

Διασκευάζοντας λογοτεχνικά κείμενα για μη ενήλικους αναγνώστες: Θεωρητικά ζητήματα και ηθικά διλήμματα.

Δημήτρης Πολίτης
Τ.Ε.Ε.Α.Π.Η. -Παν/μιο Πατρών

Το πρόβλημα-δίλημμα δεν είναι να δώσουμε ή να μη δώσουμε στα παιδιά κείμενα που γράφτηκαν με άλλους στόχους και για άλλες ηλικίες, αλλά με ποιο ηθικό δικαίωμα μεταβάλλουμε το ύφος, την προσωπική γραφή ενός λογοτέχνη. Δε λέω νομικό, αλλά ηθικό δικαίωμα. Ασφαλώς ο σκοπός δεν αγιάζει τα μέσα. Και κάτι άλλο. Γιατί βιάζεται και άγχεται τόσο πολύ η κοινωνία μας και θέλει να υπερφορτώσει με έγνοιες την παιδική ηλικία; Καιρός παντί πράγματι. Θα 'ρθει κατάλληλος καιρός και θα διαβάσουν τα παιδιά μας και κείμενα δύσκολα. Αρκεί να γίνει μια συστηματική προετοιμασία σχετικά με τη γλώσσα μας και το ρόλο της λογοτεχνίας στη ζωή μας και, φυσικά, να μην ασκείται εκβιασμός στη φιλαναγνωσία των παιδιών. (Αναγνωστόπουλος, 2003, σ. 97)

Με τον κριτικό λόγο του Βασίλη Αναγνωστόπουλου να λειτουργεί σαν προοίμιο της προβληματικής που θα εκτεθεί παρακάτω, η σύντομη αυτή μελέτη κύριο στόχο της έχει να εμπλουτίσει στο βαθμό που της αναλογεί τον αναστοχασμό για τις διασκευές κλασικών λογοτεχνικών κειμένων και όχι να αφορίσει τις προθέσεις ή τα παράγωγα της διασκευαστικής διαδικασίας. Εξάλλου, όλες σχεδόν οι συζητήσεις και οι θέσεις για το ζήτημα, ακόμη και αν δεν έχουν την εμφανή διάθεση να αποδοκιμάσουν τις όποιες "μεταπλάσεις" ή να υποβαθμίσουν την πιθανή αξία τους, φαίνεται να ελέγχουν τους όρους της "μεταφοράς" που αυτές συνιστούν αλλά και τα όρια της πραγματικής ή δυνητικής λειτουργίας τους στο πεδίο που οριοθετείται ως Λογοτεχνία για Παιδιά και Εφήβους. Εδώ να σημειωθεί ότι, αν και κατά κανόνα επικεντρωνόμαστε σε μυθοπλαστικές αφηγήσεις που οντολογικά προσδιορίζονται από την κειμενικότητά τους, δεν αγνοούμε την αναπόφευκτη διεύρυνση της διασκευής, τόσο ως έννοιας όσο και ως πρακτικής, η οποία εμπλέκει διάφορα σύγχρονα μέσα και παίρνει ποικίλες εναλλακτικές μορφές: ένα λογοτεχνικό κείμενο διασκευάζεται σε ένα άλλο κείμενο, αλλά γίνεται και κινηματογραφική ταινία ή βιντεοπαιχνίδι, κινούμενα σχέδια, θεατρική παράσταση, κ.ά. (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 2). Παρά την κοινή διαπίστωση, λοιπόν, που θέλει την αλματώδη τεχνολογική εξέλιξη να έχει διαφοροποιήσει καταλυτικά τον τρόπο που αφηγούμαστε τις ιστορίες μας, στο πλαίσιο της μελέτης αυτής ο λόγος για τις διασκευές επιμένει να εξαντλείται στα λογοτεχνικά κείμενα και, μάλιστα, σε αυτά που προορίζονται για το μη ενήλικο αναγνωστικό κοινό. Μια τέτοια εμμονή ίσως σχετίζεται υποσυνείδητα με την πίστη μας ότι η Λογοτεχνία, ως παλαιότερη μορφή τέχνης, θα είναι πάντα ανώτερη από κάθε σύγχρονη διασκευασμένη εκδοχή της (Stam, 2000, p. 58).

Διαπιστωμένα, πάντως, σε κάθε προσπάθεια ιστορικής τοποθέτησης πρωτότυπων λογοτεχνικών κειμένων στο χώρο της ελληνικής Λογοτεχνίας για Παιδιά, όπου και αναγκαστικά θα περιοριστούμε, γίνεται πάντα λόγος και για έργα δευτερογενή, τα οποία ο Β. Αναγνωστόπουλος (2003) ονομάζει «μεταλλαγμένα», για μεταπλάσεις κλασικών λογοτεχνικών κειμένων που νομιμοποιούνται με τον όρο «διασκευές» και εντάσσονται σε κάποια τυπολογία. Μια από αυτές τις διακρίνει σε έργα που γράφτηκαν για μεγάλους και διασκευάστηκαν για παιδιά, σε έργα που γράφτηκαν με διαφορετικά αισθητικά πρότυπα για παιδιά παλαιότερων εποχών, αλλά προσαρμόστηκαν στα σύγχρονα αισθητικά πρότυπα για τα σύγχρονα παιδιά-αναγνώστες, και σε μεταγραφές ή απλές καταγραφές λαϊκών παραμυθιών που μεταφέρονται από την προφορική στη γραπτή μορφή (Κανατσούλη, 2002, σ. 129). Για τον Αναγνωστόπουλο (2003, σ. 96) μια διασκευαστική «επέμβαση» μπορεί να έχει τη μορφή της «μετάφρασης» (αλλόγλωσσου κει-

μένου στη σύγχρονη γλώσσα ή στην ελληνική), της «παράφρασης» (μεταγλώττισης ενός κειμένου κατά νόημα και όχι κατά λέξη) ή της (συνώνυμης) «μεταγλώττισης» (της μεταφοράς ενός κειμένου από μια γλώσσα σε μια άλλη), της «απόδοσης» (μη πιστής μετάφρασης ενός αλλόγλωσσου κειμένου), της «μετάπλασης» (του μετασχηματισμού, της μεταποίησης ενός κειμένου) και, τέλος, της «διασκευής» (της τροποποίησης και της μεταβολής ενός λογοτεχνικού έργου, δηλαδή όλων εκείνων των ενεργειών «που περιλαμβάνουν την περικοπή, τη διόρθωση, την αναμόρφωση, την εξομάλυνση γλωσσικά και νοηματικά, κτλ.»). Προφανώς, λοιπόν, τα διασκευασμένα έργα τείνουν να λειτουργούν αυτόνομα, σε σχέση με τις (συγγραφικές) προθέσεις του προτύπου τους, και διεκδικούν τη δική τους ιδιαίτερη αντιμετώπιση, όχι μόνο σε επίπεδο (συγγραφής αλλά και σε επίπεδο μελέτης (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 6). Αυτό υποδεικνύεται και από το γεγονός ότι, στο χώρο της ελληνικής Λογοτεχνίας για Παιδιά τουλάχιστον, οι διασκευές συνυπάρχουν με τις μεταφράσεις ξενόγλωσσων έργων, στην πλειοψηφία τους γαλλόφωνων, ενώ καταλαμβάνουν ξεχωριστό (υπο)κεφάλαιο στις περισσότερες ιστορικές ανασκοπήσεις της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής για μη ενήλικους αναγνώστες και δεν εντάσσονται, συνήθως, μέσα στο σώμα των λογοτεχνικών ειδών που εξετάζονται εξαντλητικά.

Χωρίς να αγνοείται προθετικά ο ιστορικά προσδιορισμένος ρόλος των διασκευών ή η ιδιαίτερη συμβολή τους στην ανάπτυξη της Λογοτεχνίας για Παιδιά (Ζερβού, 1996, σ. 389), και στον ελληνικό χώρο, φαίνεται ότι την κύρια ορίζουσα του σύγχρονου προβληματισμού συνιστούν οι απώτερες προθέσεις της διαδικασίας μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων παλαιότερων εποχών σε σύγχρονη μορφή, καθώς και οι παράμετροι της πρόσληψής τους από τους σύγχρονους αναγνώστες, ιδιαίτερα από τα παιδιά-αναγνώστες. Μολονότι η διασκευή για παιδιά ενός λογοτεχνικού έργου, ως έννοια ή ως πρακτική, δεν είναι καινοφανής (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 2), ως διαδικασία μόλις σχετικά πρόσφατα κέρδισε, και συνεχώς κερδίζει, το συστηματικό ερευνητικό ενδιαφέρον των μελετητών. Για τους λόγους αυτούς δε θα μας απασχολήσει εδώ η ιστορική, διαχρονική της διάσταση¹ αλλά η δυναμική που διαθέτει ως μετασχηματιστική, παραγωγική διαδικασία.

Η υιοθέτηση αυτής της στάσης απέναντι στις διασκευές, γενικά, συνάδει με τους σύγχρονους επιστημονικούς προβληματισμούς που έρχονται να διευρύνουν την υπάρχουσα και γνωστή επιχειρηματολογία για το θεμιτό ή μη των διασκευών, τη δεοντολογία των διασκευαστικών επεμβάσεων, δηλαδή τις δυνατότητες και τις προϋποθέσεις μεταφοράς των κλασικών έργων σε σύγχρονη μορφή, τις αποκλίσεις ανάμεσα στο αρχικό (ή στα αρχικά) και στα διασκευασμένα έργα, κ.ά. Αναφέρουμε ενδεικτικά την άποψη του Marc Soriano (1975, pp. 29-38),² ομόλογη με τις απόψεις άλλων μελετητών ή διασκευαστών (Χιωτέλλη, 2011), για την (ιστορική) αναγκαιότητα της διασκευής κλασικών έργων ως μέσου οικειοποίησής τους από τους νέους, τις απόψεις που θεωρούν σιωπηρά τις διασκευές ως «αναγκαίο κακό» και προτείνουν τρόπους αποτελεσματικότερης λειτουργίας τους (Σακελλαρίου, 2010, σσ. 509-10· Mathieu, 1992, pp. 86-90), ή εκείνες που προτάσσουν τον ψυχαγωγικό σκοπό τους και τον συνδέουν με την ευκολότερη ανάγνωση του λογοτεχνικού έργου (Κανατσούλη, 2002, σ. 130). Παρόμοιες απόψεις, ωστόσο, υποστηρίζοντας ότι τα «απλοποιημένα» λογοτεχνικά έργα είναι δυνατό να εξοικειώσουν τον αναγνώστη με φόρμες γραφής που υπάρχουν στο πρωτότυπο και να διευκολύνουν τη μελλοντική του πρόσβαση σε αυτό (Larraga, 1996, pp. 73-80), θέτουν

¹ Η διάσταση αυτή έχει αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένων ερευνών, από τις οποίες φαίνεται ότι η ιστορική τεκμηρίωση του ρόλου των διασκευών ταυτίζεται κατά κανόνα με τις εκδοτικές περιπέτειες των κλασικών έργων. Αυτά λειτουργούν ως πρότυπα παραγωγής νέων λογοτεχνικών μορφών που απευθύνονται στα παιδιά (βλ. σχετικά: Ντελόπουλος, 1997). Εξάλλου, ό,τι σηματοδοτεί και "στιγματίζει" ιστορικά και ειδολογικά τη μετάβαση από τη Λογοτεχνία για μεγάλους στη Λογοτεχνία για Παιδιά θεωρούμε ότι δεν είναι τόσο οι μεταφράσεις και οι διασκευές, από μόνες τους, λογοτεχνικών έργων που απευθύνονταν αρχικά στους ενήλικους – αυτές συμβάλλουν διαπιστωμένα στην ενεργοποίηση του αναγνωστικού κοινού, στην ανανέωση της λογοτεχνικής ατμόσφαιρας και στη διαμόρφωση ενός γενικότερου κλίματος υποδοχής των λογοτεχνικών έργων – όσο η «ιδιοποίηση» τους από το ανήλικο (παιδικό-προεφηβικό-εφηβικό) αναγνωστικό κοινό (Εσκαρπί, 1995, σσ. 77-93).

² Στο ίδιο βιβλίο ο Soriano ορίζει, μάλιστα, και κάποιους βασικούς κανόνες που πρέπει να ακολουθούνται κατά τη διασκευαστική διαδικασία.

ουσιαστικά τις διασκευαστικές διαδικασίες σε δεύτερη μοίρα, αν και αναδεικνύουν τη μορφωτική ή την «κοινωνικοποιητική» λειτουργία και το χρηστικό χαρακτήρα τους (Zipes, 1983· Stephens & McCallum, 1998). Παράλληλα, επενδύουν και στο δυνητικό ενδιαφέρον του αναγνώστη για την αναζήτηση και την ανάγνωση των αρχικών, αυθεντικών έργων, προκειμένου να εξορκίσουν μάλλον τον κίνδυνο της πιθανής αδιαφορίας του. Με έμμεσο αλλά αποτελεσματικό τρόπο σηματοδοτούν όμως τα «δόκιμα» και «κοινά αποδεκτά» έργα της τέχνης του λόγου, ενώ ενδυναμώνουν την έννοια του «κλασικού» (λογοτεχνικού έργου), αφού, αντιμετωπίζοντας συγκαταβατικά τις διασκευασμένες εκδοχές τους και καθιστώντας τελικά δυνατή τη διαχρονική και καθολική «αναγνωρισιμότητά» τους,³ αναδεικνύουν την αδιαμφισβήτητη εγγεγραμμένη αξία τους και αναγνωρίζουν το αρχετυπικό τους περιεχόμενο αλλά και την αυτοαναφορική λειτουργία τους.

Από την εποχή ακόμη των Ρώσων Φορμαλιστών μάλλον αποσπασματικά αλλά κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες πιο συστηματικά, το ενδιαφέρον για τις διασκευές αποκτά σαφή επιστημονικά ερείσματα, αξιοποιώντας κυρίως θέσεις και απόψεις θεωρητικών της Λογοτεχνίας, οι οποίες, όπως θα φανεί παρακάτω, διέπουν τη δημιουργία, τη λειτουργία και τη διαδικασία πρόσληψης του (διασκευασμένου) λογοτεχνικού έργου. Οι απόψεις του Mikhail Bakhtin (1981), για παράδειγμα, αναφορικά με τη «διαλογικότητα» («πολυφωνία»), δηλαδή τη διαλεκτική σχέση των λογοτεχνικών κειμένων και την πολυφωνία των λογοτεχνικών δομών, ή η θεωρία της «διακειμενικότητας» της Julia Kristeva (1969) που έρχεται να καταδείξει τη συγχρονική και διαχρονική σχέση συνύπαρξης και διαρκούς επικοινωνίας των κειμένων που διέπει τη δημιουργία αλλά και την ανάγνωσή τους, οι θέσεις του Wolfgang Iser (1978) για τον «υπονοούμενο» (ή «εννοούμενο») αναγνώστη και οι απόψεις άλλων θεωρητικών της ανάγνωσης, καθώς και οι μελέτες του Gérard Genette (1982) για τις διασκευαστικές πρακτικές και την τυπολογία τους, προσφέρουν τα σύγχρονα θεωρητικά εργαλεία για την υπέρβαση των παλαιότερων "ηθικών" διλημμάτων κατά τη μελέτη των (διασκευασμένων) λογοτεχνικών κειμένων. Κοντά στις θέσεις αυτές υπάρχουν και οι πρόσφατες μελέτες κριτικών της Λογοτεχνίας για Παιδιά (J. Zipes, P. Hollindale, J. Stephens, R. McCallum, κ.ά.) που εξετάζουν, με τη βοήθεια μεθόδων από διάφορες εκδοχές της Θεωρίας της Λογοτεχνίας, (διασκευασμένα) λογοτεχνικά κείμενα για παιδιά σε συνάρτηση με το ιδεολογικό τους συγκείμενο.⁴ Πιο πρόσφατα, ακόμη, η αναθεωρημένη μελέτη των Linda Hutcheon και Siobhan O'Flynn (2013) έρχεται να πιστοποιήσει το όψιμο αλλά έντονο θεωρητικό ενδιαφέρον για τις διασκευές, εκθέτοντας εξαντλητικά όλες τις παραμέτρους μιας εμπλουτισμένης προβληματικής που προσπαθεί να ανταποκριθεί στον αυξανόμενο αριθμό των διασκευασμένων παραγώγων.⁵

Η εισαγωγή, όμως, θεωρητικών αρχών στην προβληματική των διασκευών επιβάλλει και κάποιες εννοιολογικές οριοθετήσεις, οι οποίες υπερβαίνουν την περιοριστική λογική των ορισμών και επικεντρώνονται, τελικά, στην ουσία των διαδικασιών που συνεπάγονται οι έννοιες. Έτσι, αν ο όρος «μετάφραση» δηλώνει την (ακριβή, κατά κανόνα,) απόδοση του έργου ενός ξένου συγγραφέα σε μια άλλη γλώσσα, δηλαδή τη μεταφορά ενός έργου από ένα γλωσσικό σύστημα σε ένα άλλο (Σακελλαρίου, 2010, σ. 509), ο όρος «διασκευή», που στις περισσότερες περιπτώσεις συνάπτεται άμεσα με αυτόν της «μετάφρασης», αναφέρεται σε ένα μετασηματιστικό μηχανισμό που στηρίζεται σε καθορισμένες, αφητηριακές λογοτεχνικές μορφές

³ Για την έννοια του «κλασικού» βλ. πρόχειρα το "κλασικό" δοκίμιο του Τ.Σ. Έλιοτ: «Τι είναι κλασικός;» (Έλιοτ, 1982, σσ. 58-81), καθώς και το "κλασικό" βιβλίο αναφοράς της Dominique Secretan (1983).

⁴ Για μια συνολική, κατατοπιστική έκθεση των θέσεων αυτών των θεωρητικών βλ. Καλκάνη, 2004, σσ. 52-65 (κυρίως).

⁵ Στη μελέτη αυτή αναδιατυπώνεται με έμφαση ένα παλαιότερο ζήτημα, το οποίο έχει σαφείς θεωρητικές και ηθικές παραμέτρους, αλλά στις μέρες μας απαιτεί μεγαλύτερη προσοχή και ενδεδειγμένη εξέταση: η διασκευαστική διαδικασία δεν αφορά αποκλειστικά τη (γλωσσική) "μεταφορά" ενός κειμένου σε άλλο κείμενο αλλά την όποια "μεταφορά" μιας αφήγησης με τη βοήθεια ποικίλων σύγχρονων μέσων (διαδίκτυο, τηλεόραση, πολυμέσα, κ.ά.) σε άλλη μορφή.

για την παραγωγή νέων λογοτεχνικών μορφών, πολλές φορές μέσα στο ίδιο γλωσσικό σύστημα.⁶ Ως διακειμενική διαδικασία, ο μηχανισμός αυτός αξιοποιεί συγκεκριμένες τεχνικές, ενώ έρχεται κυρίως να υπηρετήσει ιδεολογικές εγγραφές και να ανταποκριθεί σε ειδολογικές επιταγές.⁷ Παρά το ότι το ακριβές περιεχόμενο του όρου «ιδεολογία» δεν είναι δυνατό να αποσαφηνιστεί ικανοποιητικά, η ιδεολογική παράμετρος της λογοτεχνικής γραφής, εύκολα ανιχνεύσιμη στα διασκευασμένα για παιδιά λογοτεχνικά έργα, έρχεται εδώ να δηλώσει ένα πλέγμα από συμπεράσματα, απόψεις, κοινωνικές και πολιτισμικές αξίες που απευθύνονται στο μικρό αναγνώστη με απώτερο στόχο να ρυθμίσουν τη γνώση και την εμπειρία του, σύμφωνα με τα αιτήματα της εποχής του ή (και) τα δεδομένα των δημιουργών της (Κανατσούλη, 2000, σσ. 17-18· Hollindale, 1988· Stephens, 1992).

Προς την κατεύθυνση των εννοιολογικών οριοθετήσεων, και προτού επικεντρωθούμε στη διασκευαστική διαδικασία, χρειάζεται να σημειώσουμε ότι αυτή αντιμετωπίζεται ως έκφανση διακειμενικής συνομιλίας παράλληλα, ή σε σύγκριση, και με άλλα «υπερκειμενικά» παράγωγα,⁸ όπως είναι οι παρωδιακές μεταπλάσεις, οι μεταγραφικές μεταμορφώσεις ή οι νεοτερικές ανατροπές. Αν και οι διαδικασίες αυτές διαφοροποιούνται στον τρόπο με τον οποίο «επανερμηνεύουν» το αφηγητικό κείμενο, στη βάση τους βρίσκεται η εμφανής πρόθεση της «μεταφοράς» και η σχέση του «ανήκειν».⁹ Με άλλα λόγια, το κείμενο «παραδίδεται» στο διασκευαστή, ενώ ο διασκευαστής, ως ερμηνευτής, «πιστώνει» το κειμενικό μήνυμα, για να το κατανοήσει και να επιχειρήσει τη «μεταφορά» του σε άλλο συγκείμενο. Το αρχικό κείμενο δεν είναι μια απλή γραμματική ή συντακτική ενότητα αλλά ένα σημασιολογικό σύστημα που αποκωδικοποιεί ο διασκευαστής, για να το επανακωδικοποιήσει στη συνέχεια μέσα στο δικό του πλαίσιο αναφοράς. Ιδιαίτερα η παρωδία, η λειτουργία της οποίας στηρίζεται στην αντιθετική κριτική της απόσταση από το αρχικό κείμενο (Hutcheon, 1985, p. 37),¹⁰ θεωρείται καταλυτική όχι μόνο για τον «επανατοπισμό» των κλασικών έργων (Μπαχτίν, 1980, σσ. 305-306) αλλά και για τη δημιουργία έργων που απευθύνονται στα παιδιά (Ζερβού, 1996, σ. 389).

Στην περίπτωση της διασκευής, ανάμεσα στην αφηγητική (αρχική) [ή στις αφηγητικές (αρχικές)] (Stephens & McCallum, 1998, σσ. 3-5) και στις νέες (δευτερογενείς) λογοτεχνικές μορφές, υπάρχει πάντα μια διακειμενική "συνομιλία", η οποία όμως δεν καθορίζεται τόσο από κειμενικά σημεία όσο από ιδεολογικά, κοινωνικά, πολιτισμικά στοιχεία αλλά και ειδολογικά προσδιορισμένους παράγοντες. Αυτοί οι παράγοντες – που επιβάλλονται ή υποβάλλονται από ιδεολογικές προθέσεις, από κοινωνικές συμβάσεις, από πολιτισμικές εμπειρίες και αντιλήψεις ή από ειδολογικούς διαχωρισμούς – συγκροτούν το λεγόμενο «συγκείμενο», δηλαδή το πλαίσιο λειτουργίας του διασκευαστή, ο οποίος προσαρμόζει το αρχικό κείμενο («προ-κείμενο») και το πλαίσιο αναφοράς του στο συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς του νέου κειμένου.

⁶ Τον ορισμό της διασκευής θεωρούμε ότι επιχειρεί πολύ εύστοχα η Ε. Καλκάνη (2004, σ. 45).

⁷ Επεξηγηματική της σημερινής εννοιολογικής οριοθέτησης του όρου «διασκευή» είναι και η σημασιολογική διαδρομή του που διαγράφει αναλυτικά η Καλκάνη (2004, σσ. 18-25), όπου φαίνεται ότι στην ουσία της διασκευαστικής διαδικασίας βρίσκεται πάντα η πρόθεση της προσαρμογής του αρχικού κειμένου σε σύγχρονα δεδομένα και σε διαπιστωμένες ανάγκες του κοινού στο οποίο απευθύνεται. Έτσι, από την πλατιά σημασία του αρχαίου ελληνικού ρήματος «διασκευάζομαι» που σημαίνει προμηθεύομαι, εξοπλίζομαι, φτάνουμε στο ρήμα «διασκευάζω» που σημαίνει αναθεωρώ, ή εκδίδω έργο για δημοσίευση, και στο παράγωγο «διασκευαστής» που δηλώνει αυτόν που επεμβαίνει κριτικά σε ένα παλαιότερο έργο και το μεταβάλλει κατά το δοκούν. Η σημασία αυτή πλαταινεί και «διασκευάζω» φτάνει να σημαίνει διευθετώ εκ νέου, μεταρρυθμίζω (με ιδιαίτερη αναφορά στην επέμβαση σε βιβλίο), ενώ το πρόσωπο του διασκευαστή συνδέεται ιστορικά με τους Αλεξανδρινούς διασκευαστές των ομηρικών επών. Οι νεότερες σημασίες των λέξεων «διασκευάζω» και «διασκευαστής» συνδέονται αμεσότερα με την επεξεργασία, την ανάπλαση λογοτεχνικών έργων και την προσαρμογή τους σε μορφές που εξυπηρετούν συγκεκριμένους σκοπούς, οπότε ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις ειδικού κοινού, συμπεριλαμβάνοντας και τα λογοτεχνικά έργα που απευθύνονται στα παιδιά.

⁸ Για την έννοια του «υπερκειμένου» βλ. Genette, 1982, pp. 13-16.

⁹ Η σχέση αυτή, την οποία έχει περιγράψει αναλυτικά ο Η.-G. Gadamer (1975), χαρακτηρίζεται από αμοιβαιότητα μεταξύ του κειμένου και του «ερμηνευτή» του, αφού προϋποθέτει την ανταπόκριση του αναγνώστη-διασκευαστή στην επίκληση του κειμένου. (Για περισσότερα βλ. Greisch, 1993, σσ. 75-77).

¹⁰ Περισσότερα για την έννοια της «παρωδίας» και τις λειτουργίες της βλ. Rose, 1993.

Αυτή όμως η προσαρμογή, η οποία ουσιαστικά ακολουθεί διακειμενικές επιταγές,¹¹ εμπεριέχει και τους μεγαλύτερους κινδύνους, οι οποίοι συνδέονται κυρίως με τις προθέσεις και τις δυνατότητες του διασκευαστή (Soriano, 1975, pp. 29-38· Σακελλαρίου, 2010, σ. 509) αλλά και με την εκάστοτε δεοντολογία της (συγγραφή, καθώς και με την υποτίμηση των δυνατοτήτων του παιδιού-αποδέκτη του διασκευασμένου κειμένου. Τα κλασικά κείμενα «μεταμορφώνονται», για να γίνουν προσιτά στα παιδιά, σύμφωνα με «μεταδιηγηματικά σχήματα» (Stephens & McCallum, 1998, pp. 3-5), δηλαδή με βάση ιδεολογικές παραδοχές και κοινωνικά (ή εκδοτικά) καθορισμένους κανόνες, «τους αμείλικτους κανόνες της παιδαγωγικής λογοκριτικής δεοντολογίας» (Ζερβού, 1998, σ. 123), τους οποίους θεωρούν απαραίτητους οι ενήλικοι.

Ο G. Genette, ο οποίος μελέτησε παρόμοιες διαφοροποιητικές διαδικασίες και εστίασε το ερευνητικό του ενδιαφέρον στα λογοτεχνικά έργα για παιδιά, αναφέρεται στις τεχνικές της «παράλειψης», της «προσθήκης» και της «αλλαγής είδους», δηλαδή σε τεχνικές επιλογής με τις οποίες ο διασκευαστής «λογοκρίνει» στην ουσία το αρχικό κείμενο, προσθέτοντας ή αφαιρώντας στοιχεία ακόμη και τροποποιώντας το («αφηγηματοποίηση» ή «δραματοποίηση») με την υιοθέτηση άλλων αφηγηματικών τεχνικών, προκειμένου να διαμορφώσει το νέο κείμενο (Genette, 1982, pp. 321-417). Ένα τέτοιο κείμενο «δευτέρου βαθμού» δημιουργείται και στη συνέχεια προσλαμβάνεται πάντα σε σχέση με το αρχικό κείμενο, υποστηρίζει ο Genette (1982, p. 5). Τα κλασικά παραδείγματα πλέον αφθονούν. Οι διασκευές για παιδιά των βιβλίων: *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, του D. Defoe, και *Gulliver's Travels*, του J. Swift (Εσκαρπί, 1995, σσ. 79-86), ή ιστοριών από τη Βίβλο, των ομηρικών επών (Ζερβού, 1998, σσ. 123-125) ή κωμωδιών του Αριστοφάνη (Καλκάνη, 2004), παρά την αναγκαιότητά τους, αξιοποιούν τέτοιες τεχνικές και φτάνουν να ταυτίζουν ουσιαστικά τη λειτουργία τους με τις προθέσεις της λογοκρισίας, αφού οι διασκευαστές παρουσιάζουν στους μικρούς αναγνώστες τα έργα, όπως αυτοί θεωρούν ότι θα είναι πιο προσιτά. Έτσι, ο *Δον Κιχώτης* του Μιγκέλ ντε Θερβάντες, «διασκευασμένος» για παιδιά, απαλλάσσεται από τους "φιλοσοφικούς" μονολόγους του, ο "σύγχρονος" Ιούλιος Βερν εγκαταλείπει τις εκτενείς περιγραφές του, κ.ά. (Genette, 1982, pp. 324-331). Στην περίπτωση αυτή, η αναγνωστική αντίληψη του νέου κειμένου ασφαλώς δεν είναι η ίδια με αυτή του αρχικού κειμένου, αφού το νέο κείμενο δεν μπορεί απόλυτα να αποσείσει το χαρακτήρα του «μεταλλαγμένου», δηλαδή ενός κειμένου που καταργεί αναπόφευκτα την ιστορικότητα του προτύπου του, παραβιάζοντας πολλές φορές ηθικούς και αισθητικούς κανόνες, για να αναδείξει τη δική του ιστορικότητα (Αναγνωστόπουλος, 2003, σσ. 95-96). Εξάλλου, κάθε έργο διασώζει τη δική του τυπική σύλληψη για τον αναγνώστη και αυτή το καθορίζει ως είδος (Bakhtin, 1999, p. 95). Επιπλέον, ούτε ο «υπονοούμενος» αναγνώστης του νέου κειμένου, ο οποίος «ενσωματώνει το σύνολο των εσωτερικών προσανατολισμών του κειμένου, ώστε αυτό να μπορεί να προσληφθεί» (Iser, 1978, p. 70), ούτε και ο «ορίζοντας προσδοκιών»¹² αυτού του αναγνώστη μπορούν να είναι ίδιοι με αυτούς του αναγνώστη του αφετηριακού κειμένου, αφού ο κάθε αναγνώστης σε καθεμιά αναγνωστική του απόπειρα μεταφέρει στο αναγνωστικό γεγονός το δικό του απόθεμα εμπειριών από τη ζωή και από τη λογοτεχνία (Rosenblatt, 1995, pp. 17, 25, 30-31), ενώ ο «ορίζοντας προσδοκιών» του (Jauss, 1995), ο οποίος καθορίζεται κάθε φορά από ένα διαφορετικό συγκεκριμένο, στην τελευταία περίπτωση υπόκειται και σε ιδεολογική διαχείριση. Με άλλα λόγια, κάθε μετασηματιστική διασκευαστική διαδικασία αξιοποιεί τεχνικές, για να εξυπηρετήσει ιδεολογικές εγγραφές και να επιτελέσει «κοινωνικοποιητική» λειτουργία με «τη συμμόρφωση σε κοινωνικά προσδιορισμένα και αποδεκτά πρότυπα συμπεριφοράς» των νεαρών αποδεκτών της (Stephens

¹¹ Η διακειμενικότητα, ως συγγραφικός τρόπος, δεν εξαντλείται στην ταύτιση του διακειμένου με τις "πηγές" ενός λογοτεχνικού έργου ή με τις "επιρροές" που ασκεί ένας συγγραφέας πάνω στον άλλο. Για την Kristeva η διακειμενική παρεμβολή και «συνομιλία» είναι βαθύτερη διεργασία και αναφέρεται κυρίως στη μετατόπιση ή στη μεταφορά ενός «συστήματος σημείων» σε ένα άλλο, καθώς και στη διαφοροποίηση ή στην επαναδιατύπωση της ήδη δηλωμένης ή διατυπωμένης εκφοράς του. (Βλ. Kristeva, 1993, pp. 15, 66).

¹² Ο όρος ανήκει στο Hans-Robert Jauss και αναλύεται στο κλασικό πλέον δοκίμιό του: «Η Ιστορία της Λογοτεχνίας ως πρόκληση για τις γραμματολογικές σπουδές». (Βλ. Jauss, 1995, σσ. 25-91).

& McCallum, 1998, pp. 3-4). Τελικά, οι διακειμενικές διαδικασίες που συνιστούν οι διασκευές φαίνεται ότι αποτελούν εκφάνσεις του τρόπου πρόσληψης και διαχείρισης των κλασικών κατά κανόνα προτύπων τους σε συγκεκριμένο χωρόχρονο. Φανερώνουν, δηλαδή, έμμεσα ή διασώζουν εμφανώς τα αξιακά υποδείγματα των διακειμένων τους, ενώ μπορούν να αξιολογηθούν ως ενδείξεις ή μαρτυρίες των αντιλήψεων για το περιεχόμενο της Λογοτεχνίας που αξιοποιείται αναγνωστικά από τα παιδιά-αναγνώστες σε κάθε ιστορική περίοδο.¹³

Έχοντας εκθέσει μέχρι τώρα την προβληματική της διασκευαστικής διαδικασίας, θεωρούμε δεδομένο ότι οι θεωρητικές απόψεις και οι επιμέρους προβληματισμοί που επιστρατεύσαμε αναδεικνύουν την κειμενική υπόσταση, δηλαδή την κειμενικότητα, τόσο του αρχικού όσο και του δευτερογενούς κειμένου που συνιστούν κάθε φορά ο μύθος (ιστορία), το λογοτεχνικό είδος, η πλοκή, οι τύποι των χαρακτήρων και, κυρίως, η ιδεολογία που εγγράφεται. Χρειάζεται, ωστόσο, να τονίσουμε ότι «λυδία λίθος» ενός διασκευασμένου λογοτεχνικού έργου, όπως και κάθε λογοτεχνικού κειμένου, αποδεικνύεται η γλώσσα.¹⁴ Πάνω σε αυτή θα δοκιμαστεί η αναγκαιότητα ή η αποτελεσματικότητα του νέου κειμένου – αν προκρίνουμε αναγκαστικά τη χρηστική πρόθεσή του – και θα ελεγχθεί η σχέση του με το παλαιότερο, ιδιαίτερα μάλιστα αν και τα δύο κείμενα τοποθετούνται μέσα στο ίδιο γλωσσικό σύστημα. Τη διαπίστωση αυτή ενδυναμώνει και μια αυξανόμενη εκδοτική παραγωγή που ιδιαίτερα στον ελληνικό χώρο παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον.

Τα τελευταία χρόνια έχουν πληθύνει οι διασκευές κλασικών λογοτεχνικών κειμένων, κυρίως πεζών, που στο πλαίσιο «λογοτεχνικών σειρών για παιδιά» έρχονται, όπως υποστηρίζεται, να καλύψουν ένα κενό στην ελληνική πραγματικότητα, η οποία κατακλύζεται από μεταφορές έργων ξένων κλασικών,¹⁵ γεγονός ακριβές σε ένα μεγάλο βαθμό. Τα κείμενα αυτά, σαφώς "πλουσιότερα" από τα πρότυπά τους, συνοδεύονται από διάφορα «παρακειμενικά» στοιχεία (π.χ. την ένδειξη «Διασκευή», "Οδηγίες χρήσης", βιογραφικά, προλογικά ή επιλογικά σημειώματα, κ.ά.) (Genette, 1987), τα οποία αναμένεται να λειτουργήσουν ερμηνευτικά για τον αποδέκτη τους. Σε πολλά από αυτά υπάρχει ακόμη και ο λόγος της εικόνας που κάνει παραστατικότερο το λόγο του κειμένου, διαλέγεται μαζί του, ενώ μπορεί και να λειτουργήσει ως «μεταδιηγηματικό σχήμα» (Καλκάνη, 2004 σ. 69). Αυτό, ωστόσο, που εγείρει ερωτήματα και δημιουργεί εύλογες επιφυλάξεις δεν είναι το εγχείρημα καθαυτό αλλά το σκεπτικό του, το οποίο παραπέμπει στους μάλλον εμπειρικούς συλλογισμούς που αναφέραμε ενδεικτικά στην αρχή της εισήγησης, δείχνοντας ότι δεν υιοθετεί, αν και δεν αγνοεί, το σύγχρονο θεωρητικό προβληματισμό για τη διασκευή ως διαδικασία. Τα επιχειρήματα που συνθέτουν αυτό το σκεπτικό – στο οποίο οφείλει να αναγνωρίσει κανείς την ειλικρίνεια, αν όχι των προθέσεων, τουλάχιστον της ομολογίας τους – έρχονται κατά κανόνα να δικαιολογήσουν συντελεσμένες ήδη

¹³ Ο χρονικός προσδιορισμός της ανάγνωσης ενός λογοτεχνικού κειμένου σχετίζεται σαφώς με την έννοια του «χρονοτόπου» που χρησιμοποίησε ο Μ.Μ. Bakhtin, για να δηλώσει το «σύνολο των χαρακτηριστικών του τόπου και του χρόνου στο εσωτερικό κάθε λογοτεχνικού γένους» και για να περιγράψει τη συνοχή μεταξύ του λογοτεχνικού έργου και της κοινωνικο-ιστορικής πραγματικότητας. (Βλ. Bakhtin, 1981, pp. 84-85· Delcroix & Hallyn, 1997, σσ. 29-30).

