

Οι διασκευές αριστοφανικών κωμωδιών για παιδιά: το παράδειγμα της *Ειρήνης*, από τη Σ. Ζαραμπούκα

Ελένη Καλκάνη
Φιλολόγος στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση

1. Γενικά εισαγωγικά

Ένα σημαντικό τμήμα της λογοτεχνίας που απευθύνεται σε παιδιά αποτελείται από διασκευές έργων της κλασικής λογοτεχνικής παράδοσης. Όμως η αρχαία αττική κωμωδία με τον επιφανή εκπρόσωπό της, τον Αριστοφάνη, δεν αποτέλεσε ποτέ μέχρι πρόσφατα μέρος του άτυπου κανόνα των διασκευαζόμενων για παιδιά κλασικών κειμένων. Τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά του είδους, δηλαδή ο πολιτικός χαρακτήρας, η επικαιρικότητα με τις άφθονες αναφορές σε θεσμούς, πρόσωπα και καταστάσεις της αρχαίας αθηναϊκής πολιτείας, αλλά όχι λιγότερο και η ακραία χυδαιολογία υπήρξαν οι κύριοι παράγοντες που απέκλεισαν για αιώνες τα κλασικά αριστοφανικά έργα από την παιδική λογοτεχνία.

Μια σύγκλιση ευνοϊκών παραγόντων, όμως, συντελεί ώστε από το 1977 και εξής να εμφανιστεί ένα κύμα πολυάριθμων έντυπων και θεατρικών αριστοφανικών διασκευών για παιδιά και εφήβους, που συνεχίζεται μέχρι σήμερα σημειώνοντας αξιόλογη εμπορική επιτυχία και μακροβιότητα. Ορίζεται έτσι μια νέα τάση ή περιοχή στους κόλπους της νεοελληνικής παιδικής λογοτεχνίας. Η συγκεκριμένη χρονική περίοδος της πρώτης εμφάνισης των διασκευών – λίγο μετά τη μεταπολίτευση – σηματοδοτείται πρώτα – πρώτα από μια διεθνή στροφή του παιδικού βιβλίου σε επίκαιρα θέματα κοινωνικού προβληματισμού, που φτάνουν έως και στον απαγορευμένο μέχρι τότε χώρο της πολιτικής (Κατσίκη-Γκίβαλου 1995:57-60, Αναγνωστόπουλος 1998:77-90, Egoft 1993). Παράλληλα οι ιστορικοπολιτικές εξελίξεις στη χώρα μας ευνόησαν και δικαιολόγησαν εν μέρει την έκρηξη αριστοφανικών θεατρικών παραστάσεων, στις οποίες τα αρχικά έργα ερμηνεύονταν με επίκαιρο τρόπο, ως αγωγοί σύγχρονων αξιών και επιδιώξεων, συχνά με σατιρική, αντιπολιτευτική χροιά.¹ Η λαϊκή, ευρύτατη και ενθουσιώδης υποδοχή του θεατρικού Αριστοφάνη από το 1974 και μετά δεν είναι άσχετη και με τη σταδιακή υποχώρηση των ασφυκτικών αναστολών του παρελθόντος σχετικά με την αθυροστομία σε

θεατρικές παραστάσεις και άλλες δημόσιες εκδηλώσεις για ευρύ κοινό. Ήταν πράγματι τότε η πιο κατάλληλη εποχή για να εμφανιστεί ο Αριστοφάνης και στη λογοτεχνία και το θέατρο για παιδιά, διασκευασμένος από αξιόλογους δημιουργούς, όπως η Σοφία Ζαραμπούκα με τα εικονοβιβλία της², ο Δημήτρης Ποταμίτης με το θεατρικό έργο *Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη*³, ο Τάσος Αποστολίδης με το Γιώργο Ακοκαλίδη που διασκεύαζαν το σύνολο των κωμωδιών σε κόμικς⁴ και πολλοί άλλοι μέχρι σήμερα.

Μερικά από τα πρώτα ερωτήματα που εγείρονται μπροστά σ' αυτό το φαινόμενο είναι για παράδειγμα τα παρακάτω: Τι είχε να πει ξαφνικά τότε ο Αριστοφάνης στα παιδιά; Πώς χειρίστηκαν οι διασκευαστές τα σημεία τριβής, την ασεμνολογία και τον επικαιρικό χαρακτήρα κυρίως; Και γενικότερα, ποια θέση και σχέση έχουν οι διασκευές αυτές με τις σύγχρονες τους τάσεις στη λογοτεχνία και το θέατρο για παιδιά; Πώς σχετίζονται με τη γενικότερη υποδοχή του αριστοφανικού έργου στη νεότερη Ελλάδα;

Τα παραπάνω ερωτήματα υποδεικνύουν ότι η ερευνητική προσέγγιση της εμφάνισης και της εξέλιξης του φαινομένου των αριστοφανικών διασκευών για παιδιά πρέπει να γίνει σε συνάρτηση με το φυσικό πλαίσιο όπου αυτές εντάσσονται και ανήκουν. Το πλαίσιο αυτό υποθέτουμε ότι συγκροτείται από τρεις καθοριστικούς παράγοντες: από τα αρχικά αριστοφανικά έργα μαζί με τη γενικότερη νεοελληνική πρόσληψη και θεατρική τους αναβίωση, από τα χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας για παιδιά ως είδους υποδοχής των διασκευών, καθώς και από το συνολικό πολιτισμικό περιβάλλον ή αλλιώς *συγκείμενο (context)* των διασκευών, εξίσου καθοριστικό τόσο για τη δημιουργία, όσο και για την πρόσληψή τους⁵.

Παλιότερα εθεωρείτο ως δεδομένη η άμεση και ένα προς ένα σχέση δευτερογενούς και αφετηριακού κειμένου, εφόσον τουλάχιστον το τελευταίο είχε παραδοθεί σε στερεότυπη μορφή. Από την έρευνα όμως συγκεκριμένων διασκευασμένων κειμένων διαπιστώθηκε ότι τα πράγματα δεν είναι ακριβώς έτσι. Οι J.Stephens-R.McCallum (1998:3-5 και *passim*) , ερευνώντας ποικιλία δευτερογενών κειμένων στα πλαίσια της θεωρίας τους για τις παιδικές διασκευές και ανατροπές, διαπίστωσαν ότι το αφετηριακό κείμενο, ή *προκείμενο (pre-text)*, όπως το ονομάζουν, τις περισσότερες φορές δεν είναι ένα και μοναδικό, ούτε και εύκολα ανιχνεύσιμο. Κι αν αυτό θεωρείται πιο φυσικό να συμβαίνει με παραμύθια ή παραδοσιακές ιστορίες

με μακρά διάδοση και διασκευαστική παράδοση, δεν συμβαίνει λιγότερο με διασκευές κειμένων της κλασικής γραμματείας, όπως οι κωμωδίες του Αριστοφάνη.

Όσον αφορά λοιπόν τις αριστοφανικές διασκευές, ακόμη κι αν ο διασκευαστής είχε τις γνώσεις και τη διάθεση να ανατρέξει απευθείας στο αρχαίο κείμενο, είναι βέβαιο ότι θα έχει συμβουλευτεί παράλληλα και μια ή περισσότερες προϋπάρχουσες μεταφράσεις, των οποίων τα ίχνη εντοπίζονται κάποτε με ευκολία στο λόγο των νέων κειμένων⁶. Τις μεταφράσεις του Θρ. Σταύρου (1996/1967¹) χρησιμοποιεί, για παράδειγμα, ο Τ. Αποστολίδης στις δέκα από τις έντεκα διασκευασμένες σε κόμικς κωμωδίες. Αντίθετα, στις τρεις από τις πέντε διασκευές της Ζαραμπούκα είναι φανερό ότι προτιμήθηκαν οι μεταφράσεις του Κ. Βάρναλη (1998/1939-1971¹). Πρέπει να επισημάνουμε όμως εδώ ότι η ιδεολογία των μεταφραστών – και εννοούμε εδώ τη (συνειδητή ή ασυνείδητη) εγγραφή στο κείμενο σύγχρονων αξιών και παραδοχών – σε καμία περίπτωση δεν περνά αυτόματα και στις διασκευές. Ως δημιουργοί έργων για παιδιά, οι διασκευαστές βρίσκονται σε διαρκή εγρήγορση και με επιλογές και προσθήκες διαμορφώνουν κείμενα που αντανακλούν με ακρίβεια τα μηνύματα που οι ίδιοι θέλουν να διοχετεύσουν. Στις διασκευές των Αποστολίδη – Ακοκαλίδη, για παράδειγμα, η χρησιμοποιηθείσα μετάφραση του Σταύρου, συντηρητική, απαλλαγμένη από επίκαιρους πολιτικοσατιρικούς υπαινιγμούς, έδωσε την πρώτη ύλη για την πιο πολυεπίπεδα πολιτική, κριτική και επικαιρική διασκευή των αριστοφανικών κωμωδιών.

Στα προκείμενα των διασκευών αυτών θα πρέπει ακόμη να συμπεριλάβουμε κάποιες θεατρικές παραστάσεις που το κείμενο ή η σκηνοθεσία, η σκηνογραφία και η χορογραφία τους έχουν αφήσει ευδιάκριτο αποτύπωμα στο δευτερογενές κείμενο ή στην εικονογράφηση. Σε κάποιες από τις διασκευές των *Ορνίθων*, για παράδειγμα, (της Ζαραμπούκα, των Αποστολίδη-Ακοκαλίδη ή του Γ. Καλατζόπουλου⁷), ανιχνεύουμε άμεσα ή έμμεσα επιδράσεις από την περίφημη παράσταση του 1959, των Β.Ρώτα-Κ.Κουν⁸.

