή, δύο αφηγηματικών κωδίκων: των λέξεων και των εικόνων. Γενικά, όπως μας έχουν δείξει οι μελέτες για την εικονογράφηση (ενδεικτικά : Doonan :1993, Nodelman:1998, Lewis:2001, Nikolajeva & Scott:2001) οι εικόνες συνεργάζονται με τις λέξεις όχι μόνον συμπληρώνοντας ή ενίοτε αλλάζοντας τις αφηγηματικές πληροφορίες που εκείνες μεταφέρουν, αλλά εγγράφοντας ιδεολογίες, οι οποίες μπορεί να συγκλίνουν αλλά και να αποκλίνουν από εκείνες που είναι εγγεγραμμένες στο κείμενο. Σύμφωνα με την θεωρία των Stephens & McCallum περί μεταδιηγητικών σχημάτων, επομένως, το γεγονός ότι και οι εικόνες, όπως και οι λέξεις, εγγράφουν το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγονται και μεταφέρουν ιδεολογίες, σημαίνει πως κι αυτές, όπως και οι λέξεις, μπορούν να διασκευάσουν ένα κείμενο προσεγγίζοντάς το μέσα από ένα σύγχρονο μεταδιηγητικό σχήμα και αλλοιώνοντας, επεκτείνοντας ή, αντίθετα, περιορίζοντας τα νοήματά του. Βέβαια, στην περίπτωση των βιβλίων όπου και το κείμενο έχει διασκευασθεί και του έχουν προστεθεί εικόνες τα πράγματα μπορεί μερικές φορές να περιπλέκονται περισσότερο. Διότι υπάρχουν περιπτώσεις διασκευών στις οποίες, όπως επισημαίνει η Κανατσούλη, ο εικονογράφος επιλέγει να απεικονίσει ορισμένους χαρακτήρες, όπως αυτοί παρουσιάζονται στο αφηγησιακό κείμενο και όχι όπως παρουσιάζονται στο διασκευασμένο, κατασκευάζοντας έτσι το δικό του μεταδιηγητικό σχήμα. Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε σε ένα και το αυτό βιβλίο να έχουμε στην ουσία δύο μεταδιηγητικά σχήματα και επομένως δύο διασκευές: μία αυτή του κειμένου και μία αυτή των εικόνων. (Κανατσούλη, 2002β: 179-207)

Θα τελειώσω αυτή την σύντομη θεωρητική εισαγωγή με μία επισήμανση σε σχέση με τις διασκευές, την οποία έχει κάνει η Καλκάνη το 2004 και η οποία εξακολουθεί, πιστεύω, να ισχύει σήμερα. Όπως υποστήριζε τότε, «η επιστημονική ενασχόληση με τη διασκευή, τόσο ως διαδικασία, όσο και ως τελικό προϊόν-κείμενο, είναι γεγονός ότι σημειώνει μια σχετικά πρόσφατη και (ακόμη) περιορισμένη παρουσία στη λογοτεχνική θεωρία και κριτική.» (2004:45) Θα προσέθετα σήμερα ότι η παρατήρηση αφορά ιδιαίτερα τον χώρο των παιδικών διασκευών: είναι παράδοξο το ότι ενώ οι διασκευές κατείχαν πάντα μία καίρια θέση στην λογοτεχνική παραγωγή για παιδιά, δεν βρήκαν παρά σχετικά πρόσφατα την δέουσα προσοχή από τους ερευνητές και τους θεωρητικούς της παιδικής λογοτεχνίας. Πιστεύω, λοιπόν, ότι ο παρών τόμος έρχεται να συμβάλει στον επιστημονικό διάλογο γύρω από το συγκεκριμένο ζήτημα και να καλύψει ένα κενό το οποίο διαφαίνεται να υπάρχει στην περίπτωση της ελληνικής βιβλιογραφίας.

## Βιβλιογραφία:

- Barthes, Roland (1981). “Theory of the Text” στο R. Young (επιμ.) *Untying the Text: A Post-structuralist Reader*, London: Routledge
- Caplan, Cora (1986). *Sea Changes: Culture and Feminism*, London: Verso
- Derrida, Jacques (1985). *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, New York: Schocken Books
- Genette, Gérard (1977) [1982]. *Palimpsestes: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press
- Hunt, Peter (1991). *Criticism, Theory and Children’s Literature*, Oxford: Basil Blackwell
- Said, Edward (1983). “On Originality” στο *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, MA: Harvard University Press
- Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*, London: Routledge
- Shavit, Zohar (1986). *Poetics of Children’s Literature*, Athens & London : The University of Georgia Press
- Ζερβού, Αλεξάνδρα (1997). *Στη Χώρα των Θαυμάτων: Το Παιδικό Βιβλίο ως Σημείο Συνάντησης Παιδιών – Ενηλίκων*, Αθήνα: Πατάκης
- Καλκάνη, Ελένη (2004). «Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι Διασκευές του Αριστοφάνη», Δημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος
- Κανατσούλη, Μένη (2002α). *Εισαγωγή στη Θεωρία και Κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- Κανατσούλη, Μένη (2002β). *Αμφίσημα της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες
- Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής (1998) Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανώλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη
- Οικονομίδου, Σούλα (2000). *Χίλιες και μία Ανατροπές: η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα