



**KEIMENA/TEXTS**

Children's literature E-journal

*ΚΕΙΜΕΝΑ για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 42<sup>ο</sup>, σσ. 1-33, 10/02/2025, ISSN: 1790-1782*

## **Ο Ζορμπάς σε graphic novel: διαφηγηματικότητα, διεικονικότητα, αυτοαναφορικότητα και μετακειμενικότητα σε μια crossover αποκατάσταση της Καζαντζακικής βιοσοφίας**

**Μουλά Ευαγγελία**

Σύμβουλος εκπαίδευσης φιλολόγων Δωδεκανήσου

Σ.Ε.Π. στο Μεταπτυχιακό Δημιουργικής γραφής του Ε.Α.Π.

[moulaevang@gmail.com](mailto:moulaevang@gmail.com)

### **Περίληψη**

Στο παρόν κείμενο επιχειρείται μια κριτική προσέγγιση της διασκευής του: *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Ν. Καζαντζάκη σε graphic novel από τον Solour (Αντώνη Νικολόπουλο): *Ζορμπάς. Πράσινη πέτρα ωραιότητα*. Η αναδημιουργία του Ζορμπά σε μία νέα πολυτροπική φόρμα αποτελεί μια αισθητική πρόκληση που διανοίγει προοπτικές για την εξερεύνηση του δυναμικού της παρούσης καλλιτεχνικής δημιουργίας και των εμπειριών των σύγχρονων δεκτών σε συνδυασμό με την ιστορία της πρόσληψης του πρωτότυπου έργου. Υποστηρίζεται ότι ο Ζορμπάς, έχοντας αναχθεί σε σύγχρονο πολιτιστικό μύθο, έχει εγγραφεί στο συλλογικό φαντασιακό διαμεσολαβημένος από τη διάσημη κινηματογραφική του απόδοση του Μ. Κακογιάννη. Αποδεικνύεται στη συνέχεια ότι ο Solour συγκρουόμενος με την κυρίαρχη φιλική εκδοχή αποπειράται – με επιτυχία κατά τη γνώμη μας- μέσω της διαφηγηματικής ανάπλασης να αποκαταστήσει την Καζαντζακική βιοσοφία, όχι μόνο σε επίπεδο διαχείρισης της κειμενικής πρώτης ύλης, αλλά κυρίως μέσα από την εικονιστική του αφήγηση. Επιπλέον δε, έχοντας εντρυφήσει στο φαινόμενο «Καζαντζάκης» δημιουργεί ενδιαφέρουσες διακειμενικές και οπτικές μεταφορές καθώς και διακαλλιτεχνικούς διαλόγους που παράγουν και επιθέτουν ερμηνευτικά στρώματα. Αυτό το χαρακτηριστικό μετατρέπει το graphic novel σε ένα δι-ηλικιακό ανάγνωσμα (crossover), κατάλληλο τόσο για τον νεαρό αμήνητο όσο και για τον ενήλικο, ειδότα αναγνώστη. Τέλος, σχολιάζονται οι αυτοαναφορικές νύξεις του κειμένου, που παραπέμπουν στη διαδικασία δημιουργίας του και αποκαλύπτουν μοτίβα του καλλιτεχνικού ιδιώματος του Solour. Ταυτόχρονα λειτουργούν ως μετακειμενικά σχόλια που υποδηλώνουν την προηγηθείσα, σε βάθος ερευνητική ενασχόληση του δημιουργού με τον συγγραφέα και το έργο του.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ζορμπάς, graphic novel, διακειμενικότητα, δι-εικονικότητα, ανανέωση.



### Abstract

In this paper, a critical approach is attempted in the adaptation of Kazantzakis' novel "Zorba the Greek" into a graphic novel by Soloup (Antonis Nicolopoulos: Zorbas. Green most beautiful stone. The re-creation of Zorba in a new multimodal form is an aesthetic challenge that opens perspectives for exploring the potential of the present artistic creation and the experiences of contemporary readers, combined with the history of the reception of the original work. It is argued that Zorba, having been proclaimed to a contemporary cultural myth, has been inscribed in the collective imagination mediated by his famous cinematic rendering by M. Kakogiannis. We argue that Soloup, in conflict with the dominant cinematic version, tries - successfully in our opinion - through narrative reconstruction to restore Kazantzakis' biosophia, not only transforming the raw material of the text but mainly through his visual narration. In addition, having immersed himself in the "Kazantzakis phenomenon", he creates interesting intertextual references and visual metaphors as well as inter-artistic dialogues that generate interpretative layers. This feature turns the graphic novel into a cross-over reading suitable for both the young, novice and the adult, savvy readers. Finally, the self-referential allusions are commented on. These refer to the graphic novel's creation process and reveal patterns of Soloup's artistic idiom while functioning as metatextual comments that indicate the author's previous, in-depth research engagement with the author and his work.

**Key words:** Zorba, graphic novel, intertextuality, inter-visuality, renewal.

### **Εισαγωγή: Τι μπορούμε να προσδοκούμε από τη διασκευή του Ζορμπάς σε graphic novel;**

Στις σύγχρονες συνθήκες ρήξης με την παραδεδεγμένη κουλτούρα της ανάγνωσης, όπου η προ πολλού συντελεσθείσα εικονική στροφή ενισχύθηκε με την έλευση και γενίκευση της χρήσης του διαδικτύου και της πολυτροπικής έκφρασης, η μετάβαση του Καζαντζακικού έργου σε νέες φόρμες και μέσα που ευδοκιμούν στη νέα πραγματικότητα αποτελεί ίσως αναγκαία συνθήκη για την εξοικείωση των νέων, επίδοξων αναγνωστών και την αναθέρμανση του ενδιαφέροντος γενικότερα, ως προς το πολυδιάστατο, υπερχρονικό (Δημηρούλης, 2006, σ. 296) και οικουμενικό φαινόμενο «Καζαντζάκης» και το κολοσσιαίο έργο του.

Η μεταφορά ενός μυθιστορήματος σε μια εικονιστική αφήγηση είναι μια αισθητική πρόκληση που περιλαμβάνει τη μετάβαση ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς και αντικρουόμενους κώδικες. Με άλλα λόγια, είναι μια διασημειωτική μετάφραση (Jakobson, 1959, pp. 232-239) ή διακωδικοποίηση. Ο Genette (1997, p. 277) μίλησε για διατροπική μετατροποποίηση (intermodal transmodalization).



Οι εκφραστικοί τρόποι (modes) που επιστρατεύονται κάθε φορά διαφέρουν ως προς τις δυνατότητές τους και είναι προφανές ότι διαμορφώνουν τον κόσμο διαφορετικά. Αποτελούν εν ολίγοις πολιτιστικές «τεχνολογίες μεταγραφής» (Kress, 2010, p. 96). Ως οργανωτικός και διαμορφωτικός πόρος νοήματος ο εκφραστικός τρόπος (εν προκειμένω ο συνδυασμός λόγου και εικόνας) έχει νόημα, διότι διαμορφώνεται από και ταυτόχρονα μεταφέρει τους οντολογικούς και ιστορικούς/κοινωνικούς προσανατολισμούς μιας κοινωνίας (Kress, 2010, p. 114).

Από κάθε διασκευή και δη από μία που αλλάζει μέσο εκφοράς και μετατοπίζει το κείμενο σε ένα νέο γένος, αναδύεται ένα νέο λογοτεχνικό γεγονός που ανακαλεί τον προπάτορά του, αλλά και τον επανατοποθετεί (Stam, 2000) σε μια καινούρια επικοινωνιακή συνθήκη, προσφέροντας μια δεύτερη «ζωή» στο αρχικό κείμενο και την πρόσληψή του. Έτσι, το συμβόλαιο επικοινωνίας με το κοινό αναδιατυπώνεται στο νέο περιβάλλον υποδοχής, δημιουργώντας προϋποθέσεις για επανερμηνείες και επανα-ιδιοποιήσεις.

Αυτή η προσέγγιση ανοίγει προοπτικές για μια παράλληλη εξερεύνηση του δυναμικού της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας μαζί με το ιστορικό και πολιτισμικό υπόβαθρο υποδοχής της, την ιστορία της πρόσληψης της πρωτογενούς πηγής, ακόμη και την εξέταση των εμπειριών των σύγχρονων δεκτών (Wagner, 1997, p. 185). Συνεπώς, για να αποτιμηθεί ο βαθμός συνεισφοράς του GN (χάρη συντομίας έναντι του graphic novel) στο σύγχρονο πολιτισμικό γίνεσθαι και να γίνει αντιληπτός ο κρίσιμος ρόλος του, θα προηγηθεί μια σύντομη ανασκόπηση στην πρόσληψη του έργου διαχρονικά και μία σύγκριση των επικρατέστερων αναγνώσεων του, στη βάση των οποίων θα επιχειρηθεί η ανάλυση του GN.

### **Ερευνητική μεθοδολογία**

Καθώς τα GNs διαλεγόμενα με τις εξελίξεις στο είδος αλλά και στο ευρύτερο πολιτισμικό γίνεσθαι, μετασχηματίζονται διαρκώς, οι μελέτες που προτείνουν ερμηνευτικές προσεγγίσεις αυξάνονται και ποικίλουν, ανάλογα με την προθετικότητα και προσληπτικότητα των ερευνητών. Άλλοτε η έμφαση είναι στην αισθητική, άλλοτε στη σημειολογία, άλλοτε στη θεματική και την ιδεολογία και άλλοτε στην αφήγηση, χωρίς η παραπάνω αναφορά να είναι εξαντλητική. Αναλόγως, αξιοποιούνται και διαφορετικές μεθοδολογίες ανάγνωσης του μέσου, διαμορφώνοντας ένα πολυπαραδειγματικό ερευνητικό τοπίο.

Έτσι, στο θεωρητικό οπλοστάσιο των σπουδών για τα κόμικς (Comics Studies) προστίθενται εργαλεία από τη Θεωρία της Λογοτεχνίας, τις Πολιτισμικές σπουδές, τις Οπτικές, τις Κινηματογραφικές, ή και από άλλες θεωρητικές παραδόσεις διαμορφώνοντας μια διεπιστημονική μεθοδολογία.

Στην παρούσα μελέτη προκρίθηκε μια διττή προσέγγιση: πρώτον αναφορικά με τη σχέση του GN με το αφηγησιακό κείμενο (*Ζορμπάς. Πράσινη πέτρα ωραιότητας-Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*) ως προς την πιστότητα στην αρχική πρόθεση του



δημιουργού και στο πνεύμα της πηγής του και δεύτερον αναφορικά με την εικονιστική απόδοση της ιστορίας. Στο πρώτο επίπεδο σχολιασμού, αξιοποιήθηκαν στοιχεία της θεωρίας των Διασκευών (Adaptation Studies), και οι έννοιες της διακειμενικότητας και της διαφηγηματικότητας. Στο δεύτερο επίπεδο ανάλυσης, προσφύγαμε σε στοιχεία από τη Θεωρία των Κόμικς και των Οπτικών σπουδών (Visual Studies) με τη συνδρομή της Ιστορίας της Τέχνης, που μας επέτρεψαν τον εντοπισμό δι-εικονικών αναφορών, οπτικών μεταφορών και ενός λανθάνοντα διακαλλιτεχνικού διαλόγου. Στην τελευταία ενότητα, σχολιάζεται, με αφορμή την χρονική και οντολογική μετάθεση που λαμβάνει χώρα στο ένθετο στη ροή της αφήγησης κεφάλαιο «Συρτάκι», ο ρόλος του ένθετου ως μετακειμενικού-αυτοαναφορικού σχολίου, οπότε και αξιοποιούνται στοιχεία της Θεωρίας της Αφήγησης. Έχοντας διατρέξει σχολιαστικά το έργο, διαπιστώθηκε ο αμφίρροπος χαρακτήρας του (Οικονομίδου, 2016, σσ. 92-95), οπότε με αναφορά σε στοιχεία της Θεωρίας της Πρόσληψης ως προς τον υπονοούμενο αναγνώστη, καταλήξαμε στην δύναμη απευθυνσιμότητας του GN σε διπλό αναγνωστικό κοινό.

### **Καζαντζάκης –Ζορμπάς: δύο σύγχρονοι μύθοι**

Το έργο του Νίκου Καζαντζάκη δεν έπαψε ποτέ να είναι επίκαιρο. Έχοντας ενταχτεί στον Κανόνα της Νεοελληνικής λογοτεχνίας, προταθεί εννέα (!) φορές για Νόμπελ<sup>1</sup> και μεταφραστεί σε πληθώρα γλωσσών<sup>2</sup> είναι δημοφιλές και αναγνωρίσιμο σε όλον τον κόσμο. Στο ερώτημα γιατί ο Καζαντζάκης είχε και θα έχει πάντα ισχυρό αντίκτυπο στους αναγνώστες, μία πιθανή απάντηση δίνει ο φιλόσοφος Don Cupitt (2005: ix-x), ο οποίος συγκρίνει τον Καζαντζάκη με τον Νίτσε, τον Ντοστογιέφσκι και τον Ουαμπούνο και τον θεωρεί ως μία από εκείνες τις αντιπροσωπευτικές προσωπικότητες που έχουν αγωνιστεί για λογαριασμό μας να βρουν απάντηση σε πολλά αντικρουόμενα ζητήματα που απασχολούν τη σύγχρονη δυτική κουλτούρα.

Ο Bien (2010) πιστεύει ότι στο μέλλον θα μπορούσε να εκτιμηθεί ως:

*«ένα είδος κοσμολογικού οραματιστή που μας διδάσκει, με λογοτεχνικά μέσα, να αγαπάμε την παροδικότητα της ζωής γιατί είναι ό,τι υπάρχει και είμαστε μέρος της».*

Ο Δημηρούλης δε (2011) αποφαινεται ότι:

*«Ο Νίκος Καζαντζάκης δεν είναι μόνο συγγραφέας αλλά πολιτισμικό σύμπαν. Πρόκειται για «φαινόμενο» που επηρέασε πολύτροπα την ελληνική κοινωνία. ...Επίσης, δεν είναι μόνο δημοφιλής στο εσωτερικό αλλά και ο πιο γνωστός Έλληνας συγγραφέας, μαζί με τον Καβάφη, εκτός Ελλάδος».*

Η Ζερβού (2017, σ. 29) υποστηρίζει ότι ο Καζαντζάκης:

<sup>1</sup> <https://www.kazantzaki.gr/gr/short-biography>

<sup>2</sup> <https://www.amis-kazantzaki.gr/μεταφρασεις/>



*«συχνά λειτουργεί σαν μια «μυθιστορηματική» μορφή των Γραμμάτων μας, περίπου σαν ένας «ήρωας» με την έννοια που έδινε στον όρο αυτό ο Roland Barthes: δηλαδή ένα πρόσωπο που δημιουργεί υπερβολικά αισθήματα θαυμασμού, ή αντίθετα απόρριψης, ή και ακόμα ιδιότυπα αμφίθυμα μείγματα αγάπης-μίσους».*

Η πληθωρική προσωπικότητά του συνεπώς, είναι κάτι που δεν μπορεί παρά να συνυπολογίζεται, όταν κάποιος ασχολείται με το έργο του. Καθώς λοιπόν και ο ίδιος προσλαμβάνει στην πνευματική μας σφαίρα διαστάσεις που αγγίζουν το «μυθικό», αναλόγως και κάποιοι ήρωές του έχουν αναχθεί σε πολιτισμικοί μύθοι με προεξάρχοντα τον Ζορμπά. Σε κάθε εποχή, οι ιδεολογικές προσλαμβάνουσες συστήνουν μια βάση λογοτεχνικών θεμάτων, που σχηματοποιούνται μέσα από τις δυνατότητες και το ρεπερτόριο του εκάστοτε λογοτεχνικού γένους (Bakhtin & Medvedev, 1978). Υπάρχουν όμως και κάποια θέματα, τόσο επιδραστικά, που διατρέχουν αλώβητα τον χρόνο, καθώς απηχούν προαιώνια και διαχρονικά φιλοσοφικά ερωτήματα. Ο Ζορμπάς και η κοσμοθεωρία του ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία, καθώς προτείνονται ως απάντηση στην αναζήτηση νοήματος στη ζωή. Η συγκριτική γραμματολογία ταυτίζει σε μεγάλο βαθμό το λογοτεχνικό θέμα με την έννοια του προσώπου. Σύμφωνα με τον συγκριτολόγο Marius Francois Guyard (1988, σ. 56), το λογοτεχνικό θέμα διαπραγματεύεται μεγάλες μορφές του παρελθόντος, στις οποίες κατατάσσονται

*«τα βιβλικά πρόσωπα, τα αρχαία πρόσωπα (...), τα πρόσωπα που ανήκουν σε μια εθνική παράδοση και τα ιστορικά πρόσωπα (...)».*

Μία τέτοια μεγάλη μορφή, εμβληματικός, οικουμενικός και ανεπανάληπτος είναι και ο Ζορμπάς, ο οποίος έχει αναχθεί σε σύμβολο του ατόμου που σε αρμονία με τη φύση και τα αφιλτράριστα ορμέμφυτά του (τυχοδιώκτης, παράτολμος, ηδονοθήρας, παρορμητικός, γλεντοκόπος και γυναικάς) «ορίζεται σταθερά από τις πρωτογενείς ζωικές αξίες, που συνθέτουν την ύπαρξή του, την προσωπικότητά του, απαλλαγμένη από ωφελμιστικά κριτήρια, από σκοπιμότητες ή έξωθεν επιβαλλόμενους απαγορευτικούς κώδικες» (Καψωμένος, 2010) και ενσαρκώνει την έννοια της «αρχέγονης παλληκαριάς» (Ζορμπάς, σ. 74) με το «αλάθητο ψυχόρμητό» του (Ζορμπάς, σ. 281). Ανάμεσα στα πολλά που έχουν ειπωθεί για τον Ζορμπά ξεχωρίζει η άποψη ότι αποτελεί «επιτομή του ελληνικού λαού» (Merlier, 1959, p. 101) ή όπως διαβάζουμε στο GN «το σύμβολο της χαράς της ζωής που όλοι έψαχναν και όλοι είχαν χάσει». Ο ίδιος ο Solour (Ρόμπολας, 2024) μας λέει ότι στον Ζορμπά:

*«η φιλοσοφία, η μεταφυσική, η αγωνία της ύπαρξης, παντρεύονται με έναν ξεχωριστό τρόπο. .... Θέματα τα οποία, πέρα από τις προφάσεις, τις διασκεδάσεις και τις σιωπές της καθημερινής μας ζωής, απασχολούν οποιονδήποτε άνθρωπο σε κάθε εποχή όταν βρίσκεται στον πυρήνα της υπαρξιακής μοναξιάς του».*





### Από το κείμενο στην οθόνη

Η μετάπλαση του έργου του Καζαντζάκη σε άλλες μορφές τέχνης και δη στον κινηματογράφο απέδωσε ταινίες –σταθμούς, όπως Ο Ζορμπάς και ο Τελευταίος Πειρασμός, γύρω από τις οποίες συγκεντρώθηκε έντονο κριτικό ενδιαφέρον, που κάποτε πήρε και τη μορφή πολεμικής (Zorba the Greek, pp. 197-211). Η συγκριτική, διαμεσική μελέτη των μυθιστορημάτων του με τις αντίστοιχες κινηματογραφικές αποδόσεις απασχόλησε πολλούς σημαντικούς ερευνητές.

Εστιάζοντας στον Ζορμπά, θεωρούμε ως δεδομένο ότι η μορφή του έχει κατακτήσει επάξια το κύρος και την ακτινοβολία (Brunel, 1992) ενός μυθικού ήρωα, καθώς είναι αναμφισβήτητο ο πιο διάσημος Έλληνας χαρακτήρας του κινηματογράφου, αν όχι της λογοτεχνίας (Woolery, 2021). Αυτό τον καθιστά ισοδύναμο σε αναγνωρισιμότητα και εμβέλεια με άλλους σύγχρονους Δυτικοευρωπαϊκούς μύθους, όπως αυτούς του Τριστάνου, του Άμλετ, του Δον Ζουάν και του Φάουστ (Σιαφλέκης, 2005, σ. 42).

Όπως όλοι οι μύθοι, έτσι και ο Ζορμπάς εγγράφεται στο συλλογικό μας φαντασιακό, όχι υποχρεωτικά μέσω της μυθιστορηματικής του εκδοχής, αλλά με εξωκειμενικούς όρους και δη διαμεσολαβημένος από την ομώνυμη ταινία.

Ωστόσο,

*«η σχέση μας με τους «μύθους» και τους κλασικούς, ακόμα κι όταν είναι εξωκειμενική, προσδιορίζει αποφασιστικά την επαφή μας με τα μεταγενέστερα κείμενα! Προσδιορίζει λοιπόν πάντα όλες τις κατοπινές αναγνώσεις μας» (Ζερβού, 2006).*

Εξ ου και οποιαδήποτε τροποποίηση, απόκλιση, ανασκευή και γενικότερα διαχείριση του μύθου, προϋποθέτει τη γνώση της «ορθόδοξης», (αν και συχνά εξωκειμενικής και γι αυτό αιρετικής) καθιερωμένης εκδοχής του. Έτσι, η εδραιωμένη από τον κινηματογράφο ερμηνεία του Ζορμπά, έχοντας κανονικοποιηθεί και επισκιάσει το κείμενο-πηγή της, στοιχειώνει υποχρεωτικά όλες τις μεταγενέστερες αναγνώσεις μας, μεταξύ των οποίων και αυτή του πρόσφατου GN.

Ο Αγάθος (2007) προβαίνει με μία ενδελεχή επισκόπηση της κριτικής υποδοχής του μυθιστορήματος και της ταινίας, και καταλήγει στη σύγκριση του μυθιστορήματος με την ταινία, την οποία κατατάσσει στην κατηγορία των σχολίων, διαφωνώντας με τον Γαραντούδη (2017). Ο τελευταίος, μετά από σύγκριση του μυθιστορήματος και της ταινίας στη βάση έξι αξόνων, καταλήγει ότι «η ταινία συνέβαλε καίρια στη διεθνή φήμη και στη σταδιοδρομία της τύχης του Καζαντζάκη σε λανθασμένη γραμμή και δρομολόγησε μια κατεύθυνση που είναι παραναγνωστική για το διάσημο μυθιστόρημα και τον συγγραφέα του». Η Εύα Στεφανή (2007, σσ. 113-128) «συνεξετάζει τον κινηματογραφικό Ζορμπά με την ταινία του Jules Dassin *Ποτέ την Κυριακή* (1960), υποστηρίζοντας ότι και οι δύο ταινίες συνέβαλαν στη διάδοση και την εμπέδωση στο εξωτερικό κυρίαρχων ιδεολογημάτων για την εικόνα της Ελλάδας, ως μίας χώρας της



περιφέρειας που οι κάτοικοί της διακατέχονται από διονυσιασμό. Ο Δημήτρης Παπανικολάου (2011) δίνει έμφαση στον τίτλο της ταινίας *Ζορμπάς ο Έλληνας* που σε συνδυασμό με τη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη συντέλεσαν στην αποκρυστάλλωση μια πολύ συγκεκριμένης και τυποποιημένης εξαγωγίμης ελληνικότητας. Ο Bien (2000, p.164) συμφωνεί για τη διαστρέβλωση των προθέσεων του συγγραφέα στην κινηματογραφική μεταφορά, όχι μόνο του Ζορμπά, αλλά και άλλων μυθιστορημάτων του (Jules Dassin, *Celui qui doit mourir* (1956) - Ο Χριστός ξανασταυρώνεται/Martin Scorsese, *The Last Temptation of Christ* (1988) - Ο τελευταίος πειρασμός). Τονίζει ακόμα ότι αν και η ταινία *Zorbas the Greek* υπήρξε ένα σημαντικό, αυτόνομο, καλλιτεχνικό έργο, έγινε εξίσου και η βασική «αιτία παρερμηνειών του μυθιστορήματος» (Μπιν, 2007, σ. 180).

Εξίσου, στην πρόσφατη θεατρική παράσταση των Ευαγγελάτου-Κακλέα η πληθωρική περσόνα του Ζορμπά επισκίασε όλους τους άλλους χαρακτήρες, μαζί και αυτόν του συγγραφέα. Οι ανάγκες του θεάματος έθεσαν σε δεύτερη μοίρα το φιλοσοφικό πλαίσιο και πολλές σκηνές δεν είχαν το ειδικό βάρος των διαδραματιζόμενων στο λογοτεχνικό κείμενο (Σωτηρίου, 2024). Η δε αξιοποίηση της πρωτότυπης μουσικής του Μ. Θεοδωράκη στην τελική σκηνή συνιστούσε άμεση παραπομπή στο κινηματογραφικό ομολόγό της, επισφραγίζοντας την ήδη διάχυτη αίσθηση ότι ο Ζορμπάς έχει συνδεθεί άρρηκτα στο συλλογικό φαντασιακό με τον κινηματογραφικό ήρωα.

Σ' αυτό το σημείο, θα αναφερθούμε συνοπτικά στις ήδη διαπιστωμένες διαφορές βιβλίου-ταινίας, στον βαθμό που στη συνέχεια θα μας επιτρέψουν τη σύγκριση με τις επιλογές του Ζορμπά του Solour, για να αποδείξουμε ότι στο GN επιχειρείται μια αναγωγή στο κείμενο-πηγή προς αποκατάσταση και ανάδειξη του Καζαντζακικού πνεύματος, σε μια crossover αναδημιουργία (Beckett, 2011; 2013) με πολλαπλές συνδηλώσεις. Η δε πιστότητα στο πνεύμα του έργου δεν συνιστά μίμηση ούτε δουλική υποταγή στην αρχική του φόρμα, την οποία ανανεώνει και εμπλουτίζει, αναδομώντας την πρώτη ύλη. αλλά κυρίως με εργαλείο τη γραμματική της εικόνας και τη γλώσσα των κόμικς.

### **Διαφηγηματικότητα και αμφίδρομη διέλευση των ηλικιακών ορίων**

Η έννοια «διαφηγηματικότητα» συχνά αξιοποιείται ως μεθοδολογικό εργαλείο στον χώρο της λογοτεχνίας (Ζερβού, 2021). Ως τέτοια ορίζεται η συνύπαρξη συγκρουσιακών αφηγήσεων γύρω από το ίδιο πρόσωπο ή θέμα. Η διαφηγηματικότητα επιχειρεί να ανακαλύψει την τομή ή τα κοινά σημεία ανάμεσα σε αφηγήσεις, δηλαδή εμπειρίες μετουσιωμένες σε λόγο, ανθρώπων από πολύ διαφορετικές κουλτούρες ή εποχές (Ζερβού, 2017). Η λειτουργία της διαφηγηματικότητας έχει ως στόχο να καθρεφτιστούν και να αναζητήσουν τον εαυτό τους διαφορετικοί άνθρωποι στην ίδια αφήγηση, άρα και να την κατανοήσουν και να την αισθανθούν με διαφορετικό τρόπο. Η έννοια αναφέρεται ακόμα στη δυνατότητα ανάπλασης (δηλαδή πρόσληψης και αναδιήγησης)



μιας αφήγησης από την πλευρά του ακροατή ή του αναγνώστη, ανάλογα με τη δική του βιωμένη εμπειρία.

Ο δημιουργός (Soloup) ως αναγνώστης του Ζορμπά συγκρούεται με την παγιωμένη και εγκαθιδρυμένη στο συλλογικό ασυνείδητο εκδοχή του κινηματογραφικού Ζορμπά και επανασυστήνει τον ήρωα και την περί αυτού αφήγηση, αναβαπτίζοντας στην αρχική πηγή από τη μία, αλλά και ενεργοποιώντας ταυτόχρονα τις δικές του προσλαμβάνουσες, γνώσεις, εμπειρίες και πολιτισμικές αναφορές. Με αυτόν τον τρόπο επαναφηγείται τον Ζορμπά, με σεβασμό στην προθετικότητα και τη γλώσσα του Καζαντζάκη, ενώ την ίδια στιγμή τον ανανεώνει μέσα από την οπτική του γλώσσα, δημιουργώντας ένα δι-ηλικιακό κείμενο, με ενσωματωμένα δύο τουλάχιστον επίπεδα κατανόησης (Falconer, 2018, p. 557), κατάλληλο για τις δυνατότητες και τις ανάγκες κάθε αναγνώστη. Το αναγνωστικό απόθεμα (Ιωακειμίδου, 2014) του εκάστοτε δέκτη ακολούθως, θα διαμορφώσει τη δική του ανάγνωση, καθώς, σύμφωνα με τη θεωρία της πρόσληψης ένα έργο τέχνης είναι το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασής του με τους θεατές του (Iser, 1972; Jauss, 1972).

### **Αποκαθιστώντας την Καζαντζακική βιοσοφία**

Ως προς το περιεχόμενο και σταχυολογώντας από τη διεξοδική σύγκριση που καταθέτει ο Αγάθος, θα επισημάνουμε σημεία απόκλισης του GN από την ταινία και -κατά συνέπεια σημεία σύγκλισης με το λογοτεχνικό κείμενο-, καθώς αυτή έχει πλέον αρχετυποποιηθεί στο συλλογικό φαντασιακό ως η «αυθεντική» εκδοχή του Ζορμπά, τείνοντας να αντικαταστήσει το πρωτότυπο.

Η πρώτη εμφανής και συνειδητή διαφοροποίηση της GN διασκευής που αγκαλιάζει σε σχήμα κύκλου την αφήγηση, είναι η επιλογή του υπότιτλου: «Πράσινη πέτρα ωραιότατη», και η οποία εξηγείται στο κειμενικό απόσπασμα που ακολουθεί το τέλος της εικονιστικής αφήγησης. Η φράση αυτή τονίζει την αντίθεση των δύο ηρώων, μέσα από την αντανάκλαστική αντίδραση του Αφεντικού στο κάλεσμα του Ζορμπά να ταξιδέψει για να απολαύσει την ωραιότατη αυτή πέτρα:

*«Στην αρχή θύμωσα. Εκατομμύρια άνθρωποι εξευτελίζονται και γονατίζουν, γιατί δεν έχουν ένα κομμάτι ψωμί να στυλώσουν την ψυχή τους. Κι ορίστε τώρα ένα τηλεγράφημα, να κινήσεις να κάμεις χιλιάδες μίλια για να δεις μια όμορφη πράσινη πέτρα!».*

Αυτό το γεγονός από μόνο του συντονίζει την ερμηνεία στη συχνότητα της Καζαντζακικής προθετικότητας και της μη ταύτισης των κοσμοθεωριών Αφεντικού – Ζορμπά.

Μία ακόμα θεμελιώδης διαφορά είναι ότι το GN σεβόμενο τη δομή και την ουσία του λογοτεχνικού κειμένου ξεκινάει με ένα δίκην προλόγου απόσπασμα που προηγείται της κυρίως αφήγησης, με αναφορά στον θάνατο του Ζορμπά, ενώ η κυρίως αφήγηση κλείνει με τον οριστικό αποχωρισμό των δύο φίλων. Αυτά τα δύο στοιχεία





που ακολουθούν την ανάπτυξη του λογοτεχνικού κειμένου, εξοβελίζονται παντελώς από την ταινία. Εκεί, αντιθέτως, προβάλλεται ως καταληκτική σκηνή αυτή της επισφράγισης της φιλίας των δύο ατόμων και της πλήρους αποδοχής από πλευράς Αφεντικού της θυμοσοφίας του Ζορμπά, μέσα από το καθαρτήριο τελευταίο συρτάκι, με την εμβληματική πλέον μουσική του Μ. Θεοδωράκη.

Το GN επαναφέρει επίσης, πρωτεύουσας σημασίας στοιχεία που φανερώνουν την πρόθεσή του να αναδείξει το πνεύμα του συγγραφέα: πρώτα απ' όλα αποδίδει ξανά την εθνική ταυτότητα του Αφεντικού ως Έλληνα (και την αυτοβιογραφική διάσταση της αφήγησης). Υπογραμμίζει με πολλές αναφορές που διασπείρονται στην εικονιστική αφήγηση την εσωτερική πάλη του ήρωα με τη Βουδιστική φιλοσοφία και την αναζήτηση απαντήσεων σε υπαρξιακά προβλήματα. Ως προς αυτό δε, σε όλες τις οπτικές αποδόσεις του κειμένου με αναφορά στον Βούδα, το σχέδιο και η χρήση του χρώματος (κόκκινο και κίτρινο όπως οι φορεσιές του βουδιστών μοναχών) ενισχύουν εμφιατικά και παραστατικά τον βαθμό επιρροής της βουδιστικής φιλοσοφίας στο Αφεντικό, σε μία κατά τ' άλλα ουδέτερη χρωματική παλέτα.

Ακόμα, υιοθετεί τη δριμύτατη στηλίτευση και απομυθοποίηση του κλήρου και την αντιεξουσιαστική, αντιεθνικιστική, οικουμενική φιλοσοφία του Καζαντζάκη, στοιχεία που αμβλύνονταν έως παραποιούνταν στο φιλικό συγκείμενο. Έτσι η δριμεία κριτική του Καζαντζάκη στον θεσμό της εκκλησίας και στη μοναστική ζωή συμπεριλαμβάνεται ακέραη, στα επεισόδια του Μοναστηριού όπου αποκαλύπτεται σε όλο της το τραγικό μεγαλείο η διαφθορά του κλήρου. Ακόμα, αναδεικνύεται στην αφέλεια και ευπιστία των κληρικών ως προς το τιμωρητικό «θαύμα» για τον καλόγερο-εμπρηστή Ζαχαρία, αλλά και με κάθε άλλη ευκαιρία, όπου το λεξιλόγιο κατακεραυνώνει την υποκρισία των εκπροσώπων της εκκλησίας. Κατά τη γνώμη μας, η πιο εκκωφαντική στιγμή αμφισβήτησης της θείας δικαιοσύνης είναι αυτή του αποκεφαλισμού της χήρας με τον χαραγμένο στον πρόσωπό της τρόμο και την ομιλούσα χρήση του αιμάτινου κόκκινου, με τη συνοδεία του παρακάτω κειμένου: «Τι να ναι αυτή η λύσσα αφεντικό, να χιμάς να δαγκάνεις έναν άλλον άνθρωπο; Και να φωνάζεις το Θεό να κατέβει να σε βοηθήσει; Πάει να πει να κόβει κι αυτός μύτες κι αυτιά και ν ανοίγει κοιλιές;» (εικόνα 1).



Εικόνα 1: Η απόδοση της σφαγής της χήρας (σ. 402)



Οι δε αντι-εθνικιστικές θέσεις του Καζαντζάκη υποστηρίζονται όχι μόνο δια φωνής Ζορμπά, ο οποίος αποκηρύσσει την έννοια της πατρίδας μέσα από την κατασταλαγμένη πείρα και τις περιπέτειές του, αλλά και δια φωνής Αφεντικού, στον εσωτερικό του μονόλογο όπως φανερώνεται στην εικόνα (2) που ακολουθεί.



Εικόνα 2: Αποκήρυξη των Μεγάλων Ιδεών (σ. 266)

Μία επιπλέον σημαντική εμπρόθετη επιλογή του GN είναι και αυτή της όσο το δυνατόν σφαιρότερης αποτύπωσης της άποψης του Καζαντζάκη για τις γυναίκες, σε μια προσπάθεια αποκατάστασης της παρεξηγημένης εντύπωσης περί μισογυνισμού του (Ιωαννίδου, 2013). Το θέμα επανέρχεται με κάθε δυνατή ευκαιρία και αποσαφηνίζει τις θέσεις του δημιουργού, για την ιδιαιτερότητα της γυναικείας φύσης. Την λανθασμένη εντύπωση δε, επιχειρεί να ανασκευάσει ο ίδιος ο Solour, στη συζήτησή του με την εγγονή του καφετζή στον διάλογο που ακολουθεί (εικόνα 3).



Εικόνα 3: Ανασκευή του Καζαντζακικού μισογυνισμού (σ. 190)

Το GN επιτυγχάνει, κατ' αναλογία με το λογοτεχνικό κείμενο, την ισορροπία ανάμεσα στον πρωτοπρόσωπο ομοδιηγητικό αφηγητή (το Αφεντικό) και την τριτοπρόσωπη εξωτερική εστίαση στον Ζορμπά (Καψωμένος, 1998, σ. 206) (κάτι που η ταινία παραβίαζε με την επιβολή μιας αποκλειστικά τριτοπρόσωπης εικονιστικής αφήγησης). Αυτός ο συνδυασμός επιτρέπει τόσο την καταβύθιση στα εσώψυχα του Αφεντικού, όσο και την απροκατάληπτη απεικόνιση της δράσης του Ζορμπά.



Το μόνο σημείο που παρατηρείται παραπλήσια με την ταινία αντιμετώπιση του πρωτότυπου υλικού είναι στην αποσιώπηση της σκηνής συμφιλίωσης μεταξύ Ζορμπά και Μανώλακα μετά τη στυγερή δολοφονία της χήρας, ενώ η καρδιακή φιλία του συγγραφέα με τον Γιάννη Σταυριδάκη, κατεξοχήν θιασώτη του μεγαλοϊδεατισμού, που στην ταινία αφαιρείται ολωσδιόλου, στο GN διαφαίνεται διακριτικά στο μοναδικό γράμμα που του απευθύνει ο συγγραφέας. Εδώ, οι απόψεις του φίλου του εκφράζονται εμμέσως -και υποβαθμίζονται- στην αναφορά της κατηγορίας που εκείνος του προσήπτε ως χαρτοπόντικα (Ζορμπάς, σ. 102).

Και οι δύο, όμως, αυτές επιλογές είναι εμπρόθετες και εξυπηρετούν την οικονομία της πλοκής επί της ουσίας, καθώς από τη μία ο κώδικας τιμής της εποχής θα ξένιζε τον σύγχρονο αναγνώστη και από την άλλη η αντιπαράθεση του συγγραφέα με τις έννοιες: πατρίδα, έθνος, χρέος κλπ και η αποκαθήλωσή τους αναπτύσσεται επαρκέστατα μέσα από τον εσωτερικό μονόλογο του αφηγητή και τις συζητήσεις του με τον Ζορμπά.