Οι διασκευαστές απέδωσαν τα αρχικά έργα χρησιμοποιώντας ένα σύνολο μετασχηματιστικών τεχνικών που ως βάση τους έχουν την *επιλογή* (είτε ως *ένταξη* στοιχείων, είτε ως *αφαίρεση*), την *προσθήκη* και την *αντικατάσταση*.⁹ Σε κάποιες διασκευές διατηρείται το αρχικό δραματικό είδος λόγου, ενώ άλλες προέκυψαν από *αφηγηματοποίηση*, απόδοση δηλαδή του αρχικού κειμένου σε αφηγηματικό λόγο (Genette, 1982:395-404) με την προσθήκη μιας *αφηγητικής αρχής* ή αλλιώς ενός

αφηγητή. Ο αφηγητής είναι φορέας και μιας *ιδεολογικής λειτουργίας* (Genette, 1972:262-63), που εκδηλώνεται με ερμηνευτικές εισβολές (προσθήκες) της *αφηγηματικής φωνής* στο κείμενο (Genette, 1972:225-67). Τέτοιες εισβολές, πολύ συχνές στις διασκευές που μελετούμε, επηρεάζουν με πολλούς τρόπους τη συνολική σημασία του νέου κειμένου, συχνά διαφοροποιώντας το ιδεολογικά σε μεγάλο βαθμό από το αρχικό έργο. Όπως παρατηρεί ο Genette (1982:417), «δεν υπάρχει *αθώα μετατροπή* – δηλαδή, που να μη μεταβάλλει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τη σημασία του υπο-κειμένου της».

Στα δραματικά κείμενα των διασκευών αντίστοιχη ιδεολογική λειτουργία αναλαμβάνεται από τον άμεσο λόγο των ίδιων των προσώπων. Το ίδιο συμβαίνει εξάλλου και στα διαλογικά μέρη των αφηγηματικών κειμένων, μέρη που ιδιαίτερα αφθονούν σ' αυτές τις διασκευές, μαρτυρώντας μια υψηλού βαθμού εξάρτηση των νέων έργων από την ιδεολογική τους προέλευση.

Αυτές οι τεχνικές έχουν καταρχήν ως στόχο την προσαρμογή των αρχικών έργων στα γενικώς αποδεκτά, διαχρονικά χαρακτηριστικά των κειμένων για παιδιά, δηλαδή την απλοποίηση της δομής και της έκφρασης, το μυητικό – παιδαγωγικό χαρακτήρα και την κατά εποχές επικρατούσα δεοντολογία, συνήθως σιωπηρή, αλλά αυστηρή¹⁰. Ας μην ξεχνάμε ότι για την παιδική λογοτεχνία έχει λεχθεί ότι «προσαρμόζεται διαρκώς προς τις υποτιθέμενες ανάγκες και ικανότητες των αποδεκτών της» (Χαντ, 2001:28) . Ο αποδέκτης του κειμένου για παιδιά είναι πάντοτε διττός, καθώς περιλαμβάνει και τον ενήλικο συναναγνώστη ή συνθεατή, στις προσδοκίες του οποίου θα πρέπει το κείμενο εξίσου να ανταποκριθεί, καθώς επίσης και να καθησυχάσει τους φόβους του (Ewers, 1990). Σε δευτερογενή έργα όπως οι διασκευές το αποτέλεσμα της συμμόρφωσης στις παντοειδείς συμβάσεις του είδους υποδοχής ανιχνεύεται με ιδιαίτερη ευκρίνεια.

Στις απαρχές της έρευνας για την παιδική λογοτεχνία οι διασκευές, αναμενόμενα, θα λέγαμε, αντιμετωπίζονταν συγκαταβατικά ως ωχρές, χρηστικές αντανάκλασεις των υψηλών πρωτοτύπων τους. Οι μελετητές περιορίζονταν σε περιγραφικές προσεγγίσεις και ρυθμιστικές προτάσεις-νουθεσίες προς διασκευαστές και εκδότες, αν και δεν έλειπαν σποραδικά διεισδυτικές, σπερματικές παρατηρήσεις για τις λειτουργίες και τις ιδεολογικές εγγραφές των διασκευών (Soriano 1959:101-108 και 1975:29-38, Σακελλαρίου 1984:472-73) . Όμως η σύγχρονη έρευνα στο γενικότερο τομέα της δευτερογενούς δημιουργίας έχει δείξει πως οι διασκευές δεν

είναι απλές αναπαραγωγές των αρχικών έργων με λιγότερες ή περισσότερες αποκλίσεις. Πρόκειται για νέες λογοτεχνικές μορφές που ξεκινούν από μια ανάγνωση-πρόσληψη του αρχικού έργου από τους δημιουργούς-διασκευαστές και αποτυπώνουν –όπως και κάθε άλλη επαναγραφή εξάλλου– μια ερμηνευτική άποψη, η οποία φέρει εγγεγραμμένα-συνειδητά ή ασυνειδητά-συγκειμενικά στοιχεία, δηλαδή πολιτισμικά σχήματα, αξίες και παραδοχές της εποχής δημιουργίας τους¹¹. Εφόσον εξάλλου πρόκειται για διασκευές κλασικών κειμένων, όπως στην περίπτωση που συζητούμε, τότε οι αποδόσεις αυτές είναι ερευνητικά ενδιαφέρουσες για ένα επιπλέον λόγο, καθώς αποτελούν αυτοδίκαια μέρος της πρόσληψης του αρχικού έργου κατά το συγκεκριμένο χωρόχρονο της δημιουργίας τους. Ως νέο έργο θεωρούμε και την εικονογράφηση, που αποτελεί μια παράλληλη μορφή διασκευής, συχνά ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα καθεαυτήν, καθώς αναπτύσσει συμπληρωματική σχέση με το κείμενο.

Οι Stephens-McCallum (1998:3 και passim) έχουν κάνει λόγο για ‘μεταδιηγητικά σχήματα’ (‘metanarratives’) με βάση τα οποία οργανώνεται η μετάβαση από το αρχικό στο δευτερογενές έργο. Τα σχήματα αυτά ορίζονται ως «σιωπηρές και συνήθως αθέατες ιδεολογικές παραδοχές που λειτουργούν καθολικά σε μια κοινωνία για να ρυθμίσουν τη γνώση και την εμπειρία». Ένα συνηθισμένο παράδειγμα είναι το φεμινιστικό μεταδιηγητικό σχήμα, που οργανώνει διασκευές και ανατροπές είτε ιστοριών της Βίβλου, είτε γνωστών παραμυθιών, και το συναντάμε και σε διασκευές των τριών ‘γυναικείων’ κωμωδιών του Αριστοφάνη (*Λυσιστράτη*, *Θεσμοφοριάζουσες*, *Εκκλησιάζουσες*). Μέσω τέτοιων ιδεολογικών σχημάτων, που είτε ανιχνεύονται ήδη στο πρωτότυπο, είτε εισέρχονται στον κειμενικό λόγο από το συγκεκριμένο, οι διασκευές έχουν τη λειτουργία «να συντηρούν τη συμμόρφωση σε κοινωνικά προσδιορισμένα και αποδεκτά πρότυπα συμπεριφοράς», συχνά καταφεύγοντας και σ’ έναν έκδηλο διδακτισμό, για να «προβάλ[ουν] θετικά πρότυπα, [να] καταδικά[σουν] την ανεπιθύμητη συμπεριφορά και [να] επιβεβαιώ[σουν] τις ιδεολογίες, τα συστήματα και τους θεσμούς του πολιτισμού» (Stephens-McCallum, 1998:3-4). Η διατύπωση αυτή βέβαια υπαινίσσεται μια ιδιαίτερα συντηρητική λειτουργία, όμως υπάρχει πάντοτε η δυνατότητα για κάθε είδους κριτικές, ανατρεπτικές παρεμβάσεις από την πλευρά του δημιουργού¹². Έτσι, το αρχικό έργο λειτουργεί ως πρόσφορο (νομιμοποιητικό, λόγω του κύρους του) *πλαίσιο ή όχημα* για τη μεταβίβαση σύγχρονων της διασκευής κυρίαρχων παραδοχών σε όλη τους την ποικιλομορφία, αλλά και για την εκδήλωση νέων, κυοφορούμενων τάσεων.

Αναλαμβάνουν έτσι οι διασκευές ποικίλες χωροχρονικά λειτουργίες: πολιτιστική μεταβίβαση, κοινωνικοποίηση, παρασχολικός προσανατολισμός, διάλογος με σύγχρονα ρεύματα, γενικότερα κάθε είδους μύηση σε καθιερωμένα ή πρωτοποριακά αξιακά και αισθητικά σχήματα περιλαμβάνονται στη λειτουργική προοπτική των νέων έργων.

Από όλα τα παραπάνω προκύπτει ότι ένας ενδιαφέρων άξονας έρευνας των αριστοφανικών-και όχι μόνο- διασκευών μπορεί να είναι η ανίχνευση της *ιδεολογικής διαχείρισης*¹³ των αρχικών έργων σε καθεμιά από τις νεότερες αποδόσεις τους για παιδιά. Την ιδεολογική διαχείριση αποκαλύπτουν στο κείμενο αλλά και στην εικονογράφηση (όπως και στα οπτικά και ηχητικά στοιχεία των θεατρικών παραστάσεων) οι προαναφερθείσες μετασχηματιστικές τεχνικές, που οδηγούν από το αρχικό στο νέο έργο και θεωρούνται πάντοτε λειτουργικές και σημαίνουσες. Από αυτές ιδιαίτερα καταλυτικές και αποκαλυπτικές είναι οι παντοειδείς προσθήκες.

Η παρουσίαση της διασκευασμένης από τη Σ. Ζαραμπούκα *Ειρήνης*, που ακολουθεί, έχει στόχο να δώσει πρώτα-πρώτα ένα παράδειγμα για όσα προαναφέρθηκαν σχετικά με τους τρόπους απόδοσης κλασικών κειμένων από σύγχρονους δημιουργούς, αλλά και να δείξει μια εφαρμοσμένη μέθοδο προσέγγισης δευτερογενών έργων για παιδιά.