¹⁴ Αποκαλυπτικές αυτής της διάστασης θα θεωρούσαμε τις απόψεις πολλών διασκευαστών που υποστηρίζουν ότι η γλώσσα, ως φορέας του ύφους των πρωτοτύπων, συνιστά το βασικό εμπόδιο αλλά και την κύρια πρόκληση της διασκευαστικής διαδικασίας. Αναφερόμαστε ενδεικτικά στους προβληματισμούς που καταθέτει η Καίτη Χιωτέλλη, μια από τις πιο συνειδητοποιημένες και σοβαρές αναγνώστριες-διασκευάστριες διηγημάτων του Παπαδιαμάντη, η οποία θεωρεί «τόλμημα» την οποιαδήποτε παρέμβαση στα παπαδιαμαντικά κείμενα. Υποστηρίζει ότι είναι «κρίμα τέτοια μεγάλα κεφάλαια των Γραμμάτων μας, όπως τα έργα του Παπαδιαμάντη, να μένουν άγνωστα, και επομένως ανενεργά, στη διαμόρφωση και στην καλλιέργεια των παιδιών και των νέων μας», οπότε «ο νεαρός αναγνώστης θα πρέπει να έχει μπροστά του κείμενα κατανοητά, καλογραμμένα, σε γλώσσα ρέουσα και ζωντανή και σε ύφος ελκυστικό και οδηγητικό του ενδιαφέροντός του προς την αναζήτηση και την ανακάλυψη του πρωτότυπου (κάτι που πολύ διευκολύνεται με την αντικριστή παράθεση των δύο κειμένων)». Αναρωτιέται, ωστόσο, αν θα μπορούσε κανείς να παρέμβει στην «οργανική εκφραστική ενότητα» του λόγου και του τρόπου γραφής του Παπαδιαμάντη, «χωρίς να αλλοιώσει αναγκαστικά και την ελκτική και υποβλητική της δύναμη» (Χιωτέλλη, 2011, σ. 10).

¹⁵ Η διαπίστωση περιέχεται στο «Σημείωμα του Εκδότη» στο: Καλογήρου, 2000, σ. 9.

προσπάθειες· φανερώνουν την προσδοκία των υπεύθυνων, εκδοτών κυρίως, για την ανταπόκριση των παιδιών(-αναγνωστών) στα διασκευασμένα κείμενα, ενώ οι συναισθηματικά φορτισμένες παιδικές μνήμες των διασκευαστών εξαργυρώνονται δυναμικά με τις πιθανολογούμενες ανάγκες των σύγχρονων αναγνωστών. Η γλώσσα που ως ο εμφανέστερος, ιστορικά, φορέας ιδεολογίας παρακολουθεί τις ιδεολογικές ανακατατάξεις και διευκολύνει τις εγγραφές τους υπόκειται σε τέτοιες διαφοροποιητικές επεμβάσεις, ώστε σε πολλές περιπτώσεις να αποσυνδέει το αρχικό από το δευτερογενές κείμενο και να επηρεάζει ακόμη και την πλοκή, εξυπηρετώντας εμφανώς και με ειλικρίνεια εμπορικές αναγκαιότητες. Η γλώσσα, για παράδειγμα, διηγημάτων του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, του Γεωργίου Βιζυηνού ή του Ανδρέα Καρκαβίτσα "προσαρμόζεται", για να γίνει περισσότερο "προσιτή" στους σύγχρονους αναγνώστες. Πρόχειρα και απολύτως ενδεικτικά, διαπιστώνουμε ότι: «Η γοργόνα» του Καρκαβίτσα (1899) δε διαθέτει στο δευτερογενές κείμενο (Καρκαβίτσα, 1999) το «πυργογύριστο» κεφάλι του αρχικού κειμένου (Καρκαβίτσα, 1899, σ. 282), ενώ η ποιητικές, σχεδόν μεταφυσικές εισαγωγικές φράσεις του διηγήματός του «Θάλασσα» (Καρκαβίτσα, 1899, σ. 7) προσγειώνονται αλλοιωμένες μάλλον άκομψα σε μια καθημερινή γλώσσα που δε φαίνεται "να δροσίζεται" από την αλισάχνη του πρωτότυπου κειμένου (Καρκαβίτσα, 2000)· η «πούλια» στην «Εξοχική Λαμπρή» του Παπαδιαμάντη (1982) δείχνει να χάνεται στο φως της μέρας που υπόσχεται το διασκευασμένο κείμενο (Παπαδιαμάντης, 2012), αφήνοντας κατά μέρος τη διασκευασμένη "μαγεία" της παπαδιαμαντικής γλώσσας, αν και συνεχίζει να φωτίζει στο *Άνθος του γιαλού* (Παπαδιαμάντης, 2002)· *Ο Τρομάρας* του Γεωργίου Βιζυηνού (1999) δεν καταφέρνει "να τρομάξει" όσο θα περιμέναμε ούτε το ίδιο το φοβισμένο Θρακόπουλο ούτε τους αναγνώστες του και, μάλλον, αναζητά το χαμένο ύφος του «ποιητικού παραμυθιού»,¹⁶ κ.ά. Θεμιτή, τουλάχιστον εκδοτικά, η προσπάθεια αλλά, ας το ομολογήσουμε, προβληματική. Γιατί, ακόμη και αν δεν ακολουθήσουμε το θεωρητικό προβληματισμό, δεν μπορούμε να αποφύγουμε κάποια καίρια πρακτικά ερωτήματα ή ηθικά διλήμματα θεωρητικής καταγωγής, όπως:

- Αν τα δευτερογενή έργα αποτελέσουν αντικείμενο κριτικής διαδικασίας, πρέπει να απαλλαγούν από την ιστορικότητα και το πλαίσιο αναφοράς του πρωτογενούς κειμένου, για να κριθούν ευνοϊκότερα; Ποιος θα κριθεί τότε, ο Παπαδιαμάντης μέσα από το κείμενό του ή ο διασκευαστής μέσα από το "μετα-κείμενό" του; Ο διασκευαστής θα αυτονομηθεί και θα κριθεί ως δημιουργός ή χρειάζεται να αντιμετωπιστεί ως συν-δημιουργός;
- Αν μια διασκευή ενδυναμώνει την έννοια του κλασικού έργου, αλλά καταργεί ουσιαστικά την ιστορικότητα και το συγκεκριμένο του, γιατί θα πρέπει να αυτονομείται εκδοτικά και να μη συνυπάρχει με αυτό στην ίδια έκδοση σε αντικριστές σελίδες, διασφαλίζοντας τις αρχικές προθέσεις του δημιουργού και εξασφαλίζοντας τόσο στα κείμενα όσο και στους αναγνώστες τους μια άμεση διακειμενική συνομιλία;¹⁷
- Με ποια κριτήρια ελέγχονται οι ιδεολογικές εγγραφές στα διασκευασμένα έργα και πόσο αυτές ανταποκρίνονται στις προσδοκίες ή στις ανάγκες των αποδεκτών τους; Ποιος θα αποφανθεί για την "ορθότητά" τους;
- Γιατί θα πρέπει οπωσδήποτε να έρθουν τα μικρά παιδιά σε επαφή με τα κλασικά κείμενα με τον τρόπο που αποφασίζουν οι ενήλικοι; Ποιος κρίνει ότι ένα παιδί, σχολικής ή ακόμη και προσχολικής π.χ. ηλικίας, δεν μπορεί να κατανοήσει ένα κλασικό κείμενο που έχει δύσκολη γλώσσα ή σύνθετη δομή; Γιατί πρέπει να ποδηγετήσουμε ή να εφεύρουμε το ρόλο του ως «υπονοούμενου αναγνώστη» και να μην του αναγνωρίζουμε το δικαίωμα να γίνει ο ίδιος «διασκευαστής» ενός κλασικού κειμένου, αισθητοποιώντας ή αγνοώντας όποιες κειμενικές ενδείξεις αποφασίσει;¹⁸

¹⁶ Έτσι χαρακτηρίζει το διήγημα αυτό ο Α. Μπενέκος (2000, σ. 70).

¹⁷ Ο Βαγγέλης Ηλιόπουλος και η Πόλυ Βασιλάκη καταγράφουν μια τέτοια παράλληλη ανάγνωση, η οποία είχε εξαιρετική επιτυχία. (Βλ. την περιγραφή τους: «Το πρώτο της ζωής μας ταξίδι: Η πρώτη επαφή των παιδιών με τους κλασικούς», στο: Καλογήρου, 2000, σσ. 51-64).

¹⁸ Ένα τέτοιο πείραμα επιχείρησε η συγγραφέας Άννα Κωστάκου-Μαρίνη (1997: 247-252) με παιδιά 6-12 ετών.

- Ποιος διασφαλίζει ότι η παροντική σχέση του παιδιού-αναγνώστη με τα διασκευασμένα έργα θα εξασφαλίσει τη μελλοντική σχέση του ως ενήλικου-αναγνώστη με τα κλασικά πρότυπά τους;
- Στερώντας από τον πραγματικό αναγνώστη την ευκαιρία να κινηθεί έστω και αναγκαστικά στον «παραδειγματικό άξονα» της γλώσσας, αναζητώντας ετυμολογικές συνάψεις, παράλληλες σημασίες, παρεμφερείς φράσεις, κ.ά. (Μπαμπινιώτης, 1980, σσ. 135-140), δεν αποδυναμώνουμε τη γλώσσα ως σύστημα, αν αποδώσουμε περιφραστικά μια δύσκολη λέξη, π.χ. του Παπαδιαμάντη ή του Βιζυηνού;
- Για ποιο λόγο οι διασκευές περιορίζονται στην τέχνη του λόγου, ειδικά σε λογοτεχνικά κείμενα που απευθύνονται στα παιδιά, και δεν πειραματίζονται και με άλλες μορφές τέχνης (μουσική, ζωγραφική, κ.ά.);¹⁹

Από τα όσα έχουν εκτεθεί μέχρι τώρα, με αφορμή τη θεωρητική και την πραγματική σχέση ανάμεσα στις διασκευές και στα λογοτεχνικά έργα για παιδιά, είναι προφανές ότι δεν μπορούν να καλυφθούν όλες οι πτυχές της σύγχρονης προβληματικής. Αν και σε καμιά περίπτωση δεν αναιρείται η έννοια της διασκευής και δεν αμφισβητείται η λειτουργία της, ακόμη και η χρησιμότητά της σε κάποιες περιπτώσεις, είναι θεμιτό και αναγκαίο να ελέγχονται οι όροι και τα όριά της με τη συνδρομή έγκυρων και δοκιμασμένων θεωρητικών αρχών. Αντιμετωπίζοντας, όμως, τη διασκευαστική διαδικασία ως παραγωγικό, μετασχηματιστικό μηχανισμό και εξετάζοντας τη δυνατότητα διήθησης θεωρητικών πορισμάτων σε (δια)κειμενικές πρακτικές, θα συναντήσει κανείς και πραγματικά δεδομένα, τα οποία αδυνατεί να αγνοήσει. Οπότε, οι επιφυλάξεις που διατυπώνονται για τη διαχείριση των κλασικών κειμένων δε χρειάζεται να εκληφθούν ως ιδεοληψία ή προγονοπληξία, αφού ομολογουμένως ζούμε σε μια εποχή που τίποτα δεν αναγνωρίζεται για πάντα ως θέσφατο. Επαναδιατυπώνεται, ωστόσο, το ζήτημα μιας διακριτικής, όχι αναιρετικής, αξιοποίησης των παλαιότερων έργων και υποστηρίζεται ο διάλογος του οικείου με το ανοίκειο, του σύγχρονου με το κλασικό. Εξάλλου, το κύριο ζητούμενο μιας κατά βάση θεωρητικής μελέτης της διασκευαστικής διαδικασίας δεν είναι η επίρριψη ευθυνών στους παράγοντες που την ενεργοποιούν ούτε και η δαιμονοποίησή τους. Καταληκτικά, λοιπόν, η έκθεση του θεωρητικού στοχασμού χρειάζεται να ελέγξει και να εμπλουτίσει τον αναστοχασμό όχι μόνο για εκδοτικές πρακτικές αλλά και για τα "μετα-κειμενικά" παράγωγά τους.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ελληνόγλωσσες

- Αναγνωστόπουλος, Β.Δ. (2003). Τα Μεταλλαγμένα Κείμενα. *Διαδρομές*, 9-10, 93-97.
- Βιζυηνός, Γ. (1999). *Ο Τρομάρας* (Κ. Πούλος, Διασκευή, Α. Σβετλίν, Εικονογράφηση). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Delcroix, M., & Hallyn, F. (1997). *Εισαγωγή στις Σπουδές της Λογοτεχνίας: Μέθοδοι του Κειμένου* (I.N. Βασιλαράκης, Μτφρ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Έλιοτ, Τ.Σ. (1982). *Επτά Δοκίμια για την Ποίηση* (Μ. Λαϊνά, Μτφρ.). Αθήνα: Γράμματα.
- Εσκαρπί, Ντ. (1995). *Η Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία στην Ευρώπη* (Στ. Αθήνη, Μτφρ.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ζερβού, Α. (1992). *Λογοκρισία και Αντιστάσεις στα Κείμενα των Παιδικών μας Χρόνων*. Αθήνα: Οδυσσέα.
- Ζερβού, Α. (1996). Βιβλία Παιδιών, Μύθοι και Κώδικες Ενηλίκων. Στο Ε.Αυδίκος, (Επιμ.), *Από το Παραμύθι στα Κόμικς* (σσ. 385-415). Αθήνα: Οδυσσέας.
- Ζερβού, Α. (1998). *Στη Χώρα των Θαυμάτων: Το Παιδικό Βιβλίο ως Σημείο Συνάντησης Παιδιών-Ενηλίκων*. Αθήνα: Πατάκης.

¹⁹ Την ουσία αυτού του προβληματισμού διατυπώνει άμεσα και πολύ εύστοχα ο Β. Αναγνωστόπουλος (2003, σ. 96).