Αντιθέτως με την ταινία, το GN είναι αξιοσημείωτα τολμηρό στην απόδοση των ερωτικών σκηνών, κάτι που απέφυγε η ταινία λόγω της σεμνοτυφίας της χρονικής περιόδου της προβολής της. Αν και ως crossover πολιτιστικό προϊόν απευθύνεται και σε νεαρότερες ηλικίες (πλην των ενηλίκων), η ερωτική πράξη δεν συγκαλύπτεται. Στην εποχή μας, η κατάρριψη των ταμπού, η νομιμοποίηση πάσης φύσεως σεξουαλικού προσανατολισμού, το δικαίωμα στον αυτοκαθορισμό, η κατανόηση του σώματος ως σημείου στο οποίο οι κατηγορίες του φυσικού, του συμβολικού και του κοινωνικού συγκλίνουν (Braidotti, 2006, p. 200) και η συνεπαγόμενη συμφιλίωση με τη σωματικότητά μας, επιτρέπουν έναν πιο ελεύθερο χειρισμό στην απεικόνιση των ερωτικών σκηνών, απαλλαγμένο από παιδαγωγικής φύσης λογοκρισία ή αυτολογοκρισία του δημιουργού.

### **Ζορμπάς. Πράσινη πέτρα ωραιότητας: ισορροπώντας ανάμεσα στην πιστότητα και την ανανέωση**

Μια γενική, αδρομερής κατηγοριοποίηση των διασκευών σε ένα σχήμα τριών επιπέδων, ως προς τον βαθμό εγγύτητας ή απόστασης τους από το αρχικό κείμενο, προτάθηκε αρχικά από τον Wagner (1975, pp. 222-27) και αργότερα από τους Cartmell και Whelehan (1999, p. 24) από το πεδίο των κινηματογραφικών σπουδών, ως εξής: μεταθέσεις, σχόλια, και μακρινές αναλογίες. Οι δημιουργικές δυνατότητες στο φάσμα προσκόλλησης- απόκλισης, ή απόδοσης φόρου τιμής- ανατροπής είναι αμέτρητες.

Στο συγκεκριμένο GN όμως θα χρειαστεί να καταφύγουμε σε ένα πιο εξειδικευμένο λεξιλόγιο για να δώσουμε το στίγμα του. Με όρους πιστότητας στο κείμενο, ως προς το κειμενικό περιεχόμενο, η διασκευή ανήκει αναντίρρητα στην κατηγορία των μεταθέσεων, αλλά με όρους εικονιστικής αφήγησης ελίσσεται με άνεση ανάμεσα και στις τρεις κατηγορίες. Ίσως θα ταίριαζε να μιλήσουμε για μια «αναπαραγωγική» διάσταση της οικειοποίησης (Weinmann, 1983, p. 14) που οδηγεί σε ανανέωση μέσω της φόρμας και της ύφανσης ενός πυκνού, ωστόσο απαρατήρητου σε



πρώτο επίπεδο, διακειμενικού δικτύου. Σε αυτό δε, οφείλεται η ταυτόχρονη συνύπαρξη στρωμάτων ερμηνείας, η «παλίμψηστη φύση» του GN (Genette 1997, p. ix), που δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό του ως crossover έργου.

Πριν προβούμε σε μια αναλυτική ανάγνωση της χρήσης των διακειμένων, όμως, θα πρέπει να σχολιάσουμε και τη νέα προτεινόμενη δομή. Το GN καταθέτει μια εντελώς φρέσκια και ιδιότυπη αναδιάταξη του υλικού, η οποία αποδεικνύεται η πιο ανορθόδοξα πιστή στο περιεχόμενο επιλογή. Για να καλυφθούν τα κομβικά επεισόδια, αλλά και να δοθεί ισόποση έκταση και βαρύτητα στις φιλοσοφικές αναζητήσεις και τους συλλογισμούς του συγγραφέα επινοήθηκε ένα σχήμα που οριοθετεί με διακριτό τρόπο τη δράση- πλοκή, από τις στοχαστικές περιπλανήσεις, σε μία πλεχτή σύνθεση. Έτσι το περιεχόμενο μοιράζεται σε έναν πρόλογο, 17 κυρίως κεφάλαια και 15 ενδιάμεσες επιβραδύνσεις της πλοκής, που επιτυγχάνουν το απαιτούμενο και κλιμακούμενο βάθος της Καζαντζακικής προβληματικής, την εκτύλιξη των χαρακτήρων και την ενδυνάμωση της σχέσης τους. Τα περιεχόμενα έχουν ως εξής:

1. Μαντάμ Ορτάνς-Μελάνι και χαρτί
2. Σιδηρόδρομος-Κάθε μέρα για πρώτη φορά
3. Μισοτίμια-Θεριό ανήμερο
4. Το φουστάνι της χήρας-Σκορδόπιστη
5. Γαλαρία-Το χέρι του Θεού
6. Γοργόνα-Συρτάκι
7. Τα τέσσερα θωρακωτά-Γράμμα
8. Γράμμα απ' το κάστρο-Κεράσια
9. Ο πνιγμένος-Πατρίδα
10. Ένα πράγμα φοβάται το λιοντάρι-Θεριό
11. Μοναστήρι-Μοναστήρι για καλαμαράδες
12. Μαγική τελετή-Πρακτορείο γάμων
13. Το αλογάκι της Παναγίας-Μυγδαλιά
14. Μιαν αγκαλιά λεμονανθούς
15. Θανατόμυγες-Δέος
16. Το πυρ το εξώτερον-Τι λένε οι πέτρες
17. Ζεϊμπέκικο-Δύο πέρδικες

Μια πρώτη τολμηρή κίνηση της εικονιστικής αφήγησης είναι η ταύτιση Αφεντικού με τον ίδιο τον Καζαντζάκη. Αν και ο αφηγητής, είναι μια αυστηρά κειμενική κατηγορία, μια φανταστική οντότητα του κειμένου που πραγματώνει κατά βάση την επικοινωνιακή λειτουργία (Margolin, 2019),

*“στα έργα του Καζαντζάκη με αυτοβιογραφικά στοιχεία, σταθερό χαρακτηριστικό είναι η σύνθεση των πραγματικών γεγονότων του βίου και της μυθοπλαστικής τους μετάπλασης” (Γαραντούδης, 2008, σσ. 54-55).*



Επομένως, αν και είναι λάθος να ταυτίσουμε τον ρητά δηλωμένο πρωτοπρόσωπο αφηγητή και «συγγραφέα» του έργου σύμφωνα με τον προλογικό σημείωμα, με τον με σάρκα και οστά Νίκο Καζαντζάκη, εφόσον κάθε αφηγητής είναι πλασματικός, στην μέση, κοινή συνείδηση το Αφεντικό είναι ο ίδιος ο Καζαντζάκης.

Ακόμα και αν κατά τον Beaton (2006, p. 110) ο χαρακτήρας «δεν είναι καθόλου του δραστήριου, του ασυμβίβαστου Νίκου Καζαντζάκη, αλλά του γκρινιάρη, μίξερου, πάντα αδρανούς αφεντικού της κυρίως αφήγησης», το Αφεντικό θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον συγγραφέα από τον μέσο αναγνώστη. Έτσι, στο GN υλοποιείται η υπέρβαση των παραπάνω θεωρητικών ενστάσεων και το Αφεντικό παίρνει τη μορφή του συγγραφέα και ο νεαρός Καζαντζάκης ενσαρκώνει τον αφηγητή της ιστορίας.

Μία παρένθετη, σχεδόν ανεπαίσθητη πινελιά του Soloup, που αποσκοπεί στην διττή πρόκληση γέλιου αλλά και προβληματισμού μαζί, και την οποία μόνο μια αναδρομική ανάγνωση θα μπορούσε να αναγνωρίσει ως προοικονομία, είναι η απορία που διατυπώνει το Αφεντικό ως προς τον δικό του ρόλο στη σκηνή της συνάντησης με τη Μαντάμ Ορτάνς. Ενώ στο κείμενο φαντάζεται τον εαυτό του και τον Ζορμπά, ως ναυαγούς στο νησί της Σαιζπηρικής Τρικυμίας, εδώ με ελισαβετιανή ενδυμασία αναρωτιέται, αν είναι ο Πρόσπερο ή ο ίδιος ο Σαίξπηρ (εικόνα 4). Λαμβάνοντας υπόψη ότι η Τρικυμία αποτελεί το έργο που προτείνει τη συγχώρεση ως τον μοναδικό δρόμο για την τιμιότητα και την ηθική, ίσως αυτή η έμμεση αναφορά στην αρχή της συγχώρεσης να κλείνει το μάτι στον αναγνώστη για την εξέλιξη της ιστορίας που θα ακολουθήσει (σε σχέση με το παταγώδες φιάσκο της επιχείρησης). Από την άλλη, η ταύτιση του Άριελ, του αγαθοεργού πνεύματος, με τη γραφή, αποτελεί νύξη για τη φύση του αφηγητή ως διανοητή και τη λειτουργία της γραφής σ' αυτόν, ως μέσου εξαγνισμού των παθών του και εξισορρόπησης.



Εικόνα 4: Νοηματική προέκταση (σ. 30)

Ένα ακόμα διακείμενο που συνομιλεί με μια ιδιωτική στιγμή του Καζαντζάκη και δη κρυφοκοιτάζει στην αλληλογραφία του με τον φίλο του Στάμο Διαμαντάρα, εντοπίζεται στην εικονική απόδοση του Μοναστηριού για καλαμαράδες, ως ευσεβούς πόθου του Αφεντικού (εικόνα 5). Η φράση Χαζαϊν Πιρουίτ που σημαίνει «το αφεντικό διασκεδάζει» προέρχεται από την ιστορία ενός φούρναρη από το Ιρκούτσκ της





Σιβηρίας, την οποία του είχε διηγηθεί ο φίλος του σε κάποια επιστολή του (Παπαδογιαννάκης, 2017).



Εικόνα 5: Χαζαΐν Πιρουΐτ (σ. 328)

Κάποιες επινοημένες οπτικές πληροφορίες, κάποτε, αν και δεν εξυπηρετούν εμφανώς με την πλοκή, κάνουν τις σκηνές πιο ζωντανές και πειστικές. Όταν το Αφεντικό συναντάει τον Ζορμπά που έχει επιστρέψει από το Κάστρο στην καλύβα τους, ακουμπάει το καπέλο του πάνω στην αναμμένη σόμπα και το καφαλίζει. Ωστόσο, παραβλέπει το μικροσυμβάν εντελώς. Η σκηνή δεν υπάρχει στο κείμενο (εικόνα 6). Θα μπορούσε να υποθέσει κάποιος, ιδωμένο στο πλαίσιο της ευρύτερης αφήγησης, ότι αποτελεί ένδειξη της σταθερά εξελισσόμενης ικανότητας του Αφεντικού να διακρίνει τα σημαντικά από τα ασήμαντα, υπό την επήρεια πάντα του Ζορμπά.



Εικόνα 6: Προσθήκη σκηνής (σ. 281)

Ένας ακόμα ελιγμός της οπτικής γλώσσας του Solour είναι η αλλαγή του σχεδιαστικού κώδικα στα σημεία που υποτίθεται ότι γράφει, ζωγραφίζει ή ακόμα και ονειρεύεται ο Ζορμπάς (εικόνα 7). Με το παιδικοφανές στυλ και την έντονη χρήση χρώματος δημιουργεί μια ευφρόσυνη, ιλαρή ατμόσφαιρα που ταιριάζει απόλυτα στο



αισιόδοξο στοιχείο του χαρακτήρα του, αλλά και υπονοεί την ακατέργαστη γλώσσα και τον αυθορμητισμό του ήρωα.



Εικόνα 7: Η εικόνα ως σήμανση του χαρακτήρα του Ζορμπά (σ. 229)

### Οπτικές μεταφορές και διακείμενα

Οι οπτικές μεταφορές δεν αποδίδουν μια συγκεκριμένη λογική πρόταση. Όπως οι λεκτικές μεταφορές στηρίζονται στην ομοιότητα ή την αναλογία ανάμεσα σε μια πηγή και έναν στόχο. Ο δημιουργός τις κατευθύνει μεν στον θεατή, αλλά η κατανόηση και αποκρυπτογράφηση τους εξαρτάται από τον τελευταίο. Στόχος τους είναι να γεννήσουν σκέψη και συνειρμούς με τη συνδρομή της φαντασίας (Carroll 1994, p. 212).

Μια οπτική μεταφορά εντοπίζεται όταν: α) ένα αντικείμενο τοποθετείται σε ένα μη προβλέψιμο περιβάλλον β) όταν δύο αντικείμενα, που συνήθως αποτελούν δύο διακριτές οντότητες, μετατρέπονται σε μία ενιαία ολότητα (Gestalt), δηλαδή αναπαριστώνται οπτικά σαν να βρίσκονται στον ίδιο χώρο, ενώ η παρουσία τους υπό κανονικές συνθήκες θα ήταν αδύνατη γ) όταν δύο αντικείμενα παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να προσομοιάζουν, δημιουργώντας μία «εικονική» παρομοίωση (pictorial simile) (αυτό επιτυγχάνεται με τη δημιουργία ομοιότητας στη φόρμα, στη θέση, στο χρώμα, στον φωτισμό, στη λειτουργία κλπ.), και δ) όταν η οπτική μεταφορά είναι εντελώς αφομοιωμένη, ώστε χωρίς να χρειάζεται να υπάρχουν στοιχεία από το υπόλοιπο πλαίσιο, λειτουργεί ομοχωρικά με συμβολισμούς που έχουν ήδη αφομοιωθεί στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την εικόνα. Οι παραπάνω τρεις τελευταίες κατηγορίες ισοδυναμούν με τις λειτουργίες της αντιπαράθεσης, της σύντηξης και της αντικατάστασης (Ryoo et al., 2021).