2. Κοινωνικοπολιτική μύηση εξ απαλών ονύχων στην Ειρήνη της Σοφίας Ζαραμπούκα

2.1. Λίγα για τη δημιουργό και το έργο της

Το 1977 κυκλοφορούν από τις εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ τέσσερα εικονοβιβλία της Σοφίας Ζαραμπούκα με σκληρό εξώφυλλο σε ζεστούς, χαρούμενους τόνους. Είναι τα πρώτα μετά τη δικτατορία διασκευασμένα για παιδιά έργα του Αριστοφάνη: *Ειρήνη*, *Όρνιθες*, *Λυσιστράτη*, *Βάτραχοι*. Το 1978 η σειρά συμπληρώνεται με τον *Πλούτο*.

Η Ζαραμπούκα, ζωγράφος με σκηνογραφική εμπειρία και με σύντομη θητεία στο Θέατρο Τέχνης την περίοδο ακριβώς των πρώτων αριστοφανικών του παραστάσεων, πολυβραβευμένη σήμερα για το σύνολο της προσφοράς της στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, είχε εκδώσει ταυτόχρονα τότε αρκετά εικονοβιβλία με δικό της κείμενο για παιδιά προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας. Ο χαρακτήρας τους ήταν μυητικός και η θεματική τους σύμφωνη με τις νέες τάσεις στο

χώρο του παιδικού βιβλίου. Με απλότητα και ζωντάνια κείμενο και εικόνα έθιγαν επίκαιρα θέματα, όπως η οικολογική ρύπανση (*Το Βρωμοχώρι*, Κέδρος, 1977), και εξοικείωναν τα παιδιά με όψεις της σύγχρονης καθημερινής ζωής, ορίζοντας το χαρακτηριστικό στίγμα όλης της κατοπινής παραγωγής της δημιουργού.

Οι αριστοφανικές διασκευές εγκαινιάζουν την πολύχρονη, γόνιμη αναστροφή της Ζαραμπούκα με την ελληνική αρχαιότητα (κλασικά κείμενα, μυθολογία, ιστορία) ως πηγή δημιουργίας παιδικών εικονογραφημένων βιβλίων με παρασχολικό χαρακτήρα, που στην πλειοψηφία τους γνώρισαν σημαντική εμπορική επιτυχία. Η δεκάτομη *Μυθολογία*, ο *Μεγαλέξανδρος*, η *Ιλιάδα*, η *Οδύσσεια*, η *Αργοναυτική Εκστρατεία*, ο *Αίσωπος* και πιο πρόσφατα η τρίτομη *Ορέστεια* έφεραν σε επαφή τα παιδιά με ένα σημαντικό τμήμα της πολιτιστικής μας παράδοσης.¹⁴

Οι πέντε αριστοφανικές κωμωδίες που επέλεξε να διασκευάσει ανήκουν στις πιο πολυπαιγμένες μεταπολεμικά και γι' αυτό γνωστές στο ευρύ κοινό. Η παραμυθιακή πλοκή και ατμόσφαιρα των περισσότερων διευκόλυνε την προσαρμογή τους για μικρές ηλικίες. Η συγχρονική, επίκαιρη ανάγνωση και διαχείριση των έργων του αρχαίου κωμικού από την πρωτοπόρο δημιουργό στόχευε να μυήσει τους μικρούς αποδέκτες σε όψεις και παραδοχές του σύγχρονου κοινωνικοϊδεολογικού περιβάλλοντος, όπως θα φανεί και από το παράδειγμα της *Ειρήνης* που παραθέτουμε στη συνέχεια.

2.2. Το αρχικό έργο και η σύγχρονη πρόσληψή του

Η *Ειρήνη* είναι η μία από τις τρεις σωζόμενες κωμωδίες όπου ο αρχαίος κωμικός εκδηλώνει τις κατά κοινή ομολογία φιλειρηνικές διαθέσεις του. Οι άλλες δύο είναι οι *Αχαρνείς* και η *Λυσιστράτη*. Παραστάθηκε το 421 π.Χ. στα εν άστει Διονύσια (Dover, 1978:193) λίγες μέρες πριν υπογραφεί επίσημα η Νικίειος ειρήνη, που έβαζε τέρμα (δυστυχώς προσωρινό και ολιγόχρονο) στην πρώτη, δεκαετή φάση του Πελοποννησιακού πολέμου.

Το έργο στο μεγαλύτερο μέρος του είναι ένα πανηγύρι γραμμένο κατά το διάστημα της προετοιμασίας της συνθήκης και αντανακλά τη διάθεση της επικαιρότητας. Κεντρικός ήρωας είναι ο Τρυγαίος, ένας αμπελουργός της Αττικής, που ανεβαίνει μέχρι το παλάτι του Δία πετώντας μ' ένα περίεργο αλογοσκάθαρο, για να του παραπονεθεί σχετικά με τον παρατεινόμενο πόλεμο που κινδυνεύει να αφανίσει όλους τους Έλληνες. Οι θεοί όμως, αηδιασμένοι από την εμφύλια

σύγκρουση, μετακόμισαν μακριά, στα βάθη του ουρανού. Στη θέση τους άφησαν τον Πόλεμο, γκροτέσκα φιγούρα που θυμίζει τον απειλητικό δράκο των νεότερων παραμυθιών, που φυλάκισε την Ειρήνη σε μια βαθιά σπηλιά, την οποία σφράγισε με τεράστιες κοτρόνες. Εν τω μεταξύ εκείνος ετοιμάζεται να κάνει τις ελληνικές πολιτείες...σκορδαλιά, ρίχνοντάς τις μία-μία σ'ένα τεράστιο γουδί. Του λείπει όμως το...γουδοχέρι. Ο δούλος του ο Κυδοιμός (Τάραχος) μάταια ψάχνει να βρει κάποιο στην Αθήνα ή στη Σπάρτη, καθώς τα πολεμικά γουδοχέρια, δηλαδή οι πρόσφατα σκοτωμένοι στη μάχη της Αμφίπολης στρατηγοί, Κλέων και Βρασίδας, τελείωσαν...Ο Πόλεμος αποσύρεται για να κατασκευάσει καινούργιο γουδοχέρι κι ο Τρυγαίος βρίσκει την ευκαιρία να απευθύνει πανελλήνιο προσκλητήριο για την απελευθέρωση της Ειρήνης. Οι «Πανέλληνες» που ανταποκρίνονται στο κάλεσμά του συνεργάζονται αρμονικά και απελευθερώνουν την πολυπόθητη Ειρήνη από τη σπηλιά, μαζί με τις δύο πανέμορφες ακόλουθές της, την Οπώρα (θεότητα των καρπών) και τη Θεωρία (θεότητα των εορταστικών εκδηλώσεων). Το υπόλοιπο έργο από το στίχο 520 μέχρι το τέλος (περίπου δηλαδή τα δύο τρίτα του συνόλου) κυλά σε ατμόσφαιρα εορταστική. Οι κατασκευαστές και οι έμποροι όπλων, καθώς και οι πολεμοκάπηλοι, διώχνονται κακήν κακώς από το γλέντι, ενώ στο τέλος ο Τρυγαίος παντρεύεται την Οπώρα, κατά τα ειωθότα στην αρχαία κωμωδία.

Από άποψη δραματουργικής δομής η *Ειρήνη* θεωρείται από τις λιγότερο ενδιαφέρουσες κωμωδίες του Αριστοφάνη, ενώ είναι και από τις λιγότερο κωμικές (Σολομός, 1990:181-82). Το τελευταίο δικαιολογείται ίσως από το γεγονός ότι για πρώτη φορά το θέμα του έργου είναι εξυμνητικό κυρίως και όχι (επι)κριτικό (Dover, 1978: 193). Αυτή όμως η κωμωδία συμβαίνει να συναγωνίζεται σε αριθμό παιδικών διασκευών την «παραδοσιακή» επιλογή του *Πλούτου*, με δεκαπέντε γνωστές αναπλάσεις έναντι δώδεκα εκείνου. Πώς θα μπορούσαμε λοιπόν να ερμηνεύσουμε αυτή την προτίμηση;

Το γεγονός ότι η δομή και η υπόθεσή της, στο πρώτο μέρος κυρίως, συγκεντρώνουν πολλά από τα μοτίβα και τα χαρακτηριστικά του παραδοσιακού μαγικού παραμυθιού έπαιξε οπωσδήποτε σημαντικό ρόλο στη συχνότητα της εμφάνισής. Η βαθύτερη αιτία όμως πιστεύουμε ότι πρέπει να αναζητηθεί σ'έναν συγκεκριμένο παράγοντα που επηρέασε τη γενική υποδοχή του έργου αυτού μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Πράγματι, η *Ειρήνη* διαβάστηκε, μεταφράστηκε και σκηνοθετήθηκε υπό το φως του παγκόσμιου ειρηνιστικού κινήματος που φούντωσε

κατά τη διάρκεια της ψυχροπολεμικής περιόδου, και ειδικά την εποχή του πολέμου στο Βιετνάμ, και στο οποίο πρωταγωνίστησαν οι προοδευτικές δυνάμεις. Γράφει ο Dover σχετικά (1978:313): «Στον αιώνα μας αρκετοί πίστεψαν πως ο Αριστοφάνης μπορεί να μας διδάξει και άλλα πράγματα: ο ποιητής χαρακτηρίστηκε (...) ειρηνιστής (...).».

Ο αγώνας για την ειρήνη είχε απλώσει ρίζες βαθιές και στην Ελλάδα. Στις αρχές της δεκαετίας του '60 και μέχρι πριν από τη δικτατορία εκφραζόταν ζωντανά μέσα από ποικίλες εκδηλώσεις πνευματικές και πολιτικές, συχνά με λαϊκό-μαζικό χαρακτήρα, στις οποίες πρωταγωνιστούσαν άτομα και οργανώσεις του ευρύτερου δημοκρατικού χώρου (Clogg 1995:167 και Ζερβού 1997:90).

Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα, το καλοκαίρι του 1964 ανεβάζεται για πρώτη φορά μετά τον πόλεμο η *Ειρήνη* σε δύο διαφορετικές σκηνοθεσίες, των Α.Σολομού και Π.Κατσέλη. Στη μετάφραση του Ρώτα για την παράσταση του Κατσέλη η επίκαιρη ειρηνιστική οικειοποίηση είναι ολοφάνερη, με σαφώς πολιτικές προεκτάσεις: Το Λονδίνο, η Μόσχα και το Πεκίνο απειλούνται από τον Πόλεμο εξίσου με την Αθήνα, τη Σπάρτη ή τα Μέγαρα, ενώ γίνεται αναφορά σε...χειροβομβίδες, βόμβες και πυραύλους! Αντίστοιχα επίκαιροι, αλλά πολύ πιο ανώδυνοι πολιτικά αναχρονισμοί υπήρχαν και στη σκηνοθεσία του Σολομού (Δρομάζος, 1966:106-117).

Ο Σ.Δρομάζος (1966:106) στην κριτική του γι' αυτές τις παραστάσεις είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικός: «Η Ειρήνη έχει την τιμητική της φέτος στη Ελλάδα. Μετά το μαραθώνιο της Ειρήνης [λαϊκή πορεία ειρήνης το Μάιο του 1964], ακολουθούν οι παραστάσεις της *Ειρήνης*. Ας συνεχίσουν λοιπόν οι οδοιπόροι την πορεία τους από το πεδίο του Άρεως στο Στάδιο [όπου η παράσταση του Κατσέλη] και στην Επίδαυρο [όπου η παράσταση του Σολομού]».

Οι διασκευαστές της δεκαετίας του '70, λοιπόν, παρέλαβαν μια ήδη διαμορφωμένη γραμμή υποδοχής, ενώ είχαν προλάβει να βιώσουν και οι ίδιοι την ατμόσφαιρα που τη δημιούργησε. Επιπλέον, η άμεση για την Ελλάδα πολεμική απειλή που διαγράφηκε κατά την περίοδο των τραγικών γεγονότων της τουρκικής εισβολής στην Κύπρο, έκανε όλους να νιώσουν πολύ πιο επιτακτικά και επίκαιρα τα αιτήματα των ειρηνιστικών κινητοποιήσεων.

Όλα τα παραπάνω λειτούργησαν σωρευτικά και εγγράφηκαν με χαρακτηριστικούς τρόπους στις πρώτες αναπλάσεις της *Ειρήνης* για παιδιά. Δημιουργήθηκε έτσι μια παράδοση πρόσληψης που συνεχίστηκε και σε

μεταγενέστερες διασκευές, αντανακλώντας και τη διαρκή επικαιρότητα του φιλειρηνικού μηνύματος μέσα σ'έναν ολοένα και πιο ταραγμένο κόσμο.

2.3. Η διασκευή

2.3.1. Το οικουμενικό ειρηνιστικό μήνυμα

Στο αρχικό έργο, σε εποχή εμφύλιας σύγκρουσης, αλλά και πλήρους κυριαρχίας του συστήματος της πόλης-κράτους, ο Τρυγαίος ενεργεί για το καλό όχι μόνο των Αθηναίων, αλλά ολόκληρου του ελληνικού κόσμου:

*Για να κάμω στους Έλληνες όλους καλό,
βρήκα σχέδιο καινούριο, πολύ τολμηρό, και πετώ.*

(Αριστ. *Ειρήνη*, 93-94, μετ.Θρ.Σταύρου)

Οι σχετικές αναφορές είναι διάσπαρτες σε όλο το έργο, όπου τα μέλη του χορού αποκαλούνται *Έλληνες* (στ.292) και *Πανέλληνες* (στ.302).¹⁵

Πραγματοποιώντας μια υπέρβαση αντίστοιχη της αριστοφανικής, η Ζαραμπούκα παρουσιάζει σ'αυτή τη διασκευή την ειρήνη ως *πανανθρώπινο* αγαθό, ακολουθώντας με συνέπεια σε κείμενο και εικόνα την προβολή της υπόθεσης σε οικουμενικό πλαίσιο. Το συγκεκριμένο μεταδιηγητικό σχήμα υιοθετεί και προβάλλει την *παγκοσμιότητα* του φιλειρηνικού ιδεώδους, η οποία ανήκει στις κεντρικές οδηγητικές αρχές του ειρηνιστικού κινήματος.¹⁶

Στο σύντομο εισαγωγικό σημείωμα, που προηγείται του κυρίως κειμένου, παρατηρούμε ότι απουσιάζει η σύνδεση της υπόθεσης με το ιστορικό χωροχρονικό πλαίσιο αναφοράς της, ενώ είναι παρούσα και λειτουργικά ενταγμένη σε πολλές από τις μεταγενέστερες διασκευές του έργου. Καμιά αναφορά σε συγκεκριμένο πόλεμο, πόσο μάλλον στην Αθήνα ή στην Ελλάδα. Αντί αυτών προσδιορίζεται στην εισαγωγή η κεντρική έννοια της ειρήνης, στη συμβολική μορφή με την οποία εμφανίζεται στο έργο:

*Η Ειρήνη λοιπόν ήτανε ένα δώρο, μια όμορφη
κοπέλα, που ερχότανε να μείνει μαζί με τους ανθρώπους
όταν ζούσαν μονοιασμένοι.*

Έτσι, η Ειρήνη τοποθετείται από την πλευρά του «καλού». Συγκεκριμένα, ταυτίζεται εδώ με την έννοια του «δώρου», στο οποίο όπως ξέρουμε έχουν αναπτύξει ιδιαίτερη ευαισθησία τα σύγχρονα παιδιά. Το δώρο όμως παρέχεται υπό προϋποθέσεις: συνδέεται με την αποφυγή των συγκρούσεων. Ex silentio υποδεικνύεται έτσι ότι οι συγκρούσεις (ο πόλεμος) είναι κάτι κακό. Η ιδεολογική χειραγωγή είναι έντονη, αλλά όχι κραυγαλέα, καθώς γίνεται με ευθύβολη απλότητα και χαρακτηριστική ευαισθησία και γνώση της παιδικής ψυχολογίας.

Η ειρήνη, επίσης, αφορά τους *ανθρώπους*, χωρίς χρονικό ή τοπικό προσδιορισμό. Η χωροχρονική πλαισίωση *αντικαθίσταται* από την οικουμενική και αχρονική διάσταση, προσημαίνοντας το κυρίαρχο μεταδιηγητικό πλαίσιο.

Η πρώτη φράση του κυρίως κειμένου: «*Ήταν μια φορά...*» (σ.7) δηλώνει με ευκρίνεια την αναγωγή στο αχρονικό πλαίσιο του παραμυθιού με τη διαχρονική ισχύ.

Οι *άνθρωποι* και η *γη* ορίζουν την παγκοσμιότητα του μηνύματος. Έτσι, ο Τρυγαίος είναι απλά «*ένας άνθρωπος*» (σ.7) «*από τη γη*» (σ.10), όχι βέβαια ο Αθηναίος αμπελουργός του Αριστοφάνη. Αλλά και οι θεοί έφυγαν από τη μόνιμη κατοικία τους, γιατί «*έχουν θυμώσει με τους ανθρώπους*» (σ.10), και όχι με τους Έλληνες. Ο Πόλεμος συνιστά παγκόσμια απειλή: «*Τι πάθατε καημένοι άνθρωποι! Δε θα μείνει τίποτα πάνω στη γη. Ο Πόλεμος θα τα κάνει όλα λιώμα*» (σ.14). Κι όταν πια η Ειρήνη ελευθερώθηκε από τη σπηλιά, «*πήγε σε πόλεις και χωριά, στον κόσμο όλο. Οι άνθρωποι την καλοδεχόντουσαν ...*» (σ.21). Έξι φορές συνολικά γίνεται αναφορά στους «*ανθρώπους*» και πέντε φορές στη «*γη*».

Στην εικονογράφηση, το σκηνικό δεν περιλαμβάνει κανένα στοιχείο τοπικού προσδιορισμού. Είναι απλά «*η γη*», ένα σχηματικό φυσικό τοπίο, όπου ακόμη και τα σπίτια, που υποδηλώνουν «*τις πόλεις και τα χωριά*» που ρίχνει ο Πόλεμος στο γουδί του (σς.14-15) δεν έχουν κανένα αναγνωρίσιμο τοπικό χαρακτηριστικό.

Όσο για τους ανθρώπους που ανταποκρίνονται στο κάλεσμα του Τρυγαίου και συμμετέχουν τόσο στην προσπάθεια αποκατάστασης, όσο και στους πανηγυρισμούς, είναι άντρες (βέβαια), αλλά και *γυναίκες και παιδιά*, κατά την προσθήκη της διασκευάστριας. Το κάλεσμα τους αφορά όλους: «*αγρότες*», αλλά και «*αγρότισσες*» (...) «*όλο τον Λαό*», «*ντόπιους και ξένους*» (σ.16). Στην ομάδα που συγκεντρώνεται υπάρχουν ξανθοί και μελαχρινοί, νέοι και μεγαλύτεροι, γυναίκες με κεφαλομάντηλα με βορειοελλαδίτικο δέσιμο, και άλλες με το πιο κοινό νοτιοελλαδίτικο μαντίλι. Όλοι

τους προέρχονται από λαϊκές τάξεις, όπως μαρτυρεί η εικονογραφική τους απόδοση (ντύσιμο-κόμμωση), σε συμφωνία και με το αρχικό κείμενο. Εδώ δεν πρόκειται απλά για αυτόματη, πιστή αναπαραγωγή του αρχικού κειμένου, αλλά για συνειδητή επιλογή της Ζαραμπούκα, που υπακούει σ'ένα γενικότερο, υπερκείμενο 'λαϊκό' ιδεολογικό σχήμα που διατρέχει όλες τις αριστοφανικές διασκευές της¹⁷.

Είναι εκφραστικότερη τέλος η πανοραμική εικόνα (σσ.18-19), όπου μεγάλοι και μικροί τραβούν μαζί τα σκοινιά για να απελευθερώσουν την Ειρήνη. Κανείς δεν αποκλείεται, εφόσον ο πόλεμος και η ειρήνη είναι καταστάσεις που αφορούν κάθε ανθρώπινη ύπαρξη.

Στη διασκευή αυτή συμπεριλαμβάνεται και η σκηνή όπου ο δρεπανουργός προσφέρει ως δώρο τα προϊόντα του στον Τρυγαίο, αλλά και σ'όλους τους ανθρώπους: «Σας τα φέρνω δώρο! Δρεπάνια να θερίσετε τα χωράφια σας, να μαζέψετε το στάρι, να κάνετε ψωμί (...). Βλέπεις, με τον πόλεμο δεν είχαμε καιρό για θέρισμα» (σσ.24-25). Η ειρήνη συνδέεται με τη δυνατότητα δουλειάς, παραγωγής, άρα και οικονομικής προόδου. Εκφράζεται έτσι στα πλαίσια του αριστοφανικού έργου άλλη μια αρχή του παγκόσμιου ειρηνιστικού κινήματος, το οποίο στοχεύει στη διαφύλαξη της ειρήνης ως απαραίτητης προϋπόθεσης για οικονομική και πολιτιστική ανάπτυξη (Χατζηαργύρης,1982:31).

Με τον απλούστερο δυνατό τρόπο θίγεται στο κείμενο και το τεράστιο θέμα των αιτίων του πολέμου, που αποτελεί έναν από τους βασικούς άξονες αναφοράς και προβληματισμού των φιλειρηνικών κινήσεων (Κουλουμπής,1990:73-91). Στις πρώτες σελίδες τονίζεται η συλλογική ευθύνη: «Η Ειρήνη(...) ερχότανε να μείνει μαζί με τους ανθρώπους, όταν ζούσαν μονοιασμένοι» (σ. 4). Ο Ερμής προειδοποιεί ξεκάθαρα τον Τρυγαίο (σ. 10): «Ετσι που μαλώνετε μεταξύ σας οι άνθρωποι, την Ειρήνη δεν την ξαναβλέπετε». Στη συνέχεια όμως ενημερώνεται ο μικρός αναγνώστης και για τον κρίσιμο ρόλο των οικονομικών συμφερόντων. Στο απόσπασμα που συνοδεύει την εικόνα της συλλογικής προσπάθειας για την απελευθέρωση της Ειρήνης διαβάζουμε (σ.19):

Εμπρός, τραβάτε με δύναμη! Όλοι μαζί!

*Μερικοί καμώνονται πως βοηθάνε και στ'αλήθεια
δεν κάνουν τίποτα. Είναι λοιπόν και κάποιοι ανά-
μεσά μας που δεν θέλουν την Ειρήνη; Περίεργο...
Άλλους δεν μπορώ να σκεφτώ απ'αυτούς που φτιάχνουν
και πουλάνε όπλα στον Πόλεμο.*

Ας προσέξουμε εδώ την εσκεμμένη ασάφεια ως προς την ταυτότητα του ομιλούντος. Το αφηγηματικό απόσπασμα ξεχωρίζει με κενό διάστημα από τις προσαγές του Τρυγαίου και μοιάζει με εισβολή του αφηγητή στην αφήγηση και μάλιστα σε πρώτο πρόσωπο! Ο ενεστώτας χρόνος ενισχύει την εντύπωση κατάργησης των μυθοπλαστικών ορίων και εισόδου στο χωρόχρονο του αναγνώστη, κάτι που πολλαπλασιάζει την ισχύ του μηνύματος, χωρίς κραυγαλέο διδακτισμό.

Το πρόβλημα των οικονομικών συμφερόντων που βρίσκονται πίσω από τους εξοπλισμούς, άρα και στην αφετηρία των πολέμων, προβάλλεται εντονότερα με τη συμπερίληψη της σκηνής όπου οι κατασκευαστές και έμποροι όπλων διώχνονται κακήν κακώς από τον Τρυγαίο (σσ.26-27). Η αποφασιστική στάση και το οργισμένο ύφος του πρωταγωνιστή απευθύνουν σιωπηλά μηνύματα και στο μικρό αποδέκτη, που θεωρείται απαραίτητο να γαλουχηθεί εξ απαλών ονύχων στη βασική επιδίωξη των σύγχρονων φιλειρηνικών κινημάτων για το σταμάτημα της παράλογης κούρσας των εξοπλισμών και για γενικό αφοπλισμό (Χατζηαργύρης,1982:15-45).

Αν στην αρχή η Ειρήνη παρουσιάστηκε ως δώρο, στο τέλος συνδέεται με μια ατμόσφαιρα γιορτής, μέσα από την οποία επιδιώκεται να εμπεδωθούν τα θετικά συναισθήματα στον αποδέκτη. Ο γάμος του Τρυγαίου με την Οπώρα λείπει εντελώς, ίσως γιατί δεν έδενε ή δε θα πρόσθετε κάτι ιδιαίτερο στο ιδεολογικό πλαίσιο της διασκευής. Αντίθετα, ο επίλογος έχει παραχωρηθεί στα παιδιά. Στην τελευταία εικόνα, μαζί με την Ειρήνη χορεύουν αποκλειστικά *μικρά παιδιά*, ενώ δεν παρίσταται κανένας ενήλικος, ούτε καν ο Τρυγαίος. Η ειρήνη λοιπόν είναι εφεξής υπόθεση των σημερινών *ενήμερων* παιδιών, των αυριανών ενήλικων συνειδητών πολιτών της γης.

Μέσα από τις επιλογές της πλοκής και της εικονογράφησης η ειρήνη συνδέθηκε με την ομόνοια, τη συνεργασία και τη συλλογική προσπάθεια όλων των ανθρώπων, που οδηγεί σε γιορτή, απόλαυση και χαρά. Η δημιουργός χρησιμοποίησε με μαεστρία το αρχικό κείμενο ως πλαίσιο για να εμφυσήσει το ειρηνιστικό μήνυμα στις ευαίσθητες ψυχές των παιδιών.

2.3.2. Χρήση και λειτουργίες της παρωδίας

Είναι γνωστό ότι η παιδική λογοτεχνία συχνά παρωδεί τον κόσμο των ενηλίκων (Zervou,1997:29-44). Στο σύνολο σχεδόν των αριστοφανικών διασκευών για παιδιά, κείμενο και εικόνα ενσωματώνουν επιμέρους παρωδίες κάποιων εκφάνσεων της σύγχρονης κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας, 'παντρεύοντας'

έτσι το παρελθόν με το παρόν¹⁸. Εκεί μπορούμε να ανιχνεύσουμε κατά περίπτωση όλες τις πολυποίκιλες λειτουργίες της παρωδίας: διακωμώδηση, σοβαρή κριτική, αλλά και απόδοση τιμής στο παρωδούμενο, η οποία υποδηλώνει αναγνώριση, σεβασμό και θαυμασμό (Hutcheon, 1985: 15-16).

Συγκεκριμένα στην *Ειρήνη* της Ζαραμπούκα μπορούμε να απολαύσουμε πρώτα- πρώτα τον Τρυγαίο να εκφωνεί το ‘πολιτικό’ του κάλεσμα (Αριστ. *Ειρήνη*, 292-300) από ένα σύγχρονο ... μπαλκόνι, παρωδώντας γνωστές ανάλογες πολιτικές εικόνες και πρακτικές, πολύ δημοφιλείς εξάλλου στο κλίμα έντονης πολιτικοποίησης που χαρακτήριζε τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης.

Ο κριτικός έως ανατρεπτικός χαρακτήρας της παρωδίας είναι συχνά παρών σ’ αυτές τις απεικονίσεις, με τρόπο βέβαια έμμεσο και διακριτικό, όπως συνηθίζεται στα έργα για παιδιά (Zervou, 1997:32). Στην προτελευταία, θεατρικότετη σκηνή της *Ειρήνης* (σσ.30-31) παρωδείται ο «πολεμικός» χαρακτήρας των πατριωτικών τραγουδιών των σχολικών γιορτών. Η εικόνα δείχνει μια «σχολική» χορωδία από φρόνιμα παραταγμένα παιδάκια με κλαδιά μυρτιάς στα χέρια, να τραγουδούν το ένα πολεμικό τραγούδι μετά το άλλο. Η απογοήτευση του Τρυγαίου: «*Σε καλό σας! Δεν ξέρετε ένα ειρηνικό τραγούδι;*» σε συνάρτηση με τα σημαινόμενα της εικονογραφικής παρωδίας ασκεί μια έμμεση κριτική στα ιδεώδη της τότε εκπαιδευτικής πολιτικής.¹⁹ Αξίζει να σημειώσουμε εδώ τη σύμπτωση (;) της έμπνευσης με ένα αντίστοιχο εύρημα της παράστασης της *Ειρήνης* σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη και μετάφραση Β.Ρώτα, το 1964 στη Αθήνα. Την πληροφορία διασώζει ο θεατρικός κριτικός της εφημερίδας *Η Αυγή* Στάθης Δρομάζος: «Υποδειγματική σκηνή αναχρονισμού είναι των παιδιών που τραγουδούν όλο πολεμικά τραγούδια, γιατί μόνο αυτά μαθαίνουν στο...σχολείο» (Δρομάζος, 1966:115).

Αλλά αυτή δεν είναι η μόνη παρωδιακή εικόνα με πολιτική χροιά σ’ αυτές τις διασκευές. Η ογκώδης, απειλητική μορφή του πολέμου στην *Ειρήνη* (σ.17) παριστάνεται με τη χακί στολή σύγχρονου στρατιωτικού να ετοιμάζεται να κοπανήσει σπίτια και πόλεις σ’ ένα τεράστιο γουδί. Η χαϊρέκακη έκφρασή του τονίζεται ιδιαίτερα από το σαρδόνιο χαμόγελό του που αφήνει να φαίνονται τα δόντια του κάτω από το παχύ μουστάκι του, ενώ η εντύπωση συμπληρώνεται από τα τεράστια, πυκνά, καμπυλωτά του φρύδια. Μόνο που κυρίως αυτά τα τελευταία δεν είναι ζωγραφισμένα έτσι τυχαία. Είναι τα πιο διάσημα φρύδια της μεταπολεμικής ελληνικής πολιτικής σκηνής. Εδώ η υπαινικτική παρωδία έχει επιπλέον κάτι από το χαρακτήρα πολιτικής

γελοιογραφίας, καθώς ο Κωνσταντίνος Καραμανλής που δάνεισε τα χαρακτηριστικά του στη μορφή του Πολέμου ήταν εν ενεργεία πρωθυπουργός όταν κυκλοφόρησε αυτή η διασκευή. Ας σημειώσουμε εν παρενθέσει ότι η δημιουργός συνηθίζει στα έργα της να δανείζει τα χαρακτηριστικά γνωστών καλλιτεχνών ή πολιτικών στα πρόσωπα των ηρώων της, χωρίς να έχει πάντοτε κριτική ή ανατρεπτική πρόθεση: ο Διόνυσος στους *Βατράχους* θυμίζει το Μίκη Θεοδωράκη, ο κύριος που παίζει χαρτιά στον *Πλούτο* μοιάζει στον ηθοποιό Θανάση Παπαγεωργίου και ανάλογες ταυτίσεις μπορούμε να κάνουμε και με ήρωες της *Μυθολογίας* και άλλων βιβλίων.

Ποικίλα στοιχεία και λειτουργίες ενσωματώνονται στην εικονογραφημένη παρωδία νεοελληνικού γλεντιού, η οποία αντικαθιστά εδώ την πανηγυρική θυσία του αρχικού έργου μετά την απελευθέρωση της Ειρήνης. Έτσι, στην αυλή του Τρυγαίου στήθηκε γλέντι και χορός. Στην εικόνα ο Τρυγαίος χορεύει ζεϊμπέκικο (προφανώς) με το κομπολόι στο χέρι. Οι φίλοι του τραγουδούν, η Ειρήνη παρακολουθεί ευτυχισμένη. Το τραπέζι είναι στρωμένο με καρώ χωριάτικο τραπεζομάντηλο. Το γενικό ύφος ανάγεται κατευθείαν στις αισθητικές επιλογές των αριστοφανικών παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης με τη λαϊκή ατμόσφαιρα νεοελληνικού πανηγυριού ή γλεντιού (Κουν 2000:87, Van Steen 2000:156). Υιοθετούνται επομένως και ενσωματώνονται στην εικονογράφηση χαρακτηριστικά του ‘λαϊκού ελληνικού εξπρεσιονισμού’ του Κ. Κουν, της αισθητικής του ιδεολογίας για την απόδοση του αρχαίου δράματος και ιδιαίτερα της κωμωδίας με τη χρήση αναλογικών στοιχείων από το νεοελληνικό, λαϊκό πολιτισμό (Κουν, 2000:35,87 και passim).

Στη σούβλα όμως ψήγονται...τρία κοτόπουλα. Γιατί όχι αρνί, που αναφέρεται και στο αρχικό έργο (στ. 929 και 1018-1022); Για να μη θυμίζει η σκηνή Πάσχα, ίσως; Είναι αλήθεια ότι ο εγκλεισμός της Ειρήνης σε «βαθιά σπηλιά» κλεισμένη με μεγάλες κοτρόνες, από την οποία ελευθερώνεται μετά και λάμπει στα μάτια όλων φέρνοντας τη σωτηρία από τα δεινά του πολέμου, παρουσιάζει ισχυρές αναλογίες με την Ταφή και Ανάσταση του Χριστού. Είναι επίσης γεγονός ότι σε κάποιες μεταγενέστερες διασκευές (αυτές της Βαλαβάνη) ξεκάθαρα ακολουθείται ένα τέτοιο «χριστιανικό» μεταδιηγητικό πλαίσιο (Βαλαβάνη, 1978 και 1987). Είχε εξάλλου προηγηθεί το 1974 το πρώτο ελληνικό αντιπολεμικό μυθιστόρημα για (μεγαλύτερα) παιδιά, *Τα ξύλινα σπαθιά*, του Π.Καλιότσου (εκδ.Κέδρος). Εκεί, επίσης, η επίδραση της οπτικής του σύγχρονου ειρηνιστικού κινήματος συνδυάζεται και με σαφή χριστιανική πλαισίωση, όπως φαίνεται από το σύνολο της διαπραγμάτευσης,

αλλά και από την ακροτελεύτια φράση-επιμύθιο: «*Ειρήνη υμίν*». Ίσως η Ζαραμπούκα να θέλει να αποφύγει εδώ μια τέτοια ενδεχόμενη διακειμενική, παρωδιακή σύνδεση, που δεν ανήκει στις δικές της επιλογές.

Συνοψίζοντας, μέσω του αναχρονισμού και της παρωδίας οι διασκευές των κλασικών αριστοφανικών έργων μούν τα παιδιά σε όψεις της ζωής και της κοινωνίας των ενηλίκων, της οποίας θα αποτελέσουν και τα ίδια ενεργά, όπως επιδιώκεται, μέλη. Χρησιμοποιώντας αυτές τις τεχνικές που εφεξής θα καθιερωθούν στις αριστοφανικές διασκευές για παιδιά, η Ζαραμπούκα πρωτοπορεί, αλλά δεν πρωτοτυπεί. Αντίθετα μεταφέρει και προσαρμόζει στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας τις πρακτικές της νεοελληνικής σκηνικής αναβίωσης του Αριστοφάνη, από δεκαετίες ήδη καθιερωμένες και αποδεκτές από δημιουργούς και κοινό. Παράλληλα, με όχημα το παρωδιακό παιχνίδι, η εικόνα απευθύνεται κάποτε αποκλειστικά στον ενήλικο, που μετατρέπεται έτσι από δυνάμει συναναγνώστη σε άμεσο αποδέκτη, κάτι που συνειδητά επιδιώκει η δημιουργός στα έργα της, όπως η ίδια έχει δηλώσει.²⁰

Στις γραμμές που προηγήθηκαν παρουσιάστηκε μια νεοελληνική διασκευή αριστοφανικού έργου ως παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο, κυρίως, προτάθηκε η αρχαία κωμωδία στους σύγχρονους ανήλικους αποδέκτες. Τα κλασικά αριστοφανικά έργα ξαναγράφτηκαν ανασηματοδοτημένα μέσα σε νέα πολιτισμικά και ιστορικοκοινωνικά συμφραζόμενα για να φέρουν τους νεότερους σε ηλικία αποδέκτες σε μια (διαμεσολαβημένη, βέβαια) σχέση και επαφή τόσο με ένα σημαντικό είδος της κλασικής γραμματειακής μας παράδοσης, όσο και με σύγχρονες αξίες και παραδοχές, πάντοτε με μια μνητική λειτουργική προοπτική. Ταυτόχρονα, οι αποδόσεις αυτές προετοιμάζουν τους μελλοντικούς επαρκείς θεατές και -γιατί όχι- αναγνώστες της αρχαίας κωμωδίας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τη νεοελληνική πρόσληψη του αριστοφανικού έργου, κυρίως όσον αφορά τη σκηνική του αναβίωση βλ. το εξαιρετικά τεκμηριωμένο έργο της Gonda Van Steen, *Venom in Verse – Aristophanes in Modern Greece*, Princeton University Press, 2000. Ειδικότερα για το θεατρικό Αριστοφάνη της μεταπολιτευτικής περιόδου βλ. *ibid.* σσ. 190 – 223.

2. Σ. Ζαραμπούκα, *Αριστοφάνη Ειρήνη, Όρνιθες, Λυσιστράτη, Βάτραχοι*, διασκευή για παιδιά, Αθήνα, Κέδρος 1977¹ [και *Ο Πλούτος*, 1978¹]. Κάθε κωμωδία έχει εκδοθεί σε χωριστό βιβλίο.

3. Δ. Ποταμίτης, *Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη*, έργο για παιδιά βασισμένο στα έργα του Αριστοφάνη, Αθήνα, Ντουντούμης – Διαχρονική, χ.χ. [1981¹]. Στο βιβλίο

υπάρχει το ακριβές κείμενο της ομότιτλης θεατρικής παράστασης, που πρωτοανέβηκε το 1979 στην παιδική σκηνή του Θεάτρου Έρευνας, σε σκηνοθεσία του διασκευαστή. 4.Τ. Αποστολίδης (κείμενα) – Γ. Ακοκαλίδης (σκίτσα), *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη σε κόμικς* [πλήρης σειρά σε χωριστά τεύχη], Θεσσαλονίκη, Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις Α.Ε., χ.χ. [1983 - 1986¹]. Η σειρά επανεκδόθηκε διαδοχικά από τους οίκους «Γράμματα», «Κώμος» και τελευταία «Μέδουσα – Σέλας», Αθήνα, 2000.

5.Για το φαινόμενο των νεοελληνικών παιδικών διασκευών του αριστοφανικού έργου και τις συνιστώσες του βλ. Ε. Καλκάνη, *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι Διασκευές του Αριστοφάνη* (ανέκδοτη διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Ρόδος, 2004 (επιβλέπουσα Α. Ζερβού).

6.Για τα χαρακτηριστικά των μεταφράσεων των κωμωδιών βλ. Α. Η. Sommerstein, “On Translating Aristophanes: Ends and Means”, *Greece and Rome*, vol. XX, n.2 October 1973, Oxford, Clarendon Press, σσ. 140 – 54, Γ. Σηφάκης, *Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη*, Αθήνα, Στιγμή, 1985, Τ. Καραγεωργίου, *Οι Νεοελληνικές Μεταφράσεις του Αριστοφάνη* (διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο 1998, καθώς και το ομότιτλο άρθρο της ίδιας στο *Σεμινάριο 27 – Η συνομιλία του νεοελληνικού πολιτισμού με το αρχαίο δράμα*, Μεταίχμιο, x.x., σσ. 27 – 46.

7.Γ. Καλατζόπουλος, *Η Χώρα των Πουλιών*, ελεύθερη διασκευή από τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, ανέκδοτο δραματικό κείμενο, πρωτοπαίχτηκε το 1992. Επαναλήφθηκε με τον ίδιο ως σκηνοθέτη κατά τη θεατρική περίοδο 2003 – 04 από το Παιδικό Στέκι του Εθνικού Θεάτρου στην Αθήνα.

8.Από τον όγκο του υπάρχοντος υλικού σχετικά με την παράσταση των *Ορνίθων* των Κ. Κουν – Β. Ρώτα, (η οποία, ως γνωστό, ανέβηκε στις 29-8-1959 για ένα μόνο βράδυ και την επόμενη ημέρα απαγορεύθηκε η συνέχεια των παραστάσεων από τον τότε υπουργό Προεδρίας), μπορεί κάποιος να ανατρέξει στην έκδοση Αριστοφάνη, *Όρνιθες*, μετάφρ. Β. Ρώτας, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1996, όπως και στο Van Steen, *ό.π.*, σσ. 124 – 189.

9.Ο Γάλλος αφηγηματολόγος G. Genette στο έργο του *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982:321-417), αναφέρεται, μεταξύ άλλων, στην *παράλειψη/αφαίρεση*, την *προσθήκη* και την *αλλαγή είδους* (αφηγηματοποίηση ή δραματοποίηση) ως μετασχηματιστικές τεχνικές που διαφοροποιούν το αρχικό από το δευτερογενές κείμενο (και έχουν εφαρμογή στην περίπτωση των διασκευών). Επεκτείνοντας λίγο τις διακρίσεις του Genette ώστε να περιλάβουν, πέρα από τη διαφοροποίηση ή μετασχηματισμό, και τις ομοιότητες μεταξύ αρχικού και νέου κειμένου, θα λέγαμε ότι ο μηχανισμός ο υπερκείμενος της αφαίρεσης είναι η *επιλογή*. Προσθέτουμε επίσης το συνδυασμό αφαίρεσης και προσθήκης , που είναι η αναχρονιστική *αντικατάσταση* στοιχείων (λέξεων, φράσεων ή ολόκληρων σκηνών), πολύ συνηθισμένη σε μεταφράσεις, παραστάσεις, αλλά και παιδικές διασκευές των αριστοφανικών κωμωδιών. Βλ. σχετικά Καλκάνη, *ό. π.*, κεφ. 3.5.

10.Για τις σιωπηρές, αλλά πανίσχυρες συμβάσεις και δεσμεύσεις οι οποίες διαχρονικά χαρακτηρίζουν κείμενα που γράφτηκαν ή εκ των υστέρων διασκευάστηκαν για παιδιά βλ. Α. Ζερβού, *Λογοκρισία και Αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1992.

11.Η στροφή προς μια τέτοια ερευνητική κατεύθυνση, που είχε υποδείξει ήδη ο Μπαχτίν πριν από μισό αιώνα μιλώντας για ‘ κοινωνικοϊδεολογικό επανατονισμό’ στις μεταπλάσεις κλασικών έργων (Μπαχτίν, 1980 (1941¹):305-306) ξεκινά ήδη από

το 1983 με την πρωτοποριακή για την εποχή της προσέγγιση των ευρωπαϊκών λογοτεχνικών παραμυθιών από τον J. Zipes (*Fairy Tales and the Art of Subversion*) και εδραιώνεται περί τα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας με το βιβλίο της R. Bottigheimer, *The Bible for Children* (1996) και κυρίως με το έργο των J. Stephens-R. McCallum, *Retelling Stories- Framing Culture* (1998). Εκεί παρουσιάζεται η πρώτη συγκροτημένη θεωρητική πρόταση για ερμηνευτική προσέγγιση διασκευών (retellings) και ανατροπών (reversions) για παιδιά, η οποία δοκιμάζεται κατόπιν στην ανάλυση πλήθους σχετικών έργων από πολύ διαφορετικά είδη αρχικών κειμένων.

12. Είναι γνωστό ότι οι δημιουργοί των πιο αξιόλογων έργων για παιδιά – πρωτότυπων και δευτερογενών – εφευρίσκουν και υιοθετούν διακριτικούς, πάντοτε χαμηλόφωνους τρόπους υπέρβασης της εκάστοτε δεοντολογίας, με την οποία δείχνουν ‘εξωτερικά’ ότι συμμορφώνονται. Βλ. σχετικά Α. Ζερβού, ‘Εσωτερική εστίαση και (επαν)αφηγήσεις κλασικών για παιδιά και ενήλικες: διαδραστικά φαινόμενα και ιδεολογικές φορτίσεις’, *Σύγκριση* 16, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2005, σσ.83-118 και της ίδιας (Ζερβού), ‘The game of rules and infractions: Walter Benjamin and ‘*Die Aufklaerung fur Kinder*’’, *Para-doxa* 3-4, vol.2, 1996, pp.452-72. Ειδικότερα όσον αφορά το ‘λεπτό παιχνίδι των κανόνων και των παραβιάσεων’, όπως ονομάζει η Ζερβού το συνδυασμό φαινομενικής συμμόρφωσης και χαμηλόφωνης υπέρβασης των συμβάσεων, εκτός από λειτουργικό εργαλείο ανάλυσης κειμένων της παιδικής λογοτεχνίας, φαίνεται πως αποτελεί και έκφανση ενός πολύ ευρύτερου παραγωγικού μηχανισμού, που ανιχνεύεται ήδη στα ομηρικά έπη ως τεχνική λογοτεχνικής δημιουργίας (Βλ. Ζερβού, *Το παιχνίδι της ποιητικής δημιουργίας στην Ιλιάδα και την Οδύσσεια*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 2003).

13. Για την έννοια της ιδεολογικής διαχείρισης βλ. το γενικότερο ορισμό του Γιάγκου Ανδρεάδη: «Ιδεολογική διαχείριση ενός παρελθόντος σημαίνει την όποια – συνειδητή ή ασυνειδητή, επαρκή ή ανεπαρκή – αναφορά σ’ αυτό το παρελθόν για λόγους που πάντοτε έχουν να κάνουν με το παρόν (...), που έχουν να κάνουν με την ομάδα ή το άτομο το οποίο διαχειρίζεται το όποιο παρελθόν (...) για να προωθήσει ένα σημερινό πολιτικό, κοινωνικό, θρησκευτικό, αισθητικό ή άλλο στόχο ή ανάγκη.» Γ. Ανδρεάδης, *Τα παιδιά της Αντιγόνης – Μνήμη και ιδεολογία στη νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, σ. 18.

14. Τα πλήρη στοιχεία των αναφερόμενων εκδόσεων, καθώς και βιογραφικό σημείωμα και εργογραφία της Ζαραμπούκα μπορεί να αναζητήσει ο αναγνώστης στο διαδικτυακό τόπο www.greece2001.gr/writers/SofiaZarampouka.html

15. Για τον «πανελληνισμό» στην αριστοφάνεια *Ειρήνη* βλ. K.J. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1978, σσ.193-196.

16. Για τις αρχές του παγκόσμιου ειρηνιστικού κινήματος, βλ. Δ. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Εκπαίδευση για την ειρήνη και τα δικαιώματα του ανθρώπου*, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Εκπαίδευσης για την Ειρήνη, 1990 (ιδιαίτερα σσ.22-34), καθώς και στο *Ειρήνη και Αφοπλισμός*, πρακτικά επιστημονικού συμποσίου του Κέντρου Μαρξιστικών Ερευνών, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1982.

17. Γι’ αυτό το υπερκείμενο σχήμα βλ. Καλκάνη, ό. π., κεφ. 8.3.7.

18. Αν και η παρωδία αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία του αριστοφανικού ύφους, ελάχιστες είναι οι επιβιώσεις των αριστοφανικών παρωδιακών χωρίων στις διασκευές, για ευνόητους λόγους που έχουν σχέση με τη δυσκολία της πρόσληψης από το σύγχρονο αποδέκτη. Βλ. σχετικά Καλκάνη, ό. π., κεφ. 8.2.4.

19. Για την ιδεολογία της ελληνικής εκπαίδευσης βλ. Α. Φραγκουδάκη- Θ. Δραγώνα (επιμ.), ‘*Τι είν’ η πατρίδα μας;*’ - *Εθνοκεντρισμός στην Εκπαίδευση*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1997. Στο έργο αυτό, και στο άρθρο της Ε. Αβδελά, ‘Η συγκρότηση

της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό σχολείο: «εμείς» και οι «άλλοι», σ.44, διαβάζουμε: «Ο εκπαιδευτικός λόγος που διαμορφώνει την έννοια του έθνους και τον εθνοκεντρισμό (...) «αναπλαισιώνεται» (...) μέσα από τις σχολικές γιορτές και επετείους...».

20. Ομιλία της Σ. Ζαραμπούκα στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου-ΤΕΠΑΕΣ Ρόδου, στις 30 Μαρτίου 2002, στα πλαίσια των μαθημάτων του Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος 'Παιδικό Βιβλίο και Παιδαγωγικό Υλικό'. Κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο απευθύνεται πλέον σε όλες τις ηλικίες, ακριβώς μέσω του παρωδιακού παιχνιδιού, όπως διαπιστώνει η S.Beckett στο ενδιαφέρον άρθρο της 'Parodic Play with Paintings in Picture Books', *Children's Literature* 29, 2001, σσ.175-95. Ο πειραματισμός της Ζαραμπούκα με την εικονογραφική παρωδιακή τεχνική, που σημειώνουμε ήδη από τις αριστοφανικές της διασκευές, θα οδηγήσει πολύ αργότερα στη δημιουργία της σειράς βιβλίων *GATEΣ*, που μυεί τα παιδιά σε έργα μεγάλων ζωγράφων με όχημα την εικονογραφική παρωδία αυτών των έργων (εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2000-2001).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τα αριστοφανικά χωρία παρατίθενται σύμφωνα με την έκδοση των Hall, F. W. – Geldart, W.M. (1906-1907²). Aristophanis Comoediae I-II, Oxford, Oxford University Press.

- Αναγνωστόπουλος, Βασίλης Δ. (1998). *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων.
- Ανδρεάδης, Γιάγκος (1989). *Τα παιδιά της Αντιγόνης – Μνήμη και ιδεολογία στην νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Αποστολίδης, Τάσος (κείμενα) – Ακοκαλίδης, Γιώργος (σκίτσα) [1983-1986]. *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη σε κόμικς : Αχαρνείς , Ιππείς , Νεφέλες , Σφήκες , Ειρήνη , Όρνιθες , Θεσμοφοριάζουσες , Λυσιστράτη , Βάτραχοι , Εκκλησιάζουσες , Πλούτος* , [κάθε κωμωδία σε χωριστό τεύχος], Θεσσαλονίκη, Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις Α.Ε. , χ.χ. Η σειρά επανεκδόθηκε διαδοχικά από τους οίκους «Γράμματα», «Κώμος» και, τελευταία, «Μέδουσα-Σέλας», Αθήνα, 2000.
- Αριστοφάνης, *Όρνιθες*, μετ. Βασίλης Ρώτας (1996). Αθήνα, Επικαιρότητα.
- Βαλαβάνη, Ελένη (1978). *Αριστοφάνης , Ειρήνη*, Διασκευή για παιδιά, εικονογράφηση: Ζαμπέλης, Πέτρος – Μενδρινού, Άννα, Αθήνα, Δωδώνη.
- Βαλαβάνη, Ελένη (1987). *Ο κυρ Τρυγαίος, ο Σκαθάρης κι η Ειρήνη*, από την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, εικόνες: Καλαμάρας, Αντώνης, Αθήνα, Άγκυρα.
- Βάρναλης, Κώστας (1998/1939-1971¹) (Απόδοση στα νεοελληνικά και σχολιασμός). *Αριστοφάνη, Ιππείς, Νεφέλες , Ειρήνη , Λυσιστράτη , Βάτραχοι , Εκκλησιάζουσες, Πλούτος*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Beckett, Sandra (2001). 'Parodic Play with Paintings in Picture Books', *Children's Literature* 29, σσ.175-95.
- Bottigheimer, Ruth (1996). *The Bible for Children*, New Haven and London, Yale University Press.
- Clogg, Richard (1995). *Συνοπτική Ιστορία της Ελλάδας 1770-1990*, μετ. Α. Παπαδάκη, Αθήνα, Ιστορητής/ Κάτοπτρο.
- Dover, K. J. (1978). *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, μετ. Φ. Ι. Κακριδής, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Δρομάζος, Στάθης (1966). *Ορχήστρα και Αυλαία*, Αθήνα, Δίφρος.

- Egoff, Sheila (1996). *Some Paradoxes to Ponder*, (a lecture for Children's Bookweek, 19-11-1993), Library of Congress, Washington.
- Ewers, Hans Heino (1990). 'Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser und als Leser von Kinderliteratur', στο D. Grenz (επιμ.), *Kinderliteratur-Literatur auch für Erwachsene?*, Munchen, W.Fink.
- Ζαραμπούκα, Σοφία (1977). *Αριστοφάνη Ειρήνη*, διασκευή για παιδιά, Αθήνα, Κέδρος.
- Ζαραμπούκα, Σοφία (1977). *Αριστοφάνη Όρνιθες*, διασκευή για παιδιά, Αθήνα, Κέδρος.
- Ζαραμπούκα, Σοφία (1977). *Αριστοφάνη Λυσιστράτη*, διασκευή για παιδιά, Αθήνα, Κέδρος.
- Ζαραμπούκα, Σοφία (1977). *Αριστοφάνη Βάτραχοι*, διασκευή για παιδιά, Αθήνα, Κέδρος.
- Ζαραμπούκα, Σοφία (1978). *Αριστοφάνη Ο Πλούτος*, διασκευή για παιδιά, Αθήνα, Κέδρος.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*, Paris, Seuil.
- Ζερβού, Αλεξάνδρα (2005). 'Εσωτερική εστίαση και (επαν)αφηγήσεις κλασικών για παιδιά και ενήλικες: διαδραστικά φαινόμενα και ιδεολογικές φορτίσεις', *Σύγκριση 16*, Αθήνα, Μεταίχμιο, σσ.83-118.
- Ζερβού, Αλεξάνδρα (2003). *Το παιχνίδι της ποιητικής δημιουργίας στην Ιλιάδα και την Οδύσσεια*, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα.
- Ζερβού, Αλεξάνδρα (1997). *Στη Χώρα των Θαυμάτων-Το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών-ενηλίκων*, Αθήνα, Πατάκης.
- Ζερβού, Αλεξάνδρα (1992). *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Καλατζόπουλος, Γιάννης, *Η Χώρα των Πουλιών*, ελεύθερη διασκευή από τους Όρνιθες του Αριστοφάνη, ανέκδοτο δραματικό κείμενο, πρωτοπαίχτηκε το 1992.
- Καλκάνη, Ελένη (2004). *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο .Οι Διασκευές του Αριστοφάνη*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Ρόδος.
- Καραγεωργίου, Αναστασία (1998). *Νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη*, διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο.
- Καραγεωργίου, Αναστ., 'Οι Νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη', *Σεμινάριο 27-Η συνομιλία του νεοελληνικού πολιτισμού με το αρχαίο δράμα*, Μεταίχμιο, χ.χ., σσ. 27-46.
- Καλιότσος, Παντελής (1974). *Τα ζύλινα σπαθιά*, Αθήνα, Κέδρος.
- Κατσίκη - Γκίβαλου, Άντα (1995). *Το θαυμαστό ταξίδι*, Αθήνα, Πατάκης.
- Κουλουμεπής, Θωδωρής (1990). 'Τα αίτια των πολεμικών συγκρούσεων και η αντιμετώπισή τους', στο Παπαδοπούλου, Δ. (επιμ.), *Εκπαίδευση για την Ειρήνη και τα δικαιώματα του ανθρώπου*, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Εκπαίδευσης για την Ειρήνη, σσ.73-91.
- Κουν, Κάρολος (2000). *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Μπαχτίν, Μιχαήλ (1980). *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μετ. Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον.
- Ποταμίτης, Δημήτρης [1981]. *Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη*, έργο για παιδιά βασισμένο στα έργα του Αριστοφάνη, Αθήνα, Ντουντούμης-Διαχρονική, χ.χ.
- Σακελλαρίου, Χάρης (1984). *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Φιλιππότης.
- Σηφάκης, Γρηγόρης (1985). *Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη*, Αθήνα, Στιγμή.
- Σολομός, Αλέξης(1990). *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα, Καστανιώτης.

- Sommerstein, Alan H. (1973). 'On Translating Aristophanes: Ends and Means', *Greece and Rome*, vol. XX, n.2, october 1973, Oxford, Clarendon Press, σσ.140-54.
- Soriano, Marc (1959). *Guide de la littérature enfantine*, Paris, Flammarion.
- Soriano, Marc (1975). *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion.
- Σταύρου, Θρασύβουλος (μετ.) (1996/1967¹). *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Αθήνα, Εστία.
- Stephens, John – McCallum, Robyn (1998). *Retelling Stories, Framing Culture*, New York, Garland.
- Van Steen, Gonda A.H. (2000). *Venom in Verse-Aristophanes in Modern Greece*, Princeton, Princeton University Press.
- www.greece2001.gr/writers/SofiaZarampouka.html
- Χαντ, Πίτερ (2001). *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, μετ. Ε. Σακελλαριάδου – Μ. Κανατσούλη, Αθήνα, Πατάκης.
- Χατζηαργύρης, Κώστας (1982). 'Η Κρίση του Ιμπεριαλισμού και η Απειλή του Πολέμου', στο Κέντρο Μαρξιστικών Ερευνών (εκδ.), *Ειρήνη και Αφοπλισμός*, Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου Μάρτη 1982, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, σσ.15-45.
- Zervou, Alexandra (1997). 'Le comique e(s)t le parodique dans la littérature d'enfance', στο Perrot, Jean (επιμ.), *L' humour dans la littérature de jeunesse*, Actes du colloque d' Euabonne, Inpress, σσ.29-44.
- Zervou, Alexandra (1996). 'The game of rules and infractions: Walter Benjamin and 'Die Aufklärung fur Kinder'', *Para-doxa – 'Censorship in Children's Literature'*, vol.2, n.3-4, σσ.452-72.
- Zipes, Jack (1983). *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York, Routledge.