- Greisch, J. (1993). *Οι Μεταφορές της Ανάγνωσης: Ζητήματα Μεθόδου* (Ε. Θεοδωροπούλου-Καλογήρου, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Jauss, H.-R. (1995). *Η Θεωρία της Πρόσληψης: Τρία μελετήματα* (Μ. Πεχλιβάνος, Εισαγ., Μτφρ., Επίμετρο). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι.Δ. Κολλάρου και Σιας Α.Ε.
- Καλκάνη, Ε. (2004). *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι Διασκευές του Αριστοφάνη*. (Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή). Ρόδος: Τ.Ε.Π.Α.Ε.Σ. Ανακτήθηκε 20 Δεκεμβρίου 2016, από <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/15642#page/2/mode/2up>
- Καλογήρου, Τζ., (Επιμ.). (2000). *Ξαναδιαβάζοντας τους Έλληνες Κλασικούς*. [Πρακτικά Ημερίδας (14 Οκτωβρίου 2000)]. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Κανατσούλη, Μ. (2000). *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Τυπωθήτω -Γ. Δαρδανός.
- Κανατσούλη, Μ. (2002). *Εισαγωγή στη Θεωρία και στην Κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας σχολικής και προσχολικής ηλικίας, 2^η Έκδοση*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Καρκαβίτσας, Α. (1899). Η Γοργόνα. Στο Α. Καρκαβίτσας, *Λόγια της Πλώρης: Θαλασσινά Διηγήματα* (σσ. 278-285). Αθήνα: Τυπογραφείον της Εστίας Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη. Ανακτήθηκε 22 Δεκεμβρίου 2016, από [http://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=10&cclterm1=&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=creator%3D%28CE%20%9A%CE%B1%CF%81%CE%BA%CE%B1%CE%B2%CE%AF%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%82%2C+%CE%91%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%AD%CE%B1%CF%82%2C%29&skin=&rss=0&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=6&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](http://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=10&cclterm1=&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=creator%3D%28CE%20%9A%CE%B1%CF%81%CE%BA%CE%B1%CE%B2%CE%AF%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%82%2C+%CE%91%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%AD%CE%B1%CF%82%2C%29&skin=&rss=0&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=6&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail)
- Καρκαβίτσας, Α. (1899). Θάλασσα. Στο Α. Καρκαβίτσας, *Λόγια της Πλώρης: Θαλασσινά Διηγήματα* (σσ. 7-37). Αθήνα: Τυπογραφείον της Εστίας Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη. Ανακτήθηκε 22 Δεκεμβρίου 2016, από [http://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=10&cclterm1=&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=creator%3D%28CE%20%9A%CE%B1%CF%81%CE%BA%CE%B1%CE%B2%CE%AF%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%82%2C+%CE%91%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%AD%CE%B1%CF%82%2C%29&skin=&rss=0&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=6&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](http://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=10&cclterm1=&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=creator%3D%28CE%20%9A%CE%B1%CF%81%CE%BA%CE%B1%CE%B2%CE%AF%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%82%2C+%CE%91%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%AD%CE%B1%CF%82%2C%29&skin=&rss=0&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=6&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail)
- Καρκαβίτσας, Α. (1999). *Η Γοργόνα* (Κ. Πούλος, Διασκευή, Ν. Ανδρικόπουλος, Εικονογράφηση). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Καρκαβίτσας, Α. (2000). *Η Θάλασσα* (Κ. Πούλος, Διασκευή, Έ. Λαδά, Εικονογράφηση). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Κωστάκου-Μαρίνη, Ά. (1997). Τα Παιδιά Ακούνε Παπαδιαμάντη: Στο Χριστό στο Κάστρο-Ένα Πείραμα. *Διαδρομές*, 48, 247-252.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1980). *Θεωρητική Γλωσσολογία: Εισαγωγή στην Σύγχρονη Γλωσσολογία*. Αθήνα.
- Μπαχτίν, Μ. (1980). *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής* (Γ. Σπανός, Μτφρ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπενέκος, Α. (2000). *Τομές στην Εξέλιξη της Παιδικής μας Λογοτεχνίας: Η Περίπτωση του Ζαχαρία Παπαντωνίου, 3^η Έκδοση*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ντελόπουλος, Κ (Επιμ.). (1997). *Το Παιδικό Βιβλίο στην Ελλάδα τον 19^ο Αιώνα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παπαδιαμάντης, Α. (1982). Εξοχική Λαμπρή. Στο Α. Παπαδιαμάντη, *Άπαντα, Τόμ. 2^{ος}* (σσ. 125-133) (Ν.Δ.Τριανταφυλλόπουλος, Επιλ.-Επιμ.). Αθήνα: Δόμος.
- Παπαδιαμάντης, Α. (2000). *Η θάλασσα*. (Κ. Πούλος, Διασκευή, Έ. Λαδά, Εικονογράφηση). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Παπαδιαμάντης, Α. (2002). *Άνθος του Γιαλού* (Κ. Πούλος, Διασκευή, Ν. Ανδρικόπουλος, Εικονογράφηση). Αθήνα: Παπαδόπουλος.

- Παπαδιαμάντης, Α. (2012). *Εξοχική Λαμπρή*. (Κ. Πούλος, Διασκευή, Ν. Ανδρικόπουλος, Εικονογράφηση). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Σακελλαρίου, Χ. (2010). *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας: Ελληνική και Παγκόσμια, 10^η Έκδοση*. Αθήνα: Νόηση.
- Secretan, D. (1983). *Κλασικισμός* (Α. Παρίση, Μτφρ.). Αθήνα: Ερμής.
- Χιωτέλλη, Κ. (2011, 29 Απριλίου). Παπαδιαμάντης προσιτός στις νεότερες γενιές. *Ελευθεροτυπία, Βιβλιοθήκη*, 653, σσ. 10, 12. Ανακτήθηκε 23 Δεκεμβρίου 2016, από <http://enet.s3.amazonaws.com/2011/04/290411/EL29042011.pdf>

Ξενόγλωσσες

- Bakhtin, M. (1999). *Speech Genres and Other Late Essays* (V.W. McGee, Transl.). Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays* (C.Emerson & M.Holquist, Transl., M.Holquist, Ed.). Austin: University of Texas Press.
- Gadamer, H.-G. (1975). *Truth and Method* (G. Barden & J. Cumming, Transl.). New York: Continuum.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hollindale, P. (1988). *Ideology and the Children's Book*. South Woodchester: The Thimble Press.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London & New York: Methuen.
- Hutcheon, L. & O'Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation, 2nd Edition*. London & New York: Routledge.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Kristeva, J. (1993). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, 8th Edition* (Th. Gara, A. Jardine & L.S. Roudiez, Transl., L. S. Roudiez, Ed.). Oxford: Blackwell.
- Kristeva, J. (1969). *Σημειωτική: Recherches pour une Simanalyse*. Paris: Seuil.
- Lappara, M. (1996). Les Adaptateurs de Romans des Bienfaiteurs Meconnus? *La Revue des livres pour enfants*, 170, 73-80.
- Mathieu, F. (1992). Adaptation, Forme Convenable, ou le Defaut de la Cuirasse. *La Revue des livres pour enfants*, 145, 86-90.
- Rose, M.A. (1993). *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosenblatt, L.M. (1995). *Literature as Exploration, 5th Edition* (1938, 1st Edition). New York: The Modern Language Association of America.
- Soriano, M. (1975). *Guide de la Littérature pour la Jeunesse*. Paris: Flammarion.
- Stam, R. (2000). The Dialogics of Adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Stephens, J., & McCallum, R. (1998). *Retelling Stories; Framing Culture*. New York: Garland.
- Stephens, J. (1992). *Language and Ideology in Children's Fiction*. London: Longman.
- Worton, M., & Still, J. (1991). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press.
- Zipes, J. (1983). *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Routledge.

.....

.....