Τα διακείμενα αποτελούν «λεκτικές αναφορές σε έργα ή καταστάσεις του παρελθόντος», ή «αυτούσια παράθεση σημασιολογικών στοιχείων», που οργανώνονται από τον συγγραφέα με συνειδητό ή ασυνειδητό τρόπο και απευθύνονται στον δέκτη (Σιαφλέκης, 2005, σ. 14). Στις λεκτικές εμείς προσθέτουμε και τις «εικονικές» αναφορές, λόγω του βασικού εκφραστικού τρόπου του μέσου που εξετάζουμε. Ο Solour ιδιοποιείται, αφομοιώνει, εμπνέεται και αναδημιουργεί (Adrian Poole, 2004, p. 2) μένοντας πιστός στις πηγές του. Ο ίδιος αναφέρει ότι πριν ξεκινήσει το GN



καταβυθίστηκε στην αλληλογραφία του Καζαντζάκη και στα κείμενά του, ενώ στις αναφορές του συγγραφέα στον Σαίξπηρ, τον Νίτσε, τον Μπεργκσόν, τον Βούδα και τον Ροντέν μπόρεσε να βρει αρκετά κλειδιά για την πιο ουσιαστική ανάγνωση αυτού του σύνθετου κειμένου, όσο και αφηγηματικές λύσεις για την οπτική απόδοση των φιλοσοφικών μεταφορών του (Solour, 2023). Ήδη λοιπόν μας υποδεικνύει τον δρόμο της αναζήτησης των ιχνών όλων των παραπάνω στην οπτική του γλώσσα ή στα κείμενά του.

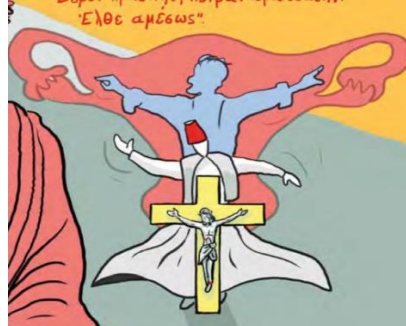
Σε κειμενικό επίπεδο εντοπίζεται ο διάλογος του Solour με το έργο του Καζαντζάκη στα αποσπάσματα που συνοδεύουν την ερωτική ένωση του Αφεντικού με τη χήρα. Τα αποσπάσματα είναι αντλημένα από το *‘Οφεις και Κρίνο* (σσ.19-20) ως εξής:

*«Κάποια σμίλη μυστική νοιώθω λαζεύει μέσα μου κι ένα χέρι θαυματοργό  
άνεβοκατεβαίνει και θεοποιεί ὄγκους μαρμάρων πίσω ἀπὸ τὸ μέτωπό μου. Καὶ  
ὄπτασιες θεῶν μαρμαρένιες φεγγοβολοῦν στὰ βάθη τῆς ψυχῆς μου – καὶ  
ζωντανεύουν ὄνειρα σαρκῶν κι ἔρωτες γεννιοῦν - ται καὶ ἡ Κνιδία Ἀφροδίτη σὰν  
λουλοῦδι σάρκινο ὠμορφότερων κόσμων ἀνατέλλει μέσ’ ἀπὸ τὰ κύματα τῶν πόθων  
μου ἤρεμη καὶ λυσίζωνη ...».*

Η διάσταση του έργου όμως, που κυρίως αναδεικνύει τις αρετές του είναι σαφώς αυτή της εικονιστικής αφήγησης.

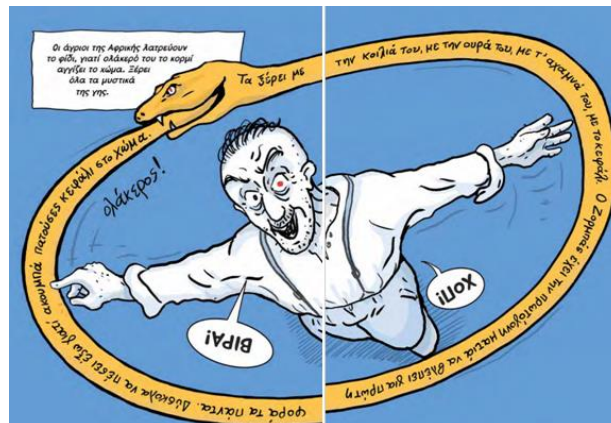
Στα τρία πρώτα κιόλας σαλόνια (δισέλιδα) του βιβλίου, συναντάμε σημαίνουσες οπτικές μεταφορές. Αρχικά, ένα πλάσμα της φαντασίας, μια γοργόνα, κολυμπά στον βυθό με τα υπόλοιπα θαλάσσια είδη, σε μία αφήγηση που κατά τα άλλα έχει οικοδομήσει πειστικά το αρραγές προφίλ μιας αναδιήγησης πραγματικών γεγονότων. Μήπως η ύπαρξή της, πέρα από το αναμενόμενο, μας προειδοποιεί για την αναπόφευκτη συνύφανση πραγματικότητας και φαντασίας, όπως αυτή χαρακτηρίζει κάθε μυθοπλαστικό έργο, αλλά και για την αντισυμβατική συμβολή του Solour στην επικαιροποίησή του;

Στο αμέσως επόμενο δισέλιδο, στη δεξιά σελίδα και πλάι στην επιβλητική φιγούρα του Βούδα, ένα σχέδιο αφομοιώνει τέσσερα διαφορετικά σύμβολα σε μια επάλληλη σχέση, δημιουργώντας μια ενιαία ολότητα (gestalt) με πολλαπλές συνδηλώσεις (εικόνα 8). Οι θρησκείες σε χρονολογική διάταξη, από τον Χριστιανισμό στον Μωάμεθ (ο στροβιλιζόμενος Δερβίσης) με τον Ζορμπά να τις επιστεγάζει και να τις αφομοιώνει δημιουργικά, όλα μαζί τοποθετούνται και συμφύρονται μέσα και κάτω από το γυναικείο ὄργανο αναπαραγωγής, υπογραμμίζοντας την κοινή ανθρώπινη προέλευση και μοίρα.



Εικόνα 8: Οπτική μεταφορά με συνδηλώσεις (σ. 13)

Στο τρίτο κατά σειρά σαλόνι της εικονογραφήγησης βλέπουμε τον Ζορμπά εγγεγραμμένο στο εσωτερικό του κύκλου που σχηματίζει το σώμα ενός φιδιού (εικόνα 9), με το συνοδευτικό κείμενο να ενισχύει την περιστασιακή εντύπωση της υπαινικτικής αναφοράς στον άνθρωπο του Βιτρούβιου από τον Λεονάρντο Ντα Βίντσι. Όπως και εκεί, έτσι κι εδώ ζητούμενο είναι η εύρεση των σωστών αναλογιών και ισοροπιών, από τη μία σε κυριολεκτικό και από την άλλη σε μεταφορικό επίπεδο.



Εικόνα 9: Ζορμπάς, ως άλλος άνθρωπος του Βιτρούβιου (σσ. 14-15)

Η αλληλοσυμπληρωματική σχέση εικόνας- λόγου και η πυκνότητα της εικονιστικής αφήγησης, που επιτρέπουν από μία επιπόλαια μέχρι μία σε βάθος στοχαστική ανάγνωση, αναδεικνύονται στο σημείο που γίνεται αναφορά στις πνευματικές μορφές που άσκησαν επιρροή στον Καζαντζάκη. Η ζωτική ορμή του Μπρεζόν (Elan vital) και οι απόψεις του Νίτσε στον «Αντίχριστο» δίνονται υπαινικτικά στα σκίτσα που συνοδεύουν τις φιγούρες τους (εικόνα 10). Ο ανυποψίαστος αναγνώστης μπορεί να τις προσπεράσει, ενώ ο ειδώς να αφιερώσει χρόνο και να αναζητήσει τα χνάρια της σκέψης του συγγραφέα στους πνευματικούς του οδηγούς, η φιλοσοφική σκέψη των οποίων καθορίζει και την αφήγηση που ακολουθεί. Εξίσου, η οπτική μεταφορά της ζωτικής ορμής κατά τον Μπρεζόν μέσα από τα στάδια εξέλιξης





της πεταλούδας (εικόνα 9), μας παραπέμπει ευθέως στο παρακάτω κείμενο από την Αναφορά στον Γκρέκο (σ. 478):

«Πόσο χάρηκα δὲ λέγεται ὅταν πρωτόδα στις χρυσές φλωροζυγαριές, πὸν βρέθηκαν στοὺς μυκηναϊκοὺς τάφους, σ' ἓνα παλάγκι χαραγμένο ἓνα σκουλήκι καὶ στὸ ἄλλο μιὰ πεταλούδα· χωρὶς ἄλλο, σύμβολα παρμένα ἀπὸ τὴν Κρήτη. Ἡ λαχτάρα τοῦ σκουληκιοῦ νὰ γίνῃ πεταλούδα στάθηκε γιὰ μένα πάντα τὸ πιὸ ἐπιτακτικὸ καὶ συνάμα τὸ πιὸ νόμιμο χρέος τοῦ σκουληκιοῦ καὶ τοῦ ἀνθρώπου. Νὰ σὲ κάμει ὁ Θεὸς σκουλήκι, κι ἐσὺ μὲ τὸν ἀγώνα σου νὰ γίνῃς πεταλούδα».



Εικόνα 10: Μπρεζόν- Νίτσε και η εικονοποίηση των θεωριών τους (σ. 42)

Ο διάλογος με άλλα κείμενα του Καζαντζάκη εκβάλλει και σε άλλες οπτικές μεταφορές, όταν για την απεικόνιση της ευφορικής διάθεσης του Αφεντικού στις φιλοσοφίζουσες απορίες του Ζορμπά, τους βλέπουμε να διασχίζουν το στερέωμα, πάνω σ' ένα χελιδονόψαρο (εικόνα 11). Η Αναφορά στον Γκρέκο αποτελεί την πηγή της σύνθεσης (σ. 478), ενώ στο βάθος και κάτω μέρος της εικόνας, αντιπαραβάλλονται οι αντιστάσεις του Αφεντικού ως Οδυσσέα, δεμένον στο κατάρτι για να μην υποκύψει στο τραγούδι των Σειρήνων (βλέπε παρακάτω).

«Κι ἀκόμα ἐτοῦτο: Τρία πλάσματα τοῦ Θεοῦ πάντα μὲ μαύλεζαν κι ἐνιωθα μαζί τους μιὰ μυστικὴ ἐνότητα· σὰν σύμβολα μοῦ φάνταζαν πάντα καὶ συμβόλιζαν τὴν πορεία τῆς ψυχῆς μου: τὸ σκουλήκι πὸν γίνεται πεταλούδα, τὸ χελιδονόψαρο πὸν τινάζεται ἀπὸ τὰ νερὰ μοχτώντας νὰ ξεπεράσει τὴ φύση του, κι ὁ μεταζοσκουλήγκας πὸν κάνει τὸ σπλάχνο του μετᾶzi. ....Ὁμοια χαρὰ καὶ συγκίνηση δοκίμασα ὅταν εἶδα στις τοιχογραφίες τῆς Κνωσοῦ τὸ χελιδονόψαρο νὰ 'χει κάμει φτερά καὶ νὰ πετιέται ἀπάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα. Ἐνιωσα τὴν ταυτότητά μου μὲ τοὺς πανάρχαιους





προγόνους, ακολουθοῦσα, ὕστερα ἀπὸ χιλιάδες χρόνια, πιστὸς τ' ἀχνάρια τους καὶ μετουσίωνα κι ἐγὼ τὸ χῶμα τῆς Κρήτης σὲ φτερούγα».



Εικόνα 11: Καβάλα στο χελιδονόψαρο από την Αναφορά στον Γκρέκο (σ. 75)

Μια επιπλέον διακριτική προσθήκη του Soloup για εξασκημένους και παρατηρητικούς αναγνώστες είναι η απόδοση της σκιάς του Αφεντικού κατά την ανάβασή τους στο Μοναστήρι. Ενώ δεν κρατάει τίποτα στα χέρια του η σκιά του φαίνεται να αδράχνει ως άλλο δόρυ, μια γιγαντιαία πένα (εικόνα 12). Αυτή η «σκιδώης» λεπτομέρεια σε συνδυασμό με το κείμενο, υπογραμμίζει για άλλη μια φορά την εσωτερική πάλη του διανοούμενου Αφεντικού απέναντι στις μεγάλες ιδέες που τον κατέκλυζαν και του στερούν το «οξυγόνο», αλλά και εντέλει το μοναδικό εφικτό στον ίδιο μέσο σωτηρίας του.



Εικόνα 12: Η πένα ως δόρυ στη μάχη με τις ιδέες (σ. 288)

Μια ακόμα οπτική παρομοίωση, που απευθύνεται σε περισσότερες της όρασης αισθήσεις, βρίσκεται στην αντικατάσταση της παράγκας από ένα γιγάντιο πορτοκάλι (εικόνα 13), αμέσως μετά το πεσκέσι της χήρας προς το Αφεντικό, ως ένδειξη



ανταπόδοσης για την υπεράσπισή της. Το έντονο χρώμα και το μέγεθος του πορτοκαλιού αναδίνουν ευωδιές και προκαλούν μνημονικά τη γεύση, ενώ το πορτοκάλι λειτουργεί ως σύμβολο της ψυχικής ευφορίας του Αφεντικού, που κατακλύζεται από ερωτική επιθυμία.



Εικόνα 13: Η μεταμόρφωση της παράγκας σε πορτοκάλι (σ. 269)

### Διεικονικά παιχνίδια- διακαλλιτεχνικός διάλογος

Ως αντίστοιχη της διακειμενικότητας, η δι-εικονικότητα (Mirzeoff, 1998) αναφέρεται στον τρόπο που οι θεατές βιώνουν μια οπτική εικόνα, μέσα από τη συνειδητή ή ασυνείδητη ανάκληση άλλων παραστάσεων. Η δι-εικονική πρόσληψη δεν λαμβάνει χώρα ποτέ σε ένα γνωστικό κενό. Ο τρόπος που ένα έργο τέχνης μεταφέρεται σε ένα σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο έχει απασχολήσει αρκετούς μελετητές.

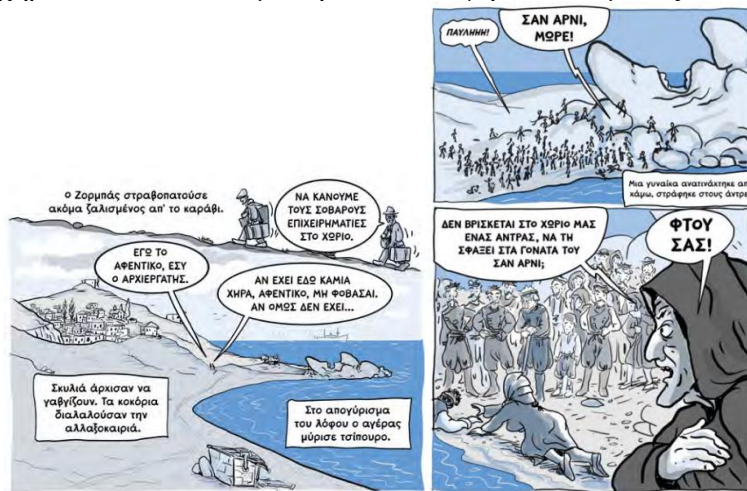
Η Seratini (2015) ανιχνεύει τρεις διαφορετικές τεχνικές ή τρόπους: την αναπαραγωγή (reproduction) την μεταμόρφωση- μεταποίηση (transfiguration), που ισοδυναμεί με τη χρήση ενός μόνο στοιχείου από το έργο τέχνης και τη σχηματοποίηση ή στυλιζάρισμα (stylization) που είναι η υιοθέτηση είτε κοινού ύφους, ή πολλών επί μέρους στοιχείων. Η Valteau (2006) περιέγραψε επίσης τρεις τύπους σχέσεων μεταξύ των έργων καλών τεχνών και των αφηγηματικών εικονογραφημένων βιβλίων. Εκτός της αναπαραγωγής, η ενσωμάτωση ενός έργου τέχνης σε άλλο συγκείμενο είναι μια απαιτητική διαδικασία μετασχηματισμού. Στο GN είναι διάσπαρτο από δι-εικονικές αναφορές σε έργα τέχνης, που κινούνται μεταξύ μεταποίησης και μετάφρασης των οπτικών στοιχείων στη γλώσσα του δημιουργού για την εξυπηρέτηση των αφηγηματικών αναγκών και την ανάδειξη των βαθύτερων νοημάτων.



Μια πρώτη αδιόρατη αρχικά εικονική νύξη, στην κατηγορία της μεταποίησης ή μετάφρασης, εντοπίζεται στην αντίπερα πλευρά του ακρογιαλιού, απέναντι από το άδεντρο βουναλάκι που έμοιαζε με «αναγεργτό πρόσωπο γυναίκας». Η διαμόρφωση των πετρών παραπέμπει σε ένα αντρικό γερασμένο πρόσωπο, σχεδόν αποκρουστικό, στον αντίποδα της νεότητας και της ελπίδας που εκπροσωπεί η απέναντι πλευρά, σαν υπόμνηση του κύκλου της ζωής και της ματαιότητας. Με προσεκτικότερη παρατήρηση διακρίνει κανείς σε αυτό το προφίλ του Δάντη (εικόνα 14), από πίνακα του Μποτιτσέλι ή αλλού, που συνειρμικά λειτουργεί ως “memento mori”. Ταυτόχρονα αυτή η επιλογή κλείνει το μάτι στον ειδότα αναγνώστη και του υπενθυμίζει ότι ο Δάντης, ο «Συνταξιδιώτης» του, ήταν το ανάγνωσμα στο οποίο κατέφευγε το Αφεντικό, σύμφωνα με τη λογοτεχνική αφήγηση, κάθε φορά που χρειαζόταν συναισθηματική εκτόνωση και διέξοδο.

«Ανοιξα γρήγορα τὸν Ντάντε τὸν Συνταξιδιώτη, νὰ μὴν τὸν ἀκούω· νὰ ζορκίσω τὸ φοβερό, ὄλο θλίψη καὶ δύναμη, μέσα μου δαίμονα. .... Ἄνεβοκατέβαινα τὸ φοβερό τρίπατο οἰκοδόμημα τῆς Μοίρας, κυκλοφοροῦσα ἄνετα σὴν Κόλαση, στὸ Καθαρτήρι, στὸν Παράδεισο, σὰ νὰ ἔταν τὸ οἰκοδόμημα ἐτοῦτο τὸ σπίτι μου. Πονοῦσα, προσδοκοῦσα καὶ χαίρουμουν ἀρμενίζοντας ἀπάνω στοὺς ἐξάισιους στίχους». (Ζορμπάς, σελ.44).

Το ίδιο δε, απωθητικό προφίλ έχει και η γριά Ντεληκατερίνα (εικόνα 15), που καταριέται τη χήρα στο επεισόδιο με την ανακάλυψη του πτώματος του Παυλή.



Εικόνα 14: Ο Δάντης στα βράχια (σ. 52)

Εικόνα 15: Ομοιότητα Ντεληκατερίνας με τον Δάντη ως προάγγελος θανάτου (σ. 258)

Στη συνέχεια, δίπλα στην πίπα του Αφεντικού εικονίζεται ένα σπιρτόκουτο με τη φράση *Ce ci n' est pas* (εικόνα 16). Ο βιαστικός αναγνώστης που εστιάζει στην πλοκή, θα παραβλέψει τη λεπτομέρεια, ή ίσως δεν την αναγνωρίσει. Αυτή αποτελεί μια



απευθείας παραπομπή στο γνωστό έργο του Βέλγου σουρρεαλιστή Ρενέ Μαγκρίτ<sup>3</sup>: «Αυτό δεν είναι μία πίνα», το οποίο πραγματεύεται ακριβώς τη διαφορά τέχνης και ζωής, εντύπωσης και πραγματικότητας, που απασχολεί και το δίδυμο Αφεντικού-Ζορμπά. Ταυτόχρονα καταρρίπτει την ψευδαίσθηση της αντικειμενικής φύσης των πραγμάτων και διατρανώνει την κάθε στιγμή ως μια απρόοπτη ανακάλυψη, που φέρνει στο φως το απόλυτο μυστήριο του παρόντος. Ανακαλεί ακόμα στον νου τις θεωρητικές μελέτες των κόμικς και την κλασική πλέον πραγμάτευση της συγκεκριμένης εικόνας από τον McCloud στο *Understanding Comics* (εικόνα 17).



Εικόνα 16: Το σημαίνον κρυφό μήνυμα στο σπιρτόκουτο (σ. 45)



Εικόνα 17: Ο McCloud εξηγεί τα κόμικς

Μια άλλη τρανταχτή δι-εικονική προσέγγιση, της κατηγορίας της αναπαραγωγής με προσθήκες, συναντάμε στην οπτική μεταφορά του καλέσματος της φιλοσοφίας του Ζορμπά προς το Αφεντικό. Δεμένος ως άλλος Οδυσσέας στο κατάρτι, για να μην σαγηνευτεί από το «τραγούδι» του (εικόνα 18), που παρομοιάζεται με αυτό των Σειρήνων (το σχέδιο κοσμεί πασίγνωστο κρατήρα στο Βρετανικό Μουσείο του 480-470 π.Χ.) (εικόνα 19). Η εικόνα εδώ διαλέγεται και με την πασίγνωστη εκδοχή «Σειρήνες» του Γαϊτή που της προσδίδει μία επιπλέον στρώση ερμηνείας (εικόνα 20).

<sup>3</sup> Η προδοσία των εικόνων (γαλλικά: *La Trahison des Images*) είναι ένας πίνακας του 1929 του Βέλγου σουρρεαλιστή ζωγράφου René Magritte..

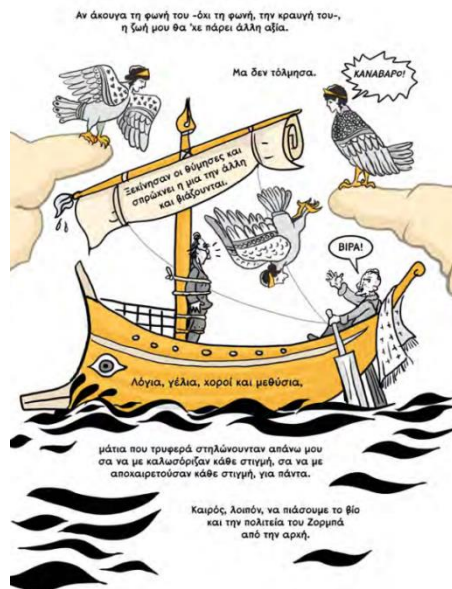




**KEIMENA/TEXTS**

Children's literature E-journal

**KEIMENA** για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 42<sup>ο</sup>, σσ. 1-33, 10/02/2025, ISSN: 1790-1782



Εικόνα 18: Το αφεντικό αντιστεκόμενο στο τραγούδι του Ζορμπά (σ. 47)



Εικόνα 19: Η αυθεντική παράσταση από κρατήρα του 5ου αι.



Εικόνα 20: Οι Σειρήνες του Γαΐτη

Τις περισσότερες και παραγωγικότερες δι-εικονικές αναφορές όμως, ο Solour τις αρύεται από το έργο του Ροντέν. Από τη μία και μοναδική αναφορά του Αφεντικού στην επίσκεψή του στο Μουσείο Ροντέν -στο λογοτεχνικό κείμενο-, ακολουθεί τα χγάρια του διά ζώσης και ανακαλύπτει μια αστείρευτη πηγή έμπνευσης. Έτσι, από το Χέρι του Θεού, στο ακέφαλο αντρικό άγαλμα που υπαινίσσεται τον αποφασιστικό βηματισμό του Αφεντικού προς τη χήρα, στη σύνθεση των ερωτευμένων την ώρα της ερωτικής πράξης και στην «γιγάντισσα Αραπίνα» (εικόνα 21), όλα αντλημένα από τις δημιουργίες του Ροντέν, διανθίζουν και αναβαθμίζουν αισθητικά την αφήγηση, προσθέτοντας δι-εικονικές αναφορές για τους μυημένους.

Αλλά ακόμα και η εικονοποίηση του Θεού στη σκηνή που πλάθει τον άνθρωπο δανείζεται από τα φυσικά χαρακτηριστικά του ίδιου του Ροντέν, ο οποίος –ως γνωστόν- δημιουργούσε κατά βάση σε πηλό.





Εικόνα 21: Λειτουργική ένταξη των έργων του Ροντέν στην εικονογράφηση (σ. 369, 374, 378)

Ο δε Θεός που δέχεται επίθεση από το δημιουργημά του, τον άνθρωπο, είναι δι-εικονικό δάνειο από τη διάσημη μορφή της σκηνής της Δημιουργίας του Μιχαήλ Άγγελου στην Cappella Sistina, ενώ οι ερωτικές «ανδραγαθίες» του Δία παραπέμπουν σε γνωστά έργα της αρχαιότητας αλλά και της σύγχρονης τέχνης, όπως το σύμπλεγμα του Δία με τη Λήδα, εξίσου από τον Μιχαήλ Άγγελο (εικόνα 22).



Εικόνα 22: Δι-εικονικά παιχνίδια με έργα του Μιχαήλ Άγγελου (σσ. 303, 354)

Ακόμα, φανερή είναι και η ομοιότητα της χήρας με την Αγία Άννα από το έργο The Holy Family with St. Anne του Ελ Γκρέκο (εικόνα 23), έμπνευση που άντλησε ο Solour από την επίσκεψή του στο Τολέδο, στα ίχνη του διάσημου ζωγράφου από την Κρήτη, αλλά και με αφορμή τη συμβολική χρήση του ονόματός του στην Καζαντζακική Αναφορά.



Εικόνα 23: Η χήρα στον Ζορμπά και η Αγία Άννα (σ. 393)

Μια τελευταία- όχι υπό την έννοια ότι έχουν εξαντληθεί τα παραδείγματα- άξια αναφοράς χρήση της εικόνας είναι η ενσωμάτωση φωτογραφιών από γνωστούς ζεν πρεμιέ του κινηματογράφου (εικόνα 24), στο φανταστικό γραφείο συνοικεσίων που ονειρεύεται ο Ζορμπάς στο υποκεφάλαιο: Πρακτορείο Γάμων. Με αυτήν την επιλογή ανανεώνει το κείμενο, επικαιροποιώντας την έννοια του «ωραίου» άνδρα με τα δεδομένα της εποχής που γράφτηκε το έργο, μέσα από αναγνωρίσιμα μέχρι σήμερα πορτραίτα διάσημων καλλιτεχνών του Χολλυγουντιανού κινηματογράφου και της μουσικής σκηνής!



Εικόνα 24: Πρακτορείο Γάμων του Ζορμπά (σ. 358)

**Αυτοαναφορικότητα–ρητή και συγκαλυμμένη- ως μηχανισμός μετακειμενικού σχολιασμού**



Οι αυτοαναφορικές τεχνικές (Waugh 2002, p. 2) καταδεικνύοντας τις διαδικασίες κατασκευής μιας αφήγησης στοχεύουν στην αφύπνιση του αναγνώστη και στην υπογράμμιση της πλασματικότητας της ιστορίας. Βασικός μηχανισμός που υπηρετεί την παραπάνω διαδικασία είναι η μετάληψη, δηλαδή η παραβίαση των αφηγηματικών επιπέδων. Αποσαφηνίζοντας τον όρο ο Genette ορίζει τη μετάληψη ως την οποιαδήποτε εισβολή του εξωδιηγητικού αφηγητή στο διηγητικό σύμπαν (ή των διηγητικών χαρακτήρων σε ένα μεταδιηγητικό σύμπαν κ.λπ.) και το αντίστροφο (1980, pp. 234-235). Αυτός ο μηχανισμός επιτρέπει την διατύπωση ερωτημάτων και την άσκηση έμμεσης κριτικής, όχι μόνο στο θέμα που πραγματεύεται η αφήγηση, αλλά και στο πολιτισμικό συγκείμενο που την υποδέχεται.

Από την άλλη, η μετακειμενικότητα αναφέρεται στον ρητό ή υπονοούμενο κριτικό σχολιασμό ενός κειμένου σε ένα άλλο κείμενο (Genette, 1997, p. 4). Εν προκειμένω υποστηρίζουμε ότι οι μεταλήψεις και λοιπές αυτοαναφορικές τεχνικές του Solour αποτελούν εργαλεία μετακειμενικού σχολιασμού και μέρος του ιδιαίτερου καλλιτεχνικού του ιδιώματος.

Στον Ζορμπά διακόπτει τη ροή της κεντρικής αφήγησης με μια θεαματική κίνηση μετάληψης στο υποκεφάλαιο Συρτάκι, ακολουθώντας τη διαδρομή μίας φράσης σχετικά με τον ορισμό της ευτυχίας, από το γράμμα που απευθύνει το Αφεντικό στον φίλο του, Σταυριδάκη. Πραγματοποιώντας μια καθοδική αρχική μετάληψη (Bell & Alber, 2012) υπεισέρχεται στο αφηγηματικό σύμπαν και βρίσκεται καθισμένος δίπλα στον Καζαντζάκη, υπονοώντας έτσι την εμπύθισή του στην ανάγνωση. Μία φωνή τον επαναφέρει στο εξωδιηγητικό επίπεδο, όπου ο ίδιος βρίσκεται ως φυσική υπόσταση και τον συναντάμε σε ένα καφενείο, με τον ιδιοκτήτη του να τον ρωτάει τι διαβάζει. Η αντίδραση του καφετζή στην απάντηση του Solour ότι διαβάζει τον Ζορμπά, αιφνιδιάζει: «Τις μι του ντανς». Αυτή η φράση δίνει το έναυσμα να ξεδιπλωθεί το κουβάρι μιας συζήτησης με σαφή μετακειμενικό- σχολιαστικό χαρακτήρα πάνω στην πρόσληψη του έργου του Καζαντζάκη. Η μνημείωση του ήρωα μέσα από τη μορφή του Antony Queen, ξυπνά τις αντιρρήσεις του Solour που υπερασπίζεται τον Ζορμπά, πέρα από το στερεότυπο του γραφικού Έλληνα που επέβαλε η ταινία, ως έναν άνθρωπο που αναζητά την ελευθερία. Ο καφετζής νοσταλγεί την εποχή –στα νιάτα του- όταν ο Ζορμπάς ταυτιζόταν στο φαντασιακό των τουριστριών με τον μέσο Έλληνα ως σύμβολο του αχαλίνωτου ερωτικού πάθους και η συζήτηση προσελκύει την προσοχή της εγγονής του ιδιοκτήτη, η οποία γκουγκλάρει τη λέξη. Η κοπέλα τους ενημερώνει ότι εντοπίζονται πάσης φύσεως επιχειρήσεις σε όλον τον κόσμο με αυτό το όνομα, βεβαιώνοντας έτσι τη δημοφιλία του και την ακόμα μεγαλύτερη τουριστική του εκμετάλλευση. Ο ιδιοκτήτης αναπολεί ένα διάσημο μπαρ στην Αμβέρσα και το Trio Hellenique, συγκρότημα που είχε εκτελέσει το συρτάκι και είχε έτσι κερδίσει μία θέση στα 40 πρώτα singles όλων των εποχών στην πατρίδα του, την Ολλανδία. Η νεαρή αναρωτιέται γιατί ο Solour ασχολείται με τον Ζορμπά αντί με κάτι πιο σύγχρονο, όταν αυτός της αποκαλύπτει ότι σκοπεύει να τον κάνει κόμικς, υπερασπιζόμενος τη διαχρονικότητα των μηνυμάτων του έργου. Τέλος, ο ιδιοκτήτης τονίζει πως ο Ζορμπάς



έγινε ένα παγκόσμιο σύμβολο της χαράς της ζωής που όλοι είχαν χάσει, ενώ η σκηνή κλείνει με μια τελευταία προσπάθεια του Solour να μεταπείσει την προκατειλημμένη ως προς τον Καζαντζάκη νεαρή, πείθοντάς την να της διαβάσει το απόσπασμα για την ευτυχία.

Η αξιοποίηση και ένταξη στην εικονιστική αφήγηση ντοκουμέντων (μία φωτογραφία του ίδιου του Καζαντζάκη, λήψεις από την ταινία με τον Άντονι Κουήν, το μπαρ Ζορμπάς στην Αμβέρσα, και το δισκάκι από το Trio Hellenique) μας οδηγούν σε μονοπάτια της περιόδου εκκόλαψης της ιδέας μετατροπής του κειμένου σε κόμικ από τον Solour, προδίδοντας σταθμούς της έρευνάς του.

Ωστόσο, σε αυτό το παρενθετικό κεφάλαιο συνοψίζονται κυρίως τα συμπεράσματα όλων των ερευνητών που μελέτησαν το έργο συγκριτικά με την ταινία. Σχολιάζεται εν συντομία η επιδημική δημοτικότητα του ήρωα, που ακολούθησε την ταινία και εξακολουθεί να ισχύει, εξαιτίας της ταύτισής του με την ποθούμενη, σήμερα περισσότερο από ποτέ, αναζήτηση του νοήματος της ζωής αλλά και την επικρατούσα ηδονοθηρία.

Αξίζει να σημειωθεί πως αυτή η αφηγηματική εκτροπή δεν αποτελεί μοναδική περίπτωση στο έργο του Solour, κάτι που την αναγάγει σε προσφιλή του μηχανισμό για παρεμβολή σχολίων. Έτσι, και στο *Αϊβαλί*, στο κεφάλαιο Κιόρογλου, μέσα και πάλι από την ανάγνωση του βιβλίου: *Το Αϊβαλί η πατρίδα μου*, σε ένα παιχνίδι της φαντασίας, συναντά τον Κόντογλου (εικόνα 25), ο οποίος και του διηγείται την ιστορία του Στρίγκαρου, στο ίδιο (πιθανόν) καφενείο που εκείνος είχε κάποτε βρεθεί νεκρός.



Εικόνα 25: Υπέρβαση οντολογικών επιπέδων: Σολούπ και Κόντογλου (σ. 331)

Ο Solour πριν φτιάξει ένα κόμικ καταβυθίζεται στον κόσμο που θα τον απασχολήσει και προβαίνει σε ενδελεχή μελέτη αρχείων και πηγών, αλλά και σε





επιτόπια έρευνα. Οι προσωπικές του εμφανίσεις στα έργα του υπογραμμίζουν τη σώματι και ψυχή εμπλοκή του με καθετί που καταπιάνεται. Παραβιάζοντας την ανωνυμία της λειτουργίας του αφηγητή, δηλώνει παρών και υπενθυμίζει στον αναγνώστη ότι ως δημιουργός, ακόμα και όταν επεξεργάζεται μια δεδομένη πρώτη ύλη, την φιλτράρει μέσα από τη δική του -καταλυτική- ματιά, τη διαπλάθει και την εμπλουτίζει νοηματικά.

Μία δυσδιάκριτη γέφυρα δι-εικονικής επικοινωνίας που συνιστά ένα ακόμα αυτοαναφορικό-ενδοκειμενικό σχόλιο του Solour είναι και το κτίριο του καφενείου (εικόνα 26), που σχολιάστηκε νωρίτερα. Με μία πρώτη ματιά γίνεται αντιληπτή η αρχιτεκτονική ομοιότητά του με την εναρκτήρια σκηνή άλλου έργου του, του *Συλλέκτη* (αριστερά στην εικόνα). Αν θα μπορούσαμε να εικάσουμε την αιτία, πιθανόν ο Solour μοιράζεται μαζί μας, σημεία αναφοράς της οικείας του «γεωγραφίας» ή ίσως- καθώς η λεπτομέρεια της ονομασίας του καφενείου παραμένει η ίδια (little red= Κοκκινοσκουφίτσα) και στα δύο GN, ο δημιουργός να μας υποδεικνύει εμμέσως ότι κάποια από τα θέματα που πραγματεύτηκε στον *Συλλέκτη* (όπως η σύγκρουση είναι και φαίνεσθαι, ή η ανατροπή του στερεότυπου του «κακού λύκου» κάθε ιστορίας) να αποτελεί κι εδώ ένα ακόμα ερμηνευτικό κλειδί. Αυτό διότι, και στον *Ζορμπά*, όλες οι παραδεδεγμένες αξίες αναβαπτίζονται μέσα από την καθάρια και αδούλωτη ματιά του ήρωα, ενώ η καθιερωμένη ερμηνεία τους αποδεικνύεται κενή νοήματος.



Εικόνα 26: Μυστική συνομιλία των κειμένων (*Συλλέκτης*, σ. 12 και *Ζορμπάς*, σ. 186)

Μια τελευταία αυτοαναφορική πινελιά, με ιδιάζουσα σημασία, είναι ο κοινός τρόπος απόδοσης της ιδέας της εθνικής αντιπαλότητας μέσα από το σύμπλεγμα δύο ανθρώπινων περιγραμμάτων (εικόνα 27), που κρατούν μαχαίρι και τοποθετούνται καθρεπτικά σε χρωματικά αντίθετα πλαίσια. Αυτή η εικόνα, τόσο στο *Αϊβαλί* (αριστερά), όσο και στον *Ζορμπά* (δεξιά), διαμορφώνει ένα είδος λεξιλογίου του Solour για την απεικόνιση της ματαιότητας του πολέμου, εφόσον οι άνθρωποι στον





πόλεμο χάνουν την ατομική τους υπόσταση και μετατρέπονται σε απλά γρανάζια μιας απρόσωπης και ανούσιας πολεμικής μηχανής. Η ένθεση των φωτογραφιών των συνομιλούντων στο καρτέ από το Αϊβαλί, με τρόπο ασυνεχή και τεχνητό, υποδηλώνει ότι ο καθένας θα μπορούσε να βρεθεί σε αυτόν τον δοτό ρόλο.



Εικόνα 27: Καταρρίπτοντας διχαστικά δίπολα (Αϊβαλί, σ. 385 και Ζορμπάς, σ. 276)

### Συμπεράσματα

Στόχος της παρούσας μελέτης ήταν η κριτική ανάγνωση της διασκευής του: *Βίος και Πολιτεία* του Αλέξη Ζορμπά του Καζαντζάκη σε GN από τον Solour (*Ζορμπάς. Πράσινη πέτρα ωραιότητα*). Αρχικά επιχειρηματολογήσαμε για την αξία της επαναφήγησης του έργου και τη απήγηση των μηνυμάτων του στο παρόν. Στη συνέχεια δικαιολογήσαμε τον ισχυρισμό ότι ο Ζορμπάς αποτελεί σύγχρονο πολιτιστικό μύθο, ο οποίος υπερβαίνει τα στενά όρια της Ελλάδας και έχει αναχθεί σε σύμβολο μιας ιδιαίτερης εξαγωγίμης ελληνικότητας. Αυτή η ερμηνεία του ήρωα επιβλήθηκε μέσα από την κινηματογραφική εκδοχή του από τον Μ. Κακογιάννη. Υποστηρίξαμε ότι η αναδημιουργία του Ζορμπά στην πολυτροπική φόρμα των κόμικς αποτελεί μια αισθητική πρόκληση που διανοίγει προοπτικές για την εξερεύνηση του δυναμικού της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της ιστορίας της πρόσληψης του πρωτότυπου έργου αλλά και για τη διερεύνηση των εμπειριών των σύγχρονων δεκτών. Ο Solour συγκρούμενος διαφηγηματικά με την κυρίαρχη φιλμική εκδοχή αποκαθιστά το καζαντζακικό πνεύμα του έργου, τόσο μέσω του τρόπου που διαχειρίζεται την κειμενική πρώτη ύλη, αλλά κυρίως μέσα από την εικονιστική του αφήγηση. Αν και πιστός στο κείμενο, επαναδιατάσσει το υλικό του και το επεξεργάζεται με τρόπο που ανανεώνει και εμπλουτίζει τα νοήματά του. Επιπλέον δε, έχοντας εντυφώσει στο φαινόμενο «Καζαντζάκης», δημιουργεί ενδιαφέρουσες διακειμενικές και οπτικές μεταφορές καθώς και διακαλλιτεχνικούς διαλόγους που παράγουν ενδιαφέρουσες στρώσεις ερμηνείας. Αυτό το χαρακτηριστικό μετατρέπει το GN σε ένα δι-ηλικιακό ανάγνωσμα (crossover) κατάλληλο τόσο για τον νεαρό αμήνητο όσο και για τον ενήλικο, ειδότε αναγνώστη. Τέλος σχολιάζονται οι αυτοαναφορικές νύξεις του κειμένου, που λειτουργούν ως μετακειμενικά σχόλια στον λογοτεχνικό και κινηματογραφικό Ζορμπά



και στην πρόσληψή τους. Επίσης, χρησιμεύουν και ως ερμηνευτικά κλειδιά ενός ιδιαίτερου «καλλιτεχνικού λεξιλόγιου» του ίδιου του Soloup και προδίδουν όλη την προηγηθείσα, σε βάθος ερευνητική ενασχόλησή του με τον Καζαντζάκη, την πορεία και το έργο του.

## Βιβλιογραφία

### Ελληνόγλωσση

- Αγάθος Θ. (2007). *Από το Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά στο Zorba the Greek*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Γαραντούδης, Ε. (2017). “Zorba the Greek” του Μιχάλη Κακογιάννη και “Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά” του Νίκου Καζαντζάκη: μια σύγκριση υπό τη σκιά της πρόσληψης του Καζαντζακικού έργου. *Σύγκριση*, 19, 50-84, (54-55) <https://doi.org/10/12681/comparison.10373>.
- Δημηρούλης, Δ. (2006). «Ο Καζαντζάκης ενόψει του 21ου αιώνα», στο: Νίκος Καζαντζάκης. Το έργο και η πρόσληψή του (Πεπραγμένα διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου: Πανεπιστημιούπολη Ρεθύμνου, 23-25 Απριλίου 2004), Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, Ηράκλειο.
- Δημηρούλης Δ. (2011). Το φαινόμενο «Καζαντζάκη» *Το Βήμα*. 13-02-2011. <https://www.tovima.gr/2011/02/13/books-ideas/post-it-to-fainomeno-kazantzaki/>
- Ζερβού Α. (2006). Ελληνική αρχαιότητα, μύθος και κλασικό παιδικό βιβλίο. *KEIMENA*, 4, Ιούλιος 2006. <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/472>
- Ζερβού, Α. (2017). Ο Καζαντζάκης ποιητής της Οδύσειας και αναγνώστης του Ομήρου: όροι πρόσληψης και Ευρωπαϊκές διαμεσολαβήσεις. *Επιστήμες της Αγωγής*. Θεματικό τεύχος, 4, 227-63.
- Ζερβού, Α. (2021). Από τις ανατροπές του Μάη '68 στις διαπολιτισμικές αναγνώσεις του 2018: Διαφηγηματικότητα και Ανανοηματοδότηση ενός κλασικού εικονοκειμένου της Mira Lobe. Στο Σ. Γαβριηλίδου (επιμ.). *Γεφυρώνοντας πολιτισμικές αποστάσεις-Προσεγγίσεις του διαπολιτισμικού ρόλου τους*, (σσ.137-166). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Ιωακειμίδου, Α. (2014). *Ο λογοτεχνικός μύθος από τον γαλλικό συγκριτισμό στη νεοελληνική κριτική: Ζητήματα θεωρίας και εφαρμογής*. Αθήνα: εκδ. Σοκόλη.
- Ιωαννίδου Μ. (2013) Νίκος Καζαντζάκης: Υμνητής της Γυναίκας ή Μισογύνης; 12 Απριλίου, 2013 από Αργολική Αρχαιακή Βιβλιοθήκη Ιστορίας & Πολιτισμού. <https://argolikivivliothiki.gr/2013/04/12/nikos-kazantzakis/>



- Καψωμένος, Ε. (2010). Αλέξης Ζορμπάς και το νεοελληνικό πολιτισμικό πρότυπο. Αναφορά στο Νίκο Καζαντζάκη, Χανιά, Εταιρεία Κρητικών Σπουδών - Ίδρυμα Καψωμένου. <https://www.eks-ik.eu/dimosieyseis-ekdoseis/arthra-meletes/10-o-aleksis-zormpas-kai-to-neoelliniko-politismiko-prototypos>
- Καψωμένος, Ε. (1998). Αφηγηματικές τεχνικές στα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη. Στο: Κ. Μουτζούρης (Επιμ.). *Πεπραγμένα Επιστημονικού Διημέρου Νίκος Καζαντζάκης. Σαράντα χρόνια από τον θάνατό του*. Χανιά, 1-2 Νοεμβρίου 1997. (σσ.203-213) Χανιά: Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων.
- Μπιν, Π. (2007). *Καζαντζάκης: Η πολιτική του πνεύματος* (δεύτερος τόμος). Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Νικολόπουλος Α., 8 Νοεμβρίου 2023 (Soloúρ): «Ο δικός μου Ζορμπάς είναι μια νέα, πιο ώριμη καταβύθιση στο καζαντζακικό σύμπαν» *Bookpress*. Ο κόσμος μέσα από τα βιβλία. <https://bookpress.gr/sinenteuxeis/ellines/18725-antonis-nikolopoulos-solour-o-dikos-mou-zormpas-einai-mia-nea-pio-orimi-katavythi-sto-kazantzakiko-sympan>
- Οικονομίδου, Σ. (2016). *Το παιδί πίσω από τις λέξεις. Ο εννοούμενος αναγνώστης των παιδικών βιβλίων*. Gutenberg.
- Παπαδογιαννάκης Ν. (2017). «ΧΑΖΑΙΝ ΠΙΡΟΥΙΤ»: Ο Νίκος Καζαντζάκης από την Οδύσσεια στα Παλάτια της Κνωσού. Παιδευτικές μεταμορφώσεις. *Επιστήμες της Αγωγής*, 63-76. <https://www.ejournals.lib.uoc.gr/edusci/article/download/423/342/677>
- Ρομπόλας Γ.(2024). Solour, πόσο δύσκολο ήταν να κάνεις graphic novel τον Ζορμπά; Καθημερινή. 26-04-24 <https://www.kathimerini.gr/k/k-magazine/562994854/solour-poso-dyskolo-itan-na-kaneis-graphic-novel-ton-zormpa/>
- Σιαφλέκης, Ζ. (2005). *Η εύθραυστη αλήθεια: Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*. (2 η έκδ.). Gutenberg.
- Στεφανή, Ε. (2007). *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, σσ. 113-128.
- Σωτηρίου Κ. (2024). Είδαμε το Ζορμπά σε σκηνοθεσία Γιάννη Κακλέα – Κριτική της Παράστασης. Κριτικές θεάτρου. Mytheatro.gr/ <https://www.mytheatro.gr/eidame-to-zorba-se-skinotherapie-gianni-kaklea-kritiki-tis-parastasis/>

## Μεταφρασμένα

- Beaton, R. (2006). «Οι Τύχες του Καζαντζάκη σε Αγγλική Μετάφραση: Οι περιπτώσεις



- του Ζορμπά και του Καπετάν Μιχάλη». Στο Ψυχογιός, Κ. (επιμ.). *Νίκος Καζαντζάκης, Το Έργο και η Πρόσληψή του*. Πεπραγμένα Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου: Πανεπιστημιούπολη Ρεθύμνου. Γάλλος 23-25 Απριλίου 2004. (σσ.109-116). Ηράκλειο: εκδ. Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας.
- Braidotti R. (2006). Ενσώματα ταυτότητα, έμφυλη διαφορά και το νομαδικό υποκείμενο. (σσ. 189-211). Στο Αθανασίου Α. (Επιμέλεια- Εισαγωγή), (Π. Μαρκέτου, Μ. Μηλιώρη, Α. Τσεκένης Μεταφρ.) *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Guyard, M.F. (1988). *Συγκριτική γραμματολογία*. (Σειρά: Τι ξέρω; Αρ. 150) (μτφρ. Σιαφλέκης Ζ.Ι.) Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Merlier O. (1959) «Πρόλογος στην "Ασκητική" του Νίκου Καζαντζάκη», *Νέα Έστια*, 66 (779) (25 Δεκεμβρίου 1959), σσ. 96-105.

### Ξενόγλωσση

- Bakhtin, M. & Medvedev, P. N. (1978). *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. (A. J. Wehrle, Μετ.). John Hopkins.
- Beckett S. (2013). *Crossover Picture Books A Genre for All Ages*. Routledge.
- Beckett, S. L. (2011). Crossover literature. *Keywords for children's literature*, 2 (12).
- Bell, A., & Alber, J. (2012). Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology. *Journal of Narrative Theory* 42(2), 166-192. <https://doi.org/10.1353/jnt.2012.0005>
- Bien, P. (2010). Why Read Kazantzakis in the Twenty-first Century. *Journal of Modern Greek Studies*, Supplement to Volume 28 (1), 1-6. <https://doi.org/10.1353/mgs.0.0078>
- Bien, P. (2010) «Nikos Kazantzakis's Novels on Film», *Journal of Modern Greek Studies*, 18(1), 161-169: 164.
- Brunel P. (1992). *Mythocritique. Theorie et parcours*. PUF.
- Carroll, N. (1994) "Visual Metaphor". In J. Hintikka (ed.). *Aspects of Metaphor* (pp. 189-215). Dordrecht, Boston and London: Kluwer Academic Publishers.
- Cartmell, D., & Whelehan, I. (Eds) (1999). *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge.
- Cuppit, D. (2005) "Foreword." In Darren J. N. Middleton (ed.) *Scandalizing Jesus: Kazantzakis's "The Last Temptation of Christ" Fifty Years On* (pp. ix-x). New York and London: Continuum International Publishing Group.
- Falconer, R. (2018). Crossover literature. In *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, 2 (1) (pp. 556-575). Routledge.
- Genette G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: Univ. of Nebraska Press.



- Genette, G. (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Iser, W. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Munich: Fink.
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In Fang, A., & Brower, R. A. (eds) *On Translation*. (pp. 232–239). Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Jauß, H. R. (1972). *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung. Mit Kunstgeschichtlichen Bemerkungen von Max Imdahl*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Margolin, U. (2019). "Narrator". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>
- Poole, A. (2004). *Shakespeare and the Victorians*. London: Thomson Learning/Arden Shakespeare.
- Ryoo, Y. J., Yongwoog A., Sung, Y. (2021). "Interpret me! The interplay between visual metaphors and verbal messages in advertising", *International Journal of Advertising*, 40 (5), 760–782. doi:10.1080/02650487.2020.1781477.
- Seratini, F. (2015). The Appropriation of Fine Art into contemporary Picturebooks, *Children's Literature in Education*, 438-453.
- Valleau, G. M. (2006). Degas and Seurat and Magritte! Oh my! Classical art in picturebooks, *The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature*, 10 (3).
- Waugh, P. (2002). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge.
- Weimann, R. (1983) Appropriation and Modern History in Renaissance Prose Narrative, *New Literary History*, 14, 459–95.
- Woolery V. (2021). The Greek Zorba: The most famous Greek character in cinema, played by a Mexican. SmallCupNews.co.uk, May 6, 2021. <https://www.smallcupnews.co.uk/the-greek-zorba-the-most-famous-greek-character-in-cinema-played-by-a-mexican/>